

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

EĞİTİMDE GELENEKÇİLİK BAKIMINDAN
GÜNÜMÜZ ŞİİRİNE ŞEYH GALİB ETKİSİ

Okşan ÇAĞLAK

İZMİR
2008

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**EĞİTİMDE GELENEKÇİLİK BAKIMINDAN
GÜNÜMÜZ ŞİİRİNE ŞEYH GALİB ETKİSİ**

Okşan ÇAĞLAK

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Mehmet AKKAYA**

**İZMİR
2008**

**EĞİTİMDE GELENEKÇİLİK BAKIMINDAN GÜNÜMÜZ
ŞİİRİNE ŞEYH GALİB ETKİSİ**

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın çıkış noktası; Osmanlı'dan bugüne değin nakış gibi işlenerek geliştirilmiş olan şiir birikimimizin, kimi zaman farklılıklara sahne olsa da, temelde aynı kültürel geleneğin bir devamı olduğu anlayışıdır.

Köklü şiir geleneğimiz, okullarda verilen Türkçe ve edebiyat derslerinde “bütüncül” bir yaklaşımla ele alınmamakta; genç kuşaklar da edebiyatımızın dönemlerini birbirinden kopuk ve bağımsız birer olgu olarak algılamaktadırlar. Bu eksiklik, gençlerin kendi kültürlerini tam olarak kavrayamamasına ya da kültürümüzün bir kısmını yok saymalarına sebebiyet vermektedir.

Çalışmamızda, bu bütünselliği açığa çıkarmak adına Divân Şiiri ve günümüz şiirinden örnekler seçilmiş ve birbirinden bağımsız gibi görünen bu iki şiir oluşumu arasındaki benzer yanlar vurgulanmaya çalışılmıştır.

Divan Şiiri'nin güçlü seslerinden Şeyh Galib'in 18. yüzyılda kaleme aldığı şiirlerle, günümüz şâirlerinin verimleri arasında var olan ortaklıkları somut olarak belirlemek; hem Divân Şiiri'nin yeni şâirler için bir kaynak teşkil ettiğini gösterecek, hem de “yeni” şiirin ancak “eski” temeller üzerinde yükselebileceğini ispat edecektir.

Bu amaçla yaptığımız tez çalışmasının birinci bölümü “giriş” niteliğindedir. Bu bölümde öncelikle Şeyh Galib'in şiirimizdeki yeri ve önemi belirlenmiş ve Galib'in şiir geleneğimize olan katkıları anlatılmıştır. Yine bu bölümde araştırmanın amacı ve önemi, çalışmamızın sınırlılıkları ve çalışmamızla ilgili temel kavramlar da ortaya koyulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde ise, konumuzla ilgili olarak önceden yapılmış araştırmalar ve yayınlar hakkında genel bilgiler verilmiştir.

Tezin üçüncü bölümü, bu çalışmanın “yöntem”ini açıklamaktadır. Bu bölümde de; araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanışı ve veri çözümleme teknikleri hakkında açıklamalar yapılmıştır.

Bu tezin en kapsamlı bölümü “bulgular ve yorumlar”a dayalı dördüncü bölümdür ve bu bölüm kendi içinde beş alt-bölüm hâlinde ele alınmıştır. Bu alt-bölmelerden ilkinde, Şeyh Galib geniş bir bakış açısıyla ele alınmış ve Galib’in sanat anlayışına ilişkin gerekli açıklamalar yapılmıştır. İkinci alt-bölümde “gelenek” kavramına değinilmiş, geleneğin edebiyatımızdaki yorumlarına yer verilmiş ve Divân Şiiri’nde geleneği sağlayan unsurlar ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, konumuzun kapsamını oluşturan günümüz şiirinin sınırları belirlenmiştir. Dördüncü bölümde de, günümüz şiirinden seçtiğimiz iki şâir -Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç- hakkında gerekli bilgiler verilerek onların şiirlerinde görülen Şeyh Galib etkileri saptanmaya çalışılmıştır. Bulgular ve yorumlara ayırdığımız bu bölümün sonunda da, Şeyh Galib’in günümüz şiirindeki yansımaları hakkında toparlayıcı nitelikte bir açıklama yapılmıştır.

Tezin son bölümünde ise; diğer bölümlerde yapılan çalışmalar neticesinde elde ettiğimiz verilere dayanarak, tezin amacı doğrultusunda bir çıkarımda bulunulmuştur.

Bu çalışmanın, Divân Şiiri ile günümüz şiiri arasındaki bağlantılar bakımından var olan önyargıları yıkmasını ve genç kuşakların gelenek olgusunu kültürel bir değer olarak kavramalarına yardımcı olmasını umut etmekteyiz.

Bu çalışma süresince, hoşgörü ve desteğini bizden esirgemeyen kıymetli hocamız Yrd.Doç.Dr. Mehmet AKKAYA ile birikim ve katkılarıyla çalışmamıza ışık tutan Yrd.Doç.Dr. Hüseyin TUNCER’e ve Prof.Dr. İlhan GENÇ’e teşekkürü bir borç biliriz. Ayrıca, lisans döneminden itibaren her konuda yanımızda olan; hoca’lığının yanında, dostâne tutumuyla da bizi onurlandıran Yrd.Doç.Dr. Nevin AKKAYA’ya da en içten teşekkürlerimizi sunarız.

Ağustos – 2008
Okşan ÇAĞLAK

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii

1. BÖLÜM GİRİŞ

1.1. GİRİŞ.....	1
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	4
1.3. PROBLEM CÜMLESİ.....	6
1.4. ALT PROBLEMLER.....	6
1.5. SAYILTILAR.....	6
1.6. SINIRLILIKLAR.....	9
1.7. TANIMLAR	
1.7.1. Eğitim.....	9
1.7.2. Gelenek.....	10
1.7.3. Etki.....	10
1.7.4. Şiir.....	10
1.7.5. Sebk-i Hindî.....	11

2. BÖLÜM İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	13
--	----

3. BÖLÜM YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMA MODELİ.....	16
3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	16
3.3. VERİLERİN TOPLANMASI.....	16
3.4. VERİ ÇÖZÜMLEME.....	17

4. BÖLÜM BULGU VE YORUMLAR

4.1. ŞEYH GALİB'İN YAŞAMI VE ESERLERİ	
4.1.1. Şeyh Galib'in Yaşamı.....	18
4.1.2. Şeyh Galib'in Kişiliği.....	24
4.1.3. Şeyh Galib'in Edebî Yönü.....	28

4.1.4. Şeyh Galib'in Eserleri.....	34
4.1.4.1. Divân.....	35
4.1.4.2. Hüsn ü Aşk.....	36
4.1.4.3. Şerh-i Cezire-i Mesnevî.....	39
4.1.4.4. Es-Sohbetü's Sâfiyye.....	40
4.2. TÜRK ŞİİRİNDE GELENEK	
4.2.1. Gelenek Kavramı.....	42
4.2.2. Edebiyat ve Gelenek.....	43
4.2.3. Türk Edebiyatında Geleneğe Genel Bakış.....	44
4.2.4. Divân Şiiri'nde Geleneği Sağlayan Unsurlar.....	54
4.2.4.1. Divân Şiiri'nin Biçimsel Unsurları.....	55
4.2.4.1.1. Vezin.....	55
4.2.4.1.2. Kafiye.....	56
4.2.4.1.3. Redif.....	57
4.2.4.1.4. Ses Tekrarları.....	59
4.2.4.1.5. Söz tekrarları.....	59
4.2.4.2. Divân Şiiri'nin İçeriksel Unsurları.....	61
4.2.4.2.1. Konu.....	61
4.2.4.2.2. Anlam.....	63
4.2.4.2.3. Mazmunlar.....	64
4.3. GÜNÜMÜZ ŞİİRİ.....	65
4.4. GÜNÜMÜZ ŞİİRİNDE ŞEYH GALİB ETKİSİ TAŞIYAN ŞÂİRLER	
4.4.1. HİLMİ YAVUZ.....	74
4.4.1.1. Hilmi Yavuz'un Yaşamı.....	74
4.4.1.2. Hilmi Yavuz'un Sanat Anlayışı.....	79
4.4.1.3. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Görülen Şeyh Galib Etkileri.....	87
4.4.1.3.1. Kalp Kalesi.....	87
4.4.1.3.2. ölüm ve Zaman.....	89
4.4.1.3.3. çöl kırıldı.....	91
4.4.1.3.4. akşam ve Nurusiyah.....	92
4.4.1.3.5. dize.....	93
4.4.1.3.6. yolculuk ve aşklar.....	95
4.4.1.3.7. gizem, las meninas için sonnet, yitik bir kent için sonnet.....	96
4.4.1.3.8. kayboluş ve altın vuruş, bulutlu yazılar.....	98
4.4.1.3.9. kayboluş ve kalbimgiller.....	100

4.4.2. SEZAI KARAKOÇ.....	102
4.4.2.1. Sezai Karakoç'un Yaşamı.....	102
4.4.2.2. Sezai Karakoç'un Sanat Anlayışı.....	109
4.4.2.3. Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Görülen Şeyh Galib Etkileri.....	120
4.4.2.3.1. Telefon Farkı.....	121
4.4.2.3.2. Hızır'la Kırk Saat- 29.....	122
4.4.2.3.3. Gazel.....	123
4.4.2.3.4. Taha'nın Ateş Üstünde Konuşması.....	126
4.4.2.3.5. Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine-II, Fecir Devleti.....	127
4.4.2.3.6. Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine-III.....	128
4.4.2.3.7. Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine-IV.....	129
4.4.2.3.8. Akşam.....	129
4.4.2.3.9. Alinyazısı Saati-6.....	130
4.4.2.3.10. Ağustos Böceği Bir Meşaledir.....	131
4.5. ŞEYH GALİB'İN GÜNÜMÜZ ŞİİRİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ.....	132

5. BÖLÜM

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

5.1. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	134
----------------------------------	-----

KAYNAKÇA.....	137
---------------	-----

ÖZET

Bu çalışma, “Eğitimde Gelenekçilik Bakımından Günümüz Şiirine Şeyh Galib Etkisi” başlığını taşımaktadır. Çalışma, Okşan ÇAĞLAK tarafından hazırlanmıştır.

Eğitimin temel amaçlarından biri de, bireye farklı alanlarda çok yönlü bakış açısı kazandırabilmektir. Eğitim yoluyla kendi kültürel değerlerinin farkına varan birey, hem ait olduğu toplumu daha yakından tanıyacak hem de o toplumun kültürüne daha fazla sahip çıkacaktır. Böylece, sahip olduğumuz kültürel değerler korunacak ve genç kuşaklar tarafından geliştirilecektir.

Bu amaçla çalışmamıza konu ettiğimiz Şeyh Galib, Divân Şiiri’nin son döneminde yetişmiş büyük bir şâirdir. Onun büyüklüğü, kendinden önce kurulmuş olan Divân Şiiri geleneğini çok iyi tanınması ve bu geleneksel çizgiyi modern bir bakışla yeniden yorumlamasından kaynaklanır. Şeyh Galib, bu özgün yönüyle, kendisinden sonra gelen şâirler için de bir yol açıcı olmuştur. Denilebilir ki, o bir köprüdür; hem geleneksel olanı modern olanla birleştirmiş, hem de Divân Şiiri geleneğinin günümüzde de devam etmesine olanak sağlamıştır.

Bu çalışmada öncelikle, Şeyh Galib’in yaşamı ve edebî kişiliği ele alınmıştır. Ardından Türk Şiiri’nde gelenek olgusuna genel olarak değinilmiş ve Şeyh Galib çizgisini günümüz şiirinde sürdüren şâirler konu edilmiştir. Şiirlerinde Şeyh Galib’in izlerini sürmeye çalıştığımız şâirler Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç’tur. Çalışmada, bu iki şâirin de şiir anlayışları belirtildikten sonra, Şeyh Galib’in onların şiirlerindeki etkileri saptanmaya çalışılmıştır.

Günümüz şiirinde, Divân Şiiri’nin etkilerinin somut olarak gösterilmesi; kültürün taşınabilir ve geliştirilebilir bir kavram olduğunun kanıtıdır. Yetişmekte olan bireylerin bunu fark etmesi; kültürümüzün gelecekte daha sağlam temeller üzerinde yükselmesini sağlayacaktır.

Anahtar sözcükler: eğitim, gelenek, etki, şiir.

ABSTRACT

This Project is named by “The Affection of Seyh Galib With Regard To The Traditionalism In The Education”. It was prepared by Okşan ÇAĞLAK.

One of the main aims of the education is to be able to gain the point of view to the person in the different sides. The person who realizes to his own cultural values by education, recognizes both his own society more closer and also protects the culture of that society more than usual. Thus, our cultural values will be protected and progressed by the new generations.

Seyh Galib who is the subject of our project is one of the important poets of our classic poetry in recent years. His greatness is the result of his knowledge about the tradition of Ottoman poetry which has been developed before his age and his manner of reinterpretation of this traditional style with a modern perspective. Moreover, Seyh Galib is a guide for the poets of new generation and it is said that he is as a bridge for all poets. He has combined to the traditional poetry with modern and also he has provided to continue to the conception of classical poetry.

First of all, in this work the life and the career of Şeyh Galib are discussed. Then, concept of the tradition of the Turkish poet are discussed and some of the poets who are assimilating the style of Şeyh Galip are described. Hilmi Yavuz and Sezai Karakoç are the poets whom we see the impression of Seyh Galib in their works. After the styles of both of them are specified in this project, it is tried to determine the effect of Seyh Galib in their poems.

In today's poetry, showing the concrete effects of 18th century's poetry is the proof that the culture can be movable and improvable. It will provide to develop our culture on stronger basics in the future with the realization of the new generation poets.

The key words: education, tradition, effect, poetry.

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. GİRİŞ

Eğitim, bireyi doğumundan ölümüne dek her zaman daha ileri götürmeyi hedefleyen bir olgudur. Bireyin, içinde bulunduğu toplumun inançlarını, yaşam tarzlarını ve kültürel değerlerini kazanmasında aktif olarak rol oynar. Eğitim süreci, bireysel, kültürel ve sosyal açılımları da içinde barındırır. Bireyin bu süreçten verimli olarak yararlanabilmesi için; hem içinde bulunduğu aile ve çevrenin hem de eğitim yaşantısını düzenli olarak sürdürdüğü okulun, onu doğru kazanımlara yönlendirmesi gerekir.

Bu yönlendirme sürecinde bireye, öğretim amaçlı bilgi ve becerilerin yanı sıra kendi öz kültürüyle tanışma / bütünleşme olanakları sağlayacak farklı bakış açıları kazandırmak gerekir. Bu durum, yaşadığı toplumunun sosyo - kültürel zenginliklerinin bilincine erişecek olan bireyde, gerek toplumsal gerekse bireysel bir “aidiyet” hissi oluşmasını sağlayacaktır.

Bugün bizim ait olduğumuz kültür, yüzyılları aşan Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel mirası üzerine kurulmuştur. Yani, ülke tarihimiz Cumhuriyet’le belirlenmiş olsa da kültürel tarihimiz yüzyıllar öncesine uzanır. Bu köklü mirası, yetişmekte olan nesillere hakkıyla kavratılabilmenin; hem kültürel geleneğin devamını sağlamak, hem de genç bireylerin kimlik arayışlarını sonlandırmak açısından önemli olacağı düşüncesindeyiz.

18. yüzyıl, Osmanlı kültürünün tarihteki son dönemini yansıtsa da, o dönemde yetişen büyük şair Şeyh Galib, bir kültürel değer olarak bugün dahi bizlere yol göstericilik yapmaktadır. Galib, Divân’ından ziyâde yirmi altı yaşında kaleme almış olduğu Hüsn ü Aşk adlı mesnevîsiyle, kültürel zenginliğimizin bir yansıması olmuştur.

Osmanlı döneminde pek çok şâir yetişmiş, padişahların sanata verdikleri değer sebebiyle, çoğu kimse şiire ilgi duymuştur. Ancak, adı çağları aşarak bugüne ulaşan şâir sayısı sınırlıdır. Şeyh Galib, etkisi 21. yüzyıl insanında bile hissedilebilen ender sanatçılardandır. Kırk iki yıl gibi kısa sürmüş ömründe, o daha hayattayken pek çok çağdaşı onun şiirlerine nazireler yazmıştır. Bugün de çoğu edebiyatçı Şeyh Galib'in orijinal sanat anlayışını kendisine esin kaynağı olarak görmektedir.

Şeyh Galib'in büyük başarısı pek çok nedene bağlanabilir. İçinde bulunduğu tasavvufi atmosferin ona bambaşka bakış açıları sağlaması ve Şevket-i Buharî'yi okuyup hazmetmiş olması, başarısının önemli sacayakları arasında gösterilebilir. Ancak onu zirveye çıkaran asıl unsur, kendinden önce ortaya koyulmuş olan şiir geleneğini çok iyi bilmesidir. Nitekim Galib, aşmaya çalıştığı yapının içine girmiş ve o yapıya dâir sağlam analizler yaptıktan sonra klâsik şiir anlayışına yeni bir boyut katmayı başarmıştır. Zaten yaptığı işin bilincinde olan Galib, açtığı yeni şiir ufuklarının da farkındadır ki Hüsn ü Aşk'ın "Fahriye-i Şâirâne" bölümünde söylediği şu beyitle, bu gerçeği cesurca dile getirir:

"Tarz-ı selefe tekaddüm etdim

Bir başka lügat tekellüm etdim" (H.A. 2010 beyit)

[Şiirde] benden önce gelenleri geçtim ve bambaşka bir dille konuştum. (Doğan, 2002:402-403)

Divân şâirlerinin çoğu gibi Galib de eserlerini "aşk" teması çerçevesinde şekillendirmiştir. Gerçi "aşk" hemen hemen her sanat dalının başlıca konuları arasında yer almaktadır. Ancak, bir tasavvuf ehli olan Galib için aşk; ilâhî bir boyutun ifadesidir. Hüsn ü Aşk'ı altı ay gibi kısa bir zaman zarfında tamamlayan Şeyh Galib, eserinin kaleme alınış sebebini açıkladığı bölümde aşk üzerine şunları söylemektedir:

"Hiç aşkdan özge şey revâ mı

Sarf etmege gevher-i kelâmı" (H.A. 225. beyit)

Ömrünü “aşk” a adanmış bir şahsiyet olan Şeyh Galib, çilesini doldurduktan sonra Mevlevî geleneğine uygun olarak Galata Mevlevîhânesi’ne postnişin (tekke şeyhi) olur. Bu makam, onun ilâhî aşk yolunda kat ettiği mesafeyi göstermesi bakımından önemlidir. Galib, her ne kadar “Dede” unvanını almış olsa da, dünya zevklerinden de tamamen kopamaz. Kendi içinde yaşadığı bu çelişkiyi şu dizelerle yansıtır:

“Reh-i Mevlevîde Galib bu sıfatla kaldı hayrân

Kimi terk-i nâm ü şâna, kimi i’tibara düştü”

(Kalkışım,1994:419)

Mevlevîlik yolunda Galib, kimi zaman nâm ü şânı terk etmeğe yani tasavvufun istediği benlik ve mâsivâdan kurtulmağa, kimi zaman da benliğe ve itibara yöneldi. Bu ikisi arasında hayrân, bocalamaktadır. (Tarlan, 1977: 88)

Galib’in şiir evrenini oluşturan başlıca unsur, işte bu iki âlem arasındaki gidiş- gelişlerdir. O, genç yaşta edindiği şiir tecrübesini ve hünerini kullanarak bu karmaşık ruh hâlini, şiirlerinde olanca coşkunluğuyla dile getirmiştir. Hoca Neş’et vasıtasıyla şiirine dâhil ettiği Sebk-i Hindî üslûbu da, onun yaşadığı karmaşa ve coşkunluğu daha özgün bir ifade ile dillendirmesine olanak tanımıştır.

Divân Edebiyatı’nın son döneminde yetişen Şeyh Galib, içinde yaşadığı toplumun kültürel değerlerinin farkında olmuş ve şiir geleneğini çok iyi tanımıştır. Bununla birlikte, soylu şiir geleneğimizden kopmadan, Sebk-i Hindî’nin de etkisiyle son derece özgün bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Onun daha 18. yüzyılda, gelenekle modernlik arasında kurduğu bu köprü, bugünün şiirindeki arayışlara yıllar öncesinden verilmiş bir cevap niteliğindedir. Bu sebeple “günümüz şiirinde gelenek ve modernlik” denildiğinde, kendisine atıfta bulunulan ustaların başında Şeyh Galib gelmektedir.

Modern şiir alanında ise; gelenekle kurdukları bağları yenilikçi şiir anlayışlarıyla harmanlamaları sebebiyle adları Şeyh Galib’e yakın duran pek çok şâirimiz vardır. Bu şâirlerden Behçet Necatigil, Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Hilmi Yavuz ilk akla gelenlerdir. Şeyh Galib’in

günümüz şiirindeki izdüşümlerini aradığımız bu çalışmada ise, yukarıda adını andığımız şâirlerden Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç'un şiir dünyaları ve şiirleri konuya dâhil edilmiştir. Özellikle bu iki şairin çalışmamıza konu edilmesinin gerekçesi; bu şâirlerin hâlâ hayatta olmaları ve eser vermeleri sebebiyle “günümüz şiiri”ni yansıtmaları, şiir külliyatlarını neredeyse tamamlamış olmaları nedeniyle sağlam birer poetikaya sahip olmaları, öte yandan onlar henüz hayattayken kendi izlerinden giden genç şâirlerin var olmasıdır.

Konuyla ilgili çalışmalar gösteriyor ki; Şeyh Galib kültürel mirasımıza katkıda bulunduğu gibi, kendinden çok sonra yetişen bireyler için de bir hareket noktası olmuştur. Şiir geleneğimiz Galib üzerinden günümüz şâirlerine dek uzanmış, onlardan da sonraki nesillere aktarılmaktadır. Öte yandan, edebiyat tarihimiz Şeyh Galib gibi kıymetli isimlerle doludur. Bu sebepten, günümüz gençleri, bu isimleri tanıyıp onların yüzyıllar süren etkilerini somut örneklerle inceledikçe kültürel bilinçlerini daha da güçlendirecek, yarınlar için daha sağlam adımlarla ilerleyeceklerdir, kanaatindeyiz.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

1757- 1799 yılları arasında İstanbul'da yaşamış olan Mehmed Es'ad Galib, Divân Edebiyatı'nın son şâirlerindendir. Gerek küçük yaşlarda dâhil olduğu ilim ortamlarından feyz alarak, gerekse kendinden önce gelen, Fuzûlî, Nedîm, Nâbî, Nâilî gibi ustaları genç yaşta okuyarak; gelenekten kopmadan Klâsik Şiir'de yeni ufuklar açmıştır. Osmanlı'nın son dönemlerinde eser vermiş olması, onun köklü şiir geleneğimizin son temsilcilerinden olmasına imkân sağladığı gibi, şiire getirdiği yeni olanaklar bakımından da modern şiirin ilk işaretlerinden biri olarak anılmasına neden olmuştur. Son noktada, Şeyh Galib'in bir köprü olduğunu; alışlagelenle farklı ve yeni olanı ustaca harmanlayarak şiir geleneğimizde yıkılmaz bir köprü kurmayı başardığını söyleyebiliriz.

Galib'in gelenekle ilişkisi, "geleneği aşmaya çalışmak" biçimindedir. Bu anlayış Galib'e ölümsüzlüğün kapılarını aralamıştır. Gelenek, sanatın bütün alanlarında olduğu gibi edebiyatta da, özelleştirirsek 'şiir'de de, vazgeçilmez bir hareket noktasıdır. Kendinden önce var olan sanatçıların o alanda nelere imza attığını bilmeyen sanatçıların, yeni ve özgün eserler ortaya koyması neredeyse imkânsızdır. Şiirde özgün ve kalıcı eserler meydana getiren şâirlerin çoğunun kökeninde de, geleneğin izleri belirgin olarak yer almaktadır.

Eğitim alanında da durum bundan çok farklı değildir. Bir bireye hangi alanda eğitim verilmek isteniyorsa, ilk iş bireye o alanın geleneksel yapısını kavratılmaktır. Geçmişini, özünü ve geleneklerini anlamayan bireyin, modern yaşamın getirdiği kavramları ve yaşam şekillerini hazmetmesi mümkün değildir.

Ancak, bu konuda okullarda verilen eğitimin eksiklikler ve kopukluklar taşıdığı da bir gerçektir. Edebiyat derslerine baktığımızda, edebiyatımızın dönemleri birbirinden bağımsız birer oluşum olarak anlatılmakta, bu dönemler arasındaki geçişlerden yeterince söz edilmemektedir. Böylece "edebiyatımız" denildiğinde, bireylerin zihninde bütünsel bir bilgi yerine kopuk kopuk dönemler oluşmaktadır. Bu durum, edebî kültürümüz açısından neden-sonuç ilişkisi kuramayan gençlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır.

Ayrıca, farklı nedenlerden dolayı kendi kültürlerine hızla yabancılaşan gençlerimiz, yeterince vurgulanmadığı ya da yanlış tanıtıldığı için kültürel değerlerimizi, geleneklerimizi ve öz benliğimizi toptan yok sayma eğilimindedirler. Böylelikle ait olduğu kültüre yabancılaşan kuşaklar, git gide kendilerine de yabancılaşarak sonu gelmez bir yalnızlıkla karşı karşıya kalmaktadırlar.

Bu çalışmanın amacı; yukarıda anlatılan görüşlerden yola çıkarak, günümüz şiirinde, (Şeyh Galib'in eserlerinden hareketle) şiir geleneğimizin izlerinin saptanmasıdır. Bu saptamayla ortaya çıkacak veriler; öncelikle bireylerin

köklü şiir geleneğimizi kavramasında daha geniş bir bakış açısı yakalamalarına yardımcı olacak ve şiir kültürümüzün belli bir bütünsellik içinde öğretilmesini sağlayacaktır. Ayrıca, bu çalışmadan hareketle yapılacak tümevarımsal çıkarımlar; bireylerin kişilik gelişimleri açısından da geleneğin önemini kavramalarına imkân tanıyacaktır.

1.3. PROBLEM CÜMLESİ

Şeyh Galib'in şiir geleneğimiz içindeki yeri ve önemi nedir, günümüz şiirine etkisi var mıdır ve Şeyh Galib şiirinin günümüz şiirine olan etkisinden eğitim alanında yararlanmak mümkün müdür?

1.4. ALT PROBLEMLER

1. “Günümüz şiiri” denildiğinde ne anlamak gerekir?
2. Geleneğin günümüz şiirindeki izlerini net olarak görmek mümkün müdür?
3. Şiir geleneğimizin sürekliliğinin saptanması, eğitime ne gibi katkılar sağlar?

1.5. SAYILTILAR

Şeyh Galib'in şiir anlayışını kavramada dayanak noktamız “Hüsn ü Aşk” adlı eseridir. Bu eser, 2042 beyitten ve altışar bendlik dört ayrı tardiyyeden oluşmaktadır. Bu tardiyyelerdeki her bir bend beşer dizelidir. Çalışmamıza kaynaklık eden “Hüsn ü Aşk”; Muhammet Nur Doğan tarafından ayrıntılı açıklamalar eklenmek suretiyle hazırlanmış olmalıdır. Bunun yanı sıra, Abdülbâki Gölpınarlı tarafından hazırlanmış olan “Şeyh Galib- Hüsn ü Aşk” adlı yapıt ile Orhan Okay- Hüseyin Ayan tarafından hazırlanan ve Kaya Bilgegil'in önsözü ile sunulan “Şeyh Galip- Hüsn ü Aşk” adlı yapıtlardan da yeri geldikçe faydalanılmıştır. Özlem Önder tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanan

“Hüsn ü Aşk’taki Yolculuk Sürecinin İnsanın Olgunlaşmasına Etkisi” adlı çalışma da Hüsn ü Aşk’ın anlam boyutlarını keşfetmemizde bize yardımcı olmuştur. Bir de Victoria R. Holbrook’un “Aşkın Okunmaz Kıyıları” adlı eseri; hem Hüsn ü Aşk’ın derinlikli bir incelemesi olması hem de Osmanlı Şiiri’ne getirdiği yeni bakış açısı sebebiyle faydalandığımız bir diğer kaynak olmuştur.

Ayrıca “Şeyh Galib Divânı” da bu konudaki temel kaynaklarımızdandır. Divân’da 26 kaside, 331 Türkçe gazel, 36 Farsça gazel, 2 müstezad, 4 terki-i bend, 9 terci-i bend, 7 müseddes, 4 muhammes, 17 tahmiş, 68 tarih, 11 şarkı, kıta, ve rubailer yer almaktadır. Şeyh Galib Divânı üzerine yapılan önemli çalışmalardan biri Naci Okçu’ya aittir. Çalışma, Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmış olup iki ciltten oluşmaktadır. “Şeyh Galib- Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlîli ve Dîvânının Tenkidli Metni” adını taşıyan çalışma, gerçekten hem Şeyh Galib’e hem de şiirlerine ışık tutmaktadır. Bu alandaki bir diğer önemli çalışma ise Muhsin Kalkışım’a aittir. Kalkışım da 1994 basımı olan “Şeyh Gâlib Dîvânı” adlı bu çalışmada, Şeyh Galib’e ve yaşamına ana hatlarıyla değinmiş, ardından şiirleri Günümüz Türkçesi’ne aktarmıştır. Biz çalışmamızda bu iki esere de başvurmuş, hatta Galib şiirlerinin anlam yoğunluğunu kavrayabilmek için, çeşitli şiirlerin şerh edildiği başka kaynaklara da yönelmiş bulunmaktayız.

Şeyh Galib’in yaşamı ve sanat anlayışını kavrama noktasında başvurduğumuz yapıtların başında Sedit Yüksel’in “Şeyh Galib- Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri” adlı eseri gelmektedir. Ayrıca Ali Alparlan’ın “Şeyh Galib” ve Halûk İpekten’in “Şeyh Gâlib-Hayatı, Sanatı, Eserleri” adını taşıyan yapıtlarından da bu amaçla yararlanılmıştır. Ayrıca İlhan Genç’in hazırlamış olduğu “Hoca Neş’et- Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânının Tenkidli Metni” ve “Esrar Dede- Tezkire-i Şu’arâ-yı Mevleviyye” adlı yapıtlar da Galib’in yaşamının önemli noktalarına ışık tutması bakımından çalışmamızı aydınlatmıştır. 1995 yılında düzenlenen sempozyum bildirilerini içeren “Şeyh Galib Kitabı” da içinde yer alan farklı makalelerle çalışmamıza kaynaklık etmiştir.

“Gelenek” kavramına ilişkin bilgi edinmek ve bakış açısı kazanmak amacıyla başvurduğumuz kaynaklardan ikisi, Muhsin Macit’e aittir. Bunlardan ilki “Divan Şiirinde Âhenk Unsurları” diğeri ise “Gelenekten Geleceğe- Türk Şiirinde Geleneğin İzleri” adını taşımaktadır. Ayrıca, Beşir Ayvazoğlu’nun “Geleneğin Direnişi” adlı yapıtı da kapsamlı içeriğiyle çalışmamıza kaynaklık etmiştir.

Günümüz şiirine ilişkin bilgi ve fikir veren kaynakların başında, Ebubekir Eroğlu’nun “Modern Türk Şiirinin Doğası” adlı eseri gelmektedir. Ardından, Mehmet H. Doğan’ın hazırladığı “İkinci Yeni Şiir” adlı çalışma ise, günümüz şiirinde İkinci Yeni’nin yerini belirlemesi adına konuya açıklık getirmiştir. Cevat Akkanat’ın “Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri” adlı çalışması da günümüz şiiri konusunda hayli aydınlatıcı bilgiler sağlamıştır. Hüseyin Tuncer’in, edebiyatımızın çeşitli dönemlerini ele aldığı “Tanzimat Edebiyatı”, “Yedi Meşaleciler”, “Garipçiler”, “İkinci Yeni(ci)ler” adlı yapıtları da, edebiyatımızın geçirdiği evreleri anlama noktasında çalışmamıza kaynaklık etmiştir. Bâki Asiltürk’ün “1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası” adlı inceleme eseri ile Hayriye Ünal’ın “Modern Türk Şiiri Nereye?” başlıklı yazısı da günümüz şiirini anlama noktasında yol gösterici olmuştur. Ayrıca “Hece” dergisinin “Türk Şiiri Özel Sayısı” içinde yer alan farklı makaleler de çalışmanın bazı bölümlerine ışık tutmuştur.

Son olarak, hem kendi şiir dünyalarını tanımak hem de günümüz şiirini yorumlamak amacıyla Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç’un, deneme, makale, söyleşi gibi değişik türden kendi eserlerine başvurulmuştur. Bunun yanı sıra Ludingirra, Kitap ve Yedi İklim dergilerinin Sezai Karakoç adına hazırlanan özel sayıları ile Şakir Diclehan’ın “Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç” adlı kitabı ve Ebubekir Eroğlu’nun “Sezai Karakoç’un Şiiri” adlı yapıtı çalışmamıza yardımcı olan asıl kaynaklardır.

1.6. SINIRLILIKLAR

Şeyh Galib, Hint Üslûbu'nun Klâsik Edebiyatımız'daki son büyük temsilcisidir. Böylesine girift bir üslûpla, çok katmanlı eserler vücûda getiren bir şâiri tam manasıyla anlayabilmiş olmak elbette mümkün değildir. Onun şiirini ne kadar anladığımızı sansak da elbette geride fark edemediğimiz, atladığımız birçok ayrıntı kalacaktır. Kaldı ki, “günümüz şiiri” dediğimiz de, sınırlarını çizmenin hayli zor olduğu bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, hâlen yazılmakta olan bu şiir; dergilerde ve kimi adı anılmamış kitaplarda dağınık olarak varlığını sürdürmektedir. Çalışmamızda bu sınırlılıklar çerçevesinde hareket etmek zorunda kaldık ve günümüz şiirini temsil ettiğini düşündüğümüz iki şâirin şiir yolculuğunda, elimizden geldiği kadarıyla Şeyh Galib'in izlerini sürmeye çalıştık.

1.7. TANIMLAR

1.7.1. Eğitim

Eğitim sözcüğü, bu konuyu esas alan kaynaklarda; “bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla istendik değişmeler oluşturma süreci” olarak ifade edilmektedir. (Bilen, 1999: 3)

Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük'ünde ise ; “I. Belli bir konuda bir bilgi ve bir bilim dalında yetiştirme ve geliştirme, eğitime işi.” , “II. Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine yardım etme, terbiye.” şeklinde tanımlanmıştır. (TDK,1988: 435)

Yapılan tanımlardan da anlaşılacağı üzere, eğitimle hedeflenen; bireyin kişilik gelişimine yardım etmek ve böylece bireyin gerek yaşamsal anlamda gerekse farklı alanlarda köklü bir bakış açısına sahip olmasını sağlamaktır.

1.7.2. Gelenek

Köklü bir kültürel mirasa sahip olan toplumumuzda, çoğu alanda geleneksel bir yapının varlığı dikkat çekmektedir. Özellikle zanaata dayalı iş kollarında ve sanatsal alanlarda gelenek kavramından sıkça söz edilmektedir.

Bu sözcük, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde şöyle tanımlanmaktadır: “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültür kalıntıları, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane.” (TDK, 1988: 534)

1.7.3. Etki

Sözlükte, “Bir kimse veya nesnenin başka bir kişi veya şey üzerindeki gücü, tesir; bir etken veya bir sebebin sonucu; bir kimse üzerinde bırakılan izlenim.” olarak açıklanan etki sözcüğü, bu çalışmada; geçmiş dönemlerde ortaya koyulmuş olan şiir geleneğinin günümüzde yazılmakta olan şiire verdiği yön anlamını ifade etmektedir. (TDK,1988: 475)

1.7.4. Şiir

Şiirin net bir tanımını yapmak elbette pek mümkün değildir. Edebiyatçıların çoğu, şiiri tanımlamak gerektiğinde, şiir konusundaki taraflı bakış açılarını yansıtan sözler etmektedirler. Ama şiirin genel olarak bilinen tanımı; *okuyanda derin etkiler uyandıran, çoğunlukla belli bir ölçü ve uyak ile yazılan, sanat değeri taşıyan manzum yazı* şeklindedir. Fakat bu tanım günümüz şiir anlayışını yansıtmakta yetersiz kalmaktadır.

İskender Pala, şiir konusunda şunları söylemektedir: “Kısa tanımı ‘mevzûn u mukaffâ söz’ ”dür. Divân şiiri için bu tanım geçerli ise de daha sonradan şiir için, vezin ve kafiye aranmaz olmuştur. Şiirde güzellik esastır. Bir söz güzel ise şiir sayılır. İsterse vezinli ve kafiyeli olmasın...” (Pala, 2004: 432)

Türkçe Sözlük'te de şiirin tanımı şu şekildedir: “Zengin sembollerle, ritimli sözlerle seslerin uyumlu kullanımıyla ortaya çıkan edebî anlatım biçimi, manzume, nazım, koşuk.” (TDK, 1988: 1386)

Bu konuda yapılmış en güzel açıklamanın “ Şiir, şâir adı verilen, varlığı idrak tarzında sıradan insandan çok daha değişik bir etkileşimler silsilesi yaşayan insanın, duyular âlemini idrak ve izah tarzına verilen bir addır.” şeklinde olduğunu düşünmekteyiz. (Tökel, 2001:305)

1.7.5. Sebki Hindî

Divân Şiiri'nde kullanılan bir tarzın adıdır. Hint üslûbu anlamına gelmektedir. Derin bilgi birikimine sahip şâirlerin hünelerini sergilemek ve zekâlarının kıvraklığını kanıtlamak için kullandıkları bir yoldur.

“Bu üslûpta bir bilmeceyi andıran karmaşık mazmun ve söyleyişler, hayâle dayalı incelikler ve zihni zorlayan imajlar, çok zor anlaşılabilen ve derinlere gizlenmiş mânâ, orijinal teşbihler, sentetik bir şiir dili vs. hep zekâyaya yönelik çalışmalar kendini gösterir... Bu şiir klasik şiirimiz içinde Nâilî ve Fehîm ile başlayıp aynı asırda Neşâtî, Vecdî, Nedîm-i Kadîm ve Nef'i çizgisiyle devam etmiş ve Şeyh Galib'e kadar gelmiştir.” (Pala, 2004; 392- 393)

Bir tarz olarak kendisine Sebki Hindî'yi seçen şâirler “... yeni mazmunlar bulabilmek; ince ve hassas hayaller kurabilmek için olağanüstü çaba sarfetmişlerdir. Bu tarzda mübalâğa önemli bir yer tutmuştur... Dakîk, ince ve yeni hayallere yönelen bu akım mensubu şâirlerin Hindistan'a yönelmesinde Babür devleti hükümdarlarının şiir ve şâirler ilgi göstermesi büyük rol oynamıştır.” (Bilkan-Aydın, 2007:21-22)

Bizim şâirlerimiz, alışılmış Divân Şiiri kalıplarının, klâsik anlatım biçimlerinin dışına çıkmak istediklerinde; Sebki Hindî'den yeni bir olanak olarak

yararlanmışlardır. Bu tarzı en ustaca kullanan ve adı bu tarz ile anılan başlıca şâirimiz ise Şeyh Galib'dir.

2.BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

2.1. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu çalışmaya başlarken çıkış noktası olarak Şeyh Galib'in şiir evrenini anlamak, varış noktası olarak da günümüz şiirinde onun izlerini sürebilmek temel alınmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, Şeyh Galib'i anlama hususunda ilk olarak ele aldığımız eser Hüsn ü Aşk'tır. Bu yapıt hakkında, bugüne değin birçok edebiyatçı çeşitli yorumlarda bulunmuştur. Hâlen, hakkında yeni bir şeyler yazılmaya devam eden bu oylumlu yapıt üzerine yapılmış çalışmaların başlıcalarını şöyle sayabiliriz: Ahmet Cevat Emre, Hüsn ü Aşk (1932); Vasfi Mahir Kocatürk, Şeyh Galib- Hüsn ile Aşk (1944); Abdülbâki Gölpınarlı, Şeyh Galib- Hüsn ü Aşk (1968); Orhan Okay- Hüseyin Ayan, Şeyh Gâlib- Hüsn ü Aşk (1975); Muhammet Nur Doğan, Şeyh Galib- Hüsn ü Aşk (2002). Andığımız bu eserler, birer çeviri niteliğinde olup yer yer açıklamalarda bulunulmuştur. Fakat bu eserler karşılaştırıldığında; eserlerin toplam beyit sayılarının farklılık gösterdiği ve kimi beyitlerin yorumunun da eserden esere değiştiği görülmektedir. Biz, çalışmamızda, bu eserlerin en kapsamlısı olduğuna inandığımız Muhammet Nur Doğan'ın eserinden faydalanmayı uygun gördük.

Şeyh Galib Divânı ise, Hüsn ü Aşk'ın gölgesinde kalmış bir yapıt olarak düşünüldüğünden, üzerinde hak ettiği kadar çok çalışma yapılmamıştır. Ancak bu alanda yakın tarihte yapılan iki önemli çalışmadan söz etmek gerekir. Bunlardan ilki Naci Okçu'ya aittir. "Şeyh Galib- Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlîli ve Dîvânının Tenkidli Metni" adını taşıyan çalışma, Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmış olup iki ciltten oluşmaktadır (1993). Bir diğer önemli çalışma ise Muhsin Kalkışım'a aittir. "Şeyh Gâlib Dîvânı" adlı bu çalışmada; Şeyh Galib ve yaşamı genel olarak anlatıldıktan sonra Divân'da yer alan şiirler günümüz Türkçesi'ne aktarılmıştır (1994).

Şeyh Galib'i, yaşamı ve eserleri yoluyla bizlere tanıtan kaynakların başında ise; Sedit Yüksel'in "Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri", Ali Alparslan'ın "Şeyh Galib"; Halûk İpekten'in "Şeyh Gâlib- Hayatı, Sanatı, Eserleri" ve Beşir Ayvazoğlu'nun "Kuğunun Son Şarkısı" adlı yapıtları gelmektedir.

Victoria R. Holbrook'un ilk basımı 1998'de yapılan eseri "Aşkın Okunmaz Kıyıları"; Divân Şiiri çerçevesinde Hüsn ü Aşk'ın derinlemesine bir incelemesini ortaya koymaktadır. Holbrook, eserinde filolojiden Osmanlı mesnevî geleneğine dek pek çok alanda Hüsn ü Aşk'ı farklı bakış açılarıyla ele almıştır.

Çalışmamızın belirleyici unsuru olan Sebki Hindî ile ilgili kapsamlı eserlerin bulunmadığı bir gerçektir. Ancak Ali Fuat Bilkan ve Şadi Aydın'ın birlikte hazırladığı "Sebki Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı" adlı 2007 basımı eser, konuyla ilgili oylumlu bilgiler sunmaktadır. Bu tarzın İran, Hindistan ve Türk edebiyatındaki yansımalarına değinen kitapta, Sebki Hindî'nin nasıl ortaya çıktığı ve ne şekilde geliştiğiyle ilgili derin bilgilere yer verilmiştir.

Walter G. Andrews'in "Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı" adlı inceleme kitabı, Osmanlı'da gazel geleneğinin hem kültürel yaşamı yansıttığını hem de şekillendirdiğini göstermesi bakımından oldukça ilgi çekici bir yapıttır; konuya başka bir boyut kazandırmaktadır.

Bâkî Asiltürk'ün hazırlamış olduğu "1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası" adlı eser, çalışmamızın bugüne yönelik kısmına ışık tutmuştur. Asiltürk, dört bölümden oluşan eserinde öncelikle kuşak kavramını tartışmış, 1980'lerdeki şiir yönelimlerinden ve şâirlerin geleneğe bakış açılarından söz ettikten sonra örnekler üzerinden dönemin şiirini değerlendirmiştir.

Gelenek ile günümüz şiirini bir araya getiren bir eser de Muhsin Macit'in "Gelenekten Geleceğe- Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri" adlı yapıttır. Eserde, modern şiirin on üç büyük ismi seçilmiş ve bu şâirlerin şiirleri gelenek

bağlamında incelenmiştir. Konumuzla örtüşmesi bakımından, çalışmamıza hayli önemli katkıları olmuş bir eserdir.

Ebubekir Eroğlu'nun "Modern Türk Şiirinin Doğası" adlı, denemelerden oluşan kitabı da Türk Şiiri'nde gelenek olgusundan yola çıkarak şiirimizin geçtiğimiz yüzyıldaki seyrine değinmektedir. Bir de, Eroğlu'nun "Sezai Karakoç'un Şiiri" adlı yapıtı; Karakoç'un şiir dünyasını aydınlatması bakımından yararlı bir eserdir.

Ayrıca, Yedi İklim dergisinin 1993 yılında yayımlanan "Üstad Sezai Karakoç'a" adlı özel sayısı, Ludingirra dergisinin 1999 yılında yayımlanan "Dosya: Sezai Karakoç" sayısı ve Kitap Dergisi'nin 1998'de yayımlanan "Sezai Karakoç Özel Sayısı"; farklı şair ve yazarların Sezai Karakoç'a ilişkin değerlendirmelerini içeren kaynaklar olarak kuşatıcı bilgiler sunmaktadır. Şakir Diclehan'ın "Sanat ve Düşünce Dünyamızda Sezai Karakoç" adlı eserini de bu kapsama dâhil edebiliriz.

Bunlara ek olarak, Turan Karataş tarafından hazırlanan "Doğunun Yedinci Oğlu- Sezai Karakoç" ve Uğur Soldan'ın hazırlamış olduğu "Şiirin Aynasındaki Simurg- Hilmi Yavuz" adlı biyografik türdeki eserler de sözü edilen şâirleri tanımak açısından son derece yararlı birer kaynaktır.

3. BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu çalışmaya hâkim olan araştırma modeli; mukayeseli edebiyat yöntemidir. Yeri geldikçe, şiir inceleme yöntemlerinden de yararlanan bu çalışmanın Divân Şiiri ile ilgili olan kısımlarında, metin şerhine sıkça başvurulmuştur. Ayrıca, kendi çıkarımlarımızın yer aldığı bu çalışmada, okur merkezli eleştiri yöntemi de kullanılmıştır.

3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Çalışmamızı geniş kapsamlı olarak ele aldığımızda, Divân Şiiri ve Modern Türk Şiiri evren, Galib şiirinin ayırt edici özellikleri ise örneklem olarak düşünülebilir. Ancak konuya daha sınırlı bir bakış açısı getirecek olursak; günümüz şiirini evren, Şeyh Galib şiirinin temel özelliklerini ise örneklem olarak adlandırabiliriz.

3.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu aşamada, öncelikle Şeyh Galib'in yaşamı ve şiir anlayışına ilişkin kaynaklar araştırıldı. Çalışmamıza ışık tutacağına inandığımız kaynaklardan yola çıkarak bir derleme yapıldı. Ardından günümüz şiirine ilişkin veriler araştırılıp incelendi. Şiir eleştirmenlerinin konuya bakış açıları belirlendi. Son olarak da, Galib'in şiirleri ve günümüz şâirlerinin şiirleri arasında karşılaştırmalara gidilerek saptanan bulgular fişlendi. Böylece farklı yüzyıllarda vücûda getirilmiş olan iki şiir dünyası arasındaki etkileşimler ortaya çıkarılmaya çalışıldı.

3.4. VERİ ÇÖZÜMLEME

Öncelikle, verilerin toparlanıp incelenme aşamasında, çalışmamızı hangi başlıklar altında açıklayacağımız belirlenmiştir. Elde edilen bulgular, tezin amacını ortaya koyacak şekilde içeriklerine göre uygun başlıklar altında tasnife tabi tutulmuştur. İnceleme esnasında, önemli ve ayırt edici olarak görülen bilgiler de, teze girecek alıntılar olarak saptanmıştır.

4. BÖLÜM BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. ŞEYH GALİB'İN YAŞAMI VE ESERLERİ

4.1.1. Şeyh Galib'in Yaşamı

Şeyh Galib'in asıl adı Mehmet Es'ad'dır. 1757 yılında İstanbul'un Yenikapı semtinde dünyaya gelmiştir. Babası Mustafa Reşit Efendi, annesi Emine Hatun'dur.

“Vak'anüvis Nuri Efendi'nin bildirdiğine göre Galib'e Mehmet Es'ad adını Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Muhammed Efendi vermiştir. Şeyh, bir toplantıda Mustafa Reşit Efendi'ye 'Senin bir veledin dünyaya gelecek, adını Mehmet Es'ad koy' diye buyurduğu için çocuğa bu ad verilmiştir.” (İpekten, 2000: 1)

Galib'in doğum tarihi “Eser-i aşk” ve “Cezbetü'l-lah” terkipleri ile belirtilmiştir. Kendisi de bu terkibi bir gazelinde şöyle dile getirir:

“Kim kâdir ilâç eylemeğe hükm-i kaderdir

Tarihî imiş Galib-i zârın **eser-i aşk**” (Kalkışım,1994:343)

Galib'in babası Mustafa Reşit Efendi'nin mevlevî bir şâir olduğu, kimi vezirlerin divan kâtipliğini yaptığı kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır. Ayrıca dedesi Muhammed Efendinin de mevlevî olması, Galib'in küçük yaşlarda Mevlevîliği ve şiiri tanıyıp içine sindirmesine vesile olmuştur.

Bildiğimiz kadarıyla Galib, düzenli bir eğitim görmemiştir. Babası onu mahalle mekteplerine ve medreseye göndermek istememiş; Galib'i küçük yaşlardan itibaren kendisi yetiştirmeye çalışmıştır. Anlaşılan, Galib'in ilk hocası, babasıdır. “Esrar Dede can dostunun Tuhfe-i Şahidî'yi babasından okuduğunu

söyler. Ancak Galib'in belli bir seviyeye geldikten sonra babası ile yetinmiş olması düşünülemez.”(Ayvazoğlu, 2000: 24)

“Bu arada Galib'in yetişmesinde Galata Mevlevîhanesi şeyhlerinden Aşçıbaşı Hüseyin Dede ve devrin üstadı sayılan Hüca Neş'et Efendi'nin büyük katkıları olmuştur. Galib, Hüseyin Dede'den çok genç yaşlarda Mevlevîlik usul ve âdetlerini öğrenerek manevî feyz almış ve devrinde şiirinden çok Farsçası ve Fars edebiyatındaki derin bilgisiyle tanınan ve zamanının genç şâirlerine Farsça dersleri veren, bu yüzden de 'hoca' lâkabıyla tanınan Hoca Neş'et'in derslerinden yararlanmıştı. Hocanın bu yetenekli çocukla öteki öğrencilerinden daha çok ve özel olarak ilgilendiği anlaşılıyor. Hoca Neş'et genç yaşta şiir söylemeğe başlayan öğrencisi için uzun ve övgü dolu bir mahlasname yazarak ona 'Es'ad' mahlasını vermiştir;

Neş'et dedi pîrân zebânından edip gûş

Mahlas ona Es'ad ne sa'âdet ve ne şândır ” (İpekten, 2000: 8)

“Gâlib'in, hocası Neş'et'in bu mahlas-nâmesine 40 beyitten oluşan, aynı vezin ve kâfiyede bir Teşekkür-nâme yazıp sunması bir vefâ örneği olduğu kadar hocasıyla arasındaki edebî ilişkinin de boyutunu göstermektedir.” (Genç, 2005:52)

Galib gibi büyük bir ismin yetişmesinde şüphesiz pek çok kişinin emeği vardır. Ancak bu noktada anılması gereken en önemli isim kuşkusuz Hoca Neş'et'tir. “Türkçe ve Farsça'ya hâkimiyeti ile bu dillerin edebiyatlarına vukûfu ona erişilmez bir imkân tanımış, maddî imkânlarının desteğiyle şâir, Hocalık / Üstâdlık vasıfları gereğince bu imkânlarını herkesle paylaşmıştır. Medreselerde müderris, tekkelerde şeyh olup ilim irfân dersi verecek ölçüde kâbiliyet ve birikime sâhip olmasına rağmen, Neş'et'in, konağını bir 'mektebe' dönüştürmüş olması, onu gerçekten istisnâî bir mevki'e ulaştırmıştır.” (Genç, 2005:46)

“Çağının edebiyat meraklısı gençleri arasında Galib de bu değerli kişiden pek çok yararlanmıştı. Kimi gazellerinde ustasına karşı duyduğu beğeni, sevgi ve içtenliği belirten şâirimizin kaç yaşlarında Neş'et'in evine devam etmeğe başladığını gösteren bir belge yok elimizde. Yalnız, açıkça bilinen şudur ki Galip

gençlik yıllarında hiç boş durmamış, çok çalışmış, çağının ustalarından gereği gibi yararlanma yollarını aramış ve bulmuştur.” (Yüksel, 1980:7)

Galib’in bir dönem divan kâtibi sıfatıyla devlet hizmetinde görev aldığı fakat bu göreve uzun süre devam etmediği bilinmektedir. O, devlet hizmetinde çalıştığı sırada bir yandan da devrin şiir ve mûsikî okulu sayılan Mevlevîhâne sohbetlerine katılmıştır. Galib bu dönemde de şiir yazmaya devam etmiştir. “İlk gençlik şiirlerinde kararsızlık içinde Fuzûlî, Hayâlî Bey, Naili, Nâbî ve Nedîm gibi büyük şâirleri izleyen Galib, daha sonra Hoca Neş’et’in de yardımlarıyla Sebki Hindî şâirlerinden İranlı Şevket’i okuyup incelemeye başlamış[tır].” (Mengi,2000: 220) Galib’in Şevket’ten çok etkilenmesi, onun şiirinde yeni bir dönem açılmasına neden olmuştur. Böylelikle, belki eski yazdıklarını unutturmak belki de bu yeni dönemi vurgulamak için Es’ad olan mahlasını bir süre sonra “Galib” ile değiştirmiştir.

Galib, hem dedesi hem de babasından dolayı, doğduğu andan itibaren kendisini Mevlevîlik çevresinde bulmuştur. Onun yaşamında, kişiliğinde ve sanatında iz bırakan en önemli unsurlardan biri de şüphesiz Mevlevîliktir. Zaten kendisi de belli bir yaşa geldiğinde dervişliğe soyunmuş; çilesini doldurmak için Konya’ya gitmiştir (1784). Fakat Galib’in Konya’ya gidişine anne-babasının gönlü el vermemiştir. Sonunda, oğlunun özlemine dayanamayan Mustafa Reşit Efendi, Konya şeyhi Seyyid Ebûbekir Efendi’ye başvurup oğlunun, çilesini İstanbul-Yenikapı Mevlevîhanesi’nde doldurması için izin almıştır. Galib her ne kadar dönmek istemese de, şeyhinin, ana-baba kalbini kırmanın hoş olmadığını belirtmesi üzerine Galib çilesini tamamlamak üzere İstanbul’a geri gelmiştir. “O sırada Mevlevîhane’nin şeyhi olan Ali Nutkî Dede’nin notlarına göre Galib 1001 günlük çilesini 25 Ramazan 1201/ 11 Temmuz 1787 günü tamamlayarak “dede” olmuştur. Galib, çilesi sırasında şiir söylememiştir.” (Büyük Türk Klasikleri,1988)

Ardından Galib Dede’nin Galata Mevlevîhânesi’ne şeyh olarak atanması olayını Haluk İpekten şöyle açıklamaktadır:

“Galata Mevlevîhanesi’nin şeyhi Halil Numan Dede Konya âsitânesinden izin almadan Üsküdar’da bir Mevlevîhane kurmağa kalkınca görevinden alınmış ve yerine Konya’da Şems Dergâhı türbedarı Abdullah Dede Postnişîn atanmış. Abdullah Dede İstanbul’a gelirken Kütahya’da ölünce Konya âsitânesi şeyhi Hacı Mehmed Emin Çelebi, Galata Mevlevîhanesişeyhliğine 11 Haziran 1791 tarihinde Galib’i şeyh olarak atadı. Galib Dede, şeyh olur olmaz padişaha bir kaside sunarak tekkenin harap ve oturulamayacak derecede bakımsız olduğunu bildirip onarılmasını rica etti. Sultanın emriyle mevlevîhane bir yıl içinde yeniden yapılmış gibi onarılarak teslim edildi. Bu olaya Galib’le birlikte diğer Surûrî, Ayntablî Aynî ve başka şâirler kasideler söylediler. Galib, evini de mevlevîhanenin harem kısmına taşıdı.” (İpekten, 2000:10)

Galib Dede, târikat ve sanat hayatının en parlak ve en verimli devrini bu yıllarda yaşamıştır. Bir taraftan Mevlevîhâne’de şeyhlik yapan diğer taraftan Mesnevî dersleri veren Galib; hem Mevlevîlerce sevilip sayılıyor, hem de Saray tarafından beğenilip takdir ediliyordu.

Galata Mevlevîhânesi’nin müdâvimlerinin başında ise Sultan Selim gelmekteydi. “... Mevlevîliği çok seven, şiire, musikiye karşı büyük bir alâka gösteren Üçüncü Selim’in (1203/1789) da tahta çıkması, Gâlib için çok mes’ut bir hadise oldu. Zamanının tanınmış bir şâiri olan Gâlib Dede, yeni hükümdârın teveccüh ve himâyesini kolaylıkla temin etti.” (Okçu,1993:5) Sultan ya sık sık Galib Dede’nin yanına geliyor ya da onu saraya çağırıyordu. Çünkü “Gerçek bir şiir ve musiki kültürüne sahip bulunan Padişah’ın aradığı bütün incelikler Galib’de fazlasıyla vardı.”(Yüksel,1980:20)

Sultan’ın Galib Dede’yi “pamuk şeyhim” diye sevdiği, onun dizine yatıp şiirlerini dinlediği ve onu sık sık ödüllendirdiği incelediğimiz kaynaklarda yer alan bilgilerdendir. Sultan’ın, Galib Divânı’nı üç bin altın sarf ederek yazdırıp tezhip ettirmesi ve Cevrî hattıyla yazılmış değerli bir Mesnevî nüshasını Galib’e hediye etmesi, şüphesiz bu sevgisinin bir göstergesidir. “III. Selim’in bu ‘ihsan’ ve ‘iltifatına’ Galib onun adına yazdığı kasidelerini sunmakla karşılık veriyordu. Padişahın oluşturduğu her kurum için şair uzun övgüler, tarihler yazmış, onun yenilikseverliğini yinelemiş durmuştur.” (Yüksel,1980:21)

Bununla birlikte, Galib'in Sultan Selim'e şiirler sunmak ve övgüler düzmek hususunda son derece samimi ve içten olduğuna inanmak gerekir. Çünkü "Galib, İstanbul'da yetişmiş ve divan sahibi olan şairlerin çoğunun aksine, saraya pek iltifat etmemiştir. İlk defa 1780'de tamamladığını bildiğimiz divanında, devrin hükümdarı I. Abdülhamid hakkında bir kaside, hattâ dikkat çeken bir mısra bile yoktur. Bu durumda, III. Selim için kaleme aldığı 12 kasidede caize karşılığı bir medhiyeden çok, hasbî bir sempati aramak daha doğru olacaktır." (Okay, 1995:78)

Ayrıca, Sultan Selim'in annesi ile kız kardeşleri Hatice ve Beyhan Sultan'ın da birer Galib hayranı olduğu hatta Galib'in Beyhan Sultan'ı gizli ve derin bir aşkla sevdiği de kaynaklarda yinelenen bilgiler arasındadır.

Açıkçası, Padişah III. Selim'in Mevlevîliğe karşı büyük ilgi gösterdiği ve Galib Dede'ye hayranlık duyduğu aşikârdır. "Ancak bu ilginin ardında politik hesapların da bulunduğu unutulmamalıdır. Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak yeni bir askerî teşkilat kurmak isteyen 'müceddid' padişahın, ocağın mensup olduğu Bektaşîye'ye karşı Mevlevîye'yi desteklemek, bunun için de Mevlevî önderlerini arkasına almak istediği düşünülebilir. Bu iki büyük şahsiyetin dostluğu, esasen – biri çok büyük bir bestekâr, diğeri dehâ sahibi bir şâir olarak- mukadder gibidir." (Ayvazoğlu, 2000: 62)

III. Selim gibi Esrar Dede de Galib'in yaşamında iz bırakan kişilerden biridir. "Doğumu, çocukluğu ve öğrenimi üzerinde geniş ve ayrıntılı bilgilere sahip olamadığımız Esrar Dede, yetenek bakımından kendisini kanıtlamış bir sanatkârdır. Dar bir çevre içinde doğup büyüdüğü kesin gibidir. Ama bu dar çevre içinde yaratılıştan getirdiği yeteneklerinin yitirilmesine imkân tanımamıştır." (Genç, 2000:XXIV)

Kaynaklara göre Esrar Dede'nin Mevlevî oluşu Galib'i tanınmasıyla aynı dönemlere rastlar. Esrar Dede, yaşamındaki arayışları Mevlevîliği seçerek sonlandırır. "Esrar'ın, çok geç bir yaşta da olsa, Mevlevîliğe girişi ve bilhassa orada Şeyh Galib gibi büyük bir şâirle tanışması; onun hayatında çok önemli bir

dönüm noktası teşkil eder. O, şiirlerinde sık sık Mevlevîlikte bulduğu huzuru dile getirerek ‘hüzün kulübesi’ olan gönlünün, bu sayede safâ bahçesine döndüğünü söyler.” (Horata, 1998:15)

Galib ile Esrar arasındaki dostluk geç yaşlarda başlamıştır. Ancak kısa denilebilecek dostlukları, bu iki önemli isme de çok şey katmış, onları derin duygularla birbirlerine bağlamıştır. Hatta Esrar Dede’yi çok seven Galib, onu Mevlevîhane’nin Kazancı Dede’si yapmıştır. “... Esrar Dede Mevlevî olduğu zaman 40 yaşlarında olup bu yaşına kadarki hayatı belirsizdir. Sanatçı bir kişilik için bütün özellikleri taşıdığı şüphesizdir. Şeyh Gâlib’in onun hayatındaki işlevini burada aramak gerekir. İçte dönük ve silik bir hayat yaşayan sanatkâr ruhlu Esrar Dede’yi gün ışığına çıkaran ve ona yepyeni bir çehre kazandıran Gâlib olmuştur.” (Genç, 2000: XXIV)

“Gâlib Dede önce annesi Emine Hatun’u (1209/1794), iki yıl sonra da Esrâr Dede’yi kaybetmiş ve bunun üzerine Dîvân Edebiyatı’nın ve edebiyatımızın, sahasında zirve sayılacak ünlü mersiyesini dostu Esrar Dede için yazmıştır.” (Genç, 2000: XXVII) Aşağıdaki dizeler, Galib’in yaşadığı acı karşısındaki duygularını yansıtmaya amacıyla bu ünlü mersiye’nin ilk bölümünden alınmıştır:

“Kan ağlasın bu dîde-i dürbârum ağlasun
 Ansın benim o yâr-ı vefâ-dârum ağlasun
 Çeşm ü dehân u ârız u ruhsârum ağlasun
 Baştan başa bu cism-i siyeh-kârum ağlasun
 Ağyarum ağlasun bana hem yârüm ağlasun
 Gûş eyleyen hikâyet-i Esrar’um ağlasun”

(Kalkışım, 1994:432)

Şeyh Galib, annesinin ve kıymetli dostu Esrar Dede’nin ardı ardına bu dünyadan göçmeleri üzerine, kendi kabuğuna çekilmiştir. Gönül ehli ve şâir yaradılışlı bir insanın bu büyük acılar karşısında derin bir üzüntüye gark olması kaçınılmazdır. Nitekim Galib Dede de bir süre sonra ağır bir hastalığa tutulmuştur. Tüm çabalara rağmen kurtarılamayan Galib Dede, hayata gözlerini yummuştur. Rivayetler, onun verem hastalığından öldüğü söylemektedir. Fakat bir de Galib’in neden bu amansız hastalığa yakalandığına dair söylentiler vardır ki, bunları

Galib'in mağrur yaradılışını vurgulamak için onun kişiliğini ele aldığımız bölümde anlatmayı uygun gördük.

Şeyh Galib, 1799 yılında, kırk iki yaşında hayata gözlerini yummuştur. O bu dünyadan çok erken göçmüştür. Hatta öldüğünde sakalında bir tek ak bile olmadığı belirtilmektedir. Genç yaşta dünyaya veda eden Galib'in cenazesi yıkanırken, hâlâ hayatta olan babası Mustafa Reşid Efendi'nin oğlunu son olarak görmek istediği, teneşirin başında, gözyaşları sel olup akarken, "Ah oğul, bu tahtaya kara sakal yakışmıyor." dediği bilinmektedir. "Cenaze ertesi gün Mevlevî geleneklerine göre yapılan, ayrıntılarını ne yazık ki bilmediğimiz büyük bir törenle Galata Mevlevîhanesi'nin avlusunda, girişte hemen soldaki ahşap türbede yatan Şârih-i Mesnevi İsmail Rusûhî Dede'nin ayakucuna gömülmüştür. Günlerden perşembedir ve kandil günüdür. Ve bu ölüme düşürülen tarihlerin en güzeli, bir zamanlar Galib'i hicveden Sürûrî'nin imzasını taşır:

Geçdi Galib Dede candan yâ hû " (Ayvazoğlu, 1988: 78)

Bir zamanlar Şeyh Galib'in sesinin yankılandığı, ateş denizlerini mumdan kayıklarla geçmeye çalıştığı Galata Mevlevîhânesi, yakın geçmişte İstanbul Belediyesi tarafından "Divân Edebiyatı Müzesi" olarak düzenlenmiştir. Zamanında Şeyh Galib'i ağırlayan o büyülü mekân, şimdilerde çeşitli kültürel aktivitelere ev sahipliği yapmaktadır.

4.1.2. Şeyh Galib'in Kişiliği

Babası ve dedesi de kendi gibi Mevlevîliğe gönül vermiş olan Şeyh Galib, daha doğduğu anda kendisini bir ilim ortamı içerisinde bulmuştur. Babasının da şiiirler söylediğini bildiğimiz Galib için, şiiir zevkini öncelikle ev ortamında tatmıştır demek yanlış olmaz. Ayrıca her ne kadar düzenli medrese eğitimi almadığı söylene de; varoluşundan gelen yüksek kavrayışı, sürekli çevresinde

bulunan değerli kişilerin sohbet ortamlarında bulunuşuyla perçinlenince Galib daha çocuk denilebilecek yaşlarda ilim deryasına açılmıştır.

Galib'in yaşam öyküsünden yola çıkarak yapabileceğimiz bir diğer kişilik saptaması da onun, sevgi mefhumunu öncelikle ailesinden öğrendiğidir. Çilesini doldurmak üzere Konya'ya giden Galib'in anne babası, onun yokluğuna dayanamayarak, çilenin İstanbul'da dolması için Konya şeyhi Seyyid Ebûbekir Efendi'den izin almışlardır. Böylelikle Galib İstanbul'a dönüp çilesini burada doldurmuştur. Bu olay anne babasının ona olan sevgisine güzel bir örnektir. Ayrıca Sultan Üçüncü Selim ile aralarındaki sevgi bağı ve çok sevdiği annesi ile yakın dostu Esrar Dede'nin peş peşe ölmeleri üzerine derin bir acıya gömülüp hastalandığı rivâyetleri de onun ne denli gönül ehli bir kişiliğe sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

“Galib Dede anlatılanlara göre hassas, ince, nazik bir insandır. Neşeli, esprili olduğu da yakınında toplantılarda bulunanlar tarafından anlatılmıştır.”(İpekten, 2000:15)

Kendisi daha dünyaya gelmeden, varlığı Şeyh Muhammed Efendi tarafından babasına müjdelenmiş, hatta ona Mehmed Es'ad adı uygun görülmüştür. Es'ad sözcüğü, “pek saîd, daha saâdetli; çok hayırlı, en mutlu” anlamlarına gelmektedir. (Devellioğlu,2002:230) Zaten Hoca Neş'et de kendisine mahlas olarak Es'ad'ı uygun görmüştür. Bu işaretler, onun gelecekte ne denli bir yaşam süreceği hakkında son derece açık ipuçları taşımaktadır.

Hocası'nın verdiği Es'ad mahlasını bir süre kullanan şâir, Es'ad mahlasını kullanan diğer şâirlerle adı karıştırılmaya başlanınca mahlasını değiştirmeye karar verir. Kendisine seçtiği mahlas “Galib”dir. Bu mahlas, onun kendine olan güvenini ortaya koyması ve farklı olduğunu daha genç yaşlarda ifade etmeye başlaması açısından dikkat çekicidir. Galib'in genç yaşta kendisine bu kadar güvenmesi, sivri dilli bir şâir olan Sürûrî'nin onu hicvetmesine yol açmıştır. “... şâirin gurur ve övünme ifade eden böyle bir mahlası seçmesi, tarih düşürmede çok usta olmakla

beraber, şâirlikte pek varlık gösteremeyen heccav Sürûfî'yi epeyce rahatsız eder ve şiddetli bir kıskançlığın açık izlerini de taşıyan ünlü kıt'asında Galib'e 'menhus'(uğursuz) demekten çekinmez." (Ayvazoğlu, 2000: 27)

Onun genç yaşta "Galib" mahlasını kullanmaya başlaması, temelde özgüveninin bir sembolüdür. Çünkü "galib" sözcüğünün anlamı sözlüklerde "galebe eden, galebe çalan, üstün gelen, yenen" olarak geçmektedir (Devellioğlu, 2002: 275). Galib de kendi gücünün ve yeteneklerinin farkında bir genç olarak, daha şiir yolunun başında bu mahlası seçerek, gelecekte şiirin hangi kalelerini fethedeceğinin işaretini vermiştir.

Galib, kaleme almış olduğu bir rubâisinde, bu kendine güvenini ve gururunu açıkça dile getirmiştir:

"Ol şâir-i kem-yâb benim kim Gâlib
Mazmûnlarımı anlamamak ayb olmaz
Yektâ güher-i gayb-ı hüviyetdir hep
Gavvâs-ı hîred behre-ver-i gayb olmaz"

(Kalkışım, 1994:445)

Benzeri az bulunur bir şâirim ben, Gâlib... Şiirimdeki gizli manaları anlamamak ayıp değildir bu yüzden... Onlar Tanrı'da kaybolmuş gizli cevherlerdir, her biri ayrı bir inci! Akıl denen dalgıcın kârı değildir oysa gizli denizlere dalmak. (Pala, 2002:37)

Ayrıca, Galib'in Sultan III. Selim ile arasındaki yakın ilişki, onun her konuda yenilikçi ve modernleşme yanlısı bir şahsiyet olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bilindiği gibi, Sultan Selim yenilik yanlısıdır. Fransız İhtilâli yıllarında tahta çıkmış ve Fransa'yla ilişkilere önem vermiştir. Nizâm-ı Cedid adı verilen düzenli orduyu kurmuştur. Yeniliklerin yarattığı kargaşa ortamında Şeyh Galib her daim III. Selim'in yakınında olmuş, onu desteklemiştir. Bununla birlikte, Sebk-i Hindî gibi zor ve farklı bir tarzı bambaşka bir soluk olarak şiirde başarıyla kullanması da, Galib'in ne denli yeniliğe açık bir insan olduğunun göstergelerindedir.

Onun en çok vurgulanan ve üzerinde tartışılması gereken bir diğer kişilik özelliği de şüphesiz gururudur. Genç yaşta yaşamını yitiren Galib Dede'nin gerçek ölüm sebebi bilinmemektedir. Ancak hastalanarak ölmesi üzerine ortaya çıkan söylentilerde, hep onun mağrur tavrı dikkat çekmektedir. Bu konuda söylenegelen rivayetleri şöyle aktarabiliriz:

“Son zamanlarında süslü ve pahalı elbiseler giymeğe başlamış, bir gün sema’ a çıkıldığında minderinin kenarında ‘mâsivâyâ çok değer verdiği ve gösterişe kapıldığını, böyle olanların başlarından geçmesi gerektiğini’ hatırlatan bir yazı bulmuş, buna üzümlü hastalanmıştır; Yenikapı Mevlevîhânesinde şeyhi Ali Nutkî Dede'nin yanında sikkesini çıkarmış, sonradan şeyhini incittiğini düşünüp hastalanmıştır; Beşiktaş Mevlevîhânesi şeyhi Yusuf Zühtü Dede yerine Padişah'ın emriyle mesnevi dersi vermeye kalkmış ama şeyhin bir bakışından küstahlık ettiğini anlayınca nutku tutulmuş ve üzüntüsünden hastalanmıştır; Yenikapı Mevlevîhânesi'ne atla girerken Salih Ahmed Dede'nin yerlere kadar eğilip selamlamasından kendisiyle alay ettiğini, feyz aldığı tekkeye at sırtında girmenin hata olduğunu anlayarak kederinden hastalanmıştır. Bu söylentilerin Galib'in genç yaşta, henüz 42 yaşında ölümüne neden aramak için ortaya atıldığı kuşkusuzdur. İlginç olan Galib'in gururunu dile getirmede birleşmeleridir. Yetenekleri sayesinde çabuk üne kavuşan ve sarayla ilişkileri en üst düzeye çıkan Galib'in, son yıllarında tarikatın gereği olan tevâzûyu bıraktığı ve çevresinin de bundan hoşlanmadığı anlaşılıyor. (Büyük Türk Klasikleri, 1988)

Son olarak, Galib Dede'de gördüğümüz belirgin kişilik özelliklerinden biri de, onun med- cezirli ruh halidir. Bir taraftan, tarikât ehli olarak her türlü hırstan, şaşaaadan ve zevkten uzaklaşmaya çalışması; öte yandan dünyanın geçici heveslerinden kopamaması belki de onun en özgün yanıdır. Şiirlerindeki yoğun coşku ve derin lirizmin kaynağı işte bu ruh hali olsa gerek. Bu karmaşık ruh halinin en güzel ifadesi onun;

“Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düşdü
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düşdü”

diye başlayan ünlü gazelinin son beyitinde apaçık ortaya çıkmıştır:

“Reh- Mevlevî’de Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân
Kimi terk-i nâm u şâne kimi i’tibâre düşdü”

(Kalkışım,1994:419)

Öyle kendini kaybetti ki Mevlânâ yolunda Gâlib; bazen şanı şöhreti terk etmeye vardırıdı işi, bazen de saygınlık kazanma peşinde koştu. (Pala, 2002:31)

4.1.3. Şeyh Galib’in Edebî Yönü

Şeyh Galib, kendinden önce ortaya konmuş olan köklü Divân Şiiri’ni genç yaşta hazmetmiş; bu geleneği Neş’et vasıtasıyla tanıdığı Sebk-i Hindî üslûbu ve özgün ruh hâliyle birleştirerek çağını / çağları aşan şiirler meydana getirmiştir. Onun en büyük başarısı kuşkusuz geleneksel şiir anlayışıyla farklı ve yeni olanı ustaca birleştirmesidir. Bundan ötürü, şiirdeki geleneksel duyuşu modern olanla birleştirmeyi amaç edinen günümüz şâirlerine de ilham kaynağı olmuştur.

Kaya Bilgegil, Galib’in özgün yönünü şu cümlelerle ifade etmiştir: “Fûzûli’deki iç ürpermesi, Bâkî’deki şekil insicâmi, Nefî’deki dil salâbeti, Nedîm’deki şehrili zerâfeti, (mevlevî asâleti de fazlası olmak üzere)...bunların hepsi Galib’de mevcut. Fakat Galib bu şâirlerden hiçbirisine bir şey borçlu değildir. Her tavır kendine hastır.” (Bilgegil,1992:XVIII)

Şeyh Galib’in eserlerinin edebî zeminini “Mevlâna” ve “Mevlevîlik” sözcükleriyle ifade etmek mümkündür. Mevlevîlik, Galib için hem doğduğu anda kendini içinde bulduğu bir kültür ortamı, hem de bizzat gönül verdiği bir hareket noktasıdır. Durum böyle olunca, eserlerinde ön plana çıkan düşüncenin de “tasavvuf” olması kaçınılmazdır. Onun, meşhur tercî-i bend’indeki şu dizeler, İsrâ Sûresi 70. âyete bir gönderme niteliğindedir:

“Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvan olan âdemsin sen”

(Kalkışım,1994:180)

Hoşça bak kendine ki, evrenin özüsün sen; varlık âleminin göz bebeği olan insansın sen. (Pala, 2002:4)

İsrâ Sûresi'nde de; Allah'ın, insanoğlunu, yarattığı diğer tüm canlılardan daha üstün kıldığı belirtilmiştir. Burada ifade bulan “eşref-i mahlûkat” düşüncesidir. Çünkü Tanrı, insanı akıl sahibi olarak yaratmıştır. Akıl sayesinde iyiye ve güzele ulaşacak olan insanoğlu, yaratılanların en şerefli olarak addedilmiştir. Kur'an'ı Kerim'deki bu düşünce, Gâlib'in buradaki bakış açısıyla örtüşmektedir.

Ayrıca, Galib Dede gerek dünya görüşü olarak etkilendiği gerekse sanatsal anlamda yararlandığı Mevlâna'ya olan şükran duygularını da şu beyitinde dile getirmiştir:

“Efendimsin cihanda itibarım varsa sendendir

Miyân-ı âşıkanda iştiârım varsa sendendir”

(Kalkışım,1994:286)

Efendimsin sen, şu dünyada saygınlığım varsa senin sayendedir; aşk hususunda adımın sanımın bilinmesi de yine senin sayendedir. (Pala, 2002:20)

Galib'den önce edebiyat sahnesine çıkan şâir Nedîm, mahallileşme/ yerlileşme akımının önde gelen isimlerindedir. O, bir büyük şâir olarak; bu akımın da etkisiyle içinde bulunduğu devrin yaşam tarzını ve İstanbul'u şiirlerine çok güzel yansıtmıştır. Ne var ki bu akım, bir süre sonra yozlaşmış bir şiir zevkinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktan uzak duramamıştır. Köklü şiir geleneğimizin eşsiz mazmunları, git gide basit söylemlere dönüşmeye başlamıştır. Bu durumu, Divân Şiiri'nin dönüşümünü tamamlayıp, kendi içinde bir çıkmaza girmesi olarak görenler de vardır elbette. Bu noktada, şiir için yeni bir açılım, yeni bir “tarz”a olan gereksinim gün yüzüne çıkmıştır. Ve gerekli olan yeni soluk, Galata'dan yükselmiştir.

Çok genç yaşta divân tertip eden ve muhteşem bir mesnevî kaleme alan Galib, kişiliğinin de etkisiyle şiirde bambaşka bir yol tutmak, yapılmayı yapmak istiyordu. “İran şairlerinden Şevket'i çok beğeniyor, onun girişik hayallere, özgün

mecaz ve istiarelere dayanan tarzından yararlanmak istiyordu. Sebk-i Hindî adı verilen bu tarz, sonraları Galib'in şiirinin asıl ögesi haline geldi. Hayali çok zengin olan Şevket, Galib'de önemli yenilikler oluşturuyordu. Hatta kendisini övmek isteyenlerin çoğu ona 'Şevket-i Rûm' adını vermişlerdi.”(Yüksel,1980:9)

Galib Dede, Şevket-i Buhârî'nin etkisiyle *Sebk-i Hindî* üslûbunu tanıyıp, bu yolda eserler vermeye başlayınca, Divân Şiiri de aradığı yeni soluğu bulmuş olur. Dahası, bir zaman sonra kendisi de “Şevket-i Rûm” olarak anılmaya başlar. Hatta evvelinde “Es'ad” olan mahlasını “Galib” ile değiştirmesi de bu döneme denk düşer.

Galib Dede hakkında AbdülBâkî Gölpınarlı'nın söylediği şu sözler, hayli özetleyici ve anlamlıdır: “... Sebk-i Hindî'yi kabûl eden ve bu tarzı, gerçekten de, edebiyatımızda ibda' ederek yepyeni bir çığır açan, hattâ, Hüsn ü Aşk'ta *Gördün mü bu vâdi-i kemîni / Dîvân yolu sanma bû zemîni* beytiyle bu çığırın dîvan edebiyatı yolundan başka ve ayrı bir yerde olduğunu söyleyen Galib'i, aynı yolda mürdî Esrar Dede ta'kıyb etmiş, fakat ondan sonra aynı vâdîde yürüyen olmamış, XIX. yüzyıldaki yenilik cereyanı, şiiri başka vâdilere götürmüş, hâsılı Şeyh Galib edebiyatımızda tek kalmıştır.”(Gölpınarlı,1968:23) Ne var ki, Galib'in sanat yolunda zirveye çıkmasına olanak sağlayan etkenlerden biri de belki, Gölpınarlı'nın sözünü ettiği bu “tek kalış”tır.

Sebk-i Hindî tarzının en önemli özelliği; girift düşüncelere, ilginç hayâllere, uzun tamlamalara ve alışılmadık mazmunlara yer vermesidir. Bu tarz ile şâirler hayal güçlerinin sınırlarını zorlamış, sonuç olarak, anlaşılması güç şiirler üretmişlerdir. Hayâl gücü ön plana çıkınca, şâirler de yeni mazmunlar geliştirmişler, “ateş denizini mumdan kayıklarla geçmeye” çalışmışlardır.

Şeyh Galib, “Hüsn ü Aşk” ın muhtelif bölümlerinde, “şiir”e ilişkin görüşlerine yer vermiş; poetikasını ortaya koymuştur. Orhan Okay, Hüsn ü Aşk'ın fahriye bölümü için şöyle söylemektedir: “Fahriye, divan şiirinde bir gelenektir sâdece, ama Galib'de, bir erken poetika karakterinde görünür.” (Okay,1995:82)

Galib, yaptığı bu öncülüğün farkında mıdır bilinmez ama Hüsn ü Aşk'tan alıntıladığımız şu beyitler, Galib'in poetikasını açıkça yansıtmaktadır:

“Merd ana denir ki aç a nev râh

Erbâb-ı vukûf-ı ede âgâh” (H.A.212. beyit)

“Olmaya sözi bedîhî-i tâm

Ede niçe tecrübeyle itmâm” (H.A. 213. beyit)

Adam ona denir ki, sanat ve edebiyattan anlayanlara yepyeni ufuklar açsın; sözü, aklına geldiği gibi değil de, onu nice tecrübelerle olgunlaştırdıktan sonra söylesin. (Doğan, 2002:61)

Bu beyitte Galib, bir şâirin, kendinden sonrakilere yeni ufuklar açacak eserler vücûda getirmesinin ve söylediği sözü türlü birikimlerle temellendirmesinin gerekliliğini savunmuştur. Nitekim kendisi de, engin birikimiyle yazdığı şiirler sayesinde çağını aşır etkisini bugünün şâirlerinde bile göstermiştir.

“Dâim bunu der ki elde hâme

Âfet bana i'tibâr-ı amme” (H.A. 218. beyit)

Elimdeki kalem bana her zaman şöyle der: Halkın beğenisi benim için bir felakettir. (Doğan, 2002:61)

Galib bu beyitiyle, edebiyatta çok tartışılan bir konuya değinmiştir: Sanat, sanat için mi yoksa halk için mi olmalıdır? Elbette, Galib'in beyiti “sanat için sanat” görüşünü vurgulaması bakımından önem taşımaktadır. Çünkü o, Hüsn ü Aşk'ın 217. beyitinde de; sanattan anlayan birinin beğendiği bir şiir yazmanın verdiği mutluluğun dünyalara bedel olduğunu söylemektedir.

“Âkıl kılığında ba'zı mecnûn

Yokdur diye düşdi tâze mazmûn” (H.A. 710. beyit)

Akıllı sanılan birkaç sersem, “yeni mazmun yoktur” diye ortaya atıldı.

(Doğan, 2002:161)

“Ez cümle teceddüd-i havâdis

Mazmûn-ı neve degil mi bâis” (H.A. 754. beyit)

Yeni yeni olayların vücuda gelmesi yeni yeni mazmunların doğuşuna sebep olmaz mı? (Doğan, 2002:169)

Hüsn ü Aşk’ın yukarıda andığımız 710. beyiti ise, Galib’in “bıkr-i mazmun” kavramına bakış açısını ortaya koymaktadır. Bıkr-i mazmun; daha önce kullanılmamış, orijinal mazmun anlamına gelmektedir. Galib’in bu beyiti; mazmunlara dayalı Divân Şiiri’nin kendini tekrar etmeye başladığını ve artık söylenecek yeni bir sözün kalmadığını düşünen şâirler için bir cevap niteliğindedir. Ona göre, insanların yaşadığı her farklı olay, hissettikleri her farklı duygu yeni mazmunların doğmasını sağlayacak birer çıkış noktasıdır.

Ayrıca, Galib Dede Hüsn ü Aşk’ın girişinde, dili gereksiz yere ağırlaştırdığı için Nabi’yi suçlamaktadır:

“Manzûme-i Fârisî- veş ebyât

Bi’l cümle tetâbü-ı izâfât” (H.A. 189. beyit)

“İnşâya verir egerçi ziyet

Türkî söz içinde ayn-ı sıklet” (H.A. 190. beyit)

Farsça’ya benzer uzun zincirleme tamlamalar nesirde süs olsa da, Türkçe söz içerisinde ağırlıktan başka bir şey değildir. (Doğan,2002:57)

Bu sözlerle, şiirde sade bir dilden yana olduğu izlenimi uyandırır. Fakat eserleri incelendiğinde, bazı şarkılar ve beyitler dışında, Galib’in de son derece ağır bir dil kullandığı görülür. Hatta Lâle Devri’nde kısmen sadeleşen dil, Galib’le birlikte yeniden ağırlaşır. Kullandığı bu ağır dil Hint üslûbunun karmaşık hayal dünyası ile birleşince; Galib’in şiirlerini anlamak zorlaşır.

Galib’in bu beyitleri için Sedit Yüksel de şu yorumda bulunmuştur: “...Şeyh Galib tamlamalardan yakınmakta, bunların belki ‘inşâ’yı süslediklerini ama Türkçe sözcükler içinde hoş kaçmayacaklarını söylemektedir. Bu sözleriyle

yalınlık yanlısı görünen şairimizden eserlerinde çok tamlamalı bir dil kullanmaması beklenirdi.” (Yüksel, 1980:65)

Şeyh Galib, şiirlerinde, neredeyse Divân Edebiyatı’na ait bütün nazım biçimlerini ustaca kullanmıştır. “Galib, Divan edebiyatı geleneklerine sıkı sıkıya bağlıdır. O, manzumelerini yazarken bu edebiyatın gerek şekil ve gerek içerikte uyulması zorunlu olan esaslarından ayrılmaz.”(Yüksel,1980:53) Bu durum onun, şiir geleneğine ne denli vâkıf olduğunu göstermesi bakımından hayli önemlidir.

Ayrıca Şeyh Galib, usta işi gazellerinin, kasidelerinin yanı sıra bir de hece ölçüsüyle türkü söylemiştir. Bu da, onun her ne kadar Hint Üslûbu’nu benimsese de mahallileşme eğiliminin tamamen uzağında kalamadığını göstermesi bakımından önemlidir:

“Tuğra çekmiş dest-i kudret kaşına
Cefâ takmış siyah perçem başına
Tâze girmiş on üç on dört yaşına
Gül fidanım henüz bulmuş çağını
Şirîn esmer şimdi bulmuş çağını” (İpekten, 2000: 28)

Sedit Yüksel’in bu şiir hakkındaki yorumu hayli anlamlıdır: “Hece vezniyle olan tek şiiri, kanımızca, şekil değişikliği yolunda bilinçli bir hareket, bir uyanıklık eseri olmaktan çok, halk edebiyatının aydınlar edebiyatına yansımasıdır.” (Yüksel,1980:180)

Ayrıca Talat Sait Halman, Şeyh Galib’e ilişkin değerlendirmeler yaptığı bir konuşmasında, Galib’in şiirlerinde hâkim olan mûsikîye dikkat çekerek şu saptamada bulunmuştur:

“Kelimeleri anlamasak bile, o seslerin öyle bir musikisi var ki, okumak zorundayız:

İsterim hüsnün gibi cevrine pâyân olmasın
Tek seni sevmek cihan halkına âsân olmasın

Bu dünya çapında bir beyittir. Kuruluşuyla da, düşüncesiyle de Şeyh Galib'in şiirinde velveleler var, manevi zelzeleler var, büyük sarsıntılar var ve bunların getirdiği muhteşem bir orkestra sesi var. Türk şiirinde bence hiç kimse cehennemi ve aşkın cennetini Şeyh Galib'in gücünde yaratmamıştır." (Halman,1995:192)

Şiirde "mûsıkî" söz konusu olduğunda aklımıza hemen Yahya Kemâl'in ünlü sözleri gelmektedir: "Şiir, ryhme yani nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısrâlarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu nesir sahasına atarız." (Beyatlı,1984:7) O hâlde, Şeyh Galib'in kudretli bir şair olarak adlandırılmasında, sözünü ettiğimiz özelliklerinin yanı sıra, şiirde mûsıkîyi yakalamış bir bestekâr olmasının da payı olduğu görüşüdeyiz.

Bu özelliklerin yanında, Galib'in kendinden sonrakiler üzerinde iz bırakmasını sağlayan asıl unsur onun muhteşem hayal gücü ve imgeleridir. Özellikle Hüsn ü Aşk'ta görülen coşkun ruh hali, günümüz şâirlerini bile Galib'in cezbesine kapılmaktan alıkoyamamıştır. Eserdeki canlı tabiat tasvirleri, ruhî portreler, ateşler, gerilimli anların anlatıldığı bölümler ve aşk'ın derin anlam boyutları içinde işleniş; Galib'in en çok etkilenilen yanını oluşturmaktadır. Ayrıca Galib'in *kırılıp kırılıp karaya vuran gönül kayığı* da; doğuştan yaşamla arası açık olan, gel-git'ler yaşan şâirlerin kendilerini ifade edebilmek için yararlandığı imgelerin başında gelmiştir.

4.1.4. Şeyh Galib'in Eserleri

Galib Dede, kırk iki yıllık, kısa denilebilecek ömründe, Hüsn ü Aşk gibi çağını aşan bir şaheseri yazmayı başarmıştır. Hüsn ü Aşk'ın dışında bir de Divân sahibi olan Galib, ayrıca Şerh-i Cezîre-i Mesnevî ile Es-Sohbetü's Sâfiyye adlı eserleri de vücûda getirmiştir.

4.1.4.1. Divân

Galib Dede Divânı 1781 yılında, arkadaşı vak'anüvist Pertev tarafından düzenlenmiştir. Galib'in yirmi dört yaşında iken tertiplenen divânı, daha sonradan yazdığı şiirler de eklenince hayli genişlemiştir. Sonraları, Hüsn ü Aşk adlı mesnevi de bu divâna eklenmiştir. Kaynaklarda bu divânın yirmiden fazla yazma nüshası olduğu belirtilmektedir.

Şeyh Galib Divânı'nın elde bulunan tek basma nüshası, 1836 tarihinde Kahire'de Bulak Matbaası'nda basılmıştır. Divân'ın 124 sayfası kaside, tarih, terci bend, müseddes, muhammes, tahmis, şarkı, mesnevî, bahritavil ve bir mektuptan; 164 sayfası gazel ve tarihlerin bir kısmından Esrar Dede'ye yazılan mersiye, lûgaz, kıt'a, rubaî, beyit ve müfretlerden; 92 sayfası da Hüsn ü Aşk'tan ibarettir. Yani bu basma divân üç ana bölümden meydana gelmiş olup, her biri kendi içinde numaralıdır.

Ali Alparslan'ın Şeyh Galib Divânı ile ilgili yaptığı saptama, konumuzu özetler niteliktedir:

“Şâirin, başka şâirlerde gördüğümüz caize koparmak gayesiyle şiir, kaside yazmadığı anlaşılıyor. Yazdığı medhiyeler de saydığı ve sevdiği kişilere aittir. Yeniliğe âşık ve aynı zamanda Mevlevî olan ve şâiri seven III.Selim'e dair yazdığı kasideler ise tabîî karşılanmalıdır. Bunlarda samimi hissiyatını dile getirmekle yetinmiştir. Kaside yazmasının başlıca bir sebebi de dîvân tertip edilirken kasidenin de eserde yer alması geleneğinden ileri gelmektedir.... Dîvânı içinde en canlı şiirleri tercii bend, müseddes ve musammatlarıdır. Bir şaheser olan Hüsn ü Aşk'taki tardiyeleri de çok güzeldir. Hele birer vesile ile kaleme aldığı bahar tasvirleri coşkunluğun, lirizmin ve Sebki Hindînin en canlı örneklerini teşkil eder.”

(Alparslan, 1988: 26)

Galib Divânı üzerine yapılan çalışmalar hususunda iki önemli isimden söz etmek gerekir. Bunlardan ilki Naci Okçu'dur. Okçu, titizlikle yapmış olduğu çalışmada yalnızca Galib'in şiirlerine değinmekle yetinmemiş; onun hayatını, eserlerini, edebî kişiliğini ve ifade özelliklerini de ele almıştır. Ayrıca Galib'in şiirlerinde geçen dinî unsurları, âyetleri, hadisleri ve daha pek çok karakteristik

unsuru da açıklamıştır. Okçu'nun çalışması iki cilt halinde olup Galib Divânı'nın tenkidli metni niteliğindedir.

Bu konudaki bir diğer çalışma ise Muhsin Kalkışım'a aittir. Kalkışım da eserinde Galib'in yaşamı ve yaşamına ilişkin önemli noktaları aydınlatmış, Galib'in sanat anlayışına genel olarak değinmiş ve Galib Divânı'nda yer alan şiirleri günümüz Türkçesiyle aktarmıştır. Kalkışımın eseri tek cilt olup 1994'te yayımlanmıştır.

4.1.4.2. Hüsn ü Aşk

Genç yaşta oluşturduğu Divân'ının, şeyhliğinin ve diğer eserlerinin ötesinde; Galib'e hak ettiği ünü sağlayan asıl eseri şüphesiz Hüsn ü Aşk'tır.

Şeyh Galib, eserin yazılış sebebini Hüsn ü Aşk'ın “Der Beyân-ı Sebeb-i Te'lif” bölümünde açıkça dile getirmektedir: Bir gün girdiği bir mecliste insanlar Nabî'nin Hayrâbâd'ını övmekte ve ondan bir daha yazılması mümkün olmayan bir şaheser olarak söz etmektedirler. Galib'in söylediğine göre, mânâdan anlayan biri bu övgülerde aşırıya gidince, Galib kendini tutamaz ve söze karışır. Nabî'nin eserinde bulduğu kusurları bir bir anlatır. Bu kadar kusurlu bir eserin ve Nabî'nin neden göklere çıkarıldığını anlamadığını beyan eder. Ardından meclistekiler de, o hâlde kendisinin Hayrâbâd'ı aşacak bir eser yazmasını isterler ve o da kabul ederek işe koyulur.

Hüsn ü Aşk adlı eserdeki sembolik isimler, aslında tasavvufi birer mânâyı karşılamaktadır. Örneğin; Hüsn Allah'ı, Aşk sâlik'i, Benî Muhabbet târikat ehli olan kimseleri, Edeb Mektebi tekkeyi, Zatü's-Suver dünya güzelliklerini, Gayret sabır ve iradeyi karşılamaktadır. Anlatının kahramanı olan Aşk, Hüsn'e kavuşabilmek için çeşitli zorluklarla mücadele etmek zorundadır. Aşk'ın baş etmek zorunda olduğu güçlüklerin başında kuyu ve dev, gam harabeleri, cadı, uzaklık, ateş denizi, Zatü's-Suver Kalesi gelmektedir. Sonunda Aşk, tüm bu zorlu yolculukların üstesinden gelerek Hüsn'e kavuşmayı başarır.

Ne var ki, Hüsn ü Aşk her defasında farklı okumalara imkân tanıyacak farklı anlam katmanlarından oluşmuştur. “Aşk adlı kahramanın yolculuğu çevresinde şekillenen ana hikâye, yoruma göre, içsel bir olgunluğa ulaşmayı, aşk ehli olarak kendini sevgiliye ispatlamayı, bir birey olarak kendini kendine ispatlamayı, toplumun bir parçası olarak bireyin topluma kendini ispatlamasını, bir kul olarak kendini Tanrı’ya ispatlamayı... anlatır niteliktedir. Bir olgunlaşmanın hikâyesi olan Hüsn ü Aşk’ta hikâye nasıl algılanırsa algılandıkça değişmeyen gerçek, bir hedefe varmanın güçlüğüdür.” (Önder, 2006:30)

Bu yapıta ilişkin bazı kaynaklarda, Hüsn ü Aşk’ın “alegorik” bir eser olduğunun altı çizilmiştir. Örneğin; Kaya Bilgegil “Hüsn ü Aşk’a Dâir” adlı yazısında “Hüsn ü Aşk; Şeyh Galib’in tasavvuf görüşünü *allegorique* bir hikâye içinde dile getirdiği manzûm eseridir.” yorumunda bulunmuştur. (Bilgegil,1992:XXI)

Genel bir bakış açısıyla değerlendirip, Hüsn ü Aşk’ı yalnızca tasavvufî bir hikâye olarak tanımladığımızda doğru olabilecek bu yorum, hayli eksiktir. Çünkü alegorik bir anlatıda temel olan; her bir kavramın tek bir simge ile karşılanmasıdır. Oysa Hüsn ü Aşk, yukarıda da belirttiğimiz gibi, özenle yapılacak okumalarla başka başka anlam evrenlerine sahip olduğu görülecek çok katmanlı bir eserdir. Bu eserin yalnızca tasavvufî boyutu göz önünde bulundurularak yapılacak olan “alegorik” tanımı, hem Hüsn ü Aşk’ın çok katmanlılığını hem de Galib’in muhteşem dehâsını yok saymak olacaktır.

Çünkü “Sebk-i Hindî üslûbunun da tesiriyle çok katmanlı bir yapıya sahip olan Hüsn ü Aşk mesnevisinde kahramanlardan hiçbiri, tek bir kavramın karşılığı niteliğinde değildir. Tasavvufî bakış açısıyla ele alınıp değerlendirildiğinde mekânların ve kahramanların her biri dinî bir nitelik kazanarak tasavvuf sembolleri haline gelirken, eser bir insan yaşamının zorluklarını anlatan bir hikâye olarak düşünüldüğünde tasavvufî kavramlar yerini bambaşka anlamlara bırakır. Hüsn ü Aşk’ın göz ardı edilmemesi gereken masal yönünde ise yepyeni anlamlarla karşılaşmak mümkündür.” (Önder,2006:29)

Hüsn ü Aşk'ı titiz bir incelemeye tâbi tutarak bir anlamda eserin poetikasını ortaya koyan Victoria Holbrook da yaptığı uzun açıklamaların ardından şu saptamada bulunmuştur: “Eğer Aşk klasik Avrupa alegorisi tarzında kişileştirilmiş bir soyutlama olsaydı, tüm eser boyunca ‘âşık’ olması gerekirdi. Aynı biçimde Hüsün de her zaman ‘mâşuk’. Bir kişileştirilmiş soyutlama, doğası gereği kişileştirdiği şeye sadık kalmalıdır...” (Holbrook,2005:250)

Yaptığımız bu yorumlar çerçevesinde düşünülecek olursa; Hüsn ü Aşk'ın, her okumada okuyucunun birikimine bağlı olarak değişik çıkarımlarda bulunulması esasına dayalı olan sembolizmle özdeşleştirilmesinin daha uygun olacağı kanaatindeyiz. Hüsn ü Aşk üzerine bir tez çalışması yapan Özlem Önder de bu konuda şöyle söylemektedir:

“Sembolizmin temel felsefesinde her okuyanın kendi birikimine göre eserden bir tat alması ve esere kendince anlam yüklemesi vardır. Eğer tek okunuşa ve düz bir mantıkla anlaşılacak olsaydı sembolleri kullanmanın bir anlamı da kalmazdı. Hüsn ü Aşk, edebiyatımıza özellikle Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî dönemlerinde gerçek anlamıyla giren ve kuralları net bir şekilde kavranılmaya başlanan sembolizm akımının 18. yüzyılda bu akımdan habersizce meydana getirilmiş güzel bir örneğidir.” (Önder,2006:27)

Galib, eserinde, tasavvufa ağırlık vermekle birlikte pek çok konuya da değinmiştir. Bu konuların başında onun poetik düşünceleri gelmektedir. Bu konuda en güzel yorum, Hüsn ü Aşk'ı yeniden yorumlayan Muhammed Nur Doğan tarafından yapılmıştır, kanaatindeyiz. Burada, Doğan'ın, eserinin önsözünde yaptığı açıklamaları aktarmayı uygun görüyoruz:

“Hüsn ü Aşka bütüncü bir gözle bakıldığında görülecektir ki; onda sadece tasavvuftaki vahdet-i vücut düşüncesinin sembolik ve alegorik anlatımı yoktur. O, klasik edebiyatın bütün büyük meselelerine vakıf büyük bir sanatkârın, Hind üslûbunun insan düşüncesini muhayyilenin engin denizinde sonsuz derinliklere daldırtan etkisi altında altı aylık müthiş bir beyin fırtınası ile kaleme aldığı fantastik ve poetik yanının tasavvufi yanından hiç de geri kalmadığı bir şiir anıtıdır.” (Doğan, 2002: 16)

Galib'i ölümsüz şâirler arasına yücelten eser, şüphesiz Hüsn ü Aşk'tır. Galib, bu eseri altı ay gibi kısa bir sürede, 2041 beyit ve altışar bentlik dört tardiyeden ibaret olarak yazmıştır. “Şeyh Galib ‘hitâmuhu’l-misk’ ibaresi ile kitabının güzel bir şekilde tamamlandığını anlatmakta; aynı zamanda da Hüsn ü Aşk’ın bitirilişine tarih düşürmektedir. Bu tarih, miladî 1783 senesine tekabül eden hicrî 1197 yılıdır.” (Doğan, 2002: 411)

Eserin 2020. beyitinde “Esrârını Mesnevî’den aldım / Çaldımsa velî, mirî malı çaldım” diyen Galib; eserin özgün olmadığını ve Mesnevî’yi taklit yoluyla oluşturulduğunu iddia edenlere cevap vermiştir. Esere yöneltilen eleştirilerden bir diğeri de, Galib’in onu altı ay gibi kısa bir sürede yazmış olmasından dolayıdır. Eseri kısa sürede yazışına da Galib şöyle bir açıklama getirir: “Az vaktde söyledimse anı / Nâ-puhteligin degil nişânı” (H.A. 2017.beyit) Bu beyitle Galib’in vurgulamak istediği düşünce; eserin kısa zamanda yazılmış olmasının, olgunlaşmamışlığın bir göstergesi olmadığıdır. Galib eserine öyle güvenir ki, “Zann etme ki şöyle böyle bir söz / Gel sen dahi söyle böyle bir söz” (H.A. 2013.beyit) diyerek; esere eleştiride bulunacak herkese en başından meydan okumaktadır.

4.1.4.3. Şerh-i Cezîre-i Mesnevî

Galib’in bu eseri, tanınmış mevlevî şeyhlerinden Yusuf Sîneçâk’ın, Cezîre-i Mesnevî adlı eserine yazılmış bir şerh niteliğindedir. Sîneçâk bu eseri oluştururken, Mevlânâ’nın Mesnevî’sinin her cildinden yüzer beyit seçmiş, her yüz beytin başına doksan dokuz, sonuna da beş beyit ekleyerek, içerik açısından bütünlüklü bir eser vücuda getirmiştir. Sîneçâk, yazdığı beyitlerin Mesnevî ile aynı vezinde olmasına dikkat etmiştir. Eseri ilk olarak İlmî Dede’nin şerh ettiği, Galib’in ise bu şerhi 1790 yılında yaptığı bilinmektedir.

“Eserde Farsça bilmeyen Mevlevî dervişleri için önce bilinmeyen Farsça kelimelerin karşılıkları verilmiş ve sonra beyitler açıklanmıştır.”(İpekten,2000; 20)

Alparslan, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'nin yazma nüshalarının İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi ve Konya Mevlânâ Müzesi'nde bulunduğunu söylemektedir. (1988: 38)

4.1.4.4. Es-Sohbetü's Sâfiyye

Şeyh Galib'in üç yıl kadar süren çilesi sırasında hiç şiir söylemediği bilinmektedir. Ancak bu suskunluk döneminin ardından Galib Dede, Kösec Ahmed Dede'nin Et-Tuhfetü'l Behiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye adlı küçük eserine Es-Sohbetü's Sâfiyye adlı bir talikat yazmıştır. Talikat sözcüğünün anlamı; “Bir kitabın açıklaması olarak kenarına veya ayrı bir eser olarak yazılan düşünceler, notlar” şeklindedir (Devellioğlu, 2002; 1029).

Eserin Arapça olarak kaleme alındığı ve Mevlevîlik hakkında bilgiler içerdiği bilinmektedir. Ayrıca, A. Alparslan; Şeyh Galib'in bu kitabı, hilafet aldığı şeyhi Ali Nutkî Dede'nin izniyle yazdığını ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde de eserin iki nüshanın var olduğunu söylemektedir.

Adını andığımız bu dört eser dışında, bir de “Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye”den söz etmek gerekir. Bu eser, doğrudan Şeyh Galib tarafından değil de, onun can dostu Esrar Dede tarafından kaleme alınmıştır. Ancak, eserin taslak metninin büyük bölümü Şeyh Galib tarafından hazırlanmış olup eserin düzenlenip yazıya aktarılması için Galib, Esrar Dede'yi görevlendirmiştir. Eserde Mevlevî şâirler tanıtılmış ve onlardan alınan şiir örnekleri yer almıştır.

Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye üzerine kapsamlı bir çalışma yapan İlhan Genç; eserinde Esrar Dede'yi ayrıntılı olarak tanıtmış, Şeyh Galib ile Esrar Dede arasındaki dostluğa değinmiş ve tezkirecilik geleneğine dair bilgiler de vermiştir. “18. yüzyıla gelince, artık yeterince şâ'ir yetişmiş, hatta Divân Edebiyatı'nın içinde zümrelerin edebiyatları doğup gelişmiştir. Bunu ilk defa fark eden Şeyh Gâlib olmuş ve bu niyetle doğrudan doğruya Mevlevî duyuşunu terennüm eden Mevlevî şâirlerinin şiirlerini toplayarak bir Mevlevî şu'arâ tezkiresi yazılmasını

arkadaşı Esrar Dede'den istemiştir." (Genç,2000:XXXIX-XL) Can dostunu kırmayan Esrar Dede de, bu yapıtı kaleme alarak yüzyıllar öncesinden çağını aydınlatmıştır.

4.2. TÜRK ŞİİRİNDE “GELENEK”

4.2.1. Gelenek Kavramı

“Gelenek” sözcüğü Türkçe Sözlük’te “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültür kalıntıları, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane.” olarak belirtilmiştir. (TDK,1988: 534)

Ne var ki, sözcüğün bu tanımı geleneğin yalnızca sosyolojiyle sınırlı bir kavram olduğunu düşündürmektedir. Oysa bilginin sürekli evrimleştiği ve kavramların çok boyutluluk kazandığı günümüzde, “gelenek” kavramı pek çok sanat dalının da kapsamına girmiştir. Örneğin; resim, müzik ve tiyatro gibi temel sanat alanlarında üzerinde sıkça konuşulan konuların başında “gelenek” gelmektedir. Çünkü günümüzde ya da yakın tarihte üzerinde durulmuş hemen her konu, yeniden yapılandırılmaya çalışılan her alan, dayanağını “eski”den almaktadır. “Eski”den kasıt ise, o alanda kabul görmüş değerler bütünü ve korunagelmış olan veriler; yani gelenektir. Bu nedenle, gerek kişilerin bireysel yaşamlarında, yapıp ettiklerinde gerekse sanat dallarında geleneğin uzağına düşmek mümkün değildir.

Mehmet Samsakçı, “Gelenek Kavramına Dair” başlıklı yazısında, “gelenek” sözcüğünün kökenini inceleyerek gel- fiilinin, sözcüğün temel anlamına olan etkisinden ve toplumsal izdüşümünden bahsetmektedir:

“Kelime, Osmanlı Türkçesi’nde “an’ane” olarak yer alıyordu ve ‘rivayet, gelenek’e karşılık geliyordu. ‘Gelenek’in fiil soylu bir kelime olması ister istemez köke bir bakmayı ve kök gövde bağlantısı olup olmadığını araştırmayı gerekli kılmaktadır. ‘Gel-’ fiili her şeyden evvel bir tarihî geçmiş, maziden şimdiye sızmayı, dünden bugüne bir şekilde taşınmayı, muhafaza edişi ihsas ettirmektedir. Türkçe’deki ‘gelenek-görenek’ ikilemesinin bir parçası olarak da karşımıza çıkan söz konusu ‘gelenek’; ‘görenek’le; yani görülen şeylerle birlikte anlamını ve önemini artırmaktadır. Zira değer yargıları gelenekler etrafında oluşan, üzerinde birleşilen değerlerin, kutsiyeti, doğruluğu, yerindeligi tartışılmayan inançların eksen olduğu toplumlarda daha önce görülen şeyler çok önemlidir. ‘Görölmüş şey değil’, ‘ömrümde böyle şey

görmedim’ ve bunun gibi ‘gör-‘ fiili üzerine oturan çıkışlar aslında mühim bir algılayış tarzını vermektedir.” (Samsakçı, 2008)

Günümüzde “gelenek” sözcüğünün “modern” sözcüğünün zıttı olarak da ifade edildiğini biliyoruz. Aslında bu karşıtlığın ya da geleneksel-modern ayrımının, Tanzimat Dönemi’nden beri var olduğunu söylemek yanlış olmaz. O dönemki gündem konularının başında gelen “alafrangalaşmak”; bugün için, “modernleşmenin nasıl olacağı” ya da “gelenekten nasıl yararlanılması gerektiği” biçiminde bir dönüşüm yaşamıştır. Fakat adlandırma farklılaşsa da, konu öz olarak hep aynı kalmıştır. Sorun her zaman gelip “gelenek”e dayanmıştır.

Gelenek konusundaki bu genel açıklamalarımızın ardından, çalışmamızın kapsamına giren “gelenek” kavramını açıklamaya çalışalım:

4.2.2. Edebiyat ve Gelenek

Edebiyat ve gelenek sözcükleri bir arada kullanıldıklarında pek çok farklı kavramı karşılamaktadır. Öyle ki, en geniş kapsamlı ‘gelenek’ tanımı, neredeyse bütün bir edebiyat tarihini içermektedir. “ ‘Türk edebiyatı geleneği, İngiliz edebiyatı geleneği’ gibi ifadeler bu kapsama girer. Kavramın daha dar kapsamlı bir anlamı da vardır ve bu kez edebiyat tarihi içerisinde belli bir alan veya tür kastedilirken kullanılır: ‘Divan şiiri geleneği, Halk şiiri geleneği’ gibi...” (Asiltürk, 2006: 157) Bu çalışmada kastedilen “gelenek” ise, Divân Şiiri’ne ait karakteristikleri ortaya koyan gelenek anlayışdır.

Aslında, edebiyatta gelenek denilen olguyu, mevcut eserin “öz”ü olarak ifade etmek mümkündür. Yani, mevcut eserin özgün yanı bir kenara koyulduktan sonra, elde kalan verileri *geleneğe ait unsurlar* olarak niteleyebiliriz. Geleneği somutlaştıran, bu elde kalan verilerdir. Bu veriler ise; edebiyatçının kendinden önce gelenlerden devşirdiği söz dağarı, biçem, şekil, duygu ve anlam yoğunluğu gibi pek çok biçimde kendini gösterebilir.

Walter G. Andrews, konuya şiirsel gelenek açısından bakıldığında, “gelenek” dediğimiz şeyin aslında bir “şiir karakteri” olduğunu belirtir. “...‘şiir karakteri’ ortak motivasyonlardan, ortak etkilerden ve ortak bir bağlamdan doğmuş bir grup şiirin çoğu örneğinde kendini gösteren şiir özelliklerinin esas çekirdeği diye tanımlanabilir.” diyerek, şiirde gelenek kavramına açıklık getirmektedir.(Andrews, 2006:26)

Edebiyatçı, her ne kadar gelenekten uzak durmaya çalışırsa çalışsın “ La Bruyere’in söylediği gibi ‘Her şey daha önce söylenmiştir.’ ” (Aktulum,2000:18) Yani her metin, metinlerarası bir değer taşımaktadır. Bu anlamda, gelenekten kopmak pek de mümkün gözükmemektedir.

4.2.3. Türk Edebiyatı’nda Geleneğe Genel Bakış

Türk Edebiyatı’nda “şiir geleneği” kavramı, bize iki tür olguyu çağırır. Bunlardan biri Halk Şiiri geleneği, diğeri ise Divân Şiiri geleneğidir. Halk Şiiri geleneğinin kökleri, Orta Asya’daki yaşam tarzımıza kadar giderken, Divân Şiiri geleneğinin kökleri de Türkler’in İslâm Medeniyeti çevresine girdiği tarihlere dek uzanır.

Bu iki gelenek, Türk Edebiyatı için her dönem ayrı bir “malzeme” olma özelliğini korumuştur. Kimi zaman sanatçılar bu geleneklerin verilerinden yararlanmak sûretiyle, eserlerinde geleneği vazgeçilmez bir malzeme olarak kullanmışlar; kimi zaman da bu malzemedan yararlanıp yararlanmamanın yollarını ararken kendi özgünlüklerine ulaşmışlardır. Ne var ki, ikisi de “biz”e ait olan bu geleneklerden Halk Şiiri geleneği, belki daha kolay kavranabilir/ kullanılabilir bir yapıda olması nedeniyle her zaman daha “mâsum” ve daha “bizden”miş gibi görülmüş / gösterilmiştir. Yıllardır asıl tartışma konusu olan, bu alana emek veren çoğu kişiyi üzerinde düşünmeye iten ise Divân Şiiri geleneği olmuştur.

Divân Şiiri geleneği denilince aklımıza ilk gelen; Osmanlı döneminde yazılmış olan şiirlerin ortak paydasıdır. Bu ortak payda; gerek nazım biçimleri, mecazlı söyleyişleri, söz ve anlam sanatları gerekse Arapça ve Farsça'nın da kullanıldığı diliyle kendine özgü bir şiir evreninden oluşmuştur. Zincirini kırıp da kurallarla örülü bu evrene girmek, Divân Şiiri'nin yapısını kavramak elbette meşakkatli bir iştir. Yoğun bilgi birikimi ve çaba gerektirir. Belki de, onun sürekli edebiyat gündeminde yer etmesini sağlayan bu zor yanıdır. Çünkü eski dönem şâirlerimiz *güç anlaşılır, halktan kopuk* ve pek de *bize ait olmayan bir dille* şiir yazmışlardır. Fakat İskender Pala'nın bu konudaki saptamaları oldukça yerindedir:

“... bizim sonraki nesillerimiz Osmanlı'nın yüksek kültürünü ve o kültürü taşıyan şiiri reddettiler. Onu halktan uzakmış gibi göstermeye, fildişi kulelerde ahbap-çavuş pazarlıklarının metaı gibi tanıtmaya çaba harcadılar. Tek haklı iddiaları, dilinin artık anlaşılmaz olmasıydı; ama yazık ki bu da şâirlerden değil okuyamayanlardan kaynaklanıyordu.” (Pala, 2001:16)

Tanzimat'tan bu yana Türk aydınının yaşadığı en büyük çelişkilere biri; Osmanlı kültürünü sahiplenip sahiplenmemek konusunda ortaya çıkmıştır. Oysa Osmanlı'yı ve onların yarattığı köklü kültürü yok sayarak yalıtılmış bir Türk kültüründen söz etmek olası değildir. Çünkü kültür bir olgudur, toplumsal bir birikimdir. Kültürün başlangıcıyla toplumun başlangıcı aynı dönemlere denk düşer. Böylesi uzun soluklu bir birikimin izlerini bir anda silmeye, yok saymaya çalışmak boşuna bir çabadır. Denilebilir ki; kültür bir anlamda toplumun ruhu ve ayrılmaz parçasıdır.

Andrews, Osmanlı'da gazel geleneğini incelediği eseri, “Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı”nda gazelden yola çıkarak hem Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal değerleri hem de Osmanlı döneminde var olan şiir anlayışı üzerinde durmuştur. Andrews'e göre; Osmanlı İmparatorluğu'nda, 15. yüzyılın ikinci yarısında, olgunlaşmış bir Türkçe Klâsik İslâm Edebiyatı'ndan söz etmek mümkündür. Ve bu gelenek, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar kesintisiz olarak sürmüştür. Andrews; “19. yüzyılın ortalarında, entelektüel dünyada meydana gelen

köklü değişiklikler Türk edebiyat bilincini yeniden şekillendirmeye başladı; bu süreç, içinde bulunduğumuz yüzyılın ilk yıllarında İslâmî gelenekten hızlı bir kopuşla doruk noktasına ulaştı.” diyerek Tanzimat Dönemi ile ortaya atılacak olan “gelenek” tartışmalarının çıkış noktasına da ışık tutmuş olur. (Andrews, 2006: 17)

Diyebiliriz ki; Divân Şiiri 18. yüzyılda Şeyh Galib ile kapanış seremonisini yapmıştır. O dönemde belirgin bir tavır olarak karşımıza çıkan yerlileşme çabaları, söyleyiş bakımından olduğu gibi estetik bakımından da şiiri bayağılaşmanın sınırlarına götürmüştür. “Şeyh Galip’le son büyük atılımını yapan divan şiiri, âdeta kalan gücünü de harcamış gibi, epeyce önce başlamış bir inkırazı daha hızlı bir şekilde yaşamaya başlar. Bütün alanlarda olduğu gibi divan şiirinde de büyük bir zevk çözülüşü ve muhayyile kısırlığı kendini göstermiştir.” (Ayvazoğlu,1997:74)

18. yüzyılda meydana gelen bu olumsuzluklar, bir sonraki yüzyıla devrolunca; aydın çevreler bu gidişata bir yön verme arzusuna kapılırlar. İlk olarak Tanzimat aydınlarında ortaya çıkan Divân Şiiri’ni yok sayma ya da benimseme yolundaki eğilimi; bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Böylelikle, gelenek tartışmaları; Tanzimat Dönemi’nden bu yana önemini sürdüren bir konu olarak edebiyat tarihimizde yer etmeye başlar. Bu konuda aklımıza gelecek ilk tartışma, Ziya Paşa ile Namık Kemal arasında geçmiştir. “Ziya Paşa ‘Şiir ve İnşâ’ makalesinde, eski şiire karşı çıkar. Halk şiirini gerçek Türk şiiri olarak kabul eder. Daha sonra Harâbât antolojisi ‘Mukaddime’inde bu görüşünün aksini savunur; Divan şiirini benimser. Bu ikilem karşısında Namık Kemal, eski şiir geleneğini yıkmaya çalışır. ‘Tahrîbi Harâbât’ ve ‘Tâkîb’de Ziya Paşa’yı eleştirir. Namık Kemal bu tavrını, ‘Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi’ ve Mukaddime-i Celâl’de sürdürür.” (Tuncer;1996:22)

“Şinasi- Namık Kemal- Ziya Paşa neslinin sosyal meselelere duydukları ilgi, halka yönelme ve dilde sadeleşme gibi olumlu arayışları, bir sonraki nesilde âdeta unutulur ve sonuçta Servet-i Fünun edebiyatını doğuran elitist bir tavır ortaya çıkar.” (Ayvazoğlu,1997:75) Dönemin öne çıkan isimleri Tevfik Fikret ve

Cenap Şahabettin'dir. Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan sanatçılar, yeni bir edebiyat anlayışı geliştirmeyi amaç edinmişlerdir. "Sanat şahsî ve muhteremdir" görüşünü benimseyen bu akım, eskiyi / geleneği yıkmayı hedefleyerek yüzlerini Batı'ya dönmüşler ve saf şiiri savunmuşlardır. Öyle ki, Tanzimat'la başlayan eski-yeni tartışmaları, Servet-i Fünûn döneminde de sürüp gitmiştir.

Yahya Kemâl, bu dönem sanatçıları için şu yorumda bulunmuştur: "Bu yeni gelenler sanatta hür telâkkîlerin ilk tohumlarını saçmakla berâber, hakîkaten hür telâkkîleri uyandırmadılar, fakat Türk zevkinde, ilk defâ Şark ve Frenk zevkleri diye bedîyyâtın kâinâtını ikiye böldüler." (Beyatlı,1984:18)

Millî Edebiyat Dönemi'ne damga vuran Mehmet Emin Yurdakul ve dönemin diğer sanatçıları ise eserlerinde, halkın konuştuğu dili kullanmış; konularını da Türk milletinin tarihinden ve kültürel zenginliklerinden almışlardır. Şiirlerinde, "millî vezin" olarak da adlandırılan hece veznini kullanan Millî Edebiyatçılar, bu anlamda "gelenek"e sırt çevirmişlerdir. Böylelikle, kendilerinden sonra gelecek olan Beş Hececiler'e de yol açıcılık etmişlerdir.

Hecenin Beş Şâiri olarak adlandırılan isimler; Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç ve Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. "Beş Hececiler, hece veznini, güzel, sâde, açık bir Türkçe ve millî zevkle birleştirirler. Kıvrak ve başarılı örnekler verirler. Mehmet Emin'in 'Türkçe Şiirler'iyile gündeme gelen hece vezni, 1908'den sonra önem kazanmaya başlar. Yeni Lisan ve Millî Edebiyat akımı, millî veznin yaygınlaşmasına ortam hazırlar. Heceye karşı duyulan ilgi, 1930'lu yıllara kadar sürer. Hece, en parlak devrini 1914-1920 yılları arasında yaşar. Hecenin Beş Şairi, güçlerini bu devrede gösterirler." (Tuncer,1994:751)

Türk Edebiyatı'nda varlık gösteren bir diğer topluluk ise Yedi Meşaleciler olmuştur. Topluluk; Muammer Lütüfî (Bahşi), Kenan Hulûsi (Koray), Sabri Esat (Siyavuşgil), Vasfî Mahir (Kocatürk), Cevdet Kudret (Solok), Yaşar Nabi (Nayır) ve Ziya Osman (Saba) olmak üzere yedi kişiden oluşmuştur. Önceleri "Servet-i

Fünun”da yer alan bu isimler, topluluğun kuruluşundan sonra “Meş’ale” adlı dergi etrafında toplanırlar. Hüseyin Tuncer, bu topluluk hakkında şu saptamaları yapmıştır:

“Ülkenin içinde bulunduğu şartlar içerisinde, eski edebiyatla uğraşmanın doğruluğuna inanmazlar. Memleketçi edebiyata karşı, sanatı ön sıraya çıkarırlar.(...) Taklitten uzak kalmaya özen gösteren Meş’aleciler, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti çizgisinde şiirler ortaya koyarlar. Daima yenilik, canlılık ve samimiyet ilkesini benimsemelerine rağmen, şekilde ve özde bir yenilik getiremedikleri gözlenir. Hece ölçüsünden yola çıkan bu şâirler, Verlaine, Mallarmé ve Baudelaire gibi Fransız şâirlerinden etkilenirler. Âdetâ ilham kaynakları Fransız sürrealizmidir. Parnas okulunu takibederler.” (Tuncer,1998:4-5)

Ebubekir Eroğlu, şiirimizdeki modernleşme çabalarını ve bu süreci mercek altına aldığı eseri “Modern Türk Şiirinin Doğası”nda; yukarıda sözünü ettiğimiz dönemlere değinirken, bu dönemlerde ortaya çıkan modernleşme bilincinin “yenilenmek” ya da “modernleşmek” kavramlarıyla değil, doğrudan “Avrupalı olmak” arzusuyla açıklanabileceğini söyledikten sonra şu yorumda bulunmuştur: “...şiirde modernleşmeye önyak olan bilinç 1950’lere kadar, hedefini ‘Avrupalı olmak’ terimiyle belirleyen bir ortamda bulmuştur kendisini.(...) Yahya Kemal ile Ahmet Haşim’in ‘modern’liğini ‘Avrupalı olmak’ isteğinden ayrı değerlendirmek gerekir.” (Eroğlu,2005:80-81) Öyle ki, Yahya Kemâl ve Ahmet Hâşim’in modernliği; “Avrupalı olmak” hevesinden uzak olarak Türk Şiiri’ni bugünkü yapısına kavuşturacak olan şiir anlayışının ilk adımlarındandır.

Yahya Kemâl ve Ahmet Hâşim, Cumhuriyet sonrası dönemde, modern şiirin kurucusu sayılan iki isimdir. Yahya Kemâl, 1884-1958 yılları arasında yaşamıştır. Fransa’da eğitim görmüş, Batı felsefesini yakından tanıma imkânı elde etmiştir. Buna rağmen “gelenek”le olan bağlarını koparmamış, “Ok” şiiri dışındaki tüm şiirlerini aruz vezni ile kaleme almıştır. “Mısrâ benim haysiyetimidir.” diyen Yahya Kemâl, şiirde mûsıkînin önemini vurgulamıştır. “Dize yazmak”, şiirde “âhenk yaratmak” ve “geleneği modernize etmek” konularında, kendisinden çok çok sonraki nesillere bile öncülük etmiştir.

Ahmet Hâşim de tıpkı Yahya Kemâl gibi, “geleneği modern duyuşa taşıma” konusunda Türk Şiiri’nin köşe taşlarından biri olmuştur. Hâşim yalnızdır, melankoliktir, karanlığın şâiridir. Psikolojik sebeplerden ötürü içe kapanıktır. Bu ruh hâli onun şiirlerinde “kapalılık” ve “zor anlaşılabilirlik” olarak kendini göstermiştir. Osmanlı Türkçesi’ne dayalı ağır bir dil kullanmış, bütün eserlerini aruz vezni ile yazmıştır ve sembolizmden etkilenmiştir. Bâki Ayhan T., Hâşim’in şiirlerinde yer verdiği konuların, kendinden önceki şâirler gibi aşk, kadın, doğa, özlem, ölüm gibi sıradan konular olduğunu ancak onu yeni ve yenilikçi yapanın, kendine özgü geliştirdiği “şiir dili” olduğunu söylemektedir.

Ebubekir Eroğlu; “Ahmet Hâşim, ‘saf şiir’e ulaşma arzusuyla, Yahya Kemâl ise ‘mükemmeliyet’ arayışıyla tanımlanmıştır. Tutum ve amaçları söz konusu olduğunda, bu iki şairimizin tamı tamına şiir alanına has iki kavramla yan yana anılması, varılan merhaleyi bir önceki kuşaktan ve onu da önceleyen kuşağın çizgisinden ayrı bir yere koyar.” saptamasında bulunarak bu iki şâirin, edebî çizgi içindeki yerine değinmiştir. (Eroğlu,2005:18)

Bu iki şâiri dil açısından kıyaslayan Bâki Ayhan T. ise; Yahya Kemâl için *modern*, Ahmet Hâşim içinse *modernist* der. “Modernistlik, o yıllarda getirdiği dönüştürücü, kopuşçu yeniliklerle Hâşim’e daha çok yakışan bir sıfattır. Birinin hem söyleyiş, hem mazmunlar hem de dil ve biçim-biçem bakımlarından ta Bâki’lere, Nedîm’lere kadar giden tutumuna karşılık öteki bir parça Şeyh Galib’le ilişkilendirilebilir; bu ilişkilendirilme de birkaç mazmun çağrışımından ibaret olabilecek, dille veya biçemle hiçbir ilişkisi olmayan bir ilişkilendirilmedir.” (Ayhan T.,2006:84). Ayhan T.’ye göre, Yahya Kemâl gelenekten aldıklarını dönüştürmeyi başardığı için moderndir; Hâşim ise geleneğe bağlı olduğu yanların dışında kendine has bambaşka bir dil kurmayı başardığı için modernisttir.

“Gelenek” konusu, edebiyatımızın hemen her döneminde güncelliğini korusa da, bilhassa yakın dönemde edebiyatçıların en çok kafa yorduğu gündem maddesi haline gelmiştir. Geleneğin karşısında olduğunu söyleyenler bile,

karşısında oldukları kavramı açıklayabilmek adına geleneğe eğilmiş, bir şekilde geleneği öncelikli konuları haline getirmişlerdir.

Daha sonra, “gelenek”le ilişkisini “kopma” biçiminde adlandırabileceğimiz bir akım olarak Garip Akımı’ndan söz etmek gerekir. Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat; daha önce çeşitli dergilerde yayımladıkları şiirlerini 1941 yılında Garip adlı kitapta bir araya getirirler. Böylece, Garip Akımı, edebiyat tarihi içinde resmen yerini alır. Garipçiler, “Şiir için, özel bir dil kullanılmasını reddeder; konuşma dilini yeterli görür. Şiiri günlük tartışmalar arasına getirirler. Böylece şiir, herkesin konuştuğu ortak bir konu olur.” (Tuncer,1997:4-5)

Şiirin mevcut değerlerini reddeden Garipçiler; aşırı duygusallığa, şâiraneliğe, basmakalıp söyleyişe başkaldırırlar. Artık gündelik konuşma dili, sıradan insanlar, genel geçer konular şiire girmiştir. Ölçüsüz ve uyaksız serbest şiir gündemdeki yerini alır. Bir anlamda, o güne kadar çeşitli karşı çıkışlar ve dönüşümlerle ilerleyen Türk Şiiri, bambaşka bir kimlik kazanır, yeni bir dönemece girer.

Türk Şiiri’nde, I. Yeni olarak da adlandırılan Garip Akımı’ndan sonraki en geniş çaplı başkaldırı şüphesiz II. Yeni’dir. Bu akım, 1950’lerde boy vermeye başlamıştır; ancak yankıları günümüz şiirinde bile kendini hissettirmektedir. Aslında II. Yeniciler, başta Garip Şiiri’nin getirdiği anlayışa bir tepki olarak doğmuştur. Onların, şiiri sıradanlaştırma çabalarına karşı, şiiri yeniden hayatî bir mevzu yapmaya çalışırlar. İmgeyi ön plana çıkarırlar, soyut düşüncelerden yararlanır, kapalılığı ilke edinirler. Bu anlamda II. Yenicilerin, Divân Şiiri’ne yakın durduğu söylenebilir. Onlar da, Garipçilerin anlaşılır, sâde diline karşı; divân şâirleri gibi, şiir dilinin gündelik dilden uzak olması gerektiğini savunurlar. Hatta dil konusunda öyle uç noktalara giden şâirler vardır ki, letrizm denilen harfçiliğin etkisiyle rastgele harfleri sıralayarak yeni dizeler kurarlar. Bunun yanında, Divân Şiiri’ne ait nazım türlerinden olabildiğince yararlanırlar. Kendilerine has dil ve konu anlayışlarıyla; özgün gazeller yazar, divânlar tertip ederler. Öyle ki, Turgut Uyar bir şiir kitabına “Divan” adını verir. İlhan Berk “Âşıkâne”yi yayımlar. C.

Süreya da, “Gazel” “Var”, “Seviş Yolcu”, “Roman Okudum Seni Düşündüm” şiirlerini beyitlerle yazarak Divân Şiiri’ni modern bir biçemle günümüze taşır.

“İkinci Yeni’nin 1955-1960 yılları arasında etkin olduğu, 1960’tan sonra sessizliğe büründüğü gözlenmektedir. Beş altı yıllık bu devre, 1990 yılına kadar takipçileriyle sürer. Cemal Süreya’nın ölümüyle İkinci Yeni Şiiri’nin de misyonunu tamamladığı öne sürülür. Yankıları bakımından İkinci Yeni’nin önemi büyük olmuştur; onun izlerini günümüz şiirinde de görmekteyiz.” (Tuncer,2005:24)

Şüphesiz bu anlatılanlar, Türk Şiiri’nde gelenek olgusunu açıklamak konusunda yetersiz kalacaktır. Burada söylenenler, söylenmeyenlerin yanında azınlıktadır. Ancak, “gelenek”in, şiirimizin hemen her dönemine damgasını vurmuş bir konu olduğunu belirtmek açısından önem taşımaktadır. Ne var ki, adı anılanların dışında daha pek çok şâirimiz kimi zaman karşı çıkmak kimi zaman da benimsemek yoluyla “gelenek”ten yararlanmışlardır. Kanaatimizce, gelenekten yararlanmayı şâir için “kaçınılmaz” olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü “Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir.” (Aktulum, 2000:18)

Neticede gelenek, ölmez bir köktür. Yıllar öncesinde yeşeren dalları bugüne kadar uzanmaktadır. Fakat şiir üzerine düşünenler ve bu alanda üretkenliğe soyunan kişiler, geleneğe nasıl bakmaları gerektiği hususunda net ve ortak bir tavır sergileyememişlerdir. Bazı şâirler, şiirde gelenekten yararlanmayı bir gereklilik olarak görüp şiir anlayışlarının hareket noktasına geleneği yerleştirmişlerdir. Bazıları da, sanatta özgünlük ve modernlik uğruna gelenekten uzak durmak gerektiğini savunmuşlardır. Bunu da şiirimiz açısından bir renklilik olarak görmek gerekir.

Örneğin; 1938 doğumlu şâir Ahmet Uysal'ın, gelenekten yararlanma konusuna bakışı, bu konudaki katı tutumlu şâirlere nazaran hayli anlamlıdır. Uysal, kendi yetiştiği dönem içinde Divân Şiiri'nin ön planda olduğunu, kendisinin de şiir yolunda bu gelenekten fazlasıyla yararlandığını belirtir. Fakat bugünün değer yargılarıyla düşünecek olursak, Divân Şiiri'nin “konu” olarak günümüz şiirine bir şey veremeyeceğini, olsa olsa biçim ve imge bakımından Divân Şiiri'nden faydalanılabileceğini savunur. Ona göre; günümüz şiiri zaten rotasını bulmuş, dünya şiiri içinde yerini almıştır. Ancak Divân Şiiri'ni göklere çıkarmak yerine, ona geçmişte sahip olduğumuz büyük bir değer olarak bakmak ve onu anlamaya çalışmak gerekir.(Uysal, 1999: 53)

Ne var ki, şiirimizin son dönemlerine baktığımızda, şâirlerimizin çoğunun gelenek karşısında eskisi kadar önyargılı olmadıklarını görürüz. Örneğin, günümüz şâirlerinden Tuğrul Tanyol, 1990 yılında kendisi ile yapılan bir söyleşide; “Gelenekten yararlanmayan, onunla eklemlenmeyen hiçbir şiir yeni olamaz. Yeni neye göre yenidir? Bir referansı olması gerekir. Yenilik Batı'dan kopya değildir, ona taklit denir. Yenilik geleneğe bağlanarak onu ileriye götürmektir.” diyerek, son yıllarda değişen bakış açısını ifade etmiştir (Asiltürk,2006:158). Şüphesiz “Geleneğe dayanmak, şâir olmanın ilk ve tek şartı değildir elbette. Ama divan şiirinden bilinçli bir şekilde yararlanma gayretleri, kültür ve sanat alanındaki zihniyet değişiminin bir göstergesi sayılabilir.”(Macit, 2005: 6)

Şiirimizde, Osmanlı döneminden beri süregelen bir gelenek olduğu konusunda hemen her şâir hemfikirdir. “Bizim şiirimize tarihsizliği hemen hiç kimse yakıştıramamıştır. Kültürümüze başlangıç olarak en yakın noktanın gösterilmesini yeterli bulanlar bile ‘köklü bir şiir geleneğimiz olduğu’nu belirtmekten geri durmamıştır.” (Eroğlu,2005:51) Bu geleneğin Cumhuriyet dönemi ustalarının başında da kuşkusuz Ahmet Hâşim ve Yahya Kemâl gelir. Son dönemde, adı “gelenek” ile birlikte anılan şâirlerimizden Hilmi Yavuz, bu konuda şöyle söylemektedir:

“Türk şiirinde 'dünden bugüne' gelenele ilişkisini sürdürmüş olanların bir soyağaçları var. Benim 'sahih şâirler' diye adlandırdıklarımıdır bunlar. Yahya Kemâl ve Ahmet Hâşim'in birleşmesinden oluşan bir soyağacı! Bugüne geleneği sürdüren şâirlerin bu soyağacının başlangıcındaki büyük anaları Hâşim'se, büyük babaları Yahya Kemâl'dir;-ya da tersi! Bu soyağacı, Behçet Necatigil ve Asaf Halet Çelebi üzerinden bugüne gelir. Hilmi Yavuz üzerinden V.B. Bayrıl, Osman Hakan A.'ya, oradan da, bu soyağacının en genç üyesi, 1981 doğumlu Can Bahadır Yüce'ye kadar gelir” (Yağmur, 2001)

Özetlemek gerekirse, tüm karşı çıkışlara ve yapılan eleştirilere rağmen Divân Şiiri geleneği, Tanzimat'tan bu yana her zaman kendisine bir yol bularak akmaya devam etmiştir. Görünen o ki, günümüz şâirlerinin eskiye oranla daha bir sahiplendiği şiir geleneğimiz; şiirle uğraşanlar için bir yol gösterici olmayı sürdürecektir. Belki de Yahya Kemâl;

”Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele”

diyerek, bu çelişkili konuya en başından son noktayı koymuştur.

4.2.4. Divân Şiiri'nde Geleneği Sağlayan Unsurlar

Divân Edebiyatı, Türklerin Müslümanlığı kabul ederek İslâm Medeniyeti'ne dâhil olmalarıyla başlar. Bu edebiyatın en büyük özelliği; kendine özgü bir sanat anlayışı, çerçevesi belli bir şiir dünyası, sanatlı dili ve İslâmiyet sebebiyle tasavvufa dayalı bir düşünce yapısından meydana gelmesidir. Divân Edebiyatı'nın en belirgin yönü; şekilci ve kuralcı bir yapı arz etmesidir. Ne var ki, onun en çok eleştiri oklarına hedef olmasını sağlayan bu katı kuralcı yapısı; Divân Edebiyatı'nın yüzyılları aşarak estetik değerinden bir şey kaybetmeden günümüze dek ulaşmasına da katkıda bulunmuştur.

Divân şâirleri, eserlerini temelde Türkçe olarak kaleme almışlardır. Ancak onların bu şiiri oluştururken Arap ve Fars Edebiyatları'nın etkisinde kalmaları, doğal olarak verilen eserlere de yansımıştır. “Türk dili, Arapça ve Farsça'dan çok kelime almıştır. Fakat bunları sadece malzeme olarak almış ve kendi millî dehâsının tefekkür ve ifade sistemi olan grameri içine yerleştirmiştir. Cümle, şekil ve fiiller mekanizması tamamen Türk dehâsına uygundur.” (Tarlan, 1977: 83) Buna rağmen, bazen divân şiirlerinde dil öylesine ağırlaşmıştır ki, şiirde gizlenen anlamı bulmak epeyce güçleşir. Bu nedenle, şiirlerdeki “dil” kullanımını da Divân Şiiri'nin eleştirilen diğer bir yanını oluşturur. Fakat bu güç anlaşılabilirlik bile, Divân Şiiri'nin günümüz şiirine kaynaklık etmesine engel olamamıştır.

Divân şâirinin anlam evreni soyuttur, sınırlıdır. Fakat bu soyutluk ve sınırlılık, Divân Şiiri'nin tarihsel devinimi esnasında çeşitli anlam kalıplarının oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Günlük konuşma dilini aşan bu kalıplaşmış ifade biçimlerini, elbette Divân Şiiri'nin kuralcı yapısı içinde değerlendirmek gerekir. Fakat “Bir dil alışılmadık sözcükler kullanarak sıradanlıktan kurtulur ve soylulaşır.... Ancak yalnızca bunları kullanarak bir şiir yazılsaydı, ortaya ya bir bilmece ya da bir garabet çıkardı.” (Aristo, 2005: 77) diyen Aristo, âdeta Divân Şiiri'nde kullanılan dilin inceliğini vurgulamak istemiştir. Bu nedenle, Divân Şiiri'ne yüksek estetik değer katan unsurun sadece mazmun kullanımı ya da

günlük dilin dışındaki söyleyiş biçimleri olduğunu söylemek; o şiirlerin estetik değerini yok saymak ve şâirlerin dehâsını yok saymak olacaktır.

Divân Şiiri'nin yukarıda genel olarak değindiğimiz “kuralcı” yapısını meydana getiren ve onun kendi geleneğini kurmasını sağlayan unsurları iki ana başlık altında toplamak mümkündür. Bu unsurları kısaca şu şekilde açıklayabiliriz:

4.2.4.1. Divân Şiiri'nin Biçimsel Unsurları

Divân Şiiri'ni “klâsik” yapan, ona sahip olduğu değeri katan unsurlardan biri şüphesiz, şiirlerin biçimsel yapılarına ilişkin unsurlardır. Bu unsurlar, Divân Şiiri'nin kendi içinde bir gelenek hâlini almasını ve yüzyıllar boyu sarsılmayan bir yapıda ilerlemesini sağlamıştır.

Aşağıda değineceğimiz unsurlar, şiirin akıcı olmasını sağlayan başlıca dayanaklardır. Divân Şiiri'nde akıcılık; anlamla bütünleşen âhenkle sağlanır. Divân terminolojisinde, anlamın akıcılık sağlayan unsurlarla bütünleşip âhenkli olmasına “selâset” , âhenksiz ifadeler ise “rekâket” adı verilir. Bu unsurları genel olarak açıklamaya çalışalım:

4.2.4.1.1. Vezin (Ölçü)

Türk şiirinde iki tür ölçüden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri hece vezni; diğeri ise aruz veznidir. Aruz vezni, Divân Şiiri'nde ahengi / ritmi sağlayan en önemli unsurlardandır. Özünde, Arap nazmına ait bir ölçü çeşididir. Aruz vezninde, dizeyi oluşturan hecelerin açıklık-kapalılık (uzunluk-kısalık) durumunu esas alınır. Şiirin diğeri dizelerinin hece yapısının, ilk dizeyi oluşturan hecelerin açıklık kapalılığına göre şekillenmesiyle vezin ortaya çıkar. Açık ve kapalı hecelerin türlü biçimlerde yan yana gelmesinden oluşan farklı kalıplar vardır. Tıpkı hece vezninde olduğu gibi, aruz vezninde de kalıpların arasında “durak” vardır. Aruzda durağa “takdî” adı verilir. Ayrıca, şâirler, sözcükleri kalıplara (ölçüye) uydurabilmek için kimi zaman sözcüğün söylenişini bozmak zorunda

kalırlar. Buna aruzda “kusur” denilir. Bu kusurlardan, kısa bir heceyi ölçek zoruyla uzatmaya “imâle”; uzun bir heceyi ölçek zoruyla kısaltmaya da “zihâf” adı verilir.

Muhsin Macit’ten öğrendiğimize göre, bazı tezkirelerin mukaddimelerinde ve divân dibacelerinde Kur’an-ı Kerim’deki bazı ayetlerin aruz veznine uygunluğundan söz edilmektedir. Bu nedenle, İslâm temeline dayalı Divân Şiiri’nde aruz vezninin kullanılması yalnızca estetik bir tutum değil aynı zamanda bir zorunluluk olarak düşünölmelidir. (Macit,2005:72-73)

Ayrıca, aruzun mûsıkî ile de yakından ilgisi vardır. Nasıl ki, mûsıkîde yer alan usuller ritimsel bir değer taşıyorsa, aruzlu şiirlerde de okunuş esnasında kendiliğinden bir mûsıkînin doğduğı görülür. Ayrıca, aruz kalıplarının, şiirin anlamını vurgulamaya yönelik olarak kullanılması da şiire hem mûsıkîye dayalı bir ahenk hem de anlamsal bir bütönlük sağlar. Örneğın, Cenap Şahabettin’in “Elhan-ı Şita” şiiri, şiirin anlamsal bütönlüğünü destekleyecek kalıplarla kaleme alındığından; okuyana karın yağışındaki ahengi hissettirir.

“Manzum metinlerde vezin, kelime savurganlığını dizginleyerek dilin musikisini öne çıkarmaya yarayan bir unsurdur. Aslında şiir; kafiye, redif ve vezin gibi unsurların üstünde, ne bunlarla kayıtlı ne de tamamen bağımsız bir söz sanatıdır. Musikide usul neyse şiirde de vezin odur.”(Macit, 2005: 77)

Divân Şiiri’nde, aruz vezninin uzunlu kısısalı onlarca kalıbı / çeşidi vardır. Ve şâirlerimiz de eserlerini bu kalıpların türlü biçimleriyle kaleme almışlardır. Günümüzde de bazı şâirler, gerek sanatsal güçlerini ortaya koymak gerekse Divân Şiiri geleneğini sürdürmek maksadıyla, şiirlerinde aruz vezninden yararlanmaktadırlar.

4.2.4.1.2. Kafiye

Halk şiirinde “ayak”, günümüzde ise çoğunlukla “uyak” olarak kullanılan kafiye; şiirin en az iki dizesinde tekrarlanan, yazılış bakımından aynı ancak anlam

bakımından farklı olan ses benzerliğine verilen addır. Eğer bu ses benzerliği tek harfe dayanırsa *yarım*; çift harf benzerliğine dayanırsa *tam*; ikiden fazla ses benzerliğine dayanırsa da *zengin kafiye* olarak adlandırılır. Divân Şiiri'nde bazı yazarlar nesirde de kafiye kullanma yoluna gitmişlerdir. Nesri oluşturan cümlelerin sonlarındaki kafiye ise "seci" adı verilir.

Divân Şiiri'nde, "göz için kafiye" anlayışı esastır. Bu anlayışa göre; iki sözcüğün kafiyeli olabilmesi için, onların seslerinin birbirine benzemesi değil Arap alfabesiyle yazılışlarının aynı olması gerekir. "Sözelimi, sesleri birbirine benzeyen *kadar* ile *kader* sözcükleri tam ayaklı sayılırdı. Arap alfabesinde *kadar* ile *kader* sözcüklerinin yazılışında sesli harf kullanılmaz, her ikisi de k, d, r sessiz harfleriyle yazılırdı." (Kudret, 1980:194)

Kendine özgü kuralları olan Divân Şiiri'nde, kafiyenin kullanım biçimini belirleyen unsur çoğunlukla nazım şeklidir. Divân şâiri eserini ortaya koyarken, öncelikle nazım şeklinin belirlediği kafiye düzenine uymak durumundadır. Örneğin; aa / bb / cc/... şeklinde kafiyelenen *mesnevi* nazım biçiminde, şâir ilkin kafiye dikkat etmek zorundadır. Ya da, kaside ve gazel gibi matla beyitinin başı çektiği nazım şekillerinde; ilk beyitten sonra gelen her beyitin ilk dizesi serbest tarzda, ikinci dizesi ise matla ile kafiyeli olacak biçimde düzenlenir. Bu nazım biçimleri de aa / ba /ca /.. biçiminde kafiyelenir.

Kafiyeyi yalnızca ses açısından değerlendirmek eksik bir bakış açısı olacaktır. Çünkü kafiye, benzerlik açısından bir araya getirdiği sesler arasında anlam ilgisi kurulmasına da zemin hazırlayarak şiirin anlamsal bütünlüğünü güçlendiren bir unsurdur.

4.2.4.1.3. Redif

Redif de kafiyeyle aynı amaçlar doğrultusunda kullanılır. Dahası redif, kafiyenin tamamlayıcısı ve onun güçlendiricisi olarak göze çarpar. Yalnız, kafiyeden farklı olarak, redifi oluşturan ses ya da sözcüklerin aynı zamanda anlam

ve görev açısından da benzer özellikler taşıması gerekir. Cevdet Kudret, dize sonlarında döne döne kullanılmasından dolayı, redifin “dönerayak” olarak da adlandırıldığını belirtmiştir. (Kudret,1980:213)

Kafiyede olduğu gibi, redifte de kullanımı belirleyen asıl unsur, nazım şeklidir. Bununla birlikte, Divân Şiiri rediflerinin ek’ten ziyade “kelime” biçiminde kullanılması, redifle-şiiirdeki atmosfer arasında paralellik sağlar. “Özellikle kelime seviyesindeki rediflerle metnin anlamı arasında bir ilişki vardır. Konu çok kere redifi belirler.” (Macit, 2005:83) Meselâ; Şeyh Galib’in, Esrar Dede’nin ölümü üzerine kaleme aldığı “ağlasın” redifli mersiyesi, redifte kullanılan sözcüğün şiiirdeki genel havayı yansıtması bakımından, güzel bir örnektir:

“Kan ağlasın bu dîde-i dürbârum **ağlasun**
 Ansin benim o yâr-ı vefâ-dârum **ağlasun**
 Çeşm ü dehân u ârız u ruhsârum **ağlasun**
 Baştan başa bu cism-i siyeh-kârum **ağlasun**

(Kalkışım,1994:432)

Divân şâirlerinin “redif” konusundaki tutumları çoğu edebiyatçının ilgisini çekmiş ve onları bu alanda çalışmaya yöneltmiştir. Bu konuda Cemal Kurnaz; “Divân şâirlerinin kullandığı bazı yeni redifler, aynı zamanda birer *belge* niteliğindedir. Redif olarak seçilen bu kelimeler, şâirlerin ve aynı zamanda içinde yaşadıkları toplumun psikolojisini de yansıtırlar.” açıklamasını yapmaktadır.(Kurnaz, 2003:116) Yukarıda verdiğimiz Şeyh Galib örneği bile Kurnaz’ın konuya ne denli doğru bir yaklaşımla eğildiğini göstermektedir.

Mehmet Akkaya ise redif konusunu başka bir açıdan ele alır. Akkaya “Şâirin redif kelimeyi gazelin bütün beyitlerinde tekrar etmesi, bir kelimeye bağlı kalarak, değişik hayal cephelerini zorlaması demektir. Bu durum, tahayyül cephesinden bakılınca oldukça güçtür.” açıklamasını yapmaktadır. (Akkaya,1996:21) Bu açıklama, şâirlerin anlatım düzleminin redifle sınırlandırılmasına rağmen, şâirlerin konuyu ele alışındaki çok yönlülüğü ifade etmesi bakımından önem taşımaktadır.

4.2.4.1.4. Ses Tekrarları

Şiirde âhengi sağlayan unsurlardan bir diğeri de ses tekrarlarıdır. Şiirdeki ses tekrarları ünlü harflerden oluşuyorsa “asonans”; ünsüz harflerden oluşuyorsa “aliterasyon” adını almaktadır. Örneğin; “Nef’î’nin Bahariye kasidesinin ilk iki dizesinde, ilkbahar rüzgârının yumuşak sesini vermek için; s, z ve ç sessiz harfleri sık sık kullanılmıştır:

Esti nesîm-i nevbahâr açıldı güller subhdem

Açsun bizim de gönlümüz sâkî madet sun câm-ı Cem” (Kudret, 1980:206)

Divân Şiiri’nde, ünlü ve ünsüzlerle ilgili bu tekrarların belirli bir düzen içinde ilerlemesiyle oluşan âhenge “iç mûsikî” ya da Yahya Kemâl’in ifadesiyle “derûnî âhenk” adı verilir. Yalnızca Divân Şiiri döneminde değil, sonraki dönemlerde de şiirin mûsikîye yaklaştırılması adına ses tekrarlarına sıkça başvurulmuştur. Bu tekrarlar aynı zamanda, şiirde belirli bir ritmin yakalanmasına da olanak sağlamıştır.

4.2.4.1.5. Söz Tekrarları

Divân Şiiri’nde, ahenk yaratmak adına, tek tek harflerden sözcüklere kadar, yinelenen çoğu unsurun varlığı göze çarpmaktadır. Bu tekrarları mûsikî eserlerinde yer alan “nakarat” bölümlerine benzetmek mümkündür. Böylelikle, tekrarlanan ses ya da sözcükler, hem şiirin atmosferini yansıtmada hem de belirli bir duygu / düşünceyi vurgulamada önemli bir rol oynamaktadır.

Divân Şiiri’nde *cinas*, *iştikak* ve *kalb* adı verilen sanatlar; söz tekrarlarına verilebilecek en güzel örneklerdir. Bu sanatları kısaca açıklamaya çalışalım:

Cinas: Söyleniş bakımından ortak, anlam bakımından birbirinden farklı iki sözün şiir içinde bir arada kullanılmasıyla gerçekleşen bir sanattır. Cinaslı söz

söylemeye “tecnis” adı verilir. Divân Şiiri’ne bakıldığında, şâirlerin cinas sanatından olabildiğince istifade ettikleri görülmektedir.

Cinas’ın iki türüsü mevcuttur. Bunlardan ilki “cinas-ı tam”dır. Bu türde oluşturulan cinaslarda kullanılan ses ya da sözcük birbirinin aynıdır. Cinas-ı tam’a Gevherî’den şu örneği verebiliriz:

“Kalem böyle çalınmıştır **yazıma**

Yazım kışıma uymaz kışım **yazıma**” (Kudret,1980:184)

Bir diğer cinas türü ise, “cinas-ı nâkıs”tır. Bu türde, cinası oluşturan iki sözcükten birisi diğerinden biraz farklılık gösterir. Cinas-ı nâkıs’a Süleyman Çelebi’nin Mevlîd’inden şu beyitleri örnek gösterebiliriz:

“Her nefeste eyledik yüz bin **günâh**

Bir günâha etmedik hiçbir **gün âh**” (Kudret,1980:184)

İştikak: Bazı edebiyatçılar iştikak’ı cinas konusunun içinde ele alırlar. Sözlük anlamı “türeme” olan iştikak, söz sanatları içinde ele alındığında; “bir kök ile o kökten türeyen veya aslî manaları aynı köke bağlı bulunan yahut harflere ait şekil benzerliğinden dolayı aynı kökten türemiş gibi görünen sözlerin bir ifadede toplanmasından doğan sanatın adıdır.” (Macit, 2005:16) Macit, Şeyh Galib’in şu beyitini iştikak sanatına örnek olarak göstermektedir:

“**Mahmûr** gözlerin bizi mest etdi şöyle kim

Mahşer gününde dahı ayrılmaz **humârımız**”

Galib’in bu dizelerde kullandığı “mahmûr” ve “humâr” sözcükleri, Arapça’da aynı kökten türemişlerdir. Sarhoşluğun verdiği sersemlik anlamına gelen bu sözcükler; “mahmûr” olarak kullanıldığında sıfat, “humâr” olarak kullanıldığında ise ad görevini üstlenmektedir.

Kalb: Şâirlerin sözcükler üzerindeki hâkimiyetini göstermesi açısından önemli bir sanat olan *kalb*; bir sözcüğün içindeki harflerin yerleriyle oynanarak yeni bir sözcük türetme sanatıdır. İştikak gibi bu da çoğunlukla cinasa bağlı söz sanatlarından sayılır. Macit, Şeyh Galib’in şu beyitini, konuya örnek olarak göstermektedir:

“Her seher sümbül saçın saçdıkça bâd-ı subh-dem

Deng ü **hayrân**dır benefşe kim ne **reyhân** vaktidir” (Macit, 2005:18)

Galib bu beyitte, “hayrân” ve “reyhân” sözcüklerini kalb sanatına uygun olarak kullanmıştır. “Hayrân” sözcüğünde yer alan h, y, r, n harflerinden bambaşka bir sözcük türeten Şeyh Galib, sözcük kullanmadaki ustalığını da ortaya koymuştur.

4.2.4.2. Divân Şiiri’nin İçeriksel Unsurları

Divân Şiiri’nin içerik unsurları dediğimizde; sınırları belli olmasına rağmen, anlam derinliği hayli yoğun bir kavramdan söz etmiş bulunuyoruz. Bu anlam derinliğini tam mânâsıyla kavrayabilmek elbette mümkün değildir. Çünkü İslâmî dünya görüşü çerçevesinde şekillenen divân şiirinin içeriğini hakkıyla çözebilmek için öncelikle tasavvuf âleminin deryalarına dalmış olmak gerekir. Ne var ki, biz burada o deryadan, seyredebildiğimiz kadarıyla söz etmeye çalışacağız.

4.2.4.2.1. Konu

Divân Şiiri’nin konusu, temel olarak “aşk”tır. Şâirlerin bir kısmı “aşk”ı insanî yönüyle ele almışlarsa da, çoğunluğu, aşk’la ilâhî bir duyguya gönderme yapmışlardır. Bu nedenle Divân Şiiri’nde konu, genel olarak üç figür çerçevesinde gelişir. Bunlar; *sevgili (mâşuk)*, *âşık* ve *rakiptir*. Divân Şiiri düzleminde *âşık*, insanın ya da anlatıcının kendisidir. *Rakip* ise, âşığın sevgilisine ulaşması yolunda engel olan herkes ya da her şeydir. Burada işin özü *sevgili* figüründe gizlenmektedir. Şiirlerini ilâhî aşka adayan şâirler için sevgili Allah iken, beşerî aşkı konu edinenler için sevgili karşı cinsi ifade etmektedir.

Bilindiği gibi, Divân Şiiri, İslâm Medeniyeti çerçevesinde şekillenmiştir. Gerek inançları, gerekse geniş anlam olanakları nedeniyle tasavvufa yönelen şâirlerimiz *sevgiliyi* anlattıkları ya da ona seslendikleri şiirlerinde tasavvufun anlam olanaklarını zorlamışlardır. İlk bakışta, somut bir durumu anlatan sözcüklere tasavvufî anlamlar yükleyen şâirler, böylece şiirlerin anlam katmanlarını genişletmişlerdir.

Tasavvuf felsefesinin temelinde, akıl ile kavranamayan Allah'ın varlığını kavramak yatar. Tasavvufa göre Allah, “Hüsni Mutlak”tır. O, kendini görmek ve göstermek istediğinden bu âlemi ve âlemin en değerli varlığı olarak da insanı yaratmıştır. İnsan, Allah'ın bir tecellisidir. Mademki Allah Hüsni Mutlak'tır, o hâlde insanoğlunun biricik amacı da ona ulaşmak olmalıdır.

Fakat “O”na ulaşmak zorlu bir yolculuktur. İnsanın öncelikle nefsinden feragât etmesini gerektirir. Bunu sağlamak için de geçilmesi gereken on aşama vardır. Bu aşamalar sırasıyla, “tevbe, zühd, tevekkül, kanat, uzlet, zikir, Allah'a teveccüh sabır, murâkebe ve rızadır. Bunu da nefsin *etvar-ı seb'a* denen yedi mertebesinde gerçekleştirmek esastır. Sonuçta Vahdet makamına erişilir ve Fenafillâh gerçekleşir. Bunu Bekabillah takip eder. Artık tasavvuf görevini tamamlamıştır. (Pala, 2004:440)

Özetle böyle aktarabileceğimiz tasavvuf felsefesi, belki de bu derin yapısı nedeniyle, mutasavvıf olmayan şâirlerin dahi ilgisini çekmiştir. Çünkü özünde “aşk” vardır ve maşuk'a ulaşmak esastır. Konu maşuk olunca çekilen tüm ızdıraplar, şâire hoş gelir. Dahası, böylesine cezbedici bir konuyu Divân estetiği içinde kaleme almak; şâirlerin tam mânâsıyla “hüner” sergileyecekleri bir şiir dünyası ortaya çıkarmıştır. Çünkü derinlikli tasavvuf bilgisine ve yeterli şiir birikimine sahip olmadan bunları anlatmaya çalışmak mümkün değildir.

4.2.4.2.2. Anlam

Şiir için “anlam”ın ne denli önemli olduğunu açıklamak için şu sözler yeterlidir sanıyoruz: “Eskiler şiiri bir güzele benzetirler ve onun güzelliğini zâtî (doğuştan gelen) ve arazî (sonradan elde edilen) olmak üzere iki kategoride değerlendirirler. Şiirde zâtî güzellik mânâyâ, arazî güzellik de sözü güzelleştirmek için başvurulan sanatlara tekabül eder... Zâtî güzelliğe sahip olmayan bir sözün arazî güzelliği çok da önemli değildir. (Macit,2003: 48)

Yukarıda da değindiğimiz gibi, şiirde biçimsel açıdan âhengi yakalamak için kullanılan vezin, redif, kâfiye gibi tüm unsurlar temelde tek bir amaca hizmet eder. Amaç; şiirde anlamla sesler arasında uyum yaratabilmektir. Bu nedenle “anlam”ı ruha, biçimsel unsurları da bedene benzetirsek; Divân şâirinin amacı ruh ve beden güzelliğini birleştirebilmek olarak ortaya çıkar.

Divân Şiiri’nde kullanılan sözcüklerin, gerçek anlamları altında gizlenmiş derin anlamları vardır. Şâirler bu sözcükleri, türlü söz oyunları ve sanatlarla birleştirerek onlara farklı bir anlam, değişik bir duygu ve fikir yoğunluğu yüklemişlerdir. “ Her gelen yeni şâir, bu sistemi değiştirmekten çok derinleştirme yoluyla zenginleştirmeye ya da yeni olay, olgu ve durumlara göre Bâkîr mazmunlar üretmeye çalışmıştır.”(Çetin, 2001:252) Doğal olarak bu yoğunluk ve birikim de okuyucunun zihninde bambaşka anlam evrenleri oluşmasını sağlamıştır.

Divân Şiiri’nin “anlam”a yönelik bir başka noktası ise, şâirin asıl muhatabı olan okuyucu ile ilgilidir. Yüzyılların imbiğinden süzülüp gelen, yoğun his ve fikirlerle donatılmış bu soylu şiirin anlamını gerçekten kavrayabilmek için; okuyucunun da en az şâir kadar donanımlı olması, gelişmiş bir şiir zevkine sahip olup şâirin üflediği havayı teneffüs edebilmesi gerekmektedir.

4.2.4.2.3. Mazmunlar

Mazmun, sözlüklerde “anlam, kavram, nükteli, sanatlı ince söz” mânâlarına gelmektedir. Bir Divân Edebiyatı terimi olarak; klişeleşmiş sözlere verilen addır. Mazmunlar benzetmeli, cinaslı ve nükteli sözlerdir. Örneğin; Divân Şiiri’nde, “keman”- kaş, “ok”- kirpik, “gonca”- dudak, “yılan”- saç, “inci”- diş sözcüklerini ifade etmek için kullanılan mazmunlardandır.

Mazmunda; bir şeyi, özelliklerini çağrıştıracak biçimde sözcük ya da sözcük grupları içine gizlemek esastır. “Ok” mazmununu ele alacak olursak, ok sevgilinin kirpiklerini ifade eden bir mazmundur. İnceliği ve ucunun sivri olması dolayısıyla yaralayıcı özelliklere sahiptir. Bu nedenle de sevgilinin kirpiğine benzetilir. Çünkü sevgilinin ok gibi uzun ve güzel kirpiklerini gören âşık, aşk derdine tutulmuş yani yaralanmış olur.

Divân Edebiyatı, mazmun kullanımına geniş yer vermesinden ötürü “mazmunlar edebiyatı” olarak da nitelendirilmiştir. Şiirde mazmunları yerli yerinde kullanmak bir hünerdir. Ne var ki divân şâirlerimiz, asıl cevherlerini ortaya koymak istediklerinde “bikr-i mazmun” düşüncesine yönelmişlerdir. Daha evvel hiçbir şâir tarafından söylenmemiş olan mazmunlara bikr-i mazmun denir. Bu anlamda Sebki Hindî şâirlere yeni olanaklar tanımış ve Divân Şiiri geleneğinde özgün mazmunların oluşmasını sağlamıştır.

4.3. GÜNÜMÜZ ŞİİRİ

Daha önce de söylediğimiz gibi, bu çalışmayla hedeflenen noktalardan en önemlisi, Şeyh Galib'in şiir anlayışının günümüz şiirini ne ölçüde etkilediğini ortaya koyabilmektir. Ne var ki, "günümüz şâirleri" ya da "günümüz şiiri" olarak belirttiğimiz kavramların, eski deyişle, *efrâdını câmi, ağyârını mâni* bir tanımını yapmak son derece güçtür. Gerek piyasada var olan edebiyat ve şiir dergilerine, gerekse her gün bir yenisi çıkan şiir kitaplarına bakıp da günümüz şâirlerini sıralayabilmenin, o şâirler hakkında genel bir poetikadan bahsetmenin kolay olmadığı görüşündeyiz. Cemal Süreya "Günler" adlı eserinde, *Türk şiirinin dergiler yatağından aktığını* söylüyordu. Ve biz burada, sınırlı bakış açımızla, bu büyük ırmağın kollarından olsa olsa bir bölümünü ele alabiliriz.

"Günümüz şiiri" olarak adlandırılan kavrama bir köken aramak gerekirse; bu kökeni İkinci Yeni ile başlayan şiir hamlesine bağlamak yerinde olacaktır. Başlangıcından bugüne kadar Türk Şiiri'nde pek çok dönem yaşandığı hâlde, günümüz şiirine damgasını vuran asıl izler çoğunlukla İkinci Yeni'ye aittir.

Çünkü "Türk şiirinde 1960'lardan bugüne çeşitli dönüşümler, değişimler geçirdiği hâlde, değişik şiirsel yönsemeler, şiir uçları belirlediği hâlde bunlar hep İkinci Yeni'nin gelişen poetikası içinde kalmış, İkinci Yeni'nin getirdiği olanaklardan kaynaklanmıştır. Bir başka deyişle, İkinci Yeni'den sonra şiirimizde yeni bir kırılma görülmemiş, yeni bir dönemeç dönülmemiştir. Değişmeler, gelişmeler, evrimleşmeler olmuştur elbette, ama 1940'ların başındaki Garip ya da 1950'lerin ortasındaki İkinci Yeni gibi bir kırılmadan, kesin bir dönemeçten söz edilemez."(Doğan,2008:173)

İkinci Yeni'yi oluşturan şâirler, belirli bir amaç çerçevesinde biraraya gelmiş ve belirli bir manifestoyla ortaya çıkmış değildir. Sonradan adı bu toplulukla birlikte anılacak olan Turgut Uyar, Cemal Süreya, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Ece Ayhan gibi isimlerin yayımlanmaya başlayan şiirlerinde görülen farklı şiir anlayışından yola çıkılarak; Pazar Postası gazetesinin sanat sayfasını

yöneten Muzaffer Erdost tarafından bu yeni şiir anlayışına “İkinci Yeni” adı verilmiştir. Şâirlerin ilk verimleri de zaten bu gazetede görülmeye başlanmıştır. “İkinci Yeni, bir ön anlaşma olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıktığına göre, ‘ortak bir poetika’sı da yoktur. Şiir, kendiliğinden değişmiştir; ancak değişen şiir, yine kendiliğinden, kendine uygun bir poetika oluşturmaya başlamıştır.” (Karaca,2005:487) Böylesine kendiliğinden oluşan ve ortaya çıktığı günden bugüne değin üzerinde konuşulmaya devam edilen İkinci Yeni Hareketi’nin olduğu ortam ve bu hareketin özellikleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

İkinci Yeni’nin filizlenmeye başladığı dönem, Demokrat Parti’nin yönetimde olduğu yıllara denk düşer. Demokrat Parti’nin izlemiş olduğu baskıcı yönetim şeklinin aydın kesim üzerinde yarattığı olumsuzluk da azımsanamayacak ölçüdedir. Demokrat Parti “Muhalefeti sindirmeye çalışırken, bir takım dergi ve gazeteleri kapatmaya, bir kısım şair ve yazarları susturmaya çalışır. Bu tutumlar, toplum hayatında iç huzursuzluklara neden olur. 1950’li yıllar, bazı kesimlere göre bir dikta dönemidir. Bu durum sanatçılar üzerinde etkili olur.” (Tuncer,2005:1)

Bu nedenle, İkinci Yeni Şiiri’nin *kapalı, soyut, halktan kopuk ve anlamsız* olduğuna dair görüşlerin dayandığı temel nokta; şâirlerin Demokrat Parti yönetiminin yarattığı bu baskı ortamında kendilerini siyasetin uzağına itme ve toplumdaki uzaklaşma isteğine bağlanmaktadır.

Mehmet H. Doğan, “İkinci Yeni Şiir” başlıklı yazısında bu durumu şöyle değerlendirir: “Şair kahraman yetiştirecek bir ortam değildir yaşanan günler. Ama bu baskı koşulları altında şairlerin sustuğunu söyleyip, İkinci Yeni şiirin ortaya çıkışını yalnızca bu toplumsal ortam koşullarına bağlamak, buradan çıkarak bir takım yargılara gitmek yanıltıcı olur, mekanik bir değerlendirme olur. Örneğin, İkinci Yeni şiiri ‘baskı’ karşısında susuşun, kaçış’ın şiiri diye tanımlamaya götürür bizi ki, bunun bugün ne derece büyük bir yanlış olduğu anlaşılmalıdır. O hâlde o yılların şiir ortamını da gözden uzak tutmamamız gerekmektedir.” (Doğan,2008:18)

O dönemin şiir ortamı denilince, akla ilk gelen Garip Şiiri etkisinde yazılmaya devam eden şiirdir. Şiirde o güne dek alışlagelen anlayışı yıkma eğiliminde olan Garipçiler; şiiri yalın bir söyleyişe indirgeyerek sıradan insanları ve günlük yaşamı şiire dâhil etmişlerdi. Ne var ki, Orhan Veli gibi ustaların elinde hayli başarılı örneklerini veren Garip Şiiri; bir müddet sonra taklitçilerin türemesiyle estetikten yoksun bir sanat anlayışına dönüşür. Böylelikle “sıkı şiir”e duyulan ihtiyaç daha da gün yüzüne çıkmıştı. Bu anlamda İkinci Yeni şairlerinin bir tepkiyi dile getirme noktasında birleştiklerini; İkinci Yeni’nin de bir tepki hareketi olduğunu söyleyebiliriz.

“Açıkça, toplu bir biçimde gösterilen bir tepkinin şiiri olmasa da, açık ya da üstü örtülü karşı çıkmalarıyla, konuşma ve yazı dilinin aleyhine işleyen bir şiir dili kurma çabasıyla, sonuç olarak da şiiri kolaycı kalabalıkların, yüzeysel duyarlığın elinden kurtarışıyla, niteliksiz şiir okuruna sırt çevirişiyle, onun bir tepkiden yola çıkan bir şiir olduğu söylenebilir.” (Doğan,2008:174)

Hüseyin Tuncer de, İkinci Yeni’nin “Garip hareketinin çıkışına ve şiir anlayışına karşı yenilikçi bir tepki” olduğunu belirttikten sonra şu saptamada bulunmuştur: “İkinci Yeni, Garip hareketine tepki olarak ortaya çıkarken, imge, benzetme ve abartmaya başvurur. Anlamı kapalı ve kendine özgü bir şiir dili yaratır. Garipçilerin silip atmaya çalıştıkları hayâl, duygu, şairânelik, vezin ve kafiye yeniden şiire girmeye başlar. Edebiyat sanatları, bu şiirde, anlamlı hâle gelir. İkinci Yeni Şiiri’yle âdeta eskiye dönülür.” (Tuncer,2005:2)

İkinci Yeni’nin en çok eleştirilen yönlerinden biri, Divân Şiiri gibi, anlamda kapalılığı ilke edinmiş olmasıdır. Bu akımın öncü şairlerinden İlhan Berk; anlam sorununa şöyle açıklık getirir: “İyi bir şiir, dreticiliğe, buyrukçuluğa, tek anlama her zaman kapalıdır. İyi bir şiir bir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açıktır. Bu yüzden çok anlamlılık her şeyin kodudur.(...) Şiir bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur, anlamsızdır demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir.” (Berk,1997:183-187)

İkinci Yeni Şiiri'nin karakteristik özelliklerinden biri de, şüphesiz, şâirlerin imge konusundaki tutumlarıdır. Onlar "...imgeyi özgür kılmaya çalışır; dilin çağrışım zenginliklerini kullanır. Uzak çağrışımlar ile somut olanı yan yana getirmek ister, anlamı rastlantıya bırakır. İkinci Yeni Şiiri, soyutlamayı genelde imge ile birlikte kullanır. İmgeyi anlama tercih eder. Bu yüzden imgeye sıkça yer verir; anlamın yerine imgeyi koyar." (Tuncer,2005:18)

Asım Bezirci de "İkinci Yeni Olayı" adlı yapıtında İkinci Yeni Şiiri'nin özelliklerini *gelenekten kopma, biçimciliğe kayma, değiştirim, karıştırım, özgür çağrışım, soyutlama, anlamsızlık, imgeleme, usdışına çıkma, güç anlaşılma, okurdan uzaklaşma, halka sırt çevirme, çevreden ayrılma ve kaçış* başlıkları altında ele almıştır. (Bezirci, 1996:13-37)

İkinci Yeni Şiiri'nin; gerek halk tarafından kolayca anlaşılmaktan uzak oluşu, gerek imge zenginliğine dayanması, gerekse konuşma dilinden ayrılışı nedeniyle Divân Şiiri'ne yakın bir duruş sergilediği vurgulanmıştır. İkinci Yeni şâirlerinin geleneğe sırt çevirmeyen tavırları ve Divân Şiiri'ne ait nazım şekillerini hiç çekinmeden kullanmaları da bu düşünceyi güçlendirmiştir.

"İkinci Yeni'yle birlikte, eski şiirin uyandırdığı heyecan da gündeme gelir. İkinci Yeni şiirinin bir takım özellikleri, ister istemez pek çok edebiyat adamının eski şiiri düşünmesine, gelişen yeni şiir ile eski şiirin ilişkisini kurmaya zorlar. Bu arada, konuyla ilgili tartışmaların anahtar kelimesini 'faydalanma' oluşturur." (Akkanat,2002:92)

Konunun birinci elden muhatabı olanlardan İlhan Berk "İkinci Yeni'nin Sorunu Halis Şiirdir" başlıklı yazısında şöyle söylemektedir: "...Bu dediğim yalnız Divan şiirinde var, varsa. Ozanın ilk işi bu olmalı derim: Şiiri, şiir olmayan araçlardan sıyırmak, şiirin kendi niteliğini baş tacı etmek. Şiir böylesine bir anlam edindi mi, şiirin ta kendisidir o." (Berk,1955:181) Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, şâir; Divân Şiiri'ni "halis şiir" olarak gördüğünü açıkça ifade etmektedir. Ayrıca Berk, "Aşıkâne" adlı kitabında Divân Şiiri nazım biçimlerini kullanmış;

Turgut Uyar “Divan” adında bir kitap yayımlamış, Cemal Süreya ise beyitlerden oluşan şiirler kaleme almıştır. İkinci Yeni’nin geleneğe en yakın duran şâiri Sezai Karakoç’un bu konudaki düşüncelerini ise, ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak ele almış bulunmaktayız.

“İkinci Yeni hareketinin, her yönüyle tıkanan Garip şiirini yok etmesi ve edebiyatımızda tekrar şiiriyete ve edebiyat içi kültüre dönme hamlelerini gerçekleştirmesi, onun gelenekle kurduğu ilk ve en önemli bağı sayılabilir. Söz konusu ettiğimiz bu dönüş hamleleri sonucu, 1950’lere kadar yaygın bir şekilde sürdürülen geleneğe olumsuz bakış hâli, özellikle İkinci Yeni hareketinden itibaren yavaş yavaş geri çekilmeye başlamıştır.” (Akkanat,2002:326)

Bunun yanında, İkinci Yeni şâirlerinin Batı’daki akımlara ve şâirlere de kayıtsız kalmadığı görülmektedir. Sürrealizm, Dadaizm, Letrizm bu şâirlerin etkilendiği başlıca akımlar; Dylan Thomas, A. Breton, Ezra Pound, Lorca, Rimbaud, Mallarmé ise etkisi altında kaldıkları başlıca şâirlerdir. (Tuncer,2005:13-14)

Özetle söylemek gerekirse; “İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir şiir hareketidir. Özde bu hareket, evrene bakış, algılama ve düşünme biçimi, dil mantığı ve şiir biçimi bakımından önceki şiirle bir hesaplaşma ve hatta alışlageleni yıkma niteliğiyle öne çıkar. Bu bakımdan İkinci Yeni, Türk şiirinin değişmesinde ve modernleşmesindeki –daha doğrusu modernizmin duyularla sınırlı gerçeklik anlayışına tepki anlamında- en önemli kırılma noktalarından biridir.” (Karaca,2005:199)

Genel hatları ile değindiğimiz İkinci Yeni Şiiri’nin günümüz şiirine temel teşkil eden bir hareket noktası olduğunu yukarıda söylemiştik. Ne var ki; bazı kaynaklarda, günümüz şiirinin çıkış noktası olarak 1980 sonrasında yazılan Türk şiiri gösterilmektedir. Örneğin; Marmara Üniversitesi öğretim üyelerinden Dr. Bâki Asiltürk’ün hazırlamış olduğu “1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası” adlı eser ve son dönem şâirlerinden Hayriye Ünal’ın “Modern Türk Şiiri Nereye?” başlıklı yazısı; günümüz şiirinin, 1980 sonrası yazılmakta olan şiire dayandığını

savunması bakımından iki önemli eserdir. Bu kaynaklarda yer alan görüşlere de kısaca değinmek yerinde olacaktır, kanaatindeyiz.

Asiltürk, 80'lerden bugüne kadar yazılmış olan şiir için "kuşak" tabirini kullanır ve 1980 kuşağının poetik karakterini belirlerken şöyle söyler:

"1980 Kuşağı şâirlerinin arasında farklılıklar bulunmakla birlikte, kuşağın üyelerini birleştiren poetik ilkelerin başında "şiire saygı" gelmektedir. 1970'lerde şiir tarihinin belli bir kısmının dikkate alınmadığı, geleneğin "folklorik" alanla sınırlı tutulduğu hatırlanırsa 1980 Kuşağı'nın "şiire saygı"sında her şeyden önce Türk şiir geleneğinin zengin birikimini bütün olarak görmenin önemi kendini duyumsatır... 1980 Kuşağı şâirlerinin büyük bir çoğunluğu geleneğe bakarken niteliği öne çıkararak seçici olabilen, poetikayı politik renklere boyamaktan kaçınan, şiirin kendi olmağını kavrayan, yenilikçi düşünebilen şâirlerdir. Elbette bu yaklaşım, kuşağı oluşturan şâirlerin kendi içlerinde farklılıklar taşımasına engel olmamış, tek tip bir 1980'ler Şiiri yerine Türk ve dünya şiirinin binlerce yıllık kazanımlarının gerisine düşülmemek kaydıyla, birbirinden farklı anlayışların bir arada bulunduğu bir şiir gündemde olmuştur. 1980 Kuşağı'nı meydana getirenlerin bir kısmının dünya görüşü veya poetika bakımından birbirinden farklı yerlerde duran kişiler olması, 1980'lerin bağdaşık bir fotoğrafa değil tam tersine ayrışık ama *şiire saygı* çerçevesinde bütünlük taşıyan bir karaktere sahip bulunduğunu gösterir." (Asiltürk, 2006:32)

Hayriye Ünal ise, konumuza ilişkin geniş bilgilere yer verdiği makalesinde "1980'lerde geçmişe duyulan ilgi artar. Birden bire kopulan bir geçmiş, aslında kendisine bağlanılan bir geçmiş değil, bir malzemeye dönüşür. 1980'li şâirlerin ısrarlı gelenek vurguları, geleneği yeniden değerlendirme çabaları kanımca bu ilginin bir uzantısıdır." demektedir.(Ünal, 2008) Ayrıca, şâirlerin her ne kadar birbirlerinden farklı karakteristikleri yansıtsalar da, bazı ortak noktalara sahip olduklarını vurgular. Bu ortak noktaları, Ünal'ın yazısından hareketle şöyle özetleyebiliriz:

* Bu dönemin şâirleri, şiire şiir dışında bir ödev yüklememişlerdir. Böylece şiir, amacı kendine dönen bir yapıya kavuşmuş, bunun sonucu olarak da şiir kulaktan çok göze seslenen sessiz bir yapıya kavuşmuştur. Bu dönem şiiri "mırıldanmak" sözcüğüyle birdir.

* Şâirler, İkinci Yeni'yle barışık bir tutum geliştirirler. Fakat İkinci Yeni'nin söyleme gücünü daha ileri götüremezler.

* Edebiyat tarihimizde sağ ve sol bakış açıları ilk defa bu kadar iç içe olur. İki kesimin de şiirleri kendi inançları doğrultusunda verilerle donatılsa bile bu, şiirlerin genel karakteristiğine dönüşmez. Yani, şâirler eserlerini siyasal bir söyleme dönüştürmez.

* Bu şâirler, 'sisteme karşı' ve verili değerleri eleştirir görünseler de aslında şiir bağlamında sistemle ilişkileri yoktur.

* Toplumdan kendi içlerine dönen şâirler, varoluşu şiir aracılığıyla sorgularlar. Bu sorgulamanın onları taşıdığı bir yer varsa bile bunun sonucunu okurla paylaşmazlar.

* Dolaylı bir dil ve söylem geliştiren şâirler, şiirin bir dil sorunu olduğunu vurgulamışlardır.

* İkinci Yeni şiirleri gibi imge ağırlıklı bir şiirdir. Bu imgeler bazen aşırı soyuttur.

* Çocukluk dönemine ait unsurlar, bu şâirlerin temel izleklerindedir.

Özet olarak söylemek gerekirse, adını andığımız bu iki kaynakta da '80 sonrası dönem için yapılan açıklamaların ortak noktası; şâirlerin bu dönemde "gerçek şiiri" aradığı, estetik değerlerin ön plâna çıktığı şiirlerin yazılmaya başladığı ve buradan hareketle şâirlerin, şiirin öz kaynaklarına yöneldiğidir. '80 sonrası Türk şiiri için yapılan bu yorumların, özünde, İkinci Yeni Şiiri'nin özelliklerini yansıttığı ortadadır. Asiltürk'ün sözünü ettiği şiire saygı, geleneği önemseme, farklı dünya görüşünden şâirlerin şiire saygı çerçevesinde biraraya gelmeleri ve Ünal'ın dile getirdiği varoluşu sorgulama, imgeye yaslanma, şiirin bir dil sorunu oluşu vb. düşünceler; kaynağını İkinci Yeni'den almaktadır. Bu nedenle '80 sonrasındaki şiir birikimini İkinci Yeni'den ayrı bir yere koymak; şiirimizin bugününe yön veren bir hareketi yok saymak olacaktır.

Mehmet H. Doğan, bu konuda kesin bir saptamada bulunmuştur: "...Bugün genel olarak '80 Sonrası Şiir' adıyla anılan şiire bir köken aranırsa, bunun ne Garip şiiri ne de '40'ların toplumcu şiiri olduğu görülecektir; bu kuşağın da kaynaklandığı, filiz sürdüğü yer, İkinci Yeni'dir. İkinci Yeni, Türk şiirinin gelişimi içinde en son modernist atılım, yeri hiçbir zaman tartışılmayacak tarihsel bir olgudur." (Doğan, 2008:180)

1950'ler ve 1980'lerden söz ettiğimiz bu bölümde, 1970'lerde yazılmış olan şiirden de genel olarak söz etmek yerinde olacaktır. Çünkü '80 Darbesi öncesi dünyada görülen siyasî kutuplaşmadan ülkemiz de nasibini almıştır. Toplumda görülen yoğun siyasî atmosfer, doğal olarak şâirleri de etkilemiştir. Bu etkinin bir getirisi olarak '70'lerde yazılan şiirin git gide toplumsallaştığı hatta siyasî propaganda içerikli şiirlerin sanata tercih edildiği görülmüştür. Ne var ki, Darbe ile birlikte insanların apolitikleşme eğilimini benimsemesi ve '70'lerde yazılan aşırı siyasal içerikli şiirlerin estetikten yoksunlaşmaya başlaması; şâirlerde bir bilinç ya da tepki uyandırmış olacak ki; '80 sonrasında yine "şiire saygı"yı temel alan ve İkinci Yeni ölçütüne uyan şiirler yazılmaya başlanmıştır.

Eroğlu'nun bu dönemler hakkında yorumu şöyledir: "1950'lerdeki atılımı salt bir şiir hareketi olarak görmek, şiirin dünyasına ait kavramlarla tanımlamak mümkündür. Oysa 1970'lerdeki durum, şiir dilinin genel siyasal beklentilere ayarlanması olmuştur. Bu dönüşüm, bağımsız bir şiir hareketinden söz etmeyi zorunlu kılmayacak niteliktedir." (Eroğlu,2005:63)

Anlaşılacağı üzere, 1970'li yıllarda yazılan şiir edebiyatımızda ne yeni bir çığır açmış ne de sanatsal bir dönüşüme sebebiyet vermiştir. Bu nedenle, o şiiri, İkinci Yeni'nin sahneye çıktığı '50'li yıllardan, halen izlerinin sürüldüğü günümüz şiirine uzanan yolda araya giren bir farklılık olarak ele almak yerinde olacaktır. Çünkü nerden bakarsak bakalım, İkinci Yeni Şiiri halen günümüz şâirlerinin başını döndürmeye devam etmektedir.

Şiir serüvenine 80'lerle başlamış ve halen yazmaya devam eden isimler arasında; Haydar Ergülen, Orhan Alkaya, Ahmet Erhan, Akif Kurtuluş, Turgay Kantürk, Vural Bahadır Bayrıl, Osman Hakan A., Can Bahadır Yüce, Didem Madak, Nilay Özer, Mahmut Temizyürek, Hüseyin Alemdar, Birhan Keskin ve Deniz Durukan gibi pek çok şâiri saymak mümkündür. Bu şâirlerin eserleri incelendiğinde; şiirlerin zeminini oluşturan yapının İkinci Yeni'den hareketle günümüze ulaşan şiir anlayışı olduğu görülecektir.

Biz de bu çalışmayla, Şeyh Galib'in günümüz şiirindeki izlerini ararken; hem geleneği yansıtan hem de geleneğe getirdikleri yeni olanaklarla kendilerinden sonraki şâirleri etkileyen; bir anlamda kendi şiir geleneklerini kurmayı başarmış iki usta şâirin şiirlerini incelemeyi uygun gördük. Bu şâirlerden ilki Hilmi Yavuz'dur. Günümüz şiirinin önemli isimlerinden Osman Hakan A., "Bir derviş gibi 'Şiir'ine bağlandığım ustam şâir Hilmi Yavuz" diyerek ustasını onurlandırmaktadır. (Asiltürk, 2006:173) Ayrıca, bu cümle Hilmi Yavuz'un yeni kuşaklar üzerinde etkisini gösterdiğini ve özgün bir şiir geleneğini yansıttığını ifade etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Hilmi Yavuz'un yanında, geleneği modern duyuşa taşımasıyla öne çıkan bir diğer isim de Sezai Karakoç'tur. İkinci Yeni'nin geleneğe en yakın şâiri Karakoç da geleneğin verilerinden olabildiğince yararlanmış, bunu modern unsurlarla birleştirerek genç şâirlere yol açıcılık görevini üstlenmiştir. Bu ustaların yanında, Attila İlhan, İsmet Özel, Turgut Uyar gibi daha pek çok ismi geleneği modern duyuşa taşıma konusunda saygıyla anmak mümkündür. Bizse bu çalışmada, elimizden geldiğince Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç'ta Şeyh Galib geleneğinin izlerini sürmeye çalışacağız.

4.4. GÜNÜMÜZ ŞİİRİNDE ŞEYH GALİB ETKİSİ TAŞIYAN ŞÂİRLER

4.4.1. HİLMİ YAVUZ

4.4.1.1. Hilmi Yavuz'un Yaşamı

Hilmi Yavuz, Siirtli bir ailenin tek çocuğudur. Babası Yahya Hikmet Yavuz, 1898 doğumlu olup yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk bürokratlarından birisidir. Anadolu'nun çeşitli ilçelerinde kaymakamlık yapan Yahya Hikmet Yavuz, 1950 yılında emekliye ayrılmıştır. Dinî inançlara bağlı bir Müslüman olan Yahya Hikmet Bey, aynı zamanda Cumhuriyet'e de gönül vermiş aydın bir şahsiyettir.

Hilmi Yavuz'un annesi Vecide Yavuz ise 1900 yılında dünyaya gelmiştir. Babası ticaretle uğraştığı için çocukluğu Şam'da ve Halep'te geçmiştir. Vecide Hanım, son derece modern bir görünüşe sahiptir. Bunun yanında, eşi gibi o da inançlarına bağlı bir insandır. Kadirî Tarikatı'na bağlı olduğu bilinmektedir.

Genç denilebilecek bir yaşta Yahya Hikmet Bey ile evlenen Vecide Hanım'ın uzun bir zaman çocuğu olmamıştır. 1936 yılına gelindiğinde ilk ve tek çocuğu olan Hilmi Yavuz'u dünyaya getirmiştir. O yıllarda Yahya Hikmet Bey, Çanakkale'nin Biga ilçesinde kaymakamlık yapmaktadır. Hilmi Yavuz üç yaşına geldiğinde, babasının işi dolayısıyla Bursa – Orhangazi'ye taşınmışlar ve uzun müddet orada kalmışlardır. Yavuz ailesi, Orhangazi'de güzel ve bahçeli bir eve yerleşmiş, Hilmi Yavuz da, çocukluk dönemine ait ilk izlenimlerini burada edinmiştir.

Hilmi Yavuz, 1942 yılında ilkokula burada başlar. İlerleyen yıllarda, Yahya Hikmet Bey'in Samsun'un Terme ilçesine tayini çıkar. Orhangazi'den ayrılma düşüncesi Hilmi Yavuz'u derinden etkiler ancak o bir süre sonra yeni ortama da alışır. 1947 yılında ilkokulu bitirir. Terme'de ortaokul olmadığından, Çarşamba'daki okula devam eder. Fakat Terme ile Çarşamba arasındaki 54

kilometrelik mesafeyi her gün gidip dönmek onu çok yorar. Derslerdeki başarısı düşer. Bu nedenle bir sonraki yıl, annesi ile Çarşamba'ya taşınırlar ve orada yaşamaya başlarlar. Hafta sonları ise babasının yanına, Terme'ye, gelir giderler. Böylece Hilmi Yavuz da eskisi gibi başarılı bir öğrenci olur.

Hilmi Yavuz'un şiire olan ilgisi, ortaokul yıllarında ortaya çıkar. Sınıf arkadaşlarından biri sürekli şiir yazmaktadır. Genç ve güzel bir bayan olan Türkçe öğretmenleri ise, şiir yazan bu çocukla daha fazla ilgilenir. Öğretmeninin şiire ve şiir yazan arkadaşına karşı ilgisi Hilmi Yavuz'u etkiler. Bu durum, Hilmi Yavuz'un da şiir yazmaya başlamasını sağlar. İşte, onu şiire yönelten ilk olaylardan biri bu olmuştur.

Ardından, Yahya Hikmet Bey'in tayini Giresun'un Şebinkarahisar ilçesine çıkar. Orada yaklaşık altı ay kaldıktan sonra babası emekliliğini ister. Yahya Hikmet Bey emekli olunca, ailece memleketleri olan Siirt'e dönerler. Orada eski bir konağa yerleşirler. Yalnız ve hayal âleminde yaşayan bir çocuk olan Hilmi Yavuz, o konağın bir duvarına, Behçet Necatigil'in şu dizelerini yazmıştır:

“Biraz sabır, küçük çocuk, biraz sabır
Allahın bıraktığı yerde
Yıldızlar daima yalnızdır” (Soldan, 2003: 44)

Ortaokulu bitiren Hilmi Yavuz, liseyi okumak için İstanbul'a gelir. Ailesi de bu sebepten İstanbul'dadır artık. Ancak o yatılı bir öğrencidir. Yalnız, hafta sonları ailesinin yanına evci çıkmaktadır. Yaşamında ve kişiliğinde derin izler bırakacak olan Kabataş Erkek Lisesi yaşamı böylelikle başlar. Hilmi Yavuz, Kabataş'ta kendini bir kültür ve sanat ortamı içinde bulur. Çünkü şiire karşı ilgisi olan bir çocuktur ve edebiyat öğretmeni Behçet Necatigil'dir. Ayrıca bugün kültür-sanat dünyasının içinde yer alan pek çok isim, o yıllarda Kabataş'ta öğrencidir. Bunların başında da Hasan Pulur gelmektedir. Kabataş'ta kaliteli bir eğitim alma şansı yakalayan bu isimler, Necatigil'in gözetiminde edebiyat matineleleri düzenlemekte ve sanatsal konularda fikir alışverişinde bulunmaktadırlar.

Hilmi Yavuz, lisenin ardından İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesine başlar. Yalnız, o hukukçu değil felsefeci olmayı hayal etmektedir. Öte yandan edebiyatla ilgisini de koparmamıştır. Orada da kendini bir kültür ortamı içinde bulan Hilmi Yavuz, arkadaşları Onat Kutlar, Erdal Öz, Kemal Özer, Adnan Özyalçın ve Doğan Hızlan ile beraber “a” dergisini çıkarmaya karar verir. Bu dergiyi çıkarma amaçları, var olan edebiyat düzenine karşı çıkmaktır. Sonunda, derginin ilk sayısını 1956’da çıkarmayı başarırlar. Bu onun ilk dergicilik tecrübesi olur. İkinci Yeni’nin genç isimleri bu dergiye büyük ilgi gösterirler. Örneğin; Cemal Süreya meşhur “Folklor Şiire Düşman” adlı yazısını, ilkin orada yayımlar. Özellikle Edip Cansever, dergiye maddî- manevî katkılarda bulunarak gençlerin arkasında olduğunu belli eder.

Ardından çalışma hayatı gelir. Üniversitede öğrenci olduğu yıllarda, ailesinin maddî durumunun pek de iç açıcı olmadığını fark eden Yavuz, “Vatan” gazetesinde musahhah (düzeltici) olarak çalışmaya başlar. Bir süre bu işe devam eden Yavuz’un amacı muhabir olmaktır. O sıralar Vatan’da yazı işleri sekreteri olan Oktay Akbal, onun bu isteğini yazı işlerine iletir. Teklif kabul edilince, Hilmi Yavuz da muhabirliğe terfi eder. 1962 yılına gelindiğinde, Hilmi Yavuz Vatan’dan ayrılıp dış haberler sorumlusu olarak “Cumhuriyet”e geçer. Böylece gazetecilik yaşamının iki yılı da Cumhuriyet’te geçecektir.

Hilmi Yavuz, 1963 yılında bir toplantıda Esin Eden ile tanışır. Bir süre görüşükten sonra, 18 Temmuz 1964’te gizlice evlenirler. Çünkü ailelerinin bu durumu onaylamayacağını bilmektedirler. Fakat öncesinde BBC’nin Türkçe Yayın Servisi’ne spikerlik için başvuran Hilmi Yavuz’un isteği kabul edilmiş olduğundan, nikâhtan iki gün sonra Londra’ya gitmek zorunda kalır.

Londra yılları, Hilmi Yavuz için son derece verimli yıllar olmuştur. Bir yandan spikerliğe devam eden Yavuz, öte yandan da Londra üniversitesi Felsefe Bölümü’ne devam eder. Böylece çok istediği felsefe eğitimini alma şansını yakalar. Bir süre sonra Eşi Esin Hanım’ı da yanına aldırır. Ancak onu asıl cezbeden, Londra’nın kozmopolit yapısıdır. Orada farklı kültürler ve bambaşka

insanlarla tanışma şansı yakalar. Bunların ötesinde, Hilmi Yavuz'un "eve dönüş" olarak nitelendirdiği olgu orada gerçekleşir. Kendisi bu durumu şöyle anlatmaktadır:

"Bir çelişki gibi görünecektir ama ben ülkemi, onun tarihini, İngiltere'de öğrenmeye başladım. Yahya Kemâl'in deyişiyle 'eve dönüş'üm orada oldu. Hintli dostlarımın, Portekizli sevgilimin, İngiliz sınıf arkadaşlarımın benim inkârla körelmiş zihnimi açmadaki katkılarını unutamam. Baudelaire'i, Fransızcasından ezbere okuyabilen birinin Bâkî Efendi'yi ya da Kâtip Çelebi'yi bilmiyor olması yüzümü kızartmıştı benim." (Soldan, 2003: 90)

Londra'da beş yıl kalan çift, 1969'da yurda döner. 1971 yılında ilk çocukları Ali Hikmet, bir yıl sonra da ikinci çocukları Ömer Emre dünyaya gelir. Ama bu birliktelik daha fazla sürmez. Hilmi Yavuz, Esin Eden'den 1976 yılında resmen boşanır. Ardından Hilmi Yavuz, 9 Aralık 1977'de sosyolog olan Nuran Üçok ile evlenir. Başlangıcında mutlu olan bu evlilik de 1996 yılında boşanma ile noktalanır. Hilmi Yavuz'un büyük oğlu Ali Hikmet, Marmara Üniversitesi İşletme Bölümü'nü bitirmiş olup reklâmcılık sektöründe çalışmaktadır. Ayrıca, şiir de yazan Ali Hikmet'in "Küf" ve "Şeytan Uçurtması" adlı iki şiir kitabı bulunmaktadır. Ali Hikmet, "Şeytan Uçurtması" kitabıyla, 2003 yılı Behçet Necatigil Şiir Ödülü'nü kazanmıştır. Ömer Emre ise, 1996 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun olmuştur. Halen bu bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Hilmi Yavuz, politik kimliğini şu sözlerle ifade etmektedir: "Her hangi bir siyasal partiye mensubiyetim söz konusu değil. Kendimi genel hatlarıyla liberal, belki bir ölçüde solda ve mümkün olduğu kadar açık zihinli ve hoşgörülü olmaya çalışan bir siyasetin izleyicisi olarak konumlandırıyorum." (Coşkun, 2002:11) Hilmi Yavuz'un dünya görüşü olarak "sol"u tercih etmesinde en önemli etken şüphesiz 1950'li yılların siyasî atmosferidir. Fakat onun daha ortaokul yıllarında Klâsikleri okumaya başlaması, liseye başladığı yıl İstrati, Steinbeck ve Gorki'yle tanışması; onda kendiliğinden bir hümanist ve liberal bakış açısı oluşmasına zemin

hazırlamıştır. Aslında “Yavuz’un sol’a yönelişi soyut ve teorik bilgilenmeden yoksun, ama somut insanlık durumlarından yola çıkan bir ahlaki duyuş ve tavır alışla gerçekleşmişti. Yani Marx’ı, Engels’i, Lenin’i okuyarak değil; Tolstoy’u, Balzac’ı, Dostoyevski’yi okuyarak solcu olmuştu.” (Soldan, 2003:101) Ayrıca Hukuk Fakültesi’ndeki hocaları (Prof. Kubalı, Prof. Ragıp Sarıca, Prof. Tarık Zafer Tunaya), o dönem iktidarda olan Demokrat Parti’yi hukuk devleti ilkeleri açısından eleştiriyorlardı. Yaşadığı dünyaya kayıtsız kalamayan bir hukuk öğrencisi olan Yavuz da iktidarın yönetimine kendince tepkiliydi. Bu içten gelen tepki, okuldaki hocaların görüşleri ve okuduklarıyla bir bütün oluşturmaya başlayınca Hilmi Yavuz da kendine dünya görüşü olarak “sol”u seçmiştir.

Hilmi Yavuz’un önemli bir yanı da, farklı üniversitelerde farklı disiplinlere ait dersler okutan bir “hoca” olmasıdır. Onun bu “hoca”lık serüveni 70’li yılların ortalarında ilk olarak Boğaziçi Üniversitesi’nde başlamıştır. Bu serüven daha sonraları Mimar Sinan ve Bilkent Üniversiteleriyle devam eder. Ondan ders alan isimlerin bazıları, bugünün kültür – sanat dünyasında kendilerine önemli bir yer edinmişlerdir. Bu isimler arasında en bilindikler; Nurdan Gürbilek, Nuray Mert, Emre Aköz, Vural Bahadır Bayrıl’dır. Bunlardan Vural Bahadır Bayrıl, günümüz edebiyatında, Hilmi Yavuz gibi, geleneği modern tarzda başarıyla yorumlayan şâirlerden biri, hatta Hilmi Yavuz’un takipçisi olarak anılmaktadır.

Bilim ve kültür alanında geniş bir bilgi birikimine sahip olan Hilmi Yavuz’un gazete ve dergi yazarlığı da öğrencilik yıllarında başlamış olup halen sürmektedir. Okul yıllarında arkadaşlarıyla çıkardığı “a” dergisi onun bu alandaki ilk adımıdır. Vatan, Cumhuriyet, Milliyet Sanat, Yeni Ortam, Politika, Evrensel gazetelerinde yazarlık yapan Yavuz, halen Zaman gazetesinde yazmaktadır. Bunların dışında bazı kültür-edebiyat dergilerinde de zaman zaman yazıları yayımlanmaktadır.

O, ilk gençlik yıllarından itibaren farklı bakış açılarına sahip çoğu gazete ve dergide kültürel alandaki faaliyetlerini sürdüren bir şâir \ yazardır. Şiir üzerine yazıp çizdiklerinin yanında “edebiyattan mitolojiye, magazinden budalalığa,

arabeskten aşka, mizahtan kapitalizme, komünizmden Batılılaşmaya, Oryantalizmden İslam'a, Tasavvuftan Türk Müslümanlığına, kelamdan politikaya, sanattan nitelikli okura, safderun aydınlardan sivil topluma, özel hayattan felsefeye" kadar, yazılarını geniş bir yelpazede kaleme almıştır. (Soldan, 2003:122)

4.4.1.2. Hilmi Yavuz'un Sanat Anlayışı

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Hilmi Yavuz'un şiire ilgisi ortaokul yıllarına ve Türkçe öğretmenine kadar uzanır. Liseyi okumak için Kabataş'a kaydolmasıyla birlikte, Behçet Necatigil gibi bir ustanın edebiyat dersleri alması ve yakın arkadaşlarının kültür-edebiyat konularıyla yakından ilgilenmesi şüphesiz onun "şiir"e daha bir eğilmesine olanak tanımıştır. Ancak tüm bunların ötesinde, yetiştiği aile ortamı da onun şiire – daha da özelleştirirsek Divân Şiiri'ne- olan ilgisinin kaynağı sayılabilir.

Bilindiği gibi Divân Şiiri tasavvufî öğelerin ağırlıklı olduğu bir yapıya sahiptir. Hilmi Yavuz'un şiirlerinde de bu tasavvufî arka plana rastlamak mümkündür. Yavuz'un tasavvufla ilişkisi, annesinin tarikat ehli bir insan olmasından kaynaklanmaktadır. O, çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında, annesi ile beraber tarikat toplantılarında ve zikir törenlerinde bulunduğunu ifade etmektedir. Böyle bir ortamdan etkilenmemek elbette mümkün değildir. Yavuz, tasavvufu sonraki yıllarda zihinsel bir gereksinimden yola çıkarak araştırdığını söylemektedir. Ayrıca kendisiyle yapılan röportajlarda, kesinlikle mutasavvıf olmadığını; tasavvufu şiir için zihinsel bir dayanak olduğu kadar lirik geleneğimizin sürdürülmesi amacıyla da kullandığını belirtmektedir.

Ayrıca babasının ölümü üzerine kaleme aldığı bir yazıda, Yavuz babası için şunları söyler: "Şiir sevmeyi senden öğrendim. Hiç anlamadığım dizeler okumaz mıydın yüksek sesle? Neler okurdun? Fikret miydi? Süleyman Nesib miydi? Yatakta bağdaş kurarak okurdun şiirleri. Farisî'nin, Osmanlıca'nın o şimdi kolay bulunmaz oymalı, gergefsi, usta işi vurgularını vere vere..." (Yavuz, 1999; 205)

Bu cümleler, onun belleğine yer eden, bilinçaltına işleyen şiirsel ahengin kaynağını göstermek bakımından önem taşımaktadır.

Bunların dışında, Hilmi Yavuz anne-babasının tek evlâdıdır. Babasının işi nedeniyle sürekli şehir değiştirmek zorunda kalmışlardır. Bu durum onu derin bir yalnızlığa itmiş, o da çareyi bol bol kitap okumakta bulmuştur. Çocukluktaki yalnızlığın yarattığı mutsuzluk, çok sonraları onun şiiri “mutluluk”la ilişkilendirmesine yol açmıştır. Denilebilir ki, onun için şiir, bir sanat aracı olmasının yanında aynı zamanda bir gerekliliktir. Yavuz, şiirin gerekliliği konusunu felsefi bir yaklaşımla ele alır. Ona göre “mutluluk”, beş duyuyla açıklanabilir somut bir kavramdır. Ve insanoğlu uzak gök cisimlerine, güneşe, aya, yıldızlara vs. dokunamamaktan dolayı “sonsuzluk”u kavrar. Fakat sonsuzluk kavramı mutluluğa giden yolda bir engel teşkil eder. Yavuz, bu durumu “bir eksik oluş” olarak ifade eder. Bu “bir eksik oluş”u, günlük hayatın diliyle karşılamak olanaksızdır. Eğer insan bir kez bu doluluğun ardına düşmüşse, boşluğu kapatacak tek şey “şiir”dir. Çünkü ancak şâir “ben güneşe dokundum” diyebilme mutluluğuna erişen ve eriştirenidir.

Yavuz, şiirle- mutluluk arasındaki bağa ilişkin olarak Denemeler’inde yer alan bir yazısında da şöyle söyler: “Neden yarım her şey? İnsanın her zaman bir anlayanı yoktur çünkü. Ama bir şey vardır ki, o eksiksizdir. Adı şiir’dir onun. Çünkü şiir, yarımları bütünler; ödenmemiş olanları öder. Hiçbir şey koyduğumuz yerde durmuyorsa, onu eklem yerlerinden perçinleyecektir şiir. Bir yerlerimiz sularda kaldıysa, onu çekip çıkaracaktır.” (Yavuz, 1999: 208)

Hilmi Yavuz’un şiire ilişkin görüşlerinin temelinde hep bir hüzün hissedilir. Nasıl ki şiir onu “mutluluk”a ulaştırıyorsa, “hüzün” de bir o kadar şiiri var edendir. Yavuz, bir şiirine şu dizelerle giriş yapar şâir:

“Hüzün ki en çok yakışandır bize

Belki de en çok anladığımız” (Yavuz, 2006: 65)

Hilmi Yavuz için hüzün olumsuzluk belirten bir kavram değildir. Eğer en iyi anladığımız şeyse hüzün, o hâlde bize güç veren bir yanı da söz konusudur. Ona göre hüzün pasif bir direnmedir. “Hem bir şeyleri değiştirmek istemenin, hem de bu değişikliği yapabilmenin mümkün olmadığını bilmenin ta kendisi olur. Hüzün burada sanki Dünyayı değiştirmiş *gibi* yapmak’ tır. Yapılacak hiçbir şey kalmadığında, bu Dünyaya katlanmanın büyümlü yollarından biridir hüzün. Bir muhalefettir.” (Yavuz, 1999:133)

Kültür- sanat alanında ülkemizin önde gelen simalarından biri olan Hilmi Yavuz; kendisini kalıplara sığdırmaya çalışmayan, her görüşe saygılı ve mesafeli duran ve içinde yetiştiği toplumun köklerini tanıyıp ona sahip çıkan, aynı zamanda Batı felsefesini de iyi bilen bir aydındır. Onun bu geniş çaplı kültürel kimliği, şiirlerinde ve diğer yazılarında da kendini gösterir.

Yavuz, tarih ve kültürün birbirinden ayrılmayan, dahası birbirini bütünleyen birer kavram olduğu görüşündedir. Ona göre, bir ülkenin tarihi belli bir olayla başlayabilir ancak toplumun tarihi, ancak o toplumun kültürel geçmişiyle ifade edilebilir. “Toplumun tarihi dediğiniz zaman, çok daha geriye gitmek; gelenekleriyle, düşünceleriyle, örf ve adetleriyle, diniyle vs. gelmiş olan bir toplumdan söz etmek durumundayız. Süreklilik ve devamlılık söz konusu. Kültür dediğimiz şey, bu süreklilik ve devamlılık üzerine inşa edilen bir şeydir.” (Coşkun, 2002: 15) Hilmi Yavuz’un, kültürü böylesi “süreklilik” ve “devamlılık” arz eden bir yapıda ele alması, aynı zamanda onun sanat anlayışının da bir yansımasıdır.

O kendisini içinden geldiği edebiyat geleneğine bağlı olarak görür. Ancak kendini yalnızca “gelenek”le de sınırlandırmaz. *Kendi yüzyılının içinden şiir ürettiğini* söyleyen Yavuz; hem Doğu hem de Batı geleneğini çok iyi tanıyan, bu armoniyi şiirine başarıyla yansıtmış usta bir sanatçıdır. Fuzûlî’den ve Necatigil’den ne ölçüde yararlanmışsa, Baudelaire’den ve Hölderlin’den de o derece yararlandığını söylemektedir. Çünkü ona göre “Büyük şâirler büyük öğreticilerdir. Eğer büyük şâirse, şiiri ‘derin’ bir okuyuşla, nasıl olması gerektiği konusunda ipuçları, tutamaklar verir.” (Agar, 1987: 29) O, kendinden önce gelen

bütün iyi şâirleri tanımaya çalışmış, şiiri onların dizelerinden hareketle kavramıştır. Bu nedenle geleneğe bağlıdır, ancak kendini gelenekle de sınırlı hissetmemektedir.

Hilmi Yavuz'un geleneğe bakışında, körü körüne bağlanmak yerine öz kültürümüzü akılcı bir duyarlılıkla korumak esastır. Yavuz, yeryüzündeki her şeyin zamanla değişime uğramasını, biçim değiştirmesini kaçınılmaz görür. Bu noktada gelenek; değişenlerin içindeki değişmeyen unsurlardır. O, değişenleri “âraz”, değişmeyenleri ise “öz” olarak adlandırır. Geleneği de “... sürekli değişenler ve ârazlar içinde değişmeyi, özü bulmak ve bugüne ulaştırabilmek” şeklinde konumlandırır. (Ağar,1987:23) Yavuz'a göre bundaki amaç; kültürümüzün temellendirilmesi, devamlılığının sağlanmasıdır. O, köksüz olan her şeyin yitip gideceğine; ancak köklerin bizi sağlam bir medeniyete kavuşturacağına inanmaktadır.

Hilmi Yavuz, Türk Şiiri'nde kalıcılığın sağlanması için, geleneğin modern tarzda yorumlanması gerektiğine inanır. Bu düşüncesini de, “geleneğin *temellük* ettirilmesi” olarak özetler. Temellük sözcüğü “mülk edinme, kendine mâl etme” anlamlarına gelmektedir. Geleneğin temellük ettirilmesi ise “...o geleneğin zihinsel arka planındaki dünya görüşünü şiirsel imlerle yeniden-üretmek anlamına gelir.” (Yavuz, 2008:175)

Yavuz, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemâl'i bu yolu açan ustaların başında görür. Ona göre; Yahya Kemâl bir yanı ile Baudelaire'e diğer yanı ile Nedîm'e uzanır. Hâşim'in de bir yanının Şeyh Galib öteki yanının Fransız Şiiri etkisinde olduğunu söyler. Yahya Kemâl ve Hâşim'i, şiirimizde Doğu Batı sentezini gerçekleştiren çizginin ilk halkası olarak görür. İkinci halkada Necip Fazıl- Nâzım Hikmet, üçüncü halkada ise Behçet Necatigil ile Asaf Halet Çelebi yer alır. Hilmi Yavuz, kendisini de bu soyağacının devamını sağlayan bir şâir olarak nitelemektedir.

Hilmi Yavuz, şiirle ilgili olarak, kendinden önceki tüm iyi şâirleri ustası olarak görür. Ancak, onu *geleneği yeniden yorumlamak* noktasında en çok etkileyen ismin Behçet Necatigil olduğu kanısındayız. Gerek anılarında gerekse diğer pek çok yazısında, Necatigil'in hem sanatçı kimliğine hem de kişiliğine duyduğu hayranlıktan sıkça söz etmektedir. Lise yıllarında şiirsel kimliğini oluşturmaya başlamış bir insanın, Necatigil gibi bir edebiyat öğretmeninden etkilenmemesi mümkün değildir. Bu nedenle, o, ömrünü adadığı şiir yolculuğunda, Necatigil'i bir pusula olarak görmüştür. Yavuz, Necatigil'in ölümü üzerine kaleme aldığı bir yazısında "hoca"sı için şunları söyler:

"O trende birlikte çok yolculuk ettik. Bana yolları gösterdi; kırları, pusudaki tepeleri; kale burçlarını, hikmet burçlarını, limanlarını şiirin. Deniz fenerlerini; kurdukları hisarların harcında mıcır olmayanları. Kendi hisarları gibi... Kıyımıza eski dicelerden yanaşanları. Beni bana gösterdi. Sağolsun." (Yavuz, 1999; 209-210)

Yavuz, her konuda söyleyecek sözü olan bir şâirdir. Yazılarında ve denemelerinde bu düşüncelerini uzun uzun anlatır. Onun denemelerinde en çok değindiği konuların başında yine "şiir" gelmektedir. Şiir üzerine, felsefeye yakın duran yazıları vardır. Çok konuşulan bu yazılarının başında "Şiir ve Logos" ile "Şiir İçin Küçük Tractatus" gelmektedir.

Şâir, "Şiir ve Logos" başlıklı yazısında, temel olarak *şiirin yapılan bir şey* olduğunu savunur. "Logos" sözcüğü Yunanca'da "akıl ile kavrama" anlamına gelmektedir. Yavuz'a göre şiir, akıl ile kavranıp bilgiyle vücûda getirilebilecek bir şey'dir. Bu durumda şiir önceden tasarlanarak yapılır. Yani şiirin öz'ü varlığından önce gelir. "Ne yaptığını bilen şâir yaratıcı değil, yapıcıdır. Şiir önceden tasarlanabiliyorsa, bu, şiirin *ex nihilo* (hiç yoktan) yaratılan bir nesne değil yapılan bir nesne olduğunu gösterir." (Yavuz, 2008:135) Yavuz, bu konudaki düşüncelerini, sözcüğün kökenine inerek açıklamaya çalışır. Şöyle ki, şiir sözcüğünün Batı dillerinde karşılığı olan *poiema*, Grekçe'den gelmektedir. Poiema ise, "yapılan bir şey" anlamındadır. Bir şeyi yapabilmek içinse, önce onun

bilgisine sahip olmak gerekir. Çünkü iyi şiir yoktan var olmaz, öncelikle tasarımı yapılır. Yavuz, bu konudaki görüşlerini, Edip Canseverin “yapılan bir şeydir şiir” sözleriyle temellendirir. Sonuç olarak, şiirin bir esime ve ilhamla değil ancak bilinçle yazılabileceğini savunur.

“Şiir İçin Küçük Tractatus” ise, Yavuz’un poetik düşüncelerini önermeler halinde maddeleyerek açıkladığı bir diğer felsefî yazısıdır. Şâir bu yazısında Ludwig Wittgenstein’in “Tractatus Logico-Philosophicus” adlı yazısından etkilenmiş görünmektedir. Çünkü Yavuz da düşüncelerini Wittgenstein gibi önermeler biçiminde kaleme almış ve yazısını “tractatus” olarak adlandırmıştır. Bu durum onun felsefeci kimliğinin, şâir kimliğine yansımaları olarak düşünülebilir.

Yavuz’un Tractatus’u üç ana önermeden oluşmaktadır. Her üç önerme de, kendisini açıklamak için yazılan alt önermeleri bünyesinde barındırır. Yazıdaki her önerme bize, Hilmi Yavuz’un şiiri hakkında tutamaklar verir. Bu önermelerden ilki şudur: “Şiir Dil değil, Söz’dür” (Yavuz, 2008:131) Burada Dil genel olandır, Söz ise daha öznedir. Şiirin tarihi dilden söze doğru bir seyir halindedir. İlk şiirler anlaşılacak için yazılmış ve okuyucunun zihnini yormayan şiirlerdir. Oysa bugün yazılan şiirlerin çoğu bireyseldir ve bu şiirlerin herkes tarafından anlaşılması güçtür.

Yazının ikinci bölümünü oluşturan önermeler ise; şiirin dilden arındıkça anlamdan da arınacağını, şiirin gösterileninin imge olduğunu ve bu imgelerin her zihinde aynı bir ‘resim’ oluşturduğunu söylemektedir. Üçüncü bölümdeki önermeler de şâirin, okur ile imge arasındaki yerini belirtmektedir. Çünkü yazının son önermesinde Yavuz şöyle söyler: “Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi ‘imge’ olmaktan çıkarır, ‘kavram’a dönüştürür. Şiir de Söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.” (Yavuz, 2008:132) Yani şâir, okuruna, bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda yol göstermemelidir. Eğer şiir böyle bir açıklamayı beraberinde getirirse, o zaman şiirin şâire ait bir “söz” olmaktan çıkıp günlük iletişimde kullanılan dile yaklaşacağı söylenmektedir.

Tractatus’unda, şiirin dilden arındıkça anlamdan da arınacağını söyleyen Hilmi Yavuz’a göre şiir de tıpkı müzik gibidir. Bu nedenle şiirin öncelikli amacı bir anlamı ortaya çıkarmak değil, okuyanda estetik haz uyandırmaktır. Ancak, bu, şiirde anlamı yok saymak demek değildir. Elbette şiirde bir anlam bulunmalıdır. Fakat bu anlam, derinlere gizlenmiş bir cevherdir. Şâire göre, o anlamı keşfetmek arkeolojik bir kazı gibidir; deneyim, bilgi ve tecrübe gerektirir. Okurda böyle bir alt yapı yoksa okur şiiri yalnızca anladım sanır. Şâirin “anlam” konusundaki bu bakış açısı, 1981’de yayımlanan “Yaz Şiirleri” kitabında yer alan “kazı” adlı şiirinde belirgin bir biçimde görülmektedir:

“
...
şiirler kazılmalı: o ince
 gurbetlerin gömdüğü
söz başları kırmızı
yazmayı gördüm sandınız
kırgın kâğıtlar buldunuz
hüznü donmuş, külü meşin
... ”
(Yavuz, 2006:129)

İşte bu nedenle Hilmi Yavuz, şiirin elitist olduğunu söylemektedir. Çünkü ona göre “Şiirin dili, bildirişimin dili değildir. Şiir; sembollerden, mecazlardan, istiarelere dayanarak yararlanılarak inşa edilen özel bir dildir... Onu öğreneceksiniz, çaba göstereceksiniz vesaire” (Coşkun, 2002:18)

Hilmi Yavuz, şiire ilişkin bir başka düşüncesini, Mallarme’nin ”Şiir kelimelerle yazılır; fikirlerle değil!” cümlesinden hareketle ortaya koyar. Amacının düşünsel şiirler üretmek olmadığını söyleyen şâir, bu durumu kendi şiirinden yola çıkarak şöyle açıklar: “*hüzün*\ en büyük muhalefettir şimdi dizesini yazmıştım. Ama sonradan, ‘hüzün’ü vurgulamak isterken, bir büyük kavram olarak ‘muhalefet’in öne çıktığını fark ettim... ‘muhalefet’, benim önem çıkarmak istediğim ‘hüzün’ kavramının, ister istemez geriye yitilmesine neden oluyordu çünkü. (Yavuz,2008;205) Şâir, düşünceliğin öne çıktığı iyi yapıtların da varlığını yadsımaz. Ancak ona göre *düşünce*, yapıtta şiirselliği arka plana iterek, belâgatın ön plâna çıkmasını sağlar. Bu nedenle düşünsel şiirlerin yalnızca başarılı birer belâgat örneği olabileceğini savunur.

Hilmi Yavuz'un ilk şiiri lise yıllarında "Dönüm" dergisinde yayımlanır (1952-1953). İlk şiir kitabı "Bakış Kuşu" ise 1969'da yayımlanmıştır. Şâirin diğer şiir kitapları yayım tarihlerine göre sırasıyla şöyledir: "Bedreddin Üzerine Şiirler" (1975), "Doğu Şiirleri" (1977), "Mustafa Subhi Üzerine Şiirler" (1980), "Yaz Şiirleri" (1981), "Gizemli Şiirler" (1984), "Zaman Şiirleri" (1987), "Söylen Şiirleri" (1989), "Ayna Şiirleri" (1992), "Çöl Şiirleri" (1996), "Akşam Şiirleri" (1998), "Yolculuk Şiirleri" (2001), "Hurufî Şiirler" (2004) ve "Kayboluş Şiirleri" (2007).

Şâir, 1969'dan 2005'e kadar yazmış olduğu tüm şiirlerini, 2006 yılında "Büyü'sün Yaz!" adı altında toplamıştır. Biz de, onun şiirlerini incelerken, bütünsellik açısından "Büyü'sün Yaz!"ı ve ek olarak "Kayboluş Şiirleri"ni esas aldık.

Şâirin, adını andığımız şiir kitapları dışında kalan eserleri ise, çoğunlukla deneme ve inceleme türlerine aittir. Bunlardan bazıları; "Denemeler" (1996), "Osmanlılık, Kültür, Kimlik" (1996), "Yazın, Dil ve Sanat" (1996), "Okuma Notları" (1997), "Kendime, İstanbul'a, Kadınlara Dair..." (1997), "Felsefe Yazıları" (1997), "Geçmiş Yaz Defterleri" (1998), "İslâm ve Sivil Toplum Üzerine Yazılar" (1999), "Şiir Henüz" (1999), "Ceviz Sandığındaki Anılar" (2001), "Budalalığın Keşfi" (2002), "Kara Güneş" (2003), "Söz'ün Gücü" (2003) ve "Bulanık Defterler" (2005)'dir. Hilmi Yavuz'un anlatı türüne ait de üç eseri vardır: "Taormina" (1990), "Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri" (1991) ve "Kuyu" (1994).

Hilmi Yavuz, "Doğu Şiirleri" adlı kitabıyla 1978 yılında Yeditepe Şiir Armağanı'nı; "Zaman Şiirleri" ile de 1987 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca, Neruda'dan yaptığı şiir çevirileri ile, 2004 yılında Şili Cumhurbaşkanlığı Yüzüncü Yıl Şeref Madalyası'nı almaya hak kazanmıştır.

4.4.1.3. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Görülen Şeyh Galib Etkileri

Hilmi Yavuz, 1969'da yayımlanan ilk şiir kitabıyla edebiyat dünyasında adından sıkça söz ettirmeye başlamıştır. Onun şiir yolculuğu halen sürmektedir. Şâirin, böylesine uzun soluklu bir serüvende, kendinden önce gelmiş ustalardan etkilenmemesi mümkün değildir. Aslında bu etki, Yavuz'un, çocukluğunda bir deftere ünlü şâirlerin şiirlerini yazıp bu defteri sık sık gözden geçirmesiyle başlar. Bu da bize, şâirin "temellük"ünün çok eskilere dayandığını göstermektedir. Kaldı ki, kendisi de bu durumu her defasında dile getirmiş, ayrıca bu etkiyi geleneği iyi bilmesiyle özdeşleştirerek şiirlerinde belirgin bir biçimde ifade etmiştir. Örneğin; ilk şiir kitabında yer alan "yapı" adlı şiirinde yer alan dizeler bu durumun bir itirafı niteliğindedir:

"sedef kutularda saklıdır adım
bilinecek elbet bir gün yeniden
çocukken hâşim'in şiirlerinden
yoğun menekşeler çalardım" (Yavuz, 2006:33)

Elbette Hilmi Yavuz'un etkilendiği tek şâir Ahmet Hâşim değildir. O, Doğu ve Batı felsefelerine hâkim bir şâir olarak; tüm coğrafyaların iyi şâirlerini ustası kabul eder. Bunların içinde Bâkî de vardır Baudelaire de. Ancak biz bu çalışmanın kapsamı gereği, Hilmi Yavuz'un şiirlerinde yer alan Şeyh Galib izlerini bulmaya çalışacağız. Yavuz'un şiirlerinde Şeyh Galib'in izlerini sürerken, yaptığımız iş bilindik anlamıyla bir *şiir inceleme* olmayacaktır. Buradaki amaç, *metinlerarasılık* bağlamında, iki şâirin şiir evrenlerindeki kesişme noktalarını ortaya koyabilmek ve Hilmi Yavuz'un Galib'den ne denli *menekşeler devşirdiğini* saptayabilmektir.

4.4.1.3.1. "Kalp Kalesi"

Şâirin "Yaz Şiirleri" yapıtında yer alan bu şiiri, "Hüsni ü Aşk"tan belirgin izler taşıması bakımından önemlidir. Yavuz'un şiiri şöyledir:

“kalp kalesi! ben sana
 sürgün, sen bana hüznün
 dayanır mı *hüsn ü aşk* bu
 kırgındır yollar döndükçe
 burçları bengisuyunda Aşk'ın
 ve kimbilir hangi soyunda güzün

kalp kalesi! sen yaşlı Söz'ün
 kopar zincirlerini
 hem oğlun hem mahpusun
 olan Söz bu! hem gece
 hem gündüzün kanadını aç
 atım, geç ateşi ve... Hüsün

kalp kalesi! her dize
 bir gizli bahçedir
 sevda senin hisarın
 âh çeken kılıcın
 bir düğüm olan adın
 sonunun başındadır yaz
 ve güller çözülsün” (Yavuz, 2006:131)

Yavuz'un bu şiiri; baştan sona kadar, Hüsün ü Aşk'ın asıl kahramanı olan Aşk'ın, Hüsün'e kavuşmak için verdiği mücadeleyi yani yaşadığı zorlu yolculuğu anlatmaktadır. Aşk'ın yolculuğunu, yukarıdaki şiirden hareketle şöyle açıklayabiliriz:

Hüsün ü Aşk'ta konu edilen yolculuk; dervişlikte olgunluğa erişmek ve Allah'a ulaşmak için takip edilmesi gereken manevî bir yolculuktur. Hüsün mutlak güzelliği yani Allah'ı, Aşk ise dervişi temsil eder. Eserde; Aşk, Hüsün'e kavuşmak için bin türlü zorluğu ve belayı atlatarak Kalp Kalesi'ne ulaşmak ve oradaki kimyayı bulup getirmek zorundadır. Hüsün ü Aşk'ta Kalp Kalesi “gönül” olarak ifade edilmiştir. Kalp Kalesi'ne ulaşabilmek için Aşk'ın (yani dervişin) çile çekmesi gerekir. Yavuz'un şiirinde söylendiği gibi, Aşk bir nevi *sürgündür* oraya ve bu durum onu derin bir *hüzne* sürüklemektedir. Çünkü Hüsün uzaktadır ve ona ulaşmak hiç de kolay değildir. Eserde Sühan olarak anılan; Aşk'ın bir yol göstericisidir. Aşk ne zaman zorda kalsa, Sühan onun imdadına yetişerek ona, doğru yolu göstermektedir. Sühan, yukarıdaki şiirde ise, “Söz” olarak belirtilmiştir. Sühan'ın kelime anlamı; söz, lâf'tır.

Galib'in eserinde Sühan, her şeyi önceden bilen biri olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle Yavuz da şiirin ikinci bölümünde, Söz'ün zincirlerini koparmaktan yani gerçeği ondan bir an evvel öğrenmekten bahseder. Atına da, gecenin ve gündüzün kanatlarını açmasını, yani bilinmeyenlerini aşarak ateşi geçmesini salık verir. Bu at, Hüsn'ün Aşk'a gönderdiği Aşkar adlı attır. Aşk, ateş denizlerini (yani çilenin zorluklarını) bu at sayesinde geçmiş ve sonunda Hüsn'e kavuşmuştur. Yavuz, şiirin üçüncü bölümünde her dizenin gizli bir bahçe olduğunu söylerken; Aşk'ın Kalp Kalesi'ne vardığında Hüsn'e kavuşmadan önce gördüğü bahçenin güzelliklerini ve olağanüstülüklerini dile getirmektedir. Bu dizelerde yer alan kılıç da, yine Aşk'a Hüsn'ün yolladığı bir kılıçtır. Şiirde, Aşk'ın adının bir düğüm oluşu ifade edilmiştir. Bu, hem mecazî hem de ilâhî aşkın insanoğlunun zihninde her daim bir bilinmezlik taşıdığını vurgulamaktadır. Şiirin sonunda söylenen "sonun başındadır yaz" dizeleri de; Aşk'ın tüm zorlukları atlatırken havanın soğuk ve fırtınalı olmasına rağmen, Kalp Kalesi'ne ulaştığında güneşin açarak doğanın bir bayram yerine dönüşmesini çağrıştırmaktadır. Ve artık yaz geldiğinde güller çözülür, âşıkla mâşuk birbirine kavuşmuş olurlar.

Yavuz'un şiirinde yer alan; *Kalp Kalesi*, *Hüsn ü Aşk*, *Söz*, *Aşk*, *at* ve *kılıç* kavramları, derin okumalara gerek bırakmayacak biçimde aklımıza Galib'in eserini getirir. Çünkü Yavuz, burada yalnızca uzak çağrışımlardan yararlanarak değil, doğrudan Hüsn ü Aşk'taki kişi ve mekân adlarını kullanmak suretiyle bir nevi Galib'in eserinin özetini yapmıştır.

4.4.1.3.2. "ölüm ve Zaman"

Yavuz, "ölüm ve Zaman" şiirinin bir bölümünde, Şeyh Galib'in şu ünlü dizelerine göndermede bulunur:

"Gencînede resm-i nev gözetdim

Ben açdım o genci ben tükettim"

Define aramada yeni bir usule başvurdum. Bu hazineyi ben buldum ve tamamını da ben tükettim. (Doğan, 2002:4004-405)

Yavuz'un şiirinin konumuzla ilişkili olan kısmı ise şöyledir:

“.....
aşklar belli belirsiz yükseliyor
aşkları kendimle bezedim
ben aldım şiirin yulkısını
ben ürettim...
ve 'bir yazın kendi içine doğuşu...'
(ya da, ona benzer bir şeyler!) diyebilmek...
yürüdüm: dile gelmek-
gelmemek arası bildiğim yerde
Ölüm! Söz'ün alçalan kışı
Ölüm! toplananın dağılışı:
Kitap, hüznün ve gövde...

Ölüm belli belirsiz yükseliyor” (Yavuz, 2006:208)

Bilindiği gibi yılki, başıboş bırakılmış hayvan sürüsüne verilen addır. Şâir burada *şiirin yulkısı* ile belli bir köke\ geleneğe bağlı olmayan, kendine göre sanatsal saymadığı şiirlerden söz ediyor. Böyle şiirlerin yazıldığı bir ortamda, yılki gibi başıboş şiiri alıp, onu ehlileştirildiğini yani şiirinin köklerini geleneğe bağlayarak onu yeniden *ürettiğini* ifade etmektedir. Bu dizeler bir anlamda şâirin “temellük” olgusunu ifade eden dizelerdir. Takip eden dizelerde, *bir yazın kendi içine doğuşu* derken; *yazın* sözcüğü hem “yaz mevsimi” hem de “yazın” yani edebiyat anlamlarına gelecek biçimde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Yazın'ın edebiyat anlamında kullanıldığını varsayarsak, bu dizeden çıkan anlam; şâirin yazdığı şiirlerin *kendi içine* yani kendi şiir geleneğinin içine doğuşu, ondan yol alışı anlamlarına gelmektedir. Çünkü ilerleyen dizelerde, *dile gelmekle gelmemek arasında bildiği bir yere yürüdüğünü* söyleyen şâirin o bildiği yer, yine kendinden önce gelen ustaların oluşturduğu şiir uygarlığıdır. Ve o şiir yolunda yeni adımlar atarken, gönlünü hep kendinden öncekilerin şiirlerine bağlı hissetmiştir.

Hilmi Yavuz bu şiirde hem Galib'in yukarıda andığımız dizelerine doğrudan bir göndermede bulunmuş hem de kendinin şiir dünyasındaki yerini, Galib gibi yüksek perdeden dile getirmiştir. Galib de, Hüsn ü Aşk'ı için söylediği bu beyitinde; şiirde define gibi yeni bir yol açtığını ve o yolu kendisinin bulup kendisinin tükettiğini ifade etmiştir. Bu anlamda, iki şâir arasında söyleyiş

benzerliğinin yanında, özgüven ve özgünlük iddiası bakımlarından da bir benzerlik olduğunu düşünebiliriz.

4.4.1.3.3. “çöl kırıldı”

Hilmi Yavuz’un şiir kitaplarının çoğu “.... Şiirleri” başlığını taşımaktadır. Ayna Şiirleri, Akşam Şiirleri, Zaman Şiirleri gibi... Şâir, kitaplarına ad olarak seçtiği bu kavramları, kitabın içinde yer alan şiirlerinde de bir *izlek* olarak kullanmıştır. Çöl Şiirleri de bunlardan biridir. Üç bölümden oluşan bu kitabın ilk bölümü “teslis”, ikinci bölümü “tesniye”, üçüncü bölümü ise “tevhid” başlığını taşımaktadır. Bu üç kavram bize İlahî dinleri çağrıştırmaktadır. Ayrıca, Bu dinlerin kutsal kitapları hep *çöllerde* inmiştir. Bu kitapların vahyedildiği peygamberler de halklar da çok acılar çekmiştir. Şimdi bu bilgiler ışığında Yavuz’un “çöl kırıldı” şiirini okuyalım:

“çöl kırıldı, kum dağılır, müjdeler olsun!
kum kendi Zamanını akıyor şimdi.

kumun kendi Zamanını aktığı zamanlar,
kötürüm saatler, bulanık yaz, bunak...
dağların pörsümesi,
kaybolması,
tenin
unutulmaz eflatunlar bırakarak...

çöl kırıldı, kum usandır, müjdeler olsun!
tenimdir, akıyor gibi yaparak...
giyinmek yalnızlığa iyi gelir.
bir sarı fanus, *âfitâb-ı temmuz*
giysiler soyunmuştur, ve çıplak
tek tip yalnızlıklar kuşandı şimdi.

eteklerinde çöl, çöl ve *bir yığın yaprak...*” (Yavuz, 2006:311)

Şeyh Galib ise, Hüsn ü Aşk’ın başında Muhabbetoğulları Kabilesi’ni anlattığı bölümde, kabileyi şöyle tarif etmektedir:

“Gydikleri âfitâb-ı temmûz

İçdikleri şu’le-i cihan sûz”

Gydikleri temmuz güneşi; içtikleri ise, dünyayı yakan ateşti. (Doğan,2002:67)

Galib'in eserinde Muhabbetogulları kabilesi, mertlik ve yiğitlikleriyle ün salmış, güzel huylu bir kabile olarak tanıtılmıştır. Ne var ki, bu kabilenin başından dert ve tasa eksik olmaz. Her işleri ters gider, felek onlara hep oyun oynar. Yavuz'un şiirini de kutsal dinlerin gönderildiği kabilelerle ilişkilendirecek olursak; bu kabilelerin de Muhabbetogulları gibi türlü zorluklarla mücadele etmiş olduklarını, düşünebiliriz. Bu anlamda, *âfitâb-ı temmuz* tamlaması, iki şâirin de dizelerinde yakıp kavurucu bir durumun, belâların ve zorlukların ifadesi olarak kullanılmıştır.

Ayrıca Yavuz, şiirinin son dizesiyle Ahmet Hâşim'e de bir göndermede bulunmuştur. Hâşim de, "Merdiven" şiirinde şöyle diyordu:

"ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden
eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak"

4.4.1.3.4. "akşam ve Nurusiya"

"Gaalib'le Nerval'e, ikisine...
tuhaf bir çocuksun, hüznün sahibi...
adın bir tutkuda geçiyor;-geçsin!
derinsin, gecelerin altını gibi;
bazan bir duasın bazan ilençsin...

baş ucunda Siyah Güneşler; -sabah!
odalarda ağır ağır fenâlık;
kar yağar, bir ânlık kar, bir ânlık
... kalbine gömülür *Nurusiya*

ne zamanlar geçtin, gençtin o zaman!
akşam, yaşlı ruhlardaki esrime!..
söylesene, söyle kaç yıl... ve niye
kaçıp da saklandın yalnızlığından?" (Yavuz, 2006:339)

Galib "Nur-u siyah" tamlamasını, Hüsn ü Aşk'ta iki yerde kullanmıştır. Bunlardan ilki, Miraç hadisesinin anlatıldığı bölümdedir:

"Mânend-i Bilâl-i sâhib-irfan
Nûr-ı siyeh içre nûr-ı îmân"

-O gece- tıpkı irfan sahibi Bilal gibi, simsiyah bir nur içinde parlayan iman ışığıydı. (Doğan, 2002: 31)

Diğeri ise, eserin kahramanlarından Aşk'ın anlatıldığı bölümde yer almaktadır:

“Nûr-ı siyeh olsa pâre pâre
Etmem ben o zülfe istiare”

Siyah nur, parçalı hâle gelse; yine de ben onları, -Aşk'ın- dalga dalga saçları ile kıyaslamam. (Doğan, 2002: 121)

Gerard de Nerval ise, 1808- 1855 yılları arasında yaşamış Fransız şâir ve yazardır. Romantizmin en önemli temsilcilerinden olduğu kabul edilen Nerval, dünya edebiyatında büyük bir üne sahiptir. Bizi ilgilendiren yanı ise, Nerval'in “El Desdichado” adlı şiirinde, Galib ve Yavuz gibi “Kara Güneş / Siyah Nur” kavramını kullanmış olmasıdır. Nerval'in şiirinde bu tamlamanın kullanımı şöyledir:

“Zifiri Karanlık,-ben ki dul-, çaresizim
Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine prensi
Tek yıldızım da öldü, şimdi yaldızlı sazım
Taşıyor melankolinin **kara güneşini**”

Galib ile Nerval'in birbirlerini tanıyıp tanımadıkları bilinmez. Ancak burada asıl olan; Hilmi Yavuz'un yalnız ait olduğu kültürün şiirini değil, dünya şiirini de çok iyi tanıyarak, bu birikimi eserlerinde özgün bir senteze ulaştırmasıdır. Zaten Hilmi Yavuz *Nurusiyah* kavramını, bu iki şâiri anımsatacak biçimde bilinçli olarak kullandığını, şiirinin başındaki ithaf ile şiirin başında bizlere duyurmaktadır.

4.4.1.3.5. “dize”

“taşırđı yaz kuşları kaygısız
solukların kabuğunu teninde
vebadan kırılmış boş kentlerinde
diz dize oturuyor bakışlarımız

son kuşun son yaprağā usulca
değip geçerken anlattığı giz

bir hüznünde konaklamış gibiyiz
diz boyu bozgunlardan çıkınca

sen ey bakışların yolgeçen hanı
çılgınlığa yazla gelen ilk konuk
adlarına deniz vuran soyluluk
dize gelir önünde güllerin en yabancı” (Yavuz, 2006:36)

Bu şiir, Hilmi Yavuz’un ilk şiir kitabı olan “Bakış Kuşu”nda yer alır. Şâirin, bu şiirin son bölümünde sözünü ettiği ya da seslendiği kişi, uzak çağrışımlarla Hüsn ü Aşk’taki Hüsn’ü aklımıza getirmektedir. Çünkü Galib’in eserindeki Hüsn de, Muhabbetogulları kabilesindeki herkesi büyülemiş, güzelliğiyle bu bakışların hedefi olmuştur. Yavuz da bu güzeli *bakışların yolgeçen hanı* olarak nitelemektedir. Gerçekten Hüsn de, bakışlar için bir yolgeçen hanı gibidir. Çünkü kalbi daima Aşk’a ait olan Hüsn, hiçbir bakışın kendinde konaklamasına izin vermemiştir. “*çılgınlığa yazla gelen ilk konuk*” dizeleri de yine Hüsn ü Aşk’taki Çılgınlık Mollasını akıllara getirmektedir. Hüsn ve Aşk bir yaz günü, doğanın tüm güzelliğini çekinmeden sergilediği bir havada Çılgınlık Mollası’nın ders verdiği Edeb Mektebi’nde sınıf arkadaşı olmuşlardır. Bir bakıma Yavuz’un şiirindeki gibi, Çılgınlık’ın konuğudurlar. Galib’in eserinde Hüsn, Hüsnî Mutlak sahibi olan Allah’ı sembolize etmektedir. Bilindiği gibi, Allah’ın da Esmâ’ül Hüsna adı verilen, doksan dokuz tane adı vardır. İslâm inancına göre, Allah’ın bu adlarından her biri içi sırlarla dolu birer hazine gibidir; bu adlarla edilen dualar Allah tarafından kabul edilir. İşte şiirin bir diğer dizesinde de Yavuz, mâşuk’a “*adlarına deniz vuran soyluluk*” olarak seslenmektedir. Şiirin son dizesinde, “*dize gelir önünde güllerin en yabancı*” sözleriyle ifade edileninse, Aşk olduğu akla gelmektedir. Çünkü Galib’in mesnevisinin başında Aşk, hem bir gül kadar güzel hem de son derece acımasız olarak tarif edilmektedir. Şu dize, Aşk’ın anlatıldığı bölümden alınmıştır:

“Eyler nigehe ederse bî-dâd
İsâ’yı arûs-ı merge dâmâd”

Eğer bakışı zalimlik yapmak istese; Hz. İsa’yı ölüm gelinine damat bile edebilirdi. (Doğan, 2002:117)

Fakat tüm bu gücüne ve acımasızlığına rağmen; Aşk bir an gelir ve Hüsn'ün tutkunu olur, onun için ömrünü zorlu yolculuklara adar. İşte Yavuz'un *güllerin en yabanı* dediği Aşk artık dize gelmiştir. Yukarıda açıklamaya çalıştıklarımız gibi, şiirinin bu son bölümü de bize Hüsn ü Aşk'ı çağrıştırmaktadır. Bu açıdan, şiirde yer alan kavramlar Yavuz'daki Şeyh Galib izlerine örnek olarak düşünülebilir.

4.4.1.3.6. “yolculuk ve aşklar”

“ben kendime derinim, -sana!
bir uzun 'kaybol! ' gibi olduğum;
kalbim kül dağları, yüklenir
ateşten kayıklara odunum...

orda geçti 'geç kaldınız! ...' günleri;
bağlar bahçeleri gibi yokluğum;
anımsarım, öyle sor ki, kolay mı
âh, o sarı anılarda sönen mum!

aşklar durdu, ben de artık dururum;
yolculuk musun, öyleyse içeriye gir;
gök bir ip midir, kuşlar kaç boğum?
yüzümün yerinde bulut... çoktanberidir...” (Yavuz, 2006:361)

Hilmi Yavuz'un bu şiiri, adından başlayarak Hüsn ü Aşk çağrışımı yapmaktadır. Çünkü Hüsn ü Aşk bir *yolculuğun* hikâyesidir. Bu yolun kahramanı da *Aşk*'tır. Şiirin ilk bölümünde yer alan “*ateşten kayıklara odunum*” dizesi, Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için çıktığı yolculukta geçmesi gereken “ateş denizleri”ni çağrıştırmaktadır. Aşk, kabile ileri gelenlerinden Hüsn'ü istemeye gittiği zaman; kabile ileri gelenleri Aşk'a geçmesi gereken zorlukları şöyle anlatmışlardır:

“Bin başlı bir ejder-i münakkaş
Mumdan gemi altı bahr-ı ateş”

Derisi nakış nakış başlı bin başlı bir yılan; *ateş denizinde* yüzen mumdan bir gemi. (Doğan, 2002:257)

Şiirin ikinci bölümünün son dizesinde anılan *mum* da yine buradaki mumdan gemileri çağrıştırmaktadır. Ayrıca, şiirin son bölümündeki, “*gök bir ip*

midir” sorusu; Aşk’ın ateş denizlerini geçmek için uğraştığı esnada, atı Aşkar’ın göğe doğru yükselmesini temsil etmektedir kanısındayız. Çünkü Aşk, ateş denizini geçmeye çalıştığı sırada gökyüzü, kendisine tutunularak yukarı çıkılmaya çalışılan bir ip gibi, Aşk’ı bu ateşlerden kurtarmıştır. Bu anlam ilgileri, Hüsn’ü Aşk’ın Yavuz üzerinde ne denli etkiler bıraktığını ortaya koymaktadır.

4.4.1.3.7. “gizem” , “las meninas için sonet” ve “yitik bir kent için sonnet”

Tasavvufî düşüncenin özü “Birlik” ilkesine dayanır. Bir olan Allah’tır. Varlığın, "Bir" olan Allâh’ın eseri oluşu, İslam’ın temel düşüncesidir. Dünyevî düşünceler ve insan nefsi "Bir"e giden yolda insana hep bir perde olmuştur. İnsan ancak bunları aşma yolunda başarılı olursa “Bir”e ulaşabilir. Bu yolu Kesret’ten (yani çokluktan) Vahdet’e ermek olarak tanımlamak da mümkündür. Dervişler Vahdet’e erme sürecinde önce kendilerini /özlerini bulur ardından Allah’a kavuşurlar. Bu aşamada sevenle sevilen, âşıkla mâşuk “Bir” olur.

İslâmî düşünceyi temel alan şâirlerimizin çoğu, çeşitli anlatım formları aracılığıyla eserlerinde hep bu kavuşmadan, sevenle sevilenin bütünleşmesinden söz ederler. Şeyh Galib de özünde bu süreci anlatan mesnevisi Hüsn ü Aşk’ta bu *yer değiştirme* olgusunu şu beyitlerde dile getirmiştir:

“Bin cân ile Hüsn-i âlem-ârâ
Çün oldu o Yûsuf’a Züleyhâ

Mâşuk olacakken oldu âşık
Azrâ olacakken oldu Vâmık”

Âlemi bezeyen Hüsn, o Yusuf’un bin can ile Züleyha’sı olunca; mâşuk olacakken âşık, Azra olacakken Vâmık haline geldi. (Doğan, 2002:93)

Hilmi Yavuz ise, mutasavvıf olmadığını ısrarla dile getirmiş fakat tasavvufu, bir düşünce sistemi olarak şiiirlerinin arka planında sıklıkla kullanmıştır. Onun tasavvufa verdiği önem de, şiiirlerinde bu şekilde ifade bulmaktadır. Yavuz, aşağıda belirtilen dizelerinde, belirttiğimiz *yer değiştirme* durumuna değinmiştir:

gizem

“.....
 ve der ki dilden kopan
 bal örgüsü söz
 hem söyleyen hem söyleten
 olduğu zaman
 bana *ben o ’yum* dedirten nedir?”

(Yavuz, 2006:155)

Bu dizelerde italik olarak belirttiğimiz “ben o’yum” sözü; Hallac-ı Mansur’un “ene’l Hak” deyişini akıllara getirmektedir. Mansur, Allah aşkıyla öyle bir kendinden geçmiştir ki; sonunda “Hak benim” demiştir. Fakat yaşadığı dönemde bu sözün anlamını kavrayamayanlar tarafından, Allah’a şirk koşmakla suçlanıp öldürülmüştür.

las meninas için sonet

“.....
 gidebilsin diyedir aynalardan da biraz;
 çıktığı yer aynalar, vardığı yerse sır’ı:
 bildiği her şeyleri söylese de aykırı;
 kim kimle yer değişir? aynalar? las meninas?

biz Aşk’ız... –kendimize! ve o aynaydı bunca
 bencil! sâdece kendini gösteriyor...-bakınca!...”

(Yavuz, 2006:251)

Bu şiirde de şâir, “biz Aşk’ız” derken; Hüsn’e ulaşmaya çabalayan Aşk’a göndermede bulunmuştur. Çünkü tasavvufta her derviş bir “Aşk” gibidir. Amaçsa Allah’a erişmektir. Yine bu dizelerde koyu olarak yazdığımız “kim kimle yer değişir” sözü de; Aşk’ın Hüsn’e ulaştığı andaki “Bir” oluşu çağrıştırmaktadır.

çökmüş bir kent için sonnet

“terelelli, terelellâ, tevellâ ve teberrâ
 kent leşti ve ben ona bir koku gibi süründüm;
 artık aşklar taşır beni, ben onlara kadavra
 olsam da *terelelli...* mecnun’dum leylâ’ya büründüm...”

(Yavuz, 2006:257)

Bu dizelerdeki koyu yazımlar da bize aittir. Şiirin buraya alıntıladığımız bölümündeki birinci dizesi, ilk anda anlamsız söz yığını gibi durmaktadır. Ancak,

Tevela ve Teberra'nın anlamı; Alevî düşüncesinde Allah'ı, Peygamberlerini ve İmamları sevmek ve onların düşmanlarından uzak durmak, olarak yorumlanmaktadır. Terelelli sözcüğü ise, halk arasında *deliler* için kullanılır. Allah aşkıyla cezbeyle tutulmuş olan derviş de bir bakıma deli gibidir. Hâlden anlamayanlar da o dervişe delilik sıfatını uygun görürler. “artık aşklar taşır beni, ben onlara kadavra” dizesi, bedensel varlığından \ neftsen uzaklaşarak, kendini aşka teslim etmeyi ifade etmektedir. Yani dervişin bedeni de kadavra gibi anlamsızdır. Bunun sonucunda ortaya çıkan ise yine yukarıda andığımız “yer değiştirme” olgusudur.

4.4.1.3.8. “kayboluş ve altın vuruş” ve “bulutlu yazılar”

Hilmi Yavuz'u Şeyh Galib'e yaklaştıran en önemli karakteristiklerden biri, Yavuz'un da Galib gibi kendi şiir yeteneğinin farkında olması ve bunu çekinmeden dile getirmesidir. H. Yavuz, şiir geleneği bakımından olduğu kadar, özgüvenini dile getirme bakımından da Galib'den el almış görünmektedir. Aşağıda göreceğimiz şiirler bu durumun açık bir ifadesidir.

kayboluş ve altın vuruş

“bir insana bırakılmış olan keder
ve kelimelerin kalbi...

ben erguvanlardan doğdum,
onlarla örtündüm:
-şiirim de!
kiral yolu şiirin,
elbette benden geçiyor;
şiirde açılması bir gülün
inceliktir... ki o kadar inceldi:
sülünlerden en sülün...
.....”

(Yavuz, 2007:18)

Hilmi Yavuz bu dizelerde, şiirin kiral yolunun kendinden geçtiğini söyleyerek, sahil şiirin yolunu yalnızca kendinin bildiğini ifade etmektedir. “Gül”

motifi, Yavuz'un şiirlerinde çoğunlukla Osmanlı kültürünü dile getirmek için kullanılmıştır. Şiirinde o gülün açıldığını (yani şiir geleneğinin devamını sağladığını) ve şiirinin sülün gibi incelendiğini söyleyen şâir; kendini eşsiz bir sanatkâr olarak gördüğünü vurgulamaktadır. Galib de bir gazelinde kendi şiirini, dolayısıyla şiirdeki hünerini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Vermedi bir kimseye Gâlib geçit.

Kande çevirdiyse söz ırmağını” (Kalkışım,1994:420)

Görüldüğü gibi Galib de, söz ırmağını kendine mâl etmiş; bu yolda kimseye geçit vermeyen bir şâir olduğunu söylemiştir. Birisi 18. yüzyılda söz ırmağını zapt etmiş, öteki iki binli yıllarda şiirin kıral yolunu ele geçirmiş iki şâir...

İki şâirin kesişim noktası olabilecek bir diğer örneğe şöyledir:

bulutlu yazılar

“bulutlu yazılar! kapalıydınız
ve anlaşılmıyordunuz...
birinden ötekine geçit vermeyen
iki Söz arasında
hem dağdınız siz, hem uçurum
ve sürgün...
Dil'in fırtınası dindi
ve bundan böyle
şiir artık ne mümkün
mü diyordunuz?

bulutlu yazılar!”

(Yavuz, 2006:171)

Yavuz bu şiirinde, “bulutlu yazılar” sözüyle “Divân Şiiri”ni kastetmektedir. Çünkü Divân Şiirimiz, anlam kapalılığı nedeniyle anlaşılmadığı için eski dönemlerden beri sıkça eleştirilmiştir. Bu şiir, anlamayanlar için bir *dağ* gibi aşılmaz görünmüş; böylelikle halk ile “yüksek zümre edebiyatı” denilen bu şiirin arasında *uçurum* oluşmuştur. Bu durum, Divân Şiiri'nin halktan uzakta âdeta *sürgün* gibi yaşamasına neden olmuştur. Sonraki dönemlerde ise, gerek alfabe değişikliği gerekse aydınların Osmanlı kültürünü yok sayma eğilimi nedeniyle

Divân Şiiri gerekli rağbeti görmemiştir. Fakat Hilmi Yavuz, günümüz şiiri içinde Divân Şiiri geleneğini sürdüren bir şâir olması bakımından bu şiiri yeniden gündeme getirmiş isimlerden biridir. İşte bu nedenle, *Dil'in fırtınası dindi \ve bundan böyle\ şiir artık ne mümkün \mü diyordunuz?* dizeleri, şâirin kendi konumunu ortaya koymak için yaptığı bir meydan okuma biçiminde algılanabilir. Şâir açıkça belirtmese de, Divân Şiiri geleneğinin artık sürmeyeceğini düşünenlerin yanıldığını anlatmak istemiştir. Bunun ispatı ise, şâirin kendi şiirleridir.

Bu meydan okuma, Hilmi Yavuz'u Şeyh Galib'e bir kez daha da yaklaştırır. Galib de, döneminde ortaya atılan "bıkr-i mazmun" tartışmalarına şiir ile cevap vermiştir. O dönemde çoğu şâir, artık yeni mazmun kalmadığını ve yazılan şiirlerin birbirinin tekrarı olduğunu söylemiştir. Bunun üzerine Galib, Hüsn ü Aşk'ta şu sözleri söylemiştir:

“Kendilerine olmamağla maktûr

İster ede subh-ı nazmı deycûr”

Kendilerinin kabiliyeti yok; istiyorlar ki, şiirin sabahını da karartsınlar!

(Doğan, 2002:163)

Bu beyitte Galib, diğer şâirleri yeni mazmunlar konusunda kabiliyetsiz bulduğunu söyleyerek, kendi yeteneğini ve büyüklüğünü ortaya koymuştur. Yavuz'un şiirindeki “şiir artık ne mümkün mü diyordunuz” sözü hem içeriği hem de şâirin kendini yüceltişi bakımından Galib'in yukarıdaki beyitini çağrıştırmaktadır.

4.4.1.3.9. “kayboluş ve kalbimgiller”

Hilmi Yavuz, son şiir kitabı “Kayboluş Şiirleri”nde yer alan bu dizelerde, Şeyh Galib'den ne denli etkilendiğini açıkça ortaya koymuştur:

“bir insana bırakılmış olan keder
ve kelimelerin kalbi...

seni hep kalbimgilleri

andığım gibi andım;
 -onlardan biri
 ne zaman ki, aşkların
 -ileri!
 komutuyla yola düştü;
 yolum onlara düştü, onlara:
 şeyh galib'e ve valery...

beni bekledi şiirde, yalnızlıkta;
 her yazdığım ile
 yaz olduğumdan beri,
 ne aşklar topladım, ne kederler tükettim;
 hepsini birden bir veri
 olarak kullandım, kimdim sen?
 -clochard, ya derviş,
 yahut ki, serseri?

ben hep kederdim kendimi bildim bileli..."

(Yavuz, 2007:26-27)

Yavuz bu şiirde, ustası saydığı şâirleri "kalbimgiller" olarak ifade etmiştir. Bu sözcük, şiir dili açısından bir sapma olarak nitelendirilebilir. Ancak, şâirin asıl söylemek istediğini vurgulaması açısından son derece başarıyla türetilmiş bir sözcüktür. Yavuz bu sözle, Şeyh Galib ve Valery'yi kalbinden bir parça olarak gördüğünü özgün bir biçimde dillendirmiştir. Şâir, yolu ne zaman aşka düşse, karşısına bu şâirlerin çıktığını söylemektedir. Burada "aşk" sözcüğünün, hem temel anlamını hem de Hüsn ü Aşk'taki Aşk'ı anımsatacak biçimde tevriyeli olarak kullanılmış olabileceği akıllara gelmektedir. Çünkü Aşk ve Galib'in birlikte kullanımını bizi Hüsn ü Aşk çağrışımına götürmektedir. Yavuz, bu şâirlerin şiirlerinden öğrendiği "aşk"ları ve bu aşkların onu düşürdüğü "keder"i şiirlerinde birer "veri" olarak kullandığını söylemektedir. Bu durum, Yavuz'un şiirlerinde görülen Şeyh Galib'e ait izlerin bir açıklaması niteliğindedir. Ayrıca, şâirin Galib ve Valeri'den elde ettiği birikim; yalnızlığında, şiirlerinde ve diğer "yaz"dıklarında Yavuz'u hiç yalnız bırakmamıştır. Şiirin sonuna doğru, "kimdim sen?" diye soran şâir; zamanla kendinin o şâirlerle bütünleştiğini ve aradaki farkın ayırt edilemez hale geldiğini söylemektedir. Bütün bunların sebebi olarak da, kendisine bahşedilmiş olan "keder"i görür. Çünkü insanları yazmaya iten bu keder; şâirler için bir nevi ilham olarak da düşünülebilir. Tıpkı, Sait Faik'in *yazmamış olsaydı çıldırabileceğini* düşündüğümüz gibi. Sonuç olarak Yavuz, "aşk"ı olduğu kadar "keder"i yazmayı da Galib'den öğrenmiştir.

4.4.2. SEZAI KARAKOÇ

4.4.2.1. Sezai Karakoç'un Yaşamı

Sezai Karakoç, 22 Ocak 1933'te Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde dünyaya gelmiştir. Nüfus kaydına göre asıl adı Ahmet Sezai Karakoç'tur. Doğduğunda babası ona Muhammed Sezai adını vermiştir. Ancak nüfusa kaydedilirken bir karışıklık yaşanmış; ağabeyinin adı olan Ahmet, onun adının başına eklenmiştir.

Sezai Karakoç'un annesi, Emine Hanım'dır. Kaynaklarda, Emine Hanım'ın sessiz sakin, kimsenin iyisine kötüsüne karışmayan, hoşgörülü, görünüşüne uygun olarak ince ruhlu ve kendi halinde bir insan olduğundan söz edilmektedir. Emine Hanım'ın yaşamı hastalıklarla geçmiştir. 1957 yılında, genç denebilecek bir yaşta – 52 yaşında- yaşama veda etmiştir.

Karakoç'un babası Yasin Efendi ise yaşamı süresince ticaretle uğraşmış, ailesini elde ettiği kısıtlı gelirle geçindirmeye çalışmıştır. Seferberliğin ilânı ile Yasin Efendi askere alınmış “55 ay fiilî olarak vatan hizmeti yapmış, bu esnada Kafkas cephesinde savaştayken Ruslara esir düşmüştür. Yaklaşık iki yıllık esareti sırasında Rusça'yı öğrenmiştir.” (Karataş, 1998:25) Daha sonra esaretten kurtulan Yasin Efendi, tüccarlığa ve eski yaşamına kaldığı yerden devam etmiştir. Karakoç, babasının esir düşmesiyle ilgili olarak yaşadığı üzüntüyü, “Gül Muştusu” şiirinde şu dizelerle anlatmaktadır:

“Gök düşer evde uyuyan çocuğa
Kırağı ve çiğın altın arabasında
Çocuk birliktedir
Savaştan dönmeyen babasıyla” (Karakoç, 2006:366)

Şâir, çeşitli yazılarında babasının dinine bağlı ancak tarikata mensubiyeti olmayan; şiire ilgi duyup yeri geldikçe şiir söyleyen bir şahsiyet olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca, uzun kış gecelerinde babasının okuduğu manzum türdeki eserler; Sezai Karakoç'un daha çocukluk yıllarında kitaplara karşı büyük ilgi

duymasının kaynağı olarak gösterilebilir. Şâirin “Çocukluğumuz” şiirinde anlattıkları, babasının okuduğu kitaplarla ilgilidir:

“Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde
Binmiş gelirdi Ali bir kırata
.....
Biz o atın tozuna kapanır ağılardık
Güneş kaçırdı, ay düşerdi, yıldızlar büyüdü” (Karakoç, 2006:97)

Karakoç iki yaşına geldiğinde, ailesi Ergani'den Maden'e gelir. Ancak burada uzun süre kalmazlar ve yeniden memleketleri olan Ergani'ye taşınırlar. Altı yaşına gelen Karakoç, burada ilkokula başlar. Ancak o, okula başladığında çoktan okuma- yazma bilen bir çocuktur. Yıl 1939 olduğunda aile, babanın işleri sebebiyle bu kez de Piran'a taşınır fakat bir yıl sonra yeniden Ergani'ye dönerler. Karakoç'un çocukluk yılları; hep bu yer değişiklikleri, çetin hava şartları ve yokluklar içinde geçmiştir. Ne var ki, yaşadığı bu zorluklar onun küçük yaşta olgunlaşmasını ve yaşam üzerine düşünmeye başlamasını da beraberinde getirmiştir. “Yapı Aralıkları” şiiri bu erken olgunlaşmayı anlatır:

“Çocuk dediğin bir eksik yanı olmalı
Ki ilerde vakit kalsın iyiliğe
Ben erginliği çocukluğumda yaşadım
Şimdi bilmiyorum niye” (Karakoç, 2006:106)

Karakoç, yaşadığı tüm bu olumsuzluklara ek olarak bir de ilkokul yıllarında “şark çıbanı” çıkarır. Bilindiği gibi, “şark çıbanı”, yurdumuzun doğu ve güneydoğu bölümlerinde daha sık görüldüğünden bu adı almıştır. Bu çıban Sezai Karakoç'un el ve ayağında çıkmıştır. Bu çıbanı, çocukluk dönemine dair acı bir anı olarak saklayan Karakoç, yıllar sonra bu anıyı dizelere dökmüştür:

“.....
Bir çıban ki doğu demek yel demek
Bir çıban ki annelerin bir işi de bu demek
Bir çıban ki ilk aşkla birlikte gelir gider
Bir çıban ki ilk aşk gibi yer eder
.....”

(Karakoç, 2006:310)

1944 yılına gelindiğinde, Karakoç ilkokuldan mezun olur. Bundan sonrası onun için hep gurbette geçecek *parasız yatılı* günlerdir. Nitekim parasız yatılılık sınavını kazanan Karakoç, ortaokulu okumak için Maraş'a gelir. Ortaokul yıllarında da son derece başarılı ve ağırbaşlı bir çocuktur. Onun, özellikle kompozisyon yazmadaki yeteneği, öğretmenlerinin gözünden kaçmaz ve sık sık takdir edilir. Karakoç bu dönemlerde Türk ve Dünya Edebiyatı'nın önemli isimlerinin eserlerini okumaya başlar. Turan Karataş'tan öğrendiğimize göre, Karakoç, o yıllarda başlayan edebiyat faaliyetlerini şöyle anlatır: "Namık Kemal, Ziya Paşa, Ziya Gökalp'le ilgili nice şeyler okuduktan sonra eski kültürümüzün engin ufuklarına açılmıştım. Yine okulda N. Kemal'e dair verdiğim konferans ve Hürriyet Kasidesini ezberden okumam hadise olmuştu..." (Karataş, 1998:39) Karakoç'un daha ortaokul yıllarında adı geçen eserleri okuması ve Namık Kemal üzerine bir konferans vermiş olması; onun gelecekte edebiyat dünyamıza yapacağı katkıların bir *muştusu* gibidir.

Karakoç'un, ilerleyen yıllarda yaşamında önemli rol oynayacak olan "Büyük Doğu" dergisi ile tanışması da ortaokul yıllarına denk düşer. Büyük Doğu, Necip Fazıl Kısakürek'in başında bulunduğu bir dergicilik hareketidir. Dergi, 1943 ve 1978 yılları arasında, kesintili olarak da olsa yayım yapar. İslâm düşüncesi ekseninde şekillenen bu dergi, dönemin iktidarına muhalif bir tutum sergiler. Defalarca kurulup kapatılan bu dergi, aynı zamanda Necip Fazıl'ın düşünce evrenini de temsil etmektedir. Dergiyi ortaokul yıllarında keşfeden Karakoç, sonraki zamanlarda bu oluşumun içinde yer alacak; ustası saydığı Necip Fazıl'la yakından ilişki kuracaktır.

Okumak ve keşfetmekle geçen bu yılların ardından, Karakoç liseye başlar. Yıl, 1947 olmuştur ve öğrenimine Gaziantep Lisesi'nde parasız yatılı olarak devam edecektir. Karakoç, lisede okuduğu yıllarda "bir hastalık sebebiyle revirde yattığı sırada, okulda yarı açık, depo gibi bir yerde bir oda dolusu dergi keşfeder. O yılların ve daha önceki yılların dergi koleksiyonlarını karıştırma fırsatını ele geçirmiştir." (Karataş, 1998: 42) Böylelikle, Büyük Doğu'yu ve diğer süreli yayınları daha yakından tanıma şansı bulur. Kendini, hem sanatsal hem de inançsal

açından Büyük Dođucular'a yakın hissetmeye başlar. Zaman buldukça bu dergiye yazılar ve mektuplar gönderir. Yayımlanan ilk şiiri de bu yıllara denk düşer. Şâirin anlattığına göre, o yıllarda kendini denemek maksadıyla Büyük Doğu'ya bir şiir göndermeyi düşünür. Çekindiğı için de, şiiri "Mehmet Leventođlu" imzasıyla yollar. Sonrasında, gönderilen üç yüz şiir arasından Karakoç'un şiiri yayımlanma şansı bulur. Bu olay, onun edebiyat dünyasına ilk kez adım atışı olarak hafızalara yer etmiştir.

O, okuma uğraşını tutkulu bir biçimde sürdürürken; bir yandan da ailesine ekonomik yönden destek olabilmek için fırsat buldukça ufak tefek işlerde çalışır. Liseden mezun olmuştur ama ailesinin maddi yetersizliğine rağmen yüksek öğrenim görmek arzusundadır. Babası, oğlunun İlâhiyat okumasını ister. Kendi aklından geçen de İlâhiyat ya da felsefe okumaktır. Ancak, ailesi yeterli maddî güce sahip olmadığı için önündeki tek seçenek, burslu öğrenci alan Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne girmektir. Siyasal'ın bursluluk sınavına giren Karakoç, kazanamama ihtimaline karşılık İstanbul'a gider ve felsefe bölümüne kaydını yaptırır. Orada bulunduğu süre zarfında da Büyük Doğu dergisinin bulunduğu yere gider, oradaki çalışmalara yardımcı olur ve Necip Fazıl'la tanışır. Karakoç İstanbul'da kalabilmek için çareler ararken, Siyasal'ın sınavını kazandığını duyar ve Ankara'ya gelir. O artık bir "Mülkiyeli"dir.

Üniversite yılları, onun hayat görüşünün iyice belirginleştiğı ve onu daha derin okumalara yönlendiren yıllardır. Şiir yazma konusundaki ilk ciddi girişimleri de bu yıllara denk düşer. Fakat yazdıklarının yayımlanmasını istemez. Varlığını sürdüren bazı sağ görüşlü edebiyat dergilerine bile, çizgilerini beğenmediğı için şiirlerini yollamaz. Büyük Doğu'yla ilgili düşüncelerini ise şöyle açıklar: "...o devamızın dergisiydi. Onda sanat ve şiire az yer verildiğı gibi kendimi ona lâyük da göremediğimi söyleyebilirim o zamanlar" (Karataş, 1998: 49) O, dergiler hakkında böyle düşünürken "Monna Rosa"nın tesadüfî olarak yayımlanışı da bu yıllara denk düşer. Karakoç, arkadaşlarıyla gittiğı bir piknikte henüz yazmış olduğı bu şiiri okur. Şiiri herkes çok beğenir. Ertesi gün bir arkadaşı gelerek şiirin kopyasını ister. Sonuçta şiir, bu arkadaşı aracılığıyla dönemin edebiyat

dergilerinden “Hisar”cılarının eline geçer ve dergide yayımlanır. Dergide “M. Sezai Karakoç” imzasıyla çıkan bu şiir, büyük beğeniyle karşılanır. Böylelikle Karakoç’un ismi edebiyat çevrelerinde anılmaya başlanır.

Karakoç’un “Edebiyatımızda modern Leylâ ile Mecnun denemesi sayılabilecek “Monna Rosa”(Mona Roza) adlı şiiri büyük ilgi görür, Haziran 1952’de “Hisar” dergisinde yayımlanır. “Mona Roza I- Aşk ve Çileler” son şekliyle Mülkiye’de çıkar (4 Aralık 1952). Sonradan “Mona Roza”nın II., III. ve IV. Bölümleri de “Mülkiye” dergisinde (1952-1953) yayımlanır.” (Tuncer,2005:155)

Şakir Diclehan, “Mona Roza” şiirine ilişkin şu yorumlarda bulunmuştur: “Karakoç’un ileride yazacak şiirleri için bir tohum, bir çekirdek ve bir nüve görevini yapan Mono Roza, aşk ile birlikte çevrenin anlamını ve ödevini kavramaya çalışmakta ve baştan sona ruhsal gerçekliğin çevresinde dönmektedir. Bir bakıma ruhsal yapının ve şuur altında şâiri rahatsız eden duyguların dışı aksedişi olan bu şiiri, kendi tanımını ve duygularını arama çekingenliğini taşır.” (Diclehan, 1980:25)

Sezai Karakoç, Ankara’da öğrenci olduğu yıllarda, sık sık İstanbul’a gidip gelir ve Büyük Doğu ile bağlantısını koparmaz. Git gide Necip Fazıl’la samimiyetleri de artar. Aslında bunlar, onun edebiyat dünyasındaki yerini belirleyecek olan olaylardır.

1955 yılında Siyasal’ın Maliye Bölümü’nden mezun olan Karakoç, meslekî anlamda ne yapacağını bilememektedir. Çünkü onun gönlünde okuyup yazmak, kültürel faaliyetlerle meşgul olmak vardır. Malî işler ise, ona çok uzak görünmektedir. Oysa hem kendi hem de ailesinin geçimi için iyi de bir işte çalışması gerekir. Ne yazık ki o zamanlarda da iyi bir edebiyatçı olmak, insanın karnını doyurmamaktadır. Ayrıca, yıllarca burslu okuduğu için devlet hizmetinde görev alması da şarttır. Bu nedenlerden ötürü, istemeyerek de olsa İstanbul’a giderek Maliye Müfettiş Yardımcılığı görevine başlar. Karakoç, İstanbul’a

gelişiyile artık resmen Büyük Doğu'nun bir neferi olur. Derginin haftalık kültür-sanat ekini yönetmesi bu süre zarfında gerçekleşir. Karakoç, 1956 yılında ailesini de yanına alır. 1957'de annesini kaybederek büyük bir yıkım yaşar.

Pazar Postası gazetesinin kültür- sanat sayfası, o dönemin önemli bir sanat alanıydı. Karakoç, önceleri kendini bu gazeteye uzak hisseder. Mülkiye'den arkadaşı Cemal Süreya'ya gönderdiği "Balkon" şiiri, Karakoç'tan habersiz, Süreya tarafından gazetede yayımlatılır. Ardından Karakoç da bazı zamanlar gazeteye şiir ve yazı göndermeye başlar. " 'Balkon' şiirinin 'Pazar Postası'nda (25 Ağustos 1957) çıkmasından sonra, 1957-1958 yılları arasında 'Pazar Postası'nda yazmaya devam eder." (Tuncer,2005:156) Karakoç, Edip Cansever'in "Yerçekimli Karanfil" şiiri üzerine Pazar Postası'na bir inceleme yazısı yollar. Yazının başlığı "Bir Materyalist Şiir" şeklindedir. Bu yazı üzerine deyim yerindeyse, kızılca kıyamet kopar. Cansever dışında, dönemin çoğu edebiyatçısı Karakoç'a katılmadıklarını belirten, hatta suçlamaya varacak yazılar yayımlarlar. Bu olayda Karakoç yalnız kalır ve asıl anlatmak istediğinin anlaşılmadığını düşünür. Bu olay, onun bir daha kimseyle kalem savaşına girmemesine, hatta çoğu zaman fikir bile beyan etmemesine yol açar.

Karakoç'un ilk şiir kitabı olan "Kül" 1959 yılı sonlarında yayımlanır. 1960 yılı baharına doğru, kendini özgün olarak ifade edebilmek amacıyla "Diriliş" dergisini çıkarmaya başlar. Ancak "27 Mayıs" ihtilâli nedeniyle dergi ancak iki sayı çıkabilir. Kendisi de, o yaz silâh altına alır. 1962 yılındaysa ikinci şiir kitabı "Şahdamar" yayımlanır. Karakoç, ilerleyen yıllarda, zaten kendini ait hissetmediği memuriyetten ayrılır. Ancak maddi olarak onu rahatlatacak yeni bir iş de bulamadığından uzun süre parasız kalır. 1966 yılında memleketi olan Ergani'ye geri dönme fikrini düşünürken, bir arkadaşı ona maddi destekte bulunur. Fakat o, bu parayı Diriliş'i yeniden çıkarmak için kullanacaktır. Oysa bir yıl sonra Diriliş yeniden kapatılır ve şâirin maddî çıkmazları devam eder. Şâir, "1960'ta 'Diriliş' adıyla çıkarmaya başladığı dergiyi aralıklarla toplam 396 sayı çıkarır."(Tuncer,2005:157) Diriliş'te yazdığı makaleleri "İslâmın Dirilişi" adlı bir kitapta toplar. Fakat bu kitap da mahkeme kararıyla toplatılır ve bu olay

kamuoyunu uzun süre meşgul eder. Bu olay, onun adının daha geniş kitlelerce duyulmasını sağlayınca, onun *şöhretinden* yararlanmak isteyen gazeteler, ona yazarlık teklifinde bulunur. O da “Babıalide Sabah” gazetesinde yazmaya başlar. Ne var ki talihsizlik yine şâirin yakasını bırakmaz. Bir yıl sonra bu gazete de kapatılır ve Karakoç yine sıkıntılı günler yaşamaya başlar. Karakoç, bu sıkıntılardan biraz olsun kurtulabilmek adına, zorunlu olarak, memuriyete geri döner ve Ankara’ya taşınır. Memuriyeti 1973 yılında nihayet bulur.

Diğer gazete yazarlıklarına ve memuriyetine nokta koyan Karakoç, 1974-1978 yıllarını Diriliş’i çıkarmak ve yeni eserler vücuda getirmekle geçirir. Derken, Diriliş yine kapanır, bir yıl sonra yeniden yayına başlar ve Karakoç’un yaşamı kendi kurduğu “Diriliş Yayınları” çerçevesinde sürüp gider. Ara dönemlerde diğer bazı gazete ve dergilerde Karakoç’un yazılarına rastlanır. Şâir 1990 yılında Diriliş Partisi’ni kurarak düşüncelerinin daha yaygın bir hale gelmesi için mücadele verir. “Kaderi yoklamak. Toplumun geleceğini belirleyecek etmenleri tanımlayıp insanın sorumluluğu çevresinde gidişe müdahil olmak *Diriliş* düşüncesinin belirleyici özelliklerinden birisidir.” (Bayraktar,1993:14) Fakat bu parti de 1997 yılında kapatılır.

Sezai Karakoç’un –yukarıda özetlemeye çalıştığımız- yaşamı en başından bu yana aksiyonlarla doludur. Yaşadıklarını, hiçbir zaman *popülerlik* amacıyla gündeme getirmemiştir. O, son derece mütevazı bir hayatı benimsemiş, maddi çıkarlar uğruna inandıklarından asla ödün vermemiş, kendi halinde, yalnızlığı yoldaş edinmiş bir fikir ve sanat adamıdır.

Karakoç; gerek verdiği eserler, gerekse düşünceleriyle yaşamını aynı doğrultuda sürdürmeyi başarmış ender insanlardandır. O, ömrünü İslâmî kültür çerçevesinde şekillendirmiş; kaleme aldığı onlarca şiir ve yazıyla da bu *adanmış yaşama* tanıklık etmemizi sağlamıştır.

“Sezai Karakoç’un düşünce dünyası yoğun bir medeniyet atmosferini duyumsatır bize. Düz yazılarında olsun, şiirlerinde olsun bizim medeniyetimizin

temel öğeleri O'nun düşünce dünyasının asli unsurlarını oluşturur. Sezai Karakoç'ta medeniyet dünyamızın fikri zeminini Şam Bağdat İstanbul üçgeni oluştururken fikri, ruhi ve metafizik zeminini oruç namaz cihat oluşturur.” (Göçer,1993:17)

Karakoç'un “Monna Rosa”, “Şahdamar”, “Körfez”, “Sesler”, “Hızır ile Kırk Saat”, “Taha'nın Kitabı”, “Gül Muştusu”, “Zamana Adanmış Sözler”, “Leylâ ile Mecnun”, “Ateş Dansı”, “Alinyazısı Saati” adlı şiir kitapları; 2006 yılında “Gün Doğmadan” adı altında *toplular* olarak basılmıştır.

Düşünce, inceleme, söyleşi, hikâye gibi türlerde de eser veren Karakoç'un edebiyat açısından en önemli yapıtları “Edebiyat Yazıları I-II- III” şeklinde sıralanan; “Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir”, “Dişimizin Zarı” ve “Eğik Ehramlar” adlı deneme kitaplarıdır.

4.4.2.2. Sezai Karakoç'un Sanat Anlayışı

Sezai Karakoç sanata ilişkin düşüncelerini “Edebiyat Yazıları I-II-III” adlı eserlerinde açıkça ortaya koymuştur. Bu üçlemenin birincisi “Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir” alt başlığını taşır ve bir anlamda şâirin poetikası niteliğindedir. Şâirin sanat anlayışını anlamak ve açıklamak yolunda bize ışık tutan da temel olarak bu eserdir. Fakat şâirin yaşamından ve şiirlerinden yaptığımız çıkarımlar da bu konuya dâhildir.

Karakoç'un şiirlerindeki ana temaların başında “insan” gelmektedir. Böyle olunca, daha en başında Karakoç ile Şeyh Galib'in yolları kesişir. Çünkü her ikisi için de insan; *zat'ına hoşça bakması* için seslenen “Merdüm-i dîde-i ekvân”dır. Karakoç'un şiirlerinde her türlü insanı bulmak mümkündür. Onun şiir insanları kimi zaman efsanelerden, tarihten, İslâm'dan çıkıp gelir; kimi zaman da gündelik hayattan. Aslında insanoğlunun hikâyesidir onun şiirle ifade ettiği. Çünkü Karakoç; insanoğlunu önemsemeyen şâirin çabucak silinip gideceği görüşündedir.

Her sanatçı gibi Sezai Karakoç'un yapıtlarında da şâirin özel yaşamından kesitlere rastlamak mümkündür. Özellikle, genç sayılabilecek bir yaşta annesini yitirmesi, şâirin “anne” kavramında yoğunlaşan pek çok şiir yazmasına yol açmıştır. Bunlardan “Anne ve Çocuk” şiiri, basit sözcüklerin ardına gizlenmiş derin bir acıyı ifade etmesi bakımından dikkate değerdir. Ayrıca şâirin aşağıdaki dizeleri de bu anlamda anılmaya değerdir:

“
.....
Öldü anne ve mutfaklar kilitlendi
Kilerler boşaltıldı farelerce
Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere
Anne gitti ve sular buruştu testilerde
Artık çamaşırlar hep yıkansa da kirlidir
Herkes salonda toplansa da kimse evde değildir
.....”

(Karakoç, 2006: 318)

Karakoç'un şiirlerinde anne imgesi kadar güçlü olan bir diğer imge de “çocuk” tur. Çünkü çocuk insanın en temiz, en güzel halidir. Şâirin düşünce yapısı gereği, dirilişi sağlayacak olan da geleceğin çocuklarıdır. Bu anlamda anne ve çocuk, onun şiirlerinde hep bir masumiyet göstergesi olarak yer alırlar. Çünkü dirilişin muştucusu olanı dünyaya getiren annedir. O, anneyi çoğunlukla Meryem'le özdeşleştirmiştir şiirde; anne de Meryem gibi saf, temiz ve inançlıdır. Bu durumda özlenen kadın modeli de Meryem'e benzeyen kadındır onun şiirlerinde.

Ebubekir Eroğlu, Karakoç'un şiirinde görülen bu belirgin imgeler hakkında şu yorumda bulunmuştur: “Sezai Karakoç'un şiiri, bir yönü ile imgeci ve mısraya önem veren bir şiirdir. Balkon, Deniz, Festival, Ben Kandan Elbise Giydim/Hiç Değiştirsinler İstemezdim adlarını taşıyan şiirler, anne, ölüm, çocuk, sevgi imgelerinin belirginleştiği şiirlerdir. Bu belirginleşmenin Balkon'la yola çıktığı anlaşılacak bir olgudur.” (Eroğlu,1981:24)

Karakoç'un şiirinde önemli yer tutan *anne*, *ölüm* ve *aşk* konuları; aslında İslâm dinin de önemle vurguladığı konulardandır. İslâm'da “anne”ye cennet vaat edilir, “aşk” Allah'a giden yolun başında gelir ve “ölüm” bir son değil

başlangıçtır. Biliyoruz ki, bir şâirin şiirine konu ettiği kavramlar; o şâirin ruh âlemini yansıtır. Karakoç'un da şiirlerinde anne, aşk ve ölüme geniş yer ayırmasını; onun dinî inancının bir yansıması olarak düşünebiliriz.

Elbette sanat için en elverişli konuların başında gelen “aşk”; Karakoç'un da vazgeçemediği konulardandır. İlk önemli çıkışı bir aşk şiiri olan “Monna Rosa” ile yapan Karakoç; sanatının her döneminde aşk'a eğilmiştir. Ama artık bu aşk, insanda başlayıp Tanrı'da nihayetlenecek olan mistik bir aşka doğru yol almaktadır. Örneğin; şâirin olgunluk dönemine ait sayabileceğimiz “Zamana Adanmış Sözler”de yer alan aşk, belirgin bir Tanrı aşkıdır:

“.....
Sevgili
En sevgili
Ey sevgili
Uzatma dünya sürgünümü benim
Bütün şiirlerde söylediğim sensin
Suna dedimse sen, Leylâ dedimse sensin
.....” (Karakoç, 2006:432)

“Ölüm” kavramı da Karakoç'un en çok kullandığı temalardan biridir. Çocukluğundan itibaren “öbür dünya” inancına sahip olan Karakoç, çok sevdiği annesini kaybettiğinde yirmi dört yaşındadır. Annesinin ölümü, onu ölüm üzerine daha çok düşünmeye yöneltmiş olacak ki, şiirlerinde hissedilir bir ölüm kokusu vardır. Ancak, o şiirinde de yaşamında olduğu gibi; ölümü bir son ya da olumsuzluk olarak görmez.

“Ölüm bir ay çekimi zamanı dönemi terkisidir
Kalkar kalkar seni çeker
Gül kokusunu alıyorsan seni ölüm çeker
Ölümün terkisi birden genişler” (Karakoç, 2006:131)

“Sezai Karakoç'ta, yaşamın dinamitlediği noktaları aramaktan ve belirlemekten doğan imgeler, sonunda şiiri ‘düşünce’ye getirmiştir. Şiirin hep kendi içinden çıkma bilinci taşıması, üzerinde yürünen çizgiyi kalınlaştırır. Ve artık kimi duyguların belirli imgelerde sürekli yinelenip vurgulandığı görülür.” (Eroğlu,1981:31-32) Anne, ölüm, aşk, vb. imgeler de git gide Karakoç'un vurguladığı imgeler hâline gelmiştir.

Karakoç'un sanat ve edebiyat konularındaki görüşlerinin temel eksenini *metafizik, soyutlama* ve *diriliş* kavramları oluşturur. Şâire göre metafizik; "İslâm uygarlığının temel ilkesi olan mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görünen manzarasıdır. Bu dünya aslında o dünya metnine bir çıkma, bir dipnottur." (Karakoç, 2007:8-9) Bu nedenle içinde bulunduğumuz dünya ve dünyaya ait her şey, mutlaklık âlemine bir gönderme amacını da özünde barındırır. Şâirin şiirlerinde doğrudan ya da dolaylı yollardan yer alan İslâm düşüncesi de metafizik düşüncesinin somut bir ifadesi niteliğindedir. "Sesler" şiirinden bir bölüm bunu açıkça ifade eder:

"Ölülerin yatağı sonsuzluk çayırları
Fildişinden bir doktorum
Elimde denizlerden bir koleksiyon
Bana yalnız ölen gelir
Ben ölümden sonrasına bakan bir doktorum" (Karakoç, 2006:124)

Kâmil Eşfak Berki, Karakoç'un şiirindeki felsefi boyuta ilişkin şu saptamada bulunmuştur: "Bilginin insan ile hakikat arasında birleştirici değil de ayırıcı bir etki yaptığı 20. yüzyılda, Sezai Karakoç bilgi ve insan arasında gizemli bir rol oynuyor. İnsanoğlunun metafizikle olan durumunu O'nun eserlerinde basite indirgenmiş bir anlatımla izahını buluyoruz." (Berki,1998:82)

Soyutlama ise, sanatçının verili olan doğadan devşirdiği bir nesne ya da konudur. Sanatçı, doğadan seçtiği şey neyse onu soyutlama yoluyla önce bir kadavra gibi durgun hâlde eserine alır. Sonra da ona *kendi ruhundan üfleyerek* onu yeniden canlandırır. Karakoç, bu noktada sanatçıyı Tanrı'ya öykünen biri olarak düşünür. Ancak Tanrı yoktan var ederken; sanatçı var olanı yeniden var etmeye çalışandır. Bu aşamada, sanatçının, soyutlama yoluyla eserine dâhil ettiği varlığı yeniden canlandırabilmek için Tanrı'nın iznine ihtiyacı vardır. Karakoç'a göre, "Tanrı'ya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz." (Karakoç, 2007:13) Sonuçta, evreni metafizik bir gerçeklik içerisinde algılayan sanatçı, soyutlama yoluyla evrende var olanları yeniden *diriltir*. Şâirin *poetika* olarak adlandırabileceğimiz düşüncelerinin özü, bu yaklaşım çerçevesinde şekillenir.

Ali Haydar Haksal, Karakoç'un şiiri için şunları söylemektedir: "Metafizik ruh yoğunluğu, bakışı, sesi, ritmi ve medeniyet olgusu yoğun. Bu zamanla giderek koyulaşiyor ve asıl Sezai Karakoç olgusunu gerçekleştiriyor. O, ilk oluşum ve bilinç düzeyini yakaladığı andan itibaren düşünce ve medeniyetle yoğruluyor. Şiir, peşinden geliyor. Bu, şiiri yadsıdığı, önemsemediği anlamına gelmemeli; daha çok, düşünceyle şiirin iç içe yoğunlaşması anlamına gelmeli. Şiirin prototipi ve portresi olarak görülmeli."(Haksal,2007:66)

Karakoç'un, *şâirlik* hakkında da özgün düşünceleri vardır. Karakoç'a göre şâirin temel özelliği; toplumlara, dirilişe giden zorlu süreçte *tilsimci* gibi önderlik etmesidir. Şâir, toplumu diriltecek, ona yaşamı yeniden yorumlayarak can katacak olandır. Elbette onun kastettiği şâir, Mutlak Hakikat'in perdesini aralamaya çalışan, varlığını "teslimiyet"le özdeşleştirmiş olan şâirdir. İslâm'da şâirlere değer verildiğini belirten Karakoç; Peygamber devrinde, şiir söyleyen kişilerin takdir gördüğünden, Hz. Ali ve Hz. Ebubekir'in de şiirleri olduğundan söz etmiş ve bu birikimin büyüyerek Acem Şiiri'ni ortaya çıkardığını vurgulamıştır. Acem Şiiri etkisiyle ortaya çıkan Divân Şiirimiz'in büyük ustalarının (Fuzûlî, Bâkî, Nabi, Nedîm, Şeyh Galib gibi...) da; kaynağını İslamî kültürden alarak *diriliş* düşüncesinin ilk tohumlarını attıklarını belirtmiştir.

Sezai Karakoç bunlara ek olarak, şâirde bulunması gereken vasıfları, *Pergünt Üçgeni* dediği üç ilkeyle açıklar. Peer Gynt, yazar Henrik İBSEN (1828-1906)'in ünlü oyunlarından biridir. Karakoç, şâiri anlatmak için Pergünt'ün yaşamından yola çıkar ve onun ilkelerini şiire uygular. Aynı zamanda bunu *şiirin oluşumu* olarak da adlandırmıştır. Bu üçgeni şöyle açıklayabiliriz:

I. *Şâir, Kendi Kendisi Olmalı*: "Kendi" olmanın temel yolu aramaktan geçmektedir. Bu arayış esnasında tüm varlığının en uç noktalarına kadar varan şâir, yaşadığı gel-gitler sonucu *başkalaşarak* kendisine ulaşmış olur.

II. *Şâir, Kendine Yetmeli*: Karakoç bunu açıklarken, boyutlarını değiştirdiği "fildişi kule" örneğinden yararlanır. Şâir, eserine dâhil edeceği konuyu, kendi

varlığında arayıp bulur. Şâirin kaybettiği, aradığı ve bulduğu her şey evrene aittir. Bu anlamda fildişi kule, şâirin içinde bulunduğu *evrendir*.

III. Şâir, *Kendinden Memnun Olmalı*: Şâir, *sevinci* bu ilkenin temeli olarak görür. Fakat bu, bildiğimiz anlamda yaşama sevinci değil *yaşatma sevinci*'dir. Şiirle evrene yeniden can veren şâir, eserinde yaşam kattığı şeylerden dolayı mutluluk duyar. Bu mutluluk, hakikati arayıp bulmuş olmaktan doğan güvenin ifadesidir.

Karakoç, şâir olmanın gerektirdiği vasıfları şöyle anlatır: "... Fazla soyutlanıp hayat damarlarını kurutmamalı. Yıllanmış şaraplara dönmemeli mahzenlerde. Sokaklara dökülenler cinsinden de olmamalı. O ne bir grevci ne de bir mitingcidir. Şovmen hiç değildir şâir. Çağın aldatıcı niteliklerine kanmamalı. O, kimsenin yanında yer alacak değildir. Ona gereksinme duyanlar varsa, lütfen, onun yanında yer alsınlar." (Karakoç, 2007:76) Zaten, 75 yıllık ömründe, kolay kolay *kimsenin yanında yer almayan* şâirin çevresinde, her zaman ona ihtiyaç duyan birileri olmuştur. Gerçekte, "şâirin nasıl olması gerektiğini" anlatan bu cümleler, Karakoç'un kendini açıkça bizlere tanıttığıdır.

Sezai Karakoç'a göre şiiri anlamak şâiri anlamaktan daha kolaydır. Çünkü şiir; biyografiler ve diğer şiirler aracılığıyla kendini anlaşılır kılabılır. Şiirin özünde anlaşılma isteği vardır ve şiir kısmen de olsa çözülebilir. Fakat şâiri anlamak şiiri anlamaktan daha zordur. Çünkü şâir, kimi zaman farkına varmadan kendini anlaşılmaz kılar. Bu nedenle toplumun uzağına düşer ve yalnızlaşır. Karakoç bu durumu, şâirin içine düştüğü bir *cehennem* olarak yorumlar.

Gelenek kavramı da, Karakoç'un önemle üzerinde durduğu bir başka konudur. Ona göre gelenek; şâiri şiir yazmaya iten ilk -itici- güçtür. Okuduğu her şiir, şâirin ruhunda bir yankılanma yaratır. Bu şiirler, şâirin *ruhuna işler*. Tanrı tarafından kendisine özel bir yetenek *ilham* edilmiş olan şâir; gelenek sayesinde ilk adımlarını atmaya başlar. Böylece kendinden önceki şâirlerle çağcıl hale gelir. Bu dönemi Karakoç bir *alış-veriş dönemi* olarak niteler. Şiire giden yolda ikinci adım

ise, şâirin geleneğin etkisinden kurtularak özgünleşmeye doğru yol almasıdır. Bu dönemde şâir, hem kendinden önceki hem de kendi dönemindeki şâirlerle hesaplaşmaya girer. Şâirin, başlangıçta bir itici güç vazifesi gören etkiden bir an önce sıyrılması gerekir. Şâir bu etkiden sıyrılma çabası içindeyken, geleneği reddetmek yoluna gidebilir. Oysa oturup *yeni* bir şeyler yazmalıdır şâir. Karakoç, şâirin geleneğe adım adım yaklaştığı bu süreci çetin bir sınav olarak görür. İlk başta şâiri çeken gelenek, hesaplaşma aşamasında şâiri şiirden soğutabilir. "...Direnenler, dayananlar ve diretenlerdir ki, kazanacaklardır. Evet, çetin şâirlik yolunda, bu sınav zaruridir. Ve geleneğin en büyük yararı da buradadır. Böylelikle ki, yeni eser, geçmişle karşılaşmış ve yıkılmamış, sonunda da onun onayını almıştır." (Karakoç, 2007:113)

Karakoç'a göre "gelenek" çağımızda yanlış anlaşılmaktadır. Çünkü çoğu şâir, *gelenekten yararlanmayı* yalnızca biçim olarak taklit etme veya bu biçim adlarını kullanarak şiir yazmak olarak algılamaktadır. Oysa gelenek; bir biçim değil yeni bir ruhtur. Karakoç bu yeniliğin; geleneğe karşı çıkışla değil, geleneğin bıraktığı noktadan başlayıp ileri gitmekle gerçekleşeceğini savunur. Neticede, hem bir çıkış noktası hem de varılacak bir yerdir, bir anlamda okuldur gelenek. Ve şâirler bu okuldan, *aşkla, sevgiyle ve çileyle* geçmek zorundadırlar. Yeni ve özgün olmak adına bu çile çekilmelidir. Çünkü özgünlük ancak kökü ve temeli olan bir gelenek üzerine yeninin inşa edilmesiyle mümkün olabilecektir.

Karakoç, her uygarlığın, bünyesinde barındırdığı bir takım *leitmotifler* ve *arketipler* olduğu görüşündedir. Uygarlığın, şiir yoluyla her yeniden *dirilişinde* bu *izler* de yeniden canlanır. Bu anlamda, uygarlığın ayrılmaz parçası olan gelenek de, şâirin istese de kurtulamayacağı bir öz olarak karşımıza çıkar. "Aslında ne gazel ölmüştür, ne de kaside. Küçük aşk şiirleri, gazelin süreği değil midir? Kasideler, mevsim tasvirleriyle başlardı. Şimdi, kaside uzunluğundaki şiirler, kimi zaman yaz, kış, sonbahar, bahar şiiri adını almakta, ya da onlardan yola çıktıktan sonra kasidelerde olduğu gibi, asıl konuya girmekte.... Kitaplık çapta şiirler de Mesnevilere karşılıktır." (Karakoç, 2007:117) Şâir, verdiği bu örnekle Divân Şiiri'ne ait biçimlerin -izlerin- aslında ölmediğini; yalnızca bir takım

değişikliklere uğramış olarak yeniden doğduğunu ifade etmektedir. Bu da *dirilişin* aldığı yeni bir biçimdir.

Sezai Karakoç, anlatmaya çalıştığımız bu gelenek anlayışını; “Leyla ve Mecnun” şiirinde belirgin biçimde ortaya koymuştur. İlhan Genç, “Leyla ile Mecnun’un İki Şâiri Fuzûlî ve Sezai Karakoç” adlı eserinde, Fuzûlî’nin ve Karakoç’un aynı adlı yapıtlarını mukayeseli olarak inceleyerek Sezai Karakoç hakkında şu yorumu yapmıştır: “Onun daha 19 yaşında iken yazmış olduğu ünlü Mona Roza şiiri için ‘modern anlamda bir Leyla ile Mecnun hikayesi idi’ nitelemesi ve olgunluk döneminde Leyla ile Mecnun adıyla bu aşk klâsliğini yeniden modernize etmesi edebiyatımızın gelenekten nasıl istifade edileceğini göstermesi bakımından önemlidir.” (Genç, 2006:11)

Diclehan’ın bu konudaki görüşü ise şöyledir: “Karakoç, Cumhuriyet döneminde bir dili adeta yeni baştan harekete geçirerek mazi ile koparılan bağları en modern şekilde yeniden kurmaya, düşünce ve duyuş şeklimizi değiştirmeye ve tarihimizin rönesansı olmaya doğru adım attı. Kelime ve cümleye öyle bir ruh ve dirilik verdi ki, yeni kuşaklar üzerinde adeta bir Mesih gibi etki etti.” (Diclehan,1980:21)

“Modern şiirimize, şairane içtenliğinden, özümsemiş eski kültürümüzün dini duyarlılıktaki saflığın hatta ‘dua’nın müştereken çıkararak dallandığı ilk şair Sezai Karakoç oldu. Şiirimizi, Türk toplumunun içine girdiği zeminle sınırlı olarak değil, Türkçe’nin oluştuğu daha geniş bir süreç içinde arama arzu ve iradesini getirdi.” (Eroğlu,2005:51)

Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları’nda, *şiirde form* konusuna da değinmiştir. Karakoç’a göre, şiiri biçim ve içerik olarak ikiye ayırmak pek mümkün değildir. Çünkü o, *şiirin biriminin yine şiir* olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla, şiirin özü ve biçimi birbirini tamamlamaktadır. Özgün bir içeriği olmayan şiir; yalnızca boş bir kalıptan ibarettir ona göre. Karakoç, biçim ve içerik konusunu bir de şu açıdan ele alır: “Öte yandan, bütün insanların nasıl bir ortak biçimi ve her insanı

öbüründen ayıran ayrı biçim farkları varsa, şiirler arasında da ortak biçimler ve her şiiri öbüründen ayıran farklar, biçim farkları olacaktır.” (Karakoç, 2007: 89) Sözü edilen bu ortak biçim şüphesiz Divân Şiiri'nin biçimleridir. Bu ortak biçimler, bir takım değişimlere uğrasa da, halen yazılmakta olan şiirlerde varlığını hissettirmektedir. Karakoç'un şiirleri incelendiğinde, kendisinin de “*Gazel*” ve “*Rubai*” adlı şiirler yazdığı görülecektir.

Sezai Karakoç, kendine has şiir anlayışı çerçevesinde, *na't* türüne de özel bir önem vermiştir. O, Peygamber'i insanın ufku; na'tı da şiirin ufku olarak görmektedir. Çünkü na't yazmak, onun için; kelimelerle Peygamber'in portresini yapmaya çalışma, onu arama ve ona yakınlaşma çabasıdır. Özünde, Peygamber'e olan sevginin dile gelmesidir na't yazmak. Bu nedenle, Karakoç, kendi ufkunda bir yol açıcı olarak gördüğü Peygamber'e na't yazmaktan geri durmamış; en güzel mısralarla Hz. Muhammed'e olan sevgisini dillendirmiştir. Örneğin; şâirin “Körfez” kitabında “Küçük Na't” adlı bir şiir yer almaktadır. Bu şiirin ilk dörtlüğü şöyledir:

“Göz seni görmeli, ağız seni söylemeli
Hafıza seni anmak ödevinde mi
Bütün deniz kıyılarında seni beklemeli
Sen Eskimoların ısınması sevgililer mahşeri” (Karakoç, 2006:119)

Çoğu şâir gibi Karakoç da, şiirde yer alan kelimelerin artık bambaşka bir anlam evrenine geçtiğini söylemektedir. Bir kelime şiire girdi mi; temel anlamından kopmuş, sıradanlığından kurtulmuştur artık. Çünkü şiirin dili; bir üst-dildir. Ve şâir, bu kelimelerle birlikte kendisini de *çarmıha gere gere*, seçtiği kelimeler için en kusursuz biçimi bulup yeni bir eserin doğumuna tanıklık edecek olmandır.

Karakoç'un eser vermeye başladığı 50'li yıllarda, edebiyatımızda II. Yeni hareketi baş göstermiştir. Karakoç; dil kullanımındaki özgünlük, güçlü imgeler oluşturması, şiir geleneğine duyduğu yakınlık ve bu hareketin oluşumuna zemin hazırlayan Pazar Postası'nda yazması vb. sebeplerden ötürü başlarda bu harekete dâhil edilmiştir. Ece Ayhan bu konuda şöyle söyler: “ ‘İkinci Yeni’ akımı ya da

serüveni, -işte ne denirse densin- başlangıçtaki ilk anlamıyla Sezai Karakoç ve Cemal Süreya'dır.” (Ayhan, 2002:15)

Karakoç, “Dişimizin Zarı”nda, İkinci Yeni'ye ilişkin görüşlerini ortaya koymuştur: “ ‘Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız'. İşte yeni şiiri özetleyen bir mısra. Bu artık klasik şairin yolculuğuna benzemiyor. Klasik şair, ‘azgın bir dâvet’le ‘nerdeyse toprağın sonu’na gider. ‘Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmek’ şartıyla. Orhan Veli Akımında ise insan, Lâleli'den çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeci'ye gider. Yeni gerçekçi akımda ise (çünkü bence, yeni akım, bir çeşit neo-realist akımdır), Lâleli'den çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir. Yaşama vardır ve önemlidir, ama bir haber olarak.(...) Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter.” (Karakoç,2007:31)

Cem Taylan, Karakoç'un tramvay benzetmesi üzerine, onun şiiri açısından şu yorumu yapar: “Laleli'den binilmiştir yaşam tramvayına. Dalgacı Mahmutlar, Montör Sabriler, Süleyman Efendiler, Vesikalı Yarlar, Altın Dişliler Sirkeci'de ineceklerdir hep. Ama tramvay yoluna devam edecek, gerçek yaşamın arkasındaki ‘cevher’i aramayı sürdürecektir.” (Taylan,1999:91) Bu sözler, Garip Şiiri'nin tikanma noktasında, Karakoç Şiiri'nin bitimsizliğini vurgulaması bakımından önem taşımaktadır.

Fakat dünya görüşü olarak başından beri II. Yeni'nin diğer şâirlerinden farklı olan Karakoç, ilerleyen yıllarda “İslâm” düşüncesinin daha da belirginleştiği eserler vermesiyle çoğunlukla bu hareketten ayrı olarak değerlendirilmiştir. Bazı edebiyatçıların bu konudaki yorumları ise şöyledir:

Diclehan; “İlk şiirleri oldukça saf olan Karakoç, Cumhuriyet dönemi şiirimizin önemli eksenlerinden biri olmuştur. Halk içindeki değerlerle alış-veriş dengesini kuramayan 1950'lerin şiiri, belli çevrelerin ve belli konuların dışına çıkamamıştır. Sezai Karakoç ise böyle bir ortamda kendine özgü bir şiir dili aramış, o dönemin şiirini biraz güvenmekle beraber, kendi şiirini aramaktaki

bilinci ve çalışma azmi onu tartışmaların sınırında kalmaktan korumuştur.” diyerek, Karakoç’u İkinci Yeni’nin dışında özgün bir kategoride ele almıştır. (Diclehan,1980:26)

Eroğlu da, Karakoç’un şiirinin dokusuna işleyen tarih ve medeniyet olgularından dolayı, onu döneminin sanatçılarından ayrı bir yere koyar ve şöyle söyler: “İkinci Yeni şiirinin bireysel derinleşmeye elverişli diline rağmen, bu adlandırmanın içinde sayılan şairler ‘küçük dünyalar’ içindeyken, çağdaşları içinde, en geniş ufuklu şiiri kuran şairin Sezai Karakoç olduğu şüphesizdir.” (Eroğlu,1881:45)

Tuncer ise bu konuda şunları söylemektedir: “Sezai Karakoç, başlangıç itibariyle İkinci Yeni çizgisinde şiirler yazmış ‘Pazar Postası’nda İkinci Yeni’yi savunan yazılarıyla dikkat çekmiştir. ‘Körfez, Şahdamar, Sesler’deki şiirleri bu doğrultudadır. Ne var ki Sezai Karakoç, dünya görüşü itibariyle İkinci Yeni’nin şairlerinden farklıdır. Bu ayrım 1960’larda belirginleşir. Kendi çizgisinde, medeniyet, kültür ve inanç dünyasına uygun şiirler yazar. Bu noktadan sonra, onu İkinci Yeni’den ayrı düşünmek mümkündür. Tamamen İkinci Yeni dışında ele almak ve değerlendirmek doğru değildir.” (Tuncer,2005,161)

Yaşamını ve sanatını “Diriliş” kavramı üzerine kuran Karakoç; diriliş insanın *sılası* olarak görmektedir. Şâire göre, bizler dirilişten uzaklaştıkça, hep bir gurbetin yolcusu olmaya ve kaybetmeye mahkûmuz. Aslında dirilişle ifade edilen; Kıyamet Günü’nün bu dünyadaki izdüşümüdür. O bir hesaplaşmadır, bir arınmadır. Ne zaman ki insanoğlu; bencillik gibi, maddî hırslar gibi ruhunu kirleten duygulardan uzaklaşır da gerçeğin farkına varırsa diriliş işte o zaman gerçekleşecektir. Şâire ve şiire düşen yegâne görev; bu kutsal yolda yürümek ve insanlığa bu gerçeği anlatmak olmalıdır.

Tüm yaşamını yukarıda anlatmaya çalıştığımız düşüncelere adayan ve inandığı yolda yürümekten asla ödün vermeyen Sezai Karakoç; gerek düşünce

yapısı, gerekse şiir anlayışı bakımından edebiyatımızın en özgün şahsiyetlerinden biridir.

Haksal, Sezai Karakoç'un özgün bir şâir oluşunu şu cümlelerle açıklar: "Onu özgünleştiren şey, şiirinin diğer birimlere rağmen bir başınlığı ve yükselişi ve bir süreç oluşu. Sözcüklerin şiir raksında; trajik durumlar bir kurşun gibi yüreğe işliyor. Ve artık küllenmiş gibi olan durumların, tarihin, medeniyet ve düşüncenin yeni bir ifadeyle filizlenmesi, yeni bir bakış açısı kazanmasıdır. Yinelenişler insanı sıradanlaştırıyor. Orijinal ve yeni söyleyişler yeni bir ufuk oluyor. Şiirleri bir bütünlükte okuduklarında, Doğu'yla Batı'yı bir arada görmemiz olası. Durduğu yüksek şiir kulesinden bakıyor hayata." (Haksal,2007:69)

Karakoç'un özgünlüğüne ilişkin bir diğer yorum da Orhan Kahyaoğlu tarafından yapılmıştır: "... Günümüzün resmî din algısıyla hiçbir bağlantısı yoktur. Kendine has bir din yorumunun peşindedir. Ama tüm bunlara rağmen ilginç olan yanı, farklı bir imge sistemi kurmaktan çok kendiliğinden oluşan bir imge akışına yaslanır. Şiirin yapısı, kurgusu, neredeyse onu hiç ilgilendirmemektedir. Mesnevi tarzının yarattığı doğal doğurganlığın bir uzantısı olarak biçimlenir şiirleri. Resmi olana özerk bir yapı kurarak karşı çıkmaz. Resmi ideolojinin dışladığı kaynaklarla, gelenekle şiirini oluşturur. İşte, Sezai Karakoç, şiirinin bu özellikleriyle Türkiye'de tek ve orijinal bir şiirin sahibi kabul edilebilir." (Kâhyaoğlu,1999:77)

4.4.2.3. Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Görülen Şeyh Galib Etkileri

Karakoç'un dünyaya bakışını ve sahip olduğu dinî inancı önceki bölümlerde anlatmaya çalışmıştık. Bu anlamda, kendini İslâm'ın yeniden *diriliş*'ine adanmış bir şâirin Şeyh Galib gibi mutasavvıf bir şahsiyetten etkilenmemiş olması düşünülemez. İki şâirin de tuttuğu *yol* aynıdır. Şiirsel gelenek bir yana, iki şâirin de içinde var olan güçlü Tanrı inancı doğal olarak onları aynı şiirsel düzlemde buluşturmuştur. Bu nedenle, Karakoç'un yazdığı şiirlerin gerisinde hep bir *Şeyh Galib sesi* duyulmaktadır. Özellikle onun uzun soluklu

şairlerinde (Gül Muştusu, Taha'nın Kitabı, Leylâ ile Mecnun gibi) Hüsn ü Aşk'taki yolculuk serüveninin izlerine rastlamak mümkündür. Burada, Karakoç'un şairlerinde yer alan Şeyh Galib seslerinden en belirgin olanları ele alınmıştır.

4.4.2.3.1. "Telefon Farkı"

“Ne mum ve ne deniz
Ne ateş üstündeki mumya
Ne aptal şairlerin turuncu heykelleri
Alıkoyabilir beni
Bir huzuru telefon ederim
Üstinsanların hazırlayageldikleri

Üstinsanların hazırlayageldikleri
Dünyaüstü dalları ve çiçekleri
Melek melek arşa atılan putrelleri
Ekleyerek aşk kalesinde birbirine

Çeşmelerden telefon ederim ben
Sebillerden türbelerden
Saray toz ve dumanlarından
Alınyazısından

...”

(Karakoç, 2006:88)

Karakoç'un bu şiirde kullanmış olduğu *mum*, *deniz*, *ateş üstündeki mumya*, *aşk kalesi* imajları, doğrudan Hüsn ü Aşk'taki tasavvufî derinliğe bir gönderme niteliğindedir. Şiirin genel atmosferi, şâirin İslâm kültüründe var olan *ulu kişilere* yaklaşma isteğini duyurmaktadır. Çünkü şiirde adı geçen *üstinsanlar*, tasavvuf yolunda şâire önderlik eden İslâm âlimleridir.

Şiirin ilk bölümünde, Hüsn ü Aşk'ın kahramanı olan Aşk'ın, Hüsn'e giden yolda aştığı zorluklar çağrıştırılarak, böylesi zorlukların bile şâiri yolundan döndüremeyeceği anlatılmıştır. Burada şâirin, kendisini Vahdet'e ermeye çalışan Aşk'la özdeşleştirdiği düşünülebilir. Şâir, böylesi zor bir yolda, bir telefonla gerekli olan güce erebileceğini söylemektedir. Burada kullanılan *telefon etmek*, gerçek anlamın çok uzağında, şâirden önce o yoldan geçenlerle kurulan manevî yaklaşma anlamındadır. Çünkü inanan insan güçlüdür; zorluklar karşısında dine sığınır. Bu manevî güç, Aşk'ı olduğu gibi şâirimizi de kurtuluşa ulaştıracaktır.

Şiirin ikinci bölümünde, bu üstinsanların (tasavvuf erlerinin) arşa (Allah'a) ulaşmak için hazırlamış oldukları putrellerden yani demir kirişlerden söz edilmektedir. “Putrel” sözcüğü, demirden olması ve binaları ayakta tutması bakımından şiirde güçlü bir imge yaratmaktadır. Çünkü kişiyi demir kirişler gibi ayakta tutan yalnızca içindeki inançtır. Şâirse bu putrelleri “aşk kalesi”nde birbirine ekleyerek telefon edebileceğini belirtmiştir. O hâlde, aşk'ın asıl kalesi olan insanın gönlüdür. Orada git gide güçlenen inanç, kişiyi manevî yönden din ulularının katına çıkarmaya yetecektir.

Üçüncü bölümde yer alan; çeşme, sebil, saray gibi sözcükler bir arada kullanıldığında Türk-İslâm kültürünü çağrıştırmaktadır. Şâir, bu kültürü de aşk kalesi (gönül) gibi güçlü görmekte; sözü edilen üstinsanların bulunduğu mertebeye bu kültür sayesinde erebileceğini de dile getirmektedir.

Şâir, bu şiirde ulaşmak istediği yolu anlatırken Hüsn ü Aşk'ın güçlü imajlarından yararlanarak hem bu yolda Aşk'la aynı kaderi paylaştığını hem de Hüsn ü Aşk'tan ne denli etkilendiğini ortaya koymuştur.

4.4.2.3.2. “Hızır’la Kırk Saat – 29.”

“...
 Öyle baştan çıkarıcıydı ki yüzü
 Yeni sürülmüş diyebilirdiniz Cennet'ten
 Pul pullanmış bir yılandan
 Doğmuş gibi doğudan
 Bir çarpılış insandan
 Bir yamukluk melekten
 İnsanı kavrar yıkar
 ...
 Yılan oldu çevremde döndü durdu o gece
 Üfürerek camcı gibi somyanın demirinden
 Saldığım denizi aşmak için
 Kayıklar kırpardı seccadeden
 ...
 Bir tahsildar gibi
 Uzun uzun direnip de
 Eli boş dönen

(Karakoç, 2006:241-242-243)

Karakoç şiirinin bu bölümünde, Nefis ile mücadeleyi anlatmaktadır. Şiirde Nefis, insanın aklını başından almaya çalışan güzel bir kadına benzetilmiştir. Karakoç'un nefsi güzel bir kadın olarak tasvir edişi, Hüsn ü Aşk'ta Aşk'ın aklını başından almaya uğraşan Hüşrübâ'yı çağrıştırmaktadır. Nitekim Galib'in de Hüşrübâ ile ifade ettiği Nefis'tir.

Karakoç bu güzeli, baştan çıkarıcı olarak tarif etmiştir. Dînen, insanı günaha sürükleyen ve karşı konulması gereken Nefis, şiir boyunca şâirin peşini bırakmamaktadır. Fakat şâir, şiirin sonunda nefisine yenilmediğini de belirtmektedir. Oysa Galib'in kahramanı olan Aşk, Hüşrübâ'nın güzelliğine kapılmış ve nefsi yüzünden Zatüssuver Kalesi'ne kapatılmış ancak Sühan'ın yardımıyla oradan kurtulabilmiştir.

Burada, iki şâirin de nefsi anlatırken ortak bir yol izlediğini söyleyebiliriz. İkisi de, “nefsi” güzel bir kadına benzetmiştir. Galib de Hüşrübâ'nın güzelliğini şu sözlerle dile getiriyordu:

“Sâkî dahi ol perî-veş

Bir hûr idi kim şerabı âteş”

O peri soylu sakinin ta kendisi de tıpkı ateşten şarap sunan bir huriydi. (Doğan, 2002:337)

Galib, huriye benzettiği güzelin sunduğu şarabı “ateş”e benzetmiş; Karakoç da *aynı güzelin* onu elde etmeye uğraşırken “yılan” gibi çevresinde dolandığını söylemiştir. Nefis için kullanılan *ateş* ve *yılan* tabirleri, şâirlerin en başından *nefsi* sakınılması gereken bir şey olarak düşündüklerini göstermektedir.

4.4.2.3.3. “Gazel”

“Rüzgâr ışıdı titredi çiğ gül düştü
Tutunduğu dalı tutuşturup bülbül düştü

Gün doğumundan gün batımına kızardı bahçe
Bir bir leylâk nergis lâle 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”

(Karakoç, 2006:615)

Karakoç’un bu şiiri akıllara Galib’in *düştü* redifli meşhur gazelini getirmektedir:

“Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü

Dayanır mı şişedir bu reh-i sengsâre düştü

...

Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân

Kimi terk-i nâm u şâne kimi i’tibâre düştü”

(Kalkışım,1994:419-420)

Galib’in bu gazeli, onun içinde bulunduğu ruh hâlinin en açık ifadesidir. Galib, gönül kayığı/ gönül şişesi anlamlarına gelen *zevrak-ı derûnun* kırılıp parçalanmasından söz ederken, Tanrı’ya ulaşma hedefinde ilerleyen kendisinin *yine* parçalandığını yani *yoldan* ayrıldığını ifade ediyor. Bu durumu Galib’in, Vahdet yolunda ilerlerken Kesret’e düşmesi olarak açıklayabiliriz. Çünkü şiirde gönül kayığı kırılıp *reh-i sengsâre* yani taşlık yola düşüyor. Taşlık yol, dünyanın aldatıcı güzellikleri ya da Kesret’le ilişkilendirilebilir. Burada “Yine” sözcüğüyle vurgulanansa, Galib’in durmadan bu ikilemi yaşadığı gerçeğidir. Zaten Galib gazelin son beyitinde yaşadığı bocalamayı açıkça söylüyor. Anladığımız kadarıyla, kimi zaman Mevlevilik yolunda (yani Allah’a giden yolda) her şeyden vazgeçen Galib, kimi zaman da yükselip itibar görmek derdine düşüyor.

Galata Mevlevihânesi’nin şeyhi olmak gibi manevî değeri yüksek bir unvana sahip olan Galib’den beklenen, dünya nimetlerine yüz çevirmiş olmasıdır. Ancak o, bir yanıyla tasavvufî aşkı yaşarken bir yanıyla da dünyanın güzelliklerine

kapılmaktan kendini alamamıştır. Bu fırtınalı ruh halini şiire başarıyla yansıtması ise, Galib'in en özgün yanlarından birini oluşturmuştur.

Karakoç da gazelinde Galib gibi “düştü” redifini kullanmıştır. “Düşmek” bir olumsuzluğu çağrıştırmaları bakımından, iki gazelde de şiirin genel anlamını güçlendirmiştir. Galib'in kendi ruh halini yansıttığı “düştü” redifiyle, Karakoç da hiçe sayılan bir uygarlık karşısındaki ruh halini ifade etmiştir.

Karakoç'un çoğu şiirinde görülen “gül” motifi, Osmanlı Uygarlığı'nı yansıtmaktadır. Şiirin daha ilk dizesinde gül'ün düştüğünü söyleyen şâir, bu uygarlığın ayaklar altına alındığını, yok sayıldığını belirtmiştir. Karakoç, toplumumuzda görülen bu hiçe sayışı, bülbülün *tutunduğu dalı* tutuşturmasına benzetmektedir. Bu durumda bülbül, kendini var eden değerleri göz ardı eden bir toplum olarak düşünülebilir. Ayrıca gazelin üçüncü beyitinde geçen “Bin yıllık çınar” sözü de Osmanlı'yı ifade etmek için kullanılan yaygın bir söyleyiştir. “yeşilin sonsuzluk yüklü çağı” tamlamasının oluşturduğu çağrışım ise belirgin bir “İslâm” imgesi uyandırmaktadır. İslâmî açıdan kutsal olan renk yeşildir ve İslâmiyet'te sonsuz yaşam, sonsuz azap, sonsuz mutluluk gibi kavramlar yer almaktadır. Şâir böylece Osmanlı Uygarlığı'nın çöküşü ile İslâmî inancın zayıflaması arasında bağ kurmaktadır. Sonuç olarak bu durumu Kıyamet'e benzeten şâir; akıl almaz bu çöküşün verdiği çaresizlik karşısında gönlünün de *düşmüş* olduğunu belirtmiştir.

Genel hatlarıyla açıklamaya çalıştığımız bu iki gazeldeki ortak yanları şöyle sıralayabiliriz: İlk olarak, ikisi de “gazel” biçiminde kaleme alınmıştır. Her ikisinde de anlatılan duygu, şâirlerin ruhsal açıdan yaşadığı üzüntü ve çöküştür. Ayrıca Karakoç'un gazelinde yer alan *dalların tutuşması*, *bahçenin kızarması*, *kader yanardağı*, *kıyamet* gibi kavramlar; Karakoç'un Şeyh Galib'in coşkun ifade tarzı ve ateşle dans eden imaj dünyasından ne denli etkilendiğini göstermektedir.

4.4.2.3.4. “Taha’nın ateş üstünde konuşması”

“Dört mevsim geçmiş beşinci mevsimdeyim
Ateşeyim bir ateş mevsimindeyim
Bir ateş gibi savruluyorum
Ateş üstüne çıkıp orda ders gören
Kitap okuyan mermerden
Gelecekler var arıların çiçeğinden

Ben bir ateş kurbanı o toprak için
Dünyanın dağlarında eriyen eriyen
...”

(Karakoç, 2006: 340-341)

Karakoç’un “ateş” sözcüğünü olanca yakıcılığıyla tekrar ettiği bu dizeler; şüphesiz Karakoç’un ruhuna işleyen Hüsn ü Aşk’ın bir yansımasıdır. Şiir, Karakoç’un değil de Aşk’ın ağzından söylenmiş gibidir. Hem de, Aşk’ın *ateş denizlerini mumdan kayıklarla geçmeye çalıştığı* bir anda.

Şiirde, farkına varmadan dört mevsimin geçmiş olduğunu belirten şâir, beşinci mevsimde olduğunu söylerken, zamanın ve mekânın ötesine geçtiğini duyurmaktadır. Çünkü şiirde ateşle yapılan yolculuk, manevî bir menzile varış içindir. Mevsim ateştir, şâir ateşler içindedir, ateş gibi savrulmada ve ateş üzerinde ders görmededir. Ateşle ifade bulan bu durum, şâirin tuttuğu yolun yakıcılığını da vurgulamaktadır. Konu “ateş” olunca, aklımıza Şeyh Galib’in bir de şu gazeli gelmektedir:

“Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cüybâr âteş
Semender- tıynetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş

...
Meger kilik-i sebük- cevlanun olmuş germ-rev Galib
Zemîn âteş zamân âteş bütün nakş u nigâr âteş”

(Kalkışım,1994:327-328)

Galib’in, “ateş” redifini kullanarak; gülü, gülfidanını, gül bahçesini, ırmağı, zamanı ve zemini ateşe çevirdiği bu şiiri ile Karakoç’un sözü edilen şiiri arasında “ateş” imajı dışında, anlam yönünden de bağlantılar vardır. Burada Galib, kendini aşk’a adayanları semender olarak görmüş ve ateşin bu âşıklar için adeta lâle bahçesi yerine geçeceğini söylemiştir. Tıpkı Karakoç’un, her yanını ateş sarmış bir

ateş kurbanıyken, dünyanın dağlarında *erimekten* söz ettiği gibi. Her iki şiirde de “ateş”; Mutlak Güzel’e (ya da Karakoç için *dirilişe*) ulaşma yolunda ateşle / zorluklarla mücadele eden kişinin içinde bulunduğu durumu ifade etmek için kullanılmıştır.

4.4.2.3.5. “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine- II” ve “Fecir Devleti”

Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine- II

“Gelin gülle başlayalım atalara uyarak
Baharı koklayarak girelim kelimeler ülkesine
.....

Bütün bu türedi uygarlıklar umurumda mı
Sen bir uygarlık oldun bir ömür boyu
Geceme gündüzüme
Gözlerin Lâle Devri’nden bir pencere
Ellerin
Bâkî’den Nefî’den Şeyh Galib’den
Kucağıma dökülen
Altın leylâk”

(Karakoç, 2006:427-428)

Karakoç’un, şiirin adından başlayarak özlemine çektiği *başkentler başkenti* Osmanlı Devleti olmalıdır. Şiirin ilk dizesindeki “gül”, onun şiirlerinde, Osmanlı’nın görkemli medeniyetini ifade etmektedir. O hâlde şâir, ataları gibi söze bu medeniyeti anarak başlamak niyetindedir. Bu durumda, baharı koklayarak girilen kelimeler ülkesinin de *Divân Edebiyatı* olduğu akla gelmektedir.

İçinde bulunduğu uygarlığı “türedi” olarak aşağılayan Karakoç, kendi gecesini ve gündüzünü aydınlatan, ona ışık olan asıl uygarlığın Osmanlı’ya ait olduğunu söylemektedir. Bu uygarlığın gözleri Lâle Devri gibi güzel; elleri de Bâkî’den, Nefî’den ve Şeyh Galib’den dökülen altın leylâklar olarak tanımlanmıştır. Şâir, adını andığı bu büyük divân şâirlerinin yarattığı kudretli şiir geleneğini, kendine bırakılan bir miras olarak görmektedir.

Karakoç bu şiirde, şiir geleneği olarak Bâkî, Nefî ve Şeyh Galib’den etkilendiğini doğrudan ifade etmektedir.

Fecir Devleti

“Çağırdığım fecirde yoğrulacak bir yapı
 Dumanlar içinde
 Alevler içinde bir Şeyh Galib’tir ustası
 Taş- ses mercan kitap doğurgan yara
 Fırtına öncesi bir uygarlık
 Dumanlar alevler kan içinde bir usta

Ve Şeyh Galib, yeniden iş başında şafakta
 Yeni dünyanın ilk ustalarından
 Benim dünyamın muştucularından
 Alev duman kan ve gül içinde

(Karakoç, 2006:415-416)

Fecir Devleti ile anlatılmak istenen, İslâm temeline dayalı olarak insanlığı *diriliş*’e ulaştıracak olan yeni bir yaşam tarzı, yeni bir medeniyettir. Şâirin bu devlete “fecir” adını vermesi; o medeniyetin, yeni bir günün doğuşundaki aydınlık gibi kurtarıcı rol üstlenmesiyle ilişkilendirilebilir. Şâire göre bu devletin “ustası” Şeyh Galib’dir. Burada, Karakoç’un Şeyh Galib’e duyduğu manevî hayranlık, Galib’in o devletin ustası olarak görülmesinden ileri gelmektedir. Şâir, önceki şiirinde olduğu gibi burada da, Galib’e olan bağlılığını açıkça dile getirmiştir. Ayrıca Karakoç; Galib’i alevler, dumanlar, kanlar ve güller içinde tasvir ederek, Galib’in şiir dünyasına da bir göndermede bulunmuştur.

4.4.2.3.6. “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine- III”

“.....
 Ve birden senin sesin gelir dört yandan
 Menekşe kokulu sütunlardan
 Komşu dağlardaki nergislerden leylâklardan
 Gözlerine ait belgeler sunulur
 Ey aşkın kutlu kitabı
 Uçarı hayallere yataklık eden

(Karakoç, 2006:429)

Karakoç, özlemini çektiği İslâm kültürüne dayalı yeni bir ülkeyi *başkentler başkenti* olarak ifade ederek Osmanlı’nın İslâmî temele dayalı yüksek medeniyetine gönderme yapmıştır. Bu şiirde, Karakoç’u Şeyh Galib’le birlikte anmamızı sağlayan nokta ise; şâirin *Ey aşkın kutlu kitabı / Uçarı hayallere yataklık*

eden diyerek oluşturduğu Hüsn ü Aşk imgesidir. Çünkü Hüsn ü Aşk, aşk'ın en yüce duygularla anlatıldığı eşsiz bir kitap olarak çoğu şâirin bu anlamdaki hayallerini içinde barındırmış, kendisinden sonra gelen onlarca şâir üzerinde derin izler bırakmıştır.

4.4.2.3.7. “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine- IV”

“Senin kalbinden sürgün oldum ilkin
Bütün sürgünlüklerim bir bakıma bu sürgünün bir süreği
.....”

(Karakoç, 2006:431)

Tasavvuf inancına göre, insanı Allah'tan ayırdığı için bu dünya bir sürgün yeridir. Bu dünyada bir sürgün gibi tek başına kalan insanoğlu, ancak Allah'a kavuştuğunda huzura erecektir. Bu dünyada yaşanan ufak tefek ayrılık ve zorluklar, hep o büyük ayrılığın küçük yansımalarıdır.

Bu sürgünlük Hüsn ü Aşk'ta, Hüsn'e kavuşabilmek için kendini ateşlere atmaktan çekinmeyen Aşk'ın içinde bulunduğu durumu çağrıştırmaktadır. Aşk, Hüsn'den uzakta her anını bir sürgün gibi yaşamıştır. Yaşadığı diğer zorluk ve sıkıntılar da adeta Hüsn'den ayrı kalışın devamında oluşan sürgünlüklerdir. İki şâirin de tasavvufi temeller ekseninde şiir yazmış olması, onları bu uzak çağrışımlarla bir araya getirmemize neden olmuştur.

4.4.2.3.8. “Akşam”

“Ah sessiz sessiz gelişen akşam
Erkek ağacında büyüyen çocuk
İnsan gözleriyle ağlayan sergi
Ateşi armağan getiren yolcu

Bizi yakan ateşi getiren yolcu
Gül kırmızısı bir rüzgâr geçti
Evi sevgiliye saran çiçekçi
Yirmi dört saatte güz denetleyicisi

Lâmba ışığına uygun kitapçı
Okutup okutup eski kitapları
Onulmaz aşklara yandıran avcı
Külümüzü havaya savuran ocak”

(Karakoç, 2006:459)

Şâirin bu şiirde kullandığı *ateş*, *yolcu*, *kırmızı* ve *onulmaz aşklar* kavramlarıyla çağrıştırdığı, Şeyh Galib’in canlı şiir dünyasıdır. Bu şiirdeki *yolcu* da, Hüsn ü Aşk’ın kahramanı Aşk gibidir. Çünkü *ateş denizlerinden geçmesi* sebebiyle, Aşk’ın adı ateşle birlikte anılır olmuştur. Şiirde bu *yolcunun* armağan olarak *ateşi* getirmesinden söz edilmektedir. Ayrıca, şiirin son bölümünde anlam bütünlüğü sağlamak için bir arada kullanılan “*eski kitaplar*” ve “*onulmaz aşklar*” da Hüsn ü Aşk’a işaret etmektedir. Çünkü Hüsn ü Aşk’ta yer alan aşk kavramı, onulmaz bir aşkın ifadesidir ve Hüsn ü Aşk eski bir kitap olsa da halen önemini korumaktadır.

4.4.2.3.9. “Alinyazısı Saati- 6.”

“.....
Güneş yakar
Sen ısıtırsın
Ateş denizinin çalkantılarından
Yüzü bulandıkça onun
Yüzünü aydınlatan
Suyunu durultan
Sen olacaksın onun
....”

(Karakoç, 2006:648-649)

Şiirin, konumuzla ilgisi dolayısıyla alıntıladığımız bu bölümünde kullanılan “ateş denizi”, yine Hüsn ü Aşk’taki o bilinen beyiti çağrıştırmaktadır:

“Bin başlı bir ejder-i münakkaş
Mumdan gemi altı bahr-ı âteş”

(Doğan, 2002:256)

Bu şiirde de ateş denizinin çalkantıları, derviş misâli yolu hep yokluğa düşen insanoğlunun yaşadığı zorlukları ve düştüğü ikilemleri dile getirmektedir.

4.4.2.3.10. “Ağustos Böceği Bir Meşaledir”

“
 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
”

(Karakoç, 2006:680)

Karakoç, şiirinin buraya aldığımız son dizesinde yaptığı benzetmede Galib gibi bir ifade biçimi kullanmıştır. Karakoç’un şiirinde giyilen gömleğin mâtemden ve alevden olduğu söylenmektedir. Şeyh Galib ise, Hüsn ü Aşk’ta Muhabbetoğulları kabilesi’ni anlatırken; o insanların yaşadığı zorlukları belirtmek için şöyle söylüyordu:

“Giydikleri âfitâb-ı temmûz
 İçtikleri şu’le-i cihân-sûz”

(Doğan, 2002:66)

Yani Galib bu kabilenin giysilerini temmuz güneşi gibi yakıcı, içtiklerini ise dünyayı kavuran bir ateş gibi yakıcı betimlemektedir. Karakoç ve Galib’in şiirlerinde kullandıkları tasvirler arasındaki anlamsal bağ; bu iki şâirin yalnızca gelenek bakımından değil, yaşamı algılayış bakımından da aynı bağlara sahip olduğunu göstermektedir.

4.5. ŞEYH GALİB'İN GÜNÜMÜZ ŞİİRİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ

Bu çalışma boyunca, Şeyh Galib'in izlerini aradığımız iki şâir Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç'tu. Günümüz şiirinden örnek olarak bu iki şâiri seçmemizin sebebi, artık yetmiş yaşını aşmış olan bu şâirlerin; şiirsel arayışlarını geride bırakarak, şiir külliyatlarını neredeyse tamamlamış olmalarıdır. Ayrıca adını andığımız bu şâirler, henüz hayatta oldukları hâlde çoğu genç şâir tarafından "usta" olarak kabul edilmektedirler. Yavuz ve Karakoç, günümüz şiirinde geleneğin takipçisi oldukları gibi kendileri de artık başlı başına bir "geleneğin" konumundadırlar. Eski şiirin büyüğü rüzgârını çocukluklarından itibaren solumaya başlayan bu güçlü şâirler, geleneği modern bir tarzda ele alarak, *şîir-i kâdim*'in sönmeyeceğinin en güçlü ispatı olmuşlardır.

Bu şâirlerin, geleneği farklı bir ruhla yeniden yorumlarken etkilendikleri başlıca şâir şüphesiz Şeyh Galib'dir. Tasavvufu şiirlerinde güçlü bir fon olarak kullanan Hilmi Yavuz ile yüksek değerlerle donanmış İslâm toplumuna yeniden ulaşmaya (Diriliş'e) kendini adanmış Sezai Karakoç'un; en başta bu mistik yanlarıyla Galib'e yaklaştıklarını söyleyebiliriz. Ayrıca Galib'in şiirlerindeki canlı atmosfer, her yeri kıvılcıkla boyayan alevler, ateş denizleri, mumdan gemiler, med-cezirli ruh hâli ve aşk'a yüklediği derin anlamlar; bu şâirlerin doğrudan ya da dolaylı olarak şiirlerine yansımıştır. Bu şâirler, kimi şiirlerinde Galib'in özgün imajlarını olduğu gibi eserlerine dâhil ederken kimi şiirlerinde de uzak çağrışımlar yoluyla Galib'in şiir dünyasına göndermede bulunmuşlardır.

Yavuz ve Karakoç üzerinde görülen Şeyh Galib etkileri; bazı şiirlerde şâirlerin kendileri tarafından açıkça dile getirilmiştir. Bu durum, şiirlerde, doğrudan Şeyh Galib'e seslenme ya da onun usta'lığını / yol açıcılığını vurgulama biçiminde kendini göstermiştir. Nitekim iki şâirin de şiirlerini incelerken bu noktaya değinmiştik.

Belirtmek gerekir ki, Yavuz ve Karakoç şiirlerini serbest tarzda kaleme almışlardır. Buna rağmen, şâirlerin Divân Şiirine özgü nazım biçimleriyle

yazdıkları gazel ve rubailerin varlığı da göze çarpmaktadır. Ancak bu durumu şâirlerin üzerindeki Şeyh Galib etkisine indirgemek konuya kısıtlı bir bakış açısıyla bakmak olacaktır. Çünkü Divân Şiiri’ni çok iyi bilen bu şâirler, şiirlerinde, Divân Şiiri nazım biçimlerinden farklı bir *imkân* olarak yararlanmışlardır. Şâirlerin bambaşka bir anlatım olanağı olarak kullandığı bu biçimler, içerik bakımından Divân Şiiri dünyasını yansıtmaktan hayli uzaktır. Hilmi Yavuz’un “kaside”sinin ilk beyitini bu duruma örnek olarak gösterebiliriz:

“ay karanlık gibi durma öyle gel
sensiz bir şey duyulmuyor sevişmemizden”

(Yavuz, 2006:42)

Konuyu bu açıdan ele aldığımızda, günümüz şâirlerinde görülen Şeyh Galib etkisini ve Divân Şiiri geleneğinin izlerini birbirinden ayırmanın çok zor olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü Şeyh Galib gibi Divân Şiirinin güçlü bir kalemi ile onu yaratan şiir kültürü birbiriyle iç içedir. Böylelikle, Galib’in izini süren her şâirin yolu mutlaka Divân Şiirinden de geçmektedir.

Sözü edilen bu ayrımın sınırını çizmek çalışmamızın amacını aşacaktır. Bu nedenle, yukarıda yaptığımız incelemelerde, Yavuz ve Karakoç’un şiirlerinde görülen *en belirgin* Şeyh Galib imgelerine yönelmekle yetindik. Şâirin de dediği gibi;

çok uzun anlatmak gerekti
ve biz, sadece imâ ile geçtik.

5. BÖLÜM

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

5.1. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Gelenek kavramı, kültürel bir değer taşıması nedeniyle dünya medeniyeti dâiresinde, toplumların özgün yanını ortaya koyar. Geleneğin en belirgin özelliği; bu özgünlüğü, kültürel yollarla kuşaktan kuşağa aktarmasıdır. Kimi zaman toplumların yaşam biçimini ifade etmede, kimi zaman da sanatsal bir olguyu dile getirmede kullanılan gelenek; hem bize devredilmiş bir miras, hem de yaşatılıp geliştirilmesi gereken bir cevherdir.

Edebiyat tarihimize baktığımızda, adı çağları aşarak günümüze kadar ulaşan sanatçıların, geleneğe yüksek bir değer atfettiklerini görürüz. Divân Şiiri'nin en güçlü kalemlerinden olan Şeyh Galib de, günümüz şiirine daha hayattayken damgasını vuran Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç da, geleneği kendileri için vazgeçilmez bir kök; çığır açıcı bir birikim olarak görmektedirler. Bu şâirlerin adlarının tarihe yazılması, şüphesiz onların özgün yapıtları sayesinde gerçekleşmiştir. Ancak bu özgünlük de, onların geleneği yıktıkları değil aştikları noktada başlamıştır.

Divân Şiiri'nin son güçlü sesi olan Galib Dede, 18. yüzyılda yetişmiştir. Ailesi de mevlevî olan şâir, tasavvufa dair ilk izlenimlerini aile ortamında edinmiştir. Düzenli bir eğitim göremese de, devrin üstadlarından Hoca Neş'et'ten dersler almıştır. Bu derslerde, Neş'et vasıtasıyla Acem Şiiri'ni tanımış ve Şevket-i Buharî hakkında bilgi sahibi olmuştur. Şevket-i Buharî'den etkilenerek Hint Üslûbu'nu benimseyen Galib; genç yaşta olmasına rağmen çok iyi bildiği geleneksel şiir anlayışına farklı bir boyut getirmiştir. Galib'in karmaşık ruh hâli, özgün imajları ve canlı tasvirleri; Divân Şiiri geleneğini Sebki Hindî ile harmanladığı noktada özgün bir sanatsal kimlik kazanmıştır. Bu yönüyle Şeyh Galib, geleneği yeniden yorumlama noktasında; kendinden asırlar sonra yetişecek şâirler için bir yol açıcı olmuştur.

Günümüz şâirlerinden Hilmi Yavuz'a da, edebiyatta hak ettiği yeri sağlayan unsur; sanatta özgünlüğe giden yolda gelenekten hareket etmesi olmuştur. Hilmi Yavuz'a göre gelenek; şiirin yüzyıllardır süren döngüsü içinde *değişenleri* bir yana koyduktan sonra, elde kalan *değişmeyenlerdir*. Yani, gelenek bir özdür. Eserdeki özgün kısmın dışında kalan, şiir tarihi boyunca devreden öğelerdir. Yavuz, geleneğe bakışını; “geleneğin temellük ettirilmesi” biçiminde ifade etmektedir. Geleneğin temellük ettirilmesi; şiir geleneğimizin zihinsel arka plânındaki dünya görüşünü, şiirsel imlerle yeniden üretmekle mümkün olacaktır. Şâire göre, bundaki amaç; kültürümüzün temellendirilmesi ve kültürel devamlılığın sağlanmasıdır. Bizleri sağlam bir medeniyete ulaştıracak olan da, temellendirilmiş güçlü bir kültürdür.

Karakoç'un usta işi şiirleri de, geleneği esas alan bir sanat anlayışından yol almaktadır. Karakoç'a göre gelenek; şâiri, şiir yazmaya yönelten itici bir güçtür. İlk olarak, kendinden önceki şâirleri okuyarak şiir yazmaya heves eden genç şâir; ustalarını taklit etmekle yola çıkacaktır. Ardından, özgünleşme çabası verecek ve gelenekle hesaplaşacaktır. Bu noktada, kimileri geleneği yok sayma eğiliminde bulunacak; kimileri gelenekten kopmadan kendi kimliğini oluşturacaktır. Bu aşamayı başarıyla geçen şâirler; geleneğin onayını alacak ve tarihte kendilerine bir yer edineceklerdir.

Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç; sahip oldukları Divân Şiiri birikimlerini kendi bilgi, tecrübe ve bakış açılarıyla birleştirerek, geleneğe yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Onlar, geleneği, özgün sanata giden yolda hem bir araç, hem de bir amaç olarak görmüşlerdir. Şiir geleneğini çok iyi tanıyan bu şâirler, kurdukları şiirin zeminine geleneği oturtarak ondan bir “araç” olarak faydalanmışlardır. Ayrıca, Doğu ve Batı kültürlerinin izlerini şiirlerinde özgün bir sentezle buluşturan bu şâirler; böylece şiir geleneğini bir adım daha ileri götürme “amaç”ına da hizmet etmişlerdir.

Yavuz ve Karakoç'un gelenek karşısındaki çok yönlü bakış açıları, onlara da “usta”larından geçmiştir. Bu ustaların başında ise Şeyh Galib gelmektedir. Şeyh

Galib'in en önemli özelliği, geleneği modern tarzda yorumlamış olmasıdır. O, Divân Şiiri'nin alışlagelen biçimlerini, kendine has imaj dünyası ile yeniden yorumlayarak geleneğe farklı bir boyut katmıştır. Böylelikle Şeyh Galib, şiirde yakaladığı yeni solukla edebiyat tarihimizde “usta”lık unvanını hak etmiştir. Şeyh Galib'in, kendisinden asırlar sonra hâlen izinden yürünen bir şâir olma kudreti de buradan gelmektedir. Ayrıca günümüz şâirleri Şeyh Galib'den etkilenmeyi, bir gurur vesilesi olarak –özellikle- belirtmektedirler.

Bu çalışma kapsamında yapılan iz sürme sonucu; Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç'un şiirlerinde, Şeyh Galib'in yoğun etkileri olduğu saptanmıştır. Bu etkiler; bazı şiirlerde Galib'in güçlü imajlarına yer verilmesi, bazı şiirlerde de doğrudan Galib'e göndermelerde bulunulması şeklinde ifade edilmiştir. Tüm bunlar, kültürün önemli bir taşıyıcısı olan geleneğin yüzyıllardır varlığını sürdürdüğüünün önemli bir göstergesidir.

Ayrıca, kişilerin sanatta ya da güncel yaşamda kabul görmeleri ve hak ettikleri değere kavuşmaları için gelenek vazgeçilmez bir unsurdur. Çünkü temellendirilmeyen her düşünce, bir köke bağlanmayan her toplum ve nedeni açıklanamayan her davranış yitip gitmeye, tarih sahnesinden silinmeye mecburdur.

Bu nedenle, kalıcılığın dayanaklarından olan gelenek olgusunun eğitim yoluyla bireylere kavratılması; kültür bunalımı yaşayan günümüz toplumları için zorunlu bir ihtiyaçtır. Şiirsel geleneğimizin devamlılık arz ettiğini gösteren bu çalışmada olduğu gibi, okullarda da, geçmiş yüzyıllardan ve günümüzden seçilen şiir örnekleri arasındaki metinlerarası bağların öğrencilere somut olarak ifade edilmesi; genç kuşaklarda gelenek bilincinin oluşmasına katkıda bulunacaktır. Bu yolla, ait olduğu kültürün somut olarak devam ettiğini gören bireylerin; ilerleyen yaşamlarında da bu kültürü yaşatmak ve geliştirmek için çaba göstereceği düşüncesindeyiz. Kültürün değerini bilen, “kendi”nin farkında olan bireylerin yetişmesi umudu ile...

KAYNAKÇA

1. Agar, M. E. (1987) “Sanatta Gelenek ve İslâm”. **Hilmi Yavuz ile Doğu’ya ve Batı’ya Yolculuk**. Haz: Armağan, M. İstanbul: Ufuk Kitapları (2003).
2. Akkanat, C. (2002) **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
3. Akkaya, M. (1996) “Divân Şâirlerinin Gazellerinde Harf Tercihleri ve Redif Hususu”. **İlmî Araştırmalar**. Sayı:3. İstanbul (1996).
4. Aktulum, K. (2000) **Metinlerarası İlişkiler**. Ankara: Öteki Yayınevi.
5. Alparslan, A. (1988) **Şeyh Galib**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:964.
6. Andrews, W. G. (2006) **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**. İstanbul: İletişim Yayınları.
7. Aristo (2005) **Poietika**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (Çeviren: Nazire Kalaycı).
8. Asiltürk, B. (2006) **1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası**. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
9. Ayhan, E. (2002) **Bir Şiirin Bakır Çağı**. İstanbul: YKY Yayınları.
10. Ayvazoğlu, B. (1997) **Geleneğin Direnişi**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
11. Ayvazoğlu, B. (2000) **Kuğunun Son Şarkısı**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
12. Bayraktar, O. (1993) “Sezai Karakoç’ta Zaman Kavramı ve Gelecek Sezgisi”. **Yedi İklim- Üstad Sezai Karakoç’a**. Sayı: 44-45. İstanbul: Bayrak Yayıncılık (1993).
13. Berk, İ. (1997) “Anlamla Yola Çıkılmaz”. **İkinci Yeni Şiir**. Haz: Doğan, Mehmet H.(2008) İstanbul: İkaros Yayınları.
14. Berk, İ. (1955) “ İkinci Yeni’nin Sorunu Halis Şiirdir”. **İkinci Yeni Şiir**. Haz: Doğan, Mehmet H.(2008) İstanbul: İkaros Yayınları.

15. Berki, K. E. (1998) “21. Yüzyılın Kapısında Özden Bir Okuma”. **Kitap Dergisi (Sezai Karakoç Özel Sayısı)**. Sayı: 93. İstanbul: Birleşik Yayıncılık (1998).
16. Beyatlı, Y. K. (1984) **Edebiyâta Dâir**. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
17. Bezirci, A. (1996) **İkinci Yeni Olayı**. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
18. Bilen, M. (1999) **Plandan Uygulamaya ÖĞRETİM**. Ankara: Anı Yayınevi.
19. Bilgegil, K. (1992) “Hüsn ü Aşk’a Dâir” **Hüsn ü Aşk Şeyh Galip**. Haz: Okay, O.ve Ayan, H. İstanbul: Dergah Yayınları.
20. Bilkan, A.F. ve Aydın, Ş. (2007) **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**. İstanbul: 3 F Yayınları.
21. Coşkun, A. H. (2002) “Önce Şâir, Sonra Hocayım”. **Hilmi Yavuz ile Doğu’ya ve Batı’ya Yolculuk**. Haz: Armağan, M. (2003) İstanbul: Ufuk Kitapları.
22. Çetin, N. (2001) “Türk Şiirinde Anlam Sorunu”. **Hece- Türk Şiiri Özel Sayısı**. Sayı: 53/54/55. Ankara: Hece Yayıncılık (2001).
23. Devellioğlu, F. (2002) **Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat**. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
24. Diclehan, Ş. (1980) **Düşünce ve Sanat Dünyasında Sezai Karakoç**. İstanbul: Pîran Yayınları.
25. Doğan, Mehmet H. (2008) **İkinci Yeni Şiir**. İstanbul: İkaros Yayınları.
26. Doğan, M. N. (2002) **Hüsn ü Aşk**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
27. Eroğlu, E. (1981) **Sezai Karakoç’un Şiiri**. İstanbul: Bürde Yayınları.
28. Eroğlu, E. (2005) **Modern Türk Şiirinin Doğası**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
29. Genç, İ. (2000) **Esrar Dede Tezkire-i Şu’arâ-yı Mevleviyye**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

30. Genç, İ. (2005) **Hoca Neş'et Hayatı Edebî Kişiliği ve Divânının Tenkidli Metni**. İzmir.
31. Genç, İ. (2006) **Leyla ile Mecnun'un İki Şâiri Fuzûlî ve Sezai Karakoç**. İstanbul: Şule Yayınları.
32. Göçer, A. (1993) "Atlılar Gelecek". **Yedi İklim- Üstad Sezai Karakoç'a**. Sayı: 44-45. İstanbul: Bayrak Yayıncılık (1993).
33. Gölpınarlı, A. (1968) **Şeyh Galib Hüsn ü Aşk**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
34. Halman, T. S. (1995) "Değerlendirme" **Şeyh Galib Kitabı**. Haz: Ayvazoğlu, B. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No:18.
35. Haksal, A. H. (2007) **Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı**. İstanbul: İnsan Yayınları.
36. Holbrook, V.R. (2005) **Aşkın Okunmaz Kıyıları**. İstanbul: İletişim Yayınları.
37. Horata, O. (1998) **Esrar Dede Hayatı-Eserleri ve Şiir Dünyası**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
38. İpekten, H. (2000) **Şeyh Galib Hayatı Sanatı Eserleri**. Ankara: Akçağ Yayınları.
39. Karaca, A. (2005) **İkinci Yeni Poetikası**. Ankara: Hece Yayınları.
40. Kahyaoğlu, O. (1999) "İnsan Ölmeden Önce". **Ludingirra- Dosya: Sezai Karakoç**. Sayı: 9. İstanbul: Oğlak Yayınları (1999).
41. Kalkışım, M. (1994) **Şeyh Gâlib Dîvânı**. Ankara: Akçağ Yayınları.
42. Karakoç, S. (2006) **Gün Doğmadan (Toplu Şiirler)**. İstanbul: Diriliş Yayınları.
43. Karakoç, S. (2007) **Edebiyat Yazıları- I**. İstanbul: Diriliş Yayınları.
44. Karakoç, S. (2007) **Edebiyat Yazıları-II Dişimizin Zarı**. İstanbul: Diriliş Yayınları.

45. Karataş, T. (1998) **doğu'nun yedinci oğlu Sezai Karakoç**. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
46. Kudret, C. (1980) **Örneklerle Edebiyat Bilgileri**. Cilt:1. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
47. Kurnaz, C. (2003) "Divân Şiirinde Belge Redifler". **Dîvân Dünyası**. Ankara: Bizim Büro Basım-Yayın.
48. Macit, M. (2005) **Dîvân Şiirinde Ahenk Unsurları**. İstanbul: Kapı Yayınları.
49. Macit, M. (2003) "Dîvân Estetiği" **Eski Türk Edebiyatı El Kitabı**. II. Baskı. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
50. Mengi, M. (2000) **Eski Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Akçağ Yayınları.
51. Okay, M. O. (1995) "Galib Dede'nin Dramı". **Şeyh Galib Kitabı**. Haz: Ayvazoğlu, B. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No:18
52. Okçu, N. (1993) **Şeyh Galib Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlili ve Divânının Tenkidli Metni**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
53. Önder, Ö. (2006) **Hüsn ü Aşk'taki Yolculuk Sürecinin İnsanın Olgunlaşmasına Etkisi**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Kütüphanesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Tez No:869.
54. Pala, İ. (2001) "Dîvân Şiirini Tanıyor Muyuz?" **Hece- Türk Şiiri Özel Sayısı**. Sayı: 53/54/55. Ankara: Hece Yayıncılık (2001).
55. Pala, İ. (2002) **Şeyh Galib**. İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları.
56. Pala, İ. (2004) **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**. İstanbul: Kapı Yayınları.
57. Samsakçı, M. (2008) **Gelenek Kavramına Dair**. { HYPERLINK "http://www.mynak.com/forum/lofiversion/index.php/t905.html"} (Erişim: 26 Mart 2008).
58. Soldan, U. (2003) **Şiirin Aynasındaki Simurg- Hilmi Yavuz'un Hayatı, Estetiği ve Şiir Dünyası**. İstanbul: Can Yayınları.

59. “Şeyh Galib” (1988) **Büyük Türk Klâsikleri**. Cilt: 7. İstanbul: Ötüken-Söğüt Yayıncılık.
60. T., Bâki Ayhan. (2006) “Ahmet Hâşim’in Kızıl Lisanı”. **kitap-lık**. S:95. İstanbul: YKY Yayıncılık (2006).
61. Tarlan, A. N. (1977) “Edebiyat Meseleleri” **Millî Kültür**. Sayı: 1-10. Ankara (Ocak-Ekim 1977).
62. Taylan, C. (1999) “Sezai Karakoç: Neorealizm ve İmgecilik” **Ludingirra-Dosya: Sezai Karakoç**. Sayı: 9. İstanbul: Oğlak Yayınları (1999).
63. TDK (1988) **Türkçe Sözlük**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
64. Tökel, D. A. (2001) “Şiirin Korkusu, Şiirin Kurgusu: Dîvân Şiirinde Kurgu ve Anlam” **Hece- Türk Şiiri Özel Sayısı**. Sayı: 53/54/55. Ankara: Hece Yayıncılık.(2001).
65. Tuncer, H. (1994) **Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı**. İzmir: Akademi Kitabevi.
66. Tuncer, H. (1996) **Arayışlar Devri Türk Edebiyatı-I Tanzimat Edebiyatı**. İzmir: Akademi Kitabevi.
67. Tuncer, H. (1997) **Garipçiler (I. Yeniciler)**. İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
68. Tuncer, H. (1998) **Yedi Meşaleciler**. İzmir: Akademi Kitabevi.
69. Tuncer, H. (2005) **İkinci Yeni(ci)ler sıkı şairler**. İzmir: Orkun Kitabevi.
70. Uysal, A. (1999). **Hürriyet- Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**. Sayı: 212 (Temmuz-Ağustos 1999). (yazıda başlık belirtilmemiştir.)
71. Ünal, H. (2008). **Modern Türk Şiiri Nereye?** (Mart 2008’de Ankara Ün. DTCF Yeni Türk Edebiyatı Bölümü’nde verilen seminer metni.)
{ HYPERLINK
“<http://www.edebistan.com/index.php/elestiri/hayriye-unal/modern-turk-siiri-nereye/2008/04/>” } (Erişim: 28 Nisan 2008).
72. Yavuz, H. (1999) **Denemeler**. İstanbul: Boyut Kitapları.

73. Yavuz, H. (2001) “Divan Şiirinin Çağdaş Türk Şiirindeki İzdüşümleri”
Yağmur Dergisi. S:11(Nisan/Mayıs/Haziran 2001)
{HYPERLINK
“http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu_goster.php?konu_id=294&yagmur=bolu m2&sid=11&kat=16”} (Erişim: 5 Şubat 2008).
74. Yavuz, H. (2005) **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**. İstanbul: YKY Yayınları.
75. Yavuz, H. (2006) **Büyü’sün Yaz! Toplu Şiirler (1969-2006)**. İstanbul: YKY Yayınları.
76. Yavuz, H. (2007) **Kayboluş Şiirleri**. İstanbul: YKY Yayınları.
77. Yüksel, S. (1980) **Şeyh Galip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.