

**T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

HİLMİ YAVUZ’UN ŞİİRLERİNDE MAZMUN VE MİTOLOJİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
BARIŞ TALAY**

**DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖMER DEMİRBAĞ**

VAN – 2021

KABUL VE ONAY SAYFASI

Barış TALAY tarafından hazırlanan “HİLMİ YAVUZ’UN ŞİİRLERİNDE MAZMUN VE MİTOLOJİ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.	
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ömer DEMİRBAĞ VAN YYÜ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Başkan: Dr. Öğr. Üyesi Ömer DEMİRBAĞ VAN YYÜ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Üye: Dr. Öğr. Üyesi Murat KEKLİK VAN YYÜ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Üye: Dr. Öğr. Üyesi İsa IŞIK MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Yedek Üye: Doç. Dr. Recep DEMİR VAN YYÜ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Yedek Üye: Doç. Dr. Murat ÖZTÜRK VAN YYÜ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Tez Savunma Tarihi:	13/ 04/ 2021
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum. Prof. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü	

ETİK BEYAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

13.04.2021

Barış TALAY

Yüksek Lisans Tezi

Barış TALAY

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Nisan, 2021

HİLMİ YAVUZ’UN ŞİİRLERİNDE MAZMUN VE MİTOLOJİ

ÖZET

Bu çalışma Hilmi Yavuz’un şiirlerinde kullandığı mazmunlar ve mitoloji üzerinedir. Yavuz mazmun ve mitolojiden yararlanırken bu unsurlar onun tüm şiir kitaplarında aranmıştır. Bunun yanında Hilmi Yavuz’un hayatı ve şiir poetikası da bahsedilmiştir.

Hilmi Yavuz, geleneği ve divan edebiyatını bir bilgi alanı olarak görmüş ve bunlardan poetik yönde yararlanma ve beslenme olanağı bulmuştur. Yavuz’un şiirlerinde geleneğin verdiği birikimle mazmunlardan yararlandığı görülmüştür. Mazmunları meydana getirirken geleneğin verdiği hazır malzemeyi kullanıp özgün imgeler ortaya koymayı hedefler. Bununla birlikte o, kullandığı mazmunları gelenek ile ilişkilendirirken de olduğu gibi almak yerine yeniden tasarlayarak şiirine alır. O, şiirlerini tasarlarken metinlerarasılıktan da yararlanma yollarını denemiştir.

Günümüz şairlerine bakıldığında divan şiirinde olduğu gibi mecaz ve istiarelerde genel klişe olarak tabir ettiğimiz müsterekler aranmamaktadır. Şairlerin buna bağlı olarak şiirlerinde kendilerine özel imge ve metaforlar ile bir atmosfer yaratmaları da mümkün hâle gelmiştir. Şairlerin şiirlerinde orijinal imajlar yaratması ancak bireysel çabalarına bağlı kılınmıştır. Yavuz da şiirlerinde bireysel çabalarına bağlı olarak mazmunlardan yararlanmıştır. Bazı mazmunları ise dönüştürerek imge dünyasına katmayı denemiştir.

Mitoloji, edebiyatta ve sanatta şairlere ve sanatçılara esin kaynağı oluşturmıştır. Yavuz, şiirlerinde mitolojiden bir hayli yararlanmış ve esinlenmiştir. Çalışmanın diğer bir unsuru olan mitolojinin, divan şiirinin önemli kaynakları arasında da yer aldığı bilinmektedir. Yavuz’un şiirlerinde de başvuru alanlardan biri olmasıyla çalışmada da önemli bir yer teşkil eder.

Şiir ile mitolojinin ilişkisine baktığımızda çok eski bir geçmişleri olduğu görülür. Yavuz, mitolojik karakter veya olayların duyuş ve düşünüşlerini kendi dünyası ile ilişkilendirerek mitolojik bir söylem ile şiirlerinde dile getirir. Yavuz'un mitolojik karakterli öğeleri kullandığını ve şiirlerinde buna bağlı olarak hayal gücünün sınırlarını zorlayan imgeler ile şiirlerini tasarladığını görmekteyiz. Dolayısıyla şiirlerine mitolojiyi taşıırken alıntı ile yetinmez, onlara göndermelerde bulunarak şiirlerini tasarlar. Mitolojiyi kendi şiirlerine taşıırken geleneği mitoloji aracılığıyla dile getirdiği de olur. Yavuz, ayrıca kendi mitos'unu Doğu ve Batı ekseninde ilişkilendirerek ortaya koyduğunu söyler.

Anahtar kelimeler : Divan Şiiri, Hilmi Yavuz, Mitoloji, Mazmun, İmge, Gelenek, Metinlerarasılık
Sayfa Adedi : xiii + 187
Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Ömer DEMİRBAĞ

Master Thesis

Bariş TALAY

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
April, 2021

MAZMUN AND MYTHOLOGY IN HILMI YAVUZ'S POEMS

ABSTRACT

This study is based on the mazmuns and mythology that Hilmi Yavuz uses in his poems. The mazmun and mythology that Hilmi Yavuz uses in his poems has been sought in all of his poetry books. Besides, Hilmi Yavuz's life and poetry poetics were also mentioned.

Hilmi Yavuz considered tradition and divan poetry as a field of knowledge and had the opportunity to benefit and feed in a poetic aspect. It has been seen that Yavuz benefited from mazmuns in his poems with his knowledge gained from tradition. While creating the Mazmuns, he aims to reveal original images by using the ready-made material given by the tradition. However, he takes the mazmun he uses into his poetry by redesigning it instead of taking it as it is when associating it with tradition. He tried ways to make use of intertextuality while designing his poems.

Considering today's poets, commons that we call general cliché are not sought in metaphors and metaphors as in divan poetry. Correspondingly, it has become possible for the poets to create an atmosphere with images and metaphors unique to them in their poems. The poets' creation of original images in their poems is only dependent on their individual efforts. Yavuz also benefited from mazmuns in his poems depending on his individual efforts. He tried to transform some mazmuns and add them to the world of images.

Mythology has inspired poets and artists in literature and art. Yavuz made a lot of use and inspiration from mythology in his poems. It is known that mythology, which is another element of the study, is among the important sources of divan poetry. As it is one of the fields used in Yavuz's poems, it has an important place in the study.

When we look at the relationship between poetry and mythology, it seen that is very old. Yavuz expresses the feelings and thoughts of mythological characters or events in his poems with a mythological discourse by associating them with his world. We see that Yavuz uses elements of mythological character in his poems and therefore designs images that push the limits of his imagination in his poems. Therefore, when using mythology in his poems, he does not settle with quotations, he designs his poems by referring to them. It also happens that he expresses tradition through mythology while bringing mythology to his own poems. Yavuz also says that he revealed his own myth by associating the East and West axis.

Key Words : Divan Poetry, Hilmi Yavuz, Mythology, Mazmun, Image, Tradition, Intertextuality
Quantity of Page : xiii + 187
Supervisor : Dr. Öğr. Üyesi Ömer DEMİRBAĞ

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
ÖN SÖZ.....	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: 1. HİLMİ YAVUZ	15
1.1. Hayatı	15
1.1.1. Ailesi	15
1.1.2. Çocukluğu	17
1.1.3. Öğrenimi.....	19
1.1.4. Gazeteciliği, Yazarlığı ve Editörlüğü.....	21
1.1.5. Üniversite Hocalığı.....	23
1.2. Hilmi Yavuz'un Şiir Poetikası	24
1.2.1. Şair Kimdir?	26
1.2.2. Şiir Nedir?	28
1.2.3. Şiir Dili ve Şiirlerinde Dil	35
1.2.4. Şiirin İşlevi	44
1.2.5. Şiirde Metinlerarasılık.....	46
1.2.6. Şiirde İmge	49
1.2.7. Şiirde Kapalı Olma	55
1.2.8. Şiirde Anlam ve Müzikalite	57
1.3. Hilmi Yavuz'un Şiir Kitapları	60
1.3.1. Bakış Kuşu	60
1.3.2. Bedreddin Üzerine Şiirler.....	60
1.3.3. Doğu Şiirleri	61
1.3.4. Mustafa Suphi Üzerine Şiirler	61
1.3.5. Yaz Şiirleri	61
1.3.6. Gizemli Şiirler	62
1.3.7. Zaman Şiirleri.....	62
1.3.8. Söylen Şiirleri.....	62
1.3.9. Ayna Şiirleri	63

1.3.10. Çöl Şiirleri	63
1.3.11. Akşam Şiirleri.....	64
1.3.12. Yolculuk Şiirleri	64
1.3.13. Hurufî Şiirler	65
1.3.14. Kayboluş Şiirleri.....	65
1.3.15. Yara Şiirleri	65
1.3.16. Lânet Şiirleri.....	66
İKİNCİ BÖLÜM: 2. MAZMUN.....	67
2.1. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mazmun ve Estetik	67
2.1.1. Mazmunun Divan Edebiyatındaki Yeri ve Estetiği.....	67
2.1.2. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mazmun.....	72
2.1.3. Mazmundan İmgeye Geçiş	77
2.2. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Divan Şiirine Özgü Mazmunlar.....	80
2.2.1. Peygamberler ile İlgili Mazmunlar.....	80
2.2.1.1. Hz. Muhammed.....	80
2.2.1.2. Hz. İsa	83
2.2.1.3. Hz. Musa	88
2.2.1.4. Hz. Âdem	89
2.2.1.5. Hz. Nuh	90
2.2.1.6. Hz. Yakup	91
2.2.1.7. Hz. Yusuf	93
2.2.2. Şahsiyetler ve Efsanevi Kahramanlar ile İlgili Mazmunlar	94
2.2.2.1. Cemşîr	95
2.2.2.2. Yunus Emre.....	96
2.2.2.3. Hallac-ı Mansur.....	97
2.2.2.4. Ashâb-ı Kehf	99
2.2.3. Hikâye Kahramanları ile İlgili Mazmunlar	101
2.2.3.1. Mecnun - Leyla	101
2.2.3.2. Ferhat - Şirin	104
2.2.3.3. Yusuf – Züleyha.....	107
2.2.4. Mitolojiye ve Divan Şiirine Konu Olmuş Kuşlar ve Canlılar ile İlgili Mazmunlar	107
2.2.4.1. Simurg/Anka	108
2.2.4.2. Kaknus	111

2.2.4.3. Hüma	112
2.2.4.4. Semender	113
2.2.5. Efsane ve Rivayetler ile İlgili Mazmunlar	115
2.2.5.1. Abıhayat	115
2.2.5.2. Şebçerağ	117
2.2.5.3. Nergis	117
2.2.5.4. Kaf Dağı	121
2.2.6. Dinî Kitaplar ile İlgili Mazmunlar	123
2.2.6.1. Kur'an-ı Kerim	123
2.2.6.2. İncil	124
2.2.6.3. Tevrat	125
2.2.7. Diğer Mazmunlar	126
2.2.7.1. Bîsütûn	126
2.2.7.2. Delilik	127
2.2.7.3. Kuyu	128
2.2.7.4. Dâr	128
2.2.7.5. Ateş-gede	129
2.2.7.6. Dağ Üstü Bağ	130
2.2.7.7. Câm	131
2.2.7.8. Ayîne/Ayna	132
2.2.7.9. Gönül	133
2.2.7.10. Dâğ	134
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: 3. MİTOLOJİ	136
3.1. Mitoloji ile İlgili Temel Kavramlar	136
3.1.1. Mit ve Mitoloji Kavramı	136
3.1.2. Mitos-Epos-Logos	139
3.1.3. Mitoloji ve Edebiyat	141
3.1.4. Şiir ve Mitoloji	142
3.1.5. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mitoloji ve Mitolojiye Genel Bir Bakış	143
3.2. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mitolojik Ögeler	151
3.2.1. Ariadne	151
3.2.2. Andromeda	152
3.2.3. Artemis	153

3.2.4. Dionysos	155
3.2.5. Endymion	158
3.2.6. Eros.....	160
3.2.7. Hesperidler	161
3.2.8. Hekate.....	162
3.2.9. İkaros	163
3.2.10. Lethe	164
3.2.11. Leda	166
3.2.12. Lavinia.....	167
3.2.13. Narkissos	168
3.2.14. Nereus Kızları.....	171
3.2.15. Orpheus	173
3.2.16. Perseus.....	175
3.2.17. Silenos	175
3.2.18. Theseus.....	177
3.2.19. Thanatos	177
SONUÇ	179
KAYNAKÇA	181
İNDEKS	185
ÖZ GEÇMİŞ	
TEZ ORJİNALLİK RAPORU	

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile aşağıda verilmiştir.

Kısaltmalar	Açıklamalar
a.s	Aleyhisselâm
bs.	Baskı
C.	Cilt
c.c	Celle Celaluhu
Der.	Dergisi
Dr. Öğr. Üyesi	Doktor Öğretim Üyesi
Haz.	Hazırlayan
Hz.	Hazreti
s.	Sayfa
s.a.v	Sallallahu aleyhi ve sellem
Sad.	Sadeleştiren
vs.	ve saire
vb.	ve benzeri
Y.K.Y	Yapı Kredi Yayınları
Yay.	Yayınları

ÖN SÖZ

Günümüz yazar ve şairlerinden olan Hilmi Yavuz, şairliğiyle ön plana çıkmaktadır. O, Doğu ve Batı şiirlerine hâkim olmanın yanında zengin çağrışım, hayal gücü ve zengin bir duygu atmosferi sunan Türk edebiyatının önemli bir ismidir. Dil, edebiyat, mitoloji, tarih, menkıbe, felsefe gibi konularda geniş bir yelpazede şiirlerini oluşturur. İlk kitabı *Bakış Kuşu* ile ünlenen şairimiz son şiir kitabına kadar ilgiyle karşılanmıştır. O, sadece şiir yazan biri değil aynı zamanda şiir kavramı üzerine düşünen ve düşündüren biridir. Hilmi Yavuz, şiirlerinde gerek biçim gerekse içerik açısından hem gelenekten beslenmiş hem de geleneğe bağlı kalarak şiirini yeniden üretmeye çalışmıştır. Kendinden önceki şairleri bir mektep olarak görmesi şiir ile gelenek arasındaki bağı canlı tutmasına zemin hazırlamıştır.

Divan edebiyatının kaynaklarına bakıldığı vakit içerik açısından zengin olduğu görülür. Bu içeriklerin içinde yer alan bazı öğeler divan edebiyatında işlenen konular arasında hâlen önemli görülerek ele alınmaktadır. Mazmun ve mitoloji bunlar arasında önem arz eder. Dolayısıyla gelenek içinde kullanılan mazmunlar ve mitoloji bu çalışmada da önemli bir yer tutmaktadır. Divan edebiyatında adı geçen şahıslar, peygamberler, mitolojik âşıklar, mitolojik kuşlar, mitolojik olay ve kişiler vs. şiirlerin arka planında mazmun ya da mitolojik bir unsur olarak işlenmektedir.

Bu çalışma giriş ve üç ana bölümden oluşmaktadır: Giriş kısmında gelenek kavramını açıkladıktan sonra divan şiirinin kaynaklarına ve edebiyat tarihimize kısaca değindik. Buradaki amaç divan şiirinin kaynaklarının neler olduğunu hatırlatmak ve Yavuz'un yaşadığı döneme kadar edebiyatımızda gelişen olayları divan şiirine olan bakış açısını göz önünde bulundurarak yansıtmaktır.

Birinci bölümde Hilmi Yavuz'un hayatına dair ailesi, çocukluğu, öğrenimi, gazeteciliği, yazarlığı, editörlüğü ve üniversite hocalığı hakkında elde ettiğimiz bilgiler ışığında oluşturuldu. Ayrıca şiir poetikası başlığı altında Hilmi Yavuz'a göre şair kimdir, şiir nedir, şiir dili ve şiirlerinde dil, şiirin işlevi, şiirde metinlerarasılık, şiirde imge, şiirde kapalı olma, şiirde anlam ve müzikalite alt başlıklar altında açıklandı. Bunun dışında şiir kitaplarında bulunan şiirler kısaca tanıtılmaya çalışıldı.

İkinci bölümde mazmun kavramının üstünde durularak, Hilmi Yavuz'un şiirlerindeki mazmun ve estetiği tespit edildi. Mazmunun divan edebiyatındaki yeri ve Yavuz'un şiirlerinde divan şiirine özgü mazmunlar tespit edilerek kaydedildi.

Mazmunların onun imge dünyasında oluşturduğu anlam katmanlarına dair yansıtılma biçimleri belirlenmeye çalışıldı.

Üçüncü bölümde mit ve mitoloji kavramı, mitos-epos-logos, mitoloji ve edebiyat arasındaki ilişki, şiir ve mitoloji hakkında bilgiler, şiir ve mitoloji arasındaki tarih içindeki geçmişi ve tanımlamalar kaydedildi. Ayrıca Hilmi Yavuz'un şiirlerinde mitoloji ve mitolojiye dair genel bir değerlendirme yapıldı. Son olarak Hilmi Yavuz'un şiirlerinde mitolojik öğeler tespit edildi. Batı mitolojisinde özellikle Yunan mitolojisine ait unsurların tespitiyle birlikte Yavuz'un şiirlerinde mitolojik öğelerin nasıl kullanıldığına bakıldı.

Hilmi Yavuz, şairliği ve sanatıyla mümtaz bir mütefekkindir. Onun şiirlerini incelemek bu çalışmada önem arz etmektedir. Yarınlara kalma garantisi bulunan o seçkin şairle tanışma imkânı bulduğum için de ayrıca çok mutluyum. Çalışmamızda gözden kaçan hatalardan dolayı şairin hoşgörüsüne sığınırım.

Çalışmanın yürütüldüğü sırada danışmanlığımı yapan Dr. Ömer DEMİRBAĞ'a, her fırsatta beni cesaretlendiren Doç. Dr. Recep DEMİR'e, kısa zamanda kendi örsünde şekillendirerek öğrenciyi donatan Dr. İsa IŞIK'a, babam Ahmet TALAY'a ve annem Medine TALAY'a ayrıca kardeşlerim ve yakın arkadaşlarıma şükranlarımı sunarım.

GİRİŞ

Gelenek kavramı, anlam ve işlev açısından çeşitlilik göstermektedir. Mimari alanda, güzel sanatların birçok kolunda ve özellikle edebiyatta önemli bir yer teşkil eder. Edebiyatda da sıkça bu kavram gündeme gelmiş ve tartışmalara mahal olmuştur. Gelenek, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan bu yana birçok alanda kullanılmışsa da bilhassa edebiyatta sıklıkla kullanılarak güncel kalmayı başarır. Yaşam içinde kazanılan töre, gelenek, örf ve âdetler ritüel hâlinde biçim kazanır. Gelenek, günlük yaşamın en basit davranışlarından en yüksek kültürel davranışlarına kadar kendini bir fenomen diye gösterir (Akt. Özlem: Yeşilyurt, 2014: 13).

Gelenek, Osmanlı'da ve Osmanlı Türkçesinde “*an'ane*” sözcüğüyle karşılık bulur. “*nakil, nakletme, rivayet*” anlamına da gelen gelenek, İngilizce ve Fransızcada “*tradition*” Almancada, “*ueberliefern*”, İtalyancada “*tradizione*” ile ifade edilir. Osmanlı Türkçesinde ise gelenekçilik, “*an'aneviyye, an'aneperestlik*” kelimeleri ile karşılanmaktadır (Kara, 2014: 1).

Gelenek; felsefe, sosyoloji, din gibi farklı alanlarda da kullanılan bir terimdir. Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü* adlı eserinde gelenek şöyle açıklanmaya çalışılmaktadır:

“Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik veya uygulamalar bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşüncüler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik.” (Aktr. Cevizci: Demir, 2011: 2)

Gelenek, ancak yeni olanla kendini var etmektedir. Bu açıdan “yeni” geleneğe inorganik bir biçimde eklemlenemez. Geleneğin bir uvzu yeniye bağlanır. Geleneğin tabiatı budur. Gelenek, donuk bir olgu gibi eski ya da eskide kalmış bir alan değildir. Eskiye ait olandır, bu şekilde onun işlenme biçimiyle var olur. Eskiye ait olma zamansal bir kavramdan başka bir şey değildir. Gelenek yeniye öncelemekle birlikte onunla organik bir bütünlük oluşturur (Kara, 2014: 4). Söz konusu edilen “eski ile yeni arasında organik bir bütünlüğün olması” gerçekliktir. Yavuz, “*Okuma Notları*”nda, T.S. Eliot'un “*Edebiyat Üzerinde Düşünceler*”inde “*Gelenek ve Şair*”

başlıklı yazısında Eliot'un fikrini alıntılarını: *"Sanatçının şuurunda (bilincinde) olması gereken şey, geçmişin en belli başlı eserlerinde yapıtlarında, bazı değişikliğe uğrasa da, esasta aynı kalan ve zamanımıza kadar akıp gelen bir çizgidir."* (Yavuz, 2017: 287) demekle bu organik bütünlüğü vurgulamıştır. Eliot, bu noktada bir bütünlük algısından söz edebilmek için "tarih şuuru"nın olması gerektiği kanaatindedir. "Geleneğin hiçbir çaba sarf etmeden yapılan bir miras olmadığı" söylenmektedir. Eliot'a göre geleneğe sahip olmak ancak belli bir çabayı gerekli kılar (Kara, 201: 44).

Hilmi Yavuz, şiirlerinde ve yazılarında gelenek konusunu sürekli işler. Gelenek, yakın zamanlara kadar az da olsa metinlerarasılığın etkisiyle geçmiş edebiyatlarla ilişki kurulmasını sağlamaktaydı. Bundan dolayı gelenek ve metinlerarası ilişkide pek çok anlam kargaşası doğmuştur. Hilmi Yavuz, bu anlam kargaşasına bağlı olarak metinlerarasılığı açıklama ihtiyacı duymuştur (Yiğitbaş, 2006: 48): *"Metinlerarasılık, kendinden önceki bir metnin ilişki kurmasından ötürü gelenekle benzerdir. Kısacası metinlerarasılığı, gelenekle özdeş kabul ediyorum"* demektedir (Yiğitbaş, 2006: 48).

Yavuz'u sadece gelenek ile ilişkilendirmek elbette doğru olmayacaktır. Onun şiirine bakıldığı zaman çağdaş edebiyatlar ile metinlerarası zemininde ilişki kurulabilir. Metinlerarasılığı geleneğe yakın bulan şair, onu gelenekten uzak düşünmek istemez. Hilmi Yavuz'un şiirlerinde önemli olan bir özellik de metinlerarasılık bir özellik taşımasıdır. Metinlerarası ilişki önceden yazılan bir metin ile kurduğu ilişkiler üzerinden anlaşılacak ve yorumlanma anlamı taşır. Pınar Aka, şu bilgiyi bizlere sunmaya çalışır: *"Michael Riffaterre'e göre bir metin, ancak başka metinlerle ilişki kurduğu vakit yazınsal olabilir"* (Aka, 2002: 53). Gérard Genette, metinler arasındaki ilişkileri sınıflandırmaya çalışırken, bir metnin önceden tasarlanmış bir metne dayanabileceğini ve bu şekilde gelenek içinde yer alabileceğini belirtir (Aka, 2002: 55). Bir metnin başka bir metin ile kurduğu bağın, özümseme ve ilişkiler üzerinden gerçekleşmiş olduğunu söyleyebiliriz. "Özümseme" ve "ilişkiler" Yavuz'un gelenek ile alakalı sıklıkla kullandığı sözcükler arasında yer almaktadır. Gelenekten yararlanma bazı yönlerden karıştırılmış olsa da gelenek ve metinlerarasılık tamamıyla birbirinin yerine kullanılmamaktadır. Gelenek kavramı,

genel bir kavramı karşılamaktadır. Metinlerarasılık ise metodik yönlerin ortaya konulmasıyla bu kavramdan ayrılmaktadır (Yiğitbaş, 2006: 48-49).

G  nnard Genette, metinler arasındaki dönüştürme ili  şkilerini sınıflandırmaya çalıştığında, bir metnin önceden üretilmiş metinlere dayanabileceğini ve bu şekilde bir gelenek içinde yer tutabileceğini belirtmek ister. Pınar AKA, Hilmi Yavuz'un ötemetinsellik dışında kalan metinlerarasılık yöntem ili  şkilerine rastlanıldığını söylemektedir. Genette, 5 çeşit ötemetinsellik (transtextualite) ilişkisi belirlemektedir (Aka, 2002: 55):

“1-Arametinsellik (intertextualite), bir metnin bir başka metin içinde etkin olarak varoluşu; bir başka deyişle, bir ya da birçok metnin alıntı,   alıntı (intihal) ya da anıştırma (telmi  ) yoluyla, aynı anda aynı yerde kurdukları birliktelik ilişkisidir.

2-Yanmetinsellik (paratextualit  ), bir metnin kendisine eşlik eden bazı ikincil göstergelerle (başlıklar, altbaşlıklar,   ns  zler, notlar, epigraflar, resimlemeler, vb.) yani yanmetinlerle (paratexte) kurduğu ilişkidir.

3-  stmetinsellik (metatextualit  ), bir metin ile bu metni yorumlayan metin arasındaki eleştirel ilişkidir.

4-  lerimetinsellik (hypertextualit  ), bir B metnini (ilerimetin) daha önce gerçekleşmiş bir A metnine ba  layan ilişkidir. Yani B metni, daha önce gerçekleşmiş bir A metnini konu ya da anlatı   biçimi açısından dönüştürmekte, ancak bu işleme hiçbir yorum katmamaktadır. B metni iki tür d  n    m sonucu oluşabilir:

a-Dolaylı d  n    m: Burada konu farklıdır ama biçem aynıdır.

b-Yalın d  n    m: Burada da anlatım biçimi farklıdır ama konu benzerliği çok belirgindir.

5-  nmetinsellik (architextualit  ), bir metnin türsel statüsünü (roman, öykü, şiir, vb.) belirler ve okurun “beklenti ufku”nu yönlendirir.” (Aka, 2002: 55-56)

Gelenekten yararlanma ile onu yeniden üretmenin farklı yönleri bulunmaktadır. Ondan yararlanma veya telmi   yapma metinlerarasılık olarak ele alınırken; geleneği üretmenin metinlerarasılık ile bir farkının bulunması gerekmektedir (Yiğitbaş, 2006: 50). Bu bir örnek ile açıklanmaya çalışılır:

Şair, “Gizemli   iirler” kitabında “söylem” adlı şiirinde “soğumuş küllerinden?” dizesini alıntı yaptığımız yerde Doğu mitolojisinde efsane olan bir

kuşa gönderme yapar. Kaknus tekrar kendi küllerinden nasıl meydana geliyorsa şairde, geçmiş şairlerin bilgi birikimiyle şiirlerini oluşturduğunu söylemeye çalışır. “her şairin bir başka şiirinin külünden doğduğunu” göstermeye yöneliktir (Yavuz, 2017: 20). Bu da Yavuz’un gelenekte kullandığı telmihi “*Ara metinsellik (intertextualite), bir metnin bir başka metin içinde etkin olarak varoluşu; bir başka deyişle, bir ya da birçok metnin alıntı, çalıntı (intihal) ya da anıştırma (telmih) yoluyla, aynı anda aynı yerde kurdukları birliktelik ilişkisidir*” (Aka, 2002: 55-56) şeklindeki açıklamalardan farklı kullanmıştır. Yavuz da bu durum telmihi gelenekle ilişkilendirerek bunu bir yöntem şeklinde kullandığı görülür.

“söylemiydiniz
nasıl başlasam bilmiyorum:
belki uzak bir şiirin

soğumuş küllerinden?..”

(Yavuz, 2018: 158)

O, “Yaz Şiirleri” kitabında “gömü” adlı şiirinde “gömü” adından yola çıkarak bu adın sözcük anlamına istinaden değerli maden ve eşyaların saklanmak üzere toprak altına saklanmasını şiire atfeder. Bir şair için değerli olanın şiiri olduğu su götürmez bir gerçektir. Bu şiir yalnızca kendi şiiri ile sınırlı kalmaz aynı anda bütün bir şiir geleneği ile ilgilenir. Hatta kendi şiirinden çok eski şiirle ilgisi bir hayli fazladır. “Mevsimlerin çevirimi gibi kuşaklar arasında bir çevirim vardır. Her yeni gelen kuşak da mirası kendinden sonra gelenlere bırakacaktır. Yavuz’a göre her şair bu defineleri bilmeli ve mülk edinmelidir.” (Yeşilyurt, 2014: 59) böylece gelenek bir ortak mülk oluşturur ve elden ele aktarılan bir miras olarak görülür. Bu düşüncayı vermeye çalışan şiir örneği aşağıdaki gibidir.

“bir çevirimdir sevda
ay dolanır, kara, yaz dolanır, kara
dönüşür
birbirine
gibisin

*göldeki gömü neyse, gömüdeki gül odur
yaz bilindi, yaz, yaz!*

bilinsin”

(Yavuz, 2018: 142)

Gelenek, Yavuz tarafından hem çok kullanılan bir kelime olmakta hem de bu konu hakkında kendisine sürekli olarak sorular yöneltilmektedir. Yavuz, gelenek ile alakalı konularda Yahya Kemal ve Behçet Necatigil’in görüşlerinden de faydalanmaktadır. Etkisinde olduğu hocası Behçet Necatigil’in ortaya koyduğu gelenek ile ilgili görüşleri önemser ve bundan faydalanır. Yavuz, bu noktada gelenek ve divan şiirinden yararlanma konusunda şunları söyler: “*Ben de Necatigil gibi düşünüyorum: Şiir geçmişe yapılan atıflarla (göndermelerle) ilerler...*” (Yavuz, 2012: 95). Yavuz, ayrıca Yahya Kemal’in geleneğe bakış açısıyla ilgili düşüncelerine de katılır ve bu noktada gelenek ile ilgili kendine bir yol çizer. Yavuz, gelenek ile ilgili düşüncesini şöyle ifade eder: “*İmtidad; Yahya Kemal’in sözlüğünde, geleneği imliyor. Değişenin içinde değişmeyi, ilinekler içinde öz’ü, yani devam edeni bulmak. ‘İşte, kimlik bu’. Şiirde kimlik, ‘identite’ sorunu, ancak ‘imtidat’ sorunu bağlamında kavranabilir diye düşünüyorum.*” (Yavuz, 2012: 57) dolayısıyla yarına bağlanabilmek için yine Yahya Kemal’in düşüncelerini beslenme alanı olarak görmektedir. Yavuz’a göre kökleri geleneğe bağlı ama yeni olanı yaratabilmek, işte önemli görülen bir husus olarak değerlendirilen tam da budur. Yahya Kemal’e ait bulunan: “*Kökü mâzide olan âtiyim.*” (Soldan, 2003: 246) mısrası sözü edilen düşüncenin özeti gibidir.

Hilmi Yavuz, “*Bakış Kuşu*” kitabında ‘kalyon’ adlı şiirinde “*imtidat’ın şairiyim ben*” diyerek daha ilk şiirlerinden birinde kendini ele veriyor (Yavuz, 1999a: 125). Yavuz, gelenek ile ilgili düşüncesini Yahya Kemal’e ait olan şu düşünceye dayandırır: “*İmtidad; Yahya Kemal’in sözlüğünde, geleneği imliyor*” (Yavuz, 2012: 57). Bu şiirde benzetme ilgisi kurarak kendini kalyonlardaki tutsak bir küreğe benzetir: “*Bilindiği gibi kalyon, yelkenli bir kürekle yol giden savaş gemilerinden en büyüğüdür. Şairin yolculuğu, tozlu ve soluk yelkenler imgesinden anlaşılabilir gibi, yalnızca kendi yolculuğu değil, kendisiyle birlikte bütün atalarının yani gelmiş geçmiş şairlerin şiir yolculuğudur.*” (Yeşilyurt, 2014: 24).

Yavuz da bireysellikten çok birliktelik imgesi “gelenek” minvalinde ziyadesiyle hissedilir.

*“bendim kalyonlarda tutsak bir kürek
deniz kapılarını andıran boşluk
açtığım yelkenler tozlu ve soluk
ilkyazların kıyısında giderek*

*bir deniz bile etmiyor neden
toplasak eski deri haritaları
o uzak bir çocuktu ve ataları
yorgun ve ölümdüler dövme güllerden”*

(Yavuz, 2018: 34)

Yahya Kemal, divan şiirinde mevcut bulunan ses, ritim, hisleri ve kodları; bununla birlikte bazı mazmunları kullanıp yararlanma yoluna gitmiştir. Bunları meydana getirirken modern bir anlayışla örgütleyerek yapmıştır. Bunu geçmişte yaşananları şimdinin içinden yaşatmalıyız düsturu ile meydana getirir. Cumhuriyet dönemindeki heceyle, sade ve anlaşılır yazın gerekliliği üzerine olan fikirlere karşılık o adeta divan şiiri ile Türk şiiri arasında bir köprü vazifesi görmüştür (Arslan, 2018: 6).

Bu yaklaşımla daha önceleri Yahya Kemal’in (1884-1958) yıllarını düşünüldüğünde Yavuz’un divan şiirine katkıları çok önemli bir yer teşkil eder. Yahya Kemal Fransa’ya gittiği yıllarda Fransız şiirini tanıdığı ve eğitimini aldığı sırada Camilla Julian’ın Fransa için söylediği: “*Fransız milletini, bin yılda Fransa’nın toprağı yarattı.*” (Arslan, 2018: 6) sözü, Yahya Kemal’i kendi kültürünü öğrenmeye ve sahiplenmeye iten bir piston mahiyetindedir. Yahya Kemal Paris’te divan şiirini öğrenmiş ve bunu olduğu gibi almak yerine güncele indirgeyerek yeniden tasarlama yoluna gitmiştir.

Hilmi Yavuz’a göre gelenek, geniş anlamda süreklilikle birlikte bütünlüğü sağlayan bir kavramdır. Süreklilik ve bütünlük edebiyatta geçmiş zamanda oluşturulmuş edebiyat tarihine dair tarihselliği kavramak anlamlarına gelir. Zira gelenek kavramı, edebiyatın içinde yalnızca süreklilik ve bütünlüğü gösterebilir.

İçerik, tarihsel ve toplumsal etmenler ışığında ancak değişiklik gösterebilir (Yavuz, 2012: 13).

Divan şiirini oluşturan içerik ve kaynaklar tarihi ve toplumsal etmenler ışığında değerlendirildiğinde bu iki kavram önemli birer olgu olarak karşımıza çıkar. Divan edebiyatına baktığımız zaman her ne kadar Fars edebiyatını model almış olsa da referansları yalnızca Fars şiiriyle sınırlı kalmamaktadır. Divan şiirinin kültürel zeminini meydana getiren birçok faktör bulunmaktadır. Burada divan şiirini oluşturan kaynakları sıralamak şairin referans aldığı geleneğin veri tabanını oluşturduğu için uygun görülüp bu kaynakları açıklama ihtiyacı görülmüştür. Divan şiirinin kaynakları şöyle sıralanmıştır:

“1. Şâirin inânç esaslarını oluşturan Kur’ân âyetleri ve hadisler.

2. Dini ilimler. Bunlar tefsir (Kur’ân’ın yorumu), kelâm (Allah’ın birliğinden bahseden ilim), fıkıh (dinin usul ve hükümlerini inceleyen ilim) gibi dini bilgilerin yoğun olduğu dallardır.

3. İslâm tarihi. Meşhur olaylar anlatılır.

4. Tasavvuf. Şâirlerin şarap, mahbûb gibi kelimeleri tasavvufî mânaları çağrıştıracak şekilde kullanmaları, söylediklerinden dolayı başlarının ağrımasını sağlıyordu. Dini tasavvufî divân edebiyatı ise zaten tasavvufu konu edinmiştir.

5. İran mitolojisi. Firdevsî’nin Şehnâme adlı eseri.

6. Peygamberler ve evliya hikâyeleri. Mucizeler ve kerâmetler.

7. Tarih, efsanevi olaylar ve kişiler. Bunlar esâtir denilen hayal-gerçek karışımı olaylar ve kişilerdir.

8. Çağın ilimleri. (kimya, simya, hikmet, hey’et, felsefe, tıp, astronomi, musiki, beşeri ilimler vs.)

9. Türk milli kültürü ve yerli malzeme (günlük olaylar, gelenek ve görenekler vs.)

10. Dil. Terimler, deyimler, atasözleri vs. ile zenginleşen dil bu edebiyatın ana malzemesini oluşturur.” (Pala, 2015: 121)

Divan edebiyatı, bu kaynakların tesiriyle beslenerek inşa ettiği sanat estetiğini geliştirerek varlığını 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam ettirir. Ama bu varlığını idame ettirirken etki alanını kaybettiği anlamı çıkarılmamalıdır. Çünkü 19.

yüzyıla gelinceye kadar güçlü bir edebiyat geleneği yerleşmiş ve bu estetik anlayış geliştirilmiştir. Divan edebiyatı kendini güncelleme gayretine 18. yüzyılda Nedîm ile birlikte mahallileşme akımıyla etkisini göstermeye başlamıştır. Nedîm'den sonra Enderunlu Vâsıf'la yeni arayışlar içine girmiştir. Şehir hayatı İstanbul'un çeşitli özellikleriyle hatta şivesine kadar Vâsıf'ın eserine yansırken, “*bir zevk çözümlüğünün de haberini verir. Şeyh Galip'in açtığı yeni yolda “ben açtım o kenzi ben tükettim” dediği gibi yazılan eserlerden daha iyisi ya da yeni şeyler yazılma fikri artık takip edilemez. Ama zikredilen sanatçıların tesiri sonraki yıllarda Abdülhak Hamit, Servet-i Fünun şairleri; Ahmet Haşım, Yahya Kemal hatta Cumhuriyet devri şairlerinde de hissedilecektir* (Arslan, 2018: 3).

Osmanlı devleti 19. yüzyılda eski ihtişamını kaybetmiştir. Bu sebeple kendisini Batı kültürünün açık pazarı haline getirir. Bu durum sanat ve edebiyat alanı dışında birçok unsuru tesiri altına alır. Bilindiği üzere o yıllarda gazetenin yayın hayatına girmesi sanat türlerindeki hem nitelik hem de nicelik farklılıklarıyla sanat ve edebiyatı etki altında bırakır. Bu etkilenmeyle yeni türlere olan merak artar ve siyasi çalkantıların etkisi de divan edebiyatına olan ilgi ve alakanın azalmasına sebep olur. Gazetenin Batı tesirinde şiir, roman, hikâye gibi yeni türleri tanıtmasında bir araç olduğu yadsınamaz bir gerçektir. 19. yüzyılda gelenekten beslenen divan edebiyatı ile Batı etkisindeki yeni Türk şiirinin tartışmaları neredeyse yüzyılın edebi portresini çizer.

Ömer Demirbağ'ın, “*Necip Fazıl ve Dîvân Şiiri*” adlı makalesinde belirttiği üzere Tanzimat döneminde Ziya Paşa'nın “*Şiir ve İnşâ*” adlı eserinden başlayarak edebiyat ve şiirle herhangi bir şekilde teması bulunan kişiler “*dîvân şiirine şu veya bu şekilde bir tavır içinde olagelmıştır.*” (Demirbağ, 2011: 15) dolayısıyla divan şiirine ilk eleştirilerin o dönemde başladığı görülür. Divan şiiri ile ilgili eleştiri ve bu reddedici yaklaşım Servet-i Fünun döneminde devam eder. Tanzimat döneminde, Şinasi'nin teorik olarak öncülük ettiği gelişmelerle yazın ve farklı alanlarda birçok gelişme yaşanır. Bu gelişmelerden divan şiiri de etkilenir. Divan şiirine bir dizi eleştiriler gelmeye başlar yapılan eleştirilerde nitelik ve nicelik olarak bir artışın da olduğu görülür. Bu dönemde yaşayan Namık Kemal tarafından divan şiirine yönelik ilk eleştiriler gelmeye başlar. Bunun sebebi olarak da bunlar gösterilir: Divan şiirini halktan kopuk olması, yapay bir edebiyat olarak bakılması, Fars ve Arap şiirinin bir

taklidi olmasıdır. Muallim Naci ile Recaizade Mahmut Ekrem arasında eski - yeni taraftarları arasındaki polemikler geniş yankılara mahal verir. Bu tartışmalar kişiler arasında gruplaşmalara bu gruplaşmalar da Servet-i Fünun döneminde yeninin lehine olacak şekilde sonuçlanır. Fecr-i Ati dönemi şairleri de Servet-i Fünun'u yenilik yapmadıkları için eleştirilerin hedefi hâline getirir; ancak bunların yaptığı yenilik Servet-i Fünun'un tekrarının ötesine geçemedikleri ortaya koyar. XIX. yüzyılın son çeyreği XX. yüzyılın başlarında dünyada ve Türkiye'de meydana gelen gelişmeler ile edebiyatımızda özellikle de şiirimizde derin etkiler oluşturur. Ulus-millet anlayışının kabul edilmesi ve bu konuda yapılan çalışmalara ağırlık verilmesi şair ve yazarlarımızın da bu konular üzerinde durmasına olanak verir. Milli edebiyat adı verilen dönemde geleneksel unsurların yanında Batı'nın edebi unsurları ve tekniği de göz önünde bulundurulur. Genelde bu dönemde şairlerimiz eserlerinde yerel unsurları Batı tekniğini kullanarak sanatlarını icra etme yoluna gitmişlerdir. Bu dönem yeni akımların Türkiye ve dünyada etkisinin görülmeye başladığı bir dönemdir. Bu akımlar geleneğe sıcak bakmayarak Tanzimat dönemindeki reddedici tavırlar süregelirken Cumhuriyet döneminde nerdeyse tamamen fıkırsel bir politika hâline geldiği görülür. Sözü edilen gelişmelerle divan şiiri eleştirin hedefi olarak alınmaya başlanır. Böylelikle divan şiiri ilk eleştirilerini almaya başlar. Bu eleştirilerin şiddeti artınca ilk darbeyi Namık Kemal, son darbeyi ise Abdülbaki Gölpınarlı'nın vurduğu görülür (Demir, 2011: 15- 16).

Yapılan eleştirilerin akabinde Cumhuriyet döneminde Türk şiiri iki büyük geleneğin etkisi altında eserlerini vermeyi sürdürmüştür. Cumhuriyet döneminde Türk şairi Türkiye'nin sosyal, siyasi ve kültürel tekâmülüne bağlı olarak Batı edebiyatı ile birlikte divan edebiyatı ve halk edebiyatından istifade etmeyi tam anlamıyla elden bırakmaz. Şairlerimiz de divan edebiyatı ve halk edebiyatından ilham alarak Batı edebiyatına benzeyen sentez şiirler meydana getirir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte değişen rejim, yaşanan siyasi oluşumlar, olay ve devrimlerin etkisi edebiyat ve sanatta kendisini gösterir. Sanat eserlerinde yeni rejimin etkisiyle şiir ve roman daha sade yazılmaya başlanmış, konu İstanbul ile sınırlandırılmayarak Anadolu ve Anadolu insanının yaşantısı eserlere yansıtılmıştır. Şiirde şekil ve muhtevada değişiklikler meydana gelmiş serbest ölçü ve hece ölçüsü kullanılmıştır. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi şairlerimizin şiirlerinde ise divan edebiyatı

geleneğin ölçü, uyak ve üslup estetiğine yansıtıldığı görülür (Arslan, 2018: 6). Her halükârda geleneği yok saymadan şiir estetiğini ve edebi kaygısını gelenek ve yenilik seçeneklerinden herhangi birisi ile sürdüren şairlerimizi de modern Türk şiiri içinde görmek mümkün hâle gelmiştir.

Hilmi Yavuz, “Doğu Şiirleri” kitabında “doğunun gurbetçileri” adlı şiirinde, divan şiiri ile yeniden bağ kurmaya çalışır. Şiirde yapılan bilinçli bir yenilikte “Geleneği, yeniden yeni bir bakış açısıyla yorumlayıp onu şiire taşıyan bir taraf vardır. Bu taklidi aşan, şiirde eskiye bakan bir yönü barındıran bir yeniliktir. Sonuçta her yenilik getiren şiirde, her yenilik getiren şairde eskiye bakan bir taraf vardır.” (Öz, 2020: 31). Şiire yapılan yeniliklerde geleneğin izlerini bulmak mümkündür. Bu düşünce ile aşağıdaki şiir ve şiire yapılan yorum bu düşünceyi yansıtır:

“artık ne acem bahçesi
ne acem mülkü
ne de yaprakla
örtülü havuz
bir kaçgun sonbahar ile talan edilip
su yıkılıp, hüznün çürüyüp
...
bir ipek uçurum diye devrilip
sel gittiyse kalan kumuz

biz bir talanla başladık kendimize”

(Yavuz, 2018: 103)

“Divan şiirinin sonbaharını yaşadığı, sonunun geldiği; talan edildiği, yağmalandığı bir yerde şiire başladıklarını; şiirdeki devamlılığın kırıldığı noktadan şiiri sürdürdüğünü ifade eder. Şair, Divan şiirinin kapanmasının nedenini hem Tanzimat Edebiyatıyla birlikte ‘artık ne acem bahçesi’ dizesinden de anlaşılacağı gibi Doğu, Fars edebiyatından Batı, Fransız edebiyatına geçişe hem de eski şiirin ‘hüznün çürümesi’ imgesinden görüleceği üzere sözcük, imge, hayal dünyasının kendini yenilemeyip tekrara düşmesine bağlar.” (Yeşilyurt, 2014: 38)

Dolayısıyla sanata yansıtılan gelenek incelenmeye çalışıldığında şu özellikler dikkate alınarak incelenmeye alınır. “*Ses, söyleyiş, kullanılan manzumlar, dil zevki, edebi sanatlar, tarihi göndermeler, ölçü, kafiye gibi genel olarak biçimsel ve içeriksel unsurlar.*” (Demir, 2011: 14)

Hilmi Yavuz ile yapılan bir söyleşide Türk şiirin kültür bağlamı içerisinde yerinin konuşulduğu bir sohbette verdiği cevap şu olmuştur: “*Benim şiirim Türk şiir geleneğinin içinde, bu geleneğin ‘içinden’ yazılan bir şiirdir. Şiirimin bizim yazın geleneğimize, eklemlenmiş bir şiir olduğunu düşünüyorum...Şiirimin, formu ile belirli bir kültürel işlev taşıdığı söylenebilir*” (Yavuz, 2012: 21-22). Yavuz’un şiir geleneğini kullanarak edebi üslubunu yaşatması onun için bir kültürel tercih meselesidir. Şair, “*Doğu Şiirleri*” kitabında “*doğunun kalıtı*” adlı şiirinde geleneğe eklemlendiği düşüncesini yansıtmaktadır. Sözü edilen şiir aşağıdaki gibidir.

*“biz üç güzel kardeşlik ve ölüm
ölüm, en gencimizdi bizim*

bize doğunun büyük şairi kaldı”

(Yavuz, 2018: 91)

Yine Hilmi Yavuz ile yapılan bir söyleşide gelenek ile alakalı bir soru sorulmuştur: “Geleneksel Türk şiirinin bugün varabileceği noktanın ne olduğunu söylüyorsunuz ve bununla alakalı elinizde veriler var mıdır?” (Kabaklı, 2002: 241). Şair burada divan şiiri geleneğini özümsemiş onun üzerine ilişkiyi bozmayarak objeleri değiştirerek yapılan bir yeniden üretme olduğunu ifade ediyor (Yavuz, 2012: 46). Dahası Hilmi Yavuz, kendisine ait olan edebiyat geleneğiyle bağlı bir şair olduğunu söylerken kendisini “*“Ex nihilo’, yoktan meydana getirmiş saymıyorum, Yoktan var olmak bana mahsus bir şey değil. Ben kendi yüzyılımın içinden şiir üretiyorum*” (Yavuz, 2012: 73) demektedir. Yavuz, bizim toplumumuzda divan geleneği ve halk şiiri geleneğinin çok güçlü bir şiir kültürü meydana getirdiğini söylese de bunun toplumda kabul görmemesinin sebebini kendimize ait şartlarda aramamız gerektiğini ayrıca kaydeder. Günümüz şairleri de kendi geleneğine bağlı kalarak şiirler üretmekten yoksun kalmıştır. Evvela kendi dilini tam olarak kavrayamamaktan kaynaklı birtakım sıkıntılar meydana gelip geleneğin dışında

kalinmasına sebep olunmuştur. Bazı şairlere baktığımızda bu geleneği devam ettirme çabaları göze çarpar. Yavuz'un da geleneği devam ettirme gayreti içinde olduğu ortadadır.

Yavuz, geleneğe farklı bir şekilde yaklaşıyor. Daha farklı bakmaya çalışıyor. Yavuz'a göre *“gelenek benim için bir ilişki meselesi. İlişkiler olduğu gibi korunduğunda bizim özümüzü yapanın ilişkiler, münasebetler ağı olduğu ortaya çıkar.”* (Yavuz, 1999a: 58) dolayısıyla şiirde ilişkiler ve münasebetler ağı önemli görülür. O, *“Zaman Şiirleri”* kitabında *“göl ve zaman”* adlı şiirinde divan şiirinden nasıl yaralandığını bir örnek vererek açıklıyor (Kabaklı, 2002: 241).

“ne zaman bir suya eğilip baksam

orda suyun hayâlini görürüm”

(Yavuz, 2018: 191)

“Mitolojideki Narkisissos (Nerkis) suda her yerde kendisini görüyor. Halbuki, 'Ettik o kadar ref'i taayyün ki Neşati/ Ayine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız' diyen şair aynaya baktığında kendisi görmediğini (varlıktan sıyrıldığını) söylüyor. Fuzulî ise aynalarda ve her tarafta Leyla'yı gördüğünü şöyle anlatıyor: 'Neye kim nazar kılsam sûret-i Leylî görünür.'” (Kabaklı, 2002: 241)

Su ile ilgili kurulan hayaller nelerdir? Suyla, suyun ayna gibi yansıtmasıyla, suya bakan kişi arasındaki bağ, çeşitli türlerde bağlamlarla kurulması mümkündür. En basit bir şekilde suya baktığında suda olan yansımanı görürsün. Narkisos örneğinde olduğu gibi bazı divan şairlerinde de bu böyledir. Fuzulî de sevgilinin hayalini görür. Veya başka divan şairlerinde de bu böyledir. Neşatî'nin de hiçbir şey görmesi mümkün değildir. O hâlde üç ihtimal vardır: Ya kendi görünür ya da sevgilisi görünür ya da hiçbir şey görünemez. Fakat dördüncü bir olasılık daha bulunmaktadır ki bu Yavuz'a göre bir katkı olarak görülür işte o nokta da *“suyun hâyali”* görülür (Yavuz, 2012: 46). Şair, şiirinde yeni bir şey bulduğunu söyler ve bunu şiire yapılan bir katkı olarak görür. Yavuz, şiirinde gelenek olarak belirlenen unsurlardan esas özü muhafaza ederek şiiri yeniden üretir. Bu düşüncesini aşağıdaki ifadede dile getirir:

“ilişkiyi olduğu gibi muhafaza eden, değişmesi gerekeni değiştiren, ama değişmemesi gerekeni muhafaza eden bir tavidir. Ben baktığımda, suyun hayalini görüyorum, diyorum...Geleneğin yeniden üretilmesi demek, gelenek ve ilişkiler görüntüler ağı olduğuna göre, objeleri değiştirip, asıl özü koruyarak, bu ilişkiler ağı ile yeni şeyler anlatmak demektir.” (Yavuz, 1999a: 59)

Hilmi Yavuz’un şiirini geleneğin dışında tutmak pek mümkün görünmüyor. O, gelenek problemini “ilericilik” ya da ‘gericilik’ gibi birtakım yapay mefhumlar bağlamında değerlendirmez. Şair, bu tutumun bizi yanlış sonuçlara geçmişte götürmüş olduğunu ancak şimdi ise götürebileceğinden endişe duyar. Geçmiş kültürümüze sahip olalım demenin ‘gericilik’ sayıldığı dönemler artık çoktan aşılmıştır. Bir kültürün ötekine göre “ilkel” ya da ‘uygar’ sayıldığı düşünceler artık önemini yitirmiştir. Yapılması gereken geçmişte üretilen her şeye sahip olmaktır. Özellikle bir şiir geleneğine sahip olunduğu sürece büyük şair olunabilir. Şair, gelenek tarafından resmî ya da başat yapılarını sürdürdüğü zaman gelenekçi olmaktadır. Bazı şairlerin hem gelenekçi olduğu hem de bu geleneği aştıkları söylenir. Önemli olan geleneğin bize sunduğu bu kültürün içinde bulunan özellikleri iz sürerek yapıları gün yüzüne çıkarmaktır. Dolayısıyla bu izler ilk okuyuşta asla kendisini ele veren basit yapılar olarak algılanmamalıdır (Yavuz, 2012: 33 - 34).

Yavuz, Yahya Kemal Beyatlı’nın divan geleneğinde kalsa bile bu geleneğin oluşturulmuş olduğu resmî ve başat yapılarını aştığını söylüyor. Yahya Kemal’e göre gelenek derindeki yapıları onun deyişiyle ‘ritmi’ dile dönüştürmesiydi. Dili “verilmiş” bir yapı olarak kesinlenemeyen onu varılacak bir erek olarak alan bir yaklaşımdı onunkisi. Hem geleneği aştı hem de geleneğin sınırları içinde kalmayı başarabildi. Yahya Kemal’in büyük bir şair oluşu bu sebepten ötürüdür. Şimdi biz aruz kalıplarını kullanan veya Osmanlıca yazan kimseleri “gerici” mi saymalıyız? ya da bir dizeyi müzik tümcesine dönüştürürken geleneği aştı diye “ilerici” mi? söylememiz gerekecek (Yavuz, 2012: 34). Yavuz, geleneği bir bilgi alanı olarak gören şair ve yazarlardan istifade etmeyi önemli görmüştür. Şairlerin biçim ve içerikte geleneğe yaptıkları katkıların şiir aracılığıyla sürdürülmesi önemli bir husustur.

Hilmi Yavuz, şiirin Türk toplumunun geleneksel okuma eğilimi içinde önemli bir yeri olduğunu düşünmektedir. Şiirin yaygınlaştırması için önerileri vardır: “*Biçimde ve içerikte, ‘bize özgü’ olanı yakalayabilen, bunu toplumsal ve düşünsel*

sorunlarla birleştirebilen şiirlerdir yaygınlık kazanabilecek olanlar...” (Yavuz, 2012: 17) öylece gelenekten yararlanarak toplum bağlamında atılan adımlar ile yaygınlık kazanabilecek şiirler ortaya koymak toplum nezdinde Yavuz’a göre mümkündür.

Yavuz, “*Bakış Kuşu*” kitabında “*yahya kemal’e rubâi*” adlı şiirinde rubâi’nin dörtlük özelliğinden yararlandığını görmekteyiz. Bu ayrıca onun biçim ve içerikte bize ait olan unsurları gözeterek şiirler oluşturanların şiirde yaygınlık kazanacakları düşüncesini destekler mahiyettedir (Yavuz, 2012: 17). Verdiğimiz örnek şiir, divan geleneğinden hem biçimsel hem de içerik açısından da yararlandığını gösterir. Dinçer Apaydın yazdığı eserde bu savı desteklemektedir. “*Kendisinin şiirlerinde Türk şiir geleneğinden gelen kafiye şemalarını, nazım biçimlerini bir etki, yararlanılan bir kaynak olarak görmek mümkündür*” demektedir (Apaydın, 2010: 138).

*“sen gittin gideli kuşlar anlamaz görünür
her açılan gülde yepyeni bir şîrâz görünür
bakışlar dağılırken denizin belleğinde
senin her şi’rinde geçmiş bir yaz görünür”*

(Yavuz, 2018: 44)

Hilmi Yavuz, “*Bakış Kuşu*” kitabında “*bâki’ye rûbai*” adlı şiirinde bize hem divan şairinin kendisini hatırlatır hem de onun yazmış olduğu divana göndermede bulunur. Şair, kendisini ayrıca Bâki’nin çırağı olarak gördüğünü ifade eder. Şiir aşağıdaki gibidir:

*“ey bakışlar ustası umutlar pehlivanı
sen anlattın bir gülde anlatılmaz olanı
biz bir hüzne başlarken sana çıraklık ettik
uçurduğum kuşlardan şimdi Bâki Divânı”*

(Yavuz, 2018: 43)

Çırak olmak bir açıdan gelenekte yer alan şairlerden el alarak ilerlenen ve sanatının özgünlüğünü sağlamak adına ustasından fayda görüp ilerleme kaydedilen bir anlayıştır. Bu da şairin şiir geleneğine eklemlenerek oluştuğu gerçekliğini bize yeniden göstermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HİLMİ YAVUZ

1.1. Hayatı

Hilmi Yavuz, 1936 yılında doğmuştur (Demir, 2003: 1). Onun şiire başladığı yıllar ve şiire devam ettiği dönemler düşünüldüğünde yaşantısı süresince pek çok zihniyet ve şiir anlayışının peşinde gittiği ihtimali akıllara gelmektedir (Apaydın, 2010: 149). Şiirleri dışında ayrıca deneme yazılarıyla tanınan bir şairdir. Erken denecek zamanda şiir üzerinde bulunan gayret ve kaygıları onun kısa sürede usta bir şair olmasını sağlamıştır. Şiire emek veren şair az ve zor yazdığını vurgulamasına karşın çok fazla şiir yazmıştır (Kapaklı, 2002: 234).

1.1.1. Ailesi

Hilmi Yavuz'un babası Yahya Hikmet Yavuz, 1314 (1898) yılında dünyaya gelmiştir. Babasının adı Hacı Hamza annesinin ise Nusret Hanım'dır. Hacı Hamza biri erkek (Hacı Abdülaziz) diğerleri kız olmak üzere üç kardeşirler. Hacı Hamza Bey ile Nusret Hanım'ın; Mehmet, Sıddık, Tellihan, Yahya Hikmet, Feride ve Kerim adlarında beş çocuğu vardır. Hilmi Yavuz'un babası Yahya Hikmet, üçüncü çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Yahya Hikmet Yavuz Cumhuriyet ilan edilmeden önce idadi mektebine gidiyordu. 1. Dünya Savaşı meydana geldiği sırada askere alındı. Siirt'teki Müdafaayı Hukuk Cemiyeti'nin kurucuları arasında çalışmaları oldu. Sonraki zamanlarda *Mücadele* gazetesinde bu cemiyetin kuruluş belgesini yayımlanmasındaki çalışmalara katkıları oldu. Kurucular listesinde onun adı da yer aldı. Yahya Hikmet Yavuz Millî Mücadele'nin kazanılmasının ardından yeni yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk bürokratlarından biri olmuştur. 1950 yılında emekliliğine kadar Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde kaymakamlık görevini gerçekleştirmiştir (Soldan, 2003: 17).

Hilmi Yavuz'un annesi Vecide Yavuz, Hacı Abdülaziz Bey ile Emine Hanım'ın dört çocuğundan ikincisi olarak 1316 (1900) yılında dünyaya gelmiştir. Yahya Hikmet ve Vecide Hanım genç yaşlarda evlenmişlerdir. Vecide Hanım

modern görünümlü bir kadındı aynı zamanda bir tarikat ehliydi ve intisap ettiği tarikat Kadiri tarikatıydı (Soldan, 2003: 18-19).

Hilmi Yavuz, daha çok annesini ve ondan aldığı ilhamları şiirlerine taşır ve ondan sürekli bahsederdi. “*Akşam Şiirleri*” kitabında “*annem ve akşam*” adlı şiirinde ondan bahseder. Tabii bu onun biyografisi hakkında bize bilgi vermede sınırlı kalmıştır.

*“soldu annem, solarken goblen ve tülbent;
ve akşamın ucuna doğru yolculuk...”*

(Yavuz, 2018: 324)

Hilmi Yavuz, “*Bulanık Defterler*” kitabında annesinin mistik kişiliği hakkında bilgi verir. Bununla birlikte şair şiirlerinde annesine yer vermesini düz yazılarında ise ondan neden bahsetmemesinin sebebini anlatır:

“... anne şiir!... Evet, lirik! Onu kesinliyorum şimdi derûnî ve mistik olanı annemle yaşadım. Babam konuşarak, annem susarak oluşturdular tinimi... Hâşim gibi söyleyeyim: Annemle karanlık geceler bazı çıkardık. Başları tülbentli kadınlar!... Annem lirik’ti; - “Bahsî” değildi bilgisi, Hadsî” (“Sezgisel”; “İntuitive”) idi; - Babam, Hadsî” diyordu annemin bilgisini tanımlarken, ... Dionysos’ca – olan’dı annem.. Benim gizem öğretmenimdi annem; hüznün öğretmenimdi; - hüznün nasıl yaşandığını, sessiz bir teslimiyetle ondan öğrendim(di).” (Yiğitbaş, 2006: 2)

Hilmi Yavuz, “*Bakış Kuşu*” kitabında Hilmi’nin *Çocukluğu* adlı şiirinde yine annesinin bahsini açmıştır. Yavuz, annesini “*çiçek işlemeli bir lâmbaydı*” şeklinde benzetme yaparak anlatması annesine duyduğu sevginin dışa aktarılmasıdır. Tabii bu annesinin ona bilgiler vererek aydınlattığını da düşündürmektedir (Demir, 2003: 88).

*“hilmi diyor ki annem
çiçek işlemeli bir lâmbaydı
karartma gecelerinde ?”*

(Yavuz, 2018: 16)

Yine kendisiyle yapılan bir söyleşide annesine dair konulara farklı açılardan cevap verir. Yöneltilen soru şudur: “*Anne imgesini pek çok kere kullandınız. En son Hurufî Şiirler’de ‘hanımeli kokardı annemin elleri’ diyorsunuz. Ve bir dize daha:*

‘yaşadığım annemdir.’ Bugünden bakınca hâlâ öyle mi diyorsunuz? Ya da şöyle sorayım: Bu imge sizde zamanla mı belirginleşti?’ Yavuz, 2006: 10).

“Evet... Orada, duvardaki gölgeler sabit değil. Mesela kapı açılıyor, kapının açılıp kapanmasıyla oluşan esinti lambanın alevini kıvıltatıyor ve gölgeler değişiyor. Duvarı bir sinema ekranı gibi düşüncün, o gölgelerin değişmesinin uyumak üzere olan bir çocuğun imgelerindeki etkileri düşün.” (Yavuz, 2006: 11)

Alıntılanan şiirden de anlaşılacağı üzere 2. Dünya Savaşı yıllarında karartma uygulaması yapılan dönemin Türkiye’inde yaşayan şair, çocukluğundaki korkular ve tedirginlikleri sığınacak bir limancasına annesini *“çiçek işlemeli bir lamba”* metaforuyla benimsemiş ve ona sarılmıştır.

1.1.2. Çocukluğu

Yahya Hikmet ve Vecide Hanım’ın 14 Nisan 1936’da bir çocuğu olmuştur. Hilmi Yavuz, dünyaya geldiği andan itibaren yaşayacağı yalnızlığı ömür boyu hissedecektir. Zira kardeşi olmayan Yavuz, aynı zamanda yaşlı bir anne ve babaya sahiptir. 1939’da Hilmi Yavuz üç yaşındayken babasının Çanakkale’nin Biga ilçesindeki kaymakamlık görev yeri değişip Bursa’nın Orhangazi ilçesine tayini çıkar. Eğitimine Orhangazi ilçesinde devam eder. Orhangazi, belleğinde yer eden imge mekân olarak kalmıştır. Okula gittiği sırada karlı bir havada donma tehlikesiyle karşılaştığı kaydedilmektedir. Bursa’nın Orhangazi ilçesinde çocukluğunun büyük bir bölümü geçer. Gemlik ile Yalova arasındaki “o güzel ilçe” olarak tarif edildiği yerde. Savaşın sonra 1943 yılında altı yıl kaldığı Orhangazi’den babasını başka bir ilçeye atadılar. Orhangazi’den ayrılma düşüncesi Yavuz’un bir hayli üzülmüne sebep olmuştur. Üç yaşındayken geldiği bu ilçeden dokuz yaşında ayrılıyordu. Yalova’ya doğru gittiği sırada arka pencereden gördüğü imgeyi hiç unutmadığını söyler. Sözü edilen imge hafızasında yer etmiştir (Yiğitbaş, 2006: 2).

Hilmi Yavuz’un babasıyla birlikte gittiği Sümbül Sinan Dergâhı’nda yoğun bir şekilde sümbül kokusunu duyduğunda 9 yaşlarındadır (Yavuz, 2005: 35). Tasavvuf ile ilgili ilk tecrübesini edinir. Türbeye geldikleri sırada babası ona: “Evladım Sümbül Sinan Efendi’nin manevi huzurundayız. Onun muhabbetinin kokusunu duyumsamakta mısın?” diye hitapta bulunduğu o anda çok tuhaf bir şeyler oluyordu. Her tarafı kaplayan bir sümbül kokusu avludan hissediliyordu (Soldan,

2003: 30). Bu durum Yavuz'un çocukluk anılarına ilişkin önem arz eden hatıralarını oluşturmaktadır.

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “sümbül ile kuyu” şiirinde Sümbül Sinan'dan ilhamlar alarak sonraları şiirini oluşturur.

*“sümbül sinan! seni ağır
kuyulardan derledim; seni
aşklara, aşklara yolladım
ve tayyı zaman”*

(Yavuz, 2018: 234)

Orhangazi'den ayrılması Hilmi Yavuz'un “tarifsiz kederler içinde” kalmasına sebep oldu. Çünkü çocukluğu boyunca dönüşü olmayan yolculuklar yapıyordu. Babasının sonu gelmez yer değiştirmeleri onu merhale merhale dönüşü mümkün görünmeyen düşlere gark etmekteydi. “Geceleri hışırtısını odasının içinde duyumsadığı çınar ağacını, ona takılan uçurtmaları, evin yan tarafındaki yokuşu, kızakla, tahta tekerlekli arabalarla kaydıkları yokuşu, zabıt kâtibinin oğlu Necdet'i, komşunun oğlu Özen'i, sarılı kırmızılı toprak milelerini, uçurtma törenlerini arkasında bırakıp gidiyordu.” (Soldan, 2003: 31)

O, bütün çocukluğu boyunca, bir ilçeden diğerine arkasında hüznler bırakarak gitmemiştir. “Ama hüznleri kitaplarımın konulduğu eski bir ceviz sandık gibi taşıyarak dolaştığım için alışkındım ayrılıklara... Siirt'i, baba yurdu bu beyaz kenti çok seviyordum. Çarşı içindeki büyük konağımızı, konağın geniş, revaklı avlusunu, avludaki iki acı su kuyusunu...” (Yavuz, 2001a: 14).

O, “Bakış Kuşu” kitabında “hilmi'nin çocukluğu” adlı şiirinde çocukluk yıllarına ait belleğinde yer eden olayları imgeleştirir.

*“hilmi diyor ki yeminler
bana çeşmeleri hatırlatır
tabut kalın ciltli bir kitaptır*

*senin de çocukluğun bir ceviz tabut muydu
usulca bırakılan denize? ”*

(Yavuz, 2018: 16)

1.1.3. Öğrenimi

İlk ve ortaokulu babasının vazifesi sebebiyle çeşitli yerlerde okumak zorunda kalan Hilmi Yavuz, ilkokulun üçüncü sınıfına kadar Orhangazi’de okur. Babasının tayini nedeniyle o yıl (1943) kaldıkları İstanbul’un Fatih semtindeki 40. İlkokulu’nda ise dördüncü sınıfı bitirir. Babasının tayini 1946 yılında Samsun’un Terme ilçesine çıkan Hilmi Yavuz ilkokulu Terme’de tamamlayacaktır (Yiğitbaş, 2006: 4).

Daha çocukluk yıllarında okumaya karşı büyük bir iştahı vardı. Gaz lambasının düşük aydınlığında kış gecelerinde okuduğu kitapları bulunuyordu. Okumak onun için yeni hayallere kapı açmaktı. İlkokul hocasının verdiği kitapları yaşayarak okuduğunu söylemektedir (Yavuz, 1999b: 85). Hilmi Yavuz’un o yıllarda okumaya karşı arzusu bitmek bilmezmiş. Terme’ye geldiği sırada bir sandık dolusu kitabı defalarca okuduğunu sürekli söylemiştir. Okul kitaplığı ve halkevi kitaplığında buldukları onun ufkunu çok açmıştır. Bu kitaplar onu Hamid’in *Tarık Bin Ziyad’ı* gibi kendini hazineler içinde hissetmesine kapı aralıyordu. Kaymakam oğlu olmasından dolayı bu imtiyazı kullanarak her gün en az üç kitabı okul kitaplığından alarak okul yolundan eve giderken okumaya başlıyor, yol boyu itinayla okuyor okuyordu. Terme Çayı’nın üzerindeki köprüyü geçtiği sırada bu kısacık zamana kitap okumayı sığdırıyordu (Soldan, 2003: 33). Lise yıllarında artık okuma tutkusu çok boyutlu hâle gelmektedir. Lise hocalarının her konuda okuyan bu okuru yönlendirmeleri ile Yavuz klasiklere artık el attığını söylemiştir. Dostoyevski ve Feridüddin -i Attar’ı bir arada okuyarak okumalarını derinleştirme imkânı elde eder. Birçok yazarı bu dönemde tanır (Yavuz, 1999b: 86).

1950 yılının mayıs ayında Siirt’te ortaokulunu bitirdikten sonra eğitimine devam etmesi konusunda önüne iki seçenek sunulur. Siirt’te lise bulunmadığı için yakın illerden Diyarbakır’a gidecek veya İstanbul’daki herhangi bir liseye kayıt yaptırılacaktı. Her iki durum değerlendirilip bir karara varılacaktı. Sonunda İstanbul’a göç edip Kabataş Erkek Lisesi’nde yatılı okuyacaktı. Babası Yavuz’un ortaokuldan öğrendiği Fransızcasını burada ilerleteceğini düşünüyordu ve bu şekilde nihai karar artık verilmişti (Yavuz, 2001a: 9-10).

Yavuz, 1950-1954 yılları arasında Kabataş Erkek Lisesi’nde aldığı eğitim düzeyine ilişkin bazı bilgiler vermektedir: “*Şurası kesin: Bizim lise öğretmenlerimiz, bugünkülerle kıyas bile edilemezler! Elbette, istisnalar olduğunu biliyorum. Ama,*

bakınız örneğin bir Behçet Necatigil çapında ve donanımında, bırakınız bir lise öğretmeni, üniversite profesörü bile bulamazsınız bugün!...” (Yavuz, 2001a: 51).

Yavuz, Kabataş Erkek Lisesi’nde seviyeli bir arkadaşlık ortamı kurar ve bu ortamda yapılan haytalıklara bile kıymet verir. Bugün, üniversitelerin en popüler bölümünden mezun olan öğrencileri Kabataş Erkek Lisesi’nin 1950’li yıllarındaki en hayta öğrencilerine bile değişmek istemediğini söylemektedir. Dolayısıyla en yaramaz olanlarında bile bir klasik lise kültürü bulunduğunu belirtir. Şimdiki okullarda bulunan sayısal ya da sözel denilen bu alanlarda okuyanlarda ne yazık ki böyle bir kültürün bulunmadığını söylemektedir (Yavuz, 2001a: 52).

Cumhuriyet’in ilk otuz yılı lise eğitimine gayet önem verilen yıllardı. Lise öğretmenlerinin eğitilmesinde özel bir çaba gösteriliyordu. Fransa’nın eğitim modeli olan “*Ecole Normale Supérieure*” örnek alınıp “*Yüksek Muallim Mektebi*” adında bir okul kurulmuş, bu okullara ileride öğretmen adayları olan öğrenciler çeşitli seçimlere tâbii tutularak alınmıştır. Lise bitirmek onun zamanında belli zorluklar barındırıyordu (Yavuz, 2001a: 52).

1954 yılında liseyi iyi derecede bitirmiş olan Hilmi Yavuz, Kabataş Lisesi’nden mezun olmuştur. Babasının belirlediği Mülkiye veya Hukuk seçeneğinde Yavuz’un Ankara’da Siyasal Bilgiler Fakültesinde okumak ister. Bun bağlı olarak anne ve babasının Ankara’ya göç etme problemi doğar. Yavuz’un da İstanbul’dan ayrılmak istemeyişi onu kararsızlık içinde olmasına sebep olur. Daha sonra Kabataş Lisesi’nden arkadaşı Hikmet Sami Türk ile görüşmesinden sonra Yavuz’un kararı artık kesinleşmiştir. Yavuz, göre siyasal veya hukuku bitirmek onun için hemen hemen benzer şeyler olduğunu düşünür. İktisatçı veya diplomat olmayı istemez bu yüzden de hukuk okumak ister (Yavuz, 2001a: 83-84).

Yavuz, lisede başarılı geçen bir dönemin ardından üniversitede artık bu başarıyı göstermek istemez. Hukukta iyi fakat tembel bir öğrenci olacaktır. Yavuz eğitim ile ilgili fikirlerini bu şekilde yansıtmaktadır. Yavuz’u daha çok hocaların verdiği bilgileri tekrarlamak değil de onları anlamak ilgilendiriyordu (Yavuz, 2001a: 84).

Yavuz, daha önce de söylemişti. Hukukçu olmak gibi bir çabası bulunmuyordu. Felsefe okumak istemekteydi. Babası Hikmet Yavuz’a rağmen bunu yapabilme olanağı zor görünüyordu (Yavuz, 2001a: 87).

Yavuz, bir an önce üniversiteyi bitirmesi gerektiğinin bilincindeydi de. Bu durumu şöyle izah etmektedir: “*Bir ikilemi yaşıyordum kısacası: Hem bir yandan Hukuk’u ne pahasına olursa olsun bitirmek istiyor hem de öte yandan, Hukuk’u bitirmemek için elimden geleni yapıyordum. Hukuk Fakültesi’ni bitirmem gerekiyordu; -1956’nın sonuna geldiğinde, ailem giderek, daha çok yoksullaşmaktaydı.*” (Yavuz, 2001a: 87). Bu durum onun eğitim hayatının olumsuz etkileneceğinin habercisiydi.

Hukuk Fakültesini bitiremeyen Hilmi Yavuz, yükseköğrenimini İngiltere’de Londra Üniversitesine bağlı University College Felsefe Bölümünü 1968/1969 ders yılında tamamlayacaktır. Üniversiteyi isteği doğrultusunda ve severek felsefe eğitimi olarak tamamlamıştır (Yiğitbaş, 2006: 6).

1.1.4. Gazeteciliği, Yazarlığı ve Editörlüğü

Hilmi Yavuz’un ilk şiiri Kabataş’ta *Sesimiz* dergisinde el matbaası ile hazırlanır (Yavuz, 2006: 33). İlk önce Kabataş Lisesindeyken lise birinci sınıfta 1950-51 ders yılı itibarıyla 4-B sınıfı olarak el yazılarıyla bir sınıf dergisi çıkarırlar. Bu derginin adı “*Sesimiz...*” olmuştur. Bu, sınıfın tamamı edebiyatla ilgili olanların toplandığı bir sınıftır. Daha ileriki zamanlarda dergi edebiyat hocaları Behçet Necatigil’in kontrolünde *Dönüm* adı altında okul dergisi olarak şiire meraklı olanların yazılarını yayınlandığı yer olarak matbaa basımıyla yayımlanmaya başlar (Yavuz, 2001: 37). Yavuz’un 1952 yılının aralık ayında yayınlanan ilk şiiri “*Sabahların Türküsü*”dür. Bu şiiri *Dönüm* dergisinde yayımlayarak şairliğe ilk adımını atar (Soldan, 2003: 198). Yazdığı ilk eleştiri 15 Nisan 1954 tarihinde Edip Cansever’in “*Dirlik Düzenlik*” adındaki şiiri üzerinedir. Yine bu eleştiri de “*Dönüm*” dergisinde yayınlanmıştır (Soldan, 2003: 117).

Hukuk Fakültesinde öğrencilik yıllarında daha birinci sınıftayken Hilmi Yavuz; Onat Kutlar, Adnan Özyalçın, Kemal Özer, Erdal Öz ile birlikte dergi çıkarma fikriyle bir araya toplanır ve “*a*” dergisini çıkarmaya karar verirler. Bu dergiye Hikmet Sami Türk, Önay Sözer, Ergin Ertem, Ünal Tekinalp gibi kişiler yazılarıyla desteklemek isterler. Dergiye özellikle o yıllarda başka kişilerin de destek verme çabaları görülür. Bunlardan kayda değer bir isim de daha önce şiirine eleştiri yazdığı Edip Cansever’dir. Cemal Süreya, Turgut Uyar, o dönemdeki etkinliğini yeni

yeni gösteren “*İkinci Yeni*” şiirleriyle “*a*” dergisine yazıları ile destek vereceklerini söylerler. “*a*” dergisi bir kuşak dergisi olma yolundaydı. Dergi 1956 sonundan başlayarak gelişimini sürdürerek devam etmişti (Yavuz, 2001a: 29-33).

Aile İstanbul’a geldikleri sırada maddi zorluklar yaşıyordu; fakat Hilmi Yavuz, liseyi yatılı okuduğundan hafta sonları eve geldiğinde hep güzel bir şekilde ağırlandığı için durumun ciddiyetini anlayamamıştı. Ta ki üniversiteye başladığı yıllara kadar... Bu sebeplerle Yavuz’un artık para kazanması gerektiği düşüncesi baş gösterir (Soldan, 2003: 72). O gün *Dünya* gazetesinde çalışmayı düşünüp bu fikri Adnan Berk’e söyler. Yalnız *Dünya* gazetesinde boş yer olmadığını öğrenir. Çalışma düşüncesinden yılmayarak *Vatan*’da çalışma fikri aklına gelir. Oktay Akbal hem Behçet Necatigil’in arkadaşı hem de Hilmi Yavuz’un Fatih Mahallesi’nden tanıdığıydı. *Vatan* gazetesinde iş aradığını ona muhabirlik veya musahhihlik verilip verilmeyeceğini sorar. Bunun haberi daha sonraları verilecekti. Ve nihayet dünden razı geldiği “*musahhih*” kadrosunda stajyer olarak tecrübe edilebileceği kendisine bildirildi (Yavuz, 2001a: 94-96). Daha sonraları Yavuz, Cumhuriyet Halk Partisi’nde gazetecilik görevine başlayacaktır. Bu onu gazetecilik mesleğinde mutlu edecek bir durum olacaktır (Yavuz, 2001a: 104).

Hilmi Yavuz, 1957-1962 yılları arasında *Vatan* gazetesinde çalışmaya başlar. Dış haberler sorumlusu olarak 1962’de Cumhuriyet gazetesinin Yayın İşleri Müdürlüğünü yapan Kayhan Sağlamer’den çalışma teklifi alır. Bu görevi kabul eder. Böylece yurt dışına 1964 yılında gidinceye kadar Cumhuriyet gazetesi çalışmalarına başlamış bulunur (Yiğitbaş, 2006: 10).

Hilmi Yavuz, Türkiye’ye döndükten sonra farklı yayınevleri ve ansiklopedilerde görevlendirilir. *Milliyet*, *Yeni Ortam* gazeteleri ve çeşitli dergilerde Ali Hikmet adıyla inceleme, eleştiri ve deneme yazarlığı yapar (Karahan, 2020: 121). Böylelikle yayın faaliyetleri ile ilgili çalışmaları başlamış olur.

Yavuz, 1972 yılında askerlik hizmeti bittikten sonra *Milliyet* gazetesinin eki olarak çıkan *Milliyet Sanat* dergisinde yazılar yazmak için Abdi İpekçi’nin verdiği teklifle bu dergide kitap eleştirileri yazacağını kabul eder. Bunun dışında *Yeni Ortam* ve *Politika* gazetelerinde çeşitli yazılar yazdığı olur. Bunların yanında *Aydınlık* gazetesine ve *Gökyüzü* dergisine yazı yazma teklifini kabul eder. *Evrensel* gazetesinde yazmaya başlaması Celal Üster vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Bir süre

Zaman gazetesinde yazmasından dolayı yakın dostları tarafından eleştirilere maruz kalır. Yavuz, çok yönlü bir yazar olmanın gerçeğiyle bizi karşı karşıya bırakır. Bu yönüyle çeşitli gazete ve dergilerde yazı hayatını sürdürür (Soldan, 2003: 120-121).

Meydan Larousse’de 8 ay kadar çalıştıktan sonra 1970 Eylül’ünde askere gitme düşüncesindedir (Yavuz, 2006: 86). Askerliği bitince İstanbul’a döndükten sonra Yaşar Nabi Nayır’ın yanında *Varlık dergisinde* redaktör olarak çalışmasını sürdürür. 1972 yılında *Artel* adında Ercan Arıklı ve Ergin Telci’nin kurdukları yayınevinde hem editörlük hem de çevirmenlik yapmaya başlar. 1974 yılında *Artel Yayınevinde* ayrılarak bir süre *Gelişim Yayınlarında* çalışmalarını sürdürür. Yayınevlerinden sonra uzun bir süre editörlüğe ara verir. 2000 yılından sonra çalışmalara *Can Yayınları Şiir Dizisi Editörlüğü* ile devam eder (Soldan, 2003: 126-129).

1.1.5. Üniversite Hocalığı

Hilmi Yavuz, ilk önce 1974-75 yıllarında Boğaziçi Üniversitesinde felsefe derslerini yarı zamanlı olarak vermeye başlar. 1977-78 ders yılından sonra da artık Mimar Sinan Üniversitesinde kadrolu olarak uygarlık tarihi derslerini vermeye başlar (Yavuz, 2006: 137). Bunların dışında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Bilkent Üniversitelerinde de dersler vermiştir. Yavuz’un en çok sevdiği işlerden biri de üniversite hocalığıdır. Öğretim üyeliğine ilişkin düşüncelerini bize farkındalık yaratmak için şöyle nakletmektedir:

“İyi bir “hoca” olduğumu da biliyorum. Nedir iyi “Hoca”lığın ölçütü? Şu: Aynı konuyu, haftanın değişik günlerinde ayrı sınıflara, değişmeyen, belki de giderek artan bir coşkuyla anlatabiliyor musunuz? Ders dışında, öğrenciyle bir arkadaş gibi ilgileniyor, onun entelektüel gelişmesini yakından izliyor musunuz? Öğretim üyeliğine, aile ve çocuklarınıza ayırdığınız kadarıyla zaman ayırabiliyor musunuz? Bunların tümünü büyük bir hazla yapıyorum ben.” (Yavuz, 1999a: 26)

Yavuz, öğrencilerine yeni bir dünyanın kapılarını aralayak onlara farklı görüşler kazandırabilen biridir. Öğrenci ve gençlere nasıl yaklaşacağını, onları düşünme, tartışma, okuma ve eleştirme gibi konularda nasıl yönlendireceğini bildiğini söylemektedir. Bununla birlikte hiçbir zaman onları rencide edecek tavırlarda bulunmaz, tam tersine öğrencilerin nazarında onları yüreklendirmekten geri durmayan bir hocadır. Her zaman bilim ve sanata ilgi duyan öğrencilerine özel

bir ilgi göstermekle birlikte onların mezuniyetlerinden sonra da onlarla aralıklı olarak buluşmayı sürdürürdü. Çok dikkatli olan Hilmi Yavuz, derse katılan öğrencileri hâfızasında tutar ve onlara isimleriyle hitap eder; yakından ilgilendiği öğrencilerini asla not ile korkutmayı tercih etmezdi. Vural Bahadır, öğrencisi olarak onun için özetle şunları söylemiştir: Çok uzun bir zaman diliminde varılan hedeflere kısa bir zamanda ulaşmanın yollarını gösterir. Tıpkı hocası Behçet Necatigil'in misyonunu devam ettirmeye çalışır. O, ders saatlerinin dışında da öğrencilerin entelektüel ufkunu geniş tutabilmek adına konu sınırlaması yapmayarak onların gelişmesini sağlamak için katkılar sunmaktan hiç geri durmazdı (Soldan, 2003: 139-140).

1.2. Hilmi Yavuz'un Şiir Poetikası

Hilmi Yavuz'un edebiyata ilgi duymasındaki etkenlerden biri de babasının ona çocuk yaşlarda bu sevgiyi aşılamış olmasıdır. Bu ilgi Kabataş Erkek Lisesi'nde hocası Behçet Necatigil ile daha ileri seviyeye ulaşır. Yavuz'un şiire olan ilgisinin oluşmasında ailesi önem arz etmektedir. Zira babasının yüksek sesle şiir okumak gibi alışkanlıkları vardır. Yüksek sesle okunan bu şiirler retorik şiirlerdi (Yavuz, 1999b: 87). Yavuz, şiiri sevmeyi babasından öğrendiğini söyler. Hiç anlamadığı dizeleri babasından duymuştur. *"Yeter artık, insanlara insanlığı öğret."* Tevfik Fikret ya da Süleyman Nesip'ten hangisine ait olduğunu tam olarak bilmediği bu dizayle çocuk yaşlarda karşılaşmıştır (Yavuz, 1999b: 205). Bazı dizeleri dil açısından anlamakta güçlük çekiyordu çünkü o zamanlar 7 yaşındaydı. Diyelim ki babası *"Hevâ-yı aşka uyup Kûy-ı yâre dek gideriz."* (Yavuz, 2006: 27) dizesini okumaya çalıştığında Yavuz'da anlam olarak değil sadece ses olarak hafızasında yer edindiği söylenebilir. *"Fikret'in mesela 'Kılıç' şiirini çok severdi ve sıklıkla okuduğu için benim de ezberimdedir... O dönemin insanların şiirle retorik arasında bir bağıntı kurlmaları ve şiiri retorik olarak algılamaları çok anlaşılabilir bir şey"* (Yavuz, 2006: 27). Babasının şiirdeki retorik kaygısının bu noktada Yavuz'u şiiri ezberinde tutacak kadar etki altında bıraktığı ortadadır.

Yavuz'un ilk defa kitapla tanışması daha ilkokulda Orhangazi'de başlamıştı. Bu kitaplar Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından çıkarılan kitaplardı. Daha çocukken onu derinden etkileyen bir kitaptan söz etmiştir. Bu kitap *"Dilek Veren Fındık Masalı"*dır. Daha o dönemlerde Çocuk Esirgeme Kurumuna ait bulunan bütün

kitapları okuduğunu söylemiştir. O dönemlerde Orhangazi’de kurulan pazarlarda kitaplar da satıldığı olurmuş. Yavuz, burada farklı kitaplarla karşılaşmış ve okuma fırsatı yakalamıştır. Bu kitaplar şöyle kaydedilmektedir: “Hz. Ali Cenklere, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Hurşit ile Mâhımihri, Leyla ile Mecnun, Âşık Garip, Şah İsmail” (Yavuz, 2006: 24-25).

Kitap, dergi ve gazete Yavuz’un evinde eksik olmazdı. Babasının Ankara Halkevi dergisi *Ülkü*’ye aboneliği bulunmaktaydı. Bununla birlikte 1940’larda Millî Eğitim Bakanlığının klasikleri artık eve girmeye başlamış. Şark İslam klasikleri eserlerine meraklı olan babası akşamları yorgun olmadığı vakitlerde yüksek sesle hazinesi çiçek işlemeli olan gaz lambasının ışığında şiirler okurdu (Yavuz, 2012: 29-30). Babasının edebiyat ve şiire ilgili olması ayrıca kitaplarla çocuk yaşlarda tanışması onun edebî kişiliğini şekillendirmiştir.

Şairin ilk öğretmenlerinden Mevhibe Hanım’dan kendisine armağan olarak verilen Mareşal forması ve Atatürk kartpostalı üzerinde şunlar yazılıdır: “*1. Sınıftan Hilmi Yavuz, iyi okuduğu, iyi yazdığı için armağandır.*” iyi bir okuryazar olduğunu nitekim kendisi de düşünmektedir (Yavuz, 2006: 19).

Okul yıllarında yazdığı ve kendisine edebiyat üstadı olarak lanse edilmiş Behçet Necatigil’e ürkekçe bir şiirini götürür. Necatigil alıp cebine koyduğu Yavuz’a ait bulunan şiiri sonraları okuduğunda Ömer Bedrettin Uşaklı, Faruk Nafiz, Mustafa Seyit Su Tüven gibi şairleri okuduğunu ve anladığı onun için ortaya çıkarır. O esnada tanıdığı şairleri öğrenmekle kalmayıp Yavuz’a Dağlarca’nın “*Çocuk ve Allah*” adlı şiirini okumasını salık verir. Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba adlı şairleri tanınması da yine Necatigil aracılığıyla (Yavuz, 2006: 35-37).

Böylece Yavuz’un Kabataş Erkek Lisesinde öğrenci olduğu zamanlarda edebiyat öğretmeni Behçet Necatigil’den ilk eğitimini aldığını ve uzun zaman onun etkisinde kaldığını anlayabiliriz. Nitekim o, hocası Behçet Necatigil gibi divan şiirini çok sevmektedir (Soldan, 2001: 50). Divan şiirini ona Behçet Necatigil’in sevdirmiş olduğunu söyler (Yavuz, 1999: 209). Behçet Necatigil onun sadece okuldaki hocalığını yapmamış, şiirde de hocalığını uzun bir zaman sürdürmüştür (Soldan, 2003: 168). Hilmi Yavuz’un özellikle öğrencilik yılları ve sonrasında da Behçet Necatigil ile arkadaşlık ilişkileri ele alındığı zaman onun bu noktada çok şanslı bir şair olduğu düşünülebilir. Bu yıllarda Necatigil’in etkisiyle farklı şairlerle tanışma

fırsatı yakalayan şair, kendi sanat anlayışının temellerini oluşturur (Karahana, 2020: 121).

1.2.1. Şair Kimdir?

Hilmi Yavuz, 1952 yılında yazı hayatına şiirle başlar. O tarihlerden bu yana felsefe, kültür, dil, tarih, modernleşme gibi farklı alanlarda deneme, anlatı, çeviri, eleştiri gibi çeşitli türlerde yazılar kaleme alır. Ancak şüphe duyulmayan bir taraf var ki o da onun şairliğidir (Soldan, 2001: 50). Şairin şiir yazma eylemi onun öncelikli uğraş alanı oldu. Şiir yazma eylemini şu ifadeler ile dile getirmektedir: “*Şiir, dâimâ benim baş uğraşım oldu. Bu uzun yolculuk sırasında uğranılan limanlardan birinde (nedense şiir yazma, bana hep bir deniz yolculuğu gibi gelmiştir), sanki büyük bir törenle karşılanmış gibi duyumsuyorum kendimi. Hepsi bu.*” (Yavuz, 1999a: 56). Yavuz, şiir yazma ve şiire olan tutkusunu şu satırlarla dile getirir:

“*Asıl işim, şiir’dir benim. Şiir yazmayı hiçbir şeye değişmem. Güç yazarım, ama bir şiiri bitirdikten sonra dünyaya bakışım değişir benim – kısa bir süre için de olsa – huysuzluğum, sinirliliğim geçer; kendimi ödüllendiririm. Üstelik yaptığım işin iyi olduğunu bilirim. Bir şair olarak anılmayı istemek başka, anılacağını bilmek başkadır. Alçak gönüllü değilim.*” (Yavuz, 2012: 31)

Şair, kelime olarak Arapçadan gelmektedir. “*Şiir söyleyen ve düzenleyen kimse*” dir (Parlatır, 2009: 1554). Şairlik, şair sıfatı ve sanatı, şiirle uğraşma ve şiir tarzına emek harcama anlamlarında kullanılmaktadır. Şairane ise “*Şaire yakışacak tarzda, şaircesine, konusu şiir sayılabilecek kadar güzel, hoş, lâtif olan*” demektir (Parlatır, 2009: 1554). Şairler, şiirlerindeki kurdukları zengin içerikle okuyuculara imajlar dünyası sunar. Şair, şiirlerinde kelimelere yansıttığı özgün imgelerle okuyucuyu kendine çeker. Okuyanın algı dünyasında yeni hayallerin oluşmasına kapı aralar. Bununla birlikte şair kullanmakta olduğu imgeleri okurun hayalinde ve zihninde farklı şekillerde yaratır. Şair yeni fikirler ile birlikte yeni tasarımlar oluştururken özgünlüğünü koruma gayesi güder. Dile dökülen sözcükler alışılmışın dışında bağdaştırmalar barındırdığı için şairler, şiirlerini ilgi çekici hâle getirmek suretiyle okurun hayal âlemine katkıda bulunur. Bu söylenen unsurları ve özellikleri şiirde ortaya çıkarmak zor bir alan olarak şairlerin önünde durur. Hilmi Yavuz da

şiiir yazmanın zor bir sanat olduğunu düşünür. Yavuz, şairlerin yeryüzünde cehennemî yaşadıklarına inanır. Bunu şu yazısında daha açık bir şekilde dile getirir:

“Ben şairlerin yeryüzünde Cehennem’i yaşadıklarına inanıyorum. Şiir yazma eylemi, bizzat benim düşünebildiğim ve tasavvur edebildiğim haliyle, Cehennem’in ta kendisidir. Belki birtakım şairane imajlarla süslüyorum, anlatmaya çalışıyorum ama gerçek düşüncem de bu. Şiir yazma ile Cehennem arasında birebir mütakabiliyet vardır benim için. Diyebilirsin ki, bu senin zor şiir yazmandan ileri gelen bir şeydir; olabilir...” (Yavuz, 1999a: 45)

Yine bir yerde şair şiir yazma eylemini “cehennemin ta kendisi” olarak betimler. Şair, “Zaman Şiirleri” kitabındaki “sorular ve zaman” adlı şiirinde bu düşüncesini dile getirir. “...Şiir yazmanın gerçek bir Cehennem olduğunu, bunun Cehennem’i imleyen İslam eskatolojisi bağlamında, Cehennem’i imleyen birtakım sözcüklerle ki onlar zakkum sözcüklerdir, yazılabileceğini söylüyorum... ‘Sorular ve Zaman’ şiiri, şairle şiir yazma eylemi arasındaki ilişkilendirmeyi sorgulamaktadır diyebiliriz, belki...” (Yavuz, 1999a: 44).

“şiir hangi sözcüklerle yazılmalı ki?

zakkum sözcüklerle mi: ‘yaz’, ‘dostoyevski’?

(Yavuz, 2018: 189)

Şairliğin yaygın bir kanaatle doğuştan olduğu söylenir. Kişi şiir yazmaya kendini yazgılı olarak görmelidir. Bazı şairler şiirlerini ilhamla tasarlayarak oluşturur. Bazılarıysa sadece ilhamla şiir yazar kanaatine dayanarak şiirlerini kaleme alır. Hilmi Yavuz birinci grupta görebileceğimiz bir şair. O, şiir yazmaya doğuştan yazgılıdır. Şair, “Gizemli Şiiler” kitabında “size bakmanın tarihi” adlı şiirinde şiir yazmanın yazgı olduğundan söz etmiştir (Yiğitbaş, 2006: 178).

“size bakmanın tarihi! bir

kalbime güvensen sizi hep

okurdum ben...ama nedense

hep aynı hüznün ve

hep aynı tutkuyla

bakmayı bilmediğimden, ne yapsam

bir ilenç, bir kargış

*gibi ardımsıra geliyor şairliğim
o solgun yolculuğa adanmış*

(Yavuz, 2018: 180)

Fuat Köprülü tarafından yazılan *Türk Edebiyat Tarihi* adlı eserde Bahşi Ozan'ların dinsel tören yaptıkları sırada kendinde olmadıkları bir anda şiir yazdıkları kaydedilir. Yine “şair”in kelime olarak Arapçada “bilici ve tanıtıcı” anlamında kullandığını Köprülü'den öğrenmekteyiz. Yavuz, “*Ne yaptığını bilen şair, yaratıcı değil yapıcıdır*” (Yavuz, 1996: 110-111) demiştir. Ona göre şairin her şeyi bilen bir yalvaç ve bilici olarak değerlendirilmesi yanlış bulunmaktadır. Yine Platon'a göre güzel şiir yazmanın akıl baştayken mümkün olmadığı vurgulanır. Yavuz, şiir üretiminde rastlantının yeri yoktur demekle şiirin bir tasarımı barındırdığını söylemeye çalışmaktadır. Yani “*Şiirin Logos'u bir tasarımı içermektedir.*” (Yavuz, 1996: 110-111).

1.2.2. Şiir Nedir?

Yavuz, “Şiir yazdım.” yerine Yahya Kemal'in tercih ettiği gibi “Şiir söyledim.” demeyi daha uygun görür. Çünkü ona göre bu daha uygun bir yaklaşımdır şiir için. Buna açıklık getirmek için yine Yahya Kemal'e ait mısrasını örnek gösterir: “*Biz şiiri böyle söyledik ağyar söylesin.*” Bunun nedenini şiirin yazıdan daha da önce var olmasına bağlamaktadır. Kutsal kitapların diliyle söylenmesi gerekirse “*önce söz vardı...*” dolayısıyla şiir yazıdan önce de vardı ve yazıdan sonra da serüvenini sürdürecektir (Yavuz, 1999b: 77).

Yavuz'a göre “*şiir, şimdi'leşme. Geçmişin şimdi'leşmesidir şiir.*” (Yavuz, 2005: 47). Bu söz, Bergson'dan Benjamin'e ulaşmış olan bir felsefi geleneğe vurgu yapmaktadır. Heidegger'in varlık ile ilgili düşüncesini değiştirerek söylerse varlık, şiirde kendi evinde barınmaktadır. Bu barınak yeni inşa edilen ve içine ilk defa girilen bir ev değildir. Şiir dili eskiden oturuş evlerde birilerine ait bulunan duvar yazılarından izler barındırmış eve benzemektedir. O eski im'ler, size ait değilse bile artık barınağınızın bir parçasıdır. Varlık, o barınakta bu imleri kullandığında “geçmiş” şiirle “şimdileştirir” geleceğe sonraki oturacaklara yeni imler bırakır (Yavuz, 2005: 47).

Ahmet Hamdi Tanpınar şiirin ne olduğu hakkında şu bilgileri aktarmıştır: “Şiir ve alelumum sanat her şeyden evvel bir zanaatkârlık, madde üzerinde çalışma işidir.” (Aktaran: Yavuz, 1999a: 48).

“Şiir, söz dizimi (syntax) ve söz dağarcığı (vocabulaire) ile özgül bir gramerdir.” (Yavuz, 2017: 52) denir. Cahit Sıtkı Tarancı’ya göre “şiir bir ‘évocation’” sanatıdır. Kelimeler, uyandırdıkları çağrışım nispetinde okuyucuya tesir ederler. Eyüboğlu, şiirde en küçük bir değişiklik hâlinde o şiirin öldürülebileceğinden söz eder. Örnek: “Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden” (Ahmet Haşim). “Bu merdivenlerden ağır ağır çıkacaksın” şeklinde kurallı bir yapıya çevrildiğinde şiir asıl tesirini kaybeder. İki şairin de söylediği gibi kelimelerin değişikliği hâlinde o şiirin şiir olmaktan çıkması demektir (Yavuz, 2017: 53-54). Yavuz da “Şiir Dil değildir, Söz’dür.” (Yavuz, 1996: 107) derken şiirde özgül gramerin altını çizmek istediğini söyler (Yavuz, 2017: 53-54).

Yavuz, şiirin kuramsal sorunları üzerinde fikir üreterek şiir yazma serüvenini devam ettiren bir şairdir. Bu şekilde şiirin ne olduğu ve neyi anlatması gerektiği vb. konuların şiir yazma eyleminden önce geldiğini düşünmektedir (Soldan, 2001: 51). O, “Şiir ve logos” adındaki yazısında şiirin yapılabılır bir şey olduğu konusunu özetle “şiir önceden yapılan bir tasarımdır” şeklinde bir bakış açısı ile ortaya koyar (Yavuz, 2012: 53). Yavuz, “Ben şiirde rastlantının yeri olduğunu düşünmem. Şiir, önceden tasarlanır, nasıl kurulacağı düşünülür. Bu yüzden de, ‘şiir yapılır’ demiştim” (Aktr. Yavuz: Acar, 2013: 15). Şair, şiir ürettiğini “Zaman Şiirleri” kitabında “ölüm ve zaman” adlı şiirinde dile getirir.

“aşklar belli belirsiz yükseliyor

aşkları kendimde bezedim

ben aldım şiirin yolkısını ben ürettim

ve ‘bir yazın kendi içine doğuşu...’ ”

(Yavuz, 2018: 208)

Yavuz, şiirin tasarı olduğunu şu bilgilerle bize sunmaya çalışır:

“Şiirde, belki de genel olarak bütün sanat dallarında tasarımın, dolayısıyla bu tasarımı pratiğe dönüştürecek tekniklerin belirleyiciliği buradadır (‘teknik’ sözcüğünün Grekçe’deki ‘techne’den geldiğini anımsayalım). Mayakovski, Şiir Nasıl Yazılır’da ‘rastlantıyı, sanata ancak bir üretim olarak yaklaştığınızda ortadan kaldırabilirsiniz’ diyordu. Haklıdır. Üretimde rastlantının yeri yoktur. Şiir de bir ürün yapılan bir nesne ise, bir Logos’u, bir tasarımı içerir. Şiirin Logos’u, onun tasarımıdır.” (Yavuz, 1996: 111-112)

Şair, “Şiir ve logos” başlıklı yazısında şiirin yapılabılır bir şey olduğunu söz konusu eder. Şöyle anlatılır: “Rilke, uzun süre şiir yazmamaktan yakındığında, yontucu Rodin, ‘Azizim Rilke’, demiş, ‘niçin gidip nesnelere bakmıyorsunuz? Şiir de resim gibi yapılır çünkü...” (Yavuz, 1996: 109). Böylece Rilke, Rodin’in verdiği öğüde uyarak Paris’te bulunan bir hayvanat bahçesine gittikten sonra orada bulunan bir panteri kafesinde bir süre seyrederken oturup “Panter” şiirini yazar. Rilke, Rodin’i bu tecrübe ettiği durumdan dolayı haklı göstermiştir. “Demek ki, nesnelere bakılarak resim veya yontu yapılabildiği gibi şiir de yazılabilir! Öyleyse, resim ya da yontu üretme eylemi için kullandığımız ‘yapmak’ filini, şiir üretme eylemini göstermek için de kullanamaz mıyız?” (Yavuz, 1996: 109). Bundan dolayı şiir üretme işi Yavuz’un çok fazla ilgilendiği bir konu olur.

Söyleyebiliriz ki şairlerin bir heykeltıraş sanatçısı gibi şiirini meydana getirmeden evvel kurgulama ve tasarlama işlemini tamamlaması gerekmektedir. Şiir bir kurgu ve tasarım işi olduğu için içerisinde rastlantının yeri yoktur. Şiir bir ön tasarıma bağlı bulunan bir yapı olduğu için de düşünsel verilerin ürünüdür diyebiliriz. Yani şiir düşünülüp tasarlanan bir yapıdır (Demir, 2003: 5). Şairin bu düşüncesini destekler mahiyette olduğunu “Zaman Şiirleri” kitabında “dil ve zaman” adlı şiirinde görebiliriz. “şiir hangi sözcüklerle yazılmalı ki?” dizesinde şiirin ön tasarıma bağlı olduğu ve şiir yazılırken düşünsel tasarımlarla gerçekleştiği fikrini görebiliriz.

“şiir hangi sözcüklerle yazılmalı ki?

zakkum sözcüklerle mi: ‘yaz’, ‘dostoyevski’?

şiirler, akşamın iç yüzü

neler söyler neler onlar, öyle ki

anlaşılır, dildir, her gülün

kendi bahçesine çekildiği

yaklaşılır, şiirdir

orada durmada

(Yavuz, 2018: 189)

Yavuz, şiirin bir tasarı olduğunu ve ayrıca yapılır bir şey olduğunu şu ifadelerle dile getirmektedir:

“...Ben şiirde rastlantının yeri olduğunu düşünmem. Şiir, önceden tasarlanır, nasıl kurulacağı düşünülür. Bu yüzden de, ‘şiir yapılır’ demiştim. Doğallıkla bu yapım işinde, şairin birey olarak konumu büyük bir işlev taşıyor. Sözcük bağıntılarının kurulması bireysel bir seçime dayanır, nasıl söyleneceği de... şiirin bir tasarıma dayalı olması, şiiri bir ‘nesne’ kılmaz. Oldukça garip bir durum bu: hem bir tasarıma dayansın hem de bir nesne olmasın!.. Bu varoluşçu çatışmayı nasıl çözeceğiz? Bana öyle geliyor ki şiir, bir tasarıma dayandığı için nesneye yakınsa, okuyucu tarafından özü (anlamı) yeniden kurulduğu için bilince yakındır. Nesne ile bilinç arasında bir yeredir diyebiliriz.” (Yavuz, 2012: 20)

Yavuz, Edip Cansever’in eski bir şiirinde şiirin ‘*yapılan bir şeydir*’ diye bir dize olduğunu bunun Batı dillerinin çoğunda bugün şiiri gösteren sözcüğün grekçe bir kavram olan poiema’dan geldiğini, poiema’nın ise ‘*yapılan şey*’ anlamını taşıdığını belirtildikten sonra ‘*ne yaptığını bilen şair, yaratıcı değil, yapıcıdır*’ diye ekler (Soldan, 2001: 52). Ona göre şiir önceden tasarlanabiliyorsa bu, şiirin yaratılan bir nesne değil, yapılan bir nesne olduğunu gösterir. “Yapmak” eylemi bir tasarım içerir çünkü. Bir nesne olarak şiirin tasarımı ya da özü varlığından önce gelmektedir. Dolayısıyla Edip Cansever haklıdır. “*Yapılan bir şeydir şiir.*” Şiirde belki de genel olarak bütün sanat alanlarında tasarımın, bu tasarımı pratiğe dönüştürecek tekniklerin belirleyiciliği de buradandır (Soldan, 2001: 52).

Yavuz, Mustafa Pala ile yaptığı bir söyleşide şiirin yapılabilen bir şey olması ile alakalı düşüncesini tekrar beyan etmiştir. Şu soru Yavuz’a yöneltilmiştir: “*Şiir yazılır, söylenir, yaratılır, yapılır... Tartışmasına siz ‘şiir yapılan bir şeydir’ diyerek katıldınız. Şimdilerde bu düşüncenizi temellleyen yeni bulgu ve kaynaklarınız var mı? Öğrenmek istiyoruz.*” (Yavuz, 2012: 34) sorusunu şöyle cevaplamıştır:

“‘Şiir yapılır’ önermesi, benim doğrudan eski Yunan kaynaklarına giderek vurgulamaya çalıştığım bir düşünceyi ifade ediyordu. Bilirsiniz, Aristoteles ‘episteme’yi (bilgi) üç ayrımda düşünmüştü: Theoretike (Kurumsal bilgi), praktike (pratik bilgi) ve poietike (yapılan ya da yanlış bir deyişle ‘yaratılan’ bilgi). Poietike adı altında ise poietike (şiir) ve retorike (Söz söyleme sanatı) yer alıyor. Aristoteles, Şiiri bir poietike sayarken, onu bilginin kendisinden bir şeyler “yapmak” biçiminde görüyor. Böylece Şiir’le bilgi arasında bir bağıntı kuruyordu. Birçokları, benim bütünüyle Aristoteles’e bağlı kalarak öne sürdüğüm bu savı, şiiri sanki bir zenaatkârlık, Grekçe sözcükle ‘techne’ saydığım biçiminde yorumladılar. Oysa açıkça, bugün Fransızca da poeme, ya da İngilizcede poem sözcüğüyle karşılanan şiirin etimolojik kökeninin, Grekçedeki poiesis’ten geldiğini belirtmişim. Benim yanlışlığım, bu sözcükle techne arasındaki ayrımın bilindiğini varsaymam oldu. Bilgiden yola çıkılarak, bilgiden yapılan bir şeydir demek istemişim.” (Yavuz, 2012: 35)

Yavuz, bu savı öne sürerken örnek olarak “*Bedrettin Üzerine Şiirler*” kitabında “1. bedrettin” adlı şiiri üzerinden yola koyulur. *Bedrettin Üzerine Şiirler*’i yazdığında bu şiirin söyleminin nesnesi olarak tarihi ele almıştır. “*Bedrettin ayaklanmasının tarihsel konumu ve belirlenmelerini bilmeden (tarihsel bilgi olmadan) söylemin kurulamayacağını düşünüyordum. Bu düşünce, bana çok Aristotelesçi bir düşünce gibi görünmüştü o sırada ve bu bağlamda şiirin poiesis olduğunu vurgulamayı kaçınılmaz bulmuştum. Hepsi bu.*” (Yavuz, 2012: 35) bu savı kapsayacak bir şiir aşağıda örneği verilmiştir.

“ne zaman diye sorma, ne zaman
yaprağın fetreti gülün kıyâmına
gülün kıyâmı ağacın isyânına
dönerse işte o zaman”

(Yavuz, 2018: 54)

Hilmi Yavuz, bu düşünceler ile birlikte bir zamanlar Ali Günvar ile bir şiir atölyesi kurmayı hayal eder. Güzel Sanatlar Akademilerinde resim eğitiminin müfredatına benzer bir programı hayata geçirmelerinin planını yaparlar. Resim eğitimi görenler nasıl sanat tarihi eğitimi alıyorsa kendi atölyelerinde de şiir tarihi dersleri verileceği düşünülür. Şiirin “yapılan, imal edilen” bir şey olduğuna ilişkin “şiir tekniği dersleri” okutulacaktır. Bunların arasında söz ve anlam sanatları eğitimi de yer alır. Tıpkı resim eğitimindeki örnek olarak ortaya konan büyük ressamların eserlerinden esinlenme veya kopya etme modelindeki gibi şiir eğitimi

de büyük şairlerin eserlerine bakarak onlardan önlerine bırakılan örnek şiirin kelimeleriyle kendi şiirlerini oluşturma ideali bulunur (Yavuz, 1999a: 120 -121).

Hilmi Yavuz, “*Söylen Şiirleri*” kitabında, “*lethe*” adlı şiirinde unutmayı sembolize eden bir pınarı ele alır. Şöyle ki alegorik olarak tanrı Lethe dönüştüğü bir pınar olmanın verdiği kutsiyet bağlamında bu pınardan içince geçmişi unutmayı vadeder (Erhat, 2019: 194). Yavuz, Lethe adındaki mitolojik ırmağın mitosunu kendi mitosunu kurar gibi şiirinde ele alır ve mitolojik hikâyenin imgeleriyle şiirini adeta bu mitostan yola çıkarak inşa eder.

“Şiir, önceden yapılan bir tasarımın vücuda getirilmiş hâlidir”. Şairin bir kurgu ile birlikte aynı zamanda düşünsel bir ürüne dayanması onun şiirini meydana getirdiği sırada başka şairlere veya kültürel birikime göndermelerde bulunmasını gerektirir. Bu, yapılan göndermeler ancak metinler arası ilişkiler ile ortaya konur, bu şekilde bazı ilişkiler yakalanabilir.

Bellek kavramının içine birçok şey sığdırılabilir. Bu, şairin hâfızası ya da bir medeniyetin gelmiş geçmiş tüm kültürel birikimi de olabilir. Şair, gelmiş geçmiş şairlerin bilgi birikimiyle yararlanmadan şiirler oluşturulamayacağını altını çizer. Şiirlerin ancak başka şiirler ile kurduğu bağla anlam kazanabildiğini de söyler. Şaire göre nasıl ki Lethe ırmağından su içenler bütün geçmişlerini unutuyorlar ise kendi kültürünü terk edenler de bütün geçmişlerini unutmuş olur.

*“lethe! yeşil bellek!
sen de unuttundu yurdunu
ve birden bire*

*kendi suyunu terk eden
bir ırmak gibi aktındı
şiirden şiire”*

(Yavuz, 2018: 215)

Bu şiirin devamında alıntılanan örnekte “*Söylen Şiirleri*” nin eski metinlerle kurduğu bağlantılara ve Hilmi Yavuz’un gelenekle olan bağına ilişkin poetik bir tavır da ortaya konur (Afacan, 2003: 183). Bu şiirde şair, bir şiirin kurgusal olarak başka şiirler ile ilişkilendirilerek ortaya konacağını bize gösterir aslında. Yine her şiir,

şairlerin ortaklaşa kurdukları bilincin ürünüdür denilebilir (Demir, 2003: 21). “İngiliz filozofu Thomas Hobbes’un ‘Homo homini lupus.’ yani ‘İnsan insanın kurdudur.’ sözünü alıntılayarak şiirlerin birbiri içerisine girdiğini ve onların birbirini yiyip yok ettiğini kurt eğretilemesiyle ifade eder. Bu şiirler ölür mü veyahut birbirinin içerisinde çoğalarak devam eder mi acaba?” (Karahan, 2020: 128).

“şiir, şiirin kurdudur
işte zümrüt ve sürüngen
bir dize
gidiyor;- gidişi
öteki şiire doğru’dur”

(Yavuz, 2018: 215)

Hilmi Yavuz ile yapılan bir söyleşide Türk şiirinin kültür bağlamı içerisinde yerinin konuşulduğu bir sohbette verdiği cevap şu olmuştur: “Benim şiirim Türk şiir geleneğinin içinde, bu geleneğin ‘içinden’ yazılan bir şiirdir. Şiirimin bizim yazın geleneğimize, eklemlenmiş bir şiir olduğunu düşünüyorum... Şiirimin, formu ile belirli bir kültürel işlev taşıdığı söylenebilir.” (Yavuz, 2012: 21-22). Yavuz’a göre Türk şiir geleneğini kullanarak onu yaşatmak tamamen kültürel bir tercihtir. Şairin gelenekten yararlandığını şiir dilinde de görürüz. Şair, “Doğu Şiirleri” kitabında “doğunun kalıtı” adlı şiirinde geleneğe eklemlendiği düşüncesini tekrar yansıtmaktadır.

“biz üç güzel kardeşlik ve ölüm
ölüm, en gencimizdi bizim

bize doğunun büyük şairi kaldı”

(Yavuz, 2018: 91).

1.2.3. Şiir Dili ve Şiirlerinde Dil

Hilmi Yavuz, modern dilbilimcilerden De Saussure'den etkilenecek şiir diline “söz” adı verir. Yavuz, dil ve sözü birbirinden ayrı tutmuştur. “*Dil toplumsal olan, söz ise bireysel ve deneyimsel olandır.*” (Yavuz, 1999b: 136). Şairin dil ve sözü açıklarken fikirlerini dilbilim uzmanlarından farklı bir bakış açısında olduğunu görebiliriz:

“Dilbilimciler Dil’le Söz arasında temelli bir ayrım olduğunu söylerler. Dil toplumsaldır; Söz bireysel! Dil sürekli, Söz geçicidir. Dil bütünsel, Söz bölük pörçük! Büyük bir Dilbilimci’nin, De Saussure’ün de belirttiği gibi, bu ayrım zorunlu bir ayrımdır.” (Yavuz, 1999b: 136)

Böylece kişisel deneyimlerden yola çıkarak dilbilimsel zeminde “söz” kavramı üzerinden tespitler ve bakış açısı oluşturmuş, bunu şiirlerine ihtimamla yansıtmıştır diyebiliriz.

Yavuz, şiir dilini biçime indirgemez. Bu düşünce dolayısıyla bazı şairlerle zaman zaman fikir ayrılığına düşer (Yiğitbaş, 2006: 43). Ahmet Hamdi Tanpınar şiir dili için: “...Benim için şiir dili plastik bir şeydir. Şiirden bahsedilirken müzikalite dediğimiz şey, hadd-i zatında bilhassa göz ve kulağa ait unsurların form endişesinde kullanılması, plastik bir eşya gibi yoğrulması, konuşma lisanından ayrılmasıdır.” demekle bir görüş beyan eder (Yavuz, 1999a: 120). Yavuz, Tanpınar’a göre salt form endişesi olan fikri kabul etmekle birlikte eksik görür. Ona göre şiir, dilini konuşma dilinden ayıran salt form endişesi değildir. Tanpınar, şiirin söz diziminin bu ayrımda sanki işlevini yok saymış gibidir. Çünkü göze ve kulağa ait unsurlarla beraber zihni unsurlar da göz ardı edilmemelidir (Yavuz, 1999a: 120).

Hilmi Yavuz’un şiir dilinin gelenekle ilişki içinde olduğunu daha önce belirttik. Yavuz, şiirlerinde bir ruh akrabalığına dayanan şiir ailesinden söz açmaktadır. Bunu bir soyağacına yani bir genealogie benzetir. O, kendisini divan şairleri; Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Muhip Dıranas, Asaf Halet Çelebi ve Behçet Necatigil’in içinde yer aldığı bir soyağacına yerleştirdiğini söyler. Şiirin bir aile işi olduğunu kesinler. O, şiirini yazarken kendisini bu soyağacının içine yerleştirir (Yavuz, 2012: 164). Onun bu noktada divan şiirinden yararlanma konusunda kaydettikleri şunlardır: “*Ben de Necatigil gibi düşünüyorum: Şiir geçmişe yapılan atıflarla (göndermelerle) ilerler...*” (Yavuz, 2012: 95). Şair, gelenek ile bağ

kurarken Türk şiirine yaptığı katkıyı önemli görür. Bu konu ile ilgili bir söyleşide şunları söylemiştir: “...Benim şiirim olmasa, Necatigil ve Çelebi ile birlikte o devamlılık ve süreklilik kaybolup gidecek, bir meşale gibi elden ele devredilmeyecekti. Kısaca, imtidad’ın şairiyim ben” diyor (Yavuz, 1999a: 125).

Şair, yukarıda bahsettiği şekilde şiirlerde yol göstericilik özelliğinin bulunması gerektiğini dile getirmeye çalışır. Hilmi Yavuz, “Kaybolmuş Şiirler” adlı kitabında “kayboluş ve şiirim ve kadınlar” adlı şiirinde şebçerâğ mazmununu kullanmıştır. Ona göre şiiri mazmunun anlamındaki kasıtle etrafı aydınlatan, yol gösteren ve bakış açısı değiştirendir.

“nasıl sevdimdi sizleri o beni soran;
aşk bir giysidir, şiir bir yama...
dâimâ kendine ait bir imâ;
sis çanı değil, deniz feneri değil,
ne bir gökkuşağı, ne büyülu dağ...
ama...
şiirim ...bir şebçerâğ!”

(Yavuz, 2018: 456)

Hilmi Yavuz’un şiirinde yer alan sözcüklerde anlam yoğunluğu bulunmaktadır. Onun şiirlerinde noktalama işaretleri de önemli bir yer tutar. Bir noktalama işareti veya ekin dahi birden çok işlevi bulunur. Şiirlerinde anlam yüklü bir dili tercih etmesi onun tasarrufudur. Divan şiirinde az sözcükle çok şey anlatma mazmunlu anlatımın bir özelliğidir. Özellikle şiir dilinde sözcüklerde tevriye kullanımı sıklıkla göze çarpmaktadır. Bu özellik geçmiş şairlerde kullanılmış bir özellik olarak da göze çarpmaktadır (Yiğitbaş, 2006: 45).

Hilmi Yavuz şiirlerinde tezatı bir arada kullanarak şiirine görsellik katmıştır. Ayrıca tezat kelimelerin büyük harfle başlaması bu tezatlığı belirginleştirir. “Yolculuk Şiirleri” kitabında “yolculuk ve mevsimler” adlı şiirinde bir örneğini kullanmıştır.

*“neredeyse oradadır o Var’ın;
Yok...kimselerin bilmediği giz;
bendim dışına çıkan uçurumların,
kimseye kıyısı yok iç deniz...”*

(Yavuz, 2018: 262)

Yavuz’un şiirlerine küçük harfle başlaması gereken yerleri büyük, büyük harfle başlaması gereken yerleri küçük harfle yazması onun şiir dilinde oluşturduğu kendisine ait tasarruflarıdır. Küçük harfle başlanması gereken yeri büyük harfle başlatmasına “Akşam Şiirleri” kitabında “akşam ve kandil” adlı şiirinde rastlamak mümkündür.

*“hangi ağacın yapraklarını
siyah kadifeyle örttün Ölüm?
hangi Söz ’ü bana verdin
de benden geri aldın,
ey Dil?*

(Yavuz, 2018: 325)

Şiir dilini zenginleştirme çabalarına bağlı olarak Yavuz, bazı kavramlara yer verir. “Ayna Şiirleri” kitabında “şebsefa sokağı için sonnet” adlı şiiri buna örnek teşkil eder.

*“bir beyaz mitoloji olur sözlerim orda;
seni ansa da belki aynalar, anmasa da...”*

(Yavuz, 2018: 244)

Şair şiirlerinde ünlem işaretini bir hayli kullanmıştır. Bunu “Yaz Şiirleri” kitabında “feyyaz” adlı şiirini örnek olarak gösterebiliriz.

*“aşkların üstünde uçarken
şiir kendini seyrederek
yazları gösteren aynadan*

feyyaz, ey yaz! Feyyaz, ey yaz! Fey-

(Yavuz, 2018: 139)

Yavuz, şiirlerini oluştururken yabancı kelimelerden sürekli yararlanmıştır. Şiirlerine aldığı kelimeleri şiirin konusuna uygun olarak seçerken şiirine birçok anlam katar. Bunu “*Yara Şiirleri*” kitabında “*yaralısın*” adlı şiirinde görebiliriz.

*“yaralısın kana kana
kuşandı yurdum yaralarla*

*ve bir ağır yaraya
dönüştü şehir:*

-tralalla”

(Yavuz, 2018: 506)

Hilmi Yavuz, farklı dillerden aynı anlama gelen kelimeleri şiirlerinde kullanarak şiir dilini zengin bir bakış açısıyla, bir kuyumcu titizliğiyle ve üretken bir tavırla okurların önüne serer. Ve “*bir mülemmaya bile râzıydım*” dizesinde kendisinin de söylediği gibi mülemma yapar. Bu şiirleri “*Kayboluş Şiirleri*” kitabında sırasıyla “*kayboluş ve şiirim ve kadınlar*” ve “*kayboluş ve hilmi*” şiirleriyle örneklendirebiliriz.

*“bir insana bırakılmış keder
ve kelimelerin kalbi...
ay’dı, kamer’di ve mâh...
bir mülemmaya bile râzıydım
âh!”*

(Yavuz, 2018: 456)

*“dâimâ ‘ordadır’da olan ben
ki hep en birinci tekil’im:
‘ve’l ilmi ve’l hilm’i
ve’l hikmete ve’l hikem...’
senden hiç aşk mı olur?*

*hubb, sevi ve amaour
sen kokuyor ıhlamur,*

sevgilim!”

(Yavuz, 2018: 465)

Şair, “*Zaman Şiirleri*” kitabında “*sorular ve zaman*” adlı şiirinde şiir dilinin anlaşılır bir dil olması gerektiğini vurgulamaya çalışır.

*“şiir hangi sözcükle yazılmalı ki?
zakkum sözcüklerle mi: ‘yaz’, ‘dostoyevski’?*

*şiirler, akşamın içyüzü
neler söyler neler onlar, öyle ki
anlaşılır, dildir, her gülün
kendi bahçesine çekildiği
yaklaşılır, şiirdir
orda durmada”*

(Yavuz, 2018: 189)

Yavuz, şiirlerini oluştururken en uygun sözcüğün bulunması ve o şekilde şiirin inşa edilmesi gerektiği düşüncesi hâkimdir. Bu düşüncesini destekler nitelikteki görüşünü “*Yolculuk Şiirleri*” kitabında “*yolculuk ve şiir*” adlı şiirinde belirgin bir şekilde yansıtır.

*“söz yolunda gerek, aşk konaklasa
kaçıp eski dilin (gülün) evinden;*

*yolcu! öteki’ m benim! eğer bulursan,
hemen o sözcüğü at bu şiirden...”*

(Yavuz, 2018: 364)

Yavuz, sadece harflere değil sözcük ve eklere verdiği özel anlamlar ile şiirlerini oluşturduğu söyleyebiliriz. Şiirlerinde özel anlamlarla kendine özgü bir dil oluşturur. Bir şiirinden alıntılarımız “aşklarından harfler atan harfendaz.” (Yavuz, 2018: 417) dizesiyle harflerle ilgi ne kadar yaratıcı olduğunu anlayabiliriz. Şairin, “Hurufî Şiirleri” kitabında “harfler ve S/Z” adlı şiirinde harflere verdiği anlamlar ile oluşturduğu şiire bu yorum yapılmıştır. Son dizede: “Şair, yalnız bir şahıs zamiri görevinde kullanmaksızın, kelimelerin görselliği ile kendi üzerine yoğunlaştırmaktadır. Öncelikle dikkati üzerlerine çeken harflerin çağrışımları değil de kendileridir. Son mısra da sıkça kullanılan S / Z harfleri, ses vurgusunu duyumsattıktan sonra akla şiirin konusuna etki eden ve başlığı olan S/Z’yi çağrıştırırlar.” (Yiğitbaş, 2006: 212).

*“yoktur eski harfler, Ashâb-ı Kehf
gibi şaşkın! güzel harflerdi! S/Z:
hüsna, kasrato ve elbette ikiz
onları sevdimdi, âh, Lamelif
W! işte sızsiziz biz, işte sızsiziz...”*

(Yavuz, 2018: 416)

Yavuz’un “Kayboluş Şiirleri” kitabındaki “kayboluş ve unutmak” adlı şiirinde şiir dilini üç farklı dilden meydana getirir. “Unutmak” anlamına gelen Arapça “nisyân’ı”, Farsça “ferâmûş’u” ve İngilizce “oblivion’u” bir arada kullanır. Bu aşağıdaki şiirde görülür:

*“ne kadar inceydi unutmak ve sonu
o kadar beyazdı anımsamanın;
nasıl da unutmayı unuttuk;
sadece onu mu, sadece onu
değil elbet ve başka şeyleri de:
nisyân’ı
ferâmûş’u
ve oblivion’u”*

(Yavuz, 2018: 452)

Yavuz, alıntıladığımız bir şiirinde dil bildiriminin çoğunluğunu harfler üzerine oturarak kelimelerde yaptığı yapısal oynamalarla şiir dilini oluşturur. Şair, “*Hurufî Şiirleri*” kitabında “*harfler ve o’nun*” adlı şiirinde bunun örneğini gösterir.

*“uzun yaz mektubunu yaz da gel
diye tükettiğim kâğıt, kalem az..
neyi umsam, neyi bilsem o, o’dur:
aşklarından harfler atan harfendaz*

*onmaz yaram, ay yüzünden, at bindir!
derdim ondur, çok uzun da, onun da
nun’da mıdır, un da mıdır ve n’dir?
‘kalb’ dediğin dört harflidir, sonunda...*

*bu değirmen ne öğütür bilinmez;
karişır birbirine ün ve un!
ben aşk idim, tek başına ikimiz,
bir yokluğunun sonundaki vav ve nun!”*

(Yavuz, 2018: 417)

Yavuz, “*Hurufî Şiirler*” kitabındaki “*harfler ve şairler*” adlı şiirinde şiir dilinin sözcük ve harflerle örülü bir yapıda olduğunu gözler önüne serer. Ancak bu yapı, şiirin derin yapısı çözüldüğü zaman şiirdeki anlamsal bağlar kurulabilir. Bu şiirde Behçet Necatigil’e ait olan “Zebra” adlı kitabında bulunan “KTL” şiirinden “ktl” harflerini alır. “*Mercan dallar*” ifadesini de Ahmet Haşim’e ait bulunan “Tahattur” adındaki şiirden alır. Ahmet Haşim’e ait bulunan “*Gök yeşil, yer sarı, mercân dallar*” dizesini yine “*İ kırmızı, E beyaz, O mavi, mercan dallar!*” biçiminde dile getirerek Arthur Rimbaud’un “*Sesli Harfler*” şiirini hatırlatır. Şair, metinler arası kurduğu şiirleri yeniden inşa ederek konumlandırır (Yeşilyurt, 2014: 138-139).

*“akşam bir sözcük, aşklarsa bir harf;
m gibi mi dururuz, im gibi mi, kim gibi?
n ney’in içindedir, ne için?
mektup sandığımız sözler birer zarf...*

*necatigil ktl dediydi, İ kırmızı
E beyaz, O mavi, mercan dallar
o şairler, ince yazar; - ya bunlar
hangi harfle yazdılardı o kızı?*

*bense bu şiiri yazdım da ketebe
el fakîyr hilmi yavuz, kendisi
ve n'si düşmüş kendisiyle yaşadı,
yalnızlığı baştanbaşa be te be ...”*

(Yavuz, 2018: 421)

Yavuz, şiir yazarken aceleye getirmeden yazar. Çünkü o, en iyi şiirlerini ömrünün sonlarına doğru kaleme alan Yahya Kemal gibi şiirlerinde uzun yaşayacağını anlamış dolayısıyla şiirini aceleye getirmeden içten içe sabırla yazmayı tercih etmiştir. Yavuz da Yahya Kemal gibi tek bir mısranın dahi şiir cümlesi olduğuna dikkat etmeye çalışır (Acar, 2013: 17).

Yavuz, mısra düzeneğinin sınırlarını zorlar. Bu yönüyle modern şiirde yaygın olarak kullanılan okur merkezli çağrışıma ulaşmıştır. Şiirlerinde metinlerarasılıktan önemli ölçüde yararlanarak gösterileni daima okurun çabasına bırakmıştır. Şair, sadece göstergelerle çağrışım yaratmaz, ek olarak yeni imgeleri alt mısraya sarkıtır. Şair, modern şiirde olmaması gereken bir özellik olan doğaçlamadan kaçmış. Şair, daha çok biçimde kuyumcu gözüyle bakılan yeni bir doğaçlamanın eksik oluşuna dikkat çeker. Şiirlerini oluştururken bilinç akışı tekniğinden pek yararlanmamıştır; bu yüzden şiiri değil, şairi dümene getirmiştir (Acar, 2013: 17).

Yavuz, “*Yazın Dil ve Sanat*” adındaki eserinde “*şiir için küçük tractatus*”unda poetik tutumunu ortaya koymaktadır. Buradaki her önerme şairin şiiriyle ilgili ipuçlarını verir. Toplamda üç önermenin yer aldığı *Tractatus*’un 1 numaralı önermesi şöyledir:

“1. Şiir Dil değildir, Söz’dür...”

1.1. Şiirin tarihi Dil’den söz’e doğrudur (Historisizm).”

(Yavuz, 1996: 107)

Yavuz, bu yönüyle “dil ve söz” ile ilgili bu maddede tamamen çağdaş dil bilimci Saussure‘ün verdiği anlamı yüklediğini söyler. Yavuz, dilden herkesin anladığı anlamları ileten sistemleri anlıyorum diyor. Söze “*dilin bireysel kullanımı*”, şiir ise “*Dil’in bireysel kullanımı*” olarak belirler (Yavuz, 1996: 107). Bu düşüncesini destekler mahiyette olduğu “*Yolculuk Şiirleri*” kitabında “*yolculuk ve mola*” adlı şiirde kendisini yansıtır. “*Şiir Dil değildir, Söz’dür*” görüşünden hareket edilir (Yavuz, 1996: 107). Şiirde oluşturulan köprü “Söz” nehir “Dil” olur. Yavuz’a göre dil artık bireysel bir çabaya bağlı kılınmış. Bu görüşte olduğunu sözü edilen şiirde yansıtılır. Şiir aşağıdaki gibidir:

*“Göçmüş Zamanın Başında
dur deli dumrul! şiiri durdur!
yok kalbimin kılavuzu ve şiir
yolunu kaybeden yoldur...*

*kolay değil, her zaman zaman
bir gülde tıpkı bir yolda mola
verir gibi durmak...*

aman-

*vermez geçit, selvili durak!
bir köprü Söz, bir nehir Dil olur,
geçer yollar geçer...*

aşklar kaybola kaybola...”

(Yavuz, 2018: 365)

Yavuz, “*Şiirin tarihi Dil’den söz’e doğrudur (Historisizm).*” (Yavuz, 1996: 107) derken şiirin tarihinin dilden söze doğru olduğunu belirterek bu noktanın şiirin antropolojisini yapmak manasına geldiğini söyler. Şiirin geçmişine gittiğimizde büyüsel, dinsel, törensel olaylarla iç içe olduğunu görürüz. Buradan yola çıkarak insanların anlayabildiği, hiçbir anlamsal veya semantik engellere karşılaşmadan yapılan basit bir etkinlik olduğunu görebiliriz. Yani ilk başlarda herkes tarafından kolayca anlaşılabilen bir dil, gittikçe toplumsal olandan bireysele doğru kaymış

böylece herkes tarafından anlaşılmayan dil yapıları ortaya çıkmıştır (Yavuz, 2012: 83-84). Böylece semantik engeller okurun karşısına çıkarak anlam katmanlarının kavratılmasını kimi zaman zor bir hâle getirir. “*Dil’den söz’e dönüşmüş şiir...*” şeklinde ifade etmek Yavuz için bu noktada yerinde ve uygundur (Yavuz, 2012: 83-84).

Hilmi Yavuz, şiirde mana sorusunu dil-söz ilişkisiyle tekrardan karşımıza çıkarır. “*Akşam Şiirleri*” kitabında “*akşam ve kandil*” adlı şiirinde dil-söz farkı üstünde durduğu gözler önüne serer (Aka, 2002: 15).

“*hangi Söz ’ü bana verdin
de benden geri aldın,*

ey Dil?’”

(Yavuz, 2018: 325)

1.2.4. Şiirin İşlevi

Hilmi Yavuz, açısından şiirin önemli bir işlevi bulunur. Buna şöyle açıklık getirir: “*Dünyanın bize sunuluş biçimi algının eksik oluşu üzerine kurulmuştur. Nesneleri betimlerken beş duyumuzu aynı anda harekete geçiremiyor, algılarımızın tümünü etkinleştiremiyoruz. Şiir, ise imgeler aracılığıyla algıdan doğan bu eksik oluşu tamamlar ve dünyanın algıların tümüyle betimlemesini sağlayarak bizi ‘Doluluk’a ulaştırır.*” (Demir, 2003: 8). Yavuz’a göre “*Oluş, her zaman bir Eksik-Oluş olarak kalacaktır. Sözü kutsal kılmak, Hölderlin’ in Oluş ’u, Eksik-Oluş ’tan Doluluk’a taşımayı şiirle denediği yollardan biriydi.*” (Yavuz, 2005: 61). Şairler, dünyayı ve elbette kendini dolulukla tamamlamış olsa da oluşu doluluğa taşıyamaz. Hölderlin, varlığı değil de oluşu doluluğa taşımak istedi ancak bunun mümkün olmadığını kavrayamadı. Scarnelli ise tam tersi bu durumu kavradı (Yavuz, 2005: 61).

Doluluk, “*Dünyanın bize bir ‘eksik-oluş’ olarak verildiği ve bu eksik oluşun, işte Heidegger’in deyişiyle ‘dünyalaşarak’ giderilmesinin, bir ‘plenitude’e ulaşılmasının mümkün olduğunu savlayan bir görüş.*” (Yavuz, 1999a: 134) olarak karşımıza çıkar.

Cem Yavuz tarafından sorulan bir soru plenitude ile alakalıdır. Sorulan soru şudur:

“Plenitude, şiirin algıdan kaynaklanan eksik oluşu doldurmasıyla oluşabilir diyorsunuz. Peki gerçekten doldurulabiliyor mu? Ya da şöyle soralım: şiir doluluk mudur; yoksa hiç dolmayacak bir boşluğun, sürekli giderilmesi ihtiyacı ile seçilmiş; özel ve öznel; kendi yarattığı acıyı da durmadan büyüten bir yol mudur? Ahhh...yanılsama...” (Yavuz, 1999a: 135).

Yavuz, yukarıdaki sorunun cevabını şöyle açıklamıştır: *“Tabii... Ama kitapta şiirin doğası üzerine bir temellendirme söz konusu değil. Burada şiirin kendisi bir veri olarak kabul ediliyor ve bu “eksik-oluş”un giderilmesi konusunda bir fonksiyonu, deyiş yerindeyse, üstleniyor... tıpkı mitoloji gibi.”* (Yavuz, 1999a: 136)

Yavuz, *“Dünyanın bize bir eksik-oluş olarak verildiğini, dünyadaki nesnelerin beş duyumuzla kuşatılmış olmadığını vurgular.”* (Demir, 2003: 9). *“Gülün sesini duymayan hayatlar...doluluk duygusunun eksikliğini yaşayan hayatlar...Ve bunun ayırdında olmayan hayatlar”* vardır (Yavuz, 1999a: 135). Yavuz, fiziksel imkânsızlıkların var olduğunu algısal eksikliklerden kaynaklanan bu eksik oluşu hayal ve imge ile ortadan kaldırmamızın mümkün olduğunu ifade etmeye çalışır (Demir, 2003: 9). Yavuz planitude, şiirin algıdan doğan eksik oluşu ancak imge ve şiirle doldurulur, demiştir (Yavuz, 1999a: 135-138).

Yavuz, *“Zaman Şiirleri”* kitabında *“gölge ve zaman”* adlı şiirinde algısal eksikliğimizden kaynaklanan eksik oluşu imgeyle doldurmuştur. Şiire göre zamanın gölgesindeki bu eksik oluş ancak imgeyle doldurulabilir.

*“gölgesi vuruyor Zamanın
ilkyazdan kalma bir şiire”*

(Yavuz, 2018: 191)

Yavuz, için *“eksik-oluş”* şairin yaşantısından veya yazgısından kaynaklı eksiklik olarak gördüğü bazı durumları şiir aracılığıyla doluluğa ulaştırma çabalarıdır. *“Doluluk yine de ele geçirilmez olan bir şeyin varlığını kendini duyuruyor ve o boşluğun imgeyle, şiirle tamamlanması zorunluluğu ortaya çıkıyor...”* (Yavuz, 1999a: 138).

1.2.5. Şiirde Metinlerarasılık

Hilmi Yavuz, şiirlerinde metinlerarasılığın önemli bir işlevi yerine getirdiği görüşündedir. “Yolculuk Şiirleri” kitabındaki “yolculuk ve şiir” adlı şiirine başlarken şiire bir epigraf yaparak “*Michael Riffaterre için*” diye şiiri ona ithaf etmesi manalı görülür. Michael Riffaterre metinlerarası kuramları olan bir kişidir. Ona göre “*Matris bazı temsili imler üretir ki bunlar, ancak bir hipograma (burada betimleme öbeği) gönderme yaparak şiirsel imlere dönüştürürler. Riffaterre, altını çizerek söyler: ‘Şiirin matrisi bir sözcükse, o sözcük şiirde asla görünmez!’.*” (Yavuz, 1996: 177). “*külden kuş*” tamlamasında mitolojiye konu olmuş kaknüs hatırlatılır. “Yavuz da matrisi şairin hazinesi olarak görür ve hazinesinden iki sözcüğü çıkarır: *Gül ve hüzn.* Ancak şair, matrisin şiirde görünmemesi gerektiğinin bilincindedir” (Yeşilyurt, 2014: 124). Yavuz’un Riffaterre’ye dayanarak şiirlerinde metinlerarasılıktan yararlanır. Bu düşünceyle oluşturulan şiir aşağıdaki gibidir:

*“her şiir bir sözcüğü örter ve gizler;
görölsün istemez ‘gül’ ve ‘hüzn’...
gizli bir hazine midir, bilinmezliği
kimbilir nereye gömdüğümüzün?*

*gezinir durur ya koyaklarında
bir yırtık melek, bir külden kuş;
âh, o kumaş ki tene dokunur
dokunmaz farkedilen kayboluş!*

*söz yolunda gerek, aşk konaklasa
kaçıp eski dilin(gülün) evinden;
yolcu! ötek’im benim! eğer bulursan,
hemen o sözcüğü at bu şiirden...”*

(Yavuz, 2018: 364)

Gérard Genette, metinlerarasındaki ilişkilerini sınıflandırmaya çalışırken bir metin önceden tasarlanmış bir metne dayanabileceğini ve bu şekilde gelenek içinde yer alabileceğini belirtir (Aka, 2002: 55). Bir metin başka bir metin ile kurduğu bağ,

özümseme ve ilişkiler dolayında gerçekleşmiş olduğunu söyleyebiliriz. “Özümseme” ve “ilişkiler” Yavuz’un gelenek ile alakalı sıklıkla kullanılan sözcükleri arasında yer almaktadır. Dolayısıyla gelenekten yararlanmak bir şeyi özümsemek ile ilgili kurulmakta olan bağ aracılığıyla yakın ilişkiler kurmak anlamındadır. Gelenekten yararlanma bazı yönlerden karıştırılmış olsa da gelenek ve metinler arasılık tamamıyla birbirinin yerine kullanılmamaktadır. Gelenek kavramı genel bir kavramı karşılamaktadır. Metinlerarasılık metodik yönlerin ortaya konulmasıyla bu kavramdan ayrılmaktadır (Yiğitbaş, 2006: 48-49).

Génard Genette, metinler arasındaki dönüştürme ilişkilerini sınıflandırmaya çalıştığında bir metnin önceden üretilmiş metinlere dayanabileceğini ve bu şekilde bir gelenek içinde yer tutabileceğini belirtmek ister. Pınar Aka, Hilmi Yavuz’un ötemetinsellik dışında kalan metinler arasılık yöntem ilişkilerine rastlanıldığını söylemektedir. Genette, 5 çeşit ötemetinsellik (transtextualite) ilişkisi belirlemektedir (Aka, 2002: 55):

“1-Arametinsellik (intertextualite), bir metnin bir başka metin içinde etkin olarak varoluşu; bir başka deyişle, bir ya da birçok metnin alıntı, çalıntı (intihal) ya da anıştırma (telmi) yoluyla, aynı anda aynı yerde kurdukları birliktelik ilişkisidir.

2-Yanmetinsellik (paratextualité), bir metnin kendisine eşlik eden bazı ikincil göstergelerle (başlıklar, altbaşlıklar, önsözler, notlar, epigraflar, resimlemeler, vb.) yani yanmetinlerle (paratexte) kurduğu ilişkidir.

3-Üstmetinsellik (metatextualité), bir metin ile bu metni yorumlayan metin arasındaki eleştirel ilişkidir.

4-İlerimetinsellik (hypertextualité), bir B metnini (ilerimetin) daha önce gerçekleşmiş bir A metnine bağlayan ilişkidir. Yani B metni, daha önce gerçekleşmiş bir A metnini konu ya da anlatış biçimi açısından dönüştürmekte, ancak bu işleme hiçbir yorum katmamaktadır. B metni iki tür dönüşüm sonucu oluşabilir:

a-Dolaylı dönüşüm: Burada konu farklıdır ama biçim aynıdır.

b-Yalın dönüşüm: Burada da anlatım biçimi farklıdır ama konu benzerliği çok belirgindir.

5-Önmetinsellik (architextualité), bir metnin türsel statüsünü (roman, öykü, şiir, vb.) belirler ve okurun “beklenti ufku”nu yönlendirir.” (Aka, 2002: 55-56)

Hilmi Yavuz'un şiirlerinde önemli olan bir özellik de metinlerarasılıktan faydalanarak kurulmuş olmalarıdır. Kısaca metinler arası ilişki önceden yazılmış bir metin ile diğer metin arasında kurulan ilişkiler üzerinden anlaşılacak ve yorumlanmak demektir. Sonuç olarak ele alınan metinlerin bir başka metne katkılar sağlayarak ilişkilendirilmesidir. Pınar Aka, şu bilgiyi bizlere sunmaya çalışır. Metinlerden biri diğer bir metinle ilişkiler ağı kurduğu vakit yazınsal bir tür olabilir (Aka, 2002: 53). Yavuz'un şiirlerinin de bu şekilde kurulmuş olduğu ortadadır. Bu yolla kendini sürekli gelenek ile yakın bir konumda gösterir.

Gelenek, yakın zamanlara kadar az da olsa metinlerarasılığın geçmiş edebiyatlarla ilişki kurulmasında önem arz eder. Bundan dolayı gelenek ve metinler arası ilişkide pek çok anlam kargaşası doğar. Hilmi Yavuz, bu anlam kargaşasına bağlı olarak metinlerarasılığı açıklama ihtiyacı duymuştur (Yiğitbaş, 2006: 48). *“Metinlerarasılık, kendinden önceki bir metnin ilişki kurmasından ötürü gelenekle benzerdir. Kısacası metinlerarasılığı, gelenekle özdeş kabul ediyorum.”* (Aktr. Yiğitbaş: Yiğitbaş, 2006: 48) demektedir. Bu noktada Yavuz'un metinlerarasılığı geleneğe bağlayarak kullandığını görmek mümkündür. Bunu *“Gizemli Şiirler”* kitabında yer alan *“uzak gözler”* adlı şiirinde de görebilmekteyiz. *“Hilmi Yavuz'un 'uzak gözler' yani eski şairler, 'gül izler'ini bir başka deyişle geleneği takip ederek yeni gelen şairlere 'güz melekleri' olurlar. Her şair, geçmiş şiiri izlemekle kalmaz, geçmiş şiir de her bir şairi izler.”* (Yeşilyurt, 2014: 70) burada metinlerarasılığın gelenek kavramı etrafında şekillendiğini ve o şekilde icap edilen yönde bireysel bir kullanımla farklı bir yol izlediğini iddia etsek de eskiye olan bağın koparılamayacağını söylemek yerindedir. Söz konusu şiir aşağıdaki gibidir.

*“bir bir tutunuz yalvacını
bir fırtınanın; ölümün
ilk yazıydı, üstünden
sekerek gül izlerinden
geldiniz... uzak gözler!*

siz! güz melekleri”

(Yavuz, 2018: 169)

Ayrıca gelenekten yararlanma ile onu yeniden üretmenin farklı yönleri bulunmaktadır. Ondan yararlanma veya telmih yapma metinlerarasılık olarak ele alınırken geleneği üretmenin metinlerarasılık ile bir farkının bulunması gerekir (Yiğitbaş, 2006: 50). Bunu bir örnek ile açıklanmaya çalışalım.

Şair, “*Gizemli Şiirler*” kitabında “*söylem*” adlı şiirinde “*soğumuş küllerinden?*” dizesini alıntı yaptığımız yerde Doğu mitolojisinde efsane olan bir kuşa gönderme yapar. Kaknus tekrar kendi küllerinden nasıl meydana geliyorsa şair de geçmiş şairlerin bilgi birikimiyle şiirlerini oluşturduğunu söylemeye çalışmaktadır. Bu düşünce “*Her şairin bir başka şiirinin kül’ünden doğduğunu*” göstermeye yöneliktir (Yavuz, 2017: 20). Bu da Yavuz’un gelenekte kullandığı telmihi “*Arametinsellik (intertextualite), bir metnin bir başka metin içinde etkin olarak varoluşu; bir başka deyişle, bir ya da birçok metnin alıntı, çalıntı (intihal) ya da anıştırma (telmih) yoluyla, aynı anda aynı yerde kurdukları birliktelik ilişkisidir.*” (Aka, 2002: 55-56) şeklinde ifade ederken metinlerarasılık dışında geleneğe bağlılık olarak karşımıza çıkarır.

“*söylemiydiniz
nasıl başlasam bilmiyorum:
belki uzak bir şiirin*

soğumuş küllerinden?..”

(Yavuz, 2018: 158)

1.2.6. Şiirde İmge

İmgenin tanımına baktığımızda Latince *imagos* manasındaki “*Hayal, aldatıcı görünüş*” sözcüğünden türemiş olan imge ya da diğer adıyla imaj olarak karşımıza çıkar. Türkçede:

1-Zihinde tasarladığımız veya olması istenilen şey düş, hayal, hülya.

2-Genel görünüş, izlenimler, imaj.

3- Psikoloji bilimi bunu açıklamaya çalışırsa duyu organlarımız tarafından dıştan algılanan bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.

4- Yine psikolojide şöyle açıklanmıştır: Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj anlamlarına gelir (Ulağlı, 2006: 3).

İmge, sözcüğün anlamını derinleştirerek sözcüğü çoğaltır. İmge, kısaca şiirde kelime aracılığıyla çağrışım yaratır. Octavio Paz, “Şiir bir tek imgedir ya da parçalanamaz bir imgeler burcudur” veya “...İmge ‘olmayabilir’in’ değil, olanaksızın arzu edilmesidir. Şiirde gerçekliğe susayış biçimidir.” (Ulağlı, 2006: 3) şeklinde imge kavramına bir yorum getirir. İmgenin, insanlar ile gerçeklik arasında köprü görevi olduğuna işaret ettikten sonra şiir ve imge arasında çok net bir alanın varlığından söz edebiliriz. Bu alanın kökenine bakıldığında gerçek şiirin imgesiz olması onda bir anlam ifade edemediği gerçeğidir. İmge, “orijinal imge” yeniden yaratmadan başka bir şey değildir. Hilmi Yavuz’un imge ile ilgili görüşlerini dile getirirsek: İmge oluşturma, şiirdeki içeriklerin üretilmesindeki esas metotlardan biri olarak kabul görür (Yavuz, 1999a: 10). Yavuz, “Doğu Şiirleri” kitabında “doğu 1310” adlı şiirinde bu yolu denemiş. Benzeyen ve benzetilen arasında mevcut bulunan ilişki artık rastlantıdan kurtarıldığı görülür. Bu şiirde, imge üretiminde rastlantının yeri olmadığı ile ilgili şöyle açıklamalarda bulunulmuş:

“Bu şiirde doğa olguları ve doğa nesneleri askersel terim ve nesnelerle birebir bir ilişki içindedir. Böylece bir benzetmede benzetilen ile benzetmelik arasındaki rastlantısallıktan kurtarılmış ve şiirde imgeler arasında organik bir bütünlük kurulmuştur. Akarsu (doğa nesnesi) vur emri’ne (askersel terim); bulut (doğa nesnesi) müfreze’ye (askersel terim) benzetilmiştir. Böylece dediğim türden bir bütünlük oluşmakta, iki kategori arasında birebir bir yapısal ilişki gerçekleşmektedir. Sanırım, Türk şiirinde, imgelerin bir ilişkiler içinde düzene konularak rastlantısallıktan kurtarılması, ilk kez bu şiirle gerçekleşmiş olmaktadır.” (Yavuz, 2012: 15)

*“işte solhan ve işte işte kocaman
dağlarıyla akraba
ve gülleriyle hısım
olduğumuz palu
gözleri korkunç bir deprem
hem aslı hem kerem
gibi yanan süvari
ibrahim talu*

*işte akşam ve işte çapakçur
ve çapakçur'da akşam
bir divanîharp gibi kurulur
ağır giden bulut müfrezeleri
hem bulanık hem firarî
yağmur
ve bir vur emri gibi ansızın
bir akar suya doğrulur
hınıs'tan kopan süvari:
İbrahim talu*

*işte caneseran köyü ve kar
kar, palandöken dağlarında
bir isyan bastırır gibidir
işte hormek köyleri çevrilmiş duvar
bir kurt yüzüdür, ince
sivrilmiş
cibran ovası
sanki mevzi almış gibi kar
hem başı bozuk, hem seferî
hormek'ten inmiş imiş
ölümü savuran süvari
ibrahim talu*

(Yavuz, 2018: 107)

İmge üzerine bahsedilenler çerçevesinde Hilmi Yavuz'un şiirlerinde okuyucuya zengin imajlar sunduğunu göz ardı edemeyiz. Yavuz, okuyucunun duyuş ve seziş kabiliyetine seslenmekle birlikte meydana getirdiği zengin çağrışımlar ve yaratıcılığını gösteren dizeler temelinde özgün imge ve resimler meydana getirip okuyucuyu alışılmışın dışında algısal çıkarımlara sevk eder. Şair, mevcut algılamının dışında algılanamayan şeylerin peşine düşer. Yani diğer bir deyişle algılanamayanın algılama biçimlerini ortaya koymaya çalışır (Demir, 2003: 100).

Konu üzerine kapsamlı bir poetika ya da bildiri yayınlamamasına karşın Hilmi Yavuz, şiir üzerine fikirleri olan bir sanatçıdır. Açıkçası onun şiirleri üzerinde

durulan noktalar, şiirleri üzerine yapılan röportajlar, sanat ve edebiyat üzerine yapılan söyleşiler, şiiri hakkında sürekli yaptığı açıklamalar, kendisinin gelenekle olan poetik tavrından bahsedilmesi vs. bunların hepsi toplanınca şairin poetikası denilen büyük bir fikir alanıyla bizleri karşı karşıya bırakır. Özellikle onda şiirin şekli, konusu ve şiirin yapısı üzerine düşüncelere rastlayabiliriz. Bundan dolayı müstakil bir çalışma ortada olmasa dahi şairin kendisine has oluşturduğu ve şiir yaşamı boyunca bunu takip ettiğini iddia edebileceğimiz bir şiir anlayışından söz edilebilir (Apaydın, 2010: 161). *“Onun şiir pratiği, şairliği, şiir üzerine bir tefekkürün ürünü olarak ortaya çıkar. Bu nedenle şiir, Hilmi Yavuz’un dünyasında, yalnız yazılan, söylenen, yapılan bir nesne olarak değil, epistemolojik, sosyolojik, mitolojik, ideolojik, tasavvufî, tarihsel ve kültürel kökleri olan kuramsal bir sorun olarak ortaya çıkar.”* (Taşdelen ve Uzağan, 2016: 599).

“Şirin tarihi kopma’larla belirlenir. Malarmê’nin şiiri, ondan öncesiyle yer değiştirmiş bir şiirdir” (Yavuz, 1996: 107). Şiirin tarihi kopmalarla belirlenmesi konusuna sıra geldiğinde, burada şiirin dönüşümünün tıpkı bilimsel kuramlar gibi dönüşüme uğratılarak gerçekleştiği söylenilmek istenir. Bilimsel düşüncede kuramların kopmalarla gerçekleştiğini Kuhn da ifade eder. Hilmi Yavuz, bu dönüşümün şiir içinde gerçekleştiğini belirtir (Yavuz, 2012: 84). Örnek olarak Einstein’ın kuramında stabilizasyon nasıl söz konusu değilse ve dönüşümler ile günümüze değin modern bilim sarmalında şekilleniyorsa bunu şiir ekseninde de düşünmek ve hatta genel çerçevede edebiyat içinde söylemek uygun düşer.

“Dolayısıyla, bir şiir büyük bir şiirse, kendinden önceki şiiri bir anlamda şiirin tarih öncesi kılar. Onu yerinden eder, onunla yer değiştirir (...) Newton’un Galile’nin yaptığı neyse Baudelaire’inin şiir’de yaptığı da o dur. Bu yüzden de şiirin geleneği, onun tarihi olmaz. Tarih devamlılık, süreklilik demektir. Oysa gelenek bu kopmalarla, eklemlenmelerle belirlenir. Dolayısıyla kendinden önceki şiire atıfta bulunma zorunluluğu yoktur. Kendinden 300 yıl önce yaşamış bir şairle bütünleşebilirsin, 20 yıl önce yaşamışla da.” (Yavuz, 2012: 84)

Hilmi Yavuz’un “Tractatus”unda bazı önermeler yer alır. Bunlardan bazıları şöyledir:

“2.2. Şiirin gösterilen’i kavram değildir, imge’dir.

2.3. Bir tanım: şiir, dünyanın zihinsel imgesi’dir.

2.4. Öyleyse, öznel şiir: Bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıklarını denetlemez: ‘si duo idem faciunt non est idem’.

2.5. ‘Güneş bir altın güldür’ dizesinin zihinsel imgesinin, her zihinde ayrı bir ‘resmi’ vardır.

3. İmgenin nasıl alımlanabileceği konusunda okura yol gösterilebilir mi? Bu yol göstericiliğin pratik bir yararı var mıdır? Bu yol göstericiliğine karşın, gene de okurun şairin zihindeki imgeyi (eğer, böyle bir imge varsa! Olması gerekmez çünkü...) alımlayıp alımlamadığı denetlenmez.

3.1. imgenin alımlanması için şiirsel metnin kendisine konulacak yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. Neden?

3.6. Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi imge olmaktan çıkarır. “Kavram’a dönüştürür. Şiirde, söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.” (Yavuz, 2012: 107-108)

Şair, “şiir Dil iken kapalı, söz iken ‘açık yapıt’tır.” (Yavuz, 1996: 107) derken, dil ve söz ayrımının önemini öne çıkarmaktadır. “Dil kapalıdır, çünkü herkes tarafından aynı biçimde anlaşılır. Kapalılık anlaşılmazlık değildir; aksine tek anlamlılıktır. Şiir söz’e dönüştükçe farklı anlamlara kavuşmaya başlar. Şiirin söz olması üretim safhasına işaret eder. Dil iken şiir kurgulama safhasındadır. Söz’e dönüşmesi demek kullanılan kelimelerin imge olmaya başlaması demektir.” (Altunyay, 2003a: 4). Şairin zihninde bulunan herhangi bir kelime dile ait iken şairin o kelimeye yüklediği yeni anlamlar ve çağrışımlar o kelimeyi artık söze dönüştürmüştür. Şair bunu ikinci maddenin alt maddesinde açıklıyor: “Güneş altın bir güldür.” (Yavuz, 1996: 107) dizesinin zihinsel imgesinin her zihinde ayrı bir resmi bulunulduğu söyleniyor. “Bu dize her insanda ayrı hayaller oluşturabilir. Kimisi güneşe altın denmesiyle sarı olmasını düşünürken kimisi de güneş ile sarı gül arasında ilgi kurabilir.” demiştir (Altunyay, 2003a: 4).

İkinci maddenin dördüncü alt maddesine gittiğimizde şiirin öznel olduğu söyleniyor: “Bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıklarını denetlenemez.” (Yavuz, 1996: 107). Dil şiire dönüşmüşse öznel bir hâl alır. Şiirin çağrışım zenginliği, yoruma açıklığı farklı anlamlar yüklenmesiyle alakalı bir durumdur. Şiirin işlerliğinin çağrışım zenginliğiyle paralel olduğu ifade edilir

(Altunyay, 2003a: 5). Şiir dışındaki yazınsal türlerden bazılarında öznellikten çok nesnellik ön planda iken hiçbir şiir nesnel değildir. Bu da açık yapıt olmasına işaret ederken şiirin her zihinde farklı tahayyül edildiği ve çağrışımların bireye has yaptığı uyanışlara bağlı olarak algılanması, yorumlanması, içselleştirilmesi demektir.

Yavuz, üçüncü maddede imgeyi alımlama biçimi üzerinde durur. Üçüncü madde bu soruyla başlar: *“İmgenin nasıl alımlanabilceği konusunda okura yol gösterilebilir mi? Bu yol göstericiliğin pratik bir yararı var mıdır? Bu yol göstericiliğe karşın, gene de okurun şairin zihnindeki imgeyi (Eğer, böyle bir imge varsa! Olması gerekmez çünkü...) alımlayıp alımlanmadığı denetlenmez.”* sorusudur (Yavuz, 1996: 107). Şiir sözse yorumlanabilip okuyucunun zihninde farklı manalara gelebiliyorsa şairin okuyucuya yol göstermesi beklenmez. Şair, şiirini oluşturmada sadece kendi tecrübelerinden yararlanır. Şiir yazıldıktan sonra, okuma aşamasında artık okuyucunun tecrübeleri devreye girmeye başlar. Bundan dolayı şiir öznel bir hâl alır (Altunyay, 2003a: 5). Şair, *“İmgenin alımlanması için şiirsel metnin kendisine konulacak yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. Neden?”* (Yavuz, 1996: 107). Şiirin içinde bulunan imgelerin şairin hayalinde alımlanmadan önce, şairin okuyucuya müdahalede bulunması şiirin özgünlüğü ve şiirsel yapısını zedeler. Şiir, bu ortamda artık dil olmaya başlar. Şairin okuyucuya *“Ben şiiri bu biçimde yorumluyorum, sende öyle yap!”* deme lüksü bulunmamaktadır. Eğer böyle bir lükse sahip ise okunan ürünün artık şiir olmadığı söylenebilir (Altunyay, 2003a: 5). Hilmi Yavuz, üçüncü önermenin birinci alt maddesindeki sorunun cevabını yine bu önermenin altıncı maddesinde verir. *“Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi ‘imge’ olmaktan çıkarır. ‘kavram’a dönüştürür. Şiir de söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.”* (Yavuz, 1996: 108). Bu durumda malumu olunduğu üzere kavram betimlemeleri ve açıklamaları genellikle manzum değil, mensur metinlerde kendini gösterir.

1.2.7. Şiirde Kapalı Olma

Hilmi Yavuz'un şiirleri gizli bir bahçeye benzer. Ahmet Kapaklı, Hilmi Yavuz'un *Yeni* gazeteden verdiği bilgileri şöyle açıklamıştır: “*Şiirimde hikâyeyi, (narration) asgariye indiriyorum. Hikâyeyi nasıl soyutladığımı anlatacağım. Hikâyeyi frenlemek için kendimizi zorluyoruz. Ama divan şiirinde olduğu gibi gizlemeler, saklamalar, kendini bir kelime ile ele verir.*” (Kapaklı, 2002: 338). Hilmi Yavuz, “*Daha az mecazlar, daha çok mecazlara doğru gitmiştir, az anlaşılabilirlikten daha çok anlaşmazlığa geçmiştir denilebilir.*” (Kabaklı, 2002: 243). Bu durum, gizlilikle şiirlerini yazdığını destekleyen “*Yaz Şiirleri*” kitabındaki “kalp kalesi” adlı şiirde şöyle dile getirilir: “*Şiirin gizemliliği, onun anlamca bilerek belirsizleştirilmiş olmasından kaynaklanıyor. Şiir, bir okuyuşta alımlansaydı, o şiir değil düzyazı olurdu...*” denmektedir (Yavuz, 2012: 38). Bahsi geçen şiir aşağıdaki gibidir:

*“kalp kalesi! her dize
bir gizli bahçedir
sevda senin hisarın
âh çeken kılıcın
bir düğüm olan adın
sonunun başındadır yaz
ve güller çözülsün”*

(Yavuz, 2018: 131)

Hilmi Yavuz’a dair daha önce söylenen, “Yazdıkları anlaşılmayan şair” ifadesi abartılı bulunmaktadır. Ancak Yavuz’un “*Açık söylemeyen, meramını mecazlar (imgeler) çağrışımlar sezdirmeler imâlar ve ‘göndermeler’ yoluyla anlatmaya çalışan bir şair olduğu bellidir.*” (Kabaklı, 2002: 235) yapılan yorumdan yola çıkarak şairin derdi sözün anlaşılıp anlaşılmaması değil, okuyucuda imgeler ve çağrışımlarla bir anlatımı yakalar. Nitekim anlaşılabilirlik evvelce ifade ettiğimiz gibi şiirin değil düz yazının görevidir.

Yavuz’un şiirindeki anlamlar yüzeyde değil derinlerdedir. O anlamı bulup çıkarmak için bir arkeolog gibi şiirleri kazmak gerekir (Soldan, 2001: 53). “*Şiirlerde hep kendimi gömdüğümü söyledim-yani, apaçık söyledim kendimi artık kolay ele vermeyeceğimi...*” (Yavuz, 2012: 90). Şair, her sözcükte ve her imgede aslında bir

şeyleri gizler. Hilmi Yavuz, “Yaz şiirleri” kitabındaki “kızı” adlı şiirinde de bu düşüncesini dile getirir. Şair, kendisini yer altına benzetir. Şiirin mahiyeti, kazıldıkça, deşildikçe ve derine inildikçe kendisini ele vermeye müsait hâle gelir.

“ben şairim: bir yeraltıyım ben

acıyım

kazdıkça ve derine indikçe

...

şiirler kazılmalı: o ince

gurbetlerin gömdüğü

söz başları kırmızı”

(Yavuz, 2018: 129)

Hilmi Yavuz, “Yolculuk Şiirleri” kitabındaki “yolculuk ve şiir” adlı şiirinde “Her şiirin bir sözcüğü örttüğü ve gizlediğini vurgulamıştır. Sözcükler birer hazine gibi gömülür... Yine şiirde gizliliğin ön plana çıkarılması gerektiğini ifade etmektedir. Şiirde anlamın gizlendiği, sözcüklerin örtüldüğü, anlamın ve sözcüklerin birer hazine gibi gömüldüğü bir yapı içerisinde okuyucuya sunulmalıdır.” (Demir, 2003: 19). Şair, “Yolculuk Şiirleri” kitabında “yolculuk ve şiir” adlı şiirinde de bunu açıkça dile getirir.

“her şiir bir sözcüğü örter ve gizler;

görölsün istemez ‘gül’ ve ‘hüzün’...

gizli bir hazine midir, bilinmediği,

kimbilir nereye gömdüğümüzün?”

(Yavuz, 2018: 364)

Şair, şiirde mananın kapalı ve grift bir şekilde verilmesi kanaatindedir. Okuyucudan bilgi birikimiyle yükselmiş bir beğeni düzeyine bağlı olarak bu kapalılığı çözmeye ve şiirin derinliklerine inmeye gayret etmesini ister (Yavuz, 1999a: 72).

1.2.8. Şiirde Anlam ve Müzikalite

Şair, müzik konusundaki düşüncelerini şöyle açıklar: Şiirde müziğin bir işlevi bulunur. Uyak ve aliterasyon gibi unsurlar da bu işlevi yerine getiren araçlardır. Yavuz, bunları uyumlu ses üretme araçları olarak görür. Asıl önemli bulunan da şiirin temposu olarak görülür (Yavuz, 2012: 27). Şair, şiirde müzik sorununa şöyle açıklama getirir:

“...Şiirde müzik sorununu ben, uyumlu sesler çıkartmaktan çok, şiirin disposition’unun (belki de ‘eda’sını) veren bir ses ‘yapı’sı olarak anlıyorum: yavaş/hızlı, uzun ses/kısa ses v.b. gibi ikili karşı-olumlamlardan oluşan bir yapı...bunun da şiirde göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünüyorum. İçeriğin yok sayılması şöyle dursun, şiirin içeriği bu müzik yapısıyla somutlaşır bana göre. Yahya Kemal’in ‘derunî âhenk’i gibi...” (Yavuz, 2012: 27).

Verlaine’in o ünlü dizesinin “De la musique avant toute choses” dizesi Yahya Kemal’e “ritmin dil haline gelmesi” ya da “deruni ahenk’in dil haline gelmesi...”ni anlattığını biliyoruz. Bu sözler Yahya Kemal’e aittir. Ne demek deruni ahengin dil hâline gelmesi? Yahya Kemal, bunu dizenin bir müzik tümcesine dönüştürülmesi diye tanımlar. Yahya Kemal, bunu Verlaine’nin “Fêtes Galantes”daki şiirlerinden yola çıkarak şiirle müzik arasında bulunan bağıntıya istinaden açıklar (Yavuz, 1999a: 48).

Şair, “Akşam Şiirleri” kitabındaki “akşam ve vedâ” adlı şiirinde yazdığı şiirinin baş kısmına “45 fa diyez minör ‘Vedâ Senfonosi’ eşliğinde” bir epigraf yapar (Yavuz, 2018: 349). Yavuz, bu iki eser arasında bağıntılar kurar. Bu yönüyle de şairin müzik ve şiir arasındaki bağıntılar kurar. Yine şair, “şiir yazdım” yerine Yahya Kemal’in tercih ettiği gibi “şiir söyledim” demeyi daha uygun görür. Çünkü ona göre bu daha uygun bir yaklaşımdır şiir için. Buna açıklık getirmek için yine Yahya Kemal’e ait mısraını örnek gösterir: “Biz şiiri böyle söyledik ağyar söylesin” der (Yavuz, 1999b: 77). Şair de şiirde herkese bir sonbahar bırakmaktadır. Dolayısıyla Yavuz, şiirsel bir kültür okurlarına bırakır.

*“akşam
uysaldır, boynunu bükerek gelir
ve teslim olur bana, şiirler, elvedâlar...”*

*işte ben gittim, her şeyi söyledim gittim;
işte benden herkese,
herkese bir sonbahar... ”*

(Yavuz, 2018: 349)

Sesler ve duygular arasındaki bağıntının geçmişini daha eskilere götürerek açıklayabiliriz. Bu bağıntı Yavuz’a göre aşağıdaki gibidir:

“Aslında seslerle duygular arasındaki bağıntıların bilgi olarak tarihi, ta Platon’a kadar çıkar. Platon Kratylos’ta r sesinin eylem, n sesinin yavaşlık sükûnet duygusu yarattığını söyler. n bir iç ses’tir Platon’a göre. Bundan yola çıkarak, örneğin Türkçe’deki ‘ninni’ sözcüğünün (üç n harfli) bu sava tastamam uyduğunu söyleyebiliriz... Hilmi Yavuz’da müzik, aslında bundan pek farklı değil. Roman Jakopson, dilde sesleri duyumsanır nitelikleri dolayısıyla belirli anlamları iletebileceğini belirtir ve bir ‘ses sembolizmi’nden söz eder... Müziği sadece bir uyak ve aliterasyon sorunu sanmak, olsa olsa senin ‘güllabi (li) ciler’ dediğin takım için geçerlidir. Ben şiirde bir anlamda söz’ün olduğu kadar ses’in kimyasının da peşindeyim.” (Yavuz, 1999a: 49)

Demekle “sesin kimyası” Yavuz, için önemli gördüğü bir alan olarak şiirlerinde aradığı ve öneme aldığı bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Yavuz’un “Bakış Kuşu” kitabından “accidia” adlı şiirine baktığımızda “Kısmi tekrarlarla birlikte dize başı ve sonundaki ses benzerlikleri (uyak) ile şiirinde “sesin kimyası”nı bu kitabından başlamak üzere aradığını göstermek ister gibidir” (Yiğitbaş, 2006: 204). Görüldüğü gibi şiirdeki müzikaliteyi uyak sağlamıştır.

*“andım da oymalı, yeşil vurgularını
“seçilmiyor hüzünden, belirsiz sıfatları
siz ey eski dillerin tahtadan umutları
sanki yıkık bir güle adanmış tapınaklar*

sanki yıkık bir güle adanmış tapınaklar

*yash, yanık, korkunç bir dil akdeniz
kelimeleri çocuklar ve kovulmuşlardır*

*kimbilir nerelerden savrulmuşlardır
ey eski bakışlardan devşirilen buğdaylar”*

ey eski bakışlardan devşirilen buğdaylar”

(Yavuz, 2018: 23)

Hilmi Yavuz, “Kendi şiirinin, eğer gerçekleştirebiliyorsa, ‘insanlara haz vermek’ gibi bir ödevinin olduğunu söylüyor. Bunun için ise, şiirin alımlayıcısı durumunda olan kişinin, yani okurun, en azından, şairle belli bir düzeyde buluşması gerekiyor.” (Soldan, 2001: 53). Onun şiirlerinden estetik bir düzeyde haz duyumsamak, ancak yüksek ve incelmış bir beğeni düzeyinin bulunması hâlinde gerçekleşeceği düşünülmektedir (Aka, 2002: 55-56).

Şeyh Gâlip’in meşhur bir mısrası vardır: “*Ol şâir-i kemyap benim Gâlib kim /Mazmûnlarımı anlamamak ayb olmaz.*” (İpekten, 2017: 30). Veya “*Eş’arımı fehmeylememek ayb olmaz.*” (Yavuz, 1999a: 72). Söylenmek istenen şiirimi ve mazmunlarımı anlamamak ayıp olmaz! Bazı şairlerin kullandığı mazmunları veya imgeleri anlamak oldukça güçtür. Kendisi de güçlüğün farkında ve aynı düşüncededir. Hatta o, şiirde anlamın öne çıkartılmasına, anlamda ısrar edilmesine karşıdır. Şiirde anlamın ikinci plana itilmesi gerektiği söylenmeye çalışılır (Yavuz, 2012: 126-127). “*Şiirde anlam aramak, bûlbülü eti için kesmeye benzer*” dir demek yanlış olmayacaktır (Yavuz, 2017: 183). Ayrıca şair, “*Şiirin bir anlam sorunu olduğunu düşünmüyorum*” demiştir (Yavuz, 1999a: 54). “*Şiirde anlamın öne çıkması gerektiğini hiçbir zaman düşünmemişimdir. Şiirde önemli olan, tıpkı müzikte olduğu gibi, onu okuyanda belirli haz duygusu yaratmasıdır. Dolayısıyla şiirde estetik anlama, yani semantiğe göre çok daha önde gelir.*” (Akr. Yavuz: Acar, 2013: 16). Yavuz’a göre şiirin anlamlı olması gerekliliğindeki ısrar veya bunda direktmek şiiri dile dönüştürmek anlamına gelir (Yavuz, 1999a: 71). Yavuz’a göre “*Her şairin şiiri, nasıl ve hangi yollardan geçilerek haz duyulacağını gösteren bir hedonistik haritadır bence... Göndermeler, metinlerarası iz sürmeler konusunda söylediğim gibi, yolları bilmek gereklidir*” demektedir (Yavuz, 1999a: 52).

Yavuz’daki şiir için mananın ön planda olma gerekliliği üzerine eleştirel tavrını irdeledikten sonra, şiirde üzerinde durulması önemli bulunan noktalardan biri de şudur: Müzik dinleyen birisinde oluşan estetik hazza benzer şekilde şiir ile iştigal

olan birisinde de o haz duyumsanmalıdır. Dolayısıyla şiirde estetik kaygı manaya göre önde gelmelidir (Yavuz, 2012: 126). Yavuz'a göre “*Şiir hangi yüzyılda yazılırsa yazılsın haz nesnesi üretecektir.*” (Yavuz, 1999a: 124). Buna tarih seyri içerisinde Sümerlerden kalmış eski bir tabletteki sevgiliye yazılan şiirde bile rastlayabiliriz.

1.3. Hilmi Yavuz'un Şiir Kitapları

1.3.1. Bakış Kuşu

Onun birinci şiir kitabı arasında yer alan “*Bakış Kuşu*” üç bölümden meydana gelir. Bunlar “*Bir ben vardı*”, “*Bakmaktı*”, “*Eskiden*” Aynı zamanda ilk şiirinin de adı “*hilmi yavuz*” dur. Hilmi Yavuz'un bu kitapta yer alan şiirleri şunlardır: “*hilmi yavuz, hilmi'nin çocukluğu, geçmiş, inançsız, fırtına, saatçi, geçen yıl marienbad'da, sömürge, accidia, devrim, kış meditation'ları, odalarda, sülün, yalnızlık bir tarihtir, boş bakış, dalgıç, yapı, kalyon, utanç, dize, haziran, soluksuz, divan edebiyatı beyanındadır, kaside, bâki'ye rubai, yahya kemal'e rubai, kanto, kuşma*” toplamda 28 adet şiir yer alır. Bu kitabın 1. Baskı: 1969, Yeditepe, 2. Baskı: 1983; Üç Çiçek, 3-6. Baskılar, 1989-2004, Can (*Gülün Ustası Yoktur Toplu Şiirler 1'in içinde* YKY'de ilk baskı: 2006 *Büyü'sün, Yaz Toplu Şiirler* İçindedir (Yavuz, 2018: 12).

1.3.2. Bedreddin Üzerine Şiirler

Hilmi Yavuz'un ikinci şiir kitabı olan “*Bedreddin Üzerine Şiirler*” dört bölümlü bir kitaptır: “*giriş*”, “*sunu*”, “*sırası gelince*” ve “*dörtlükler*”. Bu kitaptaki şiirler şu şekildedir: “*yok hükmündedir, 1.bedreddin, 2. börklüce mustafa, 3. torlak kemal, 4.sarı anastas, 5. koç salih, 6. musa çelesi, 7. birinci mehmet, 8. beyazıt paşa, 9. mevlânâ hayder, 10. nâzım hikmet, düş yola ey yabancı, şimdi nedense, pir sultan, sırası gelince, feodal, folklor, ay doğar ve dörtlükler bölümü, 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8.*”e kadar numaralı dörtlük bulunur. Bu kitabın baskısı ile alakalı edindiğimiz bilgiler şu şekildedir: 1. Baskı: 1975; Cem, 2. Baskı: 1976; Cem, 3. Baskı: 1979; Cem, 4. Baskı: 1988; Bağlam, 5-8.Baskılar: 1989-2004 Can (*Gülün Ustası Yoktur Toplu Şiirler 1'in İçinde*) YKY'de ilk baskı: 2006 ‘*Büyü'sün Yaz! Tolu Şiirler*’ İçinde yayınlanır (Yavuz, 2018: 48).

1.3.3. Doğu Şiirleri

“Bedreddin Üzerine Şiirler”den iki yıl sonra “Doğu Şiirler”ini Nuran Yavuz’a yazdığını kitabın girişinde belirtir. Doğu’nun yaşam diyalektiği anlatılan bu kitap toplam on sekiz şiir ve tek bölümden meydana gelir. Doğu Anadolu odak bir yere konulup bu coğrafyanın tarzı, hüznü, hayat düsturu anlatılmaya çalışılır. Bu kitapta yer alan şiirler şunlardır: “doğunun kalıtı, doğunun diyalektiği, doğunun şairleri, doğunun sevdalıları (I), doğunun sevdalıları (II), doğunun sevdalıları (III) doğunun sevdalıları (IV), doğunun ölümleri, doğunun kadınları, doğunun bebeleri, doğunun gurbetleri, doğunun gurbetçileri, doğunun geçitleri, doğudan bir kent, doğunun sorunları, II, doğunun sonsözü”. Kitabın baskıları şu şekildedir: 1. Baskı: 1977; Cem, 2. Baskı: 1979; Cem, 3. Baskı: 1988; Bağlam, 4-7. Baskılar: 1989-2004, Can ‘Gülün Ustası Yoktur Toplu Şiirleri’ İçinde YKY’de ilk baskı. 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirleri* İçindedir (Yavuz, 2018: 88).

1.3.4. Mustafa Suphi Üzerine Şiirler

“Doğu Şiirleri”nden iki yıl sonra 1980 yılında çıkmıştır. Toplamda yedi şiiri bulunan bu kitaptaki şiirleri şöyle sıralayabiliriz: “şerif manatof anlatıyor, mensucat işçileri anlatıyor (yıl 1924), şimendifer işçileri anlatıyor (yıl 1925), tarım işçileri anlatıyor (yıl 1920), yapı işçileri anlatıyor, şairleri anlatıyor, mustafa suphi anlatıyor (28 Ocak 1921)”. 1-4. Baskılar, 1989-2004, Can (Gülün Ustası Yoktur Toplu Şiirler I’nin İçinde) YKY’de ilk baskı: 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 114).

1.3.5. Yaz Şiirleri

Doğu Şiirleri’nden bir yıl sonra 1981 yılında yazılmıştır. İki bölümden meydana gelir: “geçen yaz”, “bu yaz”. Toplamda on altı şiirden meydana gelir. Bu şiirler şu sıra ile yazılmış: “kızı, usandık, kalp kalesi, ney, a. rıza ertan’a ağıt, yaz ağıdı, koruganlar, mühür, feyyaz, yazmak, çiçekli dağ sokağı, gömü, uçuk çocuk, yaz! sevgilim!, büyü’sün, yaz!, taflan”. Bu kitabın baskıları 1. Baskı: 1981; Cem, 2. Baskı: 1984; Cem, 3-6. Baskılar: 1989-2001, Can (Erguvan Sözler Toplu Şiirler II’nin İçinde), YKY’de ilk baskı: 2006 (*Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* İçindedir (Yavuz, 2018: 12).

1.3.6. Gizemli Şiirler

Yaz Şiirleri'nden üç yıl sonra 1984'te yayınlanan şiir kitabı dört bölümden meydana gelir. “gizem, ünlem, deprem, söylem”, “tenhâ, kün, bâtinî”, “uzak gözler, yakın aşklar, bulutlu yazılar, hayâl hanım, derin alıntı”, “yazdan ev, rüzgârlı camlar, eylül, size bakmanın tarihi”. Bu kitaptaki şiirler sırasıyla şöyledir: “gizem, ünlem, deprem, söylem, tenhâ, kün, bâtinî, uzak gözler, yakın aşklar, hayâl hanım, derin anlatı, yazdan ev, rüzgârlı camlar, eylül, size bakmanın tarihi”. Kitabın baskıları: 1. Baskı: 1984; Cem, 2-5. Baskılar: 1989-2001, Can (*Erguvan Sözler Toplu Şiirler II*'nin İçinde, YKY'de İlk Baskı: 2006 *Büyü'sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 150).

1.3.7. Zaman Şiirleri

1987'de yayımlanan “*Zaman Şiirleri*” üç bölümden meydana gelir: “dün”, “bugün”, “yarın”. Bu şiir kitabını dostlarına yazdığını kitabın başında belirtir. Toplamda on altı şiiri yer alır. Bu şiirleri şunlardır: “Söz ve Zaman, dil ve Zaman, sorular ve Zaman, şiir ve Zaman, gölge ve Zaman, bursa ve Zaman, küller ve Zaman, kuşlar ve zaman, yazlar ve Zaman, kar ve Zaman, aynalar ve Zaman, yollar ve Zaman, bahçe ve Zaman, erguvan ve zaman, akşamlar ve Zaman, ölüm ve Zaman” (Yavuz, 2018: 182-183). Yayımlanan şiir kitabının baskıları şunlardır: 1. Baskı: 1987; Şiir Atı, 2-5. Baskılar; 1989-2001, Can (*Erguvan Sözler Toplu Şiirleri 2*'nin İçinde) YKY'de İlk Baskı: 2006 *Büyü'sün, Yaz! Toplu Şiirleri* içindedir.

1.3.8. Söylen Şiirleri

Behçet Necatigil'e ölümünün onuncu yılında ithaf edilen “*Söylen Şiirleri*” 1989'da yayımlanmıştır. Kitaba başlarken Necatigil'den alıntılanan mitoloji ve Doğu efsanelerine ilişkin fikirleri kitabın girişinde yer alır. “*Batı şiiri hiçbir zaman mitolojiden ayrılmamıştır. Bugün Avrupa şiirinde, bütün batı şairlerinde mitos imajlarına rastlanır. Bizde niye olmasın bu? Serâpâ istiâreler dünyasıdır menakıbnâmeler, dervişlerin hayatları. Modern şiir Batıda Hristiyan mitoslarından, yahut Yunan mitoslarından yararlanıyor. Bizde bâkir ne kadar çok değerli menkıbeler var. Kerametleri, dervişleri düşünün*” (Yavuz, 2018: 211).

“Söylen Şiirleri” üç bölümden meydana gelir: “söylenler”, “söylen’ en’ ler”, “söylen’ meyenler”. Toplamda 16 şiir yer alır. Bunlar sırasıyla şöyle sıralanır: “*lethe, nereus kızları, endymion, kharybdis ile skylla, yaban atlarını kışkırtan dionysos, perseus, kronos, eros ile thanatos, narkissos’a ağıt, ‘orpheus’a şiirler 1, 2’ , mevlânâ ile şems, kaab ile hırka, ‘eşrefoğlu rumi’ ye şiirler 1, 2.’*” (Yavuz, 2018: 7) bu kitabın baskıları ise şöyledir: 1.Baskı: 1989; Arba, 2-4. Baskılar: 1993-2001; Can Yay. (*Erguvan Sözler Toplu Şiirler II’nin İçinde*), YKY’de İlk Baskı: 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 210).

1.3.9. Ayna Şiirleri

1992’de yayımlanan “*Ayna Şiirleri*” kitabı üç bölümden meydana gelir. “*Hilmi’ye: yitik bir ben için sonnet’ler*”, “*İstanbul’a: yitik bir Kent için sonnet’ler*”, “*Nuran’a: yitik bir aşk için sonnet’ler*”. Toplamda otuz şiir bulunan bu kitabı “*aynaları ‘tiksiniç’ bulduğu için...*” J.L. Borges’e ithaf etmiştir (Yavuz, 2018: 241). Bu kitapta yer alan şiirler sırasıyla şunlardır : “*ben için sonnet, şebsefa sokağı için sonnet, loş sandık odaları için sonnet, hurufî sonnet, ten sonnet’si, içbükey sonnet, kalabalık sonnet, siyah sonnet, las meninas için sonnet, bulutlanma sonnet’si, sır sonnet’si, çökmüş bir kent için sonnet, yıldı bir kent için sonnet, göçmüş bir kent için sonnet, kuduz sonnet, labirent sonnet’si, ölü kelebek sonnet’si, anı-sonnet, kıyamet sonnet’si, lavina için sonnet, müzik sonnet’si, simurg için sonnet, yorgun sonnet, yaz sonnet’si, delirium için sonnet, bâkir sonnet, yineleme sonnet’si, yalnızlık sonnet’si, dağınık sonnet, kimlik sonnet’si*” (Yavuz, 2018: 8). Bu kitabın baskıları şunlardır: 1. Baskı: 1992; Anadolu Sanat Yay. 2. Baskı: 1993; Era Yayıncılık, 3-5. Baskılar, 1994-2001, Can (*Erguvan Sözler Toplu Şiirler II’nin İçinde*), YKY’de İlk Baskı: 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 240).

1.3.10. Çöl Şiirleri

1996’da Hilmi Yavuz, kendisine bir doğum günü armağanı olarak yayımlamıştır. Bu kitap üç bölümden meydana gelir: “*Çöl Şiirleri*” kitabının bölümleri şunlardır: “*Birinci kitap: teslis*”, “*ikinci kitap: tesniye*”, “*üçüncü kitap: tevhid*”. Bu kitapta yer alan şiirler sırasıyla şunlardır: “*exodus, çöl ve yitik oğul, çöl ve judas, çöl ve çarmıh, çöl ve hüüzün, çöl ve hiç, çöl ve sorular, çöl ve kilit, çölde yalnız, çöl ve ‘kün’, çölde ölüm, yüzümdeki çöl, çöl lâlesi, çöl öyküsü, çöl ve ay,*

Çölde zaman, çöl ve söz, çöl kırıldı, çöl yakarısı, çöl yollar hırka” (Yavuz, 2018: 8). Bu kitabın baskıları ise şöyledir: 1. Baskı: 1996; varlık, 2.Baskı 1998; Varlık, 3. Baskı: 2002; varlık, YKY’de ilk baskı: 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018:280).

1.3.11. Akşam Şiirleri

Hilmi Yavuz, “*Akşam Şiirleri*” kitabını 1998’de üç bölüm olarak yazmıştır: Birinci sayfa: “*akşam*”, ikinci sayfa: “*yine akşam*”, üçüncü sayfa: “*yine akşam*”dır. Şair, Ahmet Haşim’in “*Bir günün sonunda arzu*” adlı şiirindeki “*Akşam, yine akşam, yine akşam*” dizesini alıntılararak bu şiir kitabının bölümlerini “*akşam*”, “*yine akşam*”, “*yine akşam*” şeklinde oluşturmuştur. Bu şiir kitabında toplamda 21 tane şiir yer alır. Şiirler sırasıyla şu şekildedir: “*akşam ve çocuk, annem ve akşam, akşam ve kandil, akşam ve sen ve ben, akşam ve bahçeler, akşam ve balkon, akşam ve Swann, akşam ve Lavinia, akşam ve yazmak, akşam ve kalbim, akşam ve kadınlar, akşam ve mühür, akşam ve hançer, akşam ve Nurusiyah, akşam ve yelken, akşam ve maden, akşam ve Doluluk, akşam ve hiçbir şey, akşam ve yolculuk, akşam ve verâ, akşam ve vedâ*” (Yavuz, 2018: 8). Bu kitabın baskıları ise şöyledir: 1.Baskı: 1998; varlık, 2. Baskı 1999; varlık, 3. Baskı: 2002; varlık, YKY’de ilk baskı: 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 316).

1.3.12. Yolculuk Şiirleri

Hilmi Yavuz, “*Yolculuk Şiirleri*” kitabını 2001 yılında yazmıştır. Bu kitap üç bölümden meydana gelir: “*doğu’ya yolculuk*”, “*batı’ya yolculuk*” ve “*öte’ye yolculuk*”. Toplamda 26 şiir yer alan bu kitaptaki şiirler sırayla şu şekildedir : “*yolculuk ve gül, yolculuk ve kız, yolculuk ve aşklar, yolculuk ve mevsimler, yolculuk ve kalbim, yolculuk ve şiir, yolculuk ve mola, yolculuk ve sorular, yolculuk ve ali ve ömer, yolculuk ve hüzn, yolculuk ve yıldızlar, yolculuk ve güz, yolculuk ve vedâ, bir yaz günü için şiir, akdeniz, konuşma, beyaz ev, ’her şey yeşil, ama...’, melisalar burada, bırak da saçlarını..., düğüm, güz, ins, millenium içim dediğimdir, yolculuğun yolculuğu, öte’ye*” (Yavuz, 2018: 8-9). Kitabın baskıları: 1. Baskı:2001; Can, 2. Baskı: 2002; Can, YKY’de İlk Baskı: 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 352).

1.3.13. Hurufî Şiirler

Hilmi Yavuz, “*Hurufî Şiirler*” kitabını 2004 yılında üç bölüm olarak yazmıştır. “a, ş, k”, “*Elif & alfa; Be & Beta*” ve “tâ, sîn, mîm”. Toplamda 25 şiir yer alan bu kitaptaki şiirler sırasıyla şöyle sıralanır: “a, ş, k (bir)”, “a, ş, k (iki)”, “harfler ve kibrit”, “harfler ve S/Z”, “harfler ve o’nun”, “harfler ve yunanlı”, “harfler ve ‘tin’”, “harfler ve atlar”, “harfler ve şairler”, “harfler ve melâl”, “harfler ve lay lay lom”, “harfler ve kalem ve kâğıt”, “harfler ve ‘kendi’”, “harfler ve hõlderlin”, “harfler ve hilmi”, “tâ, sîn, mîm (bir)”, “tâ, sîn, mîm (iki)”, “tâ, sîn, mîm (üç)”, “tâ, sîn, mîm (dört)”, “tâ, sîn, mîm (beş)”, “tâ, sîn, mîm (altı)”, “tâ, sîn, mîm (yedi)”, “tâ, sîn, mîm (sekiz)”, “tâ, sîn, mîm (dokuz)”, “tâ, sîn, mîm (on)” (Yavuz, 2018: 9). Kitabın baskıları arasında şunlar yer alır: 1-2. Baskı: 2004-2005, YKY’de 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 398).

1.3.14. Kayboluş Şiirleri

Hilmi Yavuz, “*Kayboluş Şiirleri*” kitabını 2006 yılında yazmıştır. Bu kitap üç bölüm olarak yazılmıştır. “kayboluş” ve “Gayb-Oluş” ve “üç yarım sonnet”. Bu kitabı Hilmi Yavuz, kendisine 70. yaş armağanı olarak yazdığını şiir kitabının girişinde ifade etmiştir. Şiir kitabında toplamda 18 adet şiir yer alır. Bu şiirler sırasıyla şunlardır: “kayboluş ve keder, kayboluş ve unutmak, kayboluş ve altın vuruş, kayboluş ve üçümüz, kayboluş ve dil, kayboluş ve şiirim ve kadınlar, kayboluş ve kalbimgiller, kayboluş ve ifşâ, kayboluş ve gayb-Oluş, kayboluş ve varoluş, kayboluş ve ‘hilm’, kayboluş ve özlem, kayboluş ve eski sözler ve yıkım, kayboluş ve intihar, kayboluş ve Sen, 1., 2., 3.” (Yavuz, 2018: 9-10). Bu kitabın baskıları arasında şunlar yer alır: 1-2. Baskı: 2007-2008, YKY’de 2006 *Büyü’sün, Yaz! Toplum Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 444).

1.3.15. Yara Şiirleri

Hilmi Yavuz, “*Yara Şiirleri*” kitabını 2012 yılında yazmıştır. Bu şiir kitabı üç bölüm olarak yazılmıştır: “her şey”, “kalbim”, ve “ve kangren”. Bu kitapta toplam 19 şiir yer alır. Bu şiir kitabını Hilmi Yavuz, torunu Yunus Ali Yavuz İçin yazdığını şiire başlarken belirtmiştir. Bu şiir kitabında yer alan şiirler sırasıyla şöyle sıralanır: “her şey akıyor, her şey kabuk bağladı ve ben, bir marş:, ‘her şey cüzzamlı,

*döküntü...’, her şey bir kün’e, ‘kim çıplak, kim giyinik’, şiirler dönüştü kezzaba, zaman nedir? günler ne?, sen nerdesin orda yoksun, kalbini o kadar uzun tuttun ki, ‘açık bir yara gibiyiz’, senin perde perde açarak, ikimiz: işte sen ve kangren, ‘yurdum, yalnızlığım benim...’, ‘trop blesse pour mourir’, yaralısın, çocuk dizinden yaralı, ‘bir şarkı vardı, bir yara’, bendim kendimde bir yara ” (Yavuz, 2018: 10). Bu kitabın baskıları arasında şunlar yer alır: 1-2. Baskı: 2012-2013, YKY’de 2014 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 480).*

1.3.16. Lânet Şiirleri

Hilmi Yavuz’un “*Lânet Şiirleri*” kitabında ayrıca iki bölüm yer alır: “melâmet şiirleri” ve “dörtlükler”. Toplamda 27 şiir bulunur. Bu şiirler sırasıyla şöyledir : “*lânet ve les poètes, lânet ve elem çiçekleri, lânet ve gaaib musıkî, lânet ve çoban, lânet ve boyalı kuşlar, lânet ve morg, lânet ve hayat, lânet ve keder, lânet ve koma, lânet ve rüyâ, melâmet ve arılar, melâmet ve kuş, melâmet ve kalbimiz, melâmet ve kalbiniz, melâmet ve karanfil, melâmet ve melek, melâmet ve fenâ, melâmet ve melâl, kalbim ve uzun mektubun adı, bir şafağa koşan atlı, ‘bekleyen de bendim, beklenen de’, ‘bir hüznülük ömrüm kaldı, yaşa nasıl istersen’, her kış hüsn-i hâtime’mdir mi dedim?, ‘çocuğum, şerh ediniz kalbinizi’, ‘bu ülkenin hüznüyüm, her şey değişir’, nasıl bir şey ki bu böyle, ‘kendinin orda, yakınında, o senin’ ” (Yavuz, 2018: 10) 1. Baskısı: 2017, YKY’de 2018 *Büyü’sün, Yaz! Toplu Şiirler* içindedir (Yavuz, 2018: 512).*

İKİNCİ BÖLÜM

2. MAZMUN

2.1. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mazmun ve Estetik

2.1.1. Mazmunun Divan Edebiyatındaki Yeri ve Estetiği

Edebiyatla özellikle de divan edebiyatıyla ilgilenenler mutlaka mazmun adını duymuşlardır. Adı çok fazla kullanılan bir edebiyat terimidir. Divan edebiyatını tanıtan kaynaklara baktığımızda onun kendine has oluşturduğu mazmunlar dünyasının varlığından söz edilir. Divan şairinin anlatmak istediği hususları mazmunlar aracılığıyla dile getirir (Mengi, 1992: 10).

Divan şiiri şekil ve muhteva olarak Fars şiiri etkisi altında kalmıştır. Bu geleneğin hükmü altındaki şairlerin gelenek dışında farklı seçimler yapma şansları olmamıştır. Bununla birlikte geleneğin getirdiği konular, şairden şaire farklılık göstermemektedir. Şairlerden bireysel olarak bazı seçimlerde bulunulması beklenemez olmuştur. Onlardan geleneğin getirdiği, hazır malzemeyi tıpkı arının peteğini doldurması gibi işlenmesi istenir. Geleneğe bağlı olmak adına, yüzyıllardır yetişen şairler gördüklerini olduğu gibi ele alarak onu devam ettirme çabalarıyla var olanı kabul etmeye mecbur bırakılmıştır. Geleneğin dışına çıkmak ile sanatın dışına çıkmak aynı görülür. Bir şairin bu edebiyatın içerisinde bulunması belli kriterlerle sağlanırdı. Her koşulda şairden istenileni yapması beklenir. Bunun dışında olan şaire ancak şiir heveslisi olarak bakılır. Şairden bu edebiyatın disiplinini kabul ederek sanatını sürdürmesi istenir (Akün, 2014: 153-154).

Divan edebiyatında bazı ortak kalıpların mevcudiyetinden İskender Pala da söz eder. Bu kalıplara bağlı kalınarak şiir yazılır. Sevilen ay parçası olur ve zaman zaman güneştir. Boyu Tuba ağacını, servi ağacını andırır. Saçları da sümbül ya da misk kokar. Yanakları ise gül ya da laleyi andırır. Gözleri nergise benzer. Kaşları yay, kirpikleri de ok olmuştur. Gamzesi kılıç ya da hançer olup âşığın bağrına saplanır. Dudakları ise mücevher kutusu olup, dişler bu kutu içindeki inciler gibidir. Dudak bazen hiç olmaz bazen de nokta kadar küçük olur (Pala, 2015: 121).

Mazmun için, bir sözcükte gizli olarak bulunan sanatlı anlam olarak söz edilmiştir. Belli kelimeler yine belli bir düşünüşle mümkün olmaktadır. Örneğin, sevgilinin ağzı için klişeleşmiş mecazlardan: Ab-ı hayat, gül, gonca, şarap ve bununla birlikte lal mazmunu kullanılır. Okuyucu ağız ile ilgili olarak bunun hangi kelimeyle karşılanacağını beyitte mevcut olan diğer kelimelerin yardımıyla anlar. Böylece şairlerde bu tür kullanımlara sıklıkla rastlanması şiirde asıl sözün söylenemez olmasına sebep olur. Şöyle “lal” veya “gonca” denildiğinde “ağız” söylemeye gerek kalmamıştır. Böylelikle her okuyan bunun sevgilinin dudağı olduğunu anlar duruma gelmiştir. “Lal” ve “gonca” ağız için birer mazmun hâline gelmiştir (Pala, 2015: 298).

Okuyucuyu şaşırtmak, heyecanlandırmak ve hayrete düşürmek için mazmun kullanılır. Mazmunlara konu olan düşünceler dış dünyadan seçilir ve mazmunlar, gelenek ile yakın bir bağ kurar. Günlük olaylar, herkesçe bilinen bir hadise yahut bir kültür malzemesi mazmun olarak kullanılabilir. Ancak kolayca çözülen mazmunlar zamanla zor çözülür bir hâl almıştır. Çünkü şairler mazmunların orijinalliğini esas bir çaba olarak görmüşlerdir (Erkal, 2018: 105).

Ali Nihat Tarlan, divan şairlerinin başarılı olmasını mazmun üretmedeki yeterliliğine bağlar. Şair, beyit içinde ne kadar çok mazmun kullanırsa o kadar çok başarılı olur ve o oranda okuyucuyu kendi dünyasına çekmekte başarılı kabul edilir (Kırkkılıç, 2004: 80).

Divan şiirini oluşturan mazmunların şiirdeki gücünü anlamak için divan edebiyatında bazı kodların bilinmesi gerektiği kanısındayız. Mazmun da divan şiirinde bu kodlardan bir tanesidir. Mazmunu görüp ondaki manayı anlamak ve çözümlemek için elzem olan şey divan şiirinin kültürüne vakıf olmaktır. Yine divan şiiri ve ona bağlı motifleri anlamamanın yolu ancak mazmunları anlamaktan geçer.

Mazmun, divan edebiyatında hâlen açıklığa kavuşturulamayan ya da kavuşturulması beklenen kavramlardan biridir. Mazmun üzerindeki örtünün aralanması yönünde yapılan teşebbüsler hiçbir vakit eksik olmayacaktır (Kahramanoğlu, 2006: 101). Mazmun, kendi dönemi içinde söz varlığı olarak işlenmiştir. Mazmunun sözlüklerde kullanılan anlamlarına bakıldığında bazı tanımlamalar elde edilir.

Osmanlıca sözlüklere bakıldığında mazmun ile birlikte: “*Mazmun-ı kelam, bîkr-i mazmun, mazmun-ı şî'r, mezâmîn-i taze, maznun-guy, mazmun-perdaz*” vb. tamlamalara yer verildiği görülür (Mengi, 1992: 10).

Mazmun, Arapçada ‘zımn’ kökünden meydana gelir. “*İçerik, muhteva, kapsam*” manalarında kullanılan bir terimdir. Edebî bir kavram olarak ise şöyle açıklanır: “*Bir şeyi, o şeyin vasıflarını veya o şeyi çağrıştıracak kelimeleri zikrederek bir ibarenin içinde gizlemek; bir mana veya mefhumu, özelliklerini çağrıştıracak kelime grupları içinde gizleme sanatı; oyun, hüner, sanat; dolaylı anlatım, telmih, teşbih, istiare ve mecaz gibi sanatlarla yazılmıştır.*” (Aslan, 2011: 1).

Mazmun terimi, İsmail Parlatır’ın *Osmanlı Türkçesi Sözlüğünde* ki çoğul şekli “mezâmîn” dir. Üç anlamı bulunur: “*1. Ödenmesi gereken şeyler. 2. Anlamlar, kavramlar. 3. ed. kendine özgü simgesel anlamları olan nükteli cinaslı sözler.*” (Parlatır, 2009: 1025)

Mazmun terimin, Mehmet Kanar’ın sözlüğünde İsmail Parlatır’ın sözlüğüyle hemen hemen aynı anlamda geçtiği görülür: “*Mezâmîn terimi, Ar. 1. Mazmunlar, sembolik sözler, anlamlı sözler, kavramlar. 2. Ödenmesi gereken şeyler. 3. İncelikler 4. Semboller.*” (Kanar, 2014: 549).

Mazmun sözcüğü, *Kamus Tercümesi*’nde: “*Ma’lul manasınadır ve babanın sülbünde olan zürriyete utlak olunur*”. *Kamus-ı Osmanî*’de: “*1-Ödenmemiş, ödenmesi lazım gelen şey, 2-Mefhum, mana, anlaşılan şey, 3-Nükteli, cinaslı söz*” *Yeni Türk Lügati*’nde: “*İyi düşünülmüş, ince manalı, zarif söz*” *Lehçe-i Osmanî*’de: “*Gerçek mana, ifade olunmuş şey, meal, zımnen yani dolaylı olarak söylenmiş, misal*”, *Lugat-ı Remzî*’de: “*1-Kelamın mana ve mefhumu, 2- bir mana-yı harfiyi mutazammın olan kelama denilmektedir*”. *Kamus-ı Türkî*’de: “*1-Mana, meal, mefhum, 2-Nükteli ve cinaslı güzel söz*”, *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*’nde: “*Mazmun, genel olarak anlam demektir. Edebiyatta ise cinaslı, nükteli söz demektir*”. *Ve Istilahât-ı Edebiyye*’de: “*Mana, meal, ana fikir; fikirler, düşünceler, duygular; mana mefhumlar*” biçiminde tanımlanmaktadır (Aktr. Çavuşoğlu: Aslan, 2011: 2).

Edebî bir terim olarak günümüzde kullanılan mazmun, araştırmacılar tarafından hakkında uzlaşıya vardıkları bir kavram değildir. Eski şairler sözcüğe özel bir anlam vermediklerinden sadece “mana, mefhum” anlamına gelecek şekilde kullanmışlardır. Bununla beraber sözcükte veya beyitte açık bir şekilde kendini ele

vermeyen, remizli anlam şeklinde açıklanmıştır. Akademik çalışmalara baktığımızda bazılarında, klasik Türk şiirinin klişeleri mazmun olarak addedilmiştir. Günümüzde mazmun, beyitlerdeki sözcüklerin çağrışım yarattığı edebî bir terim olarak kullanılmaktadır (Şenödeyici, 2018: 1047).

Mazmunun, klasik şairlerin okuyucusuna gönderdiği bir subliminal mesaj olduğu söylenir. Klasik geleneğe hâkim olan okuyucu, içinde mazmun bulunan bir manzumu okuduğunda zihninde beliren kavram hemen kendiliğinden ortaya çıkar. Bu yönüyle mazmunların cevabı ancak klasik kültüre hâkim olanların görebileceği edebî bir bilmece ya da hüner oyunu sayılmaktadır (Şenödeyici, 2018: 1054).

Mazmunun, öncelerde yalnızca klişe benzetme olarak kullanırken gittikçe anlam genişlemesi yoluyla divan edebiyatı teşekkülünde hayal, inanış ve düşüncelerin dolaylı anlatımı olarak tanımlandığı görülür. Bu tanımlamalarda mazmunun eski sözlüklerde bulunan karşılığı nükteli, cinaslı, sanatlı söz anlamı ile bağlantısı olduğu bilinir. Bunun dışında daha çok mazmun söz konusu edilen karşılığıyla kastedilen kelime gruplarında daha çok telmih unsurlarıyla birlikte belirli çağrışımlara dayalı anlam ilişkisiyle elde edilir (Mengi, 1992: 10).

Mazmun, İskender Pala'ya göre “*Edebiyatta özel bazı kavram ve düşüncelerin ifadesinde kullanılmış klişeleşmiş söz ve anlatılar*” şeklinde de ifade edilir (Pala, 2015: 299). Kısaca söylemek gerekirse bir şeyin özelliklerini çağrıştırıp kelime grupları içinde saklamak demektir.

Ömer Faruk Akün mazmun terimini “*Esas itibariyle daha çok, bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflardan birini veya daha fazlasını belirtecek ipuçları verilmek suretiyle dolaylı bir şekilde ifade olunması demektir.*” (Akün, 2014: 158) şeklinde tanımlamıştır.

Mazmun ile ilgili Şahin Uçar, “*Bedevî Arapların hamile develere mezâmîn (mazmunlar), karnındaki doğmamış (yani erkek mi dişi mi nasıl bir şey olduğu belli olmayan) yavrusuna mazmun denildiği*”ni söylemiştir (Çöplüoğlu, 2006: 49).

Mazmun, terimi, ilk olarak “*Mefhum, manâ, meal*” ikinci olarak “*Nükteli, cinaslı, sanatlı söz*” olarak açıklanmıştır (Mengi, 1992: 10).

Bir diğer tanımda mazmun kavramı ele alınırken tıpkı bir oyuna benzetilir. Bu tanım aşağıdaki gibidir:

“Mazmunun şiirdeki işlevi göz önüne alındığında, onun “tabu oyunu”nu andırdığı söylenebilir. Bu oyunda bir kavram anlatılırken, onu hemen çağrıştıracak sözcüklerin kullanımı yasaklanır ve oyuncudan ilgili kavramı anlatması beklenir. Mazmunda da tabu oyunundaki gibi söylenmesi yasak olan kelimeler bulunur. Şair onları söylemeden, ancak o kelimeleri dolaylı yollardan kastederek hedefteki kavramı beyte yerleştirir. Bir zekâ oyunu olduğu kadar, edebî birikimin uyandırdığı çağrışımlara, hisse ve coşkuya da istinat eden mazmun, şiirin hem dış unsurlarını -yani lafzı-, hem de anlam dünyasını kuşatır.” (Şenödeyici, 2018: 1054)

Günümüzdeki yazarlara baktığımızda mazmunun ne olduğunun anlaşılması için, bazı deliller gösterip örnekler verilmekle birlikte benzetme ilgisi kurularak ve bazı yakıştırmalar yaparak konunun anlaşılmasına katkılar sunulur:

“Askerliğini yapmış olanlar bileceklerdir. Zifiri karanlık gecelerde travers eğitimi yapılır. Buna göre geniş bir arazinin bazı gizli yerlerine gündüzden birtakım işaretler bırakılıp ipuçları serpiştirilir. Gece, askerin eline bir fener ve pusula verilerek işaretlerden her birinin mesafe ve yönleri ile hedefi bulması istenir. Eğer asker, ilk işareti bulamamışsa ikinci ve diğerleri için verilen yön ve mesafeyi tayin etmekte müşkülâtla karşılaşacaktır. Ama eğer işaretleri doğru bulursa bir sonraki işaret daha kolay tespit edilebilecek ve hedefe varmak zor olmayacaktır. Ancak arazinin engebeli yapısı ve tabiat şartları hedefe giden yolda oyalayıcı unsurlar olarak kendini hissettirecektir. Şimdi, bir beyitteki her bir kelimayı muhtemel birer işaret, mana veya ahengi arazi, mazmunu da hedef olarak düşünelim. Şair tıpkı komutan gibi, insiyatifini (üslûp) kullanarak arazinin (mana) çeşitli tabiat şartlarını (vezin, kafiye, ahenk vb.) en uygun bir sistemle (şiirin genel çerçevesi ve kuralları ile edebî sanatlar) işaretlendirip askerlerin (okuyucu) hedefe (mazmun) kısa sürede (az söz ile çok mana ifade ederek, muhtasar ve müfid) emniyetle varabilmesini (anlaşılarak) ve bunu bir zevke dönüştürmesini sağlamak zorundadır. Yani mazmun, belli deliller ve işaretler verilerek, çeşitli ipuçları gösterilerek mana içindeki zarif ve sanatlı manaya ulaşmakla kendini gösterir ve bedî zevk olur.” (Pala, 1999: 400)

Ahmet Hamdi Tanpınar, mazmun terimini açıklarken “kapalı âlem” ifadesini kullanmaktadır. Kapalı âlemde bulunan kelimeler birbiriyle ilişki içindedir. Beşir Ayvazoğlu ise mazmun terimini, beyitte bulunan simetrik çağrışımlar olarak ifade eder. Şahin Uçar, mazmun ile imaj arasında var olan benzerliğe dikkatleri çekmeye çalışır. Bununla birlikte mazmun çevresinde bulunan kavram kargaşalarından söz açar. Yahya Kemal, mazmunların şiiri yeksanlaştırdığını söylemekle birlikte birçok şairin mazmuna kurban gittiğini söyler (Kırkkılıç, 2004: 77-81).

Mazmunu özetle beyitler içindeki gizli olan sanatlı anlam; divan edebiyatının kendi dünyası içerisindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da

beyitlerdeki dolaylı anlatımı, öz, verilmek istenen düşünce; şiirde ustaca söylenmiş söz, ince, zarif anlatım; benzeri az olan hatta bulunmayan söz; sanatçının hüner gösterme arzusunun sonucunda ortaya çıkan söz ustalığı; kavramlara anlam verebilme işi; divan şiirinin kuralcı yapısı içinde mütalaa edilen teşbih ve mecazlar; bir sözün altında gizli olan mana şeklinde açıklayabiliriz (Aslan, 2011: 1).

2.1.2. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mazmun

Şairler, şiirlerinde kurdukları zengin içerikle okuyuculara imajlar dünyası sunar. Onlar, şiirlerinde kelimelere yansıttığı özgün imgelerle okuyucuyu kendine çeker. Okuyucunun algı dünyasında yeni hayallerin oluşmasına kapı aralar. Bununla birlikte şair, kullanmakta olduğu imgeleri okurun hayalinde ve zihninde farklı imge ve yeni fikirler ile birlikte yeni tasarımlar oluştururken özgünlüğünü koruma gayesi içine girer. Dile dökülen sözcükler alışılmışın dışında bağdaştırmalar barındırdığı için şairler, şiirlerini ilgi çekici hâle getirerek okurun hayal âlemine katkıda bulunmaktan geri durmazlar.

Hilmi Yavuz da şiirlerinde okuyucuya zengin imajlar sunmaktadır. Yavuz, okuyucunun duyuş ve seziş kabiliyetine seslenmekle birlikte, oluşturduğu zengin çağrışımlar ve yaratıcılığını gösteren dizelerle özgün imge ve resimler meydana getirip okuyucuyu alışılmışın dışında algısal çıkarımlara sevk etmektedir. Yavuz, mevcut algılamının dışında algılanamayan şeylerin peşine düşer. Yani diğer bir deyişle algılanamayanı algılama biçimlerini ortaya koymaya çalışır (Demir, 2003: 100).

Divan şiirinden söz açan yazın tarihçilerinin bu yazına kuralcı ve soyut, yaşamla ilgisi neredeyse bulunmayan bir yazın olduğu noktasında aynı fikirde olduklarını görebiliriz. Divan yazınının bilhassa divan şiirinin sürekli tekrarlanan bir mazmunlar sistemi olduğu da söylenir. Yapılan eleştirilerden bir tanesi de bu yazının saray yazını olduğu, halktan kopuk, saray çevresine hitap eden bir yazın olduğudur. Resmi tarih, ideolojisi olan bir tarihtir. Yazın tarihi de resmi tarihin içinde yer alır. Dolayısıyla Osmanlı'yı olumsuz olarak karşılamak isteyen, şiirine de bu düşünceyle yaklaşır (Yavuz, 1996: 121).

Hilmi Yavuz'un "*Bakış Kuşu*" kitabındaki "*divan edebiyatı beyanındadır*" adındaki şiirinde divan şiiri eleştirilmezken aynı adla daha önce yazılan Abdülbaki

Gölpınarlı'nın kitabında, divan şiiri eleştirilir. Gölpınarlı'nın yaptığı eleştiri sebepleri şunlardır: Divan şiirinin tabiat anlayışı gerçekçi değildir, aşk anlayışı ise marazî ve tabiat dışıdır. Ona göre şiir için, hayattan kopuk ve hayal dünyasında bulunan mecazlar gerçekçi değildir; aynı zamanda divan şiiri, köy hayatından uzaktır. Divan şiirinde yöneticiler, gereğinden fazla ve hak edilmeden övülmüştür. Şairlere yapılan hicivler de sadece tahkir ve tehzilden ibaret olduğu için eleştirilmiştir. Mesnevilerin geleneksel bir biçimde yazılmış olanlarını bile orijinal bulmamıştır (Yıldız, 2010: 326). Yavuz, Gölpınarlı ile aynı düşünce yapılarına sahip değildir. Çünkü şair, geleneği ele alırken esas itibarıyla bazı değişikliklerle birlikte var olan özü koruma peşindedir. Yavuz, Okuma Notları'nda, T.S. Eliot'un Edebiyat Üzerinde Düşünceler adlı kitabında yer alan "Gelenek ve Şair" başlıklı yazıdaki Eliot'un fikrini alıntılar: "Sanatçının şuurunda (bilincinde) olması gereken şey, geçmişin en belli başlı eserlerinde (yapıtlarında, bazı değişikliğe uğrasa da, esasta aynı kalan ve zamanımıza kadar akıp gelen bir çizgidir." (Yavuz, 2017: 287) şeklindeki görüşe yer vermesi kendisinin de Eliot ile aynı fikirde olduğunu destekler niteliktedir.

Hilmi Yavuz, Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan edebiyatı beyanındadır* adlı yazısında divan şiirine yönelik mazmunlar ile ilgili yapılan değerlendirmede yanlışlığın olduğunu belirterek bunu şöyle açıklamak istemiştir (Yavuz, 2010: 183):

"Azeri şairi Sabir'in Hophobname'sini, 'Yarım asır önce Divan Edebiyatına ilk şuurulu isyan' diye niteler ve o kitaptan Dilber başlıklı bir şiiri kitaba iktibas eder. Gölpınarlı'nın 'şairlerimizin yazdıkları gazellerin tasviri' diye takdim ettiği bu şiirinde, sevgiliyi betimlemek için kullanılan mazmunları gerçeklik imiş gibi kabul ederek bir dilber ya da sevgili portresi çizmektedir. Bir ucube, bir acaib'ul mahlûkat örneği! Saçının yerinde bir karga (gurab), kâküllerinin yerinde yılanlar... Kirpikleri kamıştan, yanaklar kırmızı nardandır; boyum yerinde bir sürahi durmakta, çene ise bir elma ile temsil edilmektedir. Bütün bunlar bedeni mazmunlaştıran bir selvi ağacının üzerine oturtulmuştur. Sabir, şiirde dile getirdiği bu mazmunları gerçekliğe dönüştürüp bir karikatür çizmiş ya da çizdirmiş, ortaya bu ucube çıkmıştır!..." (Yavuz, 2010: 183-184)

Hilmi Yavuz'un "Bakış Kuşu" kitabında "divan edebiyatı beyanındadır" adındaki şiiri asıl olarak daha önce yazılan Abdülbaki Gölpınarlı'nın gerçeklik olarak ele aldığı mazmunlara yönelik bir reddiye niteliğindedir. Şiirine 'kuş sananlar yanıldılar' mısraıyla başlamaktadır. Bu Abdülbaki Gölpınarlı'nın kitabında bulunan sevgilinin saçının, karga olarak karikatürize edilmesine bir göndermedir. "Şiirin

dünyasını kendi gerçekliği içinde anlamaya ve algılamaya çalışanların fikir yürüttüğü, yorum yaptığı ama hâlâ, kimsenin tam olarak anlayamadığı düşüncesi vardır.” (Yıldız, 2010: 333). Bununla birlikte şiirde, ‘azala azala’ ikilemesiyle yer edinen ifadede klasik Türk edebiyatının kendi zamanından uzaklaştığı böylece onları okuyan ve istifade edenlerin gittikçe azaldığı dikkatlere sunulmaktadır.

*“kuş sananlar yanıldılar
bir bakıştır dedi kimi
belki de bir bakış kuşu
kimseler bilmiyor hâlâ
güzelliği yaz iklimi
çiçek boyunca susuşu
uçardı azala azala*

(Yavuz, 2018: 41)

Hilmi Yavuz, divan şiirinin yaşamdan kopuk olmaması gerektiğini söyler. Bunu açıklayıcı bir şekilde aşağıda dile getirilmiştir:

“Divan şiirinin yaşamdan kopuk olması ne demektir? Sormalı: Hangi yazınsal yapıt, yaşamın kendisidir? Divan şiirinin yaşamdan kopuk olduğunu öne sürenler, kuşkusuz, yazın’la yaşam arasında dolayimsız bir bağlantı var sayıyorlar. Gene sormalı: Acaba bu bağıntılar dolayimli olabileceğini düşündüler mi? Belki sorunu bu düzlemde alırsak Divan şiirinin gerçek yaşamla bağıntılarını yüzeyde değil derin yapıda ortaya koyabiliriz.” (Yavuz, 1996: 121)

Hilmi Yavuz, divan şiirinin hayatla alakasız olmasının anlaşılır bir yanının olmadığını söyler. Yaşamla ilgisi az olan bir edebiyat nasıl olur da dönemin bütün özelliklerini yansıtır! Bir yazın’ın, çağına tanık olduğu sürece yaşamla ilişkili olmadığı nasıl söylenir? (Yavuz, 1996: 121-122).

Hilmi Yavuz, divan şiirinin simgeci bir şiir olduğunu söyler yalnız simgeciliği, bir yazın akımı olarak değil de dilbilimsel bir terim olarak kullanır. Simgeci: Mazmunlar sisteminde sözcük ve onun gösterdiği kavramlar arasında nedensel bir bağıntı olmasını ortaya koyandır. Önek olarak verildiğinde Buhur-ı Meryem çiçeği deyince doğurganlığın, saç deyince yılanın, yüz deyince ay’ın, kirpik deyince okun vb. terim çiftleri oluşturulduğunda mazmunlar sisteminde eğretilme

dolayısıyla kurulduğunu görmekteyiz. Divan şiirinin kuralcı bir yapıda oluşturulduğu doğrudur. Sistemin değişmediğini sürekli tekrarlandığını görebiliriz. Bunda garip bulunan bir durum yoktur (Yavuz, 1996: 122).

Mazmunu, sembol ile karıştırmamak gerekir. Mazmun sadece bir ibarede bulunan kelimenin lügat anlamını bilmekle gizli olan şeyi anlamaya yetmemektedir. Daha önce söz ettiğimiz gibi onu bilmek ancak divan şiiri kültürüyle mümkün olmaktadır. Bir ibaredeki ön anlama bakıldığında mazmun bulunmamış olabilir. Orada bulunan estetik unsur fark edilmemiş olabilir. Mazmunları çözmede yeterli bulunan unsur divan şiiri motifleriyle birlikte bağlı bulunan diğer unsurları bilmekle sağlanabilir. Çünkü edebî sanatların arka planındaki mana münasebetlerini hissettirme önemli bir meseledir. Mazmunlarda ilk olarak teşbih, istiare, mürat-ı nazir ve hüsn-i ta'lil, mecaz-ı mürsel ve tevriye ile birlikte telmih sanatı önemli bir rol oynamaktadır (Akün, 2014: 158-159)

Culler'in söylediğine bakıldığında: “‘Benzeyen’, ‘benzetilen’, *düzdeğişmece ile birbirlerine bağlanmışlardır.*” (Aktr. Culler: Yavuz, 1996: 122). Buna göre Hilmi Yavuz mazmun sistemini, eğretilmeler açısından değerlendirir. Bu değerlendirme aşağıdaki gibidir:

“Eğretilemenin sürmesi nasıl açıklanmalı? Tanpınar, mazmunlar sistemini Saray eğretilmesi çevresinde toplar. Güneş, gül, padişah ve sevgili arasındaki eğretilme bağıntısı Osmanlı toplumsal yaşamının Saray çevresinde odaklanmasıyla açıklar. Bana öyle geliyor ki, Saray ile Doğa arasında birebir bir tekabül bağıntısından söz etmek mazmunlar sisteminin yineleme özelliğini açıklamıyor. Bu sürekli yinelemeyi, belki de, Osmanlı toplumunun kapalı ve kendi kendine yeterli köy yaşamının, üretim tarzı içindeki belirleyici konuma bağlamak daha doğru görünüyor. Öyle sanıyorum ki, bu yapı sadece kırsal sanatı değil, Saray sanatını da belirlemiş olmalıdır. (Geleneksel köylü sanatında stilize edilmiş motiflerin sürekli yinelendiğini anımsamalı burada.) Bu varsayım doğruysa, Divan şiirini halk sanatından ayırmanın yapay ve yüzeysel, Resmi tarih doğrultusunda yapılmış bir ayırım olduğunu söylemek; Divan şiirini formel bağıntıları açısından, derin yapıda kırsal sanat saymak gerekecektir. Kırsal sanat, motifleri yineliyordu. Divan şiiri ise eğretilmeleri yineleyerek, onları saymaca kılarak mazmunlaştırıyor.” (Yavuz, 1996: 123)

Önceki başlıkta açıkladığımız gibi mazmun terimi, ilk olarak “*mefhum, manâ, meal*”, ikinci olarak “*nükteli, cinaslı, sanatlı söz*” olarak karşımıza çıkar (Mengi, 1992: 10). Divan şiirinden sonra modern şairlerce geleneği önemseyen şairlere

bakıldığı zaman bazen doğrudan yararlanma bazen de yeniden üretme çabasıyla kullanılır. Hilmi Yavuz'un şiirlerinde divan şiirinde kullanılan mazmunlara ya da mazmunlara benzeyen yapılara rastlanabilir. Bu açıdan bakıldığında Yavuz, geçmiş edebiyata ait unsurlardan yararlanırken bunları güncele indirgeyerek kullanır. Güncelleştirme onun şiiri için önem arz eder. Ayrıca şiirlerinde seçtiği mazmunları kendi süzgecinden damıtarak farklılaştırmayı bilmektedir (Altunyay, 2003b: 10).

Hilmi Yavuz'un klasik şiire yaklaşım tarzı yeniden üretmeye dayalıdır. O, klasik şiirde bulunan mazmunları diriltme gayesindedir. Çoğu zaman mazmunları anlam kaymasına uğratar. Divan şiirindeki anlamı dışında yeni anlamlara ulaştırma çabalarıyla mazmunları özgünleştirir. 'Güneş' mazmunu divan şiirinde sevgiliyi işaret ederken Yavuz'un, bu anlamlardan soyutlayarak oğullarını nitelemek için kullandığı görülür. Bu açıdan bakıldığında mazmunu kullanarak şiirini orijinal bir anlatıma kavuşturduğu görülür (Altunyay, 2003b: 19-20). Bahsi geçen "güneş mazmunu" "Yolculuk Şiirleri" kitabında "yolculuk ve ali ve ömer" adlı şiirinde geçmektedir. Şiir aşağıdaki gibidir:

*"o kızlar, sanki beyaz geceler !
yol çürüdü ve kurudu ayışıkları...
bir yolculuk eski zaman aşkları;
ve küçük güneşler...ali ve ömer..."*

(Yavuz, 2018: 367)

Hilmi Yavuz'un şiirleri gizli bir bahçe gibidir. Bu gizlilik bize mazmunları düşündürür. Ahmet Kapaklı, Hilmi Yavuz'un *Yeni Gazete*'den verdiği bilgileri şöyle açıklamıştır: "Şiirimde hikâyeyi, (narration) asgariye indiriyorum. Hikâyeyi nasıl soyutladığımı anlatacağım. Hikâyeyi frenlemek için kendimizi zorluyoruz. Ama divan şiirinde olduğu gibi gizlemeler, saklamalar, kendini bir kelime ile ele verir" (Kapaklı, 2002: 338). Hilmi Yavuz, "Daha az mecazlar, daha çok mecazlara doğru gitmiştir, az anlaşılabilirlikten daha çok anlaşmazlığa geçmiştir denilebilir" şeklinde gizliliğe işaret eder (Kapaklı, 2002: 243). Kendisinin de gizlilikle şiirlerini yazdığını destekleyen "Yaz Şiirleri" kitabında "kalp kalesi" adlı şiirinde bu görülür.

*"kalp kalesi! her dize
bir gizli bahçedir"*

*sevda senin hisarın
âh çeken kılıcın
bir düğüm olan adın
sonunun başındadır yaz
ve güller çözülsün”*

(Yavuz, 2018:131)

2.1.3. Mazmundan İmgeye Geçiş

Divan şiirinin başat unsurlarından biri de mazmunlardır. Zira mazmun bir kültüre ait damıtılmış ürünler olarak karşımıza çıkar. Ne var ki mazmunlar, ortak algıları sundukları için zamanla kalıplaşmış öğeler hâline gelirler. Böylece divan şiirindeki mazmunlar bir noktadan sonra tikanırlar. Mazmunların yeni Türk şiirine aynı biçimde aktarılması bir nebze de zorlaşmaktadır (Kara, 2014: 105). Mazmunun üretim aşaması günümüzde değerlendirildiğinde çok farklı olmadığı görülür. Fakat günümüz şairlerinde divan şiirinde olduğu gibi mecaz ve istiarelerde genel klişe olarak tabir ettiğimiz müsterekler aranmamaktadır. Şairlerin, şiirlerinde kendilerine özel imge ve metaforlarla bir atmosfer yaratmaları mümkündür. Dolayısıyla modern Türk dünyasında böyle bir durumdan söz etmek mümkün görünmez. Şairlerin orijinal imajlar yaratması ancak bireysel çabalarına bağlı kılınmaktadır (Kara: 2014: 105). Bu doğrultuda bakıldığı zaman şairlerde geleneğin içinde bulunan mazmunlar ile yeni orijinal mazmunlar yaratmak peşinde olma çabaları fark edilir.

Mazmundan imgeye geçiş, yeni bir hayat modelinin ve en çok da yeni bir idrak ve edebiyat âlemindeki yolculuğun somut bir belirtisi olarak kabul görülür. 1950’lerden itibaren modern şiir olarak kabul edilen anlayışta imgelerin tamamen mazmunlardan ayrı düşünülmesi uygun bir anlayış değildir. Ancak kimi hususlarda mazmunun genel, imgenin ise özel ve öznel olmakla birlikte özgün bir nitelik taşıdığını belirtmek gerekir. Bu bağlamda mazmun ile imge arasında hem benzer hem de farklı yanların olduğu kabul edilebilir (Demirel, 2007: 140).

Hilmi Yavuz’un imge ve mazmun ile ilgili olarak şiirlerinde mazmun yapılarının varlığından söz edilir:

“Şiirlerinde yoğunlaştırılmış bir dil tercih eden Hilmi Yavuz, bunun için geleneksel şiirimizin mazmununu andıran şiir dilini kullanır. Klişeleşmiş istiarelere yer verdiği şiirlerinde az sözle birçok anlamı ve imgeyi duyumsatmaya çalışır. Ancak mazmunun bir diğer kullanım nedeni anlamı şiirde gizlemektir. Şiirlerinde anlam derinliğine bu denli önem veriş i divan şiirine öykünme olarak düşünebiliriz. Dili kullanma tercihinde, alışkanlığa bağlı olarak ilginç imgeler oluşturma çabası etkendir.” (Yiğitbaş, 2006: 57)

Aka’ya göre *“Hilmi Yavuz’un, bazı şiirlerinde kullandığı bazı kavramları imgelere dönüştürdüğünü görürüz”* (Aka, 2012: 32). Buna bir örnek verecek olursak:

*“işte simurg: hepimizden bir dize
ve orada, şiirlerin kafdağı
uçmazsan kuş olursun, uçarsan...
güç ulaşım
kuh kaf kuh kaf diyerek
bir hüzne varılınca
kuş ve yaz ve savaşım!”*

(Yavuz, 2018: 170)

Yukarıdaki dizede görüldüğü gibi simurg divan şiirinde kullanılan bir mazmundur. Gelenek bu sefer farklı bir kuş imlemektedir o da simurg. Bu mazmun *“simurg için sonnet”* adlı şiirinde yeniden önümüze çıkar (Aka, 2002: 32).

*“âh, gitgide kuşansan binlerce kitapları
yetmez! daha kuşan, daha kuşan, bir daha...
bildiklerin uzuyor ve bir bir aynaları
kırıyor, otuz ayna olmayacak, sabaha”*

(Yavuz, 2018: 269)

Şiirin, elde ettiği kazanımlar içerisinde imgenin önemli bir paya sahip olduğu söylenir. Bu hâl, şiir dilinin tabii bir sonucu olarak gösterilir. Şayet okuyucu şiir dilindeki manalara yeterli miktarda erişebiliyorsa o nispette şiirdeki imge ya da mazmunları bulabilme imkânı elde eder (Demirel, 2007: 144).

Bu bağlamda Hilmi Yavuz, şiirlerini üretirken gelenekten yararlandığının yol haritasını vererek şiirler üreteceğini sezinletir. Bu bölümde Yavuz’un yazmış olduğu şiirlerden yola çıkarak mazmun ve imge açısından bir değerlendirme yapılabilir. Bu

değerlendirme yapılırken Şener Demirel'in yazmış olduğu makale bu konunun işlenmesinde bizlere yol gösterici olur. Söz konusu makale aşağıdaki gibidir:

“İmge ve mazmunla ilgili tanımlara dikkatli bir şekilde bakıldığında mazmunun tanımının, belli ölçülerde imgenin tanımının açılımı olduğu da görülebilir. Her iki unsurla ilgili tanımlardaki ortak noktaların başında ‘çağrışırma’ ifadesi bulunmaktadır. Mazmun ve imge ile ilgili olarak buraya alınamayan onlarca tanımda da ortak paydanın ‘çağrışımın’ olduğu söylenebilir. Öyleyse mazmun ve imge öncelikle bir çağrışım/çağrışırma meselesidir. Ancak söz konusu çağrışım okur tarafından algılanabilmesi için ona birtakım ipuçları (bağlı unsurlar) verilmesi veya çağrışımın tam anlamıyla gerçekleşmesini sağlayacak malzemelerin ortaya konulması gerekir. İlhan Berk’in ifadesiyle “...Bunun için her ozanın kendine özgü bir imge kullanışı, bir imge anahtarı vardır. Kilidini kendi yaptığı, kendi açıp kapadığı bir anahtar.” (Demirel, 2007: 146)

Yine kendi aktardığı düşüncelerinin içinde yaşlandıkça kendisini servi ağacına yakın hissettiğinden dem vurur. Bu raddede müsebbip olarak servinin öteki ağaçlara nazaran ölümü imlemesini gösterir (Yavuz, 2005: 29). Serviye dair bazı şairlerden örnekler vererek de bu durumu açıklamaya çalışır:

“Servinin ölümü imleyen bir eğretileme oluşunun yazınsal geçmişi o kadar da eski değildir, diye düşünüyorum. Ve galiba ilk kez Yahya Kemal’le servi ile ölüm arasında böyle bir bağlantı kuruluyor. Divan şiirindeyse servi, geleneksel olarak sevgilinin boyunu imleyen bir mazmun. Servi gibi, rüzgârla elbet, iki yana salınarak ‘serv-i hırâmân’ yürür sevgililer. (Âb eylediğin serv-i hırâmânın içündür’ der Fuzulî, örneğin.) Faruk Nafiz’de sevgilinin boyunu ya da ölümü imleyen mazmun değildir servi, dolunay ışığının suya varan gümüşü yansımasıdır: ‘Şimdi ay bir servi sîmindir suda.’ ” (Yavuz, 2005: 29)

Hilmi Yavuz, Mallarmée gibi şiirin sözcüklerle yazıldığı fikrine vardığı için sözcük seçiminde özentili davranmakla birlikte sözcük bağdaştırmalarında özgün davranmaya, sözcükler arasında ahenkli ifadeler oluşturmaya çalışır. Ayrıca sözcükler üzerinde titizlikle çalışmalarını sürdürür. Şair, sözcük seçiminde dikkatli olurken dilin öğelerine özgün imgelerle özgün birleştirmeler yapmaktadır (Demir, 2003: 115). Onda, “şiirsel etkiyi” yakalamak adına her zaman mısraın en güzelini kullanma gayreti göze çarpar (Kabaklı, 2002: 243). “Yavuz, sanatının kendisine kazandırmış olduğu sezgi ve duyarlılıkla sözcüklerdeki anlam ve kullanım imkânlarını fark eder. Bu dil oyunları esnasında istiare, metafor, tevriye, mecaz gibi çeşitli söz sanatlarının yanında ses ve ahenk unsurlarına da yer verir. Bu poetik tutum, dil

işçiliği ile “en şiirsel olanı” elde etmeye yönelik titiz bir çabadır.” (Taşdelen ve Uzağan, 2016: 601). Buradan da anlaşıldığı gibi estetik gaye ile maksat sırf şiir üretimi değil anlatımda en şiirsel olanı yakalamaktır.

Özetle divan şiirinde ele aldığımız mazmunu bir şeyi gizlemek manasında kullandığımızı daha önce söylemiştik; çünkü bu ortak kanıya varılmış bir durum iken modern şiirlerde ise bu durumun aksine her şairin kendine özgü bir imge, metafor, imaj, hayal, vb. bir dünyası oluşturduğunu görürüz. Çalışmamızda Hilmi Yavuz’un şiirlerinde işleyeceği mazmunlar ve şiir dünyası ile alakalı konulara değinilecektir.

2.2. Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde Divan Şiirine Özgü Mazmunlar

2.2.1. Peygamberler ile İlgili Mazmunlar

Peygamberler divan edebiyatında işlenen konular arasında yer alır. Bunun dışında Türk edebiyatına da konu olduğunu biliyoruz. Peygamberler çevresinde gelişen mitolojik olayların, şahıs ve mitolojik karakterli unsurların divan şiirinin temelini oluşturduğunu ayrıca söyleyebiliriz. Bu konular etrafına gelişen olayları Hilmi Yavuz’un şiirlerinde mazmun, imge, dekor ve konu olarak bulmamız mümkündür.

2.2.1.1. Hz. Muhammed

Miraç’ın kelime anlamı “*merdiven*” ise de bu kavram Peygamberin göğe yükselmesi olarak adlandırılır. İslam edebiyatında miraç olayını anlatan birçok şiir ve yazı yazılmıştır. ‘*Miracnâme*’ adıyla manzum ve mensur eserler ortaya konulmuştur. Bu şiirler bir mucize anlattıkları için çoğu zaman sanatkârane bir üslupla yazılmıştır. Mesnevilerde miraçname de bulundurmaya dikkat edilmiştir. Miraç ile ilgili mazmunlar da şairler tarafından meydana getirilmiştir. Peygamber Efendimiz Recep ayının 27. gecesini Mescid-i Haram’dan Mescid-i Aksâ’ya gelmiştir buna İsrâ adı verilmiştir. Peygamber Efendimizin “*Mescid-i Aksâ’dan Sidre-i Müntehâ’ya dek olan yolculuğu da Mi’râç adını alır.*” (Pala, 2015: 322-323).

Hilmi Yavuz, “*Ayna Şiirleri*” kitabında “*anı-sonnet*” adlı şiirinde bazı ipuçları yardımıyla bize Hz. Muhammed’i buldurur. Bu ipuçlarını “*sidre, son ağaç, isra, göğe doğru*” olarak belirleyebiliriz. Sidre, “*en yüksek makam*”, *sidretü’l-müntehi*, “*gökyüzünün yedinci katında bulunan bir makam*” anlamlarına gelmektedir

(Parlatır, 2009: 1509). Peygamber Efendimiz bu makamdan sonra Kâb-ı Kavseyn ile işaret edilen makama ulaştı. Burada mekândan münezzeh olan Zât-ı Zülcelâl'in cemâlini görmüştür (Suruç, 2019: 319). Miraç hadisesinde “Şair, Hz. Peygamber’ in Allah’la görüşme olayını” anlatır (Yeşilyurt, 2014: 97). Bu kelimelerin yardımıyla şair bize miraç hadisesine telmih yapmaktadır. “Kalp gözünün görmesi, İlahî tecelli için Hakk’a ayna olması mistik bir hâldir. Bu hususlar bir imge biçiminde okunurlar” (Yiğitbaş, 2006: 90). Bu şiir aynı zamanda modern bir tarzda yazılan divan şiir geleneğinde yazılan miraciye örneğini verir gibidir. Miraç bir anlamda da manevi bir yolculuktur.

*“sen sidre, sen son ağaç, yeşil döşek ve yorgan...
bilirsin, kalp gözüne ayn’a gerek ... - ve soru –
lar uzuyor ısrar’da ... akşam çürük ve sarı
lâmbalar yükseliyor, sırlarla, göğe doğru;
ve toplanıp geliyor gece yolculukları...”*

(Yavuz, 2018: 263)

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabında “kaab ile hırka” adlı şiirde Hz. Muhammed’in (s.a.v.) kendisi için yazılan şaire caize olarak verdiği Bürde adlı hırkayı konu edinir. Bürde, edebiyatta daha çok *Bürde Kasidesi* münasebetiyle ele alınmaktadır. Ka’b Bin. Züheyr’in *Bürde Kasidesi*’ Hz. Peygamber adına yazılan meşhur bir kasidedir. Bürde Araplarca kullanılan yünden yapılmış bir hırkadır. Peygamber Efendimiz için huzurda okunan şiire karşılık caize olarak sırtındaki hırkayı çıkartıp şaire vermiştir. Bundan dolayı bu kaside, Kaside-i Bürde olarak anılmaya başlamıştır (Pala, 2015: 78). ‘bir kemerdi, giyindim Aşk’ı / hırkamı ördüm, bürde!’ dizesinde şair, Bürde denilen hırka imgesiyle artık kendi hırkasını örmüştür. Buradaki ilişki ‘hırka-örtünme’ ilişkisidir (Soldan, 2003: 249).

*“gördüm: göğsünden kopan güneş’ti
yeşil sözü gördüm
avucundan doğan nehri
bir kemerdi, giyindim Aşk’ı
hırkamı ördüm, bürde!*

*dedi, 'üşüyordum,
sana verdim!'"*

(Yavuz, 2018: 235)

Yine aynı şiirin devamında Peygamber efendimiz ile alakalı farklı bir konu ele alınır. Hz. Muhammed'e ilk defa vahiy geldiği sırada heyecan ve haşyet içinde ilahi vahye muhatap olmanın verdiği şaşkınlıkla Hira'dan Mekke'ye yönelip evine geldiğinde konuşamaz bir durumdadır. Peygamber Efendimiz eşine sadece "*Beni örtünüz beni örtünüz*" sözünü kullanır (Suruç, 2019: 176-177). Yavuz şiirinde, Hz. Muhammed'e vahiy geldiği sırada söylediği bu ifadeyi kullanır. Bu buyruk ile şiire anlamlar yüklenmiştir. Hz. Peygamber'e gönderilmiş ayetleri aşka götürücü birer gül olarak tasvir eder. Yavuz, zaman ile gül arasında bir bağ kurmuştur. Belki de zamanın tasavvufi anlamda olgunlaştırma ve aşka eriştirmesini dile getirmek istemiş olabilir (Yiğitbaş, 2006: 150).

"beni örtün beni örtün!

*sessizlikti, gülü doğurdu
yüzünü Yüzüme döndüm
Zaman, gül'dür; gülü böldüm
yeşil gülü: semerât'ül fuat
yürüdüm aşklara doğru"*

(Yavuz, 2018: 235)

Hilmi Yavuz, "*Çöl Şiirleri*" kitabında "*çöl ve ay*" adlı şiirde ayın ortadan ikiye ayrılması mucizesini telmih eder. Mehtaplı bir gecede Kureyşli müşrikler Peygamber Efendimizden bir mucize isterler. Peygamber, Allah'a yalvardıktan sonra parmağıyla gösterdiği ayı ikiye böler ve yere indirdiği gibi tekrar yerine döndürür (Pala, 2015: 420). Yine bir diğer kaynakta şöyle geçmektedir: "*Bu işaret-i Nebvî kâfi geldi ve ay ikiye ayrıldı; öyle ki yarısı müşriklerin istedikleri gibi Ebû Kubey's dağı üzerinde, diğer yarısı Kuaykian dağı üstünde iki parça hâlinde göründü.*" (Suruç, 2019: 276) bu hadiseyi de şiirine taşıyan Yavuz şiirinde kendisi de ay gibi ikiye bölünmek ister. Bu onun arada kalmışlığına delalet eder.

*“blue mo on! arada kaldım, beni böl,
ikiye...ne diye ayrıldındı, yâ ömer?”*

*sırma gövden di çiğdem şakk-ı kamer...
bu ne tutkun gecedir, hüznle beni, beni öl!..”*

(Yavuz, 2018: 308)

2.2.1.2. Hz. İsa

Hz. İsa'ya indirilen kitap İncil'dir. İsrailoğullarının son peygamberi olarak kendisine 30 yaşında peygamberlik verilmiştir. Üç yıl zarfında halkı imana davet ettiyse de ona sadece on iki kişi iman etmiştir. Bu on iki kişi havarî olarak adlandırılır. İsa, bir eve gizlendiği sırada Yahudiler onu çarmıha germek isteyince onu şikâyet edenlerden biri İsa suretinde görüldüğü için İsa zannedilip çarmıha gerilerek öldürmüştür. Böylelikle İsa öldü zannedilmiştir (Pala, 2015: 235). Yavuz, birçok şiirinde İsa peygamberi ele almıştır. İsa Peygamber etrafında gelişen olayları bazı şiirlerinde dekor olarak kullanırken bazı şiirlerinde ise bu peygambere göndermelerde bulunmuştur.

Yavuz, “Çöl Şiirleri” kitabında “çöl ve Judas” adlı şiirinde İsa mazmununu kullanmıştır. Golgotha'nın İsa peygamberi çarmıha götürdüğü çileli yolu dekor olarak kullanmıştır. Şiirde peygamberin adı geçmez yalnız ondan bahsedildiğine dair nişaneler: “İncil ve golgotha”dır. Yine, şiirin adından da anlaşılacağı üzere Judas (Yahuda), Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesine sebep olan kişidir. Dolayısıyla ihanet bu şiirde işlenen ana temalardan biridir. Yine şiirin son dizesinde Hz. İsa'ya atfedilen Mesih lakabı kullanılmıştır (Pala, 2015: 235). Şiir için yapılan bir diğer yorum ise şudur: “Şair de, şiirinde, somut düzlemde İsa Mesih, soyut düzlemde ise ihaneti yakın dostu olarak görür.” (Yeşilyurt, 2014: 110).

*“acıttı ağzımı, Efendimiz, bu yolu
çarmıhlara bata çıka yürüdüğüm yeter!
ayaklarım kan ter içinde, mürrüsâfi ve keder
kokuyor içim...çöllerdeydim, korkulu*

*o leş gibi aydınlık ve o yağlı gecede
bir i n c i l'de büyüdüüm ben, bir cücede
boy attım; ya iğrenç golgotha'da, ya sefih
istanbul'da, farketmez; elmas gözlerinde put
gibi durdum, dedi: 'beni öp hilmi ve beni unut!'
yakın dostlarımdılar: i h a n e t ve i s a m e s i h ...”*

(Yavuz, 2018: 289)

Yavuz, şiirinde kendisini Hz. İsa'yla ihanete uğrama açısından aynı kategoride yer alan birer dost gibi değerlendirmektedir. Şiirde yine İsa üzerinden unutulmuş aşkı olan Doğdurur'a da gönderme yapmıştır. Yapılan göndermeden anlaşılan ihanet kavramıdır (Yavuz, 2006: 20-21).

*“istanbul'da, farketmez; elmas gözlerinde put
gibi durdum, dedi: 'beni öp hilmi ve beni unut!'
yakın dostlarımdılar: i h a n e t ve i s a m e s i h ...”*

(Yavuz, 2018: 289)

İsa, edebiyatta birçok yönleriyle ele alınmaktadır. Dünya'ya değer vermemesi, kendi söküğünü dikmesi, ölmeden evvel göğe yükselmesi, dördüncü kat gökte bulunması, maddeden arınmışlığı, çarmıha gerilmesi vs. eski şiirimizde birçok açıdan farklı sembollerle konu edilmiştir (Pala, 2015: 235).

O, 'Ayna Şiirleri' kitabındaki “ten için sonnet” adlı şiirde İsa mazmununu kullanmıştır. Bu şiir, aslında bize ruhsal bir bunalımı yansıtmaktadır. Yavuz, kendisinin İsa gibi çarmıha gerildiğini ancak bunu “ben bana çivilidir” metaforunda kendi düşüncesiyle ele alır. Bu şiirde şair, daha çok içsel benini anlatmaya çalışırken mazmunlar aracılığıyla bunu ima etmeye çalışmıştır. “Hz. İsa, çarmıha çivilenmiş ise ‘içsel ben’i de şaire çivilenmiştir. Çarmıh ile Hz. İsa ayrılmaz unsurlardır. Çarmıh Hz. İsa'yı; Hz. İsa da çarmıhı çağırıştırır. İçsel ben'i ile Hilmi Yavuz, arasındaki ilişki, Hz. İsa ile çarmıh arasındaki ilişkinin aynısıdır.” (Demir, 2003: 105). Şair, sözü edilen içsel beni ile aşkın tarifini: “Tek sözcükle aşk mı? iç kanama...” (Yavuz, 1999a: 100) şeklinde açıklar.

*“ben bana çivilidir, isa ’yla çarmıh neyse;
aşksa bir iç kanama...gül, gülden içeri ’se... ”*

(Yavuz, 2018: 243)

Hilmi Yavuz, yine “Ayna Şiirleri” kitabında “yılık bir kent için sonnet” adlı şiirinde “İsa” mazmununu kullanmıştır. “Yavuz’un geçmişinde, muhtemelen gençliğinde hayaller diyarıdır. Ancak daha sonra bu diyar bir sürgün yeri olur.” (Yiğitbaş, 2006: 181). Şair önceleri bu kent dediği yerde atını dörtnala süren bir süvari iken şimdilerde ise kent onu yerden yere vurup topallatarak körelten, ihanette bulunan bir hâle getirir. Bu şiirde şair, ihanete uğramayı İsa ya da havariyle özdeşleştirmektedir.

*“eskiden, âh, bu kentte uçuk mavi süvari ;
kırsığı sokakların, dört nala, uça uça...
şimdiyse bir ihâneti, isa ya da havari
gibi yaşamak işte... sürükleyip bir uca
yerden yere vurdu da topallattı, körletti”*

(Yavuz, 2018: 258).

Hilmi Yavuz, “Çöl Şiirleri” kitabında “çöl, yollar, hırka” adlı şiirinde “iğne-iplik” ile “mücerret” mazmununu kullanmıştır. Hz. İsa semaya yükselince dördüncü kat göğe vardığında üzerinde dünya malı olarak bir iğne bulunmasından ötürü daha ileri gidememiş ve durmak zorunda kalmıştır. Bundan dolayı İsa’yı tecride vasfederler. Çünkü dünya malına ait hiçbir şeye sahip olmamıştır (Onay, 2016: 226-227). O, şiirinde “iğne-iplik” imgesini kullanarak mücerred mazmunuyla kendini tecrid eder. O, tecrid edilmesini “yollar ve hırka” olarak görür aynı zamanda “iğne-ipliği” ince bir yol olarak şiirine malzeme konusu yapar. Divan edebiyatında kullanılan mücerred, tecrid, konularını kendine özgü imgelerle şiirinde oluşturur.

“‘tecrid’ denildikte: yollar, hırka...

*giyindik bir çölü, korka korka
değiyor ince yol, iğne iplik...”*

(Yavuz, 2018: 313)

İskender Pala'ya göre İsa peygamber, eski şiirlerimizde çeşitli sembollerle şiirlere konu olmuştur. Rivayet edilir ki Hz. İsa'nın üzerinde dünyaya ait bazı eşyalar varmış: Tası, eliyle su içen birini görünce onu kullanmaktan vazgeçmiş, tıraşını eliyle sakalını tarayan birini görünce kullanmaktan vazgeçmiş, göğsü çıkarıldığında sadece üzerinde bir iğne bulunmasından dolayı sorguya çekilmekten kurtulamamış ve onun için dördüncü kattan ileri gidememiştir (Pala, 2015: 235-236).

Hilmi Yavuz, “*Bedreddin Üzerine Şiirler*” kitabında, “dörtlükler bölümünde 2. dörtlükte” İsa'nın iğneden dolayı dördüncü kattan ileri gidememesini “*o büyük yolculuğun terzisi kimdi*” dizesinde kendine göre oluşturduğu mazmun ile düşündürür. Çünkü ‘yolcu ve terzi’ imgesi Hz. İsa ile ilişkilendirilir. Nitekim şair, bunu kendi yolculuğunu anlatma şeklinde de kullanmış olabilir.

*“ o büyük yolculuğun terzisi kimdi?
soluk yaza uyarlayan bedeni
ayıştığı solduruyor keteni
kısaltarak denizleri o şimdi”*

(Yavuz, 2018: 80)

Yavuz, “*Bakış Kuşu*” kitabında “*geçen yıl marienbad'da*” adlı şiirinde İsa mazmununu yine kullanır. Şair, çarmıha gerilmek imgesini kullanmakla kendine yabancı olan benini arama gayesinde “*ben miyim?*” sorusu bu arayışın bir parçasıdır. Nasıl çarmıha gerilen İsa suretinde bir kişi ise Yavuz da burada beninin çarmıha gerildiğini söyleyerek kaybettiğini düşünür. Bahsi geçen şiir aşağıdaki gibidir:

*“ben miyim soğuk anıtlar boş mermerler
çarmıha gerilmişti hani bu o mu
buraya neden geldim?”*

(Yavuz, 2018: 21)

İsa mazmununa Yavuz'un “*Çöl Şiirleri*” kitabındaki “*yüzümdeki çöl*” adlı şiirinde de rastlarız. “Golgotha, çarmıh, çivilemek” gibi imgelerle İsa mazmunu bu şiirde daha da netleşir. Yavuz, daha çok kendi benini tanımamasıyla ilgili olarak bu şiirde farklı imgeler üretir. O, kendi yaşadığı kenti bir Golgotha'ya benzeter. Hz.

İsa'nın çarmıha götürülürken geçtiği yolun aynısını 'bu kent dediği yeri' çileli yola yani Golgotha'ya benzetir. Bu kent dediği yerde şair, Hz. İsa gibi bir çarmıha gerildiğini ve sırtından çivilendiğini söylemeye çalışır. Şair *“ben yüzümle kimin yüzüyüm”* dediği yerde daha önce söz konusu ettiğimiz gibi Hz. İsa suretinde çarmıha gerilen bir kişinin varlığından bahsederek kendisi de bu şiirde hangi yüze sahip olduğunu bilemez hâldedir.

*“senin golgotha'nda, bu kentte
bir çarmıhla kucaklaştım;
ve seni, öylece bu kez
sırtından çivileyip
çarmıha gerdiler*

*kimdiler, geldiler, sen
çarmıhla yüzyüzeykendin;
bir çöl kokusuydun her vahada;
...
söyleyin, ben kimin yüzü gibiyim*

(Yavuz, 2018: 302)

Şairin, *“Çöl Şiirleri”* kitabındaki *“çöl ve çarmıh”* adlı şiirinde İsa mazmunu vardır. Hristiyan inancına göre Hz. İsa'yı aşağılamak, onunla dalga geçmek için Roma İmparatorluğu'nun rengi olarak kabul edilen erguvani renkten yapılmış bir giysi İsa'ya giydirilir ve çarmıha o şekilde götürülür. Şiirde tıpkı İsa gibi bedenine giydirilen giysinin bir renkten ibaret olmadığı, bunu karşılayan metaforun ölüm olduğu düşünülebilir. Şair, Hz. İsa'nın ölümüne götürülmesini bu şiirde hatırlatmıştır:

*“kalbim kâğıtlarla doluydu, indi
O golgotha'dan...Ölüm, giyindi
erguvan giysilerle...oysa bedenim-“*

(Yavuz, 2018: 290)

2.2.1.3. Hz. Musa

Musa, karısıyla Mısır'dan döndüğü sırada Eymen Tuva vadisine geldiğinde karısının ağrıları tuttu. Havanın soğuk ve yağmurlu olduğu bir andı. Ateşe ihtiyaç olduğu sırada, Musa Tûr Dağı yönüne baktığında yeşil bir ateş göründü. Bu ateşin çobanların yaktığı ateş olduğunu düşündü ve ateşe yaklaştıkça kendisinin bir ağaç tepesinde olduğunu fark etti. Hâlbuki ateş sandığı Allah'ın tecelli nuru idi. Korktu: Allah'ın “*Yâ Mûsâ! Ben âlemlerin rabbi olan Allah'ım*” hitabıyla karşılaşan Mûsâ secdeye vardı. Bu defa da “*Yâ Mûsâ inni ene rabbüke fehlana'leyke inneke bi'l vadi'l mukaddesi Tuva*” yani: “*Yâ Mûsâ! Ben senin rabbinim. Nalınlarını çıkar sen Tuva denilen mukaddes vâdidesin*” hitabına mazhar oldu. Musa mazhar olduğu hitaptan cesaret alarak Allah'ı görmek isteyince “*Yâ rabbi bana zatını göster, sana bakayım*” dileğinde bulundu. Yalnız Allah “*Len Terani*” “*Sen beni göremezsin*” diye hitapta bulundu ve dağa bakmasını istedi, eğer dağ Allah'ın tecellisine tahammül edebilirse, Musa'nın da tahammül edip görebileceğini söyledi ve dağ dayanamadı parçalandı. Musa da bu tecelli dolayısıyla bayıldı. Bu yönüyle Allah'ın yalnız nurunu görebilen Masa zatını görebilmeyi başaramadı (Onay, 2016: 301-302).

Hilmi Yavuz, “*Söylen Şiirleri*” kitabında “*orpheusa şiirler*” adlı şiirinde Musa Peygamberi bize buldurur. Musa'nın Allah'ın zatını görmeyi başaramazken şair, bu hadiseyi ayna metaforuyla ilişkilendirir. Artık aynaların bile sınırsız bir şekilde her şeyi gösterdiği fikrini bize verir.

*“aynalar artık sınırsız olarak da
gösteriyor göstereni; belki bir
akrebe tırmanan duvar; yıkılan ölü
sûr sesleriyle dolan erguvan
ve ... len terâni!...”*

(Yavuz, 2018: 229)

Hilmi Yavuz'un “*Çöl Şiirleri*” kitabında “*yüzümdeki çöl*” adlı şiirinde de Hz. Musa'ya telmih yapılır. Hz. Musa'nın nehir'e bırakıldığı vakit içine koyulduğu sepet, ceviz sandığına dönüşür. Ceviz sandıkları hatıraların saklandığı bir alan olarak görülür. Şair, hatıralarını topladığı kitabın adını “*Ceviz Sandığındaki Anılar*” olarak

kaleme almıştır. Böylelikle hatıralar da ceviz sandıklarla zihne gömülür olmuştur (Altunyay, 2003b: 94).

*“bir sal devrilirkendin, bir uçurumun öngönüydün;
çocuklarını ceviz sandıklara gömüp
nehre bırakan annelerdin sen...”*

(Yavuz, 2018: 302)

2.2.1.4. Hz. Âdem

İlk insan aynı zamanda ilk peygamber olarak anılır. “*Ebü’l-Beşer*” ve “*Safiyullah*” lakaplarıyla birçok hadisede Âdem Peygamberin adı geçmektedir. Allah, Âdem ve Havva’nın Cennet’te rahat yaşayabilmeleri için her nimetten yararlanmasına ancak bazı yasaklı meyvelere dokunmamaları gerektiğine dair uyarıda bulunmuştur. O arada Cennet’ten kovulan İblis de tekrar Cennet’e geri dönmek düşüncesiyle kendine yollar arıyordu. Allah, İblis’e kıyamete kadar yaşayabilmesi için mühlet vermiştir ve İblis’in bazı davranışlarından: Yalan, kadın, hile vs. insanları kandırmak yolunda müsamaha etmiştir. Rıdvan onu içeri almayınca rivayet ediliyor ki İblis yılanın dişleri içinde Cennet’e girebilmeyi başarmıştır. Cennet’e giren İblis, Âdem ve Havva’ya yasak meyveleri yemeleri konusunda telkinlerde bulunur ve ilkin Havva ikna edilir. Âdem Peygamberi ise Havva ikna eder. İblis’in çeşitli hileli sözlerinden sonra ikisi de yasak meyveyi yemiştir (Pala, 2015: 6). Allah, Âdem ve Havva’nın yalnız memnu meyvelerden yiyemeyeceklerini ferman ettiyse de onlar buna uymamışlardır (Onay, 2016: 35). Böylelikle Âdem ve Havva dünyaya sürgün edilir.

Hilmi Yavuz, “*Zaman Şiirleri*” kitabında “*şiiir ve zaman*” adlı şiirde “*Âdem*” mazmununu kullanır. “*Yasak meyve, dilin süslü yılanı, sürgün*” sözleri kullanılarak telmihte bulunulur. Yavuz, şiirinde bu konulara değinir: Allah’ın Havva’ya cennete rahat bir yaşam sürmeleri için oranın her türlü meyvelerinden yiyebilecekleri söylenmesine rağmen bazı yasak olan meyveleri yememesi konusunda uyarılmasını imgeleştirir. Ayrıca Yavuz İblis’in çeşitli hileli sözlerle Havva’yı kandırması gibi konuları da ele alır. İblis’in yılanın dişlerinde Cennet’e tekrar geri dönme planları yapmasını, yasak meyveyi telmih yoluyla hatırlatarak bu imajı kendine özgü imgelerle kullanarak meydana getirir. Her ne kadar mitolojik bir olaya gönderme

yapsa da bu konu onun şiirinde divan şiirinde olduğu gibi kullanılmamıştır; çünkü bu şiirde “yasak meyve” denilen şey yenilen bir nesne değil söylenen bir sözdür. Şairin, söze olan arzusunun içsel ihtiraslarla devam edeceğini gösterir. Şair, bu şiirde Âdem ile Havva’nın Cennet’ten kovulmasını “*biz hangi dizenin sürgünüyüz*” mısrasıyla dile getirir. Şair, şiirinde bir dize sürgünü olmuştur. Bu dizenin metaforu kader şeklinde görülür. Çünkü insanların yaptıkları eylemler yüzünden cezalandırılması kaderini yaşamasıyla sonuçlanır. İnsan, nefsi ile sürekli bir haz duyma ya da günah işleme içinde olacaktır. Söylenen sözler kimi zaman bir haz duygusuyla söylenmiş olsa da bazen de içten içe bir pişmanlık duygusuyla insanı karşı karşıya bırakır. İnsan sonunda kendi kaderinin belirleyicisi olmuştur. Dolayısıyla yasak olan bazı şeyleri yapmaya razı olan insan Âdem gibi sürgün edilecektir. İnsan belki de bir dize sürgünü olur. Âdem’in bir dağ başı olan Serendip’e gönderilmesine benzer Yavuz da kendini sürgün olarak niteler. Ancak onun sürgünlüğü bir mekân olarak değil sözün yarattığı ruh hâli itibariyledir. Yani kişinin hevâsal boyutu ön plandadır.

*“söyledimdi o zaman
‘biz hangi dizenin sürgünüyüz’
dedimdi
dilimizi ateşe dokunmadan
...
yasak meyvesi Söz’ün sunulmalıydı
ateşin ve yitişin adı konulmalıydı
dilin süslü yılanıydı hep gördüğümüz”*

(Yavuz, 2018: 190)

2.2.1.5. Hz. Nuh

İnsanlığın ikinci babası olarak anılan peygamberdir. İdris peygamberin göğce çekilmesinden sonra putlara tapan insanları, doğru yola getirmek için Allah, onları imana davet için Nuh peygamberi gönderdi. Hz. Nuh’a yalnızca oğullarından bazıları, eşleri ve sınırlı insan dışında pek kimse inanmak istemedi. Hz. Nuh bütün çabalarına rağmen insanları imana getirmeyi başaramadı. Allah kendisinden bir gemi yapmasını emretti. Geminin inşası bittikten sonra gemiye iman edenler ile birlikte her canlıdan birer çift bindirildi. Gemiye binmeyenlerin hepsi helak oldu. Hazret-i

Nuh'a, gemisine ve tufana işaret eden şairlerimiz bir hayli fazladır (Onay, 2016: 321). Divan şiirinde, "gemi, tufan" ikilisi ile alakalı imgeler üretilir (Pala, 2015: 460).

Hilmi Yavuz, "Ayna Şiirleri" kitabındaki, "kıyamet sonnet'si" adlı şiirde tufan mazmununu kullanır. Onun şiirinde "tufan" ile "gemi" ikilisi kullanılmamış gemi yerine minibüs tercih edilmiştir. Normalde tufandan kaçmaya çalışılırken Yavuz, modern hayatın içinde kaybolmuş insana bir sığınma yeri olarak bu kaçıış imler. Konuyu ifade şekli şöyledir: "*Şair, 'kalbimiz minibüste bir tufan'ın içine sığınmayı dilerken' diyor ki, bu, 'Ayna Şiirleri'nin bir karşı-tufan (Antideluge) beklediğini gösterir. Şöyle: Nuh'un gemisine Tufan'ı bekleyenler sığınmıştı; minibüstekiler ise bu kez bir Tufan'ın içine sığınmayı bekliyorlar...*" (Yavuz, 1999a: 92). Kişinin beden gemisini fark etme ve beden yolculuğuna çıkmayı düşlemek olabilir. Ya da kişinin beden gemisini nasıl yönetildiğini idrak etme boyutunu da düşündürebilir.

*"işte asıl soru bu! kalbimiz minibüste
bir tufân'ın içine sığınmayı dilerken;"*

(Yavuz, 2018: 264)

Hilmi Yavuz'un "Ayna Şiirleri" kitabında "tufân ve minibüs" ile ilgili konu hakkında yapılan yorumlar aşağıya alınmıştır:

"...Ayna şiirleri gündelik yaşamın arabeskleşen şiddetine, yine o şiddetin söyleminden yola çıkarak karşı koymaya savaşıyor. Gündelik yaşamın şiddetine karşı, şiirsel söylemin şiddetini koruyor. Minibüsü bu şiddetin bir metaforu olarak kullanıyor; Nuh'un gemisini mitosuna eklemiyor. Bu metaforu ve asıl önemlisi, şiddetlendirilmiş söylemi şair önce kendine yöneltiyor. Ayna şiirlerinde şiddeti vurgulayan sözcükler, her şeye bulaşmıştır." (Yavuz, 2012: 137)

2.2.1.6. Hz. Yakup

Yusuf peygamberin kardeşleri tarafından kuyuya atılmasından sonra yıllar yılı onun hasretiyle ağlamaktan gözleri kör olmuş Yakup Peygamber, beytü'l-ahzen (hüzünler evi) denilen yere çekilmiştir (Pala, 2015: 478).

Şair, "Yaz Şiirleri" kitabındaki "ney" adlı şiirinde Yakup peygamberin oğlu Yusuf'un öldüğünü düşünerek matemini tuttuğunu bizlere hatırlatır. Bu motif divan

şiiirinde de sıklıkla kullanılmıştır. Yavuz'un şiiirinde “*Hüzün yönünden güzü neye benzeterek Mevlâna Celâlettin Rumî'nin Mesnevîsi ve Ahd-i Atik dolayımında 'ney'e ve Hz. Yakup'a gönderme yapar. Bilindiği gibi Mevlânâ, Mesnevinin ilk on sekiz beytinde 'ney'den bahsetmiştir. Ney, Tasavvuf'ta İsrâfil'in sûr'unu temsil eder, ama İnsan-ı Kâmil'in de simgesidir*” (Yeşilyurt, 2014: 55). Arama, düşünme, akletme boyutunu düşündürür.

güz bir ney'dir, bir gül üfler

ve akik

işler kalbine, dinle!

hangi hüznler evidir

ve hangi sazlıkta gurbet

gösterir bir kuş şimdi

mesnevî ve ahd-i atîk

(Yavuz, 2018: 132)

Hilmi Yavuz “*Bakış Kuşu*” kitabındaki “*Boş bakış*” adlı şiiirinde Yakup mazmununu kullanır. Yavuz, “*bir duvar resmine çevirir anneleri*” dizesinde oğlunun hasretinden yanıp tutuşan Yakup peygamberin yerine evladını kaybetmiş kadınları koyarak bu kıssanın bağlamını değiştirmektedir (Yeşilyurt, 2014: 23). Çünkü Yakup Peygamber oğlunun hasretinden ağlaya ağlaya gözleri kör olmuş olan bir baba konumunda iken; burada artık üzüntü çeken anne olmuştur. Bu işleme Julia Kristeva şöyle açıklık getirir: “*Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil, bir yer/konum (ya da bağlam) değiştirme (tranzspozisyon) işlemidir.*” (Aktr. Aktulum: Yeşilyurt, 2014: 23) Yavuz, şiiirinde yer alan kahramanların yaşadıkları olayları, şiiire yapılan göndermeler veya metinlerarası ilişkiler kanalıyla şiiirine bu şekilde zenginlik kazandırmaktadır.

“boş bakış uykulu yaz öğleleri

yitik yusûf karanlık kör kuyularda

...

bir duvar resmine çevirir anneleri”

(Yavuz, 2018: 31)

2.2.1.7. Hz. Yusuf

Hz. Yakup'un on iki oğlundan biri olan Hz. Yusuf gördüğü rüyadan peygamber olacağını ve kardeşlerinin ona itaat edeceğini öğrenir. Bu rüyadan haberdar olan kardeşleri Yusuf'u kıskanırlar, onun aleyhinde bir plan yaparlar. Nihâyet suyu tuzlu olan bir kuyuya atmaya karar verip bu ameli gerçekleştirirler. Bir müddet sonra kuyunun yakınlarından geçen bir kervan su almak için kuyuya vardığında Yusuf bulunur. Kuyudan kurtarılan Yusuf, Mısır'a köle olarak satılır. Son raddede Yusuf Mısır'a aziz olur. Yusuf peygamber, güzelliği ve iffeti ile *Kur'an-ı Kerim*'de bahsi edilen bir peygamberdir. "*Ahsenü'l Kassas*" olarak nitelenen bu terkip *Kur'an-ı Kerim*'de anlatılan en güzel kıssa niteliği taşır. Bu güzel kıssa çok fazla zikredilmektedir. Bilinen güzelliğiyle çoğu zaman sevgili ona benzetilmekte hatta sevgiliye ikinci Yusuf denilmektedir. Yusuf'un kuyuya atılması da çoğu zaman konu edilmektedir (Pala, 2015: 483-485).

Hilmi Yavuz, "*Bakış Kuşu*" kitabında "*Boş bakış*" adlı şiirinde "Yusuf" mazmununu kullanmıştır. Yusuf peygamberin hikâyesindeki bazı önemli ipuçlarını şiirinde kullanarak divan edebiyatındaki bu tükenmez kaynağı şiirinin parçaları arasına koyup kendine özgü semboller aracılığıyla şiirini üretmiştir. Şiirdeki "*karanlık kör kuyularda*" dizesinde Yusuf'un kuyuya terk edilmesine, "*yitik*" söyleminde kardeşleri tarafından satılmasına metinlerarasılık yöntemiyle telmih edilir. Hilmi Yavuz, Yusuf Peygamberin çektiği sıkıntıları şiire konu edinir. Onun fiziki özellikleri ve psikolojik tasvirindeki ruh haline gönderme yaparak bu şiirde sözü edilen kıssayı kendine özgü imgelerle işler.

*"boş bakış uykulu yaz öğleleri
yitik yusuf karanlık kör kuyularda
boş bakış çerçeveye koyar da
bir duvar resmine çevirir anneleri"*

(Yavuz, 2018: 31)

Yavuz'un bir diğer "*Çöl Şiirleri*" kitabında yer alan "*çöl ve yitik oğul*" adlı şiirinde de kendine özgü imgelerle yine Yusuf kıssası işlenmiştir. Yakup Peygamberin oğulları Yusuf'u kuyuya atma planı yaptıkları esnada, Yusuf'a babası tarafından ipek bir gömlek verilir. Aynı zamanda "Yusuf Peygamberin, kardeşi

Bünyamin ile gönderdiği gömlek ile babasının gözleri açılmıştır” (Pala, 2015: 478). Hikâyedeki gömlek motifini Yavuz’un kullandığı görebiliriz. Bu motif, “*gittim, yedeğimde ipek ve göçük;*” olarak alıntılanan yerde daha net anlaşılır.

Yusuf ile Züleyha arasında geçen beşerî aşkın hikâyesi de Yavuz tarafından kullanılır. Yavuz’un “*gittim, kesik günler, aşk bölük pörçük;*” dizesinde, onun Mısır’a gittikten sonra yaşadığı hikâyeye kendini ele verir. Kısaya dair “*Şair ile şiir, yol ile yolculuk gibidir; -şair, çöldeki ‘yitik oğuldur’ ve işte ancak orada, Çöl’de (şairlerin yalvaçların habitat’ıdır Çöl!), yol ve yolculuk birbirlerinden ayrılmaz (‘hani durak, yol nerede’?). Çöl’de yol ile yolculuk’u ancak O ayırabilir...*” (Yavuz, 2005: 76) şeklinde de Yavuz’un konuyu ele aldığını görmek mümkündür. Aşağıdaki şiirde şair, kendisini çölde bulunan bir yolcu olarak görmektedir. Çölü şairlerin ve peygamberlerin habitatı yani “vazgeçilmez yaşam alanı” olarak ele alır. Bilindiği gibi İlahi takdir, Yusuf’u bir yola koymuştur ve ancak, bu yolculuğu hangi durakta bitirileceğine mukadderat karar verir. Yavuz da bu şiir ile bir yolcu gibi yola koyulduğunun fikrini vermeye çalışır.

*“gittim, kesik günler, aşk bölük pörçük;
gittim, yedeğimde ipek ve göçük;
gittim, her kuyudan bir parça*

*bir ay, kendine doğru örerken,
keteni soldu solacak...derken,
gittim, hem çöldüm hem yitik oğul...”*

(Yavuz, 2018: 288)

2.2.2. Şahsiyetler ve Efsanevi Kahramanlar ile İlgili Mazmunlar

Divan şiirinde meşhur şahsiyetlere, efsanevi kahramanlara veya devlet büyüklerine methiyeler düzmek oldukça yaygın bir biçimde kullanılır. Bu durum divan şiir geleneğinin bir ürünü olup, ayrıca ünlü şairlere atıfta bulunma, şairlerin sanatlarını gösterme yolunda bir hüner olarak kabul edilir. Modern şiir anlayışı içinde ve yeni Türk şiirinde bu düşüncenin değiştiğini söyleyebiliriz. Yeni Türk şiiri ile birlikte ünlü bir şahsiyetin adını zikretmek, şairin yaşantı ve kişiliğine atıfta bulunmak şiiri tamamlayan bir öge sunmasının dışında şairin kendi şiirine referans

bulma gayesi olarak da görülebilir. Hilmi Yavuz, meşhur şahsiyetler ve efsanevi kahramanlar ile ilgili mazmunları şiirin seyri içinde beslenme alanı olarak ele alır ve bu ünlü kişilere şiirinde yer verir.

2.2.2.1. Cemşît

İran'ın efsanevi şah'ı Cemşît'in öteki adı "Cem" dir. Cem, "Işık" manasına gelen şît'ten meydana gelir. Bu ismin Cemşît'e verilmesinin hikâyesi şöyle bilinir: Cem neredeyse dünyanın tamamını gezmesine karşın en çok Azerbaycan'ı beğenir. Mücevherli elbisesini giyinip tahtına oturunca güneş Cemşît'in elbiselerine vurur. Bu ışıkların oluşturduğu ihtişamı seyreden insanlar bugüne "yeni gün" anlamına gelen "nevrüz" adını yakıştırır. Bundan dolayı o günden sonra Cem'e Cemşît adı verilir (Korkmaz, 2011: 416). Güneş'e tapan Cem, yani Cemşît hükümdarlık döneminin sonlarına doğru tanrı olduğunu iddia edip gök natürizmi ile doğaya tapmaktan ileri gelen bir din kurar (Korkmaz, 2011:383-384).

Aynı zamanda yaptığı eğlence ve toplantıların birinde şarabı bulmasından ötürü Cem ve Cemşît sözcükleri zevk ve eğlence âlemleri bağlamında divan edebiyatında kullanım alanı bulur (Korkmaz, 2011: 383-384).

Cemşît, en çok eğlence sembolü olarak divan şiirinde kullanılmıştır. Bunların dışında birçok yönden şiirlere konu olduğu bilinir. Divan edebiyatında şarap ve dolayısıyla camın önemli bir yeri vardır. Bu yönüyle sürekli kadehten bahsedilir (Pala, 2015: 82). "Alevi, Mevlevi ve Bektaşî tarikatlarında âyin-i Cem bir zikir adıdır." Bektaşîlerde görülen Cemşît'in şarabı bulduğuna olan inanca istinaden zikirden sonra içki içme ritüeli gerçekleştirilir. Ayrıca eğlence sembolü olarak İslam edebiyatında da çok fazla kullanıldığı bilinmektedir (Pala, 2015: 86-87). Kısacası divan şiirinde Cem şarap ile anılmıştır (Onay, 2016: 104).

Hilmi Yavuz "Yaz Şiirleri" kitabında, "ney" adlı şiirinde "Cem" mazmununu kullanır. Şarabı bulduğuna inanılmasına bağlı olarak, Yavuz şiirinde içki-Cemşît ilgisi kurar. "Şair, 'soluk ve kırılmış içkilerde' dizesiyle Cem ile câm ve şarap arasındaki bağı anıştırır." (Yeşilyurt, 2014: 54). Yavuz, Cemşît'in hikâyesini telmih ederek bunu şiirinde kullanır. Ayrıca şiirde Cem-şît ile özdeşleşen "Şît" yani ışık ve parlaklık anlamlarında kullanılan bu sözcüğün Farsçada kullanıldığı bilinir. Daha önce bahsedilen konu olan, mücevherli elbisesini giyinip tahtına oturması ve güneşin onun elbiselerine vurduğunda yapılan "yeni gün" yakıştırmasını Hilmi Yavuz'un

aşağıdaki şiirinde de görebiliriz. Şiire baktığımızda ilk sözcüğün ‘yaz’ ve son sözcüğünün “cemşî” oluşu bu yeni günlerden birinin gelme ihtimalinin aksine artık “yaz yıkıldı”, “göçen sevdalar”, “düşer akşam” gibi ifadelerle yazın bitimini işaret eder. Buna göre Yavuz, bir bozgunla karşı karşıyadır. Yine şiirde Cemşî, şu özellikler ile yorumlanmıştır: “Şiirde ışığın olmadığı zaman, yani akşam ile birlikte anılır. Cemşîd’den günün bu zaman dilimiyle birlikte bahsederek gündüze ve güneşe telmihte bulunur.” (Yiğitbaş, 2006: 278).

“yaz yıkıldı, sen artık
kalk ve buralardan git
göçen sevdalar ki sorar:
yokluk nerede, küller ne vakit?
soluk ve kırılmış içkilerde
bir bozgun tadı varsa
düşer akşam ve cemşîd”

(Yavuz, 2018: 132)

2.2.2.2. Yunus Emre

Yunus’un ilahilerinin, halka hitap ediyor olması ve milletçe sevilip beğenilmesi onun divan şairlerimiz tarafından da imrenilen bir karakter olmasına olanak vermiştir. Divan şairleri Yunus’un şiirlerini pirlarin lütfuyla söylendiğini bildirerek ona hürmet edilmiş ve kutsallık atfedilmiştir. Yunus’un şiirlerine dikkat edildiğinde bunun peygamber Yunus’a değil Türk şairi Yunus Emre’ye delâlet ettiği anlaşılır (Onay, 2016: 434).

Hilmi Yavuz “Söylen Şiirleri” kitabında, “eşrefoğlu rumi’ye şiirler” adlı şiirinde Yunus mazmununu kullanır. Yunus Emre’ye ait bir şiirden çağrışım yapıp metinler arası bir örüntü kurmaya çalışarak bu şiirini oluşturur. Divan şiirindeki şairler de Yunus’un şiirinden söz açmışlardır. Yunus Emre Türk şiirinde “gök ekin”i kinayeli bir şekilde kullanır. “Gök ekin” aslında “genç insan” anlamındadır (Demir, 2003: 110). Yavuz, Yunus Emre’nin Türk edebiyatına kazandırdığı “gök ekin” ifadesini kullanmakla onun şiirine göndermede bulunur. Ancak Yavuz şiirinde “gök ekin” ifadesini ölüm münasebetiyle kullanır.

*“yûnus’ta gövertip Çalabı
gök ekindir aktı bende
ve bir başak olup bedende
âh, bilsen de bilmesen de
biz devşirdik hasadını
bıldır yağın buğdayların*

tarlası hüzündür onların...”

(Yavuz, 2018: 237)

2.2.2.3. Hallac-ı Mansur

Edebiyatta çokça zikredilen bir mutasavvıftır. İslamiyet’i yaymak için Hind ve Türk diyarlarını dolaşıp, genç yaşta tasavvuf yoluna girmiştir. Hallac-ı Mansur, tasavvufta ilerleyince fenafillaha ulaşır, sonra “*Ene’l Hakk’* (*ben hakkım*) dediğinde onun muhalifleri söylenen bu sözden bâtını manasını değil zahirî manasını anlayarak ona inkârcı olarak tekfir eder. Bunun üzerine Hallac-ı Mansur, zindana atılır ve zindandayken *Tavâsî* adında bir mecmua yazar. O esnada Karmatiler Kâbe’ye zarar vermişlerdir. Kâbe’nin tahrip edilmesinde Hallac-ı Mansur’un söylediği ‘*Ene’l Hakk’*” sözü sebep olarak gösterilmek istenir. Bunun üzerine o dönemin kadısı Hallac-ı Mansur’un katline ferman verir. Halifenin verdiği onayla Bağdat’ta vücudu parçalara ayrılır sonra darağacına bağlanarak insanlara gösterilir. Son kertede kafası kesilip yakılan Mansur, birçok menkıbeye konu olmuştur (Pala, 2015: 185-186). Özetle Hallac-ı Mansur “*Ene’l Hakk’*” münasebetiyle şiirlere konu olagelmıştır. Mansur, inandığı davaya göğüs germe ve inancından dolayı öldürölme sembolü olarak divan edebiyatında sıkça bahsi geçen bir şahsiyettir. “*Ber-dâr*” edilmiş olarak şiirlerde işlenen Mansur, aşk şehidi olarak nitelendirilir.

14. yüzyıl şairlerinden ve devlet adamı olan Kadı Burhaneddin: “*Erenlik davasında bulunan kişi, hak yolunda Mansûr gibi baş oynamalı (can verebilmeli)dir. Yiğitler, (nefsiyle mücadele ve mücahededede muzaffer olanlar) yatakta ölmezler yani onlar şehittirler. ‘Ene’l Hakk’ davasını dâr’a çekilerek ispatlamaya çalışır*” (Tatçı, 2008: 55) şeklinde Mansur’u övgüye mazhar kılmıştır.

Hilmi Yavuz, “*Ayna Şiirleri*” kitabında, “*hurufi sonnet*” adlı şiirinde Hallac-ı Mansur mazmununu kullanmıştır. Bunu ‘*tenim dağıldı, aşk şehidi, söz, sır, derimi*

yüzmek, ölmek, kırılırken bedenim’ gibi kelimelerinden anlarız. Hallac-ı Mansur’un “*Ene’l Hakk*” dediğinde yaşadığı eziyeti Yavuz şiirlerinde benzer bir şekilde işler. Adeta o da eziyet çekiyordur. Bu şiirde teninin dağıldığını, çektiği ıstırabı ve duyu dışı algılarla kendini görmeye çalıştığını görebiliriz. ‘*Söylenen söylemeyenle mühürlendi idi ...*’ diyerek “*Ene’l Hakk*” yani sözün zahirî ve bâtını manasının anlaşılmasındaki belirsizliği “söz” kelimesiyle telmih ederek Hallac-ı Mansur’un hikâyesini kendine özgü imgelerle işler. Ayrıca şiirde Nesimi’nin Hallac-ı Mansur’a ait “*Ene’l Hakk*” sözünü kendisine rehber edinmesi dolayısıyla birlikte anıldığı düşünülebilir (Altunyay, 2003b: 76). Yine “*dörtnala, o serseri aynaya... bu hurufî hecede*” dizesinde de Yavuz’un Hurufilikle ilgili ekolden etkilenmiş olduğunu anlayabiliriz.

*“nesimî ve mansûr’la tenim dağıldı benim;
kendi yasımı tuttum, ölüydüm, aşk şehidi...
bir aynaya düşer de kırılırken bedenim
söylenen söylenmeyenle mühürlendi idi...
düşüş düşleri oldum...-ve ‘kendinle seviş!’
dediler...Söz’ü gördüm... zaten nicedir
üstünde kar ve inkârla belenmiş meneviş
sırları var! âh, bu zehebî gecede,
at üstünden ‘eğer’i, atla kayıtsız koşulsuz
dörtnala, o serseri aynaya... bu hurufî hecede
ol!...çıplak, mücerred ve hırkasız, çulsuz..*

*ordayım işte... gelgelelim, hiç bilmedim yerimi;
âh, elimle yüzerim elbet kendi derimi...”*

(Yavuz, 2018: 246)

Hilmi Yavuz, “*Bedrettin Üzerine Şiirler*” kitabında, “*sarı anastas*” adlı şiirinde yine Hallac-ı Mansur mazmununu kendine özgü bir ifadeyle oluşturmuştur. Hallac-ı Mansur’a eza görülen böyle bir olayı büyük bir acı olarak görmektedir. Bu mazmun divan şiirindeki anlamları ile kullanılmamıştır; çünkü divan şiirinde davası

uğruna ölüm göze alınır (Pala, 2015: 186). Bahsi geçen şiirde bir teslimiyet içinde ölüm kabullenilmiştir.

*“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”*

(Yavuz, 2018: 57)

O, “Çöl Şiirleri” kitabında “melâmet ve kalbimiz’ adlı şiirinde “enelhak şehitleri...” dizesinde ve “olmuyor! sözünüz ve siz ayrı düştünüz;” dizeleriyle bize Hallac-ı Mansur’un içinde bulunduğunu düşündüğü bir dilemmayı Yavuz, Osman Hakan’ın sorduğu bir sorunun cevabında dile getirir:

“Tasavvuf’ta yolculuk (tarikât) Söz’dür, Hakikat ise susuş! Hakikat’le bir olunca Söz biter. Hallac-ı Mansur’un vahim ve bağışlanmayan hatası buydu işte: Susulması gereken makamda konuşuyor! “Enel Hak”, ister Max Horten’in dediği gibi, Ich bin Gott, yani ‘Ben Allah’ım ister Louis Massignon’un dediği gibi, ‘Je suis la Verite’, yani ‘Ben Hakikat’im’ anlamına gelsin, Söz’le dile getirilmemesi gereken bir konumdur. Hallac, Tasavvufa göre susulması gereken yerde (makamda, konumda) konuşuyor. Yanlış! İki olasılık var: Ya ‘Fenâfillah’ duruma gelmemişsindir, o zaman bunu söyleyebilirsin, ama yanlış olur; ya da ‘Fenâfillah’ durumuna gelmişsindir, o zaman da dile (Söz’le) getiremezsin. Hallac’ın içine düştüğü dilemma buydu...” (Yavuz, 1999a: 129).

*“olmuyor! sözünüz ve siz ayrı düştünüz;
aşktır o! ketene sarar hilâli.
onsuz bütün çocuklar yetim ve öksüz:
enelhak şehitleri...”*

(Yavuz, 2018: 535)

2.2.2.4. Ashâb-ı Kehf

Kur’an’da Ashab-ı Kehf denilen kişilerin başından geçen hadiseler ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. Tarsus civarında bir vali halkın puta tapmalarını, putlar için kurban kesmelerini bir grup gençten isteyince bu gençler valinin emrine uymak

istemezler. Vali biraz ısrar edince yedi genç şehirden ayrılıp bir dağa sığınıp kurtulmayı umut ederler. Bir müddet kendilerini takipte bulunanlar onlara ceza olsun diye mağaranın kapısını kapatırlar. Ashâb-ı Kehf denilen bu yedi genç yaklaşık 309 yıl uyku uyurlar Allah (cc) Hz. İsa'ya inanan bir kişi vasıtasıyla uyanmalarını sağlayınca sadece bir gün kadar uyuduklarını düşünürler. Acıktıklarında bir kişiyi şehre gönderirler yiyecek almak istendiği sırada her şeyin değiştiğini fark eden bu gençler duruma çok şaşırırlar (Pala, 2015: 34-35). Bu hikâye telmih yoluyla İslam kültüründe çok fazla anılmıştır.

Yavuz, “*Hurufi Şiirler*” kitabında “*harfler ve S/Z*” adındaki şiirinde Ashâb-ı Kehf denilen kişileri mazmun olarak kullanmıştır. Daha önce değinildiği gibi Ashab-ı Kehf denilen kişiler bir süre uyuduktan sonra uyandıklarında her şeyin değiştiğini fark ederler. Bunu “*bir baktılar, uyanınca, ne tuhaf/ yoktular eski harfler, Ashâb-ı Kehf*” dizesiyle hikâyeye telmihte bulunur. “S” nin geçmişine baktığımızda Grek ve Mezopotamya kültürlerine kadar uzanmaktadır. (S/Z) harflerine Doğu ve Batı medeniyetinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu harflerin, ses olarak uyumayı imlemekte olduğu söylenir. Şiirde telmih edilen Ashâb-ı Kehf, uykularını “s/z s/z s/z” soluma sesleri ile sürdürmüş olmalıdır. Ayrıca S/Z harfleri erillik ve dişiliği de temsil eden bir ikili olarak da kullanılmaktadır (Yiğitbaş, 2006: 102). Yavuz, Ashâb-ı Kehf ile harfler arasındaki olan bağı dikkat çekmek üzere bunu okuyucuların gözleri önüne sermiştir.

*“toplandı bir tek harfin çevresinde
bir kavim; - ve dağıldı: A l e p h!
bir baktılar, uyanınca, ne tuhaf
yoktular eski harfler, Ashâb-ı Kehf*

*gibi şaşkın! güzel harflerdi! S/Z:
hünsa, kasrato ve elbette ikiz
onları sevdimdi, âh, Lamelif,
W! İşte sizsiziz biz, işte, sizsiziz..”*

(Yavuz, 2018: 416)

2.2.3. Hikâye Kahramanları ile İlgili Mazmunlar

2.2.3.1. Mecnun - Leyla

Hikâyeye göre çocuk yaşlardan beri birbirlerini seven Leyla ile Mecnun hakkındaki dedikodular çoğalınca annesi Leyla'yı çadıra kilitlemek ister. Mecnun, Leyla'yı görmeyince aklı başından gider ve çöllere düşer. Mecnun'un babası oğlunun bu durumuna üzülür ve Leyla'yı babasından istese de babası bu durumu kabullenmez. Mecnun'un babası oğlunun bu durumdan kurtulması için Kâbe'ye götürse de faydası olmaz. Mecnun dua ederek aşkının artması için yakarışlarda bulunur. Duası kabul olan Mecnun çöllerde yaşamını sürdürür. Leyla, Mecnun'u aramaya koyulur ve çölde onun izine rastlasa da Mecnun onu tanımaz. Mecnun, kavuşma gücünün artık kalmadığını Leyla'ya anlatır. Dolayısıyla artık bütün maddi varlıklarla alakasını kesmiş ve manevi aşkla sarhoş, divane bir biçimde geziyordur. Leyla, umutsuz bir şekilde geri döndükten sonra acılara dayanamayıp ölür. Bunun üzerine o da mezarı başında ölümü diler, sonunda bu dileği gerçekleşen Mecnun ölür (Pala, 2015: 289). Bir gelenek olarak; “Mecnun ve Leyla” olarak ele alınan hikâyeye günümüze kadar manzum ve mensur bir şekilde kaleme alınmıştır.

Şiirlere genel olarak bakıldığında şair, kendisini Mecnun, sevgilisini de Leyla olarak nitelemeye çalışır. Bu yapılan eşleştirme klasik anlayışın bir devamı olarak görülmektedir (Özcan, 2010: 13). Yavuz, divan şiiri ve sonrasındaki evrelerde ortaya çıkan kadın tipinin kolektif bir tip olduğunu ve bunun belirlenmesinin mazmunlarla mümkün olacağını söylemiştir. Kolektif olmasını onun yalnız mazmunlarda dile getirilmesinde değil belli bir adının olmamasına da bağlamaktadır. Eğer bir ad konulacaksa İslam folklorunda bulunan mitos kadın adlarıyla nitelenebilir. Örnek olarak: Leyla, Şirin, Züleyha vs. Divan şiirinde birey babında kadını ifade eden bir adlandırma yoktur. Ancak halk şiiri ve Cumhuriyet sonrası şiirlerde bunu bulmak mümkündür (Yavuz, 2010: 142-143).

Her şairde olduğu gibi Yavuz da aşk konulu şiirler yazmıştır. O, “*Doğu Şiirleri*” kitabında, “*doğu'nun sevdalıları (I)*” adlı şiirinde Mecnun ve Leyla mazmunlarını kullanmıştır. Şiirlerinde Leyla ve Mecnun gibi şahsiyetlerin kişiliğinde sevdâ konusunu dile getirir. Yavuz, aşk temasını işlerken şiirinde Leyla ve Mecnun'un adını zikrederek bu kişilerin yaşadığı aşka gönderme yapıp okurun hâfızasında yaşanmış aşkların hikâyesinin yüreklerinde canlanmasına, sevdâya dair

hayallerin tekrar uyanmasına olanak verir. Hilmi Yavuz, Doğu medeniyetlerinde aşklarıyla tanınmış Leyla ile Mecnun'u soyut ve somut unsurlarla bir arada ele almıştır. Leyla, billurdan bir köşkte yaşamaktadır. 'Billur köşk' masallarda bulunan billur köşkü bize hatırlatmaktadır. Billur köşkün bir özelliği de kırılğan bir yapıda olmasıdır. Böylelikle her geleni barındırmayan bir köşk olarak hayallerde yer yutar. Leyla, billur köşkte yalnız değildir; çünkü kendisinden önce gelip yerleşen "*en aşılmaz, en derin bir şiir*" de burada yer edinmiştir. Şairlerin bir hedefi vardır kolay kolay yerini alamayan ve aşılamayan bir şiir yazmak peşindedirler (Özcan, 2010: 162-164).

Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'den başlayarak saf şiir, öz şiir ve halis şiirler yazılmıştır. Bu anlayışla şiirler meydana getirmek şairlerin en büyük hayali olmuştur. Bu hayal onların kalplerinde yatmaktadır. Kalbi, billur bir köşk olarak düşünebiliriz. Kalbin hassas olduğu bilinir. Leyla'nın Mecnun'daki yeri de kalptedir. Leyla âşıkların gönlünde yer edinmeyi başardığı için sevgililerin temsilcisi olarak yer edinmiştir. Şiirde; Mecnun, çöl ve ağıttan oluşmuş bir otağa benzetilmektedir. Mecnun'u Mecnun yapan en belirgin özellikler dizelerde göze çarpmaktadır. Çöl, bu şiirde Mecnun ve Leyla'dan sonra önemli bir dekoratif unsurdur. Mecnun'un diğer bir özelliği de babasını ve Leyla'yı kaybetmekle büyük bir üzüntü içinde olmasıdır. Bu yaşanan acılar 'ağıt' etrafında toplanarak Mecnun'un karakteristik bir özelliği olarak yorumlanır. Leyla'nın diğer bir özelliği de şiire göre Mecnun'u "ölüme diz çöktürmesi"dir. Yavuz, Leyla'nın konu olduğu metinlerde kıyamete kadar yaşayacağını vurgulamak ister. Şair, şiirinde Doğu'daki âşıkların kalbinin acılarla dolu olduğunu Leyla ve Mecnun bağlamında dile getirir (Özcan, 2010: 162-164).

*"ve en aşılmaz, en derin
bir şiirin yurt edindiği
billur bir köşkte girmede
leyla"*

*ve mecnun'un, yâni o çölden
ve ağıttan otağın
önünde, bir adak gibi
ölüme diz çöktürmede
leylâ”*

(Yavuz, 2018: 94)

Hilmi Yavuz “Çökmüş bir kent için sonnet” adlı şiirde deli (Terelelli) mazmununu kullanır. Sevdiği kıza kavuşamayan Kays akli melekelerini kaybedince Mecnun olarak anılır olmuştur (Özcan, 2010: 20). Divan edebiyatında sevgilisinden ayrı kalan âşık kendisini çöle düşmüş olarak gösterir (Pala, 2015: 113). Bundan dolayı klasik şiirde genelde Mecnun'un deliliği, aşkı için çöle düşmesi, şair-Mecnun karşılaştırması söz konusu edilmiştir Divan edebiyatında âşık, sevgilinin saçlarıyla bağlı kalmış bir deliyi andırır. Zira deliler sağlıklarına kavuşuncaya kadar zincirle bağlanırmış. Âşığın bu hâline birçok neden bulunabilir. Kays'ın delirmiş olması Mecnun diye anılmasına sebep olur (Pala, 2015: 262). Bu yüzden de divan edebiyatında “deli” imajıyla birlikte sürekli hatırlanır (Pala, 2015: 110). Yavuz, “mecnûn'dum leylâ'ya büründüm” derken aşkının vahdet olduğunu bildirir (Uludağ, 2016: 370). Bundan dolayı bahsi geçen şiirde aşkı ilk önce dünyevi daha sonra tasavvufî şekle bürünür (Uludağ, 2016: 345). Yavuz'un şiirinden alıntıladığımız “artık aşklar taşır beni, ben onlara kadavra” dizesinde kendisinin de artık âşıklıkta önemli bir yerinin olduğunu ve kendisi hakkında araştırılacak yönlerinin gerçekliğine vurgu yaptığını düşünebiliriz.

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

(Yavuz, 2018: 257)

2.2.3.2. Ferhat - Şirin

İran kökenli “*Hüsrev ü Şirin*” olarak bilinen hikâyenin bir bölümü olan ve daha sonra genişletilmiş olarak hem divan hem de halk edebiyatında konu edilen bu hikâyenin kahramanları Ferhat ile Şirin’dir. Ayrıca tarihsel şahsiyetleri hakkında kesin malumat olmayan bu kahramanlar edebiyatımızda yaşadıkları aşk serüveni ve sıkıntılardan dolayı da konu edilmiştir. Ferhat’ın Şirin ile karşılaşp bayılması, Bîsütun dağını delmeye çalışması, bu dağı delme sırasında külüng ve benzeri araçları kullanması, âşıkların sembolü olarak kabul görmüş ve bu sebeplerle hikâyelerde anılır olmuştur (Korkmaz, 2011: 437).

Erkek çocukları olmadan ölen Ermen hükümdarının yerine geçen Mehin Banu adındaki kızın bir de kız kardeşi vardır. Bunun için bir köşk yaptırmaya karar verir. Köşkü yapan Bihzad adında bir kişidir. Bihzad’ın Ferhat adında bir de oğlu vardır. Ferhat babasıyla çalıştığı sırada Mehin Banu, Ferhat’a âşık olur ancak Ferhat, Şirin’e âşık olmuştur (Pala, 2015: 152).

Hilmi Yavuz, “*Doğu Şiirleri*” kitabındaki, “*doğunun sevdalıları (I)*” adlı şiirinde bu mazmunları kullanır. Bu şiirde, başlayacak büyük aşkın şiirlere ilham kaynağı olarak tasarlanmaya başladığı yerin adını hatırlatırken kendisi adına köşk yaptırılan kişinin adı Şirin olduğu hâlde köşke sahip olan kişiyi Leyla olarak göstermiş ve bilinen hikâye kahramanlarının rollerini değiştirerek divan edebiyatı dışında bir imge tasarlamış olup şiirinde kullanmaya çalışmıştır. Ayrıca şair, Leyla’nın girdiği köşkü Mecnun’un kalbi olarak göstermiştir.

“*ve en aşılmaz, en derin
bir şiirin yurt edindiği
billur bir köşke girmede
leylâ*”

(Yavuz, 2018: 94)

Ferhat ile Şirin hikâyesinde Şirin, aşkının ispatı için şehrin dışındaki bir pınarı köşke bağlamasını Ferhat’tan ister fakat engel olan Bîsütun adında bir dağı bulunur (Pala, 2015: 73). Ferhat, sarayda görev almak istemesi nedeniyle bu engeli tanımayarak şartı yerine getirmek ister. Mimar olan Ferhat, dağı delmeye bir külüng ile başlar. Dağı deleceği sırada Ferhat’a, Şirin’in öldüğü haberi ulaşır ve büyük bir

üzüntüyle külüngü başına indirerek yaşamına son verir. Ferhat, gerçekleşmesi imkânsız işleri göze alan âşığı sembolize ettiği için şiirlerde çok fazla anılır (Pala, 2015: 152).

Hilmi Yavuz, aynı şiirde dağı delme olayını biraz değiştirerek hikâye etmeye çalışır. Ferhat'ın Şirin'e olan aşkı herkes tarafından da bilinen büyük bir sevdadır. Normalde Bîsütun Dağı'nı delme eylemini Kûhken ile Ferhat yapmaktadır (Onay, 2016: 177). Ancak şair dağı delme işini aslında Ferhat'ın değil Şirin'in onun kalbini maden ararcasına delmeye çalıştığını söyler. Yani Hilmi Yavuz'un şiirinde delme eylemini gerçekleştiren Ferhat değil Şirin'dir

Hilmi Yavuz, şiirinde divan edebiyatındaki hikâyeden farklı olarak karakterleri işler ve bu yolda farklı imgeler oluşturur. Şiirde söz konusu hikâyedeki maden yerine Yavuz'da bu maden 'yağmur' ve 'acıdır'. Yağmur burada bize gözyaşını hatırlatır. Dolayısıyla Ferhat'ın değil, Şirin'in acılar içinde dağı delerken ağladığı ve üzüldüğü anlaşılmaktadır.

*“kalbimin, yâni o yağmur
ve acıdan ocağın
madenini, lâciverdî ve mahmur
bir ağrıyla delmede
şirin”*

(Yavuz, 2018: 94)

O, “Doğu Şiirleri” kitabındaki “doğunun sevdahıları IV” adlı şiirinde, kendini hem Ferhad'a hem de dağa benzeterek külüng ile vurup bütün hasretini burada çoğaltma gayesindedir. Adeta iki farklı mahiyete büründürüp kendini ateş ve kül imgeleriyle yakan ve geride kalan olarak tasvir eder.

*“ve benim bir yanım ki ferhâdsa
bir yanım dağdır
hasret külüngü vurduğum yerdir
ateş, kül ile dağlanır”*

(Yavuz, 2018: 97)

Hilmi Yavuz, “*Doğu Şiirleri*” kitabında, “*doğunun sevdalıları (II)*” adlı şiirde Ferhat ile Şirin hikâyesi kahramanlarının adını kullanmadan hikâyeye ait önemli ipuçları kullanarak bize bu hikâye hakkında genel çerçeveyi sunar. Ayrıca bize hikâyenin trajik duygu selini yaşatır. “‘*Dağ*’ sözcüğü göndergesel anlamı dışında kullanmıştır. “‘*Dağ*’ sözcüğü ‘*Ferhat ile Şirin*’ hikâyesine atıfta bulunarak o hikâyeye istinaden bir ‘*âşık*’ olarak düşünülmüştür. ‘*bir dağ kendin delerse*’ ve ‘*o dağdır acıların külhanı*’ mısraları ‘*dağ*’ sözcüğünün ‘*âşık*’ olarak düşünüldüğünü desteklemektedir” (Demir, 2003: 141). Açıkçası şiirde aşk geçilmesi zor olandır ve aşılması gereken bir engeldir.

“ay kanar, sevda akar, bir dağ

bir dağ kendin delerse

sesini yangına verse

o dağdır acıların külhanı

ve usul uçan şahin

kanadında bir çerâğ

ve kalbim bir şehriyin

gibi kendinde yanarı

alıp hasrete giderse”

(Yavuz, 2018: 95)

Hilmi Yavuz, “*Doğu Şiirleri*” kitabındaki “*doğunun sevdalıları(I)*” adlı şiirinde Ferhat’ın yanlış içinde olduğunu anlatmaya çalışır (Altunyay, 2003b: 112). Ona göre sevda, yürekte ve derinde hissedilir. Ferhat’ın bir yanlış içinde olmasının sebebi sevgiyi derinde aramamasındandır. Oysa sevda yürekte derine inildikçe çoğaltılması mümkün olan kavramdır. “*Hilmi Yavuz’un bir kısım şiirlerinde aşk, sevda adlandırılışı ile karşımıza çıkar. ... Aşkın sevda olarak adlandırılışı bir dizi şiirdir. Bu şiirlerde sevdanın yüceltildiğini görürüz; gerçek aşk, Doğu insanında olup içten, harbi ve acıdır. Tıpkı Ağrı Dağı gibi yücedir.*” (Yiğitbaş, 2006: 111) sözlerinden de Yavuz’un sevdaya bir yücelik atfettiğini anlamak lazım gelir.

*“sevda derinlerdedir, oysa ferhâd
üstünü kazmada dağın”*

(Yavuz, 2018: 94)

2.2.3.3. Yusuf – Züleyha

Yusuf Peygamber, güzelliği ve iffeti ile *Kur'an-ı Kerim*'de bahsi edilen bir peygamberdir. *Kur'an-ı Kerim*'de “*Ahsenü'l Kasas*” olarak nitelendirilen bu terkip, “anlatılan en güzel kıssa” manasına gelir. Bu kıssa birçok kaynakta da zikredilmektedir. Bilinen güzelliğiyle çoğu zaman sevgili ona benzetilmekte ve hatta sevgiliye ikinci Yusuf denilmektedir. Yusuf Peygamber'in kuyuya atılması ve Züleyha arasında geçen beşerî aşk, onun hakkında yazılan mesnevîlerin asıl konusunu teşkil eder (Pala, 2015: 483-485).

Divan edebiyatı şairleri, İslam edebiyatı ekseninden beslendiği için *Kur'an*'da geçen olayları ve peygamberleri mazmun olarak kullanmayı çok fazla tercih etmiştir. Divan şairleriyle birlikte bu şairleri takip eden diğer şairler de şiirlerinde mazmunları kullanmayı tercih etmiştir. Yavuz da bu mazmunları şiirlerinde kullanan şairlerden biridir.

Hilmi Yavuz, “*Söylen Şiirleri*” kitabında “*eşrefoğlu rumi'ye şiirler I*” adlı şiirinde Yusuf ile Züleyha arsında geçen beşerî aşkı divan şairlerinde olduğu gibi modern bir şiirin parçaları arasında ele almıştır.

“yoksa aşklar var mıdır

...

o bâz ül eşheb bakışında

züleyha?”

(Yavuz, 2018: 236)

2.2.4. Mitolojiye ve Divan Şiirine Konu Olmuş Kuşlar ve Canlılar ile İlgili Mazmunlar

Divan şiirini araştıranları incelemeye çalıştığımızda divan şiirinin kaynakları arasında mitolojinin de olduğu noktasında bunların aynı düşüncede oldukları görülür. Fakat mitolojinin ‘nasıl nereden ve ne ölçüde?’ ele alındığı konusunda fikir ayrılıkları bulunur. Bu fikirler ışığında divan şiirinin mitolojik öğelerini Fars kültürü

ve Arap mitolojisinden aldığını söylemek faydalı olacaktır. Ele alınan sınırlı kaynaklar incelendiğinde şiir ile mitoloji arasında bağ bulunduğunu ve böylece divan şiirinde de bu bağın ekseriyetle devam ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Divan şiirinde sözü edilen hayvan ve canlılar gibi mitolojik unsurlar pek çok açıdan metinlerin arka planını oluşturur.

Doğu edebiyatı ve Batı edebiyatları dışında Türk edebiyatında da didaktik veya fabl örneklerinde hayvan motifleri sıklıkla işlenmiştir. Düşünceler ışığında öğretici olma gayretiyle hayvanlar konuşturulur ve bu yolla bir kazanım sağlanır. Bazı hayvanlar alegorik bir tarzda ele alındığı için dinî, edebî, tasavvufî ve felsefî içerikli eserlerin izahında bir motif veya sembol olarak kullanılır. Bundan dolayı mitolojik kuşlar veya canlılar, divan şiirinin dışında modern şiirin de arka zeminini oluşturmaktadır.

2.2.4.1. Simurg/Anka

Simurg, ismi olup cismi olmayan büyük bir kuştur. Zümrüdüanka da bu kuş için söylenilen diğer bir adlandırmadır. Yüzü insan yüzüne benzemekle beraber boyu uzunca bir yapıdadır. Tüyleri rengârenk olan bu kuşun vücudu otuz kuşun alâmetinden izler barındırır. İnsan ve hayvanlardan kaptıkları ile beslenir. Simurg, istighna timsalidir ve ekseriyetle edebiyatımızda bu kelime ile birlikte kullanılır (Onay, 2016: 58). Âşık, sevgilisinden Anka olarak söz ederken ayrıca avlanamayışı, ele geçirilemeyişi sebebiyle de ulaşılması zor bir konuma yerleştirilir. Anka, halk hikâyeleri ve masallarda kahramana yardım eden bir kuş olmasından dolayı bu türlerde önemli bir yer tutar. Onları istedikleri doğrultuda uzak diyarlara götürme konusunda yardımcı olan bir kuştur (Pala, 2015: 24).

Yavuz, “*Gizemli Şiirler*” kitabındaki “*yakın aşklar*” adlı şiirinde klasik edebiyatımızda kullanılan Simurg/Anka mazmununu klasik edebiyattaki şiirlerde geçen örneklerde olduğu gibi Kâf Dağı ile birlikte alıntılarla divan şiirine özgü temayülleri yerine getirerek kullanır. Yavuz, Kâf ve Simurg/Anka’yı birlikte kullanarak geleneği modern şiirde yeniden tasarlama hususunda hem yol açıcudur hem de gelenekten güzel bir şekilde yararlanmayı başarabilen bir şairdir. Sî-murg, Farsçada otuz kuş anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu kuşun tüyleri otuz kuşın alâmet taşıır. Aşağıdaki şiirden alıntılarımız dizede “*işte simurg: hepimizden bir dize*” diyerek Yavuz, Sîmurg adlı mitolojik efsane hakkında oluşturulan şeyin

aslında şairlerin yazdıkları birer dizelik katkılarla meydana getirilmiş olduğunu söylemeye çalışır. Bu şiirde her ne kadar Doğu mitolojisinde kullanılan mazmunlar yer alsada Yavuz’un bu mitosu divan şiiri geleneğine eklemleniyor. Yavuz, bunu şu yazısında dile getirir: “*Ben de Gizemli Şiirler’de ‘simurg imi’ni, bir şiir geleneğini göstermek üzere kullanmış ve ...’simurg’ söyleni dolayımında bu geleneği oluşturan dizelere gönderme yapmak istemişim.*” (Yavuz, 2017: 19)

*“işte simurg: hepimizden bir dize
ve orada, şiirlerin kafdağı
uçmazsan kuş olursun, uçarsan...
güç ulaşım
kuh kaf kuh kaf diyerek
...
kuş ve yaz ve savaşım!”*

(Yavuz, 2018: 170)

Yine Hilmi Yavuz, “*Ayna Şiirleri*” kitabındaki “*simurg için sonnet*” adlı şiirinde otuz kuş alameti barındıran Feridüddin Attar’ın “*Mantık’ut Tayr*” adlı kitabından izler görülür. “*Mantık’ut Tayr*” adlı hikâyeyi şöyle özetleyebiliriz: Kuşlar, kendilerine bir padişah seçmek üzere toplanmaya karar verir. Hüdhüd adlı bir kuş kendilerine rehberlik edip Simurg adındaki kuşu Kaf Dağı’nda bulmak üzere yola koyulur. Ancak Simurg’un yanına gitmek çetin bir durumdur ve kuşlardan bazıları yolculuklarına devam edemez. Sadece otuz kuş hedefe varma kudreti gösterir. Kaf Dağı’na vardıklarında kendilerini bir ayna karşısında görürler. Aynada gördükleri Simurg, aslında kendileridir. “*ah, kuşun içindeki yitik simurg, parılda!*” dizesi de sözü edilen hikâyenin özeti gibidir. Yavuz’a ait sözü edilen kitap otuz şiirden meydana gelir. Dolayısıyla sözü edilen şiirler otuz ayna olur. “*kırıyor, otuz ayna, olmayacak sabaha*” bahsedilen şiir dizesi Simurg’un her kuştan bir alamet barındırdığı efsanesine tekabül eder. “*tüyyün yalnızlık imi, yüzünde su izleği*” dizesinde ise Simurg’ta var olan alametlerden birinin de aslında ona göre yalnızlık olduğuna dikkati çeker. Sözü edilen şiir aşağıdaki gibidir.

*“ah, kuşun içindeki yitik simurg, parılda!
tüyyün yalnızlık imi, yüzünde su izleği;*

*görünür bulunmayan bir gölün doğarında
bir güneştir belki de, anlatılan gizleri
gizler! kim bilir ki, kalbim gömü, perdita!
anlamak sırrına kuşak, sarıyorum eğnime
sen bende anlıyorsan, daha anla elvedâ...*

bir kuşatma gibiyim şimdi kendi kendine...

*âh, gitgide kuşansam binlerce kitapları
yetmez! daha kuşan, daha kuşan, bir daha...
bildiklerim uzuyor ve bir bir aynaları
kırıyor, otuz ayna, olmayacak, sabaha*

*yeniden diril artık, aynaların külünden;
kanatların bir öykü, parıldıyor bugünden..."*

(Yavuz, 2018: 269)

Yavuz, “Çöl Şiirleri” kitabındaki “çöl ve sorular” adlı şiirde “gövdem otuz kuşun” tüyü dizesinde teleklerinde otuz kuşun alametine benzer izler barındırdığına yönelik bir düşünce uyandırır. “kimbilir nerden gelirim?” dizesi de şairin, şiirlerini meydana getirdiği sırada şiirlerine yansıttığı imgelerin hangi kuşun alametinden izler barındırdığını bilememenin oluşturduğu bir kaygı niteliğindedir. Şair, “atsam içimden bu örtüyü” derken de aslında teleklerinde bulunan bu imgelerden kurtulma gayesi içinde olduğunu düşünmüş olabilir.

*“kimbilir nerden gelirim?
soldu tenimde büyü;
yıkasam çıkmıyor kırım;
gövdem otuz kuşun tüyü
atsam içimden örtüyü
sayrıya benzerdi dirim”*

(Yavuz, 2018: 293)

2.2.4.2. Kaknus

Efsanevi bir kuş olan bu canlı hayli büyük bir görünüme sahiptir. Rüzgâr estiğinde çok fazla bulunan delikli gagalarından çeşitli sesler çıkaran kaknus çeşitli renk ve şekilde olup süslü bir görünüme sahiptir. 360 deliği olan gagasından çıkardığı seslerle etrafına topladığı kuşları yiyerek yaşamını devam ettirmeye çalışır. Bu kuş, bir yıl gibi bir süre yaşadktan sonra çalı çırpıları kendi etrafında toplayıp kanatlarını birbirine vurur ve meydana çıkan kıvılcımdan otları alevlendirir sonra alevin etkisiyle de yanarmış. Küllerden bir yumurta yumurtadan da bir yavru peyda olur ve soyu bu şekilde devam edermiş (Pala, 2015: 253).

Hilmi Yavuz, “Yolculuk Şiirleri” kitabında, “yolculuk ve şiir” adlı şiirinde kaknus mazmununu kullanmıştır. Şiirinde kaknus’un küllerinden tekrar var olmasının hikâyesini sezdirmek için “külden kuş” tamlamasını kullanarak telmih yapar. Bu mazmun divan şiirindeki anlamıyla kullanılır. Daha önce söz ettiğimiz gibi divan edebiyatında kaknus kuşunun çalı çırpıları toplayıp kendi kendini ateşe verişini ve küllerinden var olmasını telmih eder. Örnek şiir şu şekildedir:

*“gezinir durur ya koyaklarda
biri yırtık melek, biri külden kuş;!”*

(Yavuz, 2018: 364)

Yine o, bir başka şiiri olan “Gizemli Şiirler” kitabındaki “söylem” adlı şiirinde “soğumuş küllerinden?” dizesinde Doğu mitolojisinde efsane olan bir kuşa gönderme yapar. Kaknus, tekrar kendi küllerinden nasıl meydana geliyorsa şair de, geçmiş şairlerin bilgi birikimiyle şiirlerini oluşturduğunu söylemeye çalışır. “Her şairin bir başka şiirinin külünden doğduğunu” dediği yerde bu düşüncesini net bir şekilde okumak mümkündür (Yavuz, 2017: 20).

*“söylemiydiniz
nasıl başlasam bilmiyorum:
belki uzak bir şiirin*

soğumuş küllerinden?..”

(Yavuz, 2018: 158)

Yukarıdaki şiirde, mitolojik bir kuş olan kaknusa gönderme yapılması şiir açısından değerlendirildiğinde gelenek ile kaknus arasında bir bağ kurulur. Bu ilişki şöyle açıklanmıştır:

“Bir şairin tükendiği, çekildiği yerde, yenisi başlar yazmaya. Ölüm yani Yunus, yaşamak yani Nedim biter mi? Doğu mitologyasında bir kuştur Kaknus. Ölümü, kanatlarını çırpa çırpa tutuşturduğu çalı çırpıyla yanarak. Külünden bir yumurta meydana gelir, bundan dayeni bir Kaknus. Her şair bildiği, hatta bilmediği uzak Kaknusların kalıtım sürdürücüsü olarak, bu altın zincirde bir halka oluşturur” (Aktr. Necatigil: Yeşilyurt, 2014: 67).

Hilmi Yavuz bir diğer şiir kitabı olan “Doğu Şiirleri” kitabındaki “doğunun geçitleri” adlı şiirinde de “Kaknus” mazmununu kullanır. Yavuz, kaknus kuşunun hikâyesine uygun düşen bu şiirindeki “biz kendi külümüzden bir hüma ile geçtik” dizesinde bunu açıkça yansıtmaktadır. Doğu’nun ünlü bir hikâyesinden bahseden şair, aynı zamanda şairleri kaknus kuşuna benzetip kendi küllerinden yeniden doğma planlarını yapmalarına dair imgeler üretir.

*“kül ol, gülümüzden
şâirler akşamıdır, ateşgedeler
ve biz kendi külümüzden
bir hüma ile geçtik”*

(Yavuz, 2018: 104)

2.2.4.3. Hüma

Kaf Dağı’nda yaşadığına inanılan bir diğer kuştur. Devlet kuşu, talih kuşu, Cennet kuşu olarak da bilinir. Eskiden meydanda hüma uçurulur ve hüma’nın başına konduğu kişinin padişah olduğuna inanılmıştır. Bundan dolayı Hüma “devlet kuşu” olarak da bilinirmiştir. Edebiyatımızda refah, kudret ve mutluluğa giden baht kapısının açıklığı için bir sembol olarak anılmıştır (Pala, 2015: 216).

Klasik Türk edebiyatı ve Fars edebiyatında hüma’ya atfedilen pek çok tabir vardır: “Hümâ-yı la-mekân” (mekânı olmayan Hümâ), “Hümâ-sâye” (iyilikleri yeryüzüne yayılmış), “Hümâ-yı Pervaz” (yüksek dereceli), Hümâ-yı İkbal (yüksek talih, devlet kuşu), “Hümâ-yı Pervaz” (yüksekten konuşan) gibi terkipler kullanılmıştır (Pala, 2015: 216).

Hilmi Yavuz'un, Hüma'yı "*Bedreddin Üzerine Şiirler*" kitabındaki "*koç Salih*" adlı şiirinde umuda bakılması, talih ve baht kapısını açmada bir sembol olarak kullandığı görülür. Aşağıdaki şiirde divan edebiyatıyla aynı anlama gelecek şekilde kullandığı görülür. Yavuz, "*sen umuda bak ve onu güzel eyle*" dizesinde "*Hümây-ı ikbal*" anlamında olan umut, talih vs. anlamlarında kendine özgü bir edayla kullanmıştır. Yavuz, bu şiirinde hümayı bir devlet kuşu olarak ele alır. Yavuz'un "*devlet kuşu*" olarak adlandırdığı hümayı aynı zamanda mitolojik hikâyeye uygun olarak kullandığı da görülür. Şiirinde "Can hüması" şeklinde kullanılan bu terkiye şu yorumda bulunulur: "*Şair, 'can hümâsı' tamlamasında 'can'ı' hümâ kuşuna benzeterek 'can' sözcüğünün soyut anlamını ortadan kaldırmış ve somutlama örneği göstermiştir.*" (Demir, 2003: 156). Yavuz "cân hümâsı" terkiğini kendine özgü bir tarzda, divan edebiyatındaki kullanım mahiyetine bağlı kalmayarak "cân hümâsı" imgesi şeklinde oluşturur. Hüma için "can bahşeden" anlamında "*can hümâsı*" tabirini kullanır.

*"ey can hümâsı, bize bu rüzigârdan
bir sayfa okur musun?
sen umuda bak ve onu güzel eyle"*

(Yavuz, 2018: 58)

2.2.4.4. Semender

Semender denen bu canlının ateşte yaşadığına veya ateşten etkilenmediğine inanılır (Parlatır, 2009: 1482). Kıvılcımlı kül üstünde yürürken iki tarafından yaydığı su nedeniyle yanmama özelliği gösterir (Onay, 2016: 366). Bu canlının denizatına benzer bir görünümü vardır ve kuyruğu olduğuna inanılır. "*Semender*" kelimesi "*santenter*" den türemiş bir kelimedir ayrıca semenderin bir kuş olduğu iddia edilir (Pala, 2015: 399). Fars kültüründe ise semender kertenkeleye benzeyen bir canlı biçiminde tasavvur edilir (Korkmaz, 2011: 516).

Divan edebiyatında ateş, âşığın içinde bulunduğu aşkın ıstırabıdır. Bunun dışında sevgiliye duyulan özlem, ateş biçiminde kendini gösterir. Böylelikle ateş daima âşığı yakar. Semender denilen bu canlı, ateşte yanmadığından dolayı ateş ile birlikte kullanılmaya çalışılır. Âşık da böylelikle kendisini semendere teşbih eder (Pala, 2015: 41).

Yazarın “*Lanet Şiirleri*” kitabında yer alan “*lanet ve keder*” adlı şiirinde semender mazmununu kullandığını görebiliriz. Yavuz, ateşi semender ile birlikte kullanır dolayısıyla kederin verdiği ıstırap ile en ücra yerde bu canlı gibi yanmayı istemektedir. Ateşte yanmayan, ateşte yaşayan semenderi klasik edebiyatımızdaki kullanımıyla değil kendine has kullanımı ile sunar. Aksi istikamette bir düşünce gibi semenderin solgun ateşte bile yanabileceğini belirterek ona olan bakış açılarını değiştirmeye çalışır. Daha önce yaptıklarına benzer bir çıkışla Yavuz, şiirini oluştururken şiirin bağlamını da değiştirir.

*“kalbini yok say, hani var mı?
solgun ateşte yanan semender;
ölümün en ücrâ yerinde, keder
bekliyor seni, ordasın, er geç!”*

(Yavuz, 2018: 524)

Ayna Şiirleri” kitabındaki “*yaz sonnetsi*” şiiri semenderi kullandığı bir diğer yerdir. Ateşte yaşadığına inanılan canlı Yavuz’un şiirinde ancak yazın gelmesiyle dirilir. Onun yaza olan sevgisiyle semenderden yola çıkıp dirilmesine gönderme yaptığını ve yaz imgesiyle aslında yalnızlığa yönelik arzu etme gibi bir çıkarım yapılabilir. Yavuz’da ısının artması babında düşünülebilecek mevsim olan yaz semender mazmununda yeniden doğuş tezahürüne kendini bırakmıştır. Dirilmek hayat bulmaktır, bu noktada semenderin dirilişi nasıl ki yaz mevsimi ile mümkün kılınyorsa şiirde Yavuz tıpkı onun gibi hayat bulmaktadır “kokular, zamanlar ve renkler gölgesinde”. Sözü edilen şiir Yeşilyurt, tarafından şöyle yorumlanmıştır: “*Aslında şair seksüel bir psikopati nedeniyle aşktan uzaktır. Artık bir başkası değil, ancak kendisi kendisine yaz olabilir. Bu bakımdan yaz, onun için yalnızlıktan başkası değildir. Şair, şiirinde, bir yandan yalnızlık öte yandan erotizm vurgusu yapar.*” (Yeşilyurt, 2014: 102).

*“artık yaz kendimiziz, kimselere bırakmam
yaz olmayı!.. giderek daha yoğun ve narsis
günlerle varolmayı bekliyor... daha yakmam
o ocağı yeniden...gerek yok! tenimiz sexualis
bir psychopathia!..güneşe doğru günder,*

*ısınsın yalnızlıklar; sarartsın aynaları;
yazlara girer girmez diriliyor semender;
ve elbet kovanını kendinde kuran arı..
hani, gün batımından sulanan yaseminler
nasıl kokarsa işte, kendine ara sıra*

*sürünen çılgın koku!... âh, 'şimdi'ler, 'demin'ler,
nerdeler, iyi aşklar? iyicil; dura dura
durgunlaşan ekinler!... ben öyle yazım işte;*

*öyle yaz 'ım! _ve yeşil!..tenimdir benim karım;
âh, öyle yaz 'ım işte...aynalarla yatarım..."*

(Yavuz, 2018: 271)

Anka / simurg, hüma, semender, kaknus ile ilgili çeşitli kaynaklardan alınmış bilgiler ışığında bunların birçok kültürde ele alınmış olduğunu öğrenmekteyiz. Her kültürün kuşlar veya buna benzer canlılara verdiği anlam ve değer farklılığı bulunduğu için bunlar hakkında yazılan efsaneler de farklılık göstermektedir. Divan şairlerinin mitolojik hikâyelerinde tarihî süreç içerisinde bir dizi değişiklik olduğu görülmüştür.

Divan şairlerinin mitolojik hikâyeleri kullanırken, mecazlarla yüklü ve özel imgelerle muhayyellerinde bir sistem oluşturup yeni bir şiir dili oluşturmada gayet yetenekli olduklarını biliyoruz. Bu şairler ile birlikte onları takip eden modern şairlerin de geleneğin kendilerine sunduğu imkânları yeni bir söyleyiş biçimi ile güncelleyerek sanatlar ibda ettiklerini görmekteyiz.

2.2.5. Efsane ve Rivayetler ile İlgili Mazmunlar

2.2.5.1. Abıhayat

Abıhayat suyunun, içene ölümsüzlük bahsettiği rivayet edilir. Suyun kaynağının nerede olduğu henüz tam olarak bilinmemektedir (Parlatır, 2009: 58). Abıhayatın Türkçede ki adı bengisu'dur. Farklı bir inanışa göre ise suyun kaynağının, karanlıklar anlamında olan zulmât, zulümât, zulmet denilen yerde

olduğu söylenir. Suyu bulmaya çalışanlardan Hızır ve İlyas Peygamberlerin bu sudan içmiş olabilecekleri üzerinde durulur. Allah'ın bu pınarı insanların gözünden sakladığı düşünülür. Büyük İskender bu suyu bulmak için zulümât denilen karanlıklar diyarına gitmiş fakat kaynağının nerede olduğunu bulamamıştır (Onay, 2016: 23). Ayrıca Abıhayat için şu bilgiler verilmiştir: “*Can Suyu, içene ebedi bir hayat bağışlayan çeşme, içimi hoş, soğuk ve berrak olan su, maşukun ağzı ve dudağındaki ıslaklık, aşk ve muhabbet çeşmesidir.*” (Uludağ, 2016: 20) bu açıklamada da suyun ölümsüzlük yönü dışında somut özelliklerinin de ele alındığını görmekteyiz.

Yavuz'un “*Yaz Şiirleri*” kitabındaki “*usandık*” adlı şiirinde abıhayat (bengisu) mazmunu görülür. Bengisu'nun damlaları tatlı ve gayet güzeldir. İlahi aşk manasındaki tasavvufi birer sembol biçiminde kullanılmış olan abıhayat, ledün ilminden kinaye edilir. Edebiyatımızda genişçe kullanma alanları mevcuttur. Bu mazmun, manevi neşeyi, aşk ve irfanı karşıladığı gibi şiirlerde “*İnce ve saf söz*” olarak da kullanılmıştır. Abıhayat'a dair hikâyeleri, halk masalları ve folklorunda da görmekteyiz. Sürekli Hızır ile İlyas'a bir sebep bulunup telmih ya da tenasüp yoluyla bu mazmundan faydalanarak sanatlar yapılır.

Divan edebiyatında kullanılan “*Âb-ı hayât*” mazmunu saf söz, neşe, aşkı karşılayan âb-ı hayvân olarak kullanılan abıhayat mazmunudur (Pala, 2015: 3). Sözü edilen mazmun bize tarihî ve mitolojik olayları hatırlatsa da Yavuz'un şiirinde divan edebiyatındaki şekliyle değil modern bir anlayışla kullanılmıştır. Artık Abıhayat divan şiirinde karşıladığı neşe ve aşk sona ermiştir. Aşağıdaki örnek şiirde sözü edilen bakış açısı klasik edebiyattaki kullanımlardan farklı olarak şairin kendine has üslubuyla yeni çağrışımlar ortaya çıkarır.

*“sanki tepelerde durmayıp döner
gibi akşam gibi bitkin ve kararsız
bir kuştur şimdi buruk bengisu
ve gül şiire bir yükü usandık”*

(Yavuz, 2018: 130)

“*Yaz Şiirleri*” kitabındaki, “*kalp kalesi*” şiirinde de Abıhayat (bengisu) mazmuna rastlanır. Bu şiirde bengisu aşkın dermanı olarak tasavvur edilir.

“dayanır mı hüsn ü aşk
kırgındır yollar döndükçe
burçları bengisuyunda Aşk’ın”

(Yavuz, 2018: 131)

2.2.5.2. Şebçerağ

Sözde türlü cevherlerden yakut, elmas, inci ve zümrüt olup gece vaktinde lamba gibi ışık yayma ya da aydınlatma özellikleri bulunduğu inanılan mazmundur. Şebçerağ mazmunu Doğu hurafelerine aittir. Türkçede “şimşirek taşı” olarak bilinir (Levent, 1986: 421). Bir gevherdir ki gece vakti çerağ gibi yanmaktadır, sözüne dayanarak nakledilen hikâye şu şekildedir: “*Gâv-i bahrî (deniz öküzü) bazı geceler otlamak için karaya çıkar ve gevheri ağzından çıkarıp otlayacağı alana bırakıp onun eşliğinde otlarmış.*” (Onay, 2016: 389).

Şebçerağ mazmununu Yavuz “*Kaybolmuş Şiirler*” adlı kitabındaki, “*kayboluş ve şiirim ve kadınlar*” adlı şiirinde kullanır. Anlam ayırdına bakarak Yavuz’un şiirinde “*şiirim... bir şebçerağ!*” demesi, yani yazdığı şiirler aracılığıyla etrafını aydınlatan, bakış açıları değiştiren, yol gösteren vb. nitelikleri şiirine layık gördüğü düşünülebilir. Ayrıca şiirde bu hurafeyi kendi şiiriyle kıyaslamaktadır. Yavuz, asıl olarak şebçerâğı kendi yazdığı şiirler olarak görür.

“nasıl sevdimdi sizleri o beni soran;
aşk bir giysidir, şiir bir yama...
dâimâ kendine ait bir imâ;
sis çanı değil, deniz feneri değil,
ne bir gökkuşağı, ne büyüdü dağ...
ama...
şiirim ...bir şebçerâğ!”

(Yavuz, 2018: 456)

2.2.5.3. Nergis

Türkçedeki adı nergis ya da nerkiz olan çiçeğin Farsçada kullanımı nergis iken Arapçada ise nercis olarak bilinir (Onay, 2016: 315). Nergis, mitolojiye göre narsis (narkisos), “gayet güzel ama aşktan anlamayan bir delikanlı”dır ve onu sevip beğenenler tanrılara şikâyetle bulunur. Tanrıların ona verdiği ceza ile narsis bir gün

dere de kendi yansımasını seyrederken kendine sevdalanır ve bu aşk ile deredeki yansımasına sarılmak isterken boğularak can verir. Ölümünden sonra narkissosun vücudu çürüdüğünde yerine göze benzeyen bir çiçek çıkar ve bu çiçeğin adı nergis olur. Sözü edilen çiçek bütün güzel kızlara hayran ve baygın bir edayla bakar. Bu yüzden bütün efsaneler nergis ile göz arasında şu ya da bu sebeple bir ilişki kurar hâle gelir (Pala, 2015: 356).

Nergis, Yunan mitolojisine göre de kendi güzelliğine meftun olan bir Irmak-Tanrı'dır. “Narsis” ve “Nergis” adlarıyla bilinen narkissos baş tanrı Zeus tarafından yaratılıp Emma Ovası'nda bitirilen bir çiçektir (Korkmaz, 2011: 230).

“Nergis” mazmununu kullanan Yavuz, “*doğunun geçitleri*” adlı şiirindeki nergis'in suya yansıyan aksini görmesi ile alakalı imgeler üretir. Yavuz, şiirindeki dizelerde “*bir hayal olmadadır göl şimdi / göründü elele göl ve giz / bir kuğuya yolcu olduğu*” dizeleriyle Ahmet Haşim'e ait ‘*Göl Saatleri*’ nin mukaddimesinde yer verilen “*Seyreyledim eşkâl-i hayatı / Ben havz-ı hayâlin sularında*” mısralarına anıştırma yapmıştır. Haşim, hayatı hayal havuzunda seyretmeye çalışır. Bu mısralarda nesnelerin hayal gücüne yansıtılmasıyla imgeleştirildiği görülür. Haşim'e ait olan bir özellik de şiirlerini empresyonist bir tarzda oluşturmastır. Haşim, “*Kuğular*” şiiriyle bunu vermeye çalışır. Yavuz da “kuğu” imgesine yer vermektedir (Aka, 2012: 417). Haşim'in şiiri şöyledir: “*Suda yorgun, muzî tecellîler/ Ediyor bir takarrübü ifşâ; / Kuğular, leyl içinde, sine-kûşâ / Geliyor, gözlerinde mestîler;/ Sanki mahmul-ihande keştiler/ Ki olunmuş nücûmdan inşâ...*” (Haşim, 2010: 26) suda yorgun, ışıklı görüşler bir yaklaşmayı açığa vuruyor. Kuğular gece içinde göğüs bağı açık geliyor, gözlerinde sarhoşluklar; yıldızlardan yapılmış gülümseme yüklü gemiler gibi. Yavuz'un şiirini Haşim'in şiiriyle ele aldığımızda göl, hayalden ibarettir ve giz ile beraberken kayboluş ortaya konur. Haşim, kuğuların gözlerinde mestîliği görürken; Yavuz, genel olarak mestîlikle nitelenen ‘nergis’ kelimesi ile bunu karşılamaktadır (Aka, 2012: 417).

“*bir hayâl olmadadır göl şimdi
göründü elele göl ve giz
gördük bir kuğuya yolcu olduğunu
yerde kayboldu nergis*”

(Yavuz, 2018: 104)

Yavuz’un bir başka şiiri olan “*doğunun kadınları*”nda Şarktaki bir efsanede anlatılan bilgiler ışığında gül ile nergis arasında bir sevda yaşanır. Sevgililerden nergis göze benzer bir çiçek hüviyetine büründürülerek kıyamete kadar acı ve ayrılık ile cezalandırılmıştır (Pala, 2015: 356). Bu bilgilerden hareketle kadınlarımız için acı, hüznün, çile ve çeşitli cefalar açısından nergis benzetmesi yaptığını söylemek yerinde olacaktır.

*“kadınlarımızda
onlar hüznü bir çeyiz
çileyi ince bir nergis
ve gülerken bir dağ silsilesi
taşırılar
ve birer acıdan ibârettirler
kayıtlarımızda”*

(Yavuz, 2018: 99)

Yavuz’un “*doğudan bir kent*” adlı şiiri Yunan mitolojisine göre anlatılan nergis adlı hikâyeyi hatırlatır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi vücudu çürüten narsis’in yerine göze benzeyen bir çiçek biter ve bu çiçeği bütün güzeller hayran hayran seyredermiş. Yavuz, bu şiirde nergisin bilinen bir özelliğinin dışına çıkarak ona “*kör nergis*” benzetmesi yapar ve bu şekilde şiirinde işler. Divan şiirinde nergis için abher, “ela göz”, “şehlâ” yani “koyungözlü” ve “tatlı şaşı” gibi farklı manalarda mazmunlar kullanılır (Onay, 2016: 316). Yavuz, bu şiirinde söz konusu mazmunlardan farklı bir mazmun ibda etmeye çalışır.

*“gibi ayıklar zamanı
dilencisi, kör nergis”*

(Yavuz, 2018:105)

Şiir geleneğimizde ağıtlar ölenlerin kahramanlıklarını anlatan hüznün içerikli yazılardır. Hilmi Yavuz, “*narkissos’a ağıt*” adlı şiirinde aşktan anlamaz bir delikanlı olan nergis mazmununu ele alır (Pala 2015: 336). Adından da anlaşılacağı üzere o, narkisosa bir ağıt yakmıştır. Bu ağıt, efsaneye göre anlatılmakta olan kendi aksine

sevdalanmış olan genç içindir (Altunyay, 2003b: 125). Yavuz nergisi şiirde geçen “ve artık kendi önünde yürü ölüme” mısrası ile belirtmeye çalıştığı hüznü bir olaya maruz kalan çiçek şeklinde telmih eder. Nergisin ölümü üzerinden şairin de kendi ölümüne yürüdüğü sezilir.

*“biz kiminiz? hüznümüzünüz artık
ve artık kendinin önünden yürü ölüme*

...

*sen gerçekten yalnızken bile
sanki yalnızmış gibiydin. bir dili
-sendin o!-soyundun ve giyindin”*

(Yavuz, 2018:227)

Aynı şiirin devamında şair narkissos’u aşktan anlamaz bir delikanlı olarak tasavvur eder. Suyu düşen narkissosun yerine nergisi yok olup unutulmaya yüz tutmuş bir çiçek olarak ele alır. Şair, bu şiirde yokluğu narkissos bağlamında bir mitolojik hikâye ile ilişkilendirir. Ayrıca felsefi bir konu olarak ele alınan varlığın karşısı olan yokluk kavramı ile anlatımı güçlendirir.

*“yokluk hangi deftere yazılıp unutuldu
ve hangi akarsuda bulundu? bunu bildin!”*

(Yavuz, 2018: 227)

Yavuz, bu şiirin devamında “buraya bir göçüğü açmaya geldim” dizesinde suya atlayan veya düşen nergisi bir göçüğe benzetir. Göçüklerde değerli madenler bulunur ve bu madenlerden biri de elmadır düşüncesi temelinde şair, “içinde elmas dolaşır” dizesiyle divan şiirinde kullanılan elmas madeni ile ilgi kurar (Pala, 2015: 137). Yavuz, şiirde nergisi bir gömüde bulunması gereken kıymetli bir değer olarak nitelendirir.

*“buraya bir göçüğü açmaya geldin
içinde elmas dolaşır ve bahçen birikmiş*

(Yavuz, 2018: 227)

Yavuz, aynı şiirin devamında narkissos'un suya bakıp aksini suda gördüğünü hatırlatarak bu yaşanan hadisenin belki de ay ışığı tarafından gerçekleşmiş olabileceğini söyler. Ay ışığında suya bakıldığı vakit tıpkı bir aynaymışçasına suda kendi aksimizi görmek mümkün kılınıyorsa; Yavuz da ay ışığının suya yansımasıyla oluşan şeklin aslında ten ile bedenın yer değıştirmesi ile ilgili bir benzerlik kurarak şiirinde bu benzerliğı işler. Bunu “*yer mi değıştirir ten ile beden?*” dizesi ile verir. Ayrıca şair, mitolojik bir aşk olan nergis söylen’ini dile dökmeye çalışır. Bunu kendi dünyasında kurduğı imgeler aracılığıyla dile getirir.

*“gün olur da ince bezden bezince
belki ayışığı ...belki de keten?
yer mi değıştirir ten ile beden?
sonunda bir şeyler giymeli imiş
aşklar bir bedesten sen acı bir kumaş
dokumalar dokunuyor derime”*

(Yavuz, 2018: 227)

2.2.5.4. Kaf Dağı

Şark hurafelerinde bahsedilen Kaf Dağı, büyük bir dağ olup İran’ın Elbruz Dağı’nda yaşayan ankanın yuvası olarak bilinir (Onay, 2016: 58). Bu dağ yükseklik, uzaklık ve görkemlilik gibi özellikleriyle kâinatın simgesi olarak şiirlerde anka ile ilişki kurularak ele alınır (Pala, 2015: 248). Kaf Dağı, divan edebiyatı ve halk edebiyatının, öykü ve rivayetlerinde işlenen öğelerden biridir. Masal kahramanları ankanın kanatlarında yolculuk eder (Korkmaz, 2011: 360). Dünyanın sırrını oluşturan bu dağ, insanlar tarafından aşılması imkânsız bir yer olarak görülür. Bu yüzden onun ardında neler olduğu hakkında, kimse bir malumat sahibi değildir (Korkmaz, 2011: 479-482).

Hilmi Yavuz “*Gizemli Şiirler*” kitabındaki, “*gizem*” adlı şiirinde Kaf Dağı mazmununu kullanır. Divan şiiri ve halk hikâyeleriyle birlikte çağdaş Türk edebiyatında da çok sık kullanılan Kaf Dağı, Yavuz’un şiirinde imgeler aracılığıyla gizlenerek işlenir. Bu dağın nerede olduğu şiirde de bilinmez hâldedir. Anka’nın bulunduğu meçhul dağ sual edilir ve aslında nerede olduğu sorulan ve bir bilinmezlik olan bu dağ, Kaf Dağı’dır.

*“ve der ki onu yaşasan da
yaşatsan da bir
dağlar çoktan dağlara göçmüştür
o altın gözlü anka
hangi derin dağdadır şimdi?
bir acı tel örgünün ardında
bir acıyla görüşür:”
(Yavuz, 2018: 155)*

Hilmi Yavuz, “Gizemli Şiirler” kitabındaki, “yakın aşklar” adlı bir diğer şiirinde de “Kaf Dağı” mazmununu kullanır. Şair, Farsçada dağ anlamına gelen “kuh” ile “kafı” görsel bir dekor olarak ele almıştır. Şiirde geçen “kaf” kavramı Kaf Dağı’nı karşılar. Simurg’dan daha önce söz açtığımız yerde onun tüylerinin otuz kuştan alâmet taşıdığını ifade etmiştik. Aşağıdaki şiirde de Kaf Dağı ve Simurg mazmunlarının bir arada kullanıldığını görmekteyiz. “işte simurg: hepimizden bir dize” diyerek simurg adlı mitolojik efsane hakkında oluşturulan şeyin aslında şairlerin yazdıkları birer dizelik katkılarla meydana getirilmiş olduğunu tekrar hatırlatmakla beraber Yavuz’a göre ayrıca yazılan bir dizelik katkılarında şiirlerin Kaf Dağı’nı meydana getirdiğini söylemek yanlış olmaz.

*“işte simurg: hepimizden bir dize
ve orada, şiirlerin kafdağı
uçmazsan kuş olursun, uçarsan...
güç ulaşım
kuh kaf kuh kaf diyerek
bir hüzne varılınca
kuş ve yaz ve savaşım!”
(Yavuz, 2018: 170)*

2.2.6. Dinî Kitaplar ile İlgili Mazmunlar

2.2.6.1. Kur'an-ı Kerim

Hız. Muhammed Mustafa'ya indirilen kitab'ın adı *Kur'an-ı Kerim*'dir. Bilindiğı gibi mukaddes kitap geldikten sonra bazı inanışlar değışmiştir. Edebiyat çerçevesinde ele aldığımızda bu değışikliklerden birisi de şiirlerde de konu edilen 'kızların canlı canlı toprağı gömülmesinin yasaklanması' ile alakalıdır.

Şair de "Çöl Şiirleri" kitabındaki "çöl lâlesi" adlı şiirinde "kum, kitap, cahiliyye" ile ilgili kelimeleri kullanıp bu döneme ilişkin kendi dünyasında imgeler yaratır. Şairin "kitap" adını dizelerde kullanması ve buna bağılı bulunan unsurların gözetilmesi ile sözü edilen kitabın *Kur'an-ı Kerim* olduğı anlaşılr. Peygamber Efendimizin, söylediğı "beni örtünüz beni örtünüz" sözüne istinaden şaire göre oluşturulan yalnızlık imi aşğıdaki şiir için şöyle yorumlanmıştır: "*Yalnızlık örten, muhafaza eden sığınılan bir dünyadır. Yalnızlık imi olarak örtüyü kullanmayla Hız. Muhammed'i hatırlatır. Bilindiğı üzere O'na vahiy geldiğinde 'Beni örtün beni örtün' demiştir. (...) şair 'kili' yalnızlığı vurgulamak için kullanır*" (Yiğitbaş, 2006: 141).

Peygamber Efendimize peygamberlik verilmeden evvel genel olarak Cahiliye Devri olarak bilinen dönemde insanlığın durumu gözler önüne serilmiştir. "Cahiliye" dizesiyle de bu durum hatırlatılmak istenir. Dolayısıyla sözü edilen dönemde yaygın olarak şu inanışlar mevcuttur: "*Bu devirde doğru bir inanç sistemi mevcut değildi, insanlar sınıflara ayrılmışlardı, kölelik bir müessese olarak mevcuttu, mezhep kavgaları sürüp gitmekteydi, ahlâksızlık kol gezmekteydi, her kabilenin ayrı bir putu vardı, kız çocuğunu diri diri gömme âdeti.*" (Suruç, 2019: 8-9). Sözü edilen konunun büyük bir bölümü *Kur'an-ı Kerim* 'de de ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu konuların aşğıdaki şiirde mazmunlar aracılığıyla dile getirildiğini söyleyebiliriz.

"yalnızlık kil'di, gitgide
ağaca gömülü gökyüzünün minesi nerde
sen ki günlerini velveleye
verdin de ne oldu?

"böyle nereye?

*kumların, kumların her birine
o sonsuz yazıyı nasıl yazdın?
nasıl sığdırdın o Kitab'ı*

*hem kalbe, hem zeytine, ekmeğe
ve Cahilliye”*

(Yavuz, 2018: 303)

Kur'an-ı Kerim'in mazmun olarak işlendiği bir diğer Yavuz şiiri, “Çöl Şiirleri” kitabındaki “çöl ve kilit”dir. Mazmunun dışında ele alınmış karakter olan “Cüneyd-i Bağdâdî, 812-911 yıllarında yaşamış bir tasavvuf büyüğüdür. “Cübbenin içinde Allah'ta başka kimse yok... Diyen bir başka Vahdet-i Vucutçudur.” (Yiğitbaş, 2006: 272). Şiirinde Cüneyd-i Bağdâdî' nin “doğur cübbeni cüneyd;” dizesiyle adı geçen zat ve inanç ekseninde yalnızlığın da değinildiği ilişkiler kurar. Bu ilişkiler çözüldüğünde sözü edilen kitabın *Kur'an-ı Kerim* olduğu anlaşılır. Çünkü hakkında bilgi verilen mutasavvıfın inanç kaynağının *Kur'an-ı Kerim* olduğu yadsınamaz.

*“kitab'ımı Yanlızlığa indirdiğim günlerde;
nehirlerin bir testiye sıkışıp kaldığı günlerde;
doğur cübbeni cüneyd;
cübbeni doğur;
beni kilitte cüneyd;
beni kilitte...”*

(Yavuz, 2018: 297)

2.2.6.2. İncil

Hiz. İsa' ya indirilen kitabın adı *İncil*'dir. Hilmi Yavuz “Çöl Şiirleri” kitabındaki “çöl ve çarmıh” adlı şiirinde İncil mazmununu kullanır. Şair, “İsa, annem, golgotha, çarmıh, erguvan” kelimeleriyle Hiz. İsa'yı telmih eden imgeler ortaya koyar. Sözü edilen imgelerden hareketle şiirde geçen ‘kitap’ kelimesinin İncil'i anımsattığı ve bunun şiirde gizlendiğini söyleyebiliriz. “çarmıhtım ve isa annemdi benim” dizesinde Yavuz'un İsa'yı benimsediği şekliyle onu anne imgesi

içine koyarak acıyı kanıksama kudreti gösterdiğini önceki dizeden bağlamla düşünebiliriz. Söz ettiğimiz “çöl ve çarmıh” şiiri aşağıdaki gibidir:

*“bir çöl nedenimdir benim, ona ilişme
sebepsiz hüznün’dü hocası, ah sefalet’in;
tûr-i sinâ’dan incir ve zeytin
aktıydı kitab’ıma...ben elden düşme*

*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*

*kalbim kâğıtlarla doluydu, indi
o golgotha’dan... Ölüm, giyindi
erguvan giysilerle... oysa bedenim-*

*de tek çürük yok, yara ve bere
izi kalmamış bile...demek, yok yere
çarmıhtım ve isa annemdi benim...”*

(Yavuz, 2018: 290)

2.2.6.3. Tevrat

Hız. Musa’ya indirilen kitabın adı *Tevrat*’tır. Bu kitapta Yahudilerin kendilerine vaat edilen topraklar olan Ken’ân’a gelişlerini ve Hız. Musa’nın vefatına kadar geçen olaylar anlatılır (Pala, 2015: 455). Ayrıca Kenaneli, Yakup ve Yusuf Peygamberin de doğduğu yerdir (Pala, 2015: 266).

Şair “Çöl Şiirleri” kitabındaki “çöl ve çarmıh” adlı şiirinde, “Kenaneli, çöl” adlı kelimeler ile sözü edilen mazmun hakkında ipuçları verir. Ayrıca “Çöl Şiirleri” kitabındaki tüm şiirlerde ‘çöl’ imgesi yer alır. Buradan yola çıkarak göç ve yol kavramlarıyla *Tevrat* mazmunu üzerinden bir alaka kurup şairin kendisini süreklilik arz eden bir şekilde yola koyduğunu düşünebiliriz. Şair, şiirindeki geçen “bekle de

Kitab'a göçsündü kenaneli...” dizesi ile sözü edilen kitabın bize *Tevrat* mazmunu olduğunu düşündürür.

*“mahzunduk, dili geçmiş, öte geçe’ydik;
hüzün elbet, ödenmeli bedeli.
çöl olduktı onlara, çöl bile’ydik;
bekle de Kitab’a göçsündü kenaneli...”*

(Yavuz, 2018: 291)

2.2.7. Diğer Mazmunlar

2.2.7.1. Bîsütûn

Bîsütûn, Ferhat tarafından Şirin’in isteği üzerine delmeye çalıştığı dağın adıdır. Bu dağ, Bağdat ile Hemedan arasındaki Kirman şâhın doğusuna düşer. Sarp ve dik bir yapıda olan Bîsütûn, edebiyatta Ferhat ile Şirin kıssasına istinaden ele alınır. Hikâyeye göre Ferhat, Şirin’e âşıktır ve ona olan aşkının ispatı için Şirin, Ferhat’tan sözü edilen dağı delmesini ister. Böylelikle dağın içinden gelen kanal vasıtasıyla Şirin, taze süt içme imkânı bulacaktır. Sözü edilen hikâyenin varyantları olduğundan olay örgüsü de değişiklik gösterir. Bîsütûn daha çok Ferhat, külüng (kazma) gibi kelimelerle anılır. Ayrıca direksiz olan bu dağın dayanağının olmayışı ve aşılması zor olan bir engel olarak gösterilmesiyle de hikâye edilir (Pala, 2015: 73-74). Bîsütûn Dağı çoğunlukla Ferhat’ın Şirin’e ulaşması için delinmesinin istenilmesi şekliyle şiirlere konu olur (Korkmaz, 2011: 407).

Hilmi Yavuz “*Doğu Şiirleri*” kitabındaki “*doğunun sevdalıları (v)*” adlı şiirinde bîsütûn mazmununu kullanır. Yavuz, şiirinde divan şiirlerinde olduğu gibi “*Ferhat, külüng, dağ*” ibareleriyle kendine özgü imgeler aracılığıyla şiirinde bu kelimelerle bîsütûn mazmununu buldurmaya yöneliktir. Şiirde geçen dağ kelimesiyle de bunun Bîsütûn mazmunu olduğu anlaşılır. Yavuz’a göre, Ferhat’ın külüngü vurduğu yer aşkı değil hasreti, yani kavuşamamayı imler. Ayrıca o, kendisini bir yönüyle de âşıklıkta Ferhat’a benzetmeye çalışır. Aşılması zor engelleri “*ve benim bir yanım ferhâdsa / bir yanım dağdır*” dizesinde kendisinden yola çıkarak bir nevi dağ imgesiyle yaşadığı çelişkiyi ortaya koyar. Divan edebiyatında bakıldığında “*Dağ, külünk, ferhat*” ibareleri bir arada kullanılarak bîsütûn mazmunu amaçlanır

(Onay, 2016: 177). Yine divan edebiyatındaki gibi Yavuz'un şiirinde de sözü edilen ibareler bir arada kullanılır.

*“ve benim bir yanım ferhâdsa
bir yanım dağdır
hasret, külüngü vurduğum yerdir
ateş, kül ile dağlanır”*

(Yavuz, 2018: 97)

2.2.7.2. Delilik

Delilerin, kendi kendilerine konuştukları herkes tarafından bilenen bir durumdur. Semayı ve kendi çevrelerinde olan eşyaları muhatap alıp bunları azarlayarak konuşurlar (Onay, 2016: 132). Deliler iyileşinceye kadar zincir ile bağlandıkları için divan edebiyatında âşık da, sevgilinin zincir misali saçlarına bağlı bulunan bir deliyi andırır. Delinin ne yaptığından haberdar olmayışı, âşığın bulunduğu duruma da uygun düşer. Âşığın delirmesine birçok sebep bulunabilir ve o yaptığı eylemlerin sonucunu, delirince asla düşünmez hâle gelir. Delinin divane, mecnun, Şeyda, şurîde gibi eşanlamlıları da bulunur. Sevgilinin, periye benzetildiği an âşığın gönlü divane olur. Kays'ın da delirmiş olmasından dolayı Mecnun diye hatırlanması vs. gibi konular divan edebiyatında deli imajıyla anılmış olur (Pala, 2015: 110).

Yavuz'un “Ayna Şiirleri” kitabındaki, “çökmüş bir kent için sonnet” adlı şiirinde delilik mazmununu kullandığını görürüz. Yavuz, bu şiirinde Mecnun'a döndüğünü ve artık sır saklayamayacak bir duruma geldiğini anlatmaya çalışır. Çünkü deliler sır saklayacak güçte değildir. Şairin Mecnun'dan Leylâ'ya bürünmesi hâli, aşkın ilk önce dünyevî daha sonra da tasavvufî bir hâl aldığını gösterir. Beşerî aşktan ilahi aşka dönüşü de tasavvuf çerçevesinde bize hatırlatır.

“terelelli, terelellâ, tevellâ ve teberrâ

...

artık aşklar taşır beni, ben onlara kadavra

olsam da terelelli....mecnûn'dum, leylâ'ya büründüm”

(Yavuz, 2018: 257)

2.2.7.3. Kuyu

Kuyu, klasik edebiyatımızda kullanılan bir motiftir. Peygamberlerden Yakup'un on iki oğlundan biri olan Yusuf, Yakup'un eşlerinden Rahil'in oğluydu. Yusuf'un çok güzel olması kardeşlerinin pek hoşuna gitmiyordu. Ayrıca babası Yusuf'u çok seviyordu. Bir gün av bahanesiyle onu kıra çıkarırlar ve Yusuf'u bir kuyuya attıktan sonra gömleğini tavşan kanına bulayıp bunu babaları Yakup'a göstererek Yusuf'u kurtların yediğine inandırırılar (Onay, 2106: 434-435). Bu olay divan şiirinde çok sık kullanılan bir motif olduğundan dolayı divan şairleri için vazgeçilmez bir mazmun hâline gelir.

Hilmi Yavuz, “*Bakış Kuşu*” kitabındaki “*Boş bakış*” adlı şiirinde kuyu mazmununu kullanır. Kuyu bir gizemi ve bilinmezliği bünyesinde barındırır. Şair, şiirinde “*yitik*” ifadesini kullanmakla Yusuf'un kardeşleri tarafından yoldan geçen bir kervana satılması hikâyesini ele alarak bu olaya telmihte bulunur. “*kör kuyularda*” dizesiyle de yine Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya terk edilmesine ve köle olarak satılmasına telmihte bulunur. Yusuf kör kuyuda beklediği sırada bir kervan gelir. Kervana mensup kişiler tarafından Yusuf kuyudan çıkarılır ancak o sırada uzaktan bu badireyi izleyen kardeşleri tarafından Yusuf kervana satılır (Pala, 2015: 484).

“boş bakış uykulu yaz öğleleri

yitik yusûf karanlık kör kuyularda

...

bir duvar resmine çevirir anneleri”

(Yavuz, 2018: 31)

2.2.7.4. Dâr

Divan edebiyatında sevgilinin saçları, darağacı görevi görmektedir. Çeşitli sebeplerle bazı aşırı hareketlerde bulunan âşık, sevgilinin darağacında can verir. Bu alakadan dolayı Dâr mazmunu şairlerimiz tarafından çok fazla kullanılır (Pala, 2015: 105-106). Yine Onay'a göre bu mazmun divan edebiyatında darağacı anlamında kullanılır (Onay, 2016: 286).

Hilmi Yavuz, “*Lânet Şiirleri*” kitabındaki, “*melâmet ve arılar*” adlı şiirinde “*dâr*” mazmununu kullanır. “*Ber-dâr*” Farsça bir kelime olup divan şiirinde

darağacına çekilmiş, asılmış anlamında kullanılır. Yavuz, bu şiirinde geceyi idam edilen bir insan kimliğine büründürür. Yine o, bu şiirde dârı, darağacı şeklinde kullanmıştır. Dâr mazmunu genel bir çerçevede düşünüldüğünde ayrıca Hallac-ı Mansur’u hatırlatmaktadır.

*“açtı! nasılsa gecemiz ağaçta, dâr’a
çekildi birden, ah, morardı sahil;
ağır bir sancı gibi ve dura dura
kovandı, acıyı ballara dâhil ”*

(Yavuz, 2018: 532)

2.2.7.5. Ateş-gede

Ateş-gede Farsçada “ateş” ve “gede” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen bir sözcüktür. Ateş-gede mitolojiye göre ateşe tapan Mecûsilerin tapınım alanıdır. İslamiyet öncesi kutsal ateşin içinde yandığı yapı ya da alana verilen isimdir. Kapalı bir mekân zorunluluğu olmayan ‘ateş-gede’ üstü açık özel bir yer ya da doğal petrol sızıntısının yandığı bir alanda da olabilir. Ateş-gedeler genel olarak dört masif ayaklı, üstü kubbeyle örtülü, birbiriyle bağlantılı parçaların birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Sözü edilen yapının kubbeleri ise masif taşıyıcılarla oluşturulmuştur. Bu yapı İslam döneminde kubbe sistemlerinin yapılarını da etkilemiştir (Korkmaz, 2011: 376).

Divan edebiyatında ateş, âşığın içinde bulunduğu ıstırabıdır. Bunun dışında sevgiliye duyulan özlem ve hasret ateş biçiminde kendini gösterir. Ateş daima âşığın yakmaktadır (Onay, 2016: 64). Hilmi Yavuz, şiirden yola çıkılarak eski geceleri ateş diye ifade ederken şairlerin yanmasına gülü vesile kılar. Şair, ateş-gede’yi divan şiirindeki anlamıyla kullanır. Şiirde ateş-gede âşığın ıstırabı arttıkça daha fazla harlanır ve buna bağlı ateşi artarak yanmaya devam eder. Yani şairler, aşk ateşi hanesi olan ateş-gede de yakılmayı istemektedir.

*“ateştir eski geceler
“tut ve yan, tut ve yan
kül ol, gülümüzden”
şâirler akşamıdır, ateşgedeler”*

(Yavuz, 2018: 104)

2.2.7.6. Dağ Üstü Bağ

Dağlık yerler; çalı, orman ve taşlık alanlar sökülerek temizliği yapıldıktan sonra meyve fidanlarını dikmek suretiyle bağ meydana getirilir. Bu durum ihmal edilirse ‘bağ iken dağ olur’ şeklinde açıklanır. Atalarımızın “*Bakarsan bağ olur, bakmazsan dağ olur*” sözü de bu mazmuna istinaden kullanılmıştır denilebilir. İşte bu sebeple dağ hâlinde iken bağ hâline dönüşen yer için “dağ üstü bağ” demişlerdir. Ayrıca baş, göğüs ve kollara dâğ vurmak suretiyle açılmış yaraya sarılan sargıya da “bağ” dendiği için yara üzerindeki sargı yerine de “dağ üstü bağ” demişlerdir. Bir diğer kullanımda ise kederli bir durumdan sevince geçişte ya da sıkışık bir durumda iken ferahlığa geçiş için de “dağ üstü bağ” tabiri kullanılır (Onay, 2016: 127).

Yavuz’un “*Hurufi Şiirler*” kitabındaki “*harfler ve hilmi*” adlı şiirinde “dağ üstü bağ” mazmununu kullandığı görülür. Bu mazmunu divan şiirindeki kullanımlara benzer bir şekilde sözü edilen şiirde görmek mümkündür. Yavuz şiirinde geçen “*Dîl-i mecrûh*” ile “*Ser-i kûy*” terkiplerinin anlamını gözeterek, şairin gönlünde açılan yaranın “dağ üstü bağ” mazmununun anlam mahiyetine bağlı olarak işlediğini ve bunu sargı ile sarılmış anlamına getirdiğini söylemek yerindedir. Şair, şiire göre yaralarına dokunulmamasını istemektedir. Dolayısıyla şair “*yaralar gövdemde kalsın...*” dizesiyle de şiirinde yaralarından kurtulmak istemediği düşüncesini hâkim kılar. Yavuz, aslında yaralarını bir panzehir olarak görmektedir. Buna benzer bir durumda olan şair de Fuzulî’dir. Fuzulî aşk derdiyle hoşnuttur, tabipten ilaç istememektedir. Onun mahvolmasına sebep olan şey derdinin dermanı olan ilaçtır. Sözü edilen ilgili beyit şudur: “*Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabîb/ Kılma dermân kim helâkim zehri dermânımdadır.*” (İpekten, 2016: 212). Şair, ayrıca şiirinde divan şairi olan Fuzulî adı ile tevriye sanatı yaparak hem yukarıdaki beytin sahibini hatırlatır hem de dilini (gönlünü) bazı Fuzuli harflerden kurtarmak düşüncesindedir. Bu kurtarma düşüncesi Yavuz’u yaralamaktadır. Şiire göre şairin yarası hüznlerdir ve bu hüznlerini şiirde geçen harflerde gizlemektedir. “*hüzünler: h, i, l, m, i...h, i, l, m, i..*” dizesine baktığımızda da Yavuz’a göre hüznlerin kaynağı ya kendidir ya da kendi adının harflerinde gizli olduğunu anlatır.

*“kimse bilmedi, ben dil-i mecrûh
ser-i kûyunda itlerle...eyvah!
dokunmayın, dağ üstü bağ
yaralar gövdemde kalsın...*

*kendi adını andım da ne oldu?
hüzünler: h, i, l, m, i...h, i, l, m, i..
âh fuzulî şu harflerden
bir kurtarsan, dedim, dil'imi”*

(Yavuz, 2018: 427)

2.2.7.7. Câm

Süleyman Uludağ'ın, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*nde “câm” şöyle açıklanır: *“Farsça bir kelime olup, kâse, kadeh anlamlarına gelir. Tasavvufta ise; hâller ve içi marifetle dolu olan sülûk ehli arifin gönlüdür. Câm bedene, içindeki bade bedeni tasfiye etmeye işarettir. İlâhi bade kadehinden içen sermest olur.”* (Uludağ, 2016: 82) bu açıklama dışında kadeh manasında kullanılan câm kelimesi için kullanılan diğer adlandırmalarda şunlardır: sâgar, kâse, piyâle ve peymâne. Aynı zamanda câm, âşık ve mürşidin gönlünde gayp nurlarına bakıldığı şey olarak tasavvur edilir (Üstüner, 2014: 252).

Câm, divan edebiyatında sevgilinin dudağı ve ağzı manasında kullanılır. Kelimenin anlamını İskender Pala ise açıklarken “*Sırça*” manasına geldiğini söyler. İçerik dolu olan bir sırça (kadeh) tıpkı dudak renginde görünür. Câm aynı zamanda bir gül veya goncadır. Kırmızılığı yönünden ve çekiciliği nedeni ile edebî anlamda bazı ilişkiler kurulur. Bu yüzden divan edebiyatında şarap ve dolayısıyla câm önemli bir yer tutar. Divan edebiyatında şairler bir şekilde cam veya onun eş anlamlılarını şiirinde kullanır (Pala, 2015: 82).

Yavuz, “*Doğu Şiirleri*” kitabındaki “*doğunun gurbetleri*” adlı şiirinde “câm” mazmununu kullanır. Şiirinde câm ve câmın münasebetleri olan şarap; gül, kırmızılık gibi elinde bulunan sınırsız imgelerle divan edebiyatının vermiş olduğu geleneksel kaynaktan yararlanarak câmı şarap kadehi manasına gelecek şekilde kullanır. Ayrıca şair, “gül ve kırmızılığı” câm ile ilişkilendirip bir vesile bularak bu şiirinde ele alır. Şaire göre “yaşam-kırmızı” ve “ölüm- beyaz” karşılıklarıyla şiirinde yer bulur. Ama

daha çok o, “câm, şarap, kırmızılık ve gül” ilişkisini önemli görerek bu şekilde sözü edilen mazmun ile tenasüp sanatını icra eder. Görüldüğü üzere şair, tüm bunları geleneğin vermiş olduğu imkânlardan yararlanarak gerçekleştirir.

*“der, bir kıssa
câm incelince şarap da incelir
yaşam acıdan kırmızıya
ölüm hüzünden beyaza
ve bir gül gelirse”*

(Yavuz, 2018: 102)

2.2.7.8. Ayîne/Ayna

Sözü edilen mazmunun Türkçesi gözgü anlamına gelir. Arapçası mir’ât, Farsçası ise ayîne şeklindedir. Divan şiirimizde parlak, mücellâ sath ve yassı; tecelli, vâsita gibi anlamlarda kullanılır (Onay, 2016: 72). Aynanın edebiyatta kullanılış sebeplerinden biri süs malzemesi oluşudur. Aynanın karşısındaki insanı gösterme ve yansıtma özelliği vardır aynı zamanda gerçekte var olmayan bir şeyi hayal gibi meydana çıkarır. Sevgili, yüz aynasında bütün unsurlarıyla tecelli eder. Bunun dışında aynanın bir yüzü kara bir yüzü beyazdır, işte tam da bu sebepten ayna ikiyüzlü olarak telakki edilir. Divan edebiyatında sevgili ayna karşısında kendisine bakmaya doyamaz, bu nedenle kendisine uzun bir zaman zarfında hayranlıkla bakar (Pala, 2016: 47). Aynayı tasavvufî sembollerde; âlem, mâsivâ, gönül ve insan-ı kâmil simgelemektedir. Tasavvufta Allah’ın kendilerine zuhur ve tecelli ettiği her şey birer ayna biçiminde telakki edilir (Üstüner, 2014: 303). Tasavvufta kâmil insanın kalbini ifade eden “ayîne-i İskender” divan edebiyatında efsanevi kimliğiyle işlev görmüştür (Korkmaz, 2011: 383).

Hilmi Yavuz, “Ayna Şiirleri” kitabındaki “sır sonnet’i” adlı şiirinde ayna mazmunu kullanır. Şair, şiirde aynaların artık kendisini yansıtmadığı fikrine kapılır. O, yüz aynasında kendini görememektedir. Yaşadıklarının ona ait olmadığını ileri sürer ve ona göre ayna yansıtma özelliğini de unutmuş vaziyettedir. Şair, aynaya yansıtılanın kendi hayatı olduğunu bilmezlikten gelir. Dolayısıyla ayna bağlamında şiir için tecahül-i arif sanatını modern bir konuma getirir. Şiiri örnek aldığımızda şairin hayatını ve belleğinde bulunanları ayna ona unutturmuş da olabilir. Şairin

aynalar için söylediklerini özetlersek: o kısaca aynaları tiksiniç bulur. Yavuz, “Ayna Şiirleri” kitabını “aynaları ‘tiksinç’ bulduğu için...” J.L. Borges’e ithaf etmiştir (Yavuz, 2018: 241).

*“yüzüme bakmaz oldu aynalar, neden katı?
âh, benim ki değil bu... aynaların hayatı...”*

(Yavuz, 2018: 253)

Hilmi Yavuz, “Ayna Şiirleri” kitabındaki “ölü kelebek sonnet’si” adlı bir diğer şiirinde aynanın yansıtıcı olma özelliğinden yararlanarak bu mazmunu kullanır. Şiirde aynalar bu kentteki âşıkların gönlünü de yansıtır. Geçmişin geleceğe ayna tuttuğu fikri şiirde bir hayvan silüetinde yer alır.

*“aşklarıyla bu kentler!..-ve elbette bu yanı
gösteriyor aynalar: geçmiş zaman hayvanı ...”*

(Yavuz, 2018: 262)

2.2.7.9. Gönül

Gönül, âşığın aşkıyla alakalı her türlü gelişmelerden etkilendiği bir hitap alanı mahiyetindedir. Âşık gönlü ile dertleşmekte ve onunla konuşmaktadır. Tıpkı bir kuş olarak da görülür. O, can ve kederle beslenmektedir. Sevgilinin hayali ile mutluluk bulup nazıyla kendinden geçen gönle yabancılar asla giremez. Sevgiliden asla ümidi kesmeyen gönül, aşkın gazabına uğramış ve sevgilideki güzellikler ile dağılıp kalmıştır. Bu yüzden perişan ve dertli hâliyle, hayran ve biçare olur. Aynı zamanda dil ve kalp kelime oyunları ile anlatılmaktadır. Rivâyete göre sevgili padişah olduğu vakit, aşk ordusu gönül denen ülkeyi yıkmaya çalışır. Bu durumda sevgili de gönül sarayında misafirdir. Gönül, bazen divan olmakta bazen de meclis olmaktadır. Gecelerce ıstırap içinde olduğu için hasta olarak teşhis edilir. İlaç gerektiği anlarda o asla tedaviyi kabul etmemektedir. Yer yer gönül gamların konakladığı bir alandır (Pala, 2015: 168-169).

Hilmi Yavuz, “Gizem Şiirleri” kitabındaki “gizem” adlı şiirinde “dil” mazmununa işlerlik kazandırır. Yavuz, gönlü klasik edebiyattaki gibi aynı anlama gelecek şekilde “dil” kelimesiyle karşılar. “Dil” kelimesi hem söz hem de insan ağzında konuşmayı sağlayan organ anlamında da kullanılır. Şair şiirinde dil ile gönlü

kelime oyunları ile verir. Okuyanın zihninde dilin iki farklı manasını çağrıştırdığı için dil geçtiği yerde söz kelimesini de kullanır (Altunyay, 2003b: 116). Buna bağlı olarak Yavuz, dil kelimesini söz anlamında da kullanır. Kelimeleri “bal” sözünde imlerken ne kadar değerli olduğunu düşündürür. Söz onun için hem estetik hem de şifa verici bir özellik taşır. İnsanların söyledikleri sözler dilden çıksa da sözler ve söylenenler gönülden kopmuştur. Aslında arıların bal yapmasına benzer şekilde, şair de “*bal örgüsü söz*” derken gönülden çıkan sözü arının bal yapmasına benzetir. Şair, şiirdeki bir dizesinde “*bana ben o’ muyum dedirten nedir?*” sorusunda kendi benini ona söyleyenin dil (gönül) mü yoksa dil (ağızdan çıkan söz) mü olduğunu bilememenin müphemliği içindedir. Sözü edilen şiir aşağıdaki gibidir:

*“ve derki dilden kopan
bal örgüsü söz
hem söyleyen hem söyleten
olduğu zaman

bana ben o’ muyum dedirten
nedir?”*

(Yavuz, 2018: 155)

2.2.7.10. Dâğ

Yanık yarası olan dâğ insanların ve hayvanların vücutlarına kızgın bir demirle vurulan damgadır (Pala, 2015: 104). Bunun dışında kızgın demirlerle tedavi amaçlı bir yere vurulan yakı olarak da bilinir. Bâtını tarikatları içinde olanların özellikle abdal ve âşıkların baş, yüz ve göğüslerine dâğ vurdukları ve açılan bu yaranın yaptığı tesir ile dünya zevklerine karşı ilgisiz kaldıkları rivayet edilir. İnsanın unutamayacağı derecede kalbi acıtan bir ıstırap ve keder de dâğ sözü ile ifade edilir (Onay, 2016: 126).

Hilmi Yavuz, “*Akşam Şiirleri*” kitabındaki “*akşam ve hançer*” adlı şiirinde dâğ mazmununu kullanır. Yazar, “dağ”ı şiirde cinaslı olarak kullanır. Hem gerçek anlama gelecek şekilde hem de kalbi yakıcı özellikte aşk ve kederi anlatmak için kullanır. O, şiirinde kanayan yaralara dâğ yapmak suretiyle akşamı yarasına basar. Çünkü şiire göre yaranın panzehiri akşamdır. Yani “*Bedende bir maraz olsa*

envâ’edviye ile iltiyâm-pezîr olması dâğ yapmakla ilaç olunur.” (Onay, 2016: 126)
bu surette Yavuz da yarayı sarmak ve onu iyileştirmek için akşamı yarasına basar.
Şair için akşamın panzehir olduğu ve teskin edici mahiyeti ortaya konur.

*“bir yerde muttasıl kanar o güller;
dağ dağ yarama basar akşamı...”*

(Yavuz, 2018: 338)

O, ‘Doğu Şiirleri’ kitabındaki “*doğunun sevdalıları (IV)*” adlı şiirinde de dâğ mazmunu kullanmıştır. Şair, şiirde “ateş, kül, dağ” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapar. Şiire göre şair, Ferhat bağlamında bir yanını dağa benzetir öteki yanını da çektiği bir acıyla dâğlanmışa benzer hisseder.

*“batsa kül, batsa turna
ve batsa
ve benim bir yanım ki ferhâdsa
bir yanım dağdır
hasret külüngü vurduğum yerdir
ateş, kül ile dağlanır”*

(Yavuz, 2018: 97)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MİTOLOJİ

3.1. Mitoloji ile İlgili Temel Kavramlar

3.1.1. Mit ve Mitoloji Kavramı

Sosyal bilimler alanında bir kavramın tanımını mutlak surette yapmak, o kavramın işlevlerinden herhangi bir tanesini dışarda bırakmak anlamına gelir. Yapılan tanımlamalar adeta bir insan gibi sürekli olarak yaşayıp gelişip, değişmektedir. Bu değişikliklerle sosyal bilimler alanı yeni formlar kazanır. İnsan kültüründe var olan değişim ve gelişim kaçınılmaz olarak devam etmektedir. Dolayısıyla bu kavramların değişmeden ilerlemesi, insan değişimine bağlı olarak, olanaksız bir hâle gelir. Kimileri bu konularda herhangi maksatta tartışma yaratabilirler ama yapılan her tanımlama bir kavramın sahip olduğu anlamı doldurma gayesindedir. Özellikle de bu kavram spesifik bir anlamdaysa ve her geçen gün farklı bir anlam boyutuna evirilerek değişmeye müsaitse (Tökel, 2000: 1).

Mtyh, söylenilen söz anlatılan hikâye manalarında kullanılır (Tökel, 1998: 6-7). Ayrıca kelime itibariyle çok geniş bir çerçevede ele alınır. Bunun kanıtı olarak “*Basit, hayali, uydurma, yalan*” gibi ifadelerden “*Son derece doğru ve kutsal bir öyküye kadar*” geniş kullanım alanlarına sahip olduğu gerçeğine ulaşılabilir. Özetle mthy kavramı sıradan bir konudan ağır ve ciddiyet gösteren bambaşka konulara kadar pek çok şeyi kapsayan geniş bir yelpazeye sahiptir (Ceylan, Ö.; Koç, A., 2013: 3).

Türkçede *söylenbilim* anlamına gelen mitoloji Yunan kaynaklı bir sözcüktür. Geçmişe ait söylenenlerin tekrar edilmesi ya da günümüze aktarılması şeklinde de yorumlanır. Mitoloji “*Myth ve logia*” kelimelerinin birleşiminden meydana gelir (Tökel, 1998: 6-7).

Mitolojiyi meydana getiren mitin en çok kabul gördüğü tanımlarından biri dinler tarihi üzerinde çalışan ve mitoloji üzerine çalışmaları bulunan Mircea Eliade tarafından yapılır. Eliade miti şöyle tanımlar:

“Mit kutsal bir öyküyü anlatır: en eski zamanda 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, olağanüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kosmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır.” (Eliade, 1994: 3)

Dursun Ali Tökel'in "The American Heritage Dictionary of the English Language" den aldığı mit tanımı ise şöyledir:

“Mit, okuryazar olmayan ilk toplumlarda anlatılan geleneksel hikâye, belirli bir toplumu kasteden hikâyeler (Türk mitolojisi gibi), bütün kollektif hikâyeler, kültürel ideallerini canlandırarak veya onlara derin anlamlar vererek insanların bilincine başvuran herhangi bir gerçek veya kurgusal hikâye, bir toplumun ideolojisinin yarı gerçek anlatımı (Anglo Sakson üstünlüğü miti) ve herhangi bir kurmaca hikâye, açıklama, kişi veya şey gibi çok değişik anlam evrenine sahiptir.” (Tökel, 2000: 5)

Folklor ve Mitoloji başlıklı Krappe'ye ait makalede mitlerin toplamı mitolojiyi meydana getirir. Sözü edilen tanımlama şu şekilde açıklanır: *“Klasik eski çağın açıklanmayan folklor malzemeleri genellikle mit halini almaktadır. Her bir olayı belirli bir güce bağlamak ve o olayı inanılan güçle açıklamak veya hikayeleştirmek bir mittir. Böylelikle bu mitlerin toplamı mitolojiyi doğurmaktadır.”* (Krappe, 2005: 236)

Aşağıda mitoloji ile ilgili çalışmaları bulunan araştırmacılar tarafından çeşitli tanımlamalar yapılmıştır:

Mitoloji (Mythology), sözcüğü eski Yunancada kullanılan bir kelime olup *“myhtos”* ve *“logos”* sözcüklerinin birleşiminden meydana gelir. Terim, *“mit bilim”* ya da *“mit çalışmaları”* manalarında kullanılan diğer bir adlandırmadır (Ceylan, Ö.; Koç; A. 2013: 16).

Mitolojiyi bir terim olarak Vecihi Timuroğlu şöyle açıklar: *“Yunanca ‘mythos’ (anlatı, hikâye, söylence, efsane) kökünden türemiş bir kelimedir.”* (Timuroğlu, 2009: 3).

Ferit Develioğlu'nun hazırladığı sözlükte geçen Mitoloji kavramı: *“uydurma hikâyeler, yalanlar, masal nevinden şeyler”* şeklindedir (Develioğlu, 1984: 231).

Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü'nde mitolojiyi tanımlarken *“Mit, bilgisiz insanlığın dünyayı açıklama gereksiniminden doğmuştur.”* der (Hançerlioğlu, 1997: 290).

Dursun Ali Tökel ise mitoloji hakkında şöyle der: “Milletlerin tarihi, orijini, tanrıları, ataları, kahramanları hakkında bilgileri barındıran bir koleksiyondur.” (Tökel, 1998: 6-7).

Selçuk Budak tarafından hazırlanan *Psikoloji Sözlüğü*’nde ise mit şöyle açıklanır: “Kaynağı, yazarı bilinmeyen, ancak genellikle bazı doğa olaylarını ya da belli bir kültürün veya toplumun tarihini, geleneklerini, kurumlarını, dini törenlerini vb. açıklamayı hedefleyen masalsı anlatılardır.” (Budak, 2009: 492).

Mircae Eliade, mitin tanımı yaparken mitlerin bütün tür ve işlevlerini kapsayacak tek bir tanım yapmanın zor olduğunu ifade eder. Bu sebeple mitin özelliklerini içeren geniş kapsamlı bir tanımlama yapar. Mitin, mitlerden oluşan mitolojinin de zaman zaman değiştiğimiz niteliklerini şu başlıklar altında verir:

“1. Mit, doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsünü oluşturur.

2. Bu öykü, kesinlikle gerçek (çünkü gerçeklerle ilgilidir) ve kutsal (çünkü doğaüstü varlıklar tarafından yaratılmıştır) olarak kabul edilir.

3. Mit her zaman bir 'yaratılış' ile ilgilidir. Bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler insana özgü, anlamlı her eylemin örnek tiplerini oluştururlar.

4. İnsan, miti bilmekle, nesnelerin 'köken'ini de bilir. Bu nedenle de, nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir. Burada 'dıştan', 'soyut' bir bilgi değil de (mitin ya tören havası içinde anlatılması ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin gerçekleşmesiyle) rit biçiminde 'yaşanan' bir bilgi söz konusudur.” (Eliade, 1994: 23)

Mythoslar, çoğu zaman insanî duygu ve sezişleri ifade ettiği için sanatçılar tarafından etkileyici bulunmuştur. Mythos’un etkilerine bağlı olarak günümüz şairleri tarafından da kullanıldığını görmek mümkündür. Bazı mythoslar ilmi, sanat, roman, edebiyat, şiir vb. birçok sanatın çıkış noktası olarak bilimsel temellerin oluşmasına olanak sağlar. Örneğin: Yavuz, kendi güzelliğine âşık olan Narkissos söyleminden etkilenmiş şiirlerini bu noktada oluşturmuştur.

Vecihi Timuroğlu sanatçıların mitolojiye katkılarını önemli görür. Bu nedenle şu sözlerle sanatçıların bakış açılarını şiire yansıtmaları üzerinde durur: “Sözlü halk bilimin özel bir biçimi olan mitoloji, birikmiş etkinsel emeği ve birikmiş emeği içerdiği için sanatçıların her zaman başvuracağı tükenmez bir kaynaktır. Ancak

sanatçı kendi yaşantısıyla ve kişiliğiyle yansıtmalıdır.” (Timüroğlu, 2009: 5) dolayısıyla bu bağlamda Yavuz, şiirlerini oluştururken onlara kendi yaşantısını ve kişiliğini büyük ölçüde yansıtmış demek yanlış olmaz.

3.1.2. Mitos-Epos-Logos

Mit; eski Yunancada kullanılan bir sözcük olup sözlüklerde söz, rivayet, masal vs. manalarına gelir. Mit, dünya ve hayatın kaynağı, tabiat olayları, tanrılar, efsanevi kahramanlar ve ruhlar hakkında insanların en eski düşüncesinin ürünü olarak meydana gelir. Yunan dilinde “söz” kavramını veren 3 kelime bulunur: “Mitos”, “epos” ve “logos” (Tökel, 2000: 6-7).

Yunan dilinde “*Mit* (myht)” kelimesi köken itibariyle “*anlatı ve hikâye*” manasına gelen “*mythos*” tur. Terim, duyulan ve söylenen söz manasındadır. 2400 yıl önce oluşturulan myhtos “*historia / history*” yani tarih teriminin karşısı olarak düşünülmektedir. “*Tarihi değeri olmayan, güvenilirmez söz.*” tanımıyla Herodot ile aynı nedenlerle Platon, miti açıklarken: “*Gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal.*” şeklinde ifade eder. Söylenilen bu ifadeler günümüzde bilimsel açıdan baktığımızda bunların bir önemi kalmamış. Ancak eski tanımlamaları mit için hâlen kullananlar mevcuttur. Bunun nedeni toplum nezdinde değişime uğramaya direnç göstermiş olmasıdır. Araştırmacıların yaptıkları alan araştırmaları ile elde edilen bilgiler ışığında değerlendirildiğinde eski tanımlamalar geçerliliğini yitirir. Bunun en büyük sebebi gerçeklik ve kutsallık vasıflarını yitirmesine olan inanç şeklinde değerlendirilebilir (Ceylan, Ö.; Koç, A., 2013: 16).

Myhtos, mitoloji ile kullanılan bir diğer kavramdır. Mitoloji kelimesinin kökü olarak (mitos) mythos alınır. Mitler, genel olarak olağanüstü varlık ve olaylarla ilgilenir (Tökel, 2000: 6-7).

Yunan ve Latin uygarlığına ait mit ve efsanelerin bütününi açıklayan bir kavram olan mitoloji dilimize Fransızca “*mythologie*” sözcüğünden girmiştir. Mitoloji Osmanlıcada usturiyat-ı ilm-i esatir gibi kavramlara denk gelir. Esâtir, Arapça bir kelime olup mitoloji anlamına gelir (Kanar, 2014: 44). Farsçada ise mit anlamına gelen “*ustûre*” kelimesinde kök itibariyle iki görüş söz konusudur: Birinci görüşte “*ustûre*” kelime itibariyle Arapçadan gelir ve buna göre kelime anlam olarak “*yazılmış yalan hikâyeler*” olarak açıklanır. Bilindiği üzere “*ustûre*” halk arasında

yazılmamış aktarıla gelen efsane ve hikâyelerden ibarettir. Böylece yazılmış yazılmamış ikileminden kaynaklı olarak bu görüş tamamen reddedilmiştir. Yani “ustûre” yazmak anlamında olan kökten türetilemez. İkinci görüşte ustûre şöyle açıklanmaktadır: Arapçadan alınmış bir kelime değildir. Bu görüşte kelimenin kökü Latin dillerinden Arapçaya geçmiş daha sonra Farsçaya geçmiştir. Farsçada bulunan “ustûre” kelimesi ikinci teoriye göre “Historia” kelimesiyle söz ve doğru haber anlamında türetilir. “Historia” kelime olarak bugün Fransızcada “Histoire” şeklindedir. İngiliz dilinde de “Story” kelimesiyle tarih, hikâye ve efsane anlamlarına karşılık gelir (Ekşi, 2017: 31).

Logos, “*İnsanda düşünce, doğada kanun*” anlamında kullanılan bir kelime iken daha sonraları “*logos*” sözcüğünden türetilen bilim manasındaki “*loji*” sözcüğünü oluşturur (Ceylan, Ö.; Koç, A., 2013: 16).

Bütün kaynaklara bakıldığında logos, mitos ile zıt anlamda kullanılır. Mitosun gerçeklerden bazı zamanlarda uzaklaştığını ve yapılan tanımlardaki karışıklığa rağmen Logos, daha çok akıl ve bilim manalarında kullanılır (Tökel, 2000: 6-7).

Epos, belli bir ölçüye göre söylenen ve okunan sözler olarak açıklanır. Epos’un insana tanrının armağanı olarak verildiği de söylenir. Aynı zamanda terim olarak estetik bir söyleyişin karşılığı yani şairlerin sözlerinin karşılığı olarak kabul edilir (Coşkun, 2010: 21).

Epos ile mitos arasındaki fark şöyle açıklanır: “*Mythos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise epos da onun doğal olarak algıladığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir. Epos ne kadar güzelse mythos o kadar etkili olur*” (Tökel, 2000: 22). Terim ile ilgili verilen bilgilerden yola çıkarak mythos’un söylenen sözün ve anlatılan öykünün içeriği iken Epos’un ise belli bir ölçüye göre okunan ve söylenen sözler olduğu saptanabilir. Yavuz’un mitoloji ve mitolojik kahramanları şiirlerinde bir ölçü ve denge içinde yazdığını ve bunun kendi söylenini oluşturmada birer şiirsel im işlevi üstlendiği söyleyebiliriz.

3.1.3. Mitoloji ve Edebiyat

Mitolojinin sanattaki yerini ve önemini düşündüğümüz de bu kavram tartışılmaz bir gerçeklik olarak önümüze çıkar. “*Mitoslar insanlığa sundukları zengin birikimleriyle çağlar boyu farklı yorumlarla sanata tükenmez bir esin kaynağı olmuşlardır*” (İndirkaş, 2015: 14). Sanatçı mitolojiden yararlanırken çağın kültürel yapısı bağlamında değerlendirmeyi göz önünde bulundurmalıdır. Mitolojide çağın kültürel yapısı hakkındaki düşüncenin bilinmesi gerekliliği hakkındaki düşünce aşağıdaki gibidir:

“1939 ‘*Studies in Iconology*’ adlı yazısında sanat tarihçisi Erwin Panofsky’e göre salt biçim olarak ele alınan bir sanat eserini yorumlamak yapının anlaşılmasında yetersiz kalır. Biçimle birlikte çalışmanın konusu, içeriği ve anlamsal boyutu da önemlidir. Mitolojik kimliğin betimlendiği yapılarda felsefe, din, sanatçının bakış açısı ile çağının kültürel yapısı bağlamında değerlendirmeyi göz önünde bulundurmak gerekir.” (Orhan, 2019: 20)

Yavuz’un yetiştiği çevre ve aldığı eğitim değerlendirildiğinde toplumsal ve kültürel yapı bağlamında şiirlere olan bu birikimlerin yansıması edebî yönü için önemli bir yer teşkil eder. Çevresel faktörler ve aldığı eğitim şairin sanat ve düşünce dünyasını şekillendirmesinde de bizde bir fikir oluşturma konusunda fayda sağlar. Mehmet Kaplan, Necatigil şiiri için kültür şiiri der. Kültürel içerikli şiiri önemseyenler tarafından Necatigil’in şiirini anlamak ve bu zevki tatmak adına Türk şiirine ait kültürü bilmenin gerekliliği üzerinde durulur. Necatigil, “*Şiir, geriye atıflarla ilerler*” demekle önceden yazılmış şiirlere yapılan göndermelerin ne kadar önemli olduğunu vurgulamak ister. Necatigil’in, mitolojiye önem veren bir şair olmasını onun bir *Mitologia Sözlüğü* hazırlamasına bağlayabiliriz. Dolayısıyla Necatigil’in, bilhassa sanat çizgisinde Yunan mitolojisine ait göndermeleri fazladır (Bayıldiran, 2006: 9). Bu noktada önceki bölümde de aktardığımız üzere Yavuz, hocalığını yapmış olan şair Necatigil’den aldığı kültürel ve şiirsel eğitimle Türk ve Batı şiirine göndermelerde bulunmayı ihmal etmemiştir.

Mitolojinin edebiyata derin etkileri olmuş. Bu etkiler yüzeyde olduğu gibi derinde de olabilmektedir. Bazı durumlarda yüzeydeki bu yapılan direkt göze çarpar oysa derinde olan yapılar ilk okuyuşta kendini ele veren basit yapılar olarak anlaşılmamalıdır. Her iki durumda da esas olan şey, mitlerin edebî eserlerin oluşum

serüveninde önemli bir fonksiyon oluşturmuş olmasıdır. Bu sebepten bir eserdeki mitsel unsurlar anlaşılmadan o eser tamamen anlaşılmaz. Edebiyat ve mitoloji ilişkisi iki farklı boyutta ele alınır. Birincisi mitolojik eserler bütünüyle olağanüstü bir yapıda kurulduğu için çözümlemelerinde zorluklar yaşanır. Zira kavramlar şifreli bir yapıda olduğu için bu şifreleri çözmek uzmanlık gerektirecek bir alandır. İkincisi ise daha sonraki çağlarda oluşturulmuş aklî yönü daha baskın gelen olağanüstü olmaktan ziyade olabilirliğe dayandırılan mitolojik yönlerdir. Bu durum eserlerde imge ve semboller ile yer eder. Bazen bu mitolojik imge ve simgeler eserin içerisine mazmun veya göndermeler şeklinde serpiştirilir veya işlenir (Tökel, 2000: 50).

3.1.4. Şiir ve Mitoloji

Mitoloji ve şiir arasında bulunan ilişkinin kadim bir geçmişi vardır. Öztürk'e göre şiir bütün sanat dallarının anası olarak görülür. Klasik Yunan'da yazılan metinlerin tamamı şiir formu ile yazılmaktaydı. Mitoloji şiirin ana kaynakları arasında yer alırken sanatını şiire bağlı olarak inşa eder. Bu yüzden mitolojik imgeler şairlerin ilgi alanını sürekli cezbetmiştir. Dolayısıyla mitolojinin estetik bir yapı göstermesi onun yolunu şiirle buluşturur. Tarih boyunca yazılmış edebî türlerin yanında kutsal metinler dahi şiire yakın bir dille oluşturulur. İnsanlık tarihi içerisinde sürekli yer almış sembol sisteminin mitolojik bir yapıda olduğunu da biliriz (Öztürk, 2010: 28). Genellikle şairler, şiirde anlatılmak istenenleri imgeler ve semboller ile anlatmaya çalışır. Bu imge ve sembollerin kullanımı mitolojiyi kullanma kabiliyeti ile doğru orantılıdır.

Mitler, bir toplumun manevi değerlerini anlatan önemli anlatılar olarak dikkati çeker. Toplumların anlatı ihtiyacı münasebetiyle her daim zorunlu bir ihtiyaç olarak doğan mitler, medeniyetlerin kurulmasından daha önce ve belki de insanların konuşma dilini geliştirmeden evvel korku ve içgüdülerinin tesiriyle ortaya çıkmıştır. Mitosların temel bir ihtiyaç olarak ortaya çıktığı savını da bu şekilde ortaya atabiliriz (Ekşi, 2017: 3). Korku ve hisler bir duygu ile dile dökülmekte ve şiir formunda olan yapılar olarak aktarılmaktaydı. Şiir ile mitoloji yüzlerce yıldır ilişki içindedir. Her ikisi de insanlık tarihine kaynaklık oluşturmaktadır. Ayrıca şiir anlatı türlerinin en eskisi olarak bilinip birçok edebî ve felsefî akımla beraber bilim dallarıyla da yakın bir ilişki kurmuştur. *“Şiirle mitoloji arasındaki ilişkinin en önemli yönü, hem*

mitosların şiirsel oluşu hem de şiir aracılığıyla geleceğe taşınmasıdır (Karabulut, 2015b: 617). Düşüncesinde de ortaya koyulan, şiirin bir aktarım mekanizması şeklinde geçmiş ile bağlantı kurma yetisini taşıdığı gerçeğidir.

3.1.5. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mitoloji ve Mitolojiye Genel Bir Bakış

Mitoloji denildiğinde akıllara ilk önce Yunan ve Latin kültürü geliyor olsa bile dünyadaki bütün toplumların insan ve evren hakkındaki tarihî, kültürel, dinî, edebî, sosyolojik ve psikolojik konulardaki öykü, imge, simge ve sembolleri olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda hemen hemen her milletin mitolojik değerleri olduğunu söylemek doğru olur (Karabulut, 2015a: 621). “*Mitler insan doğasının kalıcı ve evrensel köklerine ait yansımalar olabilecekleri gibi yerel sahnenin, manzaranın, tarihin, söz konusu halkın toplumsal yapısının işlevi olarak da değerlendirilebilirler.*” (Ekşi, 2017: 19). Batı medeniyetinin özünü teşkil etmekte olan Yunan mitolojisi Türk sanatçılarınca da ilgi ile karşılanır (Öztürk, 2010: 28).

Cumhuriyet kavramı Tanzimat Dönemi'nde başlayan Batılılaşmayı yeni Türkçe için çağdaş uygarlık adına temel bir ihtiyaç durumuna getirir. Bu durum Türkçe için Osmanlı medeniyeti ile arasında bir kopma süreci başlatır. Atatürk'ün, Türk tarihini laikleştirme çabaları ve eski Anadolu uygarlıklarına sahip olunması gibi düşünceleri Türk tarih tezi çerçevesinde ortaya atılan romantik ve ırkçı görüşlerle tuhaf karşılanır. Bundan sonra Anadolu'nun geçmişine sahip olma fikri farklı alanlarda gelişme fırsatı bulur. Hümanizmacı yaklaşımlar ile Anadolu ve Batı kültürü arasında bağlar kurulmaya çalışılır. En başlarda Batıdan çeviri etkinliğine ağırlık verilir. Planlı çeviriler yapan Hasan Ali Yücel, Türk edebiyatı ile Batı ilişkisinin gelişmesine katkıda bulunur. Türk hümanizması bu kanal ile geliştirilmeye çalışılır. Anadolu uygarlıklarını sahiplenme düşüncesi Mavi hümanizma ile geniş bir kültürel temele bu düşünceyi oturtmayı amaçlar. Bu hamle fazla bir başarı sağlamasa da Türk edebiyatının dikkatlerini mitolojiye çevirir (Afacan, 2007: 14).

Batı medeniyeti, Rönesans ile birlikte Yunan ve Latin kültürlerine yönelerek büyük bir gelişim sağlamıştır. Sanat, temellerini bu iki kaynağa yönlendirmesi, ilhamını bu kaynaklardan alması Batı haricinde bulunan ulusların gözlerini kamaştırmıştır. İlerlemenin olabilmesi için Batı medeniyeti fikrinde Yunan kaynaklarına yönelme kanaati hissedilir. Bizde ise mitoloji ile ilgilenenler ve mitoloji

hakkında yazmaya başlayanlar bu meseleyi bazı bakış açılarıyla sınırlı tutmuşlardır. Yunan mitolojisi olağanüstü bir biçimde övgü ile yüceltilecek bir alan olarak görülür. Yahya Kemal'e göre Yunan mitolojisi sadece Yunanlılara ait değildir çünkü mitoloji her kavme ait olan bir alandır ve mitolojiye ebedî bir kitap olarak bakılır (Tökel, 2000: 82-83). Bu anlayışa sahip olanlar Yunan mitolojisini mitoloji olmaktan çıkarmış adeta onu kutsal metinler olarak değerlendirmiştir. Bunlardan biri olan Yakup Kadri'nin Yunan mitolojisine duyduğu hayranlık yaşamı boyunca devam eder. Ömer Seyfettin dahi zamanla gençlere Homer'i okuma tavsiyelerinde bulunur (Tökel, 2000: 83).

Modern hayat, insanı her şeyin merkezine yerleştirir ve onu bir değer koyucu olarak her şeyde bir ölçü hâline getirir. Eski çağlarda meydana getirilmiş dinsel, felsefi, siyasi ve mitsel metinleri incelediğimizde her ne kadar olayları meydana getiren kahramanlar tanrı ve yarı tanrı biçiminde oluşturulmuşsa da bu metinlerde insanın yani ölümlü olanların aşkları, başarıları, hataları ve korkuları konu edilir. Bundan dolayı anlatılan mitsel nitelikli öyküler kulaktan kulağa, yazıdan yazıya aktarılırken insanlar her bir anlatıda kendini bulmuş ve olaylardan kendine bir ders çıkarmıştır. Örneğin Trakya'nın Abdera şehrinde 5. yüzyılda İslamiyet öncesinde yaşamış olan filozof Protaoras, *"Her şeyin ölçüsü insandır."* diyerek Yunan insancılığı hakkında bize bilgi verir. Mitoloji bilmeden herhangi bir edebiyatın muhtevası ve o metnin kaynağını oluşturan sanat tarzlarını anlamak mitolojinin insan eksenli düşüncesinden hareketle olanaksız hâle gelir (Galata, 2015: 21).

Cumhuriyet Dönemi'nde Yunan ve Latin mitoloisinin şiirlerde çeşitli yansımaları olur. Dönemin şairlerinde bulunan sanat anlayışına bakıldığı vakit Yunan ve Latin kaynaklarına yöneldiklerini görürüz. Cumhuriyet Dönemi şiirinde 1950'li yıllar ve sonrasında bu kaynağa uzanan yetkin yapıtların verilmeye başladığını dile getirmeye çalışsak bu yanlış olmayacak. Şiirin mitolojik öğelerini ve şiirdeki geçmiş kültürlere dair olanları inceleme durumu, yapıtın estetik düzeyi açısından ele alınabilecek bir konudur. Kimi şair yapıta derinlik ve zenginlik katacak şekilde mitolojiden yararlanır. Kimi şair ise bunu bir süs malzemesi olarak şiirine alır. Bu bakımdan mitolojik öğelerin yabancılığı gibi sorunlarla birlikte bu öğelerin yapıtla ne ölçüde kaynaştıkları ve nasıl işlendikleri de önem arz eder. Cumhuriyet Dönemi'ndeki şairlerden bazıları şiirlerinin anlam katmanlarını zenginleştirerek

büyük başarı elde eder. Bu şairler yabancı sayılan öğeleri bir bakıma modern şiirlerde evrensel anlatım öğelerine dönüştürerek kullanma hüneri gösterir (Afacan, 2007: 15).

Mitleri tarif ederken araştırmacıların bu konuda zorlandıkları noktalar çoğalır. Bunun asıl nedeni olarak görülen; mitlerde yer alan tanrıçalar, tanrılar, efsaneler, yaratılma hâlleri ve olağanüstü hâller vb. gibi insan zihnini bir noktaya kadar zorlayan unsurlardır. Bu durum mitler açısından düşünüldüğünde bir noktadan sonra insanın kabul etmeyeceği bir şey için daha az sorumlu hissedip daha fazla ilgisiz kalmasına yol açar. Kendi ilgisi dışında gerçekleşen bir durum karşısında yorum yapma gereksinimi ve zorunluluğu olmayan insan, rahat ve duyarsız olmayı tercih eder. Ancak ilk insandan beri olağanüstü durumlar ve kişiler insan düşüncesini etki altında bırakan çeşitli destanlar, efsaneler, mitler ve eposlar vasıtasıyla karşımıza çıkar (Galata, 2015: 22). Canavarlar, ölümsüz tanrı/tanrıçalar, çeşitli yaratıklar, olağanüstü canlılar, ejderhalar vs. gibi biçimlerde bu varlıklar hayallerimizde bahsi geçen eserler aracılığıyla canlanır.

Bu hayatta üretici bir konumda olan insan önemli rol ve görevler üstlenir. Düşündüğünü uygular, planlarını kurgulayarak gerçekleştirir. Bütün bu özelliklerin yaratıcısı olan insan hayatta tek başına sanatın ve tekniğin yaratıcısı konumuna gelir. Böylelikle Hilmi Yavuz, ele alacağı mitolojik kahramanların serüvenlerini de işleyerek şiirsel bir yaratıda imgeler ve sembollerden fayda sağlar.

Hilmi Yavuz'un şiirlerinde mitolojiden yaralandığını görürüz. Bazı kitaplarında çoğunlukla Yunan mitolojisinden faydalanır. Onun şiirlerine bakıldığı zaman imge ve metafor ile yüklü bir dille karşılaşırız. Şair, mitolojiyi ele alırken salt bilgi ile değil mitolojik karakter veya olayların duyuş ve düşüncelerini kendi dünyasıyla ilişkilendirerek verir. Mitolojik karakterli oluşturduğu şiirlerinde hayal gücünde bulunan imgeleri zorlamayı sever ve mitolojide ele alınan öğelerin asıl şekline dokunmadan yeni imgeler ve hayaller geliştirir. Yavuz'un şiirlerinde Doğu ve Batı fikri önemli bir yer tutmaktadır. Bir yönüyle Batı medeniyetini temsil eden mitolojiyi Doğu medeniyetini temsil eden tasavvufun karşısına konumlandırır. Bunu durum şöyle dile getirilir: *“Şiirlerinde Batı'yı mitoloji, Doğu'yu ise tasavvuf temsil eder. İhtiyati bir yaklaşımla şunu söyleyebiliriz, Hilmi Yavuz, evliya kerametlerini,*

menkıbeleri veya tasavvuf motifli olayları bazı yönleriyle İslâmiyet sonrası Türk mitosları biçiminde algılamış ve şiirine dâhil etmiştir” (Yiğitbaş, 2006: 275).

Hilmi Yavuz’a göre “*mitoloji (söylen), bir zamansızlığı imler.*” (Yavuz, 1999a: 73). Yani şairin, mitoloji ile alakalı oluşturduğu şiirlerde zamandan bağımsız evrensel bir söyleyiş oluşturma gayesi bulunur.

Hilmi Yavuz, Mitoloji ile ilgili şiirlerinin büyük bir bölümünü yazdığı “*Söylen Şiirleri*” kitabının ilk sayfasına Behçet Necatigil’in mitoloji ve menkıbe ile ilgili görüşüne yer verir. Necatigil’den alıntılacağı yeri şöyle özetleyebiliriz: Hiçbir zaman Batı şiiri mitolojiden ayrılmaz. Bugün Avrupa’daki batı şairlerinin şiirlerinde mitos imajlarına rastlanır. Bizde de bunun olması gerekliliği söz konusudur. Modern şiirde, Batı’da Hristiyan mitoslarından ya da Yunan mitoslarından yararlanılır. Her yanımızda yer alan menakıbnamelerde derviş hayatlarını bulmak mümkündür. Bu açıdan kerametler ve dervişlerin hayatlarından bahseden gün yüzüne çıkmamış pek çok kıymetli menkıbe vardır (Yavuz, 2018: 211). Bu bilgiler bize Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz’un edebiyatımızda mitolojinin ve mitolojiyi anlatan efsânevi menkıbelerin çok fazla ele alınmadığına dair bir eleştiri niteliği taşır. Yavuz, bu düşünceleri mitolojik unsurları yoğun bir şekilde işlediği şiir kitabına almıştır.

Hilmi Yavuz, mitoloji ile alakalı şiir üreten bir şairimizdir. Şiirlerine mitolojiyi taşıırken alıntı ile yetinmez onlara göndermelerde de bulunarak şiirlerini bu şekilde tasarlar. Kuşkusuz ilk çağlarda sanat eserlerinin neredeyse büyük bir kısmı mitsel karakterler taşır. Bundan dolayı bu tür sanat eserlerinin yorumlanmasında mitolojik kurguya ihtiyaç duyulması gerekir. Mitolojik hikâyeler semboller açısından zengin olmakla beraber bu sembollerin gerçeklikle ilgisi kopmamıştır.

Mit, şiir gibi diğer yaratıcı faaliyetlerle denk bir yapıdadır. Mitlerin kendine özgü ifade şekilleri ve kuralları bulunur. İnsan aklının bir yansıması ve dünyanın sembolik yapısı olarak da görülür. Mitler, bazı durumlarda şiir içinde ifade edilir. Bunun sebebi mitleri, bir insan yaratısı olarak gösterme kaygısıdır. Ayrıca şiirin, mitleri ifade etme aracı olarak doğduğu ihtimali üzerinde de durulur (Ekşi, 2017: 41). Bu düşünceden hareketle “*Mitolojinin olmadığı yerde şiirin olamayacağını öğrendik*” (Şimşek, 2009: 13) şeklinde de bir yorum söz konusudur. Yapılan yorumlar ışığında şiir türünün oluşum aşamasında mitolojinin rolü büyük önem arz eder, diyebiliriz. Mitlerin, şiirsel yaratılarda çeşitli sembol, imge, metafor ve soyutun

somutlaştırılması şeklinde yer aldığına dayanarak insanların bu konuda ne tasarladığı ve ne düşündükleri bağlamında aşağıdaki alıntıya göz atmakta yarar var:

“Soyutun somutlaştırılması ‘kullanılabilir’ bir dizgeleştirmeye olanak sağlar. ‘Bütün’ün parçaları görünür hale gelir. Yansıtılan içerik ve dinamiklerin –yorumlanarak- geri alınması yani kendiliğe ait içerik ve dinamikler olarak yeniden içselleştirilmesi ve kendilikle bütünleştirilmesi ile bu dış araçlar (semboller) içerikleri boşaldığından işlevlerini kaybederler, mecaz niteliğine bürünürler.” (Ekşi, 2017: 34)

Yavuz, “Dil, Söylen, eğretilene” adlı yazısındaki dil ve söylen görüşünde dil ve söyleni açıklamayı önemli görür. Bu açıklama aşağıdaki gibidir:

“Dil ve söylen, evet, tıpkı bir paranın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmayan yapılardır. Dil mi söyleni getirmiş, yoksa söylen mi dili? Shelling ‘dilde solgun bir söylen’ bulur; dilde soyut olan’ın söylende somut bir karşılığı var ona göre: Düşünce somuttan soyuta doğru gittiğine göre de, dil’in söylenden çıkmış olması gerek”. Tersini de düşünenler var, kuşkusuz. Ama doğrusunu Cassirer söylüyor: “Dil ve söylen, birbiriyle kopmaz bir birliktelik içindeler başlangıçta; bir kökten türemiş iki dal gibiler.” (Yavuz, 1999b: 40)

Şair, dil ve söylen kavramlarının hangi kökten geldiğini söylemenin bizim asıl işimizin olmadığını söyler. Ama dildeki söylen ve söylendeki dilin de örtüştüğü bir alanın varlığından söz eder. Bu alan eğretilene alanıdır. Eğretilene dilin imgesel düzeyi ile meydana gelir. Bundan dolayı ona imgelemin dili de denilebilir. Benzeyen ile benzetilen örtük bir yapıda da olsa bu yapının var olduğu yadsınamaz. Bunlar arasındaki bağıntı nedensiz bir şekilde kurulmadığı için simgeye yakındır. Saymaca olmadığı içinde ime uzaktır. Bunun dışında saymaca olmayan eğretilmelerden de söz edilmektedir (Yavuz, 1999b: 40).

Şiir eğretilemedir gibi kesin bir yargıya varmadan şunu söyleyebiliriz: Eğretilene, şiirin ayırt edilen bir özelliği durumundadır ve eğretilene olmaksızın da şiir yazılabilir. Ama yazınsal olan metinlerde imgesel izler bulunduğu sürece eğretilene şiire yakın bir konumda olacaktır. Yavuz’a göre, imlemsel (referentiel) olduğu müddetçe de eğretilene düz yazıya yakın olur (Yavuz, 1999b: 40-41). Sözü edilen düşüncenin daha geniş kapsamlı açıklaması yine Yavuz tarafından şöyle yapılmıştır:

“Dil ve söylenin birliğı, imgelem düzleminde beliriyor. Düşünce, eğretilme olarak anlatılmak durumundadır bu düzlemde. Eğretilmeler, Söylen’den Logos’a geçişten arta kalan tortularıdır. Söylen yok olunca, şiiri belirlemeye koyuldu eğretilme. İmgesel düşünmenin yerini, kavramsal düşünce alınca, eğretilme yitmedi büsbütün; imgesel olanın hüküm sürdüğü, hüküm süreceğı şiirde yerini aldı...” (Yavuz, 1999b: 41).

Hilmi Yavuz; şiir, söylen ve dil üzerine hem düşünen hem de düşündüren bir şairdir. Dil ve söylen hakkındaki yukarıdaki yazı ile şairin söylen ve mitos hakkında bir poetikaya sahip olduğu görülür. Şairin mitoloji şiirlerini yoğun olarak ele aldığı “Söylen Şiirleri” kitabı için önem arz eden bir bakış açısı da aşağıdaki gibidir:

“Bana göre mitoloji (söylen), bir zamansızlığı imler. Mitolojinin (söylemin) zamanı yoktur. Söylemin alegorik yapısı ya da simgesel yapısı dünü, şimdiyi kuşatabildiğı gibi, geleceğı de kuşatan bir şeydir, bir yapıdır. Söylemek istediğim şu: Mitolojinin zamansızlığı, diyelim ki Zeus’la Leda arasındaki ilişkinin simgesel anlamının, bugün bir erkekle bir kadın arasındaki ilişkiye de tastamam uyması, onu kuşatmasıdır...mitler, söylenler insanlarda devam ederler demek istiyorum.” (Yavuz, 1999a: 73-74).

Şair, “Söylen Şiirleri” adlı mitoloji ağırlıklı oluşturduğu kitabı hakkında şunları söyler: *“Bu kitapla kendi Söylen’imi ya da kendi bireysel mitosumu Doğu’nun ve Batı’nın (özellikle de eski Yunan’ın) mitosları dolayımında dile getirmek istedim. Diyeceğim bu mitoslar, benim kendi söylen’imi dile getirmede birer şiirsel im işlevini üstlendiler.” (Yavuz, 2012: 89).*

O, “Söylen Şiirleri” kitabında mitolojik bir kahraman olan “lethe” yi kendi bireysel mitosunu aracılığıyla sunmaya çalışır. Şaire göre mitler insan medeniyeti için hâlen devam eden bir kavramdır. Dolayısıyla insanların duyuş ve düşünüşleri farklı olduğu için şiirlerinde tasarladıkları imgeler ve mitolojiye dair semboller de farklılık gösterecektir. Şair buna istinaden şiirlerde kendi bireysel mitosunu kurduğunu söyler (Yavuz, 2012: 89).

Lethe, geleneksel mitolojiye göre ölümler ülkesinde bulunan bir pınardır. O aynı zamanda unutmayı sembolize eder. Yunan mitolojisine göre gölgeler (ruhlar) çok sakin ve dalgasız olan Lethe sularından içtikleri zaman dünyadaki geçmişlerini unuttur (Korkmaz, 2011: 208).

Yunan mitolojisinde Lethe, kelime değışikliği nedeniyle Lete olarak geçer. Ölümler dünyasında akan bu ırmağa aynı zamanda “Unutturma İrmağı” denilir. Lethe, ırmağının suyundan içenler için her şeyi unutmaya bir armağan değerindedir. Çünkü bu

sudan içildiğinde dünyadaki acı ve sefaletten hiçbir iz kalmaz. Böylece insanlar geçmiş günlerinde yaşadıkları anılar ve acılardan arınmış olurlar (Bilgiç, 2013: 189).

Ruh göçümünü anlatan Platon *Devlet* adlı eserinin sonunda Lethe'yi şöyle okuruz: Lethe ovasına giden ruhlar; bu mekânda sıcaklığın altında, ağaç ve otların olmadığı yerde, ırmak kenarına yerleşince gördükleri bu suyun hiçbir kap içerisinde durmadığını fark eder. Oysa herkesin bu sudan biraz içmek zorunluluğu vardır. Bu ruhlar, ölçüyü kaçırıp fazla içtikleri an her şeyi unuturlarmış (Erhat, 2019: 194).

Lethe için yapılan açıklamalar ışığında Hilmi Yavuz, “*Söylen Şiirleri*” kitabındaki, *Lethe* adlı şiirinde unutmayı sembolize eden bir pınarı ele alır (Erhat, 2019: 194). Yavuz, Lethe adındaki mitolojik ırmağın mitosunu kendi mitosunu kurar gibi şiirinde mitolojik hikâyenin imgeleriyle beraber oluşturur. Bu doğrultuda şiir, önceden yapılan bir tasarımın vücuda gelmiş hâli gibidir. Yavuz, şairin bir kurgu ile birlikte düşünsel bir ürüne dayanması, onun şiirini meydana getirdiği sırada başka şairlere veya kültürel birikime göndermelerde bulunması gerektiğini söylemektedir. Bu yapılan göndermeler ancak metinler arası ilişkiler bağlamında başka şiirler ile bağ kurarak gerçekleşir.

Bellek dediğimiz kavram içine birçok şey sığdırılabilir. Bu kavram, şairin hâfızası ya da bir medeniyetin gelmiş geçmiş tüm kültürel hâfızası da olabilir. Şair, unutmayı sembolize eden Lethe ırmağı ile gelenek arasındaki bağı canlı tutmaya çalışmıştır. Yavuz, gelmiş geçmiş şairlerin bilgi birikiminden yararlanmadan şiirler oluşturulamayacağını altını çizer. Ona göre şiirler ancak başka şiirler ile kurduğu bağ ile anlam kazanabilir. Nasıl unutturma ırmağından su içenler bütün geçmişlerini unutuyorsa şair de kendi kültürünü terk edenlerin bütün geçmişini unutacaklarını söylemeye çalışmaktadır.

*“lethe! yeşil bellek!
sen de unuttundu yurdunu
ve birden bire
kendi suyunu terk eden
bir ırmak gibi aktındı
şiirden şiire”*

(Yavuz, 2018: 215)

Bu şiirin devamında alıntılanan örnek şiirde “Söylen Şiirleri” nin eski metinlerle kurduğu bağlantılara ve Hilmi Yavuz’un gelenekle olan bağına ilişkin poetik bir tavır da ortaya konur (Afacan, 2003: 183). Şair, burada şiirlerin kurgusal olarak başka şiirler ile ilişkilendirilebileceğini bize söyler. Her şiir şairlerin ortaklaşa kurdukları bilincin ürünüdür (Demir, 2003: 21). Yavuz da yazdığı şiirler için şunu düşünmüş olmalıdır: “*Bir ortak mülk, bir ‘patrimoine’ oluşturur.*” (Yavuz, 2012: 16). “*İngiliz filozofu Thomas Hobbes’un ‘Homo homini lupus.’ yani ‘İnsan insanın kurdudur.’ sözünü alıntılararak şiirlerin birbiri içerisine girdiğini ve onların birbirini yiyip yok ettiğini kurt eğretilemesiyle ifade eder. Bu şiirler ölür mü veyahut birbirinin içerisinde çoğalarak devam eder mi acaba?.*” (Karahana, 2020: 128).

“şiir, şiirin kurdudur
işte zümrüt ve sürüngen
bir dize
gidiyor;- gidişi
öteki şiire doğru’dur”

(Yavuz, 2018: 215)

Yavuz’un şiirlerindeki mitolojik unsurları bazı şiir kitaplarından seçtik. “Akşam Şiirleri” kitabından “Ariadne, Lavinia, Theseus”u, “Gizemli Şiirler” kitabından “Artemis”i ele aldık. Yavuz’un şiirlerindeki mitolojik unsurlar daha çok 1980 sonrası şiirlerinde rastlanır. “Söylen Şiirleri” kitabında, “Andromeda, Dionyos, Endymion, Eros, Hesperid, Hekate, Lethe, Leda, Narkisos, Neresus Kızları, Orpheus, Perseus, Silenos, Thanatos” adlarındaki mitolojik kahramanlar işlenir. “Söylen Şiirleri” dışında farklı kitaplarından alınan şiirlerin mitolojik unsurları da ele alınmıştır. Bunları ele alırken alfabetik bir sıra ile gösterilmeye çalışılmıştır.

3.2. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Mitolojik Ögeler

3.2.1. Ariadne

Girit kralı Minos ile Pasiphae'nin kızı olan Ariadne, Yunan mitolojisine göre Girit tanrıçasıdır. Söylenceye göre, “*tanrıçanın annesi Pasiphae'nin, tanrıların gazabına uğrayarak ve daha sonra beyaz bir boğadan hamile kalarak doğurduğu ve Kral Minos tarafından mimar ve heykeltıraş Daidalos'a yaptırılan Knossos Labirenti'ne atılan insan bedenine benzer boğa başlı Minotauros adlı canavarı öldürmeye gelen Atina'nın söylencesel kralı Theseus'a âşık olan tanrıça Ariadne*” içine kapatıldığı lâbirentin yolunu kolay bir şekilde bulabilmesi için bir yumak ipi Theseus'a verir. Knossos Labirenti'ndeki Minotauros'u öldüren Theseus, Ariadne tarafından kendisine verilen ipin yardımıyla kolayca yolunu bulup labirentin dışına çıkmayı başarır. Theseus aldığı yardım neticesinde kızı Naksos Adası'na kaçıtır. Theseus, gecenin belli olmayan bir zamanında Ariadne'nin uykusunda bulunduğu bir zamanda onu orda bırakıp adadan ayrılır. Ariadne, Olympos'a götürülür ve orada Dionyas ile evlendirilir. Dionyas Ariadne'ye hediye olarak yaptırdığı özel bir tacı verir (Korkmaz, 2011: 73). Batı dillerinde Ariadne'nin ipliği ifadesi insanı hakikate ulaştıran yolu tarif etmek için de kullanılır (Barıman, 1961: 32-33).

Hilmi Yavuz, “*Ayna Şiirleri*” kitabındaki “*labirent sonnet'si*” adlı şiirinde Aiadalos'un yaptırdığı labirentin hikâyesini konu edinir. Yazlar genel olarak Yavuz'un şiirlerinde sadece bir mevsim adı değil yazma eylemi olarak da kullanılır (Yiğitbaş, 2006: 121). O, sanki çözülmesi gereken bir düğümü çözdüğünde başka düğümlerin çözülmesini gerektirecek farklı zorlukların ortaya çıkacağını haberini bize verir gibidir. Bu şiirde “*Yaz'ın labirentsi yönünü buluruz.*” (Yiğitbaş, 2006: 123) şeklindeki yorumdan hareketle “Ariadne yumağı” nasıl Theseus'a yardım edip onu labirentin dışına çıkarmışsa Yavuz da yazı bir labirent olarak görür. Aşk da Yavuz göre Ariadne'yi kurtaran yumak gibidir. Ancak ondaki aşk hem ümitsiz hâlde hem de bir çıkmazla karşı karşıyadır. Yaz çözüldüğünde bu defa aşklar çözülemez bir duruma dönüşür. Ona göre yaz ve aşk birbiri içinde kaybolan labirent gibidir. Çünkü aşk, sürekli labirentte kaybedilen bir yola dönüşür onun için. Yavuz, bu şiirinde Ariadne'nin Theseus'a yardım etmek amacıyla verdiği yumağa benzer bir şekilde gördüğü aşk ve yazı kendisi için acılar doğuracak ve başka ölümlere yol

açacak açıdan gösterir (Afacan, 2003: 191). Aşağıdaki şiirinde düğüm, yumak, labirent gibi imgelerle yaz, aşk ve yolculuk ekseninde bir mitos güncelleyerek oluşturur.

*“yaz, bir düğüm demektir, bu yüzden durup durup
sen dâimâ yazları, onları çözdüğünde
bir yumak olur aşklar... sanki hemen bulunup
da yiten labirente, gene ona yolculuk
...
li o resimdeki (hangi resim?) o soluk
ve çok tuhaf kadına... ariadne kahverengi..*

*âh, elbette ölüme endeksleniyor bu kent;
hem aynayla doluyum hem de bomboş labirent...”*

(Yavuz, 2018: 261)

3.2.2. Andromeda

Aithiopia Kralı Kepheus ile Kraliçe Kasiepeia'nın kızlarıdır. Annesi Andromeda'yı, Nereus kızlarından daha güzel görüp bununla hep övünür olmuştur. Nereus'un kızları öç almak için onu önce Poseidon'a şikâyet eder. Ve nihayet ortalığı kasıp kavuran Kepheus'un ülkesine Tanrı korkunç bir ejderha musallat eder. Zeus-Ammon tapınağının kahinine müracaat eden kralın aldığı cevap, ancak kızını canavara kurban etmesi durumunda ülkenin ejderhadan kurtulmasının mümkün olabileceği şeklindedir. Kepheus'a kızını kurban etmesi için zorlayan halk da sonunda Andromeda'yı bir kayaya bağlı hâlde bırakır. Perseus, adlı bir genç tam da ejderhanın kızı parçalamak istediği sırada gökten Paegasos adlı atı ile yere iner. Gorgo isimdeki canavarı öldüren Perseus tam gideceği anda bir kayaya bağlı hâlde Andromeda'yı görür ve o an içinde bir sevgi belirir. Nihayet ejderi öldürme karşılığında kızı babasından alacaktır. Sonuç olarak Andromeda ile Perseus evlenir (Erhat, 2019: 38).

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “perseus” adlı şiirinde mitolojik bir kahraman olan Andromeda'nın güzelliğini telmih eder. Yavuz, şiirin son dizesinde Andromeda'nın güzelliğini hatırlatarak bunu “güzel andromeda!..”

ifadesiyle belirgin bir hale sokar. Ayrıca bu mitolojik söylencede anlatılanlar farklı bir kaynağa göre: “*Kehanet uyarınca Kassiopeia’nın masum kızı Andromeda, bir canavara kurban edilecektir. Perseus, bir kayaya bağlı prensesi kurtarır ve onunla evlenir.*” (Fink, 1996: 43) anlatılan hikâyeye göre Andromeda, kayaya bağlı ve yalnızdır. Yavuz da bu söyleni yalnızlık olarak görmüş olmalıdır. Çünkü şiire göre o, da tıpkı Andromeda gibi yalnızdır. Şair, “*Bireysel yalnızlığı mitolojik kahramanların ortak yönü*” (Yiğitbaş, 2006: 139) olarak sunmaya çalışır. Şair, “*aşklar hangi kayaya bağlıdır*” dizesinde ise Andromeda’yı kaya’ya bağlı olarak hatırlatır. Yine şiirde geçen “*gel uçan yalnızlığınla beni kurtar*” dizesiyle de Pegasos, atını şiirine sokar. O, mitolojik hikâyeyi ele alırken metinlerarası ilişkilerle bunu şiirinin parçaları arasına yerleştirir. Onda ele alınan imgeler metinlerarası ilişkiler yoluyla imlenen kayaya bağlı bulunma ve güzel olma anlatıları bağlamında şiirde söz konusu edilir. Ayrıca şiirin arka temasına baktığımızda yalnızlık kavramı kendini hissettirir.

*“aşklar hangi kayaya bağlıdır?
-ne bir ses ne bir sedâ..
sonra kim gelir kim uyarır?
unutma ölümü doğurmak da var...*

*gel, uçan yalnızlığınla beni kurtar
kurtar beni bu söylenden,
güzel andromeda!...”*

(Yavuz, 2018: 221)

3.2.3. Artemis

Av heyecanı dışında hiçbir şeyle ilgilenmeyen Avcılar Tanrıçası Artemis, Su perileriyle birlikte dağlarda dolaşmaya çalışmış. Hayvanları ve bazı zamanlarda ise insanları avladığı bilinirmiş. Asıl olarak avcılık ile meşgul olurken çocuklar ve vahşi hayvanların koruyuculuğunu da üstlenmekteymiş. Kimse Artemis ile zıt düşünemezdi çünkü rivayette göre kullandığı oklar derhal insanın can vermesine sebep oluyordu. Böylelikle Artemis, istediği an acımasız bir Tanrı olabiliyordu (Sears, 2016: 61). Eski Romalılar bu Tanrıçaya Diana demişlerdir. Delos adasındaki Kynthos dağında doğmuş olmasından dolayı bazıları buna Kinthia da demişlerdir.

Bunların dışında Artemis, genelde Ay Tanrısı olarak bütün vaktini su perileriyle avlanarak geçirirmiş (Barıman, 1961: 35).

Yunan mitolojisinde anlatılanlara göre Artemis, el değmemiş olmanın ve namusluluğun bir sembolü olarak Zeus ve Titanlar soyundan olma Leto'nun kızı olarak anılır. Artemis, kendisine yapılan kötülöklere tereddüt etmeden yanında bulundurduğu ok ve yay ile karşılık verir. Aslında avcı olan bu Tanrıça, eski mitolojilerde yer edinen hikâyelerde Potnia Theron diye adlandırılan vahşî hayvanların efendisinden türemiş kabul edilir. Kuşlar ve yırtıcı hayvanlar tarafından da korunduğı bilinir. Artemis, doğulu bir Tanrıça olarak kabul görerek başta Marsilya ve Siracausa'da olmak üzere Batıda da tapınım görmüştür (Korkmaz, 2011: 75-76).

Artemis, Doğı Akdeniz havzasındaki eski ve önemli görünen bir ana Tanrıçadır. İyi kalpliliğı ve aynı zamanda acımasızlığı nedeniyle doğum ve ölüm tanrıçasıdır. İntikam alırken çok acımasız olduğunu bazı öyküler rivâyet eder. Öte yandan kurban keserken Artemis'i unutmak onun öfkesini arttırmaya yeterli gelirdi (Fink, 1996: 59-60).

Artemis, kardeşlerinden bir gün önce dünyaya gelir. O, ikiz kardeşlerinin doğumu esnasında annesine yardımda bulunur. Annenin çektiğı doğum sancılarını gören Artemis, evlenmek istememeye ve çocuk doğurmamaya karar verir. Delos Adası'nda dünyaya gelen ikiz kardeşlerden Apollon güneşî, Artemis ayı temsil eder. Artemis, ormanda avlandığı sırada Oirion'a sevdalanır. Oirion, iri cüsseli yakışıklı bir avcıdır. Bir gün Orion, denizde yüzdüğü sırada kıyıda bir hayli uzaklaşır. Apollon, kız kardeşini kıskanır ve Orion'un kafasını hedef olarak göstererek Artemis'e bu hedefi vurup vurmayacağını sorar. Artemis, oku fırlatınca sevdiği adamı kafasından vurarak onun ölümüne sebep olur. Bu hadise sonrasında ise bütün yaşama sevincini yitirir (Bilgiç, 2013: 68).

Hilmi Yavuz, “Gizemli Şiirler” kitabındaki “yazdan ev” adlı şiirinde Artemis'in Akdeniz çevresinde uzun zamandan beri yaşamış bir tanrıça olmasını ve sevdiği kişi ile yaşadığı serüveni bununla birlikte su perileriyle dolaşmasını kaydedilen bilgilere göre şiirini oluşturur. Bu yüzden de şiirinde denizden izler görülür. Şair, şiirini “su izleğı” üzerine oturtur. Artemis'e en yakın düşen de bu imgedir. Su ile birlikte Artemis bir kaynak olarak ele alınır (Yiğitbaş, 2006: 279).

Hikâyeye göre Artemis, sevgilisinin ölümüne sebep olduğu için bütün yaşama sevincini yitirerek hüznle dolar. Yavuz'un şiirinde aşk, hüznü bir olay gölgesinde kendini gösterir. Şair, *“Biz hüznü bir toplumuz. Hüznü, hüznlenmeyi seviyoruz. Yaşamın tadını hüzn kültüründe buluyoruz.”* demekle de hüzn içerikli geleneğe ait bir unsuru mitos aracılığıyla şiirinde duyumsatmaya çalışır (Yavuz, 1999b: 131).

*“yazdan ev! siz imgelemsiniz
ey kendinden sonrasının
tarihi olmayan yapı!
yazdan ev, hüznler satrapı!
zamanı, yabancı zamanlar
olan bir denizde sürdüğümüz
iz, bizi yazlara açılan
içleri arı sesi bir gülün
önüne çıkardı, yazdan ev,
siz gizemsiniz*

*...
yazdan ev! acıların andı
sizde içildi, sular ve artemis
sizde kargışlandı; aşklardan
kendini üreten aşklardan
kurtarılmış bir hüznünüz”*

(Yavuz, 2018: 177)

3.2.4. Dionysos

Yunan mitolojisinde şarap ve sarhoşluğun tanrısıdır. Tanrının bilinen diğer adları şu şekildedir: Bacchus, Bakhos, Bakko, Bakkus, Bassareus, Bromios, İobakkhos. Zeus'un Thebia Kralı Kadmos'un kızı olan ölümlü Semele ile birlikteliğinden oğulları Dionysos dünyaya gelir. Hera, Zeus'u Semele'den kıskanır ve yaşlı bir kadın kılığına girerek Semele'yi kandırmaya çalışır. Zeus'tan tüm görkemiyle Semele'ye görünüp yıldırım ve şimşeklerin gürültüsüyle onu korkutmasını sağlayarak çocuğunu daha yedi aylıkken düşürmesine neden olur. Zeus, Semele'nin düşük yaptığı Dionysos'u baldırına yapıştırır ve zamanı geldiğinde onu

ikinci bir doğum aracılığıyla doğurtmayı planlar. Dionysos, böylelikle ikinci defa doğmuş olacaktır. Bir vakit sonra Dionysos'u Nymphaler büyütüp topraktan süt ve şarap çıkartabilmek gibi bazı mucizeler bahşederek eğitir (Bilgiç, 2013: 103).

Olympos'taki tanrıların birçoğu ölümlülere küçümseyici tavırlarla bakarken şarap ve eğlence tanrısı Dionysos sürekli insanlarla bir arada olarak bunun aksini gösterir. Onun düzenlediği dinsel ziyafetler sürekli esrik cümbüşlere dönüşürdü. Dionysos'un en büyük armağanı, bir süreliğine bile olsa onları sıkıntılardan uzaklaştıran şarap olmuştur. Dionysos, ekseriyetle dans, müzik, bağ, şarap ve çılgınlıkla ilişkilendirilir (Sears, 2016: 63).

Efsaneye göre Nebrus adındaki ceylan derisiyle çıplak vücutlarını örterek dinsel törenlerde esrarengiz eğlenceler yapıyorlardı. Dionysos, aynı zamanda bitkiler tanrısı olarak telakki edilmiş. Bunun dışında Üreme tanrısı olarak da görüldüğünün delilleri bulunur. Dionysos'un adına onu onurlandırıcı törenlerde şarkıların kaynağını oluşturan şiirler oluşturulmuş (Korkmaz, 2011:101-103).

“Tanrının onuruna düzenlenen büyük bayramlarda neşeli kılık değiştirmelerden ve karşılıklı söylenen şarkılardan Atina’da komedy ve tragedy doğmuştur. Kılık değiştirme ile gürültülü, keskin sesli, çılgınca ve insanı kendinden geçiren tüm şeyler; oğlak boğa ya da kükreyen aslan görünümünde ortaya çıkarıp hem kendi başına ve hem de kendisinden nefret edenlerin başına korkunç şeylerin geldiği ve Dionysos-Zagreus olarak parçalanıp ölümünden sonra birçok kez yeniden doğan bu tanrının tapımındaki karakteristik yanlardır.” (Fink, 1996: 94)

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “yaban atlarını kışkırtan dionysos” adlı şiirinde şarap, eğlence ve insanlara haz vermek için törenler düzenleyen Dionysos'un adını anar. “onu bütünler... gibisin: bir tören!” dizesiyle hikâyede anlatılanlara dair oluşturulan şenlikler, eğlenceler hatırlatılır. Mitolojik söylen de Dionysos, öncelikle doğa tanrısıdır. Ormanlarda yabani hayvanlar ve yaratıklar arasında yaşamını sürmüştür (Erhat, 2019: 95). Yavuz da şiirinde Dionysos'u doğada ve hayvanlarla bir arada yaşatıp mitolojik hikâyenin söylemine uygun düşerek şiirini böylece oluşturur. Yavuz, onların kurdukları ritüeller, törenler gibi bu şiirde de sanki şiirsel bir tören oluşturur. O, mitolojiyi geleneksel bir yapıdan kurtarıp çağdaş bir sanat eseri oluşturmuş hissini verir ve şiirde vermek istediği imajlar artık kendi tasarrufu olur. Şair, “hep söylen'dim, hep söyledim, hep söylen?” dizesinde hem bunu vurgular hem de dizede sürekli tekrarlanarak oluşturulan bir

söylemi hatırlattığını ve bunu söylendim kelimesi ile iki farklı anlama gelecek şekilde oluşturur (Demir, 2003: 182). Yine Yavuz'un oluşturduğu şiirler için mitolojik açıdan şu ifadelerle değinilir: *“Yavuz, ölçülülük ve dengelilik içinde yani Apollon’ca şiir yapan bir şairdir. Ancak şiirleri Dionysos’ça’dır: Okuyanı içine alır, sarıp sarmalar, esrik hale getirir. Bunun için Apollon ile Dionysos arasındaki görünmeyen kapıdan geçebilmek gerekir. Kapıyı açabilmekse metinlerarası izleri takip etmekle mümkündür.”* (Yeşilyurt, 2014: 79).

*“yapraklar, yağmurun teniyse eğer
sen o yaprağa beden-
sin ve tek değilsin: anabasis, onbinler
giderek kim neyi eksik görürse
onu bütünler... gibisin: bir tören!
şimdi sulara gizlen ve göç,
onlarla beraber”*

(Yavuz, 2018: 220)

Şair, aynı şiirin devamında *“ben hangi yolcuyu izleyen gemilerdim /ve neden”* dizesi ile kaderin insanlara çizdiği zorunlu tutulan bir yolculuğun bir söylen (mitoloji) olduğunu vurgulamaya çalışır. Şair, *“Söylen Şiirleri”* kitabı için şunları söyler: *“Bu kitapla kendi söylen’imi, ya da bireysel mitos’umu, Doğu’nun ve Batı’nın (özellikle de eski Yunan’ın) mitosları dolayımında dile getirmek istedim. Diyeceğim bu mitoslar, benim kendi söylen’imi dile getirmede birer şiirsel im işlevini üstlendiler.”* (Yavuz, 1999a: 67)

Dionizyak, bireyin coşkunkluklarına ve ihtiraslarına teslim olma hâlidir. Dionysos her ne kadar şarap ile ilişkilendirilse de bu şiirde açıkça kendini belli etmemektedir. Şair, doğanın sırrına ermek için sarhoşluğum verdiği coşkunklukla yaban atlarını kışkırtmaktadır. Sarhoşluk ile vecd hâli elde edilir. Kişi kendinden geçme hâli ile başka âlemlerin sırrına vakıf olur. İşte bu hâl ile şiir veya başka sanatlar meydana getirilir.

*“kül parmaklı akşam dokunurdu sana
özenle...ve yer yer
insanlar küllendiler...diye söylendim
ben hangi yolcuyu izleyen gemilerdim
ve neden
hep söylen'dim, hep söyledim, hep söylen?
'kışkırt yaban atlarını, kışkırt,
dionysos!'... dediler”*

(Yavuz, 2018: 220)

3.2.5. Endymion

Endymion, Tanrıça Selene'nin âşık olduğu çok yakışıklı olan delikanlıdır. Endymion'un yaşlanmasına izin vermeyen Zeus, onu sonsuz bir uyku hâline sokar. Tanrıça her gece delikanlıyı öpmek için yeryüzüne iner (Fink, 1996: 100). Sonunda Zeus Endymion'a istediği yaşam biçimini tercih etme hakkı verir. Yalnız o hiç yaşlanmadan ebedi bir uykuya dalmayı seçer (Korkmaz, 2011: 110). Rivâyete göre tanrıça, uykuya dalan Endymion'u yani sevgilisini görmek için yeryüzüne inermiş. Endymion'u uzun uzun hayranlıkla seyrederken görülürmüş (Barıman, 1961: 58-59).

Endymion'un beş parmak dağında sürülerini otlatan bir çoban olduğu söylenirmiş. Sadece kavalı olan yoksul bir çobanmış. Bütün duygularını biricik sırdaşı olan kavala söylermiş. Sadece bunlar ile sınırlı kalmayıp bütün bir doğanın seslerini de duyurmakla meşgul olurmuş. Endymion, gece gündüz kavalını çaldığı sırada gece çayırın üstüne uzanıp uyuduğunda kimseler onu görmezmiş. Ancak Ay Tanrıçası Selene, yeryüzüne inip Endymion'u hayranlıkla seyredermiş. Ay Tanrıçası Selene Endymion'a yaklaşır, çayırların üzerine yatıp kollarını sevgilisine açarak onu ışınlarıyla sararak öpermiş (Erhat, 2019: 101).

Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “endymion” adlı şiirinde ay Tanrıçası Selene ve Endymion arasında geçen mitolojik hikâyeyi metinlerarası bağlamla, göndermelerde bulunarak oluşturur. Zeus, Selene ile Endymion arasında bulunan aşkı çok beğenir. Onlara bir armağan vermeyi düşünür ve bunu da onların tercihi bırakır. Endymion, Zeustan ölümsüz bir uykuya yatmayı istemiştir (Erhat, 2019:

101). Şiirdeki “birlikte kıvrılıp uyurlar” dizesi bu söylen ile ilgi oluşturulan bir imgedir.

Hikâyede geçen ay ışığı dağların sertliğini ortadan kaldırmakta ve dağların çatık kaşlarını normale çevirmektedir. Bundan dolayı insan ay ışığını görünce bir dünya manzarası değil bir cennet görmüş gibi olur. Bu bağlamda “ay ışığı” da şiirde bir dekor olarak kullanılır. Bu imgeler konu olarak aşağıdaki alıntılanan yerde geçer:

“Beşparmak dağlarının görkemi insan hayalini uzak geçmişlere, kıtaları sarsıp dağları birbirinin üzerine yığan büyük yersarsıntıları çağına götürür. Beş doruğunu bir elin beş parmağı gibi göğe uzatan bu dağa bakarken o depremlerin gürleyişini duyar gibi olur insan. Ama ‘ay ışığı bu dağların sertliğini şeker gibi eritir ve çatık kaşlarını çözer. O zaman insan bir dünya manzarası değil, yeryüzüne paldır küldür yıkılmış bir cennet görmüş gibi olur.” (Erhat, 2019: 100)

Hilmi Yavuz, Endymion efsanesinin oluşum serüveni gibi insan hayallerinin hep tekrarlanan bitimsiz sevgilerinden haz duymuş, böylelikle aşklara bağlılık hissetmiştir. Bunu alıntılanan bu bilgi ile daha da netleştirebiliriz: “Endymion ile Selene için sevgi, ışığın ta kendisiydi.” (Erhat, 2019: 101) şair, “ana-bir acıyla ayışığı...” dizesi ile Endymion hikâyesinde kullanılan “ayışığı” motifini anne imgesiyle ilişkilendirerek annesinin de tıpkı ay ışığı gibi acıları yumuşattığını, bitirdiğini göstermeye çalışır. Bu şiirde sevgi ve aşk mitolojik bir söylem ile dile getirilir. Şiir aşağıdaki gibidir.

*“işte sessiz saatlerde kederden
türemiş bir söylen
gibi göl
ve bağlaştığı endymion
birlikte kıvrılıp uyurlar
ana-bir acıyla ayışığı...
da mı birliktedirler?
...
aşklarsa bağlanmak için iyidir”*

(Yavuz, 2018: 218)

3.2.6. Eros

Aşk tanrısı, özellikle de şehvî aşkın tanrısı olarak telakki edilir. Eros tasvir edilirken genellikle bir yay ve ok taşır biçiminde betimlenir. Altın uçlu okları âşık ederken kurşun okları nefrete en azından ilgisizliğe sebep olur. Kimi zaman aşkın gözü kör olduğundan bu tanrı da gözleri bağlanmış olarak resmedilir (Sears, 2016: 161). Eros, kardeşi Aphrodite ile birlikte deniz köpüklerinin içindeki bir istiridye kabuğundan çıkmıştır. “*Aphrodite kadınların erkeklere olan aşkını temsil ederken, Eros erkekler için olan aşkın temsilcisidir*”. Bunların dışında Eros’un, çiftleri âşık etmek için attığı okların kendisine bir faydası bulunmazmış (Bilgiç, 2013: 115). Tüm bunlardan yola çıkarak denilebilir ki Eros, aşk ihtirası tanrısı olmasından dolayı şairlerin ve sanatçıların hemen hemen hepsi tarafından eserlerine konu edilmiştir (Korkmaz, 2011: 114).

Hilmi Yavuz’un “*Söylen Şiirleri*” kitabındaki “*eros ile thanatos*” adlı şiirinde Eros, aşk bağlamında kullanılır. Şair, “eros ile thanatos” adından ilhamlar alarak şiirde aşk bağlamında imgeler üretir. Çünkü “*Bireyin değerinin her düzeyde olumlanması olarak karşımıza çıkan sevgi Eros’tur.*” (Orhan, 2019: 24) şair, şiirde mitolojik kahramanın adını kullanmasa da imgeleri mitolojik kahraman ile ilişkilendirerek onu düşündürür. “*Eros, ilkçağın en eski metinlerinden beri evrende birleşme ve üretmeyi sağlayan doğal bir güç olarak karşımıza çıkar*” sözü edilen bu düşüncelerde tarihî seyir içerisinde Eros’a yapılan yakıştırmaların süregeldiğini ifade edebiliriz (Erhat, 2019: 106). Şair, “*anlamak aşkları eski güllerden?*” dizesi ile aşkın bir gizem olarak anlaşılmasını bekler ve her gizem yarattığı ana veya dizeye baktığımızda onun divan edebiyatından nemalandığını görebiliriz. Yavuz’un şiirine yönelik yapılan bir diğer değerlendirme de “*Aşkın kimliksizleşmesi ve kirlenmesi, içinde iki yönlü bir ölümsüzlüğü barındırır. Aşkı bilen tanıyan, sıkıntısını çeken biri için bu durum ölüm belki daha büyük bir acıyla eşdeğerdir.*” (Yiğitbaş, 2006: 117) şeklindedir. Şair, aşkın niçin kirlendiğini dile getirir. Aşk, bu âlemde önemli bir yer tutar ve o olmadan yapılan hiçbir iş başarıya ulaşamaz.

“ve sarı yaz senin perden
suya gömdün yaprağın adını
bir kentin hüznüne benzedin birden
ayrılık, ayrıldığıın yerde değildi
...
aşklar kimliksizleşti: süslü zamanlar!
sen ki kendi kendinin özleminden
sıkılırdın... sorardın:
‘olur mu,
anlamak aşkları eski güllerden?’”

(Yavuz, 2018: 226)

3.2.7. Hesperidler

“Akşamın kızları” olarak adlandırılan mitolojik kahramanlardır. Görevleri dünyada denizin batısında bulunan dalları olağanüstü elmalarla kaplı ağaçları korumaktır (Fink, 1996: 144). Yunan mitolojisine göre kardeşler üç kişidir. Elma bahçeleri toprak tanrısı Gia tarafından Hera’ya verilir. Herakles tarafından ele geçirilen altın elmaları korumaları için Hesperidler görevlendirilir (Korkmaz, 2011: 142). Bu üç kız kardeş aynı zamanda su perisi olarak bilinmekteydi. Sayıları söylencelerde değişiklik gösterse de ekseriyetle üç kişidir. Bunların adları şu şekildedir: Aegle, Erytheia ve Herethusa (Sears, 2016: 32).

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “*endymion*” adlı şiirinde asıl görevi altın elmaların yetiştiği bahçeye bekçilik etmekle görevlendirilen Hesperidler’in mitolojik hikâyesini konu alarak buna benzer söylemler oluşturur (Erhat, 2007: 144). Yavuz’un şiirinden alıntılarımız: “*artakalan bu bahçeyi / hesperid’ler yüklenir*” dizelerinde Hesperid’ler bekçi olarak konumlandırılarak şiirde yer alır. Yunan mitolojisinde “altın elma bahçelerini” korumakla görevlendirilen bu tanrılar onun şiir dünyasında yazdıklarını yani şiir bahçesini korumakla da görevlendirilir. Yollar varılmak istenen yerlerdir. Şair, ‘*toplayıp yolları götürür...*’ dizesi ile kendi muhayyilesinde oluşturduğu yolları Hesperid’ler acaba götürür mü diye sorar (Yavuz, 2001b: 75). Burada anlaşılabilecek şey yolların Yavuz nezdinde belki de keder, kaygı, uzaklık vb. şekillerde algılanmasıdır. Dolayısıyla yollar, şairde çok

önemli bir yer tutar. O, her halükârda Hesperid’lerin yolları götürmesinden endişe duyar.

*“belki benim terkettiğim şiiirden
artakalan bu bahçeyi
hesperid’ler yüklenir
toplayıp yolları götürür...
mü diyorsun?
-daha erken
ben daima uçurumlar edinirdim
bir yerden ötekine geçerken*

(Yavuz, 2018: 218)

3.2.8. Hekate

Hekate, gece ve karanlıkla ilişkilendirilen bir ay tanrıçasıdır. O, büyü ve sihri elinde tutar (Erhat, 2019: 126). Ayrıca Hekate; ay, cehennem ve deniz tanrıçası olarak da bilinir. Denizcilerin koruyucusu olarak anılırken onların yolculuklarının iyi geçmesine yardımcı olur. Bunlara rağmen insanlara gece vakti hayalet ve hortlak gönderen bir tanrıça olarak da bilinir (Korkmaz, 2011: 130).

Hilmi Yavuz’un “Söylen Şiirleri” kitabındaki “*perseus*” adlı şiirinde mitolojik tanrı olan Hekate imgeler aracılığıyla konu edilir. Mitolojik hikâyeye göre Hekate, Perseus’un yaşadığı zamanda insanlar arasında yaşamıştır. Bu yüzden ikisi arasındaki bu noktadan yola çıkarak Hekate’yi bu şiirde görmek mümkündür. Yavuz, Hekate’yi gecenin efendisi olarak ve geceleri yol ağzlarında ulunarak çağırılan mitolojik kahraman şeklinde ele alır (Fink, 1997: 126). Yavuz bu yönüyle gece imgesini şiirine Hekate hikâyesine uygun düşecek hâliyle yerleştirir. Yavuz’un şiirinde yaptığı keşif, “*gölgeler ili*” tanrıçası Hekate ile gizeme bağlanır (Afacan, 2003: 186). Şairin, “*şiiirler... ve elvedâ*” dizesiyle gizeme bağladığı şey Hekate mitolojisi üzerinden şiirlerle vedalaşma düşüncesi gibidir.

*“geceleyin yolların birleştği yerde
gündüzler ayrılıyor*

şairler... ve elvedâ

yurdu gölgeler ilidir hekate'nin

bakışı ağaçları geçiyor

birden söylen kesiliyor, soruyor:”

(Yavuz, 2018: 221)

3.2.9. İkaros

Girit Labyrinthos (Knossos Labirenti) yapımını gerçekleştiren kişidir. Aynı zamanda mimar olan Didalos'un oğlu olduğu bilinir. Girit Kralı Minos tarafından Labyrinthos'a hapsedildikten sonra baba ve oğul kralın karısı tarafından balmumundan yardım alarak omuzlarına taktıkları kanatlar aracılığıyla Girit'ten kaçarlar. Doğa yasalarını alt etmeyi başararak içinden kurtulmanın güç olduğu labirentten çıkmayı başaran İkaros gökyüzüne yükselince Güneş-Tanrı Helios'u küçümsemeye başlar. İkaros, güneşe o kadar yaklaşır ki güneşin verdiği sıcaklık ile erimeye başlayan balmumundan kanatları düşer. Bundan dolayı İkaros Ege Denizi'ne düşerek boğulur (Korkmaz, 2011: 153-154).

“Zaman Şiirleri” kitabındaki “dil ve Zaman” adlı şiirinde Yavuz, “ne zaman ki Söz'ün kanatları yandı” ve “ve şair düştü” dizesi ile mitolojik bir kahramanın adını kullanmadan ima yoluyla bizi İkaros'a götürür. Her ne kadar mitolojik bir kahramandan konu açılrsa da şair modern imgelerle kendi mitosunu kurar. Yine “köpüklere karıştıydı... gel zaman git zaman” ile alıntıladığımız dizede İkaros'un Ege Denizine düşerek boğulmasını metinlerarası bağlamdan çıkarabiliriz. Flaman ressam tarafından “Baba Pieter Bruegl”e atfedilen “İkarus'un Düşüşü” adlı resimde de İkaros, suya çakılırken çizilmiştir.” (Yeşilyurt, 2014: 74) ama bu şiirde düşen İkaros, değil şairlerdir. Şair, “yanıkların zamanı: gelgelelim, acının oyuğunda” dizesi ile şiirde acı kavramını duyumsatırken bir zaman kendisi de bu acıyı yaşar ve bunu İkaros'a ait bulunan yanma ile ilgili imgelerle duyumsatmaya çalışır. Yine şair, İkaros'un kanatlarının yanmasını sözün kanatları biçimine dönüştürerek kullanır. Yavuz'un “Şiir Dil değildir, Söz'dür.” (Yavuz, 1996: 107) düşüncesi bu şiir aracılığıyla ayrıca iyiden iyiye kendini hissettirir.

*“yanıkların zamanı: gelgelelim, acının oyuğunda
yaşadığı bir zaman
yırtıcı sözler büyüttük dilin koyaklarında
ne zaman ki Söz’ün kanatları yandı
ve şair düştü
köpüklere karıştıydı... gel zaman git zaman...”*
(Yavuz, 2018: 188)

3.2.10. Lethe

Lethe, geleneksel mitolojiye göre ölümler ülkesinde bulunan bir pınardır. O, aynı zamanda unutmayı sembolize eder. Yunan mitolojisine göre gölgeler (ruhlar) çok sakin ve dalgasız olan Lethe sularından içtikleri zaman dünyadaki geçmişlerini unuttur (Korkmaz, 2011: 208).

Yunan mitolojisinde Lethe, kelime değişikliği nedeniyle Lete olarak geçer. Ölümler dünyasında akan bu ırmağa aynı zamanda *Unutturma Irmağı* denilir. Lethe, ırmağının suyundan içenler için her şeyi unutma bir armağan değerindedir. Çünkü bu sudan içildiğinde dünyadaki acı ve sefaletten hiçbir iz kalmaz. Böylece insanlar geçmiş günlerinde yaşadıkları anılar ve acılardan arınmış olurlar (Bilgiç, 2013: 189).

Ruh göçümünü anlatan Platon *Devlet* adlı eserinin sonunda Lethe’yi şöyle izah eder: Lethe ovasına giden ruhlar; bu mekânda sıcaklığın altında, ağaç ve otların olmadığı yerde, ırmak kenarına yerleşince gördükleri bu suyun hiçbir kap içerisinde durmadığını fark eder. Oysa herkesin bu sudan biraz içmek zorunluluğu vardır. Bu ruhlar, ölçüyü kaçırıp fazla içtikleri an her şeyi unutulmuş (Erhat, 2019: 194).

Lethe için yapılan açıklamalar ışığında Hilmi Yavuz, “*Söylen Şiirleri*” kitabındaki, “*Lethe*” adlı şiirinde unutmayı sembolize eden bir pınarı ele alır (Erhat, 2019: 194). Yavuz, Lethe adındaki mitolojik ırmağın mitosunu kendi mitosunu kurar gibi şiirinde mitolojik hikâyenin imgeleriyle beraber oluşturur. Bu doğrultuda şiir, önceden yapılan bir tasarımın vücuda gelmiş hâli gibidir. Yavuz, şairin bir kurgu ile birlikte düşünsel bir ürüne dayanması onun şiirini meydana getirdiği sırada başka şairlere veya kültürel birikime göndermelerde bulunması gerektiğini söylemektedir. Bu yapılan göndermeler ancak metinler arası ilişkiler bağlamında başka şiirler ile bağ kurarak gerçekleşir.

Bellek dediğimiz kavram içine birçok şey sığdırılabilir. Bu kavram, şairin hâfızası ya da bir medeniyetin gelmiş geçmiş tüm kültürel hâfızası da olabilir. Şair, unutmayı sembolize eden Lethe ırmağı ile gelenek arasındaki bağı canlı tutmaya çalışmıştır. Yavuz, gelmiş geçmiş şairlerin bilgi birikimiyle yararlanmadan şiirler oluşturulamayacağını altını çizer. Ona göre şiirler ancak başka şiirler ile kurduğu bağ ile anlam kazanabilir. Nasıl unutturma ırmağından su içenler bütün geçmişlerini unutuyorsa şair de kendi kültürünü terk edenlerin bütün geçmişini unutacaklarını söylemeye çalışır.

*“lethe! yeşil bellek!
sen de unuttundu yurdunu
ve birden bire
kendi suyunu terk eden
bir ırmak gibi aktındı
şiirden şiire”*

(Yavuz, 2018: 215)

Aynı şiirde “lethe” şiirinden alıntılanan örnekte “Söylen Şiirleri”nin eski metinlerle kurduğu bağlantılara ve Hilmi Yavuz’un gelenekle olan bağına ilişkin poetik bir tavrını da ortaya koyar (Afacan, 2003: 183). “Her şiir, şairlerin ortaklaşa kurdukları bilincin ürünüdür.” denilmektedir (Demir, 2003: 21). Şair, şiirinde “İngiliz filozofu Thomas Hobbes’un ‘Homo homini lupus.’ yani ‘İnsan insanın kurdudur.’ sözünü alıntılayarak şiirlerin birbiri içerisine girdiğini ve onların birbirini yiyip yok ettiğini kurt eğretilemesiyle ifade eder. Bu şiirler ölür mü veyahut birbirinin içerisinde çoğalarak devam eder mi acaba?” (Karahana, 2020: 128) düşüncesi şairde şiirlerin meydana getirildiği sırada ortak bir kültürün birikimi olduğunu gösterir. Şair, “gidiyor; - gidişi / öteki şiire doğru’dur” dizesi ile her şiir diğer şiirlerle kurulan poetik alışveriş ile eklenen bir alan olduğunu söyler.

*“şiiir, şiiirin kurdudur
işte zümrüt ve sürünge
bir dize
gidiyor;- gidişi
öteki şiiire doğru’dur”*
(Yavuz, 2018: 215)

3.2.11. Leda

Leda’nın anne ve babası üzerine yapılan çalışmalar birbirini tutmaz. Leda, Yunan mitolojisine göre Etolia kralı Thestios’un kızı ya da Sparta kralı Tydaros’un karısıdır. Zeus, Leda’ya sevdalanmıştır. Bunların birlikteliğinden üç çocuk doğmuştur. Çocukların adları: Kastor, Polydeukes ve Helena’dır (Bilgiç, 2013: 189). *“Çocuklarından Klytaimnestra ile Polydeukes’i kocası Tyndareos’tan, Helene ile Kastor’u da kuğu kılığına giren baştanrı Zeus ile yaşadığı birlikteliğinden doğurmuştu”* (Korkmaz, 2011: 207).

Hilmi Yavuz, *“Söylen Şiirleri”* kitabında, *“perseus”* adlı şiirinde bir anlamda mitolojideki öykülerin konusunda değişikliğe gidiyor. Örneğin, Perseus efsanesinin kaynağı olan *“Zeus ile Danae”*yi değil Zeus’un kılık değiştirmeleri konusunda daha *“Tipik”* olan *“Zeus ile Leda”*yı şiirinin konusu yapıyor (Afacan, 2003: 186). Leda ve elveda ile cinaslı bir söyleyiş yakalarken Yavuz kuğudan Zeus’a, Zeus’tan Leda’ya doğru bir kısır döngü ile metaforik imgelem gücünü ortaya koyar.

*“bir kuğudan ötekine zeus
bir zeus’tan ötekine leda
geceleyin yolların birleştiği yerde
gündüzler ayrılıyor
şiirler... ve elvedâ”*
(Yavuz, 2018: 221)

3.2.12. Lavinia

Akhalılar tarafından Truva'nın ateşe verildiği zamanlarda bulunduğu bölgeden kaçarak İtalya'ya yerleşen Truva Prensi Aineias, daha Latium'a gelmeden önce Rutullar kralı Turnus ile nişanlı olan Lavinia, Latium kralı Latinus'un kızıymış. Lavinia'nın dedesi onun Rutullar kralı Turnus ile evlenmesine izin vermez. Dedesi olan Faunus, torunu Lavinia'yı Latinlerin hâkimiyetini kuracak ve onu tüm dünyaya tanıtacak olan yabancı bir kahramana verme hususunda ısrarcıdır. Sonunda Kral Latinus İtalya'ya yeni gelen Truva prensi Aineias'ı güzel bir şekilde karşılayarak onun iyi bir damat olacağı fikrine kanaat getirir. Turnus ile nişanlı olmasına rağmen Lavinia'yı Aineias'a verir (Korkmaz, 2011: 588).

Hilmi Yavuz, “Ayna Şiirleri” kitabında “*lavinia için sonnet*” adlı şiirinde mitolojik kahramanın hikâyesini yukarıya kaydettiğimiz biçimde açık bir şekilde göstermez. Bu yüzden “*Ona, daha ziyade iltifat edip sevgilisi ile kavuşmalarına engel olan etmenlere, Lavinia'nın hüznüne göndermede bulunur*” (Yiğitbaş, 2006: 285). Şair, kurduğu imgelerle mitolojik hikâyenin bir kısmını da alıntılarla yazılan mitolojik kahramanın yaşadıklarını aşağıdaki şiirde duyumsatır. Yaz mevsimi şairin şiirlerinde işlenen bir temadır. Şiirden alıntıladığımız “*sana da yas yaraştığı söylenir, öyle değil!..*” dizesi ile mitolojik hikâyenin verdiği hüznü ve matem konulu mitos tersine çevirerek “*sana yas değil elbet, yaz yaz yaraşır lavinia...*” demekle yaz konulu şiirleri ile birlikte kendi söyleni olan bir yaz mitos oluşturur. Yine şair, “*Lavinia*” adlı şiirin son dizesinde “*sana yas değil elbet, yaz yaraşır lavinia...*” demekle “*Suzanne O'Neill'in Yas Yaraşır Slokha'ya dolayısıyla Eugene O'Neill'in Yas Yaraşır Elektra'ya oyununu anıştırır*” (Yeşilyurt, 2014: 99). O, Lavinia'nın yaşadıklarına bir olumlama getirerek imgelerin verdiği güçle bu durumu kendi penceresinden görür, gösterir.

*“sana da yas yaraştığı söylenir, öyle değil!..
birden bir dal kırılır, hani düşer ya suya,
sen o akarsusun...akma!...kendine eğil,
orda gördüğün dalı, ey solgun lavinia,
...
yas...ansızın köpüklerle sevişen bir duyguda...*

*kırık... o yaz aynalarda durulsun diye güyâ
sana yas değil elbet, yaz yaraşır lavinia...”*

(Yavuz, 2018: 267)

3.2.13. Narkissos

Güzelliği ile meşhur delikanlı olan Narkissos, Kifissos ile Lirop’un oğludur. Kendisini o kadar beğenirmiş ki, bundan dolayı kendi kendisine âşık olmuştur. Bütün güzel kızları küçümser onlara hiç yüz vermezmiş. Bununla birlikte güzelliği herkes tarafından bilinen meşhur bir su perisi İho da Narkissos’a âşık olmuştur. Yalnız o dahi bu delikanlı tarafından istenmeyince ıstırapından inleye inleye can verir. Sonunda Narkissos bir gün suda kendi aksini seyrettiği sırada suya düşmüş ve boğularak can vermiştir. Tanrılar tarafından ölümünün ardından nergis çiçeğine dönüştürülmüştür (Barıman, 1961: 136).

Yunan mitolojisinde, bir gün Echo adındaki bir peri kızı ormanlarda yalnız başına dolaşan yakışıklı bir avcı olan Narkissos’u görür ve ona sevdalanır. Narkissos, Echo’nun aşkına karşılık vermez. Echo bu karşılıksız aşkın tahammülüne dayanamaz. Öldükten sonra vücudundan arta kalan kemikleri kayalara dönüşür ve onun sesi kayalarda yankılar meydana getirir. Olimpos tanrıları bu duruma çok üzülür ve Narkissos’u suda aksini görüp ırmağa düşürmekle cezalandırır (Bilgiç, 2013: 214). Tanrılar, ibret teşkil etsin diye onun boğulduğu yerde bedenini bir çiçeğe dönüştürür (Pala, 2010: 216).

Yunan mitolojisine göre “Narsis” ve “Nergis” adlarıyla bilinen Narkissos bir ırmak-tanrıdır. Kimi rivâyetlere göre baş Tanrı Zeus tarafından yaratılarak Emma Ovası’na bırakılan bir çiçektir. Kimi rivâyetlere göre de gelecekte haber veren

kâhin Tiresias, Narkissos'un annesine oğlunun güzelliğini görmemesi durumumda daha uzun ömürlü olacağını söylemiştir (Korkmaz, 2011: 230).

Hilmi Yavuz, “*Zaman Şiirleri*” kitabında “*gölge ve zaman*” adlı şiirinde Narkissos adlı ırmak-tanrı adındaki mitolojik tanrının adını kullanmadan miti anıştırma tekniği ile şiirinde kullanır. Şair, Narkissos'un suya aksayan yansımaları seyrederken kendisine âşık olmasıyla ilgili hayallerini genişleterek şiirini üretir. “*beni sana üşürten nedir?/ seni ağzımın ağzıyla öptüm/ ve elimin eliyle okşadım*” dizelerinde bütün hayallerini Narkissos'un suya bakarken kendi aksini görmesiyle alakalı imgeler ürettiğini görebiliriz. Aslında şair, narsizm olarak bilinen özseverlik yani kişinin kendi bedensel ve ruhsal benliğine duyduğu hayranlık ve bağılılık hâlini şiirinde okuyucu takdirine bırakarak inceden eleştirir gibidir. Şair, su üstünde düzenlemeye çalıştığı enstalasyonla algısını yansıtmaya ve bazı deneyimlere sahip olunmayı sağlamak ister. Örnek olarak şiir kapsamında okuyanın kendini görmesi veya kendisiyle yüzleşmesini ele alabiliriz.

*“sordumdu: bir soruyu mühüre
ve beni sana üşürten nedir?
seni ağzımın ağzıyla öptüm
ve elimin eliyle okşadım
andolsun, bir dokunuşla seni örterim
üşür tenim, çünkü aşk
üşür köpüre köpüre”*

(Yavuz, 2018: 191)

Yine aynı şiirin devamında Narkissos'un suya bakmasını konu alan mitolojik miti Narkissos adını kullanmadan anıştırma yöntemiyle olayı imgesel olarak yeniden üretir (Yiğitbaş, 2006: 297). Su ile ilgili kurulan hayaller nelerdir? Suyun ayna gibi yansımasıyla suya bakan kişi arasındaki bağ çeşitli türlerde bağlamlar aracılığıyla kurulabilir. En basit tabirle suya baktığında suda olan yansımanı görürsün. Narkissos örneğinde olduğu gibi bazı divan şairlerinde de bu böyledir. Fuzulî sevgilinin hayalini yansıtır şiirine. Bu durum başka divan şairlerinde buna benzerdir. Neşatî'nin yazdıklarında hiçbir şey görmesi mümkün değildir. Bu vaziyette üç ihtimal söz konusu edilebilir: Ya kendi görünür ya sevgilisi görünür ya da hiçbir şey görünmez.

Fakat dördüncü bir olasılık daha bulunmaktadır ki bu Yavuz’a göre şiire bir katkı mahiyeti olarak görülür işte o nokta da görülen “*suyun hâyali*”dir (Yavuz, 2012: 46). O, şiirinde gelenek olarak belirlenmiş unsurlardan ziyade esas özü muhafaza edip şiiri yeniden üretir.

*“ne zaman suya eğilip baksam
orda suyun hayâlini görürüm
yüzümü uçura uçura yürürüm
zaman’ı gezdire gezdire
vururum bir gölge gibi kendime”*

(Yavuz, 2018: 191)

Hilmi Yavuz, “*Söylen Şiirleri*” kitabındaki “*narkissos’a ağıt*” adlı bir başka şiirinde yine Narkissos’un hikâyesine göndermeler yapmaktadır. “*ve artık kendinin önünde yürü ölüme*” dizesinde yaşadığı hüznü sözü edilen hikâyeye bağlı imgeler aracılığıyla anlatır. “*yokluk hangi deftere yazılıp unutuldu / ve hangi akarsuda bulundu? bunu bildin*” dizesinde ise Narkissos’un kendine hayran hayran suya bakarken sudaki aksini görüp suya düşerken ölmesini bize hatırlatır. “*sanki yalnızmış gibiydin bir dili / -sendin ol-soyundun ve giyindin / sende “gül” anlamına gelirdi her kelime*” dizelerinde “*Türkçede Nergis olarak bildiğimiz çiçek, Yunan mitolojisinde efsane kahramanın adıdır.(...) bu mit kahramanın sevgi dolu sözleri güle benzetilir*” (Yiğitaş, 2006: 152) düşünceleri akla gelir. “*buraya bir göçüğü açmaya geldim / içimde elmas dolaşır ve bahçen birikmiş*” dizelerini alıntıladığımız yerde Narkissos’un düşüp boğulduğu yerin bir göçük haline geldiği anlatılır. Göçüklerde değerli cevherler bulunur bundan dolayı Yavuz’un şiirinde kullandığı imgeler bir elmasa dönüşür. Ayrıca Demir, göçük için şunları söylemiştir: “*buraya bir göçüğü açmaya geldim*” dizesi şairin içsel ben’inin bir göçük haline geldiğini ifade etmiştir.” (Demir, 2003: 183)

*“biz kiminiz? hüznümüzünüz artık
ve artık kendinin önünde yürü ölüme*

*yokluk hangi deftere yazılıp unutuldu
ve hangi akarsuda bulundu? bunu bildin!
sen gerçekten yalnızken bile
sanki yalnızmış gibiydin. bir dili
-sendin o! – soyundun ve giyindin
sen de ‘gül’ anlamına gelirdi her kelime*

*buraya bir göçüğü açmaya geldin
içimde elmas dolaşır ve bahçen birikmiş...
ört tenine aynaları... onlarla başlamış
ve onlarla bitmiş”*

(Yavuz, 2018: 227)

3.2.14. Nereus Kızları

Yunan mitolojisine göre eski bir deniz tanrıçasının kızlarıdır. Bunlar Nereus ile Tethy’in Doris adındaki kızının elli kızından meydana gelmiş deniz Nympheleridir. Nereusların sayıları görüldüğü kadarıyla elli ise de bunların sayılarını daha fazla yani yetmiş kadar olduğu söylenir. Nereuslar, yakamozların sudaki akisleriyle birlikte dalgaların köpürmelerini sembolize eder (Korkmaz, 2011: 234).

Yine başka bir kaynakta anlatılanlara göre benzer bilgiler ile karşılaşırız. Doris’le evlenen Nereus, Okeanos’un kızıdır. Bunlarında tam elli kızları olur. Sözü edilen kızların tamamına “Nereus Kızları” adı verilir. Bu kızların adlarını Homeros ve Hesiodos överek anlatır. Çünkü denizin renkleri ve çeşitli hâllerini simgelemişler. Bu kızlardan efsanelerde yer tutan önemli kişiler de çıkmıştır (Erhat, 2019: 216).

Türkan Yeşilyurt, Nereus Kızları için Hilmi Yavuz’un şiiri hakkında bunları kaydeder:

“Yönetmen Luis Bunuel’in 1962 yapımı bir Meksika filmi olan Yok edici Melek’ le gösrrgeler arası ilişki kurar: ‘aşk! o yok edici melek’. Yok edici melek’ te bir çift, kendileri gibi, seçkin arkadaşları için evlerinde bir yemek daveti verir. Yemeğin başlamasına yakın hizmetçiler, çeşitli bahaneler bulup birer ikişer evi terk etmeye başlar. Yemek başladığında, baş uşak dışında, bütün hizmetçiler evden ayrılmıştır. Neredeyse yirmi kişiyi bulan konuklardan hiçbiri saatin hayli ilerlemesine rağmen davetten ayrılmazlar.

Ev sahipleri duruma bir anlam vermese de onları ağırlar. Herkes salonun bir yerinde uyuyup kalır. Ertesi gün konuklar orayı bırakıp gitmek istemedikleri değil, bir şekilde bırakamadıklarını fark eder. Bir süre sonra açlık, susuzluk ve pislik nedeniyle sinirler gerilir ve tartışmalar yaşanır. Filmin başında ev sahibi ve konukların kibarlıkları sonunda ise kabalıkları dikkat çekicidir. Şiirin adı da, ‘nereus kızları’ erkek ve kadınların güzelliklerine işaret eder... Ancak filmin başında güzel olan herşey sonunda çirkinleşir. Luis Bunuel, çürüme süreci yaşayan bir mikro-toplum örneği verir. Birçok filminde olduğu gibi Yok edici Melek’ te Bunuel’ in toplum düzleminde yaptığı burjuva eleştirisini Hilmi Yavuz, ‘nereus kızları’ nda, aşk bağlamında, bireysel düzlemde gerçekleştirir.” (Yeşilyurt, 2014: 78)

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “nereus kızları” adlı şiirinde Nereus kızlarını şiirine hem başlık yapmış hem de Nereus kızları hakkındaki Marguerite Yourcenar’ın Doğu öykülerinden bir kısmı şiirine epigraf yaparak sözü edilen mitolojiyi hatırlatır. Yapılan epigrafın içeriğinden ilhamlar alarak Nereus kızlarının hikâyesine uygun bir edayla şiirini oluşturur. Onun şiirinde yaptığı epigraf şu şekildedir: “Nereus kızları tıpkı toprak gibi, su gibi, güneş gibi yaşarlar. Onlarda yazın ışıkları etle deriye dönüşür” (Yavuz, 2018: 2016). Bu ifadeler ile şair şiirinde “Nereus Kızları”nın canlı olma hâlini vurgular (Yeşilyurt, 2014: 78). Şair, şiirde yüzünü rüzgâra benzetir. Bunu Nereus Kızları’nın doğayla bütünleşerek yaşadıkları bilgisiyle ilişkilendirerek imgeler oluşturur. “nerde nereus kızları? nerede kaldılar?” dizesinde artık Nereus kızlarının gelmediğine ve doğayla bütünleşmediğine üzülmüş gibi görünür. Çünkü Nereus Kızları’nın “kimi zaman bir olaya karışıp yeryüzüne geldikleri görülür” (Erhat, 2019: 216). Şair, şiirinde dağı hem gerçek hem de dâğ yapmak suretindeki kullanıma benzer nedenle kalbini bir acı içine sokulmuş görür. Dâğ, bir yara olarak gönül ve bedende izleri görülendir. Gönlü acılar içinde bulunan birinin bedeni de gönlü gibi acılar içinde kalır. Dağ kullanımından yola çıkarak şairin gönül yarası belki doğaya bu kadar tutkun olmasından belki de aşk acısından meydana gelir diyebiliriz.

“aşk! o yok edici melek!

dağ, süzülür, -ve

rüzgar yüzümdür benim artık

beklemek

*sararmış, özlemek
kararmıştır, yolculuklar gümüş
ve çürümüş bir uçurum kokmaktadırlar.
gölgelemek, yeşermiştir*

*nerde nereus kızları? nerede kaldılar?
-gitmişlerdir...
bu kadar bozguncu ve siyah ve hep aynı
güneşe hangi sevinç dayanır?*

*küçük kır tanrıları gibi
dağa tırmanır
aşksa o yok edici melek
nerededir? elimde ölüm de
var, - ve
dağ, gövdendir benim artık”*

(Yavuz, 2018: 217)

3.2.15. Orpheus

Yunan mitolojisine göre Trakya efsanelerinin müzisyeni ve aynı zamanda ozanı olarak bilinir. Oigaros’un oğlu olan Orpheus, söylediği şarkılarla hayvan, bitki, taş ve yaratıkların tümünün hâkimi olarak kabul edilmektedir. Kendisini takip altına alan Apollon’un Aristaios adındaki oğlundan kaçmaya çalışırken bir yılan tarafından ısırılarak öldürülen Evydike, Orpheus’un eşidir. Eşi ölünce Orpheus onsuz yaşayamayacağını anlar. Yer altı tanrısı Hades’e karısını geri almak için “Ölüler Ülkesi”ne başvurur. Ölüler diyarındayken yeryüzüne çıkıncaya kadar geriye bakmaması şartıyla bu isteği kabul görür. Yalnız dönüş sırasında Orpheus, şart koşulduğu gibi dönüp arkasına bakmama durumuna uymaz. Bu durum ihlal edilince karısını kaybeder ve kendisi de Zeus’un yıldırımlarıyla ölür (Korkmaz, 2011: 247).

Karısı Evydike ölünce Orpheus, yeraltına iner ve burada söylediği dokunaklı şarkılardan dolayı karısını ona tekrar geri verirler. Ancak Orpheus’a yer altı dünyasından çıktığı anda karısına bakmasının yasak olduğu tembihlenir. Eğer bu

yaşağa uymazsa ona verilen armağan geri alınacak. Ancak ne yazık ki Orpheus karısına baktığı anda henüz elde ettiği karısı tekrar yer altına indirilir. Orpheus, bir süre bu konuyu kendine dert etse de tekrar yaşayanların yanına gider; ancak kadınlar konusunda hiçbir şey işitmek arzusunda değildir artık. Orpheus Hades'e uğrar ve dört bir yandan Evrydike'sini arar ve sonunda onu cennette bulur. Netice itibariyle cennette karısına kavuşan Orpheus, sevgi dolu kollarıyla sarar onu ve bundan sonra Evrydike tamamen Orpheus'a ait olacaktır (Fink, 1996: 245).

Hilmi Yavuz, "Söylen Şiirleri" kitabında "orpheus'a şiirler-2" adlı şiirinde müzisyen ve ozan olan bu mitolojik kahramanı dokunaklı şarkılar söylemesiyle birlikte kehanet ve büyü tarzlarını keşfeden bir kâşif olarak bilinmesi şeklinde ele alır (Korkmaz, 2011: 247). "İlk çağda orfizim denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üstüne anlatılan masallar her türden sanatçıyı esinlemişti. Çalgısı vahşi hayvanları büyüleyen, ezgisiyle ölümü alt eden bir ozan..." (Erhat, 2019: 230). Bu bilgiler Azra Erhat'ın mitoloji sözlüğünde Orpheus'un şairliği ile ilgili bazı bilgileri içerir. Yavuz, Orpheus'a seslenerek alıntıladığımız yerde "dili zebanî olan sen! şair, deccal", ile sanatçılığı veya şairliği hakkında göndermelerde bulunarak bazı çıkarımlarda bulunmuştur. "görünsen de bir, kaybolsan da, ey orpheus" dizesinde şairin kehanet ve büyü tarzını keşfetmiş olmasıyla ilgili imgeler üretmiş olduğu sezilir. Şiir dilini kullanan sanatçıyı bir bakıma bir kâhin ya da büyücü gibi görebiliriz. Kelimenin gücüne vakıf olan bir sanatçının elindeki malzeme dil olursa onu hünere çevirmede sıkıntı çekmez. Yine Orpheus bu şiirde şöyle yorumlanır: "Onun şair kimliğine metinler arası ilişkiler yöntemiyle göndermede bulunulur. (...) belki de bu şiirle kendine seslenmektedir" (Yiğitbaş, 2006: 285). Orpheus, çaldığı lir ile söylediği dokunaklı şarkılarla insanlar üzerinde etkiler yaratmaktaydı. Yavuz'un nağmeleri de yazdığı şiirlerdir. Şair, artık Orpheus üzerinden kendisine seslenmektedir. Bir şeyler yazmak istememektedir veya susmayı tercih etmektedir.

"dili zebanî olan sen! şair, deccal,
ya da neysen... artık sus, yeter!
görünsen de bir, kaybolsan da, ey orpheus,
ne farkedir"

(Yavuz, 2018: 229)

3.2.16. Perseus

Yunan mitolojisinde Zeus ile Argos Kralı Akrisios'un Danae adındaki kızının birlikte olmaları neticesinde dünyaya gelen Perseus, doğu masal kahramanlarını andırır. Argos Kralı Akrisios, kızı Danae'nin gebe kaldığını öğrenince doğacak olan çocuktan çekindiği için kızı ve torununu kapalı bir sandığa koyarak ırmağa atar. Irmağa atılan kapalı sandık bulunup içindekiler Polydektes tarafından kurtarılır. Zaman içerisinde anne Danae'yi sahiplenmek için oğlu Perseus'u korkunç yaratıklarla savaşmaya ve bu yaratıklardan biri olan Medusa'nın başını kesip getirmesi gibi olmayacak zor işler yapmaya zorlar. Sonunda Medusa'nın başını kesen Perseus, Polydektes'in elinde olan annesi Danae'yi kurtarmayı başarır. Ayrıca Etiyopya'da bir deniz canavarının tehdidi altında bir kayaya bağlanan Etiyopya Kralı'nın kızı Andromeda'yı kurtarıp onunla evlenen Perseus birçok çocuk sahibi olur (Korkmaz, 2011: 263).

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabında “*perseus*” adlı şiirinde Perseus'u mitolojik hikâyede geçen “*bir kayaya bağlı olarak kurban edilmek üzere bulunan Andromeda'yı kurtarır*” (Erhat, 2019: 243). Şekliyle mitolojide geçen hikâyeye ait unsurları imgeleştirerek ele alır. Yavuz, bu mitolojik kahramanın hem adını kullanmakta hem de bazı ipuçları ile hikâyeyi hatırlatır. “*aşklar hangi kayaya bağlıdır?*” dizesinde Andromeda'nın kayaya bağlı bulunmasını ve Perseus'un gelip onu kurtarması gibi hadiseleri mitolojiye göndermede bulunarak şiirinde işler.

“aşklar hangi kayaya bağlıdır?

-ne bir ses, ne sedâ...

sonra kim gelir, kim uyarır?

unutma! ölümü doğurmak da var...”

(Yavuz, 2018: 221)

3.2.17. Silenos

Kır ve doğa tanrısı Pan ya da Çoban tanrısı Hermes ile Nymphe'nin birliktelikleri sonucunda doğan çocuklarıdır. Şarap ve coşkunluk tanrısı Dionysos'un yetiştirdiği bilinen Silenos, ekseriyetle Satyrlerin yaşlanmış olanlarına verilen isimdir. Çirkin, ihtiyar ve yassı burunlu her daim eşek üstünde gezerek sarhoş dolaşan ve eşekten sürekli düştüğü bilinen mitolojik bir karakterdir. Aynı zamanda

koca karınlı tipik bir Anadolu insanı biçiminde tasvir edilir. Şarap ve coşkunluk tanrısı Dionysos'un yetiştiricisi olan Silenos da diğer Silenoslar gibi müzik, şarap ve uykuya düşkünlüğü ile bilinir. Ayrıca Silenos'un kendi adıyla bilinen bir dans türü de mevcuttur. Silenos tanrı Dionysos'un muhitinde dolaşmayı bir hayli sever ve ayrıca öyle bilgili bir kişidir ki insanlar bu ihtiyarın ağzından yaşamın bilinmeyen sırlarını öğrenmek için sürekli istekli görünürler (Korkmaz, 2011: 293; Erhat, 2019: 271).

Hilmi Yavuz, "Söylen Şiirleri" kitabındaki "yaban atlarını kışkırtan dionysos" adlı şiirinde adı geçen bir diğer mitolojik kahraman olan Silenos'u ele alır. Silenos, Dionysos çevresinde dolaşır ve Dionysos adındaki tanrıyı yetiştiren de oymuş derler. Ama öylesine bilgili bir insanmış ki hayat sırları hep ondan öğrenilmeye çalışılır (Erhat, 2019: 271). "Şiirde, anılan logos elçi, habercidir. Hristiyan felsefesinde tanrı kelâmını insanlara ulaştıran oğul (İsa), logos Dionysos, şiire hayvanlarla ilişkisi bağlamında girer. Atlar ise bir haberci ya da mesaj olarak logos adında düşünülebilir." (Yiğitbaş, 2006: 283). Yavuz, şiirde bilgelikle özdeşleşen Silenos'u bazı sırlar verir gibi şiirine alarak hikâyesine atıfta bulunur. Her şeyin kendisine göre bir logosu vardır. Şair, belki yazdıklarıyla birçok şeye açıklama getirmeyebilir ama kendi yazdıklarının ne olduğunu açıklayabilir. Şiir eğer bir ürün ise ve yapılan bir nesne ise bir tasarımı ve bir logosu barındırması gerekir. Bu yüzden her şair, ne yaptığını bilmekte ve bunu açıklayabilmektedir. Şair, "kışkırt yaban atlarını, kışkırt, / dionysos!..' dediler" dizesi ile Dionyasça bir söyleyiş oluşturmuştur.

" 'kışkırt yaban atlarını, kışkırt,
dionysos!..' dediler
uzat aşkları ordan, orda fener,
kayalar, gelirdi...
kim kalbini sana yedirdi?
her şey bir'di o zaman: atlar, logos
tek olan biz'dik, çayırlar-
sa başta sessizlikten doğma silenos
ve birlikte çiğ yenen günler..."

(Yavuz, 2018: 220)

3.2.18. Theseus

Theseus Girit'e Minotauros ile savaşmaya geldiği sırada Ariadne bu genci görür görmez âşık olmuştu. “*Minotauros'un bulunduğu bin bir dehlizli Labyrinthos mağarasında kaybolmaması için eline bir yumak iplik vermişti. Theseus da karışık ve karanlık dehlizlerden ilerledikçe yumağı açıp ipliği yere bırakıyormuş.*” (Erhat, 2019: 54)

Canavarı öldürüp ortadan kaldırdıktan sonra ona çıkış yolunu gösteren yumak olmuştur. Theseus sonra Ariadne'yi kaçışıp Naksos adasına ulaşmış. Ama Theseus kızı o adada yalnız bırakıp gitmiştir Hilmi Yavuz, “*Akşam şiirleri*” kitabında “*akşam ve balkon*” adlı şiirinde mitolojik kahraman olan Theseus'un, Ariadne ile olan hikâyesine göndermede bulunarak bu konuyu metinlerarası ilişkiyle ele almaktadır. şöyle ki Theseus Girit'e geldiği sırada Minotauros ile bir mücadele içine girmiştir. Bu sırada Ariadne bu delikanlıyı görüp ona âşık olmuştur. “*Minotauros'un bulunduğu bin bir dehlizli Labyrinthos mağarasında kaybolmaması için eline bir yumak iplik vermişti. Theseus da karışık ve karanlık dehlizlerden ilerledikçe yumağı açıp ipliği yere bırakıyormuş.*” bu hikâyede çıkışı iplik göstermiş (Erhat, 2019: 54). Yavuz, bu hikâyeye daha çok Theseus'un verdiği yumak yardımıyla Ariadne'yi labirentten kurtarması hikâyesiyle şiire konu olarak işlenmiştir.

“*gölgesi kendine çeker ağacı;
belki aşktır, şimdi balkonda olmak!
theseus ne istedi ariadne'den?
ve dolaşır labirentte yumak...*”

(Yavuz, 2018: 328)

3.2.19. Thanatos

Yunan mitolojisine göre “*Nyks (Gece)'nin kızı ve Hypnos (uyku)'un kardeşi olan Thanatos*” Yunan ölüm tanrısı olarak bilinir. Nyks kardeşi olan Hypnos ile birlikte hiç ayrılmayarak Tartaros'un derinliklerinde yaşamlarını sürdürür (Korkmaz, 2011: 310). Sabouroff adlı ressamın, Britsh Museumda kardeşi ile beraber yeni ölmüş birisini taşırken betimlenir. Kardeşlerin ikisinin de melekler gibi güçlü

kanatları varmış. Ltypnos hoş ve iyi kalpli bir şekilde bakarken Thanatos'un bakışları karanlıktır ve saçları havaya kalkmış şekilde tavsir edilmektedir (Fink, 1996: 310).

Hilmi Yavuz, “Söylen Şiirleri” kitabındaki “*eros ile thanatos*” adlı şiirinde Thanatos'un ölümü simgeleyen bir tanrı oluşu ile bu şiirde ele alır (Erhat, 2019: 282). Yavuz, bu mitolojik hikâyenin konusuna ve başlığına uygun olarak da ölüm temalı bir şiir yazmıştır. Yavuz'dan alıntıladığımız “*işte bir söyleyişin solgun yüzü*” dizesiyle solgun yüz şeklinde tasvir edilmesiyle bu şiirde işlenir. “*ölüm, olmak'tır ve bir söz kanar;*” şairin şiirde “ölüm olmaktır” dediği anılardan geriye hiçbir sözün bulamamasına ve sözün kanamasına bağlar. Şair, sözün ölmesini mitolojik bir tanrıça olan Thanatos ile bireysel bir mitos oluşturur.

*“işte bir söyleyişin solgun yüzü:
artık ne bir anıdan arta kalanlar-
dan söz var! ne bir şey!
-boşuna!...
ölüm, olmak'tır ve bir söz kanar;”*

(Yavuz, 2018: 226)

SONUÇ

Hilmi Yavuz, gelenek konusu söz edildiğinde akla gelen isimlerden birisidir. Onda yer eden gelenek olgusunu şiirlerinde, yazılarında ve söyleşilerinde birer yansıma şeklinde görmekteyiz. Şair gelenekten yaralanırken argümanları yeniden üretirek tasarlar ve tüm bunlara kendine has bir hüviyet kazandırır. Yavuz’unda yaratıcı bir şair olduğunu söyleriz.

Yaratıcı olan şairlerin gelenekle ilişki kurarken statik bir şekilde değil dinamik bir biçimde ilişki ortaya koydukları görülür. Bu söylemimizi Yavuz’un gelenekle ilişki kurma yolunda kendi sanatını icra ederken gelenek ve yeniliği harmanlayarak ortaya özgünlüğünü koyması şeklinde dile getirebiliriz. Yavuz şiirinde yaratıcılığın peşinde koşar. Bu yüzden onun şair kimliği Türk şiirinin tarihsel gelişim seyri içinde önemli bir noktada yer edinir.

Yavuz’un ilk öğretmenlerinden olan babası ve sonrasında da okuldaki hocalığını yapan Behçet Necatigil’in tesirinde kalması onun için divan edebiyatını tanıma ve sevmeye fırsatı yakalar. Yavuz, divan şiiri ile özgün bağlar kurmaya çalışır. Yavuz’un divan edebiyatına yaklaşımı modern şairler arasındaki konumu bu açıdan önemli bir yere sahiptir; çünkü o, divan edebiyatına eleştirel bir yaklaşım içinde olmaksızın divan edebiyatını poetik yararlanma ve beslenme kaynağı olarak görür. Onun için gelenek bir mirastır ve bunu gelecek nesillere aktarmak nihai amaç olmalıdır.

Mazmun, mitoloji veya imgeleri çağlar boyu benzer motifler kullanarak sürekli bir döngü hâlinde gelenek kisvesiyle ele alan yazarların dışında geleneği kendine göre güncelleyerek ya da yeniden tasarlayarak poetik yönden kendi çıkışını sağlayanlar da söz konusudur. Bu yönden şairlerimiz tarafından üretilen şiirler bir zanaat ustasının maharetiyle oluşturulmuş hissini uyandırmaktadır. İşte Yavuz’un da yazdığı şiirler bizde bu intibayı uyandırdığı için önem arz etmektedir.

Yavuz, divan şiirindeki mazmun veya mazmunlara benzeyen yapıları kullanır. Ama onun şiirlerinde bunun bireysel olan kullanımları ibdâ etme denemelerinin başlangıcında sayılabilecek tasarımlarını şiirlerinde buluruz. O, şiirin ne olduğu noktasında kendi kuramlarını oluşturması adına birçok şair için yol gösterici mahiyettedir. Yavuz, metinlerarası ilişkiler yoluyla geleneği yeniden üretirken bu yolu çok fazla kullanmayı tercih eder. Onda alıntı, gönderme ve bazı

metinlerarası ilişki yöntemlerine rastlarız. Yalnız o, sadece bu bahsi geçen yöntemlerle kendini sınırlamaz.

Yavuz'un şiirlerinde oluşturduğu kapalılık ona göre anlaşmazlık anlamına gelmemelidir. Şair, şiirde kapalılığı esas alırken aslında okuyucuyu şiirdeki derinde olan imgeyi bulmaya sevk eder. Şiire saklananın anlamlandırılması için ve şiire nüfuz edilebilmesi için özel çabaların sarf edilmesi gerektiğinin altını çizer. Tüm bunlara istinaden Yavuz'un şiirlerini anlamak ve yorumlamak incelmış bir beğeni düzeyi ve bilgi birikimiyle çözülmesi mümkün olabilecek yapıdadır, demek elbette yanlış olmayacaktır.

Yavuz modern şiire yaklaşımı konusunda çeşitli görüşlerle beyanat vermiştir. Şair, hocası Behçet Necatigil gibi düşündüğünü söylerken onun poetik düşüncelerine katıldığını da sezdirir. Necatigil'in "*Şiir geçmişe yapılan atıflarla (göndermelerle) ilerler...*" şeklindeki görüşünü kendisine düstur alır. Bu düşüncede eski motifleri çağın motifleri ile güncelle dönüştürme çabaları yatar.

Hilmi Yavuz, peygamberler etrafında meydana gelen olayların dışında Doğu ve Batı edebiyatlarında yüzyıllarca ele alınmış mitolojik olaylar, mitolojik âşıklarla birlikte birçok unsuru şiirinde işlemiştir. Ele alınan unsurların onun günümüz modern şiirlerinde ortaya çıkması şiirinin orijinal yapıda olduğunun göstergesidir. O, divan şiirine ait mazmun, sembol ve imgelerden oldukça yararlanmışır. Buna örnek olarak Cemşî, Kaknûs, Leyla ile Mecnûn, Ferhât ile Şîrîn, Hallâc-ı Mansur, külüng vb. örnekleri gösterebiliriz.

Epos, belli bir ölçüye göre okunan ve söylenen sözler olarak açıklanmıştır. Şair, mitoloji ve mitolojik kahramanların bir ölçü ve denge içinde yazdığında şairin kendi söylen'ini oluştururken birer şiirsel im işlevi üstlendiği düşündürür. Hatta "*Söylen Şiirleri*" kitabında kendi mitosunu oluşturduğunun bilgisini vererek bunları söylemeye çalışmıştır: "kendi bireysel mitosunu Doğu ve Batı mitoslarını özellikle de Yunan mitosları dolayımında dile getirmeye çalıştım." demektir. Şairin şiirini okuyanlar ve ondaki mana katmanlarını sezinleyenler şiirle iştigal etmekten geri durmayabilirler. Böylece şaire ait şiiri okuyanları kendi dünyasına çekme hususunda üstün bir başarı oraya koymuştur. Tüm söylenenler ışığında Yavuz'un şiirlerindeki anlam katmanlarını anlamak için metinler arası iz sürmenin çok önemli olduğu gösterilmeye çalışmıştır.

KAYNAKÇA

- Acar, Z. (2013). “Şiirimizde Hilmi Yavuz olayı -1 ” *Dil ve Edebiyat Dergisi*, (58), 1-90.
- Apaydın, D. (2010). *Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde Edebî Değer Arayışı*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Afacan, A. (2003). *Şiir ve Mitologya*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Afacan, A. (2007). “Mitostan Şiire”. *Hayal Dergisi*. 20 (?).
- Aka, B. (2012). “Hilmi Yavuz’un ‘doğunun geçitleri’ Şiirini Geleneğin Yeniden Okuma Denemesi”. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (3), 411-418.
- Aka, P. (2002). *Hilmi Yavuz, Şiire Metin Merkezli Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akün, Ö. F. (2014). *Divan Edebiyatı*. (2. bs.). İstanbul: İsam Yayınları.
- Altunyay, K. (2003a). *Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde Dini-Tasavvufi Edebiyat ve Geleneksel Edebiyat Açısından Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Altunyay, K. (2003b). *Klasik Edebiyat Bağlamında Hilmi Yavuz*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Arslan, A. (2018). *Behçet Necatigil ve Divan Şiiri Geleneği*. Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aslan, Ü. (2011). “Alî Şîr Nevâyî’nin Mazmun Anlayışı ve Türk Mazmunları”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2, 1-22.
- Bayıldır, S. K. (2006). “Hilmi Yavuz’un Şiirinde Gönderme ve Alıntı”. *Yaratım Dergisi*, (15), 1-63.
- Barıman, A.N. (1961). *Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Türkiye Ticaret Postası Matbaası.
- Budak, S. (2009). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Bilgiç, A.T. (2013). *Dünya Mitolojileri Sözlüğü*. Ankara: Barış Kitapevi.
- Coşkun, S. (2010). “Nietzsche’de Sanatın Apollonca ve Dionysosca Görünümü”. *Mitoloji ve Türk Edebiyatı Dergisi*, 440 (38), 1-80.
- Ceylan, Ö. ve Koç, A. (Ed.), (2013). *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Çöplüoğlu, F. (2006). “17. Yüzyıl Şairi Fevzî’nin Şiirlerinde ‘Mana, İcaz, Belâgat, Mazmun ve Şiir’ Kavramlarının İşleniş”. *The Journal Of Ottoman Studies Dergisi*, XXVIII, 41-51.
- Demir, S. (2011). *Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Gelenek*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Develioğlu, F. (1984). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

- Demirbağ, Ö. (2011). “Necip Fazıl ve Dîvân Şiiri”. *International Journal of Social Science*, 4 (2), 15-27.
- Demirel, Ş. (2007). “Mazmundan İmgeye Yolculuk”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 138-151.
- Demir, A. (2003). *Hilmi Yavuz’un Şiir Dünyası*. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev. Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi
- Ekşi, E. (2017). *Türk Mitolojisinde Gerçeklik*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erhat, A. (2019). *Mitoloji Sözlüğü*. (26. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Erkal, A. (2018). *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*. (3. bs.). Ankara: Altınordu Yayınları.
- Fink, G. (1997). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*. (Çev. Ümit Öztürk), (1. bs.), İstanbul: Kabalcı Yay.
- Galata, M. (2015). *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Mitolojik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Hançerlioğlu, O. (1997). *İnanç Sözlüğü Dinler, Mezhepler, Tarikatlar, Efsaneler “Mit Maddesi”*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpekten, H. (2017). *Şeyh Gaip Hayatı-Sanatı-Eserleri Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*. (8. bs. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İndirkaş, Z. (2015). *Mitolojiden Alegoriye*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- İpekten, H. (2016). *“Fuzûlî Hayatı-Sanatı-Eserleri Bazı Şiirlerinin Açıklamaları”*. (13. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kahramanoğlu, K. (2006). *Divan Şiiri Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma*. Konya: Çizgi Kitap evi.
- Korkmaz, M. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Alter Yayınları.
- Krappe, A. H. (2005). *Folklor ve Mitoloji* (U. Günay, Çev.) *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2* (haz. M. Öcal Oğuz ve S. Gürçayır), Ankara: Geleneksel Yayınevi.
- Karahan, T. (2020). “Hilmi Yavuz’un Söylen Şiirlerinde Mitoslar”. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 4 (1), 119-136.
- Karabulut, M. (2015a). “Hilmi Yavuz’un “Ten Sonnetsi”si Üzerine Bir Tahlil Denemesi”. *Journal of Turkish Language and Literature*, 1 (1), 47-54.
- Karabulut, M. (2015b). “Edip Canseverin’n Şiirlerinde Mitoloji”. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10 (12), 617-630.
- Kanar, M. (2014). *Farsça-Türkçe, Türkçe-Farsça Sözlük*. (1. bs.). İstanbul: Say Yay.

- Kabaklı, A. (2002). *Türk Edebiyatı* v. (11. Baskı). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay.
- Kara, A. (2014). *1980 Kuşağı Türk Şiiri'nde Poetik Bir Yönelim Olarak "Gelenekçilik"*, Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- Kırkkılıç, A. (2004). *18. Yüzyıl Divan Şiirinde İstiare, Mecaz ve Mazmun Kavramları ve Yüzyılın Şiirine Genel Bakış*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Levent, A. S. (1986). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. (4. Baskı), İstanbul: Enderun Yay.
- Mengi, M. (1992). "Mazmun Üzerine Düşünceler". *Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi*, III (34), 10-11.
- Onay, A.T. (2016). *Divan Şiiri ve Mazmunlar İzâhı*. Haz: Cemal Kurnaz, Ankara: Berikan Ofset Matbaa.
- Orhan, U. (2019). *Çağdaş Sanatta Mitoloji*. Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batman.
- Öz, M. (2020). "Hilmi Yavuz Şiirinde Geleneğin Bir Unsuru Olarak Türküler". *Humanitas Dergisi*, 8 (15), 29-36.
- Öztürk, Y. (2010). "Düşüncenin Sularında Şiirini Mitolojiyle Sınayan Şair Yahya Kemal". *Mitoloji ve Türk Edebiyatı Dergisi*, 440 (38), 1-80.
- Özcan, N. (2010). *Türk Şiirinde Leyla*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- Pala, İ. (2015). *Divan Şiiri Sözlüğü*. (26. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pala, İ. (1999). "Mazmunun Mazmunu", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Haz. Mehmet Kalpaklı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (2010). *Efsane Güzeller*. (6. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parlatır, İ. (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. (2. bs.). Ankara: Yargı Yayınları.
- Suruç, S. (2019). *Kâinatın Efendisi Peygamberimizin Hayatı Mekke Dönemi*. (562. bs.). 1.Cilt. İstanbul: Nesil Yayınları.
- Soldan, U. (2003). *Şiirin Aynasındaki Simurg*. (1. bs.). İstanbul: Can Yayınları.
- Soldan, U. (2001). "Hilmi Yavuz'un Şairliği ve Şiir Estetiği". *Yediiklim Dergisi*, 140.
- Sears, K. (2016). *Eski Yunan ve Roma mitolojisi Hakkında Bilmemiz Gereken Her Şey*. (3. Baskı). Çev. Ekin duru, İstanbul: Say Yayınlar.
- Şimşek, T. (2009). "Şiirin Belleği Mitoloji" *Edebiyatın Belleği Mitoloji ve Sanat. Afrodisyas- Sanat*, 16, 1-64.
- Şenödeyici, Ö. (2018). "Mazmun Beyanındadır: Klâsik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar". *Journal of Turkish Language and Literature*, 4 (4), 1047-1070.
- Tatçı, M. (2008). *Hallâc-ı Mansur Menakıbnâmesi*. İstanbul: H Yayınları.

- Timuroğlu, V. (2009). “Mitoloji ve Sanat”. *Edebiyatın Belleği Mitoloji ve Sanat. Afrodisyas- Sanat*, 16, 1-64.
- Tökel, D.A. (1998). *Divan Şiirinde Mitolojik ve Efsânevi Şahıslar*. Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Tökel, D.A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. (1.bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ulağı, S. (2006). *İmgebilim ‘Öteki’nin Bilimine Giriş*. (1. bs.). Ankara: Sinemis Yayınları.
- Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf Terimler Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Üstüner, K. (2014). *Tasavvuf ve Klasik Şiirimiz*. (2. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taşdelen, V. ve Uzağan, A. (2016). “Rainer ve Maria Rilke ve Hilmi Yavuz’un Poetikaları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi”. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 11 (10), 591-604.
- Yıldız, A. (2010). “Abdülbaki Gölpınarlı’dan Hilmi Yavuz’a ‘Divan Edebiyatı Beyanındadır’”. *Türkbilig*, (20), 325- 336.
- Yiğitbaş, M. (2006). *Hilmi Yavuz’un Hayatı Sanatı ve Eserleri*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yavuz, H. (2001a). *Ceviz Sandıktaki Anılar*. (2. bs.). İstanbul: Can Yayınları.
- Yavuz, H. (2001b). *İnsanlar, Mekânlar, Yolculuklar*. (2. bs.). İstanbul: Boyut Yayınları.
- Yavuz, H. ve Akyıldız, M. (2005). *Bulanık Defterler*. (1. bs.). İstanbul: YKY.
- Yavuz, H. (1996). *Yazın Dil ve Sanat*. (1. bs.). İstanbul: Boyut Yay Grubu.
- Yavuz, H. (1999a). *Şiir Henüz...* (1. bs.). İstanbul: Est&Non Yayınları.
- Yavuz, H. (1999b). *Denemeler*. (2. bs.). İstanbul: Boyut Yay Grubu.
- Yavuz, H. (2006). *Şiirim Gibi Yaşadım Hilmi Yavuz’la Söyleşi*. (Haz. Can Bahadır Yüce), 1. bs.). İstanbul: Dünya Kitapları.
- Yavuz, H. (2010). *Okuma Biçimleri*. (1.bs.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yavuz, H. (2012). *Şiirin Zihin Tarihi*. (1. bs.). İstanbul: Granada Yayınları.
- Yavuz, H. (2017). *Okuma Notları*. (1. bs.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yavuz, H. (2018). *Büyü’sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2017*. (7. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İNDEKS

A

Abdülkâî Gölpinarlı	9, 73
Abıhayat	115, 116
Âdem	89
Adnan Özyalçın	21
<i>âh</i> , ...	78, 97, 133
Ahmet Hamdi Tanpınar	29, 35, 71, 182
Ahmet Haşim	8, 9, 29, 35, 41, 64, 102, 118
Ahmet Haşim, ...	35
Ahmet Muhip Dranas	35
<i>Ahsenü'l Kassas</i>	93, 107
Ali Nihat Tarlan	68
Allâh	82, 116
Ankâ	108
Ariadne	xi, 150, 151, 177
Artemis	150, 153, 154
Asaf Halep Çelebi	35
Ashab-ı Kehf	99
âşık	103, 104, 127, 128, 151, 158, 160, 168, 169, 177
âteşgede	129
ateş-gede'	129
ayîne	132
ayîne-i İskender	132

B

<i>Baudelaire</i>	52
<i>Behçet Necatigil</i>	20, 21, 22, 24, 25, 35, 62
<i>Bengisu</i>	116
Bihzâd	104
Bîsütün	126

C

Camilla Julian	6
Cemal Süreyya	21
Cemşîr	95

Ç

Çırak	14
-------------	----

D

dâğ	134, 135
Danışman	i
<i>dil</i> 7, 11, 24, 26, 30, 35, 39, 40, 41, 43, 44, 53, 54, 57, 58, 62, 65, 78, 79, 131, 133, 147, 148, 163, 174	

<i>Dil</i>	29, 42, 43, 44, 53, 54, 147, 163
<i>Dionysos</i>	16, 63, 155, 156, 175, 176
divân ..	6, 13, 60, 68, 71, 72, 73, 78, 93, 95, 96, 97, 103, 104, 113, 126, 127, 128, 131, 132
Divân edebiyatı	95, 103, 107, 111, 113, 116, 126, 128, 129, 131
divan şiiri	6, 8, 10, 11, 68, 72, 75, 101, 109
Divan şiirini	7, 8, 25, 68, 75, 107
Dursun Ali Tökel	137, 138

E

<i>Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü</i>	69
Edip Cansever	21, 31
Efsaneye	156
eğretileme	74, 75, 79, 147, 148
Eliot	1, 73
Endymion	63, 150, 158, 159
epos	139, 140
Eros	63, 150, 160

F

Fars şiiri	67
Ferhât	104
<i>Folklor</i>	137, 182

G

Gelenek	iv, 1, 2, 5, 47, 48, 73, 78, 181
golgotha	83, 84
Gönül, ...	133
Grek	100

H

halk edebiyatı	104
Hallac-ı Mansur	97, 98, 99
Hekate, ...	150, 162
Hızır	116
Hikmet Sami Türk	20, 21
Hilmi Yavuziii, iv, v, vi, xii, xiii, 2, 3, 5, 6, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 119, 121, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 143, 145, 146,	

147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184	
hümâ.....	112
Hüsrev ü Şirin	104
H. İsa	83, 84, 86, 87, 124
H. Muhammed.....	80, 81, 82, 123
H. Yakup	91, 92, 93
H. Yûsuf	93

I

<i>Istilahât-ı Edebiyye</i>	69
-----------------------------------	----

İ

İkaros.....	163
İlyas.....	116
imge..iii, 10, 17, 45, 49, 50, 51, 53, 54, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 104, 142, 143, 145, 146	
İncil	83
İsâ	83, 84, 85, 86
İskendr Pala.....	131

J

J.L.Borges	63, 133
------------------	---------

K

Kadı Burhaneddin	97
Kâf.....	108
Kaf Dağı	109, 112, 121, 122
Kafdağı.....	121, 122
Kaknûs	111, 112
Kaknûs	46
<i>Kamus Tercümesi</i>	69
<i>Kamus-ı Türkî</i>	69
Kemal Özer	21
<i>kuh</i>	78, 109, 122
kuyu.....	92, 128
Kuyu.....	18, 128
külüng	104, 105, 126

L

Lavinia	64, 150, 167
Leda.....	148, 150, 166
<i>Lehçe-i Osmanî</i>	69
Lethe	33, 63, 148, 149, 150, 164, 165
Leylâ ile Mecnûn.....	101
Logos,.....	140
<i>Lugat-ı Remzî</i>	69

M

Mazmûn.....	68, 69, 70, 79
Mecnun	101, 102, 103, 104, 127
Mehin Bânu	104
Mekke	82, 183
metinlerarası2, 59, 92, 153, 157, 158, 163, 177	
mitoloji	62, 117, 174
Mitoloji.iv, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 181, 182, 183, 184	
Mitos.....	139
Mtyh, ...	136
Mûsâ	88
Mustafa pala	31

N

Namık Kemal.....	8
Narkissos	63, 118, 119, 120, 121, 138, 168, 169, 170
Nereus Kızları.....	171, 172
Nergis	117, 118, 119, 120, 168

O

Oktay Abdal.....	22
Olympos	151, 156
Onat Kutlar	21

Ö

Ömer Demirbağ	xiii
---------------------	------

P

Perseus.....	63, 150, 152, 162, 166, 175
Pınar Aka	47, 48
poetik	iii, 33, 42, 52, 79, 150, 165

R

Rimbaud	41
---------------	----

S

Saussure.....	43
<i>sedâ</i>	175
Semender	113, 114, 115
Silenos	150, 175, 176
Si-murg.....	122
<i>sûr</i>	88
Süleyman Nesip.....	24
Süleyman Uludağ	131
Sümbül Sinan.....	17, 18

Ş	
şair2, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 15, 17, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 40, 46, 48, 49, 55, 56, 57, 59, 72, 73, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 94, 101, 103, 104, 105, 111, 112, 114, 120, 121, 123, 130, 131, 134, 135, 141, 144, 149, 163, 164, 165, 167, 169, 172, 174, 176	
Şair 11, 53, 54, 64, 91	
Şair, ... 3, 10, 11, 12, 13, 14, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 68, 79, 81, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 102, 110, 113, 114, 120, 122, 124, 125, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 145, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 165, 167, 169, 172, 174, 176, 178	
şarap 95, 131, 132, 155, 156, 175	
Şebçerâğ 36, 117	
Şirîn 104, 105, 106	
T	
<i>Tarık Bin Ziyad</i> 19	
<i>telmih</i> ... 3, 4, 47, 49, 69, 70, 75, 81, 82, 88, 89, 93, 95, 98, 100, 111, 116, 120, 124, 152	
Tevfik Fikret 24	
Thanatos 63, 150, 177	
Theseus 150, 151, 177	
Turgut Uyar 21	
<i>Türk Lügati</i> 69	
Türkan Yeşilyurt 171	
V	
Vecide Yavuz 15	

Vural Bahadır 24

Y

Yahya Hikmet Yavuz 15
Yahya Kemal .5, 6, 8, 9, 13, 28, 35, 42, 57, 71, 79, 102, 144, 183
Yaşar Nabi Nayır 23
Yavuz. iii, v, xii, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 184
Yunus Emre 96
Yusuf ile Züleyha 94, 107

Z

Zeus ... 118, 152, 154, 155, 158, 166, 168, 173, 175
zülümât, ... 115
Zümrüdüankâ 108

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : TALAY, Barış
Uyruğu : T.C
Doğum Tarihi ve Yeri :
Telefon :
E-mail : [_____](#)
ORCID :

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Lise	: Van Mehmet Akif Ersoy Lisesi	2004
Lisans	: AÖF Türk Dili ve Edebiyatı	2013
Yüksek Lisans	: Van YYÜ Türk Dili ve Edebiyatı	2021

Yabancı Dil

İngilizce
Farsça

Hobiler

Edebiyat

Musikî (Türk Halk Müziği)

El Sanatları (Hat)

Şiir okumak ve yazmak



VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

Tez Başlığı / Konusu:

08/04/2021

“Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde Mazmun ve Mitoloji”

Yukarıda başlığı/konusu belirlenen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam **181** sayfalık kısmına ilişkin, 08/04/2021 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından **TURNİTİN** intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%7** (yüzde yedi) dir.

Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

08/04/2021

Bariş TALAY

Adı Soyadı : Barış TALAY
Öğrenci No : 179201050
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Programı : Tezli Yüksek Lisans
Statüsü : Y. Lisans ■

Doktora □

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Ömer DEMİRBAĞ
08/04/2021

ENSTİTÜ ONAYI
U Y G U N D U R
...../...../20.....
Prof. Dr. Bekir KOÇLAR
Enstitü Müdürü