

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İMGE VE ÜSLUP TERCİHLERİ BAKIMINDAN
NECİP FAZİL VE SEZÂİ KARAKOÇ'U OKUMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN
Servet ŞENGÜL

ŞUBAT-2011

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**İMGE VE ÜSLUP TERCİHLERİ BAKIMINDAN NECİP
FAZIL VE SEZÂİ KARAKOÇ’U OKUMAK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN

HAZIRLAYAN

Servet ŞENGÜL

Jürimiz, 02.02.2011 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Yrd. Doç Dr. Fatih ARSLAN**
2. **Yrd. Doç Dr. Mutlu DEVECİ**
3. **Yrd. Doç Dr. Beyzade Nadir ÇETİN**
4. **Doç. Dr. Tarık ÖZCAN**
5. **Yrd. Doç Dr. Ayşegül HÜSEYİNKLİOĞLU**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****İmge ve Üslup Tercihleri Bakımından Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'u Okumak****Servet Şengül****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı****2011, Sayfa: IX+156**

Necip Fazıl'ın şiirini şiir yapan unsurların başında ses gelir. Farklı kafiye örgülerini kullanışı, yinelemeler vb. onun şiirinin önemli unsurlarıdır. Türkçenin dil yapısına oldukça hâkimdir. Oturmuş dili, zengin ve sağlam üslubu onun eserlerinin yadsınamayacak özellikleridir. Sezai Karakoç'un da dâhil olduğu İkinci Yeniciler şiirlerinde oldukça kapalı, soyut bir anlatımı yeğlediler. Duygularını bu kapalılığa imgeyle sakladılar. Karakoç da imgeciliğin bu akımda en büyük temsilcilerinden biri oldu.

İmgeler şiirin ve şairlerin ortak mal varlıklarıdır. Dolayısıyla şairler bu imgeleri kullandıkları zaman imgelerinin çakışması olası bir durumdur. Her şairin imge ve imajları çakışabilir elbette, fakat benzer hayal dünyasına ve paralel bakış açısına sahip yazarların imgelerinin benzeşmesi daha çok rastlanır bir durumdur. N. Fazıl ve Sezai Karakoç'un imgeleri de hayata bakış açılarının örtüşmesi nedeniyle birçok noktada birleşiyor. Ortak imgeler kullanılsa bile bunların çağrışımı çok farklı yerlere uzanıyor. Bu çalışmadaki imgeler ve çağrışımlar şairlerin hayatlarından yansımaları içeriyor.

Anahtar Kelimeler: İmge, üslup, Necip Fazıl, çile, Sezai Karakoç, diriliş, İslam Medeniyeti, şiir.

SUMMARY

MA Thesis

Reading Necip Fazıl and Sezai Karakoç in Terms of Image and Style

Servet Şengül

Fırat University

Social Sciences Institution

Turkish Language and Literature Department

2011, Page: IX+156

The main thing which makes Necip Fazıl's poem "a poem" is the tone. His using different rhyme patterns, repetitions and etc. are the most important elements of his poems. He is quite dominant over Turkish language structure. His established language and his rich and powerful style are undeniable properties of his works. Supporters of "the Second New", including Sezai Karakoç, preferred quite an abstract and vague narration in their poems. They hid their emotions by this vagueness. Karakoç became one of the biggest representatives of this current.

Images are the common property assets of poetry and poets. Therefore, when poets use these images, there is a possible conflict of these images. Of course, each poet's image overlap, but the affinity of the images of the writers, who have a similar dream world and parallel point of view, is a normal situation. The images of Sezai Karakoç and Necip Fazıl's merge at many points because of their similar perspectives on life. Even if common images are used, their association goes back to a lot of different places. Images and associations in this study contain the reflections from the lives of poets.

Key Words: Image, style, Necip Fazıl, suffering, Sezai Karakoç, resurrection, the Islamic civilization, poetry.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
SUMMARY	III
İÇİNDEKİLER	IV
Ön Söz	VII
Kısaltmalar	IV
GİRİŞ	1
İMGENİN İKİ ÜSTADİ: NECİP FAZIL VE SEZÂİ KARAKOÇ	1
1. BİRİNCİ BÖLÜM	
1.1. İMGE NEDİR, NASIL OLUŞUR?.....	5
1.1.1. İmge Nedir?	5
1.1.2. Şiirde İmge	12
2. İKİNCİ BÖLÜM	
2.1. POETİKA VE NECİP FAZIL	17
2.2. ŞİİR VE SEZÂİ KARAKOÇ	20
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3.1. NECİP FAZIL VE SEZÂİ KARAKOÇ'UN HAYAL DÜNYALARININ ORTAK İMGELERİ	21
3.1.1. İNANÇ İMGELERİ	
3.1.1.1. Allah, Mutlak İmge.....	21
3.1.1.2. Din'sel İmge	27
3.1.1.3. Hz. Meryem ve Kutsallık İmgesi.....	31
3.1.1.4. İmgenin Gözbebeği: Hz. Muhammed.....	34
3.1.1.5. Galaksinin Yıldızları: Peygamberler	39
3.1.1.6. Tasavvufi İmge	47

3.1.2. ELEŞTİREL İMGE	
3.1.2.1. Batı'nın Batışı	50
3.1.2.2. Doğu Medeniyeti	59
3.1.2.3. İmgenin 'Eleştiri' Okları.....	64
3.1.3. METAFİZİK İMGELER	
3.1.3.1. İmgenin 'Dirilişi'	68
3.1.3.2. Ölüm'ün İmgesel Yüzü.....	73
3.1.4. İNSAN İMGELERİ	
3.1.4.1. Koruyucu Anne.....	81
3.1.4.2. Çocuk ve İmge Masumiyeti	87
3.1.4.3. Kadın Figürü	90
3.1.5. SOYUT KAVRAMLAR	
3.1.5.1. Aşk'ın İmgesel Gücü	95
3.1.5.2. Ben'likte Tekilleşme.....	99
3.1.5.3. Kelime'nin İmgesel Gücü	101
3.1.5.4. 'Yalnızlık' İmgedir	103
3.1.6. TABİAT İMGELERİ	
3.1.6.1. Gül Faslı.....	107
3.1.6.2. Nehirler ve İmge	111
3.1.6.3. Çalınan Samanyolu	114
3.1.7. ŞEHİR	
3.1.7.1. İmge 'Şehir'leri.....	117
3.1.8. NESNEL İMGE	
3.1.8.1. Ayna Metaforu	128

4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. NECİP FAZIL'IN İMGELERİ.....	132
4.1.1. Felsefe'nin Temel İmgesi	132
4.1.2. İnsan'i İmgeler	134
4.1.3. İmgenin Mezar'ı	135
4.1.4. İmgenin Ölümsüz 'Su'yu.....	135

5. BEŞİNCİ BÖLÜM

5.1. SEZAI KARAKOÇ'TA İMGE	137
5.1.1. Hz. Hızır: Ölümsüz İmge.....	137
5.1.2. İmge Medeniyet'i.....	141
5.1.3. Modernizm'in İmgede Çöküşü	144
5.1.4. Kurtarıcı 'Taha'	146

SONUÇ ÜZERİNE	150
----------------------------	------------

KAYNAKÇA.....	153
----------------------	------------

ÖZ GEÇMİŞ	156
------------------------	------------

ÖN SÖZ

Necip Fazıl ve Sezai Karakoç, son dönem yeni Türk edebiyatının en önemli şairlerindedir. Necip Fazıl Kısakürek, yalnızca bir şair değil, Allah yolunda ilerleyen, şiirin ancak ve ancak Allah'a varmak için olduğunun bilincinde olan, düşünen, yazan, yazdığının üzerinde düşünen bir fikir adamıydı. Hayatını, özellikle fikirlerinin savunucusu olarak geçirdiği dönemlerde, sıkıntılı yaşadı. Bedenen yaşadığı sıkıntılar, inancının ve idealinin gereğini yerine getirdiği için manen onu huzurlu kıldı. Onun şiirlerinde eleştirel bir anlayış, kendisine yöneltilen eleştirilere karşı daima bir savunma mekanizması oldu. Kendisine yapılan eleştirilere verdiği cevaplarda ne iğneleyici tavrından ne de şiirinin kendine has üslubundan taviz verdi. Hayatı boyunca şiir sanatını zirvelere taşıdı. Şairliğinin yanında bir fikir adamı da olan Sezai Karakoç, ömrünü İslam'ın ve Doğu medeniyetinin yeniden dirilişi düşüncesine adadı. Karakoç'un İkinci Yeni'yle biçimsel ve imgesel açıdan ortak bir yönü olsa da imge içeriği ve hakikati arayışı onun şiirlerini İkinci Yenicilerden farklı kılmaktadır.

Necip Fazıl'ın poetikası Ağaç dergisi etrafında oluşturduğu politik yaklaşımlarıyla şekillendi. 'Poetika' olarak adlandırdığı şiir anlayışını "İdeolocya Örgüsü" adı altında bir araya getirdi. Poetikasını oluştururken dini ve milli unsurları kullanmayı ihmal etmedi. Büyük Doğu dergisi etrafında kendi ideolojik ve siyasi fikirlerini dile getirdi. Sezai Karakoç 'Diriliş' fikrine her yönüyle sadık kaldı. İlk dönem şiirlerinden bireysellik kokusu alınan şairin sonraki şiirleri hep diriliş fikri etrafında dönen toplumsal konuları içerdi. Şiiri düşüncesine hizmetçi kılan şair, siyasi görüşlerini dile getirmek için de 1990 yılında 'Diriliş Partisi'ni kurdu. Sonradan Yüce Diriliş Partisi adını alacak olan bu partiyle şair seçimlere hiç katılmadı. Zaten Karakoç, siyasi yönünden çok bir şair olarak tanınır, bilinir. Diriliş şairi olan Karakoç, Diriliş Yayınları ve Diriliş dergisinin de kurucusudur.

Necip Fazıl'ın ve Sezai Karakoç'un şiirlerinde imgesel incelemeyi ele alan bu çalışmada şairlerin tüm şiirlerinin toplandığı kitaplar değerlendirildi. Necip Fazıl'ın bütün şiirlerini içeren "ÇİLE"si ve Sezai Karakoç'un Monna Rosa, Şahdamar, Körfez, Sesler, Hızır'la Kırk Saat, Taha'nın Kitabı, Gül Muştusu, Zamana Adanmış Sözler, Çeşmeler, Ayinler, Leyla ile Mecnun, Ateş Dansı, Alinyazısı Saati adıyla tek tek yayınlanıp sonradan "GÜN DOĞMADAN" adıyla birleştirdiği kitabındaki tüm şiirleri

VIII

incelendi. Bu incelemeye esas olacak imge kavramının ne olduğu ve içerisine neleri aldığı araştırıldı. İmgenin anlaşılmaya çalışılmasından sonra tüm şiirler imge yönüyle değerlendirildi.

Necip Fazıl'ın ve özellikle de Sezai Karakoç'un şiirleri imge bakımından oldukça zengindir. İmge kavramının ne olduğunun ve içinde neleri ihtiva ettiğinin henüz tam anlaşılmadığı bu dönemde hem imgenin anlaşılması hem de iki şairimizin imge zenginliğine sahip şiirlerini inceleyip bunların imge yönlerini açığa çıkarmak temel amacımız oldu. Bu konuda az da olsa yol aldığımızı düşünüyorum.

Çalışmalarım esnasında bana sabırlı davranan ve her türlü desteği veren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a saygılarımı ve şükranlarımı sunarım.

Elazığ-2011

Servet şENGüL

KISALTMALAR

age.	: Adı geçen eser
	: ile
G.D	: Gün Doğmadan
KBY	: Kültür Bakanlığı Yayınları
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
Yay	: Yayınevi

GİRİŞ

İMGENİN İKİ ÜSTADI: NECİP FAZIL VE SEZAI KARAKOÇ

İmgeler şiirin ve şairlerin ortak mal varlıklarıdır. Dolayısıyla şairler bu imgeleri kullandıkları zaman imgelerinin çakışması olası bir durumdur. Her şairin imge ve imajları çakışabilir elbette, fakat benzer hayal dünyasına ve paralel bakış açısına sahip yazarların imgelerinin benzeşmesi daha çok rastlanır bir durumdur. Yazımıza temel teşkil eden konu da burada başlıyor aslında. N. Fazıl ve Sezai Karakoç'un imgeleri de hayata bakış açılarının örtüşmesi nedeniyle birçok noktada birleşiyor. Bu söylediğimiz her iki şairin birbirine çok benzediği anlamına gelmesin, zira ortak imgeler kullanılsa bile bunların çağrışımı çok farklı yerlere uzanıyor. Zaten incelemeye esas teşkil eden konular sadece ortak imgeler olmayacak. Her iki şairin ortak imgeleri incelendikten sonra farklı imgeleri de ele alınacak.

Necip Fazıl ve Sezai Karakoç benzer yönleri olduğu halde şiir sanatı açısından birbirinden oldukça farklı iki şairdir. Sezai Karakoç şiirde şekilden yana asla kaygı taşımaz. Onun şiirinde anlam her şeyin üstündedir. Çünkü o şiirini düşüncesine hizmetçi kılmıştır. Oysa Necip Fazıl için şiirde ahenk, onun sanatı için vazgeçilmez bir unsurdur. O idealini aktarırken sanatından da taviz vermez. “Çoğu eleştirmen ve edebiyat tarihçileri tarafından Necip Fazıl'ın şiirleri, ‘Hece’nin ilk zaferi’ olarak görülmüş; onun şiirleri hem nazım tekniği hem de iç ses-ritm bakımından birdenbire bir ‘çığlık’ gibi gelmiştir. Sadece şekil unsurlarıyla değil, ses tekrarları, asonans ve aliterasyonlar gibi şiir öğeleriyle de özgün ahenk oluşturan Necip Fazıl, beklenmedik, şaşırtıcı kafiyeler, o güne kadar kullanılmamış mecaz, teşbih vs. gibi unsurlarla yeni bir metaforik şiir dili oluşturmuştur.” (Babacan, 2005:305)

Necip Fazıl'ın şiirinin büyüklüğünü herkes kabul etmiştir. Karakoç, onun hem idealizmini takip eder hem de şiirinin büyüklüğünü takdir eder. Necip Fazıl çoğu kişilerce Bodler'in bir takipçisi olarak kabul edilirken veliahdı olarak kabul edebileceğimiz Karakoç onun Bodler'den daha büyük bir şair olduğuna inanır. “Üstün sanatçı ve düşünür Sezai Karakoç, Batının büyük sanatçılarıyla –bilhassa Bodler’le– karşılaştırarak Necip Fazıl şiirinin farkını ve üstün olduğu yerleri göstermiştir. Necip

Fazıl'ı 'Göklere açılan kartal' diye selamlamıştır." (Soyak, 2005:213) Necip Fazıl'ın Fransa'da kaldığı dönem onun Fransız edebiyatçılarını yakından tanınmasına sebep olmuştur. Bu nedenle Bodler'e benzetilmesi yanlış sayılmaz. Zira Bodler ve Kısakürek arasında şiirlerinin temaları açısından büyük benzerlikler vardır.

Necip Fazıl'ın şiirini şiir yapan unsurların başında ses gelir. Farklı kafiye örgülerini kullanışı, yinelemeler vb. onun şiirinin önemli unsurlarıdır. Türkçenin dil yapısına oldukça hâkimdir. Oturmuş dili, zengin ve sağlam üslubu onun eserlerinin yadsınamayacak özellikleridir. "Ses, Necip Fazıl şiirinin en önemli unsurlarından biridir. Şair Türkçenin çeşitli ses örgülerinden, ses yapılarından yararlanarak güçlü bir armoni oluşturmaya çalışmıştır." (Emre, 2005:248)

Sezai Karakoç'un da dâhil olduğu İkinci Yeniciler şiirlerinde oldukça kapalı, soyut bir anlatımı yeğlediler. Duygularını bu kapalılığa imgeyle sakladılar. Karakoç da imgeciliğin bu akımda en büyük temsilcilerinden biri oldu. Fakat hiçbir zaman bir topluluk olarak görülmeyen ve bir araya da gelmemiş olan İkinci Yenicilerle onun arasında düşünüş açısından büyük bir farklılık vardır. Cemal Süreya, İlhan Berk, Ece Ayhan yahut Edip Cansever benzer bir mecrada akarken Karakoç şiirini onlardan farklı bir mecrada sürükledi.

"Sezai Karakoç'un şiirinde gelenek önemli bir yer tutmaktadır. Kimi yenilikçi şairlerin unutmaya ve unutturmaya çalıştıkları geleneksel sanat mirasını, Karakoç hiç korkmadan ve bir mirasyedi durumuna düşmeden cömertçe kullanır." (Karataş, 1998:304) Sezai Karakoç gelenekten beslenen yeni bir şairdir. Peygamberler tarihi, divan edebiyatının konuları, mazmunları onun şiirinin en önemli unsurlarıdır. Leyla ile Mecnun konusunu günümüzde bile işlemeye cesaret edebilmesi onun gelenekten ne derece yararlandığının göstergesidir. Fakat gelenekten beslenen şair şekil itibarıyla tamamen modern şiirin yeniliklerini kullanmıştır. "...Gelenek olmazsa, geçmişin kültür mirası olmazsa gelişme de değerlendirme de olmaz. Geleneğe gösterilen tepki de bir yerde onun ürünüdür, onun varlığına bağlıdır. Bu yüzden, geleneği tümüyle inkâr edenler de er geç onu tanımak zorunda kalırlar. Burada önemli olan şunlar değildir: Geleneğe/eskiye dönmek (gericiliktir), geleneği sürdürmek (bu, tutuculuktur) geleneği yok saymak (bu, köksüzlüktür). Önemli olan şudur: Geleneği geliştirmek (bu evrimciliktir) yahut geleneği aşmak (bu devrimciliktir)." (Bezirci, 1986:164)

“Şiiri imgeye dayandırmak, kelimeleri çok katlı anlam dikeyliğinin yansımaları olarak anlamak, insanın iç gerçeğini hayatın eksenine kılmak, Sezai Karakoç’un geleneğin semantiğini yeninin estetiğine yüklemesini kolaylaştırır, pekiştirir.” (Muharrem, 2003:163) Böylece Karakoç gelenek ile yeni arasında bir köprü vazifesi görür.

Karakoç’un İkinci Yenicilerden farklı bir şiir anlayışına sahip olduğunu söylemiştik. Bu dönemin şairleri şiir dünyalarında bireyselliği seçtiler. Toplumsal olanla pek ilgilenmediler. Kendi şahsi dünyalarının iç yansımalarını soyut imgelerle duyurmaya çalıştılar. Onların bireyciliğine ve toplumdaki kaçışın olduğu ferdi hayatlarının aksine Karakoç toplumsal olanı, geleneklerinden mahrum, ezilmiş olan bireylerin acılarını dile getirdi. Daima toplumun tarafında yer aldı. “Diğer yandan ses, biçim, motif ve imajlarda başlangıçta kendilerine yakın durduğu 2. Yenicilerden farklı olarak tam bir sosyal sorumluluk şuuru içinde ezilen, sömürülen, baskı gören, işgal edilen mazlum milletlerin yanında yer almıştır.” (Sönmez, 2003:154)

Sezai Karakoç bir sanat adamı oluşunun yanında aynı zamanda bir siyaset adamıdır. Şiirlerinin temasını oluşturan “Diriliş” fikri onun siyasi yönünü de şekillendirir. Kendisinin kurduğu Yüce Diriliş Partisi onun sanattaki düşüncelerinin siyasete yansımış halidir. “Sezai Karakoç’un edebi projesi klasik İslam kültürünün imge ve mecazlarını modern bir şiir anlayışı çerçevesinde yeniden yorumlayarak onları çağdaş Türk edebiyatına kazandırmak ve böylece siyasi projesini edebi alanda gerçekleştirmektedir.” (Mignon, 2003:141)

Buraya kadar Necip Fazıl’ın ve Sezai Karakoç’un şiir dünyalarından kısa bir kesit vermeye çalıştık. Aynı dönemlerde, aynı düşüncelerin farklı şiir şekilleriyle temsilcisi olan bu şairlerin aslında farklı olmadığını ifade etmeye çalıştık. Her iki şair de aslında Laurent Mignon’un deyişiyle somutu değil soyutu aramaya çalışan birer temsilcidirler. “İki şiirin mesajı aynıdır: yirminci yüzyılda Allah gerçek dünyanın dışında aranmaz. Onu bulmak için duyularla kavranan evreni reddetmek lazımdır.” (age., s.145)

Aşağıdaki bölümlerde bu iki değerli şairin Çile ve Gün Doğarken kitaplarındaki tüm şiirleri imge yönüyle incelenecek. İmgeler incelenirken tek tek şiirlerden yola çıkmayacağız. Seçilen imgeler alfabetik sıraya göre değerlendirilecek. Bulunan bir

imge, örneğin ayna, Batı, direniş gibi imgeler hem anlamsal yönden imge oluşlarıyla incelenecek hem de dil bilimsel açıdan imge oluşlarına vesile yolları irdelenecek. Anlam bakımından kelimelerin arka planları araştırılırken dil yönünden de kavramların bağdaştırma oluşu, halin gereğine uygunluğu, yinelemeleri, sapmaları vurgulanmaya çalışılacak. “Poetika ve yorumlama arasında, her şeyden önce bir tamamlayıcılık vardır.” (Todorov, 2001.38) anlayışından yola çıkılarak şairlerin poetikaları irdelenip yorumlar bir zemine oturtulmaya çalışılacak.

Bu çalışmadaki yorumlar kesin bir gerçekliği ifade etmiyor elbette. Böyle bir imge incelemesinin yöntemi üzerine de tartışılabilir. Henüz sınırlarının ne olduğu bilinmeyen bir kavramın incelenme yöntemi eleştirilere açıktır. Şiirin tanımının kestirilemeyişi gibi imgenin de sınırları çizilemez. Çünkü imgenin ne olduğu üzerine kesin bir yargı yoktur. Bu da bize bu yöntemi seçme konusunda cesaret veriyor. Sınırları belli olmayan imge denizinde alabildiğine özgürlük: Biraz Dilthey'den Hermeneutik, biraz Saussure'den ya da Doğan Aksan Hoca'dan dil bilim. Bu çalışmanın imge üzerine az da olsa açıklama getirmesini umuyorum

1. BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. İMGE NEDİR, NASIL OLUŞUR?

1.1.1. İmge Nedir?

İmge nedir sorusuna verilebilecek nesnel, dünya çapında geçerli ve tek bir yanıt yoktur. İmge kavramı kullanılış alanları itibariyle evrensel bir kavram olmasına rağmen iş bu imgeyi tanımlamaya gelince ortaya çok farklı tanımlar çıkıyor. Bu farklılığın nedeni ise imgenin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu özelliklerden, sonraki sayfalarda detaylı bir şekilde söz edilecektir.

İmge sözlük anlamıyla Türkçede

“1) Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hülya.

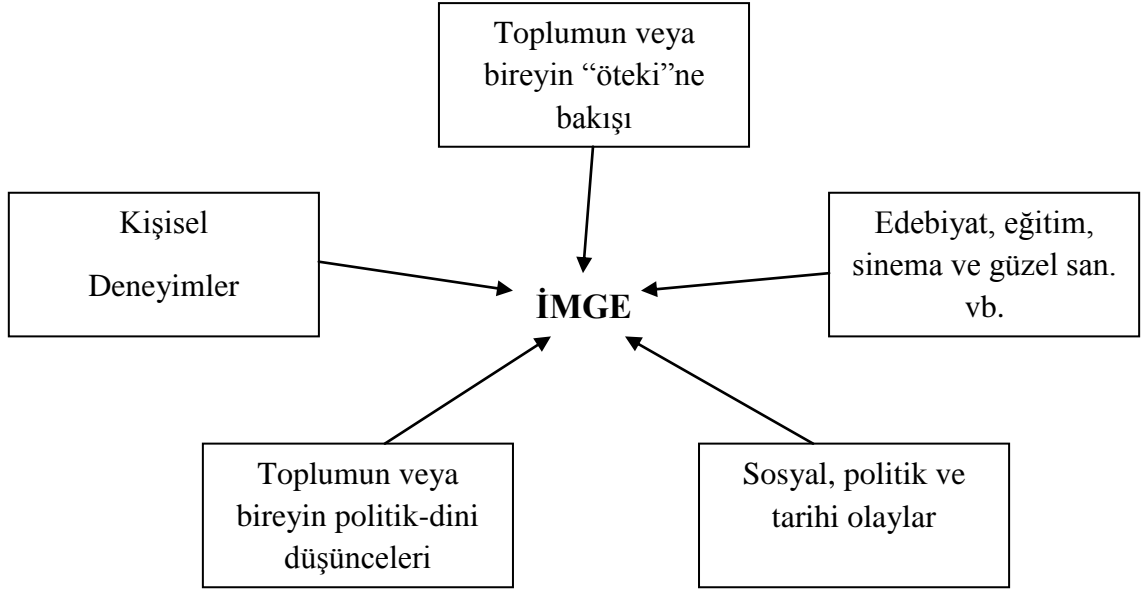
2) Genel görünüş, izlenim, imaj.

3) (Psikoloji) Duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.

4) (Psikoloji) Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” (Türkçe Sözlük, 2005: 962) anlamlarına gelmektedir.

Peki, sanatsal bir terim olarak nedir imge? “İmge gerçek ile hayal, yanlış ile doğru, öznel ile nesnel, geçmiş ile bugün, tasarım ile yaratı arasındaki ilişkilerin doğurmuş olduğu anlamlı yapılardır.” (Ulağlı, 2006:iii) diyor Serhat Ulağlı, İmgebilim-Ötekinin Bilimine Giriş adlı kitabında. Ancak bu tanım, tezatların kolektif bir biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir imge tanımıdır. Yine de göz ardı edilmemesi gereken şey, imgenin “anamlı yapılar” olarak işlenmesidir. Anlamın inandırıcı olması için de imgede sanatsallık ve tutarlılık olmazsa olmaz şartlardandır. Tam da bu noktadaki bir diğer tanımdan söz etmek gerekir: “İmge gerçeğın sanatsal çağrışımıdır.” (Cengiz, 2009:7) Gerçeklik, özgün (ham) gerçeklikten kurgusal gerçekliğe dönüşür -ki kurgusal gerçeklikte öznellik vardır- ve imge bu dönüşümün sanatsal değeri yönüyle bir ifade şekli alır. Peki, bu ifade şekli, içinde neleri barındırır? Veya imge, sanatçının salt kişisel ifadesi olarak algılanabilir mi? Bana göre bu iki sorunun cevapları uzun bir açıklamaya muhtaçtır; ancak ikinci sorunun cevabına hayır diyebiliriz.

İmge, ilk etapta “sahip”in -sanatçı, şair veya yazarın- kişisel bir kurgusu gibi görünse de temelde imgenin kökleriyle bağlı olduğu ve etkilendiği çeşitli unsurlar vardır:



(Ulağlı, 2006:11)

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi imge “tek başına” değildir, bağımsız değildir, “kişisel” değildir. İmgenin toplumun veya bireyin “öteki”ne bakışıyla olan ilişkisine dair şu tanım doğru ve yerinde bir tanım olacaktır sanırım: “İmge, bizlerin kalıp yargılarımızın, bilinçaltımızın, inançlarımızın, kültürel değerlerimizin, korku ve sevgilerimizin bizlere kazandırdığı “öteki”ni algılama, tanımlama ve sunma şeklidir.” (Ulağlı, 2006:19) İmgenin “Kişisel Deneyimler”le ilişkisine gelince; imgenin bu ilişkisi itibarıyla yaşantının sembol ve simgeyle dışa vurumunun bir biçimi olduğu görülür. Yaşantı, yaşanılanlardan, görünenlerden, duyulandan, edinilenlerden sonra kişide kalan şey, hayat tecrübesidir. Hayat tarzı içinde yaşanılan şartların tümüdür. Bu şartlar bireyin algılayarak ve doğrudan doğruya etkinlik göstererek edindiği bilgilerle paralel oluşur. Nihayetinde insanın özdeksel ve toplumsal çevresiyle ilişki kurması sonucu

gerçekleşen etkileşim sürecinin yaşantı olduğunu düşünürsek, imgenin yaşantıyla ne kadar girift bağları olduğunu da anlayabiliriz.

İmgesel dünya (eidola) nesne(l) gerçekliğini her defasında sil baştan yeniden yazar. (Arslan, 2010:2) Dış dünya ile bireyin yaratıcı potansiyelinin karşı karşıya gelmesi de imgeyi oluşturan önemli bir sebeptir. Zira devinim içinde olan yaratıcı ruh dünyası durağan bir dünyanın gerçekliğini kabul edemeyip imgenin sınırlarını zorlar. “İmge, gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır. Nesnelleşmenin tüm duyuları felç eden ve derin anlamı yutan tek boyutlu gelişmeciliği, insanı, dondurulmuş/durağan söylemin kısırlığından kurtulmak için daima çareler aramaya sevk etmiştir. Bu yöneliş, dış dünyaya ait durağanlığın tepkisel itiliminden olduğu kadar, içimizdeki yaratıcı potansiyelin varoluşsal bir dizgede genişleyerek kendini gösterme arzusundan da izler taşır.” (Korkmaz, 2002:274)

Nesnel dünyanın durağanlığı kelimelerin anlamlarının da yitirilmesine neden olur. Anlamı yitirilmiş kelimelerin yeniden anlamlaştırılması gerekir ki burada imdada imge yetişir. İmge, anlamını yitirmiş kelimelerin yeniden canlandırılmasına yardımcı olur. Bunu yaparken aşkın olana ulaşmaya çalışır. “İnsan, neden aşkın olan’a açılmak ister? Ölümü bile bile ölümsüzlük serüvenine girişmenin anlamı nedir? İnsan, yalnızca algılanabilir duyularıyla mı vardır? Mutlak anlamda imgelemin sınırları ve işlevleri nelerdir? Bütün bu sorular, estetik ve sanat ontolojisinin ilgi alanlarında, daima yeni/yeniden çözüm dizgeleri bekleyen/bekleyecek olan sorunlardır.” (Korkmaz, 2002:275)

İmgenin “Edebiyat, eğitim, sinema, güzel sanatlar vb.” ile ilişkisine gelelim. İmge, tanımlanması zor bir terimdir. Çünkü bilimden felsefeye, felsefeden mimariye, edebiyata, resime kadar birçok alanda imgenin kullanılageldiğini görüyoruz. Bu kullanım alanları göz önünde bulundurulduğunda imgeye “ortak” bir tanım bulunması imkânsız olur.

İmgenin psikolojik tanımı ile felsefedeki, mimarideki tanımı arasında, dağlar kadar olmasa da azımsanmayacak farklılıklar vardır. Örneğin mimaride kullanılan imge zihin görüntüsünün görsel bir sunumu iken (resim için de geçerlidir bu sunum) imgenin

edebiyattaki tanımını -bu konuya daha sonra detaylı bir şekilde değinilecektir- görsel sunumdan çok kurgusal bir sunumdur. Bu karşılaştırmalı örnekler çoğaltılabilir, ancak tekrara düşmenin yersiz olacağı kanaatindeyim.

İmgenin “edebiyat, eğitim, sinema, güzel sanatlar” ile ilişkisine devam edelim. Sanatçıların düş gücüyle yarattıkları, dünya ve düşüncelerle ilgili kavramları da kapsayan aynı zamanda simgesel nitelikler gösteren zihinsel görüntülere imge denir. Bu tanım, imge için eksik bir tanımdır. İmge şiirde ve sanat eserinde ortaya çıktığında bir “zihinsel görüntü” olmaktan çıkıp sunumsal bir nitelik kazanmıştır artık. Bu, ya somutun sunumudur ya da soyutun (düş gücünün) sunumudur.

“İmge tanımlamalarının birçoğunda tanımın sadece bir alanın verilerine göre yapılması gibi bir sorunla karşı karşıyayız. Bir ressam imgeyi resim sanatının verilerine göre, görsel tasarım olarak anlamlandırırken mimar, mimari bir eserdeki anlamı oluşturan figürler olarak ve ayrıntılar olarak düşünür. Bütün imgeleri kapsayacak genel bir tanımlama yapılamadığı görülür” (Ulağlı, 2006:8) O zaman bu konuyla ilgili kısaca şunu söyleyebiliriz: İmge, birçok alanda (resim, şiir, mimari, sinema, psikoloji vb.) kullanılıyor, ancak bu ortak kullanım, beraberinde tam bir ayrıştırma getirerek her alanın imgeyi kendine göre tanımlamasına yol açıyor. Burada ortak olan tek özellik ise, yani eğer imge bir kesişme noktasının merkezinde ise bu merkezin odağı kesinlikle sanattır.

İmgenin ortak bir tanımını olmadığı için de çok fazla tanım vardır. Bunun sebebi imgenin kendine has özellikleridir ve birçok sosyal bilimin incelemelerine konu olmasıdır.

İmgenin kendine has özellikleri nelerdir peki? Bu soruya cevap vermeden önce, imgenin kaynağını sorgulamamız lazım. İmgenin kaynağı nedir?

İmge kaynağını dış dünyadan alır. Dış dünyayı ve onun gerçekliklerini sanatsal bir sunumla dile getirir. Bu dile geliş kimi zaman bir ressamın tuvalinde doğar, kimi zaman bir doktrinde, kimi zaman da bir şiirin dizeleri arasında can bulur. İmgenin dış dünyayla sempatik bir ilişkisi vardır. Bu sempatik ilişkiyi imgenin teknik açıdan ve anlamsal açıdan analizini yaparak daha iyi açıklayabiliriz. İmgeyi oluşturan unsurlar, imgenin teknik analiziyle ilgilidir. O unsurlar şöyle sıralanabilir:

İmgeyi oluşturan unsurlar:

- yinelemeler
- deyim aktarmaları
- eğretileme
- benzetmeler
- sapmalar
- halin gereğine (gerçekliğine) aykırılık
- alışılmamış bağdaştırmalar, şeklinde sıralanabilir.

İmgenin anlamsal analizini yaparken de göz önünde bulundurulması gereken şey, imgenin oluşum sürecini etkileyen faktörlerdir. Bu faktörler:

- yaşantı
- gözlem gücü (Metin Cengiz İmge Nedir adlı kitabında, Avner Ziss'ten yaptığı bir alıntıyla şöyle diyor: İmge etkin bir gözlem gücü ya da sanatsal yaratıcılık gerektirmektedir. İmge sanatsal olandır, estetik boyut taşıyandır. Gerçeğin sanatsal çağrışımlarla dile getirilmesidir. Cengiz, 2009:8)
- Şiirsel teknik bilgi
- Şiirsel anlam bilgisi'dir.

İmgenin oluşum sürecini etkileyen faktörler ile imgeyi oluşturan unsurlar arasındaki temel fark imgeyi oluşturan unsurların imgenin teknik analiziyle doğrudan ilgili olması, imgenin oluşum sürecini etkileyen faktörlerin ise imgede anlamlılık konusuyla ilgili olmasıdır.

İmgede anlamlılık diğer bir deyişle imgede anlam konusu, 'edebiyatın psikanalizden etkilenerek ortaya çıkardığı bir kuram olan imgebilimin' inceleme alanına girer. "XX. yüzyılın başlarında Freud'un ortaya attığı psikanalist yaklaşımında

kullanılan imge incelemesi kuramından esinlenen imgebilim kuramı, adını Latince’de imaj (image) anlamına gelen image ve bilim anlamına gelen Logos kelimelerinden alır.” (Ulağlı, 2006:23) İmgebilim, karşılaştırmalı edebiyatın imge çözümlemeleri alanında faydalandığı kapsamlı bir kuramdır.

“İmgebilim kuramının iki farklı tanımını yapan Gürsel Aytaç, imgebilimi hem bir edebiyat araştırması, hem de sosyal tarih incelemesi olarak görür.” (age., s.23) İmgebilim, edebiyat araştırmasıdır, çünkü imgelerdeki edebi ve edebiyat bilimsel özellikleri ve estetik gücü ortaya çıkarır. Sosyal tarih incelemesidir, çünkü başka ülkelerin edebiyatlarındaki imgeleri semantik açıdan inceleyip disiplinler arası bir kültür tarihine katkı sağlar.

Avrupa ülkelerinden Fransa ve Almanya’da oldukça ilerlemiş olan imgebilimin ilerlemesindeki sebepler çeşitlidir. Fakat en genel sebep, bu ülkelerdeki göçmen nüfusun oradaki topluma (isteyerek ya da istemeyerek) entegre olamamış olmasıdır.

“İmgebilim, sadece imgelerin yapısını değil oluşumunu da inceler.” (Ulağlı, 2006:26) İmgebilim, bu incelemeyi yaparken bireyin de toplumun da olguları algılama biçimlerini irdeler. Bunun yanı sıra imgenin yapısını değil oluşumunu esas alır.

Edebiyat incelemeleriyle gelişmiş ve sanatın hemen hemen her alanında uygulanan bir kurama dönüşmüş olan imgebilim, her şeyden önce imgenin kendisinden çok doğuş nedeni üzerinde durur. Bu yüzden de yazarın/bireyin ait olduğu toplumun kültürel, tarihi, ekonomik, sosyo-politik vb. yapısına da inerek imgenin ‘neden’lerini ve nasıl’larını ortaya koyar. İmgenin neden ve nasıl’ının göz önünde bulundurarak ortaya çıkarttığı veriler de imge araştırmalarının yöntem, konu, kurumsal çıkarım gibi ilkelerini belirler.

İmgebilim, imgenin köklerine kadar inerek onu analiz ederken tam bir tarafsızlık ilkesi içinde bulunmalıdır. Örneğin bir imgebilim incelemesinde “...yazarın Türkleri ne Voltaire’de olduğu gibi dünyanın en barbar toplumu ne de Loti’de olduğu gibi dünyanın en hoşgörülü toplumu olarak göstermesi çok önemli değildir.” (Ulağlı, 2006:46) Çünkü imgebilimci bir taraf değildir ve bir taraf gibi davranması da söz konusu olamaz.

Yukarıdaki Türk imgesi örneğinden gidersek, imgebilimci objektif bir şekilde, Voltaire'nin kafasında oluşan "barbar Türkler" imgesinin nasıl oluştuğunu, bu imgenin hangi tarihi ve sosyal unsurların etkisi altında kaldığını anlamaya çalışır. Voltaire, kafasında oluşmuş Türk imgesini yazıya dökerek onu somutlaştırıp bunu öznel bir sunumla aktarmaktadır. İşte imgebilim de bu sunumun öznel kısmını bir tarafa koyup imgenin gerçeklikle ilişkisi ve bunun tarihi ve toplumsal kaynağı üzerinde durur.

İmgebilim ve işlevine değindikten sonra imgeye ve imgenin kendine has özelliklerine geri dönelim. İmgenin özellikleri kısaca şöyle özetlenebilir:

- 1) İmge, hiçbir zaman nesnel ve dar kalıplara sığdırılmaz. İmge bulunduğu kabın şeklini alan bir sıvı gibidir.
- 2) İmgenin kaynağı dış dünyadır. İmge gerçeklikle beslenir.
- 3) Şiir gibi yazın türlerinin anlam omurgasını imge oluşturur.
- 4) İmge, anlamlı biçimsel bir birimdir.
- 5) Şiirin çıplaklığını gizlemesinden dolayı imge, hem göze hem kulağa hoş gelir. Şiire örtülü bir güzellik katar.
- 6) İmge bir işaret değil bir semboldür. Sembol, işaret kategorisine ait olmakla birlikte, bilincin gösterilene gönderdiği ekonomik bir koddur. Bu kod, uzun açıklamaların ve bilimsel kavramların görsel bir sunumudur, bir söylemidir. Örneğin, "Bir etiketin üzerine bir kafatası ve iki kemik çizmek, potasyum siyanürün hayatı yok ettiğinin karmaşık sürecini açıklamaktan daha hızlıdır." (Durand, 1998:8)
- 7) İmge, sanatın hangi alanında kullanılırsa kullanılsın, hep hayatın dondurulmuş bir kesiti gibi görünür. Şiirde de, mimaride de, sinemada da bu donmuş kesitler görülebilir.
- 8) İmge, sanatçının topluma sanatını servis ederken kullandığı, biçimsel ve anlamsal açıdan onun zihninin gerçeklikle organize bir şekilde dışa vurulmuş kurgusudur.

- 9) İmgenin son özelliği ise, onun kapalı olmasıdır. Kapalıdır çünkü çoğu zaman ancak kendisiyle tanımlanabiliyor. Yani imge, imgeler yoluyla tanımlanıyor. İlginç bir durumdur bu. Yani imge ortak bir “isimdir” ancak kayıtlı olduğu kimlik hep farklı sanat çeplerinde taşınıyor.

1.1.2. Şiirde İmge

Octavio Paz’a göre şair, bir arzular insanıdır. Evet, şiir gerçekten arzudur. Ancak bu arzu, mümkün olanın veya olabirinin sınırları içinde söylenmez. İmge “olmayabilirin” değil, olanaksızın arzu edilmesidir. Şiir de gerçekliğe susayıştır. Arzular her zaman uzaklıkları yok etmek ister. İmge arzunun insanla gerçeklik arasına uzattığı köprüdür. Demek, imge de bir arzudur.

Peki, şiir mi imgeyi taşır, yoksa imge mi şiiri taşır? Aslında ne şiir imgeyi taşır ne de imge şiiri, ki böyle olduğunda, yani şiir veya imgeden birisinin diğerini taşıyan olduğunda şiirde bir kopukluk, bir kesiklik meydana gelmiş demek olur. Esas olan şiirde akla, mantığa uygun sanatsal bir bütünlük olmasıdır. Şiir ve imge bütünleşmeli, birbirine geçerek o kadar hemhal olmalıdır ki şiir de imge de var olmak için yok olmalıdır. İmge, şiirsel anlamda bütünsel bir yapı ve biçim oluşturmalıdır. “İmge bu bağlamda varlığa nüfuz ettikçe anlam derinleşir ve şiir taçlanır. Yoksa varlığın dile getirilişi olarak işlerlik kazanan sanıldığı gibi sözcükler değildir. Bu işlerliği sağlayan imgedir, imgeyle can bulan şiirsel anlamdır. Varlığa ilişkin olarak açıkça anlaşılıyorsa, varlığı dile getiremiyorsa bir imgeden söz etmek boşunadır.” (Cengiz, 2009:30)

“Bize göre şiirsel imge de insanın yaratıcı imgelem gücünün ürünüdür.” (Cengiz, 2009:18) Yaratıcı imgelem gücü şiiri kendi içinde tasarlayarak şiiri derinleştirir. Şiir her okunuşunda farklı farklı anlamlandırmalarla çoğalır, artar ve asla eskimez. Şiiri eskitmeyen ve hep diri tutan, şiiri modernizmin dışında tutup daima onun modernliğini de koruyan, şiirin imgelem gücüdür.

İmge, somuta ne kadar yakınsa ve somutu ne kadar iyi kodlarsa o kadar iyi anlaşılır.

Varlığın imgedeki tanımlanışı varlık hakkında etkin bir çağrışımsal bilgi doğurur. İmge, varlık ve gerçekliğin görüntüsünden “olmayanın görüntüsü”nü yaratmaya çalışır.

“Demek imge en genel anlamıyla bir nesne, bir varlık hakkında başka nesne ve varlıklarla ilişkili olarak onu seçkinleştiren, onu gözümüzde canlandırmamıza yarayan tikel tanımlamalardır.” (age., s.6) Ancak “ne zaman ki gösterilen hiçbir şekilde tanımlanamaz olduğunda ve işaret algılanır bir nesneye değil de bir “anlama” gönderme yaptığında nihayet tam anlamıyla sembolik imgeleme varmaktayız.” (Durand, 1998:9)

Nitekim imgenin alegorik bir dille oluşmasından sonraki devrede artık bir sanatsal algılama söz konusudur. Alegorik dil, şiirdeki sözcüklerin zihinden süzölmüş, sözcük bağınazlığından tamamen kotarılmış şeklidir. Sanatsal algılama ise şiirin aynasına bakıldığı zaman okunabilen en doğru ve en kapsamlı imge algılamasıdır. Tasarımdan ayrı olarak değerlendirilmelidir. Çünkü “İmge, gerçekliğin sanatsal çağrışımıdır (evocation), sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosudur ve bunun sonucu olarak okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır. Tasarım ise, sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi olarak kendini gösterir ve onun duyularla algılanmasını sağlar” (Cengiz, 2009:7)

Şiirsel imge kaynağı itibariyle her ne kadar gerçeklikten beslense de bu, şiirde gerçeği özgürce biçimlendirmeye ve dil gerçeği dile getirmeye yarar. İmge şiire sil baştan bir yaratı getirmez; gerçekliğin sıradanlığını, hayatın basit “görüntülerini” sanatsal ve etkili bir biçimde harmanlayarak sunar. “İmgenin özgürlüğü gerçeklikle çerçevelemiş, imlenmiştir. İmgenin imge olup olmadığı konusunda ölçüt, gerçeklikle kurduğu yaratıcı ilişkidir.” (age., s.15) O zaman akla şu sorunun gelmesi kaçınılmazdır: İmgenin etkili olabilmesinin ölçütü nelerdir?

İmgenin etkili olabilmesi için ondan istenen şey, anlamı yabancılaştırmadan ve gerçeküstü bir kurguyla örölmüş “anamlılık ilkesi”ni kendisinde barındırmasıdır ve yazarın ya da şairin okura ulaşması bağlamında etkili bir araç olabilmesidir. İmgenin bir ifade şekli olduğunu daha önceki sayfalarda söylemiştik. Şimdi bu ifade şeklinin tek taraflı olmaması gerektiğini de söylemek gerekir. İmge nasıl tek taraflı bir ifade şekli olur? Anlaşılmadığı zaman! Şiir bir imge yığını haline geldiği zaman!

Şair ve okur, imgenin saydam koridorunda aynı anda ve aynı tonda buluştuğunda imge, salt bir ifade şekli olmaktan çıkar ve anlamlı bir iletişime dönüşür. Bu iletişim istenen düzeyde, daha doğrusu şairin vermek istediği mesaj cihetiyle şairin istediği düzeyde olup olmadığı tartışılabilir bir konu. Kaldı ki imge, başlı başına zaten bir anlam kapallılığı ihtiva ettiğinden dolayı, her okurun her imgeyi kolay kolay anlayabilmesi güçtür. Çünkü “Tarihle felsefe arasında yer alan şiirin dayanağı olan “biricik şey”dir. İmge,” der Aristo. Yani şiirdeki imge ne kadar ustaca anlaşılırsa anlaşılınsın ya da ne kadar derin anlamlandırılırsa anlamlandırılınsın imgenin bir parçası ortaya çıktığı kalemin sahibinde kalır; çünkü imge, şairin zihninde onun kişisel deneyimlerinin, toplumsal konumunun, tarihi ve felsefi görüşünün ve aynı zamanda edebi maharetinin imbiğinden süzülerek doğmuştur. Dolayısıyla imgenin “öz”ü gizemini ve asıl efsununu o ‘sahip’te korur, imbikten süzül(e)meyen tarafta durur.

Rasim Özdenören’in Yazı, İmge ve Gerçeklik adlı kitabındaki “Maviyi İptal” adlı yazısı tam da bu konuyla ilgilidir. Yani imgenin gizeminin ‘sahip’te gizli kalmasıyla ilgilidir. Yazı şöyle:

“Yıllar öncesinde, İstanbul’da, akıl hastalarının resimlerinden derlenmiş bir resim sergisini ziyaret etmiştim. (...) Resimlerin çoğu neredeyse bir fikri dile getirmek için çizilmiş gibi duruyordu. (...) Resimden resime gözlerimi gezdirirken, neredeyse boş diyebileceğim bir tabloyla karşı karşıya geldim. Tablo acaba ışıkta parlıyor da onun için mi bir şey göremiyorum diye yaklaştım. Hayır, oraya boş, beyaz bir karton çerçevelenip asılmıştı. Ancak, bu boş kartonun en altında, yazıya benzer bir çiziktirme seçilebiliyordu. Onun ne olduğunu anlamak için yaklaştığımda, açık seçik görünen şu yazıyı okudum: “Maviyi İptal.” Resmin adı buydu. Ama resim nerdeydi? İşte o zaman, kartonun bir köşesinden öbürüne olan sulu boya ile görülmeyecek kadar açık bir tonda, titrek bir çizgi çizilmiş olduğunu fark ettim. Çizgi, mavi renkte çizilmişti. Bu mavi renk görünmeyecek, seçilemeyecek denli açık, soluk, uçuk bir tondaydı. Ressamımızın böylece mavi rengi iptal etmek istediğini anlatıyordu. Biz de onun ne demek istediğini anlıyorduk!

Fakat acaba?

Acaba gerçekten ressamın ne demek istediğini anlamış mıydık? (...) Karşımızda duran tablonun bir “fikri” dile getirmek için meydana getirildiği belliydi. Ama o fikir acaba aslında gerçekte neydi? Bir bakıma, resim, somut bir biçimde çizilmişti. Maviyi iptal etmek isteyen ressam, onu görünmeyecek denli uçuk bir renkte tuvaline geçirince muradına nail olduğunu vehmedebilirdi. Acaba bir şeyi yok saymakla onu yok etmiş olabilir miydik? Yoksa yok saydığımız şeyi gene de vurgulamak zorunda mı bulunuyorduk? Yok sayılan şey, ancak ve ancak dile getirilmek zorunda mıydı?” (Özdenören, 2006:117) Görüldüğü gibi, eğer Özdenören, ressamın “fikrini” ve imgesini tam, eksiksiz anlamış olsaydı bütün bu soruları kendine sorma ihtiyacı hissetmezdi.

Son olarak şunu söylemeliyiz ki imgenin bir parçasının şairde, yazarda, ressamda kısacası ‘sahip’te kalması olumlu bir durumdur. Çünkü imge her okunuşunda ya da her yorumlanışında daha çok zenginleşir ve artık şiiri parlatır da parlatır.

İmge, şiire çok anlamlılık katarak zenginleştirir, onu ve şiiri rengârenk bir anlam yeniliğinde yıkar, arındırır. Ancak bu cümleler imge-şiir ilişkisinin çok tozpembe olduğu anlamına gelmemeli. İmgenin şiirdeki kullanım miktarı ve şiirin tamamına sirayet etmesi meselesi çok kritik bir öneme sahiptir. İmgenin nasıl ve ne kadar kullanıldığı çok önemlidir. Örneğin imgenin hiç yer almadığı, kelimelerin sıkıcı ve alışıldık sembollerle örüldüğü bir şiir, basit bir şiir olmanın ötesine geçemez. Aynı şekilde tamamen ağır imgelerden örülü bir şiir de okurun kafasında oradan oraya uçuşan ölü kelimeler olmaktan kurtulamaz, çünkü şiiri boğan bir imge yığını söz konusudur.

Olması gereken nedir peki? Olması gereken -bazen çok zor da olsa imge ile şiiri sıradanlaştırmadan, basitleştirmeden imgeyi “göstermek yerine hayal ettirme”- amacına hizmet ettirmektedir. Nitekim “imge, sanat yapıtının kanıdır; eksikliği anemiye, fazlalığı ya da tutarlı olmayışı ise eleştirel harcatmalarla sonuçlanabilecek kanamalara yol açar.” (Kırkoğlu, 2004:77)

İmgenin şiiri bulandırmaması için -çünkü şiir, şişede durduğu gibi durmayandır. İmge de şiirde durduğu gibi durmayandır- şair çok iyi bir gözlemci olmak zorundadır. Dış dünyanın ve somut nesnel gerçekliğin bir nevi seyircisi olmak durumundadır. Çünkü imge, kaynağını bu somut gerçeklikten alır. Denilebilir ki imge bir çeşit nesne (somut) ve soyut (düşsel) ilişkisidir. Gerçek dünya imgenin en temel kaynağıdır. Şair,

kendini istediği kadar dış dñnyadan soyutlasa da bu kendini soyutlayış asla bir kopuş olamaz; şair şiirine ve imgesine biat etmeye devam ettiği sñrece.

Sonuç olarak ‘dışarıda gñrñl gñrñl akan dñnya’ eninde sonunda şairin imge bahçesine ve onun belleğine doğru akan bir nehir hñkmñndedir. Ki bu nehirden, aynı su, iki defa geçmeyecektir.

2. İKİNCİ BÖLÜM

2.1. POETİKA VE NECİP FAZIL

Poetika. Bu kelime, özüyle, felsefesiyle, kavramını ihya ederek Necip Fazıl'ın şiiri için oluşturulmuş gibi durur. O, yalnızca bir şair değil, Tanrı yolunda ilerleyen, şiirin ancak ve ancak Allah'a varmak için olduğunun bilincinde olan, düşünen, yazan, yazdığının üzerinde düşünen bir fikir adamıdır.

Necip Fazıl'ın poetikası, mana özüyle diğer şairlerden ayrılan temel birikimler içerir. Onun şiirlerinde protest bir tavır, kendisine yöneltilen eleştirilere karşı bir savunma mekanizması hissedilir. Ve şair bunları yaparken ne 'şair'liğinden ödün verir ne de iğneleyici üslubunu zedeleyici unsurlara yer verir. Şair, "... kendi şiirinin dışında başka bir şiiri ve şiir anlayışını kabul etmek istemez... O, kendisine yapılan tenkitler karşısında o tenkitlere ihtiva eden konulardan ibaret kalan diğer konulara göre, şiir hakkında daha değişik ve zengin perspektiflerden bakar." (Okay, 2005:141)

Necip Fazıl'ın poetikası bahsederken "Ağaç"a değinmek gerekir ilk başta. Çünkü politik fikir ve görüşlerinin, buna binaen poetik yazılarının temeli, yayımladığı ilk dergi olan "Ağaç"a dayanmaktadır. Bununla beraber, şairin "Poetika" adlı metni, onun poetikası hakkında bizlere "kendi şiiri üzerine düşünen şair" izlenimini iyiden iyiye hissettirerek önemli ipuçları verir.

Necip Fazıl, bu "Poetika" yazılarını "İdeolocya Örgüsü" adı altında tertiplemiş ve onları şiirini oluşturan temel kalıpların arasına yerleştirerek poetikasını dayandırdığı "Dini ve Milli" temellerle zenginleştirmiştir.

Necip Fazıl'ın takındığı eleştirel tavır onu şiiri üzerinde düşünmeye itmiş ve bunu Paul Valery'nin şu sözleriyle hissettirmeye çalışmıştır: "Sanatı üzerinde düşünmeyen şair, kuyruğuna basıldığında inleyen hayvancıktan farksızdır... Şiiri üzerinde düşünen ve konuşan bir şair, inşa ettiği teori ile hiç şüphesiz sanatının felsefesini de ortaya koymakla şiirdeki ustalığına bir meziyet daha eklemiş olacaktır." (Okay, 2005:147)

Necip Fazıl'ın poetikasını anlamak için eserleri üzerinden yola çıkarsak "Edebiyat Makaleleri"ni atlamamız gerekir. Şair'in bu eserindeki poetik görüşleri,

şairler düzeyine indirgenerek akacak bir mecra bulma uğraşı içindedir. Çeşitli bölümlerden oluşan bu eserde “Necip Fazıl’a göre, haksız şöhret yapmış şairlerin sorguya çekilmeleri, savcının iddiası, şahitlerin ifadelerinin dinlenmesi ve neticede yargıcın verdiği hükmün neticesidir. Edebiyat Makaleleri’nde üç şair ve bir tenkitçi sorguya çekilmiştir. Tenkitçi olarak Nurullah Ataç, şair olarak da Tevfik Fikret, Yahya Kemal ve Mehmet Akif sorgulanmıştır.” (Okay, 2005:161)

Necip Fazıl, tasvip etmediği, kendi şiir anlayışıyla bağdaşmayan birçok görüşü eleştirmekten geri durmamıştır. Şiirde kalıplılığı, şiirin şeklini, biçimini en ince ayrıntısına kadar büyük bir titizlikle manayı da şiirin “öz”üne katarakilmekilmek dokumuş, fikir olarak hissettiklerini düşünce olarak yazıya dökerken neredeyse kusursuz bir uyum yakalamıştır. Formu bu denli ustaca kullanan şair, bunu göz ardı eden akımlara, bilhassa Garipçilere çatmaktan geri durmamıştır. İlk defa Yedinci Mektup’ta bahsettiği Garipçiler hakkında şunları söylemektedir: “Nesir bile denemeyecek lafları, nesrin ufki (yatay) nizamına göre dizeceği yerde nazmın şakuli (dikey) nizamın göre tertiplemekten başka bir şey değildir... 29 Aralık 1945 Büyük Doğu’unda şairlerin isimlerini zikretmeden Garipçilere son bir hücumda daha bulunur. Bunların şiiri hakkında verebileceği en olumlu hüküm, onun da tıpkı Divan, Tanzimat ve diğerleri gibi, içinden çıktığı toplumun buhranlarını aksettiren bir şiir olmasından ibarettir.” (age., s.157)

Necip Fazıl, döneminde çokça gündemde olan “ancak eskiyi reddedip yeninin oluşturulabileceği” algısını şiirinde yermiş, geleneği modern bir şiir diliyle yorumlayıp yeniden oluşturmuştur. Bu da şaire Türk edebiyatında önemli bir konum kazandırmıştır.

Şekli ustaca kullanan Necip Fazıl, biçimi veya içeriği ön plana çıkarma gayretinde değildir. Bununla birlikte mana, formu tamamladığı ölçüde manadır.

Dış görünüş (şekil) ile iç görünüş (içerik) arasındaki bağlantıyı her daim diri tutan Necip Fazıl’ın, ilk şiir kitabını (Örümcek Ağı-1925) yayımladığı dönemlerde topallayan hece ölçüsüne neden bu denli sahip çıktığı ancak onun biçimsel şiire verdiği değerle anlaşılabilir.

Tüm bunlardan bahsetmişken birçok tarifi olan şiir ve benzeri konularda Necip Fazıl’ın görüşlerini inceleyelim. “Şair ne yaptığının yanı sıra niçin ve nasıl yaptığının

ilmine muhtaç ve üstün marifetlerin sırrına müştak bir tılsım ustasıdır.” (Kısakürek, 2004:472) Necip Fazıl’ın poetikasında böyle tanımlanır şair. “Şair bir insandır. Bir tarafıyla ilahi bir kaynaktan gelen bir gücün, bir cehdin sahibidir. Şair imtiyazlı insandır. Ne var ki Necip Fazıl’a göre, şairlerin yüzde doksan dokuzu kendini tanımının şuurunda ve bu ilahi emanetin farkında bile değillerdir.” (Okay, 2005:177) Şairi yapıtında böyle tanımlayan Necip Fazıl, şiirin gayesini de “bir şeyi bildirmekten ziyade bir şey saklamak” olarak tanımlıyor. Bu söz onu sembolistlere yakın görmemizin emaresi sayılabilir.

Şiiri, “bir hakikat arayışı” olarak tanımlayan bir şair için mana, soyut anlam, his gibi kavramlar yeri geldiğinde sembolist bir yaklaşım olarak ele alınırken kimi zaman da “somutun soyutlaşması” şeklinde şiirde ele alınır. Necip Fazıl, tüm bunları yaparken konuyu hece ölçüsünde ele alır ve hece ölçüsünü aruz ölçüsünden üstün tutar. Bu yönü onun üslubunun oluşmasında önemli bir etkidir. “Bir şairin üslubunda, kullandığı sözcüklerin ve bu sözcüklerin birbiriyle olan ilişkilerinin belirleyici bir rolü olduğunu biliyoruz. Zaten şiirde dilin bilinçli bir kullanımı söz konusudur... Kısacası üslup şairin dile damgasını vurmasıdır.” (Özcan, 2009:324)

Her ne kadar Necip Fazıl’ın poetikasından bahsetsek de “Kaldırımlar”ı unuttuğumuzda onun poetikasını tam olarak anlatmış olamayız. Henüz genç yaşlarda yazdığı bu şiir onu kısa sürede üne kavuşturmuş ve sanat camiasında saygınlığını artırmıştır.

“Kaldırımlar, Necip Fazıl Kısakürek’in en çok bilinen şiirlerindedir ve birçok antolojide bu şiirin birinci bölümü şairin sanatsal gelişmesinin ilk dönemini temsil etmek için kullanılmaktadır. Şiir ilk önce 1927 yılında yayımlandı ve bir sene sonra ‘Kaldırımlar’ adlı şiir kitabına dâhil edildi. Yabancılaşma, yalnızlık, ölüm ve gizemci arayış gibi Necip Fazıl’ın başlıca konularını irdeleyen sıra dışı bir şiirdir. Bir başka özelliği ise şairin İslam’a bağlılığını ilan ettiği 1934 yılından önce yayımladığı, Örümcek Ağı (1925), Kaldırımlar (1928), Ben ve Ötesi (1932) eserlerinde yer alan ve sonradan reddetmediği şiirlerinden olmasıdır. Bilindiği gibi o dönemin şiirlerine karşı hem içerik hem de üslup açısından oldukça kritik, hatta olumsuz bir tutum göstermiştir.” (Mignon, 2003:136-137)

Hayatı bir yıldızı seyrederek gibi seyreden bir şairdir Necip Fazıl. Hisseder, fikir üretir ve bunları formun sarsılmaz potasında eriterek mana yüklü bir atmosfer oluşturur.

Kendi çağının zamansız ve mekânsız şairidir o...

2.2. ŞİİR VE SEZAI KARAKOÇ

“Tanrı arayışı, aşk ve şiir, Necip Fazıl’ın ve Sezai Karakoç’un eserlerini yorumlamak için üç anahtar kelimedir.” (age., s.135) diyor Laurent Mignon. Ancak onun yanıltığı bir nokta var: Necip Fazıl ve Sezai Karakoç sadece “Tanrı Arayışı”nda değildiler. Aynı zamanda “Tanrı’ya giden şiir” arayışındadırlar. Daha doğrusu Necip Fazıl’ın şiiri tanımlarken söylediği gibi onların şiiri “bir hakikat arayışı”dır. Sezai Karakoç’un İkinci Yeni’yle biçimsel ve imgesel açıdan ortak bir yönü olsa da imge içeriği ve “dert” -ki yukarıda da belirtildiği gibi dert, hakikati arayış derdidir- onun şiirlerinde İkinci Yenicilerden farklıdır.

Sezai Karakoç’un şiiri ile Necip Fazıl’ınki birbirine paraleldir. Bu paralellğe “Allah ile birleşme arzusunu terennüm eden tasavvuf edebiyatını çağdaş şiirin verdiği imkânlarla yeniden yorumlamaları” örnek gösterilebilir.

“Sezai Karakoç, Monna Rosa (1952-1953), Şehrazat (1953), Köşe (1954-1956) gibi birçok şiirinde ilahi sevgili ile birleşme arzusunu terennüm etmiştir.” (age., s.140) Nitekim Karakoç’un aşk tarifindeki odak noktası bu arzudur. Çünkü o bir âşıktır. Aşkından sarhoş olan değil, aşkından kendi varlığını bulmuş bir âşıktır. Der ki: “Bütün sevgililer, asıl sevgiye, kalıcı tek sevgiye, ebediliğe layık bir basamak, bir başlangıç, bir hazırlıktır. Nice ruh, bu basamaklarda yorulur, tükenir ama bütün bu basamakları aşan gönül ve ruh mutlak sevgiye, Tanrı sevgisine ulaşır, ona bağlanır, ondan ötesinin güz yaprakları gibi döküldüğünü görür.” (Karakoç, 1996:37)

Bununla beraber onun şiir kitaplarında da “Aşk’tan Diriliş’e” bir inanç, tasavvufun modernize olmuş dokusuyla örülmüş kuvvetli imgelerle dolu bir dil hâkimdir.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. NECİP FAZIL VE SEZAI KARAKOÇ'UN HAYAL DÜNYALARININ ORTAK İMGELERİ

İnceleme yöntemi olarak iki şairin kullandığı ortak imgelerden başlayacağımızı, sonra da her ikisinin kullandığı farklı imgeleri ele alacağımızı söylemiştik. Bu bölümde Necip Fazıl'ın ve Sezai Karakoç'un şiirlerinde geçen ortak imgeleri incelemeye çalışacağız.

3.1.1. İNANÇ İMGELERİ

3.1.1.1. Allah, Mutlak İmge

Kısakürek ve Karakoç ilahi olanın peşinde olduklarından aşkları da ilahi aşktır. Onların temel gayesi mutlak varlık olan Allah'ı aramaktır. Şairler, şiirlerinde imgeyi kullanarak Mutlak Varlık'a ulaşmaya çalışır. "En nihayetinde nesneyi imleyerek, imgesel anlam boyutuna açarak, kısaca nesneyle empati/özdeşleyim kurarak, canlı paydasında "bir"e ulaşmaya çalışırız." (Arslan, 2010:6) Aşağıya alınan örnekler bu anlayışın ne kadar doğru olduğunu bizlere gösteriyor.

"Atomlarda cümbüş, donanma şenlik
Ve çevre çevre nur, çevre çevre nur.
İç içe mimari, iç içe benlik;
Bildim seni ey Rab, bilinmez meşhur!" (Ç, s.20)

Çile isimli şiir kitabına da ismini veren Çile adlı şiirden alınan yukarıdaki bölümde N. Fazıl, Allah'ı anlatırken Fen Bilimlerinden yararlanarak atomların hareketini bir cümbüş olarak nitelendiriyor. Bu hareketin sadece atomlarda değil tüm mahlûkatta olduğunu anlatmaya çalışırken 'çevre çevre nur' sözünü kullanıyor. Allah'ın her şeyin içinde yer alması tüm canlıların ışığa bürünmesine, nura gark olmasına neden oluyor. Oysa bu durum, yani atomların hareket halinde oluşu Fen Bilimleri açısından sadece bilimsel bir olaydır. Şairde ise atomların bu hali farklı yansımalara neden oluyor. İmgenin oluşumunda şair herkes gibi davranmaz, çok farklı şeyler düşünür ve düşüncelerini aklın algısının dışında ifade etmeye çalışır. Bu düşünüşüyle şair mutlak varlık olan Allah'ın her yerde bulunabileceğini dile getiriyor.

Dil bilim açısından incelendiğinde cümbüş, şenlik gibi kavramlar akıl sahibi varlık olan insanın bir davranışı olacağından bu durum aklın dışında bir eylemi ifade eder ki bu da ‘halin gereğine aykırılık’ ilkesiyle açıklanabilir. İnsanların bir cümbüş yaptığı dile getirilseydi, bu duruma kimse şaşırılmayacaktı. Çünkü bu hal akla uygun bir davranış olacaktı. O halde ‘halin gereğine uygun’ bir durum ortaya çıkacaktı. Bu da imgeyi oluşturmayacaktı.

“Büyük dönüş başlamadan önce
Kendini bırak evrenin koştuğu o Bütüne
Bir kanat çırpmasıyla karıştığı Varlığa
Düzeltilip dünyayı yeniden
Toplumunu diriltten insanı erdiren
Şeytanı bir duvar ucunda sıkıştıran
Dam saçaklarında koğalayıp
Eski sınırına iten
Kentlere mutluluğu
Bir ikinci anıtı gibi getiren
Her eve mermer dağıtan
Şelale paylaştıran
Kan kanalı uzatan
Engibeli bir gebelikte
Yatağından korkan kadınlara” (G.D, s.294)

Hızır’la Kırk saatin kırkıncısından alınan yukarıdaki şiirinde Sezai Karakoç kıyametin yaklaştığı bir andan bahsediyor. İnanca göre Mehdi (a.s.) yeryüzüne gelecek ve tüm insanlığı Allah’ın dini üzerinde birleştirmeye çalışacaktır. Şair de insanlığı Mehdi etrafında toplanmaya çağırmaktadır. Bu çağrıyı yaparken de kendi algılayışlarını yine imgeler yoluyla dile getirmektedir. Evrenin hareketliliğini şair, kaderde yazılı olan mutlak sona doğru ilerleyiş olarak algılıyor. Çünkü kıyamet vaktinde İsrail adlı melek sur’a üfleyecek ve kıyamet kopacaktır. İsrail’in varlığını biz ‘kanat çırpmasıyla’ sözünden anlıyoruz. Zira İsrail bir melektir ve insanların tasavvuruna göre meleklerin kanatları vardır. Kıyamet koptuğunda tüm evren yaratılışın kaynağı olan Allah’a koşacaktır. Tasavvufta ‘deniz-dalga’ teşbihi vardır. Bu benzetmeye göre dalga nasıl aslı

olan denizden kopan bir parçaysa insan da Allah'tan gelen bir varlıktır. Dalganın önünde sonunda denize kavuşması gibi insan da kendi sahibi olan Allah'a dönecektir. Platon'a göre de varlığın iki düzlemi vardır. Bunlar fiziki ve fizik ötesi âlemdir. Varlığın hammaddesi idealardır. İdealar, yani asıl formlar metafizik âlemdir. Bu dünya ise metafizik âlemin yansıması olan fiziki âlemdir ki hem âlemin kendisi gölge âlemdir hem de nesnelere asıl varlıkların birer kopyasıdır. Buna felsefede ve sanatta 'mimesis' yani 'taklit' diyorlar. Gün gelecek, Platon'un ve Karakoç'un kastettiği gibi tüm varlıklar asıllarına doğru yol alacaktır.

Bu anlamsal arka planın yanında şairin kullandığı formel imgeler vardır. 'Şeytanı bir duvar ucunda sıkıştırıp', 'dam saçaklarında koğalayıp' gibi kavramlar halin gereğine aykırı kavramlardır. 'Her eve mermer dağıtan' ibaresi de imgeyi oluşturan bir başka kavramdır.

"Necip Fazıl Kısakürek şiiri bir hakikat arayışı olarak tanımlar." (Mignon, 2003:s.135) diyor Laurent Mignon. Gerçekten de Kısakürek şiirinde Allah'ı aramaya çalışıyor. Aklın, bilimin Allah'ı algılayamayışı ise şairi oldukça şaşırtıyor.

"Ey akıl, nasıl da delinmez küfen?
Ebedi olsun urbası kefen!
Kursa da boşluğa asma köprü, fen,
Allah derim, başka hiçbir şey demem!" (Ç, s.23)

Yukarıdaki şiirde akıl bir küfeye benzetilerek imge oluşturulmuştur. Yine akla kefen giydirilerek Allah'ı algılamadaki beceriksizliği karşısında öldürülmek istenmiştir.

"Süt verin süt verin çocuklara
Alarak nar incir gibi yemişlerden
Şit evi sığınağı zeytinlerden
Meryemin dayanağı hurmadan
Tükenin var olan varlığıyla Varlığın
Ki göreceksiniz kesin kesin
Yüzünüzü nereye çevirirseniz çevirin
O'dur var olan var eden
Biçim veren değiştiren

Dağıtan toplayan

...

En büyük koleksiyon sahibi

Kafataslarından kemiklerden

Güneşten aydan yıldızlardan

...

Doğmamış ve ölmeyen

Gelmemiş ve gitmeyen ” (G.D, s.295-296)

Yukarıdaki şiirde Karakoç, Allah’ı anlatırken birtakım telmihlerde bulunuyor. Şit, Meryem gibi kavramlarla telmih yapılıyor. Süt, nar, incir, zeytin nesneleriyle de göndermede bulunularak şiire arka plan oluşturulmaya çalışılıyor. Allah’ı tanımlamada ‘kafataslardan, kemiklerden, güneşten, yıldızlardan koleksiyoncu’ ifadeleri kullanılıyor. Bu tanımlamalar bizi imgeye götürüyor. İmgeyi oluşturan unsurlardan biri de ‘alışılmamış bağdaştırmalar’dır. “Kafataslarından kemiklerden güneşten aydan yıldızlardan en büyük koleksiyon sahibi” ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Şair, ‘pulları olan koleksiyoncu’ deseydi, alışılmış bağdaştırma yapmış olacaktı. Bu ise bizi imgeye götürmeyecekti. ‘doğmamış ve ölmeyen/gelmemiş ve gitmeyen’ sıfatları bizi Allah’a götürüyor. O, kâinattaki her şeyin sahibi olarak tanıtılıyor.

Karakoç, yukarıda, Allah imgesini kullanırken onun vasıfları üzerinde durmaktaydı. Kısakürek ise Allah’ı bulmaya çalışmaktadır. Bu yolda kendisine yoldaş aramaktadır. “Şiirin Allah’ı arama işi olduğu fikri yalnız şairin kendisini mi bağlamaktadır, yoksa kendisini mümin olarak algılayan bütün şairleri mi? Ama asıl sorun şu olsa gerek: Şiirde Allah nasıl aranabilir?” (Taşdelen, 2005:222)

"Zehirle pişmiş aşı yemeğe kimler gelir?"

Dilsizce, yalnız Allah demeye kimler gelir? !" (Ç, s.40)

Bu mısralarda N. Fazıl, Allah’ı anmanın zehirle pişmiş aş gibi olduğunu dile getirmiştir. Benzetme yoluyla imge kurmaya çalışmıştır. Şiirin yazıldığı dönemlerde Allah’ı anmak kolay olmadığı için ‘zehirle pişmiş aş’ benzetmesi yapılmıştır.

“Sezai Karakoç da, ‘Monna Rosa’ (1952–53), ‘Şehrazat’ (1953), ‘Köşe’ (1954–1956) gibi birçok şiirinde ilahi sevgili ile birleşme arzusunun terennüm etmiştir.” (Mignon, 2003:s.140)

“Yaşamak Tanrı uğruna Tanrı içindir
Geri ne varsa tahttan indir
Ruh hürdür Tanrı sevgisiyle
Bağlı değil zaman ve yer ilgisiyle
Artık buluşmuşlardır Tanrı katında
Bir yersizlik ve zamansızlık saltanatında
Bir şey değişmez gelse de gelmese de Leyla
Fark etmez gitse de gitmese de Mecnun O'na” (G.D, s.592)

Leyla ile Mecnun şiiri Karakoç’un modern bir mesnevi denemesi olarak kabul edilir. Tıpkı Fuzuli’nin mesnevisinde olduğu gibi burada da mecnun gerçek sevgili olan Allah’a kavuşmayı arzulamaktadır. ‘Yaşamak tanrı içindir, ruh hürdür, gelse de gelmese de Leyla, gitse de gitmese de Mecnun’ ibareleri hep beşeri aşkın ilahi aşk yanında manasızlığını ifade eder. ‘Bir yersizlik ve zamansızlık saltanatı’ ifadesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Bu bizi imgeye götürür. Saltanat, yersiz ve zamansız olamaz. Şair, soyut ve somut kavramlarla kurduğu tamlama ile bir imge örneği sergiliyor.

“Bak nasıl silinir bu yüz karası;
Elimde ölümü öldüren silah,
Alnımda tozpembe secde yarası,
Lügat kitabımda tek isim: Allah... !” (Ç, s.260)

Silah, somut bir kavramdır ve canlı nesnelere öldürebilir. Oysa ölüm cansızdır, silahın ölümü öldürmesi imkânsız bir durumdur. Şair aklın sınırlarını zorluyor. Burada bir bağdaştırma örneği var. Bu bağdaştırma ve ‘Lügat kitabımda tek isim: Allah’ ifadeleri halin gereğine aykırılık arz ettiğinden dolayı imgeyi oluşturmuşlardır. Lügat, aslında tek bir kelimedenden oluşamaz, binlerce kelimedenden oluşması gerekir.

“Her şey havada döner durur
Sonunda Tanrı varlığında yok olur
Ruh hürdür vücut esir

Ruh baldır beden zehir
 Ruh hürdür Tanrı aşkıyla
 Bağlı değil yer ve zaman kaydıyla “ (G.D, s.597)

Yukarıdaki benzetme örnekleri imgelerin kendileridir. Vücudun esir oluşu, ruhun bal, bedeninin zehir oluşu, ruhun yer ve zamandan bağımsız oluşu hep şairin algılayışının ve imgeleminin birer örnekleridir. Hale uygun değildir. Akli şaşkırtan bu durum şair için sıradan bir durumdur ve inancının bir gereğidir. O, bu sözlerle her şeyin Allah’a bağlı olduğunu dile getiriyor. “Şiirin, ister O’na inanan ve ister inanmayan elinde, ister bilerek, ister bilmeyerek, O’nu aramaktan başka vazifesi yoktur.” (Mignon, 2003:s.135)

“Allah, Resûl aşkıyle yandım, bittim kül oldum!
 Öyle zayıfladım ki, sonunda herkül oldum.” (Ç, s.376)

Necip Fazıl üstteki mısralarda zıt manaları kullanarak imgeye ulaşmıştır. Mitolojideki Herkül, çok güçlü iri yarı bir şahıstır. Oysa şair, ‘öyle zayıfladım ki’ ifadesini kullanıyor. Bu ifadenin devamında biz başka bir benzetme beklerken bizi şaşkırtıcı bir sonuca götürüyor. Ayrıca bu hal, sapmaya neden olarak imgeyi oluşturuyor. Bütün bunları düşünüşü, onun Allah’a ve peygambere olan bağlılığıyla alakalıdır.

“Şiirin nasıl söylediği ne söylediğinden önemlidir, ama ‘şiir de mutlak hakikati arama işidir.’ ‘Mutlak hakikat’ gibi bir ifade için içine girdiğinde, şiir bir fikir işçiliğine dönüşmekten uzak kalamayacaktır.” (Taşdelen, 2005:s.218) Aşağıdaki mısralarda da Kısakürek, vahdetin peşinden koşan birinin halini sergilemeye çalışmıştır. Vahdete ulaşmak öyle kolay değildir. Tasavvuf ehli belirli merhaleleri aşamazsa aklını dahi yitirebilir. Sayıların köpürmesi imgesi normal olmayan bir durumdur. Su köpürür, sayılar köpürmez. Bu da imgenin bir yolu.

"Bir"i deşerken her ân beynini yiyen adam
 Sayılar köpürdükçe "Allah bir!" diyen adam... (Ç, s.371)

Sonuç olarak Necip Fazıl’ın ve Sezai Karakoç’un şiirlerini incelemek isteyen bir kişinin bu şairlerde Allah(cc) kavramını iyi irdelemeleri gerekir. Çünkü bu kavram bu şiirlere girmek için anahtar bir kavramdır. Her iki şair de bu kavramı şiirlerinde oldukça

çok işlemişlerdir.“Tanrı arayışı, aşk ve şiir, Necip Fazıl Kısakürek’in ve Sezai Karakoç’un eserlerini yorumlamak için üç anahtar kelimedir.” (Mignon, 2003:s.135)

3.1.1.2. Din’sel İmge

“Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin kuruluş aşamasında Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), kaynağını metafizik algı, sezgi, duyuş ve düşünüşten alıp modern şiirin bütün imkânlarından beslenen şiiriyle, kendisinden önceki denemelere göre çok farklı bir tarzın öncüsü oldu.” (Kaplan, 2005:198) Bu tarz birçok şiirinde olduğu gibi aşağıdaki şiirinde de kendisini gösteriyor.

“Fertle toplum arası kalkacak artık güreş;
Herkes tek tek sırtına toplumu bindirecek.
Gökler iki şak olmuş haberi bildirecek.
Müjdeler olsun size; doğdu batmayan güneş!” (Ç, s.401)

Hayatını değiştiren dönüşten sonra N. Fazıl şiirlerinde dini imgeleri fazlaca kullanır. Herkesin sırtına toplumu alması mecazi bir imgedir. ‘Gökler iki şak olmuş’ cümlesinde Peygamberimizin ayı parçalamasına telmih vardır. Gerçekte parçalanmış aydır, fakat şair

sapma yoluyla imge oluşturmuştur. “Doğdu batmayan güneş” cümlesiyle İslam dini kastediliyor.

Karakoç’a gelince, din olgusunun onda yaşam kaynağı olduğunu anlamak güç değildir. “Hıristiyan kültürünün Batı edebiyatlarında önemli bir kaynak olduğunu bilen Karakoç, batılı sanatkarların tavrına benzer bir tavır alarak İslam’a yönelir.” (Sağlık, 2003:217)

“Ey kutlu anne günaydın
Ey doğan çocuk günaydın
Kabaran deniz
Günaydın
Koşan muştı kölesi günaydın

Günaydın bütün insanlar

Günaydın yeryüzünün yüz akı Müslümanlar

Günaydın

Kur'an Cebrail

Günaydın

Sur İsrail" (G.D, s.269)

Geçmişteki yaşantısından yana sıkıntılı olan Necip Fazıl, mahcup bir eda içindedir. Aynalar bakmaktan çekinir, kendinden kaçır. Dini anlayışı belki de onun tek tesellisidir. "Korku, sıkıntı, hafakan, vehim gibi temalarla açılan trajik anlayış zamanla mistik-metafizik bir eksene bağlanmış, en sonunda da Necip Fazıl'ın şiirini bir 'din şiiri' haline getirmiş olmalıdır." (Emre, 2005:255)

"Geçitlerin, kilitlerin yalnız O'nda şifresi;

İşte, işte o eteğe sarılmadan geçilmez!" (Ç, s.134)

Yukarıdaki 'o' zamirinden kasıt ölümdür. Ölüm eteğe benzetilerek imgeleme yoluna gidilmiştir.

"Karakoç'un şiirinde gelenek, biçimsel ve durağan bir görüntü değildir. Geleneğin duyarlılığı ve ses zenginliği, Karakoç'un şiirinde modern şiirin teknik ve imkânlarıyla ustaca kaynaştırılmış olarak bu şiiri kuran ve çağdaşlarından farklı bir konuma yükselten temel bir işlev üstlenmiştir. Esasen Karakoç, düşünce dünyasıyla, çağını, çağdaşlarından çok farklı bir kültür ve inanç sisteminin penceresinden algılama ve yorumlama amacıyla oluşuyla dikkati çeken bir şairdir." (Kaplan, 2003:235-236)

"Ayı böl parçala dünyaya fırlatalım

Sesin yeni sancağını

Roma'yı bir kere de biz yakalım

Haliç'i kuşatalım

Çöl atını Okyanus'a uzatalım

Arab'ın ayağını

Büyük denizlerde yıkatalım
 Bizi zamana fısıldayanı
 Biz dudaklarımızla değil
 Yürekllerimizle fısıldayalım” (G.D, s.249)

Karakoç, ayın parçalanmasından kendisine iş çıkarıyor. Peygamberin ayı parçalamasından sonra onu yeryüzüne atmak istiyor. Bu fırlatmak, gerçeği inançsızların yüzüne çarpmak içindir. Bu yüzden ‘fırlatmak’ fiili kullanılıyor. Gaza maksadıyla yola çıkan bir müslümanın edasını seziyoruz şairde. “Roma’yı yakmak, Haliç’i kuşatmak, Arap’ın ayağını büyük denizlerde yıkatmak” hep heyecanlı bir Müslüman ruhunun göstergesidir. Yukarıdaki mısralarda geçen ‘Yürekllerimizle fısıldayalım” gibi cümleler gerçekleşmesi mümkün olamayacak yargıları ifade eden imgesel kullanımlardır.

“Şehirlerde tabanım değil, yüreğim yarık:
 Nur şehrine gidelim, yürü, çilekeş çarık!” (Ç, s.172)

N. Fazıl’ın şiirinden alınan yukarıdaki mısralarda çarık nesnesine insanlara ait ‘çilekeş’ sıfatı yüklenerek imge kurulmuştur.

Sezai Karakoç, aşağıya alıntıladığımız şiirinde İslami kavramlardan yararlanarak imgelerini kuruyor. “1960’tan sonra yazdığı şiirlerde, şiirinin göndermelerini, anıştırmalarını, imgeleri Kur’an’dan, İslam söylencelerinde, öteki kutsal kitaplardan, kısaca İslam uygarlığından alacak, şiirini tümüyle tinsel/düşünsel bir düzlemde kuracaktır.” (Ada, 2003:160)

“Böl ayı yıkalım ayın ve Ev’in içindeki yapıları
 Atalardan miras biçimleri
 ...
 Gömmeyelim toprağa
 Varlığından utandığımız kızı
 Böl ayı kurtar saralıları
 Ay çarpmışları” (G.D, s.250)

Karakoç, bütün Müslüman kişiler adına ayın bölünmesini istemektedir. ‘Ev’ kelimesini büyük harfle yazdığına göre Kâbe’yi kastetmektedir. Ayın bölünmesiyle

İslam zaferi gerçekleşecek ve Kâbe'deki putlar kırılacaktır. Ayrıca atalardan kalan hurafe inanışlar ve insan onuruna aykırı anlayışlar da yıkılacaktır. Şair, bu mısralarda İslam'la tanışmamış insanları ilaçlarını bilmeyen saralılara benzetiyor. Yine sapkın insanlar ay çarpmışlara benzetiliyor. Cin çarpar, ama ay çarpmaz. Burada da sapma yoluyla bir imge yapılıyor. “Şiir dilindeki sapmalar, genellikle ferdi yaratıcılığın gücüne bağlanır. Mevcudun sınırlayıcılığından kurtulmak isteyen sanatkar, dilde yaptığı bazı değişikliklerle içindeki yeni düzen arayışına bir istikamet vermek ister. O zaman işe, dilin gramatikal yapısını bozmak ve şekle ait bazı mevcut kabulleri değiştirmekten başlayan bir dizi farklı tasarrufta bulunur.” (Korkmaz, 2002:308)

“Kaç mevsim bekleyim daha kapıda,
Ayağымda zincir, boynumda kement?
Beni de, piştiğın belâ kabında ,
O kadar kaynat ki, buhara benzet!” (Ç, s.383)

N. Fazıl, Yunus Emre'ye hitaben yazdığı yukarıdaki mısralarda kendisinin de ona benzemek istediğini söylüyor. Yunus'un çileli hayatı bela kabında geçmiştir. ‘Bela kabı’ bağdaştırması alışılmamış bağdaştırma örneğidir. “Dinsel bir söyleyiş yöntemidir bu yönüyle şiir; gördüğüne değil duymuş ya da duyuyor olduğuna kendini vermeyi, somuttan etkilenmeden soyutun izi peşinden yola düşmeyi gerektirir.” (Muharrem, 2003:161)

“Akan suyun sesi değışti
Esen rüzgârların doğrultusu
Gün döndü
Açtı mevsim
Akarak doldurdu
Kan boşluğunu gül
Volkan boşluğunu gül
Şarabı köpüklere
Boğup geçen süt
Süt devrimi” (G.D s.268)

Sezai Karakoç, İslam'ın gelişiyle yaşamın değiştiiğini anlatmak için birtakım cümleler kuruyor. Kan ve volkan boşluklarını gülün doldurması imgeli bir kullanımdır. Kan ve volkan sözcükleriyle şair ahenkli bir söyleyişi de gerçekleştiriyor. Bu anlayış Karakoç'un şiirlerinin genelinde yaygın bir biçimde yer alıyor. “Şarabı köpüklere/Boğup geçen süt/Süt devrimi” tamlamasıyla kurulan alışılmamış bağdaştırma, bir imge örneği olarak karşımıza çıkıyor.

“Bizimkiler ışığa gem vurur da binerler;

Yerden göğe çıkmazlar, gökten yere inerler...” (Ç, s.410-411)

Batı'nın modernizminin eleştirildiği yukarıdaki satırlarda N. Fazıl, teknolojiyle aya çıkan batılılara karşılık ‘bizimkiler’ diye hitap ettiği medeniyetimizin insanının ışığa gem vuruşunu ele alıyor. “Gökten yere inerler” cümlesi hem Miraç olayını hatırlatır hem de kibrin yok edilmesini vurgular.

Necip Fazıl, Dava ve Cemiyet adlı şiir bölümünde davasının İslam şeraiti olduğunu aşağıdaki satırlarla dile getiriyor.

“Oluş sırrı, o nurdan heykelin eteğinde;

Ve ölümsüzlük balı, şeriat peteğinde!..” (Ç, s.446)

‘Nurdan heykel, ölümsüzlük balı, şeriat peteği’ gibi alışılmamış bağdaştırmalarla imge yapılmıştır. Şair geçmişten yararlanarak ölümsüzlük suyuyla ilgi kurup ölümsüzlük imgesini kullanmıştır.

3.1.1.3. Hz. Meryem ve Kutsallık İmgesi

Hz. Meryem hem İslam tarihinin hem insanlık tarihinin en değerli şahsiyetlerinden biridir. İnsanlığın, özellikle kadınlığın onurudur. Şairler onu değişik zamanlarda, ama genelde aynı vesilelerle şiirlerine konu almışlardır. Ahlakın, inancın, masumiyetin... timsali olan bu kutsal şahsiyeti Necip Fazıl ve Sezai Karakoç da kullanmıştır. Özellikle Karakoç, İslam tarihinden fazlaca yararlanması nedeniyle bu sembolü şiirlerinde sıkça kullanmıştır. Kadının ahlaki yapısını sürekli vurgulayan ve ona değerini veren Karakoç, bu nedenle Hz. Meryem’i çok fazla konu edinmiştir.

“Ben bir şarkı, ben bir tüyüm;
 Ben Meryem'in yanağındaki tüyüm.
 Beni bir azizin nefesi uçurur,
 Kalbimde Allah'ın elleri durur.
 Cici ayaklarım iplikle bağlı,
 Ben onun sılası, kendimin gurbetiyim;
 Ben bir azizin hasreti,
 Ben Meryem'in yanağındaki tüyüm.” (G.D, s.27)

Meryem'in yanağındaki tüy, kimsenin dokunamadığı saflıkta bir tüydür. Şair, bu açıdan yola çıkarak kendi saflığını vurguluyor. Kalbinde Allah'ın ellerinin duruşu, ona dokunan tek varlığın Allah olmasından kaynaklanıyor. Bu hal onun inancının yüksekliğinin göstergesidir. Karakoç da Hz. Meryem gibi evlenmemiş, hayatına sadece Allah aşkını yerleştirmiştir. “Cici ayaklarım iplikle bağlı” mısrası ona duyduğu sevginin ifadesi olarak kullanılmıştır. Bu şiirdeki imgeler benzetmeler yoluyla gerçekleştirilmiştir.

“Bak, şu ağaçlı yola,
 Bize doğru geliyor.
 Orda üç kız kol kola,
 Bize doğru geliyor.
 Kömür tozundan ince,
 Su gibi şeffaf gece,
 Doldurmuş yüzlerini,
 Silmiş pürüzlerini.
 Kalmamış, Meryem gibi
 Yüzlerinde kırışık
 Ve o Bâkirem gibi,
 Yüzleri birer ışıık,
 Vücutları bir âhenk.
 Öyle hafif ki, onlar,
 Elimizi uzatsak,
 Havayı kımıldatsak,

Üçü de titreyecek,
Bir âhenk gibi ürkek,
Havada eriyecek.” (Ç, s.339-340)

Yukarıda bir olay çevresinde gelişen imgelerde şair Hz. Meryem sembolünü teşbih yoluyla ve telmih yaparak kullanıyor. Karakoç, Hz. Meryem’in kendisini işlerken Kısakürek, onu benzetmeyle kullanıyor. ‘Kömür tozundan ince/Bir âhenk gibi ürkek’ mısraları imgesel kullanımların olduğu halin gereğine aykırı yapılardır.

“Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana
Tutunacaksın doğurmamış bir anne gibi hurma ağacına
Çölün içinden yükselen bal ve çekirge karışımı
Deve duyarlığıyla yüklü serapsız heyemolalarla
Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana” (G.D, s.195)

Karakoç, yukarıdaki mısralarda Hz. Meryem’e sesleniyor. Onun hurma ağacına yaslanışına göndermede bulunuyor. “Çölün içinden yükselen bal ve çekirge karışımı/Deve duyarlığıyla yüklü serapsız heyemolalarla” mısralarındaki alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla onun çölde yaşamış olduğu sıkıntıları dillendirmeye çalışıyor. Bu benzetmelerle imge kurma yoluna gidiyor.

“Akşam kente bir Meryem gibi girer
Bir çocuk kutsal bir çocuk doğurur gibi” (G.D, s.132)

Bu mısralarda akşam ve Meryem arasında bir benzerlik ilişkisi kuruluyor. Gecenin Hz. Meryem’in Hz. İsa’yı doğuruşu gibi şehre girdiği söyleniyor. Hz. Meryem, Hz. İsa’yı Allah’ın nefesiyle doğurmuştur. Ona hiçbir erkek eli değmemiştir. Böyle bir doğumdan sonra şehre giren Hz. Meryem insanların kınayacaklarını düşünerek ürkek davranır. Hatta üç gün kimseyle konuşmama orucu tutar. Şair, akşamı da şehre girerken ürkek davrandırarak onun temizliğini vurguluyor.

“Hurmalar da Meryem gibi mi gebe kalırlar

Bir deve kızdı mı Roma Devleti gibi mi höykürür” (G.D, s.346)

Burada da yine Hz. Meryem’in hurma ağacına yaslanmasından yola çıkılarak Hz. Meryem-hurma ilişkisi kurulmuştur. Deve ile Roma Devleti arasında höykürme

yoluyla kurulan ilgide halin gereğine aykırılıkla kurulmuş bir imge yatmaktadır. Aşağıdaki mısralarda geçen ‘kutlu yağmurlar’ tamlaması alışılmamış bağdaştırmadır. “Meryem gibi boşandın dört bir yönden gönlüme” mısrasında halin gereğine aykırı bir durum kullanılarak imge oluşturuluyor.

“Bir ömür boyu yağdın kutlu yağmurlar gibi

Meryem gibi boşandın dört bir yönden gönlüme” (G.D, s.437)

“Melek dağıtansın

Zehirli tozlarında

Skandal serpersin Meryemlere

Cennetin kapısını durmadan kapayansın” (G.D, s.451)

Yukarıdaki mısralarda ise yılanı yapılan seslenmede onun cennetten kovuluşuna telmihte bulunuluyor. Ayrıca Hz. Meryem’e hakaret eden insanlarla yılan arasında benzetme kurularak imgesel bir yol izleniyor.

3.1.1.4. İmgenin Gözbebeği: Hz. Muhammed

Doğu ve İslam medeniyetinin temsilcisi olan Necip Fazıl ve Sezai Karakoç, şiirlerinde peygambere çok önem vermişler ve onu şiirlerinin baş köşesine oturtmuşlardır. İslam dini onun aracılığıyla insanlara tebliğ edilmiş ve en güzel dönemini yaşamıştır. Şairler, insanlığın onurlandığı bu güzel günlerin özlemine duyduklarını, şiirlerinde sürekli işlerler. Daha önce işlediğimiz diriliş imgesinde de bu yöndeki yaklaşımlara şahit olmuştuk. Değişim döneminden sonra yazdığı şiirlerinde Kısakürek peygamberin yolundan gitmenin gerekliliğini ve ona duyduğu muhabbeti dile getirmiştir. “Necip Fazıl, bir mümin şair olarak şiirin ufkunu yakalar ve peygamberin portresini, coşku dolu enstantaneler halinde bize aktarır.” (Aydoğan, 2003:335)

“Sen, hiçliğe bakan yön!

Hep sıfır, arka ve ön!

Dosdoğru Kâbe'ye dön!
O'nun Ümmetinden ol!” (Ç, s.397)

Kısakürek, bu mısralarda ‘hiçliğe bakan yön’e seslenerek onun arkasının ve önünün sıfır yani değersiz olduğunu dile getiriyor. Bu şekilde onu peygamberin tavsiye ettiği yola çağırıyor. Yön’e seslenen şair aslında yön nezdinde insanlara seslenmiştir. Yön, cansız bir kavramdır, ona seslenilerek halin gereğine aykırı bir eylemdir ve imge oluşturmuştur.

“Marta bakan biliyordu geleceğini
Nisana bakan görüyordu alaca renklerini
Kızıl ve yeşil seherini
Mayısa bakan buldu seni
Ve bir bahar günü doğdun sen “ (G.D, s.523-524)

Sezai Karakoç, Peygamberin doğduğu andan yola çıkarak onun dünyaya geldiği bahar aylarını kullanarak imge oluşturmuştur.

“Eski gitmiş ama yeni de kurulamamıştır. Karakoç’a göre ‘yeni’yi Peygamber kuracak ve anlamsız kabile geleneklerini de o kıracaktır. Yazık ki Kays’ın çağı o dönemden çok uzaktır. Bu haliyle de çevre ve zaman, sevgi dolu olarak yaratılmış Mecnun için olumsuz bir dekordan başka bir şey değildir.” (Kaplan, 2003:244)

“Güneş öğünerek yansır yansır da sularda
Gelirsin her baharda
Bir diriliş gibi ölü dünyaya
Ölüler gölgenden ateş ala ala
Ekilip biçilip yankı yapa yapa
Yaz sıcaklığından arta arta
Birer birer çıktılar gönlümüzün aynasına tarlasına
Ki bir bahar günü doğdun sen” (G.D, s.524)

Güneşin övünmesi, dünyanın ölü oluşu, ölülerin onun gölgesinden ateş alışı halin gereğine aykırı imgelerdir. ‘Ölü dünya, gönül aynası, tarlası’ tamlamaları alışılmamış bağdaştırmalardır. Aşağıdaki mısralarda geçen yazın güneşi biriktirmesi,

sonbaharın yapraklarda delirmesi, kışın devrilmesi, baharın gül tanklarıyla, çiçek çağlayanlarıyla belirmesi halin gereğine aykırı durumlardır. ‘Gül tankları, çiçek çağlayanları’ bağdaştırmaları alışılmamış bağdaştırma şeklinde imgelerdir.

“Yaz güneşi biriktirdi biriktirdi
 Sonbahar yapraklarda delirdi
 Kış derin çizgileriyle devrildi
 Bahar gül tanklarıyla çiçek çağlayanlarıyla belirdi
 Ve bir bahar günü doğdun sen” (G.D, s.525)

Poetikasında necip fazıl şiirin gayesinin Allah’a ulaşmak olduğunu dile getirir. Peygamberse ‘kurtarıcımız, müjdecimiz’dir. “İkinci dönemde –Allah’a inanç ve İslamiyet’e bağlılık döneminde- Kısakürek şiirinin tek kahramanı, Hazret-i Muhammed. Bu kırk yıllık dönemin ilginç kitaplarından İdeolocya Örgüsü’ndeki ‘Poetika’ında, şiiri Allah ve peygamber eseri olarak tanımlar.” (Halman, 2004:91) Aşağıdaki mısralarda şair, kavramlara ters yargılar ekliyor. Dirilerin ölü, ölülerin de diri olduğunu beyan ediyor. Halin gereğine ters olan bu durumun sebebi, insanların, peygamberin bildirisini raflarda unutmasıdır. Bu kullanım imgesel bir anlatım özelliği gösteriyor.

“Bir yurt ki bu diriler ölü, ölüler diri;

Raflarda toza batmış Peygamberden bildiri.” (Ç, s.273)

“Kaside-i Bürde nasıl Kaab Bin Züheyr’in bağışlanmasına vesile olmuş ve Hz. Peygamber tarafından takdir edilmişse, Sezai Karakoç için de şiir, Hz. Peygamber’in merhamet ve şefaatinin üzerine çekecek bir amel-i salihdir artık. Çünkü Karakoç, Kaside-i Bürde şairinin üzerine örtülen örtünün altında duyumsar kendini. O örtünün altında olmayı diler. Şiir söyleyerek yani amel-i salih işleyerek kendisi de Kaside-i Bürde şairi gibi Peygamber tarafından örtülmek ve O’nun şefaatinin kazanmak diler. Şiir ve sanat onun için bir ödev, bir görevdir.” (Karadeniz, 2003:197) Peygambere duyduğu muhabbeti şiirlerinde açıkça dile getiren şair onun ismini Türkçeleştirerek söylemektedir.

“Ey ismini okyanus köpüklerinden
 Yunusların aynalarda yansımasından

Almış olan kardeşim
 Ölen insan
 Al tutmuş toprağı alkışlamadan
 Biz yeşilin yıldönümünü kutlayalım
 Baharı muştuluyalım
 Enlemlere boylamlara
 Sabır yatırına
 Adı Mehmet olan çocuğa
 Müthiş bir ruhun tıbbı gibi” (G.D, s.199-200)

Yukarıdaki mısralarda geçen ve Hz. Yunus’a telmihte bulunan ‘Yunusların aynalarda yansması’ sözü alışılmamış bağdaştırma yollu kurulmuş bir imge çeşididir. Ölen insana seslenilerek kullanılan yargılarda halin gereğine aykırılık vardır. Bu seslenmeler birer imge örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Gözüm aklım, fikrim var deme hepsini öldür!
 Sana çöl gibi gele,. O, diyorsa göldür!” (Ç, s.82)

Yukarıdaki mısralarda da N. Fazıl, peygambere olan inancını açıklamak için “Sana çöl gibi gelen, O, diyorsa göldür!” sözünü kullanıyor.

“O, şiirini, Hz. Peygamber huzurunda okuyormuş gibi söyler.” (Karadeniz, 2003:198) Peygamberi ilkin annesinden öğrenen Karakoç, onu tanıyışını aşağıdaki mısralarla dile getiriyor.

“Annem bana gülü şöyle öğretti
 Gül, Onun, o sonsuz iyilik güneşinin teriydi ...” (G.D, s.97-98)

“Hepimiz için çek çileyi
 Ey Mekke sabahlarını konuğu
 ...
 Yaprak yaprak açıp okuyan Hira’yı
 Öğretmen gibi ders veren öğrenci Cebrail’i

Cebrail en yüksek matematik

Yok eden geometrileri

Bir sembol ülkesi bir cebir ili” (G.D, s.274)

Karakoç, yukarıdaki mısralarda peygamberimize seslenerek çileleri tüm Müslümanlar adına çekmesini istiyor. Hira peygamberimize peygamberliğin gönderildiği mağaradır. Şair, Hira’yı kitap gibi okumaktan bahsediyor. Bu durum gerçekliğin dışında bir kullanımdır. Cebrail’in matematik oluşu, geometrileri yok edişi, bir sembol ülkesi, bir cebir ili oluşu imgesel yaklaşımlardır. Cebrail’in bilimin, matematiğin algılayamayacağı farklı boyuttan gelişi, onu en yüksek matematik ve geometri yapıyor.

“Sen arıtacaksın

Bu kelimelerin lavlarıyla

Lanet volkanlarını” (G.D, s.277)

‘Kelime lavları’ ve ‘lanet volkanları’ tamlamaları alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

“Yol açılsın Gelecek Haberci’ye bir nokta

Ondan bir koku gibi

Ondan bir ses bir nağme

O Yağmurlardan bir damla

O Rüzgârlardan bir soluk

Bir tan belirtisi

Görünsün ufuklarda

Bir kum tanesidir O Denizden O Sahilden

Bir ışın O Güneş çubuğundan

Bir çentik Allah Yolunda Atacak Damarda

Bir damla kan, akan Şehit Göğsünden
 Gönlünde bir müzik ayin-i şeriflerden
 Ruhunda bir ahenk cami kubbelerinden
 Göğsünde bir alamet minarelerden” (G.D, s.531-532)

Yukarıda verilen ‘Bir kum tanesidir O Denizden O Sahilden/Bir ışın O Güneş çubuğundan/Bir çentik Allah Yolunda Atacak Damarda/Bir damla kan, akan Şehit Göğsünden’ gibi benzetmelerin tümü imgesel kullanımlardır.

“Gel ey Muhammed ve İsa hakikati
 Burada sizi bekleyen bütün bir insanlık var
 Bulutlar yaralı insanlar zehir saçan fırtınalar” (G.D s.663)

Şair, içinde bulunduğu devrin vahametini anlatmak için ‘Bulutlar yaralı insanlar zehir saçan fırtınalar’ şeklinde benzetmeler kullanıyor. Bu benzetmeler imgelemenin kendisidir. İnsanlığı içine düştüğü vahim durumdan kurtaracak olan şey, şairin ‘Muhammed ve İsa hakikati’ dediği Allah yoludur.

3.1.1.5. Galaksinin Yıldızları: Peygamberler

Peygamberler tarihi, İslam’ın dirilişi için çaba sarf eden iki şairimiz için de önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Sadece İslam tarihini ön plana çıkaran Karakoç’a göre Kısakürek Hz. Muhammed’i kast ederken tüm peygamberlik tarihini birbirinin silsilesi olarak algıladığı için Sezai Karakoç, tüm peygamberleri şiirlerinde işlemeye çalışmıştır. Karakoç peygamberleri işlerken onların kıssalarına da değinilecek telmihleri bolca kullanmıştır. “Peygamberler, hem hayatları hem de mucizeleriyle insanlık tarihinin köşe taşları dönüm noktalarıdır. Bunun için de peygamberler İslam düşünce ve edebiyatının vazgeçilmez ilham kaynakları ve malzemeleri olagelmıştır. İslam edebiyatını oluşturan bölgelerde, içinde peygamber kıssa ve mucizeleri geçmeyen eser hemen hemen yok gibidir.” (İpek, 2003:180)

“Akşam kente bir Meryem gibi girer
 Bir çocuk kutsal bir çocuk doğurur gibi

Her yönden bir ses yükselir bu karanlık nedir

Kurban kesilirkenki karanlık

İbrahim'in bıçağındaki karanlık loşluk aydınlık

Keskin ışık

İsmail

İsmail bir çocuk başından serçe geçen

Mavi bir gül nöbeti sertçe geçen

Omzundan arşlar dökülen" (G.D, s.132)

Sesler kitabından alınan yukarıdaki satırlarda Hz. İbrahim ve Hz. İsmail'in kurban kıssasına telmih vardır. Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i adak edişinden dolayı Allah'a kurban etmeye kalkması hem dinler tarihinin hem de İslam tarihinin en önemli olaylarından biridir. Bugün tüm Müslümanlar güçleri yettiği ölçüde Allah'a kurban keserler. Hz. Meryem ve akşam arasındaki benzerlik ilgisini Karakoç, daha önceki şiirlerinde de kurmuştu. Burada bu imgeye devam etmektedir. Hz. Meryem'in kutsal bir çocuk doğuruşundaki ürkeklik ile gecenin ürkekliği aynıdır. Gecenin bu olayda açığı çıkışı insanlık için yeni bir aydınlığın habercisi olarak algılanıyor. 'Keskin ışık, mavi bir gül nöbeti' alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Yine "Mavi bir gül nöbeti sertçe geçen/Omzundan arşlar dökülen" satırlarında da halin gereğine aykırılık vardır.

"İçimde bir fırın var, ateşi yakan ateş,

O ne alev deryası, çiçek bahçesine eş." (Ç, s.352)

Yukarıdaki mısralarda Necip fazıl, isim vermeden Hz. İbrahim'in ateşe atılması olayına göndermede bulunuyor. Ateş-çiçek arasındaki ilginin sebebi, Hz. İbrahim'in ateşinin çiçeklere dönüşüdür. 'Ateşi yakan ateş, alev deryası' tamlamaları imgesel kullanımlardır. Şairin içinde fırının oluşu ve alev deryası ile çiçek bahçesinin birbirine eş oluşu halin gereğine uygun değildir. İmgeli bir söyleyiştir.

Zülküfl peygamber, Sezai Karakoç'un en çok dile getirdiği peygamberlerden biridir. Onun kabrinin şairin yaşadığı bölgede oluşu ve çocukluğunda özellikle

annesinden onun hikâyelerini çokça dinlemiş olması Karakoç'un Hz. Zülküfl'e olan ilgisini artırır.

“Zülküfl peygamberin makamının şairin doğduğu yerde (Ergani) olması, halkın, efsane üretmesi için uygun zemini ve velüt ortamı oluşturmuştur. Burada bizi ilgilendiren, şairin Zülküfl peygambere yüklediği anlamlardır. Zülküfl, şairin yaşamındaki temel taşlarından biridir. Bir bakıma şair, kendini Zülküfl'le açıklamaktadır.” (İpek, 2003:183)

“Zülküfl bana dedi
 Sen su ver ben yemek vereyim
 Sen can ver ben kan vereyim
 Sen sağı çağır ben şehidi çağırayım
 Sen ovaya in ben dağda oturayım
 Ne kutlu ortaklığı o” (G.D, s.184-185)

Hızır'la kırk saatte Hz. Hızır kendi hikâyesini anlatırken birlikte bulunduğu peygamberlerle yaşadığı olaylara fazlaca değinir. Bunlardan biri de Hz. Zülküfl'dür. Hz. Zülküfl, peygamberler tarihinde Allah'ın hayırlı kullarından olarak geçer. Ayetlerde Allah, onu Hz. Elyesa ve Hz. İbrahim'le birlikte anar. Yukarıdaki mısralarda Hızır, imgeli söylemler içerisindedir. “Sen sağı çağır ben şehidi çağırayım” mısrası da söylemlerden biridir.

“Olur mu, dünyaya indirsem kepenk:
 Gözyaşı döksem, Nuh Tufanına denk?” (Ç, s.271)

Hz. Nuh, insanlığın ikinci kez yaratılışının kaynağı olarak kabul edilir. İnsanlığın sonunun geleceği zamanda kendisine inananları Allah'ın ikazı sayesinde boğulmaktan kurtarmıştır. Bugün insanlık soyu o gemide kurtulanların devamıdır. Şair Necip Fazıl, Nuh Tufanı'na da telmihle, mübalağa yoluyla kendi gözyaşlarının miktarını ifade ediyor. Nuh Tufanı oranında gözyaşı dökmek mübalağalı ve imgeli bir kullanımdır.

Sezai Karakoç'un zikrettiği peygamberlerden biri de Hz. Yahya'dır. Hz. Yahya, Hz. Zekeriya'nın oğludur ve babası gibi o da Yahudilerce öldürülmüştür. “Yahya

peygamber Taha'nın Kitabının dolayısıyla da Taha'nın dayandığı temel noktalardan biridir. Diğer peygamberlerin arasında özel bir yeri vardır Hz. Yahya'nın.

Hz. Yahya Roma'ya bir 'duruş'tu, bir ses'ti. Bu nedenle de başı kesilerek öldürülmüştür." (İpek, 2003:180)

"Bahar yaz güz kış
Ben sen İsa ve Yahya
Bir gülü yetiştirmek için
Yaratılmışız
Şükür tanrıya" (G.D, s.186)

Şairin burada Hz. Yahya ile Hz. İsa'yı birlikte zikretmesinin nedeni, ikisinin hemen hemen yaşıt oluşu ve birlikte büyüyüşüdür. "Bir gülü yetiştirmek için" mısrasında geçen 'gül' Allah'ın dinidir. Bu üç değerli zat da yüce Allah'ın dinini tebliğ etmek için gönderilmişlerdir.

Hz. Zekeriya, saklandığı ağaçta ortasından biçilerek Yahudiler tarafından öldürülmüştür. Öldürülmesinin gerekçesi olarak Hz. Meryem'i iğfal ettiği öne sürülür. O, Hz. Yakub'un soyundan gelir. "Zekeriya peygamberin testereyle baştan aşağı ikiye biçilmesinin ürpertisini; Yahya peygamberin başının 'bir yemiş' gibi kesilişinin dehşetini; Zülküfl peygamberin, kavmine söz geçiremeyişinin mahcubiyetini, şair, ruhunda bugün oluyormuş gibi algılar ve yaşar." (age., s.176)

"Ben İbrahim'in sır kâtibi
Yakub'un dedektifi
Yusuf'un hapishane arkadaşı
Düş yorumu öğretmeni
Ama görmedim yavuz bir öğrenci
Aydın kılıçların şelâlesi
Musa gibi" (G.D, s.203)

Hz. Hızır, birlikte yaşadığı peygamberleri dile getirmeye devam etmektedir. Bu arada şairin telmihleri de şiirde aynı ölçüde devam eder. 'Aydın kılıçların şelâlesi' bağdaştırması, alışılmamış bağdaştırma tarzında imgeli bir kullanımdır. Bizler, Hz.

Hızır ile Hz. Musa'yı sabır testi olayında birlikte hatırlarız. O testi Hz. Musa geçememiş olmasına rağmen şair burada Hızır'ın ağzından onu yukarıdaki imgeyle tavsif ediyor.

“Sezai Karakoç, Hızır'la kırk saat'te birçok peygamberi değişik yönleriyle dile getirmiş; onun devamı sayılabilecek Taha'nın kitabında ise peygamberlerin yaşadığı acıları nefsinde odaklaştırmış ve kişisel (dolayısıyla da toplumsal) bunalım ve sıkıntılardan kurtuluş ve çıkış yolunu bu noktada bulmuştur. Çıkış noktasında ise ilhamını, Kur'andan ve diğer kutsal kitaplardan gelen efsanelerden almıştır.” (İpek, 2003:179)

“Musa sürüyü Şuayb'tan öğrendiyse
 Yolu dağı yaylayı benden öğrendi
 Şuayb'tan öğrendiyse köpeği
 Kurdu benden öğrendi
 Benimle kahve içti geceleri
 Onunla namaz kıldıysa sabahları
 Benimle dua etti akşamları
 Ondan aldıysa Tanrı sevgisini
 Benden aldı korkusunu
 Ama ben karanlıklarda yittim
 Musa ışığa vardı
 'Kırklar yediler geldiler
 Beni alıp götürdüler
 Birçok yeri gezdirdiler
 Sonra geri getirdiler'
 Deseydi Musa yalnız beni anlatmış olacaktı” (G.D, s.204)

Şair, bu kez de Hz. Musa ile Hz. Şuayb'ı birlikte kullanıyor. Hz. Şuayb, Medyen ve Eyke halkına peygamber olarak gönderilen bir peygamberdir. Ona inanmayan bu halkları Allah, Hz. Cebrail vasıtasıyla sıcaktan kavurarak helak etmiştir. Halkının arasında Hz. Şuayb, büyük baş hayvancılıkla uğraşır. Firavundan kaçan Hz. Musa ona sığınmıştır. Musa'nın sürüyü Şuayb'dan öğrenmesinden kasıt bu olsa gerek. Bu göndermelerden şairin peygamberler tarihine çok vakıf olduğunu görüyoruz. “Kırklar yediler geldiler/Beni alıp götürdüler/Birçok yeri gezdirdiler/Sonra geri getirdiler”

bölümünden yukarıda da değindiğimiz Hz. Hızır'ın Hz. Musa'nın sabrını ölçüşü olayını anlıyoruz. Bu olay Türk edebiyatında çok yer almıştır. Mevlana da bu olayı Mesnevisine konu edinmiştir. Biraz önce alıntıladığımız mısraları Karakoç, halk edebiyatından esinlenerek yazmıştır.

“Belkıs araya cam girse bile

Bir gecedir bir ecedir Süleyman ülkesine

Davud söz dağ yankı

Devlet ürperten mızrağı

Dev cin rüzgâr Süleyman

Ama bir vadide bir karıncadan utanan

Karıncanın heybetine hayran olan

Hüthütten haberi aldığı zaman

Surları rüzgârla deviren Süleyman

Titredi dikkatinden bir karıncanın bir karıncadan” (G.D, s.348)

Bu mısralarda da Karakoç, Hz. Süleyman'a ve Sebe melikesi Belkıs'a göndermede bulunuyor. Yukarıda sanki Hz. Süleyman'ın tüm hayatı ve özellikleri sergileniyor gibidir. Belkıs'ın tahtının Hz. Süleyman'ın yanına getirilişi, Hz. Süleyman'ın hayvanların dilinden anlıyor olması ve bir karıncayla konuşması, hüthüt kuşu onun hayatında olan kavramlardır.

“Taha'nın Kitabının temel direklerinden biri de peygamberlerdir. Hemen her bölümün sonunda bir veya birkaç peygambere göndermede bulunur. Bu, o bölümde yaşanan sıkıntıların, o peygamberlerin yaşadıkları sıkıntı ve yüklendikleri misyonun yürekte hatırlanışdır.” (İpek, 2003:179)

“Bir yağmur yağmış

O yağmura karışmış Zülküf'ün elleri

Ve bir Mesnevi bebeği
 Ehram gölgesine bir yağmur yağmış
 Toprak ağarmış bir Tevrat gibi
 Sonra dört bir yanı Hızır'ın suları sarmış kuşatmış
 Çok eleğimsağmalar görmüş bu evren köpeği
 Sonra gün açmış
 İşte olsa olsa bu kavis
 O eleğimsağmalardan kalmış” (G.D, s.300)

Peygamberler tarihine atıfların yapıldığı bu mısralarda da imgesel kullanımlara rastlıyoruz. Zaten Sezai Karakoç'un hiçbir şiiri yoktur ki imgesiz olsun. Zülküf'ün ellerinin yağmura karışmış oluşu imgeli bir aktarımdır. ‘Mesnevi bebeği, evren köpeği’ kullanımları da alışılmamış bağdaştırmalardır.

“İşte o vakit çocuk doğuran kelime geldi
 Doğmadan konuşmayı öğrenen insan geldi
 O doğmadan seninle konuşan bir erdi
 Uzun bir kıştan sonra gelen ilk gün ışığı gibi” (G.D, s.186)

Hız. İsa'ya yönelik yukarıdaki mısralarda ‘kelime’ sözcüğü kullanılmıştır. Bu onu bir vasfıdır. Hız. İsa'nın doğduğu anda konuşması mucizesi de yukarıdaki mısralarda vurgulanmıştır.

“Sen doğu olursan güneş sana gelecektir
 Sen kuşluk olursan kuş sende ötecektir
 Sen kuyuda oturacak bir ders taşı bulursan
 Bir kabri dışından oyan yontan değil
 İçinden insan biçiminde kışkırtan olacaksın
 Her lambanın bir kuyusu vardır
 Ordan aldığıyla aydınlanır
 Kuyusuz Bedir Bedir midir” (G.D, s.209)

Hz. Yusuf, kardeşleri tarafından kuyuya atılmıştır. Kıskançlık sebebiyle gerçekleştirilen bu olaylardan sonra yaşananlar insanlık için bir ders niteliğindedir. ‘Ders taşı’ imgesi alışılmamış bağdaştırmadır. “Her lambanın bir kuyusu vardır” sözü her kuyunun bir lambası şeklinde algılanırsa lamba Hz. Yusuf olacaktır. ‘Kışkırtan’ sözcüğünde sapma vardır. Normal kullanımda bunun ‘fışkırtan’ şeklinde kullanılması gerekirdi. Fakat böyle kullanım imge oluşturmanın gereğidir.

“Eritiyordu kelimeleri

Emiyordu bahar başaklarındaki

Ses sütünü göğün şiddetli çekirgeleri

Sabır tek başına yönetiyordu töreni

Hızla geçiyordu göz önünden

Panoramik İsa Musa belgeleri” (G.D, s.263)

‘Kelimeleri eritmek, göğün şiddetli çekirgelerinin bahar başaklarındaki ses sütünü emmeleri, sabrın bir töreni yönetmesi’ halin gerçekliğine aykırı kullanımlardır. ‘Bahar başaklarındaki ses sütü, göğün şiddetli çekirgeleri, panoramik İsa Musa belgeleri’ tamlamaları alışılmamış bağdaştırmalardır. Tüm bu kullanımlar imgeyi meydana getirir.

“Mavi kara bir ter akıyor borsanın ve insanın biberi kraterden

Bir ateş Nemrud’un buzu Firavun dondurması

Ben yeşil bir yağmur gördüm uçuşan gözlerli vardı Zülküfül’den” (G.D, s.341)

“Mavi kara bir ter akıyor borsanın ve insanın biberi kraterden/ Ben yeşil bir yağmur gördüm uçuşan gözlerli vardı Zülküfül’den” mısralarında gerçeklik dışı kılamlar vardır. ‘Mavi kara bir ter, borsanın ve insanın biberi, yeşil bir yağmur’ tamlamaları, alışılmamış tamlamalardır. Olayların sairin ruhunda yansımaları şeklinde bize aksetmiştir.

Sezai Karakoç, horozu haberci özelliğinden dolayı şiirlerinde sıkça kullanır. Yukarıda anlatılan tüm peygamberler ve peygamberlik tarihi, şairin arzuladığı bir durumdur. Her peygamber bir diriliştir, üzerine ölü toprağı serpilmiş toplumlar için. Şiirlerinin genelinde Doğu medeniyetinin yozlaşmasından bahseden şair, bu toplumun düzeltilmesi için Yahya, İsa ve Musa gibi tüm peygamberlerin gelmesini istemektedir. Fakat onların gelişini müjdeleyecek bir horoz, bir emare yoktur. İncir, zeytin gibi Kur'an'da sıkça geçen ve peygamberlerle ilişkili olan meyveleri şiirlerinde her daim kullanan şair, burada da zeytin imgesini kullanıyor.

“Yok ki bir horoz ötsün
Yahya İsa Musa gelsin
Ermış göle zeytin düşsün
En çetini okumak” (G.D s.407)

3.1.1.6. Tasavvufi İmge

Tasavvuf iki şairimizin de yaşadığı sadece şiirlerinde değil, hayatlarında da kullandığı iki kavramdır. Otuzlu yaşlardan sonra tasavvufla tanışan Necip Fazıl onu hayatının gayelerinden biri yapmıştır. Sezai Karakoç ise hayatını İslam'ın yeniden dirilişine harcamış olması nedeniyle zaten tasavvufla her zaman iç içedir. İki arasında şiirlerinde ele almaları bakımından ufak bir ayrışma olabilir. Sezai Karakoç ümmetçi anlayışından dolayı tasavvufu her boyutuyla ve tüm şahsiyetleriyle aktarırken Necip Fazıl Anadolu'daki tasavvufa yakındır. “Necip Fazıl da Yunus Emre'den çok etkilenmiştir. Gerek şiir dilini ustaca kullanmasıyla, gerek felsefi derinliğiyle ve tasavvufi boyutuyla Necip Fazıl adeta Yunus'un çağımızdaki yansımasıdır. (Irmak, 2005:299)

“Bir zaman dünyaya bir adam gelmiş;
Sayıları silmiş. BİR 'e yönelmiş...
Bizim Yunus,
Bizim Yunus...” (Ç, s.382)

Necip Fazıl, Yunus Emre gibi büyük bir tasavvuf ehlinden söz ederken doğal olarak ‘Bizim Yunus’ sözünü kullanıyor. Bu söz kinayelidir. Taptuk Emre’nin bizim Yunus sözüne de götürüyor bizi.

“Karakoç’a göre İslam kültürünün büyük sacayağının düşünce ayağını Gazali, duygu ayağını Arabî, ilham ayağını Mevlana oluşturur. Biri olmazsa İslam kültürü doğru yorumlanmaktan mahrum kalır.” (Sağlık, 2003:217) Bu nedenle şair tasavvuf imgeli şiirlerinde sadece Mevlana’yı ya da Yunus’u işlememiş, kuruluşuna kadar tüm mutasavvıflardan yararlanma yoluna gitmiştir.

“Mursiye’de Tunus’ta Mısır’da
Kudüs’te Mekke’de Konya’da
Malatya’da Şam’dayız
Yolları bir urgan gibi
Ayağına sarmış Muhyiddin’iz
Güneş hep arkada biz öndeyiz
Duvarlara geçmiş bir diriyiz
...
Bir anda
Mansur olup asılan Muhyiddin’iz” (G.D, s.235)

Şiirin tamamında olduğu gibi “Bir anda/Mansur olup asılan Muhyiddin’iz” mısrasıyla da aklı şaşırtacak bir imge kullanıyor. Halin gereğine aykırı bir kullanımdır.

Necip Fazıl sadece Batılı tarzda şiirler yazan bir şair değildir. O, Türk halk edebiyatının zenginliklerini de şiirlerinde kullanmış bir şairdir. Diyebiliriz ki Necip Fazıl bir nevi Cumhuriyet dönemi halk şairidir. “Halk ve Tekke şiirinden devşirdikleriyle Fransız şiirinin açılım ve zenginliklerini birleştirmiş, metafizik unsurlara hep ağırlık vermiş ve Türk şiirini manzumecilikten kurtarmıştır.” (Emre, 2005:246)

“Mercan mercan, uçuk dudağında kan,
İnci inci, soluk şakağında ter.

Ne baş yedi, ne kan içti bu meydan!
Bu meydan âşıktan canını ister.” (Ç, s.387)

“Tasavvuf, Peygamberlik sarayının batın dairesi; İslam’ın ruhu ve derinlik boyutudur.” (Kısakürek, 1999:155) Tasavvuftan bahsettiği yukarıdaki mısralarda Kısakürek hem halk dilinin sadeliğini kullanmış hem de “İnci inci, soluk şakağında ter/Ne baş yedi, ne kan içti bu meydan!” sözleriyle imgenin zengin dünyasına el atmıştır.

“Doğu ankası
Batı ankası
Ş harfi ile uzlaşan S sesi
Yeni bir vakit alfabesi
Hızır’ın kelime denetçisi
Şifre bağlayıcısı
Gelecek zaman fiillerinin uzmanı
Saatin anlamı
Ayasofya şelalesi
İşte size birkaç görünüş
Ak kara dünyasından Muhyiddin’in” (G.D, s.236)

Yukarıdaki mısralarda geçen “Ş harfi ile uzanan S sesi” mısrasından aşağı kadar giden mısralarda halin gereğine aykırı bir biçimde imgeli söylemler yer almıştır. ‘Yeni bir vakit alfabesi, Hızır’ın kelime denetleyicisi, şifre bağlayıcısı, gelecek zaman fiillerinin uzmanı’ şeklindeki bağdaştırmalar imgeli ifadelerdir.

“Kurtuba söndüğünde görülür Muhyiddin-i Arabi kenti
Tatar ordularını gömen bir Mevlana Silüeti
Selam selam yağmurlar indikçe görünmezlikten
Selam selam eridikçe taş karların kefeni
At bir adım daha dünya çökmüş de olsa omuzlarına
Pamuk gibi atacaksın onu Hallacı olacaksın dış birikimlerin

Nesimi gibi derisi yüzülecek denizlerin” (G.D, s.504)

Tasavvufi imgeye örnek olarak aldığımız bu son şiirde Sezai Karakoç, hem Anadolu’daki hem de değişik yerlerdeki tasavvuf rehberlerini anmıştır. Şiirde geçen ve Muyiddin-i Arabi’nin ışığa benzetildiği “Kurtuba söndüğünde görülür Muhyiddin-i Arabi kenti” mısrasıyla başlayan cümlelerdeki yargıların tamamı halin gerçekliğine aykırılık içermektedir ve imge örnekli kullanımlardır. ‘Taş karların kefeni’ şeklindeki alışılmamış bağdaştırma örneğinde de imge yapılma yolu seçilmiştir.

3.1.2. ELEŞTİREL İMGE

3.1.2.1. Batı’nın Batışı

Batı, şiirlerinin genelinde olduğu gibi her iki şairde eleştirinin merkezinde yer almaktadır. Kendi medeniyetlerinin ve benliklerinin savunucusu olan şairlere göre bu hazinelerin yitirilmesinin en önemli sebebi Batı’dır.

“Batı, Batı der, çırpınırlar,
Batı tükürük hokkasında.

Makine dimdik demirden put,
İnsanoğlu ruh lâçkasında.” (Ç, s.429)

Son Sığınak şiirinde N. Fazıl, Müslümanlığın dört yüz yıldır Batı’yla birleşmesi çabasını eleştirmektedir. “...Bir zamanlar Batı’yı haraca kesen ellerin şimdi Batı’nın kapısında dilenci olduğu, Batı Batı denildikçe batağa saplanıldığı, alımların yere sürtüldüğü, mananın unutulup makineye esir kalındığı, gerçek motorun iman, gerçek füzenin de aşk olduğu; fakat bunun da birçoklarında gizli kaldığı, din ve küfür yobazlarının milletin tepesine çöküp kaldığı ironik bir dille anlatılmakta...” (Uslucan, 2005:325)

“Sana ne olmuş Roza, bir derde tutulmuşsun.
Bir ekmek kadar aziz fikirler böyle pişti:
Noel ağaçları ve manolyalar kahrolsun,
Bir çevre sağ elimden bulanık suya düştü...” (G.D, s.30)

“Bu metinler, genellikle toplumun köklü ve yerli değerlerinden uzaklaşarak yaşama biçimini ve duyuş tarzını eğreti bir biçimde alınmış batılı değerlerle yeniden şekillendirme çabalarına ve emperyalist batının İslam dünyası üzerindeki değişik düzeyde görülen olumsuz yaklaşımlarına sosyal ve politik planda getirilen eleştirileri içeriyor.” (Sönmez, 2003:146)

“Ey tepetaklak ehram, başı üstünde bina;
 Evde cinayet, tramvay arabasında zina!
 Bir kitap sarayının bin dolusu iskambil;
 Barajlar yıkan şarap, sebil üstüne sebil!
 Ve ferman, kumardaki dört kralın buyruğu:
 Başkentler haritası, yerde sarhoş kusmuğu!
 Geçenler geçti seni, uçtu pabucun dama,
 Çatla Sodom-Gomore, patla Bizans ve Roma!” (Ç, s.406-407)

Necip Fazıl, bu mısralarda toplumumuzu oldukça ağır bir şekilde eleştiriyor. Her tarafımızı ahlaksızlığın sardığını anlatıyor. Mukayese yaptığı şehirlerden Sodom ve Gomore lanete uğramış şehirlerdir. Bizim şehirlerimizin bunları ve Bizans ve Roma’yı kiskandıracak ölçüde bozulduğu söyleniyor.

Batı’nın inançsızlığı onların bile tahammül sınırlarının üzerine çıkmıştır. Modernizm ise inançsızlığın temel sebebidir. “ ... İçsel dünyamızı dışarıda onaylayan hiçbir şey bulamamak bizi nihilizme; fikirlerimizin hiçbir şekilde onay ve destek bulamaması da bizi göreceliğe ve özneliğe sürükledi. Her biri bir çeşit yabancılaşmayı besledi ve bu yabancılaşmaların genel toplamı da modernizmin üzerimize yağdırdığı lanet haline geldi.” (Zohar, 2007:282) Aşağıdaki mısralar Şahdamar şiirinden alınmıştır. Burada ise Karakoç, Batı’yı ve inançsızları eleştirmektedir. Müslümanlara ‘biz’, Batı’ya ise ‘siz’ şeklinde hitap ediliyor. Batı’nın yeminleri Müslümanların aksine somut şeyler üzerindedir ve tutarsızdır. “Küçük ve büyük, açılı ve açısız yeminler” mısrasında yemin sözcüğü geometrik bir imgeyle dile getirilmiştir. Bu tamlama alışılmamış bağdaştırma örneğidir ve halin gereğine aykırı bir durumdur.

“Siz hürsünüz; siz şartsız ve kayıtsızsınız
 Bir balığın, bir siyah, bir kara balığın

İncecik kılçığı üzerine yemin edersiniz;
 (K) harfi üzerine yemin edersiniz.
 Rakı içen kadınların, çiçek yiyen kızların
 İyilikleri, günahları ve çeyizleri üzerine yemin edersiniz.
 İstakozların, kırmızı ve mavi istakozların
 Bir mavzerlik peygamberlikleri üzerine,
 Küçük ve büyük, açılı ve açısız
 Yeminler yeminler yeminler edersiniz.
 Siz siz üzre yeminler edersiniz.” (G.D, s.41)

“Aynı şekilde İslam dünya görüşünü genellikle materyalist ve seküler dünya görüşüyle olan karşıtlıkları bağlamında sunmaya çalışıyor.”Ben” ya da “Biz” diye konumlandırılan kesim, müminler cemaatini temsil ederken. ”Sen” ya da “Siz”de itham edilen, yargılanan, hesaba çekilen kesim de materyalist seküler dünya görüşü müttesiplerini temsil ediyor.” (Sönmez, 2003:153)

Aşağıdaki mısralarda N. Fazıl, “Eski çınar şimdi Noel ağacı” sözüyle yine medeniyetimizin Batı karşısında yozlaşmış kaybolmasını eleştiriyor. Yapraklar da kişileştirilerek imge kuruluyor.

“Eski çınar şimdi Noel ağacı;
 Dallarda iğreti yaparak utansın!” (Ç, s.413)

“Doğuda bir baba vardı
 Batı gelmeden önce
 Onun oğulları batıya vardı
 Birinci oğul batı kapılarında
 Büyük törenlerle karşılandı
 Sonra onuruna büyük şölen verdiler
 Söylevler söylediler babanın onuruna
 Gece olup kuştüyü yastıklar arasında
 Oğul masmavi şafağın rüyasında
 Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri
 Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere

Baba bunu havanın ansızın kabaran gözyaşından anladı
 Öcünü alsın diye kardeşini yolladı”
 (G.D, s.409)

“Yapısı gereği belirsiz bir geleceğe uzanan insan varlığı, kaygının her boyutunu trajik bir paratoner gibi ruh ikliminde toplar. “Batı”ya, batmaya meyleden yaralı bilinç, zaman çevrimlerine karışan sulara bıraktığı kâğıttan gemilerinin batışını seyretmekle, ölüm trajiğini defalarca tecrübe eder. Yapısı gereği insan çok bilinmezler içinde daha da trajik bir varlıktır.” (Arslan, 2010:4) Masal şiiri, Doğu medeniyetine mensup gençlerinin yok oluşunun trajik öyküsünü anlatıyor. Batı yine aslından uzaklaştırıp yok eden bir aldatıcı unsurdur. “Masal’da Batı, bir yön, bir coğrafya değil bir deyiştir. Özü şekilden ayırıp şekil ve öz arasındaki bağı koparan ve özü değiştiren, yabancılaştıran Batı...” (Karadeniz, 2003:199)

“İkinci oğul Batı ülkesinde
 Gezerken bir ırmak kıyısında
 Bir kıza rastladı dağların tazeliğinde
 Bal arılarının taşıdığı tozlardan
 Ayna hamurundan ay yankısından
 Samanyolu aydınlığından inci korkusundan
 Gül tütününden doğmuş sanki
 Anne doğurmamış da gök doğurmuş onu
 Saçlarını güneş destelemiş
 Yıllarca peşinden koştu onun
 Kavuşamadı ama ona
 Batı bir uçurum gibi girdi aralarına
 Sonra bir kış günü soğuk bir rüzgâr
 Alıp götürdü onu” (G.D, s.409-410)

İkinci oğul da birinci oğul gibi Batı’nın aldatıcı gazabına uğrayarak yok olmuştur. ‘dağların tazeliğinde bir kız, inci korkusundan, gül tütününden doğmuş sanki/anne doğurmamış da gök doğurmuş onu/saçlarını güneş destelemiş’ mısraları halin gereğine aykırı olan tamlamalardan ve yargılardan kurularak imge oluşturulmuştur.

“Üçüncü oğul Batıda
 Çok aç kaldı ezildi yıkıldı
 Ama bir iş buldu bir gün bir mağazada
 Açlığı gidince kardeşlerini arayacaktı
 Fakat batının büyüğü ağır bastı
 İş çoktu kardeşlerini aramaya vakit bulamadı
 Sonra büsbütün unuttu onları
 Şef oldu buyruğunda birçok kişi
 Kravat bağlamasını öğrendi geceleri
 Gün geldi mağazası oldu onu parmakla gösterdiler
 Patron oldu ama hala uşaktı
 Ruhunda uşaklık yuva yapmıştı çünkü” (G.D, s.410)

Yukarıda geçen ‘Patron oldu ama hala uşaktı/Ruhunda uşaklık yuva yapmıştı çünkü’ mısraları benliğini yitiren medeniyetimizin insanına Karakoç tarafından yapılmış ağır bir eleştiridir. Modern hayatın cazibesi insanımızı aslından çok çabuk koparmaktadır. Oysa içimizden biri gibi olan ‘üçüncü oğul’ da ailesini kurtarmak maksadıyla Batı topraklarına ayak basmıştı. Sonuç ise hüsrana olmuştur. “Bu metinler, genellikle toplumun köklü ve yerli değerlerinden uzaklaşarak yaşama biçimini ve duyuş tarzını eğreti bir biçimde alınmış batılı değerlerle yeniden şekillendirme çabalarına ve emperyalist batının İslam dünyası üzerindeki değişik düzeyde görülen olumsuz yaklaşımlarına sosyal ve politik planda getirilen eleştirileri içeriyor.” (Sönmez, 2003:146)

“Dördüncü oğul okudu bilgin oldu
 Kendi oymak ve ülkesini
 Kendi görenek ve ülküsünü
 Günü geçmiş bir uygarlığa yordu
 Kendisi bulmuştu gerçek uygarlığı
 Batı bilginleri bunu kutladı
 O da silindi gitti binlercesi gibi
 Baba bunu da öğrendi sihirli tabiat diliyle
 Kara bir süt akmıştı bir gün evin kutlu koyunundan” (G.D, s.411)

Masal şiirinin dramatik hikâyesi dördüncü oğulla devam etmektedir. Bu oğul diğerlerinden daha kötü bir hale düşmüştür. ‘Kendi oymak ve ülkesini/ Kendi görenek ve ülküsünü’ çağdışı bulma gafletine sürüklenmiştir. Babanın bunu tabiatın sihirli diliyle öğrenişi bize Hz. Yakup ve Hz. Yusuf hikâyesini hatırlatmaktadır.

“Beşinci oğul bir şairdi
 Babanın git demesine gerek kalmadan
 Geldi ve batının ruhunu sezdi
 Büyük şiirler tasarladı trajik ve ağır
 Batının uçarılığına ve doğunun kaderine dair
 Topladı tomarlarını geri dönmek istedi
 Çöllerde tekrar ede ede şiirlerini
 Kum gibi eridi gitti yollarda” (G.D, s.411)

Bu mısralarda Karakoç şairlere yönelik bir eleştiride bulunmaktadır. Hâlbuki kendisi de bir şairdir. Platon da mimesis kuramının gereği olarak şairleri, gerçeği bozduklarından dolayı eleştirmektedir.

“Sıra altıncı oğulda
 O da daha batı kapılarında görünür görünmez
 Alıştırdılar tatlı zehirli sulara
 İçkiler içti
 Kaldırım taşlarını saymaya kalktı
 Ev sokak ayırmadı
 Geceyi gündüzle karıştırdı
 Kendisi de bir gün karıştı karanlıklara
 Baba ölmüştü acısından bu ara” (G.D, s.411-412)

Babanın ıstırabı büyüktür, çünkü beş oğlu da Batı tarafından yok edilmiştir. Batı, Doğulu bu çocukların her birini, farklı yollarla yoldan çıkarmıştır. Altıncı oğlunu, diğer çocuklarını kurtarması için göndermesine rağmen mutlu sonu göremeyip hayatını kaybetmiştir. Gerçi altıncı oğul da karanlıklara karışıp gitmiştir.

“Batılılar!
 Bilmeden

Altı oğlunu yuttuğunuz
 Bir babanın yedinci oğluyum ben
 Gömölmek istiyorum buraya hiç değişmeden
 Babam öldü acılarından kardeşlerimin
 Ruhunu özmek istemem babamın
 Gömün beni değiştirmeden
 Doğulu olarak ölmek istiyorum ben
 Sizin bir tek ama büyük bir gücünüz var :
 Karşımızdakini değiştirmek
 Beni öldürseniz de çıkmam buradan
 Kemiklerim değişecek toz ve toprak olacak belki
 Fakat değişmeyecek ruhum
 Onu kandırmak için boşuna dil döktüler” (G.D, s.412-413)

Yedinci oğul babasının vefatından sonra Batı gerçeğini çok iyi kavradığından kardeşlerinden farklı olarak ona direnmeye çalışıyor. Batı’dan öcünü alamayacağını bildiği için ona sadece direnmeye çalışıyor. “Gömün beni değiştirmeden/Doğulu olarak ölmek istiyorum ben” mısraları bu direnişin ispatıdır. Batı’yı bu derece eleştiren Karakoç, onun modernizmine değil, yozlaştıran yönüne karşıdır. “O’nun dikkati, modernizmin işleyim ve dolaşım aygıtlarına değil düşünüş biçimine yönelir.” (Muharrem, 2003:162)

“Bir gün daha öldü
 Ey batıdaki mağaralar
 Beni afyonunuz bağlasaydı da
 Uyusaydım
 Bu katı bu sert kente gelmeseydim” (G.D, s.175)

“Sezai Karakoç’un şiiri seçmesi, sözü, sözün kozmolojik içiriğini yöntemleştirilmesinin doğal sonucudur. Modernizmi bir çatışma kutbuna dönüştürmez. Reddetmez de ayrıca eşit koşullarda tartışır. Geçmişte denenmiş perspektifi yeni zamanının yüzüne tutar bir fener gibi. Geçmişin birikimi anlamsal kapsamıyla Sezai Karakoç şiirini bir uygarlık cevabı haline getirir. Sanki geçmiş anlam kodları, şiir kılığına geçmiştir onda. Geleneksel öz âdete biyografileşmiş ve şair Sezai Karakoç

portresinde hem meslek niteliğine kavuşmuş, hem cismaniyete bürünmüştür. Gaybi yankı şiir suretinde Sezai Karakoç'u dilselleştirmiştir." (Muharrem, 2003:162)

“Kendi yastıklarına düşmesin

Dostlarının kadınları üstündeki gölgesi onlara anlat” (G.D, s.61)

Kapalı Çarşı şiirinde Karakoç, çarşığı içinde ne olduğu belli olmayan çarşı olarak algılıyor. Bu çarşıda her türlü aldatmaca vardır. Buradaki insanlar en yakınlarındakinin kadınlarını bile yoldan çıkarma ahlaksızlığına düşecek kadar alçalmışlardır. “Kapalı Çarşı’da iki ayrı dünya görüşünün ve yaklaşımının farkı, kuvvetle karşılaştırılarak hissettirilir. Bu mukayesede daha çok modern batı medeniyeti müttesiplerinin yani ‘onlar’ın sığ değer yargıları eleştirel bir üslupla yerilir.” (Sönmez, 2003:146)

“Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz

Ama sonra tutup mermere taptınız

Mermeri kadeh kadeh

Bir alacakaranlık gibi içtiniz

Sonra kustunuz mermeri

Çağlarca kustunuz mermeri

Ey mermer kusan ırk

Ey oruçsuz tiyatro

Acıkmış iftarsız acıkmışlar

Güneşten başka ne bulmuşsa yemiş olanlar

Doğuya hücum demek doğuya hücum var ” (G.D, s.311-312)

Sezai Karakoç yukarıdaki mısralarda Batı'nın Doğu'ya hücumunun olduğunu söylüyor. “Toplumsal değişmelerde, Gerçekleşmesi istenen değişimin olabilmesi için toplumsal değerlerin sarsılması ya da yıkılması gerekir. Böyle bir oluşumun gerçekleşmesi için de topluma albenisi yüksek, içi boş da olsa toplumu cezbedecek yeni verilerin sunulması gerekir. Bu da ancak ‘batılılaşma ve bilimsellik’le mümkündür. Taha'nın Kitabı'nda bunları ‘soytarı ve doktor’ temsil eder.” (İpek, 2003:174)

“Mermeri kadeh kadeh/Bir alacakaranlık gibi içtiniz” mısraları halin gerçekliğine aykırı bir yapıdır. “Sonra kustunuz mermeri” mısrası da aynı yapıdadır.

‘oruçsuz tiyatro/ mermer kusan ırk’ tamlamaları alışılmamış bağdaştırma örneğidir. “Güneşten başka ne bulmuşsa yemiş olanlar” mısrası yine halin gereğine aykırı bir durumu ifade eder ki tüm bu yapılar imgeyi oluşturur.

“Çökmüştü ufkumuza bir ateş keskin keskin

Ve bulmuştu yepyeni bir cebir yarasalar

Artık batı yok eden sayılar

Artık doğu tükenen rakamlar

Fakat bir gün gelecek

Çağırmasını bilersen gelecektir

Doğu’yu Batı’yı bilen gelecek

Kendi cebirine çeviren gelecektir” (G.D, s.316)

Yukarıdaki mısralarda Batı’nın yarasa oluşu, yok eden sayı oluşu, Doğu’nun tükenen rakam oluşu halin gereğine aykırı olan imgelerdir.

“Bana ne Paris'ten

Newyork'tan Londra'dan

Moskova'dan Pekin'den

Senin yanında

Bütün türedi uygarlıklar umurumda mı

Birazcık Roma’yı hesaba katabilirdim

Ama Roma

Kendi kendini inkar edip durmakta

Buz gibi eriyerek

Bir kokakola

Veya bir votka bardağında” (G.D, s.426)

Bu mısralarda Doğu'nun dışındaki kentlere ilgisizlik vardır, çünkü bu kentler yozlaşmışlardır. Roma'nın bir koka kola, yahut votka bardağında eritilmesi imge örneğidir.

“Tatlı doğu rüzgârı beni sana ittikçe

Zehirden kılıcını savurdu bana batı

Ben akşamın ufkunda döne döne battıkça

Seni kuşattı durdu firavun saltanatı” (G.D, s.439)

‘Batı’nın zehirden kılıcı’ hem alışılmamış bağdaştırma örneği olarak hem de ‘savurdu’ cümlesiyle halin gereğine aykırı şekliyle bir imge örneğidir.

“Her Volkswagen kafamın içinde sıçrayıp duran bir piredir

Ya da yuvarlaklaşıp yuvarlaklaşıp kalbime çarpan bir peridir” (G.D, s.448)

Bu mısralarda şair ‘Volkswagen-pire-peri’ benzetmeleriyle imgeyi oluşturmuştur. Buradaki eylemler gerçekte olması mümkün olmayan imgesel eylemlerdir.

3.1.2.2. Doğu Medeniyeti

Necip Fazıl ve Sezai Karakoç’un şiirlerinde Doğu kavramı bir yön olarak yer almaz. Doğu onlar için bir medeniyetin, bir kültürün ve anlayışın merkezidir. İki şair de medeniyetimizin sembolü olan Doğu'nun Batı tarafından ele geçirilip yozlaştırıldığını düşünmektedir. Fakat onlar sadece bu gerçeği bilmekle kalmayıp değiştirme yönünde çaba sarf etmektedirler. Gerek siyasi gerekse sanat hayatlarında daima bu çabanın içerisinde ve başında yer almışlardır.

“Aynası ufkumun, ateşten bayrak!

Babamın külleri, sen, kara toprak!

Şahit ol, ey kılıç, kalem ve orak!

Doğsun BÜYÜK DOĞU, benden doğarak!” (Ç, s.396)

N. Fazıl, Doğu medeniyetini kurtarma projesini Büyük Doğu adıyla nitelendirmiş ve bu isimle fiili çalışmalara girişmiştir. Büyük Doğu, onun eylemlerini icra ettiği bir dergi ismi olarak da kullanılmıştır. Yukarıdaki şiirde şair, aynaya ateşten bayrak benzetmesi yapmıştır. Yine ufkun aynası alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Kılıç, kalem ve orağı kişileştirip hitapta bulunmak, Büyük Doğu'nun kendinden doğmasını istemek birer imge örnekleridir.

“Şiirini, kayıp bir uygarlığı yeniden geleceğe iade etmenin içli ve genel hatları bakımından epik bir bilgeliği üstünde oluşturan Sezai Karakoç, aslında düştüğümüz kuyu ile yukarısı arasında kavi bir sarmaşık gibidir. Ne ki bu düşünüş salt tarihsel, siyasal ve kültürel bir düşünüş değildir. Tarihsel, siyasal ve kültürel düşünüş, insanın evrensel yabancığının, bir yitik cennet kovgunu oluşunun belki mikro düzlemde bir müteradifidir. Modernizm, düşünüşün ideoloji halini alması sürecidir. Sezai Karakoç şiirin kadim zamanlara özgü işitsel ekstralarını, modernizmin feshini amaçlamış bir dünyaya tahassüsüne çevirir. Bunu modern şiirin hem batı'daki keşiflerinden hem de bizim edebiyatımızın yönelimlerinden beslenerek yapar. Modern şiir Sezai Karakoç için bir dikiz aynasıdır adeta ve o bu aynayı kendisine yaklaşanları değil hangi mesafeleri aştağını görmek için kullanır.” (Muharrem, 2003:166)

“Biz hayret eder, kuvvet eder, dudağımızı bükeriz;
 Dudağımızı kör makaslarla dilim dilim ederiz
 İki tane elimiz var deriz;
 Bin tane elimiz olsaydı
 Bini birbirinin aynı olurdu deriz.
 999 elimiz kağıt gibi yansın,
 Bir elimiz güneş gibi dursun..
 Biz elbette dudak büker, hayret ederiz.” (G.D, s.41)

Şahdamar'dan alınan yukarıdaki mısralarda Karakoç, ‘biz’ diyerek Doğu medeniyetini yani İslam toplumunu kastetmektedir. ‘Hayret’ tasavvufta bir makamdır. Şair burada tasavvuftan yararlanmışır. “Dudağımızı kör makaslarla dilim dilim ederiz” sözü İslam medeniyeti fertlerinin susmayı bilmek gibi bir erdeme sahip olduğunu gösteriyor. Konuşmamak için dudakların bile dilim dilim edilebileceği vurgulanıyor.

‘999’ sayısı aslında bizi vahdete götürüyor. 1000-999=1 eder. Şair bin elimiz olsa bile ‘bir’de birleşir demeye getiriyor. Bütün bu ifadeler imgeli anlatımı kuvvetlendiriyor.

“Rabbim isterse, sular büküm büküm burulur,
Sırtına Sakarya’nın, Türk tarihi vurulur.
Eyvah, eyvah, Sakarya’m, sana mı düştü bu yük?
Bu dava hor, bu dava öksüz, bu dava büyük!” (Ç, s.398-399)

Türk’ler yüzyıllar boyunca Anadolu’da ve dünyanın değişik yerlerinde İslam’ın koruyuculuğunu ve önderliğini yapmışlardır. Bu mekânlardaki her nesne bu olayın şahididir. Fakat bugün işler değişmiştir. İslam, Türk’lerin gücünü yitirmesiyle sahipsiz kalmıştır. Bunun bilincinde olan Kısakürek, Allah’ın istemesi halinde her şeyin eski haline döneceğini düşünmektedir. Sakarya ve diğer unsurlar bu görevi üstlenmeye hazırdır. Irmağın kişileştirilerek aktarılması imgenin bir yöntemidir.

“Karakoç’un özünde daima Doğulu bir soluk saklıdır. Şair, Doğu insanının dilsiz masalını anlatan gül habercisi bir Doğuludur.” (Akbayır, 2003:191) Karakoç, Doğulu olduğunu asla gizlemeyen, şiirlerinin birçok yerinde çocukluğunda memleketinde yaşadığı olayları, gezdiği yerleri, annesinin hikâyelerini sürekli anlatan bir şairdir. Doğu şairin olduğu gibi peygamberlerin, değişik kültürlerin de anavatanıdır.

“Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk
Günahlarım kadar ömrüm vardır
Ağarmayan saçımı güneşe tutuyorum
Saçlarımı acının elinde unutuyorum
Parmaklarımdan süt içmeğe çağırıyorum seni
Ben güneyli çocuk arkadaşım ben güneyli çocuk” (G.D, s.44)

Ömrün günahlar kadar oluşu, saçların acının elinde unutulmuşu, parmaklardan süt içmeye çağırmak halin gereğine aykırılık ilkesiyle kullanılmış imgeli anlatımlardır. Peygamberimiz parmaklarından su içirirdi. “Parmaklarımdan süt içmeğe çağırıyorum seni” mısrası sapma yoluyla yapılmış bir anlatımı içeriyor.

“O ülkede gül kurtarıcı bir imgedir. Nişanlarda gül şerbeti içilir. Hastalara gül şurubu ilaç niyetine verilir. Gül, baharın ‘salâvat’ıdır. Hızır’ın fısıltısıdır. Gençlere

okunan aşk ezanıdır. Gül, bir yeni yıl gibi evlere muştı getirir. O ülkede tabutlar gül ağacından yapılır. O ülkenin zenginliği ‘baharda çobanların kavallarında, çocukların türkülerinde’dir. Gülleriyle zengindir bu ülke. Dicle büyüsün, Dicle’nin ovaya dönük gözleri irileşsin diyedir baharın gelişi.” (Akbayır, 2003:191-192)

“Batılılar!

Bilmeden

Altı oğlunu yuttuğunuz

Bir babanın yedinci oğluyum ben

Gömülmek istiyorum buraya hiç değişmeden

Babam öldü acılarından kardeşlerimin

Ruhunu üzmem babamın

Gömün beni değiştirmeden

Doğulu olarak ölmek istiyorum ben

Sizin bir tek ama büyük bir gücünüz var :

Karşınızdakini değiştirmek

Beni öldürseniz de çıkmam buradan

Kemiklerim değişecek toz ve toprak olacak belki

Fakat değişmeyecek ruhum

Onu kandırmak için boşuna dil döktüler

Açlıktan dolayı çıkar diye günlerce beklediler

O gün gün eridi ama çıkmadı dayandı

Bu acıdan yer yarıldı gök yarıldı

O nurdan bir sütuna döndü göğe uzandı

Batı bu sütunu ortadan kaldırmaktan aciz kaldı ” (G.D, s.412-413)

Doğu medeniyetinin temsilcisi olan yedinci oğul “Gömün beni değiştirmeden/ Doğulu olarak ölmek istiyorum ben” mısralarıyla şairin gönlüne tercüman olmaktadır. Altı oğul Batı tarafından kandırılıp benliklerini yitirseler de yedinci bir oğlun Doğu’yu kurtarma ihtimali her zaman vardır şaire göre. “Bu acıdan yer yarıldı gök yarıldı/O nurdan bir sütuna döndü göğe uzandı” mısraları halin gereğine aykırı olan imgelerdir.

“Bu uygarlık, metafizik temeli anlaşılmadıkça bugün birçok batılı zihne olduğu gibi, bundan sonra da birçoğuna kapalı kutu gibi kalacaktır.” (Karakoç, 1988:9) Şaire

göre Batılılar maddeci anlayışlarını değiştirmedikçe Doğu medeniyetinin inanişını kavrayamayacaklardır. Yine de ona göre ‘doğu ve batı ateşleri’ birbirinin çok yakınıdır.

“Karacadağ siyah dağ akrep dağının taşı tutuştu
Bahar gecelerinde
İkiye bölünmüş bir ay gibi
Buluşup ayrıldı doğu ve batı ateşleri” (G.D, s.376)

“şiirde, ıraklığı olmamiş bir şairdir Sezai Karakoç. Değişimi daha çok zihniyet dünyasındadır. Doğu ve İslamcı görüşler, argümanlar malzemesi ve sesi olmuştur.” (Ada, 2003:156)

“şam ve Bağdat kırklara karışmiştır
Elde kala kala bir Medine kalmıştır
O da yarım kalmıştır
Urfa ufala ufala
Bir pul olacak çarpık balıklar üstünde
Belki bir toz bulutu
İstanbul’a küflenmiş
Bir Avrupa akşamı dadanmıştır” (G.D, s.160)

Doğu kentlerinin yitirilişinin ıştırabını derinlerinde duyan Karakoç, bunu yukarıdaki mısralarda dile getirmiştir. İstanbul’un halini küflenmiş olarak anlatan şair, Urfa’nın ufala ufala pula döneceğini dile getirmiştir. Bu söylemlerin hepsi birer imge örneğidir.

“Sonra İsa geldi
Önce çocuk olup dedi
Sonra büyüyüp dedi
İşte bütün bunları sen bildin bir de ben bildim
Doğu birikti birikti birikti” (G.D, s.199)

Yukarıdaki mısralarda Hz. İsa'nın tebliğine değiniliyor. Doğduğunda hakkı söyleyen Hz. İsa, peygamberliğinde yine hakkı tebliğ etmiştir. Doğu'nun birikmesini ifade eden tekrarlar anlatımı güçlendiren imgelerdir.

“Çökmüştü ufku muza bir ateş keskin keskin

Ve bulmuştu yepyeni bir cebir yarasalar

Artık batı yok eden sayılar

Artık doğu tükenen rakamlar

Fakat bir gün gelecek

Çağırmasını bilersen gelecektir

Doğu'yu Batı'yı bilen gelecek

Kendi cebirine çeviren gelecektir” (G.D, s.316)

Batı'nın yarasalara benzetilişi, yok eden sayı oluşu; Doğu'nun tükenen rakam oluşu imgeli söyleyişlerden bazılarıdır.

“Yeni bir a,b,c. Düğün. Şiir ve yolculuğu

Saat saat sona eren tutsaklık

Bir sırrın aynasında tüten buğu

Meczupluğun kıyısında görünen ışık

Mecnunluğun batısında sallanan doğu” (G.D, s.604)

Son olarak yukarıdaki mısralarda Doğu'nun meczupluğun kıyısındaki ışığa Batı'nın da mecnunluğa benzetildiğini söyleyelim. Bu imgeli sözlerde Doğu'nun hala bir ışık taşımasına rağmen Batı'nın delirdiği söyleniyor.

3.1.2.3. İmgenin 'Eleştiri' Okları

Eleştiri konusu N. Fazıl ve Sezai Karakoç'un sıkça kullandığı bir konu. Şairler, eleştirilerini bireylere yapsalar bile bu eleştiriler bireysel değil toplumsaldır. Bozulmuş topluma, toplumu bozanlara, geleneklerinden ve inançlarından uzaklaşanlara yönelik

eleştiriler bu şairlerin şiirlerinde sıkça kullanılır. Bu eleştirileri destekleyici ve geliştirici unsurlar olarak imgeler gözümüze çarpar.

“Geldi ölümlü yalan, gitti ölümsüz gerçek;
Siz, hayat süren leşler, sizi kim diriltecek?” (Ç, s.398-399)

N. fazıl yukarıdaki mısralarında ‘ölümsüz gerçek’ten bahsederken dünyanın sefahatine düşmüş ve ölüme inanmayan kişilere eleştiride bulunmaktadır. Onlara yönelik kullandığı ‘hayat süren leşler’ tabiri alışılmamış bağdaştırma yollu imge örneğidir.

“Şiirini, kayıp bir uygarlığı yeniden geleceğe iade etmenin içli ve genel hatları bakımından epik bir bilgeliği üstünde oluşturan Sezai Karakoç, aslında düştüğümüz kuyu ile yukarısı arasında kavi bir sarmaşık gibidir. Ne ki bu düşünüş salt tarihsel, siyasal ve kültürel bir düşünüş değildir. Tarihsel, siyasal ve kültürel düşünüş, insanın evrensel yabancığının, bir yitik cennet kovgunu oluşunun belki mikro düzlemde bir müteradifidir. Modernizm, düşünüşün ideoloji halini alması sürecidir. Sezai Karakoç şiirin kadim zamanlara özgü işitsel ekstralarını, modernizmin feshini amaçlamış bir dünyaya tahassüsüne çevirir. Bunu modern şiirin hem batı’daki keşiflerinden hem de bizim edebiyatımızın yönelimlerinden beslenerek yapar. Modern şiir Sezai Karakoç için bir dikiz aynasıdır adeta ve o bu aynayı kendisine yaklaşanları değil hangi mesafeleri aştığını görmek için kullanır.” (Muharrem, 2003:166)

“.....
Beyaz iplik sert iplik ve tak tak
Yuvarlak top küçük top ve tak tak
Ping-pong masası varla yok arası
Ben ellerim kesik varla yok arası
..... Öpücüğüne eyvallah ve tak tak
Beraber sinemaya ... evet ... ve tak tak
Ping-pong masası varla yok arası” (G.D, s.50)

Ping Pong Masası şiirinde Karakoç, gerçekliği felsefik bir yolla eleştirmiştir. Ping pong oyunundaki sesleri de olağanüstü kullanarak hem iletişimsizliği hem de yavan konuşma tarzını eleştirmiştir. İnsanların gayri ahlaki bir şekilde birbirlerine

öpücük yollamaları şairin hoşuna gitmediği için öpücük kelimesini burada kullanmış olmalı. “Ping-pong masası varla yok arası/Ben ellerim kesik varla yok arası” cümleleri felsefik, düşündürücü cümlelerdir. Ping pong masası ve fiziki dünyada vardır. Şairin kullanımı duygularını ifadeye yönelik imgesel kullanımlardır.

“Fikrin ne fahişesi oldum, ne zamparası!

Bir vicdanın, bilemem, kaçtır, hava parası?” (Ç, s.402)

Yukarıdaki mısralarda Kısakürek fikrin fahişesi ve zamparası tamlamalarıyla bağdaştırma kuruyor. Hava parası ticarete kullanılan bir olgu iken onu vicdanla birlikte kullanıp halin gereğine aykırılık ilkesiyle imge oluşturuyor.

Şairlerimiz şiirlerinde sosyal hayatın bozulmasına yönelik eleştirilerini sergilerken buna sebebiyet veren insanlar da eleştirilerden nasiplerini alıyorlar. “Bu metinler, genellikle toplumun köklü ve yerli değerlerinden uzaklaşarak yaşama biçimini ve duyuş tarzını eğreti bir biçimde alınmış batılı değerlerle yeniden şekillendirme çabalarına ve emperyalist batının İslam dünyası üzerindeki değişik düzeyde görülen olumsuz yaklaşımlarına sosyal ve politik planda getirilen eleştirileri içeriyor.” (Sönmez, 2003:146)

“Bak bir kere terk etmiş hangi kutlu eli

Hangi inkâr süzgecinden geçmiş bu eşya köpeği.

Hangi çirkefe devrilmiş tabiat direği.

Gecikmedinse ah, gecikmedinse ne iyi!

Yanına yörene bakıp durma öyle

Belki de gerçek zamanı ve hayatı gömdün gittin çelebi” (G.D, s.488)

‘Eşya köpeği, tabiat direği, hayatı gömdün’ gibi alışılmamış bağdaştırma ve halin gerine aykırılık örnekleri imge kullanımlarıdır. Şair, çelebi sözüyle eski kavramlardan yararlanırken eleştirel bir tavır da elden bırakmıyor.

“Ne yaptık, ne yaptılar mukaddes emaneti?

Ah, küçük hokkabazlık, sefil aynalı dolap;

Bir şapka, bir eldiven, bir maymun ve bir inkılâp.” (Ç, s.406-407)

Bu mısralarda geçen ‘sefil aynalı dolap’ tamlaması alışılmamış bağdaştırma değildir. Dolap, şapka, maymun, inkılâp sözcüklerinden yola çıkan şairimiz inkılâbın getirdiği yeni yaşam tarzına isyan etmektedir. Zira ona göre bu inkılâp kutsal emaneti yok etmiştir.

“Hükümdarların hükümdarlığı için halka yalvardığı
Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim
Bunu bana söylemediniz ” (G.D, s.177)

Sezai Karakoç, büyük insanlar manasında kullandığı ‘ulular’a seslenerek kendisine gerçeği öğretmediklerinden dolayı onlara sitem ediyor. Onun bildiği şey –ki bu Doğu ve İslam felsefesinde böyledir- gerçek hükümdarlar hükümdarlığı istemezler. Bu görev onlara halk tarafından zorla verilir ve onlar da görevlerini layıkıyla yerine getirmeye çalışırlar. Oysa şair farklı bir gerçeklikle karşı karşıyadır. Günümüzün yöneticileri, göreve gelmek için hem halka yalvarmakta hem de göreve geldiklerinde ona zulüm etmektedirler. İşte şairin ululara siteminin nedeni budur.

“Bıçak soksan gölgeme,
Sıcacık kanım damlar.
Gir de bak bir ülkeme:
Başsız başsız adamlar...” (Ç, s.418)

Gölgeye bıçak işlemez ve işlemeyen yerden sıcak kan da akmaz. Bu akla mantığa aykırı fakat kullanımı estetik olan bir imge örneğidir. ‘Başsız adamlar’ alışılmamış bağdaştırma örneğinde bir imgedir. N. Fazıl bu mısralarla memleketimizdeki insanları eleştiriyor.

“Ne acımak ne sevmek
Bildiği insanların
Gidelim bulmaya gerçek insanlığın
Çocukluğun sergilerinde ölüleri ve fareleri” (G.D, s.90)

Sezai Karakoç’un Festival şiirinden alınmış bu mısralarda modernizme ve onun yozlaşmış insanlığına yönelik eleştiriler vardır. Bugünün sergilerinde insanlık dışı

şeyler vardır. Şair gerçek insanlığın olduğu çocukluğunun oyunlarındaki sergileri arıyor. Buradaki ‘ölüler ve fareler’ gerçek insanlığı çağrıştıran kavramlardır.

“Kokakola bardaklarınca devrilen hayaller

İçinde yapayalnız ve eskimiş miyiz?” (G.D, s.494)

Yukarıdaki mısralarda da Karakoç koka kola bardaklarından yola çıkarak Batı’nın tuzaklarına kanmış ve aslını yitirmiş Doğu medeniyetine eleştiride bulunmaktadır.

3.1.3. METAFİZİK İMGELER

3.1.3.1. İmgenin ‘Diriliş’i

Diriliş fikri her iki şair için farklı anlam taşır. Necip Fazıl genel olarak dirilişi ölümden sonra hayatın devamı olarak algılarken Sezai Karakoç için diriliş anlayışı İslam kültürü ve Doğu medeniyetinin tekrar hayata dönüşü demektir.

“Oyuncak kırılır, haydi, ya insan,

Nasıl parçalanır nasıl bölünür?

Söylerler, mezara kulak dayasan;

Bir daha ölmek için ölünür.” (Ç, s.118)

Biraz önce ifade ettiğimiz N. Fazıl için dirilişin anlamı bu şiirde aynen dile gelmiştir. “Bir daha ölmek için ölünür” cümlesi ölümden sonraki hayatın ebedi hayat olduğu söylenmiştir.

“Sezai Karakoç, ‘diriliş’ düşüncesine, bir medeniyet çerçevesi içerisinde yön vermeye çalışır. Şiirlerinin ana izleğini de bu çerçevenin, yani medeniyet düşüncesinin oluşturduğunu söylemek mümkündür.” (Aydoğan, 2003:256)

“Bir vahiy uğultusu arılarda

Karınçalarda hikmet suskunluğu

Barışı ve çalışkanlığı sağduyunun

Derleniş toparlanış diriliş saati

Geldi” (G.D, s.294)

Şair Karakoç doğal bir ses olan arı sesini hüsn-i talil yoluyla farklı bir anlama bürümüştür. Ona göre arılar yeni bir gerçeğin habercisidirler. Karıncalarda da ‘bir hikmet suskunluğu’ vardır. Bu anlatımlar halin gereğine aykırı, imge içeren ifadelerdir. Aşağıdaki mısralarda da Kısakürek imkânsız olanı isteyip kafasından dünyaya dair olanları silmek istemektedir. Bunun bir tek yolu vardır, o da ölümdür. Şair ölümün her şeyi normalleştirecek bir diriliş vasıtası olduğunu düşünüyor.

“İçinden bu kafanın,
Fâni dünyayı silsem.
Dünyalar nice nice;
Yavaşça ölebilsen,
Yeni baştan dirilsem.” (Ç, s.341)

“Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse
Ölmeden ben öyle dirildim
kaç eleğimsağma altından geçtim
Çocukken çok gözledim samanyollarını
yaz akreplerinin bile bakamadan edemedikleri samanyollarını.” (G.D,
s.187)

Sezai Karakoç, Doğu’da çokça anlatılan hikâyelere vakıf bir şairdir. Eleğimsağma ve Samanyolu hikâyeleri Doğu kültürünün meşhur hikâyelerini barındırır. Şair, bu hikâyelerden yararlanarak şiirinin derin yapısını kurmaya çalışıyor. Bu hikâyelerin yanına dirilişle ilgili kavramlar imgesel yolla eklenmiştir. ‘Ölmeden dirilmek’ halin gereğine aykırı bir imgedir.

“Yalnız iman ve fikir; ne sevgili ne kardeş;
Bir akıl gelecek ki, akıllar delirecek.
Ve bir devrim, evvelâ devrimi devirecek.
Her şey birbirine denk, her şey birbirine eş.” (Ç, s.401)

‘Devrim’ kelimesiyle şair bir diriliş anlayışını tanımlamıştır. “Ve bir devrim, evvelâ devrimi devirecek” mısrası aslında İslam devrimidir.

“Batısına Fırat’ı alıp

Doğusuna Dicle'yi
 Bir diriliş suru gibi saklayarak geleceklere
 Kurumuş bir su yatağı gibi kaynayan
 Üzeyr deresini
 Bir kutlu yaprak gibi
 Doğuda sallayarak
 Zülküfül tepesini
 Göğsünü vakte geren yoksul ülke
 ...” (G.D, s.373-374)

“Bu ‘dirilme’ safhasında, insanın geçmiş zamanda yaşadığı bütün ölümlerden, ateşe atılmak (Hz. İbrahim); ikiye bölmek (Zekeriya); başı kesilmek (Yahya); geçerek gelen; ‘kendi kıyametini ve kendi onulmaz mahşerini yaşamışken’ Kur’an, Hızır ve meleklerle dirilen bir Taha vardır.” (İpek, 2003:182)

Sezai Karakoç, çocukluğunun bölgesini dirilişinin merkezi yapıyor. Gerçekten de bu bölge insanlık tarihinde ve peygamberler tarihinde öyle büyük bir yere sahiptir ki şairin bu ilgisini hak etmektedir. Fırat ve Dicle nehirleri boyunca sayısız medeniyet yerleşmiştir. Bu medeniyetlere peygamberler de gönderilmiştir. Peygamber kıssaları bu bölgenin kaderi sayılır. Öyle ki bu bölgelerde birçok yer peygamber adlarıyla anılır. “Üzeyr deresini/Bir kutlu yaprak gibi” mısrasındaki benzetmeyle imgeli bir anlatım yeğlenmiştir.

“Gönüllerde bir tasvir...
 Güneşi batmaz devir...
 O gelsin!” (Ç s.432)

Çile'deki bu mısralarla şair ‘Güneşi batmaz devir’ bağdaştırmasıyla imgeye yol açmıştır.

“Eline aldığı her bir malzemeyi ve mevzuyu ‘diriliş’ hamuruyla yoğurarak ‘şiire’ dönüştüren şair, temel meselesi olan ‘Diriliş idealini’ Ayinler’de de işlemiştir. Kısaca,

Karakoç'un bütün şiir ırmakları 'Diriliş denizine' akmaktadır. Ayinler'de ayinin 'diriliş' adına yapılması ve adının 'diriliş ayini' olması gibi." (Sağlık, 2003:233)

"Ayin bir kurban ayini

Ölüp diriltme töreni

Ruhu diriltme şöleni" (G.D, s.503)

"Ateş dansı şiiri, diriliş medeniyetinin farklı bir düzlemde hayatiyet kazanmasının, böyle bir umudun korunduğu, canlandırıldığı bir şiirdir. Paradoksal yapısı, insanın dünyevi beni ile ruhi beni arasındaki çatışmanın bir sonucudur." (Aydoğan, 2003:258) Karakoç, aşağıdaki mısralarda merhameti ruhun iç musikisi yapıp ölümü dirilişe çeviriyor. Her dinin kendine göre bir ayini vardır. Bizim dinimizde ayinler diriliş içindir. Şair bu ayinlerde dirilişin sırrını bulmaya çalışıyor.

"Merhameti ruhun en iç musikisi yapmak

Ve ölümü çevirmek diriliş hayatına" (G.D, s.620)

Ayinler şiirinde birbiriyle konuşan iki ses vardır. Bu diyaloglarda şair birinci sesin tarafını tutmaktadır. "Ayinler'de hiç ölmeyi isteyen birinci sese karşı, ölümü hiçe sayan ikinci sesi çıkarırken Karakoç, bir anlamda 'diriliş felsefesi' yapmaktadır." (Sağlık, 2003:220) İslam'ın özünde diriliş anlayışı vardır. Ölümsüzlük ilahi olandan tüm Müslümanlara geçmiş bir özelliktir. "Şiirdeki adıyla 'diriliş ayini' olan bu ayin, aynı zamanda 'son ayin'dir. İslam dininin son din oluşunu göz önüne alırsak, diriliş idealiyle yeniden 'hayat' bulacak olan İslam medeniyet ve kültürünün, ilahi olanın şahlanışını gösterdiğini ifade edebiliriz burada." (age., s.221)

"Olmasa basubadelmevt bereketi

Umutlanacak ne var

Basubadelmevt nimeti yalnız

Bozulmaz kilit erimez anahtar" (G.D, s.576)

'Basubadelmevt' ölümden sonra diriliş demektir ki Karakoç'un dirilişinin kaynağıdır. Bu kavramı şair 'Bozulmaz kilit erimez anahtar' şeklinde tanımlayarak imgesel bir anlatım yolunu seçiyor.

“Ufuklar yeşil soğan boruları gibi
 Diriliş çağrısına ayarlansın
 Gökten Hızır'ın damlaları boşansın
 Aksın içimizde muştuların ırmağı” (G.D, s.382)

Yukarıdaki mısralarda şair bir sapma yaparak savaş borusundan yola çıkıp yeşil soğan borusu diyor. Bunu niçin söylediğini bilemiyoruz, ama imgeyi oluşturduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. ‘Hızır’ın damlaları’ ve ‘muştuların ırmağı’ tamlamaları da alışılmamış bağdaştırma yoluyla birer imge örneği oluşturmuştur. Gül Muştusu şiirinden alınan bu mısralar dirilişin gül’le olacağını bize sezdiriyor. “Diriliş’i gerçekleştirecek imge de güldür. Gül imgesinin yarattığı çağrışımlar, bu şiirde bir inanç sisteminin simgesi özelliğini taşımaktadır. Bir müslümanın her daim gönül adamı olması gerektiğini diriliş gününe dönmenin ana verisi olduğunu şair bu şiirin her kesitinde vurgular.” (Akbayır, 2003:186-187)

“Çıkarız birbir bir sisten
 Çanların alaca karanlığından
 Toprak karabasanından
 Ölüm kasabasından
 Gün doğusuna
 Sabah çağrısına
 Diriliş pazarına
 Gül şarabının
 Atları yerinden sıçratan
 Coşkunluğu sarhoşluğuyla” (G.D, s.385)

Sezai Karakoç, ‘çanların alaca karanlığından çıkarız’ diyerek Hristiyanlığın karanlığa büründüğünü kastediyor. Bu karanlığın sonunda İslam ile diriliş gerçekleşecektir. ‘toprak karabası, ölüm kasabası, diriliş pazarı’ bağdaştırmaları imgenin birer çeşididir. Gül sözcüğü bu imgelerin oluşmansa kaynaklık ediyor. “Ulusal ve nitelikli değerleri ‘gül’ imgesine yükleyerek bir şiirin ufuklarında bildirisini evrensel açılan bir güç olarak ortaya koyar. Şiirin her bölümünde duyumsanan ‘diriliş’ düşüncesi ‘gül-bahar’ ilişkisiyle açığa çıkar.” (age., s.186)

Aşağıdaki mısralarda şair ilginç bir yaklaşım sergiliyor. Sevgilinin periye benzetilmesi normal bir durumdur, ama şair ile sevgilisi arasında geçen diyaloglar farklı bir çağrışıma neden oluyor. “Diriliş dedim diriliş dedi/Kav dedim kav dedi” şeklindeki yansımali cevaplar bir aynadan dönen yansıma gibidir. Aslında şair kendisine seslenip yine kendisinden cevap alıyor gibi bir tavır vardır.

“Bir peri miydi bir peri miydi
Sevgilim bir peri miydi
Diriliş dedim diriliş dedi
Kav dedim kav dedi ” (G.D, s.527)

Bu bölümü Taha'nın Kitabı'ndan alınan aşağıdaki mısralarla bitirebiliriz. Dört büyük meleğin görevlerini yerine getirmesiyle yaşamın başlayıp sona erdiğini ve surun ikinci kez üflenmesiyle insanlığın simgesi olan Taha'nın yeniden dirildiğini görüyoruz. İslam inancına göre ölümden sonra sonsuz bir hayatın dirilişi vardır. Sezai Karakoç'un şiirlerinde genel olarak bu tema yer alır.

“Kur'anı Cebrail açtı
Sofrayı Mikâil açtı
Ölümü öldürdü Azrail
Sûrunu üfledi İsrail
Dirildi Taha
İşte böyle dirildi Taha ” (G.D, s.356)

3.1.3.2. Ölüm'ün İmgesel Yüzü

Ölüm imgesi şairlerimizin şiirlerinin genelinde yer alan bir konudur. Varlığın gerçek yönü olan metafizik dünyaya yüzlerini çeviren Necip Fazıl ve Sezai Karakoç, öte dünyanın yeniden diriliş mekânı olduğunu düşündüklerinden dolayı ölümlle ilgili birçok kavramı ele almışlardır. Ölümün kendisi, öteki âleme geçişin kapısı olan mezarlık ve ölüm sonrası bu iki şairin şiirlerinde devamlı yer bulmuştur. “Ölüm başka bir dünyaya, vahdet-i vücuda, bir köprüdür.” (Mignon, 2003:140)

“Şahadet parmağıdır göğe doğru minare;
Her bakışta o mana: Öleceğiz ne çare?” (Ç, s.167)

Minarelerden yola çıkan şair ölüm gerçeğinin karşısında çaresiz olduğunu vurguluyor. Göğe uzanmış minareyi de şahadet parmağına benzeterek imge oluşturuyor.

Ölüm geçiciliğin süslerini bozan bir gerçekliktir. Bu gerçekliğin farkında olan Karakoç, ölüm gerçeğini şiirlerinde imge olarak kullanıyor. “Ölümün gündelik yaşamı kontrolde tutuyor olması, nesnel düzeninin kandırılmacasına karşı bir güvencedir. Diğer yönden ölüm, hayatın fanilik bölgesinin gerisinden kalmayıp öte yakasına tutunulacak sonsuz canlılığa ilerlemektir. Bir iç devrimdir o. Bu yanıyla etik bir işlev taşıdığı kadar, geçicinin süslerini bozup bekanın tablosuna bizi ilave ettiği için estetik bir tesire de haizdir.” (Muharrem, 2003:164-165)

“Ölüm bir ay çekimi zamanı dönemi denizidir

Kalkar kalkar seni çeker

Gül kokusunun alıyorsan seni ölüm çeker

Ölümün terkisi birden genişler” (G.D, s.131)

‘Ölüm bir ay çekimi zamanı dönemi denizidir’ mısrasında Ölüm denizinin med cezir zamanı insanı çekmesi imgesel bir kullanımdır. Halin gereğine aykırı bir durum vardır. Gül kokusunu almayla ölüm arasında da bir ilgi kurulmuştur. Ölüm gül kokusu kadar hoştur. O koku duyulduğunda ölüme yaklaşıldığı anlaşılır. Tabii, bu söylemler yazarın bakışını yansıtan imgeli kullanışlardır. ‘Ölümün terkisi’ alışılmamış bağdaştırmalı imge örneğidir.

“Gelin gelinlerin gecesini taşıyalım yatağımıza

Ki ölüm insanları kıra kıra varmadan yatağımıza

Bu yatak şimdilik kutlu yataktır

Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi

Bir köpek havlayan en çok şafak aydınlığında” (G.D, s.132)

Yukarıdaki mısralarda ölüm-köpek benzetmesi yapılarak halin gereğine aykırı bir imge oluşturulmuştur.

“Ölüm bazen bir muamma, bazen trajik bir bitiş, bazen de güzel bir son, beklenen/ özlenen bir şey olmuştur.” (Emre, 2005:250) Kısakürek, ölümün güzelliğini anlatmak için Peygamberi örnek gösteriyor. Ölümün ‘perde altından haber’ olduğunu söyleyerek imge kullanmıştır.

“Ölüm güzel şey; budur perde altından haber...

Hiç güzel olmasaydı ölür müydü Peygamber?..” (Ç, s.153)

Necip Fazıl ilk dönemlerinde ölümü yalnızlık ve korkuyla ilişkilendiriyor. Sonraki döneminde ise ölüm gerçekliğini kabullenip kabullendirmeye çalışıyor. “İnsandaki yalnızlığın ve korkunun uzantısı ölümdür. Onun, ölümü hayatın bir değeri ve ölümsüzlüğün başlangıcı olarak gördüğü döneme kadar ölüm, sığınma ve kaçış boyutlarında ifade edilir.

Tasavvuf ekseninde baktığı dönemde, ölüm topluma bir ikaz ifadesi olarak karşımıza çıkar.” (Örgen, 2005:272)

“Garip geldik gideriz, rafa koy evi barkı!

Tek, dudaktan dudağa geçsin ölümsüz şarkı...” (Ç, s.441)

Ölüm gerçeğiyle mal ve mülkün boş olduğunu anlayan şair, ev barkın terk edilmesini tavsiye ediyor. ‘Ölümsüz şarkı’ bağdaştırması bu mısralardaki imge örneğidir. Aşağıdaki mısralarda da N. Fazıl ölümün muhakkak ve ani olduğunu anladığı için tabut gıcırdamakta ve hevesler damakta diyor.

“Gün bitiyor şafakta;

Biliyor, biliyorum:

Tabut gıcırdamakta

Ve hevesler damakta...” (Ç, s.216)

“Sesler şair ile toplumun ölüm karşısındaki konumlarını kıyaslayan bir şiiirdir. Şairin tercihi, şehre ait saptamalardan sonra ‘mezarlara yerleşmiş adsız ölümsüz o ses’ ile iletişime geçmektir. Seslerde şair boşunallığın gürültüsüne aldanmaktansa mezarın sahibiliğinin duyumsar.” (Muharrem, 2003:164)

“Pipon yanıyorsa seni ölüm çeker

Gül yetiştirmiyorsan seni ölüm
 Samanyolu jet iziyse seni ölüm
 Rüya bir lağımin anıları olur
 Onarılmış bir soda gün doğar kırmızı
 Ölüm bana günde iki kere göz kaç eder
 Gün doğarken ve gün batarken” (G.D, s.130-131)

Halin gereğine aykırılık unsurları taşıyan söylemler burada da devam etmektedir. “Pipon yanıyorsa seni ölüm çeker/ Gül yetiştirmiyorsan seni ölüm/ Samanyolu jet iziyse seni ölüm/ Rüya bir lağımin anıları olur” mısralarında anlatılanlar gerçek hayatta olabilecek durumlar değildir. “Soda gün doğar kırmızı” ve “göz kaç eder” cümlelerinde sapma vardır. ‘Suda’ sözcüğünden çağrışımla ‘soda’, ‘kaç göz eder’ deyiminden çağrışım yoluyla ‘göz kaç eder’ şeklinde sapmalar kurulmuştur. Bütün bu yorumlar bizi imgeye götürür.

İlk zamanlarda ölümden çekinen Kısakürek ölümün kaçınılmaz olduğunu fark edince onunla yaşamaya alışıyor. Hatta Peygamberin ölümünü de göz önünde bulundurarak ölümün güzelliğine inanıyor. İnsanları da ölüm konusunun gerçekliği üzerine uyarıyor. “Necip Fazıl’ın, somut gerçekliğin arkasında başka bir dünya arama, görünenle yetinmeme, somut gerçekliği, daima insan ruhu için sürekli ürperti kaynağı olan metafizik bir bakışla yorumlama, ister istemez, bulunduğu mekândan uzaklaşmak isteyen bir insan tipi ortaya çikarmıştır. Bu insanın seçimi ya tabiata sığınma ya da ölüm duygusuyla iç içe yaşama biçiminde kendini gösterir.” (Kaplan, 2005:201)

“Yaşamak zor, ölmek zor, erişmekse zor mu zor;

Çilesiz suratlara tüküresim geliyor!

Evet, ben bir kapalı hududu aşıyorum;

Ölen ölüyor bense ölümü yaşıyorum!” (Ç, s.233)

Necip Fazıl, ölüm metafiziğinin kendi hayatına yerleştiğini vurgulamak için ölenlerin sadece öldüğünü, kendisinin ise onunla iç içe olduğunu söylüyor. Bunu yaparken de gerçek dışı bir yargıyı kullanarak imgeyi oluşturuyor.

Sezai Karakoç sanat eserini tanımlarken onu fizikötesine atılmış bir köprü olarak tarif eder. Ölüm imgeli şiirlerde şairin yapmaya çalıştığı da aynen budur. “Sanat eseri, fizikten bir kurtuluş, fizikötesine bir çıkış noktası ararken ileri atılan bir köprü ucudur. Kimi zaman, bu uç, muallâkta kalır; tutunacağı yeri bekler, ya da kollar gibi. Kimi zaman da tekrar, yere düşer ve parça parça olur. Paramparça olur. Tuzla buz olur. Ama bir kere yükseldi o; yere düşse de o ülkeden, izler, yıldızlar taşır. Yerdeki için bir ateş düşürür.” (Karakoç, 2007:26)

“Ölü kalmamış ama ölüm tutuyor güneşi toprağı
 Ölü kalmamış ama ölüm hayat halini almış
 İçine girdiğimiz yılan turşulu ölümle
 Değişe değişe bozulmuş ölüm bile
 Nerde ölümün o ak o yeşil
 O siyah kırmızı keskin rengi
 Artık ölüm ne gri ne kahverengi
 Ne gök rengi ne yer rengi
 Ölüm bir grev gibi kaplamış ülkemizi” (G.D, s.352)

Sanatçı yukarıdaki mısralarında yaşamla ölümü bir tutuyor. Ölüme ‘yılan turşulu ölüm’ bağdaştırmasını ekleyerek imge kuruyor. Ölümün bozulmuşluğunu da vurgulayan şair, onun asıl rengini kaybetmiş bir grev olduğunu söyleyerek halin gereğine aykırılık ilkesiyle imgelerini kuruyor.

Necip Fazıl Çile’deki şiir bölümlerinden birine ‘ölüm’ adını vererek ölümün, hayatında ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gösteriyor bizlere. “Bir tasnif yapıldığında görülecektir ki Necip Fazıl’ın şiirlerine dini, sosyal ve duygusal problemler hâkimdir. Duygusal problemler daha çok yalnızlık, kimsesizlik, bekleyiş, ayrılık, yaşamak ve ölmek temaları etrafında kurulmuş görünmektedir.” (Emre, 2005:247)

“Bu dünyada renk, nakış, lezzet, ne varsa küsüm;
 Gözümde son marifet, Azrail’e tebessüm...” (Ç, s.147)

Renk, nakış gibi cansız varlıklara küsmek imgesel bir yaklaşımın sonucudur. Azrail'e tebessüm ise ölüme hazır oluşun ve ondan korkmayışın göstergesidir.

“Sezai Karakoç, hayata değil hayatın ötesine bakmayı, hayatın ötesine dair bir sağlıksızlık varsa onu iyileştirmeyi meslek edinmiştir.” (Muharrem, 2003:164) Onun derdi bireysel değil, toplumsal. Hayatı boyunca içinde yaşadığı bu toplumun dertleriyle dertlenmiştir. Siyasi parti kurmasına rağmen hiçbir seçime katılmamış olması onun statü elde etme çabasında olmadığını gösterir. O, ölümden sonrasının doktorudur.

“Ölülerin yatağı sonsuzluk çayırları

Fildişinden bir doktorum

Elimde denizlerden bir kolleksiyon

Bana yalnız ölen gelir

Ben ölümden sonrasına bakan bir doktorum” (G.D, s.124)

Doktorlar yaşayanları iyileştirmeye çalışırlar. Oysa şair ölümlerin kendisine tedaviye geldiğini söylüyor. “Fildişinden bir doktorum/Elimde denizlerden bir kolleksiyon” mısraları da bu şiirdeki diğer imgeli kullanımlardır.

“Necip Fazıl Kısakürek şiirin elinden tutarak yürüyor ölüme. Çünkü şiir, ‘kesin gerçek’ dediğimiz Tanrı’ya kavuşmamıza yardımcı olacaktır. O gizemli yola baş koyarak kendinde arınmanın bilincine varır insan.” (Onaran, 2004:98)

“Ölüm ölene bayram, bayrama sevinmek var;

Oh ne güzel, bayramda tahta ata binmek var!..” (Ç, s.148)

Çocukların parklarda tahta ata binişlerinde duydukları hazzı Kısakürek, ölümü hayal ederek duyuyor. Ölümü tahta ata benzetmek de imgesel bir çıkarıma neden oluyor.

“Anneler kirazları beklerken

Bir bardak suda ölüm kaynamış

Ölen şehirlerdir Taha değil

Taşlarını fırlatan minareler

Veriyor son felç hıncından bir haber
 Felç öfkесinden bir sayfadır önümüze açılan
 Oku okuyabildiğin kadar ölüm dersinden
 Taha birkaç kelime kaldı söylenmedik
 Felçten önce birkaç kelime söyle
 Son birkaç kelimeyi de söyle
 Öleceksen bari öyle öl öyle
 Uğursuzluk akşamı çökmeden
 Kısa süren
 Kutsal bir öğle gibi
 Son birkaç kelimeyi söyle” (G.D, s.353-354)

Taha'nın Kitabı'nda Karakoç, Taha'yı medeniyetin kurtarıcısı olarak görüyor. Taha, Tevfik Fikret'in Haluk'uyla ya da Mehmet Akif'in Asım'ıyla aynı işleve sahiptir. Onun görevi medeniyetimizi saplandığı bataklıktan kurtarmaktır. Fakat Taha'nın Ölümü bölümünde o ölmektedir. Yukarıdaki mısralar bu bölümden alınmıştır. Şair, Taha'nın ölümünü kabul etmemektedir. Ona göre ölen Taha değil, şehirlerdir. Bir bardak suda ölümün kaynaması, şehirlerin ölmesi, ölüm dersi gibi söyleyişler şiirde ahengi oluşturan imgelerdir. Şehirlerin ölümü, ancak onların yozlaşp kendi özelliklerini kaybetmesiyle olur. Şaire göre Doğu medeniyetinin şehirleri bu durumdadır.

Son zamanlarında ölüme dostane yaklaşıp bile ilk dönemlerinde Necip Fazıl ölüm korkusundan çok çekmiştir. “Necip Fazıl'ın arayış dönemlerinde en çok korktuğu olgulardan biri ölümdür. Hatta Çile'nin bölümlerinden birinin adı da Ölüm'dür.” (Cebecioğlu, 2004:110) Aşağıdaki mısralarda ölüm korkusunu iliklerinde hisseden bir Necip Fazıl vardır. Dibi yok göklerden söyleyişi imge örneğidir. Şairin iç dünyasının dışa yansıyış şeklidir.

“Evet, her şey bende bir gizli düğüm
 Ne ölüm terleri döktüm, nelerden!
 Dibi yok göklerden yeter ürktüğüm,
 Yetişir çektiğim mesafelerden!” (Ç, s.18)

“Hâsılı Necip Fazıl’ın dünyasında, ölüm düşüncesinin önemli bir yeri vardır. Ancak gençlik yıllarında daha ziyade soğuk tabut, karanlık yer altı gibi korku ve ürperti hâkim iken, ileri yaşlarında tasavvufi düşüncede yer alan ve ölümü en büyük sevgiliye kavuşmada bir perde ve engel olarak görme anlayışına yaklaştığını ve ölmeden ölmenin gayreti içerisinde bulunduğunu görmekteyiz.” (Cebecioğlu, 2004:111)

“Köpek korkusuyla korktum ölümden,
Ölmeden ölmeyi anlayamadım.
Ne güneşler doğup battı üstümden;
Bir günü bir güne bağlayamadım.” (Ç, s.71)

Yukarıdaki mısralarda geçen ölmeden ölmek, nefsi öldürmekle alakalıdır.

“Ölüm ateş saçan bir köpek ve bir eleğimsağma
Tifo ateşidir kuduz köpeğidir
Kolera eleğimsağma” (G.D, s.330)

Ölümü ateş saçan bir köpeğe ve eleğimsağmaya, tifo ateşine, kuduz köpeğine benzetmek ya da kolerayı eleğimsağmayla eşleştirmek gerçek dünyanın kabul edemeyeceği, imgeli yaklaşımın sonucudur. ‘Ateş saçan köpek’ tamlaması ise alışılmamış bir bağdaştırma örneğidir.

“Sen ölümü bir ayna gibi kullanıyorsun
Onunla arana perdeler çekiyorsun
Sen hayatı boşaltırsan
Ölüm aynasında aksin mi kalır” (G.D, s.499)

Ayinlerde iki sesin birbirine seslenişi vardır. Bu bölümde birinci ses, ikinci sesteki eski anlayışlarını terk etmesini istiyor. ‘Ölümü bir ayna gibi kullanmak’ sözüyle şiiri imgeliyor.

“En güçlü sofraya devrilir bir rüzgârla
En ömürlü çiçek göçer sonbaharla
Ve ölüm hep asılı keskin kılıç başuçlarında

Ve kapanır açılır ulu bir perde her yüzyılda” (G.D, s.576)

Leyla ve Mecnun’un ‘Dönüş’ bölümünden alınan bu mısralarda ölümün Demokles’in kılıcı gibi keskin bir şekilde insanların başucunda duruşundan bahsediliyor. Bu benzetmeyle imge kurulmaya çalışılmıştır.

Karakoç ölümü dirilişe doğru bir yol olarak gördüğü mısralarda yeniden diriliş arzusunda olduğu için ölümden taraf olduğunu belirtiyor. O, ağıt yazmayı sevmez, mevlit yazar. Ölüm onun için yeni bir mevlit yazmanın başlangıcıdır. “Yeni bir insanın doğması için toprak olmalıdır her şey” (Akbayır, 2003:194)

“Ben ağıt yazmayı sevmem

Ölümden değil dirilişten yanayım

Ölümden değil ölüm sonrasında yana

Ağıt yazmaktan değil mevlüt yazmaktan yana” (G.D, s.624)

3.1.4. İNSAN İMGELERİ

3.1.4.1. Koruyucu Anne

Anne kavramı iki şair için de çok büyük mana ifade eder. Her ikisinin de annelerine bağlılığı oldukça fazladır. Bir kere Necip Fazıl’ın dediğine göre kendisinin şair olmasına neden olan kişi annesidir. Hasta yatağında oğlundan şair olmasını istemesi onu çok etkilemiştir. Belki de annesi ondan bunu istemeseydi, bugün biz böyle büyük bir şaire sahip olamayacaktık. Sezai Karakoç için de anne aynı manayı ifade eder. Hatta Karakoç anne imgesini Kısakürek’ten daha çok kullanır. Çocukluğunu yaşadığı Ergani, Anadolu’nun küçük kasabalarından biridir. Bu küçük yerleşim yerinde bu kadar geniş bir dünyaya sahip olması Karakoç için annesi vasıtasıyla olmuştur. Çocukluğunda duyduğu hikâyeleri ona hep annesi anlatmıştır, tıpkı tüm Anadolu çocuklarında olduğu gibi. Aşağıdaki şiirden başlayarak ‘anne’ imgesinin şairlerimiz için ne ifade ettiğini ve nasıl kullanıldığını anlamaya çalışacağız.

“Rüzgâr eser, yağmur yağar, tilkiler üşür

Bir odun parçası aydınlatır ocağı

Anne, ateşin önünde perişan

Anne, ateşin içinde hür
Rüzgâr eser, yağmur yağar, tilkiler üşür.” (G.D, s.23)

Yukarı şiirde ev içerisinde annenin durumu gösterilmiştir. Yağmurlu bir günde tüm canlılar üşürken görevini yerine getirmiş olan sıkıntılı bir anne ateşin içinde tasvir edilmiştir. Sıkıntılı anlarda anneler zaten hep ateşin içindedirler. Annenin ateşin içinde hür oluşu olağan bir durum değildir. Halin gereğine aykırı olan ifade imgeyi oluşturmuştur.

“Yalvardım: Gösterin bilmeceme yol!
Ey yedinci kat gök, esrarını aç!
Annemin duası, düş de perde ol!
Bir asa kes bana, ihtiyar ağaç.” (Ç, s.18)

Şair, yukarıda yedinci kat göğe seslenmiş. Annenin duası somutlaştırılmış. Yine anneyle ilgili aşağıdaki şiirde anne çocuk ilişkisi çok hoş bir benzetmeyle anlatılmış. Annenin her özelliğinin çocuklara geçtiği ifade edilmiş. Anne bir gül koklayınca bu koku çocuğa geçer, şeklinde bir anlatım var. Bu, halin gereğine aykırı bir durum olup imgesel bir dil kurmak için söylenmiştir.

“Annesi gül koklasa, ağzı gül kokan çocuk;
Ağaç içinde ağaç geliştiren tomurcuk...” (Ç, s.74)

“Annenin ölümü, bir devletin başkentinin düşmesi gibidir.” (İpek, 2003:178)
aşağıdaki mısralara göre.

“Ve anne düştü ilkin
Anne indi demire
Bir ağıt var çamaşır ipinde bile
Artık kurşundan gölgeler babalar ve kardeşler
...
Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere
Anne gitti ve sular buruştu tepsilerde” (G.D, s.318)

“Sezai Karakoç’un şiirinde, birçok yerde, anne, ‘ölümle’ birlikte anılmıştır. Anne, ölümle kuşatılmış ölümle özdeşleşmiş gibidir. Annenin ölümü, evin ölümünün nedeni olduğu gibi şairin kendi içine dönmesinin, kendisini yeniden ele alıp değerlendirmesinin, bir bakıma sorgulamasının da nedeni gibidir. İçe dönüşün, içsel kırılmanın gerçekleştiği her aşamada annenin ölümü vardır ve kırılma da annenin ölümüyle başlamaktadır.” (İpek, 2003:175)

Annenin ölümü halinde aileler perişan olur. Belki babanın ölümü aileyi bu kadar derinden sarsmaz. Çamaşır ipi bile ağıt taşır artık. Babalar ve kardeşler bir kurşun sertliğinde olurlar. Artık ev halkı için evler sadece öylesine yatmaya gelen cansız mekân haline dönüşür. Çünkü annenin ölümü aileyi bağlayan o sıcak, soyut bağın yok olmasına sebep olmuştur. Annenin gidişiyle suların tepsilerde buruşması, gölgelerin kurşundan olması hep halin gereğine aykırı olan, imgesel kullanımlardır.

İki şair de annenin ölümünü trajik bir durum olarak aktarıyor. Aşağıdaki mısralarda Necip Fazıl ölen annesi için dualarını yorgan kılmaya çalışıp imge oluşturuyor. Günlük hayatta böyle bir şey mümkün olamaz.

“Anne girdin düşüme!
Yorganın olsun duam,
Mezarında üşüme!” (Ç, s.323)

Anneler aileleri için, özellikle çocukları için her şeylerini feda ederken birçoğunun oğlu maalesef ailesine karşı nankör olur.

“Dinle, kulağını ver de mezara!
Ölüler evlâttan yana çırpınır.
Nesiller arası korkunç manzara;
Domuz yavrulayan ana çırpınır.” (Ç, s.405)

Yukarıdaki şiirde ölmüş olan annelerin duyguları dile getiriliyor. Evlat doğurduğunu zanneden anneler öldükten sonra nankör evlatları yüzünden mezarlarında rahat uyuyamazlar. Bu durumun reel bir gerçekliği olmasa da şairin algılayışı böyledir. Ölen bir annenin çırpınışı yahut annenin evlat yerine domuz doğuruşu gerçekliğe aykırı bir durum olup imgesel bir anlatımdır.

“Güneştir kırmızı ve ben en çömezi bir rengin
 Altın hatıralar hükümetinin
 Bitmeyen sultanı o sevgiliye adanmış
 Soy utanç soy anış soy sevgi
 Gel artmaz azalmaz ey sevgi.” (G.D, s.103)

Körfez adlı şiir kitabından alınan Batış adlı bu şiirde anne, Karakoç tarafından sevgiliye benzetilmiştir. Renk renktir, rengin ustası çömezi olmaz. Hükümet hatıralardan oluşmayacağı gibi, hatıraların da altın rengi olmaz. Ama hatıralar anneyi, yani o muhteşem sevgiliyi barındırınca her şey gerçek olur. Bu kavramlar da alışılmamış bağdaştırma yoluyla imgeleşir.

“Rahatlık senin deden;
 Benim annem vesvese.
 Bu ukdenin dilinden,
 Kalmadı anlar kimse.
 Mezarda sır, mezarda;
 O bilir bilse bilse.” (Ç, s.257)

Ukde adlı şiirinde N. Fazıl vesveseyi tanımlarken anne ibaresini kullanıyor. Burada anne vesveseye benzetilmiyor, vesvese anneye teşbih ediliyor. Rahatlık da bir dedeye benzetiliyor.

“Güneştir düşen turuncusunda menekşeler sunarım
 Gece artık hiç dönülmeyecek yerlerdeki o sevgiliye
 Çocuklara kekik toplayan o sevgiliye
 Bir kekik uzatan çocuk anne deyince
 Deniz dibinden çatı çeken
 Çocuk üstüne arkadaş üstüne .” (G.D, s.103)

Anne çocuk ilişkisi yukarıdaki şiirde dile getirilmiştir. Ölen annesinin ardından hatıralarında annesini yâd eden çocuk annesiyle çiçek topladığı günleri dile getiriyor. Topladığı çiçekleri annesine veren çocuğa karşı annesinin sevgi duyguları had safhaya ulaşıyor. Anne çocuğunun üzerine deniz dibinden çatı çekiyor. Bu tavrı şair imgeleme yoluyla gerçekleştiriyor.

“Hep çocuk kalacak o
 Elinde ekmek gülen çocuk
 Bu çocuğun ilerisi yok
 Bu çocuk ne iyi ne neşeli

Bir işi yapmak için geldi
 Bütün çocukların bir anı onda
 O anı yakalamak için
 Anneler anne olurlar.” (G.D, s.115)

Reklamlarda Yaşama adlı şiirde Karakoç, mutlu bir çocuk tablosu çiziyor. Bu mutluluğun anneler için önemini dile getirirken de ‘O anı yakalamak için/Anneler anne olurlar’ mısralarını kullanıp imge oluşturuyor. Annenin çocuğuna olan sevgisinin kendince değerini belirliyor.

“Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana
 Tutunacaksın doğurmamış bir anne gibi hurma ağacına
 Çölün içinden yükselen bal ve çekirge karışımı
 Deve duyarlığıyla yüklü serapsız heyemolalarla
 Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana” (G.D, s.195)

‘Çölün içinden yükselen bal ve çekirge karışımı’ mısrası imge oluyor. Şair manzarayı gerçekliğin dışında bir durumla izah ediyor.

“Her gün bahçesinden
 Gül devşirmek isteyen
 Senin için güle sabırsızlaşan
 O anneyi
 Annenin sağlık günlerini
 İt it denizin dibine it” (G.D, s.219)

Hızır ile Kırk Saat'in yirmi birinci saatinden alınan bu mısralarda annenin sağlığını denizin dibine itmekten bahsediliyor. Bu vurgulu bir biçimde 'Annenin sağlık günlerini/ İt it denizin dibine it' mısralarıyla söylenmiş. Buradan şairin tam olarak neyi kastettiğini bilemiyoruz, fakat imge yolunu tercih ettiğini anlayabiliyoruz. Aşağıdaki mısralarda da şair, anne ve kardeşin kendisini imge yoluyla 'imge' şeklinde tanımlıyor. Bu sıfat, alışılmamış bir bağdaştırma örneğidir.

“Ne anne anneydi ne kardeş kardeşti gerçekte

Anne ve kardeş biçiminde

Bilmem hangi ülkeden devşirilmiş iki imge” (G.D, s.240)

Aşağıdaki şiirde de annenin gece yandığı söylenerek halin gereğine uygun olmayan bir ifadeyle imge yapılmıştır.

“Gece yanan anne

Aydınlık bir bardak uzandı

Beyaz bir yastık kıyısından

Hızır eliyle içilen sudan

Meryem'in duyduğu kelime gibi” (G.D, s.267)

“Gül yaprağından kubbe

Gül fidanından çatı

Gül kokusundan anne

Gül şurubundan aşk sanatı” (G.D, s.382)

Gülün yaprağından kubbe, fidanından çatı, kokusundan anne yahut şurubundan aşk sanatı yapılması muhtemel olmayan bir durumdur. Halin gereğine aykırılık vardır.

“Çocukluğun güllerin kasabasıydı sanki

Baharda anne ve gül çifte aynaydı sana” (G.D, s.436)

Sezai Karakoç'un yukarıdaki mısralarında anne ve gül kavramları aynaya benzetilmiştir. Her ikisinin birbiriyle aynı olduğu da anlatılıyor olabilir. Daha önceki

şairlerde de anneden gül kokusunun geldiğini anlamıştık. Bu benzetmeyle şair imgesel bir anlatım kullanıyor.

“İnsan ölünceye kadar emen haber memesini

Kurumuş çeşmelerden işiten anne sütünün sesini” (G.D, s.447)

Bu şiirde kelimelerle oynanarak bir çağrışım yapılıyor. “emmek, meme, anne sütü” ifadeleri bir bebeğin anne sütünü emişine götürüyor bizi. Fakat buradaki haber memesi, anne sütünün sesi tamlamaları alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Aynı zamanda mısraların tamamı gerçekte olmayacak bir durumu anlattığı için halin gereğine aykırılık taşıyor.

Buraya kadar Necip Fazıl’ın ve Sezai Karakoç’un anne imgesine birçok şiirde yer verdiklerini ve bu kavramı önemsediklerini gördük. Anne, onların hayatlarında olduğu gibi şiirlerinde de çok değerli bir imgedir.

3.1.4.2. Çocuk Ve İmge Masumiyeti

Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç için çocuklar çok önemli varlıklardır. Masumiyetin ve saflığın sembolüdürler. Katışksızlığın, bozulmamışlığın peşinde koşan şairler çocuk imgesine, özellikle anne-çocuk ilişkisi dâhilinde, fazlaca yer vermişlerdir. Her iki şair çocuklar için ninni dahi yazmışlardır. Aşağıdaki mısralarda ‘çocuk’ sözcüğünün geçtiği yerlerde imgesel kullanımları irdelemeye çalışacağız.

“İnsanlık zincirinin ebediyet halkası;

Çocukların kalbinde işler zaman rakkası...” (Ç, s.74)

‘Zaman rakkası’ ifadesi alışılmamış bağdaştırma oluşu ve bu zaman rakkasının çocukların kalbinde işlemesi hale aykırı olan imgesel bir ifadedir.

“Dişlerin öpülen çocuk yüzleri

Güneşe açılan küçük aynalar

Sert içkiler keskin kokular dişlerin

İçinden geçilen küçük aynalar” (G.D, s.55)

Köşe şiirinde Karakoç, muhatabına “Dişlerin öpülen çocuk yüzleri” mısrasıyla hitap ediyor. Çocuk yüzlerinin tatlılığı sevilen varlığın dişlerine yansıyor. Yine dişlerin

benzetme yoluyla ‘güneşe açılan küçük aynalar/Sert içkiler, keskin kokular/içinden geçilen küçük aynalar’ şeklinde bağdaştırmalarla imgesel bir bağlam yakalanıyor.

“Başım çılgınlıkla çocuk, onu nasıl avutsam?

Ne yapsam da ölümü bir saatçik unutsam?...” (Ç, s.141)

Şairi rahatsız eden başıyla çocuk arasında bir benzetme kurularak imgesel bir tarz uygulanıyor. Düşünen beyin, hareketli bir çocuğun rahatsız edişi gibi Kısakürek’i rahatsız ediyor.

“Belimiz eğik ve ışıklı

Gün doğarken suda

Ve çocuklar suya inen

Üzgün incir yaprakları.” (G.D, s.82)

Karakoç, yukarıda çocukları suya inen incir yaprakları şeklinde tanımlıyor. Bu benzetme hale aykırılık imgesini taşıyor.

“O dem çocuklar gibi sevinçten zıplar mısın?

Toprağın altındaki saklanbaçta var mısın?” (Ç, s.149)

Çile’de şair ölüm olgusunu çocuk oyunu olan saklambaça benzeterek imge kuruyor. Ölümü bir eğlenceye benzeterek onun korkutucu yönünü hafifletmeye çalışıyor.

“Bilirim geçmektir sevgi

Ölümün en yumuşak en ayarlı yerinden

Çünkü çocuklar geçer

Ölümün en yumuşak en ayarlı yerinden.” (G.D, s.92)

Karakoç da çocukla ölüm bağlantısını kuruyor. ‘Ölümün en yumuşak ve ayarlı yeri’ bağdaştırmasıyla imgelemeye başvuruyor. Yine bu noktadan çocukların geçmesi imgesel bir kullanımdır.

“Bana düşmez can vermek, yumuşak bir kucakta ;

Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!

Aman sabah olmasın bu karanlık sokakta;
Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum!” (Ç, s.159)

Kaldırımlar’dan alınan yukarıdaki mısralarda “Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!” mısrasında kaldırımlar anneye şair de çocuğa benzetilmiştir. Bu sıfat tamlaması bağdaştırması yine bir imge örneğidir.

“Şimdi hiçbirinden eser yok
Gitti o geceler o cenk kitapları
Dağıldı kalelerin önündeki askerler
Çocukluk güzün dökülen yapraklar gibi.” (G.D, s.98)

Karakoç’un Çocukluğumuz adlı şiirinden alınan bu satırlarda çocukluk güzün dökülen yapraklara benzetiliyor. Bu bağdaştırma da alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

“Çocuklar bana kalırsa yoklar
Yok çocuk falan yok öyle şey
Hayal edilmiş ekler olacaklar
Ailelerin melankolileri için” (G.D, s.108)

Çocukların olmaması imkânsız bir durumdur. Bu durum gerçekliğe aykırıdır. Hayal dünyası yaşadıklarının sonucu olarak şaire böyle düşündürüyor. Ailelerin melankolik, hüznü ortamlarında çocuklar ‘hayal edilmiş ekler’e dönüşüyorlar. Bu bağdaştırma bir imge olarak okuyucuya yansıyor.

“-O gün kasabada bir düğün
Ölümün düğünü
Herkesin düğünü
Çocukların kâğıttan
Çerden çöpten ve taştan
Kaldırım taşlarından düğünü” (G.D, s138)

‘Ölümün düğünü; çocukların kâğıttan, çerden çöpten ve taştan, kaldırım taşlarından düğünü’ birer bağdaştırmadır. Alışılmamış bağdaştırmaların tümü aynı zamanda hale aykırılık taşıyan birer imgedir.

“Bir kere elime aldım mı çocukluğumu
Üstüne kerametler yazılı derilerde
Geleceği bildiren derilerde
Başlar yeni bir mantığın bağbozumu” (G.D, s.150)

Karakoç, çocukluğu eline almaktan bahsediyor. Burada neyi kastetmiş olabilir? Çocukluk üzerine düşünmeyi mi, yoksa somut manada onu eline almayı mı? Eğer ikincisini kastediyorsa böyle bir hal ancak imgesel kullanımla olabilir. ‘Yeni bir mantığın bağbozumu’ alışılmamış bağdaştırma olarak imgedir. Bağbozumu bağlarda olur, akılda değil. Akıl ile bağ arasında benzerlik ilgisi kurulmuştur.

“Eski çocuk gül gibi dağılıp gitti atlarda
Atlar kan çizgileri ufuklarda
Çocuklar
Tiftiklenmiş öyküler bahar akan mezarlarda” (G.D, s.365)

Gül Muştusu’ndan alınan bu mısralarda çeşitli benzetmeler kullanılarak aklın sınırları zorlanıyor. “Atlar kan çizgileri ufuklarda/Çocuklar/Tiftiklenmiş öyküler bahar akan mezarlarda” akla mantığa uygun olmayan yargılar kullanılıyor. Bu yargılarla imge oluşturuluyor. ‘Bahar akan mezarlar’ bağdaştırması da yine bir imge örneği olarak karşımıza çıkıyor.

“Sonra birden bir sükûnet indi üstüme
Sen geldin gözlerimin önüne yüzünde bir gülümseme
Çevrende çocuklar mutluluklar gül demetlerinden bir küme
Gönlüme salkım salkım düşlerini bırakan” (G.D, s.443)

“Gönlüme salkım salkım düşlerini bırakan” mısrasıyla düş ve üzüm arasında ilişki kurularak imgesel bir kullanıma başvuruluyor.

“Denizin kentini yaktım
Beni çocukluğumdan koparan

Denizin kentini yaktım
Bir kent kadın kabuklarından” (G.D, s.457)

Karakoç, burada kendisini yaşadığı yerlerden uzaklaştıran şehre yönelik eleştirel bir yargı içerisinde gibi görünüyor. Denizi olan bu şehir, şairi, kendisine hayal dünyası kazandıran ve gerçek bir çocukluk yaşatan memleketinden koparmıştır. Bu ıstıraplı yaşayan Karakoç denizin kentini yakıyor. Ayrıca bu kent kadın kabuklarından oluşuyor. Yani kendi memleketindeki gibi gerçek kadınları barındırmıyor.

3.1.4.3. Kadın Figürü

Necip Fazıl ve Sezai Karakoç kadını ortak bir imge olarak kullansalar bile kadına bakış açıları farklıdır. Karakoç’un kadın imajı daha kutsaldır. Kadınları manevi yönleriyle ele alır. Onun kadınlarına örnek Hz. Meryem’dir yahut herkesçe kutsal olan annedir. Anne tüm koruyuculuğu, yol göstericiliğiyle özellikle çocukların hayatında yer alır. Onun kötü kadın imajı da vardır. Bunlarsa genelde mitolojik olan Salome gibi kadınlardır. Kısakürek’in kadınları dinler tarihinden ya da mitolojiden alınmış tanınmış kişiler değildir. Hayatın içerisinde yaşayan hepimizin her gün karşılaştığı tiplerdir. “Onun eserlerinde kadınların ya tamamen gizemci öğelerden oluşan ya da tam tersine boş, namussuz ve çirkin yaratıklar olduğunu görürüz. Şiirlerdeki erkek anlatıcılar oldukça karmaşık, zıt istekleri olan insanlarken, kadın karakterlerde bu karmaşıklık yoktur.” (Mignon, 2003:139)

“Öyle bir sokak ki bu
Her köşede bir kadın;
Geçene, öz yolcusu
Gibi bakar... Anladım...” (Ç, s.165)

Aşağıdaki kadın imgeleri Sezai Karakoç’un şiirine aittir.

“Yaralı kuş kanadını ısıtan
Bir güneş toprağı yarıp çıkacak.
Kadınlar sansa da yaşadığını,
Şarkısız kaldıkça yaşamayacak.
Kadınları şarkılar, geceler aydınlatır.

Kadınları şarkılar, akrepler aydınlatır.

Kadınları şarkılar, zehirler aydınlatır...” (G.D, s.28)

“Her anlama bir yeniden üretimdir. Ve yeniden üretme ve anlama sürecini aydınlatmak için, iç deneyimden, kişiye özel durumların yaşantısından yola çıkmak zorundayız.” (Dilthey, 1999:34) Karakoç’un çocukluğu kırsal bölgelerde geçmiştir. Yaşantılarının sonucu olarak bu şiirin oluştuğunu söyleyebiliriz. Çocukluğunda yaşadığı akrep hikâyelerinden yola çıkarak akrep ve zehir sözcükleriyle imgelerini oluşturuyor. Kadınları gecelerin, akreplerin, zehirlerin aydınlatması imgesel kullanımlardır.

“Necip Fazıl’ın ilk şiirlerinde kadın temel temalardan biridir. Daha sonra şiirini cemiyetin ve bir davanın hizmetine verdikten sonra, ‘kadın’da metafizik olanı arayışın peşine düşmüştür. Onu ‘dişilik’ kavramının dışında erdemin tecelli ettiği bir kaynak olarak görür.” (Kolcu, 2004:128) Aşağıdaki şiirde kadının insanı Allah’a götüren yol olduğundan bahsediliyor.

“Bir işaret, bir misal;

Ayrılık remzi visal...

Allah'a yol bir timsal;

Kadın...” (Ç, s.204)

“Bizim içtiğimiz çay da çaydır

Çarpık dudaklı ezik gözlü allı mavili çaylar

Vadilerden renkli yağmurlar gibi gelir.

İçtiğimiz çay.

Dans eden bir kadının ayak bilekleri gibidir

Judy Garland gibi çay

Kan gibi çay.” (G.D, s.59)

Sezai Karakoç, bu mısralarda kadının özelliklerinden yaralanarak çay ve kadın benzetmeleri yapmıştır. “Çarpık dudaklı ezik gözlü allı mavili çaylar” mısrası kadının özelliklerinin çaya yüklendiği alışılmamış bağdaştırma örneğidir. “Dans eden bir kadının ayak bilekleri gibidir/Judy Garland gibi çay” mısrasında çay bu defa bir sanatçıya, devrinin tanınmış sanatçılarından Judy Garland’a benzetilmiştir. Bu benzetmeler, halin gereğine aykırılık şeklinde imgelerdir.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde kadın yer yer anlaşılması zor bir kavramdır. “Necip Fazıl'da devrindeki kadın imajından etkiler aramak yersizdir. Çünkü onda, kadın, çok soyut çizgilere sahip, ulaşılmaz bir tasavvurdur.” (Örgen, 2005:271)

“Kalıp değil bir fikir...
Elmas sorguçla fakir;
Açıkça sırrı bâkir;
Kadın...” (Ç, s.204)

Aşağıdaki mısralar Karakoç'un kutsal kadınlarını anlatıyor.

“İncedir billurdandır yoktur gölgesi Türkiye'de
Bir meçhul Meryem mermerden değil ama kutlu
Gözlerine baksanız erirsiniz kar gibi
Elinizi sallarsanız rüzgârından sallanır
Bir geyik olur sizi arar melul ve bakir
Görür gibi uyur konuşur gibi susar güler ağlar gibi.” (G.D, s.83)

Yukarıdaki kadın imajında Hz. Meryem'in saflığı ve masumiyeti vardır. “Bir geyik olur sizi arar” mısrasındaki benzetme halin gereğine aykırılık ilkesiyle yapılmış imgeleme yöntemidir.

“Dipsiz hasrete tuzak;
En yakınken en uzak...
Tadı zehrinde erzak;
Kadın...” (Ç, s.204)

Kadın yukarıdaki mısralarda ‘zehir’ benzetmesiyle sunulurken aşağıdaki mısralarda arzulanan bir varlık şeklinde sunuluyor. Bu farklı yaklaşımlar N. Fazıl'ın kadına yaklaşımının da farklı olduğunu gösteriyor. Yinelemeler ise şiirin ahengini artıran unsurlardır.

“Ne olurdu, bir kadın, elleri avucumda,
Bahsetse yaşamanın tadından başucumda,

Mırıl mırıl

Mırıl mırıl...” (Ç, s.303)

“Seslerde, kelime ve mısralardaki yinelemeler, şiirdeki ritm ve iç uyumu sağlayan temel unsurlardan birisidir. Özellikle bir sesin kendisi ve yakın mahreleriyle mısradaki tekrarlanması, müzikal tertibin kaosu düzene çeviren sihirli gücüyle şiirdeki anlamın çok defa genişlemesine ve yaygınlaşmasına vesile olur. Böylece nağmeye dönüşen kelime, adeta uçarak Simurg gibi yeni bir terkibe ulaşır ve sözlük anlamını, bildirişim fonksiyonunu yitirerek poetik dile dönüşür.” (Korkmaz, 2002:312) Necip Fazıl, yinelemelerden sürekli yararlanarak şiirinin müzikal yapısını kuvvetlendirmeyi bilmiştir.

Aşağıdaki mısralarda Karakoç, sıkıntılı bir kadın tasviri çizmektedir. Onun şiirlerinde kadınlar kutsal varlıklar olsa da insanların mağdur ettiği kadınlar da vardır.

“Bir kere kente girdin

Felçli kadın karyolaya bağlı haliç

Ergenlik genç kızlık işletmesi karyola ki

Karyola ki bekâr bir ölümün fener alayı şöleni

Azrail’in boyuna bulûğa erdiği gerdeği girdiği

Eleni Eleni karyolada düşünen kadın

Yalnız ve som karyolada düşünen kadın.” (G.D, s.130)

Şair, Eleni ismiyle bize tanıttığı kadını, felçli haliyle Haliç’e benzetiyor. Bu benzetmeyi niçin yaptığını anlamak için şairin o anki ruh halini bilmek gerekiyor, fakat onun burada imgesel bir yaklaşım sergilediğini görüyoruz. ‘bekâr bir ölümün fener alayı şöleni’ tamlaması alışılmamış bağdaştırma örneğidir. “Azrail’in boyuna bulûğa erdiği gerdeği girdiği” cümlesi de imgenin yoğunlukla kullanıldığı bir cümledir. Bu cümleden kasıt acaba Azrail’in bu durumlarda can alma görevini iyi bir şekilde gerçekleştirdiği midir?

“Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını

Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı

Sabah ki marul ortası kırılan bir gemi direkte
 Vakit çiçek bozuğu bir akşam terkisi
 Bana ayrılan hangi Arap atının terkisi
 Hangi çadır düşüncesi ve çöl
 Bir mermerin rüzgârdaki savruluşu çöl
 Kadın giyeceklerinin kıvranışı kızılta
 Bir kırmızı biber salgını develer
 Yeter suyun anıtlaşması çelik çiçek biatı.” (G.D, s.130)

Köpük şiirinden alınan bu mısralarda karmaşık bir anlatım kurulmuştur. Şiirin tamamı incelendiğinde de aynı sonuca ulaşıyor. Hayvanlar, bitkiler, nesnelere, şahıslar şiirde iç içe girmiş bir şekilde yer alıyor. Buğulu bir anlatım söz konusu. Anlamı birleştirmekten ziyade imgesel anlatım yoğunluğuna rastlıyoruz. Sabah ezanı sırasında köpeklerin havlayışı insanlar arasında onların şeytana havladıkları şeklinde yorumlanır. Şair, burada köpeklerin kadınlara mı havladıklarını soruyor. Şiirlerinde hayvanları çok fazla kullanan şair özellikle horozdan çok bahsediyor. Horozun sabahın habercisi oluşu, onun diğer olaylarda da haberci olarak kullanılmasına vesile oluyor. Sabah kavramı şairde çok değişik imajlar oluşturuyor. Halin gereğine aykırı bir şekilde sabah, ‘ortası kırılan bir gemi’ye, vakit ‘çiçek bozuğu bir akşam terkisi’ne, çöl ‘bir mermerin rüzgârdaki savruluşu, kadın giyeceklerinin kıvranışı’na, develer, ‘kırmızı biber salgını’na benzetilerek imgeler kurulmuştur.

“Ateşe düştüğünü gördüm kadının
 Dans edişini durduramamıştı yine
 Sularla titreyen sabah rüzgârı iğneleriyle
 Parlayıp parlayıp sönyordu tükenen bir mum gibi
 Bahar iplikçilikleriyle dokunmuş giysileri” (G.D, s.603)

Yukarıdaki mısralarda modern kadın ve onun içine düştüğü halin portresi çiziliyor. Ateş Dansı şiirinde modern zamanlarda kadının değerinin arttığına inanılmasına rağmen onun değerinin düştüğü, düşürüldüğü vurgulanıyor. Kadının eğlencelerde, günlük hayatta meta gibi kullanılarak ateşe düşürülüşünü vurguluyor şair. Sabaha kadar eğlence mekânlarında eğlenen kadın, sabah vaktine doğru ışığını kaybeden bir muma benzetiliyor. Oysa Karakoç’un kadınları kutsaldır. Düşkünlüğü hak

etmiyordur. ‘Sabah rüzgârı iğneleri’ tamlamasıyla alışılmamış bağdaştırma kurularak imge oluşturulmuştur.

3.1.5. SOYUT KAVRAMLAR

3.1.5.1. Aşk’ın İmgesel Gücü

Aşk kavramı her iki şairin şiirlerinde yine önemli bir imge olarak yer buluyor. Beşeri aşk onların eserlerinde yer bulmaz. Kısakürek ve Karakoç ilahi olanın peşinde olduklarından aşkları da ilahi aşktır.

“Rabbim, Rabbim, bu işin, bildim neymiş Türkçesi;
Senin aşkın ateştir, ateşin gül bahçesi...” (Ç, s.51)

Allah aşkı Kısakürek tarafından ateşe ve ateşin gül bahçesine benzetilmiştir. Aşkın ateş olması halin gereğine aykırı bir durum, ateşin gül bahçesi bağdaştırması ise hem alışılmamış bağdaştırma hem de halin gereğine aykırı bir durumdur.

“Aşk, Sezai Karakoç’un sadece şiirlerinin değil, kurumsal yazılarının da önemli bir konusudur.” (Mignon, 2003:136) Onun hem şiirlerinde hem de düz yazılarında bu kavrama sıkça rastlanır. Fakat şiirlerinde aşk imgesel boyutta ele alınır.

“ ...

Siz rüyalarınızda yaşayıp durursunuz
Siz güvercinleri gözlerinden vurursunuz
Siz ekmeğin hamurunu, aşkın hamurunu samandan yoğurursunuz
Siz rüyalarınızda yaşayıp durursunuz” (G.D, s.42)

Yukarıdaki şiirde ‘siz’ denilerek seküleristlere yani maddecilere seslenen şair Karakoç, onların ruhsuz anlayışa sahip olduklarını belirtmek için ‘Siz ekmeğin hamurunu, aşkın hamurunu samandan yoğurursunuz’ mısrasını kullanıyor. Ekmeğin hamurunun yanına aşkın hamurunu ekliyor. Çağrıştırmaya yoluyla kulağı tırmalamayacak hatta kulağa hoş gelecek bir alışılmamış bağdaştırma kurarak imgeyi oluşturuyor.

“Mercan mercan, uçuk dudağında kan,
İnci inci, soluk şakağında ter.

Ne baş yedi, ne kan içti bu meydan!
Bu meydan âşıktan canını ister. ” (Ç, s.387)

Yukarıdaki mısralarda Allah aşkının bir meydan olduğu söyleniyor. Bu meydan bu aşka dayanamayanların canını almıştır. Başını yiyip kanını içmiştir. “Necip Fazıl da aşkı daha ziyade tasavvufi bağlamda ele alır. Ona göre aşk, insanın varlık hikmetiyle ortaya çıkmaktadır.” (Cebecioğlu, 2004:111)

“Ben çiçek gibi taşımıyorum göğsümde aşkı
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum
Gelmiş dayanmışım demir kapısına sevdanın
Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum

Seni süt içmeğe çağırıyorum parmaklarımdan
Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan” (G.D, s.45)

Kara Yılan adlı şiirden alınan yukarıdaki mısralarda Karakoç, aşkı kurşuna benzetiyor. Sevdanın demir kapısı olduğundan bahsediyor. Aşk göğüste kurşun gibi taşınacak somut bir nesne değildir. Bu somutlaştırma hale aykırılık imgesi taşıyor. Diğer yandan sevdanın demir kapısı bağdaştırması da bir imgeyi oluşturuyor. Yinelemeler, şiirde imgenin ve ahengin önemli unsurlarıdır. “Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum” cümlesinin ve “Kara yılan kara yılan kara yılan kara yılan” mısrasındaki tamlamaların tekrarı imgeyi oluşturuyor.

“Evlerinin içi gurur döşeli
Benim aşkım bin bir köşeli ah bin bir köşeli” (G.D, s.54)

Bu mısralarda aşk geometrik bir kavram gibi algılatılmaya çalışılarak bin bir köşesinin olduğu vurgulanmıştır. Aşkın bin bir köşeli oluşu, onun çok değişik yönlerinin olduğunu ifade eder. Fakat gerçekte aşk soyuttur ve hiçbir köşesi de yoktur.

“O genç kızın ateşte
Aşkın ölümsüz geometrisi

Kesilmiş son biçimine

...” (G.D, s.246)

Yukarıdaki mısralarda da “Aşkın ölümsüz geometrisi” tamlamasıyla aşka matematiksel bir bağlam verilerek imge yapılmıştır.

“Gül bir yeni yıl gibi

Yetişir evlere muştı gibi

Hızır fısıltısı say onu

Baharın salâvatı güller

Yeryüzüne gelerek sabahları

Aşk ezanını okurlar gençlere” (G.D, s.372-373)

Bu şiirde gül imgesiyle aşk imgesi birleşmiştir. Gülün hem Anadolu hem de İslam toplumunda büyük bir anlamı vardır. Sezai Karakoç bu iki dünyanın insanı olduğu için onda gülün yeri herkesten çoktur. Gül, İslam toplumunda Peygamber efendimizi simgeler. Önceki şiirlerde yorumladığımız annedeki gül kokusunun daha güzeli Peygamberimizde vardır. Anadolu insanı hayatının her kısmında gülü kullanır. Yataklar güllü örtülerle kaplanır. Gül şerbetleri içilir. Evlenenlerin yataklarına gül yaprakları serpilir. Zaten şair de bu olayı anlatıyor. Bunun yanında gülü Hızır’a benzetiyor. Baharın habercisi ve baharı anan bir çiçek olarak anlatılıyor gül. Güllerin aşk ezanını okuması olası bir durum değildir. Gül İslami bir unsur olan ezanla birlikte kullanılarak imge oluşturuluyor.

Sezai Karakoç İkinci Yeni döneminin özelliklerini gösteren modern bir şair olmasına rağmen geleneksel bir konu olan Leyla ile Mecnun hikâyesindeki aşkı işlemiştir. Fakat hikayeyi aslına uygun yazma başarısını göstermiştir. “Modern zamanların içinde Leyla imgesinin oturuşu İkinci Yeni şiirinin modernist yönelimidir. Burada, Leyla’nın modernizmin ortasında, kendi değerlerini koruyuşu söz konusu.” (Ada, 2003:159)

“Leyla ve Mecnun hikâyesi, hem gelenekle bağ kurması hem geleneğin verimlerini çağdaş bir tutum ve bakış açısıyla yorumlayışı ve hem de aşktan yola çıkıp

‘mutlak’ gerçek etrafında örülen atmosferi ile Karakoç şiirinin özgün örneklerinden biridir.” (Kaplan, 2003:236)

“ Mecnun bu olgunluk yıllarında
 Koştı kervandan kervana
 Hizmet ederek insanlara
 Erdi teselli pınarına
 Zamanı hatıraya karşı kullandı
 Aşka karşı hakikatle donandı
 Şefkat merhamet ve hakikat
 Aşka karşı aşkla birlik silah ve at
 Ve Tanrı'nın saltanatı tek saltanat
 Bu görüşle karışıp insanlara
 Buldu çoklukta tek bir manzara
 Her işin sonu başı Tanrı
 Alinyazımızın heykeltıraşı Tanrı
 Tek var olan O...gerisi gölgeler” (G.D, s.592)

“Ve Tanrı'nın saltanatı tek saltanat” mısrası Mecnun’un aşkının ilahi aşk olduğunu gösteriyor. Karakoç, Fuzuli’nin mesnevisine adeta nazire yapıp sadık kalmış. “Buldu çoklukta tek bir manzara” mısrasında Mecnun kesretten vahdete ulaşıyor. Her işin Tanrı’ya vardığını belirtiyor. Allah’ın kaderi yazışı onda ‘Alinyazımızın heykeltıraşı Tanrı’ bağdaştırmasıyla imgenin zirvesine oturuyor.

“Ülkendeki kuşlardan ne haber vardır
 Mezarlardan bile yükselen bir bahar vardır
 Aşk cellâdından ne çıkar mademki yar vardır
 Yoktan da vardan da ötede bir Var vardır” (G.D, s.433)

“Artık beşeri sevgiliye ihtiyaç yoktur, çünkü gerçek sevgilinin varlığını, münacatlarda olduğu gibi, doğada hissetmektedir.” (Mignon, 2003:144) Tabiat unsurları kullanılarak Allah’ın varlığına ulaşılmaya çalışılan bu şiirde aşk cellâda benzetilmiştir. Halin gereğine aykırı bu benzetmeyle imge yapılmıştır. “Bütün bu sevgililer, asıl sevgiye, kalıcı tek sevgiye, ebediliğe layık sevgiye bir basamak, bir başlangıç, bir

hazırlıktır. Nice ruh bu basamaklarda yorulur, tükenir. Ama bütün bu basamakları aşan gönül ve ruh mutlak sevgiye, Tanrı sevgisine ulaşır, ona bağlanır, ondan ötesinin güz yaprakları döküldüğünü görür.” (age., s.136)

3.1.5.2. Ben’likte Tekilleşme

Necip Fazıl’ın benlik anlayışı hep tartışılır. Onun benliğinin hep bireysel çerçevede olduğu söylenir. Aslında kişiliğin oluşmasında benliğin önemli yeri vardır. Benliğini oluşturamamış bireylerin hayata katabilecekleri şeyleri de yoktur. “Eğer şair, şairin kendi benlik ve varoluş sorunundan söz etmeyecekse, başka neden söz edecektir? Denebilir ki Türk şiirinde kendi benini veya ben olma serüvenini en ileri düzeyde kendi şiirine taşıyan kişi, Necip Fazıl’dır.” (Taşdelen, 2005:220)

“Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;
Ölü ve Münker-Nekir; baş dönmesi uçurum...” (Ç, s.67)

“Ben” adlı şiirinden alınan yukarıdaki mısralarda Kısakürek, divan edebiyatından da dâhil, kullandığı sembollerle kendisi arasında benzerlik ilgisi kurarak imge oluşturmuştur.

“Ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin;
Ben, yankısından kaçan çocuk kendi sesinin.” (Ç, s.67)

Aynı şiirden alınan yukarıdaki mısralarda da şair kendisini ‘meçhuller caddesinin kimsesiz seyyahı’ olarak tanıtıyor. Meçhuller caddesi kavramı alışılmamış bağdaştırma örneği olarak karşımıza çıkıyor. Bu mısralardaki ‘ben’ tarifleri kendini arayışın bir şekli olarak karşımıza çıkıyor. “Ancak asıl ben, son şiirlerden önce, güçlü bir dış vurma aracıdır. Daima kendi bakışını kullanan ben, öncelikle kendine dönük bir iç saldırıyla karşımıza çıkar. Bu otokritikten sonra ise bedenden arınmış olmanın rahatlığıyla dış dünyaya eleştiriler yöneltir. Şairin çatışma alanı bendir. Ben aşırı yalnızlık ve korku atmosferi içinde yolcu inmez hanların bekçisidir.” (Örgen, 2005:270)

“Kaç aç varsa hepsi ben
Kaç hasta varsa hepsi ben
Kaç liman önlerinde dönen
İşsiz hamal hepsi ben” (G.D, s.109)

Sezai Karakoç da yer yer ben kavramını kullanmıştır. Onun benliği mağdur insanlarla bir olma anlayışı içerisindedir. Yukarıdaki mısralarda geçen tanımlamalar halin gereğine aykırılık ilkesiyle kurulmuş imgelerdir. Zira tüm hamalların yahut hastaların kendisi olması ihtimali yoktur.

“Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum;
Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum...” (Ç, s.35)

Necip Fazıl, hayatında önemli bir değişim yaşıyor. Bu değişimle, bireysel yaşayan Kısakürek toplumsal anlayışa yöneliyor. “Sanat hayatının ilk döneminde ruhsal sıkıntılar içinde boğulan ve ben merkezli şiirler yazan şair, ‘ideolojik bir misyon yüklediği spleenini sosyal boyuta taşıyarak ‘ben’inde duyduğu ‘ağrı’yı toplumsal bir problem haline getirdikten’ sonradır ki sanatının ve hayatının asıl yönünü çizer.” (Sevinç, 2005:244)

Şair otuz yıl boyunca boş yere yaşadığını “Tam otuz yıl saatim işlemiş ben durmuşum” mısrasıyla anlatıyor. Bu hayatının bir çocuk oyunu olduğunu ifade etmek için de “Gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum” sözünü kullanıyor. Herhangi birinin gökyüzünden habersiz uçurtma uçurması mümkün olmadığına göre şair burada insanları şaşırtacak imgesel bir dile başvuruyor.

3.1.5.3. Kelime'nin İmgesel Gücü

Kelime sözün gücünü sağlayan büyüdür. Kelime bilinmeyen mekânlara götüren ve sonra o mekânlara girişi sağlayan anahtardır. Kelimenin gücüne sahip olan şairlerin söyledikleri güçlü, şiirleri efsunlu ve maceralı olur. Necip Fazıl'ın ve Sezai Karakoç'un sözün gücüne eriştiğini kimse inkâr edemez. Onlar şiirlerinin kalitesini kelimelere hâkim olmalarından elde ederler. Şiirlerini Allah yolunda bir araç olarak kullanan bu şairlerimiz kelimelerini de Allah'a adanmışlardır.

“Tutuşturanlar , lügat kitabını elime ,
Bilsin : Allah ' tan başka bilmiyorum kelime...” (Ç, s.45)

“Kelimelerin tınsal potansiyelleri, bizi sürükleyebildikleri çağrışım coğrafyalarının genişliği ve zenginliği oranındadır. Kendini çabucak ele vermez kelimeler; direşkendirler bir hayli. Şiiri hemen teslim alamazsınız aksine, şiirsel

gerçekliğe dâhil edebilmek için soyutlamalarını dik yokuşlarını bir bir kesilmek pahasına, tırmanırsınız.” (Muharrem, 2003:163-164)

“Kelime hey kelime

Azık için kullanılan

Deve için kullanılan

Savaş için ölüm için kullanılan

Ana için çocuk için kullanılan

Ezilmiş çarpılmış yıkılmış kelimeler

Ölüm cezasından yapılmış kelimeler” (G.D, s.406)

Şair yukarıdaki mısralarda bir nevi kelimelerin görev alanını çiziyor gibidir. Kelimeler yeri geldiğinde azık için, yeri geldiğinde deve için, savaş için, anne ve çocuk için kullanılır. Kelimelerin kullanım alanı sınırsızdır. Bu kavramlar halin gereğine aykırılık ilkesiyle kullanılmıştır. Yine kelimelerin ‘Ezilmiş çarpılmış yıkılmış kelimeler/Ölüm cezasından yapılmış kelimeler’ şeklinde sıfatlı kullanılışı onları alışılmamış bağdaştırma halinde imgeye dönüştürür.

“Kelime manayı boğan bir gömlek!

Paralıyorum!” (Ç, s.133)

Kelime şairin en büyük gücü ve aracı olmasına rağmen bazen şairler ondan yana sitem ederler. Kısakürek, ‘Kelime manayı boğan bir gömlek!’ diyerek hem alışılmamış bağdaştırma yapmış hem de halin gereğine aykırı bir tavır sergilemiştir. ‘Paralıyorum!’ cümlesi de kelime normal şartlarda paralanamayacağı için halin gereğine aykırı kullanımlı imgesel bir yaklaşımdır. Aşağıdaki mısralarda da Necip Fazıl kelimelerden yana şikâyetini dillendirmektedir. Bu yaklaşımını da imge yoluyla gerçekleştirmiştir.

“Usandım boş yere hep gitmeler, gelmelerden;

Bırakın uyuyayım yandım kelimelerden!” (Ç, s.272)

Şiir kelime etrafında oluşur, ama kelimelerin esiri olmamalıdır. Kelimeler sadece şiirin varlığını hatırlatmalıdır. “Kelime iskeleti çevresinde palazlanmak, fonetik tabaka yerine parçalanmış katmanlarında zihinsel bir gezi düzenlemektir. Şiir sessiz ama çok çağrışımlı olmalıdır ki her türden müzikal ögenin, gramatikal yönsemenin terbiyesinden habersiz biçimde doğan bilişsel ve duyuşsal akış, kendini bütün doğallığıyla sergileyebilsin. Bir görevlendirme yapmasın şiir; sadece insana kendini anımsatsın.” (Muharrem, 2003:163-164)

“Sözler donmuş ama ölmüş değil
Mumyılanmış gibi kelimeler
Sanki üstünden bir yeraltı denizi geçmiş
Fosforu lavı bir mumla kaplamış kelimeleri
Bir hayat var bu kelimelerde hala duyulabilir
Kalpten gelen gözyaşı gibi kelimelerdir
Kelimeler kanlı bir baş şehit sisi” (G.D, s.348)

Sözler donar, ama ölmez. Kelimeler bazen mumyalaşmış gibidir, sanki üstünden yer altı denizi geçmiş gibidir. Kelimeler kalbi yansıtan kalpten gelen gözyaşı benzer. Bazen de kelimeler ‘kanlı bir baş şehit sisi’ olur. Bütün bu çağrışımlar şairin hayal dünyasının genişliğinin sebebidir. Hayal dünyası geniş olan şair duygularını aktarmak için imgelere başvurur. ‘Kanlı bir baş şehit sisi’ tamlaması alışılmamış bağdaştırma şeklinde kurulmuş tamlamadır.

“Şafakta, namaz vakti bana uzatılan zarf;
Kelime bu zarftadır, gerisi sadece harf...” (Ç, s.278)

Kısakürek kelimeyi inanç bağlamında ele alarak namaz kılma sonucunda elde edilen kazancın kelime olduğunu, diğer tüm şeylerin harf kadar değerinin olduğunu belirtiyor.

“Gelin gülle başlayalım şiire atalara uyarak
Baharı kollayarak girelim kelimeler ülkesine
Dünya bir istiridye

Dönüşelim bir inci tanesine” (G.D, s.425)

Yukarıdaki mısralarda Karakoç kelimeyi bir ülkeye benzeterek imge kurmuştur. Kelime ülkesine girişi de gülle yapmak istemektedir. Dünyanın istiridyeye benzetilişi, istiridyenin inciye taşıyışındandır. Şair, dünyayı istiridyeye misali yapmak isterken insanlara da inci olmayı teklif etmektedir. Her istiridyede inci olmayabilir, ama dünya istiridyesinde inci olmak insanların elindedir. Şiirlerinde genelde bozulmuş bir insanlığın olduğunu vurgulasa da şair, ‘diriliş’e de inanmaktadır: insanlığın dirilişi.

3.1.5.4. ‘Yalnızlık’ İmgidir

Yalnızlık iki şairimizin kaderi olsa gerek. Sezai Karakoç hiç evlenmemiştir. Büyük bir kentin içinde kendi anlayışından yoksun insanlar arasında yalnızdır. Necip Fazıl ise yalnızlığın insanıdır. “Yalnızlık duygusu şairin adeta özünde/karakterinde sürekli olarak bulunduğu gibi, entelektüel bireyin topluma intibak edememesinin bir dışavurumu olarak da karşımıza çıkmaktadır.” (Emre, 2005:251)

“Kaçır beni âhenk, al beni birlik;
Artık barınmam gölge varlıkta
Ver cüceye, onun olsun şairlik
Şimdi gözüm büyük sanatkârlıkta” (Ç, s.20)

Şair birliğe sığınmaktadır. Yaptığı diğer işler ona anlamsız görünmektedir. Ona göre gerçek sanatkârlık birliğe karışarak olur. Gölge varlık, Platon’un da dile getirdiği gerçeğin kopyası olan yansıma âlemdir. ‘Gölge varlık’ tamlamasıyla alışılmamış bağdaştırma yapılarak imgeli bir söyleyişe ulaşılmıştır.

Sezai Karakoç, birçok kişi tarafından İkinci Yeni şairi olarak kabul edilmektedir. Doğruluğunu tartışanlar da olmasına rağmen şiir dili açısından değerlendirildiğinde bu tanımlamanın pek yanlış olmayacağı söylenebilir. Aslında İkinci Yeni akımı soyut kavramları imgeli bir biçimde dile getirmesiyle oluşuyorsa diyebiliriz ki en İkinci Yenici Karakoç’tur. “İkinci Yeni ekibi de yeni bir şair dili kurmanın gerekliliğinden yola çıkar.” (Muharrem, 2003:164)

“Deve şiir uzmanı fil bilgi meleği
Bense sanat edindim

İpimi kelebek kanadını

Pervane yaprağını kemirmeyi” (G.D, s.123)

Gerçekte ‘deve şiir uzmanı, fil bilgi meleği’ olamaz. Onların bazı özelliklerinden yola çıkarak şair, kendi hayal dünyasında imgeli bir söyleyiş oluşturmuştur. Tam da bu sırada imge, hayal dünyasının gerçekliğidir, diyebiliriz. Şairin kendisine sanat edindiği olaylar soyut anlatımlardır.

“Beşinci oğul bir şairdi

Babanın git demesine gerek kalmadan

Geldi ve batının ruhunu sezdi

Büyük şiirler tasarladı trajik ve ağır

Batının uçarılığına ve doğunun kaderine dair

Topladı tomarlarını geri dönmek istedi

Çöllerde tekrar ede ede şiirlerini

Kum gibi eridi gitti yollarda “ (G.D, s.411)

Yukarıdaki mısralarda Batı’nın hışmına uğramış bir şair imajı vardır. Batı’nın yok edici gazabına uğrayanlar sadece şairler olmamakla birlikte şairler de bu yozlaştırmadan nasiplerini almışlardır. “Şiir sanatının hem ürün hem de kuram boyutuyla ilgilenen Karakoç, önce yerli daha sonra da evrensel kültürden beslenerek güçlü referanslara dayanan sanat ve sanatçı (şair) tariflerine ulaşmıştır.” (Sağlık, 2003:214) Aşağıdaki mısralarda hem şairin tanımı yapılmakta hem de değişik kültürlerde şairlere karşılık gelen isimler kullanılmaktadır. Fakat asıl şair ayetlerden beslenen şairdir. Çölün şair yüreğiyle beslenen bir avcı oluşu halin gereğine aykırı bir kullanım içermektedir.

“Çöl bir avcıdır

Şair yüreğiyle beslenen

...

Ve şair Hızır’a arkadaş

Abıhayat yolculuğuna çıkan

Dilinde kırık dökük heceler

Dante Virjil Beatris

Romeo ve Jülyet
 Firdevsi Hafız Cami
 Fuzuli ve Nizami
 Leyla ve Mecnun
 Kaf ve Nun surelerinden
 Azık toplayan yolcu
 ...” (G.D, s.568)

Sezai Karakoç, şair tanımını şöyle yapıyor: “Nedir şair? Eserinin yapısını kurarken mimar, tasvirleri ve portreleriyle ressam, natürmortlarıyla ressam, dildeki çizgileri, damarları ve kelimelerin renklerini kullanırken ressam, doğadaki ve dildeki, söz ve kelimelerdeki musikilerden özel sesler yakalar ve onlardan öz sesler üretirken musiki adamı, bestekâr ve yaşarken veli, kahraman, önder, bilgin ya da sıradan adam; zanaatçı ve sanatçı. Fakat her şeyden ve hepsinden önce şair ve hep şair ve en sonda da şairdir.” (Karakoç, 1988:61)

“Anılar demirden alçısı zamanın
 Şair kollarını çarmıha geren
 Ve mısralar boyu kireçleşen
 Gençlik hayalleri
 Ah eski kemik ah eski deri
 Ve kemikle deri arasına gerilen
 Ruhumun şenlik günleri” (G.D, s.425)

Anıların zamanın demirden alçısı oluşu, şairin kollarını çarmıha gerişi, gençlik hayallerinin mısralar boyu kireçlenişi, kemikle deri arasına ruhun şenlik günlerinin gerilmesi’ imgesel kullanımlardır. Burada birçok tamlama alışılmamış bağdaştırma özelliği gösteriyor.

Çeşmeler şiirinde de şair, çeşme-şair bağlantısını çokça kuruyor. “Çeşme-şair bağlantısı, çeşmelerin maruz kaldığı kuruma, kırılıp tahrip edilme, siyasi ve ticari afişlerle kirletilme felaketlerine, şairin de maruz kalacağı endişe ve uyarısını beraberinde getirir. İdeal gerçekte şairler de kendilerini toplum hizmetine adanmışlığın

çarpıcı bir simgesi olan çeşmeleri örnek almalı, onlar gibi toplumun ortasında çağıldamalıdır.” (Abak, 2003:210) Aşağıdaki mısralarda o diye hitap edilen şey çeşmedir. Çeşmeler insanların bedensel susuzluğunu giderirken şair de ruh susayışlarını giderir.

“O insanların susuzluğunu giderir
Arıtır ellerini ayaklarını
Şair de giderir ruh susayışını
Yıkar çirkefe batmış insan ruhunu” (G.D, s.466)

Yukarıdaki şiirde ‘Çirkefe batmış insan ruhu’ tamlaması ile alışılmamış bağdaştırma yapılmıştır. Şair ve çeşme bağlantısından yola çıkılarak çeşmenin taşını kırma ile şairin başını kırma aynı manayı ifade eder. Çeşmelerin yağmurlarla akraba oluşundan dolayı yer konuğu oluşu halin gereğine aykırı bir kullanımdır ve imgeyi oluşturur. Aşağıdaki mısralarda Karakoç, ifade etmeye çalıştığımız bu imgeleri estetik bir dille ifade ediyor.

“Taşını kırarsınız çeşmelerin
Başını kırdığınız gibi şairlerin
Ama onlar
Yağmurlarla akrabadırlar
Yer konuğudurlar göklerin” (G.D, s.470)

“Evrende insan” sözü bu şiiri özetler. Bu akım insanın insanlar arası yeri ile birlikte, kâinattaki yerini de arayan şairlerin geçidi arayan, fakat bulmaya niyeti olmayan.” (Ada, 2003:156)

“Ve sen şairsin kelimeler ülkesindeki bilge
...
Git gidebileceğin yere
Kalemde kâğıttan defterden öte
Kitaptan sonraki sette
Dur ve bul o ülkeyi yeniden” (G.D, s.610)

Şair kelimeler ülkesinin bilgesidir ve bu ülkeyi bulmak için yola koyulmuştur. ‘Kelimeler ülkesindeki bilge’ alışılmamış bağdaştırma örneği ile imge kurulmuştur.

Şair imgesini son olarak Necip Fazıl’dan aldığımız mısralarla tamamlayalım. şairin gaibi kurcalayan bir çilingir ve cenazelerin başındaki sorgu melekleri olan Münker ve Nekir oluşu halin gereğine aykırı kullanılmış birer imgedir.

“Ben şairim, gaibi kurcalayan çilingir;
Canlı cenazelerin başında Münker-Nekir...” (Ç, S.90)

3.1.6. TABİAT İMGELERİ

3.1.6.1. Gül Fash

Gül İslam medeniyetinin en önemli sembollerinden biridir. Peygamberimiz her daim gül kokarmış. Gül, medeniyetimizde peygamberin simgesi olduğu için, peygambere teşbihen, onun adına her yıl en güzel gül yarışmaları düzenlenir. Anadolu’da gülün girmediği yer yoktur. Yiyeceklerde, içeceklerde, giyeceklerde, kokularda hâsılı her alanda gülden yararlanılır. Doğu’nun temsilcisi olan bu iki şairin gülden bahsetmemesi şaşılacak şey olurdu. Sezai Karakoç ve Necip Fazıl Kısakürek, biri Diyarbakır, diğeri Kahramanmaraş asıllı iki Anadolu çocuğudur. Anadolu’nun ruhu onlarda her zaman parıldadığı için şiirlerinde bu imge çok fazlaca yer almıştır. Sezai Karakoç’un şiiri ‘gül’dür, bile diyebiliriz. “Karakoç’un özünde daima Doğulu bir soluk saklıdır. Şair, Doğu insanının dilsiz masalını anlatan gül habercisi bir Doğuludur.” (Akbayır, 2003:191)

“Bahar dediğin de ne
Bulutun içinde kaybolan kuş
Cihetsiz serçe sesleri
Duman ve buğu
Atardamarda bir kitap
Aşk uğruna yaralanmış bir Karacadağlının kucağımıza yıkılışı: gül”
(G.D, s.363)

Baharın atardamarda bir kitap oluşu, gülün ise Karacadağlının aşk uğruna kucağa yığılışı imgeli kullanımlardır.

Rabbim, Rabbim, bu işin, bildim neymiş Türkçesi;

“Senin aşkın ateştir, ateşin gül bahçesi...” (Ç, s.51)

Necip Fazıl ise Allah sevgisini bir ateşe ve ateşin gül bahçesine benzetiyor. Gül imgesi ‘ateşin gül bahçesine’ alışılmamış bağdaştırmasında yerini alıyor.

“Sezai Karakoç, Gül Muştusu’nda klasik şiirimizin en önemli mazmunlarından biri olan gül’ü yeni ve çağdaş bir anlamı çağrıştıracak bir şekilde modern şiirimize kazandırmış, onu şiirin odağı yapmıştır.” (Akbayır, 2003:185)

“Dün bir gül düştü bir taraçadan

Bahar gelmiş dedim başımı kaldırmadan

Andım o gençlik günlerini güneş kızıl bir duman

Sense yüzünden göğsünden ellerinden gül akan” (G.D, s.442)

Divan edebiyatında gül-bülbül mazmunuyla kullanılan gül imgesi modern şiirde Sezai Karakoç tarafından da çokça kullanılmıştır. O hem düşünce hem de sanatını icra etme yönüyle geçmişle iç içe olan modern bir şairdir. “Sense yüzünden göğsünden ellerinden gül akan” mısrasında halin gereğine aykırı olan bir durumla imgesel bir yaklaşım sergilenmiştir.

“Gül şarabından içtik sabahları

Namazın ta kendisi gül şarabı

Bir şarap oruçlarımızdır damıtanı” (G.D, s.384)

Yukarıdaki mısralarda namazla gül arasında bir bağlantı kurularak imge yoluna gidilmiştir. Namaz, gül şarabı olmuştur.

“Kalk arkadaş, gidelim!

İnsanın unuttuğu

Allah 'ı zikredelim;

Gül ve sümbül hırkamız,

Sular, kuşlar, halkımız...” (Ç, s.178)

N. Fazıl, Allah'ı anmaya çağırıldığı şiirinde gül ve sümbülü hırka; suları ve kuşları halka olarak imgeliyor.

“Ulusal ve nitelikli değerleri ‘gül’ imgesine yükleyerek bir şiirin ufuklarında bildirisini evrensel açılan bir güç olarak ortaya koyar. Şiirin her bölümünde duyumsanan ‘diriliş’ düşüncesi ‘gül-bahar’ ilişkisiyle açığa çıkar.” (Akbayır, 2003:186)
Yeri geldiğinde gül ölüleri diriltecek bir nesnedir.

“Ölülerin üstüne dikilen güller
Onları diriltmeye yeter
Yeter ki insanın canını yeşertecek
Yaradılış baharının soluğu üfürülsün yüceden” (G.D s.382)

“Diriliş’i gerçekleştirecek imge de güldür. Gül imgesinin yarattığı çağrışımlar, bu şiirde bir inanç sisteminin simgesi özelliğini taşımaktadır. Bir müslümanın her daim gönül adamı olması gerektiğini diriliş gününe dönmenin ana verisi olduğunu şair bu şiirin her kesitinde vurgular.” (age., s.186-187)

“Çıkarız birbir bir sisten
Çanların alaca karanlığından
Toprak karabasanından
Ölüm kasabasından
Gün doğusuna
Sabah çağrısına
Diriliş pazarına
Gül şarabının
Atları yerinden sıçratan
Coşkunluğu sarhoşluğuyla” (G.D, s.385)

Sezai Karakoç, diriliş pazarına çıkış yolu olarak gül şarabını gösteriyor. O gül şarabı öyle bir şaraptır ki atları yerinden sıçratan coşkunluğa sahiptir. ‘Diriliş pazarı’ alışılmamış bağdaştırma yollu bir imgedir.

“Gül Muştusu’nda ‘gülün anlam çerçevesi’ daha çok soyut ve manevi kavramlar üzerine kurulmuştur. Bu şiirde gülün dikkat çeken anlamları şunlardır: bahar sesi,

peygamber sesi, öz, gönül, uygarlık, bahar, doğum, diriliş, haber, Hızır fısıltısı, baharın salâvatı; şurup, şerbet, sebil, ağaç; namaz, çizgi, türkü; yaralı, çocuk, haberci, hayat, tazelik, güzellik, iyilik, sevgi, barış vb.” (Akbayır, 2003:188) aşağıda kıyamet-gül, gül-peygamber muştusu, peygamber sesi, gül-Doğu'nun açılan alınyazısı ve gül- yırtılan kalbimin çile çiçeği benzetmeleri birer imge örnekleridir.

“Kıyamet demek gülün geri gelişi demek

Gül peygamber muştusu peygamber sesi

Doğunun açılan alınyazısı

Yırtılan kalbimin çile çiçeği” (G.D, s.379-380)

“Uzun şiirin açmazlarından biri de şiir kişinin değişkenliğidir. Şair Gül Muştusu'nda kimi zaman serüvenin anlatıcısı, kimi zaman serüvenin yorumcusu, kimi zamanda serüvenin seyircisidir. Bu karmaşıklık dizelerin sıralanışına da yansır. Bir dize, kimi zaman bir önceki ve bir sonraki dizelerin bağlamında anlam kazanabilir.” (age., s.190)

“Gül, insanı ileriye dönük aydınlık günlere götüren bir motiftir. Çocukluğun metafizik bir gerilimle yüklü atmosferine götüren bir imgedir. Üstüne gül yaprakları dökülen masalarda gül suyu içilen çay bardaklarında, her evin penceresinde dizili gül şişelerinde ölüme çare gibi boşaltışında şairin doğduğu kasaba gündeme gelir. Gül, ölüm öncesinin odanın havasını değiştirmesi için aranan bir bitkidir.” (age., s.191)

“Dicle'yle Fırat arasında

Bir eski şehir cennet titremesi

Sarı güller çevirmiş dört yanını

...

Gül bir yeni yıl gibi

Yetişir evlere muştusu gibi

Hızır fısıltısı say onu

Baharın salâvatı güller

Yeryüzüne gelerek sabahları

Yataklara dökülerek

Aşk ezanını okurlar gençlere” (G.D, s.372-373)

Sezai Karakoç, çocukluğunda yaşadığı yerleri şiirine her zaman nakşeden bir şairdir. Dicle’yle Fırat arası şehir onun her zaman koştığı, oynadığı yerlerdir. Çok şanslıdır ki bu yöreler dirilişin de gerçekleşeceği yerlerdir. Yukarıda da gül imgesi tüm bağdaştırmaları ve halin gereğine aykırı kullanımlarla kendisini hissettirmektedir. ‘Cennet titremesi’ alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Gül ‘Hızır fısıltısı’dır, ‘baharın salavatı’dır. Yataklara döküldüğünde güller yeni evlilere aşk ezanı okurlar.

3.1.6.2. Nehirler Ve İmge

Nehir imgesi şairler arasında benzerlik yönü bulunan bir imge olsa da hayata bakışlarında kendilerine has özellikleri bulunan iki şair için farklı çağrışımlar ifade etmektedir. Necip Fazıl, Türk İslam sentezli bakış açısından hareketle nehir kavramından Sakarya Nehri’ni anlarken Sezai Karakoç, İslam medeniyetli yaklaşımıyla Dicle ve Fırat nehirlerini tanıtmaktadır. Dicle ve Fırat nehirleri onun çocukluğunu yaşadığı sahabeler kenti Diyarbakır’ın can damarlarıdır.

“O ülkede gül kurtarıcı bir imgedir. Nişanlarda gül şerbeti içilir. Hastalara gül şurubu ilaç niyetine verilir. Gül, baharın ‘salâvatı’dır. Hızır’ın fısıltısıdır. Gençlere okunan aşk ezanıdır. Gül, bir yeni yıl gibi evlere muştı getirir. O ülkede tabutlar gül ağacından yapılır. O ülkenin zenginliği ‘baharda çobanların kavallarında, çocukların türkülerinde’dir. Gülleriyle zengindir bu ülke. Dicle büyüsün, Dicle’nin ovaya dönük gözleri irileşsin diyedir baharın gelişi.” (Akbayır, 2003:191-192)

Yazdı arabayla geçtik

Bir yılda iki kere Dicle’yi

Köpek boşluğa uludu uludu

Ve teslim oldu uslu suya

Ve köpekle Dicle bir süre

Birbirinde eriyerek aktılar” (G.D, s.147)

Dicle Nehri'nin kıyısından geçerken gördüğü manzarayı empresyonist bir bakışla aktaran şair, köpek ve Dicle arasında bir ilişki kuruyor. “Ve köpekle Dicle bir süre/ Birbirinde eriyerek aktılar” mısrasında halin gereğine aykırı olma yoluyla bir imge kuruyor.

“İnsan bu, su misali, kıvrım kıvrım akar ya ;
Bir yanda akan benim, öbür yanda Sakarya.
Su iner yokuşlardan, hep basamak basamak;” (Ç, s.398)

Necip Fazıl Türk İslam ülküsüne sahip bir şairdir. Onun için Sakarya bu ideali simgelemektedir. Bu mefkûrede Sakarya yalnız değildir. Şair de ona eşlik etmektedir. “Bir yanda akan benim, öbür yanda Sakarya” mısrasında bu gerçek dile getirilmiştir.

“Yazın Dicle kıyılarındaki kuma
Gömülen eşekten daha çok ne var
Güldürecek çocukları
Görmezlikten gelecek babaları
Eşek kurumuş bir Dicle'nin yankısı gibi
Bütün bir Ortadoğu demekti
Okuyanlar okumuştur eşeğin boyun çizgisinde oğul yazısını
Kadın oğlundan alamadığı mektubu yani
Eşektir bilen meşe yapraklarındaki
Yalancı kudret helvasının anlamını” (G.D, s.193)

Karakoç, bu mısralarda eşeğe bilgelik yüklüyor. Eşek, Dicle kıyısındaki çocukların her gün eğlendikleri bir varlık gibi görünebilir, ama insanların onda görmediği farklı yönler de vardır. Eşeğin boynunda bir oğlun annesine yazdığı mektup gizlidir. Meşe yapraklarındaki yalancı kudret helvasının anlamını eşek bilir. Eşek, Ortadoğu'nun kendisi gibi görülüyor. Bu benzetmede kaderini başkalarına teslim eden Ortadoğu'nun ‘eşek’liği de vurgulanmış olabilir.

“Bir kılıç Fırat’ı alıp getirmiş
Kan akmış ama sular durulmuş irin durmuş
Bir kılıç Dicle’yi taşımış ucunda

Ta

Mekke'ye kadar" (G.D, s.279)

Hızır'la Kırk Saat'in otuz beşincisinden alınan yukarıdaki satırlarda Dicle, Fırat ve Mekke'nin kaderinin birleşmek olduğu vurgulanıyor. Dicle ve Fırat sonunda Mekke'ye akacaktır. Bedir Savaşı'nda Mekke'de kanın aktığı gibi Dicle ve Fırat kenarında da kan akmıştır. Bu nehirlerin ve şehrin birleşmesi sonucunda kan ve irin akması son bulmuştur. "Bir kılıç Fırat'ı alıp getirmiş/Bir kılıç Dicle'yi taşımış ucunda" mısralarında imgesel bir yaklaşım görünüyor.

"Dicle'yle Fırat arasında

İpekten sedirlerinde Kur'an okunan

Açık pencerelerinden gül dolan

Güneşin beyaz köpüklerinde yanmış

Bir şehir bir eski kanatlar ülkesi

Ölüm kıyısında bahar bekleyen

Gül ağacından tabut yapıp içine giren

Ülke" (G.D, s.373)

Dicle ve Fırat nehirlerinin geçtiği yerlerde inanç kavramı önemli bir yer tutar. İnsanlar sedirlerinde Kur'an okurlarken pencerelerinden içeriye gül kokuları dolar. Bu memleket gül memleketidir. 'Güneşin beyaz köpükleri, bir eski kanatlar ülkesi' tamlamaları alışılmamış bağdaştırma örneğidir. İmgeli kullanımlardır.

"Dicle'ye ve Fırat'a

Kara incir hoşafına

Katarlar aklın mayasını

Tarih katranını" (G.D, s.287)

'Tarih katranı, aklın mayası' kelime grupları alışılmamış bağdaştırmadır. Dicle'ye ve Fırat'a, Kara incir hoşafına aklın mayasını ve tarih katranını katmaları imgesel kullanımlardır. Bu nehirlerin kıyısında hoşaf yapımından yola çıkan şair, bu bölgenin tarihini de içeceğe katıyor.

3.1.6.3. Çalınan ‘Samanyolu’

Samanyolu, bilim için farklı anlam ifade etse de Doğu kültürü için bilimden çok farklı anlamları vardır. Özellikle Samanyolu konulu efsaneler Doğu insanının hayatını şekillendirir. Bu iki şairimiz Doğu medeniyetinin temsilcisi olmakla birlikte özellikle Karakoç, yaşamının bir bölümünü Güneydoğu’da da geçirdiği için bu efsanelere oldukça vakıftır. “Samanyolu, Anadolu ve Ortadoğu insanı için binlerce yıldır değişik efsane ve oluşumların kaynağı olagelmıştır.” (İpek, 2003:175)

“Saman çalan hırsızlar
Ateş çalanlar kıvılcım aşırıları
Yıldızlardan gümüş kırpanlar
Ayın nurunu üleştirilenler
Kaçmışlar döke döke kaçırdıklarını” (G.D, s.303)

Bu mısralarda Karakoç, demin bahsettiğimiz hikâyelerden birini kullanmıştır. Kadının biri bir yerden saman çalmıştır. Çaldığı samanları götürmeye çalışırken bu samanlar arkasından dökülüp iz yapmıştır. Bu hikâye, Karakoç tarafından imgelerle birlikte kullanılmıştır. ‘Yıldızlardan gümüş kırpanlar, ayın nurunu üleştirilenler’ şeklindeki bağdaştırmalar, alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

“Aşk siyahın beyazdan ayrıldığı
Samanyolunda yürüyen bir karınca
En onulmaz vebayı kutlayan bir güvercin
İki katlı bir arabada
Bu bize yaklaşan bir deniz arabası
Sen ırakta samanyolu ırakta
Ve ay başka bir ay
Sarı beyazına akmış
Bulaşmış bir yumurta.” (G.D, s.100)

Aşk duygusu yukarıdaki mısralarda birtakım benzetmeler tabii tutulmuştur. Bu benzetmeler, imgeye yol açmıştır. Aşkın samanyolunda yürüyen bir karınca, en

onulmaz bir vebayı kutlayan bir güvercin ve ayın sarısı beyazına akmış bulaşmış bir yumurta oluşu şairin halin gereğine aykırı olarak kullandığı imgelerdir.

“Öteler öteler, gayemin malı;
Mesafe ekinim, zaman madenim
Gökte Samanyolu benim olmalı;
Dipsizlik gölünde, inciler benim.” (Ç, s.20)

Necip Fazıl da Doğu kökenli, Kahramanmaraşlı bir kişidir. Kendisi Güneydoğu’da yaşamamış olsa bile ailesinin Doğu masallarına aşinalığı vardır. Bu efsane ve masallar muhakkak onun kulağına çalınmıştır. Yukarıdaki mısralarda samanyolunun hikâye tarafına değinilmese bile bizi ilgilendiren imge yönü vardır. Öteler, şairin gayesinin malıdır. Mesafe ekini, zaman madeni, gökte Samanyolu, dipsizlik gölünde inciler şairin sahip olma hedefine girmiştir. Bu anlatımın içeriği gerçekte olması mümkün olmayan imgemsi arzulardır.

“Şair, Samanyolu’nu, insanlığın yaşadığı maceranın göğe yansıyan izlerinde biri gibi görür. Samanyolu, Doğu insanının ruhunda günlük yaşamından tarihsel serüvenin kavşak ve kırılma noktalarına kadar birçok temel öğeyi kendinde toplayan bir realitedir. Samanyolu’na dikkatle bakan bir göz, Tevrat’ı Zebur’u, Babil’i, Mısır’ı Kudüs’ü görebilir onda. Zekeriya (as)’nın bir ağacın içinde Yahudiler tarafından ikiye biçilişi (Zekeriya’ya yaklaşan bir testere titreyişinden); Salome’nin, Yahya (as)’nın kesilmiş başı etrafında dans edişini (Yahya’nın başını bir yemiş gibi getiren /Elma koparan bir el gibi kıvrılmış altın tepside) Hz. Meryem’in yalvarışı, Hz. İsa’nın neşesi vb. bütün bunlar şairin Samanyolu’nda gördüğü gerçeklerdir. Bir bakıma, Samanyolu, insanlık tarihinin göğe yansımasıdır.” (İpek, 2003:175)

“Öldükten sonra insan nasıl dirilecekse
Ölmeden ben öyle dirildim
Kaç eleğimsağma altından geçtim
Çocukken çok gözledim samanyollarını
Yaz akreplerinin bile bakamadan edemedikleri samanyollarını.” (G.D,
s.187)

Ölmeden dirilmek, yeniden yaşama bakan imgeli bir anlatım tarzıdır. Yaz akreplerinin samanyoluna ilgi duyup ona bakmaları kişileştirmeli bir anlatımla birlikte olayın şairin anlattığı şekilde gerçekleşmesinin imkânı olmadığı için imgeli yaklaşım vardır.

“Bir keçi bir Samanyolu’na bakarsa ondan bir İncil doğmaz

İncil’i daha iyi anlar Samanyolu’na bakarsa bir çoban

Güldür çiğ gibi yağın Samanyollarından” (G.D, s.304)

Şair keçi, Samanyolu ve İncil kavramlarını bilhassa bir araya getiriyor. İnancın oluşumunu açıklıyor. Samanyolu altında yaşanan din mücadelelerinden yola çıkılarak bir çobanın bu inanç olayını rahat algılayabileceği aktarılıyor. Ayrıca samanyollarından gül akması hale aykırılık taşıyan imge kullanımınıdır.

“Sus sus dinlen dinlen ey çan uyumun yok samanyollarına

Cadde sokak ev bütün kent uygun kurulmamışsa samanyollarına

Mutluluk ne mümkün o kentin insanlarına” (G.D, s.305)

Şairin Hıristiyanlığın sembolü çana yönelik itirazı onun bozulmuşluğu üzerindedir. Samanyolu Allah yoludur. O yol, en doğru inancı kabul edeceği için çan samanyoluna uyumsuzluk taşır. Şaire göre samanyolunu tanımayan, inancı bilmeyen şehrin mutluluğu olamaz.

“Senden bir gök

Senden yıldızlar ördüler

Ateş böcekleri

O gece dört yanıma

Ey bitmeyen kalbimin Samanyolu destanı.” (G.D, s.430)

Ateş böceklerinin gece yaydığı ışık, şaire samanyolundaki yıldızları hatırlatıyor. İnanç yıldızlarını hatırlatıyor.

“Sen fosfordan bir soluk yırtan demir kefeni

Konuşan Samanyolu sineye sine sine” (G.D, s.437)

‘Demir kefeni yırtan fosfordan bir soluk’ alışılmamış bağdaştırmalı imgedir. Samanyolunun sineye sine sine konuşması hale aykırı bir durumdur.

3.1.7. ŞEHİR

3.1.7.1. İmge ‘Şehir’leri

Necip Fazıl ve Sezai Karakoç, şehir imgesinden çok fazla yararlanmışlardır. Kısakürek, şehri anlatırken onun insan ruhuna etkisi yönünü konu edinir. Herhangi bir şehir ve insan bağlamında İstanbul’u şiirlerine konu edinmiştir. Sezai Karakoç ise şehirleri ‘bizim şehirler (Doğu medeniyeti)’ ve ‘onların şehirleri (Batı medeniyeti)’ bağlamında dillendirmiştir. Necip Fazıl ve Sezai Karakoç arasında şehirle ilgili özellikle bir bağlantı kurmak gerekirse her iki şair için de İstanbul âşıkları diyebiliriz.

“Ruhumu eritip de kalıpta dondurmuşlar;
Onu İstanbul diye toprağa kondurmuşlar.” (Ç, s.166)

Şair, İstanbul’un, kendi ruhunun dondurularak yeryüzüne indirilmiş hali olduğunu çok iddialı ve imgesel bir dille ifade ediyor.

“ ‘Ölen şehirlerdir Taha değil’ dizesindeki ‘şehir (Medine) ‘kavramını, uygarlığın, yaşadığı çağın koşullarına göre ölse de onu kuran, yaşatan ve yeniden kurabilecek donanıma sahip ‘insan (Taha)’ nın ölmeyeceği şeklinde anlamak gerekir.” (İpek, 2003:182) Taha’nın Kitabı’ndan alınan aşağıdaki şiirde Karakoç, İstanbul’dan yola çıkarak imgeler oluşturuyor. ‘Horozlarda boğa böğürtüsü, kasaplarda kıravat asılı’ oluşu halin gereğine aykırı yaklaşımlardır ve imgenin oluşumuna katkı sağlarlar.

“Kavis görmek Taha’nın gözünde gelenekleşti mi
Bu içten mi gelmekte dıştan mı saldırdı
...
Yeni bir çocuk mu İstanbul sularında
Bir boğa böğürtüsü mü horozlarda
Ne çok kıravat asılı kasaplarda” (G.D, s.307)

“Ben bir deve gördüm Basra’yı köpük köpük saçıyordu ağzından

Bir deve de Bağdat'ı lokma lokma yutan
 Bir hörgücünde Şam bir hörgücünde kızıl bir akşam
 Kudüs'ü Mekke'ye taşıyacak bir deve bulsam
 Dicle'de suvarsam onu Fırat'ta yıkasam
 Kızılırmak toprağından kına sürsem saçlarına
 Sakarya'yı zincir gibi şıkırdatsam
 Bardak bardak sunsam Porsuk'u kevser gibi
 Refref gibi uçuracak zezem sunsam" (G.D, s.307)

Sezai Karakoç için Doğu ve İslam şehirleri çok önemlidir. Fakat bu şehirler ona göre benliklerini yitirmişlerdir. Bir deve Bağdat'ı ağzından saçıyor ve hörgüçlerinden birinde akşamı, diğerinde Şam'ı taşıyorsa bu şehirlerle ilgili bir problem var demektir ve şair de bunu imgesel bir dille ifade eder. Akşam ve Şam kelimelerini kafiye benzerlikleri yönüyle birlikte kullanan şair, bu tür kullanımları birçok yerde gerçekleştirmektedir. Şair Anadolu'nun ve Mekke'nin kaderlerinin bir olduğunu göstermek için Anadolu nehirlerini bu mısralarda Mekke ve Kudüs'le beraber kullanmıştır.

"Necip Fazıl'da şehir, korkunun, yalnızlığın, bireyselliğin, darlığın, çirkinliğin mekânı ve yurdudur. Bunalım, melankoli, yalnızlık, bireysellik; kaldırım, otel, serserilik/avarelik, cadde, çıkmaz sokaklar, otel odaları gibi kavramlar, şehir yaklaşımını ele vermektedir. Şehir, insanı yalnızlığa itmekte, onu coşku ve canlılık yerine bunalım atmosferine çekmektedir. Şehir, insanın, kendisini insan kılan yanlarını, özelliklerini yitirdiğini simgelemektedir adeta. Yitik duygusu ise insanı iyice yabancı kılmaktadır. Bir anlamda şehir, paylaşımın, duygudaşlığın doldurduğu mutlu ve huzurlu zamanların yitirildiğinin bir simgesi, bir sembolü şeklinde ifade bulmaktadır." (Alver, 2005:265)

"Adada rüzgâr, uçan eteklerden sorumlu
 Her şafak Hisarlarda oklar çıkar yayından
 Hâlâ çığlıklar gelir Topkapı Sarayından." (Ç, s.168)

Yukarıdaki mısralarda Topkapı Sarayından çığlıkların gelişi İstanbul'la ilgili bir yaklaşımı sergiliyor. "Şehri anlatırken kullandığı nitelemeler/sıfatlar, insan-şehir

ilişkinde değerlendirmeleri, şehir-insan ilişkisi sonucunda insanın şehirden aldıkları ve şehrin insandan aldıkları, şehir ilişkilerinin insanı ittiği psikolojik/sosyolojik haller ve şehir imgesini tamamlayan diğer unsurlar bağlamında N. Fazıl'ın şehir yaklaşımını net çizgilerle görülebilir.”

“Boğaz gümüş bir mangal, kaynatır serinliği;

Çamlıca'da yeredir göklerin derinliği. ” (Ç, s.168)

Aşağıdaki mısralarda ölümler ve şehirler arasında ilgi kuruluyor. Şehirlerin hafifliğinin sebebi olarak ölümler görülüyor.

“Bu gece ölümler şehri terk etmiş

Otomobil tekerleğindeki hava gibi

Ateşin üstünde bir toprak kar

Mezarları bir şimşek ikiye bölmüş sanki” (G.D, s.152)

“Bu gece ölümler şehri terk etmiş/Otomobil tekerleğindeki hava gibi” mısraları gerçek dışı kullanımlardır. “Ateşin üstünde bir toprak kar/Mezarları ikiye bölmüş sanki” mısralarıyla birlikte şiirin tamamında imgeli söyleyişler vardır.

Bu şehir yerden bile ağır bu gece

Altında bir tek ölü olsun kalmamış

Ölenlerdir incelten hafifleten oysa

Uçacakmış gibi yapan şehirleri” (G.D, s.152)

“N.Fazıl şiirindeki şehir, modern zamanların şehridir; modern zamanların temel görünüm ve karakterlerine sahiptir. Anlatılan şehir ne kadar modern zamanların şehri ise, şehirdeki insan da (birey) o denli modern zamanların insanıdır.” (Alver, 2005:265) İstanbul'a olan sevgisini şair, imgeli bir yaklaşımla göstermiştir. İstanbul ona göre, ay'ı ve güneşi de içine almak üzere, kâinatın merkezidir.

“Çiçeği altın yıldız, suyu telli pulludur;

Ay ve güneş ezelden iki İstanbulludur.” (Ç, s.166)

“Çeşmeler'de şairin gündelik yaşantısından izler bulmak da mümkündür. İstanbul'u medeniyetimizin başkenti olarak gören ve günümüzde de yeniden başkent

olması gerektiği görüşünde olduğunu bildiğimiz Karakoç, bu kutlu şehrin çeşmelerinde ‘gerçek’ bir gezinti yapmakta okuruna her semtte farklı bir çeşmeyi (Fındıklılı Mehmet Ağa, Üsküdar, Tophane, Kabataş, Valideçeşme, Sultanahmet, Sofular, Ağacamii...) gösterip ‘tarihi sosyolojik’ açıdan, ya da metafizik boyutuyla yorumlamaktadır.” (Abak, 2003:211-212)

“Ben otomobilleri böylesine yankısız sağır komam
Öyle bir isyan şiiri var ki ben onu yakalayacağım
Bu yunan şehrinin düzenini öper ve yalvarırım
Şehrin ölümünü yanlış anlama
Gözleri kör oldu doğrudur ama o kadar
Ve şehrin gözlerini geri verme dakikalarıdır bu yılgın çanlar” (G.D, s.63)

Şahdamar’dan İnci Dakikaları adlı şiirden alınan mısralarda şair İstanbul’u duyduğu çan seslerinden yola çıkarak Yunan şehri şeklinde nitelendiriyor. “Ben otomobilleri böylesine yankısız sağır komam/ Öyle bir isyan şiiri var ki ben onu yakalayacağım” mısraları imgesellik açısından zengin mısralardır. Otomobili sağır ve yankısız koymamak, isyan şiirini yakalamak imgeli kullanımlardır. Şair, şehre duygusunu isyan şiiri olarak nitelendiriyor. Aslında şair şehrin tamamen kaybedilmediğini anlatmak için onun ölmediğini sadece gözlerini kaybettiğini dile getiriyor. Fakat gözleri kazanma konusunda da umutlu görünüyor.

Necip Fazıl yer yer şehrin baskıcı ortamından bunalır ve kurtuluşu tabiatın kendisinde bulur. “Dikkatlere sunduğu ilişki biçimlerini, iletişim ortamını doğuran modern şehir olduğundan eleştirisi yapılan husus da modernitenin ta kendisi olmaktadır. Şehirden hareket eden modernizm insanı dönüştürmekte, ona yeni bir biçim vermekte ve onun üstünde hayli etkili ve baskıcı bir güç olarak kendini üretmektedir.” (Alver, 2005:266)

“Uzasan göğe ersen ,
Cücesin şehirde sen;
Bir dev olmak istersen,
Dağlarda şarkı söyle!” (Ç, s.185)

Şehirler ona göre insanın benliğini yok edip küçültürler. Dev olmanın yolu dağlarda özgürce şarkı söylemekten geçer.

“Şam’dayız
 Mevlana ve mesnevi
 Muhyiddin ve Yasin
 Şems ve Füsüs
 Şems nasıl değiştirdi
 Bengisu sarnıçlarından geçirerek
 Mevlâna Celâleddin’i
 Ve Yasin bir delikanlı biçiminde
 Ağır ölüm hastalığında
 Nasıl iyileştirdi İbn-i Arabi’yi
 Mekke çatısında Füsüs’un ve Fütihat’ın yapraklarını ayıklayan
 Güneşin yağmurun ve rüzgârın yardımcısı kimdi” (G.D, s.230)

Sezai Karakoç’un şehirleri, içinde tarihin büyük şahsiyetlerini yaşatmış kutsal şehirlerdir. Mevlana, Şems, Muhyiddin-i Arabi gibi tasavvuf büyüklerinin buldukları kentlerdir Şam ve Mekke. Bu şiirlerde Mevlana ve Şems ilişkisine telmih vardır. İbn-i Arabi’nin Yasin suresiyle iyileşmesine de gönderme vardır.

“Ay bir iftar gibi üzüm salkımında
 Dolaşan bir mimar mermer bir mimerde
 Döne döne inen
 Bir minareden
 Ayın bölünmesinden doğan Elhamra
 Ay bir zeytin dalı Kurtuba’da
 Mısır’da ışıklı bir hurma” (G.D s.253)

Yukarıdaki mısralarda başka bir İslam şehrine değinmiştir Karakoç. Onun şehirlerinin merkezinde İslam anlayışı vardır. Kurtuba İslamiyet’in sembol şehirlerindedir. Elhamra sarayı da İslam tarihinde önemli bir işleve sahiptir. Ayın bölünmesinde telmih vardır.

“Bağdat’tayız
 Dönüp duruyoruz yırtıcı kuşlar gibi
 Çevresinde bir darağacının
 ...
 Hepimiz hepimiz ordaydık
 Bu pamuktan hafif insanı çekemeyen
 Darağacına yardımcıydık
 Gene de hepimizden ağır geldi
 Hallac-ı Mansur’un vücudu” (G.D, s.234)

Şaire göre Hallac-ı Mansur’un asılışına tüm insanlık yardım etmiştir. Hallac’ın vücudunun pamuktan hafif oluşu onun tasavvufta ileri dereceye varmış olmasındandır. Şaire göre o, maneviyat bakımından tüm insanlardan daha ağır basmıştır. ‘Bu pamuktan hafif insanı çekemeyen darağacı’ tamlamasında alışılmamış bağdaştırılmalı imge örneği vardır.

“Mursiye’de Tunus’ta Mısır’da
 Kudüs’te Mekke’de Konya’da
 Malatya’da Şam’dayız
 Yolları bir urgan gibi
 Ayağına sarmış Muhyiddin’iz
 Güneş hep arkada biz öndeyiz
 Duvarlara geçmiş bir diriyiz” (G.D, s.235)

Sezai Karakoç, İslam şehirlerini anlatmaya kendini adadığı için bu şiirde de Mursiye, Tunus, Mısır, Kudüs, Mekke, Konya, Malatya ve Şam gibi İslamiyet’e merkezlik yapan şehirleri zikretmiştir. Tasavvuf büyüklerinden Muhyiddin’i anarken kullandığı ‘Yolları bir urgan gibi ayağına sarmış Muhyiddin’ şeklindeki tamlamasıyla alışılmamış bağdaştırma yaparak imgesel bir anlatıma başvurmuştur.

“Şimdi de Ehramlar ülkesindeyiz
 Sağda Musa’nın bayrağı dikili
 Solda Firavun’un

Vakit bir büyü vakti
 Bir büyüün öbür büyüden ayrılma vakti
 Park akşamı
 Denizi bir koşuda ata çevirme vakti
 Beyaz elin koyundan çıkma vakti
 Ölü ağacın yılanı dönme vakti
 Yılanın kutsal bir ödev yüklendiği saat
 Ki yılan böylece eski bir günahını ödeyecekti” (G.D, s.237)

Şairin yolu bu mısralarda Mısır’a düşmüştür. Hz. Musa ile Firavun’un savaş sahnesi göze batmaktadır. Yılan ve büyü üzerine kurulan imgelerde Hz. Musa’nın esasının yılanı dönüşü olayına vurgu yapılmıştır. Yılanın hatalarından dolayı cennetten kovuluşunun bedeli onun tarafından bu gün ödenecektir ve yılan kendisini affettirecektir.

“Ay bölündü gece gezimiz gibi
 Kopmamak için direnen bile bir nar kadar bile direnemedi
 Solunda ölen çocuk Hiroşima Nagazaki
 Sağında bir Cebrail kelebeği
 Kur’an ören bir ipek böceği
 Kentlere yaylalara
 Mezmur sesine önceden alışmış dağlara
 Sırtında bir evren taşıyan
 Sedef tenli atlara
 Ay köpüğü atlara
 İnsan ufkunda ağaran
 Yeni adağa” (G.D, s.255-256)

Hızır’la Kırk Saat’in otuz birincisinden alınan yukarıdaki şiirde Peygamberimizin ay’ı ikiye bölüşü anlatılıyor. Bu çerçevede de imgeli bir söyleme ulaşıyor. Ayın bölünüşünde bir nar kadar bile direnemeysi, parçalamanın Peygamber

için ne kadar kolay olduğunu ifade ediyor. Bu söyleyiş imgeli bir söyleyiştir. Ayın solunda çocuğa benzetilen Hiroşima ve Nagazaki'nin oluşu, sağında Cebrail'in oluşu halin gereğine aykırı imgelerdir. 'Sırtında bir evren taşıyan sedef tenli atlar, ay köpüğü atlar' hep bu imgeli söyleyişin içindeki alışılmamış bağdaştırmalardır.

“Nasıl ki Meryem de bir çocuk sezmişti Cebrail sularından
Nasıl ki yeşil sancaklar inmişti bir gün Diyarbekir surlarından
Kurtarıyordunuz beni
Bana bir gemi gibi yaklaşan
Üsküdar akşamlarından
Fatih camii gibi aydınlıktınız” (G.D, s.312)

Karakoç için 'Diyarbakır'ın çok büyük bir önemi vardır. Zira Diyarbakır, hem onun çocukluğunu yaşadığı memleketidir hem de İslam uygarlığına birçok sahabeyi ve peygamberi de bağrında taşıyarak ev sahipliği yapmıştır. Şair, 'Cebrail, Meryem' imgelerini kullanmıştır, çünkü Cebrail, Meryem'in karnına Allah'ın ruhundan üfleyerek dünyanın kurtuluşunu sağlamak üzere Hz. İsa'yı göndermiştir. Üsküdar akşamlarından kurtuluşa ermek isteyen Karakoç, Diyarbakır'ı kendisine kurtarıcı imge olarak seçmiştir.

“Ve ufku gülle çevrili kentler
Şiraz özentili kasabalar
Kiraz ağaçlarıyla Şiraz'a dönüşenler
Sizi buluyorum bir kere daha içimde” (G.D, s.371)

Bu kez de imge yaklaşımında şair Şiraz kentini seçiyor. Her zaman yaptığı ses benzerliğinden yola çıkarak da kiraz-Şiraz bağlantısını kuruyor. 'Ufku güllerle çevrili kentler' sözüyle alışılmamış bağdaştırma örneği veriliyor. “Kiraz ağaçlarıyla Şiraz'a dönüşenler” mısrasıyla halin gereğine aykırı olarak imge kuruluyor.

“Darağacı yaradılış sarkacı dünyayı sallayan asılış
Diriliş beşiği ışığa çıkan o çocuğun yüzü
Gerilen tel Şam ve Buhara arasına

Semer kand ve Bosna arasına” (G.D, s.504)

Yukarıdaki mısralarda şair, andığı şehirler arasına bu kez Buhara, Semer kand gibi Orta Asya şehirlerini ve Bosna gibi Balkan topraklarını alıyor. Bu topraklar da İslam nurunun ulaştığı yerlerdir. ‘Diriliş beşiği’ imgeli alışılmamış bağdaştırma örneği bu şehirlerin kullanılmasına öncülük ediyor. Daha önce dile getirilen İslam şehirlerine aşağıdaki mısralarda Bursa, İsfahan, Basra kentleri de ilave ediliyor. Fakat bu şehirler, şairdeki İslam medeniyeti anlayışına paralel olarak kayıp görünüyor.

“Gördüm Diyarbekir’i Konya’yı Bursa’yı İstanbul’u

Görmediğim şehirlere karşılık

Şiraz İsfahan Semer kant

Basra Bağdat Şam kaybolmuş ve karanlık

...

Kentler benim kırılmış

Kollarım ve kanatlarım

Akkuşlardır çağrılmış

Yaslar şölenine atların” (G.D, s.616-617)

“Kentler benim kırılmış ayaklarım, atların yaslar şölenine çağırılmış” mısralarında halin gereğine aykırı olan bir benzetme yer almıştır.

“Hindikuş dağlarında bugün

Bambaşka bir ateş yanıyor

Sönmez bir ateş bir ateş tohumu

Geleceğin diriliş meşaleleri için” (G.D, s.656)

Bir zamanlar Rusya ile savaşıyan Hindikuş, bu savaşıyla şairin şiirine bir diriliş imgesi olarak girmiştir.

“Ben İstanbul'da dağıldım zerre zerre

İstanbul damla damla içimde birikti

Mermer tozu gelip gelip içimde oluştu bir şehir

Bu yeryüzünden ve gökyüzünden ötedeki şehirdir

O bir kılıçtır Doğudan Batıya uzanıp
 Çin ipeğinden örülmüş şeytan kozasını bölen
 Darbeleriyle Batı çeliğini lime lime eden
 O Tanrı'nın kılıç halindeki hilali
 İslam ruhunun kristalleşmiş heykeli
 İçimin sesi rüyamın öfkesi merhametimin şehri” (G.D, s.658)

Ve İstanbul... Şairin İslam medeniyetinin merkezi. Şair İstanbul'da dağılır ve Yine İstanbul'da bir araya gelir. Mermer tozundan şairin içinde oluşan şehir, Doğu'dan Batı'ya uzanan kılıç, İslam ruhunun kristalleşmiş heykeli... Şairin “İçimin sesi rüyamın öfkesi merhametimin şehri” dediği imgelerin kaynağı şehir.

“Yok olduysa bu şehir ruhu ruhuma sindi
 Ben yaşadıkça o yaşayacak bende
 Kim bilir belki o da dirilecek benimle
 İslam Milletinin dirilişinde
 O yeniden güneşin güneş ayın ay ve dünyanın dünya
 İnsanın insan olduğu o günde
 Ölümün biliyorum ey İstanbul diriliş içindir” (G.D, s.659)

Şair şehrin yok olmadığına, onun kendi ruhuna yerleştiğine inanıyor. İstanbul, ona göre bir gün dirilişin merkezi olacaktır.

“Bütün sır İstanbul-Bağdat-Şam çizgisinde mi
 Ya iki üçgen söz konusu biri dar biri geniş
 Darını iç üçgeni söyledim. Geniş
 Ya da dış üçgene gelince
 Afrika'dan Malezya'ya gider ta.
 Ve orta daire Kahire-İslamabat-Mekke...
 Dokuz şehir kurtulsun,
 Kurtulacaktır Müslümanlar.
 İnsanlık kurtulacaktır,

Diriliş fikri gitmelidir bu dokuz şehre akırmak gibi” (G.D, s.675)

Şair, şehirler arasında iki üçgen benzetmesi yaparak imgesini oluşturuyor. Bu iki üçgende yer alan şehirler kurtulursa insanlığın da kurtulacağını söylüyor. Bu şehirlerin ‘Diriliş’ fikriyle uyandırılması gerekiyor.

Sonuç olarak her iki şair de şehirleri şiirlerine imgesel bağlamlar kurarak konu edinmişlerdir. Sezai Karakoç, şehirleri daha çok medeniyetimiz bağlamında ele alarak aktarırken Necip Fazıl modernleşme ve insan ruhuna yansıtış bağlamında şehri konu edinmiştir. “Necip Fazıl şiirinde şehrin gerçekliğine dikkatleri çekmiştir. Olmasını istediği şehir elbette şiirlerinde anlattığı şehir değildir. Modernleşme sürecinin şehir ve ilişkilerine getirdiği boyutları değerlendirmiştir. Modern şehir ile modern insan arasındaki iletişimi dikkatlere sunmuştur.” (Alver, 2005:269) Sezai Karakoç ve Necip Fazıl’ın şehir algıları tabii ki ortaktır. Her ikisi de şehirlerin medeniyetimiz bağlamında şekillenmesini isterler. Karakoç şehirleri olmasını istediği tarzda yansıtırken Kısakürek daha reel bir bakışla var olan şehir yapısını okuyucularına aktarır. Birine biraz idealist, diğerine ise gerçekçi denilebilir.

3.1.8. NESNEL İMGE

3.1.8.1. Ayna Metaforu

Ayna Türk edebiyatında her zaman kullanılan bir semboldür. Bu sembol divan edebiyatında, tasavvuf edebiyatında ne derece kullanılmışsa yeni Türk edebiyatında da aynı derecede kullanılmıştır. Her iki şairin aşağıdaki şiirlerinde kullanılan bu ortak imgeyi incelemeye çalışalım.

Necip Fazıl, hayatı boyunca hatalı işler yaptığını düşünen, Peygamberin tavsiyelerine aykırı eylemlerde bulunduğu inanan bir şairdir. Hesap konusunda Allah’a cevap vermekten utandığı gibi aynalarda kendisine de bakmaktan çekinen bir insandır. “Onun şiirinde, insan-varlık ilişkisinin ölüm teması kadar önemli bir yansıtıcısı olan ayna metaforundan da söz etmek gerekir. Ayna elbette iç dünyada yaşayan insanın anlatım aracı olacaktır. Tasavvufta ayna, Allah’ın zuhur ve tecelli ettiği ariflere benzetilmiştir. İç dünyanın dışa yansımada bir sembol vazifesi taşıyan ayna mutasavvıflar tarafından kalbin tasavvufi bilgiye hazırlanmak için temizlenip aydınlatılması anlamındadır.” (Örgen, 2005:272)

“Lügat, bir isim ver bana halimden ;
Herkesin bildiği dilden bir isim!
Eski esvaplarım tutun elimden
Aynalar söyleyin bana ben kimim?”(Ç, s.19)

N. Fazıl yukarıdaki şiirde lügat ve ayna kavramlarını kişileştirmiştir. İki imgeye de seslenen şair, aynaya sorular sorarak kendini tanımaya çalışmaktadır. Hayatının önemli bir bölümünde gerçeği bulmaya çalışan şair, burada kullandığı ayna metaforuyla aynı işe devam etmektedir. Ontolojik halini hale aykırı bir şekilde sorgulayarak imgeyi şiirine dâhil etmektedir.

“Arkadaş aynalar kırılmış
Gerdeklerin şiddetinden değil
Savaştan dönen yiğitin
Sevinç mızrağından değil
Aynalar farelerin tıkırtısından bezmiş
Kırılmış kırılmış aynalar bezmiş
Kırılmış kırılmış aynalar kırılmış
Kırılmış yarasaların soluğundan
Baharı kalmamış ondan kırılmış
Ortasından çatlayan bir zamandan kırılmış
Aynalar kırılmış Taha'nın yatağına bir adım ırakta
Taha ırakta aynalar ırakta ” (G.D, s.354)

Yukarıda kullanılan ayna imgesiyle Karakoç Doğu medeniyetini imlemiş. Taha aynayı aramaya çıksa da aynanın yerinde olmadığı anlatılıyor. Karakoç'un en büyük ıstırapı benliğini kaybetmiş Doğu medeniyetidir. Taha'yla onu geri getirmeye çalışmaktadır. Bu bölümde aynanın yarasalar -yani Batı- tarafından ortasından ikiye ayrıldığı vurgulanıyor. Fare, yarasa gibi iğrenilecek ve kan emici hayvanlara benzetilen Batı, göz alıcı kültürüyle bizi yozlaştırmıştır. Fare, yarasa, ayna sözcükleri ve yinelenen yapıyla bir imge kurma yoluna gidilmiştir.

“Gelip geçen her yüzden gizli bir akis kalmış,
Küflü aynalarında, küflü aynalarında.” (Ç, s.161)

N. Fazıl'ın Otel Odaları şiirinden aldığımız bu mısralarda otel odalarındaki aynalara ilgisizlikten bahsediliyor. Orada kalanları yansıtan aynaların bugünkü hali insan gibi terk edilmiş bir hale benziyor. Bu durum da şairde hayal kırıklığına yol açıyor. Karakoç da aşağıdaki şiirinde yine Batıya yönelik eleştiride bulunarak ayna imgesini Doğu olarak kast ediyor. Kapalı çarşılar bizim kültürümüzün bir simgesidir. Bu simge Batılılar tarafından yozlaşmaya uğratarak benliğimiz kaybettirilmeye çalışılıyor.

“Benim aynamı küçültüp büyüten onlar
Benim aynamı aynalıktan çıkaran
Kapalı çarşılar içinde fikre ve gerçeğe
Neler neler etti anlarsın onlar” (G.D, s.61)

“Burada “ayna” insanlığın olayları ve olguları net bir biçimde görebilmesini sağlayan bir aracın simgesidir. Her şeyi çarpıtarak olduğundan farklı gösteren batılı medya, insanın aynasını aynalıktan çıkarmıştır, yani gerçeği olduğu gibi görme vasıtalarının mahiyetini bozmuştur. Onlar fikir ve gerçeği kapalı çarşılar içinde bozmuşlardır. Bunu ‘hem fikir ve gerçeği kapalı çarşı imgesinin çağrıştırdığı esrarengiz bir bilinmezlik içinde bozmuşlardır’ diye okuyabiliriz hem de ‘Doğu-İslam medeniyetinin içinde sahil haliyle devam eden İslami fikir ve gerçeği bozmuşlardır’ diye.” (Sönmez, 2003:147)

“Düşünüyorum: O'ndan evvel zaman var mıydı?
Hakikatler boşluğa bakan aynalar mıydı?” (Ç, s.78)

N. Fazıl bu mısralarda da hakikatin varlığını sorguluyor. Hakikat-ayna benzetmesi kurularak Peygamber efendimizin gelişiyile gerçeklik aynasının bir varlığa kavuştuğu anlatılıyor.

“Geyik sürüsü gibi koğalanan aynalar
Uyum ve birliği bozmakta bütün bunlar” (G.D, s.495)

Aynaların geyik sürüsü gibi kullanılması gerçeğe uygun düşmeyip hale aykırılık ilkesiyle imge yoluna gidilmiştir.

“Aynalar, bakmayın yüzüme dik dik;
İşte yakalandık, kelepçelendik!”

Çıkamam, aynalar, aynalar zindan.
Bakamam, aynada, aynada vicdan;

Beni beklemeyin, o bir hevesti;
Gelemem aynalar yolumu kesti.” (Ç, s.271)

Kendinden kaçış içerisinde olan Kısakürek, nefsinin onu düşürdüğü onulmaz halden dolayı aynalara bakamamaktadır. Aynalar onun suçluluğunu yansıtacağı için yakalanacağını düşünüyor. Aynalar teşbih yoluyla imgeleştirilmişlerdir.

“Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince,
Nefesten yumuşak yağın bu yağmur.
Bu yağmur, bu yağmur, bir gün dinince,
Aynalar yüzümü tanımaz olur.” (Ç, s.300)

Ayna Karakoç'ta Doğu medeniyetini imlerken Necip Fazıl'da benliğin yansıtıcısı olarak karşımıza çıkıyor. Nefsine yönelik hep eleştirel bir tutum içinde olan Kısakürek, yukarıdaki mısralarda da kendini yargılamaktadır. Aşağıdaki mısralarda da kültürümüzün yozlaşmasına yönelik bir eleştiri vardır. Karakoç, aynaların bu yozlaşmış değişime tahammül edemediğini vurgulayarak kişileştirmeyle imgeye ulaşıyor.

“Ve Tanrı görünüyor artık
Ve Tanrı onlardan razıdır artık
Saçılıyor bir hazine gibi ortaya
Gizli bir hazine gibi ortaya sırlar
Dayanmaz oldu bu açılıma aynalar
Kırılıp dökülüp yokluğa karıştılar” (G.D, s.512)

4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1.NECİP FAZIL'IN İMGELERİ

4.1.1. Felsefe'nin Temel İmgesi

Necip Fazıl'ın her sözü akli zorlayan felsefik bir anlatımla oluşturuluyor. Bu incelemede felsefeden ziyade felsefik manada olan soyut kullanımların imgesel yönüne bakacağız.

“Çıktım, çıktım, inilmez dağlar elimden tuttu;
İndim, indim, çıkılmaz çukurlar beni yuttu.” (Ç, s.362)

Yukarıdaki mısralarda şair dağları ve çukurları imge halinde kişileştirmiştir. Dağların onun elinden tutması ve çukurların onu yutması halin gereğine aykırı kullanımlardır.

“Bu dünya bir tamam'dan eksiklikler âlemi;
Kopuşlar, ayrılıklar, kesiklikler âlemi...” (Ç s.372)

Şair, dünyanın eksikliğini dile getirdiği mısralarında kopuşları, ayrılıkları ve kesiklikleriyle bu dünyayı ‘Bir’liğin kendisinden kopan parça olarak ifade ediyor. Bunu yaparken insanı düşündürmeyi de ihmal etmiyor. İnsanın üzerine düşündüğü yerlerde daima imgenin ayak izleri vardır.

“Her şey akar, su, tarih, yıldız, insan ve fikir;
Oluklar çift; birinden nur akar; birinden kir.” (Ç, s.398)

Gerçekte su akar, ama tarih, yıldız, insan ve fikir akmaz. Oluklardan kir gelse de nur akmaz. Yukarıdaki mısralarda geçen bu söyleyişler halin gereğine aykırı imgelerdir.

Fikrin ne fahişesi oldum, ne zamparası!
Bir vicdanın, bilemem, kaçtır, hava parası?” (Ç, s.402)

‘Fikrin fahişesi, zamparası’ ve ‘vicdanın hava parası’ tamlamalarıyla alışılmamış bağdaştırma örneği yapılmıştır. Soyut kavramlarla somut nesnelere bir araya getirilme yoluyla imge sağlanmıştır.

“Ben bir genç arıyorum, gençlikle köprü başı!
 Tırnağı, en yırtıcı hayvanın pençesinden,
 Daha keskin eliyle, başını ensesinden,
 Ayırıp o genç adam uzansa yatağına;
 Yerleştirse başını iki diz kapağına,
 Soruverse: Ben neyim ve bu hal neyin nesi?” (Ç, s.403)

‘Köprü başı’ tamlaması ‘at başı’ tamlamasından yola çıkılarak sapma yoluyla oluşturulan imgedir. Gence yüklenen, olması arzu edilen özellikler halin gereğine aykırı kullanımlardır. Gencin tırnağının en yırtıcı hayvanın tırnağından keskin olup kendi başını ensesinden kesmesi ve bu haldeyken kendisine hali sorması bu türden imgeli söyleyişlerdir. Bu soyut anlatımın altında şairin kendisiyle hesaplaşma arzusu yatmaktadır.

“Hayat, mayat diyorlar;
 Benim gözüm mayat'ta.
 Hayatın eksikiği var:
 Hayat eksik hayatta.” (Ç, s.417)

Hayatı sorgulayan şair yukarıdaki mısralarda hayat sözünü sapmayla ‘mayat’ şeklinde kullanıyor. Hayatın kendisinde hayatın olmaması imkânsızdır. Oysa şair hiç olmayan ‘mayat’a sığınarak ondan medet umuyor. Gerçekliğe aykırı bu durumda imge kullanımını vardır.

“Bir âlem ki, gökler boru içinde!
 Akıl, olmazların zoru içinde.
 Üst üste sorular soru içinde:
 Düşün mü, konuş mu, sus mu, unut mu?
 Buradan insan mı çıkar, tabut mu?” (Ç, s.420)

Göklerin boru içinde olduğu bir âlemi imgenin dışında tasavvur etmek mümkün değildir. Yine aklın olmazların zoru içinde oluşu imgeli söyleyiş biçimleridir.

4.1.2. İnsan'î İmgeler

İnsan kavramı Necip Fazıl'ın şiirlerinde kullanılan önemli figürlerden biridir. İnsanı daha çok psikolojik yönüyle ele alan şair, onu daha çok metafizik olanı algılatmaya yönelik işler. İnsanı işlediği şiirlerinde şair imgeyi de sık sık kullanıyor.

“Bu nasıl bir dünya hikâyesi zor;
Mekânı bir satıh, zamanı vehim.
Bütün bir kâinat muşamba dekor,
Bütün bir insanlık yalana teslim.” (Ç, s.17)

Mekânın satıh, zamanın vehim olduğu kullanımlar imgeli söyleyişlerdir. Kâinatın muşambadan dekor oluşu da halin gereğine aykırı bir imgedir. Şair kâinatı ve dünyayı kendi penceresinden sorguluyor.

“Bütün insanlığı dövsen havanda,
Zerre zerre herkes yine yalnız.
Boşlukta yol alan uçsuz kervanda,
Her şey tek başına, dağ taş ve yıldız.” (Ç, s.27)

İnsanlık havanda dövülmez. Kısakürek bunu imgesel bir yaklaşımla gerçekleştiriyor. Yalnızlığı vurgulamak için de ‘boşlukta yer alan uçsuz kervan’ bağdaştırmasıyla imgesel söyleme ulaşıyor.

“İnsan, yaklaştıkça yaklaştığından ayrı;
Belli ki; yakınımız yoktur Allah 'tan gayrı...” (Ç, s.41)

Yukarıdaki mısralarda şair Allah'ın tek yakınımız olduğunu belirtmek için insanı kendi ‘yaklaştığından’ da ayrı bir varlık olarak imge kullanımını içerisinde kullanıyor.

“İnsan... İplikle büklüm suda bir anlık suret...
Allah... Olmanın O'na mahsus olduğu kudret...” (Ç, s.492)

Şaire göre insan ‘bir anlık suretten’ten ibarettir. Bu tanım alışılmamış bağdaştırma şeklinde imgedir. İnsanın faniliği, Allah'ın ebediliği...

Kesilmiş bir kamyş, ormanlıklardan.
 İnsan... Rüzgârlara bağlı bir düdük.
 İndik de dünyaya karanlıklardan,
 Sıra sıra mezar, başka ne gördük?" (Ç, s.117)

İnsan, yukarıdaki mısralarda kamyşlıktan bir düdüğe benzetilerek halin gereğine aykırı bir kullanım yapıyor. Bu durum imgenin gereğidir. Hayatın faniliği üzerine şair bakışını sergiliyor.

4.1.3. İmgenin Mezar'ı

Metafizik kavramları oldukça fazla işleyen Necip Fazıl, öte dünyaya geçişin merkezi olarak mezar imgesini de kullanmıştır. Yahut mezarı bir imge olarak şiirine almıştır. "Necip Fazıl'da geniş yer tutan mekân ise mezarlıktır. Toplumdan ve dünyadan ayrılışın, ferdin kendi özel dünyasından sonsuzluk âlemine doğru geçişinin reel planı olarak mezarlık ciddi bir uzantıdır. Tabiata karışmak ve aslına dönmek paralelinde, mezarlık şiirinin bütününde takip edilir." (Örgen, 2005:275)

"Mezar, mezar, zıtların kenetlendiği nokta;
 Mezar, mezar, varlığa yol veren geçit, yokta..." (Ç, s.171)

Şair yukarıda mezarı zıtların kenetlendiği nokta olarak ifade ederken imgeyi kullanmıştır. Mezarın 'yok'ta oluşu yine imgeye geçit veren bir kullanımdır.

4.1.4. İmgenin Ölümsüz 'Su'yu

Su, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Suyun kültürümüzdeki öneminden yola çıkan birçok şair, onu değişik vesilelerle şiirlerine konu edinmişlerdir. Sezai Karakoç, Çeşmeler adlı kitabında suya değiniyordu. Necip Fazıl ise aşağıda incelemeye çalışacağımız mısralarıyla onu şiirlerinde işlemiştir. Bu anlatımlarda imgeye başvurmayı da ihmal etmemiştir.

"Nizam köpürüyor, med vakti deniz;
 Nizam köpürüyor, ta çenemde su.
 Suda bir gizli yol, pırıltılı iz;
 Suda ezel fikri, ebed duygusu." (Ç, s.20)

Kısakürek, âlemin nizamını sorguladığı mısralarda onu denizle benzeştirerek köpürmesini sağlıyor. Köpüren nizamdan şairin çenesine de su sıçramıştır. Bu anlatımlarla birlikte suda gizli bir yol, pırıltılı iz, ezel ve ebed fikri oluşu halin gereğine aykırı olan kullanımlardır.

“Seni buldum bulduysam;
Gökten bir davet duysam!
Ben ki, suçumu yuysam,
Su biter kurnalarda.” (Ç, s.22)

Şair, yukarıdaki mısralarda özellikle abartı sanatını kullanarak imge gerçekleştirmiştir. ‘Suçumu yuysam su biter kurnalarda’ mısrasındaki anlatım halin gerçekliğine aykırı bir kullanımdır ki imge olarak şiirde yer almıştır.

“Su kesiksiz hareket, zikir, ahenk, şırıltı;
Akmayan kokar diye esrarlı bir mırıltı.” (Ç, s.191)

Suyun zikir içerisinde oluşu onun hareketli oluşunun şairde yansımasından kaynaklanıyor. “Akmayan kokar diye esrarlı bir mırıltı” mısrası yine şairin suya yüklediği bir anlamdır. Bu anlatımların gerçekte olması mümkün olmamasından dolayı halin gereğine aykırılıkla imgeli bir söylem kurulmuştur. Yine aşağıdaki mısralarda suya yüklenen kişileştirmeler imgeli yolla yapılmıştır. Suyun gerçekliğe aykırı bir şekilde çırpınıp ağlaması, ürpermesi halin gereğine aykırıdır.

“Kâh susar, kâh çırpınır, kâh ürperir, kâh çağlar;
Su, eşyayı kemiren küfe ve pasa ağlar...” (Ç, s.192)

5. BEŞİNCİ BÖLÜM

5.1. SEZAI KARAKOÇ'TA İMGE

5.1.1. Hz. Hızır: Ölümsüz İmge

Hz. Hızır, İslam tarihinde olduğu gibi diğer ilahi dinlerin de ilgi alanına giren önemli bir şahsiyettir. Hz. İlyas'la birlikte ab-ı hayatı içip ölümsüzlüğe ulaştığına inanılan bir şahsiyettir. Rivayete göre Hızır ve İlyas, Zülkarneyn'le birlikte ab-ı hayatı bulmak üzere zulumat ülkesine doğru yola çıkmışlar. Suyu ikisi bulup içerek ölümsüzlüğe kavuşmuşlar. Zülkarneyn'le birlikte suya tekrar gittiklerinde su ortada yokmuş. Sezai Karakoç, dinler tarihinde yer alan bu hikâyeden yola çıkarak oluşturduğu Şiir kitabı Hızır'la Kırk Saat'te Hızır'ı adeta zamanda yolculuğa çıkararak geçmişten günümüze insanlığın macerasına el atıyor. “Modern olanın içinde geleneksel olanın da sürüp gelmesi Sezai Karakoç’un şiirini ikinci Yeni ‘den koparıyor. Kırılma noktası Hızır’la Kırk Saat oluyor.” (Ada, 2003:156)

“Benim ben ben Hızır
Çankıranım ben
Hamam soğutan
Görklü bakışlara gece aralayan
Yumurtada bekleyen
Kafataslarını koruyan
Bahçelerde
Hıdrellez pikniklerinde
...
İlk insan
Son türbe
Ben
Hızır” (G.D, s.194)

On birinci saatte geçen yukarıdaki mısralarda Hızır kendisini tanıtırken bazı özellikler söylüyor. Şair bu özellikleri imgeli bir yolla bize ifade etmiştir. “Çankıranım, yumurtada bekleyen, kafataslarını koruyan, ilk insan, son türbe” söylemleri gerçekliğin

dışında bir anlamsal kuruluşu oluşturduğu için ‘halin gereğine aykırılık’ şeklinde bir imgeye tabidir.

Karakoç, Hızır ile olan yolculuğunda insanlık tarihinden, özellikle peygamberlik tarihinden çok fazla yararlanmıştı. “Sezai Karakoç, Hızır’la Kırk Saat’te birçok peygamberi değişik yönleriyle dile getirmiş; onun devamı sayılabilecek Taha’nın kitabında ise peygamberlerin yaşadığı acıları nefsinde odaklaştırmış ve kişisel (dolayısıyla da toplumsal) bunalım ve sıkıntılardan kurtuluş ve çıkış yolunu bu noktada bulmuştur. Çıkış noktasında ise ilhamını, Kur’andan ve diğer kutsal kitaplardan gelen efsanelerden almıştır.” (İpek, 2003:179) Hızır’la Kırk Saatte bir bakmışsınız Musa’yla, bir bakmışsınız Nuh’la beraberdir Hızır. Bazen de Hz. Muhammed’i tasvir ederken görürsünüz onu.

“Yaşı hep altmış üç
Yüzü yeni gelmiş bir vahiy gibi
Gözlerinin önünde hep Rahman suresi canlanır
Kalbi hep Yasin okur
Kulağında ilk ayetlerin depremi
Ben Hızır’ı gördüm kardeşim” (G.D, s.183)

Hz. Peygamberin yüzünün yeni gelen vahye benzetilmesi, onun vahiy anlarında hep sıkıntılı ve yorgun bir hale bürünmesindedir. “Kulağında ilk ayetlerin depremi” mısrası da ayetler indirildiğinde onun bir deprem yaşar gibi olduğunu belirtiyor. Bu benzetmeler, şairin olayları imgeli bir dille anlatmak istemesinden kaynaklanıyor.

“Hızır’la kırk saat adı üzere, Saat Bilgisini kollayan bir ufku gözetlemektedir ve gördüğü son zamanlarda yaşıyor olduğumuzdur. Boşuna beklersiniz, hiç telaşa kapılmaz. Bir sona yaklaşmanın umut doğurduğunu, umudun da muştuya yaklaşmak demeye geldiğini öğrenmiştir ve öğretir. Tam bu günlerin de dünyanın bağış esintileriyle dolduğundan söz eder. Sorunlu olan son dönemlerinde yaşadığımız dünyanın kendisi değil, onunla iş ve ilişki kurma yordamıdır. ‘Çağırmasını bilsen gelecektir’, dünya bağışı almanın ve yükselmenin bir zemini olarak gelecektir. Ve bunu bilen dünyanın her döneminde hazır olan ve huzur taşıyan ama bunu görünmeyen

makamında yaptığı için görünüşe aldanmadan yapan Hızır'dır, görünenin, biçimin, kafesin yorumcusu 'yeşil sarıklı ulu hocalar' değil." (Sahra, 2003:168)

“Şimdi ayı bekliyorum

Ay doğunca onu yerime gözcü bırakacağım” (G.D, s.176)

Ay, burada kişileştirme ilişkisiyle bir gözcü halinde gösterilmiştir. Onunla ay arasında görev değişikliği olacaktır. Gerçekte böyle bir durumun olması söz konusu değildir. Halin gerçekliğine aykırı bu yapı imgesel bir dille oluşturuluyor.

“Hızır'la kırk saat kendisi hakkında soru sorulmayacak, ama kaçınılmaz bir biçimde içe doğan bir soruya, soruyu bir komşu kadın meraklanmasının yüzeyselliğinin karanlık ilişkilerin ifşası, kötülüğün aşılamazlığı demeye gelen bedbinliği ve körlüğü ile değil, ancak uysallık ve sabır ile kendisini esere açarak doğacak bilginin ışması umuduyla serüveninin sürdürülebileceği bir eserdir.” (age., s.167)

“Ey insan prizmaları

Sizden uzak değilim

İlyas benim kızılötem ben sizin morötenizim

ben en çok horozlarla gezenim

Geceleri namazım

Sabahları ezanım” (G.D, s.202)

‘İnsan prizmaları, horozla gezen’ bağdaştırmaları alışılmamış bağdaştırma örneğidir. Somut olan insan ile soyut olan prizma arasında normal olanın dışında bir tamlama kurulmuştur. “İlyas benim kızılötem ben sizin morötenizim” mısrasında dile getirilen ifadelerin gerçekleşmesi mümkün değildir. Fakat bu ifadelerde bir inanış yatıyor. İnanca göre Hz. İlyas ile Hz. Hızır her yıl hac mevsiminde buluşup haccederlermiş. Bunu bilen şair, bu olaydan yola çıkarak imgeli bir söyleyişi kullanıyor. “Geceleri namazım/Sabahları ezanım” mısralarında da imgeli bir yaklaşım vardır.

Çoğu zaman Karakoç imgelerini oluşturduğunda bu imgelerin niçin o şekilde kullanıldığına dair, insanın akli karışır. Bu durumda okuyucuya sadece o imgenin hazzını yaşamak kalır. “Bu ulu şiir bir yandan da içinde soruların doğmasına ve sanki

bunların cevaplarının hiç bulunmayacakmış gibi görüldüğü anlar için bir şimşek çarpmasıdır.” (Sahra, 2003:168)

“Ben Hızır... gün... falan saatte... yerde

İnceleme yaptım

Anne suçsuzdu ve öldü

Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdıyordu

Küçük çocuklar suçsuzdu

Bal rengi bir akıl sarasına bağışlandı

Öbürleri suçsuzdu

Çiçeğe yeni durmuşlardı

Suçlu bendim

Geç kalmıştım” (G.D, s.181)

Beşinci şiirde “Rapor” veren Hızır, kendi suçluluğunu duyuruyor. Bir ailenin ölümünden kendisini sorumlu tutuyor. Bu şiirde "Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdıyordu” mısrasından başlayıp “Çiçeğe yeni durmuşlardı mısrasına kadar anlatılan bölümdeki yargıların gerçekte olması söz konusu değildir. ‘Bal rengi akıl sarası’ tamlaması alışılmamış bağdaştırma.

“Siz Çin diyorsunuz anlıyorum

Bir pirinç hastalığı falan

Geçiyorsunuz da bengisulardan

Bir Hızır hızarımdan

Bir tabut pınarımdan

Gözümün hastalığımdan” (G.D, s.312)

Karakoç, her zaman yaptığı ses benzerliklerinden burada da yararlanmış. Çin ve pirinç arasında hem anlamsal hem de sese dayalı bir ilişki kuruyor. Hızır ve hızar arasında da aynı ilişkiye şahit oluyoruz. ‘Tabut pınarı’ tamlaması alışılmamış bağdaştırma.

5.1.2. İmge Medeniyet'i

Köklerine bağlı bir medeniyet Karakoç'un temel idealidir. Bozulduğuna inandığı kendi medeniyetinin toparlanması için gereken her şeyi yapmaya hazırdır. Şiirini de bu amaca hizmetçi kılmıştır. "Aşkın yargılardır Sezai Karakoç'un dizeleri. Bu açıdan, şiir medeniyet kurucu öznenin dilsel stratejisidir Sezai Karakoç için." (Muharrem, 2003:163)

"Aydın muştusunu vermek için
Beni sen gönderdin Rabbim
Ayağıma sen taktın
Aya doğru akan hız türküsünü
Hey Odisseus nerdesin
Ksenofon
İbn-i Batuta
Evliya Çelebi
Yazın yeniden insanın macerasını
İnsan kasının çılgın kahkahasını
Duy yeraltındaki yerin ta kendisi olan adam" (G.D, s.401)

Ay imgesi onun şiirlerinde çokça kullanılan bir yapıdır. Bu mısralarda şair, insanlık tarihinde yer edinmiş şahsiyetleri konu ediniyor. Aya doğru akan hız türküsü olmaz ve bu da ayağa takılmaz. Bu söylemler imgenin kendisidir. 'İnsan kasının kahkahası' alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

Her fırsatta İslam uygarlığını anlatan Karakoç, bu uygarlığın Batı tarafından anlaşılmadığı düşüncesindedir. Akılla hareket eden Batı'nın gönüllere hitap eden Doğu'yu anlaması zordur. "Bu uygarlık, metafizik temeli anlaşılmadıkça bugün birçok batılı zihne olduğu gibi, bundan sonra da birçoğuna kapalı kutu gibi kalacaktır." (Karakoç, 1988:9)

"Gül uygarlığı
Gül şarabının uygarlığı
Gül kokusundan mest olup

Ölüyken dirilenler gibi
Ağacağız kente şimdi” (G.D, s.386)

Bu mısralarda şair, uygarlığımızı tanımlarken “gül uygarlığı” tanımını yapıyor. Daha önce de dile getirdiğimiz gül imgesi İslam ve Anadolu coğrafyasının önemli unsurlarından biridir. “Karakoç, medeniyetin, her şeyden önce bir umut, bir özgüven, kalbin sağlam bağlarla hakikate bağlanması olduğunu, onun bu yollarla kurulabileceğini hatırlatır. Okuru, hüznün darboğazından çekerek alır ve ona içsel bir coşku yaşatır.” (Aydoğan, 2003:257)

Medeniyeti şiirlerinde sıkça dillendiren Karakoç, onun sorunlarını anlattığı gibi bu sorunların çözüm yollarını da araştırır. O sadece şikâyet eden bir anlayışın içerisinde değildir. “Yahya Kemal’in kimseye bir önerisi yoktur. M. Akif Ersoy ise, Batı’nın başarısının benzeri bir şekilde gerçekleştirilmesiyle sorunun çözülebileceği kanaatindedir. Oysa Sezai Karakoç sorunların kaynağının dışsal olmaktan çok içsel olduğunu düşünür; sorunun insanda olduğunu, onun derin bir manevi yara aldığını, medeniyetin insandan başlayarak kurulabileceğini varsayar. Bunun için, ilahi hakikatle, insanın kendi gerçeğini yüzleştirir. Bu yüzleştirmede amaç, insanın özüne dönüşünü sağlamak ve gerçeğin katı yapısını hakikatin esnek ve güçlü soluğuyla yenileştirmek ve yumuşatmaktır.” (Aydoğan, 2003:257) Aşağıdaki mısralarda şair kuruluş için kendi inancımızın sembolü olan camiye gösteriyor. Bu mısralarda imgeli bir dil kullanılmıştır.

“Ben her taşı beş yüz yıl önce konmuş
Bir camiye tutunarak buluyordum kendimi
Bir yağmadan böyle kurtarıyordum kendimi” (G.D, s.162)

“Karakoç’un şiirinde gelenek, biçimsel ve durağan bir görüntü değildir. Geleneğin duyarlılığı ve ses zenginliği, Karakoç’un şiirinde modern şiirin teknik ve imkânlarıyla ustaca kaynaştırılmış olarak bu şiiri kuran ve çağdaşlarından farklı bir konuma yükselten temel bir işlev üstlenmiştir. Esasen Karakoç, düşünce dünyasıyla, çağını, çağdaşlarından çok farklı bir kültür ve inanç sisteminin penceresinden algılama ve yorumlama amacıyla oluşuyla dikkati çeken bir şairdir.” (Kaplan, 2003:235-236)

Gerçekten de Karakoç, geçmişe saplanıp kalmış biri değildir. Geçmişin değerlerini bugüne taşıyıp bugünün değerleriyle yoğurabilmiş bir şairdir. O, sadece

Doğu'yu tanımaz Batı'nın da sanatına hâkimdir. "Tarih şuuru olan bir şair, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz. Onun için Homer'den bu yana bütün Avrupa edebiyatı ve onun içinde düşünülmesi gereken kendi milletinin edebiyatı aynı anda vardır ve bütün edebi eserler organik bütün oluştururlar 'Geçmiş'in 'hal' içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur." (Eliot, 1983:20-21)

"Çeşmeleri yosun bağlamış

Bir ülkedenim ben

Ne çam iğneleri arasında güneş yıkıntısı

Ne kırılmış kadehinde mevsim

Vakti kirlenmemiş plajlarda

Ne güllerinde

Otellerden dökülen

Turist bakışının eğlentisi

Aylıklı güller değil

Kasabamın gülleri" (G.D, s.387)

"Çeşmeleri yosun bağlamış" mısrasında öz medeniyetimizin terk edilmişliği vardır. 'Güneş yıkıntısı, kırılmış kadehinde mevsim, vakti kirlenmemiş plajlar, aylıklı güller' ifadeleri bizi imgeye götüren alışılmamış bağdaştırmalardır.

"Medeniyet avla başlar

Şimdide ayı avlamak istememiz boşuna mı?

Avlanın avlanın var olduğunuzu bilmek için

İnsan insan olduğuna avla çıkar

Avla bulur tabiatı ve tabiatın ötesini" (G.D, s.112)

Batı medeniyetinin yıkıcılığını vurgulayan Karakoç, onu av medeniyeti olmakla suçlar. Batı'da medeniyetin başlangıcı avdır. O, tüm dünyanın varlıklarını sömürerek kendi varlığını ayakta tutmaya çalışıyor. Bu yolda Makyavelli gibi her yolu kendisine mubah görüyor. Batı'nın aya gitme çabalarını şair, ay'ı avlamak olarak görüyor, çünkü dünya çoktan avlanmıştır. 'Ay'ı avlamak' alışılmamış bağdaştırma yollu bir imge örneğidir.

5.1.3. Modernizm'in İmgede Çöküşü

Modernizm, dünya için sonun başlangıcı olan son noktadır. İnsanlık kendi tarihini modernizm çukuruna atmıştır. Sezai Karakoç, modernizme karşı değildir, ama onun geleneklerimiz üzerindeki yıkıcılığına da asla esir düşmemiştir. Onun şiirleri modernizmin kuyusunda hapsolmuş insanlığı ve medeniyetimizi kurtarmaya adanmıştır kendisini. “Şiirini, kayıp bir uygarlığı yeniden geleceğe iade etmenin içli ve genel hatları bakımından epik bir bilgeliği üstünde oluşturan Sezai Karakoç, aslında düştüğümüz kuyu ile yukarısı arasında kavi bir sarmaşık gibidir. Ne ki bu düşünüş salt tarihsel, siyasal ve kültürel bir düşünüş değildir. Tarihsel, siyasal ve kültürel düşünüş, insanın evrensel yabancığının, bir yitik cennet kovgunu oluşunun belki mikro düzlemde bir müteradifidir. Modernizm, düşünüşün ideoloji halini alması sürecidir. Sezai Karakoç şiirin kadim zamanlara özgü işitsel ekstralarını, modernizmin feshini amaçlamış bir dünyaya tahassüsüne çevirir. Bunu modern şiirin hem batı'daki keşiflerinden hem de bizim edebiyatımızın yönelimlerinden beslenerek yapar. Modern şiir Sezai Karakoç için bir dikiz aynasıdır adeta ve o bu aynayı kendisine yaklaşanları değil hangi mesafeleri aştığını görmek için kullanır.” (Muharrem, 2003:166)

“Ölümler ve fareler artar

Evlerin kahverengi sevinçlerinde

Mahallenin alt yanında

Tanrı'yı yitirmiş çiroz bir sergi” (G.D, s.90)

Modernizmin sergilerinde inançsızlık hüküm sürmektedir. Batı'nın ve Batılılaşmanın modernizmi inançsızlık üzerine kuruludur. Kendi anlayışının dışındakilerden kopuk olan modernistler, hemen yanı başlarındaki insan trajedilerinden

habersizdirler, habersiz kalmayı yeğlerler. ‘Evlerin kahverengi sevinçleri, Tanrı’yı yitirmiş bir çiroz sergi’ tamlamaları alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

“Doktriner bir söyleme kapılanmadan kotarmak istediği, moderniteden salgılanmış olan ruh fetretinin tahlilini yapmak ve yaşatılan çağı şiirsel gerçekliğinin ellerine onarım içinde teslim etmektir.” (Muharrem, 2003:161) Batı’nın fabrikalarıyla bizi yıkışı şiirsel bir dille aşağıda dillendirilmiştir. ‘Duman kuzgunu’ ifadesi fabrikaların dumanının şairin hayaline aksetmesiyle oluşmuş bir imge örneğidir.

“... ”

Bir duman kuzgunu olarak

Batıdan gelip kentlerimize konmuş

Fabrikaları” (G.D, s.247)

“Sezai Karakoç şiiri geleneksel şiirin biçim ve deyişinin dışında arıyor. Eliot, Cleudel, Pound gibi modern şairlerin tekniklerini, daha sonraları klasik İslam şiirinin, mesnevilerin uyak düzeninin, Divan şiirinin iç sesini kullandığı da biliniyor. Gündelik olan ile geçmiş ve gelecek, gizemli olan ile olağan olan soyut ile somut iç içedir Sezai Karakoç’un şiirlerinde. Şiiri, bu anlamda, birçok şeyin bileşenidir. Yoksa nasıl açıklanır İslam mistisizmine yakınlığı içinde bile modernist bir tavır geliştirebilmesi.” (Ada, 2003:160) Dini bir olayı modernizmle karşılaştıran Karakoç, inancın bilime üstün geldiğini söylüyor. Bu anlatımı Cumhuriyet döneminin kendine has serbest ve imgeli biçimiyle gerçekleştiriyor.

“Bir can vardı ki

O canı canlandırmayı

Musa’nın eli bildi

Ve ağaç cıvayı yendi

İnanç yendi bilgiyi” (G.D, s.239)

5.1.4. Kurtarıcı ‘Taha’

Taha, Sezai Karakoç'un şiir kitabına da adını veren yoğun kullanımlı bir imgedir. Taha'nın şahsında özellikle insanlığın ve medeniyetimizin içinde bulunduğu durum dile getirilmiştir. "Bir 'görme'yle başlayan Taha'nın Kitabı Taha'nın içinde ve dışında yaşadığı serüvenler; toplumsal ve kişisel değişimler; Taha'nın kendisiyle ve kendisi dışındaki olumsuz güçlerle savaşları; Taha'nın Ölümü ve Taha'nın Dirilişi'yle son bulur." (İpek, 2003:182)

"Masal akşam Taha bir ateşböceği

Masal yaprak Taha gözleri yeni açılmış bir böcek tohumu

Masalla tarih kaçıştı birden

Taha'nın kırıştı gözleri

Süleyman değiştirmiş rüzgârın şuur şartlarını

Yıkılmış rüzgâr dinamitiyle Asurların asırların surlarını sırlarını" (G.D, s.348)

Masal ve yaprak ile Taha ve gözleri yeni açılmış bir böcek tohumu arasında benzerlik yönünden bir ilgi kurulmuştur. Bu benzerlik yaklaşımının yanında 'masalla tarihin kaçışması rüzgârın şuur şartlarının değiştirilmesi, Asurların, asırların, surlarını, sırlarını rüzgâr dinamitiyle yıkmak' halin gereğine aykırı kullanımlardır. 'Rüzgârın şuur şartları, rüzgâr dinamiti' şeklindeki tamlamalar da alışılmamış bağdaştırmalardır. Bu kullanımlarla imgeye gidilmiştir.

"Peygamberler, hem hayatları hem de mucizeleriyle insanlık tarihinin köşe taşları dönüm noktalarıdır. Bunun için de peygamberler İslam düşünce ve edebiyatının vazgeçilmez ilham kaynakları ve malzemeleri olagelmiştir. İslam edebiyatını oluşturan bölgelerde, içinde peygamber kıssa ve mucizeleri geçmeyen eser hemen hemen yok gibidir." (İpek, 2003:182) Taha ile peygamberler arasında da sürekli ilgi kuruyor şair. Aşağıdaki mısralarda da benzer bir kullanım vardır.

"Uzakta bir ışıltı mı var Meryem mi

Gebeliğini sezen hurmaların meydan şenliği mi

Kerpiç evler arasında yürürken Taha
 İsa'yı düşünüyordu bir kez daha
 Ateşe söz geçiren neydi
 İbrahim'in etinde kemiğinde
 Şehir bir kere daha cehennem bir kere daha cehennem
 Yanar mıyım ona yaklaşmayı denesem" (G.D, s.340)

'Hurmaların meydan şenliği' şairin olaya yüklediği anlamdır. "İbrahim'in etinde kemiğinde/Şehir bir kere daha cehennem bir kere daha cehennem" mısralarında şair Hz. İbrahim'in ateşinin sıcaklığını şehir üzerinde hissettirmeye çalışıyor. Halin gereğine aykırı bu benzetmelerle ve tekrarlarla imge elde edilmiştir.

"Yahya peygamber Taha'nın Kitabının dolayısıyla da Taha'nın dayandığı temel noktalardan biridir. Diğer peygamberlerin arasında özel bir yeri vardır Hz. Yahya'nın.

Hız. Yahya Roma'ya bir 'duruş'tu, bir ses'ti. Bu nedenle de başı kesilerek öldürülmüştür." (İpek, 2003:180)

"Yahya'nın sözleri dirildi Taha'da
 İsa'nın gözleri görüldü Taha'da
 Acılarda saklambaç oynadı Eyyub'la
 Yaş bir çınar gibi kesildi Zekeriya
 Kılıcı uzatan Taha'ydı
 Bir kere daha kayalık leylaklarında
 Zülküf'ül'den bir tad aradı Taha" (G.D, s.349)

Taha'nın Kitabı'nın çile bölümünde Taha bugünkü kötü insanları yarasalara benzetir. Onlarla savaşır. Yarasaların kaynağını bulmak için yaptığı araştırmaların sonunda onların bugün değil, geçmişten beri var olduklarını fark eder. O kaynağa ulaşmak için geçmişe doğru yol alır. Yolu peygamberlerle ve onların kıssalarıyla keşir. Karakoç, bu satırlarda peygamber has özellikleri Taha'ya yüklüyor. "Acılarda saklambaç oynadı Eyyub'la" mısrasında olduğu gibi şiirin tamamında halin gereğine aykırı kullanımlı imge örnekleri görülmektedir.

“Taha’nın Kitabının temel direklerinden biri de peygamberlerdir. Hemen her bölümün sonunda bir veya birkaç peygambere göndermede bulunur. Bu, o bölümde yaşanan sıkıntıların, o peygamberlerin yaşadıkları sıkıntı ve yüklendikleri misyonun yürekten hatırlanışıdır.” (İpek, 2003:179)

“Ateşi gördü kurbanı yarılan denizi
 Yahya’nın kesilmiş başını altın tepsiyi
 İkiye biçilen zeytini
 Karadan korkup da çekilen denizi
 Bedirde bir toz toprak içinde
 Zaferi tattı dişleri aydınlandı sevinçle
 Güneş batarken çölde
 Taha da Peygamberle birlikte
 Zafer sevinci içinde
 Baş geriye gitmiş taşı eritmiş gitmiş
 Vücut incir gövdelerinin arasında terk edilmiş” (G.D, s.350)

Yukarıdaki mısralarda şair Kur’an’dan alınan kıssalardan ve o kıssalarla bağlantılı olan meyvelerden yararlanıyor. ‘Zeytin, incir’ meyveleri adı geçen peygamberlerle ilişkilidir. “Karadan korkup çekilen deniz/Baş geriye gitmiş taşı eritmiş gitmiş” sözlerinde alışılmamış bağdaştırma ve halin gereğine aykırılık şeklinde imge kullanılmıştır. Ayrıca baş ve taş arasında ses benzerliği kurularak ahenk oluşturuluyor.

Şairin diğer kitabı olan Leyla ile Mecnun’a benzer bir özellik vardır bu kitapta. Kitap manzum hikâye tarzındadır. “Klasik şiirimizdeki nazım biçimlendiren ‘mesnevi’nin çağdaş bir denemesi diyebileceğimiz bu şiir, Batılıların ‘poem’ dedikleri klasik Batı edebiyatının uzun ağıtlarını da anımsatır.” (Akbayır, 2003:185)

Bu imgeyle ilgili son olarak söyleyebileceğimiz şey onun destansı özellikler taşımasıdır. Taha, şairin medeniyetimizi kurtarmak adına oluşturduğu bir kahramandır. “Taha’nın Kitabı, Sezai Karakoç’u hemen bütün yönleriyle yansıtan bir destan şiirdir. İçinde yaşadığı dönemin somut verilerinden, mücerret manada insanın bütün zamanlarda yaşadığı ve yaşayabileceği içsel ve dışsal olaylara kadar bir insanın- şairin çevresinde anlatımıdır. En kişisel olandan en evrensele, en somuttan en soyuta, en

basitten en karmaşaya kadar ‘insan’ın yaşayabileceği olaylar, zaman zaman gayet açık zaman zaman da anlaşılması zor sembollerle anlatılmıştır.” (İpek, 2003:179)

“Yoğurt bal ve ay

Karıştırıp yeyin bu yemeği

Yoğurt bal ve ay

Şairler âşıklar kâhinler

Karıştırıp yeyin bu yemeği

Bu Taha’yı bulma yemeği” (G.D, s.337-338)

Yukarıda ‘Taha’yı bulma yemeği’ olarak adlandırılan satırlara kadarki bölümde imge zenginliği görünmektedir. Yoğurt, bal, ay, şairler, âşıklar ve kâhinler şairin imge tabağında yemek olarak karşımıza çıkmaktadır. Halin gereğine aykırı bir kullanım yapılmıştır.

SONUÇ ÜZERİNE

Bu incelemeye esas teşkil eden üç ana konu vardır. Birincisi imgenin ne olduğu konusudur. İkinci üzerinde durulan ise Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'tur. İnceleme üç konuyu ele alsa da alt bölümlerle birlikte altı bölümden oluşmaktadır.

İmge, üzerinde oldukça düşünülen ve tartışılan konulardan biridir. Bu kadar tartışılmasının temelinde şiir gibi imgenin de sınırlarının belli olmayışı yatar. Peki, bu durumda imge kavramı şiirlerde nasıl incelenebilecektir? Kelimenin kökünden yola çıkmak bile bizi aslında bir yargıya ulaştırabilir. Bir defa imgenin içerisinde izleri olan bir saklılık vardır. Bu saklılığın kökeni şairin düş dünyasına uzanır. O halde imge ile şair arasındaki bağı özetleyebiliriz. Evrenin ve şairin düşünce dünyasının sınırsızlığına rağmen bunları ifade edecek kelime dağarcığı sınırlıdır. O halde şair, sınırı olmayan düşünce dünyasını sınırlı kelimelerle ifade etme yoluna gitmek zorundadır. Bu da adına imge dediğimiz kavramla gerçekleşebilir. O halde sınırsız hayal gücüne sahip şairin düşüncelerini ve hissettiklerini sanatlı bir söyleyişle dile getirme çabasıdır imge. Peki, imge sadece şair ve şiir arasındaki bağlantıdan mı oluşur? Hayır. Şairin yaşamış olduğu toplumun eğitim, sinema, güzel sanatlar arasındaki yeri, toplumun veya bireyin ötekine bakışı, politik-dini düşünceleri, tarihi olaylar ve şairin kişisel deneyimleri imgenin oluşmasını besleyen önemli unsurlardandır. İmge bu kavramlardan aldığı kaynağını, şairin şiirini estetik bir dille ifade etmesiyle hayata ulaştırır. Şair bu estetik söyleyişi oluştururken dildeki sapmalardan, alışılmamış bağdaştırmalardan, halin gereğine aykırı yapılardan şiirsel teknik ve anlam bilgisi gibi özelliklerden yararlanır. Böylece şiirin gerçek tadı ortaya çıkmış olur.

Necip Fazıl Kısakürek genç yaşlarda şiire başlamış ve yine bu yaşlarda şiiri tüm ülke çapında duyulmuştur. İki dönemden oluşan şiir anlayışının ikinci döneminde tasavvufi fikirler, varlık ve yokluk, insanın kâinattaki yeri gibi kavramları sorgulayan şair, bireyselliğin ve kişisel arzuların ön plana çıktığı dönemdeki şiirlerini bu ikinci dönemde yok saymıştır. Hem birinci hem de ikinci dönemdeki şiirlerindeki konuları şair, oldukça felsefik ve imge dolu bir dille oluşturmuştur.

Sezai Karakoç'un şiirleri bir imge deryasıdır, denilebilir. Şiirlerinin ve şairliğinin kalitesinin yükselmeye başladığı dönemin İkinci Yenicilerin döneminin

zirvesine vardığı dönem oluşu onun şiirlerine büyük katkıda bulunmuştur. O tarihten beri yazmış olduğu şiirlerde Sezai Karakoç imgeli söyleyişten asla taviz vermemiştir. İmgelerini daha çok peygamberler tarihi ve Doğu medeniyeti çevresine oturtan şair, özellikle çocukluğunun geçtiği memleketinde annesinden duyduğu Bin Bir Gece Masalları tarzındaki hikâyelerle de çok fazla imge bağlantısı kurmuştur.

Her iki şair de imgeleri yoğunlukla kullanmıştır. Necip Fazıl imgelerini toplumsal konuları dile getirdiği şiirlerinde toplumsallık üzerine kursa da bireysel kavramlar üzerindeki imgeleri daha fazla göze çarpmaktadır. Özellikle anlam ve ses oyunları onun şiirinde imgeyi kuvvetlendiren unsurlar olmuştur. Sezai Karakoç ise şiirlerini “Diriliş” fikrine oturttuğundan toplumun dirilişi anlamına gelen bu fikir nedeniyle onun şiirleri toplumsallık içeren imgelerden oluşur. Sezai Karakoç’un şiirinin iki yönü vardır, diye bir yargı ortaya atılırsa birinci yönünün konudan, ikinci yönünün ise imgeden oluşacağı muhakkaktır.

O halde sonuç olarak aşağıdaki yargılara ulaşabiliriz:

1. İmge konusu araştırılmaya muhtaç derin bir konudur.
2. İmgenin sınırları kesin olmasa bile çizilmeye çalışılmalıdır.
3. İmge sosyal, siyasi, tarihi, dini, kültürel, sanatsal konuları içerir.
4. Şairin hayal dünyasının sanatsal bir dille şiire yansması olan şiirde şair, yukarıda belirttiğimiz yaşam tecrübelerinden de yararlanarak kişisel deneyimlerini de şiire aktarmak koşuluyla imgesini oluşturur.
5. Her şairin düşünce dünyası, düşünüş biçimi ve sanatı farklı olduğu için imgeleri de farklı olur.
6. Ortak yaşam biçimi ve inanişe sahip olan şairlerin imgeleri paralellik gösterebilir.
7. Necip Fazıl’ın ve Sezai Karakoç’un inanışlarının paralelliği imgelerinde ortak kullanımlara yol açsa da her ikisinin imgeyi kullanışı diğerinden farklıdır.

8. Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç'un şiirleri imgesel yönden çok zengin olduğu için derinlemesine araştırılmaya muhtaçtır.

KAYNAKÇA

- Abak, Şaban, “Çeşmeler ve Şairler”, Hece, Ankara, 2003.
- Ada, Ahmet, “İkinci Yeni ve Sezai Karakoç’un İlk Şiir Kitabı: Körfez”, Hece, Ankara, 2003.
- Akbayır, Sıddık, “Gül Muştusu’na Dair Bir Yorum Denemesi”, Hece, Ankara, 2003.
- Akkanat, Cevat, Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri, KBY, Ankara, 2002.
- Aksan, Doğan, Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlenmeleri, Bilgi, İstanbul, 2004.
- Aksan, Doğan, Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, Engin Yay, Ankara, 2006.
- Alver, Köksal, “Necip Fazıl Şiirinde Şehir”, Hece, Ankara, 2005.
- Arslan, Fatih, “Cahit Sıtkı Tarancı Şiirinde Nesne’nin Çağrısı”, Diyarbakır, 2010.
- Aydoğan, Mustafa, “Şiirler 7; Ateş, Dans, Kadın ve Medeniyet”, Hece, Ankara, 2003.
- Ayvazoğlu, Beşir, Güller Kitabı, Ötüken Yay, İstanbul, 1999.
- Babacan, Mahmut, “Özgün İmge Oluşturması Bakımından Çile’deki Kelime Grupları”, Hece, Ankara, 2005.
- Bek, Kemal, Şiirden Eleştiriye, Donkişot, İstanbul, 2003.
- Bezirci, Asım, İkinci Yeni Olayı, Su Yay, Ankara, 1986.
- Cebecioğlu, Ethem, “Necip Fazıl Kısakürek ve Tasavvuf”, TC KBY, Ankara, 2004.
- Cengiz, Metin, İmge Nedir, Şiirden Yay, İstanbul, 2009.
- Cengiz, Metin, Şiir İmge Biçim Biçem, Şiirden Yay, İstanbul, 2009.
- Çetişli, İsmail, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Kardelen Kitabevi, Isparta, 1998.
- Dilthey, Wilhelm, Hermeneutik ve Tin Bilimleri, Paradigma, İstanbul, 1999.
- Doğan, Özlem, Hermeneutik Ve Şiir Sanatı, Cogito Şiir, 2004.
- Durand, Gilbert, Sembolik İmgelem, İnsan Yay, İstanbul, 1998.
- Eliot, T.S. Edebiyat Üzerine Düşünceler, KBY, Ankara, 1983.
- Emre, Ali, “Duygulu ve “Çile”li “Bir Adam Yaratmak”:Necip Fazıl Şiirinde “Lirik” ve “Trajik”, Hece, Ankara, 2005.
- Eroğlu, Ebubekir, Modern Türk Şiirinin Doğası, YKY, İstanbul, 2005.
- Eroğlu, Ebubekir, Sezai Karakoç’un şiiri, Bürdem Yay, İstanbul, 1981.
- Fazıl, Necip, ÇİLE, Büyük Doğu, İstanbul, 2004.
- Guiraud, Pierre, Göstergibilim, İmge Kitabevi, Ankara, 1994.
- Halman, Talat S., “Kısakürek Şiirinde “Kahraman”, TC KBY, Ankara, 2004.

- Hece, Bir Uygarlık Tasarımı Olarak DİRİLİŞ, Hece Yay, Ankara, 2003.
- Hece, Düşünce, Tarih ve Bir Coğrafya Tasarımı Olarak BÜYÜK DOĞU VE NECİP FAZIL KISAKÜREK, Hece Yay, Ankara, 2005.
- İrmak, Yılmaz, “Necip Fazıl’ın “Çile”sindeki Şiirlerde Halk Edebiyatı Unsurları”, Hece, Ankara, 2005.
- İpek, Selahattin, “Taha’nın Kitabı”, Hece, Ankara, 2003.
- Kantarcıoğlu, Sevim, T.S. Eliot’un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması, KBY, Ankara, 1981.
- Kaplan, Ramazan, “Çağdaş Bir Leyla ve Mecnun Hikâyesi: Sezai Karakoç’un Leyla ile Mecnun’u”, Hece, Ankara, 2005.
- Karaca, Alaattin, İkinci Yeni Poetikası, Hece Yay, Ankara, 2005.
- Karadeniz, Abdurrahim, “Zamana Adanmış Sözlerin Minyatür ve Ebruli Bakış Açısı”, Hece, Ankara, 2003.
- Karakoç, Sezai, Edebiyat Yazıları 1, Diriliş, İstanbul, 1988.
- Karakoç, Sezai, Edebiyat Yazıları 1, Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2007.
- Karakoç, Sezai, GÜN DOĞMADAN, Diriliş, İstanbul, 2007.
- Karakoç, Sezai, Mevlana, Diriliş, İstanbul, 1996.
- Karataş, Turan, Doğu’nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç, Kaknüs, İstanbul, 1998.
- Kırkoğlu, S. Rifat, “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, Kitap-lık, s.74, Temmuz-Ağustos 2004.
- Kısakürek, N.F., Aynadaki Yalan, İstanbul, 1999.
- Kolcu, Ali İhsan, “Spleen”den Çile’ye ya da Necip Fazıl’da Baudelaire Etkisi”, TC KBY, Ankara, 2004.
- Komisyon, Necip Fazıl Kısakürek, Toker Yayınları, İstanbul, 2002.
- Korkmaz, Ramazan, İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı, Akçağ, Ankara, 2002.
- Korkmaz, Ramazan, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2006.
- Köksal, M. Asım, Peygamberler Tarihi, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 2005.
- Macit Muhsin, Gelenekten Geleceğe, Akçağ Yay, Ankara, 1996.
- Mignon Laurent, “Kaldırımlar’dan Monna Rosa’ya”, Hece, Ankara, 2003.
- Muharrem, Mustafa, “Geometri Sağnağı Altında ‘Sesler’ ve Sezai Karakoç”, Hece, Ankara, 2003.

- Okay, M. Orhan, Poetika Dersleri, Hece, Ankara, 2005.
- Onaran, Mustafa Şerif, “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirinde Ölüme Doğru”, TC KBY, Ankara, 2004.
- Örgen, Ertan, “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirindeki İnsan ve Topluma Bir Bakış”, Hece, Ankara, 2005.
- Özcan, Tarık, Aykırı ve Şair İlhan Berk, Popüler, İstanbul, 2009.
- Özdemir, Emin, Yazınsal Türler, Bilge Yayınevi, Ankara, 2002.
- Özdenören, Rasim, Yazı, İmge ve Gerçeklik, İz Yay, İstanbul, 2006.
- Özünlü, Ünsal, Edebiyat Dil Kullanımları, Multilingual, İstanbul, 2001.
- Pala, İskender, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Akçağ, Ankara, 1995.
- Rifat, Mehmet, Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1990.
- Sağlık, Şaban, “Tanrı’nın Gözüyle Bakış Penceresi” Yahut Sezai Karakoç’un “Ayınler”i, Hece, Ankara, 2003.
- Sevinç, Canan, “Bir Huzursuzluğun Şiiri: ‘Örümcek Ağı’ndan ‘Çile’ye ‘Necip Fazıl Şiiri’nin Evreleri, Hece, Ankara, 2005.
- Soyak, Mehmet, “Çok Orijinal Bir Necip Fazıl Değerlendirmesi Üzerine”, Hece, Ankara, 2005.
- Sönmez, Murat, “Şahdamar”, Hece, Ankara, 2003.
- Şahin, Mehmet Nuri, Mehmet Çetin, “Doğumunun 100. Yılında Necip Fazıl”, TC KBY, Ankara, 2004.
- Taftalı, Oktay, Ahlak, Estetik ve Şiir, Gendaş, İstanbul, 1998.
- Taşdelen, Vefa, “Necip Fazıl’ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine”, Hece, Ankara, 2005.
- Todorov, Tzvetan, Poetikaya Giriş, Metis Eleştiri, İstanbul, 2001.
- Türkçe sözlük, TDK, Ankara, 2005.
- Umran, Sedat, Şiirde Metafizik Gerçek, İz Yay, İstanbul, 2004.
- Ulağlı, Serhat, İmgebilim “Öteki”nin Bilimine Giriş, Sinemis, Ankara, 2006.
- Uslucan, Fikret, “Öfke ve Hiciv: Necip Fazıl Şiirinin Bir Başka Ucu”, Hece, Ankara, 2005.
- Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Türk Edebiyatı Vakfı, İstanbul, 2009.
- Zohar, Donah, Kuantum Benlik, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2007.

ÖZ GEÇMİŞ

1979'da Muş'ta doğdum. İlk ve ortaöğrenimimi yine Muş'ta tamamladım. 1995'te Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliğini kazandım. Aynı bölümden 1999'da mezun oldum. Sırasıyla Muş Hasköy Çok Programlı Lisesi, EKO İnşaat İlköğretim Okulu, Rekabet Kurumu Lisesi ve Anadolu Öğretmen Lisesi'nde on yıl görev yaptım. 2010'da Muş Fen Lisesi'ne atandım. Halen bu okulda Türk Edebiyatı öğretmeni olarak görev yapmaktayım.

Bu süre zarfında değişik çalışmalar yaptım. Dört yıl boyunca Milli Eğitim bünyesinde çıkarılan "İlkadım" dergisinin yayın yönetmenliğinde bulundum. Çeşitli okulların dergi çalışmalarında görev aldım, bu dergilere yazılar yazdım. Muş İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün çıkardığı yıllık ve broşürlerin hazırlanmasında kurullarda yer aldım. Yaklaşık dört yıl boyunca resmi törenlerde sunuculuk yaptım. Muş Alparslan Üniversitesi, Fırat üniversitesine bağlıyken ve bağımsız olduğunda Eğitim Fakültesi'nin Türkçe Öğretmenliği bölümünde Eski Türk Edebiyatı, Türk Dili, Edebiyat Bilgi ve Kuramları, Dünya Edebiyatı gibi derslere girdim. 2008'de Fırat Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans eğitimini kazandım. Doktora programına girerek yüksek lisans eğitimime devam etme arzusundayım.

Servet ŞENGÜL