T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE TASAVVUFİ/MİSTİK SÖYLEM

Doktora Tezi

Aybige BAŞEĞMEZ ÇETİN

Ankara - 2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE TASAVVUFİ/MİSTİK SÖYLEM

Doktora Tezi

Aybige BAŞEĞMEZ ÇETİN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Erdoğan KUL

Ankara - 2021

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

Aybige BAŞEĞMEZ ÇETİN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE TASAVVUFİ/MİSTİK SÖYLEM

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Erdoğan KUL

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. Nesrin KARACA	……..
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN	……..
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU	……..
Doç. Dr. Erdoğan KUL	……..
Doç. Dr. Bilal ÇAKICI	……..

Tez Savunma Tarihi

19.04.2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (20/05/2021)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Aybige BAŞEĞMEZ ÇETİN

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER ..... **i**
KISALTMALAR ..... **iii**
ÖN SÖZ ..... **iv**
GİRİŞ **1**
1. BÖLÜM **5**
MİSTİSİZM/ TASAVVUF VE YANSIMALARI **5**
1.1. Mistisizm 5
1.1.1. Doğu Mistisizmi 9
1.1.1.1. Hinduizm 9
1.1.1.2. Budizm 11
1.1.2. Batı Mistisizmi 11
1.1.2.1. Grek Mistisizmi 11
1.1.2.2. Yahudi ve Hristiyan Mistisizmi 13
1.2. Tasavvuf/Sûfîzm 14
1.2.1. Tasavvufta Allah 16
1.2.2. Tasavvufta Yaratılış 17
1.2.3. Tasavvufta İnsan 18
1.2.4. Tasavvufta Ölüm- Ahiret 19
1.3. Din- Mistisizm –Tasavvuf İlişkisi 20
1.4. Edebiyat- Tasavvuf /Mistisizm ilişkisi 23
1.4.1. Tanzimat'tan Önce Türk Edebiyatında Tasavvuf/Mistisizm 26
1.4.2. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Tasavvuf/Mistisizm 30
1.5. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Tasavvuf/Mistisizm ile İlgili Kavramlar: "Gelenek", "Toplumsal Hafıza" ve "Kültürel Bellek" 36
1.5.1. Gelenek 36
1.5.2. Toplumsal Hafıza- Kültürel Bellek 39
1.5.2.1. Cumhuriyet Döneminde Tasavvufi/Mistik Algı ve Kültürel Bellek İlişkisi 47
1.5.2.1.1. Zaman ve Mekâna Bağlılık 48
1.5.2.1.2. Gruba Bağlılık 49
1.5.2.1.3. Tarihin Yeniden Kurulması 51
2. BÖLÜM **55**
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE İSLAM DIŞINDAKİ DİN VE İNANÇLARIN BAĞLAMINDA GELİŞEN MİSTİK SÖYLEM **55**
2.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde İslam Dışındaki Din ve İnaçlar Bağlamında Gelişen Mistik Söylem 55

2.2. İki Dünya Mistiği: Asaf Hâlet Çelebi 71
3. BÖLÜM 98
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE İSLAM İNANCI BAĞLAMINDA GELİŞEN TASAVVUFİ/MİSTİK SÖYLEM 98
3.1. Tasavvufi/ Mistik Birikimi Hatırla(t)ma Bağlamında Tasavvufi/Mistik Söylem98
3.1.1. Yahya Kemal Beyatlı 99
3.1.2. Faruk Nafiz Çamlıbel 116
3.1.3. Fazıl Hüsnü Dağlarca 121
3.1.4. Hilmi Yavuz 132
3.1.5. Diğer Şairlerde Hatırla(t)ma Bağlamında Tasavvuf/Mistisizm 147
3.2. Tasavvuf/Mistisizmin Toplumcu Gerçekçi Türk Şiiri Bağlamında Dönüşümü 171
3.2.1. Nazım Hikmet Ran 175
3.2.2. Diğer Toplumcu Gerçekçi Şairlerde Tasavvuf/Mistisizmin Dönüşümü .188
3.3. Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü 230
3.3.1. Mehmet Âkif Ersoy 233
3.3.2. Necip Fazıl Kısakürek 242
3.3.3. Arif Nihat Asya 278
3.3.4. Sezai Karakoç 320
3.3.5. Cahit Zarifoğlu 353
3.3.6. Diğer Şairlerde Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü 365
SONUÇ 398
KAYNAKÇA 407
ÖZET 431
ABSTRACT 433

KISALTMALAR

C. **:** Cilt

Çev. **:** Çevirmen

Ed. **:** Editör

Haz. **:** Hazırlayan

S. **:** Sayı

s. **:** Sayfa

yyy. **:** Yayın yılı yok

TDK **:** Türk Dili Kurumu

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi, Türk edebiyatı içinde farklı eğilimlerin görüldüğü, özgün ve renkli bir birikim sunmaktadır. Bu dönemde, Tanzimat'tan itibaren devam eden modernleşme ile önem kazanmaya başlayan dünyevileşme, bireyselleşme, farklılık oluşturma gibi eğilimlerle geleneksel Türk edebiyatından büyük oranda uzaklaşıldığı genel bir kanaattir. Buna rağmen bireyselleşmenin etkisiyle de geçmişe özlem, bireysel dinî duyarlılık, modernliğin getirdiği hızlı değişim gibi farklı bireysel ve toplumsal etkiler edebiyata yansımaktadır. Bu bağlamda da geçmişin bir parçası hâline gelen geleneksel edebiyat unsurları ve tasavvufi/mistik söylem, Cumhuriyet döneminde eski yoğunluğunu kaybetmesine rağmen yaşamaya devam etmektedir.

Bu çalışmada geleneksel Türk şiirinin en önemli yapı taşlarından biri olan tasavvuf/mistisizmin, Cumhuriyet döneminde nasıl değiştiği, nasıl dönüştüğü incelenmektedir. Daha önce pek çok araştırmada tasavvufi/mistik etki üzerinde durulmuştur. Bu araştırmalarda genellikle semboller dünyası ya da tasavvufun oluşturduğu dünya algısının şiirlerdeki yansımaları ele alınmaktayken bu incelemede, tasavvuf/mistisizme yönelişin nedenleri üzerinde de durulmaktadır. Bu amaçla tezde tasavvuf/mistisizm, "gelenek", "toplumsal hafıza", "kültürel bellek", "kültürel miras" ve bunların bireysel ve toplumsal bir dönüşümün adı olan modernleşme tesiriyle gelişimi üzerinde durularak farklı bir bakış açısı ile ele alınmaktadır.

Tez çalışmasında, 1923-2000 yılları arası Cumhuriyet dönemi Türk şiirine odaklanılmaktadır. Dönemdeki otuz sekiz şairden yola çıkılarak tasavvuf/mistisizmin nasıl yansıdığı nasıl dönüştüğü incelenmektedir.

2017 yılında başlayan her anlamda oldukça yorucu ve yoğun bir dönemin ürünü olan bu tezin konusunun ve sınırlarının belirlenmesinde, araştırılmasında derin bilgisini benden esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Erdoğan KUL'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Lisans döneminden beri hem bilgisi hem şefkatiyle her zaman arkamda hissettiğim Prof. Dr. Nesrin KARACA'ya özellikle teşekkür etmek istiyorum. Mesleğe ilk adımlarımı attığımdan beri bana hem mesleği hem de hayatı öğreten, yazdığım her cümleyi okuyan, bana bu süreçte mesleki ve manevi desteklerini asla unutamayacağım hocalarım Prof. Dr. Murat KACIROĞLU ve Doç. Dr. Nilüfer İLHAN'a da ne kadar teşekkür etsem yetersiz kalacağını biliyorum. Doktorada engin bilgilerinden istifade etmenin mutluluğunu yaşadığım hocam Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'e de yüksek lisanstan beri gösterdiği destekleri için teşekkür ederim. İsimlerini zikrettiğim sayın hocalarımın

yanında eğitim hayatım boyunca bana bildiğim her şeyi öğreten bütün hocalarıma da ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

Ayrıca adlarını saymakla bitiremeyeceğim arkadaşlarıma ve elbette ki canım aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Özellikle bütün tökezlemelerimde bana moral veren değerli eşim Onursal Çetin'e her zaman yanımda olduğu için teşekkür ederim. Bu alana yönelmemde, kaleme aldığım her satırda beni eleştirileriyle ve teşvikleriyle yalnız bırakmayan canım anneme, babama ve ağabeyime de teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski olan "mistik" duyarlılığın ve bu duyarlılığın İslam ışığında yorumlanan yönüyle "tasavvuf"un, Türk edebiyat tarihi içinde tartışılmaz bir önemi bulunmaktadır. Klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatının ortak noktası olan tasavvufi/mistik eğilim, sadece edebiyatın bir parçası değil, aynı zamanda hayatın her alanına etki eden, din etrafında gelişen kültürel birikimin parçası ve sürdürücüsü olarak da yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür.

Türk tasavvuf tarihinde, özellikle de Osmanlı Devleti'nde sıkı toplumsal bağlarla hayatın her alanına etki eden din ve bunun etrafında gelişen tasavvuf, içe dönük bir yapıdan ziyade hayatla iç içe, toplumsal yönü ağır basan bir karaktere sahiptir. Tasavvufi düşüncenin etrafında gelişen tekkeler, bu dönemde *"Barış zamanlarında kendilerine vakfedilen arazileri işleyerek gelirlerinden devlete vergi veren, geri kalanıyla da tekke ve zaviyelerin ihtiyaçlarını karşılayan ve misafir olanlara ikram eden bu zümreler, devlet düşmanla savaşa tutuştuğu zaman şeyhleri ve müridleriyle bu savaşlara katılmışlardır."* (Bardakçı, 2000: 222). Kuruluş ve yükseliş döneminde önemli görevler üstlenen bu yapı, her türlü toplumsal yapının bozulduğu gerileme döneminde ise misyonunu kaybetmeye yüz tutmuştur (Bardakçı, 2000: 243). Geleneksel toplum yapısından kopma anlamına gelen modernleşme hareketi ile bu yöneliş sonrası Birinci Dünya Savaşı ile gelen yıkım ve hemen akabinde yeniden doğuş anlamına gelen Cumhuriyet ile toplumsal dönüşüm hızlanmıştır. Bu süreç içinde toplumsal hafıza, kültürel bellek ve geleneğin konumu, hayatın her alanı içinde etkili olan din ve onunla ilişkili olarak tasavvuf/mistisizm açısından önemli sorunlar hâline gelmiştir. Özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra 30.11.1925'te 677 sayılı kanunla tekke ve zaviyelerin kapatılması ile tasavvufun toplumsal yönü olan tekke ve zaviyelerin faaliyetleri sonlanmış, bu da tasavvufi/mistik hayat tarzı için zorlayıcı ve dönüştürücü olmuştur. Buna rağmen yüzyıllar boyunca büyük bir güçle mimari, musiki, edebiyat gibi sahalarda önemli bir kültürel birikim sunan tasavvuf, hem bireysel hem de toplumsal hafızada büyük izler bırakmıştır. Hatta tasavvuf bu bağlamdaki önemini korurken dinî boyutunun yanında farklı dünya görüşlerine, ideolojilere göre tekrar tekrar yorumlanarak üretilmeye devam etmiştir. Bu manada Cumhuriyet dönemiyle birlikte toplumsal yönüyle kesintiye uğramasına rağmen tasavvuf, geçmiş ile ilişki kurmak ve bugünü anlamak için bir köprü, hatta araç hâline gelmektedir. Bu bakımdan, edebiyat açısından da zengin bir kültürel birikim sunan tasavvuf/mistisizm, Cumhuriyet döneminde dünya görüşü, zaman, mekân, kişiler ve semboller dünyası, edebî sanatlar ve metinlerarası ilişkilerden hareketle bir kaynak olarak şekillenmektedir. Bunun

yanı sıra toplumsal hafıza ve onun bir yorumu olan kültürel bellek dâhilinde gelişen hatırlama figürleri ve hafıza taşıyıcıları ile hatırlama edimini de sağlamaktadır.

Bu konuyla ilgili daha önce yapılan çalışmalarda, tasavvuf dâhilinde yer alan semboller, yapılan gönderme ve telmihler üzerinde durulmuştur. Özellikle bu tezle aynı dönemi kapsayan *Tasavvuf Bağlamında Türk Şiirinin Serüveni: Tanzimat'tan Günümüze* isimli Prof. Dr. Erdoğan Erbay danışmanlığında 2019 yılında tamamlanan Ahmet Karakuş'un tezi, Tanzimat'tan günümüze uzanan bir dönemi ele alan kapsayıcı bir içeriğe sahiptir. Tezde Cumhuriyet döneminden de on şaire yer veren Ahmet Karakuş, eserlerdeki tasavvufi etki üzerinde durmaktadır (Karakuş, 2019).

2017 yılında başlanılan bu tez çalışması ise sadece Cumhuriyet dönemine odaklanarak şiirlerdeki tasavvufun yanı sıra İslam dini dışında gelişen mistik tesiri de ele almaktadır. Ayrıca sıklıkla gelenekle ilişkisi üzerinde durularak ele alınan tasavvufun, kültürel bellek ve toplumsal hafızayla da ilişkisi kurulmaya ve şairlerin tasavvufi söylemini oluşturan farklı yönelişler anlaşılmaya çalışılmaktadır. Tezde, tasavvuf hakkındaki önemli kaynaklara başvurularak şiirlerde tespit edilen yönler değerlendirilmektedir. Tasavvufun farklı sebeplerle ve boyutlarla kullanıldığını yansıtabilmek, ayrıca şairlerin toplumsal hafızayı, kültürel belleği ve geleneği ele alışlarındaki alt yapıyı analiz edebilmek amacıyla tez çalışması şairler üzerinden yürütülmektedir. Bu amaçla şairlerin görüşleri, genel olarak Türk şiiri içindeki pozisyonları ve tasavvuf/mistisizme yaklaşımları hakkında değerlendirilmelere de yer verilmektedir. Bu maksatla 1923-2000 yılları arasında toplam 36 şair teze dâhil edilmektedir. Şairlerin tasavvuf/mistisizm açısından ele alınan şiirlerinin sayısı ve yoğunluğu birbirinden farklı olduğu için bütün şairlere uygulanacak bir alt başlıklandırma tercih edilmemektedir. Buna rağmen şiirlerde tasavvuf/mistisizm bağlamında gelişen "Allah", "yaratılış", "insan", "ölüm-ahiret" algıları, tasavvuf dâhilinde önemli görülen kişiler, bu çerçevede gelişen semboller ve kavramlar üzerinde durulmuştur. Bu sayede tasavvufi/mistik bakış açısının ne derece şiirlere yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır. 1923-2000 yılları arasını ele alan tezde, edebî birikimlerinin büyük bir bölümünü 2000'li yıllarda veren şairlerin şiirlerini bütünlüklü bir bakış açısı ile ele almak mümkün olmadığı için bu şairler teze dâhil edilmemektedir. Tezde yer alan şairler, alanda yapılan bibliyografya çalışmalarından ve farklı kaynaklardan yararlanılarak belirlenmiştir. Tespit edilen şairlerin bireysel kitaplarında yer alan şiirleri üzerinde durulmuş, dergilerde kalan şiirler çalışmanın kapsamına dâhil edilmemiştir.

Üç ana bölüm ve sonuç bölümünden oluşan tezin birinci bölümünde, mistisizm ve tasavvufla ilgili genel bir çerçeve çizilmektedir. Bu bağlamda tasavvuf ve mistisizmin anlamları, gelişim dönemleri ve bu kavramların Türk edebiyatındaki yansımaları, tezin sonraki bölümlerinde yer verilen tespitlere dayanak oluşturması amacıyla ele alınmaktadır. Bunların yanında tasavvufun, gelenekle olduğu kadar kültürel kodlardan kopuş yaşayan toplum için "hatırlama" ile olan ilgisi ele alınarak kültürel bellek açısından önemi irdelenmektedir.

Tezin ikinci bölümünde, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde İslam Dışındaki Din ve İnançlar Bağlamında Gelişen Mistik Söylem" başlığı altında, birinci bölümde ele alınan Budizm, Hinduizm, Hristiyanlık gibi İslam dışı dinlerin etkisinin hissedildiği şiirler üzerinde durulmuştur. Bu bölümde yer alan şairler üzerinden "hatırlama" ve "unutma"nın sınırlarının ne kadar yakın olduğu tespit edilmektedir. Her hatırlamanın aynı zamanda unutma olmasından dolayı geleneksel anlamdaki tasavvufi eğilim yanında diğer dinlerin etkisinden doğan bir mistik eğilimin söz konusu olduğuna değinilmektedir. Bölümde, Asaf Halet Çelebi, İslam dışı mistik eğilimle tasavvufu birleştirerek ele alması açısından ve farklı dinlerdeki mistik tesiri sadece estetik açıdan değil, onlardaki kültürel birikimi, mistik bakış açısını şiirlerine taşımış olması sebebiyle ayrı bir başlık altında "İki dünyanın mistiği" olarak incelenmektedir.

Üçüncü bölüm olan "Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü"nde ise üç alt başlık altında kültürel belleğe hangi açılardan yer verildiği ele alınmaktadır. İlk başlık olan "Tasavvufi/ Mistik Birikimi Hatırla(t)ma Bağlamında Tasavvufi/Mistik Söylem"de yer alan şairlerin şiirlerinde, tasavvuf/mistisizmin birbirinden farklı seviyelerde görüldüğü dikkat çekmektedir. Bölümde yer alan Yahya Kemal Beyatlı ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiirlerinde gelenek; şekil, vezin, dil ve muhteva açısından devam etmekteyken bölümde yer verilen diğer şairlerin şiirlerinde tasavvuf/mistisizmin, "Allah arayışı" ve "ölüm" gibi metafiziksel sorular etrafında ve bireysel, toplumsal problemlerden kaçış ve geçmişe sığınma eğilimleriyle ele alındığı görülmektedir.

Her hatırlamanın bir yeniden dönüştürme olmasının yanında, Türk şiiri için geniş bir edebî birikim sunan Toplumcu Gerçekçi Türk şiiri kapsamında tasavvufi terim ve kişilerin, belli bir ideoloji bağlamında dönüştürülmeleri "Tasavvuf/Mistisizmin Toplumcu Gerçekçi Türk Şiiri Bağlamında Dönüşümü" isimli ikinci alt başlıkta ele

alınmaktadır. Bu açıdan Toplumcu Gerçekçilik için önemli olan isimlerin şiirlerindeki ideolojik dönüştürmenin nedenleri ve yansımaları üzerinde durulmaktadır.

"Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü" başlığı altındaysa bilinçli bir şekilde "geçmişe özlem" ve "alternatif bir modernlik" arayışında olan şairlerin, "asr-ı saadet" inancı bağlamında gelişen şiirlerinde, tasavvufi/mistik eğilim etrafında şekillenen kültürel belleğin yansımasının da bir dönüşüm meydana getirdiğine değinilmektedir.

Sonuç olarak Cumhuriyet dönemine odaklanan bu tez çalışmasında, gelenek ve toplumsal hafıza, kültürel bellek gibi kavramlardan da yararlanılarak şiirlerdeki tarihin yeniden kurulması, kültür aktarımı, tasavvufi/mistik zaman ve mekân algısı ve gruba aidiyet gibi unsurlarla değişen ve çoğalarak dönüşen tasavvufi/mistik söylem incelenmektedir. İnceleme sırasında öncelikle şiirleri ele alınan şairlerin Türk şiiri içindeki yerleri, tasavvufi/mistik eğilime ve geleneğe yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Daha sonra da şairlerin şiirlerinde yer alan tasavvufi/mistik gelenekten gelen "Allah", "yaratılış", "insan", "ölüm ve ahiret" yaklaşımı, semboller, telmih ve göndermeler tespit edilmeye çalışılmaktadır.

1. BÖLÜM

MİSTİSİZM/ TASAVVUF VE YANSIMALARI

1.1. Mistisizm

Birbirinden farklı anlamlar için kullanılan mistisizm "gizemcilik", "gizemsellik" olarak da adlandırılmaktadır. Genel anlamıyla mistisizm; mistik tecrübe, mistik şuur, aşkın güçle bir olma çabası veya akıl dışı düşüncenin basit bir tipi gibi farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmaktadır.

Kökeni Grekçe sır anlamına gelen "musterion" kelimesinden gelen kelimenin bugünkü anlamını kazanmasında Eski Yunan'daki Pagan inancına aykırı görülen Eleusis ve Dionyos inançlarında temsil edilen sırların "musteria" terimiyle ifade edilmesi etkili olmuştur. Ayrıca kelimenin kökeninin, Grek dinî akımlarında, söylenmemesi gereken sırlarla ilgili suskun kalması gereken müntesipler için kullanılan "mustai" kelimesi ve Grek mistik intisap törenlerinin gizliliğine işaret eden Grekçe "susmak, suskun kalma" manasındaki "muein" kelimesiyle de ilişkili olduğu düşünülmektedir. Mistisizm gelişiminde Yeni Eflâtunculuk'un da önemli olduğu görülmektedir. Grek ve Doğu felsefelerini birleştiren Yeni Eflâtunculuk'ta gerçekliğe akıldan ziyade sezgi yoluyla yaklaşılması gerektiği kabul edilmektedir. Bu fikirler, ikinci yüzyılından itibaren Hristiyanlık ile birleşerek bu dindeki mistisizmi oluşturmuştur. Bununla birlikte görünenin ötesindeki görünmeyene kavuşma çabası olarak mistisizmin tek bir dinle ilgili olmadığı ve mistisizmin her inançta görüldüğü söylenmelidir (Sunar, 1966a, 1-4; Kutluer, 2005: 188).

Mistisizm bir terim olarak ele alındığında genel itibariyle *"Tabiat üstü bir alemle irtibat kurarak üstün bir bilgiyi araştıran akli ve nicelikçi denemelere dayanmadan sezgi gücü ve vecd halindeki pratiklerle eşyanın özüne ait bilgiyle Allah'a ulaşacağını ileri süren felsefi meslek"* (Bolay, 2009: 250) olarak tanımlanabilir. Ahmet Cevizci daha kapsayıcı bir yaklaşımla gizemciliğin üç ayrı görüşe göre tanımını yapar: İlk görüş, gerçeğin akıl ve duyular dünyasıyla algılanamayacağı ve insanın gerçeğin özünü kavrayabilmek için akıl ve duyulardan fazlasına ihtiyacı olduğu inancına dayanmaktadır. Bu görüşe göre gerçeğin nihai bilgisini deneyim ya da bilişsel süreçlerle kavramak mümkün değildir; kişinin gerçeğin özüne tam olarak ulaşabilmesi için deneysel, rasyonel yöntemlerden farklı olarak sezgiye dayanan mistik tecrübeye ihtiyacı vardır. İkinci görüşe göre rasyonel ve deneysel yöntemlerle çalışan bilim; ölüm ve hayat gibi kendi konusu

dışında kalan sorulara yanıt verememektedir. Bu tip cevaplanamayan problemlerin çözümü için sezgisel mistik düşünceye ihtiyaç vardır. Üçüncüsü ise dinî duyguya önem veren insanın, Tanrı'yla doğrudan iletişim kurabileceğine inanan dinî öğretidir. Bu öğretide insanın, belli çile basamaklarını geçtikten sonra yaratıcı ile doğrudan bir ilişki kurabileceğine ve benliğini yaratıcının benliği içinde eritebileceğine inanılır (Cevizci, 2012: 450). Tanımlardan hareketle "gerçeğin özünü arama" ya da "aşkın bir güce ulaşma ve onunla bir olma isteği" olarak ifade edilebilecek olan mistisizmin, kaynaklara baktıkça farklı tanımlarının var olduğu görülür. Bu sebeple mistisizmin anlamının ya da niteliğinin genellemelere müsait olmadığı açıktır. Mistisizmin farklı anlamlarından biri Ömer Demir ve Mustafa Acar'ın *Sosyal Bilimler Sözlüğü*'nde yer almaktadır. Demir ve Acar kavramı iki yönüyle tanımlar. Bu tanımlardan biri, Süleyman Hayri Bolay ve Ahmet Cevizci'nin tanımına yakın olarak tasavvuf, ruh terbiyesiyle manevi hiyerarşide duygusal ve sezgisel süreçleri kullanarak ilerleme, kendini bu yolla ruhen tezmizleme esasına dayalı Tanrı'ya ulaşma yolu olarak mistisizmdir. İkincisi ise bilinçli olarak bütün açıklamaların sonunda anlaşılmaz, bilinmez noktalar bırakma, merak konusu olan belirli şeyleri açıklamaktan kaçınma anlamında mistisizmdir (Demir ve Acar, 2005: 169). Bu ikinci tanıma göre mistisizmin felsefi ve dinî yönü dışında, "merak konusu oluşturmak" için gizemli bir hava oluşturma çabası olarak da kabul edildiği anlaşılmaktadır. Buna ek olarak mistisizmin halk inanışlarında ise ruhçuluk, duru görü, hipnotizma, gizli ilimler ve büyü anlamlarında da kullanıldığı bilinmektedir (Kutluer, 2005: 188).

Bu kadar geniş ve farklı anlamları bünyesinde barındıran mistisizmin genel karakteristiği ve ortak özelliklerinden bahsetmek gerekmektedir. Öncelikle mistisizmi gerçek anlamda en son varlığın ilmi, en sondakiyle birleşme ilmi olarak yorumlayan Cavit Sunar, mistisizmin bilmek değil, olmak olduğunu söyler. Bu açıdan mistisizmin en karakteristik yönünün Tanrı ile bir olma iddiası olduğunu belirtir. Gerçek mistisizmin teorik değil, pratik olduğunu söyleyerek teorik bilginin sadece mistisizmi izah etmek için faydalı olduğunu da ifade eder. Ayrıca Sunar'a göre mistik tecrübe tamamen ruhsal bir tecrübe olduğu için mistiğin işi görünen âlemle değil, gerçek ötesi âlemle ilgilidir ve bu dünyanın bilgisi, entelektüel, akli bilinci yetersiz ve işlevsizdir (Sunar, 1966a: 10-12). Bu açıdan ferdî bir süreç olan bu yolda ilerleme hızı mistiğin kendi hızına göre gerçekleşir ya da yarım kalabilir. Süreç içinde mistiğin metodunun da aşk olduğu görülmektedir. Sunar, bu açıdan mutlak gerçeği "*hem bütün realite hem de sevginin canlı ve şahsî objesidir."* (Sunar, 1966a: 11) olarak tanımlamaktadır. Mistik, bu duyguyla aşk objesi

dışındaki her şeyden ve herkesten vazgeçerek Tanrı ile birlik olma yolunda ilerlemeye çalışmaktadır.

Felsefi açıdan mistisizmi ele alan Bernard Russell ise mistisizmin ortak özellikleri üzerinde durmuştur. Russell, *Mistisizm ve Mantık* isimli kitabında gizemciliğin görünmeyen gerçekliği arama çabası olduğunu ve bu inanca inananların *"yanılsama bataklığı olan"* (Russell, 1972: 17) mantık yerine, sezişi koyarak gerçeğe ulaşmaya çalıştıklarını belirtir. Ayrıca Russell mistisizmin sadece mutlak gerçek arayışı olarak tarif edilmesine karşı çıkar. Çünkü gerçek arayışında olanların sadece mistikler olmadığını ve gerçek arayışının farklı yöntemleri olduğunu ifade eder. Sanatçıların da gerçeği aradıklarını ama onların gerçek arayışlarının görünenin ardındaki gerçeklik fikri karşısında hayranlık beslemekle sınırlı kaldığını belirten Russell, mistiklerin ise bütün bilgilerin bilgisizlik sayılabileceği bir bilgiyle mutlak gerçeği aradıklarını ve bildiklerini ifade eder. Russell ikinci olarak mistiklerin birliğe olan inançlarının önemi üzerinde durur ve mistiklerin her şeyde bir birlik olduğuna şüphesiz olarak inandıklarını belirtir. Bu birlik inancında iyi ile kötünün, var ile yokun aslında bir olduğu kabul edilmektedir. Russell, Yunan felsefeci Heraklitos'un "*iyi ile kötü bir aradadır*." ve Parmenides'in "*Aynı ırmağa hem gireriz hem girmeyiz*." sözlerinin bu inançtan kaynaklandığını söyler. Bu görüşlere göre zıtlıklar aynı birliğin unsurları olarak kabul edilmektedir. Russell, mistiklerin üçüncü özelliğinin ise zaman olgusunun inkârı olduğunu ifade eder. Birliğin kabulünün bir yansıması olan bu durumun Parmenides'te ağır bastığını daha sonraki dönemlerde de Hegel ve Spinoza'da zamanın reddedilmesinin bu mistik tesirden kaynaklandığını belirtir. Russel mistisizmlerin diğer bir ortak yönünü de kötülüğün aslında sadece bir yanılsamadan ibaret olması inancı olarak görür ve bu görüşün birlik inancından kaynaklandığını düşünür. Bu inançta kötülüğün, aslında iyilik olduğuna inanılmadığını ama kötülüğün kaynağının aldatıcı biçimler dünyasına ait olduğu fikrinin hâkim olduğunu söyler. Yani kötülük iyilik değildir ama gerçekte hiçbir kötülük bulunamayacağı için kötülük sadece görünen dünya ile ilgilidir (Russell, 1972: 16-20). Russell'ın saydığı bu özellikler felsefi mistisizmin ortak özellikleri olsa da aslında hem dinî hem de felsefi alandaki tüm mistisizmlerin ortak özellikleri olduğunu söylemek mümkündür.

Cavit Sunar'ın mistisizmin karakteristiği, Russell'ın ise mistisizmin ortak özellikleri olarak ifade ettiği bu özellikler, felsefi ve dinî mistisizmin karakteristik yönlerini ve ortak özelliklerini göstermektedir. Buna karşın dinî ve felsefi mistisizm arasında farklar da bulunmaktadır. Bu iki mistisizmin birbirinden ayrılan yönlerini ele

alan Erol Güngör, dinî mistisizmin akılla fazla ilgilenmediğini ve aklı tatmin etmeye çalışmadığını belirtir. Felsefi mistisizmin ise aklın kavrayamayacağı hakikatleri mistik sezgi ile bilmek manasında dinî mistisizimle aynı iddiayı paylaştığını, fakat felsefenin dinî mistisizmden farklı olarak bu iddia üzerine rasyonel bir sistem kurmayı amaçladığını ifade eder (Güngör, 1996: 17). Mustafa Kök de felsefi mistisizmle dinî mistisizmin ayrı olduğunu belirtmekle birlikte, iki mistisizmin de problemlerinin esasta aynı olduğunu ve aralarında görünen farkın sadece bir sistem ve sistemsizlik farkı olarak değerlendirilebileceğini düşünür. Dinî mistisizmde, felsefi mistisizmden farklı olarak öncelikle bir sistem kurma hedefinden hareket edilmediğini ama zamanla bir sistem oluşturma arayışına girişildiğini, buna karşın felsefi mistisizmde her zaman bir sistem peşinde olunduğuna dikkat çeker (Kök, 2002: 82). Bu açıdan dinî mistisizm bir inanç ve iman üzerine kurulu olduğu için akla uygunluk ilkesini ya da akılla izah etme çabasını önemsememekte, sadece kendisine tam anlamıyla inanan gönül ehline hitap etmektedir. Felsefi mistisizm ise felsefesinin yapısından dolayı kavranması en güç olgu ve gerçekleri bile akıl ve görülen gerçekler dünyasına taşıma çabası içindedir. Bu çabayla sezgilere dayanan mistik tecrübeyi bile akıl ile yorumlamaya ve izah etmeye çalışır.

Mistisizm genel olarak dinî ve felsefi olarak ele alınsa da kavramla ilgili farklı gruplandırmaların da bulunduğu görülmektedir. Cavit Sunar, mistisizmin öncelikle "extroversive" (Dışa dönük) ve "introversive" (İçe dönük) mistisizm olarak şekillendiğini belirtir. "Extroversive mistisizm" realiteyi, bir olanı duyu organları aracılığıyla dış âlemde algılamaktadır. Bu görüşe göre objeler sadece "bir"in şekil değiştirmiş hâlidir. Bu görüş aşkın gücün her şeyde var olduğunu kabul ettiği için panteizme yaklaşmaktadır. "İntroversive mistisizm" ise isminden de anlaşılabileceği gibi "bir" olanı dışta değil, nefste, yani içte aramaktadır (Sunar, 1966a: 122-123).

Mistisizmi farklı açıdan ele alan Happold'a göre ise mistisizm "Aşk ve birlik mistisizmi" ve "Bilgi ve algı mistisizmi" olarak iki ana eğilim gösterir. Ayrıca Happold "Aksiyon mistisizmi" olarak adlandırılabilecek üçüncü bir mistisizmden de bahsetmektedir. Bu görüşe göre kul, yaratılan yüce güce ulaşmak için ibadet etmeli, çile çekmelidir. Bu açıdan yaratıcıya kavuşmak yaratılanın çabası sayesindedir (Sunar, 1966a: 123; Kutluer, 2005: 189).

Mistisizmi "Tabiat mistisizmi", "Ruh mistisizmi" ve "Tanrı mistisizmi" olarak üçe ayıran bir görüşten de bahsetmek gerekmektedir. Bu görüşe göre tabiat mistisizminde "bütün" "bir"in, "bir"de "bütün"ün içinde erir. Bir taraftan yaratıcı yaratılan her şeyin

içinde mevcut bir varlıkken diğer taraftan da yaratılan bütün varlıklar yaratıcının içerisinde yok olmaktadır. Bu nedenle "tabiat mistisizmi", panteist bir görüş olarak kabul edilmektedir. "Ruh mistisizmi" ise daha ziyade Hint ve Budist mistisizmlerindeki bazı kollarda görülen bir inançtır. Bu inanca göre Allah'ın varlığından ziyade ruhun varlığı üzerinde durulur. Mistisizmin bu çeşidine göre ruh yaratılmış bir varlık olarak yaratıcıyla ilişkilendirilmez. Tam tersine ruh, kendisinden başka her şeyden soyutlanır. "Tanrı mistisizmi"nde ise ana fikir, ruhun gerçek yurdu olan "bir"e geri dönüşüdür. Bu mistisizmin Doğu ve Batı'da ayrı çeşitleri de bulunmaktadır. Doğu mistisizmlerindeki yansıması yaratılmışın yaratan içinde, onun birliğinde erimesidir. Ruh kendi benliğini "bir"le birleşmek için terk eder. Bu sebeple herhangi bir benlikten söz edilemez. Batı mistisizminde ise yaratılanın kendi aslını kaybetmeksizin benliğinden vazgeçmeden tanrılaşması olarak görülmektedir (Sunar, 1966a: 127). Bu farklı gruplandırmalarla ele alınan mistisizmi din bağlamında "Doğu mistisizmi" ve "Batı mistisizmi" olarak değerlendirmek mümkündür.

1.1.1. Doğu Mistisizmi

1.1.1.1. Hinduizm

Hinduizm, Hint yarımadasında yaşayan halkın dinî inanç ve gelenek sisteminin genel adıdır. Bu adlandırma Batı kaynaklı bir adlandırma olup tüm dünyada kullanılsa da Hintliler kendi dinlerini "Sanatana-Drahna" yani ezeli ebedî din olarak adlandırmaktadırlar (Tümer ve Küçük, 1993: 85).

Farklı dönemlerden geçen Hinduizm bugünkü durumuyla Brahmanizm, Paganizm, Budizm, Jainizm gibi yerel inançlardan oluşmuştur. Tarihî olarak "Brahmanizm Dönemi"yle (M.Ö.1500-M.Ö.3) şekillenmeye başlayan bu dinî gelenek, Budizmin etkisinde kalınan "Sentez Dönemi" (M.Ö. 3-M.S.1) ve bugünkü modern Hinduizmin oluşum devri olan "Modern Hinduizmin Doğuşu" (M.S.1- M.S. 16.yy) dönemlerinden geçerek 18.yy'da "Modern Hindu Düşüncesi" oluşmuştur (Demirci, 1998: 113).

Hinduizmde başka kutsal metinler bulunmasına rağmen temel kaynak *Vedalar*'dır. Cemil Meriç, kuşaktan kuşağa aktarılan çeşitli geleneklerin de *Vedalar*'ın dört kutsal kitabına eklendiğini belirtir. Ayrıca Meriç, *Sanhitalar* adı verilen ve derleme mahiyetinde olan bu kitaplardan ilkinin Rig-Veda, İkincisinin Yacur-Veda, üçüncüsünün

Sama-Veda ve sonuncusunun da Atharva-Veda isimlerini taşıdığını belirtir (Meriç, 1994: 107).

Tanrı inancı açısından bakıldığında Hinduizm oldukça karışık bir görünüme sahiptir. Bu inanca göre farklı tanrılara inanılabilir ama merkezde "yaratıcı" konumunda Brahma yer almaktadır (Tümer ve Küçük, 1993: 89). Brahma, diğer monoteist dinlerdeki gibi ayrı bir konumda yer almaz. O var olan her şeyin içindedir. Bu inanç Hinduizme panteist bir etki katmıştır. Ayrıca Hinduizmde dünya işleri yaratıcı tarafından belirlenmez, "karma" tesiri ile oluşur (Demirci, 1998: 115). Yani insan dünyada ne yaparsa onun tesirlerini yaşar. Yaratıcının her şeyin içinde ve her yerde olmasına rağmen dünya işlerine dâhil olmaması panteist tesiri daha da arttırmaktadır. Brahma'nın yani yaratıcının yanında Vişnu "koruyucu", Şiva ise "yok edici" ilah olarak kabul edilir. Bu üçlü ilah anlayışına rağmen Hint felsefesininde, Tanrı inancının düal olduğu söylenemez, çünkü aslında bu ilahların hepsi birdir (Nikhililanda, 2003: 13). Hinduizmin karakteristik özelliklerinden ikisi de "hulûl" ve "tenasüh" inancıdır. Özellikle tenasüh inancı Hint inancının temelini oluşturmaktadır. Buna göre insan ruhu defalarca kez dünyaya geri dönebilir. Hint felsefe ve inancına ait önemli bir görüş de "özdeşlik"tir. Hinduizmdeki bu inanç sebebiyle Erol Güngör, *"Hind felsefesinde pantezmin felsefesi veya dinî olmaktan ziyâde sıhrî bir ehemmiyeti vardır."* (Güngör, 1996: 21) demektedir. Bu inanca göre eğer bu inançta iki şey birbirine benziyorsa aynı olarak yorumlanır. Bu da Hinduizmin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır (Güngör, 1996: 21).

Hinduizmde en önemli amaç kurtuluştur. Hinduizm'e göre dünya bir "maya"dır. Yani illüzyondur, aldatıcıdır. Maya anlayışı da daha üst boyutta "lila" kavramıyla ilişkilidir. Lilaya göre yaratılış tanrılar arasındaki bir oyundan ibaretttir. Hinduizme göre bütün varlıklar, lilanın oynandığı maya sahnesinden yani dünyadan kurtulmaya çalışmalıdır. Eğer varlıklar bu amaca ulaşamazlarsa "ruh döngüsü" yani "samsara"ya düşer. Kurtuluşa yani "mokta"ya erişenlerse bu döngüden kurtularak Brahma'nın varlığında "nirvana"ya ulaşmanın mutluluğunu yaşarlar (Demirci, 1998: 115). Hinduizmde ruh döngüsünden kurtuluş için çabalamak gerekmektedir. Kurtuluşa üç yolla kavuşmak mümkündür. Bunlardan ilki ameller yani kurbanlardır ve Tanrılara sunulan her şey kurban olarak kabul edilir. İkinci yol bilgi ve marifet yolu, üçüncüsü ise insanın Tanrı'ya kendini adaması ile gerçekleşebilir (Tümer ve Küçük, 1993: 94). Bu açıdan farklı yollarla da olsa Hinduizm içinde bireyin kendi tekil benliğinden uzaklaşarak mutlak güçle bir olma çabası dikkat çekmektedir.

1.1.1.2. Budizm

Hindu öğretisi içinde bir çeşit reform hareketi olan Budizm (Güngör, 1996: 22) M.Ö. 5. yüzyılda Hindistan'da ortaya çıkmıştır. Budizm, Hinduizmdeki Brahman şekilciliğine ve kast sistemine karşı bir başkaldırıdır. Bu başkaldırı daha sonra Buda olarak tanınacak olan Sidharta tarafından yapılmıştır. Bütün insanlara karşı çok büyük bir merhamet ve sevgi besleyen Sidharta, önce tüm insanlardan kaçarak ormanlara sığınmış, sonra da bozulmuş ahlak sistemini düzelterek yeniden halk arasına karışmıştır (Aynî, 2017: 30). Budizm içinde Buda'nın hayatı mistik yol için bir örnek teşkil eder.

Hayatın ıstıraplarla dolu olduğuna dair kötümser bakış açısı Buda inancının temelini oluşturur. Buna göre öncelikle hayat kötülüklerle yoğrulmuştur. Bu kötülüklerin, ıstırapların temeli de arzu ve şehvettir. Şehvet her türlü felakete yol açtığı için mutlaka yenilmesi gereken bir duygudur. İnsan büyük bütünden sırf kemal kazanmak için görüntüler âlemine çıkar. Yani bir insanın görevi, kemale kavuşarak nirvanaya ermektir. Nirvana herhangi bir yaratıcının benliğine karışmak değil, samsaradan kurtulmaktır (Aynî, 2017: 31). Bu inanca göre herhangi bir aşkın güçle bir olma değil, yoklukla huzur bulma vardır. Bu açıdan nirvana bir sönme olarak görülmektedir (Güngör, 1996: 25). Nirvanaya kavuşmak ancak Buda'nın sekiz dilimli yolundan geçmekle mümkün olabilmektedir. Maha Paribbana Sutta'da geçen "sila" (Ahlak), "samdhi" (meditasyon) ve "panna" (hikmet) şeklinde üç ana maddenin sonradan geliştirilmesiyle oluşan sekiz dilimli yol, doğru söz, doğru davranış, doğru muhakeme, doğru düşünce gibi kavramları kapsamaktadır (Tümer ve Küçük, 1998: 2). Budizmde bir Budist zihnini, bedenini kontrol ederek hareketlerini yavaşlatmalı ve şehvet, kin, hırs, hile gibi kötü huylardan uzaklaşmalıdır.

1.1.2. Batı Mistisizmi

1.1.2.1. Grek Mistisizmi

Batı mistik geleneklerinin en köklülerinden biri Grek mistisizmidir. Eski Yunan'da mistisizmin dinî bir temeli bulunmasına karşın bu mistisizmi geliştirenler filozoflar olmuştur (Güngör, 1996: 26). Eski Yunan'daki çok Tanrılı dinlerden sonra Tanrı Diyonizos etrafında oluşturulan Diyonizos (Baküs) mistik karakterli bir dindir. Bu dinî inanç dâhilinde yapılan Baküs âyinlerinde kendinden geçme, mutlak gücün hulûl etmesi ve insanın bu mutlak güçle bir olması inancına dayalı uygulamalar bulunmaktadır.

Daha sonra Tanrı mı peygamber mi belli olmayan Orfeus'la birlikte âyinlerdeki sarhoşluk yerini, zühd sarhoşluğuna bırakmıştır. Bu inanca göre, Tanrı bu dünyadan uzakta yıldızlar âlemine aittir. İnsanın amacı da zühd hayatı yaşayarak ruhunu temizlemek ve yaratıcıyla bir olmaktır. Ayrıca Orfeus inancının en önemli yönü ilk defa bu inanç içinde "mistik bilgi" diye bir tür bilgiye yer verilmiş olmasıdır (Güngör, 1996: 26- 28).

Orfik dinin reformcusu ve mistik bilgiden ilk defa söz eden kişi olan Pitagoras yani Pisagor, sadece bilim ve dinde yaptığı yeniliklerle değil, ölümsüz ruhtan bahsetmesi açısından da önemlidir. Pitagoras, gerçeğe ulaşmak için aklı geliştirip aydınlatmayı daha sonra da iradenin terbiyesini önemsemiştir. Bu zor amacı yerine getirmek için de üç şey tavsiye etmiştir. Bunlar "akıl yönünden gerçeğe bağlanmak", "ruh ve kalp yönünden faziletle ahlaklanmak" ve "bedenî temizliğe özen göstermek"tir (Aynî, 2017: 100).

Dünya ile ilgili düalist görüşleri ile bilinen Eflâtun, dünyayı "duyular âlemi," ve "akledilir, yani ideler alemi" olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu bağlamda Eflâtun'un görüşüne göre canlı ve cansız bütün varlıklar bir an için gerçek kabul edilse bile onların su, ayna vb. yüzeylerdeki yansımaları eşyanın hayali olmaktadır. Bunlar zihinde duyular vasıtasıyla hayaller oluşturmakta ve insanlar da bunlara göre varlıkla ilgili değerlendirmelerde bulunmaktadır. Yani insanların hükümde bulunduğu hiçbir şey gerçeğe ait değildir (Olguner,1994: 470). Duyular âleminde insanın akıl edilebilir âlemle ilişkisi yoktur, fakat buna rağmen insan ruhu, bedenle birleşmeden önce "mâkûl âlemde"yken hak, adalet ve güzellikle birlikte olduğu zamanlardaki hatıraları aracılığıyla gerçekle irtibat kurabilmektedir (Ayni, 2017: 134). Ayrıca Eflâtun, varlığın basamak basamak olduğunu ve bu basamakların mutlak iyiye doğru ilerlediğini de ifade etmiştir. Bu basamağa ulaşmanın zor olsa da imkânsız olmadığını belirterek de mistik düşünceye yönelmiştir (Olguner, 1994: 472). Dialektik hayra doğru olan bir yolculuğu gerektiren bu basamaklar ise şunlardır: 1. Tahmin, Eiskasia; 2. İtikad, Pistio; 3. İstidlâl, Dianoia; 4. Akıl, Noêsis (Aynî, 2017: 136).

Eflâtun'dan sonra görüşlerini onun düalizmi üzerine kuran Filon da evrenin yaratılma sebebini Tanrı'nın iyiliği olarak görmektedir. Ayrıca mukaddes kitapların da sembollerden müteşekkil olduğunu belirtmiştir. Ona göre Tanrı sudûr aracılığı ile her yerde yer almaktadır. Başta Hristiyan mistisizmi olmak üzere bütün Batı mistisizmine genel karakterini sağlayan Yeni-Eflâtunculuk'un kaynakları arasında Filon, Eflâtun, Aristo, Stoacılar ve Pisagorcular bulunmaktadır. Buna rağmen Yeni Eflâtunculuk terminolojisi ve problemleriyle orijinal bir düşünce sistemidir. Dinî inanç karakteri de

gösteren bu sistemin kurucusu sistem içinde bir peygamber gibi değerlendirilen Plotin'dir. Plotin'in amacı ruhun nasıl oluştuğu, geçmişi ve sonu ile ilgili sorulara cevap aramaktır. Onun görüşlerini üç ana konu üzerinde toplamak mümkündür: Tanrı, akıl ve nefis (Şenel, 2013: 423-424). Bu açıdan hareket noktası da Eflâtun'un düalizmidir. Bu bakış açısına göre Tanrı her şeyin üzerindedir ve hiçbir şeyin neticesi değil, her şeyin başıdır (Güngör, 1996: 36-37).

1.1.2.2. Yahudi ve Hristiyan Mistisizmi

Genel olarak kurtarıcı "Mesih" inancına dayalı olan Yahudi mistisizminde insanın pasif değil, aktif bir rolü bulunmaktadır (Demirci, 2012: 5). Beş döneme ayrılan Yahudi mistisizminin en erken dönemi M.Ö. 400'lerde başlayıp M.S. 200'lere kadar uzanır. "Merkabah mistisizmi" diye bilinen ikinci dönem Yeni Platonculuk etkisini taşımaktadır. M.S. 1000'e kadar süren bu dönemden sonraki üçüncü dönem ise "Teosofik" olarak adlandırılmaktadır ve 16. yüzyıla kadar devam etmiştir. Dördüncü dönem ise "Safed Kabalacılığı" 18. yüzyıla kadar devam etmektedir. Son dönem bu aşamada başlayıp devam eden "Hasidik" dönemdir (Demirci, 2012: 8).

Tarihi kökeni M.Ö. 1800'lerde Kudüs'te Hz. İbrahim'in Doğruluk Kralı olarak bilinen Salem Kralı Melkisedek tarafından kutsanmasıyla başlatılan (Ülkü, 2008: 2) "Kabala" inancı, Yahudi mistisizminin en tanınan yönüdür. Kelime anlamı "alınan" olan Kabala'da yaratılışın amacı, Aşem'in dünyayı nasıl yarattığı, ruhun inişi, ilahi takdir ve Tora, Mitzvaların anlamları ve yararları gibi konular anlatılmaktır.

Yahudi mistisizminin tamamlayıcısı olarak görülebilecek olan Hristiyan mistisizmi, Hristiyan inancının üzerine kuruludur (Serouya, 1967: 86). Hristiyanlık dini yapısı itibarıyla dünyadan çok ahirete dayalıdır. Bu inancın temel tavsiyeleri, dervişliğe çok uygun olarak, "zahitlik", "riyazat", "tevazu", "tahammül" ve "çile"dir (Aynî, 2017: 168).

Hristiyanlık içinde mistisizmin Hz. İsa'nın hayatı üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Serouya, Hz. İsa'nın "bir işçi çocuğu" ve görünen Tanrı olması sebebiyle dini açıdan ulaşılması gereken hedef hâline geldiğini, bu sebeple de sürekli bir kurtarıcı bekleyen Yahudi mistisizminden farklı olarak Hristiyan mistisizminin somut nitelikler üzerine dayalı olduğunu belirtmiştir (Serouya, 1967: 86-87).

Asıl maksadı görünen dünyayı terk ederek Tanrı ile bir olmak olan Hristiyan mistisizminin ilk olarak Denys L'Aréopagite'nin eserlerinde görüldüğü bilinmektedir (Aynî, 2017: 169). Bu mistisizmde Allah'a kavuşturan bilgi, dışardan öğrenilebilen bir bilgi değildir ve aşkla aşılan basamaklarla kazanılabilmektedir. Hristiyan mistikler, kendi düşüncelerini "Ezgiler Ezgisi", "Ester", "Hezekiel", "Daniel" gibi Eski Ahit metinlerinden buldukları referanslara dayandırmaktadırlar (Temizyürek, 2018: 145).

1.2. Tasavvuf/Sûfîzm

Reşat Öngören, *İslam Ansiklopedisi*'nde tasavvufu, İslam'ın hükümleri çerçevesinde yaşanan manevi ve deruni hayat tarzı olarak tanımlamaktadır (Öngören, 2011b: 119). Kökeni açısından bakıldığında tasavvufun "sûfî" kelimesiyle ilgili olduğu görülmektedir. Sûfî kelimesinin farklı anlamlarına değinen Gölpınarlı, sözcüğün "sof" denilen yün elbiseden; Yunanca "sofos" sözcüğünden; Hz. Muhammed zamanında mescidin sofasında yatıp kalkan "ashâb-ı Suff'a"dan; kendilerini Kâbe hizmetine adayan Sûfa boyundan ya da "saf ve safa" kelimelerinden geldiğine dair görüşlerin olduğunu tespit etmektedir (Gölpınarlı, 1969c: 8-9). Tasavvuf sözcüğünün nasıl ortaya çıktığı ile ilgili El-Kuşeyri ise 8. yüzyıldan itibaren ehl-i sünnet inancına bağlı olan zahid ve abidlerin, bidattan sakınma çabalarına tasavvuf denildiğini görüşündedir. Bu görüşler içinde tasavvufun yün giydi manasındaki "tasavvefe" mastarından geldiğine dair görüşün, kelimenin kökeniyle ilgili yapılan en mantıklı açıklama olduğu fikri hâkimdir (Öngören, 2015c: 119).

Kapsayıcı bir hayat tarzı önerisi olan tasavvufun birbirinden farklı boyutları bulunmaktadır. Bu boyutların üzerinde duran Cevizci, tasavvufun psikolojik, dinî, epistemolojik ve ontolojik boyutlarının olduğunu belirtir. Ayrıca Cevizci, tasavvufun teorik ve pratik olmak üzere iki temel yönü olduğunu da ifade eder. Teorik yönü söz konusu olduğunda, tasavvufun merkezinde "vahdet-i vücut" ve "fenâ fi'llâh" öğretisi olduğunu belirtir. Cevizci, tasavvufun pratik yönünün ise aşk felsefesi olarak tezahür ettiğini söyler ve bu yönün, insanın tasavvufi amaç için arınmasını ve bu amaçla çeşitli kapılardan geçerek kâmil insan haline gelmesini talep ettiğini söyler (Cevizci, 1999: 380).

Her ne kadar tasavvuf, İslam dini çerçevesinde bir hayat önerse de Kur'an ve hadislerde tasavvufa dair herhangi bir gönderme olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. Gölpınarlı, sûfîlerin tasavvufun geçerliğini desteklemek için Hz. Muhammed'in

"Allah'la oturup kalkmak isteyen sof giyenlerle düşüp kalksın." diye bir hadisi olduğu yönündeki söylemlerine rağmen böyle bir sahih hadisin bulunmadığını; Kur'an'da da tasavvufun meşruiyetini destekleyecek bir ayetin olmadığını ifade etmektedir (Gölpınarlı, 1969c: 7). Gölpınarlı'nın bu fikrine karşı olan araştırmacılar bulunduğu gibi ünlü "Cibril Hadisi"nin de doğrudan tasavvufun meşruiyeti için önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Kaynaklarda sıklıkla geçen hadise göre Hz. Muhammed ashabından birkaç kişiyle birlikte otururken bir adam gelmiş ve ona sorular sormuştur. Adam gidince de Hz. Muhammed etrafındakilere o gelen kişinin aslında Cebrail olduğunu, onlara dini öğretmek için geldiğini söyler. O gece Cebrail'in Hz. Muhammed'e sorduğu sorular, İslam'ın üç boyutlu olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Cebrail'in "İman nedir?" sorusuna Hz. Muhammed imanın şartlarıyla, "İslam nedir?" sorusuna İslam'ın şartlarıyla "İhsan nedir?" sorusuna ise Allah'ı görüyormuşsun gibi ona kulluk etmektir, zira sen onu görmesen de o seni görmektedir şeklinde cevap vermiştir. Bu hadis İslam'ın inanç boyutunun iman, ibadet boyutunun İslam, ruhanî boyutunun ise ihsan olduğuna işaret etmektedir. İlk iki boyut, yani iman ve İslam'dan farklı olarak güzel olanı yapmak anlamına gelen ihsan boyutu, daha üstü kapalı bir konu olarak kalmaktadır. İslam âlimleri daha çok şeriatla ilgili konularla ilgilenirken "güzel olanı yapmak" ile ilgilenen, yani ihsanı ele alanların sûfîler olduğu düşünülmektedir (Chittick, 2016: 40-41).

Tasavvuf hiçbir zaman tamamen felsefi bir doktrin hâline gelmediği için sınırlandırılmış bir kavramdan ya da belli bir zümreden bahsetmenin mümkün olmadığı görülmektedir (Güngör, 1996: 20). Bu durum tasavvufun tanımını yapmayı da güçleştirmektedir. Tasavvufla ilgili tanımların bine kadar çıktığını belirten Öngören, bu tanımların sûfînin manevi halleri ve makamlarına göre değişiklik gösterdiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte bu tanımların mâsivâdan vazgeçerek Allah'a yönelmeyi, Kur'an ve hadislerin ışığında Allah'la bir olmayı, kalp temizliğini, nefs terbiyesini ve güzel ahlâkı ön plana çıkardığı görülmektedir (Öngören, 2015c: 119)

Tasavvufun gelişim süreci hakkında da farklı görüşler bulunmaktadır. Bu tanımlardan ilki Cavit Sunar'ın da ele aldığı şekliyle tasavvufu üç ana döneme ayırmaktadır. Bu dönemlerden ilki "Peygamberimizden Cüneyd-i Bağdadi'ye kadar olan devre", ikinci dönem "Cüneyt'ten Muhyiddin'e kadar olan devre" ve üçüncü dönem de "İbn Arabi devri"dir (Sunar, 1978b: 12-13). Diğer bir sınıflandırmaya göreyse ilk dönem zühd devri ya da kuruluş dönemi olarak adlandırılmaktadır. İlk dönem İslam'ın birinci yüzyılı ile üçüncü yüzyılı arasını kapsamaktadır. Bu süreçte genel olarak Hz. Muhammed ve Hz. Ali gibi isimlerin sözleri ve fiilleri etrafında şekillenen anlayış ön planda olmuştur.

İkinci dönemi ise tasavvufun önemli temsilcisi Cüneyd-i Bağdadi'nin görüşleri şekillendirmektedir. Tasavvuf dönemi olarak da kabul edilen bu dönemde, yani İslam'ın üçüncü ve dördüncü yüzyıllarından itibaren, "zahidane" yaşantının yanında zahirden batına doğru bir yöneliş olmuş, bu hâliyle tasavvuf psikolojik bir özellik kazanmış ve insan ruhunu değişik boyutlarıyla tetkik ederek ruhen kemale ermenin yolları aranmıştır (Türer, 2015: 76-77). Tasavvuf döneminin devamı olarak da kabul edilebilecek olan üçüncü devirde ise özellikle üzerinde durulan kişi İbn Arabî'dir. Arabî ilk kez tasavvufu sistematiğe kavuşturması açısından oldukça önemli bir isimdir. Onun görüşleri ile tasavvuf, genel bir görünüme kavuşmuş, özellikle varlık ve yokluk üzerine olan düşünceleri günümüze kadar üzerinde tartışılan konulardan olmuştur. Bundan sonra, günümüze kadar olan dönemi tarikatların güç kazanması ile tekrar bölümleyen görüşe göre şekillenen "tarikat dönemi"nde ilahi aşk, nur, marifet ve vahdet-i vücut merkezli tasavvuf anlayışını dile getiren yeni terimler oluşturulmuştur (Öngören, 2015c: 213).

Düzenli bir felsefi sistemi olmasa da tasavvuf, hayatın her alanını kapsayan bir bakış açısı "Allah", "yaratılış", "insan", "ölüm- ahiret" yaklaşımıyla dikkat çeker.

1.2.1. Tasavvufta Allah

Tasavvufta Allah, her şeyin yaratıcısı ve sahibi, mutlak olan sonsuz ve sınırsız tek aşkın güçtür. Tasavvufta İslam inancına uygun bir şekilde her şeyin, hayrın da şerrin de Allah'tan geldiğine dair şüphesiz bir inanç bulunmaktadır. Ayrıca yine aynı inanca bağlı olarak hiçbir şeyin Allah'ın izni olmadan gerçekleşemeyeceği düşüncesi savunulmuştur (Coşkun, 2008: 119). Allah'tan başka bir şey olmadığı bilgisiyle ilgili Cüneyd-i Bağdadi, O şimdi de tektir, yalnız Allah vardır; dolayısıyla onunla birlikte var görünen hiçbir şeyin hakiki bir gerçekliği yoktur demektedir. İbn Arabî ise Cüneyd'in açıklamasını yetersiz bularak Allah vardı, Allah var ve Allah var olacak demektedir (Chttick, 2016: 55).

Tasavvufa göre sonsuz büyüklük ve kudretteki Allah, tek ve sonsuzken bilinmek için insanı yaratmıştır. Bu sebeple *"Göğün boşluğunda Allah'ın buyruğuna boyun eğerek uçan kuşlara bakmıyorlar mı? Onları (boşlukta) Allah'tan başka kimse tutmuyor."* (Nahl Suresi, 16/ 79) ya da *"Yeryüzünü dolaşın; Allah'ın yaratmaya nasıl başladığını görün"* (Ankebut Suresi, 29/20) gibi ayetlere sık sık yer verilerek Allah'ın isteğinin bilinmek olduğu vurgulanmıştır (Arberry, 2008: 14). Ayrıca Allah'ın kullara şahdamarından yakın olduğu (Kaf Suresi, 26/19) ayeti de tasavvufta Allah'ın yakınlığını belirtmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Allah'a yakın olmak kurtuluşun tek reçetesi olarak görülmektedir. Ona

yakınlaşmanın yolları ise ibadet ve zikirdir. *"Allah'ı çok zikredin."* (Ahzab Suresi, 22/41-42) ayeti bu anlamda sûfîler için bilinmez mutlağa giden anahtar olarak kabul edilmiştir (Arberry, 2008: 19). Bununla birlikte Allah'a yakınlaşmakta her şey de olduğu gibi Allah'ın iznine bağlıdır. Bu manada Allah özne, insan ise nesnedir (Chittick, 2016: 108).

İbn Arabî'nin ise Allah'la ilgili görüşlerini anlatırken sık sık yer verdiği terim "vahdet-i vücûd"tur. Vahdet, tek kalmak, tek başına anlamlarına gelmektedir ve bölünemezliği belirtmektedir. Vücûd ise hem bulunmak hem de varlık anlamlarına gelen vecede fiilinin mastarıdır. Bu iki kelime bir ve tek olan mutlağı işaret etmek için kullanılmıştır (Coşkun, 2008: 121). Varlığın ve mutlağın tek olduğu anlamına gelen bu inanca göre var olmuş, var olan ve var olacak her şey mutlak varlıktan türemiştir (Uludağ, 2012f: 371).

1.2.2. Tasavvufta Yaratılış

Vahdet-i vücûd yani her şeyin mutlak olanda toplanması inancı, varlığa dair bakış açısını da etkilemektedir. Bu inanca göre varlık âlemindeki her şey O'dur. İbn Arabî'ye göre Allah sıfatları vasıtasıyla yayılır ve çoğalır. Yani Allah tüm varlıklarda tecelli etmektedir. Allah, maddede, bitkide, hayvanlarda ve insanlarda farklı şekillerde tecelli etmiştir (Coşkun, 2008: 123). Bu sebeple İbn Arabî, Hak ve kul arasındaki ilişkiyi "ayna" metaforu ile açıklar (İbn Arabî, 2016a: 37). Fakat evren mutlak gerçeğe ihtiyaç duymaktayken mutlak gerçek var olmak için ne evrene ne de herhangi bir şeye ihtiyaç duymamaktadır. İbn Arabî, evreni Allah'ın isim ve sıfatlarının bir yansıması olarak kabul eder. Ona göre yaratmanın temelinde sevgi vardır. Mutlak güç kendi kendine olan sevgisinden "ayan-ı sabite"deki suretlerini görmek için evreni yaratmıştır. Bununla birlikte İbn Arabî'nin görüşüne göre mutlak gerçek evreni yaratmadan ziyade sudûr ve zuhur etmiştir (Coşkun, 2008: 132). İbn Arabî'nin bu görüşlerinin İslam inancının ana akım yorumları ile paralellik göstermemesinden dolayı vahdet-i vücûd anlayışına karşı tüm sufîlerin aynı görüşleri benimsediklerini söylemek mümkün değildir. Gölpınarlı, evreni Allah olarak görmeye kadar gidebilecek bu görüşün tüm sufîler tarafından benimsenmediğini belirtir (Gölpınarlı, 1969c: 50).

Tasavvufta mutlak varlığın tek olduğu ve her şeyin geçici olduğu, daha doğrusu gerçek olmadığı üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Bir olan Allah'ın isim ve sıfatlarıyla tecelli edip çokluk halinde görünmesi "kesret", bu çokluğun hakiki bir varlığı olmadığını kavrayıp var olarak yalnızca Hakk'ı görmeye "vahdet" denir. Kesret ne olursa olsun,

aslında sadece görünendir. Kesretin var olmadığı sadece varmış gibi göründüğü sufîlerce kabul edilen bir kavramdır (Uludağ, 2012f: 212).

Tasavvufta var oluşla ilgili bir kavram da "devir"dir. Devr ya da devire göre bütün varlıklar aslına dönmektedir. Manevi âlemden maddi âleme gelen ruhların asli vatanlarına dönüşünü açıklayan bu görüşe göre ruhların maddi dünyaya gelişine "kavs-ı nüzul", dönüşte izledikleri çizgiyeyse "kavs-i uruç" denilmektedir (Uludağ, 2012f: 106).

1.2.3. Tasavvufta İnsan

Tasavvufun arka planında dinî alt yapı bulunduğu için her türlü kavrama İslam dairesi içinde cevap verilmektedir. Tasavvufa göre insan, "anasır-ı erbaa" ve "nefis"ten oluşmuş bir nesnedir (Gündüz, 1993: 220). Yani insan, bir yandan tüm diğer canlılarla benzer biyolojik özellikleri taşımaktayken bir yandan da terbiye etmesi gereken nefsani özellikleriyle farklılaşmaktadır. Ayrıca *Fusûsu'l Hikem*'de *"Hak, kendini görmen için sana aynadır. Sen de Onun isimlerinin açığa çıkmasında ve tecelli etmesinde aynasın"* (İbn-i Arabî, 2016a: 38) denilerek insanın değeri üzerinde durulur. Bu açıdan mutlak hakikatin yansıtıcısı ve Tin suresi dördüncü ayette geçtiği gibi "ahsen-i takvim" olan insan, "eşrefi mahlukat" olarak da görülmektedir. Bu özelliklerinin yanında insanoğlu, Allah'a verdiği sözle de diğer canlılardan ayrılmaktadır. Kuran-ı Kerim'de Allah'ın ademoğullarına *"Ben sizin Rabbiniz değil miyim?"* dediği kulların da *"Evet, (buna) şâhid olduk."* dedikleri yer almaktadır (Araf Suresi, 7/172). Tasavvuf açısından bu ayet, ezelde geçen bir olay olarak yorumlanmış ve irfan, yani manevi bilgi için bir odak noktası olarak görülmüştür (Arberry, 2008: 18). Tasavvufi gelenekte bu sözün verildiği meclis, "bezm-i elest" olarak adlandırılmaktadır. Tasavvuf açısından insanoğlunun görevi, hem üstün yaratılışına hem de bezm-i elestte verdiği söze uygun hareket etmek, bu doğrultuda da mutlak hakikatin arayıcısı olmaktır.

Amacı nefsi terbiye ederek Allah'a ermek olan tasavvufi tecrübe, uzun mücadelelerle dolu bir yola benzediği için "seyr ü sülûk" olarak adlandırılmaktadır. Seyr ü sülûk boyunca ilerlemek için bir rehbere yani "mürşit"e ihtiyaç duyan "yolcu, sâir, sâlik", tevekkülle Allah'ın kendisine verdiklerine sevinmeden aldıkları için de üzülmeden bir zâhid olarak yaşamayı hedefler, büyük bir aşkla gerçek aşkına uygun hale gelerek "Allah'ın ahlakıyla ahlaklanma"ya çalışır. "Uzlet" yani inzivaya çekilerek (Uludağ, 2012f: 364), "zikir"le kendi nefsini ne kadar arındırırsa o ölçüde ilerler ve farklı makamlardan geçerek sülûkun sonuna (Uludağ, 2012f: 139) kavuşabilir.

Seyr ü sülûkteki en büyük engel de insanoğlunun kendisidir. Kişi nefsini çektiği çilelerle terbiye ettiği sürece çeşitli makamlardan geçerek ve tasavvuf yolculuğuna devam ederek "insan-ı kâmil" mertebesine erebilir. Tasavvufta nefsin geçtiği aşamalar özelliklerine göre makamlara ayrılmıştır. İlk basamak "nefs-i emmare"de nefsin üstü kalın örtülerle örtülmüştür. Bu basamakta insan nefsinin tamamen kölesi durumundadır. Bu makamı, sahibi hata yaptığında onu kınayan "nefs-i levvame" takip eder. Bu makamda nefsin üstü daha hafif perdelerle örtülüdür. Sonraki makam, "nefs-i mülhime", üzeri nur ve karanlıklardan oluşan bir örtü ile kaplı olan nefistir. Ondan sonra giderek perdelerin aralandığı, engellerin yavaş yavaş azaldığı makamlar, "nefs-i mutmainne", "nefs-i raziye", "nefs-i merdiyye" ve nefsin perdelerinin tamamen ortadan kalktığı nefis makamı, "nefs-i kâmile" takip etmektedir (Uludağ, 2012f: 274-275).

1.2.4. Tasavvufta Ölüm- Ahiret

Tasavvufta ölümün maddi ölüm ve manevi ölüm olmak üzere iki açıdan ele alındığı görülmektedir. Manevi açıdan ele alındığında ölümün arzulanan bir tecrübe olduğu görülmektedir. Hakk'a ulaşmak için Allah aşkı dışında her türlü arzu ve isteğin öldürülmesi gerektiğini savunan bir öğreti olarak tasavvuf sıklıkla *"Hakkın seni senlikte öldürmesi, kendisiyle diriltmesi"* (Demirci, 2000: 10) olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamdaki ölüm, sûfîlerin ilahi hakikate ulaşması için geçmeleri gereken bir basamak olarak görülmektedir. Kibir, gurur hatta bütün benlik duygusunu ölmüşçesine duygusuz hale getiren sâlik, her şeyi terk ederek sonunda *"Allah'ta fani olmak"* (Uludağ, 2012f: 134) anlamına gelen "fenâ fi'llah"a ererek beşerî duygulardan sıyrılıp ilahi özelliklere kavuşabilir. Bu mertebeye erdikten sonra gerçek hayat başlar. Bundan sonra sûfî, ilahi vasıflarla hayata devam ederek rehber konumuna yükselir.

Tasavvufta fizyolojik ölüm de arzulanmaktadır. Tasavvuftaki ölüm isteğinin doğması Kur'an'daki *"Eğer sâdıksanız ölümü temenni ediniz."* (Bakara 2/94) ayeti gibi ayet ve hadislerden gelmektedir. Tasavvufta ölüm, Allah'a kavuşmanın yolu olarak görülmektedir. Mâsivâya sıkışmış olan beşer, ölerek mutlak aşkına kavuşmuş, vuslata ermiş olur. Bu sebeple Mevlânâ gibi pek çok sûfî ölümü "vuslat gecesi" olarak yorumlar.

1.3. Din- Mistisizm –Tasavvuf İlişkisi

Hem din hem de mistisizm, bir olana ve aşkın bir güce ulaşma çabası olsa da din ve mistisizmin aynı şeyler olmadığı görülmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi mistisizm mistik tecrübeyle aşkın güçle bir olma çabası iken *"Din, kutsalla, yani diğerlerinden ayrılmış ve yasaklanmış şeyle ilgili inançlar ve amellerden oluşan tutarlı bir sistemdir. Bu inançlar ve ameller, kendilerine inanan bütün insanları kilise/cemaat diye isimlendirilen tek manevi bir toplum halinde bir araya getirir."* (Durkheim, 2005: 67). Din, yapısı gereği belli kalıp ve kuralların üzerine kurulmuş doktriner bir sistemken mistisizm daha tecrübî ve bireysel bir yapıya sahiptir. Bu sebeple de dinî ortodoksi ve mistikler arasındaki mesafe hatta mücadelenin varlığı tarih boyunca yaşanmıştır (Sunar, 1966a: 139-141).

Mehmed Ali Aynî, Mevlânâ Hüsam Oğlu Mustafa'nın *Risaletü'z-Zekkiye*'sinden alıntıyla naklettiğine göre ilk sûfî, Hz. Adem'dir. Onun cennetten kovulduktan sonra tekrar Allah'ın rızasını kazanma mücadelesi de ilk tasavvufi/mistik yolculuktur. Bu çile sırasında Hz. Adem gördüğü her ağacın dalından bir yaprak toplayarak kendine bir hırka yapmıştır. Bu hırka da Hz. Üzeyir'e kadar gelmiştir (Aynî, 2017: 24). Aynî'nin ifadeleri tasavvufi/mistik düşüncenin eskiliğini göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca din ve mistiğin hangisinin sebep hangisinin sonuç olduğu bir tartışma konusu olsa da tüm dinlerin çevresinde bir mistik yorumun bulunduğunu söylemek mümkündür (Kök, 2002: 104).

Din ile tasavvuf/mistisizm arasında farklar olmakla birlikte mistisizm ve tasavvufun birbiriyle aynı olup olmadığı tasavvufun, mistisizmin bir dalı ya da dindeki farklı bir yansıması olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği de tartışma konusudur. Mistisizm ve tasavvufun her ikisinin de mutlak olana ulaşmayı hedeflemeleri ve bu açıdan da mistik tecrübeyi önemsemeleri genel olarak bu iki kavramın aynı olduğu inancını doğurmaktadır (Filiz, 1994: 103). Bu inanca rağmen iki kavramın birbirinden önemli farklarla ayrıldıkları da söylenir. Bu görüşte olan araştırmacılardan Renè Guenon, Batı mistisizmi ve İslam tasavvufu arasında büyük farkların olduğunu belirtir ve bu farkları on bir madde halinde toplar:

1. Mistisizm dinin zahiri, tasavvuf batını ile ilgilidir.
2. Mistisizmi karakterize eden iki şey vardır: pasiflik ve metot yokluğu. Mistisizm pasif, tasavvuf aktiftir. Mistisizmde kişinin herhangi bir çalışmaya

veya gayrete ihtiyacı yoktur. Kişinin mistik olması için istidat yeterlidir. Tasavvufi yolda ise gayret şarttır.

3. Tasavvufta insanın kendi kendine bir tarikata intisap etmesi imkânsızdır. Sülûk ancak bir şeyh vasıtasıyla başlar. Mistisizmde ise şeyh ve tarikata intisap şartı yoktur.
4. Mistisizmde bir silsile olmamasına rağmen bütün tasavvuf öğretilerinde silsile mevcuttur.
5. Tasavvufta doktrin ve şifahi bir öğretim vardır ve bunlar müride şeyh vasıtasıyla verilir (sohbet). Şeyh, mürşittir, yol göstericidir ve müridin manevi gelişmesini kontrol eder. Mistisizmde ise mürşit tarafından verilen doktriner bir eğitim yoktur.
6. Tasavvufta intisap birbirini takip eden üç aşamada gerçekleşir. İstidat, manevi feyzin verilmesi, şeyh, zikir ve riyazet gibi yardımcı unsurlar. Mistisizmde böyle bir kademe yoktur, istidat tek başına yeterlidir.
7. Tasavvufta her tarikatın kendine has adap ve usulü vardır. Tarikata girecek kişiler de bunlara göre belirlenir. Herkes kendi meşrebine uygun bir yol bulmak zorundadır. Buna benzer bir uygulama mistisizmde yoktur.
8. Tasavvufta tarikatlar tarafından tespit edilmiş belli zikirler ve virdlerin bulunması onu mistisizmden ayıran temel farklardan biridir. Bazı ibadetler olsa da mistisizmde bu tarz ritüeller yoktur.
9. Tasavvufi hâl ve makamlar, mistik haller gibi niçin ve nasıl olduğu bilinmeksizin ulaşılan durumlar değildir. Bilakis müspet ilmi kanunlara ve sağlam teknik kaidelere dayanmaktadırlar.
10. Tasavvufta her konuda bir hiyerarşi vardır. Her sâlik sahip olduğu manevi bilgi ve dereceye göre bir yer işgal eder. Mistisizmde böyle bir hiyerarşi yoktur.
11. Mistiklerde ıstırap bir nevi itiyat hâline gelmiştir ve bu hâl mistisizmde çokönemlidir. Tasavvufta ıstırabın hiçbir önemi yoktur (Filiz, 1994: 122-123).

Rene Guenon'un sistem-sistemsizlik ekseninde yaptığı bu değerlendirmelerin yanında, farklılıkları İslam tasavvufu ve Hristiyan mistisizmi açısından ele alan Şahin Filiz, felsefi açıdan yaklaşarak varlık, bilgi ve ahlak bakımından tasavvuf ve mistisizm farklılıklarına değinir. Filiz, varlık açısından ilişkiyi tarif etmeye önce Tanrı varlığını ele alarak başlar. Bu bağlamda Hristiyan mistisizminde müdahaleye tenezzül etmeyen bir Tanrı inancı olduğunu ve bu mistisizmde Tanrı'nın akıl ve hikmetle yaratmaya mecbur

olduğunu belirtirken İslam tasavvufunda Tanrı'nın sınırsız güç ve yetkiye sahip görüldüğünü ifade eder. Fiziki âlem algısı hakkında ise İslam'da fizik ve fizik ötesi âlemin "mükemmel" ama "geçici" olarak görüldüğünü mistisizmde ise Spinoza'nın "*her şey Tanrı'dır.*" (Filiz, 1994: 120) ifadesinden yararlanarak Panteizm inancının hâkim olduğunu ifade eder. Bilgi problemi açısından farklılıklardan bahsederken İslam'da, Gazali'nin görüşlerinden doğan "Allah'ı bilmek" ve "tabiatı bilmek" olmak üzere iki tip bilginin olduğunu ve varlığın gerçekliğini yansıtan her bilginin doğru bilgi kabul edildiğini ama Hristiyan mistisizmi dâhilinde şekillenen olumsuz mistisizm görüşünü savunanlara göre her türlü bilginin, hatta Tanrı bilgisinin bile silik olduğunu belirtir (Filiz, 1994: 121). Ahlak açısında da tasavvufta ahlakın ne olduğu ve ne kadar önemli olduğu değişmez kural ve sistemlere bağlıyken Hristiyan mistisizminde ahlakın kişiye ve kişinin mistisizm içindeki konumuna göre değiştiğini ifade eder (Filiz,1994: 122).

Mistisizm ve tasavvuf arasındaki bu farklara rağmen paylaştıkları ortaklıkların olduğu da görülmektedir. Erol Güngör, daha önce bahsedilen Bernard Russell'ın belirttiği ortaklıkları referans göstererek mistisizmi bir çatı olarak kabul eder ve tasavvufun İslam coğrafyasında görülen mistisizm olduğunu belirtir (Güngör,1996: 17). Mustafa Kök, her iki mistisizmde de mevcut olan Yeni Eflâtuncu tesir sebebiyle ve ayrıca ikisinin de mistik bilgi peşinde olmalarından ötürü bilgi teorisi açısından dinî ve felsefi mistisizmin ortaklıkları olduğunu düşünmektedir (Kök, 2002: 139). Bu görüşlerden yararlanarak mistisizmin, genel bir kavram olduğunu ama daha ziyade İslam dışındaki din ve inançların etrafında şekillenen mistik düşünceyi ifade etmek için kullanılması gerektiğini; tasavvufun ise doğrudan İslam inancına bağlı gelişen bir mistik düşünce olduğunu, bu sebeple İslam söz konusu olduğunda mistisizm ifadesi yerine tasavvuf ifadesini kullanmanın iki kavramın karışmasını engellemek için uygun olduğunu söylemek mümkündür.

Edebiyat açısından ele alındığında ise Tasavvufi Türk şiirini, İslam dininden hareketle ilahi hakikatten ve vahdet inancından bahseden şiir geleneği olarak kısaca tanımlamak mümkünse de bu sahanın önemli araştırmacılarından Abdülbaki Gölpınarlı, tasavvuf edebiyatı ile dinî edebiyatın birbiriyle aynı olmadığını belirtir. Gölpınarlı Halk Edebiyatı içinde, Alevi-Bektaşi, Melami- Hamzavi ve Zühdi edebiyat olmak üzere üç sınıfın olduğunu ifade eder. Zühdî edebiyat olarak adlandırdığı dinî edebiyatta vahdet-i vücud, aşk ve cezbe değil, dinî kurallar, yasaklar, ölüm korkusundan kaynaklanan teslimiyet duygusunun yer aldığını belirtir (Gölpınarlı, 1969c: 175-178). Bu açıdan emir, kural ve yasakları içeren dinî terim ve kavramlardan bahseden şiirleri "dinî şiir" buna

karşın vahdet-i vücûd inancı ve tasavvuf inancından bahseden şiirleri ise "tasavvufi şiir" olarak kabul etmek mümkündür.

1.4. Edebiyat- Tasavvuf /Mistisizm ilişkisi

Ebedî mutluluk vaadi olan dinler, bu dünya ile ilgili kurallar ve yasaklar da koyduğu için "*Bu dünyanın öbür dünyadan yönetilmesi*" (Arpacı, 2002: 27) olarak da tanımlanabilir. Dinler koydukları kural ve yasaklar doğrultusunda kendilerinden kaynaklanan bir ahlak düzenini savundukları için insanların kendi hakkındaki değer hükümleri ve başkalarına karşı olan davranışlarını da şekillendirirler (Eliot, 1990: 100). Bu bağlamda kültür ve medeniyetleri etkileyen, hatta onların oluşumlarını sağlayan en önemli faktörlerden biri olan dinlerin etrafında, zamanla kendine has bir estetik zevk ve sanat anlayışı da meydana gelir. Bu estetik zevk, her inanca göre değişiklik gösterse de sanatın, dinî hayat ve amaçlara göre şekillenmesi gerekliliğinin dinler açısından ortak bir görüş olduğu bilinmektedir.

Hem inanan sayısı hem de kültürel etkinlik sahası açısından en dikkat çekici ve yaygın dinlerden bir olan İslam, yüzyıllar içinde kendi etrafında zengin bir medeniyet oluşturmuştur. "İslam medeniyeti" olarak adlandırılan bu medeniyetin, sanata bakışı hem evrensel değerleri hem de kendine özgü değerleri bir arada taşımaktadır. İslam medeniyeti için sanatın amacı "ilahi özü" yansıtmaktır ve bir eser, bu özü yansıttığı oranda önemli kabul edilmektedir. İslam sanatı, din-sanat ilişkisi söz konusu olduğunda hem kaynağı hem de bütün tarihî tezahürlerinde, salt bir ilişkiden ileri olarak dinle ayrılmaz bir bütünlük sergilemektedir (Koç, 2008: 18). Bu doğrultuda doğan ve gelişen İslam sanatının belli karakteristik özellikleri de oluşmuştur. Öncellikle İslam'ın, tevhid ve tenzih inancına sıkı sıkıya bağlı olması sebebiyle İslam'da insana veya tabiata ulûhiyet isnat edilmemektedir. Ayrıca bu sanatta teolojik anlayışa uygun olarak Yunan sanatındaki antropomorfizme, yani insan özelliklerinin Allah'a aktarılmasına karşı çıkılır. Bu sebeple de İslam sanatında hem temsil hem de soyutlama önem kazanmaktadır. İslam sanatının bir özelliği de sanatın hayati ve manevi ihtiyaçlarla olan ilişkisidir. İslam'da sanat pratik faydaya yönelik olarak gelişir ve her açıdan toplumun yararına olacak bir sanat anlayışına yer verilir. Bu açıdan sanatçılar hem sanatkâr hem de zanaatkâr olarak görülmektedir. İslam'da sanat estetiği nihai anlamda fizik ötesiyle ilişkili olduğu için tasavvufi düşüncenin varlığı da büyük önem taşımaktadır (Koç, 2008: 20-28). İman, İslam ve ihsan olmak üzere üç yönü olan İslam'ın hikmet yönünü temsil ettiği düşünülen tasavvuf, (Chittick, 2016: 55) gelenek dâhilinde sanatla bir arada düşünülmüştür. İslam'ın yayıldığı

coğrafyada İslam'la eş zamanlı olarak yayılan tasavvuf, özellikle İran ve Türk coğrafyasında hızla gelişerek sanat ve edebiyat için çok önemli bir kaynak haline gelmiştir. Bu etki o kadar büyük olmuştur ki Fuad Köprülü la-dinî şiir yazan şairlerin bile tasavvuf edebiyatı etkisinde gelişen biçim, tür ve içerikten faydalandıklarını belirtmiştir (Köprülü, 2004b: 154).

Tasavvufun bu önemine karşın İslam dairesi içinde tasavvufa karşı olumsuz görüşlerin olduğu da bilinmektedir. Tasavvufun ilk çıktığı andan itibaren dine aykırı olup olmadığı üzerinde farklı görüşlerle sürmekte olan çatışma, zamanla artmış ve "medrese" kültüründe yetişen kesimle "tekke" de yetişen kesim arasında derin bir algı farkına sebep oluşmuştur. Bunun sonucunda da medresedekilere "ehl-i kal ve ehl-i zahir", tekkedekilere "ehl-i hâl ve ehl-i batın" denilmiştir. Medresede "Allah haşyeti"; tekkede ise "Allah mahabbeti" telkin edilmiştir. Medresede "zühd ve takva"; tekkede ise "rindlik ve melamet" ön plana çıkmıştır. Hatta medresede şiir ve müzik haram görülürken tekkede vecd u hâl için dans, müzik ve şiir önemsenmiştir (Köprülü, 2004b: 152). Bu açıdan tekke ve medrese arasında hem hayat hem de dinle ilgili derin bir algı farklılığından bahsetmek mümkündür.

Şiir özelinde İslam medeniyetinin bakış açısı dikkate alındığında ise "şiir"in şuur ile ilişkisini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. İslam peygamberine ait olduğu rivayet edilen "*Şiirde hikmet vardır.*" hadisi de şiirin şuur kelimesiyle anlam ilişkisini kuvvetlendirmektedir. Bununla birlikte tasavvufa, özellikle de şiire karşı olumsuz bakış açısını savunan kesim tarafından Kur'an-ı Kerim'deki *"Bizim ona öğrettiğimiz şiir değil, onun buna ihtiyacı yok"* (Yasin Suresi, 36/69) ya da yine şiir için "*Şairlere gelince onlara çapkınlar, sapmışlar uyarlar.*" (Şuara Suresi, 26/ 224) benzeri ayetler örnek gösterilerek sanat ve şiirin haram olduğu ya da en azından onlardan uzak durulması gerektiği savunulmuştur. Mahmut Erol Kılıç, Kur'an'da bu ayetlerle kastedilenin nefsani ve büyü ile ilgili olan şiirler olduğunu belirtmekle birlikte Kur'an'da şiire bakışın, Eflâtun'unki gibi mesafeli olduğunu, yani şiirin yoldan çıkarıcı, gerçek hakikatten uzaklaştırıcı olarak görüldüğünü; İslam dininde sanatı destekleyen kişinin ise Hz. Muhammed olduğunu belirtir (Kılıç, 2017: 26-27). Buna karşın Turan Koç, tam tersine İslam'da sanatı teşvik eden bir yaklaşımın bulunduğunu hatta Kur'an'ın bütün İslam sanatlarının kaynağı olduğunu belirtir (Koç, 2008: 32).

Türk edebiyatında tasavvufi şiir, farklı dönemlerde dil ve üslûp bakımından farklı özellikler taşımasına rağmen içerik özelliklerinin birbiriyle benzer olduğu görülmektedir.

Tasavvufi tecrübenin anlatıldığı tasavvufi şiir, bu tecrübe hem duyu dünyasını aştığı, yani bu dünyadaki algılarla anlaşılabilen bir âlemle ilgili olmadığı için, hem de tamamen kişisel bir deneyime dayandığı için doğrudan bir anlatımla değil, mazmunlar aracılığı ile anlatılabilmektedir. Bu mazmunların, ilk sûfîler tarafından çağdaşları olan şairlerin aşk ve şarap temalı şiirlerinden adapte edildikleri, bu doğrultuda da şarabın tasavvufi aşkı, şarap tüccarının şeyhi, meyhanenin tekkeyi, sevgilinin ise Allah'ı işaret ettiği, hatta şairler tarafından anılan her objenin bir felsefi ya da tasavvufi simgeye dönüştüğü anlaşılmaktadır (Gibb, yyy: 38). İlk sûfîlerce şekillendirilen bu mazmunlar, İslam edebiyatlarında yüzyıllar boyunca zenginleşerek kullanılmaya devam etmiştir. Bu açıdan dinî ve tasavvufi şiirin her sahada ortak mazmunlardan faydalanarak ortak bir tasavvufi geleneği anlattığı görülmektedir. Klasik Türk edebiyatı sahasındaki gazelleri *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* isimli eserinde inceleyen Walter Andrews, kitabında gazellerdeki tasavvufi tesir üzerinde de durarak tasavvufi örüntüyü çıkarmaktadır. Andrews'un tespitlerine göre iki kutup üzerine kurulu olan tasavvufi şiirde ilk karşıtlık alanı olarak bu dünya, nefis/başkası, ben/sen, başkalık/ayrılıkla ilişkili olarak çoğulluğun; öte dünya ise aşık/maşuk, birlik, yani visalin temsilcisi olmaktadır. Gazellerdeki ikinci önemli karşıtlık ise "aşık ve maşuk" arasındadır. Gazel bağlamında sevgili, maşuk öte dünyanın temsilcisi, hareketsiz ama mıknatıs gibi kendine çeken bir kuvvet; âşık ise sevgiliye ulaşmak için mücadele eden, hatta genellikle bu yolda aklını yitiren, bu dünyayla ilişkisini kesmek için acı çeken kişidir. Âşık, fiziksel haz peşinde oldukça acı çeker, bu sebeple sevgilinin nazı ve zulmü, aşığı bu dünyadan uzaklaştırdığı için aslında bir lütuf olarak görülür, çünkü bu dünyaya ait olan zevkler yok oldukça âşık ile maşuk arasındaki ayrılık da ortadan kalkacaktır (Andrews, 2012: 90-94). Andrews'un tasavvufi şiir için oluşturduğu örüntünün geleneksel Türk şiirinin geneline dair bir çerçeve sunduğu da söylenebilir. Buna göre özellikle Klasik Türk edebiyatı ve tekke edebiyatı dâhilinde gelişen Türk şiirinde tasavvufi görüşlerin, "bu dünya- öte dünya", "aşık-maşuk", "acı veren, çile çektiren- merhamet eden" karşıtlıklarıyla şiirin merkezi konumunda olduğu görülmektedir.

Modern şiirde geleneksel dönemdeki tasavvufi şiirin nasıl ele alındığını, kendi söyleyiş, mazmun, içerik özelliklerini koruyup korumadığını ya da nasıl geliştiğini, dönüştüğünü tespit etmek geleneksel şiir dönemine göre daha büyük zorluklar taşımaktadır. Çünkü geleneksel şiirde, şiir sosyal hayatın bir yansıması, bir medeniyetin ürünü olarak görülmektedir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin bir imparatorluk haline geldiği ve siyasal gücün en yüksek sınırlara ulaştığı, 15.yüzyıl ve sonrasında, kültürel

gücün de artığı ve tasavvuf kültürünün de en çok bu dönemlerde geliştiği görülmektedir. Hatta bu dönem içinde zaman zaman devletle tarikatlar birbirini desteklemiş ve birbirlerinin güçlerini pekiştirmişlerdir (Gölpınarlı, 1969c: 166). Fakat 18. yüzyılda toplumsal ve siyasal yapının bozulmaya başlaması ve 19. yüzyılda tamamen gücünü kaybetmesiyle toplumsal ve siyasal yapıda önemli değişiklikler olmuş, bu doğrultuda da Batı tipi modernleşme hareketleri benimsenmiştir. Bu değişiklikler sonucunda da din, toplumsal hayattan bireysel hayata taşınmış ve toplumsal gücünü kaybetmeye başlamıştır. Bu değişiklikler, sanat ve edebiyat alanını da derinden etkilemiştir.

1.4.1. Tanzimat'tan Önce Türk Edebiyatında Tasavvuf/Mistisizm

Tarihî açıdan bakıldığında konar-göçer kültürle yaşayan Türklerin, etraflarında yaşayan farklı kültür ve milletlerle irtibat içinde oldukları bilinmektedir. Bu irtibatlar neticesinde oluşan kültürel alışveriş, İslamiyet öncesi Türk inançları üzerinde de etkili olmuştur. Şamanizm, Budizm, Maniheizm, Yahudilik ve Hristiyanlık gibi farklı inançların etkisinde kalan Türklerin, ilk dinî edebiyat örnekleri, İslam'dan önceki döneme aittir. Türk edebiyatının ilk örnekleri 8. yüzyıldan itibaren görülen Mani ve Burkan inançlarının etkisi altındaki dinî- ahlaki yapıdaki edebî eserlerdir. Yazılı eserler Mani ve Burkancı dönemde başlamış olsa da bütün milletlerde olduğu gibi Türklerde de yazılı dönemden önce "milli-şifahî" (Köprülü, 2004b: 93) bir edebiyatın ve sözlü kültürün var olduğu bilinmektedir. Bu dönemde halk arasında saygı gören şairlerin sadece edebî kabiliyete değil, aynı zamanda hekimlik, sihirbazlık, dansçılık, müzisyenlik gibi pek çok özelliğe sahip olduğu bilinmektedir. En eski Türklerde "sahir-şair", yani büyücü-şair olarak kabul edilen bu şairleri, Tonguzlar "şaman", Altay Türkleri "kam", Yakutlar "oyun", Kırgızlar ise "bahşı" olarak adlandırmaktadırlar. Sahir- şairlerin etkisi toplumsal olarak o kadar önemli boyutlara gelmiştir ki bu şairler, İslam'ın kabulünden sonra, toplumsal iş bölümünün değişmesi ile şairlik dışındaki rollerinden uzaklaşmış olmalarına rağmen ellerinde sazlarla yeni dinlerinin tesiri altında, hatta birer mutasavvıf olarak şiirlerini icraya devam etmişlerdir (Köprülü, 2004b: 95). Bu açıdan 8-10. yüzyıllar arasında başlayan İslam sonrası Türk kültüründe, Maveraünnehir'de ata baba namıyla anılan dervişleri, eski sahir şairlerin uzantısı olarak görmek mümkündür (Akarpınar, 2006b: 634-635).

Tasavvufi Türk edebiyatının gelişimi açısından bakıldığında 12. yüzyılın önemi dikkat çekmektedir. Bu dönemde yaşayan Ahmet Yesevi, tasavvufi Türk edebiyatının ilk büyük temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Ahmet Yesevi, Doğu Türkistan'da Kolça ve

Yedi-Su çevresindeki İslamlaşma hareketlerinin artığı bir dönemde, Taşkent bölgesinde, Sır-Derya'da şöhret kazanmıştır. Etrafına yeni Müslüman olan Türkleri toplayarak bu Türklerin dini ve tasavvufu daha iyi anlayabilmeleri için Türk dilinde sade, ahlaki ve tasavvufi şiirler kaleme almıştır (Köprülü, 2004b: 219). Türkistan'da Ahmet Yesevi'nin hikmetleriyle açtığı yoldan ilerleyen dervişler bütün Anadolu'yu etkisi altına almıştır. Bu dönemde şiirlerin, hem kolay ezberlenmeleri hem de cezbedici olmaları sebebiyle dervişlerin en önemli tebliğ aracı haline geldiği söylenebilir (Kavruk, 2010: 46).

Sonraki dönemde Anadolu sahasına bakıldığında edebiyatın klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatı olmak üzere iki koldan devam ederek geliştiği görülmektedir. Türk edebiyatı araştırmaları açısından bakıldığında bu iki edebiyat sahasında da görülen tasavvufi edebiyat "dinî, İslâmi, tasavvufi, mistik, dinî-tasavvufi, dinî-mistik, tekke, tekke-tasavvuf, zümre, tasavvufi halk edebiyatı" vb. isimlerle adlandırılmaktadır. Bu adlandırma sorunu yanında, ayrıca bu edebî geleneğin hangi edebiyat sahasına ait görüleceği ya da bu geleneği ayrı bir tasnifle değerlendirmenin mümkün olup olmadığı hakkında da farklı görüşlerin bulunduğu söylenmelidir. M. Fuad Köprülü, Abdülbâki Gölpınarlı, Şükrü Elçin, Pertev Naili Boratav tasavvufi-dinî metinleri, Türk halk edebiyatı dâhilinde incelemenin gerekliliğini savunurken Âgâh Sırrı Levend, Vasfi Mahir Kocatürk ve Abdurrahman Güzel ise bu metinlerin her iki edebiyat sahasının da dışında Türk edebiyatında ayrı bir disiplin içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedirler (Akarpınar, 2006b: 633). Bu farklı görüşlerin ışığında istisnaları olmakla birlikte daha az eğitimli halk kitleleri arasında gelişen, hece vezninin kullanıldığı Türk halk edebiyatı ve eğitimli, şehirli kitlenin rağbet ettiği, aruz vezni ile kaleme alınan yüksek zümre edebiyatı olan klasik Türk edebiyatındaki şiirin kesişim noktasının, her iki şiirde de hâkim olan tasavvufi eğilim olduğu anlaşılmaktadır (Kavruk, 2010: 47). Bu açıdan Mahmud Erol Kılıç'ın, Amil Çelebioğlu'nun "*Halk, divân, tekke/ Duvar, kemer, kubbe*" ifadesinden de yararlanarak belirttiği gibi bu iki şiir sahasının arasındaki farkların tasavvufi açıdan ele alındığında önemli olmadığı ve bu açıdan ayrı bir disiplin olarak değerlendirilebilecek olan tasavvufi edebiyatın, Türk edebiyatının en zengin yönü olduğu anlaşılmaktadır (Kılıç, 2017: 43-44).

Moğol saldırılarının yaşandığı 13. Yüzyıl, Türk siyasi hayatı için oldukça sıkıntılı bir dönem olarak görülmektedir. Bu dönemde Doğu'da yaşayan Türkler, Moğol istilasından kaçmak için Anadolu'ya sığınmış ve bunun sonucunda yoğun bir göç hareketliliği yaşanmıştır. Ayrıca Moğol istilaları sebebiyle siyasi otoritenin de zayıflaması, Anadolu için oldukça karışık bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur.

Fakat bu kötü günlerde Doğu'dan gelen Türkler sayesinde şehirlerde yaşayan Türk nüfusu da artmış, bu durum da edebiyat ve kültür hayatının gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuştur (Köprülü, 2004b: 265). Bu etkilerin yaşandığı 13. yüzyıl, tasavvufi Türk edebiyatı için Hacı Bektaş, Mevlânâ Celâlettin Rumi, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled ve Anadolu Türkçesini eserlerinde tartışılmaz bir başarıyla kullanan Yunus Emre'nin yaşadığı özel bir dönemdir. Mevlânâ'nın eserleri Muînüddîn Süleyman Pervane'ye ithaf etmiş olduğu *Fîhi mâ Fih* ve mektuplarının dışında, en tanınmış eseri *Mesnevi*; şahsiyetini, sanatını en iyi gösteren, en kıymetli eseri *Divân-ı Kebîr* ve yedi vaazının olduğu *Mecalis-i Sebâ*'dır (Köprülü, 2004b: 270). 26.000 beyti aşan hacimli, tasavvuf edebiyatının en tanınmış eserlerinin başında yer alan *Mesnevi,* tasavvufun bütün konularını içermektedir. Diğer mesnevilerle karıştırılmaması için Mesnevî-*i Mevlevî, Mesnevî-i Maʿnevî* ve *Mesnevî-i Şerîf* gibi isimlerle de anılan eser müellifi tarafından "Keşşâfü'l-Ḳurʾân", "Fıḳh-ı Ekber", "Ṣayḳalü'l-ervâḥ" ve "Ḥüsâmînâme" gibi lakaplarla da adlandırılmıştır. Mesnevi, gazel ve rubâîlerden meydana geldiği için çok geniş bir hacme sahip olan *Dîvân-ı Kebîr'*de ise gazellerde genellikle Şems, Şems-i Tebrîzî mahlasları kullanıldığından *Dîvân-ı Şems*, *Dîvân-ı Şems-i Tebrîzî* adıyla anılmaktadır. Bu eserdeki şiirlerin çoğu Mevlânâ'nın Şems ile buluşmasından sonraki döneme aittir. Gazellerde mahlas olarak Selâhaddin (Selâhaddîn-i Zerkûb), Hüsâmeddin Çelebi isimlerine de rastlanır. Ayrıca "Hâmûş" mahlasının kullanıldığı şiirler de vardır. Bu şiirlerden zâhidâne olanlarının ilk dönemde söylendiği sanılmaktadır. *Mecâlis-i Sebʿa* ise Mevlânâ'nın vaaz ve sohbetlerinde yaptığı konuşmalardan oluşmaktadır. Bu konuşmalarda konuyla ilgili ayet ve hadislerin açıklanmasının yanı sıra Senâî, Attâr gibi şairlerin şiirlerine, *Mesnevî*'de anlatılan bazı hikâyelere ve *Dîvân-ı Kebîr*'den şiirlere de yer verilmiştir (Öngören, 2004a: 446- 447).

Bütün hayatını babasının izinde sürdüren Sultan Veled'in ise *Divân*'ı, *İptidanâme, İntihanâme, Rebabnâme* adlı üç mesnevisi ve bir de *Maarif* isimli bir mensur eseri bulunmaktadır. Bunlardan *İptidanâme*'de yetmiş altı, *Rebabnâme*'de yüz altmış dört beyit, *Divân*'ında ise yüze yakın Türkçe beyit bulunmaktadır. Bu beyitler Ahmed Fakih ve Şeyad Hamza'nın eserleriyle birlikte Anadolu Türkçesinin en eski örneklerinden olması bakımından oldukça önemlidir (Köprülü, 2004: 285). Ayrıca Türk şiirinde Mevlânâ tesirinin de Sultan Veled ile başladığı söylenebilir (Değirmençay, 2009: 521)

13. yüzyıl Türk edebiyatı için iki zıt kutuptan bahseden Fuad Köprülü, iki kutuptan birinin Mevlânâ diğerinin ise Hacı Bektaş Veli olduğunu ve Hacı Bektaşı Veli'nin, Kalenderiye, Yeseviye, Haydariye gibi birbirinden çok farklı etkiler taşıyan

Babailiğin bir devamı olduğunu belirtir. Ayrıca onun Arapça yazdığı *Makalat-ı Sûfîyâne*'sinde "On iki İmama İkrar", "Tevellî", "Teberrî"yi tavsiye sebebiyle Şiiliğe yakın görüldüğünü ifade eder ve Hacı Bektaş'ın asıl öneminin, İran kültürünü merkez olarak gören Mevleviliğin aksine milli harsın etkisinde kalarak, Yesevi tekkeleri gibi, halk şiiri sahasını temsil etmesi olduğunu söyler (Köprülü, 2004b: 273).

Anadolu sahası Türkçesini şiirlerinde kullanarak yakaladığı büyük başarı yanında vahdet-i vücût inancını en yalın ve etkileyici şekilde şiirlerine taşıyan Yunus Emre de sadece 13- 14. yüzyılda değil, tüm zamanların en önemli sûfî şairi haline gelmiştir. Yunus Emre'nin 1307 yılında mesnevi şeklinde yazmış olduğu *Risâletü'n-Nushiyye,* 600 beyitlik bir risâle olup Yûnus'un seyr ü sülûk ehline öğütlerini içermektedir. Sonradan toplanan *Divan*'ında ise hangi şiirin tam olarak Yunus Emre'ye ait olduğu bilinmemektedir. Yunus Emre, Türk şiirinde sade üslubu ve arı Türkçe şiirleriyle, özellikle Anadolu ve Rumeli'de, büyük bir tesire sahip olmuştur. Hatta bu yüzyıldan sonra tasavvufi Türk şiirinde, Mevlânâ'yı örnek alan "Mevlevi şiiri" ve Yunus Emre'yi devam ettiren "Yunus tarzı" iki ana damar olarak devam etmiştir (Akarpınar, 2006b: 639; Köprülü, 2004b: 290).

15. yüzyıl hem İstanbul'un fethi hem de büyük siyasi olayların yaşandığı bir devir olması bakımından Osmanlı için en önemli sınavların verildiği ve en büyük başarıların yakalandığı dönem olarak görülmektedir. Bu dönemde Safevilerle olan mücadeleler ve bu mücadelelerin etkisiyle gelişen Alevi-Bektaşi geleneği, 15. yüzyılın en önemli yönlerinden biridir. Hacı Bektaş'ın öğretileri etrafında birleşen bu kültürün 15. yüzyıldaki en önemli temsilcisi ise Pir Sultan Abdal'dır. Şiirlerini coşkulu bir dille söylemesi, halkı ilgilendiren konulara yer vermesi ve inançlarını tavizsiz bir şekilde savunması nedeniyle geniş bir etkileme alanına sahip olan Pîr Sultan, Anadolu Alevîlerinin yedi büyük şairi arasında yer almaktadır. Hatta Hatâî ve Kul Himmet'le birlikte en büyük üç şairden biri kabul edilmektedir (Albayrak, 2007: 277).

15. yüzyıl klasik Türk edebiyatı içinde önemli bir dönem olarak görülmektedir. Bu dönemde eserler veren Fuzuli, tasavvuf edebiyatı açısından da önemli bir şairdir. Eserlerinden yola çıkılarak kendisinin bir tarikata bağlı olduğu düşünülse de bununla ilgili Ahdi'nin ifadeleri dışında herhangi bir bilgi yoktur. Fuzuli'nin tasavvufî nitelikte nasihatçılığını *Rind ü Zâhid*'de, tasavvuf felsefesiyle şekillenen hayat görüşünü ise başta *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi olmak üzere divanlarındaki çeşitli şiirlerde görmek mümkündür (Karahan, 1996: 242). Özellikle Leyla ve Mecnun mesnevisi, tasavvufi Türk edebiyatı açısından sürekli tekrarlanan bir kaynak hâline gelmesi bakımından önemlidir.

Osmanlı şiirinin son önemli temsilcilerinden ve Mevlevî postnişini olan Şeyh Galib'in de günümüze kadar etkisi devam eden şairlerden biri olduğunu belirtmek gerekmektedir. Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk* isimli eserini 1783'te kaleme almıştır. 2041 beyit ve dört tardiyyeden oluşan tasavvufî, fantastik ve sembolik bir mesnevi olan bu eserde, tasavvuf yolundaki bir sâlikin seyr ü sülûk yolculuğu anlatılmaktadır (Kalkışım, 2010: 56). Bu açıdan Galib'in klasik Türk şiirinin son büyük temsilcilerinden biri olduğu ve tasavvuf açısından da en önemli şairlerden biri olduğu söylenmelidir.

1.4.2. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Tasavvuf/Mistisizm

Batılılaşma hareketlerinin resmî olarak 3 Kasım 1839'da ilan edilen Gülhane Hatt-ı Hümayun yani Tanzimat Fermanı ile başladığı kabul edilse de programlı olmayan yenilik çabalarının bu dönemden önce, Karlofça ve Pasarofça Antlaşmaları'nın akabinde, yani Tanzimat Fermanı'ndan yaklaşık yüz yıl önce başladığı bilinmektedir.

Batılılaşma hareketleri öncelikle askeri, idari alanlarda başlamış olsa da tüm kültürel ve siyasal hayatı etkileyen derin değişikliklere neden olmuştur. Batılılaşmanın resmî başlangıcı olan Tanzimat Fermanı ile Batı'ya yönelmek gerektiği görüşü, resmî olarak devlet politikası hâline gelmiştir. Bu manada model olarak görülen Batı tesiri altında gelişen Osmanlı modernleşmesi, Batı'daki gibi organik bir dönüşüm süreci geçirmediği için eski- yeni, modern- geleneksel yan yana yürümüştür. Tanpınar, bu durumu Tanzimat'ın en büyük fatalitesi olarak kabul ederken (Tanpınar, 2003b: 136) Kenan Akyüz dönemi eski ile yeninin yan yana bulundukları zaruri, ikilik olarak tanımlamaktadır (Akyüz, 1995:19).

Batılılaşma hareketlerinin ilk evresi olan 1839-1860 yılları arasında, Batı'dan gelen her türlü yeniliğin herhangi bir süzgeçten geçmeden kabul edildiği görüşü hâkimdir. Bu hızlı ve kontrolsüz Batılılaşma olumsuz sonuçlar da doğurmakla birlikte 1839-1860 dönemleri arasında, gelecekteki Türk sanatçılarının kendilerini geliştirebilmeleri için de fırsat yaratmıştır (Akyüz, 1995: 21). Buna rağmen Tanzimat döneminde sanatçıların, hiçbir akım ya da eğilimi bilinçli olarak kabul ettiği, benimsediği söylenemez (Okay, 2010: 16). Bu etkiyle yeniliklerin ilk evresinde daha önce edebiyatta yer almayan "demokrasi", "hürriyet", "medeniyet" ve "bilimsel yenilik"ler konu edilmeye başlanmıştır. Yenilikler bağlamında dikkati çeken yönlerden biri de geleneksel dinî düşüncenin değişimidir (Okay, 2010: 26). Bu değişim, Batı'dan gelen felsefi fikirler "rasyonalizm", "materyalizm" ve "pozitivizm"in dağınık etkileri ile gerçekleşir. Ayrıca

"septisizm" ve "pesimizm"in de etkileri bu dönemde gençler arasında önemli olmuştur. Dönemde açılan Batı tipi okullar ve Batı'dan yapılan felsefi tercümelerin doğrultusunda doğan bu düşüncelerin, sistematik değil, daha ziyade bir yığın hâlinde Osmanlı'ya ulaştığı görülmektedir. Bunun sonucu olarak da bu dönemin aydınlarının inançları, geleneksel dogmatik bilgilerin sınırlarını aşarak ve akılla değerlendirmek istedikleri anlaşılmaktadır. *"Yani fert, inancını geleneksel bilginin dışında, kendi aklının süzgecinden geçirmek, Descartes gibi bir defa reddedip yeniden bulmak, kendi iç dünyasıyla hesaplaşmak istemiştir."* (Okay, 2010: 26)

Türk şiirindeki Batılılaşma etkisi öncelikle içerik ile başlamıştır. Bu bağlamda geleneksel şiirde merkezi bir öneme sahip olan tasavvuf da önemini kaybetmiştir. *"Fakat bu husus hiçbir zaman açıkça dile getirilmez. Bunun bir sebebi tasavvufa açıkça cephe almanın o dönemde imkânsızlığıdır, fakat daha önemli bir sebebi de Tanzimat aydının mevcut medeniyetin değerlerinden tamamen vazgeçmek istememesidir."* (Yıldız, 2010b: 528). Bu açıdan Tanzimat'ın etki ettiği her alanda olduğu gibi tasavvufa ve dine karşı bakış açısında da ikilik görülmekte olduğu söylenebilir. Bir yandan dini, akıl süzgecinden geçirerek değerlendirme çabası sonucunda eski şiirin merkezindeki tasavvufi eğilim gözden düşerken bir yandan da tasavvufun terk edilmesiyle mevcut kültürün tamamen yok olmasından endişe duyulmuştur.

Şinasi'den önce Türk şiirinde "Adem Kasidesi" isimli eseriyle değişimin ilk temsilcisi olarak kabul edilen Akif Paşa, dönemde hızlı değişimden kaynaklanan kötümser hava ile kendi ruhundan gelen kötümserliği birleştirerek adem yani yokluk üzerine bir şiir kaleme almıştır. Yokluğa duyulan özlemin yer aldığı bu şiirde, şekli olarak klasik edebiyat özellikleri görülse de bu şiir içerik açısından oldukça yenilikçi olarak yorumlanmaktadır. Tasavvufi gelenekten kopuş olarak değerlendirilebilecek olan şiirde, tasavvufta sıklıkla değinilen varlık-yokluk düşüncesi işlenmesine rağmen bu düşüncenin tasavvuftaki konumundan uzaklaştırılarak kullanılması dikkat çekicidir. *"İslami gelenekte, vücûdun yokluk âlemine yansıyarak varlığa dönüştüğü inancı varken Akif Paşa, yokluğu varlığın inkârı için kullanır."* (Kacıroğlu, 2009a: 2135). Ayrıca tasavvufi şiirlerde yokluk da dâhil olmak üzere bütün kavramlar, Allah'a ulaşmak için aracıyken "Adem Kasidesi"nde, Akif Paşa hiçbir şekilde Allah'la veya Allah aşkıyla teselli bulmaya çalışmaz. Onun bütün şiiri *"ıstırap verici varlık ve kurtarıcı yokluk"* (Kaplan, 2002b: 27) ile ilgilidir. Yıldız ise ilahi kudret yerine yokluğa sarılan şairin, şiirini bitirirken Mevlânâ'nın "*Men bende-i Kur'ânem eğer cân dârem/Men hâk-ı reh-i Muhammed-i Muhterem"* mısralarını hatırlatacak şekilde *"Mahv-ı hâk-i reh-i şâhenşeh-i kevneynim*

ben/ Ne tevellâ-yı vücûd u ne teberrâ-yı adem" (Yıldız, 2010b: 529) mısralarını kullandığını belirtir. Bu da şairin hem tasavvufi şiir bilgisini göstermesi açısından hem de şairin tasavvufi gelenekteki bir beyti kullanarak onu bağlamından koparması açısından önemli görünmektedir. Akif Paşa'nın tek şiir ile başlattığı eğilimin kendisinden sonraki şairler tarafından devam ettirilmiş olması da oldukça önemlidir. Onun ortaya koyduğu varlık ıstırabı, yokluk özlemi ve felsefi buhran Ziya Paşa hatta Servet-i Fünûn dönemindeki şairlerde de kendini göstermiştir (Tanpınar, 2003b: 100).

Şinasi, 1849'da Fransızcasını ilerletmek ve maliye alanında eğitim almak için Fransa'ya gitmiş ve Fransa'da kaldığı altı yıl boyunca Batı medeniyetini yakından tanımış, ünlü oryantalist Silvestre de Sacy ile yakın dost olmuş ve pozitivizmin en önemli temsilcilerinden Ernast Renan'la tanışmıştır. Bu yakınlaşmaların etkisiyle oluşan görüşleriyle Şinasi, Türk şiirinde daha önce zorlanmamış sınırları zorlamış ve bu sayede şiirdeki hareket noktasını ilham ya da imana değil, akla bağlamıştır (Aktaş, 2009a: 35). Bu doğrultuda da Şinasi, *Divan*'ında peygambere naat yazmamamış, "Münâcât"ında ise klasik Türk edebiyatındaki şiirin aksine Allah'ı teferruatlardan ayırarak ele almıştır (Kaplan, 2002b: 35). Münacaatında Allah'ın varlığı *için "Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım"* diyerek yönelmesi bakış açısını göstermesi açısından önemlidir. Çoğaltılabilecek bu örneklerin sonucunda denilebilir ki *"Şinasi'nin akıl-iman meselesi karşısındaki tavrı ve aklı rehber edişi, Allah'a iman konusunda İslami anlayıştan uzak duruşu onu kitapsız bir din algısına götürmüştür."* (Kacıroğlu, 2009a: 2142). Dine karşı bu tutumu sonucunda Şinasi'nin şiirinde tasavvuf/mistisizmin yansımasının olmadığı görülmektedir. Bu genel değerlendirmeye rağmen şairin bir gazelinde tasavvufi şiirde önemli olan zahit- rind zıtlığına yer verdiği görülür:

"Zühhâd bilse zevk-i şerabı hemân eder

Rindâne nush verdiğine tevbe-i nasûh

Nûr ol da in mezârına işret şehîdinin

Ey mey senindir âlem-i ervâha dek fütûh" (Yıldız, 2010b: 530)

Ali Yıldız, Şinasi'nin bu gazeli için "mey", "zahid" ve "rind" mazmunlarının tasavvufi olarak değerlendirilebileceğini belirterek özellikle "fütûh"un tasavvuf açısından önemini vurgular. Tasavvufta fütûha ulaşmada önemli olan "mey" yani ilahi aşkın şarabının önemli olduğu bilinmektedir. Şinasi bu gazelde tasavvufi anlamı hedeflemese de

tasavvufi kavramları anlamının dışında kullanması açısından önemlidir (Yıldız, 2010b: 530).

Şinasi ile Namık Kemal arasında yer alan, hem yeni Türk edebiyatının hem de klasik türk edebiyatının özelliklerini birlikte kullanan Ziya Paşa, Önder Göçgün'ün ifadesiyle *"Bizde Divan şiirinin son büyük temsilcisidir"* (Göçgün, 2001: 15). Fakat Ziya Paşa'yı herhangi bir yerde konumlandırmak oldukça zordur. Çünkü Ziya Paşa devrinin tüm tezatlarını bünyesinde toplayan bir sanatçıdır. Fikren, 17. yüzyıl Fransız klasikleri yanında 18. yüzyıl Fransız romantikleri ve filozoflarını okuyarak yetişen diğer Tanzimat aydınlarının özelliklerini yansıtmakta, düşünce dünyası açısından Batı tesirini göstermektedir. Buna karşın duygularıyla yerli kalmaya özen gösterdiği anlaşılmaktadır (Göçgün, 2001: 15).

On iki bentten oluşan "Tercî-i Bend"inde klasik İslam felsefesi ve edebiyatındaki düşünce dünyasıyla Newton nazariyesini birleştirmeye çalışan Ziya Paşa'nın şiirinde tezatlarla dolu kişiliğinin yansımalarını görmek mümkündür. Terci-i Bend'de âciz, kaderci bir insanı yansıtır. Kaplan, bu manzumede, Doğu'yu asırlardan beri ezen bir felsefenin gizli olduğunu ve Ziya Paşa'nın bakışlarını ne tarafa çevirirse çevirsin huzursuz olup gördüklerini akla sığdıramadığını belirtmiştir. (Kaplan, 2002b: 65). Şair şiirinde her bentte var oluş ve yaratılışla ilgili çelişkili tezatlarla ve huzursuzlukla dolu fikirlerini söyledikten sonra tekrarladığı vasıta beyti onun tezatlarını göstermesi açısından önemlidir: "*Subhane men tahayyare fi sunihil-ukul/Subhane men bi-kudretihî ya'züzü'l-fuhûl"* (Göçgün, 2001: 256). Bu beyitle Allah'ın eserleri karşısında hayretini ve aczini dile getirmesi onu hem din hem de tasavvuf kültürüne bağlamakta, tasavvufi gelenekte olduğu gibi Allah'a teslim olarak huzur bulduğunu göstermektedir. Ayrıca şair şiirinin ilk beytinde *"Bu kâr-gâh-sun' acep dershanedir/ Her nakş bir kitab-ı ledünden nişânedir"* (Göçgün, 2001: 256) diyerek tasavvufi düşünceye uygun bir şekilde, bu dünyayı ilahi kudretin kusursuzluğunu anlamak için bir işaret olarak gördüğünü belirtmektedir. Ziya Paşa'nın tasavvufi şiire yaklaşan bu düşüncelerinin yanında onun şiiri boyunca sürdürdüğü olumsuz bakış açısı ile hem geleneksel İslam hem de tasavvuf düşüncesinden uzaklaştığı da söylenebilir.

Ziya Paşa, "Terkib-i Bend"inde ise tasavvufi mazmunlara daha çok yer vermektedir. Şiirinde kullandığı "sâkî", "bâde", "arif" gibi tasavvufi gelenekte önemli olan terimleri, geleneğe uygun anlamıyla kullanmaktadır. Ayrıca bu şiirinde kullandığı vasıta beytiyle "Tercî-i Bend"indeki olumsuz havadan sıyrılmaktadır.

Türk edebiyatında metafizik ürperti ile özdeşleşen isim Abdülhak Hamit Tarhan, Tanzimat döneminin ikinci evresinde eser vermiş ve Türk edebiyatında pek çok yeniliğe imza atmıştır. *"Batı düşüncesi çerçevesinde şiirimize ölüm, hayat, Tanrı gibi fizik ve metafizik"* fikirler onunla girmiştir (Akıncı, 1954: 251). Tanpınar, yeniliğin karşısında metafizik huzursuzluk yaşama bakımından Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit Tarhan'ı birbirine benzetmektedir. İki şairin arasındaki farklılıklara değinirken Ziya Paşa'nın Allah'ın mahiyeti üzerine düşünmemesine karşın Hamid'in Allah'ı bir problem olarak gördüğünü belirtir (Tanpınar, 2003b: 527). Ziya Paşa gibi o da ruhunda yaşadığı tezatları şiirine taşımıştır. Ruhun mahiyetini anlamaya çalışırken *"Sermedî bunlarca rûh-ı bî-cesed/Bî zevâl anlarca ol gaz tâ ebed!"* diyerek din ve bilimdeki ruh inancına değinmiştir (Tanpınar, 2003b: 527). Hamid, *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* isimli eserlerinde ise ölüm teması üzerinde durmaktadır. Bu eserlerinde "ölüm", "korku", "endişe" ve "metafizik duyarlılık" dikkat çeker. Hatta *"Dikkat edilirse, metafizik ürpertinin şiirde, tasavvufi muhtevanın yerini aldığı görülür."* (Yıldız, 2010b: 539). Tasavvufta sûfî, ölümü isterken Hamid, tam aksine ölümden korkar hatta bu dünya hayatının fâni olmasından yakınır.

Tanzimat ikinci evrede *Talim-i Edebiyat*'la yeni edebiyatın teorik alt yapısını kurmaya çalışan Recaizade Mahmud Ekrem'in "Tevhid", "Nat", "İlahi", "Fatiha-i Kelam" gibi şiirlerinde dinî hassasiyete yer verilir ve bu şiirlerde tasavvuf da kendisini gösterir (Tansel,1962a: 11-21). Recaizade Mahmut Ekrem, dinî tasavvufi duyuşu tabiata dayanarak ele alır. Fakat bu eğilim geleneksel edebiyattan farklı bir şekilde görülür. Onun şiirlerinde Tanrı ile tabiat, panteizmi düşündürecek derecede iç içe görülür (Yıldız, 2010: 536).

Tanzimat birinci ve ikinci evrenin şiir birikimi üzerine kurulan Servet-i Fünûn edebiyatı içinde tasavvufun, Tanzimat dönemine göre daha da azaldığı dikkat çeker. Bu dönemde klasik, eski edebiyat tertibinde vazgeçilmez olan tevhid, münacaat ve natlara yer verilmediği ama dinî içerikli şiirlerin Servet-i Fünûn ve Milli Edebiyat dönemlerinde farklı şekillerle yeni bir düzenle devam ettiği görülür (Tansel, 1962b: IX). Servet-i Fünûn edebiyatının en önemli iki kalemi Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret'in şiirlerinden hareketle bu dönemde tasavvufun etkisinden söz etmek mümkündür (Yıldız, 2010b: 542).

Aslen doktor olan ve Türk şiirinde parnasyen şiirin temsilcilerinden sayılan Cenap Şahabettin'in genellikle şiirlerinde sosyal, siyasal konulara yer vermediği söylenebilir. Aynı şekilde şiirlerinde dinî ve tasavvufi duygulara da rastlamak güçtür, fakat şairin az sayıdaki din temalı şiirlerinin II. Meşrutiyet sonrası yazıldığı bilinmektedir (Enginün,

2006: 556). Cenap Şahabettin, "Münâcât"ında dünya hayatını kastederek *"Ben bu alçak zeminde muztaribim."* ve *"Ben remâdım, harîm-i sinemde"* (Tansel, 1962b: 26) demektedir. Bu görüşleriyle geleneksel tasavvufi şiirde olduğu gibi bu dünyaya önem vermediğini belirtmektedir ve tasavvufa uygun bir şekilde bu dünyayı boş ve fâni görmektedir. Fakat bu görüşünü ifade ederken dünya için "alçak" ve kendisi için de *"remadım*" gibi ifadeler kullanarak insanı tasavvuftaki kıymetli konumundan uzaklaştırmaktadır.

Servet-i Fünûn'un en çok eleştirilip en çok övülen ismi olan Tevfik Fikret ise ilk şiirlerinden olan "Tevhid"de Allah'a geleneksel dinî şiir çerçevesinde seslenenirken ilerleyen yıllarda dinî duyarlılığın yerini dünyevî bir mistik yaklaşıma bıraktığı görülmektedir. Onun şiirinde dine karşı değişen bu tutum paralel olarak tasavvufa karşı da gelişir. Ali Yıldız, onun şiirinde tasavvufi kavramları aslından uzaklaştırarak kullanmasına dikkat çeker ve bu açıdan iki şiiri "Gayya-yı Vücûd" ve "Halûk'un Amentüsü"nün önemini belirtir. Özellikle "Gayya-yı Vücûd" ele alındığında şairin tasavvufa karşı dönüştürücü tutumu açık bir şekilde görülmektedir. Pis su birikintisini vücudun imi olarak kullanan şair, gayya yani cehennem çukuru ve vücûd kelimelerini birleştirerek yaratılış ile ilgili görüşlerini yansıtmaktadır. Çünkü tasavvufta "vücud", mutlak anlamıyla iyiliği ifade ederken Tevfik Fikret'in vücudu gayya ile birlikte zikretmesi şairin vücudu tamamen tersine çevirerek kullandığını göstermektedir (Yıldız, 2010b: 546).

Bu dönemde eser veren sanatçılardan biri olan Rıza Tevfik'ten de bahsetmek gerekmektedir. Döneminde "feylesof" olarak ün salan Rıza Tevfik, şairliği yanında folklor, felsefe, estetik ve tasavvuf alanlarında yazdığı yazılarıyla da önemli bir isimdir. İlk dönemine ait şiirlerinde hâkim tema olarak görülen Tanrı, kâinat, varlık- yokluk, tabiata karşı şüphe ve endişe gibi bazı felsefi problemlerle gam, keder ve ölüm duygusunda materyalist filozofların etkisi vardır (Uçman, 1986: 14). İlerleyen yaşlarında da önceden mesafeli olduğu vahdet-i vücûd felsefesine yönelen Rıza Tevfik, bu düşüncelerini şiirlerine yansıtmıştır (Kalın, 2014: 99). Rıza Tevfik'in tasavvufi eğilimini "Gel Derviş", "Yunus Emre'ye Armağan", "Bezm-i Cem" gibi şiirlerinde görmek mümkündür.

1.5. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Tasavvuf/Mistisizm ile İlgili Kavramlar: "Gelenek", "Toplumsal Hafıza" ve "Kültürel Bellek"

1.5.1. Gelenek

Modernleşmeyle o zamana kadar toplumsal geleneğin çevresinde ilerleyen yaşam algısı, modernleşme etkisiyle "modern" ve "gelenek" olmak üzere iki ayrı döneme bölünür. Bu durum içinde gelenek, eski ve eksik kabul edilerek öteki olarak görülür. Modernleşme ile başlayan bu ötekileştirme ve parçalanmaya karşın, gelenek bir yandan da modernliğin içinde canlı kalmayı sürdürür. Yazılı kültürü olmayan bir toplumun var olabileceğini ama sözlü kültürü olmayan bir toplumun asla var olamayacağını belirterek sözlü kültürün önemine değinen Ong, *"Yazı, hiçbir zaman sözlü nitelikten bağını koparamaz."* demektedir (Ong, 2007: 20). Bu açıdan geleneğin en eski dönemlerden itibaren farklılaşarak da olsa modernin içinde devam ettiği görülmektedir. Bu genel çerçeveye rağmen "modern" ve "gelenek" arasındaki bu ilişkiyi iyi analiz edebilmek için her iki kavramı da ele almak gerekmektedir.

Gelenek, bir terim olarak sosyal bilimlerin hemen hemen her alanında ele alınan kavramlardan biridir. *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde gelenek *"Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranış; anane."* (TDK, 2011: 920) olarak tanımlanmaktadır. Kültürel boyutu sayesinde toplumsal bir yapısı bulunan gelenek, Marshall'ın *Sosyoloji Sözlüğü*'nde ise belirli davranışsal norm ya da değerleri aktaran, gerçek ya da hayali geçmişte süreklilik gösteren ve yaygın bir şekilde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi olarak açıklanmaktadır (Marshall, 1999: 258- 259).

Modern ve gelenek ilişkisi açısından bakıldığında öncelikle yeniliğin, eskiden kurtulmanın, pozitivizmin şekillendirdiği bir dünya anlayışı olan "modern"in; geleneğin tam karşısında yer aldığı ve geleneğin ötekisi hâline geldiği düşüncesi doğmaktadır. Paz, modernin geleneği ötekileştirmesiyle ilgili *"Şimdiki zaman geçmişe tahammül etmeyecektir; bugün dünün çocuğu olmayacaktır. Modern olan geçmişle bağlarını koparır ve bunu tamamen yadsır."* (Paz, 1996: 14) demektedir. Bu açıdan modern, var olabilmek için geleneği yadsımak zorundadır ve sonuç olarak modernin içinde gelenek mümkün görülmemektedir, çünkü modern yadsıma ve kendi kendini eleştirme üzerine kuruludur (Paz, 1996: 15). Farklı araştırmacıların görüşleriyle desteklenebilecek olan bu

yaygın bakış açısının yanında geleneğin her zaman var olduğunu savunan T.S. Eliot, geleneğin körü körüne bir taklit olmadığını ve olmaması gerektiğini belirttikten sonra gelenekte önemli olanın "tarih şuuru" ve geçmişin "hâl"de yaşadığı bilinci olduğunu belirtir (Eliot, 1990: 2). Ayrıca bir sanatçının dünya görüşünü ve düşüncelerini iletmesi için sanatçının eserinin geçmişle organik bir bütün olması gerektiğini de bu bağlamda ifade eder (Eliot, 1990: 3).

Octavia Paz ve T.S. Eliot gibi Batılı eleştirmenlerin görüşlerinin yansımalarını ya da benzerlerini Türk edebiyatında da görmek mümkündür. Fakat Batı'dan farklı olarak Türk edebiyatı gibi Batı tipi modernleşme yaşamayan bir toplumun edebiyatı olan ve edebî açıdan modernin nerede başladığı ya da tam yerleşip yerleşmediği bile tartışma konusu olan bir edebiyatta geleneğe rağbetin daha farklı sebepleri olduğu söylenebilir. Türk şiirini Batı modernliği açısından ele alan Hasan Bülent Kahraman, genel olarak gelenek ve modern Türk şiirinin ilgisini kurarken Türk modern şiirinin *"modernizmayı, modern-öncesinin içinden, onunla birlikte, ondan kopmayarak üretme tutkusu olduğunu bunun ise ya ana rahmine yeniden dönme isteği ya da Türk modernizminin henüz oedipus kompleksini aşamadığının göstergesi olduğunu"* söyler (Kahraman, 2015: 42). Ayrıca Türk şiirinin çeşitli aşamalar kaydettikten sonra her zaman geleneksele kapandığını belirterek geleneğin Türk şiirindeki yerine işaret eder (Kahraman, 2015: 50). Buna karşın Ahmet Hamdi Tanpınar, geleneği vaktiyle başlamış ve vaktiyle bitmiş olan değil, vaktiyle başlayıp kökleşmiş olan ve hâlen ağır kusurlarıyla dahi sürmekte olan diye belirtir. Bu sebeple geleneğe karşı çıkmanın, eskinin devlerine karşı çıkmak olmadığını, geleneğin yerleşmiş hatırı sayılır kurallar içinde sürmekte olan yanlışlığın farkına vararak, onun ve onu belirleyen etmenlerin dışında eser vermek olduğunu söyler (Tanpınar, 1968a, 28). Modern şiirin içinde geleneğin yeri ve gerekliliği üzerindeki olumlu- olumsuz görüşleri çoğaltmak mümkündür.

Gelenek söz konusu olduğunda tasavvufun hem içerik hem de hayal ve imaj dünyası açısından vazgeçilmez bir kaynak olduğu fikrinde olan Hilmi Yavuz da bugünkü Türk şiirinin varlığının büyük bir kısmını tasavvuf düşüncesine borçlu olduğunu belirtir (Yavuz, 1999a: 112). Tasavvufun vazgeçilmez bir gelenek kaynağı olmasının sebeplerinden biri, altı yüzyılda gelişip şekillenen bu edebiyatın, geleneğin en güçlü damarlarından biri olmasıdır. Bu etki o kadar büyüktür ki geleneksel edebiyat içinde tasavvufi yorumun yapılamayacağı herhangi bir şiir bulmak neredeyse imkansızdır (Andrews, 2012: 150). Böylesi derin etkileri bulunan bir geleneğin bir anda ortadan kaybolması mümkün görünmemektedir. Bunun sonucu olarak da kavramlar, kişiler ve

hayal dünyası olarak geleneğin en az rağbet gördüğü dönemlerde bile tasavvufun ilgi görmesine sebep olmaktadır. Geleneği savunan kitlenin vahiy temelli bir sistemi özleyen ve geçmişi üstün tutan bir dünya görüşüne sahip olduğu ve bu kitle için tasavvufi kültüre sahip çıkmanın modernleşmeye karşı bir refleks hâline geldiği söylenebilir. Diğer taraftan modernliği ön planda tutan görüşe göreyse geleneğin tamamen atılması gerekmektedir. Yani "*...bugünkü değerlerden söz edilecekse gelenek, etkisiz; geçmişi yüceltmek anlamında ise bir sığınak olarak kabul görür"* (Örgen, 2010: 25). Bu sebeple ilk bakışta modernleşme taraftarı ve karşıtlarının gelenek ve modern kavramları üzerinden bir çatışma oluşturdukları düşüncesi doğmaktadır. Buna karşın tasavvuf ve diğer geleneksel şiir özelliklerinin sadece modern karşıtları ya da modernlik öncesi döneme dönmek isteyen sanatçılar tarafından rağbet gördüğünü söylemek mümkün değildir. En modern ya da geleneği tamamen yadsıyan sanatçılarda bile geleneğin yer yer rağbet görmesi bu bakımdan önemlidir. Bu açıdan geleneğin modern edebiyat içindeki yansımalarının birbirinden farklı seviyelerde ve sebeplerle olduğu görülmektedir.

Türk Şiirinde Gelenek isimli çalışmasında geleneğin farklı tanım ve anlamlarından yola çıkarak şiirde geleneğin nasıl ele aldığını inceleyen Ertan Örgen, şiirde geleneğin "geçmişe dönük olma, bağlanma"; "zamanla kendini ortak bir kabul haline getirme"; "yaygınlık, üstün tutulan eserlerin izinden gitme" olmak üzere üç açıdan değerlendirildiğini belirtir (Örgen, 2010).

Geleneğin izleri şiirde ses, söyleyiş, nazım şekli, vezin, içerik gibi farklı yönlerden görülebilmektedir. Gelenekten yararlanmanın "ritim", "tasavvuf" ve imaj/hayal dünyası" açısından tespit edilebileceğini belirten Muhsin Macit, gelenekten yararlanan şiir için tasavvufun önemine işaret eder (Macit, 2006: 154-162). *Yeni Türk Edebiyatında Geleneğin İzleri* isimli kitabında geleneğe dönüşün sebepleri üzerinde duran Nurullah Çetin ise "Oryantalist Tavra Tepki", "Estetik Değerler Kaynağı Olarak Görme", "İdeolojik Yaklaşım" ve "Postmodernizmin Etkisinin Artması" başlıkları altında görüşlerini açıklamıştır. Ayrıca Nurullah Çetin, geleneğin "Geleneği Sürdürmek", "Gelenekten Yararlanma" ve "Geleneği Yeniden Üretmek" olmak üzere farklı yaklaşımlarla ele alındığını belirtmektedir (Çetin, 2012b).

Yukarıdaki çalışmalardan kaynakla tasavvufun gelenekle ilişkisine de sıklıkla değinildiği görülmektedir. Bu ilişkinin, tasavvufun bünyesinde bulundurduğu ritüeller, semboller ve tasavvuf çerçevesinde yaşayan dinî mekân ve zaman algısı ile hatırlatıcı yönüyle "kültürel miras" oluşturduğu görülmektedir. *Kültürel Bellek* isimli kitabında

sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki farklara ve bu iki kültüre göre gelenek ve kültürel bellek arasındaki bağa odaklanan M. Emir İlhan, Assman'ın da üzerinde durduğu şekliyle sözlü kültürde döngüsel bir zaman algısının bulunduğunu ve bu algıyla gelenek olanın tekrarlanarak devam ettiğini; buna karşın yazılı kültürde doğrusal zaman anlayışı ile geçmiş ve gelecek algısını vurguladığını, bu bağlamda kültürel bir miras algısının da bellekle ilişkili olarak şekillendiğini belirtir. Hatta bu durumda geçmişin bellekleşerek geleneğe dönüştüğünü de ifade eder (İlhan, 2018: 171). Bu açıdan gelenek söz konusu olduğunda bellek hatta özel anlamda kültürel bellek ilişkisi akla gelmektedir. Cumhuriyet döneminde tasavvufla özdeşleşen ritüeller, zaman ve mekân ilişkisi, hatta tarihi açıdan büyük bir etki alanına sahip olan ve şu anda toplumun belleğinde geleneğin yaşaması için hatırlatma figürü olarak yer alan önemli mutasavvıflar, eserler kültürel belleğin dünden bugüne taşınmasına aracılık etmektedir. Bunun yanı sıra kültürel bellek ve geleneğin arasındaki bağ üzerinde duran Assman, kültürel bellekten farklı olarak gelenek ve görenek için *"... yaşanan olgunun, kopuştan öncesini devralma ve kabullenme yanını içermediği gibi, unutma ve yok sayma gibi olumsuz yönlerini de göz ardı.."* eder (Assman, 2001: 38) demektedir. Assman'ın bu görüşlerine, Sezai Karakoç şiirlerindeki hatırlama edimi üzerinde durduğu makalesinde değinen Gökhan Tunç, hatırlamanın bir kopuştan sonra gerçekleştiğine de dikkat çekerek Assman'ın *"Bu anlatılar bugünü bambaşka bir şekilde aydınlatırlar: Eksik olan, kaybolan, yok olan ve kenara itileni vurgular ve "bir zamanlar" ile "şimdi" arasındaki kopmayı bilince çıkarırlar."* (Assman, 2001:81) görüşlerinden yararlanarak kültürel belleğin şimdiye karşı bir alternatif olarak şekillendiğini ifade eder (Tunç, 2020: 22). Bu şimdiye karşı tutum, her zaman bilinçli olmasa da her hatırlamanın bir anlamda uzakta kalan geçmişe yönelme olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde de modernleşme ile gerçekleşen bir kültürel kopuştan sonra geleneğin tekrar ele alınmasının birbirinden farklı kırılmalara ve kopuşlara yol açtığı, geçmişin bellekle çoğalan yönleri açısından değerli olan tasavvufun önemli bir noktada yer aldığı da görülmektedir. Bu açıdan Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde tasavvufu, toplumsal hafıza, kültürel bellekle ilişkilendirilerek değerlendirmek mümkün olmaktadır.

1.5.2. Toplumsal Hafıza- Kültürel Bellek

"Bellek", "hafıza" her alanda kullanılan oldukça yaygın kavramlardan biridir. Enzo Travergo'nun da "*'Bellek' kadar heder edilmiş kelime nadir bulunur."* (Travergo,

yyy: 9) diyerek ne kadar geniş kapsamda kullanıldığına değindiği bellek, *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde *"Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin"* (TDK, 2011: 304) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımla "hafıza" ve "zihin" gibi farklı ifadelerle adlandırıldığı belirtilen belleğin, bireyin kendi tecrübelerinin yanı sıra öğrenerek de edinildiği ifade edilerek kavramın ne kadar geniş sınırları olduğu gösterilmektedir.

Belleği hafıza olarak ele alan Ömer Demir ve Mustafa Acar'ın *Sosyal Bilimler Sözlüğü*'nde *"1. Bellek. Zihnin geçmiş deneyimleri, bilgi, olay ve görüntüleri yeniden çağırma, hatırlama işlevi."* (Demir ve Acar, 2005: 180) denilerek bellek geçmişle ilişkilendirilmektedir. Bu tanımda belleğin işlevleri "yeniden çağırma" ve "hatırlama" ile ön plana çıkarılmaktadır. Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde ise bellek *"Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü"* (Cevizci, 1999: 111) olarak açıklanmaktadır. Tanımında belleğin farklı türleri üzerinde de duran Cevizci *"Bellek, anımsayan öznenin geçmişteki duyguları, bilinç halleri, kısaca psikolojik yaşantıları ile ilgili olduğu zaman, buna içe bakışsal bellek, buna karşın, anımsayan öznenin geçmişte algıladığı, zihinden bağımsız nesnelerle ilgili olduğu zaman ise buna algısal bellek adı verilir."* ifadeleriyle belleği "içe bakışsal bellek" ve "algısal bellek" olarak ikiye ayırır (Cevizci, 1999: 111). Çoğaltılabilecek olan benzeri bellek ve hafıza tanımlarında belleğin farklı yönlerine dikkat çekildiği görülse de özellikle "geçmiş"le olan ilgisi "tecrübe" ve "öğrenme" yoluyla geçmişten gelen anıların bugüne taşınmasını sağlayan bir kavram olarak belleğin üzerinde durulmaktadır.

Antik Çağ'da Platon, erdem üzerinde durduğu *Menon* isimli eserinde belleğe de değinir. Eserde idealar kuramındaki ikili dünya algısı ve bu dünyaların gerçek –yansıma olarak ikiye ayrılmasıyla ilişkili olarak "hatırlama" edimi de anlam kazanır ve bu bağlamda da hatırlama, farkına varmadan bilinen bilgilerin aslında başka bir zaman diliminde, hatta henüz insan olmadan önceki bir aşamanın anılarıyla ilişkili olduğu Menon ve Sokrates arasındaki diyaloglarla verilir (Platon, 1989: 37). İlk olması açısından önemli olan bu hafıza algısının devamında da Antik Çağ'da Aristo, Augistinus (Ricoeur, 2011: 2017) sonrasındaki dönemde ise Humme ve Locke gibi pek çok araştırmacının farklı açılardan yaklaşarak bellek üzerinde durdukları görülmektedir (Karaaslan, 2019: 31-32).

Bellek üzerine değerlendirmelerde bulunan isimlerden biri olan Henri Bergson ise belleği "*...geçmişimizi tamamıyla saklayan bir realite*" olarak tanımlayarak geçmişle bellek arasındaki irtibata değinir. Hatırlamayı ise *"geçmişin lazım oldukça gelip şimdiyle kaynaşması"* (Bergson, 1986a: XVII-XVIII) diyerek izah eder. Ayrıca bu konudaki ünlü eseri *Madde ve Bellek*'te "*...belleğin pratik işlemi, dolayısıyla sıradan işlemi, geçmiş deneyimin şimdiki eylem için kullanma…*" (Bergson, 2007b: 59) diyerek belleğin görevini tanımlar. Bunun yanında iki ayrı belleğin bulunduğunu da belirten Bergson, ilk bellek alanını gündelik yaşamın bütün anılarını depolayan, hiçbir ayrıntıyı ihmal etmeyen bir bellek; ikincisini ise daima eyleme dönük sadece geleceğe bakan bir bellek olarak tanımlar (Bergson, 2007b: 61-62). Ayrıca Bergson hatırlamanın bir topluluk içinde mümkün olduğunu, çünkü hatırlanacak olan şeylerin bir topluluk içinde oluştuğunu, bireyin topluluktan uzaklaştıkça hatırlayacağı konuları yavaş yavaş unuttuğunu savunur (İlhan, 2018: 44). Böylece belleğin sınırlarını bireyselden toplumsala doğru genişleterek belleğin sadece bireysel bir hatırlama edimiyle şekillenmediğine odaklanan toplumsal bellek çalışmalarına da bir kapı aralamış olur.

1920'li yıllarda Bergson'un öğrencisi ve Durkheim'le birlikte çalışan ve belleği sosyal bir çerçeveye oturtarak ele alan çalışmalarıyla toplumsal bellek çalışmalarına ayrı bir boyut veren Maurice Halbswachs, toplumun bireylerince paylaşılan, birlikte oluşturulan bir bellek alanına yoğunlaşması bakımından özel bir öneme sahiptir (Assman, 2001: 39-40). Hatırlamayı bir yeniden inşa edimi olarak gören Halbswachs, belleği "bireysel", "otobiyografik" ve "tarihsel" olmak üzere birbirinden farklı ya da birbiriyle ilişkili alanlardan bahsederek ele alır. Bu bellek alanlarının yanında özellikle de kendisinin tanımladığı "kolektif bellek" alanı üzerinde durur.

Kolektif bellek tanımını "kişiler arası bağa" dayandırarak bir gerçeğin bellekte yer edinebilmesi için bir grupla ilişkili olmasını önemseyen Halbswachs, bu manada *"... hatıralarımız genellikle kolektif olarak kalır ve yalnızca bizim müdâhil olduğumuz olaylar ve yalnızca bizim gördüğümüz objeler söz konusu olduğunda bile bize başkaları tarafından hatırlatılır."* (Halbswachs, 2018a: 10) diyerek bireysel bir bellek için bile bir gruba mensubiyetin önemine değinir. Genel manada belleğin geri çağırma edimi olan "hatırlama"yı *"... bizim zihnimizdekilerin yanı sıra diğerlerinin zihinlerinde de bulunan ortak veriler ya da kavramlar, bizim zihnimizden onlarınkilere, onlarınkilerden de bizimkine, karşılıklı ve aralıksız olarak geçmektedir ve bu da yalnızca, hafızamın aynı topluluğun bir parçası olmuşsa ve olmaya devam ediyorsa olasıdır."* (Halbswachs, 2018a: 20) ifadelerini kullanarak doğrudan topluluğun kolektif hafızasına dayanan bir

hatırlama ediminin mümkün olduğunu belirtir. Sadece "hatırlama" edimi değil, "unutma"yı da tanıdıklarla ilişkilendirerek bir hatıranın artık hatırlanması mümkün değilse bu durumun, söz konusu hatıranın artık gönderme yaptığı bir grubun uzun zamandır parçası olunmamasından kaynaklandığını düşünür (Halbswachs, 2018a: 20).

Halbswachs üzerinde durduğu "çocukluktan itibaren yaşanan tarih" ve "nesiller arası canlı bağ"ı da kolektif bellekle ilişkilendirerek yorumlar. İlk çocukluk dönemine ilişkin yeteri kadar hatıramızın bulunmamasının sebebini henüz bir sosyal varlık olunmamasına bağlayan (Halbswachs, 2018a: 24) Halbswachs, bir yandan da *"hafızam bugün hâlâ, çocukluğumun bu ilk tarihsel çerçevesini ilk izlenimlerimle eşzamanlı olarak hatırlıyor."* (Halbswachs, 2018a: 59) diyerek çocukluk döneminin bellek üzerindeki etkisini de tespit eder. Bununla birlikte Halbswachs, birey için en önemli hatırlatma faktörlerinden biri olarak önceki nesillerle ilişkiyi önemser. Yazılı bir tarihin yanında, zaman boyunca sürüp giden ve sürekli yinelenen ama görünüşte yok olmuş gibi görünmesine rağmen aslında yaşayan bir tarihin olduğuna da dikkat çeken Halbswachs, "*bazen, bugün yalnızca dışarıdan, tarih, tablolar, edebiyat aracılığı ile tanıyabileceğimiz dönemlere doğrudan temas noktası"* (Halbswachs, 2018a: 60) olarak kabul ettiği eski nesille kurulan bağa, Stendal'ın kişiliğinin ve düşüncelerinin gelişiminde önemli olan dedesini örnek vererek değinir. Fakat buna rağmen tanıklıkların ortadan kalktığı bir geçmişin sadece izlerinin görülebileceğini de belirterek mevcut durumda "*...geçmişi geçici olarak yeniden inşa etmek için tüm gerekenlerin kalmadığı bir bağlamın"* da olabileceği üzerinde durur (Halbswachs, 2018a: 61). Hatta tarihsel bir olayın yeniden canlandırılabilmesi için *"...tüm aktör ve tanıkları unutulmaktan kurtarmak gerekir."* (Halbswachs, 2019b, 124-125) diyerek tarihi bütün gerçekliği ile yeniden canlandırmanın mümkün olmadığını belirtir. Çocukluk döneminde okunmuş bir kitabın ya da bu döneme ait bir resmin bireyin zihninde bir yeniden canlandırma değil de yeniden inşaya yol açtığını ifade eder (Halbswachs,2019b, 128). Bu açıdan kolektif bağları önemseyen Halbswachs'ın belleği, bütün nesillerin ya da bir toplumun gelmiş geçmiş bütün fertlerinin zihninde yaşayabilecek bir bellek algısından ziyade "nesil" ve "grup" ilişkilerine önem vererek ele aldığı anlaşılmaktadır.

Kolektif bellekte zaman ve mekânın önemi üzerinde duran Halbswachs *"Mekânsal bir çerçevede gelişmeyen hiçbir kolektif hafıza bulunmamaktadır"* (Halbswachs, 2018a: 153) görüşüyle kolektif bellek tanımında "mekân"ı merkeze yerleştirir. "Zaman"ı ise sadece bir içeriğe sahip olduğu sürece gerçek kabul ederek izafi ve sınırlı kabul ettiği zamanın bireye hatıralarını düzenleyip yeniden inşası için gereken

malzemeyi verdiğini (Halbswachs, 2018a: 135) de belirtir. Bu açıdan onun düşüncesinde zaman ve mekânla hatırlanan bir hatırlama ediminin önemsendiği söylenebilir.

Hafıza ve tarihin birbiriyle olan ilişkisine *"yanımda, konuşarak ya da okuyarak büyütebileceğim, tarihsel hatıralardan oluşan bir bagaj taşıyorum"* (Halbswachs, 2018a: 46) diyerek değinen Halbswachs, bunların ulusal düşünceden, gelenekten, aileden, meslekten ya da farklı sosyal çevrelerden edinildiğini ama bunların tam olarak yeniden canlandırılabilecek hatıralardan farklı olduğunu da belirtir (Halbswachs, 2018a: 47). Tarihsel ve kolektif hafızanın farkını da bu nokta olarak gören Halbswachs, yazılan ya da öğrenilen tarih yanında toplum içinde tarihin yapay sınırlarından uzak, yaşayan ve sürekliliği herhangi bir kesintiye uğramadan devam eden bir tarihin mevcut olduğunu ve bunun sadece grubun sınırlarını aşmadan mevcudiyetini sürdürebileceğini ifade eder (Halbswachs, 2018a: 78). Tarihsel ve kolektif hafıza arasındaki başka bir farkın da kolektif hafızanın grupla ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek olan birden çok kolektif hafızanın varlığı olduğunu belirten Halbswachs, tarihin sınırlandırıcı özelliği ile tekleştirirken grupların sayısınca artan farklı birçok kolektif hafıza bulunduğuna değinir (Halbswachs, 2018a: 81).

Halbswach, belleği bireysel bellek sınırından daha geniş bir kapsamda ele alarak zaman, uzam ve grupla ilişkilendirmesi, ayrıca belleğin kolektif boyutunu tespit ederek bu alandaki araştırmaların toplumsal bellekle irtibatını kuvvetlendirmesi bakımından önemli tespitlerde bulunmuştur. Bununla birlikte belleğin gelenek ve kültürle olan ilişkisi üzerinde detaylı bir şekilde durmamıştır. Nesiller arası canlı bağ ile nesilleri aşan bir belleğe kapı açsa da hafızayı sadece bir grup ile ilişkilendirerek kültürel bellek boyutuna eğilmemiştir.

Belleği nesillerin, grupların sınırından çıkaran isim ise Jan Assman'dır. Halbswachs'ın kolektif bellek algısı üzerine kurduğu görüşlerinin bir devamı olan kültürel bellek algısını oluşturmuştur. Assman, bellek denince iç bir olgunun ve bireyin beyninde olan bir kavramın akla gelmesine karşın, belleğin toplumsal yönüyle bir dış olgu olduğunu düşünmektedir. Bireyin beyninde bir bilginin ne kadar tutulacağı ya da nasıl tutulacağının da bu dış koşullar ile belirlendiğini ifade eder (Assman, 2001: 24). Bu açıdan ele aldığı belleğin, "mimetik bellek", "nesneler belleği", "dil ve iletişim", "kültürel ya da anlam aktarımı belleği" olmak üzere farklı boyutlarının bulunduğunu belirtir (Assman, 2001: 25-26). Bu bellek alanları içinde kültürel belleğin geleneklerle ilişkisine de değinerek geleneğin, anlamların devredilmesi ve canlandırılması yönüyle kültürel

belleğin alanına girdiğini de ifade eder (Assman, 2001: 26). Belleğin boyutları üzerinde dururken özellikle iletişimsel ve kültürel bellek farkından hareket eden Assman, bireysel deneyimlere dayanan ve ömrü 80-100 yıl arasında değişen iletişimsel belleğin aksine kültürel belleğin efsanevi köken tarihine kadar uzayan bir silsile ile devam ettiğini ve efsanevi bir geçmişte yaşananlara dayandığını belirtmektedir. Böylece Assman, kültürel belleğin insan hayatını aşan hatta nesilleri aşan yapısından bahsetmekte ve Halbswachs'ın kolektif bellek tanımından da uzaklaşmaktadır.

Ayrıca iletişimsel belleğin gayrı resmî, az biçimlendirilmiş yapısının aksine kültürel belleğin törensel bir biçimi olduğunu belirten Assman, kültürel belleğin taşıyıcılarını ise uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları olarak işaret eder (Assman, 2001: 9). Bu açılardan gelenek ve kültürel belleği birbiriyle ilişkiye sokarak gündelik olaylarla şekillenen bellek ile kültürel belleği birbirinden ayırmaktadır. Bu ayrım ile kültürel belleğin, bireye daha derin toplumsal kökleri hatırlattığını ifade eder. Assman, genel olarak Halbswachs'ın kolektif bellek algısından yararlanmasına rağmen bu yönüyle onun bellek tanımını aşan bir çerçeve çizmektedir. Bu açıdan Halbswachs nesiller arası canlı bağ ile belleğin sınırlarını az da olsa genişletmesine rağmen bunları tam olarak bireyin hafızasının bir parçası olup olmadığı sorusunu yanıtsız bırakırken Assman'ın bu konu üzerine yoğunlaşarak kültürel belleğin sınırlarını genişlettiği görülmektedir.

Onun bellek tanımının bu kadar derinlere ulaşıyor olması geçmiş ile bellek arasındaki ilişkinin nasıl olduğu sorusunu akla getirmektedir. Bu açıdan Assman geçmiş ve belleğin aynı anlama gelmediğinin altını çizerek *"kültürel bellek geçmişin belli noktalarına yönelir. Geçmiş onda da olduğu gibi kalmaz, anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır."* (Assman, 2001: 55) diyerek Halbswachs'ın geçmişle ilgili görüşlerine yaklaşır. Her ikisi de geçmişin, bellek içinde yorumlanarak yeniden inşa edildiğini ve hatırlama edimiyle geri getirilen anının aslında geçmişten farklı bir gerçeklik alanında olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan geçmiş geçmişte kalır ve bellek ancak geçmişten gelen imgelerle yeni bir gerçeklik oluşturur. Onun görüşlerinin Halbswachs ile kesişen yönlerinden biri de mekân ve zamanla bellek arasındaki irtibata verdiği önemdir. Bu manada her bellek tekniğinin ilk aracının mekânlaştırma olduğuna dikkat çeker ve Pierre Nora'nın "bellek mekânları" kavramını bu açıdan önemser (Assman, 2001: 62-63).

Assman'ın kültürel bellek tanımında en dikkat çeken yön ise onun sözlü kültür ve yazılı kültürdeki bellek algısının farklılığına ilişkin görüşleridir. Bu bağlamdaki görüşlerini, sözlüden yazılı kültüre geçişi ele aldığı ilk alt başlık olan "ritüel

bağdaşıklıktan metinsel bağdaşıklığa"dan hareketle değerlendirmek mümkündür. Assman, sözlü kültürde ritüeller ve bu ritüellerin tekrarlarından oluşan kültürel belleğin, bilginin mekânının değiştiği yazılı kültürde kutsal metinlerin yorumu ile şekillendiğini belirtir (Assman, 2001: 90). Yani sözlü kültürde de bireylerin belleğinde bulunan bilgi, yazılı kültürlerde yer değiştirerek metne taşınmaktadır. Bu açıdan belleğin, her iki kültürde de farklı edimlerle sürdüğü dikkat çekmektedir. Sözlü kültürde sürekli yapılan tekrarlar ve ritüeller sayesinde "tekrarlama" aracılığıyla devam eden belleğin, metinsel kültürde "yorumlama" ile taşındığı görülmektedir. Bu noktada, uygulamalara dayanan ve sürekli değişmeyen tekrarlarla devam eden ritüellerle dolaşım sağlanırken yazılı kültürde metnin böyle bir işleve sahip olmadığını belirten Assman, metinlerin yaygınlaşması için özel bir çabanın gerektiğini ve metinlerin kullanılmadığı zaman anlamı korumak için bir kaptan çok mezar taşına dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya olunduğunu ifade ederek (Assman, 2001: 93) yazılı kültürün sözlü kültüre göre bu açıdan daha dezavantajlı olduğunu belirtir ve bu anlamda metinsel kültürde devamlılık için yorumlamayı önemser (Assman, 2001: 98)

Kültürel bellekle "kimlik" olgusunu da ilişkilendiren Assman, bireysel kimlik yanında ortak bir kimliğin de var olduğunu belirtir ve bu kimlik türünü *"... bizim anlayışımıza göre ortak kimlik, ortak aidiyetin bilince çıkarılmasıdır. Buna göre kültürel kimlik de bir kültüre ait olduğunun ilan edilmesidir."* (Assman, 2001: 134) diyerek kimliğin, kültürel olanla irtibatını sağlar. Bu görüşleriyle "kültürel bellek" tanımının çerçevesini oluşturan Assman, kültürel bellek alanının gelenek, kimlik, yazılı ve sözlü kültür gibi kavramlarla olan ilişkilerini de incelikli bir şekilde ele almaktadır. Görüşleriyle bellek kavramının sadece bireysel ya da iletişimsel bellekten çok daha ilerilere gidebileceği görüşünü dile getirir. Halbswachs'ın tanıklara dayalı kolektif belleğinin ölümlü olduğunu belirten Emir İlhan, onun görüşlerinin geleneğin intikali için yeterli koşulları oluşturmadığını; Assman'ın ise Halbswachs'ın tezinin kuvvetli yönlerini ele alırken bir yandan da kolektif belleği eleştirdiğini belirtir (İlhan, 2018: 65).

Belleğin bireysel olmadığı görüşünde olan isimlerden biri olan Micheal Schudson da Halbswachs ve Assman gibi belleği mekânla ilişkilendirerek hatırlama için çevre etkisine önem vermektedir. Schudson *"bellek bireysel bir mülkiyettir ancak geniş bir grup tarafından paylaşıldığı için toplumsal ya da kolektif bellek olarak nitelendirilmesi"* gerektiğini belirterek belleğin bireysel yönünün bile toplumsala dayandığını (Schudson, 2007: 180) ifade eder. Ayrıca belleğin kimi zaman kolektif olarak yaratılmış anıtlar, eserler ve işaretlere yerleştirilmiş kitap, heykel gibi bilinçli olarak anıları korumak için

şekillendirilen kültürel yapıntılara dayandığını da belirterek Assman'ın belleğin biçimlendirilmiş olduğunu ifade eden görüşlerini yineler. Bu düşüncelerine ek olarak da anıların bireylerin belleğinde birbirinden farklı şekilde yer etmesine rağmen kültür taşıyıcısı olan dile, toplumsal uyarımlara, tekrarlara dayanması gibi sebeplerle toplumsal ve kültürel boyutlarını yitirmediğini belirtir (Schudson, 2007: 180-181). Schudson'un bellekle ilgili dikkat çektiği önemli nokta ise "çarpıtma"dır. Ona göre *"Çarpıtmanın önüne geçilemez. Bellek her zaman ve her surette seçici olduğu için çarpıtmaktadır."* (Schudson, 2007: 181). Çarpıtmayı da "uzaklaştırma", "araçsallaştırma", "öyküleme" ve "bilişselleştirme ve uzlaşımsallaştırma" yönleri ile ele alır. Uzaklaştırmanın, anıların hem giderek daha belirsizleşmesi hem de duygusal izlerinin kaybolmaları sebebiyle yaşandığını ifade eder. Geçmişin kullanılması olarak araçsallaştırmayı ise *"...bellek, seçerken ve tahrif ederken güncel çıkarlara hizmet eder."* (Schudson, 2007: 184) diyerek tanımlar. Böylece hatırlayan öznenin, geçmişi bugüne hizmet etmesi için çarpıttığına dikkat çeker. Belleğin dönüştürücü ve yeniden inşa edici yönüne değinen Schudson, bu çarpıtma boyutunun bilinçli olabileceği gibi bilinçsiz bir şekilde de gerçekleşebildiğine de yer verir. Ayrıca Schudson psikolojik açıdan bir savunma mekanizması olan "bastırma"yı da bir çeşit araçsallaştırma (Schudson, 2007: 187) olarak kabul ederek araçsallaştırmanın sınırlarının ne kadar geniş kapsamlı olduğunu ifade eder. Öykülemenin ise geçmişi ilginçleştirmesi ve daha dikkat çekici bir hâle getirerek onun hatırlanmasına yardım etmesi açısından önemli olduğunu belirten Schudson, *"Belli bir yorumu nakletmek için, geçmişin bir tür kültürel biçimle sarmalanması"* (Schudson, 2007: 189) gerektiği üzerinde durur. Bu bakımdan geçmişi hatırlatırken belli kahramanların ön plana çıkarılmasını da önemser. Ayrıca öykülemeye farklı bir boyutuyla da yer veren Schudson, öyküleştirmenin sadece geçmişle ilgili olmadığını, bugünle geçmişin ilgisini kurmak için de öyküleştirmeden yararlanıldığını düşünür (Schudson, 2007: 191). Bilişselleştirme ve uzlaşımsallaştırma bağlamındaysa güçlü toplumsal kurumlar tarafından korunan deneyimlerin daha iyi hatırlandığını ifade ederek kayıtlı ve arşivlenmiş anıların, deneyimlerin diğerlerine göre daha kolay hatırlandığına değinir (Schudson, 2007: 193-195). Anıtlaşmayı da bu açıdan önemseyen Schudson, *"bir şeyi bir abide ya da anıta dönüştürme sürecinde geçmiş de dönüştürülür."* (Schudson, 2007: 195) demektedir. Böylece Halbswachs ve Assman gibi belleği toplumsal ve kültürel açıdan ele alan Schudson, belleğin geçmişi yeniden inşa ederken nasıl süreçlerden geçildiğine odaklanarak bellek ve tarihî geçmiş arasındaki uçuruma da yer vermiş olur.

Toplumlar Nasıl Anımsar? isimli çalışmasında Connerton, "hatırlama"nın nasıl gerçekleştiğine değinir. Bellek alanlarının "kişisel bellek", "bilişsel bellek" ve "alışkanlık belleği" olmak üzere üçe ayrıldığını belirten (Connerton, 1999: 38-39) Connerton, *"...kişisel ve bilişsel bellek, ayrıntılarıyla, ancak birbirlerinden oldukça farklı yöntemlerle incelenmiş bulunuyorken, üçüncüsü olan alışkanlık belleği, büyük ölçüde savsaklanmıştır."* (Connerton, 1999: 43) düşüncesiyle ihmal edilen bu belleğin, hatırlamadaki öneminden bahseder. Bu açıdan Halbswachs'ı da eleştiren Connerton *"Halbwachs, geçmişin imgelerinin ve geçmişin anımsanmış bilgisinin (bir ölçüde) tören uygulamalarıyla taşınıp korunduğunu görebilmiş değildir."* (Connerton, 1999: 62) demektedir.

1.5.2.1. Cumhuriyet Döneminde Tasavvufi/Mistik Algı ve Kültürel Bellek İlişkisi

Cumhuriyet döneminde tasavvuf/mistisizm sık sık gelenekle ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Jan Assman *"Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer."* (Assman, 2001: 26) diyerek gelenek ile kültürel bellek bağına değinir. Ayrıca Assman "geleneğin oluşumu", "geçmişle ilişki" ve "politik kimlik ya da imgelem" ifadeleriyle tanımlayabileceğimiz işlevsel çerçeve için kültürel bellek kavramına ihtiyacımız olduğunu belirtmektedir (Assman, 2001: 28). Bu farklı ama birbiriyle ilişkili alanların hepsiyle irtibatlı bir toplumsal hafıza ve kültürel belleği, Cumhuriyet'le birlikte farklı söylemlere göre şekillenen tasavvufi/mistik söylemle ilişkilendirerek değerlendirmenin mümkün olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Bu soruya, tasavvuf/mistiğin hem kendi bünyesindeki özelliklerinden yola çıkarak hem de Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le birlikte tamamlanan siyasi ve sosyal alandaki yenilikler sebebiyle gelenekten büyük oranda kopmasına rağmen bir yandan da geleneği koruyan Türk şiiri içinde farklılaşarak "işlevsel" ve "estetik" bir değer kazanması göz önünde bulundurarak cevap verilebilir.

Tasavvuf dâhilinde yer alan "ritüel/âyinler" gibi farklı şekillerde sürdürülen "gruba bağlılık", "zaman- mekân bağlılık" ve Cumhuriyet sonrası edebiyatta geleneğin taşıyıcısı haline gelen tasavvuf aracılığıyla "tarihin yeniden kurulması" açısından köprü, hatta araç hâline gelmesi tasavvuf/mistisizmin, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri açısından önemine dikkat çekmektedir. Bu açıdan Jan Assman'ın *"bir olayın bir grubun belleğinde kalabilmesi için de anlamlı bir gerçekle zengileşmesi gerekir."* (Assman, 2001: 42) diyerek önemsediği hatırlama figürlerini tasavvuf/mistisizm ilişkisi bakımından ele almak gerekmektedir.

1.5.2.1.1. Zaman ve Mekâna Bağlılık

Assman'ın, Halbswachs'tan faydalanarak tanımladığı "hatırlama figürleri"ni izah ederken özellikle önemsediği unsurlardan biri "zamana ve mekâna" bağlılıktır. Bu açıdan her tür grubun mekânsal bir yerleştirmeye ihtiyaç duyduğuna değinen Assman, *"Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekanları yaratmak ve garanti altına almak ister."* (Assman, 2001: 43) demektedir. Hafıza mekânları üzerinde yoğunlaşan Pierre Nora da *"Tarih nasıl olaylara bağlanıyorsa hafıza da mekânlara bağlanır."* (Nora, 2006: 36) düşüncesiyle müzeleri, arşivleri, mezarlıkları, koleksiyonları, bayramları, yıldönümlerini, anlaşmaları, tutanakları, anıtları, kutsal yerleri, dernekleri bellek mekânları olarak konumlandırır. Ayrıca Nora, değişen ve dönüşen toplumun, oyun aracılığıyla bilerek çıkardığı, kurduğu, düzenlediği, ilan ettiği ve sürdürdüğü bu mekânların gruba aidiyet verdiğini belirtir (Nora, 2006: 23). Kolektif bellek açısından mekânın önemine değinen Halbswachs ise özellikle dinî mekân üzerinde durur:

> *"Dinlere gelecek olursak; yalnızca tüm insanlara ve tüm gruplara benimsetilen bir koşul olduğundan değil, bir inananlar topluluğu da, düşüncesini devam ettiren en fazla sayıda fikir ve imgeyi uzamın çeşitli bölümlerine dağıttığından, dinler zemine sağlam bir biçimde yerleşiktir. Kutsal sayılan mekânlar vardır, dini hatıraları akıllara getiren başka mekanlar da mevcuttur; din dışı yerler de bulunur, bazıları Tanrı'nın düşmanlarıyla doludur, ki buralarda gözlerimizi ve kulaklarımızı kapatmamız gerekir, bazıları da bir lanetin etkisi altındadır."* (Halbswachs, 2018a: 153).

Bu sebeple din ya da dinle ilişkili olan mistik eğilim için bellek mekânlarının varlığından bahsedilebilir ve tasavvufi mekânlar, türbeler, tekkeler ve benzeri ziyaret yerleri kültürel belleğin mekânları olarak değerlendirilebilir. Bu tip yerler, kişilerin kendilerini bulduğu, ortak tarihlerini kavradığı bellek mekânlarıdır.

Zamanı ise mekânla birlikte ele alan Jan Assman, bayram gibi özel zamanların hatırlama edimindeki önemine değinir. *"Hatırlanan içerikler ya çok eski zamanlarda yaşanmaları veya olağanüstü olaylarla bağlantıları ile ya da hatırlamanın periyodik ritmi sayesinde zamansallık kazanırlar. Örneğin bayramlar"* (Assman, 2001: 42) diyerek bu özel zaman dilimlerinin ortak yaşanan zamanları anıştırarak kültürel belleği

sağladıklarını belirtir (Assman, 2001: 42). Zamanın kolektif bellek için önemini belirterek kültürel bellek için de öncülük yapan Halbswachs, zaman hakkındaki görüşlerinde Bergson'un zamanla ilgili düşüncelerinden yararlanır ve onun "saf zaman" anlayışını toplumsal boyuta taşır:

> *"Yerel olarak tanımlanmış her grubun kendi hafızası ve zamana dair yalnızca kendisine ait olan bir temsili vardır. Büyük kentlerin, vilayetlerin, halkların yeni bir bütünlük içerisinde karıştığı da olur; bu durumda ortak zaman genişler ve belki, en azından grubun o sırada daha eski geleneklere katılmakta olan bir bölümü için, geçmişte daha gerilere gider."* (Halbswachs, 2018a: 107).

Böylece zamanı, Bergson'un zaman tanımından hareketle heterojen yönüyle ele alan Halbswachs, zaman algısını bireysel değil, toplumsal olarak değerlendirmektedir.

Tasavvuf içinde ziyaret yerlerinin bellek mekânları ile irtibatına değinen Muammer Ak, ataların ruhunu barındıran bu bellek mekânlarının anlam aktarıcı yönüne dikkat çeker. Yüzyıllar boyunca toplumun hafızasında silinmez izler bırakan bu mekânların, toplumun geçmişle bağlantısını kurması bakımından zor tarihsel koşullar altındaki toplumun kendi öz değerlerini canlandırmasına olanak sağladığını ifade ederek bu mekânları, hatırlama mekânları olarak tanımlar (Ak, 2018: 20).

1.5.2.1.2. Gruba Bağlılık

Toplumun kolektif belleği için yadsınamaz bir öneme sahip olan "ritüel"leri Marshall *"Uygun zamanlarda yerine getirilen ve *sembollerin de kullanılabildiği, sık sık tekrarlanan bir davranış modeli."* (Marshall, 1999: 623) olarak tanımlar. En yalın tanımıyla tekrarlamaya ve sürekliliğe dayanan ritüellerin din dışı eylemlere kadar uzanmasına karşın Durkheim'in ritüeli kutsal olanla ilişkilendirdiğini de belirten Marshall, Durkheim ve onun takipçilerine göre ritüellerin toplumu bir arada tutma işlevini üstlendiklerini ifade eder (Marshall, 1999: 623). Bu bilgiler ışığında geçmişten geleceğe sürdürülen ritüellerin geleneğin bir parçası olarak gruba aidiyeti sağlaması ve toplumsal devamlılığı döngüsel bir yapıda sürdürmesi açısından önemli oldukları görülmektedir. Tasavvuf içinde ritüele göre daha çok kullanılan Farsça kökenli "âyin" ise Süleyman Uludağ'ın *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*'nde *"1.Ritüel, merasim, tören, âdet, usûl, nizam; şekil, kanun, kaide. 2. Tas. a Tarîkat ehlinin kendi aralarında belli bir usûl ve düzene göre topluca icra ettikleri zikir, dini merasim, semâ"* (Uludağ, 2012f: 55) denilerek

tanımlanmaktadır. Eliade ise her âyinin bir modeli, bir arketipi vardır ve *"İnsanlar başlangıçta bir tanrının, bir kahramanın ya da atanın gerçekleştirdiği bir hareketin tıpatıp aynısını yinelediği ölçüde etkili olur."* (Eliade, 2017: 36) diyerek ayinler ve ritüellerde tekrarın önemini belirtir.

Ritüelleri bellekle ilişkilendirerek hatırlamayı ya da unutmamayı ritüellerin tekrara dayalı, döngüsel yapısı ile sürekliliği sağladığını belirten Murtezaoğlu, *"Dini törenler, düğünler, cenazeler, kutlamalar, şenlikler, festivaller, yıl dönümleri, bayramlar vasıtasıyla ortaklık duygusunu inşa eden toplum bunların sürdürülmesi yoluyla varlığını devam ettirebilir."* demektedir. (Murtezaoğlu, 2012: 345).

Kültürel bellek içinde ritüellerin önemine değinen Assman'ın yukarıda belirtilen düşüncelerine dayanarak ritüellerin, özellikle sözlü kültür içinde bellek taşıyıcısı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Connerton'un "bedensel pratikler" ve "anma törenleri"ne verdiği önem de yine ritüel ve âyinler etrafında değerlendirilmeye uygundur. Connerton'a göre "*...tüm törenler yinelenir ve yineleme, kendiliğinden, geçmişin kesintisiz sürdüğünü"* (Connerton, 1999: 72) düşündürmesi açısından önemlidir. Ayrıca bu söz konusu törenlerle geçmişin resmini çizmenin mümkün olduğunu belirten Connerton, geçmişin yeniden canlandırılabilmesi için belirlenmiş bedensel pratiklerin önemine değinir (Connerton, 1999: 113).

Din ve tasavvuf açısından ritüel ve âyinlere bakıldığında ise "*İslam inancında tek başına ibadet görevini yapmak en yüksek düzeyde kurumlaşmış ise de, toplu ibadet ayrı bir önem taşı*"maktadır (İnançer, 2014: 128). Tasavvuf içinde de tarikat âyinlerinin önemi bilinmektedir. Bu âyinler "Kuûdi (Oturarak) Âyinler", "Kıyamî (Ayakta) Âyinler" ve "Devrânî Âyinler" olmak üzere üçe ayrılmaktadır (İnançer, 2014: 129). Âyinlerin mekânları farklılık gösterse de âyinler genel olarak tekkede, sema-hane, tevhid-hane veya meydanlarda yapılmaktadır. Sıklıkları değişen âyinler, haftanın belirli günlerinde, Kadir ve kandil gecesi gibi İslamiyette fazladan ibadet edilmesi tavsiye edilen günlerde ya da vefat eden şeyhlerin ölüm yıldönümlerinde gerçekleştirildiği gibi izin ve icazet verilme törenlerine has âyinler de bulunmaktadır. Tarikatlara göre farklılık göstermesine rağmen bütün tarikatlarda gerçekleştirilen bu âyin/ritüeller mensupları tarafından büyük bir dikkat ve devamlılıkla yerine getirilmektedir. Bu açıdan kabul törenleri, anma törenleri dâhilinde oluşan âyin/ ritüeller ve kullanılan özel nesneler, Assman'ın sözlü kültür dâhinde kültürel belleğin aktarımı için önemsediği "tekrar"ı sağlamaktadır. Özellikle bu

ritüellerin sürekli olarak tekrarlanması ile geleneğin canlı tutulmasının kültürel bellek algısını oluşturduğu söylenebilir.

Assman *"Hatırlama kültürü özellikle geçmişle ilişki kurmakta ve geçmişle ilişki, dün ile bugün arasında bilinçli bir ayrım yapılarak kuruluyorsa, o zaman ölüm, bu ayrımın ilk biçimi"* (Assman, 2001: 64) ifadeleriyle ölülerin anılmasını kültürel bellek açısından önemser. Ayrıca ölülerin anılmasını belleğin ortaklık yaratmasında karakteristik bir örnek sayarak, toplumun ölülerini anarak kimliğini onayladığını ifade eder. Bu açıdan tasavvuftaki önemli sufî ve mutasavvıfların hatırlatma figürleri olarak dün ile bugün arasında bağ kurulmasında etkin rol oynadıkları da ifade edilmelidir. Mevlânâ, Yunus Emre gibi önemli isimlerin anma törenleri ile anılması kültürel bir olay olmaktadır. Kültürel bellek bağlamında topluluğa bir örnek, bir model olarak sunulması ve kültürel belleğin devamlılığını sağlaması bakımından önemlidir. Bu açıdan tasavvuf dâhilindeki kitaplar, edebiyat, müzik farklı bakımlardan kültürel bellek figürleri, kültürel belleğin taşıyıcıları ve kültürel bellek mekânları olarak şekillenerek gruba aidiyeti desteklemektedir.

1.5.2.1.3. Tarihin Yeniden Kurulması

Cumhuriyet'le birlikte alışılagelmiş uygulamalardan, dinî ve tasavvufi hayat tarzından uzaklaşan toplumun, mevcut siyasi koşulları kabul ederek büyük oranda uyum sağlanmış olmasına rağmen derinde devam eden kültürel ve geleneksel yapı da hatırlanarak yeniden inşa edilmiştir. Bu bakımdan da tasavvufi/mistik edebiyat farklı toplumsal gruplara, nesillere göre parçalanarak çoğalmıştır.

Türk şiirinde çoğalan tasavvuf/mistik söylemlerin doğmasında en önemli etkenlerden biri, Ahmet İnam'ın "Türk Şiirinde Mistik Temayyüller" isimli makalesinde belirttiği gibi çağdaş insanın mistik kültürü omuzlaması, insanların yüzyıllar boyunca evreni mistik bir temayülle algılamasından kaynaklanan mistik eğilimin "dünyaya bakışımıza bulaş"masından kaynaklanan yönüdür. İnam yine bu bağlamda insanların çaresizliğe düşerek bilimsel düşünceden uzaklaştığı zaman mistik olana yöneldiğini vurgular (İnam, 1973a: 21). İnam'ın bu görüşleri yanında oyunlar ve güzel sanatların dinden doğduğu, dinî olmayan şekillerin ise zamanla geliştiği bilinmektedir (Köprülü, 2004b: 66). Bu kökensel birliktelik zamanla azalsa da hiçbir zaman tam anlamıyla edebiyatı terk etmemiş, farklı zamanlarda değişik yoğunluklarla tekrar tekrar gündeme gelmiştir. Ayrıca tasavvuf/mistisizmin dine göre daha farklı yönleri bulunmaktadır. Din

doğrudan kural ve kaideler çerçevesinde ele alınan ve kutsal bir kitapta yer alan hükümlerle sınırlıyken tasavvuf/mistik daha esnek bir yapıda olduğu için tekrar ve yorumlamayla sanatsal malzemeye dönüşebilmesi açısından daha avantajlı durumdadır.

Tasavvufi söylemi destekleyen bir boyut da Cumhuriyet döneminde tasavvufun geleneksel yapının sığınağı hâline gelmesidir. Türk toplumunun yaşadığı dönüşümlerin çok hızlı yaşandığı dönemlerde önem kazanan bu kavramlar, bireyin toplumun geçmişiyle mevcut durumu arasında ilişki kurabilmesi "kopukluk ve parçalanma" yerine tamlık duygusu içinde akışa uyum sağlamasına yardım etmektedir. Bu durum "resmî bellek" ve "canlı bellek" arasındaki yer yer açılıp kapanan mesafeyi akla getirmektedir. Belleğin farklı yönleri olan bu bellek alanlarından canlı belek, zaman içinde sürekli evrilmekte, değişim ve dönüşüm geçirmektedir ve öznelerin kendilerinin veya yakınlarının yaşantılarına bağlı olarak şekillenmektedir. Resmî bellekse sosyalleşme ile öğrenilen bellek alanı olarak otorite ile ilgili ilişkilendirilmektedir (Bilgin, 2013:15). Bu iki bellek alanının arasındaki mesafeyi Cumhuriyet döneminde tarikatların laiklik ilkesi bağlamındaki uygulamalara karşı verdiği tepkilerinden hareketle değerlendirmek mümkündür. Rüya Kılıç, *Osmanlıdan Cumhuriyete Sufî Geleneğinin Taşıyıcıları* isimli çalışmasında tarikatların Cumhuriyet idaresine karşı birbirinden çok farklı tepkiler gösterildiklerini, tasavvuf ehlinin özellikle 30 Kasım 1925'te "Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması" ile birlikte tasavvuf çevrelerinde 'sükûnet ve muhalefet'" olmak üzere iki farklı tepki verdiklerini belirtmektedir (Kılıç, 2009: 14). Bu sükûnet ve muhalefet içinde tasavvuf gücünü kaybetse de devamlılığını sürdürmeyi başarmıştır. Günay ve Ecer, bu sükûnet ve muhalefet arası tutumun, tasavvufun bünyesinde bulunan tepkiselliği daha da önemli bir hâle getirdiğini belirtir:

> *"Esasen, Cumhuriyet döneminde, tekke ve zaviyelerin kapatılmasını müteakip, Türk toplumunda gözlenen tarikatlar ve öteki dinî oluşumlar hep, dinî ve mistik hareketlerin bu tepkisel özelliğini güçlü bir biçimde paylaşıyorlar. Hattâ, Cumhuriyet döneminin dinî ve sûfî oluşumlarının tepkisel özelliği, bilinen birçoklarından daha da çarpıcı bir biçimde karşımıza çıkıyor."* (Günay ve Ecer, 1998: 238).

Bu manada tepkisel bir tavırla cevap veren tasavvuf ve tarikat çevresinin Cumhuriyet sonrası tasavvufun görünümlerinden birini oluşturduğu söylenebilir. Günay ve Ecer'in 1925-1950 arasındaki dönem için yaptığı bu yorum daha sonraki dönemlerde daha da farklı parçalanmalara sebep olmuştur. 1950'li yıllarda Demokrat Parti iktidarının kısmen

rahatlama ortamı içinde Türkiye'de İslam'ın yeniden şehirleşmesine sebep olduğuna değinen Ocak, bu dönemde köyden kente taşınan Müslümanlığın "arabesk İslam"ı oluşturduğunu belirtir (Ocak, 2011c: 135). Günay ve Ecer, bu dönemdeki tasavvufun görünümlerinin "Heteredoks Sûfîlik", "Entelektüel Sünnilik ve "Sünni Eğilimli geleneksel tarikatlar" ve "yeni dini örgütlenmeler" için farklılaştığını ifade eder (Günay ve Ecer, 1998: 245-270).

Edebiyat açısından bakıldığında ise Tanzimat döneminde başlayan modernleşme ile birlikte dinî, tasavvufi temaların etkisini kaybettiği ve bu tarihten itibaren edebiyatın hızla dünyevileştiği dikkat çeker. Bu azalmaya rağmen din ve din duygusu her dönemde varlığını sürdürmüştür (Tural, 2003). Türk şiirinde tasavvuf/mistik edebiyata yaklaşımlarda farklılıklar olsa da bu eğilimin arka planında İkinci Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatından gelen mirasın büyük etkisi bulunmaktadır. Modernleşme hareketleriyle başlayan Cumhuriyet döneminde yönetim değişikliği ve laiklikle birlikte dinin sosyal hayat içindeki toplumsal rolünün azalmasına karşın halk edebiyatının bir parçası olan geleneksel tasavvuf edebiyatının kabul görmeye devam ettiği görülmektedir. Bu eğilimde hem halkçılık tesiri hem de Yalçın Armağan'ın ifadesiyle "*Kamusal alanı inşa etmeye yarayacak bir 'avam dili'ni mümkün kılmak ve Batı edebiyatının model olarak kabulünü örtmek için" yararlanılan, "halk edebiyatının keşfi"* (Armağan, 2014: 55) etkili olmaktadır. Bu keşif sayesinde Cumhuriyet'e miras kalan Türk halk edebiyatının bir parçası olan tasavvufi/mistik şiir de dokunulmaz kalmaktadır. Klasik Türk edebiyatı etkisinin de Cumhuriyet'ten sonra özellikle dinî ve tasavvufi tema etrafında şekillendiği söylenebilir. Sayıca az olmasına rağmen klasik Türk edebiyatındaki şekil, vezin ve ses özelliklerini koruyan sanatçıların şiirlerinde de içerik olarak tasavvufi/mistik eğilimin varlığı dikkat çeker. Bu bakımdan da kültürel belleğin bir parçası ve taşıyıcısı olan şairler tarafından bir anlamda boşluk doldurucu olarak kabul edildiği için tasavvuf/mistisizmin tesiri azalsa da devam edebilmiştir.

Tasavvuf/mistisizmin Cumhuriyet sonrasındaki en dikkat çekici yönlerinden biri de farklı siyasal görüşlere ve ideolojilere göre yani Halbswachs'ın ifadesiyle her toplumsal gruba göre değişen boyutudur. Tasavvufi bakış açısına en uzak görüş olarak değerlendirilebilecek olan Toplumcu Gerçekçi Türk şiirinde farklılaşarak dönüşen tasavvufun ele alınış sebebi ve şekli tasavvufun yeniden dönüşümü açısından en dikkat çekici eğilim olmaktadır. Böylelikle Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde çoğalan, farklı sebeplerle ele alınılan tasavvufun her anlamda yeniden inşa edildiği görülmektedir. Bu yeniden inşa sayesinde çoğalan tasavvuf farklı edebî ve siyasi görüşlere göre tekrar tekrar

yorumlanarak dönüşmektedir. Bu bakımdan tasavvufî/mistik söylem hep aynı seyirde durağan bir şekilde devam ederek yinelenen bir görünümden ziyade giderek dönüşerek farklılaşan tasavvufî/mistik bir söylemi oluşturmaktadır.

2. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE İSLAM DIŞINDAKİ DİN VE İNANÇLARIN BAĞLAMINDA GELİŞEN MİSTİK SÖYLEM

2.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde İslam Dışındaki Din ve İnaçlar Bağlamında Gelişen Mistik Söylem

Genel olarak İslam dini çerçevesinde şekillenmiş olan Doğu medeniyetinden beslenen Türk şiiri, Tanzimat'la birlikte yüzyıllarca süren kültürel kodlarından uzaklaşmış; içerik, biçim ve tür olarak bu tarihten itibaren Batı etkisinde şekillenmiştir. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri de Batı etkisi altında gelişen edebiyatın son halkası olması sebebiyle bu dönemde, İslam inanç ve sûfî kültüründen uzaklaşıldığı sıklıkla vurgulanmaktadır. Gelenek içinde gücünü yaratıcıdan alan düzen yerine, modernleşme ile akıl, bilim ve insana dayalı bir düzene geçilmesinin kültürel, geleneksel bir dönüşümü ve kopukluğu doğurduğu görülmektedir.

Modernleşme sonucunda oluşan bu ortamda "hatırlama" ve "unutma"nın ilişkisi akla gelmektedir. Bu irtibat dâhilinde anımsamanın büyük oranda unutma olduğu (Ricoeur, 2011: 487) ve hatırlanan her şeyin gerçekte yaşanan özünden uzaklaştığı göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumsal hafıza, kültürel bellekte kaydedilenler tamamen unutulmamakta, toplumsal hafıza alanından düşen her öğe kalıntılar bırakmaktadır. Hafızaya yeni bir veri girdiğinde de yeniden inşa söz konusu olmaktadır ama bu yeniden inşa, bazen bambaşka bir gerçeklik olarak da ortaya çıkabilmektedir (Karaaslan, 2019: 53). Assman da unutmayı "yenileme" ile ilişkilendirerek belleğin devamlılığını sağlayan tekrarlama ve yorumlama yerini yenilemeye bırakınca unutmanın gerçekleştiğini ifade etmektedir (Assman, 2001: 100).

Türk toplumunda modernleşme hayatın her alanına sirayet ederken İslam'ın şekillendirdiği tasavvufun da bu süreçte yaşanılan değişimle toplumsal ve gündelik hayat alanından düşmüş olması toplumsal hafıza, kültürel bellek açısından ayrıca değerlendirilmelidir. Bu bağlamda tasavvuf tesiriyle gelişen ve toplumsal hafıza, kültürel bellek için önemli olan "hatırlama figürleri"nden, "hafıza mekânlarından" da uzaklaşıldığı dikkat çekmektedir. Diğer yandan bireysel açıdan bir ihtiyaç olan dinî ve mistik temayül, toplum hafızasındaki canlı bellek ile bir yandan devam etmiş bir yandan da yeniden inşa edilerek yorumlanmış ve dönüşmüştür. Bu açıdan farklı kültürlerin ve mistisizmlerin tesirlerinin görülmesi "hatırlama" ve "unutma" ilişkisi açısından

değerlendirilmeye uygundur. Toplumsal uzaklaşmayla birlikte dinî ve mistik duyarlılıkla şekillenen bellek alanında da uzaklaşma meydana gelerek İslam'la şekillenen tasavvuf yanında az da olsa İslam dışı mistik eğilimlerin de doğmasını sağlamıştır. Diğer dinlerle kurulan bireysel ve toplumsal irtibat, metinler arası ilişkilerin çoğalması gibi farklı sebeplerin de etkilediği bu eğilimin oluşmasında, geleneksel bağların kopmasından kaynaklanan unutma ve hatırlamanın etkisinin var olduğu görülmektedir.

Bu başlık altında ele alınan İslam dışı din ve inançlardan doğan mistisizm, şiirlerdeki Budizm, Hinduizm, Yahudilik, Hristiyanlık inançlarının yansımalarından hareketle değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu inceleme hem Cumhuriyet dönemindeki mistik tesir hem de bu tesirin hatırlama ve unutma edimleriyle ilişkisini görünür kılmaktadır.

Öncelikle Budizm ve Hinduzim açısından bakıldığında tasavvuftaki "fenâ" algısı veya ilk sûfîlerden İbrahim Edhem'in hayatının Buda'nınkine benzemesi gibi ortaklıklar örnek gösterilerek tasavvuf ile Budizm ve Hinduizm arasında bir ilişkinin varlığı çokça dile getirilmektedir (Güngör, 1996: 43). Bununla birlikte klasik Türk edebiyatı döneminde Hint kültürünün, Hinduizmden ziyade Hintli insanlar, gizem, münzevilik ve miskinlik gibi özelliklerle yer aldığı görülmektedir (Çetindağ, 2009: 2074). Ele alınan dönemde ise Budizm, Hinduizm gibi Türk toplumu için uzak olan Doğu din ve inançları dâhilinde görülen mistisizmlerin Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki yansımalarının oldukça az olduğu dikkat çekmektedir. Asaf Halet Çelebi dışında Buda'nın görsel çağrışımla bir heykel ya da put olarak ele alındığı sadece az sayıdaki şiirde Budizm ve Hinduizmdeki "nirvana" anlayışına yer verildiği dikkat çekmektedir.

Buda'nın ele alındığı şiirlerden biri **Nazım Hikmet** (1902-1963)'e ait "Bahri Hazer" şiiridir. Bu şiirde kayıkçı için *"türkmenistanlı bir buda heykeli"* (Ran, 2018, 47) gibi denilerek kayıkçının bir put gibi hareketsiz duruşu imlenir ve Buda heykelinin "taştan sükûnu" ile Buda'ya sadece bir heykel olarak yer verilmiş olur. Böylece Buda sessizliğin, hareketsizliğin imi olur. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'de de "Buda" öncelikle ikonik fiziksel görüntüsüyle görülür:

"Tibet

Tibette mabet.

Mabedin içi...

Omuzlarından çıkan on altı kolu havada

çıplak karnı iki kat,

bağdaş kurup oturmuş

mâbut

BUDA" (Ran, 2018: 267)

Nazım Hikmet'in ele aldığı "Buda", bağlamından koparılarak daha çok "korku" unsuru olarak şiirde yer almıştır:

"Buda'ya kurban geliyor.

Sarı saçlı, mavi gözlü bir kadın

beyaz kar gibi...

Kadının canına kıyacaklar gibi...

Açıldı kanlı bir ağız şeklinde karnı Buda'nın

fışkırdı mukaddes alev dışarıya.

Uzun külâhlı Moğol rahipleri

kaldırdılar havaya beyaz kadını.

Doyuracaktı Buda ateş dolu karnını" (Ran, 2018: 268)

Ercüment Behzat Lav (1903-1984)'ın Brahma'da huzur bulmayı umarak Hinduizme yer verdiği şiiri 1939'da yayımlanan *S.O.S* içinde yer almaktadır:

"Uzayda uykunun uykusu

İnn

Cinn

Açılır

Sağır

Karanlıkların ağzı

Esîr

Katlarında sesler

elektriklenir

Çarpar

Radyo antenlerinde arzın nabzı

Boşlukta aynı hız

aynı akış

Ölü gözlerinde camlaşan bakış

Eşyada başka renk

Başka kalıp (Lav, 1996: 47)

Şiirde ayrı bir boyuta geçiş anlatılır. Bunun "İnn/Cinn"in yer aldığı bir boyut olduğu dikkat çekmektedir. Bu anlamda geleneksel inançtan beslenildiği görülen Lav, bu âlemi "Esîr" ifadesiyle tanımlar. *İslâm Ansiklopedisi*'nde "esîr"in ne olduğu üzerinde durulmaktadır:

> *"Grekçe* ***ether*** *kelimesinden Arapça'ya geçmiştir. İlk ve Ortaçağ kozmoloji ve astronomisinde âlem ay altı ve ay üstü diye ikiye ayrılmakta, ay altı âlemde oluş ve bozuluşa uğrayan fizikî varlıkların dört unsurdan; ay üstü âlemi meydana getiren, fakat oluş ve bozuluşa uğramayan yıldız ve feleklerin ise beşinci unsur olan esîrden oluştuğu kabul edilmekteydi."* (Kaya, 1995: 390).

Aristo'ya göre pek çok inançta ruhanî âlemin başladığı yer olarak da görülen esîr, İslam filozoflarınca da önemli kabul edilmekte ve ebedî bir âlem olarak algılandığı bilgisi de *İslam Ansiklopedisi*'nde belirtilmektedir. Bu bilgiler ışığında Lav'ın belirttiği "karanlıkların ağzı/ esîr" sanki ilahi, tanrısal bir hedef ve "nirvana" gibi algılanır. Lav bu esire kavuşma isteğiyle "elektriklenmek" ve "çarpar/ radyo antenlerinde arzın nabzı" gibi ifadeleri birleştirir. 19. yüzyılda esîrin elektromanyetik dalgaları iletebileceğine inanıldığı (Kaya, 1995: 390) bilgisi göz önünde bulundurulunca Lav'ın kullandığı ifadelerin tesadüfi seçilmediği fark edilmektedir. Ayrıca tasavvufi/mistik anlama da müsait olan bu ifadelerle "esîr"e yani nirvanaya ulaşma isteğinin doğurduğu "cezbe" elektrik ile

ilişkilendirilebilir. Şiirde *"Ette aynı haz/ Aynı ürperiş/ Brahma'ya dalıp/ rüyalanan fakir ve Tibetli keşiş/ Yüzyıllar obelisklerde can çekişir."* (Lav,1996: 47) denilerek bu ürperiş, mistik boyuta ve Hinduizme bağlanır. "Brahma'ya dalmak" mısraı ile Hinduizmin üç büyük ilahından biri ve en güçlüsü olan Brahma'da (Gül, 2018: 104) birliğe erişmenin arzulandığı görülür.

Türk toplumunun daha yakından tanıdığı Yahudilik ya da Hristiyanlık dinlerinden doğan mistisizme ise Budizm ve Hinduizme göre daha sık başvurulduğu söylenebilir. Fakat bu noktada unutulmaması gereken husus, bu iki dine ait kavram ve dinî anlatıların çoğunun İslam dini ve tasavvufunda da yer aldığı bilgisidir. Bu açıdan Hristiyanlık ve Yahudilik dinlerinin mistik eğilimlerine ait göndermelere şiirlerde yer verilse de bunların çoğunun İslam din ve tasavvufu etrafında ele alındığı ya da en azından İslam'la ilişkilendirilerek verildiği anlaşılmaktadır. Özellikle Yahudilik bağlamında gelişen Yahudi mistisizminde, dini etkinin yanında *Sefer Yetsira* ve *Zohar* adı verilen kitaplarda yazılı metinleri bulunan "Kabala" geleneği merkeze alınmaktadır. Kabala dış dünyaya kapalı bir geleneğin parçası olması sebebiyle mistik eğilimler içinde önemli bir konuma sahip olsa da Kabala'nın şiirlere etkisini net bir şekilde görmek mümkün olmamaktadır. Bu inancın yanında tabii ki Yahudiliğin peygamberi olan Hz. Musa'nın kişiliği ve onun etrafında gelişen dinî anlatılar da bu mistik eğilimde sıklıkla yer almaktadır. Bilhassa Hz. Musa'nın Firavun'la girdiği mücadele Yahudi mistisizmi için oldukça önemli bir noktadır (Aynî, 2017: 145-149). Fakat Hz. Musa'nın bu mücadelesi ve mucizeleri İslam tasavvufu içinde de yer alan önemli anlatılardır ve bu mucizelere sıklıkla göndermeler yapılmaktadır. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde de Hz. Musa'nın Yahudi mistisizminden çok İslam tasavvufu çerçevesinde yapılan göndermelerle ele alındığı söylenebilir. İki dinde özellikle Hz. Musa'ya yönelik yaklaşım büyük oranda aynı olduğu için Yahudilik bağlamında oluşan mistik etkiyi, İslam dini dışındaki mistik temayüller çerçevesinden ziyade İslam etkisinde gelişen tasavvuf bağlamında ele almak mümkündür.

Hz. İsa'nın hayatı üzerine kurulu olan Hristiyan mistisizminin, dönemdeki şiirlerde de aynı doğrultuda Hz. İsa'nın hayatını ele aldığı görülmektedir. Bu bakımdan önemli olan Hz. İsa imajının, İslam ve Hristiyanlık farkını yansıtması sebebiyle üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü bu ayrılıklar şiirlerdeki dinî ve mistik eğilimin farklılığını daha görünebilir kılmaktadır. Hristiyanlıkta Hz. İsa, Allah'ın oğlu ve tanrısal güç olarak bütün insanlık için kendisini feda etmiştir, böylece en büyük mistik Hz. İsa'nın kendisi olmuştur. Ayrıca Hz. Îsâ, Allah'ın bedenleşmiş kelâmıdır, dolayısıyla Tanrı'dır, bu sebeple Hristiyanlar Hz. Îsâ'ya "Tanrı oğlu, rab, mesîh" unvanlarını vermektedir.

İslam dini çerçevesinde ise Hz. İsa'nın, Allah'ın oğlu olduğu veya diğer peygamberlerin sahip olduğu nebi unvanı dışında tanrısal özellikleri olduğu inancına tamamen karşı çıkılır. Kur'an'da geçtiği şekliyle *"O, Allah'ın Meryem'e ulaştırdığı kelimesidir ve O'ndan bir ruhtur."* (Nîsa, 4/ 171) denilerek Hz. İsa'nın konumu izah edilir, ayetin devamında da Hz. İsa'nın ilahlığı ve Allah'ın oğlu olması inancı tamamen yalanlanır: *"Allah, ancak bir tek İlah'tır. O, çocuk sahibi olmaktan Yücedir. Göklerde ve yerde her ne varsa O'nundur. Vekil olarak Allah yeter."* (Nîsa, 4/171). Hristiyanlıkla Müslümanlıktaki Hz. İsa inancının farklarından biri de Hz. İsa'nın ölümüyle ilgili düşüncedir. Hristiyanlık inancına göre Hz. İsa cuma günü sabah saat dokuzda çarmıha gerilir (Markos, 15:25) ve öğleden sonra saat üçte ruhunu teslim eder (Matta, 27:50; Markos, 15:37; Luka, 23:46; Yuhanna 19:30). *Kur'an*'da ise Hz. İsa'nın öldürülmediği özellikle vurgulanmakta "*onu öldürmediler ve onu asamadılar*" (Nîsa, 4/157) denilmektedir. Çarmıhtakinin Hz. İsa değil, onun benzerinin olduğu aynı surede yer almaktadır.

Bu temel dini farklılıkların mistik eğilimleri de etkilediği bilgisinden hareketle ele alınabilecek şiirlerden biri **Yahya Kemal Beyatlı** (1884-1958)'nın "Rindlerin Hayatı" isimli şiiridir. Şiirde Hz. İsa'ya Hristiyan mistisizmini çağrıştıracak şekilde yer verilmesi dikkat çekicidir. Şiirin ilk dörtlüğü şiirdeki yaklaşımı ele verir:

"*Ba'zan kader gelen bora halinde, zorludur;*

Dağlar nasıl bakarsa siyâh ufka öyle bak,

Ba'zan da cevreden nice bir âdem oğludur

Görmek değil düşünmeye bigâne kal!" (Beyatlı, 2009: 271).

Tasavvufta sıklıkla yer verilen dünya dertlerine sırtını dönerek "Allah'a sığınma" ve "dünya dertlerinin geçici olduğu" düşüncesi etrafında oluşturulan şiirde, her türlü "cevr" yani sûfinin karşısına çıkan engele kayıtsızlığın önemi anlatılır. Şiirde Hz. İsa'nın ele alınışı Türk şiiri için yeni bir durum değildir, daha önce de belirtildiği gibi tasavvuf edebiyatı ve geleneksel edebiyat bağlamında Hz. İsa göndermelerine sıklıkla rastlanmaktadır. Hz. İsa, tasavvuf içinde ise "üstünlük hikmeti" bağlamında ele alınmaktadır ve ölüleri diriltebilmesi, alçakgönüllülüğü gibi pek çok açıdan tasavvuf ehline örnek gösterilmektedir (İbn Arabî, 2016a: 200-203). Şiirde de Hz. İsa'nın bütün dert ve cefalara karşı kayıtsız ve tevekküllü bir şekilde yaklaşması tasavvufi kültürle birebir örtüşmektedir. Fakat Hz. İsa imajında dikkat çeken nokta *"Dindâr adam,*

tevekkülü, rikatle, herkese/ İsâ'yı çarmıhında, uzaktan, hatırlatır." (Beyatlı, 2009b: 271) mısralarında yer almaktadır. "İsâ'yı çarmıhında" olarak imleyen şair, Hristiyan inancındaki ikonik görüntüden yararlanmaktadır. Hristiyanlık için bir sembol değer olan çarmıhta asılı İsâ görüntüsü her kilisede ve Hristiyan evinde kullanılan bir ikon olması açısından önemlidir. Bunun İslam inancındaki Hz.İsa'nın aslında asılmadığı ayeti ile çeliştiği söylenebilir. Bunun yanında Hz. İsa'nın hayatı üzerinden Hristiyan mistisizminde verilen mesajlara da uygun bir şiir olduğu anlaşılmaktadır. Hristiyan mistisizminde en önemli kavram "tevekkül" ve "sabır"dır. Hz. İsa'nın ümmeti için her türlü acıya dayanmış olması Hristiyanlık inancı ve mistisizmi üzerinde de etkilidir. Şiirde her türlü acı karşısında çarmıhındaki İsa gibi durulması gerektiği telkini bu noktada da Hristiyan mistisizmiyle örtüşmektedir. Yahya Kemal'in Hz. İsa imajının önemli bir yönü de Hz. İsa'nın duruşudur. Günümüzde yaygın olarak acılar içinde ya da hüzünlü olarak tasvir edilen Hz. İsa, 13. asırdan önce iki gözü açık ve bütün acılara kayıtsız bir tavırla tasvir edilmekteyken 13.yüzyılla birlikte özellikle "Fransisken Keşişleri" tarafından acılar içinde tasvir edilmeye başlanmıştır (Albayrak, 2004a: 122). Yahya Kemal'in de Hz. İsa'yı bu 13. yüzyıl öncesi figürlerden esinlenerek kullandığı anlaşılmaktadır. Şiirdeki bu imajın kullanımının farklı sebepleri olabileceği gibi ana sebebin Yahya Kemal'in bireysel belleğinin etkisi olduğu düşünülebilir. Uzun yıllar Fransa'da yaşayan şair buradaki kültürel ortamla yakından ilgilenmiş ve Fransız şiirine de özel bir önem vermiştir. Bu tesir sonucunda da Hz. İsa eşittir çarmıh göndermesinin şaire etki ettiği fikri doğmaktadır. Bu açıdan Yahya Kemal, Türk şiirinde geleneği moderne taşıyan en önemli isimlerden biri olmasına karşın Batı'da yaşadığı bireysel tecrübeyi şiirine taşıdığı da dikkat çeker. Kültürel bellek tesirinden uzaklaşılmasından kaynaklanan unutma sonucunda, şairdeki mistik etki tasavvuf olarak değil, kendisinin yeni bellek alanı olan Batı tesiri ile çıkmıştır.

Ercüment Behzat Lav (1903-1984) şiirlerinde nirvanaya kavuşma isteğini ele aldığı gibi Hristiyanlıkla ilgili mısralara da yer vermiştir. Mau Mau isimli kitabında Hristiyanlık ve Batı'yı özdeşleştiren şair, sömürgecilik ve Afrika'daki misyoner faliyetleri de ilişkilendirir. "İncil ve Toprak" *şiirinde "Siz BEYAZLAR doğduğunuzda/ Bir inciliniz var yalnız/ Bizimse toprağımız/ Şimdi bizim incilimiz var/ Sizinse toprağınız*" (Lav, 1996: 309) mısralarıyla bu ilişkiye değinen Lav'ın aynı kitaptaki "Rûhûl Kudüs" isimli şiirinde ise farklı İsa'lar görülmektedir:

"Avrupalı İsâ sırasına göre ihtilâlcidir

İçlidir sofudur sırasına göre

Affeder geldi mi işine

Kin güder gelmedi mi de

Zulmü sevmez çekinmez zulümden de

(...)

Afrikalı İsâ tam İsâ'dır

Kin gütmez affeder unutur

Sabrı sonsuzdur" (Lav, 1996: 319-320)

Şiirde genel olarak Hz. İsa'nın farklı toplumlara göre yeniden yorumlanmasına yer verilmektedir. Fakat bu İsa'ların farklı yönleriyle Hz. İsa'nın Hristiyan mistisizmindeki özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Avrupalı İsa affedicilik özelliğiyle, Afrikalı İsa ise hem affedicilik hem de sabrı ile mevcut Hz. İsa algısına yaklaşılmaktadır. Ayrıca Hz. İsa'nın farklı coğrafyalarda farklı özelliklerle oluşan imajından hareketle ideolojik yoruma da zemin hazırlanmaktadır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca (1914-2008) "İsa" isimli şiirinde de Hz. İsa bir "put" olarak görülür:

"Pek ayrılığın yok

Budalardan ve öteki putlardan,

Kovulmakta/ Ölmekle

Ve göklere çıkmakla söylenti söylenti,

Daha da

Yamansın." (Dağlarca, 2014b: 1243).

Çarmıhtaki İsa görüntüsünden yararlanan Dağlarca, Hristiyanlık için önemli olan Hz. İsa figürlerini hatırlatır. Bir yandan da Dağlarca, Hz. İsa'nın Hristiyanlıktaki anlamından da yaralanarak *"Gövden/ Avlanmış bir hayvan gibi", "Avuçlarına çiviler çakılmış/ Ağrısı*

sıcak hâlâ" (Dağlarca, 2014b: 1242-1243) mısralarına yer verir. Ayrıca şiirde Hz. İsa'nın Hristiyanlıktaki yerine de değinilir:

"Girmiş aydınlığın odamıza

Penceremizden

Kişiliğin bitmez tükenmez,

Yer içer dinler düşünür

Büyük kara parçalarında.

Birleştirirsin zamanlarını

İnsanların ve ulusların." (Dağlarca, 2014b: 1243)

İnsanları ve ulusları birbirine Hristiyanlık ile bağlayan Hz. İsa, manevi bir ışık olarak değerlendirilerek "Girmiş aydınlığın odamıza" denilmektedir.

Hz. İsa ve çarmıh ilişkisi kullanılan şiirlerden biri de **Celal Sılay** (1914-1974)'ın "İsa'nın Dönüşü"dür. Şiirin ilk bendinde, Hz. İsa'nın çarmıha gerilerek ölümünden şairin duyduğu üzüntü ve Hz. İsa'yı kurtarma çabası anlatılır:

"Neler çektim İsa'yı

Çarmıhtan yere

İndirinceye

Kadar" (Sılay, 2000: 313)

Bu ilk bentten sonra dirilen Hz. İsa'nın kendisinin farkında olmadığı kaderiyle yüzleşmesi yer alır:

"*Çölde Ehramın dehlizinden içeri*

Doğumundan önce oraya

Yazılan doğum gününü

Ölümünden evvel bilinmi

Kaydedilmiş

Ölümünü

Gördü" (Sılay, 2000: 313)

Şiirsel benin Hz. İsa'yı kurtarmaya çalıştığı ilk bentte de Hz. İsa'nın kaderinin anlatıldığı ikinci bentte de Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği ve bu şekilde öldüğü bilgisi yer almaktadır. Bu doğrultuda şiirin Hristiyan inancındaki Hz. İsa algısından yararlandığı söylenebilir. Çünkü haç, Hz. İsa'dan yaklaşık dört yüzyıl sonra Hristiyanlar arasında kutsal bir veçheye bürünmüştür. Haça germe fiilinin dünyanın/insanın kurtuluşuna vesile olduğu düşüncesi, ister istemez, bu eyleme ait çeşitli figürlerin de kutsallaş(tırıl)masını beraberinde getirmiştir (Albayrak, 2004a: 121). Şiirde din duygusunu aşan mistik söylemi de Hz. İsa'nın kaderi karşısındaki tutumunda aramak gerekmektedir. Önce doğum ve ölümü yazılı olan taşa vuran Hz. İsa, kendi ellerine kendisi çivi çakar ve böylelikle kaderi karşısında tevekküllü tutumu ile Hristiyan inanç ve mistisizmindeki genel konumu olan "kurtarıcılık" vasfını hatırlatır. Böylece Hz. İsa'nın kendisini insanlık için feda ettiği vurgulanır.

Hristiyan inancı ve mistisizmindeki yerinden hareketle oluşturulan şiirlerin yanında aslında İslam inancı ve tasavvuf tesirini de aynı anda yansıtan şiirler mevcuttur. Bu şiir örneklerinde farklı inançlardan gelen imajların ve unsurların bir arada yer aldığı görülmektedir. **Hilmi Yavuz (**1936-…) Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde hem Doğu'nun hem de Batı'nın poetik kazanımlarına temellük etmeyi amaçlar. Bu doğrultuda oluşturduğu şiirlerinden oluşan *Çöl Şiirleri*'nde kutsal kitaplara ve inançlara göndermeler yaparak "teslis"ten "tesniye"ye ve oradan da "tevhid"'e ulaşmayı şiirleştirir. Şiirde çölü hem mistik yol hem de mistik tecrübenin mekânı olarak imleyen Yavuz, çölün semâvi dinlerdeki öneminden de yararlanır. Hz. Muhammed'in çöle inen nur olması, Hz. Musa'nın İsrailoğullarını çölden çıkarması ve Hz. İsa'nın kırk gün çölde kalışı gibi dinî anlatılarda geçen olayları anıştırarak mistik yolla ve insanoğlunun varlığıyla ilgili metafiziksel soru ve sorgulamalara yer verir.

Semâvi dinlerin hepsini kapsayan bir mistik anlayışı taşıyan kitabın ilk bölümü olan "Teslis"te Hristiyanlık inancındaki üçlü yapı "teslis", Hz. İsa'yı ele veren hain "Judas", "çarmıh" ve Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği yer "Golgota" gibi kavram, kişi ve mekânlara yer verilir. Böylelikle birleşen "çöl/ çarmıh/ benlik" üçlemesiyle Hristiyanlıktaki çöl imajına yeni bir boyut kazandırılır. Hristiyanlıkta çölün önemine ilişkin anlatılardan biri de Hz. İsa'nın çölde çektiği çiledir. Hz. İsa, Hz. Yahyâ tarafından vaftiz edilir. Vaftizden sonra Rûhulkudüs onu çöle götürür ve çölde kırk gün, kırk gece

oruç tutar. İblîs onu yoldan çıkarmaya çalışır, fakat başarılı olamayınca peşini bırakır (Matta, 3/13-17, 4/1-11; Markos, 1/12-13; Luka, 4/1-13). Bu çile Hz. İsa'nın yaşadığı mistik tecrübeyi işaret etmesi açısından önemlidir ve şiirde çöl de bu açıdan mistik yol anlamı kazanmaktadır. Bu bölümün ilk şiirine "Exodus" yani çıkış ismi verilerek Eski Ahit'teki "Mısır'dan Çıkış" bölümü hatırlatılmaktadır. Eski Ahit'in bu bölümünde Hz. Musa'nın doğumu, peygamber oluşu, Firavun'la konuşması ve büyük zorluklar ve sıkıntılardan sonra İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışı anlatılmaktadır. Bu bölüm İsrailoğullarının çıkışını anlatması bakımından bir başlangıç noktası olmaktadır. "Exodus" şiiri de "mistik yol", "seyr ü sülûk" için sadece bir başlangıçtır. Şiirsel ben, daha yolun başlangıcında olduğu için sürekli olarak "mâsivâ"yla ilgili olan gündelik şeylere takılır. *"unutmadan kağıtlara geçirdin miydi?/.../ notlarını köpüklere yazdın mı?/.../ bahçeler kazıldı mıydı defterine?"* (Yavuz, 2018ç: 287) gibi sorularla henüz kendi benliğinden çıkmadığını hissettirir. Söz ve kelimelere hassasiyetinden şair olduğu anlaşılan şiirsel benin *"var sen de onunla oyalan biraz..."* (Yavuz, 2018ç: 287) demesi de hâlâ görüntü âlemine ait olmanın işareti gibi görünmektedir. Çıkış eylemini gerçekleştirmesine rağmen şiirsel benin henüz nefsin aşağı basamaklarında olduğu hissedilir.

Şiirde kelime ve sözlere verilen önemde İncil'e yapılan bir gönderme dikkat çeker. Yuhanna İncil'i *"Başlangıçta vardı. Tanrısal Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Tanrısal Söz Tanrı'ydı."* (Yuhanna 1/1) diye başlar. Şiirsel ben de kendisi için *"öyle bir yazı ki, senin yazın;/ sözcükleri harflerinden daha az..."* (Yavuz, 2018ç: 287) diyerek kelime ve söz arasına bir ayrım koyar, sözü ilahi olanla kelimeyi ise görünenle, bu dünyaya ait olanlarla ilişkilendirerek "vahdet" ve "kesret" kavramlarını hatırlatır ve kendisinin kesrete yani çokluğa takılı kaldığını hissettirir.

"Çöl ve Judas" şiiri de Hristiyanlığın ünlü haini Judas (Yahuda) ve onun pişmanlığı üzerine kuruludur. İncil'de Hz. İsa'nın on iki Havarisi'nden biri olan Yahuda'nın, otuz altın için Hz. İsa'ya ihanet etmesi ve Hz. İsa'yı yakalatarak onun çarmıha gerilmesine sebep oluşu hatırlatılır. Şiirdeki Judas, yaptığı kötü eylemin bilincindedir ve pişmandır:

"acıttı ağzımı, Efendimiz, bu yolu

çarmıhlara bata çıka yürüdüğüm yeter!

ayaklarım kan içinde, mürrüsâfî ve keder

kokuyor içim... çöllerdeydim, korkulu" (Yavuz, 2018ç: 289)

Bachelard'a göre uçsuz bucaksızlığın mekânı olan çölde, *"uzakta temaşaya dalarak, büyüklüğü seyre koyulduğumuzda oluşan titreşimlerini kendi içimizde basit bir anı aracılığıyla yeniden yaşayabiliriz"* (Bachelard, 2008: 267). Hatırlamayı desteklemesi bakımından bellek için önemli olan çölde, Yahuda da yaptığı büyük ihaneti düşünür ve "efendimiz" diye hitap ettiği Hz. İsa'ya yaptıkları için yaşadığı kederi belirtir. Ayrıca uçsuz bucaksızlıkta tefekküre dalan insanları saran bu düşlerin ayrıntıları silinerek pitoresk olan rengini yitirmektedir (Bachelard, 2008: 274). Bu doğrultuda da şiirde Yahuda'nın anıları birer acı ve keder ifadesine dönüşür ama bunlar bütünlüklü görsel bir imaj oluşturmaz. Onun acısını tarif eden sembollerden biri "mürrüsâfi" de şiirde dikkat çeker. Arapça "buruk" anlamından hareketle oluşturulmuş bir kelime olan mürrisâfi; ıstırap, tövbe ve aynı zamanda Hz. İsa'nın çilesini simgelemektedir (Gezgin, 2007: 141). Şiirdeki *"mürrisâfi"*; *"keder"* ve *"içim kokuyor"*, *"korkulu"* sözcükleriyle birleşerek Yahuda'nın pişmanlık ve üzüntüsünün çölde ilerledikçe devam ettiğini hissettirir. Şiirin son bentinde *"'beni öp hilmi ve beni unut'"* (Yavuz, 2014 b: 289) mısralarıyla Judas'ın ihanet ederken Hz. İsa'yı öpmesi hatırlatılarak (Matta: 26/ 47) İncil'e gönderme yapılır.

Hilmi Yavuz, çöl ve Judas ilişkisinden sonra Hristiyanlığın en büyük sembolü olan çarmıhın çölle ilişkisine değinir. "Çöl ve Çarmıh" adını taşıyan bu şiirde şiirsel ben, Hz.İsa'nın çarmıhı olur. Şiirsel benin *"bu çöl nedenimdir benim, ona ilişme"* (Yavuz, 2014 b: 290) cümlesiyle şiir başlar. Böylelikle çarmıhı sıradan artı şeklinde bir ağaç parçası olmaktan çıkaranın; benliğini oluşturan unsurun çöl olduğu vurgulanır. İslam inancına göre bir put hâline gelmiş olan çarmıh da kendisiyle ilgili İslam inancındaki görüşlerle paralel düşünür:

"bir çarmıh... kendine gerili şimdi;

belki put olurum, lat, menat...kargış

âh ne uzun, ne uzun sarı geçti kış;

çölde, vaha sağır, belki ağır, gittimdi" (Yavuz, 2014 b:290)

Çarmıhın kendisinin bir put hâline geldiği ifadelerin yanında *Kur'an*'daki ünlü putlar "Lat" ve "Menat"ın isimleri de anılarak şiirdeki Hristiyan teolojisine ait çarmıha, *Kur'an* ve İslamiyet etkisi de eklenmektedir. Hilmi Yavuz, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini de çarmıhın ağzından anlatır:

"kalbim kağıtlarla doluydu, indi

O golgotha'dan... Ölüm, giyindi

erguvan giysilerle... oysa bedenim" (Yavuz, 2014 b: 290)

Hz. İsa'nın giydiği "erguvan" giysiler, onun ölümsüzlüğe gittiğine işaret etmektedir. En eski çağlardan itibaren imparatorluk alameti ve ölümsüzlük işareti kabul edilen "erguvan" (Şimşek ve diğerleri, 2014: 87), Hz. İsa'nın da ölümsüzlük imgesi olur.

İslâm, Hristiyanlık, Yahudilik, Budizm, Şamanizm gibi bütün din ve inançların mistik havasına şiirlerinde yer veren ve mistik etki altında bireysel bellek, kadın ve kadınlık durumu gibi çok farklı konuları bir arada çok katmanlı bir yapıyla ele alan **Lale Müldür** (1956-…)'ün şiirlerinde, İslam dışı mistik eğilimlerin hatta ezoterik yönelişlerin İslam tasavvufuyla bir arada verildiği görülmektedir. Lale Müldür'ün "Gotik Bir Masal: Hermetik Haç Yolları" ismini taşıyan şiiri, ezoterik ve mistik yönelişlerle kaleme aldığı ilk şiirlerindendir. Müldür, kişisel tecrübesiyle hermetik eğilimini bir arada verir. Adından da anlaşıldığı üzere şiirin, "hermetik" ve hermetikle ilişkili olan "Haç ve Gül" Rosakrusian öğretisi ile şekillendiği görülmektedir. "Özde", insanlara kendilerini bulma, yaşamlarını değiştirme ve evreni etkileme yolunda ilerlemeye teşvik eden bu öğretiye göre herkes yaşamın amacını öğrenmeye ve içsel bilgeliği keşfetmeye adanmış öğreticiler, öğrencilerdir (Akıncı, 2008: 39). Şiirde Oostende, Belçika'ya yapılan bir yolculuğu hermetik haç öğretisiyle birleştiren şair, Haç ve Gül öğretisinin, hem kendini hem de evreni etkileyerek bir anlamda "öz"e kavuşmayı ve evreni mükemmelleştirmeyi amaçlayan görüşlerini yansıtan mısralara yer verir. Bu mısralarda yolculuk ve yolculuğu mükemelleştirerek evrene katkı sağlayan isimler de zikredilir:

"kafamdaki kuzey ve su ilişkisini düşündüm. Kuzey denizinin

uzayıp giden kumsallarını, Macellan'ın Pasifik okyanusuna ve

vasco da Gama'nın Hint okyanusuna Bağladığı Atlas

okyanusunu düşündüm.(...)" (Müldür, 2017: 252)

Şiirdeki mistik tesir, şiirsel benin kişisel tecrübesinde de ortaya çıkar. Ona mor bir İncil veren misyoner ve *"ince kar tane tane düşer, her tane kendi özel yerine"* (Müldür, 2017: 252) diyen zen ustaları onu farklı bir kişisel tecrübeye hazırlar, Oostende'a vardığında şiirsel bene *"mor bir incil"* ve *"mor bir içki"* (Müldür, 2017: 252) sunulur.

Tasavvufi/mistik gelenekte çok önemli olan aşk "şarabı" içmeyi hatırlatan bu imgenin bir özelliği de üzerinde "mükemmel aşk" yazmasıdır. Bu açıdan şiirsel ben, mey içerek mükemmel olan ilahi aşka ulaşır.

Müldür'ün "Buhurumeryem" isimli şiirinde, bir aşk tecrübesinden hareket edilerek Hz. Meryem'in hayatına, Hz. İsa'nın doğumuna hem Hristiyanlık hem de İslam dinlerinde yer alan dinî anlatılarla desteklenilerek yer verilir. Bir anlamda beşerî aşktan ilahi aşka geçişin serüveni olarak da okunabilecek olan şiirde, mistik etki dikkat çekmektedir. Hz. İsa'nın annesi olan Hz. Meryem, İslamiyette de Hristiyanlıkta da bakire olarak hamile kalmıştır. Bir meleğin kendisine üflemesiyle hamile kalmış olması onu mucizevi, majik bir anlatının kahramanı hâline getirdiği için edebî metinlerde sıklıkla yer alan Hz. Meryem hem Hristiyanlık hem de İslam için cennetle müjdelenen bir kadındır.

Müldür, şiirde Meryem'den önce Ruhanâ yani Cebrail'e seslenir. Ona doğrudan ikinci tekil olarak hitap eder ve sessiz kalmasını ister: *"Sessizlik! Rûhanâ"* (Müldür, 2017: 381) dört kere tekrarladığı bu isteğiyle bambaşka mistik bir boyuta geçiş için gereken odaklanmayı sağlar.

Rilke'nin "Ey Güçlü Yıldız"ına gönderme yaparak Meryem'e "ey güçlü yıldız" (Müldür, 2017: 382) diye seslenir. Meryem'in her şeyden habersizken Cebrail'in çıkıp gelmesine kadınsal bir duyarlılıkla bakarak *"misafir beklemediği için/nasıl kirli havlusuyla yakalanmışsa"* (Müldür, 2017: 383) der.

Meryem'in bozulan mahremiyetinden oğlu İsa'ya, onun son akşam yemeğinde havarilerinin ayağını yıkamasına (Yuhanna 13/3-8) yönelir. Şiirde ben, Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın, Rûhanâ'nın kendisinde oluşturduğu çağrışımlarla kendi varlık alanından çıkmak, *"Lazarus'un ölüler ülkesi"* (Müldür, 2017: 384) diyerek modern dünyadan çıkmak ister:

"Kudüs Bakirelerine karışmak istiyorum ben

o ıslak frambuaz ülkesinde

bir oğul doğurmak ve

sizi unutmak istiyorum." (Müldür, 2017: 384)

Meryem'e Hristiyanlık inancında sık sık konumlandırdığı şekliyle "Kraliçe" (Müldür, 2017: 386) diye hitap edilen şiirde *"kitaptaki Meryem olaycasını da an"*(Müldür, 2017:386) denilirek seslenilir:

"O gün melekler şunu demişlerdi:

"Ey Meryem, gerçekten Allah seni seçkinledi,

arıttı ve çağındaki milletlerin

kadınlarına üstün kıldı" (Müldür, 2017: 385)

Şiirde şiirsel benin sık sık söz ettiği melankoli, *"Malihülya! /memorabilia!..."* (Müldür, 2017: 387) kelimeleri ile ifade edilir. Bu melankoli Lale Müldür'ün yazılarında da ifade ettiği melankolik ruh hâli yanında Yahya Kemal'in de ifade ettiği "melâl"i de hatırlatmaktadır. Tasavvufta ilahi olana kavuşmak için çekilen acı ve hüzün, şiirde "malihülya" olarak adlandırılmaktadır. Böylelikle şiirsel ben'in beşerî aşkla başlayan serüveni, ilahi aşka yönelmekte ve o da bunun acısını yaşamaktadır.

Şiirde Meryem sadece peygamber annesi olarak yer almaz. Meryem isminden hareketle İslam'daki iki önemli sûfî kadın olan Meryem el Basra ve Rabia el Adeviye'den de bahsedilir:

"Maryam al Basriya

Rabia al Adawıya'nın hizmetindeydi:

Tanrı aşkı ilimlerini

duyar duymaz bayılırdı.

Bir zikr seansında

aşktan ölüverdi" (Müldür, 2017: 388)

Lale Müldür'ün şiirinden hareketle modern sonrası dönemde din, mistisizm, ezoterizm gibi öğretilerle değişen bakış açısını yakalamak mümkündür. Modernlik ve pozitivist politikaların etkisiyle gündelik hayatın dışında bırakılan dinin; post-modern dönemle birlikte tekrar güç kazandığı sıklıkla vurgulanır. Bu güç kazanma bir çeşit "Tanrı'nın intikamı" olarak görüldüyse de aslında "meta-anlatılar"ın sonu olan postmodernizmde

dinlerin de payına düşeni alacağı kaçınılmazdır (Aktay, 2007: 340). Bu sebeple postmodernist eğilimle büyük dünya dinlerinin yanı sıra kültler, mitler, ezoterik düşünceler de öne çıkmaya başlamıştır. Tam bir karnaval hâlini almaya başlayan dünya inançlar sahnesinde okült ve gnostik sistemler güçlü biçimde ortaya çıkmaktadır (Evkuran, 2012: 248). Lale Müldür'ün farklı dinlerin mistik, ezoterik yorumlarına yer vermesinde de postmodernizm sonrası oluşan tesirin etkisi düşünülebilir. Müldür'ün bu doğrultuda ele alınabilecek başka bir eseri de "Baharistan" isimli şiiridir. Molla Cami'nin kaleme aldığı Baharistan Fars dilinin önemli edebî ürünlerinden biridir, şiir Cami'nin Hafız'la ilgili ifadeleriyle başlar:

"Bulunmuş o, bulunmuş! Ne? sonsuzluk"

Djâmi diyor ki, Hâfız, bir lisan-ul-gayb,

bir dil, bir organ, gizemlerin organı

görünmezin dili..." (Müldür, 2017: 370)

Bu ifadelerle şiirini İslam tasavvufuna yaklaştıran Müldür, tasavvufta büyük önemi bulunan bilinmez yani "gayb" kavramına değinir. Görünmezin dili olan Hafız yanında "Ya Younous" diyerek Yunus'a da seslenir. Böylelikle Yunus üzerinden şiirde eğitimli eğitimsiz farkına da değinilir:

"Ya Younous, ya..derviş Yunus, 7 yüzyıl

unutulan, Osmanlı okumuş takımı unutmuş.

Kaçın kaçın okumuşlardan.

Çünkü bilgelerden saklanan çocuklara açık edildi.

*Onların okulu Baharistan" (*Müldür, 2017: 370)

Eğitim görmüşlerden kaçmak gerektiğini vurgulayan şair tasavvufi/mistik kültüre uygun bir ifadede bulunarak medrese ehli ve tasavvuf ehli arasında yüzyıllardır süren gerilim ve gruplaşmaya yer verir. Okumuş kesimin yani medrese ehlinin unuttuğu Yunus'u ve Yunus gibilerin yani sûfilerin okuduğu okulu ise Baharistan olarak imler. İslam tasavvufu çerçevesinde ilerleyen şiirde Farsların eski dini Mecusilik yani Mazdeizme de yönelinir*: "Medler ve Perslerin/eski dinlerinin kapısında dinleniyorum."* (Müldür, 2017: 370) diyerek İran'dan hareketle Mecusilik'e değinerek tasavvufi geleneğin yanına diğer dinlerin etkisini de ekler.

İslam mistisizmini diğer din ve inançlardaki mistik temayüllerle ilişkilendirerek ele alan şairler, mistik âlemle ilgili hatırlamalarında belleğin parçası olan hatırlama unsurları yanında, toplumsal bellek alanından uzaklaşmanın etkisiyle başka kültürlerin mistik eğilimlerine de yönelmektedirler. Bu yönelişte küreselleşme, metinlerarasılık, postmodernizm gibi farklı eğilimlerin etkisi görülse de mistik duyarlılıklarını yansıttıkları şiirlerinde, farklı din ve inançların tesirine yer vermeleri hem hatırlamayı hem de gelenekten uzaklaşmayı göstermektedir. Böylelikle kültürel bellekte unutma ediminden sonra tekrar canlanan anılar, bambaşka bir gerçeklikle hatırlanmakta, bu durum da tarihin yeniden kurularak inşa edilmesine zemin hazırlamaktadır.

2.2. İki Dünya Mistiği: Asaf Hâlet Çelebi

Tasavvuf/mistisizm söz konusu olduğunda hem kendi döneminde hem de tüm Cumhuriyet döneminde en dikkat çekici isimlerden birinin **Asaf Hâlet Çelebi** (1907-1958) olduğu görülmektedir. O, Budizm ile ilgili yaptığı çalışmaların da etkisiyle bu geleneği yakından tanımış ve kendi mistik eğilimli şiirini oluştururken sıklıkla başvurmuştur. Şair, şiirlerinin tamamında çeşitli derecelerle hissedilen bu etkiye İslam tasavvufunu da ekleyerek Türk edebiyatında kendine has bir mistik eğilimi ve söylemi ortaya koymuştur. Bu sebeple tezde Asaf Hâlet Çelebi "İki Dünya Mistiği" olarak ayrı bir alt başlıkta ele alınmaktadır. Ayrıca Çelebi'nin mistisizm ve tasavvufu birleştiren şiirlerinin en önemli özelliği, bu şiirlerde mistisizmin modern bir bakış açısıyla ele alınmasıdır. Çelebi şiirlerinde mistisizmi, modern yapısal ve içerik özellikleri, çocukluk anıları ve masal atmosferiyle birleştirerek kullanır. Bu özelliğiyle Çelebi, hem İslam dışı dinlerden doğan mistisizm hem de İslam tasavvufu hakkındaki derin bilgilerini birleştirerek dinler üstü bir mistik eğilimi şiirleştiririr.

Asaf Hâlet Çelebi'nin, modern tarzda yazdığı "Cüneyd" adlı ilk şiiri 1938 yılında *Ses* dergisinin birinci sayısında yayımlamıştır. Bu tarihten itibaren yoğun eleştirilere maruz kalan şairin ilk şiir kitabıysa 1942 yılında yayımladığı *He*'dir. Bu ilk kitabını *Lâmelif* (1945) ve *Om Mani Padme Hum* (1953) isimli kitapları takip etmiştir. Çelebi, bu şiir kitapları yanında *Mevlânâ ve Mevlânâ Rubaileri* (1940*), Eşrefoğlu Divanı* (1944), *Pai Metinlerine Göre Gotama Budha* (1946) gibi çalışmalara imza atmıştır.

Cumhuriyet döneminde hak ettiği değeri geç bulan şairlerinden biri olan Asaf Hâlet Çelebi'nin hem sağlığında hem de vefatından sonra yeterince üzerinde durulmamıştır. Özellikle Ahmet Oktay döneminde şaire ne sağ ne de sol kanat tarafından

hak ettiği değerin verilmediğini vurgular (Oktay, 1980: 3). Bu sebeple Çelebi ancak yirmi birinci yüzyılın başında modern şiirin ustalarından biri olarak anılmaya başlanmıştır (Sazyek, 2018: 15). Bunun sebeplerinden biri Çelebi'nin şiire başladığı 1940'lı yılların Garip'in de edebiyat sahnesine çıktığı yıllarla çakışıyor olmasıdır. Bu çakışmaya Asaf Hâlet Çelebi'nin serbest şiir taraftarı olması, vezin ve kafiyeye önem vermemesi gibi sebepler de eklenince Asaf Hâlet, Garip şiirinin öncülerinden biri olarak da değerlendirilmiştir (Güngör, 1985: 18). Şiirlerindeki bu gibi farklı yönelişler nedeniyle ilk şiiri çıktığı andan beri farklı değerlendirmelere maruz kalan Çelebi'nin şiirini, Nurullah Ataç "geriye dönüş" olarak yorumlarken Mehmet Kaplan ise onun şiirini "kültür şiiri" olarak değerlendirmiştir (Kırımlı, 2000: 103). Onun için yapılan bu farklı yorum ve eleştirilerin yanında Çelebi, kendi şiirini, poetik görüşlerini açıklayan yazılar kaleme alarak hakkında yapılan yorumlara hem cevap vermiş hem de şiirin nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiği konusundaki görüşlerini belirtmiştir. Asaf Hâlet'in bu konuda yazdığı yazılarda öne çıkan anahtar kelimelerin "saf şiir" ve "mistik" kavramları etrafında toplandığı görülür. Asaf Hâlet Çelebi, *İstanbul* dergisinde yayımladığı "Benim Gözümle Şiir Davası" isimli yazı serisinde hem saf şiirle ilgili görüşlerini belirtir hem de kendi şiir anlayışı ile ilgili önemli bilgilere yer verir. Bu yazı dizisine, öncelikle şiirin ne olduğunun tanımını yaparak başlayan Çelebi, bir âlim nasıl görünen maddeden ibaret olan dünyanın, evrenin sırlarını izah etmeye çalışıyorsa sanatkârın da kendi zaviyesinden ideal evrenin izahını yapmaya çalıştığını söyler. *"Bu ideal inşaada bestekârın kullandığı iptidaî madde nota, ressamın boya, mimarın taş olduğu gibi şairin iptidâi malzemesi de kelimedir"* (Çelebi, 2018b, 239) diyerek şiirin kelimeye dayandığını belirtir. "Mana", "hayal" ve "ahenk" konularına da değinen Çelebi, şiirde bu kavramların keyfi olmaması gerektiğini ama herhangi bir hesap mantığına da dayanmasının yanlış olduğunu düşünür. Ona göre "S*af şiir parçalanmayan bir tek kelime halinde olunca ona ne bir şey ilave edebilmeğe, ne de ondan bir şey eksitmeğe imkân olamaz."* (Çelebi, 2018b: 241). Aynı yazı dizisi çerçevesinde "Şiirde Vuzuh" ve "Şiirde Şekil" konuları üzerinde de duran Çelebi, anlamın göreceli bir kavram olduğunu belirtir ve şiir okurlarına bir şiirin nasıl okunması gerektiğine dair tavsiyeler verir. Buna göre birinci olarak her mısraı gazete okur gibi değil, tasavvur ederek okumanın, ikinci olarak da mukayese etmenin önemini vurgular (Çelebi, 2018b: 245). Şekil konusundaki görüşlerine göreyse şiiri musikiye yaslayarak, hece ve aruza bağlanmadan hecelerin *"kısalığı ve uzunluğundan istifade ederek içi musiki dolu kelimeler seçilebilir"* (Çelebi, 2018b: 250). Bu açıklamalar, Fransız sembolistleri Valery, Rimbaud ve Mallerme'nin "poseie pure" adını verdikleri şiir anlayışının Türk edebiyatına yansıması olarak görülebilir. Asaf Hâlet'in şiir hakkındaki önemli

görüşlerinden biri de "mücerred şiir" hakkındadır. Çelebi, "soyut şiir" ve "somut gereç" ilişkisi üzerine durur. Somut malzeme ile oluşturulan bir şiir dünyasının bizim kafamızda soyut hayallere yol açtığı üzerinde fikirlerini belirtir (Çelebi: 2018b: 256).

Bu görüşlerle şiirde olmasını hedeflediği şiirin sınırlarını çizen Çelebi'nin "Benim gözümle Şiir Davası" yazı dizisinde yer alan yazılardan biri de "Şiirlerimde Mistisizm Temayülü" başlığını taşımaktadır. Mistisizmle ilgili görüşlerini ve mistisizmin şiirlerindeki yansımalarını değerlendiren Çelebi, *"Evet, şimdiye kadar hakkımda yapılan birçok tenkitlere ve itirazlara rağmen, hiç korkmadan ve çekinmeden şiirlerimde mistisizmin, büyük rol aldığını itiraf ediyorum."* (Çelebi, 2018b: 269) diyerek mistisizmi pek çok şiirinde hareket noktası hâline getirdiğini belirtir. Çelebi'ye göre bu şiirler *"Nirvana'ya davet, yahut Nirvana'ya nasıl erilebileceğinin hikâyesidir.*" (Çelebi, 2018b: 269).

Asaf Hâlet'in şiirlerindeki mistisizm üzerine değerlendirmelerde bulunan Ahmet İnam, Çelebi'nin şiirleri için onun şiirinden mistik dünya görüşünü kaldırırsanız Çelebi'nin şiiri de ortadan kalkar (İnam, 1973a: 28) diyerek mistisizmi Çelebi'nin şiirinin merkezine oturtur. Şiirleriyle ilgili bu yorumların yanında Çelebi'nin kendisini de *"...dünya karşısında mistik deneyi yaşayan bir kişi"* (İnam, 1973a: 20) olarak tanımlar ama yazısının sonunda onu "yarı mistik" olarak adlandırır. İnam, Çelebi'nin şiirlerinde görünen kavramları, mistik bilinci birbirinin ardından gelen ve mistiklerin "zühd ve takva" dedikleri kavramlardan hareket ederek beş başlık altında ele alır. Sırasıyla her basamakta ortaya çıkan kavram ve duygulara değinir. Öncelikle mistik bilinç için "uyanma"nın etkilerini bu uyanma ışığında dünyadan "arınma"yı, arınmadan sonra gelen "aydınlanma"yı, aydınlıkla gelen güç ve bundan doğan "karanlığı" ve son olarak da Tanrı ile "bir olmayı" Çelebi'nin şiirlerinden örnekler vererek açıklar (İnam, 1972b: 20-22).

Ahmet Oktay, "Şiir ve Tasavvufun İki Yüzü" isimli yazısında Asaf Hâlet Çelebi üzerinde durur. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiiri Hint felsefesine, Budizme de uzantı verir, Mısır ve Yunan düşüncesine de yönelir. Bu kültürel öğeler şiire süsleyici bir kimlikle eklenmez, şiir doğrudan "iç-değer"i ve "iç-deney"i açığa vurduğunu ifade eder. Yazısının devamında Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde tasavvufla en dolaysız ilişki kuran şairin Çelebi olduğunu belirtir. (Oktay, 1980: 3).

Hüseyin Akın "Bir Çelebi Şair: Asaf Hâlet" başlığı altında Çelebi'nin şiiri için bir ad bulunması istenirse en uygun adın "saf mistik şiir" olduğunu düşünür (Akın, 2007: 20). Bu tanımıyla Çelebi'nin şiirinin hem saf şiirle ilişkisini hem de mistisizmle olan

ilişkisini kurmaktadır. Çelebi'yi mistik kavramıyla tanımlamasına rağmen ondaki mistisizmin daha çok "estetik bir mistisizm", "motifsel bir derinlik" olarak tanımlanmaya uygun olduğunu belirtir (Akın, 2007: 22).

Âsaf Hâlet Çelebi isimli kitabı ile şairin "mistik temayülleri" üzerinde duran isimlerden biri de Bilal Kırımlı'dır. O, Asaf Hâlet'in şiirlerindeki mistisizmi ele alırken şairin kişisel hayatından da yararlanarak Çelebi'nin şiirlerinde görülen ve mistik olarak değerlendirilen duyuş ve sezişlerin kendi şahsında tam mistiklik yaratmadığını düşünür. Onun şiirlerindeki mistik eğilimi Budizm ve tasavvuf hakkında çok okuyan ve bunları anlama gayeretinde bir şairin kullandığı "şiirsel im"ler olarak görür (Kırımlı, 2000: 98).

Çoğaltılabilecek bu görüşlerin ortak noktası Asaf Hâlet'teki tasavvuf/mistisizm tesirini kabul etmeleridir. Bununla birlikte ondaki mistisizmin nedenleri ve kapsamı hakkında farklı görüşlere yer verildiği anlaşılmaktadır. Bu incelemelerdeki görüşlerin metni merkeze alan ve sanatçının hayat hikâyesini önceleyen araştırmacılara göre farklılıklar gösterdiği söylenebilir.

Şiirleri merkeze alan görüşe göre Çelebi'nin şiirlerinde mistik tecrübenin, Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi bir "iç deneyim"e dayandığı hissedilmektedir. Şiirlerindeki bu eğilimi daha önce belirtildiği gibi kendisi de kabul eden Çelebi, şiirlerinde mistisizm özellikle de nirvananın etkili olduğunu kabul etse de kendi eğilimi ile Budizm bağlamındaki nirvananın aynı olmadığını vurgular. Kendi şiirlerinde nirvananın gelenekten farklı olarak "endişe" kavramıyla birlikte yer aldığının özellikle altını çizer. Budizmdeki "nirvana" ve tasavvuftaki "fenâ fi'llah"ta hiçbir endişe hiçbir sıkıntı bulunmazken Asaf Hâlet'in nirvanasında endişenin mevcudiyeti, onun şiirlerindeki mistisizmin gelenekten ayrı bir mistisizm olduğunu ve şiirlerinde "modernliğin huzursuzluğu"ndan beslenen bir yönün bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca ondaki mistisizmin her zaman tasavvufla ilişki içinde olduğu da görülür. Asaf Hâlet, Budizme dair öğeleri bile tasavvufî imgelere dönüştürme yetisine sahiptir (Günaydın, 1996a: 7).

Çelebi'nin bireysel belleğini tespit açısından hayatından da bahsetmek gerekmektedir. İslam tasavvuf kültürü ile Batı kültürünü tanıyan bir ailede büyümüş olan Çelebi, hem Galatasaray gibi Batı tipi eğitim veren bir okuldan mezun olmuş hem de Mevlânâ'yı çok sevmekle birlikte Kadirî tarikatına mensup olan babası Mehmed Said Hâlet Çelebi sayesinde tasavvufi kültürü derinlemesine öğrenme şansı bulmuştur (Kırımlı, 2000: 19). Daha sonra kaleme aldığı Budizm ve tasavvufla ilgili çalışmaları da ailesinden aldığı tasavvufi eğitimi ile birleşerek Çelebi'de büyük bir birikim

oluşturmuştur. Bunun neticesinde de şairin şiirlerinde bu birikimin yansımaları görülmektedir. Kırımlı'nın bu noktada işaret ettiği sebeplerden biri de şairdeki "kaçış" isteğidir. Bu istek sonucunda Çelebi şiirinde çocukluk anıları, masallar ve mistisizm önemli temalar olarak yer almıştır.

Çelebi'deki mistik temayülün kişisel sebeplerini tam olarak bilmek mümkün değilse de şairin önemi, farklı dinlerden ve kültürlerden yaralanarak ve bunları tasavvufla birleştirerek şiirinde ana izlek hâline getirmiş olmasıdır. Asaf Halet Çelebi'nin kültürel bellek açısından da önemi bu noktada şekillenir. Çelebi tasavvufu geleneksel bir şekilde yani çile çekerek ve çeşitli makam ve mertebelerden geçerek tecrübe etmemiş olsa da ailesinden gelen tesirle ve kendisinin yaptığı çalışmalarla tasavvufu idrak etmiştir. Bir yandan da Budizm ile ilgili yaptığı okumalar ve çalışmalarla İslam dışı mistisizmi derinlemesine değerlendirmiştir. Bu açıdan şiirlerindeki kültürel belleğin yansımalarında, kültürel bellekten uzaklaşmanın etkisiyle oluşan hatırlama ve unutmanın tesirlerinin aynı anda görüldüğü dikkat çekmektedir. Hatırlama bağlamında toplumun hafızasında canlılığını koruyan İslam tasavvufunun yanında, toplumsal ve gündelik hayattaki değişim sonucunda farklı mistisizmlere de yöneldiği görülmektedir. Bu farklılaşmaların kesişim noktasında bulunan Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirindeki mistisizm üç farklı bölümde ele alınabilir. Bunlar Mevlânâ ve Mevlevîlik dâir tasavvufî anlayış, vahdet-i vücûd anlayışı, Uzak Doğu medeniyetleri ve dinlerine dayalı mistik anlayıştır (Günaydın, 1996a: 7).

Asaf Hâlet'in yeni kabul edilen ilk şiiri "Cüneyd", ilk okumada tasavvufimistik/ şiir geleneğine aşina olmayan okuyucu için oldukça anlaşılmaz görünmektedir; *"bakanlar bana/gövdemi görürler/ ben başka yerdeyim/.../ aç cübbeni cüneyd/ ne görüyorsun/ görünmeyeni/.../sana bana olan /ona da oldu/.../kendi cübbesi altında/cüneyd yok oldu"* (Çelebi, 2018a: 11-12) gibi mısralar şiirin kapalı anlamla birlikte anılan saf şiir anlayışının bir örneği olduğu izlenimini vermektedir. Şiirde ünlü mutasavvıf Cüneyd-i Bağdadi'ye isnad edilen ünlü sözünün epigraf olarak kullanılması şiirin hangi doğrultuda değerlendirilebileceğinin ipucu olmaktadır. Cüneyd-i Bağdadi'nin zikredilen "Leyse fi cübbeti sivallah (Cübbemin altında Allah'tan gayrı kimse yok)" sözü İslam tasavvufundaki "vahdet-i vücûd" inancıyla ilişki kurmaktadır ve bu yolculukta Cüneyd'le ortak olan şiirsel benin "kesret" âleminden sıyrılarak "vahdet" âlemine vasıl olmasını imlemektedir. Tasavvuf ve mistisizmde mutlak teklik makamına kavuşan sâlikin kendine has hâlleri bulunmaktadır. Mutlakla birleşmeyi yaşadıktan sonra sâlik artık zaman, mekân gibi görünen âlemin sınırlılıklardan kurtulmaktadır. Bu durumda sâlik,

Asaf Hâlet'in kendi deyimiyle "kendi muhitini unutmak"tadır (Çelebi, 2018a: 269). Bu bağlamda şiir anlam kazanmaktadır:

"bakanlar bana

gövdemi görür

ben başka yerdeyim

gömenler beni

gövdemi gömerler

ben başka yerdeyim" (Çelebi, 2018a: 11)

"Fenâ fi'llah"ı aşarak "bekâbillah" makamına ulaşan Cüneyd gibi şiirsel ben de aynı şekilde bu sınırlılıklardan sıyrılmış ve kendi varlığını bu açıdan yok etmiştir. Bu mertebeye eren vasıl *"[D]iliği anda Nirvana'dan çıkarak her şeyi hissedebilir. Cübbenin altında kaybolur, tasvirlerin arkasına saklanır ve hatta onlara ruhunu cömertçe dağıtır."* (Çelebi, 2018b: 272). Şiirde yer verilen epigrafın bir işlevi de sûfî geleneğinin en eleştirilmez ve anlaşılmaz bulunan örneklerinden olan şathiyelerin atmosferini şiire taşımasıdır. İnançlardan teklifsizce, alaycı bir dille söz eder gibi yazılan şiirler olan şathiyelerin yorumlandığında tasavvufla ilgili türlü kavramlara değindiği anlaşılır. Medrese geleneğine göre hoş karşılanmayan bu şiirler genellikle Bektaşi geleneği içinde sıklıkla kullanılır (Dilçin, 2005b: 353). Şathiyelerin anlamsız görünümlerinin ardında ilahi sırların ve mistik hâlin tam olarak açıklanmaması, hatta açıklanmak istenmemesi de bulunmaktadır. Gizemli ve bireysel bir tecrübe olan mistik yol sıradan insanların anlayabileceği bir hâl değildir. Fenâ fi'llah tecrübesini anlatan şathiyeler, bireysel tecrübeye özgü olan kapalı ve sadece muhatabına kendini açan metinler olarak tasavvuf felsefesinin sınırlarına uygun bir şekilde oluşturulur (Güzel, yyy: 643). Cüneyd-i Bağdadi'nin sözleri, şathiyelerin özellikleriyle paralel olarak şiirin "fenâ fi'llah", "bekâ" ve "fenâ "kavramlarıyla ilişkisini kurmaktadır. Kötü huyların, davranışların yok olması anlamındaki "fenâ"; yerine güzel huyların iyi davranışların alması anlamındaki "bekâ" tasavvuf açısından oldukça önemlidir. "Bekâ" hâlindeki kişi kendisini, etrafındaki halkı ve eşyayı göremez hâle gelmektedir. Cüneyd'in sözleri de bu

mertebeyi işaret etmektedir. Bu durumda kul önce kendisinden fani olmakta sonra Hakk'ı gördüğü için Hakk'ın sıfatlarından fani olmakta en son olarak da kendi fenâsına fani olmaktadır (Uludağ, 2012f: 70). Bekâ- fenâ ile ilişkili olarak fenâ fi'llaha ermek; varlıkta fani olmak yani her şeyi Allah olarak görmek hem de Allah olarak bilmek mertebesine (Uludağ, 2012f: 134) ulaşan Cüneyd cübbesininin altında yok olarak aşkın güçle o kadar olmuştur ki artık kendisi değil, tamamen O hâline gelmiş, görünmeyenle bir olmuştur:

"aç cübbeni cüneyd

ne görüyorsun

görünmiyeni" (Çelebi, 2018a: 11)

Bu bakımdan Çelebi şiirde tasavvufu, "Hakk'ın seni senden gidermesi ve kendisiyle ihya etmesi" ve "Hakk'ın varlığında kendi varlığını yok etme" olarak gören Cüneyd-i Bağdadi'nin fikirlerini yorumlamaktadır (Kırımlı, 2000: 99)

İslam tasavvufu yanında zengin şiirsel birikimden yararlanarak kaleme aldığı şiirlerinden biri olan "He"de Asaf Hâlet, hem Arap alfabesindeki "ﻫ"nin sülüs ve nesih yazılarda şekli göze benzetildiği için "Gözlü He" olarak adlandırılmasından doğan şekilsel özelliklerinden hem de harfin tasavvuftaki anlamından yararlanarak şiirini kaleme almıştır. "He"nin bu imkânlarına aşkından dağları delen Ferhâd'ı da ekleyerek beşerî aşktan ilahi aşka ulaşmayı şiirleştirmiştir:

"Vurma kazmayı

ferhâaad

he'nin iki gözü iki çeşme

âaahhh" (Çelebi, 2018a: 14)

Şiir "Vurma kazmayı" dizesiyle başlamaktadır. "Ferhâd"ın Arap harfleriyle yazılan şekli düşünüldüğünde, "Elif" harfi "He" harfine vurulan bir kazmaya benzetilir (Doğan, 2003: 23). Böylece "He" ile ilgili geleneksel göz benzetmesinin yanında Ferhâd'ın dağları deldiği kazmayla da bir benzerlik ilişkisine sokulur. Ferhâd'ın eline "He"yi kesici ve yok edici bir alet olarak veren şairin, Ferhad'a *"*vurma kazmayı/ ferhâaad*"* diye seslenmesi, en eski dönemlerden beri tanrıların mekânı olarak kabul edilen "dağ"ların hep büyüklük,

ululuk gibi özelliklerle ilişkilendirilmiş olması dikkate alındığında tesadüfi görünmemektedir. Şiirin devamında dağa verilen önem yansıtılır:

"*dağın içinde ne var ki*

güm güm öter

ya senin içinde ne var

ferhâd" (Çelebi, 2018a: 14)

İslamiyette de dağlara büyük bir önem verilmektedir. İslam peygamberinin ilk vahiyi aldığı yerin bir dağ olması, ayrıca *Kur'an*'da dağların yeryüzünü sabit tutmak için bulundukları yere yerleştirilmelerine ilişkin Nebe suresi altıncı ayet gibi pek çok örnek, dağların mistik özelliklerinin İslam'da da devam ettiğini göstermektedir. Schimmel de özellikle yüksek dağların, yaratılmış âlem ile ilahi mekânsızlık arasında eşik bölge olarak önem kazandığını ifade eder (Schimmel, 2004a: 23). Şiirde yer alan aşılması gereken dağın, bir çeşit "engel", "eşik" ve "kesret" sembolü olarak yer aldığı, bu engelin Ferhad'ın ilahi aşkıyla yok edilebileceği yorumu yapılabilir. Bu sebeple Ferhad'a "vurma" denilmesine rağmen bir yandan da "dağın içinde ne var ki" denilerek de Ferhad dağa yönlendirilmektedir. Dağ tasavvufi anlamda "seyr ü sülûk"ün sembolü (Akarpınar, 2004a: 14) olarak da yer almaktadır. Bu bağlamda da seyr ü sülûkteki Ferhâd'ın kendisi olmaktadır. Ferhâd dağlara vurdukça acı çekmekte, acı çektikçe de "sülûk" yolunda ilerlemektedir. Bu açıdan şiirde bu yolun uzunluğu ve "mâsivâ"dan vazgeçmenin aslında kolay bir tercih olmadığı sergilenmektedir. Sonraki dizede de "He"nin "ah" nidasıyla ilişkisinden yaralanılır (Ayvazoğlu, 2014b: 179). "He'nin iki gözü iki çeşme/ ahhh" (Çelebi, 2018a: 14) denilerek "He" kişileştirilir, ona ayrılık acısı ve vuslat arzusu çeken bir âşık pozisyonu verilir. Bu "ahhh"ı hem beşerî aşk hem de ilahi aşk acısı çeken öznenin acı ünlemi olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü geleneksel şiirde "ah" aşığın aşk ateşiyle gönlünden çıkan bir duman olarak kabul edilmektedir (Pala, 2007b: 10). Tasavvufta ise aynı şekilde iç âlemin ateşini ve üzüntüsünü ifade eden "ah" ünlemi, Allah kelimesinin ilk ve son harfi ile oluştuğu için Allah'ı sembolize etmektedir. Bu durumda da aşığın "ah" demesi Allah'a sığınması anlamına da geldiği için tasavvufi olarak önemlidir (Uludağ, 2012f: 26). Eskiden "ah" minyatürlerde hepsi alev alev yanmakta olan dağlar, vadiler, ağaçlar, sular, çayırlar bulunan manzarada kanlar damlayan ok girmiş bir kalp ve üzerinde "ah mine'l-aşk" şeklinde bir yazı ile resmedilmesinin yaygın bir gelenek (Cebecioğlu, 2014: 33) olduğu bilgisinden hareketle şiirde bu resmin

yansımalarının bulunduğu görülmektedir. “Ah”, “dağ”, dağla ilişkili “Ferhâd” imajı bu tablo bağlamında da ele alınmalıdır. Şiirdeki özgün bir imge de “He” harfi ve “ejderha bakışı” arasında kurulan ilgi ile sağlanır (Doğan, 2003: 14). Şiirde “He” harfinin görünümünden yararlanılarak kurulan ve ilk bakışta kendini ele vermeyen bu imge *“ejderha bakışlı he’nin/ iki gözü iki çeşme/ ve ayaklar altında yamyası”* (Çelebi, 2018a: 14) mısralarında görülmektedir. “He”nin ayaklar altında yamyassı olması da “Elif” ve “He”nin Arap alfabesindeki şekilleri göz önünde bulundurulunca kendini ele vermektedir. Uzun ince bir çubuğa benzeyen “Elif” ve minik yuvarlak bir daireye benzeyen “Güzel He” yanyana geldiğinde “He” sanki “Elif”in ayakları altındaymış gibi bir görüntü oluşmaktadır. Şiirde dikkat çeken bir nokta da şiir boyunca Ferhâd’a doğrudan ikinci tekil kişi olarak hitap edilmesidir. Bu sesleniş Ferhâd’a kendisinin bile farkında olmadığı ilahi aşkı hatırlatma çabası olarak yorumlanabilir. Bu “sen” hitabıyla da üst bir perdeden Ferhâd’a nasihatler verilmektedir. Ona “dağın içinde güm güm ötenin” de “kendi içindeki” yanan aşkın da aslında aynı olduğu hatırlatılmak istenmektedir.

Asaf Hâlet Çelebi’nin en ünlü şiirlerinden olan “İbrahim”in, doğrudan tasavvuf/mistisizmden çok din duygusu ile ilgisi bulunmaktadır. Fakat İslam tasavvufunun, İslam dini ile ilgili kavramları da bünyesinde barındırdığı hesaba katılarak şiiri tasavvufla ilişkilendirmek de mümkün olmaktadır.

“ibrâhîm

içimdeki putları devir

elindeki baltayla

kırılan putların yerine

yenilerini koyan kim” (Çelebi, 2018a: 16)

Yukarıdaki mısralarda İbrâhîm’e “İçimdeki putları devir” mısralarıyla seslenilmesi şiirdeki İbrahim’in Hristiyanlık, Musevilik ve İslam gibi kitabî dinlerin hepsinde peygamber olarak kabul edilen Hz. İbrahim olduğunu göstermektedir.

Hz. İbrahim, dinî ve tasavvufi anlamda farklı özellikleri ile yer almaktadır. Hz. İbrahim’in İslam’da ve edebiyatta en çok gönderme yapılan özelliği, şiirde de yer aldığı şekilde “putları yıkması”dır. Bu olay *Kur’an-ı Kerim*’de de yer almaktadır. *Kur’an*’da Enbiya suresinde geçen ayete göre Hz. İbrahim halkının putlara tapmasına karşı çıkarak

onların taptığı putları devirerek kırmıştır (Enbiya 21/58-67). Tapılan nesne ya da totem olarak kullanılan putlardan farklı olarak şiirde putlar, şiirsel benin içinde yer almaktadır. Bu bakımdan bu put, görünen bir obje değil, iç dünyaya ait bir engeli işaret etmektedir. Tasavvuf boyutuyla düşünüldüğünde "put" ya da diğer bir ifadeyle "büt" ilk akla gelen sevgili anlamının yanında nefs, nefs-i emmare olarak değerlendirilmekte, hatta herkesin putu kendi nefsidir (Uludağ, 2012f: 81) denilmektedir. Bu doğrultuda da şiirsel öznenin nefsi ile mücadelesinin şiirleştirildiği yorumu yapılabilir. Bu mücadele zorlukla güçlüklerle yapılan bir mücadele olduğu için şiirsel özne, bir türlü nefsine hâkim olamamanın sebebini sormakta, *"kırılan putların yerine/yenilerini koyan kim"* (Çelebi, 2018a: 16) diyerek bu engelleri aşmasına mani olan gücün ne olduğu sorgulamaktadır.

Hz. İbrahim'in din ve tasavvufta yer alan özelliklerinden biri de Hz. İbrahim'in "hâlil" dost, sevgili olmasıdır (Nîsa 4/125). Bunun sebebi onun varlığının Hak tarafından kapsanması olarak yorumlanmaktadır. İbn Arabî'ye göre Hakk'ın ilâhi isimleri ve onların mertebeleri de Hz. İbrahim'de gizlenir (İbn Arabî, 2016a: 75-83). Bu sebeple ilâhi sıfatlara kavuşmak isteyen şiirsel benin bu yolda kendine yardım için çağırdığı peygamberin Hz. İbrahim olması, Hz. İbrahim'in tasavvufi özelliğine dair bir hatırlatma olarak değerlendirilebilir.

Şiirin sonraki dizelerinde "güneş" ve "buz" karşıtlığı içinde cevabı bilinen bir soru Hz. İbrahim'e sorulur:

"güneş buzdan evimi yıktı

koca buzlar düştü

putların boyunları kırıldı

ibrahim

güneşi evime sokan kim" (Çelebi, 2018a, 16)

Bu dizelerin işaret ettiğine göre güneş hem beşerî aşkı hem de Allah'ın aşkını sembolize edecek şekilde kullanılmıştır. Eriyip yok olan buzdan ev ise bu bağlamda bu dünyanın yani mâsivânın geçici, yok olmaya mahkum görüntü ve şekillerini temsil etmektedir.

Mevlânâ ve Mevlevilik üzerine kaleme aldığı şiirlerinden olan "Semâ-ı Mevlânâ"da ön plana çıkan "semâ", tasavvufun en tanınan ritüeli olması açısından önemlidir. Semâ, İslam dünyasında çok eskiden beri kullanılsa da Mevlevi tarikatı bu

dönüş hareketini kurumsallaştıran tek tarikat olması açısından önemlidir (Schimmel, 2018b, 248). Mevlevi geleneğinde semâ; dönen sâlikin her şeyi bırakıp sadece Allah aşkıyla dönmesi, dönerken de her şeyi unutarak kendinden geçerek sevgilisiyle buluşmasını yansıtır. Bu sebeple Mevlânâ semâyı aşıkların gıdası olarak kabul eder, çünkü semâ sevgiliyle birleşme hâlidir. (Çelebi, 2018ç: 178). Şiirde "semâ"nın yanında üç tasavvuf teriminin daha ön plana çıktığı görülmektedir. Bu terimler "temaşa", vecd" ve" fenâ"dır (Yavuz, 2005b: 144). Seyretmek, izlemek anlamındaki "temaşa", tasavvufta Allah'ın isim, sıfat ve fiillerini ilahi bir aşkla gözlemlemek (Uludağ, 2012: 251) ve her şeyde Allah'ı görmek olarak (Yavuz, 2005b: 146) değerlendirilebilir. Vecd ve fenâ da semâ ve temaşa ile birlikte yer alır. Mevlânâ'nın da semâ sırasında büyük bir vecd hâlinde her şeyde Allah'ı gördüğünü söylediği, etrafındakilere de gözlerindeki Allah nurunu seyretmelerini emrettiği söylenmektedir (Yavuz, 2005b: 146-147). Bu açıdan şiirde yer alan semânın temaşa ile iç içe olduğu, hatta temaşa için bir araç olduğu görülür. Bu temaşa şiirde kendisini yoğun bir şekilde hissettirir:

"içimdeki nigâr

başka bir nigârdır

içimdeki semâ'a

nece yıldızlar akar

ben dönerim

gökler döner

benzimde güller açar

(...)

yılanlar ney havalarını dinler

tennure giymiş ağaçlarda" (Çelebi, 2018a: 48)

Temaşa içindeki bakış artık gündelik bakışla aynı değildir, idrakten gelen bu bakışla her yerde fazlası görülür, algılanır. Bu bakışa tabiat unsurları da katılır. "Yıldızlar akar", "gökler döner", "yüzünde güller açar", "yılanlar ney dinler", ağaçlar Çelebi'nin Mevlevilerin resmî üniforması olarak adlandırdığı (Çelebi, 2018b: 416) semâ yapan Mevlevilere özgü, "tennureler giyer". Bütün bu unsurların kişileşmesi ya da kendine has özelliklerden çıkarak başkalaşması şiirdeki "dönüş " hissi ile birleşir. Hilmi Yavuz da

Riffatere'nin görüşlerinden hareketle şiirin matrisinin "her şey döner" tümcesi ve bunun etrafındaki devir öğretisi olduğunu işaret eder (Yavuz, 2005b: 146). Bu açıdan mısralar dönüş hissi yanında sâlikin "vahdet"e ulaşmak için geçtiği "makam"lar ve "devir" öğretisi çerçevesinde yorumlanabilir. Bu öğretiye göre varlıktan tecellî suretiyle ayrılan bir nesne, çeşitli değişim safhalarından geçtikten sonra varlıkların en süflîsi olan madde mertebesine kadar iner. Sonra yükselmeye başlayarak yine çeşitli merhalelerden geçtikten sonra geldiği noktaya ulaşır. Mutlak varlıktan ayrıldıktan sonra inişe geçen ve alçalan bir nesne küllî akıl, dokuz akıl, dokuz nefis, dokuz felek, dört tabiat ve dört unsur seviyesine kadar düştükten sonra yükselişe geçerek yine sırayla madde, maden, bitki, hayvan, insan ve kâmil insan seviyesine kadar çıkar (Uludağ, 1994d: 231). Yani dönüş ve ilahi aşkın dönüş öğretisi olan devrin etkisiyle bütün tabiat unsurları dönmekte ve birbirlerinin özelliklerini almaktadır. Şiirde bu basamaklardan geçme döngüsünü görmek mümkündür. Sâlik döndükçe yıldızların, göklerin dönmesi, güneşli bahçelerde ağaçların *"halak-ssemâvâti-vel'ard'h"* (Çelebi, 2018a: 16) demeleri bu devir usulü ile özdeşleşmektedir. Şiirdeki "vecd"i de semâyla ilişkilendirmek gerekmektedir, çünkü semâ normal bir dönüş olmanın dışında bir kendinden geçiş hâli ve kişinin kendisini kaybederek aşkın gücün içinde erime çabası olduğu için ancak "vecd" duygusu ile mümkün olmaktadır. Bu vecd ile vahdete ulaşma isteği şiirde ifade edilmektedir.

Asaf Hâlet'in, Hallac-ı Mansur'u hatırlatarak oluşturduğu "Mansûr" da İslam tasavvufu çerçevesindeki şiirlerinden biridir. Hallac-ı Mansur, tasavvuf konusunda günümüzde bile ele alınan, konu edilen bir beleğin bir parçasıdır. Onun "Ene'l-hak" yani "Ben Hakkım" sözü tasavvuf şatahatlarının en ünlüsü olma konumunu korumaktadır. Bu söz Hallac'ın *Kitabu't-Tavâsîn* adlı kitabında yer almaktadır. Hallac, bu sözleri ve dönemindeki geniş etki alanıyla siyasi bir tehdit hâline gelmiş, bu sebeple 26 Mart 922'de idam edilmiştir. Hallac, idam yerine oynayarak neşe içinde gitmiştir. Son sözleri de "hasbü'l-vâcîd ifrâdü'l-vahid lahu" yani "Âşığa bir ve tek olanı birlemek yeter." olmuştur. Mansur'un başına gelen olaylarla ilgili tarih boyunca olumlu olumsuz yorumlar da bulunulmuş, Mansur kimine göre zındık kimine göreyse evliya olarak değerlendirilmiştir (Schimmel, 2018b: 108-115). Bu sözler, medrese taraftarları ve halk tarafından yanlış anlaşılmış olsa da Mansur, günümüzde bile ilahi aşkın ve vahdet-i vücûd öğretisinin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirinde de Mansur'un hayatına ve görüşlerine yer verilmektedir. Bütün renkler, güneş, şekiller her şey "Mansûuur" (Çelebi, 2018a: 61) sesinde yok olmaktadır. Bu sesi Mansur'un ünlü sözü olarak da değerlendirmek

mümkündür. Yani her şey Mansur'un "Ene'l Hak" sesi ile yok olmakta görünmez olmaktadır. Şiirde ikinci önemli unsur ise "güneş" ve onunla bağlantılı olan "renkler" ve "aydınlık"tır. Bu bağlamda şiirde "güneş"in merkeze yerleştirildiği görülmektedir:

"renkler güneşten çıktılar

renkler güneşe girdiler

renkler güneşsiz öldüler

ne renk gerek bana

ne renksizlik

güneşler bir yerden çıktılar

güneşler bir yere girdiler

güneşler onsuz öldüler

ne aydınlık gerek bana

ne karanlık" (Çelebi, 2018a: 61)

Ayrıca "renkler güneşsiz öldüler" (Çelebi, 2018a: 61) denilerek şiirde Mansur mutlak hakikate bağlı bir varlıkken "mutlak Hak" olma iddiasında bulunmasına göndermede bulunulur (Ulutaş, 2008: 488). Bu gönderme benzer bir şekilde Mevlânâ'nın eserlerinde de yer almıştır. Mevlânâ, Mansur'u ateşteki kor bir demire benzeterek açıklar: *"Kor halindeki demir ben ateşim diye haykırır, buna karşın onun özü ateş değil, demirdir. Yani bir kul ne kadar aşkla yanarsa yansın onun cevheri insandır, Allah değil"* (Schimmel, 2004a: 31). Şiirde de Mevlânâ'nın bu yorumunun etkisi hissedilir. Şiirde renklere, güneşe, şekillerin hareketlerine rağmen şairin kayıtsızlığı görülmektedir: *"ne renk gerek bana/ ne renksizlik"*, *"ne aydınlık gerek bana/ne karanlık"* (Çelebi, 2018 a: 61) sözleri ilahi aşkın dışında her şeye kayıtsız kalan "ben"in durumunu anlatmaktadır. Bu da Yunus Emre'nin ünlü şiirindeki *"bana seni gerek seni"* (Yunus Emre, 1972: 153) ifadelerine gönderme yapmaktadır.

"Lâmelif", "He" şiiri gibi Arap alfabesindeki harflerin şekilsel özelliklerinden yararlanarak kaleme alınmış bir şiirdir. Şiir bir "kelâm-ı kibar"la başlar:

"o başına musallat olmasa idi BUDA olurdum

başına musallat oldu budala oldun" (Çelebi, 2018a: 98).

Farklı açılardan değerlendirmeye elverişli olan kelâm-ı kibar, öncelikle varlık sırrına eren kişinin bunu ifşa etmesinin yanlışlığından hareket ederek değerlendirilebilir. Çünkü sâlik, ne olursa olsun mutlak varlıkla olan ilişkisini avama belli etmemelidir. Bu ilişkiyi ayan ettiğinde aşk ilişkisi bozulacaktır ve "Buda" olacağına Buda'nın sonuna eklenen bir ekle "budala" olacaktır. Kelâm-ı kibâr başka bir yorumla ele alındığında "o"yu mâsivâ olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Mâsivâ başına musallat olunca ilahi aşkı unutan sâlik ancak bir budala olabilir.

Şiirde, daha önce ele alınan tasavvufi kültürün ağır bastığı şiirlerinden farklı olarak Budizm ve Hinduizm tesirini gözlemlemek mümkündür. Şiir, hem İslam tasavvufu hem de Hindu mistisizmi için önemli bir terim olan "La" yokluk kavramından hareketle kurgulanır (Ulutaş, 2008: 491). Ayrıca "la" edat olarak kullanıldığında hayır anlamını vererek olumsuzluk ilişkisi kurmaktadır (Ayvazoğlu, 2014b: 181-182). İbn Arabî de "Lâmelif"i şeklinden hareketle iki harfin bir araya gelen hâli olarak yorumlamıştır; "Lâm" ve "Elif" aşktan dolayı birbirlerine doğru eğilmişlerdir. "Lâm" daha tutkun, "Elif"ten daha güçlüdür. "Lâm", "Elif"in kaçmasını engellemek için bacağını kıvırarak "Elif"e sarılır. Mevleviler de tennureyi "Lâmelif"e benzeterek ve bu benzerlikten hareketle bazı yorumlarda bulunurlar (Ayvazoğlu, 2014b: 181-182). Mevlevilerin bu yorumunun şiire yansıdığı açıktır. Bir tennureye benzeyen "Lâmelif", gerçek varlığı durmadan hatırlatmaktadır.

Nûrusiyâh, *"bir vardım/ bir yoktum"* (Çelebi, 2018a: 29) diyerek bir masal tekerlemesiyle başlamaktadır. Şiir, okuyucuyu geçmiş zamana, üçüncü Selim'in köşküne (sarâyina) sürükler. Şiirde Üçüncü Selim dönemi, *"harem ağaları", "lala", "sûzudilâra"* ve *"tambur"* (Çelebi, 2018a: 29) gibi kelimelerle de desteklenir. Arkasından ağlanan bir insan gibi sunulan Nûrusiyah'ın *"Mânend-i Bilâl-i sâhib-irfân/ Nûrı siyeh içre nûrı îmân"* (Şeyh Galib, 2008: 5-6) beytiyle Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* isimli ünlü mesnevisinden alınarak bir metafor haline getirildiği anlaşılmaktadır. Şeyh Galib ve Üçüncü Selim devriyle birlikte düşünüldüğünde şiirde Şeyh Galib'in tesiri açıkça görülmektedir. Üçüncü Selim devrinde yaşayan Şeyh Galib'e bilhassa padişahın kendisi hayrandır, hatta zamanla onunla büyük bir dostluk kurmuştur. Galib, bu dostluk ilişkisi yanında ünlü bir Mevlevi dedesidir. Hatta en yakın dostu Esrar Dede onunla ilgili tarih düşürürken "cezbetullah" demiştir (Çelebi, 2018b: 551-552). Bu sebeple onun tesiri

altında yazılan bu şiirin Hak cezbesi ile yazıldığı görülmektedir. Fakat şiirde arkasından ağlanan nûrusiyâh, büyük bir elem hâlinde sürekli tekrarlanmaktadır ve "nûrusiyâaah/nûrusiyâaahhh" (Çelebi, 2018a: 29) denilerek nurusiyah "âh" nidası ile birleştirilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi "âh"ın önemli yönü, sevgiliye ulaşamamaktan ve özlem duymaktan kaynaklanan bir ünlem olmasıdır (Pala, 2007b: 10). Bu beyitten hareketle oluşturulan nûrusiyah, şiirde varlık yokluk, "bekâ-fenâ" ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmeye uygundur. Bu bakımdan şiirde nûrusiyah hem varlığı hem de yokluğu işaret etmektedir.

Asaf Hâlet'in İslam tasavvufu tesirinde yazdığı şiirlerinin yanında, diğer mistisizmlerin tesiriyle yazdığı şiirleri de dikkat çekmektedir. Bu şiirlerde Hinduzim, Budizm gibi dinlerin etkisi bulunmakla birlikte, Çelebi'nin farklı inançlar etrafında gelişen mistisizmi tasavvuf ile birleştirerek şiirlerini oluşturduğu görülmektedir.

"Mağara" şiiri, tasavvufi/mistik boyutu yanında farklı anlam katmanlarıyla da dikkat çeken bir şiirdir. Şiirde "iç ben" esrarlı ve acayip bir mağaraya benzetilerek "mağara" şiirin temel imajı olarak konumlandırılmaktadır. Bu imaj, şiirde Jung ve Bachelard'ın görüşleriyle ilişkilendirilerek ele almaya imkân verecek şekilde kullanılmıştır. Ayrıca "mağara", şiirin genelindeki masal atmosferiyle birleştirilerek farklı yorumlara kapı aralamaktadır (Kaplan, 2002b: 167). En eski ve en bilindik arketiplerden olan mağara, *Kur'an*'ın 18. suresi olan Kehf suresinde bir yeniden doğuş mekânı olarak ifade edilir. Jung da "Yedi Uyurlar" efsanesinden yararlanarak bireyin, kendi içinde taşıdığı mağaraya giriş yaptığı zaman bilinçdışı bir dönüşüm sürecine girdiğini belirtir. Ayrıca bireyin bilinçdışına girmesinin, bilinci ile bilinçdışı arasında bir ilişki kurmasını sağladığını da ifade eden Jung, bu durumda kökten bir değişim yaşandığını, bu dönüşümün de genellikle ömrün uzaması ya da ölümsüzlüğe aday olmakla ilgili olduğuna değinir (Jung, 2013: 67). Mağara-kabuk, Bachelard'a göreyse "yalnız insan" için bir "kale kenttir" (Bachelard, 2008: 199); yani mağara "iç ben"in sığınağıdır.

Şiirde ise şiirsel benin "iç beni"ni sembolize eden mağarada *"kurumuş ölüler yatar"* (Çelebi, 2018a: 15). Bu ölülerin yüzleri şiirsel benin yüzü ve gözleriyle benzerdir, böylece kurumuş ölülerin aslında şiirsel benin kendisi olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca bu mağara kitaplarla doludur:

"içimdeki mağarada

bir yığın kitap var

bakınca yakından

tasvirlerin gözleri oynar

ve konuşur" (Çelebi, 2018a: 15)

Bu kitaplara "bakınca yakından/ tasvirlerin gözleri oynar/ve konuşur" yani tasvirlerde hâlâ canlılık ve hayat vardır. Bu açıdan mağarayı bir yeniden doğuş imi olarak yorumlamak gerekmektedir. Ayrıca mağarayı şairin özümseyerek tecrübe ederek bağlandığı gelenek ve kültürel bellekle de ilişkilendirmek mümkündür. Bu bakış açısıyla geleneğin "kurumuş ölüler" gibi şairin içinde yer aldığı ve bu bellek alanın "kurumuş" ve "ölmüş" olarak görülmesine rağmen aslında kitapların oluşturduğu metinsel bağ ile devam ettiği "tasvirlerin gözleri oynar" denilerek hissettirilmektedir.

"Mısrı Kadîm", *"acaba ot gibi yerden mi bittim/acaba denizlerde mi şaşırdım"* (Çelebi, 2018a: 18) mısraları ile yapılan bir ontolojik sorgulamayla başlar. Kendi başlangıcını ve nereden geldiğini sorgulayan şiirsel ben *"ve zamanı nasıl unutmaktayım"* (Çelebi, 2018a: 18) ifadesiyle zaman kavramının göreceliğine değinir. Tasavvuf/mistisizmde de zaman görecelidir, hatta bu sebeple mistik *tecrübe "zaman ve tarih içinde gelişenden ezelî ve zamansız olana geçiş tecrübesi"* (Kutluer, 2005: 188) olarak tarif edilmektedir. Aşkın güçle bir olan mistik/sufî için artık zaman ve mekân kavramları ortadan kalkmaktadır. Şiirde de ortadan kalkan zaman ve mekân sayesinde *"zaman unutulunca mısrı kadîm yaşanabiliyor"* (Çelebi, 2018a: 18) denilmektedir. Şiirde başka bir boyuta geçerek andan, zaman ve mekândan "*ammon râ'hotep/ veya tafnit/ .../ dut bu a'ru ünnek pahper/ kama pet kama ta/.../dut bu a'ru ünnek pahper/kama pet kama tâ*" (Çelebi, 2018a: 18) gibi ifadelerle çıkılır ve şair okuyucuyu eski Mısır uygarlığının gizemli dünyasına götürür. Asaf Hâlet Çelebi, okuyucuda izdüşümü olmayan mânâdan mücerret formülleri, okuyucuyu nirvanaya davet (Çelebi, 2018b: 270) amacıyla kullandığını ifade eder. Şiirde mekân ve zamandan soyutlanma izleniminin yer almasında Tanpınar'ın şiirlerindeki gibi rüya estetiğinin izlerini de bulmak mümkün olsa da tasavvuf/mistisizmdeki "devir" öğretisinden hareket edildiği de söylenebilir:

"seninle bir bahçedeyiz geliyor bana

orada hem var hem yok gibiyim

daha doğrusu bütün bir bahçe oluyorum

insanlığımdan çıkarak" (Çelebi, 2018a: 18)

Yukarıdaki mısralar da şiirsel benin "hem var hem yok" ve "bütün bir bahçe" olması farklı makamlar geçilerek ulaşılabilen "fenâ fi'llâh"ı ve "nirvana"yı hatırlatır.

"Mâra" şiiri Budizmde demonik bir figür olan "Mâra"yı şiir kişisi yapmaktadır. Budizme göre Mâra ayartıcıdır, insan aklına takılan bütün kötülüklerin, insanı suça teşvik eden bütün fikirlerin sebebi Mâra'dır. Budist metinlerine göre çok farklı Mâra'lar bulunmaktadır (Kaya, 2017: 132). Asaf Hâlet Çelebi de kaleme aldığı *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha* adlı eserinde Mâra'yı ele almaktadır (Ayvazoğlu, 2014a: 183). En büyük kurtuluş timsali olan Buda'nın tamamıyla aksi olan Mâra, bu dünyada "kin", "şehvet" veya "korkunç" türlü şekillerde şahıslaşmasına rağmen o, felsefî düşünüşe göre mütemadi görünüş ve kayboluşların sürüp gittiği bu hadiseler âleminde hüküm süren, hakiki düşman olarak tarif edilmektedir (Ayvazoğlu, 2014a: 183). Asaf Hâlet Çelebi'nin "Mâra" şiiri mistisizmin özüne ters bir öğütle başlar: *"bilmemek bilmekten iyidir"* (Çelebi, 2018a: 28). Kendini ve yaratıcısını bilmeyi amaçlayan mistik görüşlerin aksine burada "bilmemek", bildiğini yok saymak tavsiye edilmektedir. Şiirin ilk mısrasındaki bu ters hava şiir boyunca devam ettirilir: *"düşünmeden yaşayalım/mâra"* (Çelebi, 2018a: 28) mısralarıyla doğrudan ikinci tekil kişi olarak Mâra'ya seslenildikten sonra *"seni bir kere tanıdıktan sonra/ yaşamak acısını da tanıdım/ bu acıyı berarber tadalım"* ve *"beni istediğin yere götür"* (Çelebi, 2018 a: 28) mısralarıyla şeytani figür kötülüğe davet edilir.

Asaf Hâlet Çelebi'nin "Ayna" şiiri de tasavvufi/mistik yoruma izin veren şiirlerindendir. İki farklı ama birbirini tamamlayan şiir olan "Ayna"lardan ilki *"bana aynada bir sûret göründü/benden başkası"* (Çelebi, 2018a: 33) dizeleriyle başlar. Tasavvufi düşüncede her şey zıddı ile var olduğu için "vücûd-ı mutlak"ın yansıması olan "adem" müstakil bir varlığa sahip değildir, sadece gölgeden ibarettir. Allah insanı bir "ayna" olarak yaratmıştır ve zatının güzelliğini onda seyretmektedir (Pala, 2007b: 47). Tekliğin gerçek dışı yansıması olan "ayna", bu özelliği ile "kesret"i yani çokluğu temsil etmektedir. Şiirdeki "aynada benden başkası" (Çelebi, 2018a: 33) dizesiyle aynada yansıyanın "ben"in zıddı yani "öteki"si olduğu görülmektedir. Şiirde ben ve ötekinin üzerinden aşka da değinilmektedir. Tasavvuf edebiyatı geleneğinde beşerî aşkın varlığı, ilahi aşkın henüz oluşmadığı anlamına gelmektedir. Ancak beşerî aşk ilahi aşkın doğması

için bir aracı vazifesi gördüğü için önemli ve gerekli görülmektedir. Asaf Hâlet'in şiirinde aynadan yansıyan suretin bir kadın olması da bu bakımdan değerlendirilebilir:

"sordum kimsin diye

bir kahkaha atıp

ben çîn padişahının kızı

çoktandır âşıkınım

dedi" (Çelebi, 2018a: 33)

Aynaya bakan kişinin henüz "mâsivâ"ya ait olan beşerî aşktan uzaklaşamayıp "kesret"e takılı kaldığı için görünen engeller "çin padişahının kızı" olarak sunulmaktadır. Ayrıca şairin, kimsin sen sorusuna Çin padişahının kızı da "çoktandır âşıkınım" cevabını verir. Bu bakımdan Çin padişahının kızı, "vahdet"e erme yolculuğundaki şiirsel beni yolundan döndüren engel olmaktadır. Böylelikle vahdete varmak için hayaller kuran şiirsel ben, Çin padişahının kızını görünce vahdet yolundan çıkmaya razı olur:

"dedim çık

o aynadan

hayalimi çalan

hayalim olmazsa olmasın" (Çelebi, 2018a: 34)

Böylelikle yansımaya seslenen şiirsel ben, henüz "mâsivâ"daki engelleri aşmaya hazır olmadığını yani nefsin en aşağı makamı "nefs-i emmare"nin emrinde olduğunu belirtir. Çin padişahının kızı *"hayalin gibi seni de/bu aynanın içine alıp kaybolacağım"* (Çelebi, 2018a: 34) diyerek yok olmak, varlıktan şiirsel beni tamamen koparmak istemektedir. İkinci "Ayna"da ise şiirde yer alan "hayal hayal içinde" (Çelebi, 2018a: 36) ifadesine uygun olarak farklı okumalarla farklı anlamlara gelebilecek mısralara yer verilir. İlk bentte *"aynadan bakan benim/küçük gotamacık"* (Çelebi, 2018a: 36) denilmektedir. Burada konuşan nigâr-ı çin aynanın karşısındaki gotama mı, yoksa gotamacık nigar-ı çîn'in kendi yansıması mı olduğu belli değildir. İkinci bentte nigâr-ı çîn'in "kesret"i mi "vahdet"i mi temsil ettiği belirsizleşir:

"*Nigâr-ı çîn*

bin bir aynada oynar

ayna ayna içindedir

nigâr-ı çîn

nigâr-ı çinin içinde

ve zaman

zamanın dışında" (Çelebi, 2018a: 36)

Yukarıdaki mısralarla bu belirsizlik hissettirilir. Sonra da nigâr-ı çin gotamacığı aynaların arkasına davet eder. Şiirsel ben de kendisini aynaların ardına davet eden nigâr-ı çine teslim olarak yansımaların ardına yani nirvanaya ulaşır. Bu açıdan aynalarda nigâr-ı çin, gotamacık, şiirsel ben birbirine girer ve anlamları belirsizleşir.

"Trilobit" şiiri Asaf Hâlet'in "nirvana" ve "fenâ fi'llah"a ulaşma fikirleri çerçevesinde kaleme aldığı şiirlerinden biridir. Şiirde eklem bacaklıların atası olan fosilleşmiş trilobitin hikâyesi anlatılır. Trilobit, bütün kozmosu, dünyaları, yıldızları acıkan dili ile keşfeder. Yani bütün mâsivâyı yaşar:

"dünyalar ve yıldızlar

en küçük şey

acıkan dilimi uzatıp

hepsini birer birer yaladım

Ve yuttum" (Çelebi, 2018a: 39)

Trilobit *"50.000.000 sene evvel/ ılık bir denizde trilobitken/ duydum melâli"* (Çelebi, 2018a: 39) mısralarıyla melâle dikkat çeker. Melâlle kendi içine kapanan mistik/sufî, vahdete ulaşamamanın acısı ile her şeyden uzaklaşmalı ve çile çekmelidir. Bu çektiği çilelerin sonunda zaman, mekân her şeyi unutarak sadece tek olanla irtibat kalır:

"*zaman nedir unutararak*

açıp ağzımı

bütün denizleri içtim

ve kendim kaybolup

deniz oldum

sonsuz deniz oldum" (Çelebi, 2018a: 39)

Trilobitin çektiği bu acılar sonucunda vahdete "sonsuz deniz"e ulaştığı da anlaşılmaktadır. Denizi içerek kaybolan şiirsel özne, denizin kendisi de olur. Tasavvufta sıkça yer verilen sonsuz "deniz" sembolü Çelebi'nin şiirlerinde önemli bir yere sahiptir ve kendisi de deniz sembolünü neden kullandığını açıklar:

> *"Benliğin hudutlarını aşarak taşması, etrafta muayyen bir ruhta mevzileşmekten çıkarak dağınık, diffus bir hâle gelmesi lâzımdır. Bu istihaleyi en güzel bir şekilde etrafa yayılan ve nihayet her noktada aynı hizaya varınca durgunlaşan bir deniz hayali ifade edebileceği için deniz sembolünü sıklıkla kullanıyorum"* (Çelebi, 2018b: 270).

Kur'ân-ı Kerim'de de tasavvufi eserlerde de denizin yansıması görülmektedir. Kur'an'da yer alan *"Yeryüzündeki her ağaç kalem olsaydı, deniz de, arkasından yedi deniz daha, mürekkep olsaydı yine de Allah'ın kelimeleri tükenmezdi. Evet, Allah güçlüdür, bilgedir."* (Lokman, 31/27) ayetinde, Allah'ın yüceliği ve kudreti dikkate sunularak, büyük su kütlesi olan denizin enginliğine vurguda bulunulmuş; deniz, ilahî ilmin sınırsızlığının ve sonsuzluğunun delili olarak verilmiştir. Tasavvufta özellikle vahdet-i vücut nazariyesi açıklanırken *"hakikat ehli, Allah'ı bir deniz, kâinatı - mâsivâ olması hasebiyle- denizin dalgaları olarak görür."* (Pala, 2007b:137). Şiirde, gelenekteki bu sembolden imgeye gidildiği görülmektedir.

"Adımı Unutum" da tasavvuf/mistisizmdeki "zaman/zamansızlık", "mekân/mekânsızlık" kavramları üzerine kuruludur. Şiirde öncelikle mekânın göreceliği ele alınır ve mekân belirsizliği ile kendi "ben"inden uzaklaşmanın doğurduğu hissiyat verilir: *"adımı unuttum/adı olmayan yerlerde"* sonraki mısralarda ise *"ne in/ne cin/ ne benî adem"* (Çelebi, 2018a: 45) ifadeleriyle şiirsel benin sadece adını değil, ne olduğunu bile karıştırdığı ya da önemsemez hâle geldiği görülür. Tasavvufta *"Sâlikin ne kendini ne de halkı görmesi, yalnızca hakikat sultanını görmesi"* (Uludağ, 2012f: 86) anlamındaki "cem'ül-cem" bağlamında değerlendirilebilecek bu mısralarda şiirsel ben, kendi benliğini ve mâsivânın göreceli gerçekliğini önemsemez. Şiirin devamında da görecelik giderek yoğunlaşır:

"çarşılar kuruluyor

saraylar oyuncak

insanları karınca şehirler

zamanları gördün mü

bir iğne deliğinden" (Çelebi, 2018a: 45)

Şiirde zamanın izafiliği "bir iğne deliğinden" dizesinin etrafında verilmektedir. Tasavvufta zaman değişkenlik göstermektedir. İbn Arabî ve diğer bazı mutasavvıflara göre dün, bugün, yarın gibi zaman sınırlamaları ancak değişken varlıklar için geçerlidir, dolayısıyla nisbî ve izâfîdir (Uludağ 1991b: 101). Şiirde kuşların uçması, kervanların göçmesi, çarşılar, insanlar hepsi bütün âlem ve zaman sadece bir iğne deliğinden, bir an gibi ve uzaktan görünür. Bu geçicilik ve izafilik zamanın ve dünyanın geçiciliğini, faniliğini anlatmak için kullanılır.

"Sandukalar" şiiri için Nurullah Ulutaş *"Şiirini sembolik bir düzlemde oluşturmayı seven Çelebi, 'sanduka' kavramıyla insan bedenini, 'cân' imgesiyle de "Mutlak Hakikat" olan "Allah"ı kast ederek alegorik bir dil kullanır*" (Ulutaş, 2008: 487) demektedir. Genellikle hazine ile ilişkilendirilen "sanduka" kelimesinin seçilmesinin içindeki "cân"ın değerini göstermesi bakımından tesadüfi olmadığı anlaşılmaktadır:

"sandukalarda can yatıyor

canlar içinde bir can var

canlar içindeki

Câaan" (Çelebi, 2018a: 54)

Şair sandukayı bir sembol olarak kullanarak aynı zamanda masal atmosferinden de yararlanır. Bu sandukada, gelenekte önemli bir yeri olan "misk", "öd" ve "amber" gibi kokuların kullanılması da önemlidir. Bu üç koku İslam peygamberi Hz. Muhammed'in sevdiği kokular olması açısından İslam tarihinde ve kültüründe sıklıkla kullanılan kokulardır. Hatta Hz. Muhammed'in kabrinin gül, sümbül, reyhan, misk ve amber koktuğuna inanılır (Baytop ve Bozkurt, 2005: 181). Hz. Muhammed'in sevdiği kokulardan olmasının yanında şiirde değinilen diğer özellikleri de bu kokuların tütsü yapılarak kullanılmasıdır. Gelenekte, maşuğa kavuşabilmek için türlü acılar çekerek yanması gereken sâlikin durumu, öd ve ambere benzetilmektedir. Onların yanması sonucunda ortaya çıkan güzel kokular gibi aşık da yandıkça beşerî aşktan sıyrılıp ilahi

aşka yönelmektedir. Bunun sonucunda da beşerî özelliklerden sıyrılarak ilahi aşka kavuşmaktadır. Şiirde bu *"cânımda tüten bir koku var/câan"* (Çelebi, 2018a: 54) sözleriyle hissedilmektedir.

Şiirde ön plana çıkarılan "cân" tasavvufta da ruh, insan ruhu, ilahi ruh, ilahi nefs gibi anlamlarda kullanılmaktadır (Uludağ, 2012f: 83). "Cân"ın diğer bir anlamı da özellikle Mevlevilikteki kullanımıyla "derviş" ve "mürit"tir (Uludağ, 2012f: 83). Asaf Hâlet'in Mevlevilikle olan yakın ilişkileri dikkate alındığında, "cân"ın Mevlevilikteki anlamı ile özdeşleşmekte olduğu anlaşılmaktadır. Şiirde sandukalarda hazine değerindeki yazılar yer almaktadır:

"sandukalarda yazılar var

kendi kendini okuyor

kendi kendini okuyan

yazılar" (Çelebi, 2018a: 54)

Şiirde yazının hazine gibi sandukalarda saklanması yazıya verilen önemi göstermektedir. Bu önemle birlikte yazıları kimsenin okumadığı da dikkat çeker. Bu yazılar sadece kendine dönüktür. Bu açıdan Assman'ın, kitapların okunmadıkları, yorumlanmadıkları zaman sadece bir kaba, mezara dönüştüklerine ilişkin görüşü hatırlandığında (Assman, 2001: 93). Bu kitapların bellek alanından çıkmasından dolayı yazıların sadece kendine dönük, herhangi bir muhatabı olmayan kitapların durumunu andırdığı söylenebilir. Bu bağlamda sandukalarda "cânımdan tüten bir koku var/câaan" mısraları da farklı bir yorumla kimsenin rağbet etmediği geleneğe şiirsel benin değer verdiğini yansıtmaktadır.

Asaf Hâlet'in tasavvufi terimlerden yararlanarak ele aldığı şiirlerinden biri "Gözler Kimi Gördüler" isimli şiiridir. Şiirde görme duyusuna sıklıkla yer verilmektedir:

"odalarda oturdum

odaları kapladım

sokaklara çıktım

sokakları doldurdum" (Çelebi, 2018a: 55)

Yukarıdaki mısralarla tasavvufi/mistik yol için gerekli olan düşünme, kendinden geçme ve çile çekme ve kendi benliğinden çıkma hissettirilir. Daha sonra görme devreye girer:

"görünen her şey ben oldum

ve her şey beni gören göz oldu

ve ben görünmez oldum" (Çelebi, 2018a: 55)

Geleneksel tasavvufi görüşte "müşahade" Allah'ın zuhur ve tecellilerini görmeyi, seyir ve temaşa etmeyi ifade eder. "Müşâhede"nin gözün müşâhedesi, kalbin müşâhedesi, ruhun müşâhedesi ve sırrın müşâhedesi gibi mertebeleri bulunmaktadır (Uludağ, 2012f:152). Şiirde de müşahade yoluyla görünen gerçeklerle parça parça birliktelik kuran şiirsel ben, sonunda görünmez olur ve "vahdet"e ulaşır.

Asaf Hâlet Çelebi'nin kendi ifadesiyle hemen hemen her şiirinde ele aldığı kavram, "Nirvana" şiirinde doğrudan ele alınır. Şiir "hep-hiç" ve "var-yok" zıtlıkları üzerine kurulur. Nirvana söz konusu olduğunda *"düş içime uyu/ ve sonsuz büyü/ unut renkleri/ ve şekilleri/ hepi/ ve hiçi"* (Çelebi, 2018a: 57) mısralarıyla hep ile hiçin, var ile yokun, her şeyin ortadan kalktığı ifade edilir:

"beni

ve seni

ve geceyi yuttu

nirvana" (Çelebi, 2018a: 57)

Nirvana'nın "beni", "seni" ve "geceyi" yutarak her şeyi hiçleştirdiği ifade edilir. Sonsuzlukla bir olma hâli olan nirvana, her şeyi hiçe çevirmektedir.

Asaf Hâlet'in Budist mistisizmi etkisinde oluşturduğu şiirlerinden biri olan "Sidharta", "insan-ı kâmil", "fenâ fi'llah" ve "nirvana" kavramları üzerinde kurulmuştur. Şiirin adını taşıyan Sidharta, Budizmde "Amacına ulaşmış olan" anlamına gelmektedir ve Buda'nın isimlerinden biridir (Kaya, 2017: 171), sadece bu başlık bile şiiri ele vermektedir. Şiirde fenâ fi'llah ve nirvana kavramlarıyla Hak'la zuhur hali olan "an" üzerinde (Uludağ, 2012f: 40) durulur. Şiirsel ben, ufacık bir tohumun kendine hissettirdiklerinden başlayarak bir ağaca oradan da tabiatın kendisi olmaya kadar genişleyen bir "an"ı şiir boyunca tecrübe eder. Şiir "Niyagrôdhâ" kelimesiyle başlar. İlk bakışta bu kelime Asaf Hâlet'in sıklıkla kullandığı, okuyucuda izdüşümü olmayan ifadelerden sadece biri gibi görünse de Çelebi, niyagrôdhâyı ağaçların üstünden fışkırarak yere inen havai köklerin, oradan tekrar ağaç olmak üzere yükselmesiyle ortaya çıkmış,

pek çok ağaçtan mürekkep tek bir ağaçtır ifadeleriyle tanıtır (Çelebi, 2003c: 35). "Koskoca bir ağaç" olarak tanımladığı ağacın niyagrôdhayı işaret etmesi yanında, Buda'nın altında Nirvana'ya erdiği Bodhi ağacını (Kaya, 2017, 43) çağrıştıracak şekilde kullandığı söylenebilir. Boyu otuz metreye kadar ulaşan bu ağaç, yapraklarının kalp şeklinde olması ve her zaman yeşil kalmasıyla ünlüdür (Kaya, 2017: 43). Bu bakımdan Budizmde nirvananın sembolü olan ağacın, mistik bakış açısıyla önemli bir yönü de "kesret" ve "vahdet"le olan ilişkisidir. Dalları ile kesreti, çokluğu sembolize eden ağaç, tohum hâliyle her şeyin özü olan vahdeti hissettirmektedir. Ayrıca şiirde*"Ufacık bir tohumda görülen koskoca bir ağaç"la sûfînin evrene vahdet algısıyla bakışını veren tasavvuf felsefesinin 'cem' ve 'insıda'u'l-cem' kavramlarına yapılan gönderme söz konusudur."* (Özgürel, 2014: 203). Şiirde öznenin ufacık bir tohumdan kainatla bir olmaya kadar giden düşüncelerinde, her şeyi Allah'tan görme ve Hakk'ı seyretme anlamlarındaki "cem" (Uludağ, 2012f: 85) bütün kainatın tek bir zerrede toplandığını hissetirmesi açısından değerlendirmeye uygundur.

Şiirde geçen "Om mani padme hum" en ünlü mantralardan biridir (Kaya, 2017: 131) ve merhametin bedenlenmiş formu olarak düşünülür (Kaya, 2017: 148). Bir çeşit zikir olan mantraların tekrarının sağladığı konsantrasyonla güç kazandırdığı inancının, Budizmdeki yerinin bilinciyle şiirde "*Om mani padme hum (3 kere)*" (Çelebi, 2018a: 58) uyarısıyla verilmesi Budist geleneğinde tekrarın yerini vurgular. Ayrıca şiirde okuyuculara üç kez "tekrarlatılan" bu dize ile Çelebi, bir bakıma şiirin gerektirdiği yansıma izlenimini oluşturur. Belleğin sözlü dönemi için vazgeçilmez bir öneme sahip "tekrarlama"nın şiirde önemsenmesi şairin oluşturmak istediği bellek alanı için de işlevsel olmakta, böylelikle okuyucular Budizm etrafında şekillendirilen bir toplumsal hafızaya davet edilmektedir. Şiirin son mısraları ise "fenâ fi'llah" ya da "nirvana" anına yer vermektedir:

"ben bir meyvayım

ağacım âlem

ne ağaç

ne meyva

ben bir denizde eriyorum" (Çelebi, 2018a: 58).

Kendisini bir ağacın bir meyvası gibi gören şiirsel ben, aslında makrokozmostaki mikrokozmos olduğunu hissetirmektedir. Ayrıca bir ağacın en güzel ve kıymetli ürünü olan meyvaya kendini benzeterek "zübde-i âlem" yani âlemin göz bebeği olan insanın yaratılış içindeki yerini yansıtır.

Asaf Hâlet Çelebi şiirlerinde Yahudilik, Hristiyanlık dinlerinin etkisini de yansıtmaktadır. Çelebi'nin, Hristiyanlık etkisini taşıyan şiiri "Kilise" *"evlôimêni i vâsilîya tu patrôs"* (Çelebi, 2018a: 32) ifadesiyle başlamaktadır. Şiirde bir kilisede dua eden şiirsel benin hisleri *"meryem anaya mum yakıyorum/ başsız gözden korkarak"* (Çelebi, 2018a: 32) mısralarıyla verilir. Bu mısralarla kiliselerdeki mum yakma geleneğine de değinilir. Ayrıca şiirde "*kanı şerâb/ eti ekmek/ îsus*" ve "*ve müselles içindeki başsız göz*" (Çelebi, 2018a: 32) ifadeleriyle Hristiyanlığı çağrıştıran bir ortam oluşturulur. Son mısralarda da Hristiyanlık tesiri ile oluşturulan mistik ortam, okuyucu için yabancı olan *"ayios o teos/ ayios ishiros/ ayios atâtos/ eleison imâs"* (Çelebi, 2018a: 32) ifadeleri ile verilir. Yunanca bir dua (Ayvazoğlu, 2018b: 150) olan bu ifadelerle Türk ve Müslüman okuyucunun hâkim olmadığı bir ortam oluşturularak gizem hissi ön plana çıkarılır.

Çelebi'nin Yahudiliği ele aldığı şiirlerinden biri, adından da anlaşılabileceği gibi "Tevrat Şiiri"dir. Bu şiirde mistik etkiden ziyade çeşitli imajlarla Yahudiliğe gönderme yapılmaktadır:

"Süleyman Bağlarına gidelim

Anda bir salkım üzüm yiyelim

Def ve santûr ile okuyalım

Rabbe

Adoney elehenu adoney ehad" (Çelebi, 2018a: 93)

Tevrat kelimesi *Kur'an-ı Kerim'*de Yahudiliğe ait kutsal kitabın adı olarak geçmektedir. Yahudiler ise kendi kutsal kitaplarına *Torah* demektedirler (Adam, 2012: 40-41). Asaf Hâlet Çelebi, şiirinde Yahudi kitabının İslamiyet dâhilindeki adından yararlanmaktadır. Şiirde Hz. Süleyman'dan bahsedilmesi de Yahudilik inancı çerçevesinde önemli olmaktadır. İslam'da peygamber-hükümdar, Hristiyanlık ve Yahudilikte ise hükümdar kabul edilen Hz. Süleyman, rivayetlere göre aynı zamanda bir bahçe ustasıdır ve İsrail topraklarındaki bütün bitkileri yetiştirmiştir. Ayrıca hayvanların ve kuşların dilinden anlayan Hz. Süleyman, bütün bu hayvanları emri altına alması ile bilinmektedir (Harman,

2010b: 60). Bu açıdan şiirde "Süleyman'ın bağlarına gidelim." mısralarıyla Hz. Süleyman'la ilgili anlatılara telmih yapılmaktadır. Çelebi, şiirde "Adoney elehenu adoney ehad" ifadesiyle mistik etkiyi oluşturmak için sıklıkla başvurduğu ilk okumada anlamsız gelen ifadelere yer verir. İbranice "Lâ ilâhe İllallâh" demek olan bu sözle bütün semai dinlerdeki ortak nokta olan tek Tanrı inancından yararlanılır. Yahudilik içinde bilinen ve tekrarlanan bir dua olan bu ifadelerin şiir için önemini belirten Sümer de *"Böylece Yahudi hayatının temel taşı veya ibadet ögesi olan bir motifi şiirde okuyucuya hatırlatır."* (Sümer, 2019: 149) demektedir. Şiirdeki "yeruşalim kızları" da Tevrat'ta "Ezgiler Ezgisi" bölümünde geçen aşk şiirlerinde sıkça yer alması sebebiyle Yahudilikle ilişkilendirilmeye uygundur:

"Ne kadar haklılar seni sevmekte!

Esmerim ben, ama güzelim,

Ey Yeruşalim kızları!" (Ezgiler Ezgisi 1:5)

Her ne kadar Yahudiler "Ezgiler Ezgisi"ni Tanrı'yla halk arasındaki ilişkiler, Hristiyanlar ise Mesih'le kilise arasındaki ilişkiler olarak görmüşlerse de şiirde Tevrat'taki aşk şiirlerinin ilk düzey anlamından yola çıkılarak Yeruşalim kızları, aşkla ilişkilendirilerek şiire taşınırlar. Bu manada şair bu kızları "azgın"lıkları ile tanıtmaktadır:

"Yeruşalim kızları azgın olur

Uslu kişiler katinde

Ne mübarekdir ol kimse

Ki anlarle oturmaya

Adını taşıdığım

Yeruşalim kızlarının günâhi bendedir" (Çelebi, 2018a: 93)

Şiirde, Yeruşalim kızlarına duyulan bu rağbetin farklı sebeplerine değinmek mümkün olsa da şairin hayatından da etkiler taşıdığı söylenebilir. İki evlilik yapan Asaf Hâlet Çelebi'nin ilk evlliği Yahudi asıllı Roza (Sidi) isimli bir kadınladır (Kırımlı, 2000: 2). Bu açıdan şiirde Yeruşalim kızlarına olan ilgi, şairin hayatıyla da özdeşleşmektedir.

Çelebi'nin Tevrat'tan yararlandığı bir şiiri de "Kadıncığım"dır. Şiir "*oyluk kemiğimi çıkartıp/ kendime bir kadıncık yaptım"* (Çelebi, 2018a: 19) mısralarıyla kadının erkekten sonra yaratıldığı inancına değinilerek başlar. İslam'da Nisa Suresi'nin birinci ayetinde *"Ey insanlar! Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan, ikisinden birçok erkek ve kadın üretip yayan rabbinize itaatsizlikten sakının.(...)*" denilerek kadının erkekten yaratıldığı belirtilmiştir. Kadının, erkeğin kaburgasından yaratıldığına dair hadisler mevcut olmasına rağmen bu inançta Yahudi tesirinin bulunduğunu da belirten görüşler vardır (Ayvazoğlu, 2012b, 185). *Tevrat'*ta ise kadının yaratılışı "Yaratılış" bölümünde yer almaktadır:

> *"RAB Tanrı Adem'e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem'e getirdi. Adem, "İşte bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir." Dedi, "Ona 'Kadın' denilecek, çünkü o adamdan alındı."* (Yaratılış 2:21-22)

Kadının erkeğin kemiğinden yaratıldığı ifade edilen *Tevrat'*ta kadının yaratılışı ile ilgili anlatının, Çelebi'nin şiirindeki mısralarla ilişkisi görülmektedir.

Şiirleriyle mistisizm ve tasavvufu birbiriyle ilişkiye sokarak ele alan Çelebi, farklı mistik etkileri kullanmakla birlikte özellikle tasavvuf ve Budizmin birbiri ile kesişen noktalarına odaklanmaktadır. Onun şiirlerindeki tasavvufi/mistik yansımasının tecrübî mi motifsel mi olduğu tartışma konusu edilse de asıl önemli olan şiirlerindeki kültürel birikimin sadece estetik bir yönelişle sınırlı kalmamasıdır. Çelebi, şiirlerinde geçmişte kalan tasavvufi/mistik dünya algısını da hatırlayarak günün modern şiir imkânları ile birleştirerek şiirlerini kaleme almasıyla özgün bir yere sahip şairlerden biri olmaktadır.

3. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE İSLAM İNANCI BAĞLAMINDA GELİŞEN TASAVVUFİ/MİSTİK SÖYLEM

3.1. Tasavvufi/ Mistik Birikimi Hatırla(t)ma Bağlamında Tasavvufi/Mistik Söylem

Bu başlık altında metafiziksel arzunun en hakikisi olan ölüm (Girard, 2007: 225) ve hayatla ilgili bilinmezlik, Allah'ı arama, Allah'a sığınma ve modern hayatın getirdiği bireysel, toplumsal zorluklardan kaçma duygusu içindeki şairlerin, tasavvufa hatta daha genel manada mistisizme yöneldikleri dikkat çeker. Bu sebeple bölümde sıklıkla "tasavvuf/mistisizm" birlikte kullanılmıştır. Bu bağlamda mistisizm, çalışmanın ikinci bölümündeki diğer dinlerin tesiriyle gelişen mistisizmden farklı bir manada, mistisizmin dinsel boyutun ötesindeki anlamıyla ilişkilendirilmiştir.

Bölümde ele alınan şairler, metafiziksel duyarlılıkla toplumsal hafıza, kültürel belleğe yaklaştıkları gibi estetik ya da geleneksel şiiri devam ettirme amacıyla da tasavvufi/mistik muhtevaya sığınmaktadırlar. Geleneksel şiiri devam ettiren şairler şekil, vezin, dil ve muhteva açısından geleneği farklı seviyelerde yaşatmaya çalışmalarına rağmen bu şiirleri, geleneksel yani dinî-tasavvufi dünya algısı etrafında şekillenen dönemden sonra kaleme almaları sebebiyle şiirlerde geleneğin bellekleştiği görülmektedir. Bu açıdan şairlerin tasavvuf/mistisizm hakkındaki araştırmalarından ziyade Ong'un "ikincil sözlü dönem" olarak adlandırdığı metinlerden, medyadan konuşma diline geçen sözlü kültürden (Ong, 2007:21) yararlanarak şiirlerinde yer verdiğini söylemek mümkündür.

İncelenen şiirlerde kültürel bellekte hatırlama figürlerinde bulunması gereken "zaman ve mekâna bağlılık", "gruba bağlılık" ve "tarihin yeniden kurulması" özelliklerinin etkileri görülmektedir. Assman'ın "*Hatırlama figürleri belli bir mekanda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler, yani coğrafi ya da tarihi anlamda olmasa da her zaman somut bir mekana ve zamana dayanırlar"* (Assman, 2001: 42) ifadeleriyle belirttiği "zaman ve mekân"ın kültürel bellekteki önemi bölümde, mutasavvıfların, evliyaların yaşadığı ya da kabirlerinin bulunduğu şehir ve mekânlara yönelerek oluşturulan bellek mekânlarıyla sağlanmaktadır.

Assman'ın "*Toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilemez. Sürece katılanların grup üyeliğinin ispatıdır ve bu sebeple somut*

kimliktir." (Assman, 2001: 43) ifadeleriyle tanımladığı "gruba bağlılık" ya da Halbswachs'ın tanımladığı "nesiller arası canlı bağ" şiirlerde görülen "biz" bilinci ile de "gruba aidiyet" sağlamaktadır. Geleneğe ait sembollerin dönüştürülmesi, tekrar canlandırılması ve bunların modern dünya sorunlarına bir cevap olarak dönüştürülmesi de yeniden dönüştürme açısından önemli olmaktadır. Bu açıdan bilinçli ya da bilinçsiz olarak tasavvuf bağlamında örgütlenen, bir kültürel bellek alanına yaslanılmaktadır.

3.1.1. Yahya Kemal Beyatlı

Cumhuriyet döneminde **Yahya Kemal Beyatlı** (1884-1958)'nın şiirlerinin dinî ve tasavvufi/mistik bakış açısından ziyade, hem kendine has milli duyarlılığıyla Türk milletinin yaşadığı coğrafyaya ve bu coğrafyayı oluşturan mimarî, estetik, musiki gibi kültürel bellek unsurlarına verdiği önemle hem de bu unsurları poetikasının merkezine oturtmasıyla dikkat çektiği görülmektedir. Bununla birlikte Yahya Kemal'in kaleme aldığı yazıları ve şiirlerinde, dine ve İslam peygamberine olan duyarlılığı, sevgisi yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Şair kaleme aldığı "Ezansız Semtler"de devrin İstanbul'unda, Batılılaşmış semtlerde ezan sesi duymadan büyüyen neslin, dine uzak büyüyecek olmasından ve dine karşı bu mesafeli tutumun milli aidiyet duygusunun da yitimine sebep olabileceğinden endişe duymaktadır (Beyatlı, 1989a: 127). Bundan hareketle Beyatlı'nın dini, Türk milletinin bir unsuru hâline getirdiği görülmektedir. Başka bir yazısında da Kuzey'den Rumeli'ye gelen Peçenekler, Kumanlar, Oğuzlar gibi Türklerin Hristiyanlaştıkları için milli benliklerini de kaybettiklerini belirten (Beyatlı,1989a: 20) Beyatlı, böylelikle bir kavmin millet olabilmesi için din kaynaklı bir medeniyet temeline sahip olmasının önemini ifade etmektedir (Çetin, 2013ç: 13). Yahya Kemal'in dinî konulardaki hassasiyetiyle ilgili görüşlerini yansıtan benzeri yazılarında da şahsi dindarlıktan öte, dinin toplum için fonksiyonu üzerinde durduğu dikkat çekmektedir. Beyatlı'nın *"metafizik ve dini azap ve endişelerin adamı olmadığını"* (Tanpınar, 2011c: 53) belirten Tanpınar *"Yahya Kemal, Müslümanlığı halkımızın saf ruhunun yapıcısı hem de sahih aynası addediyor"* (Tanpınar, 2011c: 51) ifadeleriyle Beyatlı'nın dine gelenek ve kültürel bellek açısından yaklaştığını belirtmektedir.

Tanpınar'ın bu görüşlerinin yanında, Yahya Kemal'deki din duygusu üzerine farklı değerlendirmeler de mevcuttur. Bu konudaki görüşlerin şairin deist olup olmadığına kadar uzandığı görülmektedir. "Yahya Kemal'in Şiirlerinde Din" isimli yazısında Kaya Bilgegil, Beyatlı'nın şiirlerindeki dinî kavramların hepsinin bağlamından uzaklaştırılarak ele alınmış olduğunu belirtir. Kaya Bilgegil'in tespitleriyle başlayan bu

edebî tartışma, Hilmi Yavuz, Orhan Okay gibi isimlerin olumlu olumsuz görüşleriyle devam eder (Karataş, 2010b: 202-205). Yahya Kemal'in inancının "milletim inandığı için inanmak istiyorum"dan ibaret olmadığını belirten Orhan Okay'ın deizm tartışması hakkında söyledikleri, Yahya Kemal'de din mefhumu hakkında genel bir çerçeve çizmesi açısından önemlidir:

> *"Deist olabilir mi? Fransa yolculuğuna takaddüm eden günlerde, Fransa'daki yıllarda, hatta Türkiye'ye döndükten sonra, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar deist olmalı. Hatta neden ateist olmasın? Ama bu tarihten sonraki inanç, şüphe ve tereddütleri, son devir Türk çoğunun başına gelmiş bir vakıadır. Ben buna deizm adını veremem. İslâm akaidi açısından belki eksik bir imanı vardır. O, hiç şüphesiz bir ilmihal müslümanı değildi."* (Karataş, 2010b: 203).

Yukarıdaki görüşler ışığında Yahya Kemal'in, İslâm ideali önderlerinden biri olmadığı, dünya görüşü olarak da Batı'nın ağırlıklı olduğu bir sentezi önemsediği anlaşılmaktadır. Bu açıdan Beyatlı'nın şahsi hayatında dinin rolü çok etkili olmasa da şiirlerinde dinin toplum için işlevinden yararlandığı görülmektedir.

Yahya Kemal'in din hakkındaki görüşlerinin benzerleri tasavvufi/mistik eğilimi için de söylenebilir. Yahya Kemal'in, bir mutasavvıf olduğunu ve bu dünya görüşünü yansıttığını söylemek mümkün olmasa da tasavvufun şiirlerinde yer almadığını söylemek de imkansız görünmektedir. Bu konuyla ilgili Tanpınar, *"Eski şiirin havasına daha derinden girdiği devirlerde yazdığı birkaç gazelde ondaki din telakkisinin "ene'l-Hak" felsefesine doğru derinleştiği görülür*." demektedir (Tanpınar, 2011c: 51-52). Yahya Kemal'in sürekli dindar bir insan gibi gösterilme çabasının yanlışlığından bahseden Tuğrul Tanyol bile onun şiirindeki tasavvufi/mistik tesirden bahsetmekte ve tasavvufun şairdeki ölüm ve hayat felsefesinde önemli bir yeri olduğunu, fakat bu eğilimin tasavvufun İslam medeniyetinin bir parçası olmasından ileri geldiğini belirtmektedir. Ayrıca Tanyol, Yahyâ Kemal'in tasavvufla ilgisi bir yaşayış biçimi ve uygulama tarzıyla değil, onu inandığı değerler bütününün bir unsuru olarak benimser (Tanyol, 1985, 92) demektedir.

Yahya Kemal'de din ve tasavvuf hassasiyetinin gelişiminde ve onun dini, toplumsal, kültürel belleğin bir parçası haline getirmesinde, kendisinin "*İki taraf da kavî müslümandı, lâkin müslümanlığın Ramazandan, bayramlarından, kendilerinden başka şartlarıyle pek meşgûl değildiler."* (Beyatlı, 2017c: 33) ifadeleriyle tanıttığı ailesinin

tesiri de hissedilmektedir. Ailesinin dine karşı yaklaşımı yanında Üsküp'ün dinî atmosferi ve annesinin okuduğu muhammediyyelerle İslam dinini henüz bir çocukken tanımış olan Yahya Kemal'in dinî, kural ve kaidelerin dışında kültür ve medeniyeti oluşturan unsurlardan biri olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Beyatlı'nın annesinin okuduğu muhammediyyelerle ilgili söylediği *"o mısrâları bana bizim öz mâcerâmız, evimizin, mahallemizin, Üsküb'ün ve müphem sûrette bütün milletimizin mâcerâsı gibi gelirdi."* (Banarlı, 1960a: 25) ifadeleri onun dini, belleğinin bir parçası hâline getirdiğini göstermektedir. Yahya Kemal'in tasavvuf/mistiğe yönelik olumlu tutumu ve bu alandaki geniş bilgisinin de din duygusu gibi çocukluk dönemine kadar uzandığı görülmektedir. Özellikle ilk gençlik döneminde Rifai şeyhi Sadeddin Efendi ile olan tanışıklığı, Beyatlı'nın sûfîzmle olan tanışıklığını da göstermektedir (Beyatlı, 2017c: 96). Beyatlı'daki tasavvufi eğilim üzerinde özellikle duran Mehmet Demirci de bu tanışıklığın Beyatlı için "tasavvufun kısmen" pratiği olması bakımından önemini vurgular (Demirci, 1993: 31). Bu dönemde edindiği tecrübe ve bilgi birikimi Beyatlı'nın hatıralarından da anlaşılabileceği üzere, Beyatlı'daki dinî ve tasavvufi/mistik etkinin daha ziyade toplumsal hayatın devamlılığı ve tarihin yeniden kurulması için kültürel bellek bağlamında önemsendiğini kanıtlar.

Yahya Kemal'in, Tanpınar'ın ifadesiyle "Enelhak" felsefesinin içinde oluşturduğu şiirlerinden biri olan "Vahdet-i Vücud"da Beyatlı, "Allah"ın tasavvuf içindeki konumunu doğrudan tasavvufi terimler üzerinden ele alarak "enelhak" ve "vahdet-i vücud" kavramlarına yer verir:

"Bir zümre odur Hâlik-i mutlak dediler

Bir benzeri yoktur bu muhakkak dediler

Bir kerre görenlerse o Rabb-ı Ezel'i

Dilmesti-i rü'yetle "enelhak" dediler" (Beyatlı, 2009b: 423)

Yaratan anlamına gelen "hâlik" ismini "hâlik-i mutlak" olarak kullanarak tasavvufi/mistik kültürdeki "vahdet" inancına değinen Beyatlı, üçüncü ve dördüncü mısrada da bu inanca sahip zümre içinden Allah'ı görenlerin, yani "vahdet-i vücud" inancı bağlamında Allah'la bir olma mertebesine erenlerin sarhoşlukla "enelhak" dediklerini belirterek tasavvufun ilk şehidi olarak anılan "Hallac-ı Mansur" ve ondan sonraki "enelhak" şehitlerini hatırlatmaktadır.

Yahya Kemal'in "enelhak" kavramına yer verdiği bir şiiri de Hacı Bayram Veli'nin on altıncı göbekten torunu olan "Fuad Bayramoğlu'na" ithafen kaleme aldığı rubâisidir. Şiirde gayb nurlarının tecelli ettiği kase olan "ezeli sâgar" ile Hak aşkına kavuşan yani "fenâ fi'llah" makamına eren sâlikin, "fenâ", "cezbe" ve "vecd" gibi hâllerden geçerken yaşadığı "müşahade" hatırlatılmaktadır. Bu hâl içinde sâlik her şeyi Allah olarak görmekte ve algılamaktadır:

"İksîri içenler ezelî sâgar'dan

Mestî-i melâmetle geçerler ser'den

Bir kerre "enelhak" diyen erbâb-ı dile

Hallâk-ı avâlim görünür her yerden" (Beyatlı, 2009b: 415)

Yahya Kemal'in şiirlerinde tasavvufi/ mistik eğilim açısından en önemli iki kavramın "rindlik" ve "Melamilik" olduğu dikkat çekmektedir (Demirci, 1993: 32-33). Özellikle "İthaf", "Mâverâda Söyleniş" ve "Gönül" gibi şiirlerinde Melamilik ve rindliğin büyük tesirleri görülmektedir. Bu sebeple şiirler incelenmeden önce "rindlik", "Melamilik" ve bu iki kavramın hem tasavvuf hem de Beyatlı'nın şiirlerindeki yerlerine bakmak gerekmektedir. Arapça "harabat" ve "kalender" kelimeleriyle de ifade edilen, Türkçeye Farsçadan geçen "rind" Süleyman Uludağ'ın *Tasavvuf Sözlüğü*'nde *"Halkın hakkında söylediklerine aldırmadan gönlünce hareket eden, keyfince davranan, içi irfanla süslü, ilimle dolu olduğu halde halktan biri gibi sade yaşayan hâkim, bilge kişi*" (Uludağ, 2012f: 296-297) olarak tanımlanmaktadır. Tasavvufi anlamı yanında Batı tipi bohemin bir benzeri (Cebecioğlu, 2014: 401) olarak da yorumlanan "rind"le "harabat", yani meyhane ve içki "mey" bölünmez bir ilişki içindedir ve rind olmanın yolu meyhaneden geçmektedir. Bir hayat görüşü olan rindliğe göre insan meyhanede olgunlaşmaktadır, fakat içki, rind için sadece sarhoş edici bir içecek olmaktan öte kendi benliğinden kurtulma aracı olmaktadır. Kendinden geçme ve ilahi benliğe kavuşmayı hedefleyen tasavvufi/mistik kültürde de bu bağlamda önemli hâle gelen "rind", "şarap" ve "meyhane"nin değer kazandığı bilinmektedir. Bu bağlamda "şarap", insanı kendinden geçiren benliğinden kurtaran aşkın simgesi, "harabat" ya da "meyhane" aşkın dergâhı ve içki sunanlar "sakiler" de şeyh pozisyonunda yer almaktadır. Bu konum içinde "rind" de irfana, gönül bilgisine değer veren ve Allah'a ulaşma çabasında olan derviş olarak yorumlanır (Mengi, 2000: 215). Yahya Kemal'in şiirlerindeki "rindlik"le birlikte geçen ve rindlik felsefesiyle ilişkisi kaynaklarda da geçen "Melamilik" ise her türlü debdebeden

uzaklaşılmasını, herhangi bir sıfat kazanmak için uğraşılmamasını tavsiye eden, ayrıca ibadetlerin gizli yapılmasını ve halkın takdirini kazanmak için hiçbir çaba harcanmaması gerektiğini salık veren bir yöneliş özelliği göstermektedir. Melamilik bir yandan müstakil bir yol olarak şekillenirken bir yandan da Mevlevilik, Bayramilik gibi farklı tarikatleri etkilemiştir (Gölpınarlı, 1931a: 25) ve bu hâliyle de tasavvuf içinde bir hâl, tavır olarak şekillenmiştir (Yavuz, 2010b: 111).

Yahya Kemal'in hem şiirlerinde hem de hatıralarında Melamilik ve rindlikle olan ilgisi, onun hakkında yapılan araştırmalarda konu edilmektedir. Bu bağlamda Mehmet Demirci, Yahya Kemal'in *"'Mâverâda Söyleniş' şiirinde ismi geçen şahısların hemen hepsi Melâmî'dir"* (Demirci, 1993: 33) demektedir. Ayrıca Demirci'nin Fuad Bayramoğlu'ndan kaynakla belirttiğine göre Yahya Kemal, Bayramoğlu'yla Melamilik hakkında sohbetlerde bulunmuştur. Hatta Louis Masignon ile de Melamilik hakkında konuşmalar yapmış, onu İstanbul'daki Melamilerin kabrine bile götürmüştür (Demirci, 1993: 33). Bu bilgilerle Melamilik ile yakından ilgilendiği anlaşılan Yahya Kemal'in olumlu görüşleri yanında Tanpınar, Beyatlı'nın *"Eğer tasavvuf ve Melâmilik girmese idi, tıpkı İngilizler gibi, işinde ve ibadetinde çalışkan insanların cemaati olurduk."* (Tanpınar, 2011c: 52) ifadelerinden yola çıkarak Beyatlı'nın Melamiliği ve ondan etkilenen tasavvufu tenkid ettiğini belirtir. Özellikle XVII. asır sonrasındaki dönemi tenkit etmek için "*Eline her def alan, 'Ben Allah'ım' diyor. Böyle bir cemiyeti nasıl idare edersin ve nasıl terakki ettirirsin*." (Tanpınar, 2011c: 52) dediğini belirtir. Ayrıca Tanpınar, Yahya Kemal'in geleneksel tarzda yazdığı şiirlerindeki "Melamilik" ve "rindlik" eğiliminin, Avrupa'daki bohem hayatın etkisiyle oluştuğunu belirterek Beyatlı'daki rindliği Batı'daki bohemliğin tezahürü olarak değerlendirir. Mehmet Demirci ise Yahya Kemal'deki bu gelgitli fikirlerin sebebini, şairin gönlü ve aklı arasında kalmasına bağlamaktadır (Demirci, 1993: 34). Hilmi Yavuz ise "Yahya Kemal: Rindlik ve Melâmet" isimli yazısında Demirci'nin görüşüne karşı çıkarak Beyatlı'nın eleştirdiği Melamiliğin tasavvufi anlamdaki Melamilik olduğunu belirtir ve kavramı ikiye ayırır (Yavuz, 2010b). Bu bağlamda Beyatlı'nın yararlandığı yönün Melamiliğin tavır yönü olduğunu ifade eder. Farklı değerlendirmelere açık olan bu görüşler ışığında, Beyatlı'nın Melamilik ve rindlik tesirinde kaleme aldığı şiirlerinin incelenmesi gerekmektedir.

Yahya Kemal'in kaynaklarda tasavvuf/mistisizmle ve Melametle en çok ilişkilendirilen şiirlerinin başında "İthaf" gelmektedir. Bu şiirde tasavvuf, eski medeniyetin, bir çeşit "asr-ı saadet"in ana unsuru olmaktadır. Bu iki şiirle Yahya Kemal, eski şanlı günlerin anılarına ve artık yeni dönemde dinî ve tasavvufi/mistik unsurların

etkisinin azaldığına, yeni ve eski devirleri karşılaştırarak değinir. Yahya Kemal Beyatlı, Samih Rıfat'ın "ziyadan" redifli şiirine ithafla kaleme aldığı bu şiirde, Hamid'den sonra bizde "ledünni" şiirin sona erdiğini belirterek Samih Rıfat'ın bu dönemde şiiriyle "bu çorak toprağın en güzel hazinesi"ni oluşturduğunu ifade eder. Tamamen bir dert yanma ve mevcut sorunlara sebep arama olarak değerlendirilebilecek şiirde, geçmiş günlerden bu hâle nasıl gelindiği sorgulanır:

"*Fer almışken tulû-ı kibriyâdan*

Bugün bî-vâye kalmış her ziyâdan

Bu mülkün farkı yok bir tegnâdan

Niçin nûr inmiyor artık semâdan?" (Beyatlı, 2009b:147)

Dörtlükte en yüce olandan fer almışken bugün neden hiç aydınlığın olmadığı, toplumun mezardan bir farkının kalmadığı ve neden Allah'ın yardımının kesilmiş olduğu soruları sorulur. Son mısrada yer alan "Niçin nûr inmiyor artık semâdan?" sorusu "la yüsel" olan Allah'ın sorgulanması olarak değerlendirilebileceği için aslında şiirde eski günlere özlem yer alırken bir yandan da modern insanın sorgulayan, sorular soran bilincinin sesi duyulmaktadır. Tasavvuf geleneğinin sembollerinin kullanıldığı ikinci dörtlükte ise şiirsel benin tasavvufa sığınma isteği görülür:

"*Bu şek, bağrımda her gün gâh ü bî-gâh*

Dolaştım "Hû" deyüp dergâh dergâh

Ümîd ettim ki bir pîr-i dîl-âgâh

Desün "Destûr!" mihrâb-ı hafâdan" (Beyatlı, 2009b:147)

Toplumsal değişimin verdiği sıkıntıdan kurtulmanın yolunu tasavvufta aradığını hissetiren şiirsel ben, kendine bir mürşit bulmak için verdiği çabayı anlatırken de tasavvufi terimleri ve sembolleri kullanmaktadır. Bunlardan biri olan ve daha ziyade Mevleviler tarafından kullanılan "Hû", tasavvuf ehlince Allah'ın batinî yönünü sembolize etmektedir (Cebecioğlu, 2014: 220). Şiirde "Hû" diyerek kendisine "pîr-i dîl-âgâh" gönlü uyanık, gönül gözü açık bir pir aradığını ifade eden şiirsel ben, pirinden "destur" (Uludağ, 2012f: 105) almak istediğini de dile getirir. Genel anlamıyla izin anlamına gelen "destur", Mevlevilik ve Bektaşilikte şeyhlerden ve tarikat büyüklerinden müsaade almak için bir

deyim hâline gelmiştir (Uludağ, 2012f: 105). Beyatlı da "destur" alacak makama gelmek istediğini söyleyerek tasavvuf yoluna olan ilgisinin geçici olmadığını hissettirir.

"*Abâ var, post var, meydanda er yok;*

Horâsân erlerinden bir haber yok

Uzun yollarda durdum hiç eser yok

Diyâr-ı Rûm'a gelmiş evliyâdan!" (Beyatlı, 2009b:147)

Eski geleneklerin ve toplumun bozulduğunu ifade eden birinci mısrada Beyatlı, dervişlerin giysisi "abâ" ve tekkelerde belli bir makamı sembolize eden "post" ve *"Mevlevilerde sabah namazından sonra dedelerin ve dervişlerin kadem sırasına göre girdikleri, baş keserek oturdukları ve murakâbededе bulundukları oda."* (Uludağ, 2012f: 248) olan "meydan"da artık hiç gönül eri kalmamasından şikayet etmektedir. Dörtlükteki şikayet noktalarından biri de Anadolu'nun fethi sonrasında Horasan'dan gelerek Anadolu'nun İslamlaşması ve Türkleşmesinde çok önemli bir rolleri olan "Horasan erenleri"nin halihazırda olmamasıdır. Beyatlı'nın son mısrada "Diyâr-ı Rûm"dan gelmiş evliya ile kastettiği kişinin ise "Rumî" olarak da tanınan Mevlânâ Cellaleddin-i Rumî olduğu anlaşılmaktadır. Şiirsel ben de Mevlânâ'dan bir haber olmadığını belirterek Mevlânâ'yı devam ettiren Mevlevi tarikatının eski geleneksel hâliyle kalmadığından şikayet etmektedir:

"*Tecellîgâh iken binlerce rinde,*

Melâmet söndü Şark'ın her yerinde

Bu devrin gerçi son sohbetlerinde

Nefes'ler dinledik sâz-ı Rızâ'dan

O yerler işte Bağdad, işte Âmid

Bugün her şûleden mahrûm, câmid,

O yerlerden gelen son yolcu: Hâmid

Haberdâr olmaz olmuş mâverâdan" (Beyatlı, 2009b:147)

Melamilik hakkında olumsuz düşüncelerine daha önce değinilen Beyatlı'nın "Melâmet söndü Şark'ın her yerinde" ifadelerini Demirci'nin değerlendirmelerine göre Beyatlı'nın iki farklı düşünce dünyası arasında bocalaması olarak görmek mümkündür. Buna rağmen aslında bu mısraı ile Beyatlı'nın karşı olduğu Melamiliğin, yanlış uygulamalarla bozulan son dönem Melamiliği olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple aslında Melamiliğe karşı olmadığı görülen Beyatlı'nın, rindlerin mekânı haline gelen Melamiliğin etkisinin azalmasıyla geleneğin bozulmasının arasındaki paralelliğe dikkat çektiği de görülmektedir. Son mısrada "sâz-ı Rızâ"yla nefesleri ile dikkat çeken Rıza Tevfik'e gönderme yapılarak (Demirci, 1993: 39) geçmişte Türk coğrafyasının bir parçası olan Bağdat ve Amid bugünkü adıyla Diyarbakır'ın artık "câmid", ruhsuz ve cansız bir halde olduğundan ve şiirinin ithaf bölümünde son leddüni şiir şairi olarak gördüğü Hâmid'in bile "mâvera"dan, yani görünenin ötesindeki âlemden hakkıyla bahsetmemesinden yakınır.

"Mâverâda Söyleniş"te ise Yahya Kemal Beyatlı, geçmişten gelen Sarı Saltuk, Hallac-ı Mansur, İsmail Ma'şûkî, Şeyhi, Necati, İdris-i Muhtefi gibi hem İslam, tasavvufunda hem de Anadolu'nun İslamlaşmasında önemli olan isimleri anarak geçmişten bugüne kopmayan bir geleneğin parçası olan bir kültürel yapıya gönderme yapmakta, böylelikle kültürel bellek alanının sınırlarını ve kapsamını belirtmektedir. Şiir *"Geldikti bir zaman Sarı Saltık'la Asya'dan,/ Bir bir Diyâr-ı Rûm'a dağıldık Sakarya'dan"* (Beyatlı, 2009b: 305) beytiyle başlamaktadır. Anadolu ve Rumeli'nin İslamlaşmasında önemli roller oynayan "mücahid-gazi, gazi-derviş, alp-eren, mübarek zat, ermiş" gibi sıfatlarla anılan ve Sünnî, Alevî ve Bektaşî çevrelerince farklı yönleriyle benimsenmiş önemli isimlerden biri olan Sarı Saltuk'un (Kiel, 2009:147-150), Anadolu'nun Türkleşmesinde oynadığı rolü dikkate alan Beyatlı, coğrafyaya bağlı milliyetçilik anlayışını besler. Yahya Kemal için bir anlamda milli kahramanı ve milliyetçiliğinin sınırını belirleyen bu mısra, Beyatlı'nın milliyetçiliğindeki tasavvufi etkiyi de göstermesi açısından önemlidir. İkinci beyitte *"Seyrindeyiz atıldığı sahilsiz enginin, /Atmeydanı'nda ölmüş "enelhak" şehîdinin."* (Beyatlı, 2009b: 305) ifadeleriyle Beyatlı'nın ilk "enelhak" şehidi Hallac'dan bahsettiği düşünülebileceği gibi burada söz konusu olan asıl kişinin İsmail Ma'şûki olduğu anlaşılmaktadır (Demirci, 1993: 44). Melamiliğin Bayramilikle ilişkisinin ilk mimarı kabul edilen Ömer Sikkin'in yolunu takip eden ve babası da Melamî piri olan İsmail Ma'şûki, genç yaşta Hak aşıklığı konusunda büyük bir şöhrete sahip olmuş, daha sonra İslam şeriat ve kaideleriyle ilgili yakışıksız sözler ve "enelhak" mahiyetinde kelimeler söylediği gerekçesiyle 1529 yılında

Atmeydanı'nda idam edilmiştir. İsmail Ma'şuki, Melamiler ve tasavvuf erbabının çoğu için Hak şehidi olarak kabul edilmektedir (Demirci, 1993: 45). Dolayısıyla şiirde yer verilen bu gönderme, Melamiliğin Bayramilikle gelişen tasavvufi yönünün Yahya Kemal tarafından önemsendiğini ve şiirlerinde yer verildiğini göstermektedir. Beytin ilk mısraında da "atıldığı sahilsiz engin" ile tasavvufta ilahi aşkın denize benzetilmesi metaforu kullanılarak şiir geleneğinden yararlanılmaktadır. Şiirin üçüncü beytinde *"Merhûm Edirne Şeyhi Neşâtî diyor ki: "biz/ Sâf aynalarda sırroluruz öyle gâibiz"* (Beyatlı, 2009b: 305) mısralarıyla Neşati'nin *"Etdik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî/ Ayîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız"* (Beyatlı, 2009b: 305) beytine gönderme yapmaktadır. Neşati şiirinde "ref-i taayyün" edilerek benliğin sona ermesiyle mutlak varlığa kavuşulabileceğine yer verdiği gibi bir yandan da "ref-i taayyün" ederek varlığın yükseğe taşınmasıyla mutlak hakkikate erebilebileceğini belirtmektedir. Yahya Kemal de Neşati'nin beytindeki anlam derinliğini şiirine taşımaktadır. Sonraki beyitte *"Zâhid hayâl eder bizi meyhâne zındığı,/ Bilmez ki sen ve ben hepimizdir tapındığı."* (Beyatlı, 2009b: 305) diyerek melametin gizliliğine de değinenen Beyatlı, *"Gaibde bir muhâvere geçmiş de pek hafî,/ Gaybî'ye söylemiş bunu İdrîs-i Muhtefî."* (Beyatlı, 2009b: 305) beytinde Melamiliğin önemli isimlerinden olan Gaybî ve İdris-i Muhtefi'ye değinmektedir. Bu isimlerden özellikle İdris-i Muhtefi'nin gizliliğini her zaman koruması sebebiyle aldığı "muhtefi" özelliği, şiirdeki gizlilik, yani sadece muahatabına açık edilen bilgi peşinde olma eğilimini vurgulamaktadır.

Tasavvufi yoruma açık "Gönül" isimli şiirinde ise doğrudan "şarap" ya da "bezm" gibi kelimeler geçmese de "dem", "bilâ-irade" gibi kelimelerle şarap meclisi yansıtılmakta ve bu mecliste gönüllerin paylaşılan şarapla birbirlerine yaklaşması hatta bir olması şiirleştirilmektedir. Şiir *"O dem ki şevk ile tâbân olur gönül gönüle/Bilâ-irâde şitâbân olur gönül gönüle"* (Beyatlı, 2009b: 49) beytiyle başlar. İlk mısrada geçen zaman, "an" anlamındaki "dem" tasavvuf içinde Hakk'ın feyzinden ibaret olan Rahmani nefes; Mevlevilerin "hu" dedikleri tecellinin zuhur anı; Bektaşilerde içki (Uludağ, 2012f: 102) anlamına gelmektedir. Şiirdeki "dem"in de bu iki anlamı da kapsayacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. İlahi tecelli anını paylaşan gönül erlerinin, bu anın şevkiyle birbirine "tâbân" olması ve "bilâ-irade" kalmaları tasavvuftaki "tecelli anı" anlatımlarına uygun düşmektedir. Şiirin devamında yer alan Şems ve Mevlânâ telmihi de bu anlamı pekiştirmektedir. Bunun yanında Bektaşilerin kullandığı içki ya da şarap anlamıyla da uyum gösteren beyte göre şarap içilince de iradesizlik ve parlama anı söz konusu olmakta, alınan şarabın etkisiyle kendinden geçen sâlik, bu dünya ve bu dünya işleriyle ilişkisini

keserek şarabı görünen âlemden vahdet âlemine geçiş için bir araç olarak kullanmaktadır. Bu ilk beytin devamında *"Görünce âyine-î neşvesinde lâhûtu/ kemâl-i vecd ile kurbân olur gönül gönüle"* (Beyatlı, 2009b: 49) mısralarında "âyine-î neşve" denilerek tasavvufi açıdan önemli olan "âyîne" ve "neşve" kavramlarına yer verilmektedir. "Ayna", tasavvufta Allah'ın zat, sıfat ve fiillerine mazhar ve tecelligâh olması itibariyle genel anlamıyla bütün insanlar, özel anlamıyla ise "insan-ı kâmil"in kendisidir. Ayrıca şiirde tecelli anını paylaşan meclisin üyelerinin gönülleri "gönül gönüle" ifadesiyle bir araya getirilmesinden hareketle "*Mümin müminin aynasıdır."* (Uludağ, 2012f: 56) yani insan insandaki hata ve eksikleri görerek hem kendini hem de karşısındakinin kusurlarını arındırır, temizler ifadesi akla gelmektedir (Uludağ, 2012f: 56). Aynı yolda, yani "seyr-i sülûk"ta buluşan sâlikler, hem kendilerinin hem de kendileriyle aynı yolu paylaşan tasavvuf ehlinin hata ve kusurlarını düzeltmekte, böylelikle manevi âlemde ilerlemekte ve "vahdet"e kavuşmaktadırlar. "Neşve" ise tasavvuftaki genel anlamıyla manevi hazları ve ruhi zevkleri yaşamaktan hasıl olan bir hâl, "bast" ve "üns" hali olmanın yanında "Melâmet bir neşedir" sözü çerçevesinde de ele alınabilir. Bu ifadeye göre belli bir adap ve erkânı olan bir tarikat olmaktan çok, hayat tarzı, bir duyuş ve yaşayış şekli anlamına gelen melameti işaret etmek için kullanılmaktadır, Melami gibi duyan ve o hayat tarzını benimseyen herkes de Melamidir veya melamet meşreptir (Uludağ, 2012f: 276). Melamilikle ilgili düşüncelerine bakıldığında Yahya Kemal'in bu neşveye melametin rindlik ve tasavvufla ilgisini göz önüne alarak şiirinde yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple bu beyit ele alındığında Yahya Kemal'in Melamiliği sadece meşrep ya da sadece bir tasavvufi akım olarak ele almadığı, her iki anlama da gelebilecek bir şekilde bilinçli olarak kullandığı görülmektedir. Bu neşe hâlinde kurban olmak isteyen sâlik, birbirinin aynasında tasavvuftaki "saf vahdete" (Uludağ, 2012f: 226) ulaşmanın mutluluğunu da hisseder. "Kemâl-i vecd" vahdet âlemine giden katmanları aralamak için gerekmektedir. Tam vecd anlamına gelen "vecd-i kemâl" mertebesinde kişi kendinden o kadar geçer ki yüzüne kılıç vurulsa bile hissetmeyecek (Cebecioğlu, 2014: 521) bir hâle gelir, bu hâl içinde de kurban olmaktan herhangi bir çekincesi olmaz. Şiirin devamında "*Yeter hikâyet-i hâlat-ı Şems ü Mevlânâ/ Ne rütbe mihr-i dırahşan olur gönül gönüle"* (Beyatlı, 2009b: 49) beytiyle Mevlânâ ve Şems arasındaki gönül bağı ve Mevlânâ'nın tasavvufi yolda başta Şems-i Tebrizi olmak üzere Çelebi Husâmeddin ve Salâhaddin Zerkûbi gibi gönül arkadaşları ile sohbet ederek birlikte bu yolu aşmış olduğu hatırlatılmaktadır (Banarlı, 2013c: 224). Bu açıdan şiirde yer alan "gönül gönül"e redifi bu bağlamda ayrı bir değer kazanmakta şiirin omurgası hâline gelmektedir. Ayrıca bu beyit önceki beyitle birlikte değerlendirildiğinde "vecd-i kemâl" hâlinde bulunan sâlikin, ne Mevlânâ-Şems

hikâyesini ne de herhangi bir rütbeyi tanımaz bir duruma gelerek hatta bütün bilinen âlemin kural ve kaidelerinden sıyrılarak ilahi olanla bir olma tecrübesini yaşamasına yer verilir. Tasavvuf ancak maddeden geçilerek ulaşılabilecek bir yol olduğu için tasavvuf geleneğinde sıklıkla tasavvufun akıl işi olmadığı ya da en azından akılla kavranamayacağı vurgulanmaktadır. Yahya Kemal de bu durumu *"Hudûd-ı aklı aşan mânevî seferlerde/ Yegâne meş'al-i îmân olur gönül gönüle"* (Beyatlı, 2009b: 49) beytiyle şiirine taşımaktadır. Maddi olan aklın sınırını aşarak manevi olana yönelen sâlikin, bu mertebede kendi imanından başka bir rehber ya da meşale bulamaz hâle geldiği, bu açıdan da tasavvufi yolda sâlikin yalnız olduğu ve bu yolu tamamen bireysel tecrübe ile aşabileceği inancı yer almaktadır.

Yahya Kemal'in şiirlerinde Mevleviliğin önemli isimlerinin ve Mevlevilikle ilgili kavramların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan onun tasavvuf bağlamında değerlendirilebilecek şiirlerinde Mevleviliğin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bu şiirlerden biri olan "İsmail Dede'nin Kâinatı"nda "Dede Efendi" olarak tanınan ve Türk mûsikisi tarihinin önde gelen isimlerinden biri olan Mevleviyye tarikatına mensup Hamamizâde İsmail Efendi'den esinlenilmektedir. Hanendeliği, hocalığı ve özellikle bestekârlığı ile tanınmış olan Dede Efendi, Türk mûsikisinin âyin, durak, tevşîh, savt, ilâhi, peşrev, saz semâisi, murabba, semâi, şarkı, türkü, köçekçe gibi müziğin dinî ve din dışı sahadaki hemen her formunda eser vermiştir (Özcan, 2001a: 94). Mehmet Demirci, bu şiiri oluşturan ilhamın, şairin İsmail Dede'nin âyinlerinden birinin icrâ edildildiği bir Mevlevi mukabelesine katılmasından doğduğunu belirtir (Demirci, 1993: 51). Şiirin ilk iki beytinde, Mevlevilikte sıklıkla değinilen "ney", "insan-ı kâmil" ve "sâlik" ilişkisine yer verilmiştir:

"*Mesnevî şevkini eflâke çıkarmış nâyız*

Haşre dek hem- nefes-î Hazret-i Mevlânâ'yız

Sîne sûrâh-be- sûrâh kanar vecdinden

Teşne-i zevk-i ezel leb-be-leb-i sahbâyız" (Beyatlı, 2009b:109)

Üflemeli bir çalgı olan "ney", İslam tasavvufu içinde enstrüman anlamının ötesinde çok özel anlamlar taşımaktadır. Bu özel anlam o kadar ileri gitmiştir ki kaynağı Feruddin Attar gösterilmesine rağmen onun eserinde yer almayan, buna karşın İslam tasavvufunda

sıklıkla tekrarlanan bir menkıbeye göre Hz. Muhammed, Hz. Ali'ye ilahi bir sırrı söylemiş ve Hz. Ali de bu sırrın ağırlığına dayanamayarak bir kuyuya anlatmış, bu kuyunun etrafında biten kamışlar da neye dönüşmüştür. Sesi inleyen bir insan gibi çıkan ney, aslında yaratılış sırrını dile getirmektedir. Bu nedenle de "ney" yüce bir anlam kazanmaktadır (Uygun, 2007: 69). Mevlânâ'nın mesnevisinde yer alan on sekiz beyitlik neyin öyküsü ise İslam tasavvufunda sıklıkla tekrarlanması ve göndermelerde bulunulması açısından önemlidir. *Mesnevî*'de öyküsü anlatılan ney, "insân-ı kâmil"in simgesi pozisyonundadır. Sazlıktan kesilen neyin köklerinden ayrı kalması gibi insan da, mutlak hakikatten uzak kalmış, dünya hayatına çile çekip aslına geri dönmek için gönderilmiştir. Bunun için ney de insan da ağlayarak ve inleyerek aslına dönme hasreti yaşamaktadırlar. Bu manada ney ve insanın macerası birbiriyle örtüşmektedir (Uygun, 2007: 69). Şiirde de şiirsel ben, kendini *"nâyız"* ifadesiyle tanıtır. Burada kullanılan birinci çoğul eki de önemli görünmektedir. Bir gruba mensubiyet bildiren bu "biz" lisanıyla şiirsel benin, Mevlevi tarikatının bir parçası olduğu vurgulanır. Şiirin adının "İsmail Dede'nin Kainatı" olduğu da düşünülünce, şiirsel benin İsmail Dede'nin kendisi olduğu söylenebilir. Bu yorum "Mesnevi şevkini eflake çıkarmış" ve "Haşre dek nefes-i Mevlânâ'yız" ifadeleriyle de birleşmekte, ney ve insan arasındaki ilişkiye göndermede bulunulmaktadır. İkinci beyitte de mutlak aşktan ayrı kalarak bir çeşit vatan hasreti çeken sâlikin, ilahi aşkın ateşiyle göğsünün delik deşik olması ve ezelde içtiği aşk şarabının alışkanlığının hasretiyle yanması insanoğlunun parçası olduğu ilahi bütüne duyulan hasretin ifadesi olmaktadır. *"Şeb-i lâhûtda manzûme-i ecrâm gibi/ Lâfz-ı bişnev'le doğan debdebe-i mânâyız"* (Beyatlı, 2009b: 109) beyitinde de şiirsel ben, "lafz-ı bişnev"in kendine aşkın güce ulaşma yolculuğunu ve mutlak âleminin varlığını hatırlattığını belirtir. Bu sebeple hem dinle anlamına gelen hem de *Mesnevî*'nin ilk kelimesi olması bakımından önemli olan "bişnev", şiirde özel bir yer tutmaktadır. Ayrıca şiirsel benin varlığa ve Allah'a bakışının bu sözle başlayan *Mesnevî*'ye uygun olduğu ifade edilmektedir. Bu beyitle Yahya Kemal, İsmail Dede'ye biz ilhamımızı *Mesnevî*'den aldık ve *"...bestelerimiz lâhûti bir geceyi aydınlatan göz kamaştırıcı ve hayranlık uyandırıcı yıldız kümleri gibidir; tabii bunlar mana yıldızlarıdır ve biz bunu Hz. Mevlânâ'nın 'Bişnev' sözüne daha doğrusu Mesnevi'ye borçluyuz"* (Demirci, 1993: 54) demektedir. Yahya Kemal'in pek çok şiirinde yer aldığı gibi ilahi aşk karşısında duyulan "neşve"nin sarhoşluğu, Melamilik gibi Mevlevilikte de yansıma bulmaktadır. Buna göre baştan ayağa "şarab"ın, ilahi aşkın verdiği "neşe" ile cezbeye gelen mest olan sâlik, "sâki"den yani Mevlânâ olarak da değerlendirilebilecek mürşitten, o kadar mutludur ki bu aşkın sonsuza kadar sürmesini ister. Şiirin devamında *"Şems-i Tebrîz hevâsıyle semâ'*

üzre Kemâl/ Dâhil-i dâire-i bâl ü per-i Monlâyız" (Beyatlı, 2009b: 109) beytiyle de önceki mısralarda İsmail Dede olarak kişileşen şiirsel ben, Yahya Kemal'in kendisine dönüşür ve bu açıdan Yahya Kemal, Mevlânâ'nın kanadı altındaki semâya katıldığını belirtmiş olur. Bu katılma Mevlevi tarikatına katılma anlamından ziyade onun verdiği manevi havaya kendini bırakma olarak yorumlanabilir. Bu beyitle "Şems", "Mevlânâ" ve "semâ" ilişkisinin de şiirde yer bulduğu görülür. Daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi İslam inancında Mevlânâ'dan önce de yer bulan semâ, Mevlânâ ile özdeşleşmektedir ve Mevlânâ'nın "çarh" dönerek yaptığı semânın kaynağının Şems olduğu sıklıkla belirtilmektedir. Şiirde de Şems'in adı geçirilerek bu bilginin hatırlatıldığı görülmektedir.

Yahya Kemal'in, Mevleviliğin sembolü hâline gelen semâ ile ilgili şiirlerinden biri de "Şevk" isimli rubaisidir. Bir semâ âyininin şevkiyle yazıldığı anlaşılan şiirde semâ yapan semâzenler anlatılır:

"Seyreylediğin semâ-ı Mevlânâ'dır

Devreyliyen ecrâm-ı cihân-ârâdır

Sağ elden uzatılan peymânelere

Gülrenk sebûlardan akan sahbâdır" (Beyatlı, 2009b: 427)

"Seyreylediğin" ifadesiyle başlayan şiirde okuyucular doğrudan muhatap alınır ve izlenen semânın Mevlânâ'ya ait olduğu söylenerek Mevlevî semâzenlerinin hepsinin Mevlânâ'nın bir parçası, uzvu olduğu izlenimi verilir. Bu da tasavvufta "fanî" olmanın başlangıcı olarak kabul edilen "fenâ fi'ş-şeyh" kavramını, yani "*Müridin mürşitte fanî olması*"nı (Uludağ, 2012f: 134) hatırlatmaktadır. Şiirin ikinci mısraında kullanılan "devreylemek" ifadesinin hem semâ hem de devir usulüne işaret edecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. "Devir", Mevlevilikte dervişin dönüş hareketinin, semâzenin Allah'tan alıp yeryüzüne vermesinin ve Allah'ın ilahi aşkını yeryüzüne taşımasının sembolü olur. Ayrıca Mevlevilikte semâ, tasavvuftaki devir usulünün bir sembolü olarak da görülmektedir. Bu sebeple semâda her bir selâm, devrin farklı evrelerini temsil etmektedir:

> "*Birinci selâm insanın Allah'ı ve kendi konumunu algılaması, ikinci selâm insanın Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duyması, üçüncü selâm Hakk'a tam teslimiyet ve onunla bir olmayı, dördüncü selâm*

ise mânevî yolculuğu, kişisel miracını tamamlayan insanın yaratılıştaki vazifesine, kulluğuna dönüşüdür." (Özcan, 2004b: 465).

Kelimeleri seçmekteki titizliği göz önünde bulundurarak Yahya Kemal'in "devreylemek" kelimesini tercih etmesinde, Mevlevilikteki devir ve semâ arasındaki ilişkinin etkili olduğu yorumu yapılabilir. Şiirde semâzenlerin devir sırasındaki vücud poziyonlarına da dikkat edilmiştir. Sağ eli gökyüzüne doğru açık duran semâzenler, bu elleriyle Allah'ın feyzini sembolize etmektedirler. Şiirde semâzenleri göğe açık elleri "peymane"lere benzetilmekte, Allah'ın ilahi lütufları da "gülrenk" kırmızı şarapla simgeleştirilmektedir.

Yahya Kemal'in ilk bakışta tamamen rind-meşrep tarzda olan şiirlerinde bile, klasik Türk edebiyatının çok katmanlı anlam yapısı göz önünde bulundurularak tasavvufi/mistik anlam kazanan şiirleri de mevcuttur. Bu şiirlerde doğrudan tasavvufi/mistik terim ve kavramlara yer verilmemiş olsa da daha önce belirttildiği gibi "şarap", "pir-i mugan", "meyhane", "bezm" gibi sembollerin tasavvufi anlamları düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Zevklerin peşinden giden ve hiçbir şeyi umursamayan "rind" tavırla yazılan şiirlerden biri olan "Rıtl-ı Girân"da *"Cem bezm-i câmı kurduğu gün şâd olun dedi/ Ey dil-harâblar için âbâd olun dedi"* (Beyatlı, 2009b: 55) beytiyle şarabı bulan hükümdar olarak gelenekte yer alan Cem'in, bir anlamda vasiyeti olarak yorumlanabilecek ifadelerle şiire başlanır. Daha sonraki beyitlerde de bir sır gibi saklanan içki meclisi için Cem'e ithaf edilerek *"Her gece Pir-i mugâna damad olun"* (Beyatlı, 2009b: 55) ve *"Gülzâr-ı pür-melâl ise bülbül de lâl ise/ Siz müjde-i bahârı veren bâd olun dedi"* (Beyatlı, 2009b: 55) beytiyle şiirdeki anlam katmanı hem şarap meclisini hem de tasavvufi geleneği kast edecek şekilde genişletilerek ele alınır. Bu yoruma göre mevcut dönemde tasavvuf yolu, "pür-melâl" olsa da siz "müjde-i bahar olun" yani bu geleneği canlı tutun diye tavsiye edilmektedir. Son beyitte ise *"Bir gün göçerse sahn-ı harabâtdan Kemal/ rıtl-ı girânı devreden evlâd olun dedi"* (Beyatlı, 2009b: 55) mısralarıyla tasavvufi yoruma uygun olabilecek bir şekilde şiir tamamlanır. Beyitte kendisinin "harabât", yani meyhane veya tekke sahnesinden çıkacağı zaman bu geleneği, devam ettirebilecek kişilere devredebilen bir evlad olmanın önemini belirterek kültürel bellek alanından düşmüş olan geleneksel ve tasavvufi temanın da bir anlamda devam etmesi için nasihatte bulunmuş olması Yahya Kemal için geleneksel ve tasavvufi şiirin önemini göstermesi açısından da önemlidir.

Yahya Kemal'in geleneği ve tasavvufu sığınak olarak gördüğü ve farklı anlam katmanlarına yer verdiği şiirlerinden biri de "Hisar Gazeli"dir. Meye övgü için kaleme

alınan şiirde Yahya Kemal, ilk anlam katmanı olarak şarabın insan hayatına anlam kattığına ve bir anlamda da insan için bir sığınak olduğuna değinmektedir. Rind felsefesine uygun olan bu yönelişle şarabın, aşkın ve gönlün ortaya çıkmasını sağladığını belirtir. Bu duygularla kaleme alınan şiirde *"Mümkün müdür hayâtımız ey mey sen olmasan/ İçtikçe gül-be-gül açılan gülşen olmasa"*(Beyatlı, 2009b: 69) denilmektedir. Tasavvufta daha önce de belirtildiği gibi aşkı temsil eden şarap olmasa hayatın bir anlamı olmadığı; diğer bir yorumla ilahi aşkın sembolü olan "mey" olmadan hayatın hiçbir anlamı olmadığı kastedilmektedir. Bu ikinci yoruma "gül be gül açılan gülşen" de anlam katarak sâlikin gönlünün marifete ve irfana kademe kademe açılışı ima edilmektedir. Şiirde mey de yakıcılığı bakımından ateşe benzetilir. Tasavvufta aşkın hararetini ve muhabbetin coşkusunu ifade eden "ateş" (Uludağ, 2012f: 50) şiirin ikinci beyti *"Bezminde şeb be şeb cânan lisân-ı aşk/ âteş- misal olur mu sen âteşten olmasan"* (Beyatlı, 2009b: 69) ile verilmektedir. Üçüncü beyitle şiirin tasavvufi yoruma imkân veren anlam katmanı daha belirgin şekilde görülmektedir: *"Billûra kalb eder mi piyâlen gönülleri/ Ümmü'l- Mesih Meryem'e pîrâhen olmasan"* (Beyatlı, 2009b: 69) mısralarıyla "şarab"a verdiği yüce anlamı daha da arttıran Yahya Kemal, ona "İsa Mesih'in annesinin gömleği" olma rütbesini verir. Bu yönüyle şarabın ilahi aşkın yolunda bir aracı olduğu imi kuvvet kazanmaktadır. İlahi/yüce bir anlam kazanan şarap, gönülleri billura çevirmekte kalbi kusursuz hâle dönüştürmektedir. Bu açıdan da "billura kalp" ile tasavvufi anlamda "insan-ı kâmil"i çağrıştırmakta olduğu dikkat çeker. Şiirin son beytinde Yahya Kemal *"Yoktur rehâ Kemâl'e de her ehl-i hâle de/ Ey bezm-i mey sığındığımız me'men olmasan"* (Beyatlı, 2009b: 69) diyerek "meyhâne"nin "ehl-i hâl" için önemi belirtilir. Bu beyitle rind geleneğinde dünya dertlerinden kurtulmak için bir sığınak olan meyhanenin modernlik sonrasında da devam eden durumu verilmektedir. Modernlikle birlikte artan dünya dertlerinin ve problemlerinin boğduğu birey için de bir sığınak olan meyhane, Batı tipi bohem felsefesi ile tasavvufi rindliğin kesişim noktasını göstermesi açısından önemlidir. "Nef'î'nin mısraını Tazmîn"de şaraba övgüler yapan Yahya Kemal, aşk sarhoşu olmak için hiçbir aracıya ihtiyacı olmadığını ifade eder:

"*Aşkın irşâdiyle girdik mânevî bir gülşene*

Dolmasun bîhude sâgar açmasun bîhude gül

Câm-ı Cem bir lâhza devretmez bu zevk-abâdda

'Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül'" (Beyatlı, 2009b: 155)

Aşk ile girilen "manevi gülşen"le kalbi ilahi aşka açılan şiirsel ben, ne kadehi ne de gülü artık önemsemez. O emeline aracısız kavuşmanın mutluluğunu yaşar ve artık her şey olma noktasına erişerek "fenâ fi'llah"a ulaşma hissini verir.

Yahya Kemal'in "Kadri'ye Gazel" şiiri de farklı anlam katmanlarıyla dikkat çekmektedir. Rind felsefesinin ağır bastığı diğer şiirleri gibi "meyhane"nin dertlerin devası bir mekân olarak konumlandırıldığı şiirde, tasavvufi terim ve kavramlara da işaret eden ifadelere ve beyitlere yer verilmiş olması dikkat çeker:

"Meyhâne böyledir bir içen dâima içer

Mahfîce başlayan giderek bî-riyâ içer

Her rind-i Hak dolup boşalan bir piyâleden

Dünyâyı refte refte saran bir ziyâ içer" (Beyatlı, 2009b: 91)

İlk beyitte, meyhanede başlangıçta gizli gizli içenlerin zamanla yalansız, gizlemeden içmeye başladığı belirtilir. İkinci beyitte rindi "Hakk'ın rindi" olarak vurgulanması şiirde rinde tasavvuf dairesi içindeki anlamıyla yer verildiğini gösterir. Şiirde tasavvufi yoruma imkân veren bir beyit de *"Kalkup Hudâ'ya doğru açılmış sefînede/ Erbâb-ı neşve mest gider nâhuda içer"*dir (Beyatlı, 2009b: 91). Bu beyitte Yahya Kemal "nâhuda" kelimesini gemi tayfası ve Allahsız anlamlarının her ikisiyle de yorumlanabilecek şekilde kullanır. Bir olana doğru giden gemi ya da tasavvufi açıdan tekkede, "erbâb-ı neşve" yani Melamilik neşesini taşıyan sâlik, mest olup kendinden geçerek Hakk'a ulaşırken "nâhuda" yani Allahsız inançsızlıktan, gemi tayfası ise Hakk'a ulaşacak olmanın coşkusuyla içer. Şiirde "zâhid" ve "rind" karşıtlığına da yer veren Yahya Kemal, geleneksel yorumundan yararlanarak zâhidi "akl-ı kâmil" olarak değerlendirir ve onun bile bir gün içeceğini söyler: *"Zâhid de olsa âkil-i kâmil de olsa bir/ Bir gün o kâinata giren mutlaka içer"* (Beyatlı, 2009b: 91). İkinci mısrada bir yandan "o" ile işaret edilen "kâinat" ile aşkın güce ulaşma yolu yani "seyr-ü sülûk" işaret edilerek bu yola girenin sonunda ilahi aşka kavuşacağı ima edilirken bir yandan da bu dünyaya, yani mâsivâya düşenin bir gün mutlaka meyhane yoluna gireceği de ifade edilmektedir.

"Söyler" redifli gazeli de "zâhid/ rind", "ehl-i akl/ ehl-i kalp" karşıtlığına yer veren Yahya Kemal, *"Ehl-i akl anlamaz efsûs lisân-ı dilden/ Zanneder âşık-ı divâne muamma söyler"* (Beyatlı, 2009b: 97) beytiyle "ehl-i akl" olarak sembolleştirilen zâhid/

ehl-i akl, gönül dilinden anlamamakla suçlanır. Geleneğe tamamen uygun olan bu karşıtlıkla tasavvufta ehl-i akl değil, ehl-i kalbe hitap edildiği (İbn Arabî, 2016a: 173) bilgisinden yararlanıldığı görülmektedir.

Şiirlerindeki rind/ zahid karşılaşmasında, tasavvufi geleneğe uygun olarak her zaman rindliğin yanında yer alan Yahya Kemal, "Rindlerin Ölümü" isimli şiirinde rindi sadece bu dünya işleri ile uğraşan, keyif ehli anlamından hareket ederek ele almadığını gösterir. Bu ünlü şiirin ikinci dörtlüğünde rindin kabrinden bahsedilir:

"Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde;

Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.

Ve serin serviler altında kalan kabrinde

Her seher bir gül açar her gece bir bülbül öter." (Beyatlı, 2009b: 275)

Rind için bir bahar ülkesi olan ölüm, kolaylıkla karşılanabilen ve arzulanan bir tecrübe olarak düşünülmektedir. Ölüm karşısındaki bu istek ve tutum, tasavvuftaki ölüm düşüncesiyle paralellik göstermektedir. Tasavvuf açısından aşkın güçle kavuşma anlamına gelen ölüm, bu dünyadan mâsivâdan kurtulmayı sağladığı için yaratıcı güçle aradaki perdelerin kalkması anlamına gelmektedir. Bu açıdan Yahya Kemal'in şiirlerinde rindliğin sadece rind meşrep olmakla ilgili olmadığı, tasavvufi açıdan da önemli olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca rindin gönlü yıllarca buhurdan gibi tüterek adeta evliyalar mertebesine çıkarılır. Ölmüş olsa da bu dünya ile ilişkilerinin hâlâ sürdüğüne inanılan "ermiş" ve "veli", ölüme rağmen hâlâ kabirinde yaşamaya devam eder "ruhu buhurdan" gibi tüter, bununla rindi Batı tipi bohemin dışında değerlendirmek gerekmektedir. Bu yoruma "her seher bir gül açıp her gece bir bülbül öter" mısraı ile gül-bülbül ilşkisi de eklenerek rindin ölümsüz aşkı vurgulanır. Tasavvuf açısından önemli olan gül- bülbül ikilisinden *"güzel taç yaprakları ve dikeniyle ilahi cemali ve celali en mükemmel biçimde yansıtan gül, şevk sahibi ruhun simgesi olan ve gülü sevmeye yazgılı bülbül ile ikili oluştururlar."* (Uludağ, 2012f: 149). Şiirde rindin ilahi aşkına gönderme yapan bu gül ve bülbül birlikte verilerek tasavvufi anlam güçlendirilmiştir.

Yahya Kemal Beyatlı, şiirlerinde vezin, ses ve semboller dünyası açısından yararlandığı klasik Türk şiirinin özelliklerini başarıyla kullanan isimlerin başında gelmektedir. Bu yönüyle birlikte kendisine has milliyetçilik anlayışı ve bu anlayış içinde geleneğe ve kültürel bellek çerçevesinde oluşan kültürel mirasa verdiği değerle de özel

bir konuma sahiptir. Beyatlı'nın şiirlerinde klasik Türk şiirinden gelen tasavvufi/mistik etki, Batı'dan gelen bohem tesirle birleşerek geleneği yenilediği görülür.

3.1.2. Faruk Nafiz Çamlıbel

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde memleket edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilen **Faruk Nafiz Çamlıbel** (1898-1973), özellikle "Sanat" şiirinde memleket edebiyatının poetikasını vermesi nedeniyle şiirleri genellikle bu bağlamda değerlendirilmektedir. Bu genel değerlendirmeye karşın Faruk Nafiz "*Fakirlerin ve muztariplerin derd ortağı olmak; yeni şiire eski şiirden bazı asîl çizgiler aksettirmek; ilhamını Kısas-ı Enbiya'dan alan, yeni duygu ve düşünce şiirleri söylemek; şiire ince, İstanbul peyzajları işlemek vb. gibi türlü ilhamlar, teessürler; duygular, düşünceler*"in (Banarlı, yyy: 7-8) etkilerine ve bunların etrafında oluşturduğu temalara da şiirinde yer vermektedir. Özellikle klasik Türk şiirinden gelen etkilerin Faruk Nafiz'in şiirlerinde önemli bir yeri olduğu görülmektedir (Çetin, 2012b: 18). Çamlıbel gelenek etkisiyle hece ve memleket edebiyatının içerik özelliklerine yer vermekle birlikte, klasik Türk şiirinin vezin, içerik ve biçim özelliklerini de şiirlerinde yaşatmıştır. Hatta onun, aruzun son dönemini temsil eden Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le birlikte anılması gerektiği kaynaklarda dile getirilmektedir (Safi, 2015: 1-2). Bu bağlamda eski tarz, geleneksel şiirle ilgisi görülen Çamlıbel, kendisinin üstadı olarak kabul ettiği hatta kendisi için "üstad" isimli bir şiir kaleme aldığı (Safi, 2015: 1-2) Yahya Kemal'in eski tarz şiirlerini eleştirenlere de karşı çıkmaktadır:

> *"Gazeller ve rubailer yazıyor diye, üstadı, zevk geriliği ile ithama kalkışmak en büyük haksızlık olur. Unutmayalım ki Goethe de şarkın saf şiir anlayışına hayran kalarak bir "garplı şark divanı" meydana getirmişti. Divan şiirinin zevkine elbette ki Goethe'den kat kat fazla nüfuz etmiş olan Yahya Kemal'in artık şüphesiz ki kapanmış bir tarih devrinin halis şiirinden bize taze sesler getirmesini çok görmek neden?"* (Yetiş, 1998: 461).

Bu sayede kendisinin de eski tarz şiirlere rağbet etmesinin sebebini açıklamış olan Çamlıbel'in, şiirlerindeki tasavvuf etkisini de geleneği devam ettirme isteği çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Çamlıbel'in dindar bir aileden gelmiş olması özellikle de annesi tarafından dedesinin Nakşî- Halveti şeyhi Feyzullah Efendi (Acar, 2002: 9) olması gibi faktörler de etkili olmaktadır. Çamlıbel, şiirlerindeki tasavvufa; metafizik

sorgulamaların ya da yüksek dinî duyarlılığın etkisinden ziyade, şairin ailesinden getirdiği olumlu bakış açısı ve kültürel bellekten gelen tesirlerle yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu açıdan kültürel bellek dâhilindeki hatırlama ile ilişkilendirilebilecek bu tutumla Faruk Nafiz'in tasavvufu, geçmişe ait ama mevcutta da yaşayan ve yaşatılması gereken bir kültürel kod olarak ele aldığı görülmektedir.

"Hamd ü Senâ", "Eller" gibi şiirlerinde dinî temalara yer veren Çamlıbel'in, tasavvuftaki Allah algısını yansıtan "Vahdet-i Vücut"' şiiri, vezin ve şekil olarak geleneksel şiirin devamı olması bakımından da önemlidir. Şiirin son beytinde vahdet inancı "*Bir sarmaşığın dalları hâlinde giriftiz;/ Efsânelerin bin bir isim verdiği çiftiz!"* (Çamlıbel, 2016: 39) mısralarıyla yansıtılır. Vahdet dairesinde sarmaşıkla anlam ilişkisi bulunan "aşk"ı ve "aşkın gücü"nü, sarmaşığın dallarına benzeterek görünürde ayrı ama esasta aynı köke, yani vahdete ait olma düşüncesi ele alınır. "Sarmaşık" imi etrafında oluşturulan şiir boyunca, ilahi aşktan başka bir aşk ve mutluluk arayışı içinde birlik düşüncesinden uzaklaşan şiirsel benin, her seferde yaşadığı geri dönüş anlatılır: *"Uçtukça gönül başka ufuk, başka şehirden,/ Oklar sarar etrâfını yağmur gibi birden."* (Çamlıbel, 2016: 39) mısralarıyla da kendisine rakip kabul etmeyen ilahi aşkın, her seferinde maşuğu yeniden aşkına çağırdığı ifade edilir. Şiirde sürekli yinelenen bu çağrıya rağmen şiirsel benin yeni aşklar aradığı *"Lâkin bu çocuk yolcu, habersiz yarasından, /Gül derlemek ister, şafakın manzarasından."* (Çamlıbel, 2016: 39) mısralarıyla ifade edilir. Bu bakımdan nefsinin "seyr ü sülûk"un ilk basamaklarında olduğu hissedilir. Beşerî aşkın ilahi aşka giden bir yol olduğuna dair geleneksel düşünceye de yer verilen şiirde *"Ömrümde birer merhaledir başka güzeller;/ Onlarda hayâlim seni pullar, seni teller!"* (Çamlıbel, 2016: 39) ifadeleri yer alır. Şiirde ilahi aşk dışında bir aşkın mümkün olmadığını belirten mısralar kaleme alan Faruk Nafiz, ilahi aşkı ve kopmaz bir bütünün parçası olmayı yansıtır. Mevlânâ'da da görülen aşk-sarmaşık ilişkisi ve ilahi aşkı bir son hedef olarak değerlendirmesi gibi açılardan geleneksel tasavvufi şiire yaslanır. Vahdet-i vücud inancına ve Allah'a kavuşma isteğini farklı şiirlerinde de yineleyen Çamlıbel, "Akar Su" isimli şiirinde bir akarsudan hareketle ne olursa olsun menzilden şaşmamanın gerekliliğini vurgulanmaktadır. Şiirdeki bu menzil, tasavvufun da hedefi olan "vahdet" birliği olarak yorumlanmaya uygundur:

"Yatıyor can evimde hep o sonsuz emeller...

Göynüme dokunmadı göğsümü yırtan eller,

İncimi kaybetmedim kırılsa de sedefim." (Çamlıbel, 2016:130)

Bu mısralarla şiirsel benin "sonsuz emeli", Hakk'a kavuşmak olarak kabul edilebilir. Şiirsel ben maddi varlığını zedeleyen, göğsünü yırtan ellerin, gerçek aşkın mekânı olan gönlüne zarar vermediğini "göynüme dokunmadı" diyerek ifade eder. Son mısrada ise tasavvufta "insan-ı kâmil"in sembolü olan "inci" (Uludağ, 2012f: 112) dikkat çeker. İncinin büyüdüğü sedefli kabuk zedelense yani şiirsel ben gelenekten ve seyr ü sülûkten uzak kalsa da incinin hâlâ orada zarar görmeden bulunduğunu belirtir. Şiirin son mısraları ise vahdete kavuşmaya çabalayan insanın serüveni olarak yorumlanabilir:

"Geçtiği yerler onun yatağını çevirse,

Ovalarda, bellerde bin türlü şekle girse

Yine akar suların tek hedefi denizdir!... " (Çamlıbel, 2016: 130)

Nefsani/dünyevi zevkler ve arzular, kulu gerçek hedefi olan birliğe kavuşma arzusundan uzaklaştırıyor gibi görünse de "akar su" olarak imlenen kulun, gelenekte de sıklıkla "deniz" sembolüyle verilen, vahdete kavuşma isteğinin tek gerçek istek olduğu hissetirilmektedir.

Tasavvufta "yaratılış", "ölüm ve ahiret"e bakış da Çamlıbel'in şiirlerinde yer almaktadır. "Hamd ü Senâ" isimli şiirinde *"En güzel vuslatı tattırmak için mahşerde/ Bize, gündüz gece zehrettiği hicrana şükür"* (Çamlıbel, 2016: 45) mısraları, hem İslam inancına hem de tasavvuf/mistisizmdeki dünya ve ahiret algısına yer vermesi bakımından önemlidir. Vahdetten kopan kulun tekrar vahdete ulaşması için çekilen acılarla dolu olan dünya hayatı, bu sebeple "hicran" olarak görülür. Bu geçici ve imtihanlarla dolu mekânda çekilen çileler sonucu, yaratıcı güçle birlikte olmayı hak eden kulun ölümü, Hakk'a kavuşmaya işaret ettiği için "vuslat" olarak anılmaktadır. Tasavvuf kültüründe de mürşidin ölümü kutlanması gereken sevindirici bir olay olarak algılanmakta, aşığın maşukla bir olması olarak değerlendirilmektedir. Mevlânâ'nın, ölüm gecesini düğün gecesi olarak görmesi ve her sene ölüm tarihinin "şeb-i arus" törenleriyle kutlanması da bu yaygın kültürün bir yansıması olarak görülmektedir. Bu bakımdan, ilahi bütünden ayrılarak gelinen dünyanın "hicran" ve Allah'a tekrar kavuşma olan ölümün ise "vuslat" olarak ele alınması tasavvufi/mistik algının şiire yansıması olur. "Gökten Düşenler" isimli şiirde, ölüme karşı tasavvufi bakış yinelenir ve şiirde gökten düşenlere hitap edilir:

"Ruhumuz dar bulunca yerin hudutlarını

Size gökler dedi ki: "Bana kanat açınız!"

Uçtunuz, bizden önce görmek için yarını,

Fecrin ilk ışığıyla aydınlandı saçınız."(Çamlıbel, 2016: 128)

Böylelikle ölüm, hem gelenekte hem de tasavvufta sıklıkla yer aldığı şekilde uçmakla özdeşleştirilir. Tasavvufta bir kuşa benzetilen ruh, beden kafesinin içine hapsolmuş şekilde tasvir edilmektedir. Şiirde de bu kültüre "kanat"," kuş", "uçmak" gibi kelimelerin kullanılmasıyla yer verildiği gibi *"Ruhunuz gökyüzüne varsın diye bu hızda/ Bıraktınız yok olan vücudu arkanızda..."* (Çamlıbel, 2016: 128) mısralarıyla ruhun kuş, bedenin ise ruhun yaratıcıya ulaşmasına mani olan engeller olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Faruk Nafiz'in, şiirde kuş ve kafes ilişkisine yer vermesinin tasavvuf bağlamında değerlendirilmesini "*Hak erenler yolunda hız aldınız: şu var ki:/ Onlar gibi rehbere yoktu ihtiyacınız"* (Çamlıbel, 2016: 128) mısraları da desteklemektedir. Böylelikle "gökten düşenleri" Faruk Nafiz, "Hak erenleri" olarak görür ve ölümü ele alırken tasavvufi/mistik algıdan yararlanmış olur.

"Sina'ya İnen Nur" isimli şiirde Tevrat, İncil ve Kur'an'ın her üçünde de Hz. Musa'ya Tevrat'ın verildiği yer olarak kabul edilmesinden dolayı önemli görülen "Sina" ve Hz. Musa'nın orada yaşadığı tecelli anı, şiirin omurgayı oluşturması açısından önemlidir. Bir dağ olan "Sina"nın önemli bir yönü de Araf suresinde geçen ayete göre Hz. Musa'nın Allah'ı görmek istemesi üzerine Allah'ın tecelli ettiği dağ olmasıdır ve bu dağ, Allah'ın yüceliğinden, azametinden dolayı parçalanmıştır. Şiirde de Sina dağındaki bu ana (Araf, 7/143) gönderme yapan Çamlıbel, şiirinin adını "Sina'ya İnen Nur" koymuştur ve şiirde bu ana *"Bir kavmi yok resûle tecellî zamânısın"* (Çamlıbel, 2016: 30) diyerek seslenmiştir. Dinî bir tema ve kutsal kitaptaki ayetlere gönderme üzerine kaleme alınan bu şiirde, tasavvuf açısından dikkat çeken bir diğer yön de ruhlar yeryüzüne gönderilmeden önce Allah'a söz verdikleri "bezm-i elest"e ve ruhların yaratıcı ile bir olduğu yaratılış anına gönderme yapılmasıdır:

"Güçtür hatırlamak sana râm olduğum demi,

Ey her bakışta bir daha ilhâmı râm eden!

Bir yerde, bezm-i canda mı, dîvân-ı Cem'de mi

Bir yerde görmüşüm seni dünyâmı görmeden" (Çamlıbel, 2016: 30)

Böylelikle dünyadan önce kulların hatırlamadığı ama Allah'la birlikte olup ona söz verdikleri yerden "bezm-i can" olarak bahsedilir. "Sana râm olduğum dem" ifadeleriyle

de şiirde Hz. Musa ile ilgili bir anlatıya işaret eden "an"ı, "dem"i bezm-i elestte kullarla Allah'ın bir olduğu zamanı kastedecek şekilde kullanmaktadır.

Şiirlerinde tasavvufi birikimi önemseyen Çamlıbel, daha önce Yahya Kemal'le ilgili görüşlerini ifade ettiği alıntıdan da anlaşılacağı gibi bu duyuş tarzının geçmişte kaldığını kabul etse de içinde yaşadığı toplumun kültürel belleğinin bir parçası olması ve kendisinin de içinde doğup büyüdüğü değişim döneminin bir ferdi olması sebebiyle dinî ve tasavvufi hayat ve duyuş tarzını özlemle anmıştır. "Bezm-i Cem" isimli şiirinde de bu özlemi hissettirmektedir:

"Âlemin döndü harabatı harab-ı âbâda;

O felek-zâde cihan, şimdi felâket-zededir

Bade yok; pir-i mugan, mugbeçe, mutrib, yok yok!

Cem, zamanında, bu meyhane etmededir" (Çamlıbel, 2016: 81)

Yahya Kemal'in *Eski Şiirin Rüzgarlarıyla* isimli kitabındaki şiirler gibi rindâne meşreple kaleme alınan bu şiir, Faruk Nafiz ile Yahya Kemal arasındaki zihniyet ilişkisini göstermesi sebebiyle önemlidir. Ayrıca tasavvuf edebiyatında kullanılan "bade", "pir-i mugan", "mugbeçe", "mutrib" gibi sembollerle tasavvufi/mistik algının artık ortada kalmadığı ifade edilmektedir. Toplumsal hayattaki değişimin getirdiği dönüşüm sürecinde, eski kültüre duyulan hasretin bir yansıması olan bu şiirde, tasavvufi mistik düşüncenin şekillendiği "eski" dünya algısı "harabat", "felek-zâde"; yeni dünya algısı ise "harab-ı âbâd" ve "felâket-zede" olarak değerlendirilir. Çamlıbel'in bu bağlamda yazdığı bir şiiri de "Hüsran"dır:

"Buldu Mevlâ'sını Leylâ'da zamân imreleri;

Postu devretti hem ervâha göçen aşıklar.

Bizi gerçekten usandırdı yalan dünyâda,

Yarı Allâhsız olanlar, yarı Allâhlıklar" (Çamlıbel, 2016: 80)

Eski ile yeni arasındaki farka değinen Çamlıbel, şiirinde "imre", "post", "aşk" ifadeleriyle tasavvufi kültürden yararlanırken dönemde eski düzenin bozulduğunu ve eskinin yerine Allahsız ya da Allah'a havalelik insanların kaldığını belirtmiştir. Şiirde dönemdeki bozuklukları ifade etmek için tasavvufi terimlerden yararlanılmaktadır. Bu açıdan

tasavvuf/mistisizm için önemli olan "imre", "aşık"ların oluşturduğu dünya algısının geçmişte kalmasıyla devrin bozulması arasında ilişki kurulmaktadır.

Çamlıbel'in "Ruh" isimli şiirinde ise ilahi aşk beşerî aşkla birlikte yer alır. Gelenekte beşerî aşktan hareketle ilahi aşka ulaşılırken şiirde şiirsel ben, beşerî manadaki aşkını kanıtlamak için tasavvufi aşkın ifadelerinden yararlanarak *"Zerrede Rabbini bulan kul gibi/ Aşkı sen gözümün yaşında ara!"* (Çamlıbel, 2016: 194) demektedir. Tasavvufta derviş, cezbe halinde "cem-ul cem" makamında gördüğü her şeyi Allah olarak yorumlarken şiirsel ben de muhatabına, sen de benim aşkımı aynı yöntemle "ara" diye bir anlamda aşkın yöntemini öğretmeye çalışır. Çamlıbel "Ne Kaldı?" isimli şiirinde de tasavvufi terimlere yer verir ve şiirini hem beşerî hem de ilahi aşk için yorumlanabilecek bir yapıda tasarlar. Şiirde maşuğun kendisine çektirdiği çileden yorgun olsa da bıkmayan aşık, "*Karşında diz çöker on yıl, kesilmem"* (Çamlıbel, 2016: 244) diyerek tasavvuftaki aşık tipini andırmaktadır. Aşk acısından duyduğu acılar yüzünden, kendini tasavvufta vahdet sancısı çeken kulun sembolü olan "ney"e benzeten şiirsel ben, *"Dervişim, o kadar taşkın ki derdim,/ Çileyle muhabbet yolunda erdim"* (Çamlıbel, 2016: 244) ifadeleriyle tasavvufi yorumu kuvvetlendirmekte ve beşerî aşkla ilahi aşkı birlikte kastetmektedir.

Çamlıbel şiirlerinde genel olarak tasavvufi imleri kullanarak geleneği devam ettirmektedir. Vezin, şekil ve imajlarla da geleneği yansıttığı şiirlerinin yanında memleket edebiyatının özellikleri ile yazdığı şiirleri de devam ettiren Çamlıbel, geleneksel dünya algısının ve bu dünya algısı etrafında şekillenen şiirin geçmişte kaldığını kabul etse de şiirsel zevk olarak eski tarz şiirlerden tamamen kopmadığı görülmektedir. Ayrıca beşerî aşkı ve toplumsal değişiklikten duyulan endişeyi de yine tasavvufi/mistik şiir imkânlarından yararlanarak yansıtmaktadır.

3.1.3. Fazıl Hüsnü Dağlarca

Yüzden fazla şiir kitabı ile Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin en üretken şairlerinden biri olan **Fazıl Hüsnü Dağlarca (**1914-2008)'nın, şiirlerinin çokluğu yanında çeşitliliği ve niteliği de dikkat çekicidir. Tacettin Şimşek'e göre Dağlarca*"..her kitabında değişen söyleyiş tarzı ve tema zenginliğiyle Fazıl Hüsnü, kuşatılması zor bir şairdir."* (Şimşek, 2010: 208). Orhan Koçak da *"Dağlarca'nın şiirinin tuhaf bir yazgısı var. Geleneğin büsbütün dışında kalan, o gelenekle alışverişi olmayan, nevi şahsına münhasır bir olgu sayılmıştır ya da geleneğin çok doğal, çok uyumlu, çok kolay*

açıklanabilecek bir uzantısı." (Koçak, 2011: 69) diyerek Dağlarca'nın şiirleri hakkında yapılan yorumların çeşitliliğine değinir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Türk şiiri içindeki yerine değinen Şerif Aktaş, 1940'lı yıllarda Garip ve Toplumcu Gerçekçi şiir yanında, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Behçet Necatigil, Cahit Külebi gibi şairlerde varlık karşısında, belki daha yerinde bir ifadeyle varlık içinde, bireyin kendisini arama, kendi problemlerini şiirleştirme gayretinin dikkat çektiğini ifade eder ve onları *"yeniliği sürdürenler"* olarak adlandırır (Aktaş, 2011b: 78).

Bu yoğunluk içinde, şiirlerinde din ve tasavvufi/mistik duyarlılığın ne oranda yer bulduğu tartışmalıdır. Dağlarca'nın İslamî terimlere yer verdiği "Hüvelbaki", "Büyük Azat" ve "Şahadet" gibi şiirlerinden hareketle sanatında İslamiyetin yansımalarının bulunduğu anlaşılmaktadır. Dağlarca'nın şiirlerleri tasavvufi/mistik duyarlık açıdan da değerlendirilmeye uygundur. Mustafa Köz, Dağlarca'nın şiirleri dâhilinde evrenin insan üzerinden değerlendirilmesi ve insanın da Tanrı'nın bir parçası olarak önemsenmesinden hareketle şairde tasavvufi etkinin oluştuğunu ifade eder. Bu bağlamda da Yaşar Nabi Nayır'ın *"Şairinin Tanrı felsefesi, eski mistik şairlerimizin, örneğin bir Mevlânâ ya da Yunus Emre'nin Tanrı'nın varlığını evrenle birlik halinde ve bir aşk tecellili şeklinde duyan felsefe görüşünden bir hayli ayrılmakla birlikte gene de onlardan bir şeyler taşır gibidir."* (Köz, 2011: 116) görüşlerine yer verir. Özdemir İnce de şairin ilk üç şiir kitabında mistik eğilimin etkisi bulunduğunu belirtir (İnce, 2011: 55). Türk şiirinde mistik temayülü ele alan Ahmet İnam da Dağlarca'daki mistik tesir üzerinde durur. Onun şiirlerindeki mistisizmi, "Aşama Olarak Mistisizm" başlığı altında ele alan İnam'a göre Dağlarca şiirinde *"Mistisizm bir aşamadır. Evreni anlamada duyduğu heyecandır. Dünyaya bakış açısı değil, dünyaya bakmaktan doğan bir coşkudur."* (İnam, 1973a: 29). İnam, Dağlarca'daki mistik etkinin gelişimi açısından *Allah ve Çocuk*'u önemli bir merhale görerek bu kitaptan itibaren mistiğin Dağlarca şiirinin çekirdeğini oluşturduğunu belirtir (İnam, 1973a: 29). Dağlarca'nın şiirlerine bakıldığında "Allah", "yaratılış" ve "vahdet" algısında tasavvufi/mistik etki dikkat çeker.

Tasavvuf/mistisizmin çıkış noktası olan "Allah"a ya da mutlak yaratıcıya ulaşma isteği, Dağlarca'nın şiirlerinde yer almaktadır. Bu istek bağlamında ilahi aşk da şiirlere yansır."Yüz" isimli şiirinde beşerî aşkın, ilahi aşka yöneldiği şaşılarak ifade edilir:

"Aşka ait düşünceler,

Nasıl ve hudutsuz.

Daima Allah'a dönmüş,

Neyi itiraf eder?"(Dağlarca, 2014b: 253)

Beşerîden ilahiye ulaşan bir aşkın varlığını hisssettiren şiirde, aynı zamanda dönüşün Allah'a olması "Neyi itiraf eder" mısraı ile sorgulanır ve Allah'a dair düşünürken "Aşka dair düşünceler" denilerek Allah ve aşk ilişkisi kurulur. Bu açıdan tasavvufi gelenekteki aşık ve maşuk ilişkisi içinde Allah'a yaklaşıldığı görülmektedir.

"Aşk Üzre" şiirinde de Allah'ın ya da aşkın gücün kendisi zikredilmeden, her şeyin aşk üzre oluştuğu üzerinde durulur: "*Hayvanlar ve nebatlar vardır,/Aşk üzre", "Korkunç işsizliği duyulur nasibin,/ Aşk üzre"* ve *"Hayatın garip devamından, Aşk üzre"* mısralarıyla âlemin yaratılış sebebini aşka bağlayan tasavvufi gelenekle bir bağ kurulur (Dağlarca, 2014b, 262).

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın, "bu dünyadan kaçış" bağlamında ele alınabilecek şiirlerinden olan "Bir atmosfer"de Dağlarca, tasavvufta "Hazarât-ı Hams" ve "Tenezzülât-ı Seb'a" adları verilen yaratılış makamlarını anımsatan mısralara yer vermektedir. Sırasıyla "*1.La taayyün (ahadiyyet) mertebesi; 2. Taayyün-i evvel mertebesi; 3.Taayyün-i sani; 4. Mertebe-i ervah veya alem-i melekut; 5. Mertebe-i misal; 6. Mertebe-i şahadet veya maddi alem 7. Mertebe-i insan*" (Ülken, 2015: 125-126) olarak sınıflandırılan bu âlemlerin, Dağlarca'nın şiirinde ilk dörtlükten itibaren dikkat çektiği görülmektedir:

"Bir atmosfer isterim ki değmesin vücuduma;

Duymayayım temasını üstümde, yüce kâinatların

Bir bitmiş musiki gibi varlığından ayrılayım bütün sanatların;

Ona alnımı süreyim, gözlerimi yuma yuma" (Dağlarca, 2014b: 74).

Devir usulünün "kavs-ı urûc" evresi olarak adlandırılan, aşağıdan yukarı hareket eğrisini de hatırlatan bu hareket, "vahdet" kavramına ulaşmak isteyen "sâlik"in hâlini yansıtmaktadır. Varlığından sıyrılarak var olan her şeyden yavaş yavaş sıyrılmaya başlama hâli, bu dörtlüğün öne çıkan duygusu olur. Şiirde yaratılış öncesi döneme doğru yöneliş ikinci dörtlükte de devam eder:

"Bir atmosfer isterim ki atsın beni senelerce evvele,

Dünyaların doğduğu iklimleri versin, güzelliklerden.

Ki orda Allah'ın ayak sesleri duyulsun bazen.

*Ki orda benzesin okyanuslarımız küçük bir sele" (*Dağlarca, 2014b: 74)

Bu dörtlükte yükseliş, fiziksel manasıyla da dikkat çekmektedir. Şiirde "Ki orda benzesin okyanuslarımız küçük bir sele" mısraları ile maddi, fiziksel bir yükselişten bahsedilmektedir. Buna karşın tasavvufta ve İslam'da lamekân olan Allah'ın yukarıda olması manevi bir anlam taşımaktadır. Bu manada şiirin, İslam dairesi içindeki tasavvuftan sıyrılarak ayrı bir mistik değer kazandığı yorumu yapılabilir. Sonraki mısralarda artacak olan bu din dışı mistik tesirin yansımalarına geçmeden önce, şiirin dördüncü dörtlüğünde şiirsel benin, henüz "insan"ın yaratılmadığı yaratıcı güç dışında sadece boşluk, bilinemezlik hissinin olduğu bir mekânın özlemini duyduğu dikkat çekmektedir. Tasavvufta "La tayyün mertebesi" olarak adlandırılan bu mertebede, Allah'ın vasıfları ancak Allah'ın kendisi tarafından bilinmektedir. Bu mertebede *"Allah mutlak kemal ve mutlak gayb halinde olup henüz isim ve sıfat dairesine inmediğinden isim, sıfat, tecellî ve taayyün söz konusu değildir."* (Ateş, 1998: 115). Şiirde bu mertebeden insanların yaratıldığı mertebeye kadar ki yaratılış basamaklarına duyulan özlemi hissetmek mümkündür:

"Bir atmosfer isterim ki insanların ruhu doğmamış olsun,

Avuçlarımla öpeyim ilk maddeyi ölürcesine.

Kansın yokluğum o fanusların fezadan sesine,

Hesaplarını seyredeyim ağlayarak, sonsuzluğun" (Dağlarca, 2014b: 74)

Sadece yaratıcının olduğu bu mertebedeki Allah, şiirde bilimsel bir çağrışımla "ilk madde" olarak adlandırılmaktadır. Bu ilk ve tek olma vurgusu tasavvufi geleneğin temeli olmakla birlikte, onun "ilk madde", "atmosfer", "fanus", "hesap" gibi bilimsel kavramlarla birleştirilerek verilişi, gelenekten farklı bir mistik eğilimin yansımalarını sunmaktadır. Bu manada şiirdeki bu imajlar, bilimsel gerçeklerin tek doğru kabul edildiği yirminci yüzyılın bir ferdi olan sanatçının, kültürel belleğinde yer alan dinî ve ladinî dünya görüşlerinden aynı anda beslenmekten doğan "yeni insan"ın düşünce dünyasını yansıtmaktadır. Bu yansımalar şiirin sonraki mısralarında da yer bulmaktadır. Dağlarca *"Bir senfoniyi ıslıkla söyleyerek çalıştığını görürüm Allah'ın"* (Dağlarca, 2014b: 74) dizesiyle de önceden bir bilim adamı olarak tasvir ettiği Allah'ı "bir orkestra şefi", "bir müzisyen" olarak tanımlar. Sadece Allah'ın olduğu ve âlemin yaratıldığı mertebeyi

tanımlarken de Dağlarca, yaratılışı "oyuncak dünyası" olarak imleyerek tasavvuf kültüründen çıkmaktadır:

"Oyuncaklar dünyasında oyuncaklar, oyuncaklar

Ki her birinin etiketinde bir başka dünyanın adını okuyorum.

Bir anlık aleviyle güneşi yapan bir mum

Ve o mumun bir avuçluk civarıyla yapılan uzaklar"
(Dağlarca, 2014b: 75)

Dağlarca, daha sonra *Allah ve Çocuk* isimli şiir kitabında yer alan "yaratıcı-çocuk" temasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilebilecek bu dörtlükte, Tanrı için her şeyin ne kadar kolay olduğunu "ıslık" üzerinden de ele alınır. Şiirde farklı mısralarda yer alan bu "ıslık", ilahi ses olarak da yorumlanabilecek şekilde kullanılmaktadır. Tasavvufta yaratılışın Allah'ın "kün" emri ile başladığı inancı ile paralel değerlendirilebilecek bu sesin, yaratılışı başlatan ilahi emir ile ilişkili olduğu da düşünülebilir:

"Hatırlıyorum, evet evet o ıslık sesini,

Ki ebedi ahengiyle verdi ruhuma ebedi bir çiçek.

Şimdi içimdeki büyük tahassürünü seyrederek

Hatırlıyorum, ruhumun şişesinin sağındaki sanat şişesini"
(Dağlarca, 2014b:75).

Bu ilahi ıslığın anısını da unutmayan şiirsel ben, Tanrı ile vahdet âlemindeki birlikiçindeki zamanın "bezm-i elest"in anısını hatırlar. Ayrıca tasavvufi/mistik kültüre uygun olarak bütünden ayrılmanın ve bu zamandan uzakta olmanın acısını çeker.

Yukarıda da ifade edildiği gibi Dağlarca'nın *Allah ve Çocuk* başlığı altında topladığı şiirlerinin, mistik ve metafizik açıdan tesiri özellikle önemlidir. Bir çocuğun kainata ve yaratılışa bakışının yoğun etkisinin görüldüğü bu şiirlerde, çocuğun kural ve kaidelerden bağımsız ve tamamen masumiyet içinde dünyayı izlemesinden yararlanılır. Dağlarca'nın *Allah ve Çocuk* kitabındaki şiirleri hakkında inceleme yapan Refika Altıkulaç Demirdağ, bu şiirlerdeki "dinginlik" arayışına dikkat çekerek şairin şiirlerinde bu hisle birlikte doğan mistik eğilimden bahseder (Altıkulaç Demirdağ, 2012). Ayrıca mistisizmin tasavvuftan temel farklılıklarından biri olarak dikkat çeken "hareketsizlik" ve "sessizlik" arayışının, şairin şiirlerindeki "dinginlik" duygusu ile birleştiğini özellikle

vurgular (Altıkulaç Demirdağ, 2012: 152). Bu bağlamda ele alınabilecek şiirlerinden biri olan "Fiilsiz Dünya"da, görünen âlemdeki her şeyin geçici ve önemsiz olduğu düşüncesi hâkimdir: "*Hacimlerin ebedi misafirliğindeki azap/ Ve fezalar ki hacimleri Allah'ta."* (Dağlarca, 2014b: 154) mısralarıyla şeylerin özünün yaratıcı olduğu hacimlerin hepsinin Allah'ta saklı olduğuna değinilmektedir. Varlıkla ilgili görüşlere değinen bu mısralar, şiirin devamında da dinginlikle şekillenen tasavvufi/mistik yoruma imkân veren dizelerle zenginleştirilir:

"Kâinatın sükûn senfonisinde,

Aşkın semalarındaki beyaz bulut.

Her şey Allah kadar mevcut ve hareketsiz

Her şey namevcut"(Dağlarca, 2014b: 154)

Varlık ve yokluk kavramlarına değinen yukarıdaki mısralarda hareketsizlik ve sessizlik kavramlarına bakış, tasavvufi/mistik düşüncedeki yerleri ile paralelik göstermektedir. Her şeyin mutlak tekten geldiğine inanan tasavvufi/mistik düşünce, görünen âlemdeki her şeyin suret olduğu fikrini benimser. Şiirde de bu düşünceye işaretle her şeyin Allah'a kadar "mevcut" olduğu ve aslında görünen her şeyin "namevcut" olduğu belirttilir. "Bir Gülün Üstündeki An" şiirinde de "hareketsizlik" ve mistik arasındaki ilişki yinelenir. "*Sükûn ve aşk, havadan ruhtan bir heykel gibi,/ Dünya, kâinatların bahçesinde bir heykel."* (Dağlarca, 2014b: 155) mısralarıyla dünyaya dair her şey bir hareketsizlik, dinginlik noktasında birleşir. Ayrıca bu bağlamda dünya, hareketsizliğin sembolü olan "heykel"le tanımlanır. Bu hareketsizlik içinde, dinginlikten doğan mistik etkinin doğurduğu "vecd" hâli ve tasavvuf/mistisizm için önemli olan "an" şiirin son mısralarına yansır:

"Vücudumuza değen ebediyet içinde

Bir tek an duyuyoruz, bütün bir ömre bedel" (Dağlarca, 2014b: 155).

Hareketsizliğin doğurduğu bu "an" aşkın güçle bir olmayı temsil etmesi bakımından, yaratıcı ile vahdet/nirvana birlikteliğine işaret etmektedir.

Dağlarca'nın 1965 yılında yayımlanan *Çanakkale Destanı*'nda ise savaşçı eren "Erdede" üzerine kaleme alınan şiirler özel bir öneme sahiptir. Türk şiir geleneğinde kahraman olarak önemli bir yer tutan İslamiyet öncesindeki "alp" tipi, İslamiyetten sonra

"alp eren" tipine yerini bırakmıştır. *"Türk destanlarında görülen alp tipi, genel olarak manevi bir güce ve Tanrı'ya inanmakta, kuvvet, kudret, başarı insanoğluna Tanrı'nın bir vergisi olarak kabul edilmektedir."* (Sarı, 2017: 11). Bu tipin bir yansıması olarak da görülebilecek olan "Erdede" de sahip olduğu manevi güçlerle *Çanakkale Destanı*'nın ve yeni Türkiye'nin mimarlarından biri olma rolünü üstlenmektedir. Bir anlamda kahramanın yolculuğu bağlamında da değerlendirilebilecek olan Erdede, Türk şiirinde epik kahramanın devamı sayılmaktadır. "Erdede Olan" ve "Erdede Geniş" isimli şiirlerde Erdede'nin barış zamanlarındaki durumundan bahsedilir:

"Erdede Olan

Barışta orman gibiyimdir,

Büyürüm bir karanlıkta bir yeşili.

Barışta ova gibiyimdir,

Dinlenirim

Barışta su gibiyimdir,

Akarım bir bilinmez düzlükte ben

Barışta gök gibiyimdir,

Uyurum." (Dağlarca, 2014b: 1469)

Savaş günlerinde bir kahraman, barış günlerinde ise Anadolu'nun her yerinde karşılaşılabilecek alelade biri olan Erdede'ye "Erdede Geniş" isimli şiirinde yer verilmektedir:

Beni kimseler görmez o barış günleri,

Van'da tarlayımdır, Yozgat'ta yolumdur.

Çevreler dikili, kilimler dokunur

Bursa'da yeşil, Sivas'ta alımdır.

Yürür geceye dek, çalışır ta aydınlığa,

Erzurum'da ayak, İzmir'de elimdir.

Bilmem, görünmeme, duyulmam, sezilmem o barış günleri,

Adana'da pamuk, Konya'da gölümdür (Dağlarca, 2014b: 1470).

Şiirde Erdede Van'da tarla, Yozgat'ta yol, Bursa'da yeşil, Sivas'ta al, Erzurum'da ayak, izmir'de el, Adana'da pamuk, Konya'da göl olur ve barış zamanları, varlığı Anadolu topraklarının bütününe sinen bir manevi parça gibi yer alır. Savaş zamanında ise bir savaşçıya dönen Erdede, Campbell'ın *"Arketipsel sembolizm bakımdan kahraman, hepimizin içinde saklı duran, yalnızca bilinmeyi ve yaşama katılmayı bekleyen tanrısal yaratıcı ve kurtarıcı imgenin simgesidir"* (Campbell, 2010: 50) görüşü bağlamında ele alınabilir. Savaş zamanında kolektif bilinçdışı ve kültürel bellekte sıklıkla rastlanan ve zor zamanlarda ortaya çıkan bir yardımcı güç olur. *"Erdede Ulu"da "Çantamı kaptım mı oradayım/Savaş boruları çalar çalmaz."* (Dağlarca, 2014b: 1470) gibi ifadelerle onun hem savaşçı hem de ermiş yönü vurgulanır. Bu yönüyle kültürel bellekte yer alan dervişler gibi olan Erdede, Anadolu topraklarının her parçasında Allah ve vatan aşkıyla savaşır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın tasavvufi/mistik eğilimli şiirlerinde, tasavvufun önde gelen isimlerinden Mevlânâ, Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal'ı hatırlattığı görülmektedir. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Mevlevi tarikatının kurucusu ve modern Türk şiirinde hem kişiliğine hem de eserlerine en çok gönderme yapılan ismi olan Mevlânâ'ya büyük önem vermektedir. Şairin 1958'de yayımlanan *Gezi-Mevlânâ'da Olmak-* isimli kitabındaki bütün şiirler Mevlânâ ile ilgilidir. Şiirlerin hepsi*"Bir ışık üstünde gelir:"* (Dağlarca, 2014b: 1269) mısraı ile başlar ve "*Gider bir ışık üstünde"* (Dağlarca, 2014b: 1269) dizesi ile biter. Bu şiirlerde Mevlânâ veya Mevlevilik ile ilgili görüşlere yer vermektense, Mevlânâ'nın "nur" olarak yorumlanabilecek bir ışık ile gelip gitmesi daha ziyade mistik eğilimi yansıtır. Bu açıdan kitabı, Mevlânâ ve Mevlevilikle ilişkisi yanında, mistik eğilimle yapılan bir "gezi" olarak yorumlamak mümkündür. Kitabın ilk şiiri olan "Simgelerde Yüzler"de *"Bir ışık üstünde gelir/ Gelir o"* (Dağlarca, 2014b: 1269)

mısralarıyla Mevlânâ'nın manevi gelişinden bahsedilir ve "*Işırsın/ seversin yeri göğü"* (Dağlarca, 2014b: 1269) mısraları ile yaratılanı severim yaratandan ötürü sözüne uygun olarak Mevlevi görüşlerini benimsemek "ışımak" olarak imlenir. Şiirin devamında da Mevlânâ'nın bakış açısını benimsemeyi önemseyen şiirsel bene göre "öteki"nin kim olduğu açıklanır:

"Açık kalsa ağzınız kandan şimdi

Sizi bağışlamaz yeraltı otları bile

Almaz yılan uykuları bile düşlerinizi sizin

Siz dikeysiniz, siz hamsınız" (Dağlarca, 2014b: 1269)

Ötekiyi "bağışlanmaz", "dikey" ve "ham" olarak kabul eder. Bu manada tasavvufta çile çekerek nefsini yok ederek hamlıktan kurtulmayı tavsiye eden bakış açısına yaklaşılır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın, Mevlevilikle ilişkilendirilebilecek şiirlerinden biri de "Gizilin Vardığı"dır. Dağlarca mistik, gizil kavramını mistisizm ve bilinemezlik anlamlarından yararlanarak kullanır. Şiir "dönmek" fiili etrafında şekillendirilir. Şiirin ilk bendine, şiirin son bendinde de yer veren Dağlarca, şiirdeki her şeyi bu ilk bent etrafında toplar:

"Bir ışık üstünde gelir

Esrik esrik

Dönesin.

Sıcaklığı

Dönesin.

Gezegenler

Dönesin.

Bir ışık üstünde" (Dağlarca, 2014b: 1276)

Bu dönüş, İslam tasavvufundaki "semâ"yı ve onunla ilişkili olarak Mevleviliği çağrıştırmaktadır. Bu çağrışıma şiirin "Mevlânâ'da Olma" başlığı altında yer alması da eklenince Mevlevilikle kurulan ilişki daha da belirgin hâle gelir. Buna karşın Dağlarca'nın şiirinde, "dönme"nin gezegenler ve fiziksel âlemle ilgili olmasından dolayı

"dönme" eyleminin manevi bir dönüşten ziyade fiziksel bir dönüşü işaret ettiği görülmekte, bu açıdan dinî anlamın dışında gelişen bir mistik eğilimi hissettirmektedir.

Gizilin, farklı anlamlara gelecek şekilde kullanımı kitap boyunca devam eder. Bu manada yaratılış, evren algısı mistik bir eğilimle ele alınır. Her şiiri birbirine bağlayan ilk ve son mısra ile şiirlerin hepsi Mevlânâ'ya çıktığı gibi Mevlânâ üzerinden yaşam, ölüm gibi temalara yer verilir. Mevlânâ ve onun düşüncelerinin oluşturduğu ışıkla huzur bulma temasının en belirgin verildiği "Gün Oluğu" isimli şiirde Dağlarca, hümanizden doğan toplumcu bir yönelişle savaşların oluşturduğu karanlığa karşı reçetesini verir:

"Batıca

Kuzeydi

Güneycek

Doğu

Yeryüzü yok olmuştu sanki

Kandan

Düşünceden

Savaş çizgilerinde kara toprağı karanlığın geçer,

Burası Konya'mız" (Dağlarca, 2014b: 1283)

Şiirin her bendinde, bütün dünyanın Kuzey'den Güney'e, Doğu'dan Batı'ya kargaşa ve savaş içinde olması "Kara çizgileriyle kara toprak" imiyle verildikten sonra, "Burası Konya'mız" denilerek Mevlânâ'nın yaşadığı ve türbesinin olduğu il olan Konya'nın kalan kara topraktan ayrı bir kutsal mekân olduğuna işaret edilir. Ayrıca Konya'ya sahiplik eki eklenenerek "bizim" olarak vurgulanır ve böylelikle şiirsel benin bu şehrin manevi kültürünün bir parçası olduğu hissettirilir. Böylelikle Assman'ın *"Bellek sanatı, hayali mekanlarla, hatırlama kültürü ise doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalışır."* (Assman, 2001: 63) diyerek önemini belirttiği bellek mekânlarına bir örnek verilir. Böylece bir kültürel bellek mekânı olarak ele alınan Konya, Mevlânâ'nın yaşadığı ve kabrinin bulunduğu mekân olarak belleği taşır. Şiirsel benin de Konya'yı bizim diyerek sahiplenmesi gruba bağlılığı yansıtır. Yukarıdaki mısralarda, "kan" ve "savaş" ifadeleriyle kabus izlenimi içinde verilen tablodan kurtuluş çaresinin de Mevlânâ olduğu

"Sizi sevmekle uyandım gece yarısı/ Sizi sevmekle, ağladım/ Gider bir ışık üstünde" (Dağlarca, 2014b: 1283) mısralarıyla verilir.

Dağlarca, *Yunus Emre Olmak*'ta Yunus Emre şiirlerinin söyleyiş ve tabiata yönelme özelliklerinden yararlanır. Bu kitapta yer alan "Yalaz" isimli şiirde, Yunus Emre'nin şiirlerini bir yalaz olarak değerlendiren Dağlarca, Yunus Emre'nin tasavvufi kişiliğinin "sen" diye seslenilen modern insanın karşıtı olduğunu hissettirir:

"Sen nice olursan yavaş

Durur ölü gözünde yaş

Yunus Emre kala açık

Yüreğine yalaz kaçık" (Dağlarca, 2010a: 1136)

Yunus Emre'yi bir alev olarak değerlendiren Dağlarca, Yunus Emre'nin, hayata sırt dönünce bir alev gibi parlayacağını "Sen nice olursan yavaş"la ifade eder. Burada "yavaş"lamanın tavsiye edilişi, özellikle modernleşme ile hızlanan gündelik hayatın yoğun ritmine karşı verilen bir tavsiye olarak değerlendirilmeye uygundur. Bu yavaşlamayla dünyevi acıların ortadan kalkacağı "Durur ölü gözünde yaş" dizesiyle verilir. Gözün "ölü" olarak nitelenmesi, acıların ölümlü dünyaya ait olduğunu vurgular. Tam bu noktada da Yunus Emre'nin bir yalaz olarak ortaya çıkması, Yunus Emre ve onun temsil ettiği tasavvufi/mistik değerlere işaret eder. Bu manada Yunus Emre'nin tasavvufi bakış açısı, modernlik öncesindeki geleneksel zamanı temsil eder.

Pir Sultan Abdal'a da şiirlerinde yer veren Dağlarca'nın, aynı isimli kitabında yer alan "Pir Sultan Abdal Günleri" isimli şiirinde, Pir Sultan özgürlük ve kardeşlikle özdeşleşir:

"Kurtuluş yaylasında güt

Özgürce kardeşçe büyüt

Kurt olsunlar, sal günleri

Kara saz der ki anladım

Gelmiş işte adım adım

Pir Sultan Abdal günleri." (Dağlarca, 2010a: 825).

Pir Sultan ve halk şiiri geleneğine öykünülerek kaleme alınan şiirde, Pir Sultan tasavvufi/mistik bir yönelişten ziyade "özgürlük" temsilcisi olarak yer alır. Şiirde Pir Sultan'ın "özgürlük" düşüncesini temsil etmesi, Toplumcu Gerçekçilik bağlamında gelişen "Pir Sultan" algısının bir yansıması olarak da değerlendirilmeye müsaittir. Bu açıdan Toplumcu Gerçekçilik için "özgürlük", "eşitlik" gibi kavramlarının taşıyıcıları olarak üzerinde durulan "Şeyh Bedrettin" ve "Pir Sultan Abdal"ın, Dağlarca'nın şiirinde yer bulduğu görülmektedir. Yunus Emre ve Pir Sultan'ın, her ikisinin de tekke tasavvuf şairi yönleriyle ele alındıkları bir şiir de "Ozandede" ismini taşımaktadır. Şiirde Ozandede'ye seslenilerek *"Sen Köroğlu Pir Sultan Abdal, Yunus"* (Dağlarca, 2010a: 733) denilmektedir. Pir Sultan ve Yunus Emre gibi tasavvufi/mistik açıdan önemli olan ve toplumsal, kültürel bellekte yer alan isimlerden yararlanılmaktadır:

"*Ozandede, ak çağlardan gelirsin,*

Soluğunu dağ başından alırsın,

Nere kaçsa karanlığı bulursun" (Dağlarca, 2010a: 733)

Bu mısralarla Ozandede, bir kahraman olarak karanlığa ve olumsuzluklara karşı ön plana çıkarılır. Bu bakış açısı da kültürel bellekte yer alan "ermiş"lere verilen değerden yararlanıldığını gösterir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın, tasavvufu geleneksel Türk şiirine ait şekil, içerik ve sembollerin dışında ele aldığı görülmektedir. Bu manada tasavvuftan ziyade mistik temayülden yararlanan Dağlarca, şiirinde yer verdiği bellek taşıyıcıları olan Mevlânâ, Yunus Emre ve Pir Sultan ya da Erdede'yi modern dünyanın aksaklıkları ve kötülüklerine karşı bir çare olarak vererek tasavvuf/mistisizmi aksaklıklara karşı bir reçete olarak sunar.

3.1.4. Hilmi Yavuz

İlk şiir kitabı *Bakış Kuşu*'nu 1969'da yayımlayan **Hilmi Yavuz** (1936-...) uzun soluklu şiir serüveninde birbirinden farklı dönemlere ayrılabilecek şiirler kaleme almış olsa da genel olarak şiirlerinin öne çıkan yönlerinden biri, gelenekle olan kuvvetli bağıdır. Hilmi Yavuz da şiirlerindeki gelenek ilişkisini kabul ederek *"Ben geleneğin içinden gelen, ancak kendini gelenekle sınırlı saymayan bir konumdayım."* (Yavuz, 1999a: 58)

demektedir. Bu bağlamda Hilmi Yavuz'un gelenekle ne kastettiği, onu nasıl ele aldığı sorusu gündeme gelmektedir:

> *"Geçmişten bugüne kalanlar nelerdir, bunlar ne anlama gelebilir? Bunları bulup çıkarmak ve geriye kalan öz ne ise onu korumak söz konusu. Çünkü kimlik meselemizi başka türlü temellerndirme olanağına sahip değiliz. Gelenek, bu anlamda, sürekli değişmeyeni; arazlar (ilinekler) içinde değişmeyeni, özü (essence) bulmak ve bugüne ulaştırabilmektir."* (Yavuz, 1999a: 57).

Geleneği "öz (essence)" ve "kimlik" gibi kavramlarla açıklayan Yavuz, bu açıklamalarını daha da detaylı ele alarak kendisinden hareket eder ve yirmi yıl önce yüzümde kırışıklık, saçımda beyaz yoktu ama bugün var, bunun yanında değişmeyen özellikler de var, işte bu değişmeyenler benim özümü oluşturuyor demektedir (Yavuz, 1999a: 57). Bu tanımıyla estetik zevk ve kültür alanındaki değişiklikleri kabul ederek geleneğin özüne yöneldiği anlaşılan Yavuz'un, geleneği şiirinin merkezine oturtan pek çok isimden ayrışan yönü, geleneği ele alma sebebi ve geleneğe yaklaşım tarzı olmaktadır. Çünkü Yavuz'un yukardaki açıklamalardan ve kendisinin *"muhafazakar değilim."* (Yavuz, 1999a: 58) açıklamasından hareketle anlaşılabileceği gibi geleneği, "dünü olduğu gibi yaşatmak" ya da "moderne karşı olma" tutumundan kaynaklanan bir yönelişle ele almadığı, gelenek hatta kültürel bellekte yer alan "öz"e yaslanmanın önemini hissettiği için gelenekten yararlandığı anlaşılmaktadır. Bu durumu "ilişki" ifadesiyle ele alan Yavuz *"gelenek benim için bir ilişki meselesi. İlişkiler, olduğu gibi korunduğunda bizim özümüzü yapanın ilişkiler, münasebetler ağı olduğu ortaya çıkar."* (Yavuz, 1999a: 58) diyerek açıklar. Bu düşünceleri ile *"Hilmi Yavuz, Tanzimat'tan beri, Doğu ile Batı, modernle gelenek arasında kalan ve bunun sonucunda bir tür kimlik bunalımına düşen Türk şiirinin, bu bunalımdan kurtulması için kafa yoran, bunalımdan kurtuluşun ancak 'imtidad' zincirine bağlanmakla sağlanabileceğine inanan bir şairdir."* (Karaca, 2010: 3). Yahya Kemal'deki tutumun da bir yansıması olan değişimin içindeki değişmeyen anlamına gelen "imtidad", Yavuz'un geleneğe ve belleğe bakışını da oluşturmaktadır.

Geleneğin en önemli parçalarından biri olduğunu düşündüğü tasavvufa da gelenek bağlamında yaklaştığını ifade eden Hilmi Yavuz, *"Ben mutasavvıf değilim, ama tinsel birikimi taşıyorum bilincimde. Aileden ve çocukluktan"* (Yavuz, 1999a: 112) diyerek otobiyografik ve kültürel belleğe hatırlatma/hatırlama yönüyle yaklaştığını, hem kişisel hayatı hem de içinde yaşadığı toplumun geleneklerinin taşıyıcı kodu olarak gördüğü için

tasavvufa ilgi duyduğunu göstermektedir. Ayrıca Yavuz, tasavvufun edebî yönünü de önemser:

> *"İslâm tasavvufu, Vahdet-i Vücud düşüncesine dayanıyor. Tasavvuf söylemi, Yapısalcıların söylemi, yapısalcıların ağzının suyunu akıtacak ölçüde ikili karşı oluşumlara (binary opposition) dayanır: vahdet/kesret, zâhir/bâtın, emir/şehadet, hâl/kâl vb. vb. Dolayısıyla bana dizgeleştirilmiş bir yapısı varmış gibi gelir. Beni bu yapı ilgilendirmiştir. Bu bir, Vahdet-i Vücud söyleminin derin bir şiirsellik içerdiğini göz ardı edemezdim."* (Yavuz, 1999a: 54)

Bu doğrultuda Hilmi Yavuz'un tasavvufu, hem geleneği devam ettirme hem de edebî zevk açısından ele aldığı görülmektedir. Bu sebeple onun şiirlerini tam olarak sûfî şiir olarak kabul etmek mümkün görünmemektedir. Bu konuya değinen Alaettin Karaca da onun şiirlerinde tasavvufi etkinin önemli bir yer tutmasına rağmen gelenek içinde tecrübeye dayalı olan, yani hâl diliyle kaleme alınan tasavvufi şiire, bir mutasavvıf bakışı ile yaklaşamadığını/yaklaşmadığını belirterek Yavuz'un şiirinin farklı değerlendirilmesi gerektiğini, onun şiirlerinde tasavvufun lafzi, kavramsal ve yapısal kaldığını ifade eder (Karaca, 2010: 8). Hilmi Yavuz da kendisinin tasavvufi şair olarak ele alınamayacağını belirterek tasavvufun dilinin felsefeyle iç içe olan "yaban" bir dil olmasından dolayı tasavvufun ilgisini çektiğini ama "tecrübesiz" tasavvuf olmayacağı için kendisinin tasavvufu yaşayan Mevlânâ ve Yunus Emre gibi şiir yazamayacağını, çünkü vahdet-i vücutçu bir doktrinle alakası olmadığını belirtir (Yavuz, 1999a: 60). Bu açıklamadan hareketle ayrı bir zaman diliminin mensubu olduğu için gelenekten ayrılması kaçınılmaz olmasına rağmen gelenekten kopmadığını belirten Hilmi Yavuz'un, bunu nasıl yaptığı da cevap arayan bir soru olmaktadır. Bu soruya da cevap veren Yavuz, düşüncelerini izah eder. Yavuz, öncelikle tasavvuf geleneği dâhilinde bizim edebiyatımızda bakan/bakılan, gören/görünen ilişkisinin önemli olduğuna dikkat çeker. Ayrıca Yunan mitolojisinde Narkissos aynaya bakınca kendisini görürken bizim edebiyatımızda Neşati'nin hiçbir şey görmediğini; Fuzulî'nin ise baktığında sevgilisinin hayalini gördüğünü belirtir. Kendisinin ise ayna imi etrafında şekillenen geleneğe, "Ne zaman suya baksam/ orda suyun haylini görürürüm" mısralarıyla katıldığını ifade eder. Böylelikle ilişkiyi korurken objeyi değiştirerek öze sahip çıkmayı nasıl ele aldığını açıklar (Yavuz, 1999a: 58- 59).

Hilmi Yavuz, kendisiyle yapılan bir söyleşide belirttiği gibi her kitabını belli bir izlek etrafında kaleme almaktadır (Yavuz, 1999a: 60). Bu sebeple onun şiirlerini yer

aldıkları kitapların genel temasına göre ele almak gerekmektedir. Bu görüşten hareketle *Zaman Şiirle*ri ve *Gizemli Şiirleri* tasavvuf çerçevesinde kaleme aldığını belirten Yavuz, bu şiirlerinde Levi Strauss'un terminolojisini kullanarak tasavvufun yaban dilinden yaralandığını ifade eder (Yavuz, 1999a: 60).

İlk baskısı 1984'te olan *Gizemli Şiirler* kitabının ilk şiiri olan "Gizem"de karşıtlıklardan hareket edilir. Bu karşıtlıklar "aldanan/aldatılan"; "yaşayan/yaşatan"; "söyleyen/söyleten" üzerinde yoğunlaşır. Metafiziksel sorgulamalar ve "söz" üstünde durulan şiirde, tasavvuf tarihinin en önemli isimlerinden Mansur'a ve tasavvufi aşk şehitlerine de gönderme yapılır:

"hem söyleyen hem söyleten

olduğu zaman

*bana ben **o'yum** dedirten*

nedir?" (Yavuz, 2018ç, 155)

Daha önce de ele alındığı gibi Mansur'un "enelhak" cümlesi, tasavvuf tarihinin üzerinde en çok yorum yapılan cümlelerinden biri olması bakımından önemlidir. Mutasavvıflar tarafından ele alınan bu olayla ilgili genel yoruma göre bu sözü söyleyen Mansur değildir, Allah'tır. Yavuz da şiirinde bu yoruma katılır. Ayrıca şiirde *"hem aldanan hem aldatan/ olduğu zaman/ dilden", "ve der ki onu yaşasan da/ yaşatsan da bir"* (Yavuz, 2018ç:155) mısralarında "aldanan/aldatan" ve "yaşayan/yaşatan" ikilikleriyle tasavvufta kendisi için önemli olduğunu belirttiği karşıtlıkları da şiirine taşır.

"Kün" şiirinde de yer alan karşıtlık ve ikilikler dikkat çekmektedir. Şiirde, şiirsel ben kendisi için *"hem acıyım hem acının/ yalvacıyım ben"* (Yavuz, 2018ç: 164) demektedir. Hem acının kendisi hem de acıyı taşıyan peygamber olarak kendini konumlandıran şiirsel benin "*git!/ benden yollara doğru/yollar sana dönmeden"* (Yavuz, 2018ç: 164) ve "*git!/ benden yollara doğru/ yollar bana dönemden"* (Yavuz, 2018ç: 164) mısraları da yine bu karşıtlık, ikilik anlamını barındırdığı gibi bir yandan da dönüşü, dairesel bir hareketi de hissetirerek tasavvuftaki "devir" görüşünü ve her şeyin tek olan vahdetle bir olduğu inancını şiire taşır.

İkilik ve teklik üzerine kurulu sistemin yanında, *Söylen Şiirleri* kitabında Velâyetname'den alıntıyla Yunus Emre'nin tasavvuf yoluna girişi verilerek başlayan Söylen'meyenler bölümünde İslam tasavvufunun önemli kişileri yer alır. Bölümdeki

"Mevlânâ ve Şems" şiirinde doğrudan Mevlânâ ve Şems ilişkisine yoğunlaşan Yavuz, şiirsel ben olarak Mevlânâ'yı seçer:

"ben oluş'um, sen değişim

hangi kitaptan geldiğin

bilinmez; ama sen yine de gel,

yine gel de" (Yavuz, 2018ç: 233)

Ben "oluş'um" diyen Mevlânâ, Şems'in kendisinde meydana getirdiği değişime işaret ederek Şems'i "değişim" olarak tanımlar. Uzakta kaldığı Şems'e de "Yine de gel" diyerek seslenir. Şiirin devamında da hatırlamanın ve belleğin, kimlik olmasıyla Şems ve Mevlânâ birleşir:

"görüş'üm bir yaprak, biliş'im bir dal

ve gonca gül olur kimliğim

göğüyse benim belleğim

belledin… uçan güneşler orda

ve orda, şems-i perende" (Yavuz, 2018ç: 233)

Yavuz, "görüş", "biliş" ve "kimliği" ele alan mısralarla her bir kavramı kademeye koyar. Görüş-yaprak; biliş-dal; kimlik- gül olur ve bellek de görüş, biliş ve kimliği içine alan gök olur. Böylelikle bellek, görüş, biliş ve kimlik kavramlarının her birini kapsar. Bu açıdan Yavuz'un, kimliği belleğe bağlayan Assman'ın görüşleri (Assman, 2001:134) ve her türlü biliş ve görüşün arkasında bir bellek alanı bulunduğunu belirten bellek çalışmalarıyla ortak bakış açısını dile getirdiği görülmektedir. Ayrıca şiirde Gök, Şems'le ilişkilendirilerek Şems'in bilinen lakaplarından biri olan "şems-i perende"ye yer verilir. Bu lakap, onun tek bir yerde duramamasından dolayı kendisine verilen bir isimdir (Ceyhan, 2010b: 511). Mevlânâ'nın Şems'e "gel" diyerek seslendiği şiirde de onun bu lakabıyla anılması Şems'le Mevlânâ arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır.

Hilmi Yavuz'un aynı bölümde yer alan "Sünbül ile Kuyu" şiiri de tasavvufi kültürde geçen önemli anlatılardan birinin üzerine kuruludur. Şiirde sadece "Sünbül" olarak verilen kişi, tasavvufta önemli isimlerden biri olan Sünbül Sinan Efendi'dir. Bugün Kocamustafa Paşa'da halk tarafından önemli ziyaret yerlerinden biri olarak kabul edilen

bir türbesi bulunan Sinan Efendi, önemli Halveti postnişinlerinden biridir. Onun kuyu ile özdeşleştirilerek ele alınması da Sünbül Sinan Efendi'nin tasavvufa giriş hikâyesiyle ilgilidir. Bu hikâyeye göre Sünbül Sinan, küçümsediği sûfîlerden biri olan Halveti şeyhinin bir sohbetine arkadaşının ısrarı üzerine katılır ve burada şeyh doğrudan onun gözlerine bakınca bayılır. O gece evine gitmeyen Sünbül Efendi, gece rüyasında bir kuyu görür ve kuyudan herkes su almaya çalışıp alamazken kendisinin kuyudan su çektiğini görür. Bu rüyayı şeyhe anlatınca da şeyh onda ilahi aşka ulaşacak yeteneklerin olduğunu anlar ve Sünbül Efendi de şeyhe intisap ederek Hak yoluna girmiş olur (Özçelik, 2017: 53). Şiirde de bu menkıbeye göndermede bulunulmakta, Sünbül Sinan'a "*Sümbül Sinan! Seni ağır/ kuyulardan derledim; seni/ aşklara, aşklara yolladım"* (Yavuz, 2018ç: 234) denilerek hitap edilmektedir. Şiirde Sünbül Sinan ve kuyu anlatılarından hareketle bir arzu gibi yer alan *"âh, tayy-ı zaman, tayy-ı zaman!..."* (Yavuz, 2018ç: 234) ifadeleriyle "tayy-ı mekân", "bast-ı zaman" denilen mekân ve zamanın sınırlılıklarından muaf olma isteğine yer verilmektedir.

"Kaab ile Hırka" şiiri de Hz. Muhammed'le ilgili bir anlatıya yer vermesi bakımından dikkat çekicidir. "Müzzemil Suresi"nin birinci ve dördüncü ayetlerinin tefsirinde ve hadislere dayanılarak verilen olaylara göre Hz. Muhammed'in vahyi alınca söylediği *"beni örtün, beni örtün"* (Yavuz, 2018ç: 235) sözleri şiirde öne çıkarılan mısralar olur. Şiirde tasavvufta sıklıkla kullanılan Hz. Muhammed'in hadisi "*ölmeden önce ölün!*" (Yavuz, 2018 ç: 235) ve "*duydum, yeşil kuş, hadra!*" (Yavuz, 2018 ç: 235) mısraı ile Mescid-i Nebevi'deki "Kubbetü'l-Hadrâ", "*hırkamı ördüm, bürde!*" (Yavuz, 2018 ç: 235) mısraıyla da "kaside-i bürde" hatırlatılarak tasavvufi anlam kuvvetlendirilir.

Hilmi Yavuz aynı kitapta tasavvufi şiirleriyle de tanınan ve Kadiri tarikatının en önemli postnişinlerinden biri olan Eşrefoğlu Rûmî'ye de yer vermektedir. Eşrefoğlu, seyr ü sülûkun en yüksek makamlarına ulaşmak için Hacı Bayram ve Şeyh Hüseyin el-Hamevî gibi mürşitlerin yanında eğitim görmüş ve çilesini tamamlamıştır (Pekolcay ve Uçman, 1995, 480-482). Eşrefoğlu'na itafen yazdığı iki şiirinde de onun Hak aşığı olduğunu vurgulayan Yavuz, ilk ve son dizelerde *"eşrefoğlu, al haberi"* (Yavuz, 2018ç: 236) diyerek Eşrefoğlu'nun ilahi hakikate ulaşmış velilerden olduğunu hissettirir. Tasavvufta sûfîler "ibnü'l-vakt", yani vaktin çocuğudur (Uludağ, 2012f: 179). Şiirde de Eşrefoğlu'na "Zamanın oğlu!" (Yavuz, 2018ç: 236) olarak seslenilmekte, "ilahi davete uy" manasında okunabilecek ve Eşrefoğlu'nun iki ayrı mürşitten eğitim alarak tekrar tekrar icazet almasını hatırlatan ifadelere yer verilmektedir:

"duy, gülün tesbih sesini...

kim derse ki: 'davete icâbet

gerek'- haklıdır!...

bir daha, bir daha..." (Yavuz, 2018ç: 236)

Şiirde "Bir daha, bir daha" denilerek Eşrefoğlu'nun iki şeyhten de nasiplenmesi hatırlatılmaktadır. Şiirin devamında da Eşrefoğlu için önemli pîrlerin isimleri geçer:

"çıkar bulutu kalbinden;

göle çiniyi, kendini aya

işle! Emir sultan'dı dizlerin

âh, hiç bitmeseydi yüzün

hacı bayram'dın, veli!..

baştan ayağa..." (Yavuz, 2018ç: 236)

Yukarıdaki mısralarda, seyr ü sülûke davet edilen Eşrefoğlu'nun intisap etmek istediği Emir Sultan ve Emir Sultan'ın kendisini gönderdiği piri Hacı Bayram'ın (Pekolcay ve Uçman, 1995, 480-482) isimleri de zikredilerek onun için "baştan ayağa veli" ifadeleri kullanılır.

Hilmi Yavuz'un 1992'de yayımlanan *Ayna Şiirleri* isimli kitabında geleneksel tasavvufi düşünce ve edebiyatta sıradan bir nesne olmanın çok ötesinde anlamlar taşıyan "ayna" üzerinde durulur. Kitapta ele alınan "yitiklik duygusu"; "ben", "şehir", "aşk" ile özdeşleşerek yakından uzağa doğru genişletilerek verilir. Tasavvuftaki "kesret"le de ilişkilendirilebilecek bu şiirler, benin kendi içindeki beni araması olarak yorumlanabilir. Bu açıdan kesrete düşen şiirsel benin durumu, her şiirde farklı açılardan verilir ve bu sebeple "ayna" her şiirde şiirsel ben için yeniden konumlandırılır. Ayna, bazen şiirsel benin kendini bulması için bazen de kendinden geçmesi için bir aracı nesne hâline gelir. "Ben için sonnet"te *"ur mu, ben mi, çıban mı? Kötücül, irinli, pis.../bıçak, bisturi, makas! Beni deşin ve yarın"* (Yavuz, 2018ç: 243) denilerek beni yok etme ve benin içini görme isteği vurgulanır. Bir anlamda "öte"yle irtibata girmeyi hedefleyen şiirsel benin "*bir çökelti gibiyim ben kendi belleğimde..."* (Yavuz, 2018ç: 243) ifadeleriyle kendinden

çıkamadığı için hissettiği bunalım duygusu verilir. Ayrıca bellekle çökelti birleştirilerek otobiyografik ve kültürel belleğin sınırlarının zorlandığı hissettirilir.

*Ayna Şiirleri'*nde yer alan "hurufî sonnet" şiiri, Hilmi Yavuz'un daha sonra *Hurufi Şiirler* kitabıyla üzerine özellikle eğileceği Hurufilikle ilgili şiirleri için bir öncü şiir olarak kabul edilebilir. İlk mısrada şiir, kendisindeki tasavvufi anlam katmanını ele verir: *"nesimî ve mansûr'la tenim dağıldı benim;/ kendi yasımı tuttum, ölüydüm, aşk şehidi..."* (Yavuz, 2018ç: 246) diyerek kendi benliğinden sıyrılan şiirsel ben, "ten"inden uzaklaşarak yaygın kullanıma göre "aşk şehit"leri olarak adlandırılan Mansur ve Nesîmî hâline geldiğini, yani vahdete kavuşan ünlü mutasavvıflarla aynı manevi âlemin özlemini duyduğunu hissettirir. Şiirde Hurufilik ise Anadolu'da Hurufiliğin yayılmasınında önemli katkıları bulunan şair "Nesîmî" ve *"(...) bu hurufî hecede/ ol!.. çıplak, mücerred ve hurkasız, çulsuz…"* (Yavuz, 2018ç: 246) mısralarında geçen "hurufi hece" ifadeleriyle verilir.

Çöl Şiirleri'nde ise şair, daha önce mistisizm bölümünde de ele alındığı gibi tasavvufi/mistik çileyi kutsal kitaplardan yararlanarak ele almaktadır. "Teslis", "tesniye" ve "tevhid" bölümlerine ayrılan kitapta, bir yandan insanlığın "kesret"ten "vahdet"e ulaşma çabası, bir yandan da şiirsel ben olarak konumlanan şairin sanatsal macerası ele alınır. "Çöl ve Hiç" şiirinde, çölde gerçekleştirilen yolculuğun tasavvufi/mistik bir macera olduğu izlenimi verilir:

"hiç bir şey varmış ya da yokmuş

gibi durmuyor!

bu yaptığımız yolculuk değil,

-yolculuksu bir şey;

sanki gitmiyor gibiyiz, giderken..." (Yavuz, 2018ç: 292)

Şiirsel benin "kesret"ten "vahdet"e ulaşma çabası olan "seyr ü sülûk"; "çöl" ve çölde yolculuk" olarak ele alınmaktadır. Bu yolculuğun, şiirin başlığına da uygun olarak aslında bir hiç olduğu "bu yaptığımız yolculuk değil,/ yolculuksu bir şey;" denilerek verilir. Bu bakımdan yolculuğun görünen âlemle değil, manevi âlemle ilişkili olduğu söylenebilir, fakat henüz tam olarak yolun belirmediği de anlaşılmaktadır. Çünkü şiirsel ben hâlâ zaman, mekân gibi maddi dünyanın sınırlılıkları altındadır. Şiirde bu durumu "*hangi kum*

saatidir, ki bize/ geç kalmışlık duygusu verirdi?/ oysa vakit çok erken…" mısraları ele verir (Yavuz, 2018ç :292).

Hilmi Yavuz aynı kitapta yer alan "Çöl ve Sorular"da yolculuğu devam ettirir. Şiirin ilk mısralarında *Mantık'ut- Tayr* hatırlatılır:

"kimbilir nereden gelirim?

soldu tenimde büyü;

gövdem otuz kuşun tüyü;

atsam içimden örtüyü

sayrıya benzerdi dirim." (Yavuz, 2018ç: 293)

Şiire, varlığı ve kendi mahiyetini sorgulayarak başlayan Hilmi Yavuz, "ten" ve "iç" ile karşıtlıklardan yararlanır. Şiirsel ben, tenini bir büyü olarak yansıtarak maddi varlığın sadece bir göz yanılsaması olduğuna değinir ve "sayrıya benzerdi dirim" diyerek diri olmanın aslında hiç olduğunu yansıtır ve böylece tasavvufi görüşteki varlık algısına yer verir. Buna ek olarak *"gövdem otuz kuş tüyü"* (Yavuz, 2018ç: 293) mısraıyla kuşların padişahı Simurg'u aramaya çıkan kuşların macerasına ve içlerinden otuzunun Simurg'un kendisi hâline gelmesini anlatan tasavvufi eser olan *Mantık'ut- Tayr*'da telmihte bulunulur. Bu da şiirde ben, yaratıcı ve yol arasındaki ilişkinin aslında ne kadar silik olduğunu yansıtır. Bu yolun büyük acılarla dolu olduğuna değinen şair, Yunus Emre'nin *"benden içeri"*(Yunus Emre, 1972:157) ifadelerini anıştıran "*niye ben çarmıhta değilim,/ çarmıh benim içimde"* mısralarıyla şiirinde Hz. İsa'dan Hz. Muhammed'e kadar uzanan mistik yolun, iç tecrübeye dayandığına vurgu yapmaktadır. Hilmi Yavuz'un *Çöl Şiirleri* boyunca dinlerin hepsinin aslında tek kaynağının olduğu inancından hareket ettiği de görülmektedir. Bu sebeple daha önce de ifade edildiği gibi Hz. İsa'yla ilgili Hristiyan inancından hareketle yaptığı göndermeler gibi Hz. Muhammed ve onun mucizelerine de değinir. Bu göndermeler kitabın "tevhid" bölümünde yer almaktadır. "Çöl ve Ay"da ise Hz. Muhammed'in mucizesi ayı bölme hadisesine, bilinen ismiyle "şakk-ı kamer"e, telmih yapılmaktadır. Hz. Muhammed'in kutsal emanetlerinden olan hırkası ise "Çölde Zaman" (Yavuz, 2018 ç: 309) ve "Çöl, Yollar, Hırka"da (Yavuz, 2018ç: 313) yer alır.

*Yolculuk Şiirleri'*nde ise yolculuk teması etrafında şiirler kaleme alan Yavuz, kitabının "öte'ye yolculuk" bölümüne Niyaz-i Mısrî'den bir alıntı olan "*Aradım bahr ü berri, bulmadım ben bu sırrı;/ Cism ü candan içeru gizli sultan kendedir?"*

(Yavuz, 2018ç: 389) mısralarıyla başlamaktadır. Böylece bölümde "gizli sultan"a giden yolların arayışının yapılacağı hissettirilir. Şairin "Ölüm ve Zaman" şiirinde, şiirsel ben kendisinin yollara karşı olan tutkunluğunu belirtir: " *'ben hep yollar düşledim,/ derin yollarda yürürken…'*" (Yavuz, 2018ç: 394). Daha sonra şiirsel benle özdeşleşen Hilmi Yavuz, kendisinin daha önce söylediği yollarla ilgili her şeyi unuttuğunu belirttir:

"'yunus yana yana yürüdüydü

mevlanâ döne döne

bense kana kana yürürdüm'

demiştim de…

unuttum hepsini şimdi,

unuttum…" (Yavuz, 2018ç: 394)

Yukarıdaki alıntının ilk mısralarında Yunus ve Mevlânâ hatırlatılmaktadır ve şiirsel ben kendisini, yaratıcıya duyduğu aşk açısıyla onlara denk görür, en azından onlarla aynı yolda ilerlediğini ifade eder. Fakat sonra "unuttum hepsini şimdi" diyerek yollarla ilgili bütün fikirlerinin geride kaldığını ifade eden mısralara yer verir: *"Artık sadece yolculuklar var şiirlerde..."* diyerek artık hiçbir iddiada bulunmadan, hiçbir kalıp olmadan yolda olmanın önemini kavradığını yansıtır. Bu açıdan nefsin hakimiyetine işaret eden bütün iddialı sözlerden sıyrılarak sadece yola ve yolda olmaya odaklanarak yol ve kendisi arasındaki nefsani her şeyi ortadan kaldırdığını hissetirir. Bu açıdan her şeyden sıyrılarak ulaştığı yolun "seyr ü sülûk" olduğu yorumu yapılabilir.

Yavuz, "Öte'ye" isimli şiirine *"hep Senin içindi, hep/ güle dönüşü Hiç'in"* (Yavuz, 2018ç: 395) mısralarıyla başlar. Şiirsel benin, sen diye hitap ettiği kişinin yaratıcı olduğu görülmektedir. *"varlık gurbet, yokluk sıla;/ aşklar hep Sana varmak için..."* (Yavuz, 2018ç: 395) mısralarıyla görünen âlem "gurbet", öte âlem ise "sıla" olarak kabul edilmektedir.

Hurufiliği *Hurufi Şiirler* isimli kitabının temel noktası hâline getiren Hilmi Yavuz, şiirlerinde Hurufiliğin harfleri önceleyen görüşlerinden yararlanmaktadır. Harf ve sayılara anlamlar yükleyerek varlığa, yokluğa, hayata ve ölüme dair gizemli bilgilere ulaşılabileceğini iddia eden bir akım olan Hurufiliğin temelleri, eski çağlardan beri var olan huruf ilmine ve harflerin, sayıların gizli anlamları olduğununa inanan tarihî görüşlere

dayanmaktadır (Aksu, 1998: 408). Fazlullah Esterabadi'nin kuruculuğunu yaptığı bu batınî akım, İran'dan Anadolu'ya ve Rumeli'ye kadar yayılmış, bu coğrafyada özellikle Bektaşilik ile karışmıştır. Bektaşilerin ikinci pir saydıkları Balım Sultan Hurufiliğin essaslarına yer vermiş olması (Ocak, 1992b: 17) Hurufilik tesirinin, Bektaşilik içindeki boyutlarını ve Türk tasavvuf geleneğindeki tezahürlerini yansıtmaktadır. Hilmi Yavuz, Hurufilik geleneğinden yararlanarak kelimeleri değil, harfleri odak noktası yaptığı şiirlerinin ilk bölümünde "a.ş.k (bir)" ve "a.ş.k. (iki)" şiirleri yer almaktadır. İlk şiir, *"bin yayladan geçtin, /kalbin eksile eksile"* (Yavuz, 2018ç: 405) dizeleriyle başlamakta ve "eksile" kelimesinin işitsel çağrışımından yararlanılarak Lammenais'in *"exilepartout est seul..."* (Yavuz, 2018ç: 405) dizesine yer verilmektedir (Uysal Bozaslan, 2012: 299). Bu mısraların anlamını da kendi şiirinde veren Yavuz, " '*sürgün yalnızdır her yerde*'" (Yavuz, 2018ç: 405) demektedir. Bu manada dünyayı sürgün olarak gören sâlikin durumu hatırlatılır. Uzun bir yol olan bu sürgünün, şiirde "*elf leyle ve leyle*" (Yavuz, 2018ç: 405) ifadesiyle gönderme yapılan *Binbir Gece Masalları'*yla (Yiğitbaş, 2006: 101) da ilişkisi kurulur. Böylelikle neyin gerçek neyin gerçek dışı bir masal olduğu iyice karışır. İkinci şiirde ise "elem" kelimesini oluşturan "Elif", "Lam" ve "Mim" harfleri verilir. *Kur'an-ı Kerim*'de "Al-i İmran", "Ankebût" surelerinde geçmekte olan bu harfler, Hurufilik içinde de önemli görülmektedir. Hurufilikte ve ebcedde "Elif" bir, "Lam" otuz ve "Mim" ise kırk sayılarına tekabül etmektedir. Bu sayede Yavuz, harflerin hem *Kur'an*'da geçiyor olmasından ve anlamının sadece Allah tarafından bilinmesinden hem de Hurufilik ve ebceddeki anlamlarından faydalanarak harflerin gizemini kullanır. Yiğitbaş bu şiirlerdeki Hurufiliğin harflere önem vermesi dışında, Hurufilikle felsefi bir ilişkisi bulunmadığını belirtir:

> *"Kitap, adıyla Hurûfî'liği çağrıştırsa bile bu inanışla ilgili değildir. Divan şiirinde, özellikle Nesimi sonrası dinî mesaj özelliğini kaybeden, daha çok biçimsel anıştırma ve gönderme amacıyla kullanılan harfler, Hurufî Şiirleri'nde Divan şiiri geleneğine yakın fakat çağdaş ve zengin imgeler yüklenerek şiirlerde yer almışlardır."* (Yiğitbaş, 2006: 101)

Yavuz da şiirinde "*ben esterabadi'nin sözünü kaale almadım.*" (Yavuz, 2018 ç: 422) diyerek Hurufiliğin özüne yer vermediğini, bir anlamda belirttiğini düşündürmektedir:

> *"ben esterabadî'nin sözünü kaale*
>
> *almadım: harfler dünya'dan hayâle*

doğru yolcudurlar, durmazlar;

dönüşür birbirine 'Allah' ve 'lale'..." (Yavuz, 2018ç: 422)

"Harfler ve S/Z" isimli şiiri Tanpınar'dan alıntılanan *"Müstakim-zâde, her harfin yanıbaşında/ o harfin meleğinin beklediğini söyler"* (Yavuz, 2018ç: 416) epigrafıyla başlar, böylece Yavuz kelimelere gösterdiği özeni geleneğe bağlayarak ele aldığını Tanpınar'a atıfla belirtmiş olur. Şiir İbrani alfabesinde ilk harf olan "Aleph"e yer verir ve şiir boyunca da Arap alfabesi ve İbrani alfabesi iki farklı dönemi belirtmek için kullanılır. Ashab-ı Kehf'e de bu manada iki dönemde de yaşamaları sebebiyle yer verilir:

"toplandı bir tek harfin çevresinde

bir kavim;- ve değıldı: Aleph!

bir baktılar, uyanınca, ne tuhaf,

yoktular eski harfler, Ashâb-ı Kehf" (Yavuz, 2018ç: 416)

Bu mısralarla eski ve yeni dönem ikiye ayrılır ve "Ashâb-ı Kehf" iki dönem arasındaki köprü vazifesini görür. Ayrıca her iki dönem ve iki kültürel bellek alanı kendi alfabelerindeki harflerle temsil edilir:

"gibi şaşkın! Güzel harflerdi! S/Z:

hünsa, kastrato ve elbette ikiz

olanları sevdimdi, âh, Lamelif,

w! İşte sizsiziz biz, işte sizsiziz..." (Yavuz, 2018 ç: 416)

S/Z şiirde erkeklikle dişilik arasını işaret eden "hünsa" ve "kastrato" kavramlarının sembolü; "Lamelif" ve "W" ise ikizliğin sembolü olarak konumlanır. Yiğitbaş ise "S/Z"nin soluma seslerine olan benzerliğinden yararlanarak şiirde Ashab-ı Kehf ile ilişkili kullanıldığına dikkat çeker (Yiğitbaş, 2006: 104).

Kitabın üçüncü bölümü olan "ta, sîn, mîm"e ise Hurufiliğin Anadolu'daki en büyük temsilcisi Seyyid Nesîmî'den bir alıntıyla başlar. Ayıca bu bölümde *Kur'an*'da Şuara ve Kassas surelerinin başında bulunan huruf-ı mukkattadan olan "tâ, sîn, mîm"e yer verilir. Yavuz, bu şiirlerde Hurufiliğin, yaratılışın sesler ve kemale ermiş sesler olan harfle başladığına ilişkin görüşlerinden (Gölpınarlı, 1969c: 18) yararlanarak şiirlerindeki

her şeyi harflere bağlar. Bölümün ilk şiiri "tâ, sîn, mîm (Bir)"de değişen bir harfle tamamen değişen anlamların önemi okuyucuya hissetirilir:

"leylaklardan leyla'lara eksik k

ben harflerden inşa edildim;

yaz'dan az'a doğru 'y'a,

ya ben'dim ya değil'dim" (Yavuz, 2018ç: 433)

"Leylak"dan "k" çıkınca kelime çiçekten "leyla"ya dönüşür, bolluk mevsimi "yaz"dan "y"çıkınca "az" kalır, böylelikle her anlam harflerle değişir. Bu mısralar kainatın yaratılışını "kün" emri ile açıklayan Hurufiliğin bakış açısının, Hilmi Yavuz tarafından bir anlamda açıklaması olmaktadır. Ayrıca Hilmi Yavuz'un "Ben harflerden inşa edildim" demesi Hurufilikteki bu algıyı daha da önemle vurgulamaktadır. Böylelikle de Yavuz, Hurufiliğin görüşlerinden yararlanmaktadır. Şiirde tasavvufi/mistik bir açıdan bakıldığında *da "kalbimin eşkâlini verdim/ aşıklar hemen tanıdı beni"* (Yavuz, 2018ç: 433) mısraları da ilk bentteki "leyla"nın çağrışımıyla da birleşerek "Leylâ ve Mecnun" ve Mecnun'un beşerî boyutttan ilahi boyuta ulaşan aşkına telmih yapılır. "Tâ, sîn, mîm (iki)"de ise Yavuz yine harflerden yaralanarak kelimelere yeni anlam katmanları ekler ve *"'ölüm'ü süzmek midir, ölümsüzlük?"*" (Yavuz, 2018ç: 434) diyerek ölümle ölümsüzlük ilişkisini olumsuzluk eki "-sız/siz"den çıkararak "süz-" fiiline dönüştürür. Şiirde kelimelerin harf değerlerinden faydalanma "*fâ ü dâd ü lâm*" harflerinde de görülmektedir. Bu harfler birleşerek Hurufiliğin kurucusu Fazlullah Esterbadî'nin ismini oluşturmaktadır. Esterbadi'ye ilişkin bu şifreli göndermeyle birlikte Yavuz'un onunla ilgili görüşlerine de şiirde yer verilir:

"*veya fâ ü dâd ü lâm*

gündüzleri ham

bir gül,

geceleri hurufî;

bir h+ü+z+ü+n ki, pişmiş

ve sufî

bir 'ü' çoğala çoğaladır güüüüüüz..." (Yavuz, 2018ç: 434)

Esterbadi'nin hayatından yararlanılarak kaleme alındığı anlaşılan bu mısralarla Esterbadi'nin uzun süre kendini saklaması ve ele geçen vasiyetnamelerinde geceleri kendisi için hüzün ve zorluk olduğunu belirtmesinden (Gölpınarlı, 1973ç: 8) hareket eden Yavuz, onu "h+ü+z+ü+n" yani hüzünle ilişkilendirir ve Esterbadi'nin saklandığı dönemde bir mağarada inzivaya çekilmesiyle (Gölpınarlı, 1973ç: 7) de çilesini çeken bir sûfî olarak değerlendirir. Şiirde "hüzün"ün "ü"leri çoğalarak hüzün mevsimi olan "güz"e ulaşılır (Yavuz, 2018ç: 434).

Yavuz'un, kelimelerin harf değerleri dışında şekillerinden de yararlandığı görülmektedir, "tâ, sîn, mîm (dört)"te "i" harfi yanan bir muma bezetilerek kullanılır:

*"**İ** bir mum, içten*

bir aynayız, dışta hep-

imiz

karanlıkta

biz bizeyiz ve belirsiz" (Yavuz, 2018ç: 436)

"İ" görsel yönüyle bir muma benzediği gibi insanın "i"sine de benzer ve Yavuz, her insanın içini aynaya benzetir. Ayna benzetmesi de tasavvufi şiirlerde sıklıkla görüldüğü gibi *"Mümin müminin aynasıdır."* (Uludağ, 2012f: 56) hadisini hatırlatır. İnsan, içten bu ayna olma işlevine karşın dışta herkes her an belirsiz görünmekte, bu bakımdan "iç" aydınlık, "dış" ise karanlık olarak yorumlanmaktadır. Yavuz şiirin devamında metafiziksel sorulara da yer verir:

"*olmak için mi var'dık?*

nereye'yiz? Bir yere...

aşk mıyız, öyleyse

baştan ayağa yara ve bere..." (Yavuz, 2018ç: 436)

Varlık sebebini arayan şiirsel benin ağzından Yavuz, varlık sebebini aşka bağlayarak tasavvufi/mistik görüşteki yaratılışla ilgili inanca kendisini bağlar. Kitabın son şiiri "tâ, sîn, mîm (On)"da ise Hilmi Yavuz, Cüneyd-i Bağdadi'den alıntıyla, Asaf Halet Çelebi'nin şiirinde de yer alan, "Leyse fî cübbeti sivallah" (Çelebi, 2018a: 11) yani cübbemin altında Allah'tan başka kimse yok sözünü şiirine *" '-sende ne var?' diye*

sormuşlar: -leyse fî cübbete../neyse" (Yavuz, 2018ç: 442) diyerek taşır. Tasavvufi sözler içinde önemli bir yeri bulunan ve "vahdet-i vücut" inancının bir yansıması olan bu sözle Hilmi Yavuz da bu inancı şiirine taşır.

Hilmi Yavuz, *Kayboluş* şiirlerinde ise kitabının "Gayb- Oluş" bölümünde Nesîmî'den alıntıyla *"Sırr-ı Ene'l Hak söylerem, âlemde pinhân gelmişem/ Ben hem direm Hak bendedür, hem Hatm-i insan gelmişem"* (Yavuz, 2018ç: 461) beytine yer verir. Bu bölümün ilk şiiri "kayboluş ve Gayb-Oluş"ta şiirsel ben, mutlak gaybın sahibi olan Allah'a doğru yöneldiğini belirtir:

"deniz bir oluş, köpük kayboluş;

ben Gayb-Oluş'a bağlandım;

kayboluştan Gayb-Oluş'a adım adım:

hayattır en ağır hüküm!" (Yavuz, 2018ç: 463)

"Gayb", tasavvufta görünmeyen, örtülü anlamının yanında, duyu organları ve akılla bilinmeyen varlıklar ve bunların bulundukları âlem (Uludağ, 2012f: 144) olarak görülmektedir. Şiirde, şiirsel benin gayb-oluşa bağlanması da bu açıdan bakıldığında maddi, yani görünen âlemden vazgeçerek görünmeyen gayb âlemine yönelmesi olarak görülmektedir. "Kayboluş ve Sen"de ise daha önce şiirlerinde yer verdiği gibi Cüneyd-i Bağdadi'nin "Leyse fî cübbeti sivallah" ifadelerine yer verir:

"O büyük Aşk, ibn arabî

ile bana kaldı ve Sana leyse

fi cübbete… gibi bir şey…

öyleyse:" (Yavuz, 2018ç: 469)

Bağdadi'nin sözleri ile ibn Arabî'yi de birlikte veren şiirsel ben, kendisine büyük aşkı tanıtanın İbn Arabî olduğunu ifade eder. Vahdet-i vücud inancını taşıyan Bağdadi'nin sözlerini ise bunu yansıtan ifade olarak alır. Bu aşkla da sonraki mısraları dile getirir:

"*Senden söz etmeyen*

hiçbir kitabı okumam.

ve Senin adının geçmediği

âşinâ olamam hiçbir dile…

bulmaz pazarını şiir bile,

içinde sen olmasan, asıl…" (Yavuz, 2018ç: 469)

İçinde ilahi aşkın yer almadığı hiçbir şeyi benimsemeyen şiirsel ben, Allah aşkına teslim olarak tasavvufi/mistik bakış açısının bir örneğini verir.

Gelenek ve kültürel bellek etrafında şekillenen bir sanat anlayışını benimseyen ve şiirlerinde de bu eğilimi yansıtan Hilmi Yavuz, tasavvuf/ mistisizme de bu bağlamda yer verir. Ayrıca kendisinin de belirttiği gibi tasavvufi/mistik şiirin estetik özelliklerini, semboller dünyasını ve varlık-yokluk gibi karşıtlıklara dayanan özelliklerini şiirine yansıtmayı hedeflemektedir. Bu bakımdan, şiirlerinde tasavvuf/mistisizm dahilinde gelişen sembollere yer verdiği görülmektedir. Bu sembollerden "ayna", "seyr ü sülûk" gibi sembolleri şiirinde sıklıkla kullanır. Bunun yanında Mevlevilik ve Hurufilik gibi tasavvufun önemli tarikatlerine ve eğilimlerine de şiirinde hem estetik değerleriyle hem de anlam dünyaları ile şiirlerinde yer vermektedir.

3.1.5. Diğer Şairlerde Hatırla(t)ma Bağlamında Tasavvuf/Mistisizm

Milli edebiyat döneminden Cumhuriyet'e uzanan milli duyarlılığın şairlerinden biri olan **Enis Behiç Koryürek** (1891-1949), 1941 yılında *Vâridât-ı Süleyman* isimli özgün eserinde, doğrudan 17. yüzyılda yaşamış, Mevlevi şair Çedikçi Süleyman Çelebi'nin ruhundan ilhamla tasavvuf/mistiğe yer verir.

Şairin ispiritizma tecrübelerinden oluşan eserinin yayımlandığı dönemde tartışma yararttığını belirten Çandır, Yavuz Bülent Bakiler'in şairin eşi Müfide Hanım'la yaptığı röportajdan alıntıyla kitabın yazılma serüvenine sebep olan tecrübeyi anlatır:

> *Yanılmıyorsam 1946-47 yıllarıydı. Ankara"daydık. Bir gece Enis"in eski arkadaşları ziyaretimize geldiler. İçlerinde Avukat Suad Pilevne, Savcı Kemal Bora ve eşi, Tâhir Sebük, Sinan Onbulak, Evkaf Umum Müdürü Şevki Bey, eski Vâliler, eski Temyiz Başkanı gibi seçkin kimseler vardı. Gecenin bir vaktinde, misafirler, şu gördüğünüz masanın etrafında toplandılar. Rûh çağıracaklarını söylediler. Masanın etrâfında, Enis"ten başka herkes vardı. Enis bu dâveti kabul etmiyor, işi ciddiye almıyor, arkadaşlarıyla eğleniyordu. Çünkü Enis o zaman rûha inanmıyordu.*

> *"Günün birinde otlar gibi çürüyüp gideceğiz, yok olacağız" diyordu. Arkadaşları, kendisini ısrarla masaya çağırdılar. Ve: "Mâdem ki biz bu akşam senin misafirin olarak buradayız, öyleyse bizi kırmayacaksın ve parmağını şu fincana uzatacaksın" dediler. Enis, nezâketen bu teklifi kabul etti. Masaya oturdu ve emre uydu. Bir usûl içerisinde rûh çağırıldı. Ve biraz sonra fincan, bir dâire üzerinde bulunan harfler arasında dolaşmaya başladı. Enis"in katıldığı toplantıda alınan ilk tebliğ şudur: "Ben aşk-ı ilâhî ile yandım da uyandım Her zerre rimâdımla mükerrer yine yandım." Anladık ki gelen rûh, bir şâire aittir. Üstelik aruzla yazdırmaktadır. Bu, Çedikçi Süleyman Çelebi"nin rûhuydu. Enis, bu ilk tebliğden sonra birdenbire değişiverdi. Konu üzerine ciddiyetle eğildi. Artık ortada eski Enis Behiç yoktu.* (Çandır, 2014: 54-55).

Şairin bu ispirtizma tecrübesi yanında, *Vâridât-ı Süleyman*'daki tasavvufi tesiri inceleyen Engin Keflioğlu da *"Şairin İstanbul"da geçirdiği yıllarda Kenan Rıfai Hazretleri ile münasebetdar olması, Mehmed Ali Ayni Efendi'ye talebe olması da oluşacak Varidat-ı Süleyman için tamamlayıcı ve hazırlayıcı faktörler olarak karşımıza çıkmaktaydı."* (Keflioğlu, 2016: 20) diyerek şairdeki tasavvufi/mistik etkinin sadece spirtizma tecrübelerinden kaynaklanmadığını belirtir.

Kitap 38 Bezm-i Âli'den oluşan manzum ve mensur karışık yazılmış bir eserdir. Kitap boyunca konuşan Süleyman Çelebi, Enis Behiç Koryürek'e "fânûs" diyerek hitap eder. Kitabın başında fânûs, *"Bir ışığın üstüne konmuş cam veya billûr mahfaza, fennuz: Süleyman Çelebi'ye göre, Nûr'un, içine dolup dışarıya aydınlık saçtığı fânî kalb; ve böylece Rûh'un verdiği ilham ile yazan veya söyliyen insan."* (Koryürek, 1949: 11) olarak açıklanır.

Bu ilgi çekici eserde "Allah-ilahi aşk", kulun yaratıcı karşısındaki konumu, görevleri ve "vahdet" üzerinde durulur. Kitabın ilk dizelerinden itibaren Süleyman Çelebi, metafizik düşünce ile *"Baktın mı Semâya vâlihâne?/ Sordun mu vücûduna sebeb ne?"* (Koryürek, 1949: 25) diyerek varlık sebebini sorgulatır.

Vahdet düşüncesi etrafında şekillenen Vâridât-ı Süleyman'da bu algı, pek çok mısrada yinelenir. Bezm-i Âli: III'te insanın yaratılış amacını vahdete kavuşma olarak gören Süleyman Çelebi, fânûsa seslenir:

"Kalb-i şeydâ ile Allaahına yalvar da açıl!

Nehr-i feyyâz olarak cûş ile ervâha saçıl!"

Katre-i nûrunu bahşeylediğin fânîler

Senden ilhâm alarak Hakk'a teâli eyler.

Sen, seni bilmiyerek, ot gibi, gûyâ yaşadın!

Şimdi sen âleme doğdun da "Enîs" oldu adın (Koryürek, 1949: 32)

Böylece Süleyman Çelebi, Enis Behiç'i vahdete ulaşmaya ve insan-ı kamilin görevlerine davet eder. Vahdete ulaşmayı tek amaç olarak gören Süleyman Çelebi, vahdet düşüncesindeki *"Yaratılmışların vücûdu Hakk'ın vücûdu ile var olabilen ve gerçekte var olmayıp var sayılan olduklarından; Hakk, vücûd olarak bütün varlıkların aynıdır."* (İbn Arabî, 2016a: 65) görüşünü dile getirir. Kitapta da bu düşünceden hareket eden mısralar yer almaktadır:

Sen, sen değilsin; Sen, ben'sin ancak!

Ben, ben değildim; Ben sen'dim elhak!

Ben, benden uçtum, sen, Ben'le doldun!

Senden Ben oldum, benden sen oldun!

Senlik de yoktur, Benlik de bizde;

Zerrât-ı âbız birtek Denizde... (Koryürek, 1949: 31)

Yukarıdaki mısralarda, karışan senin ve benin durumu, kendi benliklerinden çıkarak birbirlerinin içinde erimeleri, ilahi aşka kavuşmada önemli olan benlik duygusunun yok edilmesi açısından önemlidir. Ayrıca son mısrada "Zerât-ı âbız birtek Denizde" denilerek tasavvufta sıklıkla vahdet sembolü olarak yararlanılan deniz, geleneksel anlam değeri içinde kullanılır. Senin ve benin, bütün yaratılanlar gibi vahdet denizinin içinde bir damla su olmaları da parça bütün ilişkisi içinde vahdet düşüncesini temsil eder. Şiirde yer alan başka mısralarda da vahdet düşüncesine yer verilir:

"Ben seni'm, sen de ben!

Sen O'sun, ben de O!

Biz O'yuz cümleten,

Rûh O'dur, ten de O! (Koryürek, 1949: 93)

Böylece ben, sen, Allah arasındaki ayrımın silikleştiği, hatta yok olduğu görülür. Sonuç olarak da bütün varlık alanı için "Biz O'yuz cümleten" denilerek vahdet inancına bağlanılır.

Bezm-i Âlî:1'de yer alan mısralar da Allah, Çedikçi Süleyman ve Enis Behiç arasındaki birlikteliği vurgular niteliktedir:

"Kalbinde duyduğun sesi bil: Tanrı'nın sesi.

Bir ses ki mümtenî'dir anın vasfedilmesi.

Cehdeyliyem misâl ile târife ben anı:

Elvân-ı taayf'dan süzülen nûr huzmesi" (Koryürek, 1949: 27)

Kulun kalbinde yer alan Allah sevgisine bağlanabilecek bu mısralar, eserin Süleyman Çelebi'nin Enis Behiç'e ilhamı ile yazıldığı göz önünde bulundurulduğunda, ayrı bir anlama bürünür. Bu açıdan Süleyman Çelebi'nin "Kalbinde duyduğun sesi bil: Tanrı'nın sesi." diyerek Enis Behiç Koryürek'in duyduğu sesin kendi sesi değil, Tanrı'nın sesi olduğunu hissettirir, hatta duyduğu sesin kimin olduğunun vahdet bakış açısıyla önemi yoktur. Çünkü her kimin sesi duyulursa duyulsun, tek ses sahibi Allah'ın kendisidir.

Kitapta vahdet bakış açısının bir yansıması olarak dünya algısı da şekillenir. Tasavvufta Allah'ın dışındaki her şey anlamına gelen mâsivâ gölgedir (İbn Arabî, 2016a: 129). Bu açıdan Allah dışındaki her şeyden uzaklaşmak ve sadece Allah'a yönelmek gerekmektedir. Şiirde de Süleyman Çelebi bu tavsiyede bulunur:

"Ol kimse kim tarîk-ı İlâhîdenn ayrulur,

Sevdâ-yı Mâsivâ ile tesvîd-i cân ider.

Ol kim ki Hüdâsına kalbiyle bağludur,

Bir Kevser-î bekaa ile tes'îd-i cân ider." (Koryürek, 1949: 30)

Mâsivâya önem verenle vermeyen arasındaki farka değinen Süleyman Çelebi, Allah ve mâsivâyı iki ayrı kutup olarak değerlendirir. Mâsivâya karşı Allah'ı seçen kulun vahdete kavuşabileceğine değinir. Mâsivâyla ilgili başka bir örnek *olan "Mâsivâ'dan kurtulan*

kul, gussadan âzâd olur./ Mâsivâ kaydın çekenler dâima nâşâd olur." (Koryürek, 1949:28) mısralarında, mâsivâdan kurtulan kulun kederden uzak olacağına değinen Süleyman Çelebi, mâsivâya önem verenlerin ise mutlu olamayacağını ifade eder.

Vahdete kavuşmak için ilahi aşka teslim olmak gerektiğini ifade edilen şiirde *"Aaşk'dır Fanûs'a Allaahın muallâ pertevi./ Aşk ilee kalbinde nûran Zat-ı Bari'nin evi."* (Koryürek, 1949: 46) mısralarıyla âleme düzen veren yaratıcının aşk ile ilişkisine değinilir ve kulla yaratıcı arasındaki ilişki aşk ile ele alınır. Tasavvufta da *"Allah'ın varlığı sevgi ile bilinir."* (İbn Arabî, 2016a: 21) inancı vardır. Ayrıca İbn Arabî *"Ben gizili bir hazineydim, bilinmiyordum. Bilinmeyi sevdim, istedim ve yaratıkları yaratım.*" (İbn Arabî, 2016a: 28) hadisinden yararlanarak kulla Allah arasındaki aşk ilişkisinin önemine değinir. Şiirde de Süleyman Çelebi Allah ile arasındaki ilişkiyi *"Ben Aşk-ı İlâhî ile yandım da uyandım;/ Her zerre rimâdımla mükerrer, yine yandım..."* (Koryürek, 1949: 29) mısralarıyla değinerek ilahi aşka olan rağbetini belirtir. Bu açıdan ilahi aşkın vahdete ulaşmada bir araç olarak kabul edildiği Bezm-i Âli'lerin sonuncusunda vahdete kavuşma anı şiire taşınır:

Ezel, Ebed yüreginden taşub sarınca seni

Duyarsın ürpererek Nay-ı Vahdet'in sesini

Kelâam sırrını lâbis olunca ilhâmın

Dağıt gönüllere sen Hüsn-ü aşk neşvesini (Koryürek, 1949: 122).

Yukarıda izah edildiği gibi 17. yüzyıl şairinin ilhamıyla kaleme alınan şiirler, şekil ve vezin, ses gibi özellikleriyle tamamen geleneksel şiirin bir parçası olarak değerlendirilmeye uygundur. Fakat şiirin geçmişe ait bir ruhun ilhamıyla oluşturulması kitabın gelenekten ayrılan yönüdür. Bu açıdan tasavvuf etrafında kurulan dünya düzeninden uzaklaşılan bir çağda kaleme alınan bu şiirler, tasavvuf çerçevesinde oluşan kültürel belleğin hatırlama edimiyle günümüze taşınması olarak yorumlanmaya uygundur.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının roman, şiir, hikâye ve kaleme aldığı incelemeleriyle en dikkat çeken isimlerinden biri olan **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962), gelenek ve modernin arasında ilişki kurmaya çalışan bir isimdir. Tanpınar'ın bu konudaki düşüncelerini, yazdığı makalelerden hareketle ele almak gerekmektedir. "Milli Bir Edebiyata Doğru" isimli makalesinde Tanpınar *"Eski şiirimizde bugün dil, imaj*

tarzları... Hayat telâkkisi ve hatta sanat telâkkisi aramak, bizim için tarih olmuştur. Bunu bilmek, onu tanımaktan bizi müstağni bırakmaz." (Tanpınar, 1968a: 85) ifadeleriyle geçmişe dönmenin mümkün olmadığını ve buna gerek olmadığını ama geçmişin anlaşılmasının bugünün şiirini oluşturmaya zemin hazırlayacağını belirtir. Tanpınar'ın bu konudaki düşüncelerinin, Yahya Kemal'in gelenek konusundaki düşünceleri ile ortaklıklar taşıdığı görülmektedir:

> *"... bir taraftan mazideki eserler- medeniyetimizi değiştirdiğimiz için, vücûda geldikleri zamanın şartları, zihniyeti filân gibi san'atın nisbeten dışında kalan ârızî taraflarından sıyrıldıktan sonra bütün güzellikleriyle hafızamıza ve şuurumuza kendi asaletlerini ve birliklerini arzederken- onun yanıbaşında bu an'aneye ve asalete yabancı, maziden tevarüs ettiğimiz hiçbir hususiyete cevap vermeyen bir güzelliği kabul etmek..."* (Tanpınar, 1968a: 80)

Tanpınar, Yahya Kemal gibi "ârızî" kısımlar gittikten sonra kalan gelenekten ve bellekten faydalanmanın önemini vurgular. Buna ek olarak da geçmişi tamamen terk ederek yabancı etki altına girmenin zorluğunu da belirten Tanpınar'a göre *"Böyle birdenbire yepyeni bir edebiyat yapabilmek ancak eski ve kuvvetli bir edebiyat an'anesinden mahrum olan milletler için kolaydır."* (Tanpınar,1968a: 80)

Mevcut edebiyatta yapılması gerekenin ne olduğuna da değinen Tanpınar, *"Şimdi yapılacak şey, kendimize, kendi hayatımıza, mazimize, zenginliklerimize dönmek ve mükkemeliyeti olduğu kadar muhtevayı da kendinde aramaktır."* (Tanpınar, 1968a: 82) diyerek kültürel bellek ve geleneği önemsediğini göstermektedir.

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın romanlarında, tedkik ve denemelerinde sosyal problemler ele almasına karşın *"şiirlerinde adeta cemiyeti ilga*" (Kaplan, 1982a: 65) etmiştir demektedir. Ayrıca Kaplan, varlığın özü ile temasa geçen şiirin Tanpınar'da içtimai değil, ferdi ve metafizik karakter taşıdığını da belirtir (Kaplan, 1982a: 65). Kaplan'ın yorumlarından ve özellikle de Tanpınar'ın ölüm ve zaman etrafında kaleme alınan şiirlerinden yola çıkarak Tanpınar'ın şiirlerinde tasavvufi/mistik eğilimden bahsetmenin mümkün olup olmadığı sorusu akla gelmektedir.

Genel olarak Tanpınar'ın şiirlerinde tasavvufi/mistik etkinin "vahdet" ve tasavvufi/mistik terimler" üzerinden ele alındığı görülmektedir. Bu etkinin belirgin bir şekilde hissedildiği "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri için Tanpınar "*Şiir hâlini, kozmosla*

insanın birleşmesini nakleder ki bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüya hâlidir." (Enginün-Kerman 2008: 23) ifadelerini kullanmaktadır. Tanpınar'ın şiirle ilgili açıklamalarının aksine Mehmet Kaplan şiirde yer alanın, kozmosla bir olan insandan ziyade mistiklerin zamanı aşma "yaşadığımız andan başka bir ana gitme" hissiyatı olduğunu, şiirdeki *"İçim muradına ermiş/ Abasız, postsuz derviş"* mısralarından hareketle ifade eder. Hatta Tanpınar'ın bu mısralarını mistik ruh hâlinin yansıması olarak değerlendirmekle birlikte, şiirdeki bu tesirin mistik etkinin de ilerisine geçtiğini belirterek mistiklerdeki zamanı aşma duygusu yerine, burada zamanla birlikte olma durumunun yaşandığını *"Buna, yerden, yaşanılan zaman ve mekândan ayrılarak, fakat onunla alâkayı tamamiyle kesmeksizin yüksek bir atmosferde yüzme hâli"* (Kaplan, 1982a: 62) diyerek ifade eder. Ayrıca Tanpınar'ın şiirindeki hâlin, tasavvuf/mistisizmde önemli bir yeri bulunan "vecd" kavramıyla da ilişkisini vurgular:

> *"Şair bu duyguya, içinde bulunduğu zamanı aşmak, kendisin 'yekpâre', geniş bir an'ın parçalanmaz akışına bırakma suretiyle ulaşıyor. Bu kelimelerle tasvir olunan 'an'ın neye tekabül ettiğini tâyin etmek güçtür. Burada belki de, mistiklerin vecd anında hissettikleri, bütün varlığın sırrını kavramalarına benzeyen bir hâl bahis konusudur."* (Kaplan 1982a: 63)

Bu "vecd"in hedefinin, İslam tasavvufundaki gibi aşkın güce sığınmak olmadığı, zamanla bir olma arzusundan kaynaklandığı gerekçesiyle farklı olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bu vecd ifade edilirken kullanılan kavramlar şiiri, geleneksel şiir ile ilişki içine sokmaktadır:

> *"Başım sükûtu öğüten*
>
> *Uçsuz, bucaksız değirmen;*
>
> *İçim muradına ermiş*
>
> *Abasız, postsuz derviş;"*(Tanpınar, 2018ç: 23)

Böylelikle gelenekteki kavram ve terimleri, kendi "zamansız rüya âlemini" ve bu âleme kavuşmanın verdiği "cezbe" hâlini geleneğe dayanarak anlatmaktadır. Bu açıdan kültürel kodlardan yararlanmanın farklı bir boyutunu gerçekleştiren Tanpınar'ın kurduğu âlemin kökü, dinî tasavvufi anlamın aksine aşkın güçte değil, şiirsel benin kendisinde toplanmaktadır:

"*Kökü ben de bir sarmaşık*

Olmuş dünya sezmekteyim,

Mavi, masmavi bir ışık

Ortasında yüzmekteyim" (Tanpınar, 2018ç: 23)

Bu ferdi dünya tasavvurunda, Tanpınar'ın vahdete erme coşkusunu taşıdığı hissedilmektedir. Kendi âleminin aşkın gücü olan "zaman/zamansızlık"ı ışık olarak değerlendiren Tanpınar'ın, tasavvuf edebiyatında "deniz", "okyanus" ile sembolize edilen, vahdet için de denizi çağrıştıran mavi ve yüzmek ifadelerini kullanmış olması şiirde tasavvufun metaforik yapısının yansıması olmaktadır.

"Sesin" isimli şiirin ise Tanpınar'ın çok önem verdiği musikiden ve musikinin kendisinde oluşturduğu "hayret" duygusundan hareketle kaleme aldığı söylenebilir. Şiirdeki hareket noktası Kaplan'ın şiirle ilgili sorduğu *"..musikinin veya yıldızların bize hem hissettirdikleri, hem de gizledikleri şey nedir? Neden, bir buzlu cam, bizi çok yaklaştığımız ebedî sırlar âleminden ayırır?"* sorularından da anlaşılmaktadır (Kaplan, 1982a: 68). Şiirde hissettirilen bu sorularla metafiziğin sınırlarında gezinen Tanpınar'ın, şiirinin son mısralarında tasavvufi düşünceden de faydalandığı görülmektedir:

"*Çırpınan bir ruhum artık*

Bin hasretle delik deşik

Uzak, hayret burçlarında

Neva'nın, Ferahfeza'nın" (Tanpınar, 2018ç: 38)

Tasavvufta "hayret", "*Kalbe gelen bir tecelli (varit) sebebiyle sâlikin düşünemez ve muhakeme hale gelmesi"* (Uludağ, 2012f: 163) olarak tanımlanmaktadır. Tanpınar'ın musikiyi bir "tecelli" olarak değerlendirdiği, bu mahiyette de müziğin kendisine hissettirdiği yoğun duygularla "hasret"le delik deşik olduğu görülmektedir. Bu hasretin muhattabının da aşkın gücün kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Tanpınar'ın şiirlerinden biri olan "Yolculuk" da Tanpınar'ın mistik/ tasavvufi yol, "seyr ü sülûk"ü çağırıştıracak ifadelere yer vermesi açısından dikkat çekmektedir. Şiirde *"Susamış ruhumla mesafelere/ Çağıran bir eldir sanki gizlice/ Ruhumu meçhulün ufuklarına"* (Tanpınar: 2018ç: 123) denilerek "gizli el" ile Allah'ın imlendiği ve Allah'a kavuşma yolu olan "seyr ü sülûk"e

yönelme arzusunun da "susamış ruhumla mesafelere" denilerek aktarıldığı anlaşılmaktadır.

Tanpınar'ın geleneği olduğu gibi devam ettirmek yerine, ondaki kuvvetli yönleri seçerek yeniden yorumlaması Assman'ın, geleneğin geçmişi bütün kusurlarına rağmen kabul ederken kültürel belleğin, geleneğin bazı yönlerini seçerek kullandığını belirten görüşleri ile paralelik göstermektedir. Bu açıdan modern bir edebiyat algısıyla bireysel bir âlem algısını ve rüya estetiğini benimseyen Tanpınar'ın kültürel belleğin taşıyıcısı haline gelen tasavvuf ve tasavvufi sembolleri ilişkiye sokarak yorumladığı görülmektedir.

Hem roman hem de şiir sahasında eserler veren isimlerden biri olan **Halide Nusret Zorlutuna** (1901-1984), 1908 sonrası Türk fikir ve edebiyat hayatında önemli bir yere sahip, "milli edebiyat"ın takipçilerinden biri olan şairlerdendir. Şairler Derneği'nin de bir üyesi olan Zorlutuna'nın, hem sanatsal hem de kişilik özellikleriyle Halide Edip'e benzediğini belirten Sadık Tural, onun milli edebiyat akımı taraftarı ve takipçisi bir şair olarak edebiyat hayatına başladığını ifade eder (Tural, 1984: 9). Gelenek ve modern arasındaki ilişkiyi kurma açısından, milli edebiyatın formülü olarak da değerlendirilebilecek bu sentezi benimseyerek kültürel bellek ve bunu oluşturan edebî geleneğe bağlılığını sürdürdüğü görülen Zorlutuna'nın gelenekle ilişkisini kurması bakımından Banarlı'nın düşünceleri de önemlidir:

> *"Hisli ve şefkatli bir genç kız ruhuyla ve kısmen mistik temayüllerle terennüm ettiği ilk şiirlerinden Türk saz şiiri tesiriyle veya gittikçe olgunlaşan, bir hayatın çeşitli tahassüsleriyle söylediği en son şiirlerine kadar, Türk şiirine temiz bir Türk dili, samimi ve lirik manzumeler kazandırmış bir sanatkarımızdır."* (Banarlı, 1998b: 1224).

Şahsi hayatında dine ve tasavvufa karşı ilgisi ile tanınan Zorlutuna, şiirlerinde tasavvufi/mistik geleneği Allah aşkı, Yunus Emre ve Mevlânâ etrafında toplamak mümkündür.

Zorlutuna'nın Allah'a ulaşma aşkı ile kaleme aldığı bir şiir olan "Erişebilsem Sana"da *"Gece mavi, gece mor... Gece parlak ve koyu.../ İlâhi bir sessizlik dolduruyordu koyu;/ Bu sessizlik içinde ruh açıldı engine."* (Zorlutuna: 2008: 86) diyen şair, tasavvuf için önemli olan sâlikin kendinden geçme anı "cezbe" ve hakikate vakıf olma anlamındaki "müşahade" kavramını çağrıştırmaktadır. Şiirin devamında bu hâl, giderek daha büyük bir derinlikle hissedilir:

"Damarda kızıl-beyaz kürecikler yerine

Bir karanlık ve ışık seli dolaşıyordu,

Varlığım özlediği sırra ulaşıyordu:

İnanmış, inanmaktan sarhoş olmuş bir ruhla

Tanrıyı göklerinde görüyordum vuzuhla!" (Zorlutuna: 2008: 86)

"Cezbe" hâlini geleneksel sembolü "sarhoş olmak"la özdeşleştiren Zorlutuna, Allah'ı müşahade ettiğini belirtir. Bu anı bir an olsun yaşamış olmanın mutluluğunu yaşayan şiirsel ben, yine geleneksel literatürden yararlanarak Allah'a kavuşmak için acı çekmeyi talep ederek *"Dönsem, çırpınsam, yansam, adını ana ana/ Ve böyle yana yana erişebilsem sana"* (Zorlutuna: 2008: 86) der.

"Bu Ses" isimli şiirinde Zorlutuna, hem iyi bir Müslüman olmanın verdiği his hem de ezandan yola çıkarak oluşan aşkın güce ulaşma isteğini, sabah ezanından hareketle dile getirir:

"Oynatır yüreğimi, tatlı uykumu böler:

Yükselerek günün ilk ışığı ile beraber/

Ufuktan eser bu ses bir bahar yeli gibi" (Zorlutuna, 2008: 101)

Zorlutuna ezan sesininin kendisinde uyandırdığı etkiyi *"Hep bu sesin özlemi titriyor göz yaşımda,/ Bu sesin okşayışı geziniyor başımda/ Anamın parmakları, yavrumun eli gibi,"* (Zorlutuna, 2008: 101) dizeleriyle de dile getirmeye devam ederek "şefkat" ve "mutluluk" hissi ile ele alır. Şiirde ezanın tasavvufi aşkı doğurduğu da görülmektedir:

"*Keskin çığlıklarını beklerim yana yana*

Özlediğim ilerden haber getirin bana,

Ben bu sese vurgunum... vurgunum deli gibi!" (Zorlutuna, 2008: 101)

Bu mısralarla "yanmak", acı çekerek mutlak varlıkla birlikte olmak isteyen şiirsel benin, tasavvufta ilahi aşktan kendini kaybeden Hak aşığının psikolojisini hatırlattığı görülmektedir. Ayrıca tasavvuf edebiyatında yer verilen zerreden aşkın güce ulaşan sâlikin durumu geleneksel bilgiden yararlanılarak verilir.

"Bir Kuş Uçtu Sulardan" şiirinde ise hem görüngüler âleminin kural ve kaidelerinden kurtulan bir rüya ortamı oluşturulmak hem de şiirde bir kuşun uçuşundan hareket edilmektedir. Gerçeklikten koparmak için *"Dalga dalga uçarak denizin mavisinden/ Göğün maviliğine süzüldü kanat kanat/ Bir ışıklı rüyaya daldı bir an kainat."* (Zorlutuna, 2008: 150) mısralarıyla şiire başlanır. Bu rüya âlemi içinde şiirsel ben, *"Ben de, Rabb'im kurtulup maddelerin sisinden"* (Zorlutuna, 2008: 150) diyerek fenâ makamına ulaşanları çağrıştıracak ifadeler sarf eder ve "*Erişiversem sana bir kuşun kanadında"* (Zorlutuna, 2008: 150) denilerek şiirsel benin amacının mutlak varlığa ermek olduğu görülür. Bu amaçla şiirsel ben acı çeker ve acılarının bitmesi için Hakk'a yalvarır:

Sen de bir duysan beni feryadında bülbülün,

Yerlerde sürünmese, Arş'a yükselse âhım,

Bu ayrılık gayrılık bitse artık Allâh'ım! (Zorlutuna, 2008: 150)

Tasavvufta sâlikin yaradana kavuşması ancak Allah'ın izniyle olabileceği için sâlikin her an zikir ve âyinlerle Allah'a yalvarması geleneği de şiirin son mısralarında yansıtılır.

Din ve tasavvufta değeri, pozisyonu sıklıkla vurgulanan insan ve âlem ilişkisi, her şeyin insanoğlu için yaratılmış olduğu *"O'dur ki, O yüce Allah'tır ki bütün göklerde ve bütün arzlarda (hayat olan âlemlerde yarattığı) her şeyi katından sizlerin (insanların) emrine musahhar kıldı. Muhakkak ki bunda düşünen bir kavim için âyetler vardır."* (Casiye, 45/13) gibi ayetlerle verilmektedir. Zorlutuna'nın "Benim İçin" isimli şiiri, insan ve âlem aksettirmektedir:

"*Benim için mi yarattın bu dünyayı Allah'ım,*

Dağlar böyle gönlümce yeşil,

Denizleri ışıl ışık...

Gönlümce serin, Gönlümce sıcak..." (Zorlutuna, 2008: 152)

Yukarıdaki mısralarla her şeyin kullar için yaratılmış olduğu inancı dillendirilir. İslam inancında yaratılanların en üstünü olduğu bilincinde olan insanın, bu bilinçle Allah'a şükretmesinin önemli olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır. Şiirde de buna uygun olarak *"Niyaz dolu, haz dolu gökler ve yer;/ Şükürler sana Allah'ım şükürler"* (Zorlutuna, 2008: 153) denilmektedir. "Arz-ı Hâl" şiirinde de aşıkla maşuk arasındaki ilişkinin değişik bir

yönü verilir. Nefsini yok ederek mutlak sevgiliyle birlikte olmak arzusunda olan aşık, Allah'a ulaşma yolundaki engellerin bitmemesinden dolayı hissettiği çaresizliği yansıtmaktadır. Şiirsel ben bu doğrultuda "seyr ü sülûk" serüveninde ömrünü tüketmiş olmasına rağmen yine de vuslata erememesinin acısını *"Yollarda ömür tükettim,/ Sandım ki kapına yettim./ Nettimse kendime ettim/ Ben sana ne ettim efendim?"* (Zorlutuna, 2008: 153) diyerek belirtir.

Anadolu kültürü ve edebiyatına hayran olan Halide Nusret Zorlutuna'nın, Allah aşkı yanında Hak âşığı olan Yunus Emre'ye özel bir önem verdiği şiirlerine yansımaktadır. "Yunus'un Yollarında" şiirinde *"Allah'ın aşkına bir türlü kanamıyorum!"* diyen şiirsel benin, *"Avareyim aşkın illerinde ben,/ koşarım Yunus'un yollarında ben"* (Zorlutuna, 2008: 87) diyerek kendisinin de Yunus Emre gibi Hak aşığı bir şair olduğunu belirtir. "Bir Görün" şiirinde de Yunus Emre'ye yer veren Zorlutuna, Yunus Emre'yi görmeyi ve pîrim diye seslendiği Yunus'a ulaşmak istediğini belirtir. Şiirin ilk dörtlüğünde *"Senden gayri kimse yâr değil bana,/ Bir görün Yunus'um, görmek dilerim!"* (Zorlutuna, 2008: 88) diyen Zorlutuna'nın Yunus Emre'ye "Yunus'um" diye seslenmesi ayrı bir önem vererek Yunus'a yaklaştığını hissettirir. Kendisine pir olarak Yunus'u seçtiğini de aşağıdaki mısralarla dile getirir:

"*Yıllardır koşarım izinde, pirim,*

Ağlamak isterim dizinde, pirim

Bulamazsam bu yer yüzünde, pirim,

Kanatlanıp göğe ermek dilerim." (Zorlutuna, 2008: 88)

Ayrıca Yunus Emre'ye kavuşabilmek için ölüme razı olduğunu da "Kanatlanıp göğe ermek dilerim." mısraıyla ifade eder. Şiirin son dörtlüğünde de vasıl olmak istediği kişinin yaratıcıdan önce pîri olduğunu belirten şiirsel ben, "*Rüzgar ol, şafakta alnıma sürün;/Bulutlara sarın, mehtaba bürün;/ Görün bana, pirim, bir kere görün!/ Vuslatın gülünü dermek isterim"* (Zorlutuna, 2008: 88) diyerek yansıtır. Şiirsel benin bu tutumu, tasavvufta pîrin varlığında fenâya kavuşma anlamında kullanılan "fenâfil-şeyh"i hatırlatması açısından önemli görünmektedir. Yunus'a seslenilen diğer bir şiir "Yunus'a Hasret"te de pîrden, Allah'a ulaşmak için yardım beklenildiği hissettirilir:

"Seni Rabbe erdiren sabrından bana da ver!

Sonsuz feragatinin büyük sırrını göster,

Bu içimde kaynayan cehennem cennet olsun!" (Zorlutuna, 2008: 89)

Tasavvuf ehline has olan sabır ve hoşgörüyü isteyen şiirsel ben, Rabbe ulaşmak için pîri olarak gördüğü Yunus Emre'nin yardımını ister. "Sana Geldim Yunus'um" isimli şiirinde ise Yunus Emre'yi, Allah'a kavuşma yollarını açan bir mürşit olarak gördüğünü ifade eder:

"*Hey Yunus'um sana geldim.*

Selâm verip selâmı aldım,

Varlık ummanına daldım

Yoklukta yok olanlarla" (Zorlutuna, 2008: 159)

Dörtlükte "varlık ummanı" ve "yoklukta yok olanlar" diyerek varlık-yokluk arasındaki tezatlıktan da yararlanan Zorlutuna, yokluğu "vahdet" makamına ulaşarak "fenâfillah"a kavuşma olarak değerlendirir. "Yoklukta yok olanlarla" mısraında da görüngüler âleminden bakılınca yokluk olarak görünen "öte âlem"e ulaşarak aslında mutlak varlıkta var olanları kasteder. Bunu anlatırken de varlığı geleneğe uygun şekilde "umman" olarak sembolleştirir. Şiirin ikinci dörtlüğünde ise tasavvufun amacı olan nefsini öldürmeye niyetli olan şiirsel ben, şiirin devamında Yunus'un müridi olma isteğini belirtir:

Nefsime kefen biçeyim,

Yol ver öteye geçeyim

Bir dolu da ben içeyim

Peymanesi dolanlarla (Zorlutuna, 2008: 159)

Şiirsel ben, "Nefsime kefen biçeyim" diyerek pirden seyr ü sülûk yolunda yardım beklediğini hissetirir. Şiirin son mısralarında ise "vahdete kavuşma"yı, gelenekteki "şarap içme"den yararlanarak ifade eder."Yine O! Daima O!" isimli şiirinde de Yunus Emre'nin ünlü ilahisinde geçen *"Ben yürüdüm yana yana ışk boyadı beni kana"* (Yunus Emre, 1972: 159) mısralarına alıntı yaparak tırnak içinde *"Aşk beni yandırdı, boyadı kana"* diyen Zorlutuna, Yunus Emre'ye olan sevgi ve hürmetini tekrar ifade ederek *"Pirim, bin gönülle âşıkım sana!"* (Zorlutuna, 2008: 89) der.

Yunus Emre'nin Karaman'daki türbesini ziyaret eden Zorlutuna, bu tesirle kaleme aldığı "Yunus Emre'nin Türbesi"nde *"Semaya kalkan eller döner sonunda sana,/ Demir*

parmaklıklara sarılır yana yana." (Zorlutuna, 2008: 90) diyerek seslenir. Zorlutuna'nın şiirinde, kültürel bellek mekânı olan Yunus Emre türbesine yer verilmesi de Yunus Emre'nin kendisi için önemini göstermesi bakımından mühimdir ve türbede hissettikleri ona tasavvufu ve onun dünyaya bakış açısını hatırlatmaktadır.

Zorlutuna, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde en çok hakkında en çok göndermede bulunulan mutasavvıflardan biri olan Mevlânâ'ya da şiirlerinde yer vermiştir. Bu şiirlerinden biri "Çağır Beni Işıklara"dır:

"Gene yola düşmek gerek

Hasretin yaman efendim!

Köz oldu sinede yürek

'Ah' duman duman, efendim" (Zorlutuna, 2008: 154)

Yukarıda yer alan "Ah", tasavvuf açısından önemli bir nidadır. Arap alfabesindeki "Elif" ve "güzel He"nin Allah'ı sembolize etmesi bakımından, "ah" nidasıyla sâlikler hem Allah'ın adını zikretmiş olurlar hem de Allah'a ulaşmak için çektikleri aşk acılarını ifade etmiş olurlar. Şiirde de "Âh" denilerek pîrden medet umulmaktadır. Bu bakımdan Allah'a ulaşmada kendi çabasını yetersiz hisseden salikin pîrine sığınması *"Çağır beni ışıklara/ Mevlânâ! Aman efendim"* (Zorlutuna, 2008: 154) denilerek verilir. Mevlânâ'ya da Yunus Emre'ye hitap ettiği gibi "efendim" (Zorlutuna, 2008: 154) diye seslenen şiirsel ben, "vahdet" makamına ulaşan Mevlânâ'yı "tayy-ı zaman" inancıyla birlikte ele alarak *"Şimdi hep seninle dolu/ Zaman ve mekân, efendim!"* (Zorlutuna, 2008: 154) der. Her yerde Mevlânâ'dan bir etki bulunduğuna inanan şiirsel ben, "fenâ-yı pir" inancına uygun olarak da pîri olarak gördüğü Mevlânâ'yı her yerde ve her şeyde bulmaktadır:

"Her yaprakta gül nefesi,

Rüzgarlarında ney sesi.

Bu yer aşıklar Kâbe'si

Aşkıma vatan, efendim!" (Zorlutuna, 2008: 154)

Bu dizelerle her yaprak hareketi Mevlânâ'nın "gül nefesi", Rüzgarların sesi Mevlânâ ve Mevlevilikle özdeşleşen "ney sesi", Mevlânâ'nın dergâhı ise "aşıkların Kâbe'si" olarak imlenir (Zorlutuna, 2008: 154). Zorlutuna'nın "efendim" diyerek Mevlânâ'ya seslendiği bir şiiri de "Aman Efendim"dir. Şiirde Allah için yaptığı ibadetleri tek tek sayan şiirsel

ben, sevgilisi için türlü çabalar çektiğini açıklayan aşığa benzer. Bu bağlamda Mevlevi kültüründeki âyinler ve uygulamalardan da yararlanarak ibadet etmenin de ötesine geçtiğini vurgular:

"*Bendim Sema'da dolanan*

Bendim orada ney çalan,

Parmakların uçlarından

Nuru alıp bendim" (Zorlutuna, 2008: 155).

Bu mısralarla Conneton'un bedensel pratiklerin kültürel bellek için önemini belirten görüşlerinin de bir örneği verilmiş olur. Şiirsel ben, bedensel pratik olan ritüeller, "semâ" ve "ney çalma"yı kültürel belleği hatırlamak için şiirine taşır. Bu ritüelleri gerçekleştirerek belleği canlı tutmayı, onun bir parçası olmayı hedefler. "Gönül" şiirinde ise Mevlânâ'ya olan duygularını dile getirir:

"*MEVLÂNÂ'sın, gönüllerin sultanı,*

Âşıklar Kâbe'si, aşkın vatanı.

Efendim!... Devletlim!... Cânımın cânı!

Hüsnüne ezelden pervane gönül." (Zorlutuna, 2008: 156).

Şiirde Mevlânâ "gönüllerin sultanı", "Efendim!... Devletlim!... Cânımın cânı!" ifadeleriyle bir sultan olarak nitelenir. Ayrıca Mevlânâ'nın aşıkların Kabe'si olarak görülmesi de onun tasavvuf ehli olmasını, özellikle de Mevleviler için önemini yansıtır. "Mevlânâ" isimli şiirinde de Mevlânâ'ya duyduğu sevgiyi ve ona kavuşma isteğini ele alan Zorlutuna, *"Yıllardır kapında bekler bu benden./ Keremkâr sultansın, Efendimsin sen!"* (Zorlutuna, 2008: 157) demektedir.

Halide Nusret Zorlutuna'nın Cumhuriyet'ten önce yazılan 1921 tarihli "O Dergâh" ve 1961 tarihli "Yıkılmış O Dergâh" isimli iki şiiri, onun tasavvufu hangi açıdan ele aldığını ya da hangi kavram, terim ya da kişilere yer verdiğini göstermesinden öte tasavvufi/ mistik kültürün etkisinden uzaklaşan toplum hakkındaki görüşlerini yansıtması bakımından da önemli görünmektedir. 1921'de yayımlanan "O Dergâh"ta *"Biz o dergâha vasıl olmak için/ Geçeriz belki ayrı yollardan"* (Zorlutuna, 2008: 168) ve *"Sonra bir gün umulmayan bir ân/ Soluyorken bütün emellerimiz/ Dağılır ansızın keder hüsran/ Birleşir orda yorgun ellerimiz"* (Zorlutuna, 2008: 168) diyerek "dergâh"ı bir "toplanma" ve

toplumsal irtibatı sağlayan bir mekân olarak gördüğünü belirtir. Bu manada toplumsal birlikteliği sağlayan dergâh sayesinde gruba aidiyeti de sağlanmaktadır. Bu hatırlama mekânı, kültürel belleğinden uzakta kalan birey için şifa kaynağı olarak da görülmektedir:

"Ruhu sermest eden o dergâhın

Bir şifadır. Havası elbette

Bir şifadır. Ölüm de olsa ne gam" (Zorlutuna, 2008: 169)

1961 yılında kaleme aldığı "Yıkılmış O Dergâh"ta değişen kültürel hayat "*Bir yarasa kanat çırptı karanlıkda/ Gitti gider…"* mısralarıyla verilir. Dergâhların yıkılmasıyla ait olduğu kültürel, toplumsal bellek alanından uzaklaşan şiirsel ben, "yalnız" tek kaldığını düşünerek *"Engin dualar içinde yapyalnız…/ Birleşir yorgun ellerimiz, diyorduk, hani, /birleşmedi"* (Zorlutuna, 2008: 169) der. Ayrıca bu mısralarla 1921'deki "O Dergâh" şiirini de hatırlatan şiirsel ben, artık eskiden dergâhların sosyal hayattaki rolü olan "toplama" görevini yerine getiren bir yapının kalmadığını, dergâhların kapanmasıyla bireyleri birbirine bağlayan unsurun ortadan kalktığını ifade eder. Bu durumdan hissettiği derin mutsuzluğu ise *"Biz ölemedik, yazık, biz ölemedik vaktinde/ Güzel masalımız öldü,/ Dillerde/ Yaşamayacak…"* (Zorlutuna, 2008: 169-170) mısralarıyla dile getirir ve dinî tasavvufi bakış açısıyla şekillenen toplumsal yapının yitimini "Güzel masalımız öldü" diyerek ifade eder. Bu bakımdan Zorlutuna, halk şiirinden gelen etkileri ve kendi dinî-tasavvufi duyarlılığını şiirlerinde birleştirerek yansıtmaktadır.

Ziya Osman Saba (1910-1957), döneminde yaygın olan büyük sosyal meselelerden ziyade, gündelik hayatı ve küçük mutlulukları şiirine taşımasıyla tanınan isimlerdendir. Şiirlerinde ölüm temasını da sıklıkla kullanan şairin, Allah'a teslimiyet duygusu da şiirlerinde yer almaktadır. Miyasoğlu, Saba'yı *"Küçük adamın ve orta halli vatandaşın günlük hayatından yola çıkarak çocukluk dünyasına özlemi, Tanrı ve ahiret düşüncesini ele alan"* (Miyasoğlu, 1987: 7) bir şair olarak değerlendirir. Saba'nın şiirlerinden ve Miyasoğlu'nun ifadelerinden yararlanarak onun şiirlerini, tasavvuf/mistikten çok Allah'a teslimiyet duygusu içinde değerlendirmenin mümkün olduğu görünmesine karşın, tasavvufi/mistik düşüncede de yer alan "her şeyde Allah'ı görme", "Allah'ın verdiği dert ve kederden çok Allah'a kavuşmayı önemseme" gibi eğilimlerin de şiirlerinde dikkat çektiği görülür.

"Ahret", Saba'nın hayata ve ölüme karşı yaklaşımı yaklaşımını ele alan şiirlerinden biridir:

"Bu garip dünyada ben yadırgadım yerimi...

Yıllardan sonra bir gün, görüp çektiklerimi,

Tanrım bir meleğine emredecek: "Yetişir!"" (Saba, 2014: 4)

Bu mısralarla şiirsel benin, dünya hayatını bir yük, bir çile olarak görürken ölümü bir kurtuluş olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Şiirde ölümü arzulayan, bu tutuma eşlik eden *"Oraya geçmek için aşacağım bir eşik*" (Saba, 2014: 34) mısraında geçen "eşik" ve *"Bir el gözlerimdeki perdeyi sıyıracak"* (Saba, 2014: 34) mısraında yer alan "perde" sembolüyle tasavvuf/mistikte gerçek âlemin görüngüler dünyasından çıkınca görülebileceği görüşüne yer verilmektedir. Şiirde Saba'nın "hayat"ı ve "ölüm"ü algılayışında, tasavvufi/mistik düşünce dâhilinde hayatı bir yük olarak ölümü ise yaratıcı ile birlikte olmak, hatta sevgiliye kavuşmak olarak gören tasavvufi düşünce ile paralellik görülmektedir. Ölüm teması bağlamında ele alınan bu yaklaşım, pek çok şiirde yinelenmektedir. Onun bu bağlamda ele alınabilecek çok sayıdaki şiirlerinden biri de "Rabbim, Nihayet Sana" ismini taşımaktadır. Şiir *"Rabbim nihayet sana itaat edeceğiz"* (Saba, 2014: 37). mısralarıyla başlamaktadır. Ölümü Allah'a ve sevdiklerine kavuşma vesilesi gören şiirsel ben, ölüme karşı duyulan hevesi belirtir:

"*Gece değmemiş sema, dalga bilmeyen deniz,*

En güzel, en bahtiyar, en aydınlık, en temiz

Ümitler içindeyim, çok şükür öleceğiz..." (Saba, 2014: 37).

Ziya Osman Saba, bu teslimiyet duygusuyla ölümü sevinçle karşıladığı gibi sahip olduğu hiçbir şeyi kendine ait görmemesiyle de tasavvuf/mistisizmin bakış açısına yaklaşır. Şairin "Emanet" isimli şiiri bu açıdan ele alınabilecek şiirlerindendir. Şiirde *"Geri vereceğiz hepsini.../ Bunca yıllık vücudumuz; el, kol, ayak"* (Saba, 2014: 133) mısralarıyla her şeyin geçici olduğu ve her şeyin asıl sahibinin yaratıcı olduğu vurgulanır. Allah'la ilgili bakış açısında, geleneksel Müslüman alışkanlıklarının tesirini çok fazla İslamî vurgu yapmadan paylaşan Saba'nın, tasavvuf/mistisizmin sınırlarına en çok yaklaştığı şiirlerinden biri de "Bir Şey Var" isimli şiiridir. Hayatın her zerresinde hissedilen ama tam olarak zihinle kavranamayan bir şey olduğunu hisseden bireyin duygularının anlatıldığı şiirde insanın etten, kemikten ötesi olduğu şiirde *"Bir şey... Görünmez ama apaşikâr, / Belki dışımızda, belki içimizde* (Saba, 2014: 145) denilerek ele alınır. Saba'nın şiirlerinde tasavvuftan ziyade metafizik eğilimden doğan bir mistik

eğilimin etkili olduğu görülmektedir. Ölüm, yaratılış gibi metafizik konu ve temalarda, Saba'nın kültürel birikim ve bellekten yararlandığı görülmektedir.

Şiirde geleneğin önemi üzerinde duran isimlerden biri olan **Behçet Necatigil** (1916-1979), şiirlerinde ve düzyazılarında geleneğin mevcut durumla ilişkilendirilerek kullanılması gerektiğini belirterek kendi nesli içinde, klasik Türk edebiyatının sanat zevkinin de yabana atılmaması gerektiğini dillendiren sanatçılardan biri olmaktadır. Onda geleneksel sanata olan saygının sebebinin geçmişi diriltme isteğinden öte, geçmiş ve mevcudun birleşerek milli olanı meydana getirdiği inancı olduğu görülmektedir. Necatigil şiirle ilgili görüşlerini kaleme aldığı *Bile/Yazdı*'da, nasıl bir şiir istediğini belirtir: *"Şiirime beni ben eden eşyalardan, evlerden, insanlardan silinmez gölgeler düşsün; ortak yaşamalardan yerli bir hava girsin isterdim.Yazdıklarım kendi büyük değerlerimizden, yüzyıllardan bu yana sürüp gelen diri sözcüklerden, deyimlerden, söz ve edebiyat sanatından beslensin isterdim."* (Necatigil, 2013: 1258) ifadeleri ile bugünde geçmişi yaşatmayı önemsediğini belirtir. Bu açıdan ait olma, bir kültürün parçası olma ve onu devam ettirme isteğini ortaya koyar. Behçet Necatigil'le özdeşleşen dil ve Türkçe hassasiyeti de onun, geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiye verdiği değeri yansıtır. *"Yazı sanatları içinde en millî olanı şiirdir."* Bu yüzden şairin birçok noktada eskiye yaslanması gerekir diyen Necatigil, kullanılagelen eski sözcüklerin çoğunda denenmiş değerler yattığını, onların eski kervanlar gibi eski şiirlerden, şairlerden sesler taşıdığını belirtir (Necatigil, 2013: 1259).

Necatigil'in hayatı sanatı ve eserlerini inceleyen Nurullah Çetin, Necatigil'in şiirlerinde bulunan metafizik temadan bahsetmekte ve bu temanın Allah, kader ve ölüm etrafında şekillendiğini belirtmektedir. Ayrıca Çetin, Necatigil'deki bu metafiziksel tesirin nedenlerini de açıklar:

> *"Babası müftü olan ve ailesinden belli bir dinî kültür alan Behçet Necatigil, Allah'a inanır ve dinî bazı bireysel ve sosyal değerleri benimser. O, şiirlerinde felsefî anlamda Allah'ın varlığını ya da yokluğunu tatışmaz 'Allah' kavramına Türk dilinin ifade imkânları içinde bir dil malzemesi olarak yer verdiği gibi onu bilinçli olarak dinî bir anlam yükleyerek kullanır."* (Çetin, 1997a: 134-157).

Bunun yanında Necatigil'in bazı şiirlerinde tasavvuf/mistisizme yöneldiği, özellikle de tasavvuf açısından önemli şairlerin şiirlerine yaptığı hatırlamalarda, kültürel bellek çerçevesindeki hatırlatma figürlerindenden yararlanarak kültürel belleğe bağlanma ve bir

parçası olma eğiliminde olduğu hissedilir. Bu şiirlerinden biri olan "Sahipsiz Gölgeler"de, tasavvuf/mistisizm dışında da sıklıkla ele alınan dünyanın geçiciliği ve önemsizliği teması, tasavvufi edebiyatın önemli isimleri Aşıkpaşa ve Yunus Emre'den alıntılarla birlikte ele alınarak şiir tasavvufi/mistik çerçeveye dâhil edilir. Şiirde *"Aşıkpaşa öğretti:/"Acı dirliğim isteyen/ Tatlı dirilsin dünyada..."*(Necatigil, 2013:179) mısraları ile Aşıkpaşa'dan alıntıya yer veren Necatigil, tasavvufi kültüre uygun mısralarla aşkın güce kavuşmak için acı çekerek tüm dünya nimetlerinden uzaklaşmayı hedefleyen görüşe yer verir. Yunus Emre'nin *"Bir hastaya vardun ise bir içim (su) virdün ise"* (Yunus Emre, 1972: 155) mısraını alıntılayarak "*Bir hastaya vardın ise/ bir yudum su verdin ise/Yunuuus Yunus"* (Necatigil, 2013: 179) mısralarına yer verir. Kendisine ölümün hissettirdiklerine açılan bir kapı olan bu mısralardan sonra *"Gece vakti ev uyur, biz soğuk-ıssız/Odalarda oturur,/ Ölümler, toprak, sahipsiz gölgeler..."* (Necatigil, 2013: 179). Böylelikle şairin, "ölüm" gibi metafizik bir temayı düşünürken kültürel belleğin taşıyıcısı olan isimlerden yararlandığı görülür. Yine benzer bir şekilde "Ölü" şiirinde de Şeyh Galib ve onun ünlü eseri *Hüsn ü Aşk*'tan alıntı yapılarak *"Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla"* (Necatigil, 2013: 300) mısraı ile şiire başlanır ve şiirde *"Gider yol bir Galib'e, Yunus'a/ ama bu ne çok ölü ağlar güç."* mısralarıyla "ölüm" Yunus ve Galib'le tasavvufi açıdan ilişkilendirilerek yinelenir.

Necatigil şiirlerinde kültürel belleği hatırlatan ehl-i tasavvufu modernlik eleştirisi içinde kullanır. Tasavvufta yürüyen dervişlerin ismi olan "abdal"ın modern hayatla olan tezatlığı, "Abdal" isimli şiirde yer bulur:

"*Yürür asfalt ovalarda abdal.*

Vitrinlerin düşen kepenklerinde

Hep hüzün çeşmeleri: lambalar. "(Necatigil, 2013: 307)

Modern hayatın simgeleri "asfalt", "vitrin", "lamba" yürüyen abdal için birer "hüzün çeşmesi"ne dönüşür. "Asfalt", "vitrin"le oluşturduğu tezat içinde *"Nerde bu leylâ, aslı nerde?"* (Necatigil, 2013: 307) diye sorulan şiirde, geçen zaman ve değişen zamandan azade gibi görünen "abdal"ın konumu dikkat çeker. Abdal değişen her şeye kayıtsız olarak şiir boyunca "fener", "lamba", "ateş" ile ilahi aşkın ışığını aramaya devam eder.

Şiirlerinde tasavvufun ünlü isimleri etrafında oluşan anlatılara da yer veren Necatigil, bu şiirlerinden biri olan "Abdal Musa"da Abdal Musa'nın mucizeleri etrafında anlatılan menkıbeye göndermede bulunur. Bu menkıbeye göre ava çıkan Alanya Beyi'nin

oğlu Gaybi ya da bilinen ismiyle Kaygusuz Abdal bir geyiği okuyla vurur. Kaçan geyiğin Abdal Musa'nın Tekkesine kaçtığını gören Gaybi, içeri girip avladığı hayvanı isteyince Abdal Musa, kendi kol altından kanlı oku çıkarıp Gaybi'ye vermesi üzerine beyin oğlu her şeyi bırakarak Abdal Musa'nın müridi olur (Azamat, 2002: 74). Necatigil, bu menkıbevi anlatıyı hatırlatır:

"*Bir sürek avında*

Ölüsünü görmeye gelirler,

Abdal musa demişler

Bağrına saplı oku

Çıkardı verdi geri." (Necatigil, 2013: 486)

Şiirin son dizeleri ise içinde hiç sönmeyen bir ateş olduğuna inanılan, Abdal Musa'nın tekkesine davet gibidir:

"Bu söz ibret sözüdür

Ârifler ocağında

Yanar özge bir ateş

O ateşin dilleri,

Hele bir gel beri" (Necatigil, 2013: 486)

Yukarıdaki mısraları, geçmişte kalan tasavvufi kültür ile ilgili bir hatırlatma olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Şairin özge bir ateş olarak değerlendirdiği Abdal Musa tekkesine dair yaptığı hatırlamayı ve bu bağlamda "Hele bir gel beri" diyerek yapmayı amaçladığı canlandırmayı, tasavvufi kültürünün geneline dair bir hatırlama/hatırlatma olarak yorumlamak mümkündür. Fakat Necatigil şiirlerinin geneline bakıldığında, tasavvuf/mistisizme bilinçli bir hatırlatma amacıyla değil, daha çok metafizik bağlamında yararlanılan bir bellek alanıyla ilgili hatırlamalar olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde hiçbir akım ve topluluğa mensup olmadan bireysel konuları özellikle de aşkı işlediği şiirleriyle tanınan, ayrıca Cumhuriyet döneminde rubai şairlerinden de biri olan **Ümit Yaşar Oğuzcan** (1926-1984), bu mecradaki şiirlerinde tasavvufi/mistik eğilime yer vermektedir. Oğuzcan, rubaileriyle

hem metafiziksel konulara değinmiş hem de genel olarak aşk teması bağlamında yazdığı şiirlerine, yaratıcıya yönelik aşkı da eklemiştir. Oğuzcan'ın metafiziksel sorulara yer verdiği "Bin Bir Güneşin Doğduğu Bahçedeyiz" isimli şiirinde şiirsel ben, yaratılışla ilgili sorular sorarak "*Hâlâ soruyor gözlerimiz Allah'a/ neydik biz o âlemde? Bu âlemde neyiz"* (Oğuzcan, 2017: 26) der. Onun bu mahiyetteki şiirleri yanında, tasavvufi/mistik etkinin yoğunlukla hissedildiği rubai ve dörtlüklerinden biri olan "*Bir Gün Ne O Ermiş Ne de Bilmiş Kalacak"* şiirinde *"Mahşer günü sevmişle sevilmiş kalacak"* (Oğuzcan, 2017: 37) diyen Oğuzcan, tasavvuf/mistisizm dâhilinde Allah ve kulun arasındaki aşk ilişkisine göndermede bulunarak *"Boşlukta dağılmış yok olurken her şey/ Mahşer günü sevmişle sevilmiş kalacak"* (Oğuzcan, 2017: 37) demektedir. Bu bağlamda Allah'la kul arasındaki ilişkiyi ilahi aşka dayandırarak açıklayan tasavvuf geleneğinden yararlanır. "Esrarımız Ermişlere Malum Olsun" da tasavvuf/mistisizm dâhilinde dışardan kimseye açık olmayan, sadece kul ve aşkın güç arasında bir sır olan, ilahi aşka gönderme yapılarak *"Esrarımız ermişlere malum olsun/ Hamlar bu sezişten yine mahrum olsun"* (Oğuzcan, 2017: 72) denilmektedir. Böylelikle bir gruba üye olmayı ifade eden bu mısralarla "hamlar" ve "ermişler" arasına da bir ayrım konulmaktadır. Oğuzcan, tasavvuf/mistikte sıklıkla yer verilen ölümü bir düğün gibi karşılama eğilimine "Sensiz Doğacak Günleri Akşam Biliriz" şiirinde değinir:

"Sensiz doğacak günleri akşam biliriz

Her zevki keder, neşeyi hep gam biliriz

Mümkünse kavuşmak sana bir gün, bil ki

Biz yalnız o eşsiz günü bayram biliriz." (Oğuzcan, 2017: 147)

Yukarıdaki dörtlükte, tasavvuftaki ölüme olan yaklaşım yinelenmektedir. Böylelikle Allah aşkı dışında, her türlü dünyevi zevke kayıtsız kalmayı gerektiren tasavvuf/mistik öğretisine uygun bir şekilde davranan şiirsel benin, sadece ölünce yani "eşsiz gün"de mutlu olabileceğini ifade eder. Tasavvufta yaratılış inancına göre insan mutlak güçten koparak dünyaya gelmiştir ve yeniden ona dönmek için uğraşmak insanın görevidir. Oğuzcan'ın da "Senden Koparak Bir Yere Geldik Tanrım" isimli şiirinde bu inanca uygun olarak görüngeler dünyasının mutlak güçten koparak oluştuğu "*Senden koparak geldik tanrım/ Doğduk, yaşadık, makbere geldik/ Tanrım Milyon sene geçmiş gibi biz var olalı"* (Oğuzcan, 2017:146) mısraları ile ele alınır. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın, tasavvufun

sınırlarından çıkarak mistiğe yöneldiği "Tutuşup Yanmayı Bir Din Bilir Olduk Tanrım" isimli şiirinde de görülmektedir. Bu bağlamda Oğuzcan, aşkı bir din olarak görmektedir:

"Tutuşup yanmayı bir din bilir olduk Tanrım

Yine yanmak dileriz sanma yorulduk Tanrım

Aşka taptık diye korkutma cehennemle bizi

Biz o âlemde asıl cenneti bulduk Tanrım" (Oğuzcan, 2017: 267)

Şiirde Allah aşkının her türlü dinin dışında, başka bir inanç olarak sunulduğu görülmekte, bu bağlamda aşka tapılmaktadır. Bu bakımdan aşk ateşiyle yanma da bir din olarak şekillenmektedir.

Ümit Yaşar Oğuzcan şiirlerinde, tasavvuf/mistisizmin en çok gönderme yapılan isimlerinden biri olan Mevlânâ'ya da yer verdiği görülmektedir. Mevlânâ bağlamında kaleme aldığı "Gelmez Daha Hiç Öylesi Bir Mevlânâ" isimli şiiri "Mevlânâ'nın ruhuna" ithafla başlar:

"Gelmez daha hiç öylesi bir Mevlânâ

İnsanlığa sonsuz yetişir Mevlânâ

Hep aynı çağıltıyla o kaç yüz senedir

Coşmuş, akıyor, sanki nehir Mevlânâ (Oğuzcan, 2017: 78)

Kolektif bellek içinde önemsenen nesiller arası canlı bağı "Hep aynı çağıltıyla o kaç kaç yüz senedir" diyerek vurgulayan Oğuzcan, Mevlânâ'yı akan bir nehir olarak imler. Oğuzcan'ın Mevlânâ için kaleme aldığı bir şiiri de "Dünyaya Üç Ölmez Kişi Gelmiş Biri O" ismini taşımaktadır. Oğuzcan'ın Mevlânâ'nın yedi yüzüncü ölüm yıldönümünü için kaleme aldığı bu rubaide, Mevlânâ'nın manevi açıdan ölümsüzlüğü ifade edilir:

"*Dünyaya üç ölmez kişi gelmiş, biri o*

Çağdan çağa şîrin uzayan zinciri o

Bilmem yedi yüz yıl mı geçen, bir gün mü

Her an o kadar sağ, o kadar dipdiri o" (Oğuzcan, 2017: 67).

Bu bağlamda yine nesiller arası canlı bağ vurgulanarak Mevlânâ'nın "sağ" ve "diri" olduğu belirtilir. Böylece bellek taşıyıcısı olan Mevlânâ ile tasavvuf/mistisizm dâhilinde bir hatırlamaya yer verilir. Oğuzcan şiirlerinde kültürel belleğin, metafizik sorular ve özellikle ölüm ile ilişkili olarak hatırlandığı görülmektedir.

Türkçe hassasiyeti ve hecedeki başarısıyla tanınan **Cemal Safi** (1938-2018) geleneğe önem veren isimlerdendir. Kendisi de sanatını kültürel belleğe ne denli yaslandığını, "Tarzım" isimli şiirinde kaleme alır:

"*Geleneği yaşatmak görevim kadar arzum,*

Aruz sünneti arzım, hece vezniyse farzım

Zordan vazgeçmedim, kolaya kaçamadım

Ecdadıma saygımdır şiirde nazım tarzım" (Safi, 2018:4)

Şiirlerinde hece veznine yer vermesinin sebebini "Ecdadıma saygımdır şiirde nazım tarzım" diyerek belirten Safi'nin, şiir dilindeki hasassiyeti de onun şiirlerindeki önemli özelliklerdendir. Bu sayede 2003'te TDK tarafından, Türkçeyi en başarılı kullanan şair olarak ödül alan Safi'nin, dil kullanımını gelenekle ilişkilendirmek için beslendiği kaynaklara da dikkat etmek gerektiğini ifade eden Ayfer Yılmaz, onun gelenekle ilişkisini bu açıdan yorumlar: *"... Cemal Safi, klasik ve geleneksel şiirimize ait kaynaklardan beslenmektedir. Manada zenginliği sağlamak için telmih, istiare, mecazlar en fazla ihtiyaç duyulan söz sanatlarıdır. Şiirlerde özellikle halk hikayeleri ve şiirlerinde adı geçen isimlere telmihle şiirde manayı zenginleştirdiği görülür."* (Yılmaz, 2007:135).

Şiirlerinde tema olarak aşka öncelikli bir yer verdiği görülen Cemal Safi'de, aşkın beşerî aşktan ilahi aşka kadar geniş bir kapsamda ele alındığı görülmektedir. İlahi aşka yönelen "Kainatın Ulu İmparatoru" isimli şiirinde Safi, Allah'a seslenir:

"Cemâline sığındım haşmet-i celâlinden

Sana meftun gönlümü fani sevdadan koru

Nar-ı hicranla yandım memnu aşk melâlinden

Son olsun, Kainatın Ulu İmparatoru" (Safi, 2018: 17)

Yukarıdaki mısralarla hem yaratıcıya ulaşmak için bir basamak olan beşerî aşktan kurtularak aşkı sadece ilahi boyutuyla yaşamak istediğini belirtir hem de yaratıcıyı

"İmparator" olarak imler. Her şeyi yaratan ve iyi kötü her şeyi kapsayanın Allah olduğunu ifade eden şiirsel ben, Allah'tan *"Affet ya Kainatın Ulu İmparatoru!/ Rahmet ya Kainatın İmparatoru!"* (Safi, 2018: 17) diyerek özür diler. Şairliği için de yaratıcının lütfunu bekleyen Safi, "*İlham-ı ilahi sen de okyanus/ Damlana talibim ey yüce Yunus..."* (Safi, 2018: 17) diyerek ilahi aşkın en önemli şairlerinden olan Yunus Emre'ye benzemek istediğini ifade etmektedir. Beşerîden ilahiye uzanan aşkı ele alan bir şiiri de "Senden Sonrası"dır. Bu şiirde şiirsel ben bütün benliğiyle aşık olduğu beşerî aşkına seslenmekte ve ondan sonrasının artık ilahi aşk olduğunu belirtmektedir:

"*Aşkın hududunu aştı muradım,*

Maksuda varıştır senden sonrası.

Erenler katına belki bir adım,

Belki bir karıştır senden sonrası" (Safi, 2018: 22)

Kaleme aldığı dörtlüklerin her birinde yinelenen bu seslenişe Mevlânâ, Yunus Emre ve Karacaoğlan gibi aşklarıyla ünlenen isimleri de ekleyerek kültürel belleğe yaslanır:

"*Bir gonca Bakî'nin gül destesinden*

Bir yudum sakînin sır testisinden

Yüce Mevlânâ'nın "gel" bestesinden,

Feyz alış veriştir senden sonrası..." (Safi, 2018: 23)

Böylelikle beşerî aşktan ilahi aşka geçişte tasavvufa da yer verdiği görülen Safi Mevlânâ'yı da "yüce" sıfatıyla ele alır. Safi, Yunus Emre'ye de tasavvufi/mistik bağlamda değinir:

"Yumup gözlerimi yalana dolana,

Açtım can evimi gerçek olana:

Elif'i bırakıp Karacaoğlan'a,

Yunus'la yarıştır senden sonrası!..." (Safi, 2018: 23)

Bu mısraları halk edebiyatında şiirleriyle beşerî aşkın en güzel örneklerini veren Karacaoğlan'dan, tasavvuf edebiyatı bağlamında ilahi aşkın en güzel örneklerini veren Yunus'a yönelişi göstermek ve böylelikle beşerî aşktan ilahi aşka geçişi yansıtmak için

kullanır. Cemal Safi "Aşıklardanız" isimli şiiriyle de tasavvufun ünlü isimlerine yer verdiği gibi kendisini de bir sûfî olarak konumlandırmaktadır:

"*Aşıklardanız*

Biz Hallacı Mansur'a yanan ışıklardanız

Mevlânâ, Hacı Bektaş, Yunuslarca pirdeniz

Biz rahman deryasında yanan aşıklardanız

Kalır mı ruhumuzda günah denen kirden iz" (Safi, 2018: 25)

Şiirde hem Hallacı Mansur, Mevlânâ, Hacı Bektaş ve Yunus Emre'den bahseden hem de kendini onlarla birlikte bir "pir" olarak gören şiirsel ben, tasavvufi aşkla tamamen günahlardan arındığını söyler.

3.2. Tasavvuf/Mistisizmin Toplumcu Gerçekçi Türk Şiiri Bağlamında Dönüşümü

Nazım Hikmet Ran'la ciddi bir çıkış yapmış olan Toplumcu Gerçekçi şiir, 1940'lı yıllardan itibaren Türk edebiyatının en belirgin yönelişlerinden biri olmuştur. Toplumcu Gerçekçilik ve tasavvufi/mistik duyarlılık ilk bakışta birbirine aykırı gibi görülse de Toplumcu Gerçekçilikte tasavvuf/mistisizmin geleneksel bağlamından farklılaştırılarak Toplumcu Gerçekçi bakış açısına uygun bir yorumla ele alındığı dikkat çekmektedir.

Toplumcu Gerçekçilikte kitlelerin kolektif bir anlayışla hareket etmeleri hedeflenmektedir. Bu hedef içinde özellikle emekçi ve köylü kesime büyük önem verildiği görülür. 1934 yılında yapılan Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde sınırları çizilen Toplumcu Gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri, halk için örnek ve rol model olabilecek "olumlu kahraman" ve "yeni insan" oluşturma eğilimidir. Toplumcu Gerçekçilikle oluşturulması istenen yeni toplum ve yeni insan modelinin önemine değinen İsmail Tunalı, Marksist estetik içinde oluşan yeni insan tablosunda, en ileri sınıf için ahlaksal, tinsel kuralları, prolateria dayanışması ve internationalizm eylemi, bilinci ve bireysel-toplumsal ilgilerin uyumuna çabalamanın ölçüt edinildiğini ifade eder (Tunalı, 2003: 119). Bu yeni insan tipi için emekçi, halkçı söylemden yararlanan Toplumcu Gerçekçilerin, toplumun hafızasında yer alan önemli kişilerden de yararlandıkları görülmektedir. Bu doğrultuda halkın tanıdığı, bildiği kahramanlarla kendi ideolojilerini anlatma yolunu seçen Toplumcu Gerçekçilerin, toplumsal bellekten yararlanmasının başlıca sebebi, ideolojilerini yabancı olarak gören insanlara bu hareketin

yerliliğini, eskiliğini ve haklılığını gösterme çabası olarak görülmektedir. Toplumcu Gerçekçilikteki geleneğin yansımaları üzerinde duran Nurullah Çetin de Toplumcu Gerçekçi şiirdeki bu eğilime değinmektedir. Çetin'e göre "*Sosyalist gerçekçi bazı şairler, işçi köylü gibi halk kitlelerini etkilemek için onların edebiyatlarını amaçları doğrultusunda kullanmışlardır. Bu bağlamda halk edebiyatlarının sesi, şekil özelliklerini, tekniğini, bazı motiflerini, üslûbunu, içeriğini kendi şiirlerinde bazen aynen alarak bazen değiştirip dönüştürerek kullanmışlardır."* (Çetin, 2012b: 42).

Her anlamda Toplumcu Gerçekçiler için bir önder ve rol model hâline gelen Nazım Hikmet, tasavvufi/mistik duyarlılık açısından da Toplumcu Gerçekçiliğin ilk örneklerini vermiş, tasavvuf/ mistisizmle Toplumcu Gerçekçiliğin irtibatını kuran kişi olmuştur. Nazım Hikmet bu kazanım etrafında şekillenen şiirlerinde, Yunus Emre, Şeyh Bedrettin gibi isimlerden yararlanmıştır.

Toplumcu Gerçekçilerdeki bu tutum, hem tarih, edebiyat ilişkisi hem de toplumsal bellek açısından ele alınmaya müsaittir. Tarih ve edebiyat ilişkisi açısından yaklaşıldığında, öncelikle tarihin ne olduğu sorusu akla gelmektedir. 20. yüzyıldan itibaren Barthes, Foucaoult gibi pek çok ismin katkılarıyla şekil değiştirdiği görülen tarih algısına göre tarihin değişmez, nesnel gerçeklerden ziyade, yorumlamaya dayandığı görüşü doğmakta, tarih ve tarihî olana bakış açısı bu görüş ışığında yeni bir yöneliş kazanmaktadır. Böylelikle tarih, tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bir diyalog olarak (Carr, 2011: 35) kabul edilmektedir. Bu açıdan tarih ve geçmiş arasında bir mesafe doğmaktadır. Tarihle ilgili görüşlerini dile getirirken geçmişle tarihin farklarına değinen Jenkins de *"geçmiş gitmiştir, tarih ise geçmiş değil, tarihçilerin geçmişten ne anladığıdır."* (Jenkins, 2011: 29) ifadeleriyle görüşlerini açıklamaktadır. Bu açıdan tarihin nesnel değil, öznel olduğunu ifade eden Jenkins, tarih diye okuyup kabul edilen kitapların, aslında yazarların kendi fikirlerinden ibaret olduğunu belirtmektedir. Ayrıca tarih algısında merkezî ve ikincil dereceye düşen milletler, toplumlar yer değiştirdiğinde, aslında bambaşka bir tarihin olacağına dikkat çekmektedir (Jenkins, 2011: 30). Bunun sonucu olarak da tarihin gerçeklerden hareket ederek olgu, olay ve belgelere dayandığı için nesnel olgularla hareket ettiğini vurgulayan görüşün yanında, tarihin devam eden bir diyalog olduğu ve aslında tartışılabilir olduğu fikrinin ileri sürüldüğü anlaşılmaktadır. Bu yaklaşımla tarih ve edebiyatın sınırları da bulanıklaşmakta, tarihin edebiyatla ilişkisi ya da tarihin edebiyata nasıl yansıyabileceği sorusu doğmaktadır. Sıdıka Dilek Yalçın, Nazım Hikmet'in Şeyh Bedreddin algısını ele aldığı makalesinde bu sorulara yönelmektedir.

Yalçın, tarih ve edebiyatın her ikisinin de anahtar kavramlarının "insan" ve "zaman" olmasına rağmen edebiyatın, tarihten farklı olarak insana nesnel ve mesafeli değil, doğrudan yaklaştığını belirtir. Bu görüşlerine ek olarak Orhan Asena'nın tarihin iki boyutlu, edebiyatın ise üç boyutlu olduğunu ifade eden görüşlerinden de yararlanarak tarihte, edebiyata göre can boyutunun eksik olduğunu vurgular (Yalçın, 2000: 161). Ayrıca edebiyat yazarının, trajik, dramatik ya da komik unsurlardan seçmeler, ayıklamalar yaparak bunu dilin imkânlarına göre düzenlediğini de ifade eder. Bunun sonucunda da "*Edebiyat yapıtlarındaki gerçek kavramı, tarih biliminde olduğu gibi genel doğruları içermez. Öyleyse bir edebiyat yazarı, tarih yazarına göre daha özgürdür*." (Yalçın, 2000: 161) diyerek edebiyatın tarihî gerçeklerle arasındaki mesafeyi dile getirir. Bu görüşler ışığında, Toplumcu Gerçekçilerin tasavvufi kişileri ele alırken kendilerine göre yorumlamalarını, tarihî kaynakları kendilerine göre seçerek ideolojik bakış açısı ile tarihî gerçekleri yeni insan modeline uygun bir şekilde dönüştürmelerini edebiyat dâhilinde bir girişim olarak yorumlamak gerekmektedir.

Toplumsal hafıza ve kültürel bellek açısından ele alındığında ise tarih ve bellek ilişkisinden söz etmek gerekmektedir. Halbswachs, bireysel belleğin, toplumsal bir yön taşıdığını belirtmekle birlikte, bireysel bellek bağlamında *"sadece zamanın bir anında gördüğümüz, yaptığımız, hissettiğimiz, düşündüğümüz şeyleri hatırlatırız, yani hafızamız diğerlerininkiyle karışmaz."* (Halbswachs, 2018a: 46) demektedir. Kolektif bellek için de gruba mensubiyeti önemsemesine karşın "*Hayatımın seyri boyunca içinde yer aldığım ulusal grup, hatırladığımı söylediğim ama sadece gazetelerden ya da olaylara doğrudan karışmış olanların tanıklıklarından bildiğim birtakım olayların tiyatrosudur."* (Halbswachs, 2018a: 46) ifadeleriyle de belleğe dahil olmamakla birlikte, kolektif bellekle ilişkili "ödünç alınmış" bir hafıza olduğundan bahseder. Halbswachs'ın tanımında, bu şekilde edinilen kolektif belleğe bir sınır çizmemesine rağmen "tanıklık" üzerinde özellikle durduğu dikkat çekmektedir. Buna göre bireyin doğrudan tanık olmasa da tanık olanlarla girdiği irtibat, bir olay hakkındaki düşüncelerin oluşmasında etkili olmaktadır. Halbswachs, "kolektif" ve "bireysel" bellek arasındaki ayrımı daha keskin ifade edebilmek için "otobiyografik" ve "tarihsel" hafıza kavramlarını kullanır. Buna göre tarihte yaşanan ve yazılan her şeyin, hiçbir tecrübe gerektirmeksizin toplumsal hafızada yer alıp almadığı sorusu akla gelmektedir. Toplumsal belleğin *"Öğrenilmiş tarihten çok yaşanmış tarihe dayandığını"* (Halbswachs, 2018a: 53) belirterek Halbswachs bu sorunun cevabını verir. Geçmişle ilişki açısından ise "nesillerle canlı bağı" önemser (Halbswachs, 2018a: 59), kolektif hafızanın en önemli farklarından birinin

onu besleyen grubun bilincinde kesintisiz bir düşünce akımı olduğunu belirtir (Halbswachs, 2018: 78). Kesintisizliğe yaptığı vurguyla tarih ve kolektif hafıza arasındaki büyük farkı izah eden Halbswachs, tarihin yaşanmış ve bitmiş olaylar üzerine kurulduğunu, "*tarihin tam da geleneğin bittiği noktada, toplumsal hafızanın söndüğü ya da ayrıştığı noktada başla*"dığını (Halbswachs, 2018a: 76) belirtir. Toplumsal ve tarihseli böylelikle ayrıştıran Halbswach'ın önemsediği farklardan birinin de tarihin tekleştiren tutumuna karşın, kolektif hafızanın doğası gereği çoğaltıcı yönüdür (Halbswachs 2018a: 81). Bu sebeple tarihsel ya da daha genel ifadeyle resmî tarihteki tek cepheli bakış açısının toplumsal, kolektif hafıza söz konusu olduğunda tam zıt bir karakter gösterdiğini vurgulamış olur.

"Tarihsel" ve "otobiyografik" kavramlarından yola çıkarak belirttiği bu farklılıklar yanında Halbswachs, tarihin bugünde hatırlanmasının hangi şartlar altında ele alınabileceğine de değinmektedir. Buna göre Halbswach her hatırlama işleminin aslında bir dönüştürme olduğunu ifade ederek "*Hatıra, çok büyük ölçüde, şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla yapılan, geçmişin bir yeniden inşasıdır ve bu yeniden inşa da zaten, eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden çıktığı önceki zamanlara aittir*." demektedir (Halbswachs, 2018a: 66). Jan Assman da Halbswach'ın zamanla ilgili görüşlerine kitabında yer vermekle birlikte, Halbswach'ın açıklamalarının yanında, kültürel belleği efsanevi köken tarihi, ulaşılmaz geçmişte yaşananlar olarak belirtir (Assman, 2001: 59) ve geçmişin yeniden canlandırılmasına yoğunlaşır. Ona göre geçmiş; bellekteki "hatırlama figürleri"yle hayat bulabilir ama bu geri gelen geçmişin kendisi değildir. Assman, belleğin bu özelliğini *"bellek yeniden kurmaya dayanır"* (Assman, 2001: 45) ifadeleriyle belirterek geçmişin, bellekte olduğu gibi kalmadığını *"İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde yeniden örgütlen"* diğini (Assman, 2001: 46) ifade ederek Halbswachs'ın görüşlerini ileri taşır.

Toplumsal bellek dâhilindeki bu düşünceler, Toplumcu Gerçekçiliğin tarihe ve geleneğe bakış açısı ile ilişkilendirildiğinde ise bu edebî yönelişin Şeyh Bedreddin ve Pir Sultan gibi isimlerin çevresinde ele alındığı söylenebilir. Özellikle Şeyh Bedreddin üzerinden oluşturulan "yeni insan" modelinin ilk başarısının Nazım Hikmet'e ait olduğu ve onun şekillendirdiği bu algının, diğer Toplumcu Gerçekçiler tarafından da benimsenerek kullanıldığı görülmektedir. Bu konu Nazım Hikmet bölümünde daha detaylı olarak ele alınacak olsa da Nazım Hikmet'in oluşturduğu bu algının yıllarca etkisini sürdürmesi altındaki nedenlerin, bütün Toplumcuların da görüşlerini yansıtması bakımından önemli olduğu görülür. Nazım Hikmet'in şiirinde toplumsal bellek içinde

sıklıkla vurgulanan "tanıklık"tan yararlanmasının bu algının benimsenmesinde büyük bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu tanıklıklar sayesinde kopmayan bir silsileye bağlanan Şeyh Bedreddin algısının, şiirde müritlerinin tanıklığı ile verilmesi şiiri tarihinin sınırlarından çıkararak toplumsal belleğin sınırlarına çekmektedir. Bu sayede Toplumcu Gerçekçilikteki "yeni insan tipi"ne uygun, yeni bir şekle dönüştürülerek hatırlatılmak istenen bir Şeyh Bedreddin algısı oluşturulduğu söylenebilir. Cumhuriyet döneminde Nazım Hikmet'ten sonra Şeyh Bedreddin üzerine yazılan şiir ve tiyatro eserlerinin yoğunluğu da toplumsal hafızanın etrafında oluşturulan Şeyh Bedreddin algısının önemini göstermektedir. Şeyh Bedreddin yanında Pir Sultan Abdal, Mevlânâ, Yunus Emre gibi tasavvufun ünlü isimleri olan, kültürel bellek taşıyıcılarının da benzer bir dönüşümle ele alındığı dikkat çeker.

Tasavvufi kişileri dönüştürerek kendi görüşlerine göre ele alan Toplumcu Gerçekçilerin, toplumsal bellekle olan ilişkilerinin "dönüştürme" ile birlikte "tekrarlama" bakımından da yaklaştığı görülmektedir, bu manada da özellikle Alevilik-Bektaşilik içinde gelişen Türk halk şiirinden yapılan alıntılar, göndermeler, hatırlatmalar ve öykünme ile yeniden dönüştürülmektedir.

3.2.1. Nazım Hikmet Ran

Cumhuriyet döneminde siyasi düşünceleriyle dikkat çeken ve ideolojik cepheleşmede bayrak isim olan **Nazım Hikmet Ran** (1902-1963), Türk şiirinde serbest şiir, Rus fütürizmi gibi modern şiir tekniklerini başarılı kullanmasıyla da kendine has bir şiir oluşturmayı başaran bir şairdir.

Toplumcu Gerçekçiliği her açıdan benimseyen Nazım Hikmet, dedesi sayesinde Mevlevî kültür ile büyümüş ve bu ailevi etkiyi ilk şiirlerinde yansıtmış olsa da özellikle 1920'li yıllardan sonra, manevi âleme karşı maddi âlemin savunuculuğunu yaptığı "Meşin Kaplı Kitap" gibi şiirlerinde görülmektedir. Bu mesafenin sadece dinle ilgili olmadığı, aynı zamanda da tasavvuf/ mistisizme karşı da geliştiği açıkça şiirlerinden anlaşılmaktadır. Yalsızuçanlar, Nazım Hikmet'in şiirlerindeki tasavvufi etkiyi ele aldığı yazısının girişinde *"Kendi ifadesiyle 'materyalist' bir şair olan Nâzım Hikmet'in tasavvufla ilişkisi ilk bakışta gereksiz, anlamsız ve tutarsız bir sorun, bir başlık olarak görülebilir ve görüldüğü kadar da anlamsızdır."* (Yalsızuçanlar, 2007: 100) diyerek Nazım Hikmet ve manevi âlem arasındaki mesafeye dikkat çeker. Nazım Hikmet Ran'ın, şiirlerindeki manevi âlemi yadsıyan bu tutuma rağmen tasavvufi/mistik kültürden farklı

şekillerde ve farklı maksatlarla yararlandığı dikkat çekmektedir. Şiirlerinde tasavvufi terim ve kişilere gelenekten ve toplumsal hafızayı bilinçli ya da bilinçsiz devam ettirme bağlamında yorumlanabilecek olan hatırlatmalara yer vermesi yanında, daha önce de değinildiği gibi Nazım Hikmet'in, tasavvuf/mistisizm bakımdan en önemli yenilik, aslen bir mutasavvıf da olan "Şeyh Bedreddin" hakkında oluşturduğu algıdır.

Şeyh Bedreddin, 15. yüzyılda Fetret Devri'nde Mehmet Çelebi ve Musa Çelebi'nin mücadelesi sırasında tarih sahnesine çıkmış, çok yönlü bir insan olarak fakih, mutasavvıf, siyasetçi yönü ve ayrıca aksiyoner kişiliğiyle hem döneminde hem de sonrasında dikkat çeken bir isim olagelmiştir. Tarih kitaplarında ibn-i Arabşah'ın *Ukûdü'n Nasiha* ile Taşköprülüzade Ahmet Efendi'nin *Şakâyık-ı Numâniye* adlı eserleri dışında, Şeyh Bedreddin'in tasavvuf ve fıkıh alanındaki derin bilgisine tarihî kaynaklarda değinilse de genellikle olumsuz bir bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir. (Yalçın, 2000: 64). Gölpınarlı bu olumsuz görüşlerin ana kaynağının, resmî tarihin Osmanlı'daki temsilcisi olan *Aşıkpaşaoğlu Tarihi* olduğunu belirtir ve bu kitaptan sonra değerlendirmelerin bu eser çerçevesinde ele alındığını ifade eder (Gölpınarlı, 1966b: 5).

Edirne yakınlarında, bugün Yunanistan'da olan Simavna'da dünyaya gelen ve babasının mesleği sebebiyle "Simavne kadısı oğlu" olarak anılan Şeyh Bedreddin, Mevlânâ Yusuf'tan sarf ve nahiv dersleri almıştır. Daha sonra Konya, Kudüs, Kahire ve Mekke gibi dönemin önemli ilim merkezlerinde bulunan Şeyh Bedreddin, Kahire'de çilesini tamamlayarak şeyh olduktan sonra Edirne'ye dönmeye karar vermesine rağmen Konya'da kalmıştır. Buradan Tire'ye geçerek sonraki isyan hareketinin ileri gelenlerinden olan ve halk arasında "Dede Sultan" diye anılan Börklüce Mustafa ile daha sonra da Sakız'a giderken uğradığı Kütahya'da isyan hareketinin diğer bir elebaşı olan Torlak Kemal ile tanışmıştır. Edirne'ye döndükten sonra ise münzevi bir hayat sürdürmeye başlayan Şeyh Bedreddin, şehzadelerin mücadelesinin başladığı dönemde Edirne'de yaşamaya devam etmiştir. Musa Çelebi'nin Edirne'yi almasıyla Kazaskerlik makamına getirilen Şeyh Bedreddin'in Musa Çelebi yenildikten sonra isyana devam ettiği kaynaklarda geçmektedir (Dindar, 1992: 331-334). Şeyh Bedreddin'in isyanı ve sonucunu ele alan Aşıkpaşaoğlu, kitabında Şeyh Bedrettin'in İznik'e geldiğini oradan da Karaburun'a geçtiğini belirtir. Bu sırada Börklüce Mustafa'nın ise Aydıneli'ne vardığını, orada kendisine müritler bularak kendine peygamber dedirttiğini, bu sırada Şeyh Bedreddin'in ise "Ben huruç ettim." diyerek padişahlığını ilan ettiğini belirtir. Aşıkpaşa, bu olaylar sırasında Şeyh Bedreddin'in yanındakiler tarafından tutularak Sultan

Mehmet'e getirildiğini ve Sultan'ın da yanında bulunan Mevlânâ Hayder'e danışarak Şeyh Bedreddin'i pazar yerinde astığını ifade eder (Aşıkpaşaoğlu, 2008: 94-95).

Şeyh Bedreddin'in etki alanı hakkında bilgiler veren Ahmet Güner Sayar, 1850'ler sonrasında *Varidat*'ın okunduğunu ve Arapça ve Türkçe şerh edildiğini hatta Musa Kazım Efendi tarafından *Varidat*'ın Türkçeye kazandırıldığını ifade etmektedir. 19. yüzyılla birlikte Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi'nin resmî görüş ile Şeyh Bedreddin'i ele aldığı ama Mizancı Murat'ın Bedreddin'de Materyalizm- Komünizm fikrini arayanlar için adeta bir milat olduğunu belirtir (Sayar, 2018: 46).

İlk baskısı 1936 yılında yapılan *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* daha sonra Nazım Hikmet Ran'ın şiir kitapları dizisinden *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?'*de yer almaktadır. Şiir gerçek zaman dilimli bir çerçeve hikâye ve on dört bölümlük destan kısmından oluşmaktadır. Ayrıca buna ek olarak Nazım Hikmet, "Şefiğin Gömleği" ve "Ahmedin Hikâyesi" bölümleriyle de destanı desteklemektedir. Nazım, nesir karışık yazılan bu destan, Şeyh Bedreddin'in hayatının bir bölümüne odaklanır ve Nazım Hikmet de şiir öznesi olarak şiirde yer alır. Epik bir üslûbun hâkim olduğu eserin modern bir destan örneği olması yanında, Murat Kacıroğlu'nun belirttiği gibi *"Bu destanda Şeyh Bedreddin'i kendi siyasal ideolojisi içinde ele alan şair, onun üzerinde yaşadığı dönemle ilgili siyasal düşüncelerini dile getirmeye çalışmıştır."* (Kacıroğlu, 2011b: 245). Böylelikle Nazım Hikmet'in tarihin sınırlarından edebiyatın sınırlarına taşıdığı Şeyh Bedreddin'i, kurmaca içinde konumlandırdığı ideolojik bir söylemle Sosyalizm-Marksizmin Anadolu'daki ilk temsilcilerinden biri hâline getirdiği görülmektedir. Resmî tarih açısından düşman ve hain olarak ilan edilen Şeyh Bedreddin'in, mevcut düzene karşı yeni bir düzen fikri ile ortaya çıkan Sosyalizm için oldukça uygun bir nesne pozisyonuna sahip olduğu görülmektedir. Şiirdeki Şeyh Bedreddin Sosyalizm için önemli olan eşitlik, adalet, emek ve en önemlisi ortak mülkiyet hakkının savunucu hâline gelir. Nazım Hikmet, şiirinin kaynağını "*Darülfünun İlahiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisi Mehemmed Şerafeddin Efendinin 1925-1341 senesinde Evkafı İslâmiye Matbaasında basılan 'Simavne Kadısı oğlu Şeyh Bedreddin' isimli risalesini okuyordum."* (Ran, 2018: 475) ifadeleriyle yansıtır. Böylelikle Şeyh Bedreddin ile ilgili oluşturduğu kurgusal âlemin aslında gerçeği yansıttığının altını çizmiş olur. Nazım Hikmet, bu kitaptan hareketle Şeyh Bedreddin hakkında araştırmalar yapan diğer isimler Âşıkpaşazâde, Neşri, İdrisi Bitlisi ve Dukas'a da değinerek Şeyh Bedreddin hakkındaki görüşlerinden özellikle de Dukas'tan yararlanır. (Ran, 2018: 475) Bu isimlerden yaptığı alıntılarla da okuyucuya Şeyh Bedreddin'i tanıtır: *"Diyordu ki: 'Ben*

senin emlâkine tasarruf edebildiğim gibi sen de benim emlâkime aynı suretle tasarruf edebilirsin.' Köylü avam halkı bu nevi sözlerle kendi tarafına celp ve cezb ettikten sonra hristiyanlar ile dostluk tesisine çalıştı...." (Ran, 2018: 477). Benzeri alıntılarla Şeyh Bedreddin hakkında olumlu ve olumsuz yorumları, bir çeşit zihin uçuşması şeklinde okuyucuya sunar. Verilen bilgilerle edebî eserin sınırlarını zorlayan Nazım Hikmet, hem kurmacayı hem de verdiği bilgileri daha kuvvetlendirmek için şiir boyunca kendisinin yanında Börklüce Mustafa'nın müridini de ekleyerek şiir öznesi yapar:

> *"İlahiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisinin altmış beşinci sayfasını açtım yine.. Cenevizlilerin sırkâtibinden bir iki satır ancak okumuştum ki başımın ağrıları içinde kulağıma bir ses geldi bu ses:*
>
> *-Gürültü etmeksizin denizin dalgalarını aşarak senin yanında bulunuyorum, diyordu."* (Ran, 2018: 479).

Bu ifadelerle isyanın yaşandığı günlere götürmek için hapishanenin parmaklarında asılı duran müritle serüvenini anlatmaya başlayan Nazım Hikmet, *"Ve işte size anlatmak istediğim macera bu yolculuktur. Bu yolculukta gördüğüm ses, renk, hareket, şekil manzaralarını parça parça ve çoğunu- eski bir itiyat yüzünden- bir çeşit uzunlu kısalı ve arasıra kafiyelerle tesbit etmeğe çalışacağım. Şöyle ki:"* (Ran, 2018: 480) ifadeleriyle destanın nesir bölümünden nazım bölümüne geçer. Tarihî çerçeveyi verdiği birinci bölümde, Çelebi Sultan Mehmet'in kardeşi Musa Çelebi'yi boğdurduktan sonraki dönem verilir. Nazım Hikmet bu şehzade rekabetindeki tarafını da hissettirerek "*Öz kardeşi Musayı ok kirişiyle boğup/ yani bir altın leğende kardeşinin kanıyla aptest alarak/Çelebi Sultan Memet tahta çıkmış hünkâr idi"* (Ran, 2018: 481) ifadelerine yer verir. Ayrıca Osmanlı tarihine de bakışını yansıtan bu mısralardan sonra, ikinci bölümden itibaren Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'i tanıtmaya ve onların isyanını ele almaya başlar. Öncelikle Şeyh Bedreddin'i tanıtan Nazım Hikmet onun fiziksel özellikleriyle başlar:

"Boyu küçük

sakalı büyük

sakalı ak.

Çekik çocuk gözleri kurnaz

ve sarı parmakları saz gibi.

Bedreddin

ak bir koyun postu üstüne

oturmuş." (Ran, 2018: 482-483)

Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa'yı da Şeyh Bedreddin'in yanında konumlandıran Nazım Hikmet *"Karşısında diz çökmüşler/Ve karşıdan/Bir dağa bakar gibi bakıyorlar ona./Bakıyor:/Başı tıraşlı/ Kalın kaşlı ince uzun boylu Börklüce Mustafa./ bakıyor:/ kartal gagalı Torlak Kemâl../Bakmaktan bıkıp usanmayıp/ bakmağa doymıyrak/ İznik sürgünü Bedreddine bakıyorlar.."* (Ran, 2018: 482-483) mısralarıyla tanıtır.

Şeyh Bedreddin'i baskılara karşı direnen bir özgürlük savaşçısı olarak tanıtan Nazım Hikmet, Şeyh Bedreddin'in hem mülkiyet hakkındaki düşünceleri uğruna mücadele eden kahramanlığını hem de aynı zamanda onun bir sûfî olarak ilahi aşkını vurgulayan satırlara yer verir:

"- O âteş ki kalbimin içindedir

tutuşmuştur

günden güne artıyor.

Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna

eriyecek yüreğim... (Ran, 2018: 484)

Bedreddin'in "o âteş ki" diye ifade ettiği yakıcı his hem isyan ateşini hem de ilahi aşka düşmenin sembolü olarak değerlendirilebilecek bir anlamla verilmektedir. Bu "ateş" önceki satırlarda yer alan "*İznik gölünde akşam oldu./ Bedreddin eğildi suya/ avuçlayıp doğruldu./Ve sular/Parmaklarımdan dökülüp/ tekrar göle dönerken/.."* (Ran, 2018: 484) mısralarıyla "devir" ile bütünden koparak yeniden bütüne kavuşmayı İznik gölünün sularını kullanarak imlemektedir. Şeyh Bedreddin'i bir Hak aşığı olarak gösteren bu mısralar aynı zamanda onun mülkiyet hakkındaki görüşlerine de işaret eder. Sular bir gölü, yani birlik hâlini temsil ederek mülkiyetsizlikten doğan birliktelik gücünü imlemektedir. Bu mısralarda da Şeyh Bedreddin'in isyana karar anı aktarılır: *" 'Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!'/ Toprak adamları toprağı fethe gideceğiz./ Ve Kuvveti ilmi, sırrı tevhidi gerçeklendirip/ Biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını/ iptâl edeceğiz..."* (Ran, 2018: 484- 485). Karar anında söylediği "toprak adamları" ile toprağın tamamında söz sahibi olmayı bir anlamda da mülkiyetsizliği vurgulayan Şeyh Bedreddin'in, toprağın

parçalanarak mülkiyetlere paylaştırılmasına karşı bir başkaldırı yaptığının altı çizilir. Ayrıca "sırrı tevhid"i gerçekleştirmeyi amaçladığını ifade ederek de onun amacını "vahdet-i vücud" felsefesine dayandırır. Bu isyan hareketlerinde Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa'nın Şeyh Bedreddin'e bağlı olduklarını da özellikle belirtmek isteyen Nazım Hikmet, *"Torlak Kemalle Mustafa/öptüler/şeyhlerinin elini/Al atların kolanını sıktılar. / Ve İznik kapısından/ dizlerini çırılçıplak bir kılıç/ heybelerinde el Yazma bir kitapla çıktılar.../Kitaplarının adı: "Varidat"dı."* (Ran, 2018: 485) dizelerini kullanır. Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa'nın Şeyh Bedreddin'in *Varidat*'ını bir kutsal kitap gibi yanlarında taşımaları görüş ve fikirlerini de Şeyh Bedreddin'e ve onun *Varidat*'ına dayandırır. Bu kurgusal gerçekliğe tarihî gerçeklik boyutunu da ekleyen Nazım Hikmet, Torlak'ın ve Börklüce'nin Aydın ve Manisa civarına gidişleriyle ilgili tarihî gerçeklerden yararlanırken kendisi de şiirsel ben olarak eşlikçisiyle birlikte Konya'ya doğru yola çıkar (Ran, 2018: 487). Bu şekilde de tarihî bilginin içinden tekrar kurgunun sınırlarına geçilir ve şiirsel ben, Haymana'ya ulaştığında Mustafa'nın "huruç" haberini alır:

"Duyduk ki Mustafa huruç eylemiş

Aydın elinde Karaburunda.

Bedreddin kelâmını söylemiş

köylünün huzurunda." (Ran, 2018: 486)

Bu haberle birlikte Börklüce'nin isyanına katılmak için yola çıkmaya karar veren şiirsel ben, "*Varalım,/ dedik./ görelim/ dedik./ Yapışıp/ sapanın/ sapına/ şol kardeş toprağını biz de bir yol/sürelim, dedik"* (Ran, 2018: 486) ifadeleriyle yapılan mücadelenin toprak üzerine olduğu ifade eder.

İsyan sırasında Şeyh Bedreddin'in resmî tarih içinde hainliğini göstermek için kullanılan Hristiyanlarla ilişki kurarak İslam dairesinden çıktığına dair bilgilerden yararlanan Nazım Hikmet, Börklüce Mustafa'nın diyarına girince onları karşılayan üç gencin farklı dinlerden gelip Börklüce Mustafa'nın dolayısıyla da Şeyh Bedreddin'in dinine katıldıklarını vurgular:

".. Börklücenin diyarına girdiğimizde bizi ilk karşılayan üç delikanlı oldu. Üçü de yanımdaki rehberim gibi yekpâre ak libaslıydılar. Birisinin kıvırcık, abanoz gibi siyah bir sakalı ve aynı renkte ihtiraslı gözleri,

kemerli büyük bir burnu vardı. Vaktiyle Musanın dinindenmiş. Şimdi Börklüce yiğitlerinden.

İkincisinin çenesi kıvrık ve burnu dümdüzdü. Sakızlı Rum bir gemiciymiş. O da Börklücenin müritlerinden.

Üçüncüsü orta boylu, geniş omuzlu. Şimdi düşünüyorum da, onu yolparacılar koğuşunda yatan ve yayla türküsünü söyliyen Hüseyin'e benzetiyorum." (Ran, 2018: 488)

Kıvırcık, abanoz gibi siyah sakallı olan, tanıtılırken "eskiden Musanın dinindenmiş" denilerek bir Musevi olduğu ama yeni bir inanç yoluna girdiği "şimdi börklücenin yiğitlerindendir" ifadesiyle verilir. Bu tutum Toplumcu Gerçekçilik içindeki evrenselliği vurgulayan görüşlerle ilişkilendirilmeye uygundur. Bu görüşten hareket eden Nazım Hikmet, resmî tarih içinde Şeyh Bedreddin'in hainliğini kanıtlayan gayri müslimlerle ilişki kurduğu iddiasını, resmî tarihin tam aksine Şeyh Bedreddin'i övmek için kullanır.

Şeyh Bedreddin'in isyanının başladığı yer olan "Deliorman"dan da bahseden Nazım Hikmet, şiirde Şeyh Bedreddin hakkında araştırma yapan Aşıkpaşa, Neşri, Şukrullah ve Mehemmed Şerafettin Efendi'yi de şiirsel özne hâline getirerek kurgusunun içine *"(...) Sohbet eden dört çelebiye rastladık"* (Ran, 2018: 493) ifadeleriyle dâhil eder. Bu dört kişiden biri olan Neşri *"Halkı ibahet mezhebine davet eden Börklücenin üzerine Sultan Mehemmed Bayezid Paşayı gönderir"* (Ran, 2018: 493) ifadeleriyle ikinci kişi Şukrullah *"Bu sofinin başına birçok kimseler toplandı. Ve bunların dahi şer'i Muhammediye muhalif nice işler âşikar oldu."* denilerek Âşıkpaşazâde ise *"-Sual: Ahir Börklüce paralanırsa imanla mı gidecek, imansız mı?/ -Cevap: Allah bilir anınçünkim biz anın mevti halini bilmezüz."* (Ran, 2018: 493) mısralarıyla şiire taşınır. Bu isimlerin eserlerinde de yer verdikleri görüşlerinden faydalanarak Börklüce'in üzerine gelen Bayezid Paşa ve şehzadenin bilgisi de verilir. Börklüce ile Bayezid Paşa'nın karşılaşmasında birbirinden farklı etnik ve dinî unsurların hepsinin özgürlük ve mülkiyetsizlik mücadelesinde Börklüce'nin yanında yer almak için topyekûn mücadele ettiği savını sık sık tekrarlayan Nazım Hikmet "*Aydının Türk köylüleri,/ Sakızlı Rum gemiciler,/ Yahudi esnafları,/ on bin mülhid yoldaşı Börklüce Mustafanın"* (Ran, 2018: 498) der. Bayezid Paşa'nın önce Börklüce'yi sonra da Torlak Kemal'i idam ettikten sonra Şeyh Bedreddin'in üzerine doğru harekete geçmesi ve bu sırada da yakalanan Şeyh Bedreddin'in idam edilmesini de şiirine taşıyan Nazım Hikmet, idam fermanının açıklanma anına yer verir: "*Hazır bilmeclis/ Mevlânâ Hayder derler/ Mülkü acemden*

henüz gelmiş/.../ Bir ulu danişmend kişi/ Kınalı sakalını ilhamı ilâhiye eğip, / "Malı haramdır amma bunun/.../ Kanı helâldir" deyip/.../Halletti işi..." (Ran, 2018: 508)

Nazım Hikmet, on dört bölümden oluşan destan kısmından sonra "Tornacı Şefiğin Gömleği" ve "Ahmedin Hikâyesi" bölümlerinden ilki olan "Tornacı Şefiğin Gömleği" bölümünde, kendine tarihî serüveninde eşlik edenin Börklüce'nin müridi değil de aslında hapishane arkadaşı Tornacı Şefik'in gömleği olduğunu belirtir. Sonraki bölüm "Ahmedin Hikâyesi"ndeki olaylar da şiirsel benin hapishane arkadaşı Ahmed'in hatıralarıdır ve onun ağzından aktarılır. Halkın gözündeki Şeyh Bedreddin'i yansıtan bu anlatıda, Bedreddin'in naaşının müritleri tarafından bulunmasına ve Rumeli'de halkın bir gün Şeyh Bedreddin'in dirileceğine dair inançlarına da yer verilir. Rumeli'deki köylülerle konuşan Ahmed'in dedesinin köylülerin inancıyla ilgili görüşleri, Şeyh Bedreddin'in Hristiyanlıkta ve kısmen de İslam'da yer alan mesih inancını hatırlattığını tespit etmesi bakımından önemlidir: *"-Sizin bu itikadınız, diyor. Hristiyanların itikadına benziyor. Onlar da, İsa peygamber tekrar dünyaya gelecektir, derler. Hattâ müslümanların içinde bile İsa peygamberin günün birinde Şamı şerifte gözükeceğine inanlar vardır."* (Ran, 2018: 517) Köylü ise *"Biz Bedreddinin kuluyuz, ahrete, kıyamete inanmayız ki, dağılan, fenâ bulan bedenin yine bir araya toplanıp dirileceğine inanalım. Bedreddin yine gelecek diyorsak, sözü, bakışı soluğu bizim aramızdan çıkıp gelecektir, diyoruz."* (Ran, 2018: 517) ifadeleriyle aslında bir mutasavvıf da olan Şeyh Bedreddin'in görüşlerinin tasavvuf boyutuyla değil de toprak ve mülkiyetle ilgili bakış açısıyla halk arasında yaşadığını belirtir. Halkın Şeyh Bedreddin gibi mülkiyet hakkıyla ilgili reform yapacak, onun gibi düşünenlere ihtiyaç duyduğunu belirtir. Bu açıdan da mülkiyetsizliği savunan Sosyalizm ideolojisini gerçekleştirme konusunda Şeyh Bedreddin ilk Sosyalist olmaktadır. Onun gibi mülkiyetsizliği savunan Sosyalistler de bir anlamda onun müritleri olurlar. Fakat aynı zamanda Şeyh Bedreddin'in tasavvufi/mistik kişiliğine de işaret eden bu inançla Şeyh Bedreddin'in evliyalardan sayıldığı da yansıtılır. Böylelikle şiirde toprak mücadelesinin ilk temsilcisi olan Şeyh Bedreddin'in dinî ve tasavvufi kültürdeki yerinden de yararlanıldığı görülür. Dinî tasavvufi geleneğe temas ederek toplumsal belleğe yaslandığı görülen Nazım Hikmet, Anadolu ve Rumeli'de yaşayan Şeyh Bedreddin'le ilgili inanışlara da yer vermek için hapishane arkadaşı Ahmed'in hikâyesinden hareket eder. Toplumsal belleğe değinirken de Halbswachs'ın önemle üzerinde durduğu "nesiller arasındaki canlı bağlardan" yararlanarak Şeyh Bedreddin algısını oluşturduğu görülür. Yani Nazım Hikmet, özellikle bu bölümle hiç kopmadan, dededen toruna geçen

anlatıların sağladığı imkânı kullanarak tarih kitaplarından ve resmî tarih algısından sıyrılır.

Nazım Hikmet'in yeniden inşa ettiği Şeyh Bedreddin'e başka şiirlerinde de rastlamak mümkündür. Bu şiirlerinden biri, *Kuvâyi Milliye* isimli eserinin İstanbul bölümünde bulunmaktadır. Şiirde *"Memleketim: Şeyh Bedreddin, Yunus, Mimar Sinan"* (Ran, 2018: 646) diyerek kendi memleket tanımının içindeki kahramanları sayar. "Yatar Bursa Kalesinde" ise *"Memleket toprağındadır kökü,/ Bedreddin gibi taşır yükü,/ yatar Bursa kalesinde"* (Ran, 2018: 889) diyerek kendisini Şeyh Bedreddin'le ilişkilendirir. Bu noktada Bedreddin'in bir mutasavvıf olarak yaşadığı yükün ne olduğu sorusuna verilebilecek ilk cevap "ilahi aşk" olarak akla gelmekteyken Nazım Hikmet'in görüşleri ve hapishaneye girme sebepleri düşünüldüğünde Şeyh Bedreddin'in de mülkiyet hakkındaki görüşleri açısından ele alındığı anlaşılır. "23 Sentlik Askere Dair" isimli şiirinde ise *"Dövüştü zulme karşı o,/ ve istiklâl ve hürriyet uğruna/ ve milletleri kardeş sofrasına dâvet ederek,/ ve yârin yanağından gayrı her yerde,/ her şeyde,/ hep beraber/ diyebilmek için / yürüdü peşince Bedreddin'in*" (Ran, 2018: 1529) diyerek Şeyh Bedreddin'i bir rehber, bir lider konumunda ele alır. Nazım Hikmet, Şeyh Bedreddin'in tasavvufi görüşlerinden yararlanırken bu görüşler aslında İslam dini dışında bir mistik eğilimi işaret etmektedir. Onun mistik temayülünün yansıtıldığı mısralarda ise mülkiyetsizlik isteğinden doğan bir mistiğin hedeflendiği hissedilir. Hatta "vahdet" inancı ile mülkiyetsizlik yani bütün malların birliği arasında bir ilişki kurulması sayesinde mistisizm ile Sosyalizm arasındaki irtibat Şeyh Bedreddin üzerinden kurulmaktadır.

Nazım Hikmet, Şeyh Bedreddin'den başka mutasavvıflara da şiirinde benzer maksatlarla yer vermektedir. Bu isimlerden biri olan Yunus Emre'den, *Kuvayı Milliye* destanının dördüncü bölümü olan "Nurettin Eşfak'ın Bir Mektubu ve Bir Şiirde"de bahsedilmektedir:

"Yine birdenbire Yunus Emre geldi aklıma.

Başka türlü anlıyorum ben Yunus'u:

Bence onda bütün bir devir dile gelmiş Türk köylüsü:

öte dünyaya dair değil,

bu dünyaya dair kaygılarıyla... (Ran, 2018: 570)

"Bana seni gerek seni" (Yunus Emre, 1972:153) diyerek yaratıcıya kavuşma isteğini dile getiren Yunus Emre'nin kaygılarının öte dünyaya değil, bu dünyaya ait olduğu düşüncesini dile getiren Nazım Hikmet'in bu iddiasının "Türk köylüsü" ifadesinde toplandığı görülür. Bu bağlamda Nazım Hikmet'in, Yunus Emre'yi, Türk köylüsünün, proleterin duygu dünyasını yansıtan bir düşünür olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Aynı bölümde yer alan "Türk Köylüsü" şiirinde de Türk köylüleri için "o, "*Yûnusû biçâredir/ Baştan ayağa yâredir"* (Ran, 2018: 571) denilerek Yunus'un bu açıdan önemi vurgulanır ve Yunus Emre'nin şiirine göndermede bulunulur.

Nazım Hikmet "Çankırı Hapishanesinden Mektuplar" isimli şiirinde Gazâlî'den bahseder. Fakat Gazâlî'nin İslam inanç ve tasavvufu için önemli eserlerinden değil de onun rubailerinden bahsetmesi şiir ilk okunduğunda dikkati çekmektedir. Yusuf Turan Günaydın, onun şiirlerindeki Gazâlî'nin, *İhyâu Ulûmi'd-Dîn* yazarı Muhammed Gazâlî değil, onun kardeşi Ahmed Gazâlî olduğunu belirtir. Nazım Hikmet'in *"Bir akşamüstü/ oturup/ hapishane kapısında/ rubaileri okuduk Gazali'den..."* dediği şiirinde tasavvufi aşktan ziyade beşerî aşk dikkat çeker. Bunun sebebine de değinen Günaydın, Abdullah Cevdet'in tercümesinde Gazâlî'nin rubaîlerinin dini-tasavvufi mahiyetinden kopartılarak beşerî aşka indirgendiğini ve Gazâlî'yi bu kaynaktan okuyan Nazım Hikmet'in de bu bakış açısından hareketle şiirini kaleme aldığını belirtir (Günaydın, 2007b: 329).

Daha önce de değinildiği gibi büyükbabasının etkisiyle Mevlevî kültürüne hâkim olan Nazım Hikmet, şiirlerinde Mevlânâ'ya da yer vermektedir. İlk şiirlerinden biri olan "Mevlânâ"da Nazım Hikmet'in derin sevgisi ve bağlılığı hissedilir:

"Mevlânâ

Sararken alnımı yokluğun tacı

Gönülden silindi neşeyle acı

Kalbe muhabbette buldum ilacı

Ben de mürîdinim işte Mevlânâ

Ebede set çeken zulmeti deldim

Aşkı içten duydum Arş'a yükseldim

Kalbden temizledim huzura geldim

Ben de mürîdinim işte Mevlânâ" (Ran, 2018: 1964)

İki dörtlükte "Ben de müridinim işte Mevlânâ" diyerek seslendiği Mevlânâ'ya, bağlılığın da ötesinde bir muhabbet duyduğunu gösteren bu mısralarla "ebede set çeken zulmeti deldim" diyerek bu dünyanın mutlak varlığı unutturan karanlığından vazgeçtiğini belirten Nazım Hikmet, bu ifadelerle tasavvuf sınırlarına giren bir şiire imza atmıştır. Fakat Nazım Hikmet'in bu şiiri, daha sonraki şiirleriyle karşılaştırıldığında, onun şiirlerinde zamanla etkisi azalan tasavvufi/mistik etki dikkat çeker. *Kuvayi Milliye'*de yer alan "Rubailer"inin ilk şiirinde Mevlânâ'ya "Celâleddin" diye ikinci tekil kişi olarak seslenen Nazım Hikmet, onun hayata ve mutlak hakikate olan bakış açısının yanlışlığını savunur:

"'Bir gerçek alemdi gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil,

Uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ değil.

Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi:

'Suret hemi zıllest..." filân diye başlıyan değil..'" (Ran, 2018: 731)

Yusuf Turan Günaydın, bu şiiri Mevlânâ'ya yazılmış bir reddiye olarak değerlendirir (Günaydın, 2007b: 330). İlk mısrada Mevlânâ'nın "heyula" yani kendisinde suretlerin zuhur ettiği şey ve ilk madde (Uludağ, 2012f: 165) olarak yorumladığı âlemin, gerçek yani "görülen, tek" âlem olduğu belirtilerek mutlak töz algısına karşı çıkılır. Bu manada "yaratılış"a da karşı gelen Nazım Hikmet, şiirin ikinci mısraında bu görüşünü daha da açarak "uçsuz bucaksız ve yaratılmadı" ve "ressamı illetî-ûlâ değil" ifadelerini kullanır. Bu ifadelerle onun yaratılışa ve dolayısıyla da bir yaratıcı fikrine de karşı çıktığını söylemek mümkündür. Üçüncü mısrada ise "kızgın etin" diyerek imlenenin Mevlânâ'nın kalbi olduğu anlaşılmaktadır. Tasavvufta bilginin ve ilahi aşkın saklandığı yer olan kalbin, "senin kızgın etin" denilerek sadece bir et ve kas yığını olarak kabul edilmesi de yine dinî ve tasavvuf/mistik geleneğe aykırılık göstermektedir. Daha sonra da Mevlânâ'nın "Görünenler onun gölgesidir" manasına gelen mısralar ile başlayan şiirinin, Mevlânâ'nın en güzel şiiri olmadığı söylemektedir. Nazım Hikmet'in böylelikle Mevlânâ'nın bu rubaisine karşı bir rubai kaleme aldığı açıkça görülmektedir.

Nazım Hikmet, rubaîlerinde Mevlânâ'nın yanı sıra tasavvufi/mistik terimlerden de bahsetmektedir. Ayrıca tasavvufi/mistik kültür bir yandan eleştirel bir gözle ele alınırken bir yandan da geleneksel edebiyattaki tasavvufi/mistik temayülden

beslenmektedir: “Ruhum ne ondan önce vardı, ne ondan ayrı bir sırrın kemâlidir” şiiri bu açıdan önemlidir:

“Ruhum ne ondan önce vardı, ne ondan ayrı bir sırrın kemâlidir,

ruhum, o dışımdaki âlemin bende akseden hayâlidir.

Ve aslından en azından en uzak ve aslına en yakın hayâl

bana ışığı vuran yârimin cemâlidir..” (Ran, 2018: 731)

Sadık Yalsızuçanlar’ın, Nazım Hikmet’in en ilginç rubaisi olarak gördüğü bu rubai, tasavvufun içerisinde yer alan bütün yaratılmışların öncesinin, yaratıcının kendisi olduğu ve bütün kâinatın O’nun birer gölgesi olduğu inancı göz önünde bulundurulduğunda, Nazım Hikmet’in söyledikleri gerçekten ilginç görünmektedir. Çünkü şiirde “ruhum ne ondan önce vardı, ne ondan ayrı bir sırrın kemâlidir” mısraıyla ruhun varlığının bir ana kaynağa bağladığı görülür ve bu kaynağın bir “sır” olduğuna da dikkat çekilir, bu noktada tasavvufta kainatın yaratılma sebebi olarak geçen *“ben bir hazine idim, bilinmek istedim.”* (İbn Arabî, 2016b: 45) hadisine gönderme yapılmaktadır. Buna göre mutlak hakikat bilinmek ve sevilmek istemektedir. Bu amaçla da kâinatın mutlak bir sevgi ve muhabbetle yaratıldığı tasavvufta pek çok kez yinelenmektedir. “Sırrın kemaliyim” ifadesiyle de tasavvufta sıklıkla vurgulanan insanın yaratılanların en üstünü ve yaratıcının isim ve sıfatlarından en üst mertebede faydalanan olmasına gönderme yapılmaktadır. “Ruhum onun (...) hayalîdir” diyerek de tasavvufta yaratılanların Allah’ın birer gölgesi olduğu inancından yararlanan Nazım Hikmet, şiirin son iki mısraında ise mutlak gerçeğin kendisinde yansımasının beşerî aşk boyutunda olduğunu hissettirerek “Ve aslında en uzak ve aslına en yakın hayâl/ bana ışığı vuran yârimin cemâlidir.” der. Bu açıdan ilahi aşka ulaşmayan bir beşerî aşkın varlığı görülür. Nazım Hikmet tasavvufi/mistik yoruma açık bir diğer rubaisi de tasavvufta büyük önem verilen “ayna” ve “hayal”e yer vermektedir:

“Sevgilimim hayâli dile geldi aynanın üzerinde:

“-O, yok, ben varım.” – dedi bana günün birinde.

Vurdum, düştü parçalandı ayna, kayboldu hayâl

ve lâkin çok şükür sevgilim duruyor yerli yerinde” (Ran, 2018: 732)

Tasavvufta aynanın genellikle iki yönüyle varlığından bahsedilmektedir. Öncelikle ayna “insan-ı kâmil kalbi” olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple kâmil insana “Mir’ât-ı Hak”

denilmektedir, hatta Hakk'a nazaran bütün kâinat ayna mertebesinde görülür. Diğer bir yönden aynanın mahiyeti *"Mümin müminin aynasıdır."* ifadesi ile anlaşılmaktadır (Uludağ, 2012f: 56). Buna göre mümin kullar birbirlerine bakarak hem kendilerini hem de karşılarındakini değiştirebilir ve "insan-ı kâmil" olabilir. Bu genel bilgiler ışığında şiire bakıldığında ise "ayna" iminin bu anlamların dışında, "gerçekten uzaklaştırıcı" olarak yer aldığı görülmektedir. Bu yanıltıcı, yalancı nesnenin içinden kendisine seslenen sevgilinin hayali, tasavvufta gerçekle mürit arasına giren "kesreti" de hatırlatmaktadır. Aynayı kırarak yalanı ortadan kaldıran şiirsel benin sevgilisini, yani mutlak olanı orada görmesi de farklı değerlendirmelere açık olmakla birlikte "mutlak aşk" ve "mutlak hakikat"le ilgili çağrışımlar yapmaktadır.

"'Öptü beni: "-Bunlar, kâinat gibi gerçek dudaklardır,' dedi.

'Bu ıtıtr senin icâdın değil, saçlarımdan uçan bahardır,'- dedi.

'İster gökyüzünde seyret, ister gözlerimde:

'Körler onları görmese de, yıldızlar vardır.'- dedi..." (Ran, 2018: 733)

Bu rubaideki "'Körler görmese de, yıldızlar vardır.'" dedi.." şiir cümlesi yaratılanlar yaratıcıyı göremese de yaratıcının mutlak var olduğunu hatırlatmaktadır. Sevgilinin şiirsel beni öperek bunlar kâinatın dudaklarıdır demesi de Nazım Hikmet'te daha önce de varlığından bahsedilen, doğaya yaratıcı pozisyonu verme düşüncesine yaklaşan bir duyarlılığı hissettirmektedir. Nazım Hikmet'in yine aynı bakış açısını yansıtan şiirlerinden biri de rubaîlerinden biri olan *"Ayrılık yaklaşıyor her gün biraz daha,/ güzelim dünya elvedâ/ ve merhaba/ kâinat"*dır (Ran, 2018: 735). Görüngeler dünyasından ayrılmanın acısını çeken şiirsel ben, ölünce kâinata karışacak olmanın umudunu taşır. Nazım Hikmet yaratılışla ilgili geleneksel bilgiyi de şiirlerine taşır ve yaratılışla ilgili anlatılanları eleştirir:

"Ne nurdan

ne çamurdan,

sevgilim, kedisi ve kedinin boynundaki boncuk

yuğrumlarındaki farkla hepsi aynı hamurdan..." (Ran, 2018: 736)

İslam'da insanların topraktan yaratılmış olduğu inancı bulunmaktadır. Bu inanç doğrudan Kur'an-ı Kerim'deki pek çok sureye atıf yapılarak açıklanabilir. Bu surelerden biri olan

Rahmân Suresi'nde *"O, insanı ateşte pişirilmiş toprak kaplar gibi kurutulmuş çamurdan yarattı. Cinleri de yalın ateşten yarattı."* (Rahmân Suresi, 27/14-15) denilmektedir. Nazım Hikmet ise "Ne nurdan ne çamurdan" diyerek İslam dini ve tasavvuf kültüründeki bu farklılığa karşı çıkar ve aralarındaki tek farkın şekillendirmeden kaynaklandığını belirtir. Böylelikle bir yaratıcı fikrine doğrudan itiraz edilmese de İslam dini içindeki bilgiye karşı gelindiği görülür.

Nazım Hikmet Ran, hem isyanı hem de mutasavvıf kişiliği ile resmî tarihte ötekileştirilen Şeyh Bedreddin üzerinden kurduğu "yeni insan tipi"nde, Şeyh Bedreddin'i mülkiyet eşitliği ve hak mücadelesi için bir önder hâline getirerek Bedreddin'in mücadelesini ve onun tasavvufla ilgili olan düşüncelerini dönüşüme uğratır. Nazım Hikmet, Yunus Emre'yi tasavvufi kişiliği yanında, eşitlik için mücadele eden bir önder ve Türk köylüsünün temsilcisi olarak konumlandırır. İlk şiirlerinde büyük bir saygı ve bağlılıkla bahsettiği Mevlânâ ise Nazım Hikmet'in sonraki şiirlerinde tasavvuf/mistisizmdeki mutlak töz inancına karşı gelmek için bir aracı olur. Bu açıdan tasavvufi/mistik eğilime yer verdiği şiirlerde Nazım Hikmet, toplumsal bellekte yaşayan dinî ve tasavvufi kişileri, Toplumcu Gerçekçi bir bakış açısıyla dönüştürerek tasavvuf ile şekillenen toplumsal belleğe yaslanır. Hatta bellek alanını yeniden kurarak kendisinden sonra gelen Toplumcu Gerçekçi şairlere de yeni bir kaynak oluşturur.

3.2.2. Diğer Toplumcu Gerçekçi Şairlerde Tasavvuf/Mistisizmin Dönüşümü

Türk şiirinde Gelecekçilikle (Fütürizm) başlayıp Dadacılıktan geçerek Gerçeküsütücülüğe ulaşan yeni akımların etkisinde olan **Ercüment Behzat Lav** (1904-1984)'ın (Özkırımlı, 2013: 249) şiiri genel olarak tasavvufi/mistik öğeleri barındırmamasına rağmen az sayıdaki şiirinde tasavvufi/mistik öğelere rastlamak mümkündür.

Ercüment Behzat Lav, *Mau Mau* isimli şiir kitabında Afrikalıların acılarını ele alır ve Afrika'nın Batı tarafından sömürgeleştirilmesini eleştiren şiirlere yer verir. Bu şiirlerde Batı'yı temsil eden Hristiyanlık ve misyonerler olur. Ayrıca şiirlerde Hristiyanlıkla birlikte Hz. İsa'yla ilgili yapılan hatırlatmalarla Hristiyanlık mistisizmine de yer verilir. Bu şiirler Hristiyan mistisizminin bir parçası olması sebebiyle tezin ilk bölümünde ele alınmaktadır. Ercüment Behzat Lav, *Üç Anadolu*'da önceki şiirlerinden farklı olarak arkaik bir dile öykünür. Anadolu'ya Türklerin ilk geldiği zamanlardaki dil özelliklerine başvurarak yazdığı bu şiirler, içerik ve dil uyumunu sağlaması açısından

önemlidir. Kitabın "Kara Bulut" isimli ilk şiirinde, Anadolu'nun Moğol istilacılarından çektiği sıkıntılar ele alınarak 14. yüzyıla kadar ki durumu şiire yansıtılır. Bu dönemin önemli yönlerinden biri olan tasavvuf/mistisizmin gelişimine de değinir:

"Noyandır başımızda Moğol beyleri

Salyanadan ciğer yanar

Garip haktan medet umar

Zâhitlerin semâ döner

Abdal'ım senden keramet

Fenâfillâh'da saadet

Öperiz diz çöküp kanlı elleri" (Lav, 1996: 412)

Bu dönemde Moğol istilaları ve zulmü varken milletin, Hak'tan medet umarak ona bağlandığını belirten Lav, tasavvufta önemli terimler olan "zâhit", "semâ", "abdal", "keramet" ve "fenâ fi'llâh"ı kullanır. Kendini Allah'a adayarak dünya işlerinden ellerini çeken zahitler, Hz. Muhammed döneminden itibaren İslamiyet ve tasavvuf için önemli olmuştur. Şiirde "Zâhitlerin semâ döner" mısraı içinde ele alınan zahitlerin de semâ ile olan ilişkisi Mevleviliği hatırlatmaktadır. Mevleviye tarikatının 13. yüzyılda Anadolu'da başlamış olması da Lav'ın yaptığı bu hatırlatmayı kuvvetlendirmektedir. Abdallar ise Nihad Sami Banarlı'nın *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*'nde belirttiğine göre, 11 ve 13. yüzyıllar arasındaki "Gaaziyân-ı Rûm", "Âhiyân-ı Rûm", "Abdâlaan-ı Rûm", "Bâcıyân-ı Rûm" adlarını taşıyan Anadolu teşekküllerinden birini işaret etmektedir. Banarlı'nın tanımına göre bu "Abdallar", tarikat inanışlarında Allah'a varma yollarının en yüksek seviyelerine varmış kırk ermişlerdir. *"Bu ermişlerin şöhretleri ve unvanları, zamanla daha da yayılmış ve Anadolu'da türlü coşkunluk halleri veya gösterişleriyle diyar diyar dolaşıp ilahîler söyleyerek tasavvuf propagandası yapan gezici dervişlere de abdallar denilmiştir."* (Banarlı, 1998b: 298). Şiirde *"Olağanüstü hâl yahut hâdise"* (Şimşek, 2017a: 196) anlamındaki "keramet" ise abdallara ait kabul edilir. Sonsuz mutluluğun Allah'a kavuşma noktası olan "fenâ fi'llâh"ta görülmesi de yine tasavvuf inancına uygun bir şekilde ifade edilmiştir.

Ercüment Behzat Lav, aynı şiir kitabında yer alan "Kayzer-i Rûm" şiirinde ise İstanbul'un fethi ve Fatih Sultan Mehmed'i ele alır. Şiirde, şehit olma ve Allah için cenk

etme teması etrafında şekillen, "gül" sesi de denilen "Hû diyelim" sözü ile sona eren ve dinleyenlerin "Allah, Allah" diye nara attığı "gülbânk"a (Şimşek, 2017a: 130) yer verilir. Bu gülbânk içinde, hem dinî hem de tasavvufi terim ve kişilere yer verilerek "gülbank-ı Muhammedî", "nûr-u Nebî", "Hacı Bektâş-ı Velî" ifadeleri kullanılır. Böylelikle şiirde dinî ve tasavvufi geleneğe yer verildiği görülür. Aynı şiir kitabında yer alan "Selâmlık resm-i Âlîsi" ve "Tekkeler Evliyâlar" isimli şiirlerinde de tasavvufi terimlere yer veren Ercüment Behzat Lav, bu şiirlerinde tasavvufun özüne dair herhangi bir göndermede bulunmaz. "Selâmlık Resm-i Âlîsi"nde Osmanlı sokaklarındaki manzara *"Fes ormanlarında mantar Mevlevî külâhları sarıklar"* (Lav, 1996: 432) denilerek Mevlevi sarıkları şekilsel olarak mantara benzetilir. Burada tasavvufa olumlu bir gönderme ya da tasavvufa gerçek manada bir yönelişe yer verilmediği görülmektedir. "Tekkeler Evliyâlar"da ise Lav, "evliyâ", "tekke", "cüppe" gibi terimleri olumsuz bir çerçevede ele alır:

"İki tekkesi vardı mahallemizin

Biri Cuma Perşembe tekkesi öteki

Höygürtleri duyulurdu dervişlerin

Goygoydular geçerdi sonra cüppeli

Keşkül tutan tokmaklı kapılardan" (Lav, 1996: 433)

Bu mısralarla dervişlerin "Hû" seslerini andırdığı düşünülen "höygürt" ifadesine yer verir. Bu manada dervişlerin çıkardığı seslerin anlamsız sesler olarak görüldüğü düşünülebilir. Ayrıca onların "goygoycu" olarak da kabul edildiği söylenebilir. Bu bağlamda Lav'ın şiirlerindeki dönüştürmenin, Toplumcu Gerçekçilik bağlamında bir yeniden oluşturmadan ziyade kültürel belleği olumlu ya da olumsuz hatırlama bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Salah Birsel (1919-1999), 1941 yılında *Dünya İşleri* isimli ilk şiir kitabını yayımlar. İlk önce Nazım Hikmet etkisiyle şiirler kaleme alan Salah Birsel'in 1955'ten sonra II. Yeni şiirine yaklaştığı görülür (Korkmaz vd, 2007: 256). Şiirlerinde anlamsıza varacak ölçüde geleneksel şiir özelliklerinden uzaklaşan Birsel'in, tasavvuf/mistik açısından da benzer bir tutumu sürdürdüğü görülmektedir. Buna rağmen az sayıdaki şiirlerinde tasavvufi/mistik isimlere ya da kültürel bellekten hatırlamalara yer verdiği görülmektedir. Şairin bu tutumuna örnek teşkil eden şiirlerinden biri *Haydar Haydar*

isimli kitabında yer almaktadır. Bu kitapta yer alan aynı isimli şiiri, Kul Nesîmî'nin Melamilik etkileri taşıyan ve türkü olarak da söylenen ünlü şiirinin ismini hatırlatmaktadır. Fakat şairin şiiri incelendiğinde bu şiirin, "Haydar Haydar" isimli şiir ile ilişkili olmadığı anlaşılmaktadır. Birsel bu şiirde Melamilikle ilgili herhangi bir hatırlatma yapmamasına rağmen toplumsal hafızada yer eden Haydar Haydar olarak tanınan Kul Nesîmî türküsünü bilinçli ya da bilinçsiz olarak hatırlattığı görülür. Ayrıca İslam geleneğinde Haydar'ın Hz. Ali'nin sıfatlarından biri olarak kullanılması (DİA, 1998: 24) ve Pir Sultan Abdal'ın da gerçek adının Haydar olması (Albayrak, 2007b: 277) gibi sebeplerle Alevî- Bektaşi kültürünün etkisinin şiirde yer aldığı söylenebilir. Şiirde yer alan toplumsal eleştiri eğilimi de bu etki ile ilişkilendirilerek değerlendirilmeye müsaittir. Bu açıdan hem döneminde hem de daha sonra halk içinde yaşamakta olan toplumsal, kültürel bellekte eleştiri kültürüyle özdeşleşen Pir Sultan Abdal'ın etkisi, şiirde toplumsal belleğe yaslanıldığını göstermektedir.

Salah Birsel'in aynı şiir kitabında Yunus Emre de hatırlatılır. Bu şiirlerinden ilkinin adı "Yunus Emre"dir. Şiirde "kuzu" ve "kral" ifadelerini sembolleştiren şair, dünyadaki adaletsizliği bu iki sembolden hareketle verir. Bu bağlamda Yunus Emre ve Nemrut'u da sembolleştiren Birsel, *"Ey kuzu kuzulayan avcı/Bu ne kadar çok Nemrut/ Ne kadar az Yunus Emre"* (Birsel, 2014: 245) diyerek masumluğun, dürüstlüğün sembolü olarak Yunus Emre'yi kullanır. "Yunus" isimli ikinci şiirinde ise yine tasavvufi bir tema olmamasına rağmen şiirinin son mısralarında yer verdiği *"Şiirini bana at Yunus/ Deli suları omuzlayıp delmişim."* (Birsel, 2014: 245) ifadeleriyle tasavvufi anlama yaklaşan şairin, Yunus Emre'nin vahdet yolculuğundaki serüvenini hatırlattığı görülmektedir. Böylelikle şair net olarak tasavvufi/mistik temalara yer vermese de kültürel, toplumsal hafızada yer alan Yunus Emre'ye değinir.

Şiirleri yanında, hikâye, roman, gezi yazısı, anı gibi farklı sahalarda eserleri bulunan **Ömer Faruk Toprak** (1920-1979), Toplumcu Gerçekçi şairler içinde yer almaktadır. *Ayışığı* isimli şiir kitabında yer alan "Mutluluk Düşüncesi"nde "*yalınayak yürüdük düşümde bir sabah/ sarı otlar kanattı ayaklarımızı"* (Toprak, 1983: 188) mısralarıyla başladığı şiirinde acılara, yoksulluğa rağmen içinde huzuru bulan insanın mutluluğunu anlatılır. Ayrıca şiirsel ben rüyasında yürürken ona *"yunus'um"* diye hitap ettiği kişi eşlik eder. Bu kişinin Yunus Emre olduğu "*dudaklarımızda en yeni dizelerimiz/ kötülükler geride kalmış yunus'um derim"* (Toprak, 1983: 188) dizeleri ile hissettirilir. Ayrıca "*sen bozkırı bilirsin yunus'um"* (Toprak, 1983: 188) mısralarıyla da "Türk köylüsü"nün temsilcisi olarak yine Yunus Emre'den yararlanan şairin, iç huzur ve

mutluluğu bulduğu şiirinde Yunus'a yönelmesi hem Yunus Emre'nin şairliğini hem de Yunus Emre'nin huzuru Allah'ta bulduğunu hatırlatır.

Ömer Faruk Toprak'ın *Ateşte Bir Kaval*'da yer alan "Dede Sultan" ve "Bedrettin Üzerine Bir Sonnet" isimli şiirlerinde, Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa'ya göndermelerde bulunmaktadır. "Dede Sultan" şiirinde, Börklüce Mustafa'nın halk arasındaki isminden yararlanıldığı görülür:

"karşıda güneşli deniz mavilerin hepsi

oturdu gözlerime artvin'deki dağ yeşili

açtı su kıyısında öksüz sarı çiçek

bir yaprağında dede sultan

gizlice kızılırmağa inip su içecek" (Toprak, 1983: 219)

Ayrıca şiirin son mısralarında "*binerim içimdeki mutluluğun salıncağına/belleğim penceresinde gene görürüm/bin kez yaşamak bir kez ölmek"* (Toprak, 1983: 299) denilmektedir. Bu mısralarla Toprak'ın, belleğin önemi üzerinde durduğu görülmektedir. Toplumsal, kültürel bellek içinde bazı kesimlerce hain bazı kesimlerce ermiş bir derviş hatta evliya olarak kabul edilen Dede Sultan'ın etkisini gösteren bu mısraların önemi görülmektedir. "Bedrettin İçin Gözyaşı Yerine Bir Sonnet"de ise acılarla geçecek ve "hain faşistler" diye tanıttığı kişilerin bozacağı bir yaz içinde "*seni düşündükçe içime yağmur yağar*" mısraları ile Bedrettin'e seslenir. Böylelikle yüzyıllar önce idam edilen Şeyh Bedreddin'in toplumsal bellek içinde hâlâ yaşamakta olduğu gösterilir.

Şiiri, sanat anlayışındaki değişime bağlı olarak iki döneme ayrılabilecek olan **Arif Damar**'ın, 1940-1956 yılları arasında yayımlanan şiirlerini kapsayan ilk dönemi, Toplumcu Gerçekçi çizgi içinde değerlendirilmektedir (Geçgel, 2009: 95). *Günden Güne* isimli şiir kitabında yer alan "Vatan" şiirinde, kendisi için vatan tanımını yapan Arif Damar, "*Karacaoğlan, Yunus, Nâzım Hikmet/ altıyüz yıllık tarih,/ demir parmaklıklar/ çavdar ekmeği/ halkıma ait"* (Damar, 2001: 72) mısralarıyla vatan anlayışı içinde önemli gördüğü kişilerin adını belirtir. Aynı şiirde tanımladığı vatan sınırları içinde yaşayan halkın da özelliklerini veren Damar *"(..). o değiştirir,/ hürmeti, korkuyu o/ Köroğlu, Çakırcalı şeklinde,/ Pir Sultan Abdal adında,/ at üstünde,/ dağ başında, asker kaçağı/ ve eşkiya/o...* (Damar, 2001: 72) diyerek "isyana" önem verdiğini belirtir ve tasavvuf içinde, özellikle Alevi görüşün hâkim olduğu çevrelerce, özel bir öneme sahip olan Pir Sultan

Abdal'ı (Albayrak, 2007b: 277) isyanla özdeşleştirir. Damar "Ferhat'ın Kazması Düşmez Elinden" şiirinde de kendisi için kahramanları belirtir: *"Çanakkale Kurtuluş Savaşı'mız/ Şeyh Bedrettin Pir Sultan Nâzım Hikmet/ Aklıma düşünce öyle bir seviniyorum öyle bir seviniyorum ki"* (Damar, 2001: 235) dizeleriyle yine kendisi için kahramanların içinde tasavvufi kişilerin de yer aldığını ifade eder. "Aydınlanmış bir Sesin Söylediği Türkülere Övgü" isimli şiirinde de şiirsel ben üzerinden Pir Sultan Abdal'ın kendi belleğindeki konumunu belirten ifadelere yer verdiği görülmektedir:

"Türküler dinlerdik

Sesinden

Üçümüz oy

Karacaoğlan

Beşimiz Pir Sultan Abdal

Hey" (Damar, 2001: 282)

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin en tanınan şairlerinden biri olan ve ilk dönem şiirleri ile Toplumcu Gerçekçi şiirin içinde anılan **Attila İlhan** (1925-2005)'ın da şiirlerinde tasavvufi kişileri tasavvufi mahiyetin dışında kullandığı görülür. Bu şiirlerinden biri *Elde Var Hüzün*'de yer alan "An Gelir"dir:

"an gelir şimşek yalar

masmavi dehşetiyle siyaset meydanını

direkler çatırdar yalnızlıktan

sehpada pir sultan ölür" (İlhan, 2017a: 67).

Şiirde siyasi bir olay olarak yansıtılan Pir Sultan'ın ölümünde Toplumcu Gerçekçiliğin hâkimiyeti görülür. *Kimi Sevsem Sensin*'de yer alan "Yağmur Gemileri" şiirinde ise dönüşüm ve değişimi ve bir menzile ulaşma hissini veren Attila İlhan için gemilerin ulaştığı menzilin tasavvufi/mistik bir yönü olup olmadığı tartışmalı da olsa İlhan'ın mısralarında Bedreddin'e yer verdiği görülür:

"O gemiler ki şafağa ulaşır

Ümitlerimizin ateşinden

Devrimden devrime yanaşır

Nasıl da büyür kendiliğinden

O gemiler ki şafağa ulaşır

Bir çığlık gibi bedreddin'den" (İlhan, 2018c: 37)

Attila İlhan'ın "o gemiler ki şafağa ulaşır" mısraı ile şiirdeki menzile ulaşma eğilimini vermektedir. Bu şafağın tasavvufi/mistik anlamdaki "vahdet"i işaret etmektense "devrimi" işaret ettiği "devrimden devrime yanaşır" mısraı ile verilir. Bu bağlamda yer verilen Şeyh Bedreddin'in tasavvufi anlamla ele alınmadığı, toplumcu söylem bağlamındaki Bedreddin dönüştürmesinden yararlanıldığı görülür ama bu dönüştürme yapılırken tasavvufi geleneğin tesiri hissedilir. Attila İlhan *Korkunun Krallığı*'nda "şeyh bedreddin-i simavî'ye gazel"de de Şeyh Bedreddin'e değinmektedir:

"ince bir yağmura gerçi asılmıştır

-serez'in esnaf çarşısı'nda-

uzadıkça uzar gölgesi darağacından

o asırdan bu asıra

şeyh bedreddin-i simavî'nin

elhâk/devamıyız biz" (İlhan, 2018b: 61)

Birinci çoğul kişi "biz"i kullanarak bir gruba aidiyeti hissettiren şair, Şeyh Bedreddin'in idamına telmih yapar. Bedreddin'in darağacında uzayan gölgesini hatırlatan şiirsel özne, Bedreddin'in manevi gölgesinin idam edildiği günden beri uzayarak "o asırdan bu asıra" taşındığını ifade eder ve Şeyh Bedreddin'in isyanını kendi ideolojisindeki isyanın kaynağı olarak gösterir. Bu sebeple de "elhâk/devamıyız biz" mısralarını kullanarak kendi ideolojisi ile kültürel bellekte yer alan Bedreddin isyanını irtibata sokar.

1950'lerden sonra edebiyat dünyasında ismini duyurmaya başlayan **Hasan Hüseyin Korkmazgil (**1927-1984), Toplumcu Gerçekçi Türk şiirinin önde gelen isimlerinden biridir. Şiirlerinde bireysel ve toplumsal özgürlük, mutluluk arayışı içinde olan şair; Anadolu insanını antropolojik, tarihî ve sosyokültürel yapısı içinde bir bütün olarak ele alır (Akpınar, 2018: 4). Şiirlerinin geneli göz önünde bulundurulduğunda toplumsal, kültürel bellekten yoğun bir şekilde beslenen bir şair olduğu görülmektedir. Kendi ideolojik görüşleri çerçevesinde istediği vatan modelini, Anadolu tarih ve kültüründen yola çıkarak ifade eden Korkmazgil, "Pir Sultan", "Yunus Emre", "Mevlanâ" ve "Hacı Bektaş" gibi hem Anadolu kültüründen hem de dinî ve tasavvufi açıdan önemli kişilerden yararlanmaktadır.

Hasan Hüseyin'in ilk baskısı 1975'te olan *Ağlasun Ayşafağı* isimli kitabında, hem tasavvufun önde gelen isimlerinin hem de halk kültürünün etkisi her anlamda hissedilir. Bu kitabın adıyla aynı olan uzun şiir "Ağlasun Ayşafağı (Nehir Şiir)"de *"geldi geçti, ömrüm benim, şol yel esip geçmiş gibi/ hele bana şöyle geldi, bir göz açıp etmiş gibi"* (Korkmazgil, 2018ç: 15) mısraları gibi dizelerle ömrü boyunca gördüğü haksızlıklar, yanlışlar ve "göstermelikler"den şikayet eden Hasan Hüseyin, uzun şiirinin *"İşte şu samanyolu, dedi üşümüş gibi, bıraktı gözlerini"* (Korkmazgil, 2018ç: 21) mısraı ile başladığı bölümde ise giriş olarak Yunus Emre'nin *"söyle hayran eyle beni, aşkın od'una yanayım/ her nereye bakar isem gördüğüm sen sanayım"* (Korkmazgil, 2018ç: 21) mısralarına yer verir. Çektiği sıkıntılara rağmen direnmeyi önemseyen şair, bu hissiyatını hem Yunus Emre'nin yukarıdaki mısralarında hem de şiirin içinde Mevlânâ'ya gönderme yaparak belirtir. Bu bağlamda *"öptüm yalnızlığımı/ öptüm tutsaklığımı/ öptüm ve kuşandım kaç bin yıllık silahlarımı/yaslandım yaralarıma/ yıldızlar kalabalık ve sürekli ve uzaktılar/ cırcır böcekleri vahşi ve sıcak/ lacivert gökyüzünde Mevlânâ'dan beyitlerdi selviler…"* (Korkmazgil, 2018ç: 21) mısralarıyla bu duygularını yansıtır. Şiirdeki bu anlamı son mısralar da desteklemekte ve acıların sonunda kurtuluşa erme bağlamında tasavvufi/mistik tesiri arttırmaktadır:

"sev beni öldür beni

öldür beni sev beni

at beni çıyanlı kuyulara

tut elimden kurtar beni

yeter ki soğumasın ellerimde ellerin!" (Korkmazgil, 2018ç: 21)

"Gerilerde kaldı o bunalıklık" mısraı ile başlayan bölümünde de Korkmazgil yine Yunus Emre'nin *"Bildin gelenler geçtiler, gördün konanlar göçtüler/ aşk şarabın içen canlar uymaz göçmeye konmaya"* (Korkmazgil, 2018ç: 39) mısralarını alıntılar:

"gerilerde kaldı o bulanıklık

devrilmiş kitaplığın o kısır kargaşası

nal topluyor şimdi yorgun yollarda

atomu parçaladım

indim ay'a yumuşacık

üstümbaşım ay tozu

elim yüzüm galaksi

sınırım sınırsızlık" (Korkmazgil, 2018ç: 39)

Bu mısralarla şiirsel ben, kendine has bir mistik duyarlılıkla hedefini, şahsi vahdetini, sınırsızlıkla bir olma olarak ifade etmektedir. "Gerilerde Kaldı Şimdi"de *"ey yunus imdi senin aşk ile geçsin günün/sevdiğin kişi senin canına can olmuştur."* (Korkmazgil, 2018ç: 47) mısralarını girişte kullanan şair, diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de Yunus'un mısralarına uygun bir bölüm oluşturmaktadır. Şiirde hissedilen mistik duyarlılığın ise İslam ya da herhangi bir din inancının dışında olduğu şiir boyunca görülmektedir. Bu görüş şiirin *"şimdi hangi yıldızdadır şarkılarım kimbilir/ kutsal bir serüvendir ellerim kayalarda/ ben tanrılar yaratanım/ yıkanım tanrıları/ "gel gör beni aşk neyledi"* (Korkmazgil, 2018ç: 50) mısralarından anlaşılmaktadır. "Tanrılar yaratan" olarak kendini tanıtan şiirsel benin "kutsal serüveni" haksızlıklarla mücadele edişi olarak konumlanmaktadır. Bu manada tasavvufun toplumcu bir bakış açısı ile yeniden yorumlandığı görülür. "Mutlak hakikate ulaşma"yı hedef haline getiren tasavvufi/mistik gelenek, Hasan Hüseyin'in şiirinde Nazım Hikmet'teki gibi "haksızlıkları yenmek" hedefine dönüşür. Şiirlerinde Pir Sultan Abdal'a da değinen Korkmazgil, Pir Sultan Abdal'a toplumsal, kültürel belleğin hatırlatıcısı olarak yer verir:

"otu çekip

bakarlar köküne haydar

bu bir tarih

bu bizim geçmişimiz

bedreddin'li celâlî'li yavuz sultan'lı

kurtuluş'lu geçmişimiz neyse o

bilsek de bilmesek de

sevsek de sevmesek de

biz işte o zincirin son halkasıyız" (Korkmazgil, 2018ç: 78-79)

Bu mısralarla "haydar" yani Pir Sultan'ın kendi kökü olduğunu belirten Korkmazgil, "bu tarih bizim" diyerek bu tarihi sevse de karşı gelse de onun bir parçası olduğunu ifade eder. Ayrıca Alevi- Bektaşi kültürünün önemli bir parçası olan Pir Sultan'ı, tarihsel bellek açısından değil, bir parçası olduğu toplumsal bellek ile ele aldığı anlaşılmaktadır. Nesillerdir devam eden bir toplumsal zincirin parçası olarak şiirsel ben ve şiirsel benin kendisi olarak da değerlendirilebilecek olan Korkmazgil'in kendisini bu açıdan toplumun bir parçası olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Korkmazgil'in şiirde "Sivas", "Pir Sultan" ve "Pir Sultan"'ı yakalayarak idamına sebep olan Hızır Paşa arasındaki ilişkiye de yer verdiği görülür. Öncelikle Hızır Paşa ile ilgili *"Bre sivas dağları da sivas dağları/ horasan'dan geçer gelir yolları/ kuşdili konuşur mazlum dilleri/ hızırpaşa gevvatının kanlı elleri..."* (Korkmazgil, 2018ç: 79) diyen Korkmazgil, bu mısralardan sonra da "Pir Sultan", "Ahmet Yesevi", "Baba İshak" isimlerini sayar. Hz. Ali içinse "*severiz ali'yi, yoksul dostudur/ mazlum yumruğudur, hey baba hey can"* (Korkmazgil, 2018ç: 79) diyerek Hz. Ali'yi de kendi ideolojisine göre yorumlar ve Hz. Ali'yi dinî mahiyeti yanında "fakir" ve "emekçi dostu" olarak konumlandırır. Aynı şiirde Korkmazgil'in toplumsal belleği gösteren diğer mısraları ise *"adımız sorulursa /hem hasan hem hüseyin/ işimiz sorulursa/ her sabah ferhat/ çilemiz sorulursa/ her gün pîr sultan"* dır (Korkmazgil, 2018ç: 110). Bu mısraların yanında Anadolu'yu *"bu toprak/baba'larla pîr'lerle ve yunus'larla/ahi'lerle bayrak açmış bu cânım toprak/bu toprakta sönmeyecek bu ocak!"* (Korkmazgil, 2018ç: 191) mısralarıyla tanımlar. Bu tanım içinde "pîr'ler" diyerek Pir Sultan'ı, "yunus'lar" de Yunus Emre'yi ve onlar gibi mutasavvıfları Anadolu topraklarının temsilcileri sayar, böylelikle kendisi için toplumsal hafızanın sınırlarını çizer.

Hasan Hüseyin'in *Acılara Tutunmak* kitabındaki "Düşünmek" isimli şiirinde ise Yunus Emre ile ilgili bir dönüştürmeye yer verdiği görülmektedir. Bu bağlamda Korkmazgil, şiirde Yunus Emre'nin "anarşizmin babası" olup olmadığını sorgular. Toplumsal haksızlıklara ve haksızlıklara sessiz kalınması gerektiğini savunanlara karşı çıkar: *"'putunu kendi yapar kendi tapar' demiş bizim tevfik fikret diye düşünüyorum/ herkes odununu kendi taşırmış o cehenneme/ anarşizmin babası mı bu yunus emre/diye' düşünüyorum"* (Korkmazgil, 1999a: 88). Bu mısralarla Yunus Emre'nin söylediği tasavvufi/mistik mahiyetli ifadeleri haksızlıklara karşı mücadele etme noktasına çeken şairin, anarşizmle Yunus Emre'yi ilişkilendirdiği görülür. Aynı kitabın "Umutlara Tutunmakta" isimli ikinci bölümünün girişinde de Yunus Emre'den bir alıntıya yer verilir:

> *"Yunus'u öven övsün*
>
> *Sövenler dahi sözsün*
>
> *Aşk ile yola geldik*
>
> *Yatalım erte gece*
>
> *(Yunus Emre)"* (Korkmazgil, 1999a: 23).

"Özseven" isimli şiirinde "*çirkin değil benım halkım/ anlar dilinden aynaların/ konuşur aynalarla"* (Korkmazgil, 1999a: 111) ifadeleri ile tanıttığı halk için "*bir bakarsın yunus emre/ bir bakarsın pîr sultan/ buluşur tanrısıyla yavan ekmekte/ emeğin hakkına kılıç sözlüdür/ bir yüzüyle bedreddin o/ bir yüzüyle karacaoğlan/ hacı bektaş der de uçar bir ak güvercin/ yeryüzünün en bilge topraklarından"* (Korkmazgil, 1999a: 112) der. Kendisi için bilgeliğin temsilcisi olan "Yunus Emre", "Pîr Sultan Abdal", "Hacı Bektaş Veli", "Karacaoğlan" gibi isimleri sayan Korkmazgil'in bu önemli isimleri "buluşur tanrısıyla yavan ekmekte" ile imleyerek onların tasavvufi/mistik eğilimlerine ve yoksulluk yönlerine işaret ettiği görülmektedir. "Cacık" isimli şiirinde de emekçiler ve zenginler arasındaki adaletsizliğin yaşandığı dünyayı cacığa benzeten şairin, bu adaletsizliğe karşı Yunus Emre'nin şiirinden alıntıyla *"şunlar ki çoktu malları/ gör nice oldu halleri"* (Korkmazgil, 1999a: 131) mısralarını kullanır ve Yunus Emre'ye de "Yunus Dedem" diye seslenir (Korkmazgil, 1999a: 131).

Işıklarla Oynamayın isimli kitabındaki "Barbar" şiiri ise Türk milletine "barbar" diyen Batı'ya karşı bir cevap niteliği taşımaktadır. Anadolu'da yetişmiş "Pir Sultan

Abdal", "Baba İshak", "Hacı Bektaş Veli"nin isimleri verilerek bu topluma barbar diyenlere seslenilir:

"barbarım ben

yunus'um ben

baba ishak'ım

bedrettin'im pîrsultan'ım teslimabdal'ım

akarsuyum merhabayım anadolu'yum

ak güvercin kılığında hacıbektaş'ım" (Korkmazgil, 2003b: 23)

Bu açıdan "barbar" ifadesine karşı "Yunus", "Baba İshak", Bedrettin", "pîrsultan" gibi isimler kullanılarak Batı'nın barbarlık iddiaları çürütülmeye çalışılır.

Acıyı Bal Eyledik ise Hasan Hüseyin'in destansı şiirlerinden biridir ve şiirde Pir Sultan Abdal'a farklı açılardan göndermelerde bulunulmaktadır:

"Acıyı Bal Eyledik

'pir sultan ölür dirilir'

(...)

gün gün ile barışmalı

kardeş kardeş duruşmalı

koklaşmalı söyleşmeli

korka korka yaşamak ne

kanadık toprak olduk

çekildik bayrak olduk

döküldük yaprak olduk

geldik bugüne ...

ekmeği bol eyledik

acıyı bal eyledik

sıratı yol eyledik

geldik bugüne

ekilir ekin geliriz

ezilir un geliriz

bir gider bin geliriz

beni vurmak kurtuluş mu

kör olasın demiyorum

kör olma da

*gör beni" (*Korkmazgil, 2018c: 19)

Şiirin girişinde verilen "pir sultan ölür dirilir." mısraı, Pir Sultan'ın *"Pir Sultan ölür dirilir*. "(Pir Sultan, 1992: 393) dizelerinden alıntıyla şiire aktarılmaktadır. Şiirin ismi Gonca Gökalp Alparslan'ın tespitiyle Pir Sultan'ın *"Pir Sultanım ere yettik/Vardır pîr dâmenin tuttuk/ Biz ağuyu bala kattık/ İçebilirsen gel beri"* (Pir Sultan, 2017: 289) mısralarının dönüştürülmüş hâlidir (Gökalp Alpaslan, 2012: 66). Sûfîzim ve Toplumcu Gerçekçi bakış açısını birleştiren şiirde Yunus Emre'nin "*Gelün tanışuk iselüm işün kolayın tutalım/ Sevelüm sevilelüm dünya kimseye kalmaz"* (Yunus Emre, 1972:79) ve Pir Sultan Abdal'ın "*Gelin canlar bir olalım/(...)/Özü öze bağlayalım/Sular gibi çağlayalım/Bir yürüyüş eyleyelim*" (Pir Sultan, 1992: 255) dizelerinin tesiri "gün gün ile barışmalı/ kardeş kardeş duruşmalı/ koklaşmalı söyleşmeli/ korka korka yaşamak ne" mısralarında kendini hissettirir (Gökalp Alpaslan, 2012: 67). Bu bakımdan tasavvufi gelenekteki uzlaşmacı tavır ile "ekilir ekin geliriz/ ezilir un geliriz/ bir gider bin geliriz/ beni vurmak kurtuluş mu" dizelerindeki mücadeleci tavrı birlikte verilir. Şiirde tasavvufi şiir geleneği ve mücadeleci tavır arasında kurulmak istenen irtibat "kör olsan demiyorum/ kör olma da/ gör beni" mısralarından da hissedilmektedir. Kendinin yani haklının görülmesini isteyen şiirsel benin, kendini anlamayanları haklı tarafa çağırmak için seslendiği görülür. Şiirin hem girişinde hem de içinde yer alan "Pir Sultan ölür dirilir." mısraları hakkında Gökalp Alpaslan, bu mısraların Pir Sultan'ın şiirinden alıntılandığı görüşünün yanında, halk belleğinde yer alan Pir Sultan'ın ölmediğine dair inancın da etkili olduğunu belirtir (Gökalp Alpaslan, 2012: 66). Bu bakımdan toplumsal hafızanın etkilerinin de görüldüğü anlaşılan şiirde, Alevi- Bektaşi geleneğindeki toplumsal ve

kültürel belleğin canlılığını koruduğu ve bu kültürün etkisi altındaki Korkmazgil'in şiirine toplumun belleğinde yer alan canlı bağlardan aktarıldığı görülmektedir. Böylelikle şiirde Pir Sultan'ı hem tasavvufi derinlik hem de mücadeleci tavrı ile kendi ideolojik bakış açısı için bir rol model olarak konumlandırır.

Şiirleriyle Toplumcu Gerçekçiliğin içinde yer alan **Ahmet Oktay** (1933-2016), "*Mutasavvıfları ve tasavvufun temel meselelerini incelerken de marksizmin sosyal yapı teorisiyle meseleye yaklaşır. Ona göre "Hallac-ı Mansur", "Nesimi", "Davut-i Tai" gibi mutasavvıflar, yaşadıkları dönemin eşitsizliklerine karşı çıkan, devrimci kişiliklerdir."* (Yılmaz, 2016: 41). Şairin bu tavrı "Silince Zaman Yazıyı" isimli şiirinde görülmektedir. Tasavvufi/mistik eğilimin hissedildiği şiirde mistik ortam, "yolculuk", "su" ve "ateş" çevresinde kurulur:

"su ve ateş. Onlardadır

geçmişin ve geleceğin

gizi. Yolcunun

yüreği yolun anısında

olgunlaşır: Gözlerini yumar

ve daldırır ayaklarını

hangi gün geçeceğini

bilmediği

öteki derelere" (Oktay, 2016: 501)

"Su" ile temsil edilen gelecek ve "ateş" ile yansıtılan geçmiş arasındaki yolculuğu ve bu yolculuğun gizemi ile olgunlaşmayı önemseyen bu mısralarla kendini gösteren mistik etki, şiirin devamında da "ayna" ile "yaratıcı" arasında irtibat kurularak "yaratıcı ayna"ya dönüşür:

"Ah! Yüzümüzü yansıtan

ve benzersizce yaratan Ayna,

sınar bizi. Nice yıl gerekiyor

bilmek için:..." (Oktay, 2016: 502)

İbn Arabî'ye göre*"Hakk ayna konumundadır ve kul da Hakk'ın aynasında beliren bir görüntüdür."* (İbn Arabî, 2016a: 37). Ahmet Oktay da bu düşüncenin tesiriyle "yaratıcı ayna" metaforunu kullanır. Şiirdeki bu tasavvufi/mistik atmosfer "Hallac-ı Mansur" ve "Cüneyd-i Bağdadi"ye de yer verilerek daha da kuvvetlendirilir. Hallac-ı Mansur sadece "Hallac" olarak şiirde geçmektedir:

"(...) Gül!

Büyük armada. Kanat

Tarihi ve Kalbi. Ürktü Hallac

senin teninden. –taş atın, dedi

-atın ki, bileyim benden

gizlenen katilimi." (Oktay, 2016: 502)

Şiirde kapalı bir şekilde verilen bu anlam ilişkisi, şiirin altında verilen dipnotla açıklanmıştır. Şiirde A. Schimmel gibi araştırmacılar kaynak gösterilerek verilen bu dipnota göre Hallac-ı Mansur'un öldürülmesi sırasında El Şıbli, ona bir gül atar, Mansûr da "Bu gül taştan ağır" ifadelerini kullanır (Oktay, 2016: 503). Cüneyd-i Bağdadi ise "fenâ fi'llah"ı anıştıran mısralarla şiirde yer alır:

"Ölüyordum. Geçtim karanlıktan

ve gövdem parladı, elmasa

kestim. Ey Bengi Dönüş. Hummanın perisi

öptü alnımdan.- Umud eden

ürkmeyi de göze alır-dedi

ve daha uyanmadan

kayboldu cübbesinin altında.

Gitme

diye sabukladım ardından

ey Cüneyd-i Bâğdadî!" (Oktay, 2016: 503)

"Ölüyordum. Geçtim karanlıktan" dizesiyle girilen "seyr ü sülûk", "ve gövdem parladı, elmasa/kestim. Ey Bengi Dönüş..." ile de bu yolun amacına ulaştığı ve vahdete ya da menzile kavuşulduğunu hissettirir. Bu yolda şiirsel bene bir mürşit gibi eşlik eden *"Hummanın perisi"* Asaf Hâlet Çelebi'nin "cüneyd" şiirinde yer alan *"Leyse fî cübbeti sivallah/Cübbemin altında Allah'tan başka kimse yok"* (Çelebi, 2018a:11) göndermesiyle birden yok olur.

İkinci Yeni'nin dine yaklaşımı için *"İslam imgesini dönüştürerek onu soyut ve mistik boyutların ötesinde müşahhas bir varlık olarak ele aldıklarını görmekteyiz"* diyen Cem Budan, bu açıdan özellikle **Cemal Süreya** (1931-1990)'nın önemini belirtir (Budan, 2012: 47). Nilüfer İlhan ise Cemal Süreya'yla ilgili çalışmasında ironik bir dille şiirlerini kaleme alan şairin bireysel ve toplumsal meselelerde gösterdiği tavrı, inanç hususunda da ortaya koyduğunu belirtir (İlhan, 2010:17). Ayrıca İlhan, Cemal Süreya'nın şiirinde Alevi kültürüne gönderme yaptığı kişi ve olayların görüldüğünü bunların sebebinin ise ideolojik bir bağlantıyı değil, küçüklüğünde dinlediği masal ve hikâyelerin etkisiyle olduğunu ifade eder (İlhan, 2010: 524). Cemal Süreya'nın ise "*Toplumsal ya da toplumcu bir yön var benim şiirlerimde. Ama doğrudan değil de dolaylı olarak. "Bun", "Kanto", "Üvercinka", "Hamza Süiti" gibi şiirlerimde daha belirgin olarak göreceksiniz"* (Süreya, 2017b: 22) ifadeleriyle belirttiği gibi bazı şiirlerinde Toplumcu yönelişin varlığı görülmektedir. Bu açıdan Cemal Süreya'nın şiirlerinde tasavvuf/mistisizmin yansımaları az olsa da bu etki ondaki toplumsal hafızanın kuvvetini göstermektedir.

Cemal Süreya'nın hem bireysel hem de toplumsal belleği yansıtan şiirlerinden biri, *Beni Öp Sonra Doğur Beni* isimli kitabında bulunan "Kalın Abdal"dır. Şiirin adındaki "Abdal" ifadesiyle kendini belli eden Alevi kültür etkisi, şiirin tamamında kendini hissettirir:

"ağıtı önce söylenen

sen nereye uçuyorsun,

ağıdı önce söylenen

ölüm korkusunu atar,

sen nereye uçuyorsun

boynu usul telli turna (Cemal Süreya, 2017a:122)

Yukarıdaki dizelerde ikinci tekil kişiyle konuşma havası dikkat çeker. "Nereye uçuyorsun" sorusunda "uçmak" ifadesinin cennetle olan bağı düşünüldüğünde, ölümle ilişkisi açıkça görülmekte ve sorunun muhatabının ölüme korkusuzca giden bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan şiir, ölümden korkmadığını *"kadılar müftüler fetva yazarsa/ işte kemend, işte boynum asarsa/ işte hançer, işte kellem keserse/dönen dönsün ben dönmezem yolumdan"* (Pir Sultan Abdal, 1992: 321) gibi mısralarda kaleme alan Pir Sultan Abdal'ı çağrıştırmaktadır. "Boynu usul telli turnam" mısralarında, Pir Sultan şiirlerinde de sıklıkla kullanılan "turna" ifadesiyle de Pir Sultan hatırlatılmaktadır. "boynu usul" olma da yine Pir Sultan'ın ölümden korkmadan boynunu uzatması ile örtüşmektedir.

"Pir Sultan benim ağıdım

ben de senin ağıdınım

uzar gideriz bu yolda,

sen nereye uçuyorsun

gökyüzüne kana kana

benim söylendi ağıdım

yazda kışta haziranda,

ben hep zindanlarda yattım,

en müşkülü daha sonra

kendi kendim sürgün ettim,

sen nereye gidiyorsun

bir yerlere konmayana

(...)

biz ki Nâzım'dık dünyada

rumelli kalın abdal

uçan kuşa selam saldık

sevdik oluklar boşaldık,

cemi cümle bir sofrada

muhannetlik kalmayana" (Cemal Süreya, 2017a: 122)

İkinci dörlükte ise "Pir Sultan benim ağıdım" diyen şiirsel ben, kendisi ve Pir Sultan arasında bir ilişki kurar. Böylelikle Pir Sultan tarihsel bir bağlantıdan öte kültürel bellek ilişkisi içinde verilir: "Pir Sultan benim ağıdım/ben de senin ağıdınım/uzar gideriz bu yolda" ifadeleriyle nesiller arası canlı bağ kuran Cemal Süreya, Pir Sultan'ın isyanını kuşaktan kuşağa geçen bir dava olarak değerlendirir. Şiirde "dostum dostum aslan dostum" ifadeleriyle de hem Pir Sultan şiirlerinden hem de Alevi-Bektaşi kültüründen yararlanılır. Şiirin son dizelerinde de Nazım Hikmet, Pir Sultan Abdal'la ilişkilendirilerek Nazım Hikmet'in de nesiller arasındaki canlı bağın bir parçası olduğu, kesilmeden devam eden bir kahramanlık geleneğinden geldiği izlenimi şiire katılır. Bu bağlamda "Rumellili kalın abdal" olarak nitelendirilen Nazım Hikmet'e neden bu ifadelerle seslenildiği yoruma açık bir ifade olarak değerlendirilebilir. Bu manada "kalın" kelimesinin sözlük anlamlarından yararlanmak mümkündür. TDK Sözlüğü'nde kalın; *"1.Cisimlerde uzunluk ve genişlik dışında üçüncü boyutu çok olan (cisim), ince karşıtı", "2. Enli ve gür", "3. Yoğun, akıcılığı az olan", "4. Etli, dolgun" ve "5. Pes (ses)"* (TDK, 2011: 1279) anlamlarında kullanılmaktadır. Bu anlamlara göre "kalın"ın farklı anlamlarından yararlandığı görülen Cemal Süreya'nın, kalının yoğun, gür gibi anlamlarından

yararlanarak Nazım Hikmet'e "kalın abdal" dediği görüşü doğmaktadır. Ayrıca Gonca Gökalp Alpaslan'ın, Doğan Kaya'nın ifadelerinden yararlanarak belirttiği gibi *"Doğan Kaya, özellikle Alevi-Bektaşi şiirinde alçak gönüllülüğü ifade etmek üzere içinde abdal sözcüğü geçen bir mahlas almış yirmi dokuz şair olduğunu belirtir; Kaya'nın saydığı şairler arasında Meczup Abdal, Teslim Abdal, Sefil Abdal, Sersem Abdal gibi ilginç adlara da rastlanmaktadır (...)"* (Gökalp Alpaslan, 2012: 64). Cemal Süreya'nın halk şiirinde şairlere "abdal" deme geleneğine yer vererek Nazım Hikmet'i de bu geleneğin içinde değerlendirerek toplumsal bellekten yararlandığı görülmektedir.

Beni Öp Sonra Doğur Beni'de, "Yunus Emre ki Sütdişleriyle Türkçe"nin şiirinde ise Yunus Emre'yle birlikte Türk tasavvuf tarihinin ve edebiyatının önemli isimlerine yer verir. Şiirin ilk dizeleri Yunus Emre'yi anlatır:

"Yunus ki sütdişleriyle Türkçenin

Ne güzel biçmişti gök ekinini,

Düşman müşman girmeden araya

Dolanıp bütün yukarı illeri

Toz duman içinde yollar boyunca

Canından sızdırmıştı şiiri; (...)" (Cemal Süreya, 2017a: 95)

Yunus'un Anadolu Türkçesinin en eski dönemlerinde başarıyla ve kendi canından sızdırarak şiirler yazdığını belirten Cemal Süreya, "gök ekini" ifadeleriyle Yunus Emre'nin şiirlerinde yer alan tanrısal, tasavvufi/mistik bilgiye işaret eder. Şiirde Yunus Emre gibi Pir Sultan'a da değinilmektedir:

"Pir Sultan mı ısmarladı seni

Kızılırmaktan öte Sivas'a doğru

Yeryüzü gökyüzü ve sabah vakti

Bilece uçarsanız hastanız ulu

Alnında göğsünde parmak uçlarında

Kan pıhtısının ısrarlı bakışı

Siyaset meydanı hıncahınç dolu,

Ustamın gözlerindeki son damla mavi

Takılıp kalmış kirpiklerine

Perçemi uysalca dolanmış darağacına;" (Cemal Süreya, 2017a: 96)

"Pir Sultan mı ısmarladı seni" mısraıyla seslendiği şiirsel özne, şiirde belli olmasa da Cemal Süreya'nın Pir Sultan'la özdeşleştirdiği "darağacı" ve "siyaset meydanı" ile ilişkilendirilir. Sivas'la birlikte verilen Kadı Burhanettin'e yer veren Cemal Süreya'nın *"Uzakta kavaklar kuşku sorulu/ Bir tambur dehşeti sazında/ Hazırlar kaderini Kadı Burhanettin'in/ Olsa da bir gün Sivas'a sultan/ Fışkıracaktır kanı bir tuyuğ gibi"* (Cemal Süreya, 2017a: 96) mısraları Kadı Burhanettin'in edebî yönüne ve özellikle Türk şiiri için önemli bir nazım şekli olan tuyuğ ile ilişkilendirilerek verilir. Böylelikle Cemal Süreya'nın da özellikle Pir Sultan üzerinden kültürel belleğe yaslandığı ve Toplumcu Gerçekçiliği belleğe yaslanarak ele aldığı görülür.

Gülten Akın (1933- 2015)'ın, "Kırşehir'den Gelirik" isimli şiirinde kültürel köklerini bütün cepheleriyle vermeye çalıştığı dikkat çeker. Bu bağlamda "Ahi Evran", "Baba İshak" ve "Baba İlyas"a yer verir:

"Birinci Dünya, İkinci Dünya

Varıldı kurtuluşa

Ustalaştı başkaldırmada

Anadolu Kırşehir

Başkaldırma

Girmiş bir kez mayasına

Baba İlyas'tan sonra

Baba İshak'tan sonra

Selçuk'tan, Moğol'dan sonra

Ahi Evran, Osmanlı'ya.

Göğün kutsal düzenine

Başkaldıran Cacabey'iyle

Başkaldırma piri Mustafa Kemal'i

Sine-i vatanda

Canlarla karşıladı

Güllerle ağırladı." (Akın, 2016: 69)

Kırşehir özelinde tüm Anadolu'nun "başkaldırma" ve esaret kabul etmeme özelliği olduğuna değinen Gülten Akın, tarihsel kronolojiden faydalanarak ve belli noktaları ön plana çıkararak kendine göre bir başkaldırı tarihçesi çizer. Bu bağlamda ele aldığı *"henüz eski inançlarını belli ölçüde koruyan ve okuma yazma bilmeyen yarı göçebe Türkmenler'e yapılarına uygun bir tasavvuf anlayışı"* (Ocak, 1991a, 339) sunmuş olan Baba İlyas ve hayatı hakkında Baba İlyas'ın halifesi olduğu, ayrıca Babai isyanını başlatan kişi olması dışında net bilgiler bulunmayan Baba İshak'ı (Ocak, 1991a: 338) düzene başkaldırma bağlamında ele almaktadır. Osmanlı devri boyunca esnafların manevi pîri olarak değerlendirilen, Asya'dan Anadolu'ya gelen mutasavvıflardan biri olan Ahi Evran'a (Şahin, 1988: 529) da yer vermesi Akın'ın, Selçuklu'dan Osmanlı'ya devam eden tasavvufi geleneği kültürel kod olarak kabul ettiğini yansıtmaktadır. Bu açıdan şiiriyle toplumsal hafızaya büyük önem verdiğini gösteren Gülten Akın'ın kendi toplumcu görüşlerinde yer alan düzene başkaldırma eğilimini kültürel, toplumsal belleğe dayanarak sunduğu görülmektedir. Gülten Akın "Bedrettin Koçaklaması" isimli şiirinde ise Şeyh Bedreddin'i bir rol model ve Toplumcu Gerçekçiliğe uygun olarak değerlendirir:

"Bir Türkmen kocası söyledi son kez

Hayattan değerli yoktur, bilesin

Ama körpenin, palazın kanıyla

Kanayan bir yol olduğunda hayat

Asma kendi ışgının kuruttuğunda

Her Bedrettin ölümle uzlaşır

Uzlaşılacaksa" (Akın, 2016: 149)

Bir Türkmen kocasının ifadelerinden yola çıkarak toplumsal hafızaya nesiller arası aktarım yönüyle yaklaşan Akın, "kanayan bir yol olduğunda hayat/ Asma kendi ışgını kuruttuğunda" ifadesiyle düzensizliğin ve haksızlığın hâkim olduğu dönemleri kasteder. Bu dönemlerde de "her Bedrettin"in ölümle uzlaşacağını söyleyerek Şeyh Bedreddin'i tarihte yaşamış ve ölmüş bir kişi olmaktan çıkararak ele alır. Bu algı içinde Pir Sultan'ı haksızlıklar karşısında mücadele eden, önüne konulan siyasal ya da toplumsal yasakları delen biri olarak değerlendirir. Ayrıca Şeyh Bedreddin'in hayat hikâyesinden de hatırlatmalar yapan Akın, onun idama mahkûm edildiğinde herhangi bir itirazda bulunmadığını hatırlatır. Şiirin sonraki mısralarında ise *"Halk birilir cellat ölür/ Zulum bir başına kalır/ İp çürür, kurşun çözülür/ Bedrettin yaşamakta"* (Akın, 2016: 149) denilerek Bedreddin'in tarihteki bir kişi olmadığı, canlı toplumsal hafızanın bir parçası olduğu ve toplumsal dönüşüm için yararlanılan bir kültürel bellek taşıyıcısı olduğu gösterilmektedir.

İlk şiir kitabı *Gül Yordamı*'nı 1956 yılında çıkarmasına rağmen 1970'li yıllarda Toplumcu Gerçekçi yönelişte şiirler kaleme alan **Kemal Özer** (1935-2009), şiirlerinde tasavvufi/mistik yönelişe çok fazla değinmese de özellikle Şeyh Bedreddin ve Pir Sultan'a yer vererek tasavvuf/mistisizme yaklaşır. Özer'in bu şiirlerinden biri "Gün Sonu, Bir Ağıt"tır. Şiirde gün sonunda kaybolup karanlığa karışan tabiat ve varlıklara yoğunlaşan şair, şiirde öncelikle *"Sende alıp gidiyor gözlerimi/Gölgesi bile sığmıyor yüzüme yorgunluğun/Alıp gidiyor dönmeyen atlıkarncalar/Kırların düş atığı şölencileri/Sanki ben değilim baktığın kadar/Karla rüzgâr alıp gidiyor geceye uygun"* (Özer, 2009: 67) mısralarını kaleme alır. Şiirin ikinci bendinde ise tasavvufi/mistik geçmişe gönderme olarak değerlendirilebilecek mısralara yer verir:

"onları unutmamak bunca uzaklıktan

sarp yürekli ermişlerini boşluğun

göğe açılan yangınlarını unutmamak

kara bir günbatımı girişken saçlarıdan

yitik bir ses taşıdıkları ırmak

kırlarda tütüp duran binlerce bozgun" (Özer, 2009: 67)

"Onları unutmamak bunca uzaklıktan" ifadeleri ile dönemsel ve mekânsal olarak uzaklığı kasteden şair, kendisinin, güncel zamanın ve mekânın tasavvufi/mistik duyarlılığa olan mesafesini vurgular. İkinci dizede "sarp yürekli ermişler" olarak nitelenen tasavvufi/mistik dervişlerin yüreği için "sarp" sıfatının hem ulaşılmazlığı hem de dervişlerin tasavvufi/mistik yolculukta çektiği manevi zorluklara işaret edecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Onların Hakk'a duydukları aşk ise "göğe açılan yangın" imi ile ifade edilmektedir.

Kemal Özer'in "Gün Sonu, Bir Ağıt" şiirinin dışında, sadece Şeyh Bedreddin ve Pir Sultan etrafında, bu isimlerin mücadelelerini kendi ideolojik görüşüne yönelterek yeniden yorumladığı şiirleri bulunmaktadır. Bu şiirlerinden biri olan "Toprağa Bastıkça Söylenen"de, "*Bu türkü yoksul gurbetçinin türküsü*", *"Bu türkü dökülen terin türküsü". "Bu türkü sabırla emeğin türküsü", "Bu türkü geleceğin türküsü"* (Özer, 2009: 129) dizeleriyle başlayan dört bentten oluşan şiirde, Anadolu'nun çilesi ve kıymeti üzerinde durulmaktadır:

"Bu türkü sabırla emeğin türküsü,

mekikleri nasıl işlerse yaşamın

nasıl dokursa eylem kumaşını

kurduğu tezgâhta Pir Sultan'ın

yarını da öyle yaratır kol gücü" (Özer, 2009: 129)

Şiirin yukarıdaki üçüncü bendinde yer bulan Pir Sultan algısı, Toplumcu Gerçekçilik için önemli olan "emek" ve "eylem" etrafında şekillenmektedir. "Halkı için yaşamış bir ozanı kendi için yaşayan bir ozanın arkadan vurmaya çalışması üstüne" isimli şiirde de "*Toprağa varınca senin elin/ serpilirdi kuytuda açan bir çiçek,/ solgun bir gül oluyor dokununca o*" mısralarıyla seslendiği şaire "*balını devşirdin sen Bedrettin kovanın/ versin diye bilinç peteğinden yeni oğullar,/ o kuruyor hayal perdesi yeni suretler için."* (Özer, 2009: 163) diyerek mücadele için şiir yazan şairi, Bedreddin'le özdeşleştirdiği ve

Bedreddin'i de tasavvufi/mistik yönelişi ile değil, Sosyalist bakış açısıyla ele aldığı görülmektedir. "Şili Halkıyla Dayanışma Gecesinin Şiiri" Ahmet Özer'in 1973'te yapılan Şili Devrimi hakkındaki hislerinin yansımasıdır: "*Angel ve Isabel Parra/ ve Patricio Castillo/ üç savaşçı kardeş/ üç yiğit Şilili"* (Özer, 2009: 253) diyen Özer, Şili'nin mücadelesi ile Pir Sultan Abdal'ı birleştirerek *"Uyur iken uyardılar Pir Sultan'ı /Dedi çağlar ötesinden:/ "Gelin canlar bir olalım",/ çocuklarıyız aynı kavganın,/ çeliği aynı ateşten geçti/ silâhlarımızın, /karşımızda aynı düşman,/ duyalım bir kez daha/ emeğin kardeşliğini"* (Özer, 2009: 253) dizelerini kaleme alır. "Gelin canlar bir olalım" (Pir Sultan, 1992: 255) diyerek Pir Sultan'dan doğrudan alıntı yapan Özer, Şili'deki devrimin ruhunu evrensele yayar. "Tecritten Gelen Mektup"ta ise Pir Sultan ve Nazım Hikmet'i aynı grubun temsilcisi olarak değerlendirir: "*geçmişten bugüne Pir Sultan'ın Nazım'ın taşıdığı gibi/ yaşananı ne zaman duyacak, duyuracak tanıklığınız?"* (Özer, 2009: 608) diyerek Nazım Hikmet'i ve Pir Sultan Abdal'ı rol model olarak konumlandırır.

Şiir serüveni içinde farklı yönelişlerle şiirler kaleme alan **Hilmi Yavuz** (1939-…)'un ilk dönem şiirleri, Toplumcu Gerçekçi özellikleri yansıtmaktadır. Bu döneminde yer alan, 1975'te yayımlanan *Bedreddin Üzerine Şiirler,* tasavvufi/mistik geleneğin Toplumcu Gerçekçilik etrafındaki yorumunu yansıtması bakımından önemlidir. Bu şiirlerden ilki olan "Yok Hükmündedir"de şiirdeki üç bentin "yok hükmündedir" ifadesi etrafında birleştiği görülmektedir. Bu bağlamda görüngüler dünyası için önemli olan "acı"," ölüm" ve "sevda"nın aslında yok olduğu vurgulanır. Tasavvufi/mistik açıdan düşünüldüğünde gerçek âlemin sadece yansıması olan acı, ölüm ve sevdanın bilinen boyutlarıyla hiçbir gerçekliği bulunmamaktadır. Bu sebeple her şey mutlak varlığın karşısında sadece yok hükmünde kalmaktadır. Kitabın ikinci şiiri "Bedreddin"de ise Şeyh Bedreddin için yapılan örtülü göndermeler ele alınır:

"sen ki öldüğü yere

bir kök sümbül bırakır gibi

usulca sevdalara bırakan

ovaların ve kartalların musahibi

ne zaman diye sorma, ne zaman

yaprağın fetretti gülün kıyâmına

gülün kıyâmı ağacın isyanına

dönerse işte o zaman ...” (Yavuz, 2018ç: 54)

Şiirde konu edilenin Şeyh Bedreddin olduğu ise *“buyur otur/ şeyhim/samanyollarının ılık sedirine uzan/ uzun, görklü ve sof/ yüzünün bizden yana döndür/ bize buğdâyin ateşini/ gözlerin tîmârını/ ve hüznün vâridâtını anlat*” (Yavuz, 2018ç: 54) dizeleri ile anlaşılır. İkinci şiir “Börklüce Mustafa”da Şeyh Bedreddin İsyanı’nın diğer isimlerinden olan Börklüce hatırlatılır:

“börklüce Mustafa, yonca

ve hançerlerin pîri

ölümü masmavi bir hamayıl

gibi boynunda taşıyıp

gözleriyle bir acı kalebent

olmanın korkunç şiiri ...” (Yavuz, 2018ç: 55)

“Torlak Kemal”de de huruç eyledim diyerek isyana başlayan Torlak Kemal’e yer verilmektedir. Torlak Kemal şiirde “dağları düz eden abdal” olarak imlenmektedir:

“sen ey böğürtlenlerin

ve umutsuzluğun mülkü

ve bir hüzünden huruc eder

gibi kalın bir türkü

ile dağları düz eden abdal

(...)

ellerin ovalara üzengi

denizin tuğu, ağacın börkü

ve dahi ölümü bir yılkı

gibi bırakıp gidensin

torlak kemal" (Yavuz, 2018ç: 56)

Dördüncü şiir "Sarı Anastas"ta ise Hilmi Yavuz, Bedreddin ve diğer tasavvuf ehlini birlikte verir. Şiir *"yelkenler mutasavvıf/ ve boynu büküktüler"* (Yavuz, 2018ç: 57) ifadeleri ile başlamaktadır. Bedreddin'in isyan edişi de *"ve bedreddin büyük fırtınlarla/ uğuldayan kaftanını giydi"* (Yavuz, 2018ç: 57) ifadeleri ile imlenmektedir. Bu bağlamda şiirin devamında yer alan *"ilkyaz, koynumuzda bir resimdi/ o isyân ki kana kana rumeli"* (Yavuz, 2018ç: 57) mısraları ile de isyana değinilmektedir. Hallac-ı Mansur ve Şahabeddin-i Suhreverdî de şiirde yer bulurlar:

"ve işte acılardan bir sur

ölüm ancak bu kadar çocuk

ve mağrur olabilirdi

ve kuytu dağ koyaklarını

bir sürme gibi çekmiş gözlerine

hallâc-ı mansûr

ya da şahabeddin-i suhreverdî" (Yavuz, 2018ç: 57)

Hilmi Yavuz, şiirinde Şeyh Bedreddin algısı için *"Hilmi Yavuz, bir portre ya da minyatür çizmenin ötesinde Bedreddin'in gözünden tasavvufu yeniden okuyor ve onu yeniden inşa etmeye çalışıyor."* (Aktaş, 2003a: 93) demektedir. Bu bakımdan şiir sadece Bedreddin ya da onun müritleri Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa ile ilgili değil, bütün tasavvuf tarihi ile ilgili hâle gelmektedir. Tasavvuf tarihini bir anlamda isyanlar ve mazlumlar tarihi hâline dönüştürmektedir.

Hilmi Yavuz'un, şiirinin yine ilk dönemi olarak adlandırılabilecek olan Toplumcu Gerçekçi döneminde kaleme aldığı şiirlerinden biri olan "Doğunun Şairleri"nde, Pir Sultan Abdal'a göndermeler yer almaktadır:

"doğunun şairleri

işte doğu, ki sen sanki

pirsultan ile bâki efendiyi

sırmalı bir çiğdemde birleştirerek

işte doğu, hıl'ati güzün

ne zaman giydiysek o kadar hüzün

ve ağır, ürkek ve beyaz

bir sülüne benzeyen örtümüzün

kat kat altındaki sağır bir hırka gibi

ölümdür, dar gelir eğnimize

işte doğu, ki orda herşey

kendini yineliyor batarak

orda herşey batıdan batıyor

ve bir ayışığı dâhil olup gülümsememize

ve doğu ki daim düşen bir yaprak

yahut utangaç bir yakut ile

tartıla tartıla incelen sözün

çıkarır nakşını gözlerimize

o doğu ki simyacısıdır

siyaseten katledilmiş bir gülün

yahut bir çilehaneye benzeyen yüzümüzün

ve sevgili, gam sultanıdır orda

yâni doğuda, solgun bir melametle doğan

bükük boynuyla gecenin ve gündüzün

ve şairler ki sevda askerleridir

kızıl bir kadife kadar mağrur

yahut bir şayak kadar hırçın

ve vakur

gönlümüzün" (Yavuz, 2018ç: 93)

Şiir boyunca "işte doğu" diye işaret ettiği Doğu "pirsultan ile bâki efendi'yi/sırmalı bir çiğdemde birleştirerek/rumeli kılan dize", "İşte doğu, hıl'ati güzün", "işte doğu, ki orda herşey/kendini yineliyor batarak", "o doğu ki simyacıdır" denilerek nitelenir. Bu sırada "hıl'at", "çilehâne" ve "melâmet" gibi ifadelerle tasavvufi alt yapı hissettirilir. Yavuz'un "hüzün", "güz", "ürkek", "dar", "utangaç", "katledilmiş", "gam sultanı" gibi ifadeleriyle oluşturduğu hüzün hissinin de şiirde Doğu ve tasavvufi gelenekle birleştiği görülür. Bu atmosfer özellikle "o doğu ki simyacıdır/siyaseten katledilmiş bir gülün/ yahut bir çilehâneye benzeyen yüzümüzün/..." mısraları ile Doğu'yu Doğu yapanın Pir Sultan'la özdeşleşen "katledilmiş gül"ler olduğu görülür, şairler için de "ve şairler ki sevda askerleridir/ kızıl bir kadife kadar mağrur/ yahut bir şakayık kadar hırçın/ve vakur/..." ifadeleri ile Doğu'nun mutasavvıf şairlerinin özellikleri de belli olur. Pir Sultan'da yer alan "dar gelir eğnimize" diyerek hil'ati değil melameti seçtiğini belirtir. Yavuz'un dizelerine göre ise melamet hırkası bile dardır, hüzünlüdür, ölümü çağrıştırır (Gökalp Alpaslan, 2012: 72).

Ahmet Telli (1946-…), *Su Çürüdü*'deki "II/Gece" şiirinde *"Ey kemendi düğümleyen karanlık gece/ Karadır ellerin korkuların kadar/ Unutma şunu, yaz aklının defterine/ bizim boynumuz bedreddin boynudur..."* (2015b: 37) ifadeleriyle Toplumcu Gerçekçi şiirde Nazım Hikmet'ten beri tekrarlanan ideolojik Bedreddin algısının bir örneğini vermekte, bu bağlamda kendi düşüncelerini paylaşanları Bedreddin olarak yorumlamaktadır. Ayrıca *Hüznün İsyan Olur*'daki "Dörtlükler" bölümünde Hilmi Yavuz'un, *Şeyh Bedreddin Üstüne Şiirler*'inde yer alan *"Ne zaman diye sorma, ne zaman/ yaprağın fetreti gülün kıyâmına/gülün kıyâmı ağacın isyanına/dönerse işte o zaman"*

(Telli, 2011a: 75) mısralarını alıntılayan Telli, toplumsal belleğindeki Şeyh Bedreddin algısının kaynaklarını verir. Hasan Aktaş, bu alıntının şiirin tamamına etki ettiğini ifade ederek *"Bu epigraf, şiirin hem yapısını hem de içeriğini belirliyor. Hilmi Yavuz'dan alınan dörtlükten hareketle şiir dörtlüklerle inşa ediliyor. Muhteva bakımından da şair, Hilmi Yavuz'un dörtlüğünü açımlıyor ve bir çeşit şiirsel hermenuatik [yorumlama] yapıyor."* demektedir (Aktaş, 2003a: 104). Telli'nin kendisi de şiirinde bu esinlenmeyi kabul eder:

"1/esinlenmek

Elyazması divânların güz solgunu ve altun işlemeli

Hüznünden göçüp ol varidat'a gelince sıra

Nâzım ile hilmi yavuz usulca ağıyor sözlerime

Ve ben böylece düşüyorum bedreddin dergâhına" (Telli, 2011a: 75)

"Varidât'a gelince sıra" diyerek de Şeyh Bedreddin'den bahsetmeye başlayan şair, Nazım Hikmet ve Hilmi Yavuz tesiri ile Şeyh Bedreddin hakkında düşünmeye başladığını yansıtmaktadır. Bu dörtlükle birlikte Şeyh Bedredddin ile ilgili toplam sekiz dörtlük kaleme alan Telli'nin, "Bedreddin Mührü"nde Nazım Hikmet'in Bedreddin algısı üzerindeki tesirine tekrar değindiği görülür:

"Nâzım'dı bedreddin, mührünü kazıyıp

Şiirin yanağına bir gül gibi yakıştıran

Ve tarihin harmanisini ipekli bir

Mendil gibi usulca üstünden sıyıran" (Telli, 2011a: 76)

Böylelikle Nazım Hikmet'in Şeyh Bedreddin üzerindeki dönüştürmesini, "tarihin harmanisini ipekli bir mendil gibi usulca üstünden kaldırdı" diyerek benimsediği görülen Telli, "Bedreddin mührü" diyerek de Nazım Hikmet'i imlemektedir. Aynı bölümde Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'e de değinen Telli, "Börklüce ile Torlak Kemal" isimli dörtlüğünde "*Deliorman'dan esen derin rüzgârların/ Uğultusudur börklüce'yle Torlak kemal/ Ki ellerinde varidat eğinlerinde ölüm/ Fermanıyla yürürler fetret*

diyarına" (Telli, 2011a: 76) mısralarıyla ikisinin de *Varidat* ışığında ve Şeyh Bedreddin'in fermanıyla hareket ettiğini vurgulamaktadır. Bölümde yer alan "Doğu", "Bedreddin", "Deliorman", Vakit gelince" ve "Varidat" dörtlüklerinde de Bedreddin ve onun bugüne ışık tutan yönleri ile ilgilenilmektedir. Beşinci dörtlük olan "V/Bedreddin"de *"Güneşin batmasıyla bir uğultu/ Duyulur serez çarşısından/ Ki güneş de batar bilir bunu/ Börklüce ile torlak kemal"* (Telli, 2011a: 77) mısralarıyla Şeyh Bedreddin'in idam edildiği yer olan "serez çarşısına" yer veren Telli, tarihî bilgiden yola çıkar. Fakat tarihî olarak Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'den sonra idam edilen Şeyh Bedreddin'in ölüm sıralamalarını değiştirir. "VI/Deliorman"da ise Bedreddin'in idamından duyduğu hüznü ifade eden Telli, *"Huruc eden sevdaların hüznünü/ Taşıyamaz ki gecenin yüreği/ Bu yüzden güneş yine de doğacak/ Ve hüzün isyan olacaktır ey deliorman"* (Telli, 2011a: 78) demektedir. Bedreddin isyanını kendi ideolojik isyanı için bir model olarak gören Telli, "Vakit Gelince"de Şeyh Bedreddin'in isyanını Pir Sultan Abdal isyanı ile birleştirir:

"Bir ucu deliorman'dan çıkarken

Bir ucu serez'e varmışsa halkın

Huruc etme vakti gelmiştir artık

Sazına iyi dokun ey pir sultan" (Telli, 2011a: 78)

Bu bölümdeki son ve sekizinci şiiri "Varidat"ta ise Anadolu'da farklı dönemlerde ve farklı sebeplerle gelişen bütün isyanlara kendi isyanını da ekleyen Telli, kendi ideolojik yönelişine göre mısralara yer verir:

"Zulmün granitini oyadursun Ferhat

Ve sazını inletedursun pir sultan

Kerem yana yana kerem'dir

Varidat'sa bir gerilla günlüğü" (Telli, 2011a: 79)

Telli yine *Hüznün İsyan Olur*'da yer alan şiiri "Bal Acısı"nda da beşerî aşkı, ilahi aşkla ilişkilendirerek verir: "*Bakışın ki/Kısaltır özge aşkları/ Sokar dergâhına/ Secde ettirir/ Varılmaz uzaklıktır bakışın* (Telli, 2011a: 41). Bu mısralarda sevdiği kişinin

bakışlarındaki etkileyiciliği anlatmak için "özge aşık", "dergâh" ve "secde" gibi ifadeleri kullanan Telli, bilinçli de bilinçsiz de olsa içinde yaşadığı toplumdaki en yüce aşk modelini kendi beşerî aşkı için bir örnek ve bir kıyas aracı olarak kullanmaktadır. Bu tutum ile Telli'nin tasavvufi/ mistik kültürdeki sonsuz aşkı kullanarak duygularını aktarması toplumsal hafızanın yansıması olarak değerlendirilmeye müsaittir.

Ahmet Erhan (1958-2014), "gülşiir" isimli şiirinde "seyr ü sülûk" ve fenâ fi'llah"ı hatırlatan mısralara yer verir:

"Yaşamım sonsuz bir hac yolculuğuna dönüşüyor

Kendi içimde ya da uzak yollarda

Bulduğum ve yitirdiğim bütün varlıklar

Bir mozayiğe biçim veriyor sessizce.

Bende dünyanın acısıyla sevinci öpüşüyor

Irmakların birleştiği o nokta benim

İtilip tekmelendiğim bütün kapılarda

Bana atılan her taş şimdi çiçek açıyor." (Erhan, 2017a: 225)

"Yaşamı sonsuz bir hac yolculuğuna dönüşüyor" diyerek yaşama mistik ve kutsal bir mahiyet veren Erhan, bu sonsuz yolculuğun "kendi içinde" olduğunu söyleyerek manevi, mistik bir yolculuk, yani "seyr ü sülûk" hissini verir. Bu yolculuk için bütün varlığın anlam kazandığını ise "*Bulunduğu ve yitirdiğim bütün varlıklar/ Bir mozayiğe biçim veriyor sessizce"* (Erhan, 2017a: 225) mısralarıyla aktaran Erhan'ın, "vahdet" ya da mistik ifadeyle "nirvana"nın sınırlarına girdiği" düşüncesini doğurmaktadır. Bunun sonucunda Erhan'ın ulaştığı manevi haz ise "çiçek açmak" metaforu ile temsil edilmektedir. Erhan'ın tasavvuf/mistik açısından dikkat çeken bir şiiri de "Nirvana" ismini taşımaktadır. Bu şiirde de Erhan, şiirlerindeki genel eğilime uygun olarak varlığa ve görüngüler âlemine ilişkin sorular sorar. Bu soruları Türkiye ile ilgili görüş ve sorularıyla da birleştirir. Bu bağlamda ele aldığı nirvanayı *"Nirvana'ya ulaşmama henüz çok var"* (2017b: 159) diyerek şiirinde tevriyeli bir şekilde kullanır. 1980'li yılların rock gruplarından olan "nirvana"yı da kast edecek şekilde şiirinde yer verir: "*Soruyor çocuk!*

Çocuk bu sorar: -Hocam, Kurt Cobain niye intihar etti intihar?/ Nirvana'ya ulaşmama henüz dağlar var." (2017b: 159) Ayrıca kendisinin henüz vahdet düşüncesinden ne kadar uzakta olduğunu belirttir.

1980 sonrası Türk şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan **Haydar Ergülen** (1956-…)'in şiirinde, tasavvuf/mistiğin yansımalarını görmek mümkündür. "Ölünün Kardeşiyiz, Çıplağız"da tasavvufi/mistik kültürün ifade dünyasından faydalanan Ergülen, şiirine "*O bir derviş olup susacak/ söze gelmeyeni/ biz dönüşü olmayan nehirlere bırakacağız/ muskaları süsleyen yaralı gövdemizi"* (Ergülen, 2017a: 82) diyerek dervişliği "sus"ma ile ilişkilendirir. Ayrıca susmanın tasavvuf ehli ve mistiklerin, ilahi hakikatle ilgili gizli sırlarını çeşitli bilgi ve tecrübe basamaklarından geçmeyen alealade insandan gizli tuttuklarını hatırlatacak şekilde kullandığı görülür. Dervişlerin bu gizlilik eğilimiyle ilgili hatırlatmayı *"o bir derviş olup örtülecek/ kalabalık resimlerde bulunca boş yerini/ ya gizlenmiş dilinden sessizlik okunacak /ya yasak ömrünü susmanın uzun kederi"* (Ergülen, 2017a: 82) mısralarında kullandığı "gizlenmiş dil", "sessizlik", "susma" ifadeleri ile pekiştirmektedir.

Ergülen'in şiirlerinde tasavvufun, daha çok kendisinin de içinde yetiştiği Alevi-Bektaşi kültürü ile ortaya çıktığı görülür (Öner, 2017: 52). Bektaşi geleneği bağlamında yorumlanabilecek şiirlerinden biri olan "Kimse Gibi Gam Yüküne Karıştım"da, "kimse"yi ön plana çıkaran Ergülen'in, bu kelimeye yüklediği anlamın tasavvufi/mistik geleneğe uygun bir değeri olduğu görülmektedir. Şiir *"kim olsun kimse gibi aşkın hüsnüyusufu"* (Ergülen, 2017a: 72) mısraı ile başlar. Tasavvuf/mistik manasıyla düşünüldüğünde kimse olmak/olabilmek en zor ama en önemli aşamalardan biri olarak değerlendirilmektedir. Nefsin katmanlarını aştıkça "kimse" olan sâlik, dünya ve dünyevi şeylerle ilgisini keserek kendi benliğini aşar, bu kendi benliğinden çıkma fenâ fi'llaha ulaşmak için gerekli bir yolculuk olarak kabul edilmektedir. Farklı mistik eğilimlerde de nirvana gibi mutlak varlık ya da yokluk makamlarına ulaşmak için kendi benini unutarak "kimse" noktasına gelmenin önemi kabul edilmektedir. Bu bilgi göz önünde bulundurulduğunda Haydar Ergülen'in "kimse"ye verdiği anlamın derinliği anlaşılmaktadır. Şiirde yer verilen terimlerden biri olan "abdal"ın geçtiği mısralar da tasavvuf/mistiğin taşıyıcılarına yer verilmesi açısından önemlidir:

"kim gülüyor üstüne çarşıdaki abdalın

yükü taş olan şaşkın hırkası kum denizi

ırmağa sedef çeker gövdesi güz kokulu

boynuna ip uzatab yârdan el almış bi kez

perçemi çizer sırını bu dünya aynasının" (Ergülen, 2017a: 72)

"Çarşıdaki abdal" olarak imlenenin herhangi bir abdal olabilceği gibi çarşıdaki abdal, "boynunun ip uzatan" ifadeleri ile birleşince ilahi aşkın şehitleri olarak değerlendirilen Hallac-ı Mansur başta olmak üzere Şeyh Bedreddin ve Pir Sultan Abdal gibi pek çok mutasavvıfı hatırlatmaktadır. Ayrıca Ergülen, Alevî- Bektaşi geleneğinde sıklıkla kullanılan "abdal"a yer vererek hafızasında yer alan Alevi- Bektaşi kültürüne yaslanır. Alevi- Bektaşi tesirini yansıtan Ergülen'in şiirlerinde bu etki, hem kelime kadrosu olarak hem de metin ve şairlere göndermelerle çok boyutlu bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu açıdan ele alınması gereken şiirlerinden biri olan "Nar", Ergülen'in nara ait düşüncelerini ve şair için narın hem bireysel, otobiyografik bellek hem de toplumsal bellek açısından önemini gösterir: *"Nar nice yazılsa anlatılmaz. Nar bunu bilir de güler içinden. Geniş gülüşlüdür nar. Onun meyveler içinde değil, karşısında bir yeri var. Hepsi ayrı ayrı anlatılsa, kimileri ona yaklaşsa da, narda hiçbirinde olmayan bir şey var."* (Ergülen, 2017c: 511). Bu ifadelerle nar hakkında tasavvuf/mistisizm özellikle de Alevi- Bektaşi kültüründeki anlatıların şiire yansıması görülmektedir:

"Kış büyük geliyor nara gidelim

soğudu günlerin yüzü nara gidelim

narın bir diyeceği olur da bize

açılır yazdan binbir sıcak söz

dilimiz kurudu burdan nara gidelim

(...)

bahçeyi hırsız, bağ çıplak kalmış!

Narın bahçesine bir hoyrat girse

tenden önce dile yoksulluk düşer

dil üşümeden daha üzülmeden ten

açılıp saçılsın bize nara gidelim;

ev ki nar gibi içiçe bahçe

kadın aşka bahçe, deli sarmaşık

tutunup aşkına hemen nara gidelim

Nârın elinden kopardık şu aşkı diyelim" (Ergülen, 2017a: 204)

Şiirin Alevi- Bektaşi kültürü dolayısıyla tasavvuf/mistisizmle ilişkisi, ilk mısrada "Kış büyük geliyor nara gidelim" ifadeleri ile Pir Sultan'ın *"Hıdır Paşa bizi berdâr etmeden/ Açılın kapılar şaha gidelim/ Siyaset günleri gelip yetmeden/ Açılın kapılar Şah'a gidelim"* (Pir Sultan, 1992: 298) şiirine öykünülmesiyle kendini açığa vurmaktadır. Öner'in de belirttiği gibi bu benzerlik içinde Ergülen'in "şah" yerine "nar"ı kullanması anlam ilişkisi bağlamında önem taşımaktadır. Pir Sultan için şaha gitmenin önemi, Ergülen için nara gitmekle eş değerdir. Ayrıca Öner, "Narın bahçesine hoyrat girerse" mısraının, Pir Sultan'ın "Dostun Bahçesine Bir Hoyrat Girmiş" şiirine öykünülerek oluşturulduğunu da tespit eder (Öner, 2017: 48). Bu açıdan Alevi-Bektaşi şiiri için bir önder olan Pir Sultan'ın, Haydar Ergülen için önemi görülmektedir. Haydar Ergülen'in "Abdal" şiirinde de Alevi-Bektaşi şiirinin yansımaları bulunmaktadır:

"Abdalı düze indirmek için

ayağına yol sererler, dem

bu demdir, avlarlar düz ovada

abdalı söyletip gülerler hem!

Avınızda güle güle ölesim

gelir: Abdalda sır çoktur

sanıp çarşılarda ararlar, benim

sizden fazla ney/im var!

Yürüdüğüm bulut denizi, ne

toprağım, ne çiftim çubuğum,

mavi bir çiftçiyim varı yoğu

havaya sayılan bir mavi abdal!" (Ergülen, 2017a: 219)

Şiirdeki "abdal" ifadesi, herkesin dalga geçtiği bir kişi olarak yer alır. Bu izlenim "avlarlar düz ovada" ve "abdalı söyletir gülerler" ifadeleriyle türkülerden gelen bir anıştırmayı da şiire ekler. Toplum içinde anlaşılamayan ve bir anlamda değeri bilinemeyen abdalın durumu, modern hayat ve tasavvufi/mistik arasındaki uyumsuzluğu ve irtibatsızlığı yansıttığı görülmektedir. Abdalın tasavvufi/mistik bağlamın içindeki anlam değerinin modern zaman içindeki anlamsızlığı sebebiyle din ve tasavvufi/mistik olan her şey küçümsenmektedir. Modernlik algısına göre kendini şekillendiren toplum veya birey için geçmişin ve geleneğin bir parçası olmaktan başka bir anlam ifade etmeyen/edemeyen tasavvuf/mistisizme ait olan her şey, alay edilmeye mahkûm olur. Başta tasavvufi/mistik tecrübeyi yaşayan kişi olan "abdal" ve "aptal" arasındaki ses benzerliğinden yararlanılarak geçmiş ve şimdi arasındaki bu uyumsuzluk verilir. Şiirdeki bu ifadeler, bölümde yer alan diğer şiirlerin aksine toplumsal bellekte tasavvufi/mistik olanın aslında devam etmediğini, tasavvuf/mistiğin toplumsal bellek alanından koptuğunu yansıtır.

Hafız'a isimli kitabında da tasavvufi/mistik tesiri sürdüren Ergülen, "Bencileyin" isimli şiirinde mistiğe seslenmektedir. Şiire "Bencileyin" başlığını seçerek de Yunus Emre'nin *"Aceb şu yirde môla şöyle garib bencileyin"* (Yunus Emre, 1972: 123) mısraı ile başlayan şiirinden alıntı yapmaktadır. Şiirde tasavvufi/mistik etki "vesvese"ler içindeki şiirsel benin, yaratılışı ve kâinatı sorgulaması için bir vesile olur: *"İnsan kendi vehmine/ kapılıyor nafile/ öteki yok beriki de/ insan ne de olsa/ olmasa da kendi kendine/ ne benliğine gerek/ insan ne ötekine"* (Ergülen, 2017b: 106) mısralarıyla şiirsel öznenin yaratılış ve insan üzerine sorgulamaları hissedilir. Şiir boyunca devam eden sorgulamalarla *"söz çilehanede/ dem bu demde/ keşmekeş aynı/ derviş idrak infilak/ böyle bir vehim"* (Ergülen, 2017b: 106) mısralarında tereddüt ve kararsızlığın yansıması

tasavvufi terimlerle verilir. Şiirin son mıralarında ise bu vehimlerin muhatabının "hafız" olduğu ifade edilir ve şiirsel benin vehimleri gevezelik olarak görülür:

"Sakin ol beyim

sakin ol ya hû

(...)

Hafız sensin bencileyin

bense onun yerine

gevezelik etmedeyim" (Ergülen 2017b: 107)

"Geç!" şiirinde ise "geç"in farklı anlamlarından yararlanılarak ulaşılacak bir hedefin bile olmamasından şikâyet edilir: *"Bu yol kime çıkarsa/ bana yokluk makamı/ benden önce biriydim/ olduğum benimle, hiç!"* (Ergülen, 2017b: 122) mısraları ile tasavvuf/ mistisizm için önemli olan "yokluk makamı" ve "hiç"lik, hem tasavvufi anlamı ile nereye giderse gidilsin ulaşılan noktanın vahdette benliğini kaybetmeyi hem de tasavvufun dışında kendi benliğini kaybederek maddi ve manevi olarak bir hiç noktasına ulaşmayı ima etmektedir. "Mistik ve Serzeniş" şiirinde ise şiirsel benin serzenişleri mısralara taşınmaktadır:

"Kahırdan ötürü sevgiliden sızlanmadasın:

-Başın hakkı için biraz mistik olsana!

Sevgilinin nafile cevabıyla, şimdi

Arzu beyhude:

-Ol deyince mistik mi olnur adam?" (Ergülen, 2017b: 137)

Tasavvufi aşkta sevgiliden gelen "kahır", mutluluk vesilesidir. Bu manada ilahi aşktan gelen kahır arttıkça kulun da sevgisi o derecede artar. Şiirde de beşerî aşk için tasavvufi/mistik bakış açısı tavsiye edilerek "-Başın hakkı için biraz mistik olsana!" denilmektedir. Fakat bu bakış açısına ulaşmanın çok zor olduğu "-Ol deyince mistik mi

olnur adam?" denilerek ifade edilir. Bu açıdan şiirde mistik olmanın tavsiye edilmesine karşın, aslında gerçek anlamda tasavvufi/mistik bakış açısından uzak olunduğu görülür. Şiirin devamında ise aşk ile mistik ilişkisine değinilir:

"Ah şu kahır belası ne sözler söyletir,

ne işle bildirir de bir de gönül var.

yok mudur, her daim uçmak peşinde?

Gönül kuşunun peşinde ziyan olan;

gönlünü yola koyacak, bir mistik

uğruna kanatlanacak, belki yarım

olgunluğu da tam olacak, lâkin;

Hiç düşündün mü, arayıp buldukların,

bulsan da arayacakların mistik bahsinde

neden yüz çevirip, me'sel söyleyince

kamer gibi susarlar da, rivayet söyleyince

şems gibi açılır?" (Ergülen, 2017b: 137)

Tasavvuf/mistisizm içinde gönlün konumuna değinen Ergülen, kahıra rağmen "gönül kuşunun peşinde ziyan olan" yani gönül ehli olan mistiğin, sufînin gönlüne uyarak kanatlanıp menziline ulaşabileceğine tasavvufi anlamda "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşabileceğine değinir. Buna rağmen tasavvufta "me'sel" yani örnek (Devellioğlu, 2015: 726) gösterince susup rivayet yani hikâye edilen bir söz (Devellioğlu, 2015: 1046) söylenince şems gibi açıldığı söylenerek hem tasavvufun peygamber ve din büyükleri ile ilgili rivayetler üzerinden anlatılan yönü hem de mistisizmin rivayetlerle algılandığında

kolay ama tecrübe edildiği zaman zor olduğu hatırlatılır. Ayrıca "şems"in güneş ve Şems-i Tebrizî'yi kapsayacak şekilde kullanıldığı da dikkat çeker. Bu manada Şems'e de gönderme yapılan şiirde, Mevlânâ karşısında Şems'in kendini açması hatırlatılır.

Hüseyin Ferhad (1954-…) 1980'li yıllarda şiirleri ile ismini duyuran şairlerden biridir. Geleneği şiirlerinde farklı yönleri ile önemseyen Ferhad'ın, tasavvufi/mistik şiirsel birikime de şiirlerinde yer verdiği görülmektedir. "Metafizik" şiirinde üç semavi din ışığında metafiziğe yer verdiği görülen şairin "Ayn-ı Zalih"a isimli şiiri *"Doğan güne tırmanın ey sarmaşıklar"* (Ferhad, 2000: 15) dizeleriyle başlar. Bu ilk dizede geleneksel şiirde de yer alan "sarmaşık" ve "aşk" ilişkisine yer veren Ferhad'ın, Mevlânâ'dan Asaf Halet'e kadar pek çok şairde yinelenen geleneksel bir metafora yer verdiği görülmektedir. Ferhad'ın şiirinin ikinci dörtlüğünde yer verdiği Mevlânâ ve *Mesnevi* göndermesinin de "sarmaşık" ve "aşk" ilişkisini daha da belirginleştirdiği görülür:

"Celâleddin Mesnevî'sini farsça sesledi

Fevren türkçeye çevirdi ney:

Bir çobandı o fakat çoban dilini bilmezdi.

-Küskün kavalına dayalı kaldı Haley" (Ferhad, 2000: 15)

Mevlânâ'ya "Celâleddin" diye hitap eden Ferhad, *Mesnevi*'nin Farsça kaleme alınması sebebiyle anlaşılmasının güç olmasına rağmen Mevlânâ ile özdeşleşen "ney"in *Mesnevi*'nin derinliğini hissettirdiğini ifade ederek şiirdeki tasavvufi/mistik boyutu arttırır. Ayrıca İslam inancında oldukça önemli peygamber kıssalarından biri olan Hz. İbrahim ve onun Nemrud tarafından ateşe atılması ve ateşin "Aynizeliha" ve "Halil- ür rahman" göllerine dönüştüğü inancına yer verilmektedir: *"bildiği lisanla sor bakalım Halil İbrahim'e/ -Ayn-ı Zalihâ'ya çakılı kaldı hale"* (Ferhad, 2000: 15) mısraları ile telmih yapılır. Ayrıca şiirin ilk dörtlüğünde yer alan "gümüş balıkları" ile balıklı göldeki balıklar da hatırlatılmaktadır. Ferhad'ın "Kar a ydın lık" isimli şiirinde de bir arayış, bir kurtuluş isteği konu edilir:

"Sahi, böyle uzakta mıydı o siyah cevahir

Yoksa o mutlak yalnızlıkta mıydı?

Bizler ki ne Mecnun'uzdur aslında ne Tahir

Ama ardığımız aydınlık (...)" (Ferhad, 2000: 16)

Şiirin ilk mısraında dikkat çeken "siyah cevahir" imini, Nazım Hikmet'in *"Sol mememin altındaki cevahir"* mısraları ile ilişkilendirerek okumak mümkündür. Bu alıntı ile kalbi cevahir olarak yorumlayan şairin, kalbi "siyah" olarak yorumlaması tasavvuftaki "süveyda" terimi ile ilişkilendirilerek yorumlanabilir. İnsanların kalbinde yer alan siyah nokta olan süveyda (Şimşek, 2017a: 323), Allah'ın kulunun kalbine tecelli ettiği yer olması sebebiyle tasavvuf kültür ve edebiyatında da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu siyah cevahirin aydınlık arayışı da tasavvufi/mistik yoruma uygun bir şekilde değerlendirilmeye müsaittir. Buna göre "aydınlık" bir çeşit vahdet yani birlik isteğinin sembolü olmaktadır. Bu bakımdan dinî bir vahdet olmasa da toplumsal ve ideolojik bir birlik arayışı dikkat çeker. "Önce Söz Vardı" başlıklı dört şiirinin sonuncusu "Önce Söz Vardı 4"te, şairin hedefi ve amacı tasavvufi/mistik etki taşımaktadır:

"Yeni bir şiire başlıyor şair

Hiçbir zaman bitmeyecek yeni bir şiire,

Kerpetenle sökülmüş tırnaklarıyla

Kazıyor sözcüklerin yüzünü:

...hüznü aşıyor şiir, hüznü

...acıyı aşıyor şiir

Bir sûfiyi kendi nefesiyle boğan." (Ferhad, 2000: 26)

Bu dizelerle "hüzün", "acı" ve "sûfi" ilişkisini kuran Ferhad'ın, yine geleneğe uygun bir çağrışıma yer verdiği görülür. Bu dünyadan uzaklaşmak ve kendi benliğinden kurtularak vahdete kavuşmak isteyen sûfî için hayat nasıl acı ve çile ile doluysa şair için de aynı benzerliğin geçerli olduğu, şiirde bu ifadelerle ele alınmıştır. "Pir Sultan'a Tuyuğ" isimli şiirinde ise geleneksel Türk şiirinin önemli nazım şekillerinden biri olan tuyuğ kullanır: "*Asıldık ak köynekli seher yelinde bir sabah/Abdal gönlüm, görklü Sultan'ım, dilimin Pîr'i/ Ölüyü diri gördük külüng seslerinde ham demiri/Evvel ebed insan adına lâ ilâhâ illallah!*" (Ferhad, 2000: 43). İlk mısra ile Pir Sultan'ın idamını hatırlatan şair, ikinci mısrada "Pir Sultan Abdal"ı tersinden verir, ayrıca gönlünü "Abdal" ile "Sultan"

kelimesini ise gösterişli manasındaki görklü ile ilişkilendirir. Ayrıca "dilimin Pîr'i" diyerek de hem gönül hem lisan manasındaki dili, pîr ile ilişkilendirerek Pir Sultan Abdal'la özdeşleştirir. "Lir ve Zencefil Yolu"nda ise "İnce bir abdal idi insanoğlu" (Ferhad, 2000: 106) diyen Ferhad, manzum mensur karışık şiirinde Anadolu ve Orta Doğu'yu şekillendiren, tarihsel olaylar ve toplumsal bellekte yer alan anılardan yararlanır. Bu bağlamda da toplumsal hafızanın oluşumunda etkili olan İslam medeniyetine ve bu medeniyetin temsilcisi olan kişilere yer verir:

"Yasadışı bir hükümdardı Şeyh Attâr

beli büküldü ve uzun sakalı ağardı giderek,

kızıl börklü ölü yuyucular

kör kılıcını kılıfladı musalla taşında.

Yaya yürürdü Ahmet Yesevi, sağında

türkçe ilâhiler okudu bir melek,

ağlardı solunda Zeliha'sını yitiren Yusuf;

kılıcı kınında kaldı bu yüzden.

Aşk menzili halktır Pîr Sultan'ın da

ama Yunus'tur ilk rençber mürid;

tek bir hazine kaldı Mevlânâ Cellâleddin'den

dul hûrilerin tenhâ kederi,

Ama Yunus'tur gizemin koynundaki ilk ümid" (Ferhad, 2000: 108).

Tasavvufi olarak kimden eğitim aldığı ya da irade hırkasını giyip giymediği belli olmamakla birlikte, klasik Türk şiirinin önemli isimlerinden biri olan ve Moğollar tarafından şehit edilen Attar, şiirde "yasa dışı bir hükümdar" olarak ifade edilir. Pir Sultan ise "menzili halktır" denilerek Toplumcu Gerçekçilik bağlamında oluşturulan Pir Sultan algısı çerçevesinde ele alınır. Yunus Emre'nin ise çiftçi yani emekçi bir mürit olmasının

önemli olduğu belirtilir. Mevlânâ'ya da yer verilen şiirde, Anadolu tasavvuf kültürünün gelişimi, önemli isimleri etrafında ele alınır.

Hüseyin Ferhad'ın "yol" ve "yolculuk" izleği etrafında da tasavvufi/mistik eğilimden yararlandığı görülür. "Kül Denizi" isimli iki bölümden oluşan şiirinin ilk bölümü "Yollara Düştüm Yine Ey Kardeşler"de "yol" ve "yolculuk" tasavvufi/mistik anlamı yansıtmaktadır:

"Kilisede Kur'an okudum, camide İncil

Zenciler gibi yarı çıplak,

Anladım ki ülkem bu topraklardan ibaret değil

Kopardım yıldızını eski tolgamın.

Sol omzumda dünyaya benzer bir küre

Sağ omzumda bir kelaynak,

Eriyip tarifsiz acılar içre

Yürüdüm üstüne 'kaçgun' sevdamın" (Ferhad, 2000: 113)

Bu yol ve yolculuğun maddi dünyayı da kapsayan bir yolculuk olmasına rağmen bir dönüşümü, değişimi içermesi ve bir sevda için olması sebebiyle tasavvufi/mistik yolculuk, yani "seyr ü sülûk"le ilişkilendirilmesi mümkündür. İkinci bölüm "Şimdi Lâleler Açıyor Zap Boylarında"da da Anadolu ve Orta Doğu'nun serüveni tasavvufi/mistik kültürden yararlanılarak verilir:

"Trabzanlara tutunarak iniyor şafak

Sammerra'nın ışık tapınağından,

İlâhilere batıyor sakalımdaki ak

Serçe korosunun söylediği duada.

Mihrabın üzerinde diriliyor el-Hallac

Kan sızıyor yanık yün hırkasından,

Küllerin arasından havalanan turaç

Yitiyor daha tasavvuf çağında

Hasan'la Hüseyin'in ardı sıra saf saf

Gidiyor mü'minler katran dökülü yoldan,

Fırat'la Dicle'ye örtülü çarşaf

Dönüşüyor bismillâh yazılı kâğıda.

Lâleler açıyor yaprakları gülizar

Etrafı Zap'la çevrili Erbil livâsında,

Nesimî'den gazel okuyor hafızlar

Gazâ ve cihâd erleri arasında.

Yekpare çıkrık sesi kesiliyor sabah

Güneş yuvarlanırken sis yatağından,

Zaten bir sürek avıdır çekilen her semah

Yüreğimi astığım şol uçurum" (Ferhad, 2000: 114)

Abbasi Devleti'nin, elli yedi yıl boyunca başşehri olan Samarra'yı hatırlatarak tarihî bilgilerden yararlanan şair, "sakalımda ak serçe sürüsünün söylediği dua" ifadesiyle ak sakallı bir dervişin Allah'a bir kuş gibi uçan dualarını imlemektedir. İkinci dörtlükte ise "Ene'l-Hak" diyen Hallac-ı Mansur'un dirildiği ve küllerin arasından uçan kuş olan turaçın, daha tasavvuf çağında yittiğini söyleyerek de "Hallac"ın kendi çağında bile yanlış anlaşıldığını hissettirmektedir. Üçüncü dörtlükte ise Hz. Muhammed'in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e de yer verilir. Hz. Muhammed'in iki torununun şehit edilmesine telmihle "gidiyor mü'minler katran dökülü yoldan" denilmektedir. 15. yüzyılda yaşayan,

şairliği yanında döneminde İslam'a aykırı bulunan fikirleriyle de dikkat çeken ve ölümünden sonra da Hurufi şairlerce takip edilen Nesîmî ve Alevi- Bektaşi kültüründe "semah" kavramı bir arada kullanılarak toplumsal ve tarihsel bellekte yer alan ilişkilerden yararlanılır. "Göç Mevsimi" de Alevî- Bektaşi kültürünü gösteren şiirlerinden biridir: "*Sevdadandır böyle etrafında semah tutuşum/ Sana sığındım seni kendime kalkan saydım da./ Sevdadandır böyle eşiğinde mahcup duruşum!/ Sana sığındım bire bin kavgada bunaldım da./Sevdadandır böyle sağır ve dilsiz oluşum!* (Ferhad, 2000: 120). Şiirde Alevilik-Bektaşilik için önemli bir ritüel olan "semah"ın, geleneksel anlamından hareketle Allah'a sığınma ve dünyadan uzaklaşma boyutuyla yer almaktadır.

3.3. Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü

"Gruba bağlılık" ve "geçmişe mensubiyet" açısından öne çıkan şairlerin, tasavvufu geçmiş şanlı günlerin bir parçası ve İslam dinin bir yansıtıcısı olarak kabul ederek hareket ettikleri görülmektedir. Farklı sebeplerle tasavvufi kültürü canlı tutmaya çalışan bu sanatçıların, "geçmişe duyulan hasreti" şiirlerinde yoğun bir şekilde yansıtmaları, onların şiirlerindeki muhtevanın ortak özelliğini oluşturmaktadır. Necip Tosun, *"İslamî duyarlılığa sahip sanatçılar" olarak değerlendirdiği bu sanatçıların eserlerinde, Batılılaşma/modernizm, yabancılaşma, kutsaldan kopuş, köksüzlük, bunalım, kaos, kadim değerlerin öne çıkması tema ve kavramları etrafında her biri farklı sanat algısı ve anlayışıyla eserler, metinler üret"*tiklerini ifade etmektedir (Tosun, 2013: 32). Nurullah Çetin ise Cumhuriyet döneminde İslamî hassasiyete önem veren şairlere değinirken *"İslamı belli bir dönem içinde bir dava, siyasî, ideolojik ve sosyal bir fikir sistemi olarak savunma malzemesi yapmaya daha çok önem ver"*diklerini ifade eder ve bu yaklaşımla bir dava şiirinin ortaya çıktığını belirtir (Çetin, 2014d: 43). Şairlerin, Batı'nın da modernliğe yaptığı eleştirilerin odaklandığı şehirleşme, yabancılaşma, ötekileştirme gibi izlek ve kavramlar ele alarak genişlettikleri içeriğin en dikkat çeken yönü, din ve tasavvufun şekillendirdiği toplumsal ve gündelik hayata sahip çıkarak geçmişin şiirsel birikimini de bu manada bir araç konumuna getirmeleridir. Böylece "geçmişe duyulan özlem" ve "modernleşmeye karşı bir alternatif" ihtiyacının tam kesişim noktasında, bir menzil olarak konumlanan "asr-ı saadet" inancının, önemli bir sığınak ve ulaşılması gereken bir gelecek tasavvuru olarak şekillendiği ve şairlerce bu inancın sıklıkla şiire taşındığı görülmektedir.

İsmail Kara, modern anlamda "asr-ı saadet" algısının oluşmasını sağlayan etkinin İslamcılık dâhilinde geliştiğini belirterek bu görüş ile geleneksel tarih algısının şekil değiştirdiğini, tarihin parçalanarak geçmişin, "asr-ı saadete kadar", "asr-ı saadet" ve "asr-ı saadet sonrası" olmak üzere farklı dönemlere ayırıldığını tespit eder. Bu algı içinde "asr-ı saadet"in, Müslümanların dönmesi istenen dönem olarak görüldüğünü, "asr-ı saadet sonrası"nın ise kusurlu ve İslam'ın yanlış anlaşılarak değerlendirildiği evre olarak kabul edildiğini belirtir (Kara, 2012b: 80-87). İslamcılıkla başlayan zamanla İslamcılık ideolojisini aşan "asr-ı saadet" algısı dâhilinde, Emevilere kadar ki dönemin referans olarak alındığı, bu dönem sonrası İslam'ın ise bir anlamda geriye gidiş olarak değerlendirildiği görülmektedir. Ahmet Yaşar Ocak da II. Abdülhamit dönemi İslamcılığının, tamamen modernist bir tepkiden doğduğunu belirtir. Bu sebeple Batı karşıtlığına rağmen İslamcılığın özünde yenilikçi olduğunu ama Osmanlı İslamı'na olumsuz bir algıyla yaklaşıldığını ifade eder (Ocak, 2011c: 95). İslam'ın anlaşılması ve toplum içindeki yaşayışı açısından önemi tartışılmaz olan tasavvufun ele alınışının da tarihsel halkalanmanın etkisiyle şekillendiği görülmektedir. Tasavvuf açısından ele alındığında da II. Abdülhamit dönemindeki İslamcılık içinde tasavvufun, bu bakış açısından payını aldığı söylenebilir. İsmail Kara, dönemde İsmail Fenni Ertuğrul, Ferit Kam ve Mehmet Ali Aynî gibi isimlerin tasavvufa dair eserlerine rağmen tasavvufa karşı menfi bir yaklaşımın dikkat çektiğini ifade eder ve bu durumun sebeplerini de *"bu dönemde tasavvuf ve tarikatlara karşı oluşun yaygın nedenleri arasında tasavvufun kişileri dünyadan el etek çekmeye sürüklediği, cemaatin bütününü ilgilendiren bir nitelik taşımaması gibi etkenler sayılabilir."* diyerek açıklar (Kara, 1985a: 1416). Bu açıdan II. Meşrutiyet döneminde gelişen İslamcılık içinde tasavvuf ve klasik Osmanlı İslamı ya da Sünniliği tartışma konusu olmakta ve modern bir tavırla bu dönem, İslam'ın gelişiminin durduğu ya da en azından yavaşladığı evrenin içinde yer alarak eleştirilere maruz kalmaktadır. Buna karşın Cumhuriyet döneminde yönetim ve sistem değişikliğine tepki olarak gelişen tesirle Osmanlı tarihine olan vurgu, ideolojik ve sembolik bir değer kazanmış ve asr-ı saadetin bir parçası olarak itibar görmüştür. Tasavvuf ise tasavvuf çevrelerine mensup yahut bu çevreye yakın bulunanlarca tabii olarak *"tasavvufun bizzat İslâm'ın özü olduğu, tasavvufsuz bir Müslümanlığın düşünülemeyeceği"* (Ocak, 2011c: 168) tezi ile savunulmuştur. Bu açıdan da bölümde ele alınan şairlerce önemsendiği görülen "asr-ı saadet" içindeki tasavvufun pozisyonunun, döneme göre ya da kişiye göre değişen kapsamlarının olduğu söylenebilir. Buna karşın özellikle Cumhuriyet'ten önceki ve sonraki dönem arasında bu algının kapsamının değiştiği görülmektedir. Cumhuriyet'ten önce Osmanlı İslamı'na ve bunun içinde yer alan tasavvuf kültürünün

mevcut durumuna karşı bir eleştirel tutum takınılırken Cumhuriyet döneminde İslam ve tasavvufun, toplumsal hafıza ile desteklenen bir "asr-ı saadet" algısı içinde genişletilerek ele alındığı anlaşılmaktadır.

Bu düşünsel çerçevede hem klasik Türk edebiyatı hem de Türk halk edebiyatı bağlamında gelişen tasavvufi eğilime sahip çıkan şairler, bu edebiyatı modern edebiyat unsurlarıyla harmanlayarak kullanan isimlerdir. Bu amaçla bu şairlerin, özellikle içerik olarak tasavvufi/mistik edebiyat geleneğine yer verdikleri görülmektedir. Geleneği canlı tutma, ona kopmaz bağlarla bağlanma gayretinde olan bu şairlerin eserlerinde, toplumsal hafızanın da oldukça kuvvetli bir şekilde yansıması dikkat çekmektedir. Özellikle din olgusunu, uygarlığın temel bir gereği olarak kabullenen İslamî duyarlılığı ön planda tutan şairlerce, din gerçeğini görmezden gelmenin "hafızadan kopmak", "birikimden kopmak" anlamına geldiği düşüncesi eserlerinde temellendirilmektedir (Tosun, 2013: 32). Bu açıdan toplumsal hafızayı şiirlerinde canlı tutmaya çalışan şairlerin, Assman'ın kültürel hatırlatma figürleri olarak tanımladığı "gruba bağlılık", "zaman ve mekâna bağlılık" ve "tarihin yeniden kurulması"nın tesirlerinin görüldüğü söylenebilir.

"Zaman ve mekâna bağlılık" açısından "asr-ı saadet"e yönelen bu bölüm şairleri, toplumsal kurtuluşu yine dönem özelliklerine dönmekte bulurlar. Toplumsal ya da kültürel belleğin dâhilinde yorumlanabilecek "asr-ı saadet" özleminin, şairler için bir "vatan hasreti"ni hatta daha da ötesi bir "ana rahmi"ni andırdığı görülmektedir. Bu açıdan Murat Belge'nin "İslamî Genesis" ya da "tekvin" (Belge, 2008: 290) ifadeleriyle de tanımlanabilecek bir özcülük düşüncesi etrafında değerlendirilebilecek olan "asr-ı saadet" algısı, toplumsal hafızanın canlandırılması ve korunması için "kusursuz mekân/zaman" olarak şekillenmektedir.

"Gruba bağlılık" açısından bakıldığında bu bölümün şairlerinin, doğduklarından itibaren ya da tecrübe ederek bir parçası hâline geldikleri kültürel birikimin verdiği kodlarla ya da Necip Fazıl Kısakürek ve Arif Nihat Asya gibi bir mürşite bağlanarak "canlı bağı" sürdürmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu şairlerin şiirlerinde görülen "biz" ve "öteki"ler söylemi de bu bağlamda değerlendirilmeye uygundur. Kendileri gibi dinî ve tasavvufi kültürü önemseyenleri toplumsal hafızanın savunucuları, diğerlerini ise Batılılaşma sevdalısı olarak konumlandıran bu şairlerin tutumları da Assman'ın "*kendini ortak anıları olan bir sosyal grup, geçmişini iki noktada koruduğunu bunlardan birinin özgülüğü ve sürekliliği"* (Assman, 2001: 44) ifadeleri doğrultusunda incelenmeye uygundur. Kendileri ve kendi dışındakiler arasına da bir sınır çizdikleri görülen bu

görüşteki şairlerin, şiirlerinde kopmadan devam eden nesiller arası canlı bağı önemsendikleri ve gelenekten kopmadan devam eden bir neslin varlığını arzuladıkları ve önemsedikleri görülmektedir.

Daha önce özellikle Toplumcu Gerçekçiler üzerinden değinilen "tarihin yeniden kurulması" farklı bir yönüyle bu başlık altındaki şairlerce de gerçekleştirilerek tasavvuf/mistik, geleceğe yönelik bir dünya görüşünün yansıması olmaktadır. Ayrıca mevcut toplumsal sorunlara karşı yapılan eleştirilerin de dayanağı olarak tasavvuf, geleneksel bağlamının dışında bir araç olarak ele alınmaktadır. Bu açıdan yepyeni bir tasavvufi yönelişi dillendiren şairler üzerinde duran Mignon'a göre "*Yeni mutasavvıf şairler hâlâ gerçeğin ötesinde peşindeler. Ancak onlarla geleneksel mutasavvıf edebiyatçılar asındaki fark eserlerinde dış görünüşün tasviri ile ilgilidir.*" (Mignon, 2003: 138) ve *"Gizemci aşkın yeni mekanı duyularla algıladığımız dünyanın ötesinde olanın arayışı bile acımasız bir maddî gerçeğin koşullarında başlar. Bu gelişme önlenemezdi. Şair tekke ve sarâyin rahat ortamını terkettikten sonra yaşadığı dünya ile yüzleşmek zorundaydı."* (Mignon, 2003: 138). Bu kaçınılmaz yüzleşme ile şairlerin gelenek ve kültürel belleğe yönelişi, sığınma ihtiyacı ile açıklanabilir.

Bu bakımdan bölümde yer alan şairlerin, modernliğin getirdiği problemler ve toplumsal değişime karşı bir olumsuz tutum ya da tedbirli olma hissiyatı ile din ve din etrafında şekillenen tasavvufi/mistik duyarlılığa sığındıkları görülmektedir. Şiirlerinde yoğun bir şekilde görülen tasavvufi/mistik duyarlılığın estetik açıdan bir değer olarak önemsenmesi de yine bu tepkisel tutum etrafında değerlendirilmeye uygundur. Bu açıdan şairlerin şiirlerinde yer alan tasavvufi/ mistik zaman ve mekân, gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurulması açısından da önemlidir

3.3.1. Mehmet Âkif Ersoy

Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936), II. Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatında, İslamcılık dâhilinde gelişen Türk şiirinin öncü şairi olması ve tesirlerinin Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde de devam etmesi açısından, göz ardı edilmemesi gereken bir şairdir. Ersoy II. Meşrutiyet döneminde *Sebi'ül Reşat* ve *Sırat-ı Mustakim* gibi yayın organlarında çıkan yazıları ve yine çeşitli dergilerde yayımlanan şiirleriyle İslamcılığı tanıtmış ve sınırlarının belirlenmesini sağlamıştır. Bu açıdan Kemal Karpat, *"Akif, İslam'ın sosyal düşüncelerini kabullenerek, yirminci yüzyılda bu esaslar üzerine*

kurulmuş bir Türk- İslam devletini savunur (...)" (Karpat, 2009: 61-62) diyerek Türk düşünce hayatı açısından Mehmet Âkif'in önemi üzerinde durur.

Ersoy'un şiirlerinin büyük bir bölümü, II. Meşrutiyet ve sonrasında Cumhuriyet'e kadar ki dönemde kaleme alınsa da onun son şiirlerinin yer aldığı *Gölgeler*, Cumhuriyet döneminde yazılmıştır. Bu dönemdeki şiirleri, az sayıda olsa da şairin "İslamcı" eğilimin bayraktar ismi olması nedeniyle tasavvufi açıdan büyük bir öneme sahiptir.

İlk bakışta Mehmet Âkif Ersoy'un "İslamcı" bir kimliğe sahip olması ve şiirlerinde İslamcılığın şekillendirdiği halkçı bir söylem görülmesi sebebiyle şiirlerinde tasavvufi duyarlılığın da büyük bir yer tutacağı düşüncesi doğmaktadır. Şair *"O benim, hem babam, hem de hocamdır; ne biliyorsam ondan öğrendim."* dediği babasının Nakşi olmasının (Yücebaş, 1958: 17) yanı sıra kendisi de *Safahat*'ta tasavvufun önemli isimlerine yer vermiştir. Buna rağmen şiirlerinde İslam tasavvufunun temelini oluşturan "vahdet-i vücud" anlayışının etkisi ise tartışma konusu olagelmiştir.

Bu durumu, bölümün girişinde izah edilmeye çalışılan bakış açısının yansıması olarak görmek mümkündür. İslamcılıkla "asr-ı saadet" anlayışı bağlamında bir "tecdid" ile toplumun hafızasında yer alan İslamî yaşam tarzını hayatın her alanında aktif hale getirmek isteyen Ersoy'un, "asr-ı saadet" dışında kalan İslamî dönem ve bu dönemde gelişen tasavvufa da mesafeli bir bakış açısı ile yaklaştığı hissedilmektedir. Bunun sonucunda Mehmet Akif'in, İslam'ın "asr-ı saadet"ten sonraki İslamî dönemleri olumsuzlayan şiirlerinin, mevcut tasavvufi kültüre karşı da bir eleştiri olduğu söylenebilir:

"İşte âtidir o ser menzil denen âramgâh

Kârbân akvam; çöl, mâzî; atâlet sedd-i râh

Durma, mâzi bir mugaylanzâr-ı dehşetnâkdir

Git ki, âtî korkusuzdur hem de ne kudsî hâkdir" (Ersoy, 1987: 25)

Bu mısraları "Tarih/Geçmiş yorumu" ve "Gelecek yorumu" açısından inceleyen Kara, geçmişin "çöl", "mugaylanzâr-ı dehşetnâk" ve "atalet" ifadeleri ile ele alınırken gelecek yorumunun "âtî", "korkusuz", "kudsî hâk", "gitmek" ifadeleri ile ön plana çıkarıldığını belirtmektedir. Ayrıca Mehmet Akif'in, İslam'ın "asr-ı saadet"ten sonraki dönemini "geçmiş" olarak konumlandırdığını ve bu dönemin özelliklerinin de geçmişten duyulan memnuniyetsizliği gösterdiğini ifade etmektedir (Kara, 2012b: 191). Mehmet Akif'in,

mevcut tasavvufa karşı menfî bakış açısını yansıtarak tasavvufu hedef aldığı *"Sundular Türk'e tasavvuf diye olgun şirayı/Muttasıl şimdi 'hakikat' kusuyor Sıdkı Dayı"* (Ersoy, 1987: 303) gibi mısraları da mevcuttur. Bu dizelerde tasavvufun doğrudan "olgun şıra" olarak konumlandırılması mevcut tasavvuf ve onun etrafında gelişen hayat tarzına karşı ağır bir eleştiriyi yansıtmaktadır. Bu eleştiri ile tasavvuf, sadece bir meyhane kültürüne ve şarap edebiyatına dönüşmektedir. Ertuğrul Düzdağ, bu genel eleştiriye "*İlk bakışta bu beyitlerin tasavvuf aleyhinde yazılmış olduğunu zannedenler yanılırlar. Bundan maksat, hiçbir zaman olgun ve kâmil tarikat mürşitleri ve onların meslekleri değildir."* (Düzdağ, 1979: 39) diyerek karşı çıkar. Ekrem Demirli de bu mısralardaki eleştirilerin, Sünni tasavvufunun dışında değerlendirilen "İbahilik"e karşı bir eleştiri olduğunu belirtse de genel olarak tasavvufun mevcut durumuna karşı bir memnuniyetsizliği de yansıttığını ifade eder ama bu tip eleştirilerin ehl-i tasavvuf tarafından da sıklıkla yapıldığını dile getirir (Demirli, 2011: 139). Bu mısralarla Mehmet Akif'i doğrudan tasavvuf karşıtı olarak yansıtmanın da doğru bir yaklaşım olmayacağı açıktır. İbahilikle ilgili eleştiriler, Mehmet Akif'in başka şiirlerinde de yer almaktadır:

Koca millet! Edebiyatı ya oğlan ya kadın

Nefs-i emare hizasında henüz duyguları

Sonra tenkide giriş: hepsi tasavvuf dolu

Var mı sûfîyyede bilmem ibahiyye kolu

İçilir türlü şenaatler olur bi-perva

Gönül incitmede keyfin ne isterse (Ersoy, 1987: 154)

Özellikle tasavvuf edebiyatı ve "İbahiyye" denilerek "İbahilik" hakkındaki düşüncelerini yansıtan bu mısralarla tasavvufun da İslam gibi yanlış anlaşılıp değerlendirildiği görüşüne yer verildiği söylenebilir.

Bu noktada Mehmet Akif'in şiirlerinde dikkat çeken "kahvehaneler", "yanlış tevekkül" anlayışı etrafında görülen "atalete sevk eden unsurlar"a karşı yapılan eleştirileri (Çetin, 2012c: 16-18) de dönemde tasavvufa karşı yapılan eleştiriler bağlamında ele almak mümkün görülmektedir:

"Allah'a dayandım!" diye sen çıkma yataktan...

Manâ-yı tevekkül bu mudur?

Hey gidi nâdân!

Ecdâdını zannetme, asırlarca uyurdu;

Nerden bulacaktın o zaman eldeki yurdu? (Ersoy, 1987: 429)

Tasavvuf için önemli bir kavram olan "tevekkül"ün yanlış değerlendirerek hiçbir şey için çaba göstermeyenlere seslenen Âkif, örnek gösterdiği ecdâdın, vatanı için verdiği mücadeleyi şiirine taşıyarak bugüne bir rehber olarak sunar. Bu sırada tasavvufun mevcut durumundaki aksaklıklara da değinir.

Onun şiirlerinde görülen bu olumsuz eleştirilere karşın *Mehmet Akif ve Tasavvuf* isimli çalışmasında Mehmet Akif'in bu konudaki görüşleri ile ilgili yapılan değerlendirmelere ve şiirlerinde yer alan tasavvufi kişilere kapsamlı bir şekilde değinen Selami Şimşek, onun tasavvufa değil, tasavvufun yanlış değerlendirilmesine karşı olduğunu belirterek *"Âkif, hakikî tasavvufa değil, bâtınî tasavvufa karşıdır. Gazâlî, Mevlânâ gibi kâmil mürşidlere saygı ve sevgisi sonsuzdur"* (Şimşek, 2019b: 23) demektedir. Mehmet Âkif Ersoy'un *"Hadi göster bakayım şimdi de İbn Rüşd'ü/ İbn Sina niye yok, nerede Gazali görelim"* dizelerini de Şimşek'in görüşlerini destekler mısralar olarak yorumlamak mümkündür.

Mehmet Akif'in tasavvuf hakkındaki düşüncelerinin en önemli yönü, onun İslamcılığın ilk dönemindeki tasavvufa karşı gelişen olumsuz yaklaşımını yansıtmasıdır. Bu bağlamda Mehmet Âkif'in, Cumhuriyet dönemi şairlerinden ayrı bir bakış açısına sahip olduğu ve tasavvufu eleştirel bir tutumla ele aldığı görülmektedir. Cumhuriyet'ten önceki şiirlerinde tasavvufa karşı olumsuz bakış açısına rağmen Mehmet Âkif Ersoy'un "Secde", "Leyla", "Gece", "Hicran" gibi son dönemde yazdığı şiirlerinde tasavvufun etkisi görülmektedir. Mehmet Akif'in şiirlerinin farklı evrelerinden bahseden Nurettin Topçu, tasavvuftaki üç aşama "terk", "vecd" ve "huzur"un Mehmet Akif'in şiirlerinde de yansımalarının varlığına işaret eder: Birinci aşama olan "terk" Çanakkale Harbi'ne kadarki safha yani *Asım*'dan önceki beş *Safahat*'ı; İkinci aşama "vecd" Birinci Dünya Savaşı'nın büyük ıstırabı ile oluşan *Asım*'ı; Üçüncü aşama "huzur" ise Ankara'nın Tâceddin Dergâhı'ndaki tecrübesi ile onun vahdet-i vücud aşkına yöneldiğini yansıtan *Gölgeler*'i şekillendirmektedir (Topçu, 2017: 100-101). Mehmet Akif'in, *Gölgeler*'deki şiirlerinden biri olan "Gece"de Allah'ın tek mevcut olduğuna değinilir:

"Diyorlar, hep senin şemsinden ayrılmış, bu ecrâmı...

İl'ahî, onların bir an için olmazsa ârâmı;

Nasıl dursun, benim bîcâre gölgem, senden ayrılmış?

Güneşlerden değil, yâ Rab, senin sînenden ayrılmış!" (Ersoy, 1987: 449)

Bu dünyanın Allah'ın "şems"i ya da sonsuz ziyasından ayrıldığı ifade edilerek "vahdet" inancına yer verilmektedir. Üçüncü mısrada da "benim bir çare gölgem senden ayrılmış" ifadeleriyle insanın varlığının da Allah'tan geldiği belirtilmektedir:

"Ömürler geçti, sen yoksun gel ey bir tânecik Ma'bûd,

Gel ey bir tânecik gâib, gel ey tânecik mevcûd!

Ya sıyrılsın şu vahdetgâhı vahşetzâr eden hicrân,

Ya bir nefhanla serpilsin bu hâsir kalbe itmînan." (Ersoy, 1987: 450)

Şiirin devamında "ma'bûd" denilerek Allah'a, gelenekte sıklıkla kullanılan bir hitap ile seslenilmektedir. Ma'bûd, yani bütün varlıkların kendine hitap ettiği ilahın özellikleri "gâib" ve bir tanecik "ma'bud" denilerek ifade edilmektedir. Görünmeyen, yok olan, kayıp anlamlarına gelen "gâib", tasavvuftaki özel anlamı ile duyu organları ve akılla bilinmeyen, görülmeyen "gayb âlemi" veya *"Hakk'ın kendisinden değil, kuldan gizlediği şeyler"* (Uludağ, 2012f: 144) anlamına gelmektedir. Allah'ın tek "mevcûd" olarak işaret edilmesi ise vahdet-i vücud inancının şiirdeki yansımasını göstermesi açısından mühimdir. Bu inançla Mehmet Akif, Allah'ı vahdet inancı çevresinde görür ve görünen görünmeyen her şeyin onun yansıması olduğuna inanan tasavvufi düşünceye yer verir:

"Hayır, îmanla, itmînanla dinmez rûhumun ye'si:

Ne âfâk isterim sensiz, ne enfüs, tamtakır hepsi

Senin Mecnûnum, bir sensin ancak taptığım Leylâ;

Ezelden sunduğun şehlâ-nigâhın mestiyim hâlâ!

Gel ey sâkî-i bâkî, gel, Elest'in yâdı şâdolsun:" (Ersoy, 1987: 450)

Yukardaki mısralarla tasavvufta özellikle Yunus Emre'nin *"Bana seni gerek seni"* (Yunus Emre, 1972: 153) diyerek dillendirdiği Allah'la birliğe kavuşma isteği, şiirsel benin ruhunun Allah'a ibadet etme ve ona sığınmayla teskin olmayacağını ruhun ancak

vahdete kavuşarak huzura erebileceği ifade etmektedir. Ayrıca klasik Türk edebiyatının en ünlü mesnevilerinden biri olan *Leyla ve Mecnun*'dan da yararlanan Mehmet Akif, Mecnun'un Leyla ile başlayıp ilahi aşka tırmanan ilgisinden hareketle Allah'a olan yüce aşkını hissettirir. Bu bağlamda Mehmet Akif; "şarap", "meyhane" ve "sâkî" istiaresini kullanarak klasik Türk edebiyatına uygun bir tasavvufi atmosferi şiirine taşır. "Bezm-i elest" yani canlar meclisinde Allah'ın kullarla buluşması "şehlâ-nigâh" ifadesiyle hatırlatılmaktadır. Ayrıca "bâki" olan Allah ve "mürşid-i kâmil"in istiaresi olan "sâkî" (Uludağ, 2012f: 305) ilişkilendirilerek "sâkî-i bâkî" tamlamasıyla sonsuz varlık Allah'a seslenilir:

"Yarım peymâne sun, bir cür'a sun, tek aynı meyden

sun!

O lâhûtî şarâbın vahyi her zerremden inlerken,

Bütün âheng-i hilkat bir zaman dinsin enînimden.

Gel ey dünyâların Mevlâ'sı, ey Leylâ-yı vicdânım.

Senin yâd olduğum sînende olsun, varsa pâyânım!" (Ersoy,1987: 450)

Şiirinin sonraki mısralarında da klasik Türk Edebiyatı bağlamında gelişen gelenekten yararlanan Mehmet Akif, ilahi şarabı tekrar yudumlamayı arzuladığını belirtir. Bu isteğini belirtirken "lâhûti şarap" ifadesiyle tasavvufta saf vahdeti temsil eden "lâhût" teriminden yararlanarak ilahi şarabın her zerresinde inlediğini belirtilir ve şiirsel ben, bütün insanların Allah'ın bir parçası olduğunun temsilcisi olur. "Hicran" şiiri ise "ma'bud"un bir "ma'bed"e gelecek olmasının heyecanıyla başlar:

"-Bu bir ma'bedse, çırılçıplak yakışmaz, sınra gâyet loş;

Gelen: Ma'bûd; ışık bul, yaygı bul, git başka yerden koş!

Hemen bir kandil aldım komşulardan, bir de seccâde;

Dedim: "Gel şimdi mihmânım, saâdetgâhın âmâde." (Ersoy, 1987: 451)

Bu karşılama telaşı şiirsel benin hâlâ dünya ile ilgili endişeler yaşadığını yansıtır. Ayrıca toplumsal bellek içinde de değerlendirilebilecek bu tutum, insanların evine gelen yüce misafiri karşılamak için yapılan geleneksel hazırlıkları yansıtır. Fakat bu dünyevî

hazırlıkların, her şeyin sahibi olan Allah'ı etkilemek ya da ağırlamak için yeterli olmadığına daha doğrusu dünyevî hiçbir şeyin Allah'a ulaşmak için bir aracı olamayacağına değinilir. Mehmet Demirci, Eşref Edip'ten alıntıyla Mehmet Akif'in bu sembolik anlatımlı şiirini açıkladığını belirtir:

> *"Buradaki **mâbed**'den maksadım kalb. Yani gittim, o boş kalbi ilimle, irfanla süsledim. Çünkü oraya Mâbud girecekti.*
>
> ***Ne yanılmış hesabım: Hiç kapımdan geçmez oldun bak.***
>
> *Demek ki ben aldanmışım; orası ilimle, zâhirî şeylerle aydınlanıyormuş, süslenmiyormuş. Sonra ne yapıyorum, gafletimden öyle hesab etmişim, onlar varlıkmış, onları atıyorum." (Demirci, 1993: 90-91)*

Bu manada şiirde "mâvera"ya kavuşmak için "mâsiva"dan uzaklaşmak gerektiği inancına yer veren Mehmet Akif Ersoy, bilim ve fen yoluyla dünyevî bilgilerle kendini donatmanın Allah'a kavuşturacağı inancındayken bunun tam tersi bir gerçekliğin, yani ancak dünyaya sırt çevrilerek Allah'a ulaşılabilceği görüşünün doğru olduğunu idrak ettiğini gösterir. Ayrıca bu ifadeler, şairin bilim ve feni önceleyen bir görüşten uzaklaşarak tasavvufi âleme sonradan yaklaştığını da yansıtır. Bu noktada bilim ve fen ile "akıl" ve dünyevî her şeyden uzaklaşma fikriyle de "kalp" ve "akıl" arasındaki zıtlığa değinilir. "Gönül"ün üstün tutulduğu şiirde, bu manada da tasavvufa yaklaşılır. Mehmet Demirci ise Mehmet Akif'in kalbi öne çıkarmasıyla tasavvufta kalp temizliğine verilen öneme değindiğine dikkat çeker. Bu bağlamda insan kalbinin ilahi hakikatleri yansıtmak için bir ayna olarak görüldüğünü ve mâsivânın kirlerinden arındırılan kalbin, huzura kavuşabileceğini ifade eder ve Gazali'nin *"Su ile dolu olduğu müddetçe, nasıl ki bir kabın içine hava girmezse, Allah'tan başka şeylerle meşgul olan kalbe ilâhî marifet girmez*" (Demirci, 1993: 91) ifadelerinden yararlanarak görüşlerini destekler. Şiir boyunca Allah'a kavuşmak için yalvaran şiirsel ben, Allah'a seslenir:

> *"İlâhî! Pek bunaldım, nerde nûrun? Nerde gufrânın?*
>
> *Cehennem gezdirip dursun mu âfâkımda hicrânın?*
>
> *Evet, gafletti sun'um lâkin insan gaflet etmez mi?*
>
> *Yıkandım bir ömürdür döktüğüm, yaşlarla, yetmez mi?*
>
> *Gel artık mâsivâ yok, şimdi yurdum Tanrı yurdumdur.*

Tüten hücremde îmanım, yatan yer yer, sücûdumdur.

Ne irfânımda bir iz var, ne vicdânımda, ey Yezdan,

O seccâdeyle kandilden sinen bigâne rûhundan." (Ersoy, 1987: 451)

Bu mısralarla ilahi hakikate sorular sorarak yalvaran, sorgulanması yasak olan "la yüsel"e sorduğu sorularla Allah'la kul arasındaki ilişkinin sınırlarını zorlayan şiirsel ben, şiirin başında yer alan gafleti için yaratıcıdan özür diler. Bu hatasından ve "mâsivâ"dan vazgeçtiğini, artık Allah aşkından başka hiçbir şeyi önemsemediğini belirtir. Fakat vahdete kavuşmak için çaba göstermesine rağmen "Ne irfânımda bir iz var, ne vicdânımda, ey Yezdan" mısraıyla Allah'a ulaşamamasının büyük kederini yansıtır.

Mehmet Akif'in 1925'te yayımladığı "Secde" de tasavvufi duyarlılığı taşıması bakımından ele alınması gereken şiirlerdendir: "*Şuhûdundan cüdâdır, çok zamanlar var ki, îmânım;/Bir vahdetzâra-gûyâ!- geldim ammâ bin peşîmânım:/Huzûr imkânı yok, dünyâyı etmiş cezben istîlâ;*" (Ersoy, 1987: 453) mısralarıyla Allah'tan başka hiçbir şeyle huzur bulamayan salîkin durumu yansıtılan şiirde, tabiat unsurlarının hepsinde mutlak gerçeğin yansımaları müşahade edilir:

"Derinlikler, kovuklar, kuytular, şellâleler, yarlar,

Bulutlar, yıldırımlar, çöller, enginler, sular, karlar,

Güneşler, gölgeler, aylar, şafaklar...Hepsi çığlıkta;

Gelir tarrâkalar çaktıkça ecrâmın karanlıkta!

Sabâ dağlarda sûr üfler coşar, vâdîde bin mahşer;

Denizler yükselir, seller döner, taşlar semâ eyler.

Ufuklar çalkanır, kaynar ziyâ girdâbı göklerde;

Asırlar devrilir; çamlar, çınarlar, çırpınır yerde." (Ersoy, 1987: 453)

Mehmet Âkif, bu manzara içindeki her unsurun coşkusunu şiirinde ayrı ayrı yansıtır. "Denizler", "seller" ve "taşlar", "semâ eyler" denilerek bu tabiat coşkusu Allah aşkı ve tasavvufi duyarlılık çerçevesinde değerlendirilir. Bu anlamda her şeyin semâ ediyor olması hem tasavvuftaki "devir" kavramıyla yani yaratılan her şeyin sürekli bir devir

içinde olduğu görüşüyle hem de Mevlevilikle özdeşleşen sembolik dönüş "semâ" ile ilişkilendirilir. Görülen her şeyde Allah'a kavuşacak olmanın coşkusunu gören şiirsel benin, "vahdet-i şuhud"a yaklaşarak her şeyde Allah'ı görme noktasına yaklaştığı söylenebilir. Şiirdeki bu mananın, sonraki mısralarda ilahi sarhoşluk ile de ilişkisi kurularak "*Bütün zerrâtı sun'un bir müebbet neşveden sarhoş;/Sağım sarhoş, solum sarhoş, İlâhî, ben ne yapsam boş!* (Ersoy, 1987: 453) mısralarına yer verilir. Ayrıca şiirde, Mehmet Akif tasavvufta kullanılan "rind", "meyhane" ve "şarap" istiarelerini kullanarak kendisi hariç herkesin vahdet şarabına kandığını ifade eden mısralara da yer verir:

"Bu vahdetzâra dün baktım: ne meyhaneydi cûşâcûş!

Bugün rindânı gördüm: Başka bir peymâneden bî-hûş.

Bütün dünya serilmiş sunduğun vahdet şarâbından;

Ben'im mest olmayan meczûbuni Allah'ım benim meydan!" (Ersoy, 1987:453)

Baştan aşağı bütün zerrelerin Allah'ın aşkı ile sarhoş olduğunu belirten şiirsel ben, bir tek kendisinin vahdet şarabından uzakta kaldığı endişesini dile getirir. Bu durum seyr ü sülûkun mutlak aşka yapılan bir yolculuk olduğu göz önünde bulundurularak yorumlanmaya uygundur. Âşık ve maşuk ilişkisi içinde sevgilisini herkesten kıskanmanın ve ona kavuşamayacak olmanın korkusu şiirde yer alır.

"Vahdet" şiirinde ise Mehmet Akif Ersoy'un tasavvufu bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullandığı söylenebilir.

"Şark'ın ki mefâhir dolu, mâzî-i kemâli,

Yâ Rab, ne onulmaz yaradır şimdiki hâli!

Şirâzesi kopmuş gibi, manzûme-i îman,

Yaprakları yırtık, sürünür yerde, perîşan.

"Vahdet" mi şiârıydı? Görün şimdi gelin de:

Her parçası bir mel'abe eyyâmın elinde!" (Ersoy, 1987: 447)

Yukardaki mısralarla İslam âleminin mevcut durumundaki parçalanmışlığı ve bölünmüşlüğünü ele alan Mehmet Akif Ersoy, İslam medeniyetinin bozukluğunu "vahdet"ten uzaklaşmaya bağlar. Bu manadaki vahdetten uzaklaşma, hem fiziksel olarak

İslam âleminin parçalanmasını hem de Hakk'a ulaşma aşkından uzaklaşmayı kastedecek şekilde kullanılmaktadır.

Mehmet Âkif Ersoy'un şiirleri, İslamî duyarlılığı yoğun bir şekilde yansıtmasına rağmen, tasavvufun mevcut durumuna karşı olumsuz eleştirilerde bulunması sebebiyle şiirlerinde tasavvufi/mistik etkinin din duygusu kadar etkili olmadığı dikkat çeker. Bununla birlikte Ersoy'un Tacettin Dergâhı'nda yaşadığı bireysel tecrübe ve toplumsal değişimler sonrasında yaşadığı huzursuzluk ile asr-ı saadet inancı içinde geleneksel tasavvufi/mistik düşünceye yöneldiği, son dönem şiirlerinden çıkarımla görülmektedir.

3.3.2. Necip Fazıl Kısakürek

On iki yaşında şairliğe başlayan **Necip Fazıl Kısakürek** (1904-1983) (Çetin, 2015e: 9) hem şiirleri hem de "Büyük Doğu" ile Cumhuriyet'ten önce itibar kaybeden dinî ve tasavvufi Türk şiirini yeniden canlandıran isimdir. Kitleleri arkasından sürükleyen Kısakürek, sadece bireysel şiir başarısıyla değil, kendisinden sonraki nesiller için de bir yol açıcı olarak değerlendirilmesi gereken şairlerden biridir.

Necip Fazıl Kısakürek'in bu bölümde yer alan diğer şairlerden ayrılan yönü, doğrudan içinde yetiştiği aile ortamından ziyade otuzlu yaşlarından itibaren tasavvufa ve onun etrafında şekillenen kültürel birikime kendisinin yönelmesidir. Onun hem kişiliği hem de şiirinin en büyük kaynağı, mürşidi Abdülhakim Arvasî'dir. Onunla tanışıncaya kadar *"Aristokrat bir Osmanlı ailesinin Cumhuriyet'le barışık çocuğu"* (Emre, 2005: 48) olan Necip Fazıl, kendisi için tasavvufi âlemin kapılarını açan Arvasî'den önce de metafizik tesirden tamamen uzak olmadığını *"Mücerret, müphem formülleşmemiş ve sisteme girmemiş, hayat üstü bir hayat, ideal hayat hasretinin, kullaklarıma devamlı fısıltısını akıttı."* (Kısakürek, 1999b: 40) ifadeleriyle belirtmektedir. Buna karşın Kısakürek, üniversiteden başlayarak Paris dönüşüne kadar geçen süreyi *"Başıbozuk ve serserilik..."* (Kısakürek, 1999b: 68) olarak tanımlar. Avrupaî ve bohem bir hayat tarzı içinde kadın, içki ve özellikle kendisinin *"İşte felaketim"* (Kısakürek, 1999b: 77) diyerek zaafını belirttiği kumar, onun hayatında buhranlar yaşamasına sebep olur. Onun hayatındaki bu dönem, sanatının da ilk evresi olan 1922-1934 tarihleri arasını kapsamaktadır. Sanatının daha sonraki "İslamî kimlik" döneminden farklı olarak ferdiyetçi, bohem yaklaşım ve varoluşçuluk etkisi ile sezgici idealist olarak sınıflandırılabilecek şiirler kaleme alan (Çetin, 2015e: 9-15) Necip Fazıl'ın, hem sanatının ilk evresini hem de o zamana kadar ki zihin dünyasını tamamen değiştiren

dönüşüm, vapurda tanıştığı ve ona dikkatlice bakan bir yabancının yönlendirmesi ile başlar. Vapurda bir adamın bakışlarından rahatsız olan Necip Fazıl, bir süre sonra adamla sohbet etmeye başlar. Bu konuşma sırasında tasavvuf bahsi açılır. Necip Fazıl, "*Zamanımızda irşada ehliyetli bir kimse var mı? Böyle birini tanıyor musunuz?*" diye sorar. Adam da Beyoğlu Ağa Camii'nde cuma günleri vaaz veren Abdülhakim Arvasî'yi tarif eder ve Kısakürek'e: "*Orada dinleyecekleriniz halk için, nâs için söylenen sözler. Siz o sözlerin içine girmeye ve ötesindeki hikmeti görmeye bakın!"* (Kısakürek, 1999b: 80-84) der. Arkadaşı Abidin Dino ile bu camiye giden Necip Fazıl, Arvasî ile tanışmasından kısa bir süre sonra*"beni kurtarın"* diyerek tekrar Arvasi'ye gider. Kısakürek, Arvasî'nin *"-Sık sık gelin, buyurdular; sohbet sizi açar. İnşallah feraha kavuşursunuz."* (Kısakürek, 1999b: 112) diyerek kendisini kabul ettiğini belirtir. Necip Fazıl, bu kabulün geleneksel bir şeyh mürid ilişkisindeki tecrübeden farklı olduğunun da altını çizer: "*Seni yola kabul ettim. Kütüğe yazıldın! Bundan böyle şu vazifelere başla! Şu toplantılara katıl! Âyinlerde ve merasimlerde bulun! Bu lisan ve hareketlerden eser yok! Ne tören, ne âyin…"* (Kısakürek, 1994a: 214). Böylelikle tasavvufi/mistik kültürü, geleneksel boyutuyla olmasa da şeyhi olarak kabul ettiği Abdülhakim Arvasî'nin sohbetlerine katılarak ve bu sohbetlerde vecd hâlini tecrübe ederek özümser. Arvasî'nin etkisiyle bireysel belleğinden sıyrılarak tasavvufi eğilim bağlamındaki toplumsal hafızaya yönelen Necip Fazıl Kısakürek, şiirlerini de bu doğrultuda kaleme alır. Poetikasında "*Bizce şiir, mutlak hakikati arama işidir. Eşya ve hâdiselerin, bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahçup, en nazik ve en hassas nahiyesini tutarak ve nisbetlerini bularak mutlak hakikati arama işi..."* (Kısakürek, 2018c: 473) diyerek şiiri Allah'ı aramakla görevlendirir.

Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerindeki tasavvufi etkiyi "Allah", "yaratılış", "insan", "ölüm", "tasavvufi terimler ve kişiler" ve en önemlisi "modernleşme ve toplumsal hafıza" açısından ele almak mümkündür. Kendisi de şiirlerini topladığı *Çile* isimli kitabında benzer bir gruplandırma yapmıştır.

"Allah"ı İslam dini ve tasavvufi/mistik gelenek bağlamında ele alan Necip Fazıl Kısakürek, Allah'ı mutlak kudret sahibi, en yüce sevgili, hatta tek gerçek varlık olarak görmektedir. Bu şiirlerden biri olan "Yâr O Ki"de Allah "yâr" yani mutlak sevgili olarak konumlandırılır:

"Falan, dağın ardında;

Seslen, seslen, işitmez!

Filân, toprak altında;

Gözyaşlarını diriltmez!

Neye vardın, vardın da?

Ufuk varmakla bitmez.

Bir şey göster kadında,

Tılsımını eskitmez!" (Kısakürek, 2018c: 28)

Üç dörtlükten oluşan şiirin, ilk iki dörtlüğünde Allah'a değil de yaratılanları yâr olarak gören insanlara seslenilir. Bu manada "falan" ve "filân" diye ifade edilen beşerî aşkların kimisinin uzakta "dağın ardında", kimisinin de "toprak altında" olduğu söylenerek bu dünyanın izafi olduğu üzerinde durulur. Son dörtlükte ise beşerî aşka karşı ilahi aşka yer verilir:

"Yâr o ki, hep yâdımda;

Eksilmez ve eksiltmez.

Murâdı murâdında,

Seni bırakıp gitmez" (Kısakürek, 2018c: 28)

Beşerî aşkın sembolü "kadın"ın, güzelliğinin geçiciliğini belirten şair, son dörtlükte ise mutlak sevgiliyi tanıtır ve onun en önemli özelliğini "eksilmez ve eksiltmez" ifadeleriyle yansıtır. Necip Fazıl Kısakürek'in, Allah'ın varlığını ele aldığı şiirlerinden biri de "O Var!"dır:

"Her defa haberi taze bir müjde;

O var!

(...)

Sana daha yakım şahdamarından?

O var!

(...)

Ölümsüzlük şevki, ilahî sevinç

O var!

Yıkılmaz dayanak, kırılmaz destek;

O var!

Tekten de tek, bir tek, tek başına tek;

O var!" (Kısakürek, 2018c: 32)

Şiirde bütün mısralar "O var" kısa mısralarıyla birbirine bağlanır. Bu manada "Her defa haberi taze bir müjde;/ O var!" mısraları ile başlayan şiirde, özellikle "Sana daha yakın şahdamarından; / O var!" mısraları ile Kur'an-ı Kerim'de Kaf Suresi 16. ayette yer alan *"Andolsun, insanı biz yarattık ve nefsinin ona verdiği vesveseyi de biz biliriz. Çünkü biz, ona şahdamarından daha yakınız."* ifadeleri hatırlatılmaktadır. "Ölümsüzlük şevki" ile sonsuzluğuna değinilen Allah, "yıkılmaz dayanak" olarak imlenerek onun yaratılanlar için tek sığınak olduğuna değinilmektedir. Şiirin son dizelerinde ise *"Tekten de tek, bir tek, tek başına tek;/ O var!"* (Kısakürek, 2018c: 32) denilerek Allah'ın tekliği ve tek başına oluşu vurgulanır. Allah'ın, şahdamarından daha yakın olmasına "Günah" isimli şiirinde de değinen Necip Fazıl, bu manada *"Sana şahdamarından daha da yakın Allah;/ Günah mı dedin; O'ndan uzağa düşmek günah"* (Kısakürek, 2018c: 58) mısralarını kullanmaktadır. Böylelikle Allah'a kavuşma isteğinin, arzulanması gereken tek hedef olduğuna değinilerek tasavvufi/mistik eğilimden yararlanılır.

Necip Fazıl Kısakürek, "Allah"ı ele aldığı şiirlerinde İslam inancı dâhilinde yer alan Allah'ın isim ve sıfatlarından da yararlanmaktadır. Bu şiirlerinden biri olan "Tek Kelime"de *"Ne var ki, pazarlığa girişecek ecelle;/ Sermayem tek kelime, Allah azze ve celle"* beytinde yer alan "yüce ve ulu Tanrı" (Kanar, 2009: 285) anlamına gelen "*azze ve celle*"den faydalanan Necip Fazıl, hayattaki tek sermayesinin "azze ve celle" olan Allah'a yaslanmak olduğunu ifade eder. "Güzel" isimli şiirinde de Allah'ın isimlerinden yararlanan Necip Fazıl, "*Güzel Allahım, senden ne gelecekse gelsin;/ Sen rahmetinle de kahrınla da güzelsin...*" (Kısakürek, 2018c: 48) demektedir. Allah'ın isimlerinden olan Allah'ın kudretini ve yenilmez olduğunu belirten "kahhâr", *"İlâhî hâkimiyete karşı direniş gösterenlere önce akla ve duyulara hitap eden belgeler sunmak, bu yarar sağlamadığı takdirde çeşitli âfet ve belâlarla kendilerini uyarmak ve nihayet onları ortadan kaldırmak"* (Topaloğlu, 2001a: 169) manasıyla ele alınmaktadırlar. Şiirde

Allah'ın kahrından bile hoşnut olunmasında tasavvufi bir tavır görülmektedir. Tasavvufta derviş, kendisinin türlü zorluk ve sınavlardan geçerek Allah'ın vahdetine kavuşacağına inanmaktadır, Necip Fazıl'ın da Allah'ın kahrına bile talip olması bu inanç çerçevesinde değerlendirilmeye müsaittir. Ayrıca tasavvufta Allah'ın mutlak sevgili olması da ondan gelecek her türlü cevrin sıkıntının hoş görülmesine sebep olmaktadır. Şiirde "kahhâr" isminin yanında "rahmet"ten de yararlanılmaktadır. Rahmet "*Merhamet etmek, severek ve acıyarak korumak*" anlamına gelmektedir. Allah'a nisbet edildiğinde, merhametin ürünü olan "lutufta bulunma" manası öne çıkmaktadır (Birışık, 2007: 419). Bu anlamıyla şiirde yer alan "rahmet", Allah'ın kahhâr isminin zıt anlamlısı olarak konumlandırılmakta ve şiirsel ben, Allah'tan gelen olumlu ve olumsuz her türlü takdire boyun eğerek tevekkül ettiğini göstermektedir. Necip Fazıl'ın, Allah'ın "rahmet"ini ele aldığı şiirlerinden biri de "Sen"dir. Bu şiirde Allah'ın en yüce duyguların sahibi ve mutlak yaratıcı olduğu üzerinde durulur:

"Garibe sensin vatan,

Nur yurdunu aratan!

Sensin, sensin yaratan,

Rahmeti analarda." (Kısakürek, 2018c: 22)

Bu mısralarla Allah, "mutlak vatan", "nur âleminin sahibi", "yaratan" ve "rahmet"in gerçek sahibi olarak verilir ve insanoğluna bahşedilen rahmetin en yüksek mertebesinin "analar" olduğu belirtilir. Necip Fazıl Kısakürek "Kudret" şiirinde ise Allah'ın subuti sıfatlarından biri olan "*Dilediğini eksiği ve fazlası olmaksızın hikmet çerçevesinde yapmak*" (Topaloğlu, 2002b: 316) anlamına gelen "kudret"e de yer vermekte ve Allah'ın kudreti karşısında insanın acziyetine değinmektedir:

"*Kudret O'nun: gayrında ne mecâl var, ne tüvan*

Âlim ilmine yansın, pazısına pehlivan..." (Kısakürek, 2018c: 50)

Tasavvufta sıklıkla kullanılan en üstün aşkın daha doğrusu mutlak aşkın Allah olduğuna da değinen Necip Fazıl, *"Rabbim, Rabbim, bu işin, bildim neymiş Türkçesi;/ Senin aşkın ateştir, ateşin gül bahçesi*" (Kısakürek, 2018c: 51) diyerek daha önceki şiirlerinde de görülen her türlü cevre ve sıkıntıya rağmen vazgeçmeyen âşığın durumunu hatırlatarak tasavvufi anlama yer vermektedir. Bu bakımdan "aşk", "ateş" ve "gül bahçesi" ifadeleri ile Allah'ın mutlak aşk olduğu vurgulanmaktadır.

Tasavvufta zıtlıkların mutlak gerçeği ve yaratılışı yansıttığı görüşü hâkimdir. Bu açıdan *Fusûsu'l- Hikem*'de *"Allah ancak, zıtları kendinde toplama özelliği sayesinde bilinir."* (İbn Arabî, 2016a: 66) denilmektedir. Necip Fazıl Kısakürek de "yaratılış"ı ele aldığı şiirlerinde, tasavvufta yer alan yaratılışa ilişkin "izafi alem-gerçek âlem" ve "var-yok" gibi zıtlıklara sıklıkla yer vermektedir. "O'nun Sanatı"nda da yaratıcı ve âlem ilişkisine zıtlıklar üzerinden değinilir:

"(Yok) bir (var)dır;

Geçit vermez;

Dar mı, dardır!

(Yok bir (yok)tur;

Akıl ermez,

Ne de çoktur!" (Kısakürek, 2018c: 30)

Bu mısralarla "var" ve "yok" kelimeleri "vahdet ve "kesret"i ifade edecek şekilde kullanılmaktadır. Bu manada "yok" çokluk ile özdeşleşir. Bir yanılgı ve çokluktan oluşan yok, bu özellikleriyle kesrete işaret etmektedir. Varlık ise şiirin son mısralarında özelliklerini göstermektedir:

"(Var) bir (var)dır.

O'na varmak...

Bu kadardır!" (Kısakürek, 2018c: 30)

Şiirde "var", "bir" ile belirtilerek "vahdet" yani mutlak birliği ifade edecek şekilde kullanılır. Mutlak amacı da belirten şair, "O'na varmak" mısraı ile hedefini ifade eder. Bunun da tasavvufi duyarlılık bağlamında insanın var olma amacıyla örtüştüğü görülür. Necip Fazıl, yaratılışı "var-yok" yanında "vahdet-kesret" zıtlıklarından da yararlanarak ele alır. "Bu Dünya"da *"Bu dünya bir tamam'dan eksiklikler âlemi;/ Kopuşlar, ayrılıklar, kesiklikler âlemi..."* (Kısakürek, 2018c: 372) mısralarıyla tasavvuftaki vahdet-kesret ilişkisini hatırlatır. Buna göre izafi âlem kesrettir ve bu sebeple de eksiktir. Dünyanın tamamdan eksik olması ise vahdet yani birlikten kopuşu hatırlatmaktadır.

Tasavvuftaki "vahdet-kesret", "teklik- çokluk" gibi kavramlara sayılar üzerinden de değinen Necip Fazıl, özellikle "bir" rakamı üzerinde durur. Tasavvufi düşüncede önemli bir konumu bulunan "bir", tasavvufta Allah kelimesinin ve Arap alfabesinin ilk harfi olan elifin ebceddeki karşılığı olması sebebiyle özel bir öneme sahiptir ve bütün sayılarında birden geldiği görüşü hâkimdir (Schimmel, 2000c: 17-18). *Fusûsu'l-Hikem*'de de bütün sayıların birden geldiğini belirten İbn Arabî, bu irtibatla gizli olan Hakk'ın açıkça görünen halk olduğunu ifade etmek için bir ve diğer sayılar arasındaki ilişkiyi kullanır (İbn Arabî, 2016a: 67-68). Bir, tasavvuftaki bu konumuna uygun olarak Necip Fazıl şiirlerinde ele alınmaktadır. Bu şiirlerinden "Bir"de, birin tekliği ve bütün sayıların da birden oluştuğu üzerinde durulur:

"Varlık yalnız Bir'dedir, toplam bölüm hep birde...

Devam eden yalnız bir, sayıda, dört tekbirde..." (Kısakürek, 2018c: 368)

Bu mısralarla yukarıda İbn Arabî'nin birle ilgili ifadeleri arasındaki yakınlık dikkat çeker. Yine aynı doğrultuda "Sayılar" şiirinde de bir dışında diğer sayıların eksikliği üzerinde durulur:

"Sayılar yalnız Bir'in kendi dalgalanışı,

Sayılar kemmiyetin keyfiyeti anışı" (Kısakürek, 2018c: 369)

Bu mısralarla "vahdet" ve "kesret" ilişkisini hatırlatan şair, vahdeti temsil eden bir dışındaki sayıları kesretin sembolleri olarak değerlendirir. "Bir" isimli diğer bir şiirinde ise Allah'ın tekliği mutlak birliği ile "bir" rakamının arasında ilişki kuran Necip Fazıl, "*Bir'i deşerken her ân beynini yiyen adam/ Sayılar köpürdükçe "Allah bir" diyen adam..."* (Kısakürek, 2018c: 371) mısralarına yer verir. Biri, aklıyla anlamaya çalışan insanın yanılgısını gösteren "beynini yiyen adam", kesretin çoğalan izafi sayılarıyla biri karşılaştırınca Allah'ın tekliğini idrak eder.

Tasavvufta sıklıkla tekrarlanan Allah'ın, tek varlık olmasına ve izafi âlemin sadece Allah'ın bir yansımasından ibaret olduğuna "ayna" sembolü üzerinden değinilir (İbn Arabî, 2016a: 18). Necip Fazıl'ın da "ayna" metaforuna yer verdiği şiirlerinden biri "Sen"dir:

"Senden, senden, hep senden,

Akisler aynalarda.

Göğe çıksam mahzenden;

Hasretim turnalarda." (Kısakürek, 2018c: 22)

Yukarıdaki mısralarda "Akisler aynalarda" diyen Necip Fazıl, yaratılışı sadece bir yansıma mertebesine indirerek dünya hayatının önemsizliğine değinir. "Göğe çıksam mahzenden" diyerek de bu anlamı kuvvetlendiren Necip Fazıl, bu dünyayı "mahzen" olarak imler. Bu dünyadan kurtuluşun örneği ise geleneksel şiirde kullanılan sembollerden biri olan "turnalar"dır. Göğe yani Allah'a doğru yükselmeleri ile bu kuşlar, şiirsel benin Allah'a duyduğu hasretin taşıyıcısı olurlar. "Ta Mâveradan" şiirinde ise Necip Fazıl, hem ayna metaforuna hem de mutlak yaratan ve geçici âlem iritibatına yer verir:

"Rüzgâr öyle esti, öyle esti ki,

Her şey uçup gitti, kaldı Yaradan.

Ayna düştü, hayal, perdelerdeki

Bir akiscik gibi çıktı aradan." (Kısakürek, 2018c: 31)

Şiirin ilk dörtlüğünde "rüzgâr", zaman ve rüzgâr anlamlarını kapsayacak tevriyeli bir şekilde kullanılarak zamana bağlı olan izafi âlemin geçiciliğine değinilmekte, zamanla bu âlemdeki her şeyin yaşlanmaya ve ölmeye mahkûm olduğu gerçeğine vurgu yapılmaktadır. Bu doğrultuda bu âlemdeki her şeyin yok olmaya mahkûm olduğu ama her şey yok olduğunda bile kalan tek varlığın, mutlak varlık olan Allah olduğu, yine "ayna" metaforundan yararlanılarak ifade edilir. Bu manada da "ayna düştü" ve "hayaller", "perdeler" yok oldu denilen şiirde, "ayna" Allah'ın aksettiği izafi âlem olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca "hayal" kelimesini de tasavvufta yer alan anlamıyla "masivâ"yı kastedecek şekilde kullanan Necip Fazıl, bu anlamı "*Hak ile kulun arasındaki engel"* olarak tasavvufta yer alan "perde" (Uludağ, 2012f: 285) metaforundan de yararlanarak verir. Perdenin ortadan kalkması ve aynanın düşmesiyle masivânın yani "aksin" ortadan kalktığı ya da kalkacağı ifade edilmektedir. Şiirin ikinci dörtlüğünde ise yaratıcının insana olan çağrısı ele alınmaktadır:

"Sırtımı uykuda dürtüyor bir el;

Fırla yatağından, koşar adım gel!

O bir minicik zar, kabuğunu del!

Seni çağıran var, ta maveradan" (Kısakürek, 2018c: 31)

Geleneksel tasavvuf içindeki yaratılışla ilgili bu bilgiden yararlanan Necip Fazıl, şiirde kulun Allah'a yaklaşmayı istediği zaman, Allah'ın da kuluna yaklaştığını belirten inanca değinir. Buna göre kulların Allah'a ulaşmak istediği gibi Allah da kullarının kendisine yaklaşmalarını ve kendi vahdetine ulaşarak ilahi sırlara kavuşmalarını arzulamaktadır. *Çile*'de, Allah başlığının altında yer alan "İşâret" isimli şiirinde de Necip Fazıl, Allah ve yaratılışı tasavvuftaki algıdan yararlanarak ele alır:

"O ki, pınar başında çeker suya hasreti;

Kadının kadına, yurdunda yurda hasret.

Yalan dünyada bütün görünüşler iğreti;

Her şey, o şeye hazin benzeyişten ibaret.

Var olan yoklukların ömrünü sürüyorum!

Aşkalar bomboş kuruntu, hürriyetler esaret!

Yalnız "Rakip" ismiyle Allahı görüyorum!

Bir yokluk ki, bu dünya, var olandan işaret..." (Kısakürek, 2018c: 29)

Necip Fazıl Kısakürek, mutlak âlem karşısında izafi âlemi "Yalan dünya bütün görünüşler iğreti;/Her şey, o şeye hazin benzeyişten ibaret" mısraları ile ele almaktadır. Buna göre tek gerçek var olan Allah'ın kendisidir, onun dışında görünen her şey sadece Allah'ın yansımasından meydana gelmektedir. Bu sayede şiirin ikinci dörtlüğünde geçen "Var olan yoklukların ömrünü sürüyorum" mısraı da anlam kazanmaktadır. Gerçekte var olmayan sadece aslını yansıtan bir ayna olan bu dünyada insanın konumunu göstermektedir. Şiirin son mısraında da bu görüş tekrar edilerek "Bir yokluk ki, bu dünya, var olandan işaret" ifadesiyle dünyanın gerçek bir varlığının olmamasına rağmen mutlak gerçeği yansıtması bakımından Allah'ın yaratıcılığının bir sonucu ve bir işareti olduğu belirtilir. Şiirde Allah'ın "rakib" ismine de değinilir. "Rakib" ismi hakkıyla bilme, her şeyi görme, işitme ve gözetip koruma anlamına gelmektedir. Bu açıdan rakibin, "alîm", "basîr", "semî'", "şehîd", "müheymin" ve "hafîz" isimlerinin özü olduğunu söylemek mümkündür (Topaloğlu, 2007c:431). "Mimarî" isimli şiirde ise görünen her şey Allah'ın varlığının kanıtları olur:

"*Fikret nasıl kurulmuş, içiçe bu iklimler?*

Nazıl kaynaştırılmış, sesler, renkler, hacimler?" (Kısakürek, 2018b: 37)

Bu kanıtlar çerçevesinde Necip Fazıl insanları, düşünmeye ve Allah'ın mutlak varlığını kabule davet eder. Necip Fazıl'ın bu beyti, Mülk Suresi üçüncü ayette geçen *"O, yedi göğü tabaka tabaka yaratandır. Rahmân'ın yaratışında hiçbir uyumsuzluk göremezsin. Bir kere daha bak! Hiçbir çatlak (ve düzensizlik) görüyor musun?"* denilerek Kur'an'da yeryüzünün Allah'ın varlığına delil gösterilmesini hatırlatmaktadır.

Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde, yaratılışla ilişkilendirilebilecek olan "zaman" ve "ân" kavramlarına da tasavvufi/mistik algıyla yer verilmektedir. "O Ân" isimli şiirinde Necip Fazıl Kısakürek, yaratılış anını çağrıştıran bir zamanın izini sürer:

"Bir garip insan olsam, benzemez hiç kimseye;

Tek hece bilmez, tek renk görmez, tek ses işitmez.

Karanlığı yuğursam nura döndüresiye,

Tırmansam o âna ki, yekpâredir ve bitmez." (Kısakürek, 2018c: 25)

Tasavvufta kâinatın yaratılışının "kün" emri ile gerçekleştiğine inanılır. Kur'an'da Nahl Suresi kırkıncı ayette geçen "kün" ol emri, tasavvufta "kelimetu'l-hazret", "kelime-i tekvin", "kün" hitabı olarak adlandırılır. "An"ın diğer bir anlamı da *"Hak ile zuhur hali"* (Uludağ, 2012f: 40) olarak açıklanmaktadır. Bu anlamıyla yaklaşıldığında da "an" kavramının, vahdete kavuşma arzusuyla çile çeken şiirsel benin ilahi sırlara vakıf olduğu vahdet anına işaret ettiği söylenebilir. Yaratılışın başlangıç noktasına ya da vahdete kavuşmayı temsil eden bu an uğruna, şiirsel ben konuşmamaya, görmemeye, duymamaya bile razı olur. Necip Fazıl'ın "Saat" isimli şiirinde de zaman tasavvufi açıdan ele alınır:

"Bakma saatine ikide birde!

Halin neyse saat onun saati

Saat tutamaz ki, ölü kabirde;

Zamana eşyada gör itaati!

Bir kıvrım, bir helezon,

Her noktası baş ve son..." (Kısakürek, 2018c: 277)

Şiirdeki zaman anlayışını tasavvufi açıdan değerlendiren Erdoğan Kul, bu anlayışın düz çizgisel değil, dairesel olduğuna dikkat çekmekte ve *"tasavvufta daire biçiminde hareket ettirilen noktanın meydana getirdiği çemberin aslında noktadan ibaret oluşu ve noktanın o çemberin her yerinde bulunuşu gibi, böylesi bir zaman anlayışında da öncelik- sonralık, başlangıç-bitiş yoktur."* (Kul, 2016: 177) diyerek tasavvufi düşüncedeki zaman algısına değinmektedir. Tasavvufta "zaman", Kur'an'da geçen *"O ki güneşi ışıklı, ayı nurlu yarattı; sonra da yılların sayısını* ve *hesabı. Bilmeniz için ona duraklar tâyin etti. Allah bunları boş* yere *değil, gerçek ile (hikmet/e) yarattı. O bilecek bir kavim için ayetlerini açıklıyor."* denilen Yûnus Suresi beşinci ayet çerçevesinde Allah'ın bir tecellisi olarak değerlendirilmektedir. Bu tecellinin ise tasavvufta farklı izafi görünümleri bulunmaktadır. Tasavvufta zamanla ilgili "bast-ı zaman" yani zaman içinde zaman yaratılması (Uludağ, 2012f: 67) ya da *"sürekli an, ezel ile ebedi içine alan ilahi mertebenin imtidadı, zamanın aslı"* (Uludağ, 2012f: 41) olarak izah edilen "ân-ı daim" gibi terimler, zamanın farklı açılımları bulunduğunu göstermektedir. Bu açıdan "insan-ı kâmil" için maddi zaman mefhumunun ortadan kalkıyor olması da zamanın izafiliğini göstermektedir. Şiirde geçen "Halin ne ise vaktin odur" mısraı da bu anlamda değerlendirilmeye uygundur. İnsanoğlunun "insan-ı kâmil" derecesine yakınlığına göre izafi âlem ve zamanla ilgili algısının arttığına ya da azaldığına değinilmektedir. "Zaman" şiirinde de "zaman"ın izafiliğine vurgu yapılmaktadır:

"Zaman, sudan çıkarıp suya daldıran dolap;

Bir varlık ve bir yokluk; her tasta bir inkılâp" (Kısakürek, 2018c: 248)

Şiirde hem zamanın hızla akıp gittiği, hem de "her tasta" herkes ve her durumda değişen bir mahiyeti olduğu üzerinde durularak yine ilahi hakikate yakınlığa göre değişen zaman algısına yer verilmektedir. Necip Fazıl "Medet" isimli şiirinde, tasavvufta sâlikin "medet" diyerek Allah'tan yardım istemesi (Uludağ, 2012f: 240) geleneğinden yararlanarak *"Beni zaman bölüyor, beni doğuruyor adet,/ Medet ey birin Bir'i, ey Bir'i medet!.."* (Kısakürek, 2018c: 317) demektedir. Böylelikle Necip Fazıl, kesretin sınırlarından vahdetin sınırlarına geçebilmek ve bu manada "mâsivâ"dan uzaklaşabilmek arzusuyla Allah'tan yardım ister. Şiirde mâsivâ, izafiyet ve çokluk belirten kavramlar olan "zaman" ve "adet" ile özdeşleşir. Bu açıdan zaman ve adetin geçici olan görüngeler dünyasına ait olduğu görüşü şiirde yansıtılır.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde "insan" da tasavvuf açısından ele alınır. Bu şiirlerde insan gündelik problemlerinden ya da bireyin toplum içindeki yerinden ziyade, insanın

Allah karşısında pozisyonu, bu dünyanın insan için geçici olduğu ve Allah'ın karşısında kulun görevleri üzerine yoğunlaşılarak tasavvufi geleneğe yer verildiği görülür. Tasavvufta, İslam inancından hareketle insan yaratılmışların en üstünü yani "eşref-i mahlukât" olarak değerlendirildiği gibi insanın yaratılış amacı olan Hakk'ı aramayı ve bütün kötü özelliklerden arınarak vahdete kavuşmayı unutup nefsine köle olması durumunda da şerefli konumunun tam tersi bir pozisyonda olduğu inancı bulunmaktadır. Bu durum Tin Suresi'nde "*Biz insanı en güzel biçimde yaratmışızdır. Sonra onu aşağıların aşağısına indirdik. Ancak iman edip iyi dünya ve âhiret için yararı işler yapanlar başka; onlar için kesintisiz bir ödül vardır."* (Tin Suresi, 95/4-6) denilen ayetlerden yola çıkılarak ele alınmaktadır. Bu ayetlerin iki farklı anlamla ele alındığı görülmektedir: İlk yoruma göre ayette, her insanın fizyolojik ve psikolojik açıdan tamama erdikten sonra yaşlanarak ilk hâline dönüşü anlatılmaktadır. Ikinci yoruma göreyse ayet, güzel yaratılışına uygun hareket etmeyen insanların "esfel-i safilin" yani aşağıların aşağılarına indirileceğine dair bir uyarıdır. Necip Fazıl da "Esfel-i Safilin" şiirinde ayetin bu yorumuna yer vererek *"Bir bak, zaman ve mekân, nasıl kuşatılmışız;/Belli ki en tepeden en dibe atılmışız..."* (Kısakürek, 2018c: 100) demektedir. Bu mısralarla hem insanoğlunun vahdetten ayrılarak izafi âleme düşmesi hem de Tin Suresi'nin tefsirindeki anlamıyla yanıltıcı, kesret unsurlarıyla çevrili insanın yanlışlara düşerek ilahi hakikatten uzaklaşması durumunda "esfel-i safilin" haline geldiği ifade edilmektedir. Necip Fazıl'ın *Çile* isimli şiir kitabıyla aynı ismi taşıyan şiirinde insanın yaratılış içindeki özel konumu ele alınır:

"Ben ki, toz kanatlı bir kelebeğim,

Minicik gövdeme yüklü Kafdağı,

Bir zerreciğim ki, Arş'a gebeyim,

Dev sancılarımın budur kaynağı!" (Kısakürek, 2018c: 19)

Tasavvufta ve İslam inancında insan, yaratılanların en üstünü olması sebebiyle hem şanslıdır hem de Allah'ı bulma, bu dünyayı ve öte dünyayı anlama görevi verildiği için ağır bir yükün altındadır. Necip Fazıl da kâinat ve Allah karşısında bir zerre gibi kalan insanın yüklendiği ağır yükü dörtlüğünde yansıtmaktadır. Ayrıca tasavvufta insan, vahdetten ayrılarak geçici bir süre de olsa kesrete düştüğü için acı çeker. Bu ayrılığın hasreti ile acı çektiği sürece de vahdete aşama aşama yaklaşır. Yukardaki mısralarda yer

alan "dev sancıları", bu yolda çekilen çileler olarak yorumlamak mümkündür. Aynı şiirin devamında da insanın tasavvuftaki boyutu üzerinde durulur:

"Evet, her şey bende bir gizli düğüm;

Ne ölüm terleri döktüm, nelerden!

Dibi yok göklerden yeter ürktüğüm,

Yetişir çektiğim mesafelerden!" (Kısakürek, 2018c: 18).

Bu manada "âlemin göz bebeği" (İbn Arabî, 2016a: 82) olan insan kastedilerek "her şey bende bir gizli düğüm" denilmekte ve insanoğlunun, yaratılışındaki özelliklerle Allah'ı en güzel şekilde yansıtan olduğuna değinilmektedir. Şiirsel ben de bu vasfının idrakine vararak vahdetle arasındaki "mesafelerden" kurtulmayı arzulamaktadır. Necip Fazıl, insanın ilahi hakikatin yansıtıcısı olduğuna "Bendedir" isimli şiirinde de değinir:

"Ne azap, ne sitem bu yalnızlıktan,

Kime ne aşılmaz duvar bendedir.

Süslenmiş gemiler geçse açıktan,

Sanırım gittiği diyar bendedir.

Yaram var, havanlar dövemez merhem;

Yüküm var, bulamaz pazarlar dirhem.

Ne çıkar, bir yola düşmemiş gölgem;

Yollar ki Allaha çıkar, bendedir." (Kısakürek, 2018c: 66)

Vahdetten ayrılmanın acısını çeken şiirsel ben için bu dünya, "azap" ve "yalnızlık" ile doludur. Şiirsel benin bu sıkıntılarının sebebi "Yollar ki Allaha çıkar, bendedir" mısrası ile anlaşılır. İnsanın izafi dünyanın dışında manevi boyutuyla da var olduğu ve amacının Allah'a ulaşmak olması gerektiği yansıtılır. "Ben" şiirinde de şiirsel ben ağzından *"Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;/ Ölü ve Münker-Nekir; başdönmesi, uçurum*" (Kısakürek, 2018c: 67) denilerek şiirsel benden hareketle insanlığın durumu anlatır. İnsan sadece bir yansıma ve ışık etrafında dönen bir "pervane" olur. Böylelikle insanın pozisyonu, tasavvufta sıklıkla kullanılan metaforlardan yararlanılarak "ayna" ve

"pervane- mum" ilişkisi ile değerlendirilir. "Allah ve İnsan"da ise Allah'ın insan karşısındaki durumu ele alınır:

"*Seni aramam için beni uzağa attın!*

Âlemi benim, beni kendin için yarattın!" (Kısakürek, 2018c: 42)

Bu açıdan vahdetten ayrılarak bu dünyaya geçici bir süre imtihan için gelen insanın yaratıcıdan uzaklaştığı üzerinde durulur. *Kur'an-ı Kerim*'de Bakara ve Casiye Sureleri'nde, yeryüzünün insanlar için yaratıldığı vurgulanır (Bakara 2/29,2/30; Casiye 45/13). Necip Fazıl da bu ayetler ve tasavvufi bakış açısından yararlanarak "Âlemi benim için yarattın" der. Ayrıca daha önce belirtildiği gibi *Kur'an*'da insanların Allah için yaratıldığı inancına *"Cin ve insanları ancak, beni bilip itaat, ibadet etmeleri için yarattım."* (Zariyat Suresi, 27/ 56) ayetiyle yer verilir. Şiirde de bu görüş "beni kendin için yarattın" ifadesiyle yer alarak mikro kozmostan makro kozmosa ulaşan yaratılıştaki önem sıralaması verilir. "İnsan ve Allah" şiirinde de insanın yaratılış içinde sadece ufak bir zerre olduğuna "*İnsan... İplikte büklüm, suda bir anlık suret.../Allah... Olmanın ona mahsus olduğu kudret...* "(Kısakürek, 2018c: 92) mısralarıyla değinilmektedir. Bu mısralarla "İplikte büklüm" olarak insanı tanımlayan Necip Fazıl'ın, yaratılış içindeki insanın pozisyonunu imlediği görülmektedir. "Suda bir anlık suret" denilerek de insanın faniliği ve mutlak varlık karşısındaki geçiciliği vurgulanır. Kesintisiz devam eden yaratılışın içinde insan sadece ilahi hakikatin yansıması olan bir "büklüm" ya da "anlık suret" olmaktadır. Allah'ın ise subuti sıfatlarından biri olan "kudret" ifadesi kullanılarak gerçek manada varlığın sadece Allah'a mahsus olduğu belirtilir.

"Kadın" başlıklı iki şiiri bulunan Necip Fazıl'ın, kadını da tasavvufi çerçevede ele alarak kadına duyulan aşka bir yanılsama olarak şiirlerinde yer verdiği söylenebilir. Nurullah Çetin, Necip Fazıl'ın ilk döneminde kadını çok fazla yücelttiğini, ona bir kutsallık atfettiğini, İslami döneminde ise gerçek boyutuyla kadını kavradığını belirtir (Çetin, 2015e: 54-55). 1983 yılında kaleme aldığı "Kadın" şiirinde bu eğilim görülmektedir:

"Bir işaret, bir misâl

Ayrılık remzi visâl...

Allah'a yol bir timsâl;

Kadın..." (Kısakürek, 2018c: 204)

Böylece kadına duyulan beşerî aşkın, ilahi aşka götüren bir aracı ve Allah'tan bir işaret ve misal olduğu kabul edilir. 1973 tarihli "Kadın" şiirinde ise *"Bir ufuk ki, ne Ferhad;/ Bir ufuk ki, ilâhî sırrı bekleyen serhad"* (Kısakürek, 2018c: 206) diyen Necip Fazıl, beşerî aşktan ilahi aşka ulaşmayı konu alan "Leyla ve Mecnun" ile "Ferhad ve Şirin"i hatırlatır ve kadını ilâhî sırra ulaşılan yolda bir merhale olarak nitelendirir. Yine "Kadın" isimli diğer bir şiirinde de *"Kadından kendisinde olmayanı isteriz;/ Hasret yerinde kalır ve biz çekip gideriz..."* (Kısakürek, 2018c: 207) diyerek de "kadında olmayan şey" ile her özellik ve duygu gibi aşkın da kaynağının Allah olduğuna değinilir. Bu manada kadından aşk beklemenin yanlışlığına ve aşkın tek kaynağının Allah olduğuna değinilir.

Necip Fazıl Kısakürek, yaratılışla ilgili zıtlıklardan yararlandığı gibi tasavvufta ve geleneksel Türk şiirindeki "akıl" ve "gönül"le ilgili karşıtlıktan da yararlanır. İnsan, İslam inancında ve tasavvufta akli melekeye sahip olması bakımından, diğer yaratılmışlara göre özel bir konumda yer alır. Buna karşın *Fusûsu'l- Hikem*'de, Kaf Suresi'ndeki *"Şüphesiz bunda kalb sahibi olanlar veya hazır bulunup kulak verenler için öğüt vardır."* ayetinde akıl sahiplerine değil de kalp sahiplerine seslenilmesinden hareketle "akıl bağdır" yorumu yapılmaktadır (İbn Arabî, 2016a: 173). Bu bakış açısı ile şekillenen "akıl-gönül" zıtlaşması, tasavvufi bir algıyla Kısakürek'in şiirlerinde yer alır. Bu şiirlerinden biri olan "Anlamak" isimli şiirde aklın yetersizliği ele alınır:

"Anlamak yok çocuğum, anlar gibi olmak var;

Akıl için son tavır, saçlarını yolmak var..." (Kısakürek, 2018c: 75)

Akıl, insanları diğer canlılardan ayırması sebebiyle önemli olsa da *"Mutasavvıflar ilahi, ezeli ve ebedi gerçeklerin akıl yoluyla kavranamayacağını belirtir"* (Uludağ, 2012f: 32). Bunun en önemli sebebi, insan aklının içinde yaşadığı dünya ile sınırlı olmasıdır. İnsanın bu sınırlı aklı da "akıl üstü" olan ilahi gerçeği anlamak için yetersizdir. Tasavvuf dâhilinde akılla ilgili bir diğer tanımsa *"Allah'a ibadet ve cennete girmeye vasıta olan düşünce, kulluk yapmaya alet olan fikir, ibadetin yolunu gösteren ışık. Aklın ulaştığı son nokta hayret, hayretin sonucu sekr, yani sâlik rububiyeti temaşa edince aklını kaybeder."* (Uludağ, 2012f: 32-33). Bu sebeple akıl, Allah'ı bilmek ve ona kulluk etmek için gerekli olsa da tasavvufi yolda akıl, ilahi gerçeği algılamaya yetmemektedir. Necip Fazıl'ın şiirinde de akılla ilgili bu algı "anlamak yok çocuğum", "saçlarını yolmak var" ifadeleriyle yansıtılır. Necip Fazıl'ın akıl- gönül karşıtlığını ele alan bir diğer şiiri de "Akıl"dır:

"Akıl, akıl olsaydı ismi gönül olurdu;

Gönül gönlü bulsaydı, bozkırda gül olurdu." (Kısakürek, 2018c: 106)

Şiirde "aklı" küçümseyen tutuma karşı "gönül" önemsenir. Cemal Kurnaz da hem tasavvufta hem de İslam dininde önemli olduğunu belirterek gönlün önemini vurgular:

> *"Tasavvuf ehli her an her yerde Allah'ın hikmetini, sanat ve kudretini, sıfatlarının tecellisini görmek ister. Allah'ın rahmân ismiyle gönül arasında bir münasebet vardır. Rahmân kalp yufkalığıdır. Gönül de yaygın olarak "rahmet ve yumuşaklık" anlamlarında kullanılır. Bu durum gönülde rahmân isminin tecellisi bulunduğunu gösterir. İmanın ve küfrün merkezi kalptir. Kalp iman nuru ile dolduğunda gönül, inkâra ve küfre yöneldiğinde ise nefistir."* (Kurnaz, 1996:151).

Necip Fazıl'ın şiirindeki tutumu, bu açıdan ele almak gerekmektedir. Ayrıca şiirde "Gönül gönlü bulsa" ifadesiyle tasavvufa gönül vererek aklı değil, gönlü önemseyen ehl-i tasavvufu hatırlatan Necip Fazıl, mürşidin sâlikle buluşmasını da "bozkırlar gül olurdu." diyerek ifade eder. Bu manada vahdetten ayrılma mekânı ve noksanlıklar diyarı olan bu dünyayı "bozkır" diyerek ifade eden Necip Fazıl, gönül erleri olarak da tanımlanan tasavvuf ehlinin birbiriyle buluşmasıyla "gül"e döneceğini belirtir. Bu açıdan tasavvufi yolda ilerlemek için bir mürşide ve tarikate bağlanılması gerektiği düşüncesini şiirine taşır.

Necip Fazıl şiirlerinin en önemli izleklerinden biri olan "ölüm" de İslam ve tasavvuf bağlamında değerlendirilmeye uygundur. Bu şiirlerinden biri olan "Orada", dünyanın geçiciliği ve ölümden sonra kavuşulacak öte hayatın gerçekliğini anlatması bakımından önemlidir:

"Ölüm dedikleri, ölünceyedek;

Dünya, balı zehir, yalancı petek.

Orada bulursun, biraz bekle, tek,

Burada yaşamak sandığın düşü..." (Kısakürek, 2018c:115)

Fusûsul Hikem'de, Hz. Muhammed'in *"İnsanlar uykudadır..."* hadisinden yararlanılarak bu dünya rüya olarak yorumlanır (İbn Arabî, 2016a: 125). Yukarıdaki şiirde de bu dünya ve yaşam, bir düş olarak değerlendirilerek tasavvuf bağlamındaki ölüm algısına yaklaşılır.

Ölümle iritbatlı olarak kıyameti de ele alan Necip Fazıl, "Ruh"ta "*Ya bin yıl, ya bin asır sonra o gün gelecek./ Koklarken küllerimi mezarımda bir böcek,/ O kadar yanacak ki, bir yüksüklük toprağım,/ Yerden bir damar gibi kopup fışkıracak"* (Kısakürek, 2018c:122) diyerek İslam ve tasavvufta yer alan ölümden sonra dirilme inancını hatırlatır. Kısakürek "Bayram" isimli şiirinde ise büyük mutasavvıflarca ölümün bir bayram günü gibi olduğuna ilişkin geleneksel yaklaşımı şiirine taşır. Özellikle Mevlânâ'nın ölüm gününü düğün olarak tanımlamasına benzer bir yaklaşım şiirde dikkat çekilir:

"*Ölüm ölene bayram, bayrama sevinmek var;*

Oh ne güzel bayramda tahta ata binmek var!..." (Kısakürek, 2018c: 148).

Ölüme karşı benzer bir tutum "O Dem" şiirinde de yinelenmektedir:

"O dem çocuklar gibi sevinçten zıplar mısın?

Toprağın altındaki saklanbaçta var mısın?" (Kısakürek ,2018b: 149)

Yukarıdaki mısralarda, ölüm algısıyla ilgili çocuksu bir duyarlılık da dikkat çeker. Bu açıdan "Bayram" şiirinde tabut "tahta at" olarak görülürken "O Dem" şiirinde ise ölümle ilgili "çocuklar gibi sevinçten zıplar mısın?" denilerek ölüm ve çocuksu sevinç ilişkilendirilir. Ayrıca Necip Fazıl'ın, ölümü bir kavuşma olarak görerek tasavvufi geleneğe yaklaştığı da görülür. Bu eğilim *Çile*'de "Ölüm" başlığı altında yer alan diğer şiirlere de yansır. Bu şiirlerde ölümün bir son olmadığı, hatta Hakk'a kavuşma olarak kabul edildiği için arzulandığı görülür. "Kapı"da "*Kapı kapı bu yolun son kapısı ölümse;/ Her kapıda ağlayıp o kapıda gülümse"* (Kısakürek, 2018c: 151) ve "Hüner"de ise "*O demde ki, perdeler iner,/ Azrâile "hoşgeldin!" diyebilmekte hüner..."* (Kısakürek, 2018c: 150) denilerek ölüme karşı olumlu bir tavır sergilenir. Buna göre Necip Fazıl'ın ölümü, İslam inancına ve tasavvufi kültüre uygun olarak dünyadan ayrılık olarak değil, sevdiğine kavuşma olarak değerlendirdiği dikkat çeker.

Tasavvufi terimler üzerinde de duran Necip Fazıl, bu terimleri doğrudan tasavvuf dâhilinde gelişen anlamları ile ele almaktadır. "Seyr ü sülûk" ve bu yoldaki tecrübe onun şiirlerindeki tasavvufi terimlerin en başta gelenidir:

"Bu kapıdan kol ve kanat kırılmadan geçilmez;

Eşten, dosttan, sevgiliden ayrılmadan geçilmez.

İçeride bir has oda, yeri samur döşeli;

Bu odadan gelsin diye çağrılmadan geçilmez.

Eti zehir, yağı zehir, balı zehir dünyada,

Bütün fâni lezzetlere darılmadan geçilmez.

Varlık niçin, yokluk nasıl, yaşamak ne, topyekün?

Aklı yele salıverip çıldırmadan geçilmez.

Kayalıklı boğazlarda yön arayan bir gemi;

Usta kaptan kılavuza varılmadan geçilmez.

Ne okudun, ne öğrendin, ne bildinse berhavâ;

Usta kaptan kılavuza varılmadan geçilmez.

Geçitlerin, kilitlerin yalnız O'nda şifresi;

İşte, işte o eteğe sarılmadan geçilmez!" (Kısakürek, 2018c: 134)

Bu mısralarla sâlikin "seyr-i sülûk" yolunda geçirdiği tecrübenin hatırlatıldığı bu şiirde, tasavvufi yol için dünya nimetleri olarak görülen "kesret" unsurlarından ve "masivâ"dan vazgeçilerek ilerlenmesi gerektiği şiirin ilk iki beytinde yer alır. Bu manada "eş", "dost", "sevgili" kavramları gerçek dost ve sevgili olan Allah'ın varlığı karşısında önemsiz ve sahte kalmaktadır. Bu bakış açısıyla da sadece aslın yansıması olan bu izafi dünyanın her şeyi "eti", "yağı", "balı" zehir olarak algılanır. Bu şekilde dünyevî olan her şeyden soyutlanan sâlik, bu yolculukta onu zorlayan, ezen birçok zorlukla karşılaşarak nefsin basamaklarını "nefs-i emmare"den başlayarak basamak basamak aşmaya başlar. Bu yolculukta sâlikin ihtiyacının, onu yönlendirecek bir "mürşit" olduğu da *"Kayalıklı boğazlarda yön arayan bir gemi;/ Usta kaptan kılavuza varılmadan geçilmez."*

(Kısakürek, 2018c: 134) beytinden yola çıkılarak söylenebilir. Bu yolda zafere ulaşmak ise "insan-ı kâmil" mertebesine ererek Allah'la bir olmak ve vahdete kavuşmakla mümkündür. Bunun da ancak Allah'ın izni ile mümkün olabileceği inancı, şiirin sonraki mısralarında *"Geçitlerin, kilitlerin yalnız O'nda şifresi"* (Kısakürek, 2018c: 124) denilerek aktarılır. Bu açıdan ilahi sır "bir kilit", onun açılmasını sağlayan Allah'ın rızası da "şifre" olarak imlenir. Şiirde mutlak hakikatin çağrısıyla başlayıp ilahi sırrın kapısında sona eren bütün bir seyr ü sülûk tecrübesi ele alınır.

"Şaşmak, şaşırmak" (Uludağ, 2012f: 163) anlamına gelen "hayret", mutasavvıfların özellikle üzerinde durduğu terimlerden biridir. "*Zünnûn el-Mısrî'nin "Allah'ı en iyi tanıyan O'nun hakkında en fazla hayret edendir"; Cüneyd-i Bağdâdî'nin "Düşüncenin ulaşabildiği son nokta hayrettir"; Sehl et-Tüsterî'nin "Mârifetin nihaî noktası hayrettir"* (Yetik, 1998: 60) ifadeleriyle tanımladığı "hayret", Necip Fazıl'ın "Hayret" isimli şiirlerinde ele alınmaktadır:

> "*Şeyh-i Ekber'e göre en üstün makam, hayret;*
>
> *Ben de şaşkınlardanım, Rabbim sonumu hayr et!..."* (Kısakürek, 2018c: 88)

Yukarıda izah edilmeye çalışıldığı gibi pek çok mutasavvıf "hayret" üzerindeki görüşlerini belirtmiştir. Fakat Necip Fazıl, şiirinde özellikle Şeyh-i Ekber yani Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin görüşleri üzerinde durur. Onun görüşlerine göre Hakk'a vâsıl olma yolunda hayret şarttır. Bu durumda hayretin "*ilim, irfan, yakīn ve hidayet*" anlamına geldiğini belirtmektedir (Yetik, 1998: 60). Necip Fazıl, bu düşüncelerden yararlanarak şiirinde hayretin "Şeyh-i Ekber'e göre en yüksek makam" olduğunu ifade eder. İkinci mısrada ise "şaşkınlık", hayretten doğan bir şaşırma hâlini ve ne yapacağını tam kestiremeyen sâlikin duygularını yansıtacak şekilde kullanılır. Bunun sonucunda da "hayret" ve "hayr et" arasındaki ilişkiden yararlanılarak "hayret" ve "hayır" arasında bir irtibat kurulur. Necip Fazıl, "Hayret" isimli bir diğer şiirinde de "*Kuyruğu etrafında dönen kedi hayrette;/ Âlim ki, hayreti yok, ne boş yere gayrette"* (Kısakürek, 2018c: 365) demektedir. Tasavvufta "hayret"in "delil"de ya da "medhul"de olduğu söylenmektedir. "*Allah'ın varlığını ispatlayan delilde hayrete düşmek zındıklık ve mülhitliktir. Medhulü yani delille varılan Hakk'ın tecellilerini temaşada hayrete düşmek sıddıklıktır."* (Uludağ, 2012f: 163). Şiirde tüm canlıların temaşa ederek yani âlemi gözlemleyerek hayret etmesine rağmen insanların, özellikle de âlimlerin, bilim adamlarının Allah'a karşı kayıtsız kaldığı ifade edilmektedir.

Tasavvufta ilahi hakikate ulaşabilmek için ortadan kaldırılması gereken engel olarak görülen "nefs" de Necip Fazıl'ın şiirlerinde yer bulan terimlerdendir:

"Cinnet, süphe, korku, benim eserim;

Sıcak kalbinizde gizlidir yerim,

Bir kurdum ki, sizi hep diş diş yerim,

Ve gezerim her gün elbisenizde..." (Kısakürek, 2018c:69)

"Can, benlik ve aşağı duygular" (Uludağ, 2012f: 274) anlamıyla "nefs"in ele alındığı şiirde nefs, şiirsel ben hâline gelir ve onun "cinnet", "şüphe" gibi duyguların kaynağı olduğu, insanların ruhunu yavaş yavaş kemirerek kalplerinde yer edindiği dile getirilir. "Benim Nefsim" şiirinde de şiirsel benin, nefsi ile ilgili duygularına yer verilir. Şiirin ilk dörtlüğünde *"Ruhuma bir kefen bezi yeter de, / Yetmez aç nefsime bir sırma ipek./ Çare yok, yüzünden düştüğüm derde;/ Yesem de "toprakla karışık kepek..."* (Kısakürek, 2018c: 70) mısraları yer alır. Ruh ile nefsini birbirinden ayıran şiirsel ben, nefsinin doyumsuzluğunu hissetirir. Bu mısralar şiirsel benin nefsinin henüz "nefs-i levvame" yani pişman olan nefs basamağında olduğunu düşündürür. Şiirin ikinci dörtlüğü de bu anlam kuvvetlenir:

"Güneşle bir tutsam girmez hizaya;

Dar bulur, sığmam der, dipsiz fezaya.

Kuyruk sallar, sonra hırlar ezâya;

Benim nefsim, benim nefsim ne köpek..." (Kısakürek, 2018c: 70)

Şiirsel benin, "benim nefsim ne köpek" demesinden hareketle nefsinin zayıflığının ve nefse uymanın Hak yolundan ayrılmak olduğunun farkında olduğunu göstermektedir. Bu açıdan da nefsin, ilk basamak olan "nefs-i emmare"de kurtulduğu hissedilir. "Ve Nefs"de de nefse karşı benzer bir bakış açısına yer verilmektedir:

"Köpek korkusiyle korktum ölümden,

Ölmeden ölmeyi anlayamadım.

Ne güneşler doğup batı üstümden;

Bir günü bir güne bağlayamadım." (Kısakürek, 2018c:71)

Şiirin ilk mısraında "ölümdem koktuğunu" belirten şiirsel ben, tasavvufta sıklıkla değinilen "ölmeden önce ölünüz." yaklaşımını hatırlatarak bu sözün manasını tam olarak idrak edemediğini, yani nefsini yok etme yolculuğu olan "seyr ü sülûk"te başarısız olduğunu ifade eder. Şiirsel ben, şiirin devamında da nefsinden şikâyete devam eder:

"Hırsıma ne şöhret yetti, ne de şan;

Döndüğüm her nokta dünyadan nişan.

Nefsimin ardından koştum perişan,

Ondan bir kıl bile avlayamadım..." (Kısakürek, 2018c: 71)

Şiirin ikinci dörtlüğünde şiirsel ben, her ne kadar nefsinin peşinde gittiğini anlatsa da "ondan bir kıl bile avlayamadım" mısraı ile kendi nefsini bir hayvan olarak imleyerek bu durumdan şikâyet etmesi onun nefs-i emmare'den kurtulduğunu göstermektedir. Necip Fazıl'ın nefse "Kara Tahta", "Hep", "Sofra", "Allah Dostu", "Nefs Muhasebesi" gibi şiirlerinde de değindiği görülmektedir. "Kara Tahta"da *"Dünyayı yererken de yine onunla ilgim;/Nefs el süremiyor kara tahtada silgim...* (Kısakürek, 2018c: 84). "Hep O"da *"Hep nefs çıkar karşıma, ölüp ölüp dirilsem;/İnsandan kaçmak kolay kendimden kaçabilsem"* (Kısakürek, 2018c: 85) denilerek yine nefsini yenememenin, yok edememenin acısı yansıtılır. "Sofra"da *"Doymayan nefs, gözünü kara toprak doyursun!/ Soframız açlığı besleyenler buyursun!"* ve *"Allah Dostu"nda da "Allah dostu odur ki, nefsine tek pay biçmez;/ Kırk yıl bir ekşi ayran özler de onu içmez"* (Kısakürek, 2018c: 87) denilerek ancak nefsi yok edenlerin gerçek mutluluğa, yani vahdet birliğine kavuşulabileceği ifade edilir.

Tasavvufta nefsini yok etmeyi başaran insan, kendi cüz'i benliğini de terk eder ve böylelikle Allah'a ulaşabileceğine inanılır. Bu açıdan "nefs"le özdeşleşen "benlik" de nefs kadar tehlikeli görülür. "İman" isimli şiirinde de Necip Fazıl, "benliğe" bu anlamıyla yer verir: "*Yum gözünü, kalbine her ân yokluğu üfür!/ 'Kendinden geçmek iman, kendinde olmak küfür'"* (Kısakürek, 2018c: 349). Şiirde "Kendinden geçmek" denilerek nefsinden ve bütün benliğinden vazgeçme ifade edilmektedir. Kendinde olmak gönüle değil, akla önem verildiğini göstermesi sebebiyle "küfür" şeklinde yorumlanarak gönül karşısında aklın acziyetine işaret etmektedir.

Dinî ve tasavvufi isimlere de değinen Necip Fazıl'ın şiirlerinde "Hz. Muhammed"in ele alınışı dikkat çekmektedir. Fatih Andı, *"Necip Fazıl'ın manzum veya*

mensur bütün yazdıkları içerisinde Hazret-i Peygamber'i anlatan temas eden metinlerin varlığı büyük bir toplamı teşkil eder." (Andı, 2017: 43) ifadeleriyle Necip Fazıl'ın, Hz. Muhammed'e olan yoğun ilgisini yansıtmaktadır. Hz. Muhammed'le ilgili şiirlerin tamamen dinî ve tasavvufi tesirin yansıdığı şiirler olduğu görülmektedir. "Allah'ın Sevgilisi" isimli şiirinde Necip Fazıl, tasavvufta da sürekli tekrarlanan âlemlerin yaratılma sebebinin Hz. Muhammed olduğu inancını hatırlatır. Bu bağlamda *"Düşünüyorum: O'ndan evvel zaman var mıydı?/ Hakikatler, boşluğa bakan aynalar mıydı?"* (Kısakürek, 2018c: 78) demektedir. Şiirde, "O" zamiri ile hitap edilen Hz. Muhammed yaratılmadan önce kâinatın boş olduğu ile ilgili hadis ve halk arasında yaşayan toplumsal hafızaya yer verilmektedir. Bu hadiseye *Fusûsu'l-Hikem*'de "*Hz. Muhammed'in özelliği; insan denilen varlığın içinde yaratılmış en mükemmel ve tek varlık olmasıdır. Yaratılış O'nunla başladı ve yine O'nunla sona erecektir."* (İbn Arabî, 2016a: 315) denilerek değinilir ve Hz. Muhammed'in tasavvuf açısından önemi üzerinde durulur. İslam peygamberinin, tasavvuf dâhilindeki önemli konumunu tespit eden bu ifade ile Necip Fazıl'ın şiirdeki mısraları daha da anlaşılır hâle gelmektedir. Necip Fazıl'ın bu konudaki benzer bir şiiri de "O"dur:

"O, Allahın emriyle Kâinat Efendisi;

Varlığın Tacı, varlık nurunun ta kendisi..." (Kısakürek, 2018c: 80)

Yukarıda İbn Arabî'den alıntıyla bahsedilen görüş, Hz. Muhammed'in "Kâinat Efendisi" ve "varlığın tacı" olarak nitelendirilmesiyle şiire taşınır. Necip Fazıl'ın, Hz. Muhammed'le ilgili kaleme aldığı şiirlerinde, tasavvuftaki Hz. Muhammed algısından beslendiği gibi kendi kişisel görüşlerini de yansıttığı görülmektedir. Bu şiirlerinden olan "Ölçü"de *"Müjdecim, kurtarıcım, Efendim, Peygamberim;/ Sana uymayan ölçü, hayat olsa teperim!"* (Kısakürek, 2018c: 81) diyerek Hz. Muhammed'e ve onun elçisi olduğu dine uymayan bir hayat tarzındansa ölümü tercih edeceğini ifade eder. Necip Fazıl'ın aynı doğrultudaki diğer bir şiiri de "O Diyorsa"dır: *"Gözüm, aklım, fikrim var deme, hepsini öldür!/Sana çöl gibi gelen, O, göl diyorsa göldür!"* (Kısakürek, 2018c: 82) diyerek Hz. Muhammed'in görüş ve fikirlerinin her şeyden daha önemli olduğu ifade edilir.

Hz. Muhammed dışında, İslam tasavvufunun önemli isimlerine de değinen Necip Fazıl Kısakürek, bu kişilerin kendisi için ne kadar değerli olduklarını şiirlerinde ifade eder. Kültürel bellek taşıyıcısı da olan tasavvufi kişilerin, birer örnek ve rol model olduğu kanaatini taşıyan şiiri "Onlar"da *"Onlar ki, dudakları ölümsüzlük tasında;/ İmzaları, mâverâ yurdu haritasında..."* (Kısakürek, 2018c: 101) denilmektedir. Bu isimlerin

"vahdet"e kavuşarak gerçek ölümsüzlüğe yani tek ve gerçek mutlakla birlikteliğe kavuştukları "dudakları ölümsüzlük tasında" ifadeleri ile verir. "İmzaları" ifadesiyle de onların hayatı ve Allah'a kavuşmak için verdikleri mücadeleyi hissetiren Kısakürek, onların bu çabalarının "mâverâ" yurdunun, yani öte âlemin haritası olduğunu ifade ederek de seyr ü sülûk yolunda bu isimleri rehber olarak konumlandırmaktadır. "O Erler Ki" şiirinde ise gerçek anlamda Hak âşığı tasavvuf ehlinin özellikleri hatırlatılır:

"O erler ki, gönül fezasındalar,

Toprakta sürünme ezâsındalar.

Yıldızları tesbih tesbih çeker de,

Namazda arka saf hizasındalar.

İçine nefs sızan ibadetlerin,

Birbiri ardınca kazasındalar.

(...)

Her rengi silici aşk ötesi renk;

O rengin kavuran beyzâsındalar.

Ne cennet tasası ve ne cehennem;

Sadece Allahın rızası" (Kısakürek, 2018c: 388)

Şiirin ilk beytinden itibaren gerçek sûfîlerin "zahirî" ve "bâtınî" yönleri verilir. İlk beyitte onların işinin gönülle ilgili olduğu üzerinde durulur. Ayrıca onların "gönül fezası"ndayken dünyada ise "sürünme ezâ"sında oluşları, bu kişilerin izafi âlem ile gerçek âlem ayrımının farkında olduklarını, gerçek âlemi asıl hedef gördüklerini ve Hak ile halk arasında aracı olduklarını yansıtır. İkinci beyitte halkla beraber kılınan namaz ve zikir çekmekten bahsedilerek tasavvufi yol için yapılması gereken ibadetler ve ritüellere

değinilir. Gerçek anlamda Allah aşkına erenlerin ise namazda arka saflarda kalmayı tercih ederek kendilerini toplumdan bir manada soyutladıkları, ilahi sırra erişmiş olmalarını açık etmedikleri gösterilmektedir. "İçine nefs sızan ibadetler"i yapmaktan kaçındıkları ifade edilerek de dindar görünümlü ama Hak aşığı olmayan insanlarla aralarındaki fark vurgulanmaktadır. "Her rengi silici aşk ötesi renk" ifadesiyle her türlü sevgi ve aşktan üstün bir sevgi kaynağı olan gerçek varlık karşısında her türlü güzellik ve sevginin yalan hâline geldiği hissettirilir. Bu renkler içinde "beyzâ"sında denilerek de renk açısından "beyaz" ile "nur" arasında kurulan bir irtibata yer verildiği görülmektedir. Şiirin son beytinde ise Yunus Emre'nin "Bana seni gerek seni" (Yunus Emre, 1972: 153) şiirinin etkisi hissettirilerek Yunus Emre'nin, Allah aşkı uğruna cennetten ve her şeyden vazgeçmesi hatırlatılır. Böylece gelenekte önemsenen değerler, bellek taşıyıcıları aracılığıyla şiire taşınır.

Necip Fazıl'ın şiirinde yer alan tasavvufi kişilerin başında "Hallac-ı Mansur" ve "Yunus Emre" gelmektedir. "Mansur" isimli şiirde Hallac-ı Mansur'un hayatı ve öldürülmesi hatırlatılır:

"Mercan mercan, uçuk dudağında kan,

İnci inci, soluk şakağında ter.

Ne baş yedi, ne kan içti bu meydan!

Bu meydân âşıktan canını ister." (Kısakürek, 2018c:387)

Yukarıdaki mısralarla şiirde Mansur'un öldürülmesine odaklanacağı anlaşılır. Dörtlüğün üçüncü mısraında "Ne baş yedi, ne kan içti bu meydan!" denilerek Hallac-ı Mansur'un gönül verdiği Hak yolunda, çekilen belâlara ve Mansur gibi bu yolda canından olan ehl-i tasavvufa değinilmektedir. Son mısrada ise "bu meydan" ifadesiyle tasavvufi yol, seyr ü sülûk kastedilmekte ve bu yolun sâlikten tüm hayatını, hatta canını istediği vurgulanmaktadır. Şiirin ikinci dörtlüğünde Hallac-ı Mansur'un hayatı hatırlatılır:

"Tatlıydı akrebin sana kıskacı,

Acıya acıda buldun ilâcı;

Diyordun, geldikçe üstüste acı:

Bir azap isterim bundan da beter" (Kısakürek, 2018c: 387)

Daha önce de değinildiği gibi "belâ", tasavvufi anlamda Hakk'a kavuşabilmek için gereken sıkıntıları ifade eder ve sâlik, seyr ü sülükte ilerlemek için türlü belâlar çekmeye talip olur. Hallac-ı Mansur'un, mutlak varlıkla tam bir vahdet ilişkisi kurabilmek için daha da fazla acı ve belâ istediğinin vurgulanması da bu geleneksel eğilimi şiire taşır. Şiirin son dörtlüğünde ise Mansur'un idamı ele alınır:

"Sana taş attılar, sen gülümsedin,

Dervişin bir çiçek attı, inledin,

Bağrını delmeye taş yetmez dedin,

Halden anlayanın bir gülü yeter!" (Kısakürek, 2018c: 387)

Hallac-ı Mansur'un öldürülmesi ilgili bir anlatıya göre idam sırasında El Şıbli Mansur'a taş atan kitlenin aksine gül atar ve Mansur'da "bu gül taştan ağırdı." ifadelerini kullanır (Schimmel, 2018b: 114) böylelikle Necip Fazıl Kısakürek, şiirde Mansur'un çile çekmekten duyduğu mutluluğu yansıtır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, en çok üzerinde durulan iki tasavvufi isimden biri olan Yunus Emre, Necip Fazıl Kısakürek şiirlerinde de hem mutasavvıf hem de halktan biri olması bakımından ele alınır:

"Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;

Okunu kör nefsin, kılıçla çelmiş...

Bizim Yunus,

Bizim Yunus...

(...)

Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;

Zaman onun kemend attığı selmiş...

Bizim Yunus,

Bizim Yunus...

Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;

Toprakta devrilmiş, göğe çömelmiş...

Bizim Yunus,

Bizim Yunus...

Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;

Sayıları silmiş, Bir'e yönelmiş...

Bizim Yunus,

Bizim Yunus... (Kısakürek, 2018c: 382)

Her beyitten sonra iki kısa beyitle "Bizim Yunus/Bizim Yunus" denilerek Yunus Emre'ye duyulan muhabbet ve ona karşı sahiplenici tavır şiirde ifade edilmektedir. Ayrıca her beytin ilk mısraında "Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş" denilerek de Yunus Emre'nin insanî yönüne vurgu yapılmakta ve Yunus Emre örnek insan olarak konumlandırılmaktadır. İlk beytin ikinci mısraında, Yunus'un nefsini yok etmek için mücadele ettiği ve bunu başardığı "Okunu kör nefsin, kılıçla çelmiş..." imiyle verilir. Bu manada nefs "kör" ok olarak, onu yok eden irade ise kılıç imiyle ele alınır. İkinci mısrada "Ölüm dedikleri perdeyi del"diği söylenerek de hadislere dayandırılan "ölmeden önce ölünüz." uygun bir hayat yaşadığı vurgulanır. "Zaman, onun kemend attığı selmiş..." mısraıyla da Yunus'un, "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşarak "tayy-ı mekân", "bast-ı zaman" ile izafi zaman ve mekân boyutlarını aşabildiği hissettirilir. Eserleriyle zamana karşı koyma bağlamında da değerlendirilebilecek bu mısra ile Yunus Emre'nin, sanat ve kişiliğinin yüzyılları aşan yönü de vurgulanmış olur. "Toprakta devrilmiş, göğe çömelmiş..." mısraının da Yunus Emre'nin hayat mücadelesine gönderme yaptığı görülmektedir:

> *"Yûnus Sarıköy'de yaşayan, çiftçilikle geçinen fakir bir kişidir. Önce buğday almak üzere Karahöyük'e gider, bir süre Hacı Bektâş-ı Velî'nin yanında kalır, geri döneceği sırada buğday yerine Hacı Bektaş ona "nefes" vermeyi teklif eder, fakat Yûnus ısrar edince kendisine dilediği kadar buğday verilerek gönderilir. Köyüne yaklaştığı esnada gafletinin farkına varan Yûnus, buğdayın bir gün tükenip nefesin ise tükenmeyeceğini düşünerek tekrar tekkeye döner ve nasip ister. Durum*

Hacı Bektâş-ı Velî'ye arzedilince o, "Bundan sonra olmaz. Biz o kilidin anahtarını Tapduk Emre'ye verdik, varsın nasibini ondan alsın" der ve onu Tapduk Emre'ye gönderir." (Tatcı, 2013: 600)

Yunus Emre'nin hayat içinde çektiği fakirlik onu Taptuk Emre'nin kapısına kadar götürüp oradan Allah'ın vahdetine kadar ulaştırmıştır. Son beyitteki "Sayıları silmiş, Bir'e yönelmiş.." ifadeleri Yunus Emre'nin tüm dünya ve Allah dışındaki her şeyi hissettiren "kesret"ten uzaklaşarak "vahdet"e yani tekliğe yöneldiğini yansıtır. Kısakürek, "Yunus Emre" isimli şiirinde Yunus'a seslenilir:

"Kaç mevsim bekleyim daha kapında,

Ayağımda zincir, boynumda kement?

Beni de piştiğin belâ kabında,

O kadar kaynat ki, buhara benzet!" (Kısakürek, 2018c: 383)

Yukardaki mısralarda, "vahdet"e ermiş olan Yunus Emre'den "seyr ü sulûk" yolunda yardım istenmektedir. Ayrıca dörtlükte, şiirsel benin nefsi "zincir" ve "kement" olarak ele alınarak nefsin, engel olduğu ifade edilir. Üçüncü mısrada ise "belâ kabı" ile tasavvufta önemli bir anlamı bulunan "belâ"ya değinilir. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi belâ *"Hakk'ın kulunu denemesi, kendisinde mevcut olan iyi hallere gerçekte sahip olup olmadığını ona fiilen göstermesi..."* (Uludağ, 2012f: 71) olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan seyr u sülûke gönül veren sâlikin katlanması gereken sıkıntıları ifade eden bu terim, şiirde "içinde pişilen bir kaba" benzetilir. Şiirin ikinci dörtlüğünde ise toplumsal hafızadan uzaklaşılması üzerinde durulur:

"Bekletme Yunus'um, bozuldu bağlar,

Düşüyor yapraklar, geçiyor çağlar;

Veriyor, ayrılık dolu semalar,

İçime bayıltan, acı lezzet." (Kısakürek, 2018c: 383)

Yukarıdaki mısralarda değişen kültürel yapı ve bu manada Yunus Emre'nin ait olduğu toplumsal hafızadan giderek uzaklaşılmış olduğu "bozuldu bağlar", "düşüyor yapraklar" ve "geçiyor çağlar" ifadeleriyle verilir. Şiirin son dörtlüğünde ise "*Rüzgâra bir koku ver ki, hırkandan;/ Geleyim, izine doğru arkandan;/ Bırakmam, tutmuşum artık yakandan,/Medet ey dervişim, Yunus'um medet!"* (Kısakürek, 2018c: 383) denilmektedir.

İlk mısrada, dervişlerin zikir sırasında giydikleri yelek olan "hırka" ve mürit adayını şeyhin kabul etmesi anlamına gelen "hırka giyme"den (Uludağ, 2012f: 166-67) bahsedilerek pîr olarak görülen Yunus'un hırkası ele alınır. Şiirin son mısraında ise "medet" denilerek tasavvufi gelenekte ermişlerin ruhundan yardım isteme geleneğine yer verilir. Necip Fazıl'ın, Hallac-ı Mansur ve Yunus Emre ile ilgili şiirlerinde dikkat çeken bir yön de bu şiirleri Abdülhakim Arvâsî'yi tanımadan önceki evrede kaleme almış olmasıdır. Böylece 1926 tarihli "Yunus Emre" ve 1930 tarihinde yayımlanan "Mansur" isimli şiirlerinden hareketle Kısakürek'in Arvasî'den önce de tasavvufa olan ilgisi bu şiirlerden hareketle gözlemlenebilmektedir. Özellikle yukarıda ele alınan "Mansur" adlı şiirinde, onun mânevî bir arayış içinde olduğu açıkça görülmektedir.

Necip Fazıl Kısakürek, "Allah Dostu" ve "Mürşid" isimli şiirlerinde ise Allah dostu olarak tanımladığı Arvasi ile olan tanışmasına ve bu tanışmanın onun üzerindeki tesirine değinir:

"Allah Dostu

Allah dostunu gördüm, bundan altı yıl evvel;

Bir akşamdı ki, zaman, donacak kadar güzel." (Kısakürek, 2018c:76)

"Mürşid

Bana, yakan gözlerle, bir kerecik baktınız;

Ruhuma, büyük temel çivisi çaktınız!" (Kısakürek, 2018c: 7)

Bu şiirlerinde mürşidine karşı sevgisini yansıtan Necip Fazıl, "*Allah'ta fâni olmanın mukkadimesi ve başlangıcı"* (Uludağ, 2012f: 135) "fenâ fi'ş şeyh"i de hatırlatan mısralara yer verir:

"Benim efendim!

Ben sana bendim!

Bir üfledin de

Yıkıldı bend'im.

Ben ki, denizdim,

Dağbaşı bendim.

Şimdi sen oldun,

Âleme pendim.

Benim efendim!" (Kısakürek, 2018c: 380)

Yukarıdaki mısralarda "efendim" diyerek hitap ettiği şeyhinin, kendisi için önemini hissetiren şiirsel ben, kendi bendini aşarak mürşidinin benliğinde kendini bulduğunu ifade eder. Bu mısralar, şeyhte fâni olmak ve "*Müridin kendi şahsi irade ve arzularını yok edip yerine şeyhinin iradesini ve arzusunu koyması."* (Uludağ, 2012f: 134) anlamına gelen "fenâ fi'ş-şeyh"i hatırlatmaktadır. İlk dizelerde "Ben ki denizdim/Dağbası bendim" diyerek "efendisi" yani mürşidini bulmadan önceki evresini işaret eden şiirsel ben konumundaki Necip Fazıl, "Şimdi sen oldum" diyerek şeyhinin benliğinde kendi benliğini yok ettiğini ifade eder. Bu anlam ikinci bentte daha da yoğun bir şekilde kendisini hissettirir:

"Benim efendim,

Feza levendim!

Ölmemek neymiş;

Senden öğrendim.

Kayboldum sende,

Sende tükendim!

Sordum aynaya:

Hani ya kendim?

Benim efendim! (...)" (Kısakürek, 2018c: 380- 381)

Özellikle "Ölmemek neymiş;/ Senden öğrendim." mısraı ile tasavvufun amacı olarak da görülen "Ölmeden önce ölünüz." yaklaşımı hatırlatılmaktadır. Buna göre ölmeden önce nefsin öldürülmenin gerçek manasını pirinde gördüğünü ifade eden şiirsel benin durumu "fenâ-fiş'şeyh"i yansıtmaktadır.

Abdülhakim Arvasi'nin, bir Nakşibendi şeyhi olması sebebiyle Nakşibendiliği benimseyen Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde, Nakşibendi tarikatının önemli

isimlerinin de yer aldığı görülmektedir. Abdülhakim Arvasi'nin de tarikat şeyhi olan Seyyid Tâhâ (Tan, 2016: 577) için "*Şemdinli dağlarının içtim nur çeşmesinden;/ Kurtuldum akreplerin ruhumu deşmesinden...*" (Kısakürek, 2018c: 391) mısralarını kaleme alır. "Şah-ı Nakşibend" isimli şiirinde ise "*Yüce Şah-ı Nakşıbend, Nakkaş ve Nakış onsa;/ Bütün içi dışıyle ölüme bakış onda.*" (Kısakürek, 2018c: 393) denilmektedir.

Necip Fazıl Kısakürek'in tasavvufi anlamda en önemli yönü, tasavvufu dava ve cemiyet şiirlerine de taşımış olmasıdır. Bu şiirlerinde tasavvufu sadece ferdî ya da dinî boyutuyla değil, toplumsal bir dönüşüm hareketinin sembolü olarak kullandığı görülür. Nurullah Çetin, Necip Fazıl'ın bu yönünü *"İslamî âlem görüşünü, ferdî, felsefî, sosyal, siyasî hemen her alanda zaman zaman tebliğe, zaman zaman da telkine çalıştı."* (Çetin, 2015e:104) diyerek ifade eder ve onun sadece bireysel ve felsefi konuların şairi olmadığını, aynı zamanda sosyal konular üzerine kafa yorarak hayatın bütün yönleri kapsayan bir İslam anlayışının savunuculuğunu yaptığını belirtir (Çetin, 2015e: 47). Necip Fazıl, 1936 tarihinden itibaren *Ağaç* dergisi etrafında şekillenmeye başlayan fikir dünyasını, 1942'de ilk sayısını çıkardığı *Büyük Doğu* dergisi, çevresinde olgunlaştırır ve Necip Fazıl'ın daha önce mensubu olduğu seçkinci, elit kesimden tamamen ayrıştığı görülür (Emre, 2005: 49). Önceleri bir dergi olan *Büyük Doğu*, zamanla bünyesinde başlayan muhalefetle bir dergi olmaktan sıyrılmış, bir fikir hareketine dönüşmüştür. Bu hareket içinde *Büyük Doğu* dergisi kısa sürede İslamî düşünceye sahip yazarların ve okurların *"...yegane organı, Necip Fazıl Kısakürek de İslami kesimin yegane kanaat önderi haline gelir."* (Lekesiz, 2005: 127). Bu açıdan Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu" ismi etrafında oluşturduğu yöneliş, büyük kitleleri etkilemiş ve döneminin en büyük muhalif hareketi olmuştur.

Bu dergi içinde, görüşlerini ve gelecekle ilgili önerdiği tasavvurlarını oluşturmaya başlayan Necip Fazıl Kısakürek, dergide bölümler hâlinde yayımlanan yazılarınının toplanmasıyla Büyük Doğu Yayınları'nın dördüncü kitabı olarak 1968'te *İdeolocya Örgüsü*'nde yazılarıyayımlanır. Bu kitabın girişinde "*Yekpare bir inanış, görüş ve ölçülendiriş manzume*" (Kısakürek, 2018ç: 9) olarak tanımladığı *Büyük Doğu*'da, şiirsel üslubunu elden bırakmadan Doğu ve Batı'yı tanımlayan Necip Fazıl, aslında Tanzimat'tan beri pek çok kez yinelenen Batı'nın bilimsel ve maddi bilgisiyle Doğu'nun manevi bilgisini harmanlamayı önermektedir. Bu bağlamda kurmaya çalıştığı düşünce sistemi içinde, Türk toplumunun Doğu ve Batı ekseninde konumunu da belirtir:

> *"Doğudan fışkırmış, Doğunun gerçek ruhuna ermiş, onu örnekleştirmiş, nefsinde halkalamış, Batıya doğru yürütmüş handiyse Batıyı devirecek hale gelmiş; sonra kabuk üstü donup kalmış, yeni zaman yemişlerine can verecek kök feyzini emmekten uzak yaşamış, doğurucu ve yaşatıcı aşk ve çile dairesinden kayıp çıkmış, hikmetini kaçırdığı şekillere incisiz istiridye kabukları gibi tutunmaya çalışmış; ve sonra doğan ve gelişen Batının karşı saldırışları önünde topyekün Doğuyla beraber gerilemiş, geriledikçe gerilemiş, bir uçurumdan öbür uçuruma sürüklenmiş, fakat sukütun dibini boylamış, gizli bir bünye sırı yüzünden hastalığa dayanmış, apışmış ve donmuş, devir devir sahte ve gülünç kurtuluş hareketlerine şahit olmuş, nihayet büsbütün tasfiye vaziyetine düşmüş, bir şahlanışta kendisini yalnız mekân çerçevesinde kurtarabilmiş, derken işin satıh ve maddede en dizginsiz Garp taklitçiliğine ve öz kök alâkasızlığına döküldüğünü görmüş, zaman çerçevesindeyse bir türlü kurtarıcısını bulamamış bir millet olmak şuuruna sımsıkı bağlıyız."*(Kısakürek, 2018ç: 11)

Bu tanımla Türk toplumunun tarihî serüvenine değinen Necip Fazıl'ın, bu tarihsel serüvende "doyurucu aşk ve çile dairesi" diyerek belirttiği tasavvufi dönemin önemine özellikle değindiği görülmektedir. Kurtuluşu İslam'ın yoluna yeniden dönmek olarak belirleyen Necip Fazıl, bu milletin dört yüz yıldır bir kurtarıcı beklediğini ifade eder. Fakat İslam'a dönüşü önemseyen Kısakürek, "ham yobaz", "kaba softa" ve "sahte sofi"lere de karşı olduğunun altını çizer. Necip Fazıl'ın, doktriner ve felsefi bir zeminde olmasa da görüşlerini ve gelecek tasavvurunu yansıtan bu eseriyle din ve dinle ilişkili olarak tasavvufa yüklediği değer açıkça görülmektedir. Bu açıdan tamamen ilahi aşkla ilgili olan tasavvufa ideolojik bir anlam verilerek toplumun kültürel kodlarında yer alan bu geleneğe, siyasi bir görev yüklendiği de görülmektedir. Giriş bölümünde bahsedilen İslamcı ideolojinin, kısmen de olsa tasavvufa karşı geliştirdiği olumsuz bakış açısının da Necip Fazıl'la tamamen sona erdiği de görülür. "Büyük Doğu"yla birlikte İslam ve tasavvuf yeniden birbiriyle bölünmez bir bütünlük içinde algılanmaya başlar ve asr-ı saadet Osmanlı dönemini de kapsayacak kadar genişler. Ayrıca bir okul hâlini alan ve döneminde muhafazakâr ve dindar dünya görüşünün yegâne yuvası hâline gelen *Büyük Doğu*, bir dergi olarak kendisinden sonra gelen dergilere kaynaklık etmiş, *Diriliş*, *Edebiyat*, *Mavera*, *Yedi İklim* gibi sanat ve edebiyat dergileri için bir yol açıcı olmuştur.

Bütün tasavvufi şiirleri Necip Fazıl'ın bu görüşleri ışığında mümkün olmakla birlikte *Çile*'nin "Dava ve Cemiyet" bölümünde yer alan şiirlerindeki tasavvufun

yansımaları bu bakımdan ayrı bir öneme sahiptir. Bölümün ilk şiiri "Büyük Doğu Marşı" bu açıdan önemlidir:

"Allahın seçtiği kurtulmuş millet!

Güneşten başını göklere yükselt!

Avlanır, kim sana atarsa kement,

Ezel kuşatılmaz, çevrilmez ebet." (Kısakürek, 2018c: 396)

Bu mısralarla kaynaklarda geçen bir hadise dayandırılarak Türk milletinin dinen yüceltilen bir millet olduğu hatırlatılmak istenir. Bu anlamda Batı emperyalizmine karşı İslam milletlerinin birlikteliğine dayanan "Büyük Doğu", İslam ümmetinin bayraktarlığını Türk milletine verir (Çetin, 2015e: 105). "O'nun Ümmetinden Ol!" şiirinde, İslam'dan uzaklaşan toplumun yeniden İslam'la huzur bulması fikri üzerinde duran Necip Fazıl, "*Beri gel, serseri yol!/ O'nun Ümmetinden ol!/Sel sel kümelerle dol!/ O'nun Ümmetinden ol!"* (Kısakürek, 2018c: 397) diyerek seslenir ve bu şekilde kitleleri "Büyük Doğu" hareketiyle çekmek istediği dinî ve tasavvufi yolu hatırlatır. "Müjde" şiirinde de İslam'a uyarak gelecek mutlu günler üzerinde durulur:

"O gün bir kanlı şafak, gökten üflenen ateş;

Birden dağın sırtında atlılar belirecek.

Atlılar put şehrine gediklerden girecek;

Bir şehir ki, orada insan ayak üstü leş.

Yalnız iman ve fikir; ne sevgili ne kardeş;

Bir akıl gelecek ki, akıllar delirecek.

Ve bir devrim, evvelâ devrimi devirecek.

Her şey birbirine denk, her şey birbirine eş.

Fertle toplum arası kalkacak artık güreş;

Herkes tek tek sırtına toplumu bindirecek.

Gökler iki şakkolmuş haberi bildirecek.

Müjdeler olsun size; doğdu batmayan güneş!" (Kısakürek, 2018c: 401)

"Büyük Doğu"yu bir müjde olarak sunan şair, bu ideolojinin yürürlüğe girişini bir gayrimüslim şehrin fethine benzettiği ilk dörtlükten sonra ikinci dörtlükte "Bir akıl gelecek ki, akıllar delirecek" diyerek tasavvufi bağlamda Allah'a yaklaşan sâliklerin, maddi akıl etkisinden sıyrılarak Allah'ın birliği karşısında akıllarını kaybetmelerinden yararlanılır. Şiirde "Büyük Doğu"nun gelmesiyle nelerin değişeceği üzerinde de durularak "eşitlik", "hak" ve "adalet"in, "Büyük Doğu" hareketinin amaçladığı hedefler olduğu ifade edilir. "Çırpınır" şiirinde ise toplumun, İslam âleminin, mevcut kötü durumuna yer veren Necip Fazıl, özellikle geçmişinden, canlı bağlarından kopan milletin acı durumunu izah eder:

"Dinle, kulağını ver de mezara!

Ölüler evlâttan yana çırpınır.

Nesiller arası korkunç manzara;

Domuz yavrulayan ana çırpınır.

Kalbten kazıdılar iman sırrını;

Her günün bugünden beter yarını.

Acı rüzgârlara vermiş bağrını

Türk Bayrağı yana yana çırpınır." (Kısakürek, 2018c: 405)

Dinî ve tasavvufi gelenekten uzaklaşan toplumun durumunu ele alan birinci dörtlükte, mezardaki nesille yaşayan nesil arasındaki uçurumdan bahseden Necip Fazıl, son nesli "domuz" olarak görür. Bu neslin kötü durumunun sebebini ise "iman sırrı"nın ortadan kalkması olarak değerlendirir. Bu açıdan toplumsal hafıza için önemli olan nesiller arası canlı bağın ortadan kalkmasının doğurduğu sonuç üzerinde duran Necip Fazıl, nesiller arasındaki en önemli bağın din ve tasavvuf olduğuna işaret eder. "Gitti" şiirinde de nesiller arası canlı bağın kopuşuna değinilmektedir:

"Gitti, su yollarını kıvrım kıvrım bilenler,

Bir ot yığını kaldı; kökünden kesilenler..." (Kısakürek, 2018: 442)

"Su yollarını bilenler" olarak imlenen geçmiş neslin Allah'a ulaşmada başarılı olduğu, ama onlar gittikten sonra din dairesinden çıkan neslin ise sadece "bir ot yığını" olarak kaldığı ifade edilir. "Aç Kapıyı" şiirinde de İslam ve "vahdet"e çağrıda bulunulur:

"Aç Kapıyı, haber var,

Ötenin ötesinden!

Dudaklarda şarkılar,

Kurtuluş bestesinden.

Biz geldik, bilen bilsin!

Gönül gönül girilsin,

İnsanlar devşirilsin

Sonsuzluk destesinden..." (Kısakürek, 2018: 415)

"Ötelerin ötesi" denilerek hem geleneksel kültürün yaşandığı dönemlere, hem de mâverâya değinilmektedir. "Biz geldik" ifadesiyle de İslam'a ve Hakk'ın çağrısına uyanları kasteden Necip Fazıl, insanların Hak yolunda devşirilmesini isteyerek bir anlamda herkesi vahdet yolu "seyr ü sülûk"e davet eder. Necip Fazıl'ın, halihazırda İslam'ı yanlış tanıtan Müslümanlara, "ham yobaz", "kaba softa" ve "sahte sofi"lere karşı olan düşüncelerini yansıtması bakımından, "Son Sığınak" şiiri önemlidir:

"Hayat perdenin arkasında;

Hayatın öte yakasında.

Şu gaflet yükü insana bak;

Kendinden varlık cakasında.

Ve aşksız yobaz... İşi gücü,

Namazla Cennet takasında.

Tam dört asırdır Müslümanlık,

Cansız etiket markasında.

(...)

Ey insan, sana son sığınak,

Son peygamberin hırkasıdır!" (Kısakürek, 2018c: 429)

Gerçek âlemi, dünyevî hayatın bittiği yerde yani öte âlemde gören Necip Fazıl, insanların kendilerini "varlık" olarak görmelerini gaflet olarak görür. Dünya âlemini bir yansımadan ibaret gören tasavvufi gelenekten faydalandığı görülen Necip Fazıl'ın, dini bir aşk işi olarak görmesi de bu bakımdan değerlendirilmeye müsaittir. Tasavvufa göre bir ibadet hesaplamasından öte bir aşkı gerektiren vahdete karşı Necip Fazıl, şiirde "namazla cennet takası" yapmaya kalkan Müslümanın İslam ve tasavvuf dairesinden uzaklaştığına değinir. Şiirin son beytinde ise insanın bu gafletinin karşısında tek sığınağın Hz. Muhammed ve onun getirdiği din olduğu vurgulanır. Buna ek olarak Hz. Muhammed'in hırkasının vurgulanması da tasavvuftaki "derviş yeleği" olarak değerlendirilmeye müsaittir. Selami Şimşek *"Hırkanın zâhiri, anlamak, yani fark sahibi olmak, bâtını ise edeptir. Farzı, doğru söylemek, doğru yol üzere yaşamak ve sünneti, selâhiyetli kâmil mürşitlerin, ârif şeyhlerin elinden giymektir."* (Şimşek, 2017a: 160) demektedir. Bu manada şiirde tesadüfi olarak ele alınmadığı görülen hırkanın hem İslam dairesinde olmayı hem de tasavvufi yolda olmayı kapsayacak şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

"İslâm" ve "Petek" şiirlerinde İslam'ı bir din olmasının yanında bir yönetim şekli olan şeriatın önemi üzerinde durduğu görülen Necip Fazıl Kısakürek, "İslâm"da *"Her fikir, her inanış, tek mevsimlik vesselâm;/ Zaman ve mekân üstü bir rejim İslâm"* (Kısakürek, 2018c: 445) diyerek "Petek" şiirinde ise *"Oluş sırrı, o nurdan heykelin eteğinde;/ Ve ölümsüzlük balı, şeriat peteğinde!..."* (Kısakürek, 2018c: 446) mısralarıyla bu görüşlerine yer vermektedir. "Devrim"de ise Sosyalizmin sıklıkla kullandığı devrimin sadece İslam için yapılabileceğine değinen Necip Fazıl *"Devrim odur ki, kalpten fâniliği*

devirsin;/ Yaşlamaktan murad ne, hesabını bildirsin!..” (Kısakürek, 2018c: 464) demektedir.

İzafî âlemle gerçek âlem, modernlik ile dinî dünya düzeni arasındaki ikilem ve bu ikilem arasında gidip gelen insanın gerçeği de Necip Fazıl şiirlerinde ele alınmaktadır. Bu şiirlerinden biri olan “Gölgeler”de *“Gönlüm uçmak dilerken semavî ülkelere;/ Ayağım takılıyor yerdeki gölgelere...”* (Kısakürek, 2018c: 251) diyen şiirsel ben, iki dünya arasındaki sıkışıp kalan insanın durumunu yansıtır. Şiirde “semavî ülkeler” denilerek “maverâ”, “yerdeki gölgeler” denilerek de “mâsivâ” ele alınmaktadır. Necip Fazıl’ın değindiği dinî dünya düzeni ve modernlik arasındaki fark ve bu farkın oluşturduğu sıkıntı “Mercek” şiirinde görülmektedir:

“Kesildi mi yoksa ardı, arkası,

Nur diyarından kol kol gelenlerin?

Yetmez mi ampulün nura cakası,

Başları dönmez mi gökdelenlerin?

Hiç kalmadı soran: Ne var insanda?

Ben duvarda ezik bir böcek miyim?

Yoksa, pırıl pırıl, tek damla kanda,

Kâinatı süzen bir mercek miyim?” (Kısakürek, 2018c: 276)

Şiirde modern dünyanın bir parçası olmasına rağmen geleneksel tasavvufi hayat tarzını arzulayan şiirsel benin bu konudaki sıkışmışlığı, modern dünyanın temsilcisi olarak yararlanılan “ampül”, “gökdelen”le yansıtılır. Geleneksel olan ise “nur” ve “kâinat” ifadeleriyle karşılanır. Geleneksel uzaklaşma “Kesildi mi yoksa ardı, arkası,/ Nur diyarından kol kol gelenlerin?” mısraları ile verilir. “Nur diyarı” ile “maverâ”nın yani öte âlemin ve öte âlemin önemine inanılan “asr-ı saadet”in özlemi yansıtılır. *“Allah’ın isimlerinden biri; Allah’ın zahir ismiyle tecelli etmesi, yani tüm eşyanın suretlerinde kendini gösteren ilahi varlık olarak tanımlanan nur”* (Uludağ, 2012f: 280) en bilinen anlamıyla ışık manasına gelmektedir. Bu manada ilahi ışık olan “nur”la din ve tasavvufi/mistik dünyanın dışında kalan ampulün karşılaştırıldığı şiirde, bu devirden hoşnutsuzluk “Yetmez mi ampulün nura cakası” ifadeleri ile aktarılır ve bir anlamda

nurun hak ettiği itibarı kazanması arzulanır. Yine modern dünyayı imleyen gökdelenlerin yüksekliği karşısındaki şaşkınlığını da yansıtan şiirsel ben, gökdelenlerin kendi yüksekliklerinden başlarının dönüp dönmediğini sorgular. Şiirin birinci dörtlüğünde, dış dünyada modern ve geleneksel arasındaki farka değinen Necip Fazıl, ikinci dörtlükte ise insana ve insanın iç benine yönelir. Modern hayatta insanın itibarsızlaşmasını "Hiç kalmadı soran: Ne var insanda?" mısraları ile verir. Bu mısradan itibaren insanın yaratılış sebebine yoğunlaşılır ve insanın manevi âlemden koparılmasıyla sebebi olmayan bir canlı seviyesine, hatta "böcek" mertebesine indirgendiğini vurgular. Son iki mısrada da insanın sadece bir böcek olmadığı, yaratılan en ufak zerrede bile Allah'ı ve kâinatı süzen bir mercek olduğu ifade edilir. Böylelikle Necip Fazıl, insanın yaratılma amacını hatırlatarak ve insanı modern anlamdaki algısından çıkararak "zerrede Rabbini arayan kul" mertebesine çıkarır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, Tanzimat döneminden itibaren etkisi büyük oranda azalan tasavvufi/mistik eğilime yeniden itibar kazandıran isim olması bakımından, Necip Fazıl Kısakürek'in yadsınamaz bir önemi bulunmaktadır. Kısakürek, Allah, yaratılış, ölüm gibi konularda tasavvufi/mistik bakış açısından yararlandığı gibi tasavvuf/mistisizme modern şiirde eleştirel bir görev vermesiyle de kendinden önceki şairlerden ayrılmış ve sonraki nesillere de örnek olmuştur.

3.3.3. Arif Nihat Asya

Arif Nihat Asya'nın tasavvufa verdiği önem, Cumhuriyet dönemi şairleri içinde önemli bir yer tutmaktadır. Şiirlerinde doğrudan tasavvufa vakfetmiş bir isim olmamasına (Yıldız, 2006: 234) rağmen onun şiirlerinde yaşanılan, tecrübe yoluyla idrak edilen bir tasavvufun tesiri hissedilir. Onun, Mevlevî dedesi Ahmed Remzi Akyürek'ten el alarak çileden geçmiş olması daha sonra Mevlevî şeyhliğine yükselmesi (Yıldız, 2006: 25) şiirlerinde tasavvufi tecrübenin yoğunluğunun en önemli sebebi olur. Mevleviliğe gönül veren Asya, nasıl Mevlevi olduğu ve Mevleviliği ile ilgili bilgi verir:

> *"Benim Mevleviliğim 1933 yılında başlar. O yıllarda Adana'da edebiyat öğretmeniydim. Rahmetli arkadaşım Hakkı Mahmut Soykal da Fransızca öğretmeni olarak Adana'daydı. Mevlevîydi. Gönül kumaşı ipektendi. Efendiliğine, ölçülü, sabırlı davranışlarına yüreğimin sıcaklığını verdim. Dost olduk. Beni bir Mevlevî dedesi olan Ahmet Remzi Akyürek'le tanıştırdı. Rahmetli Ahmet Remzi, gerçekten bir ak yürekti. Üsküdar*

Mevlevîhanesinin son şeyhiydi. İşte ben bu Ahmet Akyürek'ten el aldım. Dervişlik yolundan ve çilesinden geçtim. Sonra manevî yollarla bana Mevlevî şeyhliği rütbesi verildi. Yani irşat selahiyeti (yetkisi) verildi. O selahiyeti el'an (şimdi) layık olduğumuz kadar kullanabiliyoruz." (Çetin, 2017f:23-24)

Mevlevilikte, dervişlikten mürşitliğe kadar ilerleyen Arif Nihat Asya, tasavvufa sadece yüzeysel bir şekilde yaklaşmamakta tasavvufun farklı konulardaki algılarına da yer vermektedir. Onun şiirlerinde ilk olarak "Allah" algısının tasavvufi bakış açısına göre şekillendiği görülmektedir. Bu yaklaşımla Asya, "Allah"ı mutlak hakikat ve mutlak sevgili olarak ele alır. Bu şiirlerde, Allah'ın isimlerinden de faydalanmaktadır. "Cenab Muhittin Kozanoğlu"na atıfla kaleme aldığı "Şükrân" bu şiirlerden biridir:

"Yok hüsnüne hudûd, aşka hudûd, Allaah'ım!

Yetmez seni takdîse sücûd, Allaah'ım!

Ey gönlüne, ey zikrine âşıklarının

En tatlı gelen ismi, "Vedûd", Allaah'ım!" (Asya, 2014a: 227)

Mutlak varlık ve tek gerçek olan Allah'ın, güzelliğinin ve aşkının bir sınırının olmadığını belirten şiirsel ben, Allah'a şükretmek için yeterli bir şükür yolunun ya da secdenin olmadığını da ifade eder. Allah'ı ululama olan bu rubaide, Allah'ın isimlerinden olan "vedûd"un en tatlı isim olduğu belirtilmektedir. "Sâlih kullarını çok seven, onlar tarafından çok sevilen" (Topaloğlu, 2012ç: 598) manasına gelen bu ismin, şiirde özellikle vurgulanma sebebini, tasavvuf geleneğindeki Allah'a yaklaşım bağlamında yorumlamak mümkündür. Tasavvuf içinde, Allah "muhabbet" ve "aşk" kavramları ile ilişkilendirilerek ele alınmakta bazı mutasavvıfların muhabbeti bazılarının ise aşkı tercih etmesine rağmen genel olarak tasavvufun Allah'a olan yoğun muhabbet ve aşktan doğduğu görüşü tekrarlanmaktadır. Mevlânâ, Allah'a karşı beslenen şiddetli sevgiyi açıklamak için "aşk"ın üzerinde önemle durmuş ve bu bağlamda "aşk dini" ifadesini kullanmıştır (Uludağ, 1991b: 13). Arif Nihat Asya'nın da içinde bulunduğu Mevleviliğin yaklaşımından etkilenerek Allah'ın doksan dokuz ismi içinde "vedud"u "en tatlı" olarak değerlendirmesi bu açıdan önem kazanmaktadır. Arif Nihat Asya'nın Allah'ın isimlerine yer verdiği şiirlerinden biri de "Taht"tır:

"Tahtın, kulunun kalb-i selîmindendir:

Müjden, ona, Kur'ân-ı Kerîm'indendir...

Eksilmeyecek rahmetin, ey Tanrı, bugün

'Rahmân'ından, yarın 'Rahîm'indendir!" (Asya, 2014b: 341)

Allah'ın mutlak saltanat sahibi olarak değerlendirildiği şiirde Allah "rahmân", "rahîm" ve "rahmet" ile değerlendirilmektedir. Sıklıkla gönderme yapılan bu kavramları açıklayan Birışık, "*Kur'ân-ı Kerîm'de 114 yerde geçen "rahmet" kelimesi doksan iki yerde zât-ı ilâhiyyeye nisbet edilmiştir. Ayrıca 119 yerde fiil kalıbında, elli yedi yerde "rahmân" ve 114 yerde "rahîm" ismi şeklinde yine Allah'a izâfe edilmiştir"* (Birışık, 2007: 419) demektedir. İbn Arabî de *Fusûsu'l- Hikem*'de, Allah'ın isim ve sıfatları içinde "rahmân"ın üzerinde önemle durarak onun yaratılışa imkân sağlayan isim olduğunu belirtir (İbn Arabî, 2016a: 152) Şiirde de bu yönüyle ele alınan "rahmân"ın, "rahmet" ve "rahîm" ile birlikte düşünülmesi gerekmektedir. Böylece şiirde, yüce ismi ile kâinatı yaratan Allah'ın, yarattıklarını "rahmân" ve "rahîm" ile koruduğu ifade edilmektedir. Buna karşın tartışmalı bir yorum olsa da "rahmân" ve "rahîm" arasında bir ayrım olduğu, İslam ve tasavvuf kültüründe sıklıkla ele alınmaktadır. Bu inanca göre "rahmân" kafir veya mümin ayırd etmeksizin herkesi koruyup kollayan anlamına gelmektedir. Böylece bu dünyada Allah'ın bu özelliğiyle bütün kullarına karşı koruyuculuğu ile yaklaşırken ahirette "rahîm"le sadece mümin kulları koruyacağına inanılmaktadır. Şiirde de Allah için bugün "rahmân" yarın "rahîm" denilerek "bugün" bu dünya hayatı, "yarın" ise öte dünya olarak yorumlanır.

Arif Nihat Asya'nın, İslam ve tasavvuftaki Allah algısından yararlanarak kaleme aldığı şiirlerinden biri olan "Müncat"ta, münacat gelenekte yer aldığı şekilde *"Tanrı'ya karşı yapılan yalvarış ve yakarış"* (Dilçin, 2005b: 251) olarak ele alınmaktadır:

"Ne yapsak, neylesek bizden hayır yok:

Tedennîyiz, sukuutuz, inhidâmız.

Demek, Tanrı'm, ezel kaydında böyle

Yazılmış intihâmız, ibtidâmız!" (Asya, 2018d: 18)

Bu dizelerle başlayan şiirde, Allah karşısında insanoğlunun kötülüğü; gerileme "tedennî", düşme "sukuut" ve yıkılış "inhidâm" kelimeleri ile verilir. Bu kötü durum sonucunda "Rûz-i Cezâ"dan endişe duyulur:

"Fakat neyler –yarın- Rûz-i Cezâ'da

İnâyetten ve rahmetten cüdâmız!

Nasıl varmaz Habîb-i Kibriyâ'na

'Şefâat yâ RESÛLÂLLAH!' nidâmız!" (Asya, 2018d: 19)

Bütün insanlık için korkan şiirsel ben, İslam inancında yer alan Hz. Muhammed'in bütün inanlara şefaatçi olacağı inancından yararlanır. Fakat şiirde, Müslümanların şefaat için yalvarışlarının kabul edilmeyeceğine dair korkuları da dile getilir. Bu korkunun sebebi de şiirin sonraki mısralarında yansıtılır:

"Haber gelmez tesellîden, şifâdan;

Bükâdır, şehkadır burdan sadâmız!

Ufuksuz, âşinâsız çöllerinde

Garîbanız, ki nevmîdî gıdâmız" (Asya, 2018d: 19)

Dünyada insanlardan çıkan sesi "ağlama" ve "hıçkırık" olarak değerlendiren şiirsel benin şikâyeti, tasavvufi bir açıklamayla insanoğlunun ilahi aşktan ayrı kalması sebebiyle yaşadığı dünya hayatındaki çilesinden kaynaklanmaktadır. Bu yorum şiirde dünya hayatının "âşinâsız çöl" olarak imlenmesine neden olmaktadır. Böylelikle Allah'tan ayrılarak dünyaya gelmenin acısıyla ilişkili olan izafi dünya algısı da hatırlatılmakta ve şiirdeki tasavvuf/mistik tesiri arttırmaktadır. Allah'ı mutlak sevgili ve tek gerçek kabul eden Arif Nihat Asya, bu dünyayı yanılgılar, engeller bütünü ve sadece bir yansıma olarak değerlendirir. Bu manada önemli olan "ufuksuz" ifadesi, bu dünyadaki hiçbir şeyin bir devamının olmadığı ve her şeyin mutlak varlık karşısında yok olduğunu vurgulamaktadır. Bu dünyada gıdanın mutsuzluk olduğunun belirtilmesi ile kötümser etkiyi oluşturan "tedenni, sukuut, bükâ, şehkâ" ifadeleri birleşerek şiirdeki kötümserliği kuvvetlendirmektedir.

Arif Nihat Asya, yaratılış algısı açısından da tasavvufi bakış açısını yansıtır. *Kubbe-i Hadra*'nın F bölümü "VIII" başlıklı "*Salındın necm-i gîsûdâr hâlînde,/ Şeb-i deycûrdan geçtin..."* (Asya, 2016ç: 268) mısralarıyla başlayan şiirde, yaratılış üzerinde durulur. İlk üç beyitte ilahi nurun inişi ve insanoğlunda karar kılışı yer alır:

"Ki yer yer makdeminde koptu alkışlar;

Gelin nâziyle geldin, sûrdan geçtin..

Makarrın rûy-i leylâ oldu, ey şu'le;

Perilerden, melekten, hûrdan geçtin" (Asya, 2018d: 268)

İlâhi nurun inişi tasavvufta yaratılışı ifade etmek için kullanıllan "Hazarât-ı Hams" ve adı verilen yaratılış makamlarını anımsatmaktadır. "*Sırasıyla 1.La taayyün (ahadiyyet) mertebesi; 2. Taayyün-i evvel mertebesi; 3.Taayyün-i sani; 4. Mertebe-i ervah veya alem-i melekut; 5. Mertebe-i misal; 6. Mertebe-i şahadet veya maddi alem; 7. Mertebe-i insan"* (Ülken, 2015: 125-126) olarak tanımlanan bu makamlar, şiirde de ilahi nurun, meleklerden ve hurilerden geçerek kararını Leyla'nın yüzünde bulmasıyla tasavvuftaki yaratılış algısını yansıtmaktadır. Şiirde kademe kademe inen ilahi nur, bu mertebeden sonra yavaş yavaş açılır: *"Açıldın nûr nûr, âvize âvîze;/Süzüldün, ey ışık, menşûrdan geçtin."* (Asya, 2016ç: 268) denilmektedir. Bu mısralarda parlaklık ve aydınlık yönü ile ele alınan nur, "süzül"erek ve "açıl"arak "yayıl"ır. Bu aşamadan itibaren ilahi nurun basamak basamak tasavvufta yayılışı ele alınır:

"Soyundun, ey hakîkat, sen, Nesîmî'de

Ve hil'atlar dururken dûrdan geçtin

Göründün, ey teâli, dâr şeklinde

Ki bîpervâ gelip Mansûr'dan geçtin.

Ve sen ey ses 'karâr etsem, deyip, neyde...'

Kemandan, ûddan, mezmûrdan geçtin." (Asya, 2016ç: 269)

Tasavvuf açısından üç önemli aşamanın varlığına dikkat çeken Arif Nihat Asya, Hurufiliğin kurucusu Nesîmî, tasavvufun ünlü şehidi Hallac-ı Mansur ve son olarak da kendi pîri Mevlanâ'yı işaret eder. Tasavvufi görüşleri uğrunda derisi yüzülerek öldürülen Nesîmî'yi ele alırken bu olayı hatırlatan Arif Nihat Asya, "soyundun" ve "hil'at" ifadelerinden yararlanarak Nesîmî'nin öldürülmesine telmih yapar. Hallac-ı Mansur'u ise "Enelhak" sözlerinden dolayı "bîpervâ" olarak niteler. Üçüncü beyitte ise Mevlanâ'nın ismi söylenmemesine rağmen ilahi nurun, "ney"de karar kıldığı ifade edilerek tasavvuf tarihi içinde Mevleviliğe özel bir önem verilmektedir.

Yaratılışla ilgili bakış açısının tesiri, bu dünya algısında da görülmektedir. Tasavvuf algısına göre iki âlem vardır. Bunlardan biri "gerçek âlem" diğeriyse "izafi âlem"dir. İzafi âlem olarak görülen bu dünya, tasavvufa göre bir yansımadır. Bu sebeple Hz. Muhammed'in "İnsanlar uykudadır..." hadisinden istifadeyle bu dünya bir rüya olarak kabul edilmektedir (İbn Arabî, 2016a: 125). Arif Nihat Asya'nın da dünya hayatını bir rüya olarak değerlendirdiği şiirlerinden biri "Vuslat"tır:

"*Bir ülkedesin: yolcu da, yollar da serâp*

Dünyâda nedir umduğun, ey hâne-i harâp?

Nûş et, ki susuz leblerinin da'vetini

Bir vuslatı bekler gibi bekler bu şarâb!" (Asya, 2014a:18)

Böylelikle "serap" yani bir rüya olarak kabul edilen dünyada, her şeyin boş ve anlamsız olduğuna değinen Asya, bu geçici âlemdeki tek umudun "şarap" istiaresi ile ifade edilen ilahi aşk olduğu üzerinde durur. Arif Nihat'ın, şiirlerinde bir yansıma ve dert-hane olarak gördüğü dünyayı, bazı şiirlerinde de övdüğü görülür ama bu övme yine dünyanın Allah'tan aldığı yansımalar ve tecelliler sebebiyle değerli görülür:

"Günler; biri mağmûm geçerken, biri dûr

Nağmende sürûr oldu, sükûtunda huzûr:

Kubbende pırıl pırıl ziyâ katraları

Ay kandili, gün kandili nûr üstüne nûr" (Asya, 2014a:38)

Dünya hayatı içinde mutlu mutsuz, iyi ya da kötü günler geçerken kubbe olarak ifade ettiği gökyüzündeki yıldızlar, ay ve güneşin, ilahi ışık manasına gelen nûr ile ilişkisini

kuran şiirsel ben, yansımalar âlemi olan bu dünyada kendini avutacak bir teselli bulmuş gibidir.

Arif Nihat Asya'daki gerçek âlem ve izafi âlem algısı ölüm izleğinde de kendini gösterir. Bu açıdan ölüm üzücü ve endişe verici bir kavram olmaktan ziyade engeleri ortadan kaldıran bir gerçeklik olmaktadır:

"Birgün, ki ne eşbâh, ne nâsût kalır;

Sözler de, terâneler de mebhût kalır.

Âlemde şekiller çözülür, kalkar renk...

Ta'rifsiz varlığiyle Lâhût kalır." (Asya, 2014b:150)

Şiir "varlık- yokluk" veya başka bir ifadeyle "nâsût-lâhut" kavramları etrafında şekillenmektedir. Genel anlamıyla insanlık ve dünya anlamlarına gelen "nâsût" ve ilahi âlem manasındaki "lâhût" (Cebecioğlu, 2014: 302) açısından şiiri değerlendirmek mümkündür. Her şeyin öleceği ve daha genel manada yok olacağı düşüncesinin hâkim olduğu şiirde "eşbâh, sözler, terâneler, şekiller, renkler" gibi ifadelerle işaret edilen nâsût âlemi, "çokluk" yani kesretle ilişkilendirilerek verilir. Mutlak tekin farklı açılardan yansımalarından oluşan bu âlemin bir gün yok olacağı ve sadece lâhutun kalacağı görüşü şiire yansır. Fakat lâhut ve nâsût kavramlarının anlamı üzerinde daha detaylı durulduğunda şiirde farklı yorumlara kapı açtığı görülmektedir. Hallac-ı Mansur insanın beşerî (maddî) yönünü nâsût, ilâhî (mânevî) yönünü de lâhût kelimeleriyle ifade etmiş, bu iki terim daha sonra farklı sûfîlerce ele alınmıştır. İbn Arabî, *Fusûsu'l- Hikem*'inde ise lâhut ve nâsutu Allah'ın iki vechesi olarak kullanmıştır. Allah'ın zahir ve batın yönünü bu açıdan ele almıştır (Uludağ, 2006e: 431-432) Bu farklı yorumlar açısından ele alındığında lâhut ve nâsutun, hem Allah'ın hem de insanın içinde olan cismanî ve manevi yöne işaret ettiği görülmektedir. Bu bakımdan şiirde tasavvufun tanımı yapılırken de sıklıkla kullanılan, "Ölmeden önce ölünüz." göz önünde bulundurularak insanın, kendi maddi varlığınından uzaklaşarak lâhuti yönüne dönüşünün "insan-ı kâmil" olmakla gerçekleşebileceği görüşü dile getirilmektedir.

Tasavvufta "insan"ın pozisyonu, insanoğlunun tercihlerine göre değişmektedir. Bu sebeple insan, tasavvufta "eşref-i mahlukât" olarak bütün canlılardan üstün olabildiği gibi "esfel-i safilin" yani en aşağıda olabilme potansiyeline de sahiptir. Hatta bu inancın yer aldığı Tîn Suresi'nde "*Andolsun ki biz insanı en güzel şekilde yarattık"* (Tîn Suresi

95/4) denilerek insanın "ahsen-i takvimde" yaratıldığı ifade edilmektedir. Arif Nihat Asya da "Ahsen-i Takvim" isimli şiirinde bu ayeti hatırlatır:

"'Yersiz!' demeyin, ki yazdığım şi'irle ben

Yer verdim ağza, göğse, hatta bele...

Hem en bereketli tad için şükrettim.

Hem "Ahsen-i takvim"i getirdim dile ben" (Asya, 2018d: 36)

En güzel ve en doğru zamanda yaratılan insan gibi Arif Nihat Asya da şiirini en güzel ve en doğru zamanda kaleme aldığını belirterek "ahsen-i takvim"i hatırlatır. Tasavvufta "ayna" metaforu da insanın yaratılışını izah etmek için sıklıkla kullanılmakta, insanların Allah'ın bir yansıması olarak onun özelliklerini yansıttığına inanılmaktadır. Bu açıdan insan, "cilalamış ayna" olarak ele alınmaktadır (Izutsku, 2005: 294). Bu, insanın ahsen-i takvim yani en güzel kıvamda yarartılmış olması ile ilişkilidir. İnsanın en güzel kıvamda yaratılması Allah'ın isim ve sıfatlarından en iyi yararlanması anlamıyla da şiirde tasavvufi inancı yansıtmaktadır. Tasavvufta "ayna" metaforunun ikinci bir boyutu da insanın insana ayna olmasıdır. Yani insan insana bakarak kendi hatalarını ve karşısındakinin hatalarını da düzeltebilir. Arif Nihat'ın ayna metaforunu bu boyutuyla "Aynalar" şiirinde yansıttığı görülür:

"İnsanlıktan, yürekle ruhtan, dinden

Yoksunsun...varlığın kararmış kinden;

-yer yer- içinin katranı vurmuş dışına...

Korkmaz mısın aynalarda sen, kendinden?" (Asya, 2014b: 88).

Şiirsel ben, bir aynaya bakıp kendi yansımasından bütün insanlığa geçiş yaparak insanlıktaki kötü yönü görür ve aynada gördüğü bu kötümser yansıma karşısında insanların içinde nefsten doğan zayıflıklara değinir. "Ayna" isimli diğer bir şiirinde de "İnsanın insana ayna olması"na yer verilmektedir:

"Nerden geliyorsun, çok uzaklardan mı?

Bir yersu mu, bir melek misin, insan mı?

Dalgınca eğilmiş, bakıyorsun sulara...

Ey yolcu, benim suyum senin aynan mı?" (Asya, 2014b: 334)

Şiirde "ey yolcu" diyerek seyr ü sülûk yolcusuna seslenen şiirsel ben, tasavvufta ilahi feyz, marifet olarak görülen "su" sembolünden yararlanarak kendi suyunun yolcu için bir ayna olduğunu ifade eder. Böylelikle insanın insandan beslenerek tasavvufi yolda ilerleyebileceği hatırlatılır.

Tasavvufta insanoğlu Allah'ın halifesi olmasına rağmen dünya hayatında terk edilmiş ve yalnızdır. Bu sebeple ilahi aşktan uzak kalmanın acısını çeker ve vahdetten ayrılmış olmanın yükünü bütün ömrü boyunca taşır. Arif Nihat Asya insanoğlunun bu yalnızlığını "öksüz" olma ile ifade eder:

"Dünyanın arsasında bizim hissemiz mi var

Öksüzleriz.. bu hânede bir kimsemiz mi var

Birgün piyâlemi mi dolar, kâsemiz mi var

Öksüzleriz.. bu hânede bir kimsemiz mi var" (Asya, 2018d: 205)

Şiirin ilk dörtlüğünde "arsa" olarak yorumlanan bu dünyada, tasavvufta vahdet şarabının kadehi ve sâlikin kalbi olarak sembolleşen "kâse"nin ve ariflerin marifet şarabını içtikleri "piyale"nin de dolmayacağından duyulan endişe ifade edilir. Bu endişe, tasavvufi yolculuğun tamamlanamayacağı korkusu olarak yorumlanabilir. Bu açıdan şiirsel benden bize uzanılan şiirde, tüm insanlığın bu dünyadaki konumu "öksüzlük" olarak ifade edilir. Şiirin ikinci dörtlüğünde, bu öksüzlüğe karşı bir çare olması umulan "sâkî"den de yardım olmadığı üzerinde durulur:

"Sâkî gelir hirâm ederek.. görmeden geçer

Bakmaz kenâra; anlamadan, sormadan geçer

Bir âşîna selâm umarız, vermeden geçer

Öksüzleriz.. bu hândede kimsemiz mi var" (Asya, 2018d: 205)

Tasavvufta "mürşit-i kâmil"i imleyen "sâkî"ler, Hak yoluna giren dervişlerin, ilahi aşka ulaşma sürecindeki rehberleri olarak değerlendirilmektedir. Bu mısralarla şiirsel ben mürşitten bir yardım umduğunu ama mürşitin de kendi derdine, yani ilahi aşktan ayrılmanın acısına çare olmadığını ifade eder. Şiirin son mısralarında ise şiirsel ben, Allah'a sığınır:

"Tanrım, bu gussa-hâneden âzâd kıl bizi

Bir başka hânümâna götür, şâd kıl bizi

Sen çâre bul susuzlara, sen yâd kıl bizi

Öksüzleriz... bu hânde bir kimsemiz mi var" (Asya, 2018d: 202)

Yukardaki mısralarda "gussa-hâne" denilerek "keder ve gam yeri" olarak ifade edilen dünyadan azadlık istenmektedir. Böylelikle yansımalar âleminden uzaklaşma isteği ve vahdete duyulan özlem anlatılmaktadır. Bu açıdan mutluluğun tek koşulu, bu geçici mekândan uzaklaşılarak "vahdet"e kavuşma olarak görülmektedir. *Kubbe-i Hadrâ*'da "F/VI" başlığı altında insanın Allah karşısındaki poziyonu ele alınır:

"Ey gönüller gülü, senden geldik:

Sanadır avdetimiz." (Asya, 2016ç:264)

Bu mısralarla başlayan şiirde "Ey gönüller gülü" diye hitap edilen vahdete İslam inancında ve tasavvufta yer alan her şeyin Allah'tan gelip Allah'a gideceği inancı bağlamında yer verilir:

"Hür yarattın bizi...ammâ ki fedâ

Sana hürriyetimin!

Dâr-ı dünyâda asâ

Ve abâ servetimiz...

Ki bedenlerde bu elvân, bu hutût

Bize en çok yakışan zînetimiz." (Asya, 2016ç: 264)

İslam inancında kadere iman önemli bir yer almakla birlikte, "külli irade"nin yanında insanoğlunun "cüz'i irade"si de bulunmaktadır. Yani insanoğlu, kendi iradesi olması ve aklıyla hareket edebilmesi bakımından diğer canlılardan farklıdır. Buna rağmen insanın görevi Allah'ı bulmak ve kendi özgürlüğünü kısıtlama pahasına Allah'a karşı görevlerini yerine getirmektir. Şiirde Allah inancı karşısında hürriyetin fedâ edilmesi de bu açıdan

değerlendirilmeye uygun görünmektedir. Ele alınan ikinci beyitte tasavvufun önemli sembollerinden "asâ" ve "abâ"yı dünyadaki tek servet kabul eden şiirsel ben, kendisinin tasavvuf yoluyla Hakk'a ulaşma çabasında olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu mısralarla insanların tasavvuf inancındaki görevinin ne olması gerektiği sorusuna da cevap verilir. Şiirin devamında da şiirsel benin ilahi hakikate kavuşmak için tasavvufa yöneldiğini hissettirecek başka mısralar bulunmaktadır:

"Bizi şâd etmededir neylerle

Ve kudümlerle olan ülfetimiz.

Her seher kuşların evrâdiyle

Açılır sohbetimiz;

Her seher gökyüzünün

Mâvisinden sunulur şerbetimiz;

Yakışır şerbetinde

Toprağından gelecek ni'metimiz." (Asya, 2016ç: 265)

Şiirsel benin "ney" ve "kudüm"lerle şad olması özellike "ney"in Mevlevilikteki yeri ve Mevleviliğin de Arif Nihat Asya ile bağlantısı düşünüldüğünde önemli olmaktadır. Ele alınan ikinci beyitteyse "Her seher kuşların evrâdiyle açılan sohbet"le sabahın ilk saatlerinden itibaren okunan zikirler ve virdler kastedilmektedir. Tarikatlerde okunan bu *"Virdler, müridler tarafından belli bir zamanda, belli bir sayıda, ferdî veya toplu olarak çekil"* mektedir (Cebecioğlu, 2014: 153). Böylece tarikat içinde birlikte aynı ritüellerin gerçekleştirilmesi sağlanarak aidiyet duygusu da oluşturmaktadır. Ayrıca tarikatlar için önemli olan sohbetlerle Allah'ı anma geleneği de beyitte yer bulmaktadır. Sonraki beyitte ise tasavvufta Yunus Emre, Süleyman Çelebi gibi pek çok şair tarafından "ilâhi feyz, ilahî sevgi, aşk şarabı"nı temsil etmek için kullanılan "şerbet"e (Cebecioğlu, 2014: 460) yer verilmekte, böylelikle "şerbet", "ilahi aşk"ın simgesi olmaktadır. Bu doğrultuda da "yakışır şerbetine" denilmektedir.

İnsanların tasavvuftaki amaçlarına değinen Asya, bu amaçla yapılması gerekenler üzerinde de durur. İnsanın her şeyden, öncelikle de kendi benliğinden vazgeçmesi gerektiği düşüncesi şiirlerinde yer bulur:

"Benlik –ki ya Fir'avun, ya Nemrûd olmuş-

Kendinden yüz bulunca ma'bûd olmuş...

Lâkin şükür Allaah'a, ki gerçek îmân,

Câlût'un karşısında Dâvûd olmuş!" (Asya, 2014b: 99)

Benlik olarak ifade ettiği, kötüyü emreden manasındaki "nefs", insanın hayvanî özelliklerini taşıyan yönüyle "nefs-i emmare"den "nefs-i kâmile"ye kadar giden basamaklardan geçilerek aşılması gereken bir engeldir. Şiirde de benliğin, nefs-i emmaredeki emredici nefsin etkisiyle oluşan benlik olduğu anlaşılmaktadır. Allah'ın karşısında, vahdetin bir parçası olduğunu unutup Tanrılık iddiasında bulunan "Firavun" ve "Nemrûd"un isimleri zikredilerek nefsine hâkim olmayıp benlik iddiasında bulunanlara örnek verilmektedir. Fakat iman ve nefs terbiyesi ile benliğin aşılabileceği düşüncesinde olan Arif Nihat, bu görüşlerini şiirinin son iki mısrasında "Dâvûd" ve "Câlût" ile anıştırılır ve Dâvûd peygamber yenmesi imkânsız gibi görünen Câlût'u nasıl imanı ile yenmişse benliğin ve nefsin de aynı şekilde iman ile yenilebileceğini ifade eder.

Arif Nihat Asya şiirlerinde "aşk" izleği beşerîden ilahiye ulaşan yönelişle verilir. "Nûr" isimli şiirinde, aşkın serüvenini bu bakış açısıyla ele alınır:

"*Bir yol gidiyor rûha bedenden;*

Bir yol gidiyor kalbe dudaktan."

'Ten, ten..' diye seslendi dilim, bir nice yıldır..

Rûhum, gücenip bakma uzaktan" (Asya, 2016ç: 146)

Şiirde tasavvufi aşk ve beşerî aşk arasındaki irtibatı hatırlatan Arif Nihat Asya, beşerî aşktan ilahi aşka geçişi ilk dizede "Bir yol gidiyor rûha bedenden" diyerek hissettirir. İlk beyitte beşerî aşk "dudak", ilahi aşk ise "kalp"le imlenir. Böylelikle tasavvufi gelenekte, ilahi aşka geçişte bir merhale olarak görülen beşerî aşkla ilahi aşkın ilişkisine değinilir.

Şiirsel ben, bu manada yıllarca "ten, ten" diyerek aşkı beşerî yönüyle ele aldığını ifade eder ama ilahi aşkı yok saymasının suç olmadığını da aşağıdaki beyitlerle açıklar:

"A'mâka giden lezzeti, aşkın

Ukbâda dahî başlayacak dille damaktan.

Kays, olmasa mecnûn,

Leylâ'yı düşürmezdi kucaktan." (Asya, 2016ç: 146)

Yukarıdaki mısralarda, ahirette bile derin aşkın yani ilahi aşkın "dille damaktan" başlayacağı belirtilir. Ayrıca *Leyla ile Mecnun*'a gönderme yapılarak eserde yaşadığı derin aşk yüzünden Mecnun olan Kays'ın serüveni hatırlatılır. Şiirin devamında da ilahi aşkla beşerî aşkın farklı bir boyutuna dikkat çekilerek ilahi aşkın beşerî aşkta bile görülmesi sebebiyle beşerî aşkın, yaratıcı tarafından da teşvik edildiği gösterilir:

"*Meçhûle gömülmüş ebediyyet,*

Bir hüsn olarak, kendini gösterdi duvaktan.

Ma'nâ usanıp, cisme sığındı,

Göklerde şekilsiz yaşamaktan.

Birgün, yere Havvâ anamız da

İnmişti bu altın basamaktan!" (Asya: 2016ç: 147)

Tasavvufta kainatın, Allah aşkının bir tezahürü olduğu, bu dünyada görülen güzelliğin de sadece Allah'ın bir yansıması olması sebebiyle kıymetli olduğu düşüncesi yer almaktadır. Hatta İbn Arabî *"Sevginin sebebi güzelliktir (cemâl). Güzellik ise, Allah'a aittir. Çünkü güzellik O'nun Zâtından dolayı sevilmektedir."* (İbn Arabî, 2016b: 39) ifadeleriyle Allah'ı mutlak güzellik olarak değerlendirmektedir. Şiirde de "hüsn", bir "duvak"tan kendini göstermekte yani ilahi aşk, bir gelin ve beşerî bir güzel olarak ele alınarak beşerî güzellik mutlak hakikatin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu manada şiirdeki "duvak" sembolü, tasavvufta sıklıkla kullanılan "hicap" ve "perde"yi hatırlatmaktadır.

Böylelikle tasavvufta yer alan anlamıyla Allah'ın zâtının izzet ve celâl örtüsüyle örtülü olduğu görüşünü (Uludağ, 2012f: 168) şiire taşımaktadır. Ayrıca Arif Nihat Asya, tasavvufta kainatın yaratılmasıyla ilgili inançtan da yararlanarak Allah'ın kendi güzelliğini göstermek için "ma'nâ"dan "cisme" sığınarak kendi yansımasını yaratılışta gösterdiği görüşünü belirtir. Son beyitte ise yaratılış, tasavvuf inancındaki geleneğe uygun olarak "kavs-i nüzul" bir "iniş" olarak ifade edilir. Bir sâlik olarak ilahi aşka teslim oluşu da kaleme alan Arif Nihat Asya, "Duvak" şiirinde ilahi aşka kavuşmaya, yani "fenâ fi'llah"a ermeye evliliğin sembolü olan "duvak" imiyle yer verir:

"Seninçin ne yollar, ne yarlar

Dolandım da geldim;

'Çocukluk' denen uykulardan

Uyandım da geldim." (Asya, 2016ç: 127)

İlk dizelerde "Seninçin ne yollar, ne yarlar/dolandım da geldim" denilerek şiirsel benin ilahi aşka kavuşana kadar geçirdiği evreler kastedilmektedir. Devam eden mısralar ise tasavvufta bu dünyanın bir uyku hâli olduğu inancı göz önünde bulundurularak değerlendirmeye uygundur. Bu rüyadan ölmeden uyanmanın ise *"Ancak fenâ/yokluk ile ölmeden önce ölüp bekâ/ Hakk ile dirilince"* gerçekleşebileceğini belirtir (İbn Arabî, 2016a: 123). Şiirde de şiirsel ben, mutlak sevgili olan Hakk'a gönül vermeden önceki beşerî aşklarını, "çocukluk" ve "uyku" olarak imler ve Hakk'a yaklaşmaya talip olunca bu uykudan uyandığını ifade eder. Bu bağlamda şiirsel benin, mutlak sevgiliye kavuşmak için geçirdiği yollar da ifade edilmektedir:

"İçimden, dışımdan ışıkla

Yıkandım da geldim;

Arındım, takındım, giyindim,

Kuşandım da geldim.

Duvaklarla, tellerle –ey aşk-

Donandım da geldim;

Bir altın tarakla

Tarandım da geldim!" (Asya, 2016ç: 127-128)

Dervişin ilahi aşka kavuşmaya hazır hale gelmek için geçirdiği merhaleleri, bir gelinin hazırlıklarına benzeten Arif Nihat Asya, "seyr ü sülûk"u de bir "altın tarak" olarak imlemektedir. Şiirde özellikle "arınmak", "takınmak" ve "giyinmek" ifadeleri kullanılarak Allah aşkı yolunda önce günahlardan arınıp sonra kademe kademe nefsinden ve benliğinden vazgeçerek kendi benini mutlak benlik içinde eritme isteği ifade edilmektedir. Bütün bu aşamaların tek sebebi de şiirde yer bulur:

Olan, bir kıvılcımdan oldu

Ve yandım da geldim;

Senin böyle yalnızlığından

Utandım da geldim! (Asya, 2016ç: 128)

Yaratcının bütün kâinatı yaratmasına rağmen yalnız olduğuna değinen şiirsel ben, "vahdet-i vücûd"a ulaşma arzusunda olduğunu belirtmektedir. Bu isteğinin tek sebebinin "kıvılcım" olarak imlediği aşk olduğunu belirterek ilahi aşk ve kendisinin bu aşk uğruna mücadelesi üzerinde durmaktadır.

Allah'a ulaşma yolunda önemli olan aşk, tasavvuftaki farklı boyutlarıyla ve seviyeleriyle Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde yer alır. Süleyman Uludağ, tasavvufta aşkı ele alırken Lisânüddîn İbnü'l- Hatîb'in *Ravzatu't-Ta'rîf*'inden yararlanarak "meveddet, hevâ, mahabbet, şağaf, huyâm, valeh" gibi isimlendirmelerle aşkın şiddetine göre sınıflandırıldığını ifade etmektedir (Uludağ, 2012f: 49). İbn Arabî ise aşkı "hubb, vedd, ışk ve hevâ" olarak ele alır (İbn Arabî, 2016b : 81-90). Bu farklı sınıflandırmalara göre sâlikin bulunduğu makam ve mertebeye göre aşkın seviyesi de değişmekte ve her seviyede farklı hâli olmaktadır. Aşkın farklı seviyelerine göre değişen hâllerini, Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde görmek mümkündür. Arif Nihat'ın "Dost" isimli şiiri aşkın seviyelerini gösterir:

"Candım ben, sandım ben, candım ben; dost!

Candan hayrandım, hayrandım ben; dost!

Nûrundan nûş ettim, nûş ettim, nûş...

Yandım ben, yandım ben, yandım ben; dost !" (Asya, 2014b: 246)

Tasavvufta ilahi aşk söz konusu olduğunda sıklıkla kullanılan sembollerden biri olan "yanma" bağlamında şekillenen şiirde, Mevlevilikte sıklıkla kullanılan "can" ve "dost" sembolleri de dikkat çeker. Mevlevilikte "derviş", "mürit" anlamına gelen "can" (Uludağ, 2012f: 83) "Candım ben, sandım ben" ifadesiyle şiire taşınır; "sandım ben" denilerek şiirsel benin başlangıçtaki durumu ve şimdiki durumu arasına bir mesafe konularak kendisini "can" saymaktan gerçek anlamda "can" olmaya geçişindeki zihni değişimine yer verilir. Şiirin son iki mısraında "Nûrundan nuş ettim" denilerek aşkın "şağaf" yani *"kalbi parçalayan ve yakan ateşli sevgi"* (Uludağ, 2012f: 49) ya da İbn Arabî'nin "ışk"ını hatırlatarak Allah aşkı ile yanıp kendinden geçme boyutuna gelindiği hissetirilir. "Şarap" sembolü etrafında şekillenen "İçmek" isimli şiirde de şiirsel benin yaşadığı aşkın seviyesi dikkat çekmektedir:

"İçtim o sudan.. çevremi bomboş gördüm;

Yüz döndürüp "ayyaş" dediler, hoş gördüm.

Yıldızlara baktım, aya baktım; gökte

Yıldızları mahmûr, ayı sarhoş gördüm" (Asya, 2014a: 15)

Şiirde tasavvufi geleneğin yansıması olarak yaşadığı aşk hâlinden dolayı halk tarafından anlaşılmayan hatta ayıplanan şiirsel ben, kendisine bakanların "ayyaş" diyerek kınadıklarını belirtir. Bu manada ilahi aşkın kendisinde oluşturduğu ruh hali ve aşkının seviyesi dikkat çekmektedir. Bu kendinden geçme hâli, tasavvufta "hüyam" ya da "ışk" düzeyindeki aşkı hatırlatmaktadır. Ayrıca aşkın etkisiyle yıldızları, ayı her şeyi kendisi gibi aşkın verdiği coşkunluk hâlinde görmesi de bu bağlamda değerlendirilmeye uygundur. Onun, yine aşkın seviyelerini yansıtan şiirlerinden biri de "Yönler" isimini taşımaktadır:

"Yer, gök duman olmuş; göremem; yol neresi?

Sağ hangi taraftı, söyleyin; sol neresi?

Ey bilmece, ben de bilmem artık, bu tenin

Kalbim neresiydi; el, ayak, kol neresi?" (Asya, 2016ç: 16)

Şiirde, şiirsel benin yer ve yol bilememesi hatta kendisini bile kaybedecek duruma gelmesi yine "valeh" açısından değerlendirilmeye müsaittir. Çünkü bu seviyede bir aşka ulaşan kişi, kendisinin yani sevenin sevilen içinde yok olduğunu sezmekte ve kendi

varlığını yok etmektedir (Uludağ, 2012f: 49). Şiirsel ben, kendini ve bütün izafi âlem algısını kaybetmektedir. Bu kendi benini kaybetme hali tasavvufun en önemli kavramlarından "vahdet-i şuhud" bağlamında da değerlendirilmeye uygundur. Bu hâlde sâlik her şeyi Allah olarak görmekte ve hatta ondan başkasını görmemektedir. Bu hâl "sekr", "galebe" ve "gaybet" gibi isimlerle "vecd" halinde kendini göstermektedir (Uludağ, 2012f: 371). Sâlik, "vahdet-i vücud"da hakiki varlığı idrak ederek mutlak vahdeti kavradığı için kendisinin ya da vahdetin ne olduğunun tam olarak idrakindeyken, "vahdet-i şuhud"da cezbe hâli içinde hiçbir şeyi tam olarak görememektedir. Hatta Hallac'ın "Ene'l Hak" demesi de bu hâlin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Uludağ, 2012f: 371). Arif Nihat Asya'nın şiirinde de şiirsel ben, "yer, gök, sağ, sol" gibi izafi âlem için önemli olan kavramları yitirdiğini belirtir. Ayrıca vecd hâlinin etkisiyle tasavvufun insandaki mekânı olan kalbinin yerini bile bulamadığını ifade ederek içinde olduğu hâlin ipuçlarını şiirde vermektedir.

Tasavvufu her açıdan ele alan Arif Nihat Asya'nın, özellikle "seyr ü sülûk" yani tasavvufi yoldaki zorluk ve tecrübeyi şiirlerine taşıması onun tasavvufi şiirlerinin en önemli yönlerinden birini oluşturmaktadır. Bu bağlamdaki şiirleri, onun Mevlevilik yolunda ilerlemiş bir isim olması bakımından da oldukça önemlidir. Bu şiirlerden biri olan "Kadeh III"te tasavvufi yolun değeri üzerinde durulmaktadır:

"Lütfetmiş edenler, bu serencâmı bize..

Günler, geceler Tanrı'nın ikrâmı bize..

Havvâ soğutur, Aslı sunar Leylâ'nın

Doldurduğu, bin ömre bedel câmı bize." (Asya, 2014a: 21)

Bu mısralarla tasavvufi yolun sonundaki vahdetin insanlara "lütfedilmiş" olması üzerinde durulan şiirde, tasavvufta sâlikin kemâle ermesi için gereken bütün merhaleler "serencâm" ile ilahi aşk ve onun sunulduğu kadeh ise "câm" ile sembolize edilmektedir. Böylelikle gelenekte kullanılan sembollerden yararlanan Arif Nihat Asya'nın, tasavvufi yolu bir kurtuluş serencamı ve Allah'ın kulları için bir ikramı olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Allah'ın bir ikramı olarak gördüğü "seyr ü sülûk"le ilgili görüşlerini yansıtan şiirlerinde, tasavvufi yolda hedefine ulaşacak olmanın ümidi hissedilir:

"Er Geç kavuşur senin yolun bir çiçeğe...

Onlar da varır uzak, yakın bir peteğe...

Lâkin, gidiyor bizimki –yer gök demeyip-

Taddan, kokudan ve renklerden öteye!" (Asya, 2016ç: 248)

Şiirin ilk iki dizesindeki "Er geç kavuşur yolun bir çiçeğe" ve "Onlar da varır" gibi ifadelerden hareketle şiirde insan hayatının bir yolculuk olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Şiirsel ben, herkesin serüvenini kabul etmekle birlikte, kendi yolunun farklılığını ve bu yolun Hakk'a ulaşmayı amaç edinen "seyr ü sülûk" olduğunu, yolunun "Taddan, kokudan ve renklerden öteye" gittiğini belirten son mısra ile açıklamaktadır. Bu manada insanların küçük ve büyük hedeflerinden farklı olarak kendi yolunun her türlü dünyevi hâlden uzak olduğunu belirtir ve şiirde "er geç" vurgusuyla bir gün vahdete kavuşalacağına dair inanç dikkat çeker. Yukardaki şiirinde hevesli, uğraşan ve herkesin hedefine ulaşabileceği düşüncesini taşıyan Arif Nihat Asya, zaman zaman da hedeflediği menzile kavuşamayacak olmanın korkusunu duymaktadır. Bu şiirlerinde, kötümser bir havayla Allah'a kavuşma çabalarının boşa çıkacağından duyduğu endişeyi dile getirir. Bu şiirlerinden biri "Dönüş"tür:

"Lebler kuru, peymâne susuz, desti tehî

Peymânede tınnet... o da sesti tehî

Sen söyle: ricâdan mı duâdan mı dönüş

Ey dest-i tehî, dest-i tehî, dest-i tehî?" (Asya, 2014a:21)

Şiirde "dudak" ya da tasavvuf bağlamında "kelâm" (Uludağ, 2012f: 228) anlamına gelen "leb" kuru; kadeh anlamındaki "peymâne" susuz ve en önemlisi şiirde tekrar tekrar söylenen "dest-i tehî" boştur. Bu üç sembolün birleştiği nokta, hepsinin "kuru" ve "boş" olmasıdır. Böylelikle şiirsel benin tatmin edemediği bir ihtiyaç duygusunun ifade edildiği şiirde, ihtiyaç duyulanın ilahi aşkın verdiği doygunluk hâli olduğu dikkat çekmektedir. Fakat bu hedefe ulaşılamaması şiirde özellikle tekrarlanan "dest-i tehî" ile imlenir. Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde, vahdete kavuşma yolunda takınılan hem iyimser hem de kötümser tavır, İslam geleneğinde İsra Suresi elli yedinci ayette yer alan *"Allah'ın rahmetini umarlar, azabından korkarlar"* ifadesine dayandırılarak sıklıkla dile getirilen, Müslümanların "havf" ve "reca" arasında olması gerektiği inancının bir yansıması olmaktadır. Bu eğilim içinde şiirsel ben, bir yandan ümitle Allah'a kavuşacağına dair inancını şiirlerinde yansıtırken bir yandan da ona ulaşmak için asla yeterli olamayacağının endişesini ifade eder.

Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde, dâhil olduğu Mevlevî tarikatı içinde tasavvufi tecrübeyi bizzat yaşamış olması sebebiyle hem kendisine Hakk'a ulaşma yolunu gösteren tarikatına hem de manevi pîri olarak gördüğü Mevlânâ'ya büyük bir bağlılık görülmektedir. Bu irtibat, nesiller arası canlı bağ ile devam eden bir "silsile" içinde kopmayan bir ilişkiyi yansıtması sebebiyle özel bir öneme sahiptir. Bu bakımdan ele alındığında Mevlânâ ile ilgili şiirlerin, hem tasavvufi yönü hem de gelenek ve toplumsal hafızayla ilgili yoğunluğu dikkat çekmektedir. Arif Nihat Asya, şiirlerinde Mevlânâ algısını çok boyutlu bir şekilde kurarak onun kişiliği, sanatı ve ailesi hakkında bilgilere ve görüşlere yer vermektedir.

Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde Mevlânâ'nın aile hayatı, Mevlânâ'nın ailesindeki kadınlarla yansıtılmaktadır. Bu şiirlerinden biri olan "Aile"de Arif Nihat Asya, Mevlânâ'nın ilk eşi "Gevher", ikinci eşi "Kerrâ" ve annesi "Mü'mine"den yararlanır:

"Gel her yine sen gevheri Mevlânâ'sın

Kerrâ yine sen şehper-i Mevlânâsın

Öpsün ki dudaklarınla alınlar elini

Ey Mü'mine, sen, mâder-i Mevlânâ'sın" (Asya, 2014b, 324)

Şiirde ilk eşi Gevher, cevher anlamından hareketle "gevher", Kerrâ "şehper" ve Mümine ise "mâder-i Mevlânâ" olarak değer kazanmaktadır. Şiirde kurulan bu ilişkileri, Mevlânâ'nın ailesini ele alan diğer bir şiir olan "Sesler"le birlikte ele almak gerekmektedir. Şiirde Mevlânâ'nın ailesindeki kadınlar şiirsel birer özne olur ve Mevlânâ ile olan ilişkilerinden duydukları gururu ifade ederler:

"Gevher dedi: 'ben gevher-i Mevlânâ'yım!'

Kerrâ dedi: 'ben şehper-i Mevlânâ'yım!'

Aşk ülkesinin seslenerek şarkından,

Bir ses dedi: 'ben mâder-i Mevlânâ'yım!'" (Asya, 2014b, 324)

Bu şiirde de "Aile" şiirindeki simgelere yer verilerek Gevher Hatun, "gevher", Kerrâ "şehper" ve annesi Mümine Hatun ise "mâder-i Mevlânâ" olmasıyla değer kazanırlar. Hasan Aktaş bu şiirle ilgili değerlendirmesinde, Mevlânâ'nın ailesindeki kadınların Mevlevilik kültürü içerisinde bir anne konumunda olduklarını belirtir. Ayrıca Gevher Hatun'un "ben gevheri Mevlânâyım" ifadesiyle şiire tasavvuftaki "gevher" sembolünün

eklendiğini; Kerrâ Hatun'un da "ben şehperim" ifadesiyle "şehper"in kuşun en uzun tüyü anlamına gelmesinden yararlanılarak Mevlânâ'nın seyr ü sülûk yolunda Kerrâ Hatun'la birlikte ilerlemesini hatırlattığını ifade etmektedir (Aktaş, 2008b: 53). Bu açıdan iki şiirde de aynı hatırlatmalara yer verildiği görülmektedir. Mevlânâ'nın annesi onu doğuran kişi olması bakımından önemliyken ilk eşi Gevher Hatun, Mevlânâ'yı gereken manalar ve ilahî sıfatlara yönelten kişi, Kerrâ Hatun ise Mevlânâ'nın tasavvufi yoldaki eşlikçisi olarak yer alırlar.

Arif Nihat Asya şiirlerinde görülen Mevlânâ algısının en önemli yönleri Mevlânâ'nın yüceliği ve kendisi için Mevlânâ'nın konumudur. Bu açıdan öncelikle Mevlanâ'nın çektiği çilenin boyutları ve çilelerin sonunda Hakk'a ulaşması sanki bütün tasavvuf ehline bir örnek olması için şiirleştirilir:

"Yıllar yılı gurbetlere sabretti de gitti;

Her hâli için Tanrı'ya şükretti de gitti.

Yaz kış sabah akşam gece gündüz demeden o

Esmâ-ı ilâhiyyeyi zikretti de gitti…

Yaz kış sabah akşam otururken ve dönerken

Esrâr-ı ilâhiyyeyi zikretti de gitti…

Kalkınca kudumlerle ve neylerle semâ'a

Her akşamı bir Leyle-i Kadr etti de gitti.

'Arif kişiler gönlü yerimdir!' diyerekten

Sevdasını âriflere nezretti de gitti" (Asya, 2018d, 13)

Beş beyitten oluşan şiirin ilk beytinde "yıllar yılı gurbete sabretti de gitti" ifadesiyle hem Mevlânâ'nın ilahi aşka duyduğu hasret hem de Mevlânâ ve Şems arasındaki irtibat

hatırlatılır. İkinci beyitte "esmâ-ı ilahiyye" ile tasavvuftaki esmâ zikirleri ve üçüncü beyitte "esrâr-ı ilâhiye" denilerek de *"Sâlikin Hak'ta ve Hakk'a erdiği noktada 'Benim Allah'la öyle bir vaktim var ki, o vakkitteyken ne resûl ne de bir melekle ilgilenebilirim.' sözünün hükmüyle incelmesi"* (Uludağ, 2012f:127) kast edilmektedir. Bu terimlerle Mevlânâ'nın, Allah'ın adını gece gündüz zikrederek Allah'a ulaşma çabasının yanında, oturarak ve dönerek semâ ettiği üzerinde durulmaktadır. Dördüncü beyitte de *Kur'an-ı Kerim*'in Hz. Muhammed'e gönderilmeye başlandığı gece olması bakımından, özel bir öneme sahip olan Kadir Gecesi'nin kıymetinden yararlanılarak Mevlânâ'nın her geceyi sanki "Leyl-i Kadir"miş gibi ihya ettiği belirtilmektedir. Bu ihya sırasında, Mevlevî âyinlerinde kullanılan "ney" ve "kudüm"lerin anılması da tarikate özel ritüellerin hatırlatılması açısından önemlidir. Son olarak da "ârif kişiler gönlü yerimdir!" ifadesinden Mevlânâ'nın kendi ilahi aşkını müritlerine bir anlamda emanet ederek gittiği ifade edilmektedir. Bu açıdan Mevlânâ'ya olan büyük sevgisi yanında, Mevlânâ'nın Hakk'la bir olmak için yaptığı ibadetler ve ritüeller yansıtılmaktadır. "Hünkar" şiirinde de Mevlânâ'nın kendisi için öneminden bahseden Arif Nihat Asya, Mevlânâ'nın etki alanını da şiirine taşımaktadır:

"Ellerde kadeh kadeh rübaîleri var;

Neyzenleri, sâkîleri, dâîleri var.

Beş yüz senelik mesâfeden kullarına

Ferman getiren kanadlı sâîleri var." (Asya, 2014a:11)

Şiirinde pîrine "hünkâr" olarak hitap eden Arif Nihat Asya'nın bu ifadesi, şiirlerindeki Mevlânâ algısının tamamını temsil etmektedir. Asya, Mevlânâ ile ilgili şiirlerinin hepsinde Mevlânâ'yı ulaşılması güç, bir "hünkâr" ve "rehber" olarak ele almaktadır. Bu bağlamda Mevlânâ'nın ölümünden yüzlerce yıl sonra onu devam ettiren ehl-i tasavvuf da "hünkâr"ın "kulları" olarak görülür ve bu kişiler Mevlânâ'yı bugüne aktaran hafıza taşıyıcıları olarak konumlandırır. "Hünkâr"da pîrinin yazdığı eserleri "ferman" olarak değerlendiren Arif Nihat Asya, pîrinin sadece tasavvuf açısından değil, şairliği bakımından da kendisine bir rehber olduğunu düşünür.

"Ney,ney...!" diye, Mesnevî'de neyden dile gel;

Gülden güle git gazelde, gülden güle gel!...

Ey Pîr, rübâîde de bir başbuğ olup,

Ardında bin altı yüz rübâî ile gel!" (Asya, 2014b:9)

"*Dinle ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları anlatıyor(...)"* (Mevlânâ, 2007: 35) diye başlayan *Mesnevi*'nin ilk dizelerine gönderme yapan Arif Nihat Asya, pîrine "rübâîde de bir başbuğ" diyerek onun yüzyılları aşan şiirlerinin tesirini belirtir. Bu bağlamda kendisi de bir rubaî şairi olan Arif Nihat Asya, Mevlânâ'nın şairliği ile de kendisi için önder olduğunu ifade eder. Arif Nihat'ın oluşturduğu bu "hünkâr" ve "başbuğ" algısıyla Mevlânâ'nın hünkârlığının sadece bu âlemde değil, manevi âlemde de geçerli olduğu görülür. Asya'ya göre Mevlânâ, üstün güçleri olan "insan-ı kâmil" mertebesinin en önemli temsilcisidir. "Mevlânâ" isimli şiirinde de Mevlânâ'ya *"Türben, pırıl pırıl, nûr;/ Kubben, bütün sitâre! /Bir katre nûrun, ey Pîr,/ Bin mübtelâya çâre/ Üstünde kehkeşanlar,/ Yol yol ve hâre hâre!*" (Asya, 2016ç: 304) denilmektedir. Şiirde onun türbesinin önemini belirtmek için "kubben, bütün sitâre" ifadeleri kullanılarak Mevlânâ'nın kabriyle yıldızlar arasında ilişki kurulmaktadır. "Üstünde kehkeşanlar"la Mevlânâ'nın kabri ile kurulan göksel ilişkinin pekiştirilerek Mevlânâ'nın yüceliği üzerinde durulur. Ayrıca şiirde kurulan bu yücelik ve göksel ilişki yanında Mevlânâ'nın dertlerin devası olarak görüldüğü ve Mevlânâ'nın bu yönüyle manevi "kerâmet" sahibi olduğu ifade edilir. Tasavvufta "keramet" sahibi, "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşan mürşitler, zaman ya da mekânla ilgili izafî sınırları aşmak da dâhil pek çok mucizeye sahip olmakta ve normal insanlar için yapılması mümkün olmayan, fiziksel dünyanın kurallarını aşmak onlar için normal görülmektedir. Şiirde de pîrin "nûr"unun "Bin mübtelâya çare" olduğu söylenerek pîr şifa kaynağı olarak görülmektedir. Bu sayede Mevlânâ'ya duyulan sevginin seviyesi de sergilenmektedir. Arif Nihat Asya'nın, Mevlanâ'ya karşı beslediği bu derin sevgi ve saygıda tek başına olmadığı, Doğu'dan Batı'ya bütün dünyada, her yerde onun takipçilerinin olduğuna değinilir:

"Her kıt'ada rakkaasesi var, mutribi var;

Her fırkadan, ardınca gelen mevkibi var..

İndinde yalancıdır, bu aşk ülkesinin.

Kim derse eğer, 'maşrıkı var, mağribi var'" (Asya,2014a:10)

Her kıtada "rakkase" yani semâzenlerin ve âyinde çalınan "kudüm", "ney" gibi çalgıların icra edildiği yerler olan "mutrib"lerin bulunduğu ifade edilen şiirde, Mevlânâ'nın oluşturduğu Mevleviliği de "aşk ülkesi" olarak imleyen Arif Nihat Asya, ona duyulan aşkın, doğusunun batısının olmadığını ifade etmektedir.

Mevlânâ'nın erdiği bu yüce mertebede, ölüm bile kutsal sayılmaktadır. Bu kutsallık *Kubbe-i Hadrâ*, D bölümü "III" numaralı şiirinde "ölüm" ve "kundaklamak" arasında ilişki kurularak verilmektedir:

"Yatırırken bu sedef kakmalı şimşir beşiğe

Neyle kundakladılar Hazret-i Mevlânâ'yı?

Perdelerden taşırıp neyleri çığlık çığlık

Neyle kundakladılar Hazret-i Mevlânâ'yı

Kıyılardan, ovalardan dererek inciyle

Çiyle kundakladılar Hazret-i Mevlânâ'yı.

Gece mehtâbı elekten geçirip kirpikler

Ayla kundakladılar Hazret-i Mevlânâ'yı

(...)

Ve açıp ağzını Nisan Tası'nın Besmele'ler

Suyla kundakladılar Hazret-i Mevlânâ'yı" (Asya, 2016ç: 227)

Beyitler hâlinde yazılan şiirde, her beytin "Kundakladılar Hazret-i Mevlânâ"yı ifadesi etrafında bir bütünlük oluşturulduğu görülmektedir. "Kundaklama" eylemi, şiirde "ölüm"ün sembolü olarak kullanılır ve ölümü "şeb-i arus" olarak gören algının yansıması olur. Özellikle ilk beyitte, ölüm ve doğum arasındaki ilişkiye "Sedef kakmalı şimşir beşik" imiyle dikkat çekildiği görülür. Böylelikle ölüm, aslında yeni bir doğum olarak algılanmaktadır. Şiirdeki her beytin ikinci mısraında yer alan eşyalar ve varlıklarla kundaklama arasında da irtibata yer verilir. Böylelikle "çiy, ay, su" gibi tabiatın ve izafî âlemin temsilcisi olan nesneler, varlıklar bir şekilde ölümden sonraki hayata geçiş için eşlik ederler. Bu tabiat unsurlarının, temizlik ve saflığın sembolü olan "su" ve nurun temsilcisi olarak şiirde yer alan "ay" ile ifade edilmesi Mevlânâ'nın özeliklerini de yansıtarak onun görüşlerindeki saflığı ve taşıdığı ilahi nuru hissettiren unsurlar

olmaktadırlar. Bu tabiat unsurlarıyla birlikte Mevlânâ ve ney arasında da ilişki kurularak Mevlânâ'nın "ney"le kundaklandığı da ifade edilmektedir. Tasavvufi açıdan kozmik ayrılığın acısını, çıkardığı sesle en iyi yansıtan sembollerden biri olan neyin, Mevlânâ ve Mevlevilikle olan bağı neticesinde, şiirde Mevlânâ'nın öldükten sonra bile neyle olan ilişkisine devam ettiği ifade edilmektedir.

Arif Nihat Asya, büyük bir hayranlık beslediği pîrini şiirlerinde övmekle kalmamış; Mevlânâ ile ilgili "fenâ-fiş'şeyh" ve "fenâ fî'l-pîr" yani sâlikin pirinde fâni olma durumunu şiirine taşımıştır. Müridin, bağlı olduğu tarikatın ilk efendisi, Resulullah'ın yolundan giderek kendini ona benzetmeye çalışan kâmil bir mümin tipi olarak gördüğü şeyh, sâlik için "insan-ı kâmil"in de örneği olduğu için sâlikin hem suretten ve siretten şeyhine benzemeye çalışması (Cebecioğlu, 2014: 162) olarak izah edilebilecek bu terim, Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde de tesirlerini göstermektedir:

"Bir sofradayım: azım, çoğum; Mevlânâ

Dursam, yürüsem batım, doğum Mevlânâ.

Yârin sesi, yârin sözü, yârin yüzüsün..

Sen yoksan, eğer ben de yoğum. Mevlânâ!" (Asya, 2014a: 68)

Arif Nihat Asya, tasavvuf yolunu "sofra" olarak yorumlamaktadır ve bu sofradan alacağı bütün nimetlerin Mevlânâ'ya ait olduğunu belirtir. Hangi yöne dönerse dönsün her yönde Mevlânâ'yı gördüğünü de ifade ederek "fenâ fi'llah" yerine "fenâ- fiş'şeyh"te olduğunu hissettirir. Daha önce ele alınan şiirlerinde de Mevlânâ'nın şairliğini övdüğüne değinilen Arif Nihat Asya, *Kubbe-i Hadra*'da yer alan "F/XXVIII" numaralı şiirinde de Mevlânâ'nın sanatını ele alır. Ayrıca şiirde, kendi benliğini pîrinin benliğinde eritmenin tezahürü görülür:

"Ne şiir söyledimse hepsi onun;

Eserim vâridât-ı Mevlânâ

Ve hayâtım hayât-ı Mevlânâ." (Asya, 2016ç: 293)

Söylediği bütün şiirleri "*Ne şiir söyledimse hepsi onun*" ve eserlerinin hepsini de "vâridât-ı Mevlânâ" diyerek yorumlayan Arif Nihat'la özdeşleşen şiirsel ben, son dizede daha da ileri giderek kendi hayatını Mevlânâ'nın hayatının bir devamı olarak görür. *Kubbe-i*

Hadra'da yer alan bir başka şiir G bölümündeki "I"de, pîre ulaşma arzusu da "fenâ-fiş'şeyh" bağlamında değerlendirilebilir:

"Kanadlan ey yürek, artık durulmaz...

Bütün hilkat yol olmuş... yol sorulmaz;

Açıl ey gök, uçan kuşlar yorulmaz

Uçarken Pir'e doğru!" (Asya, 2016ç: 294)

Şiirsel ben, hayatta olmayan pîrine kavuşmak için kanatlanarak göğe uçmak ister. Bu anlamda tasavvufta dervişin tek hedefi olan "fenâ fi'llah"a kavuşma isteği yerine, şiirsel bende pîrine kavuşma isteği dikkat çekmektedir. "Ma'nâ" isimli şiirinde de kendi varlığından sıyrılarak şeyhte fanî olma belirgin bir şekilde görülmektedir:

"Yer yok kayda, şarta, istisnâya...

Gönlüyle gelen. Hazret-i Mevlânâ'ya

Geçtiğini duyar –yavaş yavaş- varlığının.

Bir tatlı akışla maddeden manâya." (Asya, 2014b: 146)

Mevlânâ'ya gönlüyle gelenin kendi yansıma varlığından sıyrılacağı ifade edilen şiirde "gönül" ifadesiyle tasavvufta sıklıkla kullanılan gönül- akıl kıyaslamasına da değinilir ve ancak "gönlüyle gelen"in Mevlânâ'nın benliğinde huzur bulabileceği üzerinde durulur. Bu açıdan aklı ve aklın getirdiği kural, şart gibi her türlü engelin ortadan kalkmasının önemi üzerinde durularak ancak bu şekilde müridin, Mevlânâ'nın benliği içinde kendi benliğini eritmesinin mümkün olduğu ifade edilir. "Yer" şiirinde de "yer", mekândan ziyade Mevlânâ ve Mevleviliği işaret edecek şekilde kullanılmaktadır:

"Mısra'ları bahçem, sarayım, Mevlânâ;

Kubbenden bir dilim, payım, Mevlânâ!

Duydum: tanıdıklar soruyormuş yerimi

Sen neredeysen ben oradayım, Mevlânâ" (Asya, 2014b: 139)

Mevlânâ'ya seslenilen şiirde, büyük bir tarikatın sadece bir ferdi olduğunu "Kubbenden bir dilim, payım, Mevlânâ!" diyerek hissetiren şiirsel ben, kendi benliğinin Mevlânâ ve onun açtığı yol olan Mevlevilikte yok olduğunu hissettirir. *Kubbe-i Hadra*'da D bölümü

"XI" başlığı altında Mevlânâ'ya karşı tutumun görüldüğü şiirde, yine Mevlânâ'ya seslenilir:

"Atma pîr'im, koparıp hâke bizi..

Ki türâbında açan lâleleriz!

Bizi sen hâleledin nûrunla;

Şimdi, ey gül biz hâleleriz." (Asya, 2016: 239)

Şiirsel ben, ilk beyitte "pir'im" diyerek seslendiği Mevlânâ'ya "Türâbında açan lâleleriz" demekte ve ilahi aşkı bulma yolunda rehberinin Mevlânâ olduğunu belirtmektedir. Buna ek olarak Mevlânâ'ya, kendisi ve kendisi gibi sâliklerinden vazgeçmemesi için yalvarmaktadır. İkinci beyitte ise ayın güneşten aldığı ışıkları yansıtmasından hareketle, Mevlânâ ilahi nuru yansıtan bir "ay" yerine konulmakta, müritleri de bu ayın etrafındaki yansımaları yani "hâle"leri olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca şiir boyunca tekil şahsından çıkarak "biz"e dönüşen şiirsel ben, böylelikle bir grubun, toplumun parçası olduğunu belirtmekte ve tasavvufi yol için bir hedef olan "benlik" duygusundan kopuşu hissetirmektedir. Asya, rubaileri içinde yer alan "Mevlânâ" şiirinde de Mevlânâ'nın dervişleri üzerindeki tesirini aksettirir:

"Gönlüyle duyan hazret-i Mevlânâ'yı

Gönlünde bulur Hazret-i Mevlânâ'yı

Erler gelecek, ki sîretinden sonra,

Aksettirecek sûreti, Mevlânâ'yı" (Asya, 2014b: 331)

Şiirde Mevleviliğe yönelenler için adeta bir bilgilendirme verilmektedir. Buna göre ancak gönlüyle yaklaşanların Mevlânâ'dan feyz alabileceği ifade edilmektedir. Bu yola giren "er"lerin bu koşulla Mevlânâ'yı aksettirebilecekleri ifade edilerek yine benliğini pîrinde yok etmek bir hedef olarak gösterilmektedir. Şiire yansıyan bu bakış açısı, tasavvuf bağlamında yüzyıllardır devam eden bir toplumsal hafıza oluşmasını da sağlamaktadır. Nesiller arasında hiç kopmadan pîrden müride aktarılarak devam eden bu irtibat, kopmayan bir silsilenin doğmasını sağlamaktadır. Böylelikle pîr-i tarikten yüzyıllar sonrasında bile tarikatın ilk hâlinin korunduğu, nesiller içinde bütün müritlerin, ilk pîrin özelliklerini büyük oranda taşıdığı ifade edilmektedir.

Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde, Mevlânâ ile ilişkilendirilen mekânların da önemsendiği dikkat çeker. Toplumsal hafızada yer alan Mevlânâ ve Mevlevî kültürünün şehir, ilçe ve farklı mekânlarla ilişkilendirilerek ele alınışı şiirlerde hafızayı canlı tutmak için verilen çabayı yansıtmaktadır. Bu yerlerden biri olan Belh şehri, sadece Mevlânâ'nın ailevi köklerinin geldiği yer olması açısından değil, Gaznelilerin ve Selçukluların idaresinde, önemli ilim merkezlerinden birisi haline gelmesi açısında da (Erkin, 2005: 4) ele alınır. "Belh" isimli şiirinde, Mevlânâ'nın Konya'dan önce yaşadığı ve aile köklerinin de yer aldığı Belh'in önemi vurgulanmaktadır:

"Kalbinde fütüvvet el alıp fazlından

Sûr üfleyecek hâke Hudâ faslından;

Dil raksındaa kaldırmak için dünyâyı

Bir er kopacak Belh'te Türk aslından" (Asya, 2014a: 262)

Şiirde Belh, sadece Mevlânâ açısından değil, Anadolu'ya tasavvuf kültürünü aktaran yer olması açısından da önemsenir. Ayrıca Mevlânâ'nın "Türk aslından" olduğu da özellikle vurgulanır. "Belh'ten Konya'ya" isimli şiir, Mevlânâ dolayısıyla Belh'le Konya arasında kurulan ilişkiyi yansıtmaktadır:

"Yıldızlara, vâdilere baktım, geldim!

Yoldan yürüdüm: sulardan aktım, geldim!

Ben Belh'te bir kutlu beşik, bir ninni;

Lârende'de bir anne bıraktım geldim!" (Asya, 2014b: 239)

Mevlânâ'nın henüz bir bebekken gerçekleşen göçünü "ben" diliyle ele alan şair, onun bugünkü Karaman'da, eski adıyla Lârende'de, annesi Mümine Hatun'un kabrinin olduğu Aktekke Cami'ne göndermede bulunmaktadır. "Belh" adını taşıyan diğer bir şiiri de bir kültür merkezi olan Belh'in, Mevlânâ üzerindeki tesirini göstermesi açısından ele alınmalıdır:

"Takdîs edin, ey gelip geçenler, Belh'i

Birgün, oradan doldu kadehler kadehi.

Ellerde gezen kutlu kitâbın, yedi yüz

Yıldır yazarız, bitmedi hâlâ şerhi." (Asya, 2014a: 17)

Şiirde, Mevlânâ "kadehler kadehi" olarak imlenmektedir ve toplumsal hafızada Mevlânâ gibi önemli kişilerin, Anadolu'ya geldiği şehir olmasından hareketle Belh'in, insanlar tarafından kutsal görülmesi gereken bir yer olduğu belirtilmektedir. Bu açıdan mekânın hafıza için öneminin şiire yansıdığı görülmektedir.

Aile köklerinin Belh'ten geliyor olmasına rağmen Mevlânâ ve Mevleviliğin gelişip kemâle erdiği yer ve bugün de Mevlânâ denildiğinde akla gelen şehir olan "Konya", özel ve kutsal bir yer olarak Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde yer almaktadır. Bu şiirlerinden biri "D/ XIV" başlıklı şiirdir:

"Konya şâhiddir hâlâ toprağın

Seslenir "Leylâ" diye.

(...)

Böyle bir yer seçti Pîr

Sermedî me'vâ diye" (Asya, 2016ç: 242)

Farklı beyitlerle Mevlânâ ve Konya ilişkisine yer veren Arif Nihat Asya, toplumsal hafızadan yararlanarak mekân ve toplumsal hafıza arasında bir ilişki kurmaktadır. Toplumun hafızasında yer alan Mevlânâ'ya atfedilen kutsiyet, Konya'ya da yansıtılmaktadır. Bu bağlamda Konya, Mevlânâ'nın ilahi aşkının da sembolü olmaktadır. Arif Nihat Asya, şiirde bu maksatla "Leyla"ya yer vermekte ve Konya'yı kişileştirmektedir. Diğer beyitte de "pîr"in, Konya'yı "Me'va" cennetine benzetip özellikle burayı seçtiği düşüncesine yer verilerek Konya'nın yeryüzünün bir parçası olmaktan çok cennetle ilişkilendirilmesi dikkat çekmektedir. *Kubbe-i Hadrâ,* "F/XXVI"de de Konya ve Mevlânâ irtibatı "*Konya Mevlânâ demek*" (Asya, 2016ç: 290) mısraları ile verilir. Ayrıca şiirde, Anadolu'nun Türkleşmesi ile Mevlânâ'nın Konya'ya gelişi ilişkilendirilir:

"Türk alırken Asya'yı

Mevlevîler Konya'yı

Etmiş istîlâ, demek...

Konya Mevlânâ demek!" (Asya, 2016ç: 290)

Arif Nihat Asya, "Rüzgâr II" isimli şiirinde de Konya'dan esen rüzgârları, Mevlânâ'yı ve onun eserlerini hatırlatan bir aracı olarak konumlandırır:

"Es Konya'dan, ey yel, bana târîhi getir!

Mehmed Dede'nin çektiği tesbîhi getir!

Himmet dileyip Ârif'e Mevlânâ'dan

'Dîvân-ı Kebîr'i, 'Fîhi Mâ Fîh'i getir!" (Asya, 2014b:144)

Yukardaki mısralarla Konya'dan esen yellerin, Mevlânâ'nın eserleri *Dîvân-ı Kebîr*, *Fihi Mâ Fîh*'i ve Mevlânâ'nın açtığı yolda ilerleyen Mevlevî dedesi Mehmed Dede dolayımıyla bütün Mevleviliği hatırlattığına değinilmektedir. Mevlânâ ve mekân ilişkisinde önemli şiirlerden biri olan "O" şiirinde de ilk okunuşta "o" farklı kişileri temsil edecek şekilde kullanılır:

"Yollarda nefesler, neye söylerler onu:

Neyden Meram'ın kuşları, ezberler onu..

Kuşlarsa döner kubbede âyîn âyîn..

Tetvîce gelir kubbeden efserler onu..." (Asya, 2014a: 68)

Şiirde, nefeslerin onu "ney"e söylülüyor olması ve Konya'nın bir ilçesi olan Meram'ın kuşlarıyla ilişki kurularak verilmesi şiirdeki "O"nun Mevlânâ olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca özellikle "Meram'ın kuşları"nın vurgulanması da Konya'nın bir ilçesi olan Meram'a mekânsal açıdan verilen önemi göstermektedir. Arif Nihat Asya'nın ele alınan daha pek çok şiirinde, mekânın hafıza ile özdeşleşmesi görülmektedir. Arif Nihat Asya şiirlerinde bellek mekânlarına verilen önem sadece Konya ve Belh gibi şehirler ya da Meram gibi ilçeler boyutunda kalmamaktadır. Konya'da yer alan bir mezarlık olan "Üçler Mezarlığı" da aynı isimli şiirde toplumsal hafızanın yansıtıcısı olarak ele alınmaktadır:

"Mahbûbe yatar boyunca, mahbûb yatar;

Baktım ki bu pervâsız, o mahcûb yatar...

Her türbede, her mezarda ey zâirler-

Bir başka edâ, ayrı bir üslûb yatar!" (Asya, 2014b: 145)

Günümüzde turistik bir ziyaret yeri olarak kabul edilse de Anadolu'ya Müslümanlığı yaymak için gelen Horasan erenlerinin mezarları olduğu düşünülen eski mezarları barındıran bu mekânda yatanların üstün kişilikli, erenler olduğu fikrine yer verilmektedir.

Bu bağlamda ele alınabilecek şiirlerinden biri de "Rüzgar III"tür:

"Rüzgâr, uçurup Âdem'i, Havvâ'ya götür!

Mecnûn'u kanadlarında Leylâ'ya götür!

Lâkin, ya getir Kubbe-i Hadrâ'yı bana

Yâhut beni al, Kubbe-i Hadrâ'ya götür!" (Asya, 2014b: 145)

Şiirin ilk iki mısraında şiirsel ben, hem Türk edebiyatı hem de gelenek içinde önemli olan çiftleri "Adem ile Havva", "Leyla ile Mecnun"u zikrederek birbirine kavuşturmak için rüzgârdan onları uçurmasını ve kanatlandırmasını ister. Buna karşın kendisinin birlikte olmak istediği, adının birlikte anılmasını istediği tek kişinin Mevlânâ olduğunu ifade eder. Bu istekle şiirsel ben, "Kubbe-i Hâdrâ"ya yönelir ve böylece Mevlânâ'nın kabrinin bulunduğu Kubbe-i Hadrâ'da kendisi için bir yer ister. "Öksüz" isimli şiirinde de aynı doğrultuda şiirsel ben, Mevlânâ'nın yanında kendisine yer istemektedir:

"Bir başka kucakta Leylâ'm benim!

'Yûsuf' diyerek gitti Zelîhâ'm benim!

Öksüz gibiyim... senin de koynunda bana

Yer yok mudur, ey Kubbe-i Hadrâ'm benim?" (Asya, 2014b: 238)

Tasavvuf edebiyatında "Leyla", "Yusuf" ve "Zeliha" gibi ünlü aşıkları sayan şiirsel ben, kendisinin de onlar gibi imkânsız bir aşkın yolcusu olduğunu hissettirerek Mevlânâ olmasa öksüz kalacağını belirtir ve Mevlânâ'nın kabri, Kubbe-i Hadra'da, kendisi için de bir yer ister. Arif Nihat Asya'nın, Mevlânâ'nın mekânı kabul edilen *Kubbe-i Hadrâ* isimli şiir kitabında ise Kubbe-i Hadra bir mekândan ziyade, Mevlânâ'nın kendisi ile özdeşleşir. Bu kitapta yer alan "F/ XVIII" şiirinde de Mevlânâ ile Konya ve Kubbe-i Hadrâ ilişkisi yoğun bir şekilde görülmektedir:

"Bahtiyardır, işte basmış bağrına

Konya Mevlânâ'sını...

Yâseminler, fesleğenler süslemiş

Kubbe-i Hadrâ'sını.

Bir yeşil yelkenle çımış fethe Pîr

Yılların ferdâsını.

Ey nesiller, paylaşın bitmek nedir,

Bilmiyen mîrasını;" (Asya, 2016ç: 282)

Konyalıların, Mevlânâ'ya olan sevgilerinin ifade edildiği şiirde, Mevlânâ ve Konya arasında kurulan irtibat "Konya Mevlânâ'sını" denilecek kadar ileri götürülerek sanki Mevlânâ Konya'ya aitmiş gibi bir algı oluşturulmaktadır. Kubbe-i Hadrâ'yı da hoş kokulu bitkilerin kaplaması ona verilen değeri ve onun oluşturduğu manevi güzelliği duyu organlarına yönelterek yansıtmaktadır. Ayrıca bu bitkilerin canlılıkları, Mevlânâ'nın ölümünün üzerinden yüzyıllar geçmiş olmasına rağmen Mevlânâ'nın hâlâ şehirdeki toplumsal belleğin bir parçası olmasına da işaret etmektedir. Şiirin genelindeki bu izlek, üçüncü beyitte kendini doğrudan ele verir. Kubbe-i Hadrâ'nın ismindeki "hadrâ", yani yeşilden yola çıkılarak pîrin "yeşil yelken"le yılların hasretini sildiği belirtilen şiirde, Kubbe-i Hadrâ "yeşil bir yelken" olarak imlenir. Ayrıca şiirde, "Ey nesiller, paylaşın bitmek nedir,/Bilmiyen mîrasını" diyerek de günümüze seslenen şiirsel ben, Mevlânâ'nın tarihin bir parçası olarak kalmasını istemediğini onun toplumun hafızasında canlı biri olarak yaşaması gerektiğini ifade eder. Bu anlamda da toplumsal hafıza bağlamındaki bir hatırlama edimine yer vererek canlı tutmaya çalışır.

Arif Nihat Asya, şiirlerinde yeşil kubbe anlamına gelen Kubbe-i Hadrâ'nın renginden yola çıkarak Kubbe-i Hadrâ'yı Mevlânâ'yı yansıtan bir sembole dönüştürür:

"Yer yer çiniler, Konya'da, Tûbâ yeşili..

Vâdîde Meram dalları Ankaa yeşili..

Dilber memesinden emziren, cümlesini

Tatlar tadı bir kubbe-i Hadrâ yeşili." (Asya, 2014a: 19)

Şiirde "tuba yeşili", "ankaa yeşili" ve "Kubbe-i Hadra yeşili" ifadeleriyle yeşil yinelenmektedir. Tasavvufta da renklere özel anlamlar verilerek sembolleştirilmesi geleneği mevcuttur. Bu gelenek içinde, renklerin anlamları tarikatlere göre değişiklik gösterse de "yeşil" rengin olumlu çağrışımlarla ele alındığı görülmektedir. *Kur'an*'da da özel bir yere sahip olan bu renk "bolluk", "bereket" ve "cennet" ile ilişkilendirilerek kullanılmaktadır. Hatta Hz. Muhammed'in yeşil cübbe giymesi ve Hızır'ın kelime anlamının yeşil olması gibi kullanımlarla bu renk, İslam'ın rengi olmaktadır. Tasavvuftaki özel anlamı da *Kur'an*'daki olumlu anlamına paralel bir şekilde ele alınmakta ve yeşil "kemâl" rengi olarak tanımlanmaktadır. (Özköse, 2014b: 28,29). Toplumsal hafızada da yeşilin kullanımı, din ve tasavvuftaki sembolleştirmenin etkisiyle olumlu anlamda ele alınmaktadır. Şiirde de yeşil rengin dinî, tasavvufi ve hatta toplumsal hafızadaki yerinden faydalanılarak cennet ve tasavvufi yolu hatırlatacak şekilde yer verilmenin ötesinde, bu renk yukarıdaki şiirinde de olduğu gibi "Kubbe-i Hadra" ile ilişkilendirilerek Mevlanâ'nın ve onun kabrinin sembollerinden biri olarak kullanılmaktadır. "Karaman" isimli rubaide de yine yeşil ve Kubbe-i Hadrâ ilişkisine yer verilir:

"Benzer rengiyle Kubbe-i Hadrâ'ya:

Derler "Karaman" bu yemyeşil dünyâya...

Her yolcu sükût.. her nefes sessizce,

Bir Fâtiha'dır Mâder-i Mevlânâ'ya." (Asya, 2014b:143)

Daha önce de değinildiği gibi Mevlânâ'nın annesinin mezarına ev sahipliği eden Karaman, rengi sebebiyle Kubbe-i Hadrâ'ya benzetilmektedir. Hatta bu bağlamda Karaman "yemyeşil dünya" imiyle verilir. Böylelikle yeşille ilişkilendirilen Mevlânâ'nın geldiği kaynak olarak annesinin kabri de "yemyeşil" olarak nitelenmektedir.

Arif Nihat Asya şiirlerinde "pîr-i tarik" konumundaki Mevlânâ'nın yanı sıra kendine has sembolleri bulunan Mevleviliği de toplumsal hafızada yer alan sembollerden yararlanılarak ele almaktadır. Bu bağlamda şiirlerindeki ele alınması gereken en yaygın sembol "ney"dir. İslam dâhilinde oluşan toplumsal hafızada ney; Hz. Muhammed'in Hz. Ali'ye söylediği ilahi bir sırrın ağırlığına dayanamayan Hz. Ali'nin, bu sırrı susuz bir kuyuya söylediği, bu kuyuda büyüyen kamışların da her rüzgâr estiğinde bu manevi sırrın ağırlığı ile ses çıkardıklarına dair menkıbevi anlatı ile yer almaktadır. Bu anlatı yanında tasavvuf kültüründe de önemli olan neyde yedi delik olmasından hareketle tasavvuftaki

"yedi esma" ile ilgisinin kurulması ve "insan-ı kâmil"in sembolü olması açısından da önemsenmektedir (Uygun, 2007: 69). Bütün tasavvufi gelenek içinde önemli bir yeri olmasına karşın, neyin en çok Mevlevilikle özdeşleştiği Mevlânâ'nın "*Dinle ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları anlatıyor(...)"* (Mevlânâ, 2007: 35) ifadesiyle başlayan Mesnevi'sinden hareketle görülmektedir. Günümüzde de ney, Mevleviliğin bir sembolü olarak toplumsal hafızada yaşamakta, neyin sesinin ilahi hakikati hatırlattığı inancı toplum içinde sürmektedir. Arif Nihat Asya da şiirlerinde neyin farklı anlamlarından yararlanmaktadır. Bu şiirlerinden "Ney 1"de ney "insan-ı kâmil" ile ilişkilendirilerek ele alınmaktadır:

"Bir parça kamış...Ki pes de söyler, tiz de;

Ba'zan acı bir hâtıra, ba'zan müjde...

Her isteğe, her duyguya yer var;-yalnız

Red, öfke, haset perdesi yoktur neyde." (Asya, 2014b: 142)

Şiirde *"varlığın esas mertebelerini tümüyle kendinde toplayan"* (Uludağ, 2012f: 188) "insan-ı kâmil" mertebesi ile ney arasında ilişki kurularak neyde "her isteğe, her duyguya yer var"dır ama "red, öfke, haset" gibi nefsten gelen kötü özelliklere yoktur denilmektedir. "Ney" isimli diğer bir şiirinde de ney ve mekân ilişkisi kurulur:

"Ceyhan'dan emip hayâtı, dolgunlaşarak

-piskülleri tuğ, gövdesi boğmak boğmak-

Yükselmiş bir kamış.. ki rü'yâ görüyor:

Rü'yâsı ve hülyası, yarın "şâh" olmak." (Asya, 2014b:309)

Böylelikle hem Hz. Ali ile Hz. Muhammed etrafında oluşan menkıbevi "kamış" ve "ney" anlatısından, hem de Mevlevilikte kamışın "nây-ı şerif" olarak adlandırılan neye dönüşerek ilahi sırrı dillendiren bir sembol olma isteğinden yararlanılarak kamışların rüzgârdan sallanması farklı bir sebebe bağlanmaktadır. Arif Nihat Asya'nın, *Ses ve Toprak* isimli kitabında yer alan "Ney" isimli iki şiirinde de ney birbirinden farklı yönleriyle ele alınmaktadır. Tek bir beyit olarak yazılan şiirde *"Yoktu ondan gayrı hiçbirşeyleri:/Hâlis altındandı, lâkin, neyleri."* (Asya, 2018d: 38) denilmektedir. Dervişlerin, dünya malına arkalarını dönmeleri sebebiyle maddi olan hiçbir şeylerinin olmadığı ama insan-ı kâmilin sembolü olan neye sahip olarak aslında gerçek anlamda

manevi zenginliğin anahtarına sahip oldukları belirtilir. Kitaptaki "Ney" isimli diğer bir şiirde ise neyin çıkardığı sesten yararlanılmaktadır:

"Sesi en tatlı çalgısın, ey ney;

Gece, gündüz; her üflenişte yeni...

Hayli yüksek de olsalar senden,

Tanırım bin bir sesin içinden seni!" (Asya, 2018d: 39)

Böylelikle neyin manevi sırların sesini yansıttığı görüşüne yer veren Arif Nihat Asya, ney sesini "en tatlı çalgı" olarak tanımlamaktadır. Rubaileri içinde yer alan "Ney II"de ise neyin seçilmiş olduğundan bahsedilemektedir:

"Zannetme, çocuk, istediğin her şey olur:

Bin bir arının teki- yalnız- bey olur.

Çoktur sayılardan da kamışlıkta kamış;

Lâkin, aradan birkaçı- ancak- ney olur!" (Asya, 2014b: 147)

Ney üzerinden "nasip" ve "kısmet" kavramları üzerinde durulan şiirde "arı"lar ve "ney" örnek gösterilir. Kulun bütün çalışmasına, çabasına rağmen Allah takdir etmedikçe ilahi sırra kavuşmasının mümkün olmadığı bilgisinden yararlanılır. Arif Nihat Asya'nın, *Ses ve Toprak*'ta yer alan bir diğer şiiri de "Kız Neyleri"dir. Bu şiirde neyin çeşitlerinden biri olan "kız neyi" adındaki çalgının sesinden bahsedilir:

"Yaklaşıp dinle, Ârif: el ayak çekilince,

Yeşil Kubbe'de düğün oluyor, geceleri

Üfleniyor- derinden derine- ya mansurlar,

Ya kız dudaklarıyle öpüşen kız neyleri!" (Asya, 2018d: 38)

Şiirde Mevlânâ'nın kabrinin bulunduğu Kubbe-i Hadra'da üflenen neyin etkileyici sesinin, şiirsel ben hâline gelen Arif Nihat Asya'ya hissetirdikleri üzerinde durulmaktadır. Bu ney sesleri, ölümü bir düğün gibi gören Mevlânâ'nın Allah'a kavuşmasını hatırlatmaktadır. Ayrıca "kız neyleri" isminden hareketle ney üfleyenlerin, kız

dudaklarıyla öpüştüğü söylenerek de manevi vuslat, beşerî vuslat üzerinden ele alınır.

Mevlevilikte kutsal kabul edilen "Nisan Tası" da Arif Nihat Asya'nın şiirinde yer bulur. M. Zeki Oral, hakkında incelemelerde bulunduğu Nisan Tası ile ilgili *"Nisan yağmuru millî gelenek halinde uğurlu sayıldığı gibi mevlevîler de pek mübarek tutarlardı. Dergâhta bu yağmurdan büyük kazanlara bol miktarda toplanır, üzerine dualar okunur, Çelebi evlerine, büyük memurlara dağıtılırdı. Halktan isteyenlere de verilirdi."* demektedir (Oral, 1954:1). Ayrıca Oral, Nisan Tası'na toplanan suyun, Hz. Mevlânâ'nın sarığının ucu batırıldığı için "destar suyu" olarak da adlandırıldığını belirtmektedir. (Oral, 1954:1). Arif Nihat, aynı isimli şiirinde Nisan Tası'nı ele alır:

"Sen "dol" demesen kalırdı boş can kadehi;

İmrendi gören elvan elvan kadehi...

Yanmışlar için seninki, ey Hünkâr'ım.

Nisan Tası'dır, benimki Nîsan kadehi. "(Asya, 2014a: 169)

Şiirde "yanmışlar için seninki" denilerek Nisan Tası'nın Mevlevilikteki "şifa" ile ilişkisinden yararlanılır ve Mevlevî geleneğinde kullanılan önemli bir ritüel ve nesne şiire taşınır.

Mevlevilikteki tören ve âyinler de Arif Nihat'ın şiirlerinde önemli bir yere sahiptir. Mevleviliğin sembolleşen âyinlerinden "semâ"yı, *"Dervişin semâ' ederken yaptığı iş, kâinatın ve meleklerin tesbihâtına insani planda katılmaktır. Bu katılış insana, kâinata maddi ve manevi olarak mensubiyet olgunluğu kazanır."* (Cebecioğlu, 2014: 427) diyerek tanımlayan Ethem Cebecioğlu'nun tanımındaki bakış açısına benzer bir yaklaşım "Sema" şiirinde görülmektedir:

"Dünyâda kanad yapıp sema'ında, kolu

Gösterdin Allah'a giden nûrlu yolu;

Ey Pîr'im ey âlimlere sultan babanın

Âriflere, âşıklara sultân oğlu!" (Asya, 2014b: 145)

Semâ yapılırken dervişlerin bir elinin gökyüzünü, bir elinin ise yeryüzünü gösteriyor olmasından yararlanılan şiirde, dervişin kolu, gökyüzünü yani Allah'a giden nurlu yolu gösteren bir kanata benzetilmektedir. Şiirin son iki mısraında da Mevlânâ'nın hayat hikâyesine telmih yapılmakta ve büyük âlim bir aileye mensup olan Mevlânâ'nın,

sonradan tasavvuf tarihinin en büyük isimlerinden biri haline gelişi hatırlatılmaktadır. Arif Nihat Asya sadece Mevlevi dervişlerin semâ edişini değil, tabiatın da semâ edişini de şiirine taşır:

"Yaz, kış sana bir... dilinde "geç, erken" yok;

Lâkin, yarı çıplak gibisin... örten yok...

Olmaz bu kıyafetle semâ', ey ulu çam:

Var destegülün, yazık ki, tennûren yok!" (Asya, 2014b: 244)

Tasavvuf geleneğinde semâ, atomdan galaksilere, samanyollarına kadar düzgün dairesel hareketle dönerek Allah'ı zikreden bütün kâinatı sembolize etmektedir (Cebecioğlu, 2014: 426). Yani geleneğe göre her şey Allah'ı zikrederek dönmektedir. Şiirde bu manaya uygun olarak çamın da semâ ettiği ifade edilmektedir. Bu semâın Mevlevilerinkine benzerliği, Mevlevilerin semâ sırasında giydikleri "destegül" ve "tennûre"den yararlanılarak vurgulanır. Böylelikle tabiat unsurlarının bile Mevlevi ritüellerine uygun bir şekilde dönmek istediklerine yer verilir.

Tasavvufta dervişin ölümünün, Allah'a kavuştuğu için mutlulukla karşılanması Mevlevilikte "şeb-i arus" ismiyle sembolleşmiştir. Bu sebeple Mevlânâ'nın ölüm tarihi, Mevlevilerce bir düğün gecesi gibi kutlanmaktadır. Arif Nihat Asya'nın "Şeb-i Arus" isimli şiiri de bu geleneği yansıtır ve kendisi de Mevlânâ gibi ölümünün kutlanmasını ister:

"Yıkanıp, süslenip tabutlanmak;

Halka i'lândır cülusumuzu...

Sonra- her yıl- bizim de kutlayacak

Çıkar –elbet- Şeb-i Arus'umuzu" (Asya, 2018d: 9)

Tasavvufi ölüm algısını da yansıtan bu bakış açısı, Mevlevi kültürü içinde ayrı bir önemle ele alınmaktadır. Mevlânâ'nın ölümünün, düğün gecesi olarak kutlanması bu tarikat içinde yer alan dervişlere de sirayet eden bir yönelişe dönüşmüştür. Bu açıdan şiirsel ben, her yıl kendi ölümünün de Mevlânâ gibi kutlanmasını istemektedir.

Arif Nihat Asya şiirlerinde sadece Mevlânâ'dan söz etmemiş, tasavvuf alanında ünlü isimlerin hakkında da şiirler kaleme almıştır. Hatta "Onlar" şiirinde, bütün dinî ve tasavvufi açıdan önemli kişiler üzerinde durmuştur:

"Onlar, ki büyük nûra mülâkîdirler,

Birgün, gök sofrasında sâkîdirler;

Birgün de, içinde kendi sunduklarını,

Sermest-i bekaa, aşk-ı hakîkîdirler." (Asya, 2014b: 151)

"Onlar" olarak nitelediği kişilerin "sermest-i bekaa" ve "aşk-ı hâkîkî" oldukları ifade edilmesinden hareketle bu kişilerin tasavvuf yolunda ilerleyerek vahdete erişen pîrler ve veliler olduğu anlaşılmaktadır. Onlar için "nûra mülâkî" denilmesi de onların doğrudan mutlak gerçeğe kavuşan kişiler olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca insan-ı kâmil olan bu kişiler, tasavvufta "*İbn-i Arabî'nin belirttiği özellikleri taşıyarak birgün saki yani mürşit olarak halk arasında yer alırken birgün de sadece vahdete erenlerin ulaşabildiği manevi alemlerde bulunabilirler. Bu açıdan tasavvufta vahdete ulaşan insan-ı kâmil için "O, halk ile Hak arasında vasıtadır."* (Cebecioğlu, 2014: 243) denilmektedir. Şiirde de insan-ı kâmil mertebesine eren kişiler, bu dünyada sâlikleri vahdete ulaştırmak için rehberlik görevlerini yerine getirirken bir yandan da sadece onlara açık olan manevi âleme ulaşabilirler. Bu açıdan şiirde bir gün ilahi aşk şarabını sunan "sâki", başka bir gün ilahi şarabın kendisi olmaktadırlar. Arif Nihat Asya "Ulular" isimli şiirinde, kendisi için önemli olan pîrleri sayar:

"Seyhan'da kur köprümü Hâfız Develi;

Yol gösterenim, Konya'da Hünkâr'ın eli,

Porsuk'ta kolum, Yûnûs olur; Ankara'da

Şekvâma teselli Hacı Bayrâm-ı Velî..." (Asya, 2014a:65)

Şiirsel ben Hâfız Develi'yi, Hünkâr diyerek Mevlânâ'yı, Yunus Emre'yi ve Hacı Bayram-ı Velî'yi yaşadıkları mekânlarla ilişkilendirerek onların kendisi için bir şikayet ve teselli makamı olduklarını dile getirir. *Kubbe-i Hadrâ* D bölümü VII başlıklı şiirinde de Mevlevi pîrlerini ele alır:

"Burda Zemzem, orda Kevser içtiler

Mest ü mahmûr oldular...

Başka bir dünyâyı ma'mûr ettiler,

Başka bir dünyâda ma'mûr oldular." (Asya, 2016ç: 233)

İlk beyitte İslamiyet için kutsal su kabul edilen "zemzem" bu dünyayı, cennette akan ırmak olarak kabul edilen "kevser" ise cenneti imleyerek şiirdeki kişilerin, her iki dünyada da Allah'ın yolundan ayrılmadıklarını ifade etmektedir. ikinci beyitte ise şiirdeki kişilerin "bu dünyayı ma'mur etti"kleri ama "başka bir dünyâda ma'mur oldu"kları ifade edilerek kâmil insanların, Allah'tan aldıkları feyzi insanlara aktarmalarına yer verilerek hem bu dünya hem de öbür dünyayla bağlantılı olduklarına işaret edilmektedir. Şiirin devamında da bu insanların, ölümden sonraki hayatları hakkında beyitlere yer verilmektedir:

"Gayri, dünyâdan çekip şöhretlerin

Cennet-i A'lâ'da meşhur oldular.

Sundular Me'vâ'da Mevlânâ'ya câm;

Böyle bir hizmetle mesrûr oldular.

Belki yıldızlarda bir âvîzeye,

Ayda, bir fânûsa billûr oldular..

Âsümanlardan, ufuklardan gözü,

Gönlü aydınlattılar; nûr oldular." (Asya, 2016ç: 233)

Onların sadece bu dünyada değil, öte âlemde de meşhur olduklarını ifade eden Arif Nihat Asya, onların "Me'vâ" cennetinde Mevlânâ'ya, tasavvufta "içi marifet dolu olan sülûk ehlinin gönlü" (Uludağ, 2012f: 82) olan "cam"ı sunduklarını ifade etmekte, böylelikle

onların Mevlânâ ile ilişkisine değinmektedir. Mevlânâ'ya cam sunarak "mesrur" olmaları da bu kişilerin Mevlânâ'yı "pîr-i tarik" olarak gördüklerine işaret etmektedir. Şiirin son iki beytinde de onların "nur" ile irtibatları, "yıldız" ve "ay" gibi parlak ve aydınlık cisimlerle ilişkilendirilerek verilmektedir. Böylelikle onların da manevi bir ışık, yani nur oldukları üzerinde durulur. "Ad" isimli şiirde ise *"Sabrım benim, Eyyûb Nebî'den geliyor!/ Sevdam, Muhiddin Arabî'den geliyor!/ Lâkin bana serlevha olan "Ârif" adı,/ Pîrim Ulu Ârif Çelebî'den geliyor!"* (Asya, 2014a: 265) denilmektedir. Böylece şiirsel benle özdeşleşen Arif Nihat Asya, Eyüp peygamberi sabrı ile tasavvufun kurucularından olan Muhiddin Arabî'yi ise tasavvufi aşkı ile rehber gördüğünü belirtmektedir. Kendi adının ise Mevlevi tarikatının yayılmasında büyük tesiri olan Ârif Çelebi'den geldiğini belirterek bu kişilerin kendisi için önemine değinmektedir.

Arif Nihat Asya'nın, tasavvufi kişilerle ilgili yazdığı rubaileri de bulunmaktadır. Bu rubailerinden biri "Yunus Emre"dir:

"Tütsün, buhurun, kırda çiçeklerden mi?

Mevlit şekerin, köyde peteklerden mi?

Toplandı, bu yıl da, gölgeler kubbelere:

Yûnus, yine gülsuyu, meleklerden mi?" (Asya, 2014a: 261)

Şiirde Yunus Emre, tasavvufi yönünden ziyade "kır, çiçek, gülsuyu" gibi ifadelerle daha çok tabiat unsurları ile ilişkilendirilerek verilmektedir. Yunus ilahilerinde yer alan tabiat unsurları göz önünde bulundurulunca şairin bu yönelişinin nedeni anlaşılmaktadır.

Arif Nihat Asya için tasavvufi şiirin önemli isimlerden biri de Hurufilikle özdeşleşen şair "Nesîmî"'dir:

"Şîrîn'i ya Şeyhî, ya Nevâî'ye verin!

Çöl lâlesi Leylâ'yı Fuzûlî'ye verin!

Lâkin kapanıp kabrine, dünyâda bütün

Hil'atları, Üryan Nesîmî'ye verin!" (Asya, 2014a:71)

Şiirde Şeyhi, Nevai ve Fuzuli gibi sanatçıların ve onları ünlü yapan edebî eserlerinin isimlerini veren Arif Nihat Asya, Nesîmî'ye "hil'at" verilmesini isteyerek onu üryan olarak niteler. Bu açıdan Hurufilikle ilgili görüşleri sebebiyle derisi yüzülerek idam edilen

Nesîmî'nin hayatı hatırlatılır. Bu bağlamda geleneğe uygun olarak "Nesîmî" ve "üryan" ifadeleri birlikte kullanılmaktadır.

Arif Nihat Asya, bölümdeki diğer şairler gibi "asr-ı saadet" inancına yer vermesi ve dinî, tasavvufi bir duyarlılığı şiirlerine taşıması bakımından önemlidir. Ayrıca bu duyarlılığı dışardan değil, doğrudan tecrübe yoluyla idrak ederek kaleme alması açısından, şiirlerindeki tasavvufi tesirin yoğunluğu ile Cumhuriyet dönemi içinde özel bir yere sahiptir. Buna karşın bölümdeki diğer şairlerden farklı olarak Asya şiirlerinde modernliğe ve Cumhuriyet sonrası yapılan yeniliklere karşı doğrudan olumsuz bir tutum geliştirmediği görülmektedir. Bu açıdan rejimle ilgili bir problem yaşamadığı anlaşılan Asya'nın, buna rağmen şiirlerinde modernlik eleştirisinin yapıldığı da görülmektedir. Bu açıdan Asya'nın şiirlerinde "asr-ı saadet" inancı dikkat çekmektedir. Onun için asr-ı saadet, İslamcılığın oluşturduğu sınırlar içinde, Hz. Muhammed'den itibaren başlayarak İslâm'ın kural ve kaidelerine göre yaşanılan dönemi kapsamaktadır:

"Biz, tay-yi zamân etmede erbâb olduk;

Mâzî ile, âtî ile ahbâb olduk;

Kıldık, dolaşıp, Asr-ı Saâdet'te karâr

Ey kutlu Muhammed, sana ashâb olduk!" (Asya, 2014a: 261)

"Asr-ı Saâdet" isimli yukardaki şiirinde, ancak insan-ı kâmil'in gerçekleştirebileceği zamanı genişletme ve daraltma yeteneği "bast-ı zaman" ile izafi zaman algısının dışına çıkabildiğini ifade eden şiirsel ben, hem "mâzî" hem de "âtî"de gezebildiğini "âhbâb olduk" diyerek ifade eder. Bütün zamanlara vakıf olan şiirsel ben, kendisine uygun zamanın "asr-ı saadet" olduğuna karar verdiğini belirtir.

Arif Nihat Asya'nın asr-ı saadet tanımı içinde, İslam peygamberi Hz. Muhammed'den sonra pîri Mevlânâ gelir. Bu açıdan önemli şiirlerinden biri *Kubbe-i Hadrâ*'nın "D/1" numaralı şiirinde, Mevlânâ'ya olan şiddetli sevgisini ve Mevlânâ ve onunla özdeşleşen Mevleviliğe olan hasretini yansıttığı görülmektedir:

"Ne deyim ben size ey

Bırakanlar beni Mevlânâ'sız!

Bu yalan dünyâyı

N'iderim Leylâ'sız!

Cennetinden geçer Âdem, lâkin

Olmaz Havvâ'sız." (Asya, 2016ç: 223-224)

Mevlânâ'nın ve parça bütün ilişkisiyle düşünüldüğünde Mevleviliğin olmadığı bir dünyada yaşamanın mümkün olmadığını belirten Arif Nihat Asya, kendisi ve Mevlânâ arasındaki ilişkiyi bir aşk ilişkisi olarak yorumlar ve Mevlânâ'yı "Leyla" ile imler. Bu irtibatı Adem'le Havva ilişkisini de ekleyerek daha da ileri taşıyan şiirsel ben, İslam inancı içinde iddialı bulunabilecek ifadelere yer vererek de bir anlamda Yunus Emre'nin bana "Seni gerek seni" (Yunus Emre, 1972: 153) diyerek Allah aşkı uğruna cennetten bile vazgeçmesini hatırlatır. Ayrıca şiirde bu yoruma ek olarak "Ne diyeyim ben size ey" mısraıyla "siz" diyerek hitap ettiği kişilere seslendiği görülen şiirsel ben, kendisini Mevlânâsız bırakanlardan şikâyet etmektedir. "Siz" dediği Mevlânâ'dan onu ayıran kişi ya da koşulların kendisine olan tesirini, şiirin ilk dizelerinde *"*Yelkenim, rüzgârı yok;/ Gemiyim, deryâsız" diyerek ifade eden şiirsel ben, bir anlamda modernlik eleştirisi de yapmaktadır. Modernleşme ile ilişkili olarak lağv edilen tekke ve zaviyelerin ortadan kalkması ile bu kurumların görevlerini icraa edebilecekleri yerlerin kalmamasından dolayı kültürel hafıza açısından oluşan boşluk hâli, tasavvufa gönül veren hatta onu tecrübe eden şiirsel benle özdeşleşen Arif Nihat Asya için şikâyete sebep olmaktadır. Asya, aynı kapsamda başka bir şiiri "D/X"de de hem Mevlânâ sevgisini hem de modernlik ile daralan Mevlevi kültürün geçmişteki itibarını taşımasından duyduğu kederi şiire taşır:

"Mahzûn Konya'nın dayanıp bir kenârına

Baktım hüzünle Kubbe-i Hadrâ civârına.

Mâzî kitâbelerde okur ihtişâmını,

Ağlar kitâbelerde kalan i'tibarına.

Öksüz bahârdan kelebekler zaman zaman

Bir bûsedir, konar şühedânın izârına.

Ey münzevî, gelenler uzaktan bulut bulut

İhlâs'larla Fâtiha'lardır mezârına.

(...)

Ey Pîr, nerde saltanatın, nerde satvetin;

Bir tâcı çok mu gördü felek, tâcidârına?" (Asya, 2016ç: 238)

Arif Nihat Asya'nın şiirinde tasavvufi coşku, pîre duyulan şiddetli sevgi ve bu bağlamda Hakk'a kavuşma yolunda bir sığınak olarak ele alınan Kubbe-i Hadrâ, bu şiirde Mevlevi kültürünün canlı bir şekilde yaşandığı dönemin uzağına düşmüş bir mekân olarak yer almaktadır. Bu sebeple Asya'nın şiirlerinde Kubbe-i Hadrâ ile özdeşleşen Konya "mahzun", Kubbe-i Hadrâ ise bakanlara "hüzün" veren bir yer olmaktadır. Mevlânâ ve Kubbe-i Hadrâ'nın, ihtişamının geride kalmış olduğu ise "mâzî" ile ifade edilmektedir. Bu açıdan Mevlânâ ve onun temsil ettiği sistemin, toplumsal hafızanın sınırlarından çıkarak geçmişin, tarihinin sınırlarına girdiği hissettirilir. Bu anlamda Mevlânâ'nın ihtişamının geçmişte kaldığı ifade edilmektedir. Şiirde bu durumdan duyulan hüzün "ağlar kitabelerde" ile yansıtılır. Kubbe-i Hadrâ'nın, bugün bile ziyaret edilip dua ediliyor olmasıyla yetinemeyen şiirsel ben, bu bağlamda pîrine "Ey Pîr, nerde saltanatın, nerde satvetin*"* diye seslenerek Arif Nihat Asya için asr-ı saadetin sınırlarını da vurgular.

Arif Nihat Asya'nın yukarıdaki şiirlerinde, yer aldığı açıdan "asr-ı saadet" olarak gördüğü dönemden uzaklaşılmadan şikâyet ettiği görülürken bir yandan da şiirlerinde büyük bir saygı beslediği görülen Atatürk ve onun kabri etrafında geliştirilmek istenen toplumsal algının da eleştirildiği söylenebilir:

"Mozolesinde, diyorlar, tören var."

Hayır, ey gaziler gazisi Ata,

Hayır... senin mozolen yok, türben var!" (Asya, 2015c: 113)

Bir şair olarak kelime kullanımının önemini bilen Arif Nihat Asya, "ey gaziler gazisi" diyerek derin sevgi ve saygısını ifade ettiği Mustafa Kemal Atatürk'ün kabri için "anıt mezar" anlamına gelen mozole kelimesinin kullanılmasından rahatsız olduğunu ifade

ederek mozole kelimesi yerine, toplumsal hafızada yer alan "türbe" kelimesinin kullanılmasını tavsiye eder. Bu açıdan onun, dinî tasavvufi kültür ve onun etrafında oluşan kelime kadrosunun terk edilmesine karşı durduğu yansıtılmaktadır.

Mevlevi geleneğinin bir parçası olan Arif Nihat Asya'nın şiirlerinde tasavvufi bakış açısı ile Allah'a, yaratılışa ve özellikle de kendisi için "pîr-i târik" olan Mevlânâ'ya beslediği büyük bağlılık şiirlerine yansır. Bölümdeki diğer isimler gibi tasavvufi/mistik kültürden hareketle toplumsal eleştiriye de yer verdiği görülmekle birlikte bu eleştirilerin Necip Fazıl'dan farklı olarak mevcut sisteme karşı bir alternatif modernlik önerisinde bulunmadığı dikkat çekmektedir.

3.3.4. Sezai Karakoç

1950'li yıllarda edebiyat dünyasında adını duyuran Sezai Karakoç, Türk edebiyatı dâhilinde şiir, hatıra, hikâye gibi farklı türlerde eserler veren sanatçılardan biri olması yanında Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu"su gibi kitleleleri arkasından sürükleyen alternatif bir "modernleşme önerisi" olan "Diriliş"e hayat vermesiyle de Türk düşünce hayatında kendinden söz ettiren bir isimdir. Karakoç, zamanla bir siyasi partiye bile evrilen Diriliş'i *"Bir hayat tarzı, dünya görüşü, yani bir medeniyet savaşı"* (Karakoç, 2015c: 7) olarak tanımlayarak Diriliş'e ne kadar geniş bir çerçeveyle yaklaştığını yansıtır. Bu ideal etrafında da kendi sanatsal ve toplumsal görüşlerini açıklayan Karakoç'un, bütün düşünce sisteminin hedef noktasında İslam ve İslam'ın yeniden dirilişi yer almaktadır. İlkokuldan itibaren eski yazı öğrenerek mümkün olduğunca dinî ibadetlerini yerine getiren (Karataş, 1998a: 36) Karakoç'un, gerçek anlamda bu düşüncelerine etki eden faktörün ise *Büyük Doğu* ve Necip Fazıl Kısakürek olduğu söylenebilir (Karataş, 1998a: 40). Karakoç, *Hatıraları*'nda *Büyük Doğu*'yu ilk okuduğu zamanlardaki düşüncelerine değinir:

> *"O güne kadar, İslam içimizde sakladığımız bir inanç idi. Kimselere pek açılmıyorduk. Yasak, mazlum ve mağdur bir düşünce gibiydi ruhumuzda. Ama İşte, görmüştük, İstanbul'da çıkan bir dergide onu çağdaş üslupla savunan bir kalem vardı. İslamın yükeslen yeni, canlı sesiydi bu. Bu, benim için büyük bir mutluluk olmuştu. Çünkü bir umut doğmuştu. Bütün sıkıntıları göğüsleyebilirdim."* (Karataş, 1998a: 40).

Büyük Doğu'nun, kendisine verdiği cesaret ve etkiyle görüşlerini oluşturan Karakoç, kapsamlı bir şekilde ele aldığı görüşlerinde ve sanatında İslam'a verdiği önemle

metafiziğe yönelmektedir. Karakoç, "metafizik" düşünceyi nasıl gördüğünü de ifade eder:

> "*Bizim anlayışımızda metafizik, temel bir kavram, bir ilkedir, anlayış ve görüştür. Bizim metafiziğimiz, Tanrı ve âhiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan bir metafiziktir: İslam uygarlığının temel ilkesi olan bir mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır. Bu dünya, aslında o dünya metnine bir çıkma, bir dipnotudur."* (Karakoç, 1988a, 6)

Onun şiirlerinde, bu metafizik etki yanında "gelenek" de önemli bir yer tutmaktadır. Gelenekten aldıklarıyla modern şekil ve içerik özelliklerini ilişkiye sokarak şiirlerini kaleme alan Karakoç, bu bakımdan hem geleneğin içinde hem de modern şiirler oluşturmayı başarmıştır. Tasavvufu da metafizik bağlamında ele alan Karakoç, tasavvufi bakış açısından yararlanır. Şiirlerinde "cismani sevinç" yerine görülen "ruhi sevincin" ancak bu şekilde izah edilebileceğini belirten Karataş, *"Böylece öte hep canlı durur onun şiirinde"* demektedir (Karataş, 1998a: 306).

Bu açıdan eserlerinde göz ardı edilemeyecek bir öneme sahip olan tasavvufun Sezai Karakoç'un şiirlerindeki tesiri üzerine duran Ali Yıldız'a göre *"Sezai Karakoç'un şiirinde, metafiziğin önemli bir esas kabul edilmesinin bir sonucu olarak, tasavvufun da önem kazandığı görülmektedir. Şiirinin gelişme sürecinde tasavvuf, hem sembolik anlatımın benimsenmesi sebebiyle biçimi belirleyen bir unsur hem de bir tem olarak daha belirgin hale gelmiştir."* (Yıldız, 2008a: 1860). Hem kendi ifadelerinden hem de hakkında yapılan araştırmalardan yararlanarak Karakoç'un, metafizik ve bu bağlamda tasavvufi/mistik etkiye önem verdiği anlaşılmaktadır. Şiirlerinde tasavvuf/mistisizm tesiriyle "Allah-varlık", "ölüm", "insan", "şair" ve "tasavvufi terim ve kişiler"e özellikle odaklandığı görülmektedir.

Karakoç şiirlerinde "Allah", şiirin tamamına sirayet ederek hatırlanması ve hatırlatılması gereken bir konumda değil, "her yerde hazır ve nazır" görülerek İslamî ve tasavvufi düşünceyi yansıtmaktadır. Tasavvuf özelinde "mutlak gerçek" Allah'ın kendisidir. Ayrıca *Fusûsu'l-Hikem*'de *"Allah'ın gölgesinin düştüğü yer âlemdir"* (İbn Arabî, 2016a: 126) denilerek bu dünyanın sadece mutlak gerçeğin bir göstergesi olduğu üzerinde durulur. Karakoç, "varlık" algısını Allah algısıyla birlikte değerlendirir. Böylelikle tasavvufi düşüncedeki Allah ve varlık nazariyesini şiirine taşıyarak izafi âlem ve onun Allah'la olan irtibatına yer verir. Tasavvufta yaratılış sebebi Allah'ın bilinmek

istemesi olarak açıklanmaktadır (İbn Arabî, 2016a: 18). Karakoç da şiirinde, Allah'ı bu doğrultuda ele alır*:*

"Ve Tanrı görünüyor artık

Ve Tanrı onlardan razı artık

Saçılıyor bir hazine gibi ortaya

Gizli bir hazine gibi ortaya sırları

Dayanmaz oldu bu açılıma aynalar

Kırılıp dökülüp yokluğa karıştılar" (Karakoç, 2003b: 512)

Şiirde Tanrı'nın, sâlikten razı olunca kendi gerçeğini olduğu gibi ona göstermesi tasavvuftaki "seyr ü sülûk" ve bunun sonunda ulaşılan "fenâ fi'llah" açısından değerlendirilmeye uygundur. Tasavvufta çeşitli çilelerden geçilerek belâlara katlanıp çeşitli makam ve hâllerin sonunda Allah'ın rızası kazanılır ve böylece kul ile Allah arasındaki perdeler açılarak sâlik, fenâ fi'llaha ve vahdete kavuşabilir. Şiirde de yapılan âyinlerin neticesinde bütün ilahi sırlar ortaya çıkmaktadır. Kendini gösterirken de "kenz-i mahfi"ye uygun olarak Tanrı "gizli bir hazine"ye benzetilerek "Saçılıyor bir hazine gibi ortaya/ Gizli bir hazine gibi ortaya sırları" mısralarıyla imlenir. Ayrıca tasavvufta, ilahi sırların ancak "insan-ı kâmil" mertebesine erenlere açık edildiği düşünüldüğünde de âyinlerle ulaşılan mertebenin fenâ fi'llah olduğu belirginleşir. Yukarıdaki son iki mısrada da "ayna" ve aynanın "kırılıp dökülüp yokluğa karış"ması, Allah'ın bir yansımasından ibaret olan izafi âlemin, mutlak gerçek karşısında yok oluşunu ifade etmektedir. Böylelikle tasavvufi anlamda kesretin vahdet karşısında, mâsivânın maverâ karşısındaki konumu izah edilmektedir. Fenâ fi'llaha ulaşma arzusu, "*Ruhun ve tarihin yıkılıp yeniden yapılma fırtınaları"* (Karakoç, 2003: 423) ifadeleri ile başlayan "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine"de de yer almaktadır:

"Dünya bir istiridye

Dönüşelim bir inci tanesine

Dünya bir ağaç

Bir Özlem duvarı" (Karakoç, 2003b: 425)

Karakoç, dünyanın kendisi için anlamına yer verir ve öncelikle onu bir istiridyeye benzeterek ele alır. Denizin içindeki en kıymetli cevherin ana rahmi olan istiridye şiirde, tasavvufta "insan-ı kâmil"in sembolü olan inci (Uludağ, 2012f: 112) tanesini oluşturan mekân olması bakımından ele alınmaktadır. Bu benzetmeyle dünya, insanın dönüşüp "insan-ı kâmil" mertebesine ulaşması yani ilahi hakikate kavuşması için bir mekân olarak kurgulanır. İnci de istiridye de denizin içinde yer almaktadır. Denizin, tasavvufta Allah sembolü olduğu göz önünde bulundurulunca inci, istiridye ve onların temsil ettiği insan ve dünya, hepsi denizin, yani ilahi hakikatin bir parçasıdır. İbn Arabî'de bu öneme *"Bilmelisin ki canlılık suda başladı. Bu nedenle su, tüm canlıların aslı ve ana maddesidir."* (İbn Arabî, 2016a: 251) diyerek yer verir. Böylece Karakoç "inci", "deniz" ile ilahi hakikat, dünya ve insan arasındaki ilişkiyi, tasavvufi yorumla ele aldığı görülür. Şiirde dünyanın benzetildiği bir diğer tabiat unsuru da "ağaç" olur. *Fususu'l- Hikem*'de, yaratılışı izah etmek için kullanılan metaforlardan biri *"Gerçek vücud, Allah'ındır. Örneğin bir ağacın tohumu Mutlak vücud'a dal ve yaprakları yaratılanlara benzer."* (İbn Arabî, 2016a: 126) ifadeleriyle verilir. Bu ifadelerle Allah'ın bir parçası olmaktan başka herhangi bir varlığı olmayan bu dünyanın, ağaçla bir ilgisi de ağacın tabiatta kökü ve dallarıyla hem yerin altında hem de yerin üstünde yer almasıdır. Böylelikle kök ve dallar arasındaki kesintisiz ilişki, dünya ve mutlak hakikat arasında da kurulur. Dünyanın ilişkilendirildiği son im ise "özlem duvarı"dır. Tasavvufa göre bütün yaratılanlar aslına dönmek için çaba göstermektedir. Bu uğraşıda bilinçli de bilinçsiz de olsa insanlar, vahdete yeniden kavuşmak için özlem içerisindedirler. Bu özlemin bir duvar olarak görülmesi de bu dünyada yaratan ve yaratılanlar arasındaki engelleri hatırlatan bir imge olmaktadır.

Âyinler'de yer alan "Dördüncü Âyin"de şiirsel ben, izafi gerçeklikten uzaklaşmak ister ve dünyayı temsil eden her şey parça parça kaybolur *"Slogan çağı tükendi tanımlar yenilenecek/ Yeniden işte bugün işte bu ay denecek"* (Karakoç, 2003b: 506) mısralarıyla hedefin, ilahi olanı tekrar yürürlüğe sokmak olduğu ifade edilir. Ayrıca dünyaya ait her şeyden uzaklaşmak, mutlak olanla irtibat kurulabilmek için gerekli görülür:

"Kuşlar dirildi tepelerde ve tepeler ölümden kurtuldu

Yeni Maske gaz zerreciklerini tuttu

Tanrı'dan başkası kalmadı bir bakıma

Her şey birden yok oldu O'nun karşısında

Her şey yeniden var oldu O'nun karşısında

Her şey yeniden var oldu O'nda" (Karakoç, 2003b: 506)

Yukarıdaki dizelerde kesretten vahdete geçiş ve teklikle birlikte yeniden vücut buluşun etkisi görülür. Her şeyin uzaklaştığı bir noktada, "kuşlar" çokluktan tekliğe geçişin temsilcisi olurlar. Şiirde bu arzunun "dirilmek" ile verilmesi unutulan, uzaklaşılan vahdetin yeniden fark edilmesini ima etmek amacıyla özellikle tercih edilmektedir. "Tanrı'dan başkası kalmadı", "her şey yok oldu" ve "her şey var oldu" ifadeleri de daralan ve yeniden genişleyen varlığı yansıtmaktadır. Bütün kâinatın ve varlığın Allah'ın karşısında yok olup yeniden onunla, onun vahdetinde var olması gerçek varlığa kapı açar:

"Ve sen yeniden ayak bastın dünyaya

Aparı bir gönülle

Tûr'dan inen bir akıl

Miraç'tan dönen bir ruhla

Yeniden açıyorsun kapılarını Kent'in

Sözü uzatmanın yeri yok inan bana

Tek kelimeyle: dirildin söyleyeyim sana" (Karakoç, 2003b: 506)

Vahdeti idrak ettikten sonra, onun bilinciyle yeniden var olma durumunun ele alındığı şiirde, yukarıdaki mısralarda vahdete kavuşan "insan-ı kâmil" hatırlatılır. Bu mısralar kemâle eren insanın yeniden halk arasına karışmasını akla getirmektedir. Ayrıca bu yeni varlık boyutunu şekillendirenin de İslam olduğu şiirde özellikle vurgulanır. Hz. Musa'nın Allah'la konuştuğu, hatta Allah'ın nurunu görerek bayıldığı dağ olan "Tur Dağı" ve Hz. Muhammed'in Allah'ın huzuruna çıkışı olan "miraç", bu anlamda dinin bu yeni var oluştaki etkisini yansıtır. Şiirin son iki mısraı ise "kün" emriyle başlayan yaratılışı hatırlatacak ifadeler içerir. "Tek kelime" bu anlamda "kün"ün imi olur.

Sezai Karakoç şiirlerinde "ölüm" izleğine bakıldığında, ölümün korkulan ya da hakkında endişe edilen bir gerçek olarak algılanmadığı fark edilmektedir. Münire Kevser Baş, onun şiirlerinde metafizikle ele alınan ölümün; "sonsuzluk", "gül", "şehir" ve "aşk" gibi farklı görünümlerle ortaya çıktığını tespit eder (Baş, 2011a). Ölüme yaklaşım, *Leylâ ile Mecnun*'un "Dördüncü Bölümü"nde, Leylâ'nın ve Mecnun'un ölümlerini aktaran dizelerde görülmektedir:

"Anlatacaktım ölümlerini bir sonbahar eşliğinde

Bir kış güneşliğinde

Fakat baktım bu ölüm değil diriliş"

Tabiatı aşan bir bildiriştir" (Karakoç, 2003b: 598).

Böylelikle ölümün bir son olmadığı, tam tersine bir "diriliş" olduğu ifade edilir. Yani İslam ve tasavvuf kültüründe, bir rüya olarak da yorumlanan izafi dünyadan sonra asıl uyanıklık hâli öbür dünyada başlar. *Fusûsu'l-Hikem*'de ise Hz. Muhammed *"İnsanlar uykudadır..." diyerek dünyada yaşanılan her şeyin bir rüya olduğunu yani rüya ile gerçek sandıklarımızın arasında fark olmadığını bildirdi."* (İbn Arabî, 2016a: 125) denilerek bu görüşe yer verilmektedir. Bu açıdan ölümün bir son değil, bir diriliş olarak ele alınması geleneksel söylemin de bir yansıması olmaktadır. Şiirin sonraki mısraları da aynı bakış açısını yansıtmaktadır:

Ölümden sona ölümsüz hayat vardır

Bulutlar açılır güneş çıkar

Yağmur taneleri inci tanelerine dönüşür

Deniz çalkalanır saçar ortaya hazinesini

Anladım onlar ölmediler

Ölüm adına

Ölüm maskesini takınarak

Dönüştüler bir ışığa (Karakoç, 2003b: 598)

Yukardaki mısralarla ölümün sadece öte âleme geçmek için bir yol olduğu üzerinde durulur. İlahi hakikatle bir olmak anlamına gelmesi sebebiyle bu dünyada yaratıcı ile yaratılanlar arasındaki "perde"nin kalkması olarak yorumlanan ölüm, "bulutların açıl"arak "güneşin çık"ması olarak imlenmektedir. Bu açıdan tasavvufta, kul ile Allah arasındaki engellerin tamamı için kullanılan "perde" (Uludağ, 2012f: 168) şiirde "bulut"; mutlak hakikatin kendisi ise "güneş" olarak değerlendirilir. "Yağmur" tanelerinin de "inci"ye dönüşmesi tasavvufta incinin "insan-ı kâmil"in sembolü olduğu

düşünüldüğünde değer kazanır. Çile çeken Leylâ ile Mecnun'un döktüğü gözyaşlarının sembolü olan yağmurlar, inciye dönüşür ve onların beşerîden geçerek mutlak aşka ermelerini imler. Ayrıca bu şiirde de Karakoç'un diğer şiirlerindeki gibi "deniz", ilahi hakikatin sembolü olarak yer bulur, "Deniz çalkalanır saçar ortaya hazinesini" dizesinde, Allah'ın mutlak hazinelerini sadece insan-ı kâmile açtığı bilgisi göz önünde bulundurularak Leylâ ile Mecnun'un da insan-ı kâmil mertebesine yükseldiği hissettirilir. Şiirde verilen bu bilgi ışığında onlar için "ölmediler" denilerek ölümün onlar için sadece bir maske olduğu ifade edilir ve onların ışık ya da tasavvufi manada nur oldukları söylenir. Bu noktada onların kavuşup kavuşmadıklarının üzerinde durulmaz bile, çünkü ikisi de vahdete kavuşarak gerçek aşkta birleşmiş olurlar. Karakoç'un ölümün tasavvufi boyutları üzerinde durduğu diğer bir şiiri olan "Beşinci Âyin"de ise *"Diri dedikleriniz ölü, ölü dedikleriniz diri"* (Karakoç, 2003b: 507) denilerek bu dünyanın geçici, ölüm sonrasının ise kalıcı ve gerçek hayat olduğu vurgulanır. "Ateş Dansı"nın birinci şiirinde de tasavvufi tesire sembolik bir dille yer verilir:

Ateşe düştüğünü gördüm kadının

Dans edişini durduramamıştı yine de

Sularla titreyen sabah rüzgârı iğneleriyle

Parlayıp parlayıp sönüyordu tükenen bir mum gibi

Bahar iplikçikleriyle dokunmuş giysisi (Karakoç, 2003b: 603)

Şiirde oluşturulan ateşte dans eden kadın imgesiyle aşk ve aşık ilişkisi, ateş ve ateşten yanmasına rağmen onun içinde dans eden bir kadın üzerinden ele alınır. Aşk karşısında aşığın eridiği gibi kadın da "bir mum gibi" yanarak bitmeyen bir aşkın ateşiyle erir.

Sezai Karakoç şiirlerinde ölümün "ölmeden önce ölünüz." bakış açısıyla da ele aldığı görülür. Sûfî geleneğinde oldukça önemli olan bu hadis, tasavvufi yolda çekilen çilelerin nedenini açıklamak için sık sık kullanılmaktadır. İnsanının, ilahi hakikate yaşarken kavuşabilmesi için bütün benliğini öldürmesi ve nefsini yok etmesi gerektiği de hadisten hareketle tavsiye edilir. Sezai Karakoç da bu tasavvufi bakış açısını şiirine taşımaktadır. Bu açıdan bir örnek olan "Dördüncü Âyin"de "ölmeden önce ölme"nin örneği verilmeden önce insanın tasavvufi yorumuna yer verilir:

"Her insan bir dervişti̇r

Her insan ermişti̇r

Düşer yalınayak âyinlerin yollarına

Gözü mıhlı ayağına

Gönlü mıhlı Tanrı'sına" (Karakoç, 2003b: 503)

Tasavvufa göre insan farkında olsa da olmasa da izafi âlemden önce birlikte olduğu Allah'a yeniden kavuşma isteğindedir ve bu amaçla her insan "derviş" ve "ermiş" olarak değerlendirilerek tasavvufta değerli görülen insanın pozisyonuna yer verilir. Ayrıca yapılan âyinin de Allah'a ulaşmak için yapıldığı ifade edilir:

"Koyulaştıkça saatler

Âyin bir kurban âyini

Ölüp dirilme töreni

Ruhu diriltme şöleni" (Karakoç, 2003b: 503)

Âyinin, bir kurban âyini olduğu söylenerek dua, zikir gibi ritüellerin ötesinde ölümle ilişkili olduğu ifade edilmektedir. Fakat buradaki ölüm gerçek ölüm değil, tam tersine "ruhu diriltme şöleni" bağlamında ele alınmaktadır.

"Allah-varlık", "ölüm" ve "insan" bağlamında tasavvufi düşünce tarzını yansıtan Karakoç'un şiirlerinde, Allah'a kavuşmak için görünen gerçeğin ortadan kalkması için yukarıdaki şiirlerde de görüldüğü gibi "çile" ve "seyr ü sülûk" önemli semboller olmaktadır. Bu iki sembol sayesinde, insan varlık amacını yerine getirmekte ve Allah'a kavuşarak "diriliş"ini gerçekleştirmektedir. Şiirlerinin geneline işleyen bu terimler, Karakoç'un sembolik anlatımının zemini oluşturması açısından oldukça önemlidir. Sezai Karakoç, Hz. Muhammed'in miracını da seyr ü sülûk ve çile açısından ele alır. Yukarıdaki dizelerde *Leylâ ile Mecnun'*da görülen çile çekme ve çileyle Hakk'a kavuşma izleği, *Hızırla Kırk Saat*'in "otuz ikinci bölümü"nde "miraç" üzerinden ele alınır:

"Sonra

Refref de durdu geriledi

Peygamber geçti atıldı ileri

İleri ileri sütunlardan ileri

Taş heykellerden ileri

Kelimelerden ileri

Gün doğuşundan doğusundan ileri

Kalbden öteye ileri

Düşünceden ileri

Yalnız aşktı sevgiydi onun pelerini

Alnını kurulayan anne eli

Sonra gördü ve bildi Görüneni" (Karakoç, 2003b: 264)

Peygamberin ileri atılmasıyla başlayan olaylar, ilahi hakikat ve onun sırlarına doğru yapılan yolculuğa işaret eder. Tasavvufta Beyazîd Bistâmî'den itibaren sûfiler de miraç tecrübesini yaşadıklarını ifade etmelerine (Uludağ, 2012f: 249) rağmen şiirin devamında miraçla *"Gök armağanı/Namazı/ Beş kere"* (Karakoç, 2003b: 265) mısraları birleşerek şiirde Hz. Muhammed'in miracına işaret edildiği anlaşılmaktadır. Şiirde peygamber, sırasıyla "sütun", "taş heykeller", "kelimeler", "gün doğuşunun doğusundan ileri" geçer, böylelikle bu dünyaya ait her şeyden hızla uzaklaşır. Hatta *"*kalbden öteye ileri/ düşünceden ileri" denilerek insanlık ve kâinata ait her şeyden uzaklaşıldığı, izafi olan hiçbir şeyin kalmadığı ifade edilmektedir. Bu ilerleyişte tek koruyucusunun ise "aşk" ve "muhabbet" olduğu ilahi aşkın, ilahi hakikate ulaşma yolunda tek yol olduğu hatırlatılır:

"Sonra gördü ve bildi Görüneni

Görünmeyen görüneni

Atıp bütün köprüleri

Tattı o Tek Denizi" (Karakoç, 2003b: 264)

Şiirin devamında yolların sonundaki gerçeğe yani Allah'a ulaşma, "görmek " ve "bilmek" eylemleri ile ele alınır. Bu açıdan "görmek" duyularla algılamanın, "bilmek" ise idrak etmenin temsilcisi olarak yer alır. Allah'ın, şiirde "görünmeyen görünen" olarak tanımlanması da tasavvufi anlamı pekiştirerek mutlak hakikatin dünya algılarıyla görünmeyen olsa bile aslında tek görünenin, hatta tek gerçeğin Allah olduğu vurgulanır.

O göründükten sonra bütün köprülerin atılması da izafi âlemden el etek çekerek vahdete ulaşmayı imlemektedir. Ayrıca son mısrada "tek deniz" sembolünün de Allah ve onun feyzinin sembolü olduğu düşünüldüğünde vahdete kavuşma anlamını daha da kuvvetlendirdiği görülmektedir.

Varlık ve yaratılışı Allah'la ele alan Karakoç, "insan"ı da bu manada sâlik olarak ele alır. Çeşitli sembollerle ele aldığı insanı da sembollerin aracılığı ile yansıtan Karakoç'un, bu açıdan en önemli şiirlerinden biri geleneksel İslam edebiyatlarının ortak mirası sayılan *Leylâ ile Mecnun*'undur. Bu eserde geleneğe uygun olarak Leylâ ile Mecnun'dan yola çıkılarak Allah aşkına geçiş üzerinde durulur. Turan Karataş, Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'a yer verme sebebi üzerinde durmaktadır:

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

Şiirde sembolik kişilerden hareketle ideal aşk ve bu aşk yolundaki sâlikin anlatılması ile hem klasik Türk şiirinin hem de tasavvufi bakış açısının etkilerini şiire taşındığı söylenebilir. Bu bağlamda şiirde geleneğe uygun olarak Mecnun, beşerî aşktan ilahi aşka geçişin sembolü olarak ele alınır. Sezai Karakoç'un *Gün Doğmadan'*da on üç bölümde toplanan şiirleri, içerikle ilgili sağanaklar altında yer almaktadır. "Leylâ ile Mecnun" bölümü, "*Sevgi sağanağı. Masallaşan gerçek. Çile ve gönül prizmasından geçen yedi rengin tek hakikat ışığına dönüşmesi."* (Karakoç, 2003b: 517) girişiyle başlamaktadır. Bu açıdan ışık ve prizma ilişkisi, kesretten vahdete yönelmeyi imlemektedir. Ayrıca Karakoç, bu girişle Leylâ ile Mecnun'un beşerî aşkından yararlanarak çokluktan tekliğe geçiş ve ilahi aşka kavuşmanın ele alınacağını ifade etmiş olur.

Sembollerden yararlanılarak tekliğe yönelen bir aşk ilişkisinin anlatıldığı şiirde Mecnun'un dönüşüm mekânı "çöl" olarak şekillenmektedir. Şiirde "Çölün Öyküsü" bölümü, şiirdeki çölün etkisini yansıtır:

"Çöle övgü çöle selâm

Yeniden allak bullak olmuş aklını

Sislerin bastığı kalbini

Çölde bakır bir tava gibi kızarmış

Güneşin bağrına yaslayan

Yas içinde kumların sonsuzluğuna sığınan

İnsanlık dünyasından bir zincir gibi boşanan

İnsandan ötedeki yaratıkların âşinâlığına sığınan.Yerlerin büyük kâşifi

Mecnun'a sevgi Mecnun'a selâm " (Karakoç, 2003b: 61)

Şiirde yukardaki mısralarla bahsedilen çöl için Kaplan, *"Çölde olmak özgürlük, kayıtlardan kurtulmak ve neredeyse Mecnun için kaderdir."* diyerek (Kaplan, 2010: 255) çölün şiir içindeki yoğun tesirini ele almaktadır. Sınırsızlık, sonsuz algısının mekânı olan çöl, Mecnun için bir çeşit "uzlet" mekânı olması açısından da önemlidir. Hatta çöl dönüştürücü özelliğiyle şiirde, sıradan bir mekândan da fazlasıdır. Aklı "allak bullak" eden, gönlüyse gelecek manevi sırlara kavuşmaya hazırlayan çileyi sembolize eden "sis"lerin basmasına sebep olan yerdir çöl. Böylece izafi âlemden uzaklaşmak için de bir sığınak olur. Bu sebeple şiirde çöle ve Mecnun'a ayrı ayrı "selâm" edilir. Manevi âlemin kapısını açmak için hazır hale gelen Mecnun ise şiirde geçirdiği "dönüş"le "büyük dava" peşinde koşan, insanlığı hakikate çağıran bir rehber, bir tebliğ adamı haline gelir (Kaplan, 2010: 255). Mecnun'un bu dönüşü şiirde, her şeyin bittiği ölüm anından sonra yeniden "diriliş" etrafında şekillenir:

"Evet doğdu yine doğmayacak sandığım güneş

Geldi gelmez dediğim haber

Her cehennem bir cennete işaret

Her kara suyun ötesi bir ak kevser"(Karakoç, 2003b: 577)

Zorluklarla geçilen yollardan sonra gelen müjdeleri işaret eden bu mısralar, tasavvufi anlamda da çileden sonra mutlak hakikate erişmenin umudunu yansıtır. Şiirin tasavvufi yorumunu kuvvetlendiren sonraki mısralar da dikkat çeker:

"İlk nokta

Başlangıç noktası

Hakikata

Biri dedi

İlk nokta aşktır

Ve öbürü dedi

Ayni zamanda

Son nokta ..." (Karakoç, 2003b: 579-580)

Tasavvufa göre aşk merkezdedir. Kur'an'da "*O onları sever, onlar da O'nu severler."*(Maide Suresi, 6/ 54*)* denmektedir. Bu açıdan karşılıklı bir sevgi ve aşk ilişkisinin olduğu görülmektedir. Bununla birlikte tasavvufta insanın görevinin, Allah'a duyduğu aşkla ona kavuşmak olduğu düşünüldüğünde, son noktanın da yine aşk bağlamında değerlendirildiği görülmektedir. Ayrıca tasavvufta Allah aşkına giden yolun, beşerî aşktan geçmesi de bu bakımdan değerlendirilebilir. Bu açıdan ilk nokta beşerî aşkken son nokta ilahi aşkın kendisi olmaktadır. Sıradan bir insan olan Kays'ın, bir rehber ve tebliğ adamı olması "Kervan" başlığı altında verilir:

"*Buldu çoklukta bir tek manzara*

Her işin sonu başı Tanrı

Alınyazımızın heykeltıraşı Tanrı

Tek var olan O... gerisi gölgeler" (Karakoç, 2003b: 592)

Çoklukta tekliği bulmak *ve "Hakk'ı halksız temaşa etme, halkı değil yalnızca Hakk'ı seyretme, bütün eşya ve varlıkların Allah sayesinde mevcut olduklarını görme, her şeyi*

Allah'tan görme" (Uludağ, 2012f: 85) anlamındaki "cem"i hatırlatan bu hâl içinde her şeyin sebebi ve hatta her şeyin bizzat Allah'ın kendisi olmasına değinilmektedir. Böylece *"Tek var olan O... gerisi ise gölgeler"* (Karakoç, 2003b: 592) mısraları bu anlamı kuvvetlendirir. Bu noktada anne ve babasının ölüm haberini alan Mecnun'un geldiği hâl *"Bir kez bin kez daha vurdu yere/ Tunçlaştı çelikleşti Kays işte böylece/ Ve alıştı bütün bu olanlara/Yaz kış durgunluk ve fırtına/ Ayni varoluşun dönüşümleri/ Gün değişiminin aynadaki izdüşümleri/ Gibi bir etkiye dönüştü O'nda/ Böyle bir yoruma kavuştu sonda"* (Karakoç, 2003b: 593) ifadeleri ile verilir. Böylece dünyevî bütün acılardan uzaklaşan Mecnun, artık izafi gerçeğin arkasındaki mutlak hakikate ulaşır:

"*Her şey havada bir toz gibi döner durur da*

Yok olur sonunda Tanrı'nın varlığında

Yaşamak Tanrı uğruna Tanrı içindir

Geri ne varsa tahttan indir" (Karakoç, 2003b: 594)

Mecnun, gerçek aşkı Allah'ta bularak "Geri ne varsa tahttan indir" der. Bu manada her şeyin havada dönmesi de tasavvuftaki dairesel zaman algısını da hatırlatarak tasavvufta yaratılıştan, insan hayatına her şeyin dairesel bir hareketlilik içinde algılanmasını çağrıştırır. Şiirin devamında, Leylâ ile Mecnun'un kavuşmasının artık mühim olmadığı ifade edilmektedir:

"Ruh hürdür Tanrı sevgisiyle

Bağlı değil zaman ve yer ilgisiyle

Artık buluşmuşlardır Tanrı katında

Bir yersizlik ve zamansızlık saltanarında

Bir şey değişmez gelse de gelmese de Leylâ

Farketmez gitse de gitmese de Mecnun O'na" (Karakoç, 2003b: 594)

Leylâ'dan ve Mecnun'dan öteye geçmeyi ifade eden bu mısralarda, Mecnun ve Leylâ gerçek aşka kavuşmanın verdiği gerçeklik boyutuyla bu dünyaya ait duyguların hepsinden uzaklaşırlar. Bu bağlamda "Tanrı katında/Bir yersizlik ve zamansızlık saltanatında" denilerek sadece birbirleriyle değil, mutlak teklikle buluşurlar. "Leylâ Köşesi"nde ise Leylâ'nın dönüşümü üzerinde durulur:

"Ruhta kopan fırtınalar dindi

Gökten gönle sükûnet indi

Anladı ki acı tatlı soğuk sıcak

Geçmiş ve gelecek ayrılmak ve kavuşmak

Hep ayni varoluşun dönüşümleri" (Karakoç, 2003b: 597)

Mecnun gibi her türlü acı ve endişeden uzaklaşan Leylâ, Mecnun gibi çöllere düşmese de o da kendi dönüşümünü gelenek dâhilindeki "kadın olma durumu" sebebiyle içinde yaşar ve Allah'a kavuşmak için geçilmesi gereken makam ve hâlleri sessizlik içinde eyleme dökmeden tecrübe eder. Bunun sonucunda da Mecnun'la aynı noktaya gelir:

"Her şey havada döner durur

Sonunda Tanrı varlığında yok olur

Ruh hürdür vücut esir

Ruh baldır beden zehir

Ruh hürdür Tanrı aşkıyla

Bağlı değil yer ve zaman kaydıyla

Farketmez gelse gelmese Kays O'na

Gitse gitmese O'na Leylâ

Tanrı katında buluşmuşlardır

Hakikat yurduna kavuşmuşlardır"(Karakoç, 2003b: 597)

Mecnun gibi "la mevcude illallah" düşüncesine ulaşan Leylâ artık gerçek aşkın kaynağına varır. İkisi de Tanrı katında onun vahdetine kavuşurlar "Tanrı katında buluşmuşlardır/ Hakikat yurduna kavuşmuşlardır" ifadesi bu manada anlam kazanır. Böylelikle Leylâ ve Mecnun'un, gerçek anlamda yaratılıştan insana verilen görev olan "insan-ı kâmil" olmayı başardıkları şiirde hissettirilir.

Karakoç'un şiirlerinde insanın görünümüyle ilişkili olarak değerlendirilebilecek "şair"lerin de özel bir yeri bulunmaktadır. Sezai Karakoç da üniversiteden itibaren yakın bir ilişkisi olan Necip Fazıl gibi şairliği, gelenek çerçevesinde ele alır ve Kısakürek'in

şairi, mutlak hakikati yansıtan kişi olarak gördüğü gibi Karakoç da şairleri mutlak hakikatle ilişkilendirir:

"Tart kaderini kuş uçuşlarındaki hafiflikle

Bülbül ötüşüyle gül açılımındaki arzuyla

Deniz altı kırmızı ve yeşil yosunla

Ateşle hayatının her anındaki atomu

Formülü Cebrail'in cebinde olan iksirle" (Karakoç, 2003b: 609)

İslam'ı, Cebrail'in cebindeki iksir olarak tanımlayan Karakoç, şaire İslamî bakış açısıyla şiire yaklaşmasını tavsiye etmektedir. Bu manada kendisinin şiirle ilgili daha önce değinilen görüşlerini şiirine taşıdığı görülmektedir. *"sen şairsin kelimeler ülkesindeki bilge"* (Karakoç, 2003: 610) diyerek hitap ettiği şairlere bir tavsiyesi de öte âlem olarak da yorumlanabilecek "o ülkeyi" bulmalarıdır:

"Git gidebileceğin yere

Kalemden kağıttan defterden öte

Kitaptan sonraki sette

Dur ve bul o ülkeyi yeniden" (Karakoç, 2003b: 610)

Yukarıdaki mısralarda şaire bulması gereken ülke "Dur ve bul o ülkeyi yeniden" mısraında verilirken "yeniden" kelimesi o ülkenin daha önce bilinen ve bulunulan bir yer olduğuna işaret eder. Buna göre şiirde vahdetten koparak dünyaya gelen insana hem izafi âleme gelmeden önce içinde bulunduğu mutlak birliğe hem de "asr-ı saadet" inancı içinde İslam medeniyetine geri dönmesi tavsiye edilmektedir. "Diriliş"te de "yazma sanatı"na verdiği özel önemi ele alan Karakoç, edebiyat hakkındaki dinî ve tasavvufi bakış açısını devam ettirir:

"Yeniden başlamak yazma sanatına

Kat kat olup açılmak gök katına

İndirmek yeryüzüne Allah'ın rahmetini

Bir gül gibi sunmak dünya saltanatına" (Karakoç, 2003b: 620)

"Yazma sanatı"nı, gökyüzüne ve Allah'ın rahmetine ulaşmak için bir aracı olarak kabul eden Karakoç, yazar ve şairleri Allah'ın rahmeti ile yeryüzü arasında bir köprü olarak görür. İslami açıdan farklı yorumlar söz konusu olsa da şair ve yazarların sezgileriyle ilahi hakikati kavrayabildikleri görüşüne yer verilmektedir. Bu açıdan geleneksel görüşlerin etkisi ile şairleri bir çeşit aracı olarak gören Karakoç'un bu düşüncelerinde tasavvufun da önemli olduğu *"Varmak Rabbani ile çileye katıp çile/ Muhyiddin-i Arabi ve Mevlânâ hakikatına*" (Karakoç, 2003b: 620) mısralarıyla görülmektedir. Yani şairlerin ilahi hakikate ulaşmak için çabalamaları ve tasavvufta önemli görülen çile çekmeyi tamamlamaları gerektiği inancı yansıtılmaktadır. Bu noktada da "İmam Rabbani", "İbn Arabî" ve "Mevlânâ" rol model olarak öne çıkarılır. Ayrıca şiir sanatının nasıl olması gerektiği üzerinde de durulur. Bu bağlamda "*Harfleri ve sesleri sözleri kelimeleri/ Kitapları getirmek Peygamber fıtratına"* (Karakoç: 2003b: 620) mısraları gibi dizelerle sanat ilahi kökenle ilişkilendirilir ve şairin görevinin İslam'ı anlatmak olması gerektiği ifade edilir. *Leylâ ile Mecnun*'da da şairlik ve İlahi hakikat arasındaki ilişki ele alınmaktadır:

"Ve şair Hızır'a arkadaş

Âbıhayat yolculuğuna çıkan

Dilinde kırık dökük heceler" (Karakoç, 2003b:568)

Şiirde şairlerin Hızır'ın arkadaşı olması onları Hz. Musa gibi bir peygamber mertebesine çıkarmaktadır. Ayrıca şairlerin Hızır gibi "rahmet ve ilim" ehli oldukları ima edilmektedir. Buna ek olarak şiirin devamında, şairler âbıhayat yolcusu olarak tanımlanarak Batı ve Doğu'daki önemli şairlerin ve eserlerin isimlerine de yer verilmektedir:

"Dante Virjil Beatris

Romeo ve Jülyet

Firdevsi Hafız Câmi

Fuzuli ve Nizami

Leylâ ve Mecnun" (Karakoç, 2003b: 568)

İsimleri verilen bu şair ve eserlerin ölümsüz oluşları, onların âbıhayat yolcusu olarak kabul edilmelerini sağlamaktadır. Bu açıdan bu isimlerin, eserleri sayesinde gerçek ölümsüzlüğe ulaştıkları belirtilmektedir:

"Kâf ve Nûn sûrelerinden

Azık toplayan yolcu

Çölün sır tuzaklarını

Esrar bedelerini aşmak için

Tanrı dilinden

Medet umup

İmdat isteyen" (Karakoç, 2003b: 568)

Arap alfabesinde iki harf olan "Kâf" ile "Nûn", *Kur'an*'da geçen iki ayetin de adıdır. Kaf Suresi'nde İslam'ın esasları konu edilirken Nûn Suresi'nde insanların akıbeti konu edilmektedir. "Kâf ile Nûn arasında olmak" ise özel anlamıyla Allah'ın yaratılışı başlattığı emir olan "Kün" ile ilişkilendirilmektedir (Pala, 2002a: 552). Şairlerin "Kâf" ile "Nûn"dan azık toplaması da bu manada anlam kazanarak Allah'ın yaratıcılık özelliğinden nasiplendiklerine işaret edilmektedir. Şairlerin Tanrı dilinden medet ummaları da onların, *Kur'an* ve hadislerle açıklanan ilahi hakikatten yardım istediklerini ifade etmektedir.

Sezai Karakoç, şiirlerinde dinî ve tasavvufi kişilere sıklıkla yer vermektedir. Ona göre peygamber, *"Hayatın anlam ve değerini, zamanın riskini ve değerini, ölümün götürüp getirdiğini bilançolayan hesap insanı, tartma ölçme öğretmenidir."* (Karakoç, 2013c: 101). Bu açıdan peygamberler, diriliş neslinin ve tüm İslam âleminin önderleri ve rol modelleri konumunda değer kazanmaktadırlar. Peygamberler, Karakoç'un kavuşmayı hedeflediği İslam medeniyetinin sadece bir parçası değil, medeniyetin bir yansıması olmaları bakımından da önemlidirler. Karakoç görüşlerini *"Peygamberler, Allah'ın, bir anda tüm sebepler dünyasını adeta aradan çıkarıp ruhlarından yaktığı mutlaklık ışığıyla aydınlanmış görevliler olarak yolumuza ışık tutmuşlardır. Hakikat sistemini insanlıkta gerçekleştirme savaşını vermişler, hakikat medeniyetini, gittikçe büyüyen bir ay gibi ufkumuzda salındırmışlardır."* (Karakoç, 2013c: 16) ifadeleriyle açıklamaktadır. Pek çok şairde, vahyi alan ve ilahi mesajı ulaştıran seçilmiş kişi olarak görülen peygamberler,

Karakoç için daha fazlasıdır. Bu manada "*Hz. İbrahim, Nemrut'a karşı çıkarken, Tanrı inancı adına, insan onuru adına, sağlıklı metafiziğimizin yeniden dirilmesi adına hareket ediyordu."* (Karakoç, 2013c: 106-107) demektedir. Böylece peygamberler, hem haksızlıklar karşısında yılmaz savaşçı ve fiziksel âlemin liderleri hem de metafizik âlemin rehberleridirler. Bu görüşlerinden hareketle şiirlerinde de tasavvufi açıdan peygamberlerin, ilahi hakikate uzanan yolu aydınlatan "mürşit"ler ve "insan-ı kâmil" olarak yorumlandığı görülmektedir. *Fusûsu'l-Hikem*'de de *"Kitap ile birlikte gönderilen peygamberler, aynı zamanda velîdirler"* (İbn Arabî, 2016: 39) denilmektedir. Karakoç şiirlerinde de peygamberlere, İbn Arabî'nin bakış açısıyla paralel bir şekilde yaklaşıldığı, onların tasavvufi yönleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Evliyaların da Karakoç için benzeri bir öneme sahip olduğu görülür. Bu manada "Mevlânâ", "İbn Arabî" gibi tasavvuf açısından önemli isimler de Allah ve onun emrileri doğrultusunda şekillenen toplum düzeni için rehberler olarak ele alınırlar. Sezai Karakoç'un şiirlerindeki dinî ve tasavvufi kişiler arasında en önemlisi peygamberlerin eşlikçisi olarak konumlandırılan Hızır'dır. *Hızır'la Kırk Saat*'in giriş bölümünde *"Beşinci sağanak, akış sağnağı. Geceleyin âbıhayat için millet yolculuğu"* (Karakoç, 2003b: 173) denilmektedir. Bu giriş şiir hakkında bilgi vermekte, şiirde seyr ü sülûkle kesretten vahdete giden bir serüvenin ele aldığını göstermektedir. Hızır'ın *Kur'an-ı Kerim*'de ismi geçmemekle beraber müfessirler Kehf Suresi'nde Hz. Musa'nın bir süre birlikte seyahat ettiği söylenen gencin Hızır olduğunu belirtmektedir. Bu surede Hızır, bir gemiyi delmek, bir çocuğu öldürmek ve Hz. Musa ile kendisine kötü davranılan bir köydeki duvarı tamir etmek gibi sırrına ermenin zor olduğu olaylar gerçekleştirmiştir. Bu olayların sırrını Allah'ın peygamberi olan Hz. Musa'nın bile anlamlandıramaz. Bu sureden hareketle Hızır'ın "rahmet ve ilim" sahibi bir kul olduğu anlaşılmaktadır (Çelebi, 1998a: 411). Tasavvuf açısındansa *"Hızır'ın irşad ya da mistik yola kılavuzluk meselesine, diğer ise bu irşada konu olan ilm-i ledünn yani çalışarak elde edilemeyen Allah tarafından bağışlanan ilme*" (Baş, 2011: 91) vakıf olması nedeniyle özel bir yönü bulunmaktadır. Kitapta Hızır'ın şiirsel ben olarak ayrıca şiirsel bene yardım eden aracı olarak yer aldığı görülmektedir. Yani tek bir şiirsel ben yerine şiir boyunca farklı "ben"lerin ortaya çıktığı görülmektedir. Hızır'la yapılan serüvenin kırk saati kapsaması da önemlidir. Bu kırk saatin, sûfîlerin çektiği kırk günlük çileyle ilişkisi düşünüldüğünde, şiirde tasavvufi algıyı kuvvetlendirdiği görülmektedir. Ayrıca bu sembolik değerinin yanında "kırk saat"in gerçeklik boyutu olduğu da Karakoç'un açıklamalarından anlaşılmaktadır:

"Mayıs haziran aylarında (1967) akşamüzerleri Yenikapı'yainiyor,deniz kenarındaki kahvelerde Hızırla Kırk Saat'i yazıyordum.Sanki denizle mülakat yapıyordum da şiir bu mülakatın notlarıydı. İkiay içinde aşağı yukarı 40 gün kadar deniz kenarına inip şiiri bölümbölüm yazdım. Tabii ki ikindiden sonra gidiyor akşam dönüyordum…

Her gidişimde net bir saat yazmış olduğumu kabul edersek kitap için kırk saatlik net bir çalışma olmuş demekti. Kitabın ismi de bir nevi bu oluşumuna uygunluk göstererek Hızırla Kırk Saat oldu." (Karataş, 1998a, 244)

Böylelikle Karakoç için de tasavvufi bir tecrübeye dönüşen şiirin dördüncü bölümünde Hızır kendisini tanıtır:

"Ben kötülüklere iyilik saçarım

Bu ceza olur

İyilere iyilik

Kötülere kötülük" (Karakoç, 2003b: 180)

Bu ifadelerle hem *Kur'an*'da yer alan Hızır ve Hz. Musa anlatısı hatırlatılır hem de Hızır'ın halk kültürü içindeki konumuna yer verilir. Hızır'la ilgili "*Kendimi iki yüz yıl insanoğluna görünmemeğe mahkûm ettim."* (Karakoç, 2003b: 181) denilerek Hızır'ın âbıhayata kavuşmuş olduğuna değinilir. Ayrıca halk anlatılarında yer alan evliyaların, şehitlerin aslında Hızır'ın kendisi olduğu inancına değinilerek şiirde toplumsal hafızadan yararlanılır:

"Savaşta cephedeyim

Yaraların bezi benim

Tutsak olmayan erim

Çünkü tutsağın yüreğindeyim

Kan değil kandan öteyim" (Karakoç, 2003b: 202)

Halk içinde zorda kalanların yardımına koşan, peygamberlere ve evliyalara yardımcı olarak kabul edilen Hızır'ın, aynı zamanda ölümsüz olduğuna da inanılmaktadır. Hızır'ın kendisini tanıttığı mısralarda, onun inanların yardımcısı olduğu ifade edilir. Buna ek

olarak Hızır'ın, "mürşit" yani seyr ü sülûkteki rehber ve "ilm-i ledün"e vakıf olarak değerlendirildiği mısraların şiirde özel bir yönü bulunmaktadır:

"Şuayb'ın görünmeyeni benim

Ben öğrettim Musa'ya eşyanın ötesini

Şarapsız tütünsüz metafiziği" (Karakoç, 2003b: 190)

Yukarıdaki mısralarda Hızır'ın, "Şuayb" ve "Musa" peygamberleri ilahi sırlara ulaştıran, onlara bu yolda rehberlik eden kişi olduğu görülür. "Eşyanın ötesi" ve "görünmeyeni" ifadelerinin onun öğrettiklerinin bu dünya değil, öte âlemle ilişkili olduğunu yansıtması açısından önemlidir. Bu bağlamda bahsedilen metafiziğin sözde değil özde tasavvufi bilgiden kaynaklandığı da "şarapsız", "tütünsüz" ifadeleri ile hissettirilir. Şiirin devamında da "Kehf Suresi"i hatırlatılarak şiire aktarılır:

"Köpeği

Yoksulu duvarını yıkarak koruyan benim

Balıkçının kayığını delerek

Çocukları gece yarısı

Ayakları ters dönük

Çağıran ve sonsuz kar çöllerine alıp götüren" (Karakoç, 2003b: 190).

Buna ek olarak Karakoç, halk kültüründen kaynakla toplumsal hafızada yer alan önemli törenlerden biri olan Hıdırellez'e, yani Hızır'la İlyas'ın buluşmasına, *"İlyas'la buluştuk mu buluştuk da*" (Karakoç, 2003b: 198) mısraı ile yer verir. Bu mısraların yer aldığı "13.bölüm"ün devamında da baharı imleyen mısralarla Hıdırellez'e değinilir:

"En ince durumundaydı kabuğuyla yumurta

Bir çan gibi çınlıyordu otlarsa

Elimiz az kaydırak oynamadı

Dağlarda son karları sürüyordu sularsa" (Karakoç, 2003b: 198).

Yukarıdaki mısralarda mürşit olan Hızır, şiirin devamında bu görevinin yanında peygamberlerin yardımcısı ve yoldaşı olarak yer alır. Hızır; "*Nuh'un işçisi", "İbrahim'in*

sır katibi", "Yakub'un dedektifi", "Yusuf'un hapishane arkadaşı" (Karakoç, 2003b: 203) olur. Böylelikle Hz. Nuh, Hz. İbrahim ve Hz. Yusuf'la ilgili menkıbeler de hatırlatılmaktadır. Bu bağlamda Hz. Nuh'un "gemisi", Hz. İbrahim'in "sır katibi", Hz. Yusuf'a olan üzüntüsünden kör kalan Hz. Yakub'un oğlunu arayan "dedektif", Hz. Yakub'un "oğlu", Hz. Yusuf'un "hapishane arkadaşı" olur. Şiirsel ben olan Hızır, peygamberlerin içinde Hz. Musa'nın özel bir önemi olduğunu vurgular:

"*Ama görmedim yavuz bir öğrenci*

Aydın kılıçların şelalesi

Musa gibi

Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı

Çıkarabilir miydi Musa

Mısır'dan İsrail'i

Delmeseydim bir yoksulun övüncü kayığını

Geçebilir miydi Musa

Kızıldeniz'den İsrail'i" (Karakoç, 2003b: 203).

Böylelikle daha önce bahsedilen Kehf Suresi'ndeki Hz. Musa ve Hızır anlatısına telmihte bulunulmaktadır. Şiirde yine *Kur'an-ı Kerim* ve diğer kutsal kitaplarda geçen İsrailoğullarının kurtuluşu ile ilgili mısralara yer verilir:

"Musa'yla büyücüler karşı karşıya geldi

İsrail ve Mısır karşı karşıya geldi

Kızıldeniz bir ceylan derisi gibi gerildi

Kurumuş da olsa ağaçta

Bir can vardı ki

O canı canlandırmayı

Musa'nın eli bildi

Ve ağaç cıvayı yendi

İnanç yendi bilgiyi" (Karakoç, 2003b: 239)

Hz. Musa'yı büyücü olmakla suçlayan Firavun'un büyücülerine karşı Hz. Musa'nın verdiği mücadele *"*Musa'yla büyücüler karşı karşıya geldi" ve Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i yararak İsarailoğullarını Mısır'dan kurtarması olayı ise *"Kızıldeniz bir ceylan derisi gibi gerildi"* mısralarıyla hatırlatılmaktadır. Kurumuş bir ağaç parçası diyerek Hz. Musa'nın "asa"sı da Hz. Musa ile ilgili anlatıların şiirdeki yansımalarından olmaktadır.

İslamiyet'te son peygamber ve âlemlerin yaratılma sebebi olarak geçen Hz. Muhammed de Karakoç'un şiirinde, peygamberler zincirinin son halkası ve dinî alemin tamamlayıcısı olarak yer alır. Şiirde *"Kalk ey örtülere/Bürünmüş Peygamber/ At üstünden/ Seni ülkelerden ülkülerden/ Ayıran örtüleri* (Karakoç, 2003b: 276) mısraları ile Hz. Muhammed'e hitap edilir ve şiirin devamında Hz. Muhammed'in önemi üzerinde durulur:

"İsa'nın Musa'nın İbrahim'in

Safa ve Merve'nin

Hacer-i Esved'in

Cennetlerden çağlayan

Nil'in Fırat'ın Dicle'nin

Sen arıtacaksın" (Karakoç, 2003b: 276)

Yukarıdaki mısralarla Hz. Muhammed'in hayatıyla ilgili bilinen anlatılardan, mekânlardan yola çıkan şiirsel ben, şiirin devamında*"Sen devşireceksin menekşelerini/ En yüce dağ doruklarında", "Gece secdelerinin/ Muştu siperlerinin/ İlk günlüğünü sen yayacaksın/ Sen kurtaracaksın"* (Karakoç, 2003b: 277) gibi mısralarla gelecekten haber vererek onun yapacaklarını müjdeler. Özellikle bölümün son mısralarında Hz. Muhammed'in en önemli peygamber olduğu vurgulanır: "*Sen bildireceksin/Dünya geldi geleli/En önemli haberi"* (Karakoç, 2003b: 277). Böylelikle Hz. Muhammed'in son peygamber olduğu belirtilir.

Taha'nın Kitabı'nda, peygamberlerin veli oluşlarına verilen değer daha çok vurgulanır. Taha'nın Allah'a kavuşmasının "zafer sevinci" ifadeleriyle yansıtıldığı şiirde peygamberlere ayrı ayrı selâm verilir:

"Secdeden secdeye sıçrayarak Taha

Selam sana zülküfül

Selâm sana İsa

Selâm sana İbrahim

Selâm sana Musa

Selâm sana Süleyman

Selâm sana Dâvud

Selâm sana Yuşa

Selâm sana Ahmed

Selâm sana Muhammed

Selâm sana Mustafa

Mustafa selâm sana

Öğülmüş

Muhammed selâm sana" (Karakoç, 2003: 350)

Bu mısralarla Taha'nın vahdete kavuştuğu anda peygamberlerin huzuruna çıkması hem Hz. Muhammed'in miraca çıkarken gelmiş geçmiş bütün peygamberlerle selamlaşmasını hatırlatır hem de vahdet yolunda peygamberlerin de önemini belirtilir. Ayrıca peygamberler içinde Hz. Muhammed'e özel bir önem verildiği ona "öğülmüş" denilerek ve altı mısrada Hz. Muhammed, Ahmed, Mustafa isimleri aracılığıyla tekrar tekrar övülelerek gösterilir. Ayrıca böylelikle peygamberler tek tek hatırlatılarak belleğin canlandırılması da hedeflenir.

Bu örneklerden yola çıkılarak Karakoç'un şiirlerinde peygamberlere sadece adları anılarak göndermeler yapılmadığı onlarla ilgili menkıbevi anlatılara da yer verildiği görülmektedir. Ayrıca peygamberlerin sadece dinî liderler ve tebliğ ile görevli seçilmiş kişiler olarak kabul edilmediği, onların tasavvufi âlemde de önemlerine değinilerek şiire taşındıkları görülmektedir. Peygamberler yanında, tasavvuf içinde önemli bir konuma sahip Hızır'a da bir mürşit ve ilm-i ledun bağlamında yer verilmektedir. Peygamberler ve Hızır'ın yanında, Karakoç şiirlerinde "İbn-i Arabî", "Mevlânâ" gibi tasavvufi kültürün

önemli isimlerine de şiirlerinde yer vererek İslam ve tasavvufun iç içe geçmiş ilişkisine, onları biribirinden ayırmadan yer verir:

"Şam'dayız

Mevlânâ ve Mesnevi

Muhyiddin ve Yasin

Şems ve Füsus

Şems nasıl değiştirdi

Bengisu sarnıçlarından geçirerek

Mevlânâ Celâleddin'i" (Karakoç, 2003b: 230)

"Mevlânâ ve Şems", "Muhyiddin ve Yasin" diyerek tasavvuf açısından önemli ilişkilere değinen şiirsel ben, öncelikle Mevlânâ ve Şems arasındaki irtibattan bahsederek "bengisu sarnıçları" olarak imlediği seyr ü sülûk yolunda, Şems'in Mevlânâ'ya yoldaşlığı ve mürşitliği hatırlatılır:

"Ve Yasin bir delikanlı biçiminde

Ağır ölüm hastalığında

Nasıl iyileştirdi İbn-i Arabi'yi" (Karakoç, 2003b: 230)

Şiirin devamında "İbn-i Arabî ve Yasin Suresi" irtibatından doğan anlatıdan yararlanılır. İbn-i Arabî'nin kendisinin bahsettiğine göre hummaya yakalanıp kendinden geçmiştir. Humma nöbeti esnasında asık suratlı bir takım kimseler gelip kendisine işkence yapmaya kalkışmış ama güzel kokulu ve yakışıklı bir zat gelip onlara engel olmuştur. O kişi de İbn Arabî'ye ben Yâsin'im, seni korumaya geldim demiştir (Açıkgöz, 2013: 148). Şiirde Hızır'ın ağzından konuşan şiirsel ben, hem Mevlânâ'nın tasavvufi yolda ilerlemesinin hem de İbn-i Arabî'nin sıtmadan kurtulmasının ardında kendisinin olduğunu ifade eder. Şiirin devamında da İbn Arabî ve Mevlânâ ile ilgili hatırlamalara devam edilerek her ikisinin de tasavvufi yoldaki serüvenlerinin ardında gerçek anlamda kimin bulunduğu sorgulanır:

"*Şam çarşısında Şems'e rastlamadı mı*

Yolun bir kıyısında

Şems bir soruydu

Şems bir soruydu

Bir cevaptı Mevlânâ" (Karakoç, 2003b: 230)

Bu mısralarla Şems ve Mevlânâ'nın ilk karşılaşması hatırlatılır. Bu ilk karşılaşmada, Şems'in Mevlânâ'ya sorduğu *"Hz. Muhammed mi büyük Beyazıt-ı Bestami mi?"* sorusu ve bu soruya Mevlânâ'nın verdiği cevaptan hareket edilir (Kabaklı, yyy, 30 -31). Bu sohbetin arkasında, Mevlânâ ve Şems'in buluşması ve aralarında geçen diyalogla ilgili farklı görüşler de bulunmaktadır. Son dönem Mevlevî âriflerinden Midhat Bahârî'den rivayetle Semih Ceyhan, Mevlânâ'nın Şems'le tanıştığı esnada kutbiyyet makamında bulunduğunu, Şems'in Konya'ya onu irşad için gelmediğini, Dımaşk'ta iken Mevlânâ'da gördüğü irfan ve aşk nuruna hayran kaldığını, bunu geliştirmek ve Mevlânâ'ya kendisine göstermek için onun sohbet dostu olduğunu söylemektedir (Ceyhan, 2010b: 512). Bu soru ve cevabın farklı sebepleri bulunsa da Karakoç'un şiirinde, Mevlânâ ile Şems'in diyaloğunun altında her ikisinin de ilahi hakikate karşı duydukları yoğun aşk yer almaktadır. Bu irtibat, şiirde *"Benziyorlardı bir arada/ Kişinin kendisiyle yaptığı bir konuşmaya"* (Karakoç, 2003b: 230) mısralarıyla belirtilmektedir. "Kişinin kendisiyle yaptığı konuşma" denilerek sadece hâl ehline mahsus olan özel bir lisan ile gerçekleşen irtibatın Mevlânâ ve Şems arasında yaşandığını ifade edilmektedir. Karakoç bu noktada İslam ve tasavvuf tarihindeki farklı bir diyalogdan daha yararlanır:

"Muhyiddin'in İbnrrüşd'e dediği gibi

Bir evet bir hayır demedi Mevlânâ

Hep evet dedi Şems'e bu konuşmada" (Karakoç, 2003b: 230)

Yukarıdaki "Muhyiddin'in İbnrrüşd'e dediği gibi" mısraıyla öncelikle İbn Arabî ve İbn Rüşd arasında geçtiği belirtilen diyaloğa gönderme yapılır:

> *"Bir gün Kurtuba'da şehrin kadısı Ebû'l-Velîd İbn Rüşd'ün huzuruna girdim. Halvetimde, Allah'ın bana açmış olduğu şeyleri duyup öğrendiği için benimle karşılaşmak istemişti. Duyduklarından dolayı şaşkınlığını izhar ediyordu. Babamın arkadaşlarından birisi olduğu için babam İbn Rüşd'ün arzusu üzerine benimle bir araya gelsin diye bir vesileyle beni ona gönderdi. O esnada bıyıkları henüz terlememiş bir delikanlıydım.*

Huzuruna girdiğimde sevgi ve saygıyla kalkıp beni kucakladı ve şöyle dedi:

"- Evet!

Ben de cevap verdim:

- Evet!

Onu anladığımı düşünerek mutluluğu daha da arttı. Sonra, sevincinin sebebinin farkına vardım ve ona 'hayır' dedim. Bunun üzerine üzüldü, yüzünün rengi değişti. Düşündüğü şeyde şüpheye düştü. Bana şöyle dedi:

- 'Senin keşf ve feyz-i ilâhî'de bulunduğun şey mantık/nazarın bize verdiği şey midir?

Ona hem 'evet' hem 'hayır' diye cevap verdim. Bu 'evet ve hayır' arasında ruhlar yerlerinden, boyunlar cesetlerinden fırlar, deyince benzi sarardı, titreme geldi, birden (sanki elli yaş) yaşlandı. Ne demek istediğimi anlamıştı." (Özköse, 2009a: 224).

"Evet", "evet", "hem evet hem hayır" ifadelerinden oluşan bu konuşmanın sebebinin nazar ehli olan İbn Rüşd ve gönül ehli olan İbn Arabî'nin ilahi hakikate yaklaşım açısından aralarındaki farklılıktan kaynaklandığını ifade eden Kadir Özköse, İbn Arabî "*Yaratma anlayışında İbn Rüşd'ün kozmolojisine paralel bir yaklaşım sergiler. İbn Rüşd'den farklı olarak İbnü'l-Arabî, vücudun felsefesini yapmayı değil, vücud sahibi olmayı tercih eder."* (Özköse, 2009b: 238) ifadelerini kullanır. Sezai Karakoç da İbn Rüşd ve İbn Arabî arasındaki ilahi hakikate farklı bakış açısını yansıtan bu diyaloğu hatırlatır. Mevlânâ ve Şems arasındaki sohbetin ise farklı olduğu "*Bir evet bir hayır demedi Mevlânâ/ Hep evet dedi Şems'e bu konuşmada"* (Karakoç, 2003b: 230) ifadeleri ile dile getirir. Şems ve Mevlânâ ilişkisini *"Bir yitirdi bir buldu Şems'i/ Şems bir bengisuydu O'na"* (Karakoç, 2003b: 231) ifadeleriyle de Şems'ten iki kere ayrılarak büyük bir hasret yaşayan Mevlânâ'nın durumu hatırlatılır. Fakat bu ayrılığın Mevlânâ'ya büyük eseri olan *Mesnevi*'sini yazma ilhamı verdiği, yani sebepsiz olmadığı üzerinde de durulan şiirde "*Şam çarşılarında Şems alındı Mevlânâ'dan/ Kendisine Mesnevi verildi"* (Karakoç, 2003b: 231) denilir. Şiirde Mevlânâ ve İbn-i Arabî'nin ilişkisi üzerinde durulur. İkisi arasında "vahdet-i vücud" etrafında kurulan ilişki ile Karakoç, şiirde

Mevlânâ ve İbn Arabî'nin tanıştıklarını ve Şems hakkında sohbet ettiklerini ifade eden mısralara yer verir: "*Mevlânâ Şam'da Muhyiddin'le konuştu/Ona Şems'i sordu"* (Karakoç, 2003b: 231). Şems'in yokluğunu sadece İbn Arabî'ye sormakla kalmayan Mevlânâ'nın, Şems'in yokluğunun manevi anlamını idrak etmesinde de Hızır etkili olur:

"Çömeldi bir su kıyısında

Hızır'ı gördü alı yeşili gördü suda

Şems'i gördü ve buldu kendini" (Karakoç, 2003b: 231).

Böylelikle şiir boyunca Hızır, görünenin ardındaki ilahi manaları taşıyan, bu manalarla peygamberlere ve tasavvufi kişilere yardım eden olarak konumlandırılır.

Hallac-ı Mansur da Karakoç şiirlerinde yer bulan önemli isimlerdendir. *Hızır'la Kırk Saat*'in "*Bağdat'tayız/ Dönüp duruyoruz yırtıcı kuşlar gibi/ Çevresinde bir darağcının"* (Karakoç, 2003b: 233) ifadeleriyle başlayan yirmi altıncı bölümünde, Hallac'ın idamı anıştırılır:

"Koparabilir miyiz acaba

Etinden ciğerinden bir parça

Döğmeli ciğerinden bir parça

Hallac-ı Mansur'un

Kur'an okuyan yüreğinden

Bir ışık koparabilir miyiz" (Karakoç, 2003b: 233)

Hallac-ı Mansur'u "aşk şehidi" olarak gören tasavvufi geleneğin yansımasına yer veren Karakoç, onun ilahi aşkından bir parça edinebilmek için Mansur'un "eti"ni, "ciğeri"ni, "kalbi"ni ister. Böylelikle türlü işkencelerle can veren Mansur'un idamı hatırlatılır. Mansur'la ilgili dikkat çeken bir anıştırma da şiirde "*Bir taş atarak/ Bir gül alabilir miyiz"* (Karakoç, 2003b: 233) denilerek El-Şibli'nin, Mansur idam edilirken taş atan kalabalığın aksine gül atması ve Mansur'un buna üzülerek *"Beni düşmanın attığı taş değil, dostun attığı gül yaralar"* (Schimmel, 2018b: 114) sözüne sebep olan hadiseye yer verilmesidir.

Âyinler'de ise fenâ fi'llâh mertebesine kavuşarak vahdete ermenin temsilcileri olan İbn Arabî, Mevlânâ ve Hallac-ı Mansur'un isimlerine yer verilmektedir:

"Secde görmüş alınlar barışına ermek

Kurtuba söndüğünde görünür Muhyiddin-i Arabî kenti

Tatar ordularını gömen bir Mevlânâ Silüeti

Selâm selâm yağmurlar indikçe görünmezlikten

Selâm selâm eridikçe taş karların kefeni

At bir adım daha dünya çökmüş olsa omuzlarına

Pamuk gibi atacaksın onu Hallacı olacaksın dış birikimlerin

Nesimi gibi derisi yüzülecek denizlerin" (Karakoç, 2003b: 504)

Hem İslam tarihindeki gelişmelerden hem de ele alınan tasavvufi kişilerin hayat hikâyelerinden yaralanılarak kaleme alınan yukarıdaki mısralarda, Endülüs'te doğan Muhyiddin-i Arabî'nin Kurtuba ile ilişkisi kurulmaktadır. Mevlânâ'nın ailesinin ise Moğol baskılarından kaçarak Anadolu'ya gelmesi hatırlatılmaktadır. Böylece İbn-i Arabî Batı'dan Doğu'ya, Mevlânâ ise Doğu'dan Batı'ya gelerek Anadolu topraklarında Şam ve Konya'yla özdeşleşir. "Selâm selâm yağmurlar indikçe görünmezlikten/Selâm selâm eridikçe taş karların kefeni" ile izafi âlemin sarsılarak mutlak varlık karşısındaki yok oluşu imlenir. Ayrıca "selâm, selâm" denilerek yine kültürel bellek bağlamında bir hatırlamanın yapıldığı da bu mısralarla görülmektedir. Şiirde tevriyeli bir şekilde kullanılan "hallaca", hem Hallac-ı Mansur'u hem de hallaçlık mesleğini çağrıştıracak şekilde yer verilerek izafi âlemde yer alan engellerin bir hallacın atığı pamuklar gibi tek tek parçalanması tavsiye edilir. Derisi yüzülerek öldürülen, tasavvufi isimlerden biri olan "Nesîmî"ye gönderme yapılarak da ilahi hakikatin ve illahi feyzin sembolü olan denizlerin, derisi yüzülerek ilahi sırrın Nesîmî gibi bütün çıplaklığıyla ortaya çıkacağı ifade edilir.

Sezai Karakoç, modernizmin din ve Tanrı yerine, insanı kutsadığı görüşüyle din dışı bir modernlik anlayışına karşı çıkar. Bu eleştirilerde Doğu-Batı ve dinî-din dışı gibi eksenlerle şiirinde metafiziğe yönelme gerekliliği, bireyselden toplumsala doğru genişleyen bir doğultuda yer alır.

Taha'nın Kitabı, Sezai Karakoç'un toplumsal eleştiri için seçtiği prototip olması bakımından önemlidir. *Kur'an-ı Kerim*'de bir surenin adı olan Tâhâ'nın anlamı hakkında müfessirler farklı görüşlerde bulunmaktadır. "Huruf-ı mukata"dan olduğu söylenilen Tâ-

hâ'nın "ey insan" manasına geldiği söylenmektedir. *"Ayrıca, bu sûrenin Hz. Ömer'in müslüman olmasına vesile olan sûre olduğu bilinmektedir."* (İpek, 2010: 177). Şiirde de Taha'nın bir değişim geçirerek gerçek anlamda İslam'ı idrak etmenin sembolü hâline geldiği göz önünde bulundurulduğunda, Sezai Karakoç'un da Hz. Ömer ve Tâhâ Suresi'nin ilişkisinden yararlanarak şiirinde Taha'ya yer vermiş olabileceği (İpek, 2010: 177) görüşü doğmaktadır. Turan Karataş'ın tespitine göre ise Taha'nın şiirde değişen imgelerle yansıtılması, Taha'nın kimi zaman şairi kimi zaman ise mücerred manada "insan"ı temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Taha'nın görevler yüklenen bir destan kahramanı hükmünde olması: *"Geleneğin daha geniş anlamlı bir ifadeyle İslam kültürünün ihyası"* amacına yöneliktir. (Karataş, 1998a: 299). Bu açıdan şiirde Taha'nın, şairin ve bütün Müslümanların sembolü olması açısından değer kazandığı anlaşılmaktadır. Taha'nın şiirde geçirdiği dönüşüm ve serüven içinde "kavis", "doktor" ve "yarasa" gibi unsurlar Taha ile Hak arasına giren engeller olur. Bu engellere bakıldığında, bunların "Batı", "misyonerlik", "modernlik" gibi kavramlarla özdeşleştiği görülmektedir. Bu üç kavramın kaynağı olan "Batı", şiirde "mermer kusan ırk" (Karakoç, 2003b: 312) olarak yer alır. Bu unsurlardan biri olan "kavis" şiirde hem Taha'yı yoldan çıkaran hem de onun dönüşümünü sağlayan unsur olmaktadır. *"Bu içten mi gelmekte dıştan mı saldırdı/ Biçimlerde başlayan yeni bir değişim mi?"* (Karakoç, 2003b: 306) ve *"Büyük kan dolaşımında bir bozukluk mu/ Küçük kan dolaşımında kırılan bir zemberek mi"* (Karakoç, 2003b: 307) mısraları kavisin ikili yönünü yansıtmaktadır. Böylece kavis hem "iç/dış" hem de "bozukluk/ kırılan zemberek" olarak ifade edilir ama ne olursa olsun kavis büyük bir dönüştürücü olarak şiirde yer alır. "Yarasa" ise şiirde bütün olumsuzlukları bünyesinde taşımaktadır. Şiirde Taha'nın mücadelesinin önündeki engel olan yarasanın, Batı ve Batı'nın modernlikle ilgili aldatıcı bütün yansımalarını bünyesinde topladığı görülmektedir. Beyhan Kanter, şiirde *"Kurtlar gibi çıkan/çoğalan yarasaların varlığı, şiirde olumsuzlandığı gibi sekülerleşmenin ürettiği bir körleşmeye neden olmalarına ilişkin eleştirel bir vurgu söz konusudur."* (Kanter, 2015: 315) demektedir. Yarasanın *"Çalı çırpı çadır çıkın bir çavdar uygarlığıyım ben/.../ Raslantılı rakamlardan bir rahibin rabbıyım"* (Karakoç, 2003b: 309) diye kendini tanıtması onun Hristiyanlık ve Batı temsilcisi olarak şiirde yer aldığını vurgulamaktadır. Yarasaların şehirlere saldırması Sezai Karakoç'un, Batı uygarlığının mekânı olarak kentleri kabul ettiğini göstermektedir. Bu açıdan kentlerde yaşanan modern ve seküler hayatın, Batı ile özdeşleşerek Karakoç tarafından olumsuzlandığı görülmektedir.

"Taha Sabır Kentinde"de "Geceler ülkesine yol alır otomobiller

Kâhinler gibi oturmuş içine şoförler

Ne şakacı kâhin şu makine rahipleri

Büyük şehirlerden getirmişler tozlarını" (Karakoç, 2003b: 337)

Böylece "otomobil", "şoför" ve "makineler" şehrin temsilcileri ve şehirdeki kötülüklerin yansıtıcıları olarak değer kazanmaktadır. Bu bakımdan şehirler, iyiyle kötünün, geceyle gündüzün, Doğu'yla Batı'nın, inançsızlıkla inancın savaş alanı olmaktadır. Taha'nın yarasalara karşı verdiği medeniyet savaşında "Doktor" da simge değeri taşır. Şiirde yer alan "Doktor Karşısında" bölümü, doktorun misyonerlikle ilişkisini yansıtmaktadır. Doktora "*Bilirim bilirim İncil'den yola çıktınız/ Ama yolu çabuk şaşırdınız."* (Karakoç, 2003b: 311) denilerek onun Hristiyanlıkla ilişkisine değinilmektedir. Bu doğrultuda gelişen şiirin, Batı medeniyeti, Hristiyanlık, sekülerizm ve Batı tipi modernliğe karşı tutum sergilendiği anlaşılmaktadır. Karakoç için bu olumsuzluklara karşı reçete, "Diriliş" sayesinde İslam medeniyetine yeniden kavuşmaktır. Taha da bu dönüşümün gerçekleşmesi için bir prototip olmaktadır. Tasavvufi bakış açısı da bu eleştirilere karşı verilen cevaplarda bir sac ayağı konumunda, İslam'la beraber yer bulur. Bu manada bir "seyr ü sülûk" olarak Taha'nın serüveni, modernizme karşı tasavvuf algısını oluşturur. Şiirde Taha'nın karşısına çıkan bütün engeller, tasavvufi anlamıyla perdeler, yavaş yavaş aralanır ve Taha mutlak olanla birliğe kavuşur. Bu açıdan Taha'yı bir sâlik olarak değerlendirmek gerekmektedir. Fakat burada farklı olarak geleneksel şiirde "nefs"e karşı mücadele yeterliyken modern dünyada yaşayan Taha'nın engeli içten değil, dıştan gelir ve "modernlik", gelenekteki "nefs"in yansıması olur.

Toplumsal bir dönüşümü gerekli bulan Sezai Karakoç şiirlerinde mevcut toplum düzenindeki çarpıklığa da özellikle ışık tutar. Çünkü ona göre ideal gelecek Batı medeniyetiyle şekillenen modernlikte değil, "İslâm" ve tasavvufu da kapsayan bir "asr-ı saadet"e dönmekle mümkün olabilir. Bu sebeple şiirlerinde, farklı vesilelerle kutsallık çerçevesinde şekillenen geçmiş ile yozlaşma ve bozuklukla özdeşleştirdiği modern dönemi karşılaştırır. *Leyla ve Mecnun*'da bu bozukluğu, geleneksel şiir düzeniyle mevcut şiir düzenini karşılaştırarak ele alır:

"Eskiler haklıdır başlarken söylemekte

Umutları büyük kitabın sonunu getirmekte

Ama bu çağda bu kısır sularda

Çok ihtiyatlı olmak gerekir başlangıçta

Eser az çok yazılmadan

Yazılma sebebi yazılmamalı

Eski kitaplarımda da, Tanrı'ya yalvarışlar

Yer alır buna yakın bir sebeple

Kitabın başında değil

Kitabın sonunda" (Karakoç, 2003b: 574)

Bu dizelerle klasik mesnevi düzeninde ilk önde yer alan Tanrı'yı anmayı sona sakladığını belirten Karakoç, bunu eski ile yeni arasındaki ayrımın ifadesi olarak görür:

"Eskiler yaşıyorlardı olgun bir toplumda

Herkesin hemen Tanrı'yla olacağı bir makamda

O yüzden

Kitaplarımın başında yer alır

Tevhitler münâcatlar

Onlar esere Tanrı'yı ululamakla başlar

Hazır bulmuşlardır her şeyi önceden

Ve herkes her an dolu saf İslâmla" (Karakoç, 2013b: 574)

Eski toplum diyerek İslam ve tasavvufun şekillendirdiği toplum düzenini kasteden Karakoç, "olgun" olarak tanımladığı bu toplumda, her şeyin bir hazır bulunmuşluk içinde yaşandığını belirtir. Her şeyin din ile ilişkilendirildiği bu dönemde, herkesin saf İslam'la dolu olmasından ileri gelen düzen, Karakoç'a göre olması gereken toplum modelini teşkil etmektedir. Bugünkü Batı modernliği ile şekillenen toplum düzeni ise onun için olumsuzluklar çağı olarak şekillenir:

"Bizse sesleniyoruz cehennemden

Bataklık ve her türlü kir içinden

İnkâr umursamazlık körlük

Her türlü putlaştırma ve maddeye taparlık" (Karakoç, 2003b: 574)

Bu dizelerle modernliğin ve şiirdeki algıyla modernliğin getirdiği dinsizliğin tesiri ile oluşan toplum "cehennem", "bataklık" ve "kir" ile ilişkilendirilir. Manevi ve ilahi olandan uzaklaşıldığı bu devrin *"*putlaştırma" ve "maddeye taparlık" ile ilişkilendirilmesi Karakoç'un bugünkü topluma ilişkin eleştirlerinin yönünü göstermektedir. *Hızırla Kırk Saat*'te modern dünya ile baş etmenin zorluğu ve modernlikle gelen uygulamaların mutluluk ve huzur getirmediği ifade edilir:

"*Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz*

Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz

Kadının üstün olduğu ama mutlu olmadığı

Günlere geldim bunu bana öğretmediniz

Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı

Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim" (Karakoç, 2003b: 177)

Yukarıdaki mısralarla modernliğe karşı yaptığı eleştirilerin eksenini de genişleten Karakoç, kadının modern hayattaki yeri ve yönetim şekli üzerinde de durur. Kadının daha bağımsız olmasını ve demokratik toplum yapısını destekleyen modernliğin, bu açılardan da mutluluk ve huzur getirmediği görüşünü taşır.

Karakoç'un istediği toplum düzeninde etkin bir şekilde yaşanılan toplumsal hafızanın, aile içinde yoğurulan bireysel hafızasının etkisiyle oluştuğuna da değinir. "Çocukluğumuz" şiirinde Karakoç, kültürel bellek ve belleğin ilk edinilme ortamı olan aileye de yer verir: *"Annemin bana öğrettiği ilk kelime/Allah, Şahdamarından yakın bana benim içimde"* (Karakoç, 2003b: 97) mısralarıyla başlayan şiirinde *"Allah kullarına şahdamarından yakın"* denilen Kâf Suresi on altıncı ayete iktibas eder. Bu sayede Karakoç, toplumsal kültürün öncelikle annelerden alınması gerektiğini ifade ederek toplumsal hafızanın ilk temel basamağı olan ailenin önemini yansıtır. Devam eden mısralarda, bu algı içinde Hz. Muhammed'in konumu üzerinde durulur: "*Annem bana gülü öğretti/ Gül, O'nun, O sonsuz iyilik güneşinin teriydi"* (Karakoç, 2003b: 97). Şiirde klasik Türk şiirinden yararlanılarak peygamber, "O" yani Allah'ın "güneşinin teri" ve

"gül" olarak ele alınır. Ayrıca Allah'tan sonra en sevilen ve en kıymetlinin Hz. Muhammed olduğu ifade edilir. Allah ve peygamberden sonra da aile üzerinden sûfîzm ve menkıbeler bağlamındaki toplumsal hafızaya bağlanılır:

"Annem gizli gizli, ağlardı dilinde Yunus

Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşırdı, güneş ve ay mahpus

Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde

Binmiş gelirdi Ali bir kırata" (Karakoç, 2003b: 97).

Tasavvufun "Yunus" ile temsil edildiği birinci beyitte, Yunus'un tabiat unsurlarına olan ilgisinden yararlanılarak *"*ağaçlar", "gök", "güneş" ve "ay"a yönelik tasavvufi yaklaşım hatırlatılır. Ayrıca yukarıdaki mısralarla Hz. Ali Cenknâmeleri ve yüzyıllarca süren halk anlatılarıyla toplumsal hafızanın en önemli parçalarından olan halk hikâyelerinin, menkıbevî anlatıların belleğe etkisi ve bu antıların aktarımında ailenin işlevi gösterilmektedir. Bunun yanı sıra şiirsel ben ile özdeşleşen Karakoç'un, tasavvufi kültür ile yetiştirildiğini de göstermesi açısından yukarıdaki mısralar önemli olmaktadır. Karakoç, şiirde toplumsal hafızaya nasıl bağlanılacağı üzerinde de durur:

"Göz seni görmeli ağız seni söylemeli

Hafıza seni anmalı ödevinde mi

Bütün deniz kıyılarında seni beklemeli" (Karakoç, 2003b: 119)

Böylelikle *"Onlar ki; ayaktayken, otururken ve uzanırken Allah'ı hatırlayıp anar, göklerin ve yerin yaradılışı üzerine tefekkür eder (inceden inceye düşünür) ve şöyle derler: Rabbimiz! Sen bunların hiçbirini anlamsız ve amaçsız yaratmadın! Yüceliğin eşsizdir senin! Ateşin azabından koru bizi!*" (Âli İmran suresi,3-4/ 191) gibi ayetlerde geçen kulların ancak Allah'ı anarak huzur bulabilecekleri görüşüne yer verildiği gibi hafızanın canlı tutulmasını sağlaması bakımından da "anma" ve "tekrarlama"nın öneminden yararlanılmaktadır.

Tasavvuftaki "Allah-varlık", "ölüm", "insan", "şair" ve "tasavvufi terim ve kişiler"e özellikle odaklanan Sezai Karakoç'un şiirlerinde, dinî-tasavvufi tesirle oluşturduğu toplumsal eleştiri ve alternatif modernlik algısı da önemli bir yer tutmaktadır.

Onun, dinî referansla gerçekleşmesini isteği toplum düzeni içinde, tasavvuf da bir rehber olarak şekillenmektedir.

3.3.5. Cahit Zarifoğlu

Cahit Zarifoğlu (1940-1987), Cumhuriyet döneminde şiir, öykü, günlük, roman gibi birçok edebî türde eserler veren isimlerden biridir. Hem döneminde hem de sonrasında İslami duyarlılıkla şekillenen Türk şiiri için göz ardı edilmemesi gereken şairlerden olan Zarifoğlu'nun şiirlerinde, İslam ve tasavvuf etkisi sanatının önemli özelliklerinden olmaktadır.

Zarifoğlu, tasavvufu sadece estetik bir kaynak olarak görmekle kalmayıp tasavvufun içine doğması sebebiyle hem edebî eserlerinde hem de kendi hayatında tasavvufu içselleştiren bir isimdir. Onun tasavvufla tanışmasında, Nakşi olan babası Niyazi Zarifoğlu'nun önemli tesiri bulunmaktadır. Bir ceza hâkimi olması sebebiyle farklı yerlerde görev yapan babası, görev yaptığı yerlerde varsa Kadirilerin toplantılarına katılmakta ve farklı dinî cemaatlerle de irtibat kurmaktadır (Özdenören, 2007:13). Böylelikle babası ile mesafeli bir ilişkisi olduğu bilinmesine rağmen hem babasında hem de genel olarak yetiştiği aile ortamı içinde dinî ve tasavvufi kültürü yakından tanıyan, hatta içselleştiren Zarifoğlu'nda bu tesir, 1970'li yıllarda kendisini daha şiddetli bir şekilde hissettirmeye başlamıştır. Bu etkideki en önemli faktörlerden biri şairin, Necip Fazıl Kısakürek ile kurduğu ilişki olmuştur. Bu ilişki sadece edebî ve fikrî alanda kalmamış, Necip Fazıl'ın vasıtasıyla Zarifoğlu, Arvasîlere de damat olmuştur (Elmas, 1992: 32). Yusuf Turan Günaydın da şairin ailesinden gelen tesire değindikten sonra *"Necip Fazıl'la tanışıklığı da onu tasavvuf çevrelerine yaklaştıran bir etkendir şüphesiz. Türkiye'deki köklü sûfî ailelerden Arvasîlerle kurduğu akrabalık (evlilik) bağı da bu noktada hatırlanabilir."* (Günaydın, 2007b: 77) diyerek bu irtibatların şair açısından önemine değinir. Bu açıdan hem ilk toplumsal hafızasını aldığı aile ortamında hem de daha sonra Necip Fazıl sayesinde evlenerek kurduğu aile ortamından dolayı tasavvufi kültüre hâkim olan Zarifoğlu, 1977 yılında ise bir Halidi şeyhi olan Abdürrahim Reyhan Efendi'ye intisap etmiştir (Gültekin, 2011:100).

Bu dinî ve tasavvufi etkiyi şiir serüveninin atardamarı haline getiren Cahit Zarifoğlu, M. Akif İnan'la yaptığı bir söyleşide şiir kitaplarının isimlerinden yola çıkarak *"özel bir serüvene tanık olmak mümkün"* demektedir. Bu manada ilk kitabı *İşaret Çocukları*'nda seçilmiş çocuklara işaret edildiğini, ikinci kitabı *Yedi Güzel Adam*'da ise

bu çocukların büyüdüğünü söyler. Bir dava uğruna mücadele etmeyi seven bu adamları anlatan ikinci kitaptan sonra *Menzil'*lerin geldiğini söyleyen Zarifoğlu, bu kitap için "*Ve tasavvufi algılama netleşir."* ifadelerini kullanır. Böylelikle bu kitaptaki şiirlerinde, din yanında tasavvufun da etkili olmaya başladığını belirtir. Sonraki *Korku ve Yakarış*'la da menzile yaklaşılarak "havf ve reca" makamına ulaşıldığını ifade eder (Zarifoğlu, 2017b:100-101).

Kendi şiirini "havf ve reca"da gören Zarifoğlu'nun şiirlerinde tasavvuf, daha ziyade seyr ü sülûk bağlamında yararlanılan sembollerin etrafında şekillenen imgelerle gerçekleşmektedir. Bu sebeple şiirlerinin çoğunu tasavvufi terimler bağlamında ele almak gerekse de şiirlerinde tasavvufi "Allah" algısı ve "yaratılış" konularının öne çıktığı söylenebilir.

Cahit Zarifoğlu, tasavvuf bağlamında şekillenen "Allah" algısını yansıttığı "Böyle ol Böyle Söyle" isimli şiirinde, bütün İslam âlemini ele alır ve hem kendisi hem de ümmeti için dua eder. Bu duada yolunu aydınlatması için Allah'a yakarır:

"Allahım

Yol boyunca

Bırakma elimi

Düşerim sonra

Allahım

Niçin halkettinse beni

Kalbime söyle iyice

Engellerden arınsın yolum" (Zarifoğlu, 2017a: 450)

İbn Arabî'de kainatın yaratılışı ile ilgili meşhur hadis *"Ben bir gizli hazineydim, bilinmiyordum. Bilinmeyi sevdim, istedim ve yaratıkları yarattım. Onlara kendimi bildirdim. Onlar da beni tanıdı"* bağlamında ele alınmaktadır (İbn Arabî, 2016b: 28). Bu bilgiye göre hareket etmek ve yaşamak isteyen şiirsel ben, bunu layıkıyla idrak etmek için Allah'a yalvarmaktadır. Ayrıca ilk dörtlükte "yol boyunca", ikinci dörtlükte "engeller" ifadeleri, "seyr ü sülûk" ve bu yolculuk sırasında kul ile Allah arasına giren her türlü

engeli kastedecek şekilde kullanılır ve bu engelleri kaldırması için Allah'a yalvarılır. Bu duanın devamında ise şiirsel ben, Hz. Muhammed'in ismiyle Allah'a sığınarak bütün ümmet için yardım ister:

"Allahım

Peygamber efendimiz

Hangi şerlerden sığındıysa sana

Upuzak tut benden de onları

Allahım

Yol boyunca

Tarih boyunca

Başıboş bırakma bizi" (Zarifoğlu, 2017a: 450)

Peygambere sığınmak ve onun "yüzü suyu hürmetine" bir şeyler istemek hem İslam dininde hem de tasavvuf inancında başvurulan bir yöntemdir. Bu şekilde yapılan duaların daha etkili olacağına inanılır. Bu açıdan şiirde de şiirsel ben, Allah'a bu şekilde dua ederek dinî ve tasavvufi etkinin şekillendirdiği toplumsal hafızaya dayanmaktadır. Şiirde bir topluma, ümmete ait olmanın da tesiri görülmektedir. Bu niyetle şiirsel ben, "yol boyunca/ tarih boyunca" diyerek kendisi ve mensubu olduğu topluluk için dua etmektedir. Bu sebeple de "ben" diliyle başlanan şiirde "biz" diline geçiş yapılararak bir topluluk, bir ümmet için konuşmaya başlanması toplumsal hafızaya şuurlu bir şekilde yaklaşıldığını gösterir.

Tasavvufun en çok kullanılan sembollerinden olan "ayna" da Cahit Zarifoğlu şiirlerinde yer bulmaktadır. "Ayna" yansıtıcı olduğu için kainatın yaratılışının bir sembolü olduğu gibi "insan insanın aynasıdır" ve "insan Allah'ın aynasıdır." ifadeleriyle tasavvufi kültürde sıklıkla yer bulmaktadır. Zarifoğlu'nun bu sembole yer verdiği iki şiirinde, tasavvufta yaratılışı izah etmek için kullanılan bu sembolden yararlandığı görülür. Bu şiirlerinden biri "İkinci Ayna" adını taşımaktadır:

"Korkup kaçarken çıktı benden

Bir çeşit hayvan nereye dönsem o" (Zarifoğlu, 2017a: 326)

Şiirin ilk beyitinde, şiirsel benin içinde yaşayan hayvansal dürtülerin yer aldığı nefsin en aşağı katlarını ifade eden "nefs-i emmare" ve onun şiirsel bene hakim oluşu hissetirilir. Her insanın içinde yaşayan bu hayvansal yön, tasavvuf için en büyük düşman kabul edilmektedir. Bir kişi ya da durum olarak yorumlanabilecek olan "ayna" sembolü de bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Şiirsel ben, kendi yansımasına bakarak yorum yapmaktadır. Şiirin devamında yer alan mısralar da bu hissi arttırmaktadır:

"Komşuda bir çocuk daha ağlıyor

Gözyaşı akışı neden var bilseydim

Ve dost yok karşında daha da çevirildin

Küçülüp yürümek isterim karıncalarla" (Zarifoğlu, 2017a: 326)

İnsanlığın masumiyet dönemi olan çocukluktan yararlanarak bir çocuğun ağladığını belirten Zarifoğlu, kendi benine fazlaca kapılan insanın merhametsizliği olarak da yorumlanabilecek ifadelere yer verir. Bu bağlamda şiirsel ben, kalbin varlığını unutan insanlığın ağzından konuşarak "gözyaşı"na bir anlam veremez. Gözyaşı, insanın hüzün, korku, endişe hatta bazen mutluluk gibi duygularını yansıtan bir vücut sıvısı olması sebebiyle anlamlıdır. Tasavvuf ve İslam açısından da ele alınabilecek gözyaşı, İslam ve tasavvufta kıymetli görülür. Ayrıca Hz. Adem'in cennetten yeryüzüne gönderildiği için çok ağladığı, Hz. Yakup'un ise ağlamaktan kör kaldığı ayet, hadis ve peygamber kıssalarında yer almaktadır. Tasavvufta da ağlama önemsenmiş, hatta bazı mutasavvıflar çok ağlamaları ile meşhur olmuşlardır. (Uludağ, 1988a: 474). Bu bilgi ışığında "gözyaşı"nın nedenini soran şiirsel benin, nefsinin henüz onun mahiyetini anlayamacak bir seviyede olduğu ve izafi varlık âleminden sıyrılarak gözyaşının arkasındaki manevi anlamı sezemediği görülmektedir. Sonraki mısralarda da ayna karşısındaki durumunu yansıtan şiirsel ben, karşısında gördüğü yansımanın dost olmadığını idrak eder. Hatta gördüğü benden mahcup olarak küçülüp karıncalarla yürümek istediğini ifade eder. Şiirin devamında mutlak hakikate giden yoldaki durum şiirine yansır:

"Bir çeşit sevdam var

Bir çeşit yalnızım kapıda

Yaradana giden yoldadır her ruh

Çocuklar gibi sevmese de kalpler" (Zarifoğlu, 2017a: 327)

Tasavvufu *"bir çeşit sevda"* diyerek imleyen şair, bu yolda yalnız olduğunu ifade eder. İkinci beyitte şiirsel ben, her ruhun yaradana ulaşmaya çalıştığını belirtip tasavvuftaki vahdet inancına yer vererek her şeyin aslında vahdetin farklı boyutlardaki yansıması olduğu ve her *"*ruh"un fark etmese de mutlak hakikate kavuşmak istediği inancından yararlanılır. "Ayna" isimli diğer şiirinde ise madde ve öz üzerinde durulmaktadır.

"Ve gözüm eşyamda değil

Yoruldum maddeden

Ta ki dünya bitti

Köşk kurdum sakin oldum" (Zarifoğlu, 2017a: 330)

Maddi olan her şeye arkasını döndüğünü belirten şiirsel ben, tasavvuftaki varlıkla ilgili görüşleri akla getirmektedir. Tasavvufta tek varlık Allah'ın kendisidir ve geri kalan her şey onun yansımasıdır. Bu algı *Fusûsu'l-Hikem*'de *" ...tecelli ile sûret ve şekil kazanan varlık, başlangıç ve sonu gereği bütünüyle Hakk'tan meydana gelmiştir ve O'ndan başkası değildir."* (İbn Arabî, 2016a: 18) denilerek açıklanmaktadır. Bu yansımanın içinde doğup yaşayan insan için çevresindeki her şey varlık gibi algılanmasına rağmen aslında hiçbiri gerçek birer varlık değildir. Bunun idrakinde olan ehl-i tasavvuf, her türlü izafi varlığa yani yansıma gerçekliğe arkasını döner. Hatta bu noktada o kadar ileri gider ki Yunus Emre gibi Allah'ın karşısında cenneti bile bir varlık görerek cenneti bile istemediğini ifade eder. Şiirde de "*Ve gözüm eşyada değil*" mısraını bu manada değerlendirmek gerekmektedir. Ayrıca şiirsel ben, kendi mekânını da dünyanın bittiği yer olarak konumlandırır. Maddi ve manevi arasındaki zıtlığı bütün şiir boyunca görmek mümkündür:

"Dehlizsiz ve tabakasız

Kör bir hayvan gibi

Rızkına etiyle yanaşan

Karanlık birevDir gövdem" (Zarifoğlu, 2017a: 330)

Maddi varlığının evi olarak gördüğü "gövde"sini "dehlizsiz", "tabakasız", "karanlık", "kör bir hayvan" olarak tanımlayan şair; insanoğlunun bütün kötü, olumsuz yönlerini "gövde"nin sırtına yükler. Bu manada "gövde", izafi âlemin temsilcisi olur. Şiirin devamında da bu maddi, dünyevî varlıktan sıyrılarak gerçek varlığa kavuşmak isteyen şiirsel benin, bu uğurdaki mücadelesini de ifade edilmektedir: *"Güneşte asla karanlık yoktur dediler/ Ve onlar yoluna cihet ettim vatan tuttum"* (Zarifoğlu, 2017a: 330). Hem klasik edebiyatta hem de tasavvufta tek ve en parlak cisim olması sebebiyle Allah'ın kendisiyle ilişkilendirilen "güneş" sembolünün anlam değerinden yararlanan Zarifoğlu, Allah'ı ve onun vahdetini *"güneş"* olarak imler ve "Güneşte asla karanlık yok" diyerek mutlak varlıkta her şeyin eksiksiz olduğunu ve ancak Allah'ın mutlak tam olduğunu belirtir. Zarifoğlu, bu mutlak eksiksizi "vatan" olarak gördüğünü ve ona ulaşmak için mücadele ettiğini belirterek menzilinin "vahdet" olduğunu ifade eder.

Şiirlerinde tasavvufu daha ziyade seyr ü sülûk yolundaki terimlerle yansıtan Cahit Zarifoğlu, kendi nefsinden sıyrılmak için gereken "çile"ye özel bir yer verir. Sâlikin emeline ulaşması için çile çekmesi gerektiği düşüncesi, hem İslam tasavvufu hem de bütün mistik yönelişler için bir ön koşul olarak görülmektedir. Bu bağlamda "Arzıhal" şiiri dikkat çekmektedir:

"Çiledin mi

Dünya tutar inilemen

Ne saltanatı dünya pahada

Ne kalbi altın mezarı şöhret

Yer şahit

Şahit bizler kardeşlerin

Alevli hüzünlerdin mevla için (Zarifoğlu, 2017a: 296)

"Çile" *"Sıkı bir perhiz, çetin bir nefs idmanı, zor bir ruhsal eğitim ve başarılması son derece güç bir sınavdır"* (Uludağ, 2012f: 96). Bu amaçla sâlikin, dünyevi her şeyden uzaklaşıp kendisini soyutlaması gerekmektedir. Şiirde dilsel bir sapmayla "çiledin" diyerek ifade ettiği çileyi, "çiledin mi/dünya tutar inilemen" mısraları içinde kullanan Zarifoğlu, çilenin ağırlığı ve birey üzerindeki tesiri üzerinde durur. Bu çilenin mutlak gerçeğe ulaşmak için olduğu ise "Alevli hüzünlerdin mevla için" mısralarıyla aktarılır.

Tasavvufta ilahi aşkla ateş arasında kurulan yaygın irtibat düşünüldüğünde bu mısradaki "alevli" ifadesi de tasavvufi yoruma uygun düşmektedir. Bu çileye, şahitleri de hem "yer" hem de "bizler kardeşlerin" denilerek gösterilir. "Biz" dilinin kullanımı da tasavvuf içindeki toplumsal aidiyeti yansıtmakta, bir gruba mensubiyeti şiire taşımaktadır. Şiirin devamında da okuyucuyu pîre yönlendiren mısralara yer verilerek bir tarikata aidiyet duygusu arttırılmaktadır:

"Kişinin güzelliği ağa ustalarına göredir

senin köyün olayım

o uzak iklimleri erişilmez beldeye

bakabilmezdik senin götürmen olmasa" (Zarifoğlu, 2017a: 297)

Tasavvufta sâlikin yükselmesi müridi olduğu "şeyh"ine bağlıdır. Onun rehberliği olmadan sâlik, seyr ü sülûkte ilerleyemez. Şiirde de çilede ilerlemenin "kişinin güzelliği ağa ustalarına göredir" mısraı bu bağlamda okunabilir. "Erişilmez belde" ifadeleri ile imlenen ilahi aşka ulaşabilmenin rehberi de şiirde "sen" diye hitap edilen pîri hatırlatır. "Çile"ye değindiği bir diğer şiirinde de Zarifoğlu, çile çekmekten hissetiği mutluluğu ifade eder:

"sevgilinin elinden dertler hoş

bilene/çamur çamur olarak

tekme tekme olarak

ongündür ve kırk gündür daha

aç acına ayakta

durmak

elligün ayakta durmak olarak kaydedildi

sevgilinin elinden bağış ve kefaret olarak

bilindi

kabul edildi

razı olundu

ağlanmadı" (Zarifoğlu, 2017a: 382)

Tasavvufta, maşuğa kavuşmak için çeşitli sıkıntılar çekmenin önemi sıklıkla vurgulanmaktadır. "Belâ" olarak geçen bu sıkıntılar, imtihan yeri olarak geçen dünyadaki sınavlar olarak değerlendirilmektedir. Hatta *"Başta peygamberler olmak üzere Allah herkesi bir belâ ile denemektedir. Özellikle mutasavvıfların üzerinde önemle durdukları bir hadise göre en şiddetli belâlara uğrayanlar önce peygamberler, sonra da onlara en çok benzeyenlerdir."* (Uludağ, 1992ç, 380). Bu manada tasavvuf ehli için belâ, afiyette olmaktan üstün sayılarak Allah'a kavuşmanın zorluklarından biri olarak görüldüğü için belânın üzüntüyle değil, şükürle karşılanması gerekmektedir. Gelenekte sevgilinin elinden dertlerin hoş görünmesi de bu bağlamda önemli olmaktadır ama bunu hoş görmek ancak "bilene" mahsustur. Tasavvufta sâlikin ilerlemek için çektiği çile de şiirde bu bağlamda değerlendirilmektedir. Çile içinde aç ve uykusuz kalan şiirsel ben, günlerce aç ve ayakta kalmayı mutlak aşka kavuşmak için bir ön koşul kabul eder. Bu çilenin sonunda "sevgilinin elinden bağış ve kefaret olarak/ bilindi." ifadesiyle sevgilinin elinden gelen bütün zorlukların kabul edildiği ifade edilmektedir. Sâlikin bu yol boyunca çektiği bütün çilelere karşı bakış açısı da "razı olundu, kabul edildi, ağlanmadı" ifadeleriyle verilmektedir.

Tasavvufi yolda olmayı da şiirleştiren Cahit Zarifoğlu, şiirlerinin sûfîzimle değişen yönünü de "Kabul" isimli şiirinde ifade eder:"*Eski şairliklerim gitti gözümden/Gayridir başka bir hal kuşanıyorum"* (Zarifoğlu, 2017a: 316).Bu ifadelerle şiirini "hâl öncesi" ve "hâl sonrası" olarak ayıran Zarifoğlu, tasavvuftaki Hakk'ın rızasını ve sevgisini kazanan iyi kullara "hâl sahibi" (Uludağ, 2012f:154) denilmesinden yararlanmaktadır. Ethem Cebecioğlu ise tasavvufta "ehl-i hâl" ve "ehl-i kâl" olmak üzere iki grup olduğunu, ehl-i kâlin manevi hallere sahip olmayıp sadece lafını eden kişiler olduğunu, ehl-i hâlin ise gerçeği bulan, marifete eren kişiler olduğunu ifade eder (Cebecioğlu, 2014: 189). Zarifoğlu şiirlerinde, tasavvufi tecrübeyle değişen bir bakış açısı görülmektedir. 1974 yılında, şairin kendisiyle yapılan bir söyleşide "*Hiç kimse şu ya da bu şiiri anlamak zorunda değildir."* derken 1984 yılında gerçekleştirilen bir şiir soruşturmasında *"Bütün dünya okuyacak, anlayacak ve kendine çekidüzen verecekmiş gibi yazdığını söylemektedir"* (Sürgit, 2014:1294). Bu manada kendi şiirinde "eski şairliklerinin" geride kaldığını ifade etmesi onun tasavvuf etkisi ile değişen bakış açısını

yansıtması bakımından önemli olmaktadır. Şiirin devamında da yeni hâle uygun bir bakış açısı hissettirilir:

"*Azık yoldaş olmaz haydi geç toklukları*

Az'la doymak yap deş insan zamanlarını" (Zarifoğlu, 2017a: 316)

Yukarıdaki bu mısralar, tasavvufi kültürde önemsenen azla yetinme ve dünyadan el etek çekme kültürü bağlamında okunmaya müsaittir. Bu sebeple şiirde "geç toklukları", "az'la doy" diye tavsiye edilmektedir. "Yap deş insan zamanlarını" denilerek de insan zamanı ile imlenen, mutlak hakikatten uzaklaşılan zamanları yok etmeyi arzulamaktadır. Şiirin devamında da şiirsel ben, içinde bir "deniz" bulduğunu ifade eder: "*Göğüsümde bir küçücük derya buldum/Kabına sığmaz bir ceylan yoldaşım"* (Zarifoğlu, 2017a: 316). Tasavvuf ve geleneksel Türk şiirinde "deniz", daha önce de tezde yer verildiği gibi "*Yeryüzündeki her ağaç kalem olsaydı, deniz de, arkasından yedi deniz daha, mürekkep olsaydı yine de Allah'ın kelimeleri tükenmezdi. Evet, Allah güçlüdür, bilgedir."* (Lokman, 31/27) ayetinden hareketle yorumlanmaktadır. Bu manada Allah'ın yüceliği ve kudreti dikkate sunularak, büyük su kütlesi olan denizin enginliğine vurguda bulunulmakta, deniz ilahî ilmin sınırsızlığı ve sonsuzluğunun delili olarak verilmektedir. Vahdet-i vücud nazariyesinde de açıklanırken *"Hakikat ehli, Allah'ı bir deniz, kâinatı - mâsivâ olması hasebiyle- denizin dalgaları olarak görür."* (Pala, 2007b:137) denilmektedir. Bu manada şiirsel benin, içinde bir deniz bulması ilahi hakikati içinde bulması anlamına gelmektedir. Yoldaşının ise asla tam olarak ulaşılamayan bir ceylan olması klasik Türk edebiyatında, "ahu"nun ulaşılamaz sevgilinin (Pala, 2007b: 14) sembolü olduğu göz önünde bulundurularak anlam kazanmaktadır. Şiirin son mısraında ise Zarifoğlu kendisine seslenerek *"De Zarif inle. Ta ki huzra vardın/Nice yıl isyan durdun gurbet kaldın"* (Zarifoğlu, 2017a: 316) demektedir. Geleneksel şiir kurallarına uygun olarak şiirinin son mısraında kendi adını geçiren Zarifoğlu, yukardaki beyitlerle ilişkilendirilerek tasavvufi yolda"huzra" varana kadar çile çekmeye razı olur. Ayrıca mutlak hakikate yönelmeden geçen yılları için de üzüntüsünü dile getirir.

Tasavvuf yolunda yaşadığı tecrübeyi şiirlerine taşıyan Zarifoğlu, "Kayıt" şiirinde kendi benliğini tamamen terk etme anlamına gelen ifadeler kullanır: "*Sura vardıkça gövdelendim soyundum aşk duasına/ Anlıyorum sırlarına açılıyor hücrem* (Zarifoğlu, 2017a: 317). Şiirde "seyr ü sülûk"te ilerlemenin bir koşulu olan kendi beninden ve nefsinden vazgeçerek "vahdet"e erme izlenimi hâkimdir. "Sura var"mak olarak yorumlanan bu ilerleyişte, belli hâl ve makamları aşarak gittikçe hedefine yaklaştığını

“gövde”lenmek ve “soyun”mak ile imleyen Zarifoğlu, giderek kuvvetlenerek kendi beninden uzaklaştığını ifade etmektedir. “Aşk duası”na çıkmak tasavvufta Hakk’a duyulan şiddetli sevgi ile ilişkili olduğu göz önünde bulundurularak tasavvufi aşkın ifadesi olmaktadır. İlahi aşka kavuştukça basamak basamak “insan-ı kâmil” dışındaki insanlara kapalı olan sırlara kavuşulmaya başladığı ise “Anlıyorum sırlarına açılıyor hücrem” mısraı ile yansıtılır. Şiirin son mısraında da “kayboluş” ifadesiyle insan-ı kâmil’in “keramet”lerini hatırlatan *“Menzili çoktan geçtim ün saldı kayboluşum/Kendi kuytumda çalkıyor şerbetini ağzım”* (Zarifoğlu, 2017a:317) mısralarına yer verilir. Tasavvufta seyr ü sülûk esnasında geçilen konaklama yerleri “makam, konak, durak, mertebe” anlamındaki “menzil”i (Uludağ, 2012f: 243) çoktan aştığı ifade edilen şiirsel benin, “fenâ fi’llah”a ulaştığı belirtilmektedir. Ayrıca “ün saldı kayboluşum” denilerek tasavvufta kaybolmakla ilgili Cüneyd-i Bağdadi’ye isnad edilen “Leyse fi cübbeti sivallah (Cübbemin altında Allah’tan gayrı kimse yok)” ifadesine gönderme yapılmaktadır. Şiirde ikinci tekil kişi kullanılarak ulaşılmak istenen kişiye “sultan” diye hitap edilmektedir. Bu kişi hem Allah’ın kendisi hem de şiirsel benin seyr ü sülûkteki rehberi gördüğü için yücelttiği pîri olarak anlamlandırmaya uygundur. Şiirin devamındaki dizelerde kastedilen kişinin kim olduğu belirginleşir:

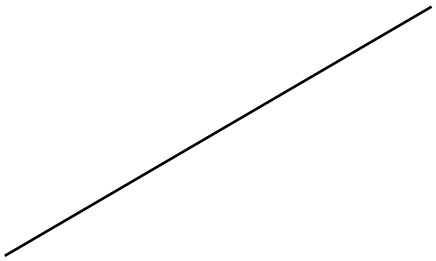
> *“Sözün ve yolun baş çeşmesi ruhumun*
>
> *Canım içre sevinç verir sözlerin*
>
> *Baktığın dağların düşüncesi bile ağlatır beni*
>
> *Hür olurum buyruklarını bir bir donansam sultanım*.” (Zarifoğlu,2017a: 331)

Yukarıdaki mısralarda hitap edilenin Allah ya da pîr olmasına göre farklı yorum yapılması mümkün olmasına rağmen iki durumda da asıl ulaşılmak istenenin Allah olduğu değişmeyen bir gerçektir. Çünkü pîrin söylediği her söz ve yaptığı her şey, mutlak aşka kavuşmak içindir. Ayrıca pîrin, insan-ı kâmil mertebesinde olduğu da düşünülünce pîr zaten Allah’ın yeryüzündeki temsilcisidir. Şiirde “sözün ve yolun” denilerek Allah’ın koyduğu kural ve kaidelere uygun bir yaşamın hedeflendiği görülmektedir. Bu manada *“*Hür olurum buyruklarına uysam” denilerek de tasavvufta vahdete, mutlak bire vardıktan sonra gerçek hayatın başlaması ima edilmektedir. Şiirin devamında da Zarifoğlu, kendisi

için "kırık akıl" tabirini kullanarak aslında tasavvuf için hiç de uygun görülmeyen benliğini hâlâ tam olarak yenememiş bir mertebede olduğunu hissettirir:

"Aşkın bin gözlü devasa bir baş imiş

Yer her birini uykulardan sohbetin



Dinle ey Zarif bilatedbir çok söz açtın

Bu kırık akılla cürettir yaptığın" (Zarifoğlu, 2017a:331)

Son iki beyit arasına bir çizgi çekerek "z" harfinin şekilsel özelliğinden yaralandığı görülen Zarifoğlu, Mehmet Aslan'la yaptığı bir röportajında, bu "z"nin eski şairlerin divanlarında her şiirin son beytinde isimlerinin geçmesi geleneğinden hareketle konulduğunu ama bundan pişman olduğunu (Sürgit, 2014: 1031) ifade etmiştir. Bu açıdan şiiri yayımladıktan sonra "z"yi bir benlik iddiasında bulunmak olarak değerlendiren Zarifoğlu, tasavvufta benlik iddiasında bulunmanın uygunsuzluğunu sonradan idrak ettiğini söylemesine rağmen şiirini kaleme alırken de bu endişesini dile getirmek için kendisine seslenerek "bu kırık akılla cürettir yaptığın*"* demektedir.

Cahit Zarifoğlu, şiir ve toplumsal konuların ilişkisi hakkındaki bakış açısını, *Konuşmalar'*da yer alan *"Sanatkârın Çağının İnsanı Olması ile Sanatı Birbirine Karıştırmamalı. Afganistan Şiirleri Yazdım. "Hama" diye Bir Şiir Yazdım. Bunları Ben Yazmayacaktım da Kim Yazacaktı?"* başlıklı Edib Gönenç'le yaptığı söyleşide detaylı bir şekilde belirtir. Zarifoğlu, *"mafya babaları"*nın bile çevresine karşı bir sorumluluğunun olduğunu bu manada şairin de sorumluluğunun bulunduğunu ve bunun *"kendiliğinden"* gelmesi gerektiğini ifade eder. Bu manada da*"Şiir bildirileşmeden, şiir harcamadan içine her şeyi koyabilirsin"* (Zarifoğlu, 2017b: 48-50) der. Bu açıklamaları yanında şiiri genel olarak imge ağırlıklı olmasına rağmen Zarifoğlu'nun şiirlerinde toplumsal olanın da göz ardı edilmediği görülmektedir. Onun şiirinin toplumsal olayların modernleşme eleştirisi ve bu bağlamda oluşan "asr-ı saadet" algısı etrafında şekillendiği görülmektedir:

"*Aşk gelmiyordu*

Ve kızgın kokuları coşkunluk bağırması gençliğin

Söyleyelim bir kere daha halk suçsuz

Öfkenin sessizliğe yürümesi kendiliğinden

Mansurun halkı öfkeye kendini çarka tutması

Eşyanın bebekler gibi avutulduğu da olmuştur

Sütten kesildiği yürümeye alıştırıldığı

(Ey veli dağları eğit yine

Mağaralardan em yine)

Kedilerin cübbe eteklerinde

İnsanlığın en berrak denizine uzanıp

İstirahat buyurduğu

Söyleyelim bir kez daha

Olmuştur

Aşk olmuştur" (Zarifoğlu, 2017a: 89)

İnsanlığın duygusal açlığının ele alındığı şiirde *"aşk gelmiyordu"* denilerek aşka yapılan vurgu ile başlamaktadır. Yukarıdaki mısralarda yer alan "Mansur", "çark", "cübbe" gibi tasavvufi kişi ve terimler, aşkla birleşerek şiirde bahsedilen aşkın beşerî boyutun ötesinde, ilahi bir aşk olduğunu göstermektedir. Ayrıca şiirde "eşyanın bebekler gibi avutulması" da eşyayı küçümseyen tasavvufi bakış açısını şiire taşıyarak eşyanın ötesine bakılması gerektiği inancını hatırlatır. Şiirin sonraki mısralarında "veli"ye seslenilerek eşyanın eğitilmesi için yardım istenmesi eşyaya karşı bakış açısını pekiştirir. Bunun sonucunda "aşk olmuştur" ile aşkın koşulunun tasavvufi yol olduğu hissettirilir. Ayrıca bu manada tasavvufu, insanlığın ruhsal açlığına bir çare olarak sunan Zarifoğlu, Hz. Muhammed'e telmih yapar. Özellikle Hira dağı ve Hz. Muhammed ilişkisini hatırlatarak istenileni "(Ey veli dağları eğit yine/ Mağaralardan em yine)" (Zarifoğlu, 2017a: 89) mısralarıyla belirtir. Şiirsel benin bu açıdan kendisini vazifeli gördüğü de söylenebilir. Şiirin sonunda bu düşünce *"Ve biz uyandıracağız/ Suya çağrılan akışınızı"* (Zarifoğlu, 2017a: 93) mısralarıyla yansıtılır.

Tasavvufa hem kişisel hayatında hem de şiirlerinde önem veren Zarifoğlu, tasavvufi/mistik bakış açısını "seyr ü sülûk" ve "çile" gibi terimleri imgeleştirerek ele alması bakımından önemlidir. Şiirlerinde doğrudan toplumsal eleştiriye yer vermemesine rağmen kendisi için ideal toplumun İslam ve tasavvufi/mistik düşünce ile şekillenmesi gerektiğini yansıtmaktadır.

3.3.6. Diğer Şairlerde Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü

Çınaraltı, *Hisar* gibi dönemin önemli dergilerinde şiirleri yayımlanan **Feyzi Halıcı** (1924-2017), folklor çalışmaları ve antolojileri ile de edebiyat araştırmaları için önemli isimlerden biridir.

Şiirlerinde halk kültürüne ait her unsura önem veren Halıcı, kendi memleketi olan Konya başta olmak üzere, bütün Anadolu'yu ve Anadolu'nun kültürel birikimini önemseyerek eserlerinde yer vermektedir. Şiirine yansıyan bu tutumu kendisi de "*Kök, köken ve gelenek, tarihi, coğrafyayı içeren kompozisyonda, sanatçının ilham ve güç alacağı bir ana kaynaktır."* (Halıcı, 1993c, 1) ifadeleri ile belirtmektedir. Bu düşüncelerinin en önemli yansıtıcısı olarak Yunus Emre ve Mevlânâ örneklerini vererek tasavvufun kök ve köken sınırlarının vazgeçilmez bir parçası olduğuna işaret etmektedir. Şiir sanatı için evrensellik arayışında olan sanatçının, önce yaşadığı toplumuna yönelmesi gerektiğini, "*Kendi toplumuna ve inancına bağlı olan sanatçı, diğer ayağı ile insanlık âlemini dolaşması"* diyerek ele almaktadır (Halıcı, 1993c: 1). Şairlik için kültürel mirası önemseyen Halıcı, bir söyleşide kendi çocukluğu ile ilgili hatıraları, ondaki dinî ve tasavvufi etkinin kökenlerini göstermektedir:

> *Beş yaşından itibaren dini tahsil gördüm. Gerek bayram günleri gerek dini günlerde, Ramazan günlerinde Yunus Emre'nin şiirleri ve ilâhileri okunurdu. Dini hikâyeler anlatılırdı. Seyit Battal Gazi'nin manzum şiirleri okunurdu. Tabiatıyla böyle bir ortamda yetiştim. Bizim çocukluk yıllarımız birlik, beraberlik, tarih sevgisi, vatan sevgisi ve kutsal inançla doludur."* (Cengiz, 1993: 3)

Konya'da, Mevlevi Dergâhına çok yakın bir nokta olan Celâl Sokağında dünyaya gelen ve bu atmosfer içinde yetişen Halıcı için bu ortam, onun ilk hafıza alanını oluşturmaktadır. Bu açıdan şairdeki toplumsal hafızanın aile ortamı içinde başladığı ve onun şiirlerindeki tasavvufi etkinin kaynağının bu tesirle doğduğu anlaşılmaktadır.

Feyzi Halıcı şiirlerinde "Allah", İslami çerçeve ve tasavvufi bakışa uygun olarak her şeyin sebebi ve ilk kaynak olarak konumlandırılır. "*Düşünmek, sevmek, inanmak,/ Ne varsa senden geliyor/ Günaydınlı zamanlarda/ Ne varsa senden geliyor."* (Halıcı, 1973a: 53) dörtlüğü ile başlayan "Senden Geliyor" isimli şiirinde, tasavvufa uygun olarak iyi de kötü de Allah'tan gelmektedir. Şiirde tasavvufi anlayış şiirin son mısraında daha da dikkat çekmektedir:

"Bal bir, arı bir, petek bir,

Aşk ehlinin aşkı tek bir.

Dolu-duygu, dolu tekbir

Ne varsa senden geliyor" (Halıcı, 1973a: 53)

Tasavvufta irade-i küllün sembollerinden olan bal, arı ilişkisine yer vererek ilahi aşkı bal, balın peşindeki sâliki de arı olarak değerlendiren Halıcı, yaratılmış her şeyin aslında mutlak gerçeğin farklı yansımalarından ibaret olduğu görüşünü şiirine taşır. Bu bağlamda da "Ne varsa senden geliyor" ifadelerine yer vermektedir. Halıcı'nın yine aynı doğrultuda kaleme aldığı bir şiiri de "Hak'tan Geliyor" ismini taşımaktadır. İzafi âlemdeki bir güzele seslenilen şiir, hem bu izafi dünyaya hem de Allah'a yaklaşıma yer vermesi bakımından önemlidir:

"Yollar iplik-ipek yapraktan geliyor,

Bengi-su'ya özlem topraktan geliyor.

Ellerini çek güzelim, aynalardan,

Birice güzelliğin Hak'tan geliyor" (Halıcı, 1993c: 38)

Şiirde ölümsüzlük suyu "âbıhayat" anlamında kullanılan bengi-suya, yani vahdete, hasretin sebebi ise insanoğlunun topraktan yaratılmış olmasına bağlanmaktadır. Aynalara bakan sevgiliye kendi güzelliğine değil, Allah'ın güzelliğine hayran olması tavsiye edilmektedir. Bu bağlamda Halıcı, tasavvufi yaklaşıma uygun olarak güzelliğe "hayret" ve "hayranlık"la yaklaşır. Tasavvufta Allah'ın yarattıkları karşısında hayranlıktan doğan "hayret", derin düşünce ve Allah huzurunda, hakikat ehlinin ve ariflerin kalplerine gelen bir hâl (Cebecioğlu, 2014: 202) olarak tanımlanmaktadır. Halıcı, "İzliyorum" isimli şiirinde de bu hâle dikkat çeker:

"Kim diyor tekmil kaygılarımı gizliyorum

Sevecen gönlümü şüpheden temizliyorum,

Mevsimler, nasıl da el ediyor, gözlerime,

Hayranlık içindeyim, hep seni izliyorum." (Halıcı, 1993c: 23)

Tasavvufta hayret, *"korku ve rıza, tevekkül ve reca arasında bir durak"* (Cebecioğlu, 2014: 202) olmaktadır. Bu bakımdan "havf ve reca" arasında olmak tasavvufi açıdan ilerlemenin de ön koşulu görülür (İbn Arabî, 2016a: 28). Şiirin ilk dizelerindeki "Kaygılarımı gizliyorum", "Gönlümü şüpheden temizliyorum" ifadeleri bu açıdan önem kazanmaktadır. Son mısrada ise korku ve kaygılardansa hayranlık ve hayretin şiirsel ben için daha yoğun duygular olduğu ifade edilir.

Halıcı'nın şiirlerinde, tasavvufun en çok ilahi aşk yönüyle ele alındığı görülmektedir. Tasavvufu aşkı öne çıkararak ele alan Halıcı, beşerî aşktan ilahi aşka geçişin örneklerini verir ve mutlak gerçekle bir olmak isteyen sâlikin yaklaşımını yansıtır. "Aşk" isimli şiirinde, bu bağlamda ilahi aşkın, diğer her duygudan üstün olduğuna değinilir:

"Aşk dediğin ne ki, çul misali, pılı pırtı,

Biraz şeffaf süt, biraz dudak, biraz şıpırtı

Bir gizli yola vuruş bu, dönmemecesine,

Varılabilecek en son durak, bıçak sırtı." (Halıcı, 1993c: 16)

Halıcı'nın *Dörtlemeleri*'nden biri olan şiirin ilk iki mısraında, beşerî aşka bakış açısı şiire yansımaktadır. Bu doğrultuda izafi yönüyle aşk, "çul" ve "pılı pırtı" olarak görülmektedir. İkinci mısrada da "biraz dudak", "biraz şıpırtı" ifadeleriyle aşkın bedensel yönüne değinilmektedir. Son iki mısrada ise aşk, ilahi yönü ile *"gizli yola vuruş"* olarak tanımlanır. Sâlikin, ilahi aşka yöneldikten sonra beşerî aşkı gözü görmemesi ve geriye dönememesine de "dönmemecesine", "varılabilecek son nokta" denilerek değinilmektedir. Tasavvufta aşkın beşerden başlayıp ilaha ulaşmasını şiirlerine taşıyan Halıcı, beşerî aşk boyutundan uzaklaşarak ilahi aşka yakınlaştığını "Sana Geliyorum" isimli şiirinde de yansıtır:

"Senin yanındayım sana geliyorum

Senin isteminle cana geliyorum.

Geçtim bu dünyanın bunca zevkinden,

Ateşinle yana yana geliyorum." (Halıcı, 1993c: 70)

Şiirsel ben "sana geliyorum" diye ikinci tekil olarak hitap ettiği Hakk'a ulaşma isteğini dile getirdiği dörtlükte, tasavvufta Allah'a kavuşmanın ön koşulu olan bütün dünyadan vazgeçmeye gönüllü olduğunu, "Geçtim bu dünyanın bunca zevkinden" mısraı ile ifade etmektedir. Bu isteğe giden yolda ilahi aşkın şiddeti, gelenekte sıkça kullanılan "yan"ma ile ifade edilmektedir. Halıcı, şiirlerinde ilahi aşka kendisini adadığına da yer verir. Bu şiirlerinden biri "Candan Öte"dir:

"Yâr kemend atmış boynumdan

Çeker gerçek aşka beni

Dünya çekilmiş aynımdan

Ayna kılar ışka beni..." (Halıcı, 1973a: 13)

İlahi aşkı, boynuna atılmış bir kemend olarak yorumlayan şiirsel ben, bu aşkı "gerçek" olarak belirtir. Bu aşkla dünyadan uzaklaşılarak sadece Allah'ın vahdetinin bir yansıması hâline gelindiği, "Ayna kılar ışka beni.." mısraında dile getirilir. İlahi aşktan uzak kaldıktan sonra yeniden bağlanmayı ifade eden "Nereye" şiiri *"Ey aşk, mağrur yılların arkasından/ Gidiyorsun durul durul nereye?/ İşte, en güzelin alın-yazısı/ Ey gerçeği arıyan kul, nereye?"* (Halıcı, 1973a: 21) mısralarıyla başlamaktadır. Şiirinde ilahi aşktan uzak kalınan süreyi "mağrur yıllar" olarak ifade eden Halıcı, Allah'a boyun eğmeyenleri "mağrur" olarak yorumlar. Şiirin son dörtlüğünde ise ilahi aşka kavuşmanın zorluğu ele alınır:

"En uzağa yakın olmak duygusu,

Dökülür kalbe, kubbeler dolusu.

Çağıl çağıl ey canda tutuşan su

Ey teselli, ey tahammül, nereye?" (Halıcı, 1973a: 22)

İzafi âlemin şekil ve cisimlerinden uzakta olan ilahi hakikati, en uzaktaki olarak yorumlayan Halıcı, şiirde ilahi aşkı *"*canda tutuşan su" imiyle ifade etmektedir. Bu gerçek aşka kavuşmak için de tasavvufi algıya uygun olarak çekilmesi gereken çileler, aşılması gereken engeller olduğunun bilincinde olan şiirsel ben, *"*teselli" ve "tahammül"ün önemini belirtir. Şiirde, insanların Allah'a yaklaşması için "dua"nın önemi üzerinde de durulur:

"Yükselir semâya doğru ellerim

Mavi gecelerin seher vaktinde.

Hakka kanat açar hep emellerim

Mavi gecelerin seher vaktinde" (Halıcı, 1973a: 24)

Halıcı'nın dua ve ibadetle "Hakka kanat" açması, şiirde duanın sadece dinî görevleri yerine getirme ve ibadet etmenin ötesinde, Allah'la bir olma duygusundan hareketle ele alınmaktadır.

Feyzi Halıcı'nın şiirlerinde, yaratılışa tasavvufi bakış açısı ile yaklaşılmaktadır. Buna göre izafi âlem ancak Allah'ın bir yansımasıdır ve onun dışında bir mevcut bulunmamaktadır. "La mevcude illalah" ifadesi tasavvuftaki bu bakış açısının ana düşüncesini ifade etmektedir. Halıcı da bu görüşten hareketle "Yokluk –Varlık" isimli şiirinde ,"varlık" ve "yokluk" kavramlarına tasavvufi bir bakış açısıyla yaklaşır:

"Can güzel, cana biçilen pahâ güzel

Hasret hasret kavuşmak Allaha, güzel..

Gerçek, yüce varlığında yok-olduğum;

Ne yokluk ki bu, varlıktan daha güzel." (Halıcı, 1973a: 17)

Dinle Neyden isimli kitabında yer alan bu rubainin ilk dizesinde "Can güzel, cana biçilen pahâ güzel" denilerek Mevlevilikte özel bir anlamı olan "cân" üzerinde durulmakta ve "cân, cümleden aziz" (Cebecioğlu, 2014: 92) ifadesi hatırlatılmaktadır. İkinci mısradan itibaren Allah'a kavuşmanın güzelliği üzerinde duran Halıcı, "fenâ fi'llah" yani Allah'ta yok olmayı ve bu yok oluşla aslında gerçek varlığa kavuşmayı ifade etmektedir. Bu manada Allah'ta yok olan şiirsel ben, bu yokluğun var olmadan bile daha güzel olduğu üzerinde durarak tasavvufta sıklıkla değinilen "Ölmeden önce ölünüz." yaklaşımına uygun bir tutum sergilemektedir.

Feyzi Halıcı, Allah aşkına ulaşmak için "seyr ü sülûk"ün gerekli olduğu görüşünü de şiirlerine taşımaktadır:

"Aşk bahsinde bu muhabbet

Yârdan gelir, yâre gider.

Parça parça gelir sevdâ

Gidince yekpâre gider." (Halıcı, 1973a: 44)

"Muhabbet" denilerek tanıtılan tasavvufi yolun menziline değinilen şiirde, "Yardan gelip, yâre gider" mısraı ile bu yolun sadece Allah'a doğru olduğuna değinilir. Bu yolda ilerlemenin "parça parça" olduğu ifade edilerek de tasavvufi yolda engellerden ve belli makamlardan, hâllerden geçilerek basamak basamak ilerlendiği üzerinde durulmaktadır. Bu yolda ilerlemekte tereddüttün ya da sabırsızlık gösterilmesinin neticesi ise "Gidince yekpâre gider." mısraı ile ifade edilir. Halıcı, bu yolda karşılaşılan engellerin zorluğuna da değinir:

"Güç ister, yanıp pişmeğe,

Meyve dalından düşmeğe..

Aşk seline karışmağa

Bin nice bîçare gider." (Halıcı, 1973a: 45)

Bu mısralarla ilahi aşkın sâlik üzerindeki etkisi, "yanıp pişmek" olarak ifade edilmekte ve böylelikle gelenekle bağ kurularak Mevlânâ'nın "Hamdım, piştim" ifadesi anıştırılmaktadır. Üçüncü mısrada da tasavvufi yol "*aşk seline karışmak*" olarak imlenmektedir. *Dörtlemeler'*in içinde yer alan "Yolculuk" isimli şiirinde yolda olma durumu üzerinde durulmaktadır:

"Değiştim mi n'oldu, ne kılıktayım?

Kendi bedenimden ayrılmaktayım.

Uzaklaştım dünya nimetlerinden,

Yeni bir sevdaya hazırlanmaktayım." (Halıcı, 1993a: 78)

Tasavvufi yolculukla yaşanan dönüşümü ele alan şiirde, kendisindeki değişimi fark eden şiirsel ben, durumunu bilmezlikten gelerek "n'oldu, ne kılıktayım?" diye sormaktadır.

İkinci mısrada bu dünyadan uzaklaşarak "uzlet"e çekildiğini hissettiren şiirsel ben, tasavvufi yolda ilerlemek için gereken ruh hâli içinde olduğunu ifade etmektedir. "Gerçek Yol" isimli şiirinde de başlıktan anlaşılabileceği gibi tasavvufi yol, gerçek yol olarak kabul edilir ve izafi gerçekle mutlak gerçek ayrılır:

"Hangi dağı aştın, nere gidersin?

Aşkın yüceldiği yere gidersin.

Hakk'ın deryasına "Ya Hak" diyerek,

Gönülleri dere dere gidersin. (Halıcı, 1973a: 79)

Gerçek yolun menzilini, aşkın yüceldiği yer olarak konumlandıran Halıcı, Hakk'a gitmenin "Ya hak" diyerek Allah'ı zikretme ile gerçekleşebileceğini ifade eder. Halıcı şiirlerinde kendini adadığı tasavvufi yola diğer insanları da davet etmektedir:

"Sonsuzluğa ağaç dallarını eğdi, gel!

Yenice bir dil deneyelim dost, heydi gel!

Nice sınırsız titreşimlerin burcunda,

Parmaklarım tuzsuz denizlere değidi, gel!" (Halıcı, 1993c:16)

Tasavvufi yolu Allah'ın kullara eğdiği dal olarak imleyen Halıcı, tasavvufi yola girmeyi ve bu doğrultuda kendini düzenlemeyi de "yenice dil" olarak ifade eder. Halıcı, tasavvufta ilahi hakikati ifade ederken kullanılan, "deniz" sembolünden yararlanarak oluşturduğu "Parmaklarım tuzsuz denizlere değdi, gel!" mısraı ile de ilahi hakikatle bir olma hâline yaklaşıldığını hissettirmektedir. Bu denizin tuzsuz olduğu belirterek de deniz, izafi âlemdeki denizden ayrılmakta ve kusurlardan uzak, farklı bir deniz olduğu ima edilmektedir.

Halıcı'nın şiirlerinde, ailesinin ve içinde doğup büyüdüğü kültürel mekânın tesiriyle Mevlevi kültürü ve Mevlânâ'nın etkisinin yoğun olduğu görülmektedir. Halıcı'nın kaleme aldığı *Mesnevi* ve *Rubaî* tercümesi de onun Mevlânâ hakkındaki yoğun ilgisini göstermesi açısından önemlidir. *Dinle Neyden* isimli şiir kitabında tamamen tasavvufi tesiri yansıtan şiirler kaleme alan Halıcı, kitabında "Hz. Mevlânâ'dan" başlıklı şiirlerle eserindeki Mevlânâ etkisini yoğunlaştırır. Bu şiirlerinde Mevlânâ "pîr" ve "örnek aşık" olarak konumlandırılmaktadır. Bu şiirlerinden biri olan "Aşk Denen Şey..."de Mevlânâ'nın ölümünün bir düğün gecesi olarak yorumlanmasından hareketle

Mevlânâ'nın ölümü ile Hakk'a yürümesi *"Yürüyen bir dağ bilirim denizlere"* (Halıcı, 1973a: 48) mısraları ile imlenir. Onun ölümünün yüzyıllardır anılması da yine şiirin ilk dizelerinde *"asırlardan kopup gelen bir geceden"* (Halıcı, 1973a: 48) mısraı ile yansıtılır. Onun, Allah'a duyduğu derin aşk ise şiirin üçüncü dörtlüğünde ele alınır:

Olunca, bunca olur bir güzel gelin,

Bu yemyeşil sahilleri seyre-gelin!

Duyun, en güzel ufku çizen pergelin

Işıl ışıl türküsünü en inceden!.. (Halıcı, 1973a: 48)

"Şeb-i Arus"tan yola çıkılarak *"*bunca olur bir güzel gelin" ifadeleri ile Mevlânâ'nın ölüme karşı bakış açısı hatırlatılan şiirde, Mevlânâ'nın kabri olan Kubbe-i Hadra'nın yeşil ile ilişkisinden yararlanılarak kabri, *"*yemyeşil sahil" olarak imlenmektedir. Şiirde "sahil", Allah'ın sembolü olan deniz ve insanlığın sembolü olan toprağın birleşim yeri olarak özel bir anlamda ele alınmakta, özellikle sahil, İslam'ı temsil eden "yeşil" rengiyle birleşerek bir cenneti çağrıştırmaktadır. Halıcı, "Mevlânâ" isimli şiirinde ise Mevlânâ'ya kavuşma isteğini ifade etmektedir:

"İster binik, ister yaya gidelim,

Aşk burcuna bengi-maya gidelim.

Düşle gerçek arasında, güzelim,

Selçukya'ya Mevlânâ'ya gidelim. (Halıcı, 1973a: 89)

"Bengi-ma"ya kendisini kavuşturacak "pîr"i olarak konumlandırdığı Mevlânâ'ya kavuşma isteğine şiirlerinde yer veren Feyzi Halıcı, "Selçukya"yı yani dinî-tasavvufi açıdan ütopik özellikleri taşıyan Konya'yı mutlak hakikat ve Mevlânâ'ya kavuşma isteğini yansıtmak amacıyla kullanır. Bu bağlamda da isteğinin mümkün olmadığının farkında olan şiirsel ben, Selçukya ve Mevlânâ devrini "düşle gerçek arasında" diyerek ifade eder. Mevlânâ'dan alıntıya yer verilen "Doğru Yol" isimli şiirinde de insanlar Mevleviliğe davet edilir:

"Bir aşkın ilhamıyla ey gönül şavkınca dol!

Olduğun gibi görün, göründüğün gibi ol!

Tatlı dil, güler yüzle tekmil insanları,

Doru yol olsun, dile, Hak'tan istediğin yol! (Halıcı, 1973a: 90)

Şiirde italik olarak alıntılanan Mevlânâ sözlerinden hareketle ikinci tekil olarak seslenilen muhataplara, ilahi aşka giden tasavvufun doğru yol olduğu ifade edilmektedir. Buna ek olarak doğruluktan ayrılmamanın önemini belirtilir. "Sor Beni" şiirinde de sadece zorluklarla mücadele etmeyi bilenlerin Mevlânâ'yı anlayıp onu takip edebileceği belirtilir:

"*Gerçek aşka çağrışır gönlümdeki kızgın kor beni,*

Soğanı yumrukla ezemiyenler zor anlar, zor beni.

Yayan yapıldak düşmüşüm bir Mevlâna aydınlığına,

'Yüz kez tövbeni bozsan yine gel' çağrısından sor beni!" (Halıcı, 1993c: 118).

Gerçek aşka Mevlânâ aydınlığında yaklaşan şiirsel ben, tasavvufi yolda gitmenin zorluğu üzerinde durarak Mevlânâ'ya atfedilen "Yüz kez tövebeni bozsan da yine gel" ifadesini tırnak içinde alıntılayarak kendisinin bazen zorluklar ve engellere takılsa da yolundan vazgeçmediğini ifade eder. Ayrıca şiirde "Soğanı yumrukla ezmiyenler" ifadesi toplumsal hafızanın da göstergesi olur. Buna göre bu bellek havuzundan olmayan, toplumuna yabancılaşmış kişilerin Mevlânâ'yı anlamasının mümkün olmadığı belirtilir.

Halıcı'nın şiirlerinde, Yunus Emre'nin de Mevlânâ gibi "pîr" ve "örnek aşık" olarak konumlandırıldığı görülmektedir:

"Yunus'ca

Günaydın bir seslenen var, susun!

Bir olduğu demdir şiirin, us'un.

Çağırıyor cümlemizi sevgiye,

Akra su misali, dili Yunusun" (Halıcı, 1993c: 92).

Yunus Emre'nin tasavvuf edebiyatında önemli özelliği olan, dil ve üslup özelliklerini suya benzeterek şiirlerinin bütün insanlara seslenen yönüne dikkat çeken Halıcı, böylelikle toplumsal hafızadan yardım alır. "Aşkla" şiirinde ise Mevlânâ ve Yunus Emre'ye birlikte değinen şair, onların etkisiyle tasavvufi aşka yöneldiğini ifade eder:

"Geçici heveslerden arındı gönül, yıkandı, yundu,

Her şey tatlımsı bir masaldı, tekmil şiirdi, oyundu.

Tek bir canlı ilkbahardı, Mevlânâ'nın Yunus'un aşkıyla

Sevdiceğim, gönül, niyazlarla gerçek aşka soyundu." (Halıcı, 1993c: 126)

Tasavvufi yolda ilerlemenin ön koşulu olan benliğinden vazgeçerek nefsini terbiye etme, "arındı gönül, yıkandı, yundu" denilerek ifade edilen şiirde, izafi âleme ait her şeyin "tatlımsı bir masal", "şiir" ve "oyun" olduğu ifade edilir. Şiirsel ben kendisini adadığı ilahi aşkın örneklerinin ise Mevlânâ ve Yunus Emre olduğunu belirterek her ikisini de tasavvufi aşk için rol model olarak işaret eder.

Halıcı'nın şiirlerinde, tasavvufla şekillenen bir modernlik eleştirisi de yer almaktadır. Zaman kavramına olumsuz bir anlam yükleyerek devrin değişmesinden şikâyet eden Halıcı, "Zaman" isimli şiirinde, eski zamanlar olarak adlandırdığı dinî ve tasavvufi geleneklerle şekillendirdiği "asr-ı saadet" özlemine yer verir, bu çerçevede şiirin ilk dörtlüğünde:

"Buradaydı daha demincek

Nereye gitti bu zaman?

Bu kaçıncı erkence'dir

Nereye gitti bu zaman?" (Halıcı, 1983b: 4)

Zamandan şikâyet, hemen hemen bütün şairlerin ele aldığı bir konu olmasına rağmen Halıcı'nın şikayetinin sadece zamanın hızından değil, onun dinî ve tasavvufi hayatı bozmasından da kaynaklandığı görülmektedir:

"Düş'tü, gözümü yaşladı.

Kar beyazlığı başladı.

-Babam namaza durmuyor-

Nereye gitti bu zaman?" (Halıcı, 1983b: 5)

Bu mısralarla toplumsal hafızayı ve gelenekleri temsil eden atalardan yararlanılarak dinî değerlerin önemini kaybettiğinden şikâyet edilmektedir. Bu bakımdan dinin toplumsal değerlerinden uzaklaşmasından şikâyet eden şiirsel ben ve onunla özdeşleşen şairin bu

tutumunun, kendi ailesinden, yaşadığı çevreden edindiği kültürel bellek ile dinî değerlerden uzaklaşılan modern hayat arasında gördüğü, irtibatsızlık ve kopukluktan doğduğu görülmektedir.

Onun şiirlerinde toplumsal hafıza, mekânla ilişkilendirilerek de ele alınmaktadır. Mekânın hafızalaşması olarak görülen örnekler de mevcuttur. "Yavuz Sultan Selim Hanın Çeşmesi" hiç kopmadan devam eden bir toplumsal hafızanın mekânı olur: *"Yaşatır yeniden çocukluğumu, Yavuz Sultan Selim Hanın çeşmesi/ Bildirir tarihte var olduğumu, / Yavuz Sultan Selim Han çeşmesi"* (Halıcı, 1983b: 161) mısralarıyla başlayan şiirde, dinî ve tasavvufi gelenek içinde yaşanılan bir zamanın yani toplumsal hafızanın din ve tasavvufa göre şekillendiği bir zamanın arzulandığı şiire yansır:

"Nice yakarıştır Allahın günü,

Söyler yaşamanın bütünlüğünü

Şemsi Tebrizîye açar gönlünü,

Yavuz Sultan Selim Hanın çeşmesi" (Halıcı, 1983b: 162)

Konya'da bulunan Yavuz Sultan Selim Çeşmesi şiirde Mevlânâ yerine geçerek kendi gönlünü Şems'e açmakta ve akışıyla yaşamın kesintisiz bir bütünlüğünü hatırlatmaktadır. Bu bakımdan çeşme, sıradan bir nesne olmaktan çıkarak toplumsal hafızayı taşıyan, yüzyıllar boyunca toplumun canlı hafızasında taşınan kültürel, toplumsal değerlerin yansıtıcısı olur.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde modernliğe karşı "direniş" ve "diriliş" isteğini şiirlerinde açık bir anlatımla dile getiren isimlerden biri de **Erdem Bayazıt** (1939-2008)'tır. Diriliş çerçevesinde Bayazıt, eleştirdiği modernlik durumunun oluşturduğu bütün olumsuzluklara yabancılaşma ve bireyselleşmeye karşı, tasavvuf ve dini bir reçete olarak sunmaktadır. Bu düşünceyle de şiirlerindeki "diriliş nesli", "güneş çağı savaşçısı" gibi imlerle gelecek neslin neler yapması gerektiğini şiirleştirir. Bu açılardan Necip Fazıl ve Sezai Karakoç çizgisinde yer alan şairin, dikkat çeken yönü kapalı bir anlatım yerine gayet açık bir anlatım ve kavgacı bir üslûbu tercih etmesidir. Hatta Mehmet Kaplan, "*Erdem Bayazıt eğer dini kendi gayelerine âlet eden bir Marksist değilse, onların tavır ve üslûbunu taklit etmekle, Mevlânâ ve Yunus'un barışçı, sevgi dolu dinî insaniyetçilik geleneğine ihanet etmiştir."* (Kaplan, 2011c: 525) diyerek şairin kavgacı üslûbunu geleneğe bir ihanet olarak yorumlasa da Bayazıt'ın gelenekten ayrılan yönünü yansıttığı

görülmektedir. Mehmet Narlı da bu tutumu, Bayazıt'ın şiiri ve gelenek arasındaki ayrım olarak değerlendirir ve örnek olarak *"Anadolu tasavvuf şiiri öfkeyle haykırmaz; karşı olduğu bir dış yaşantıyı lanetleyen ahkâmlar dizgesi oluşturmaz. Hâlbuki Bayazıt'ın şiirinde, tıpkı Necip Fazıl'da olduğu gibi, oldukça yüksek bir dozda "ötekine" meydan okuma, yüksek sesle haklılığını vurgulama vardır."* (Narlı, 2012: 21-22) ifadeleriyle Bayazıt'ın şiirlerindeki üslûbu ele alır. Onun için "Sanat sanat için değil, sanat toplum içindir." anlayışının hâkim olduğunu belirten Yorulmaz, bu açıdan onun şiirini Mehmet Akif'e benzetir (Yorulmaz, 2015: 321).

Nakşi şeyhlerinden Abdurrahim Reyhan'a intisap ederek (Gültekin, 2011: 100) Türk şiirinde tasavvufu tecrübe eden isimlerden biri olan Bayazıt'ın şiirinde, tasavvufun araç olarak şekillenmesi sonucunda, bireysel bir tecrübeye dayanan mistik bir anlayışın dışında tasavvufun bir medeniyet unsuru olarak ortaya çıktığı görülür. Bu yönelişle Bayazıt'ın şiirlerinde, tasavvuf epistemolojisinden ziyade modernleşmenin getirdiği şehirleşme, yabancılaşma gibi motiflerin arkasında tasavvufun her zaman İslam'la birlikte yer aldığı söylenebilir. Yine de "Allah" ve "insan"a yaklaşım açısından tasavvufi yaklaşımı gözlemlemek mümkündür.

Şiirlerinde "Allah"ı tasavvuf kültürüne göre mutlak gerçek olarak konumlandıran Bayazıt, "Tabiat Risalesi"nde, yaratılan her şeyi yaratandan bir parça olarak görür:

"Birden her yerde her şeyde içimizde kımıldayan

Yürek vuruşlarıyla beliren zikir

Yeri ve göğü ve damarlarımızı dolduran

Ondan başka her şey yok olan yalan olan

Rahman

Ve Rahim olan. (Bayazıt, 2017: 99)

İnsanoğluna *"şahdamarından daha yakın"* (Kaf Suresi, 26/16) olan yaratıcıya şiirde "içimizde kımıldayan" ve "yürek vuruşuyla beliren" olarak yer verilmesi ilgili ayeti anıştırmaktadır. Bu mısralar, "ondan başka herşey yok olan yalan olan" dizesi ile birlikte Allah ve insan arasındaki bir parça bütün ilişkisi ve tasavvufta varlığı açıklamak için kullanılan izafi âlem inancını şiire taşımakta ve böylece tasavvufi etkiyi arttırmaktadır. Ayrıca bu etki Allah'ın isimlerinden olan "rahman" ve "rahim"le birlikte verilerek

Allah'ın koruyuculuğuna ve yaratıcılığına da değinilmektedir. Her şeyin sebebini mutlak yaratıcı gören Bayazıt, "Sebeb Ey" şiirinde de tabiatın, eşyanın, yaratılan her şeyin sebebe dönüşünü ele alır. Şiirde *"Ulu ses dokununca çarka/ Düşer ölümün gölgesi eşyaya"* mısraları ile başlayan yöneliş, tasavvufi bir dönüşü hatırlatarak *"Başlar eşyada hareket kurtulmak için kendinden/ Daha öteye geçmek için arınmak gibi elbiseden/ Yakalar ölümsüzlüğün sonsuz ipini"* (Bayazıt, 2017: 26) mısralarıyla benliğinden, nefsinden vazgeçerek mutlak hakikatle bir olma isteğini yansıtır. Böylece yaratılan her şeyin Allah'tan gelip tekrar ona ulaşma isteğinde olduğu görüşüne değinilen şiirde "*(...) îman çizer sesini/ Tamamlar kavisini*" (Bayazıt, 2017: 26) dizeleriyle Allah'a yöneliş isteği, tasavvufta yaratılışı devire bağlayan görüş çerçevesinde değerlendirilir.

"Aşk"a yaklaşımın, Bayazıt şiirlerinde "ilahi aşk" bağlamında ele alındığı görülür. Onun şiirlerindeki kavgacı ve idealist tutumla birleşen bu yöneliş, şiirindeki genel atmosfere uygun düşmektedir. İslam ve tasavvuf ile hedeflediği meydan okuma, aşkın tanımında da kendisini göstermektedir:

"Ah oruçlu bir ağustos vaktinde

Bir kayanın dibinden kaynayan

Soğuk ve berrak sulara

Uzanıp kana kana

Avuç avuç alıp

Yüzümüzde içimizde

Duyduğumuz

Gibi

Aşk" (Bayazıt, 2017: 11)

Yukardaki mısralarda Bayazıt'ın, ağustos ayında tutulan bir orucun zorluğu ve susuzluğundan hareket etmesi onu doğrudan İslam'a bağlamakta ve seslendiği kitlenin de Müslüman, oruç tutan kesim olduğunu göstermektedir. Şiirin devamında yer alan bir başka aşk tanımıyla dinî yaklaşım yanında tasavvufi yaklaşıma yer verilmektedir:

"Ah bir yalnızlık vaktinde

Herkesle birlikte olduğumuz

Gene de yalnız olduğumuz

Bir parkta

Ta uzaklardan gelir gibi

Bir tamburdan bir ezginin

Bizi bizden ve her şeyden

Alıp götürdüğü gibi

Aşk." (Bayazıt, 2017: 112)

Bu tanımda duyulan "tamburdan ezgilerin" verdiği inzivaya çekilme, yani "uzlet" hissiyle bedensel olarak değilse de ruhsal olarak "*toplumdan ayrılıp ıssız ve kimsesiz yerlere çekilmek, tek başına yaşamak"* (Uludağ, 2012f: 365) isteği hatırlatılmaktadır. Hatta birçok sûfîye göre sâlik, halkın içindeyken bile halktan ayrı olmalıdır. Bu açıdan şiirde herkesle birlikteyken yaşanılan uzlet hâli, sâliklere önerilen bir davranıştır. Şiirin son mısralarında da "*İçimde içimim de içinde/ Bir ezgi dönüyor dönüyor dönüyor/ Bir ney eriyor dudaklarımda"* (Bayazıt, 2017: 116) denilmektedir. Şiirsel benin içinde bir ezginin "durmadan dönmesi" ve dudaklarında "ney" erimesi onun aşk tarifini Mevlevilikle özdeşleştirerek tasavvufi anlamı bir kat daha arttırmaktadır. Tasavvufta ilahi gerçeğe kavuşmakla vazifelendirilen insan, cüz-i iradesiyle Allah'a ulaşmak için uğraşacak güce sahip olması sebebiyle de âlemin göz bebeği konumunda yer alır. Bayazıt da şiirinde, ilahi hakikatin bir yansıması hatta parçası olmasından yola çıkarak insanlığa *"duy içinde tutuşan ormanı"* (Bayazıt, 2017: 23) diyerek seslenir.

Bayazıt'ın şiirinde "insan" da tasavvufi konumuyla ele alınarak yaratılışın en önemli temsilcisi olarak görülür. Ayrıca yine bu bağlamda insan derviş olarak yorumlanır. "Derviş Burcu"nda insan bu bakımdan ele alınır:

"Bazan Süleymaniye'nin

Kubbesi altındayım

Kimi zaman

Allah'ın

Minaresinin üçüncü şerefesindeyim

Bazan Selimiye'nin

Bazan da gökyüzünde;

Burçlardan birisinde" (Bayazıt, 2017: 169)

Tasavvufta, Allah'ta "fâni" olma mertebesine eren "insan-ı kâmil"in, hem Hak'ta hem de halktaki pozisyonunu hatırlatılan mısralar yanında insan-ı kâmilin "bast-ı zaman", "tayy-ı mekân" terimleriyle ifade edilen zaman ve mekânda, fiziki âlem kurallarından bağımsız bir şekilde hareket edebilmesi hatırlatılmaktadır. Bu açıdan şiirde derviş, Süleymaniye'de, Selimiye'de, gökyüzündeki burçlarda yolculuk edebilmektedir. Şiirde "Derviş"in kendiyle özdeşleşen özellikler de "*Azığım bir lokma/ Hırkam: Evim.*" (Bayazıt, 2017: 169) mısralarıyla ele alınmaktadır. Böylece dervişin bütün dünya mallarına arkasını dönmesi geleneği şiire taşınmaktadır. "Düş Burcu" şiirinde ise yola çıkan bir dervişi, hiçbir şeyin döndüremeyeceği ifade edilir:

"Ne apartmanlar

Ne surları kalelerin

Ne beton yığınları

Ne demir kütleler

Ne binbir türlü bahaneler

Ne zavallı hükümdarların buyrukları

Yolumu kesebilecek değil!" (Bayazıt, 2017: 183)

Yukarıdaki mısralarda ele alınan modernliği temsil eden "apartman", "kale", "beton" ve "demir"in şiirsel beni engelleyemeyeceği, onun yolunu kesemeyeceği üzerinde durulur. Bu yolun yönünün mutlak aşka gittiği ise şiirde "*Çıktım yola/Artık bir leyla var"* (Bayazıt, 2017: 184) denilerek ifade edilir. Yine bu bağlamda *"Doğmadan önce sen ölümden sonra sen/ Arada hep sen!"* (Bayazıt, 2017: 184) denilerek Allah ululanır. Şiirin son mısralarında ise vahdete kavuşarak "insan-ı kâmil" olma isteğine yer verilir:

"Al beni Rabbim

Çöz beni çoğalt beni

Bütün yarattıklarınla bir kazanda kaynat beni

Aşk girsin yürürlüğe

Yeryüzünde ve gökyüzünde

Hayatın bu yüzünde ve öte yüzünde" (Bayazıt, 2017: 185)

Rabbinden, kendisini *"*çöz"mesini ve "çoğaltma"sını isteyen şiirsel ben, "Bütün yarattıklarınla bir kazanda kaynat beni" diyerek tasavvufta sadece insan-ı kâmile nasip olan, varlığın farklı mertebelerinden geçilerek vahdete ulaşma ve gerçek anlamda kâinatın bütün sırlarına vakıf olarak gerçek kulluk mertebesine erişmeyi hatırlatmaktadır. Tasavvufta bu inanca göre insan-ı kâmil, "akl"ını, benliğini tamamen yok ederek varlığın farklı mertebelerine geçiş yapmakta ve böylelikle önce hayvan mertebesine, sonra sırasıyla bitki ve cansız nesneler mertebesine geçiş yaparak kulluk açısından en üst makama kavuşabilmektedir (Izutsku, 2005: 323). Şiirsel bende de bu mertebeleri tecrübe ederek mutlak sırra erme isteği görülmektedir.

Bayazıt'ın şiirlerinde tasavvufi etkinin en dikkat çekici yönü, yukarıda da değinildiği gibi modernlik eleştirisi bağlamında ortaya çıkar. Bayazıt'ın şiirlerindeki bu tesir üzerinde duran Ramazan Kaplan "*Bayazıt'ın şiirinde zamandan ve mekândan yakınma, bireysel duygulanışlar bağlamında bir malzeme değil; çok daha derinlikli, örneklerini Karakoç'un şiirlerinde gördüğümüz bir uygarlık sorununun ve tasarımın hareket noktasıdır. Şehir olumsuzluğun kaynağı ve sembolüdür. Çağın bunalım ve çıkmazlarının kaynağı şehirdedir"* (Kaplan, 2010: 83) demektedir. Özellikle Kaplan'ın incelemesine de konu olan "Şehrin Ölümü"nde çok belirgin bir şekilde ortaya çıkan "şehir", olumsuz bir mekân olarak görülür. Bu atmosfer, "*Duvarlar çıkıyor önüme/ Şehrin mahpus yüzlü duvarları"* (Bayazıt, 2017: 15) mısralarından itibaren kendini yoğun bir şekilde hissetirir. Şiirde "Veda Çizgisi" ara başlığında da şehrin, insanları ilahi aşk ve inançtan uzaklaştırdığı üzerinde durulur:

"Kalabalık toplanıyor büyük meydanlara

-Aşka veda

İnsanlar geçiyor yollardan

-İnanca veda" (Bayazıt, 2017: 16)

Yukarıdaki mısralarda şehrin olumsuzluğu ele alınırken "aşka veda", "inanca veda" denilen mısralarla Bayazıt'ın, Karakoç gibi şehrin, dinî ve tasavvufi duygulardan, genel

olarak maneviyattan uzaklaştırdığı inancında olduğu görülmektedir. "Diriliş Saati" isimli şiirde de şehre karşı olumsuz bakış devam eder. Kendi inancına, değerlerine yabancılaşan toplum *"Veba girmiş bir şehrin hem halkı/ Hem seyircisi"* (Bayazıt, 2011: 32) olarak konumlandırılır ve şehre karşı olumsuz düşünce şiirin merkezinde yer alır. Şehre karşı duyulan olumsuz bakış açısının yanında "diriliş" düşüncesi şiirde merkezde yer alır. Şehir halkına "E*y düştüğü yerden kalkmağa hazırlanan ülke"* (Bayazıt, 2017: 32) mısralarıyla seslenen Bayazıt, direnişle gerçekleşecek dirilişin müjdesini ve zamanını verir: *"Yağmur yüzümüze değince/ Çıkacağız yola./ Çıkacağız yola/ Hesap günü gelince/ Yağmur yüzümüze değince/ Güneş bir mızrak boyu yükselince"* (Bayazıt, 2017: 32). Bu mısralarla bir savaşa ve devrime hazırlığın işareti verilir. "Dağlar" şiirinde ise şehir yanında, şehre ait unsurlara da yer verilir:

"Kim bizi senden koparan

Hangi ses çağıran bulvarlara

Dengemizi bozan intihar vitrini bulvarlara" (Bayazıt, 2017: 65)

"Bulvarlar", İslam medeniyetinin bir parçası olan toplumu Allah'tan uzaklaştırarak toplumun süre gelen düzenini bozan, "denge bozucu" olarak yer alır.

Modernlik eleştirisinde, kültürel bellek ve değerleri kendine kalkan edinen Bayazıt'ın bu eğilimi, "Sürüp Gelen Çağlardan" şiirinde belirgin bir şekilde görülür. İslam bilincinin şekillendirdiği şiirsel benle özdeşleşen Bayazıt, "*Yeryüzü bana mescit kılındı"* (Bayazıt, 2017:33) denilen ilk mısradan itibaren kendisini Müslüman kimliği ile tanımladığını yansıtır. Kendisinin amacını da *"Elbet kıracağım bir gün bu ihanet kelepçesini"* (Bayazıt, 2017: 34) mısraı ile vererek İslam medeniyetinden uzaklaşılmasını bir "ihanet" olarak görür. Şiirin devamında tarih ve toplumsal hafıza arasındaki mesafeye değinen Bayazıt,*"Gündüzler nasıl beklerse gecenin bitmesini/ Sabırla söküyorum bu tarih gecesini"* (Bayazıt, 2017: 34) dizeleriyle modernlik adına yapılan yeniliklerin hepsine cephe aldığını ve bunların etkisini ortadan kaldırmak için mücadele ettiğini ifade eder.

Modern Türk şiirinde dinî ve tasavvufi bağlamda şiirler kaleme alması yanında, *Yönelişler* isimli dergisiyle 1980 kuşağının gelişiminde büyük bir etkisi olan **Ebubekir Eroğlu** (1950-…), Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç ile paralel bir şiirsel ve fikrî yapıyı sürdürerek geleneğe büyük bir önem verir. Muhsin Macit onun şiirlerinin üç kaynaktan beslendiği üzerinde durur ve bu kaynaklardan ilkini "Necip Fazıl", "Cahit

Zarifoğlu" ve "Sezai Karakoç"un oluşturduğunu ifade eder. Bu açıdan şairin, Karakoç'u "ustaların ustası" olarak değerlendirmesi yanında Necip Fazıl'dan itibaren dinî duyarlılıkla şekillenen Türk şiirinin önemli isimlerinin, onun şiirsel birikimini ve düşünce dünyasını oluşturması açısından önemli olduğunu belirtir. İkinci bir kaynağın da modern İngiliz şiirinin kurucuları ve gelenekle ilgili düşünceleriyle de kendilerinden söz ettiren "Yeats", "Pound" ve "Eliot" gibi Anglosakson şairleri olduğunu ifade eden Macit'in belirttiği üçüncü bir kaynak ise "Yunus Emre", "Nesîmî", "Fuzuli" ve "Şeyh Galib"in başını çektiği geleneksel Türk şiiridir (Macit, 2005a: 45-46).

Gelenekle ilgili görüşlerini farklı kaynaklarla destekleyen Eroğlu'nun şiirlerinde, tasavvuf da gelenek bağlamında değer kazanmaktadır. Bu yönelişle bütün şiirlerini tasavvuf nazariyesine yönelerek kaleme almamış olsa da Eroğlu'nun şiirlerinde tasavvufi yönelişin, bir estetik dekordan öte medeniyet ve İslam algısıyla ele alındığı görülmektedir. Eroğlu şiirlerinde, büyük bir önemi görülen "su", "ateş", "deniz" tabiat unsurları ve "yol", "kent" gibi izafi âlemle ilgili motifler, tasavvufi anlam katmanı da eklenilerek kullanılmaktadır. Bu da aslında gündelik dilden beslenen Eroğlu'nun şiirlerindeki anlam değerini yükseltmekte ve farklı boyutlar katarak zor anlaşılan bir şiir görünümüne yol açmaktadır. Eroğlu şiirinde tabiata ait unsurlar ile varlık ilişkisi, özellikle 2011'de yayımlanan *Sesli Harfler*'de görülmekle birlikte Eroğlu'nun 2000 öncesindeki şiirlerinde de benzer bir ilişkiye yer verildiği görülmektedir. Bu etkiyle birlikte, sembolizm ya da daha belirgin bir faktörle modernlik ve şehre karşı bir alternatif mekân olarak tabiata yer verdiği söylenebilir (Tiken, 2007: 78). Bu açıdan Eroğlu şiirlerinde tabiat, çok katmanlı bir anlam değeri doğurmaktadır. O, şiirle ilgili görüşlerini de tabiat unsurlarından hareketle izah eder:

> *"Şiirin bazısı ağaç gibi büyür; kökü derinlere dalları yukarıya… İçten dışa biçimlenir boyuna.*
>
> *Bazı şiir ırmak gibi akar, kayalar arasından şelâle olup dökülür. Köpüklenir orada. Köpüklerin kımıl kımıl beslediği toprağa gelince; içten dışa biçimlenen ağacın yuvasıdır o.*
>
> *Köpükler ağacı besler. Ağaçsa; daha nem zerreciklerinden ibaretken emerek kendine çeken, çağırıp toplayandır aslında. Böyledir; şiirin sonsuzla temas hâlindeki büyükçevrimi…"* (Eroğlu, 1992a: 9).

Böylelikle tabiat unsurlarından yola çıkarak şiirin mutlak gerçekle ve kesintisiz devam eden bir bağ çerçevesinde şekillendiğine değinen Eroğlu'nun şiirlerinde tabiat unsurlarının; modernleşme eleştirisi, tabiata kaçış ve tasavvufa sığınma yönelişlerinin kesişim kümesi olarak yer aldığı söylenebilir. Daşçıoğlu bu çerçevede "*Tasavvufi damarından gelen tabiata, varlığa özel bir yönelişi ile de karakterize olduğunu görüyoruz."* (Daşçıoğlu, 2014: 84) diyerek Eroğlu şiirinde tabiatın tasavvufi bakış açısının tesiriyle şekillendiğine değinmektedir.

Bu açıdan tasavvufu farklı unsurlardan hareketle ele aldığı görülen Eroğlu, şiirlerinde tasavvufun daha ziyade tabiatla ilgili motifler etrafında şekillendiği görülse de "Allah" ve "yaratılış" ile ilgili tasavvuf bakış açısına yer verdiği de görülmektedir.

Onun şiirlerinde "Allah", dinî ve tasavvufi bakış açısına uygun olarak *"sen ki görünensin görünmeyensin/ bilinmeyensin"* (Eroğlu, 2011b:43) gibi mısralarla ele almaktadır. Tasavvufi geleneğe uygun olarak Allah, "sonsuzluk" ve "sınırsızlık"la ilişkilendirilir. Bu açıdan şair, "deniz" in tasavvuf içindeki sembolik değerine sıklıkla yer vermektedir. Tasavvufta bu sembolün "Allah", "vahdet" ve "onun feyzi" ile olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, Eroğlu'nun bu sembolü kullanırken tasavvufi gelenekteki değerinden yola çıkarak şiirine taşıdığı görülmektedir:

"/sen kalbsin hafif olaydın

didinen ırmağın coşkusunu

denize ulaşan avunma duygusunu

içime taşımayaydın

kalbim hafif olaydın/" (Eroğlu, 2011b: 15)

Kendi kalbine seslenen şiirsel ben, ilahi aşk olarak da yorumlanabilecek olan aşkına ulaşma isteğini "denize ulaşan avunma duygusu" diyerek ifade eder. Bu manada beşerî aşkı, ilahi aşka ulaşmak için bir aşama olarak gördüğünü de hissettirir, fakat kalbine *"*hafif olaydın*"* diyerek öte âleme kadar ulaşan şiddetli bir aşkı tecrübe ediyor olmanın manevi ağırlığından da endişe duyduğunu ifade etmektedir. Denizin, bir sembol olarak yer aldığı şiirlerinden biri de Allah ve varlık bakış açısının yansıtıldığı "Bir Âna Ait Sesler"dir. Şiir "*med ve cezir denizlerimi ikiye böldü*" (Eroğlu, 2011b: 22) mısraı ile başlamaktadır. Med cezir, tasavvuftaki dalga gibi "*Mutlak varlığın, kâinatın mertebesinde peyda olan tecellileri"* (Uludağ, 2012f: 246) olarak değerlendirilebilir. Bu

açıdan deniz imi, şiire tasavvuftaki varlık algısını taşımaktadır. Ayrıca şiirde "denizlerim" denilerek bu denizin çoğul olması bakımından "kesret" yani çoklukla ilgili olduğu da dikkat çekmektedir. Böylelikle tasavvufi varlık algısı daha da belirgin hâle gelmektedir. Şiirin devamında med cezirden sonra oluşan ortam "*kırlangıçlar çığlık savurdular/ çığlıklarını savundular kırlangıçlar*" (Eroğlu, 2011b: 22) mısraları ile verilerek "kırlangıçlar"a, "kesret"ten "vahdet"e geçiş için bir sembol değeri verilmektedir. Bu yönelişle şiirsel benin ruh hâlindeki başkalaşım da şiirde yer bulur:*"Bense sevmek suçlarını bir yana ittim/Ummadığım anlamadığım noktalara seğirttim"* (Eroğlu, 2011b: 22). Bu mısralarla beşerîden uzaklaşılarak mutlak sırrın bulunduğu noktalara doğru ilerlendiği hissedilir. Devamında da "belli bir ânın" etkisi şiire taşınır:

"böyle çocuklar gördüm

denizin kendilerinin umurunda

belli bir ânın sesleriyle

aşklarını güçlendirirken" (Eroğlu, 2011b: 22)

Tasavvufta sûfîler "ibnü'l-vakt", vaktin çocuğudur (Uludağ, 2012f: 179). Bu sebeple ilahi hakikate erenlerin "ân-ı dâim"de yani izafi âlemin sınırlarında yaşadıkları ifade edilir. Eroğlu'nun şiirlerinde önemli bir yeri bulunan "ân" kavramının örneklerinden biri olan bu mısralarda, sûfîler "ibnü'l vakt" olmalarından hareketle "çocuklar" olarak değerlendirilirler. "Belli bir ân"ın sesleriyle ilahi hakikatin kendisiyle birlikte olma durumu ve yaratılış, şiirde yansıtılmaktadır. Sûfîlerin "seyr ü sülûk"te Allah aşklarını giderek arttırmaları da son mısrada "aşklarını güçlendirmek" ifadesi bağlamında şiirde yer almaktadır. "Teyidler" isimli şiirinde ise varlık bağlamında "deniz" ve "dalga" sembolleri görülmektedir:

"dalgaların en gri yanı

insanlarda

denizin ötesinde okunur" (Eroğlu, 2011b: 111)

"Dalgalar"ın, "Allah'ın tecellisi" anlamından yola çıkılarak bu tecellilerin anlamlarının vahdetin yani "denizin ötesinde" anlaşılabileceği ifade edilmektedir. Bu mısraların ardından, ilahi hakikat karşısında tasavvuf ehlinin konumu üzerinde durulur:

"*hafız bir aynanın ardında durur*

önüne be sığmam ne söylese

ezel üstadını çağırır

bak o zaman aydınlık yüzlerine

bir kurban gibi boynunu uzatmış

dervişlere bak o zaman

dalgalar bir ayna gibi

bir parıltı bir sırlı bir gri

bu nedir ki" (Eroğlu, 2011b: 111)

Tasavvuftaki "ayna" metaforundan yararlanan Eroğlu'nun oluşturduğu mistik atmosfer içinde ayna, "insan-ı kâmil" anlamıyla değerlendirmeye müsaittir. "Ezel üstadı"nın çağrılmasıyla derviş, ayna mertebesine yükselerek ilahi tecellilerin yansıdığı bir aynaya dönüşür. Bu manada şair "dalga" ve "ayna" arasında renk açısından da bir ilgi kurarak ayna ve dalgaların özdeşleşmesine yardım eder.

Eroğlu'nun şiirinde tasavvufi terimler üzerinde de durulmaktadır. Bu bağlamda Allah'ın kullara "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" kullarınsa Allah'a "Evet, Rabbimizsin." diye cevap verdiği ruhlar meclisi "bezm-i elest"e dikkat çekilmektedir. "Kuşluk Saatleri"nde bu meclise değinilmektedir:

"ruhum yoğun yaşadı

muhakkak benden önce

bezm-i ezelden beri bu tenden önce

ruhum yoğun yaşadı

öyle ki anılarını düşünür gibi düşünemem bir

kafatasının

gözün ulaşamadığı uzaklığa

dolaştı dünya kapısında" (Eroğlu, 2011b: 44)

"Bezm-i elest" ya da şiirde yer aldığı şekliyle "bezm-i ezel"in; henüz insanlar bedenlenmeden gerçekleşen bir meclis olduğu "ruhum", "benden önce", "bu tenden önce" ifadeleriyle verilir. Şiirsel benin ise bu mecliste verilen söze karşı bağlılığı hissettirir:

o gündü sen söz vermiştim- ağaca söylüyorum-

o gündü sen söz vermiştin- toprağa söylüyorum-

o gündü sen söz vermiştin –sana söylüyorum- (Eroğlu, 2011b: 50)

Yukardaki mısralarla "bezm-i elest"teki sözü hatırlatan şiirsel ben, verilen sözü de *"Evet rabbımızsın"* (Eroğlu, 2011b: 50) mısraı ile ifade eder. Şiirin devamında *"Ebedi aşk çalkantısını/İnsandaki sanat vakıasını"* (Eroğlu, 2011b: 51) mısralarıyla sanatın kaynağı üzerinde de durulur ve şiirin temelini elest meclisinde vahdetle birlikte olmanın hatırası olarak yorumlar. Bu noktada da Necip Fazıl'ın poetik görüşlerini hatırlatarak poetik duruşunu açıklar:

"necip fazılda şiirin aksasını

bezm-i ezel vâdinin

insan beyninden taşarak

çizgilere

sese

kelimelere

yayılan hatırasını" (Eroğlu, 2011b: 51)

Böylelikle Necip Fazıl Kısakürek'in kendi sanatı için önemini yansıtan Eroğlu'nun, poetik yönelişiyle ilgili de bilgi vererek şiirinin kaynağını ilahi gerçekle ve bezm-i elestle ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır.

Ebubekir Eroğlu şiirinde, "seyr ü sülûk" de tasavvuftaki anlamıyla ortaya çıkar. Sekiz bölümden oluşan "Yol Elçisi" isimli şiirde "yol" metaforu, manevi makamlara denk düşecek şekilde bir yolculuk ve dönüşüm sürecini yansıtır. *"Bu şiir, şiirsel metin olarak tam bir yetkinlik sergilemesinin yanında, gelenekle örtüşen yanlarıyla da tam bir usta işi.*

Seyrsüluk anlayışıyla denk düşen anlatım biçimi geleneksel şiirimizin tekrara dayanan ses unsurları pekiştirir." ifadeleriyle şiire değinen Macit, şiirdeki geleneksel ve modern unsurların bir denge içinde yer aldığı üzerinde durur (Macit, 2005a: 50-51). Buna ek olarak şiirin sonunda yer alan "Simurg'un Elçisi" isimli şarkıdaki "simurg" sembolü, şiirin genelinde hâkim olan seyr ü sülûk tesiriyle birleşerek hem tasavvufi boyutu arttırılır hem de Feruddin Attar'ın seyr ü sülûku ele alan eseri *Mantıkut- Tayr*'a bir gönderme yapılır. Bu manada şiiri, Attar'ın eserinde yer alan "istek vadisi", "aşk vadisi", "marifet vadisi", "istiğna vadisi", "tevhid vadisi", "hayret vadisi" ve "fakr u fenâ vadisi" ile ilişkilendirilerek okunmaya müsait görünmektedir (Baş, 2016-2017b: 6). Ayrı metinler olarak değerlendirilebilecek metnin ilk bölümünde, "ışıyan saatlerin onuru" diyerek kutsalın ışığı ile aydınlanan bir dönemi ele alan Eroğlu, bu saatleri önemseyerek *"en çok üstüne titrediğimiz gün anladık/ ve biz/ ne çok korumak zorunda kalmıştık onu"* (Eroğlu, 2011b: 167) mısralarına yer vermektedir. Şiirin devamında ise bu zamandan uzaklaşılmış olduğu görülür:

"karaya menziller koymuşlar onlara bıraktık

donatılmış büroları

bir bir atlamış olmayı umarak

"peki ne yaparız" dedi biri" (Eroğlu, 2011b: 167)

Modern zamanlardan kaçarak geçmişe yönelişin başladığı mısralarla Attar'ın şiirinde yer alan "simurg"un peşine düşen otuz kuş gibi Eroğlu'nun şiirinde de şiirsel öznenin çokluğu "biz" denilerek yansıtılmaktadır. Modern dünyanın imgesi olan "donatılmış bürolar" ve "metal çekirgeler"den uzaklaşarak yola çıkmak ve yolu bulmak isteyen topluluğun içinden birinin "ne yaparız" demesiyle seyr ü sülûk başlamaktadır. Fakat "seyr ü sûlük"e talip olan "denklerin" yeteri kadar manevi âleme hazır olmadıkları da hissettirilir:

"derin bir merdiven boşluğuna bakarak

'hiçbir şey yapamayız hiçbir şey

yıldızlara bakıp yol bulacak değiliz

göğün haritasını çıkarmak

eskilere has

fal açsak!'" (Eroğlu, 2011b: 175)

Topluluktakilerin ne yapacaklarını, manevi yolda nasıl ilerleyeceklerini bilemeyerek yıldızlara ya da fallara yönelmeleri, bir anlamda da tasavvuf geleneğinden uzaklaşılmış bir dönemde yaşayan insanların, manevi ilimdeki bilgisizliğine işaret edecek şekilde yer verilmektedir. Böylelikle modernliğin, bireyi toplumsal hafızadan uzaklaştırıcı yönü vurgulanmaktadır.

Şiirde manevi basamakların tek tek aşıldığı yedinci bölüme kadar manevi yolda zorluklarla da olsa ilerlenmektedir. Yedinci bölümde ise *"burdan ötesine yalnız geçersin/ yoksa ne bir adım geri ne ileri"* (Eroğlu, 2011b: 175) denilerek artık "fenâ makam"ına yaklaşıldığı hissettirilir. Bu mısralar Sidretü'l Müntehâ'ya ulaşmanın sadece Hz. Muhammed'e mahsus olduğunu hatırlatmaktadır (Yavuz, 2005b: 134). Şiirin devamında da simurgun kararlılığı verilir:

"aldı simurg elçisi"

şarkı

seyyid nebi bize bir gül bıraktı

kanatların çırpınıp süzüldüğü gün

kaç yüreğe güç verir râyihası

seyyid nebi bize bir gül bıraktı

bizse hep kapı önündeyiz

kapansa da altı kara parçası

yedinciden bir yol bir iz buluruz biz

seyyid nebi bize bir gül bıraktı (Eroğlu, 2011b: 181)

Peygamberin sembolü olan "gül"den yararlanarak "Seyyid Nebi"nin "Kanatlarını çırpıp süzüldüğü gün" mısralarıyla simurgun kendisi hâline geldiği, vahdete kavuştuğu imlenmektedir. "Gül" sembolünün hem tasavvufta hem de toplumsal hafıza dâhilinde Hz. Muhammed'le özdeşleştirildiği bilinmektedir. Şiirdeki gül, bu manada önemli olduğu gibi en büyük seyr ü sülûk olarak görülen miracı hatırlatacak şekilde kullanılır. İkinci dörtlükteyse "biz" denilerek Hz. Muhammed'in miracından feyz alarak Allah'a seyr ü sülûk ile ulaşmaya çalışan ehl-i tasavvuf hatırlatılmaktadır. Ayrıca şiirde kendisinin de

onlardan biri olduğunu vurgulayan şiirsel ben, Allah'a kavuşmak için bütün yollar kapansa da Allah aşkı ve Hz. Muhammed'in rehberliği ile seyr ü sülûkten vazgeçmeyeceklerini ifade eder.

"Gecenin Kanatları" ve "Masum Irmak" şiirlerinde, modernlik eleştirisiyle şekillenen bir asr-ı saadet algısı ve toplumsal hafızanın "şelale" ve "ırmak" üzerinden yansıtıldığı görülmektedir:

"geceye kanat takamam durur orada

şelale görmüş adamlar uyur

aydan inen gölgeleri besleyen

nefhalar çevirir etrafını" (Eroğlu, 2011b: 147)

Yukarıdaki mısralarda "gece" olarak imlenen modern çağlara karşı "gündüz", eski dönemleri işaret ederek şiire bir anlamda tasavvufu da içeren "asr-ı saadet"e özlem imasını katacak şekilde kullanılmaktadır. Bu, geçmiş ve şimdi karşılaştırması içinde "şelale görmüş adamlar" imi, asr-ı saadet dâhilinde gelişen dinî ve tasavvufi hayat tarzı içinde yaşayan insanları düşündürmektedir. "Masum Irmak"ta da ırmağın "akış"ından yararlanılarak durmadan kesintisiz devam eden "nesiller arası canlı bağın" yansıtıcısına değinilmektedir:

"şu masum ırmak!

kapım ona açılır

çalılar aralanmak ister yol için

bir gül

daha yeni yaratılmış kokusuyla

çeken odur bağrına haşin aralıklara" (Eroğlu, 2011b: 200)

Şiirsel ben kokusuyla çeken yeni yaratılmış bir güle doğru akan bir ırmağın masumluğundan bahsetmektedir. "Gül" sembolüyle Hz. Muhammed ve İslam'ın şiirsel beni, ırmağa bağladığını belirterek geleneksel değerlerden beslenen ve toplumsal hafıza ile canlı tutulan bir inanca göre hayatını şekillendirmeye yönelttiğini ifade eder. Mutlak gerçeğe bu lütfundan dolayı teşekkür eden şiirsel ben *"capcanlı bir gençlik bu verdiğin rabbim/ baktım bütün sokaklar masum/ ırmağa doğru"* (Eroğlu, 2011b: 200) diyerek

ırmağı bir yol olarak da imler. Şiirdeki ırmağı gülün kokusunu getiren ve güle götüren bir akış olduğu için "tarik" anlamındaki yolla ilişkilendirmek mümkündür. Bu açıdan gelenek içinde tasavvufun, Hz. Muhammed ve Allah'a götüren bir yol olarak şiirde yer aldığı görülmektedir. Ayrıca şiirin devamında "gül" hafızayı canlı tutan bir değer kazanır:

"yoksa kim dayanır

gergin bir ip gibi açılan hafızaya

yoksa kim dayanır

gül kokulu rüyayı çeken adımlara" (Eroğlu, 2011b: 200)

Geçmişi "gül kokulu bir rüya" olarak imleyen şiirsel ben, hafızayı da geçmişten bugüne uzanan "gergin bir ip" olarak imler. Bu açıdan Eroğlu'nun, nesiller arası kopmayan bir canlı bağ olarak geleneği algıladığı dikkat çekmektedir.

1980 sonrası Türk şiirinde dinî ve tasavvufi düşünceyi bilinçli bir şekilde yansıtan isimlerden biri olan **İhsan Deniz** (1960-…), üçüncü şiir kitabı *Adımlarımın Gizli Sokağı*'nda, şiirin "trajik" ve "metafizik" olmak üzere iki kaynağının olduğunu belirtir. Trajik olana, hayata karşı şiirle birlikte durmayı seçen şairin "*sonunun gelmeyeceğini bildiği yalnızlık ve mutsuzluğunu kendine içkinleştirerek*" hayata karşı şiiri seçmenin bedelini ödeyebileceğini ifade eder. Bu manada hayatın iç akışını yakalamaya çalışan şairin, trajikle her zaman iç içe olacağını belirten Deniz, şairin şiiriyle yapması gereken ödevini ise "*fenomen temelinde verili şeylerin dışına taşarak, metafizik olanı tırmalamak ve yakalamaktır*." (Deniz, 2005b: 151) diyerek tanımlar. Bu açıdan "Metafizik şiir" gibi pek çok yazısında, metafiziğin peşinde olmanın şiir için vazgeçilmez bir gereklilik olduğu üzerinde durarak "*Türk şairi metafizik kaygıdan yoksundur! Şiirde metafizik derinlik bir yana, bugün genç şairlerin hayatı algılayışlarında bu tür ilgilere yer yoktur. Genç şair, nesnelerin arasında kendi ruhunu kaybetmiş ve küçücük dünyaların sığ sularında geçinmek zorunda kalmıştır."* (Deniz, 1990a: 3) ifadelerini kullanır. Hatta bunu yapamayan şairin belli bir başarı seviyesini asla aşamayacağını da belirten Deniz, Mustafa Muharrem'le yaptığı söyleşisinde bu görüşlerini detaylandırır: *"Metafizik/ mistik his ve hassasiyetleri olmayan, hayatı/ eşyayı sadece materyalist algıyla anlamaya çalışan birinin büyük şiire ulaşması mümkün değildir! Örneğin Edip Cansever, yaşadığı varoluş hafakanlarını metafizik/mistik bir odakla irtibatlandırabilmiş olsaydı, çok daha çaplı/hacimli bir şiiri aralayabilirdi."* (Muharrem, 2003: 84). Bu görüşleri ile metafiziği

şiirinin merkezine oturtan Deniz, şiirsel birikiminin oluşmasında da "Necip Fazıl", "Sezai Karakoç" ve "Ebubekir Eroğlu" gibi önemli isimlere uzanan silsileyi işaret ederek "*Kendimi Yönelişler şairi olarak görüyorum."* (Gündoğdu, 2007: 14) demektedir. Bu silsile içinde kendisi için "büyük şair" idealinin kapısında duran yegâne ismini Sezai Karakoç (Muharrem, 2003: 86) olduğunu belirtir.

İhsan Deniz'in 2005'te çıkan *Hurufi Melal* isimli şiir kitabının, hem mistik şiir hem de kendi şairlik serüveninde özel bir önemi olmasına karşın, 2000 öncesi kaleme aldığı beş şiir kitabında da metafizik ve bu bağlamda gelişen tasavvufi/mistik duyarlılık hissedilir. Onun şiirinde, metafizik ve tasavvuf birbirinin içinde yer almaktadır.*"Gençlik yıllarında hayatı anlamlandırma çabası içerisinde olan bir şairin"* (Solak, 2016: 101) sözleri olan bu şiirlerde metafizik sorgulamaların yalnızlık duygusuyla birleştiği dikkat çeker.

İlk şiir kitabındaki şiirlerinde dikkat çeken bu yönelişle tasavvufi/mistikten ziyade metafizik ağırlık kazansa da "kaçış" isteği ile ortaya çıkan bir mistik yöneliş hissedilir. Bu bağlamda "Allah" algısına da değinilir:

"sonra denizi özledik,

taşınmaz yaralarımızla kıyısına kurulup

astımlı gövdemizle içimizde dinledik serinliğini,

sular tenimizi sarstı

duymadıklarımızla bile yüreğimiz kabardı,

anladık ki sonunda:

yürüsek ona

o daha da içimizde

o hep daha yakın" (Deniz, 2005b: 30)

Tabiata sığınma, varoluşa bir anlam verme çerçevesinde değerlendirilebilecek bu mısraların, "deniz" etrafında şekillendiği görülmektedir. Her türlü soru ve sorgulamaların ötesinde, bir huzur kaynağı olarak kutsiyet kazanan "deniz"in, farklı bir anlam boyutuyla ele alındığı hissedilmektedir. Farklı yorumlara izin veren bu mısralar, tasavvufta "deniz"le sembolize edilen "Allah" ve "Allah'ın feyzi"ni kastedecek şekilde

değerlendirilmeye de uygundur. Bu yorumla bütün izafi âlemden ve bu âlemi ilgilendiren sorunlardan uzaklaşmak isteyen şiirsel ben, ruhunu ve bedenini yoran *"*yaralar"ı ve "astımlı gövdeleri" denizin kutsal varlığına bırakır. Kendisinin de her şeyin sonunda "o" diyerek hitap ettiği denizin bir parçası olduğunu söyleyerek tasavvufun "varlık" bağlamındaki görüşlerinden yararlanır. "Daha da içimizde" ve "hep daha yakın" denilerek de Allah'ın kullarına şahdamarından yakın olduğu ifade edilen "Kaf Sûresi"nin on altıncı ayeti hatırlatılır. Şiirin devamında da mistik atmosferin devamını sağlayan *"Duyanlar duydu/ anlayanlar anladı/sunulan bir şeydi hayat"* (Deniz, 2005b: 31) mısralarıyla hayatın mistik bilgi etrafında anlamlı ve bu mananın da sadece "duyanlar"a ve "anlayanlar"a açık olduğu ifade edilerek tasavvuf/mistisizmde yer alan gizlilik etrafında şekilenen öteki ve biz algısı oluşturulmaktadır.

"Varlık"tan yola çıkarak mistiğe yönelen Deniz, "Kül"de İslam'dan yola çıkarak metafizik sorulara yer verir:

"bu dünya katılmak için mi

bulunmak için mi tüm varoluşlar,

sezilir mi

ateşte yanmayan ayakların

ay'ı ikiye bölen parmakların

denizi ortadan yaranların sırrı

o zaman

beliren ne karşımızda

bir ruhta en gizli yaşayan ne" (Deniz, 2005b: 113)

"Hayat" ve izafi olan "dünya"nın varlık sebebine odaklanan şiirsel ben, bu dünyadaki varlığın arkasındaki "ilahi sırrı" anlamlandırmak ister. Bu manada "sezilir mi?"sorusu anlam kazanır. Bu sırrın taşıyıcısı olan peygamberlerle ilgili mucizeler, bu sırrı sezebilmek için rehber olurlar. Bu bağlamda ateşte yanmayan ayak denilerek Nemrut tarafından ateşe atılan Hz. İbrahim'e; "Ay'ı ikiye bölen parmakların" mısraı ile İslam tarihinde "şakku'l-kamer" (Çelebi, 2000b: 343) olarak anılan mucizeyi gerçeleştiren Hz.

Muhammed'e değinilir. "Denizi ortadan yaranlar"la ise Kızıldeniz'i yararak İsrailoğullarını Mısır'dan çıkaran (Harman, 2006a: 209) Hz. Musa ile ilgili anlatılara yer verilir. Bu mucizeler ışığında varlığın mahiyeti üzerine eğilen Deniz, eğer bunlar sırra ulaştırmaya yetmiyorsa "*o zaman/beliren ne karşımızda/ bir ruhta en gizli yaşayan ne"* (Deniz, 2005b: 113) sorusuyla şiirinin üçüncü bölümünü bitirir. "Ölüm"e de şiirlerinde sıklıkla yer veren İhsan Deniz, hayat karşısında ölümü bir kurtuluş yolu olarak görür. Bu yönelişin içinde Deniz'in şiirlerinde ölümün, her soru karşısındaki cevap ya da en azından soruları ortadan kaldıran bir kurtarıcı olarak değer kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda Deniz "*ölüm ki en yeni başlangıç yepyeni bir hayata*" (Deniz, 2005b: 107) diyerek hem manevi hem de fiziksel ölümü hayata karşı tercih eder. Ayrıca ölüm karşısında insanın durumunu mısralarına taşır:

"bize de ölümü kollamak düştü

ölümü kollamak

geometrik bir sıkıntı hâlinde ölümü kolluyoruz" (Deniz, 2005b: 40)

Bütün insanlığı içine alan "biz"in ölüm karşısındaki acizliği ve ölümün konumunu tespit etme çabasına, şiirin devamında şiirsel benin yalnızlığı da eklenir: *"hiçkimse ama hiçkimse hayata bulaşmıyor/ hiçkimse ama hiçkimse beni anlamıyor/ beni hiç kimse, ama hiçkimse anlamıyor/ bu yüzden hışımla çıkıyorum lokantalardan"* (Deniz, 2005a: 42) bu açıdan şiirde yalnızlık ile ölüm algısı birleşir. "Sayfa" şiirinde ise *"sonunda vardım o kapıya: Kendini soğutan/ bir ölü kisvesi, harâretle yanan bir ateş/ ve cezbeyle..."* (Deniz, 2005b: 205) mısralarıyla da şiddetli aşkın ifadesi "ateş" ve "cezbe" ile "sonunda varılan kapı"nın manevi bir kapı olduğu hissetirilir. Bu manevi kapı ise "ölüm kisvesi" ifadesiyle ölümle ilişkilendirilerek ölüme tasavvufi/mistik bir anlam verir.

İhsan Deniz, giderek derinleştirdiği metafiziksel sorgulamaları *Perdeler*'le daha ileri bir boyuta taşır ve bu etki şiirlerinde kullanılan tasavvufi terimlerin çoğalmasıyla belirgin bir şekilde görülür. Kitaptaki bölüm isimlerinin "Ab-ı Hayat", "Ehl-i Kusûr", "Lisân-ı Hafî" olması bile şiirdeki tasavvufi/mistik etkiyi göstermektedir. "Ehl-i Kusûr" bölümüne "Ey dil!" hitabıyla başlanılarak gönle tavsiye verilir:

"(...) Ey

dil! Dinle: Artık konuş

ma!

Susmak

aranan ince bir sır

sa.. Haydi başla: O zarif

ve kıldan uykuya!..." (Deniz, 2005b: 202)

Tasavvufta "samt", "hamûş olmak", "kıllet-ı kelâm" ile adlandırılan susmak, ve mecburiyet olmadıkça konuşmamak önemli kabul edilmektedir. Bu susma iki türlüdür, zahiri sükût, lisanın konuşmaması; bâtını sükût, zihnin ve kalbin konuşmamasıdır (Uludağ, 2012f: 306). İbn Arabî'de de susma, Allah'a ilişkin bilginin en üstünü olarak geçer (İbn Arabî, 2016a, 38). Şiir gönle seslenilmesi arzulanan "susma"nın, bu boyutta bir suskunluk olduğunu hissetirmektedir. Şiirin sonunda *"unut hem de ve/ unutul!"* (Deniz, 2005b: 202) mısralarıyla izafi âlemden manevi âleme geçiş için önemsenen "uzlet" tavsiye edilir. "*Biraz felâh bul"*mak için acı çeken bir ruhun şiirsel ben olduğu "Acz" şiirinde ise İhsan Deniz, aradığı aidiyeti ve sığınmayı hiçbir yerde bulamamayı şiirine taşır:

"Şu dualı yüzler için çok ağladım. Vaktini

doldurmuş bir ömür gibi atılmak istedim

kollarına..." (Deniz, 2005b: 237)

Dünyanın verdiği sıkıntıdan kurtulmak için "dualı yüzler"e sığınan şiirsel ben, *"biraz felâh bulsam, yetecek! Dilimi/ doldurabileceğim kelâm-ı kibarda..(...)"* (Deniz, 2005b: 237) der. Şiirde yer alan*"Atasözü hükmüne geçmiş hikmetli, meşhur söz"* (Devellioğlu, 579) anlamına gelen "kelâm-ı kibâr"la manevi bir huzur arayışı birleşmektedir. Bununla birlikte şiirsel benin, kendi benliğinden uzaklaşma isteği dikkat çeker:

"(...)yeryüzü

ve gökyüzü; bütün ehl-i derdi sığdırsam bir ateş

tayfı gibi inildeyen bağrıma: Sular da benim

olur, geceyi bir nar gibi yakan ay

da...(...)" (Deniz, 2005b: 237)

Tasavvufta ilahi aşkın sebep olduğu dert ve belâ, Allah'a yaklaştırdığı için istenen bir şeydir. Hatta *"en büyük dert, dertsiz olmaktır"* (Uludağ, 2012f: 103). Şiirde de "ehl-i dert"in bütün sıkıntılarını kendi inildeyen bağrına eklemek isteyen şiirsel ben, bütün yaratılanların dertlerini kendisinde toplayarak yaratıcıyla bir olmak ister. Şiirsel ben manevi büyümenin gerçekleşmesi için gerekli olan "çile"yi de sağlayan bu dertlerle ulaşmak istediği noktaya varır:

"(...) Yüzümü yer bitirir bu azâb: Oysa ben, en son

zikrdeki rüyâya şâhitlik ederim. O anda, oradaki, o

kapıda; rûhlardan yayılan kokulara sürünür melekler..

o kapıda: Âlem-i rüyâ, âlem-i mânâ, âlem-i hayâl" (Deniz, 2005b: 237)

"Zikr"lerle manevi âlemde ilerlemeye çalışan tasavvuf ehlinin manevi yolculuğu esnasında geçmesi gereken aşamalar; şeriat, tarikat, marifet, hakikati adlandırmak için kullanılan "kapı" sembolünden yararlanarak tasavvufta sıklıkla yer verilen "âlem-i rüyâ", âlem-i hayâl ve "âlem-i mâna"nın yani varlığın farklı katmanları için kullanılan bütün âlemlere, çile sonucunda aşılabileceği ianancı şiirde yer bulmaktadır. Böylelikle uzaklaşılan izafi âlemden gerçek âleme geçişin perde perde açılacağı "... *Derisi yüzülmüş bir şairin taş kitâbesinde okunacak vaktin ve gölgenin sihri/ ve hikmeti. Her söze ve her fiskeye boyun/ eğen bir gönlün o sahîhh hâli yaklaştırır suların/ çekildiği saatte yeşeren ilâhî iklime"* (Deniz, 2005b: 238) dizeleriyle şiirde hissettirilir. Derisi yüzülmüş şair diyerek Nesîmî ve onun gibi mutasavvıf şairlerin hatırlatıldığı şiirde "boyun eğiş" ve "sahîh" niyetin ilahi iklimin yolunu açabileceği görüşüyle tasavvufa ve seyr ü sülûk düşüncesine yer verilir.

İhsan Deniz'in beşinci şiir kitabı *Gecediloldu*'da, Molla Cami'den alıntılanan ve "vahdet-i vücud" anlayışını yansıtan "*Küllü mâ fi'l-kevni vehmün ev hayal/ Ev ukûsün fi'l-merâyâ ev zilâl"* (Her şey kuruntu yahut hayaldir/ yahut aynadaki akisler yahut gölgeler) beytine yer verilerek tasavvufi tesirin kitaptaki yerini en başta hissettirir. Kitapta doğrudan modernlik eleştirisine ve asr-ı saadet arzusuna yer vermese de Deniz'in hafıza ve maziye yaklaşımı, kitabın Molla Cami'den alıntıyla verilen ilk beytinden itibaren kendini belli eden tasavvufi tesir açısından değerlendirilmeye müsaittir. Ayrıca İhsan Deniz'in kitabında "gece"nin taşıdığı anlam değerinin de kitaptaki "mazi" ve "hafıza" ile farklı bir boyut kazandığı da görülmektedir. Bu manada farklı okumalara izin veren "Gecediloldu", "gece dil oldu" cümlesi şeklinde okunmaya müsaittir. Cümlede geçen

"dil"in gönül, kalp anlamından hareket edilerek de "gece"nin kitap boyunca hasret ve sevgi ile anlatılmasının sebebi anlaşılmaktadır. Deniz de kendisiyle yapılan bir söyleşide *"Geceyi, karanlığı seviyorum, dahası tutkuyla bağlıyım. 'Uyanmak âdeta lekeler beni' diyen biri için de bundan daha tabii bir şey olamaz her hâlde. Gece her bakımdan ilaçtır, şifadır bana."* (Öztunç, 2014: 50) demektedir. Bu açıdan onun şiirlerinde farklı okumalara müsait bir anlam değeri taşıyan "gece"nin geçmişle de özdeşleştiği, "gece" ve "hatıra"nın kitap boyunca iç içe görülmesinden hareketle söylenebilir.

"*ah, mâzî!... bir gönle râm olmanın titrek*

melâli. derdol!.. çözüldü artık sırrı âşığın

bir gülü mürekkep sanınca.. o altın

saçılış ve rûhtaki yanma.. ve camlarda

pıhtılaşan o lâtif

ve ıstıraplı bakış:

H â t ı r a!. (Deniz, 2005b: 279)

Yukarıdaki mısralarla şiirin ilk mısraları olan "*geceyi kalbine dokunduğu mevsim/de geçti.."* (Deniz, 2005a: 277) dizeleri birleşerek gece ve hatıra, mâzî arasında bir ilişki oluşturmaktadır. Böylece geçmişin taşıyıcısı olan gecenin ve onun değerli olduğu mevsimin bittiği, mâzîye dönüştüğü ifade edilmektedir. Onun için "mâzî" artık geri dönmesi mümkün olmayan geçmiştir ve onun geri gelmesinin imkânı yoktur. Bu sebeple "*Hâfızanın kalan/Tarafını aramak, dün/ Olduğu gibi bugün de boşuna.."* (Deniz, 2005b: 289) denilmektedir. Şiirde, özlenen mâzînin ne olduğu sorusuna da cevap verilir:

"Çoktan buruştu eşyanın e

hâli. Ve hayata karşı alıngan

duruşu ervâhın, çoktan

bereliydi, soluğuna yalnızlıklar

serpiştirilirken sırrını fâş eden

mahrem saatlerin tedirgin

mîrası.." (Deniz, 2005b: 288).

Şu an "çoktan buruştu eşyanın e/hâli" ile yansıtılır. Yönelme durumu olan "–e hali" Allah'a yönelme bağlamında ele alındığında oluşan anlam değeri ile buruşanın yani zarar görenin "yönelme" ve Allah'a ulaşma isteği olduğu anlaşılmaktadır. "Eşyanın e hâli", ruhların hayata karşı kırılganlığı, tasavvuf ehli için önemli olan yalnızlık ve mahrem saatlerle birleşerek geçmişin "mirası"nı oluşturur. Bu açıdan Allah'a yönelişin önemsendiği, geçmiş veya tasavvufu da kapsayan bir "asr-ı saadet" algısının şiire yansıdığı görülmektedir.

SONUÇ

Dünyevî olan her şeyden uzaklaşarak yaratıcı güce ulaşmanın amaçlandığı tasavvuf/mistisizm, belirli basamaklardan geçilerek engellerin aşılmasıyla mutlak hakikatle bir olunabileceği inancına dayanır. Tasavvuf/mistisizm, sadece manevi bir arayış olmakla kalmayıp gündelik hayattan toplumsal hayata kadar etkisini yüzyıllarca devam ettirmesi sebebiyle sadece ilahiyat sahasının değil, bütün sosyal bilimlerin üzerinde durması, temas etmesi gereken bir araştırma konusudur. Edebiyat açısından da tasavvuf/mistisizm önemli bir kaynak olagelmiştir.

Türk şiirinde tasavvuf/mistisizmin yansımalarına değinmeden önce, "tasavvuf" ve "mistisizm" kavramlarının çerçevesini çizmek gerekmektedir. Sınırları oldukça geniş olan "mistisizm", ilk anlamına göre yaratılışı mutlak gerçekle ilişkilendiren, bu manada bütün dinlerin de temelini oluşturan duyarlılığı ifade etmek için kullanılmaktadır. Mistisizmle ifade edilen ikinci bir boyut ise bütün dinlerin etrafında oluşan, yaratıcıya çeşitli çileler ve makamlar sonucunda ulaşmayı hedefleyen farklı sistemleri ve uygulamaları içermektedir. Günümüzde mistisizmle kast edilen üçüncü bir anlam da Budizm, Hinduizm gibi İslam dışı, mistik eğilimleri kapsamaktadır. "Vahdet-i vücud" öğretisine dayalı olan "tasavvuf" ise Allah, yaratılış, ölüm-ahiret gibi konularda mistisizmle benzerlik gösteren ve farklılaşan yönler taşıması sebebiyle İslam çerçevesinde şekillenen mistik gelenek olarak değerlendirilmeye uygundur. İslam'ın üçüncü yüzyılından beri, bütün İslam toplumlarında olduğu gibi Türk toplumunda da gündelik ve toplumsal hayata sirayet eden tasavvuf, özellikle Osmanlı döneminde etkinlik alanını genişleterek bireysel ve toplumsal hayatın omurgası konumuna gelmiştir.

Hem toplumsal hem de bireysel alanların kesişimde yer alan edebiyat sahasında da tasavvufi/mistik tesir, sembolik dil, yapı, içerik ile mevcudiyetini sürdürmüştür. Modernleşme dönemine kadar belli kurallar, geleneksel bir devamlılık ve hafıza açısından "tekrarlama" edimi içerisinde devam eden tasavvufi/mistik eğilim, bu modernleşme ile geleneksel boyutunu önemli ölçüde yitirmiş, sözlü kültüre dayanan tekrarlama yerine yorumlama edimiyle dönüşerek mevcudiyetini sürdürmüştür. Bu dönemde şairlerce geleneği devam ettirmek için sığınılan bir liman olarak görülen tasavvuf/mistisizm, şairlerin hafızadan, kültürel bellekten etkilendikleri ölçüde farklılaşan düzeylerde şiirlere yansımaktadır. Böylelikle hem estetik bir unsur hem de toplumsal hafızayı koruma, canlandırma veya dönüştürme açısından tasavvufi/mistik etki önem arz etmektedir. Bu sebeple tasavvufi/ mistik söylemin arka planı için önemli olan

"gelenek" ve "hafıza", "toplumsal hafıza", "kültürel bellek" kavramlarına da değinmek gerekmektedir. Öncelikle geçmişten gelen kültürel mirasın, alışkanlıkların bugüne aktarımı açısından önemli olan "gelenek" ile tasavvuf/mistisizm ilişkisi dikkat çekmektedir. Edebiyat açısından, genellikle modernlik içinde geçmişin konumu bağlamında ele alınan geleneğin, Türk şiirinde Tanzimat dönemine kadar iki yönelişle devam eden Türk halk edebiyatı ve klasik Türk edebiyatındaki dil, yapı ve içeriğin özelliklerini farklı düzeylerde devam ettirdiği, tasavvufun da muhteva açısından geleneğin bir parçası olarak modernleşme döneminde varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Fakat hem dünya görüşü hem de yapı, dil, içerik olarak büyük oranda geçmişten kopan edebî algının, doğrudan geleneğin devamına imkân vermediği de göz ardı edilmemelidir. Kültürel miras, kültürel kimlik gibi konular açısından önemli olan kültürel belleğin, tasavvuf/mistisizmle ilişkisi de bu noktada önemlidir. Tezde ele alınan dönemdeki tasavvufi/ mistik eğilimi tespit etmek için hem geleneği kapsayan yönüyle hem de toplumsal bir kopuştan sonra tekrar değinilen geleneğin geçmişle farkını vurgulaması sebebiyle tasavvufi/mistik eğilimin toplumsal hafıza ve kültürel bellek bağlamında da ele alınması uygun olmaktadır.

Cumhuriyet döneminde, toplumsal dönüşümle geçmişin bir parçası hâline gelen tasavvufi/mistik dünya algısının, edebiyat eserlerinde de geçmişteki bağlamının dışında, gelenekten farklılaşarak ele alınması sebebiyle tasavvuf/mistisizm dâhilinde gelişen hatırlama figürleri, geçmişi taşıyan bir araç işlevi görmektedir. Bu bağlamda hatırlama figürleri ve bu figürlerin Cumhuriyet dönemindeki tasavvufi/mistik söylemle ilişkisi üzerinde durulması gerekmektedir. Kültürel bellekte önemsenen hatırlama figürlerinin özelliklerinden biri olan "zaman ve mekâna bağlılık" dikkate alındığında, tasavvuf içinde önemli bir yeri bulunan türbe, ziyaret yerleri gibi mekânların tasavvuf/mistisizmdeki "mekân algısı"nı; yıldönümleri ve bayramların ise daha ziyade tasavvuftaki "zaman algısı"nı oluşturduğu görülmektedir. Bir diğer önemli unsur olan "gruba bağlılık" ise âyinler/ritüellerin yanı sıra nesilden nesile aktarılan ve tasavvufun gizliliğini sağlayan, edebiyatta da kullanılan sembolik dil ve sembolik dille de ilişkilendirilebilecek biz/öteki algısıyla sağlanmaktadır. Kültürel bellek açısından en önemli özelliklerden biri olan "tarihin yeniden kurulması" ise Cumhuriyet sonrasında farklı edebî eğilimlere, ideolojilere, dönemlere göre çoğalan tasavvufi/mistik etkinin dönüşümü ile ilişkilendirilmeye uygundur. Bu çerçevede tasavvuf/mistisizm dâhilinde önemli olan "Allah", "yaratılış", "insan", "ölüm ve ahiret" yaklaşımı ile bu görüşler çevresinde doğan semboller, telmih ve göndermelerin gelenek ve kültürel bellek kavramlarıyla ilişkisi

dikkat çeken bir irtibat oluşturmaktadır. Böylece İslam dışı mistisizmlerin etkisi ve İslam dairesinde gelişen tasavvufun etkisinin bu doğrultuda ele alınabileceği düşüncesi doğmaktadır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde tasavvuf/mistisizmin görünümü, hafıza ve kültürel bellek dâhilindeki "unutma" ve "hatırlama" bağlamında ele alınmaya uygundur. Daha önce de belirtildiği gibi Türk toplumunda modernleşme hayatın her alanına sirayet ederken İslam'ın şekillendirdiği tasavvuf da bu süreçte yaşanılan sosyal değişimle toplumsal ve gündelik hayat alanındaki fonksiyonlarını kaybetmiştir. Bu durum, tasavvufla ilişkili "hatırlama figürleri"nden de büyük ölçüde uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Buna karşın bireysel açıdan bir ihtiyaç olan dinî ve mistik temayül, toplum hafızasındaki canlı bellek ile bir yandan devam etmiş bir yandan da yeniden inşa edilerek "yorumlan"mış ve "dönüşmüş"tür. Bu açıdan farklı kültürlerin ve mistisizmlerin tesirlerinin görülmesi "hatırlama" ve "unutma" ilişkisi açısından değerlendirilmeye uygundur. Toplumsal uzaklaşmayla birlikte dinî ve tasavvufi/mistik duyarlılıkla şekillenen bellek alanında bir uzaklaşma meydana gelerek İslam'la şekillenen tasavvuf yanında İslam dışı mistik eğilimlerin de doğmasına neden olmuştur. İslam dışı mistisizmler açısından bakıldığında, Yahudilik ve Hristiyanlığa göre Türk toplumunun hafızasında daha uzak çağrışımları bulunan Budizm ve Hinduizme şiirlerde daha az yer verildiği, Buda'nın bir put olarak ele alındığı ya da az sayıdaki şiirde İslam tasavvufundaki "vahdet" ve "fenâ fi'llah" yerine "nirvana"ya yönelindiği görülmektedir. Buda, Nazım Hikmet'in şiirinde "korku" unsuru olarak mistik manada değil, daha ziyade ikonik bir Buda heykelinden hareketle ele alınır. Nazım Hikmet gibi Toplumcu Gerçekçiliğin önemli isimlerinden biri olan Ercüment Behzat Lav ise İslam'daki "fenâ fi'llah" yerine "Brahma"da huzur bulmayı şiirine taşır. Şiirlerde Yahudilik ve Hristiyanlık etkisini tespit etmenin ise İslam'daki dinî anlatılarla benzerlikleri bulunması sebebiyle daha zor olduğu görülmektedir. Yahudi mistisizmi için önemli olan Hz. Musa anlatıları ile İslam'daki Hz. Musa algısı arasındaki benzerlik sebebiyle Yahudi mistisizmini, İslam tasavvufu dâhilinde gelişen Hz. Musa algısından ayırmak güçtür. Ayrıca bu din etrafında şekillenen Kabala mistisizmi kapalı bir gelenek olması açısından hakkında yeterli yorum yapılmaya müsait olmamaktadır. Buna karşın Hristiyan mistisizmi için önemli olan Hz. İsa ile İslam'daki Hz. İsa algısı arasında büyük fark bulunmaktadır. Hz. İsa'nın, Hristiyan inancı içinde çarmıha gerilen ve insanlık için kendisini feda eden bir peygamber, hatta Tanrı olarak kabul edilmesi bu farklılığın en belirgin yönünü oluşturmaktadır. Bu açıdan Hz. İsa üzerine kurulu olan Hristiyan

mistisizmini tespit etmek için Hristiyanlık ve İslam açısından Hz. İsa ile ilgili anlatılardaki farklılık anlam ayırt edici bir öneme sahiptir. Hz. İsa ve onun çarmıhtaki görünümü, Cumhuriyet dönemi şiirinde hem "put" hem de Hristiyanlıktaki "kendini feda eden İsa" algısı bağlamında yer bulmaktadır. Yahya Kemal Beyatlı, "Rindlerin Akşamı'nda Hz. İsa'yı "tevekkül" ve "sabır" açısından ele alır. Celal Sılay ise çarmıhta can veren Hz. İsa'yı kurtarma ve onu çarmıhtan indirme isteğini şiirine taşıyarak ve Hz. İsa'nın ölümündeki Hristiyan anlatılarından yola çıkarak onun çarmıhta öldüğünü belirtir. Hilmi Yavuz ve Lale Müldür ise şiirlerinde, Hristiyanlık ve İslam'daki anlatıları, inançları birleştirir.

"İki Dünya Mistiği: Asaf Halet Çelebi", Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki tasavvufi/mistik etki açısından en önemli isimlerden biridir. Tasavvuf ve mistisizmden gelen farklı sembollerden, kavramlardan yararlanarak kendine has mistik bir söylem oluşturur. Çelebi, mistik anlayışını modern şiirin imkanlarıyla ve masal atmosferiyle harmanlayarak zenginleştirir. Böylelikle İslam dışı dinler ve İslam tasavvufu hakkındaki çalışmalarının etkisini taşıyan şiirlerinde, zengin kültürel etkiyi oluşturmakta gelenekten farklı bir tasavvufi/mistik eğilimi sağlamaktadır. Bu açıdan kendine has, gelenekten farklılaşan ama onu dönüştürerek zenginleştiren bir şiir planı meydana getirir.

İslam dışı mistisizmlerin sınırlı tesirine karşın tasavvuf, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde çok daha derin bir etki alanına sahiptir. Bu etki bellek, toplıumsal hafıza ve kültürel bellekte önemli olan "hatırlama", "dönüştürme", "yorumlama" gibi hafıza işlevlerinden ve kültürel bellek dâhilinde gelişen "bellek figürlerinden" yararlanarak açıklanabilir.

"Tasavvufi/Mistik Birikimi Hatıla(t)ma Bağlamında Tasavvufi/Mistik Söylem" açısından yaklaşıldığında, tasavvuf/mistisizmin her zaman dinî değerlere yaslanan şairlerde görülmediği, şairlerin bilinçli bir şekilde tasavvuf/mistisizme yer verebildikleri gibi bilinçsiz olarak da "ölüm", "aşk" gibi konularda ya da gündelik ve toplumsal hayattaki promlemlerden kaçmak amacıyla toplumsal hafızada yer alan tasavvufi/mistik duyarlılıktan beslendikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca bu yaklaşımla geleneksel şiirde tasavvuf/mistisizm dâhilinde gelişen edebî zevk, estetik değer olarak önem kazanmaktadır. Böylelikle farklı sebeplerle de olsa şairlerin, tasavvuf/mistisizmi "hatırlama" ve "hatırlatma" maksadıyla şiirlerine taşıdıkları, estetik olarak şiirlerinde yer verdikleri söylenebilir. Cumhuriyet dönemindeki toplumsal dönüşümle gelenek, geçmişin bir parçası hâline gelmiş olmasına rağmen Yahya Kemal Beyatlı ve Faruk Nafiz

Çamlıbel'in şiirlerinde, klasik Türk edebiyatına ait şekil, vezin, dil ve muhteva bakımından etkisini sürdürmektedir. Yahya Kemal Beyatlı, şiirlerinde tasavvufla Batı tipi bohemi birleştirerek tasavvufi/mistik tesire yönelse de kendine has milli duyarlılığı ve kültürel mirasa verdiği önem sebebiyle gelenek dâhilinde gelişen tasavvufa da şiirlerinde yer vermektedir. Bu açıdan Beyatlı, tasavvufun son dönemdeki hâlini eleştirmesenine rağmen şiirlerinde tasavvuf/mistisizme geleneği sürdürme gayesiyle yaklaştığı anlaşılmaktadır. Faruk Nafiz Çamlıbel de tasavvufu ele aldığı şiirlerinde, Beyatlı gibi gelenekten kopmadan, onu tekrarlayan şiirler kaleme almıştır. Kendisi hece ile yazdığı şiirleri ile adından söz ettirdiği gibi, klasik Türk edebiyatına ait edebî zevke de şiirlerinde yer vermektedir. Onun gelenek dâhilinde yazdığı şiirlerinde de tasavvufi/mistik tesir büyük oranda geleneğin tekrarı olarak yorumlanmaya uygundur. Tasavvufi/mistik eğilimin görüldüğü Yahya Kemal Beyatlı ve Faruk Nafiz Çamlıbel şiirlerinde, yapı ve içeriğin büyük oranda korunması sebebiyle onların şiirlerindeki hatırlamayı "yakın hatırlama" olarak değerlendirmek mümkündür. Cumhuriyet'ten önce şiire başlamaları sebebiyle de şiirlerinde geleneksel edebî zevke hâkim olan bu iki şairin yönelişine karşın, şiirlerindeki ses, yapı, semboller dünyasının değişmesi nedeniyle tasavvufi/mistik temayülün "uzak hatırlama" olarak değerlendirilebileceği şairler de bulunmaktadır. Bu şairlerden Fazıl Hüsnü Dağlarca, tasavvuf/mistisizmi "Allah", "yaratılış" ve "vahdet" algısıyla şiirlerine taşımaktadır. Dağlarca şiirlerinde, "Pir Sultan", "Mevlânâ" ve "Yunus Emre" gibi tasavvuf açısından kültürel belleğin önemli taşıyıcıları hâline gelen isimlere yer verdiği gibi "Erdede" ile de şiirlerinde mistik eğilimli kahramanı yaşatarak kültürel belleğe uygun "alp-eren" tipine değinir. Hilmi Yavuz ise şiirlerinde tasavvufi/mistik geleneğin, özellikle sembollerinden ve kavramsal karşıtlıklarından yararlanarak tasavvuf/mistisizmi kültürel birikim olarak ele almaktadır. Yavuz, "ayna", "çöl" gibi çeşitli sembollerle tasavvuf/mistik duyarlılığı birleştirerek modern şiirin imkânlarıyla şekillenen bir tasavvufi/mistik etkiyi meydana getirmesi bakımından önemlidir. Ayrıca yine kültürel birikimden faydalanma bağlamında Hurufilik ve Hurfiliğin harf hassasiyetinden de yararlanarak mistisizmi şiirlerine taşır. Şiirlerinde tasavvuf/mistisizmi oldukça farklı bir şekilde ele alan Enis Behiç Koryürek, *Vâridât-ı Süleyman*'da, Mevlevî Çedikçi Süleyman'ın ruhundan ilhamla tasavvuf/mistiğe yer verir. Bu eserde özellikle "vahdet" ve "ilahi aşk"a yaklaşım açısından tasavvufa değinilmektedir. Böylelikle Enis Behiç Koryürek, hem katıldığı ispirtizma âyinleri hem de Kenan Rifaî ve Mehmet Ali Aynî ile olan ilişkisi sayesinde oldukça özgün bir tasavvufi/mistik eser kaleme almaktadır. Eseriyle her ne kadar tasavvufi/mistik temayülü geleneksel yapı ve şiir zevkiyle verse de kitabın bir ruhun ilhamıyla yazılması açısından *Vâridât-ı Süleyman*'ı

geleneğin tamamen dışında değerlendirmek mümkün olmaktadır. Milli edebiyat takipçilerinden olan Halide Nusret Zorlutuna ise şiirlerinde milli edebiyatın tesiri ile tasavvufi/mistik etkiyi birleştirmektedir. "Allah", "Yunus Emre" ve "Mevlânâ" üzerinde yoğunlaşan şiirler kaleme aldığı gibi bu şiirlerde toplumsal eleştirilerde de bulunmaktadır. Zorlutuna, geleneksel toplumsal yapının bozulmasından duyduğu üzüntüyü, tasavvufi/mistik gelenekten uzaklaşma ile ilişkilendirerek şiirlerine taşır. Şiirlerinde "ortak yaşamlardan" "yerli bir hava" girmesini önemseyen Behçet Necatigil ise "Yunus Emre", "Abdal Musa" gibi tasavvufi kişilere şiirinde yer vermektedir. Gelenekten yararlanmayı şiiri için bir poetik amaç hâline getiren Cemal Safi de şiirlerinde tasavvufa yönelir. Şiirlerinde "Yunus Emre", "Hallacı Mansur" gibi Hak aşıklarını örnek aldığını belirterek toplumsal hafıza, kültürel belleğe kendisini bağlar. Tasavvuf/mistisizme Hatırla(t)ma bağlamında yer veren Ahmet Hamdi Tanpınar, Ümit Yaşar Oğuzcan, Ziya Osman Saba gibi şairlerin de şiirlerinde bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde geleneksel bakış açısından ve toplumsal hafızadan yararlanıldığı görülmektedir. Bu isimlerden Ahmet Hamdi Tanpınar, gelenekteki sembollerden yararlandığı gibi rüya estetiği ile de birleştirerek geleneği yorumlayan, dönüştüren şiirler kaleme almaktadır. Ziya Osman Saba ve Ümit Yaşar Oğuzcan ise şiirlerinde metafizik etki ile tasavvufi/mistik duyarlılığa yaklaşmaktadırlar. Şiirlerinde ölüm, ahiret gibi metafizik sorularla birlikte tasavvuf/mistisizme bilinçli ya da bilinçsiz olarak yer vermektedirler.

"Tasavvuf/Mistisizmin Toplumcu Gerçekçi Türk Şiiri Bağlamında Dönüşümü" açısından bakıldığında, ideolojik arka planı göz ardı etmeyen şairlerin şiirlerindeki tasavvufi/mistik duyarlılık dikkat çekicidir. Toplumcu Gerçekçilik için önemli olan "olumlu kahraman" ve "yeni insan tipi" ile ilişkilendirilerek yorumlanmaya uygun olan bu tutum ile emekçi, halkçı söylemden faydalanan Toplumcu Gerçekçilerin, toplumun hafızasında yer alan önemli kişilerden yararlandıkları görülmektedir. Halkın tanıdığı, bildiği kahramanlarla kendi ideolojilerini anlatma yolunu seçen Toplumcu Gerçekçiler, toplumsal hafızadan, kültürel bellekten yararlanmaktadırlar. Bu amaçla şiirlerinde, özellikle Türk halk edebiyatı dâhilinde gelişen yapı, dil ve içerikle tasavvufi/mistik etkiyi birleştirerek tasavvuf/mistisizm ile şekillenen bir Toplumcu Gerçekçi söylemi inşa etmektedirler. Toplumcu Gerçekçilerin şiirlerindeki bu tutum tarih, edebiyat, bellek arasındaki mesafeyi de akla getirmekte, tarihin göreceli bir geçmiş anlayışı meydana getirdiği göz önünde bulundurulduğunda Toplumcu Gerçekçi şiirlerde Sosyalist eğilimle şekillendirilen tasavvufi/mistik söylemin farklı bakış açılarıyla ele alınmaya müsait olduğu görülmektedir. Bu açıdan şiirlerde "Şeyh Bedreddin", "Yunus Emre", "Pir Sultan

Abdal" başta olmak üzere tasavvufi/mistik eğilim içinde önemli olan isimlerin Toplumcu Gerçekçilik bağlamında önemsendiği görülmektedir. Bu isimlerden II. Meşrutiyet'ten itibaren Toplumcu Gerçekçilikle ilişkisi kurulan Şeyh Bedreddin, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri kapsamında Nazım Hikmet'le birlikte mülk paylaşımını savunduğu için şehit edilen bir Hak ve eşitlik aşığı konumuna getirilmektedir. Nazım Hikmet'le başlayan bu algı; Attila İlhan, Hilmi Yavuz, Gülten Akın, Kemal Özer, Ahmet Telli gibi isimlerin şiirlerinde de toplumsal hafızadan yararlanılarak devam eder. Bu şiirlerde Şeyh Bedreddin, hem resmî tarih tarafından ötekileştirilen bir kişi olması sebebiyle hem de mülkiyet hakkındaki düşüncelerini de barındıran tasavvufi/mistik görüşleri ve söylemleri ile yer alır. Yunus Emre'ye ise Nazım Hikmet, Salah Birsel, Ömer Faruk Toprak, Hasan Hüseyin Korkmazgil, Cemal Süreya ve Hüseyin Ferhad gibi isimler tarafından yer verilir. Bu isimlerin şiirlerinde Yunus Emre, "Türk köylüsü" ve "Türkçe hassasiyeti" bakımından önemsenir. Pir Sultan ise hem isyan hem de Alevi kültürü ile ilişkilendirilerek şiirlere taşınır. Toplumcu Gerçekçiliğin tasavvuf/mistisizmle ilişkisi sadece gönderme yapılan ünlü isimlerle sınırlı kalmaz. Tasavvuf/mistiğin amacı olan vahdete kavuşma isteği de Toplumcu Gerçekçi bakış açısına göre yorumlanır.

İslamî duyarlılığı şiirlerinde yansıtan isimlerde tasavvuf/mistisizm, geçmişte kalan dinî- tasavvufi/mistik dünya görüşüne duyulan "özlem" ve dindışı modernlik algısına karşı bir "alternatif modernlik" arayışı ile görülmektedir. "Tasavvuf/Mistisizmin Gruba Bağlılık ve Geçmişe Mensubiyet Bağlamında Dönüşümü" olarak değerlendirilebilecek bu eğilimle birlikte, şiirlerde yer alan "asr-ı saadet" algısı dikkat çekicidir. Kültürel bellek bağlamındaki "zaman ve mekân" algısı da asr-ı saadet etrafında şekillenmektedir. Hem zaman hem de mekân açısından "kusursuz" olarak kabul edilen "asr-ı saadet", "biz" ve "öteki" algısının oluşmasında da etkili olarak gruba mensubiyeti kuvvetlendirmektedir. Şiirlerinde İslamî duyarlılığı yoğun bir şekilde hissettiren bu isimlerde, gelecek tasavvuru da geçmişle ilişkili oluşmakta, bu açıdan asr-ı saadet hedef kusursuz dönem olarak algılanmaktadır. Şiirlerinde bu duyarlılığı gösteren isimlerden Mehmet Akif Ersoy, II. Meşrutiyet'le başlayan edebî serüveninde İslamcılığın şiir alanındaki en önemli temsilcisi olmuştur. Ersoy'un, tasavvufun mevcut durumundan duyduğu rahatsızlığa şiirlerinde yer vermesine karşın, milli mücadelede Tacettin Dergâhı'nda edindiği bireysel tecrübesi ve hızlı toplumsal değişime tepki gibi sebeplerle Cumhuriyet döneminde, tasavvufi/mistik bakış açısına yer vermeye başladığı görülmektedir. Necip Fazıl Kısakürek ise Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde, tasavvufi/mistik edebiyata yeniden can veren isim olması bakımından önem arz

etmektedir. Aynı zamanda tasavvuf/mistisizme, "Büyük Doğu" hareketi ve bu hareket ışığında kaleme aldığı şiirleriyle toplumsal ve ideolojik bir boyut katmaktadır. Bu açıdan Kısakürek'le birlikte, tasavvufi/mistik içerik dönüşerek politik açıdan da bir araç hâline geldiği görülmektedir. Şiirlerinde "Allah", "yaratılış", "insan", "ölüm" ve tasavvufi terim ve kişilere yer vermesinin yanında özellikle *Çile*'deki "Dava ve Cemiyet" alt başlıklı şiirlerindeki tasavvufun, modernleşme eleştirisi ve toplumsal hafıza ile birleştiği görülmektedir. Bu bakımdan Necip Fazıl Kısakürek, kendisinden sonraki Türk şiiri için önemli bir öncü konumundadır. Gençlik dönemlerinde Necip Fazıl'la yakın bir ilişki kuran ve Kısakürek'in görüşlerinden büyük oranda etkilenen Sezai Karakoç, "Diriliş"le mevcut toplum düzeni yerine geçmişi ve geleneksel hayat tarzını ön plana çıkarır. Bu manada toplumsal kopuş ve bu kopuşun olumsuz etkilerine odaklanır. Karakoç şiirlerinde "Allah", "yaratılış", "ölüm," "insan", "şair" ve tasavvufi kişilerin yanında modernlik eleştirisi için de tasavvufi/mistik duyarlılıktan beslenir. Cahit Zarifoğlu, tasavvufi/mistik bakış açısını "seyr ü sülûk" ve "çile" gibi terimleri imgeleştirerek ele almaktadır. Şiirlerinde doğrudan toplumsal eleştiriye yer vermemesine rağmen kendisi için ideal toplumun "asr-ı saadet" ve tasavvufi/mistik düşünce ile şekillenmesi gerektiğine değinmektedir. "Diriliş" ve "direniş" düşüncesi ile modernliğe kavgacı bir üslupla karşı gelen özgün bir şair olan Erdem Bayazıt da insan ve modernlik eleştirisi açısından tasavvuf/mistisizmden yararlanmaktadır. Bu bağlamda modernlikle özdeşleştirdiği şehir hayatına ve dinî değerlerden uzak yaşam tarzına karşı cephe almaktadır. Böylelikle şiirlerinde gelenekten farklılaşan bir tasavvufi/mistik eğilimle bir "asr-ı saadet"i canlandırmak istemektedir. *Yönelişler* dergisiyle 1980'lerde şiir eğilimine yön veren isimlerden biri olan Ebubekir Eroğlu da yine Necip Fazıl'ın açtığı yolda ilerleyen şairlerin arasında yer almaktadır. Onun şiirlerinin özgün yönü, tabiata dair duyarlılığın tasavvuf/mistisizmle de iritibatıdır. Bu açıdan "deniz", "ırmak", "şelale" gibi tabiat unsurları, onun şiirinde tasavvuf ile birleşmektedir. Bu eksendeki şiirlerinde "Allah", "yaratılış" ve modernlik eleştirisinin birleşimini yansıtmaktadır. 2005'te yayımlanan *Hurufi Melal*'le birlikte şiirlerindeki tasavvufi/mistik etkiyi belirginleştiren İhsan Deniz'in, bu tarihten önceki eserlerinde de metafizik eğilim bağlamında gelişen tasavvufi/mistik etki dikkat çeker. Bu isimler yanında Mevleviliğe karşı bireysel ilgileri ve tecrübeleriyle şiirlerini zenginleştiren Mevlevi postnişi Arif Nihat Asya ve Mevlevi kültürünün içinde yetişen Feyzi Halıcı da şiirlerinde tasavvufi mistik eğilime yoğun ve derinlikli bir şekilde yer veren isimlerdir. Arif Nihat Asya, şiirlerinde "Allah", "yaratılış", "insan" hakkındaki tasavvufi/mistik görüşlere temas ettiği gibi özellikle tarikat içindeki tecrübelerinden hareketle Mevlânâ'ya ve Mevlevilikle ilgili terimlere de yer vererek

zengin bir tasavvufi birikimi meydana getirir. Feyzi Halıcı ise "Allah" ve "ilahi aşka" yoğunlaştığı şiirlerinde, Mevlânâ ile özdeşleştirdiği Konya'yı "Selçukya" olarak tasavvur eder. Böylelikle Selçukya'yı tasavvufi bir bellek mekânı hâline getirir. Bu açıdan kültürel bellekteki Mevlânâ algısı ile kendisi için "asr-ı saadet"in mekânı olan Selçukya'yı ön plana çıkarır.

Sonuç olarak geleneksel dönemde kesintisiz bir tekrar hâlinde devam eden tasavvufi/ mistik dünya görüşü, gündelik hayattan toplumsal hayata kadar bu algının yoğun tesirlerini göstermektedir. Bununla birlikte, toplumsal aksaklıkların artığı gerileme döneminden itibaren gevşeyen siyasal ve toplumsal sistem içinde, tasavvuf/mistisizm de nasibini almış, eski görevlerini yerine getiremez duruma gelmiştir. Modernleşme ile büyük oranda değişen, dönüşen bireysel ve toplumsal hayat içinde de tasavvuf/mistisizmin etki alanı azalmıştır. Edebiyatta da benzer bir gelişimle geleneksel edebiyatın iki damarı olan klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatı içinde varlığını sürdüren tasavvuf/mistisizm, modernleşme devri Türk edebiyatında gelenekteki tesirini kaybetmiştir.

Cumhuriyet döneminde ise 1925 yılında yürürlüğe giren kanun doğrultusunda tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla tasavvufun devamlılığını sağlayan sistem de ortadan kalkmıştır. Bunun yansıması olarak tasavvuf, toplumsal yönünü kaybetmiştir. Bu atmosfer ile çevrelenen Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içinde tasavvuf/mistik etki azalsa da varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Fakat bu dönemdeki tasavvufi/mistik edebiyatın, devamlılıktan çok yorumlama ve dönüşüm ile sürdüğü tezde incelenen şiirlerden hareketle anlaşılmaktadır. Bu dikkatle her ne kadar tasavvuf/mistisizm gelenek bağlamında ele alınmaya gayret edilse de siyasal, toplumsal kırılmanın arkasından geri canlandırılmak ya da hatırlatılmak istenen geçmişin ve onun bir parçası olan geleneğin, eskiden büyük oranda farklılaştığı dikkat çekmektedir. Böylelikle geleneğin dönüştüğü, bireysel ya da sosyal-siyasal tercihlere ait bir geçmiş algısı doğmakta, buna göre de gelenek içinde önemli olan her kavram gibi tasavvuf/mistisizm de yorumlanarak, dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

A. İncelenen şiir kitapları

AKIN, Gülten, Ağıtlar ve Türküler (1972-1983), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

ASYA, Arif Nihat, **Rübâiyyat-ı Arif-1-,** Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2014a.

Rübâiyyat-ı Ârif-2-, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2014b.

Kökler ve Dallar, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2015c

Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2016ç.

Ses ve Toprak, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018d.

BAYAZIT, Erdem, Şiirler, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Bütün Şiirleri,** İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2009b.

BİRSEL, Salâh, **Köçekçeler**, Sel Yayıncılık, 2014.

ÇAMLIBEL, Faruk Nafiz, **Han Duvarları –Toplu Şiirler-,** Yapı Kredi Yayınları, 2003.

ÇELEBİ, Asaf Hâlet, **Bütün Şiirleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2018a.

DAĞLARCA, Fazıl Hüsnü, **Bütün Şiirleri 2**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010a.

Bütün Şiirleri 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014b.

DAMAR, Arif, **Kitaplar Kitabı**, Gendaş A.Ş, İstanbul, 2001.

DENİZ, İhsan, **Buz ve Fire**, Hece Yayınları, Ankara, 2005b.

ERHAN, Ahmet, **Burada Gömülüdür**, C.1, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2017a.

Burada Gömülüdür, C.2, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2017b.

ERGÜLEN, Haydar, **Nar**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2017a.

Hafız ile Semender, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2017b.

EROĞLU, Ebubekir, **Berzah Toplu Şiirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011b.

ERSOY, Mehmet Âkif, **Safahat**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987.

FERHAD, Hüseyin, **Kılıç İpekte Sınanır**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

GÜLTEN, Akın, **Ağıtlar ve Türküler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

HALICI, Feyzi, **Dinle Neyden**, Güven Matbaası, Ankara, 1973a.

Yaşama Sevinci, Güven Matbaası, Ankara, 1983b.

Dörtlemeler, Güven Matbaası, Ankara, 1993c.

İLHAN, Attila, **Elde Var Hüzün**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017a.

Korkunun Krallığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018b

Kimi Sevsem Sensin, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018c.

KARAKOÇ, Sezai, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2003b.

KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2018c.

(KORKMAZGİL), Hasan Hüseyin, **Acılara Tutunmak**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1999a.

Işıklarla Oynamayın, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2003b.

Acıyı Bal Eyledik, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2018c.

Ağlasun Ayşafağı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2018ç.

KORYÜREK, Enis Behiç, **Vâridât-ı Süleyman**, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1949.

LAV, Ercüment Behzad, **Ercüment Behzat Lav Bütün Eserleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

MÜLDÜR, Lâle, **Anemon Toplu Şiirler I (1988-1998)**, YKY, İstanbul, 2017.

NECATİGİL, Behçet, **Bütün Eserleri**, Yapı Kredi Yayınları, Ankara, 2013.

OĞUZCAN, Ümit Yaşar, **Rubailer Dörtlükler**, Everest Yayınları, İstanbul, 2017.

OKTAY, Ahmet, **Söz Acıda Sınandı**, Islık Yayınları, İstanbul, 2016.

ÖZER, Kemal, **Yaralı Karanfil**, Kırmızı Yayınları, 2009.

RAN, Nazım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

(SEBER), Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017a.

SABA, Ziya Osman, **Cümlemiz**, Can Yayınları, İstanbul, 2014.

SAFİ, Cemal, **Ya Evde Yoksan**, Beste Yayınları, Ankara, 2018.

SILAY, Celâl, **Hüsran Filizleri-Toplu Şiirler-,** YKY, İstanbul, 2000.

TANPINAR, Ahmet Hamdi**, Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018ç.

TELLİ, Ahmet, **Hüznün İsyan Olur**, Everest Yayınları, İstanbul, 2011a.

Su Çürüdü, Everest Yayınları, İstanbul, 2015b.

TOPRAK, Ömer Faruk, **Tüm Şiirleri**, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1983.

YAVUZ, Hilmi, **Büyü'sün, Yaz! Toplu Şiirler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018ç

ZARİFOĞLU, Cahit, Şiirler, Beyan Yayınları, İstanbul, 2017a.

ZORLUTUNA, Halide Nusret, **Bütün Şiirleri,** Timaş Yayınları, İstanbul, 2008.

B. Yararlanılan kaynaklar

1. Kitaplar

ACAR, Mehmet Emin, **Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı – Sanatı- Eserlerinden Seçmeler**, Hikmet Neşriyat, İstanbul, 2002.

AKINCI, Ahmet, **Ezoterik Öğretiler**, Dharma Yayınları, İstanbul, 2008.

AKINCI, Gündüz, **Abdülhak Hâmit Tarhan**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954.

AKTAŞ, Hasan, **Yeni Türk Şiirinde Şeyh Bedreddin Arkeolojisi ve Doktirini**, Yort Savul, Yayınları, Rize, 2003a.

AKTAŞ, Şerif, **Şiir Tahlilleri**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009a.

AKTAY, Yasin vd., **Din Sosyolojisi** (Der. Yasin Aktay, M. Emin Köktaş), Vadi Yayınları, Ankara, 2007.

AKYÜZ, Kenan, **Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

ANDI, M. Fatih, **Şiirin Ufku**, Şule Yayınları, İstanbul, 2007.

ANDREWS, Walter G., **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, İletişim Yayınları, 2012.

ARBERRY, A.J., **Tasavvuf –Müslüman Mistiklere Toplu Bakış**, (Çev.: İbrahim Kapaklıkaya), Ağaç Yayınları, İstanbul, 2008.

ARMAĞAN, Yalçın, **İmkânsız Özerklik, Türk Şiirinde Modernizm**, İletişim, İstanbul, 2014.

ARPACI, Günnur Yücel, **Gök-Tanrı İnancının Bilinmeyenleri**, Çatı Kitapları Yayınları, İstanbul,2002.

ASSMAN, Jan, **Kültürel Bellek**, (Çev.: Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Âşıkpaşaoğlu Tarihi, (Haz. Nihal Atsız), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007.

AYNÎ, Mehmet Ali, **Tasavvuf Tarihi**, Büyüyen Ay, İstanbul, 2017.

AYVAZOĞLU, Beşir, **He'nin İki Gözü İki Çeşme**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014b.

BACHELARD, Gaston, **Uzamın Poetikası**, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

BANARLI, Nihad Sâmi, **Yahya Kemal'in Hatıraları**, Baha Matbaası, İstanbul, 1960a.

Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, C.2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,1998b.

Târih ve Tasavvuf Sohbetleri, Kubbealtı Neşriyat, 2013c.

Han Duvarları, Atlas Kitabevi, İstanbul, yyy.

BARDAKÇI, Mehmet Necmettin, **Doğuştan Günümüze Tasavvuf ve Tarikatlar**, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2000.

BAŞ, Münire Kevser, **Sezai Karakoç Şiirinide Metafizik Vurgu**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2011a.

BELGE, Murat, **Genesis**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

BERGSON, Henri, **Yaratıcı Tekâmül**, (Çev.: Mustafa Şekip Tunç), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1986a.

Madde ve Bellek, (Çev.: Işık Ergüden), Dost Yayınları, Ankara, 2007b.

BEYATLI, Yahya Kemal, **Aziz İstanbul**, 1000 Temel Eser, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1989a.

Çocukluğum Gençliğim Siyâsî ve Edebî Hatıralarım, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2017c.

BEZİRCİ, Asım, **Pir Sultan -Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Bütün Şiirleri-**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1994.

BİLGEGİL, M. Kaya, **Ziyâ Paşa Üzerinde Bir Araştırma**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1979.

BİLGİN, Nuri, **Tarih ve Kolektif Bellek**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2013.

BOLAY, Süleyman Hayri, **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, Nobel Yayın ve Dağıtım, Ankara, 2009.

CAMPBELL, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev: Sabri Gürses), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

CARR, Edward Hallet, **Tarih Nedir?**, (Çev.: Gizem Gürtürk), İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

CEBECİOĞLU, Ethem, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Otto Yayınları, İstanbul, 2014.

CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.

CHITTICK, William, **Tasavvuf**, (Çev.: Turan Koç), İz Yayıncılık, İstanbul, 2016.

CONNERTON, Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, (Çev.: Alaettin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

ÇELEBİ, Asaf Hâlet, **Bütün Yazıları** (Haz. Hakan Sazyek), Everest Yayınları, İstanbul, 2018b.

Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha, Hece Yayınları, Ankara, 2003c.

ÇETİN, Nurullah, **Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1997a.

Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012b.

Emperyalizme Direnen Türk: Mehmet Âkif Ersoy, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012c.

Yahya Kemal Kitabı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013ç.

İslamcı Türk Şiiri, Hangar Yayınları, İstanbul, 2014d.

Kendini ve Allah'ı Arayan Adam: Necip Fazıl, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015e.

Bayraklaşan Şair Arif Nihat Asya, Ebabil Yayınları, Ankara, 2017f.

DEMİR, Ömer ve Mustafa ACAR, **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Adres Yayınları, Ankara, 2005.

DEMİRCİ, Mehmet, **Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'te Tasavvuf**, Akademi Kitabevi, İstanbul, 1993.

DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara, 2013.

DİLÇİN, Cem, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu, Ankara, 2005b.

DOĞAN, Mehmet Can, **Asaf Hâlet Çelebi**, YKY, İstanbul, 2003.

DURKHEİM, Emile, **Dini Hayatın İlkel Biçimleri**, (Çev.: Fuat Aydın), Ataç Yayınları, İstanbul, 2005.

DÜZDAĞ, M. Ertuğrul, **Safahat Tetkikleri**, Med Yayınları, İstanbul 1979.

ENGİNÜN, İnci, Zeynep KERMAN **Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.

ENGİNÜN, İnci, **Tanzimattan Cumhuriyete Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.

ELİADE, Mircea, **Ebedî Dönüş Miti**, (Çev. Ayşe Meral), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.

ELİOT, T.S., **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev.: Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.

ERGÜLEN, Haydar, **Düzyazı: 100 Yazı**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2017c.

EROĞLU, Ebubekir, **Sevap Defteri**, İz Yayınları, İstanbul, 1992a.

GEZGİN, Deniz, **Bitki Mitosları**, Sel Yayınları, İstanbul, 2007.

GIBB, E.J. Wilkinson, **Osmanlı Şiir Tarihi I-II**, (Çev: Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, YYY.

GIRARD, Rene, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, (Çev.: Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

GÖÇGÜN, **Önder, Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

GÖLPINARLI, Abdülbâki, **Melâmilik ve Melâmiler**, Devlet Matbaası, İstanbul, 1931a.

Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin, Eti Yayınevi, İstanbul, 1966b.

100 Soruda Tasavvuf, Gerçek Yayınevi, 1969c.

Hurûfilik Metinleri Kataloğu, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1973ç.

GÜL, Ali, **Hinduizm Sözlüğü**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2018.

GÜNAY, Ünver ve A. Vehbi ECER, **Toplumsal Değişme, Tasavvuf, Tarikatlar ve Türkiye**, Kayseri, 1999.

GÜNGÖR, Erol, **İslam Tasavvufunun Meseleleri**, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1996.

GÜNGÖR, Semih, **Asaf Hâlet Çelebi**, Suffe Yayınları, İstanbul, 1985.

GÜZEL, Abdurahman, **Dinî- Tasavvufî Türk Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara, yyy.

HALBSWACHS, Maurice, **Kolektif Hafıza**, (Çev.: Banu Barış), Heretik Yayınları, Ankara, 2018a.

Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri, (Çev.: Büşra Uçar), Heretik Yayınları, Ankara, 2019b.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016.

IZUTSKU, Toshihiko, **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar- Kavramlar,** (Çev.: Prof. Dr. Ahmet Yüksel Özemre), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2005.

İLHAN, M. Emir, **Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama**, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2018.

JENKİNS, Keith, **Tarihi Yeniden Düşünürken**, (Çev.: Ayhan Şahin), Birleşik Yayınları, Ankara, 2017.

JUNG, Carl Gustav, **Dört Arketip**, (Çev.: Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

KABAKLI, Ahmet, **Mevlâna**, Toker Yayınları, Ankara, yyy.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Türk Şiiri Modernizm Şiir**, Kapı Yayınları,2015.

KANAR, Mehmet, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Say Yayınları, İstanbul, 2009.

KAPLAN Mehmet, **Tanpınar'ın Şiir Dünyası**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982a.

Şiiri Tahlilleri I- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e -, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002b.

Şiiri Tahlilleri II, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011c.

KARA, İsmail, **Din ile Modernleşme Arasında- Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012b.

KARAASLAN, Faruk, **Toplumsal Hafıza**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2019.

KARAKOÇ, Sezai, **Edebiyat Yazıları I**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1988a.

Diriliş Neslinin Amentüsü, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2015c.

Fizikötesi Açıdan Ufuklar ve Daha Ötesi II Diriliş Şoku, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013c.

KARATAŞ, Turan, **Doğu'nun yedinci oğlu Sezai Karakoç**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998a.

KARPAT, H. Kemal, **Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009.

KAYA, Korhan, **Buddhizm Sözlüğü**, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2017.

KILIÇ, Mahmut Erol, **Sûfî ve Şiir**, Sûfî Yayınları, İstanbul, 2017.

KILIÇ, Rüya, **Osmanlıdan Cumhuriyete Sufî Geleneğinin Taşıyıcıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.

KIRIMLI, Bilal, **Âsâf Hâlet Çelebi**, Şule Yayınları, İstanbul, 2000.

KISAKÜREK, **Bâbıâli**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul,1994a

O ve Ben, Büyük Doğu Yayınları, 1999b.

İdeolocya Örgüsü, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2018ç.

KOÇ, Turan, **İslam Estetiği**, İsam Yayınları, İstanbul, 2008.

KORKMAZ, Ramazan vd, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, 2007.

KÖK, Mustafa, **Mistik Dünya Görüşü ve Bergson**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1976a.

Türk Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004b.

Kur'an-ı Kerim Meali, Diyanet İşleri Başkanlığı, (Haz. Doç. Dr. Halil Altuntaş ve Dr. Muzaffer Şahin), Yenigün Matbaacılık, Ankara, 2011.

Kutsal Kitap ve Deuterokanonik Kitaplar, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2015.

MACİT, Muhsin, **Gelenekten Geleceğe, -Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri-,** Kapı Yayınları, İstanbul, 2005a.

MARSHALL, Gordon. **Sosyoloji Sözlüğü**, (Çev.: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

Mevlânâ, **Mesnevi**, (Çev. Veled İzbudak), C.1, Doğan Kitap, İstanbul, 2007.

MENGİ, Mine, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

MERİÇ, Cemil, **Bir Başka Dünyanın Eşiğinde**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

MİYASOĞLU, Mustafa, **Ziya Osman Saba**, Meb Yayınları, Ankara, 1987.

Muhyiddin İbn Arabî, **Günümüz İnsanına Fusûsu'l- Hikem**, (Haz.: Hamza Kılıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 2016a.

Muhyiddin İbn Arabî, İlâhî Aşk, (Çev. Hamza Kanık), İnsan Yayınları, İstanbul, 2016b.

NİKHİLANDA, Swami, **Hinduizm**, (Çev.: Aslı Özer), Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 2003.

NORA, Pierre, **Hafıza Mekânları**, (Çev.: Mehmet Emin Özcan), Dost Yayınevi, Ankara, 2006.

OCAK, Ahmet Yaşar, **Türkler, Türkiye ve İslâm-Yaklaşım,** İletişim Yayınları, İstanbul, 2011c.

OKAY, Orhan, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.

ONG, Walter J., **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

ORAL, M. Zeki, **Nisan Tası**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954.

ÖRGEN, Ertan, **Türk Şiirinde Gelenek**, Palet Yayınları, Konya, 2010.

PALA, İskender, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007b.

PAZ, Octavio, **Çamurdan Doğanlar**, (Çev.: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul, 1996.

PLATON, Menon, (Çev.: Furkan Akdemir), Gündoğan Yayınları, Ankara, 1989.

RICOEUR, Paul, **Hafıza, Tarih, Unutuş**, (Çev.: Korkut Erdur), Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

RUSSELL, Bernard, **Mistisizm ve Mantık**, (Çev.: Ayseli Usluata) Varlık Yaıynları, İstanbul, 1972.

SARI, İbrahim, **Destanlar Efsaneler**, Noktaekitap, Antalya, 2017.

SAYAR, Ahmed Güner, **Şeyh Bedreddin**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018.

(SEBER), Cemal Süreya, **Yabancı Yayınlar Türk Dili Dergisi 1968-1975**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017b.

SÉROUYA, Henri, **Mistisizm Gizemcilik Tasavvuf**, (çev. Nihal Önol), Varlık Yayınları, İstanbul,1967.

SCHİMMEL, Annamaria, **Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri**, (Çev.: Ekrem Demirli), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004a.

İslamın Mistik Boyutları, (Çev.: Ergun Kocabıyık). Alfa Yayınları, İstanbul, 2018b.

Sayıların Gizemi, (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000c.

SUNAR, Cavit, **Mistisizmin Ana Hatları**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1966a.

Ana Hatlarıyla İslâm Tasavvufu Tarihi, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1978b.

Şeyh Galib, **Hüsn ü Aşk**, (Haz. Muhammed Nur Doğan), Yelkenli Yayınevi, İstanbul, 2008.

ŞİMŞEK, M.İhsan ve diğerleri, **İstanbul'un Doğal Mirası Anıt Ağaçlar**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2014

ŞİMŞEK, Selami, **Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2017a.

Mehmed Âkif ve Tasavvuf, Buhara Yayınları, İstanbul,2019b.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1968a.

19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 2003b.

Yahya Kemal, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011c.

TANSEL, Fevziye Abdullah, **Dinî Şiirler –Tanzimat Devri Edebiyatı**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1962a.

Dinî Şiirler –Servet-i Fünûn ve Son Devir Edebiyatı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1962b.

TANYOL, Cahit, **Türk Edebiyatında Yahya Kemal**, İstanbul, 1985.

TOPÇU, Nurettin, **Mehmet Âkif**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.

TUNALI, İsmail, **Marksist Estetik**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2003.

TURAL, Secaattin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Din Duygusu**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2003.

TÜMER, Günay ve Abdurrahman KÜÇÜK, **Dinler Tarihi**, Ocak Yayınları, Ankara, 1993.

TÜRER, Osman, **Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi**, Ataç Yayınları, İstanbul, 2015.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.

TRAVERGO, Enzo, **Geçmişi Kullanma Kılavuzu**, İletişim Yayınları, İstanvul, yyy.

ULUDAĞ, Süleyman, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012f.

UÇMAN, Abdullah, **Rıza Tevfik: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Şiirleri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, **Eski Yunan'dan Çağdaş Düşünceye Doğru İslam Felsefesi Kaynakları ve Etkileri**, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, 2015.

ÜLKÜ, A. Ekrem, **Yahudi Kadim Mistik Öğretisi Kabala**, Yeni İnsa Yayınevi, İstanbul, 2008.

YAVUZ, Hilmi, **Şiir Henüz...**,Est&Non, İstanbul, 1999a.

Yazın, Dil ve Sanat, Boyut Kitapları, İstanbul, 2005b.

Okuma Biçimleri, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010c.

YETİŞ, Kazım, **Yahya Kemal İçin Yazılanlar**, C.2, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1998.

YILDIZ, Saadettin, **Arif Nihat Asya**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2006.

YORULMAZ, Hüseyin, Bir Neslin Ağabeyi Erdem Bayazıt, Hat Yayınevi, İstanbul, 2015.

Yunus Emre, **Yunus Emre Divanı**, (Haz. Faruk K. Timurtaş), Tercüman Kitapçılık, İstanbul, 1972.

YÜCEBAŞ, Hilmi, **Bütün Cepheleriyle Mehmet Âkif**, Dizerkonca Matbaası, İstanbul, 1958.

ZARİFOĞLU, Cahit, **Konuşmalar**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2017b.

2. Yazılar

AÇIKGÖZ; Fatih Burak, "Bir kişi İki Şahsiyet: İbnü'l Arabî", **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2013, S.1(17), s.143-169.

ADAM, Baki, "Tevrat", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2012, s.40-45.

AK, Muammer, "Kültürel Kimlik ve Toplumsal Hafıza Mekânları", **Turkish Studies**, S.13(3), Kış 2018, s.13-25

AKARPINAR, Bahar, "Sûfi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme" **Türkbilig,** 2004a, S. 7, s.3-19.

"Tasavvufi Halk Şiiri", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006b, s.630-657.

AKIN, Hüseyin, "Bir Çelebi Şair: Asaf Hâlet" **Türk Edebiyatı**, Aralık 2007, s. 20-22.

AKPINAR, Soner, "Hasan Hüseyin Korkmazgil Şiirinde "Devlet" Algısı", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Temmuz-Aralık 2018, S.10(20), s.1-16.

AKSU, Hüsamettin, "Hurufilik", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.18, İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 1998, s. 408-412.

AKTAŞ, Hasan, "Çağdaş Bir Mevlevî Havarisi Arif Nihat Asya'da Mevlânâ İmajı", **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Aralık 2008b, S.1 (1), s.43-54.

AKTAŞ, Şerif, "'Çocuk ve Allah'tan 'Toprak Ana'ya Fazıl Hüsnü Dağlarca", **Fazıl Hüsnü Dağlarca** (Ed. Konur Ertop ve Özgen Kılıçarslan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011b, s.78-82.

ALBAYRAK, Kadir, "Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi", **Dinî Araştırmalar**, 2004a, S.7(19), s. 105- 129.

"Pîr Sultan Abdal", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.34, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007b, s.277-278.

ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ, Refika, "Dağlarca'nın Çocuk ve Allah'ında Dinginlik ve Mistik Duygular, **Türkbilig**, 2012, S. 24, s.143-154.

ATEŞ, Süleyman, "Hazarât-ı Hamse", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.17, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1998, s.115-116.

AYDIN, İbrahim Hakkı, "Kenz-i Mahfi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.25, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2002, s.258-259.

AYVAZOĞLU, Beşir, "Müslümanlık", **Yahya Kemal**, Korpus Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2007a.

AZAMAT, Nihat, "Kaygusuz Abdal", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.25, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2002, s.74-76.

BAYTOP, Turhan ve Nebi BOZKURT, "Misk", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.30, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 2005, s.181-182.

BAŞ, M. Kevser, "Poetik Bir Metin Olarak Ebubekir Eroğlu'nun "Yol Elçisi" Şiiri", **ERDEM**, S.71-72, 2016-2017b, s.5-24.

BİRIŞIK, Abdülhamit, "Rahmet", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.34, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007, s.419.

BUDAN, Cem, "İkinci Yeni Şiirinde Din İmgesi", **Türk Dili**, Ağustos 2012, S. 728, s.39-49.

CEYHAN, Semih, "Semâ", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.36, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2009a, s.455-457.

"Şems-i Tebrîzî, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.38, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2010b, s511-516.

COŞKUN, İbrahim, "Muhyiddin İbn Arabi'nin Felsefesinde "Allah" Mefhumu", **İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, 2008, S. 21, s. 117-143.

ÇELEBİ, İlyas, "Hızır", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 17, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1998a, s. 406-409.

ÇETİNDAĞ, Yusuf, "Edebiyatımızın Kaynaklarından: Doğu Medeniyeti ve Metinleri", **Turkish Studies**, S. 4(I-II), Kış 2009, s.2043-2088.

"İnşikâku'l-Kamer" **TDV İslâm Ansiklopedisi** C. 22, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul,2000b, s.343-345.

DAŞÇIOĞLU, Yılmaz, "Gelenek ve Modernizm Arasında Ebubekir Eroğlu Şiiri ve Düşüncesi Üzerine Dikkatler", **Türk Dili**, Mayıs 2014, S.749, s.81-86.

DEĞİRMENÇAY, Veyis, "Sultan Veled", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 37, İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2009, s. 521-522.

DEMİRCİ, Kürşat, "Hinduzim" **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.18, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1998a, s. 112-116.

"Yahudi Mistisizminin Temel Özellikleri ve Gelişimi**", İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 2012b, S 4(1), s.7-18.

DEMİRCİ, Mehmet, "Ölümdeki Hayat: Tasavvufta Düşüncesinde Ölüm", **İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi**, Eylül 2000. S. 4 (2), s.9-16.

DEMİRLİ, Ekrem, "Mehmet Akif'in Şiirinde Tasavvuf: Safahat'ı Bir Tasavvuf-Ahlak Metni Olarak Okumak", **Vefatının 75. Yılında Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 12-13 Mart 2011, (Haz. Vahdettin Işık), Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 94-100.

DENİZ, İhsan, "Metafiziksiz Şiir" Yönelişler, S.47 (4), Haziran 1990a, s. 3-5.

DİLÇİN, Cem, "Yunus Emre'nin Şiirlerinde Türkçenin Gücü", **Türk Dili**, Temmuz 1992a, S.487, s.39-49.

DİA, "Haydar" **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.17, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1988, s. 24.

DİNDAR, Bilal, "Bedreddin Simâvî," **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.5, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1992, s.331-334.

EMRE, Akif, "Büyük Doğu ve Gelecek Tasavvuru", **Hece Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek**, S.97(9), Ocak 2005, s.48-55.

EVKURAN, Mehmet, "Gelenekselci Öğretide Gnostik ve Okült Etkileşimler", **Gnostik Akımlar ve Okültizm Sempozyumu,** 25-27 Mayıs 2012, Malatya, ss.247-280.

FİLİZ, Şahin, "Mistisizm ve tasavvuf Arasındaki Temel Farklar (Felsefi Bir Yaklaşım)", **Diyanet İlmi Dergisi**, 1994, S.1(30), s. 103-123

GEÇGEL, Hulusi, "Arif Damar'ın Sanat Anlayışına Genel Bir Bakış", **Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı**, Bahar Güz 2009, S (6-7), s.91-102.

GÖKALP ALPASLAN, Gonca, "1940 Sonrası Toplumcu Türk Şiirinde Hacı Bektaş Velî ve Pir Sultan Abdal İmgesi", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, 62, 2012, S. 45-82.

GÜLTEKİN, Asım, "Rasim Özdenören'de Fikir ve Hayat Tutarlılığı", **Medeniyet Burçları Rasim Özdenören Kitabı**, (Ed. Ali Dursun ve Turan Karataş), Kardeşler Ofset Matbaa, Kayseri, 2011.

GÜNAYDIN, Yusuf Turan, "Asaf Hâlet Çelebi'de İlahi Aşk", **Yedi İklim**, Eylül 1996a, s.7-11.

"'Dervişlik Havuzu' İçre Cahit Zarifoğlu'nun Tasavvufî Tutum ve Düşüncesi, **Hece Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, S.126/127/128, Haziran/Temmuz/Ağustos 2007b, s.77-85.

"Mevlevi Geçmiş, Maddeci Dünya Görüşü ve Nâzım Hikmet'in Şiirinde Tasavvuf", **Hece Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı**, S.121, Ankara, 2007c, s.323-337.

GÜNDOĞDU, Cenk, "Söyleşi", **Üç Nokta**, S.8(6), Bahar 2007, s. 13-19.

GÜNDÜZ, İrfan "Tasavvuf ve İnsan**", Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, 1993, S. 5-6, s. 217-229.

HARMAN, Ömer Faruk, "Musâ", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 31, İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2006a, s. 207-213.

"Süleyman" **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.38. İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2010b, s. 60-62.

İNAM, Ahmet, "Türk Şiirinde Mistik Yönelimler", **Yeni Dergi**, S.111, Aralık 1973a, s.21-35.

"İki Şiir İki Dünya", **Dost**, S. 24, Temmuz 1972b.

İNANÇER, Ömer Tuğrul, "Osmanlı Tarihinde Sûfîlik Ayin ve Erkanlar", **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sûfîler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2014, s.125-187.

İNCE, Özdemir, "Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Geleneğin Arka Yüzü", **Fazıl Hüsnü Dağlarca**, (Ed. Konur Ertop ve Özgen Kılıçarslan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s. 50-57.

İPEK, Selahattin, "Bir Şiirin Varoluş Serüveni: Taha'nın Kitabı", **Hece Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç**, S 73, Ocak 2010, s.175-185.

KACIROĞLU, Murat, "Bir Bunalım Anatomisi: Tanzimat Şiirinde İnanç Krizleri, **Turkish Studies**, S.4 (1-2), Kış 2009a, s.2128- 2156.

"Tarihin Nesnesinden Kurmacanın Öznesine Şeyh Bedreddin Yahut Tarihsel Bir Kimliğin Yeniden İnşası Üzerine", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 30, 2011b, s. 239-274.

KALIN, Fetullah, "Rıza Tevfik Bey'in Dinî Düşüncesi", **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 23, 2014, s.79-101.

KALKIŞIM, M. Muhsin. "Şeyh Galib", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 39, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2010, s.54-57.

KANTER, Beyhan "Kutsalın Sembolik Yüzü/ Medeniyetin Dirilen Aktörü: Taha", **Medeniyetin Burçları, Sezai Karakoç** (Ed. Ali Dursun), Medeniyetin Burçları Derneği, Kayseri, 2015, s.313-323.

KAPLAN, Mehmet, "'Bir Gül Bu Karanlıklarda'", **"Bir Gül Bu Karanlıklarda" Tanpınar Üzerine Yazılar**, (Editör: Abdullah Uçman ve Handan İnci), 3F Yayınları, İstanbul, yyy.

KAPLAN, Ramazan, "Çağdaş Bir Leylâ Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u", **Hece Bir Uygarlık Tasarımı Olarak Diriliş Dergisi ve Sezai Karakoç**, S. 73, Ocak 2010, s.237-258.

"Modern Çağda İsyan ya da Erdem Bayazıt'ın Şiiri", **Hece**, S.142, Ekim 2008, s. 83-89.

KARA, İsmail, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e İslamcılık Politikası", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi** (Ed. Murat Belge), C.V, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985a, s.1405-1420.

KARACA, Alâattin, "Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Tasavvuf", **Mardin Artuklu Üniversitesi Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu Bildirileri**, Mart 2010, s.1-9.

KARAHAN, Abdülkadir, "Fuzûlî", **TDV İslam Ansiklopedisi,** C.13, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1996, s.240-246.

KARATAŞ, Turan, "Yahya Kemal ve Din", **50 Yıl Sonra Yahya Kemal Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 30 Ekim-2 Kasım 2010b, s. 202-213.

KAVRUK, Hasan, "Tekke Şiiri", **Hece Türk Şiiri Özel Sayısı**, S. 53/54/55, Hece Yayınları, Ankara, 2010, s.45-50.

KAYA, Mahmut, "Esîr", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.11, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 390.

KIEL, Mıcheal, "Sarı Saltuk", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İslam Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 147-150.

KOÇAK, Orhan, "Dağlarca ve 'Etkiler' Sorunu", **Fazıl Hüsnü Dağlarca**, (Ed. Konur Ertop ve Özgen Kılıçarslan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011.

KÖZ, Mustafa, "Bir Zaman Oğlu: Dağlarca", **Fazıl Hüsnü Dağlarca**, (Ed. Konur Ertop ve Özgen Kılıçarslan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s.116-120.

KUL, Erdoğan, "Tasavvufi İzlekler Açısından Necip Fazıl'ın Şiirleri Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, S.19(2), 2016, s.163-194.

KURNAZ, Cemal, "Gönül", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.14, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 150-152.

KUTLUER, İlhan, "Mistisizm", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 30, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2005, s.188-190.

LEKESİZ, Ömer, "Necip Fazıl'ın Kaanaat Önderliği", ", **Hece Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak Büyük Doğu ve Necip Fazıl Kısakürek**, S.97(9), Ocak 2005, s.127-134.

MACİT, Muhsin, "Klasik Edebiyat etrafındaki Tartışmalar ve Gelenekten Yararlanma Sorunu", **Türk Edebiyatı Tarihi**, 4, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006b, s.154-162.

MİGNON, Laurent, "Vuslattan Sonra Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşk", **Hece Türk Şiiri Özel Sayısı**, S.53/54/55, 2010, 370-378.

MUHARREM, Mustafa, "Poetik Akıl Biçimleri ve Şiir, **Hece**, S.75(7), Mart 2003, s.42-46.

MURTEZAOĞLU, Serpil, "Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu", **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, S.5(6), 2012, s.244-350.

NARLI, Mehmet, "Erdem Bayazıt'ın Şiiri/Şairliği" **Türk Dili**, S.2 (732), Aralık 2012, s.20-26.

OCAK, Ahmet Yaşar, "Baba İlyas", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.4, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1991a, s.368-369.

"Balım Sultan", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.5, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1992b s.17-18.

OKTAY, Ahmet, "Şiir ve Tasavvufun İki Yüzü", **Oluşum**, S. 33, Temmuz 1980, s.3-7.

OLGUNER, Fahreddin, "Eflâtun", **TDV İslam Ansiklopedisi,** C.10, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1994.

ÖNER, Haluk, "Haydar Ergülen Şiirinde Alevi-Bektaşi Kültürünün Etkisi", **Periler Aşka Uçar-Haydar Ergülen Kitabı**, (Ed. Emel Koşar ve Okan Yılmaz), Artshop, İstanbul, 2017, s.40-58.

ÖNGÖREN, Reşat, "Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî", **TDV İslâm Ansiklopedisi,** C. 29, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2004a, s.441-449.

"Tasavvuf", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.40, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2011b, s.119-126.

"Tasavvufun Kurumsallaşması" **Tasavvuf El Kitabı**, Grafiker, Ankara, 2015c.

ÖZÇELİK, Mustafa "Sünbül Sinan Efendi Hazretleri'ni Şiirle Anlatmak", **SomuncuBaba Dergisi**, S.195, Ocak 2017, s.50-53.

ÖZCAN, Nuri, "İsmail Dede, Hâmâmizade", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 23, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2001a, s. 93-95.

"Mevlevî Âyini", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2004b, s. 464-466.

ÖZDENÖREN, Rasim, "Kuşbakışı", **Hece Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu**, S.126/127/128(11), Haziran/Temmuz/Ağustos 2007, s. 8-37.

ÖZGÜREL, Emine Gözde, "Âsaf Hâlet Çelebi'nin Sidharta Adlı Şiirinin Metaforik Yapısı", **Türkiyat Mecmuası**, S.24, Güz, 2014, s.195-211.

ÖZKIRIMLI, Atilla, "Türk Yazın Tarihinde Akımlar", **Türk Dili** (Yazın Akımları Özel Sayısı), S. 349, Ankara, 2013, s. 429.

ÖZKÖSE, Kadir, "Tasavvufta Renklerin Dili", **Somuncu Baba**, S. 160 (20), Şubat 2014b, s. 27-30.

"Muhyiddin İbnü'l Arabî'nin İbn Rüşd ile Görüşmesi, **Tasavvuf (İbnü'l Arabi Özel Sayısı 2)**, S.23, 2009a, s.221-240.

ÖZTUNÇ, Mehmet, "İhsan Deniz'le Söyleşi", **Türk Dili**, S. 754, Ekim 2014, s. 43-50.

PALA, İskender, "Kün", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İslâm Araştırmaları Merkezi, Ankara, 2002a, s. 552-553.

PEKOLCAY, A. Necla ve Abdullah UÇMAN, "Eşrefoğlu Rûmî", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.11, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 480-482.

SAFİ, İhsan "Faruk Nafiz Çamlıbel'in Sanatında Yahya Kemal Beyatlı'nın Etkisi", **Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)**, S.4(2), 2015, s.1-10.

SCHUDSON, Michel, "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", **Cogito**, S.50, Bahar 2007, s. 179-199.

SOLAK, Mehmet, "Gecenin Hurufi Kalbi: Mehmet Deniz", **Hece**, S.75(7), Mart 2003, s.95-107.

SÜMER, Necati, "Dinler Tarihçisi Bir Şair Asaf Hâlet Çelebi ve Şiirlerinde Dinlerle İlgili Motifler", Mevzu Sosyal Bilimler Dergisi, Eylül 2019, s. 130-166.

SÜRGİT, Büşra, "Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Tasavvufun Görünüm Biçimleri", **Turkish Studies**, 9(3), Kış 2014, s. 1289-1308.

ŞAHİN, İlhan, "Ahî Evran", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 1, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1988, s. 529-530.

ŞENEL, Cahid, "Yeni Eflâtunculuk", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 43, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2013, s.423-427.

ŞİMŞEK, Tacettin, "Masaldan Destana Fazıl Hüsnüü Dağlarca'nın Şiiri" **Hece Türk Şiiri Özel Sayısı**, S.53-54-55 , Mayıs-Haziran- Temmuz 2009, s.208-223.

TAN, Zeki, "Tâhâ-yı Hekkârî", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. Ek-2, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul 2016, s. 577.

TATCI, Mustafa, "Yunus Emre" **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.33, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2013, s 600-606.

TEMİZYÜREK, Halil, "Hristiyan Mistisizminin Oluşumuna Etki Eden Unsurlar", **Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (SAUIFD)**, S. 37, 2018, s.129-150.

TİMUROĞLU, Vecihi, "Nâzım Hikmet'in Türk Şiirine Katkıları", **Hece Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı**, S.121, 2007, s.526.

TOPALOĞLU, Bekir, "Kahhâr", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.24, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2001a, s.169-170.

"Kudret", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.26, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2002b, s.316-317.

"Rakīb", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.34, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007c, s.431.

"Vedûd", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.42, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2012ç, s.598-599

TOSUN, Necip, "Günümüz İslamî Düşüncesinin Yazınsal Görünümleri" **Notos Öykü**, S.40, Haziran-Temmuz 2013, s.35-39.

TUNÇ, Gökhan, "Sezai Karakoç Şiirinde Hatırlamanın İşlevi", **Söylem Filoloji Dergisi**, S. 5(1), 2020, s.21-29.

TURAL, Sadık, "Halide Nusret Zorlutuna", **Töre**, S.158, 1984a, s.4-9.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.

ULUTAŞ, Nurullah, Âsaf Hâlet'in Şiirlerinde Tasavvufî Tema, **U. Ü. Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 9(15,) 2008/2, 473-495.

ULUDAĞ, Süleyman, "Ağlama", İslam Ansiklopedisi, C.1, 1988a, 473-474.

"Aşk", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.4, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1991b, 11-17.

"Ân-ı Dâim", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 3, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, 1991c, s.101.

"Belâ", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.5, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1992ç, s.380.

"Devir", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.9, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1994d, s. 231-232.

"Nâsût", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.32, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2006e, s.431-432.

UYGUN, Mehmet Nuri, "Ney" **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.33, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007, s.68-69.

UYSAL BOZASLAN, Seda, "Metinlerarasılık Bağlamında Hurufilikten Hilmi Yavuz'un Hurufî Şiirlerine", **Alevilik Araştırmaları Dergisi**, , S. 4, Kış 2012, s.295-305.

UZUN, Mustafa İsmet, "Gülbank", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.14, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 232-235.

YALÇIN, S. Dilek, "Şeyh Bedreddin ya da Tarihsel Gerçeklikten Kurgusal Söyleme", **Türk Bilig**, S. 1, 2000, s.45-82.

YALSIZUÇANLAR, Sadık, "Nâzım Hikmet'in Türk Şiirine Katkıları", **Hece Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı**, S.121, 2007, s.100-105.

YAVUZ, Salih Sabri, "Mi'rac", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 2005, s.132-135.

YETİK, Erhan, "Hayret", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.17, İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları, İstanbul, 1998, s.60-61.

YILDIZ, Ali, "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Tasavvuf", **38. Icanas Bildirileri**, C. IV, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 2008a, s.1839-1862.

"Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf, **Turkish Studies**, 5(2), 2010b, s.526-572.

YILMAZ, Ayfer, "Vurgun Şairi Cemal Safi'nin Şiirleri üzerine Bir İnceleme", **Bilim ve Eleştiri Dergisi: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** S.4 (6), 2007, s.111-175.

YILMAZ, Mehmet, "Bir Entelektüelin Yalnızlığı: Ahmet Oktay'ı Uğurlarken...", **Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, S.1(1), (Bahar) 2016, s.39-43.

3. Tezler

CENGİZ, Semran, "Feyzi Halıcı'nın Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Eserleri", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1993.

ÇANDIR, Kâzım, "Enis Behiç Koryürek" **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2014.

ELMAS, Nazım, "Cahit Zarifoğlu (Eserlerinin Tematik İncelenmesi)", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi**, Samsun, 1992.

ERKİN, Shafiqullah, "İslamlaşma Sürecinde Belh Şehri", **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2005.

KARAKUŞ, Ahmet, "Tasavvuf Bağlamında Türk Şiirinin Serüveni: Tanzimat'tan Günümüze", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2018.

KEFLİOĞLU, Engin, "Enis Behiç Koryürek'in Varidat-ı Süleyman Adlı Eserinin Tasavvufi Öğeleri Çevresinde Değerlendirilmesi", **Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2016.

İLHAN, Nilüfer, "Cemal Süreya (Hayatı, Edebî Fikirleri ve Şiiri), **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2010.

TİKEN, Servet, "Ebubekir Eroğlu'nun Şiiri", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2007.

YİĞİTBAŞ, Maksut, Hilmi Yavuz'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Erzurum, 2006.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE TASAVVUFİ/MİSTİK SÖYLEM

ÖZET

Mutlak varlığa kavuşmak ve bu amaç için kendi benliğini yok etmek gerektiği inancında olan mistisizm ve onun İslamiyet dâhilindeki yorumu olan tasavvuf, çeşitli hâl ve makamlardan geçilerek mutlak birliğe kavuşulabileceği inancına dayanmaktadır. İslam'ın kabulünden itibaren tasavvufi/mistik yaklaşım hem bireysel hem de toplumsal hayatta etkili olmuştur. Modernleşme dönemine kadar hayatın her yönünü etkileyerek devam eden bu tesir, Tanzimat'la başlayan yeniliklerle büyük oranda sarsılmış, dinî ve tasavvufi/mistik dünya algısının şekillendirdiği hayat tarzı değişikliğe uğramış ve etki sahasını kaybetmiştir.

Klasik Türk edebiyatı ve Türk halk edebiyatı açısından da hâkim bir eğilim olan tasavvuf/mistisizm, geleneksel Türk edebiyatını şekillendirmiştir. Böylece tasavvufi bakış açısı, geleneksel edebiyat dâhilinde gelişen yapı ve dil unsurlarıyla birleşerek önemini ve hâkimiyetini yüzyıllarca korumuş, edebiyatçılar tarafından tekrarlanarak devam ettirilmiştir. Modernleşme döneminde siyasi ve sosyal değişikliklerle yaşanan dönüşüm, edebiyat sahasına da etki etmiş, böylelikle edebiyat dünyevileşmiştir. Geleneksel dönemde edebiyat, tecrübeyle ve tekke etrafında gelişen tasavvufi/mistik algıyla devam ederken modernleşme döneminde tasavvufi/mistik eğilime şairlerin geçmişe özlem, dinî hassasiyet veya sanatsal kaygı gibi bireysel nedenlerle başvurdukları görülmektedir. Diğer taraftan şairlerin, modernliğin getirdiği hızlı değişimden kaynaklanan sorunlardan kaçmak için ya da toplumsal hayatta yaşanan sıkıntılara karşı bir sığınak olarak da tasavvufi/mistik bakış açısından yararlandıkları dikkat çekmektedir. Ayrıca bu dönemde sadece İslam etkisinde gelişen tasavvuf değil, İslam dışı dinlerden gelen mistik etkiler de şairler için bir kaynak hâline gelmektedir. Böylece tasavvufi/mistik yöneliş, etki alanını azaltsa da farklılaşarak varlığına devam etmektedir.

Bu tespitler, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde geçmişin hatırlanan yüzü olan tasavvuf/mistisizmin, yoğun bir kültürel değişimin yaşandığı modernleşme sürecinde farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu noktadan hareketle tezde, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde tasavvufi/mistik eğilimin ne kadar etkili olduğu sorusunun cevabı, şiirlerde kullanılan tasavvufi/mistik terimlerin yanı sıra "gelenek",

“toplumsal hafıza” ve “kültürel bellek” gibi kavramlar ışığında irdelenerek ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Mistisizm, Toplumsal Hafıza, Kültürel Bellek, Gelenek

SUFISTIC/MYSTICAL DISCOURSE IN REPUBLIC-ERA TURKISH POETRY

ABSTRACT

Mysticism, which believes in the necessity of accessing an ultimate state of being and overcoming the self, and its interpretation within Islam, Sufism, are based on the belief that ultimate oneness may be reached by going through various states and ranks. Since the acceptance of Islam, the sufistic/mystical approach has been influential in both individual and societal life. This influence, which continued by affecting all aspects of life until the period of modernization, was greatly shattered with the innovations starting with the Tanzimat Era, the lifestyle shaped by the religious and sufistic/mystical world view was subjected to a change, and it lost its field of influence.

Sufism/mysticism, which was also a dominant trend in terms of Classical Turkish literature and Turkish folk literature, shaped the traditional Turkish literature. This way, the sufistic point of view preserved its significance and dominance for centuries by integrating with the structure and linguistic elements that developed within traditional literature, and it was continued by people of letters by repetition. The transformation experienced with political and social changes in the period of modernization also affected the field of literature, and thus, literature became secularized. While the literature in the traditional era continued with the sufistic/mystical perception revolving around experience and the dervish lodge, it is seen that, in the modernization era, poets resorted to the sufistic/mystical trend due to individual reasons such as longing for the part, religious sensitivity or artistic concerns. Moreover, it is observed that poets utilized the sufistic/mystical point of view as a haven for escaping the problems brought about by the rapid change introduced by modernism or against issues experienced in social life. Furthermore, in the aforementioned period, not only the Sufism that developed under the effect of Islam but also the mystical effects coming from religions other than Islam became a source for poets. This is how the sufistic/mystical orientation continues its existence although it has had a reduced field of effect.

These interpretations require evaluation of Sufism/mysticism, which was the remembered face of the past in Republic-Era Turkish poetry, from a different perspective in the modernization process where intense cultural transformation was experienced.

Based on this point, in this dissertation, the answer to the question of how effective the sufistic/mystical trend was in Republic-Era Turkish poetry is investigated and discussed in light of sufistic/mystical terms used in poems, in addition to concepts such as “tradition”, “collective memory” and “cultural memory”.

Keywords: Sufism, Mysticism, Collective Memory, Cultural Memory, Tradition