PAPER DETAILS

TITLE: Bir Gazeli H içten Okumak!

AUTHORS: Hasan AKAY

PAGES: 1-28

ORIGINAL PDF URL: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3169833

Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 14, İstanbul 2015, 1-28.

Bir Gazeli (H)içten Okumak![**]

HASAN AKAY[*]

To Read a Ghazal From Nothing

ÖZET

Bu yazı, Türk divan edebiyatı şairi Necâtî'nin "döne döne" redifli ünlü gazelini yapısalcılığa yapışan zıt kavramlardan veya zıtlık çiftleri üzerinden değil, fakat zıtlıkları yerinden eden bir dönüş ya da döngü eylemi üzerinden, metnin mihverini teşkil eden "âh" yolculuğu ve "dönüş" kavramları bağlamında yeniden okuma girişimidir. Metnin merkezinde yer alan bu kavramlar birbirinin bir versiyonu gibidir. 'Döne döne âh çekilmesi' veya 'âh ile dönülmesi'; bu sayede maksadı belli bir eylemin gerçekleştirilmesi şeklindedir. Metinde ve ait olduğu kültür dairesinde bu eylemler, birbiriyle etkileşim içinde birer kod kavram olarak iş görmektedir. Her beyitte 'âh'ın bir başka versiyonu açılmakta ve 'âh'ların işlevi aynı 'dönüş'lerle tamamlanmaktadır: Dönüşler hem 'âh'tandır hem de 'âh'adır. Bu manzara, zıtlıkları metinde kullanılamaz hale getirmektedir. Yani anlam, karşıtlıklar veya ikili yapı üzerinden değil, 'ki'li yapı -yani ikiliği tekliğe indiren, tezadı versiyona dönüştüren bir yapı- üzerinden oluşturulmaktadır. Şair nazarını "âh"a odaklamış, ancak anlamın tahakkukunu, "dönüş"ler(d)e saklamıştır. Dönüş âhın işlemi, âh dönüşün işlevidir. Çıkış ve inişler, sevinçle inleyişler, raks ediş ve seyredişler, duruşlar ve dönüşler, görünüş ve görüşler hep bu merkezdedir. İkilemeli yapı ("döne döne"), -iki defa 'dönme' ile 'dönüş'ü sürekli eyleme dönüştürme şeklindeki- ikili anlamı âdeta hem yapmakta hem de yıkmaktadır. İkinci 'dönme'ler birincinin işlevini yerine getirmesine mani olmaktadır. Ve 'dönüş'ler, farklılıktan kurtulup aynı 'âh'a mensup bir eylemin hareketlerine dönüşerek 'âh'ın döngüsünü açığa çıkarmaktadır. Bunun kavramsal karşılığı ya da mazmunu "rücû"dur. Metnin bu açıdan okunması, anlam boyutunu genişletmektedir.

ANAHTAR KELİMELER

Şiir, yeniden okumak, âh, dönüş, tavaf.

ABSTRACT

This paper is an attempt to reread one of the Turkish divan literature poet, Necati's famous poem whose redif is "döne döne" in the context of the journey of "âh" and the "dönüş" (whirling) concepts that constitutes the center of the text not on the opposite notions or the couples of conflicts. These concepts that are in the center of the text are like a version of one another. "Âh çekmek" (to heave a sigh) while whirling and whirling with an "âh" are the execution of a purposeful action. These actions in the text and their cultural environment operate as a code concept in an interaction. In every verse, another function of "âh" is opened and these functions complete with the same "dönüş" (whirling, turning, return). Whirling is from "âh" to "âh". This view makes it impossible to use the conflicts in the text. The meaning is not built from conflicts and binaries but from a structre that turns dualism into unity and conflict into version. The poet is focused on "âh" but he hid the meaning in the "dönüş". "Dönüş" is the operation of "âh" and "âh" is the function of "dönüş". Ups and downs, moaning with joy, dancing, stops and whirlings, looks and viewings are in this center. The binary structure ("döne döne") both creates the binary meaning and destroys it. The second "dönüş" prevents the first one from functioning. And the "dönüş" turning into the movements of an action that belong to "âh" by being freed from distinctness uncovers the cycle of "âh". The notional equivalent of this or its mazmun is called "rücu". Reading the text from this point enlarges its dimensions of meaning.

KEYWORDS

Poetry, rereading, âh, dönüş, tavaf.

[*] Prof. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü *(hakay@fsm.edu.tr)*.

[**] "Bir Gazeli (H)içten Okumak", 21 Mayıs 2014 günü, Yenikapı Mevlevihanesi'nde *Metin Yorumlama* bağlamında yapılan konuşmanın gözden geçirilmiş şeklidir.

Arz'dan Arş'a 'Âh' Yolculuğu ve 'Dönüş'ün Anlamı!

Türk divan şairi Necâtî'nin[1] "döne döne" redifli ünlü gazeli, başından sonuna kadar "döne döne" okunmaktadır. Neden? "Çıkalı göklere âhum şereri döne döne" denilerek açılan gazel, "Raks urub okuya bu şi'r-i teri döne döne" sözüyle kapanmaktadır? Niçin? Yazılışı, okuru buna mecbur ettiği için mi? Gazelin ağırlık merkezi -"döne döne" tekrar grubunun oluşturduğu- rediftedir de ondan mı? İmgelerin sevkiyle "döne döne" tasvir edilmektedir de ondan mı? Yoksa içerik mi metni sûretâ buna zorlamaktadır? Dönmek kavramını metinsel öznenin bir var oluş yok oluş şartı olarak görmesinden mi? Devrin şartları, metni, bu dönüş tarzına sevk ve icbar ettiği için mi? O çağın âlim veya mutasavvıflarının 'devriye' anlayışına uygun bir dönüş ve/ya dönüşüm manevrası tesis etmek için mi? Niçin "döne döne" oluyor her şey? Tekrar tekrar, hiç durmadan, döne döne yapılan bir yapı mı var? Bir döner yapı mı bina ediliyor; yoksa, bu yapıdan görülen manzaralar, iç içe odalar ve odalarda sergilenen tablolar halinde tasvir mi ediliyor? Bu dönüşlerle telmih edilen bambaşka bir şey mi var? Ne içindir "döne döne" eylenen bunca söylem? Bir 'sistem' mi kuruluyor yoksa?

---

[1] Necâtî Bey (d. Kastamonu? - ö. Vefa, 27 Mart 1509) Türk divan edebiyatı şairi. Hayatı hakkında pek bilgimiz yok. Asıl adı, bazı kaynaklarda İsa, bazılarında ise Nuh olarak geçiyor. Özel bir eğitim görmemiş, kendi kendini yetiştirmiş. Kısa zamanda eserleriyle halkın beğenisini kazanmış. Fatih döneminde İstanbul'a gelmiş. II. Bayezid döneminde ünlenmiş. Kendisine 100 akçe maaş bağlanmış. Şehzade Abdullah'ın divan kâtipliğini yapmış. Bir süre sarayda çeşitli görevlerde bulunmuş.// Türk divan şiirinin gelişme döneminin en önemli isimlerinden. Halkın diline ve kültürüne önem vermeyi ve bunu şiirine yansıtmayı prensip edinmiş. "Dilindeki yalınlık, halka yakınlığı, yerel sözcükler kullanması, süsten uzak duruşu, atasözlerini kullanarak dizeye dönüştürmesi dikkat çekiyor. Bu yüzden onu, millileşme akımının başlatıcısı olarak görenler bile çıkmıştır. Muhayyilesi güçlü, vizyon sahibi, kozmik duyarlılığı yüksek biridir. Konuşma dilinin sıcaklığına ironi ve mizah eklemesini bilmiştir. Katırının hatırına "Mersiye-i Ester / Katır Mersiyesi" bile yazmıştır. // Necâtî hakkında bkz. Ali Nihad Tarlan, *Necati Beg Divanı*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997; Mehmet Çavuşoğlu, *Necati Bey Divanının Tahlili,* İstanbul 1971; *Necati Bey Divanı* (Seçmeler), Tercüman 1001 Temel Eser, Kervan Kitapçılık A. Ş. İstanbul, (tarihsiz); İskender Pala, *Necati*, Timaş Yayınları, İstanbul 1998.

Hem sözü hem sözcüğü hem anlamı hem ritmi hem bedeni hem de kalbi bu anlamın hareket halinde oluşan manzarasına dâhil etmek için, gerekçeleri var şairin; anlamlar iletme, bizzat metin içre yorum yapma, öz yorumunu beyit beyit metne dola(ndır)ma konusunda. Hepsi de metin için olduğu kadar yorum için de gerekli ve geçerli. Şair bu yorumları işaret ve telkin yoluyla verirken, tercih ettiği anlamı da görüntülemekte, "döne döne" tekniğine bağlanarak tercihini ortaya koyduğunu ima etmektedir. Bu ise, onun, şiirde gerçekleştirmek istediği anlamın zâhirî bahanesi ve bâtınî stratejisidir. Yani stratejik olarak iletmek istediği 'mânâ'ya (öz anlam'a) sanki bu teknik onu mecbur bırakıyormuş gibi yapmakta, birinden diğerine dönerken çok anlamlı bir çeşitlilik ve imge fırtınası arasında dönüp duran anlamların asıl anlamı iletmek için mecburen döne döne metni devretmekte olduklarını söyle(t)miş olmaktadır.

Metinsel özne görünüşte, gerçekte ve hakikatte kimdir? Söz kime aittir ve eylemi kimler (hangi kimler veya kimseler; âh mı, poetik özne mi, şair öznesi mi, gizli özne mi ya da hangi nesneler) niçin, nasıl ve ne adına gerçekleştirmektedir? Başlangıçta bu müphemdir (ve iyi ki müphemdir: Bu, şiire hem soyut bir nitelik hem farklı bir boyut eklemekte hem de var oluşu algılama ve kavrayış bakımından modern ve ötesini de kucaklayan –modernin kapalılığı ve postmodernin belirsizliği dolayımında, çağını aşan- özgün bir yaklaşım getirmektedir). Metinde ilk tezâhür eden özne, sanki bizzat 'âh'tır; o âdeta eylemin bizzat kendisidir ve onun hareket tarzı ve taktiği bütün evreni etkilemekte, her var olan o yüzden eyleme katılmakta, her nesne ve her nefs, bir nevi 'âh'ın devranına katılmakta, ona uyum sağlamaktadır.

Bu ilk ya da gözde özne görüntüsünün ardındaki asıl özne, 'Necâtî' midir; yani poetik bir kimlik olarak arzı endam eden 'Necâtî' mi, şair olan Necâtî mi, yoksa âh sayesinde 'necâtî oluş'a (kurtuluşa) mensup bir kimlik -olarak şair öznesi- midir, belli değildir ve bu belirsizlik her tarafın işine gelmektedir. Çünkü her bir özne –hattâ 'gizli özne' de dahil olmak üzere, dört özne- de bundan, 'âh'a mensubiyetten veya onun getirdiklerinden memnuniyet içindedir. Metnin niyetinde bu saklı su gibi durmaktadır. Hepsi de bu dönüşe ve döngüye dahildir ve hepsine de müdâhil olan değer ('âh') aynıdır: Hepsi de aynı kapıya açılmaktadır. Demek ki, görünüşte, şairin ya da şair adına konuşan poetik öznenin

'âh'ıdır bütün bu sebeplerin müsebbibi (ki bu âh'ın da bir muhatabı ve şairin 'âh'ıyla ona hitâbı söz konusudur). Tıpkı "rüzgâr"ın estiği dallarda, ağaçlarda, ormanda, mekânda ve boyutlarda ürettiği veya üretilmesine vesile olduğu nağmeler gibi, poetik öznenin 'âh'ı da döndükçe göğe yükselmekte, hız kazanmakta, 'arş'a çıkmaktadır. Dönmek de dönüşün hızıyla kanatlanmak da, aşığın 'âh'ının özelliğine bağlıdır: Mazlûmiyet veya mağduriyet ve benzeri bir bahanesi, bir sebebi veya bir vesilesi olmalı ki göğe yükselsin 'âh'ın ateşi. Var mı böyle bir bahanesi, bir sebebi, bir vesilesi veya bir gerekçesi ya da bir tercih yönü? Var. Sevgiliden gelen bir tavrın tutuşturduğu 'âh'. Bu 'âh', çok değerlidir. Sevgiliden özge nesneye sevgi besleyenlerde bu hal, bu değer ortaya çıkmaz. O bakımdan, metnin mihveri bu 'âh'tadır, bu 'âh'tır, -her eylem- bu 'âh'a bağlıdır.

[Necâtî'nin gazelindeki "âh" ile birçok açıdan karşılaştırabileceğimiz, ona âşinâ ya da bir şekilde ona yapılmış nazîre veya pastişler olarak görebileceğimiz bazı metinler var –ki bunlara 'âh metinleri ' diyebiliriz- ister istemez çağrışım alanına dahil olmakta ve bir nevi âhlararasılık 'anlam'ın oluşmasına müdahil olmaktadır. İster klasik, ister modern, isterse modern ötesine ait olsun, âhlararasılık bağlamında yapılabilecek karşılaştırmalar, -atıf ve telmihlerin de hesaba katıldığı- 'öz anlam'ın oluşumuna dolaylı katkı sağlayabilir. Necâtî gibi, benliğinin veya devrinin derdiyle inleyen, feryat koparan, âh eden şairler az değildir. Ama bir farklılık olsun diye, modern şiirin rüzgârıyla bir karşılaştırma yapmak ilgi çekici gelebilir. Meselâ Cenab Şahabeddin'in "Riyâh-ı Leyâl" adlı şiiri, bütün bir dönemi devrederek günümüze kadar gelen ve simgesel değerini hâlâ koruyan bir 'âh hareketi'dir. Farklı bir âh rüzgârı getirmiştir. Cenab'ın "Riyâh-ı Leyâl"inde –bizzat lügatinin içinde ses olarak da anlam olarak da- içkin olan âh ("riy*âh*") ve/ya '"âh(ın) rüzgârı", bütün kâinâtı nağmelerle inletmesine rağmen, sevgiliye bir türlü ulaşamamakta, ulaştırılamamaktadır. Demek ki, söz konusu ulaşımın veya has yolculuğun şartlarını haiz değildir. Âh ile başlayan "Riyâh-ı Leyâl", âh ile biter. Biter. Çünkü "â*h*"daki "*he*'nin iki gözü iki çeşme"dir (Asaf Hâlet'in de tasdik ettiği gibi); çünkü âh'ı yerini bulamamış, "âheng-i nihân"ındaki 'âh' da tıpkı nağmesi gibi saklı kalmıştır. Çünkü metinde -ve metin sahibinde-, âh'ını muhatabına ulaştıracak ne sağlam bir irade, ne ulaşmasının gerekliliğine dair -çağdaş felsefenin kalbi ve ruhu sarsan

bedbinliğine karşı koyabilecek- bir zihniyet, ne de bu hususta aracılık eden rüzgârın 'âh'ını nuhatabına muhakkak ileteceğine dair bir hüsn-i niyet vardır. Muhatabına karşı samimiyeti de müsellem değildir. Sanat anlayışının sonucu, geçerli sayılamayacak bir bahaneden ibarettir ve bu bağlamda yapılacak yorumun gerekçesi olarak da kabul görmeyecektir.[2] Yıllar sonra, Necâtî'yi model alan bir şair (Behçet Necatigil), onun üzerinden, "asfalt ovalarda" yürümeyi ve menzile varmayı deneyen bir şiir üretmiştir. Onun metinleriyle âhlararasılık bağlamında yapılabilecek bir karşılaştırma *çok anlamlı* neticelere ulaşmamızı temin edebilir.].

Necâtî "döne döne" redifli gazelinde hem dil hem varlık ve varoluş (existansiyalist bakış) hem de öz anlam bakımından öyle güçlü bir kanıt veya sebep yakalamıştır ki, dil de varlık da anlam da, şairi ve okuru bu 'mânâ'yı çıkarmaya, çok anlamlı bir anlamı oluşturmaya, metinsel ve tinsel kaosu çözmeye davet etmektedir. Metnin *tekniği* de, *taktiği* de, *stratejisi* de bellidir. (Bu metinde *teknik*, edebî anlamda –hitap ve teşhis anlamında-, bir söz sanatı; *taktik,* ideal okura bu şiiri okuma tarzının özel bir biçimde, necâta vesile olacak şekilde okuma daveti; *strateji* ise, şiir okundukça, tekrar tekrar ve seve seve okundukça, aklî, kalbî, rûhî bir tavafın tahakkukudur. Bunların metinsel bağlamda yeni bir okumayla

---

[2] Bir Servet-i Fünûncu için sanatta "samimiyet" yerine "gayr-ı samimiyet"in esas olması, bunun ise objektifliğin bir göstergesi olarak kabul edilmiş olması; metinde dillendirilen 'âh'ın yere düşmesi için geçerli bir delil olarak makbul değildir. Şair pekâlâ bu âh'ın –saklı bir âhenkle- sevgiliye ulaşmasını temin edebilir ve imgeleri bu yolda tanzim edebilirdi. O takdirde 'âh'ı muhatabını bulmuş ve netice almış olacaktı. Çünkü ulaşması için şartları yerine getirmiş olacak, nihâyet gök kapısının açılmasını, sevgilinin bu âh'ı duymasını sağlamış olacaktı. Ancak göklerin 'sağır' olduğuna inanmış olacak ki, "âheng-i nihân"ı hem o dilde (metinsel dilde) hem de bu dilde (gönül dilinde) saklı kalacaktı(r). "Riyâh-ı Leyâl"in üzerine düşen deist gölge, onu bu açılım ve ulaşımdam mahrum bırakmıştır. Oysa bu açılım ve ulaşımın modeli, klasik şiirde de vardır, modern şiirde de. Necâtî yerine Verlaine'i model alan rüzgâr, yüksek katlara çıkacak enerjiyi nasıl elde etsin? Cenab'ın, inleyen nağmeleriyle yeri göğü dolaşan, ama yine kendine kapa(k)lanan 'rüzgâr'ı tüm çeşnisine, çeşitliliğine, müteharrik imgelerine ve çok sesli mûsikîsine rağmen, *hayal kırıklığı* yaşayacaktır: Garip ama, onun özgün yanı da budur. Kimliği, fıtratı, hakikati değişmiştir. Dolayısıyla bu "rüzgâr"da "seher"in değil, "gece"nin hükmü geçerlidir. Hayat da, akım da, gerekçeler de, tercihler de ona uymuştur. Bu açıdan fark meydana getiren, ama ruhu tatmin etmeyen bir yenilik olarak tespit edilmiştir.

açımlanması mümkündür).[3] Buna göre metin döne döne yazılıp döne döne okunacak, anlamlar beyitten beyte döne döne oluşturulacak, bütün olup bitenlerin sebebi gözüken âh'ın kaynağına bağlı olarak anlamlı, değerli, meşru olduğu da, şairin öz anlamını ifade etmek için –lisanî, insânî, fıtrî, kevnî, meânî açısından- stratejik bir nokta olduğu böylece açığa çıkacaktır. Şairin bütün maddi ve manevi var oluşu, bu oluşuma tahsis ettiği lisanî imkânları sonuna kadar kullanarak, aynı merkeze yönlendirmektedir. Böylece "âh"ı, iletmek istediği büyük anlamın mürsel mecazı olarak kullanmaktadır. Yani kendisinin varoluşunun, varoluş gayesinin bir mürsel mecazı olarak. Bu muhteşem bir eylemdir. Sözel eylemi aşan, stratejik bir eylem. Metinde hemen her şey –metnin dahilinde, haricinde, mehûmunda, medlülünde yer alan her şey- bu strateji hesabına iş görmekte, başka bir deyişle öz(ün) yörüngesinde dönmeyi sürdürmektedir. Zaten ancak bu durumda işlevini yerine getirebilmektedir. (Yoksa varlıkları yoktur. O takdirde metinde birer fazlalıktan ibaret gözükecektir).

Şairin yaklaşım tarzını kuramsal açıdan da anlamlandırmak için –metne tatbiki teorik ve pratik açıdan, zihniyet ve medeniyet açısından, taktik ve stratejik açıdan uygun düşen- bazı yöntemleri deneyebiliriz. Meselâ, Taberî'nin, Cürcânî'nin, Farabî'nin, İbn Rüşd'ün, Gazzâlî'nin[4] yaklaşım ve yorum tarzıyla karşılaştırabiliriz.[5] (Böyle bir mukayese veya

---

[3] Daha önce, Mehmet Âkif'in *Safahat*'ı ve Erdem Beyazıt'ın *Sebeb Ey* kitabı bağlamında bu üçlü yapı üzerinden bir sorgulama ve çözümleme yapmaya çalışmıştık ("Âkif''in Safahat'ında Zamanın Ruhu", *Vefatının 75. Yılında Mehmet Akif Ersoy/ Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı 12-13 Mart 20011,* Haz. Vahdettin Işık, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, no: 21, Yayını, İst., Kasım 2011, s. 233-249; "Metnin Hız(r)ı/ Erdem Bayazıt'ın Şiirlerinde Anlam ve Anlatım Gücü", *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı: 1, Bahar, Yıl: 2013, s. 1-18).

[4] Necâtî'nin, Gazzâlî'nin *Kimyâ-yı Saâdet*'ini tercüme ettiği rivâyet edilmektedir.

[5] Taberî'nin metne yaklaşım tarzı hakkında, *Câmi'ul-Beyan Fî-Tefsiri'l-Kur´an*'ına ve Atik Aydın'ın *"İbn Cerîr et-Taberî'nin Kur'an Anlayışı ve Te'vil Tercihleri"* (Ankara 2004) kitabına, Gazzâlî'nin yaklaşımı için de, *Cevâhirü'l-Kur'an*'da ve *İhyâ*'da tespit edilen okuma tarzına ve Gemuhluoğlu'nun *Teoloji Olarak Yorum* (İstanbul 2010) kitabına bakılabilir. Taberî'nin ve Gazzâlî'nin metne yaklaşım tarzı hakkında kısa bir değerlendirme konuşması için de şu metnimize bakılabilir: "Anlam ve Yorum Üzerine Rast-Gele Düşünceler –1- /Taberî'den Beri Gelip Giden Yorumlar", *Kara-*

çıkarsama mı yapılmalı, yoksa bu tarzları karşılıklı aynalar halinde metne mi tutmalı?). Zâhir ve bâtınla birlikte sağlam gerekçeye dayanılarak tercih edilen anlam; nağmeli bir dille din'lenen güzel sözdeki anlam; zâhir ve bâtınla birlikte, her ikisini de dışlamaksızın tespit edilen öz anlam; merkezi kavram olan 'îman' etrafında oluşan toplayıcı anlam; ancak her halde geçerli olmak üzere (yani lisanı veya söyleyişi merkeze değil derkenar olarak almak, akıl ve kalp ve sezgiyle algılanan veya keşf edilen anlamı asıl renk olarak benimsemek üzere) "anlam (ma'nâ)" esas tutulsun ve bundan özge hangi madde hesaba katılırsa katılsın, buna uysun. Kim hangi yaklaşımı uygularsa uygulasın veya bir şablon olarak metin üzerinde kullansın, döne döne aynı anlama ulaşsın. Her yaklaşımdan farklı bir ses çıkacak olsa bile, bunlar bir ortestrasyon mantığıyla ortak bir senfonide birleşsin. Hiçbir halde metindeki '*…e dönük olma; döne döne aynı yönü bulma*' tavrı veya davranışı bozulmasın. 'Dönüklük', 'dönekliğe' dönmesin, döndürülmesin. 'Dönüş'lerin ritmi -iblisi hoşnut eden 'çatlak ses'lerle- kesilmesin ve 'öz anlam' hiçbir dönüşte kesilmesin, eksilmesin. Çünkü bizzat metin, okurları buna, yani böyle bir sonuca davet etmektedir. Necâtî'nin de, metnin de stratejik davetine icabet etmek -özellikle öz anlama âşinâ- okur görürlerin hakkıdır. Madem metinde okuma tarzı veya usulü tespit edilmiştir; buna göre, Necâtî'nin döne döne yazdığı (tekrar tekrar yeni anlamlar eklemek üzere üzerinde modern şairler gibi üslûp çilesi çekerek yazdığı, tekrar tekrar nazar ederek metinde izler bıraktığı, iç içe izler sayesinde) bugün için bile yeni ve taptâze sayılan gazelini "döne döne okumak" gerekir. Biz de öyle yapalım ve Necâtî'nin 'döner-gazel'ini şevk ile döne döne okuyalım:

Çıkalı göklere âhum şereri döne döne
Yandı kındîl-i sipihrün ciğeri döne döne

Ayağı yir mi basar zülfüne ber-dâr olanun
Şevk u zevk ile virür cân ü seri döne döne

---

batak, Sayı: 15, Temmuz-Ağustos 2014, s. 18-25; "Anlam ve Yorum Üzerine Rast-Gele Düşünceler –2- / Taberî'den Beri Gidip Gelen Yorumlar", *Karabatak*, Sayı: 16, Eylül-Ekim2014, s.24-35; "Söz Anlamdan Öz Anlama -1- /Gazzâlî Nerde, Gadamer Orda", *Karabatak*, Sayı: 17, Kasım-Aralık 2014.

Şâm-ı zülfünle gönül Mısrı harâb oldu diyu
Sana iletdi kebûter haberi döne döne

Sen durub raks idesin karşuna ben boynum eğem
İne zülfün koça sen sîm-beri döne döne

Kâ'be olmasa kapun ay ile gün leyl ü nehâr
Eylemezlerdi tavâf ol güzeri döne döne

Sen olasın diyu yir yir asılub âyineler
Gelene gidene eyler nazarı döne döne

Ey Necâtî yaraşur mutribi şeh meclisinün
Raks urub okuya bu şi'r-i teri döne döne

"Dönüş" Muammasının Halli İçin Bir Sorgulama

Necâtî'nin 'döner-gazel'inde bir nevi 'muamma'nın (çıkıp gidişin ve 'dönüş'ün) bütün versiyonları var. Bir 'dönüş' muamması bu. Bir de muammanın dönüşü söz konusu. Döne döne kurulmuş ve döne döne çözülüyor ya da çözülmesi isteniyor âdeta. Çözülse de çözülmese de, tekrar tekrar okunuyor, 'âh'lar ile yüreğe dokunuyor ve oyun, -söz ve anlam düzeyinde- farklı boyutlarda sürüp gidiyor. Acaba bu 'dönüş' muammasının mihverinde veya merkezinde ne(ler) var? Atıflar, telmihler, göndermeler, döndermeler ('rücû'lar)... Bunlar ne kadar yere basıyor ya da ne kadar soyut? Bu 'dönüş'ün ve 'dönüşüm'ün kodları var mı? "Büyük kod" yerden göğe, gökten yere gidişlerde, dönüşlerde işe yarar mı? Kültürel atmosferde bu 'dönüş'ün âyetlere göndermeleri var mı? Bu 'dönüş'ler tekrar tekrar yön mü değiştiriyor, yoksa farklı yönleri bir yöne uyarlıyorlar mı? Her 'dönüş'te yüz mü çeviriyorlar bir anlamdan, yoksa yüze mi çıkarıyorlar bir anlamı? Kod transferleri yapıyorlar mı? Meselâ, "Fevelli vecheke…"den, "Feeynemâ tüvellû"dan kod ya da barkod alıyorlar mı? Bir sürü 'vecih'den mi oluşuyorlar? Bütün vecihlerin yöneldiği 'mutlak vecih'den ("vechullâh"dan) söz ediyorlar mı? "O vechi" 'asıl' bilerek ona mı yüzlerini dönüyorlar, yoksa son noktada, 'asıl'dan başka bir yöne dönüşü mü onaylıyorlar? Böyle bir onay veriyorlarsa, o 'vecih'den nasip alabiliyorlar mı? O'ndan özge veche dönenlere yüzsüz demiyorlar mı? Yoksa yüzlerini O'na dönüyorlar da yüz bulamıyorlar mı? Yüzünü O'na dönerlerse, zaten O'nun yüzünden,

O'nun lütfundan dönmüş olmuyorlar mı? Öyleyse her halde O'ndan gelene rıza gösterecekler demektir:

O halde, her halde, 'dönüş', asıl dönüş O'nadır. Zaten 'dönüş'ün yolunu yordamını, hattını usulünü, niteliğini niceliğini, ortam ve atmosferini tayin ve tespit eden de O değil mi? Bunu her şey, her varlık (kâinât, mükevvenât) fıtrî ve kevnî olarak biliyor; eşya biliyor, maden biliyor, hücre biliyor, lisan biliyor da insan bilmiyor mu? Neden? Çünkü üç şeyin dilinden (varlık, dil, din) habersiz görünüyor!. Ama âşıklar başka: Onlar üç boyutun da farkındadır, üç şeyin de dilinden anlamakta, söylenmeyeni anlamaktadır (Şiir ya da şiirin yaptığı şey, -Adonis'in de dediği gibi- *gayba, bâtına, bilinmeyene, sonsuz meçhule açık olmaktan* (Adonis 2014: 92)*, kapı aralamaktan başka nedir*?). 'Dil'de, 'din'de, 'varlık âlemi'nde O'na dönüşün –nasıl, niçin ve nice- olduğu açıklanmıştır. Gören göz için bunu her zaman müşâhede etmek mümkündür. Bütün göstergelerin sonsuza dek gösterdiği bir gösterilen yok mu? (Sonsuza bitişen bir ertelemeden istenildiği kadar söz edilsin!). Bir gösterilen var: "Bilinmez meşhur" olan, "bâkî olan" O'dur. 'Ertele(n)me' sanılan, böylece kaosun hesabına yatırılmaya çalışılan şey, 'kesret'i 'vahdet'e sevk eden göstergelerden başka bir şey değildir. Ancak, bâtınî sûret denilen asıl anlamı kavramak için -Gazzâlî'nin dediği mânâda- 'basîret basar'ına ve "hidâyet" kavramının rehberliğine ihtiyaç var. O yüzden denilebilir ki:

Metinde "döne döne" gerçekleştirilenler, -dilin ve fıtratın varlığına uygun hareketlerin- sadece bir tespitinden ibaret değildir, fakat gerekçelerini ve anlamın esasını da görünür hâle getirmektedir. Aynı zamanda şairane tekniklerin de katkısıyla, şairden ziyade âdeta var oluş âleminden zaruri olarak meydana gelen hareketler sayesinde anlamın tekrar tekrar zuhur ettiğini telkin etmektedir. Metin de kevnî âlemdeki, fıtrattaki, dildeki, eşya ve insandaki tekrarlı yapının –"mutlak metin"deki tekrarlı yapının- "döne döne" kod adlı bir benzerinin kurgulandığını ima etmektedir. Bu 'dönüş'lerde hep aynı anlama veya hakikate ve gayeye matuf tekrarlı hareketler resmedilmektedir. Öyle ki, bu tekrarlar metinde hem 'yapı kurucu' unsur haline gelmektedir hem de 'yapı çözücü' unsur. 'Yapı kurucu unsur'dur, çünkü, bir tek 'dönüş'ü iptal edecek olursanız, bütün yapı yıkılır; 'dönüş'ler de, hareket de, anlam da

yarım kalır. Ve silsile bozulur öyle olunca.. Oysa silsile, süreklilik önemlidir.

Meselâ, tekrarlı yapıdaki ikinci unsurlar -2. "döne" sözcükleri- sonraki beyte geçişi sağlayan sentaktik ve semantik ip uçlarıdır. Her 'dönüş'ün tekrarından sonra, müteakip beyitteki ifadelere geçilmektedir. Bu noktada ikinci 'dönüş'ler bir nevi bar (/) hükmündedir. Sonraki beyitteki 'anlam'ın oluşumu ya da 'asıl anlam'ın etrafında, ona yönelik oluşum sayesinde mümkün hâle gelmektedir. Bununla birlikte, her beyitte 'dönüş'lerin zihinde –imge veya görüntü sûretinde- ima ve telkin ve çağrışım yoluyla terkip ettikleri manzaralar, iç içe, harika bir fraktal yapıyı görünür kılmaktadır. Bu yapının arkasında da stratejik bir gaye, bir hedef ve mazmun bulunmaktadır. Kaosu çözmek için metinde saklı mazmunu, anlamın 'bâtınî sûreti'ni ya da matrisi bulmak ve çözmek gerekir. Necâtî bir 'dönüş' ustasıdır. Onun 'dönüş'ünü anlamak, atomun veya galaksilerin 'dönüş'ünü anlamak gibidir. Onun 'dönüş'ünü anlamak, 'dönüş'ün fizikî ve metafizikî boyutlarını ve üçüncü boyutu anlamakla birdir.[6]

---

[6] Bu 'dönüş'ü anlamanın üçüncü boyutu, Gazzâlî'nin yaklaşım tarzıyla fark edilebilecek bir 'seyahat' stratejisidir ki öz anlamı, "Allah'a ulaşmak için yapılan yolculuk ibadeti (hac gibi)dir. Necâtî'nin metninde "döne döne" yapılan sözel ve özel eylemin hâlesi de, 'kâbe' ve 'hac' imgesi üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu oldukça anlamlıdır. Çünkü, metnin stratejisine göre; şiirin baştan sona okunması, okunurken anlamların zihinde ve kalpte döne döne devretmesi, her beyitte başka bir imgeyle takviye edilen "âh"ın yedi şavt ile bir tavafı tamamlaması, dolayısıyla bir nevi kozmik âh tavafı yapılması, 'anlam'ın zihinlerde 'hac' yolculuğu bağlamında ve maksadın da –yani metinsel gayenin de- "Dönüşün ancak O'na olduğu" âyeti çerçevesinde oluşmasını temin etmektedir. Bu bağlamda metnin sanatı, mazmunu ve maksudu - hakikî ve mecâzî mânasıyla- "rücû"dur. Hakikî mânâda dönme, yapısal açıdan sözün de anlamının da dönmesi, döne döne metni devrederek öz anlama doğru yanaşması, mecâzî mânâda ise, hac ibadeti esnasında yapılan anlamlı ve mübarek dönüşlerin de, yaşanan hayatların sonunda gerçekleşecek nihai dönüşlerin de Allah'a olduğunun ifadesidir. Bu bağlamda Necâtî'nin gazeli, -Gazzâlî'nin anlam ve yorumda esas aldığı "yolculuk" kavramı ve müştaklarının- poetik ve estetik bir uygulaması, yani söz anlamdan öz anlama ulaşma yolculuğunun âh üzerinden gerçekleştirilen bir manevrasıdır. Semiyolojik bir yaklaşımın bulacağı matris de, her halde –âyette geçen anlamıyla- "rücû'" olacaktır.

Şair Ne Diyor? Metin Ne Diyor? 'Dönüş'ün Maksadı Ne?

Necâtî'nin 'döner-gazel'ine göre, ilk 'dönüş'te bir anlam, ikinci dönüşte ikinci bir anlam, üçüncü dönüşte bir başka anlam doğacak, nihayet üç anlam bir arada bulunmaktadır. Her beyitten ötekine döndüğünüzde anlam da dönüp değişmekte, başka aynalar gibi diğer -beyitlere bakan- anlamları karşılamaktadır.. "*Çıkalı göklere âhum şereri döne döne/ Yandı kındîl-i sipihrün ciğeri döne döne*". Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, *şairin dediği* şu: "Âh'ımın kıvılcımları gökyüzüne döne döne çıktığından (göğe çıkalı beri), gök (felek) kandilinin ciğeri (bile) döne döne yandı." Âhın kıvılcımları göğe döne döne yükselmekte, gök kandilinin ciğeri de bu sebeple döne döne yanmaktadır… Şair hiç yoktan mı âh etmeye başlamıştır, yoksa âh'ının bir başlangıcı, bir sebebi, bir bahanesi, bir burcu, bir hikmeti mi var? Şairin *demek istediği* şu: Kandilin dili (fitili) var, âh ateşinin de kıvılcımları. Bu yanışın şiddetinden, bu âhın kıvılcımlarından veya ışınlarından gök kandilinin dili de tutuşup yanmaktadır. Şair, kandilin dilinde bir ciğer yanışının, âh ateşinden pay alışının, âh'ın kıvılcımından bütün gök kandillerinin kıvılcımlanışının tasvirini yapmaktadır. Bu âh'ın feleklerdeki kandilleri de (yıldızların birer kandil olarak algılandığını düşünelim) tutuşturmasının göklerde nasıl bir âh şöleni meydana getirdiğini ya da âhların gökleri yer edindiğini, göklerin yer yer âha katıldığını, böyle bir âh yüzünden gök kapısının açıldığını ima etmektedir. Neden mi? Çünkü bu katılım, şairin yüreğinden kopup gelen âh'tandır.

Şairin *maksadı* nedir? Kuşkusuz derindedir bu *maksadın* zemini: Öyle bir eylem olmalı ki yerler ve gökler arasındaki mesafeleri eritsin; göz erimi dünya göğünün ötesine geçsin! Bu eylem, bir hadîs-i şerîfle etkisi tespit ve tebşir edilen bir gönül eylemidir. Şairin 'âh'ı, bu hadisten mi almaktadır hızını ve enerjisini? Öyleyse, çok güçlü bir sebebi ya da gerekçesi olması gerekir. İşin bir fiziki bir de metafiziki boyutu var. (Önce fizik görüntü zihin ekranlarına yansımaktadır: Kandilin ateşle yakılan fitili vardır; bu ateşten dilin yandıkça yanmasını sağlayan bir mekanizması, fitili döndürerek yukarı çeken ya da yükselten bir manivelası vardır. Bu fiziki görüntüden şair metafiziki bir imge salkımı, bir sembolik manzara, bir bâtınî sûret çıkartmaktadır. Buna göre, fitili tutuşturan âh ateşinin kıvılcımıdır, o yüzden göğe çıkmaktadır bu kıvılcımlar. Öyle bir

manzara ki gökler kıvılcımlanan bu âh için merhamete gelmekte, ciğeri parçalanmaktadır. Gök kandil(ler)inin de dili tutuşmaktadır yer kandilinin dilinden. Çünkü bu dilde, gönül cevheri âh'ın etkisi vardır. Göğe asılı kandil -ki ilk boyutta kastedilen güneştir, ondan- tutuşmaktadır. Bu âh'ın yakıcılığı, aşk ateşinin şiddeti yüzündendir.

İkinci boyutta güneşin ve gezegenlerin kendi teşbihlerine göre dönüşleri, üçüncü boyutta ise, mecâzî anlamda 'kâinâtın güneşi'yle –yani Sevgili Peygamberimizle mecâzi mânevî- bağlantısı irdelenebilir. 'Âh'ı bu bağlamda çözümlemek lâzım o halde. İşin metafiziki veya mânevi yönü, bunu destekleyecek mahiyettedir. Burada, çok güçlü bir sebep ve manevi gerekçe vardır. Şairin 'âh'ı, şu hadîs-i şerîften mânevi destek ve enerji sağlamaktadır: "Mazlûmun âhından Arş titrer." Bu söze atıf vardır -*maksada* matuf olarak- o sözde. Demek ki şair, sevgili yüzünden 'mazlum'dur. Mazlumiyetin ödülü, 'âh'ın hakiki muhatabına yükselmesidir. Şairin *maksadı* budur. Gök kandilinin dilinin açılması, kıvılcımla dillenmesi, bunun gerçekleştiğinin göstergesidir: Burada şairin, tabii bir hadiseden, kozmik bir gerçeklikten olağanüstü bir hüsn-i ta'lil ile, muhteşem bir ruhsal sahne tesis ettiği görülmektedir. Bu noktada, göktekilerin yerdekinin âhına ve duasına katılması hadisesi de ima yoluyla tespit edilmektedir. Bu sayede gökteki kandillerin de kendi dillerince, usulünce, bu âhın dönüşüne katıldığı tasavvur edilebilir. Bu durumda insanın fıtrî yönelişine kevnî fıtrat da iştirak etmiş, insan bu kalbî yönelişiyle kâinâtın öz diliyle âh edişine katılmış demektir.

Atıflardan -*maksada* matuf olarak yapılan atıflardan- biri de şudur: Metinde sanki bir 'döner yapı' bina edilmekte, bu yapıdan görülen manzaralar iç içe odalar veya odalarda sergilenen tablolar halinde tasvir edilmektedir. Belki 'dönen', yapı değil, fakat 'yapının çevresindekiler'dir –ki dönmelerinden ikinci bir yapı, bir dönüş yapısı veya bir dönüş stratejisi tespit edilmekte, dolayısıyla bu stratejiye uygun olarak dönülüp durmaktadır. Belki -boyu ya da değeri yüksek- öyle bir yapıdan görülenler, iç içe geçen görüntüler ve hareketli resimler olarak resmedilmektedir. Bu dönüşlerle, etrafında dönülerek tur atılan bir ibadet mahalline, âhların aşkla ve şevkle arşa yükselme yeri olan, örtüsüne yüzler gözler sürülmeye can atılan 'beytullâh'a telmih yapılmaktadır. Nitekim bu telmih, metnin beşinci beytinde açık gönderme halinde beyan edilmekte-

dir. Şairin *maksadı* da zaten budur. Bu noktaya yönlendirmektir olup biten her şeyi.[7] Âh'ının, mübârek bir beldede çekilen âhlara peyrev olması nedeniyle gök katlarına yükselmesini temin edebilmektir maksat. Ve görüntüyü tespit edişinde, her âh'a nasip olması beklenemeyecek bir ilâhî lütfa erişebilmek veya eriştiğini -bir evham, bir hayal, bir rüya olarak değil, fakat bir keramet gibi beyan edebilmektir. Gök kandillerinin de böyle bir âh'la yanarak dönmesi, döne döne arşa yönelmesi, bunun gerçekleştiğinin özel göstergesidir.

Klasik şiirde Necâtî'nin sözlerine ayna olabilecek nice sözler var. Bunlarla Necâtî'nin 'âh'ını veya 'âh'ın yanış tarzını, yükselişini, hikmetini açımlamak veya takviye etmek her halde mümkündür. Meselâ, Necâtî ile Bâkî arasında bir metinlerarasılığın izi sürülebilir (Necâtî'nin vefatı 1509, Bâkî'nin vefâtı 1600). Bâkî'nin bir gazelinde, Kânûnî'nin şaraba karşı aldığı sert tedbirler sebebiyle Boğaz'dan geçen şarap gemilerini batırdığını ve yaktırdığını tespit eden müthiş bir sahne vardır. Bâkî bu mühim hadiseyi, serî bir imge hareketiyle şöyle aktarmaktadır:

"Yakan âb üzre âteş sanmanuz keştî-i sahbayı
Şuâ'-ı tîg-ı kahrından tutışdı Şeh Süleymânun."

Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, şairin dediği şu: *"Şarap gemisini su (deniz) üstündeki ateş yaktı sanmayın; Kanuni Sultan Süleyman'ın kahrının kıvılcımından tutuşmuştur."* Buradaki hüsn-i ta'lil de, söylem de, eylem de muhteşemdir. Her iki metinde de dikkati çeken şey, zamanlarını, çağlarını aşan, günümüze de hitap eden bir imaj ve görüntü canlandırmış olmalarıdır. Demek ki âhlar arasında kıvılcımlanmalar ve iç yakıcı bağlar var. Bu beyitlerdeki tasvir, tecrit ve teşhis gücü, modern şairlerde nadir rastlanacak tarzda göz alıcıdır.[8] Hangi ışın kılıcı, bu kadar

---

[7] "Her şeyi tutan bir şey"i beyt beyt tespit etmek, yinelemek, derinleştirmek ve boyut değiştirmek. Her beytin kendi içinde üç boyut, beyitlerarasılık açısından yedi beytin de yedi katlı bir yapı oluşturduğunu saptamak mümkündür. Yapılması gereken ilk adım, yedi beytin kavramsal boyut analizini çıkarmaktır.

[8] Bu 'modern'i aşan uçmakların bir diğer modeli de, klasik şiirin uç noktasında uçmakta olan Şeyh Galib'in –Mayakovski'yi hayran bırakan- meşhur 'Tardiyye'sidir ("*Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın/ Fânûsuna sığmaz âsumânın/ Bu sînei- berk-âşiyânın/ Sînâ dahi görmemiş nişânın/ Efrûhte-i inâyetindir*" mısralarını Rusça'ya tercüme etme-

sür'atle bir gök meş'alesini tutuşturabilir? Bu tasvir, -bugünden bakıldığında- çok çarpıcı modern bir güç gösterisi sahnesini çağrıştırmaktadır:

Bu sahne, Amerika'nın 40. Başkanı Ronald Reagan'ın (1911-2004) 'hürriyet heykeli'nin başındaki olimpiyat meş'alesini 'ışın kılıcı' ile tutuşturma sahnesidir. Estetik gibi gözüken fizikî bir güç ve eylem gösterisi.[9] Necâtî'nin 'âh'ının şeraresinde de müthiş bir enerji var. Ama ondaki güç, öteki gösteri(ş) sahnesinden -kültürel, dinî, siyasî, medenî ve manevî maksat bakımından- çok daha anlamlı, etkili, sarsıcı ve görkemlidir. Kânûnî'nin eylemiyle Reagan'ın gösterisi kıyaslanırsa, denilebilir ki: Birinde, yanlış bir harekete karşı tavrını hiç tereddüt etmeden gösteren güçlü bir iktidarın iradesi, yargıya dayanan cezaî müeyyideyi derhal tatbik etme kararlılığı ve bunun psikolojik, manevi boyutunu da açığa çıkaran muhteşem tecziye ameliyesi, diğerinde ise teknik üstünlüğü artistik bir tefâhürle dünyaya ilan eden rahatsız edici bir iktidar şımarıklığı görülmektedir.[10] Necâtî'nin âh ışınlarının kaynağı ise derin bir yerden, yürektendir. O yüzden göğün ciğeri yanıyor. O yüzden şiirindeki âhın enerjisi, akıl kamaştırıyor. Âh'ı gökleri tutuştururken, acz içindeki gücünü görselleştiriyor.

Necâtî öyle bir algı mühendisliği yapıyor ki, beyitteki tecrit saltanatına, teşhiş kudretine, mecazın sür'atine dikkat edilmezse, anlama ve yorumda isabet kaydedilmesi mümkün değildir. Necâtî'nin yaptığı nedir? Necâtî'nin metninde yaptığı, teknik açıdan somut olanda soyutun etkisini göstermek, soyutu da somut bir canlılığa dönüştürmektir. Yaptığı tecrit de teşhis de aynı maksada yönelen ustalıklı tekniklerden iba-

---

si üzerine, Mayakovski, "Bizim şiirde varmak istediğimiz hedefe meğer senin ceddin çok önceden varmış" demekten kendini alamamıştır (Bkz. İsmail Habib Sevük, "Şeyh Galibde Gönül Âlemi", *Cumhuriyet*, nr. 8732, 5 Temmuz 1947).

[9] Fikret'in –iktidârın halka karşı olumsuz tavrını görselleştiren müthiş imajı- "havf-i müsellah" dediği cinsten bir gösteri: En modern silahlarla mücehhez korkunun hürriyet masklı gösterisi!

[10] Bâkî'nin bu gazelini günümüz üzerinden yeniden ihtişamla okumak mümkündür; çünkü söylemiyle, eylemiyle, algı düzeyi ve imge sistemiyle, içerik ve göndermeleriyle, keramet gibi imâlarıyle 'modern şiir'e parmak ısırtacak kadar güçlü ve enerji yüklüdür. 'Modern şiir'in –tecrit ve teşhis bağlamında- varmak istediği son uç, Baki'nin beytinde (ikinci mısrada) öngörülmedik biçimde çoktan aşılmış bulunmaktadır.

rettir. Asıl başarı ise, tasavvur ve tahayyülde, idrak ve tasvir gücünde, maksada uygun anlamın işaret taşlarını müthiş bir sözel kavisle, dizeleri en güzel sebeb(l)e bağlamasındadır. Kuşkusuz bu 'tutuşma' sahnesinin benzerleri, farklı dereceleri tespit edilebilir. Ancak yukarıdaki metinde kurulan alâka, -peygamber sözüne yapılan gönderme dolayısıyla- atfın gücünü ve anlam atmosferini de metne dâhil etmektedir. Necâtî'nin 'necât'ı da zaten bu alâkaya bağlıdır. Şairin taktiği ve stratejisi de bu merkezden gelmektedir. Tabii, sadece bu beyitte değil, diğer beyitlerde de gerçekleştirilen bağlantılar var ve bunlar aynı alâkanın destekçisidirler.

İkinci beyitte, şair nasıl bir maharet göstermelidir ki, göklerden daha öteye gitsin ya da tekrar arza dönebilme gücü gösterebilsin. Çünkü, gökten yere inişin de aynı derecede kuvvetli bir 'sebeb'e bağlı olması gerekir. Hattâ bütün beyitlerdeki 'sebeb'ler için aynı hususiyet gerekir ki sebeplerin sebebine söz bağlanabilsin ve oradan bir 'necat (kurtuluş) kapısı' bulabilsin veya açılabilsin. Yoksa âh, gök boşluğunda kaybolur gider. İkinci beyitte, sanki konu başkalaşıyor, daha doğrusu bir başka anlama dönüyor gibi: "*Ayağı yir mi basar zülfüne ber-dâr olanun/ Şevk u zevk ile virür cân ü seri döne döne*". Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, şairin dediği şudur: "*Senin zülfüne asılanın ayağı yer€ mi basar? Başını da canını da zevkle ve şevkle döne döne verir*." Demek istediği nedir? Asılı olan kimsenin gerçekte ayağı yere basmaz. Senin zülfüne takılan hattâ asılan o kadar sevinir ki başı göğe değer. Sevgilinin saçına asılı olduğundan başını ve canını döne döne vermesi, ölmesinden kinayedir. Bu durumda zülf ile darağacı arasında bir benzerlik kurulmuş, saç da boyuna geçen ilmek olarak düşünülmüştür. Hem saçlarına bağlı olduğu ve dönüp durduğu için, saçlar boynuna dolanacak ve ölecektir ya da tekrar tekrar ölmek durumunda kalacak demektir.

İkinci beyitte, şair gerçek darağacında can verenin halini görüntülemektedir: Asılan insan, can havliyle çırpınır, döndükçe idam ilmiği daha ziyade boynuna dolanır, onu ölüme atar. Acaba şair, gördüğü bir idam sahnesi var da, onun üzerinden süblimasyon yoluyla kurban olduğunu mu canlandırmaktadır. İdamın kaldırılmış olması, onun anlaşılmasına engel olmaktadır. Kaldı ki bu bir intihar değildir, idam değildir; fakat şiddetli bir biçimde imtihana tabi tutulmaktır. Bu yorum üze-

rinden bakıldığında, Bakara sûresinde geçen bir âyete "Andolsun, Biz sizi biraz korku, açlık ve bir parça mallardan, canlardan ve ürünlerden eksiltmekle imtihan edeceğiz. Sabır gösterenleri müjdele." (Bakara 2/35) âyetine telmih yapılmakta, âh sahiplerinin bu sınavdan geçeceklerinin eşsiz bir delili olarak tespit edilmektedir. Ayrıca, metne göre kendi canına kıyan, şair veya metinsel özne değildir; fakat ona 'Sevgili'si kıymaktadır. Bu bir kıyım değil, kıyâmdır; kıyımdan kurtulmanın sınanmasıdır. Sınavdan geçemeyen âşıklar içinse kıyâmettir. Hiç kuşkusuz 'aşk' hususunda ödül büyüdükçe sınav da şiddetlenmektedir. Hakiki âşıklar, aşkının adını duyduklarında huşû içinde kalırlar, titrerler, derinlere dalarlar. Çünkü canla başla, korkuyla, titreyişle sınanma var işin içinde. Belli ki şair, âyetlere telmihler yaparak âşıkların tutum ve davranışlarının hem esasını ortaya koymakta, hem de sorgulanmasını sağlamaktadır.[11]).

Sevgilinin zülfüne asılarak can vermek, sevgili uğruna canını başını feda etmek ifadesiyle Hallâc-ı Mansûr'a telmih yapıldığı açıktır. Ancak bu hadise üzerinden iki uçlu veya çoklu anlam üretilmektedir. Asılanın (yüksek bir yere, darağacına vb. asılan kimsenin) ayağının yere basmayacağı gerçeği, harikulade bir hüsn-i ta'lil ile –sanki sevgili yolunda can vermiş olduğundan- sevinçten uçacağı için ayağın yere değmeyeceği anlamına dön(dürül)müş, tarihi ve tasavvufi bir hâdise bireysel bir maceranın manevi hâlesi yapılmıştır.

"Ayağı yer€ mi basar" veya 'yere mi değer' ifadesi, retorik bir sorudan ibarettir. Ve cevabı, soru ekinde saklıdır: Yer, zülfe asılan için aşağı bir mekândır; çünkü sevgili uğruna darağacına gidenin makamı yüksek-

[11] Kur'an'da, şöyle bir âyet-i kerime geçer: "Mü'minler, Allah anıldığı zaman kalpleri titreyen kimselerdir." (Kur'ân-ı Kerîm, Enfâl sûresi 8/2). Bir başka âyet-i kerimede ise müminler şöyle sorgulanmakta ve uyarılmaktadır: "İman edenlerin Allah'ı anma ve O'ndan inen uyarılar için kalplerinin ürperme zamanı (havf ve haşyet içinde bulunma, saygıyla yumuşama zamanı) daha gelmedi mi? Onlar, önce kendilerine kitap verilmiş, sonra üzerlerinden uzun bir süre geçmiş, böylece kalpleri de katılaşmış kimseler gibi olmasınlar. Onlardan çoğu da fâsık (yoldan çıkmış) kimselerdir." (Kur'ân-ı Kerîm, Hadîd sûresi 57/16). // Kalbin titremesi, hassasiyetin göstergesidir. Allah'tan bahsedilmesine, Allah'ın hükmü kendisine hatırlatılmasına rağmen ürpermeyen ve gidişatını düzeltmeyen, gerçek mü'min olma niteliğini kaybeder. Böyle bir duyarlılıktan uzak olarak yapılan zikirler de gerçek zikirler değildir. Sarhoş halde atılan "Allah" nâraları, ancak Allah'ın gazabını çeker.

tir, o gökleri yer edinmiş demektir; o yüzden de ayağı artık yere basmaz, basamaz (Çünkü ayağı yerden zaten kesilmiştir). Şairin bu noktada tevriyeli konuşma hakkını kullanmakta, her halde geçerli olacak iki ucu da açık anlam döngüsü meydana getirmektedir. İlk beytin açtığı anlam atmosferinde fark edilen bir ima da şudur: Sevgili yüzünden çekilen 'âh'ın yükselttiği makama ayak basılmaz, ayakla basılamaz. O makamın bedeli canla baştır. O makam hem can alıcı hem de can vericidir. Canlar alan zaten can bağışlayandır ('Âh'ın muhatabı ya da hakiki alıcısı da başla canın alıcısı da aynıdır. Yani şu âyet-i kerîmeye telmih yapılmaktadır: "Allah, mü'minlerin canlarını, mallarını cennet karşılığında satın almıştır." Demek ki, hem can bağışlayan, hem de bağışladığı canı en büyük bir ödülle alan O'dur. Onun uğrunda zülfe takılan, bedelinin ne olduğunu fark ettiği için döne döne, yani seve seve, sevine sevine canını vermektedir).

Bir başka ima da şudur: Aslolan ayağın bastığı yer değil, -yaşarken ve ölürken- başın düştüğü yer ("maskat-ı re's")dir. Karakter de akıbet de buradan belli olur. Medikal astroloji, bu asl'ı tespit etmek için çatlamaktadır. Ama o, âh'ın tutuşturduğu 'güneş'te kalmakta, diğer gezegenlerin ona nisbetle ve onunla birlikte oluşturduğu 'büyük anlam'a ya da 'bütün'e ulaşamamaktadır. Bu yüzden ayakları yerden kesilemez. Kaosta bocalar durur, karmaşayı aşamaz, kozmosa ulaşamaz. Başka bir deyişle ne gerçek sevgiliden haberdardır, ne hayat memat meselesinden haberi vardır, ne de âşıktan ve aşktan.. Doğu astrolojisi ona şöyle der: Gördüğün kördüğümdür. 'Âh'ın güneşle, ayla, diğer gezegenlerle, yıldızlarla irtibatını fark edebilmen için canın, başın ve ruhun yörüngesini neyin tayin ettiğini öğrenmen gerekir. Demek ki hayatın esası, hakiki muhataba ulaşabilecek 'âh' çekebilmektir, döne döne, tekrar tekrar, seve seve, bilenerek.. Bu yolda 'dönüş'lerin hiçbirinin diğerinin tekrarı olmadığını, fakat bir anlamlı tekrir örgüsü meydana getirdiğini ve tekrarlı yapının, metnin iç yapısında "mutlak metin"deki yapıya benzer semantik bir şema oluşturduğunu görebilmek gerekir. (Yoksa medikal astroloji tutkunlarının, astrofizikçilerin ya da zâhirî anlamda kalan okurların bu dönüşlerde spin atmaları kaçınılmaz olacaktır. Bu yapıyı tespit ve test edebiliriz). Amaç, okuyucuyu -bir davet niteliğinde- bu tekrarlar üzerinden o tekrarlara göndermektir. Nitekim üçüncü beyit, bu ufuktan

seslenmektedir. Davetin ve haberin ileticisi, klasik bir haber güvercinidir. Maksadı nedir?

Üçüncü beyte dönelim: "*Şâm-ı zülfünle gönül Mısrı harâb oldu diyu/ Sana iletdi kebûter haberi döne döne*". Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, şairin dediği şu: *"Zülfünün akşamıyla gönül şehri harap oldu diye bu haberi sana posta güvercini döne döne ulaştırdı."* Zülfün Şam'ı (Suriye'nin başkenti) ve şam (akşam) ile. Tarihsel açıdan, siyasal açıdan, sosyal açıdan, eskatolojik veya apokaliptik açıdan hakkında çok şey söylenebilir. Ama söylemeden, ima ile geçelim. Bugün üzerinden okunduğu ve düşünüldüğü takdirde, metin, belki hiçbir zaman ifade etmediği ve belki de etmeyeceği bir anlam (b)ile yüklenebilmektedir [Meselâ, Suriye'de iç savaş var, Esed rejimi katlediyor kendi insanlarını, pazar yerinde rızkını temin eden kadınları, çocukları, acımasızca, canavarca. Gerçekten İslâm şehirlerinden biri olan Şam, gönül ülkesini harap etmekte, kendisini de döne döne bitirmektedir. Ve bugünün posta güvercinleri, 'sosyal medya' denilen siyasi ve CİA'si medya, bu haberi medya kanallarından döne döne geçirmektedir]. Posta güvercinlerinin ulaştırdığı haber hiç de iç açıcı değildir, gönül devleti yıkılmıştır çünkü. Haberde, Mısır ve Şam ile ilgili bir telmihte bulunulduğu açıktır. Ancak haberin 'harab' sûretinde oluşu, Mısır ve Şam'ın birlikte anılışı ve vaktin 'akşam' oluşu, telmihin trajik boyutunu görüntüye dahil etmektedir: Bir kıyâmet akşamıdır sanki bu (Kıyametin akşam vakti kopacağı rivâyetini hatırlayalım). Firavun'un Mısr'ı değil, Gönül Musa'sının Mısr'ı harap olmuştur bir akşam üstü (Musa'nın ailesini alıp yola koyuluşundaki sahne araya karışmaktadır). Şam'ın da "zülüf akşamı"yla, küfrün karanlığıyla bir ilişkisi vardır].

Oysa, Necâtî'nin harab olan gönlü, sevgilinin haberli olması, haber güvercininin ona bu haberi ulaştırması sebebiyle âbad olacak demektir. Çünkü bu sevgili, -Yunus Emre'nin demesine bakılırsa- "sen vîrân olmadıkça âbâd eylemez." Güvercinin, haberi döne döne getirmesi, yani takla atarak getirmesi, getirdiğinin hayrına işarettir. Şair, haberi de haberin içeriğini ve niteliğini de, bir güvercin hareketiyle (eğitilmiş güvercinler havada taklalar atar, sahibini bu şekilde neşelendirir) ima ve işaret etmiştir. Neşeli bir hareketle sunulan haber, zâhirdekinin tersine bir anlamı iletecek demektir. Bu 'haraplığın', aslında 'âbadlığın' yerine kul-

lanıldığı, ironi yapıldığı; yerinden edilen zâhir anlamın yerine bâtınî sûretin anlamının geçirildiği görülmektedir. Hemen hemen bütün beyitlerde bu tarzda bir işlem yapılmaktadır. (1. beyitte "âh", 2. beyitte "berdâr olmak", 3. beyitte "haraplık", 4. beyitte "boyun eğme", 5. beyitte "tavaf", 6. beyitte "asılmak", 7. beyitte "okumak" kavramları üzerinden). Güvercin, haberini döne döne iletir, cevabı da dönerek getirir. Haberi nereye ileteceğini de iyi bilir.[12] İşte: "Ey sevgili! Zülfün akşamında bir gönül ülkesi harap oldu. Gönül ülkesini yıkan bir âfet akşamıydı. Gönül paramparça oldu saçının tellerinde. Haber güvercinin dönmelerinde. Sevgili, yine harâb etti, gitti, niye?"

Çok süratli bir dalış gerçekleşiyor dördüncü beyte: *"Sen durub raks idesin karşuna ben boynum eğem/ İne zülfün koça sen sîm-beri döne döne"*. Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, şair diyor ki: "*Ey Sevgili! Sen durup karşımda raks edesin de ben çaresiz boynumu eğeyim"* öyle mi? Şairin dili keskinleşecek, ama yürek acz içinde, eller ayaklar işlevlerini yerine getiremiyor. İş var işin içinde. Beyte dönelim, ne diyor şair? *"Sen ayağa kalkıp raks edesin, zülfün de inip sen gümüş bedenliyi döne döne kucaklasın; ben de karşında boynumu eğip durayım! (Olacak şey mi, bana revâ mı?)"*. Sevgili raksta[13] iken saçları ona eşlik ediyor; o döndükçe uzun saçları da – âdeta bir 'rakip' gibi- döne döne beline iniyor, bedenine dolanıyor, bedenini âdeta kucaklıyor. Bunu gören âşık, sevgiliyi zülfünden kıskanmasın da, kıskançlıktan çatlamasın da ne yapsın? Çaresiz boyun eğiyor; çünkü sevgiliden gelene karşı, boynu kıldan incedir (çünkü bu boyun eğişle kazanıyor aslında her istediğini!). Bu işin sırrı nedir? Beşinci beyt, beytullâh'ın esrarı üzerinden bütün sırrını fâş ediyor. Maksadı açığa çıkıyor. Bütün âlemi, olup bitenin tanığı olarak gösteriyor? Hiç çekinmi-

[12] Bugünün haber güvercinleri sayılan internet portalleri haberi kime ileteceğini bilmemekte, sahibini bile karıştırmakta, bir haber kirliliği oluşturmaktadır, üstelik pisliği de necistir.

[13] Bu raksla aklı yormakta mıdır şair, yoksa kendini raksa bırakıp bundan hoşnut mu olmaktadır. Mevlânâ'da, Ney'lerin ucunda, Gazzâlî'nin rubaisinde göklerin avucunda ve Nâzım'ın şiirinde 'bu dünya' burcunda hapisane kapısında seyr edilen "raks"ların hangisinde bu dönüşten izler veya göz izleri var. Her birini seyreden göz izlerinin birbirine karışan çizgileriyle birlikte uzaktan veya derinden bakıldığında fark edilecek bir siluet, bir sîret var mı? Varsa nedir bu?

yor mu, korkmuyor mu, titremiyor mu? Maksat anlaşılınca, anlam da çözülüp bağlanıyor demek ki.

"Kâ'be olmasa kapun ay ile gün leyl ü nehâr/ Eylemezlerdi tavâf ol güzeri döne döne". Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, şairin dediği şu: "*Senin kapın Kâbe olmasaydı ay ve güneş, orayı gece gündüz döne döne tavaf eylemezlerdi."* Çarpıcı bir telmih yapılmaktadır burada 'hacılar'a. 'Hüsn-i telmih' denilse yeridir. Ay ve güneş, harika bir hüsn-i ta'lil ve istiare yoluyla, Kâbe'yi tavaf eden hacılara (ay ve güneşin *dönmesi* de, hacıların Kâbe'nin etrafını *dönmesine*) benzetilmektedir. Şiirin iç yapısında da semantik zemîninde de bu tarzda bir eylemin (ya da bütün eylemlerin, kavramsal karşılığı 'tavaf' olan bir 'model eylem'e benzer şekilde, onu yaşantılayarak) "döne döne" gerçekleştirilmesi görülmekte ve bu gerçekleştirmenin psikolojik, metafizik ve stratejik etkisi hissettirilmektedir (Şair de zaten okurları böyle bir görmeye davet etmektedir). Bu, esas eylemin benzerlerine ya da fraktal eylemine manevi, metafizik bir boyut eklemektedir. O bakımdan metinsel stratejinin esası da bu merkezdedir; buradan yönetilmektedir. Bütün yönelişlerin yöneldiği ve asıl olana yönlendirildiği prensip bir model ('model-kavram') üzerinden tanzim edilmektedir:

Müminler için de hayatın, imânın, sâlih amelin modeli, Allah'a ibadet etmek; o sebeple Kâbe'ye yüzünü dönmek ve Kâbe'nin çevresini – kozmik tavafın arzda bir benzerini gerçekleştirircesine- döne döne hac ibadetini gerçekleştirmektir: Bu gayeye bağlı olarak yapılan dönüşler ibadetin bir gereğidir. Hacda her tavaf yedi şavttan oluşur.[14] Metnin yedi beyitten oluşturulmuş olması, bu eylemin poetik bir izdüşümü olarak görülmelidir. O takdirde her okur görür, metni okuduğunda âdeta nazarî bir tavaf gerçekleştirmiş, her dönüp okunduğunda ya da tekrar tekrar okuduğunda bu nazarî tavafın sayısı artmış olacaktır. (Bu yorumla-

[14] "Şavt", kelime olarak "tur, bir turluk koşu, işin bir kısmı, gaye, mesafe" gibi anlamlara gelir. *Gayeye doğru bir defa tur atmak*, bu işin bir parçasıdır. Kavram olarak ise, *tavaf*ta "Hacer-i Esved'in bulunduğu köşesinden Ka'be sola alınarak, Ka'be'nin kapısına doğru sağa gidilmek sûretiyle yapılan devir veya tur. Her tur başladığı yerde yani Hacer-i Esved'te sona erer. Buna "şavt" denir. Yedi şavt (tur) bir tavaf sayılmaktadır. Safa ile Merve arasında yapılan "sa'y"ın her bir turuna da "şavt" denir. (http:// savt. nedir. com).

ma, stratejik açıdan metnin okuru tekrar okumalara davet etmesinin anlamlı ve kutsal bir eylem olduğu düşüncesini de beraberinde getirecektir. Doğrusu, –gayeye ve niyete bağlı olarak- okumanın veya metne nazar etmenin bir bakıma hac gibi bir ibadet olduğu iması, çok hoş durmakta ve şairin de metnin de okurun da hoşnut olacağı bir yorum oluşturmaktadır). Demek ki, bu görüntü veya canlandırılan eylem, hem yapının anlamını ('yapı-anlam') hem de anlamın yapısını ('anlam-yapı') gösterecek tarzda düzenlenmiştir.

Metnin ilk boyutu, sevgilinin kapısının âdetâ Kâbe gibi görülmesi, ayın güneşin onun eşiğinde döne döne halini, bağlılığını, fıtrî eylemini gerçekleştirmesidir. Şairin demek istediğini anlamak için ikinci boyuta bakmak gerekecektir. İkinci boyut, kozmik hakikatle bireysel hakikat arasında bağlantı kurulması, âşığın eylediği şey ile, kâinâtın eylediği şeyin ortaklığına, dolayısıyla âlemle uyum içinde varoluşun gayesine uygun yaşadığına ima ve işaret edilmesidir (Bu bağlamda bütün beyitlerde, "Her şeyin Allah'ı tesbih ve O'nu nasıl anacağını, zikredeceğini, teşbih edeceğini bildiğine"[15] dair âyet-i kerîme ile "Her şeye fıtratını veren'in O"[16] olduğunu beyân eden âyet-i kerîmeye telmih yapılmaktadır). Üçüncü boyut, bıkmadan usanmadan, hilkat ve fıtratına uygun olarak sadakatle gece gündüz *Allah'a kullukta bulunmak*tır. İma edilen maksat budur, mazmun da zaten bu anlam üzerinden oluşmuştur.

[Aslında bu mazmunun oluşmasında, -bir hadise atıfla söylemek gerekirse- üç şeyin aynı anda bulunması gerekir: O'na tam olarak *îman*, O'na *ibadet*, O'nun yolunda *cihat*". Başka bir deyişle *niyet, yöneliş, canla başla gayret*. Metin düzlemine göre, âşıkta *niyet* sağlam, *yöneliş* de sağlam, *kendini adayış* da sağlam. Demek ki âşıklık ya da kulluk ile kast olunan eylem için her şey tam ve tamam. Sevgilinin mekânı (var olduğu yer veya varlığı) âşığın kâbesi gibidir, onun kapısına yönelmek bu yönelişi '*kâbe'lik* yani kutsal bir gayeye yönelmişlik boyutuna yükseltir. Sevgilinin mekânına, yoluna, uğruna yapılan 'dönüş'lerin 'şavt'lık veya 'tavaf'lık, yani kutsal gayeye bağlı bir 'dönüş' boyutuna yükseltir. Sevgilinin yoluna can baş koymak, başını o yolda sağlanan bir gayeye satmak,

[15] Kur'ân-ı Kerîm, İsrâ sûresi, 17/44; Nûr sûresi, 31/41.

[16] Kur'ân-ı Kerîm, Rûm sûresi, 30/30.

canını o yolda feda etmeyi göze almak da, başla canla oynamayı kutsal bir gayeye bağlı 'cihat'lık boyutuna 'yükseltir. Bu üç şey bir arada bulunduğunda sevgiliye *bağlılık, aşk, kulluk* tamam olmuş demektir. Yoksa istediğin kadar dön, bu dönüş ne sana can katacaktır, ne başkasına can bağışlayacaktır, ne de senden canını almaya değer verecektir. Demek ki, 'dönüş'ün döneklikten kurtulması için üç şartın da yerine getirilmesi gerekir. Böyle bir 'dönüş' gerçekleştirenler, coşkuyla raks ederek metni okuma hakkı elde edebilirler. Zira her okur, yüksek meclisin mutribi -şair- gibidir. Ve şiir bu anlamı tamamladığı veya bitirdiği yerde bu görevi (mutriblik) yerine getirmiş demektir; çünkü son sözcük hem anlam hem de ima olarak sözü hem tamamlamakta hem de başa sarmaktadır: Bu durumda son sözcük dilek kipi anlamıyla vurgulanacaktır. Sözcüğün başa dönülsün şeklindeki emir anlamını tekrarlı yapı ("döne döne") gramer açısından bozmakta ise de, semantik açıdan ucu açık bırakmaktadır. Son tekrarın ilk beyte rahatlıkla bağlanabileceğini okuyarak *test* edebilirsiniz].

[Yani şiiri sondan başa doğru okumayı –bir bakıma rücû' sanatını ihya eden bir okuma tarzını- tecrübe edeceksiniz. Şöyle ki: "döne döne çıkalı göklere âhum şereri/ *döne döne yandı kındîl*-i sipihrün ciğeri/ *döne döne ayağı* yir mi basar zülfüne ber-dâr olanun; şevk u zevk ile virür cân ü seri/ *döne döne Şâm-ı zülfün*le gönül Mısrı harâb oldu diyu; sana iletdi kebûter haberi/ *döne döne sen durub* raks idesin karşuna ben boynum eğem; ine zülfün koça sen sîm-beri/ *döne döne kâ'be* olmasa kapun ay ile gün leyl ü nehâr; eylemezlerdi tavâf ol güzeri/ *döne döne sen* olasın diyu yir yir asılub âyineler; gelene gidene eyler nazarı/ *döne döne ey Necâtî* yaraşur mutribi şeh meclisinün; raks urub okuya bu şi'r-i teri/ *döne döne çıkalı âhum* şereri.." Görüyorsunuz 'dönüş'ler, turlar, tavaflar tamam oluyor. Öyleyse hiçbir tur, diğerinden bağımsız değil, birbirine bağlı ve her biri bir gaye için.. Yapısal açıdan da yapısalcılık sonrası açısından da, klasik tefsir ve te'viller açısından da metin son derece sağlam bir 'sebeb'e bağlanarak örülmüş durumdadır: Çözülmeye karşı döne döne direnmektedir. Her dönüş, sevgiliyle alâkalıdır; alâkası olmayan dönüş makbul değildir. Çünkü alâka aşktır. Aşksız ne îman makbul, ne ibadet makbul, ne de kulluk. Şair, "her şeyi tutan bir şey"i, hayat prensibini, kâinâtın ve mevcûdatın hilkat ve fıtratına uygun olarak, "dönüş" (rücû')

kavramıyla tespit etmektedir. Mazmun da zaten odur: Rücû'! Bütün dönüşler "O'na dönüş"ün bir izdüşümüdür, bir temrinidir, bir göstergesidir, bir süreği. Necât, bu dönüştedir, bu "son dönüş"te. Ya da bu "sonsuz dönüş"te. Çünkü O'na dönüşümüz sonlu değil, sonsuzdur. Sonsuz olan öyle buyuruyor çünkü: "Nihâyet dönüşünüz banadır." Şiirin eylediği ile söylediği bu noktada örtüşüyor. O halde, âhın muhatabı da bellidir: Allah].

Metne tekrar bakalım: Söz konusu dönüşlerin en önde geleniyle, âh ile başlayan eylemle yüz göz sürülmeye can atılan 'beytullâh'a telmih yapılmış ve beşinci beyit, bu telmihi, kavramı da ("Kâbe") bizzat kullanmak sûretiyle şiirin mihverine mıhlamıştır. Öyle ki, bu yapı, kozmik yapının, evrenin yapısının da bir örneğidir. Allah'ın birer âyeti olan ay ve güneş de, "aslî dönüş" ve "asl'a dönüş" mazmununa uyarak devretmektedir.. Ayın, güneşin, dünyanın, galaksilerin dönüşü hep O'nun yüzündendir. Var oluş tahakkuk edemez bu dönüş olmaz ise. Onlar O'nun yüzünden dönmez ise, ne gece olur ne de gündüz. Demek ki, zaman da bu dönüşe bağlı, var oluş da, yok oluş da. Bu kadar güçlü bir 'sebeb'i olan şiirin ne kapısına (mısralarına) bir halel gelir ne yapısına (beytine, evine). Bunu gören göz, kendini de görmek hakkına sahip olmaz mı? Şair, sözünü sağlam bir dönüşle bağlarken, okurlara bu anlamda göz kırpmakta, eskilerin "fahriye" sandığı eylemi âdetâ göze gizli bir semâ âyini icra edercesine, öylesine bir dönüşle gerçekleştirmektedir. Övgü kendisine mi, şiirine mi, dönüşüne mi, meclisine mi, davetine mi, oyununa mı, okuruna mı; mutribine mi? (O devirde şiirler meclislerde çalgı eşliğinde raks edilerek söylenirmiş ya!). Hangi birine? Her halde sırasıyla her birine, döne döne. Bu sorgulamanın aynısını, bir bakıma, şiirin ortasında asılı duran aynasını kullanarak yapabiliriz.

Şair diyor ki: "*Sen olasın diyu yir yir asılub âyineler/ Gelene gidene eyler nazarı döne döne*". Günümüz Türkçesiyle yineleyelim: *"Yer yer asılmış aynalar, (gelen) sen olabilirsin diye döne döne gelene gidene nazar eylerler."* (Aslında, metnin son şavtında bu beytin olması veya takdiren öyle okunması mümkündür; ancak statüko, yani poetik anlamda şiir anlayışının o döneme özgü ilkesi, bu okuyuşa manidir, zira 'fahriye'nin sonda yapılması gerekir. Oysa ortada bir fahriye falan yoktur, olsa da arada yapılması ve son bakışın 'asıl anlam'a, 'öz anlam'a bağlı olarak

tecelli edecek bir görüntüye bırakılması daha yerinde olurdu: Yani aynaların dönüşüyle sahne kapanır gibi olur, ama asla kapanmazdı, çünkü aynalar yapısı gereği ne bakmaktan ve beklemekten ne de dönüp dönüp durmaktan uzak kalamayacaklar, dolayısıyla son görüntü bir bakıma sonu olmayan, 'son-suz' görüntüye dönüşürdü. Aynı zamanda birbirini de gören ve gösteren aynalarda kendiliğinden sonsuzmuş gibi bir görüntü görülürdü. Birbirine bakan aynalar da aynalarda sonsuz görüntünün gönüllüsü olarak işlev görürdü. Ve zaman metnin zeminindeki anlamla dolardı. "Boşluğa bakan aynalar" olmaktan kurtulurdu. Poetik açıdan kurtuluşu öncelemek yerine semantik açıdan kurtuluşu önceleyebilseydik, yani fahriyeyi yerinden etseydik, şiir aynayla kapanır daha doğrusu ayna olarak kurtulurdu. Zaten şiir bu "âyineler"den bir ayna değil midir?)

Neye asılmıştır aynalar, niye asılmıştır aynalar? Hiç durmadan neden dönerler tekrar tekrar, seve seve"? Bu sırrı kim çözebilir? Tabii ki şairler. Çünkü onların nazarı eşyanın, hâdisâtın 'sır'ıdır. Sır vermeyen eşyanın dilini onlar çözer. Burada Necâtî aynı işlemi, esastan çözüp bağlamak sûretiyle söyleme eklemekte; görüntüyü esasın görsel kanıtı haline dönüştürmektedir: Ayna, sanki gösteren değil, gösterilendir. Dönemine, tarihine, ortamına göre bir bakalım aynaya o zaman. (O dönemde aynalar –çarşılarda asılı olan aynalar- top şeklindeymiş, yani döner ayna bir nevi. Her geleni görüyor, döndükçe görüyor, gördükçe dönüyor. Bu dönüşleri geleni görmek için. Gelen olsun da o görmesin, imkânsız; çünkü görülmeyi iptal eden bir dönüşü, karakteri, yapısı yok. Yapısı 'görmek' üzerine. Şair de zaten onu diyor: "Belki sensin diyerek her gelene gidene bakar döner aynalar. Belki sensin diyerek her gelenin gidenin yolunu gözler aynalar. Aynaların asılı olması da, dönmesi de aynı anda geçerli midir? Onu görmek için asılmak mı gerekir? Asılmadan görüş mümkün değilse, asla nasıl dönülecektir?). O zaman, aynaların asılı olması da, dönmesi de aynı anda geçerlidir. Aynaların dönmesi, sevgilinin yolunu gözlemesi olarak te'vil edilmektedir. Şairde uyanan imge budur.

Eşyanın hareketini böyle bir imgeyle alımlayan şairin sebebi, gerekçesi, vesilesi var mıdır? Varsa, okurla da paylaşması gerekmez mi? Yoksa, zaten pay edilmiş bir vesile midir bu mısralar arasında, beytin yapısında, beytullâh'a telmih yapılmasında ve nihâyet raksın esasında? Şai-

rin, hemen her beyitte bir kavramı, İslâm'ın getirdiği kutsallık boyutunda, en uç noktadaki zengin anlam ve anlatımıyla, kavramı son sınırlarına varıncaya kadar kullanma tavrı[17] ve edası burada da açığa çıkmaktadır: "Kâbe" kavramı gibi, buradaki "raks" kavramını da o boyutta kullanmaktadır. Bu bildik anlamda ne oyundur, ne danstır, ne de raks. Bu makro ve mikro âlemde esas olan ilâhî yapıda içkin olan bir hareketin söylenmesi, hareket felsefesinin mazmunu veya matrisi halinde metin içinde eylenmesidir. "Atomlardaki cümbüş, donanma, şenlik" (Necip Fazıl'ın deyişiyle), galaksilerdeki coşku, devrediş, müthiş esenlik; bu kavramın bağlamına dahil bir harekettir. Elbette bu raks, hilkate ve fıtrata uygun düşen bir dönüş olacaktır.

"*Ey Necâtî yaraşur mutribi şeh meclisinün/ Raks urub okuya bu şi'r-i teri döne döne*". Günümüz Türkçesiyle söylemek gerekirse, şairin dediği şudur: "*Ey Necâtî! Padişah meclisinin mutribine bu yepyeni (taptaze) şiiri raksederek döne döne okumak yaraşır.*" Demek istediği nedir, maksadı ne? Necatî'nin bu fahriye beytinde demek istediği ve maksadı, bunun, yani okumanın hakikatteki hâlinin tahakkukudur ki en azından iki durumun aynı anda var olmasını gerektirir: Birincisi, fahriyenin gereği olarak bu "şi'r-i ter"in bestelenmek suretiyle meclislerde tekrar tekrar okunması, ikincisi ise sözün üçüncü boyutunda varlık kazanan "rücû"un tahakkukudur. Söz konusu "rücû"u görmenin, onu fark ve derk etme hâlinin duyuşudur. Bütün dönüşlerin hakikatte "O'na dönüş"ün bir görüntüsü, fraktal bir biçimi olduğudur. Madem en küçük olanla en büyük görüntü arasında fark yoktur, o halde, yakından bakmak gerekir. Necât, bu görüşe dönüştedir, yani "son dönüş"te ya da bu "son-suz dönüş"te. Bu, bütün insanlar için geçerlidir. Şair kendi adına söylemiyor bunu. Son cümlesinde yaptığı 'tecrit' işlemi ("Ey Necâtî" diyerek kendisini soyutlaması) bunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir). O halde, bir fraktal şölene katılmanın tam sırasıdır. Necâtî'nin "rücû fraktali"ne bir de bu yönden

[17] "Kâbe" kavramının vb.nin bu boyutta kullanımı, İslâm'ın bu tür kavramlara eklediği bağlam ve kazandırdığı anlam konusunda semantikçi Toshihiko İzutsu'nun kitaplarına bakılabilir: *Kur'an'da Allah ve İnsan*, çev. Süleyman Ateş, Yeni Ufuklar Neşriyat, İstanbul trs.; *Kur'an'da Dinî ve Ahlakî Kavramlar*, trc. Selahattin Ayaz, Pınar Yayınları, II. Baskı, İstanbul 1991.

bakılmalıdır. Ama her halde, şairin tevriyeli konuşma hakkına ve tek yönde birleşen çok yönlü anlamlarına saygı duyarak.[18]

Okurlar bundan böyle şairin ve şiirin gayretli aynaları gibidir (Okuduğuna asılan, ısrar eden bağlıları gibi). "Sen"i de 'anlam'ın merkezine yerleştirmektedirler (*"Sen olasın diyu yir yir asılub âyineler/ Gelene gidene eyler nazarı döne döne*" beytini böyle okumak da mümkündür). Ne kadar dönerlerse, o kadar anlamı, o kadar anlamlı göreceklerdir.[19] Her anlamın gözü çünkü, sözün üzerindedir. Her şey gibi o da 'Âh'a bağlıdır. 'Dönüş'ün anlamı da meramı da budur.

[18] Necâtî'nin bu tavrına ve ismine uyarak Behçet Necatigil de, tevriyeli konuşma hakkını kullanmış ve şiir anlayışının yapı kurucu bir unsuru olarak yeniden inşa etmiş, adını aldığı şairin tavrını da adı gibi ihya etmiştir.

[19] Metne yeni bir bakış aşısı yapabilir; "aynalar"ı 'okurlar' ve "sen"i de 'okur' olarak ya da tam tersine "sen"i 'okur' ve "aynalar"ı 'anlam'lar olarak yorumlayabiliriz. O takdirde her iki okuma da çarpıcı bir şekilde döne döne aynı kapıya çıkar.

Kaynaklar

ADONİS (2014), *Arap Poetikası (Konferanslar)*, çev. Emrullah İşler, İstanbul: YKY, 2.b.

AKAY, Hasan (2011), "Âkif''in Safahat'ında Zamanın Ruhu", *Vefatının 75. Yılında Mehmet Akif Ersoy/ Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu Bildiriler Kitabı 12-13 Mart 20011,* Haz. Vahdettin Işık, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, no: 21, Yayını, Kasım 2011, s. 233-249.

AKAY, Hasan (2013), "Metnin Hız(r)ı/ Erdem Bayazıt'ın Şiirlerinde Anlam ve Anlatım Gücü", *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı: 1, Bahar, Yıl: 2013, s. 1-18).

AKAY, Hasan (2014), "Anlam ve Yorum Üzerine Rast-Gele Düşünceler –1- /Taberî'den Beri Gelip Giden Yorumlar", *Karabatak*, Sayı: 15, Temmuz-Ağustos 2014, s. 18-25.

AKAY, Hasan (2014), "Anlam ve Yorum Üzerine Rast-Gele Düşünceler –2- / Taberî'den Beri Gidip Gelen Yorumlar", *Karabatak*, Sayı: 16, Eylül-Ekim 2014, s.24-35.

AKAY, Hasan (2014), "Söz Anlamdan Öz Anlama -1- /Gazzâlî Nerde, Gadamer Orda", *Karabatak*, Sayı: 17, Kasım-Aralık 2014.

AYDIN, Atik (2004), *İbn Cerîr et-Taberî'nin Kur'an Anlayışı ve Te'vil Tercihleri*, Ankara.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1971), *Necati Bey Divanının Tahlili,* İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (tarihsiz), *Necati Bey Divanı* (Seçmeler), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul: Kervan Kitapçılık A. Ş.

http:// savt. nedir. com.

İZUTSU, Toshihiko (1991), *Kur'an'da Dinî ve Ahlakî Kavramlar*, trc. Selahattin Ayaz, İstanbul: Pınar Yayınları, II.Baskı.

İZUTSU, Toshihiko (Tarihsiz), *Kur'an'da Allah ve İnsan*, çev. Süleyman Ateş, İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat.

PALA, İskender (1998), *Necati*, İstanbul: Timaş Yayınları.

SEVÜK, İsmail Habib (1947), "Şeyh Galibde Gönül Âlemi", *Cumhuriyet*, nr. 8732, 5 Temmuz 1947.

TARLAN, Ali Nihad (1997), *Necati Beg Divanı*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.