DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:7 | SAYI:26 | ŞUBAT, MART, NİSAN 2004 | ISSN: 1303-7242



AŞK VE DOĞU

DOĞUBATI

3. Baskı

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ

AŞK VE DOĞU

26

DOĞUBATI
ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli yayın.
ISSN:1303-7242
Sayı: 26
Doğu Batı Yayınları
adına sahibi
ve
Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Erhan Alpsuyu
Halkla İlişkiler: Harun Ak
Dış İlişkiler Sorumlusu: Savaş Köse

•

Yayın Kurulu
Halil İnalcık, E. Fuat Keyman, Mehmet Ali Kılıçbay,
Etyen Mahçupyan, Şerif Mardin, Süleyman Seyfi Öğün
Doğan Özlem, Ali Yaşar Sarıbay

•

Danışma Kurulu
Güçlü Ateşoğlu, Cemal Bâli Akal, Tülin Bumin, Ufuk Coşkun,
Nezih Erdoğan, Cem Deveci, Ahmet İnam, Hasan Bülent Kahraman,
Yusuf Kaplan, Kurtuluş Kayalı, Nuray Mert,
İlber Ortaylı, Cansu Özge Özmen, Ömer Naci Soykan,
İlhan Tekeli, Mirze Mehmet Zorbay

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve
Ağustos
aylarında yayımlanır.
Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.
Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması
yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/ANKARA
Tel: 425 68 64 / 425 68 65
Faks: 0 (312) 425 68 64
e-mail: dogubati@dogubati.com

www.dogubati.com

Kapak Tasarım Uygulama: 3 TASARIM
www. 3tasarim.com

Baskı:
Cantekin Matbaacılık
1. Baskı: 5000 adet (Şubat 2004)
2. Baskı: 1500 adet (Eylül 2006)
3. Baskı: 1200 adet (Nisan 2011)

Sertifika No: 15036

Kapak Resmi: İndian Paintings Miniature

İÇİNDEKİLER

TARİH
Halil İnalcık 11
Otman Baba ve
Fâtih Sultan Mehmed

EDEBİYAT
Muhammet Nur Doğan 35
Divan Şiirinde Aşk

Ahmet Atillâ Şentürk 59
Osmanlı Şiirinde "Aşk"a Dair

Ahmet İnam 75
Andelîb-i Gûyânın
Yolculuğu Olarak Aşk

Laurent Mignon 117
Işk ve Aşkın Buluştuğu ve
Ayrıştığı Yer: Nizâr Kabbâni ve
Cemal Süreya'nın Şiirinde
Sevgili ve Mesaj

ACEM AĞIRSEMÂÎ
Şeyh Gâlib 133

DOĞU MASALI
Ali Duymaz 137
İncil ile Furkan Arasında
Bir Aşkın Hikâyesi:
Kerem ile Aslı

Gülşen Çulhaoğlu 159
Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*
Mesnevisi'ndeki Aşk İlişkileri

KADIN
Annemarie Schimmel 187
Sûfîlikte Dişil Unsurlar

YEDİ ASKI
İmriülkays 201

İRAN
Uğur Kömeçoğlu 209
Gençlik, Gündelik Yaşam,
Beden-Mekân Siyaseti ve İran

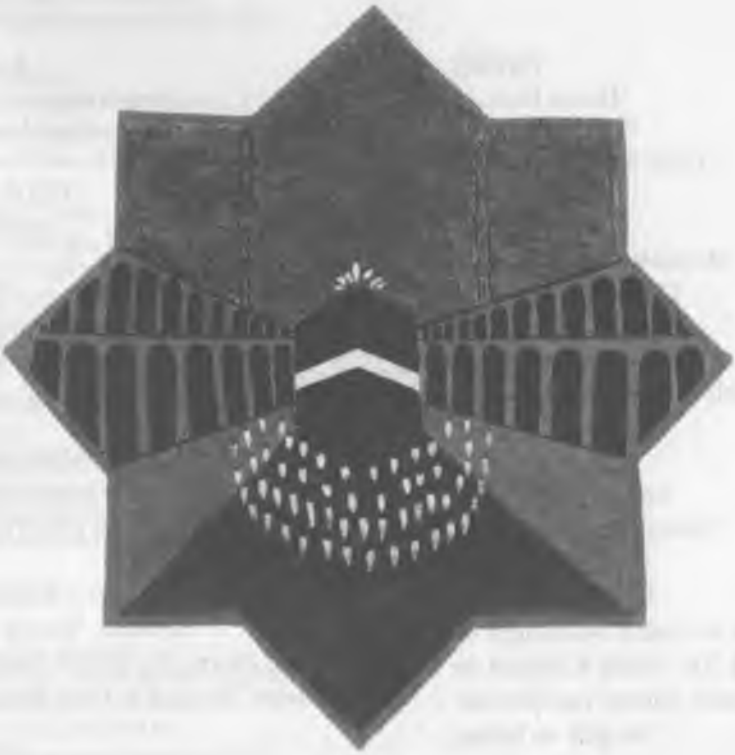
ESKİ MISIR'DAN
Tarlalarda Buluştuğumuz 231
Sevgiliye Hoş Türküler

TİYATRO
S. Dilek Yalçın Çelik 237
Lâle Devri: Bir Lâle Muamması,
Masal Diyarı Şiir Gibi Bir Aşk ...

RESİM
Emine Önel 257
"Tasavvufî Aşk Şehidi"
Hallac-ı Mansur ve Akyavaş'ın
Resmindeki Yansıması

KENZ
Mustafa Kara 269
Sinan Paşa ve Aşk

Süleyman Derin 289
Mevlâna Celâleddin Rumi'nin
Sevgi Anlayışı



Hajj Paintings, Folk Art of the Great Pilgrimage, Ann Parker & Avon Neal, 1995.

KİMYA-İ SAADET

Heraklitus, dünyayı tanımak isteyen insanların onu en ince ayrıntılarına kadar öğrenmesi gerektiğini söylüyor. Aşkın Doğu'ya açılan kalbi, üstelik bir ayrıntı da değil... Doğu'da söylenmiş herhangi bir şiir veya sözün kabuğuna, detayına evrenin tüm güzelliklerinin sığdırılmaya çalışıldığı estetik bir tavrı görüyoruz. Doğu'da aşk, dünyanın yekûnudur.

ٱ

Celâleddîn Rûmî, aşkın yüzlerce dirilişten daha büyük bir görkeme sahip olduğuna inanır. Çünkü diriliş, zaman ve mekâna bağlı bir eylemken, aşk sınırsızdır ve beş yüz kanadıyla yeryüzünün derinliklerine çoktan uzanmıştır.

λ

Doğu'nun her diyarında aşkın binbir resmi var. Anadolu'nun âşık geleneği, Hint kıtasının hiçlik öğretileri, sûfîlerin birlik ve bütünlük felsefesi aşkın değişen renkleridir. Dîvan edebiyatına bir "aşk edebiyatı", tasavvuf felsefesine de bir "aşk felsefesi" denilebilir. Sûfî yaşam terbiyesi aşkın ince ve zarif tanımlarıyla doludur: Bu tanımlardan biri Hallac'ınkidir: "Bir şey ancak anlamı kendinden daha ince olan bir şeyle açıklanabilir. Anlamı aşktan daha ince olan bir şey de yoktur; o hâlde aşk nasıl açıklanabilir?"

*

"Her âşık Platoncudur": Mutlak güzelliğe ilişkin bilgi, âşığın sevgilisine dair bildiği yegâne masum bilgidir. Sevgili bütündür, sonsuzdur ve tamdır. Âşık bundan ötesini açıklayamaz.

μ

İdealleştirilmiş yüksek tepelerin ardında aşk var, aşağılarda ise bütün aşk ilişkilerinde görülen korku ve güçsüzlük, şüphe ve kıskançlık gibi Platonik duyguların umutsuz ve kara rüzgârları esmeye başlar.

מ

Bir kültürün içinden süzülüp gelen âşıklar hep aklımızdadır. Efsanevi aşk kahramanları ilham veren duyguların derinlikleriyle olduğu kadar kültürleriyle de aşk sanatının koruyucu melekleri olmuşlardır. Leyla ile Mecnun'da Arap hikâyelerinin birçok merhalesinden geçeriz. Yusuf ile Züleyha'nın aşkı inanç motifi üzerinde ilerler. Kerem ile Aslı'da, Anadolu'nun kozmolojisini, söz ve inançlarını, farklı halkların farklı tarihlerini okuruz.

ש

Aşka dair şu sevimli buluş: Maddi aşk ve manevi aşk ayrımı! Bu ancak sınırlı bir gerçeği dile getirebilir. Hint, İran ve Osmanlı uygarlıklarının aşk kültürleri ne denli manevi öğeler içerirse, Sokrates'ten Dostoyevski'ye kadar uzanan çizgide Batı'nın erdem ve endişe yüklü mistik yolculuğu da o kadar manevidir.

צ

Kasîdelere, gazellere, dîvanlara binlerce aşk tanımı sığdırılmıştır. Mecazların ve kinâyelerin ucunda aşk vardır. Aşkın olmadığı hiçbir masal anlatılamaz. Gül ile bülbülün hikâyesi, âşık ile mâşukun hikâyesidir. Kuşların sohbeti sevgililerin de sohbetidir.

Φ

Muhibbî'den...

Hayâtum hâsulum 'ömrüm şerâb-ı kevserüm 'adnüm
Bahârum behcetüm rûzum gülüm ey verd-i handânum

Çenârum seyr ü seyrânum gülistân ile bostânum
Merâmum dürr-i şehvârum sabahûm sohbetüm şamûm

Neşâtum 'işretüm bezmüm çerâgum neyyirüm şem'üm
Turunc u nâr u nârencüm benüm şem'-i şebistânum

Taşkın Takış

TARİH



"Fatih Sultan Mehmed'in 1475-1480 yıllarında Sinan Bey tarafından çizilen portresi"

TSMK, H. 2153 numaralı albüm.

OTMAN BABA VE FÂTİH SULTAN MEHMED

Halil İnalcık

Velâyetnâme-i Sultan Otman, başka adlarıyla *Velâyetnâme-i Şâhî* veya *Velâyetnâme-i Sultan Baba*, Fâtih döneminde yaşamış abdallardan Otman Baba'nın yaşamını ve kerâmetlerini anlatan bir *menâkıbnâme* olup 1483' te Otman Baba'nın dervişlerinden Küçük Abdal tarafından yazılmıştır.[1] *Küçük Abdal* adını bizzat Otman Baba'nın vermiş olduğunu belirten dervişimiz, bu menâkıbnâmeyi yazmak için onun yaşamına ait ayrıntıları dikkatle toplamış, onun kullandığı sözleri aynen aktarmıştır. Eser, Baba' nın yaşamını, abdalizmin temel inançlarını ve genellikle Rum abdalları tarihini aydınlatan temel kaynaklardan biridir. Aynı zamanda Fâtih'in aşırı Râfizî gruplara karşı tutumunu gösteren güvenilir tarihî bir kaynak niteliğini de taşımaktadır.

Bu menâkıbnâme, basmakalıp kerâmet hikâyelerini tekrar eden öteki menâkıbnâmelerden farklı olarak, Otman Baba'nın gerçek yaşamını anlatan, bu nedenle de dönemin dinî-sosyal hayatına ışık tutan önemli çağ-

---

[1] Yazar, Otman Baba'nın bizzat kendisinin, bazı abdallarından kerâmetlerini yazıya dökmelerini istediğini belirtir. Bu iş, Küçük Abdal'a verilmiştir. Kullandığımız yazma nüsha, başlangıçta, Kırşehir'deki Hacı Bektaş Kütüphanesi'nde bir vakıf eserdi. Ağustos 1759'da tamamlanan bu nüsha, Şeyh Ömer b. Derviş tarafından kopyalanan nüshadır. Şu anda Ankara Genel Kütüphanesi (no. 643)'nde bulunmaktadır. Biz Milli Kütüphane (Ankara, mikrofilm no. A22)' de muhâfaza edilen fotokopiyi kullandık. Terim ve adlarda Arapça ayn harfi ' ve hemze ' işaretiyle gösterilmiştir. Tüm Farsça izafetler (i) ile verilmiştir.

daş kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu niteliği dolayısıyla *Otman Baba Menâkıbnâmesi*, Eflâkî'nin *Menâkıbu'l-'Ârifîn* veya *Menâkıb-i Gülşenî* gibi tarihî bir kaynak niteliği taşımakta olup folklorik nitelikteki öteki menâkıbnâmeler (meselâ *Saltuknâme*) çeşidinden farklıdır.[2] Tabiî, bu menâkıbnâmede de dervişler hakkında alışılmış basmakalıp olağanüstü kerâmet hikâyeleri vardır; bunlar bir yana bırakılır ve eser tenkitli bir biçimde kullanılırsa, onun değerli bir tarih kaynağı olduğu ortaya çıkar. Birçok yönden önemli olan bu kaynaktan burada, sadece Otman Baba'nın Fâtih'le ilişiği olan olaylar ele alınacaktır.

Menâkıbnâme'nin yazarı Küçük Abdal, dikkatli bir gözlemci olduğu kadar, Baba'nın davranış ve sözlerini yorumlamak bakımından önemli olan sûfî inanç ve düşünceleri hakkıyla kavramış, iyi tahsil görmüş aydın bir kişidir ve herhâlde bu nedenle Otman Baba tarafından menâkıbını yazmakla görevlendirilmiştir. Küçük Abdal, esere yazdığı giriş bölümünde şöyle der.

> Âgâh olun kim tarîh-i nebevînin sekiz yüz otuz üç yılından sonra Rum Vilâyeti'nde bir *kutbu'l-aktâb* zâhir oldu ve da'vâsı bu idi kim Muhammed ve İsa ve Musa benim der idi ve evliyâ'ullâh içinde ana Hüsâmşâh derlerdi. İsm-i zâhiri 'avâm içinde Otman Baba derler idi ve kendüzü Oğuz dilin söyler idi..... Kendünün nutku dahi abdallarına eyle idi kim, benim sırrıma sultanlar dahi ermez; sen kaçan erersiz, der idi ve ben yerden göğe demür direğin ..... kimse anun hâlinden haberdâr değil idi; zirâ zâhiri gâyet vîrân ve bî-nişân idi.

Giriş bölümünde, Otman Baba'nın davranışlarını açıklayan abdalizmin temel inançları özetlenmektedir. *Velâyetnâme*, Baba'nın sözlerini ağzından çıktığı gibi aktarır, böylece onun açıkça Azerî Türkçesi'yle konuştuğu söylenebilir. Küçük Abdal'a göre, Otman Baba'yı öteki velîlerden ayıran şey, onun *Hakk-i İlâhî'yi* kendi nefsinde bulmuş olması nedeniyle, bütün peygamberleri, Âdem, Musa, İsa ve Muhammed'i aynı zamanda kendi nefsinde toplamış olmasıdır. O, bu inancı sık sık dile getirir. Ben "Muhammed, İsâ, Musâ ve Âdem'im" der. O, Peygamber'in *sırr*'ıdır. "Bu zaman, devr-i velâyettir". *Velâyet*, Hz. Ali ve nesline verilmiştir. Hz. Muhammed "halkı zulmetten ve şirketten halâs etti; pes nübüvvet velâyete değdi, tâ kim cihânı sırrla ve nizâm-i 'adl üzere saklaya ..... nübüv-

[2] Şams al-Dîn Ahmad al-Aflâkî, *Manâkib al-Ârifîn*, yay. T. Yazıcı, 2 cilt; Ankara: Türk Tarih Kurumu [TTK], 1959; Muhyî-i Gülşenî, *Manâkib-i İbrahim Gülşenî*, yay. T. Yazıcı (Ankara: TTK, 1982); Ebu'l Hayr Rûmî, *Saltuknâme*, yay. Fahir İz: Sources of Oriental Languages and Literatures, no. 4 (Cambridge: 1974-84).

vet velâyete ısmarlanmıştır.... Bu zamanda (bir kimse) velâyete ve velâyet sahibine inkâr eylese, Hakk subhâne ve ta'âlâya inkâr etmiş olur".

Otman Baba, velâyete ermiştir, aynı zamanda, *kutbu'l-aktâb*'dır. Öbür velilerden ayrılığı, Tanrı müşahedesi, *cezbe* onda süreklidir. Kâinât, kutb burcunda oturan kutbu'l-aktâb ekseninde döner, o bu dünyada olacak her şeye bilgi sahibidir ve olayları yönlendirir: "Kutb olanın makamı oldur ki, kaçan kim evliyâ'ullâh Resûl hazretinin mubârek ruhundan Zat'a (Tanrı'ya) müşâhede olurlar... Eğerçi mecmû'u şeyde tasarrufu geçer; ammâ sûret-i beşeriyyesinde dîvâne-şekldir; kimse ile musâhib olmaz ve kutbu'l-aktâbdır... İki cihanın sırrı ve serveridir; sâhib-i kudret ve sâhib-i tasarruf-i eşyâdır". Dünya işlerine bakanlar, sultanlar onu tanımak ve yapacağı işlerde ona danışmak zorundadır. *Kutbiyya* inancı özellikle *abdalizm* ve *kalenderîlik*'te temel inançlardandır.

Otman Baba, sûfî doktrininde insanları *Hakk*'a götürmek için izlenen dört yoldan, *mahâfa*, *heybe*, korku yolunu seçmiştir: Onun simgesi olarak da daima elinde bir *kütük* taşır; üç öteki tarîk, *mahâba*, muhabbet, sevgi ve *ma'rifa*, Tanrı müşâhedesi, *gnosis*'dir. O kendi tarîkinde *mahâfa*'ya öncelik tanımıştır. Dolayısıyla *Otman Baba*'yı; Baba İlyas, Şeyh Bedreddîn, Şâh İsmail gibi *Hakk*'ı bu dünya'ya egemen kılmak, evrensel adaleti kurmak için, cihatçı, "savaşkan" (*militant*) mehdîlik iddiasında olan şeyhler arasına koymak gerekir. Hz. Ali'nin velâyeti, "bi's-Seyf"tir, *Zülfikâr* kılıcı bunun sembolüdür (Osmanlı padişahları, kapudân-i deryânın bayrağına Zulfikâr'ı resmederlerdi). Otman'ın tarîki aktif cihat olduğundan Fâtih'in kendisine karşı sert önlemler aldığını göreceğiz.

'Abd al-Rahmân Câmî,[3] *velâye* ve *velî*'yi tartışırken *ashâbu'l-velâye* veya *ashâbu's-sırr* arasında süreksiz Allah'ı "müşâhede" ettikleri söylenen bir "meczûblar" grubunu ayırt eder. Bunun gibiler, sonsuz *cezbe* (extase) hâlinde olup bu dünya işlerinden ve bağlantılarından tümüyle kurtulmuşlardır. Belgelerde onlar *meczûb* diye anılırlar (Uzun Hasan'ın şeyhi, Abdurrahmân-i Şâmî, bir soyurgalde, *kıdvatu'l-meczûbîn* diye anılmıştır). Cezbe hâleti, *sûfiyya* tarîkindeki inanca göre, velîlikte en yüce aşama ve en yüksek makamdır. Onlar, Tanrı'yla yekvücut olmuş erenlerdir. Küçük Abdal'a göre, Otman "burc-i velâyette" oturur. *Nübüvvet-sırrı* her yerde, her zaman ve her an onlarda açığa çıkar. Onlar, kâinatın *kutbu*, ekseni derecesindedirler, bu sıfatla kâinatta her şeyi kontrolleri altında tu-

[3] 'Abd al-Rahman b. Ahmad al-Câmî, *Nafahât al-Uns min Hazarât al-Kuds*, ed. Mahdi Tawhidipur (Tehran: Sa'di, 1957), pp. 9-15; Şeyh Mahmûd Lâmi'î, Nefehât tercümesinde (*Tercüme-i Nafahât al-Uns*, İstanbul, 1270/1853), Câmî'nin Kalenderîler hakkında verdiği bilgileri genişletmiştir, bkz. T. Yazıcı, "Kalandariyya", *Encyclopaedia of Islam*, (2. baskı, IV, 473-74); A. Y. Ocak, *Kalenderîler*, Ankara 1992.

tarlar. Yağmur onların berekâtiyle yağar, sultan onların isteğiyle tahtında oturur, felekler semâda onların irâdesiyle devreder. Onlar halka görünmezler, halk onları bilemez. İbn al-Arabî'de, *kutbu'l-aktâb*'a kadar kademelenmiş hiyerarşi ayrıntılarıyla anlatılmıştır:[4] En alt kademede 300 *ahyâr* yer almakta olup bunlar *hall u'akd* gücüne, yani "dünya işlerini çözmek ve bağlamak" yetkisine sahiptirler, *Ahyâr*'ın kırkı *abdal* düzeyindedir. Abdallardan yedisi *budalâ*, bunların da dördü *avtâd* mevkiindedirler. Dört *avtâd*'dan üçü *nukabâ* (nakîbler), biri *kutb*'dur. Yedi *budalâ* birbirini tanır ve ötekileriyle uyum içinde hareket eder. Yedi abdaldan her biri, Allah tarafından dünyanın yedi ikliminden birinin işleriyle görevlendirilmiştir ve dört *avtâd*, dört ciheti korur.

Üç yüz *ahyâr*'ın *kutbiyye* makamına erişmek için, bir *mürşid*'e ihtiyacı yoktur. Her çağda bir *kutb*, öbür adıyla *gavs* olup kendisi halkı *Hakk*'a çağırmak için Peygamber'in halefidir. Abdallar bir yerde durmazlar, sürekli bir yerden bir yere giderler, her türlü dünya bağlılıklarından, yani yerleşmekten, aileden, ev sahibi olmaktan vazgeçmişlerdir. Mezarları belli değildir. Bütün bunlar tarihen bildiğimiz abdalların neden belli bir tarîkatı veya *türbesi* olmadığını açıklar. Halk tarafından bilinmediklerinden bazıları, onları dış hâllerine bakarak deli veya meczûb sanar, kötü muâmelelerde bulunurlar. İbn al'Arabî/Câmî'nin *abdallar* hakkında anlattıkları, Otman Baba üzerinde *Velâyetnâme*'de verilen bilgilere uyar.

Velâyetnâme'de Otman Baba, bu ve öteki dünyayı kontrolü altında tutan (*tasarruf-i dû cihân*) bir *kutbu'l-aktâb* olarak tanıtılır. Her çağda evrenin on iki yönünde on iki *kutb* vardır. Otman Baba *Rûm* (Anadolu)'da bu makama ermeden önce *kutbu'l-aktâb* olanlar, Hacı Bekdaş (Bektaş), ondan sonraki çağda Şeyh Şucâ'dır. *Kutbu'l-aktâb*, kâinatın merkezi ve eksenidir; bu dünyada olup biten her şey onların bilgisi ve çabası dairesinde cereyan eder. O, pek seyrek olarak aynı zamanda bu dünyanın kontrolünü üzerine alır. İki imâm Abdu'l-Rabb ve Abdu'l-Melik, *kutb*'un biri bir yanında öbürü öteki yanında yer alırlar. Gerçekte Otman Baba'nın iki abdalından Deli Umur ve Kaymal daima yanındaydılar. *Kutb*, melekût âlemini ve bu dünyayı onlar aracılığıyla gözetir.

Velâyetnâme'de Otman Baba'ya ait *kerâmet*leri izleyip anlayabilmek için, sûfiyyede yaygın bazı temel kavram ve gelenekleri anımsamak gerekir. Bunlardan biri, kutbiyye ile yakın ilişkisi olan *al-insanu'l-kâmil*

[4] Câmî, *Nafahât*, s. 20; o, İbn al-Arabî'yi (*al-Futûhât al-Makkiyya*, bölüm 31) özetlemektedir. *Nefahatu'l Uns, Evliyâ Menkıbeleri*, tercüme ve şerh: Lâmi'î Çelebi, yayına haz. S. Uludağ ve M. Kara, İstanbul 2001: "Ricâlü'l-Gayb".

kavramıdır.[5] *Al-zâhir*, dış makrokozmos, tüm bireysel varlıkları kapsar. Öbür yandan bu dünya ve öbür dünya diye ayırdığımız varlığın ikiliği de ancak görünüştedir. *Zât*'ı gören kimse için, bütün varlık tektir. Yaratılmışların ve eşyanın birliği temel gerçektir. "Bu dünyada bütün varlıklar arasında yalnız insandır ki, var olan her şeyi gerçekten içeren bir vizyon sahibidir.... Dünyada ortaya çıkan ve çıkabilecek her türlü mümkünât, temelde insanın zihninde saklıdır." İnsanda maneviyâtın kutuplaşması, en yüksek noktasına erişmiştir. Bütün varlığı kapsayan anlam, kavrayış, yalnız ve yalnız bu dünyadaki bedenî varlığında yansıyan, ebedî gerçekleri hakkıyla idrak eden seçkin bir insanda, *İnsan-i Kâmil*'de tecelli eder, ortaya çıkar. İnsanlar arasında, onlar Peygamberler ve *kutb*'lardır; bu birliği, yani insanüstü kimliği gerçekleştirdiklerinden onlar, *İnsân-i Kâmil*, yani mükemmel, evrensel insandır. *İnsan-i Kâmil, al-anmû-zecu'l-farîd*'dir, yani tüm tanrısal sıfat ve ilişkileri (nasâb) nefsinde toplamıştır.[6]

İslâm'da derviş tipleriyle ilgilenmiş olan Alman sosyoloğu Max Weber,[7] Otman Baba tipindeki *meczûb* dervişleri, Tanrı'yı müşâhede eden ermiş (*contemplative*) mistikler arasına koyar ve der ki, "bu gibi derviş, duygularımıza hitap eden her çeşit emprik gözlemlerin ötesinde kâinatın esas zâtî (Tanrısal) anlamını, vahdeti gözlemlediğini iddia eder; o, günlük dünya yaşamının her türlü baskısına karşı, kendine Tanrı'nın bağışladığı hâleti, sürekli bir yaşam hâline getirmeye çabalar."[8] Tanrı'nın aracısı olduğuna inanır. Ona göre *cezbe*, *keşif* hâli, "Tanrı'nın gerçek maksadını temsil etmiş olmanın bilincini en belirgin biçimde" ifade eder. Onun mücadeleci etkinliği şu inançtan ileri gelir: "Kendisi, kâinatın küllî görünüşü içinde merkezî bir duruma gelmiş ve *dünya üzerinde bütünleştirici* bir etki yapmış olan mistik hakikatlere ermiştir." Bu tip derviş, Weber'in "mystagogue", "devrimci mistik" dediği bir derviş tipidir. *Velâyetnâme*'de sadakatle çizilen Otman Baba, tam da böyle bir derviş tipini, sürekli cezbe hâlinde bir meczûb *abdal*'ı canlandırmaktadır. Tırnavi (Trnovo) kadısı, Otman Baba'dan bir abdalı tarif etmesini istediği zaman, kendisi şöyle yanıt verir: "Abdal, Allah dışında her şeyden vazgeçmiş kişidir" ("Abdal oldur kim mecmû'-i mâsiv' Allâh'dan geçüb 'aşk-i Hakk visâlinde karârı ola ki, gayre vücûd kalmaya, dahi kendüyü ve mecmu'-i

[5] T. Burckhardt, *An Introduction to Sufi Doctrine*, terc. D. M. Matheson (Lahore: M. Ashraf, 1963), s. 89-95.

[6] Burckhardt, s. 94; yine bkz. A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975), Index: "Perfect Man".

[7] Max Weber, *Economy and Society*, ed. G. Roth and C. Wittich (Berkeley: University of California Press, 1978), I, s. 541-49.

[8] a.g.e., s. 548.

eşyâyı hatt-i ilâhî ve sun'-i pâdişâhî bilüb gayrı idrâki hakkdan ba'îd ola ve sıfâtı taklîdden zâyil olub 'ayn'al-yakîne ere").

Başka bir yerde, Otman Baba'nın Edirne'de ulemâyı yanıtlayan abdalları, Baba'yı tarif ederken şöyle derler: "Ol kân-i velâyet ve kutbu'l-aktâb-i cihân ve server-i âfâk ve mürşid-î bârgâhdır." Otman, söz alıp kendini şu devrimci sözlerle tanımlar (86a): "Ulu begleri ve ulu şeyh u meşâyihleri yudup ol ulu sarayları Hakk emri birle ıssuz koyan benim ve dahi mecmû'-i şeyhlerin sofrasın cem' eyledim ve bir kazığa asub hükmlerin kal'eyledim ki ben kendi soframı yapsam ve nisâr etsem gerekdir." Yanındaki abdallar: "Biz ol Şâh-i velâyet ve kutbu'al-aktâb-i temâmetün leşkeri ve kullarıyuz ve yedileri ve üç[yüz]leriyüz ki *Abdâlân-i Rûm* olub."

Otman Baba'nın yaşamını anlatan, sözlerini aktaran *Velâyetnâme*, bize, onun kişiliğinde bir abdalın ne olduğunu, inançlarını, yaşam tarzını en ayrıntılı ve doğru biçimde anlatır. Barak Baba, Abdal Mûsa, Abdal Yûnus, Geyikli Baba, Kaygusuz Abdal, Kızıl Deli (Seyyid Ali Sultan) gibi ünlü abdalların yaşam ve inançlarını bu portrede en canlı biçimde yansıtılmış buluruz.

Küçük Abdal, Menâkıbnâme'de, Otman Baba'nın mürîdlerini *Abdâlân-i Rûm* diye adlandırır. Kendisi, Vefâiyye'den bir derviş olan Âşık Paşazâde'nin tarihinde (yazılışı 1474) *Abdâlân-i Rûm*'u, Anadolu toplumunda *müsafirîn*, yani göç edip gelenler arasında, *Ahîler*, *Gâziyân* ve *Bâcıyân* ile birlikte belli bir grup olarak anar. Onların çoğunlukla *Horasan Erenleri* veya Azerbaycan'dan göç eden gruplar arasında anılmaları dikkate değer. Genellikle *Abdâlân-i Rûm*, Türkmen/Yörükler arasında Orta Asya Şamanları gibi, din ve toplum hayatını yöneten kutsal kişiler gibi yorumlanmıştır. Gerçekte, XIV.-XV. yüzyıllarda köylerde yerleşik hayata, şehir hayatına geçmiş ve medrese ve *fakı*ların nüfuzu altında Sünnîliği ve yaşam tarzını benimsemiş Türk nüfusu karşısında onlar, Türkmen *müsafirîn*, göçebe Yörüklerin kültürünü, toplum değerlerini ve yaşam tarzını temsil etmekteydiler. Abdalların beyler tarafından kutsal kişiler olarak onurlandırıldıkları beylik döneminden sonra *abdallar,* resmen tanınmış toplumdan dışlanmış (*segmented*) duruma düştüler. Medrese, devlet ve şehirliye karşı şiddetli bir çatışma ve siyasî otoriteye meydan okuma durumuna geldiler. Menâkıbnâme'de bu karşıtlığı sert biçimde ifade edilmiş buluyoruz. *Bektaşî*lik ve *vefâiyye* dervişleri gibi, siyasî otoriteye itaatkâr, devletten vakıf alan, zâviye kuran dervişlerden farklı olarak, abdallar devlete karşı açıkça cephe aldılar. Konya Selçuk Sultanlığı ve İran'da hâkim bürokratik merkeziyetçi devletin prototipi, daha Osman Gâzi'nin (1302-1324) son yıllarında gerçekleşmiş görünmektedir. Son

zamanlarda ortaya çıkan belgelerin kesinlikle ortaya koyduğu gibi, merkezde dîvanda İran kaynaklı bürokratik yöntemler gelmiş; köylerde, Osman Gâzi'den dirlik/vakıf alan Sünnî *fakîh* (*fakı*)ler, abdalların yerini almıştır. O zaman Yörük yaşam tarzı ve "abdalizm"in inanç ve değer sistemi, Doğu-Rumeli *Uc* gâzî beyleri (Mihaloğulları gibi) yanına sığınmıştır. *Velâyetnâme*'de Otman Baba bu *Uc* beylerinin saydığı ve koruduğu kutsal kişidir. Fâtih'in son derece bürokratik merkeziyetçi devletinde abdallara yer yoktur; aşağıda görüleceği üzere, *Velâyetnâme*'ye bu aykırılık ve çatışma en keskin biçimde yansımıştır. Otman Baba'nın yaşamı, dışlanmış Yörük toplumu ile yerleşik Sünnî toplum ve İranî bürokratik devlet sistemi arasındaki çatışmanın dramatik bir hikâyesidir.

Temel inançlarıyla ilişkili etkinlikleri ve toplumda bağlı oldukları kişi ve gruplar göz önüne alındığı zaman, abdal aktivizmi ve bu aktivizmin siyasî-toplumsal niteliği açıkça görülür. Onların en önemli inanç ve etkinliği, baskı altında ezilen çaresiz "garîb miskînlerin", evini yurdunu bırakıp şurda burda gezen işsiz güçsüz çaresiz *miskîn*'lerin yardımına koşmaktır. Otman Baba, "bu dünya malı için" zulüm yapanlara karşı olduğunu ilân eder.

Velâyetnâme'de, Baba'nın, tarlasında çalışan çaresiz köylülere, küffara karşı savaşan gâzîlere nasıl yardıma gittiğini gösteren hikâyelere sık sık rastlarız. O, çaresiz kişiye tam zamanında yardıma yetişen Hızır-İlyas gibidir ve Baba ile Hızır-İlyas arasında yakın işbirliği vardır. Öbür yandan, bu dünyada "adaleti" geri getirmek için, Baba'nın mücadeleci, militan karakteri tüm menâkıbnâmeye sızmıştır. *Velâyetnâme*'de Otman Baba, en çok *kân-i Velâyet* (Velâyetin Medeni, kaynağı), özü diye anılır. Keza *Sırr-i Hakk*, Tanrı'nın gizli (gerçeği), *Zât-i bî-misâl*, Tanrı'nın eşi olmayan Zâtı, *Maksûd-i İnsân*, İnsanın erişmek istediği son aşama, *Kutb-i 'Âlem* veya *Kutb'ul-Aktâb*, *kutblar kutbu*, kâinatın ekseni sıfatları ile anılır. Tüm kâinatta mutlak egemenliğini belirtmek üzere onun için hükümdarlara özgü unvanlar, *sultan*, *şâh*, *padişâh* unvanları kullanılır.

Fâtih Sultan Mehmed, eşi görülmemiş başarılarıyla İslâm tarihinde gelip geçmiş padişahların en güçlülerinden biri olduğundan ve kendi imparatorluk ve fetih plânları uğruna uyruklarına, özellikle de Yörüklere ağır yükümlülük ve baskılar yaptığından Otman Baba, *Kutb-i 'Âlem* olarak onun karşısına çıkmayı ödev bilmiştir. *Velâyetname*'deki menkıbeleri, *kutbiyye* ve *al-İnsan u'l-Kâmil* doktrinine göre yaptığı etkinliklerin hikâyesidir. O, kâinatın ekseni *kutbu'l-aktâb* olarak yalnız *melekût* âleminde değil, devrinin siyasî-sosyal yaşam ve olayları üzerinde de kontrol kurma iddiasındadır. *Abdal* savaşçılığı Baba'nın, Osmanlı toplumunda dışlanmış öteki gruplarla, *Uc gâzileri* ve *Yörükler*le bağlantısını açıklar. Akıncı-

Gâzîlerin büyük bölümü, yine Yörüklerdendir veya Anadolu'dan gazâ ve dirlik için, hudut boylarına gelen, ilkin akıncılıkla gazâya başlayan *garîb*'lerdir. Bütün gelirleri, akınlarda edindikleri "doyum", yani ganimetten ibarettir. Bir kalede *gönüllü* ve *'azeb* oldukları zaman küçük bir ulûfe veya küçük bir tımarla geçinmek zorundadırlar. Onlar, saltanat muddeîleri veya Şeyh Bedreddîn gibi haksız düzene karşı çıkanların yanına koşmakta tereddüt etmezler.[9] Otman Baba, işte aynı uc bölgesinde dışlanmış halk arasında kutsal bir kişi sayılmakta, benimsenmektedir. Türkmen-Yörükler, Osmanlı sultanlarının merkeziyetçi-bürokratik ezici rejimine karşıdırlar.[10] Onlar, bir dinî-Rafizî veya siyasî isyancı ortaya çıktığında, hemen onun etrafında toplanmaktadırlar. Deli-Orman, Dobruca-Varna arası, XV. yüzyıl ilk yarısında klâsik bir isyan bölgesi olmuştur. Merkezî bürokrasi, temel vergi kaynağı olan köylü reâyâyı korumak, köylüyü dağ-geçitlerini koruma görevi (derbendcilik), kale veya köprü inşası, madencilik gibi işlere sürmekten kaçındığı için, bunun gibi işlerde hazır emek-havuzu gibi gördüğü Yörükleri kullanmakta, aynı zamanda onları sıkı bir düzende askerî "ocaklar" olarak örgütlemektedir.[11] Yörüklere bazı vergilerden bağışıklık, yeterli bir ödün değildir. Yörükler, sıkı ceza yönetmelikleri altında bir çeşit tutsak gibi hizmete koşulurlar; bu hizmetler Türkmenlerin temel göçebe ekonomisi ve hayat tarzıyla da asla bağdaşmamaktadır. Özetle bunlar, merkeziyetçi imparatorluğun her fırsatta isyana hazır, dışlanmış toplumunu oluşturmaktadır. Fâtih'in gittikçe bürokratlaşmış merkeziyetçi idaresine karşı derin düşmanlık, bu Türkmen-Yörükleri Anadolu'da olsun, Rumeli'de olsun her çeşit köktenci dinî-sosyal propagandaya açık tutmaktadır.[12] Unutmayalım ki, Anadolu'da yüksek yaylaların yer aldığı Toros, Batı ve Kuzey Anadolu dağlık bölgelerinde olduğu gibi Rumeli'de de Doğu-Balkan, Deli-Orman yaylalarında ve Dobruca kışlak bölgesinde Türkmen-Yörükler bu dönemlerde yoğun bir nüfusa sahiptiler. Onlar devletçe benimsenen düzenin simgesi olan her şeye, sultana ve adamlarına karşı her çeşit köktenci dinî-sosyal harekete katılmaya hazırdırlar. Menşede fakir çoban oldukları *Velâyetnâme*'nin ifadesinden anlaşılan Baba'nın Abdalları, velîye gönülden inanıp katılmakta; ondan, Fâtih gibi güçlü bir sultana ve onun temsil ettiği her

---

[9] Şeyh Badr al-Dîn (Bedreddîn) hakkında aşağıdaki 18. nota bakınız.

[10] Bkz. H. İnalcık, "The Yürüks: Their Origins, Expansion and Economic Role", *Oriental Carpet and Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Countries, 1400-1600*, ed. R. Pinner ve W. D. Denny (London: *HALI* Magazine, 1986), s. 39-65.

[11] *a.g.e.*, s. 53-54.

[12] *a.g.e.*, s. 44-47.

şeye meydan okuyan insan-üstü güce sahip kutsal bir önder yaratmaktadırlar.

Baba'ya destek verenler yalnız Yörükler değildir. Âşık Paşazâde'nin abdallarla yanyana andığı Gâziyân vardır;[13] o gâziler ki, Uc'larda Tanrı'nın emrini yaymak, "doyum" kazanmak için canlarını adamışlardır. Uc gâzilerinin önderleri Baba'nın koruyucusudur. Aslında dışlanmış aynı sosyal gruptan gelen Abdâlân ve Gâzîyân, cihat yolunda birleşirler; biri kutsal velînin tarîkinde Tanrı'ya ermek için, öteki Tanrı'nın sözünü dünyada egemen kılmak için, *mücâhede* hâlindedir.[14] Âşık Paşa (ölümü 1332), *Garîbnâme*'de[14a] *alp*ler (gâziler) ile *alp-eren*'leri birlikte ele alır; *Alper* olmanın dokuz şartını yazdıktan sonra Alp-eren, din alpi olmanın, velâyetin şartlarını sayar: İlk şart, *velî* olmaktır; kalan sekiz şart *riyâzet* (nefsini yenme), *kifâyet* (nefsine hâkim olma), *ışk* (nefsi yenmek için yürekten çaba), *tevekkül* (Tanrı'ya güven), *şerîat*, *ilim*, *himmet* (özveri), *doğru yâr* (arkadaş). Hepsinin temeli *ışk*'dır, *âşık* olmaktır: "Iy Hudâyâ! *Işk*'tan ayırma bizi".

Uc savaşlarında alpler ile alp-erenlerin neden yan yana savaştıklarını anlıyoruz. Osmanlı fetihlerinde abdallar "tahta kılıçlarıyla" gâzîlerin yanında savaşmışlardır. Genelde derviş vergilerden bağışıklıdır, yiyeceğini vakıfla kurulmuş bir zâviyeden veya halkın verdiği sadakadan sağlar. Genişleyen ailenin toprak yetersizliğinden yahut da başka bir nedenle babasının ocağını bırakıp ayrılmak zorunda kalan bir köylü için geçimini sağlamak, ancak şu yollarla olasıdır: Ya bir tarım işçisi olarak başka birinin çiftinde *ırgat* olarak çalışır; ya bir kasaba medresesinde *sûhte* (softa) olur veya Rumeli'ye gidip *Uc*'da gâzî/akıncı veya bir kalede *gönüllü* olarak tımar veya ulufe ümit eder; yahut da dünyaya sırtını çevirip derviş olur. Bütün bu durumlarda "garîb", dağda kırda dolaşıp devletin vergi

---

[13] Bkz. *Osmanlı Tarihleri*, ed. Atsız (İstanbul: Türkiye Yay., 1947), s. 237-238.

[14] Abdalların erken Osmanlı tarihindeki rolleri hakkında bkz. M. F. Köprülü, "Abdal", *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*, I. (İstanbul, 1935), 23-56; I. Mélikoff, "Les babas Turcomans contemporains de Mevlânâ", *Uluslararası Mevlânâ Semineri* (Ankara, 1973), s. 268-74; Çelebi Elvan, *Manâkibu'l-Kudsiyye fi Menâsibu'l-Ünsiyye*, ed. İ. E. Erünsal ve A. Y. Ocak (İstanbul: Edebiyat Fakültesi, 1984); A. Y. Ocak, "Kalenderîler ve Bektaşîlik", *Doğumunun 100. Yıldönümünde Atatürk'e Armağan* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1981); Hatib-i Fârisî, *Menâkib-i Camâl al-Dîn-i Sâvî*, ed. T. Yazıcı (Ankara: TTK, 1972); A. Y. Ocak, "Quelques remarques sur le role des derviches kalenderis dans les mouvements populaires et les ottomans", *The Journal of Ottoman Studies*, 3 (1982), 69-80; C. Imber, "The Wandering Dervishes", *Mashriq, Proceedings of the Eastern Mediterranean Seminar* (University of Manchester, 1977-78), s. 36-50.

[14a] *Garîbnâme*, Tıpkıbasım metin yay. Kemal Yavuz, I-II, (Ankara: Türk Dil Kurumu, İstanbul 2000); Âşık Paşa hakkında basılmamış Mezuniyet Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi: Ayşe Gürol, "Âşık Paşa ve *Garibnâmesi*", 1991.

defterleri dışında kalır. Fakat kırda bayırda gezenler için, yaşam güç olduğu kadar tehlikelidir de. Otman Baba, müritsiz yalnız başına kırlarda dolaştığı yıllarda birkaç kez kaçak esir sanılmış ve tutuklanmıştır.

Otman Baba'nın abdallarının çoğu, Doğu-Balkan dağları veya Dobruca Yörüklerinden fakir çobanlardır. Bu bölgeler, bugünkü Bulgaristan Türklerinin ataları olan Yörük/Türkmenler tarafından daha XIV. yüzyılda yoğun bir göç sonucu iskân edilmiş olup geçim yolları koyun sürüleri beslemek, şehirlere veya tüccara büyük ölçüde yün, deri, peynir sağlamak veya yünden abakebe yapıp satmaktan ibarettir. Baba'nın sık sık ziyaret ettiği Yanbolu Kasabası, zamanla önemli bir aba üretim merkezi hâline gelmiştir. Ucuz ve sağlam bir halk giysisi olan Yanbolu abasına ülkenin her yanında tereke defterlerinde rastlamaktayız.[15] Kayda değer bir nokta, Otman Baba'nın Edirne'ye geldiği zaman, şehre kasaplık koyun getiren bir Yörüğün yanına gelip onun *abdalı,* mürîdi olmasıdır. Edirne kasaplarının koyunları bacaklarından asıp sergilemesine kızan Baba, koyunları alıp yola çamur içine fırlatmış. Kasaplar onu kadı huzuruna çıkarmışlarsa da sonunda Baba'ya karşı bir şey yapamamışlardır. Baba'nın etrafında iki-üç yüz mürîdi vardı. Baba'nın mürîdleri, çoğunlukla, Vize'den Tuna ağzına kadar uzayan Doğu-Balkan Yörükleri arasından çıkmış görünmektedir.[16] Şunu da eklemek gerekir ki, Yörükler bu bölgenin düzlüklerinde tarıma elverişli kesimlerde zamanla yerleşik hayata geçmişler, yerli Bulgar köylerine bakarak basit, fakir köylerde yaşamaya başlamışlardır (bkz. Silistre Mufassal Tahrir Defterleri). Tahrir defterlerinde Anadolu Türkmen aslından halkın kurduğu bu çeşit köyler; bu karakteriyle yerli Hıristiyan köylerinden kolayca ayırt edilebilmektedir.[17]

Dobruca ve Deli-Orman Yörükleri, aynı zamanda bir geçim olanağı olarak, Mihaloğlu Ali Bey gibi ünlü Tuna *Uc* beylerinin yanında gâzî/akıncı olarak hizmet etmekteydiler. *Velâyetnâme*'de Ali Bey, Otman Baba'yı bir velî olarak ululayan ve onu himâye eden bir gâzî bey olarak görünmektedir. Bilindiği üzere, Ali Bey gibi güçlü *Uc* beyleri, babadan oğula beylik ve bayrak sahibi hanedanlar oluşturmuştur. Bir *yurtluk*

[15] İnalcık, "The Yürüks", s. 51-56.

[16] T. Gökbilgin, *Rumeli'de Yürükler, Tatarlar ve Evlâd-i Fâtihân* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1957); İnalcık, "The Yürüks", s. 64, n. 86; abdal/Yürük kimliği için, bkz. Köprülü, "Abdal", s. 38-53.

[17] Bu bölgedeki yerleşim süreci ve özellikleri konusunda, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde muhafaza edilen XVI. yüzyıla ait Osmanlı *tahrîr defterleri* (özellikle 1530 tarihli Tapu no. 166, 775, 625, 439, 416) kapsamlı materyal sunmaktadır; Yörük köyleri, Bulgar köyleriyle karşılaştırıldığında dikkati çekecek derecede küçüktür. Bu defterlerden Anadolu'ya ait olanları yayımlanmıştır: *Muhâsebe-i Vilâyet-i Anadolu Defteri*, I-III, Ankara 1993-95.

(*apanaj*) niteliğindeki sancaklarında merkezin kontrolünden oldukça bağımsız bir durumdaydılar ve genellikle merkeze karşı gelişen hareketleri desteklemekteydiler. Fâtih, merkeziyetçi bürokratik imparatorluğunu kurarken karizmatik kişiliğiyle *Uc* beylerinin bağımsız durumunu büyük ölçüde kısıtlayabilmiş; onların I. Mehmed ve II. Murad dönemlerinde devletin genel siyasetinde oynadıkları kesin role son vermiştir. Herhâlde, merkezin kontrolünden kaçmaya çalışan *Uc* beyleriyle Otman Baba arasında geleneksel bir anlaşma ve dayanışma anlaşılır bir şeydir. Herhâlde bölge böylece, merkeze karşı ayaklanmaların değişmez odak noktası olmuştur. Evvelce Şeyh Bedreddîn'in bu bölgede, "dünyayı adalete kavuşturmak" iddiasıyla bir Mehdî sıfatıyla *Uc*beylerine, Yörüklere ve fakir *Uc* sipahilerine dayanarak çıkardığı isyan, devleti temelinden sarsmış, onun idamından (1416) sonra *Bedreddinliler*, bölgedeki abdallar ve *ışık*'lar arasında yüzyıllarca varlıklarını korumuşlardır.[18] Keza anımsanacak bir nokta da, Şeyh Bedreddîn yandaşlarıyla Saruhan-İzmir bölgesi Türkmenleri arasındaki yakın ilişkidir. Biliyoruz ki, Balkanlar'a XIV. yüzyılda akıp gelen Türkmenler, başlıca Saruhan-İzmir bölgesinden göç ediyorlardı; onların izledikleri geleneksel yol, Anadolu'da Karesi üzerinden Trakya'da Istranca Dağları yaylalarından Doğu-Balkanlar'a ulaşmaktaydı. Yıldırım Bayezid'in (1389-1402) Rumeli'ye sürdüğü Saruhan Yörükleri, güçlü *Uc* bölgelerine vücut vermiş, aynı zamanda Balkanlar'ın verimli yaylakları ve bol ganimet imkânları nedeniyle, Batı Anadolu'dan Rumeli'ye kendiliğinden kuvvetli bir göç akını başlamıştır. T. Gökbilgin'in Rumeli Yörük listeleri ve Ö. L. Barkan'ın tahrir defterlerine göre çizdiği Türk-Hıristiyan nüfusu gösteren haritası,[19] Doğu-Balkanlara

[18]Kendini "Melik Mehdî" olarak ilân eden Şeyh Bedreddîn, "Sûfî" takipçileriyle Agaç-Denizi (Deli-Orman)'nde bulunmuş ve Zagra Ovası'nı faaliyetleri için karargâh edinmiştir. Osmanlı' nın Bedreddîn hakkındaki izahları için, orijinal kaynak bizlere en az tahrif edilmiş şekliyle Anonim Kronikler yoluyla ulaşmaktadır: *Tawârîh-i Âl-i 'Othmân*, ed. F. Giese (Breslau, 1922), s. 53-54. Bu geleneğin değişik versiyonlarında, Bedreddîn'in yandaşları abdalları aşağılamak için kullanılan *torlak* veya *ışık* gibi isimlerle anılmaktaydı. Aynı kaynaklarda, Bedreddîn'in adamları arasında tımar elde etmek için çabalayan Uc akıncılarına da değinilmektedir. Bedreddîn hakkında bkz. A. Gölpınarlı ve I. Sungurbey, *Samavna Kadısı oğlu Şeyh Bedreddîn* (İstanbul: Eti, 1966); H. J. Kissling, "Badr al-Dîn", *Encyclopaedia of Islam* (2. baskı), I, 869; şüphesiz, Mehmed I (1413-1421) tarafından merkezî yönetimin yeniden tesisinden sonra, Bedreddîn, Kalenderîliği benimse-miş ve merkezî güç ile Uc'lar arasında mücadelenin şiddetlendiği dönemde abdal aktivizminin en önemli liderlerinden birisi olmuştur; Şeyh Bedreddîn üzerine etraflı bir çalışma için, bkz. N. Flipović, *Princ Musa i Šejh Bedreddin* (Sarajevo, 1971); I. Mélikoff, *Sur les traces du sufism turc, recherches sur l' Islam populaire en Anatolie*, İstanbul 1992; özellikle A. Y. Ocak, *Zındıklar ve Mülhidler*, (İstanbul: Tarih Vakfı, 1998), 136-202.

[19] İnalcık, "The Yürüks", s. 44-45; İnalcık, "Arab Camel Drivers in Western Anatolia in the Fifteenth Century", *Revue d'Histoire Maghrébine*, no. 31-32 (Tunis, 1983), 270; Ö. L. Barkan,

göçlerin yoğunluğu hakkında açık bir fikir vermektedir. Otman Baba'mn gezip dolaştığı bölgeler hep bu yoğun Yörük bölgeleridir.

Velâyetnâme'ye göre, Otman Baba, ilk kez Azerbaycan'da ortaya çıkar, oradan Batı Anadolu'ya geçer ve sonunda Doğu-Balkan'a Yörükler arasına geçerek orada karar kılar. Onun etkinlik merkezi, Doğu-Balkan' da Misivri, Zagra, Dobruca'da Baba-Saltuk'un şehri Babadağ'dır. Bu bölgede Tanrıdağı Yörüklerinin merkezi olarak bilinen Tanrıdağı, onun dolaştığı merkezî bölgedir. Sonunda, tarîkatı ve tekkesi de bu bölgede kurulmuştur. Özetle diyeceğiz ki, Otman Baba'nın Doğu-Balkan Yörükleriyle olan yakın ilişkisi, toplumsal ve dinî bakımdan onun hangi çevrenin insanı olduğunu açıklar.

Genellikle sanılır ki, Doğulu hükümdar mutlak bir otorite sahibidir, uyruk olan halk kendisine kayıtsız şartsız mutlak bir itaatle bağlıdır. Fakat doğuda Hindistan, Orta-Asya ve İran'dan Osmanlı Devleti'ne kadar yaygın olup hükümdara egemenliğini nasıl koruyacağı hakkında öğüt veren, denenmiş kurallar öneren *nasihatnâme* edebiyatında açıkça belirtilmiştir ki, idare edilen halkın gerçekten desteğini kazanmamış bir hükümdar veya hanedanın saltanatı uzun sürmez, tahtı her an devrilme tehlikesi altındadır.[20] Doğu tarihi üzerindeki eserler, vakâyinâmeler, çoğunlukla hanedan tarihleri olduğundan her şeyin hükümdarın istediği gibi olup bittiğini iddia eder, halk arasındaki akımlar, toplumsal hareketler, direniş ve isyanlar hakkında çok az bilgi verir.[21] Osmanlı'da halkın duygu ve tepkilerini, yalnız adını gizlemiş yazarlarca halk için yazılmış anonim *Tevarîh-i Âl-i Osmân*'dan birazcık öğrenebilmekteyiz. Dahası, onlardaki bu kayıtlar da, zamanla yeni kopyalarında çıkarılmıştır. Anonimlerde Otman Baba ve *ışık*'larla ilgili tepkilerin ifade edildiğini aşağıda göreceğiz. Halkın veya dışlanmış (*segmented*) grupların hükümdara ve devlete karşı direniş ve tepkileri, bazen halk destanlarında, halkın sözcüleri olan halk şâirlerince dile getirilmiştir. *Velâyetnâme* gibi Rafizî tarîkat şeyhlerine ait menâkıbnâmeler, bunun gibi halk tepkilerini yansıtan en önemli kaynaklarımız arasındadır.[22] Aşağıda görüleceği üzere Otman Baba gibi

---

"Osmanlı İmparatorluğu'nda bir İskân ve Kolonizasyon Metodu olarak Sürgünler", *İktisat Fakültesi Mecmuası*, XI (1949-1950), 524-569.

[20] Bkz. H. İnalcık, "Adâletnâmeler", *Belgeler*, 2 (Ankara, 1967), 49-63.

[21] S. Faroqhi, "XVI-XVIII. Yüzyıllarda Orta Anadolu'da Şeyh Aileleri", *Türkiye İktisat Tarihi Semineri, Metinler, Tartışmalar*, ed. O. Okyar ve Ü. Nalbandoğlu (Ankara, 1975), 225; Faroqhi, *Bektaschi-Orden in Anatolien* (Vienna: WZKM, 1981), s. 49-75.

[22] 1444 yılında, Mehmed II'nin ilk sultanlığı esnasında, Osmanlı tahtına hak iddia eden Süleyman Çelebi oğlu Orhan, Uc akıncıları ve Deli Orman'daki Râfizîlerden destek gördü: bkz. H. İnalcık, *Fatih Devri Üzerinde Tetkikler ve Vesikalar* (Ankara: TTK, 1954), s. 37-38; H. İnalcık ve M. Oğuz, *Gazavât-i Sultan Murad b. Mehemmed Han* (Ankara: TTK, 1978), s. 37-39; Deli-

devlete karşı çıkan dervişler, halk direniş ve tepkilerini korkusuz temsil etme cesaretini gösterdikleri için, hükümdarlar özellikle onlardan çekinirler. Onlar, yalnız halk tepkilerini yansıtmakla kalmaz, yaşadıkları toplumda ortaçağ iletişim koşulları içinde kamuoyunu oluşturmakta son derece etkindirler.

Geleneksel toplumda halk üzerinde bu nüfuzları dolayısıyla hükümdarlar, onlara yaranmaya, onları cami hatipleri yaparak, şeyhlere vakıflar verip zâviyeler kurarak yandaş yapmaya çalışırlar.

Osman Gâzî'den beri Osmanlı hükümdarlarının bu yolla, dervişleri kendi patrimonyal devlet sistemiyle bütünleştirmeye çabaladıklarını biliyoruz. Dervişler, hanedanın halk gözünde otorite ve egemenliğini meşrûlaştıran en etkin aracılardır; onlar hükümdar egemenliğine Tanrısal desteği, *te'yîd-i ilâhî*'yi sağlayan kutsal kişilerdir. Araştırmalar göstermiştir ki, gerçekte bir Bâbâiyye/Vefâiyye halifesi olan Şeyh Edebali'nin, Osman Gâzî'ye ve ailesine sağladığı Tanrısal *te'yîd* (*sanction*), hanedanın kurulmasında en önemli faktör olarak anılmıştır; bunun halk rivâyetinde aldığı folklorik ifade biçimi (rüya hikâyesi), bu ilişkinin gerçek tarihi olgu niteliğini gidermez. Din adamlarının, özellikle dervişlerin hükümdarın egemenliğini halk önünde meşrûlaştıran bu hayatî fonksiyonunu, Osmanlı tarihinde son dönemlere kadar izleyebilmekteyiz (padişahın Eyüp' te devrin ünlü şeyhinden kılıç kuşanması, *taklîd-i seyf* merasimi). Yüzlerce derviş zâviyesi kuran meşâyihe, Sultan tarafından verilen beratlarda, daima gelen-giden ("*âyende ve revende*") yolcuları barındırmaları ve Sultan'a duada bulunmaları koşulu konmuştur. Sonraları devlet hazinesinden önemli bir paranın, Sultan'a devletinin devamı için dua eden yüzlerce *du'â-gûyân* takımına ayrılmasının, aslında, halkın hükümdara bağlılığını sağlama amacına hizmet ettiği açıktır. Belirtmek gerekir ki, bu *du'â-'gûyân* ve cami hatipleri arasında birçok tarîkat şeyhi bulunmaktadır. Hükümdarı destekleyen, para ve vakıf kabul eden bunun gibi işbirlikçi (*conformist*) şeyh ve dervişlere Otman Baba ateş püskürür: "Bu meşâyih deyü bilinenler evliyâyüz deyüb halka yalan yanlış çürük ma'rifet satarlar ve dünyâlar cem' edüb irşâd ve mürîd bizimdir diyüb şermsâr-i Hakk olurlar" (7b).

Baba'nın ikiyüzlü yalancılar olarak suçladığı böyleleri arasında *ulemâ*, *sûfîler*, *dânişmendler* ve vakıf ve zâviye yöneten *meşâyih* sayılmıştır. Bu

---

Orman ve Dobruca, Osmanlı İmparatorluğu'nda Râfizî hareketlerin ve isyanların klâsik sahaları hâline geldi; en son şiddetli ayaklanma 1555'te meydana geldi. Bu yılda kendisinin, daha önce idam edilmiş olan Şehzâde Mustafa olduğunu iddia eden bir maceracı, çoğunlukla hâlinden memnun olmayan akıncılar, sipâhîler ve râfızîlerden oluşan bir isyan ordusu teşkil etmeyi başardı: bkz. Ş. Turan, *Kanunî'nin oğlu Şehzâde Bayezid Vak'ası* (Ankara: TTK, 1961), 37-44.

yüzden, ulemâ, kadılar ve medrese öğrencisi dânişmendler Otman Baba ve abdallarının baş düşmanıdırlar ve onlara karşı hükümet sorumlularından en sert önlemlerin alınmasını isterler. *Velâyetnâme*'ye göre *meşâyih*, tarîkat şeyhleri olup devletten ve varlıklı kişilerden vakıf sağlayarak bir zâviye inşa ve tesis ederler, vakıfları *evlâdiyelik* yaparak çocukları için de rahat bir yaşamı güvence altına alırlar. Bu şeyhlerden birçoğu gerçekten zengin denecek düzeyde varlıklıdırlar. Arşiv kayıtlarından öğreniyoruz ki, şeyhler idaresinde birçok zâviye, vergiden bağışıklı olarak mîrî topraklardan önemli bir bölümünü ellerinde tutmaktadırlar. Fâtih, birçok zâviyenin vakıflarına el koyarken, kuşkusuz halk arasında böyle konformist şeyhlere beslenen olumsuz duygulardan cesaret almıştır. Yine Fâtih, bazı zâviyelerin sultanın otoritesine karşı halkı kışkırtan aşırı eğilimli tarîkatların elinde olduğunu da biliyordu. Aşağıda, Fâtih'in genellikle rafızî tarîkatlara karşı olumsuz duygular beslediğini göreceğiz. Bununla beraber, ilk dönemlerde ölü (mevât) topraklardan, bataklık ve ormandan tarla açarak veya "kâfirini kovup" ele geçirdikleri araziyi işleten, böylece bölgeyi "şenlendiren", gâzilerle işbirliği yapan (Barkan'ın "kolonizatör" sıfatını verdiği) dervişlerin varlığını da biliyoruz. Fethedilen her çeşit arazi prensip olarak *mîrî*, yani devletin rakabesi altında olduğundan, bunun gibi yeniden açılan, "şenlendirilen" toprakların vakfa çevrilmesi için de Sultan'ın *temlîknâme* vermesi, mülke çevirmesi bir kuraldır. Sonuçta, bunun gibi topraklar için de yine Sultan'a, devlete bağlılık gereği ortaya çıkar. Bu nedenle, Otman Baba ve abdalları, devlete bağımlılıktan kaçıp, her çeşit bağışı reddetmektedirler, ancak *Velâyetnâme*'nin verdiği bilgiler gösteriyor ki, sonunda Otman Baba da belli bir *tarîk*, *tâc* ve *zâviye* kabul ederek tarîkat kurucuları arasına katılmıştır. Bir gelir kaynağı olmadan Baba, hayır işlerini nasıl yerine getirir, abdallarının yiyecek içeceğini nasıl sağlardı sorusu ortaya çıkar. Kendisinin yalnızken, dağda yabani meyve ve otları yiyerek yaşadığı *Velâyetnâme*'de belirtilir. Dağda bir köprü yapımına giriştiği zaman halkı yardıma çağırdığını, tarlasında çalışan bir köylünün yanına gidip bir ırgat gibi çalıştığını *Velâyetnâme* kaydetmiştir. Sonraları, etrafına abdallar toplandığı zaman da, halkın kendiliğinden verdiği sadaka ile geçinmişlerdir. Sadakanın kesinlikle istenmeden, kendiliğinden verilmesi noktasında Baba, çok duyarlıydı. *Velâyetnâme*'de, kendisine armağan vermek isteyenleri şiddetle reddettiği birçok kez anlatılmıştır. Sultan'ın tam bir alçakgönüllülükle sunduğu yardımları ve kendisi için bir zâviye inşası önerisini geri çevirmiştir. Beyler verir, fakat ezer: "Görmez misin ki, bir dünya beyinin eğer bir kimse nân u nemekin yese ve bir nev' ile hükmüne kâyil olmasa pâdişâha 'âsî oldu deyü anı habs veya helâk ederler" (5b). Bazen bir lütuf ve

muruvva (mürvet) olarak hediye kabul ettiği olmuşsa da, bunu hemen muhtaç kişilere ve abdallarına dağıtmıştır. Baba, yalnız "küffar memleketinden", akından dönen gâzîlerden *nezr* kabul ederdi. Mutlak *fakr*, bu dünyada her çeşit "mal u menalden mutlak tecerrüd", abdallık ve Kalenderîliğin temel prensiplerindendir. *Velâyetnâme*'ye göre, Otman Baba, *fakr* prensibine sadık kalmak, "riyâkâr meşâyih"in yolunda gitmemekte titiz davranmış görünmektedir.

Velâyetnâme'nin verdiği bilgilere bakılırsa, Otman Baba, İstanbul Fâtihi'nin sultanlık otoritesini tanımamazlık ve ona karşı-çıkma durumuna gelmemiştir. Fakat *Velâyetnâme*'ye göre Otman Baba, devrinde kâinatın ekseni *kutb*, bu ve öteki dünyada olacak şeyleri belirleyen tek güç olduğundan, Fâtih'in tüm zaferlerinden sorumlu sayılmıştır. Fâtih, tabiî böyle bir iddiaya yabancıdır. Biliyoruz ki, İstanbul Fâtihi, Mısır Memlûk sultanına yazdığı fetihnâmede, devrinin en ileri gâzî sultanı olduğunu yazmış, sonraları İslâm'ın "gazâ kılıcının" kendi elinde olduğunu ilân etmiştir. İstanbul'un fethinden sonra Akşemseddin, fethin evliyânın eseri olduğunu söylediği zaman Fâtih, bu şehir kılıcımla alınmıştır, yanıtını vermiştir. Fakat devrin başka hükümdarları onun gibi düşünmüyorlardı. Uzun Hasan, "Kıdvetü'l-meczûbîn" Abdurrahman Şâmî'ye verdiği temlîknâmede, bütün başarılarını kendisine borçlu olduğunu belirtmiştir.

Otman Baba, *Uc* gâzîlerinin manevî kılavuzu sıfatıyla ileri çıkarak gâzî Sultan'a, benim bilgim dışında ve benim desteğim olmadan hiçbir şey başaramazsın, demektedir.

Yukarıda belirttik ki, *Velâyetnâme,* Baba'nın yaşamını ve kerâmetlerini, Fâtih'in seferleriyle sıkı ilişki içinde anlatmaktadır. *Velâyetname*'nin, Fâtih'in etkinliklerini ve dönemin önemli olaylarını anlatırken, bunları oldukça doğru bir kronolojide vermesi kayda değer. Aşağıda, *Velâyetnâme*'ye göre, Fâtih'le Otman Baba arasındaki ilişkileri özetlemeye çalışacağız.

Bir gün Baba, Silivri-Kapı'da oturuyordu, Fâtih'in Mahmud Paşa ile yapacağı seferi konuşurken, Macarlar'dan Belgrad Kalesi'ni almak niyetinde olduğunu işitti. Baba doğrularak Sultan'ı bu seferi yapmaması için uyardı ve dedi ki, "çanlarına od tıkarlar, kaçarsın". Sultan bu söz üzerine hiddete geldi, kılıcını çekip yürüdü. Mahmud Paşa ileri atılıp "hay sultanım neylersin, zinhâr ve zinhâr sakın sen tasavvur ettiğin kimse değildir, gâfil olma ki bu kimse sâhib-i velâyettir" dedi.

Bu uyarıya aldırmayan Sultan, Belgrad Seferi'ni yaptı (1456) ve her şey Baba'nın dediği gibi çıktı. Başka bir defa Baba, Sultan şehirde dolaşırken Sultan'ın önüne çıktı ve doğrudan şu soruyu sordu: "Tiz cevâb ver ki, sultan sen misin, yohsa ben miyim?" Fâtih onu tanıdı ve atından inip

elini öptü; dedi ki "pâdişâh sensin ve sırr-i hudâsın ve ben senin kemîne kemterünüm babacığım" dedi.

Ondan sonra Sultan'la derviş arasında gizli konuşmalar (*mermû-zât*) oldu. Onun ardından Sultan solaklarından biriyle Baba'ya altın gönderince çok kızdı ve solağı kovdu (Metin: 19b-20b).

Menâkıbnâme'ye göre, Belgrad Seferi'nden sonra Fâtih, Otman Baba'nın velâyet gücüne tam bir inanç gösterdi ve başarılı seferler yaptı.

Velâyetnâme'de en dramatik hikâye, Baba'nın kendisini Fâtih'e bir mürşid ve rehber olarak kabul ettirmesi üzerinedir. Olay, 1474 yılının sonuna doğru cereyan etmiş olmalıdır. O tarihte Otman Baba "iki-üç yüz" abdalı ile birlikte Edirne'dedir. Kılık kıyafetleri ve davranışları şehir halkını hayretler içinde bırakmaktadır. Halk koşuşup bu garip görünüşlü dervişleri ve başlarındaki heybetli koca adamı görmeye gelmektedir. Otman Baba, elindeki kütüğü savurup onları uzaklaştırır.

Şehir halkı aralarında tartışmaya girip fakir, alçakgönüllü kimseler, Otman Baba ve dervişlerine korku ve saygı ile bakıyor; yukarı sınıftan seçkin kişiler, özellikle ulemâ ve dânişmendler şiddetli düşmanlıklarını gizlemiyorlar; idare adamları kadı ve subaşı ise bir an önce kurtulmak için, onları şehirden dışarı atmaya çalışıyorlardı. Otman Baba'nın ulemâya ters düşen râfizî inançlarını halka açıklaması, ulemâyı dehşete düşürüyordu. Ulemâ, bu sözleri söyleyen birinin kesinlikle kâfir durumuna düştüğünü ilân ettiler. Bunun üzerine şehrin kadısı Otman Baba ve dervişlerinden, hapse atma tehdidiyle, bir an önce şehri bırakıp gitmelerini istedi; yoksa, Sultan'a durumu arz edeceğini kendilerine bildirdi.

Otman Baba dervişleriyle birlikte Doğu-Balkan'da özyurtları doğrultusunda yola çıktı ise de, sonra fikrini değiştirip Kırk-Kilise (Kırklareli)'den tekrar Edirne'ye geldi. Bunun nedeni, *Velâyetnâme*'ye göre, Baba yolda İstanbul tarafına bir "nazar" atması ve "Hasan Hüseyin Şehri" dediği İstanbul'a gitmek için yukarıdan emir almasıydı. Kaynağımız, az ileride bunun gerçek nedenini açıklamaktadır. Çünkü Sultan, Baba'nın ve yanındaki abdalların tutuklu olarak İstanbul'a gönderilmesini emretmişti. Buna karşı abdalların nasıl bir tepki gösterdiğini, sözde birisinin gördüğü şu rüya açıklamaktadır: *Velâyetnâme*'ye göre derviş rüyasında, Hz. Ali görünüşünde, elinde bir kılıç, başında kızıl-börk bir adamın semadan inerek Otman Baba'ya şunları söylediğini görmüş: "Ey iki cihanın sırrı ve serveri! Gel mürüvvet kerem eyle, bize destûr ver ki şol munafıkları kıralım." Bu abdalların isyan parolasıydı. Baba onlara sabır tavsiye eder (85b).

İsyan ve dirence çağıran bu sözler, bize Şeyh Bedreddîn, Şâh İsmaîl ve Pîr Sultan Abdal gibilerin arkasında giden Alevî-Râfızî dervişlerin,

Osmanlı Devleti'ne karşı ne duyup düşündüklerini açıklar. 1511'de Osmanlı Devleti şehzâde kavgaları sonucu bir iç kargaşaya düştüğü zaman, Teke'de Şâh-Kulu, Türkmen dervişlerinin acımasız kin ve gazabını anlatır.[23] Bu noktada Baba, Sultan'ı bile karşısına almaktan çekinmez. Sultan'ın gönderdiği kul, onu tutuklu olarak bir araba içinde İstanbul'a götürme emrini bildirince Baba "heybet ve celâli" içinde kütüğünü havada sallayarak "kimdir o Mehemmed dedüğün" diye karşı geldi (89).

Böylece abdallarının korkusunu dağıtır ve onların başına geçip İstanbul'a yönelir. *Velâyetnâme*'den öğrendiğimize göre, bu yolculuk onun nâm ve şanının yükselmesine yardım eder. Meselâ, Babaeskisi kasabasına geldiklerinde halk ona karşı çıkıp ellerini öpmek için koşuşurlar, onun için kurbanlar keserler. Hattâ, onu tutuklu olarak götüren Padişah kulu, herhâlde bir yeniçeri yasakçı, kendi börkünün Hacı Bekdaş'tan geldiğini söyler ve Baba'ya sempatisini açıklar. Grup Küçük-Çekmece'ye gelip de uzakta İstanbul görününce, Baba ayağa kalkıp abdallarına şöyle hitap eder: "Durun oğlanlar ki, Hisar'ı alalum ve hasûd leşkerin kıralım ve münkirlerin bağrın keselüm." Abdalların yorumuna göre, Sultan Mehmed ve İstanbul'da yaşamakta olan Müslümanlar, şehri, ancak "zâhir"de Müslüman yapmışlardır; şimdi ise *Velâyet* çağıdır ve şehir onun kerâmetine sahne olacaktır. İstanbul halkı, velâyeti inkâr ettikleri için Müslüman sayılmaz (94-95).

Baba ve abdalları İstanbul'a girince kalabalık halk kitleleri onları seyre çıktılar. Bazıları onları tuhaf ve garip buldularsa da, bazıları çok etkilenerek kutsal kişiler olarak karşıladılar. İdare başındakiler onları Atmeydanı'nda kazığa oturtmak, çengele takmak için hazırlık yapmışlardı; *Velâyetnâme*'ye göre, onlar Sultan'ın Otman Baba hakkında maksadını değiştirdiğinin farkında değildiler. Fâtih'e son emrini almak üzere gittiklerinde hayretle gördüler ki, Sultan ilk kararını değiştirmiş, Baba'nın ve abdalların Silivri-Kapı'da Kılıç-Manastırı'nda yerleştirilmelerini emretmiştir. Abdallar, bunun Otman Baba'nın bir kerâmeti sonucu olduğuna inandılar. Fakat bu değişikliğin nedenini anlamak güç değildir. Fâtih, böyle bir soykırımın ülkede halk arasında doğuracağı tepkiyi son anda, belki vezirlerin uyarısı üzerine anlamış olmalıdır. Fâtih'in, bir sefer kararma karşı duran iki yüz yeniçeriyi toptan acımasızca idam ettiği hatırlardadır.

Kayda değer ki, ulemâ, siyasî sonuçlarıyla fazlaca kaygılanmayıp onların vücutlarıyla beraber râfızî düşüncelerinin yeryüzünden kaldırılma-

[23] Bkz. Çağatay Uluçay, "Yavuz Selim Nasıl Padişah Oldu?", *Tarih Dergisi* VI (1954), 61-74; VII (1955), 117.

sıyla ilgiliydiler ve *Velâyetnâme*'ye göre, idamların yerine getirilmesini istemekte idiler.

Manastır bir asker takımı tarafından çevrilmiş olup abdallar ölüm tehdidini her an duymaktaydılar. Bu durumda Otman Baba, hiddetle elindeki kütüğü yere vurarak şöyle bağırdı: "Bre çirkin.... koca ki, kiminle urgan çekişürsün ki, uş sarayını başına yıkub kendüzümü sana bildireyim ki, bana Kütüğü Büyük Âhir Zaman Kocası derler" ve kütükle yere birkaç kez vurdu. Abdallar sakinleşti. O gece İstanbul'da büyük bir fırtına koptu; Sultan, sarayında bir köşeden bir köşeye koşmaya başlamıştı. Ertesi gün Dîvan-ı Hümâyûn'u topladı ve bu görülmemiş olayın anlamını sordu. *Velâyetnâme*'ye göre dediler ki: "Ol kişinin mecmu'-i 'âlem ve yirmi dört bin mürsel peygamberce kuvveti vardır ve nübüvvet ile velâyet burcunda oturur, seni tac u tahtınla yere salıb helâk" eder.

Bununla beraber ulemâ, Müslüman halk arasında tefrika çıkarmamaya yeltenenler, abdallardan hiç olmazsa bazılarının idam edilmesi gereği üzerinde durdular. *Velâyetnâme*'yi okurken o zaman İstanbul'da halk arasında son derece gergin bir havanın esmekte olduğunu hissetmekteyiz. Vezîriâzam Mahmud Paşa'nın idamından az zaman geçmişti, herkes onun haksız yere idam edildiğini düşünüyordu. Son derece otokratik Sultan'a karşı kamuoyu, Mahmud'u bir şehit mertebesine çıkaracak, sonraları bu sevgi, onun adına yazılmış bir menâkıbnâmede kendisini ölümsüzleştirecektir. Mahmud'un, Otman Baba'yı koruduğu hakkında Silivri-Kapı hikâyesini de burada anımsamalıyız. Nihâyet Fâtih, Vezîriâzam Sinan Paşa'yı, kadıasker ve kalabalık bir maiyetle manastıra gönderdi. Abdallarının ortasında koca derviş hepsine karşı "heybet ve celâlini" göstermekten geri kalmadı ve abdallarıyla beraber şehri terk etti.

Venedikli ressam Gentile Bellini, 1480-1481 yıllarında İstanbul'daydı ve padişahın yakınlığını kazanmıştı. Bir gün Sultan ondan bir dervişin portresini yapmasını istedi. O zaman Konya'dan şehzâde Mustafa'nın ölümü üzerine İstanbul sarayına getirilen ve sonraları İtalya'ya kaçarak anılarını yazan Gian-Maria Angiolello'nın anlattığına göre,[24] Sultan o dervişten hoşlanmıyordu, onun Çarşı'da fetihlerini anlatıp övmesini yasaklamıştı. Resim bittiği zaman Sultan, Bellini'nin bu derviş hakkındaki fikrini sordu. Israrı üzerine Bellini, gerçek fikrini ifade ile dedi ki, "bu bir divâne olmalı." Sultan ekledi, "ben böyle bir deli tarafından methedilmek istemem." Bellini yanıt verdi, "Öyleyse neden onu başşeyhiniz yapmıyorsunuz?" Bunun üzerine Sultan, Bellini'nin dediğini yerine getirdi. Bu

[24] Donado da Lezze, *Historia Turchesca (1300-1514)*, ed. I. Ursu (Bucharest: Academiei Romane, 1910), s. 120.

ilginç görüşmeden şu sonucu çıkarmak mümkün görünür: Fâtih dervişlere samimi olarak saygı duyduğu için değil, herhâlde pratik siyasî düşüncelerle iltifatta bulunmuştur. Genç Fâtih'in Akşemseddin'le olan ilişkilerini de burada anımsamak yararlıdır. İstanbul'un fethinde evliyânın rolünü belirten şeyhe karşı Fâtih, onun fazlasıyla öne çıkmasına izin vermemiş ve sonunda Ak Şeyh, vatanı Göynük'e gidip inzivâya çekilmiştir. Bellini'nin resmini çizdiği derviş herhâlde bizim Otman Baba olamaz; çünkü *Velâyetnâme*'ye göre, Otman 8 Recep 883/5 Ekim 1478'de ölmüştür.

Otman Baba'nın arkada bıraktıklarını, onun ölümüyle sona eren *Velâyetnâme*'den değil, bir halk tarihi olan anonim *Tevârîh-i Âl-i Osman*'dan öğreniyoruz. 1492'de Manastır civarında II. Bayezid'in hayatına karşı yapılan suikast, abdallar-ışıklar ile yakın ilişkisi olan bir derviş tarafından gerçekleştirilmiştir. Anonim olayı şöyle anlatır: "Fedâyî, nemedpûş kulağı mengüşlü boynu tavklu Haydarî şeklinde Pâdişâh'a kastetmek istedi; hemândem Mehdî benim deyu nemedi eğninden atub yalın kılıc elinde Pâdişâh üzerine yürüdü."[25]

İki yıl sonra Roma'da Papa tarafından, Osmanlı ülkesinde Sultan Cem'in taraftarlarına güvenerek yapılan Haçlı seferi hazırlıkları ve nihâyet Fransız Kıralı VIII. Charles'ın aynı amaçla İtalya'yı istilâsı, Osmanlı ülkesinde büyük kaygı uyandırmıştı. Bunun üzerine II. Bayezid, Edirne kadısına gönderdiği bir fermanla Rumeli'de Filibe ve Zagra doğusundaki bölgede ne kadar abdal, derviş ve *ışık* varsa toplanmasını, soruşturma ve muhakemeden sonra küfür niteliğinde sözler söyleyenlerin cezalandırılmasını emretti. Emir gereğince Edirne kadısı soruşturma yaptıktan sonra bir meczûb olan "Osman Dede"nin adamlarından bazılarını tutuklayıp işkence ile idam etti. Kırk-elli kişilik başka bir derviş grubu işkenceye kondu ve onlardan şerîata göre suçlu bulunan iki derviş asılarak idam edildi. Kalanları Anadolu'ya sürüldü. Fakat halk arasında bunlar yine de ermiş, kutsal kişiler olarak anılıyordu.[26]

---

[25] *Tawârîkh-i Âl-i Othmân*, ed. F. Giese, s. 126; bu anonim tarihin Bibliothèque Nationale, Paris (MS Suppl. No. 1047, varak 103-104)'de bulunan daha kapsamlı bir nüshası şu kronolojiyi vermektedir: Sultan, *ulubayram'ı* Depe-Delen'de kutladı (Temmuz 26-28), sonra *birkaç gün* kalacağı Manastır'a doğru hareket etti; daha sonra Edirne'ye dönmek üzere kasabayı terk etti. Saldırı, Sultan'ın Manastır'ı terk ettiği gün, Manastır yakınındaki bir çayı geçerken meydana geldi. Sultan, 11 Dhu'lkada 987/4 Eylül 1492' de Edirne'de idi; H.J. Kissling, *Sultan Bajezid's II Beziehungen zu Markgraf Francesko II von Gonzaga* (Munich: Max Hueber, 1965), s. 12, şöyle demektedir: Bayezid 28 Ocak 1495'te başlayan Ramazan ayı boyunca Tepedelen'de kaldı.

[26] Sürgün, 2 Ekim 1494'te başlayan Hicrî 900 yılında gerçekleşti; krş. Kissling, s. 39, not 87. *Tawârîkh*'de bu olay, 28 Ocak 1495'te başlayan Cemaziyülevvel ayında meydana gelen

Yine anonimlerde, bunun gibi dervişlerin sade düşünceli halk arasında ne derece derin bir inanç ve saygı gördüğüne dair şu olayı bulmaktayız: Bir derviş mûcize gösterip İstanbul'da Davutpaşa kapısından denizin öbür tarafına abası üzerine oturup geçmiş. Anonim bu olayı, okuyucuları için, dervişlerin kutsallığına bir kanıt gibi nakleder.

Doğu-Balkanlar'daki abdallar, bütün baskı ve temizlemelere rağmen orada yüzyıllarca yaşadılar. Şâh İsmail'in halife ve dâîleri, II. Bayezid'in son kargaşa yıllarında burada, bu dervişler arasında yandaşlar bulacaktır. XIX. yüzyıl sonlarında Trakya Yörükleri arasında *Bedreddinli* adı altında bir grup Otman Baba'yı gökte bulut gibi gezen, "yağmur yağdıran" bir velî olarak benimsemişlerdir. O, zamanla halk inancında Hızır'ın kerâmetleriyle anılır olmuştur.[27]

Kutb'ların halk üzerinde büyük nüfuz ve etkisini gören padişahlar, *kutbiyye* teorisini benimsemeyi bir siyaset gereği gibi görmeye, *velîlik, kutbluk* iddiasında bulunmaya başladılar. Bu padişahlardan ilki I. Murad'dır. Bu padişaha ait rivâyetlerde, kendisinin gaipten haber aldığı, rüyasında Peygamber'le buluştuğu ve fetihlerinde mucize ve kerâmetler gösterdiği ileri sürülür. *Gâzi Hüdâvendigâr* unvanı, Balkan fâtihi olarak onun gâzî sıfatını öne çıkarır, *hüdâvendigâr* unvanı ise Farsça'da "imparator" karşılığı bir unvandır. Bu sıfat, Fâtih Sultan Mehmed ile kesin bir anlam kazanır. Fâtih döneminde Ramazan 881 (Aralık 1476)'de yazılan Karaman Evkaf Defteri'nde "devrânın *kutb*'ları etrafında gökler deveran ettikçe" ("mâ dâratu'l-aflâk 'alâ aktâbu'l-devrân") deyimiyle bir bakıma *kutbiyye* teorisine gönderme yapılmıştır.[28] Cem yandaşlarının ve *ışık*ların hedefi olan II. Bayezid (1481-1512) açıkça *velâyet* ve *kutbiyyet* atfedilen bir padişah olarak görünür.

Midilli seferi (Ekim 1501) üzerinde bir *gazânâme* yazan Firdevsî-i Rûmî, esere Padişah'a atfen *kutbnâme* adını koymuş[29] ve II. Bayezid'i *velî* ve veliler gibi mûcizeler yaratan bir *kutb-i aktâb* olarak anmıştır:

---

dervişin mucizesi olayından önce anlatılır. Cem Sultan, 29 Cemaziyülevvel 900/25 Şubat 1495'te öldü.

[27] Sonraları Otman Baba'nın dervişleri *Bedreddînî* diye biliniyordu ve Kırklareli'nde 1894 yılında bile onlara rastlamak mümkündü; bkz. V. L. Salcı, "Trakya'da Türk Kabileleri, I: Amuca Kabilesi", *Türk Amacı*, I/7 (Ocak 1943), 311-15 (A. Gölpınarlı ve I. Sungurbey, *Samavna Kadısı*, s. XXVI-XXX'de tekrar yayımlandı); 1894'te bunların öncülerinden bazıları Libya'ya sürüldü. Salcı, onların Otman Baba'nın "Yağmur İlâhı" olduğuna ve bir bulut gibi uçtuğuna inandıklarını bildiriyor. Otman, Hızır'a atfedilen işlevleri üzerine almıştır.

[28] *Karaman Eyaleti Evkaf Defteri*, yay. F. N. Uzluk, Ankara 1958, Metin: 3.

[29] *Kutbnâme*, yayımlayanlar İ. Olgun ve İ. Parmaksızoğlu, Ankara: TTK 1980, 29-33; A. Y. Ocak, "Idéologie officielle et reaction populaire", *Soliman Le Magnifique et son temps, Actes de Colloque de Paris*, 2-10 Mars 1990, 185-192; bkz. B. Flemming, "Sâhibkırân und Mahdî:

Kutbu'l-aktâbı kılam sana beyân
İşbu asrın kutbu kimdir şerh edem
.....
Bu zamanın kutbunu anla cedîd
Şâh Sultan Âl-i Osmân Bâyezîd
Kub-i 'âlem padişâhdır bî-gümân
.....

Kutbu'l-aktâb olmasa Şeh Bâyezîd
Düşmenân görmez idi kahr-i şedîd
Kutb şâh emrinde olmasaydı bâd
Kavm-i Efreng olmaz idi tünd-bâd
.....
Kutbu'l-aktâb olmasaydı şehriyâr
Dilgenice dönmez idi rûzgâr
.....
Kutbu'l-aktâb olalı şeh Bâyezîd
Bahr u berde hark u gark oldu yezîd

Türkische Endzeiterwartungen im ersten Jahrhundert der Regierung Süleymâns", *Between Danube and Damascus*, yay. G. Kara, Budapest 1987, 43-59.

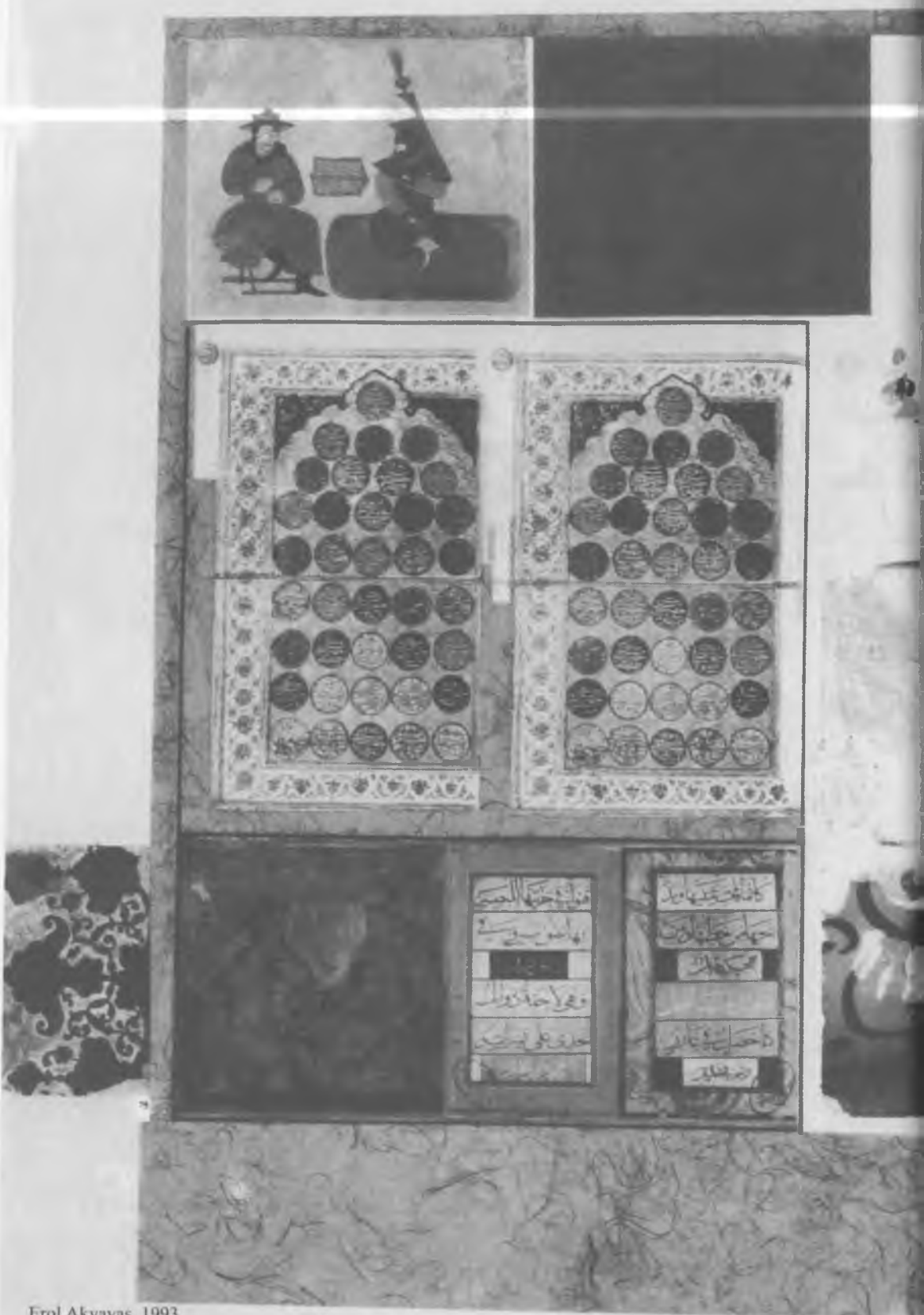


"Aşkını Kanıtlamak için Metresinin Önünde Kolunu Şişleyen Türk Âşığı"

Ressam: Valenciesli Jean Baptiste Van Mour, (ölm. 1737). *Recueil de Cent Estampes Represantant du Differentes Nations du Lavant*, Paris 1714.

EDEBİYAT

"Mânâ Gerek, Dava Gerekmez"



Erol Akyavaş, 1993

DÎVAN ŞİİRİNDE AŞK

Muhammet Nur Doğan*

Dîvan edebiyatı da denilen Klâsik Türk edebiyatı, üç büyük dilin (Türkçe, Farsça, Arapça) müşterek söz varlığı ile kendini ifade eden, ortak bir medeniyet havzasının tarihî, coğrafi, kültürel, dinî, felsefi ve sosyal birikimini estetik düzlemde yansıtan oldukça zengin ve kudretli bir sanat geleneğidir.

Bu edebiyatın tek tek sayılamayacak kadar çok zengin kaynak listesini dört büyük başlık altında toplamak mümkündür:

1. Din ve tasavvuf,
2. Bilim ve felsefe,
3. Tarih ve gündelik hayat,
4. Estetik değerler sistemi.

Dört ana başlık altında toplayabileceğimiz Dîvan şiirinin dünyasına ait bu maddi ve manevi değerler, söz ve anlam sanatlarının verdiği imkânlar ile oldukça gelişmiş hendesî bir sistem çerçevesinde şaşırtıcı parıltılarla beyitler, gazeller, kasideler ve mesnevîler içerisinde yerini almış ve asırların kalıcılık sınavından başarıyla geçerek evrensel şiir anıtlarına dönüşmüştür.

Yazımızın konusu ve insanoğlunun ezelden ebede kadar vazgeçemediği temel meselesi olan aşk da bu edebiyatta en güçlü ve merkezî tema-

* Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

lardan biri olarak yerini almış ve hayatın her alanı ile olan tayin edici alâkası sebebiyle, neredeyse bu edebiyatı bir aşk edebiyatı hâline getirmiştir.

Aşk, Dîvan edebiyatı içerisinde en temel unsur olarak yer almaktadır. Bütün yolların Roma'ya çıktığı gibi, Dîvan şiirinde de aşk bütün ırmakların döküldüğü deniz, bütün çayların aktığı ulu ırmak ve bütün yolların açıldığı agora konumundadır.

Aşk bir taraftan beşeri ilişkilerin karmaşık yapısı içerisinde en cazibeli konuyu oluştururken; bir taraftan da güçlü ve zayıf yanları, felsefî endişeleri, ahlâkî kaygıları ve dinî hassasiyetleri ile insanı ve bütün katmanları ile toplumu mistik ve metafizik arayışlar zemininde buluşturan, kaynaştıran, olgunlaştıran bir kesişme noktası, bir varoluş bilincidir.

İşte bu sebeple aşk, bir taraftan gündelik hayatı, insanlar arası ilişkileri oluşturan tarih ve sosyal hayat kaynağını ilgilendirdiği kadar; diğer taraftan da, Klâsik edebiyatımızın kaynakları arasında saydığımız din ve felsefe bahsini de doğrudan alâkadar etmektedir. Aşk, bir taraftan beşeri ve tabiî bir ilişki (aşk-ı mecazî); diğer taraftan da hayatın ve varlığın oluş nedenine metafizik ve mistik boyutta açıklama getiren bir felsefe, bir dünya görüşü (aşk-ı hakiki) durumundadır.

Dîvan şiirinde aşk bütün bu tezahürleri ile oldukça önemli bir yere sahiptir. Klâsik edebiyatta, bütün müşahhas ve mücerret unsurların oldukça zengin bir estetik sistem içerisinde mantıki benzetmeler ve güçlü tasvirlerle tarif edildiği gibi, aşk da son derece gelişmiş bir anlayışla çeşitli benzetmelere, tasvir ve teşbihlere konu olmuştur. Çok gelişmiş bir benzetme yönü (vech-i şebeh) sistematiği içinde gerçekleştirilen bu teşbihler, istiareler ve tasvirler, Dîvan şiirinin en renkli yanını teşkil eder. Denilebilir ki, aşk Dîvan şiirinde olduğu kadar hiçbir edebi gelenekte bu kadar zengin çağrışımlara, beşeri ve mistik açılımları birlikte yansıtma başarısına konu olamamıştır.

Biz bu yazımızda "aşk" fenomeninin Dîvan şiiri içerisindeki yerini ve konumunu en güzel şekilde yansıtan seçme beyitleri ele alacak, onların metnini, arkasından anlaşılabilir bir şekilde düz yazıya çevirisini verip, daha sonra da bu beyitlerin açıklamalarını yapmaya çalışacağız.

Uçsuz bucaksız aşk ummanından alarak küçük sayılabilecek bir yazının kabına sığdırmaya çalıştığımız bir damla ile, okuyucuya Dîvan şiirinin kalbinde yer alan aşk anlayışını duyurmaya çalışacağız. Aslında bu yazı, ilerde kaleme almayı düşündüğümüz ve klâsik Türk edebiyatındaki aşkı bütün boyutları ile ele alacak olan *Aşk Kitabı*'nın bir dibacesidir.

Şimdi sözü aşka ve aşkın mucize dilli papağanları olan Dîvan şairlerine bırakabiliriz:

AŞK: SULTAN

Ezelden şâh-ı aşkın bende-i fermânıyuz cânâ
Mahabbet mülkinün sultân-ı âlî-şânıyuz cânâ
Bakî[1]

(Ey can! Ezelden beri aşk padişahının emir kuluyuz... (İşte bu yüzden de), sevgi ve muhabbet ülkesinin anlı şanlı sultanıyız).

Bakî'ye göre aşk, öyle bir padişahtır ki, gönül ülkesinin mutlak hâkimidir. O, şair Necatî"nin de

Gelicek gam mülkine cân karşu çıkar
Nasıl izzet itmesün memleket sultânıdur

beytinde dediği gibi:

(Gam, kendi ülkesi olan gönüle geldiği zaman, can karşı çıkar. Can nasıl saygı göstermesin ki, o (gam), bir memleket sultanıdır).

Burada "gam"dan kasıt, aşktır. Çünkü gam, aşk sebebiyle çekilen acıların adıdır. Bu yüzden gam, şiirde çoğunlukla aşk yerine kullanılmıştır. Necatî'ye göre, aşk sultanı, maiyyeti olan gam, sıkıntı, bela ve mihnet ile birlikte gönül ülkesini istila ettiği zaman, can onu karşılamak için kapıya çıkar. Çünkü gam bir memleket sultanıdır ve onu saygı ile karşılamak gerekmektedir. Bu "*karşu çıkar*" ibaresinde, çıkıp gitmek, bir yeri terk etmek anlamı da bulunmaktadır. Yani aşk bir kalbe geldiği zaman can artık orda duramayacağını anlar ve bedeni terk edip gider.

Bakî, ezelden beri, yani elest bezminde, en yüce sevgili olan Allah'ın fermanına baş eğen âşığın, bu teslimiyeti ile basit bir canlı varlık (hayvan) kategorisinden kurtularak yüceldiğini ve sevgi muhabbet ülkesinin anlı şanlı sultanı hâline geldiğini söylüyor.

Bakî'nin aşağıdaki şiiri de aynı duygu ve düşüncelerle kaleme alınmıştır:

Bâkıyâ kankı gönül şehrine gelse şeh-i aşk
Bile endûh u bela hayl ü haşem gibi gelür
Bakî[2]

(Ey Bakî! Aşk padişahı hangi gönül şehrine gelse, sıkıntı, gam ve bela da maiyyetindeki görevliler gibi onun yanında beraber gelirler).

Aşk padişahı hangi gönül şehrine gelse, onun maiyyeti ve hattâ ordusunun askerleri olarak sıkıntı, gam, bela ve keder de birlikte gelir ve âşığın kalp şehrini istila ederler. Âşık ise bu istiladan son derecede memnundur

[1] *Bakî Dîvanı*. g. 13/1.
[2] *Bakî Dîvanı*, g. 146/5.

ve karşılığında canını ve başını bu padişaha hediye olarak sunmaktan büyük keyif almaktadır.

15. yüzyılın orijinal şairi Tacizâde Cafer Çelebi de bu can-aşk veya can-gam karşıtlığı ile ilgili şu güzel beyti kaleme almıştır:

Cân misâfirdür bugün yarın göçer ey aşk sen
Gitme andan incinüp billâh derûnumdan benüm[3]
Tacizâde Câfer Çelebi

(Ey aşk! Can (bu tende) misafirdir; bugün yarın göçer gider... Allah için, incinip de benim gönül evimden sakın gitme!)

Cafer Çelebi'nin, her bir mısrası tam anlamıyla berceste özelliği taşıyan bu beyti, aşka olan ihtiyacı ne güzel dile getirmiştir! Şaire göre, can, bedende misafirdir. Bir gün muhakkak ölümle bu evi terk edip gidecektir. Aşk ise, aslında bu viran evin, bu yıkık sarayın gerçek sahibidir. Ancak, gönül sarayının sultanı olan aşkın orada durması için canın çekip gitmesi gerekmektedir. Can, orada bulunduğu sürece, evin asıl sahibi olan aşk, rahatsız olacak ve belki de gitmeyi düşünecektir. İşte bu durumda âşık, gönlünün sahibi olan aşka hitap ederek, canından incinip derunundan gitmemesi ricasında bulunmaktadır.

AŞK ATEŞİ

Pûte-i hicrân içinde sîm-tenler aşkına
Gerçi yanur yakılur âşık velî altun olur[4]
Bakî

(Âşık gerçi gümüş tenli sevgililer için dert ve ayrılık potasında yanar yakılır ama (toprak iken) altın olmuş olur).

Şaire göre, aşk yolunda çekilen ayrılık acısı bir pota gibidir. Âşık, gümüş tenli sevgililer uğrunda çektiği bu ayrılık ve aşk acıları içinde yanar, kavrulur. Ancak bu yanma yakılma, onu pişirmiş, olgunlaştırmış ve özündeki cevheri açığa çıkarmıştır. Burada cevherden altın elde etme ameliyesine telmihte bulunulmaktadır. Bilindiği gibi, altın cevheri, tozu toprağı, çeri çöpü ile potaya konulur; yüksek ateş altında tutulup içindeki madenin eriyerek açığa çıkması sağlanır. İşte şair buna göndermede bulunarak, aslında toprak, et, kan ve su gibi basit (süflî) unsurlardan ibaret olan insanın, aşk yoluna girip, gam ve ayrılık acısı ateşinin potasında eriyerek altın gibi değerli bir varlık hâline gelebileceğini söylemektedir.

---

[3] *Tacizâde Cafer Çelebi Dîvanı*, g. 145/3.
[4] *Bakî Dîvanı, g.* 142/4.

Bezm-i şevkün içre devr eyler felek bir câmdur
Câmda bir cür'adur aşkun şarâbından şafak[5]
Bakî

((Ey sevgili)! Felek, seni arzulamanın meclisinde dönüp dolaşan bir kadehtir. Şafağın kırmızılığı ise, senin aşkının şarabından o kadehin dibinde kalmış bir yudumdur).

Burada sevgili ve aşk kavramları kozmik boyuta taşınmış ve evrenin oluşumunda ve devamında aşkın üstlendiği kilit role göndermede bulunulmuştur.

Evrenin yoktan varlık sahnesine çıkarılışı, tasavvufa göre aşk sebebi iledir. Cemal-i mutlak (mutlak güzellik) ve kemâl-i mutlak (mutlak olgunluk) olan Tanrı, gizli bir hazine iken, bilinmeyi sevmiş ve kendi güzelliğini görmek ve göstermek arzusu ile, ayna hükmünde, varlığa vücut vermiştir. Mutasavvıflar, Tanrı'nın bu kendini görme ve gösterme arzusunu "aşk-ı mutlak" olarak izah etmişler ve her sevgi ve aşk çabasının bu mutlak aşkın bir tezahürü olduğunu kabul etmişlerdir. İşte bu aşk sebebi ile vücut bulan kâinat, mutlak güzellik ve kemal sıfatları ile muttasıf olan Tanrı'nın aşkı ile varlığını sürdürmekte, canlı ve cansız bütün varlıklar bir an bile o aşktan kendilerini ayrı görmemektedirler. Hava, su, toprak, ateş, yer, gök, cemadat (cansızlar), nebatat (bitkiler), hayvanat (hayvanlar) ve insan hep o aşkın şevki ve neşesi ile hayatiyetini sürdürmekte; yerler, gökler, yıldızlar, ağaçlar, ay ve güneş hep onun aşkı ile dönüp durmaktadır.

Şair, beyitte işte bu duygu ve düşünce çerçevesinde hayata bakmakta; gökyüzünün de mutlak sevgilinin aşkı ve şevki ile dönüp durduğunu söylemektedir. Şaire göre, gökyüzü, içinde ilâhi aşk şarabı bulunan kocaman bir kadehtir. Bu gökyüzü kadehi, sevgilinin arzu ve neşe meclisinde devredip durmaktadır. Şafağın kızıllığı ise bu kadehin içinde kalmış bir yudumcuk aşk şarabıdır. Burada, eski gökyüzü bilgisine (felekiyyat) göre, dünyanın değil, dünyanın etrafında soğan kabukları gibi üst üste sıralanmış bulunan dokuz kat feleğin döndüğünün kabul edildiğini hatırlamamız gerekmektedir.

GÖRÜNMEZ BELA

Kazâ-yı âsmânîden sakınmak sûd-mend olmaz
Rızâdur çâresi aşkun görinmez bir bela ancak[6]
Bakî

[5] *Bakî Dîvanı, g. 243.*
[6] *Bakî Dîvanı*, g. 234/5.

(Aşk, görünmez bir bela olduğu için; bunun çaresi, razı olmaktan ibarettir... Gökyüzünden yıldırım gibi inen kazadan sakınmanın ne faydası var?).

Aşk, insanın başına, gökten inen yıldırım gibi ansızın ve haber vermeden gelir. Bundan sakınmaya çalışmanın bir faydası yoktur. O geldi mi, göz açıp kapayıncaya kadar geçen kısa bir zaman içerisinde gelir ve yapacağını yapar. Aşkın çaresi, ona razı olmak ve birlikte getirdiği gam, mihnet, cevr, eziyet ve kedere katlanmak, hattâ onları lütuf olarak bilmektir.

DERD-İ AŞK

Derd-i aşkı gayrıdan sorman ne bilsün çekmeyen
Anı yine âşık-ı nâlâne söylen söylesün[7]

Bakî

(Aşk derdini başkalarından sormayın; onu çekmeyen ne bilsin?.. Siz onu yine, ağlayan inleyen âşığa sorun da o söylesin).

Bakî'ye göre, aşkı her önüne gelene sormak ve bundan bir cevap ummak faydasızdır. Çünkü, âşık olmayan, onun derdini, sıkıntısını çekmeyen, ateşinde yanıp kavrulmayan, bu derdin nasıl bir bela olduğunu nereden anlasın?.. Aşk bir kâl (sözle anlatma veya anlama işi) değil; bir hâl (onu yaşama ve hissetme) hadisesidir. Ateşi gözle görmek, ayne'l-yakîn; anlatılan şeylere, söylenen sözlere, kitaplarda defterlerde yazılanlara dayanarak anlamaya çalışmak ilme'l-yakîn; onu, içine girerek, yanarak, kavrularak tanımaya çalışmak ise hakka'l-yakîndir. İşte aşk da ancak hakka'l-yakîn idrak edilebilecek böyle bir ateştir. Onu da tanımak, bilmek ve hakikatine vâkıf olmak için bizzat o ateşin içine girilmesi ve doğrudan hissedilmesi gerekmektedir. O hâlde, aşk derdi yabancılara değil; yine âşık olanlara, bu dertle yanan yakılanlara, onun ateşinde kavrularak ağlayıp inleyenlere sorulmalıdır.

TARÎK-İ AŞK

Ey Fuzulî çıksa cân çıkman tarîk-i aşkdan
Reh-güzâr-ı ehl-i aşk üzre kılın medfen bana[8]

Fuzulî

(Ey Fuzulî! Bu canım bedenimden çıksa da aşk yolundan asla ayrılmam. Bana (öldüğüm zaman) âşıkların gelip geçtiği yol üzerinde bir mezar yapın).

---

[7] Bakî Dîvanı, g. 396/3.
[8] Fuzulî *Dîvanı*, g.12/7.

Fuzulî'ye göre aşk, hayatın gayesi, varlığın tek amacı ve hattâ ölümden sonraki hayatın bile yegâne uğrağı ve durağıdır. Büyük şair ve âşık Fuzulî, aşk tarîkinden asla çıkmayacağını, hattâ canı bedenini terk etse bile bu yoldan ayrılmayacağını haykırmaktadır.

Aslında aşk, geçici bir hâl olmanın ötesinde bir yaşam tarzı, bir oluş durumu ve kapsamlı bir dünya görüşüdür. Bu sebeple bazı sofiler aşk için "din" tanımlamasını kullanmışlar ve tasavvufu "dîn-i aşk", yani "aşk dini" olarak görmüşlerdir. İşte Fuzulî vahdet-i vücut tasavvufu içerisinde önemle yer alan bu anlayışı dile getirerek her hâl ve şartta asla aşk yolundan ayrılmayacağını ifade etmekte; hattâ canının bedeni terk etmesi durumunda bile aşkın yolundan uzak kalmayacağını söylemektedir. Bunun mümkün olabilmesi için de Fuzulî'nin dramatik bir teklifi vardır: Büyük şair, ölse bile, mezarının âşıkların gelip geçtiği yol üzerine yapılmasını istemektedir. Böylelikle o, öldükten sonra da aşk yolundan ayrılmamış olacak, hattâ o yoldan gelip geçen âşıkların ayaklarının tozu olarak bu yolda yaşamaya devam edecektir.

MAKÂM-I AŞK

Vâdî-i vahdet hakîkatde makâm-ı aşkdır
Kim müşahhas olmaz ol vâdîde sultândan gedâ[9]

Fuzulî

(Vahdet vadisi, hakikatte aşk makamıdır. (Bu öyle bir makamdır ki) O vadide dilenciler, padişahlardan ayırt edilmezler).

Büyük şair ve mutasavvıf Fuzulî bu beyitte de aşkın tasavvuf felsefesi içerisindeki yerine işaret etmekte ve onun mistik boyutta yüklendiği anlamı dile getirmektedir. Fuzulî'ye göre vahdet, yani mutlak birlik vadisi, hakikatte aşk makamıdır. Aşk makamına yükselmeyen, o seyr ü sülûka girmeyen, vahdetin (varlığın birliğinin) hakikatini anlayamaz ve kesretin dalâletinde kalakalır. Aşktır ki, bütün bu varlığın sırlarına insanı aşinâ kılar, hayatın amacını, zamanın, mekânın esrarını, hayatın ve ölümün hakikatini ayan beyan gösterir. İşte o zaman, aşk makamına yükselen, vahdet (varlığın birliği) sırrına eren kişi için artık ayrılık gayrılık, zenginlik-fakirlik, varlık-yokluk, sultanlık-dilencilik ayrımının anlamı kalmaz ve her şeyin bir ve mutlak varlığın tecellîleri olduğu şuuru gerçekleşmiş olur.

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcumdan tabîb
Kılma dermân kim helâküm zehri dermânundadur[10]

Fuzulî

[9] *Fuzulî Dîvanı*, g.1/3.

(Ey tabib! Ben aşk derdinden memnunum; beni iyileştirmeye çalışma!.. Bil ki, senin vereceğin bu derman, asıl benim helâkimi hazırlayan zehir olacaktır).

Aşk, aslında sevgili ile buluşma, ona kavuşma arzusunun ama buna bir türlü muvaffak olamamanın insan ruhunda uyandırdığı çelişik ve karmaşık duyguların beslediği bir fırtınadır. Sevgiliye kavuşamayan âşığın ruhu ve zihni giderek bu tutku ile dolacak ve bu ayrılık derdi, yani aşk hastalığı garip bir haz hâline dönüşecektir. Artık âşık, her ne kadar vuslatı çok arzuluyor görünse ve bu talebini sevgiliye yana yakıla iletse de; vuslatın, hicran acısının, gam ateşinin şarap ve afyon alışkanlığına benzeyen keyfini yok edeceğinden, onu bu aşk ve ayrılık acısı neşesinden uzak tutacak vesilelerden de korkmaktadır. İşte bu, vuslat arzusu ve ayrılık acısının tutkuya dönüşmüş garip keyfi arasında sıkışan âşığın sürekli yaşadığı bir paradokstur.

Uşşâk ten ü habîb cândur
Ten zâhir ü tende cân nihândur[11]
Fuzulî

(Âşıklar ten; sevgili ise candır... Ten görünür; can ise tenin içinde gizli olandır).

Büyük Fuzulî'nin dünya çapında bir aşk destanı olarak yazdığı *Leylâ ve Mecnûn*'dan aldığımız bu güzel beyit, aşkı bütün gerçeği ile tarif etmektedir. Fuzulî'ye göre, âşıklar muhayyel bir vücudun hücreleri ve organları hükmündedir. Bütün âşıklar ancak bir araya gelince yaşadıklarını, canlı bir vücudun parçaları olduklarını idrak etmektedirler. Ancak bu dağınık parçaları, bu perişan ve avare unsurları birleştiren, canlı varlık hâline getiren ise, sevgili, daha doğrusu sevgiliye karşı duydukları aşk ve iştiyaktır. Vücudun canlılığını sağlayan, onun hücre ve organ yığınına dönüşmesini engelleyen ruh ne ise; âşıkları da mânâda bir araya getiren ve hattâ yaşatan sevgili de odur. Bu sebeple âşıklar topluluğu tene; sevgili ise cana, ruha benzetilmiştir. Yine nasıl beden, açıkta, görünür hâlde iken; ruh bedenin içinde gizlenmiş ise; âşıklar da bütün perişanlıkları, neredeyse toprak olmuş hâlleri ve rüsvaylıkları ile herkesin gözünün önünde bulunuyorken; sevgili ise gözlerden uzak, naz ve istiğna perdesi arkasında gizli ve ancak –tabiî, yalnız hayâli ile– âşıkların gönüllerinde nihandır.

---

[10] *Fuzulî Dîvanı*, g.185/2.
[11] Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, *by.* 2226.

AKARSU ÜZERİNDEKİ ALEVLİ ATEŞ

Şekl-i aşkı gönlümün levhinde tahrîr eyledüm
Yanar odı bir akar su üzre tasvîr eyledüm[12]

Zatî

(Aşkın şeklini gönlümün sayfasına işledim ve bir akarsu üzerinde alevli bir ateş resmi çizdim).

Dîvan şiirinin güçlü ve orijinal temsilcilerinden biri olan Zatî'nin bu beyti, aşkın en temel unsurlarını tablo hâlinde gözlerimizin önüne sermektedir:

Gönül, hayatın acı tatlı binbir tezahürünü rengârenk nakışlar ve canlı resimler hâlinde yansıtan bir levhadır. Hayâl nakkaşı, bu gönül sayfasına her renkten, her çeşitten nakışları ve tasvirleri kazımakta ve adetâ onu bir fanus-ı hayâle benzetmektedir. İşte bu hayâl nakkaşı, âşığın gönlünün levhasına bu sefer aşkın şeklini işlemiştir. Bu tabloda hayâl nakkaşı, gönlü bir akarsu olarak çizmiş ve kalpteki aşkı da bu akarsuyun üzerinde yanan alevli bir ateş olarak resmetmiştir.

Kalbin akarsuya benzetilmesinin sebebi, saflık ve akıcılık; aşkın alevli bir ateşe teşbihinin sebebi ise, kalpte yakıcı ve kavurucu bir etki bırakmasıdır. Yalnız, akarsuyun üzerinde olduğu hâlde ateşin sönmemesi ve hararetle yanmaya devam etmesi, aşkın şiddetini ve asla sönmeyen alevli bir azap olduğunu anlatmaktadır.

ECEL RESSAMI

Aşk bir nakkâşdur kim sûret-i uşşâkda
Za'ferân ile gelür şekl-i ecel tasvîr ider[13]

Zatî

(Aşk öyle bir ressamdır ki, elinde safran ile gelip, âşıkların yüzlerinde ecelin şeklini resmeder).

Zatî, bu beytinde de yine özenle seçtiği kelimeler yardımı ile gözlerimizin önünde bir tablo çizmekte ve aşkı en trajik çizgilerle resmetmektedir:

Aşk bu sefer karşımıza elinde kıldan fırçası ve safrandan (sarı) boyası ile resimler yapan bir nakkaş olarak çıkmaktadır. Bu aşk nakkaşının, üzerine safran boyası ile resim yaptığı levha (sayfa) ise, âşıkların yüzleri ve bedenleridir. Yaptığı resim de ecelin ta kendisidir.

Çünkü âşıklar, aşkın ve ayrılığın acısı ile öylesine perişan olmuşlardır ki; bir deri bir kemik kalmışlar, yerlere serilmişler ve bu sararmış yüzleri

[12] *Zatî Dîvanı*, g. 999/1.
[13] *Zatî Dîvanı*, g. 222/2.

ve neredeyse görünmez hâle gelmiş bedenleri ile eceli (ölümü) hatırlatır hâle gelmişlerdir. İşte bu safran gibi sararmış yüzleri ve iğne ipliğe dönmüş bedenleri, onların suretlerinde aşk nakkaşının resmettiği ecelin (ölümün) ürkütücü şeklidir.

CAN ÂFETİ

Cân verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i cândur
Aşk âfet-i cân olduğı meşhûr-ı cihândur[14]

Fuzulî

(Aşkın gamını almak için sakın canını verme! Çünkü, aşk, canın âfetidir. Aşkın can için bir âfet, bir bela olduğu, herkes tarafından bilinen bir gerçektir).

Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn* adlı aşk destanında, hikâyenin akışı içerisinde aşk ile ilgili önemli bir gerçeği dile getirmekte ve âşık olacakları uyarmaktadır: "Eğer büyük felâketlere, inanılmaz sıkıntı ve belalara tahammül etmeye hazır değilsen; sakın aşkın gamını satın almak için canını vermeye kalkma!.."

Aslında klâsik edebiyatımızın temelinde bulunan anlayış ve aşk ile ilgili kavrayışa göre; âşıklar, aşkın gamını ve sıkıntısını alabilmek için canlarını bedel olarak vermeye hazırdırlar. Çünkü bu gam, âşığın bedenini yıkıp toprağa karıştıracak; ancak can ve gönül evini mamur hâle getirecektir. Bu hususu Necatî şu beytinde oldukça güzel bir şekilde dile getirmektedir:

Ten esâsın yıkdı kıldı cân evin âbâb aşk
Dilde seng-i hecr ile saldı ağır bünyâd aşk[15]

Necatî

(Aşk, beden binasının temellerini yıktı ve can evini âbâd etti... Aşk, ayrılığın taşları ile gönülde güçlü bir bina kurdu).

Fuzulî'nin "*Cân verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i cândur*" derken, amacı, aşk için her şeyini vermeye hazır olanlara engel olmaya veya âşıkları bu yoldan döndürmeye çalışmak değil; bu ağır imtihana tahammül edemeyeceğinden endişe duyduğu âşıkları dostça uyarmaktır.

Şair Bakî de aşkın ağır ve belalı bir yük olduğuna inanmakta ve buna heves edenlere kendi şahsında şöylece nasihat etmektedir:

---

[14] Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, by. 972.
[15] *Necatî Dîvanı*, g. 276/1.

Bâr-ı bela-yı aşka heves kılma Bâkiyâ
Zîrâ tahammül itmeyesün ihtimâldür[16]

Bakî

(Aşkın belalı meyvesine heves etme ey Bâkî! Çünkü bu ağır yükü taşıyamayacağından korkarım).

AKIL CEBRAİL'İ; AŞK REFREF'İ

Cebreîl-i aklı ol sâlik ki Zâtî yolda kor
Refref-i aşk ile vasl-ı Hakka irer o didük[17]

Zatî

(Ey Zâtî! Diyoruz ki; kim akıl Cebrail'ini yolda bırakıp, aşk Refref'ini yoldaş edinirse, Hakk'ın vuslatına ancak o erecektir...).

Klâsik edebiyatın temelinde bulunan tasavvufi anlayışta akıl-aşk çatışması kuvvetli bir şekilde kendini hissettirir. Buna göre, hakikate akıl (ilim) yolu ile değil; aşk vasıtası ile ulaşılabilir. Mutlak gerçeğe varmada akıl eksik bir vasıta, güvenilmez bir araçtır. Hakikat yolunun yolcusu, aklı terk edip ruhunu ve gönlünü bütünüyle aşka teslim etmelidir. Ancak o zaman kapılar açılacak, vuslat gerçekleşecektir.

Zatî, yukarıdaki beyitte, Mirac hadisesine telmih yaparak bu akıl-aşk karşıtlığı konusunu muhteşem bir üslûpta işlemektedir. Zatî'ye göre, Hak yolunun yolcusu olan sâlik, eğer akıl Cebrail'ini yolda terk edip aşk Refref'ine binerse, ancak o zaman Hakk'ın vuslatına erecek ve ilâhi tecellîlere mazhar olacaktır.

Mirac hadisesi ile ilgili bilgi veren kaynaklara göre, Hz. Muhammed miraca yükselirken Sidretü'l-müntehâ denilen mevkie kadar Melek Cebrail ile birlikte yol almış; ancak bu sınıra varıldığında Cebrail bundan sonra kendisine yoldaşlık yapamayacağını söylemiştir. Hz. Muhammed, buradan itibaren de Refref isimli manevi bir binit yardımı ile yolculuğuna devam etmiş ve böylelikle ilâhi huzura çıkmıştır. Beyitte akıl, Cebrail'e; aşk da Refref'e teşbih edilerek, menzil-i maksuda varmada aklın yetersizliği; aşkın ise güvenilir tek vasıta olduğu hususu vurgulanmaktadır.

AŞK GELİNCE AKIL GİDER

18. yüzyılın büyük aşk şairi Şeyh Galib de bu aşk ve akıl çatışmasını konu edinmekte ve teatral bir üslûpla, bir gönülde aşk ile aklın birlikte bulunamayacağı hususunu işlemektedir:

---

[16] *Bakî Dîvanı*, g. 100/5.
[17] *Zatî Dîvanı*, g. 667/5.

Dilde ger aşk ola akl eyleyemez anda karâr
Düzde zindân olur ol dâr ki mihmân uyumaz[18]

Şeyh Galib

(Eğer gönülde aşk varsa, orada akıl karar edemez. Çünkü misafirin uyumadığı ev, hırsıza zindan olur).

Görüldüğü gibi, Şeyh Galib beyitte bir tiyatro sahnesi kurmuş ve kelimelere ustalıkla yüklediği anlamlarla karakterlere rollerini dağıtmıştır. Bu sahnede mekân, eve benzetilen gönül (kalp); zaman ise gecedir. Sahnede rol alan karakterler de, aşk ile akıldır. Akıl, eve girmeye çalışan bir hırsızı oynamakta; aşk ise evin sabaha kadar uyumayan konuğunu temsil etmektedir. Akıl, bir hırsız gibi gönül evine girmeye çalışmakta; ancak, orada aşk adlı misafir uyumadığı için buna bir türlü fırsat bulamamaktadır. Misafirin uyumadığı ev nasıl hırsıza zindan olursa; içinde aşkın misafir olduğu gönüle de akıl hırsızı girmeyi başaramayacaktır.

AŞK, ATEŞ VE IŞIK

Aşk mefhumu ile ateş, güneş, ay, mum, fanus, kandil gibi hararetli ve ışıklı şeyler arasında tabiî bir ilişki vardır. Çünkü insanın gönlünde yer alan aşk, bütün bedeni ve ruhu yakan bir ateş ve varlığın, yokluğun, hayatın mematın, zamanın, mekânın, ruhun ve maddenin hakikatini aydınlatan ezeli ve ebedi bir ışıktır. İşte bu husus klâsik edebiyatımızın şairlerine aşk-ateş-ışık ilişkisi çerçevesinde enfes beyitler yazdırmıştır. Şimdi bunlardan bir demet sunalım ve açıklamalarını yapmaya çalışalım:

Aşk bir şem'-i ilâhîdür benim pervânesi
Şevk bir zencîrdür gönlüm anun dîvânesi[19]

Şeyh Galib

(Aşk ilâhi bir kandildir; ben ise onun etrafında dönen parvaneyim... Şiddetli arzu, bir zincirdir; gönlüm ise ona bağlanmış bir divanedir).

Dîvanında ve *Hüsn ü Aşk* adlı ölmez eserinde karşımıza bir ateş ve ışık mimarı olarak çıkan Şeyh Galib, bu beytinde aşkı, ilâhi bir kandile (muma); kendini ve dolayısıyla bütün âşıkları ise, mutlak hakikatlerin aydınlatıcısı olan bu kandilin etrafında dönüp duran ve hattâ sonunda kandilin alevine düşerek canını feda etmekten çekinmeyen pervanelere benzetmektedir.

Aşk, ilâhi hikmet nurudur ve her şeyin anlaşılmasını, hakikatinin kavranmasını sağlayan bir bilinç kaynağı olduğu için bilinmezliğin (cehale-

[18] *Şeyh Galib Dîvanı, g. 116/2.*
[19] *Şeyh Galib Dîvanı*, Terci'-bend, 12.

tin) karanlığını aydınlatan ebedi bir ışıktır. Mutlak güzelliğe ve olgunluğa vurgun gönüllerin sahibi âşıklar ise, işte bu ebedî ışığın etrafında hiç durmadan dinlenmeden dönen pervanelere benzerler. Aslında bu dönüşleri hem o ışığa muhtaç oluşlarından; hem de o ışığın içine girip, belki o ışığın ve ateşin ta kendisi hâline gelme arzularından kaynaklanmaktadır. Nihayet bu pervaneler, bu muttasıl dönüşlerin bir türlü sonunun gelmediğini görerek o ateşe canını vermek, canını vererek o ateşle bütünleşmek gerektiğini anlamakta ve bu arzu ve şevk dolu alış verişe bir divane gibi seve seve feda oluşun güzelliğini yaşamaktadırlar.

Aşk, ateş ve ışığın mucizevî ressamı Şeyh Galib'in bir beyti vardır ki, aşkı ondan daha güzel anlatan, ondan daha muhteşem bir tablo hâlinde gözlerimizin önünde resmeden bir tasvire rastlamak mümkün değildir:

Bir şu'lesi var ki şem'-i cânun
Fânûsına sığmaz âsumânun[20]

Şeyh Galib

(Can kandilinin öyle bir alevi var ki; şu gökyüzünün fanusu bile onu kuşatamaz).

Şeyh Galib'e göre, insanın hayatiyetini sağlayan can, yani ruh, ışıl ışıl yanan bir kandil, bir mum gibidir. Can kandilinin bütün karanlıkları aydınlatan, bütün bilinmezleri bilinir hâle getiren öyle bir alevi vardır ki, şu haşmetli gökyüzü fanusuna bile sığmayacak; dokuz kat feleğin çemberini bile delip ötelere geçecektir. İşte can (ruh) kandilinin, gökyüzünün fanusuna bile sığmayacak derecede yakıcı ve parlak alevi, aşktan başka bir şey değildir.

O aşk ki, sadece bu dünyaya ait hususların bilinmesini, aydınlanmasını sağlamakla kalmıyor; daha da ötelere uzanarak mutlak gaybın karanlıklarına da ışık oluyor.

16. yüzyılın orijinal şairlerinden biri olan Mostarlı Ziyaî de, Şeyh Galib'den asırlar önce aynı düşünce çerçevesi içinde şu güzel beyti kaleme almıştır:

Ziyâ'î şevke geldi gönli bir fânûs-ı hikmetdür
Ki anda rûz u şeb aşk âteşi turmaz yanar tenhâ[21]

Mostarlı Ziyaî

(Şu Ziyaî şevke gelmiş ve artık gönlü bir hikmet fanusuna dönmüştür. Öyle bir fanus ki, onda gece gündüz sadece ve sadece durmaksızın aşkın ateşi yanmaktadır).

---

[20] *Şeyh Galib Dîvanı.*
[21] *Mostarlı Ziyaî Dîvanı*, g.17/5.

Aşk, ateş ve ışık kavramlarının harika buluşmalarından birisi de Necatî'nin şu güzel beytidir:

Mahabbet şem'i kim yağı yüreklerden alınmışdur
Ana göz nûrıdur şu'le fetîle rişte-i cânlar
(Aşk öyle bir kandildir ki, yağı yüreklerden alınmıştır. Onun alevi göz nuru; fitili ise, can iplikleridir).

Necatî'ye göre aşk, gönlün derununda yanan bir kandil veya mumdur. Bu kandilin yanmasını sağlayan yağ ise yüreklerden alınmıştır. Bu kandilin alevi göz nuru olup; fitili ise can ipliklerinden yapılmıştır.

Aşk kandilinin yağının yüreklerden alınmış olması, aşkın madde, çıkar ve geçici arzulardan değil; ruhun, mutlak güzelliklerin ve maneviyatın kaynağından beslendiğini anlatmaktadır. Kalbe ait hâller, ilâhi marifet ve muhabbet, bütün karanlıkları aydınlatan aşk kandilini yakmakta ve bu kandil etrafa göz nuru şeklinde alevler yaymaktadır. Bu göz nuru, aslında basîret demektir. Basîret ise, gözün görme kabiliyeti, ruhun, aklın ve düşüncenin gerçeklere nüfuz etme kudreti demektir. Yağını kalpten alan aşk kandilinin fitili ise can ipliklerinden yapılmıştır.

Beyitte, yağm "yüreklerden" alındığının ifade edilip, fitil için de "rişte-i cânlar" terkibinin kullanılması, bu kandilin tek bir yüreğin yağından ve tek bir can ipliğinden değil; çok sayıda yüreğin yağından ve sayısız can ipliklerinden meydana gelmiş olduğunu anlatmaktadır. Hayatın ve ölümün mutlak sırlarını aydınlatan ve bilinmezleri bilinir hâle getiren bu büyük aşk kandilinin (ki, Şeyh Galib'e göre bunun alevi gökyüzünün fanusuna bile sığmamaktadır) yağı, bütün âşıkların yüreklerinden alınmıştır ve onun fitili ise, âşıkların can ipliklerinin bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Yani yeryüzünde gam, keder ve hicran müptelâsı olarak avare avare gezen bütün âşıkların yüreklerinin yağı, onların ipliğe dönmüş canlarının bir araya gelerek oluşturdukları fitilin ucunda arzu ve şevk ateşi ile yanmakta ve böylelikle aşkın büyük kandili vücut bulmaktadır.

15. yüzyılın hanım şairi Mihrî de aynı sistem içerisinde düşünmekte ve âşığın vücudunu kandile (mum); gönlünü ise bu aşk kandilinin etrafında dönüp duran pervânelere benzetmektedir

Bezm-i hüsnüne vücûdum şem'dür pervâne dil
Bu yanan cânum fitilidür yüregüm yağıdur[22]
Mihrî Hatun

[22] *Mihrî Hatun Dîvanı*, g. 33/6.

(Ey sevgili! Güzelliğinin meclisine bedenim kandil olmuştur; gönlüm ise pervane... Bu kandilin içinde yanan, benim canımın fitili ile yüreğimin yağıdır).

Şeyh Galib'in aşağıdaki beytinde de aşk ile ilgili olarak ilginç benzetmeler yapılmıştır:

Bâğbân-ı aşk su vermiş şarâb-ı işveden
Tohm-ı gülden bitme bir serv-i safâdur kâmetün[23]
Şeyh Galib

((Ey sevgili)! Senin arılık duruluk sevisi olan boyun, gül tohumundan bitmiştir. Aşk bahçevanı da o serviyi işve şarabı ile sulamıştır).

Sevgilinin boyu öylesine arı duru, öylesine düzgün ve güzeldir ki; bu hâliyle saflık, arılık ve duruluk servisine benzemektedir.

Şeyh Galib, sevgilinin bedeni ile ilgili olarak güzellik üzerine güzellik katmakta ve önce saflık, arılık ve duruluk servisine benzettiği bu bedeni, ardından bir de gül tohumundan bitmiş olmakla sıfatlandırmaktadır. Gül, bilindiği gibi, şekil ve koku olarak güzelliğin, manevi olarak da sevgi ve muhabbetin sembolüdür. Gül, bir de Dîvan şiirinde ahlâk güzelliğini ifade için kullanılmaktadır. Şeyh Galib, bu benzetme ile, sevgilinin bedeninin ve varlığının güzellik, sevgi, muhabbet, saflık, arılık duruluk ve ahlâk (yaradılış) güzelliğinden meydana geldiğini söyleyerek onu yüceltmektedir.

Işığın, ateşin, güzelliğin ve aşkın mucizevî ressamı Şeyh Galib, burada da kalmamakta ve Hint üslûbunun en güzel örneklerinden biri olan beytinde çizdiği bu tabloya bir kat daha derinlik katmaktadır. Şeyh Galib'e göre, aşk bahçevanı da sevgilinin gül tohumundan bitmiş bir arılık duruluk servisi olan bedeninin ağacını naz ve işve suyu ile sulamıştır. Bu da, gerek vücuda gelişinde ve gerekse varlığında taşıdığı özellikler itibariyle sevgili ile aşk, arzu ve işve unsurlarının ayrılmaz birlikteliğini vurgulayan bir hususdur. Ayrıca beyitte "gül tohumu", "su verme" ve "işve şarabı" gibi unsurların birlikte kullanılması, Şeyh Galib'in, tevriye (iham) çerçevesi içerisinde erotik anlama gelebilecek unsurları da kullandığını göstermektedir.

[23] *Şeyh Galib Dîvanı*, g.184/3.

GİZLİ HAZİNE

Hôr bakma dil-i vîrânuma aşka nazar it
Gördügün genc-i nihân mahzen-i vîrâna geçer[24]
Fatih Sultan Mehmed-Avnî

(Bu yıkık ve viran gönlüme hor bakma da, (sen asıl orada bulunan) aşka nazar kıl! Çünkü, gördüğün o gizli hazine, yıkık, viran mahzenin içerisinde bulunmaktadır).

Avnî, beyitte, hazinelerin viranelerde gizlendiği inancına telmihte bulunmaktadır. Âşığın gönlü viraneye; onun içinde bulunan aşk ise, viranede gizlenmiş bulunan hazineye benzetilmiştir. Nasıl, viraneleri ehemmiyetsiz görmeyip, içindeki gizli hazineyi düşünmek icap ederse; âşıkların da perişan hâllerine, yıkık gönüllerine hor gözle bakmayıp, o gönüllerin içinde bulunan aşk adlı gizli hazineye nazar etmek gerekmektedir. Burada ayrıca sofîlerin kutsî hadis saydıkları, ancak sahih hadis kitaplarında bulunmayan "*Ben gizli bir hazine idim; bilinmemi sevdim...*" sözüne de telmih vardır.

Ol perî aşkın dimezven gönlüme dîvânedür
Düşmeninden râzı lâ-büd kişinün pinhân gerek[25]
Avnî

O peri soylu güzelin aşkından gönlüme bahsetmiyorum; zira o bir çılgındır. İnsanın da zaten sırrını düşmanından saklaması gerekir.

Âşığın gönlünde sakladığı aşk o kadar değerli bir sır ve emanettir ki, âşık onu bir divane olan gönlüne bile açmamaktadır. Âşığa göre, bu yolda, gönlü bile kişinin düşmanıdır ve aşk sırrı ondan dahi gizlenmelidir.

Âteşde karâr eyledi gerçi ki semender
Sûz-ı dil ü cân ruk'asına olmaya hâmil[26]
Avnî

Semender, (aşkın) gönlü ve canı yakan gömleğini giymemek için ateş içinde yaşamaya karar verdi.

Semender, ateşte yanmadığına, hattâ ateştin içinde yaşadığına inanılan efsanevî bir hayvandır. Bu beyitte de semenderin ateşten çıkmaması, onun ateşten daha yakıcı olan aşk elbisesini giymek istemediği yolundaki hayâlî sebebe bağlanmış ve hüsn-i ta'lil yapılmıştır. Şair burada, mücerret (soyut) bir kavram olan aşkı, can ve gönül yakan bir hırkaya (ateşten

[24] *Avnî Dîvanı*, g.10/3.
[25] *Avnî Dîvanı*, g. 41/4.
[26] *Avnî Dîvanı*, g. 47/2.

gömlek) benzetmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in şiir sahasındaki gücünü açıkça gösteren bu beyit, lâfız ve anlam ilişkileri bakımından tam bir berceste mısra özelliği taşımakta ve dîvan şiirinin en güzel örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Mostarlı Ziyaî'nin şu beytinde de aşk, aynı şekilde ateşten bir gömleğe benzetilmiştir. Ziyaî'ye göre, aşk elbisesi, derd ehli (âşıklar) için ateşten bir gömlektir. Âşıkların gönüllerinin derinliğinde ise daha şiddetli bir ateş yanmaktadır:

Libâs-ı aşk derd ehline pîrâhendür âteşden
Derûn-ı ehl-i derdün var kıyâs it niçedür nârı

(Dert sahipleri, aşk elbisesi olarak ateşten bir gömlek giydiklerine göre, onların gönüllerinin derununda nasıl bir ateş yandığını varın hesap edin!).

Yazımızın sonuna yaklaşırken biraz da aşk ve şairlik arasında mevcut olan ilgi çekici ilişkiden ve Dîvan şairlerinin bu konudaki dikkatlerinden bir nebze bahsedelim ve beyitlerden birkaç örnek sunalım.

Varlığa vücut veren asıl sebep olan aşk, sözün (nutkun), edebiyatın ve şiirin de kaynağıdır. Şiirsel ilhamı şairin kalbine indiren, şairin kalbini sözün ve anlamın mucizevî arı kovanına dönüştürerek şiir balının vücuda gelişini sağlayan şey de aşktır.

Dîvan şiirinin dâhi şairi Nef'î, şiirlerinde söz, edebiyat ve şiirin felsefesini en çok yapan, bir anlamda şiirin şiirini yazan sanatkârlardan biridir. Onun dîvanından aldığımız aşağıdaki beyitlerde işte bu aşk, ilham, söz ve şiir arasındaki ilişki konu edinilmiştir:

DEMİRDEN KUŞ KAFESİ

Aşk bir âhen kafes ben tûtî-i gûyâsiyem
Vasf-ı la'l-i nâbun agzumda benüm şekker yeter[27]
Zatî

(Aşk, demirden bir kafes; ben ise onun içindeki mucize dilli papağanım... (Ey sevgili)! Senin lâl dudaklarının övgüsünü yapmak, benim ağzıma şeker olarak yeterlidir).

Nef'î, aşkı bir kafese; bir şair olarak kendisini de kafesin içerisinde bulunan papağana benzetmek suretiyle, şairin aşk tarafından kuşatıldığı için mucizevi bir şekilde konuştuğunu, yani bu benzersiz şiirleri aşk sebebi ile söylediğini anlatmak istiyor. İçi dışı aşkla dolan şair, artık ilâhi ilhamla

[27] *Zatî Dîvanı*, g. 476/4.

konuşmakta ve üst bir dille şiir söylemeye başlamaktadır. Çünkü aşk, fıtratın, ilâhi âlemin ve meleklerin dili ve mantığıdır.

AŞK: ŞARAP

Mest-i câm-ı aşkım ilhâm olmayınca söylemem
Gerçi kim fevvâre-i ma'nâ dehânumdur benüm[28]

Nef'î

(Aşk şarabının sarhoşuyum; her ne kadar ağzım mânâ fıskiyesi ise de, ilham gelmeyince söyleyemem).

Şair, aşk kadehi ile sarhoş olmuştur ve ilham gelmesini beklemektedir. Her ne kadar ağzı mânâ fıskiyesi ise de, ilham gelmeyince mânâ ve şiir suyu bu fıskiyeye ulaşamadığı için, fıskiyeden şiir suyunun fışkırması mümkün olamamaktadır. Mânâ fıskiyesi olan ağızdan şiirin fışkırabilmesi için gönle aşk ve ilham suyunun ulaşması gerekmektedir.

Bâde-i aşka hum olmuş bir tabîatdan çıkar
Âlemi mest etse ey Nef'î n'ola eş'ârumuz[29]

Nef'î

(Ey Nef'î! Şiirlerimiz âlemi sarhoş etse buna şaşılır mı? (Onlar) aşk şarabına küp olmuş bir tabiattan çıkmaktadır).

Nef'î, bir önceki beyitte ifade ettiği düşüncelerini bu beyitte de başka bir tablo hâlinde tekrarlamakta ve şiirin kalbe aşk sayesinde geldiğini ifade etmektedir.

Şairin tabiatı (yani şiirin kaynağı olan gönlü), aşk şarabı ile dolu bir küptür. İşte, şairin söz ve mânâ güzelliği açısından baş döndürücü özellikteki şiirleri, bu aşk şarabının küpü olan gönlünün derinliğinden çıkmakta ve kadeh kadeh şarap gibi okuyan, dinleyen herkesi adeta sarhoş etmektedir.

Âşıkım ammâ yine dûşîze-gân-ı fikrüme
Cebraîlim Meryem-i endîşe mahremdür bana[30]

Nef'î

(Âşığım ama; yine, fikrimin el değmemiş bakiresine... Ben Cebrail'im; düşünce ve hayal Meryem'i benim mahremimdir).

Dîvan şairlerimiz arasında Nef'î'nin özel bir yeri ve konumu vardır. O da, şairlerin kendilerini, sanatlarını ve şiirlerini beğenmeleri hususunda Nef'î'nin oldukça ileri bir noktada bulunduğu gerçeğidir. Nef'î, bu ken-

---

[28] *Nef'î Dîvanı*, ksd. 13/20.
[29] *Nef'î Dîvanı*, g. 47/7.
[30] *Nef'î Dîvanı*, g.1/6.

dini beğenme hâlini o kadar ileri noktalara götürmüştür ki; onun şiirlerini okuyanlar, zaman zaman Nef'î'nin, kendini peygamberlerle, büyük meleklerle, ilâhi güçlerle ve hattâ Tanrı ile kıyas ettiğini hayretle izlerler.

Nef'î, bu ayrıcalıklı ve aşırı yanını aşk konusunda da gösterir ve meselâ yine kendine, kendi fikrinin ve düşüncesinin güzeline âşık olduğunu açıkça ilân eder. Nef'î'deki bu ileri, aşkın ve aşırı iddialar, onun şiirini doğru anlayabilmek için şiirlerinin aynı zamanda psikoloji ve psikiyatri bilim dalının verilerinden de yararlanılarak şerh edilmesi gereğini gündeme getirir.

Nef'î bu beyitte, âşık olduğunu ifade etmekte; ancak, bu aşk duygusunun yine kendi fikrinin el değmemiş bakiresine, yani bikr-i fikrine yönelik olduğunu haykırmaktadır.

Nef'î'ye göre, aşk, kendini Cebrail gibi melek tabiatlı biri hâline getirmiştir. Bu hâliyle artık endîşe (düşünce, söz, hayâl, fikir) Meryem'inin mahremi (yakını, akrabası) olmuştur. Nef'î, istediği zaman düşünce ve söz Meryem'inin yanına girmekte, ona nefesi ile üfleyerek şiir İsa'sının doğmasına sebep olmaktadır. Nef'î bu beyitte, Kuran'daki Hz. İsa kıssasına telmihte bulunmaktadır. Bilindiği gibi, melek Cebrail, Allah'ın izni ile, Bakire Meryem'in yanına girmiş ve ona ilâhi ruhu üfleyerek, Hz. İsa'nın babasız olarak dünyaya gelmesini sağlamıştır...

AŞKIN BERCESTE MISRALARI

Açıklamasını yaptığımız bu beyitlerden sonra sizi sadece nesre çevirisini sunduğumuz ve yer sorunu sebebi ile açıklamasını yapamadığımız beyitlerle başbaşa bırakalım:

Hîç aşkdan özge şey revâ mı
Sarf etmege gevher-i kelâmı
Şeyh Galib
(Hiç aşktan başka bir şey, söz mücevherini harcamaya değer mi?)

Sîh-i derd ile delüp gam meclisinde bağrumı
Ney gibi inletme ya Rab sırr-ı aşkun fâş olur
Zatî
(Ya Rabbî! Gam meclisinde bağrımı dert şişi ile delip ney gibi inletme! Yoksa aşkının sırrı âleme fâş olacak).

Ana rahminde tenüm şol dem ki sûret bağladı
Bir sanem yâdına zünnâr-ı mahabbet bağladı
Hayalî Beg

(Bedenim, ana rahminde şekil aldığında, put gibi güzel bir sevgilinin hatırına aşk ve muhabbet zünnarı bağladı).

Tenüm aşk âteşi yaksa gam ü derde günah olmaz
Mahabbet şehridür bunda vezîr ü pâdişâh olmaz
Hayalî Beg
(Aşk, tenimi yaksa, gam ve derde günah olmaz. Bu, muhabbet şehridir; burada vezir ve padişah bulunmaz).

Aşk imiş her ne var âlemde
İlm bir kîl ü kâl imiş ancak
Fuzulî
(Âlemde var olan şey, aşktan başka bir şey değilmiş. İlim, ancak bir dedikodudan ibaret imiş).

Âlemi pervâne-i şem'-i cemâlün kıldı aşk
Cân-ı âlemsün fedâ her lahza bin cândur sana
Fuzulî
(Aşk, âlemi senin cemalinin kandiline pervane yaptı... Sen âlemin canısın; her lâhza sana bin can feda olsa, yeridir).

Kimden istifsâr idem keyfiyyet-i aşkı aceb
Ârif-i âgâh serhôş vâkıf-ı esrâr mest
(Şairi bilinmiyor)
(Bilgi sahibi ârifler sarhoş; sırlara vâkıf olanlar mest... (Bu durumda) aşkın ne olduğunu acaba kimden sorup öğrensem?)

Bin zebân söylersün ol çeşm-i sühan-perdâz ile
Dâstânlar şerh idersün bir nigâh-ı nâz ile
Nedîm
((Ey sevgili)! Sen, o tatlı dilli gözlerin yardımı ile bin dilden konuşuyorsun; bir nazlı bakışınla destanlar şerh ediyorsun).

Ben gedâ sen şâha kul olmak yok ammâ neyleyim
Ârzû sergeşte-i fikr-i muhâl eyler beni
Fuzulî

(Benim gibi bir dilencinin senin gibi bir padişaha kul olması uygun değil ama; ne yapayım ki, aşk ve arzu beni olmayacak düşüncelerin vadisinde şaşkın şaşkın dolaştırıp duruyor).

Behâne-cûy-i vuslat olduğum yâre duyurmışlar
Nifak itmişler ammâ ma'nevî himmet buyurmışlar
(Şairi bilinmiyor)
(Sevgiliye, vuslat için bahaneler aradığımı duyurmuşlar... Arabozuculuk yapmışlar, ama, mânen himmet etmişler, yardımda bulunmuşlar).

Bir elinde gül bir elde câm geldün sâkıyâ
Kangısın alsam güli yâ câmı yahud ki seni
Nedîm
(Ey sâki! Bir elinde gül, bir elinde ise kadeh, çıkageldin... Ben şimdi hangisini alsam; gülü mü, kadehi mi, yahut seni mi?)

Cânuma bir merhabâ sundı ezelde çeşm-i yâr
Öyle mest oldum kı gayrun merhabâsın bilmedüm
Ahmed Paşa
(Sevgilinin gözleri ezelde canıma bir merhaba (kadehi) sundu... Ben, bu merhaba (kadehi) ile öyle sarhoş oldum ki; ondan başkalarının sunduğu merhaba (kadehini) asla tanıyamadım).

Sînede bir lahza ârâm eyle gel cânum gibi
Geçme ey rûh-i revân ömr-i şitâbum gibi
Nedîm
(Gel de, sinemde canım gibi bir an olsun karar kıl... Ey, benim akıp giden ruhum (sevgilim); koşup giden ömrüm gibi böyle geçip gitme!)

Ne beyân-ı hâle cür'et ne figâna tâkatüm var
Ne recâ-yı vasla gayret ne firâka kudretüm var
Vasıf-ı Enderûnî
(Ne sevgiliye hâlimi arz etmeye cüretim, ne ağlayıp inlemeye takatim var... Ne vuslat ricası için bir gayretim kaldı; ne de ayrılık sıkıntısını çekmeye kudretim...)

Şîrler pençe-i kahrumdan olurken lerzân
Beni bir gözleri âhûya zebûn itdi felek

Yavuz Sultan Selîm

(Arslanlar bile kahrımın pençesinde tir tir titrerken; felek beni bir ahu gözlü güzelin karşısında âciz hâle getirdi).

Hep senünçündür benüm dünyâ cefâsın çekdügüm
Yoksa ömrüm vârı sensiz n'eylerim dünyâyı ben

Bakî

((Ey sevgili)! Benim bu dünyanın eziyet ve cefasını çekmem, hep senin içindir... Yoksa, ey ömrümün varı, sensiz bu dünyayı ben ne yapayım?)

Nâzdan hâmûşsun yoksa zebânun duymadan
İstesen bin dâstân söylersün ebrûlarla sen

Nedîm

((Ey sevgili)! Nazdan sus pus olmuşsun... Ama istesen, dilin bile duymadan, kaşınla (gözünle) bin destan söylersin).

Min cân olaydı kâş men-i dil-şikestede
Tâ her biriyle bir kez olaydum fedâ sana

Fuzulî

((Ey sevgili)! Keşke benim gibi gönlü kırığın bin canı olsaydı da, her biri ile sana bir kez feda olsaydım).

Nakd-i ömrün bir sanem uğrunda sarf etdün temâm
Ey Fuzulî âh eger senden sorulsa bu hisâb

Fuzulî

(Ey Fuzulî, ömrünün bütün nakdini put (gibi bir güzelin) uğruna harcadın... Ah, eğer (ahirette) senden bunun hesabı sorulursa ne yapacaksın?)

Âşık seni dünyâya gamın âleme vermez
Bin ömre firâkunla geçen bir demi vermez

Nailî-i Kadîm

((Ey sevgili)! Âşıklar seni dünyaya, aşkının elemini bütün âleme vermez; ayrılığınla geçen bir ânı, bin ömre bile değişmezler).

Kadem kadem gice teşrîfi o mehün
Cihân cihân elem-i intizâra değmez mi
Nailî-i Kadîm
(O ay yüzlü sevgilinin gece adım adım gelişi, dünyalar dolusu bekleyiş sıkıntısına değmez mi?).

Böyle bî-hâlet degüldi gördügüm sahrâ-yı aşk
Anda mecnûn bîdler dîvâne cûlar var idi
Nedîm
(Benim bildiğim aşk sahrası böyle renksiz, cansız, hareketsiz değildi; orada mecnun olmuş salkım söğütler, deli divane akarsular vardı).

Yok bu şehr içre senün vasf etdigün dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana
Nedîm
(Ey Nedîm! Bu şehir içerisinde senin tarif ettiğin bir güzel yok... Senin gözüne bir peri yüzlü görünmüş, sana bir hayâl olmuş!).

Gel gel berü ki savm u salâtun kazâsı var
Sensüz geçen zamân-ı hayâtun kazâsı yok
Seyyid Nesîmî
((Ey sevgili)! Ne olursun gel, gel ki; orucun, namazın kazası oluyor; ama sensiz geçen zamanın kazası olmuyor).

La'l-i yâr ağzında ammâ vâpesîn olmuş nefes
Âşık-ı bîmârı gördüm cân virüp cân almada
Nedîm
(Sevgilinin lâl renkli dudağı ağzında ama neredeyse son nefesini vermek üzere... Hasta âşığı gördüm; (kendi) can(ını) verip, (sevgilinin dudağından) can almaktaydı).

Öyle bî-hûş ol kemâl-i mestî-i vuslatla kim
Yâr âgûşunda yatsun cism ü cânun duymasun
Yenişehirli Avnî
((Ey âşık)! Vuslatın mutlak sarhoşluğu ile öylesine kendinden geç ki; sevgili, kucağında uyuduğu hâlde ne bedenin ne de canın bundan haberdar olmasın).

Biz bülbül-i muhrik-dem-i gülzâr-ı firâkuz
Âteş kesilür geçse sabâ gülşenimüzden
Sultan II. Selim
(Biz, ayrılık gülzarının yakıcı nefesli bülbülüyüz... Eğer (aşkımızın) gül bahçesinden sabâ bile geçse, ateş rüzgârına dönüşür).

Su uyur düşmân uyur haste-i hicrân uyumaz
Şeyh Gâlib
(Su uyur, düşman uyur; ama aşk ve ayrılık hastası asla uyumaz).

KAYNAKÇA

Akkuş, Metin, *Nef'î Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

Akkuş, Kenan-Beken-Yüksel, Sedit-Cunbur, Müjgan, *Fuzulî Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1990.

Doğan, Muhammet Nur, *Şeyh Galib–Hüsn ü Aşk*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2002.

Doğan, Muhammet Nur, *Fuzulî–Leylâ ve Mecnûn*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Erünsal, İsmail, *The Life And Works of Tâcîzâde Ca'fer Çelebi With A Critical Edition Of His Dîvân*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1983.

Gürgendereli, Müberra, *Hasan Ziyâ'î-Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Dîvanı (İnceleme-Metin)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

Kalkışım, Muhsin, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

Küçük, Sabahattin, *Bakî Dîvânı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.

Tarlan, Ali Nihat, *Necatî Beg Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.

Tarlan, Ali Nihat, *Zatî Dîvânı* 3 cilt, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1967.

Ünsel, Kemal Edip, *Fatih'in Şiirleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1946.

OSMANLI ŞİİRİNDE "AŞK"A DAİR

Ahmet Atillâ Şentürk*

Türk şiiri ve şiir estetiği mimari, moda, müzik, tezyinî sanatlar ve benzeri sahalarda olduğu gibi tarihin değişik dönemlerinde farklı şekil ve yapılara bürünerek gelişimini sürdürmüştür. Aynı durum şiirin temel konularından birini oluşturan "aşk" kavramı için de geçerlidir.

Günümüzde yanlış bir isimlendirmeyle daha çok "Dîvan Edebiyatı" olarak adlandırılan "Osmanlı Şiiri", daha XVII. yüzyılda klâsik dönemini tamamlamış, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda farklı bir mecraya sürüklenerek nihayet bulmuştu. XIX. ve XX. yüzyıllarda Türklerin yaşadıkları yoğun bir batılılaşma süreci içerisinde eski şiir gelenekleri neredeyse tamamen unutulmuş, şiir ve edebiyatla uğraşan kimselerin dahi eski şiirin iç dünyasına yabancı kaldıkları ve onu anlamakta zorlandıkları bir dönem başlamıştı. İşte bu dönemde gerek Türk kültür ve edebiyatı ile ilgilenen Batılı araştırmacılar, gerekse artık tamamen batılılaşan Türk aydınları "Dîvan Şiiri" ile ilgili incelemelerinde anladıkları kadarıyla olumlu veya olumsuz birtakım hükümler verme dönemine girdiler. Bu arada Osmanlı Devleti'nin yıkılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile yeni bir edebiyat ve kültür oluşturmak için eskiyi tamamen yıkmak ve ona cephe almak gerektiği düşüncesindeki bazı aydınlar, eski kültüre ve özellikle eski şiire karşı olumsuz kanaatler besleyerek yoğun bir aleyhte kampanya başlattılar.

* Prof. Dr. Ahmet Atillâ Şentürk, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Her ne pahasına olursa olsun eskinin bütün kurumlarını olduğu gibi, edebiyatını da karalama ve reddetme yolunu seçen hâkim bir zümre, bu edebiyatın, kolayca anlaşılmadığı gerekçesiyle halkın ve dolayısıyla Türklerin edebiyatı olamayacağını ileri sürdüler. Gerçek dünya ile bağlantısı olmayan taklit ve yapmacık bir edebiyat olduğu kanaatine vardılar. Bazıları bu şiirin servi boylu, gül yanaklı, sümbül saçlı güzelleriyle karikatürler çizerek alay ettiler. Bazıları ise daha da ileri giderek bu şiirin erkek sevgilileri terennüm etmesinden hareketle "homoseksüel" temayüllerin ürünü olduğunu dahi iddia edebildiler. Aslında "Dîvan Edebiyatı" günümüz değerleri açısından bakıldığında bütün bu iddiaları haklı gösterebilecek pek çok ipucu taşımaktadır. Ancak bu ipuçları edebî metinlerin ait oldukları dönemin normları açısından değerlendirildiğinde karşımıza tamamen farklı bir durum çıkmaktadır.

Edebiyat metinlerine genel olarak iki farklı bakış açısı ile yaklaşılır: Bunlardan birincisi "edebiyat tenkitçisi" diğeri ise "edebiyat tarihçisi"nin bakış açısıdır. Edebiyat tenkitçisi kendi yaşadığı dönemin değerleriyle metinlere yaklaşır ve okuduğundan ne anlıyorsa onu değerlendirir. Fakat edebiyat tarihçisi metinleri oluşturan her kelimeye, kelimenin metnin dönemindeki anlamı çerçevesinde yaklaşmak durumundadır. Bu ikinci değerlendirme tarzıyla bakıldığında "Dîvan Şiiri"nin günümüzde zannedildiğinden çok farklı bir değere sahip bulunduğu anlaşılacak, aynı şekilde bu şiirdeki "aşk" anlayışının da günümüz değerleriyle hiç ilgisi olmayan bir yapı taşıdığı görülecektir.

"Osmanlı Şiiri'nde aşk"ın mahiyetini anlayabilmek için İslâm kültürünün aşk anlayışı üzerinde geçirdiği süreçleri iyi bilme ve değerlendirme gereği vardır. Aşk kavramının İslâm kültüründeki seyrini gözden geçirebilmek için de Hicrî II. yüzyılda Allah'a daha yakın olabilme düşüncesiyle bütün ömürlerini ibadetle geçirme amacıyla dünyadan el etek çekip "zühd" hayatı yaşamayı tercih eden ilk sûfîlere kadar uzanmak icap eder. Bunlar Allah'a duyulan aşırı sevgiden kaynaklanan bu hâl ve duygularını tarif için "aşk" kelimesi yerine İslâmi terminolojide o devirde geçerli olan "hubb" kelimesini tercih ettiler. Arapça'da "aşk"ın esas itibarıyla sarmaşık kelimesiyle aynı kökten gelmesi ve bir sarmaşık nasıl bulunduğu yeri sararsa, aşkın da arız olduğu kişiyi aynı şekilde sarması durumundan hareketle bu ismi aldığı öne sürülür. Bu kelimenin bir diğer anlamı da "sevgide ölçüyü kaçırmak" demektir. Kulun Allah'a duyduğu aşk ne derece büyük olursa olsun, onun kudret ve azameti karşısında sevgide ölçüyü aşma gibi bir durum söz konusu olamayacağından, bu kelimenin Allah'a duyulan sevgiyi ifade konusunda yetersiz kaldığını düşünen sûfîler, ilk zamanlarda bunu kullanmaktan kaçındılar. "Aşk"; insanlar

arasındaki sevgi için "hubb" ise sadece Allah'a duyulan sevgi için kullanılır oldu.

Bu arada Allah'a ulaşma yolları hakkında farklı görüşler ortaya atıldı. Bunlardan özellikle Cüneyd-i Bagdâdî (ölm. h. 297/m. 909) Allah'a varmak için "sahv" (ayıklık, aklı başında olma) yolunu tercih etmekle birlikte, Horasan'ın büyük şeyhi Bâyezîd-i Bistâmî (ölm. h. 234/m. 848) "sekr" (serhoşluk, kendinden geçme) hâlinin gerekliliğini ileri sürdü. Bâyezîd'e göre "sahv", yani aklın rehber edilmesi, insanlık sıfatlarının sürmesi demek olup bu ise insan ile Allah arasındaki en büyük engeldi. Allah'a ulaşmak için akıl ve iradenin terk edilmesi, insani sıfatlardan arınılması, "sekr" yani sarhoşluk, çılgınlık, kendinden geçme yolunun seçilmesi gerekmekteydi. Bu yolun manevi hâllerini tarif etmek için aşk bir şaraba, bu şarapla kendinden geçen sûfînin hâli ise sarhoşluğa benzetildi. Bu yolun manevi duygularını ilk hissetme hâli "zevk" (tatma), sonraki aşama "şürb" (içme) daha sonraki aşama ise "sekr" (sarhoşluk, kendinden geçme) olarak adlandırıldı.

Allah'a duydukları bu coşkulu aşka rağmen ona olan sevgilerini isimlendirmek için "aşk" kelimesini kullanmaktan çekinen bu sûfîlere karşılık, XII. yüzyılda İmâm Gazzâlî'nin kardeşi Ahmed el-Gazzâlî (ölm. h. 520/m. 1126) *Sevânihü'l-uşşâk* adında Farsça bir eser yazarak aşkı, özellikleri, etkileri, dereceleri ile ayrıntılı olarak ele aldı ve tasavvuf yolunda ilim ve marifet ile ilerleyenlerden ayrılarak bu yola "aşk" ile girmenin üstünlüğünü savundu. Hz. Muhammed'in Hz. Ömer'e söylediği *"Ben sana herkesten daha sevgili olmadıkça iman etmiş sayılmazsın"* sözündeki veya *"İman edenler Allah'ı daha şiddetle severler"*[1] ayetindeki sevgiyi "aşk" olarak yorumlayan bu görüşteki mutasavvıflar, Allah'a ve Peygamber'e âşık olmanın gerçek iman için gerekli olduğu kanaatine vardılar. Bu görüşte olan sûfîlere göre aşk, sevgiliden ayrı düşenin hâli olup kul da bu dünyada Allah'tan ayrı kaldığından, ona ulaşmak için çektiği sıkıntılara "aşk" demek caizdi. XII. yüzyılda hararetle benimsenen bu görüş, Senâî, (ölm. h. 525/m. 1131), Feridüddîn Atâr, Mevlânâ Celâleddîn ve Molla Câmî gibi büyük mutasavvıf şairlerin eserlerinde işlenmeye başlandı. Öyle ki Ruzbihân el-Baklî (ölm. h. 606/m. 1209) kâinatın yaratılış sebebini dahi Allah'ın sevgi ile tecellî etmesine ve bundan "Hakîkat-i Muhammediyye"nin zuhuruna bağladı. Varlık âleminin yaratılışını dahi aşka bağlayan ve Allah'ı Hz. Muhammed'e, Hz. Muhammed'i de Allah'a âşık olarak kabul eden bu anlayış ve inanış, asırlar boyunca benimsenip sürdürüldü.

[1] Bakara, 165.

Yukarıda söz konusu edilen bu Allah sevgisi, Hallâc-ı Mansûr'da (ölm. h. 310/m. 922) keder ve ıstırap olarak tezahür eder. Ona göre bir mumun çevresinde dönen pervanenin ışığı görmesi "ilme'l-yakîn", ona yaklaşıp sıcaklığını hissetmesi "ayne'l-yakîn", ateşinde yanıp kül olması ise "hakka'l-yakîn"dir. Yine ona göre gerçek âşığın hedefi, ışığa ulaşma uğrunda ateşe kapılan kelebek gibi kendini Allah yolunda feda ederek onda yok olmaktır.

Yüzyılın sonunda gelen Muhyiddîn İbni Arabî (ölm. h. 683/m. 1240) ise, bütün bu görüşlere değişik bir boyut getirerek her şeyin Allah'ın zuhurundan ibaret bulunduğunu, dolayısıyla her türlü sevginin Allah'ı sevmekten ayrı düşünülemeyeceğini öne sürdü. Ona göre güzel insan şeklinde tecellî eden varlık, Allah'ın bir yansıması olduğu gibi, ona âşık olup bu güzelliği âşığın gözünden seyreden de, aslında Allah'tan farklı bir varlık değildi. İran ve Türk edebiyatlarında çokça rastlanan, ateşe tapan mecusînin ve puta tapan putperestin aslında farkında olmadan Allah'a ibadet ettikleri yolundaki yorumlar veya Allah'a hitaben söylenmiş, "Kendi güzelliğini güzeller şeklinde gösterdin, sonra da dönüp âşığın gözünden seyrettin" anlamındaki şu meşhur beyit hep bu görüşün ifadesinden ibarettir:

Kendi hüsnün hûbler şeklinde peydâ eyledüŋ
Çeşm-i âşıkdan dönüp sonra temâşâ eyledüŋ

İbni Arabî'nin sevgi kavramına getirdiği bir diğer boyut da "dînü'l-hubb" yani sevgi dini kavramıdır. Ona göre dinin de kıblesi sevgidir. Bunu daha açık bir ifadeyle dile getiren Mevlânâ, "aşk dini"nden bahsederek aşktan başka din ve mezhep tanımadığını ifade eder. Bu görüş bizde Yunus Emre ve Niyâzî-i Mısrî gibi yüzlerce şair tarafından binlerce beyitle işlendi. Şiirlerini bu mantık ve nazariyeler doğrultusunda kurup geliştiren İran ve Türk şairleri arasında artık insana duyulan aşk ile Allah'a duyulan arasında fazla bir ayrım bulunmadığı tezi hakim görüş olarak yerleşti.

Mistik bir kavram olarak "aşk"ın geçirdiği bu evrelerin edebiyat ve şiire yansımasını anlamak için yukarıda sözü edilen tasavvufî cereyanların görüş ve ıstılahlarını sürekli göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Esas hedefi Allah'a ulaşmak olan tasavvuf yolunda, insanın içinde bulunduğu ve sıradan kelimelerle anlatılması mümkün olmayan manevi hâlleri tarif edebilmek için bazı benzetme ve sembollere başvurulması zaruri bir durum arz ediyordu. Gerek böyle bir ihtiyaca cevap vermesi, gerek tasavvufî akımların ekolleşmeye başladığı daha ilk yüzyıllardan itibaren tekke ve zaviyelerde icra edilen âyinlerdeki zikir ve semâ meclislerinde aşktan, sevgiliden ve şaraptan bahseden şiirlerin bir ritim ve vecd oluşturma ga-

yesiyle yaygın olarak okunmaya başlanması, edebiyat ve tasavvufu yoğun olarak birbirine yaklaştırdı. Bu dönemde *Keşfü'l-mahcûb*, *El-Luma* ve *Ta'arruf* gibi eserlerde, zikir meclislerinde bu tür şiirlerin okunması ve "semâ" edilmesinin uygun olup olmadığı konusunda uzun tartışma ve yargılamalar kaleme alındı. Bu tartışmalar arasında "semâ" yani zikir sırasında şiirler okunup raks edilmesi bahsinde geçen, *"Eğer derviş bu şiirleri okurken eşini yahut cariyesini düşünürse bu şiirleri okuması haram olmaz, ancak başka bir kadını düşünerek okursa bu haramdır"* kabilinden ifadelere rastlanması, henüz güzellik unsurları ile ilgili ilâhi sembollerin yaygınlaşmadığı yahut edebiyatta yerleşip benimsenmediği bir dönemde de, bu şiirlerin zikir meclislerinde okunduğunu göstermektedir.

Bu arada gerek ilâhi aşk hâllerinin beşeri aşkı anlatan bazı terimlerle tarif edilmesi, gerek beşeri anlamdaki sevgilinin yüzü, beni, kaşı, gözü, saçları vb. güzelliklerinden ve şarabın hâllerinden bahseden şiirlere remizli anlamlar izafe edilerek bunlarda Allah'ın bazı sıfat ve güzelliklerinin ve ona duyulan aşkın sembolize edildiği yolundaki görüşlerin benimsenmesi sonucunda, şiir ve tasavvuf meclisleri arasında kendiliğinden yoğun bir kaynaşma oluşmaya başladı. Özellikle İran Şiiri'nin h. IV. yüzyıldaki büyük temsilcilerinden Ebû Sa'îd Ebû'l-Hayr, kendi çağındaki beşeri aşk şiirleri ile tasavvuf arasında yoğun ilişkiler zinciri kurulmasında etkili bir sima olarak öne çıktı.

Konunun biraz daha netleşebilmesi için, burada Horasan mistik ekolünün benimseyip öne çıkarttığı "melâmet" meşrebinin de bilinip anlaşılması gerekmektedir. Kelime anlamı "kınama, ayıplama, rüsvalık" demek olan "melâmet", din ve tarîkat yolunun temel kaidelerine son derece riayetkâr, kıyafetlere önem veren, halkın saygı ve beğenisini kazanmış tarîkatlara karşılık; "Hakk'a ulaşmak için halktan vazgeçme" yolunu benimseyerek kıyafetlere önem vermeyen, hattâ dindarlığı teşhir ettiği için riyakârlık alâmeti olarak gördükleri sûfî kıyafetlerini giymektense yalın ayak başı kabak dolaşmayı daha uygun gören, ibadetlerini gizleyen ve kendini halka kötü gösterme yolunu seçen farklı bir meşrep olarak ortaya çıktı. Bu yola 'Melâmet', bu yolu benimseyenlere de 'Melâmî' yahut 'Melâmetî' dendi. Melâmîlik'in kurucusu olarak kabul edilen Horasanlı Hamdûn el-Kassâr (ölm. h. 271/m. 884), *"Kendi nefsini Firavun'un nefsinden daha üstün zanneden kimse kibir ve gururunu yenememiş demektir"* yahut *"Sokakta sağa sola sallanan bir sarhoşla karşılaşırsanız, siz de onun gibi sallanın ki nefsinizde ibadetlerinizle ilgili bir gurur meydana gelmesin"* gibi nasihatleriyle bu meşrebin ana hatlarını belirlemiştir. Şiirde dinin haram kıldığı şarap, meyhâne, sarhoş olup yerlerde sürünme, şarap dilenciliği etme, güzellerin kaşına gözüne tutulup onlar için varını

yoğunu feda etme ve erkek sevgililere tutulma gibi semboller; ibadetlerini gizleyip kendini halka hor ve hakir gösterme yolunu seçen bu meşrebin de hararetle benimseyeceği türden özellikler taşımaktaydı.

Söz "erkek sevgililer"e gelmişken "Osmanlı Şiiri'nde Aşk" bahsinde önemli bir yer işgal eden bu konuya da temas etmek gerekmektedir. Bilindiği gibi Arap Edebiyatı, İslâmi dönem klâsik İran ve Türk şiirlerinde benimsenen Aruz vezni, gazel, kaside vb. nazım şekilleri gibi konulara önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Müslüman milletlerin edebiyatlarına kaynaklık eden Eski Arap Şiiri'nde "gazel", kadınlar için yazılmış âşıkâne şiirlere denirdi. Bu eserlerde kadm güzelliği, şarap ve aşk en realist üslûpta ve zaman zaman müstehcen tasvirlere yer verecek derecede açıklıkla dile getiriliyordu. İslâm sonrası dinî terbiye ve gelenekler bu tür şiirleri yasakladı. Öyle ki, İslâm'ın ilk devirlerinde Arap erkeğinin kendi helâlinden başka bir kadın için şiir söylemesi çok ayıp sayıldı. Hattâ *Agânî*'de anlatılan, Hz. Ömer'in bir kadına şiir yazan şairi kırbaçlatması hadisesi meşhurdur. İslâm geniş bir coğrafyaya yayıldıkça ve Müslüman toplumlar farklı kültürlerle temas edip kaynaştıkça bu tür katı tutumlar zamanla gevşedi. Hattâ Hz. Muhammed'in şairi Hassân bin Sâbit'in oğlu Abdurrahman'ın, Muaviye'nin kızı için bir gazel yazmasına erkek kardeşi Yezid şiddetle öfkelenmiş ve babasından haddini aşarak kız kardeşiyle düz mermer üzerinde kol kola Kubbe-i Hadrâ'ya kadar birlikte yürüdüğünü iddia eden bu şairin cezalandırılmasını talep etmişti. Muaviye, huzuruna getirilen şaire diğer kızının kendisi için de şiir yazmamasına çok gücendiğini söyleyince, şair derhal halifenin ikinci kızı için de ilkine benzer bir şiir söyleyivermiş, böylece ilk şiirdeki sözlerin tamamen hayâlden ibaret olduğu anlaşılmıştı. Çünkü Muaviye'nin başka bir kızı yoktu.

İşte bu örnekte olduğu gibi İslâm toplumunun terbiye anlayışıyla bağdaşmayan ve kendileri için şiir söylenen hanımların erkek akrabalarını hiddetlendiren bu tür şiirler yerlerini zamanla, kısmen daha farklı bir sevgili boyutuna terk ettiler. Erkekleri konu edinen şiirlerin Arap edebiyatı tarihine girişi Abbasîler döneminde oluşan aşırı refah ve saray çevrelerinde eğlenceye düşkünlüğün artmasıyla birlikte görülür. Öyle ki özellikle İran asıllı Ebû Nüvâs (ölm. h. 199/m. 814) tarafından en yüz kızartıcı örnekleri verilen "mâcin" yahut "mücûn" denen bu tarz şiirlerde dinin temel ibadetleriyle alay edip bunları hafife almak, genç erkeklere ve çocuklara sapık temayülleri ifade edecek türden şiirler söylemek, yaygın bir gelenek ve eğlence hâline gelmeye başladı. Ancak bunun sadece bazı şairler arasında rağbet bulan bir şiir türü olduğunu ve yabancı kültürlerin etkisiyle Arap şiirine giren tek konunun mücûn olmadığını da belirtmek

gerekir. Nitekim İran asıllı olup gençliğinde Halife er-Reşîd'in dostu olan ve mücûn şiirlerine kadar bulaşıp daha sonra bu hayattan tiksinerek dünya nimetlerinin gelip geçicilığine dair zühd şiirleri yazan Ebû'l-Atâhiye'nin (ölm. h. 211/m. 826) bu vadideki eserleri kendisinden sonra gelenler tarafından takip edilen bir tarz oluşturmuştu. Hemen şunu da ilâve etmek gerekir ki, Ebû Nüvâs'ın da Ebû'l-Atâhiye'ninkileri aratmayacak tarzda zühd şiirleri vardır.[2]

Bütün bu münferit temayüllere rağmen Arap ve İran edebiyatlarında kadın, uzun bir zaman şiirin temel konularından birini oluşturmaya devam etti. Bununla birlikte şiirde ve şiirin esasını oluşturan aşkta en derin anlam boyutlarını yakalama arayışı aralıksız sürdü. Bunun sonucu olarak İran ve Türk edebiyatlarında XV. yüzyıla gelindiğinde şiire konu edilen sevgili ve aşk kavramları hayli farklı bir mecraya girmiş bulunuyordu. Öncelikle yukarıda örnekleri verilen sakıncaları sebebiyle, kadın için yazılan şiirler yerini neredeyse bütünüyle erkekler için yazılan şiirlere terk etmeye başladılar. Bunda "sevgili" ve "aşk" kavramının İslâm Kültürü'nde ulaştığı boyutun önemli bir rolü vardır.

Edebiyatta idealize edilen aşk, "hiçbir menfaat olmadan tamamen fedakârlık esasına dayalı bir sevgi"yi göstermesi beklenen bir yapıda olmalıydı. Bir kadına duyulan aşkın, ne kadar platonik olduğu iddia edilirse edilsin yine de sonuçta ten zevkleri ve şahsî menfaatlere dayalı bir beklentiyi de beraberinde taşıdığı bir gerçekti. Aynı ölçüt Allah'a duyulan "aşk" için de geçerliydi. Allah hiçbir mükâfat ve cennet beklentisi için sevilemezdi. Kul onun emirlerine kayıtsız şartsız itaat etmeli, ibadetlerini yerine getirmeli fakat bütün bunlar karşılığında Allah'tan hiçbir beklentisi olmamalıydı. Bu sebeple, yapılan her ibadet karşılığında yarın cennette köşkler, huriler vb. mükâfat beklemek gerçek kula yakışmayan ve yaratıcıyla pazarlığa girişme küstahlığından ibaret bir davranıştı. İşte

---

[2] Bu konuları daha iyi anlayabilmek için eski şiir ve edebiyatın temelini oluşturan "belâgat" konusuna girmek gerekmektedir. Eskiler belâgati *"Sözün fasîh olmakla beraber muktezâ-yı hâl ve makâma mutâbık bulunması"* diye tarif etmişler. Yani önce söylenen sözün güzel ve pürüzsüz olması gerekmekte. Ancak bu yetmiyor, bir de sözün yerinde söylenmiş olması icap ediyor. Cenaze evinde neşeli konuşmalar yapmak ve düğün evinde hüzünlü sözler söylemek belâgata uygun davranışlar değildir. Şairler, yerine göre çok farklı konularda şiirler söylemişlerdir. Dîvânının bir yerinde şarabı göklere çıkaran Bâkî'nin bir başka yerde şarabı yerlerin dibine soktuğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca şairler her konuda söz söyleyebildiklerini göstermek için de bu gibi farklı tavırlar içine girebilmişlerdir.

Arap edebiyatında yukarıda sözü edilen dinî değerleri hafife alma tavrı Osmanlı Şiiri'nde de vardır. Fakat bu tutum bu defa dilin inceliklerinin farkında olmayan ve dinî konulara vukufu bulunmayan kaba sofu tipleri kızdırmak ve sanki dinî değerlere hakaret edermiş gibi bir tavır sergileme şeklinde hem de ilmî pâyelere sahip şairler tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yunus Emre'nin gerçek mahiyetini anlamayanlarca zaman zaman tenkide uğrayan

Cennet cennet didükleri
Birkaç köşkle birkaç hûri
İsteyene ver anleri
Bana seni gerek seni

mısraları, aslında bu terbiye ve görüşün ifadesinden başka bir şey değildi. Allah mülkün mutlak sahibi olduğu için kulunu ister cehenneminde yakar, isterse mükâfatlandırır, kimse ona hesap soramazdı. Gerçek aşka müptela olan âşık öldükten sonra ödüllendirilmeyi değil, sevgilisi olan Allah'ın "Cemâl"ini görmeyi arzular. Bu sebeple cennet ve ödüllendirilme beklentisiyle Allah'a duyulan "aşk" da katıksız bir aşk sayılamazdı.

"Dîvan Şiiri"nde idealize edilen ve yüzlerce örnekle tarif ve tasvir edilmeye çalışılan bu ideal ve beklentisiz aşkı tanımlayan en güzel beyitlerden biri, Fuzûlî'nin Hz. Muhammed için yazdığı "Su Kasidesi"nde yer alan "Dostlar! O güzelin elini öpemeden ölürsem, mezarımın toprağından bir çanak yaparak o sevgiliye su sunun. Hiç olmazsa bu şekilde onun eline değmiş olayım" anlamındaki:

Dest-bûsı ârzûsiyle ger ölsem dôstlar
Kûze eyleŋ topragum sunuŋ anuŋla yâre su

beytidir. Günümüzün maddeci insanı için belki bu türden tasavvurlar fazla bir şey ifade etmeyebilir. Ancak menfaatsiz bir aşk ve vuslat arzusunu vurgulama hedefine yönelik olarak söylenmiş bu söz, sevgilisinden hiçbir beklentisi olmayan bir âşığın hâlini ifade konusunda, o günün estetik ölçüleriyle tasarlanmış mükemmel hayâllerden biridir. Ölüp cesedi toprak olduğu hâlde dahi sevgilisine kavuşma ümidini ve arzusunu terk etmeme samimiyetini sürdüreceği iddiasında bir âşık... Durumun ilginç tarafı, "Su Kasidesi"nin muhatabı, yani eserdeki "sevgili"nin kimliği bilindiği hâlde, bu beytin herkesçe sevdiği kimseye okunabilecek bir durum arz etmesidir. "Osmanlı Şiiri"nin tipik bir özelliği de, tek beyitte yerine göre Allah, Peygamber, zamanın padişahı, kendisine değer verilen büyük bir insan yahut karşı cinsten bir sevgiliye varıncaya kadar genişleyebilen hüviyeti meçhul, daha doğrusu herkese ve her meşrebe göre değişebilen bir sevgili yelpazesinin aynı anda oluşturulabilir olmasıdır.[3] Padi-

[3] Aslında Osmanlı Şiiri'nin en temel özelliklerinden biri de, çoğu eserin her meşrepte insana hitap edebilecek bir yapıda telif veya nazmedilmesinden kaynaklanmaktadır. Şaraptan, meyhâneden, sâkiden bahseden bir şiir, bütün bu kavramları gerçek anlamlarıyla yorumlayan bir kimseye zevk verebileceği gibi; aynı nesnelerin sembolik kavramlarına göre eseri değerlendiren bir başka kişiye tamamıyla farklı zevkler ve anlamlar aktarabilir. Bu bakımdan klâsik şiirin öyle metinleri vardır ki, dergâhlarda zikir ve âyinler sırasında yani ibadet esnasında

şahlara takdim edilmek için nazmedilmiş yüzlerce gazelin, dîvanlarda kafiyelerinin harf sırasına göre dizilerek diğer gazeller arasına serpiştirilivermesinin sebebi aslında biraz da budur. Önemli olan bu şiirlerde insan ve Tanrı arasında hüviyeti meçhul, idealize edilmiş bir güzelin tasvir edilmiş olmasıdır. Bu edebiyatta insanı konu edinen her beyitte, insanın Allah'tan bir parça olduğu gerçeği gizlidir.[4]

Bütün bu düşüncelerin sonucu olarak şiirde insan ile Tanrı arası bir sevgili tipi ortaya çıkarılmaya başladı. Sevgilinin ilâhi boyutunu kaybetmemesi için cinsiyetinin kadın olmamasına dikkatle özen gösteriliyor, daha doğru bir ifadeyle şiire konu edilen güzelliğin cinsiyeti elden geldiğince belirtilmemeye çalışılarak soyut insan güzelliğinin işlenmesi tercih ediliyordu. Bu tür şiirler istendiğinde bir erkek tarafından eşine, nişanlısına yahut sevgilisine rahatlıkla okunabilecek nitelikteydiler. Başka bir ifadeyle kadın nasıl o dönemin sosyal hayatında kafes arkasında, harem dairesinde, gözlerden uzak tutulmaya çalışılan bir varlıksa; şiirde de gizli olması gerekli bir konumda bulunduruluyordu. Ancak şiirin muhatabı erkek ise, isim, sakal, bıyık vb. cinsiyeti açıklayıcı ipuçları verilmesinden kaçınılmıyor; esas itibariyle mutlak insan güzelliğini vurgulamaya çalıştığı kabul edilen bu şiirler hiçbir zaman günümüzde olduğu gibi yadırganmıyordu.

Günümüzde bu şiirlere cephe alıp aleyhte yazılar yazanların önemli bir kısmı bu eserleri "homoseksüel" temayüllerin ürünü olarak görmekte ısrar ederler. Buna karşılık daha muhafazakâr ve geleneklerine bağlı bir kesime mensup araştırmacı ve akademisyenler ise, durumu fark etmelerine rağmen üstünü örtme ve sakal anlamındaki "hat" kelimesini "ayva tüyü" şeklinde yorumlamak gibi garabetlere düşerler. Şunu hiçbir zaman unutmamalıdır ki günümüzde daha çok "Dîvan Edebiyatı" diye adlandırılan bu edebiyatın en güzel aşk şiirleri, Hz. Peygamber için yazılmış olanlardır. Bu eserlerde Hz. Muhammed boyu, kaşı, gözü, dudakları, saçları vb. bir insan olarak sahip olduğu bütün maddî unsurları ile bir kadına yazılandan farksız denebilecek ölçülerde tasvir edilmiş ve övülmüştür. Aynı şekilde Yavuz, Kanunî, Yıldırım Bayezid gibi erkeklik ve yiğitlik sembolü olmuş padişahları övmek için yazılmış şiirlerde de gü-

---

okunabileceği gibi meyhânelerde içip kendinden geçen sarhoşlar tarafından da pekâlâ okunabilirler. Bu durum aynı zamanda şiir sanatının klâsik dönemde eriştiği anlam derinliğini ve hitap ettiği sosyal tabakaların zenginliğini göstermesi bakımından da ilginçtir.

[4] "Vahdet-i vücûd"a kail olanlar bu konuda işi o derecelere kadar vardırmışlardır ki, meselâ bunlardan İbn ül-Ferîd "Tâiyye"sinde namaz kıldığında aslında namazı da Allah'ın kıldığını dahi iddia edebilmiştir: *"Tek bir tapanız ikimiz. Her eğilişte kendi zatına eğilen benden başka ibadet eden yok bana"* (Annemarie Schimmel, *Tasavvufun Boyutları*, İstanbul 1982, s. 140.)

zellik unsurlarının, bir kadına yazılanlardan neredeyse hiçbir farkı olmadan övülüp tasvir edildiği görülmektedir.[5]

Günümüzde "sevgili" yahut "dilber" deyince daha çok karşı cins veya erkekleri baştan çıkaran kadınlar kastediliyor. Ancak asıl anlamı "gönlü cezbeden" demek olan "dilber", bu şiirde Allah'tır, Peygamber'dir, padişah, mürşit, hoca yahut can dostu arkadaştır. Bu şiirin hedefi Allah'ın halifesi olan, dolayısıyla mübalağalı bir görüşle ondan farksız kabul edilen, yaratılmışların en şereflisi olarak nitelendirilen insanı övmektir. Şairler güzelliği en abartılı ve çarpıcı şekilde vurgulayabilmek için dilin ve zekânın her türlü inceliğinden yararlanırlar. Meselâ Fevrî bir beytinde günümüzde de devam eden, tıraştan sonra ayna tutma motifini kullanarak berbere şöylece seslenmekte ve beytine konu ettiği şahsın güzelliğini dolaylı olarak "Ey berber, o güzeli tıraş ettiğinde sakın eline ayna verme! Dilber kendisini görür de aynadaki yansımasına âşık olur" diye dile getirmektedir:

Tıraş itdükde ey berber eline âyîne sunma
Sakın tasvîrine 'âşık olur dilber görür kendin

Konu "ayna" bahsine gelmişken bir hususu daha burada ifade etmekte yarar vardır. Günümüzde üniversitelerimizde bu konularda ihtisas yapan pek çok akademisyen ve "Dîvan Edebiyatı"nı ticarî meta olarak gören pek çok kimse eski edebiyatı ihtisas sahaları edindikleri hâlde bu şiirin adeta her kelimesi dantel gibi örülmüş sembol ve motiflerine bir hayli uzaktır. Hatırlanacak olursa bu edebiyatın hemen bütün beşeri aşk hikâyelerinde en şiddetli aşklar hep kulaktan duyma yahut rüyada görme ile başlarlar. *Süheyl ü Nevbahar, Hüsrev ü Şîrin* vb. hikâyelerde ise âşıklar sevgililerini ilk defa ya bir ressamın çizdiği bir resimde yahut da onların resminin sudaki aksinde görürler. Meselâ *Süheyl ü Nevbahar*'da Süheyl sevgilisini ilk olarak bir ressamın şadırvan kubbesinin içine çizdiği resmin şadırvan havuzuna yansımasıyla görür ve ona âşık olur. Sevgili çoğu zaman hep bir yansıma ile âşığın karşısına çıkar, aşkın kıvılcımı böylece çakılmış olur. Bu aslında gerçek sevgili olan Allah'ın hiçbir zaman görünmemesi ve kendisine duyulacak aşka, aynadaki aksi durumundaki insanı vesile etmesini sembolize eden bir durumdur. Dolayısıyla yukarı-

---

5 Meselâ Lâmi'î Çelebi Kanunî hakkında yazdığı bir kasidesinde yer alan "Huri senin cennet gibi olan yüzünü görse kusurunu bilirdi" anlamındaki şu beyitinde onu hurilerle mukayese etmektedir:

Cennet yüzüŋi görse hûrî bilür kusûrın
Sidre kadüŋe irse Tûbâ olurdı derhem

Aynı şekilde bu edebiyatta erkekler hakkında sıkça görülen "peri" benzetmesi de düşünülecek olursa, idealize edilen insan tasvirlerinde cinsiyetin fazlaca bir öneminin bulunmadığı anlaşılır.

daki berber beyti dahi, amiyane nazarla bakan birini en pespaye anlamlara sürükleyebileceği gibi; şiirin bu gibi motif ve sembolleri hakkıyla bilindiğinde en ulvi hislere, tasavvufi ve felsefi konulara kapı açacak bir yapı arz etmektedir.

Aslında İslâmi edebiyatlarda insanın bu derece övülüp ön plâna çıkartılmasının gerçek sebebi, şair ve sanatkârların en güzeli yakalama hedefine; en üstün varlık ve güzellik olarak yaratılan, Allah'ın halifesi olma vasfıyla kendi ruhundan üfürüp kendi suretini verdiği düşünülen "insan" güzelliğini işlemekle erişebileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu durumun biraz farklı ve ilginç bir yorumu XVI. yüzyılın edebiyat tarihçi ve tenkitçisi olarak tanımlayabileceğimiz simalarından *Tezkiretü'ş-şu'arâ* yazarı Latîfî tarafından yapılmıştır. Ona göre bir binayı beğenen ve öven insanlar aslında farkında olmadan o binayı yapan mimarı övmektedirler. İşte insan güzelliğini övmek ve onun için şiirler yazmak da aslında insanı yaratan Allah'ın güzellik ve kudretinin mükemmelliğini övmekten farksızdır. Bu sebeple Latîfî'ye göre insanı öven kaside, gazel vb. bütün şiirler dolaylı olarak Allah'ı övmektedirler. Aynı şekilde İbni Arabî'nin yukarıda belirtilen görüşüne göre insan ve insan güzelliğine duyulan ilgi ve aşk aslında Allah'a duyulan aşktan farksızdır. Yeniceli Hayretî bu düşünceyi "Gerçi surette biz –insan güzelliğine ait– şekillere tutkun görünsek de, gerçek anlamı düşünüldüğünde bizim sevdiğimiz Allah'tır" anlamındaki şu beytiyle ifade eder:

Hakdurur sevdügümüz ma'nî yüzinden bakıcak
Sûretâ gerçi ki biz nakş u nigâruŋ kulıyuz

Eski şairler sözde çarpıcı bir etki oluşturma ve muhatabı şaşırtma gibi amaçlarla bu idealize edilmiş sevgili hakkında zaman zaman özellikle şiirin ve dinin inceliklerine vakıf olmayan kimseleri tedirgin etme düşüncesiyle ilginç ifadeler kullanırlar. Meselâ "Dünyada kilise putlarına tapanlar kâfir olsalar da, seni görüp tapmamak da küfürle eş değerdedir!" anlamındaki şu beyit bu kabildendir. Beyti okurken unutmamalıdır ki eğer bu sözün muhatabı Allah ise, o kâinatta binlerce şekilde zuhur eder ve âşığa değişik suretlerde görünür; insan ise, burada kullanılan "tapma" fiili zaten "aşırı sevgi ve bağlılık"tan kinaye mübalağalı bir tabirden ibarettir:

Cihân içre püt-i deyre tapanlar gerçi kâfirdir
Seni amma görüp de tapmamak küfre berâberdir

Çelebi *Seyahatnâme*'sinde Estergon Kızılelma Camisi'ni anlatırken, caminin hünkâr mahfilinde babası tarafından yapılmış bir micmerehâne dolabından bahseder. Dolabın şekil ve güzelliğini anlattıktan sonra, dolap

kapağı üzerine altın kakma ile yine babası tarafından yazılmış "Ey mücevher parlaklığındaki güzel! Gözlerim senin güzelliğinin her bir unsurunu korumak için –sanki– iki kapaklı dolap olmuştur" anlamındaki şu beyti aktarır:

Hüsnünün esbâbını hıfz itmege ey güher-tâb
Oldılar dîdelerüm iki kapaklı dôlâb[6]

Bir caminin hünkâr mahfilinde buhur malzemelerinin korunması için hazırlanmış bir dolap üzerinde kendisinden bahsedilen sevgili acaba kimdir? Öyle anlaşılıyor ki şair, iki kapaklı ve dolayısıyla iki gözlü bir dolap ile iki göz arasında, bu gözlü ve kapaklı olma müşterek özelliklerinden dolayı bir ilişki kurmuştur. Ancak dolaba benzeyen göz kapakları ardında saklanan güzellikler acaba Allah'ın yeryüzünde yarattığı güzellikler midir? Veya rüyada görülen Peygamber'in güzelliği midir? Yahut Estergon'a geldiğinde oraya çıkıp namaz kılacak padişahın güzelliği midir? Bütün bu soruların cevabı beytin içinde gizli kalmış, biraz da öyle kalması istenmiş bir durum arz eder. Söz konusu güzelin hüviyeti bilindiğinde, beytin bütün bu çok boyutluluğu ve büyüsü bozulacak ve eser belki de sıradan bir söz hâline geliverecektir.

İşte "Osmanlı Şiiri"nde dîvanları dolduran, insanı konu edinen yüz binlerce beytin durumu bundan farklı değildir. Âşık olunan, kendisi için can feda edilmesi en mukaddes vazife addedilen sevgili böyle bir sevgilidir. Can feda etme motifinin temelinde Hallâc'ın yukarıda bahsedilen görüşlerinin önemli bir rolü vardır. Sevgili uğrunda can ve mal feda etme imajının ardında, gerek Kuran'da gerekse hadislerde defalarca tekrar edilen "Allah ve Resulü uğrunda can ve mal feda etme", "dünyaya sevgi bağlamama" gibi bazı temel kavramlar yattığını da burada hatırlamakta fayda vardır.

Yaygın görülen bir örnek olmamakla birlikte yazının başından beri ifade etmeye çalıştığım bu Allah-insan arası muhayyel sevgili tipinin epeyce abartılarak işlendiği ve kasıtlı olarak mistik düşünceye uzak kalan sofu Müslümanları, melâmet neşvesinde olmayan tarîkat erbabını ve şiir dilini bilmeyenleri tedirgin etme amacıyla kaleme alındığı anlaşılan şu gazel, bu konuda biraz fikir verebilecektir kanaatindeyim:

Çün cemâlün gördi mescidde imâm ey dil-rübâ
Arkasın mihrâba döndürdi yüzin senden yana
Çün teveccüh sanadur sensin dil ü cân kıblesi
Kaşlarun tâkın koyup mihrâba secde sehv ola
Dilde pinhân güft ü gûyun zevkıdur zikrüm benüm

[6] *Evliya Çelebi Seyâhatnâmesi*, c. VI, s. 167.

Zâhiren halk ile gerçi eylerem zikr ü du'â
Göricek kaddün kıyâmın secdeye vardum revân
Dilde tekrâr eyledüm "Sübhâne Rabbî zî'l-'ulâ"
Tâ'atüm saffın sımışdur nâ-müselmân gözlerün
Sûretâ gerçi ki kıldum ehl-i saffa iktidâ
Sen tururken bir kurı dîvâre kim secde ider
Zâhir ü bâtın niyâzum sanadur bilür Hudâ
Sen Celîlî âsitân-ı yâri eyle secde-gâh
Hânkâh u mescide varsun n'ola ehl-i riyâ

Gazelin "Ey dilber! İmam camide senin yüzünü görünce arkasını mihraba, yüzünü ise senden yana döndürdü" anlamındaki ilk beytinde, sanki imam sevgilinin yüzünü görünce kıbleden ve dolayısıyla dinden yüz çevirmiş gibi bir izlenim oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak çoğu şair gibi dinî ilimlerde vukuf sahibi bir medreseli olduğunu bildiğimiz Celîlî, aslında burada namazdan sonra imamların tespih ve dua için arkalarını mihraba dönmeleri geleneğini "hüsnütalil" yoluyla ilginç bir sebebe bağlamakta ve dolaylı olarak *"Doğu da Batı da Allah'ındır. Nereye dönerseniz Allah'ın yüzü (zâtı) oradadır"*[7] mealindeki ayete telmihte bulunmaktadır. Mihrap mukaddes bir mekân olan cami ve mescitlerin önemli bir köşesi olmakla birlikte nihayette bir taş parçası, buna karşılık Allah'ın "Cemâl"i ve onu hatırlatacak her güzellik çok değerli ve üstündür. Bu mihrabı hafife alma temayülü, dikkat edilecek olursa gazelin 6. beytinde Kâbe'den "bir kuru duvar" diye bahsetmeye kadar vardırılmıştır. Bu ifade de İslâmi telâkkilere göre yanlış değildir. Gerçekten de Müslümanlar Kâbe'ye yöneldiklerinde onun duvarına değil aslında Allah'a yönelirler.

"Madem ki sen gönlün ve ruhun kıblesisin, yüz sana döndürülür. Kaşlarının kemerini bırakıp mihraba secde etmek hata olur" anlamındaki 2. beyitte "sehv" (hata) ve "secde" kelimeleri özellikle seçilmiştir. Mihrap camilerde Allah'a ibadet edilirken yönelinen bir unsurdur ve dolayısıyla Allah'a teveccühü sembolize eder. Ancak şair burada bu durumu bilmezden gelerek onu sadece bir taştan ibaret olarak görmekte ve "gerçek sevgili"nin kaşı varken –namazda– bir taş parçasına yönelmenin doğru olmayacağını ileri sürmektedir. Mistik şiirde kaş "Allah'ın vahdeti"ni sembolize etmesi bakımından "mihrap" ve "kaş" unsurlarına –şekil benzerliklerinin de ötesinde– burada madde ve mânâyı temsil eden unsurlar olarak yer verilmiş ve namazda şekilcilikten çok manevi durumun önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Aynı düşünce Fâtih'in Avnî mahlasıyla tertip ettiği dîvanında geçen şu beyitte de bulunmaktadır. Şair,

[7] Bakara 115.

sevgilinin kaşlarına secde etmek varken namaza eğilip abdest için yüz yıkamaktan uzak kaldığını şöylece ifade eder:

Kâ'be hakkı Avnî baş egmez nemâza yüz yumaz
Kaşlarun mihrâbına secde yeter kıblem bana

Osmanlı şiirinin gözden kaçan en önemli ve üzerinde durulması gereken bir yönü de "melâmet" meşrebidir. Bilindiği üzere Melâmet ve Melâmîlik halk arasında onlarla birlikte görünüp herkes gibi davranan, Allah'a olan aşırı muhabbet ve ibadetlerini halktan gizleyen bir meşrebin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Zahirde ve maddede kalan cami ehli ve âyin ve erkanlar arasında mukayyet kalan diğer tarîkat mensuplarından farklı olarak onlar gönlün temizlenmesine ve riya kirinden korunmak için bunun kimseye belli edilmemesine aşırı dikkat ederler. İşte 3. beyitte şair "Her ne kadar görünüşte halk ile birlikte zikir ve dua edersem de, aslında ben senin adını ve zikrini sürekli gönlümde saklarım" derken bu durumu kastetmektedir. Eserin son beytinde şair, "Celîlî, riya ehli tekke ve mescide gidedursunlar; sen sevgilinin eşiğini secde yeri eyle" derken Şeyhülislâm Yahyâ'nın:

Mescidde riyâ-pîşeler itsün ko riyâyı
Meyhâneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî

beytinde olduğu gibi Allah'a olan bağlılığını teşhir edenlerle onu gönlünde (meyhâne, âsitân) saklayanlar mukayese edilerek ikincisi daha üstün tutulmuştur. "Âsitân" makam demek olup sevgilinin makamı da âşığın gönlüdür.

Dördüncü beyitte geçen "kad", "kıyâm", "secde", *"Sübhâne Rabbiye'l-a'lâ"* kelâmının "tekrâr" edilmesi... Bütün bunlar namazla ilgili birtakım ibare, dua ve tabirlerden oluşan kelimelerdir. Bunlar beşeri anlamda bir sevgiliye müteveccihen kullanılmış gibi gösterilmekte ve böyle bir insan ilâhlaştırılmak isteniyor izlenimi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Tabiî bütün bu örneklerden anlaşılacağı üzere aslında amaç, yazının başından beri vurgulamaya çalıştığım bu insan ve Tanrı arası sevgili tipini biraz abartılı bir şekilde işlemektir.

Bütün bu bilgiler ışığında eski edebiyat ve şiirimizin yeni baştan gözden geçirilmesi ve onda işlenip vurgulanan bütün konular gibi "aşk" kavramının da yeniden ele alınması gereği ortaya çıkmaktadır. Aslında bu yazıyla konuyu bir uç noktaya doğru çekmeye çalıştığımın farkındayım. Tabiî ki eski edebiyatta gerçek anlamda sadece beşeri bir aşkı da işleyen eserler pek çoktur. Ancak yukarıda söz konusu edilen bu genel tavrın sürekli göz önünde tutulması, eski şiir metinlerinin doğru okunup yorumlanmasında son derece önemlidir. Böylece belki Bâkî'yi ve onun

dîvanını eski edebiyatımızın beşeri aşkı işleyen "lâdînî" örnekleri arasında göstermek gibi bir durumun nasıl büyük bir isabetsizlik olduğu daha iyi anlaşılacaktır kanaatindeyim.

– Ezelde görülmüştür

Hâl-i ruhsâruna karşu şu kadar turdı ezel
Merdüm-i dîdemün ayagına indi kara su
EDYS, g. 419/3

– Mahşerde görülmesi ümit edilir

Bezm-i mahşerde olursa dîdeden dîdârı dûr
Nâlemün nâyına âheng ola ol meclisde sûr
EDYS, g. 111/1



İllüstrasyon: Edmund Dulac, 1937

ANDELÎB-İ GÛYÂNIN YOLCULUĞU OLARAK AŞK

Ahmet İnam*

Biz güzellersiz olmazız Ahmed
Bülbülüz gülsitânsız olamasız
Ahmet Paşa

Dede Efendi'nin güfte yazarını bilmediğim hicâz yörük semâisinin sözlerinin bir bölümü şöyle:

Yine neş'e-i muhabbet dil-u cânım etti şeydâ
Yine bezm-i ayş-u vuslat edip ehl-i aşkı ihyâ
Aman ey gül-i nihâlim beni eyle vasla şâyân
Sana cân-ü dil fedâdır gönül andelib-i gûyâ

Muhabbet neş'esi, muhabbet gibi çok zor gerçekleşen bir iletişim ve sevgi paylaşımının neş'esidir. Bu sevinç, gönlü, cânın derinliklerindeki bir ateşe yakınlaştırır. Cânın başını döndürebilir. Muhabbet neş'esi aşk deliliğine yol açar. Demek ki deliliğe yol açan sevinçtir; kavuşmanın, sevgilinin, paylaşmanın sevinci. Buluşma, kavuşma eğlencesini yaşayan-

---

* Prof. Dr. Ahmet İnam, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü.

ların içinde bulunduğu ortam, kavuşanlar topluluğu, *aşk ehline* cân veriyor. Kavuşanların bir meclisi vardır, bir topluluğu: *Bezm-i vuslat*. Kavuşma bireysel değildir, kavuşan, kavuşanlar topluluğunun üyesidir: Kavuşma topluluğu, aşk yolunda yürüyenlerin bir alt kümesidir, matematiksel dille söylersek. Kavuşanlar, aşk âlemine yürüyenlere can katarlar.

Çünkü aşk, on üçüncü yüzyılla on sekizinci yüzyıla dek, beş yüzyıllık süre içinde İran ve Osmanlı topraklarında, sevenden, sevilenden bağımsız olarak *yaşar*. En azından bu çalışmanın odaklandığı on beş şairin dîvanlarında yaptığım geziden ulaştığım sonuç bu. Bu şairler saptayabildiğim *ölüm tarihlerine göre* eskiden yeniye doğru şöyle sıralanabilir. Sâdi (1292), Hâfız (1390), Şeyhî (1431), Nesîmi (1433), Mollâ Câmi (1492), Ahmet Paşa (1497), Necâtî (1509), Usûlî (1538), Üsküplü İshâk (1539), Hayâlî (1557), Yahyâ Bey (1582), Nef'î (1635), Şeyhülislâm Yahyâ (1644), Nâilî (1666), Nedîm (1730). Bu on beş *şairlik aşkı anlatanlar öbeği*, rastgele seçilmiştir. Bu öbeğe bir iki şair eklenmesiyle ya da ondan kimi şairlerin çıkarılmasıyla, yorum, elbette değişebilir.

Aşk, o dönem içinde (on üçüncü ve on sekizinci yüzyıllar arası) bir yaşam biçimi idi. Bu yaşam biçiminin tasavvufî gelenekten beslendiği açık. Bu çalışmada yorumlamaya çabalayacağım aşk, bu gelenekten beslenip, edebiyatın zenginliği içinde, dîvan şiirinin gözüyle görülen aşktır. Bu aşk, bir *aşk küre* olarak kültürü sarar. Bu *aşk küre* içindeki şairler, bu kürenin ulaşmaya çalıştığı, *ötedeki*, bu dünyayı aşan ideal bir aşk âleminin yolcularıdır. *Ehl-î aşka* mensupturlar. Bu âlem, Platon'un idealar dünyasına benzer. Ulaşılması olanaklı değildir. Giderek yaklaşabilirsiniz ancak.

Bu çalışmayı Dede Efendi'nin bir güftesiyle açışımın nedeni, dünyadaki *aşk kürede* yaşanan vuslatın, kavuşmanın önemini vurgulayarak varlıklarını göstermeye çalışmaktır. Bu çalışmadaki yorumlarımız konunun uzmanları tarafından pek acemice belki de ukâlaca bulunabilir. *Andelîb-i gûyânın* yorumlarıdır, yanlışlarından öğrenmeye; gafletinden uyanmaya hazırdır.

Aşk kürede, dünyada, yeryüzündeki aşk, Dîvan şairlerinin deyimiyle *ayş-i deh-rûz* (sözcük anlamı on günlük yaşam, dünya yaşamı!) içindeki aşk ile aşk âlemindeki yetkin aşk arasındaki uçurum, çalışma boyunca vurgulanmaya çalışılacaktır. Kavuşma, ihyâ eder, can verir, hayat verir, geliştirir, olgunlaştırır ama ideal anlamıyla *yetkinleştirmez. Ayş-î dehrûz* içindeki vuslat, hep nâkızdır (eksik!)

Gül fidanına kavuşulacaktır, bu *gül-î nihâl*, seveni, kavuşmaya yakışır hâle getirecektir. Her türlü kavuşma "vuslat" değildir. Vuslatı hak etmiş olmak gerekir. Bundan dolayı, sevgili, "beni eyle vasla şâyân" diyor.

Vasla, kavuşmaya değer bir insan yap beni. Vuslat, aşk âleminden "nasibini almamış", "vasl"ı hak etmemiş insanların işi değildir. Sevgilisine, gül fidanına, *gül-i nihâline*, beni eyle vasla şâyân" diyen sevgili, âşık, aşk âleminden nasip almış bir âşıktır. Nesine güvenerek yapmaktadır bu önerisini? Kendisini sevgilisine feda edebilme cesâretine güvenerek. Bu cesâretle. *Ehl-i dil* olarak yaptığı yolculuğun çilesi ve cesaretiyle. Kendi gönlünün, söyleyen, konuşan şiir söyleyen bülbül olduğunu bilerek: *Gönül, andelîb-i gûyâ,* Gönül bülbül olmasaydı *aşk küreye* giremez, aşkı duyamazdı:

Çünki bülbülsün gönül bir gülistân lâzım sana
Çünki dil koymuşlar adın dil-sitân lâzım sana
Nedîm

Andelîb-i gûyâsın ey gönül, mâdem ki söylüyor, konuşuyor, söz söylüyorsun, elbette bir gül bahçesi gerekecek sana. İşte, aşkta sözü olanlar, şairler, *şuarâ-yi aşk*, aşk âlemini duyup, dünyada *gülistân* yaratanlar, işte onlardır *aşk ehli*. Onlardır, aşk yolunda gönül taşıyanlar; onlardır, gönül çelenlere, gönül alanlara gerek duyanlar. Önce aşk âlemi. Sonra bu âlemi tanıyan, sezen, duyan, bülbül. Sonra bülbülün sözleri. Konuşması. Sonra gül bahçesi. Sonra da *dilsitân* olan, gönül çelen, gönül çeken, sevgili.

Bülbül gönüldür. Gönül aşk âlemine yapılan yolculukta, tadan, acı çeken, duyan, düşünen güçtür:

Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkidir gönül
Ehl-i aşkın hâsılı sâhib-mezâkıdır gönül
Nef'î

Gönül, aşk ehlinin, dünyanın mânâ ve lezzetine sahip olduğu yerdir. *Ehl-i aşk* gönülle zevk sahibi olur, aşk âlemi ile irtibatı kurandır. Hem aşkı taşır, kadehtir, hem aşk âlemiyle bağlantıdır, şaraptır, hem de diğer gönüllere aşkı sunabilir, sâkidir.

Aşk gönülle yaşanır, gönül vuslatlarla kanmaz. Vuslatlara kanmaz. Aşkın uçsuz bucaksız çöl olduğunu bilir. Hiçbir konuşma doyurmaz onu. Hiçbir vahâda duramaz.

Böyle bî-hâlet değildi gördüğüm sahrâ-yı aşk
Anda mecnûn bîdler dîvane cûlar var idi
Nedîm

Aşk küre, âşığa *bî-hâlet*, niteliksiz görünebilir, oysa o kürede mecnûn *bidler (bîd-i mecnûn*, ağlayan söğüt, salkım söğüt!) ve deli gibi akan akarsular vardır. *Aşk küre* sürekli değişir, bülbül, çölün *bî-hâlet* hâline de

tahammül edebilir, çöl bir gül bahçesi olabilir ona, çölün ıssızlığı *dilsitân* olabilir. Aşk, bu yazıda bu bülbülün gözüyle anlatılacaktır.

AŞK

Aşk bir âlem. Evrenin üstünde durduğu bir anlam ve sırdır. Aşk âlemi âşık ve mâşuktan önce var. Onlar bu âleme doğuyorlar.

Her dilde arasan bulunur aşkdan eser
Her toprağı ki kazsalar elbette mâ çıkar

Necâtî

Her gönülde aşkın izleri vardır. Her topraktan su çıkabileceği gibi, her kalpte aşk bulunabilir. Evren *aşk küre* içindedir. Aşk her gönülde vardır ama onu bulup çıkaracak insana gerek vardır. Aşk bağımsızdır insandan, aşk öncedir insandan. Önce aşk, sonra âşık, sonra mâşuk gelir.

Dünyada bir beden ki onun aşkı olmaya
Bir şehre benzer ol şeh-i âlem penâhsız

Yahyâ Bey

Âlemin düzenini koruyan padişahın bulunmadığı bir şehre benzer aşksız beden. Aşksız beden düzen tutmaz. Aşksız beden cansızdır, güçsüzdür. Yaşam biter insan için, aşk olmayınca. Aşk, tasavvufun çekirdeğinde büyüyen aşktır. Dünyevî renklere bürünse de, bedene, hazlara yönelse de...

Ey Nesîmî kâ'inâtın varına sen bakma kim
Çünkü cânın dâ'imâ dil-dâra döndürmüş yüzün

Nesîmî

Dünyada, dünyaya ait sevgili bile "ka'inâtın varına" yönelmeyen bir gözle görülür. "Dildâr", kâ'inat ötesidir. Aşk oradan gelir. Aşk âleminin kaynağı odur. Her âşığın yüzü, aşk âleminin "menbaına", sevgiliye, aşka dönüktür. İster mutasavvıf olsun ister olmasın. 13. yüzyıldan 18. yüzyıla uzanan zaman dilimi içinde, İslâm kültürü, aşkı, tasavvufî bakışın oluşturduğu bir ortam içinde yaşadı. Sevgiliye dönen yüz, kâ'inat ötesi aşk âleminden gelen ışıkla aydınlanır. Sevgilinin yüzü bu ışıkla görülür. Bu ışığın aydınlattığı aşk âleminde yaşanır aşk. Bu nedenle aşk âleminin etkileri ten toprağı ile gizlenemez. Aşk âleminden gelen okun açtığı yara, dünyevî şifâ ile kapanmaz.

Ahmed'in cânına zahm urdu ezelde tîr-i aşk
Bir avuç ten toprağıyla gizlenir mi yarası

Ahmet Paşa

Cânı olan, aşk yarasına açar kalbini. Aşk okundan korkmaz. "Merdâne" atılır, aşk meydanına.

Baş açuk yalın ayak girmişüz deryûze-i 'ışka
Cihan dervâzesinde cirmimüz mihr ü muhabbettir.

Üsküplü İshâk Çelebi

Bu mertlikte aşk ehli dilenciliğe bile râzı olabilir. "deryûze-i ışk" olmak aşk âleminin kapısındaki dilenciliğimiz muhabbet ışığına bürünmüşlüğümüzden gelir. Muhabbetin ışığıyla, aşk âleminden gelerek varırız dünyadaki sevgiliye. Aşk âleminin kapısındaki dilenciliğimiz, muhabbet ışığımız, bu dünyadaki garipliğimizi ortadan kaldırmaz. Garipliğimiz, aşk yarasıyla kanayan kalbimizden, aşk âlemini derinden duyuyor oluşumuzdandır. Dünyayı merak eder ama fırsatlarını da açgözlülükle değerlendirmek istemeyiz.

Bu şehrün çok dididler dilberini
Garibüz görmedük biz ekserini

Üsküplü İshâk Çelebi

Tüm dilberleri görmek dünyaya gark olmak demek. Aşk yarasıyla kanayanlar elbette aşk âleminden beslenirler, garip olurlar, aşkı yaşamak için tüm dilberleri görmek zorunda değiller. Adını *dîvân-ı aşka* yazdıranların ikinci adları "gussa"dır, kaygıdır. Kaygıyla yaşanan aşk büyük bir belâdır.

Gussadan mahlâs dilersen ey gönül
Adını dîvân-ı aşka yazdır

Necâtî

Bir belâdır aşk yakıp kül eder insanı, bütün belâlardan üstün bir belâdır o:

Bir demûr tağı delüp boynına almak gibidür
Her kişi âşık olurdı eğer âsân olsa

Yahyâ Bey

Şulesine mumun bile güldüğü ateşe ateş demezler. Ateş, pervâneyi yakıp kül eden ateşe derler.

Hâfız, 127. Gazel

Demirdağı delen ateş, ona pervâne olanları yakar, âşk âlemi yakıcı bir alemdir. Bir belâdır. Ama yaşayabilen, belâya bağışıklık kazanan için, bir varoluş biçimidir. Yaşamak yanmak demektir.

Aşk ateşine yanıcı pervâne değilsek
Billâhi Usûlî bize de yâ nelerîz biz

Usûlî

Aşk belîsının düşen belâsı yok sanarak düşer aşka:
Aşkın belâsı yoh deyüben aşka düşme var
Kim âşık oldu kim didi aşkın belâsı yoh
Nesîmî

Yanan pervane *belâ-yı aşktan* beslenir, ateşle yaşar. Aşk belâsı aşığı dünyanın belâlarından korur.

Cân ile şöyle belâ dedin belâ-yı aşka kim
Her taraftan bin belâ gelse belâ gelmez sana
Usûlî

Aşk, yanma, yaralanma ile yaşanan bir belâdır ama sevgilinin elinden bize evrenin yaratılış sırlarını da sunar:

Bûr kâse sundu sâki-i aşkın cihâna kim
Nûş eden anı kevn ü mekândan haber verir
Ahmet Paşa

Aşkın belâsı, aşk âleminden uzak düştükçe yaşanır. Mal-mülk dünyasına gömüldükçe aşk bir belâdır. Bu dünyada iken bu dünyadan uzak kalabilmek, aşk âlemine yaklaşabilmek, gönlü zenginleştirir, aşkın dorukların-dan birine ulaştırır insanı. Sevinçlerden ve acılardan uzaklaşır insan, ruh dinginliğine erer.

Ganîdir ışk ile gönlüm ne mâlûm ne menâlüm var
Ne vasl-ı yâre handânâm ne hicrandan melâlüm var
Yahyâ Bey

Aşk, zengini, malı mülkü bir kenara koyar. Aşk âlemine yakınlığından dolayı ne sevgiliye kavuşmak sevinç verir âşığa ne de ondan uzaklaşmak acılıdır. Yunus'un "Ne varlığa sevinirim / Ne yokluğa yerinirim / Aşkın ile avunurum / Bana seni gerek seni" dediği aşk âlemi yaşantısıdır bu. Aşk âlemi şarapla duyulur şarapla bu âlemden pay alınır.

Mecnun gibi tolu içelim ışk şarâbın
Sohbetde gerek içile peymâne berâber
Üsküplü İshâk Çelebi

"Sohbet", "muhabbet" aşk âleminin görünüşleridir dünyada. Bu âlemi âşık farklı yaşar, zâhid farklı.

Erbâb-ı aşk ah eder ashâb-ı zühd hû
Lâbüd cihânda her kişinin bir hevâsı var
Necâtî

Âşık dın yoluna uzak değildır ama aşk âlemim duymanın kişinin kendim vermesini gerektiren bir özelliği vardır. Her kişi bu âlemle kendi "hevâsı" ile ilişkiye geçer.

Âlem-i aşk, bir sırdır, bir belâdır ama rastgele yaşanan, kendi düzeni, "iç yasaları" olmayan bir âlem değildir.

Ey dîde hûsn-i yâr harîminden özgeye
Zinhâr bakma hakîm-i ışkun yasağı var

Üsküplü İshâk Çelebi

"Hâkîm-i ışk" aşk bilgesi, yâr güzelliğinin mahremiyeti dışına çıkmamamız gerektiğini söyler: Yâr ile ilişki, kapalı, özel bir ilişkidir.Öte yandan aşk âlemi bilgeleri bile dünyevî aşklara karışır.

Müşkül bu kim muhabbet iki baştan olmadı
Sevdirmedi sana beni illâ bana seni

Necâtî

Aşk âlemi bilgelerinin aşktaki bakışımlılığı (simetriyi) vurgulamaları ilginçtir. Gerçi, yukarıdaki dizelerde karşılıklılığın gözetilmemesinden duyulan zorluk dile getiriliyorsa da, bu dizeler, *aşk ehlinin aşk âleminden* pay alarak yaşadıkları dünyevî aşklarda taşıdıkları kaygılardan birini vurgulaması açısından dikkat çekici.

Dünyadaki aşklardan çekilen ağır acılar karşısında tahammülden öte bir yol var mıdır?

Gönül, âşıklıkta tahammül gerek, ayağını dire. Bir elem olduysa oldu, bir hatâ yapıldıysa yapıldı.

Hâfız, 78. Gazel

Aşkta yapılan yanlışlar, beceriksizlikler, Başarısızlıklar, aşk âleminden uzaklaştırır bizi. Oysa direnmek, bu âlemle bağlantıyı kesmemek gerekir. Hattâ, tahammül gücü bizi *aşk âlemine* yolculuğa, sefere, seferlere çıkarır.

Yâ seferdir yâ tahammül anla aşkın çâresi

Nedîm

HAYRET DENİZİNDE BÂLÂDAN BELÂYA

Tahammülden sefere geçiş, tahammülü içinde taşıyıp tahammül-sefer zıtlığını, "çelişkisini" Hegelgil bir *aufhebung*'la aşmayla başarılır. Sefere çıkılacaktır. Sefer içinde tahammülü taşır. Âşık yolcudur. Âşık, *aşk âlemine* doğru hayretle yola çıkar. Karşılaşılan sevgililere sorulur:

Taştan yüreği ve gümüşten göğsü olan güzel çocuk! Senden başıma ne garip işler geldi benim. Sen benim sevgilimsin fakat bilmem neden? Ben senin sevgilinim; fakat bilmem niçin?

Mollâ Câmî, 12. Rubâî

Sonra, aşk âlemine yapılan bu hayret yolculuğu, tasavvufî renkler içinde bir makâm olmasının ötesinde, aşk yaşantısının kaçınılmaz ögesidir. Hâfız'ı dinleyelim:

Sevgilin senin aşkın hayret fidanıdır. Vuslatın da hayretin kemâli. Nice vuslat dünyasına dalanlar, nihayet hayrete vardılar.
Hayret hayâlinin geldiği yerde ne vuslat kalır ne vuslata eren.
Bir gönül göster bana ki, onun yolunda, çehresinde hayret beni hâsıl olmamış olsun.
Ne tarafı dinlediysem kulağıma "Hayret nedir?" suali geldi.
Hayret ululuğuna varan kişi, yüceliğinin kemâlinden mahvolur.
Hâfız'ın vücudu, baştan ayağa kadar aşk içinde bir hayret fidanı olup kaldı.

Hâfız, 149. Gazel

Kimdir *hayretzede?* Aşk yolundaki bu *mütehayyir* (hayrette kalmış), *mebhût* (şaşkın) insan? Hayret, *behteye uğramak*, şaşkınlıktan dona kalmak değildir. *Hayrân,* bir *hâir-i bâir*, aklını kaybederek yolunu şaşırmış biri değildir. Aşk seferi hayret fidanında çiçek açar! Hayret fidanının meyveleri vuslatı oluşturur. Vuslat hayretle birleşirse vuslattır. Hayret, Aristoteles'in *thaumazein*'i değildir, o felsefeyi başlatan hayret. Âşığın hayreti bir hayaldir. Vuslatı aşan bir hayâl. *Aşk âleminin* yolcularında, *aşk ehlinde*, yüzlerinde bir ben olarak bulunur. Hayret, yürüme gücüdür. Hayret olmasa yürüyüş olmazdı. Hayretle bütünleşerek, Hâfız, "hayret" hâline geliyor. Bir hayret fidanı olarak aşk âlemine yöneliyor. *Bahr-i hayret, vâdi-i hayret* Hâfız'ın mekânıdır artık. *Ukûs-i hayret* (hayret akisleri, yansımaları) âşıktan âleme yayılmaktadır.

Dest-i taleb erişmedi dâmân-ı vahdete
Düşdük bu ızdırâb ile vâdî-î hayrete

Nailî

Nailî, hayreti, Tanrı'ya giden yolda bir erken aşama olarak görüyor. Hayret başarısız yolcuların bir ızdırâbıdır. Nailî'inin küçümsediği hayret ile Hâfız'ın yüceleştirdiği hayret ilişkisini belki şu beyitle anlayabiliriz:

Hayret denizi âlemi gark etdi Şeyhî'yâ
Kanı necât bulmağa hikmet sefînesi

Şeyhî

Hayret denizinde yaşanan aşk muhabbetinin sevincine kapılmak da doğru değildir. Hayret yaşantısında bile *bir intibah* (uyanıklık), bir dikkat, bir ihtiyat gerekir.

Garîb neşve-i idrâkdır muhabbet-i aşk
Ki hayretinde bile intibâh lâzımdır
Nâilî

Hayret denizi dünyayı kaplamıştır. Hâfız, bu denizin, bir katresi olarak aşk âlemine yürüyebilir. Nâilî ise bu denizde boğulabilir. Şeyhî, kurtuluş *(necât)* için bilgelik gemisini (hikmet sefînesini) arar. "Hani, hayret denizinde hikmet gemisi?" diye sorar. Hâfız hayret fidanıdır, yalnız bir yolcudur o. Deniz hâlindeki hayret ise bilgelik gemisini gerektirir. Hayret denizine varan aşk gemileri, *hikmet sefînesiyle* yollarına devam ederken başlarına başka neler gelir?

Hikmet sefînesi hayret denizinde, *bahr-i hayretle* kolay yol alamaz. Aşkın yükü ağırdır çünkü:

Bileli kendim ben gönlümü âşık buldum
Bâr-ı gayrî ten-î bîtâb ü tüvânım çekemez
Nef'î

Nef'i hep hayret denizinde bulmuştur kendini. Âşıktır. *Bâr-î gâyrî*, bir diğer aşkı bu gücü tükenmiş yorgun beden çekemez. Gemi, aşk yükünü kolay kaldıramaz.

Aşkına ulaşa'ldan kevneynden kesildim
Bâlâsına dayanan kendi belâsın ister
Şeyhî

Aşkın, aşkla gelen sevgilisinin yüceliğine *(bâlâ)* dayanan, belânın içine düşmüştür. Belâya yönelmiştir. *Bâlâdan* belâya aşk, hayret denizinde. Çünkü aşk, hayret denizine ulaşınca, iki dünyadan da *(kevneyn:* Cismâni ve ruhâni dünya) eder aşığı. Hayret denizine varma vuslatı, maddi ve manevi dünyaları aşmak demektir. Bu aşma, aşığı boşlukta, muallâkta bırakır. Boşluktan akıl yoluyla kurtulmayı çabalamak yanlıştır.

Aşkı koyup akla uymak bir belâdır ey hakîm
Bu belâyı vermesin Hak dini ayruk kâfire
Necâtî

Aşk bir belâdır ya, aşktan akıla kaçış da kurtuluş değildir, o da bir başka belâdır, dini ayrı kâfirlere bile Hakk'ın vermesini dileyemeyeceğimiz bir belâdır. Akıl ile aşk ikisi de belâdır ama uyuşmazlar birbirleriyle:

Alışmadı akl ile mizâcı yine ışkun
Sohbetde inen alışımaz mest ile ayık

Üsküplü İshâk Çelebi

Akıl ayık, aşk mesttir, nasıl uyuşsunlar birbirleriyle? (Yoksa, yukarıdaki beyitte anlatış sırasına göre, akıl mest, "ışk" ayık mıdır?)

Ey akıl defterinden aşk âyetini öğrenmeye çalışan! Korkarım bir ince mes'elenin künhüne eremeyeceksin.

Hâfız, 16. Gazel

Hayret denizindeki hikmet gemisinde akıl defteri açılmaz. Akıl, aşkı öğretemez. Çünkü, aşk aklın terk edilmesiyle yaşanabilir.

Ben ol hayrân-ı ışkam ki yitürdüm akl u idraki
Ne âlemden haberdâram ne kendümden hayâlüm var

Yahyâ Bey

Hayrân-ı aşk, hayret denizinde *hikmet sefinesinde*, aklını ve idrakini yitirmiştir. Sevgilinin perişan saçlarının gamı *(gam-ı gîsû-yı perişân)* zihnimizi paramparça eder, biz de *cem'iyyeti hâtır* (zihnimizin derli toplu luğu) bırakmaz.

Cem'iyyet-i hâtır mı kalır âşık olunca
İllâ gam-ı gîsû-yı perişân ne belâdır

Şeyhülislâm Yahyâ

Aşkı anlamak için, hikmet gemisinde aşk ehline gelinir. Onların kapısına aklı başında gelinir ama akıl yitimi ve hayranlıkla dönülür. Aşk ehline akıllı gelinip, deli ve hayran dönülürse, nâsiplenilmiş olur aşk âleminden

Âşık-ı bî çâre erbâb-ı mahabbet bâbına
Âkıl ü dânâ gelür dîvanê vü hayrân gider

Yahyâ Bey

Akıl ne denli yitirilirse yitirilsin, kalanıyla sevgiliye çalışmalıdır.

Aklın eli, sevgilinin nakşından başka ne nakış yaparsa yapsın, hiçtir.

Hâfız, 230. Gazel

Akıl, aşkta sevgilinin hizmetçisidir. İşçisidir. Hikmet sefinesinin tayfasıdır.

Gülşen-i âlemde ey serv-i revânum bu gerek
Âşık olanlar delü mahbûblar uslu gerek

Yahyâ Bey

Akıl âşıktan ayrıldığı için âşıklar deli, sevgililerin (mahbûbların) yardımcısı olduğu için, sevgililer uslu, akıllıdır:

İkimiz de tıpkı gül gibi, süsen gibi tertemiz bir sevgiyle yaşardık. Duygularımız, düşüncelerimiz birdi, benim dilim senin kalbinden geçenleri söylerdi.
Gönül akıl pirinden mânâler nakleder, müşkil olanlarını, aşk, şerh edip söylerdi.

Hâfız, 140. Gazel

Akıl ve delilik hayret denizini aşınca, dünyadaki alışılmış anlamlarını yitirir. Duygular ve düşünceler birleşir, sevenle sevilenin uyumu artar. Birinin kalbinden geçeni diğerinin yüreği söyler.

Gönül, aklın ve aşkın bağlantısını kurarak, akıl ile aşkı konuşturabilir. Gönlün pîrî akıl, gönüle aşk âlemi hakkında konuşunca, zor olanlarını gönül anlamayınca aşk, akıldan üstün olduğu için şerh ederek açıklar.

Peki nedir bu hayret denizinin kıyılarına vurmakta olan hikmet sefinesinde akılla aşkı buluşturan gönül?

GÖNÜLDEN GÖZE, GÖZDEN SEVGİLİYİ GÖREN GÖNÜLCÜĞE

Gönül, göz penceresine gelendir. Sevgiliyi görmek, sevgilinin gözdeki görüntüsüne dokunmak için.

Yüzünün hayâli göz gülşenine uğrayınca gönül bakmak için göz penceresine gelir.

Hâfız, 349. Gazel

Gönül evinde kapalı kalmamak, evinden çıkıp göz penceresine ulaşmaktır. Sevgiliyi görmek, göz penceresine ulaşmış gönülle gerçekleşir.

Sevgilinin resmi, sevgilinin gözünün beyazına çizilmiştir. Göz hep onu görür, ondan görür, ondan geçerek görür, onun aracılığıyla görür:

Değildir gözlerinde sây-i müjgânı uşşâkın
Hattan resmin beyâz-ı dide-i giryâne yazmışlar.

Nef'î

Âşıkların gözlerindeki karalık, kirpiklerinin gölgesinden oluşmuyor. Sevgilinin resmi ağlayan gözlerdeki beyazlara çizilmiştir. Gönül gözle, gözdeki sevgiliyi görür. Sevgili uzakta değildir, gözdedir. Göze değmektedir. Pencerenin kendisidir. Gönül penceresinin kendisi. Gönül penceresidir sevgili. Gönlün camı, gönlün gözlüğü, gönlün gözüdür.

Nice nişâne ol gam taşına sırça gönül
Atar gözüm güheri hayırdır nişân ola mı

Şeyhî

Sevgili gönül penceresi ise, taş da, gam taşı da pencereye atılmaz. Pencerenin kendisi "gözün güheri", gözün cevheri, gözün özü atar taşı. Sırça gönül, gözün özünün attığı taşlara hedef olmuştur. Gözün özü sevgilidir. Sevgili gözün önünde değildir, ardında da. Gözün kendisidir. Göz gönüle taş atar. Sırça gönlü hedefler.

Gönlüm evi karanuyise gözlerime gel
Nur ile Ruşen eyle ki hoş tâbhânedir

Şeyhî

Gönül evi karanlık olabilir, gönüle giren sevgili, gözlere doğru yürümelidir. Işığı görmek için. Gözlerime gelen sevgili içinde bende duran sevgili değil, gözün ardında, gönülde duran sevgili değil de gözün önündeki sevgilidir. Sevgili, gözleri ışığı ile aydınlatır, gözlere gelir çünkü gözler bir *tâbhânedir.* Sıcak aydınlık bir şifâ evidir, bir *nekâhethane,* bir hastahane, bir darüşşifâdır. Gözlerime buyur, gönlüm karanlıksa, gözümden gönlüme ışık gitmiyorsa, gözüne gel, gözüm sensin zaten, gözüm ol, ışıkla doldur gözümü, gözümden gönlüme ışık gönder,

Heves gönülde hevâ başta vü belî canda
Gözün kem olmasa bu hâl ile benim nem olur

Şeyhî

Gönül ışıklı, akıl kararlı, arzulu, canda ise belâ var. Gönül, hikmet sefinesînin yolcusu akılla, belâyla iç içe. Göz de katılmalı buna. Göz, gönülle, başımla, canla, hemhâl olmalı, yoksa gözümün ne anlamı kalır?

Söyleyen bülbül, hem gönül, hem akıl, hem candır. Hem de göz. Göz sevgilidir. Bülbül gözünün sevgili olduğunu anlamıştır bu yolculukta. Gönül yine de gözde kalmaz, gözdeki sevgiliden *aşk küredeki* sevgiliye yönelir, sevgilinin *ser-î kûyuna.* Sevgilinin oralarına. Sevgilinin olduğu yerlere. Sevgilinin civârına. Sevgilinin sokak başlarına. Sevgilinin yörelerine. Gönülden göze. Gözden sevgilinin sokağına.

Ânı hoş tut garibindir efendim işte biz gittik
Gönül derler serî kûyunda bir dîvanemiz kaldı

Hayâlî

Sevgilinin mahallesinde bir dîvanedir gönül. Biz gitmişiz, gönlümüz o mahallenin başında kalmıştır. Gariptir gönlümüz, garip gönül, bir dîvane olarak kalmıştır *sevgilistan*da. Gözden, sevgiliden gören gönül, sevgilinin sokağının başında kalakalmıştır. Gariptir, yalnızdır. Gönül akıldan, bedenden, benlikten de kopmuş, sevgilinin yöresinde bir dîvane olarak kalakalmıştır. Sevgiliye teslim olmuş bir gariptir artık gönül.

Gönlün temel özelliklerinden biri de *dalgalanmasıdır.* Dalgalanır gönül, bir uçtan bir uca. Sevgilinin sokağında bir dîvanedir ama sevenin gözüdür.

Hârab olmağa yüz dutmuşdur ol ma'mur olan gönlüm
Gamınla mübtelâdur şimdi ol mesrûr olan gönlüm

Hevâya uydı biz kalduk şeb-i tarîk-i fürkatde
Hemişe devletûn şem'i gibi pür-nûr olan gönlüm

Eline bir güzel girse girür meyhâneye çıkmaz
Cihanda ol salâh ve zûhd ile meşhur olan gönlüm

Eğer dünyayı virsen bir güzelsûz ihtiyar etmez
Benûm şol bi-vefâlar sevmede mecbûr olan gönlüm

Açıldı halk-ı âlem cümle bildi n'idûgîn İshâk
Hicab u uzlet ü halvetle ol mestûr olan gönlüm

Üsküplü İshâk Çelebi

Gönül dalgalanmalarını çarpıcı bir biçimde anlatan bu dizeler *ma'mur* olan sağlam gönlün harap olduğunu, sevinçliyken gamla bağımlılık ilişkisi içine girdiğini gösterirken, bir uçtan diğer bir uca geçişin örneklerini göz önüne seriyor. Pırıl pırıl olan gönül, ayrılık yolunun gecesini yaşamak zorunda kalmıştır. Sağlam iken harap, sevinçli iken üzüntülü, aydınlık iken karanlık oluveren gönül...Neden dalgalanır? "Hevâya uyar", gönül azularının ardındadır. Kendini olumlu, uyumlu, zühd içinde yaşarken meyhânede bulabilir. Gönül bu, ferman dinlemez. Vefâsız sevgilileri sevmeye zorunlu iken, sevgiyi zincirler içinde yaşarken, artık güzeller arasında seçimini yapma, kararını verme durumuna girivermiştir. Kapalı, utangaç, yalnız gönül birdenbire cümle âleme açılıverir. Gönül gidiş gelişleri çırpınışları ile meşhurdur.

Garipliğinin yanında içinde tüm evreni taşıyabildiği için ulu bir yurttur gönül:

Ey gönül sana sığdı kevn-ü mekân
Ne ulu bârîgâh imişsin sen

Hayâlî

Gönül *aşk aleminde, aşk âlemi* gönüldedir. Elbette gönül aşk âlemine hiçbir zaman erişemez, dünyada *aşk kürede* yaşar ama içinde *aşk âlemini* duyar. Ona *aşk âlemi* sığabilir.

Çün senindir her ne kim var ey gönül
Kimden umarsan atâ var ey gönül

Çünkü yetersin sen sana yâr ey gönül
Yârını bil olma ağyâr ey gönül

Nesîmî

Bu tuğuyunda Nesîmî, gönlün yetkinliğe doğru gittikçe ne denli güçlü olabileceğini imâ ederek, bu güçlenmenin yârini bilmekle gerçekleşebileceğini belirtiyor. Gönül yârini bilirse, gözünü, kendini, gözünün önündeki *sevgilistanı*; kendine yabancılaşmadan kurtulur, güçlenir.

Ey nasihât eyleyen ben bî-dile dildâr için
Hey ne derdin var senin gönülcüğün yanındadır

Necatî

Sevgili hakkında bize yol göstermeye çalışanlar olabilir. Oysa *bî-dîl* olmuş, gönülsüz olmuş, gönlünü gönülsüzlükle bulmuş, âşık olmuş biri için, aşk derdinin çekilmesinde en güvenilir dayanağımız gönlümüzdür. *Gönülcüğümüz*dür. *Gönülcüğümüz* varsa aşkta, bize yakışan gönlümüz; işte bu *gönülcüğümüz* acımızı azaltır, sıkıntılara direncimizi güçlendirir.

Gönülcüğümüz, gönlümüzce yaşayabildiğimiz gönlümüz, dalgalanan savrulan gönüldür ama öz saygısı olan, onurlu bir varlıktır.

Ne mutlu her gördüğünün ardına düşmeyen, her çağrıldığı kapıya habersizce varmayan gönüle.

Hâfız, 163. Gazel

Bu öz saygıyı, dalgalanmaları olanaklı kılan, sürekli yenilenmesi, tazelenmesidir. Gönül hep tazedir. Gönlün bayatı köhnesi olmaz.

Gönlüm ki anda bir güzelûn tâze dağı var
Bir köhne hânedir yenilenmiş ocağı var

Üsküplü İshâk Çelebi

Gönlü yine de dalgalanmaları içinde, *gönülcüğünü* yaşayarak bilebilen, yaşayabilenler gönül ehlidir. Gönül ehli, gönülden konuşur, söyledikleri olgulardan uzak ve bağımsız olduğu için yanlış olmaz.

Gönül ehlinin sözünü duyunca yanlış deme. Söz anlamıyorsun cânım efendim... yanlış burada.

Hâfız, 87. Gazel

BERZÂH ÂLEMİNDE BİR ÂYİNEDÂR OLARAK GÖNÜL

Aşk âlemi, kültürümüzün kökenlerinden besleniyor. Dîvan şairlerinin günlük yaşamdaki sevgiliyle ilgili anlattığı aşk, tasavvuf açısından mecâzi aşktır. Hakiki aşk Tanrı'ya duyulan aşktır. Bu yazıdaki andelib-i gûyânın aşkı, bir anlamıyla *berzâhi* bir aşktır. *Berzâhın* farklı anlamları

vardır. İki şey arasındaki aralık ya da engel (örneğin, iki deniz arasındaki kara parçası), ölüm ile tekrar dirilme arsında geçen zaman, çok sıkıntılı yer... bu anlamlardan birkaçıdır. *Berzâh* arada olandır. İnsan *berzâhtır,* bu anlamıyla. Yaratanla yaratılmış arasında. Ölümlülük ile ölümsüzlük arasında.

Göz-gönül ilişkisi, İslâmî gelenekteki yoğun anlamlarının çerçevesi içinde görülmeden anlaşılmaz. Örneğin, *Aynu'llâh,* Allah'ın gözü, âlemde olan her şeyi Allah'la gören demektir. "Ben kulumun gören gözü olurum da, o kul benimle görür " anlamını taşıyan bir kudsî hadisten söz edebiliriz.

Gönül-göz ilişkisi "ayna" kavramı olmadan anlaşılmaz.

"Gönül acayib bir aynadır" dediler; onda hodbin güzellerin yüzleri akseder. Garibi şu ki o aynada güzellerin yüzü yoktur. O hem güzel hem aynadır.

İşte asıl acayib olan şey budur!

Molla Câmi, 9. Rübâî

Tasavvufta, Allah'ın insanı ayna olarak yarattığı savı vardır. İnsan, diğer yaratılmışlarla birlikte Tanrı'nın aynasıdır. İnsanın bağımsız bir varlığı yoktur. O, yansıtandır. Bir *gözgü,* bir *mir'attır.* İnsan-ı kâmilin kalbi bir aynadır. Cilâlı, parlak, saf bir ayna. Gönlü temiz olmayanın aynası da tozludur.

Berzâhî bakışta sevgilinin aynasıdır seven. Gönül hem kendine bakan güzelleri yansıtır hem de güzelleri görebildiği, *kendisi zâten güzel olduğu için görebildiğinden* dolayı, güzelin kendisidir. Câmi buna şaşıyor, şaşmış görünüyor. Oysa gönül aynası güzel olmasa, güzeller kendilerini göremezler. Aynanın saflığı, güzelliği, bakanlardan *önce* gelir:

Gönül âyinesi safidir ammâ
Temâşâ bu ki sahib-nazar yok

Üsküplü İshâk Çelebi

Gönlün ayna oluşu gözle ilişkisindendir:

Gönül onun muhabbetinin haremidir, göz, yüzüne ayna tutmaktadır.

Hâfız, 16. Gazel

Gönül sevgilinin gizlerini içinde taşır, örter. Göz ise sevgilinin aynasıdır. Göz *berzâhtır*: dış dünya ile gönülü ayıran. Göz yansıtır, sevgiliyi taşır, sevgili olur ama gönül göze ya da göz gönüle ulaşamazsa aralarında boşluk kalır.

Eğer sevgilinin yüzünü görmek istiyorsan gönül aynasını cilâla. Yoksa demirden, taştan asla ne gül biter ne nesrin.

Hâfız, 478. Gazel

Aynayı cilâlamak güzelleşmek demektir. Eski zaman aynaları "demirden, tunçtan" yapılır, üzerleri cilâlanırmış. Cilâlanmayan, gönül sevgiliyi yansıtamaz. Güzelleşmeyen gönül sevgiliyi göremez.

Sanemâ gün yüzün âyine-i cândır bilirim
Dü cihân nakşı kamu anda âyandır bilirim

Şeyhî

Sevgilinin yüzü cân aynasıdır. Cân aynasından görülendir. Sevgili kendini cânımda, cânım kendini sevgilide görmektedir. *Berzâh âleminde*, aşk âlemi ile *aşk küre* arasındaki uzun yolculuğun yer aldığı âlemde, sevenle sevilen aynalaşır, karşılıklı ayna olurlar birbirlerine. *Berzâh âleminde* "Dü cihânın nakşı" görünür: *Aşk âlemi ile aşk kürenin! Berzâh âleminde* sevgilinin zulmü, aşkın belâsı yaşanır. Sevgilinin anlayışsızlığı gözümün aynasını da, gönlümün aynasını da kırar.

Gözüm âyinesine bas kademin
Ki gönül sırçası şikeste yatar

Şeyhî

Sevgili gözümün aynasına ayağıyla basınca, gönlümün aynası, gönül camım, gönül sırçam kırılıverir. Kırık bir aynada sevgili kendini göremez. Kendini görecek ağyar arar. Gönül sırçam kırıldığı için gönlümle gözüm aynasına, penceresine ulaşamam (Göz hem ayna hem câmdır. Gözlem odalarındaki aynalar gibi!). Sevgiliyi göremem. Oysa sokaklara, dükkanlara asılan aynalar sevgiliyi görmek için. Sevgilinin kendini, bizim sevgiliyi görmemiz için.

Sen olasın deyû yer yer asılıp âyineler
Gelen gider eyler nazarı dâne dâne

Necâtî

Eski dönemlerde sokaklarda, çarşı pazarlarda asılan aynalar sevgilinin görüntüsünü yakalamak için döner dururlar. Ayna sevgiliden önce vardır. Sevgiliyi arar. Tasavvuftaki bağımlılık, *berzâh âleminde* tam işlemiyor gibidir. Ayna sevgiliden öncedir. Göz ve gönül, öncedir. Ayna sevgiliyi yansıtmasa da vardır. Önce ayna vardır ve sevgiliyi aramaktadır. Sevgilinin görüntüsünün ardına düşmüş aynalar.

Bu aynalar yok olup gidecektir bir gün. Ayna eski dönemlerde parlasın diye külle oğulur, cilâlanırmış. Gönül aynası da *cilâlı,* saf, temiz, güzel olmalıdır ki, güzeli yansıtabilsin. Oysa ayna gün gelir yokluk külü (*hâkister-i fenâ*) ile cilâlanır. O zaman ne gönül aynasının pası *(jeng)* ne de kırığı *(inkisâr)* kalır.

Olur musaykal-ı hâkister-i fenâ bir gün
Ne jeng-i âyine-î dil ne inkisâr kalır
Nâilî

Ayna bir anlamıyla ikiyüzlüdür. Arkası karanlık, önü aydınlıktır. Tasavvufî anlamıyla "tecelli mahalli"dir. Aşk ehlinin gücü ne denli fazlaysa, aynanın saflığı o denli korunabilir. Ama aynalar, insanın yazgısını taşırlar, ölümlüdür.

Bu ölümlü aynalar, ölüm döşeğinde yatanların sağ olup olmadığını anlamak için ağızlarına tutulurdu. Ayna buharlanırsa, bu, hastanın hâlâ yaşadığının işaretiydi. Bir ayna olarak sevgili, ruhunu, ölmekte olan sevenin ağzına tutabilirdi:

Hasretle çıktı cânım inanmazsa sözûme
Kosun dehânıma ruh-u âyînesine yâr
Ahmet Paşa

Sevgili ruhunun aynasını ölmekte olan seveninin ağzına koyarak ondaki özlemi görebilirdi. Seven olarak ben aynaydım. Sevgiliye, sevgili ölümüne tanıklık için bile olsa aynaydım ona. O, bende kendisini görebiliyordu. Ben onda kendimi göremiyordum. Bu, asimetrik durum, bu, karşılıksızlık, *berzâh âlemini* bir *berzâh-ı belâya*, içinden çıkılmaz belâya dönüştürüyordu!

ÂNESTÜ NÂRÂ

Güzel sevme, tüm belâlarına karşın göze alınır. Güzel, sevilmek içindir. Yola çıkan, söyleyen bülbül, dilli bülbül, yanık bülbül nasıl sevileceğini bilir, hem de çok iyi bilir. Çünkü güzel sevme fenninde, ilminde ("ilminde" demek, "ilme" saygısızlık olmazsa) bülbül çok başarılıdır. Sevmeyi beceremeyen, aşk yoksunu sofu, zâhîd, aşkı bülbülden sormalıdır. Güzel sevme denen fende çok çalışmış, çok yol katetmiş, bilgisini pekiştirip sağlamlaştırmıştır bülbül:

Güzel sevmekde zâhid müşkilin var ise benden sor
Bizim ol fende çok tahkîkimiz itkânımız vardır
Nedîm

Bülbül güzelsiz olmaz, güzeller gül bahçesinde bülbülü bekler çünkü. Yola çıkılıp, gülsitana varılmalıdır.

Biz güzellersiz olmazız Ahmed
Bülbülüz gülsitânsız olamazız
Ahmet Paşa

Kitâb-ı aşk okunacak. Nasıl? Yanarak. Yanmayı öğrenerek. Yanmadan *kitâb-ı aşk* okunamaz. *Kitâb-ı aşk* okumak için içindeki "şem"i yakmak gerekir, bu mumum ışığı altında, bu mumun ışığında yanarak okunur *aşk kitabı*, bir *suhte* olunur sonunda, yanmış tutuşmuş bir fen sahibi.

Yakıp şem'in kitâb-ı aşk okur bir suhte var mı
Dilâ bî-hûde meşhur olmadı ol fenle pervâne
Şeyhülislâm Yahyâ

Yana yana yürüyen *suhteye* rastlayıp hatırını sormaya görün: Sizden yâre ulaşmada yardımınızı dileyebilir, Tanrı'dan dilediği gibi. Ya yâre ulaşılacak ya yapayalnız kalınacaktır. Aşkta ya âşığa yardım edilecek ya âşık yapayalnız bırakılacak ilişilmeyecektir ona:

Ey hâtırım soran göricek kaygılı beni
Yâ vasl-ı dilber ile sevindir yâ ko beni
Şeyhî

Âşık bülbül yanıp yanıp tekrar yandığı ateşe doğru yürüyecek, bu yürüyüşte kendisine *Ânestü nârâ* sözü eşlik edecektir; *Ânestü nârâ*: Bir ateşe yakınlaştım. Hz. Musa'nın Tur dağında ilâhî ışığı ateş sandığında söylediği sözdür *ânestü nârâ*. Yanar ve *ânestü nârâ* dersiniz. Yanmanız bitmemiştir çünkü. Yandıkça ateşe yakınlaşırsınız. Sevgiliye yaklaşmak, ateşe yaklaşmaktır. Ateşin üstünde... durmaktır. Murâdına ermek, sürekli aramayı gerektirir. Murâdınıza erdikçe muradınıza eremezsiniz. Ten sevgiliye ulaşacaktır. Ten ulaşmadan cân ulaşmaz. Ten ulaşmazsa cân teni terk eder. Ne demişti Hafız?

Muradımı erişinceye kadar aramaktan el çekmem... Ya ten sevgiliye ulaşır ya cân tenden çıkar!
Hâfız, 241. Gazel

Sevgili yürüyüşü insanı *suhte* kılar, yanmaktan korkmayan yiğit insanların işidir sevmek. *Mahbubluk devrânı*, öyle bir devrandır ki, orada aşk insandan yürek ister, kül olmaya hazır ruh ister. Ayıp değildir sevmek, ayıplık bir yana, kahramanlıktır.

Dostum sevmek sevilmek kişiye 'ayb olmaya
Çün yiğitlik devridir mahbûbluk devrânıdır
Üsküplü İshâk Çelebi

Nedir derdi bülbülün? Yolculuğu hiç biter mi? Ne kadar sürer? Âşık olmak eksik olmak demektir. Yâr eksikliğidir her şeyden önce. Yâre duyulan eksikliktir belki de;

Hey ne müşkil kâr imiş âlemde yâr eksikliği
Cânıma kâr eyledi bî-ihtiyâr eksikliği
Hayâlî

Hayâlî, yâr eksikliğinin yanında tuhaf bir şeyin eksikliğini daha duyuyor. "İhtiyârı" (karar verme gücü diyelim kabaca buna) olmasından yakınıyor. Neden kararsız değilim, karar verme gücüm, iradem neden var diye yakınıyor. Yâr yok, *bî-ihtiyar* yok! Aşksızlık bu işte. Aşk yolunda düşen anlayabilir bunu. Neden yâr yoktur? Çünkü devrân öyle bir devrân, çağ öyle bir çağdır ki rüzgâr yoktur. Rüzgâr olmayınca yâr olmaz.

Rûh-ı gamda ben gubârı hakden kaldırmayan
Rûzigâr eksikliğidir rûzigâr eksikliği
Hayâlî

Rüzgâr olmayınca bir toz *(gubâr)* olan âşık yerden kalkmaz. Sahralara savrulmaz.

Savrulsa hiçliğe savrulacaktır, yokluğa, "fenâ"ya. Âşık, sinesine düşen aşk yarası ile yok olmaktan zevk duyar. Bir gam akşamında mumlar yakıp sevgiliyi arar. Belki sevgiliyi değil de sevgilinin bıraktığı boşluğu, yokluğu arar.

Sine-i pûr dağ ile âşık fenâdan aldı zevk
Şâm-ı gamda şamlar yakıp arar eksikliği.
Hayâlî

Çağ, toplum, kültürel koşullar kısaca devran; devrandan korkusu yoktur âşığın. Devrân sevgiliyi alıp uzağımıza götürebilir ama dünyanın bir gül bahçesi yok mudur? Bir "gülzâr-ı dehr"i? Vardır. O gül bahçesine bir bülbül gerekli değil midir? *Hezâr* eksikliği, bülbül eksikliği kötü bir eksikliktir. Dünyaya çok yazık olur hezârını yitirirse. Dünya aşkın, aşkı var kılacak âşıkın, *hezârın* kıymetini bilmelidir:

Kûy-ı dilberden ne gam dûr etsen ey devrân beni
Çok mudur gülzâr-ı dehre bir hezâr eksikliği
Hayâlî

Eksikliği gidermek için bir tenhâ oda bulup sevgiliyle halvet olmak yeterli midir?

Ümid-i vasl ile dilden gidüpdûr sabr u a'kl u cân
Müşerref olmayalum mı mu begüm gel oda tenhâdur
Üsküplü İshâk Çelebi

Tenhâ odada acele geçiştirilecek bir şey midir acaba "vasl"? Güzel sevmeyi bilirsen cümle eksikler ortadan kalkar.

Vardur İshâkun begüm her nesnede eksikliği
Lîk dilber sevmede bir zerrece noksânı yok
Üsküplü İshâk Çelebi

Çapkın bir bülbül olan İshak Çelebi öylesine yitirir ki *sabr u akl u cân*ını, gökyüzünden bir ses duyar, ses bütün güzellere, İshak'a bûse lûtfetmeyi buyurmaktadır.

Âsumandan bir nidâ gelmiş dimiş dilberlerün.
Cümlesi İshâka virsün bûsesi in'âmını
Üsküplü İshâk Çelebi

Bülbül, güzel sevmekte şanslıdır. *Tâli-i fîrûz* üstün talih sahibidir çünkü gökyüzünün yapısı, güneş tutuşturan ayı vardır gökyüzünde. Sevgilisi güneşi tutuşturan aydır. İşte bu ay, gökyüzündeki düzeni değiştirmiş güzel sevmede şanslı kılmıştır âşığı, bülbülü.

Felekde misli yok bir mâh-ı mihr-efrûzumuz vardır
Güzel sevmekde elhâk tâlî-i fîrûzumuz vardır
Şeyhülislâm Yahyâ

Güzel sevme bir *âb-ı hayattır*, insana can verir, insanı gençleştirir.

İhtiyârım ama bir gece sen beni adam akıllı bir sev de, seher çağında koynundan genç çıkayım
Hâfız, 380. Gazel

Güzel sevme belâlıdır, yakıcıdır, eksiklerle yoksunluklarla doludur, buna karşı "dilden sabr u akl u cân" gittiği için tenhâ odalara dâvet edilen sevgili ile murâd aranır. Bülbül ne denli "fünûn-ı ışkı tekmil eyle"se de, gamdan kurtulamaz. Sevmeyi bilen gamla ve gözyaşıyla bir sohbet meclisi kurabilir.

Gele ey gam bu gece sohbet-i hâs eyleyelim
Bir sen ol bir de hemân dide-i giryân olsun
Üsküplü İshâk Çelebi

Gam meclisinde aç sussuz, nasiplerini alamamış garibân gibi kalakalırlar âşıklar, aşk bilgisine, hünerine sahip olsalar da.

Fünun-ı ışk-ı tekmil eyleyenler bî-nevâlardır
Cihânda behremend olmaz kalur ehl-i hünerdirler
Üsküplü İshâk Çelebi

"IŞKDAN BİGÂNE"LERİN ZULMÜ

Bülbülün aşk âlemiyle zoru ne? Neden *ümid-i vasl* gerçekleşmiyor? Gerçekleşse de gerçekleşmiyor. Yâre ulaşılamıyor. Sevgili, bülbüle bırakıl-

mıyor. Ne devrân izin veriyor ne de ağyar. Devrân neden izin vermiyor? Ne sorun var bu devrânda, dünyada?

Cihân bir simyahâne felek hem sihr-saz ancak
Meh ile mihr çapük-dest bir iki hokka-bâz ancak
Hayâlî

Dünyanın içinde bulunduğu cihânı anlamak olanaklı değil; orası, bakırdan altın elde edilmeye çalışılan, büyülerin yapıldığı bir yer. Dünya, devrân, cihân içindedir, gökyüzü, gök halkaları, felekler, dünyadaki yaşamı etkiler. Ay ve güneş eli çabuk bir hokkabazdır. Gökte ve yerde birtakım anlaşılmaz oyunlar oynanmaktadır. Cihân aldatıcıdır, anlaşılmaz, kavranamazdır.

Böyle bir dünyada yaşarken, insan, sürekli zarar eder:

Cihân bâzârına her ne getirdikse ziyân ettik
Metâ-ı sûdmend eydil hemân söz u güdâz ancak
Hayâlî

Cihân pazarında kârlı olan satış ancak yanıp yakılma olabilir.

Bu aldatıcı hokkabaz dünya yâre kavuşmayı engelliyor. Derdimiz yâr değildir; yâr değildir bu sevdâ yürüyüşünde bize acı veren; yaşadığımız düzendir, zamanın isteği, âşığın yolunu engellemektir. Bülbül, engeli bilir.

Yârdan ben ne şikâyet edeyin çünkü beni
Nâ-murâd etmek imiş devr-i zamânın hevesi
Şeyhî

Yâre giden yolda aşığın önünü kesen en azından üç engel şunlardır: Yârin kendisi, ağyâr ve düzen. Bu nedenle yapılacak şey, sürâhiyle bir kitâbı alıp, hayatın, dünyanın uzağına çekilmektir. Nereye? Meyhâneye. Meyhâne, alışılagelen yaşamın dışında bulunuyor.

Sürahiyle bir kitapdan başka ne dostumuz olsun ne hemdemim. Bu suretle de cihânın hilebâz ve gaddar adamlarını az göreyim.
Hâfız, 317. gazel

Cihânın hilebaz ve gaddar adamlarının ayakları altında inleyen bir *aşk kürede*, yâr da, aşk da yok edilmekte, bozulmakta, çarpıtılmaktadır. Öyleyse cihânın görünürdeki nimetlerine, şana, şöhrete makâma önem vermemek gerekmektedir:

Aldanmamaşız mansıb u câhına cihânın
Dervişleriz sâkin-i meyhâneleriz biz
Usûlî

Dünyadan aşk âlemine meyhanelerden geçilerek gidilecektir, çünkü mey, bu dünyada aşkların yaşandığı *aşk küre* ile *aşk âlemi* arasında yoldur, köprüdür.

Yürüyüşte engel bitmez: Sevgiliye giden yolda, ağyar (rakip, hasm, ayruk, düşman) iş başındadır. Ağyar, sevgiliyi seven, sevgimize engel olan, sevgilimizle ilişkimizde bize *tehdit* olanlardır (Ağyar, "gayrı" lardir!) Ne özellikleri vardır, aşığın gözüyle görüldüğünde? Şeytandır, örneğin.

Yâr ile ağyârı gördüm oturur iken dedim
Ey melek sûret nedir yanında şeytânın mı var?

Hayâlî

Ağyâr, melek olan sevgilinin yanında şeytan gibi durur. Sevgili abartıldıkça, ağyâr aşağılanmaktadır. Şeytanın meleğin yanında ne işi vardır? Melek, kendisi de bir melek olan âşığın yanında olmalıdır. Bülbülün yanında. Hokka dudaklı melek, ağyarla, rakiple konuşurken, şeytana 'gayb sırrını' açmış bir melek gibidir. Şeytana bu bilinmeyenin gizini açmak doğru değildir. Gayb sırrı melekte kalmalıdır. Sevgili paylaşılmayacak bir gayb sırrıdır çünkü. Onunla *hemrâz olmak*, sır ortağı olmak ancak sevenin ulaşacağı bir durumdur. Bülbül *hemrâzdır*. Sevgili onundur. Sır onundur. "Söz gehveri" ağyara açılamaz. Sözün özü, sevgilide kalmalıdır. Söyleyen bülbülde, *andelib-î gûyâda*.

Ol hokka-leb rakîbe ki söz gehverin açar
Şeytânı gayb sırrına hem-râz eder diriğ

Ahmet Paşa

Ağyar kördür. Sevgilinin güzelliğini göremez. Sevgilinin yüzü bir aynadır, ağyarsa aynaya bakan bir kör. Oysa bu aynaya ancak güzel insan bakabilir, sevgilidir bu güzel insan. Sevgili aynadır, ancak güzeller onu görebilir. Sevgiliyle eş güzellikte olanlar. Rakipse, ağyarsa kör (*nâbîna*) dür.

Sakın ağyara gösterme cemâlün
Koma âyine nâbînaya karşı

Hayâlî

Ağyar eşek, sevgili ise göğe çıkan İsâ'dır. Eşeğin İsâ ile işi ne olabilir? İsâ eşeği ile göğe çıkmadı ki!

Rakibin dilberâ kûyunda neyler
Ki İsâ ile göke çıkmadı har

Hayâlî

Köpektir ağyar. Yar eşiğine vardığımda ürer, havlar bana.

Yar eşiğine varmağı afv eylemez rakib
Söyletmen ol iti kerem eylen ki söz ürer
Necâtî

Deli bir köpektir rakip, kudurur ve âşıklara dilini çıkarır, söz söyler, havlar.

Yine uşşâka dilin çıktı kudurdun mu rakib
Biliriz böyle olur seg kim ola dîvane
Necâtî

Rakip ölürse, sevgilinin kapısından bir köpek eksilmiş olur. Sevgili zararlı değildir rakibin ölmesinden.

İşittim kim rakib ölmüş habibin ömrü çoğ olsun
Kapıdan bir seg eksilmiş anı sanman ziyânlıdır
Necâtî

Bir köpek, it, seg olan ağyar, ne zaman sevgilinin yanına gidilse, sevene saldırır:

Kûyûna ölmege varsam eder ağyar hücûm
Eşiği itleri ben hastaya rahat mı verir?
Şeyhülîslâm Yahyâ

Peki sevgilinin tutumu nedir? Ağyarı mı, âşığı mı sevmektedir? Sevgili ikisini de idare etmeye çalışmaktadır.

Bana bir yüz gösterir ağyara bir yüz dilberim
Kendüyi gülzâr-ı hüsn içre gül-i râná satar
Hayâlî

Güzellik bahçesinde hoş güller satan yâr, hem ağyara hem sevgiliye yanaşarak ortalığı kızıştırır.

Çünkü yâr ağyâr ile dem-sâzdır
Bana günde bin kez ölmek azdır
Necâtî

Ağyâra yönelince sevgili, âşık günde bin kez ölür, kahrolur.

Sevgiliye vurmak, eşiğine, kapısına, ayağına, ayağını öpmeye varmak demektir. Yolunda toprak olmaya hazırdır, âşık. Ayağını öpmek umuduyla yola çıkarsınız ve bakarsınız ki sevgilinin ayağının altında bir el, bir yabancı, bir diğeri, bir ağyâr olmuşsunuzdur.

Ümid-i pây-bûsiyle yolunda hâksâr oldum
Müyesser olmadı pâ-mâl-i ağyar olduğum kaldı
Şeyhül İslâm Yahyâ

Sevgili sizi ağyâra dönüştürebilir. Ben senin âşığınım diye varırsınız yanına, o sizi ayaklarının altına alıp, sizi kendine yabancı kılar, ağyar durumuna sokar. Siz ağyarı engellemek için varırsınız yanına, ulaşamaz ağyar olursunuz. Yâr olamazsınız. Yârin yâri olamazsınız. Sevgiliye güvenilmez çünkü, ben ona hayranken, o bana değil de bir başkasına hayrandır.

Bu cemâl-i bî-nazîr ü hûsn-i bî-hemtâ ile
Ben onun hayranıyam kim ol kimün hayrânıdır

Üsküplü İshâk Çelebi

Bu benzersiz güzellik, güzelliğini hayranları ile geliştirdiği için, hayranlarını çoğaltmak zorundadır. Sevgilinin hep sevenleri, hayranları olacaktır ki, o sevgili olsun. Sevgili ile onu sevenleri olmasa cihân güneşsiz ve aysız, anlamsız olurdu.

Sevdügûm ile sevdüğûmün sevdiği eğer
Olmasa kalur idi cihân mihr ü mahsuz

Yahyâ Bey

Sevgiliyi saklamak sır saklamak gibi idi. Yukarıda Ahmet Paşa'dan aldığım beyitte sevgilinin saklanması gereken bir sır gibi görüldüğünden söz etmiştik. Sevgilinin derdi bile rakipten saklanmalıdır. Çünkü dert temiz kalpli insanlarla paylaşılır, oysa rakip kin gütmektedir.

Neden? Rakip niçin şeytan, eşek, it, kötü kalplidir? Sevgiliyi bizimle birlikte seviyor olmak neden onu aşağılamamıza yol açmaktadır? Âşık ne yâri ne de ağyarı tanımak istemektedir. Önceden kararının vermiştir o: Yâr melek, âğyar şeytandır.

Sevgilinin derdîni rakibin ağzına düşürmeyip gizlemek daha iyi. Çünkü kin güdenlerin gönlü, sırra mahrem olmaz.

Hâfız, 263. Gazel

Benim sevgili için yanmam, ağyarın işine gelirse, benim yanmam yüzünden, yârime verdiğim ışıkla, yâr, ağyar meclisinde ışık kaynağı olursa, bu hiç de hoş olmaz. Benim yanmam yâr içindir, ağyar için değil. Ağyarın yâri daha iyi görmesi için değil.

Sevgili, bana yar olursa hoş, fakat ben yanar dururum da o, ağyar meclisine çırağ olursa hoş değil doğrusu....

Hâfız, 206. Gazel

Sevgili ağyar meclisine çırağ olursa ne olur benim halîm? Neler duyar, nasıl acı çekerim?

Dost düşmanlar ile sohbet-i hâs eyleyicek
Bana şem'in özü köynür kadehin içi acır
Necâtî

Dost, sevgili ağyar ile, düşmanlar ile sohbeti koyulaştırınca ben kahrolmam yalnızca, mumun özü dertlenir, kadehin içi de bana acır. Eşya benim halime üzülür. Eşya benim yanımdadır çünkü. Dünya zaman zaman düşmanım olsa da, yârim ağyar ile söyleşince bana acımaya başlar.

Ama ben ağyara kızarsam, dünya bana acısa da öfkemi ağyardan fenâ halde çıkarır onu perişan edebilirim. Bütün ağyara, duyduğum kıskançlıkla onları sevgiliye yaklaştırmam.

Ah ile komam dilleri zûlfunda huzûra
Cemiyette-i ağyar-ı perişân ederim ben
Nef'î

Sevgili bakış oklarını aşıktan ağyara, ayruğa, bir başkasına yöneltirse içinden belki de sevgiliyi de ağyarı da yok etmek geçer. Belki ağyarı perişân etmek yâre dokunmamayı düşünebilirim.

Doğrulducak Necâtî'den ayruğa tirini
Allah bilir ki hasta gönülden neler geçer
Necâtî

Ağyar, yâri kandırıp, âşığın kendisini sevmediğine ikna etmeye çalışır. Âşık yeminler ederek sevdiğini sürekli olarak vurgular.

Düşman ne dîdügün beni bilmez mi sanursun
Sevmez diyenûn sözûnûne fi'lhâl inanırsın
Üsküplü İshâk Çelebi

Ben senin düşmanın değilim denir sevgiliye, senin düşmanların ile dostluk etmiyorum. Ben senin yârinim, ağyarın değil. Benim açımdan bakılınca sen yârimsin. Ama yârim açısından bakılınca ben ağyar görünüyorum. Sevgilimin düşmanları ile dostluk yaptığım için, sevgiliyi sevmek, düşmanları ile dost olmamayı gerektirir. Yâr olmak tümüyle bağlanmayı gerektirir.

Dostum düşmenler ile yâr sanmışsın beni
Ey dîrigâ yâr iken ağyar sanmışsın beni
Usûlî

Oysa, aşk ehline yakınlaşırsan, aşktan habersiz olanlardan uzaklaşmış olursun. Aşka yakın olanlara yakın, aşktan uzakta olanlara uzakta durmam gerekir.
"Âşina-yı ışk" âşîna olanların rakiple sorunları olmaz.

Âşinâ-yı ışkdan bîgâne olup dôstum
Işktan bigânelerle âşinâ olmak neden
Üsküplü İshâk Çelebi

Rakibe aldırış etmemize gerek yoktur. Rakip ne derse desin onu anlamayarak, onun sitemlerine yanıt vermemek en iyisidir.

Ağyar elemin çekme gönül nâfile gamdır
Hasmın sitemin anlamamak hasma sitemdir
Nef'î

Sonunda sevgiliyle anlaşmaya bile varılır. Sevgili, çünkü, hem âşığa, hem de ağyara eziyet etmektedir. Sevgilinin bakışı, cefâ okudur. Bu bakışı, bu oku ise, ağyar kıskanır. Okun kıskanılacak nesi vardır? "Çok sevdinse oku" denir rakibe, al gözüne sok!

Tir-i cefâdır andan iren bana ey rakîb
Çok gördün al anı dahî gözîne sok
Ahmet Paşa

Ağyardan korkulmaz, onunla didişilir, ona değer verilmez, hakaret edilir. Ağyar bir tehdittir ama aşk-âlemine yürüyen bülbülümüz de az ceberût değildir! Kıyameti koparabilir, ağyar ile kavga edebilir.

Düşündürücü olan, bülbülün, âşığın, ne sevgilisinin ne de ağyarın kim olduğunu merak etmesidir. Sevgili *aşk kürede*, aşk âleminin *gül-i ra'nası*dır. Melektir. Ağyar ise şeytan.

Gerçekten de kimdir sevgili *andelib-î gûyâ* için? Söyleyen bülbülün gözü, ne kadar sevgiliyi, biricikliliği, farklılığı, ayrıntısı içinde, görebilme gücüne sahiptir?

HABÎBÜN ASİTÂN-I ÂSÛMANI OLARAK DEST-İ BİGÂNE

Kimdir sevgili? Ben cân verirken, şarap için öpüşendir, ağyarla.

Ben iki bir demiyim cân virem ü karşıma sen
Çifte dolular içip öpüşesin iki de bir
Necâtî

Zâlim, bencil, keyfine düşkün biri. Âşığına söğer ve âşık bülbüle bu sövgüler tatlı gelir.

Bana söğdüklerin hep tatlu geldi
Begüm sen sûkheri helvâ imişsin
Üsküplü İshâk Paşa

Sevgilinin sövmesi, zaten aşkından hasta olan sevene bir dua gibi gelir.

Lutf edip incinmesin söğdûm Usûlî'ye demiş
Her ne söğmek hasta câna ol dua'dır sevdiğim
Usûlî

Sevgili, durmadan eziyet eder. Neden, sevgilinin zoru nedir? Âşığa çektirdiği acının ardına ne vardır?

Sen elinden geleni cevrden eksik komadın
Ne diyeyin sana ey yâr elimden ne gelir
Ahmet Paşa

Sevgilinin elinden gelen, eziyet etmektir, âşık ise bu eziyete karşı çaresizdir, seven ve sevilen arasındaki dengesizlik, sevgilinin dorukta, sevenin çukurda olması, bu eşitsizlik, ikisi arasında sağlıklı iletişimin kurulmasını engeller. Bu çâresizlikten, sevgiliyle aradaki uçurumdan kurtulmanın tek yolunun ölüm olduğu düşünülür.

Dil ü cân derdine çun çâre hemân ölmek imiş
Öleyin derd ile nâ-çâr elimden ne gelir
Ahmet Paşa

Yanına varılır, bir ömür harcayarak, kapısında toprak olunur

Ser-î kûyuna erdim nakd-î ömrü gerçi harc ettim
Cihanda bana da hâk-i der-i yâr olduğum kaldı
Şeyhülislâm Yahyâ

Sevgilinin eşiği o denli yüksektir, âşık sevgilinin eşiğinin göğünü yuva edinir.

Huzurum şâhbâzını uçurdı dest-i bigâne
Habibün âsitan-ı âsumânın aşiyân itdûm
Yahyâ Bey

Yabancının, anlayışsızın eli huzurumun doğanını uçurdu. Huzurum bir doğan gibi güçlüydü. Dengeliydim. Bir yabancı, bir uzak insan, bir anlayışsız geldi huzurumu bozdu. Kim bu bigâne? Sevgili mi yoksa? Kimin elidir *dest-î bigâne*? Ağyar değildir. Ağyar huzurumuzu bozar ama nerede? *Habibûn âsit'an-ı âsumanında!* Oysa henüz yârin eşiğinin göğüne varmadı ki, seven! Huzur, yâr eşiğine varmadan kaçmıştır. Kimdir kaçıran? Sevgili hem yüksekte, âsumânda, hem de uzağımda, yabandadır. Sevgili eşiğin göğüne yuva kurmaya çalıştığım bir yabancıdır. Benden haberi yoktur çünkü. Bigânedir bana, ben sevene, ben bülbüle... O yabancının eşiğine varıp yuva kuruyorum. İşte benden bigâne olan sevgiliye, sevgiliden bigâne olan ben, varıp onun eşiğine yuva kuruyorum. İki bigâne arasında bir hadise var. Buna aşk deniyor. *Aşk küre*, aşk âleminin

kopyası, kötü, tozlu bir aynası olarak bigâneliği yaşat-maktadır ancak, aşk adına! Aynanın cilâlanması için *saykala** gerek vardır.

Bu erişilmez sevgilinin varlığı bir silâhtır sanki, bakışları ok, gamzeleri hançerdir. Fitne çıkaran, ortalığı karıştırıcı bir cadıdır. Bu cadılığı ile mest eder.

Göz ucuyla naz eder mestâne hem hançer çeker
Görmedim ol gamze-i câdu gibi fettân mest
Nef'î

Bu karıştırıcılığı, büyüleyiciliği içinde sevgilinin yüzünde tüm evreni gösteren ayna vardır.

Sözünde hile vü efsun gözünde fitneler zâhir
Yüzünde gün gibi âyine-i âlem-nümâ peydâ
Yahyâ Bey

Sevgilinin yüzünde neden evreni gösteren ayna vardır? Sevgiliye evren bakıyordur çünkü. Evren sevgilidedir. Âlem, seven açısından görüldüğünde *âlemi aşktır.* Sevgili evreni taşır içinde, evreni yansıtır. Oysa fitnecidir, yoldan çıkarıcıdır. Cihânı yansıtan birisi nasıl böyle hileci olabiliyor? Çünkü sevgilinin yüzündeki aynayı görebilmek için, sevgilinin tuzağına düşmek, hilelerine kanmak gerekir. Hileye aldanmadan sevgiliyi göremezsiniz. Mâsumiyet içinde görülmez sevgili.

Sevgili, sevene, ağyarı severek de zulmeder. Onu, sende iş yok diyerek kapısından kovar.

Gönlüm de gitti dinim de. Sevgili beni kınamaya kalkışıp, haydi git, benle düşüp kalma; gayri sende hayır kalmadı dedi
Hâfız, 89. Gazel

Bu zulmüne karşılık seven, sevgiliye, sevdiğini söylemekten çekinir. Çünkü sevgili, sevenin sevgisini öğrenince ona gücenir.

Bu hasta vü bî-çâre vü dermânde fakirün
Derdi dilini dirdi n'idem kim gücenürsün
Üsküplü İshâk Çelebi

---

* Saykal perdâhlamaya, cilâlamaya yarayan bir âlettir. Bülbül için saykal şarap olarak yorumlanabilir.

Geldi meyhâneden ol gözleri mahmûr henüz
Oldu saykalzede ol âyine-i nûr henüz
Nâilî

Şarap fazla kaçınca nûr aynası olan sevgili şarapzede, saykalzede oluyor.

Sevgili seveni paylar hemen, onun tarafından sevildiğini duyunca.

Ömrümün içinde bir kez yanılıp sevdim dedim
Kakıma kulun işi dayim hatâdır sevdiğüm
Usûlî

Sevgili *kakar,* azarlar. Öyle bir nâz eder ki onun nâzı, nâza bile nâz edilmiş nâzdır.

Ol serv-i nâz nâza dahi nâz eder dirig
Ehl-i niyâza merhametin âz eder dirig
Ahmet Paşa

Bu nâza niyâz ede ede tahammül edebilen âşık, sevgiliden yıktığı gönülü, cân ilini, tâmir etmesini diler.

Cân ilini cevrin ile nicesi kıldın harâb
Vaktidir ta'mire bûnyâd eyle kurban olduğum
Ahmet Paşa

Zaman zaman öylesine bilinçlenebilir ki, sevginin karşılıklı olması gerektiğini sevgiliye korkusuzca söyleyebilir.

Müşkül bu kim muhabbet iki baştan olmadı
Sevdirmedi sana beni illâ bana seni
Necâtî

Oysa o herkesi, her güzeli sevdiği hâlde onu kimse sevmez.

Sever her gördüğü mahbûbı dirler
Görün İshâkı aslâ sever yok
Üsküplü İshâk Çelebi

Bu yüzden artık çözüm çözümsüzlüktedir. Derman dermansızlıktadır.

Vasla dermân isteyenler derde dermân etmesin
Derde dermân eylesin kim derddir dermân-ı dost
Necâtî

Bu dermansızlık içinde seven, bülbül, *andelîb-i gûyâ*, sevenle sevileni, kendisiyle sevgilisini karıştırır birbirine. Sevgili, hiç anlaşılmayacak olan bir sırdır, kimdir sevgili?

Ben miyim, cân olarak, yoksa benden başkası mı? Sevgilinin aynası mıyım, sevgili benim aynam mı? Dünyanın zulmünden kaçarak sığınmaya çalıştığım sevgili, bana zulmeden bir yabancı mı?

Kimdir sevgili? Cân mı? Benden bağımsız cânan mı?

Sana kimisi cânım kimi cânânım deyü söyler
Nesin sen doğru söyle cân mısın cânan mısın kâfir
Nedîm

SEVEN SEVGİLİ İLİŞKİSİ ÜSTÜNE BAZI DÜŞÜNCELER

Nereye geldi *andelib-i gûyâ?* Nereye ulaştı bu yolculuğunda? "Beni eyle vasla şayân" diye diye yürüdü, uçtu. *Vasla şayân* olabildi mi? Kolay mıydı? *Vasl* nasıl olanaklıdır?

Tüm bu soruların yanıtları bazı kavramları yeniden gözden geçirip, bir ölçüde belirgin kılmakla gerçekleştirilebilir. Elimde, çalışmanın buraya kadar gelen bölümünden yola çıkarak bundan sonrasının açıklamaya yardımcı olacak on iki temel soru var. Bu soruların ardından kavram kurgusuna, inşâsına girişebilirim.

1. Sevgili neden sevene eziyet etmektedir? Neden hırsızdır, hilecidir, örneğin sevenin gönlünü çeldiği için?
2. Seven neden sevgili karşısında kendini aşağılıyor, değersizleştiriyor?
3. Neden "kavuşma" olmuyor? Olsa da "vuslat" ardı yaşam, neden sıkça konu edilmiyor? Bu konu bülbülün ilgisini çekmiyor? Hasret bitince vuslat nasıl oluyor? Vuslatla aşk bitiyor mu?
4. Dost, sevgili, neden bana, sevene daha yakın?
5. Sevgili neden gizlenerek görünür?
6. Sevgilinin çevresi, civarı neden çöldür?
7. Sevenle sevilen arasındaki perde neden sevendir?
8. Neden ben ona muhtacım o bana *müştâk* (özlemli)?
9. Yâre ulaşmak için tutulan yol neden cennet ümidiyle başlayıp cehennemle biter?
10. Sevgiliye ulaşmada engeller nelerdir?
11. Neden sevgili aradığımız yerde değildir?
12. *Âlem-i aşk* dalgalanır mı?

Bu sorulara verilecek yanıtlar için *andelîb-i gûyâ* kavram haritası şöyle çıkarılabilir.

A) Seven ve sevgiliden önce verilmiş bir *aşk âlemi, âlem-i aşk* vardır. Bu âlem, yaşanan olağan günlük dünyadan bağımsız, tümüyle ayrıdır.

B) Bu âşk âleminin yaşadığımız dünyadaki izi *(trace, spur) aşk küre*dir. *Aşk küre* bu dünyada seven ve sevgilinin içinde bulunduğu düşünülen "sanal" bir ortamdır.

C) Seven, bülbüldür. Sevgiyi, sevgiliyi söyleyip, şiir diline döktüğünde *andelîb-i gûyâ*, söyleyen bülbül olur.

D) Sevgilinin ilgi gösterdiği, sevgisini paylaştığı diğer sevenleri *ağyar*dır. Ağyar seven için bir tehdit oluşturur.

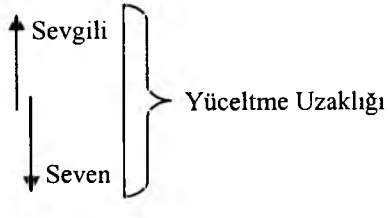
E) *Aşk küre* bir *şehr* içinde, *dehr*'de, *cihân*da, *âlem*de bulunur. *Şehr, dehr, cihân, âlem, devrân* olarak da adlandırılabilir. Bülbülün, sevenin, yolculuğu *devrân* içinde, *aşk küre*dedir. Sevgiliye doğrudur.

Bütün bu *aşk hadisesi*, beş temel öğesiyle birlikte *tasavvuf ikliminde* ceryân eder. *Hakiki aşk,* aşk âlemine doğru, *aşk küreyi* önemsemeden yaşanır. *Mecâzî aşk, aşk kürenin* aşkıdır. *Aşk kürenin* aşkı, *âlem-i aşktan* beslenir. Bu nedenle tasavvufî bir yaşam sürmese de, söyleyen bülbül, tasavvufî iklimden uzak değildir. Tasavvufî yaşam içinde olanlar da *aşk küre* aşkını "mecâz" olarak dile getirirler.

Aşk küreden aşk âlemine doğru yolculuk, aşk yolculuğu, bu iki âlemi ayıran *berzâh*ta gerçekleşir. Âleme hiçbir zaman varılmaz. Vuslat *aşk küredeki* vuslattır. *Berzâhtaki* vuslattır. Dünyadaki yaşam, *ayş-î deh-rûz* içindeki vuslattır.

Seven aşk âlemini fark ettiğinde aşk başlar. Sevgiliyi görmeden başlar aşk. Asıl olan sevgili değil aşk âlemidir. Fark edilince aşk âlemi, *aşk küreye* girilir. *Aşk kürede*, güzeller, sevilenler, sevgililer vardır. Sevgilinin yüzünde, bedeninde aşk âlemi yansır. Sevgili bir aynadır. *Cihân-nümâ*dır. Burada, cihân, aşk âlemidir. Âlem-i *aşk-nümâdır*. Sevgili aşkkürede *görülen* ve *gösteren*dir. Seven, görendir.

Sevgili cihânı gösteren, aşk âlemini gösterense, bunu hak etmeye çalışır. Ayna olmak kolay değildir, aynanın tozlu olmaması, âlemin ışığı içinde yansıtılması "sorumluluğu" altında ezilir. Sevgili gibi sevgili olamamaktan korkar. Yükselmesi, âlem-i aşka yaklaşması, onu yansıtması gerekir. Bunu *başaramadığı için* seveni aşağı itmeye başlar. Ona eziyet eder, onu aşağılar. Sevgilinin, hileciliği, hırsızlığı (gönül çalması) *sevenden güç alarak* yükselmeye kalkışmasındandır. Seven aşk âlemini sevgilide gördüğü için, onu yüceltmek zorundadır. Bu yüceltmeyi ancak kendini aşağılayarak sağlayabilir. Durum bir çizelge ile gösterilirse:



Seven aşağı indikçe sevgili "yüksekte" görünür. Sevgili seveni "aşağıda" gördükçe kendini yüksekte olarak algılar. Bu durumdan tam emin olamadığı için aşağılamalarını, eziyetini sürdürür, ağyarla ilişki kurarak sevenin hiçliğini, değersizliğini ona duyurur. Oysa kendini yüksekte görmek,

kendinin yüksekte olduğunu sanmak için onu aşağılamaya, onun kendi kendini aşağılamasına ihtiyacı vardır (köle-efendi ilişkisine benzer bir durum!). Seven-sevgili ilişkisinin bir güçsüzlük, yetersizlik ilişkisi olduğu görülüyor. Sevgili seveni aşağılayarak yükseliyor, seven kendini aşağılayarak sevgiliyi yüceltiyor. *İkisini birden yüceltecek durum aşk kürede yok!* Aşk küre *devrân* içinde ezilmektedir. Ağyar, bu aşağılayarak yüceltmede bir hızlandırıcıdır, bu işleyişe yardımcıdır. *Aşk küreyi* saran, kültürel *ortam,* toplumsal, ekonomik, doğal *çevre* uygun olmadığı için, *yüceltme, yücelme enerjisi* kısıtlı olduğu için, birinin yücelmesi öbürünün aşağı inmesiyle olanaklıdır.

Seven sevilen arasındaki uzaklık kapanırsa, şekilde görülebileceği gibi yüceltme uzaklığı azalır. "Aşk" azalır. Aşk yüceltme ile olanaklıdır.

Yüceltme kalkınca durum şöyle olur:



Birbirlerinin ayaklarını görmeye başlarlar (Ok ucu başı gösteriyor!).

Bu açıklamalarla yukarıda sorulardan 1, 2, 8'e kısaca yanıt vermiş olduk. Neden kavuşma yok? (3. soru) Kavuşma yüceltmeyi ortadan kaldırıyor. *Ehl-i aşkın* yaşabildiği muhabbet belki de şöyledir:

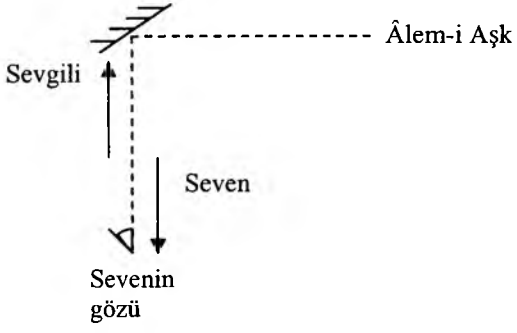


Sevgili lûtfedecek aşığa doğru eğilip, seven yücelmeye çalışacaktır. Aşağıdaki gibi bir duruma pek rastlamıyoruz:



Hem sevgili hem seven "yücelecek"ler, "baş başa verip".

Aynaları, aynayı işin içine kattığımızda yücelme uzaklığında aşk:



Âlem-i aşk epey yukarıdan yansıyacaktır sevene.

Sevgiliyi yukarı çeken, hem sevenin yüceltmesi hem sevgilinin seveni aşağılaması hem de ağyarın ve şehrin sevgiliye verdiği destektir.

Vuslat, *aşk kürede*, sevgililerin bedenleri ve ruhları arasında olabilir. Oysa asıl yolculuk *aşk âlemine*dir, bu yolculuğun ise son durağı yoktur. Kavuşma söz konusu değildir.

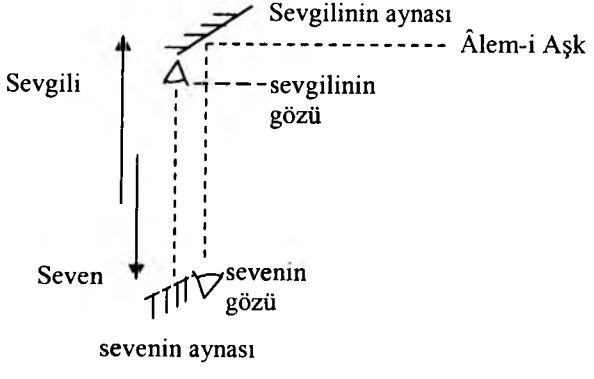
Aşk küreye delilikle girilir. *Aşk küre*de "şeydâ"lar yaşar, aşk delileri. Gamla, dertle yaşanır. Delilik, *âlem-i aşkın* farkındalığıdır. Gam, dert, bu âleme varılmayacağının bulanık bilincindendir. Sevgililer "muhabbet" hâlini "halvet"i yaşabilirler, bu onlara *neş'e, sürûr* verebilir ama bu muhabbet onları yeniden *şeydâ* eder ("yine neşe-i muhabbet dil-ü cânım etti şeydâ!"). Şeydâlık onları yeniden *aşk küre*ye, *aşk küre*nin daha derin katmanlarına sokar! *Âlem-i aşka* varabilme, onu nûruyla doya doya seyretme olanakları elden gider.

Sevgili ile seven arasında *yüceltme uzaklığı* ya da *eziyet uzaklığı*, *aşağılanma uzaklığı* diyebileceğimiz uzaklıklar olsa da, sevgili, sevene, sevenin kendisine uzaklığından daha yakındır! Sevgilim, bana, benden daha yakındır! Neden? Sevgili cândadır çünkü (Tasavvufî anlamıyla, Kur'an'da zikredildiği gibi, Allah şah damarımızdan daha yakındır! *-Kâf*, 16-) *Aşk küreye* düşer düşmez, aynasını gördüğümüz sevgili içimize, cânımıza düşmüştür. Cân ise gizlidir, nihândır bize. Seven cânıyla söyleşemez. Sevgiliyi dışsallığı (extériorité) içinde göremediğimiz için, farkına varmadan sevgilinin içimize "kaçtığını" görüveririz. Sevgiliyi dışımızda gördüğümüz için âşık olmadık, *aşk âlemini* içimizde duyduğumuz için âşık olduk. Bu âlemi yansıtan güzeller aradık. Sevgili geldi. Önce aşk, sonra sevgili. Sevgili bir aynaydı âlemi gösteren. Âlemin yansıtmasıyla birlikte sevgili cânımıza, sevgili gönlümüze düştü. Câna düşen sevgili, orada sır oldu. Bize bizden yakındı çünkü cânımızda idi. Cânımız sır olduğu için, oradaki sevgili de sırdı. Cânımızla söy-leşemeyip, kendimizi

sevgilimizde göremediğimiz için. Cânımız, kalbimiz, gönlümüz bir ayna. Cihânı, sevenler olarak biz de yansıtıyoruz. Sevgiliyi yüce bir varlık olarak, ondaki âlem görüntüsünü yücelterek yansıtıyoruz. Ama sevgilide kendimizi göremiyoruz. Biz nasıl sevgiliyle ilgili değil de *aşk âlemi* ile ilgiliysek sevgili de bizle ilgili değildir. Sevgili dolaylı olarak ilgimizi çeker. *Aşk âlemini* görmek için. Sevgilide kendimizi göremediğimiz için, kendimizi öteki insanla tanıyabilme gereğini yerine getiremediğimizden, kendimizi seven olarak bilemeyiz. Cân bir sır, cândaki sevgili, sevgiliyle *aşk kürede* yaşadığımız aşk, bir sır olarak kalır.

Sevgilinin gizlenerek görünmesinin ardında ne vardır? Bunun bir sevgiliyle, bir de bizimle ilgili yönü vardır. Sevgili, *âlem-i aşk-nümâ* oluşunu hak edip etmediğinden emin olmadığı için, eksiklikleri, özürleri belli olmasın, seven üzerindeki etkisi artsın diyerek gizlenir. Bizse sevgiliyi cânda gördüğümüz için, giz içinde görürüz.

Biz sevgiliye muhtacız, *aşk kürede* âlem-i aşkı ancak onunla gördüğümüz için. O bize *müştak*tır. Çünkü biz olmasak kendi gücünü göremez. Biz onun aynasıyızdır. Bize bakınca kendisini yücelmiş görür. Oysa biz ona bakınca kendimizi değil, *âlem-i aşkı* görürüz. Sevgilide biz yokuzdur, *aşk âlemi* vardır. Bizde ise yücelmiş sevgili, sevgilinin kendini gördüğü ayna vardır.



Sevgili sevendeki aynaya özlemlidir (seven-sevgili arasındaki karşılıklı ayna tutma, *aynalaşma,* üzerinde ayrıntılı, derinlemesine çalışılması gerekli bir konudur!).

Sevenle sevilen arasında en azından dört engel vardır. Sevilen, sevgili, eziyetiyle seveni kendinden *uzaklaştırarak yüceltme* uzaklığını büyütür. Bundan dolayı seveni uzak tutmak için engel koyar. Ağyar, yâre, sevgiliye yaklaşımı engeller. Şehr, dehr, devrân, *aşk küreden* rahatsız olunca, baskı uygular. En düşündürücü engel, sevenin engelidir. Seven kendisini

sevgiliyle arasında bir perde, bir engel olarak anlar. Peki kendisi ortadan kalınca sevgiliye ulaşan kim olacaktır? Tasavvufî boyutta, benin ortadan kalkması "fenâfillâh"tır. Tanrı'da yok alma, Tanrı'yla birleşmedir.

Berzâh âleminde ise sevenin ortadan kalkması, sevgiliyi yüceltmek içindir. Seven nedenli küçülürse sevgili o denli büyür. Ortadan kalkan seven, *aşk küreyi* tümüyle sevgiliye bırakır. Sevgili, aşk âleminin nûrunu daha parlak yansıtabilir. Şöyle bir matematiksel denklem yazılabilir:

Sevgilinin gücü x sevenin gücü=*aşk kürenin gücü*

Aşk kürenin gücü sınırlı olduğu, devrânın etkisinde kaldığı için sınırlıdır. Sınırlı olunca, sevgilinin gücü ile sevenin gücü ters orantılı olmaktadır!

Sevgilinin çevresi neden çöldür? Sevgilinin çevresini bahçeye çevirmek için uğraşmaması, sevenin hedefinin sevgili olmayıp *aşk âlemi* olması, sevgili "civârının", "kûy"unun sahrâya dönüşmesine yol açıyor.

Sevgili sevenin beklediği yerde değildir. Bir *bîcâ,* yerinde olmayış durumu, *aşk küredeki konumlarının karşıtlığı yüzündendir* (biri yukarı, diğeri aşağı) sevgilinin yeri bulanık, sır doludur. Gizlidir.

Âlem-i aşk değişir mi? Bunu bilebilmek olanağı yok. Aşk, *âlem-i aşkta* değil *aşk kürede* yaşanır. *Visâl aşk küredir. Sûz-i firâk,* ayrılık ateşinde yanma, *aşk küredir. Âlem-i aşk, aşk küreye* yansıyabildiği ölçüde, aşk, derinliği, anlamı ve lezzeti ile yaşanır.

Andelîb-i gûyâ, söyleyen bülbül, şair, *şiirle aşk küreyi aşk âlemine yaklaştırmaya çalışır. Aşk âlemini* kelimelerle, *aşk küreye* yansıtır. Şairin yalan söylediği, şairin ikiyüzlülüğü *andelîb-i gûyâ*dan uzak savlardır. Şiirin sömürülmesi, *aşk kürenin* devrân elinde kullanılması söz konusu olabilir. *Andelîb-i gûyâ, berzâh* âlemindeki yürüyüşünde sahtekâr şairlerden dolayı acı çekebilir. Yine de seven ile sevgilisi arasında *aşk küredeki* hadisenin ("Bir hadise var cân ile cânan arasında") şairlerden daha içten tanıkları yoktur.

Her kültürün yaşadığı aşk, *aşk küreyi* ne denli inşâ edebildiğine, bu küreyi ne denli şiirleştirdiğine bağlı olarak değişiyor.

Şimdi bu düşüncelerden örneklere dönerek, ileri sürdüğümüz savların uygunluğuna bir bakalım. Bu arada baştan sorduğum sorulara bir ölçüde yanıtlar verdiğimi, örnekler üzerinde yanıtlarımı daha belirgin kılmaya çalışacağımı belirtmeliyim.

SÛZ-I FİRÂK MI YİNE, YOKSA VİSÂL ERDİ Mİ?

Kendi çevresini çöl hâline getirir sevgili, seveni aşağıladığı, kendine kavuşanları karşılayanlara gül bahçesi hazırlanmadığı için.

Yalnızlığı seçen kişinin âlemi seyre ne ihtiyacı var? Sevgilinin civârı varken sahraya ne hâcet?

Hâfız, 32. Gazel

Sevgilinin zoru sevenledir. Sevenin dışında tüm kentliyle iyi geçinir, herkese selâm verip, yaşadığı kenti bayram yerine, cennete çevirebilir.

Yâr bizden gayriye çok çok selâm etmiş yine
Şehr için baştan başa darüs-selâm etmiş yine

Necâtî

Sevgili yaşadığı ortamda herkese ulaşabilir ama sevgiliye ulaşılmaz. Öylesine ulaşılamaz ki onun yanında bile onsuz kalmaktayız.

Sevgili yanlarında iken gene sevgiliyi ararlar. Irmağın kıyısında bulundukları hâlde dudakları susuzluktan kurumuştur. Su içmezler demi-yorum, onlar Nil kenarına bile suya kanmazlar.

Sâdi, Bostan, 3/xcvı

Yâre ulaşma ümidi, bizi, dert isteyen insanlar hâline getirir. Yâre ulaşılamaz çünkü, yâr ile biz karşıt yönlerde yürürüz. Bu yüzden, bu ümitle yola koyulup cennet sandığımız aşk, cehenneme döner.

Olduk ûmîd-i vuslat-ı yâr ile derd-hâl
Âhır bihişt-i aşkı bize dûzeh etdi âh

Nâilî

Sevgilinin çevresinden rezil olarak geçilir. Sevgiliyle eşdeğerde olamaz seven, ona karşı mahçuptur. Onu bir türlü aradığı yerde bulamaz. Attığı her adımda (*hatvede*) sevgilinin yerinde olmamasından yakınır (*şekve-i bîcâ).*

Kûyûndan o şuhun dil-i rüsvâ ile geçdik
Her hatvede bin şekve-i bîcâ ile geçdik

Nâilî

Neden varılamaz sevgiliye? Neden karşısında mahçup olunur? Çünkü sevende yeterli güç yoktur. "Devlet" yoktur. Bahtı, yazgısı yasaklamış kavuşmayı. Gam dağında dolaşırken, bu dağdan, kavuşma meyvaları toplamak ister. Oysa gam dağı, çıplak bir dağdır, bağ değildir ki kavuşma meyvaları yetişsin! Gam dağı *aşk kürededir. Aşk küre, mîve-i vaslı*, kavuşma meyvasını yetiştirecek bağa sahip değildir. Sevenin "devlet"i, talihi, mevkii, zenginliği yoktur. *Aşk kürenin mîve-i vaslı yoktur.*

Kûh-ı gamda mîve-i vaslın umarsın ey gönül
Sende ol devlet mi var k'ola sana dağ üstü bağ

Ahmet Paşa

Yine de *aşk kürede* arada bir vuslat olanağı yok değildir.

Her zamân sûz-ı firâk olmaz visâl erdi açıl
Âlem-i aşkın da Yahyâ kışı var hem yazı var

Şeyhülislâm Yahyâ

Nasıl olur kavuşma?

Bir müşrik-i muhabbet ider dayimâ seni
Dilber ki pür zerâfet ola şivekâr ola

Yahyâ Bey

İnce, cilveli, edâlı, nâzik, şiveli güzel, muhabbetine katabilir bizi. Muhabbet ortağı yapabilir. O isterse biz ona katılabiliriz, lûtfederse.

Çoğu zaman bizden kaçar, muhabbetine bizi iştirak ettirmez. Derdimiz, anlar anlamasına da uygun görmez nedense. Hâfız, sevgiliyi anlayışsız bulmaz, anlaşılmaz bulur belki. Dileğimizi, *müşrik-i muhabbet* olma, muhabbete katılma isteğimizi yadsır.

Sevgili zevk ve huzura erişmeyi şimdilik münasip bulmadı;
yoksa gönlümüzün dileğini anlamadı değil.

Hâfız, 25. Gazel

Sevgili o denli güçlüdür ki, onun yanında benliğimizi silmek gerekir.

Eğer âşıksan kendinden bahsetme; sevgilinin yanında benlik satmak, Tanrı'ya ortak koşmak gibidir.

Sâdî, Bostan 3/C

Yine de kendimizin değerini görmezlikten gelemeyiz. Sevgili bize özlem duyar. Seven sevgilinin aynasıdır çünkü sevgili kendi güzelliğini, yüceliğini sevende görmek zorundadır.

Mâşukun gölgesi, âşıkın üstüne düştü de ne oldu ki? Elbette öyle olacaktı. Biz ona muhtaçtık, o bize müştâk!

Hâfız, 144. Gazel

Aynayız ama sevenler olarak perdeyiz, engeliz de sevgiliye giden yolda:

Âşıkla mâşuk arasında hiçbir hâil yoktur. Sen perdesin... Hâfız oradan kalk!

Hâfız, 266. Gazel

Hâil, engel olmamalıdır sevenle sevilen arasında. Hâfız seven olarak kendini engel görür. Perde *(hicâp)* olarak da görür:

Hâfız, yolunun hicâbı sensin, sen, oradan kalk! Ne mutlu o kişiye ki bu yolu hicâpsız yürür gider.

Hâfız, 156. Gazel

Seven kendini sevene ulaşmada engel görüyor. Kendisi aradan kalkarsa sevgilinin yüzünde *aşk âlemini* gösteren ayna, tüm ışığıyla ortalığı aydınlatacaktır.

Sevgili bana benden yakındır. Bunca uzaklığına, kavuşma olanaksızlığına karşın:

Dost bana benden yakındır. Daha garip olan şey: Ben ondan uzağım! Ne yapayım, "o benim kucağımda iken ben ondan ayrıyım!" desem kim anlar?

Sâdî, Gülistân, 2/LII

Neden yakındır bana? Cândadır çünkü cânımın içindedir.

Cânâne gelir sohbete gelmez değil ammâ
Kendisini cân gibi nihân eylemek ister

Necâtî

Kendisini gizleyerek gelir sevgili, gizler çünkü cândadır. Cân ise gizlidir.

Dehânın düzdidür var ise dil mülkin kalan yağma
Ki gelmez sûrete olur cân gibi nâ peydâ

Yahyâ Bey

Sevgilinin ağzı hırsızdır, çünkü gönül mülkünü yağma etmiştir. Bundan dolayı kaçar, görünmez cân gibi gizlenir. Sevgili birdenbire girer cân içine gizlenir. Sevgili gizli olunca, aşk da *aşk küreyi* bir *nihânhâne*'ye, gizlenme yerine çevirir.

Derdiz ki devâ şifte-i sihhatimizdir
Aşkız ki nihânhâne-i sevdâda nihânız

Nâilî

Derdimize çâre sağlığımıza aşırı düşkün olmaktan gelir. Aşk da gizlenirse, sevdanın gizlenme yerinde yurt tutarsa, oluşabilir. Cânan cânda gizli, aşk, aşkın gizliliğinde gizlidir. Çünkü, cân içindedir sevgili ve cân gizlidir. Cânan, sevgili, câna girerse, gizlenirse görünür:

Yanakları gül kokan sevgilimize: "İşveli güzellerin yaptığı gibi her an yüzünü örtmesen!" dedim. O gülümsedi: "Ben dünya güzellerinin aksine, örtü ile görünür ve örtüsüz gizlenirim" dedi.

Mollâ Câmi, 57. rübâî

Sırrım sevgilim cândadır, oysa, kamu, kent bu sırrı nasılsa bilir. Benim derinliğimin ayırdında değildirler. Benim sır gibi cânımda sakladığım sevgilim, o ulu kişi (Server) kentin içinde, sırrı herkese duyurur. Belki de ben cânımda gizli olanı, cânımla söyleşim tam olmadığı, cânımı bir sır gibi yaşadığım için, farkına varmadan çevreme belli etmiş olabilirim.

Ben ağzım açmadım bu ne sırdır ki şehrde
Ben serveri sever diye her gün haber çıkar
Ahmet Paşa

Sevgili cânımda olduğu için sır, cânımda olduğu için benden uzaktır! Bu inanılmaz paradoks tasavvufî iklimin yarattığı bir paradoks olmakla birlikte, *berzâh* âleminde olağan bir durumdur. Sevgili içimdedir. Ona ulaşamıyorum çünkü içime uzağım. Sevgili dışımdadır. Aşkı yansıtması için yüksekte, çok yüksekte, çok uzakta olmak zorundadır, dışımdadır, uzaktadır. Çünkü, seven olarak ben hem içime hem dışıma uzağım! Ya sevgili? O bir aynadır sadece, ondan yansıyanı biliyorum, arkası ise bir sır aynanın! O da kendini bilmiyor, beni de bilmiyor. Yine de aşk var. *Ehl-i aşk* var. *Andelîbi gûya, aşk küreden berzâh* âleminde yaptığı yolculukta, aşkı yazan şairlerinin dünyasına kısaca göz atıp, yolculuğu tamamlamak istiyor.

BİRİNİ SEVSEM DİMEK LÂZIM GELÛR NÂ-ÇÂR ŞİʼR

Kim bakardı kalbi sâfi olmasa âyîneye
Sûrete gelmezdi ger olmasa maʼnîdâr şiʼr
Üsküplü İshâk Çelebi

Aşk âleminin habercileridir şairler. Belki, her şairim diye ortaya çıkan öyle olmasa da. Kalbi saf olanların işidir şiir. Şiir bir aynadır, mânâ âlemini, aşk âlemini yansıtır. *Aşk kürede* yaşarlar şairler. Doğrusu, bu küredeki yaşamı anlatırlar.

Şiʼre tevbe nice olur çâr-ebrû dilberün
Birini sevsem dimek lâzım gelür nâ-çâr şiʼr
Üsküplü İshâk Çelebi

Dört kaşlı dilber, bıyıkları yeni çıkmaya başlamış sevgilidir. Sevdanın olduğu yerde şiir vardır. Şiirden vazgeçilmez. Şiir, hem *aşk kürenin* yükünü çekmek, hem de sevgiliye dert anlatmak için gereklidir.

Çekdüğüm derdi bilürdi nâlemi gûş eylese
Halüme vâkıf olurdı okusa dildâr şiʼr
Üsküplü İshâk Çelebi

Gerçekten şiir sevenle sevilen arasında bir iletişim aracı olabilir, bir bağ oluşturabilir mi? Şiir sevenle sevgili arasında bir sevda dili oluşturabilir mi? Yanıt, pek olumlu değildir. Çünkü sevgili şiirin kaynağının kendisi olduğunu bilerek, şiirden çok kendini önemser.

Şi'ri cihânsûzımı hayli beğendi habib
Söyledeni gör beğüm söyleyeni ko dedi
Üsküplü İshâk Çelebi

Şairleri şiirlerini pek beğenirler, İshâk kendi şiirine *şi'ri cihânsûz,* cihân yakan şiir diyor. Şiirinin yakıcılığını ileri süren şairlerden biri de Nedîm'dir.

Nedimâ şi'rimi tertib ederdim korkarım ammâ
Yaka nazmımdaki sûz u güdâz evrâk-ı dîvanım
Nedîm

Nedim şiirlerinin yakmasından korktuğu için dîvanını hazırlayamamaktan yakınıyor. Şeyhülislâm Yahyâ içinse şiiri bir inci gerdanlığı (*ıkd-ı leâl*) dır.

Mecmû'larda şi'rim arar ehl-i tab' olan
Hâce gibi şehrde ıkd-ı leâl arar
Şeyhülislâm Yahyâ

Kendinin dışındaki şairlerden kimileri çok değersizdir. Şiirleriyle *aşk küreyi* kirletmektedirler.

Şular kî âdemidir halk içinde yeyip içip
Nihâni yerde tekâza gelirse def eyler
Bu şimdi şaîr olanlar bir iki üç bed-baht
Nihâni yerde yiyip halk içinde s.çarlar
Necâtî

Şair, kendi dışındaki şairlere kızdığı gibi, şiirden anlamayana *hâr-ı lâyefheme* (anlayışsız eşek) diyecek denli ileri gider.

Okuma nâdâna ey Yahyâ sakın eş'ârını
Şi'rden yekdir hâr-ı lâyefheme zirâ şair
Şeyhülislâm Yahyâ

Çünkü şiir yazan şairler değerli insanlardır, onlar olmasaydı dünyanın ileri gelenlerini tanıtan, duyuran olmayacaktı.

Kim bilirdi şu'arâ olmasa ger sabıkda
Dehre devletle gelip yine giden şahânı
Nef'î

Şuara, şiirin değeri konusunda, aşktaki yerinin önemi ile ilgili uzlaşacakları bir sonuca varamazlar. Yalnız şairlere değil, eli kalem tutan herkese ağır hakaretler edebilirler:

Bi-akl-ü-bî-sitâre vü meflüs û mendebûr
Yoktur cihânda bir dâhi ehl-i kalem gibi
Necâtî

Akılsız, yıldızsız (karanlık, boş), iflas etmiş, sünepe insanlardır. Üstelik şairler şiirleriyle yalan söylerler. Şiir bir kendi kendini tatmine benzer, bir "calk"tır. Şiir, bir sevişme değil.

İçinde ne zûr var ne telbis
Şi're ne için yalan diye halk
Yalan ise de tefâvütü var
Hiç ola mı bir zinâ ile calk
Necâtî

Nedîm'se gayet incelikli biçimde, şiirle yalan söylenebileceğini imâ eder.

Ben şairim o kâmeti mevzûnu doğrusu
Sevmem desem de belki yalan söylerim sana
Nedîm

Öyle anlaşılıyor şairler, şiirin işlevi, değeri, aşktaki yeri, sevenle sevgili arasında bir iletişim olanağı olup olmayacağı konusunda bir açıklığa, bir uzlaşmaya varamıyorlar. *Andelîb-i gûyâ*, kendisi de söyleyen, sözü olan bir şair olarak yolculuğunda, perişân *aşk küredeki* aşkı, *âlem-i aşk'a* yakışır biçimde söyleyemiyor. O da Hâfız gibi fikir kuşunu iştiyâk (özlem) tuzağına düşürüyor. Özlem aşk âleminedir. Özlem, fikirle yaşanırsa, şiir *cihânsûz*, cihan yakan şiir olabilir. Şiirin yaktığı cihânm ışığı ile aşk âlemi daha farklı görünebilir.

Hâfız, bu perişân şiiri yazarken fikir kuşu, iştiyâk tuzağına düşmüştü.
Hâfız, 134. Gazel

Fikir kuşu özlem tuzağına değil de özlem coşkusuna, heyecanına düşerse, *söyleyen bülbül*, bu heyecanla uçan kuşun ardından, aşk âlemini yansıtacak daha farklı *aşk kürelerin* yapımı için, yeniden yola koyulacaktır.

KAYNAKÇA

Metinde yalnız Farsça yazan şairlerin gazel sayıları verilmiştir. Okur, diğer dîvanlardaki gazelleri dizelerin bitiş harflerine bakarak bulabilir.

DÎVANLAR

Ahmed Paşa Dîvanı, hazırlayan Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992.

Bostân, Sâdî, çeviren Hikmet İlaydın, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

Gülistân, Sâdî, çeviren Hikmet İlaydın, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

Hâfız Dîvanı, çeviren Abdülbâki Gölpınarlı, *Şark İslâm Klasikleri*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1985.

Hâyâlî Dîvanı, hazırlayan Ali Nihât Tarlan, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992.

Molla Câmî, hazırlayan Asaf Hâlet Çelebi, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1940.

Naîlî Dîvanı, hazırlayan Haluk İpekten, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.

Necâtî Bey Dîvanı, hazırlayan Ali Nihât Tarlan, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992.

Nedîm Dîvanı, hazırlayan Muhsin Macit, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993.

Nef'î Dîvanı, hazırlayan Metin Akkuş, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993.

Nesimî Dîvanı, hazırlayan Muhsin Macit, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993.

Şeyhî Dîvanı, hazırlayanlar Mustafa İsen, Cemâl Kurnaz, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.

Şeyhülislâm Yahyâ Dîvanı, hazırlayan Rekin Ertem, Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.

Usûlî Dîvanı, hazırlayan Mustafa İsen, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990.

Üsküplü İshâk Çelebi Dîvanı, hazırlayanlar Mehmet Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1989.

Yahyâ Bey Dîvanı'ndan Örnekler, hazırlayan Mehmet Çavuşoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.

BAŞVURU KİTAPLARI

*Eski Türk Edebiyatında Mazmunla*r, Ahmet Talât Onay, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara,

1993.*Ansiklopedik Dîvan Şiiri Sözlüğü*, İskender Pala, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1992.

* (Perişân el yazımı gün yüzüne çıkarmakta yardımcı olan Sevgili Selma Aydın'a teşekkür ederim.)

IŞK VE AŞKIN BULUŞTUĞU VE AYRIŞTIĞI YER: NİZÂR KABBÂNİ VE CEMAL SÜREYA'NIN ŞİİRİNDE SEVGİLİ VE MESAJ

Laurent Mignon*

Araplar "aşk" kelimesine ışk diyorlar. Bizim köylülerimizin bir şeye şaştılar mı, birbirlerini dürterek "ıışş" deyişlerini hatırlatan bu söz, aşka uymuyor. "Aşk"ın yanında "ışk" ne zayıf, ne zavallı kelimedir. Birincisinin bağrında yanan bütün şevki, bütün heyecânı göğsünü gererek ve ağzını açarak söyleyen insan, ikincisinde adeta bir kabahat işliyormuş gibi, sesini alçaltarak, dişleri arasından fısıldamaya mecburdur. Bu bakımdan gerçek aşk, Türk'ün söyleyişindedir.[1]

BİR YAKIN DOĞU

Nihad Sâmi Banarlı'nın İstanbul'da aşkın mekânlarını terennüm ettiği "Erenköyü'nde Bahar" adlı yazısından alınan yukarıdaki paragraf birçok açıdan ilginçtir. Bu satırlar Banarlı'nın Türk diline duyduğu derin sevginin bir ifadesi olarak okunabilir. Bununla birlikte, ideolojik yönelişleri ne

* Doç. Dr. Laurent Mignon, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü.

[1] Nihad Sâmi Banarlı, *Yahya Kemal Yaşarken,* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997: 104-105.

olursa olsun bazı Cumhuriyet dönemi aydınlarında var olan Arap kültürünü küçümseme, hattâ horgörme eğilimini de görebiliriz. Banarlı'mn, Arapça bir kelimenin telaffuz şeklinden yola çıkarak halkların aşkı nasıl ifade ettiği konusunda bir sonuca varması yersiz olmakla beraber, Banarlı karşılaştırmalı edebiyatla ilgilenenler için dikkate değer bir araştırma konusuna işaret etmiş oluyor. Aşk anlayışı, zamanla devamlı değiştiği, kültürden kültüre çok farklı şekillerde algılandığı ve ifade edildiği için, karşılaştırmalı araştırmalar açısından zorlu ama son derece ilgi çekici, baştan çıkarıcı bir konu olabilir.

Batı Avrupa ve Amerika'da karşılaştırmalı edebiyatla uğraşanlar uzun seneler sadece Batı'da gelişen çeşitli edebî gelenekler üzerinde durmakla yetindiler. Fakat son yirmi senedir karşılaştırmalı edebiyatçılar, özellikle İngiltere ve Amerika'da, Batı dışındaki edebî gelenekler üzerinde de çalışmak gerektiğini söylemeye başladılar. Böylece karşılaştırmalı edebiyat alanına daha önce Batı'da itibar görmeyen edebiyatlar da girdi ve farklı kültürlere kapılar açıldı. Gerçi bazı Osmanlı aydınları o kapıları 150 yıl önce açmışlardır. Karşılaştırmalı edebiyat Türk edebiyatçısının hiç de yabancı olmadığı bir alandır. Tanpınar yenilenme çağı Türk edebiyatının eleştiriye dayanan bir edebiyat olduğunu söylerse de[2] Tanzimat edebiyatı, biraz da kökleri karşılaştırmalı edebiyata dayanan bir edebiyat olmuştur. Namık Kemal gibi yenilik taraftarı aydınlar Walter Scott'un romanlarının Aziz Efendi'nin *Muhayyalât*'ından; Ali Kemal gibi yazarlar Fransız şarkiyatçılarının tarihlerinin Osmanlı vakanüvislerin eserlerinden üstün olduğunu ispatlamak için, bugün karşılaştırmacıların hâlâ kullandıkları bazı yöntemleri kullanmışlardır. Elbette eserlere taraflı yaklaşıyor ve onları ideolojik ülküleri doğrultusunda yorumluyorlardı. Osmanlı geleneğine haksızlık etmiş oldularsa da, Fransız ve Osmanlı edebî gelenekleri üzerine düşündüler ve düşündürdüler. 1850'lerden bu yana bu daha çok tek yönlü bir eğilim olmuştur: Türk karşılaştırmalı edebiyatçısı ilk önce Batı Avrupa'ya, daha sonra Uzak Batı'ya baktı. Cumhuriyet'in doğudaki komşularının edebiyatlarına pek ilgi gösterilmedi, gösterildiyse de bu ancak Adonis, Nizâr Kabbâni veya Mahmud Derviş'in eserleri Batı'da okunmaya başladıktan sonra oldu. Bu bir talihsizliktir çünkü karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri açısından modernleşme, Arap edebiyatları ile Türk edebiyatına önemli imkânlar sunuyor, örneğin Banarlı'nın okunuşuyla Arap edebiyatında ışk ile Türk edebiyatında aşk üzerinde odaklanılırsa. Yazısının devamında Banarlı, aşkın eskiden gözlerin anlaşmasıyla,

[2] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan, 1998: 298.

seslerin titreşmesiyle ve söyleşmesiyle başladığını belirtip, artık vücutların, hele dudakların gözlerden daha cesur olmasını kınıyor.[3] Oysa yirminci yüzyılın ikinci yarısında ışkı söyleyen şairlerle aşkı söyleyen şairleri buluşturan vücutların ve dudakların cesaretidir.

Dudakların Cesareti

Aşkın anlatım şekillerini, Türk ve Arap edebiyatında on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yer alan değişimlerin aynası olarak kabul edebiliriz. Bu değişimler büyük ölçüde dünyaya bakışla ilgilidir. On dokuzuncu yüzyılda yenilikçi Türk ve Arap aydınları, yaratıcı edebiyata eğitsel bir işlev yüklediklerinden, yaşadıkları dünyaya farklı bir gözle bakıyorlardı. Geleneksel edebiyatı eleştirirken özellikle onun hayâlî, mecazî ve gizemci unsurlarına karşı çıktılar; edebiyatın ve sanatın amacı artık her şeyin kaynağı olan Allah'a ulaşmak değil duyularla kavranan dünyada gelişen olayları aktarmak ve halkı yönlendirmek oldu. Arap ve Türk yazılı geleneklerinde o güne kadar öne çıkan gizemci aşklara karşılık, duygusal ve fiziksel yönüyle beşerî aşk edebiyata girdi. Bu yeni bakış, her iki edebiyatta da köklü bir geleneği olan şiirde değil, ama nesirde, özellikle Batı edebiyatlarından sahiplenilen roman gibi türlerde geliştirildi. Elbette bu metinlerde aşk, aşk uğruna işlenmiyor, romancının eğitsel görevinin çerçevesinde görülüyordu: İstenmeyen evlilikler, asgarî düzeyde kadın hakları gibi konuları öne çıkarmak için aşk konusu işleniyordu. İmkânsız aşk konusu bireylerin geleneğe karşı ve topluma karşı savaşımını anlatıyordu; örneğin Vartan Paşa'nın 1851'de yayımlanan *Akabi Hikâyesi*, Şemsettin Sâmi'nin 1872'de yayımlanan *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat* ve Halil Cibran'ın 1912'de basılan *Kırık Kanatlar* (El-Ecniha el-Mütekessire) adlı romanlarında. Edebiyatçılar artık eserlerinde duyularla fark edilen dünyaya ağırlık verdiklerinden, aşkın fiziksel yönü konusunda da yazmaları doğaldı. Oldukça erken sayılabilecek bir tarihte yayımlanan, otobiyografik ögelere dayanan ve edebiyatın dili konusunda deneysel bir boyutu olan *Üst Üste Atılmış Bacaklar-Nedir Ki İnsan* (Es-Sâk alâ's-Sâk Fî Mâ Hüve'l-Fâriyâk, 1855) adlı romanında Lübnanlı Ahmed Fâris eş-Şidyâk (1804-1887), çoğu Tanzimat romanında olduğu gibi, kadınları ruhu ve vücudu olan insanlar olarak çizer ve onların erkeklerle aynı mekânlarda buluşmalarını anlatır. Bu buluşmaların erotik bir gerilim yaratabileceğinin farkındadır. Adı geçen eserde, baş karakterin karısı, gezdiği ülkenin erkeklerinin utanmaz, sakalsız ve bıyıksız olmalarına isyan eder. Eşi ce-

[3] Nihad Sâmi Banarlı, *Yahya Kemal Yaşarken*, 105.

vap olarak, erkeklerin kadınların hoşuna gitmek için tıraş olduklarını anlatır. Diyalogun devamı çok aydınlatıcı:

> – Hayır olamaz. Kadınların erkeklerde hoşuna giden erkekliklerinin göstergeleridir. Bir erkeğin yüzündeki tüylerin bolluğu bir kadının yüzündeki yokluğunun değerindedir.
> – Peki, bu erkeklerin utanmaz olduklarıyla kastın ne? Sana ahlâksız tekliflerde bulunan mı oldu?
> – Hayır öyle bir şey olmadı daha, ancak pantolonları o kadar dar ki özel yerleri görünüyor.
> – Söylediklerine bakılırsa, bu, kadınların hoşuna gidiyormuş.[4]

Yine Namık Kemâl'in *İntibâh* (1876) adlı romanındaki öpüşme sahneleri, Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz Onyedi Yaşında* (1881) ve *Dürdâne Hanım* (1882) adlı romanlarındaki genelev manzaraları da cinsel aşkın varlığına açıkça işaret eder.

Arap ve Türk şiirinde ise, sevgilinin ellerle dokunabilecek bir vücudu olması daha sonraya rastlar. Türk edebiyatında, 1879'da yayımlanan *Tâlim-i Edebiyat*'ta Recâizâde Mahmut Ekrem'in doğanın yanısıra kadınların asıl güzellik kaynağı olduğunu yazmasıyla kadının bedeni ve bedensel güzelliği şiirde önemli bir konu hâline geldi. Şiirde daha kösnül bir aşk anlayışının tohumlarını attıysa da Ekrem'in asıl amacı şehvetin ifade edilmesi değil, dünyadaki güzelliği bulup bir sanat eserinde onu yeniden inşa etmekti. Bir sonraki şair nesli tarafından uygulanan bu kaideler Türk şiirinde aşka yaklaşımı çok değiştirdi. Vücutla birlikte aşkın cinsel potansiyeli de şiire girdi ve daha sonra Nazım Hikmet, Orhan Veli ve Cemal Süreya'nın aşka dair şiirlerinin önemli ögelerinden oldu.

Arap şiirinde ise bu gelişme daha geç başladı. Yirminci yüzyılın başında neo-klâsik şairler aşk konusuna yeni bir yorum getirmezken, yirmili yıllardan itibaren ortaya çıkan Romantik şairler aşkın duygusal yönünün yanında bir de fiziksel yönü olabileceğini yazmaya başladılar. Ancak çoğu şair için bu fiziksel yön olumsuzdu, örneğin Abdülrahman Şükrü (1886-1958) bazı eserlerinde manevi dünya ile maddi dünyanın çatışmasını, aşkın bu iki yönünü işleyerek anlattı. En önemli gelişme sevgili imgesi ile ilgilidir: Sevgili klâsik şiirdeki gizemci kıyafetinden kurtuldu ve daha gerçekçi, daha insanvâri bir şekilde anlatılır oldu. Şiirde aşk konusunun işlenişindeki en büyük değişim ise, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oldu: Bir yandan Arap dünyasında yürütülen kurtuluş savaşları, öte yandan şairlerin serbest vezinle tanışmaları şiirde yeni ufuklar açtı. Kırk-

[4] Ahmed Fâris eş-Şidiyâk, *Es-Sâk alâ's-Sâk Fî Mâ Hüve'l-Fâriyâk*, Beyrut: Mektebetü'l-Hayât, t.y: 437.

ların sonunda bütün kalıpları kıran *özgür şiir* anlayışı neo-klâsisizm, simgecilik ve romantizm anlayışlarını geçersiz kıldı, çünkü dönemin önde gelen şairleri şiirin biçimsel özgürlüğü kadar, kurtuluş savaşında bir araç olarak kullanılmasını da vurguladılar. Doğal olarak aşka pek yer yoktu bu tür eserlerde çünkü aşk fazla bireysel ve özel olarak algılanıyordu. Çok geçmeden aşırı politize edilmiş şiire bir tepki olarak hem şiirin lirikliğini öne çıkaran hem de, duygusal ve fiziksel yönleriyle aşk dahil, insan hayatının bütün yönleriyle ilgilenilmesi gerektiği prensibini ortaya atan, birbirinden çok farklı çizgiler izleyen, Türkiye'de eserleri az çok bilinen Adonis ile Nizâr Kabbâni gibi şairlerin de dahil olduğu yeni bir nesil ortaya çıktı.

Açık Havada Yataklar

Kendi edebiyat geleneklerinde şiirde aşk konusuna yeni yorumlar getiren şairler arasında yer alan Nizâr Kabbâni ve Cemal Süreya aşkı işlerken toplumsal eleştiride bulunmayı da amaçlıyorlardı. Nizâr Kabbâni ve Cemal Süreya'yı yaklaştıran bir başka öge, ikisinin de aydının toplumsal sorumluluklarını vurgulamaları ve şiirlerinin yanısıra çeşitli yayınlarda siyasi ve toplumsal sorunlara etkin bir şekilde değinmeleridir. Nizâr Kabbâni, Arapların ülkelerindeki siyasî düzen yüzünden karşı karşıya kaldıkları haksızlıkları ve Batılı ülkelerin emperyalist faaliyetleri yüzünden uğradıkları zulmü anlatan siyasî şiirler yazmaktaydı. Benzer konuların aynı açıklıkla Cemal Süreya'nın şiirlerinde işlenmesi söz konusu değil. Ancak Suriyeli ozanın aşk şiirlerine bakıldığında, şiirde ve genel olarak sanatta aşkın, özellikle cinselliğin işlevi konusunda Cemal Süreya ile ortak fikirleri olduğu görülüyor. Kendi ülkelerinin edebiyat tarihine damgalarını vurmuş, aynı coğrafyanın çocukları olan Nizâr Kabbâni ve Cemal Süreya, aşk ve cinselliğin edebiyatta işlenmesinin toplumu bu konuda eğitebileceğine ve gündelik hayatta aşka daha sağlıklı bir yaklaşım sağlayabileceğine inanıyorlardı. Nizâr Kabbânî Arap toplumlarının geri kalmışlığının bir nedeninin de bu toplumların aşka ve cinselliğe karşı iki yüzlü tutumu olduğuna inanıyordu ve bu durumu doğrudan şiirlerinde işliyordu. Örneğin "Vücudunu Okuyup Aydınlanıyorum"[5] adlı uzunca şiiri bu tutuma bir isyan çağrısıdır. Anlatıcı hem sevgilisine hitap eder, hem de toplumsal eleştiride bulunur:

Ne biçim ülke bu
Milli müfredattan
Aşk konusunu

[5] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile I*, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1983: 231-240.

Şiir sanatını
Ve kadınların gözlerini silen

Sistem, aşk ve kadın gerçeğini toplumsal alandan sildiği için şaire özel bir görev düşüyor. Şair aşkı ve cinselliği terennüm ederek halkı eğitmeli ve bu şekilde psikolojik bir devrim yaratmalıdır. Yetmişlerin sonunda yaptığı bir söyleşide Kabbâni bunu açıkça ifade etti: "Kadının vücuduyla ilgili gizli kanunlara ve savaş kanunlarına son vermek için, aşkı yasallaştırmak için yatağımı açık havaya çıkarıp aşk şiirlerimi parklardaki ağaçların üzerine yazdım."[6] Cemal Süreya'nın da benzer bir politika izlediğini biliyoruz. Şiirlerini erotik olarak tanımlayan Süreya *Düşün* Dergisi'nin Ocak 1986 sayısında yayımlanan bir demeçte erotizmin soylu anlamıyla dünyayı değiştirme çabası olduğunu açıklıyordu.[7] Ayrıca Attilâ İlhan'ın *Hangi Seks* adlı eseri üzerine yazdığı bir tanıtım yazısında, erotik kitapların faydalı bilgi kaynakları olduğunu yazmıştı.[8] Cemal Süreya için erotizm siyasî anlamda ilerici bir sanatsal ifade yoludur. Kastettiği, toplumda cinselliğe sağlıksız bir yaklaşım olduğu ve sanat yoluyla cinsellik konusu yaygınlaşırsa toplumun yaklaşımının değişebileceğidir.

Nizâr Kabbâni ve Cemal Süreya arasındaki bu benzerliğe rağmen, ikisinin şiire ve şiirin diline yaklaşımları farklıdır. Kabbâni sadece aydın olarak değil, şair olarak da modern aşk ve cinsellik temalarını yaygınlaştırarak halkı eğitmeyi amaçlar. Kendisi yazı diliyle çeşitli ülkelerde konuşulan Arap lehçeleri arasındaki farkları ciddi bir sorun olarak gördüğünden[9] klâsik dille konuşulan dil arasında bir köprü olan ve Arap dünyasının çoğu yerinde anlaşılan bir dil kullanır. Bu şekilde halka hitap etmeyi başarır. Kabbâni'nin en cesur eserleri değilse de birçok şiiri bestelenerek Ümmü Gülsüm, Abdülhalim Hafız, Macide el-Rumi gibi her dönemin önemli sanatçıları tarafından yorumlandı ve bu şekilde kitaplarının ulaşamadığı kitlelere de ulaştı. Serbest vezni tercih eden Kabbâni klâsik aruz vezninin ahengini yakalamaya özen gösterir ancak kimi eserlerinde gelenekle hesaplaşır. 1970 yılında yayımladığı *Aşkın Kitabı*'nda[10] yer alan

---

[6] Nizâr Kabbâni, *Arabian Love Poems*, İngilizce'ye çeviren Bassam K. Frangieh ve Clementina R. Brown Boulder: Lynne Rinner Publishers, 1999: 10.
[7] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, İstanbul: Yapı Kredi, 1997: 96.
[8] Cemal Süreya, *Günübirlik*, İstanbul: Adam, 1982: 174.
[9] "Arap bir dilde okur, yazar, eser yayınlar, konferanslar verir ve ikinci bir dilde türkü söyler, şakalaşır, kavga eder, çocuklarıyla oynar ve sevgilisinin gözleriyle oynaşır" (Nizâr Kabbâni, *Kıssati Ma'a aş-Şiir*, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1973:119).
[10] Eserin Arapça aslı Nizâr Kabbâni'nin külliyatının birinci cildi olan ve Menşûrât Nizâr Kabbâni yayınevi tarafından 1971'de Beyrut'ta yayımlanan *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile*'nin 737 ila 772 nolu sayfaları arasında bulunmaktadır. Türkçe çevirisi için bkz. Nizâr Kabbâni, *Aşkın Kitabı*, çev. Laurent Mignon, İstanbul: Ayışığı Kitapları, 2000.

aşağıdaki şiirde, Kabbâni Ay'ın fotoğraflarının ve Ay'a yolculuğun Arap klâsik ve halk edebiyatlarındaki 'Ay' imgesine ağır bir darbe indirdiğini söyler ve bu imgelerin çağdaş aşk şiirinde nasıl bir yeri olabileceğini sorgular:

üzme kendini
astronotlar Ay'a inmiş diye
benim gözümde en güzel Ay
hep sen olacaksın[11]

Kabbâni halkın kolayca ilişki kurabileceği bir şiir çizgisi geliştirmeyi amaçlarken, Cemal Süreya ve birlikte anıldığı İkinci Yeni şairleri daha seçkinci bir yaklaşım sergilediler. 40'lı yıllar boyunca hâkim olan hececi, toplumcu gerçekçi ve *Garip* çizgilerine baş kaldıran yeni nesil, şiirin sadece anlamdan ibaret olmadığını savunup daha entelektüel bir sanatın savunucuları oldular. Eserlerinde aşk ve cinselliğin önemini vurgulayan Cemal Süreya'nın seçkinciliği, şiirlerinin kolay kolay çözümlenememesi, eserlerinin bayağı bir teşhirciliğe kaymasını önlemektedir. Süreya cinsellik konusunda düşünüş biçimlerini değiştirmeyi amaçlasa da, şiirini bir propaganda aracı olarak değil, sanatsal bir uğraş olarak görür ve temalarını o çerçevede işler.

Kabbâni şiirlerinde aşkta ve hayatta kadın haklarını açıkça savunmak çabasındadır, onun için sloganvâri dizeler yazmaktan çekinmez.

kadının özgürlüğü
kendini güzelleştirmek için vücuduna sürdüğü
boyalardan ibâret değil
kadınının özgürlüğü
öküzlerin öldürüldüğü
boğa güreşleridir
(Boğa)[12]

Kabbâni'nin kadın hakları temasını sık sık siyasi konularla birleştirdiği görülür. Cezayirli bağımsızlık savaşçısı Cemile Buhayrad konusunda yazdığı şiirde[13] erkeklerin eziciliği Cezayir özgürlük savaşı çerçevesinde ele alınır. Tarihî bir karakter olan Cemile Buhayrad Fransız ordusuna esir düşer ve idam edilmeden önce işkenceye ve tecavüze maruz kalır. Bu dizelerdeki mesaj tecavüz ve kadına uygulanan şiddet üzerinde odaklan-

[11] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile,* 753.
[12] Nizâr Kabbâni, El-Evrâkü's-Seriye li-Âşıkı Kurmuti, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1989: 119.
[13] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile I,* 449-453.

mıyor. Odak Cezayir halkının uğradığı zulüm. Ancak cinsel şiddet sömürgeci şiddetle eşdeşleştiriliyor. Cemile ise saftır:

Fransız kadınlarının aksine
Pigalle'deki süflî mahzenlerin
içini bilmez

Cezayir'i işgal eden Fransız erleri zâlimdir, Fransız kadınları ise fahişe. Bu şiirde cinsellik ile kötülük arasında bir bağ kuruluyor ki bu Kabbâni'nin şiirinde ender görülür. Kabbâni'nin kadının konumunu, cinselliği ve siyasî davayı bir arada işlediği daha da provokatif dizeleri vardır. "Holokost"[14] adlı dörtlükte haremi Nazi toplama kamplarına benzetir:

Arap erkeğinin haremi
Nazi toplama kamplarına benziyor
giriş kapısı var da
çıkış kapısı yok

Kabbâni bu şiirde her ne kadar toplumsal bir geleneğe karşı çıkıyor görünse de, şiir aslında Yahudi soykırımı ile bir hesaplaşma niteliğindedir. Hem harem uygulamasının kadınlar için bir tür mahpusluk olduğu çarpıcı bir benzetme ile vurgulanıyor, hem de Holokost bir tür mahpusluğa indirgeniyor. Şairin amacı, Holokost üzerindeki yegânelik söylemini kırmak ve gözleri geçmişe değil bugüne çevirtmek, yani 1967'de Kudüs'ün işgal edilmesinden sonra eserlerinde önemli bir yere sahip olan Filistin davasına.

Cemal Süreya'nın aşkı ve cinselliği işleyen kimi şiirlerinde de, tarihe ve siyasete bu kadar açık göndermeler mevcuttur. Örneğin, "Yazgıcı Şiir"[15]de Süreya Hitler'in cinsel iktidarsızlığı ile Almanya'ya getirdiği felâketler arasında bir bağ kurar:

Nasıl anımsamazsın Adolf Hitler'i
Neden hiç evlenmediğini soranlara
Karısının Almanya olduğunu söylerdi.
Söylentiye göre alev alev
Yandı onun koynunda

Bunun gibi istisnaî dizeler dışında, Süreya siyasî ve tarihî konuları açık bir şekilde aşk şiirlerinde işlemez. İki şair aşkı ve cinselliği işleyerek, bu konularda toplumda var olan tutumu değiştirmeye çalışsalar da, Kabbâni bunu halka hitaben ve açık, Süreya ise daha seçkinci bir tarzda yapar.

[14] Nizâr Kabbâni, El-Evrâkü's-Seriye li-Âşıkı Kurmuti, 105.
[15] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri,* İstanbul: Yapı Kredi, 2000: 193-194.

Ancak aralarındaki farklar bununla bitmez. İkisi de hem ruhu hem de vücudu olan sevgililer anlatırlarsa da oldukça farklı sevgili imgeleri tasarlarlar. Sevgilinin bu bütüncül imgesi hem Türk hem de Arap şiir geleneklerinde ellili yıllarda oldukça yeni sayılmalı.

Nizâr Kabbâni'nin şiirlerinde sevgilinin ikili bir kimliği vardır. Kabbâni sevgilinin özgürlüğüne vurgu yapsa da, daha sonra görüleceği gibi, ondan geleneksel bir tutum beklemektedir.

Söyle sevgilim söyle
Kim davet etti seni, akşam yemeğine
hangi elbiseyle gittin dans etmeye
hangi kolyeni taktın

Kabbâni'nin "Sessiz Kadın"ından[16] alman bu dizeler birçok açıdan yeni bir sevgili tipini gösteriyor. Sevgili'nin anlatıcının yer almadığı bir toplumsal hayatı daha var. Biriyle akşam yemeğine gitmesi, onunla dans etmesi ve onun için süslenmesi sevgilinin başka erkeklerle flört edebileceğini, hattâ birlikte olabileceğini göstermektedir. Bu dizelerde sevgilinin bağımsız davranışı kesinlikle hor görülmemektedir; Kabbâni'nin devamlı vurguladığı kadının özgürlük hakkının doğal bir yan ürünüdür. Kabbâni ayrıca kadının cinsel haklarından, özellikle cinsel tatmin hakkından da söz eder, "Vücutlar"[17] adlı şiirden alınan şu dizelerde olduğu gibi:

(1)
kadının vücudu bir piyano
ve çoğu erkek
müziğin kuramlarını bilmez
(2)
kadının vücudu bir dil
ve çoğu erkek
hayatlarında kitap okumaz

Ayrıca sevgiliden edilgen bir davranış istenmemektedir. Anlatıcıya karşı koyması, sadece bir aşk oyunu değil, bağımsızlığın ve âsiliğin bir ifadesidir:

kırmızı tırnaklarını boynuma koy
benimle ne koyun ne kuzu ol
yanardağ gibi alevlendiğimde

---

[16] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile II*, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1980: 687.

[17] Nizâr Kabbâni, El-Evrâkü's-Seriye li-Âşıkı Kurmuti, 98-100. Şiirin Türkçe çevirisinin tamamı için bkz. Laurent Mignon, *Gezginin Günlüğü*, Ankara: Hece, 2000: 60-61.

bildiğin bütün hilelerle diren bana
en güzel dudak asi olandır
en çirkiniyse
sürekli onaylayandır[18]

Fakat özgürlüğe bu kadar vurgu yapılsa da, Kabbâni birçok şiirde, sevgilinin geleneksel bir davranış sergilemesini ister. Boğa şiirinde "kadının özgürlüğü kendini güzelleştirmek için vücuduna sürdüğü boyalardan ibaret değil" diyen Kabbâni, sevgilinin makyaj yapmasına, Batılı bir kadın gibi süslenmesine karşı çıkıyor. "Cemile Buhayrad" şiirinde Cemile'nin saflığını anlatmak için onun süslenmediğini vurguluyor. Benzer şekilde "Aşkın Kitabı"ndan alınan şu dizelerde sevgilinin aşk uğruna süslerinden kurtulması gerektiğini yazıyor:

benim kadar mecnun olsan
sevgilim
mücevherlerini atıp
bileziklerini satıp
gözlerimde uyurdun[19]

Fakat As'ad E. Khairallah'm "Çağdaş Arap Şiirinde Aşk ve Beden" adlı makalesinde de yazdığı gibi Kabbâni'nin bazen sevgiliye hitap ederken onu giydiği bir giysi veya taktığı bir süs eşyasına indirgediğini görürüz.[20] Kanımca sevgiliyi eşyayla eşdeşleştirmesi, sevgilinin özgürlüğünü kullanamayıp maddi hayata mahpus olduğunu göstermektedir. Gerçek aşkın yaşandığı sevgili o eşyalardan kurtulabilen sevgilidir:

neden korkuyorsun
ey çıplak kadın
kaside misali severim seni
kafiyesiz vezinsiz[21]

Çıplaklık hem kadının saflığına, hem de cinsel potansiyeline vurgu yapar. Kabbâni'nin aşk anlayışı bütüncül olduğundan sevgiliyle cinsel ilişkiye girebilmektedir. Kabbâni'ye göre gerçek aşk cinselliği meşrulaştırdığı için, sevgilinin onun nikâhlısı olup olmaması önemli değildir. Özgürce sevebilen sevgilinin Batı'yı simgeleyen eşyalardan kurtulması gereki-

[18] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile I*, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1983: 769.
[19] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile I*, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1983: 742.
[20] As'ad E. Khairallah, "Love and the Body in Modern Arabic Poetry", *Love And Sexuality in Modern Arabic Literature*. Ed. E. Allen, H. Kilpatrick, H. & E. De Moor, Londra: Saqi, 1995: 212.
[21] Nizâr Kabbâni, *El-Evrâkü 's-Seriye li-Âşıkı Kurmuti*, 87.

yorsa, onun kültürel kimliği ile ilgili sorular sorulmalıdır. Kabbâni'nin ideal sevgilisi kimdir, daha doğrusu nedir?

1973'te "Şiirle Hayatım" adıyla yayımladığı otobiyografik metinde Kabbâni "vücudu ormanları, yağmurları, körfezleri, minareleri, tutkulu türküleri, rakı kadehleri ve güvercin ötüşleriyle ülkesinin haritasına benzemeyen bir kadını sevemeyeceğini"[22] yazdı. Kabbâni'nin şiirlerindeki sevgili iki şekilde yorumlanabilir: Özgürlüğe kavuşmuş, serbestçe sevip sevilebilen bir kadın olarak ve alegorik bir şekilde ülkesinin haritasına benzeyen, vatanın bir tecessümü olarak: Bağımsız, korkusuz ve saf...

Ulusalcılığa böylesine bir vurguyu Cemal Süreya'nın şiirlerinde aramak yanlış olur ama o da sevgiliyi anlatırken toplumsal normlara başkaldırır. Cemal Süreya aşk şiirlerinde daha çok gayri meşru ilişkiler üzerinde durmayı tercih eder: Striptizcilerden, aldatan eşlere, çocuklarını kendi başında yetiştiren kadınlara kadar toplumsal kimliği toplumca hor görülen sevgili imgeleri yaratır. Şiirlerinin anlatıcısının böyle kadınlarla ilişki kurması toplumun muhafazakârlığına bir kınama ve serbest aşkın bir yüceltmesidir. Ayrıca Süreya eşini anlattığı dizelerde aralarındaki cinsel potansiyeli de vurgular, örneğin "Ülke"[23] adlı şiirinde:

Karım olan karnını ve önlerini
Orospum olan yanlarını ve arkalarını
İşte bütün bunlarını bunlarını bunlarını
Nasıl unuturum hiç unutmadım

Süreya'dan önce, şiirde anlatıcının eşinin cinselliğini o derecede öne sürmesi düşünülemezdi. Nazım Hikmet'in şiirlerinde eşe duyulan fiziksel özlemden söz edilse de,[24] cinsel aşk eylemi gösterilmez. Oktay Rifat'ın "Uykusuzluk" şiirinde cinsel birleşme sadece mecazî bir şekilde anlatılır. Süreya'nın açıklığı bir yeniliktir ve tıpkı gayri meşru ilişkileri anlatması gibi toplumsal ahlâka ters düşmektedir çünkü iki eşin mahremiyetini okura, yani umuma sergilemektedir. Kabbâni de eşi ile bütüncül bir aşk ilişkisi yaşamaktadır ancak eşinin vücudundan söz ettiği zaman bunu imgelerle yapar ve cinsel ilişkiyi stilize eder:

yaşayamazdı göğüslerin
onları şarapla yıkamasaydım
bu küçük mucizem
uçlarında yeşerdi[25]

---

[22] Nizâr Kabbâni, *Kıssati Ma'a aş-Şiir,* Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1973: 143.
[23] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 48-49.
[24] Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk Âşıklar Mekânlar,* Ankara: Hece, 2002: 67-74.
[25] Nizâr Kabbâni, *El-A'mâlu'ş-Şiiriyetü'l-Kâmile I*, Beyrut: Menşûrât Nizâr Kabbâni, 1983: 767.

Ayrıca Kabbâni'nin şiirlerindeki sevgili yüceltilir, davranışları toplum tarafından hor görülse de fahişe, striptizci veya kocasını aldatan bir kadın olması beklenemez. Kabbâni Arap toplumunda kadının konumunu kınasa da, onu çoğu zaman yeni bir kadın modeli, her kadının izlemesi gereken bir örnek olarak sunar.

Önemli olan bir başka öge, Süreya'nın şiirinde iki tür sevgiliden söz edilmesinin mümkün olması. Selim Ergül "Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması" adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, Süreya'nın şiirinde cinsel imkânları vurgulayan sevgilinin vücudunun çoğu zaman kusursuz olduğunu ve sevgilinin bedensel güzelliğine de vurgu yapıldığını tespit eder,[26] örneğin 1954'te yayımlanan "Güzelleme"[27] adlı şiirde:

Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözülü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin artık o kadar olur

Süreya cinsel aşkı güzellikle birlikte anarak burada yeni bir değer yaratmaya çalışır. Cinselliğe karşı olumsuz tavır karşısında sevgilinin güzelliğini vurgulayarak cinselliği yüceltir. Adı geçen çalışmada Selim Ergül'ün kayda değer bir başka tespiti, Cemal Süreya'nın bazı siyasî şiirlerde cinsel aşkın yaşanmadığı kadının vücudunun çoğu zaman kusurlu olarak gösterilmesi. Ergül'ün bu konudaki yorumu çok önemli:

"Özellikle toplumsal-politik kimi tutumları odağa alan şiirlerde kusur, 'ezilenlerin' bedenlerinde vurgulanarak bir tür simgeye dönüştürülür. Bu simgeleştirme, 'sömürücü sınıfların' güzellik anlayışlarına karşı bir duruşu da ifade eder. Anlatıcı 'kusurların' yanında durur, bu aşamada kusur politik tutumun da bir tür koduna dönüşür."[28]

Altı çizilmesi gereken nokta şu, Süreya bir yandan cinsel aşkı yüceltirken, öbür yandan sıradan kadınlar üzerinde durarak burjuva güzellik anlayışına karşı çıkar. Nasıl ki Kabbâni aşkı meşrulaştırıyor ve ulusalcı bir söylem geliştiriyorsa, Süreya da benzer bir şekilde aşkı meşrulaştır-

[26] Selim Ergül, *Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Haziran 2003: 41-50.
[27] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 16.
[28] A.g.e., 57.

maya çalışmakla birlikte sınıfsal eleştiride bulunmaktan çekinmiyor. 1957'de yazdığı "Aslan Heykelleri"[29] adlı şiirinde Süreya açık bir şekilde burjuva ahlâkına saldırır,

Delikanlı bir köpeği var onunla yatıyor
Adalet Hanım iki kişilik karyolasında
Bozulmuş burjuva ahlâkına örnek

Kabbâni'nin "Cemile Buhayrad" şiirinde Fransız kadınlarını fahişelikle suçlaması gibi, Süreya da burjuvaziyi temsil eden Adalet Hanım'ı köpeği ile cinsel ilişkide bulunmakla suçluyor. İkisinde de ulusal olsun sınıfsal olsun fark etmez, düşmanın kadınları ahlâksız.

NE MADONNA NE RABİATÜ'L-ADEVİYYE

Kabbâni ve Süreya aynı amaçla yola çıkıyorlar. İkisi de toplumlarında aşka ve cinselliğe karşı sorunlu bir tutum olduğunu vurguluyorlar. Kabbâni kadın haklarını açık bir şekilde savunmakla birlikte şiirlerinde özgür bir sevgili tipi yaratıyor. Ama özgürlüğünü kazanmış sevgili, Batı' nın maddî çekiciliğinden uzak durmalı ve kültürel kökenine yaklaşmalıdır. Kabbâni'nin sevgilisi belki de vatanın bir tecessümüdür. Süreya ise şiirlerinde daha çok toplumda hor görülen kadınlarla gayri meşru ilişkiler tasvir ederek aşka yeni bir bakış getirmeye çalışır ve bu konuyu sıradanlaştırmaya çalışır. Ancak bir yandan da sınıfsal eleştiride bulunmaktan çekinmez. Aşk şiiri, şairin ikiyüzlü gördüğü burjuva toplumunun ahlâk anlayışına karşı bir başkaldırıdır. Ne Kabbâni'de, ne de Süreya'da sevgiliyi şairin ona yüklediği mesajdan ayrı düşünemeyiz. Aşk isyandır:

büyük aşk
toplumsal düzene muhaliftir
bütün yasaları çiğner[30]

Nizâr Kabbânî'nin 'Trafik İşaretleri' adlı şiirinden alınan bu dizeleri, aşk ve şiirin gayri meşru olduğuna inanan[31] Cemal Süreya'nın benimseyebileceği kesin. İki şair de ne geleneği simgeleyen bir sevgili, ne Batı'dan ithal edilen tüketici değerlerini simgeleyen bir sevgili istiyorlar, ne de onları benimseyen bir toplum.

---

[29] Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, 31.
[30] Nizâr Kabbâni, *El-Evrâkü's-Seriye li-Âşıkı Kurmuti*, 94. Şiirin Türkçe çevirisinin tamamı için bkz. Laurent Mignon, *Gezginin Günlüğü*, 55.
[31] Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası*, 87.



Rubaiyat of Omar Khayyam,

İllüstrasyon: Robert Stewart Sherriffs Collins Glasgow and London, 1998.

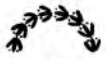
Acem Ağırsemâî

ACEM AĞIRSEMÂÎ

Aksaksemâî

Güfte: ŞEYH GALİB
Beste: HACI FÂİK BEY (1830-1891)





Şeyh Gâlib

Efendimsin cihanda i'tibârım varsa sendendir
Miyân-ı âşıkanda iştiharım varsa sendendir

Benim feyz-i hayâtım hâsılı rûh-ı revânımsın
Eğer sermâye-i ömrümde kârım varsa sendendir.

Veren bu sûret-i mevhûma revnak renk-i hüsnündür
Gülistân-ı hayâlim nevbahârım varsa sendendir.

Felekten zerrê mikdâr olmadım devrinde rencîde
Ger ey mihr-i münevver âh ü zârım varsa sendendir

Senin pervâne-i hicrânâınım sen şem'i vusletsin
Beher şeb hâhiş-i bûs ü kinârım varsa sendendir

Şehîd-i ışkın oldum lâlezâr-ı dağdır sînem
Çerağ-ı türbetim şem'-i mezârım varsa sendendir

Gören ser-geştlikte girdbâd-deşt zanneyler
Fenâ ender fenâyım her ne vârım varsa sendendir

Şefak-tâb eyledin peymânemi hûn-âb ile sâki
Sabâh-ı sohbet-i meyde humârım varsa sendendir

Sanâdır ilticası Gâlib'in yâ Hazret-i Mollâ
Başımda bir külâh-ı iftihârım varsa sendendir



"Hüsrev'in Şîrîn'i Suda Yıkanırken Seyredişi"
Nizamî Ganjevî Khamse Miniatures, Bakü 1983.

Doğu Masali

"Diriye Saydılar Bizi"



Erol Akyavaş, 1993

İNCİL İLE FURKAN ARASINDA BİR AŞKIN HİKÂYESİ: KEREM İLE ASLI

Ali Duymaz*

Kerem eydür hayâlimde düşümde
İsyanlar donar çeşmim yaşında
Kızılırmak idim dağlar başında
Şimdi enginlerde akıp giderim

GİRİŞ

Türk halk hikâyeciliği, destandan romana uzanan anlatı geleneğimiz yolunda XVI-XX. yüzyıllar arasını kapsayan ve âşık edebiyatıyla iç içe ve eş zamanlı giden önemli bir süreçtir. Aslında sadece anlatı ifadesi halk hikâyelerini tanımlamaya yetmez. Halk hikâyeleri bir yönüyle âşıkların anlatma ve gösterme boyutunda vakaları sunmasıyla diğer yönüyle bu vakalara bağlı olarak hissîyatın yükseldiği yerlerde devreye giren şiirleriyle, toplumun estetik ihtiyaçlarını çok boyutlu olarak karşılayan bir türdür. Bu hikâyelerin ilgi çekici olanlarından biri *Kerem ile Aslı* hikâyesidir. Hem dinî, hem de sosyal bir çatışmayı güçlü bir aşk etrafında işleyen bu hikâye, "Ermeni problemi" gibi güncel bir konunun tarihî kökle-

* Prof. Dr. Ali Duymaz, Balıkesir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

rine de ışık tutmaktadır. Tam sayılabilecek metinleri günümüze kadar ulaşabilen *Kerem ile Aslı* hikâyesi sözlü, yazma ve matbu biçimleriyle Türk dünyasının büyük bir bölümünde varlığını sürdürmektedir. Ayrıca bu hikâye, "kült" diyebileceğimiz kadar geniş bir etki uyandırmıştır. Kerem türküleri, Kerem havaları, hikâyeden faydalanılarak yazılan şiir, roman, tiyatro, opera eserleri, çevrilen sinema filmleri, atasözü, deyim, mani, yer adları, efsane, âdet ve inanışlara kadar yansıyan bir *Kerem ile Aslı* tesiri bunun açık örnekleridir. Zaman zaman kullanıverdiğimiz "Kerem gibi yanmak", "Yandı Kerem'in arpa tarlası" gibi atasözü ve deyimlerle çok da farkında olmadan, meselâ Neşet Ertaş'tan dinlediğimiz Kerem türküleri, hikâyenin günümüze kadar ulaşan etkilerindendir. Aşkı işleyip de Aslı'ya, Kerem'e telmihte bulunmayan şair ise yok gibidir (Daha geniş bilgi için bk. Duymaz 2001). Hikâyeyi özetleyerek konuya girmek isteriz. Kerem, bir şah, han veya bey oğludur. Aslı'nın babası da bu beyin yanında vezir, hazinedar, saraydar gibi bir görevlidir. Yani her iki aile de siyasi, sosyal ve iktisadi açıdan güçlüdür. Aileler arasında idarî bir yakınlık bulunmasına rağmen dinî, millî ve sosyal bir farklılık mevcuttur. Her iki ailenin de siyasi ve iktisadi güçlerine rağmen çocukları olmamaktadır. Kahramanların doğumu kutsal kişilerin yardımıyla veya onların verdiği olağanüstü elmayla gerçekleşir. Kerem ile Aslı'nın doğumlarından önce birbirleriyle evlendirileceklerine dair aileler arasında beşik kertme veya söz kesme vardır.

Kerem'in ve bazı varyantlarda da Aslı'nın eğitimleri anlatılır. Ancak bu eğitim hayat karşısında gerekli asgarî bilgileri edinmekten ibaret görünmektedir.

Aslı'nın babası doğumdan sonra kızının başına bir felâket geleceğini kestirip başka bir yere yerleştiği için Kerem ile Aslı birbirlerini görmeden büyürler.

Kerem ile Aslı'nın birbirlerine âşık olmaları görüşerek gerçekleşir. Bazı türlerinde görülen, rüyada bâde içme motifi ise oldukça zayıftır. Kerem, av peşinden girdiği bahçede Aslı'yı görüp âşık olur, birbirlerine mahlâs ve yadigâr verirler. Kerem burada saz çalıp şiir söyleme yeteneği de kazanır. Kerem ile Aslı nişanlanırlar. Ancak Aslı'nın babası din farkı sebebiyle bir gece kızını alıp kaçar. Böylece hikâyenin önemli kısmı başlamış olur.

Kerem, babasının ve annesinin karşı çıkmasına rağmen gurbete çıkar ve Aslı'nın peşinden diyar diyar dolaşır. Bu arada başına çeşitli olaylar gelir. Canlı cansız varlıklara ve gördüğü herkese Aslı'yı soran Kerem'e gerek halktan kimseler, gerekse padişahlar ve beyler yardımcı olurlar.

Kerem'i Ash'yla ilk buluşacağı yer olan Erzurum'a Hızır ulaştırır. Kerem, Aslı'yı Erzurum'da hamamdan çıkan kızlar ve kadınlar arasında görür. Ancak Aslı ondan kaçar ve ailesiyle birlikte Erzurum'u terk eder. Kerem Erzurum'dan Kayseri'ye kadar Aslı'yı takip eder. Bu yolculukta Kerem'in tasavvufi sayılabilecek bazı kerâmetleri görülür: Kendini misafir etmeyen köye beddua ederek harap etme; ırmaklarla, dağlarla, ceylanla, turnalarla ve kuru kafayla deyişme gibi.

Kerem, Aslı'yla ikinci defa Kayseri'de buluşur. Hırsızlık suçlamasıyla idam edileceği zaman Hak âşıklığı imtihanını başarıp tam Aslı'yla evlenecekken Keşiş, yine kızını alıp kaçar. Burada yer alan otuz iki dişini çektirme motifi de hikâyenin orijinal motiflerinden biridir.

Kerem'in üçüncü yolculuğu Kayseri-Halep arasında gerçekleşir. Bu yolculukta da Kerem herkesten yardım görür.

Kerem ile Aslı hikâyesinin en karakteristik yönlerinden birisi sonuç bölümüdür. Bu bölümde Kerem ile Aslı'nın yanarak ölmeleri anlatılmaktadır. Kerem, Aslı'yı varyantlara göre değişmelerle birlikte Halep, Kayseri veya İstanbul'da bulur. Kerem, sevgilisi Aslı'nın başka bir Ermeni genciyle evlenmesinden bir gün önce buraya gelmektedir. Tıpkı Odise'nin dönüşü, Bamsı Beyrek'in tutsaklıktan kurtulup Banıçiçek'in düğününe yetişmesi veya Âşık Garip hikâyesinde olduğu gibi. Burada Kerem'e şehrin idarecileri ile halk yardım eder. Keşiş, Aslı'yı Kerem'e vermek mecburiyetinde kalır ancak gerdek gecesi giymesi için Aslı'ya sihirli bir elbise diktirir. Gerdek gecesi sihirli elbisenin düğmelerini çözemeyen Kerem, alev alıp yanar. Aslı da Kerem'in küllerinden tutuşup yanar. İdare adamları Keşiş ile karısını öldürterek cezalandırırlar. Kerem ile Aslı defnedildikten sonra Sofu'ya düğün yapılır.

Bir varyantta Kerem, secde kılıp dua ettikten sonra sihirli düğmeler açılır ve iki sevgili murada ererler. Bu varyantın mutlu sonla bitişi, dinleyicilerin isteğiyle ve anlatma ortamıyla ilgili olsa gerektir. Bu sebeple aslî karakterini muhafaza eden Kerem'i âşıklar pek anlatmazlar, hattâ günah addederlermiş. Boratav, bazı âşıkların da hikâyeyi mutlu sonla bitirmelerine bir örnek veriyor. Buna göre Posoflu Süleyman Usta bir köy ağasının meclisinde *Kerem ile Aslı*'yı anlatırken ağa çıkıp; "Eğer âşık, Kerem ile Aslı'yı kavuşturursa 100 lira vereceğim, yok aslında olduğu gibi öldürürse alnından bir kurşun sıkacağım" demiş. Bunu duyan Süleyman Usta, hikâyenin sonunu anlattığı kırkıncı gece bir yolunu bulup âşıkları kavuşturmuş (Boratav 1946: 103). Buna benzer bir hadisenin Kilis'te 'Kör Gâvur' veya 'Kerem'i Öldürmeyen Âşık' adlı Ermeni âşığın başına geldiğini de Ş. Elçin nakletmektedir (Elçin 1949: 58).

Hikâyemizin Türkmen ve Horasan çeşitlerinde Kerem'in yeniden dirilişi, Aslı'nın ise gençleşmesi anlatılmaktadır. Bu hikâyelerde Kerem yandıktan sonra Aslı onun mezarı başında tam kırk yıl bekler. Sonra bir gün dua ederek Allah'tan, ya kendisinin de canını almasını ya da Kerem'e can vermesini diler. Allah, Aslı'nın duasını kabul edip Cebrail'i Hz. Muhammed'e gönderir. Hz. Muhammed de Hz. Ali'yle birlikte Kanstantine (İstanbul)'ye gelir. Kerem'in mezarına Hz. Muhammed'in abasını serip birlikte dua ederler. Kerem dirilir ancak dünyaya yeniden gelişine hayıflanır. Hz. Muhammed'in ikinci duası üzerine Aslı da gençleşir. Dirilen Kerem ile gençleşen Aslı'nın nikâhları Hz. Muhammed ve Hz. Ali tarafından kıyılır. Bu arada kör olan Kerem'in babası da Hz. Muhammed'in ayağının toprağı sürülerek iyileştirilir. Hünkâr'ın düşüne giren Hz. Muhammed, onun da Müslüman olmasını sağlar. Hünkâr, Kerem ile Aslı'yı kendi memleketlerine gönderir. Kerem'in babası Ziyat Şah ve Tebriz halkı, büyük bir törenle Kerem'i karşılarlar. Ziyat Şah bir müddet sonra ölünce Kerem padişah olur ve uzun yıllar hüküm sürer (Karriyev 1943; Durdıyeva 1965).

Ayrıca başka halk hikâyelerinde görülen bir efsanenin hikâyemiz için de anlatıldığını burada ifade etmeliyiz. O da kahramanların mezarlarından güller bitmesi ve Kara Keşiş'in mezarından biten çalının bu güllerin birleşmesini engellemesidir. E. C. Güney, Sivas'ta Ağa Dayı adında bir kaynak şahıstan derlediği rivâyete dayanarak hikâyenin sonunda böyle bir efsanenin anlatıldığını belirtmiş ve efsaneyi eserinin sonuna eklemiştir (Güney 1968: 130). Ayrıca Rıza Mollov'un Bulgaristan'dan derlediği bazı sözlü rivâyetler (Mollov 1965: 289) ile Dağıstan-Lezgi anlatılarında da bu motife rastlanmaktadır (Yarehmedov 1985: 16-20).

ALPTAN ÂŞIĞA MODEL İNSANIN SERÜVENİ

Toplumların bireylerini sosyalleştirmek için kullandığı yöntemlerden birisi de model insan veya tipler yaratmasıdır. Bu tipler ve modeller edebî eserler vasıtasıyla topluma sunulur ve fertlerden bu modeli esas almaları talep edilir. Destanlar, halk hikâyeleri ve masallar, sosyal değerlerin topluma ve yeni kuşaklara aktarımı için düzenlenmiş edebî metinlerdir. Toplum üyesi birey, bir eksen etrafında dizilmiş olaylar zincirinde iyi ve kötü tipleri, bunların sosyal hayat karşısındaki tavır ve konumlarını, fayda ve zararlarını değerlendirerek sosyal bir kimlik kazanır. Bizim kısaca tip dediğimiz bu model insanlar, toplumun medeniyet seviyesine göre değişkenlik arz etmektedir. Destan tipleri Oğuz Kağan'dan Köroğlu'na kadar uzanırken ortak unsur "alp"liktir. Dinî ve tasavvufi unsurlar "alp"in ya-

nına "veli"yi katmış, hattâ ikisini birleştirerek "gazi-derviş" tipini yoğurmuştur. Halk hikâyelerinde ise bu tipin adı "âşık"tır (Bkz. Kaplan 1985).

Anlatı türünün ilk metinlerini oluşturan destanlar, nazım oluşları, millîlikleri ve tek erkek kahramanın biyografik serüvenlerini anlatmalarıyla farklılaşırlar. Destanları oluşturan toplum veya destanların anlattığı toplum, avcı-göçebe veya hayvancı-göçebe kültür seviyesindedir. Toplum birlik içindedir, birey gelişmemiştir ve mücadele de toplum dışına yöneliktir. Düşman ya tabiat veya tabiatın temsilcisi bir varlıktır ya da komşu kavimlerdir. Destanlar, av ve savaşla hayat geçiren hareketli, dinamik bir toplumun anlatısıdır. Ancak yerleşik hayat ve dolayısıyla din, toplumlarda ağırlık kazanmaya başlayınca fert ve özellikle de kadın öne çıkmaya başlar. Kadının öne çıkmaya başlaması destanlarda, meselâ *Oğuz Kağan Destanı*'nda "sevdi, aldı, yattı" gibi cümlelerle analık rolü öne geçen kadını, halk hikâyelerinde "mâşuk" konumuna da getirir. Böylece *Oğuz Kağan Destanı* gibi tek ve erkek kahramanların adıyla anılan destanların yerini çift ve âşık ile mâşukun adını birlikte taşıyan halk hikâyeleri alır. Hattâ kadınlar arasında anlatılan mâni tarzı şiirlerle süslü halk hikâyelerinde kadının adı erkeğin önüne geçer: *Arzu ile Kamber* gibi. Bu bakımdan hem dinî-mistik temalı hem de aşk konulu hikâyeler eş zamanlılık gösterirler. Ama aynı zamanda bu bir çatışmayı da çağırır: Farklı dinlere mensup âşık ile mâşuk arasındaki çatışma. İşte Kerem ile Aslı hikâyesi bu çatışmanın hikâyesidir.

AŞK DİNİ-DİN AŞKI ÇATIŞMASI

Kerem ile Aslı hikâyesinde muhteva açısından ağırlıklı unsur şüphesiz ki din faktörüdür. Bütün varyantlarda ve hikâyemizin her safhasında dinî unsurlar ağırlıklı olarak hissedilir. Dinî şahsiyetler, kutsal kitaplar, dua ve beddualar, kerâmetler ve namaz gibi dinî unsurlara hikâyemizde çok sık rastlanır. Bazı varyantlarda kahramanların doğumunu sağlayan elmayı veren Hızır'dır. Hızır'ın yardımcı olarak Kerem'i karda kışta kalmaktan kurtarması veya habercilik yapması da bazı varyantlarda görülen dinî unsurlardandır. Türkmen ve Horasan türlerinde Cebrail'in Allah'ın Kerem'in diriltilmesiyle ilgili emrini Hz. Muhammed'e götürüşü; Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin Kerem'i diriltmeleri, Aslı'yı gençleştirmeleri, Hünkâr'ın Müslüman oluşunu sağlamaları, Kerem'in babasının gözlerinin açılmasına vesile olmaları da bu arada sayılabilir. Aynı hikâyelerde Kerem'in babasının Şiî inancına göre on iki imamdan biri olan İmam Rıza'nın kabrine gidip dua etmesi neticesinde çocuk sahibi olması da hikâyemizdeki dinî unsurlara örnektir. Hikâyemizin muhtelif epizotları ve şiirlerinde de namaz, cenaze namazı, dua ve kutsal kitaplardan bahsedil-

diği dikkati çekmektedir. Bu arada Hıristiyanlıkla ilgili olarak kiliselerden, manastırlardan, İncil'den ve Hz. İsa'dan da bahisler vardır. Kerem'in dua ve beddualarının kabul olmasını da onun Hak âşıklığıyla açıklamak ve Kerem'i tasavvufi yönü de olan bir âşık olarak düşünmek mümkündür. Hikâyemizdeki dinî unsurlardan en önemlisi şüphesiz Müslümanlık-Hıristiyanlık çatışmasıdır. Eserin bazı kahramanlarının adına kadar yansıyan bu çatışma, eserin bütününe şâmildir. Kavuşmaya engel olan Keşiş tipi ile daima Kerem'in yanında yer alan ve kavuşmaya yardımcı olan Sofu tipi, bu çatışmanın hikâyedeki sembolleri gibidir. Şu husus da dikkat çekicidir: Kerem o kadar peşinden koştuğu Aslı'yı her görüşünde dine davet eder. Sonunda duasının kabulüyle bunu başaran Kerem, Hıristiyanlığın temsilcisi olan Keşiş'in hile ve sihrine boyun eğmek zorunda kalır. Hikâyede dinlerin ve milletlerin dostluğu fikri olduğunu ileri süren görüşlere bu noktada katılmak imkânsız görülmektedir. Çünkü eserden çıkan neticede Mehmet Kaplan'ın da işaret ettiği şu husus dikkati çekmektedir: "Müslümanlar Hıristiyanlara nazaran daha müsamahalıdırlar. Onlar için aşk, dine bağlı olmayan, onu aşan bir ihtirastır. (...) *Kerem ile Aslı* hikâyesinin trajedisini bir tarafın aşka, karşı tarafın dine önem vermesi teşkil eder" (Kaplan 1985: 160). Bu sebeple hikâyenin ideolojisini milletlerin kardeşliği olarak düşünen zihniyetin Azerî varyantlarında da yer alan "Gel kız Müslüman ol kalma Ermeni" ayaklı şiiri, hikâyenin daha sonraki baskılarından çıkarmalarını izah güçtür (Halisbeyli 1989: 53). Kaldı ki halk hikâyelerimizin çoğu mutlu sonla biterken *Kerem ile Aslı*'nın aslî karakterini trajik sonucun ve bilhassa yanma motifinin teşkil etmesi de sembolik bir anlam taşımaktadır. Zira bu hikâyede, bilhassa teşekkül ettiği devir düşünülürse, aşkın değil, dinin galip gelmesi normal karşılanmalıdır. Dinin çok kuvvetli olduğu zaman ve coğrafyada teşekkül eden bu hikâyenin başka türlü bitmesi herhâlde düşünülemezdi. Bir varyantta yer alan mutlu sonun ise dinleyicinin ve sosyal çevrenin etkisiyle gerçekleştiğini sanmaktayız. Türkmen ve Horasan anlatılarında bu etkinin yeniden dirilme motifiyle hikâyeye yansıtıldığı dikkati çekmektedir. Bu iki anlatıda dinî unsurların, diğerlerine oranla çok kuvvetli olması da bir başka noktadır. Türkmen ve Horasan varyantlarında Aslı'nın Müslümanlığı daha ilk görüşmede kabul etmesi de ilgi çekicidir. Bu varyantlarda Kanstantine (İstanbul) *Hünkârı*'nın da İslâm'ı kabul edişi hikâyenin dinî atmosferini tamamlayıcı mahiyettedir. Bütün bunların yanı sıra Kerem'in her davranışını dinî kalıplar içinde değerlendirmek doğru olmaz. Hikâyede bilhassa cinsî temayüllere de yer verilmiştir. Kerem, her görüşmesinde Aslı'yla *sevişir* ve *işret eder*. Yani Kerem'in aşkı beşerî ve cinsî bir mahiyet de taşır. Hattâ M. Kaplan "Kerem'in cayır cayır yanmasına se-

bep olan sihirli gömlek motifinde bile cinsî bir mânâ" bulur (Kaplan 1985: 159). Bu sebeple Kerem'in İslâmiyet'i anlayış ve yaşayış tarzı, halkın gündelik anlayış ve yaşayışına uygun düşmektedir. Bu bilgiler ışığında dinî unsurların *Tahir ile Zühre*, *Kozanoğlu*, *Celali Mehmet Bey*, *Gürcü Kızı ve Şeyh Sen'an* gibi anlatılarda da bulunmasına rağmen *Kerem ile Aslı*'daki kadar güçlü ve hikâyenin mihverini teşkil edecek derecede önem taşımadığını rahatlıkla ifade edebiliriz.

Kerem ile Aslı'da işlenen "din farkı" temasının Müslüman Türk-Hıristiyan Ermenilerin karşılaşması ve bir arada yaşamaya başlamalarıyla yaşıt olabileceği de düşünülebilir. Daha VII. asırda Kafkasya'ya gelen Hazar Türkleriyle Ermeniler arasında başlayan ilişkiler daha sonra din farkının da eklenmesiyle pek çok edebî metne konu olmuştur. *Şeyh Sen'an*, *Sasonlu David*, *Hovannes ile Ayşe* gibi hikâye ve destanlarda karşılaştığımız din ve milliyet farkına dayalı aşk konusunu Rıza Mollov, Türkler'in aşiret hayatında görülen dış evlilik (başka aşiretlerden kız alma) uygulamasına kadar dayandırmaktadır (Mollov 1965: 282). Hangi sebeple olursa olsun yüzlerce yıl birlikte yaşayan Türkler ve Ermeniler arasında bu motif, yaygın bir yer edinmiş ve hikâyemize de temel olmuş görünmektedir. Azerî araştırıcıların görüşlerine göre Ermeni kızı-Türk genci aşkı veya Ermeni genci-Türk kızı aşkı konusu Ermeni ve Azerî folklorunda çok yaygındır. Ermeni folklorunda Hovannes Yerzenkatsi (1250-1326)'nin *Hovannes ile Ayşe* şiirinde, *Selçum Paşa* masalında, *Sasonlu David* (VIII-X. asır) destanlarında işlenen konular hep "din farkı" motifi çevresindedir. Hovannes ile Ayşe'nin aşklarının dinî ayrılık yüzünden engellenmesi söz konusudur. Neticede Hovannes, mollanın huzuruna çıkıp onu ikna eder ve Ayşe'yle evlenir. *Selçum Paşa* adlı masalda da Ermeni genci, kilisede uyuyup kalınca zümrüt kuşları onun gönlüne Selçum Paşa adlı Türk kızının aşkını düşürürler. Annesi, kızını Ermeni gencine vermemek için zehirler. Ermeni genci, kızı kabrinden çıkarır ve Gabriel (Cebrail) adlı meleğin yardımıyla kız dirilir. Bir süre sohbet eden iki âşık, öbür dünyada kavuşmak üzere birlikte ölürler (Abbasov 1973: 23-57). VIII-X. asırlarda teşekkül ettiği sanılan *Sasonlu David* destanı da benzer konuları işler. Destan kahramanı David, Handudu adlı Türk kızına âşık olur. Handudu'nun koyduğu şartları sihirli atı ve kılıcıyla yerine getiren David, Handudu ile evlenir. Ermenilerin bu destanındaki Türk destan motifleri de oldukça ilgi çekicidir (Türkmen 1992: 1-13). Azerbaycan efsanesinde Şeyh Sen'an, bir Hıristiyan güzeli uğruna Kuran'ı ateşe atar, haça tapar ve domuz çobanlığı yapar. XIV. asır başlarında Gülşehri'nin, kendinden önce yazılmış (muhtemelen XIII. asır) bir Şeyh Sen'an kıssasını, dili ve veznini beğenmediği için "Dasitan-ı Abdur-

rezzak" adıyla yeniden kaleme aldığını bilmekteyiz (Köprülü 1984: 235). Bu tasavvufi kıssa o kadar yayılmıştır ki, Yunus Emre'nin ilâhilerinden XIX. asır Ermeni "aşug"u Mirza Can'ın şiirlerine kadar geniş bir tarih ve coğrafyada telmih olarak kullanılmıştır.[1] Kerem'e atfen yayımlanan bir şiirde de görüldüğü gibi *Şeyh Sen'an Efsanesi*, muhakkak ki *Kerem ile Aslı* hikâyesine de etki etmiştir. Daha değişik bir ifadeyle "din farkı" konusu, *Kerem ile Aslı* teşekkül etmeden önce de folklor ve edebiyatta mevcuttur. Burada son olarak hikâyemizin temel motifi olan *din farkına dayalı aşkın* pek çok türküye de konu olduğunu belirtmeliyiz. Bu konuda söylenmiş oldukça fazla sayıda türkü bulunmaktadır ve bu türküler hikâyemizden de izler taşımaktadır (Bu konuda örnekler için bkz. Özbek 1981: 181; Esen 1986: 49-52).

Kerem'in kısmen maddi, kısmen de mistik temayüller gösteren aşkı, ideal bir aşk düşüncesinin örneğidir. M. Kaplan'ın ifadesiyle Kerem, aşkı bir *kader* olarak görür (Kaplan 1985: 159). Ancak ona dinî ve sosyal şartlar engel olur. İşte bu noktada Rıza Mollov'un ifadesiyle Rönesans'ın tesiri ile Orta Çağ düşüncesinin çatışması vardır. Kerem, aşkı büyük bir ideal ve manevî prensip kabul edişiyle Orta Çağ'ın dinî ve sosyal engellerini zorlamaktadır. Mollov, gerek epik türün gelişiminde yer alan aşk hikâyelerini, gerekse Rönesans izlerini XVI. yüzyılın içinde değerlendirmektedir (Mollov 1965). Burada bir hususu açıklamak gerekir. O da Kerem'in karşılaştığı dinî engelin İslâm dini olmadığıdır. Çünkü Kerem ve hattâ babası Aslı'nın keşiş kızı olmasına, yani din ve milliyet farkına pek önem vermezler. Onlara göre Aslı, evlenince Müslüman olabilir. Burada ortaya çıkan husus, M. Kaplan'ın da ifade ettiği gibi Müslümanların Hıristiyanlara oranla daha müsamahakâr olmaları ve aşkı dine bağlı olmayan, hattâ dini aşan bir ihtiras olarak görmeleridir (Kaplan 1985: 159-160).

Âşık Olma ve Mahlâs Almanın Sembolizmi

Destan ve hikâyelerde biyolojik olarak doğan fert, sosyolojik anlamda kabul görmüş sayılmaz. Bu sosyolojik kabul için muhakkak bir geçiş ritine ihtiyaç duyulmaktadır. Destanlarda toplumu tehdit eden bir tehlikeyi ortadan kaldırarak, genellikle vahşi ve olağanüstü bir hayvanı öldürerek alp olan kahraman, toplumun yetişkin bir bireyi ve çoğu zaman lideri

[1] Yunus Emre bir ilâhisinde "Anın gibi din ulusu / Haç öptü çaldı nakûsu / Sen dahı bırak namusu / Gel beru putun oda yak" diyerek *Şeyh Sen'an Kıssası*'na telmihte bulunur (Köprülü 1984: 302). Mirza Can adlı Ermeni 'aşug'u da "Eylersin ahirde sen beni San'an / Dönerim dinimden veresin ferman" demekte ve *Şeyh Sen'an Kıssası*'nı bildiğini ortaya koymaktadır (Köprülü 1986: 265).

olarak kabul görmüş olur. Halk hikâyelerinde ise bu geçiş, fiziki mücadele gösterisiyle değil içe dönük bir gerilimin sonucunda gerçekleşir. Yani kişi geçiş ritiyle hem bir yetişkin, hem bir meslek sahibi, hem de bir sevgili sahibi olur. *Kerem ile Aslı* hikâyesinde Kerem, bazı anlatılarda rüyasında Kara Sultan'ın, yani Aslı'nın elinden bâde içer ve ona âşık olur. Şamanların esrime sahnelerini ve Şamanlığa geçiş törenlerini hatırlatan rüya motifi İslâmî etkilerle daha da kompleksleşmiş ve Tanrı vergisi saz çalıp şiir söyleme yeteneği kazanma ile toplumumuzda bir kader kısmet meselesi olarak telâkki edilen sevgilinin tespiti ve takdiri hususu birleştirilmiştir. Yani kişi hem meslek kazanarak âşık olmuş, hem de bir sevgiliye âşık olmuştur. Ancak bunlar henüz bir rüyadır ve gerçeğe dönüşmesine ihtiyaç vardır.

Mistik mahiyet taşıyan geçiş ritinin, yani rüyanın devamında, aşkın gerçeğe dönüşmesi gelir ki, bu da çoğunlukla bir av sahnesiyle anlatılır. Av, destanlardan kalan bir izdir ve totemistik inançlarla bezenmiş av hayvanları kişiyi kaderine götürür. Nitekim rüyasında aşk hastalığına tutulan Kerem, babasının tavsiyesi üzerine arkadaşı ve lalası Sofu'yla birlikte ava çıkar. Şahininin kovaladığı kuşun peşinden girdiği bahçede rüyasında gördüğü kızla karşılaşır.

Geçiş ritinin bir başka boyutu da kişinin biyolojik doğumuyla verilen adın değişmesi, yani mahlâs alınmasıdır. Destan ve halk hikâyelerinde ad koyma ve/veya mahlâs almanın üç şekli vardır: Doğumda, hem doğumda hem geçiş töreninde ya da sadece geçiş töreninde. İlk destanlarda biyolojik doğum bireyin toplum tarafından kabulü anlamına gelmediği için muhakkak sosyolojik bir doğum gerekmiş, yani kahraman kendini topluma kabul ettirmek durumunda kalmış ve ancak o zaman ad alabilmiştir. Destanların Orta Çağ versiyonu sayılabilen halk hikâyelerinde ise doğumda ailelerin iradesine bağlı bir ad konurken âşıklığa geçişte de mahlâs konmuş veya alınmıştır. Bu mahlâsı genellikle doğumda yardımı olan pir koymaktadır. Ancak *Kerem ile Aslı* hikâyesinde oldukça farklı bir durum vardır. Kerem'in doğumunda verilen adı Mahmut, Mahmut Mirza, Ahmet, Ahmet Mirza gibidir. Aslı'nın ise adı Meryem ya da Kara Sultan'dır. İki sevgili birbirlerine aşklarını ifade etme fırsatı bulduklarında isimlerini mahlâsa dönüştürürler. Şiirli konuşmaları sırasında geçen "Kerem" ve "Aslı" sözlerini kendilerine mahlâs olarak alırlar. Doğumda konan isimleri aileleri tarafından konduğu için dinîdir. Öyle ki Mahmut adında Hz. Muhammed'i, Meryem adında ise teslisteki bir adı, ruhü'l-kudsü yani Hz. İsa'nın annesini buluruz. Ancak "aşk gelicek cümle eksikler tamam olur" ve Mahmut'un yerini Kerem, Meryem'in yerini ise Aslı alır. Bu yüzden Kerem ile Aslı adlarını da, bu adları taşıyan kahramanları da tanımlayan

en önemli unsur dinî veya millî kimlikleri değildir. Onlar önce ve sadece âşık-mâşukturlar. Kerem ve Aslı adlarında/mahlâslarında da dinî değil aşkî bir anlam yüklüdür.

Burada bir hususu daha belirtmek gerekir. Aslı, devrin gereği aşk konusunda inisiyatif ve irade gösterebilecek bir konumda değildir. Ailesi, dini ve toplumu bu konuda ona pek ruhsat vermez, o da bunları pek zorlamaz. Hattâ Kerem'e çoğu zaman naz ve cevreder. Ancak Kerem'in duası üzerine hikâyenin son kısımlarında Aslı'nın Müslümanlığı kabul ettiğini ve Kerem'e aşkını izhar ettiğini görüyoruz. Bu durum, aynı anda gerçekleşmiş ve böylece aşk ile din arasında uyum olması gerektiği mesajı verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Aslı'nın diğer birçok hikâyede olduğu gibi saçından üç tel ayırıp saz taklidiyle şiir söylediğini de hikâyede izlemekteyiz.

Pasif Kahraman Kerem

Hikâyemizde görülen bir diğer özellik ise konudan kaynaklandığını sandığımız kahramanın pasif tutumudur. Kerem, bir kahramanlık hikâyesindeki Köroğlu, Şah İsmail, Beyböyrek, Yaralı Mahmut veya Melikşah gibi sert ve aktif bir âşık tipi değildir. Aşkı bir kader olarak gören, zor durumlarda ağlayıp sızlayan, türkülerinden başka silahı olmayan bir âşık tipi çizen Kerem; tamamen aşk konusunu işleyen hikâyelere mahsus bir tiptir. Hikâyemiz üzerine yazdığı yazısında M. Kaplan, Kerem tipini bütün ayrıntılarıyla değerlendirmiştir. Kaplan, Kerem'i tabiat karşısında aldığı durağan tavrıyla pasif bir tip olarak görür ve Tanzimat'tan sonraki Türk romanlarında karşımıza çıkan modern âşıklara benzetir. Ayrıca Anadolu coğrafyası ve insanıyla münasebeti, zihniyeti, duyuş tarzı, türküleriyle Kerem'i *tam bir Türk* olarak niteleyen M. Kaplan, onun daha çok bitkilerle münasebet hâlinde olduğunu belirterek yerleşik medeniyet izleri taşıdığını ifade eder (Kaplan 1985: 161). Biz de incelediğimiz bütün varyantlarda Kerem'in hayat ve olaylar karşısında pasif bir tavır takındığını görmekteyiz. Kahramanlık unsurlarının en çok görüldüğü Türkmen ve Horasan varyantlarında bile aldığı silah eğitimiyle *"yüz adama gücü yetecek"* seviyeye gelen Kerem, bütün hikâye boyunca bir kere olsun bu gücünü kullanmaz. Netice olarak *Kerem ile Aslı*'yı tamamıyla aşk konusunu işleyen bir hikâye olarak; kahramanını da aşk hikâyelerine mahsus özellikler taşıyan pasif bir âşık tipi olarak değerlendirmek mümkündür.

Akından Gurbete veya Ya Tahammül Ya Sefer

"Gene vurdu Çin'e Maçin'e
Düşmüşem ensesine ben"

Epik mahiyet taşıyan anlatılarda, yani destanlarda kahraman kendini ispat edip toplumun önderi olarak kabul gördükten sonra "akın"a çıkar. Yani toplumu için bir yandan keşif, diğer yandan toprak ve mal kazanımı anlamını taşıyan sefere çıkar, "daha deniz, daha müren" der, "güneşi tuğ, gök kubbeyi çadır" yapma idealini gerçekleştirmeye çalışır. Bunda sefer sözünün iki anlamından birisi, yani savaş esastır. Bu sefer veya akının amacı "cihan hâkimiyeti mefkûresi"dir, bugünkü adıyla söylersek "küreselleşme"dir. Destandan halk hikâyesine geçilince akının yerini gurbet alır. Gurbet de bir seferdir elbette ama ikinci anlamıyla, yani "yolculuk" olarak. Gurbette de bir keşif veya geçim unsuru vardır. Ancak peşinden koşulan hedef, artık rüyada görülerek veya bir defacık görülerek âşık olunan bir "sevgili"dir. Kerem de önce rüyasında, sonra bir av sırasında görerek âşık olduğu ve nişanlandığı sevgilisi, Keşiş olan babası tarafından kaçırılınca gurbete çıkar. Gurbete çıkma motifi, hikâyenin devamında kahramanın başına gelecek maceraları hazırlayıcı özellik taşımaktadır. Ancak gurbetin asıl fonksiyonlarından biri kahramanın emek ve çaba sarf etmesi, bilgi ve tecrübe kazanması, kısacası çile çekerek olgunlaşmasıdır.

HAK ÂŞIĞI KEREM

Ben garibem gurbet ilde ölürsem
Son nefeste sevgilimi görürsem
Görüp bu hâlimi rahat verirsem
Bana Hak âşığı Kerem desinler

Kerem'in bir başka vasfı ve engelleri aşmadaki en güçlü silahı *hak âşığı* oluşudur. Hak sözünün burada iki anlamının olduğu açıktır. Bu anlamlardan ilki âşıklığın Tanrı vergisi olması, diğeri de gerçek, hakiki olmasıdır. Bu vasfıyla Kerem, devrin tasavvuf anlayışının halka yansımasından kaynaklanan bazı *kerâmet*ler gösterir. Kerem'in dua ve beddualarının kabul olmasını da onun Hak âşıklığıyla açıklamak ve Kerem'i tasavvufi yönü de olan bir âşık olarak düşünmek mümkündür. Bu noktada Pertev N. Boratav'ın şu görüşlerini aktarmayı faydalı görmekteyiz: "Kerem ermiştir ama hiçbir tasavvufi sistemi temsil etmez. Bu kerametler dini kuru ve kitabî şekliyle değil de halkın türlü inanışlar ve hurafelerle dolu dini olarak alırsak tasavvufsuz da izah olunabilir" (Boratav 1946: 83-85). Ancak Kerem'in asıl şahsiyetini oluşturan unsurlar; dua ve beddualarının kabul oluşu, kerâmet seviyesindeki davranışları ve *hak âşığı* oluşu gibi tasavvufi unsurlardır. Kerem'in duaları sonucu dağlar, ırmaklar ona yol verir. Hattâ yıllarca peşinden koşturduğu Aslı bile aşka ve imana gelir. Duası kabul olan kahramanlar, halk hikâyelerimizde oldukça çoktur. Dinî motifleri olmasına rağmen *Kerem ile Aslı*'yı dinî bir hikâye olarak nitele-

menin imkânı yoktur. Kahramanlık unsuru ise hiç bulunmamaktadır. Kerem, pasif bir tiptir ve olaylar karşısındaki mücadelesi "Hak âşıklığı", "dua-yalvarma" ve hattâ bazen "yalan" ile olmaktadır.

Kerem, dua ederek bir anda karları eritir, turnaları yere indirir, kırk haramilere ağzından alev çıkararak hak âşıklığını ispat eder, kırk kız arasında Aslı'yı gözleri kapalı tanır, hiç tanımadığı altı kızın adını bilir. Yani zorlukları *kerâmet* gücüyle aşar. Ancak bir motif var ki bu veliler için de anlatılan bir kerâmet menkıbesidir. Konya'nın Bozkır ilçesine bağlı Karacaardıç köyünde yaşamış Şeyh Bedrettin adlı velî ile yine Konya'nın Seydişehir ilçesinde yaşamış olan Seyyid Harun-ı Velî'ye izafeten anlatılan bir menkıbede de aynı motifi görmekteyiz (Ayaz 1977: 33-34). Bu olay şöyledir: Hasankalesi'nde Kerem'in *hak âşığı* olduğuna inanmayan bir kişi, canlı bir adamı tabuta koyup Kerem'den cenaze namazı kıldırmasını ister. Kerem namazı kıldırmak mecburiyetinde kalınca tabutun içindeki adam ölür.

KAVUŞAMAMA EDEBİYATI VE "ŞÜHEDA-YI AŞKIN SEREFRAZI"

Ben Kerem'im aşk oduna yanmışam
Cehenneme girsem nâr bize neyler.

Halk hikâyelerinde sevgililerin kavuşmasıyla bitmeyen halk hikâyesi hemen hemen yok gibidir. Çünkü aşkı bir kader olarak gören anlayış, belirli bir çile ve çaba sonunda kavuşmayı da mukadder olarak telâkki eder. Halk hikâyesi kahramanlarının kavuşmaları, Kerem'in dilinden şu sözlerle anlatılmaktadır:

Hurşit de Mâhî'nin yoluna yetti
Kamber de Arzu'nun yoluna gitti
Dünyâda Şahsenem murâda irdi
Âşık Garip gibi gülen olmadı

Ancak Kerem ile Aslı kavuşamadan ölmektedirler. Bu durum, din farkının aşka üstün geldiğini göstermektedir. Olayların geçtiği çağ ve toplum da buna uygundur. Nitekim Batı edebiyatında da Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* adlı tiyatro eserinde bu durumu görmekteyiz. Romeo ve Juliet birbirlerine dargın, hattâ düşman iki ailenin çocuklarıdır ve aileler arasındaki bu düşmanlık âşıkların birleşmelerini önlemiştir. Her dönemde ve toplumda aşka üstün gelen değerler olmuş ve bu durum edebî eserlere de yansımıştır. Ancak *Kerem ile Aslı*'yı sadece bir kavuşamama edebiyatı ürünü olarak değerlendirmek eksik kalır. Çünkü Kerem ve Aslı, hikâyenin sonunda kavuşamamanın yanı sıra trajik bir şekilde yanarak ölmekte-

dirler. Gerdekte Kerem, Aslı'nın isteği üzerine elbisesinin düğmelerini önce sırayla çözmeye çalışır. Ancak düğmeler bir yandan açılır, diğer yandan tekrar bağlanır. Kerem, bu düğmeleri çözmeyi elleriyle de başaramaz, çünkü elbise sihirlidir. Uzun uğraşmalarına rağmen Kerem, düğmeleri çözemeyince ve sabahın da olmak üzere olduğunu görünce bir âh çeker ve ağzından çıkan alevle ateş alıp yanmaya başlar. Bazı varyantlarda su, bazı varyantlarda neft (petrol) döken Aslı, Kerem'in daha da çok ve çabuk yanmasına sebep olmuştur. Bazı varyantlarda ise Aslı'nın annesi testideki suyu değiştirip yerine petrol koymuştur.

Hikâyemizdeki bu ağızdan çıkan alevle yanma motifi konusunda birçok inceleme yapılmıştır. İlk olarak M. Sadık, bu motifi tıp açısından değerlendirmiş ve motifle alay edilmesinin yanlış olacağını ortaya koymaya çalışmıştır (M. Sadık 1309: 347). Benzer görüşleri Aydın Oy'un bir tebliğinde de görmekteyiz (Oy 1987: 287-296). W. Walker ile Ahmet E. Uysal, konuyu daha da genişletip Doğu ve Batı edebiyatlarından örnekler getirmektedirler (Walker-Uysal 1984: 147-161). Bizi asıl ilgilendiren olayın tıbbî yönü değil edebî yönüdür. Bu konuda da bazı görüşlerin öne sürüldüğü dikkati çekmektedir. P. Naili Boratav; "yanma motifi"nin *1001 Gece Masalları*'ndan kaynaklandığını ve hattâ hikâyenin kaynağının da *1001 Gece Masalları*'na dayandırılabileceğini ifade etmektedir (Boratav 1948: 63-73). Bu motifin bir de dîvan edebiyatında kullanılışı üzerinde durmak isteriz. Dîvan edebiyatında bir mazmun olarak kullanılan kaknus kuşu, eşinden ayrıldığı zaman kendi âhıyla kendini yakıp kül eden bir kuş olarak anlatılır (Levend 1980: 182). "Âh" ile "ateş" arasındaki bu ilgi ve kaknus kuşunun özellikleri *Saltuknâme*'de de kullanılmıştır. Buna göre Sarı Saltuk, kement atıp yakaladığı kaknus kuşuyla uzun bir yolculuğa çıkar. Garip şekilde öten bu kuş, eşinden ayrılınca bir âh çekerek kendini yakar. Yağmurda ıslanan külleri güneşte kuruyunca tekrar bir kaknus yumurtası çıkar (Yüce 1987: 251). Bu kuşun özelliklerinin edebiyatımızda yer alışıyla yanma motifinin yaygınlığı daha çok ortaya çıkmaktadır.

Sonuçta âşıkların kavuşamamaları ve yanarak ölmeleri, dinin, toplumun ve çağın şartlarının aşk duygusuna üstün geldiğini gösterir, hattâ bu şekilde bir aşkın trajik sonuçlara yol açabileceği ihtarı da hikâyenin teması içindedir. Aslında din farkına dayalı aşk konusunun ele alındığı birçok metinde de sonuç olumsuzdur ve bu da kendi şartları içinde mantıklı sayılmalıdır.

AŞKIN ZAMANI: "ORTA ÇAĞ"

Orta Çağ kavramı Batı literatüründe sadece zamana ait bir kavram değildir, bir keyfiyet de ifade eder. Bu durum Doğu için elbette aynen ge-

çerli değildir. Ancak bilgiyi ve kavramları naklen aldığımız için bizde de bu söz, Batı literatüründeki karşılığında kullanılmış, şablona uymayan kısımlar da düzeltilmeye çalışılmıştır. Batı'da Orta Çağ kavramına, skolastiği, kilise-paganizm çatışmasını ve belki de feodal yapıyı da içeren bir anlam yüklenmiştir. Halk hikâyeleri de zaman olarak "Orta Çağ"da teşekkül etmiş anlatmalardır. Bu bakımdan *Kerem ile Aslı*'nın ortaya çıktığı zamanla ilgili bazı değerlendirmelerde bulunmak istiyoruz.

Halk hikâyelerinde bahsi geçen tarihî olaylar ve kahramanlarla ilgili izler, o hikâyenin teşekkül tarihine tam olarak işaret etmese de bazı ipuçları verecek mahiyettedir. P. N. Boratav, bu hususta "Bazı hikâyelerin muayyen tarihî hâdiselere telmihleri ihtiva etmesi, hattâ kahramanlarının muayyen tarihî şahsiyetler olması da mevzularının bugünkü hâliyle o tarihî şahsiyetlerle yaşıt olmasını icap ettirmez" (Boratav 1946: 36-37) demektedir. Yani tarihî hadise ve şahsiyetlerin halk hikâyelerinde yer alışında bir nevi "anakronizm" vardır. Üzerinde durduğumuz *Kerem ile Aslı* hikâyesi için de zaman zaman aynı durum söz konusudur. Ancak buna rağmen genel bazı ipuçları bulmak mümkün görülmekte ve araştırmacılar da bu metodu tercih etmektedirler. Biz de hikâyemizdeki bazı tarihî unsurlardan hareketle birtakım sonuçlara ulaşmaya çalışacağız.

Kerem ile Aslı hikâyesinde Ziyad Han[2], Adil Han[3], Şah Abbas[4], Ahmet Bey, Süleyman Paşa[5] gibi yönetici adları[6] ile paşa, mütesellim, knyaz[7] gibi yönetici unvanları geçmektedir.

---

[2] Hikâyenin Azerî, Türkmen ve Horasan biçimlerinde Kerem'in babası, Azerbaycan (Gence ve Tebriz) hanı Ziyad Han'dır. Ziyad Han ismine hem diğer halk hikâyelerinde, hem de tarihî kaynaklarda rastlamaktayız. Bilhassa Azerbaycan'da anlatılan halk hikâyelerinde görülen Ziyad Han, XV.-XIX. yüzyıllarda Gence Hanlığı'nı idare eden Ziyadoğulları ile ilgili bir isimdir. Ancak Gence Hanlığı tarihinde Ziyad Han adlı bir hükümdar bulunmamakta ve bu ad hanlığı idare eden sülâlenin Ziyadlı oymağından kaynaklanmaktadır. Fakat yine de bu ismin tarihî olayların etkisiyle hikâyemize girdiği görülmektedir.

[3] *Kerem ile Aslı*'nın bir yazma varyantında Tiflis hükümdarı olarak geçen Adil Han da itibarî bir şahsiyet olsa gerektir. Gerçi Kırım Hanı Adil Giray (1548-1578)'ın Osmanlı-İran savaşlarında Özdemiroğlu Osman Paşa'ya yardım için 2000 kişilik ordusuyla bölgeye geldiği ve İran şahına esir düştükten sonra sarayda bir isyanda şah ve karısıyla birlikte öldürüldüğü tarihî kaynaklarda geçmektedir ancak bu durum hikâyemizdeki şahsiyetiyle uyum göstermemektedir.

[4] Yine pek çok halk hikâyesinde olduğu gibi *Kerem ile Aslı*'da da geçen Şah Abbas tarihî bir şahsiyettir. Hikâyemizin bir yazmasında Eylan (İran) padişahı olarak geçen ve Kerem'in babasının yazdığı mektuptan dolayı ona yardımcı olmaya çalışan padişah tipi olan Şah Abbas, 1557-1628 yıllarında yaşamış bir Safevî hükümdarıdır. Şah Abbas'ın hikâyemizle ilgisi kurulabilecek bir uygulaması da vardır. O, Sultan Ahmet'le olan savaşları sırasında yolu üzerindeki Ermenileri zorla İran'a göndermiş, bunların bir kısmı yolda ölmüş, bir kısmı da Isfahan ve diğer şehirlerde iskâna tâbi tutulmuştur. Hikâyemizin birçok türünde Kerem, Ermeni kızı Aslı'yla aynı şekilde Isfahan'da doğmaktadır. Türkmen varyantında ise Gara Melek, "gahar edip" Tebriz'e gelmiş ve Ziyad Şah'ın emrine girmiştir. Bu tarihî hâdise ile hikâyemiz arasında da bir uygunluktan söz edilebilir. Gerçi Ermeni-Türk ilişkileri daha VII. asırda Kafkaslar'a gelen Hazar Türkleri ile başlamış ve Selçuklular zamanında devlet tebaası şekline dönerek devam etmiştir ama hadiselerin Isfahan ve Tebriz'de cereyan etmesi ile Şah Abbas'ın Ermeniler'i iskâna tâbi tutması olayı hikâyemizle benzerlik göstermektedir.

Bütün bu unsurların dışında hikâyemizden hareketle teşekkül tarihine ışık tutacak bazı ipuçları daha bulmak mümkündür. Meselâ varyantların çoğunda siyasi sınırlardan da bahsedilir. İran (Acem), Osmanlı (Rum ili, Türk toprağı) ayrımı dikkati çekmektedir ki, her iki ülke de güçlü oluşlarıyla hikâyemizde yer almaktadır. Biz bu nokta da Osmanlı-İran (Safevî) ilişkilerinin izlerini bulabiliriz. Bilhassa XVI. yüzyıl, Doğu Anadolu'da Osmanlı-Safevî hâkimiyet kavgası şeklinde geçmiştir. O hâlde hikâyemizin teşekkül tarihi ile Osmanlı-Safevî ilişkilerinin yoğunlaştığı bu devir arasında bir paralellik vardır diyebiliriz.

Kerem ile Aslı'nın teşekkül tarihi hakkında ipucu verecek diğer bir nokta da hikâyenin temasıdır. Kahramanlık, kahramanlık-aşk, aşk sıralamasıyla değerlendirilebilecek olan halk hikâyeleri arasında *Kerem ile Aslı* son safhada yer alır. Yani, konu tamamıyla aşk üzerine kurulmuştur. Bütün bu konu izleri de hikâyemizin teşekkül tarihini XVI. yüzyıldan önceye götüremeyeceğimizi göstermektedir.

---

[5] Hikâyemizde Kayseri Beyi (paşası veya mütesellimi) olarak iki isim geçmektedir. Bunlar Ahmet Bey ile Süleyman Paşa'dır. Kayseri'de 1442-1454'te hüküm sürmüş Dulkadir Beyi Süleyman Paşa ile Kayseri Kalesi'nde 1465-1466 tarihli bir kitabesi bulunan Karamanlı Ahmet Bey adlarında iki tarihî şahsiyet vardır ancak biz bunların hikâyedeki kahramanlarla aynı şahıslar olmadıklarını ve hikâyedekilerin itibarî karakter taşıdıklarını sanıyoruz.

[6] Bunlardan başka Halep paşası, Kars paşası Emin Paşa, Van paşası, Saraydar Baküp, Bek şehri mütesellimi Sarhoş Osman Ağa, Bakır Han, Mahmut Han, Gürcü knyazı gibi önemli kahramanlar daha vardır ancak bunların tarihî kimlikleri hakkında bir bilgi bulmak mümkün olmamaktadır.

[7] Tarihî unsurlar hususunda dikkati çeken bir özellik de idarî unvan ve kavramlardır. *Hunker*, lala, hazinedar, saraydar, mütesellim, kethüda, külhancı gibi kavramlar hikâyemizde kullanılmıştır. Bunlar Osmanlı devlet yapısıyla ilgili terimlerdir. Türkmen varyantında *Hunker*'in tarihî anlamında olduğu gibi Osmanlı padişahları için kullanıldığı görülmektedir. Azerî varyantında Sofu, Kerem'in *lalası* olarak verilmektedir ki, lala da bilindiği gibi şehzâdelerin talim ve terbiyesiyle meşgul olanlara verilen isimdir. Hemen bütün varyantlarda Keşiş'in Şah'ın *hazinedarı* olduğu dikkati çeker. Hazinedar kavramı da "devlet erkânının maiyetinde bulunan ve şahsî servetlerini muhafaza ve idare ile mükellef olan kimseler"e verilen ad olarak Osmanlılar tarafından kullanılmıştır. *Kethüda* terimi de Osmanlı devlet teşkilatında XIV.-XIX. yüzyıllarda kullanılan ve idareci ile halk arasındaki münasebeti sağlayan, teferruatlı işlerde yetki sahibi olan kişilere verilen isim olarak dikkati çekmektedir. Hikâyemizde Halep paşasının kethüdasını bu vazifede görmekteyiz. Aynı şahıs bazı varyantlarda *külhancı* ya da *külhanbeyi* adıyla anılmaktadır ki, saray hamamlarını yakan veya bu hamamları ısıtmakla vazifeli kimselere külhancı dendiği bilinmektedir. Dikkati çeken diğer bir terim de *saraydar*dır. Van'da Aslı'yı arayan Kerem'in Çanlıkilise'ye girmesine yardımcı olan Saraydar Baküp'tür. Terim anlamı "eskiden kibar konaklarında mutfak ve diğer bazı hizmetlerde çalıştırılan Vanlı Ermeni uşakları" anlamında olan *saraydar*, hikâyemizde de aynı anlamıyla kullanılmıştır. Osmanlı devlet yapısıyla ilgili olan ve H. 1000 tarihinden Tanzimat devrine kadar kullanılan bir diğer terim de *mütesellim*dir. Hikâyemizin yazma varyantlarında Kayseri ve Bek şehirleri için kullanılan *mütesellim* teriminin karşılığı, "vali ve mutasarrıfların uhdelerinde bulunan sancak ve kazaların idaresine memur edilenlere" verilen addır. Bütün bu unvan ve terimler, Osmanlı devlet yapısına, özellikle yükselme devrine mahsus kavramlardır. Kullanılmaya başlandıkları tarihler de pek eski değildir (*Saraydar* H. 1000'de, *kethüda* XIV. yüzyılda).

AŞKIN MEKÂNI: "BÜYÜK ORTA DOĞU"

Gürcistan ilini seyrân eyledim
İlleri var bizim ile benzemez

Son zamanlarda uluslararası siyasi projelerde bahsi geçen bir kavram "Büyük Orta Doğu". Bu kavram, adı ve sınırları aynı olmasa bile XVI-XVIII. yüzyıllarda gerçekleşmiş bir siyasi ve kültürel dokuyu hatırlatıyor. O günlerde bu siyasi ve kültürel dokuyu kendi dinamikleriyle kurmuş olan, Osmanlı İmparatorluğu idi. Kastedilen tabiî ki sadece Osmanlı'nın siyasi sınırları değildir, Osmanlı'nın ve temsil ettiği kültürün nüfuz sınırlarını da buna eklemek gerekir. Evliya Çelebi'nin gezdiği ve *Seyâhatnâmesi*'nde anlattığı coğrafya bunun bariz bir delilidir. İşte bugünlerde gündemde olan ve geçmişi yeniden kurmak adına retorik açıdan bizde de hoş çağrışımlar uyandıran bu proje, elbette ne kadar bize ait veya bize ne kadar faydalı olur, bunu tartışmak gerekir.

Ancak *Kerem ile Aslı* hikâyesinde köy köy, hattâ şehirlerde mahalle mahalle anlatılan mekân unsurlarının ipuçları bize bu coğrafyayı işaret ediyor. Kısaca hikâyenin geçtiği coğrafyayla ilgili bazı değerlendirmelere bakalım: Türkmen araştırmacılar hikâyenin "XIV-XV. yüzyıllarda İran, Azerbaycan, Ermenistan, Karabağ, Doğu ve Güney Doğu Anadolu ile Irak gibi coğrafî bölgelerde oturan Akkoyunlu ve Karakoyunlu Türkmen topluluklarının hayatından izler taşıdığı" fikrindedirler (Karriyev 1943: 9; Durdıyeva 1965: 3-4). Azerî araştırmacılar da Kerem'i ısrarla Gence'ye ve Gence Hanlığı yapan Ziyadoğulları'na bağlamak istemektedirler (Tehmasib 1972: 287-291; Halisbeyli 1989). Anadolu varyantlarının pek çoğunda (bilhassa taşbaskı ve matbu nüshalarda) Kerem, Isfahan doğumlu olarak geçerken, hikâyenin gelişen olaylarının cereyan ettiği yerler Anadolu'nun bilinen şehir ve kasabalarıdır. Bu arada Kerem'in bazı yazmalara dayanılarak Erzurum (Elçin 1949: 64) veya Ahlat[8] şehirlerinden olabileceği de ileri sürülmüştür. Aslında Kerem'in doğum yeri çok da önemli değildir. Çünkü nasıl Yunus Emre, Karacaoğlan, Köroğlu, Nasrettin Hoca gibi halk tipleri bir yandan yerelleştirilirken öbür yandan hiç de çelişik olmaksızın ortak kültürün model tipleri hâlini alıyorsa, Kerem için de bu böyledir. Aynı durum Kerem'in Aslı'nın peşinden giderken dolaştığı coğrafya için de geçerlidir. Kerem'in dolaştığı yerler bütün varyantlarda hemen hemen aynıdır. Bu coğrafya bugünkü siyasi adlarıyla söylersek Türkiye, Azerbaycan, İran, Gürcistan, Ermenistan ve Suriye şehirleridir. Aslında hikâyenin konusunu teşkil eden Ermeni-Türk ilişkisi de

[8] Milli Kütüphane'de bulunan bir yazmaya göre Kerem, Ahlat beyinin oğludur.

bunu mantıklı kılmaktadır. Çünkü Türklerle Ermenilerin yoğun ilişkiler içinde bulunduğu yerler bu bölgelerdir. Burada bir hususu da eklemek gerekir. Kerem bütün bu şehirleri, köyleri elinde sazıyla dolaşır; her yere gider, gittiği her yerde genellikle hem idarecilerden hem de halktan yardım görür. Keşiş de kızını alıp kaçmıştır, sığınabileceği kiliseler ve yardımcı şahıslar bulabilmektedir. Ancak Kerem'in takibinden dolayı uzun süre bir yerde barınamamaktadır.

Hikâyede olaylara mekân teşkil eden bu coğrafya dışında bir de hikâyenin bilindiği, anlatıldığı ve derlendiği coğrafya vardır. Bu bağlamda öncelikle *Kerem ile Aslı*'nın bilhassa Oğuz grubu Türk boylarında bilinen bir hikâye olduğunu belirtmeliyiz. Hikâye asıl olarak Türkmen, Azerî ve Anadolu varyantlarından oluşmaktadır. Ancak Bulgaristan, Kırım, Dobruca, Horasan gibi Türk bölgeleriyle Ermeni, Gürcü ve Lezgi gibi Kafkas halklarında da bilinmektedir. Bu noktada özellikle Ermeniler'in hikâyemizi adapte ve tercüme ederken kahramanların fonksiyonlarını değiştirdiğini; yani Kerem'i Hıristiyan, Aslı'yı ise Müslüman olarak gösterdiklerini belirtmeliyiz. Bir diğer nokta da hikâyenin ısrarla bir bölgeye mâl edilmek istenmesidir. Bir dereceye kadar mazur görebileceğimiz bu durum ısrara dönüşünce hikâyenin işlevine de ters düşmektedir. Çünkü *Kerem ile Aslı* "ortak bir destan"dır ve Türk kültürünün birlik, bütünlük ve devamlılığını ortaya koymaktadır. Mahallileştirmek, yani hikâyeyi sadece Anadolu veya sadece Azerî ya da Türkmenlere bağlamak ise bu özelliğini ortadan kaldırmaya yöneliktir.

Bunların dışında hikâyenin metni derlenmemiş olmakla birlikte izlerine ve tesirlerine rastladığımız bir coğrafya daha vardır. Hikâyenin yukarıda bahsi geçen bölgelerden kaynaklanarak sözlü ve yazılı kültür yollarıyla Horasan, Türkmenistan, Kırım, Dobruca, Bulgaristan, Kazan, Başkurdistan, Dağıstan ve diğer bölgelere yayıldığını da görmekteyiz. Bir de hikâyenin derlenmiş metni olmamasına rağmen etkisi görülen Irak Türkmenleri ve Gagauzları da bu coğrafyaya eklemeliyiz.

Bu bilgilerle sınırlarını çizdiğimiz coğrafya, yönetimi ve hâkim unsuru Türk ve Müslüman olan ancak her türlü din, mezhep ve milletten insanın özgürce yaşama fırsatı ve imkânı olan bir coğrafyadır. Genellikle Karacaoğlan'a ait olarak bilinen fakat *Kerem ile Aslı*'nın birçok varyantında yer alan ve aslında Kerem'e ya da Karacaoğlan'a ait olması pek de fark etmeyen "İlleri vaı bizim ile benzemez" ayaklı şiir, bu coğrafyadan izler sunması açısından ilgi çekicidir.

Bu bilgilerden ulaştığımız harita ile Evliya Çelebi'nin gezdiği yerlerin, hattâ yolların bile neredeyse aynen örtüştüğünü,[9] bu yolların ve mekânların güvenli ve rahat olduğunu da ekleyelim.

Diğer bir nokta da hikâyemizin coğrafyasında görülen yerleşik medeniyet ve şehirleşme izleridir. Mehmet Kaplan, *Kerem ile Aslı*'da bitkilerin, bağ, bahçe ve köşklerin yer aldığını belirterek bunların yerleşik medeniyetin izleri olduğunu söyler (Kaplan 1985: 160-161). Rıza Mollov da hikâyemizde Rönesans'ın izlerini bularak, bunda şehirleşme ve sosyal tabakaların oluşmasının rolünü belirtir (Mollov 1965: 292). İki araştırıcının da dikkat çektiği gibi *Kerem ile Aslı*'da yerleşik medeniyet ve şehir-

[9] Kerem'in Aslı'yı takibi sırasında gezdiği yerler, bütün ayrıntılarıyla hikâyede yer almaktadır. Bilhassa Doğu Anadolu'da Erzurum, Erzincan, Kars, Van ve Muş gibi vilâyetlerimizin köyleri bir bir adlarıyla ve hattâ bazı özellikleriyle anlatılır. Öyle ki, Kerem'in Aslı'yı ararken takip ettiği yol ile Evliya Çelebi'nin 1656'da İstanbul-Bağdat yolculuğu sırasında takip ettiği yol, menzilleri itibariyle çok benzemektedir (Evliya Çelebi 1970: VII/215-220). Hikâyemizde bazen de o kadar ayrıntıya inilir ki; bir bina, kahve, hamam veya kilisenin hâdiselere mekânlık ettiği görülür. Birkaç örnekle hikâyemizdeki mekân unsurlarının itibarî olmadığını ve devrin sosyal hayatında yeri olan mekânlar olduğunu ortaya koymak istiyoruz: Hikâyemizin Türkmen ve Horasan varyantlarında Kerem'in babası olan Ziyat Şah, çocuğu olması için İmam Rıza'ya gider, dua ve ibadet ederek çocuk sahibi olur. Alevî-Şiî inanışına göre 12 imamdan sekizincisi olan ve bugün de kendi adıyla anılan bir kasabada türbesi bulunan İmam Rıza, dinî bir şahsiyettir. İran'ın Horasan bölgesinde bulunan bu kasabayı ve türbeyi Evliya Çelebi de görmüş ve dileği olanların oraya gidip ziyarette bulunduklarını haber vermiştir (*Evliya* Evliya Çelebi 1970: VII/51-52). Ahmet Caferoğlu da Azerbaycan'da çocuğu olmayanların bu kasabadaki türbeye giderek bir kaç gün kaldıklarını nakletmektedir (Caferoğlu 1939: 203). Yine hikâyemizin pek çok varyantında Erzurum'da Cafer Efendi Hamamı'ndan bahis vardır. Kerem, bu hamamdan çıkan kadınlar arasında Aslı'yı da görür. Ancak Aslı, kadınların arasına karışıp kaçar. Evliya Çelebi, bu hamamı da görmüş ve "nev-bina" olarak nitelemiştir (Evliya Çelebi 1970: III/209). Bu hamam, büyük bir ihtimalle 1645 yılında Caferiye Camii'ni yaptıran ve Erzurum'da defterdarlık yapmış olan Seyid Cafer tarafından inşa ettirilmiştir (Boratav 1946: 202). Dikkati çeken bir diğer mekân ise Muş'taki Çanlıkilise'dir. Kerem, Aslı'yı ararken bu kiliseye de uğrar ve orada eğlenen kızlara Aslı'yı sorar. Bazı varyantlarda adı anılmayan bu kilisede bir tören tasvir edilir. Hem bu kiliseyi, hem de yapılan törenlerle ilgili bilgileri başka kaynaklarda da bulmaktayız. Evliya Çelebi, bu kiliseyi görmüş ve bu yılda bir kez düzenlenen "yortu"ya Müslümanların da itibar etmelerini kınamıştır. Surp Karabet adlı bir Ermeni'nin mezarının bulunduğu rivâyet edilen bu yere Ermenilerle birlikte Müslümanlar da gitmekte, dilekte bulunmaktadır. Hattâ âşıklar, şiir kabiliyetinin kaynağı saydıkları bu kilisede "Hüseyin Baykara faslı" düzenlerlermiş. Fuad Köprülü, bu kiliseden ve törenlerden dîvan şairi Nâbi ile Hakki mahlâslı Ermeni âşık Erzurumlu Moses'in yazışmalarında ve Arşak Çobanyan adlı Ermeni yazarın eserinde de bahsedildiğini ifade etmektedir (Köprülü 1986: 261-262). Muş'un Yaygın bucağına bağlı Yukarıyongalı köyünde bulunan bu kilise, hikâyemizde yer alan gerçek mekânlardan biridir. Bunların dışında Çobandede Köprüsü, Gümüşlü Kümbet, Çalık Beşe (Paşa) Kahvesi gibi dar mekânlar ile Kızılırmak, Murat Suyu, Ağrı Dağı, Soğanlı Dağı, Erciyes, Yıldız Dağı, Karadağ gibi açık mekânlar ve pek çok köy, kasaba, şehir ismi de gerçek mekân hüviyeti taşımaktadırlar. Hikâyemizin hemen bütün varyantlarında benzer yer isimlerinin geçmesi, bu coğrafya dışındaki varyantlarda yer isimlerinin zayıflaması gibi özellikler, hikâyenin teşekkül sahası ile olaylarının cereyan ettiği saha arasındaki paralelliğe işaret etmektedir.

leşme unsurları oldukça yoğundur. XVI. yüzyılın büyük şehir ve kasabaları, hikâyemize coğrafi mekânlar olarak alınmıştır.

Evrensel bir motif: kuru kafa

Kerem ile Aslı hikâyesinin en ilgi çekici ve orijinal motiflerinden birisi Âşık Kerem'in, Aslı'nın peşinde gezerken karşılaştığı bir "kuru kafa" ile konuşmasıdır. Kuru kafayı eline alan Kerem, ona sağlığında ne olduğunu sorunca kuru kafa "müşaare"yle cevap verir. Kerem ile kuru kafa arasında bu şekilde bir muhavere başlar. Kerem'in kuru kafa ile muhaveresi Alevî-Bektaşî inanç ve rivâyetlerinde Hz. Ali'ye isnat edilen bir olayla çok benzeşmektedir. Nitekim Pir Sultan Abdal'ın bu muhavereyi konu alan bir şiiri, Kerem'in şiiriyle nazire sınırlarını aşan bir benzerlik göstermektedir. Bizce bu muhavere ve şiir, hikâyeye bu kaynaktan girmiş olmalıdır. Ancak bu motifin İran edebiyatından kaynaklandığı ve oradan Türk ve Batı edebiyatlarına girdiği şeklinde fikirler de vardır (Elçin 1949: 25-26; Rado 1965: 4-8; Oy 1987: 287-296). Nitekim hikâyemizdeki bu motifi Tanzimat devri yazar ve şairlerinden Abdülhak Hamid'in *Finten* adlı eseri ile İngiliz tiyatro yazarı W. Shakespeare'in *Hamlet* adlı eserinde de görmekteyiz. Gerek Hz. Ali ile ilgili rivâyet, gerekse *Finten* ve *Hamlet*'teki şekil, hikâyemizle oldukça önemli benzerlikler taşımaktadır. Ayrıca "kesik baş" kültü ve kuru kafayla ilgili müstakil hikâye ve masalların olduğu da dikkati çekmektedir (Bk. Ocak 1989). Çok yaygın bir motif olan kuru kafanın bu metinlerde yer alış sebebi olarak ise ölüm ve fani hayat düşüncesinin sembolik izahı görülmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak *Kerem ile Aslı Hikâyesi* klâsikleşmiş bir aşk hikâyesidir. Kerem, Tanrı vergisiyle âşık olmuştur, aşkı bir kader olarak görmüştür ve aşkı uğruna gurbet gurbet gezmiş, sonunda canını dahi esirgememiş bir hikâye kahramanı, bir gezgin saz şairi, bir Hak âşığıdır. Dinini değil aşkını ön planda tutmuş, dinini önde tutan bir ailenin kızına aşkı yüzünden çağıyla, hem kendisinin hem de sevgilisinin ailesiyle, diniyle ve toplumuyla çatışmaya düşmüştür. Bu çatışmada kendi ailesi, toplumu ve dininin, sevgilisininkine göre daha hoşgörülü yaklaşımı ise şüphesiz tasavvuf kültürüne de bağlanabilir. Nitekim dinî arka plândaki çatışma Sofu ile Keşiş arasındadır. Kerem'in dostu ve lalası Sofu, İslâm dininin kültürel bir uygulaması olan tasavvufu çağrıştıran bir isim iken Keşiş, Hıristiyanlıkta bir ruhban sınıf teşkil eden din adamlarının sıfatıdır. Kerem'in Aslı'ya söylediği bir şiirde geçen "İncil Furkân'ı başa tutalım / Hangi din

haksa ona tapalım" mısraları onun ve toplumunun dine yaklaşımının bir işareti sayılabilir.

KAYNAKÇA

Abbasov, İsrafil (1973). Esli-Kerem Dastanının İzi İle, Azerbaycan Şifahi Halg Edebiyyatına Dair *Tedgigler*, IV, Bakı, 23-57.

Ayaz, Abdurrahman (1977). *Seydişehir Tarihi*, Konya.

Banarlı, Nihat Sami (1987). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Boratav, Pertev Naili (1946). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, (2. bs.: İstanbul 1988, Adam Yayınları; 3. bs.: İstanbul 2002, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını).

Boratav, Pertev Naili (1948). Les Recits Populaires Turcs (hikâye) et Les Mille et une Nuits, Oriens, 1(1), 1948, 63-73.

Caferoğlu, Ahmet (1939). *Azeri-Türk Hayatında Batıl İtikatlar*, *Türklük*, 3, 1 Haziran 1939, 203.

Durdıyeva, Amangül (1965). *Aslı Kerem Halk Destanı*, Aşgabat, Türkmenistan Neşriyatı.

Duymaz, Ali (2001). Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Elçin, Şükrü Murat (1949). *Kerem ile Aslı Hikâyesi*, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, (2. bs.: Ankara 2000, Akçağ Yayınevi).

Esen, Ahmet Şükrü (1986). *Anadolu Türküleri*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Evliya Çelebi (1969-1971). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Haz. Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul.

Güney, Eflatun Cem (1968). *Kerem ile Aslı*, İstanbul, Varlık Yayınları.

Halisbeyli, Tağı (1989). *Mehebbete Halg Abidesi*, Bakı, Yazıçı Neşriyatı.

Kaplan, Mehmet (1985). Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 / Tip Tahlilleri, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Karriyev, B. A. (1943). *Aslı Kerem Folklor Destanı*, Aşgabat, BTDN.

Köprülü, Fuad (1984) *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Köprülü, Fuad (1986). *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Levend, Agâh Sırrı (1980). Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, İstanbul, (3. bs.), Enderun Kitabevi.

M. Sadık (1309). *Âşık Kerem Yandı mı Yanmadı mı*, Maarif, 126, 9 Kânunievvel 1309, 347.

Mollov, Rıza (1965). Kerem et Aslı et ses Variantes Balkaniques, Etudes Balkaniques, 2-3, Sofya, 273-294.

Ocak, Ahmet Yaşar (1989). *Türk Folklorunda Kesik Baş*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Oy, Aydın (1987). "Kerem ile Aslı Hikâyesindeki 'Kuru Kafa' ile 'Kendiliğinden Yanma' Motifleri Üzerine", III. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri, Eskişehir 1987, 287-

296.

Özbek, Mehmet (1981). *Folklor ve Türkülerimiz*, İstanbul, Ötüken Yayınevi.

Rado, Şevket (1965). *Kerem ile Hamlet, Hayat Tarih Mecmuası*, 2(9), 1 Ekim 1965, 4-8.

Shakespeare, William (1989). *Hamlet*, (Çev. Orhan Burian), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Shakespeare, William (1989). *Romeo ve Juliet*, (Çev. Yusuf Mardin), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tehmasib, M. H. (1972). *Azerbaycan Halk Dastanları (Orta Eserler)*, Bakû, Elm Neşriyyatı.

Türkmen, Fikret (1992). Türk Halk Edebiyatının Ermeni Kültürüne Tesiri, İzmir 1992, Akademi Kitabevi.

Walker, Warren-Uysal, Ahmet Edip (1984). "Batı Folklorunda İnsanın Ansızın Kendiliğinden Tutuşması", (Çev. Deniz Bozer), *Türk Folkloru Araştırmaları 1983*, Ankara, 147-161.

Yarehmedov, Mövlüd (1985). Azerbaycan-Dağıstan Edebi Elageleri Tarihinden, Bakı, Elm Neşriyatı.

Yüce, Kemal (1987). Saltuknâmede Tarihî, Dinî ve Efsanevî Unsurlar, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.



ŞEYHÎ'NİN *HÜSREV Ü ŞÎRÎN* MESNEVİSİNDEKİ AŞK İLİŞKİLERİ

Gülşen Çulhaoğlu

Şeyhî tarafından II. Murat adına kaleme alınan *Hüsrev ü Şîrîn*, VI. yüzyıl Sasani hükümdarlarından Hürmüz'ün oğlu Hüsrev-i Perviz ile bir Ermeni prensesi olan Şirin'in arasında geçen aşk macerasını ve bu arada Ferhat'ın dramını konu edinen bir mesnevîdir. İslâm edebiyatında asırlarca büyük ilgi toplamış, birçok şair tarafından işlenmiş bir konu olan *Hüsrev ü Şîrîn* hikâyesi, tarihî bir gerçeğe dayanmaktadır. Eser, Nuşinrevan'ın ölümü sonucu Hüsrev'in babası Hürmüz'ün tahta geçmesiyle başlar. Ülkesini adaletle yöneten Hürmüz, oğlu Hüsrev'i veliaht yapar. Hüsrev'in Şavur adlı nedimi, Hüsrev'i ve Ermen melikesi Mehin Banu'nun yeğeni Şirin'i çeşitli oyunlarla birbirlerine âşık eder. Bu arada, Hürmüz ile Hüsrev arasındaki olumlu baba-oğul ilişkisini kıskanan düşmanlar, bir hileye başvurarak Hüsrev'le babasının arasını bozarlar; onun adına sikke bastırıp ülkeye dağıtırlar. Hüsrev, kendisini hapsetmek isteyen babasından uzaklaşmak için Şirin'in ülkesi Ermen'e gitmek üzere yola çıkar ve Medayin'e doğru yol alan Şirin'le karşılaşır. Ermen'de Şirin'den haber bekleyen Hüsrev, babasının gözüne mil çekildiği, taç ve tahtın kendisine kaldığı haberiyle Medayin'e geri döner ve ülkesini yönetmeye başlar. Aklı Şirin'de kalan Hüsrev, tahtı düşmanı olan Behram'a bırakarak, yeni-

den Ermen'e gider ve sevgilisine kavuşur; ancak Şirin Hüsrev'i ülke yönetimini ele geçirmesi konusunda zorlar. Hüsrev, Rum kayserinin yardımıyla tahta oturur. Bu arada Şirin de halası Mehin Banu'nun ölümü üzerine tahta geçer ve halasının tüm mal varlığının vârisi olur. Ferhat adlı bir mühendisin Şirin'e âşık olması, karşılıksız aşk yaşaması ve sonunda bu aşk uğruna ölümü seçmesi eserde anlatılan diğer bir aşk hikâyesidir. *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisi, iki sevgilinin uzun süren tartışmalardan sonra birbirlerine kavuşmalarıyla sona erer.

Yukarıda özetlenen yapıtın gerek izleği, gerekse konunun ele alınış biçimi bakımından diğer aşk mesnevîlerinden farklı özellikler göstermediği söylenebilir. Gönül Alpay-Tekin, Nizamî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* adlı yapıtının ikili bir çatışma üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Ona göre, bu çatışmalardan biri, Şirin ile Hüsrev; diğeri Ferhat ile Hüsrev arasındadır. Alpay-Tekin, "bu üç değişik aşkın birbiriyle karşılaşması ve birbirini bir tarafta bütünleyip diğer tarafta mahvetmesinin eseri yarat[tığmı]" ileri sürmektedir (31). Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'inin Nizamî'nin aynı adlı yapıtından çeviri olması nedeniyle, Alpay-Tekin'in yaptığı bu yorumun her iki mesnevî için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. Alpay-Tekin bu yorumuyla, yapıtın merkezine Şirin'i yerleştirmektedir. Ona göre, üçgenin merkezini Şirin'in duyguları oluşturmaktadır. Hüsrev ve Ferhat'ın tüm çabaları Şirin'e kavuşmak içindir. Yazar bu görüşlerinde haksız sayılmaz; *Hüsrev ü Şîrîn*, yüzeysel bir okumayla, Ferhat ve Hüsrev'in Şirin'e kavuşmaya çalışmalarını konu eden bir mesnevîdir ve bu anlamda, aşk mesnevîleri kategorisine girmektedir; ancak yapıt, iktidar-otorite ilişkileri, psikanaliz ve tasavvuf bağlamlarında okunduğunda, mesnevînin merkezinde bulunduğu düşünülen Şirin'in yalnızca bir simge olduğu görülmekte ve bu doğrultuda, yapıtın aşk mesnevîleri kategorisine konulması sorgulanabilmektedir.

Bu çalışmada, *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsindeki aşk ilişkilerinin üç düzlemde okunması amaçlanmaktadır. Hüsrev, Şirin ve Ferhat arasındaki ilişki, önce "otorite" kavramı bağlamında ele alınacaktır. Daha sonra bu ilişkilerin "psikanalitik" yorumlarına yer verilecek, son bölümde de, ilişkilerdeki "tasavvufî boyut" üzerinde durulacaktır. Hüsrev ve Ferhat'ın Şirin dolayımında içinde bulundukları arzu-iktidar ilişkisi, Şirin'in bir nesne olarak özellikleriyle yakından ilgilidir. Bu ilişkileri çözümlemek için, Şirin'in gerek Ferhat gerekse Hüsrev için nasıl bir arzu nesnesi olduğu tanımlanmalıdır; çünkü fenomenolojik açıdan, nesnesiz arzu olmaz. *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsi, Ferhat, Şirin ve Hüsrev arasındaki ilişkileri konu edindiği için, aşk ilişkileri bağlamında ele alınmış ve genelde bu yönde yüzeysel bir okumaya tâbi tutulmuştur. Şirin'in her iki rakip tarafından da arzulanan tek nesne olduğu doğrudur; iki kahraman da Şirin'i

arzulamakta, onun için birbirleriyle mücadele etmektedirler. Ancak, daha dikkatli bir okuma, arzulanan nesnenin aslında Şirin değil, otoriter güç olduğunun anlaşılmasını sağlar. Bu bağlamda düşünüldüğünde Şirin yalnızca bir simgedir; yani Ferhat'ı ve Hüsrev'i otoriter güce ulaştıracak bir "dolayımlayıcı"dır.

Hüsrev ü Şîrîn mesnevîsindeki ilişkilerin yorumlanmasında René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı kitabında ele aldığı "Üçgensel Arzu Teorisi" işlevsel olabilir. Bu teoriye göre, üçgenin köşelerini, arzulayan özne, arzunun dolayımlayıcısı ve arzulanan nesne oluşturmaktadır. Arzulanan nesnenin kaç çeşit olduğu sorusu, çalışmanın ilk bölümünde ele alınacaktır; bu bölümde ayrıca, haset ve kıskançlık konuları da irdelenecektir. Şirin'in otoriter güce ulaşmada bir sembol olması, bizi psikanalitik çözümlemeye götürür. Bu çözümleme, incelemenin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Ülkesinin yönetimini kaybeden Hüsrev, bunu yeniden elde etmek için, Şirin'i aracı olarak kullanır. Onu idealleştirerek, kaybettiği ilksel benliğe yeniden ulaşmaya çalışır. Bu bağlamda, çalışmanın ikinci bölümünde, Ferhat ve Hüsrev'in Şirin'i idealleştirme nedenleri üzerinde durulacaktır. Hüsrev'in Şirin'le olan ilişkisi, gerçek ve simgesel nesne ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Şirin, Hüsrev için gerçek nesne olarak görülebilir, çünkü Şirin'e sahiptir ve onu cinsel anlamda arzulamaktadır. Simgesel olmasının nedeni, Hüsrev'in istediği asıl şeyin, kaybetmiş olduğu ülke yönetimini yeniden ele geçirme arzusudur. Bu durumda da Şirin, bir simge olmaktan öteye geçemez. Ferhat ile Şirin arasındaki ilişki ise, imgesel ve simgesel nesneler bağlamında ele alınacaktır. İmgesel olarak ele alınmasının nedeni, Ferhat'ın hiçbir zaman elde edemeyeceğini bildiği bir nesneyi, yani Şirin'i arzulaması, bu ilişkinin imgesel bağlamda değerlendirilmesini sağlamaktadır. Bu aynı zamanda, tasavvufî açıdan da yorumlanabilecek bir konudur ve çalışmanın üçüncü bölümünde tartışılacaktır. Simgesel bir nesne olarak düşünülmesi ise, Şirin'in otoriter güce ulaşmayı simgelemesinin Ferhat için de geçerli olması nedenine bağlanabilir. Ayrıca Şirin, imgesel nesne yorumuna bağlı olarak, bir anlamda Tanrı'ya ulaşmayı da simgelemektedir; "Mecazî aşk, hakiki aşka giden köprüdür".

Mesnevîlerde en çok işlenen izleklerden biri aşktır. Âşık olma sürecinin bilincin yitimiyle ilişkilendirilebilmesi, bu duygunun insanlarda öz değersizleştirmeye dek uzanan sağlıksız bir duygu olarak alımlanmasının yolunu açmaktadır. Bu noktadan hareketle, insanın bilinçdışı itkilerini araştıran psikanalizin, aşkı konu edinen bir mesnevî için çözümleyici bir anahtar olduğu söylenebilir. Batılı bir kuram olan psikanaliz, ilk bakışta, ortaya çıkışlarındaki zaman farkı ve kültürel etmenler düşünüldüğünde, Doğulu bir tür olan mesnevîyi çözümlemek için yeterli bir araç olarak gö-

rülmeyebilir. Ancak, aşkın tasavvufta da psikanalitik yaklaşımdakine benzer bir şekilde, âşığa musallat olan bir hastalık olarak görülmesi dikkat çekicidir. Dîvan şiirinde, âşığın sıfatlarından birinin "şeydâ" (çılgın, deli) olması ve bu kelimenin açık istiare (düz değişmece, metonimi) yoluyla çoğunlukla "âşık" kelimesi yerine kullanılması, aşkın insanı psikolojik anlamda olumsuz yönde etkilemesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir ki, bu da iki yorum katmanı arasında bir ortaklığın varlığının kanıtı olabilir. Örneğin İbn Teymiyye aşkı, "nefsin kendisine zarar veren şeyi sevmesidir" diye tanımlar (Alıntılayan Uludağ 15). Ona göre aşk, "ruhî ve kalbî bir hastalıktır. Beden üzerindeki etkisi arttıkça cismanî bir hastalığa da dönüşebilir. Kendini aşka kaptıran, hüsrana uğrar. Aşk bir irade bozukluğu ve hastalığıdır" (15). Bazı İslâm düşünürleri "aşkı[n], elem, ıstırap, uykusuzluk, iştahsızlık gibi patolojik tezahürlerle kendini belli eden, cinnet ve intihara kadar götüren ruhî ve bedenî hastalıklara yol açtığını" (15) ileri sürmektedirler. Tasavvufta aşkın, insanı Tanrı'ya ulaştıracak bir yol olarak görülmesi, aşk acısı çekmekten alınan zevkin yalnızca mazoşizm bağlamında ele alınamayacağını düşündürmektedir; yine de, psikanalizin gerek bedensel gerekse Tanrısal aşkın tartışıldığı bir çalışmadaki rolü önemlidir.

Bireyi nesne olarak kabul eden psikanalizin, tarihî gerçekler ve yüzyıllardır süregelen bir şiir geleneği temeline oturtulmuş bir yapıt olan *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsini konu edinen bir çalışmada kullanılması, geleneğe psikanaliz uygulanıp uygulanamayacağı sorusunu da beraberinde getirmektedir. Bu çalışmada, geleneğin etkisiyle bireyselliklerini kaybetmiş "bireylerin", yani Hüsrev, Şirin ve Ferhat'ın kendi başlarına birer birey olarak görülmesinden çok, bu kahramanlara birer özne olarak yaklaşılması söz konusudur. Dolayısıyla, bireyler değil, geleneğin yarattığı öznelerin söylemleri masaya yatırılmıştır. Bu türlü bir inceleme, aynı zamanda, toplumu böylesi bir söyleme iten nedenleri de gün ışığına çıkaracaktır. Buna ek olarak, *Hüsrev ü Şîrîn*'in mesnevî geleneğine uygun olarak kaleme alınması nedeniyle, diğer çift kahramanlı mesnevîlerin de incelenmesinde geçerli olabilecek bir yorum olanağı ortaya çıkacaktır. Ancak, çalışmanın boyutları, konunun sınırlanmasını gerektirdiği için, diğer mesnevîlere değinilmemiştir. Sanat eserini –dîvan şiiri bağlamında düşünülecek olursa, geleneği– yorumlamak için, Carl Gustav Jung'un "Psikoloji ve Edebiyat" başlıklı yazısında belirttiği gibi, "sanat eserinin temelinde bulunan ana yaşantı, yani görüm üzerinde dur[ulması] gerek[mektedir]" (64). Otorite ilişkileri, psikanaliz ve tasavvuf bağlamlarında yapılan inceleme sonucunda, *Hüsrev ü Şîrîn*'in, her ne kadar aşk izleği etrafında kaleme alınmışsa da, bireylerin –Hüsrev ve Ferhat'ın– asıl amaçlarının otoriteye ulaşma kaygısı olduğu ileri sürülebilir. Otorite,

çalışmanın ilk iki bölümü bağlamında hükümdarlık (Şirin'e ve ülkeye sahip olma), son bölümünde ise Tanrı olarak karşılığını bulur.

İKTİDAR VE OTORİTE İLİŞKİLERİ

> İktidar ilişkilerinin en fazla sivrildiği, yıpratıcı yanlarının en belirgin formları aldığı alanların başında gelir aşk. Görünüşte, bir efendi-kul kutuplaşmasında yol alınmaktadır. Oysa efendinin her an kula, kulun her an efendiye dönüşebileceği bir eksen üzerinde iniş-çıkış eğrisini çizer kahramanlar (Batur, 6).

Enis Batur, yukarıdaki sözleriyle hem aşk ilişkisinin kendiliğinden bir iktidar ilişkisi olduğuna, hem de bu ilişkinin özne ya da nesnelerinin mutlak birer konuma sahip olmasının imkânsızlığına dikkat çekmektedir. Aşağıda da değinileceği gibi, Osmanlı şiirindeki aşk söyleminin farklı düzlemlerde okunabileceği bilinir; ancak hangi düzlemde okunursa okunsun, bu ilişkilerin nesne ve öznelerinin birbirleriyle yer değiştirebildiği üzerinde pek durulmamıştır.

Walter Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kitabında, Osmanlı şiirinin üç düzlemde okunabileceğini ileri sürmektedir; ona göre, bir gazelin yorumlanmasında, tasavvuf ve dinin, iktidar ve otoritenin ve bunlara ek olarak, duygunun sesinden yararlanılabilir. Andrews, kitabının "tasavvufun ve dinin sesi" (81), "iktidar ve otoritenin sesi" (113) ve "duygunun sesi" (137) başlıklı bölümlerinde, dîvan şiirinin bu üç farklı boyutunu derinlemesine incelemektedir. Buna benzer bir görüşü Andrews'tan önce, Ahmet Hamdi Tanpınar, "saray istiaresi" kavramıyla dile getirmiştir. Ona göre, "eski şiirde aşk, bir cemiyyet haddini, hattâ dinle ve tasavvufla beraber alınırsa iki haddi, yahut fenomenolojist lügati kullanırsak iki tabakayı birden veren bir istiare idi" (Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* 9).

Andrews'un gazel için öne sürdüğü bu görüşün, mesnevî için de geçerli olup olmadığı, üzerinde düşünülmesi gereken bir sorudur. Bunun için, mesnevînin yazıldığı dönemdeki sosyopolitik ilişkilerin bilinmesi gerekmektedir. Andrews'un da belirttiği gibi, şiirsel formülasyon, sosyopolitik ilişkinin doğasını ve boyutlarını eksiksiz olarak sunmaktadır (Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı,* 115). Yazar, Osmanlı İmparatorluğu'nda padişahın şahsında toplanan otorite ilişkisinin, şiir geleneğine de yansıdığını ileri sürer; bunun en büyük kanıtı olarak, "şiir bağlamında, hükümdar için kullanılan terimler[in] çok büyük bir çoğunlukla sevgilinin; kul için kullanılan terimlerin de âşıkın karşılığı olarak geç[mesini]" gösterir (115). Tanpınar da sevgilinin bütün davranışlarının hükümdarın davranışlarını imlediğini belirtmektedir. Tanpınar'a göre:

> [Sevgili] sevmez, bir nevi tabiî vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse bu lutfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlindedir. Hülasa, saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hattâ kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir (Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 6).

Bu bölümde, Ferhat ve Hüsrev'in Şirin'i arzu etmelerinin altında yatan asıl nedeni bulmak için, Şirin'e yönelen arzunun otorite ile olan ilişkisi sorgulanacaktır. Bu bağlamda, Osmanlı Dîvan şiirine yansıması nedeniyle, despotizm kavramı ve Osmanlı despotizminin yorumlanışı önem taşımaktadır. Andrews'un Osmanlı şiirinin üç düzlemde okunması yönündeki çalışmasına, belirlenen düzlemlerin kendi içindeki değişimleri tartışılarak farklı bir bakış geliştirilmesinin amaçlandığı bu bölümde, René Girard'ın üçgensel arzu teorisine de değinilecektir. Bu teorinin "arzu"nun dinamiklerine getirdiği yorum, *Mesnevî*'deki ilişkileri çözümlemek için kullanılabilecek bir bakış açısı sunmaktadır. Bu noktalardan hareketle, *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsindeki ilişkilerin aşk örüntüsü dışında bir yorumla anlamlandırılmasına çalışılacaktır. Böylece, Timurtaş'ın, *Hüsrev ü Şîrîn* hakkında ileri sürdüğü "bir aşk mesnevîsi", "tamamıyla hissî bir eser", "romantik bir aşk hikâyesi" (47) gibi kesin yargılarının sorgulanması amaçlanmaktadır. Bu bölümün "Despotik İlişkiler" başlıklı alt bölümünde, Osmanlı toplum yapısının Dîvan şiirindeki aşk ilişkilerine yansıması ele alınacak; "Kıskançlık" başlıklı alt bölümde ise, şiirdeki aşk ilişkilerine toplumsal yapının dışında, bireysel bir yaklaşım geliştirilecektir.

Despotik İlişkiler

Osmanlı despotizminin karakteri ve tarihi, Dîvan şiirinde iktidar ve otorite ilişkilerinin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Andrews, despotluğu baba erki ile ilişkilendirmektedir; ona göre "despotluk, her şeyden önce, babanın adı (despotun adı) işlevini, simgesel düzenin merkezi, bütün anlam ve değerlerin ona göre yaratıldığı aşkın bir gösteren olarak ortaya koy[maktadır]" (Andrews, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı", 113). Andrews'a göre, bu durum, despotun ya da despotik yapının sevilen ve aynı zamanda da haset duyulan bir anlam kazanmasına neden olmaktadır (113).

Osmanlı despotizmi, Karl Marx'ın ortaya attığı "Asya tipi üretim tarzı" (ATÜT) kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Hilmi Yavuz, "'İyi Dev-

let' Değil, 'Kerim Devlet'" başlıklı yazısında, Marx'ın "Doğu toplumlarını, verili üretim tarzları şemasının (meselâ Feodal üretim tarzının) içine yerleştirmek yerine [ATÜT'ü] öne sür[düğünü]" belirtmektedir (129). Osmanlı ekonomisindeki üretim tarzının tam olarak bu kavramla örtüşüp örtüşmediği kuşkusuz başka bir tartışma konusudur; ancak, ATÜT kavramlaştırması, despotluğu çözümlemek için önemli ipuçları sunmaktadır. ATÜT'te üretim araçları üzerinde bireysel mülkiyetten söz edilemez; Asya toplumlarında, birey tek başına mülksüzdür; mülk sahibi olan ise devlettir. Sencer Divitçioğlu da "Asya [tipi] üretim tarzında, birey toprağın mülk sahibi değildir" diyerek bireysel mülkiyetin yokluğunu vurgular (Divitçioğlu 24). Divitçioğlu'nun, bireyin, toprağa sanki kendininmiş gibi baktığına dikkat çekmesi (24), Asya toplumlarında bireyin tam anlamıyla köle olmasa bile bir çeşit boyunduruk altında bulunduğunu düşündürtmektedir. Divitçioğlu'nun tersine Andrews, bireye çok kısıtlı bir özgürlük alanı öngörmektedir; ona göre, "'kul', hükümdarın kontrolü dışında olabilecek, kendine ait hiçbir şeye sahip değildir. Ne iktidara, ne itibara hattâ ne de servete veya geçim imkânına" (Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, 119).

Osmanlı mülkiyet ve üretim sisteminin "otorite" ve "iktidar" ilişkilerine ne derece yakından bağlı olduğu düşünüldüğünde, Osmanlı toplumunda üstün otoriteyi temsil eden "devlet" ve "sultan"ın çoklukla eş anlamlı kullanılması dikkat çekicidir. Divitçioğlu, mülk sahibi olmanın birleştiricilik ve biriciklik özelliklerini taşımak anlamına geldiğini belirtmektedir (94). Birleştiriciliği ve biricikliği bünyesinde barındıran kurum ise, devlettir. Bu açıklamalar ışığında yazar, despotun, bu topluluklarda "baba" görevi üstlendiğini ve hepsinin birliğini sağladığını ileri sürmektedir. Gerek *Hüsrev ü Şîrîn*'i ilk olarak kaleme alan Nizamî'nin ülkesi İran, gerek hikâyenin geçtiği mekân olan Sasani Hükümdarlığı gerekse Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsini kaleme aldığı İkinci Murat devri, sultanın despotik bir karakter olarak üretim ve mülkiyet ilişkilerini elinde tuttuğu bir tarihsel sürece denk düşmektedir. Walter Andrews da, hükümdarın sıradan halk arasında hiçbir uzantısı olmadığını belirterek yönetimin despotik özelliğini vurgulamaktadır (Andrews, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı" 121). Bu tür bir düzen, Osmanlı Dîvan şiirinde, sevgili/hükümdar simgeleriyle dile getirilmektedir ve bu bağlamda, sevgiliye ya da hükümdara yakın olma, iktidara yakın olma ile eşdeğerdedir. Bu açıklamalar çerçevesinde, şiirde despotun, kendisiyle hemen hemen aynı özelliklere sahip olan sevgiliyle ilişkilendirilmesinin uygun olduğu ileri sürülebilir. Sevgilinin bu şekilde adlandırılması, âşığın da aslında bu güce ulaşmaya çalışan biri olarak yorumlanabileceğini düşündürür.

Çalışmanın başında da belirtildiği gibi, *Hüsrev ü Şîrîn,* Hüsrev, Şirin ve Ferhat arasında geçen ilişkileri konu edinen bir "aşk" mesnevîsi olarak düşünülebilir. Hüsrev, çok zengin ve ihtişamlı bir hükümdardır. Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'inde, Şirin de Ermen melikesi Mehin Banu'nun yeğenidir. İki sevgilinin birbirlerine âşık olmalarında maddî güçlerinin eşit olmasının büyük rolü vardır. Maddî güç bağlamında ele alındığı zaman, kahramanlardan birinin diğerine üstünlük sağlaması gibi bir durum söz konusu değildir. Şirin ve Hüsrev, birbirlerini karşılıklı bir aşkla sevmektedirler. Andrews'un gazel için belirlediği kul-hükümdar ilişkisi, bu mesnevîde Hüsrev ile Şirin'in değil, Ferhat ile Şirin'in ilişkilerini tanımlamaya daha uygundur; çünkü bu ilişki, karşılıksız aşk ilişkisine bir örnek oluşturmaktadır. Andrews'un, arzunun farklı temsilleri olduğu sözünden hareketle, Ferhat'ın arzusunun da nesnesinden –Şirin'den– saparak, Hüsrev'e, yani iktidar ve otoritenin temsilcisine yöneldiği söylenebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, *Hüsrev ü Şîrîn* üzerine yapılan yüzeysel bir okuma, Hüsrev ve Ferhat'ın asıl amaçlarının Şirin olduğunu düşündürmektedir. Oysa, onların arzu nesnelerinin, gerçekten Şirin olup olmadığının tartışılması gerekmektedir. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı yapıtında, arzunun doğasını, köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısının bulunduğu bir üçgenle açıklamaya çalışan René Girard'ın ilişkilere arzu kavramı bağlamında yaklaşımı, arzu nesnelerinin mutlaklığından söz edilemeyeceğini düşündürmektedir. *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsinde de üç kahramanı bir arada tutan ilişkilerin, arzu nesneleri söz konusu olduğunda, değişken olduğu görülmektedir. Bu değişkenlik, bir yönüyle, Girard'ın kuramında içsel/dışsal dolayım olarak ifade edilmektedir. Girard'a göre, arzulayan özne ve dolayımlayıcının birbirlerine olan uzaklığı veya yakınlığı, dolayımın dışsal veya içsel dolayım olarak adlandırılmasıyla sonuçlanacak bir fark taşımaktadır. Yazar, içsel dolayımın kahramanım, "en küçük arzuları için özgürlüğünü tehlikeye atan mutsuz bir bilinç" (109) olarak tanımlar ve "içsel dolayımda özneyi nesneden ayıran[ın] tam da dolayımlayıcı-rakibin arzusu" olduğunu ortaya koy[ar] (134). Bu bağlamda, Şirin'in arzu nesnesi olduğu bir durumda, Hüsrev "arzunun dolayımlayıcısı"; Ferhat da "arzulayan özne" konumundadır. Bu noktada, Ferhat ve Hüsrev, birbirlerinin konumlarına geçebilmektedir. Bu üçgene Ferhat açısından bakıldığında, arzu nesnesi farklılık gösterse de, onun "arzulayan özne" olarak konumunu koruduğu açıkça görülür (Timurtaş, 4376-4428. beyitler). Ferhat, Şirin'e ölesiye âşık görünmekte ve onun için yapamayacağı şeyin olmadığı izlenimini vermektedir; ancak, Şirin'in Ferhat için tam olarak ne ifade ettiğini ortaya çıkarmak mümkün değildir. Ferhat'ın asıl arzuladığı şey, Şirin midir? Nesnenin kendisine bakıldığında, Ferhat'ın arzuladığı nesne Şirin'dir.

Onun tüm çabası, çektiği acılar ve son olarak ölümü, hep Şirin'e ulaşmak içindir. Bu mücadele içinde bir de rakibi vardır: Hüsrev. Hüsrev, onu arzuladığı nesneye götürecek olan dolayımlayıcıdır.

Maddesel olana düşkünlük bağlamında, Hüsrev'in tam zıddı bir konumda olsa da, yapıtta Ferhat'ın bu konumundan rahatsızlık duyduğunu düşündürecek beyitler yakalamak da mümkündür. Her ne kadar, Ferhat gerek Şirin'in gerek Hüsrev'in kendisine bağışlamış oldukları mücevherleri geri çevirerek, bulunduğu konumdan memnun olduğunu ifade etse de, içinde bulunduğu maddî yetersizlikten şikâyetçidir (4708-4709. beyitler). Ferhat'ın dile getirdiği bu rahatsızlık, Şirin'e yönelen arzunun aslında çok boyutlu bir duygu olduğunu düşündürmektedir. Ferhat'ın Şirin'e yönelişi, aynı zamanda daha geniş maddî imkânlara da bir yönelişi imlemektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Girard'ın arzu nesnesinin ancak bir dolayımlayıcı ile anlam kazandığına ilişkin söyledikleri önem taşımaktadır. Şirin, hem sahip olduğu maddî güç hem de Hüsrev'in sevgilisi olması nedeniyle, bu dolayımlayıcı konumunda düşünülebilir.

Girard'ın üçgensel arzu teorisinde değindiği gibi, arzu nesnesi olarak görülen şey de aslında bir dolayımlayıcı olabilir. Nitekim, Şirin'in Ferhat'la olan ilişkisindeki konumu da buradan hareketle değerlendirilebilir. Bu bakış açısına göre, daha önce sözü edilen üçgende Hüsrev, arzunun dolayımlayıcısı konumundan, temsil ettiği otoriter güç bağlamında arzulanan nesne konumuna geçer. Bu çerçevede, Ferhat'ın asıl arzusunun, belki de her zaman ulaşmak istediği "otoriter güç" olduğu görülmektedir. Bir önceki üçgen yorumunda arzulanan nesne konumunda olan Şirin, bu kez arzulanan nesnenin sembolü olmakla birlikte, Ferhat'ı asıl arzuladığı şeye, yani "otoriter güc"e ulaştıracak olan bir aracı, yani dolayımlayıcı olarak ortaya çıkar. Ferhat, aslında Girard'ın deyimiyle "ötekinin arzusu"nu arzulamaktadır. Girard, üçgensel arzu teorisinde, nesneye yönelen dürtünün, aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtü olduğunu belirtmektedir. Bu dürtü, içsel dolayımda, aynı nesneyi arzu eden ya da zaten o nesneye sahip olan dolayımlayıcı tarafından bizzat engellenir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Ferhat her ne kadar Şirin'e arzu duyuyor gibi görünse de, aslında Hüsrev'in yerinde olmayı arzuluyordur. Çünkü Hüsrev, hem Şirin'e hem de otoriter güce sahiptir. Bu durumda Hüsrev, ilk şemada görüldüğü gibi, Ferhat için bir dolayımlayıcı olmaktan çıkar ve Hüsrev'in sahip olduğu otoriter güç, Ferhat'ın "arzulanan özne"si konumuna geçer. Bu üçgende, Şirin ise Ferhat'ı otoriter güce ulaştıracak bir dolayımlayıcıdır .

Otoriteyi arzulama konumu, Hüsrev'in de içine yerleştirilebileceği bir konumdur. Arzulanan nesne Şirin olarak kabul edildiğinde, "arzunun dolayımlayıcısı", Ferhat'tır. Ferhat, Hüsrev'in rakibidir ve onu Şirin'e ulaş-

tırma yolunda bir aracıdır. Arzulanan nesne otoriter güç olarak ortaya konacak olursa, yine Hüsrev ve Ferhat birbirlerinin dolayımlayıcısı olarak belirmektedir. Özne esas olduğunda, hem Hüsrev'in hem de Ferhat'ın arzusu, otoriter güçtür. Bu durumda Şirin üçgende kendisine bir yer bulamaz.

Arzu nesnesi otoriter güç olarak düşünüldüğünde, ilk bakışta, Hüsrev'in Ferhat'ı rakip olarak görmesini gerektirecek unsurlar belirgin değildir. Ancak, Hüsrev'in otoriter gücünü yitirmesi, Şirin'i arzu nesnesi olmaktan çıkartır ve otoriter gücü onun yerine geçirir. Bu durumda Şirin, hiçbir şekilde dolayımlayıcı değildir. Ferhat ise Hüsrev'in dolayımlayıcısı konumundadır. İlk anlayışta, arzulanan nesne konumunda olan Şirin, ikinci anlayışta ise, arzulanıyor görünmesine karşın, aslında bir semboldür ve arzulanan şey, otoriter güçtür. Ferhat için arzulanan nesnenin Şirin olarak kabul edildiği durumda, onun asıl arzuladığı nesnenin Hüsrev'in otoriter gücü olduğu görülür. Kısacası, Hüsrev dolayımlayıcı konumundayken bile, onun temsil ettiği otoriter güç, Ferhat'ın arzusudur. Hüsrev' in bu konumu, Şirin'in eserdeki işlevi üzerine yorum yapmamızı da sağlar. Şirin, "nesne" olarak düşünüldüğünde, "otorite"ye ulaşma yolunda bir aracıdır. "Dolayımlayıcı" olarak düşünüldüğünde de, Hüsrev'in otoriter gücüne ulaşması yolunda bir aracıdır. Aslında, her iki durumda da arzulanan nesnenin otoriter güç olduğu düşünülebilir.

Ferhat ile Hüsrev'in Şirin'e, dolayısıyla onun sembolize ettiği otoriter güce ulaşma yolunda birbirlerinin rakibi oldukları açıkça görülmektedir. İki rakip arasındaki maddî farklar, Hüsrev'in konumunu Ferhat'ın karşısında üstün kılmaktadır. O, sahip olduğu otoriter güç sayesinde Şirin'e de sahiptir ve Ferhat bunun bilincindedir. Aralarındaki maddî güç farkı, her fırsatta, gerek Hüsrev gerek Ferhat tarafından dile getirilmektedir. Örneğin Ferhat, "Ki ömri geçe ol düşvâr içinde / Gerek dîvâne seng ü hâr içinde (4465) [Ömrü, divane gibi taş ve diken arasında güçlükle geçer]" beytinde ifade edildiği gibi, düşkün bir konumda gözümüzde canlanırken, Hüsrev "şâh-ı cüvân-baht"tır ve "âftâb" ona "tâc", "âsmân" ise "taht"tır. Şeyhî, anlatının çeşitli bölümlerinde Hüsrev ile Ferhat'ı otoriter güçleri bakımından karşılaştırır; kimi bölümlerde bunu Ferhat veya Hüsrev'in dilinden yapar. Ferhat'a göre, onun aşk acısı çekmesinin nedenlerinden biri, maddî yönden yetersiz bir konumda olmasıdır. Şirin, Hüsrev'in aşkıyla zamanını geçirirken, Ferhat Şirin'e duyduğu karşılıksız aşk nedeniyle acı çekmekte; adeta Tanrı'ya isyan etmekte; kendini Hüsrev'le karşılaştırarak, içinde bulunduğu duruma dair şikâyetlerini dile getirmektedir. Şeyhî'nin bu karşılaştırmayı Ferhat'ın dilinden yapması, ayrıca dikkat edilmesi gereken bir noktadır; şair böylece, hikâyenin başından beri Hüsrev ve Şirin'i maddî güç bakımından birbirlerine uygun görmesini

Ferhat açısından da doğrulamaktadır. Örneğin Ferhat, dilenci nerede, dünyanın şahı nerede; Hüma ile Hüma, kaz ile kaz, her cins kendi cinsiyle uçar diyebilecek kadar, kendi yetersizliğinin bilincindedir. Bu karşılaştırma bize bir kez daha, despotik devlet düzeninin toplumsal ilişkilere yansımasını göstermektedir. Tüm bu söylenenlerden yola çıkarak, Ferhat ile Hüsrev arasında doğan rekabetin onları ortak bir aşk nesnesi bağlamında birleştirse de, bunun iki kahraman arasındaki kıskançlık ve haset duygularının doğmasına engel olamadığı ileri sürülebilir.

Kıskançlık

Bir önceki bölümde altında yapılan değerlendirmede Ferhat'ın, otoriter gücü, bu anlamda da Hüsrev'in sahip olduğu değerleri arzuladığı sonucuna varılmıştı. Bu bağlamda, her ne kadar, maddiyata önem vermediğini ve Şirin uğruna çektiği acılardan hoşnut olduğunu belirtse de zaman zaman durumundan şikâyet etmesi, Ferhat'ın duygularına dair şüpheler uyandırmaktadır. Onun, Hüsrev'in sevgilisi Şirin'e sahip olma arzusu ve bu uğurda, Bî-Sütun Dağı'nı delerek, sonunda bu aşk nesnesine kavuşma hayâli, Melanie Klein'in hasedin tanımını yaparken kullandığı, "bozmak" ve "kirletmek" (23) kavramlarıyla tam olarak ilişkili olmasa bile, yine de var olan bir ilişkiyi bitirmeye yönelik bir davranış biçimi olarak yorumlanabilir. Ayrıca, Ferhat'ın kendini Hüsrev'le kıyaslayıp, onu kendinden üstün görmesi, bu anlamda dikkat çekicidir. Onun, Hüsrev'in gücüne karşı da aynı duygular içinde olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Melanie Klein'ın haset ve kıskançlık arasında yaptığı ayrım, Ferhat'ın bu davranışlarını çözümlemede yardımcı olacak niteliktedir. Klein'a göre, "haset, arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur. Hasetli itki, o kıskanılan şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirletmeye yönelir" (Klein 23). Yazar bu anlamda, hasedin, öznenin, sadece bir kişiyle olan ilişkisiyle ilgili olduğunu ileri sürmektedir (23). Ferhat'ın tüm çabasına rağmen Şirin'e ulaşamamasının, onda haset duygularının doğmasına yol açtığı düşünülebilir.

Benzer şekilde, Hüsrev'in konumu incelenecek olursa, Klein'ın haset ve kıskançlık arasında yaptığı ayrım yol gösterici olacaktır. Klein'a göre, kıskançlığın söz konusu olabilmesi için, öznenin en az iki kişiyle beraber olması gerekmektedir. "Kıskançlığın günlük kullanımında, sevilen kişiyle, özne arasına bir üçüncü kişi girmiştir" (23). Ferhat'ın Şirin'e olan aşkının herkes tarafından duyulması, Hüsrev'le Şirin arasına bir üçüncü şahsın girmiş olduğunun açık bir göstergesidir. Daha önce belirtildiği gibi, Ferhat, Hüsrev'in sahip olduğu iki şeyi; otoriter gücü ve Şirin'i elde etme arzusundadır, dolayısıyla onlar arasına girmiştir. Hüsrev ise, Şirin'i

kaybetmekten duyduğu korkuyla Ferhat'a yönelik yıkıcı hislerini her fırsatta ortaya koymaktadır (Timurtaş, 4439-4456. beyitler). Hüsrev'in bu doğrultudaki hislerini dile getirdiği beyitlere dayanarak Hüsrev, "kıskanç" olarak nitelendirilebilir. Ferhat'ın, Hüsrev'in kendine ait olduğunu düşündüğü Şirin'e karşı yoğun duygular içinde olması, Hüsrev'i elindekileri korumaya yöneltmiştir. Klein'a göre kıskançlık, Oidipal durumun ayrılmaz bir ögesi olduğu için, her zaman nefret ve öldürme isteğiyle birlikte gelişmektedir. Tüm kızgınlığının sonunda Hüsrev, Ferhat'ı öldürmeye kıyamaz ancak; ondan istediği yapılması imkânsız işler ve ona söylediği acımasız sözlerle Ferhat'ın ölümünü hazırlar. Bu açıklamalara dayanarak Ferhat'ın, sahip olmadığı değerlere karşı haset duyguları içine girerek, bu değerleri arzuladığı mesajını verirken, Hüsrev'in tam tersi bir konumda, zaten sahip olduğu nesneleri koruma amaçlı kıskançlık içinde olduğu düşünülebilir.

AŞK-İKTİDAR İLİŞKİLERİNİN PSİKANALİTİK BOYUTU

İlk bölümde Ferhat ve Hüsrev'in arzu nesnelerinin, Şirin gibi görünmesine karşın, aslında her ikisinin arzusunun da otoriter güce ulaşmak olduğu sonucuna varılmıştır. Bu noktadan hareket ederek, bu bölümde, Ferhat ve Hüsrev'in otoriter güce ulaşma konusunda nasıl bir yol izledikleri açıklanmaya çalışılacaktır.

Hüsrev ü Şîrîn mesnevîsi, gerek Hüsrev'in gerekse Ferhat'ın duygu karakterlerine, davranışlarının toplumsal yönlerine ilişkin ipuçları sunan bir eserdir. Otoriter gücü elinde bulundurmanın önemli olduğu bir toplumda kaleme alınan ve yine böyle bir toplumda üretilmeye devam edilen *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsi de bu bağlamda önem taşımaktadır. Otoriteye boyun eğmenin psikolojik boyutlarıyla toplumsal boyutları arasında yadsınamayacak ortaklıklar bulunduğu fikri ileri sürülebilir. Özellikle, otoriter güce sahip olmanın bu derece önemli olduğu toplumlarda, onu elde etmenin de yaşamsal anlamı olduğu düşünülebilir. Bu noktada, Ferhat'ın Şirin'i arzulamasının altında yatan temelin, aslında otoriter güç olması psikolojik açıdan da anlam kazanacaktır. Ferhat, doğrudan doğruya Hüsrev'in otoriter gücünü arzuladığına dair bir ifadede bulunmasa da, ilk bölümde belirtildiği gibi, onun sahip olduğu nesneyi arzulayarak bu mesajı vermektedir. Üstelik Ferhat'ın arzu nesnesi olan Şirin de Hüsrev'i arzulamaktadır ve bu durum, Lacan'ın çocuğun annesinin arzuladığı şeyi arzulaması olarak tanımladığı durumla (Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* 105) yakından ilişkilidir. Bu anlamda, ilk bölüm ile ikinci bölüm arasında süreklilik sağlanmaktadır.

Şeyhî her ne kadar yapıtını Nizamî'nin aynı adlı mesnevîsinden çevirmişse de, iki yapıt arasında farklar olduğu göze çarpmaktadır. Bu farklar,

bu çalışmanın temelini oluşturan "otoriteyi arzulama" iddiasını da doğrulamaktadır. Nizamî'de Behrâm-ı Çûbîn konusuna yer verilmemesi, Şeyhî'nin otorite konusunu daha çok önemsediğini göstermektedir. Faruk Kadri Timurtaş, Şeyhî'nin bir aşk hikâyesi olan yapıtta bu konuya gereğinden fazla değindiğini; düşünmektedir (29). Ona göre Şeyhî'nin, savaş betimlemelerinde *Şehnâme*'nin etkisi oldukça fazladır. Bu doğrultuda, Nizamî'nin Firdevsî'ye göre daha romantik bir Hüsrev tipi yarattığı söylenebilir. Şeyhî ise, aşk konusunda Nizamî'nin, otorite konusunda Firdevsî'nin Hüsrev'inden bir sentez oluşturmuştur. Böylece Şeyhî'nin, hem romantik hem de efsanevî bir Hüsrev karakteri yaratmaya çalıştığı ileri sürülebilir; çünkü Hüsrev, aşkı uğruna tahtını feda etmeye hazır bir âşıkken, aynı zamanda tahtı ele geçirme ve koruma konusunda da ısrarlı ve başarılı bir karakter olarak çizilmiştir. Ancak Şeyhî, hükümdarlık ile aşkın bir arada olamayacağını belirtmektedir. Ona göre, ya "âşık-ı der-bân" ya da "Âkil-i sultân" olunmaktadır. Hüsrev karakterinde görülen bu çelişki, tezin bu bölümünde yapılan psikanalitik okumayla açıklığa kavuşmaktadır. Şeyhî'nin, bir şahta bulunmaması gereken özellikler arasında saydığı aşk sarhoşluğu ve buna bağlı olarak sevgiliyi aşırı idealleştirme kavramları, aslında bireyi otoriter bütünlüğe kavuşturacak bir yol olarak okunabilir. Bu anlamda, Hüsrev'in karakterinde karşıt olarak görülen romantizmin ve despotizmin, bir bakıma birbirlerinin bütünleyicisi olduğu söylenebilir. Böylece Hüsrev, her ne kadar Şirin'i arzuluyor, onu tahtına tercih ediyor gibi görünse de aslında onun bilinçdışında otoriteyi arzuladığı düşünülebilir.

Hüsrev, Ferhat ve Şirin arasında yaşanan aşk ilişkilerinin büyük yer tuttuğu yapıtın en dikkat çekici yönlerinden biri, kahramanların birbirlerini idealleştirmeleridir. İdealleştirmenin tüm yoğunluğuyla yaşanması ve ifade edilmesi, bir tesadüf olarak alımlanmamalıdır. Hüsrev ve Ferhat'ın otoriteyi arzulamalarının temelinde dönemin toplumsal ve siyasal yapısı nasıl açıklayıcı bir özelliğe sahipse, bireylerin idealleştirmeyi yoğun bir şekilde yaşamalarında da bu duygunun bağlı olduğu psikolojik etmenler aynı derecede önemlidir. Yüzeysel bir okumanın, Hüsrev ve Ferhat'ın arzu nesnesi olarak Şirin'i seçtiklerini düşündürebileceği daha önce belirtilmişti. İki kahramanın da Şirin'i idealleştirmeleri, onların sahip oldukları farklı sosyal konumlar göz önünde bulundurulduğunda, idealleştirmenin yalnızca bir tek nedeni olamayacağını gözler önüne sermektedir. Ferhat'ın Şirin'i idealleştirmesinin, giderek, onu kendini aşk nesnesi uğruna feda edebilecek konuma getirmesi ile Hüsrev'in belli bir noktadan sonra, çok sevdiği Şirin'in nazından bıktığını belirtmesi, idealleştirmenin iki farklı kahramanın bakış açısı bağlamında bir aşk ilişkisindeki yerini ve derecesini sorgulamamıza neden olmaktadır. Örneğin Ferhat, Şirin'i ide-

alleştirmek konusunda istikrarlı bir tutum izlemekte; uğruna ölümü bile göze aldığı Şirin'i idealleştirmekten asla vazgeçmemektedir. Öte yandan Hüsrev, Şirin'i eleştirebilmekte ve ona karşı olan bıkkınlığını dile getirebilmektedir.

İdealleştirmenin, sağlıklı ya da patolojik tüm aşk ilişkilerinde varolan bir kavram olduğu bilinmektedir; ancak, gerekli olup olmadığı tartışılmaktadır. Bu konuda S. Freud ve M. Balint fikir birliği içindedirler; Balint, idealleştirmenin, "güzel bir aşk ilişkisi için mutlak anlamda zorunlu olmadığını söyleyerek, [onu] devre dışı bırakır" (Kernberg, *Aşk İlişkileri,* 65). O, özellikle Freud'un birçok durumda idealleştirmenin aşkın doyurucu bir biçimde gelişmesine yardımcı olmadığı, hattâ onu engellediği önermesine katılmaktadır (65). Bu noktada, *Hüsrev ü Şîrîn*'de Ferhat'ın Şirin'i idealleştirmesinin giderek onu mazoşist olarak yorumlanabilecek davranışları sergilemeye yöneltmesi, Freud'u ve Balint'i haklı çıkartmaktadır. Ferhat'ın Şirin'e ulaşmak için aşmaya çalıştığı engeller, aynı zamanda onun arzu nesnesine ulaşmasını geciktiren unsurlardır. Ferhat her ne kadar, Şirin'e ulaşmak adına engeller aşmaya çalışıyormuş gibi görünse de, aslında bu engeller onun Şirin'le arasına mesafe koyan; bir anlamda Şirin'i ulaşılmaz kılan ve Ferhat ile Şirin aşkının gelişimini engelleyen ögelerdir.

Otto Kernberg ise, idealleştirmeyi "yetişkin aşk ilişkisinin bir işlevi" olarak değerlendirmektedir (65). Dolayısıyla idealleştirme, Ferhat örneğinde olduğu gibi, bireyi kendine ve aşk ilişkisine zarar verecek bir noktaya getirebildiği gibi, aynı zamanda tam tersi yönde bir edim olarak da düşünülebilir. Hüsrev ile Şirin arasında yaşanan ilişki ve çiftlerin birbirlerini yüceltmeleri, idealizasyon kavramının, aynı zamanda olgunlaşmış bir aşk ilişkisine yol açabileceğini de göstermektedir. Hüsrev ve Şirin arasındaki aşk ilişkisi, Ferhat'ın onu mazoşist eğilimlere yönelten platonik, olgunlaşmamış aşkından farklı olarak, "yetişkin bir aşk" olarak nitelendirilebilir. Bu durum, aşk ilişkilerinde idealleştirmenin bir bakıma zorunlu olduğunu göstermektedir. Bu açıklamalar bağlamında, bireylerin, karşılarındaki nesneleri idealleştirmelerinin nedeni Klein'ın kavramları kullanılarak iki ayrı başlık altında incelenebilir. Bu başlıklardan biri, doğumla birlikte yitirilen ideal benliğe yeniden ulaşma arzusu olarak belirlenebilir. İkincisi ise, zulmedilme kaygısıdır. Bu iki durum arasındaki farkı ortaya koymak için, öncelikle ideal benlik durumunun nasıl sağlandığı tartışılmalıdır.

Kaybettiğim Benliğimi Arıyorum

Psikanaliz, bireyin bir nesneyi idealleştirme yoluna gitme nedenini anlamlandırmada önemli ipuçları sunmaktadır. Örneğin Melanie Klein'ın da

belirttiği gibi, "doğum öncesi duruma duyulan evrensel özlem, idealleştirme ihtiyacının bir ifadesidir" (Klein 21). Yani birey, idealleştirme yoluyla, yitirdiği ve özlediği ideal bütünlüğe yeniden ulaşmaya çalışır. Bu ideal bütünlük, "ideal benlik" olarak adlandırılmaktadır. Bireylerin aşk nesnelerini idealleştirme nedenlerinden biri olan ideal benliğe ulaşma kaygısı, geriye dönük bir kaygıdır. Bu kaygının ortaya çıkmasının en büyük nedenlerinden biri, elde edilen ya da sahip olunan bir bütünlüğün kaybedilmesidir. Hüsrev'in ülke yönetimini kaybetmesi, onun için yeniden elde edilecek bir bütünlüğün varlığını imlemektedir. Şirin'in tam da bu noktada Hüsrev'in hayatına girmiş olması, Hüsrev'in Şirin'i kaybettiği otoriter gücüne yeniden ulaştırmasını sağlayacak bir aracı olarak görmesine neden olmaktadır. Bu anlamda, Şirin'in onu ülke yönetimini ele geçirme konusunda zorlaması da anlam kazanmaktadır.

Victoria Holbrook da, "Klâsik Sonrası İmge, Okyanussal Benlik" başlıklı makalesinde, ideal benliği insanın ana rahmindeki bilinç durumuyla ilişkilendirmektedir. Ana rahmindeki insanın, bağımlılığını hissetmediğini belirten Holbrook'a göre, insan bu aşamadayken "ihtiyaçlarının ayrı bir vücut tarafından karşılandığını farket[memektedir]" (Holbrook 209). Çocuk, "annenin bir parçası ol[duğunu], ona bütün ihtiyaç duyduklarını ve arzuladıklarını verebilecek kendi dışında birşeyin bulunduğu[nu]" algıladığı anda, bu mutlaklığı yitirmekte ve ideal benliğini kaybetmektedir (Klein, *Haset ve Şükran,* 20). Bu açıklama, *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsi bağlamında Hüsrev açısından ele alındığı zaman, yitirilen ve özlenen ideal benliğin, onun yönetimde bulunduğu zamana denk düştüğü ileri sürülebilir. Hüsrev, ana karnında kendisini mutlak bir benlik olarak algılayan cenine benzer bir şekilde, ülke yönetiminde iken mutlaklığın bir simgesidir. Hüsrev, bu mutlakiyetçi yönetimi yitirdiği anda, Hüsrev için ideal benliğe ulaşma kaygısı, ülke yönetimindeki mutlaklığa ulaşma kaygısı olarak belirginleşmektedir. Hüsrev, bu ideal bütünlüğü yeniden elde etmek için, Şirin'i idealleştirir. Bu idealleştirmeye dair yoğun duygular, anlatı boyunca sürer. Hüsrev'in Ermen'e gidiş yolunda Şirin'i yıkanırken gördüğü sahne bu anlamda çok önemlidir; çünkü bu sahne Şirin'in çıplak vücuduna doğrudan gönderme yapar ve cinselliği imler. Bu yönüyle aynı zamanda, Hüsrev'in aşkının maddi bir aşk olduğu mesajını verir. Göbek, sevgilinin vücudunun alt ve üst bölümleri arasındaki sınırı belirlemesi bağlamında dîvan şiirinde önemli bir yere sahiptir. Nasrullah Pürcevadi' ye göre, vücudun iki bölümünü birbirinden ayıran yer olan göbek, oluşumu sembolize etmektedir; yazara göre, "göbek noktası, insanın ceninlik oluşumunu, insanın dünyaya adım atmadan önceki hayatını akla getirir. Bu nokta, iki tür hayatın sembolüdür" (162). Nizamî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*' inde, Hüsrev'in Şirin'i çıplak gördüğü sahnede, Şirin'in göbeğine yapılan

vurgu önemlidir; çünkü, maddî ve manevî iki hayatın geçiş noktasını temsil eden bu nokta aynı zamanda, ana karnındaki cenin konumuna dönüşün bir simgesi olarak da yorumlanabilir. Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i de Nizamî'den çeviri olması bağlamında Nizamî'nin mesnevîsiyle ortak özellikler göstermektedir. Şeyhî göbek noktasına birebir vurgu yapmasa da bu sahne, Hüsrev'in Şirin'e duyduğu aşkın cinsel boyutlarını ortaya koymaktadır.

Her ne kadar, gerçek kimliği hakkında kaynaklarda tutarlı bir bilgiye rastlanamasa da, Şeyhî'nin eserinde Şirin, zaten sahip olduğu özellikler yoluyla idealleştirilmektedir. Hüsrev'in Şirin'i fiziksel güzellik, güç ve servet etrafında idealleştirmesini anlamlandırmada Otto Kernberg önemli ipuçları sunmaktadır. Kernberg'e göre, kendi yaratıcı güçlerinden kopan insan, bunları sevdiği kimsede bulmak istercesine aşk nesnesine adeta bir üstünlük simgesi olarak tapmaktadır. Bu açıdan, Hüsrev'in bir ideal olarak Şirin'e yönelmesinin, yönetimdeki mutlaklığını yitirmesi ile aynı zaman dilimine denk düşmesi önemlidir. Freud, ideal olarak seçilen şeyin, aslında kişinin kendi ideali olan, çocukluğunun yitirilmiş narsisizmi olduğunu ileri sürer; çünkü çocuk, büyüdükten sonra koruyamadığı mükemmelliğini, yeni bir ben ideali biçiminde tekrar elde etmeye çalışmaktadır (Freud, *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası,* 39). Hüsrev, Şirin'de yitirdiği otoriteyi, güç ve şöhreti görmektedir.

Ferhat'ın Şirin'i idealleştirmesi de, yitirilen ilksel benlik konusuyla ilişkilendirilebilir. Doğumla birlikte yitirilen "kadir-i mutlaklık" Hüsrev için ülke yönetimindeki mutlaklığın kaybı olarak okunabiliyordu. Ferhat, benzer bir yönetici konumunda değildir; dolayısıyla, Hüsrev gibi yönetime ilişkin "kaybettiği" bir mutlaklığın peşinde değil, yaşamına ilişkin "kurmaya çalıştığı" bir mutlaklığın peşindedir. Ferhat'ın kurmaya çalıştığı ideal benlik, imkânsızlıklarla örülüdür; güç ve zenginlik gibi özellikler, hem Hüsrev hem de Şirin ile simgelenen ancak ulaşılması imkânsız unsurlar olarak Ferhat'ın yaşamında önemli bir yere sahiptir. Bu ulaşılmazlık, Ferhat'ı kendini yok etmeye yöneltecek bir mazoşizme neden olur. Ferhat, Hüsrev ile arasındaki farkların asla kapanmayacağının bilincindedir, buna rağmen Şirin uğruna türlü dertler çeker. Şirin'i gördüğü ilk anda yaşadığı bilinç kaybı, Ferhat'ın Şirin'i idealleştirmesinin Hüsrev'inkinden farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Hüsrev de Şirin'i ilk gördüğü anda etkilenmiştir; ancak onun Ferhat gibi bir bilinç kaybı yaşamaması, Hüsrev'in Şirin'i idealleştirmesinin farklı boyutları olduğunu göstermektedir. Ferhat'ın Şirin'e duyduğu ilgi ve onu idealleştirmesi, Hüsrev'den farklı olarak bilinçli bir tavrın izlerini taşımaz (Timurtaş, 1791-1792. beyitler). Şirin'i ilk görüşlerinde yaşadıkları farklı deneyimler, Hüsrev ve Ferhat'ın onu idealleştirmelerinin farklı yollardan ilerleyeceğinin bir işa-

retidir. Nitekim Ferhat, kendisini yok etmeye yönelik davranışlarda bulunup sonunda da intihar ederek Hüsrev'den farklı bir portre çizer. Bu bağlamda, Ferhat'ın, mazoşizm kavramı ile ilişkilendirilebilecek davranış biçimleri içine girdiği söylenebilir.

Otto Kernberg, "hem normal hem de patolojik olarak, güdülenmiş kendini tahrip edicilik ve acı çekmekten bilinçli ya da bilinçdışı haz alma ekseninde geniş bir olgular alanı olarak tanım[lanabilecek mazoşizmin] sınırları[nın] belli [olmadığını]" (Kernberg, *Aşk İlişkileri,* 178) ileri sürmektedir. Kernberg'in düşüncesine göre, bir uçta, Green'in 'ölüm narsisizmi' adını verdiği, kendini ya da kendi bilincini yok etmenin önemli olduğu, güçlü bir kendine zarar verme durumu söz konusudur (178). "Öteki uçta ise, aile, ötekiler ya da bir ideal için sağlıklı bir kendini feda kapasitesi, süperego belirlenimli acı çekmeye gönüllülüğün yüceltici işlevleri vardır ve bunlar, patolojik denebilecek göstergeler değildir" (178). Ferhat, başlangıçta Şirin'e ulaşmaya çalışsa da, aslında Kernberg'in tanımlamasına uygun şekilde, bir ideal uğruna kendini feda etmek olarak tanımlanan bir uçtan, ölüm narsisizmi denen diğer uca doğru bir hareket içindedir. Ferhat, kendini yok etmeyi bir amaç olarak ortaya koymaz; dolayısıyla, onu "ölüm narsisizmi"ne kapılmış biri olarak değerlendirmek mümkün değildir. Ancak, ideal uğruna katlanılan acının da, son aşamada Ferhat'ın kendi rızasıyla ölümüne yol açmış olması göz ardı edilmemelidir.

Zulümden Kaçtım Ama Aşkın Esiri Oldum

İdealleştirmenin kaynaklarından biri de, "doğumla birlikte başlayan, şiddetli zulmedilme kaygısı[dır]" (Klein 21). Aslında, zulmedilme kaygısı, ideal benliğe dönme arzusunun bir bileşenidir. Ancak, *Hüsrev ü Şîrîn*'de, özellikle Hüsrev'in karşı karşıya kaldığı durumlar, onun Şirin'i idealleştirmesinde, zulüm kaygısının ayrı bir düzlem olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Hüsrev'in yönetimdeki mutlaklığını kaybetmesinin bir sonucu olarak ülkesinden kaçmak zorunda kalması ve babası Hürmüz karşısındaki konumu, zulüm kaygısını Hüsrev açısından çok boyutlu bir biçimde ortaya koymaktadır. Bununla birlikte zulüm, her aşk ilişkisinde olduğu gibi, gerek Hüsrev ve Şirin'in; gerekse Ferhat ve Şirin'in ilişkisinde de geçerlidir. Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsinin en dikkat çekici özelliklerinden biri, karşılıklı ve karşılıksız aşkı bir arada işlemesidir. Bu farklılık, Şirin'in idealleştirilmesinde kendisini gösterse de, Hüsrev ve Ferhat'ın zulme uğrayan kişiler olarak Şirin'in karşısında eşit konuma taşınması da dikkat çekicidir. Aşk, ister karşılıklı, ister karşılıksız olsun, âşığa acı çektirir ve bir ölçüde, mazoşist duyguların açığa çıkmasına neden olur.

Hüsrev ve Ferhat'ın Şirin'i idealleştirmeleri farklı yollardan ilerlemektedir; Hüsrev, Şirin'i karşılıklı bir aşk ilişkisinde idealleştirirken, Ferhat'ın aşk nesnesi olan Şirin'i idealleştirme yoluna gitmesinin nedeni, aslında biraz da aşkının karşılıksız olmasından kaynaklanmaktadır. Bu anlamda, zulüm kaygısı nedeniyle idealleştirme, Hüsrev açısından daha belirgindir. Hüsrev'in zulüm kaygısını belirgin kılan, onun bir zamanlar yönetici konumunda olması; ancak ülke yönetimini Behram adlı kumandana bırakarak bu konumunu kaybetmesidir. Hüsrev, ülkenin yönetimini kaybetmiş ve kaçmak için Ermen ülkesine gitmiştir. Başlangıçta Hüsrev, Şirin'e onu sadece Şavur tarafından idealize edilmiş bir güzel olarak tanıyarak âşık olur. Ancak onun Şirin'i ilk olarak, Behram'ın yaptığı hile nedeniyle, babasının zulmünden Azerbaycan'a kaçarken, Ermen'de karşılaşmaları sırasında görmesi (Timurtaş, 1756-1774. beyitler) bir tesadüf olarak alınmamalıdır.

Bu yorum çerçevesinde düşünüldüğünde, Şirin'in Hüsrev'in yönetimi yitirmesi karşısında gösterdiği tavır da dikkat çekicidir; Şirin, kendisini elde etmek için önce ülkesinin yönetimini ele geçirmesi gerektiğini söyleyerek Hüsrev'e bir tür zulmedici tavır takınır. Hüsrev'in bu zulme karşın Şirin'i bir arzu nesnesi olarak görmesi, aktif hâle gelmese bile Hüsrev'de de bazı mazoşist duyguların bulunduğunu göstermektedir (Timurtaş, 3460-3474. beyitler). Ülke yönetimini ele geçirme süreci içinde Hüsrev'in Şirin'i idealleştirmeye devam etmesi, Melanie Klein'ın, aşırı idealleştirmenin, zulmedilme kaygısını gösteren bir unsur olduğunu ileri sürmesini destekler niteliktedir (37).

Ferhat ise Şirin'i karşılıksız bir aşk ile sevmektedir; dolayısıyla, bu aşkın kendisi başlıbaşına zulmedici bir unsurdur; mazoşist yönelimler Ferhat'ın kimliğinde daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Normal olan her aşk ilişkisinde çiftler birbirlerini idealleştirmektedirler; ancak karşılıksız bir aşkla bağlanan kişinin, idealleştirmeyi daha yoğun olarak hissettiği bilinmektedir. Bu durum kişinin kendisini sevdiği kişi uğruna feda etmesine yol açabilir. Bu görüşler, Hüsrev ve Ferhat arasındaki farkı ortaya çıkartmaktadır. Otto Kernberg'in de belirttiği gibi, "son derece idealleştirilmiş ve potansiyel olarak elde edilmesi imkânsız partnerler arama" mazoşistik kişiliklerin en önemli özelliklerinden biri olarak görülmektedir (Kernberg, *Aşk İlişkileri,* 191). Mazoşistik kişiliklere ait olan bu tanımlama, imkânsız bir aşkın peşinde olan Ferhat'ın durumuna açıklık getirecek niteliktedir. İçinde bulunduğu aşk ilişkisinin patolojik olup olmadığını düşündüren en önemli neden, onun hissettiği karşılıksızlık duygusudur. Erol Göka, bu duruma şöyle bir açıklama getirmektedir: "İster gerçek, ister hayalî bir gerçeklik içinde yaşansın, patolojik âşık, kendi sevgisine asla istediği gibi bir karşılık alamadığı inancındadır. O,

en çok sevendir, en çok acı çekendir; sevgiliyse, acımasız bir zalim[dir]" (134). Kernberg'e göre, her ne kadar âşığın, içinde bulunduğu karşılıksızlık duygusuyla, arzu nesnesinden vazgeçmesi beklenirse de karşılıksız aşkın hem erkeklerde hem de kadınlarda aşkı azaltmak yerine güçlendirdiği görülmektedir (*Aşk İlişkileri,* 189).

Aslında Hüsrev ile Şirin de, birbirlerini karşılıklı bir aşkla sevmelerine rağmen, birbirlerinden ayrı kaldıkları süre içinde, aşk acısı çekmektedirler. Ancak, sevgililerin ayrılık nedeniyle çektikleri bu acıları, Ferhat'ın mazoşistik acılarından ayırmak gerekmektedir. Şirin'i karşılıksız bir aşkla seven Ferhat, aşk acısını, elde edilmesi mümkün olmayan "ideal" sevgilisi uğruna hayatını feda edecek kadar yoğun bir biçimde hissetmektedir. Bu anlamda Ferhat, karşılıksız bir aşk deneyiminde gözlemlenen çoğu davranışı sergilemektedir. Örneğin, Oğuz Erdur'a göre, "âşık birçok kez, karşılıksız kalan aşk karşısında kendi kendini yavaş yavaş yok e[tmektedir]" (21). Yazar, âşığın kendini, aşkın içinde kaybetme yolunda olduğunu, bu anlamda, onun yolundan dönmesinin, aslında ölmesi anlamına geldiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, Erdur'a göre, âşık ancak kendini yok ederek var olabileceğine inanmaktadır. Bu noktada, tanımlanan davranış biçimi, *Hüsrev ü Şîrîn*'de Ferhat'ın sergilediği tavırlarla örtüşmektedir.

Ferhat'ın canını Şirin uğruna feda etmesi, onun Şirin'e sahip olamayışıyla açıklanabilir mi? Aşk nesnesine sahip olamayış, bir bakıma, hayattan alınan zevkin tükenmesine yol açabilir, bu da âşık bireyin kendini feda etmesinin nedeni olabilir. Konu, dîvan şiiri çerçevesinde düşünüldüğünde, bu amacın altında, biraz da kendini sevgiliye ispat etme isteğinin yattığı görülmektedir. Kendini belli bir insan ya da düşünce uğruna feda edip kahraman olma isteği olarak yorumlanabilecek bu davranış biçimi, mazoşizm bağlamında nasıl değerlendirilebilir? Ferhat'ın kendini aşk nesnesi uğruna feda etmesi, onun sevilen nesneyle bir olma arzusunun bilinçdışı bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ferhat'ın bu durumdan zevk alması, okuru ister istemez, Ferhat'ın mazoşist olup olmadığı sorusuyla baş başa bırakır. Daha önce belirtildiği gibi, Kernberg'in "aile, ötekiler ya da bir ideal için sağlıklı bir kendini feda kapasitesi, süperego belirlenimli acı çekmeye gönüllülüğün yüceltici işlevleri" (*Aşk İlişkileri,* 178) tanımıyla söz ettiği mazoşizmin diğer bir yönü patolojik olarak değerlendirilemez.

Ferhat'ın, Hüsrev'i rakip olarak görmesi, onun en büyük engellemelerinden biridir aslında. Ferhat, Girard'ın mazoşist kişilik üzerine yaptığı değerlendirmelere benzer şekilde, kendini aşağı görmesinin de etkisiyle, çektiği acıları hak ettiğine inanmaktadır; ancak bu durumdan dolayı kırgındır da (149). Girard'a göre, engeller ve küçümsemeler, dolayımlayıcının üstünlüğünün birer kanıtı oldukları için, arzunun daha da güçlenmesi-

ni sağlamaktadırlar (150). Ferhat'ın kendini Hüsrev'le kıyasladığını, Hüsrev'i maddî güç bakımından daha üstün gördüğünü, hattâ bu noktada isyan ettiğini biliyoruz. Ancak yine de Şirin'i seçmekten vazgeçememesi, yukarıdaki açıklamaya uygun bir örnek olabilir. Ferhat, önüne engeller çıktığında, Şirin'e ulaşmak uğruna daha fazla emek harcar. Ancak, onun ölüm haberini duyması, tüm çabalarını bir anda anlamsızlaştırır; çünkü, artık aşk nesnesine ulaşmak için bir tutkusu yoktur, onu kaybetmiştir. Şirin'e kavuşmanın tek yolu, onun gibi ölmektir. Ferhat'ın Şirin'e ulaşma amacıyla çözülmesi imkânsız engellerden kurtulmaya çalışmak yerine, onlarla mücadele etmesi, bir bakıma, Girard'ın belirttiği gibi, kendini yenilgi ve acıya mahkum etmesi olarak yorumlanabilir (150).

Tüm bu açıklamalar bağlamında, Ferhat'ın mazoşist olduğunu söylemek ne derece doğru ve nesnel bir yaklaşımdır? Her ne kadar bu davranışlarının temelinde sevgiliye kavuşma arzusu ve aynı zamanda ahlâki bir üstünlük sağlama isteği yatıyor olsa da, Ferhat'ın acı çekerek Tanrı'ya ulaşmaya çalıştığı ileri sürülemez mi? Bu, aslında tezin psikanalitik eleştiri bölümünü de sorgulamamızı sağlayacak bir sorundur. Ferhat'ın acı çekmekten zevk alırcasına kendine engeller yaratması, bir bakıma âşık olmanın gereklerinden biridir. Bu durumda, her âşık için mazoşist tanısı koymak nasıl yanlış bir yaklaşım olacaksa, konuya tek boyutlu yaklaşmak da o derece yanlıştır. Acı çekmekten kasıtlı zevk almanın, bir de mistik boyutu vardır ki, Girard psikolog ve psikiyatrların bu boyutu göremediklerini ileri sürmektedir (153). "Gerçekten de ne zaman arzunun kendisiyle yıkıcı sonuçları arasında bir ilişki görsek hemen mazoşizm tanısını yapıştırırız" (153) sözleriyle bu durumu eleştiren Girard'a göre, aslında âşıklar da dahil olmak üzere hiç kimse küçük düşmeyi ve acıyı arzu etmez. Bu anlamda, Ferhat'ın aşk acısı çekmesi ve acı çekmeyi sürdürerek sonunda intihar etmesi, yalnızca psikanalitik düzlemde değerlendirilmemelidir. Acı çekmenin, âşıkla olan zorunlu ilişkisi bağlamında bir de tasavvufî boyutu vardır.

TASAVVUFÎ BOYUT

> Şiir, dünyevi imgeler ile, öbür dünyaya ait imgeler arasında, dinî fikirler ile dindışı fikirler arasında, yeni ilişkiler yaratmak için neredeyse sınırsız imkânlar sağlar; yetenekli usta şair, her iki düzeyi mükemmel bir şekilde birleştirebilir ve en din dışı şiire bile belirgin bir dinî renk verebilir (Alıntılayan Andrews, 82).

Annemarie Schimmel'in bu sözleri, İran ve Türk edebiyatlarının din ile olan ilişkisini ortaya koymak bağlamında önemli bir yere sahiptir; çünkü şiirlerin tek boyutlu okunamayacağını gözler önüne sermektedir. Böylece, Schimmel'e göre, "hayatın dünyevî ve dinî yorumu arasındaki gerilim,

şiir sanatının en büyük ustalarının eserlerinde, batınî, psişik ve duyusal bileşenler mükemmel bir uyum kazan[maktadır]" (83). Bu anlamda, Walter Andrews da Dîvan şiirinin herhangi bir tasavvuf sistemini olduğu gibi aktardığının söylenemeyeceğini; ancak bu şiir geleneğinin tasavvufî yansımalarının olduğunu belirtmektedir (*Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı,* 83). Her ne kadar dinî ile dindışı, tasavvufî ile duyusal alanlar arasında ayrımlar söz konusu olsa da, yazara göre bunlar önemsizdir (85). Önemli olan, bu ayrımların bir bütünü oluşturabilmeleridir. Andrews, dinsel ve dindışı alanlar arasındaki bağı, Âlemü'l-hiss'le Âlemü't-temsil arasındaki bağla ilişkilendirmektedir (86). Âlemü'l-hiss ile Âlemü't-temsil arasındaki simgesel ilişkinin bir benzeri, dinî ve dindışı alanlar arasındaki ilişkide görülmektedir. Bu bağlamda, sahip olduğu özelliklerle maddî aşkın sinyallerini veren bir duygunun aslında manevî aşkın bir yansıması olduğu söylenebilir.

Her ne kadar yüzeysel bir okuma, *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevîsini beşerî bir aşk hikâyesini konu edinen bir yapıt olarak ortaya çıkartsa da, bu yapıtın, her iki okumaya da uygun özellikler gösterdiği ileri sürülebilir. Ferhat'ın Şirin'e karşı duyduğu aşk, manevi aşkın bir sembolüyken; Hüsrev'in aşkı, maddî aşkı simgelemektedir. Bu, bir bakıma, Şeyhî'nin hayat felsefesiyle de örtüşmektedir; çünkü Şeyhî, "bir yandan, dünyanın faniliği neticesi her türlü geçici zevklerden ve maddî hırslardan el etek çekilmesini tavsiye ederken, öbür yandan, hayatın zevk ve safa ile geçirilmesini de [belirtmektedir]" (Timurtaş, *Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn'i,* 77). Şeyhî'nin bu felsefesi, onun, dinî ve dünyevî konuların ikisinde birden başarılı örnekler verebildiğini göstermektedir. Timurtaş, Şeyhî'nin tam anlamıyla mutasavvıf bir şair olmadığını ancak "tasavvuf umdelerinden ve remizlerinden" çok fazla yararlandığını belirtmektedir (24). Çalışmanın bu bölümünde, Ferhat ile Şirin'in ilişkisinin tasavvufî boyutları ele alınacaktır. Ferhat'ın Şirin'e karşı hissettiği platonik, fedakâr ve sonunda onu ölüme götürecek aşk, tasavvuf bağlamında irdelenmeye çalışılacaktır.

Şeyhî, Ferhat kıssasına geçmeden önce, aşk üzerine görüşlerini dile getirmekte, Ferhat'ın aşkının tasavvufî bir aşk olduğu mesajını vermektedir (Timurtaş, 4257-4271. beyitler). Şaire göre, birey sürekli olarak "âh çekip" aşk üzerine düşünürse, amacına ulaşabilir. Kişinin asıl ulaşmaya çalıştığı nesne, kâinatta yaratılmış olan tüm varlıklarda bir parçası bulunan Tanrı'dır. Her şeyin yaratılmasının nedeni, aşktır. Ferhat, aşkı bir hazine gibi seçmiş, bu hazine uğruna, dünya nimetlerinden vazgeçmiştir (Timurtaş, 4375-4385. beyitler). Ferhat'ın, sevdanın coşkunluğuyla şehri terk edip çölün yolunu tutması, sarhoş ve hayran bir şekilde dolaşması ve ne soğuktan ne de sıcaktan sakınması gibi davranışlarda kendini gösteren, kendini aşk uğruna fedakârlıklara bilinçli olarak yöneltmesi, temelinde

acı çekme olan tasavvuf öğretisinin, "fiziksel, ahlâkî, zihinsel düzeyde, nefis köreltmeye dayanan [bir yolda], kademeli ve metodlu bir yok oluş fikrini ilham al[masıyla]" (Chevalier, 35) yakından ilişkilidir.

Âşığı, çektiği acılara ve sıkıntılara katlanmaya daha doğrusu tüm bunlardan zevk almaya götüren neden, bu aşkın Tanrı aşkı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu aşk ile insan, sonunda kişiliğinin değerini bile inkâr edecek noktaya gelir. İşte, insanın kişilik değerini bile inkâr edebilecek noktaya gelmesi, tasavvufî aşkla, mazoşizm arasındaki ince çizgiyi görünür kılmaktadır. Âşığın davranışlarının tasavvufî boyuttaki anlamlarının tam olarak kavranamaması, sufînin geçirdiği çile dolu zaman sürecinde yaşanan tüm gerekliliklerin mazoşistik bağlamda yorumlanmasına yol açmaktadır. Aç kalıp, dünya nimetlerinden el etek çekmek ve alışılan güzel şeylerden kendini yoksun bırakmak bir anlamda acı çekmekten bilinçli zevk almak olarak yorumlanabilir; ancak tüm bunların sufîlik yolunda yapılması gerekli olan davranış biçimleri oldukları düşünüldüğünde, bir anda bambaşka anlamlar kazanmaktadır. Tüm bu yükümlülükler insanı Tanrı'ya ulaştıracak yolun aşamalarını oluşturmaktadır. Ferhat aşk derdiyle kendinden geçmiştir; ancak, "Bin yıl çekerse ışk gamından garâmeti / Yoh gönlümün bu mihnete bir dem nedâmeti (4418) [Gönlüm her ne kadar aşk gamını bin yıl çekse de bu zahmet için bir an bile pişmanlık duymaz]" diyebilecek kadar durumundan hoşnuttur. Onun böyle düşünmesinin nedeni, çile çekmenin insanı geldiği yere, yani Tanrı'ya geri dönmesini sağlamasıyla yakından ilişkilidir (Timurtaş, 4387-4427. beyitler).

Ferhat, geçici olan bedeninin birgün öleceğinin bilincindedir. Can arzusu ile sevgiliye ulaşamayacağını bilen Ferhat, bir an evvel bedeninden kurtulmayı arzulamaktadır. Mutasavvıflar, sufînin ulaşmaya çalıştığı Tanrısal aşkın bilincine, çile çekilerek varabileceğini belirtirler. Böylece, aşkın Tanrı'nın özü ve yaratılışın sırrı olduğu anlaşılır. Bu anlamda, mutasavvıfın çile çekerek Tanrı'ya ulaşmayı amaçlaması ile Ferhat'ın dağları delip, sonunda Şirin'e kavuşmayı hayal etmesinin eş değerde olduğu ileri sürülebilir. Ferhat'ın bu aşamada çektiği acılar düşünülecek olursa, dağı delmek, bir çeşit çile çekmek olarak da yorumlanabilir. Ferhat, sonunda Şirin'e kavuşmak amacıyla Hüsrev'in kendisine teklif ettiği Bî-Sütun Dağı'nı delme işini hiç düşünmeden kabul eder. Ferhat'ın bütün kalbini dolduran aşk ateşi onu sevgilisinden başka bir şey göremeyecek bir duruma getirmiş ve sevgilisine kavuşmak uğruna en dayanılmaz zorluklara göğüs germeye yöneltmiştir. Ferhat'a göre aşk, göğün en yüksek tabakasından bile daha yüce bir konuma sahiptir ve âşık olmanın ilk şartı bu uğurda can vermektir. Âşıklar, gam ve mihnet dolu olan bir mekânda yaşarlar; onların bu durumu ölünceye dek sürer. Ferhat'ın Hüsrev'e, Şi-

rin'i önceden tanıdığını belirtmesi, bu aşkın ilahîliğine yapılan vurguyu güçlendirmektedir. Ferhat'a göre, âşık olduktan sonra uyku kendisi için artık yalnızca bir hayâldir. Hüsrev'in kendisine, "Pekiyi ya derdinden başına taş yağarsa?" diye sorması üzerine, "Taş neredeyse, işte benim başım hazırdır" diye yanıt vermesi, bir âşığın, aşkın tüm zorluklarına seve seve ve bilinçli bir şekilde katlanabileceğini gözler önüne sermektedir.

Sinan Paşa'nın *Tazarrûnâme* adlı eserinin "İşâret-i Evsâf-ı Işk" başlıklı bölümünde belirttiği gibi, "ışk bir külüng-i pûlâddur ki, her vakit varlık binâsın yıkar; ışk bir bennâ-yı üstâddur ki, dâyim yokluk sarayın yapar" (188). Bu cümle, Ferhat'ın içinde bulunduğu durumu net bir şekilde ortaya koyacak niteliktedir. Ferhat, bir çelik kazma kadar sert olan aşkı ile dağı delmeye başlar; ancak bu süreç onu aynı zamanda kendi varlığını yok etmeye, varlık binasını yıkmaya götürecektir çünkü, usta bir mimar olan aşk, daima yokluk sarayları inşa etmektedir. İbn Abdüsselam da bu doğrultuda, aşkın insanı hem kör hem de sağır ettiğini, âşığın aşk nesnesinden başka bir şeyi görmesinin mümkün olamayacağını belirtmektedir (Kara, 113). Âşığın sevgilisini izlerken çevresinde olan biteni görmeyip duymaması, onun bu dünyaya aldırmadığının bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Âşık sevgili karşısında, her zaman acı çeken, üstü başı yırtık, çılgın, ağlayıp feryat eden, çektiği acıdan içi yanan ve âh çekse ağzından dumanlar çıkaran bir konumdadır. Andrews'a göre, âşık, bu özellikleriyle bu dünyanın kavramlarıyla ilişkilendirilebilir; çünkü acı çekmek, yok olmak gibi kavramlar, bu dünyaya ilişkin göndermeler taşırlar (*Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* 92). Ancak yazar, "bir sonraki karşıtlık düzeyinde, gerek âşığın gerekse maşukun hem bu dünyaya hem de öte dünyaya ait yönlerinin olduğu[nu]" belirtmektedir (92). Andrews'a göre, sevgilinin bu dünya bağlamında âşığa çektirdiği eziyet, bu dünyadan el etek çektirici özelliğe sahip olduğu için, öte dünya bağlamında bir lütuftur; çünkü, âşıkın Tanrı'ya ulaşmasını sağlamaktadır (93). Şirin böyle bir paralellikte düşünüldüğünde, Ferhat'ı Tanrı'ya ulaştıracak bir aracı konumundadır. Her ne kadar, Ferhat'a açıkça cefa etmese de onunla arasında bir vuslat olmaması, Ferhat'ın acı çekmesi için yeterli bir nedendir. Ferhat'ın, sonunda kendini dağdan aşağı atarak fiziksel ölümü tercih etmesi, bir bakıma Tanrı'ya kavuşma ve bu yolla ruhanî ölümsüzlüğe ulaşma isteği olarak yorumlanabilir.

Tüm bu açıklamalar bağlamında, Ferhat'ın Şirin'i gördüğü an kendinden geçmesinin, psikanalitik okumaya olduğu kadar tasavvufî okumaya da uygun olduğu söylenebilir. Ferhat'ın aşkının ilahî olduğunu düşündüren diğer unsurlar, onun hiçbir zaman elde edemeyeceğini bildiği; ama ulaşmayı umduğu bir nesne uğruna canını vermeye razı olması ve Şirin'i cinsel açıdan arzulamamasıdır. Çünkü bu, Schimmel'in de belirttiği gibi,

ince ve derinleştirilmiş bir aşktır ve nesnesini, insan varlığında bulmuştur (250). Bu varlık, Ferhat için Şirin'dir. Ferhat'ın, aşk nesnesinde, ulaşmaya çalıştığı Tanrı'nın tecellisini gördüğü ileri sürülebilir. Bu anlamda Tanrı'yı sembolize eden Şirin, tıpkı Tanrı gibi ulaşılamaz ve imgeseldir. Onun, Tanrı'ya ulaşma yolunda bir aracı olduğunu söylemek, Şirin'in Tanrı'yı sembolize ettiğini söylemekten daha uygundur. Ferhat, Şirin'i de tıpkı Tanrı'yı sevdiği gibi karşılıksız bir aşkla sevmektedir. O'nun Şirin'i sevdiğini ifade ederken söylemek istediği şudur: "Ben Tanrı'yı Şirin suretinde seviyorum." Aşk nesnesine hiçbir zaman kavuşamayacağını bilmek, Ferhat'ı aşk uğruna türlü fedakârlıklar yapmaya yönlendirir; bunlar, tasavvufî anlamda, sufînin çok sevdiği Tanrı'sına olan aşkını açıklamak için "sevilen varlık karşısında kendini feda etme, sadece Tanrı'yı sevmek için kendini tümüyle unutma dışında daha güçlü bir ifade bulama[masıyla]" (Chevalier, 29) açıklanabilir. Tüm bu fedakârlıklar sonunda Ferhat'ın hiç düşünmeden kendini dağdan aşağı atması ise, ölümün âşığı maşuka götüren en önemli araç olarak görülmesine bağlanabilir.

Sonuç

Aşk, yüzyıllardan beri sanat yapıtlarının en çok işlenen izleklerinden biri olmuştur. Ana izleği farklı olan bir yapıt bile "aşk" ile zenginleştirilmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, edebiyat tarihçileri tarafından bir "aşk mesnevîsi" olarak tanımlanan *Hüsrev ü Şîrîn*'de, Hüsrev'in otoriter gücü ele geçirmeye ve sahip olduktan sonra korumaya çalışması gerçekliğine yoğun bir şekilde yer verilmesi, bir tesadüf olarak alımlanabilir. Hattâ bu yapıt, tarihî gerçekliğin, aynı zamanda Hüsrev'in bir gönül macerasına da yer verilerek anlatılması olarak da yorumlanabilir. Ancak, aslında aşkın bir iktidar-otorite kavramını bünyesinde barındırması, bu iki temanın tesadüfen bir araya gelmediğini düşündürmektedir.

İktidar-otorite, duygu ve tasavvuf örüntülerinin üçünü birden bünyesinde barındıran en önemli kavramlardan biri olan aşkın işlendiği bir mesnevînin, tüm bu bağlamlar çerçevesinde incelenmesi, konunun belirginleşmesi açısından önem taşımaktadır. Yapıttaki olayların Sasani Devleti'nde geçmesi, yapıtın ilk olarak İranlı bir şair olan Nizamî tarafından kaleme alınması ve Osmanlı İmparatorluğu'nda tercüme edilmesi, yapıtın üretildiği, dolaşıma girdiği, tercüme edildiği yerlerin hükümdarın mutlakıyetçi otoritesinin hâkim olduğu toprakları içerdiğini göstermesi açısından önemlidir. Böyle bir yönetimin topluma ve dolayısıyla duygusal ilişkilere yansımaması mümkün değildir. Hükümdarla sevgilinin karakteristik özelliklerinin bağdaşması göz önünde bulundurulursa, bu iki kutupsal gerçekliğe ulaşmak da aynı bağlamlarda yorumlanmaya uygun ortak

noktalar içermektedir. Aynı doğrultuda, Tanrı'ya da mutlak bir teslimiyet anlayışıyla ulaşılabilmektedir.

Hüsrev ü Şîrîn mesnevîsindeki aşk ilişkilerini üç ana başlık altında inceleyen bu çalışmada, Hüsrev, Şirin ve Ferhat arasındaki ilişki, "otorite" kavramı bağlamında ele alınmıştır. Tanpınar'ın "Saray İstiaresi" tanımlaması ve Andrews'un gazeli üç düzlemde okumaya yönelik görüşleri, bu kavramı anlamlandırmada yol açıcı olmuştur. René Girard'ın "Üçgensel Arzu Teorisi"nin de önemli ipuçları sağladığı bu çalışmada, Ferhat ve Hüsrev'in arzu nesnelerinin Şirin değil, otorite olduğu sonucuna varılmış ve bu durumda Şirin'in yalnızca bir simge olduğu belirlenmiştir. Bu bağlamda, İran, Sasani ve Osmanlı toplumlarının Marx'ın ortaya attığı ATÜT kavramsallaştırmasına uygun özellikler göstermesi, kahramanlar için otoritenin sahip olduğu birincil önemi de destekleyecek niteliktedir. Aşk ve otorite kavramlarının ortak noktalarından biri de, arzu nesnesine ulaşma noktasında bir rakibe ihtiyaç duyulmasıdır ki bu durum, kıskançlık ve haset duygularının gelişimini beraberinde getirmektedir. Otoritenin birincil öneme sahip olması sonucu, aslında Şirin'e kavuşmayı asıl sorunmuş gibi gören anlayışın aksine, Şirin'in otoriteye ve asıl gerçekliğe ulaşma yolunda Hüsrev ve Ferhat için yalnızca bir aracı olduğu sonucuna varılmış; bu anlamda, aşk ve iktidar ilişkilerinin zorunlu bir aradalığı belirginleşmiştir.

Hüsrev ü Şîrîn mesnevîsinde, kahramanların belirledikleri aşk nesnesine ulaşma çabasıyla, bu nesneleri idealleştirme yoluna gitmeleri, otorite ve aşk kavramları ile birlikte düşünülmesi gereken bir unsurdur. Hüsrev ve Ferhat'ın çektiği acılar ve bu acıları çözümlememek konusunda gösterdikleri ısrarlı tavır, bizi mazoşizm hakkında düşünmeye yönlendirmiştir. Bu noktadan hareket ederek, Ferhat ve Hüsrev'in otoriter güce ulaşmak yolunda izledikleri yol, psikanaliz ile açıklanmaya çalışılmıştır. Ferhat'ın ve özellikle Hüsrev'in Şirin'i idealleştirmelerinin temelinde zulmedilme kaygısının ve kaybedilen ideal bütünlüğe yeniden kavuşma arzusunun yatıyor olmasının saptanması, çalışmanın ilk bölümünde söylenenleri destekler nitelikte, bizlere bir kez daha otoritenin birincil öneme sahip olduğunu göstermiştir.

Dîvan şiirinin aşk anlayışının bütününe hâkim olan aşk acısı çekme teması, psikanalitik boyutta irdelenebileceği gibi, bu temanın aynı zamanda tasavvufî okumaya da uygun özellikler gösterdiği saptanmıştır. Ferhat'ın Şirin'e duyduğu aşkın tasavvufî boyutu irdelenerek, otoritenin Tanrısal boyutu ele alınmıştır. Bu bağlamda, Ferhat'ın çektiği acıların onu Tanrı'ya yani otoriteye ulaştıracak araç olmasından yola çıkılarak, Şirin'in yine bir simge olmaktan öteye gidemediği görülmüştür.

Sonuç olarak, *Hüsrev ü Şîrîn* her ne kadar "aşk mesnevîleri" kategorisinde yer alsa da, yapıtta konu edilen aşkın simgesel bir örüntüden öteye geçemediği saptanmıştır. "Aşk nesnesi" olarak kabul edilen Şirin'in, çalışmanın ilk iki bölümünde ülke yönetimine ve maddî güce sahip olma olarak nitelendirilen "otorite"ye ulaşma yolunda bir aracı olduğu görülmüştür. Bu noktada, Hüsrev'in sahip olduğu otoriteyi korumak, Ferhat'ın ise, bu otoritenin bir parçası olmak arzusunda oldukları saptanmış, iki kahramanın otoriteyi farklı açılardan arzuladıkları anlaşılmıştır. Ferhat'ın yine aynı doğrultuda, otoritenin bir parçası olma isteğiyle, kendini feda ettiği görülmüştür. Burada ele alınan "otorite", Tanrı'dır ve Şirin, Ferhat'ı O'na ulaştıracak bir simgedir. Bu simgesellik, Walter Andrews'un gazelin üç düzlemde okunmasına ilişkin görüşlerinin mesnevîler için de geçerli olabileceğini düşündürmektedir. Tek mesnevî üzerine yoğunlaşılan bu çalışmada, Andrews'un görüşünün tüm mesnevîler için geçerli olduğu gibi kesin bir yargıya varmaktan kaçınılmıştır. Böyle bir yargıya varabilmek için, aşk konulu diğer mesnevîlerin de incelenmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Alpay Tekin, Gönül, *Ali Şir Nevayi: Ferhat ü Şîrîn*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.

Andrews, Walter, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim, 2000.

Andrews, Walter, "Yabancılaşmış 'Ben'in Şarkısı". *Defter* 39 (2000): 106-32.

Batur, Enis, "Aşk Üzerine Marazi Bir Deneme Daha". *Cogito* 4 (Bahar 1995): 5-8.

Chevalier, Jean, *Sufilik*. İstanbul: İletişim, 1993.

Divitçioğlu, Sencer, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu*. İstanbul: Sermet, 1971.

Erdur, Oğuz, "Leyla'dan Geçme Faslı". *Defter* 29 (Kış 1997): 17-29.

Freud, Sigmund. *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura. İstanbul: Metis, 1997.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis, 2001.

Göka, Erol, *Bilimlerin Vicdanı Psikiyatri*. İstanbul: Ütopya, 1999.

Holbrook, Victoria Rowe, "Klasik Sonrası İmge, Okyanussal Benlik". *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996): 199-211.

Jung, Carl Gustav, "Psikoloji ve Edebiyat". *Psikanaliz Açısından Edebiyat*. Haz. Selâhattin Hilâv. İstanbul: Dost, 1981.

Kara, Mustafa, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Dergâh, 1985.

Kernberg, Otto, *Aşk İlişkileri*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, 2000.

Klein, Melanie, *Haset ve Şükran*. İstanbul: Metis, 1999.

Pürcevadi, Nasrullah, *Can Esintisi*. Çev. Hicabi Kırlangıç. İstanbul: İnsan, 1998.

Schimmel, Annemarie, *Tasavvufun Boyutları*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Adam, 1982.

Sinan Paşa, *Tazarrûnâme*. Haz. Mertol Tulum. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan, 1988.

Timurtaş, Faruk Kadri, *Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn'i: İnceleme-Metin*. İstanbul: İ Ü, 1963.

Tura, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı, 1989.

Uludağ, Süleyman, "Aşk-Tasavvuf", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (4) İstanbul: 1991. 11-17.

KADIN



İllüstrasyon: Edmund Dulac, 1937.

SÛFÎLİKTE DİŞİL UNSURLAR*

Annemarie Schimmel

"Dindar bir kadın binlerce kötü erkekten yeğdir" (s. 271) der Sanaî, oysa İran'ın cins-i lâtif'e karşı pek lûtüfkâr davranmayan mutasavvıf şairlerinden biridir. Arapça'da *banat en-nâş* (kız cesetleri) denilen büyük ayı burcundan anlaşılacağı gibi, kızın ölüsü, canlısına yeğleniyordu (s. 658).

Kadınlara karşı nefret besleyen tek Sûfî şairdir Sanaî. Sûfînin ideali daima "erkek" (Farsça *mert*, Türkçe *er*) ya da erdemli genç delikanlı anlamına gelen *feta* ya da *civanmerd* olmuştur. Sûfîliğin yüksek idealini en iyi bu tipler canlandırıyordu.

Sûfîlikte cins-i lâtif'e karşı değişik davranışlar görülür. İslâm'ın başka dallarından daha çok Sûfîliğin kadın etkinliklerinin gelişimine elverişli olduğu da söylenebilir. Peygamber'in kadınlara karşı sempatisi, birden çok kadın alması ve dört kızı, ortaçağ Hıristiyanlığının keşişlik zihniyetindeki hüzün duygusunu yaratmamıştır. Şiî çevrelerinde Fatma'ya gösterilen saygı, İslâm din yaşayışındaki dişil unsurlara verilen önemli rolü gösterir.

İlk gerçek İslâm velîsinin bir kadın oluşu –Rabia el-Adeviyye[1]– parlak sözlerle övülebilecek ideal dindar kadın imgesini biçimlendirmeye yardım etmiştir (cinsinin sıradan temsilcileri olduğu için!): "Allah yolunda er

---

* Bu metin Annemarie Schimmel'in *Tasavvufun Boyutları* (Adam Yayınları, 1982) adlı kitabının ek bölümüdür (s. 363-373).

[1] Margaret Smith, *Rabia the Mystic and Her Fellow-Saints in Islam* (Cambridge, 1928), Müslümanlıktaki kadın velîler hakkında bol bilgi içerir.

gibi ilerleyen kadına kadın denmez" (T 1:59). Erdemli kadınlara "Rabia Hatun" demek eskiden olduğu gibi şimdi de Müslümanlar arasında sık rastlanılan bir şeydir.

Bununla birlikte, tarihe bakılacak olursa, Sûfîliğin başlangıç dönemindeki dar çerçeveli çileci davranışa katıksız aşk kavramını getiren Rabia'nın yalnız olmadığı görülür. Margaret Smith, Basra'da ve Suriye'de sekizinci yüzyıl sonlarında yaşamış olan Rabia Hatun'un çağdaşı ermiş kadınlar olduğunu gösteren bilgiler toplamıştır. Bunlar arasında, Basralı Meryem, Rihane, el-Velîha ve "ağlayan, sakınan ve başkalarını da ağlatan" diye bilinen (N 61) kadınlar vardı. Kalplerinin gözleri daha iyi görebilsin diye ağlamaktan kör olanlar bile vardı içlerinde.

Peygamber'in soyundan gelen kadınlar arasında Seyyide Nefise (ölm. 824) erdemiyle ve dindarlığıyla ün salmıştı; Kahire'deki kabri hâlâ sık ziyaret edilir. Aynı şey Seyyide Zeynep için de söz konusudur, Kahire'deki türbesi öyle sık ziyaret edilir ki, Muhammed Mustafa Bedevî'nin güzel bir inceleme yapıtında[2] gösterdiği gibi, iki çağdaş Mısır romanı bu konuyu işlemiştir.

Sufîlerin vaazlarını dinleme izni veriliyordu kadınlara. Mutasavvıf Ebu Bekir el-Kattanî'nin kızı, vecd içinde aşk üzerine konuşan Sûfî Nûri'nin vaazı sırasında ruhunu teslim etmiş, onunla birlikte üç erkek de ölmüştü (N 623). Dokuzla onuncu yüzyılda dindarlık ve tasavvuftaki olağanüstü başarılar için adları geçen nice kadın vardır Arap ve İran kaynaklarında. Dahası, Hızır'ın kılavuzu olduğu, Hızır'dan esin alan kadın mutasavvıflar bile vardı (N 332).

Çileci ve mutasavvıflardan başka, hadisçi, hüsnühatçı ya da şair olarak ün salmış bu kadınlara ek olarak, çağlarının ileri gelen Sûfîleriyle evlenen kadınlar da vardı. Ahmed b. Ebil-Havarî'nin karısı Suriyeli dindar Rabia (N 617), güzel dizelerle dile getirdiği, durmadan değişikliğe uğrayan tasavvufî hâlleriyle ün salmıştı. Daha sonraki zamanlarda –tasavvuf önderi Ebu Ali ed Dakkak'ın kızı– el-Kuşeyrî'nin karısı, sofuluğu ve bilgisiyle ün salmıştı; aynı zamanda ünlü hadisçilerdendi de.

İslâm'ın oluşum döneminde, evli Sûfî kadınlar arasında en ilginç kişilik, kuşkusuz Ahmed Hıdriye'nin karısı Nişapurlu Fatma'dır (ölm. 849). Zûn-Nûn ile Bayezid Bistamî'nin arkadaşı olmuş, kocasına dinî ve eylemsel konularda yol göstermiştir denilir. Bir keresinde Zûn-Nûn'un, kadın tarafından gönderilmiştir diye bir armağanı geri çevirdiği, buna karşılık kadının, gerçek Sûfî'nin ikincil nedenlere –ki burada ikincil de-

[2] Muhammad Mustafa Badawi, "Islam in Modern Egyptian Literature" *Journal of Arabic Literature 2* (1971), s. 154.

nen kadındır– değil, o Sonrasızca Veren'e bakılması gerektiğini söylediği aktarılır. (N 620). Hakkında anlatılan en ünlü hikâyelerden biri de Bayezid Bistamî ile tasavvuf konularını serbestçe tartıştığıdır; sohbetleri sırasında örtüsünü kaygısızca açarmış; günün birinde velî, kadının ellerinin kınalı olduğunu görünce, iki mutasavvıf arasında sohbet olanaksızlaşmış; araya "dünya" girmişmiş. Bu hikâye türlü bağlamlar içinde anlatılır, efsanevî bir motif olan Fatma figürü, bilindiği gibi, kuşku uyandıran bir kişiliktir. Sanaî de buna benzer bir hikâye anlatır: Adamın biri sevgilisini görmek için her gece yüzerek Dicle'nin karşı kıyısına geçermiş; derken bir akşam sevgilisinin yüzündeki et beninin farkına varmış; bunun üzerine kadın o gece yüzerek geri dönmemesini, yolda boğulabileceğini söylemiş, böylece, katıksız ruhsal aşk ülkesinden artık çıkmış oluyormuş.

Ahmed Hıdrıye kadar şanslı olmayan Sûfîler de vardı. Nitekim tarihçiler huysuz kadınlarla evli velîler hakkında hikâyeler anlatmaktan hoşlanırlar; bu arada ilk örneğin Yunus Peygamber olduğunu söyleyebiliriz (Hz. Eyüp de adı geçenler arasındadır).[3]

Bu hikâyeden Sûfîlerin evlenip evlenmemesini sık sık tartışma konusu yaparlar; bekârlıktan yana olan yazarlar, evlilik düzeninin dehşetlerinden ve tehlikelerinden söz ederler. Bazı mutasavvıflar kadın düşmanıydı ya da kadınlarla hiç ilişkileri yoktu, öyle ki kadın eliyle pişmiş aşa el sürmeyenlerden bile söz edilirdi (N 576). Evliliği cehennem hayatına benzetenler de vardı, söz konusu olan sıkıntı veren, ters, huysuz, geveze bir eşin yarattığı sıkıcı hayata dayanmaktı (Şimdi bile bazı ruh kılavuzları, müritlerine "evlenin, çekeceğiniz belâlar sizi Allah'a yaklaştıracaktır" diye öğüt vermektedirler). Rûmî, şaka yollu Harakavî ile karısının hikâyesini anlatır (M 6: 2044-129).

Bir usta, bu büyük İranlı velînin müritlerine katılmak ister ancak velînin evine vardığında, Harakavî'nin karısı onu kötü karşılar ve hiçbir işe yaramaz dediği kocasını çekiştirir. Delikanlı hayâl kırıklığına uğrayarak ormana gidip şeyhi bulur, bir de bakar şeyh arslana binmiş, elinde de kırbaç yerine bir yılan. Huysuz karısının eziyetlerine göğüs germesinin ödülünün bu olduğunu görür.

Bu tür hikâye kahramanları kadınlara hem klâsik Sûfîlikte, hem de Ortaçağ Hıristiyanlığında rastlanır. Amaç "dünyanın" kadınla bir olduğunu göstermektir. Öyle cadı bir dünyadır ki bu, o korkunç, dişleri dökülmüş yüzünü, oyar boyar da kırışıklıklarını gizlemek için yırtılmış tezhipli bir Kur'an sayfasıyla bile örter. Böylece erkekleri baştan çıkarmaya çalışır (M 6: 1222-36, 1268-92) ve "her gün binlerce koca öldüren pis, şıllık

[3] Bkz. Tor Andrea, *Islamische Mystiker* (Stuttgart, 1960), s. 55.

bir kadın gibidir" (U 39). Yosma, alçak, çocuklarını yiyip yutan bir aşüftedir. Bu fikir ilkin, çatık kaşlı vaiz Hasan el-Basrî tarafından dile getirilmişti ancak Gazalî, Attar, hattâ Rumî gibi (R 46) daha sonraki yazarlarca da kullanılmıştır. Çıkarılan bir söze göre de "Dünyayı arayan kişi dişidir", yani kadının bütün kirli yanlarına bulaşmıştır, buysa sevgiliyle birleşmeyi olanaksız kılar.

Zahidin bu dişi "dünya"ya sırt çevirmesi gerekir, "Yoksulluğumla övünürüm" sözünü yüzüne fırlatıp, telâk-ı selâse ile boşaması gerekir" (B 472). Aslına bakacak olursanız, dünya bakılmaya bile değmez: "Bu dünya bir gelindir, onu seven süsler onu, saçını tarar. Çilekeş ise yüzüne kara çalar. Ancak tasavvuf bilgisine erişen, tamamıyla Allah'ındır. dünyaya metelik vermez artık", diyor Yahya b. Muaz (L 39). Kendisi "Allah'tan gayri" şeyler karşısındaki tasavvufî davranışın iyi bir örneğidir.

Bir bakıma Dünyanın ve ayartmalarının bireysel temsilcisi denilebilecek olan aşağılık ruh'un *nefs*'in kadına benzetildiği olur; fendiyle saf ruhu tuzağa düşürüp, dünya hayatı düzeyine indirir. Rûmî bunu, kurbağayı baştan çıkarmaya çalışan âşık bir dişi farenin hikâyesiyle güzel canlandırır. *Nefs* sözcüğünün Arapça'da dişil olması bu benzetmeyi hem kolay, hem de yerinde yapmaktadır. "Hayvansı nitelik" kadında üstün gelmektedir (M 5: 2465), *nefs*'e insanın annesi, *zekâ*ya da babası denebilir (M 6:1436). Rûmî'nin kahramanının: "İlk ve Son düşüşüm, her ikisi de kadın yüzünden!" (M 6:2799) feryadına katılacak Sûfîler çoktu; bu, Ortaçağ Hıristiyan Keşişinin ahına benziyor neredeyse. Her ne kadar İslâm geleneğinde görülen kadınlar hakkındaki sözler pek dostça davranış değilse de, (Kadınların gördüğü düş bile, erkeğinkinden daha az gerçekti, çünkü kadının zihinsel nitelikleri erkeğinkinden daha aşağı düzeydeydi) (M 6: 4320), Müslümanlar, dişil unsurları mahkûm ederken, hiçbir zaman Ortaçağ Hıristiyan yazarlarının eriştikleri nefret doruğuna çıkmamışlardır. Âdem'in Cennet'ten kovuluşunun nedenini Havva'ya yüklememişlerdir ve sık sık Hıristiyanların ileri sürdüğü gibi "İslâm'da kadınlar ruhsuzdur" sözünü haklı çıkaracak herhangi bir kanıt ne Kur'an'da, ne de hadislerde vardır.

Sûfîler kadınlığın olumlu yanlarının bilincindeydiler. Kur'an'dan alınan bazı hikâyeler, kadınların dinsel yaşayıştaki rolünü güzel canlandırır. Bu hikâyeler arasında en ünlüsü 12. surede geçen Potifar'ın karısının hikâyesidir: Yusuf'a olan aşkıyla tamamen kendinden geçen kadın, aşkın insanı büyüleyici gücünü simgeleyen mutasavvıflarca, insan biçimindeki tezahürü temaşa ile ifade olunuyordu. Aşkın yarattığı vecd durumu, insanı, sevgilisinin büyüleyici güzelliğine dalmışken elleri kesilen Züleyha'nın sofrasındaki kadınların durumuna sokuyordu. Böylece Züleyha, Sûfî

şiirinde, sonsuz yoksulluk ve aşk özlemi ile arınan ruhun simgesi durumuna gelmiştir. Câmî, klâsik şiir biçiminde öyküsünü yazmıştır; Hamdi de destanıyla Türkçe'de güzel bir örnek vermiştir (ölm. 1503); bu öyküde Züleyha özlemini dokunaklı dizelerle anlatır, bu ilksel ve sonsuz aşkının ellerinde ben kaygısından tamamıyla uzaklaşmıştır.

Sûfîler özellikle Meryem'i severlerdi, ruhsal çocuk İsa'yı doğuran lekesiz kadın Meryem, çoğu kez Tanrısal vahiyi alan ve nurdan gebe kalan ruhun simgesi olarak görülmüştür. Burada dişi kabın tamamıyla ruhsal rolü kabul edilmiş olmaktadır. Mesnevî'de Rûmî'nin Meryem'e Cebrail'in getirdiği haberi tarif edişinden daha tatlı başka bir hikâye yoktur (M 3:3700-85). Meryem'in Efes'teki –iddia edilen– kabrine gösterilen saygı, tasavvuf şiirinde saflık örneği olarak sık sık sözü edilen derin aşkın, İslâm ülkelerinde bugün bile canlı bir güç halinde hüküm sürdüğünü gösterir.

Müslüman kadınların kuvvetli ve yılmayan inançları, Müslüman topluluğunun biçim bulmasında geçmişte olduğu gibi bugün de rol oynamaktadır. Kur'an'da sık sık *müslimûn ve müslimet, muminûn ve muminet* (inanan erkekler ve inanan kadınlar)'dan söz edilir. Din kuralları her iki cins için de geçerlidir, dahası günümüzde gerek Türkiye'de, gerek Pakistan'da Müslüman kadınlar, genellikle, erkeklerden daha sıkı bir şekilde namazını eda etmekte ve orucunu tutmaktadır.

Yaşlı analarını Mekke'ye hacca götüren nice dindar oğul hikâyeleri anlatılır. Sûfîlerin hayat hikâyelerinde anaların rolü incelenmeye değer bir konudur. Kendisi tam bir hekim olan Mecdeddin-i Bağdadî'nin güçlü anası (N 424; Bak S. 101) her ne kadar bir istisna ise de, yalnız ilk din eğitimini değil, aynı zamanda tasavvuf yolundaki ilk adımlarını analarına borçlu olduğunu söyleyen birçok din önderi vardır. Peygamber de demişti: "Cennet anaların ayakları altındadır." Bu noktayı canlandıran İbn-i Hafif'in ilginç bir hikâyesi vardır: Söylendiğine göre, annesine Kadir Gecesi *leyle tul-Kadr*'ı görmek nasip olmuştur; ramazanın bu gecesinde gökten nur yağarmış ve ancak en yüksek ermişlik derecesine varanlarca görülebilirmiş (X 205). Oğluna, doldurduğu nice çilelere karşın böyle bir şeyi görmek nasip olmamış. İster Ferid Ganj-i Şeker'in Hindistan'daki annesi olsun, ister Abdül Kadir Geylânî'nin annesi ya da teyzesi söz konusu (N 628), ailelerdeki yaşı ilerlemiş birçok kadının büyük Sûfî önderlerinin ruhsal açıdan yetişmesinde rolü olduğuna kuşku yoktur.

Birdenbire ortaya çıkar ve tâlibi herhangi bir tasavvuf sorunu konusunda aydınlatan, uyaran ya da ona talimat veren, Sûfî menkıbelerindeki "yaşlı kadın"ın rolünü de unutmamak gerekir (MT 243). Kadın yüksek ideali için övülebilir; örneğin Yusuf satıldığında, açık artırmaya katılmıştır.

Dost düşman ne derse desin:
Bu kadın onu satın alacaklardan-

Davası erkek gözünde olmayacak türden de olsa, güzel sevgiliye ulaşabilmek için girişimde bulunmuştur.

Aynı eğilim, Fars tasavvuf şiiriyle tasavvuf havalı şiirlerde bastırılmış olanın tipik örneği hâline getirilen yaşlı kadında, özellikle de yoksul dul kadında görülür. Duası ordular durdurabilmekte, yalvarışı hakanın fikrini değiştirebilmekte (S 557), şeriata başvuruşu daima olumlu cevap almaktadır, çünkü Kur'an'da dullarla yetimlere özel sevgi ve saygı gösterilmesi emredilir. "Müslüman topluluğundaki yaşlı kadınların inancı", okumuş dinbilimcilerin kılı kırk yaran tartışmaları karşısında daha olumlu görülüyordu. Bunlar arasında nice temiz kalpler sevgi ve inançla kurtulmuşlardır. Magrib'teki Lalla Mimunah'ın efsanesi çok dokunaklıdır. Bu bir gemi kaptanından kendisine namaz kılmasını öğretmesini isteyen yoksul bir zenci kadının hikâyesidir. Kadıncağız sureleri doğru hatırlayamaz. O sırada kalkmış bulunan geminin ardından koşmaya başlar, bir de bakar suyun üzerinde yürüyor. Biricik duası şu olmuştur: "Mimunah Allah'ını biliyor, Allah de Mimunah'ı". Velîlerden sayılan bu kadına Kuzey Afrika'da saygı gösterilir.

Bu temiz yürekli kadından başka, Batı İslâm dünyasında diğer bir velî hatun daha vardır: İslâm'ın tasavvuf düşünürlerinin en büyüklerinden olan tasavvuf önderini yetiştiren Kordovalı Fatma. Doksan beş yaşına karşın genç kız gibi taze ve güzelmiş (N 629), Tanrısal aşkla dönüşüme uğramışmış.

Saydammış gibi Tanrısal güzellik yayan bir kadınla ilk ve yeni ufuklar açan buluşma, İbn-i Arabî'nin, Tanrısal olanı kadın güzelliği aracılığıyla algılaması ve kadını Allah'ın Rahmetinin ve yaratıcılığının gerçek tezahürü olarak görmesi için zemin hazırlamış olabilir. İbn-i Arabî aşk şiirlerini Mekke'de genç bir İranlı hanımın büyüsü içinde yazmıştır. *Fasus el-Hikem* adlı yapıtının, Peygamber Muhammed üzerine olan son bölümü, Peygamberin güzel koku, kadın ve duadan haz alması konusunu işler. Böylece İbn-i Arabî, "Kadın aşkı gnostiklerin (âriflerin) mükemmelliklerindendir, çünkü Peygamberden miras kalmıştır ve Tanrısal bir aşktır" (R 480) fikrini savunabiliyordu. İbn-i Arabî için kadın, Rahman Allah'ın sırını açığa vuruyordu. *Zat* sözcüğünün Arapça'da dişil olması, İbn-i Arabî'ye, Allah'taki dişil niteliği açığa çıkarmak için türlü yöntemler sağlamıştır.

Allah'ın yaratıcı etkinliğinin kendini en iyi kadınlarda gösterdiğini, dahası "Kadının yaratılan değil yaratan" (M 1:2437) olduğunu savunan

Rûmî'nin, bu konuyla ilgili bir ibaresini yorumlayan Reynold A. Nicholson bu görüşü özetlemiştir. İbn-i Arabî şöyle düşünmektedir:

> Allah madde dışında görülemez, dahası insan hamurunda en güzel şekilde tezahür eder. Kadında ise erkekten daha güzel bir şekilde. Ya etken veya edilgen görünümünde ya da her iki durumda belirir. Bunun için insan, ya Allah'ı, kadın erkekten ürer diye etken olarak kendinde temaşa eder ya Allah'ın yaratığı olarak Allah'a göre mutlak edilgen durumda olduğu için Allah'ı edilgen olarak kendinde temaşa eder. Allah, etken olarak kadın biçiminde tezahür etmiştir, çünkü erkeğin ruhuna tam egemen olmuştur ve erkeğe kendine boyun eğdirmiş, onu kendine bağlamıştır, aynı zamanda, erkeğin denetimi ve buyruğu altında olduğundan kadın suretinde belirdiği için aynı zamanda edilgendir de; dolayısıyla Allah'ı kadında görmek demek, O'nu bu iki görünümü ile görmektir, böyle bir vizyon ise O'nu, tezahür ettiği her biçimde görmekten daha mükemmeldir (MC 1:155-56).

İbn-i Arabî, kırk (ya da yedi) erenler, *Abdal*'lar arasında, kadınların da bulunabileceğini söylemekten çekinmemiştir (N 615).

İbn-i Arabî'nin çağdaşı Mısırlı şair İbn el-Ferid, tasavvufî gazellerinde Tanrısal sevgiliden söz ederken ondan dişil olarak konuşur. Leyla, Selma gibi dişi kahramanlarının adları, şiirlerinde Tanrısal güzellik ve mükemmellik simgeleri olmuştur.

İran edebiyatında Tanrısal olanın kadın biçiminde temaşası, aslında bir Arap hikâyesi olan *Leyla ile Mecnun*'da en iyi şekilde simgeleştirilmektedir: Leyla'nın aşkından kendinden geçen Mecnun aklını yitirir; aşkı, aklın yitmesiyle eşit tutmak, düşünmenin yerini vecdin alması, görmüş olduğumuz gibi tasavvufî yaşantının tipik bir görünümüdür. Halife, dünyada daha binlerce güzel kadın var dese de, Mecnun, Leyla'da mutlak güzelliği görmektedir. Tanrısal güzelliği, yaratılmış biçimlerde algılayamayan zekâ gözüne karşıt olarak aşkın gözü tek bir güzellik görebilmektedir (onda Tanrısal kıvılcımı göremediği için Âdem'in önünde secde etmek istemeyen Şeytan'ın durumudur bu). Mecnun her yerde Leyla'yı görmektedir; evinin her bir tuğlası kutsaldır, onun yolundan geçen köpeklerin ayaklarını öper, sonunda öylesine birleşir ki onunla, iğne kendi cildine değdiğinde "Leyla'yı acıtır" diye kan bile aldırmaz kendinden. Bu, tam birleşme mutlak yalnızlığa götürür onu: Bedenin görünüşü kalbinin görünüşünün mutlaklığını tedirgin eder diye onu artık görmek bile istemez. Böylece Mecnun, her yerde Allah'ı gören mutasavvıf âşık durumuna gelmektedir ve onu artık dışında değil, kendi kalbinin en derin köşesinde görür.

Tasavvufî aşk kuramları içinde kadının rolü ile ilgili başka klâsik bir örnek, Attar'ın anlattığı Şeyh Sanaî'nin hikâyesidir. Dindar tasavvuf önderi, Hıristiyan bir kıza âşık olur, İslâm ile ilgili her şeyi yüzüstü bırakır ve sevgili domuzlarına çobanlık eder (ancak üzüntüye kapılan müritlerin sürekli duaları sonucu eski dinine döndürülür). Burada vecd durumu, aslında dindar zahide itici gelmesi gereken sevgili bir nesne tarafından meydana getirilmektedir. Şeyh Sanaî'de, dinsel, toplumsal ya da cemaate dayalı aşk coşkusunu simgelemektedir, bu coşku mantığa meydan okumakta ve âşığı, hiçbir zaman beklememiş olduğu bir duruma sokmaktadır. Bu tür aşkla ilgili tarih olayları tasavvufta sık sık görülür; nesne genellikle ya bir Hıristiyan ya da Hindu'dur, Fars şiirinde de kalıplaşmış kişi örnekleridir bunlar, ancak Attar'ın hikâyesinde sonsuz güzellik bir kez daha kendini dişil biçimde gösterir. Şeyh Sanaî'nin yaşantısı da, yerleşik din kuralları çerçevesinde "normal" yaşayış düzenini baştan başa bozup aşka kendini teslim etmektedir. Sanaî'nin tesbihini, kâfirin kuşağına tercih etmesi yeterli bir şekilde ifade edilmesi gerektiğinde, daha sonraki Fars ve benzeri şiirlerin gözde simgesel bir figürü hâline gelmiştir.

Yüksek tasavvufî düşüncelerden ve klâsik edebiyattan günlük yaşayışa dönecek olursak: Sûfîlik, dar çerçeveli yerleşik kurallara bağlılık durumundan daha açık kadınlara din ve toplum hayatına katılma olanakları sağlamıştır. Daha sonraki ortaçağlarda, salnâmelerde bazı manastırlardan söz edilir, kadınlar buralarda toplanır, tasavvuf yoluna veya genel dinsel yaşayışa etkin olarak katılırlarmış. Memlûklar zamanında Mısır'da, âyinleri yöneten ve namaz kıldıran *şeyhe*'ler varmış. Bu manastırların birinde boşanmış kadınların barınabileceği bir yer bulunmuş; bunlar, yeniden evlenebilme olanağı bulana kadar buralarda kalırmış.

Bazı Sûfî tarikatlarına dışarıdan katılan kadınlar da vardı. Bununla birlikte, tekkelerine kadın almayanlar da bulunuyordu. Kadınlara en çok fırsat tanıyan tarikat, Osmanlı Türkiye'sindeki Bektaşîlikti. Bu tarikatta kadınlarla erkekler arasında tam bir eşitlik vardır; tarikata girerken aynı törenden geçerler; ortaklaşa yenen yemeklere ve toplantılara katılırlar –bu tutumları yüzünden Bektaşîler ahlâksızlıkla suçlanmıştır.

İlk çağlardan beri Sufi önderlerine, kuruluşlarına ya da derviş topluluklarına para yardımında bulunmuş olan zengin kadınlardan söz edilir. Bunlar *Hanka*'lara yiyecek ve para yardımında bulunmuşlardır (Mümin Bibi Fatima, on birinci yüzyılın başlarında Ebu Said b. Ebil-Hayr'a yardım etmiş, Aurengzeb'in kızlarından biriyse Delhi'de on sekizinci yüzyılda Mîr Dard'a etkili yapılar bağışlamıştı). Sûfî faaliyetlerini destekleyen kadınların rolü özel bir inceleme gerektirir; önemi üzerinde durulmaya değer; dindar ve hâli vakti yerinde olan kadınlar çaba harcayarak yer

buluyorlardı; *Hanka*'lar kurarak toplumsal hizmetlerde bulunuyorlar, ya da derviş topluluklarının mevcut tesirlerinin gelişmesine yardım ediyorlardı. Yardımlarına ödül olarak da mutasavvıfların toplantılarına katılıp avuntu arıyor ve manen yüceliyorlardı. Bu tür kadın faaliyetleri –mutasavvıflara tek tek bakmak, Sûfîlerin kendi evlerinde toplanmalarını sağlamak gibi faaliyetler– Müslüman dünyanın bazı kısımlarında hâlâ görülür.

Resmî salnâmelere geçmemiş olsa bile kadın erenlerin adlarına tüm İslâm dünyasında rastlanır. Ne var ki, halk muhayyilesinin yarattığı güzel efsaneler sonucu yeni bir kadın eren tipi doğmuştur. Tarihsel sayılacak kadınların gömülü olduğu bazı türlere sahip olmakla övünür Anadolu - bunlar sadece adlarının bile hazin ve romantik hikâyeler anımsattığı basit köylü kızlar ve soylu bakirelerle ilgilidir. Kadınlar evlilik hayatıyla çoluk çocuk ya da benzer sorunlarla ilgili özel dileklerini anlatır bunlara. İran' da da aynı durum söz konusudur. Kuzey Afrika'da kadın erenlere adanmış sayısız türbe vardır; ancak kadın erenler daha çok Müslüman Hindistan'dan çıkmıştır. Örneğin, Şah Cihan'ın büyük kızı Cihanara, bahtsız erkek kardeşi Dara Şikoh ile Kadirîliğe katılmış ve hocası Molla Şah tarafından övülmüştür. Yazılarında tasavvuf sorunlarını iyi anladığı görülmektedir. Cihanara'nın ve Dara'nın ilk tasavvuf kılavuzu Mian Mîr' in kızkardeşi Bibi Cemal Hatun (ölm. 1639), Pencap'ta oluşum döneminde Kadirîliğin ileri gelen erenlerindendir.

Müslüman Hindistan'la Pakistan'ın bütün eyaletlerinde, erkeklerin alınmadığı kadın türbeleri vardır (bu İslâm dünyasının başka yerlerinde de görülür) güzel mavi beyaz çinili bir türbeye gitmiştim, Multan'da bugün bile hayâlimde canlı; Meften'den sorumlu kadınlar, birçok başka kutsal yerde de olduğu gibi iddialı kimselerdi.

Genellikle velîlere tapma ile ün salmış olan Sind eyaletinde kadın erenlerle ilgili birçok efsane vardır; Richard Burton vaktiyle şöyle demişti; "Cins-i Lâtifin dinsel erdemlerini görmeleri Sind için övülesi bir şeydir."[4] *Fakir* sözcüğünün dişili *fakirani*'den söz eder: "Bunların bazılarının yüksek *mürşit* mertebesine kadar yükseldikleri olur"; eyaletteki en ünlü kadın erenlerden biri, nice mucizeler yapan *hafiza* Bibi Fatima Harcani konusundaki sözleri, ülkenin dinsel yaşayış konusunda yazan birçok Sind bilginince doğrulanmıştır. Müslüman dünyasının başka taraflarında olduğu gibi, Sind'de de, saldıran askerlerden kaçarken, daha el değme-

[4] Sir Richard Burton, *Sind and the Races That Inhabit the Valley of Indus* (Londra, 1851), s. 230.

den, yerin yarılıp yuttuğu "Yedi Bakire" *Haft afifa gibi* ya da *Abdal* mertebesindeki örtülü kadınlar" gibi, daha nice eren kadınlar vardır.[5]

Pencap'ta olduğu gibi Sind eyaletinde ve Müslüman dünyasının başka taraflarında pek görülmeyen bir şey de kadınların tasavvuf dünyasındaki özel yeridir; özlem çeken ruh, kadın biçiminde canlandırılmaktadır. Değinildiği gibi, arasıra –Fars şiirinde sık görüldüğü üzere– iki erkek arasındaki kadın imgesi, kadında simgelenen, Tanrısal olan'ın sevgisine dönüşmüştür; ancak Kur'an'da anlatılan Züleyha ile Meryem'de olduğu gibi özlem çeken ruhun kadın imgesiyle simgelenmesi enderdir, Müslüman Hindistan'ın batı bölgesinde –Sind'den Keşmir'e– ruhun özlem çeken bir kız gibi, sadık bir eş, ya da seven bir gelin gibi çizen Hindu geleneği sürdürülmüştür. Hinduizmdeki klâsik örnek Krişna ile çoban kızlar *Gopi*'lerin efsanesidir; (Hind geleneğindeki Şakti tasavvufunun karmaşık yollarına girmeyelim). *Sikh* tasavvufu da bu imgeleri benimsemiştir. Hint ve Pakistan'daki İsmailîlerin kutsal türküleri *cinan* da ruhu, seven bir dişi gibi tasvir eder. Urdu dilinde yazan eski şairler –örneğin on yedinci yüzyıldaki Seyyid Muhammed Civ Can– bu gelin simgeciliğini biliyorlardı; ancak Sind ve Pencap'ın tasavvufî olarak yorumlanan halk hikâyelerinde daha çok geçer.

Hir, Sassui, Sohni ve başka birçok Sind ve Pencap masallarındaki trajedya kahramanları, insan ruhunu sevgili peşinde koşuyormuş gibi; sonu gelmez acılar çekerek kavuşulabilecek bir sevgilidir bu; sonunda da, o Yol üzerinde, ölüm yoluyla birleşme gerçekleşir. Buyruk dinlemez kadın –aşağılık ruh– aşağılık kulübesinde paçavralar içinde oturmuş kocasını bekler, kocası sonu olmayan acıması ve esirgeyiciliği ile onu yeniden örtmeye gelecektir; sadık eş O'nun uzak adalardan gelmesini bekler; armağanlar, baharatlar getirecektir O'na, yani bunlar onu seven kimselere verilecek armağanlardır. On iki ayın özelliklerini ve âşığın bu aylar süresince neler duyduğunu anlatan halk şiirleri *baramasa*'larda, olsun Sind ya da Pencap halk şairlerinin kullandığı "Altın Alfabelerde" de olsun, ruh, gelin kızdır, Allah ise –ya da Peygamber Muhammed– özlenen damat. Klasik Sûfî şiirlerinin ana temalarını oluşturan aşk, özlem, korku ve ümit duygularını, iyi bir biçimde dile getirmek için bu simgecilik şaire olanak tanımakta ve tatlı, yoğun ve gerçek özlemle taşan bir dil sağlamaktadır. "Türkülerin Türküsü" ile Ortaçağ Hıristiyan gelin kız tasavvufu imgelerine alışmış olan Batılı okur, Sûfî yaşantılarının bu ifadelerinin Fars ve

[5] Ijazul Haqq Quddusi, *Tadhkira-yi Sufiya-yi Sind* (Karaşi, 1959), s. 334; bak. Azam Tattawi, *Tuhfat at-Tahirin*, yayım: B. A. Durrani (Karaşi, 1956), s. 91, 138, 175.

Türk tasavvuf şirinin her zamanki simgeciliğinden çok daha iyi anlar ve zevkine varır.

Hint-İran mutasavvıflarından biri, Mir Dard'ın babası, Muhammed Nasır Andalib'in Farsça yazdığı düzyazı yapıtlarında bu gelin kız simgeciliğini kullanmış olması ilginçtir. Nasır Andalib, dindar kadınları pek beğenirdi. Bu kadınların bazıları bilim ve tasavvuf bilgisi, aşk ve hayırseverlik bakımından nice erkekleri fersah fersah aşmıştı.[6] Onların da öteki dünya da Allah'ı görme lûtfuna mahzar olacağından emindir. Ancak o da kadının erkeğini Rabb'ın temsilcisi gibi görmesi gerektiğine inanıyordu, şu sözde hadisten söz ederdi: "Allah'tan gayrısına secdeye müsaade olaydı, kadınların erkeklerine secde etmeleri gerektiğini söylerdim."[7] Bu tümce Hindu evlilik ideallerini hatırlatır gibi, nitekim Hindu geleneğinde koca, Tanrısal kudretin temsilcisidir. Bir alegoride, Muhammed Nasır okurlarının karşısına bu fikirle çıkıyor. Erkeğin türlü Tanrısal adların tezahür yeri ve mikrokozmoz olarak gören geleneksel insan kuramı üzerinde durarak, bu fikirleri gelin kız tasavvufu bağlamı içinde kullanmaktadır: Gerdeğe girme anında bakire, kocasında önceden gördüğü merhametli davranış yerine dehşetli bir ihtişam görür; ancak erkek, vücudunu yaralarken gösterdiği görünüşündeki zalimliğinin en yüksek aşk ile "çıplak birleşme"nin kanıtından başka bir şey olmadığını söyler.[8] Burada gelin kızın ruhu ile ilgili Hint geleneği ile acıda tam teslim yoluyla birleşmeden söz eden Müslüman geleneği garip bir şekilde birleşiyor.

Çağımızda Sûfî öğretisinin daha çok kadınlarca sürdürülmesi ilginçtir. Tasavvuf yoluna ilgi –çağdaş biçimde de olsa– geleneksel-dinsel biçimlerin sağladığı dinsel duyguların daha "romantik" ya da şâirane ifadesini arayan kadınlara daha çekici geliyor; üstelik tasavvuf geleneğinin en gerçek temsilcileri ruh yöneticileri arasında İstanbul'da olsun Delhi'de olsun (hattâ başka yerlerde) nice kadınlar var ki küçük büyük topluluklara manevî güç verirler, onları avuturlar.

Câmi'nin –kendisinin kadınları pek tutmamasına karşın– Rabia Hatun'un aktardığı (N 615) şu şiiri hâlâ geçerlidir:

Tüm kadınlar sözünü ettiğimiz gibi olaydı,
Kadınlar erkeklere üstün tutulurdu.
Dişil'in güneşten utanacak yanı yok ki,
Eril ise hilâli onurlandıracak değil.

[6] Muhammad Nasir, *Nala-yi Andalib* (Bhopal, 1309 h./1891-92), 1: 832.
[7] Aynı yapıt, 1:578.
[8] Aynı yapıt, 1:560.



Indian Miniature Paintings c. 1590- c.1850, Galerie Saundarya Lahari. 1987.

Yedi Aski



İllüstrasyon: Edmund Dulac, 1937



İMRİÜLKAYS*

(Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu)

Analım, ağlayalım, sevgiliyi, yurdunu,
Durun Sıktıllıva'da Dahul'den
Havmel'e, Tudıh'tan Mikrat'a uzayan yerde.
Ordadır güney yellerinin kumlarla örtüp
Kuzey yellerinin açtığı izler.
O kırlarda, o sulak yaylımlardadır daha
Karabiber gibi gübreleri ak geyiklerin.
Arkadaşlar bağlarken yüklerini ben ağlardım
Dikenler arasında, durdurur da bineklerini
Ağlama, kendine gel derdi bana yoldaşlarım.
Ağlamaktır ilacım, var mı başka bir yer
Ağlayıp inleyecek, bu silik izler üzerinde,
Eski sevgililer yolunda, Mesel dağında
Ümmülveyris'e, komşusu Ümmürrebab'a?
Şöyle bir kalkınca o çifte sevgili, karanfil
Gibi misk kokuları gelirdi rüzgârla.
Öyle boşanmıştı ki gözyaşlarım göğsüme
Islanmış kılıcımın sırımı bile.
Ne güzel, ne mutlu günlerini gördüm onların
Hele ne gündü Dareti Cülcül'de geçen.
O gün kurban etmiştim kızlara bineğimi,
Ne güzelmiş eşyamı develerine yükleyişleri.
Birbirine sunardı kızarmış etinden kızlar,
İpek gibi bembeyaz top top yağları devemin.
O gün ben de binmiştim Uneyze'nin mahferine
Uslu durmadım yanında, çıkıştı, iner yürürüm,

* İmirülkays (520-565) Yedi Askı şairlerindendir. Yedi Askı, Arap şiirinin İslâm dininin doğuşundan yaklaşık yetmiş yıl önce yaratılmış yapıtlarıdır. İmriülkays, Tarafe, Hâris, Amr, Ahtare, Züheyr, ve Lebid adlı şairlerin sözlü edebiyat geleneği içinde yarattıkları bu şiirler Arap şiirinin övgü (kaside) türünde ortaya konan ilk parlak örnekleridir (Yedi Askı, İsmet Zeki Eyuboğlu, Adam Yayınları, 1985).

Yapma, yaraladın devemi, in İmriülkays, dedi, bana.
Eğilmişti mahfe bizimle bir yana.
Sür, bırak yularını devenin, dedim, kovma beni
Toplayım o güzel yemişlerini.
Ne kızlar, kadınlar, gebeler, emzikliler görmüşüm,
Yaşına basmış boncuklu bebeklerden ayırmışım.
Emzirirken ağlayan bebeğini yarısıyla
Gövdesinin, altımda oynardı öbür yarısı.
Bir gün yakındı yüksekçe bir tepede,
İlgim kalmamış artık seninle, dedi, boşuna.
Ey Fatıma, gel etme, bu nazı bırak
Güzellikle ayrılalım ayrılacaksak.
Bir yanım, bir davranışım varsa sevmediğin
Çıkar gönlümü gönlünden, at.
Ölürüm aşkınla sanma senin
İşlemez içime pek, aldanma, yıkmaz beni.
Gözlerin vurur gibidir kirpiğinin
İki okuyla yaralı gönlümü besbelli.
Ben, nice kadınların tadına bakmışım
Kimsenin bilmediği, giremediği bir çadırda.
Beni öldürmeye can atan gözcüler arasından
Geçip varmışım onların yanına.
Tam da göğün ortasındaydı Ülker o sıra
Bir kadın belindeki süslü kuşak gibi.
Bir gömlek giymiş inceden, uyur görünürdü
Ona gittiğim gece, beklermiş beni demek.
Vallahi kurtuluş yok, dedi, senden
Geçeceğe de benzemiyor azgınlığın hani.
Çıkardım dışarı, sürüyordu kumda eteklerini
Tiftik harmaniyenin, silmek için izlerini.
Çıkmıştık oymağın dışına
Geçince ardarda dizili kum tepelerini
El attım yanlara döküldü, saçlarına, çektim,
Eğildi, sokuldu bana o ince belli, tombul bacaklı
Bembeyaz ten, et de yumuşacık, üstelik sıkı,

Karın düzgün, gerdan, göğüs pırıl pırıl.
Yok, tatlı bir sarıya çalar teni, ak değil,
El değmemiş inciler gibidir sedefte.
Kaçınır benden, görünürdü gülerken inci dişleri
Bakardı çevreye yavrulu Vecre ceylanı gibi.
Ak geyik boynuna benzerdi boynu,
Ancak öyle uzun, süssüz değildi yaaa.
Ne süstür arkasında siyah saçları,
Salkım salkım hurmalar gibi buram buram
İç içe, önden topuz, arkadan akardı
Örgü örgü kimi de dağınık tel tel
Hem yumuşak, hem ince bir de güzelim bel,
Hurma fidanı bacaklar boğumlu, dolgun, sıkı.
Uyumuş kuşluğa dek, yatağında misk tanecikleri,
Uyur kuşlukta da kuşak sarınmadan.
İshil dalına, Zaybi'nin ak kum kurduna
Benzer güzelim yumuşacık parmakları.
Bir rahip ışıldağıdır yüzü pırıl pırıl
Aydınlatır çevresini boyuna,
Olgunluk çağındadır o güzel, micvel giyen
Kadınlarla dir giyen kızlar arasında.
Geçmiş delikanlı çağım artık
Yaşlanmışım, oysa gönül geçmiyor senden.
Teptim nicelerin öğütlerini, yüz çevirdim,
Ne onların sözü gelir aklıma ne senden geçmek.
Deniz dalgaları gibi kara geceler
Çökmüş üstüme, acılar, üzüntüler yüklü.
Dedim, genişleyen, daralan,
Uzayan, kısalan, yayılan geceye:
Açıl ey uzun gece, doğsun gün
Oysa sabah da senden uğurlu değil.
Ne gecesin sen bağlanmış yıldızların
Kat kat urganlarla Yezbül dağına sanki.
Kımıldamasın diye Ülker yıldızı
Keten iplerle sımsıkı bağlanmış kayalara.

Nicelerine yardım etmiş, saygı göstermiş
Ellerinden tutmuşum, iyilikler dilemişim.
Ayr'ın yerleri gibi ne çorak oylumlar
Geçtim, aç kurtlar uluşurdu ağlaşan kumarbaz
Çocukları gibi. Dedim uluyan kurda:
Elim boş benim de senin gibi, doyunuruz,
Buluruz yiyecek bir şey, böyle yaşar
Yolumuza gidenler, yetinir azla.
Daha kuşlar uçuşmadan sabahları, tüysüz
Güçlü atımla avlanır, vururum yabanları.
Bilir atım yerine göre atılmayı, çekilmeyi,
Hızlıdır yüksekten inen sel gibi, güçlüdür.
Kayar dolgun sağrıları üstünde doratımın
Bir kayadan yağmur dökülürcene palanı.
Coşar, koşar birden ökçelenince karnı,
Kaynayan bir kazan gibi fokurdar göğsü.
Tozu dumana katan, yüzer gibi koşan atlar
Yorulur da yorulmaz güçlenir, hızlanır atım.
Uçar ağır binicilerin giysileri, yeğnik çocuk
Duramaz, kayar atımın üstünden koşarken.
Ses verir bir çocuğun ipli fırfırı gibi,
Öylesine hızlı gider kolay mı kolay.
Geyik böğürlü, deve bacaklı
Kurt koşuşlu, tilki yavrusu sıçrayışlı.
Tepeden tırnağa güzel, güçlü, örter düzgün
Kuyruğuyla bakınca dolgun bacak aralarını.
Sırtı düz, kaskatı taşa benzer karpuz
Çiğitlerinin, kokulu ve nesnelerin dövüldüğü.
Saldırıp göğüslemiş av sürüsünün öncülerini
Kınalı, taranmış sakala dönmüş kanlı yelesi.
Birden çıktı karşıma bir sürü yaban sığırı
Devar'ı dolaşan kızlar gibi toplanmış dişileri.
Dağıldı birden dişiler, bir kızın boynundan
Düşen, süslü boncuklu, gerdanlık gibi.
Yetiştim sürünün öncülerine,

Bir yere toplanmıştı kaçamayanlar.
Terlemeden, yorulmadan atım bir atılışta
Ulaştırdı beni sürünün yanına.
Dilinmiş, doğranmış etler pişmiş
Kimi tencerede, kimi küllü korlar üstünde.
Doyulmaz bu ata bakmaya, görülmez güzellikleri
Bütün, yalnız hayran olur kalır insan.
Eyerli, gemli, dört ayak üstünde durur
Karşımda, yanımdan ayırmam onu.
Görüyor musun şu taca benzeyen yüksek
Bulutun parlayışını, sana gösterdiğim?
Aydınlatır çevreyi onun ışığı bir rahibin
Fitilli zeytinyağı lambası gibi.
Bekledim yoldaşlarımla Daric'le Uzeyb
Arasında yağmur yağsın diye bir süre.
Sağdan yağar Katan, soldan yağar
Sıttar'dan Yezbül'e dek yerleri sular.
Yağmur yağıyor Kuteyfe'ye bir buluttan
Sökülüyor, sürükleniyor ağaçlar tepe taklak.
Kaçırmış Kanan'a düşen serpintileri bile
Çevrenin bütün yabankeçilerini.
Kırılmamış bir hurma dalı komamış Teyma'da
Taştan, kerpiçten yapılar kalmış yalnız ayakta.
İri yağmur damlalarından Sebir dağı devetüyü
Çizgili aba giyen bir şeyhe benzemiş.
Müceymir tepesi sularla çerçöpten
Bir kirmene döndü şimdi.
Renk renk çiçekler açmış Gabiyt ovasında
Yemenli bir çerçinin sattığı dokumalar gibi.
Biberli şarap içmişçesine cıvıl cıvıl ötüşüyordu
Erkenden ovada çobanaldatan kuşları,
Adasoğanı köklerine dönmüş geceden
Sulara karışan yaban leşleri....



Persian Mirrors, The Elusive Face of Iran, Elanine Sciolino, 2000,

İRAN



Persian Mirrors, The Elusive Face of Iran, Elanine Sciolino, 2000.

GENÇLİK, GÜNDELİK YAŞAM, BEDEN-MEKÂN SİYASETİ VE İRAN

Uğur Kömeçoğlu*

İran'da, seçilmemiş on iki üyeden oluşan Anayasayı Koruyucular Konseyi'nin binlerce reformcunun seçimlere girmesini engellemesi, bu ülkenin siyasi açmazlarına ilişkin iki temel problemi yeniden gündeme getiriyor: Ruhaniyat denilen ulemâ sınıfının hukuki ve siyasi ayrıcalıklarından kaynaklanan yönetimsel keyfiyet ve buna bağlı olarak modern devletin nasıl yapılandırılacağına dair demokratik bir uzlaşmanın sağlanamaması.

Şii ulemâsı içinden gelen din adamları, elli yıldan fazla süren lâikleşme süreci ve hukuk sisteminin modernleştirilmesinden sonra, 1979 Devrimi ve Şah'ın yerinden edilmesiyle birlikte iktidarı ele geçirmişlerdi. Daha doğrusu İslâmi hukuka bağlılığı garanti altına almak için, bu hukukun uzmanları en yüksek otoriteyi ele geçirmeyi gerekli görmüşlerdir.

Devrim, Humeyni'nin oluşturduğu popüler karizma etrafında milliyetçi, sekülarist, İslâmcı ve solcu unsurların güç birliği etmesiyle gerçek-

* Y. Doç. Dr. Uğur Kömeçoğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü.
Bu yazı 2002-2003 yılları arasında, toplam yirmi bir günlük iki Tahran ziyaretiyle gerçekleştirilen katılımcı gözleme dayalı araştırmanın belirli bir bölümünü içermektedir.

leşmesine rağmen kısa zamanda din adamları diğer güçleri bertaraf etmişlerdi. Ayetullah Humeyni'nin devrim sürecindeki karizması ve popülerliği nedeniyle, birçok İranlı ilk dönemlerde, İslâmi ideolojiye bağlı teokratik bir rejim tarafından yönetilmeyi kabul etmiş gibi gözüktüler. Ancak, bir ruhban sınıfı gibi işlev gören din adamlarının bütün kültürü kontrol altında tutma çabası, İran ekonomisinin büyük ölçüde yanlış yönetilmesi, yolsuzluk, toplum içindeki memnuniyetsizliklerin yarattığı siyasi muhalefetin şiddetle bastırılması ve bu şiddetin dinî hukukla meşrulaştırılması, gittikçe artan bir yabancılaşma sürecinin devrimden çok kısa bir süre sonra başlamasına neden olmuştur. Devrim sürecinin kendini yapısallaştırması da, aslında uzun süren İran-Irak savaşının yarattığı ölümlerle, şehit kültleriyle ve savaş zayiatıyla dolu sıkıntılı sosyo-ekonomik şartlar altında mümkün olmuştur. İran'daki rejim bu süreçte İslâmileştirilmiş bir sivil toplum yaratmak ve teokratik bir devletin kurumsallaşması için uzlaşma sağlamak amacıyla çeşitli ideolojik ve ekonomik kontrol mekanizmalarını kullanmıştır. İnançların manipülasyonu, kitle propagandaları ve siyasi baskılar 1979 öncesinde devrimi savunan sekülarist siyasi güçleri ortadan kaldırmıştır.

Son seçimlerden sonra İran'ın çok daha ciddi bir siyasi meşruiyet krizine girdiği iddia edilebilir. Halkın % 50'si, Tahran'ın % 72'si oy kullanmayı reddetmiştir. 2003'teki yerel seçimlerde bile Tahran'ın % 50'den fazlası sandığa gitmemiştir. Ekonomik alandaki başarısızlıklar da bu krize eklenmektedir. Kişi başına düşen milli gelir devrim öncesi dönemden daha düşüktür ve gelir dağılımındaki eşitsizlik de artmıştır. Yoksullar adına Şah'ı devirdiğini ve rejimi ele geçirdiğini iddia etmiş olan bir siyasi erk en yoksul İranlıların bile gözünde popülerliğini kaybetmektedir.

Son tahminlere göre yılda 145.000 profesyonel, yurt dışına yerleşmeyi seçmekte ve bunun 105.000'ini üniversite mezunları oluşturmaktadır. Özel bir tahmine göre ise İran'daki öğretim üyesi sayısının üç katı kadar İranlı akademisyen, Amerikan üniversitelerinde çalışmaktadır. Bilim olimpiyatlarında başarı kazanan İranlı gençlerin % 80'i daha sonra yurt dışında eğitimine devam ediyor ve ülkelerine geri dönmek istemiyorlar.[1]

Devrim, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar yoğun bir İran diasporası yaratmış durumda. Ülkeyi terk etmek zorunda kalan birçok yazar ve sanatçı Amerika'ya gidip özellikle Los Angeles'a yerleşerek burada diasporanın kültürel ve siyasi merkezini oluşturuyor. Graham ve Khosravi'nin çalışmasına göre popüler deyişle *İrangeles* olarak anılan bu

[1] Jahangir Amuzegar, "İran's Theocracy Under Siege", *Middle East Policy*. Cilt: 10, sayı:1, Bahar 2003, 135-53.

bölge sadece bütün diasporaya değil İran'ın kendisine bile kültürel ürünlerin ulaşmasını sağlıyor. Bunlar dergiler, videolar, İran votkası, müzik ve filmler gibi İran halkının serbestçe edinemediği birçok ürünü içeriyor. Diğer ülkelerdeki İran diasporası da oldukça aktif durumda. Londra'da basılan *Kayhan Weekly* yurtdışındaki İranlıların en eski ve en meşhur gazetesi. Stockholm'deki *Baran Publisher* dünya üzerindeki İranlılar için kitap ve dergi basımının gerçekleştirildiği en önemli yayınevi merkezi. Diasporanın bütün merkezlerinde oldukça eğitimli bir nesil, İranlı olmayı yeniden tanımlıyor.[2]

Ülke içinde ise gençler ve özellikle kadınlar toplumsal memnuniyetsizliğin en önemli aktörlerini teşkil ediyor. İran'ın kamusal yaşamında hâkim görsel imge, dış dünyadan herkesin âşinâ olduğu gibi kadınların zorunlu olarak örtünmesiyle ilgili ve başkent havaalanına indiğiniz andan itibaren bu örtülü imgelem gözünüze çarpıyor. Kadın ve erkeklerin ayrı kuyruklar oluşturması hemen cinsiyet ayrımına dayalı bir mekân kullanımını gösteriyor. Farsça'da "çador" denilen, bizim çarşaf dediğimiz tarzı andıran siyah örtünme biçimi, artık bir zorunluluk olmasa da resmî mekânlarda yeni bir stille sürdürülüyor. Bir başka önemli görsel imge ise erkeklerin dış görünümünde bazı Batılı tarzlara izin verilmemesiyle ilgili, örneğin kravat takmak yasak. Devrimin ilk dönemlerinde ise erkeklerin uzun kollu gömlek giymesi bile zorunlu hâle getirilmeye çalışılmış.

Çadora ilişkin siyasi eleştiri önceleri bir tabu olmasına rağmen, 1990'lı yıllarda erkek diplomatlar, kadın aktivistler ve Dışişleri Bakanlığı yetkilileri arasında bir tartışma başlıyor. Bazı erkek diplomatlar uluslararası toplantılara kadın delegelerin çadorla katılmasının ülkelerine ilişkin olumsuz bir imajı beslediğini öne sürerek, çador yerine, "manto ruzari" denilen ve siyah pardösü ile başörtüsünden oluşan bir giyim tarzını öneriyorlar. Bazı İslâmcı kadınlar ise uluslararası baskılar nedeniyle bu kadar "kritik bir İslâmi sembolden" ödün verilmesine karşı çıkıyorlar. Çadora karşı manto ruzari tartışması uzun süre devam ediyor ve Hatemi iktidara geldikten sonra, üç kadın milletvekili Meclis binasına çadorla girmeyi reddediyor.

İran'da bazı kadın milletvekilleri manto ruzari ile meclise girme çabası verirken, Türkiye'de Mayıs 1999'da Merve Kavakçı Meclis'e başörtüsüyle girdiği için "Merve dışarı, mollalar İran'a" sloganları eşliğinde tepki görüyor. Türkiye'deki bu olaya tepki gösteren iki yüz kadar çadorlu kadın, muhafazakâr bir kadın milletvekilinin önderliğinde "Müslüman bir

[2] Mark Graham ve Shahram Khosravi, "Reordering Public and Private in Iranian Cyberspace: Identity Politics, and Mobilization", *Identities: Global Studies in Culture and Power*. Sayı: 9, 2002, 219-46.

kadının temel haklarının ihlâl edildiği gerekçesiyle" Tahran'da bir protesto yürüyüşü gerçekleştiriyorlar. Merve Kavakçı çadorlu kadınların protestosuna kızarak demokrasiye inanmayan hiçbir kesimin desteğine ihtiyaç duymadığını belirtiyor.[3] İki ülke arasındaki rejim farkını yansıtması bakımından, Meclis'e kadın milletvekillerinin nasıl gireceğine ilişkin bir siyaset tercümesi yapacak olursak, İran'daki çadorlu çadorsuz tartışmasının Türkiye'deki türbanlı türbansız tartışmasını andırdığını söyleyebiliriz.

1979 öncesinde kadınların çadorla dolaşması, Şah tarafından kuzey Tahran'da yasaklanmaya çalışılmış. Tahran'da güney ve kuzey arasında sosyo-kültürel bir bölünme var. Kuzey modernliği, ilerlemeyi, Batı kültürünü, güney ise yoksulluğu, gelenekselliği, geri kalmışlığı temsil etmiş. Devrim öncesi dönemde, Türkiye'deki modernleşme sürecine çok benzer biçimde kadınlar temel haklarını elde etmiş ve özellikle kuzey Tahran'da oldukça Batılı bir giyim tarzını da benimsemişler. Şah döneminde kadınların önündeki kültürel engeller çoğunlukla güneyde yoğunlaşmış. Bu durum, bir siyasi İslâmcı baskı olmaktan çok, Şii mezhebine dayalı koyu gelenekçi, yarı kırsal ve ataerkil bir yapıdan kaynaklanmıştır. Dolayısıyla "devrim öncesi" Tahran'daki toplumsal doku, güneyde erkek ve kadın arasında özgür ilişkileri kısıtlayan, kadını özel alana iten gelenekçi ve ataerkil bir yapı ile kuzeyde Batılı bir kamusallığın tamamlanmamış inşası arasında sıkışmıştır. Örtünün zorunlu hâle getirilmesi bu anlamda güneydeki kadınları çok fazla etkilememiş, çünkü Şah döneminde de buradaki kadınların çoğu örtülü idi. Fakat devrim sonrasında örtünün zorunlu bir sosyal kapitale dönüşmesi bu kesimden kadınların modernliğin imkânlarından faydalanabilmelerini sağlamıştır. Kadınlar, böylece eğitim ve daha sonra iş alanlarında kendilerine yer edinebiliyorlar. Kuzey-güney arasındaki sosyo-kültürel bölünme iktisadî bölünmeyle de örtüşüyor. Devrim, bu bölünmeyi güney lehine olacak şekilde ortadan kaldırmaya çalışmış. Şii ulemâsı zaten tarihsel olarak yoksulun desteklenmesini savunmuş.

Bununla birlikte, ulemâ tabakası oldukça heterojen bir sınıf oluşturuyor, mensupları farklı toplumsal köken ve sınıflardan geliyor. Bu din adamları grubunun, toprak sahipleri, geleneksel ve yeni orta sınıflardan tutun düşük yaşam standartlarına sahip ruhanî kişiliklere ve en yoksul kesimlere kadar oldukça farklı toplumsal kesimlerle âidiyet bağları var. Hiyerarşinin en tepesindeki din adamlarının ise "bazaari" denilen orta

[3] Bu tartışma için bkz. Nayereh Tohidi, "The Global-Local Intersection of Feminism in Muslim Societies: The Cases of Iran and Azerbaijan", *Social Research*. Sayı: 2, 2002, 851-87.

sınıf esnaf ve tüccarlarla oldukça sıkı bağları söz konusu. Hem yoksul kesimlerin arkasında durmak hem de özel mülkiyete saygı duyup onu savunmak bu grubu oldukça çelişkili bir konuma sokuyor. Bu çelişkili konum devrimden sonra da devam ediyor. Mollalar tarihte ilk defa siyasi erki tamamıyla ele geçiriyorlar ve iktisadî olarak hâkim bir sınıf konumuna yükseliyorlar.

Ancak son senelerde din adamları arasında siyasi bakımdan ciddi bölünmeler oluşmuş durumda. Dolayısıyla şu anda yegâne gerilim, "reformcularla muhafazakârlar arasında" değil. Bu basit ve ikili siyaset analizi yanıltıcı bir tablo çiziyor. Reformcular ve muhafazakârlar sanıldığı gibi iki homojen kategori oluşturmuyor. Mollalar arasında reformcu kanada çok yakın kişilikler bulunuyor. Abdülkerim Süruş gibi rejime güçlü eleştiriler yönelten modernist İslâm felsefecilerini benimseyen din adamları var. Reformcuların ise İslâmcılığın dışında bir söylemle konuştuğunu iddia etmek mümkün değil. Bu yüzden birbirleriyle kesişen oldukça karmaşık siyasi gruplaşmalar söz konusu. Rejimin kadın ve demokrasi konusunda geliştirdiği siyasete muhalefet eden, cami ve devlet ayrılmalı diyen din adamlarının sayısı hiç de az değil ancak bu kişiler ya susturuluyorlar ya da geçici olarak hapse atılıyorlar.

İran'da "vali-ye fakih" bütün dinî, siyasi ve toplumsal tartışmalarda son sözü söyleyen, nihaî kararı veren en tepedeki dinî ve hukuki lider demek ve seksen altı üyesi bulunan bir din adamları grubu tarafından atanıyor. Aslında İran'ın tarihinde böyle bir dinî makam yok. Bütün kararları tekeline alan tek bir dinî lider anlayışı dinî gelenekte de yok. Bu dokunulmaz yüksek konumu, "vali-ye fakih" unvanını Humeyni icat ediyor ve onun seçimle gelmeyen halefi, bu unvan ve yetkiyi elinde tutarak, akla gelebilecek bütün hukuki konularda seçilmişlerin de üstünde davranarak veto yetkisini tüm devlet meselelerinde kullanabiliyor. Çünkü yargıyı, güvenlik güçlerini, orduyu ve devrim muhafızlarını kontrol altında tutabiliyor. Dolayısıyla halk egemenliğiyle dinî meşruiyet arasındaki gerilimin mevcut anayasayla çözülmesi mümkün olmuyor. Kum şehrindeki Şii ulemâ arasında, tek bir kişinin bu kadar yetkiyle donatılmasına dinin içinden güçlü yorumlarla ağır eleştireler getiren, halk arasında saygı gören –hattâ Ayetullah unvanına sahip– çok önemli din adamları bulunmasına rağmen onlar da susturuluyorlar.

Meclisteki reformcuların en büyük yanılgısı aynı muhafazakârlar gibi, hem halkın kabulünü hem de devrim mirasına dayalı bir meşruiyeti elde etmek istemeleridir. Devrimin özgürleştirici olabilecek özelliklerini ön plana çıkarmak istiyorlar. Fakat devrime dayalı bir meşruiyet arama çabası halk nezdinde artık anlamlı bir referans noktası oluşturmuyor. Bu

beyhude çabada, başka bir meşruiyet arayışına izin verilmemesi de etkili oluyor elbette, çünkü meclisteki siyasi muhalefet ancak dinî referanslarla gerçekleştirilebiliyor. Zaten bu yüzden "ret" değil de sadece "reform" tabiri kullanılabiliyor.

Tüm bu şartlar altında yakın bir gelecekte İran'da demokrasi adına olumlu bir gelişmeyi beklemek mümkün gözükmemektedir. Bazı siyasi figürler "faili bilinmeyen" saldırılara uğramaktadır. 1999-2000 yılları arasında on dört gazete kapanmıştır. Üniversite öğrencileri ancak büyük bedeller ödemeyi göze alırlarsa kitle mitinglerine cesaret edebilmektedir. Beş senedir halk Hatemi'ye ve reformculara olan güvenini de kaybetmektedir. İran'ın şer eksenine konması, Irak işgaliyle İran'a coğrafî olarak yaklaşılması ve Amerika'nın şimdilik retorik düzeyinde kalan tehditleri de, ülkede oluşabilecek bir siyasi hareketlenmenin veya karmaşanın daha güçlü bir biçimde bastırılmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla uluslararası konjonktür de İran'ın iç siyasetini etkilemekte ve Amerikan politikaları ülkenin daha çok içe kapanmasına neden olmaktadır. Özellikle son seçimlerden sonra toplumsal değişimin "siyasetten" veya "siyaseten" gelmesini beklemek imkânsızdır. Şu anda tek değişim potansiyeli "sosyo-kültürel alandadır" ve İslâmcılığa meydan okuma daha çok "mekânsal performanslara ilişkindir". Bu potansiyeli görebilmek için merceğimizi de daha mikro bir alana tutmamız gerekmektedir.

GÜNDELİK YAŞAMIN ÇOK KATMANLI DOĞASI: MEKÂN VE BEDEN İLİŞKİSELLİĞİ

Devrimin Güney Tahran'ın kalkındırılmasına öncelik vermesi ve iç göçün artmasıyla birlikte, aradaki eşitsizlik azalmaya başlamış. Özellikle uzun süren İran-Irak Savaşı'ndan sonra 1990-98 arasında göreve gelen Tahran Belediye Başkanı Karbaşçi döneminde bu çaba çok daha belirginleşmiş. Güney'de yeni parklar, spor salonları, çok sayıda büyüklü küçüklü kültür merkezleri, meydanlar ve yeni otobanlar inşa edilmiş. Kültür merkezleri İslâmi kurallara uygun olarak açılmış olsa da, yukarıda bahsedilen koşullar nedeniyle Güney Tahran'da ailelerinin dış mekânlara yalnız çıkmalarına bile izin vermediği genç kadınlar ilk defa erkeklerin de varlık gösterdiği alanlara –tiyatro, edebiyat, sanat ve spor kursları yoluyla– dahil olmaya başlıyorlar. Dolayısıyla oldukça gelenekçi bir aile baskısı altında yaşayan genç kadınlar için bu kültür merkezleri bir özgürleşme mekânı yaratarak güney ve kuzey arasındaki eğitim farkının ve kültürel uçurumun ağırlığını azaltmaya çalışıyor ve bu kadınlar kendi çocuklarının eğitimi konusunda da daha bilinçli tavırlar geliştirebiliyorlar. Üniversitede okumak da güneyde yaşayan genç kızlar için yeni bir

sosyal hareketlilik imkânı yaratıyor. Son yıllarda üniversiteye giren öğrencilerin yarısından çoğunu genç kızlar oluşturuyor. Devrim nedeniyle oldukça profesyonel sektörlerden çok sayıda çalışanın yurtdışına çıkması, sekiz yıl süren savaşta çok sayıda erkeğin yitirilmesi, kadınların hem özel sektörde hem devlet sektöründe daha çok istihdam edilmesine yardımcı olmuş. Aşırı muhafazakârların bunu sorunsuz bir süreç olarak algılamaları elbette söz konusu değil, çünkü bu durum gelecekte birçok profesyonel alanda –mevcut yasal kısıtlamalara rağmen– kadınların kendilerini ispat etmek isteyeceğini gösteriyor. Güneyi kalkındırmak ve eğitim yoluyla bu kesimleri yeni orta sınıfların arasına katmak elbette siyasi bir strateji içeriyor. Çünkü devrim sonrası ideolojik endoktrinasyona en müsait kesimler bu dinî geleneğin içinden gelen aktörler gibi düşünülmüş. Ancak modern eğitim ve bilimin imkânlarından faydalanan bu eski geleneksel kesimin çocuklarının, özellikle kadınların, mevcut siyasi rejimle barışık olduklarını kimse iddia edemiyor. Bu anlamda şu andaki meşruiyet krizi göz önüne alınırsa "ava giden siyasi anlamda avlanmıştır" da diyebiliriz.

İran'da devrim sonrası farklı toplumsal semiyotikler, İslâmcılık ve özellikle kadın bedeninin gizlenmesi yoluyla birleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak bugün kamusal yaşamın dokusu oldukça parçalı bir görünüm arz etmektedir. İslâmi devrim tarafından tasarlanmış şekliyle, kolektif bir vicdan yoluyla meşrulaşacağı düşünülen homojen bir kamusal alan ideali, çeşitli şekillerde erozyona uğramaktadır. Sosyal mekânlar içinde sürekli dolaşıma giren aktörlerin –özellikle gençlerin– bedenleri, tutumları, tavırları ve tarzları ve aynı zamanda mekânın İslâmi muhafazakârlığa dayalı sosyal dokusunu incelikli stratejilerle dönüştüren taktik ve teknikleri, zengin bir görsel bilgi sunmaktadır. Kamusal alanın bu çok parçalı doğasını Tahran'da gündelik hayatın sürüp gittiği sosyal mekânlarda gözlemlemek mümkündür. Özellikle ana caddeler, belirli sokaklar, meydanlar, kafeler, restoranlar, alışveriş merkezleri hattâ dolmuşlar toplumsal aktörün şekillendirici ve her halükârda dönüştürücü kapasitesine işaret etmektedir.

Kuzey Tahran'ın en uzun caddesi olan Veli Asr Caddesi'nde ve bu cadde üstündeki Park-ı Millet denilen, devrim sonrası inşa edilmiş olan çok büyük bir kamusal parkın bulunduğu bölgede, akşam üstü saatlerde başlayan ve özellikle yaz aylarında gece geç saatlere kadar devam eden oldukça renkli bir kamusal yaşam sürdürülmektedir. Gençlerin ve küçük çocuklarıyla sokağa çıkmış ailelerin, toplumsal bir aradalığın tadını çıkarmak, dışarıda yemek içmek, burgu burgu yükselen alacalı dondurmaları ya da haşlanmış mısırları tadarken yürüyüş yapmak amacıyla kendile-

rini dışarı attıklarını gözlemlemek mümkün. Tahran'ın en büyük parkı olan Park-ı Millet'in içinde bulunduğu bölge, daha çok orta sınıfların varlık gösterdiği bir yaşam alanı ve canlı bir kamusallık söz konusu. Park'ta el ele dolaşan, banklarda ve çimlerde oturan çiftler sıklıkla göze çarpmakta. Çiftlerin yakın bedensel temasta bulunması doğal olarak mümkün değil ancak parkta kendileri için romantik bir atmosfer yarattıklarına kuşku yok. Yaşı genç olan çiftler, sivil kıyafetli bir ahlâk polisinin gelip evli olup olmadıklarını soracağı endişesiyle, birbirlerine dokunmadan çok daha tedbirli hareket ediyorlar.

İran'daki rejim kendi ideolojisine göre mekânı inhisar altına alıp, denetimini paylaşımsız elinde tutarak, bir başka deyişle onu tekeline alarak kendisini göstermek istemektedir. Özellikle gençler bu tür dışlayıcı, düzenleyici ve tek tipleştirici siyasetin ana hedeflerinden sayılabilir. Ancak aynı gençler –özellikle de yirmili yaşların öncesini yaşayan gençler– kentin karmaşasında ve gündelik hayatlarında yüzleştikleri çeşitli mekânsal kısıtlamalar karşısında özgün çıkış yolları yaratmaktadırlar. Bu ne kolektif bir harekettir ne de bir protestodur, gençlerin bizzat kendi bedenlerini kullanma, kent içinde özgün dolaşım kalıpları geliştirme, belirli bölgeleri, belirli caddeleri, alış veriş merkezlerini, bu merkezler içinde belirli noktaları, belirli binaları, köşeleri, belirli sokakları kendilerine ait bir mekâna dönüştürme, bunun yanında fiziksel görünümüne farklılıklar katma, kısacası kendi bedenini hareketli bir kültürel araç gibi kullanma taktikleriyle ilişkilidir. Tahran'daki gençlerin davranış ve hareket örüntülerini ancak onların toplumsal kontrol ve mekânsal kısıtlama pratikleriyle kurdukları ilişkilere bakarak kavrayabiliriz. Bu yüzden kamusal mekânın –ne kadar kontrol edilirse edilsin, ne kadar *panoptik* olursa olsun– üzerinde yarışılan, rekabet edilen bir mekân olduğunu, insanın yaratıcılık ve direnme pratiklerine açık olduğunu öngörmek gerekir. Özellikle Tahran gibi, gençlerin kamusal mekânlardaki davranış, tutum, hareket, sosyalleşme, karşı cinsle yeni ilişkiler yaratma gibi pratiklerinin İslâmi ahlâka göre, yasaklarla düzenlenmeye çalışıldığı bir şehre bu gözle bakılabilir.

Kamusal parklar birbirini tanımayan insanların birbirlerinin varlığından hoşnut oldukları, bu anonim birlikteliğin tadını çıkardıkları geniş mekânlardır ve çok daha emprovize toplumsal performanslar için sıradışı ortamlar yaratırlar. Özellikle gençler bu tür mekânlardaki imkânlara ilişkin belirgin bir farkındalık geliştirirler. İran'da İslâmi ahlâk zorunlu örtünme yoluyla kadın bedeni üzerine işlenmiştir. Yine de bedenler sadece üzerine iktidarın işlendiği araçlar değildir. Bu bedenler kendi duygu, düşünce ve anlamlarını mekâna katma yeteneğine de sahiptirler.

Tahran'da yukarıda değinilen büyük park mekânına girdikten sonra fark edilen en farklı bedensel performanslardan bazıları, örtülü genç kızların paten kullanmaları ve badminton oynama pratikleriyle gözünüze çarpıyor. Paten kullanma pratiği, kişinin kendi bedeni için ayaklarının sunabileceğinden daha fazla hareketi arzulayan, hem fiziksel hem zihinsel hem de duyumsal bir coşkuyu içerir. Bu araçlar üzerindeki teknik, tavır ve tutumun performatif sunumu, mekânın normatif kullanımlarını ters yüz eder. Çünkü, mekânın materyal dokusunun ne olduğuna ilişkin bir bilinç, ancak dokunma duyusuyla algılanabilecek deneyimler, kullanıcının o araçla oluşturduğu keskin sesler, bedenin dikeylik, yataylık ve eğimle kurduğu dönüştürücü ilişkiler, doğrusal ve dik beden konumlarının hâkimiyetine meydan okur. Paten pratiği, bu ayrıcalıklı özelliklerin yardımıyla, inşa edilmiş çevre veya mimariyle karşılıklı bir ilişkiye girip "beden merkezli bir mekân" yaratırken, yavaş ve sıradan medenî yürüme normlarına da meydan okur. Gençlerin gündelik hayatlarında karşılaştıkları mekânsal ve bedensel kısıtlamalara karşı duyumsal ve fiziksel bir özgürleşme imkânı sunar. Tahran'ın açık kamusal mekânlarında her bakımından sade, sakin ve mütevazı tavırlar içinde bulunmaları beklenen örtülü genç kızlar, ustaca hareketlerle dahil oldukları bu pratikle, parkın pastoral ve sessiz atmosferini –hattâ radyoya bağlanmış hoparlörlerden gelen Kuran okuma seanslarıyla yaratılan dinî atmosferi– dağıtırlar. Bu pratikler etrafında organize olan gruplaşmalar gençlere ayrıcalıklı bir sosyallik imkânı sunarken özgün bir tarzda, yetişkin mekânlarına dahil olma imkânı da tanır. Görsel plânda, idealize edilmiş örtülü bir figür, mevcut rejim tarafından İslâmi tevazuun temsiliyle özdeşleştirilmiştir. Kadının gövdesi, dinin ahlâkî normlarına uyması gereken davranışların taşıyıcı aracıdır. Fakat her ortamda beden zorlukla karşılaştığında yaşam kazanmaktadır. Örtülü genç kızların yarattığı hız, beton üstünde sürtünen patenlerin çıkardığı gürültü, bedensel nüanslar, kıvrılmalar, koreografiler genç İslâmi kadından beklenen halim selim, uysal, itaatkâr bir bedensel gerçeklik temsiline meydan okumaktadır. Genç kızların bu tür pratiklere ilişkin merakları sadece boş zaman aktiviteleriyle açıklanamaz. Paten üstündeki örtülü kız da beden merkezli bir mekân yaratarak duygu belirtici, ifade edici bedensel pratiklerin önündeki kısıtlamalara karşı duran, adeta bir sahnede oynayan hareketli bir metafor, daha doğrusu, performatif bir metafor yaratır. Bu ve benzeri "bütün performatif pratiklerin", bedenin kendini ifade davranışları bakımından sterilleştirilmiş bir İslâmi ortama meydan okuduğu iddia edilebilir. Bu durum, bedenin sunumuna ilişkin kamusal performanslarda ortaya çıkabileceği gibi, salt bireysel, duygusal, izole olmuş performanslar da içerebilir. Örneğin üniversite

mezunu bir genç kız, saçlarına rüzgârın temas etmesine ilişkin bir özlemi gidermek için Tahran'ın kuzey sonundaki dağa çıkarken etrafta çok az insan olduğu için başını açtıktan sonra sivil polis tarafından engellenmesi üzerine, büyük bir fiziksel çabayla kendisinden başka kimsenin olmadığı bir noktaya, yani dağın çıkabileceği en yüksek noktasına tırmanıp saçlarını rüzgâra bırakarak bu hissi tecrübe ettiğinden bahsetmiştir. Kadınların bedeni siyasi, ahlâkî veya söylemsel nesnelere indirgenemez. Örtülü bedenin de tevazuu ve siyasi misyon performansını pasif biçimde kabul ettiğini ve daha sonra içselleştirdiğini farz etmek yanlış olur.

İslâmi örtünmeye zorlanan bedenin siyasi ve ahlâkî bir nesneye indirgenemediğini Veli Asr Caddesi'nin öteki yakasında, Millet Parkı'nın karşı tarafında daha çarpıcı biçimde gözlemlemek mümkün. Bu bölgede büyüklü küçüklü alışveriş merkezleri, restoranlar ve kafeler gençlerin kendilerine uygun tarzda kullanabilecekleri sosyallik ortamları yaratmaktadır. Bunlar içinde gençlerin kendilerine mekân edindikleri en önemli yerlerden biri Jamejam isimli bir alış veriş merkezidir ki burası, Lübnan, Akdeniz, Meksika, Fransız yiyecekleri başlığı altında yan yana dairesel olarak sıralanmış *fast-food* büfelerinin oluşturduğu, yeme içme etrafında örgütlenmiş bir mekândır. Biraz daha aşağıda Safevi Bazaar isimli büyük bir pasajı andıran, içinde bir dizi küçük mağazanın bulunduğu mekânın müşterileri daha çok yetişkin kadınlardan oluşuyor. Bu bölgede çador giyen ya da basitçe uzun koyu renk bir pardösünün üstüne başörtüsü takan kadınları görmek neredeyse imkânsız. Tahran'ın bu bölümünde siyah görünüm ya da imgelem neredeyse zihninizden ve hafızanızdan uçup gidiyor. Özellikle genç kadınlar yaz aylarında farklı açık renklerde tunikler ve bu tuniklerin altına pantolon veya *jean* giyiyorlar ki dize kadar gelmeyen bel kısmından sıkılmış, bol kesim olmayan ve bedenlerin kadınsı özelliklerini vurgulayan bu stil, geleneksel Şii tarzıyla tamamen zıtlık içinde. Bu gençler doğal bir tepkiyle zorunlu örtünme pratiği içinden, kendilerine uygun bir moda yaratmışlar ve mevcut sınırları zorlayabilecekleri bütün beden süsleme tekniklerini bir karşı tavır ve taktik sergilermişçesine kullanıyorlar. Başlarını kapama biçimleri de minör bir strateji gibi. Açık renk başörtülerini, saçlarının neredeyse yarısını ve boyunlarıyla boynun biraz alt kısmını açıkta bırakacak şekilde geriye itiyorlar, kuaförde özenle hazırlandığı hattâ çarpıcı renklere boyandığı belli olan saçlarını mümkün derece ortaya çıkarıyorlar. Burada genç kızların çoğu açık uçlu ayakkabıları tercih etmişler. Normal şartlar altında nahif ve önemsiz görülebilecek, kimi zaman yüksek topuklu, açık ayakkabılar bile Tahran'da bu karşı sesi oluşturan bir taktiğin parçası gibi duruyor ki kırmızı pembe gibi çarpıcı renklerle ojelenmiş ayak tırnakları,

adeta sözsüz bir mücadeleyi sürdürerek sergileniyor. Açık renk tunikleri ve *jean*leriyle, yoğun makyajlarıyla, rujlarıyla, rimelleriyle, takılarıyla, güneş gözlükleriyle bu gençler Tahran'daki zorunlu giyim kodunun "sınırlarında" dolaşarak kamusal mekânda kadınsılıklarını bir tepki gibi kullanıyorlar ve erkek egemen olması beklenen mekânı adeta kadınsılaştırıyorlar. Bir kez daha bedenlerini siyasi bir projenin parçası olmaktan çıkarıyorlar.

Bu noktada, sunumu, duruşu ve mekân içindeki fiziksel hareketleri yoluyla bedenin her zaman içinde bulunduğu toplumsal bağlama göre çeşitli anlamların iletilmesine yardımcı olduğu ortaya çıkmaktadır. Zorunlu örtünme, aslında kadın bedeni üzerinde tek bir görselleştirme rejimi kurarak iktidarın hegemonik gücünü ispat etme çabasını içerir. Ancak ne olursa olsun, fiziğin kamusal temsili, farklı algı, duyum ve anlamlar oluşturma, yeni nüanslar, tarzlar, duruşlar yaratma çabasıyla direnerek, varoluşun aktif bedenselleşmiş ifadelerini Tahran'da da oluşturmaktadır. Bu ifadeler, iktidarın hâkim mekânsal ve bedensel anlamını tutarsızlaştırma yeteneğine sahiptir. Örtülü görsellik rejimine karşı "sınır pratiklerinde" varolan beden, kentsel İslâmi homojenleştirmeye meydan okumaktadır. Kısacası Tahran'da kadın bedeni üzerine geliştirilen her türlü iktidar stratejisi aynı bedenden yara almaktadır.

Safevi Bazaar'dan biraz aşağı yüründüğünde fark edilebilecek olan elektronik eşyaların satıldığı bir merkezin altında, bir kısmı caddeye bakan, bir kısmı caddeyi dikine kesen art arda sıralanmış dört küçük kafe göze çarpmaktadır. Tümüyle gençlerin rağbet ettiği bu kafelerin iç dizaynı ve dekorları işletmeciler tarafından tamamıyla Batı tarzında tasarlanmış. Yabancı dilde küçük küçük reklamlar, masaların üstünde yabancı sigaralar, cep telefonları, Batı tarzı mobilyalar, genç kızların son moda el çantaları, kapuçino, *esspresso*, *sundy*, *milk shake* gibi içecekleri hazırlamak için getirilmiş ithal donanım, Batı müziği ve mönüsü bu küçük mekânlara hâkim. Devrimin reddettiği Batı kültürü ve değerleriyle zehirlenme anlamına gelen "garpzede" imgesi, mekânı kuşatmış durumda. Bu anlamda devrimin kültürel projesine meydan okunuyor. Bu gençler bütün yasal düzenlemelere rağmen kontrol edilmesi zor olan ev içi özgürlük ortamlarıyla püriten sokaklar arasındaki zihinsel-kültürel bölünmeye bir son vermek istiyorlar. Devrim sürecini hiç görmemiş, dahil olmamış ve ebeveynlerini suçlayan yeni gençler, birbirlerine telefon numaralarını vererek, göz göze gelerek, hiç temas olmaksızın flört ederek, her an sivil bir polisin müdahale edebileceği endişesiyle gene "sınır pratiklerde dolanarak" kendilerine yeni bir sosyal ortam yaratıyorlar. Yukarıda değinilen ve rejimi rahatsız eden fiziksel görünümleriyle, alkolsüz biralarını,

"choco glasse"lerini içerken, pizza yerken, yabancı sigaralarını etrafa üflerken cinsiyetler arası bir sosyalleşme imkânını şartlar elverdiği ölçüde oluşturuyorlar. Mekânlardan birinin ismi küçük yazılmış olsa da "Star Cafe", İngilizce hazırlanmış mönüde elli altmış çeşit soğuk ve sıcak yabancı içecek, öyküdükleri Batı zevkini yansıtıyor. Kafelerin önündeki açık alanlarda sadece genç kızlar değil erkekler de spor kıyafetler içerisinde. Beysbol şapkalarının üstüne takılmış güneş gözlükleri, tişörtleri, spor ayakkabıları ve *jean*leriyle gençlere özgü bir sosyalliğin tadını çıkarıyorlar.

Bu tür kapalı ve açık, büyük ve küçük mekânlar İran'a özgü İslâmi kural ve normların tehdit edildiği, etkin cinsiyetler arası sosyallik tarzlarıyla Batılı yaşam biçimlerinin denendiği bir kültürel çevre yaratmaktadır. Yine kuzeydeki Fereştah Caddesi'nde akşamları buluşan gençlerin, yan yana giden arabaların camlarını açarak birbirlerine telefon numaralarını uzattıklarını görebilirsiniz ya da Gandhi isimli sadece gençlerin rağbet ettiği, sıra mağazaların ve kafelerin bulunduğu çok küçük bir merkezde, Mango, Esprit gibi Batı giyim markalarının satıldığına şahit olabilirsiniz. Gençler arasında sürüp giden yeni yaşam biçimi oluşturma çabalarını, belirli bir mekânsallığa sahip dönüştürücü performatif süreçler olarak görmek önemlidir. Çünkü gençlerin kimliği bedensel gerçeklik ve modaya ilişkin olduğu kadar teatral bir sahne gibi algılanan mekânla ilişkilidir, belirli mekânlarla özdeşleşmeyi içerir. Bu tür mekânlar gençler için yeni bir kültürel âidiyetin tecrübe edildiği yerlerdir. Bu yeni aidiyet, hakim fundamentalist muhayyileye direnen –ana meydanlarda duvarlar üzerine boydan boya çizilmiş İslâmi lider ve şehitlerin resimleriyle, propaganda yazılarıyla, çadorlarla temsil edilen muhayyileye direnen– devrim sürecini ne görmüş ne de yaşamış gençler için yegâne kültürel tavır gibi durmaktadır. Elbette genç aktörler arasındaki belirli mekânlarla özdeşleşme yoluyla kurulmaya çalışılan yeni yaşam biçimleri, sabit ve sürekli gruplaşmalar oluşturmaz. Ama gençler bu oluşumdan daha anlamlı şekilde, içinde yaşadıkları mahrem-kamusal zıtlığının yarattığı kültürel şizofreniyi aşmak, dünyevi pratiklerle beslenen yeni kimliklerin ortaya çıkabileceği uçucu ama geçiş niteliği taşıyan paylaşımlar yaratmak için bu mekânları kullanıyorlar. Katı muhafazakâr beklentilerden farklı davranarak, reddetme pratikleri oluşturarak kendilerini güçlendiriyorlar ve yeni bir görünürlük kazanıp kentsel dolaşımlarının normatif mekânsallığı üzerinde yarışarak, onu daha düzensiz bir şekle sokuyorlar. Bu kamusal mekân bağlamında ve şehrin hâkim İslâmi dokusu içinde yarı anonim, tikel bir kamusallık yaratma arzusu belirli mekânlarda hayat bulmaktadır. Genç aktörler bu enformel alanları yarattıklarında şehrin İslâmi yoğunlu-

ğunu seyreltirler, daha doğrusu dış mekânları kendileri için daha az yabancı ve daha çok kavranabilir hâle getirirler. Elbette parklar, cadde kenarları, belirli sokaklar, alış veriş merkezleri, kafeler gibi mekânlar özel olmaktan çok kamusal sıfatıyla anılır fakat gençler için özellikle yirmili yaşların altında olan gençler için bu mekânlar kendilerine özgü alanlar açabilecekleri, ev ortamlarının haricinde, bağımsızlaştırabilecekleri yegâne ortamlardır.

Gençler mümkün mertebe Batı tüketim pratiklerine dahil olarak ve belirli kentsel mekânları kendilerine mâl ederek İslâmcılığa meydan okumaktadırlar. Yeni kamusal görünürlük biçimleri, Tahranlı gençlerin modern yaşam normlarını benimseyip bunları mekânsal pratiklere yansıtmalarıyla, kamusal alanın mevcut kompozisyonunu ya da köktendinci muhayyilesini değiştirmektedir.

Kuzey Tahran'da bir parktan başlayarak sunulan bu gençlik pratikleri, siyasi muhalefeti birçok yönden engellenen gençler tarafından sürdürülen bir tür sosyo-kültürel hareket gibi yorumlanabilir mi, yoksa bunları Batı kültürüne veya kapitalizmine sıradan bir asimilasyon gibi mi değerlendireceğiz?

Zorunlu örtünmeyle ve İslâmi ahlâk normlarının Şii fundamentalist bir yorumuyla temelleri kurulan hâkim püriten bir "kültür" Tahran'ın gündelik hayatına yerleştirilmiş durumda. Bu hegemonik "kültür" 79'dan beri varlığını kamusal mekânlarda sürdürüyor. Bu yüzden, başka bir ortamda gençlerin kapitalist tüketim davranışları yoluyla, üzerlerinde kârlı bir iktisadî hegemonyanın kurulması anlamına gelebilecek pratikler, Tahran'da mevcut rejimin gençlere empoze etmeye çalıştığı görsellik rejimine karşı yürütülen kültürel tavrın önemli araçlarından birine dönüşmektedir. Dinî ve siyasi manipülasyona karşı bir sosyo-kültürel hareketin varlığından bahsedebilmemiz için, genel geçer toplumsal hareket yaklaşımlarına belirli bir mesafeden bakmamız gerekiyor. Dolayısıyla kültür kavramı işin içine girdiğinde yukarıdaki gençlik pratiklerini, Batı kültüründen belirli unsurları alıp kendine mâl etme ve toplumsal değişim adına bunları mevcut baskıcı kültüre yedirmeye çalışma biçiminde "okuyarak" taşıdıkları dönüştürücü hareket potansiyelini gösterebiliriz.

Tahran'da Batılı kültürel unsurları aktif ve öznel bir motivasyonla edinip kendine mâl etme eylemi, birbirini gören, birbirini izleyen genç aktörler arasında etkileşim ve iletişime yol açarak, mekânın kamusallığıyla dönüştürücü bir ilişki kurmaktadır. Etkileşim ve iletişim öncelikle aktörlerin kendileri gibi diğer aktörler tarafından "tanınmasına" (basitçe görülmesine değil) yol açar ve bu "tanınma" onların yaşama ve var olma, kendileri için bir tarz geliştirme, modadan farklı anlamlar çıkarma, yaşam

biçimi oluşturma gibi yeni kültürel unsurları keşfetmelerine yardımcı olur. Sürekli etkileşim ve edinme süreciyle bu kültürel unsurlar genel anlamda dolaşıma girer, katılımcılar tarafından paylaşılır ve gerekirse mevcut kültürün içine dahil edilir. Etkileşim ve kendine mâl etme (edinme süreci sadece dışarıdan değil, içeriden de devşirilebilir) farklı toplumlara özgü tikel eylem biçimleri yaratabilirler, yani sosyo-kültürel hareketler içinde farklı bir toplumsal bağlam aynı kültürel unsurlara tamamıyla farklı bir anlam ve işlevsellik kazandırabilir. Hattâ yabancı kültür, özel bir bağlam içinde "karşı yaşam amaçlarını" gerçekleştirmek için uygun bir araç gibi kullanılabilir. Dolayısıyla Tahran'da orta sınıftan ailelerin çocuklarının benimsediği Batılı biçim ve değerleri, kültür emperyalizmi içinde değerlendirmek hiçbir çözümleyici gücü olmayan bir yorumdur. Gençler bu şekilde İslâmi rejimin hegemonik kültürel ve siyasi söylemleriyle rekabet etmektedirler. Burada sosyal bilimci, gençlere yüksek bir bilinç değil sadece karşılaştıkları engellemeler karşısında güçlü bir farkındalık atfetmektedir. Tahran'da gençlerin mutluluk, neşe, müzik, moda ve eğlence arayışları bile sosyo-kültürel bir hareketin içeriğine dahil olmaktadır. Dolayısıyla Batı'nın kültürel unsurlarını benimsemek her mekân, dönem ve toplumda aynı anlama sahip değildir. Japon gençlerinin Batı kültüründen etkilenmeleriyle İranlı gençlerin Batı pop kültürünü edinmeleri farklı toplumsal anlamlara sahiptir. Zira Tahran'da aynı kültür İslâmi rejime karşı durmanın "sembolik gücünü" taşımaktadır. Dolayısıyla "toplumsal bağlamın ne olduğu" değişim ve dönüşümün kültürel potansiyeli bakımından her ülkede dikkatle ele alınmalıdır.

Elbette yukarıdaki gözlem ve izlenimler orta sınıf bir bölgeye ve gençlere ilişkindir ancak daha farklı toplumsal kökenlerden gelen gençlerin, mekânın dinî atmosferine teslim oldukları söylenemez. Çünkü bu gençler diğerlerinden farklı olarak kolektif biçimde bir araya gelme imkânının oluştuğu tüm fırsatları kendi arayışları doğrultusunda kullanmaktadırlar. Daha çok güneyde ikamet eden gençler için futbol maçları, normal şartlar altında mümkün olmayan toplu hâlde yürüme, gürültü, bağırış çağırış, nümâyiş yapma, etrafa borazanlarla üfleme, araç trafiğini engelleme, eğlenme ve dans etme pratikleri için uygun bir fırsat yaratır; aşure günlerindeki anma törenleri yasla dolu olmasına rağmen, gençler bu gecelerde kolektif olarak toplanmaları engellenmediği için geç saatlere kadar sokakları doldurup davulları ve çalgılarıyla yası eğlenceye dönüştürmektedirler. Aynı durum nevruz geceleri için de geçerlidir. Kısacası mümkün olan bütün fırsatları, mekân ve bedenin hâkim normatif yapısını ters yüz etmek için kullanmaktadırlar.

Yine de kuzey Tahran'ın tarihsel olarak en eski semtlerinden biri olan ve daha geleneksel bir dokuya sahip Tecriş'te ve Güney Tahran'da edinilebilecek izlenimler, birbirine tamamen zıt toplumsal gerçeklerin bir arada bulunduğunu da ispatlamaktadır.

Tahran'm mimari siluetinde Sünnîlikteki kadar çok sayıda cami yok, bunun yerine, avlularıyla ve ibadet mekânlarıyla camiyi andıran çok sayıda türbe var. Bu türbeler kökü Hz. Ali'ye dayanan bir soy silsilesine bağlı imamlara ait. Tecriş'i ziyaretim Hz. Fatma'nın ölüm yıl dönümü nedeniyle anılan bir yas tutma gününe denk geldi. İranlılar Türkiye'deki Sünnî gelenekte pek olmayan, Peygamber'in aile fertleri içindeki önemli şahsiyetlerin doğum günlerinde kutlama yapma, ölüm günlerinde de yas tutma geleneğine sahipler. Aynı gün içinde, dindar vatandaşların Tecriş'teki İmamzâde Salih Türbesi'nin avlusunu bir toplanma mekânına dönüştürdüğünü gözlemlemek mümkün oldu (bu kutsal şahsiyetler "İmamzade" unvanıyla anılıyor). Yetişkin dindarlar bahsedilen yas tutma gününde, tamamen sivil bir hareketlilik içinde, şehrin farklı bölgelerinden ibadet ve dua etmek için otobüslerle türbeye geliyorlar (Bu dinî sivil hareketlilik önemli çünkü Tahran'da cuma namazları dinî bir atmosfer yaratmaktan çok adeta siyasi bir propagandaya dönüşüyor ve cemaatin sayısındaki düşüşü engellemek için insanlara namaza katıldıkları takdirde maddî yardım yapıldığından bile bahsediliyor).

Aileler günün büyük bir bölümünü türbede geçirdikleri için, geniş avluda yere oturarak, evde hazırladıkları yemeklerini ve termoslarla getirdikleri çaylarını tüketiyorlar. Kadınlar mum yakarak dilek tutuyorlar. Avlu mekânı çok kalabalık, erkeklerin büyük bir çoğunluğu sakallı ve kadınların tamamı çadorlu olduğundan yukarıda sunulan izlenimlerden tamamen farklı bir bedensel gerçeklik, mekânı kuşatıyor. Dolayısıyla avlu etrafında zaten geleneksel bir yapıya sahip olan çarşı pazar ve sokaklardaki kamusallığın dokusu, erken saatlerden itibaren akın akın gelen çok daha İslâmi beden simgelerine sahip katılımcılar tarafından dinî bir atmosfere dönüştürülüyor.

Bu durum çok yakın iki mekânda (Tecriş, Veli Asr Caddesi'nin sonunda yer alıyor), iki toplumsal habitusun ve bedensel gerçekliğin yaşandığını gösteriyor. Hattâ bu türden önemli bir günün söz konusu olmadığı zamanlarda, bu türbeye yakın bir mesafedeki İmamzâde İsmail Türbesi'nin avlusu, mekânın çok daha boş olduğu saatler içinde, genç kız ve erkekler arasında bir buluşma yerine dönüşebiliyor. Çünkü bu tür bir mekâna sivil polisin pek uğramadığı biliniyor ve yine gençlerin iktidara karşı geliştirdikleri birçok taktikten birini yansıtmanın yanında, mevcut

kontrol mekanizmaları nedeniyle aynı mekâna ne kadar zıt işlevler yüklenebileceğini gösteriyor.

Çadorlu kadınların mum yaktığı türbeye sadece beş-on dakika mesafe uzaklıktaki bir başka alış veriş merkezinde tamamen farklı beden imgeleri sergileyen kadınlar, büyük Micky Mouse oyuncakları, en yeni bilgisayar programları, Sony ürünler, çok sayıda elektronik oyunlar ve izin verilen Batılı filmlerin video kasetleri, CD'ler, DVD'ler, VCD'ler; "Book City" isimli kitapevlerinde Harry Potter'ın Farsça çevirileri, Türkiye'den giden bir Mavi Jeans mağazası, "Country Fried Chicken" gibi büyük yazılarla oluşturulmuş restoran reklamlarının bulunduğu panolarla süslü caddeler Tahran'daki kamusal yaşamın farklı yüzlerini simgeliyorlar. Dinî ve siyasi mesajlarla dolu TV programlarının ardından ekrana giren Farsça dublajlı, kadın bedeninin sansürlendiği yabancı filmler ve Avrupa futbol maçları da aynı çelişkileri yansıtıyor. Tahran'da veya İran Havayolları'nın uçaklarında sıkça rastlanan "Zem Zem Cola" içeceği bile bu şehir hakkında çok şey söylüyor (Cola Turka'yı hatırlamamak imkânsız). Zem zem Mekke'deki kutsal suyun ismiyse Kola da tüketime ilişkin bir Batı bilincini ya da damak zevkini yansıtıyorsa, Zem Zem Cola, dünyayı algılamanın ne tam anlamıyla Batılı ne de İslâmcı olan biçimini temsil ediyor. Birbirine tamamen zıt görsel işaretler yan yana gelebiliyor. Jamejam gibi küçük Akmerkez tarzı bir mekânda, Batı'yla zedelenmiş anlamına gelen garpzede tanımını siyasi literatüre sokan bir devrimin lideri Humeyni ve halefi Hamaney'in zorunlu olarak asılmış posterleri, *fast food* isim ve fiyatlarının bulunduğu büyük panolarla aynı duvarlarda, yan yana duruyorlar.

İran'da yasal düzenlemeler de oldukça kaotik bir durum arz ediyor. Örneğin Hatemi iktidara geldikten sonra gençlerin girişimleriyle Tahran'da *rock* gibi Batı müzik tarzlarının pratik edildiği, genellikle yerin altında, bodrum katlarda kurulan otuzdan fazla stüdyo açılmış durumda. Stüdyoların yasal olup olmadığını kimse bilemiyor, yarı gizli gibi tanımlar kullanılıyor. Gençler stüdyo açma izni için başvurduklarında reddedilmelerine rağmen stüdyolar aktif durumda. İktidar bu tür mekânlardan haberdar olmasına rağmen yarı gizli yarı açık, yasal mı yasadışı mı oldukları belirsiz bir hâlde varlıklarını sürdürüyorlar. Yasalar keyfî biçimde uygulandığı için, rejimin çok önemli bulduğu meseleler haricinde, neyin yasak olduğunu neyin yasak olmadığını tespit etmek zor ancak bu keyfîliğin kendisi bile sürekli bir endişe yaratma stratejisine dönüşüyor, çünkü İran'daki diğer birçok gençlik etkinliği gibi, ne zaman engellenecekleri, ne zaman izin verilecekleri hattâ bu gençlerin ne zaman tutuklanacakları belirsiz. Belediye otobüslerinde önde erkekler, arkada kadınlar oturuyor

ama normal bir araba büyüklüğündeki dolmuşlarda erkek ve kadın bir arada sıkışık biçimde oturabiliyor. Aynı şeyler örtünme için de geçerli, normalde kadınların başörtülerini geriye itmeleri hoş karşılanmıyor ama buna izin veriliyor. Üniversite amfilerinde yasak olan bu hareket, başka yerlerde serbest, fakat sivil polis isterse her an bir genç kadını rahatsız edici bulup, arabasında erkek arkadaşı olduğu veya yabancı müzik kaseti bulundurduğu gerekçesiyle tutuklayabilir. Sivil polis tarafından tutuklanmak gençlerin en büyük korkulardan biri, çünkü sürecin nasıl işleyeceğini tam olarak tahmin edemiyorlar. Yasal keyfîlik ve sivil polis, görünmez bir *panoptikon* yarattığından çok yaygın bir endişe hattâ neredeyse sosyal bir paranoya oluşturarak gündelik hayatın bütün çatlaklarında iktidarın kendini hissettirmesine neden oluyor.

İran'daki kamusal yaşamı tüm bu kaotik durum içinde ve gündelik hayatta sürüp giden karşılıklı iktidar ilişkileriyle değerlendirmek gerekmektedir. Devrim sonrası İran'da en önemli fenomenlerden biri olan ve rejimin kamusal kısıtlamalarına karşı duran "özel alan" ise daha fazla özgürlüğün yaşandığı, adeta "ikinci bir toplumu" temsil ediyor. Kamusal alandaki yasaklar herkesin tahmin edebileceği gibi özel alanda deliniyor. Doğal olarak daha demokratik toplumlardan devşirilen özel-kamusal ayrımları bu toplumda ters yüz oluyor. Kamusalın birçok niteliği özel alana taşınıyor. Siyaset yapma, tartışma, eleştirme, dans etme, özgürce konuşma, eğlence, partiler, alkol kullanma gibi her türlü sosyal pratiğin gizlice yaşanabildiği bir toplum. Tahran'da uydu televizyonları ve internet kullanımı çok yaygın, gençler bilgisayarda *chat* yoluyla siyasetten cinselliğe söyleyemedikleri her şeyi, kendi odalarında ekran karşısında paylaşıyorlar. İnternet kafeler bir yasaklanıyor bir açılıyor. Uydu anteni yasak ama bahsedilen hukuki keyfîlik nedeniyle onların da durumları belirsiz. Zaman zaman helikopterlerle tespit edilmeye çalışıldıkları olmuş ama artık cama bile takılabilen son teknoloji alıcılar mevcut. Bu anlamda, genel geçer biçimde özel alanla özdeşleştirilen "kutsal"; ve kamusal alanla özdeşleştirilen "dünyevî", bu toplumda hiçbir şey ifade etmiyor. Tersine, "daha fazla dünyevîleşen özel", "dinî kamusal"la rekabete girmekte ve "mahrem benliğin dönüşümü" kamusal alandaki sahte dindarlığa karşı durmanın ana stratejisini oluşturmaktadır. Böylece özel alan veya yarı-kamusal alan, entelektüel üretimden tutun, siyasi tartışmalara kadar kendi sakinlerini mevcut dinî kamusalın ana biçimlerinden korumakta ve iç sosyalleşme ortamını yaratarak aktörlerin kamusal performanslarını da belirleyebilecek alternatif yaşam stratejileri yaratmaktadır. Dolayısıyla İran'da mahrem alanın kamusal alan üzerinde oldukça dönüştürücü bir etkisi vardır.

Yine de İran'ın 66 milyonluk nüfusunun üçte ikisini otuz yaşın altındaki gençler oluşturduğu için ve yukarıda belirtilen izlenimlerin gösterdiği gibi, kamusal yaşamda özgürleşme arzusunun, bir karşı-kamu gibi davranan özel alana doğru tamamen sürgüne gönderilmesi mümkün değil. Bir başka örnek vermek gerekirse özellikle hafta sonu tatillerinde –ki İran'da doğal olarak Perşembe ve Cuma akşamları gençler için uygun bir zaman yaratıyor– güneyden çok sayıda genç insan Tahran'ın en kuzeyinde bulunan Alborz dağlarının eteklerindeki parkları, açık hava kebapçılarını ve kafeleri adeta işgal ederek, küçük gruplar hâlinde türküler söyleyerek, nargilelerini tüttürerek, tar adı verilen geleneksel sazlarını çalarak, karşı cinse kur yaparak, meşrubatlarına gizlice getirdikleri alkolü karıştırarak, hattâ garsonla yakın bir ahbaplık kurmuşlarsa bu karışımı ondan bile talep ederek ve daha birçok ince stratejiyle mekâna kendi damgalarını vuruyorlar. Gençlerin sınır pratiklerindeki eğlence ve mutluluk hareketi, rejimin bir "homo Islamicus" yaratmak isteyen kültürel devrim projesini etkisizleştirmekle kalmıyor, İslâmi Cumhuriyet'in meşruiyetini de sarsıyor. Bu anlamda, toplumsal değişimin ana merkezini aktif siyaset değil, "yeni nesilden gençlerle devletin resmî ideolojisi arasındaki kültürel çatışma" oluşturuyor.

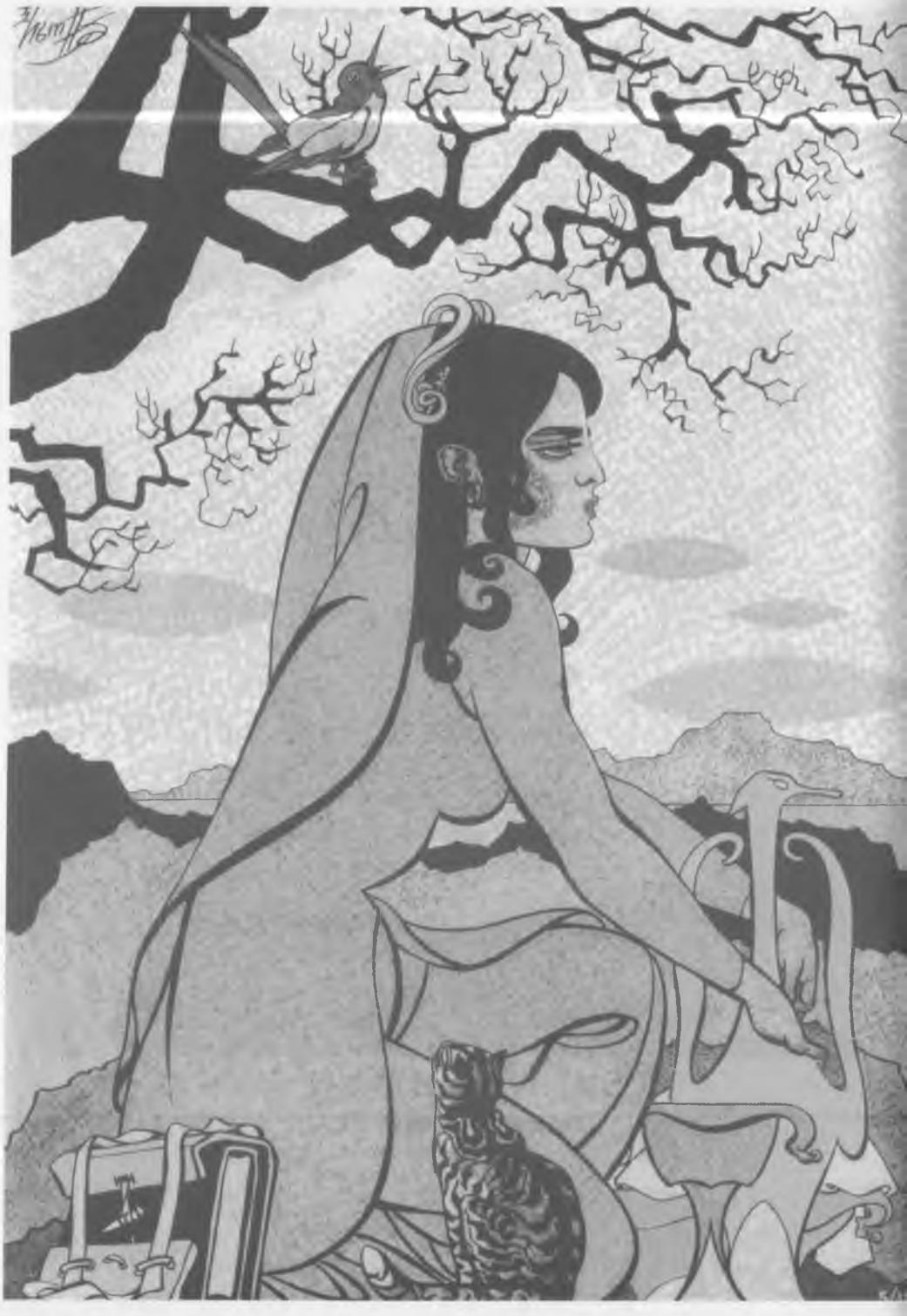
Otobanda seyâhat ederken büyük bir panoda elindeki taşı fırlatan bir sokak savaşçısı resminin üstünde hem Farsça hem İngilizce olarak yazılmış "İslâm dünyası Filistin'in bütün düşmanlarına karşıdır" gibi bir mesaj gördükten kısa bir süre sonra, UNESCO imzası taşıyan yine İngilizce olarak yazılmış "Uyuşturucu değil Spor" (*Sports Not Drugs*) yazısına bisiklet kullanan bir sporcu resminin eşlik ettiğini görebilirsiniz. Veya Kuzey'deki semtlerden birinde "Pink Floyd the Wall" duvar yazısıyla karşılaşabilirsiniz. Tüm bu mesajlar zıt toplumsal muhayyileleri görsel planda temsil ediyor. Kuzeyde "uyuşturucu değil spor" mesajının İngilizce olarak yazılması tesadüfi değil veya sadece UNESCO'yla ilgili değil. Şehirli ve eğitimli gençler arasında gittikçe artan uyuşturucu kullanımına ve otoritelerin uyuşturucuyla mücadele edemeyişlerine işaret ediyor. Çünkü çok sayıda İranlı genç, metaforik kaçış yollarına yöneliyor. Bunun kuzeydeki gençlerin gizli ev partilerinde *ecstasy* ve esrar, daha yoksul güneyde ise eroine dönüştüğünü herkes biliyor ve eroinin köylere kadar girdiğinden bahsediliyor. "Rejimin resmî tahminlerine göre 1.2 milyon uyuşturucu bağımlısı ve bir o kadar da zaman zaman uyuşturucu kullanan insan var. Resmî olmayan tahminler bunun her iki kategori için de dört beş kat fazla olduğunu söylüyor. Altı yüz bin mahkumun büyük çoğunluğunu uyuşturucu bağımlıları oluşturuyor. Sayıları gittikçe artan hayat kadınlarının % 60'ı yirmi yaşın altında. Her sene evden kaçan genç

sayısı bir milyonu aşıyor ve bunun % 74'ü genç kızlar. Boşanmaların % 70'i eşlerden birinin uyuşturucu bağımlısı olmasından kaynaklanıyor ve her dört evlilikten biri boşanmayla sonuçlanıyor. İntihar oranlarında belirgin bir artış söz konusu. Yıllık intihar sayısı yirmi bini aşmış durumda."[4] Rejim, para karşılığı cinselliği en azından kontrol altında tutabilmek için gençlerin gidip bazı resmî merkezlerde muta nikâhı (geçici nikâh) yapabilecekleri ve sonra meşru bir ilişkiye girebilecekleri çözümler üstüne bile düşünmüş. Bu noktada eşitsiz bir modernleşme ve alttan alta edinilen Batı modernliğinin kültürel ürünleri, beraberinde uyuşturucu bağımlılığı ve fuhuş gibi olguları da mı getiriyor diye sorsak bile, modernliğin bu karanlık yüzlerini içeri sızan gençlik kültürleriyle veya eşitsiz modernleşme olgusuyla ilişkilendiremeyiz. Çünkü İran'da, kendi bağlamı içinde değerlendirilmesi gereken bir "toplumsal anomi" yaşanıyor ve Batı modernliğindeki gibi bu anomik olguları sadece toplumsal ve ekonomik değişkenlerle, işsizlik oranlarıyla, aile yapısıyla, yoksullukla, değerler sistemindeki erozyonla ve benzerleriyle kurulan ilişkilere bakarak anlayamayız ya da salt bunlarla anlayamayız. İran'da anomik olguların ardındaki nedenler –bütün özgürleştirici pratikleri kastederek söylersek– ümitsizliğin, baskının ve serbest bir kamusal alan deneyiminden mahrum kalmanın yarattığı "derin bir yabancılaşmada" ve buna eşlik eden "kültürel şizofrenide" aranmalıdır.

[4] Jahangir Amuzegar, agm.



Eski Mısır'dan



Rubaiyat of Omar Khayyam,

İllüstrasyon: Robert Stewart Sherriffs Collins Glasgow and London, 1998.



Tarlalarda Buluştuğumuz Sevgiliye Hoş Türküler

(Çev. Talât Sait Halman)

I.

Sevgilim, bir tanemsin,
Senin sevginin doruğuna ermeye çabalıyor gönlüm.
Bak, tatlım, elceğizimle kurduğum kuş öksesini gör.
Gör Punt kuşlarını,
Kanatları kokuşlu
Lâvanta sağanağı gibi
İniyorlar Mısır üstüne.
Gel, el işlerimi seyredelim
Başbaşa, ikimiz tarlalarda.

II.

Koyduğum yeme tamah den
Yaban kazı, çığlık çığlığa:
Yem takılmış boğazına, çırpınıyor.
Ben sevginin ağına düşmüşüm
Kıskıvrak.
Kendimi kurtaramıyorum bir türlü.
Ağlarımı toparlayacağım ama,
Her gün kucak dolusu kuş götürdüğüm anama
Ne söyleyeceğim?
Bugün ne ökse vardı ne tuzak mı diyeceğim?
Yoksa senin ağma düştüğümü mü söyleyeceğim?

III.

Yaban kazı bir yükseliyor, bir iniyor,
Sonra süzülüp konuyor ağın üstüne,
Dört yanda kuşlar cıvıl cıvıl.
Ben kalakalmışım orda, şaşkın.
Sevgi sanki yere çakmış beni...
Yüreğim senin yüreğine bağlı sımsıkı,
Canım canının içinde.
Güzelliğinden öteye bakarsam kör olayım.

IV.

Sevgin olmasa yüreğim çarpmaz artık.
Sevgin olmasa tatlılar biber olur.
Sevgin olmasa ekmek zehir gibidir.
Dinle, sevgilim, sevgin olmasa ölür gönlüm,
Senin soluklarınla çarpıyor yüreğim.

V.

Açıkça bildiriyorum sevgimi.
Evet seviyorum seni.
Daha yakından sevmek,
Evinin hanımı olmak isterim.
Kolunu boynuma dola.
Yazık ki gözlerin dalgın ve duru.
Yüreğime diyorum ki: "Tâ uzaklara
Gitti efendim. Geceleyin
Toparlanıp gitmiş. Beni bırakmış
Bir kuru başıma. Mezar gibiyim artık."
Hiçbir duygu kımıldamıyor mu içinde
Bana geldiğin vakit?
Hiçbir şey duymuyor musun?
Ah, seni başka yollara götüren o gözler,
O sevmeyen, durgun gözler...
Yine de dosdoğru söylüyorum:
Gözlerin hangi yol boyunca giderse gitsin
Bana çevrilince onlar
Yaşıyorum yeniden.

VI.

Kumrunun çağrısı: "Gün doğdu? Nerdesin?"
Bana bak, kuş, azarlama beni, bırak!
Ben sevgilime kavuştum. Yatakta yanımda...
Kulağıma fısıldıyor, dünyalar benim oluyor:
"Senden hiç ayrılmayacağım.
"Elin elimde, birlikte yürüyeceğiz
"En güzel yollardan en güzel yerlere..."
Üstelik, herkese açıklıyor
Kadınlar arasında beni birinci yaptığını,
Yüreğimdeki üzüntü diniyor artık.

VII.

Gözümü diktim bahçe kapısına-
Sevgilim geliyor mu acaba?
Gözlerim yollarda, kulaklarım dikilmiş
Bekliyorum beni ihmal eden sevgiliyi...
Derdim günüm, şu sevgilim işte...
Durmadan onu konuşuyor yüreğim.
Bir haberci:"Keyifsizim..."
Yüreğim doğrusunu söylüyor bana:
"Aldatıyor seni, başka bir kadın buldu,
"Gözü kamaştı, başka kimseyi görmüyor."
Demek, bir yürek daha çile dolduracak.

VIII.

Aklımda sen, fikrimde senin sevgin...
Saçımın yarısını döküp sana koştum.
Örgüsü yarım kaldı saçımın...
Bırak da bitireyim saçımın örgüsünü.
Hazır olurum bir dakka içinde.



Rubaiyat of Omar Khayyam,

İllüstrasyon: Robert Stewart Sherriffs Collins Glasgow and London, 1998.

TİYATRO



"Kâğıthane'den Bir Manzara",
Fâzıl'ı Enderunî, Hûbân-nâme, İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5502.

LÂLE DEVRİ: BİR LÂLE MUAMMASI, MASAL DİYARI ŞİİR GİBİ BİR AŞK ...

S. Dilek Yalçın Çelik*

Ben de yerli bir çerçeve içinde
kendi renklerimizi işleyerek eski âdet ve
an'anelerimizi gösteren levhalar çizmeye çalıştım.

Musahipzâde Celâl[1]

Tarih kitaplarından öğrendiğimiz kadarıyla Lâle Devri, 21 Temmuz 1718, Pasarofça Anlaşması ile başlayan, 1 Ekim 1730 tarihinde Patrona Halil İsyanı ile son bulan bir dönemin adıdır. Bir geleneğin hızla yükseldiği ve aynı hızla yok olduğu trajik bir dönemdir bu.

Lâle Devri'nin kahramanları, Sultan III. Ahmet ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, yüzlerini Batı'ya çevirmiş yenilikçi kimselerdir. Bir yandan geçmişten gelen, klâsik ve geleneksel değerleri[2] korumuşlar, diğer

---

* Y. Doç. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik, Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

[1] *Darülbedayi Dergisi*, 15 Kasım 1939, s. 2.

[2] 1712 yılında, Nâbî ölmüş yerini Nedim doldurmuştur. Müneccimbaşı ve Naîma ölmüşse de tarih yazımında gelenek devam etmiştir. 1711 yılında, büyük musikişinas Itrî bu dünyadan göçmüş, yerine Ebubekir Ağa, Mustafa Çavuş gibi büyük temsilciler gelmiştir. "Türk mimarisi klâsik yüceliğini kaybetmekle beraber, Ayasofya Çeşmesi, Üsküdar Çeşmesi, Emetullah Gülnûş Vâlide Camii gibi son şaheserlerini verebiliyordu. Sivil mimarlıkta, ferahlık veren, zarif

yandan yeni olanı[3] estetik ile buluşturarak hayata geçirmeye çalışmışlardır. Gelenek ve modern olanın, tarihimizde ilk olarak karşılaştığı ve buluştuğu Lâle Devri, büyük bir patlama ile son bulmuş, sessizce tarih kitaplarının sayfalarına yerleşmiştir.

Lâle[4], "Osmanlı İmparatorluğu döneminde, bilhassa XVI-XVIII. yüzyıllar arasında, süs bitkisi ve süsleme motifi olarak büyük bir önem kazanmıştır. Sultan III. Ahmet'in (1673-1736) saltanatının son yıllarında, bu ilginin doruk noktasına çıkmış" (Baytop 1992: 2) olmasından dolayı dönem, bu isim altında, ilk olarak Yahya Kemal Beyatlı ile anılmış, Ahmet Refik Altınay'ın, *Lâle Devri* adını verdiği kitabıyla literatüre yerleşmiştir (Sakaoğlu 1994: 182).

Lâle Devri boyunca ve daha sonraki dönemlerde, lâle, yaratılmış bir kültürün sembolü olmuştur. Dîvan şiiri, çinicilik, camcılık, dokumacılık, ciltçilik, tezhipçilik, taş işlemeciliği, kalem işlemeleri bu sembolü ve kültürü benimsemiş, eserlerine taşımıştır. Musahipzâde Celâl de, 1914 yılında *Lâle Devri* adıyla bir oyun yazmıştır.

Musahipzâde Celâl, *Lâle Devri* ile, tarihî gerçeklerden yola çıkarak bir tiyatro oyunu kurgulamıştır. Tarihî oyunları ile, tarihî eser yazılmasının gerekliliğine dikkati çekmiş, bu tutumun, geleneğin aktarımı açısından önemli bir uygulama olduğunu vurgulamıştır. Kendisi, amacının, "tarih perdesi altında unutulmaya mahkûm olan geçmiş varlığımızın güzel ve çirkin taraflarını sahnede canlandırmak olduğunu" (Şener 1963: 107), yazılarında özellikle belirtmiştir.

Lâle Devri'nde, tarihî bir çevre ve atmosfer yaratılmış, tarihî kişiler ile gerçeklik hissi pekiştirilmiştir. Örneğin, oyunda mekân; Sadâbâd Kasrı'nın korusu, Kadı Zülâli Hasan Efendi'nin evi ve Çırağan Sarayı'dır. Zaman Lâle Devri'dir. Kişiler, Sultan III. Ahmet, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Şair Nedim, Zülâli Hasan Efendi ve Fatma Sultan'dır. Yazar, kimi olayların anlatımında[5] tarihe bağlı kalmıştır. İbrahim Müteferrika'nın ilk

---

sâhil-saraylar, yalılar, köşkler yapılıyordu. Bahçe mimarlığı çok gelişiyordu" (Öztuna 1999: 222).

[3] 1727 yılında, İbrahim Müteferrika ve Yirmisekiz Çelebizâde Said Efendi, ilk Türk matbaasını kurarlar. Yapılan yenilikler bununla sınırlı değildir: "Kâğıt fabrikası kurulmuş, yerli sanatların gelişmesi için tedbirler alınmıştır. İznik ve Kütahya çiniciliğini diriltmek amacıyla İstanbul'da bir çini fabrikasının kurulduğunu biliyoruz. Öte yandan İstanbul'un manzara bakımından en güzel yerlerine köşkler ve kasırlar inşa" (Ayvazoğlu 1997: 129) edilmiştir.

[4] "*Lâlezâr-ı İbrahim*'de 850, *Defter-i Lâlezâr-ı İstanbul*'da ise 1681-1726 yılları arasında elde edilen ve revaçta olan 1108 lâle çeşidinin isimleri ve özellikleri kayıtlıdır. Von Diez'in sahip olduğu, Sadrazam İbrahim Paşa dönemine ait bir elyazması risâlede, 120 tanesi tarif edilmiş 1328 lâle çeşidinin ismi bulunmaktadır" (Baytop 1992: 5).

[5] Zülâli Hasan Efendi'nin 1730 isyanını hazırlayanlardan birisi, cahil ve yobaz bir din adamı olduğu tarihî bir gerçektir (Altınay 1973: 118).

matbaayı açması, matbaanın kurulması için bir fetva çıkartılması, burada basılan ilk eserin *Vankulu Lügati* olması, reformist hareketlere cahil din adamlarının karşı çıkmaları, Nedim'in ünlü bir şair olması, mimari eserlerin hızla birbiri ardına inşâ edilmesi, bahçe tanzimine ve imâr işlerine önem verilmesi, yeni tarz bir eğlence kültürünün benimsenmesi, lâle yetiştirmeye özen gösterilmesi ve çiçekçiliğin değer kazanması gerçekte yaşanmış olaylardır. Kimi olaylar[6] ise oyunda dramatik gerilimi sağlamak amacıyla, tarihî gerçeklikten uzaklaşarak çarpıtılmıştır.

Bir tarihî geleneğin anlatımının amaçlandığı *Lâle Devri*'nde, konu çok basit tutulmuştur. Saray nedimelerinden birisinin genç bir çelebiye olan aşkı ve bu aşkın etrafında şekillenen olaylar, oyunun konusunu oluşturur.

Sarayın genç ve güzel nedimesi Mihriban, Sabih Çelebi adlı bir gence âşıktır. Delikanlıya aşkını anlatabilmek için ismi ile anılan *Mihriban* adlı lâle ile, *Dâg-ı Dil* adlı lâleyi bir araya getirip saçının telleri ile bağlar ve çeşmenin yanına bırakır. Bu lâle demetini gören Sabih Çelebi, lâle muammasını çözecek, Mihriban'ın kendisini sevdiğini anlayacak ve sevgililer birbirlerine kavuşacaklardır. Ama olay, böyle gelişmez. Mihriban'ın güzelliğini, meziyetlerini ve saray içindeki itibarını kıskanan bir başka nedime, olayın seyrini değiştirir. Feleknaz, çeşme başındaki lâle demetini alarak ona, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın adı ile anılan, *İbrahimî* isimli lâleyi de ekleyerek gözden kaybolur. Böylece muamma yanlış anlaşılacaktır. Mihriban'ın, İbrahim Paşa'ya kur yaptığı düşünülecek bunun sonucunda da Mihriban, Fatma Sultan tarafından saraydan kovulacaktır.

Saraydan kovulan Mihriban, Kadı Zülâli Hasan Efendi'nin evine gelince, Zülâli Hasan Efendi'nin yaşlı ve çirkin karısı tarafından kıskanılır. Çünkü Zülâli Efendi, bu genç, güzel, şiir ve musîkiden anlayan yetenekli kıza, ilk görüşte âşık olur. Gözü bu güzel câriyeden başkasını göremez hâle gelir.

Sabih Çelebi, İbrahim Müteferrika'nın kuracağı matbaa için fetva almak amacıyla bu eve geldiğinde, Mihriban'ın orada olduğunu öğrenir. Sevgilisini kurtarmanın çarelerini aramaya başlar. Zülâli Hasan Efendi, yobaz ve bilgisiz bir devlet adamıdır. Matbaaya karşı olumsuz bir tavır içerisindedir. Sabih Çelebi, onu ikna etmeye uğraşır. Sonunda matbaanın açılması için gerekli olan fetvayı almayı başarır. Bu arada Mihriban, Zü-

[6] Oyuncu kadrosunu çoğaltmamak ve aksiyonu sağlamak için yazar, matbaanın kurulması için fetvayı Zülâli Hasan Efendi'ye verdirtir. Oysa gerçek başkadır. Matbaa için fetvayı Şeyhülislâm Yenişehirli Abdullah Efendi vermiştir. Oyunda görülen bir başka değişim, Zülâli Hasan Efendi'nin karısında görülür. *Lâle Devri*'nde bu kadın, yaşlı, kıskanç ve sevimsiz biri olarak anlatılmıştır. Oysa gerçek başkadır, "tarihler bu kadının güzel olduğunu, hattâ Damat İbrahim Paşa'nın bu kadına tecavüz ettiğinin bile söylendiğini yazıyorlar" (Şener 1963: 28).

lâli Hasan Efendi'nin karısının da desteği ile gizlice evden kaçırtılır ve saraya getirtilir. Geçen zamanda Feleknaz'ın yapmış olduğu oyun anlaşılmış, genç sevgililerin suçsuz olduğu kanıtlanarak Fatma Sultan tarafından bağışlanmışlardır. İki sevgilinin kavuşmasını sembolize eden ve Sultan III. Ahmet'in huzurunda oynanan billur top eğlencesi ile *Lâle Devri* son bulur.

Lâle Devri, tiyatro tekniği açısından çok güçlü bir oyun olmamakla birlikte, geleneksel değerleri yansıtmak açısından ele alındığında, yazar, birikimini oyuna başarıyla aktarmıştır. Musahipzâde Celâl, oyununda yerli ögelerden ve tarihî gerçeklerden yola çıkarak, gelenek ve görenekleri canlandırma başarısını göstermiştir. Metinde yer alan geleneksel değerleri, şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Lâle Muamması
2. Devri Sembolize Eden Kişiler: Sultan III. Ahmet, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Şair Nedim, İbrahim Müteferrika
3. Saraylar, Köşkler, Mesire Yerleri
4. Çeşitli Salon Eğlenceleri, Ziyafetler, Saray Âdetleri
5. Şiir, Musiki, Dans ve Mimari
6. Kıyafetler

Oyunda anlatılan, sınıflandırdığımız bu geleneksel değerler, günümüzde, tarihe meraklı kimseler tarafından nostaljik duygularla anımsanmaktadır. Çoğu, toplumun genelinde unutulmaya yüz tutmuştur.

LÂLE MUAMMASI

İstanbul'da, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı döneminde, lâle, başka hiçbir şeyle kıyaslanamayacak derecede önem ve değer kazanmış, zenginliğin, estetik beğeninin sembolü hâline gelmiştir (Mackay, 1989; Pavord, 1999). Sultan III. Ahmet de, İbrahim Paşa gibi, lâle tutkunudur. Öyle ki padişah, Topkapı Sarayı'ndaki, *Yemiş Odası* olarak anılan şahsına ait mekânı, lâle, çeşitli çiçek ve yemiş motifleri ile süsletmiştir.

Bu dönemde lâle tutkusu, kısa zamanda sarayın sınırları dışına taşarak tüm İstanbul'u kaplamıştır. Kısa zamanda, hemen her yerde lâlezarlar düzenlenmiştir. Lâle tarhları oluşturulmuştur. Bahçe ve korulara sümbül, karanfil, fulya, nergis gibi çiçekli bitkiler, özellikle de lâleler ekilmiştir. Bahçesi olmayanlar ya da düzenleyecek gücü bulunmayanlar saksılarda çiçek yetiştirmişlerdir.

> Türkler'de çiçek yetiştirme sanat ve sevgisinin Osmanlı devrinde daha çok geliştiğini, tekâmül ettiğini görüyoruz. Osmanlı devrinde bilhassa 17. yüzyıl ile 18. yüzyılın ilk yarısında çiçekçilik büyük bir ilerleme, gelişme göstermiştir. Bu yüzyıllarda uzman ve meraklılar tarafından

lâle, sümbül, karanfil, gül, leylâk, nergis gibi Türk çiçeklerinin türlü türlü yeni çeşitleri elde edilmiştir. Meselâ III. Ahmet zamanında Türkiye'de 1000'den fazla lâle çeşidi türetildiği *Şükûfenâme*'lerde yazılıdır (Ülkütaşır 1968: 160).

Toplumda, çiçek yetiştirme ve estetik beğeni arasında bir ilgi oluşunca, bu işin ticareti[7] ile uğraşanlar, hobi olarak çiçek yetiştiriciliği ile ilgilenip nadir çiçek türlerini bulanlar, bahçıvanlar, emeklerinin karşılığını çok yönlü görmeye başlamışlardır. Devlet de, Padişah III. Ahmet ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın çiçeklere düşkünlüğü sebebiyle desteğini bu gruptan esirgememiştir. Çiçeklerin değerini belirleyebilmek, özelliklerini saptayabilmek için önceki dönemlerde kurulmuş olan çiçek meclisi, Lâle Devri'nde hızla ve büyük bir titizlikle çalışmalarına devam etmiştir. Şöyle ki:

> Meclis-i Şükûfe eğer yeni yetiştirilmiş bir lâleyi kusursuz bulursa, artık o lâle *ser-şîşe-i meclis ve kibâr*dır ve tumturaklı bir ada hak kazanmıştır. Böyle yüzlerce lâleye akla hayale gelmedik isimler verilmiştir. Berk-i Rânâ, Dürr-i Yekta, Feyz-i Seher, Gül-i Ruhsar, Sîm-endam, Nev-peydâ, Necm-i İkbâl, Nahl-ı Erguvan, Nihâl-i Gülşen, Asûb-ı Cihan, Ahter-i Bahar, Reşk-i Elmas, Revnak-bahş, Sâye-i Hümâ, Rûy-i Mahbûb ve daha niceleri... Lâlelere verilen bu adlar, devrin şairleri tarafından şiirlerinde kullanılarak ebedileştirilirdi (Ayvazoğlu 1997: 123).

Nedim gibi, İzzet Ali Paşa ve dönemin diğer şairleri[8] de şiirlerinde "nevzuhûr lâleler için manzume, beyit yazmıştır" (Aktepe[9] 1952). Şairlerin ve diğer sanat erbabının değer gördüğü ve eğlencelerde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Onlar, eserlerinde dönemin özelliklerini dile getirmişlerdir.

Lâlelere isim[10] verme geleneğini, şairlerimiz kullandığı gibi Musahipzâde Celâl de, tiyatro oyununda kullanmıştır. *Lâle Devri* adını taşıyan oyunda, birbirleri ile diyalog kurma fırsatını yakalayamamış, karşılıklı görüşmeleri mümkün olmayan sevgililerin duygularını birbirlerine

---

[7] Reşat Ekrem Koçu (1971), Osmanlı İmparatorluğu'nda, mevsimlik çiçek ticaretinin varlığından söz etmektedir. Çiçekler, Haydarpaşa-Kadıköy İskelesi ve Eminönü Köprübaşı'nda, tahsildar kulübelerinde satılmaktadır. Dükkân düzenlerinin, patron ve çırak ilişkilerinin, çırakların giyim-kuşam ve davranış biçimlerinin belirlenmiş bir standardı bulunmaktadır.

[8] Seyyid Vehbi, Neylî, Nahifî, Rahimî, Samî, Şakir, Çelebizâde Âsım ve Osmanzâde Tâib.

[9] Münir Aktepe (1952) makalesinde, Damat İbrahim Paşa dönemindeki lâleleri tek tek, isim isim tanıtmaktadır.

[10] Günümüze gelen lâle isimlerinin tam bir listesi için bakılabilir: Aktepe 1952; Altınay 1973; Baytop 1992; Kartal 1998 ve Sakaoğlu 1994.

anlatabilme aracı olarak lâlelerden yararlanılmıştır. Mihriban, kendi adı ile anılan lâleyi, Dâg-ı Dil (gönül yarası anlamına gelen) isimli lâle ile birleştirir. Oyunda, bir de Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın adını taşıyan, İbrahimî, adı verilen başka bir lâleden daha söz edilmektedir.

Feleknaz – İsminizle yâd edilen Mihriban lâlesini kopardınız, onu ne kadar seviyorsunuz?
Mihriban – Kıskandın mı (*diğer lâleyi de göstererek*) bak bir de 'Dâg-ı Dil' kopardım.
Feleknaz – Hıh... Ben onu hiç sevmem.
Mihriban – Niçin?
Feleknaz – Öyle ya... Fevvare-i Bahar, Şafak-gûn, Kadeh-zerrin gibi kalbe ferah veren (*tarhlardaki lâleleri eliyle göstererek*), İbrahimî, Şah-bânu, Neşâtî gibi güzel lâleler var iken... Dâg-ı Dil'i ne yapayım? (Musahipzâde Celâl 1936: 6).

Oyunda anlatıldığı gibi lâleler, çiçek olmanın dışında, bir yaşama biçimi hâline gelmiştir ve etrafında bir lâle kültürü oluşmaya başlamıştır. Lâlelere verilen isimler, onları yetiştirenlerin birikimlerini, eğilimlerini, duygularını, estetik beğenilerini, sosyal statülerini, dünya görüşlerini... yansıtmaktadır. Örneğin, *Dâg-ı Dil* isimli lâle, yaralı bir kalbi ve aşkı sembolize ederken, *İbrahimî* isimli lâle, sadrazamı, dolayısıyla, devleti, gücü ve iktidarı imlemektedir.

Lâleler, kendilerini yetiştirenleri ya da kendileri için yetiştirilenleri tanımlamak dışında, sosyal yapı içerisinde başka anlatım biçimlerinin gelişmesine de aracı olmuşlardır. Örneğin lâlelerden muamma yapmak, toplum içinde geliştirilen gizli bir iletişim diline güzel bir örnektir. *Lâle Devri* adlı oyunda, temel aksiyon, doruk noktayı oluşturulacak gerilim bir lâle muammasına dayanmaktadır.

Mihriban – Enis-i ruhum. (*Kendi kendine*) şu kızı kıskançlıkla çıldırtayım, (*elindeki lâleleri göstererek*) işte bunları saçımın teli ile bağlayıp şuraya, çeşmenin kenarına bırakacağım. (*Lâleleri Feleknaz'a göstererek*) bu lâlelerin mânâsını anladın mı?
Feleknaz – (*Hayretle*) Hayır: Ben nasıl anlarım. Lâlelerden muamma...
Mihriban – (*Elindeki lâleleri göstererek saçından bir tel koparır, elindeki lâleleri bağlar*) bak, benim ismimle yâdedilen Mihriban lâlesini, târı zülfümle bağladım. Bunların ikisi bir araya gelince (*sürekli kahkaha ile gülerek*) anladın değil mi Feleknaz? (Musahipzâde Celâl 1936: 6).

Mihriban'ın lâle muamması ile başlattığı bu eğlenceli oyun, Feleknaz'ın kıskançlığı ile birleşince tiyatro oyununda doruk noktayı oluşturacak bir düğüm atılacaktır. Mihriban'ın, Damat İbrahim Paşa'ya kur yaptığı düşünülecek ve güzel câriye kısa zamanda saraydan kovulacaktır.

Aşkı ve sevgiyi dolaylı yollardan anlatmak kültürümüzde bulunmaktadır. Kişinin sevdiğine çiçek vermesi ya da ona çiçek göndermesi sevginin dile gelmemiş/getirilememiş bir anlatım aracıdır. *Lâle Devri* adlı oyunda da aşkını anlatmak, duygularını aktarmak isteyen kişi, ona verdiği değeri sevgilisinin önüne çiçek serperek gösterir. Oyunda, Mihriban sevgilisinin yoluna lâleler serper.

Mihriban – (*Lâlezardan lâleler toplar*) Reh-güzârında serilsin lâleler...
Feleknaz – (*Gülerek*) Kimin reh-güzârında efendim?
Mihriban – (*Yine lâleler toplayarak*) Haleler dökülsün mücevher jâleler
Feleknaz – (*Kahkaha ile gülerek*) Biz de lâlelerimizi serpelim mi efendim? Bu lâleleri niçin serpiyorsunuz, kalfacığım?
Mihriban – Enis-i ruhum için (*güler, lâleleri serper*).
Feleknaz – Enis-i ruhunuz kim kalfacığım?...
Mihriban – Gönlümün sultanı (Musahipzâde Celâl 1936: 5-6).

Görüldüğü gibi lâle, bir çiçek olmanın dışında, çok yönlü bir yaşam geleneğinin adıdır Lâle Devri'nde.

Devri Sembolize Eden Kişiler: Sultan III. Ahmet, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Şair Nedim, Müteferrika İbrahim Efendi...

III. Ahmet, *Lâle Devri*'nde bir gölge kahramandır. Hemen hemen oyun boyunca, hiç rol almamıştır diyebiliriz. Oyunun konusu gereği, kahramanlarla bir bağlantısı, iletişimi bulunmamaktadır. Musahipzâde Celâl'in, oyununun atmosferini Lâle Devri olarak belirlemesinin sonucu olarak, tarihte bu dönemin en önemli kişisini metnin kurgusuna dahil etme gerekliliği ile Sultan III. Ahmet oyunda yer almıştır.

Paşa – (*Sahile gider, lâle tarhlarında kaplumbağalar mumla dolaşmaya başlar, sahilde meşaleler yanar, tepesi elmas güneşli altın kayık... elmaslı küreklerle sahile gelir*) (...)
III. Ahmet – (*Mücevherli samur kürkü ve zümrüt kemerli hançerile, mücevher serpuş ile kayıktan çıkar*) (Musahipzâde Celâl 1936: 49).

Padişahların ve devlet adamlarının gösterişli törenlerle karşılanması geleneği, III. Ahmet saltanatında, özellikle Lâle Devri'nde, önemle üzerinde durulan konulardan birisidir. Bu tarihî gerçeğin bilincinde olan

Musahipzâde Celâl, yazmış olduğu oyununda gerçeklik hissini pekiştirmek amacıyla, zorlama da olsa bu ayrıntıyı ekler. Oyunun sonunda, III. Ahmet ağır ve şaşalı giysilerle, Çırağan'daki lâle eğlencelerine katılmak için, maiyetiyle birlikte sarayından çıkar, Boğaz'ı süslü kayıklarla geçerek, Damat İbrahim Paşa'nın davetine katılır. Burada Nedim'in şiirleri ile karşılanır.

Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlık yıllarını (1718-1730) kapsayan dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme girişimlerinin başladığı, barış içinde geçen bir dönemdir. Çünkü İmparatorluk, 1683 yılındaki Viyana Bozgunu'ndan sonra, bir dizi savaş ve bozgun yaşamak zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda da, ekonomik ve sosyal dengeler açısından olumsuz etkilenmiştir. 1718 yılında imzalanan Pasarofça Anlaşması'na kadar, bu olumsuz ortam yaşanmaya devam etmiştir.

Damat İbrahim Paşa, önce barış ve huzuru sağlamış sonra da bir dizi yenilik hareketine girişmiştir. Dış devletlerle politik ilişkilerini sıkı tutmuş, özellikle imar alanında yenilikler yapmış, ilk matbaayı, Avrupa tarzındaki ilk askerî okulu kurmuş, Tulumbacı Ocağı'nı açmış, yerli üretimi ve ticareti desteklemiştir.

Musahipzâde Celâl, Damat İbrahim Paşa'ya karşı olumlu bir tavır içerisindedir. Oyununda, onun Osmanlı İmparatorluğu için yaptığı iyi işlerden söz etmektedir.

> *Nedim* – Mevlâm efendilerime ömrü afiyet ihsan buyursun.
> *Paşa* – Nedim... memleketimi çok severim ... Onun en ücra köşelerini birer cennete benzetmek isterim... Milletimi çok severim... pek çok severim... dasitanı cihan olan o kavi Türk bazularını cevheri ilm ü marifetle tezyin etmek isterim.
> *Nedim* – İnşalah Efendimiz ... Cenabı Hüda âmali ulviyenize sizi nail ederek kalbi devletimizi mesrur eder (Musahipzâde Celâl 1936: 13).

Sadrazamın destek verdiği, Müteferrika matbaası için fetva alma meselesi, *Lâle Devri*'nde dramatik aksiyonu sağlayan önemli konulardan birisini oluşturur. Oyunda, Nedim-Damat İbrahim Paşa-Sabih Çelebi, matbaanın kurulması ve kitap basımı üzerinde konuşurlar. Sadrazam, matbaa için resmî işlerin hâlledilmesi, sözlük, tarih ve felsefe kitaplarının basılması konusunda fetva alma meselesi için Sabih Çelebi'yi görevlendirir.

> *Sabih* – (*Ellerini ovuşturarak*) şey... Paşa Efendimiz Müteferrika İbrahim Efendi'nin tab'ı ve temsil mes'elesi için Mühürdar Efendi'ye bendenizle bazı emir tebliğ buyurmuşlardı da... (Musahipzâde Celâl 1936: 12).

İbrahim Müteferrika, doğrudan oyunda yer almaz. Dolaylı olarak kendisinden söz edilir. Paris'te görev yapan Yirmisekiz Çelebizâde Said Mehmet Efendi ile İbrahim Müteferrika, İstanbul'da Arap harfli Türkçe basım yapan bir matbaa kurmak isterler. Damat İbrahim Paşa, bu isteği yerinde bulur. Ancak, gerici din adamları ve kitap işleri ile uğraşanlar buna karşı çıkmışlardır. Oyundaki Zülâli Hasan Efendi, matbaaya karşı çıkanlar arasında bulunmaktadır.

Lâle Devri'nde, dönemin önemli simalarından olan Nedim, oyunda güçlü bir kişilik olarak yer almaz. Tiyatroda, oyun dramatizasyonu açısından, zorlama bir kişiliğe karşılık gelmiştir. Onun şiirleri ve kişiliği oyunda yer almadan, dönemi iyi anlatamayacağını düşünen Musahipzâde Celâl, Nedim'i oyun kurgusu içerisine yerleştirir.

Nedim, oyunda bir gölge karakter olarak üç yerde karşımıza çıkar. İlkinde Mihriban ile Nedim karşılaşırlar. Yazar burada, Nedim'i değil, 20 yaşlarında çok güzel bir câriye olan Mihriban'ı ve onun meziyetlerini anlatmak istemektedir.

Haddeden geçmiş nezaket, yâl ü bâl olmuş sana,
Mey süzülmüş şişeden ruhsar-ı al olmuş sana
Bûy-i gül takdir olunmuş nâzın işlenmiş ucu
Biri olmuş hûy, biri dest-mal olmuş sana (...)
(Musahipzâde Celâl 1936: 11).

Güzeli, aşkı, güzellikleri bilen bir şair olarak, bülbüller içindeki bahçelerde gezinen Nedim, bu güzellikleri ve İstanbul'u şiirle ifade eder:

Bak Stanbul'un şu Sâdâbâd-ı nev bünyanına,
Âdemin canlar katar âb u havası canına
(Musahipzâde Celâl 1936: 12).

Nedim, oyunun başında bu kadar yüzeysel bir şekilde anlatıldıktan sonra, bir de oyunun son sahnesinde görülür. Burada, Fatma Sultan[11] ve Sultan III. Ahmet'in[12] karşısına çıkartılan Nedim, onlara şiirler okur.

Sultanların herhangi bir yere teşrifât ile girmeleri, onları ağırlarken özel seremonilerin yapılması geleneği oyunda yer almaktadır. Fatma Sultan ve Sultan III. Ahmet'in, Nedim tarafından şiirlerle karşılanması bu geleneği hatırlatmaktadır.

---

[11] Fatma Sultan ile karşılaşmasında Nedim'in söylediği şiir:
"O tıflı nâzı gördüm rûyine hurşid eser etmiş
Haberdar olmamıştım sonra bildim neylemiş netmiş (...)" (Musahipzâde Celâl 1936: 47).

[12] Sultan III. Ahmet ile karşılaşmasında Nedim'in söylediği şiir:
"Bu şehr-i Stanbul ki bi mislü bahadır
Bir sengine yekpare Acem mülkü fedadır (...)" (Musahipzâde Celâl 1936: 49).

Musahipzâde Celâl, Lâle Devri'ni anlatmak ve bir tarihî geleneği canlandırabilmek uğruna, oyununa, dönemi sembolize eden kişileri dahil eder. Ancak bu noktada, tiyatro tekniği açısından bir kusur işler. Çünkü, Sultan III. Ahmet, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Nedim, Müteferrika İbrahim Efendi ve Fatma Sultan, oyunda, göstermelik kişilik olmanın ötesine geçemezler. Anlamlı herhangi bir işlevleri bulunmamaktadır. Metnin kurgusunda, bu kişiler, gereksiz ayrıntılar olarak yerlerini alırlar.

Saraylar, Köşkler, Mesire Yerleri...

XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda, İstanbul merkez olmak üzere gelişmiş bir kent kültürü oluşmaya başlamıştır. Sarayın ileri gelenleri dışındaki kimseler de, örneğin Âyanlar, şehirde kendilerine bir düzen kurmuşlardır.

Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, İstanbul'un her tarafında çeşitli üslûplarda köşkler, kasırlar, yalılar inşa ettirmeye başlamıştır. İstanbul'a, Asya ve Avrupa ülkelerinden mimarlar davet edilmektedir. Kâğıthâne Deresi'nin etrafı zarif köşklerle dolduğu gibi, Boğaziçi sahilleri de köşklerle, yalılarla, bahçelerle süslenmiştir (Ayvazoğlu 1997: 133).

Lâle Devri'nde inşa edilen kasırlara, köşklere, çeşmelere ve bahçelere şairane isim verme ve tarih düşme geleneği bulunmaktadır. Örnekleyecek olursak; Bebek'te, Hümayûn-âbâd; Salıpazarı Fındıklı arasında Ümn-âbâd; Defterdâr Burnu'nda, Neşât-âbâd; Salacak'ta, Şeref-âbâd; Beşiktaş'ta, Âsaf-âbâd, Kâğıthane'de Sadâbâd ve Feyz-âbâd; Alibeyköy'de Hurrem-âbâd kasırları (Altınay 1973: 23) bulunmaktadır.

Sadâbâd için, Damat İbrahim Paşa kendisi, bizzat tarih yazmıştır:

> Kasırların tamamlanması dolayısıyla, geleneğe uyularak devrin tanınmış şairleri tarafından parlak tarihler düşürülmeye başlanır. Fakat Damat Paşa herkesten önce davranmış ve Mübarek ola Sultan Ahmet'e devletle Sadâbâd tarihini düşürmüştür. Böylece kasrın adı da belirlenmiş olmaktadır: Sadâbâd. Ve civardaki bütün kasırlara, çeşmelere, köprülere, tekkelere de şairâne adlar verilir. Bu adların hemen hepsi Nedim'in kasidelerinde, gazellerinde ve şarkılarında zikredilmiştir (Ayvazoğlu 1997: 132).

Lâle Devri'nde birinci perde, dönemin sembolü olan ve Damat İbrahim Paşa tarafından tarihi yazılan Sâdâbâd'ta (Çağlayan Korusu'nda) geçer. Musahipzâde Celâl mekânı şöyle tanımlar:

> Ayasofya'da III. Ahmet çeşmesi tarzında enli, saçaklı, kafesli, geniş pencereli, üst katında mozaik tepe camlı, yaldızlı Çağlayan kasrının beş altı basamak enli mermer merdivenleri ve yan tarafı görünür.

Mevsim bahar, bütün ağaçlar, çimenler çiçeklerle örtülü. Ağaçların arasında musanna küçük bir çeşme, üzerinde celi hatla 've sekahüm Rabbıküm şeraben tahura' yazılı. Çeşme akar, bülbüller öter... Perde açılır. Yerlerde şurada burada birçok lâleler (Musahipzâde Celâl 1936: 5).

İkinci perde Zülâli Hasan Efendi'nin evinde geçer. Burası bir iç mekân olmanın ötesinde bir anlam taşımamaktadır.

Üçüncü perde, Çırağan Sarayı'nda geçer. Yazar, mekânı şöyle anlatır:

Çırağan Sarayı'nın sahilinde Türk mimari tarzında muhteşem tavanlı... direkli bir salon... direklerin arasından deniz görünür. Sarayın mermer rıhtımı, deniz Çamlıca'dan yükselen kamerin ziyası altında parıldar. Üsküdar, Paşalimanı, yeşil sahiller hafif bir aydınlık içinde görünür. Sahnenin sağ ve sol ciheti direkli.... Direklerde mavi atlas üzerine gümüş tırtıl ve pul işlenmiş perdeler, aynı renkte işlemeli sırma saçaklı şahane atlas sedirler... sırma püsküllü balinler, murassa altın kandiller, Lui tarzında köşeli iskemleler... altın sehpa üzerinde murassa buhurdan tüter... rıhtımın üzerindeki sahada mebzul lâle tarhları görünür (Musahipzâde Celâl 1936: 37).

Lâle Devri'nin önemli özelliklerinden birisi, İstanbul'da çok yönlü bir imar faaliyetinin başlaması olmuştur. XIV. ve XV. Louis saraylarının taslak çizimleri getirtilmiş, bu tarzı çok beğenen Sultan, Avrupa tarzında park, bahçe, saray ve köşk inşasını hızlandırmıştır. Musahipzâde Celâl, iç mimaride de Fransız tarzının etkisi altında kalındığını *Lâle Devri*'nde anlatmaktadır. Oyunda, Louis tarzı köşeli iskemlelerden söz edilmektedir.

Kentin genel imar çalışmaları bir yana, Sultan IIII. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa'nın en önemli özellikleri, İstanbul'a özgü su mimarisine önem vermeleridir. Bentler, su yolları, çeşmeler inşa edildiği gibi, Haliç ve Kâğıthane civarına, cetveller, havuzlar ve yapay çağlayanlar yapılmıştır.

Oyunda bu özellik anlatılmaktadır. Damat İbrahim Paşa, yeni yaptırdığı havuzu Nedim ile birlikte görmeye gitmiştir:

Mercan – Vay Sabih Çelebi, vakti şerifler hayırlı olsun.

Sabih – Allah ömürler versin Ağa Hazretleri, Paşa hazretleri teşrif buyurdular.

Mercan – Evet ... neredeler?..

Sabih – (*eliyle göstererek*) şurada şair Nedim Efendi ile yeni inşa olunan havuzu temaşa buyuruyorlar. Ağa hazretleri, Mühürdar Efendi odasında mı? (Musahipzâde Celâl 1936: 9).

Oyuncular genellikle dış mekânlarda yer almaktadırlar. Musahipzâde Celâl, yalı ve köşk bahçelerinin önemini de bu yolla dile getirmektedir.

ÇEŞİTLİ SALON EĞLENCELERİ, ZİYAFETLER, SARAY ÂDETLERİ...

XVIII. yüzyılda, Lâle Devri olarak adlandırdığımız dönemde artık savaşlar yoktur. Memlekette genel anlamda bir huzur ortamı yaşanmaktadır. Bu ortamda oluşan kent kültüründe yeni tarz bir eğlence anlayışı ortaya çıkmıştır. "Boş vakit içinde zaman geçirme", kavramı gündeme gelmiş, yeni eğlence sistemleri oluşmuştur.

Bu eğlence biçimlerinden birisi, özellikle bahar ve yaz aylarında İstanbulluların boş zamanlarında ya da tatil günlerinde bahçeleri gezmeye gitmeleri ve çiçekleri seyretmeleridir. Özellikle, lâleler açmaya başlayınca halk akın akın lâle tarhlarını izlemeye gitmektedir. Bunun için halk arasında, *lâle küşayişi temaşasına* gitmek anlamında, bir deyim kullanılmaktadır. Eyüp sırtlarına ve Kâğıthane Vadisi'ne giden halk, buradan çeşit çeşit, renk renk lâleler almakta, bunları kavuklarının, sarıklarının kıvrımlarına takmaktaydılar (Sakaoğlu 1994: 179).

İstanbul'un her yanında yeni bahçe düzenlemelerinin yapılması, ağaç, havuz ve yapay çağlayanların arasında başta lâle olmak üzere diğer çiçeklerin bulunması, halk arasında lâle eğlencelerinin yapılmasına ve lâle seyranına çıkma geleneğinin yaygın hâle gelmesine neden olmuştur.

Gündüz yapılan bu gezintiler zamanla geceye de sarkmıştır. Geceleyin, lâle tarhlarına kristal fanuslar, aynalar ve renkli camlar yerleştiriliyor, yer yer lâledanların (vazoların) içerisine lâleler konularak mekânlar süsleniyordu (Bayraktar 1999). Buralara mücevherler, ipekliler ve değerli hediyeler bırakılıyordu. İşte bu ortamda, eğlence, müzik faslı başlıyor, saz, söz ve oyunlar oynanıyordu.

Musahipzâde Celâl, böylesi, masal gibi bir eğlence biçimini oyununa taşımıştır. Damat İbrahim Paşa, bir bahçe gezintisi düzenlemiş ve hanımı Fatma Sultan ile Padişah III. Ahmet'i, bu eğlencelere katılmaları için davet etmiştir:

> *Paşa* – Ne hoş olacak sultanım, yalnız ney ile rübab... Küme faslının dağdağalı ilhanı, sabahın ezvakını ihlâl etmesin Sultanım. Fakat ney ile rübab bülbüllerin zemzemesi ile ne hoş imtizaç eder. Sabih kulunuzun da muhrik sesiyle çağlayanların âhenkdar çağıltıları ne ruhanî, ne vecd-âverdir.
>
> *Sultan* – Kudretlû Padişah babam zevk-i seliminizin hayranıdır. Ben de tab'ı âlînizin nezih inceliklerine daima, daima hayranım Paşa. Baharın güzelliklerini tezyid için bedialar icad buyurursunuz.

Paşa – Kudretlû Padişahımın... Sevgili Sultanımın teveccühleri var olsun... Safayı hatırınız için fedayi can ederim. Sultanım teşrif buyurunuz, sabahın taraveti geçmeden, çimenzârdan jaleler uçmadan, bülbüller susmadan teşrif ediniz Sultanım (Musahipzâde Celâl 1936: 18).

Çırağan Sarayı'nda çok mükemmel bir lâle bahçesinin bulunduğunu biliyoruz. Burada düzenlenen eğlenceler ile helva sohbetleri, padişah ve sadrazamın başını çektiği çok seçkin ve yüksek zümrenin düzenlediği/katıldığı eğlenceler olmuştur ve böylece tarihe[13] geçmiştir.

Çırağan ve Kâğıthane'de yapılan, hem zengin hem de halk kesiminin rağbet ettiği bu lâle eğlenceleriyle birlikte, kadın ve erkek arasında bir görüşme ortamının doğduğu görülmektedir.

Sabih – Mihriban! Bazı mehtap sefalarında Çırağan Sarayı sahillerinden piyadelerle geçerken müzeyyen kafeslere korka korka atfettiğim enzarı tahassürü hiç gördün mü Mihriban? Sâdâbad eğlencelerinde, Harem takımının rengârenk feracelerile, billûr gibi şeffaf yaşmaklarla geçtikleri yol kenarında can bahasına bedel bûy-ı aşkına hasr-ı hayat ettiğimi hiç gördün mü Mihriban? (Musahipzâde Celâl 1936: 11)

Bahar geldiği zaman, İstanbul halkı akın akın Kâğıthane'ye gider, burada kadın erkek bir arada eğlenirlerdi. Onlar için yüzlerce çadır kurulurdu. Çadırlardan, rebab, tanbur, santur, ut ve keman sesleri yükselir, ortaoyunu, meddah oynatılır, şiirler okunurdu. At yarışları, güreş ve ok atma gibi spor müsabakaları düzenlenirdi. Ziyâfetler verilirdi.

Çırağan eğlenceleri, Yeni Saray'ın bahçelerinde icra olunduğu zaman, bu şenliğe sarışın hasekiler ve câriyeler de iştirak ederlerdi. Gece, mehtabın gümüşten parıltıları, Boğaz'ın sarhoş ve durgun suları üzerine elmas parçaları serptiği zaman, Sarayın Lâle Bahçesi de renk renk nurlara gark olurdu. Bütün lâleler arasına, muhtelif renklerde şekerler konur; araları, kandiller ve mumlarla donatılırdı. Sonra, ahenk, zevk ve sevinç içinde bütün câriyelerin, kumral ve siyah saçlarını dökerek; billurdan ve çekici kahkahalarla lâleler arasında koşuştukları, şeker kapışmak için birbirleriyle rekabet ettikleri görülürdü (Altınay 1073: 67).

---

[13] "Sarayın reçellik güllerinin bulunduğu Gülhâne ve Has Bahçeleri'nde lâle de gözde bir çiçek olarak yerini almıştır. Topkapı Sarayı'nda Dördüncü Avlu'da bulunan Mustafa Paşa veya "Sofa Köşkü" adı verilen kasrın önündeki *Sofa* adıyla anılan set, Sultan III. Selim zamanında buradaki çeşitli lâlelerden dolayı *Lâle Bahçesi* diye anılır ve Vak'a-nüvis Raşid'in de bizzat katıldığı Çırağan eğlencelerinin aynı yerde yapıldığı *Raşit Tarihi*'nde kayıtlıdır" (Bayraktar 1999: 32).

Geceleri mum, kandil ve fenerlerin eşliğinde Çırağan âlemleri yapılmaktaydı. Gece eğlenceleri daha coşkuyla yaşanmaktaydı. Sultan bir bahçeden bir bahçeye giderken, müzik dinler, ışık oyunları seyreder, bu seremoninin içinde yerini alırdı. Eğlencelerde bir çeşit kurgu içinde kurgu sistemi geliştirilmişti. Işık oyunları, müzik ve lâlelerden oluşan bir kurguydu bu. Lâle Devri'nde, Musahipzâde Celâl özellikle bu ayrıntıyı işlemektedir:

Fatma – Padişah babam bu gece teşrif buyuracaklar mı?
Paşa – Elbet Sultanım, bakınız saltanat kayıkları Yalı Köşkü'nden hareket ediyorlar... Meşaleler yanıyor ...
Fatma – Evet, doğruca burayı mı teşrif buyuracaklar?
Paşa – Hayır Sultanım, kudretlû Padişahımız mehtabı seyrederek Boğaziçi'ne çıkacaklar, Kanlıca Körfezi'nde bir fasıl saz dinledikten sonra burayı teşrif buyuracaklar. (Cevher'e) eğlence için ferman buyuruldu mu?
Cevher– Evet Paşam...Çırağan safası, billûr top eğlencesi" (Musahipzâde Celâl 1936: 40).

Metinde, "Billur Top" oyunundan söz edilmektedir. Çırağan Sarayı'nda, Mihriban ve kızlar ellerinde bir billur top, müzik eşliğinde dans etmektedirler.

Sultan – (Padişahın oturduğu sedirin basamağındaki sırmalı, ipek yastığa oturur)
Mihriban – (Tavana bir çelik tel ile asılı büyük ve ziyadar billûr bir topu bir taraftan tavana asılı değilmiş gibi elinde getirir, müzik başlar başlamaz billûr topu havaya atar, billûr top rakkaselerin başları üzerinde devreder) (Musahipzâde Celâl 1936: 51).

Gerçekte, "Billur Top" oyunu, özellikle III. Ahmet zamanında, sarayda büyük rağbet gören bir eğlencedir. Topkapı Sarayı'nda, Hünkâr Sofrası Salonu'nun sağ tarafında padişahın ikametine ayrılan bir sakıfta, müzeyyen bir billur top asılı olduğu bilinmektedir.

Lâle Devri, tarihimizde o zamana kadar yaşanmamış bir eğlence biçimi/estetiği yarattığı için önemlidir. Ne bu tarihten önce ne de sonra, kent kültüründe böylesi masal gibi bir dönem yaşanmıştır. Musahipzâde Celâl, bu masal diyarını, eğlence geleneğini oyununda başarıyla uygulamıştır.

Şiir, Musiki, Dans ve Mimarî

Lâle Devri, "Şarkılı Tarihî Operet" alt başlığıyla sahnelenmiştir. Oyun üç perde hâlinde düzenlenmiştir. Nedim'in şiirlerinden alınan güfteler,

"Konservatuar muallimlerinden Tanburî Doktor Suphi üstadımız tarafından bestelenmiş ve 917 temmuzunda sahneye konulmuştur" (Musahipzâde Celâl 1936).

Oyunda şiirler, çoğunlukla "Müzik", alt başlığı altında verilir. Yalnız, Sabih Çelebi, Mihriban'a olan sevgisini anlatırken, aşkının coşkusu ile monolog ve şiir[14] karışık hâlde, bir ayrım yapmaksızın konuşur.

Benzer biçimde, Musahipzâde Celâl, Nedim'in bahçeyi gezerken ve bülbülleri dinlerken yaptığı konuşmasında (Musahipzâde Celâl: 12), Fatma Sultan (Musahipzâde Celâl: 47) ve Padişah III. Ahmet (Musahipzâde Celâl: 49) ile karşılaşmalarında yaptığı konuşmalarda, "Müzik" alt başlığı ile bir ayrım yapmaz. Şair, şiir söyleyerek konuşmasına başlar.

Oyunda, şiir ve müzik çeşitli fonksiyonları üstlenmekte, sadece eğlence ya da hoşça vakit geçirme değil, bir açıklama ve bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin giriş bölümünde, ellerinde demet demet lâleler, müzik ve şarkı eşliğinde, câriyeler içeri girer.

Bir sefa bahşedelim gel şu dil-i nâşâde
Gidelim serv-revanım yürü Sâdâbâd'e (...)
(Musahipzâde Celâl 1936: 5).

Burada şiir ve müzik, bir tanıtım amacını taşımaktadır. Şiir ve müzik, bir anlatım aracı olarak da karşımıza çıkar. Kimi zaman herhangi bir konuşma yapmayan oyun kişileri duygularını doğrudan şiir ve müzikle dile getirirler. Örneğin Mihriban'ın Nedim'den aldığı ve şiir olarak duygularını dile getirdiği kıta şudur:

Sevdiğim cemalin çünkü göremem
Çıkmasın hayalin dil-i şeydâdan
Hâk-i paya çünkü yüzler süremem,
Alayım peyamın bâd-ı sabâdan
(Musahipzâde Celâl 1936: 7)

Sevgililer, birbirlerine aşklarını anlatıp paylaşım içerisine giremedikleri zaman kendi kendilerine yaptıkları iç konuşmaları, şiirle desteklerler. Örneğin Mihriban,[15] Sabih Çelebi[16] ve Feleknaz'ın[17] kimi monologları, bu tarzda düzenlenmiştir.

---

[14] Metinde, sayfa 9 ve 39'daki Sabih Çelebi'nin monologları böyledir.

[15] Çırağı kimsenin âhımla bî-nûr olmasın yarab,
Benim-çün subh-u vuslat şâmı dicûr olmasın yarab (...) (Musahipzâde Celâl 1936: 21). Benzer şiirler metinde sf: 21, 22, 34'te bulunmaktadır.

[16] Musahipzâde Celâl 1936: 39.

[17] Musahipzâde Celâl 1936: 43.

Musahipzâde Celâl, kimi diyalogları konuşma dışında şiir ve müzikle birlikte yazmıştır. Mihriban ve Feleknaz arasındaki karşılıklı atışma bir yana bırakılırsa, sevgililerin karşılıklı konuşmalarında bu teknik uygulanmıştır. Örneğin, Mihriban-Sabih Çelebi birbirlerine olan sevgilerini[18] şiirle dile getirirler:

N'ôlur bir dem afîtab-ı emel
Beni gark-ı nûr eyle rûyünle gel (...)
(Musahipzâde Celâl 1936: 8).

Feleknaz-Mercan arasında geçen diyalogda da, buna benzer bir teknik kullanılmıştır:

Aşkı nasıl sana beyan edeyim
Gizli dertleri nasıl ayan edeyim (...)
(Musahipzâde Celâl 1936: 16).

Evlilik öncesi dönemde, kadın ve erkeğin birbirlerini göremedikleri, karşılıklı diyalog içine girip iletişim kuramadıkları Osmanlı toplumunda, aşkı ve sevgiyi şiirle söyleme geleneği burada sevgililer tarafından uygulanmıştır. Birbirlerini tesadüfen bir yerde, bir anlığına görüp âşık olan bu çiftler, karşı karşıya geldiklerinde, sevgilerini dolaylı yoldan, şiirle ve şarkıyla anlatmak isterler.

Saraydaki nedimelerin eğitimleri sırasında, onlara şiir ve müzik eğitimi verildiği bilinmektedir. *Lâle Devri*'nde de bu geleneğe bir atıf yapılmaktadır. Mihriban'a çocukken Nedim'in şiirlerini ezberletmişler, musîki öğretmişlerdir (Musahipzâde Celâl 1936: 27). Mihriban, Zülâli Hasan Efendi'nin evine gelince ona Nedim'den şiirler okur, şarkılar söyler ve onu kendisine âşık eder.

Sarayda câriyelere dans da öğretilmektedir. Mihriban aynı zamanda, aranan, iyi dans edebilen bir nedimedir. Oyunun sonunda, Sultan III. Ahmet'in önünde, özellikle onun, "Billûr Top" oyununu oynamasını isterler.

Lâle Devri, sanatın ve sanatçının değer gördüğü bir dönemdir. Şiir, musiki, dans ve mimari özellikle değer verilen sanat alanlarıdır.

Kıyafetler

Musahipzâde Celâl, kılık kıyafetin, gelenekle bağlantısının farkındadır. Çünkü giysi, genel olarak bir toplumun, özel olarak bireylerin yaşam biçimi, alışkanlıkları, toplumsal statüleri, refah düzeyleri ve zevkleri hakkında önemli ipuçları vermektedir. İşte bu nedenle yazar, tarihî oyunla-

[18] Mihriban ve Sabih Çelebi arasında geçen benzer diyaloglar için bkz.: Musahipzâde Celâl 1936: 29 ve Musahipzâde Celâl 1936: 48.

rmda kişilerin dış görünüşlerine önem vermiştir. Her roldeki oyuncunun kılık kıyafetini, rol dağılımı yaptığı bölümde en ince ayrıntılarına kadar tarif etmiştir. Giysinin biçimi, rengi, kumaşın cinsi, aksesuarlar anlatılmış, tesadüfe bırakılmamıştır:

> Musahipzâde Celâl, eserlerinde birçok resmî giysi için Arifî Paşa koleksiyonunu kaynak göstermiş. Meselâ, Sadrazam, Şeyhülislâm, Kaptan Paşa, Kadı Asker, Sadr-ı Anadolu, Mahkeme Kâtibi, Vekâyi Kâtibi, İstanbul Kadısı, Böcekbaşı, Falakacıbaşı, Kızlarağası, Bostancı Neferi, Sadrazam Karakulakları, Alkış Ağaları, Sucu Ağaları, Karakullukçu Neferi giysilerinin Arifî Paşa koleksiyonundan alınması gerektiğini belirtmiştir (Şener 1963: 46).

Lâle Devri'nde resmî görevi olanlar, Arifî Paşa koleksiyonu dikkate alınarak giydirilmişlerdir. Örneğin, Sultan III. Ahmet rolünü oynayacak kişi, Arifî Paşa koleksiyonundaki, II. Mahmut'un kıyafetini giyecektir.

Diğer oyuncuların giyim kuşamları, sahibi oldukları sosyal tabakanın geleneksel değerlerini yansıtmaktadır. Örneğin Fatma Sultan'ın kıyafeti, Osmanlı Sarayı'nın kıyafet geleneğinden izler taşımaktadır.

> *Fatma Sultan*: III. Ahmet'in kızı ve Damat İbrahim Paşa'nın karısı (25 yaşında)
> *Kıyafeti*: Başında kâkülleri üzerine tane tane dökülmüş, incili, pırlantalı, zümrütlü bir tepelik. Kulaklarında o örnek küpeler, boynunda aynı tarzda gerdanlık. Arkasında beyaz canfes üzerine çiçekleri mavi firuzeden, yaprakları zümrütten serpme sümbüller işlenmiş bol ve uzun kollu ve uzun üç etekli, içinde incilerden oya yapılmış, bol kollu bürümcük gömlek. Altında firuze renginde canfes şalvar, belinde firuzeli, zümrütlü bir kemer, ayağında beyaz güderi üzerine zümrüt ve firuze işlenmiş mini mini terlikler (İkinci görünüşte bu beyaz tuvalet yerine başka yine aynı tarzda mücevherli bir elbise giyer) (Musahipzâde Celâl 1936: 3-4).

Saray kıyafetlerini tüm detaylarına kadar anlatan yazar, mücevherlerle kıyafetlerin birlikte kullanımına dikkat çeker. Gömlek, şalvar, üç etek, terlik ana giysilerdir. Zengin olmayan birisi de bu kıyafeti giyer. Aradaki fark kumaşın cinsinde, deseninde ve mücevherlerle süslenmesinde bulunur. Örneğin, Zülâli Hasan Efendi'nin hanımı Safiye Molla'nın giysilerinde, süsleme hemen hemen hiç bulunmaz.

> *Safiye Molla*: Zülâli Hasan Efendi'nin karısı (55 yaşında).

Kıyafeti: Başında kınalı saçları üzerine bağlanmış yazma yemeni, arkasında gayet sade düz bir kumaştan üç etek entari, dökme şalvar, belinde kuşak, ayağında sarı çedik (Musahipzâde Celâl 1936: 3-4).

Bugün, kıyafet anlayışımızın, tamamen değiştiği göz önüne alındığında, Musahipzâde Celâl'in oyununda, bu konuya verdiği önem ve dikkat takdire değer bulunmalıdır.

Sonuç olarak denilebilir ki, Lâle Devri diye adlandırdığımız bu dönemde beğeni, estetik anlayışta önemli değişimler görülmüştür. Halktan saraya uzanan çizginin her aşamasında bir tarz yaratılmaya çalışılmıştır.

Musahipzâde Celâl, oyununda bu özü yakalamış, eski İstanbul hayatının günlük yaşamını eserine aksettirmiştir. Örf ve âdetler, kişilerin kalıp davranışları, inançları, dış görünüşler bir oyun hacmi içinde detaylı olarak yazılmıştır. *Lâle Devri,* tiyatro tekniği açısından kimi kusurları içinde barındırıyor olsa da, geleneğin anlatımı açısından başarılı bir tarihî oyundur.

KAYNAKÇA

Aktepe, Münir (1952), "Damat İbrahim Paşa Devrinde Lâle", *Tarih Dergisi,* Temmuz: 85-126.

Altınay, Ahmet Refik (1973), *Lâle Devri,* Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir (1997), *Güller Kitabı (Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme)*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayraktar, Nedret (1999), "Osmanlı Cam Sanatında Lâledanlar", *P (Kültür-Sanat-Antika),* 13, Bahar: 26-33.

Baytop, Turhan (1992), *İstanbul Lâlesi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, no: 1415.

Gökyay, Orhan Şaik (1990), "Dîvan Edebiyatında Çiçekler II", *Tarih ve Toplum,* 77, Mayıs: 34-39.

Kartal, Ahmet (1998), *Klâsik Türk Şiirinde Lâle,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Koçu, Reşat Ekrem (1971), "Çiçek ve Çiçekçiler", *Hayat Tarih Mecmuası,* 11: 8-12.

Mackay, Charles (1989), "Lâle Deliliği". *Tarih ve Toplum*, 72: 35-39.

Musahipzâde Celâl (1936), *Lâle Devri (Şarkılı Tarihî Operet),* İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Musahipzâde Celâl (1939), *Darülbedayi Dergisi,* 108, 15 Kasım: 2.

Öztuna, Yılmaz (1999), *Türk Tarihinden Yapraklar,* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Pavord, Anna (1999), *The Tulip,* London: Bloomsbbury Publishing Plc.

Sakaoğlu, Necdet (1994), "Lâle Devri", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi c: 5,* İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Şener, Sevda (1963), *Musahipzâde Celâl ve Tiyatrosu.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ülkütaşır, M. Şakir (1968), "Çiçek Encümeni (Meclis-i Şükûfe)", *Türk Kültürü,* 74: 160-163.

Ülkütaşır, M. Şakir (1969), "Lâle ve Lâle Devri", *Hisar,* 5: 6-7.

Resim



"Enel Hak"

Erol Akyavaş, 1987. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (Haz. Beral Madra-Haldun Dostoğlu)

"TASAVVUFÎ AŞK ŞEHİDİ"[1] HALLAC-I MANSUR VE AKYAVAŞ'IN RESMİNDEKİ YANSIMASI

Emine Önel Kurt*

İslâm dininde aşk kavramını tasavvuf düşüncesi çerçevesinde aramak mümkündür. Tasavvufî aşkın önemli isimlerinden biri olan Hallac-ı Mansur, yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra "Allah'ın Birliği" ve "Allah aşkı" düşünceleri ile tasavvuf çevrelerinde olumlu ve olumsuz pek çok yorum bulmuştur. Çağımıza gelinceye dek edebiyatın yanı sıra görsel sanat yapıtlarında İslâmî ve İslâm dışı örneklerde yer bulan Hallac-ı Mansur, Türk edebiyatında da sık ele alınan ve yorumlanan bir sûfî olmuştur. Özellikle Türk Dîvan şairleri Hallac'ı gerek öyküsü gerekse düşünceleri ve savunduklarıyla, şiirlerine konu etmişlerdir. Günümüzde ise kimi Türk sanatçılarının, çalışmalarında İslâmî ve tasavvufî imgeleri kullandıklarını görürüz. Bu sanatçılardan biri olan Erol Akyavaş'ın resminde ise, Hallac-ı Mansur'un düşünceleri ve bunlarla ilintili simgeler geniş bir yer tutar.

---

* Dr. Emine Önel Kurt, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü.

[1] Annemarie Schimmel, *İslâmın Mistik Boyutları*, Çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001, s. 75.

Hallac-ı Mansur'u ve tasavvufî aşk düşüncesini ele almadan önce kısaca tasavvuf ve aşk kavramları üzerinde durulabilir. Tasavvuf, sof giymek; ilk safta bulunmak; suffa ashabı gibi yaşamak anlamlarını taşıyan Arapça bir kelimedir. Felsefe ve inanç çerçevesinde ise, "baştan başa edep", "kötü huyları terk edip güzel huylar edinmek", "kimseden incinmemek, kimseyi incitmemek", "nefse karşı girişilen ve barışı olmayan bir savaş", "herkesin yükünü çekmek", "kimseye yük olmamak", "bütün mensuplarının birbirini dost ve kardeş tanıdığı bir birlik", "hak ile birlikte ve O'nun huzurunda olma hâli", "Hakk'ın seni senden öldürmesi ve kendisiyle yaşatması", "keşf ve temaşa hâli", "temiz bir kalp, pak bir gönül sahibi olmak", "nefsinden fani, Hak il baki olmak", "kâmil insan olmak", "Hakk'a ermek (ermiş olmak)" tanımları getirilmiştir.[2] İçsel yaşam ve düşünme biçimi, dinî deneyim ve manevî bir hâl olarak da değerlendirilen tasavvufu Gazalî, "Allah'a kulluk için nefsi yok etmek ve kalbi yüce Rabb'a bağlamaktır" şeklinde yorumlar.[3]

Temelinde İslâm zühdü[4] olan tasavvuf, sekizinci yüzyılda gelişmesini hızlandırmış ve başlangıcından bugüne kadar çeşitli aşamalardan geçmiştir.[5] Tarihsel gelişimine bakıldığında, farklı yaklaşımlarla dönemlere ayrılmıştır. En yaygın olarak kabul edileni, züht dönemi, tasavvuf dönemi, felsefî tasavvuf dönemi ve tarîkatlar dönemi olarak yapılan sınıflamadır. Züht dönemi olarak adlandırılan erken dönemlerde, maddî değerlerden tamamen vazgeçerek aşırı ve içe kapalı bir dinî yaşam sürdüren mutasavvıflarla karşılaşılır. 9. yüzyıldan itibaren, daha sistemli bir yapıya kavuşan tasavvufun yeni anlayışına göre Allah, bütün isim ve sıfatlarıyla insan-ı kâmilde tecelli ediyordu. Zaman içinde gelişen bu anlayış, vahdet-i vücud (varlığın birliği) öğretisine dayanan felsefî bir boyuta ulaşmıştır. Bu anlayışı benimseyen isimler arasında Bayezid-i Bestami, Feridüddin Attâr, Mevlânâ Celâleddin Rumî sayılabilir. Bu yaklaşım sürdürülürken, vahdet-i vücud anlayışının tersine akıl ve düşünceyi öne çıkaran vahdet-i şuhud (görülenlerin birliği) öğretisi geliştirilmiştir. Cüneyd Bağdadi, Kuşeyri ve Gazalî gibi isimler bu anlayışın gelişmesini sağlayanlardandır. 12. yüzyıla gelindiğinde, tarikatların kurulmasıyla beraber tasavvufun kurumlaşması söz konusu olmuş ve bu tarikatlar varlıklarını bugüne kadar sürdürmüşlerdir.

---

[2] Süleyman Uludağ, "Tasavvuf", *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001, s. 339-340.

[3] İbrahim Agâh Çubukçu, "Tasavvuf ve Sevgi", *Cogito: Aşk*, s. 4, Bahar 1995, s.103.

[4] Züht: Hakk'a yönelmek için dünyadan da ahiretten de el etek çekmek. S. Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 389.

[5] Tasavvufun başlangıcının Hz. Muhammed'e kadar uzandığı görüşü yaygındır. Tasavvufun tarihsel gelişimi için bkz. Annemarie Schimmel, *a.g.e.*, s. 40-88.

TASAVVUFÎ ÂŞIK HALLAC-I MANSUR

"Mutlak Aşkı" olarak da tanımlanan tasavvufun, "ilâhî aşk" kavramı, "talibin, Allah'ın onu sınamak ve ruhunu arıtmak için göndereceği tüm acı ve belalara katlanmasına ve onlardan zevk almasına" neden olur.[6] Bu yazıda konu edeceğimiz Hallac-ı Mansur, tasavvuf yolu olarak da açıklanan vahdet-i vücud (varlığın birliği) felsefesini savunmuş bir mutasavvıftır. Doğrudan Allah'ı bilmeyi ve tanımayı amaçlayan[7] bu yaklaşımın aracı, "aşk" olarak belirlenmiştir. Aşk, tasavvuf düşüncesinin en temel kavramlarından biridir. Tasavvufta aşk, "varlığın aslı ve yaratılış sebebi", "sevenin sevgilisinde kendisini yok etmesi; aşığın yok, yalnızca maşukun var olması, her şeyin ondan ibaret olması hâli"[8] olarak tanımlanır. Hallac-ı Mansur'un benimsediği Allah'ın birliği düşüncesinde aşk evrenin yaradılış nedeni olarak açıklanır. Hallac-ı Mansur da, "Bir olan"a ulaşmanın tek koşulunun "aşk" olduğunu savunmuştur.

Hallac-ı Mansur (doğumu 244/858 - ölümü 309/922) İran'da, Tûr'de doğmuştur.[9] Babasının mesleğinden dolayı "Hallac" diye tanımlandığı bilinse de, Oğlu Hamd'ın anlattığına göre insanların gönüllerindeki sırları pamuk gibi atıp alt-üst ettiğinden "Hallac-ı Esrar" unvanını almıştır.[10] Bağdat'ta Amr el-Mekki ve Ebû'l-Kâsım Muhammed el-Cüneyd'in müritlerinden olmuştur. Bir mistiğin kızıyla evlenmesinin ardından ilk haccını gerçekleştirmek üzere Mekke'ye giden Hallac-ı Mansur, orada bir yıl kalır ve bir züht yaşamı sürer. Bağdat'a döndüğünde tasavvuf çevreleri, Hallac'ı asılsız dinî görüşler yaymakla suçlarlar. Bağdat okulu mutasavvıflarının olumsuz tepkilerinin artması üzerine Hallac-ı Mansur, Bağdat' tan ayrılarak uzun yıllar seyâhat eder ve sonunda Horasan'a yerleşir. İkinci hac ziyaretinde yanında ona eşlik eden çok sayıda müridi vardır. Daha sonra Hindistan'a giden Hallac, Horasan, Maverâünnnehir, Maçin, Turfan ve çevresini dolaşarak buralardaki halka Allah sevgisini anlatan konuşmalar yapar.[11] Bağdat'a döndüğünde aleyhindeki faaliyetler yeniden başlamıştır. Hallac, Allah'a karşı görevlerini yeteri kadar yerine getiremediğine inanmaktadır. Bu yüzden üçüncü kez hacca gider ve burada

---

[6] A. Schimmel, a.g.e., s. 20.
[7] İskender Pala, "Âh Mine'l Aşk", *Cogito: Aşk*, s. 4, Bahar 1995, s. 98-99.
[8] Süleyman Uludağ, "Aşk", *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 50.
[9] Hallac-ı Mansur'un yaşamı ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Louis Massignon, *La Passion d'al Hosayn ibn Mansour al-Hallaj*, Paris, 1976 (İngilizce baskısı, *al-Hallaj: Mystic and Martyr of İslâm*, Princeton, 1982); Yaşar Nuri Öztürk, *Aşk ve Hak Şehidi: Hallâc-ı Mansûr ve Eseri*, İstanbul, Yeni Boyut Yayınları, 1997.
[10] Süleyman Uludağ, "Hallâc-ı Mansûr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul, 1997, s. 377.
[11] A.e., s. 377.

iki yıl kalır. Hallac'ın "İlâhî maşukla gerçek birleşmeye" ulaştığını söylemesi karşı görüştekilerin kabul edemeyeceği bir durumdur.[12] 912 yılında tutuklanır ve 10 yıl sonra idam edilir. Son sözleri "*hasb el-vâcid ifrâd el-vâhid lahu*", "Âşığa, Bir ve Tek olanı birlemek yeter" yani "âşığın kendi varlığını, aşk yoluyla temizlemesi gerektiği" olmuştur.[13]

Hallac-ı Mansur hakkında ileri sürülen iddiaların en yaygın ve etkili olanı, onun tevhit (Allah'ın Bir'liği[14]) ve fena (hiçlik, kulun fiilini görmemesi hâli[15]) görüşünü ifade eden "Enel Hak" (Ben Mutlak Hakikatim, Ben Allah'ım) sözüdür. Hallac'ın görüşlerini benimsemeyenler "Enel Hak" sözü ile tanrılık iddiasında bulunduğunu ileri sürmüşlerdir. Mevlânâ ise Hallac'ın bu sözünü, "Enel Hak demeyi büyük bir iddia sayıyorlar, oysa, bu büyük bir alçakgönüllülüktür. Bunun yerine, 'ben Hakk'ın kuluyum kölesiyim' diyen, biri kendi varlığı, diğeri Tanrı'nm varlığı olmak üzere iki varlık ortaya sürmüş olur. Halbuki 'ben Hakk'ım diyen, kendi varlığını yok ettiği için, enel Hak diyor. Yani 'ben yokum, hepsi O'dur; Tanrı'dan başka varlık yoktur. Ben sadece yokluğum ve hiçim'. Bu sözde alçak gönüllük daha fazla mevcut değil midir?" sözleriyle açıklar.[16] Hallac-ı Mansur, "ben Hakk'ım" sözü ile aslında "ben Hak'tanım" demektedir.[17] Hallac, *Kitâbü't Tavâsîn*'nin "ezel (zaman öncesi) ve iltibas (karışıklık)" tâsîninde, şöyle der: "Eğer O'nu tanımıyorsanız eserlerini tanıyın. İşte o eser benim. Ben Hakk'ım. Ve ben Hak'la hak olarak ebediyen devam edeceğim."[18]

Tutukluluk günlerinde yazdığı *Kitâbü't Tavâsîn* adlı yapıtı, Hallac-ı Mansur'un aşk ve tasavvuf konularındaki düşüncelerinin anlaşılması açısından çok önemlidir. Hallac, Kuran'daki Şuara, Neml ve Kasas surelerinin başlangıcındaki "tâ" ve "sîn" harflerinin okunuşuyla elde ettiği "tâsîn" kelimesinden (çoğulu tavâsîn) yola çıkarak kitabına bu ismi vermiştir.[19] Kitap, "sirâc", "fehm", "safâ", "daire", "nokta", "ezel ve iltibas", "meşîet", "tevhit", "esrâr", "tenzih" ve "mârifet" tâsîni adı verilen on bir tâsînden meydana gelir.

Hallac-ı Mansur, kitabın "ezel ve iltibas" tâsîninde, İblis'in Adem'e secde etmemesini tevhit ve aşk açısından yorumlamıştır:

---

[12] A. Schimmel, a.g.e., s. 80.
[13] A.g. e., s. 81.
[14] S. Uludağ, "Tevhit", *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 353.
[15] "Fena" a.g.e., s. 134.
[16] Mevlana, *Fihi Mafih*, s. 68'den aktaran Y.N. Öztürk, a.g.e., s. 141.
[17] S. Uludağ, "Hallâc-ı Mansûr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, s. 379.
[18] Y. N. Öztürk, a.g.e., s. 341.
[19] S. Uludağ, "Hallâc-ı Mansûr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, s. 380-381.

> Hallac'a göre İblis, Allah'tan başkasına secde edilmemesi gerektiğini, ilâhî takdirin böyle olduğunu bildiği için secde emrini bir sınav ve zahirî bir husus olarak görür. İblis Allah'a derin bir aşkla bağlı olduğundan O'ndan başkasının önünde eğilmemiştir. Allah'ın 'eğer secde etmezsen sana ebedî olarak azap edeceğim' uyarısına karşı, 'Bu azap içinde beni görecek misin' şeklinde bir soru sormuş 'evet' cevabını alınca, 'Beni görmen bu azaba katlanmama değer' demiştir.[20]

Aşkı azap olarak gören Hallac âşığın sevgilisi uğruna en acı durumu göze alması gerektiğini düşünüyordu. Kitabın "fehm" (anlama, kavrayış) tâsîninde Hallac, Tanrı'ya ulaşmaya çalışan âşığı, ışığa ulaşmaya çalışan pervaneye benzeterek, "Pervane uçtu, döndü, eritti kendini ve yok oldu ortalardan. Resimsiz, cisimsiz, unvansız hâle geldi. Artık ne için dönecekti şekillere? Vuslattan sonra hangi hâl vardı ki döne?"der.[21]

Hallac-ı Mansur'un tasavvufî aşk konusundaki yaklaşımı tasavvufun gelişimini etkilemiştir. Yaşamını Hallac-ı Mansur üzerine araştırma yapmaya adamış olan Louis Massignon, Hallac'ın dağınık hâldeki şiirlerini bir araya toplamıştır. Bu şiirler Hallac'ın tasavvufî aşk konusundaki görüşlerinin değerlendirilmesi için önemlidir.[22] Hallac'ı "tasavvufî aşk şehidi" olarak tanımlayan A. Schimmel, aynı zamanda onu "İslâm dinindeki en koyu dindarlığın örneği; mükemmel aşkın sonuçlarını ve ilâhî maşukun birliğine boyun eğişin anlamını gösteren" biri olarak görür.[23]

EROL AKYAVAŞ'IN RESMİNDE HALLAC-I MANSUR

Hallac-ı Mansur'un görüşleri ölümünden sonra da etkili olmuştur.[24] Birçok mutasavvıf Hallac'ın görüşlerini benimsemiş ve sürdürmüştür. Şiirlerinde Hallac-ı Mansur'un düşüncelerine de yer veren tasavvuf şairleri, özellikle Hallac'ın kendini ışığa atan pervane öyküsünü çok sık kullanırlar.[25] Mevlânâ, şiirlerinde sık sık Hallac-ı Mansur'a atıfta bulunur. Hallac gibi idam edilen şair Nesimi de kendini Hallac-ı Mansur'a yakın görmüştür. 1940'lı yılların başında Salih Zeki Aktay tarafından yazılan *Hallac-ı Mansur* adlı oyun[26] yakın dönem Türk edebiyatında da Hallac'ın

---

[20] A.g.e., s. 379
[21] Y. N. Öztürk, a.g.e., s. 306.
[22] Hallac'ın şiirlerinin Türkçe çevirileri için bkz. Y. N. Öztürk, a.g.e., s. 381-390.
[23] A. Schimmel, a.g.e., s. 76.
[24] Ayrıntılı bilgi için bkz. A. Schimmel, a.g.e., s.85-88; Y. N. Öztürk, a.g.e., s. 155-276.
[25] Ayrıntılı bilgi için bkz. İskender Pala, *Âh Mine'l Aşk*, İstanbul, L&M Yayınları, 2003.
[26] Bu oyun 1944 yılında Türkiye Yayınevi tarafından yayımlanmıştır.

konu edildiğine bir örnektir.[27] A. Schimmel oyunun yazıldığı tarihin okullarda din dersinin kaldırıldığı yıllara rastlamasına dikkati çeker.[28]

Düşünceleriyle edebiyatta yer alan Hallac-ı Mansur'un İslâm minyatürlerinde de resmedildiği bilinir.[29] Günümüze gelindiğinde ise, çağdaş Türk resminin önemli isimlerinden Erol Akyavaş'ın, tasavvufî âşık Hallac-ı Mansur'u ve onun imgelerini konu ettiği çalışmalarını görürüz. Erol Akyavaş[30], yapıt üretiminin çeşitli evrelerinde dinsel imgeleri kullanmıştır.[31] Yapıtlarında ağırlıklı olarak İslâm'ın tasavvufî yanını konu almayı tercih etmiştir. Akyavaş'ın tasavvuf düşüncesiyle yakınlığı, seçtiği öyküler ve kişilerde izlenebilir. Bu yakınlığı ayrıca, sanatçının dinsel imgeleri biçimsel kaygının ötesinde bir yaklaşımla kullandığını da ortaya koymaktadır. Akyavaş'ın resminde tasavvuf felsefesinin etkisi büyük önem taşır.[32] Erken dönem çalışmalarında dinsel imge olarak yalnızca yazıyı kullanan sanatçı, 1980 ve sonrasındaki yıllara tarihlenen yapıtlarında doğrudan dinsel bir öyküyü anlatma yoluna giderek İslâm dini ve özellikle de tasavvufu açısından önemli olayları, kişileri ve kitapları ele

---

[27] S. Uludağ, "Hallâc-ı Mansûr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, s. 380.

[28] A. Schimmel, *a.g.e.*, s. 86.

[29] Örneğin, 17. yüzyıla tarihlenen *Emir Hüsrev'in Dîvanı*'nda Hallac'ın idam edilmesini gösteren bir sahne yer alır. Bkz. A. Schimmel, a.g.e., s. 78.

[30] 1932 yılında doğan Erol Akyavaş, 1950-52 yıllarında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Atölyesi'nde misafir öğrenci olarak ilk resim eğitimini aldı. 1952-53 yıllarında Paris'te A. Lhote ve F. Léger atölyelerinde ve Floransa Akademisi'nde çalıştı. Paris'teki yıllarında geometrik-soyut çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, 1954 yılında ABD'ye giderek mimarlık eğitimine başladı. Mimarlığı resim çalışmalarıyla bir arada yürüten Akyavaş, 1960 yılına kadar Chicago Illinois Institute of Tecnology'de Mies van der Rohe'nin öğrencisi oldu. Mimar olarak sadece Kapodokya Oteli'nin yapımını gerçekleştiren sanatçı 1967 yılında yerleştiği New York'ta yaşamının sonuna kadar kaldı (1999).

[31] Türk resim sanatının Cumhuriyet sonrası döneminde Batılı anlayışla ürün veren sanatçılar, kendi kültür, gelenek ve tarihsel kökenlerine bağlı kalan bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Bu dönemde ele alınabilecek sanatçılardan Cevat Dereli, Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Şevket Arman, Sabri Berkel ve Selim Turan gibi isimler çalışmalarında yer verdikleri farklı konular arasında dinsel imgeleri de kullanmışlardır, ancak bu çalışmalar soyutlamadan öteye gitmemiştir. Bu örneklerde Mevlevîler gibi tasavvufa ilişkin konuların resmedildiği az sayıdaki örnek dışında ağırlıklı olarak yazıya yer verilmiştir. 1980 yılı ve sonrasındaki sanat üretimine bakıldığında ise, çalışmalarına dini konu eden isimlerin farklı bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Bu farklılığın nedeni, 1980 sonrasında Türkiye'de din alanında yaşanan, siyasal, toplumsal ve kültürel değişimlerde yanıt bulabilir. Bu sanatçılar, yalnızca dinsel konulara ya da dinsel imgelere yer vererek yapıt üretmemelerine karşın kimi yapıtlarında bu imgelere yer vermişlerdir. Erol Akyavaş bu isimlerden biridir. Konuyla ilgili olarak bkz. Emine Önel Kurt, "1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı", *İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul, 2002.

[32] Ailesinde de tasavvufa ve dine yakın kişiler bulunan Erol Akyavaş'ın dedesi Merdivenköy Tekkesi şeyhidir; ayrıca tasavvuf üzerine araştırmaları olan Abdülbaki Gölpınarlı'yla akraba oldukları bilinmektedir. Demet Sönmez, "Evrenin Anlamına Açılan Kapılar", *Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları*, Haz. Beral Madra ve Haldun Dostoğlu, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 61.

almıştır. Akyavaş, bu dönemde Hallac-ı Mansur, Nesimi gibi, Tanrı'ya ilişkin düşünceleri yüzünden katledilmiş sufîleri, Kerbela olayı gibi dinsel öyküleri konu eden, "Kerbela", "Hallac-ı Mansur" ve "Miraçnâme" serilerini gerçekleştirir.

Akyavaş, 1987-89 yılları arasında gerçekleştirdiği "Hallac-ı Mansur" adlı seride Hallac-ı Mansur'un tasavvufî aşk düşüncesini vurgulayan imgelere yer vermiştir. Akyavaş'm, 1987 yılında gerçekleştirdiği "Enel Hak" adlı çalışmada Hallac-ı Mansur'un "Ben Tanrı'yım" sözü mavi tonlarının kullanıldığı zemin üzerine yazılıdır. Akyavaş'ın bu resmi, idam edilmesinin ardından yakılan Hallac-ı Mansur'un, Dicle Nehri'ne savrulan külleriyle nehir üzerinde oluştuğu söylenen "Enel Hak" sözünün resmi gibidir. Akyavaş, Hallac-ı Mansur serisinde Kâbe'yi hatırlatan formlar, spiral motifleri, tasavvufta simgesel anlamları olan kırmızı, yeşil, siyah, mavi renkleri kullanmıştır. Allah'a karşı görevlerini yerine getirebilmek amacıyla üç kez hac ziyareti yapan Hallac-ı Mansur'un adını taşıyan bir resimde, Kâbe imgesinin kullanılması hiç de şaşırtıcı değildir. Akyavaş, Hallac-ı Mansur serisinde İslâm sanatı ve düşüncesinde Allah'ın her yerdeki varlığını simgeleyen "boşluk"u[33] kullanmış, resim yüzeyini birkaç simge dışında neredeyse tamamen boş bırakmıştır. Akyavaş'ın bu seride çok sık kullandığı motiflerden ikisi ise daire ve boşluktur. İslâm inanışında ve hemen hemen tüm inanışlarda en mükemmel form olarak kabul gören daire, başlangıç noktası olan merkezindeki nokta ile bir olanı, yani Tanrı'yı simgeler. *Kitâbü't Tavâsîn* adlı yapıtında "daire ve nokta" tâsînleri bulunan Hallac-ı Mansur da, daire tâsîninde "Dairenin ortasındaki nokta hakikatin ta kendisi" der.[34]

Akyavaş, yazıyı çağrıştıran ama okunmaya çalışıldığında bir anlam ifade etmeyen yazıların ya da kimi çalışmalarında yer alan alıntı metinlerin yanı sıra, "*elif*", "*lam elif*", "*vav*" ve "*hu*" gibi tek başına harfleri ya da sözcükleri de kullanmıştır. Örneğin, Hallac-ı Mansur serisinden 1987 yılına tarihlenen bir örnekte, resmin neredeyse tüm yüzeyini kaplayan bir "*vav*" harfi (و) görülür. "*Vav*" harfi, tasavvuf düşüncesinde yaratan ile yaratılan arasındaki ilişkiyi simgeler.[35] Resmin diğer önemli motifi de Allah'ın doksan dokuz ismine gönderme yapan, içinde çok sayıda Allah kelimesinin yazılı olduğu dairedir. Gene 1987 yılına tarihlenen bir çalışmasında "*vav*" harfi ile Allah'ın isimlerinden biri olan "Hu" okunur. Hurufîlikle de ilgili olduğundan söz eden Akyavaş, tasavvuf düşüncesinde önemli yeri olan harf simgeciliğini resmine taşımıştır. Sözcük an-

[33] Sönmez, a.g.e., s. 64.
[34] Y. N. Öztürk, a.g.e., s. 317.
[35] A. Schimmel, a.g.e., s. 407.

lamı "harflerden anlam çıkarma" olan Hurufîlik, aynı zamanda Hallac-ı Mansur'un düşüncelerinden etkilenmiş bir tarîkattır. Hurufîlik anlayışında varlık harflerle açıklanır; amaç insandır ve insanın açıklanması Tanrı'yı açıklar. Hurufîler, harflerin insan yüzünde de göründüğüne inanırlar. Örneğin *"ayn"* (ع) harfi ağız, *"lam"* (ل) harfi burun ve *"ye"* (ى) harfi çene, insan yüzünde bir araya gelir. Bu harfler yan yana gelince Ali yazılır ve Hurufîler insan yüzünde Ali yazdığına inanırlar. Harflerin simgesel değer taşıdıklarını öne süren Hurufîler, aynı zamanda sözcükleri oluşturan harflerin sayısal değerlerinden de bazı sonuçlara (adlar, tarihler, olaylar vb.) varmışlardır.[36] Örneğin, *"elif"* (ا) Allah'ın, *"lam"* (ل) ise, Kuran'ın peygambere vahyedilmesine aracılık eden Cebrail'in simgesidir. Tüm yaradılışı içine alan elifin Allah'ı işaret ettiği düşünülür. 1989 yılında "İnsan-ı Kâmil" adlı çalışmasında ise, tarikat resimlerinde de kullanılmış olan bir insan-ı kâmil motifi doğrudan bir alıntıyla Akyavaş'ın resminde yer almıştır. Tasavvuf dilinde "Tanrı'da yok olan insan"[37] anlamına gelen bu deyim, harfler yani yazı aracılığıyla simgeleştirilerek, bir anlamda Hallac-ı Mansur'un düşüncesini resme yansıtmıştır.

Akyavaş'ın resimlerindeki dinsel imgeler, öyküyü bilmese de ya da Arapça harfleri okuyamasa da, izleyici için dinsel çağrışımlar uyandıracaktır. Yazının kullanıldığı örneklerde, yazının okunurluğu değil, simgelediği değer öne çıkarılmıştır. Konunun ayrıntılarını bilen izleyici için ise, kullanılan simgeler Hallac-ı Mansur serisinde olduğu gibi oldukça açıktır.

Erol Akyavaş'ın İslâm dinine yaklaşımına bakıldığında, resimlerinde kendi inancının, resmettiği konularla ya da vurguladığı öykülerle doğrudan ilişkisi olduğundan söz etmek mümkündür. Akyavaş'ın tasavvufa olan yakınlığı onu dinsel imgelere yöneltmiş olabilir. Akyavaş, resimlerin hep bir batınî yönü olduğunu ve kendisinin de işin bu yönü ile ilgili olduğunu vurgulamıştır.[38] Bu sözler sanatçının dinsel imgeleri salt biçim ve estetik kaygısıyla kullanmadığının da göstergesidir. Sanatçı, 20. yüzyıla ait dili kullanarak, İslâm sanatını da yaratan tasavvuf düşüncesini, modern sanatın ilke ve yöntemleri ile yeniden değerlendirmiş ve yorumla-

[36] Harf simgeciliği için bkz. A. Schimmel, a.g.e., s. 397-412.

[37] "Batınî inançlarında bu deyim peygamber ve imamlar için kullanılır. Tanrı'da yok olmak, Tanrı aşkı ve bilgisiyle dolarak kendinden geçmek, bir anlamda ermek/ermişliğe ulaşmak demektir. Tasavvuf inançlarına göre bütün varlıklar insana, insanlar da İnsân-ı Kâmil'e bağlıdır". Orhan Hançerlioğlu, "İnsan-ı Kâmil", *İslâm İnançları Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994, s. 198.

[38] Sönmez, a.g.e., s. 62.

mıştır.[39] Akyavaş kendi inanç ve düşüncelerini, tasavvuf, Hallac-ı Mansur ve tasavvufî aşkın en bilinen kavramlarından olan "Enel Hak" sözü ile resmine taşımıştır.

KAYNAKÇA

Çubukçu, İbrahim Agâh: "Tasavvuf ve Sevgi", *Cogito: Aşk*, s. 4, Bahar 1995, s. 103-112.

Hançerlioğlu, Orhan: "İnsan-ı Kâmil", *İslâm İnançları Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1994, s. 198.

Madra, Beral: "Erol Akyavaş'ın 'Evet Hayır'ı", *Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları*, Haz. Beral Madra ve Haldun Dostoğlu, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 13-31.

Öztürk, Yaşar Nuri: *Aşk ve Hak Şehidi: Hallâc-ı Mansûr ve Eseri*, İstanbul, Yeni Boyut Yayınları, 1997.

Pala, İskender: "Âh Mine'l-Aşk", *Cogito: Aşk*, S. 4, Bahar 1995, s. 81-102.

Pala, İskender: *Âh Mine'l Aşk*, İstanbul, L&M Yayınları, 2003.

Schimmel, Annemarie: *İslamın Mistik Boyutları*, Çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001.

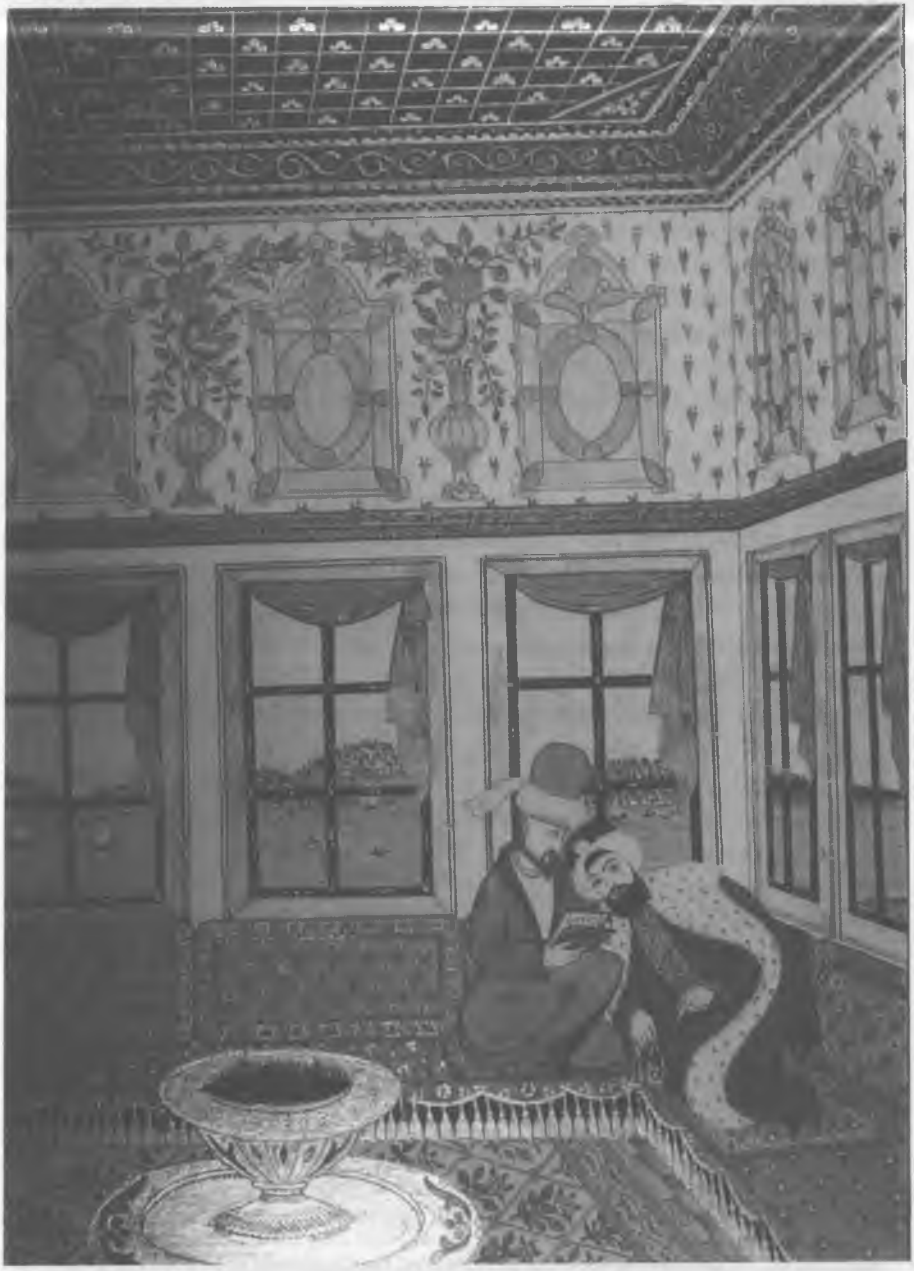
Sönmez, Demet: "Evrenin Anlamına Açılan Kapılar", *Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları*, Haz. Beral Madra ve Haldun Dostoğlu, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 61-66.

Tansuğ, Sezer: *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990.

Uludağ, Süleyman: "Hallâc-ı Mansûr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.15, İstanbul, 1997, s. 377-381.

Uludağ, Süleyman: *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2001.

[39] Beral Madra, "Erol Akyavaş'ın 'Evet Hayır'ı", *Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları*, Haz. Beral Madra ve Haldun Dostoğlu, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s. 30; Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990, s. 75.



Şeyh Gâlib'in dizine başını koyup okuduklarını dinleyen III. Selim
Dürdane Ünver

KENZ



"Hz. İbrahim'in mancınıkla ateşe atılması ve ateşin gül bahçesine dönüşünü temsil eden bir minyatür."

Fâl-nâme, TSMK, H. 1703.

SİNAN PAŞA VE AŞK

Mustafa Kara*

Hey aşk derûndan hâlet ister
Sanma ki kuru hikâyet ister
Aşk eri kim sözü "enelhak" olur
Âkıbet dâra ol muallak olur
Aşk içinde ne lâf ü da'vi gerek
Aşk erine hemin ma'nî gerek.
Sinan Paşa

Osmanlı toplumunda bir kimsenin hem medrese ilmini hem dergâh irfânını üst seviyede temsil etmesinin yanında yönetimin zirvesine çıkıp vezîriazam olabilmesi, nihâyet nazım ve nesirde şâhikalarda dolaşabilmesi mümkün müdür? Söz konusu dört "usta"lığı bir araya getirebilen insanların çok az olduğu hemen söylenebilir. İşte bu "az" olanlardan biri de Sinan Paşa'dır.

Onun bütün bu güzellikleri bir araya getirebilmesinin sebeplerinden biri herhâlde ailesiyle ilgili olmalıdır. Babası İstanbul'un ilk kadısı Hızır Bey, annesi dönemin meşhur âlimlerinden Molla Yegân'ın kızıdır. Dedesi Celâleddin Efendi ise Sivrihisar kadısıdır. İlk tahsiline aile ortamında

* Prof. Dr. Mustafa Kara, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

başlayan Sinan Paşa'nın erken yaşlarda kendini gösterdiği, *Lâtifî Tezkiresi*'nde yer alan şu tespitten anlaşılmaktadır: "Bâliğ olmadan beliğ olan, minber-i va'za çıkub halka emr-i ma'ruf ve nehy-i münker eder idi".[1]

886/1481 yılında tahta II. Bayezid'in geçmesiyle cemâlî tecellî yüzünü gösterdi. Önce İstanbul'a sonra Edirne'ye tayin edildi. 891/1486'da vefât etti. Kırk altı yıllık kısacık ömründe çok önemli iş ve eserlere imza atan Sinan Paşa'nın doğum yeri kesin olarak bilinmediği gibi ölüm yeri de bilinmemektedir. Doğum yeri için Sivrihisar ve Bursa, ölüm yeri için de Edirne ve İstanbul iddiaları vardır.

Sinan Paşa'nın o gün için medreselerde okutulan matematik, hendese, felsefe, kelâm, tefsir, fıkıh gibi ilimlerle ilgili Arapça risâleleri vardır.[2]

Türkçe eserleri şunlardır:

1. Marifetnâme: Nesir olarak kaleme alınan eser İslâm ahlâkını konu edinmiştir. Eserin bir adı da *Nasihatnâme*'dir.[3]

2. Tezkiretü'l-Evliyâ: Feridüddin-i Attar'ın Farsça olarak kaleme aldığı aynı isimdeki eserde olduğu gibi sûfîlerin hayat hikâyelerine tahsis edilmiş fakat eser tamamlanamamıştır.[4]

3. Tazarru'nâme: Sinan Paşa'nın en önemli eseridir. Nesir-nazım olarak kaleme alınan *Tazarru'nâme*'nin Türk dili ve edebiyatı açısından en mühim özelliği secili nesrin en mükemmel örneği olmasıdır. Sözlükte güvercin ve kumru gibi kuşların nağmelerini tekrarlamak sûretiyle ötmeleri anlamına gelen seci, nesrin kafiyeli şekline verilen isimdir. Şiir ve nazımda kafiye ne ise nesir ve düzyazıda seci odur.

Tazarru'nâme'nin A. Mertol Tulun tarafından neşri sebebiyle bir yazı yazan Orhan Şaik Gökyay eserle ilgili değerlendirmeler de yapmıştır.[5]

> ...Türk nesrinde, buna adını verdirecek kadar yepyeni bir çığır açan Sinan Paşa'nın Arapça ve Türkçe türlü eserleri arasında dili ve üslûbu bakımından, Tazarru'nâmesi ayrı bir yer tutmaktadır. Geçen uzun yüzyıllar içinde bu kitap, yazarlarının çokluğundan da anlaşılacağı üzere, geniş bir okuyucu kitlesinin elinden düşmemiştir. Tazarru'nâ-

[1] Latifî, *Tezkire*, s. 193 (İst. 1314).
[2] Bk. Sinan Paşa, *Tazarrunâme*, nşr. Mertol Tulun, İst. 2001, s. 11-22. TDEA, VIII / 19 vd.
[3] Nşr. İsmail Hakkı Ertaylan, İst. 1961.
[4] Eserde Cafer-i Sâdık, Üveysi Karânî, Hasan-ı Basrî, Mâlik-i Dinar, Muhammed b. Vâsi, Habib-i Acemî, Ebu Hazem-i Medenî, Utbe-i Gulâm, Rabia-i Adeviyye, Fudayl b. İyaz, İbrahim Edhem, Bişr-i Hafî, Zünnun-i Mısrî, Bayezid-i Bistamî, Abdullah b. Mübârek, Süfyân-ı Sevrî, Şakîk-i Belhî, İmam Ebû Hanife, İmam Şâfiî, İmam Ahmed-i Hanbelî, Dâvud-ı Tâî, Haris Muhâsibi, Ebû Süleyman-ı Dârânî, Muhammed-i Semmak, Muhammed b. Eslem-i Tûsî, Ahmed-i Harb, Hâtem-i Assam, Sehl b. Abdullah-ı Tüsterî'nin menâkıbı yer almaktadır.
[5] Gökyay, Sevinç, *Millî Kültür*, s. 2 (Şubat 1977).

me'nin yazılış sebebini Sinan Paşa'nın devlet hizmetinde en yüksek basamağa çıktıktan sonra uğradığı ve hiç de beklemediği acıklı durum karşısında, bütün dünya nimetlerinden "el yuyup" kendini tasavvufun engin denizine bırakmasında ve aradığı teselliyi ilâhî aşkta bulmasında arayabiliriz. Akılla duygunun -daha doğru bir deyişle hads'in- çarpıştığı bir savaş meydanında o, intisab ettiği Şeyh İbn Vefâ'nın da etkisi ile, ömrünün son yıllarında kendini derin bir Tanrı sevgisinin içinde yitirmiştir. Denebilir ki, Tazarru'nâme'sinde kullandığı dil, herhangi bir sanat kaygısından uzak, kendini kapıp koyvermiş bir insanın şekk ile yakin arasında bir sarkaçta gidip gelmesinde çağırdığı türkülerin, söylediği ilâhîlerin dilidir; burada, vahye ermiş bir âşık konuşmaktadır. Sahibini yerden alıp göklere götüren ölümsüz bir sevgi ile yüklü olan bir rûhun ölümlülüğünü, geçiciliğini anlamış olduğu bir dünyanın türlü kirlerinden yunmuş, arınmış olan bir gönlün berrak bir pınar hâline dönüşüdür bu.

Tazarru'nâme'de dışarıdan bakınca tekrarların kaynaştığını görmeğe kalkışan bir gözün, gönül gözü kapalı olmak gerektir. Aşk hele Tanrı sevgisi, engin bir denizdir. Onun bir kıyıya varıp durması, belli bir zaman sınırı içinde kuruyup tükenmesi beklenemez. Onun çalkantısı zamanlar boyunca sürecektir. Tazarru'nâme işte bu denizin hikâyesidir. Onun için, dalgaları kimi şıpırtı hâlinde, kimi karalarda bir saldırı olarak, bu sevgiye ermiş gönüllerin kıyısına çarpıp duracaktır. Bizim Tazarru'nâme'de "tekrar" sandığımız şey, işte bu çalkantısı durmayan dalgaların sesidir.

En iptidaî âyinleri yöneten şamanlar'dan başlayarak, günümüze kadar cezbenin ve vecdin dili hep bu niteliktedir. Tazarru'nâme'deki dil, âyinlerde okunan duâlar, söylenen ilâhiler gibi, seci'ler, kafiyeler, iç ve dış alliterasyonlarla, günlük dilin dışına fırlamış bir nazım ve şiir özelliği taşır. Tazarru'nâme'ye de bu yönden bakmak, ona daha bir yaklaşmayı sağlar, sanırım...[6]

Babasının 863/1459 yılında vefâtından sonra genç müderrisi, Fâtih Sultan Mehmet Edirne'ye Dâru'l-hadis'e müderris olarak atadı. Bir müddet sonra Hâce-i Sultanî yani pâdişahın hocası oldu. Sultanla ilişkileri kemâl noktasına ulaşan Sinan Paşa vezâret rütbesini aldıktan bir müddet sonra 881/1476 yılında vezîrazam oldu. "Kurb-ı sultan âteş-i sûzandır" fehva-

[6] Gökyay, Orhan Şaik, *Destursuz Bağa Girenler*, s. 254 (İst. 1982). Eserde elli kadar yazı yer almaktadır. Türkiyat alanıyla ilgili yazılar ve yayımlanan eserlerin tenkidini ihtivâ eden makaleler genellikle eksik ve kusurları gündeme getirmektedir. Tek istisna "Sevinç" başlıklı yazıdır.

sınca kısa bir müddet sonra azledildi. Bu âni ve hızlı düşüş"ün sebeb(ler)ini tarihçiler hâlâ tartışıyor. Pâdişahla Paşa arasında ortaya çıkan görüş ayrılığı mı? Sinan Paşa'nın dünyevî makamları terkederek münzevî bir hayat yaşama arzusu mu? Yoksa serbest düşünen Paşa'yı çekemeyen bazı meslektaşlarının döndürdüğü dolaplar mı? Burada "bazı" kelimesini özellikle kullanmak gerekir. Çünkü azlinden sonra hapsedilmesi üzerine İstanbul ulemâsı ayaklanmış ve Sinan Paşa'nın affedilmemesi hâlinde bütün eserlerini imha edip İstanbul'u terk edeceklerine dair pâdişaha bir ultimatom vermişlerdir. Bunun üzerine Sinan Paşa Sivrihisar'a kadı ve müderris olarak tayin edilmiş ancak "mecânine münasip tedbirat" gerekçesiyle baskı altında tutulup cezalandırılmak istenmiştir. Bu sıkıntılı sürgün günlerinde cereyan eden anlamlı bir tavrı da kaydetmek gerekir. O da Sinan Paşa'nın talebesi Molla Lutfi'nin hocasını terk etmemesi ve Sivrihisar'a gitmesidir. Bu hoca-talebe arasındaki dikkat çekici bir ilişki de şudur: Ali Kuşçu, Fâtih'in daveti üzerine Semerkant' tan İstanbul'a geldikten sonra matematik konusunda birçok kişi talebesi olmuştu. Pâdişah Sinan Paşa'nın da Ali Kuşçu'dan bu ilmi öğrenmesini istemişti. Paşa bu konuyla ilgili Molla Lutfi'yi görevlendirmiş ve Molla Lutfi de öğrendiklerini hocasına öğretmişti.

Bu "aşk kitab"ında nazımla nesir beraber kullanılmıştır. Yazar müsecca nesir bitince aynı konu ile ilgili duygularını manzûm şiirle ifade etmeye devam etmiş, böylece nazım ve nesrin bütün imkânlarını kullanmıştır. Kitabın birinci kısmında yirmi kadar dinî-tasavvufî terimin açıklaması yapılmıştır. İlk üç tanesi Allah ile ilgilidir: Münâcaat/Tevhid /Marifet. Diğerleri şöyle: Vücûb-i şeyh (şeyhin gerekliliği), Havf u recâ, Zühd, Vücûb-i tevbe, İslâm, Vuzû' (Abdest), Salât (Namaz), Savm (oruç), Hac, İlim, Rıza, Sabır, Fakr, Marifet-i nefs, Tevekkül, Aşk.

İkinci bölümde yedi büyük peygamber (Âdem, İdris, Nuh, İbrahim, Mûsâ, İsâ, Muhammed), daha sonra dört halife, Hasan, Hüseyin, Hamza, Abbas ele alınmıştır. Dört imam, Ebû Hanife, İmam Şâfiî, İmam Mâlik, İmam Ahmet ve Buhârî, Müslim'den sonra mürşidi Şeyh Vefâ ile ilgili duygularıyla kitap sona ermektedir.[7]

Birinci bölümde ele alınan ondokuz terim içinde en geniş olarak işleneni aşktır. "işâret-i evsâf-ı aşk" başlığını taşıyan bu bölümde yine bazen nesir bazan nazımla derdini anlatmıştır. Bölümdeki manzûmelerin bütünü

[7] Mürşidi Şeyh Vefâ Konyalı'dır. Bursa'da Abdüllâtif-i Kudsî'nin yanında tasavvufî terbiyesini tamamlamış, İstanbul-Vefâ'da dergâhını kurmuş, XV. asrın İstanbul'unda tasavvuftan hendeseye kadar uzanan geniş bir alanda insanların gönüllerine ve beyinlerine hitap etmiştir. Sinan Paşa'dan sonra 896/1491'de vefât etmiştir. Bk. Mustafa Kara, *Bursa'da Tarikatlar ve Tekkeler*, s. 255. Reşat Öngören, *Bir Aydın Tarikatı Zeyniler*, İst. 2003

460 beyittir. Burada manzûmeler değil, müseccâ nesrin şaheser ifadeleri aktarılacaktır. Manzûmelerin dil özelliklerine bir örnek olarak sadece "işâret-i evsâf-ı aşk"ın sonunda yer alan duâ kısmı iktibas edilecektir.[8]

Aşk âsâyiş-i cândur / aşk ârâyiş-i cihândur. / Aşk nemek-dîk-i vefâdur / aşk hadîka-i ehl-i safâdur. / Aşk hakîkat çarhının ahteridür / aşk cân leşkerinün mihteridür. / Aşk bir sultân-ı kâhir ü tîzdür ki, alem çekicek, birbirine vurur vücûd-ile ademi / aşk bir bî-karâr u şûr-engîzdür ki, kadem basıcak, şûr u gavgaya bırağur âlemi.

Aşk bir cevher-i pâktür, araz sanman / aşk râhat-i cândur, maraz sanman .

Aşk bir murğdur ki, melâmet-i halk ana bâl olur / aşk bir devlettür ki, idbâr-ı dünyâ ana ikbâl olur.

Aşk bâzârında câme-i dîbâyı bir habbeye almazlar / uşşâk mahallesinde nâmus-ile nâmı bir çöpe saymazlar.

Âşık olanlar gayret ü ârı bırağurlar / dost isteyenler evvel vakârı bırağurlar.

Âşık dü kevünden bî-niyâz olur / âşık cihân içinde ser-firâz olur.

Aşk bir külüng-i pûlâddur ki, her vakit varlık binâsın yıkar / aşk bir bennây-ı üstaddur ki, dâyim yoklık sarâyın yapar.

Aşk bir derd-i mâder-zâd olur / âşık iki cihândan âzâd olur. Ne vaslatta şâd ü ne gamdan firârı olur / ne destinde sabr u ne pâyinde karârı olur

Âşık hemişe belâ-keş olur / dâyim belâ içinde hoş olur / Âşık her dem sûz u şevkte olur / derd-i aşk içinde zevkte olur.

Âşıka gıdâ belâ olur / âşıka safâ cefâ olur.

Âşık ki yolında merd olır / renci dâr ü râhati derd olur.

Âteş-i zâhir, sûzende-i bürûn olur / âteş-i aşk, sûzende-i derûn olur. / Aşk gerçi ciger-sûz olur / velî sîne içinde nûr-efrûz olur.

Dil ehlinün kârı aşk olur / yol erlerinin şi'ârı aşk olur.

Uşşâka aşk hükmi, mezheb ü dîn olur / âşıklara mahabbet, kânûn-ı âyîn olur.

Aşk ehli lezzeti nâ-kâmlıkta bulurlar / âşık olanlar izzeti bed-nâmlıkta bulurlar.

Aşk bâzî vü fesâne degildür / aşk ehli kolayına degildür. Aşk olmayan gönülde lezzet olmaz / aşk olmayan başta devlet olmaz. Aşk çeşmesine irmeyen âb-ı hayât nedür, bilmez / aşk Kâf'ına konmayan Sîmurg nicedür, anlamaz. / Her dil ki bâzî bisâtında mât olur, kayyim-i âlem olup ebedî hayât bulur.

---

[8] Metin Mertol Tulun'un neşrinden aynen alınmıştır. Sadece ışk kelimesi aşk olarak yazılmıştır.

Dil bâğında ki aşk güli olmaz / bir bezme benzer ki, anun müli olmaz. Dil tâb-hânesinde ki aşk şem'i yanmaya / bir hâne-i târîke döner ki çırâğı uyanmaya.

Aşk kıssa vü hikâyet olmaz / aşk-bâzî hadîs ü rivâyet olmaz. Âlem-i aşk âlem-i digerdür / pâye-i aşk andan bülend-terdür / ki her mesken ana menzil ola / veyâ anun mekânı bir avuç gil ola.

Aşk bir makâm-ı vahdânîdür / cezbesi cezbe-i nûrânîdür.

Aşk halk gözinde dîvânalıktur / aşk kendi vücûdına bîgânalıktur.

Aşk ezel kadehinden bî-huşlıktur / aşk iki âlemi ferâmuşlıktur.

Merkeb-i aşk katı tîz-rev olur / her zemân ana menzil-i nev olur. Her kim ki aşk-ile hem-inân olur / menzili anun ol cihân olur.

Dil aşkun sûhte-i dîrînesidür / gönül mahabbetün bende-i kemînesidür.

Kim ki ol kadehten bî-hûş olur, câm cânân-ile hoş olur. Akl ol araya girmez ve fikr ol yöreye uğramaz.

Akıl ma'rifetün âletidür; aşk yakînün hâletidür.

Akıl bir rengdür ki, anda bûy-ı sır olmaz; aşk bir bûydur ki, anda rengden eser olmaz.

Akıl bir seng-i ma'rifettür ki, nemegi yok; aşk bir nemeg-i hakîkattür, sengi yok.

Akıl bir murğdur ki, havâ yüzinde; aşk bir hevâdur murğ içinde. Murğ havâda nazzâralık ider; hevâ murğda âvâralık ider.

Akıl hâlinün halli kîl ü kâl ile olur; aşk derdini anun ile bilmek muhâl olur.

Akıl işleri bî- mesned olmaz; aşk hadîsleri müsned olmaz.

Aşk-ile hüsn arasında bir ta'allük var, ezelî vü ebedî ki, ol ta'allüka ta'allük olmaz.

Hüsn bir arûs-ı zîbâdur ki, aşkı görmeyince kimseye nikâbın açmaz, ve hüsn bir gencîne-i nâ-peydâdur ki, aşk gelmeyince kimsene kapusın açmaz.

Eger bî-aşk ola ru'ye-i mahbûb, kemâl-i cemâli olur mahcûb.

Aşk ma'şûkta bir âyine olur ki, sûret-i hüsn anda mu'âyene olur. Ma'şûk dahi kendü cemâlin anda görür; ol sebebden âşıka âşık olur.

Aşk bir cevher-i bî-misl ü hemtâdur ki, anun vasfı emsâl-ile dinilmez / aşk bir sırr-ı mahfî-yi nâ-peydâdur ki, anun tasvîri misâl gösterilmez.

Âşuklarun dili altından sözleri olur ki, leb ana mahrem olmaz; aşk ehlinün sîne içinde nefesleri olur ki, dem ana hem-dem olmaz.

Âşık ile ma'şûk ortasında bir güft ü gûy olur kim, zübân-ı hâcibden gayrı ana tercümen olmaz; cân-ile cânân arasında bir cüst-ü-cûy olur kim, kûşe-i çeşimden özge ana dîde-bân olmaz.

Gamze-i ma'şûk-ile gam-zedegân-ı aşk arasında bir girişme olur ki, eger âyân ola, hezâr râh-revân-ı tarîkatün teninden revân, revân ola.

Aşk bir zâhirdür ki örtülmez / aşk bir sırdur ki açılmaz.

Âşıkun kimse-y-ile kârı olmaz; âyine-ışkun jengârı olmaz.

Aşk Mevlâları bende ider / aşk ser-firâzları ser-efkende ider.

Aşk efsâne vü efsûn degildir /aşk san't-i her dûn degildür.

Her aşk da'vâsm iden âşık olmaz, ve her mahabbetten dem uran sâdık olmaz.

Her serde bu sevdâ olmaz, ve her dest yed-i beyzâ olmaz.

Şeker dimeg-ile dehân şîrîn olmaz; husrev dimeg-ile Husrev-âyîn olmaz

Her halka ki kolda ola, sivâr olmaz, ve her tıfıl ki kamışa bine, süvâr olmaz.

Her mâlik-i dînâr olan Mâlik-i Dînâr olmaz, ve her seri olan Serî olmaz.

Her meşhûr Ma'rûf olmaz, ve her refîk Me'lûf olmaz.

Aşk bir gencdür ki, niçe cânlar anun ucından harâb olmıştur / aşk bir şarâbdur ki, ança cigerler anun derdinden kebâb olmıştur.

Aşk bir müşktür ki, niçe yürekler ol sevdâ-y-ile gark-ı hûn olmıştur / aşk bir şekerdür ki, niçe diller ol ârzû-y-ile teng ü meşhûn olmıştur.

Aşk bir la'l-i girân-bahâdur ki, anun özge kânı olur / aşk bir dürr-i yegânedür, bir dürlü nişânı olur.

Cemî'-i mübârizler kalb-i sipâha vururlar / aşk bir saf-derdür ki, sipâh-ı kalbe vurur. Ve cemî-'i ayârlar taleb-i hazânede olurlar: aşk bir dilâverdür ki, hazâne-i talebe girür.

Aşk bir mu'ammâ-dân pehlevândur ki, bir remz-ile bin beyânı var / aşk bir andelîb-i fasîh-zübândur ki, her nefeste hezâr destânı var.

İlâhî! Her kişi merd-i aşk olmaz / ve degme yirde derd-i aşk bulunmaz.

Aşk bir kimyâdur, anun ma'deni lâ-mekân olur / aşk bir cevherdür, anun mekânı kân olur.

Aşk bir dürdür, degme denizde bulunmaz / aşk bir incüdür ki, her kulakta salınmaz.

Aşk bir nûrdur, her gözde görünmez / aşk bir huzûrdur, her derûnda bulunmaz.

Aşk bir zevktur, anun da başka bir dili var / aşk bir şevktur, anun da ayru ehli var.

Aşk bir cûştur, anun da şeydâları var / aşk bir hurûştur, anun da deryâları var.

Aşk bir berk-ı sâ'ıka-dâra benzer ki, nereye uğrasa yakar / aşk bir pâdişâh-ı kahhârdur ki, uğraduğı memleketi yıkar.

Her dil ki aşka hâne ola, tîr-i belâya nişâne olur; ve her gönül ki mahabbete makâm ola, mihnet anda müdâm olur.

Her mertebe düşvârlığ-ile hâsıl olur; her izzet hôrlığ-ile hâsıl olur.

Her kim bülbüle-i aşktan ser-mest olmaz, na'ra-i bülbülân ile hem – dest olmaz.

Aşk tohmı gerçi dil kiştizârında ekilür, ve mahabbet nihâli egerçi gönül gülistânında dikilür; ammâ âb-ı çeşm-i nem-nâk ve harâret-i derûn-ı sûzinâk ile nevş ü nemâ bulur.

Sîne-i tâb-dâr aşk gencinün pâsübânıdur; dîde-i hûn-bâr mahabbet kal'asının dîde-bânıdur.

Aşk-ı mecâzî egerçi hevâdan olur, velî ol dahı cezbe-i safâdan olur. Aşk-ı mecâzî ülfetten olur / aşk-ı hakîkî vahdetten olur.

Ol sevdâdan olur, bu süveydâdan olur. Anda cihân terk olunur, bunda dil ü cân terk olunur. Anda perîşanlık olur, bunda perîşânlık cem' olur. Anda mâ-hulyâ olur, bunda mâhulyâ def' olur. Anun nârı dûd-âmîz olur, bunun nûrı şevk-engîz olur. Anun mir'âtında jeng olur, bunun âyinesi bî-reng olur. Anun enîni cismânî olur, bunun inildüsi rûhânî olur. Anun âh-ı derd-nâki cigerler yakar, bunun nâle-i sûz-nâki göklere çıkar.

Ol müşterî-yi metâ'-ı bâzâr olur, bu müşterî-yi felek-i devvâr olur.

Ol ay gibi nûrı müste'âr olur, bu güneş gibi ziyâsı ber-karâr olur.

Dostı seven anun rakîb-i mehrûbı olur; dost dostı bunun cân-ile mahbûbı olur. Ol tabî'at kulı olur, bu Hak-mukbil olur.

Aşk ki tabî'atten gele, ana aşk dimek gey hayvânlık olur; mahabbet ki şehvetten kopa, ana mahabbet dimek nâdânlık olur.

Aşk ki bûy-ı bahârdan ola, bahâr gidicek bî-bahâ olur / aşk ki sûret ü nigârdan ola, sûret bozulıcak bî-safâ olur.

Aşk oldur ki menba'ı deryâ-yı bî-pâyân ola / aşk ol degüldür ki mekânı âhur-ı çehâr pâyân ola.

Aşk oldur ki, anun kıblesine cihet olmaya / aşk oldur ki, anun tahayyüline âlet olmaya.

Aşk oldur ki, bir şecere-i mübârekeden sıza ki, ne şarkî ola ne garbî; ne Acemî ola ne Arabî.

Aşk bir bahirdür ki, ka'rı ezeldür, sâhili ebed / aşk bir deryâdur ki, lüccesi vü kenârı sermed.

Aşk-ı hakîkî bir şeceredür ki, aslı fenâ olur ve budakları vefâ olur ve yimişleri bekâ olur. Bekâ oldur ki, kişi ana fenâdan irişe, ve dirlik oldur ki, yokluk ağacından yitişe.

Halk dîvânedür ü âşık hûş-yâr; âlem hufte-y-idi, ashâb-ı kehf bîdâr.

Ger dilersen ki âleme sultân olasın ve eger ister-isen iki cihâna hân olasın;

Âşık nefsinde irâdet gerekmez; âşık bedeninde imâret gerekmez. Tasavvur-ı me'ârib itmemek gerek; teveccüh-i metâlib itmemek gerek. Her ne kadar ki iktisâb ü iştigâl müsmir-i celâyil-i ahvâl ve sunûf-ı ta'ammülât, mûcib-i cezâyil-i makâmât ola, geçmek gerek.

Âşıklara üç makâm olur; Acem dilince keş ü kûş ü küş ana nâm olur.

Evvelki makâmda -ki çekilmektür-mâr gibi olmak gerek ki, bî-dest cüst-ü-cûyda ve bî-pây, teg-ü-pûyda ola.

İkinci makâmda -ki çalışmaktur- mûr gibi olmak gerek ki, dâyima kârda ve bir sâ'at karârda olmaya.

Üçünci makâmda -ki depelenmektür- pervâne gibi olmak gerek ki, fenâsına tâlib ve helâkine râgıp ola.

Âşık dört harftür ki, Ayın âra, Elif idbâra, Şîn şekâvete, Kâf kazâya işârettür. Âşık olanlar bu kazâya rızâ virmek gerek ki, âr izzete, idbâr devlete, şekâvet sa'âdete mübeddel ola.

Çün Hak "celle ve alâ" kâr-gâh-ı tekvînde insanı dört unsurdan yarattı; âşık olan dahı hâk gibi zelîl, mâ gibi bî-delîl, havâ gibi bî-karar, nâr gibi tâb-dâr olmak gerek. Dâyimâ avcında bâd ve çehresinde türâb, yüreginde âteş ü gözinde âb olmak gerek. Her dem yil gibi yilüp, yollarda toprak olup, od gibi yanup, su gibi bulanup gezmek gerek. Ahkâm-ı dünyeviyyeye hüküm virmemek girek, ve makâmât-ı uhreviyyeye dahi bakmamak gerek. Dünyâ vü âhiretün hâsılını ve 'âcil ü âcilün mahsûlini erbâb-ı kumar-hâne-i âlem-i tecrîd ve halka-i pâk-bâzân-ı bisât-ı tefrîd arasında, zemîn-i nîstî ve hengâm-ı aşk-perestîde bırağup utuzmak gerek. Âlâyiş-i vücûd u i'tibâr ve âmîziş-i elvân-ı ağyârdan ictinâb idüp, kalender-vâr cemî'-i âlemden bî-bâk ve mûy-ı hestîden arınup pâk olmak gerek. Aşk sultânına uymak gerek; vehim şeytanını kovmak gerek.

Aşk bir şâhtur ki, akıl onun kem gedâsıdur; aşk bir pâdişâhtur ki, cihan tolu sît ü sadâsıdur.

Aşk-iledür yir ü gögün binâsı / aşk-iledür dü cihânun bekâsı. Aşk-iledür kâyinâtun zuhûrı / aşk-iledür mevcûdâtun nûrı.

Aşk eşhâs-ı cihâna sâyirdür; sehm-i mahabbet her yirde tâyirdür. Aşk âlemde, revân gibidür tende; mahabbet âdemde, kan gibidür bedende.

Aşk-iledür gögün döndügi / aşk-iledür yirün turduğı.

Aşktur çarha koyan felegi / aşktur temcî dokudan melegi.

Aşktur yılduzları seyr ittüren / aşktur ay ü güni devr ittüren.

Aşktur nebâtâtı bitüren / aşktur çiçekleri getüren.

Aşktur ke's-i şakâyıkı pür şarâb iden / aşktur dîde-i nergesi nîm-hâb iden.

Aşktur zemîn yüzini pür envâr iden / aşktur havâyı külbe-i atar iden.

Aşktur bâd-ı sabâyı Mesih-dem iden / aşktur lâleyi mübârek-kadem iden.

Aşktur arûsân-ı çemene zer ü zîver viren / aşktur cihân bâğına zîb ü fer viren.

Aşktur bülbülleri ırladan / aşktur dôlâbları inleden.

Aşktur her murga âvâz ittüren / aşktur mutriblere sâz ittüren.

Aşktur gülleri peydâ iden / aşktur gül yüzlüleri hüveydâ iden.

Aşktur çemende reyhânlar açan / aşktur zülüfleri reyhân gibi saçan.

Aşktur gülşende servi âzâd iden / aşktur servi boylu âdemi zâd iden.

Aşktur ma'dende ahcârı la'l ü yâkût iden / aşktur la'l-i nigârı cân kût iden.

Aşktur Aden'de dürr-ile mercân iden / aşktur bedende mercânı dendân iden.

Aşktur âlemi lâle, yâsemin iden / aşktur insânı sîmîn-beden iden.

Aşktur kaşları kemân ittüren / aşktur gamzelere kasd-ı cân ittüren.

Aşktur yâr yarını müdâm iden / aşktur hâlini dâne, zülfini dâm iden.

Aşktur müjeleri tîr eyleyen / aşktur iki gönli bir eyleyen.

Aşktur mahbûblara ân viren / aşktur mürde gönle cân viren.

Aşktur gözleri sâkî iden / aşktur güzelligi bâkî iden.

Aşktur cemâllere zînet viren / aşktur güzellere izzet viren.

Aşktur sûretleri mahbûb iden / aşktur mahbûbları mergûb iden.

Aşktur hüsn ehline kadr veren / aşktur dil gülşenine nevr viren.

Aşktur gönül gözin açturan / aşktur ma'rifet çiçeklerin saçturan.

Aşktur dili âbâd iden / aşktur derûnı şâd iden.

Aşktur gönüli gülşen iden / aşktur içi vü taşı Rûşen iden.

Aşktur safâ kapusın feth ittüren / aşktur gine kendüyi medh ittüren.

Aşktur âdemi ma'mûr iden / aşktur âlemi pür nûr iden.

Aşktur dil hânesin pâk ittüren / aşktur insânı sahîh-idrâk ittüren.

Aşktur dôst yolında fenâ viren / aşktur gine ol fenâda bekâ viren.

Aşktur iki cihânu salduran / aşktur Hak yolma yildüren.

Aşktur elest şarâbından ser-hoş iden / aşktur ezel kadehinden bî-hûş iden.

Aşktur kıdem meyhânesinden mest iden / aşktur bunda dahi meyperest iden.

Aşktur safâ vü şevk viren / aşktur râhat ü zevk viren.

Aşk hamrı acı olmaz, ve aşk mesti ayılmaz. Aşk meyinün humârı olmaz; Hak nûrınun nârı olmaz.

Aşk eri bî selâmet olur, ve aşk yolı melâmet olur. Melâmet-ile aşk temâm olur; bî-melâmet aşk hâm olur.

Melâmetün üç hâleti olur; âhırı aşkun gâyeti olur.

Evvelkisi melâmet-i halktur, ki âşıkı halktan keser olur, anlarun-ile bilişmekten kaçar olur. Ve ikincisi melâmet-i nefistür, ki kendüyi dôsta münâsib görmez ve nefsini ana lâyık musâhib görmez. Nefsinde bu murâda vusûl anlamaz, ve zâtında bu isti'dâda husûl anlamaz. Hemîn tama' gözin anun lutfına diker ve ümîd dîdesi-y-ile fazlına bakar. Pes bu iki melâmette fâyide bu olur ve bu iki makâmdan âyide bu kalur ki, halktan da kendüden de kesilür; hemîn cihânda ancak dôstı görür. Yârı olur hemân nazarında; görünen ol olur basarında.

Ammâ üçünci mertebeye yitişecek ve ol devlete irişecek-ki dôstun celâl ü istiğnâsın ve izzet ü kibriyâsın görüp andan dahi kendüye melâmet anlaya; şöyle ki, vaslata ümîd kalmaya- ma'şûktan dahi temâm kesilür; hemîn nazarı aşkta kalur.

Aşk kâl-ile olmaz, ana hâlet gerek; aşk rivâyet-ile olmaz, âşıka âyet gerek. Aşk usûlini erbâb-ı vusûl bilür, erbâb-ı fusûl anlamaz / aşk sırrına asha-ı küşûf gerek, ashâb-ı ukûl anlamaz.

Biz söyledügümüz hemîn sezinmedür ve bizim lafzumuz kuru öykünmedür. Aşk müşkilinün halline bir âşık-ı pehlevân gerek / aşk sözleri kuş dilidür, ana Süleymân gerek. Bizüm maksûdumuz zevki olana andurmadur, ve bizim muradumuz irâdet ehlini kandurmadur.

Aşk bir mahbûbdur, sözi dahi mahbûb olur / aşk bir matlûbdur, ne yüzden bakarsan mergûb olur.

Aşk kıssası bir şekerdür, mükerrer ittükçe dil-keş olur / aşk nakli bir nakildür, çoğaltması hoş olur.

Aşk bir güzeldür ki libâsı pelâs olursa da yakışur / aşk bir arûstur ki her ne geydürsen yaraşur.

Aşk bir nigârdur ki nigâristân-ı Çin anın nakşına düzülmiştür / aşk bir büttür ki cemî'-i büt-hâneler anun aşkına yapılmıştur.

Aşk bir şarâbdur ki her meyhânede anun bûyı var / aşk bir bir âteştür ki her yirde şu'le vü tâbı var.

Aşk sözleri bir nağme-i uşşaktur ki her sâzda çalınur; mahabbet haberleri şol ter gazellerdür ki mecmû'alarda yazılur.

Ney delük delük olmıştur, dahi dinmez; çeng pîr olmış, henüz ol âvâzeyi kesmez.

Tanbura iki kıl-ile neler söyler; ney yanına düşüp bile iniler.

Ney hod bir âvâredür, gurbete düşmiş; ney bir bî-çâredür fürkate düşmiş.

Delinmiş yüreği yürekler deler; tutuşmış derûnı cigerler yakar.

Neyistân anduğınca nâle ider; yanup yakıluban turmaz inilder.

Yanınca derdi olan bile yanar; semâ' ider turuban ehl-i diller.

Aşk kârı bü'l-aceb kâr olur / aşk bâzârı garîb bâzâr olur.

Her kim sırr-ı aşktan haberi olur, yimekten ü içmekten hazeri olur. Her kim ki sehun-ı aşka kâyil olur ehl-i dünyâ sohbeti ana zehr-i kâtil olur. Kim ki da'vâ-yı aşk u mahabbet ider, kâzî-yi vakt andan iki güveh ister. Biri, dili dâyim ma'şûk zikrinde olmak; biri, gönli müdâm fikrinde olmak. Mâdâm ki şâhidleri bulunmaz, sözine istimâ' olunmaz.

Aşk bir çâvuş-ı Rabbânîdür, ağyârı Hak yohndan kovar, giderür / aşk bir cârûb-ı Sübhânî'dür gönül evini Allah için süpürür.

Aşktur dili Hakkâ sezâ-vâr ittüren / aşktur gönli ana yarar ittüren.

Dil-i halk ahen olur, dil-i âşık zer-i ayn; ol et-ile kan arasında, bu beyne'l-isba'ayn. Dil-i âşık ol olur, iki âlemde berî ola; bu degül kim bir gûşt-i sanevberî ola.

Âşık gönli bir şehr olur, içi pür letâyif; belki bir ka'be olur, âlem anı tâyif. Âşık gönli arş olur, zâhirde yirde ise; Hak isteyen anda bulur, her kanda ise.

Evvel nokta ki dâyire-i vücûda zâhir olur ve evvel berîd ki sahrâ-yı hudûste sâyir olur, dil-i âşık-ı sâdık ve kalb-i insân-ı kâmil olur.

İlâhî, dil kadrini bilenlerün kadri vü izzeti-y-içün; İlâhî, gönül erenlerinün işigünde hürmeti-y-içün; İlâhî, şol âşıklarunun yüzi suyı içün -ki fezâ-yı ceberûtta bâdıye-i mahabbetüne düşüben âvâre olup, zülâl-i visâlüne müteşevvik u atşân gezerler- ve şol muhiblerinün ayağı tozı-y-içün -ki sahrâ-yı melekûtta ışkun beriyyesi içinde bî-çâre olup, şevkun cezbesi-y-ile vâlih ü hayrân olup yörürler-; şol pîr-i mey-fürûş şevki-y-içün -ki aşk harâbâtında oturup, ehl-i dile, lutfı-y-ile ol haremi ma'mûr ider-, ve şol sâkî-yi bâkînün ışkı-y-içün -ki Hak mey-hânesinde turup, la'l-i lebi aksi-y-ile bâde için pür nûr ider-; İlâhî, ol sâkî-yi mehrû-nun hüsni-y-içün, hüsn içinde ânı-y-içün; turresinün tâbı-y-içün, gamzesinün itâbı-y-içün; şeker sözlü deheni-y-içün, saçlarınun şikeni-y-içün; zülfindeki şol ham içün, gîsusındaki derhem içün; kaddındağı râstlık içün, sözindegi râstlık içün; geh şîve ile nâzı-y-içün, geh lütf-ile niyâzı-y-içün; şol ca'd-i müşkibârı-y-içün, ol hadd-i gül-izârı-y-içün; şol elindeki câm aşkına, ol la'lindeki müdâm aşkına, hazretüne tâlib ve visâlüne râgıb olan kullaruna aşk mey-kedesinden bir kûşede makâm ve ezel humından bir cür'a-i mey-fâm nasîb eyle kim, ta'ayyün cübbesin çıkarup ve teşahhus destârın giderip izzet yakasın çâk ve seng-i melâmetten bî bâk, mest ü lâ-übâlî-vâr ve âşık-ı bî-karâr olup gice gündüz ol âstâne-i devlete zâyir ve leyl ü nehâr ol harîm-i izzete mücâvir olalar.

Bir meyden nûş ittür ki, selsebîl ana hasret ide, ve bir kadehten sun ki, câm-ı Cem ana reşk ilede.

Bir meyden vir ki, ârız-ı sâkî gibi tâbinâk ola, ve bir kadehten sun ki, lebleri gibi sâfî vü pâk ola.

Bir meyden vir ki, çeşmi gibi dil-âşûb ola; bir kadehten sun ki, yüzi gibi rûşen ü hûb ola.

Bir meyden vir ki, lafzı gibi gam-güsâr ola; bir kadehten sun ki, la'li gibi âb-dâr ola.

Bir meyden vir ki, valsı gibi terah-zidây ola; bir kadehten sun ki, cemâli gibi ferah-fizây ola.

Bir meyden vir ki, haddi gibi âteş-dâr ola; bir kadehten sun ki, Dîdem gibi hûn-bâr ola.

Bir meyden vir ki, safâda yâkût ola; bir kadehten sun ki, içinde câna kût ola.

Bir meyden vir ki, rûha râhat ü huzûr ola; bir kadehten sun ki, içi tolu nûr ola.

Bir meyden vir ki, hayât-bahş u dil-âbâd ola; bir kadehten sun ki, dîde-güşâ vü salâ-dâd ola.

Bir meyden vir ki, asir-i hûrân-ı behişt ola; bir kadehten sun ki, câm-ı cennet-sirişt ola.

Bir meyden vir ki, katresi âb-ı hayvân ola; bir kadehten sun ki, sâkîsi Hızr-ı zemân ola.

İlâhî, ışkun mey-kedesinde oturanlarun kerâmetleri-y-içün; İlâhî, mahabbetün bâdesinden içenlerün selâmetleri-y-içün; İlâhî, aşk harâbâtında yatan üftâdeler-içün; İlâhî, mahabbet beriyyesinde düşen piyâdeler-içün; İlâhî, âşuklarunun çektükleri belâlar-içün; İlâhî, seni sevenlere ittügün ibtilâlar-içün; İlâhî, aşk ehlinün âvâralığıyçün; İlâhî, derd ehlinün bî-çâralığıyçün; İlâhî, aşk mestlerinün hayranlığıyçün; İlâhî, mahabbet şeydâlarınun ser-gerdanlıyçün; İlâhî, nefs gâzîlerinün pehlevânlıkları hakkıyçün; İlâhî, dil pâdişahlarınun sultânlıkları hakkiyçün; İlâhî, vaslat ehlinün emn ü halâsı hakkıyçün; İlâhî, irâdet kullarınun ihlâsı hakkıyçün; İlâhî, sol arı cânlarun tahâretleri-y-çün; İlâhî, şol yıkık gönüllerün imâretleri-y-içün; ilâhî, cevâhir-i mücerredenün tecrîdleri hakkıyçün; İlâhî, ervâh-ı mukaddesenün tahmîdleri hakkıyçün; İlâhî, nüfûs-ı zekiyyenün zekây-ı cibilletleri-y-içün: İlâhî, zevât-ı tayyibenün safâ-yıtabî'atleri-y-içün; İlâhî, hamele-i arşun kuvvetleri-y-içün; İlâhî, melâike-i kahrun satvetleri-y-içün; İlâhî, Cebreîl'ün emâneti hakkıyçün; İlâhî, Azrâil'ün itâati hakkıyçün; İlâhî, Mikâîl'ün adl-i bî-kusûrı hakkıyçün; İlâhî, İsrâfîl'ün nefh-i sûrı hakkıyçün; İlâhî, şol cemî'-i mu'tekifân-ı savâmi'-i berîn ve müsebbihân-ı mecâmi'-i illiyyîn ve sedene-i beyt-i ma'mûr ve hazene-i sarây-ı pür nûr ve sâkinân-ı rüvâk-ı nüh tâk ve mukassimân-ı tekâsîm-i erzâk; imâret-künân-ı günbed-i hazra ve safâ-dâdegân-ı basîta-i

garbâ ve kâr-güzârân-ı ya'nî tâyife-i mele-i alânun kurbetleri hakkıyçün ve cemî'i melâyike-i semâvât ü arazînün hizmetleri hakkıyçün; İlâhî, zümre-i enbiyâya ittügün ta'zîm hakkıyçün; İlâhî, cümle-i evliyâya ittügün terkîm hakkıyçün; İlâhî, şol sultân-ı dîvân-ı risâlet ve ol Süleymân-ı dîvân-ı cehâlet; ol kâfile-sâlâr-ı kâr-vân-ı tahkîk ve ol çapük-süvârı meydân-ı tevfîk; ol hâce-i kişver-i kâyinât ve ol dîbâ-çe-i defter-i mevcûdât Hazret-i Risâletün rûh-ı mutahherinün safâsı-y-içün ve ol cenâb-ı celâletün revân-ı münevverinün ziyâsı-y-içün; şer' icrâsında çektügi zahmetler hakkıyçün ve teblîğ emrinde gördügi mihnetler hakkıyçün; ol zât-ı mükerremün kerâyim-i kerâmâtı-y-içün ve ol rasûl-i mu'azzamun azâyim-i mu'cizâtı-y-içün; şol alnındağı nûr-ı nübüvveti-y-içün, şol arkasındağı hâtem-i fütüvveti-y-içün; şerî'atinde buyrulan ahkâm-ı Rabbâniye-i şerîfe hakkıyçün ve tarîkatinde hâsıl olan kemâlât-ı insâniye-i latîfe hakkıyçün; çâryârınun hürmetleri-y-içün ve cemî'-i âlinün ve ashâbınun izzetleri-y-içün; ana nâzil olan Kur'ân hakkıyçün ve ol Kur'ân'a olan îmân hakkıyçün bu eksüklü kullarunun îmânını keremünden dürüste geçür, ve bu hîç ü yoğ olan ihlâsumuzı lütfun-ile heste geçür. İn'âm ittügün îmânı lütf idüben dâyim eyle; dünyâda ittügün ihsânı anda dahı kâyim eyle. Erbâb-ı dilün her vakit gönül gözlerini Rûşen eyle, ve ashâb-ı yakînün her sâ'at dil hânelerini gülşen eyle. Her dem demlerini demünle zinde tut, ve her nefes vücûdlarını vücûdun-ile pâyende tut. Her lahza dillerini derdün-ile safâda kıl, ve dâyimâ zâtlarını fenâdan sonra bekâda kıl.

İlâhî! Bu za'îf bendelere kuvvet senden. İlâhî! Bu haste gönüllere sıhhat senden.

İlâhî! Bu âdem oğlanı miskîn nice itsün ki, oğlanlığ-ise, henûz pestlik; yigitlig-ise, mestlik; pîrlig ise, süstlik.

Ve eger aç ola, dîvâne olur, ve eger tok ola, bîgâne olur.

Ve eger uyur ise, bir cîfe vü mürdâr olur, ve eger uyanuk olursa, mütecebbir ü bî-mikdâr olur.

Acz hemîşe karîni; za'f dâyim mukârini.

Fi'l-cümle âdem oğlanınun zaîf ü bîçâreligini ve mütehayyir ü âvâreligini bilmek isteyene ibret şehrine müsâfir olmak gerek ki, Âdem'ün zârlığını göre, ve aşk kûyına kadem basmak gerek ki, Nûh'un nevhasını işide.

Hullet iklîmine Halîl olmak gerek ki, İbrâhîm'ün inildüsin anlaya, ve hasret memleketine vâlî olmak gerek ki, Ya'kûb'un ağladuğın dinleye.

Hased çâhına ve belâ zındânına giriftâr olmak gerek ki, Yûsuf ne çektügin bile; emr-i ma'rûf ve nehy-i münker hizmetinde kâyim olmak gerek ki, Zekeriyyâ vü Yahyâ ne gördügin göre.

Nefis fir'avnına gazâ itmek gerek ki, Mûsâ'nun belâsı ma'lûm ola, vehim cuhûdına adâvet itmek gerek ki, Îsâ'nun ibtilâsı mefhûm ala.

Nefis bütüni sımak gerek ki, Muhammed ne çektügin bilesin; gönül ka'besini arutmak gerek ki, Ahmed ne gördügin göresin.

İlâhî! Bizüm dilimüzün ne tâkati var ki, senün vaslun diyübilevüz. İlâhî! Bizim bilümüzün ne mertebesi var ki, senün zâtun bilibilevüz.

İlâhî! Sen ol bî-niyâzsın ki, hezârân hezâr ârifân-ı esrâr-ı ene'l-Hak'ı, aşkın şahnesi, Mansûr vâr fenâ finâsında belâ dârına asmıştur, ve sad hezârân âşıkân-ı cemâl-i mutlakı, şevkun celladı, mücrim-sıfat intizâr zındânında hasret tîgı-y-ile bilinden biçmiştür.

Ey niçe mesâlik-i melekûta sâlik olan dîvâne-veş gönüller, ki kuyûd-ı selâsîl-i temennâ-yı visâlün-ile bağlanmışlardur; Ey niçe envâr-ı lâhûtı tâlib olan pervâne-sıfât cânlar, ki şu'le-i iştiyâk-ı şem'-i cemâlün-ile yanmışlardur. Ey sâhib-cemâl, ki celâlün âşık-ı cemâlün; Ey zü'l-celâl, ki cemâlün münderic-i celâlün. Ey matlûb, ki gine sen tâlib-i kemâlün; ey mahbûb, ki gine sen muhibb-i cemâlün. Ey ma'şûk, ki gine sen âşık-ı envâr-ı zâtun, v'ey maksûd, ki gine sensin; ey mescûd, ki bizi sücûda getüren gine sensin. Ey mezkûr, ki zikrün anduran gine sensin; ey meşkûr, ki şükrün ittüren gine sensin.

İlâhî' gönül şehrinde mahabbet âftâbın ufuk-ı a'lâdan sen tâbân eyle. İlâhî! Dil sahrâsında meveddet berkini ebr-i hakîkatten sen dırahşân eyle. İlâhî! Safâ buhûrmı cân micmeresinden sen tütüzdür. İlâhî! Vefâ yimişini mahabbet şeceresinden sen yitiştür.

İlâhî! Senün arş-gâhun gönül gülistânıdur, cennet bustânı degül, İlâhî! Senün sarâyun dil hânesidür, behişt eyvânı degül.

İlâhî! Gönül milketinde garîbem, ne yâr ü ne gam-hâr. İlâhî! Dil iklîminde vahîdem, ne mûnis ü ne dî-dâr.

İlâhî! Şol âşıklarunun hürmetîçün-ki jûlîde- mûyân ü gerd-âlûd olup, sahrâ-yı hayrette bî-hod u hayrân gezerler-, ve şol muhiblerünün izzetîçün-ki zerd-rûyân ü gam-endûd olup, bevâdî-yi iştiyâkta medhûş u sergerdân olup yörürler-; şol âbidlerünün sa'âdetlerîçün-ki şâmdan sehere degin sürme-i seheri gözlerine çekerler-, ve şol zâhidlerünün kerâmetlerîçün- ki leylen ve nehâran nefislerini kahr idüben murâdlarından geçerler- elüm al benüm ki, hayret denizine garîkam; meded it bana ki, gayret odına harîkam. Bilmezem, neyleyem, ne çâre kılam; meger libâs-ı hayâtumı pâre pâre kılam.

İlâhî! Benüm derdüme nihâyet yok. İlâhî! Benüm ağlamama gâyet yok. İlâhî! Bana çâre it, bî-çâre kaldum. İlâhî! Bana meded it,âvâre kaldum.

İlâhî! Kapundan gayrı varacağum yok. İlâhî! Senden gayrı yalvaracağum yok. İlâhî! Ölüm vaktinde elüm tut. İlâhî! Tayanacak yirde kolum tut.

İlâhî! Şol sâ'atte ki mâzîk-i lahde giriftâr olam, ve şol demde ki kefen altında âciz ü hôr olam; inâyetüni ben kulundan dûr itme, ve hidâyetüni ben za'îften mehcûr itme.

İlâhî! Bî-kesem, senden gayrı kimsem yok. İlâhî! Fakîrem, sana yarar nesnem yok. İlâhî! Dermânde kaldum, mededüme iriş. İlâhî! Üftâde kaldum, feryâduma yitiş.

İlâhî! Âkıbet vaktinde hoş-hâl it. İlâhî! Ecel deminde Rûşen-makâl it. İlâhî! Rûhumı zikrin-ile al. İlâhî! Gönlümi fikrin-ile al. İlâhî! Ol demde vesveseye yol virme. İlâhî! Ol hînde gönüle yaramaz nesne getürme.

İlâhî! Nez'vaktinde îmânı enîs it. İlâhî! Korku deminde amânı celîs it. İlâhî! Âhır nefeste Kur'ân'ı karîn it. İlâhî! Ol demde tevhîdi benden ırma. İlâhî! ol nefeste îmânı benden ayırma.

İlâhî şol demde ki ömürden bir dem kala; İlâhî, şol vaktümde ki âhirete bir kadem kala; şol sâ'atte ki nefs-i nefîsten bir nefes kala ve şol lahza ki murğ-ı cân kafesten uçmağa heves kıla, şeytân-ı selîtun tasallutât-ı mübettınesinden sen sakla, ve iblîs-i pelîdün telbîsât-ı mümevvehasinden sen bekle.

Şol vakitte ki serâçe-i penç der-i havâs, tünd bâd-ı tebâhî-yi fevt ile mütezelzil ve tâk u rüvâk-ı sarây-ı vücûd, savâ'ik-ı sekerât-ı mevt ile mütehalhil ola; akl-ı derrâk idrâkten kalup hîre ola, ve basîret-i fikir görmekten kalup tîre ola; cemî'-i yârân-ı hem-dem yârılıktan ve cümle-i harîfân-ı mahrem gam-hârlıktan kalup âciz olalar, sen lutfundan meded irişdür ve keremünden inâyet yitiştür. Tevfîkunı refîk eyle ve inâyetüni şefîk eyle. Hidâyetün bedrekâsını delîl ve rahmetün zülâlini sebîl it.

İlâhî! Şol zemân ki Süleymân-ı cân, terk-i taht-i kâleb-ı insân idüp tasarruf-ı bâd-ı nefesten ma'zûl ve mülâhaza-i ahvâl-i uhreviyyeye meşgûl ola, hâtem-i îmânı –ki nüvişte-i kudretün ve nigîn-i hikmetündür dest-i dîv-i la'în ve tasarruf-ı şeytân-ı racîmden sen siyânet it.

İlâhî! Tasdîkum esâsını muhkem it. İlâhî! Îmânum hânesini müstahkem it.

İlâhî! Cânumı cenâbuna hoş-hâl ve alâyıktan pâk ilet. İlâhî! Rûhumı hazretüne hûb-i'tikâd ü sahîh-idrâk ilet.

Beni sürme İlâhî sen kapundan
Beni redd itme yâ Rab hazretünden

Bana her ne kılursan ben sezâ-vâr
Velî lutfuna göre eyle sen kâr

Vücûdumun misâlini çün evvel
Kerem tevkî'-ile ittün müseccel

Kodun gencîne-i irfân dilümde
Kilîd-i genc-i îmânı elümde

İnâyet eyleyüp ittün mukadder
Ki tevhîdün dile oldı müyesser

Senün lutfundan iderven ben ümmîd
Ki itmeyesin âhır bini nevmîd

Çü sen virdün çırâğ-ı akluma nûr
Gine benden atânı eyleme dûr

Çırâğ-ı aklı yakdun çünki sâlif
Sakın kim irmeye bâd-ı muhâlif

Ola tâbende oldukça hayâtum
Ki Rûşen eyleye râh-ı necâtum

Hevâ-yı dil çü tuta gerdenümi
Bana avn it tüvânâ it tenümi

İlâhî! Pâye-i azmüm bülend it
Dil ü cân halkasını sana bend it

Hudâyâ sen beni yâdunla şâd it
Bana mahrem seni kıl bini yâd it

Beni sen hazretünde kıl yegâne
Beni benden ırak it câvidâne

Beni şîrâne nefse zûr-mend it
Benüm pençemde ol kelbi güzend it

Bana yol gösterivir yolda kaldum
Elüm al kim benüm dermânde kaldum

Beni teşne itti bu tîh-i melâhî
Sunıvir âb-ı deryâ-yı ilâhî

Beni sen bu nişîmenden cüdâ kıl
Dil ü cân gülşenine âşinâ kıl

Diyâr-ı kuds içinde hâne virgil
Ol iklîmde bana kâşâne virgil

Eger ser metsem ü ger hûş-yârem
İlâhî lutfuna ümmîd-vârem

Dilümi matla'-ı horşîd-i dîn it
Revânum kevkeb-i büre-i yakîn it

Gönüli mahrem-i esrârun eyle
Vücûdum maşrık-ı envârun eyle

Kanâ'atte tenümi zinde-dil tut
Mizâcum tâ'atünle mu'tedil tut

Hakîkat hânesinden kûşe virgil
Tarîkat azuğından tûşe virgil

Çırâğum yak ki tarîk oldı râhum
Elüm tutgıl ki gark itti günâhum

Derûnum nûrun ile Rûşen eyle
Dilümi zikrün-ile gülşen eyle

Degiştürgil bu ahlâku sıfâtı
Yugıl dilden bu nakş-ı kâyinâtı

İlâhî vâkıf-ı esrâr sensin
Şifâ-bahş-ı dil-i bîmâr sensin

İlâhî ölmedin tefîk senden
Bu cân ayrılmadın tahkîk senden

Şu demde ki nefesten kala bir hû

İriştür rahmetünden bana bir mû

İlâhî bu ümîde sen vefâ kıl
Beni sen hazretüne âşinâ kıl

Hidâyet şem'ini gönlümde yandur
Bu gaflet uyhusından sen uyandur

Dile zikrün tabî'at kıl ve âdet
Ki âhır demde ben bulam sa'âdet

Şehâdette zübânum sen devâm it
Beden ayrılıcak zinde-revân it

Hidâyet nûrını câna delîl it
İnâyet rehberin hâdi's-sebîl it

Gönül vir kim ola zikrünle ma'mûr
Derûn vir kim ola şevkunla pür nûr
Dimâğ-ı derdümendüme devâ it
Devâmı hâk-i pây-i Mustafâ it

İlâhâ pâdişâhâ bî-niyâzâ
Hudâvendâ kerîmâ kâr-sâzâ

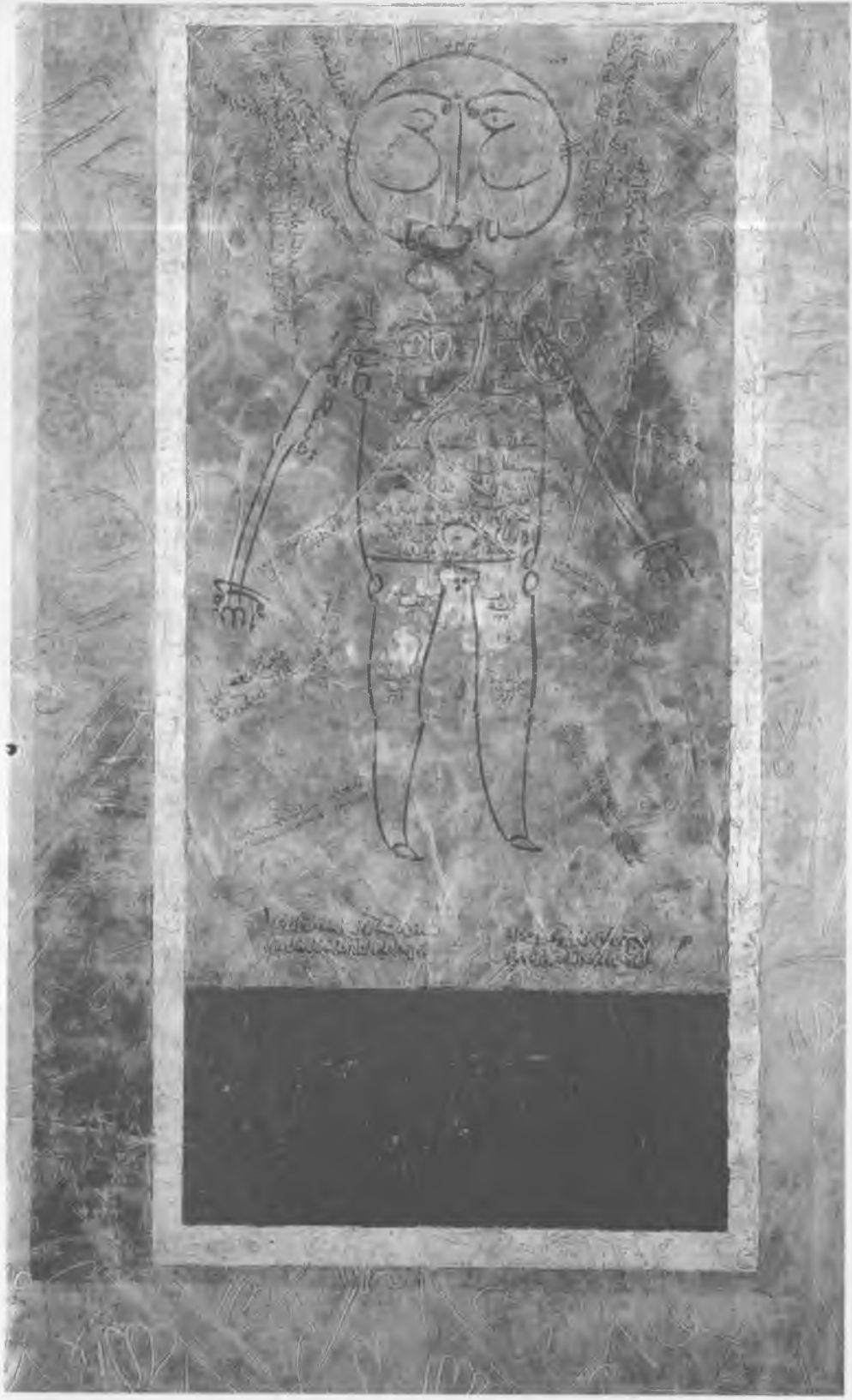
Ne özr idem ki bî-haddür günâhum
Meger kim lutfun ola özr-hâhum

Kimün kim var inâyetten berâtı
Bulur gavgâ-yı mahşerde necâtı

Çü sen silktün benüm evvelde hâküm
Çü sen nefh eyledün bu rûh-ı pâküm

Gine lutf-ile algıl hazretüne
Gine tâhir ilet anı katuna.

İŞÂRET-İ EVSÂF-I AŞK DÛÂ



"İnsan-ı Kâmil"

Erol Akyavaş, 1989. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (Haz. Beral Madra-Haldun Dostoğlu)

MEVLÂNA CELÂLEDDİN RUMİ'NİN SEVGİ ANLAYIŞI

Süleyman Derin*

MEVLÂNA'DA SEVGİ

Sevgi ve onun bir sonraki derecesi olan aşk kavramı, tasavvuf sahasında verilen büyük eserler için vazgeçilmez bir konudur. Sevgi teması çağlara ışık tutmuş sufiler arasında, özellikle Mevlâna Celâleddin Rumi'de özel bir yere sahiptir. Onun aşk konusundaki duygu ve deyişleri o kadar güçlüdür ki, onu bir aşk kervanı olarak isimlendirmek herhâlde yerinde olur.

Mevlâna'nın eserlerinde aşk konusu çok yoğundur fakat O, konuyu sistematik bir şekilde incelememiş, sevgiyle ilgili konuları dağınık bir şekilde ortaya koymuştur. Mevlâna bu yönüyle sistematik eser veren İbn Arabî ve Gazalî gibi sufî müelliflerden farklıdır.[1] Onların aksine Mevlâna daha çok kalbinin sesine kulak vermiş, felsefî bir aşk anlayışından uzak kalmıştır.[2] Bütün bu özellikler onun aşk/sevgi felsefesinin incelenmesini

* Doç. Dr. Süleyman Derin, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Tasavvuf Anabilim Dalı.

[1] Her iki sufî de ilâhî sevgi konusuna bir bölüm ayırmış olup karşılaştırmak için bkz. Gazali, *İhyâ*, (Beyrut, 1992), c. 4, s. 311-381. İbn Arabi, *el-Futuhât el-Mekkiyye*, (Beyrut. 1998), c. II, s. 318 vd.

[2] Arberry, A. J. *Classical Persian Literature*, (Londra, 1958), s. 222.

gerektirir. Zira o ilâhî aşk konusundaki ısrarı ve samimiyeti bakımından hâlâ aşılamamıştır.[3]

Bu makalede onun muhabbetullah (Allah sevgisi) konusundaki düşünceleri bilhassa *Mesnevi* ve *Divan*'ından istifade ile sistematik bir şekilde ele alınmaya çalışılacaktır. Zira her iki eserin de ana teması sevgi bilhassa *Divan*'ı "Âşıkların Divanı" şeklinde meşhur olmuştur.[4] Bu makalede muhabbetullah bazen ilâhî sevgi, bazen ilâhî aşk gibi kavramlarla ifade edilecektir.

Mevlâna öncesinde de Rabia, Hallac ve Beyâzid-i Bistami gibi sufîler Allah ile kul arasındaki ilişkide sevginin önemini vurgulamışlardır. Ne var ki Mevlâna sevgiyi Allah'a yaklaşmak için diğer kavramlar arasında sıradan bir araç olarak kullanmamış, bunun da ötesinde deyim yerindeyse sevgiyi Allah ile kul arasında ki yegâne kulluk ilişkisi olarak ele almıştır. Onun ilâhî sevgiyi tasvir için kullandığı lisan, bir volkan kadar sıcak ve yakıcıdır. Ayrıca o muhabbetini anlatmak için her türlü mecaz, istiare ve teşbihi kullanmıştır. Bu konuda o kadar zengin bir lisan kullanır ki, kendisini nadiren tekrarlar.[5] Mevlâna aşkın gücünü kutsallaştırmış, çevresindeki her şeye aşk gözlüğüyle bakmış ve şiirlerini muhabbetullahın gizli tılsımıyla yazmıştır.

Kuran'da (Maide, 5:54) önce Allah'ın kulu sevdiği, daha sonra da kulun Allah'ı sevdiği belirtilir. Bu sıralamadan yola çıkarak, öncelikle Allah'ın insana, sonra da kulun Allah'a sevgisi ele alınacaktır. Ayrıca konuyu daha iyi anlayabilmek için sevgi ve aşk konuları hakkında genel bir kısa değerlendirme yapılacaktır.

ALLAH'IN KULA OLAN SEVGİSİ

Kullar arasında sevgi bağını normal gören kelamcılar Allah ile kul arasındaki sevgi ilişkisini ise ihtiyatla karşılamışlardır. Zira sevgi ve aşk bir ihtiyaç ve eksiklik sonucu ortaya çıkar, yani âşık kendinde olmayan bir özelliği maşukta bulduğu için onu sever. Ayrıca sevgi duygusu aynı cinsler arasında mümkün olup, Allah ile kul arasındaki metafizik farklılıklar sebebiyle bu tür bir sevginin var olabilmesi hep tartışılmıştır. Zira kelâmî bakış açısına göre Allah'ın kulu sevmesi demek O'nun bir bakıma insan seviyesine düşmesi demektir.[6] Her şeyin Yaratıcısı, kendisi yaratıl-

---

[3] A. Schimmel, *Mystical. Dimensions of Islam*, (The University of North Carolina Press, 1975), s. 314; Schimmel, A., *The Triumphal Sun, A study of the works of Jalâloddin Mevlâna*, (State University of New York Press, Albany, 1993), s. 332.

[4] Suruş, Abdülkerim, 'Teblîğ no:1', *Mevlânâ Güldestesi*, (Konya, 1996), s. 13.

[5] Mevlâna'nın aşk konusundaki üslubunu edebiyat açısından detaylı bir şekilde inceleyen Schimmel'dir, bkz. Schimmel, A., *I am Wind You are Fire. The Life and Work of Mevlâna*, (Shambala, Boston & Londra), s. 173-195

[6] Bkz. Bakillâni, *el-İnsâf*, edis. el-Kevserî, M., ve el-Hüseyni, İ., (Hancı, 1382/1963), s. 39-41.

mamış olan Allah hiçbir şeye muhtaç değildir, zira O bütün kemal sıfatlara sahiptir. Halbuki insan yaratılmış, fani ve nakıstır; varlığı için tamamen Allah'a bağımlıdır. Sevenin kendinde olmayan ve sevilende bulunan bir özelliğe meylini göz önüne alırsak şu soru kaçınılmaz olacaktır: "Allah'ın insanı sevmesi mümkün müdür?"

Bir kimsenin kendinde olan özelliklerin aynısına sahip başka birini sevemeyeceği fikri Platon tarafından geliştirilmiştir.[7] Platon ve Yunan felsefesinin etkisi altında kalan kelamcılar sevgi ve aşkın sevilene karşı bir ihtiyaç ve bağımlılık ifade ettiğini düşünmüşlerdir. Ayrıca sevme fiili, sevende bir değişikliği gerektirmektedir ki, değişiklik Tanrı hakkında kabul edilemez. Bunun neticesinde bazı kelâmî mezhepler meselâ, Mutezile, Allah ile kul arasında sevginin mümkün olamayacağını iddia etmişler, Kuran'da Allah'ın kulu sevdiğini ifade eden ayetleri de yoruma tâbi tutarak ilâhî sevgiyi Allah'ın merhameti olarak tefsir etmişlerdir. Buna karşılık Gazalî *İhya*'sında Allah ile kul arasındaki sevgi ilişkisinin mümkün olabileceğini ispat için büyük gayret sarf etmiştir.[8] Allah'ın kulu sevdiğine dair ayetler Kuran'da geçmektedir ve bu ayetleri sevgi dışında ilâhî rahmet gibi başka mânâlara tevil etmek Gazalî'ye göre hatadır.

Bu bağlamda, Mevlâna'ya göre Allah'ın insanoğluna sevgisi o kadar açıktır ki, bunu ispat etmek için hiçbir delile gerek yoktur. O, Gazalî ve diğer tasavvuf klâsiklerinin müellifleri gibi Allah'ın kulu sevdiğini ispata çalışmaz. Ona göre Allah'ın kâinatı ve insanı yaratmasının sebebi sevgisidir. Sufîler arasındaki meşhur hadise göre Allah şöyle buyurur:

"Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi *sevdim* ve mahlukatı yarattım."[9] Bu hadisten de anlaşılacağı üzere kainatın yaratılışının ana sebebi sevgidir. Başka bir deyişle Allah'ın insanlığa karşı ilk fiili hubb/sevmektir. Allah'ın mahlukata tecelli eden sevgisi neticesi bu alem vücuda gelmiştir. Hattâ kâinattaki bütün hareketler bu ilâhî sevgi neticesinde ortaya çıkmakta, dünyanın atardamarlarında aşk ve sevgi dolaşmaktadır (D, 5001). Dünyayı kabuk olarak kabul edersek, ona göre bu kabuğun özü aşktır (D, 22225). İnsan kabuğa değil öze inmeli; dünyayı terkedip aşk etrafında dönmelidir (D, 12293-97).

Mevlâna'ya göre Allah'ın insanlığa sevgisi ezelîdir. Allah'ın kelamı ezelî olduğu için O'nun insanlara sevgisi de ezelîdir.[10] Mevlâna'ya göre sevgi âlemin merkezindedir, canlı cansız her şey sevgi ve aşkın tesiriyle

---

[7] G. Santas, *Plato and Freud Two Theories of Love* (New York: Basil Blackwell, 1988), s. 27.

[8] Derin, Süleyman, "Gazali'de Allah sevgisi", *Tasavvuf Dergisi*, 5. Sayı, (1999), s. 143-159.

[9] Sufîler arasında meşhur olan bu hadis İbn Arabî tarafından da kullanılmış ve hadis âlimlerinin zayıf isnadına rağmen onun tarafından keşfen sahih kabul edilmiştir. Bkz. İbn Arabi, *el-Fütühat el-Mekkiyye*, (Beyrut, 1988), c. II, s. 399

[10] Schimmel, A., *The Triumphal Sun*, s. 341.

hareket eder. Sevgi hayatın hem temeli, hem de hedefidir. *Fihi ma fih*'in 36. sohbetinde Mevlâna dünyada gördüğümüz her şeyin aslının aşk ve sevgi olduğunu ve sevgi sayesinde kesret aleminin ortaya çıktığını söyler. Fakat bu kesret alemi öze göre ikincil bir öneme sahiptir. Eğer kesret âlemindeki insan sevgi ile tekrar vahdete ererse kıymetlenir.[11]

> Âşıkların sevinçleri de, kederleri de Hakk'tır. Hizmetleri de, hizmetlerine karşılık aldıkları da Hak'tır.
> Bir âşık, sevgilisinden başkasına bakacak olursa, o gerçek âşık değildir. Onun aşkı boş bir sevdadır.
> Aşk öyle bir ateştir ki, alevlenince, sevgiliden başka ne varsa hepsini yakar, yandırır.
> "La" kılıcı, "aşk-ı Hak"tan gayrisini keser, siler, süpürür. Bir bak da gör, "La"(yok)dan sonra ne kaldı?
> Ancak "illallah" (Allah kaldı). Hepsi de gitti, yok oldu. Ey ikiliği eşliği, ortaklığı yakıp yandıran büyük aşk, şad ol, yaşa! (M, V: 586-590).

Mevlâna ilâhî sevgiyi cezb etmenin yolunu şu şekilde açıklar: Allah'ın sevgisine layık olmak için öncelikle kul Allah Teala'yı sevmelidir. Hattâ Mevlâna Allah tarafından sevilip sevilmediklerini anlamaları için okuyucularına bir test bile tavsiye eder:

> Şu gönülde, sevgi şimşeği parlayınca, bilmiş ol ki, o gönülde sevgi vardır. Senin gönlünde de Allah sevgisi iki kat oldu, arttı ise, şüphe yok ki Allah da seni seviyor demektir. İki el olmadıkça, bir elle el çırpılmaz, bir elden el çırpma sesi çıkmaz (M, III, 4395-97).[12]

Şefik Can bu beyitleri Hz. Ali'nin başından geçen bir hadise ile açıklar. Kurnazın biri Hz. Ali'ye "Seni çok severim" der. Hz. Ali de o kişiye; "Yalan söylüyorsun, çünkü ben seni sevmiyorum, senin de beni sevmediğine kalbim tanıklık ediyor" cevabını verir. Bu hadise sevginin çift taraflı bir duygu olduğunu gösterir: Sevgiyi kalp doğrulamalıdır. Siz gerçekten birini seviyorsanız, muhakkak o kişi de sizi sevmektedir. Kalbinizde birine karşı sevgi yoksa, onun sizi sevmediğini düşünebilirsiniz.

İLAHÎ BİR SIFAT AÇISINDAN MUHABBET

Aşk ile korkuyu ilâhî sıfatlar açısından kıyaslayan Mevlâna aşkın ilâhî bir sıfat olduğunu, halbuki zahitler tarafından abartılan korkunun ilâhî bir

[11] Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn, *Fîhi Mâ Fîh*, ter. Ahmed Avni Konuk, (İz Yayıncılık, İstanbul, 1994), s. 127.
[12] Mesnevi beyitlerinin tümü Şefik Can'ın tercümesinden alınmıştır. Şefik Can, *Mesnevi tercümesi: konularına göre açıklamalı* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1997), 6 cilt.

sıfat olmadığını söyler. Nasıl olur da dünyaya ait olan korku ötelerin sevgisi ile boy ölçüşebilir! Allah'ın kullarını sevdiğini ifade eden ayeti *sevginin* ilâhî bir sıfat olarak kabul edilmesine delil gösterir.

Allah *seven* olarak isimlendirilebilir fakat O *korkan* olarak isimlendirilemez. Bu sebeple sevgi, korku ile kıyas kabul etmeyecek kadar üstün bir kavramdır. Sevgi hem Allah'ın hem de insanın sıfatı olabilmektedir.

> Aşk, Hakk Teala'nın vasfıdır. Fakat korku; midesine ve şehvetine esir olmuş kulun sıfatıdır!
> Kur'ân-ı Kerîm'de; "Onlar Allah'ı severler!" âyetini okudun ya, bu; "Allah da onları sever!" müjdeli sözüne yakındır! (Maide, 5:54).
> Şu hâlde, muhabbeti de Hakk Teâlâ sıfatı bil, aşkı da! Azîzim; korku, Hakk sıfatı olamaz!
> Hakk sıfatı nerede, bir avuç toprağın sıfatı nerede? Sonradan yaratılanın sıfatı nerede, tertemiz, önü sonu olmayan Hakk'ın sıfatı nerede? (M, V, 2185-8).

İNSANIN ALLAH SEVGİSİ

Eğer Allah insanı sevgi ile yaratmış ise bu önermenin tabiî neticesi de insanın Allah'a sevgi ile dönmesidir. Mevlâna'ya göre insanı Allah'a götüren en sağlam bağ sevgidir. Hasan-ı Basri (ö. 728), İbrahim b. Edhem (ö. 777), gibi erken dönem sufîleri Allah'a olan yaklaşımlarında korku duygusunu ön plana çıkarmıştır. Özellikle, Hasan-ı Basri zühd, takva ve cehennem azabını anlatan duygu yüklü vaazları ile sevgiden çok korkuya ağırlık vermiştir. Erken dönem sufîleri günahları için gözyaşı dökmekle meşgul olup, daha çok amelî tasavvufa önem vermişler, teorik düşüncelere ve aşk felsefeleri üretmeye fazlaca meyletmemişlerdir. Genellikle dünyayı yerici ayetlerle, zühdü teşvik eden hadisler üzerinde tefekkür etmişlerdir. Bu sebeple bu zahitlere *bekkâun* (çok ağlayanlar) ismi verilmiştir.[13] İlk sufîler için dünya bir aldanma mekânı olup dünyadan uzak durmak en büyük fazilettir. Meselâ tabakât kitaplarının tümünde İbrahim b. Edhem'in zühd anlayışı övülmüştür. O zühd yoluna girerken tahtını bütün mal mülkünü terk etmiş ve bu hâliyle de zahitlere örnek gösterilmiştir.[14]

Her ne kadar bu dönem zahitleri zaman zaman sevgiyi Allah'a yaklaşmanın bir metodu olarak görseler de bu istisnai olmuş ve onların anlayışlarında merkezî bir yer işgal etmemiştir. Sonraki dönemlerde sevgi daha fazla sufî düşüncesinde yerini sağlamlaştırmış, Mevlâna'ya gelindi-

---

[13] A. Schimmel, *M. Dimensions of Islam*, s. 30; *et-Ta'arruf*, s.29

[14] Hucvirî, *Keşfü'l-Mahcûb*, terc. R. A. Nicholson, (Londra, 1970), s. 103.

ğinde sevgi Allah'a yaklaşmada neredeyse tek yol olmuştur.[15] Önceki sufilerin aksine, Mevlâna'ya göre korku kavramı Allah'a yaklaşmada neredeyse hiç rol oynamaz. Ona göre insan, nefsinin aşağılık duygularını ancak sevginin sıcaklığı ile eritebilir. Nitekim o Allah âşığı ile kuru zahit arasında sık sık karşılaştırma yapar:

> O zahid, çok zahmetler çekmiş, fakat sevgiliden bir hazîne elde edememişti. Adeta kalburla su taşımıştı. Çok işler görmüştü ama karşılığını alamamıştı (M,VI., 3521).

Mevlâna'ya göre zahit yanlış yoldadır. Zira zahidin amacı sevgiliye ulaşmak değil kendi başına buyruk bir şeyh olmaktır. Bu sebeple zahit ibadetlerini de ikincil bir amaç için yapmakta ve neticeye ulaşamadığı zaman da 'Ben hep zahmet mi çekeceğim, nasîbim hep ızdırap mıdır?' diyerek, hâşâ Allah'a çıkışmakta ve O'nunla didişmektedir (M, VI, 3528-9).

Başka bir yerde ise Mevlâna zahit ile Allah âşıklarını şöyle karşılaştırır:

> Ürkek zahid yaya giderken, Allah âşıkları şimşekten ve rüzgardan daha hızlı uçarlar,
> Nasıl olur da korkanlar, âşıkların önüne geçebilirler, zira aşkın ateşi gökleri hâlı gibi yere serer (M,V, 2092-93).

İnsan zayıf yaratılışı sebebiyle daha çok kendisine faydası dokunan ve zevk veren şeyleri sever, bunun aksine kendisine acı ve rahatsızlık veren şeylerden hoşlanmaz. Bu sebeple insanoğlunun sevgilerinde menfaat büyük bir yer tutar ve insan sevgi objelerini seçerken çok bencil davranır. Sevgilinin aslî değerinden çok, kendi menfaatine bakar. İnsanın bu yapısını ilk defa sistematik şekilde dile getiren ve eleştiren sufî, Rabia olmuştur. Bu konuda Rabia ile aynı düşünceleri paylaşan Mevlâna şöyle der:

> O, yani sahte derviş, yemek içmek için Hakk'a âşıktır. Yoksa rûhu Allah'ın mânevî güzelliğinin hüsn ü cemalinin âşığı değildir" (M, I, 2756).
> "Allah'tan fakir, fakat dünya malına istekli olan kişi, fakirliğin nakşıdır! resmidir; can ehli, yani mânevî hayat sahibi değildir. 'Köpek resmine sen kemik atma...
> Onda lokma yoksulluğu vardır, Hakk yoksulluğu yoktur. Bir ölünün önüne yemek tabağı koyma... (M, I, 2752-53).

Bazı zahitler kendilerini aşırı derecede ibadete verdikleri, geceleri kaim gündüzleri sâim olarak geçirdikleri hâlde bir feyiz elde edememişler, gönülleri açılmamış, kuru kalmıştır. Onlar dinî vazifeyi sadece namaz

[15] Gölpınarlı, Abdülbâki, *Mevlânâ Celâleddîn*, (İstanbul, 1985), s. 209.

kılmakla, oruç tutmakla yerine getirdiklerine kani olmuşlar, insanî vazifelerden, yoksulları doyurmaktan, muhtaç olanlara iyilik etmekten uzak kalmışlardır, ibadetlerini sadece Allah rızası için değil, gösteriş için yapmışlar ve kıldıkları namazlarla, tuttukları oruçlarla gurura kapılmışlar, başkalarını hor görmüşler, kendileri gibi ibadet edemeyenlere yukarıdan bakmaya başlamışlardır. Bu konuda Şeyh Sadi'nin babası ile arasında geçen hikâye zahid ve arif tutumunu ortaya koyması açısından önemlidir: "Çocukluğumda babamla bir seyâhate çıkmıştık. Bir misafirhânede geceledik. Sabahleyin erkenden babam beni namaza kaldırdı. Onunla beraber namazımızı kıldık. Bizden başka orada bulunan yolcular peykeler üzerinde uyuyorlardı. Ben sabah namazı kılmanın zevki içinde babama uyuyanları gösterdim. 'Şunlara bak!' dedim. 'Biz namaz kıldık, onlar mışıl mışıl uyuyorlar.' Benim bu sözüm üzerine babam: 'Oğlum Sadi! Keşke sen de onlar gibi uyusaydın da, bu sözü söylemeseydin' diye cevap verdi."

Mevlâna, Rabia'da gördüğümüz üzere aşkı; karşılıksız ve karşılıklı olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Ona göre insan sonunda istese de istemese de Hakk'a dönecektir. İnsan Allah'ı hem menfaate dayalı karşılıklı sevgi, hem de menfaate dayanmayan karşılıksız sevgi ile bulabilir ama menfaatsiz sevgi diğerine göre çok üstündür. Bu konuyu Fussilet suresinin 11. ayetine telmihle açıklayan Mevlâna şöyle der:

> "İstemeyerek geliniz" emri kör taklitçiler içindir, "isteyerek geliniz" ise kalpleri dünya kirlerinden temizlenmiş ve hakîkate ulaşmış kişileredir.
> Bu, Hakk'ı bir şey umduğundan, bir şey elde etmek istediği için sever. Öbürünün sevgisi ise, bir karşılık beklemeden, bir şey ummadandır.
> Bu taklitçi, dadısını süt emmek için sever, öbürü ise o görünmeyen güzele, o yüzünü örtmüş güzele gönül vermiştir, ondan başka isteği yoktur.
> Süt emen çocuk, dadısının güzelliğini bilmez ki, onda gönlünün arzu ettiği şey, yalnız süttür.
> Öbürü ise ancak dadıya âşıktır. Aşkta, tek bir dilekten başka bir ümidi yoktur" (M, IV, 4590-94).
> "Allah'ı, ancak Allah için seven nerede, bu nerede? Allah'ı ancak Allah için sevenin sevgisi, maksatlardan, garazlardan arınmış, dileklerden ayrı bir sevgidir.
> Fakat ister öyle sevsin, ister böyle sevsin, mâdem ki bir kimse Hak'ı istemektedir; Hakk'ın cazibesi, çekişi de onu alır, Hakk'a götürür.
> Eğer Allah'a gönül verenin sevgisi, Allah'ın hayır ve keremine ulaşmak gibi, zattan gayri bir sebeple ise;

> Yâhut da Allah'ı sevenin sevgisi, başka bir şey için değil de, Allah'tan uzak düşmekten korkarak, doğrudan doğruya Hak'ın zâtına ait ise; İkisinin de Hak'ı araştırma zevki ötelerden gelmektedir. Bu sevgilerin her ikisi de Allah'ın cezbesi, çekişi iledir. Bu gönül tutkunluğu, bu gönül veriş hep o ezelî sevgiliden gelir. (M, IV, 4596 - 4600)

Mevlâna'ya göre Allah'ı zatı için seven O'ndan başkasına değer vermez. halbuki menfaat için seven kişinin sevgisi tehlike altındadır, o Allah'ı zatı için değil de nimetleri için sevmektedir. Nimetler yok olduğunda sevgi de yok olur. Mevlâna ise Allah'ı zatı için sever:

> Seni sevdikten ve tanıdıktan sonra
> Gözüm dünyanın hiçbir güzelini görmedi.[16]

Zatî sevgi, Allah'ı kendi güzelliği ve değerinden dolayı sevmektir. Dünyadaki sevgililerin çoğu kendileri için değil ikincil sebepler için sevilir. Meselâ insan parayı, sırf para olduğu için değil ihtiyaçlarını karşılamak için sever; aç olan insan bir lokma yemek için servetini bile verebilir. Halbuki Allah bizzat kendisi için sevilir. O başka bir şeyi elde etmek için sevilmez. Manevi olan güzellik ebedîdir oysa maddî güzellikler ve menfaatler seven üzerinde geçici bir etki yaratır.

Bu sebeple manevi güzellikleri öğreten dinlerin özü sevgi olmalıdır:

Mevlâna'ya göre sevgi bütün dinlerin ortak yanıdır. İslâm dini de sevgi kanalıyla insanı Allah'a ulaştırmalıdır. Mevlâna aşkı Allah'a giden en sağlam yol olarak görmüştür:

> Aşk dini, bütün dinlerden ayrıdır. Âşıkların şerî'ati de, mezhebi de Allah'tır (M, II, 1770).

Mevlâna'ya göre sevgi taşımayan bir gönül başsız bir vücut gibidir. Kanatsız bir kuş gibidir (D, 7576-77). O, "aşksız geçen ömrünü yaşanmış sayma zira kıyamet gününde bu hayat yaşanmış sayılmayacaktır" (D, 10315) diyerek, aşkın hem bu dünyada, hem de ahirette en faydalı amel olacağını bildirmiştir. "Aşkı seç! Zira aşkın tatlı hayatı olmazsa bu hayat bir yüktür" (D, 32210) demektedir. Mevlâna, *Dîvan*'ında: "Aşk atına bin ve yolu düşünme, zira aşk atının ayakları yere sağlam basar, her ne kadar yol düzgün olmasa da aşk bir sıçrayışta seni menzile ulaştırır" (D, 6922 - 23) diyor.

Her ne kadar aşk ve sevgi ruhani bir özellik ise de bunların oluşması için bazı maddî şartların yerine getirilmesi gerekmektedir. Birinci olarak

---

[16] Mevlâna'nın güzellik konusundaki fikirleri için bkz., Can, Şefik, "Hazreti Mevlâna'nın Güzel ve Güzellik Hakkındaki Görüşleri", *First International Mevlâna Congress*, (Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1988), s. 167

ilâhî aşkı elde etmek isteyen kimse kazanmak ve helal yemek zorundadır. Haram yiyenler, Allah'ın sevgisine ulaşamazlar. Bu sebeple ilâhî aşk sâlih amellerle yakından ilgilidir ve onların yerine getirilmesi neticesinde ortaya çıkar: "Bilgi de hikmet de helâl lokmadan doğar; aşk da, merhamet de helâl lokmadan meydana gelir" (M, I, v.1644).

İkinci olarak sevgi mahbuba karşı sadakat ister ve bu sadakat bazen insanı küçük duruma bile düşürebilir. Gerçek âşık aşkının bedelini ödemeye her zaman hazır olan kimsedir. Eğer seven bunları yapamayacaksa onun aşkı sahte olup kökü çürük ama dalları yeşil olan ağaca benzer (M, V, 1163-66).

İlâhî aşk tam bir sadakat ister ve âşık sadece Allah sevgisi ile huzur bulur (M, V, 2802-3). Bu kalp safası sebebiyle Allah âşıkları bütün mahlukatın, vahşi hayvanların bile dostu olmuştur, zira bu hayvancıklar onlardan zarar gelmeyeceğini bilir. Tasavvuf kitaplarında Rabia gibi birçok sufînin vahşi hayvanlarla beraber olduğu rivâyetleri vardır.

ALLAH'I SEVMENİN MÜKÂFATI

Mevlâna'ya göre her müminin ahiretteki mükâfatı aynı olmayacaktır. Allah'a zâhidane kulluk edenler cennet ve cennet nimetleri ile mükâfatlandırılırken, Allah'ı sevenlerin mükâfatı bizzat Allah'ın kendisi olacaktır. "Kul vardır, daima elbise ister, bahşiş ister; âşığın elbisesi ise sevgilinin yüzüdür, sevgili ile buluşmaktır!" (M, V, 2730).

O'na göre kullar çeşit çeşittir. "Kul vardır, karşılık beklemeden Allah'ı, zatı için sever. Ne var ki bu sevgi ilâhî bir taksimata bağlıdır. Allah, bir kulunu sevmeyince, o kul Allah'ı sevemez! Sevgi Allah'tan gelince kul, ne cennet dileği, ne de cehennem korkusu ile ibadet eder! Kula ibadet zevkini veren Hakk'tır! Kul, yaptığı ibadetten zevk almıyorsa bilmelidir ki o Allah'ın sevgisine layık olamamıştır!" Bu sevgi insanı neticede Allah'ta fâni olmaya götürür ki Mevlâna bu durumu şöyle anlatır:

> Bir sevgili âşığını sınamak için bir sabah vakti ona dedi ki: "Ey filan oğlu filan!
> Ey dertlere düşmüş âşık! Acaba beni mi daha fazla seviyorsun, kendini mi, doğru söyle!"
> Âşık dedi ki: "Ben sende öyle bir yok olmuşum ki, tepeden tırnağa kadar seninle doluyum (M, V, 2021-22).

Bu fenâ anlayışı ile Mevlâna, Hallac'ın aşk anlayışını tasdik etmektedir. Öyle ki bir yerde Hallac'ın *ene'l hakk* sözünü kelimesi kelimesine tekrar etmiş ve onun sözünü Firavun ile karşılaştırmıştır. "Firavun 'Ben Allah'ım' derken sadece kendi varlığını görmüştür halbuki Hallac *ene'l hak*

derken sadece Allah'ın varlığını görmüş ve O'nda fani olmuştur" (M, V, 2035-37).

BEŞERÎ AŞK - İLÂHÎ AŞK

Mevlâna, aşkı; hakiki ve mecazî olmak üzere ikiye ayırır. Birincisi Allah'a duyulan aşk, ikincisi ise Allah dışında her şeye beslenen sevgidir. Kâinattaki her şey O'nun gölgesi ve mahzarı olduğu için onlara karşı duygulan sevgi ve aşk gerçek değil ancak mecaz olabilir; zira onların gerçek varlığı yoktur. Bu sebeple aslında sevgilerin tümü Allah'a döner. Fakat insanların çoğu bu gerçekten habersiz olup sevgilerini fâni varlıklara hasrederler. Eğer insan fânilerdeki baki olan Hak eserini görebilirse, bu sevgi onu baki sevgiye yani ilâhî sevgiye götürmeye bir araç olabilir.

Mevlâna'ya göre güzel yüzler O'nun güzelliğinin aynalarıdır ve onları sevmek aslında Allah'ı aramanın tezahürleridir. Fakat Mevlâna Allah'ın güzelliğinin manevî olduğunu ve maddî ve cismanî olmadığım söyler.

> Kadehin şeklini terk et
> Şarap kadehtedir fakat kadeh değildir. [17]

Bu sebeple kâinattaki bütün güzellikler, güzelliklerini Allah'tan ödünç almaktadırlar. Bu bağlamda insanların en çok meftun olduğu kadın güzelliği de aslında geçici bir güzelliktir. Ne var ki bunu görebilmek için insanın manevî bir göze sahip olması gerekir.

> İnsanlardaki güzellik, iğreti bir yaldızdan ibarettir. Böyle olmasaydı; "Sevgilim!" diye bağrına bastığın dostun, kocamış bir eşek gibi çirkinleştiğini görür mü idin?
> O sevgili, bir vakit melek gibi güzel iken, şeytan gibi çirkinleşmiştir. Çünkü o güzellik, onda iğreti olarak bulunuyordu.
> Ondaki güzelliği, azar azar, yavaş yavaş aldılar. Nitekim bir fidan da, azar azar, yavaş yavaş kurur gider.
> Git de; "Çok yaşattığımızın gücünü kuvvetini alırız" ayetini oku, aklını başına al; gönle girmeye, gönül almaya bak. Ete, kemiğe gönül verme (M, II, 712-15).

Mesnevi'nin birinci cildinde "Cariye ile Semerkantlı "kuyumcu" hikâyesinde beşerî aşkın ne kadar güçlü olursa olsun sonunda sevgilinin güzelliğinin yok olmasıyla sona ereceğini çok güzel bir şekilde hikâye etmektedir. Ne var ki beşerî aşk çok da küçümsenmemelidir; beşerî de olsa aşk sonunda insanı Allah'a götürebilir:

---

[17] Chittick, W., *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Mevlâna*, (Albany: State University of New York Press, 1983) Mevlâna'nın *Divan*'ına ait bütün beyitler bu eserden alınmıştır.

Aşk buradan (dünyadan) veya şuradan (ilâhî) da olsa sonunda seni oraya götürür" (M, I, 111).

Fânî olan insanların, yâni ölülerin ve öleceklerin aşkı sonsuz olamaz. Çünkü, ölü, tekrar bizim tarafımıza gelemez.

Fakat, gerçek aşk, ölümsüz olan aşk, Allah aşkı, rûhda olsun, gözde olsun, her an goncadan daha taze olarak durur.

O, ölümsüz olan, bâkî olan Allah aşkını seç ki, o canına can katan mânâ şarabını sana lutfetsin, seni yaşatsın (M, I, 216-218).

Bu sebeple Mevlâna insanlara aşklarını doğru hedefe yönlendirmelerini ister: "O, ölümsüz olan, bâkî olan Allah aşkını seç ki, o canına can katan mânâ şarabını sana lutfetsin, seni yaşatsın" (M, I, 219).

Mevlâna birçok konuda İbn Arabi'nin kozmolojisini paylaşır. Ona göre kainat Gerçek Varlık'ın gölgesinden ibarettir. Bu sebeple beşerî şeyleri sevmek sanki gölgeyi sevmek gibidir. Konuyu daha iyi anlatmak için Mevlâna güneş ve duvar örneğini verir: "Güneşin ışığı duvara vurur. Onu iğreti olarak aydınlatır. Ey temiz yürekli saf kişi! Ne diye bir kerpice gönül verdin? Sen hiç sönmeyen, nûru ebedî olan güzelliği, aslı ara" (M, II, 708-9).

Bu sebeple bütün güzellik ve güç, bilgi ve fazilet aslında o Mükemmellik Güneş'inden yansımaktadır (M, V, 985). Güneş battığında ise her duvar güzelliğini kaybeder ve karanlık olur, güzel yüzlülerin güzelliği de aslında üç renkli camdan yansıyan Güneş'in ışığıdır. Camın renkleri sayesinde güneş ışığı rengârenk görünür (M, V, 987-89).

Mevlâna özellikle *Dîvan*'ında beşerî aşkın insanı nasıl ilâhî aşka götürdüğünü *Yusuf ile Züleyha* hikâyesine atıflarda bulunarak anlatır. Böylelikle mecaz gerçeğe bir köprü olmuş, Züleyha beşerî aşkını ilâhî aşka çevirmeyi başarmıştır. Hattâ Züleyha'dan kurtulmak için hapse bile girmeyi göze alan Yusuf daha sonra Züleyha ile evlenmiş, başlangıçta Züleyha'nın yaptığı gömlek yırtmayı bu sefer kendisi yapmıştır: Yusuf'a delicesine âşık olan Züleyha bu beşerî aşk sayesinde ilâhî aşka vasıl olmuş ve kocası Yusuf'a olan ilgisini azaltmıştır. Kuran'daki hikâyenin aksine bu sefer Yusuf Züleyha'nın peşinden koşarak onun gömleğini arkadan yırtmıştır (D, 339-41; 21305).[18]

Mevlâna yine İslâm edebiyatında çok bilinen *Leyla ile Mecnun* hikâyesini anlatır ve Mecnun'u Allah'a ulaşan arif olarak niteler:

Ahmaklar, aşkın ne olduğunu bilmediklerinden ötürü Mecnûn'a dediler ki: "Leyla'nın güzelliği pek o kadar değil, onun az bir güzelliği var

[18] Schimmel, A., "Yûsuf in Mawlânâ Mevlâna's Poetry", The *Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, ed. Leonard Lewisohn, (Khaniqahi Nimatullahi Publications, Londra, 1992) s. 53

Şehrimizde, ondan daha güzel yüz binlerce, gönül alıcı, ay parçası gibi güzeller var."
Mecnun dedi ki: Maddî bedenlerimiz, sûretlerimiz, görünür şekillerimiz birer testi gibidir. Güzellik de ilâhî bir şaraptır. Cenab-ı Hakk bana Leyla'nın görünen sûretinden şarap sunmaktadır."
Size Allah onun testisinden şarap vermedi de, sirke sundu. O yüzden onun aşkı kulağınızı çekmedi, sizi sizden almadı (M, V, 3286-9).

Beşerî aşkın ilâhî aşka dönüşmesi hususunda Mevlâna, İbn Arabî ile neredeyse aynı fikirleri paylaşmıştır. Bu benzerlik belki de Sadreddin Konevî vasıtasıyla onun İbn Arabî'den bu fikirleri almış olmasından kaynaklanabilir. *Tercümânül-Eşvâk* adlı eserinde İbn Arabî, Nizam kadını ilâhî güzelliğin bir yansıması olarak tanıtmıştır.[19] Bu bağlamda İbn Arabî ile Mevlâna'nın şu görüşlerini karşılaştırabiliriz.

İbn Arabî: "Her âşık aynı zamanda bir maşuktur. Aşkın güzelliği aradığı kadar güzellik de aşkı arar. Mutlak güzellik olan Allah da kendini sevenleri sever ve sevenlerinde kendilerinden bir eser bırakmaz."

İbn Arabi'nin nesir olarak yazdığı bu sözleri Mevlâna'nın *Mesnevi*' sinde şiir olarak görmekteyiz:

Kimi âşık görürsen, bil ki o, mâşûktur. Yani seven kişi aynı zamanda sevgilidir. Çünkü seven kişi, bir bakımdan âşık ise, bir bakımdan da maşuktur.
Bu dünyada, susamış kişilerin su aradıkları gibi, su da, dünyada susamışları arar (M, I, 1740-41).

Mevlâna "Bütün padişahlar kendilerini sevenlere âşıktır." diyerek Allah'ın kendini sevenleri sevdiğini dile getirir.

Ben varlığı yoklukta buldum. Onun için varlığı, yokluğa fedâ ettim. Bütün pâdişahlar, kendilerine kul olana kul olurlar. Halk umumiyetle kendi uğrunda ölenin yolunda ölür.
Padişahların hepsi de kendilerine karşı alçak gönüllü olanlara alçak gönüllü olurlar. Bütün insanlar aşkları ile mest olanların mesti olurlar. (M, I, 1735- 36).

AŞKIN KAYNAĞI

Aşkın ortaya çıkış sebepleri filozoflarca ve sufilerce tartışma konusudur. Gazalî gibi sufilere göre aşk, bilgi ile ortaya çıkar; Allah'ı bilmeyen O'nu sevemez ve onu bilmek demek aynı zamanda sevmek demektir. Mevlâna'

[19] R. W. J. Austin, "The Lady Nizam- an image of love and knowledge", *JMIAS*, C.7, 1988, 35-48

ya göre aşkın kaynağı bilgi değildir. Aşk bilgiden ve mantıktan önce gelir. Bunun aksine Gazalî aşk anlayışını akla ve mantığa dayandırmaktadır. İnsan önce Allah'ı tanır ve O'nu tanıdıkça daha çok sever.[20] Mevlâna *Divan*'ında aşkın öğrenme veya kitabî bilgi ile olmadığını ve satırlarda yazılmadığını, bilginlerin onun künhüne vâkıf olmaktan uzak olduklarını anlatır (D, 395). Peki Mevlâna'ya göre aşk nasıl kazanılır? Ona göre aşk ancak başka bir âşıktan öğrenilir. Ancak âşıklar aşkı başkalarına öğretebilir. Meselâ kendisi aşkı, Şems-i Tebrizi'den öğrenmiştir. Mevlâna'daki aşk kıvılcımını Tebrizi yakmıştır. Bu sebeple aşk ancak tasavvufî aynileşme metodu ile kazanılabilir. *Mesnevi*'nin birçok beytinde Mevlâna tasavvufî eğitim için bir üstadın varlığını gerekli gördüğü gibi, aşk konusunda da bir üstadı vazgeçilmez olarak görür.[21] Ayrıca Mevlâna Allah aşkını elde edebilmek için kullukta bulunmayı gerekli görür. Hizmetsiz ve kulluksuz bir yaşantı insanı İlâhî aşka ulaştırmaz. "Kulluk et de, belki sen de âşık olursun! Kulluk nedir? Kulluk da, ibadetle, iyi işlerle elde edilen bir kazançtır; yani lafla kulluk olmaz!" (M, V: 2728). Mevlâna'ya göre aşk dile getirilemez fakat onu tecrübe edenler aşkın dünyadaki her şeyden daha gerçek ve tatlı olduğunu görürler (M, V, 2731) (D, 4182). Bir gün Mevlâna'ya aşk nedir diye soran birisine: "Bana aşktan sorma, ne zaman benim gibi olursan aşkın ne olduğunu anlarsın" demiştir (D, 29050-51).

Beşerî sevgi ile ilâhî sevgi arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Beşerî sevgi, insanı ilâhî sevgiye ulaştırdığı gibi ilâhî sevgiye ulaşan bir kimse de beşeri sever. Bu sebeple Mevlâna insanlığa karşı büyük bir sevgi ve merhamet duymaktadır. Öyle ki bu merhamet yalnızca Müslümanlara değil bütün diğer din saliklerine de uzanır. Onun "gel ne olursan yine gel" sözü tasavvuf tarihinin belki en güzel hoşgörü ve sevgi örneğidir. Mevlâna'nın ilâhî aşk sonucunda insanlığa duyduğu sevgi ve merhamet sadece Müslüman âlimler tarafından değil, ayrıca müsteşrikler tarafından da takdir edilmiştir. Mevlâna'yı Dante ile karşılaştıran Nicholson şöyle der: "Dante hoşgörü ve sevgi açısından Mevlâna'nın çok gerisinde kalır."[22]

Mevlâna, erken dönem sufîlerin aksine havf (korku) ve zühd anlayışlarına öncelik vermez. Ona göre korku duygusunda devamlılık yoktur,

---

[20] Gazalî açısından bir objeyi sevebilmek için onun özelliklerini bilmek gerekir ve bu sebeple bilgi sevgiden önce gelir ve aşkın derecesini belirler. İlâhî aşk konusunda Gazali'ye göre Allah'ı bilmek O'nu sevmekle eş anlamlıdır. Bkz., Gazali, *İhyâ*, c. 4, s. 313.

[21] Lewis, Franklin D., *Mevlâna, Past and present, East and West, The life, Teaching and Poetry of Jalâl al-Din Mevlâna*, (Oxford, One World), 2000, s. 24.

[22] Nicholson, R. A. *Mystics of Islam*, (Londra: G. Bell & Sons, 1914); Tıpkı basım (Routledge & Kegan Paul, 1979), s.100.

halbuki sevgi ve aşk ezelîdir ve sonu yoktur. Cennette korkuya yer yokken sevgi ve aşka dünyadan daha fazla yer olacaktır. Aynı şekilde cennette zühd ve açlık da olmayacaktır. Bütün bunlar bize aşkın diğer kavramlara olan üstünlüğünü ispatlar. Ona göre aşk insanı Allah'a doğrudan ulaştıran en kısa yol ve en parlak ışıktır.

> Fakat aşk mumu, diğer mumlar gibi değildir. Aydınlık içinde aydınlık, aydınlık içinde aydınlıktır.
>
> Ateşli mumların aksine aşk mumu, ateş görünür ama, baştan başa nûrdur, hoşluktan, güzellikten ibârettir" (M, III, 3920-1).
>
> Âşıklık, neşe ve keder hâllerinden üstündür. Bu hâllerden kurtulmuştur. Aşk bahçesinin ne ilkbaharı vardır, ne de sonbaharı. O bahçenin gülleri solmaz; dâima yeşildir, tâzedir (M, I, 1793-94).

Mevlâna'nın din anlayışının sevgi ve aşk etrafında döndüğünü söyleyebiliriz. Ona göre din insana ilâhî neşve ve sevgi kazandırmak için gönderilmiştir. Ancak inatçılar bunu kabul etmez ve dinin arkasında başka olumsuz duygular ararlar (M, II, 2601). Mevlâna bu anlayışıyla İslam'ı bir düşmanlık aracı olarak kullanan kesimlere de bir mesaj vermektedir. Bilhassa günümüzdeki bazı İslâmî olduğunu iddia eden siyasî sistemler, İslâm'ı bir baskı ve korku aracı olarak kullanmakta, insanları İslâm adına sindirmeye çalışmaktadır. Bu tür sistemlerin tasavvuf aleyhtarı olması da ayrıca dikkat çekicidir.

Halbuki Mevlâna İslâm'ın bir korku aracı olarak kullanılmasına karşıdır. Ona göre aşkın insan üzerinde daha etkili bir mükemmelleştirme etkisi vardır. Ancak aşk sayesinde müminin kalbi köklü bir değişime uğrayabilir. Aşk hem müminin şahsiyetini hem de onun amellerini iyiye ve güzele doğru değiştirebilir. Aşk cansız olan âlemi de harekete geçirir, okyanuslar onun sayesinde dalgalanır, yer onunla sallanır. Gökler onun sebebiyle parça parça olur (M, V, 2735-36), (M, V, 3854-55), (M, V, 3858).

Yukarıda kısaca Mevlâna'nın aşk ve bilgi-akıl kavramlarına yaklaşımını görmüştük. Mevlâna'ya göre aşkın gücü karşısında akıl son derece zayıftır. Ona göre akıl bize dünya işlerinde yardımcı olmak için verilmiştir ve akıl ancak dünya işleriyle sınırlandırıldığında faydalıdır. Akıl insanı hayvanlardan ayıran en önemli özelliktir. Sınırlı bir seviyede olmak üzere akıl Allah'ı bulmaya da yardımcı olur. Ne var ki maneviyat alanında akıl

mutlak bir yere ve güce sahip değildir. İnsan akla dayanarak manevî olgunluk ve ilâhî hakikatlere ulaşamaz.[23]

Ona göre akıl bir tavuk kümesi gibidir ve aşk devesi bu kümese sığmaz, kümes insanın bedeni, tavuk da insanın aklıdır (D, 2937).[24] Mevlâna'ya göre aklın en büyük zafiyeti nefsin hayvanî isteklerine karşı koyamamasıdır. Akıl yapısı itibariyle kolayca nefsin arzularına boyun eğer.[25] Bu sebeple akıl aşkın gereklerini yerine getiremez. O aşkın gereği olan tevazu yerine insana yapmacık bir gurur, bencillik ve aşkın antitezi olan her tür duyguyu üretir. Öyle ki bu duygular aynı zamanda şeytana da atfedilen duygulardır.

> İyi talihli ve insan olan kişi bilir ki; zeki olmak, akıllı geçinmek iblis'tendir. Aşk ve kulluk da Âdem'dendir (M, IV, 1403).

Ankaravi bu beyitleri açıklarken şöyle der: Şeytan Allah'a karşı gurur ve küstahlık gösterdi. Allah ona: "Niye bana secde etmedin", diye sorduğunda, Şeytan şöyle dedi: "Ben ondan daha üstünüm, sen beni ateşten onu ise topraktan yarattın."[26] Hâlbuki Adem peygamber Allah'a âşık olduğu için tevazu gösterdi ve: Ya Rabbi! Ben kendime zulmettim, eğer Sen bizi affetmezsen ve merhamet göstermezsen şüphesiz biz kaybedenlerden olacağız."[27]

Mevlâna'ya göre akıl ve gurur boş duyguların kaynağıdır. Bu konudaki görüşlerini Kuran'dan başka bir kıssa ile destekler ve Nuh'un oğullarından örnek verir:

> Nûh'un îmân etmeyen oğlu Kenan gibi îmân gemisine binmekten kaçınma! Onun akıllı ve zeki olan nefsi; "Dağa çıkar kurtulursun; su, oralara kadar çıkamaz!" diye onu kandırmıştı da, O da; "Sağlam, yüksek bir dağın üstüne çıkar kurtulurum; ne diye Nûh'un minnetini çekeyim!" demişti (M, IV,1409-10).

Eğer Kenan aklına güvenerek Nuh'a isyan etmeseydi ve aklını onun yolunda feda etseydi ölümden kurtulur ve manevî kurtuluşa ererdi. Bu sebeple Mevlâna'ya göre biz aklımızın yol göstermesinden çok, bir aşk adamının peşinden gitmeli ve ona tâbi olmalıyız.

> Aklı, dostun aşkında kurban et! Çünkü bütün akıllar, dostun bulunduğu taraftadır! Çünkü rûhların da, akılların da çıkış yeri Hakk'tır! Bu sebeple aklı, Hakk'ın aşkında kurban et! (M, IV, 1424).

---

[23] Demirci, Mehmet, "Mesnevî'de Akıl Aşk Karşılaştırması", *4. Millî Mevlânâ Kongresi*, (Selçuk Üniversitesi Basımevi , Konya, 1991), s. 153.
[24] Schimmel, A., *I am Wind You are Fire*, s. 189.
[25] Can, Şefik, *Mevlâna, Hayatı Şahsiyeti Fikirleri*, (Ötüken, İstanbul), 1995, s. 162.
[26] Âraf, 7:12
[27] Âraf, 7:23; Ankaravî, Rüsuhî İsmail Dede, *Mesnevî Şerhi*, c. II, s. 420

İyi huy ile şekerleşen âşık, şekeri de sâfi sevgi şarabını da dışarda aramaz; onu kendinde, kendi varlığında bulur. O aşk ve hakîkat şarabını kendi gönlünde içer. Ey dost, bu sırra akıl ermez. Bu durumda aklı yolunu şaşırır, kaybolur gider.

Zaten cüz'î olan akıl, gizli şeyleri bilir görünmekle beraber, aşkı inkâr eder (M, I, 1981-2).

Sonuç

1- Mevlâna'ya göre insanı Allah'a götüren yolların en mükemmeli sevgi ve aşktır. Eserlerinde aşk kelimesi genellikle ilâhî aşk manasına gelir ve beşerî aşk çabuk yok olduğu için aşk ismini almaya layık görülmez.

2- Ona göre kâinat Allah'ın insana ve özellikle de Hz. Muhammed'e sevgisi sebebiyle yaratılmıştır.

3- Allah'a giden yolda aşk ve sevgi yolu akıl ve mantık yolundan daha kestirmedir. Akıl metafizik hakikatleri anlamada sınırlıdır ve aşkın çok gerisindedir.

4- Onun tasavvuf anlayışında sevgi önceki sufîlerde sıkça kullanılan korku, zühd ve riyazet gibi metotlardan çok daha önemlidir. İlâhî sevgi o kadar önemlidir ki mizan bile onu tartmaya yetmeyecektir.

5- Beşerî aşk ancak ilâhî aşka dönüşürse bir kıymet kazanır. Nitekim *Leyla ile Mecnun* hikâyesinde olduğu gibi beşerî aşk ilâhî aşka basamak olabilir.

6- İlâhî aşktan bir pay alamayan insanlar bu dünyada en acınacak kimselerdir. Ahirette insana en büyük kazancı sevgi getirecektir.

7- Müsteşriklerin iddia ettiğinin aksine Hz. Peygamber öncelikle bir sevgi peygamberidir, onun şeriat sahibi olması ikinci plânda gelir. "Peygamberimizin yolu sevgidir, biz sevginin çocuklarıyız, bizim annemiz sevgidir" (Rubâîs, 18).[28]

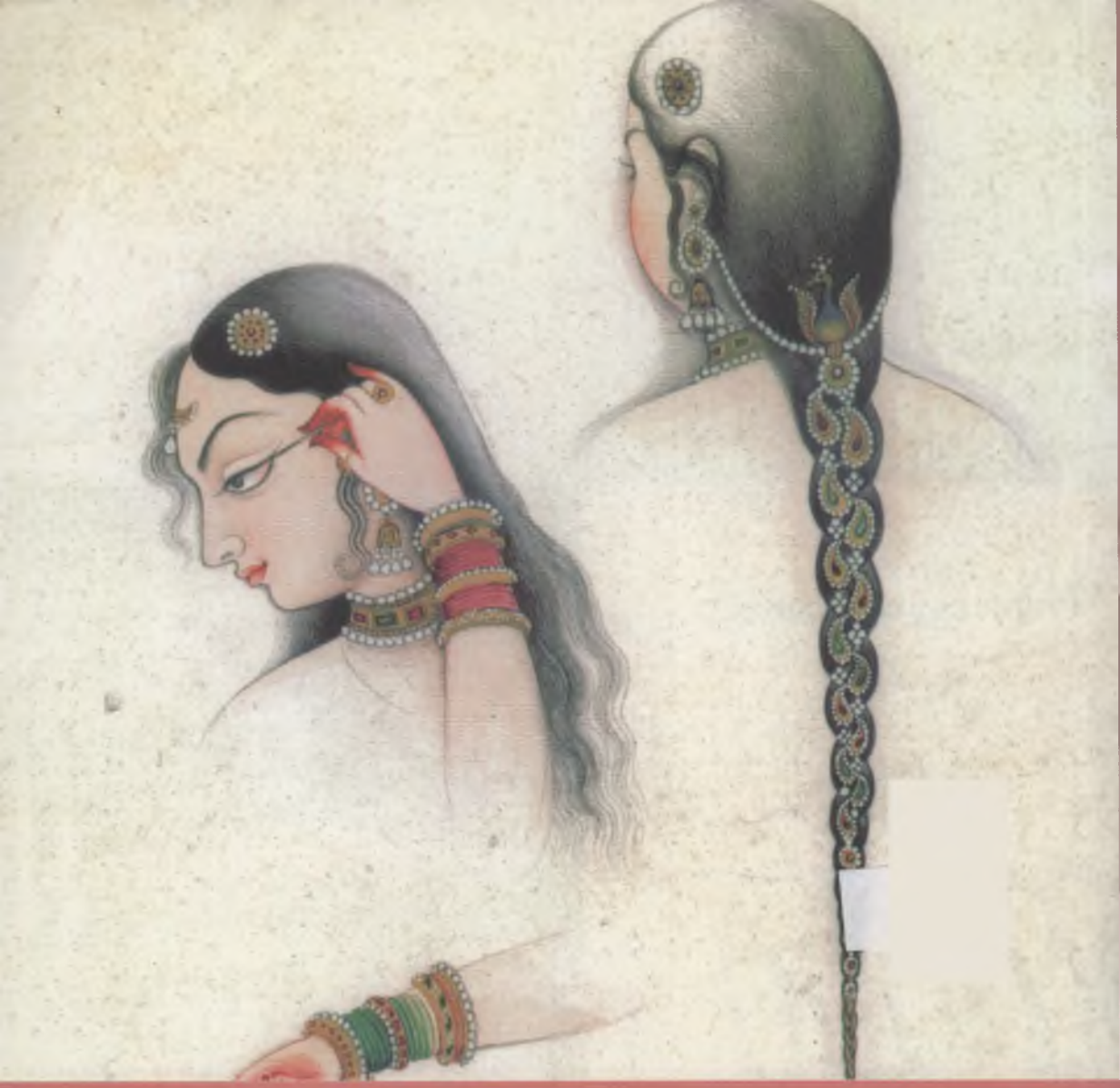
8- Erken dönem sufîleri aşk ve sevginin Allah için kullanılıp kullanılamayacağını tartışırken onun aşkı tasavvuf anlayışının merkezine koyması önemlidir. Ona göre aşksız geçen vakit israftan ibarettir.

9- Mevlâna'nın aşk anlayışı tamamen cezbe hâlindeki bir sufînin duyguları olup İbn Arabî'deki gibi bir felsefî söylemden farklıdır. Onda aşk daha çok ilham boyutludur.[29]

---

[28] Yeniterzi, Emine, *Mevlânâ Celâleddin Rûmî*, (Ankara: TDİ yayınları/161, 1995), s. 51

[29] Aydın, Mehmet, 'Hz. Mevlânâ'da ve Muhyiddin-i Arabî'de Aşk Kavramı', *3. Millî Mevlâna Kongresi*, (Selçuk Üniversitesi Basımevi, 1988, Konya) s. 160



TARİH
HALİL İNALCIK
Otman Baba ve Fâtih Sultan Mehmed

EDEBİYAT
MUHAMMET NUR DOĞAN
Divan Şiirinde Aşk

AHMET ATİLLÂ ŞENTÜRK
Osmanlı Şiirinde "Aşk"a Dair

AHMET İNAM
Andelîb-i Gûyânın Yolculuğu Olarak Aşk

LAURENT MIGNON
Işk ve Aşkın Buluştuğu ve Ayrıştığı Yer

ACEM AĞIRSEMÂÎ
ŞEYH GÂLİB

DOĞU MASALI
ALİ DUYMAZ
Kerem ile Aslı

GÜLŞEN ÇULHAOĞLU
Hüsrev ü Şîrîn

KADIN
ANNEMARIE SCHIMMEL
Sûfîlikte Dişil Unsurlar

YEDİ ASKI
İmriülkays

İRAN
UĞUR KÖMEÇOĞLU
Gençlik, Gündelik Yaşam, Beden-Mekân Siyaseti ve İran

ESKİ MISIR'DAN
Tarlalarda Buluştuğumuz Sevgiliye Hoş Türküler

TİYATRO
S. DİLEK YALÇIN ÇELİK
Lâle Devri: Bir Lâle Muamması, Masal Diyarı Şiir Gibi Bir Aşk ...

RESİM
EMİNE ÖNEL
Hallac-ı Mansur ve Akyavaş'ın Resmindeki Yansıması

KENZ
MUSTAFA KARA
Sinan Paşa ve Aşk

SÜLEYMAN DERİN
Mevlâna Celâleddin Rumi'nin Sevgi Anlayışı

9 771303 724269