



Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi

(KMUEFAD)

Karamanoğlu Mehmetbey University Journal of Literature Faculty

E-ISSN: 2667 – 4424

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/efad>



Tür: Araştırma Makalesi
Kabul Tarihi: 13 Ekim 2020

Gönderim Tarihi: 24 Ağustos 2020
Yayımlanma Tarihi: 15 Aralık 2020

Atf Künyesi: Ümütlü, S. (2020). “Walter Andrews'in Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı Adlı Eseri Çerçevesinde Bâkî'nin Hazân Gazeli'ne Bir Bakış”. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (2), 174-183.

DOI: <https://doi.org/10.47948/efad.784996>

WALTER ANDREWS'İN ŞİİRİN SESİ TOPLUMUN ŞARKISI ADLI ESERİ ÇERÇEVESİNDE BÂKÎ'NİN HAZÂN GAZELİ'NE BİR BAKIŞ

Selim ÜMÜTLÜ*

Öz

Walter Andrews (ö.2020), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* adlı eserinde Divan şiirinin toplumdan kopuk, soyut bir şiir olduğu şeklindeki klişe görüşleri sorgulamış ve Divan şiirinin kendisini üreten kültürle olan irtibatını ortaya koymuştur. Yazar, gazel incelemelerine dilbilimsel bir yaklaşım getirerek sözdizimin duygu değeri oluşturmadaki rolüne değinmiş, küçük bir örneklem üzerinden divan şiirinin kelime dağarcığını tasnif etmeye çalışmıştır. Uzun bir zaman dilimi boyunca anlam genişlemesine uğrayan kelimeleri "şiirsel kelimeler" olarak tanımlayan Andrews, divan şairlerinin sınırlı sayıdaki kelimeyle yakaladıkları anlam zenginliğini, Osmanlı toplumunun karmaşık yapısına uygun çok katmanlı okumalarla ilişkilendirmiştir. Böylece Divan şiirini sosyal hayatla bağlantısız gören Gibb'in görüşlerine de bir eleştiri getirmiştir. Ona göre herhangi bir şiirin niteliğini anlamaya başlamak için onun farklı perspektiflerden görülmesi gerekir. Andrews, Osmanlı toplum hayatını yansıtan anlam örüntülerini "tasavvufun ve dinin sesi, iktidar ve otoritenin sesi, duygunun sesi ve gazelin ekolojisi" başlıkları altında ortaya koymuştur. Bu çalışmada Walter Andrews'in gazel incelemeleri bağlamında ortaya koyduğu anlam örüntüleri ışığında Bâkî'nin Hazân Gazeli'ne bir yorum denemesinde bulunulacaktır. Giriş bölümünde Bâkî'nin Türk şiirindeki yeri çağdaşı Fuzûlî ile karşılaştırmalı olarak ele alınacak, Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak kültür hayatımızda oluşmaya başlayan Divan şiirine dair olumsuz algılara değinilecektir. Ana bölümde ise Hazân Gazeli'nde tespit edilen dört farklı anlam katmanı (ekolojik anlam katmanı, tasavvufi anlam katmanı, patrimoniyal anlam katmanı, duygusal anlam katmanı), dört farklı söyleyici ile ilişkilendirilerek yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, Hazân Gazeli, Bâkî, Divan Şiiri, Yorum.

A View of Bâkî's Hazân Gazeli in the Framework of Walter Andrews' Poetry's Voice Society's Song

Abstract

Walter Andrews (d.2020), has questioned the stereotypical views that Divan poetry was an notional poem, detached from society, and has revealed the connection between Divan poetry and the culture that produced it. The author has taken a linguistic approach to gazel studies and has touched on the role of syntax in creating emotional value, and tried to classify the vocabulary of Divan poetry with a small sample. Andrews, who defines words that have expanded meaning over a long period of time as "poetic words", has associated the richness of meaning that divan poets have captured with a limited number of words with multi-layered readings suitable for the complex structure of Ottoman society. Thus, he has criticized Gibb's views, which interpreted Divan poetry as unrelated to social life. For him, to begin to understand the nature of any poem it must be viewed from different perspectives. Andrews, has revealed the patterns of meaning reflecting the Ottoman social life under the headings "the voice of Sufism and religion, the voice of power and authority, the voice of emotion, and ecology of the gazel". In this study, in the light of the meaning patterns revealed by Andrews in the context of the gazel studies, an interpretation of Bâkî's Hazân

* Öğretmen, Mimar Sinan Anadolu Lisesi, Çorum/Türkiye. E-posta: selimumutlu53@gmail.com, Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8667-955X>.

Gazeli will be made. In the introduction part, the place of Bâkî in Turkish poetry will be discussed in comparison with his contemporary Fuzûlî, and the negative perceptions of Divan poetry, which started to form in our cultural life as a result of the Westernization movements that started with the Tanzimat, will be discussed. In the main part, four different meaning layers (ecological meaning layer, mystical meaning layer, patrimonial meaning layer, emotional meaning layer) determined in Hazân Gazeli will be interpreted by associating them with four different poetic speaker.

Keywords: Poetry's Voice Society's Song, Hazân Gazeli, Bâkî, Divan Poetry, Interpretation.

Giriş

Bâkî, çağdaşı Fuzûlî ile birlikte klasik şiirimizi 16. yüzyılda zirveye taşıyan iki önemli sanatçıdan biridir. Osmanlı Devleti'nin dünya sahnesindeki ilerleyişine ve güçlenip zenginleşmesine paralel bir gelişim izleyen Osmanlı şiiri, İran etkisinden kurtulup özgün bir sese kavuşmasını büyük ölçüde bu iki şaire borçludur. Ne var ki Fuzûlî, imparatorluğun merkezinden uzakta kalmış; İstanbul'a gitmek istese de ömrü boyunca Irak coğrafyasından çıkamamıştır. Fuzûlî'nin Azeri Türkçesinin özelliklerini taşıyan dili Osmanlı tezkirecilerince "acâip ve kaba" bulunmuş¹, geçmişte Safevî sarayına olan ilgisinin de etkisiyle yazgısı onu taşraya hapsetmiştir (İnalçık, 2010, s. 54-68). Buna rağmen Fuzûlî'nin şiirleri, yüzyıllar boyunca deve kervanlarıyla Türk coğrafyasında taşınmış, geç de olsa sanatının büyüklüğü takdir edilmiştir. Bâkî ise doğma büyüme İstanbulludur. Babası, Fatih Camii'nde müezzin olan Mehmet Efendi'dir. İlim ve şiir vadisine çok küçük yaşlarda adım atan Bâkî'nin hayatında iki dönüm noktası vardır. Birincisi şiirlerini Zâtî'ye göstermesi, ikincisi onu şöhrete kavuşturup Sultan Süleyman ile tanışmasına vesile olan Sünbül Kasidesi'ni yazmasıdır. Zâtî, Bayezid Camii yakınındaki remil dükkânında fal bakmakta, tespah ve mürekkep satmaktadır (Pala, 2009, s. 92). Bu, onun görünürdeki işidir. Aslında geçimini şiir yazmak ve caize toplamakla sağlamaktadır. Aşağı rütbeden kadınlara, müderrislere bile kasideler yazdığı için şiirlerinin fiyatı bir altına kadar düşmüş; kasidelerinin sayısı dört yüzü, gazellerinin sayısı bin yedi yüzü bulmuştur (İnalçık, 2010, s. 70). Zâtî'nin dükkânı genç şairlerin ve şiir erbabının uğrak mekânı olmuş, adeta bir şiir borsasına dönüşmüştür. Bâkî'deki şiir yeteneğini keşfeden de Zâtî olmuştur. Rivayete göre Zâtî, kendisine "düşer" redifli bir gazelini gösteren genç şaire, bu yaşta böyle bir şiir yazılamayacağı gerekçesiyle inanmamış, hatta onu şiir hırsızlığıyla suçlamıştır. Sonrasında Bâkî'yi imtihan etmiş, yazdığı şiirlere bakınca bu konuda kabiliyetli olduğunu anlamıştır (Doğan, 2002, s. 14).

Bâkî, yazdığı başarılı kasideler sayesinde devlet adamlarından himaye görmüş; kısa zamanda Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman'ın dikkatini çekmeyi başarmıştır. Nitekim Bâkî gibi bir kabiliyeti keşfetmekle iftihar eden Sultan, bunu saltanatının çok haz duyduğu birkaç hadisesinden biri olarak görmüştür. Yetmiş dört yıllık ömründe dört padişah gören Bâkî, devlet adamlarına ve hükümdarlara daima yakın olmuş; bu sayede kadılık, müderrislik, kazaskerlik gibi önemli görevler elde etmiştir. Bu durum, doğal olarak bazı kıskançlıklara yol açmış; bunların neticesinde şairin hayatında bazı inişler ve çıkışlar olmuştur. Bâkî, çok istediği şeyhülislamlık makamına erişmeden 7 Nisan 1600 tarihinde hayata gözlerini yummuştur. Cenaze namazını kıldıran Şeyhülislam Sunullah Efendi, hayattayken ona çelme takmak isteyenlerin hepsini cenazede görünce şaire ait şu mısraları okumaktan kendini alamamıştır (Doğan, 2002, s. 20): *Kadrini seng-i musallada bilüp ey Bâkî / Durup el bağlayalar karşuna yârân saf saf. (Ey Bâkî, hayattayken seni sevmeyenler, kıymetini musalla taşıdayken anlayacaklar ve el bağlayıp saf saf karşında esas duruşa geçecekler.)* Hoşsohbet ve neşeli bir mizaca sahip olan, iyilikseverliği ve dürüstlüğüyle tanınan Bâkî'nin belki de tek zaafî ömrünün sonuna doğru iyice artan ve onu birtakım entrikaların içine sokan "mevki hırsı" olmuştur (Çavuşoğlu, 1991, s. 539). Şeyhülislam olmayı arzu edebilecek kadar tasavvufa ve İslami ilimlere vâkîf olan şair, divanında tevhid, münacat, naat gibi dinî türlere yer vermemiştir. Bununla birlikte kimi şiirlerinde tasavvufi bağlamda yorumlanabilecek anlam örüntülerine rastlamak mümkündür.

Tıpkı Fuzûlî gibi Bâkî de şiirleriyle ikinci bir ömür sürmüştür. Divanının yüze yakın nüshasının bulunması ve şiirlerine yazılan nazirelerin çokluğu, onun şiir erbabınca ne kadar çok sevildiğinin göstergesidir. Mehmet Çavuşoğlu'nun Bâkî'ye ait bir beyti yorumlarken söylediklerinden hareketle şu

¹ Örneğin Latîfî, tezkiresinde Fuzûlî için "Nevâyî tarzına karîb bir tarz-ı dil-firîbi ve üslûb-ı 'âcîbi vardır." değerlendirmesinde bulunur. Bkz. Tezkiretü's-Suârâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ s. 414.

tespitte bulunmak mümkündür: Bâkî, kendinden önceki şairlerden aldığı kimi hayalleri neredeyse bugünkü Türkçe zevkimizin ve konuşma dilimizin içinde sayılabilecek kelimelerle yerli ve millî hâle getirmiştir (Çavuşoğlu, 2006, s. 92). Fuat Köprülü, "...Bâkî'de İstanbul'un bahar, mehtap, kış manzaralarını görmek, mısralarında Kanunî Süleyman ordularının zafer nârâlarını duymak kâbidir." diyerek Bâkî'nin dönemini yansıtan bir şair oluşuna dikkat çeker (Akt. Doğan, 2002, s. 24). Doğan Aksan, şairin bu başarısını sözcük seçimindeki titizliğine ve sözcükleri şiire yerleştirmesindeki ustalığına bağlar (Aksan, 2016, s. 72).

Ne var ki 20. yüzyıla gelindiğinde özelde Bâkî'nin genelde Divan şiirinin sesini duymak neredeyse imkânsızlaşmıştır. Pozitivizm, Batı'da bir din gibi yükselmiş, her alanda olduğu gibi sanatta da ölçülerin Batı'da belirlendiği tekelci bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Ahmet Haşim'in deyişiyle başka bir ziyada gün doğmaktadır. Divan şairlerinin ince hayalleri artık "gulyabaniler âlemi" olarak görülmektedir. İlginçtir ki Tanzimat'tan Cumhuriyete uzanan süreçte farklı dünya görüşlerine sahip olan, farklı sanat anlayışlarını benimseyen şair ve yazarlarımızın birleştikleri tek nokta "Divan şiiri karşıtlığı" olmuştur (Kahramanoğlu, 2015, s. 89). Kimi yazarlarımız, Divan şiirinin gerçek hayattan kopukluğundan ve dilinin ağırlığından dem vurmuş, kimileri onu yapmacık bulmuş, dağınık ve samimiyetsiz olduğunu öne sürenler olmuş, velhasıl binbir gerekçeyle Divan şiiriyle yeni nesiller arasına kocaman bir duvar örülmüştür. "Divan" kelimesinin saraylarda, konaklarda kurulan şiir meclislerini kapsayan genel anlamı zamanla gözden kaçmış, divan edebiyatını şiir mecmualarına indirgeyen bir yorum üretilmiştir (Akün, 2014, s. 18). Peki neden? Bunun sebebi, yeniyi kurmak için eskiyi yıkmak ve eskinin enkazını kaldırmak gerektiği gerçeğinde aranmalıdır. Tanzimat'tan itibaren uzun bir dönem modernleşmenin yolu edebiyat da dâhil her alanda Batılılaşmak olarak görülmüş ve ayak bağı olarak düşünülen her şeyden kurtulmanın çareleri aranmıştır. Doğu'nun görkemli zamanlarında Goethe'nin, Schiller'in, Victor Hugo'nun Doğu'daki divanlara özenerek yazdıkları "naat"lar unutulmuş; Batılı tarzda yazmak, edebiyatta yenileşme ve gelişme kavramlarıyla eş tutulmuştur.

Öz sanatçılarımızın Divan şiirine yönelttiği suçlamaların aynısı Doğu'ya bir üstünlük takıntısıyla tepeden bakan, *Osmanlı Şiir Tarihi*'nin yazarı Gibb'de de görülür. Gibb'e göre Türkler; ilim, felsefe ve edebiyat alanında yetersizliklerini kabul etmişler ve İran'a yönelmişlerdir. Gibb, ölü bir kültür bataklığına sürüklendiğini iddia ettiği Divan şiirini değerlendirirken "yapay, samimiyetsiz, gerçek dünyadan kopuk, halka kapalı, yabancı kültürden alınmış" gibi nitelemeleri kullanır (Akt. Kahramanoğlu, 2010, s. 14). Gibb'in görüşlerinin temelinde kendini merkeze alan, başkasını bilme ve yönetme nesnesi olarak ötekileştiren Oryantalist zihniyetin yer aldığını anlamak güç değildir. Ne yazık ki Gibb'in görüşleri, ikinci kuşak Cumhuriyet sanatçılarınca da olduğu gibi kabul edilmiş; Türkiye'de Osmanlı şiirine karşı farklı bir fikir öne sürmek neredeyse bir cesaret işi hâline gelmiştir.² Gibb'in siyasi/kültürel sebeplerle benimsenen klişe görüşlerine ilk esaslı itiraz, yine bir Batılıdan, Walter Andrews'den gelmiştir. Walter Andrews, -her ne kadar sonradan bazı fikirlerinden vazgeçse de- Gibb'in söylediği pek çok şeyin "ırkçı saçmalıklar"dan ibaret olduğunu ifade etmiş, öte yandan bir savunma refleksiyle beş asırlık yüksek Türk kültürünün inkâr edilip Türk kültürünün gerçek ifadesinin halk edebiyatında aranma çabasını eleştirmiştir (Andrews, 2018, s. 30). W. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*'nda Divan şiirinin kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her yönden alışveriş içinde olduğunu söyler (Andrews, 2018, s. 77). Divan şiirinde kullanılan sözdizimi ile günlük konuşma Türkçesindeki sözdizimi arasındaki örtüşmeye dikkat çeker. Divan şairinin sınırlı sayıdaki kelimeleri büyük bir hüner ve ustalıkla bir araya getirip insanı şaşkına çeviren anlam incelikleri ortaya koyduğunu vurgular. Divan şiirini oluşturan kelimelerin uzun yıllar boyunca farklı bağlamlarda kullanılarak anlamlarının genişlediğine ve "şiirsel kelimeler" niteliği kazandığına dikkat çeker (Andrews, 2018, s. 37-77). Ardından Divan şiirinin farklı bağlamlarda ürettiği anlam örüntülerinden doğan seslerine kulak veren yazar, bunları tasavvufun ve dinin sesi, iktidar ve otoritenin sesi, duygunun sesi, çevrenin sesi (gazelin ekolojisi) şeklinde sıralar ve gazeller üzerinden inceler. Yazar, Huizinga'nın kültürel etkinliklere bir oyun olarak bakma fikrinden hareketle tıpkı bir hayat yorumunu temsil eden dinsel/sanatsal etkinlikler gibi gazeli de bir oyun olarak nitelendirir (Andrews, 2018, s. 177). Bu niteleme, gazelin kurmaca oluşuna ve dramatik bir yapıya sahip oluşuna işaret eder. Bu bağlamda "gülşen, bâğ-ı dehr, çemen..." gibi mekânlar, oyunun sahnesi; "âşık, maşûk, rakip, yârân, sâkî, rind, zâhid, ağyâr..." gibi unsurlar ise oyunun kahramanları olarak düşünebilir.

² Konuyla ilgili ayrıntılı bir değerlendirme için Kemal Kahramanoğlu'nun "Modernliğin Görünmez Kıldırdığı Şiir Oryantalizmin Gölgesinde Divan Şiiri" başlıklı yazısına bakılabilir. Bkz. Kahramanoğlu, 2015, s. 9-20.

Gazel, eğlence meclisinde okunması ve meclisi tasvir etmesi bağlamında hem oyunun bir parçası hem de senaryosudur. Öte yandan bu oyundaki her unsur, hayatın farklı şekillerde yorumlanmasına olanak tanıyan birer şiirsel kelime olarak çok sesliliğe ve çok anlamlılığa hizmet eder. Böylece şair, çeşitli nedenlerle doğrudan ifade edemediği birçok meseleyi oyunun sunduğu imkânlar dâhilinde, çoğu zaman kendi kişiliğini gizleyip farklı kişilerin ağzından konuşarak dile getirme imkânına kavuşur. Bununla birlikte divan şairlerinin şiirlerini kaleme alırken söz dizimi açısından günlük konuşma dilini aşan bir özgürlükte hareket etmeleri, okuru ister istemez konuşan(lar) ile dinleyen(ler) arasındaki bağlamlar üzerinde düşünmeye iter (Andrews, 2018, s. 177). Nasıl ki günlük konuşma dilinde anlamı sadece dil göstergeleri belirlemiyor, konuşan ile muhatap arasındaki duygusal bağ, ses tonu, bağlam gibi unsurlar etkili oluyorsa gazeli anlamak için de benzer etkenleri göz önüne almak gerekir. Bunun yolu da şiirdeki söyleyicilere, başka bir ifadeyle seslere kulak kesilmekten geçer. Bir şiirdeki söyleyiciyi, yani şairin kimliğine büründüğü kurmaca kişiyi belirlemenin en basit yolu "Şiirde konuşan kim?" sorusuna cevap vermektir. Bu soruyu "Hazân Gazeli" bağlamında sorduğumuzda şiirdeki seslerin dört farklı söyleyiciye atfedilmesi mümkündür.

Bunları oluşturdukları anlam katmanlarıyla eşleştirerek şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1.Ses-Ekolojik Anlam Katmanı: Sonbaharla birlikte tabiatta meydana gelen değişimi gözlemleyen insanın sesi.
- 2.Ses-Tasavvufî Anlam Katmanı: Tabiata bakıp dünyanın geçiciliğini idrak eden bir sâfinin sesi.
- 3.Ses-Patrimonyal Anlam Katmanı: Hâmîsini kaybeden, hükümdarın lutfuna mazhar olduğu eski günlere özlem duyan bir sanatçının sesi.
- 4.Ses-Duygusal Anlam Katmanı: Ömrün hızla geçip gitmesinden yakınan hüznü bir ihtiyarın sesi.

Şiirin yorumuna geçmeden önce "söyleyici" kavramını biraz daha açmak faydalı olacaktır. Şairler, şiirlerini oluştururken kimi zaman çeşitli maskeler takınıp kimliklerine büründükleri kişilerin sesiyle konuşmayı tercih ederler. Sözelimi Yahya Kemal Beyatlı, "*Bizdik o hüçûmun bütün aşkıyla kanatlı / Bizdik o sabah ilk atılan safta yüz atlı*" şeklinde başlayan *Mohaç Türküsü* adlı şiirinde akıncıların dilinden konuşarak bir cenk atmosferi oluşturur. Burada konuşan kişi, şairin lirik beni olmaktan çıkar, şiire dramatik bir boyut katan, kurmaca bir şahsiyete dönüşür. O hâlde söyleyiciyi "şairin sesini ödünç aldığı yahut kisvesine/ruh hâline büründüğü kurmaca kişi" olarak tanımlayabiliriz. Fuzûlî'nin "*Aldanma ki şair sözü elbette yalandır*" derken kastettiği, şiirin bahis konusu olan kurmaca yönüdür. Ahmet Hamdi Tanpınar da Divan şiirini hünere dayalı "zihni bir oyun" olarak niteler ve "*Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendini inkârına rastlanır.*" diyerek divan şairlerin kendilerinin dışında konuşmalarına dikkat çeker (Tanpınar, 1976, s. 11-12). Bâki, Hazân Gazeli'nde, geleneğin bütün sınırlamalarına rağmen farklı açılardan bakıldığında farklı seslerin duyulduğu dramatik bir yapı oluşturmayı başarmıştır. Bu yazıda W. Andrews'in incelemesinden yararlanılarak Bâkî'nin Hâzân Gazeli'ndeki anlam katmanları yukarıda tespit edilen söyleyiciler bağlamında yorumlanmaya çalışılacaktır.

Tablo 1: Şiir Metni

Asıl Metin	Günümüz Türkçesiyle Düzyazı Şekli
1. Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan Düşdü çemende berg-i dıraht i'tibârdan	1. Bahar mevsiminin ne adı kaldı ne de ondan bir belirti. Ağaç yaprağı çimende gözden düştü.
2. Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan	2. Bağın ağaçları, soyunma/soyutlanma hırkasına girdiler. Sonbahar rüzgârı çimende çimardan el aldı.
3. Her yânedden ayağına altın akıp gelir Eşcâr-ı bâğ himmet umar cüybârdan	3. Her yandan ayaklarına altın akıp gelen bağın ağaçları ırmaktan himmet umarlar.
4. Sahn-ı çemende turma salınsın sabâ ile Âzâdedir nihâl bu gün berg ü bârdan	4. Yaprığından ve meyvesinden kurtulan fidan, bu gün çimenlikte sabah rüzgârı ile salınsın.
5. Bâkî çemende hayli perîşân imiş varak Benzer ki bir şikâyeti var rûzigârdan	5. Bâkî, çimende yaprak hayli perişan imiş, galiba rüzgârdan bir şikâyeti var.

1. Ses-Ekolojik Anlam Katmanı

Ekoloji, TDK Türkçe Sözlük'te "canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı" (TDK) olarak tanımlanır. W. Andrews, benzerlerine Osmanlı toplumunun çeşitli katmanlarında rastlanan meclislerden yola çıkarak gazelerde bahsi geçen bezm ortamını "samimi dostlar arasında, tanıdık, bildik bir bağlam ve ortak bir hayat yorumu üzerine derin ve zeki bir sohbetin idealizasyonu" olarak değerlendirir. Andrews'e göre meclisin gerçekleştiği mekân, meclise katılanlar ve şairin bunlar arasındaki konumu gazelin ekolojisini belirler. Meclise ev sahipliği yapan "bahçe", ideal mekân olan cennetin, gerçek dünyanın/yaşanılan ülkenin, insanın bireysel hayatının bir mikrokozmosudur. Meclise katılan "yârân, ehl-i dil, âşık, sevgili, sâkî" gibi kişiler; "zâhid, sofu, rakîb, düşman" gibi grubun dışındakiler ve şair arasındaki etkileşim, meclisi bahçede icra edilen dramatik bir oyuna dönüştürür. Bu, bir grup insanın sınırlı bir zamanda hayatın duygusal/tasavvufi yorumunu yansıtan rollere büründüğü, şairin de duygusal ritüele katılmada "ideal kişi" olarak yer aldığı mahrem bir etkinliktir. Gazel ise hem ideal bir meclisin simgesi hem de mecliste inşad edilmesi açısından etkinliğin olağan bir parçasıdır. Andrews'e göre görünüşte parçalı bir yapı arz ettiği düşünülen kimi gazeller, meclisin dramatik boyutu dikkate alındığında bütünlüklü bir anlama kavuşur (Andrews, 2018, s. 175-210).

Hazân Gazeli'ne bu açıdan baktığımızda ekolojik anlam katmanının daha çok gazelin yüzeysel tabakasını oluşturduğunu görürüz. Şiirde bahçe, yine yoğun bir yer tutar ama bu kez bahçede meclisin mutad katılımcılarından sadece şair vardır. Çünkü mevsim sonbahardır ve meclis için uygun değildir. Dolayısıyla şiir, tamamen bir söyleyicinin bahçeye dair gözlem ve izlenimlerinden oluşmaktadır. Yârândan, ehl-i dilden, dostlarından uzak kalmış öznenin şiir boyunca bahçedeki nesnelere anlam yüklemesi, adeta zihinsel bir oyun üretmesi söz konusudur. Söyleyicinin bahçeye dair izlenimleri şu şekilde özetlenebilir: Dost meclislerinin düzenlendiği neşeli ilkbahar günleri geride kalmış, ağaçlardan dökülen yapraklar birer birer çimene düşmüştür. Bağın ağaçları, yapraklarından soyunmuş; sonbahar rüzgârı çınarın ele benzeyen yapraklarını alıp götürmüştür. Arklardan süzülen sular, altın sarısı yaprakları ağaçların ayağına/dibine taşımıştır. Ağaçlar, hazineden paylarını almak istercesine akan sudan medet ummaktadır. Ayak kelimesinin "kadeh" anlamı düşünüldüğünde beyitte içki meclisine bir kapı açılır. Akan sular adeta bir sâkî gibi ağaçlara kadeh sunmakta, ağaçlar da varını yoğunu şaraba yatıranlar misali kendilerine sunulan her yudum şarap için sayısız altın vermektedir (Doğan, 2002, s. 113). Bu esnada söyleyicinin kadrajı, genel manzaradan sıyrılıp özel bir sahneye odaklanır. Yapraklarından ve meyvelerinden kurtulmuş küçük bir fidan sabah rüzgârının etkisiyle özgürce salınmaktadır. Belki de olanlardan habersiz sabâ makamının acıklı nağmelerine ritim tutmaktadır. Söyleyicinin dikkati bu kez rüzgârın etkisiyle çimen üzerinde sağa sola savrulan yapraklara yönelir. Yaprakların bu perişan vaziyeti, ona kendilerini bu hâle getiren rüzgârdan şikâyetçi olduklarını düşündürür.

2. Ses-Tasavvufi Anlam Katmanı

Agâh Sırrı Levent'in "fani dünyaya kıymet vermemek telakkisi" (Levend, 1984, s. 13) olarak tanımladığı tasavvuf, ortaya çıkışından birkaç yüzyıl sonra sistematik bir düşünceye dönüşmüş; zaman içinde mutasavvıf şairler çeşitli gerekçelerle sembolik ve mecazlı bir tasavvuf dili oluşturmuşlardır. Kulun Allah ile irtibatının "aşk" kavramıyla açıklanması; "şarap, sarhoş, meyhane" gibi şeriatın haram saydığı kavramlar ile beşerî sevgilinin güzellik unsurları olan "zülf, göz, kaş, yanak" gibi kelimelerin tasavvufi şiir içinde özel anlamlar kazanıp meşrulaşması, yüzyıllar süren tartışmaların neticesinde gerçekleşmiştir.³ Türk Divan şairleri, kendilerinden yüzyıllar önce Arap ve Fars edebiyatlarında oluşmuş, son şeklini almış bir tasavvufi şiir geleneğini hazır bulmuşlar; ona ait kavram ve mazmunları şiirlerine taşımışlardır.

W. Andrews, Divan şiirinde tasavvufun ve dinin sesini yorumlarken şiirin otobiyografi olarak görülmesinin yanlışlığından hareketle şairlerin tasavvuf konusunda samimi olup olmadıklarının sorgulanmasını eleştirir. Dinî ile din dışı, tasavvufi ile duyusal, yaşanan ile estetik olan arasındaki ayrımlara odaklanmak yerine bunların bir araya gelip anlamı nasıl oluşturduğuna bakılması gerektiğini belirtir. Yazar, Gazâlî'nin *Mişkatü'l-Envar* adlı eserinden hareketle hayatın zâhirî ve bâtinî yönlerine karşılık gelen *âlemü'l-*

³ Konuyla ilgili Kemal Kahramanoğlu'nun "Tasavvufi Aşkın Felsefesi Divan Şiirindeki Aşkın Arkeolojisi" adlı yazısına bakılabilir. Bkz. Kahramanoğlu, 2015, s. 111-134.

hiss (duyularla bilinen âlem) ve âlemü't-temsîl(görünmeyen âlem) kavramlarına değinir. Buna göre bu dünya, öbür dünyanın bir yansımasıdır. Asıl/görünmeyen dünyada çokluk ve zıtlığın yerine vahdet (birlik) vardır. Orada zaman, ayrılık, oluş, çürüyüş gibi fiziksel dünyaya ait kavramlar yoktur. Andrews, sûfinin temel hedefini "duyuların ve insan aklının yetersizliğiyle örülmüş hayal perdesini kaldırmak, fiziksel dünyanın ötesini algılamak, böylece hakikate, varoluşun özüne erişmek" olarak açıklar. Divan şiirinde sıkça kullanılan kelimeleri "bu dünya" ve "öte dünya" kavramlarıyla ilişkilendiren yazar, gazelin ilk muhatapları olan seçkin dinleyicilerin bildikleri kelimelerden oluşan tasavvufi sembol örüntüsünü kolaylıkla anladıklarını, bu örüntünün bir grup dayanışması ve kapalılık hissi oluşturmasının yanı sıra tasavvufi düşüncenin hedef kitlenin bilinçaltına yerleştirilmesinde de önemli payının olduğunu vurgular (Andrews, 2018, s. 81-111).

Hazân Gazeli, tasavvuf bağlamında okunduğunda, söyleyici bu kez sonbaharda tabiatta meydana gelen değişimi görüp dünyanın geçiciliğini idrak eden bir sûfiye dönüşür. Sonbahar, yazdan kışa geçişte bir eşik mesabesindedir. Bu yönüyle bir yerden ayrılıp bir yere kavuşmayı çağırıştırır. Şiirde "-dan" "ayrılma hâli" ekinin redif olarak tercih edilmesi, şiir boyunca hissedilen bir gerilime hizmet eder. Ayrılmak istenilen yer, maddi dünya/içinde bulunulan zamandır ve sonbaharın tahrip ettiği bahçeyle temsil edilir. Kavuşmak istenilen yer ise ruhun özlemine duyduğu ideal mekândır. Maddi dünya, tıpkı bahçenin unsurları gibi solup gidecek, ruh daima ideal/öte dünyanın arayışında olacaktır. İlk beyitte geçen "itibar" kelimesinin "geçmek" anlamını düşünürsek söyleyicinin geçici dünya hayatından yüz çevirip fiziksel dünyanın ötesine yöneldiğini düşünebiliriz.

İlk beytin ikinci mısrasının söz dizimine dikkat ettiğimizde "düştü" yüklemine başa alınarak vurgulandığını görürüz. Aslında itibardan düşen sadece ağacın yaprakları değildir. İnsan da vahdetten kesrete, cennetten dünyaya düşmüştür. Bu yüzden dünya "gurbet diyarı"dır. Madem dünya hayatının güzellikleri solmaya, sararmaya, yok olmaya mahkûmdur; o hâlde onlara gönül bağlamaktan vazgeçmek gerekir. Bahçedeki çıplak ağaçlara bakan söyleyici, onlarda maddi dünyanın güzelliklerinden soyunup kaba bir hırka giyen dervişlerin hâlini görür. Ağaçlar kesreti (çokluğu) temsil eden yapraklarından kurtulmuş, vahdete (birliğe) ermiştir. Rüzgâr; görkemli yapısı, yaşı ve tecrübesi itibarıyla bir mürşidi andıran çınardan el almıştır. Sahabenin Şecere-i Rıdvân'da Hz. Peygamber'e biat ederken ellerini onun elinin üzerine koymaları şeklinde yaptığı biat, sonraki dönemlerde tarikatlarda "el almak" şeklinde müridin şeyhe bağlılığını ifade eden bir tabire dönüşmüştür (Okuyucu, 1991, s. 471). Çınar yapraklarının ele benzeyen şekli, beyitte oluşturulan sonbahar rüzgârının çınara intisap etmesi şeklindeki imaja katkı sağlar.

Bir önceki beyitte, dünyalıklarını çıkarıp soyunma hırkasını giyen bahçenin dervişleri (ağaçlar), üçüncü beyitte sulardan (mürşitlerinden) himmet umarlar. Ayaklarının altındaki sapsarı altınların ağaçlar için bir değeri yoktur. Onlar ilahi gerçeğe taliptir ve kendilerini ona götürecek mürşitlerinden gelecek manevi gıdaya muhtaçtır. Dördüncü beyitte yaprağından ve meyvesinden kurtulan fidanın sabah rüzgârıyla yahut sabâ makamıyla salınması, dünyalıklardan sıyrılıp manevi lezzetlerin tadını alan, ilahi aşkın cezbesine kapılıp bir vecd hâli yaşayan genç dervişin durumunu yansıtır. Son beyitte söyleyici, yaprakların çimende perişan vaziyette olduklarını, kendilerini bu hâle getiren rüzgârdan şikâyetçi göründüklerini ifade ederek kendisiyle yapraklar arasında bir özdeşim kurar. Zamanın soldurduğu, tahrip ettiği dünya hayatından hoşnutsuz olduğunu anladığımız söyleyici, ruhunun ebedi hayata teşne olduğunu ince bir sitemle dile getirir. Varak kelimesinin yaprak anlamının yanı sıra kâğıt anlamına da gelmesi, şiirin tamamını bir mekân değişikliğini dile getiren bir istek/şikâyet dilekçesi olarak algılamamıza olanak tanır.

3.Ses-Patrimonyal Anlam Katmanı

Halil İnalçık, Osmanlı Devleti'ndeki iktidar ile sanat ilişkisini incelediği *Şair ve Patron* adlı eserinde Osmanlı toplumunu "sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği" patrimonyal⁴ bir toplum olarak tanımlar (İnalçık, 2010, s. 9-17). İnalçık'a göre böyle bir toplumda bilgin ve sanatkar, geçimini sağlayabilmek için hükümdarın ya da seçkin sınıfın desteğine muhtaçtır. Elbette otoriteyi temsil eden kişiler de "hakem" sıfatını hakkıyla yerine getirebilmek için ilimden

⁴ Halil İnalçık'ın incelemesinin temelinde Max Weber'in görüşleri vardır. "patrimonyalizm" kavramının eleştirisi için bkz. Doğan, 2011, s. 161-184.

ve sanattan nasibini almış olmalıdır. Timurlular devletinden Osmanlıya uzanan süreçte Türk hükümdarları daima bilginleri ve sanatçıları himaye etmişler, böylece patronun/hükümdarın şöhretini yaydığı, kulun/sanatçının da ayakta kaldığı iki yanlı işleyen bir sistem kurmuşlardır. İnalıcık'ın tezkirelerden ve tarihî kaynaklardan hareketle verdiği kimi bilgiler sadece iktidar-sanatçı ilişkisi açısından değil, şiirin toplumsal hayat içindeki yeri açısından da önemlidir. Buna göre sultan ve şehzadeler, beğendikleri münşi ve şairleri musâhib (sohbet arkadaşı, nedim) olarak tutmuşlar, karşılıklı şiir okunan meclislerde sanatlı bir beyit için cömert ihşanlarda bulunmuşlar, meclislerde öne çıkan şairlere "melikü'-ş-uara, sultanu'-ş-uara" gibi unvanlar vermişlerdir. Bir "velinimet yahut hâmi" arayışında olan şairler, çeşitli vesilelerle yazdıkları kasidelerde bağış beklentilerini "lutuf, kerem, himmet, itibar, ihsan" gibi dolaylı kelimelerle ifade etmişler, onların bu beklentileri çoğu zaman "'idane, in'am, tasadduk" adı altında verilen hediyelerle karşılık görmüştür (İnalıcık, 2010, s. 41-79). Dolayısıyla sanatlarını geçim kaygısı çekmeden icra etmek isteyen şairlerin hükümdara yahut çevresine yaklaşabilmek için fırsat kolladıkları, sanatın/sanatçının değerinin sanattan anlayan hükümdar yahut ona yakın devlet görevlilerince belirlendiği bir sosyal ortam söz konusu olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, eski şiirimizdeki âşık ve sevgili tipinin sosyal düzenle irtibatını açıklarken "saray istiaresi" kavramına değinir. Buna göre aydınlığın ve feyzin kaynağı olan saray, tıpkı güneş gibi her şeyin etrafında döndüğü bir merkezdir. Tanpınar, hükümdarın davranışlarının sevgilinin davranışlarıyla aynileşmesini şu cümlelerle ifade eder:

"Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hattâ hükümdar gibi ihşanları vardır. Yine onun gibi isterse, bu lutfu ve ihşanı esirger. Hattâ cevri 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 halindedir. Hülâsa saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hattâ kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir. Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti. Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluktur." (Tanpınar, 1976, s. 6)

Tanpınar ile aynı görüşte olan Walter Andrews, devşirme sistemi içerisinde küçük yaşlardan itibaren eğitilip padişahın özel ordusuna kazandırılan yeniçeriler ile hükümdar arasındaki "kul-efendi ilişkisi"nin zamanla merkezî iktidar çapında yaygınlaştığını ve bu ilişkinin şiir geleneğine de yansıdığını ifade eder. (Andrews, 2018, s. 114). Böylece şiir bağlamında hükümdar, sevgili ile eşdeğer hâle gelir; kul/tebaa ise âşık ile aynileşir. Bu sistemde hükümdarın etkisi, eylemlerinden değil, doğasından gelir. Nasıl ki "gül", güzelliğiyle çekip dikeniyi incitiyorsa yahut "mum", ışığıyla çekip sıcaklığıyla incitiyorsa aynı şekilde aşk nesnesi olan "hükümdar" da doğası gereği çeker, ilgisizliğiyle ve kayıtsızlığıyla incitir. Özetle Andrews, Osmanlı Devleti'nde, bütün himaye ve intisap olanaklarının hükümdarın şahsından büyüyen halkalar hâlinde yayıldığı bir sosyal düzenden bahseder (Andrews, 2018, s. 115-118).

Bâkî, şiir konusundaki yeteneği sayesinde kısa zamanda şöhrete kavuşup Sultan Süleyman'ın takdirine mazhar olmuş; II. Selim, III. Murat ve III. Mehmet döneminde de hükümdarların ve devlet adamlarının himayelerini kazanmayı başarmıştır. Ne var ki onun saraydaki saygınlığından ve ona verilen makamlardan rahatsız olanlar çıkmış; şairin yolunu kesmenin arayışında olmuşlardır. Bu hadiselerden en önemlisi 1575'te, Bâkî, Süleymaniye müderrisi iken yaşanmıştır. Onu çekemeyenler, Nâmî mahlaslı eski bir şairin bir gazelinin tahrif ederek gazelin içindeki bir beyti III. Murat aleyhinde bir telmih gibi göstermişler, bu durum Bâkî'nin görevden alınmasına ve İstanbul dışına gönderilmesine sebep olmuştur (Doğan, 2002, s. 19). Böylece şair, çok istediği şeyhülislamlık makamına neredeyse bir adım kadar yaklaşmışken bu iftira yüzünden altı yıl İstanbul'dan uzak kalmıştır. Bâkî'nin ikbal hayatında, sonraki dönemlerde de inişli çıkışlı bir seyir görülmüş; terfiler ve azledilmeler birbirini izlemiştir. Bu açıdan bakıldığında Hazân Gazeli, geçmişte, özellikle Kanuni döneminde ikbal hayatının ilkbaharını yaşayan şairin içinde bulunduğu dönemde kıymetinin bilinmemesinden duyduğu üzüntü ve hayal kırıklığı bağlamında okunabilir.

İlkbahar, mevsimlerin sultanıdır. Bâkî, ilkbaharın coşkusunu anlattığı bir gazeline şu beyitle başlar: *"Gülşende kurdılar yine taht-ı zümürüddin / Sultan-ı 'id güller ile oldı hem-nişîn"* Bahar gelmiş, gül

bahçesine zümrüt renkli taht kurulmuştur. Tıpkı bayram gibi insana neşe bahşeden, mevsimlerin sultanı olan ilkbahar, çimen ülkesindeki tahtına oturmuş; güllerle sohbet etmektedir (Doğan, 2002, s. 119). Beyitte ilkbahar, hükümdar mazmunuyla anlatılmış, hükümdarın maiyetindekiler ise "güller" olarak anılmıştır. Bu tablonun içindeki güllerden birisi de muhtemelen şairdir. Hazân Gazeli ise "*Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahardan / Düştü çemende berg-i dirahit itibardan*" mısrasıyla başlar. Aradan zaman geçmiş, mevsim değişmiş, şairin hükümdarın yakınında bulunduğu güzel bahar günlerinden eser kalmamıştır. "Nâm, nişane, itibar" söyleyicinin hükümdar tarafından kıymetinin bilindiği demleri işaret eden kelimelerdir. "düştü" yüklemine sözdiziminde başa alınarak vurgulanması manidardır.

İkinci beyitte geçen bağın ağaçlarının soyunma hırkasına girmesi, söyleyicinin dünyalık makam ve mevkilerden içtinap edişini imler. Efendisine teslim olan kul için dünya malından ilgiyi kesmek, ona duyulan sadakatin bir göstergesidir. Üçüncü beyitte geçen, "ağaçların ayağına her yandan altınların akıp gelmesi" Osmanlı Devleti'nin 16. yüzyılda eriştiği ekonomik gücün şiire yansması olarak da düşünülebilir. Nitekim devlet, bu yüzyılda en geniş sınırlarına ulaşmış; payitahta dört bir yandan vergi gelirleri akmaya başlamıştır. Şairler de yetenekleri nispetince bu hazineden paylarına düşeni almıştır.⁵ Kendisini bağın yoksul ağaçları ile özdeşleştiren söyleyici de doğal olarak sudan, yani saraydan himmet ummakta; en azından hak ettiği itibarın yeniden verilmesini beklemektedir. Dördüncü beyitte söyleyici, meyveden ve yapraktan azade olan, sabah rüzgârında salınan fidanla özdeşleşir. Beyitte anlatılanlar, akıllara Namık Kemal'in "*Kimsenin lutfuna olma talip / Bedeli cevher-i hürriyettir*" mısralarında ifade ettiği gerçeği getirir. İnsan, peşinden koştuğu dünyalıkların esiridir. Ne zaman ki onların gelip geçici olduğunu anlar, onlardan kurtulur, o zaman özgürlüğüne kavuşur. Yükünden kurtulan fidan, rüzgârın kollarında özgürdür. İtibardan düşen söyleyici de dünyalıklardan azadedir. Son beyitte, söyleyici, yaşadığı devirde kıymetinin bilinmemesini, çimenler üzerinde rüzgârın perişan ettiği bir yaprak üzerinden dile getirir. Gazelin ilk iki beytindeki eylemler, görülen geçmiş zaman ile çekimlenmişken (kalmadı, düştü, girdiler, el aldı) son beyitteki yüklem ek eylemin öğrenilen geçmiş zamanla çekimlenmesi (perişan i-miş), söyleyicinin şikâyetini dolaylı/imalı bir dille anlatmasına katkı sağlar.

Şiirin genelini düşündüğümüzde, maddi dünyada bir velinimetin kanatları altına girememenin sıkıntısı, tasavvufi bağlamda olumlu bir duruma dönüşür. Çünkü bu durum, insanın yüzünü geçici dünyadan ebedî âleme çevirmesine vesile olur.

4.Ses-Duygusal Anlam Katmanı

Gazelin temel özelliklerinden biri de insana ait yoğun duyguları bünyesinde barındırmasıdır. Gazel, kasideden ayrılıp bağımsız bir tür olarak gelişmesini belki de sahip olduğu bu duygusal içeriğe borçludur. Walter Andrews, gazelin duygusal boyutuna değinirken önemli tespitlerde bulunur. Yazar, duygularını dizginleyemeyen, aşırı bir şekilde dışa vuran insanların toplum için bir tehdit olarak görüldüğünü fakat aynı aşırılığın tasavvufî-dinî bağlamda ilahî bir meziyet olarak algılandığını ifade eder. Yazara göre bireyin hayatının büyük bir kısmının dinî ve idarî kurullarla sınırlandığı Osmanlı toplumunda şiir, kontrol edilemez duyguların herhangi bir kısıtlama olmaksızın ifade edilebileceği özel bir özgürlük alanı oluşturmuştur. Yazar, gazel geleneğini "*Osmanlı toplumunun belirli kesimlerinin, yaşantının duygusal ve irrasyonel boyutuyla başa çıkmak için geliştirdiği çeşitli sosyokültürel kurumlardan biri*" olarak görür ve bir şiirin duygu içeriğine ulaşmak için bütün yorum örüntülerini bir arada düşünmek gerektiğini savunur. Gazel, bir ölçüde toplumsal engelleri aşan, duygusal yaşantıyı paylaşan bir ehiller halkası oluşturur. Gazeldeki yoğun duygusallık ve samimiyet, sözdizimine devrik cümleler şeklinde yansır. Yazarın gündeme getirdiği diğer bir husus, Osmanlı şiir geleneğinde mevcut olan perspektifin dünya hayatı ile ahiret hayatı arasına keskin bir ayrım çizgisi çekmediği gerçeğidir. Buna göre dünya, değişmez manevi gerçekliğin bir tezahürüdür. İnsanda bulunan akıl yetisi, bu dünyanın etkinliklerine, nesnelere bağlıdır; ilahi hükümlerin emir ve yasaklarıyla ilgilidir. Duygu yetisi olan kalp ise hakiki gerçeklikle, ilahi hükümlerin gizli, bâtinî anlamlarıyla ilintilidir. Bu perspektifin etkisiyle gündelik hayatın duygusal yönü, göz ardı edilmek veya

⁵ Halil İnalçık, Hicrî 909-917 yılları arasından saraydan in'am alan şairleri ve aldıkları miktarları içeren bir liste yayımlamıştır. Bkz. İnalçık, 2010, s. 81-84.

bastırılmak yerine aşkın bir önem kazanır; hayatın etkinlikleri, duygu içerikleri onlara simgesel bir boyut yüklediği nispette önemli olur (Andrews, 2018, s. 137-174).

Bu çerçevede Hazân Gazeli'ni, hayat yolunun sonuna gelmiş, geçmişteki güzel günlerine özlem duyan yaşlı bir insanın hüznü bağlamında okuyabiliriz. Mevsimler, insan hayatının dönemleriyle eşleştirildiğinde çok açıktır ki sonbahar insanın yaşlılık dönemine tekabül eder. Yaşlılık dönemindeki insan, bu mevsimde kendini yapraklarından eser kalmamış, rüzgârın önünde tir tir titreyen kuru bir ağaç gibi hisseder. Havaların bir anda soğuması, ağaçların yapraklarını dökmesi, yeşil otların sararıp solması hep kapıdaki kışın habercisidir. Tabiattaki fiziksel tahribatın bir benzerini de yaşlılık dönemindeki insan yaşar.⁶ Yavaş yavaş ortaya çıkan hastalıklar, organlarda meydana gelen bozulmalar, günlük aktivitelerdeki zorlanmalar hep mukadder bir hakikati işaret eder: ölüm. Bu dönemde tek sığınak, yaşanılan hayattan geride kalan güzel anılardır.

Hazân Gazeli, bahçeye bakıp kendini gören bir ihtiyarın hissettiği yoğun duygularla başlar. İlk beyitte ömrünün ilkbaharına özlem duyan söyleyici, toplumda itibar gördüğü, gücünün kuvvetinin yerinde olduğu o güzel günlerin gelip geçmesinden üzüntü duyar. İkinci beyitte ölüm gerçeği karşısında makamın, mevkinin, paranın bir anlam ifade etmediğini idrak etmiş; maddi hayattan soyutlanıp manevi bir yönelişe girmek gerektiğini anlamıştır. Üçüncü beyitte, "himmət umar" ifadesi, yaşlı insanların hayatını idame ettirebilmek için başkasının yardımına, desteğine muhtaç olması şeklinde anlaşılabilir. Eylemin geniş zamanla çekimlenmesi, değişmez bir gerçeğin dile getirildiğini gösterir. Dördüncü beyitte fidana yönelik söylenen "durma salınsın" ifadesi bir ironi içerir. Şöyle ki ihtiyarlık dönemini yaşayan söyleyici, dünyanın geçiciliğini bizzat tecrübe etmiştir. Oysa fidan, henüz bu bilinçten yoksundur; yaprağının ve meyvesinin dökülmesini fırsat bilip kendini rüzgârın kollarına bırakmıştır. Gün gelecek, o da yaşlanacak, söyleyicinin idrak ettiği hakikati bizzat tecrübe edecektir. Söyleyici, fidana adeta şöyle sesleniyor: "Bırakın şimdilik meseleyi anlamasın, duyguların rüzgârında dans edip dursun(!)" İlk mısradaki yüklem emir kipiyle (durma salınsın) çekimlenmesi ve ikinci mısradaki "âzâdedür" yüklemine sözdiziminde başa alınarak vurgulanması, beytin duygusal boyutuna katkı sağlayan tercihlerdir.

Öte yandan beyitte geçen "sabâ'nın "sabah rüzgârı" anlamının yanı sıra Türk müziğinde "yürek parçalayıcı, gönüller yakıcı" bir makam anlamına gelmesi, okura yeni bir anlam alanı açar ve şiirde tasvir edilen sonbahar manzarasına bir fon teşkil ederek hüznün temasını pekiştirir. Şairin mahlasının geçtiği son beyitte hüznün duygusu zirveye ulaşır. Burada, rüzgârdan şikâyet eden perişan yaprakların sesi, Tanpınar'ın ifadesiyle "*tevekkül, rıza, isyan, içlenme bütün bir karışık ruh hâlini yüklenerek*" sanatkarla birleşen bir sese dönüşür (Tanpınar, 1976, s. 14). Sebebi ister geçen zaman karşısındaki çaresizlik olsun ister dünyevi otoriteden yahut ilahi birlikten uzaklık, hissedilen duygu katıksız hüznüdür. Dolayısıyla mahlas beytinde bütün söyleyicilerin sesleri ve duyguları hüznün ortak paydasında buluşmuş, şairin lirik benliğiyle bütünleşmiştir.

Sonuç

16. yüzyılda Osmanlı Devleti en geniş sınırlarına ulaşmış, siyasi alanda elde edilen başarılar sanat alanına da yansımıştır. Yüzyılın iki büyük şairinden biri olan Bâkî, sanattan anlayan bir hükümdarın himayesinde, şiirlerini nispeten sade bir dille ve özgüvenli bir üslupla kaleme almış; devletin ihtişamını şiire taşımıştır. Bâkî, himayesine girdiği devlet adamları sayesinde henüz yaşarken önemli makamlar elde etmiş; bir velinimetten yoksun olarak ömür süren Fuzûlî'nin kıymeti ise ancak öldükten sonra bilinmiştir. Ne var ki Bâkî'nin ikbal hayatında da arzu etmediği durumlar olmuş, birçok kez görevinden azledilmiştir. Daha çok rindâne tarzda yazdığı neşeli ve coşkulu gazelleriyle tanınan Bâkî, bir istisna olarak Hazân Gazeli'nde "hüznün" temasını işlemiştir.

Bâkî, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "küçük bir şaheser" olarak tanımladığı Hazân Gazeli'nde, son derece sınırlı kelimeyle çok sesli, çok anlamlı bir sanat eseri oluşturmayı başarmıştır. Hazân Gazeli'nde kullanılan ifadeler, farklı ruh hâllerine ve duygu durumlarına sahip söyleyicilere atfedilerek okunduğunda

⁶ Bâkî, Kânunî Mersiyesi'nin başında yer alan bir beyitte, insan bedeninde yıllar içinde meydana gelen tahribatı, ilkbahar ve sonbahara ait unsurlarla anlatır. Şair, "*An ol günü ki âhir olup nev-bahâr-ı ömr / Berg-i hazâne dönse gerek rüy-i lüle-reng*" diyerek ömrün ilkbaharının sona ermesiyle insanın lale rengindeki yanaklarının hazân yaprağı gibi sararacağını dile getirir. Bkz. *Bâkî Dîvanı*, s. 56.

şiiirin biri yüzeysel, üçü derin olmak üzere dört farklı anlam katmanından oluştuğu görülmüştür. Şiiri, sadece bir sonbahar tasviri olarak okumak mümkün olduğu gibi onda tasavvufun, iktidar ve otoritenin, duygunun sesini de duymak mümkündür. Öte yandan şair, "kadeh, el almak, sabâ, varak, rüzgâr" gibi kelimelerin uzak anlamlarını düşündürerek şiirin anlam alanını genişletmiş, yeni anlamlara kapı aralamıştır. Walter Andrews'in yukarıda özetlenen görüşlerinden ve Hazân Gazeli'nin anlam katmanlarından hareketle gazelin içinden çıktığı toplumun dinî, siyasi, duygusal hayatıyla yakın ilişki içinde olduğunu ve toplumsal algıların çeşitli şekillerde gazele yansıdığını söylemek mümkündür. Bâkî'nin beş beyitlik bir gazel içerisinde, sınırlı sayıdaki kelime ile yüzeyde bir sonbahar tasviri yapıp derinde dünyevi otoritenin desteğini kaybeden bir şairin siteminden ilahî birlikten uzak düşmüş insanın dünyadaki ontolojik yalnızlığına uzanan bir yelpazede bambaşka anlamlar elde etmesi onun büyük bir sanatkâr olduğunun göstergesidir.

Kaynakça

- Aksan, D. (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Akün, Ö.F. (2014). *Divan Edebiyatı*. Ankara, İSAM Yayınları.
- Andrews, W. (2018). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. (T. Güney, Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bâkî Divânı*, Haz. Sabahattin Küçük, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları. (ekitap). 09.10.2020 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr> adresinden erişildi.
- Bayram, Y. & Erdemir, A. (2008). "Hazân Gazeli'ne Farklı Bir Bakış", A. C. Issı & D. Eşitgin (Ed.), *Prof. Dr. Celal TARAKÇI Armağanı* içinde (ss. 111-123), Ankara, Birleşik Kitabevi.
- Çavuşoğlu, M. (1991). "Bâkî", *TDV İslam Ansiklopedisi* (1. bs., C.4). İstanbul, TDV Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (2006). *Divanlar Arasında*. İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Doğan, M.N. (2002). *Bâkî*. İstanbul, Metropol Yayınları.
- Ekoloji*. (t.y.). 26 Ağustos 2020 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.
- İnalcık, H. (2010). *Şair ve Patron*. Ankara, Doğubatı Yayınları.
- Kahramanoğlu, K. (2015). *Modernliğin Gölgesinde Divan Şiiri*. Konya, Palet Yayınları.
- Lâtîfi, (2018). *Tezkiretü'Suarâ ve Tâbsiratü'n-Nuzamâ Tenkitli Metin*, (Haz. R. Canım). Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yay. (ekitap). 09.10.2020 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html> adresinden erişildi.
- Okuyucu, C. (1990). "Gazel Şerhi Örnekleri", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 65 (Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'e Armağan), 467-482.
- Pala, İ. (2009). *Ortaöğretim İçin Divan Şiiri*. Ankara, Gazi MEM Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1976). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul, Çağlayan Kitabevi.
- Tökel, D.A. (1996). "Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî'nin Bir Gazeli'ne Uygulanışı", *Yediiklim*, 11 (74), 53-59.