

Hilmi Yavuz'un 'çöl, yollar, hırka'sı

Ersun Çıplak

çöl,

yollar,

hırka

“ene'l mâsivâ!...”

'tecrîd' denildikte: yollar, hırka...

giyindik bir çölü, korka korka;

değiyor ince yol, iğne iplik...

tenimiz öte geçe, biz bu tarafta

yaşardık, yalnızlıktık, Âraf'ta

henüz yazdı, mufassaldık ve kil'dik.

göl bir kıssa, kızlar organza, tafta;

çocukluk çöl, ergenlik çöl de... lirik

bir yaşlılık şimdiyse... daha

ne beklenir artık? elde testi ve vaha,

geçtiler, kervandılar... Yâsin, Tahâ;

bir uzun hırka idik, aktık ve dindik.

sonra olbir bahara... nerde kalmıştık? –baha

biçilmez kumaş, denk denk ve tiftik;

dokunmuştur, örtülmek üzere sabaha;

yolculuktuk, gitmek için giyindik,

ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...

ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...[1]

Giriş

Amaç ve Yöntem

Bazı şairler vardır, ki çoğunlukla bir mısra-ı berceste (Ahmet Haşim, “melali anlamıyan nesle aşına değiliz”[2]; Yahya Kemal, “bir tel kopar, âhenk ebediyyen kesilir”[3] gibi) ile anılırlar. O mısra (dize), neredeyse kimlikleri olmuştur. İşte bu isimlerden biri olan Hilmi Yavuz’un, “ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...” dizesi hakkında çok söz söylenmiş; ancak, dizenin derin yapısını ortaya çıkaracak bir inceleme, henüz yapılmamıştır.[4] Oysa, böyle dizelerin (ait oldukları şiirlerin de) anlamları ve teknik özellikleri araştırılmalıdır. Bu yalnızca, bir şiirin anlaşılması için değil; ilgilenenlerin, bu ve benzeri dizelerin ve ait oldukları şiirlerin neden güzel olduğuna dair bir fikir yürütmesi ve dahası, kendince anlamlandırma çabasına girmesi için de gereklidir. İşte bu yazı, tamamen böyle bir çabanın ürünüdür.

Yazının birinci bölümünde, Hilmi Yavuz’un ‘çöl, yollar, hırka’sı, göstergebilimsel açıdan incelenecektir. İkinci bölümde, şiirin metinlerarası düzlemde bulunduğu yer tespit edilmeye çalışılacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise, psikoloji biliminin bazı verilerinden yararlanılarak bazı yorumlar yapılacaktır.

I. Bölüm

Göstergebilimsel Açıdan ‘çöl, yollar, hırka’

Göstergebilim, incelemenin yapıldığı zamana kadar tespit edilmiş ölçütlere dayanarak, edebi bir ürünü çözümlememizi sağlayan araştırma yöntemlerinden biridir. Bu yöntem, metni, dönemin ekonomik ve politik gerçeklikleri, şairin yaşam öyküsü gibi dışsal verilerle açıklamak için değil; metni içi ilişkiler düzeyinde anlamlandırmak için kullanılmaktadır.[5] Bu nedenle metin, (bu yazıda metin, şiir anlamında kullanılmıştır) “...söylem (dilsel boyuttaki birimlerin ilişkileri; anlatım düzlemi) ile anlatı (anlam ve öyküleme boyutundaki birimlerin ilişkileri; içerik düzlemi) düzlemlerinden ve bu düzlemlerin birbiriyle olan ilişkilerinden doğan bir bütün...”[6]. diye tanımlanmaktadır. O hâlde çözümlenecek metin, anlam ve öyküleme boyutunu içeren ‘anlatı’ ve ‘söylem’ düzlemlerinden ibarettir. Noktalama işaretlerinin ve büyük-küçük harf kullanımı, şiirin başlığı ve türü, ‘söylem düzlemi’nin; öyküleme boyutu (yazının ikinci bölümünde şiiri metinlerarası düzlemde değerlendireceğimizden; şiirin anlamına dair çıkarsamalar yapmayı, daha çok, ikinci bölüme bırakıyoruz.) ve eylemlerin bitimli olup olmaması ise ‘anlatı düzlemi’nin en önemli bileşenlerindedir. Bu bölümde, şiiri, saydığımız bu özelliklere değinerek inceleyeceğiz. Ancak söylem ve anlatı düzlemlerine dair değerlendirmeler, yer yer belirli bir sıra izlemeyebilir. Bunun nedeni, bu iki düzlemin bazı noktalarda birlikte değerlendirilmesinin kaçınılmaz oluşudur.

Göstergebilimsel yaklaşıma göre metnin türü (sonnet, gazel vs.), okuma tarzımızı belirleyen unsurlardan biridir. Bu veriyle, metnin söylem düzlemi hakkında, örneğin gazelin beyitlerle kurulması

gibi, bazı çıkarımlar yapılabilmektedir. Ancak, şiirin klasik biçimlerle yazılmadığı durumlarda, böyle bir bilgi işimize çok fazla yaramayacaktır. Bunun yerine, amacımıza hizmet edebilecek, daha başka bilgilerden yararlanılabilir. Örneğin, Genette'nin 'yan-metinsellik' (paratextualité)[7] kavramı... Yan-metinsellik, şiirin türü hakkında tam bir fikir vermese bile, yine de bazı çıkarımlara ulaşabilmemize yardımcı olmaktadır. Bu kavramı kullanarak 'çöl, yollar, hırka'ya baktığımızda, başlığın hemen altında, metnin söylem düzlemi konusunda ipucu işlevi görebilecek bir yan-metinsellik unsuru ile karşılaşırız: "ene'l mâsivâ!...". Bu yan-metinsellik unsuru, şiirin türünü tam olarak anlamamıza olanak sağlamasa da, 'Hallâc el Mansur'un öldürülmesine neden olan "ene'l-Hakk" sözünü hatırlamamıza neden olmakta ve yalnızca söylem düzlemine değil, anlam yapısına dair de bazı fikirler öne sürmemize olanak sağlamaktadır. Söylem düzleminde, Hallâc'ın sözlerinin de içinde yer aldığı 'Şathiyye'[8] türü şiirleri hatırlamamıza neden olurken; anlamın, ancak ve ancak, söyleşimde bulunduğu diğer metinlerin tespit edilmesiyle ortaya çıkarılabileceğine de dikkatimizi çekmektedir. Metnin başlığı da okumaya başladığımız andan itibaren, anlamın, belli bir düzleme (tasavvuf) ait kavramların ardına gizlendiğini düşünmemizi sağlamakta ve bu yan-metinsellik unsuru ile birleşerek, böyle düşünmemizin nedenini oluşturan çekim gücünün kuvvetini artırmaktadır.

Şiirde yalnızca dört kelimenin (Âraf, Yâsin, Tahâ ve Allah -ki iki defa kullanılmıştır) büyük harfle başlaması, nokta'dan sonra küçük harfle başlayan kelimelerle çelişkili bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu, metni yorumlarken büyük harfle başlayan kelimelere (kavramlara) ayrı bir önem gösterilmesi gerektiğinin işareti olarak kabul edilmelidir. Çünkü noktalama işaretleri, kendilerinden sonra başlayan cümlelerin yazımını belirlediği kadar, metnin belirli bir düzene göre okunmasını sağlayan unsurların en önemlilerinden de biridir.[9] Öyleyse, 'çöl, yollar; hırka'nın, noktalama işaretleri dikkate alınarak okunması, anlatı düzlemine dair bazı bilgilere ulaşmamızı sağlayacaktır. Daha sonra, anlatının bazı yapısal bileşenleri ayrıştırılarak, metindeki olayların fiili düzeni (récit)[10] ve bu olayların, metinden anladığımız kadarıyla, gerçekten meydana gelme sırası (histoire)[11] arasındaki etkileşim açığa çıkarılabilir. Bu nedenle, yapısal bir birim oluşturduğu düşünülen dizeler numaralandırılmıştır.[12]

çöl, yollar, hırka

"ene'l mâsivâ!..."

(1)'tecrid' denildikte: yollar, hırka...

(2) giyindik bir çölü, korka korka; değişiyor ince yol, iğne iplik...

(3) tenimiz öte geçe, biz bu tarafta yaşadık, yalnızlıktık, Âraf'ta henüz yazdı, mufassaldık ve kil'dik.

(4) gül bir kıssa, kızlar organza, tafta; çocukluk çöl, ergenlik çöl de...

(5) lirik bir yaşlılık şimdiyse... daha ne beklenir artık? elde testi ve vaha, geçtiler, kervandılar... Yâsin, Tahâ; bir uzun hırka idik, aktık ve dindik.

(6) sonra olbir bahara... nerde kalmıştık? -baha biçilmez kumaş, denk denk ve tiftik; dokunmuştur, örtülmek üzere sabaha; yolculuktuk, gitmek için giyindik, ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a...

(7) ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah'a..."

Noktalama işaretlerine göre okunması sonucu, anlatımı biraz daha açık hale getirilen metinde, tespit edilen yapısal birimler, şunlardır: (1) tecrid'in tanımlanması, (2) çöl'ü giyinmek, (3) yalnızlık, (4) yalnızlığın bozulması, (5) yaşlılık, (6) gitmek için giyinmek ve (7) Allah'ın yalnızlığının belirtilmesi. Artık, farklılığın görülebilmesi için récit ve histoire ayrı ayrı gösterilebilir.

Tablo 1

Récit ve Histoire'in Karşılaştırılması

Récit	Histoire
(1) Tecrid'in tanımlanması,	(3) Yalnızlık,
(2) Çöl'ü giyinmek,	(4) Yalnızlığın bozulması,
(3) Yalnızlık,	(5) Yaşlılık,
(4) Yalnızlığın bozulması,	(2) Çöl'ü giyinmek,
(5) Yaşlılık,	(6) Gitmek için giyinmek,
(6) Gitmek için giyinmek,	(7) Allah'ın yalnızlığının belirtilmesi,
(7) Allah'ın yalnızlığının belirtilmesi.	(1) Tecrid'in tanımlanması.

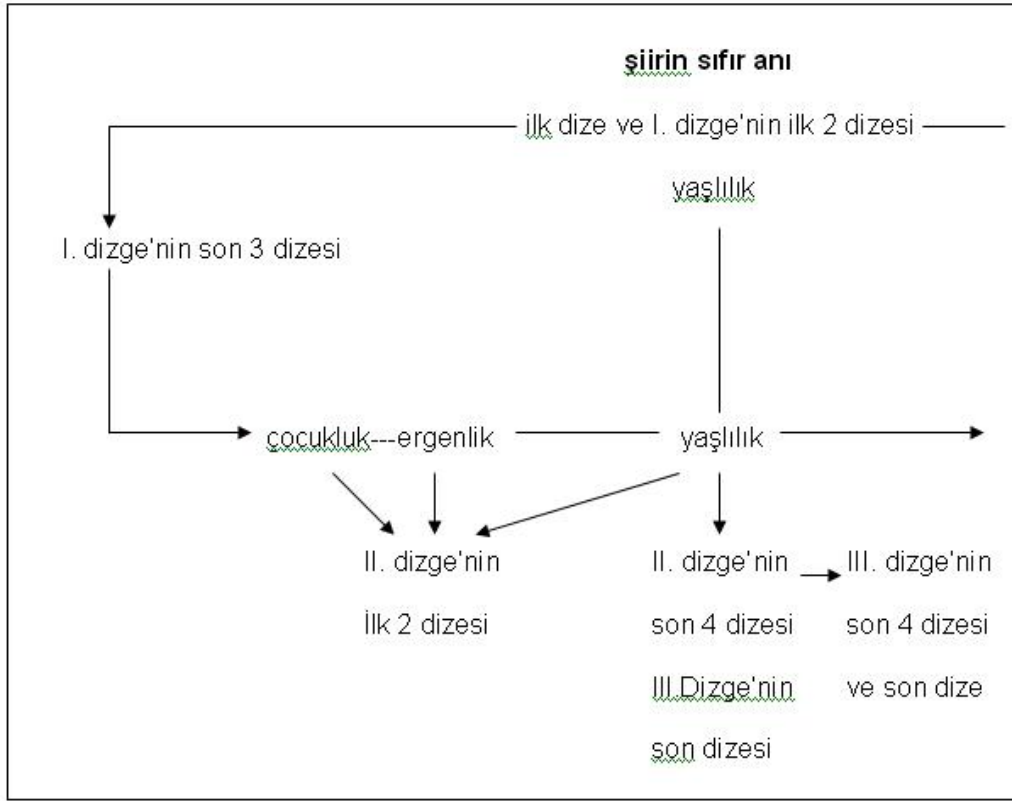
Yukarıdaki tabloya bakıldığında, récit ile histoire ve aralarındaki farklılık, net bir şekilde görülmektedir. Farklılık, 'otodiyejetik'[13] anlatıcının, ilk dizeyle bir beklenti yarattıktan sonra (prolepsis)[14], anlatımda belirli bir geriye dönüş (analepsis)[15] yapması ve bu şekilde anlatının zaman düzenini belirlemesinden kaynaklanmaktadır. Yani, "“tecrid’ denildikte: yollar, hırka... giyindik bir çölü, korka korka; değişiyor ince yol, iğne iplik...” sözcüyle beklenti yaratan otodiyejetik özne, geriye dönüş yaparak anlatmaya başladığı anlatısını, içinde bulunduğu, ancak metnin her okunuşunda yeniden belirlenen, ‘şimdiki zaman’a doğru anlatmayı sürdürmektedir. Fakat bir yere kadar: “ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah’a...” dizesi henüz gerçekleşmemiş olanı belirtmektedir ve şiir süresince de bu, hiç gerçekleşmeyecektir.

Böyle bir okuma sonucunda, şiirin 'izotopisi'nin[16] 'yolculuk' olduğu söylenebilir. Ancak bu, tasavvufi anlamdaki yolculuk'tur (seyri sülûk).[17] Yani, gözlerin hakikate açılması veya 'ihtiyarî ölüm'[18] noktasından, fenâ ve bekâ'ya uzanan yolda yapılan yolculuk... Şiirdeki 'çöl', 'yol', 'hırka', 'mâsivâ', 'tecrid', 'Âraf', 'mufassal', 'vaha', 'kervan', 'Yâsin', 'Tahâ', 'yolculuk' gibi kavramlar tasavvufi anlamlarıyla kullanılmışlardır. Bu kelimelerin anlamlarının tespit edilmesi, metnin 'mimetik anlam düzlemi'ni daha net görmemizi sağlayacaktır.

Tasavvufun 'devir' öğretisine göre akış, 'vahdet'ten 'kesret'e ve 'kesret'ten tekrar 'vahdet'e sonsuzca yinelenmektedir. Bu nedenle insan, farkında oluşun en yüksek aşamasını temsil eden 'insan-ı kâmil'e ulaşabilmek için, uzun bir yolculuğu[19] (sülûk) göze almalı ve bir yol[20] (tariyk) tutmak zorundadır. Bu aynı zamanda, mâsivâ'dan,[21] yani, Allah'ın biricikliğini perdeleyen ve O'nu (Allah) görmesini engelleyen, O'nun dışındaki tüm şeylerden yüz çevirmesi demektir. Hırka ise, tarikat ehlinin bu yola çıkmadan önce giydiği "kalın kumaştan yapılmış veyâ içi pamukla beslenmiş ceket uzunluğunda bir giyecek"[22] anlamına gelmektedir. Bu yolculuk, bir başka şekilde 'tecrid': "her şeyden el ayak çekip Allah'a yönelme." [23] diye de ifade edilmektedir. 'Âraf' kelimesini araştırdığımızda ise, "cennet ile

cehennem arasındaki bir yer”[24] karşılığında kullanıldığını görmekteyiz. Artık, anlatının öğelerini ve bunların yer aldığı/gerçekleştiği zaman boyutunu da belirterek, metnin anlatı düzlemini netleştirmek, yerinde bir çaba olacaktır. Ancak bu yolla metnin anlatı düzlemi, doğruya yakın bir şekilde ortaya çıkarılabilir;

Tablo 2
Metnin Anlatı Düzlemi



Anlatı düzlemini ve bunun en önemli bileşenlerinden biri olan zaman yapısını ortaya çıkarmak üzere oluşturulmuş şemadaki “şiiirin sıfır noktası”, otodiyejetik öznenin konumunu göstermektedir. Bu nokta, öznenin okurla iletişime başladığı ‘şimdiki zaman’dır. ‘Şiiirin sıfır noktası’nda, öznenin kendi hakkında düşünmesi sonucu ortaya çıkmış olan/ifade edilen önerme, (‘tecrid’ denildikte: yollar, hırka...) okurda belirli bir beklenti yaratmaktadır. Şiiirin geri kalan kısmıysa, bu önermenin anlaşılır bir hâle getirilmesi üstüne kurulmuştur. Tâ ki, şiiirin yazılma nedeni olan mısra-ı berceste ortaya çıkana kadar.[25] Daha doğrusu, ilk dizede ve devamında ifade edilen önermeden sonra, biz şiiiri okurken zaman ilerlemesine rağmen, anlatımda bir geri dönüş gerçekleştirilmiş ve geçmiş zamana gidilmiştir. Yani, bir saptamanın yapıldığı şimdiki zaman ile henüz gerçekleşmemiş ve gerçekleşince sonuçları Allah’ı etkileyecek olan eylem arasındaki doğrusal ilişki bozulmuş ve araya takvimle tespit edilemeyecek denli geçmişte kalmış olan bir zamana ait bir ‘anı’nın anlatılması girmiştir. Bu anı, vahdet ya da teklik’e dairedir. Şiiirin son mısrasındaki eylem (ölmek) gerçekleşince Allah, yine tek (vahdet) kalacaktır. O hâlde, bu iki anın arasında kalan zamanda ‘çokluk’ (kesret) vardır. ‘Şimdiki zaman’a tekrar dönüş, bu anı anlatıldıktan sonra mümkün olabilmiştir. Bu dolayimli ilişkinin (ki tasavvufun devir öğretisidir) doğrusal olarak (anlatımı ancak kesit alınması suretiyle mümkün

olmaktadır) işleyişini gösteren şema aşağıda verilmiştir.

Tablo 3

Devir Öğretisinde Zamanın Akışı



Böylece, şiirin yüzey yapısına ilişkin belli bir netliğe ulaşılmış bulunuyoruz (ancak, yüzey yapısı derken, şiirdeki imlerin gerçekliğe değil; söze gönderme yaptığını unutmamız gerekmektedir. Ancak, şu andan sonra yapılacak açıklamalarda, gösterenlerin şiir içinde dönüşümlerini tespit etmeye ve bunların, şiirin 'mimetik anlam düzlemi'nden kalkıp, 'hermeneutik anlam düzlemi'ni ortaya çıkarmamızı sağlayan ipuçlarına nasıl dönüştüklerini görmeye ve göstermeye çalışacağız.

1- İlk Dize ve Birinci Dizge: İlk dize ve hemen ardından gelen birinci dizgenin ilk iki dizesinde, öznenin bir önerme öne sürdüğünü söylemiştik. İyi de neden 'Tecrid'? Eğer hakikate ulaşmak için yapılan bir yolculuk varsa ve bu hakikat için, hakikati perdeleyen her şeyden vazgeçmek gerekiyorsa, bu, 'ihtiyarî ölüm'[26] kavramını akla getirir. Ölüm ve ihtiyarî ölüm arasındaki fark, irade'nin kullanılıp kullanılmamasından kaynaklanmaktadır. Yani, "yolculuktuk, gitmek için giyindik," dizesindeki eylemin, ancak belli bir iradenin işe koşulmasıyla gerçekleştirilebileceğine dikkat edildiğinde, buradaki ölümün 'ihtiyarî' olduğu anlaşılacaktır. Bunun ardından şiirdeki 'tecrid'in, 'ölüm'ü imlediğini düşünürsek, anlamın daha açık bir hâle geldiği görülecektir. Daha önce, şiirin tasavvufi eksende okunması gerektiği konusunda hemfikir olmuştuk. Öyleyse, insanın Allah'la bir olduğu an (Vahdet) ve cennet ile karşılaştırıldığında, bu dünyadaki yaşam ve ömür, olsa olsa bir 'çöl'dür. Çünkü 'ilk günah' nedeniyle insan, içine doğduğu mekandan uzaklaştırılmış ve dolayısıyla, Allah'tan da ayrılmak zorunda kalmıştır. Sınırsız bir yaşam ve olanaklara sahipken, yaşamı ve olanakları sınırlandırılmıştır. Bu, yaşamın 'çöl' ile imlenmesinin gerekçelerini açıklığa kavuşturan bilgilerin en anlamlısıdır. Yaşam, çöl'dür ve bu rahatsız edici durum, çölden geçen yolun inceliği ve çetinliğiyle anlatılmıştır. Bunun sonucunda, yaşamak ve çöl'de yapılan yolculuk arasında benzeşim kurulmuştur. Allah'la bir olma ve cennette bulunma anının anlatıldığını, şiirin ilk dizgesindeki şu dizelerden anlamaktayız: "tenimiz öte geçe, biz bu tarafta/ yaşardık, yalnızlıktık, Âraf'ta/ henüz yazdı, mufassaldık[27] ve kil'dik[28]". Buradaki 'mufassal' kelimesiyle, ayrıntılı olarak anlatılmış ancak, henüz 'ruh' üflenmemiş durumda ve bu nedenle de Allah'ın suretini taşımayan ya da daha doğru bir ifadeyle, vahdetten kesrete düşmemiş 'kil'in (Adem değil henüz) kastedildiği düşünülebilir.

2- İkinci Dizge: İkinci dizgeye bakıldığında, şiirin ilk dizesi ve birinci dizgenin ilk iki dizesinde dile getirilen önermeye yönelik açıklamaların yoğunlaştığı görülmektedir. Ancak önermenin açıklanabilmesi için, sadece bu dizgenin değil, tüm şiirin yardımına gereksinim duyulmaktadır. Çünkü, "organik sanat eseri sözdizimsel yapı örüntüsüne göre inşa edilmiştir; tekil parçalar ile bütün, diyalektik bir birlik oluşturur. [...] Parçalar ancak eserin bütününden, bütün de ancak parçalardan yola çıkılarak anlaşılır. Yani, bütünün önceden kavranması, parçaların kavranmasına hem rehberlik eder hem de o kavranışla düzeltilir." [29] Şiirin son dizesi ve onun söylenebilmesi için yapılmış olan önerme, doğal olarak seyri sülûk'u üretmektedir. Böylece, şiirin kurgusallığını sağlayan tasavvufun temel nitelikteki tüm kavramları, anlatımın gerçekleştirilmesi için ime dönüşmektedir.[30] İme dönüşme sürecinde, ister istemez, ortaya çıkan bazı izler, dikkatli okuru, metnin hermeneutik yapısını ortaya çıkarmaya davet etmektedir. Bir başka şekilde bu izleri, metnin izotopisinde açılan gedikler olarak da tanımlayabiliriz. Bu gedikler, imlerin şiirsel ime dönüşmelerini gözlemleyebilmemize olanak sağlamaktadır. Buradan bakıldığında, bir yere kadar soyut olan ya da sözlük anlamıyla kullanıldığı düşünülen kavramlar, başka imlerle birleşerek, derin anlama ilişkin ipuçlarına dönüşmektedirler:

“çocukluk çöl, ergenlik çöl de...” Daha önce, çöl ile yaşam’ın ve ömür’ün temsil edildiğini ileri sürmüştük. İşte bu son tümce parçacığı, bu görüşümüzü desteklemektedir.

Ayrıca bu dizgede, Adem’in ayrılığının gerçekleşmiş olduğu, ‘gül’ün bütünlüğünün bozulmasıyla anlatılmıştır. Bu noktada, divan ve tasavvuf edebiyatında ‘gül’ün hemen her defasında, ulaşılamayan sevgiliyi ya da Allah’ı simgelediği hatırlanmalıdır.[31] Artık, geçmişe dönüp bakıldığında bir acı duyulmaktadır. Çünkü ayrılık gerçekleşmiştir ve ayrılığa neden olan ilk günah, belirli bir farkında oluşu ortaya çıkarmıştır. Bir zamanlar yaşanan bu olay, şimdi bir anıdır ve bellek aracılığıyla etkisini hâlâ hissettirmektedir: “gül bir kıssa”. Ayrılık öncesi var olan ilahi sarılmışlığın yerini, cennette yalnızlığı unutturmak üzere yaratılmış kadın almıştır: “kızlar organza, tafta;”. Organza ve tafta, ipekli iki kumaş türü... Fakat, yalnızlığı gidermeye yetmemektedir. Çünkü asıl olan ‘tecrid’dir. Yani, cennetteki yalnızlığın daha ötesi. Ve bu çölde geçen ve kendi de çöl olan hayat: çocukluk, ergenlik... En sonunda şiirin başında var olan şimdiki zamana dönülür. Artık belli bir olgunluğa erişilmiştir: “lirik bir yaşlılık şimdiye...”

“daha ne beklenir artık?” sözcüğü, hem kendinden bir önce, yaşlanmanın kaçınılmazlığının dile getirildiği, hem de kendinden sonra gelen dizelere eklenmektedir: “elde testi ve vaha, geçtiler, kervandılar... Yâsin, Tahâ; bir uzun hırka idik aktık ve dindik.” Yine burada, çıkılan yolda karşılaşılan bazı engellerden (Vaha, her ne kadar olumlu gibi görünse de metnin bu tür okunması içinde bir engel olarak kabul edilmelidir çünkü, gerçek refahın, sadece dünyevi bir temsilidir.) yüz çevirmek söz konusudur. Dünyevi yaşamdaki vaha, Cennetin süreklilik arz eden bereketinin yanında nedir ki? Olsa olsa onu ‘perde’ler ve böylece yoldan çıkmaya neden olur. Yâsin ve Tahâ ise şiir öznesinin yol arkadaşlarının kişiselleştirmesinin dışında, metnin derin anlamına ulaşmamızı sağlayacak noktalardan biridir. Kuran’a ait olmaları açısından, unutmanın yol açacağı sonuçları vurgulamaktadır. İki yönlü: hem içerikleri hem de Allah’a ulaşmanın biricik yolu olması nedeniyle...[32]

Son olarak hırka’, sözlük anlamında alındığı sürece, son dizeyi saçma diye nitelendirmemize neden olacaktır. Ancak, hırka’nın bir gösteren olarak, giyilen bir nesneyle değil de, şiirsel bağlamda dönüşümü sonucu ve yarattığı çağrışımla, tasavvufi bağlamında okunuşuna ek olarak yine ‘bedensel gerçeklik’, ‘ömür’ veya ‘yaşam’ gösterilenleriyle ilişkili olduğu görülecektir. Artık, ömrün durulma dönemi olarak da adlandırılan ‘yaşlılık’ kapıya dayanmıştır. Bu tümce parçacığı, daha önceki ”lirik bir yaşlılık şimdiye” tümce parçacığıyla etkileşime girmektedir.

3- Üçüncü Dizge ve Son Dize: İkinci dizgenin bitiminde nokta kullanılmasına rağmen; üçüncü dizgenin ilk dizesinde bulunan “Sonra olbir bahara...” tümce parçacığı, sanki ikinci dizgeden üçüncü dizgeye sarkmış gibidir. Ancak, metnin akışının bir unutmaya anı ile kesintiye uğradığını hissettiren ve aynı zamanda, şiir öznesinin, okurla iletişime girme çabası olarak da görülebilecek “nerde kalmıştık” tümce parçacığı, metinlerarası bir işaretlerdir. Ve bu yazı içinde, Riffaterre’nin “dilbilgisel sapma”[33] kavramının anlamını içeren bir şekilde, ‘metnin hapsirme anı’[34] ya da ‘kısa süreli bir epilepsi krizi’[35] olarak da adlandırılabilir. Evet, özne sanki bir epilepsi krizi geçirmiştir. Bu kriz, birinci dizgenin sonunda başlamış ve üçüncü dizedeki uyanma anına (nerde kalmıştık?) kadar sürmüştür. Bu nedenle, birinci dizgeden ikinci dizgeye geçişi sağlayan ilk günah anlatılmamıştır. Nöbet üçüncü dizgenin ilk dizesine kadar (sonra olbir bahara... tümce parçacığının söylenmesini de kapsayacak biçimde) sürmüş ve böylece manevi yolculuk unutulup, ikinci dizgede, insanın arzadaki macerası anlatılmıştır. “nerde kalmıştık?” tümce parçacığı, bu nöbetin bittiği bir anda yani, uyanma anında söylenmiştir. Sonra tekrar, manevi yolculuğun anlatımına geçilmiştir. Bundan başka, ilk dizedeki önermenin, manevi bir gerçekliği gösterir gibi görünmesine rağmen, aslında, ölümün kaçınılmaz olduğunu ve yaklaştığını anlatmak için öne sürülmüş olduğunu düşünebiliriz. Artık, bu gerçek karşısında yaşanan acizliğin anlatılması gerekmektedir. Sonraki dizelerde de bu anlatılacaktır.

“-baha biçilmez...”[36] tümce parçacığı, bu dizgedeki metinlerarasılık işaretlerinden bir diğeridir. Metinlerarasılık’ı araştırmayı, şimdilik, yazının bir sonraki bölümünde değinmek üzere bir kenara bırakıp, şiire dönecek olursak, “-baha biçilmez kumaş, denk denk ve tiftik; / dokunmuştur, örtülmek üzere sabaha;” dizesinin çoğul anlama sahip bir dize olduğunu görürüz. Baha’yı kişileştirsek[37],

sabaha örtülmek üzere dokunmuş kumaşın biçilemezliği mi bildirilmektedir; yoksa değerli olan kumaşın sabahın üstüne mi örtüleceği sezdirilmektedir; ya değil, bu kumaş, günün bir bölümünü bildiren sabah vakti, birinin üstüne mi örtülecektir? Bunun cevabı geri kalan dizelerin de gizinin çözülmesinde büyük kolaylıklar sağlayacaktır. Ama, “ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah’a...” dizesi, yolculuğun sonundaki ‘fenâ’ ve ardından da ‘bekâ’yı imlemesi nedeniyle, kendinden önce gelen dört dizenin, özellikle de çoğul anlama sahip olduğunu düşündüğüm dizenin anlamını belirlemektedir: Devr’in tamamlanması ve Allah’ın tekrar biricik olması. Yani ‘Vahdet’...[38] Henüz gerçekleşmemiş bir eylem olan ‘gitmek’ ya da ‘yolculuk’ (seyri sülûk), devrin tamamlanmasını sağlayacak ve ‘vahdet’i ortaya çıkaracaktır.

Yazının bu noktasına kadar yapılan açıklamalardan sonra, bu bölüm için, son bir şey söylemek gerekmektedir: Bilindiği gibi, metnin neyi konu edindiği, yani izotopisi metnin yüzeyine ilişkin bir bilgi olup sadece “okurun niyeti’ni ya da ‘yazarın niyeti’ni verebilir”[39] ve fakat metnin derin yapısında ortaya çıkan anlamı kavramamıza yardımcı olamaz. Bunu anlayabilmek ve metnin derin anlamını görebilmek için de, mimetik anlam düzleminin ötesinde hermeneutik anlam düzlemini tespit etmeyi amaçlayan bir okuma yapmamız gerekmektedir. Bu nedenle, şiirin metinlerarası düzlemde tuttuğu yerin tespit edilmesi gerekmektedir.

II. Bölüm

Metinlerarası Bağlamda Çöl, Yollar, Hırka

Bu bölümde şiirdeki bazı temsili imlere ve bu imlerden, geçmişteki semiyotik pratiğe (yazı içinde ‘hipogram’ diye adlandırılacaktır.) gönderme yaparak şiirsel ime dönüşenlere değinilecektir. Bu çabalarla, ‘metnin niyeti’ ile eşdeğer olarak görülebilecek ‘matris’e ulaşılmaya çalışılacaktır.

Başlığın hemen altında, bir yan-metinsellik ögesi olarak yer alan “ene’l mâsivâ...”, yalnızca, şiirin belirli bazı dizelerinin değil; bütününün belli bir bağlamda okunmasını gerektirmektedir. Şiirdeki kavramların karşılığını gündelik dilde değil de tasavvuf sözlüğünde arama zorunluluğunu doğuran bu sözün etkisiyle, şiirde karşıtına çevirme suretiyle Hallac el Mansur’un “ene’l Hakk” sözüne gönderme yapıldığını[40] ve şiirin dünya nimetlerinden el ayak çekilmesi sürecini (seyri sülûk) anlattığını anlıyoruz. O hâlde, yolculuğun başladığı ve son bulacağı, en azından bu şiir özelinde, bir nokta söz konusudur. Böylece, şiirin başında yer alan bu öge, zorunlu olarak ulaşılabilecek nokta olan ve kalkış noktasının tam karşısında yer alan noktayı üretir. Bu ise, “ben, Allah dışındaki her şeyim...” (yani, ene’l mâsivâ yani kesret ya da arz/varlık) sözünden sonra, şiiri okuyarak ortaya çıkardığımız yolculuğun varacağı son nokta “ben ölürsem yapayalnız kalacak olan Allah’a...” (yani, ene’l Hakk, vahdet ya da gayb/yokluk) dizesini üretir. Aslında okunan bir metnin, yaratım sürecini nasıl etkilediğini, en azından şimdilik, tam olarak bilmememiz nedeniyle, esinlenme yoluyla geldiğini varsayabileceğimiz son dizenin, kendini üreten sözcenin (ene’l Hakk) farkında olunmadan ortaya çıktığını ve aralarındaki etkileşimin sonradan tespit edildiğini düşünmek daha doğrudur. Hilmi Yavuz’un poetikasını, bu çerçevede kuramsallaştırdığı bilinmektedir. Üretilen her şiir, bir şekilde, gelenekle ilişkilidir; ancak bu, bazı durumlarda kendiliğindedir. Ayrıca, ya bazı kilit noktalar aracılığıyla ya da geleneğe yer alan bir ögenin, kurgunun gerçekleştirilmesi yolunda dönüştürülmesiyle geleneğe eklenme sağlanır. Dizenin Hallâc’ın sözüyle zıtlık oluşturulmasının nedeni, yolculuğu anlatacak öznenin ve benliğinin hala ortada olmasıdır. Hallâc’da ise, ‘vahdet’ gerçekleştiğinden, ‘ben’lik yok olmuştur. Bu açıklamalardan sonra, Hallâc’ın “ene’l Hakk” sözünün, hipogram işlevi görerek, şiirin son dizesini ‘şiirsel im’e dönüştürdüğü söylenebilir.

‘Çöl’, ‘hırka’, ‘vaha’ imleri belirli bir betimleme öbeği oluşturur ve şiirde, günlük dildeki göndermeleri düzleminde anlamlandırıldıklarında bazı sorunlar ortaya çıktığı görülür (“giyindik bir çölü,” gibi. Çünkü çöl, giyilemez.). Örneğin şiirde ‘çöl’, hem dünyadaki yaşamı (“giyindik bir çölü”) hem de bu yaşamdaki özgül dönemleri imlemektedir: “çocukluk çöl”, “ergenlik çöl de” gibi. ‘Hırka’ için de aynısı geçerlidir. Hırka, hem ‘seyri sülûk’/yolculuk öncesi giyilen bir kıyafet, hem yaşam/ömür, hem de yaşamın özgül bir dönemi olan yaşlılıktan etkilenen ‘ten’ anlamında

kullanılmıştır: “bir uzun hırka idik, aktık ve dindik.” Belirli bir betimleme öbeği oluşturan bu imlerin ve özellikle de ‘çöl’ iminin, tasavvufî bağlamda kullanılmasının dışında; şiirin yer aldığı kitaptaki (Çöl Şiirleri) bazı dizelere gönderme yapması nedeniyle de, şiirsel ime dönüştüğü düşünülebilir.[41] Bunlara ek olarak, kitapta bir alıntı olarak bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Ömrüm belki de kendi hatam yüzünden bir çölde geçti.”[42] sözüne de bir gönderme yapıldığı açıktır. Bu şiirsel imlerin bazılarının ayrı bir betimleme öbeği oluşturan, çocukluk, ergenlik, yaşlılık imlerinden bazılarıyla (“çocukluk çöl, ergenlik çöl de...”) birlikte kullanılması, az önce gösterdiğimiz hipogramlarla etkileşime geçerek şiirsel ime dönüştüklerinin belirtisidir.

Yine ayrı bir betimleme öbeği olarak kabul edebileceğimiz ‘tecrid’, ‘yol’, ‘yolculuk’, ‘kervan’ imleri yukarıdaki imlere eklenir. Şiirin ilk dizesiyle belirlenen bir noktadan, şiirin son dizesinin belirlediği bir diğer noktaya ulaşmak üzere yapılan bir yolculuk vardır ve bu yolculuğun belli başlı evreleri ise, çocukluk, ergenlik ve yaşlılık diye belirtilmiştir. Yani yolculuğun menzili, şiirin öznesinin ölümü durumunda “...yapayalnız kalacak olan Allah”tır. Bu durumun sonucu olarak da aklımıza doğrudan, ölüm (ihtiyarî ya da gerçek ölüm) gelmektedir. Ancak, daha önce değindiğimiz gibi, yolculuk öncesinde bir hazırlık yapılmıştır ve bu iradi bir eylemdir. Bu nedenle de, bu metindeki ölüm, ‘ihtiyarî ölüm’dür.

Ancak bu ölüm, şiirin yalnızca mimetik anlam düzeyinde, ‘salik’in nefsinin ortadan kaldırılması sonucunda ortaya çıkan ‘ihtiyarî ölüm’ gibi görünmektedir. Çünkü biraz önce, böyle bir okumada imlerin tamamının göndermeler düzleminde anlamlandırılmadıklarını görmüştük. Böylece artık tecrid’in, ölüm anlamında kullanıldığını düşünebiliriz. Gözden kaçırılmaması gereken bir nokta, tecrid’in aynı zamanda Allah’tan ya da cennetten ayrılma anlamında da kullanıldığıdır. Bunu sadece “gül bir kıssa”[43] tümce parçacığından değil; şiirde yer alan yaratılışa ilişkin dizelerden de anlamaktayız. Başlangıçta bir olma durumunu, “tenimiz öte geçe, biz bu tarafta yaşardık, yalnızlıktık, Âraf’ta henüz yazdı, mufassaldık ve kildik” dizelerinden anlıyoruz. “yalnızlıktık”, çünkü daha kopuş gerçekleşmemişti ve yaşanan vahdet’ti. Doğal olarak, yaşanan mekan cennetti. Âraf’ın cennette bulunan bir dağ olduğu düşünülürken, bunun aynı zamanda günahattan ve sevaptan ayrı tutulmuş Adem’in, cennet ve cehennem olarak belirlenmiş olan iki tarafı da görebildiği bir yer olduğu düşünülebilir. Cennette yaşamının ideal durum olduğunun anlaşılması ise, ancak ayrı bir ‘benlik’ geliştirilmesinin zorunlu koşulu olan ayrılmakla mümkün olabilmiştir. “Mufassaldık”, çünkü henüz Adem “suret’e bürünmeden önce ‘Âlemde dağınık bir halde idi.”[44] Bunun bir adım ötesinde ise, “kil”di.

Şiirin ikinci dizgesinde yer alan Yâsin, Tahâ, imleri, yine ayrı bir betimleme öbeği oluşturmaktadır. Düz bir okumayla, şiir öznesinin dünyada bulunup da yolculuğunu kendinden önce tamamlayan yol arkadaşlarını ima ettiği düşünülse de Yâsin ve Tahâ surelerine bakıldığında durum değişir. Örneğin Tahâ suresinin 39. ayetinde Hz. Musa’nın sandık içinde Nil’in sularına bırakılmasından bahsedilir.[45] Bu bizi Hilmi Yavuz’un şiirlerinde sık rastladığımız bir imgeye götürür: ‘ceviz sandık’. Ve Çöl Şiirleri’ni bir bütün olarak okuduğumuzda, bir başka şiirde şu dizeye rastlarız: “kendinizi bir ceviz sandık sandığımız günler,”[46]. O halde, Tahâ dolayımında çocukluğa ve ‘yeniden doğuş’a, zorunlu olarak ‘ihtiyarî ölüm’e de, bir gönderme yapılmış olduğunu düşünebiliriz.[47] Böylece, yan yana kullanılmış iki ismin yarattığı gerilimle ortaya çıkan bir gerçekle yüzleşmek zorunda kalırız: doğuşu temsil eden Tahâ ve ölümü simgeleyen Yâsin sureleri, taşıdıkları derin anlamlarla şiire girmişlerdir. Bu şekilde, bu iki ismin, şiirsel ime dönüşmeleri, söyleşimde buldukları hipogramlar ortaya çıkarılarak açıklanmış olur. Yolculuğun iki ucu: ‘doğum’ ve ‘ölüm’...

Bu kısma kadar tespit etmiş olduğumuz metinlerarası ilişkiler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 4

Metinlerarasılık

Hipogramlar	Şiirsel imler	
	İmleyen	İmlenen
Ene'l-Hakk	Ene'l mâsivâ	fenâ, bekâ
Tasavvufî metinler	Çöl, hırka, vaha, tecrid, yol, yolculuk, kervan	Ömür
Kur'an	Âraf, Yâsin, Tahâ	Yaradılış

Ele aldığımız şiirde bir unutma anı, kısa süreli bir epilepsi krizi yaşandığından bahsetmiştik. Bu nöbetle belirli bir akışkanlık sağlayan sözdizimi, anlık olarak bozulmakta ve metnin anlamı başka bir yöneline girmektedir. Ancak kısa bir süre sonra klişe bir sözle metin tekrar eski haline dönmektedir: “bir uzun hırka idik, aktık ve dindik.// sonra olbir bahara... nerde kalmıştık? –baha/ biçilmez kumaş, ...” Alıntılanan dizelerin italikle belirtilen kısmında, bu epileptik nöbet ve hemen ardından da akışı düzelten klişe söz görülmektedir. Pekiyi ne olmuştur bu anda? Bu noktada, Necatigil’in ‘Genişliğe Övgü’sünü hatırlamak yerinde olacaktır: “Güzel demiş diyen şair, Mesihî:/ “Kim bilir olbir bahâra kim ölüp kim kala sağ”/ Bu can bize temelli verilmedi./ Alır bir gün yalan dünya.// Belli mi yarına çıkacağımız,/ Nerde kaldı sonraki baharlar/ Der de yine şaşmaz bildiğinden/ Şu eğreti yerde nice insanlar.// Gözünüzde büyüttüğünüz şeyler/ İlerde güleceksiniz./ İçindeyken/ Anlaşılmaz gençliğin geçtiği.// Ve telâşlar yıpratır kalbi./ Enfarktüs./ En iyisi oluruna bırakmak:/ Biraz geniş olunuz!”^[48]

Görüldüğü gibi ‘Çöl, Yollar, Hırka...’ ile ‘Genişliğe Övgü’ arasında metinlerarası bir ilişki vardır.^[49] Bu kriz anında ise, iki ayrı şekilde temellendirilen ‘ölüm’ fikri birbirlerini zıtlayarak anlamı genişletmiştir. ‘Genişliğe Övgü’de dünyevi ölüm, ‘Çöl, Yollar, Hırka’da ihtiyari ölüm...

Tüm bu açıklamalardan sonra artık, metnin matrisi ya da metnin niyetinden bahsetmenin zamanı gelmiştir: İlk olarak metnin izotopisi, daha önce de birkaç defa değinildiği gibi, tasavvufî bağlamda anlam kazanan ‘yolculuk’tur (seyri süluk). Fakat bir metni okumak, sadece yazılanları değil; aynı zamanda satır aralarında gizli ve söylenmemiş olan şeyleri de okumak demektir. Bu şekilde bakıldığında, metnin birinci dizgesi ve ikinci dizgesi arasındaki geçişi sağlayan ‘şey’in ‘ilk günah’ olduğu anlaşılabilir. Çünkü, nasıl ki insanın cennetteki konumu ve arz’daki hali arasında bir ‘kopma’ söz konusuysa; aynı şekilde, metinde de bunun izdüşümü olarak alınabilecek, böyle bir kopma vardır. Birinci dizgenin son üç dizesinde, cennetteki konum ya da Allah’la bir olma durumu anlatılmışken; birden bire bir sonraki dizgede, arz’a dair gerçekliklerin ve deneyimlerin anlatımına geçilmiştir. Burada anlatılmayan şey, ‘ilk günah’tır. İkinci dizge ile üçüncü dizge arasında da, bu kadar sert olmasa bile, yine bir kopma söz konusudur. Buradaki anlatılmayan ‘şey’ ise, öznenin ölümüyle Allah’ın yalnız kalması arasındaki ilişkidir. Vahdet’in anlatılamaması doğal olmasına karşın, bunun anlatılamaması sıra dışı bir şeydir. Çünkü kitapta, şiirin yer aldığı bölümün adı ‘tevhid’dir. Burada anlatılmayan şey, şöyle özetlenebilir: ‘İlk günah’ın sebep olduğu ‘tecrid’den, ancak Allah’a sığınarak ve ‘tövbe’ ederek kurtulmak mümkündür. Ancak, tövbe’nin ortaya çıkmasını gerektiren şey,

cennetteki yaşam ve dünyadaki yaşam arasındaki farklılık olduğuna göre, bu farklılığı algılayacak bir özne (benlik) de olmak zorundadır. Bu bilinçlilik Hallâc'ın "ene'l Hakk"ını, "ene'l mâsivâ"ya dönüştürmüştür. Bu şekilde şiirin yer aldığı bölüm başlığı ile şiir arasındaki ilişki gerçekleştirilmiş olur. Tövbe ile iki ayrı yaşam arasındaki farklılığın ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır. Bu nedenle, metnin matrisi 'ilk günah'ın neden olduğu 'tecrid'den kurtulmanın yolu olan, 'tövbe'dir. 'Tövbe' metindeki diğer imlere 'model'lik yapmıştır.

Bu durumda şairin niyetinin, bilinç düzeyinde, tecrid'le simgelenen 'ölüm'ün kaçınılmazlığını ve yaklaştığını anlatmak olduğu söylenebilir. Bilinçdışı düzeyde ise, yüzleşmek zorunda olunan tek gerçek niteliğindeki 'ölüm'ün ortaya çıkardığı 'ontolojik kaygı'[\[50\]](#) ile, tasavvufî bir bağlamda uzlaşmaktır. Böylece şiirin, 'ontolojik kaygı'yla yüzleşmenin ürünü olduğu söylenebilir. Bu vargı, bir sonraki bölümde biraz daha açık hale getirilerek açıklanacaktır.

III. Bölüm

'Çöl, Yollar, Hırka'da Açığa Çıkan 'Ontolojik Kaygı'

Şiirde tartışılması gereken en önemli noktalardan bir diğeri de, anlamı belirlemesi nedeniyle, şiirdeki öznenin 'ben'idir. Evet, özne seyri sülûk'a başlamıştır. Mâsivâ'ya, yani Allah'ı perdeleyen her şeye sırtını çevirmiştir. Ancak, bir perde olan 'ben'lik aşılmamıştır. Yok olmamıştır, erimemiştir. Her şeyi tüm netliğiyle anlatabilmektedir hâlâ. Burada, öznenin Hallâc'ın yok olduğu konumda bulunmasını beklemiyoruz, fakat 'hırka' giyilmiştir. O halde, 'ben'in de bu kadar net görülmemesi gerekmektedir. Ancak, 'ben'in bu kadar net görülmesinin nedeni, şiirdeki seyri sülûk'un, metnin izotopisi ve bu nedenle de yüzey yapıya dair olmasıdır. Simgelediği gerçeklik ise, seyri sülûk'un yerine; 'yaşam'ın ve yaşamın geçiciliğinin kavranması sonucunda 'ontolojik kaygı' yaşanmasına neden olan 'ölüm'ün konulmasıyla daha net ortaya çıkacaktır. İnsan, öleceğinin farkına varan ve daha yaşarken, yaşamının tek tartışılmaz gerçekliği, yani ölümüyle yüzleşmek zorunda olan tek canlıdır. Bu yüzleşmenin sonucunda da baş etmesi gereken bir acı yaşar: 'ontolojik kaygı'. Öznenin, bu kaygıyla bir an önce hesaplaşması ve çözemese bile, onunla uzlaşması gerekmektedir. Bu, bir çok yolla olabileceği gibi, Freud'un tanımladığı 'ödünleme' ile de gerçekleştirilebilir. Şimdi, her ne kadar göstergebilim ürünü yazarından soyutlarsa da, şiirin öznesine anlamı netleştirmek için Hilmi Yavuz adını verirsek,[\[51\]](#) gerçek daha net ortaya çıkacaktır. Hilmi Yavuz, ödünlemeyi sanatla gerçekleştirmiştir. Çünkü, ölümsüz eserler yaratarak, beden ölse bile, ismin yaşaması sağlanır. Böylece, 'ontolojik kaygı'yı yaratan 'ölüm bilinci' ile uzlaşma sağlanabilir.[\[52\]](#) Bu da seyri sülûk'un son durağı olarak 'fenâ' ve ardından Allah'ta ölümsüzlüğe kavuşmak olan 'bekâ' ile ifade edilmiştir. Ölüm karşısında acizliğinin farkına varan 'ben', Allah'la bir olmak suretiyle, O'ndan ayrı ve dünyada iken sınırlı olarak gerçekleştirdiği sığara sonsuzca sahip olacaktır.[\[53\]](#) Zaten üflenen nefes nedeniyle kendilerine 'aşkın' olarak geçmişti bu özellikler; O'na geri dönünce sınırsızca sahiplenileceklerdir. Şairin niyeti, 'ölümün kaçınılmazlığı'nı anlatmaktır.[\[54\]](#)

Kitabın bütünüyle ilişkisi gözden kaçırılmadan şiirin niyeti, Adem'le başlayan trajedinin (yeryüzünde yaşamak/tecrid), ancak tekrar O'na dönmekle (vahdet) son bulacağını anlatmaktır. Fakat tam da bu nedenle özne hala mâsivâdan yüz çevirememiştir. Dolayısıyla hâlâ Allah dışında her şeydir. Şiirin başına tekrar dönülür, "ene'l mâsivâ..."

Özetlemek gerekirse, şiirin ilk dizesinde ifade edilen gerçeklik (tecrid=ölüm), şiirin bütününde açıklanmıştır. Birinci dizgede, ölümsüz olunan bütünlüğün bozulması (doğum); ikinci dizgede yaşam; üçüncü dizgede ise, yaşamının bir anlamda ölümle yüzleşmek olduğu ve ölmemenin imkansızlığı anlatılmıştır. Ancak bu imkansızlığın, ölümsüz olan bir varlıkla (Allah) birleşme yoluyla aşılabileceğinin farkına varılmasıyla tasavvufî kanala girilmiştir. Bu, bir şekilde ilahi bir yön de atfedilen yaratıcılık yoluyla başarılmıştır.

Sonuç

‘Çöl, yollar ve hırka’ üç ayrı yaklaşımın verilerinden faydalanma yoluna gidilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Öncelikle, birinci bölümde göstergebilimin bazı verileri kullanılarak şiirin daha çok biçimsel yönü incelenmiştir. Ardından, ikinci bölümde şiirdeki metinlerarası ilişkiler tespit edilerek, metnin anlamı araştırılmıştır. Son olarak, üçüncü bölümde psikoloji biliminin bazı verilerinden yararlanılarak, şiiri anlamlandırılmaya çalışılmış ve daha önce elde edilen bulguları destekleme yoluna gidilmiştir. Ancak, ulaşılan sonuçlar belirli bir okuma biçiminin ürünüdür ve bu nedenle de değişmez ve tartışılmaz nitelikte değildir.[\[55\]](#)

Notlar:

1 Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*, 2. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul: 1997, ss.44-45.

2 Haz. Şerif Hulusî, *Ahmet Haşim*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1967, 2. Basım, s. 70.

3 Yahya Kemal Beyatlı, *Rubailer ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. Baskı, İstanbul: 1988, s. 36.

4 Şair ‘yitik oğul’dur ama ‘bir baba hep vardır!’, (Hilmi Yavuz’la söyleşi), söyleşiyi yapan: V. B. Bayrıl, Yasakmeyve, S: 7, Mart-Nisan 2004, s. 6-15

5 Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi*, Tavanarası Yayıncılık, 2002, İstanbul, s. 12

6 Mehmet Rifat, *age*, s. 23.

7 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2. Basım, Ankara: 2000, s. 85.

8 Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuf*, Milenyum Yayınları, 2000, İstanbul, s. 122-125. Daha fazla bilgiye ulaşmak isteyenler, William Chittick’in *Tasavvuf: Kısa bir Giriş*’ine (Çev. Turan Koç, İz Yayıncılık, İstanbul, 2003) bakabilirler.

9 “Metinleri biçimsel açıdan kapalı bir nesne yapan, dolayısıyla yine söylem boyutuna ilişkin olan temel özelliklerden biri de noktalama işaretlerinin kullanımınıdır [...] İlk satırı başlatan büyük harf ile son satırı kapatan bitiş noktası arasında kalmış, hatta metin kavramı bile ilk satırı başlatan büyük harf

ile son satırı kapatan nokta arasındaki bütün olarak tanımlanmaya çalışılmıştı.” Mehmet Rifat, *age*, s. 24. ‘çöl, yollar, hırka’nın söylem düzleminin kapalı olduğunu düşünmemize neden olan bilgiden sonra, Behçet Necatigil’in ‘Kitaplarda Ölmek’ine bakıldığında oldukça ilginç verilerle karşılaşılır. Necatigil, ‘doğum’ ve ‘ölüm anı’nı açılan ve kapanan parantezlerle simgelemesi çok çarpıcıdır ve insanın, yaşamın geçiciliği ile yüzleşebilmesinin sonucudur. “Behçet Necatigil, *Şiirler*, YKY, 1. Baskı, İstanbul: 2002, s. 163.” ‘çöl, yollar, hırka’da ise, henüz gerçekleşmemiş ölümün üç nokta ile vurgulanmaya çalışıldığı düşünülebilir. Çünkü ‘üç nokta’, cümlenin devamı olduğu halde, devam etmediğini belirtir. Ve cümlenin etkisinde kalan kişinin onu kaldırıp, cümleyi kaldığı yerden, etkilenme düzeyine göre tamamlamasına imkan verir. Tıpkı ‘Beier Cümle Tamamlama Testi’nde olduğu gibi... Ancak, anlatı düzleminin bir bileşeni olan eylemlerin bitimli olup olmamasına göre bakıldığında ise ‘çöl, yollar, hırka’nın açık bir metin olduğu düşünülebilir.

10 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul:2004, s.135

11 Terry Eagleton, *age*, s. 135.

12 Bu yapısal birimler tespit edilirken, incelenen metnin bir şiir olduğu unutulmamıştır. Ayrıca, Propp’un çok değerli bulgularından yararlanılmıştır. Çünkü görüldüğü gibi, şiirin simgeselliğinin ardında, belli bir anlatı vardır. “Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Om Yayınları, 2. Baskı, İstanbul: 2001.”

13 Terry Eagleton, *age*, s. 136. “...anlatının içinde olmakla kalmayıp aynı zamanda hikâyenin başkarakteri de” olan anlatıcı ya da özne, anlamında kullanıyorum.

14 Terry Eagleton, *age*, s. 135.

15 Terry Eagleton, *age*, s. 135.

16 Greimas’tan aktaran “Hilmi Yavuz, *Kara Güneş*, Can Yayınları, İstanbul: 2003 s. 89.”

17 “Tasavvuf ehlinin görüşüne göre sülûk, özel olarak gitmekten ibarettir. O da seyr ilallah (Allahâ doğru seyir) ve seyr fillah (Allah’ta seyir) dir.” Azizüddin Neseî, *Tasavvufta İnsan Meselesi*, Dergah Yayınları, İstanbul: 1990, s. 47.

18 Azizüddin Neseî, *age*, s. 56.

19 ‘Yolculuk’ (sülûk), “1. bir yola girme, bir yol tutma. 3. bir tarîkate intisâbetme”. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, 18. Baskı, Ankara: 2001.

20 “‘Tariyk’ Arapça’da hakikate ulaşabilmek için tutulan yol.” Abdülbaki Gölpınarlı, *age*, s. 25)

21 “1. bir şeyden başka olan şeylerin hepsi; Allahtan mâada bütün varlıklar. 2. dünya ile ilgili olan şeyler” Ferit Devellioğlu, *age*.

22 Ferit Devellioğlu, *age*.

23 Ferit Devellioğlu, *age*.

24 Ferit Devellioğlu, *age*.

25 Böyle bir çıkarımda bulunmak için erken olduğu düşünülebilir. Ancak şu ana kadar elde edilen tüm veriler, bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Eğer yanlış bir çıkarımda bulunuyorsak, yapılan daha sonraki çalışmalar bunu düzeltecek ve edebiyata, bir şiir özelinde de olsa yine de, azımsanamayacak bir katkı sağlayacaktır.

26 İhtiyari ölüm, tevhid’le başlamaktadır ve çöl, yollar, hırka, *Çöl Şiirleri*’nin ‘Tevhid’ bölümünde yer almaktadır.

27 “Tafsilli, tafsilâtli, uzun uzadıya anlatılan.” Ferit Devellioğlu, *age*.

28 Arapça sözlükte ‘gil’ olarak bulunan ‘kil’ kelimesi, çamur anlamına gelmekte ve insanın yaratıldığı çamuru anlatmak üzere kullanılmaktadır. “Ferit Devellioğlu, *age*.”

29 Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol  zbek) s. 151. Aynı düşünceler Eagleton tarafından da birkaç k c k farklılıkla ifade edilmiştir (*age*, s. 100).

30 Burada durum tam tersine de  vrilerek, ilk dizenin, akış içinde doğal olarak şiirin son dizesini ürettiği söylenebilir ama bu tezle yola çıkmak hem H. Yavuz'un poetikası nedeniyle; ve bundan da önemlisi, şiirdeki kurgusallığın, ağır basması nedeniyle beyhude olacaktır.  nk , matris ya da niyet veya bunlar gibi metnin temelini oluşturan, ki yer yer bunun esin olduğu bile düşünülebilir, psikanalizle yorumlanabilecek bir semptom şairin bilinçli çabasıyla işlenmekte ve metnin içinde görünmez bir hale getirilmektedir. Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Hilmi Yavuz, *Karag neş*, Can Yayınları, 1. Basım, İstanbul: 2003, s. 41.

31 Çoğu durumda g l' n konumu sarsılmaz olan 'padişah'ı (imparatoru da) imlediği d ş n lm ş ve söylenmiştir. Oysa bilinmektedir ki, imparatorun konumunun sarsılmazlığı faraziyesi, 'tek tanrıclık'a dayanmaktadır. Konumu sarsılmaz olan tüm imparatorlar, resmi bir dini olan devletlerin başındaki yöneticilerdir. İmparatorun, otoritesini tanrıya dayanma zorunluluğu vardır. Bu anlamda, imparatorun konumunun sarsılmazlığı, tanrının konumunun sarsılmazlığının yalnızca yansımasıdır. Öyleyse g l, yalnızca imparatoru simgelememektedir.

32 *Mürşit 4*, Turan Yazılım.

33 Kubilay Aktulum, *age*, s. 63.

34 Hasan Akay, *Behçet Necatigil'in Yeni Türk şiirinde Yaptığı  ıkartma*, şiiratu, Yaz Kitabı: 2004, s. 21.

35 Unutma'nın zihinsel bir işlev sonucu ortaya çıktığı düşünüldüğünde, en azından bu yazı özeline, bu durumu bu kavramla anlatma gereği duydum.  nk , epilepsi nöbetinde beynin iki lob'u arasındaki elektrik akımı bir süreliğine kesilir ve nöbet anında yaşanılan hiçbir şey hatırlanmaz.

36 Bu dizede, 'baha' kelimesinin 'paha' diye kullanılmamış olması düşündürücüdür.  nk  bu söz,

dilimize ‘paha’ olarak geçmiştir. Oysa aynı şiirde, ‘çamur’ anlamına gelen Arapça kökenli ‘gil’ kelimesi, dilimizde ‘kil’e dönüşmüş olmasına rağmen ‘gil’ olarak kullanılmıştır. Bir tutarsızlık sezilmektedir. Daha doğrusu bilinçli bir tercih sonucu yaratılmış olan bir tutarsızlık... Acaba ‘paha’, V. B. Bayrıl’a bir gönderme yapmak için mi ‘baha’ olarak kullanılmıştır. Çünkü ‘Baha’, V. B. Bayrıl’ın kısaltılmış adıdır ve yakın çevresi, onu böyle çağırılmaktadır. Bu, belki de cevabı verilemeyecek bir soru... Ancak, bilinen bir şey var ki; o da Hilmi Yavuz ve V. B. Bayrıl’ın şiirlerinin son noktada ortak bir hinterland’a dayanmasıdır. Elbette belirli bazı farklılıklar vardır ve bunların ayrı bir yazıda değerlendirilmesi gerekmektedir.

37 V. B. Bayrıl’la bir söyleşim olduğunu düşünmemek için kendimi çok zorlamama rağmen, olmuyor. Bakınız: *Şer Cisimler*, Can Yayınları, 1. Basım, İstanbul: 2000.

38 Göstergibilimsel açıdan anlatının açık olması ve vahdetin gerçekleşmemesi belirli bir paralellik göstermektedir. Bu sorunsalı Mevlana şu sözleriyle açıklığa kavuşturmuştur: “Hallâc’ın Allah aşkı doruk naktasına ulaştınca, kendisine düşman kesilmiş ve kendisini yok etmiştir. O, “ene’l-Hakk” dedi; yani “ben yok edildim; Hakk bakî, başka hiçbir şey değil.” Bu son derece büyük bir tevazu ve kulluğun doruk naktasıdır. Bu “yalnız O var” anlamına gelir. Batıl bir iddiada bulunmak ve gururlanmak, “Sen Allah’sın ben de kulum” demektir. Böylece, kendi varlığını tasdik ediyorsun, ki bundan zorunlu olarak çıkan sonuç ikiliktir. Eğer, “O hak’tır” dersen, bu ikilik olur; zira “ben” olmadan “o”nun olması mümkün değildir. Bu bakımdan Hakk, “ben Hakk’ım” demiştir. O’ndan başka hiçbir şey var değildir. Hallac yokolmuştu; dolayısıyla bu sözler Hakk’ın sözleridir”. (Aktaran William Chittick, *age*, s. 62) Ayrıca, kitabın bölümlerinin teslis: üçleme; tesniye: ikileme; tevhid: tekliğe inanma olduğu göz önünde tutulunca, sadece şiirde değil; kitapta yazılmayan bir bölüm ortaya çıkacaktır: ‘Vahdet’. Yazılamamıştır, çünkü, şiirin öznesi hala anlatabilmektedir. Mevlana’nın açıklamaları da bu görüşümüzü desteklemektedir.

39 Hilmi Yavuz, *Karagüneş*, s. 89

40 Çünkü mâsivâ, Allah'ın sıfatlarının aynada yansımadır ve bu nedenle de arz'a aittir.

41 Mesela, “çöl! süslü varoluşum benim...”, s. 27; “varoluş baştan başa çöl...”, s. 28; “çölde ol biraz...”, s. 10 gibi.

42 Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 26.

43 Divan edebiyatından örnek gösterilebilecek bir çok hipograma gönderme yapması nedeniyle şiirsel bir ime dönüşen bu tümce parçacığı, Allah'tan ya da cennetten ayrıldıktan sonraki bir zamanda söylenmiştir. Kıssa, iki an arasındaki (geçmiş ve şimdi, bazı durumlarda gelecekle de) benzerliği mecazlarla anlattığı için öğreticidir. Böylece, yersiz sayılabilecek bir ayrıntı olarak, şiir öznesinin 'Adem'in trajedisini yaşadığı söylenebilir.

44 Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayınları, 2. Basım, İstanbul: 1999, s.151.

45 *Mürşit 4*, Turan Yazılım.

46 Hilmi Yavuz, *Çöl Şiirleri*, s. 27

47 Çünkü, Allah'la bir olma durumu, daha farklı düzeyde de olsa yaşama kavuşmanın bir başka anlatımıdır.

48 Behçet Necatigil, *age*, YKY, 1. Baskı, İstanbul: 2002, s. 155.

49 Ancak metinlerarası ilişki, yalnızca 'Genişliğe Övgü' ile 'çöl, yollar, hırka' arasında değildir. Çünkü klişe söz, Necatigil'in şiirine de Mesihî'den alıntılanan bir dizeyle girmiştir. Bu nedenle, 'çöl, yollar, hırka'nın, Mesihî'nin şiiriyle dolaylı da olsa, bir söyleşimi vardır.

50 Ontolojik kaygı, Rollo May'ın psikolojik danışma yaklaşımında, Heidegger'den alınan bir kavram olarak merkezi bir yer tutmaktadır. Bu konudaki bilgi, Rollo May'ın *Yaratma Cesareti*'nden başka; Prof. Dr. Banu Y. İnanç'tan, 1996-1997 Eğitim-Öğretim yılında aldığım 'Kişilik Kuramları' dersinin

yayımlanmamış ders notlarına dayanmaktadır.

51 Ki kitap bir bütün olarak tasarlanmıştır ve adı *Çöl Şiirleri*'dir. Ayrıca, hem Hilmi Yavuz kendine, bir doğum günü armağanı olarak, ithaf etmiştir; hem de kitaptaki üç şiirde ismi yer almaktadır: “beni öp Hilmi ve beni unut” s. 13, “sen hilmi yavuz, ey *deşt-i fenâ sen öl!*” s. 28, “âh hilmi yavuz, güllerin tâ içinde bile azınlıkta kalıyorsun” s. 31.

52 “Benim kişisel tarihim, ancak kendi varoluşumun sorumluluğunu kabul ettiğim, müstakbel/gelecekteki imkânlarımı kavradığım, daima müstakbel ölümümün farkında olarak yaşadığım zaman, sahiden anlamlıdır. [...] Heidegger’e göre “hakiki” tarih içe dönük, “sahici”, yani “varoluşsal” tarihtir –korku ve hiçliğin üzerinde hâkimiyet kurmak, ölüme karşı bir kararlılık ve güçlerimin “bir araya toplanması” yani.” Terry Eagleton, *age*, s. 91.

53 “İbn Arabî'nin işaret etmeyi sevdiği üzere, insanlar, dünyada kaldıkları süre içinde etkilerini gerçekleştirdikleri belirli ilahî isimlere dönecekler; dolayısıyla onların bu isimlerin farklı özellik ve mahiyette olduklarını unutmamak gerekmektedir.” William Chittick, *age*, s. 190.

54 ‘çöl, yollar, hırka’daki, ölüm karşısında hissedilen acizlik, Nerval’in ‘Siyah Nokta’sının “Nedir bu? Mutlulukla arama giren!/ -Yazık bize! yalnız kartal bakabilen/ Kazasız belasız Utkuya ve Güneşe.” dizelerinde açığa çıkan içerikle, büyük bir benzerlik göstermektedir. Erdoğan Alkan, *Gerard de Nerval*, Broy Yayınları, İstanbul: 1994, s. 187.

55 Bir başka yazıda, bu veya başka bir şiiri, Freud’un yaklaşımına göre inceleyebilir ve şiirde örtük bir şekilde bulunan ideolojiyi ve bunun da toplumdaki totaliter yapının sürekliliğini sağlamak konusunda nasıl bir işleve sahip olduğunu ortaya koymaya çalışabilirim. Zira, Eagleton’un *Edebiyat Kuramı*’nda vurguladığı gibi, Freud’un kuramı, varolan bir gerçekliğin yalıtılarak anlaşılmasının belli bir ideolojik anlayışın ürünü olduğunu, tartışmasız, ortaya çıkaran bir kuramdır. Çünkü psikanaliz, günümüzde yalnızca seks’e indirgenerek simüle edilmesine rağmen, bünyesindeki bir çok kavram dolayısıyla, ideolojinin sürekliliğini nasıl sağladığını açıklayabilme potansiyeline sahiptir. Ancak, bütün

gerekliliğine rağmen, ülkemizde yapılan edebiyat eleştirileri (özellikle eserin içeriği ve biçimiyle sergilediği ideolojik anlayışın eleştirisi) hala sınıfsal çelişkinin içerikte verilmesi gibi bazı 'kalıp yargılara' dayanarak yapılmaktadır. Oysa, günümüzde geçer akçe olan bazı sanatsal tutumların dikkatli bir şekilde yapılan eleştirisi, sanat kurumunun ideolojik yapılanmasının da eleştirilmesi demektir. Fakat bu, muhalif olduğunu iddia eden eleştirmenler tarafından bile yapılmamaktadır.

