

SÛRETLER KALESİ: MEVLÂNÂ VE GÂLİB *

Victoria Rowe Holbrook**

Çev: Arş. Gör. Murat Ak
Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZET

Victoria Rowe Holbrook bu çalışmasında onsekizinci asrın sonlarında yaşanan Osmanlı şâiri Şeyh Gâlib'in Hüsnü Aşk'ı ile onüçüncü asırda Anadolu'da yaşayan Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin Mesnevî isimli eserini karşılaştırmıştır. Gâlib'in Hüsn ü Aşk'ı Mevlânâ'nın Mesnevî'sine göndermeleri içerir. İki eser arasındaki karşılaştırma her iki şâirin eserinde de yer alan ortak bir hikaye ve bu hikayede yer alan Sûretler Kalesi mecazı üzerinden yapılmıştır. Victoria Rowe Holbrook metinlerarasılığı kullanarak Gâlib'in Mevlânâ'dan tevârüs ettiği, hatta bu iki şâirin kadim gelenekten birlikte tevârüs ettikleri temsiller üzerinde durur ve bu iki şâirin referanslarındaki ortaklığa atıfta bulunur.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ, Gâlib, Hüsn ü Aşk, Mesnevî, Metinlerarasılık, Sûretler Kalesi.

ABSTRACT

The Fortress of Forms: Rumi and Galib

In this study, Victoria Rowe Holbrook compares Hüsn ü Aşk, written by the Ottoman poet Galib, who lived in the late 18th century, with Mathnavi of Mevlana Celâleddin-i Rûmî, who lived in the 13th century in Anatolia. Galib's Hüsn ü Aşk contains many references to Mathnavi of Rumi. The comparison of the two works is established upon the same story and the shared metaphor called "the fortress of forms" which is mentioned in both Hüsn ü Aşk and Mathnavi. Victoria Rowe Holbrook, using intertextuality, refers to the elements which Gâlib inherited from Rûmî and the elements both poets inherited from the ancient tradition. She also points to parallel sources of these two poets.

Key Words: Rumi, Galib, Mathnavi, Hüsn ü Aşk, Intertextuality, Fortress of Forms.

* Bu çalışma "Poetry and mysticism in Islam" *The Heritage of Rûmî*, Ed. Amin Banani, Richard Hovannisian, Georges Sabagh, Cambridge 1994'te 178-197 sayfaları arasında yer alan "The fortress of forms: Rûmî ve Galib" başlıklı metnin çevirisidir.

**Victoria Rowe Holbrook 1977 yılında Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü'nden mezun oldu. 1979 yılında Princeton Üniversitesi'nde İran Tarihi ve Edebiyatı alanında Yüksek Lisans'ını tamamladı. 1985 yılında Princeton Üniversitesi Yakın Doğu Bilimleri'nde Osmanlı Tarihi ve Edebiyatı alanında doktor unvanı aldı. 1998 yılında dilimize çevrilen *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans* (İletişim Yayınları) adlı kitabı ile dikkatleri üzerine çekti. Bu çalışmasıyla 1996 yılında M. Fuat Köprülü Kitap Ödülü'nü kazandı. Boğaziçi, Koç ve Bilkent Üniversiteleri'nde konuk öğretim üyeliği yapmış olan Holbrook, İngilizce'nin yanı sıra Türkçe, Farsça, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Arapça, Almanca, Eski Yunanca bilmektedir.

Onsekizinci asrın sonlarında Osmanlı şâiri Gâlib, her ne kadar en meşhuru olmasa da çok şöret bulmuş aşk hikâyelerinden birini yazdı. Daha sonra bu genç şâir onüçüncü yüzyılda Anadolu'da Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin öğretileri temelinde kurulan dışarıda *Whirling Dervishes* olarak bilinen Mevlevî tarikatında şeyh oldu. Gâlib'in 2101 beyitlik aşk hikâyesi *Hüsn ü Aşk*, Mevlânâ'nın benzersiz hikâyeye tarzındaki nazmı ve hacimli eseri olan *Mesnevî*'ye göndermeleri içerir. Bu göndermeler Osmanlı şiirine özgü olan bir metinlerarasılığı göstermektedir.

Geleneksel Osmanlı kavrayış biçimi bu iki metin arasındaki ilişkiyi müellifleri arasındaki manevî bir bağa atfedecektir. Mevlevî şâirleri anlattığı biyografik antolojisinde [Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye], Gâlib'in yakın arkadaşı olan şâir ve hattat Esrar Dede, onun hakkında şöyle yazar:

Gâlib yirmi altı yaşındayken onun eşsiz dehasına Hüsn ü Aşk isimli, Mevlevî sülûkunun sırlarını ve Mesnevî dizelerinin pırıltılarını içeren bir nazım derleme fikri belirdi. Daha önce Rum diyarında Türkçe olarak kimsenin duymadığı derlenmemiş manzum bir eserdî.¹

Esrâr Dede, metinler arasındaki bu ilişkiyi manevî sırların ortak idrakinin bir ürünü olarak nitelendirdi ve Gâlib'in eserini özgünlüğünden dolayı methetti. Cumhuriyet dönemi Türk ediplerinin çoğu filolojik yöntemi benimseyerek, dinî ve lâ-dinî edebiyat şeklinde bir ayırım yaparak edebî alıntı meselelerine odaklandılar. Köprülü Gâlib'in Mevlânâ'dan etkilenmiş olduğu kararına vardı.² Ergun, *Hüsn ü Aşk*'ı Mevlevî sülûkunun bir alegorisi olarak yorumladı. Gâlib'in niyetinin sadece dinî duygular olmadığına ve bir şâir olarak orijinal bir şey üretme niyetinde olduğuna dikkat çekti. Gâlib her şeyden önce bir sanatçıydı.³ Bu uyarıyla Ergun, Osmanlı manzum hikâyelerinin yalnızca nazmen yazılmış suffi öğretiler olduklarını ve bu yüzden de sanatsal olmaktan ziyade didaktik eserler olduklarını iddia eden seküler eleştirilere karşı *Hüsn ü Aşk*'ı müdafaa etmeye çalıştı.

Türk Mevlevîliği ilk dönemden itibaren Osmanlı sanatlarının gelişmesinde öncü rol oynamıştır. Onsekizinci yüzyılın sonuna kadar Mevlevîlik bütünüyle şâir, besteci, müzisyen ve görsel sanatlarda meşhur olmuş kişilerin, hatta şöretlerini dinî düşünce alanındaki reformun tetikleyicileri ve bu alandaki nazarî yazıların müellifleri olarak elde etmiş kişilerin tarikatı haline gelmiştir. Mevlevîhaneler, Sultan III. Selim'in saray müziği ekolüyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda

¹ Esrâr Dede, *Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T. Y. no. 3894, s. 286ff: "...esrâr-ı makamât-ı Mevlevî ve envâr-ı lâmi' âyât-ı Mesnevi havî Hüsn ü Aşk nâmında bir te'lif-i celîl ser-zede-i tab'-ı bî misilleri olmuştur ki memâlik-i Rûm'da lisân-ı Türkî üzere ana mü-mâsil bir nazm inşa olduğu kimsenin mesmû'u olmamıştır." Tezkire, Gâlib tarafından planlanmış lakin Esrâr Dede tarafından tamamlanmıştır. Bkz: Sadedin Nüzhet, "Şeyh Galib'in Şuarâ Tezkiresi", *Atsız Mecmua*, 2: 16 (Ağustos 1932), s. 91-94.

² Mehmet Fuat Köprülü'zâde, *Eski Şâirlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi: Şeyh Gâlib*, (İstanbul 1931), s. 585.

³ Sadettin Nüzhet Ergun, *Şeyh Gâlib*, (İstanbul, 1932), s. 21.

başta mûsikî olmak üzere, sanatsal faaliyetlerin en önemli merkezleri haline gelmişlerdir. Gâlib, Mevlevîhâneler içinde sanatı teşvik anlamında en seçkin yere sahip olan Galata Mevlevîhanesi'ne şeyh ve idareci olmuştur. Gâlib'i manevî üstadı olarak kabul eden III. Selim, Galata Mevlevîhanesi'nin restorasyonu için para vermiştir. Sultan III. Selim'in himayesinde Mevlevîhâne en parlak dönemini yaşamıştır. Mevlevîhânenin bu dönemi ancak Nâyî Osman Dede idaresindeyken benzer bir rol üstlendiği bir iki yüzyıl öncesi olan "Lâle Devri" ile kıyaslanabilir. Gâlib'in Galata görevinde olduğu bu süre Osmanlı mûsikî hayatındaki rönesansla aynı döneme rastlar ve Gâlib'in yazdığı şiirlerin bir kısmı bestekârlara hala oldukça popüler olan güfteleri sunmuşlardır.

Hüsn ü Aşk'i kaleme aldığı dönemde Gâlib, İstanbul edebiyat ortamında çok beğenilen bir figürdü. Her ne kadar hem babası hem dedesi Mevlevî tarikatının mensupları idilerse de ve Gâlib de bu ortamda yetişmiş ve Mevlevîliğin kendine özgü dünyasında eğitim almışsa da, bir şâir olarak şöhret olduktan sonra Mevlevî tarikatına resmen girme kararı almıştır. Hemen sonrasında da Galata Mevlevîhanesine şeyh olarak tayin edilmiştir. Bu tayin ona bir maaş sağlamış, kendisi ve ailesi için daha iyi bir ikâmetgah imkanı vermiştir. Ayrıca Gâlib'i bir saray şâirinin zorunlu olduğu, onun da bu işten eğlenmeye başladığı, zengin ve güçlü'nün himayesine bağımlı olmaktan tamamen kurtarmıştır. Aşağıdaki beyit, Gâlib'in bir meslek olarak şâirliği ile manevî arzuları arasındaki kararsızlığına ilişkin eleştirmenlerin yaptıkları gözlemlerde sıklıkla aktarılır⁴:

*Reh-i Mevlevî'de Gâlib bu sıfatla kaldı hayran
Kimi terk-i nâm u şâna kimi i'tibâra düştü*

Bununla birlikte, "hayran oluş" Gâlib'in terimi *Hüsn ü Aşk*'taki kullanımında görüleceği gibi bir kararsızlık işareti değil ileri bir manevî merteye olabilir.⁵ Daha önce saptandığı üzere Türk modernistleri sanatı manevîlikten ayıran bir tutum takınmışlar, Gâlib'in kavramları asıl anlamlarında kullandığını varsaymışlardır. Şiir, ne miskin bir derviş olup isim ve şöhreti terk etmek ne de bir şâir olup itibar arayışına girmek gibi bir ya / ya da meselesi değildir. Şiir, Gâlib tarafından manevî bir arayış olarak tanımlanır. Onun şiire yüklediği mânevî rol, Hüsn ve Aşk arasındaki yardımcı karakteri Sühan [şiir, söz] şeklinde isimlendirmesi gerçeğinde apaçık ortaya çıkar.

Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ın önsöz niteliğindeki bir bölümünde eseri bitirmekte ne kadar çok zorlandığını yazmıştır (beyit 158-160)⁶:

*Hakdır bu ki deng ü lâl idim ben
Nutm etmeye bî-mecâl idim ben*

⁴ Mehmed Esad Gâlib, *Divân-ı Şeyh Gâlib*, Bulak baskısı (Kahire, 1252 / 1836), bölüm 2, s. 119-120.

⁵ "Hayret" karakterinin oynadığı rol için bu makalenin sonuna bakınız.

⁶ Çalışmada *Hüsn ü Aşk*'tan yapılan bütün alıntılar, şâirin kendi telifi olan nüshayı esas alan tenkitli metinden akatarılmıştır. Bkz: Abdülbâki Gölpinarlı, *Şeyh Gâlib: Hüsn ü Aşk* (İstanbul, 1968). Bu tenkitli nüsha şâirin telifi olan nüshayı ve yazmaların tenkidini ihtiva eder.

[Doğrusu ben şaşkın ve dilsiz bir hale düşmüştüm, söz söylemeye mecâlim de yoktu.]

*Kalmıştı zebân-ı hâme hâmûş
Kılmıştı hezâr mevc-i gam cûş*

[Kalemimin dili susup kalmıştı ve binlerce keder dalgası coşup taşmaktaydı.]

*Gelmişti kelâl güft ü gûdan
Geçmişti hayâl reng ü bûdan*

[Söz söylemekten bıkkınlık gelmiş, hayâlimde renk ve koku kalmamıştı.]

Gâlib, babasının “Pîr” Celâleddîn-i Rûmî'nin şiir tarzını öğreterek kendisini bu zihinsel durumdan kurtardığını yazmıştır (beyit 163):

*Bu güm-rehin oldu dest-gîri
Öğretti sühanda tarz-ı Pîri*

[Bu yolunu kaybetmişin elinden tuttu, söz sanatında “Pîr”in tarzını öğretti.]

Gâlib, Mevlevî geleneğindeki metinlerarasılığı yazı ve hayat arasındaki daha genel bir karşılıklı ilişkinin bir parçası olarak resmetmiştir. Mevlânâ şiirini manevî tecrübelerin kendisinde şekillendiği bir araç olarak ele almıştır. Mevlânâ başlı başına [sanat için] şiiri hor görür:

Kişisel özelliklerimden biri, kimseyi sıkmayı istemememdir... Arkadaşlar beni ziyarete geldiklerinde onları memnun etmek için çok alakadar olur ve bu suretle onları eğlemek için şiir okurum. Yoksa şiirle benim ne işim olur? Vallahi şiirden nefret ederim. Gözümde hiçbir değeri yoktur.⁷

Bu ifadelerin yazarı olan Mevlânâ yaklaşık 75000 şiir dizesi kaleme almıştır. Fakat Mevlânâ tasarlanmış ve yalnızca sanat için olan şiirle, ilham edilmiş ve aydınlatıcı şiirsel ifadeler arasında fark gözetmiştir. Bu, Mevlânâ'nın Türk kültür tarihi üzerinde devrimsel nitelikteki etkisinin temel esaslarından biridir. İslâmî bağlamda bile sanatın (şiir, müzik, dans) değersiz addedildiği bir dönemde Mevlânâ şiiri, manevîliğin ifadesinin bir aracı olarak yüceltmıştır. Gâlib beş yüz yıl sonra kendisi için şâirlik mesleğini tekrar keşfetmiş biri olarak şiirde Mevlânâ'nın gözettiği ayrımı tekrar öne sürer ve bu “şâirâne tarzı” tevarüs ettiğini iddia eder.

Hüsn ü Aşk'a yazdığı sonuç bölümünde Gâlib, hünerini Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin mânevî etkisine bağlar (beyit 2083-2089):

*Ey hâme eser senin değildir
Ey şeb bu seher senin değildir*

[Ey kalem! Bu eser senin değildir; ey gece bu seher de senin değildir.]

*Envâr-ı füyûz-ı mürşîd-i Rûm
Afâka fûrûğum etti ma'lûm*

⁷ Mevlânâ'nın *Fihî Mâ Fihî* adlı eserinden William C. Chittick tarafından tercüme edilmiştir. Bkz: William C. Chittick, *The Sûfî Path of Love: The Spiritual Teachings of Rûmî*, (N. Y., 1983), S. 270.

[Anadolu'nun mürşidi Mevlânâ'nın feyzinin nurları, benim ışığımy dünyaya ulaştırdı.]

*Kıldı beni tıfl-ı mısra' âsâ
Doğdum doğalı sūhanla ber pâ*

[Beni mısra çocuğu gibi doğdum doğalı sözle beraber büyüttü.]

*Ben tıfl idim eylemezdim ülfet
Bulmuştu sözüm tamâm şöhret*

[Ben çocuktum ve kimse ile arkadaşlık etmezdim. Sözlerim ise tam bir şöret bulmuştu.]

*Bî-minnet ü üstâd-ı ta'lim
Ser-nâme-i tab'im etti tanzîm*

[Ben hiç kimseye ve hiçbir üstâda ihtiyaç duymadan, benim tabiatımı eğitti.]

*Allah Allah zihî inâyet
Nâ-bâliğa hikmet-i belâgat*

[Allah Allah bu ne büyük yardım ki, bulûğa ermemiş çocuğa belâgat bahşetmiştir.]

*Feyz erdi cenâb-ı Mevlevî'den
Aldım nice ders Mesnevî'den*

[Hz. Mevlânâ'nın feyzine nâil oldum ve Mesnevî'den nice dersler aldım.]

Bir mesnevî şâiri olarak Gâlib, Farisî sanatıyla diyalog içinde olan Osmanlı yazım ekolü geleneği içinde yer alır ve bu geleneğin kurucusu Nizâmî-yi Gencevî'nin takipçisidir. Bu ekolün aşk hikâyeleri mesnevîler “divan edebiyatı” diye isimlendirilen alanın bir parçası olarak telakki edilir. Gâlib kendisi için seçtiği tarzın tarafında yer alarak divan edebiyatı ekolündeki metinlerarası bağlamı kabul etmemiştir (beyit 2069-2074):

*Tarz-ı selefe tekaddüm ettim
Bir başka lûgat tekellüm ettim*

[Benden öncekilerin önüne geçtim ve başka bir dil ile konuştum.]

*Ben olmadım ol gürûha pey-rev
Uymuş belî Gencevî'ye Hüsrev⁸*

[Her ne kadar Hüsrev, Gencevî'ye uymuşsa da, ben onların peşi sıra gitmedim.]

*Billâh bu özge mâcerâdır
Sen bakma ki defter-i belâdır*

[Yemin olsun ki, bu başka bir hikâyedir. Sen bu esere bir belâ kitabı gibi bakmayasın.]

*Zannetme ki şöyle böyle bir söz
Gel sen dahi şöyle böyle bir söz*

⁸ Emîr Hüsrev (1254-1325)

[Bunu öylesine bir söz sanma; kudretin varsa sen de böyle bir söz yaz!]

*Erbâb-ı sühan tamâm ma'lûm
İşte kalem işte kişver-i Rûm*

[Söz üstatlarının hepsi bilinir. İşte kalem işte Anadolu diyarı!]

*Gördün mü bu vâdî-i kemîni
Dîvanyolu sanma bu zemîni*

[Bu tuzak dolu vadiyi gördün mü? Bu vadiyi Divanyolu sanmayasın.]

Gâlib böylece kendini mesnevî yazım geleneğinden ayırır ve eseri *Hüsn ü Aşk*'in klasik tarzdaki divan edebiyatı içinde olmadığını dile getirir. Mevlânâ'nın, genişlikte ve derinlikte bir okyanus gibi olan altı ciltlik Farsça *Mesnevî*'sini üstü kapalı bir şekilde imâ ederek Gâlib "Ol *gevheri bul da sirket eyle*" şeklinde bir sataşmada bulunur (vv. 2078-2080):

*Gencînede resm-i nev gözettim
Ben açtım o genci ben tükettim*

[Define aramada yeni bir tarz gözettim. Bu hazineyi ben buldum ve ben tükettim.]

*Esrârını Mesnevî'den aldım
Çaldım velî mîrî mâlî çaldım*

[Bu eserin sırlarını Mesnevî'den aldım. Çaldım ama, mirî malı çaldım.]

*Fehmetmeğe sen de himmet eyle
Ol *gevheri bul da sirket eyle**

[Gücün nispetinde sen de onu anlamaya çalış, o inciyi bul ve sen de çal.]

Abdülbaki Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk*'in tenkitli metnine yazdığı girişte, Gâlib'in mesnevisindeki "Sûretler Kalesi" [Kal'a-yı zâtü's-suver] tasvirinin Mevlânâ'nın Mesnevî'sinin sonunda yer alan üç şehzâde hikâyesinden "ilham"la telif edildiğini savunur.⁹ Aynı zamanda Gölpınarlı, yazma metinlerdeki bu hikâyede Mevlânâ'nın esrârengiz dostu Şems-i Tebrîzî'ye ait ifadelerin kaydedildiğine işaret eder, hikâye bilindik halk hikâyelerini anırtır ve muhtemelen oldukça kadimdir.¹⁰ Çocukluğundan itibaren tarikatın yaşamı ve edebiyatı içinde yetişmiş Gâlib'in, Mevlânâ'nın hikâyesinden ve Osmanlı *Mesnevî* şerh geleneğinden habersiz olması mümkün değildir. Onun "Sûretler Kalesi" anlatımı bilinçli yapılmış bir alıntıdır. Gâlib yirmi altı yaşına kadar altı ciltlik Mesnevî'yi en az on bir kez okumuştur. *Hüsn ü Aşk*'in kendi hattı olan nüshasına, Mevlânâ'nın eserinin dokuzuncu, onuncu ve onbirinci okumalarına işaret eden tarih kayıtları düşmüştür. Ömrünün sonlarında da *Mesnevî*'ye bir şerh yazmıştır.¹¹ Gâlib, İstanbul camilerinde "Mesnevîhan"lık vazifesinin icaplarını yerine getirdi, Mevlevî tarikatının adâb ve erkanı üzerine ilmî bir eser verdi, Mevlevî şâirlerin biyografilerini

⁹ Gölpınarlı, *Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk*, s. 37.

¹⁰ Abdülbaki Gölpınarlı, *Mesnevî Şerhi* (6 cilt.; İstanbul, 1973-1974), c. 6 s. 270.

¹¹ Gâlib'in şerhi Mesnevî'nin tamamını içermez. 16. yüzyılda Yusuf-ı Sineçak tarafından hazırlanan ve dervişler için bir ders cildi olarak duran Mesnevî'den yapılan seçkilerin şerhinden oluşur.

içeren bir sözlük tasarladı. Yine Gâlib, Mesnevî'nin Osmanlı'daki en meşhur şârihi olan Ankarâvî'yi öven şiirler yazdı ve diğer meşhur Mesnevî şârihlerine de sürekli atıflarda bulundu.

Gâlib'in, Nizâmî-yi Gencevî'nin başını çektiği mesnevî tarzından ayrıldığı noktalar belirgindir. Öncelikle *Hüsn ü Aşk*, *Leylâ vü Mecnûn*'daki gibi klasik mesnevî kurgusunun yeniden ele alınmış hali değildir.¹² Kurgunun orijinalliği iddiaları Osmanlı mesnevî yazarları tarafından sürekli öne sürülmüştür, bunlar arasında en çok bilineni on yedinci yüzyılda kişileştirme (teşhîs) yöntemiyle mesnevî yazan şâirlerdir. Gâlib'in eserindeki Hüsn, Aşk, Molla-yı Cünûn, Sühan, Hayret, Safâ, Gayret gibi karakterlerin çoğu kişileştirmelerdir. Hikâyede Hüsn ve Aşk'ın ait oldukları Arap kabilesi, kötü ruh ve cadı genel unsurlar; Arap çölü, kuyu, ıssız bir step, ateş denizi ve cennet bahçesi de hikâyedeki yerlerdir. Aşk'ın bineği Kızıl At ve silahı Âh Kılıcı da aynı şekilde birbiriyle yakından ilişkili geleneksel figürlerdir. Hikâyedeki Edep Mektebi, Kalp Diyarı ve Kalp Kalesi gibi diğer yerler de muhtemelen aklın hallerinin soyut mecazları olup, bu mecazların somutlaşmış mekanlarıdır.

Gâlib'i eski mesnevî mektebinden ayıran diğer husus da, onun karmaşık sebk-i hindî benzetmeleri olmalıdır. Bununla birlikte mesnevî geleneğinin sanatsal tarzından saparak, çalmakla övündüğü bir inci olan ve Mevlânâ'dan tevarüs ettiği sembolik üsluptur.

Gâlib'in eserinin kurgusu *Mesnevî*'deki üç şehzâde hikâyesiyle anlatımsal benzerlik taşımaz. *Hüsn ü Aşk*, Hüsn isimli bir kızla Aşk isimli bir delikanlının hikâyesidir. Bu iki çocuk aynı gece doğarlar ve birlikte büyürler. Okulda birbirlerine âşık olurlar fakat Hayret isimli bir karakter onları ayırır. Hüsn'ü elde edebilmek için Aşk'ın, Kalp Kalesi'ne sefer etmesi ve orada Kimya'yı bulması gerekmektedir. Bu seyahatteki birçok imtihanın sonunda, Aşk'ın bir Çin Prensesi tarafından esir edildiği Sûretler Kalesi adlı yere ulaşır. Bu prenses tamamen hikâyenin bayan kahramanı Hüsn'e benzemektedir ve Aşk onun Hüsn olduğuna inanır. O prensesin bu sahte kimliğini ele veren tek ipucu onun çocuksu sevimliliğine karşın temel insanî vasıf olan, değil şiir okuyabilme yetisi konuşmadan bile yoksun olmasıdır. (vv. 1748-1752)

*Sîmîn teni bir bût-i semen-sâ
Hâmûş idi lîk sûret-âsâ*

[Gümüş gibi beyaz teni yasemin kokulu bir güzeldi. Lâkin bir resim gibi suskundu.]

*Îmâ ile söyleşirdi her-gâh
Yoktu deheni ne yapsın ol mâh*

¹² Ahmet Evin'e ait *Hüsn ü Aşk*'ın klasik mesnevî türünün en meşhur örneği olduğu ifadesi muhtemelen von Hammer'dan alınmış yanlış bir ifadedir. Von Hammer'ın hükmünü E. J. W. Gibb düzeltmiştir. Ahmet Ömür Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel* (Minneapolis, 1983), s. 20, n. 31. Gölpınarlı kariyerinin başlarında Gâlib'in eserinin tematik kaynaklarını Mesnevî geleneğinin dışında bulduğunu iddia etmiş fakat bu iddiasını sonraki çalışmasında geri almıştır.

[Hep işaretle konuşurdu. Ne yapsın, o ay yüzlü güzelin dudağı yoktu.]

*Nutkeylemez idi hiç o kâfer
Gamze idi tercemânı yek-ser*

[O kâfir hiç konuşmazdı. Yalnızca gamzesi ona tercüman olurdu.]

*Ve'l-hâsıl o mihr-i âlem-ârâ
Yek-pâre cenâb-ı Hüsni-zîbâ*

[Hasılı, o dünyayı süsleyen güneş, güzel Hüsni'nün bütününüyle aynısıydı.]

*Ancak o kadar ki ol sūhan-gū
Hâmûş idi bu gül-i semen-bū*

[Öyle ki, Hüsni konuşabiliyor, bu yasemen kokulu gül olan Hûş-rubâ ise suskundu.]

Mevlânâ'nın hikâyesinde, üç şehzâde babalarının ülkesinde bir geziye çıkarlar, Hûş-rubâ (akıl çelen) diye isimlendirilen sûretlerle dolu (resimli) bir kalede dururlar. Kalenin karaya bakan beş, denize bakan beş kapısı vardır. Orada üç şehzâde bir resimde yer alan kızın görüntüsüne âşık olurlar. Daha sonra onun Çin hükümdarının kızı olduğunu öğrenirler ve onu elde etmeye çalışırlar. Gâlib'in hikâyesinin kahramanı Aşk, Kimya'yı aramaya çıkar. Bu Aşk'ın Hüsni ile evlenebilmesi için başlık parasıdır. Onun Çinli Prensesi, Hûş-rubâ'nın kendisidir. Hüsni'nün kılığına girerek Aşk'ı baştan çıkarır, ona Sûretler Kalesi'ni gösterir ve onu o kalede hapseder. Kale Prenses tarafından yapılmış resimlerle doludur. Gâlib'in hikâyesinde Aşk'ın varmaya çalıştığı, karaya ve denize bakan beş kapısı olan yer Kalp Kalesi'dir.

Hüsni ü Aşk'in önsöz niteliğindeki bir diğer bölümünde, Allah'a hamd kısmında Gâlib Mevlânâ ile arasındaki zihinsel bağları kurmuş, Allah'ı bilmede hayalin rolüne işaret etmiştir. Mevlânâ'dan "görüntülerin ve düşüncelerin fiziksel olanla ruhânî olan arasında arabuluculuk yapan bağımsız haller olduğu" faraziyesini tevarüs etmiştir. Hayal bu ikisi arasında bir köprü işlevi görebilir, böylece manevî bir tecrübe yaşanabilir. Gâlib daha sonra *Hüsni ü Aşk*'ta hikâyenin dışına çıktığı, şiir ve şâirlik üzerine fikirlerini serdettiği bir yerde eşyaya ilişkin bu ontolojik düşüncesini estetik bir nazariye haline getirdi.

Gâlib'in sanatı, şiirsel hayali ve ontolojik sûreti teşhis etme temeli üzerine kurulmuştur. Mevlânâ'nın, şâirin hayalinde hakikate dair gerçek bir alan olarak atıfta bulunduğu "âlem-i hayâl"i, Gâlib arabulucu olarak tanımlar gözükür. Bu sûretle Gâlib şiirsel hayalin nispeten gerçek olduğuna ya da olması gerektiğine işaret eder. "Âlem-i Hayal" sadece bir "hayal" değil, kısmen var olan bir şeydir. Hayaller ruhânî âlemden ve nihâi anlamda Tanrı'dan neşet eden sûretler içerirler, sadece kaynaklandıkları yere nispetle daha az gerçekçiler. Zihindeki görüntüler ve düşünceler zihin tarafından üretilmemiş, zihne verilmişlerdir. Zihindeki varlıklarının niteliği kişisel algılamının berraklığıyla ilgilidir. Döneminin taklitçi şiirini küçük görerek Gâlib, gerçek ve güzel imgenin manevî bir çaba ile bulunabileceği hususunu şâirin haysiyeti meselesi haline getirdi.

Sûretler Kalesi, her şeyin sûretler şeklinde varolduğu bir ara âlemi ya da her şeyin bu şekilde idrak edildiği aklın bir konumunu sembolize ediyor olabilir. Gâlib, Mevlânâ'nın hikâyesinden Sûretler Kalesi ismini alıntılادığında konuşmanın, hayalin, şiirin ve algılamanın manevî niteliklerine işaret eden bir sembol alıntılamış oldu. Gâlib'in ve Mevlânâ'nın hikâyelerindeki benzerlik, kurguları arasındaki benzerlikte değil, ortak sembolik üslup repertuarından alınmış referans unsurlarının paralelliğindedir. Sûretler Kalesi ve Mevlânâ'nın onüçüncü yüzyıl Anadolu'suna ait metnindeki Çinli Prenses, Mevlevî edebiyatı ve geleneğine özgü metinlerarasılık bağlamında sembolik anlam taşımaktadır ve çeşitli şekillerde yeni birliktelikler oluşturabilirler.

Sûret (form) kelimesi *ma'nâ* (anlam, ilâhî hakikat) kelimesinin zıddı olarak kullanılır. Resim gibi görsel bir betimlemeye ya da fiziksel olmayan bir görüntüye işaret eder. Çin görsel betimlemelerin, güzelliğin, nihai olarak da bilgiyle ef-sanelerden ve peygamber öğretilerinden çağrışımların taşıyıcılığını yapar. Mevlânâ'nın hikâyesinde, şehzâdeler hakkında hiçbir şey bilmedikleri arzusunun en üst objelerini sunan bir görüntüye aşık olurlar. Hikâyeyi burada özetleyeceğim:

Bir padişahın çok sevdiği üç erkek evlâdı vardır. Padişah bir gün bu üç şehzâdeyi krallığında bir geziye çıkmak üzere gönderir. Padişah oğullarına Hûş-rübâ (gönül çelen) denilen kale hariç canları nereye arzu ederse gitmelerini söyler. "Allah aşkına!" der, "Bu Sûretler Kalesi'nden uzak durun!" Bu kalenin kalplerini anlamsız arzularla dolduracak resim ve şekillerle süslenmiş olduğunu, eğer oraya giderlerse orada sonsuza kadar tuzağa düşeceklerini anlatır. Babaları onları kaleye gitme konusunda uyarmamış olsaydı, şehzâdeler oraya gitmeyi hiç düşünmeyeceklerdi. Kendilerine yasak kılındığı için kaleyi görmek istediler.

Buna riayet edeceklerine söz verdiler, fakat kendilerine güvendikleri için "İnşaallah" demediler ve kaleye gittiler. Kalenin karaya bakan beş, denize bakan beş kapısı vardı. Beş kapı dış duyularımız gibi "renk ve koku" ile ilgiliydi, beş kapı da iç hasletler gibi sır peşindeydiler. Kale binlerce resimle doluydu, şehzâdeler şaşkın bir şekilde etrafı dolaştılar, tâ ki sonunda bu resimler içinde bir kızın görüntüsüne sınısıklam âşık oldular. Sonra babalarının kendilerini uyardığı tehlikeyi fark ettiler ancak artık çok geçti, o cazibeye karşı koyacak güçleri yoktu.

Kızı bulmak için yola çıktılar ve uzun bir arayıştan sonra kendilerine bir ihtiyar belirdi. Resimdeki Çin Padişahı'nın kızı olduğunu, Padişahın onu kimse-nin görmesine izin vermediğini söyledi. Üç şehzâde Çin'e gitmeye ve ona ulaşmaya kadar sabırlı olmaya karar verdiler. Dolaşırken aralarındaki sırrın kimse tarafından bilinmesine izin vermediler ve birbirleriyle özel bir dil aracılığıyla iletişim kurdular. Padişah'ın bir kızı olduğunu inkar ettiğini, kendisinin bir kızı olduğunu delil getirmeksizin iddia edenlerin kafalarını kopardığını işittiler.

Bununla birlikte en büyük kardeş sonunda daha fazla dayanamadı ve çok şaşkın bir vaziyette Padişah'ın huzuruna çıktı. Esrârengiz bir şekilde olmuş olan

her şeyin farkında olan Padişahın ruhânî ihtişamından sersemledi. Şehzâde kendi kendine şöyle dedi: “*Bunların hepsi hakikat/manâ ise, öyleyse sûret nedir?*” Şaşkın bir vaziyette padişahın yanında kaldı, sonunda beklenti ıstırabıyla öldü ve bu sûretle de sevgilisinin hakikatiyle bir oldu.

İkinci şehzâde kardeşinin cenazesine geldi ve orada o da padişahın etkisi altında kaldı. Harikulâde manevî haller tecrübe etti ancak kibri arttı. Padişah onun bu nankörlüğünden dolayı acı çekti ve bu acının tezahürü şehzâdeyi öldürdü ve böylece şehzâde hemen ölümünden sonra sevgiliyle bir oldu.

En küçük şehzâdeye gelince Mevlânâ onun hakkında yalnızca şunu söyler: “Üçüncü kardeş üçünün de en miskiniydi/ [Bu şekilde] hem sûreti hem manâyı o kaptı.” Hikâye bu noktada biter ve Mevlânâ, babaları kendinden sonra malını en miskin olanı alsın diye vasiyette bulunan üç oğlanın hikâyesine döner. Mevlânâ, insanların en miskin olanlarının Allah’ı bildikleri şeklinde bir değerlendirmede bulunur, çünkü diğerleri hayatta kendi çabalarına güvenirken onlar kendileri için çalışma konusunda Allah’a bel bağlarlar. [Hikâyede] idrake dair bir konuşma devam eder. İlk iki kardeş insanların sözlerinden tanınabileceğini öne sürmüşlerdir. Son kardeş ise bir insanın asıl tabiatının, sessiz bir şekilde onunla otururken sabırla bekleyip, kalbine kendiliğinden doğan sözden öğrenebileceğini söylemiştir.¹³

Mevlânâ’nın Sûretler Kalesi tutkuyu ortaya çıkaran hayallerin esir ettiği insanî kabiliyetleri temsil etmektedir. İlk iki şehzâde fiziksel olarak ölüncüye kadar sûret ve manayı birleştiremediler, onların bu başarısızlığı olağan ve olağandışı idrak arasındaki farka dair bahis açmalarından kaynaklanır. Üçüncü şehzâdenin hikâyesinin bir varyantı da Şems-i Tebrîzî’nin *Makâlat* adlı bir yazmasında bulunur. Şems’in veciz anlatımından özetleyeyim:

Hikâyede bilindiği gibi [üç şehzâde] kaleye gelirler. Duvarda Çin Padişahı’nın kızının resmini görmüşler ve ona âşık olmuşlardır. Padişah’a kızını istemek için gitmişlerdir. Padişah hizmetçilerine onlara kesik başlarla dolu hendeği göstermeleri emrini vermiştir. Bunlar Padişah’ın kızını isteyip, ona ait bir alâmet getiremeyenlerin kesik başlarıdır. Yaşça en büyük olan kardeş alâmeti getireceğini iddia etmiş fakat başaramamış ve öldürülmüştü. İkinci şehzâde de aynı şekilde öldürüldü. Üçüncü şehzâde öne çıkmış, şartları kabul etmiş ve başarmaya azmetmişti.

Prensesin dadısı üçüncü şehzâde için hayıflandı ve ona altın bir buzağı yapmasını tavsiye etti. Onu buzağının içine gizleyebilecek ve bu şekilde Prenses’in meskenine sokabilecekti. Bunu yaptı, şehzâde Prensesle aşk dolu geceler geçirdi ve söz konusu alâmet olan peçesini elde edip Prenses’in sahibi oldu.¹⁴

¹³ *The Mathnawî of Jalâlu’d-dîn Rûmî*, Reynold Alleyne Nicholson (8 cilt; London, 1925-1940), c. 6, beyit: 3583’ten sona kadar.

¹⁴ Farsça’dan Türkçe’ye Gölpinarlı tarafından tercüme edilmiştir. Gölpinarlı, *Mesnevî Şerhi*, c. 6, s. → →

Üçüncü şehzâde, Prenses'e yakın olan dadısının yardımıyla başka bir sûret ile kılık değiştirerek Prenses'i kazanır. Hem Şems'in hem de Mevlânâ'nın hikâyelerinde meşhur en genç şehzâde, "en miskin" olan kardeş arzusunun nesnesini elde edebilen tek kişiydi. Gâlib'in mesnevîsinin kahramanı olan Aşk, miskin şeklinde karakterize edilerek, bir rehberle sahip olması yönüyle ve başarıya ulaşmasıyla bu şehzâdeye benzer. Fakat hepsi bu kadardır. *Hüsn ü Aşk* bir anlamda Mevlânâ'nın hiç yazmadığı üçüncü şehzâdenin hikâyesi olarak ele alınabilir. Bu hikâye "hem sûreti hem de manâyı elde eden" bir adamın hikâyesidir. Gâlib hikâyenin konusunu almamış, bununla birlikte birinin sembolize edilmiş biçimini yeniden ele almıştır.

Gâlib'in kahramanı Aşk çocukluğunu *Hüsn* ile birlikte geçirmiş, ilk âşık olan da hikâyenin kahramanı Aşk'ın kendisine kayıtsızlığına rağmen *Hüsn* olmuştur. Yol gösterici figür olan *Sühan*'ın etkisi altında *Hüsn*, Aşk'a bir mektup yazarak duygularını açığa çıkarır. Sühan bu mektubu "miskin" Aşk'a iletir. (Beyit 945-946)

*Buldu gelip Aşk'ı lâl ü hâmûş
Âyîn-i kadîmi üzre medhûş*

[Gelip Aşk'ı sessiz ve donakalmış, eski âdeti üzere şaşkın bir vaziyette buldu.]

*Ne dûzeh-i gam ne zevk-i dîdâr
Güyâ ki ne yâr var ne ağyâr*

[Ne gam ıstırabından ne de sevgilinin yüzünün zevkenden haberdardı. San-ki ne sevgili vardı ne de ağyâr vardı.]

Hüsn neticede Aşk'ın kendisini aramasına izin vermesi gerektiğini anlayarak geri çekilir. Böylece Aşk harekete geçmek için cesaretlendirilir ve Aşk kabilenin ihtiyarlarından Hüsn'e [kavuşmak için] yardım ister. İhtiyarlar Aşk'a sadece Kalp Kalesi'nde bulunan Kimya'yı kendilerine getirmesi halinde Hüsn'e sahip olabileceğini söylerler. Bu şekilde Aşk yardımcısını da arkadaş olarak yanına alarak Kimya'yı bulmak için yola koyulur.

Birden kara bir devin kendisini hapsediği bir kuyuya düşer. Dev onu beslemeyi ve sonra yemeyi planlamaktadır. Aşk, Sühan'ı kuyunun ağzından çağır-mış, bir bilgenin üstüne "ism-i a'zam"ı yazdığı ipten tutması gerektiğini söyleyerek kaçmasını sağlamıştır.

Aşk daha sonra çok sert bir kışın hüküm sürdüğü ıssız bir stepi geçer, orada da karşılaştığı sadece kızgın bir cadıdır. Cadı Aşk ile evlenmek ister, Aşk reddedince öfkelenir ve Aşk'ı çarmıha gerer. Aşk feryat ederek Hüsn'ü çağırır ve Sühan tekrar onu kurtarmaya gelir. Sühan Aşk'a, Hüsn'ün ismini unutmasından dolayı cadının onu etkisi altına aldığını söyler. Aşk etrafa bakar ve cadıyı olağanüstü bir kılıçla ikiye ayrılmış halde görür. Kılıç ve muhteşem bir at Hüsn'ün ona hediyeleridir. Sühan kendisinin yalnızca Hüsn'ün mütevazî bir hizmetkârı olduğunu söyler.

→ →
554-555.

Aşk ve yardımcısı yola devam ederler, gulyabânilerle ve ejderhalarla savaşarak ateş denizinin sahiline kadar varırlar. Tükenmiş bir halde ve çıkış yolu bulamayıp Aşk, Tanrı'ya sade bir şekilde hayat için dua eder (beyit 1678-1679):

*Sahrâ-yı ademde eyledin cûd
Verdin yoğiken libâs-ı mevcûd*

[Yokluk çölünde keremini gösterdin. Yok iken varlık elbisesini giydirdin.]

*El'ân ademdeyiz adîmiz
Hâhiş-ger-i ni'met-i amîmiz*

[Biz hala yoklukta kaybolmuşuz ve senin sonsuz nimetlerini murâd etmekteyiz.]

Bu sözlerle Aşk, yardımcısının “nâr-ı fenâ” diye isimlendirdiği denize dalar (beyit 1694):

*Bu nâr-ı fenâdan olma ferrâr
Batn-ı feres içre girme tekrâr*

[Bu fenâ ateşinden kaçma, atın karnına tekrar girme.]

Aşk, ateş denizini geçtikten sonra cennet bahçesi bir yere gelir ve Çin Prensesi ile karşılaşır. Tasvirlerde bu noktada dikkat çekici bir değişiklik meydana gelir. Manzara nispeten boş ve renksiz, görüntü soyuttur. Mevlânâ'nın üçüncü şehzâdesi prensesine ulaşabilmek için bir altın buzağının karnına girmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte Aşk'a “atının karnına” tekrar dönmesi tavsiye edilmiştir. Aşk'ın [hikâyedeki] ilerleyiş planı insanın kendi içindeki mertebelere doğru bir rotayı ifade eder görünmektedir. Bu insanın kendi bedenine ve yetilerine yolcuğu anlatan birçok İslamî temsilî hikâyede de böyledir. Aşk'ı yemek isteyen dev özümseme ve büyüme işlevleri olan nebâtî ruha, Aşk'la evlenmek isteyen cadı üreme, şehvet ve hiddet işlevleri olan hayvânî ruha işaret ediyor olabilirler. Aşk ateş denizini geçerek ruhun alt kısımlarında yer alan bu sufî meşguliyetleri geride bırakır ulvî bir mertebeye varır.

Aşk'ın rehberi Sühan, kısa zaman sonra görünecek olan ve onu Sûretler Kalesi'ne götürecektir olan Çin Prensesinin kendisini esir alacağını söyleyerek uyarır. Fakat Aşk gurura kapılır ve bağırır: “Ben Hüsn'den başka birini sevebilir miyim?” Daha sonra Prenses bahçeye gelir. O, akîl ve semâvî bir görüntü olarak nitelendirilir (beyit 1741-1742):

*Bir mâh ile bir gürûh-ı dil-ber
Seyyâreler içre mîhr-i enver*

[Bir ay yüzlü ile bir güzeller grubu.. Gezegenler arasında parlayan güneş gibi.]

*Çün cünd-i ferîşte cümlesi pâk
Mânend-i sipâh-ı akl-ı derrâk*

[Meleklerden oluşmuş bir ordu gibi tertemizler. Kavrayışı güçlü ve çabuk olan aklın askerleri gibiler.]

Prenses tam olarak Hüsn'ün sûretindedir fakat bir resim gibi konuşma ye-

tisinden yoksundur. Aşk onu gördüğünde “duvarda duran bir resim gibi” donakalır. Prenses hizmetçilerine Aşk'ı kendisine getirmelerini emreder. Bir ziyafet hazırlanır ve Aşk sarhoş olur. Geceyi birlikte geçirmişlerdir. Bu ziyafet de soyut bir imajla ve hayretle nitelendirilir:

Şarap şöyledir (beyit 1769, 1776, 1779):

*Seyyâl velî nihâd-ı la'îlî
Fasl-ı hikeme midâd-ı la'îlî*

[Şarap akışkandı yâkut gibiydi ama, hikmet faslının kırmızı mürekkebiydi.]

*Leb-ber leb idi sebû vü sâgar
Yek-sân idi rinde hâk ü gevher*

[Testi ile kadeh dudak dudağa geliyorlardı. Rind için toprak ve mücevher birdi.]

*Mehtâbta meh mih içre mehtâb
Mey şîşede şîşe meyde gark-âb*

[Mehtaplı bir gecedeki dolunay, hâlenin ortasındaki ay gibi; şarap şîşede şîşe de şarapta gark olmuştu.]

Burada, Mevlânâ'nın hikâyesindeki resmin aksine prenses arzu uyandıran bir unsur olarak hizmet etmez; sevgilisinin tanınmasını güçleştirir. Prenses Aşk'ı Sûretler Kalesi'ne götürür. Oradaki tek kapı arkalarından kapanmış, hem kapı hem de prenses gözden kaybolmuştur. Kale Prenses'in yaptığı tuhaf bir şekilde renksiz ve soyut resimlerle doludur (beyit 1828-1829, 1831-1834):

*Neyreng-i hayâlden ibâret
Her sûreti bâc-ı şehri-i sûret*

[Bir hayal tılsımından ibâret olan bütün resimleri, bu sûret şehrin vergisiydi.]

*Mermerleri hurde-kâr-ı bî-reng
Dîvârî süver-nümâ-yı Erjeng*

[Renksiz mermerleri ince elişiyle işlenmiş, duvarları Erjeng nakışlarıyla süslenmişti.]

*Hep andaki hurdekâr-ı sûret
Bârîk idi çün hayâl-i şevket*

[Oradaki incelikle işlenmiş bütün nakışlar, şâir Şevket'in hayali gibi zarifteler.]

*Mehcûr idi sûrete heyûlâ
Müstakbili nîm rûhla yektâ*

[Heyûla orada bir sûrete girmekten uzaktaydı, karşıda yüzünün yarısıyla benzersiz bir şekilde]

*Olmuş meğer âna çihre-perdâz
Ol duhter-i şâh-ı Çîn-i tannâz*

[Çin Padişahı'nın o cilveli kızı meğer orayı süslemiş, resimleri o yapmıştı.]

*Mânend-i tasavvurât-ı âşık
Neyrengî vukû'a nâ-muvâfık*

[Bu resimlerin tılsımları, âşıkların hayalleri gibi gerçeğe uygun düşmüyordu.]

Prenses, Aşk'ın bir görüntü ile esir edilmiş kendi aklını sembolize ediyor olabilir. Prenses, Sühan'ın daha önce Aşk'ı uyardığı üzere "Hûş-rübâ" [aklı baştan alan] olarak isimlendirilmiştir (beyit 1801-1802):

*Kim duhter-i şâh-ı Çin'dir ol
Hüsn anlama nakş-i kîndir ol*

[O, Çin Padişahının kızıdır, Hüsn sanmayasın o bir kin timsâlidir.]

*O duhterin âdi Hûşrübâ'dır
Adem-küştür perî-likâdır*

[O kızın adı Hûş-rübâ'dır. İnsan öldürücüdür ve peri yüzlüdür.]

Hüsn Aşk'ın zihnine öylesine saplanmıştı ki sanki Aşk'ın akli Hüsn'ün sûretine bürünmüştür ve Aşk'ın zihninde "boyama resimler" dönüp durmaktadır. Kalede tuzağa düşmüş bir şekilde Aşk, yolculuğunda o ana kadar başından geçen bütün imtihanları tekrar zihninde canlandırmaya mecbur kalmıştır, ta ki rehberi Sühan ona kaleyi yakıp kül etmesi gerektiğini söyler. Aşk kaleyi ateşe verir ve küller arasında bütün dünyanın canlandırıldığı efsunlu bir hazine bulur (*hep anda müsel sel idi 'âlem*), fakat Hüsn orada yoktur. Aşk ona bakmaz bile, tekrar yola koyulur.

Bu şekilde Gâlib'in Sûretler Kalesi, Mevlânâ'nın hikâyesinde olduğu gibi eşyanın yalnızca sûretleri içinde kavrandığı bir ülkeyi ya da âlemi sembolize etmektedir. Fakat üç şehzâdenin aksine Aşk'ın bir rehberi vardır ve baştan beri sevgilisi hakkında onların bildiğinden daha fazlasını biliyordur. Aşk, Hüsn'ün sûreti ile Hüsn olarak bizzat kendisi arasındaki farkı kavramıştır. Bu andan sonraki yolu öncekinden daha çetindir, Aşk öylesine bitkinlik ve zayıflık haline ulaşmıştır ki artık yalnızca soyut bir hal alır (beyit 1902, 1909, 1917-1918, 1922-1923, 1928):

*Bir sûret idi ki bî-heyûlâ
Bî-siklet-i harf özge ma'nâ*

[Cismi olmayan bir resim gibiydi, sözün/harfin ağırlığına ihtiyaç duymayan özge bir mana gibiydi.]

*Gûyâ reg-i pertev-i nigâhî
Tutmuştu ânı dâm-ı mâhî*

[Sanki göz nûrunun ipliği, bakışlarının ışığı onu bir balık oltası gibi avlamıştı.]

*Simâsı görünse etsen im'ân
Cem' olmuş idi ademle imkân*

[Dikkat edip simâsını görersen, yokluk ile varlığın bir araya geldiğini sanırsın.]

*Kim görse bunu ederd ikrâr
Kim ola bekâ fenâda der-kâr*

[Bunu kim görse, sonsuzluğun yoklukta vücut bulduğunu kabul ederd i.]

*Sad cây şikeste şîşe-yi dil
Etmışti o senglâhı menzil*

[Gönlünün kadehi yüz yerinden kırılmış bir halde o taşlık yeri kendine menzil etmişti.]

*Ol za'f ile haste-hâl ü medhûş
Azrâil ile teni hem-âğûş*

[O zayıflıkla hasta halde ve dehşet içinde, Azrâil ile kucaklaşmaktaydı.]

*Mevt ise ümîd-i vasla mâni'
Derdîne değil şerâb-ı nâfi'*

[Ama ölüm vuslat umuduna mani idi ve derdine derman değildi.]

Sühan, Rûhu'l-Kuds/Cebrâil görüntüsünde son kez Aşk'ı kurtarmak için gelir (beyit 1945, 1948):

*Rûhu'l Kuds'ün emîn-i râzi
Gencîne-i vahy kâr-sâzi*

[Cebrâil'in sırdaşı, vahiy hazinesinin işçisiydi.]

*Gencûr-ı mücerredât-ı esmâ
Cem'-âver-i müfredât-ı ma'nâ*

[Tanrı'nın isimlerinin hazinedârı, manevî bilgilerin toplayıcısıydı.]

Aşk, Mevlânâ'nın hikâyesinde kendisinden önceki iki şehzâdenin karşı koymadığı ölüm tehlikesinden kurtulmuştur. Onlar ölmüş, sûretin esiri bir haldeyken Aşk, sevgilisine ulaşıncaya kadar bu hayata dayanmıştır. Sühan, Aşk'a Kalp Kalesi'nin hükümdarının Hüsn'den başka biri olmadığını söyler. Hüsn, Sühan'ı Aşk'ı Kalp Kalesi'ne getirmesi için yollamıştır (beyit 1985, 1989):

*Envâr-ı nukûş-ı gayb memlû
Esrâr-ı rumûz burc u bârû*

[Gayb nakışlarının ışıkları ile dolu kuleleri ve burçları sembollerin esrarını gösterir.]

*Beş bâbı o bahr-i pâke nâzır
Diğer beşi hem bu hâke nâzır*

[Beş kapısı o berrak denize bakmakta, diğer beş kapısı da bu toprağa bakmaktadır.]

Gâlib'in hikâyesinde bedensel duyuların ve ruhsal yetilerin on kapısına sahip olan Sûretler Kalesi değil, Kalp Kalesi'dir. Aşk arınmış bir halde kendisini bulur. Dev temsilinde olduğu gibi, cadı, Prenses ve ona ait kale, Kalp Kalesi de karmaşık olan insan ruhunun bir mertebesini sembolize ediyor olabilir. Bu noktada duyular ve yetiler apaçık bir farkındalığa ulaşmak için oldukça bütünleşmiş bir haldedir. Her kapı, bir yeti ya da bir bilinç durumuyla uyuşan bir melek tarafından korunur. Caddeler nehirler gibi akar, orada her şey düşünceden daha hızlıdır. Aşk ışık askerleriyle kuşatılmıştır, her biri farklı bir rengin şeref giysilerine bürünmüştür: Beyaz, altın sarısı, mavi, kırmızı, zümrüt yeşili ve siyah. Bunlar Aşk'ın kalbinden "ayna" üzerine yansıyan altı yönü sembolize eder (beyit: 2018, 2020-2021):

*Ammâ ki zemîn-i kal'a-yı pâk
Ayîne idi çü akl-ı derrâk*

[Lâkin o tertemiz kalenin zemini, idrak eden akıl gibi bir ayna idi.]

*Var anda niçe sarây-ı âlî
Zât'üs-Suver'in kamû misâli*

[Orada, Sûretler Kalesi'nin benzeri nice yüksek saray vardı.]

*Ammâ buların nukuşu zî-rûh
Bî-cân degildi hemçü yebrûh*

[Lâkin bunun nakışları gibi canlı idi, yebruh ağacı gibi cansız değildi.]

Sühan, Aşk'ı sarayda iki aşğın çocukluklarından bu yana olan bütün arkadaşlarının ortaya çıktığı Hüsn'ün sarayına götürdü. Aşk başlangıç noktasına daha doğrusu hiç ayrılmadığı o noktaya ulaşmıştı. Yolculuğundaki bütün karakterler ve bütün yerler Hüsn'ü ararken sahip olduğu farklı suur halleri içindeki hayallerinin ürünleriydi. Aşk, Hüsn'ün kendisini öteden beri sevdiğini, hizmetkârı Sühan vasıtasıyla onu koruyup rehberlik ettiğini öğrenir. Aslında Hüsn, Aşk'ın kalbinin “kale”sinin hükümranıdır ve şimdi yanlısamalardan kurtulmuştur. Sühan şunu söyleyerek öne çıkar (beyit 2059):

*Kim Aşk Hüsn'dür ayn-ı Hüsn Aşk
Sen râh-ı galatta eyledin meşk*

[Hakikatte Aşk Hüsn'dür, Hüsn de aşkın kendisidir, sen yanlış bir yol tuttun.]

Sühan devamında Aşk'a, kendisini tekrar Hüsn'le birleştirebilecek olanın yalnızca daha önce onu Hüsn'den ayırmış olan Hayret olduğunu söyler. Sühan geri çekilir, “biriğin perdesi” olan Hayret rolü devralır ve hikâye son bulur (beyit 2067-2068) :

*Buldı bu mahalde kıssa pâyân
Bundan ötesi değil nümâyân*

[Hikaye burada son buldu, bundan sonrası görünmüyor.]

*Sad şükr ola hayy-ı lâ-yemût'a
Kim erdi söz âlem-i sükûta*

[Ölümsüz olan Allah'a yüzlerce şükür olsun ki, söz sükût âlemine ulaştı.]

Gâlib'in Mevlânâ'dan “çaldığı” metinlerarası ortak bir mirasın “mîrî malı” idi. Sûretler Kalesi iki hikâyede de, görünen ile hakikat arasında arabuluculuk eden bir yeri temsil eden benzer bir rol oynar. Bu, Gâlib'in eserinin gelenek içinde orijinalliğe sahip olduğu, anlaşılması zor, ustaca ve gizemli bir “inci” olduğu iddiasını desteklemektedir. *Hüsn ü Aşk* şiirsel hayal ile manevîlik arasındaki ilişkiye odaklanmış bir eserdir; bu ilişki Gâlib'in şiirindeki ana temadır. Gâlib şiirsel hayalin manevî sezgi yetisinin bir fonksiyonu olduğu bir estetik geliştiren. O, mecaz üretmeyi manevî keşfin bir süreci olarak tanımlar.

Gâlib sonuç bölümünün sonunda *Hüsn ü Aşk*'ı bitirdikten sonra dayanılmaz bir boşluk hissi yaşadığını ifade eder. Kendisini Mevlânâ'nın diğer bir hikâye-

sindeki boyacı fıçısına düşen bir çakala benzetir. Çakal rengârenk bir postla tavus kuşuymuş gibi davranır fakat diğer arkadaşları tarafından alay konusu olur.¹⁵ Gâlib, Mevlânâ'nın Mesnevî'sindeki "sahili olmayan derya"ya düşmüştür (beyit 2090-2092, 2095-2096):

*Gûyâ ki o bahr-i bî-kerâne
Olmuş hum-ı rengden nişâne*

[Sanki bu sahilsiz deniz renk küpünden bir nişân olmuş.]

*Dil hemçü şegal o bahre düştü
Hem cinslerim başıma üştü*

[Gönlüm bir çakal gibi o denize düştü, şâir dostlarım da başıma üştü.]

*Tâvûs-ı behište eyledim nâz
Amâ ki yok iktidâr-ı pervâz*

[Cennet tavusuna naz ettim, lakin uçmaya kudret yoktu.]

*Meh gibi açıldım u dolundum
Vakt âhir olunca boş bulundum*

[Ay gibi açıldım ve battım, vakit sona erince boşlukta kaldım.]

*Sînemde ne aşk var ne tâbiş
Ebnâ-yı zamâna bir nümâyış*

[İçimde ne aşk kaldı ne bir parıltı, zamanelere gösteriş olan bir eserim kaldı.]

Sonuç bölümünün son kısmı Gâlib'in kendisine olan övgüsüyle devam eder. Gâlib yeni bir dili olduğunu ifade ederek seleflerini geçmiş olmasıyla övünür. *Hüsn ü Aşk*'in "sırlarını" da Mesnevî'den almıştır. Kendisine olan övgüden sonra [sırlarını Mesnevî'den aldım diyerek] göstermiş olduğu tevâzu gelenekseldir, kasîde ve methiye formlarıyla paralellik arzeder. Her ne kadar geleneksel olsa da Gâlib, derlenmiş beyitleri ve bir mesnevîsiyle döneminin başı çeken şâiri olarak ortaya çıkmış, *Hüsn ü Aşk*'ı bitirdikten kısa bir zaman sonra ortadan kaybolmuş, bin bir günlük Mevlevî çilesine girmek için Konya'ya gittiğini sevgili babası bile daha sonra öğrenebilmiştir.

Burada tarif edilen kendine özgü bir metinlerarasılık, metinle hayat arasındaki daha geniş düzeyde karşılıklı bir ilişkiyle var edilerek ve kendine özgü bir Osmanlı Mevlevî geleneği ile çok katmanlı bir hale getirilmiştir. Gâlib bu gelecekte olgunlaşarak sembolik uslûbundaki unsurları, şâirin manevî arayış sürecinin oyuncularını haline getirerek yeniden birleştirebilmiştir.

¹⁵ Rûmî (Nicholson), c. 3, beyit: 721-722.