



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 8 (Ağustos/August 2022), s. 735-752.

Geliş Tarihi-Received: 10.05.2022

Kabul Tarihi-Accepted: 07.06.2022

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1114877

Çağdaş Şairin Gözünden Klasik Şiire Bakış: Ebubekir Eroğlu'nun Gelenek Algısı ve "Aldı Nevi" Şiirinin Zemin Şiirle Mukayesesi

Seeing Classical Poetry through a Modern Poet's Eyes: Ebubekir Eroğlu's Perception of Tradition and Comparison of "Aldı Nevi" with the Backdrop Poem

Bahar YILMAZ*

Öz

19. yüzyılın ortalarından itibaren Türk edebiyatçıları, değişen dünyaya uyum sağlamak amacıyla yeni bir edebiyat arayışına girerek divan şiiri ve nesriyle bağlarını koparma sürecini başlatmışlardır ve bu kopuş süreci 1950'lere kadar devam etmiştir. 1950'lerden sonra Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz gibi şairler, Türk edebiyatının kökenlerinin divan edebiyatına dayandığını düşünerek söz konusu edebiyattan kopmak yerine geleneğin estetik gücünden yararlanmayı tercih etmişlerdir. Günümüz şairlerinden Ebubekir Eroğlu, bu estetik güçten beslenen bir şair olarak divan şiirinden sadece yararlanmakla kalmaz, geleneği yeniden üretmek için divan şairlerinin çağdaş anlamdaki sesi olur. Ebubekir Eroğlu, "Aldılar" başlıklı şiirleriyle divan şairlerine çağdaş anlamda nazireler yazmıştır. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecek bu şiirler, geleneğin günümüz dünyasında yeniden üretilmiş şekli gibidir. Söz konusu şiirlerin mukayeseli bir şekilde incelenmesi hem geleneğin hem de bu şiirlerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu çalışmada, Eroğlu'nun genel olarak divan şiirinin anlam dünyasından nasıl beslendiği açıklandıktan sonra sanatkarın "Aldı Nevi" başlıklı şiiri, Nevi'nin "gice" redifli gazeliyle mukayeseli bir şekilde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk şiiri, klasik Türk şiiri, nazire, metinlerarasılık, Aldı Nevi.

Abstract

From the middle of the 19th century, literary humans in Turkey had started the process of breaking their connections with divan poetry and prose by seeking new literature to adapt to the changing world, and this process of breaking had continued until the 1950s. After the 1950s, poets such as Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz preferred to benefit from the aesthetic power of the tradition instead of breaking away from divan literature by considering that the origins of Turkish literature are based on divan literature. One of today's poets, Ebubekir Eroğlu, as a poet benefited from this aesthetic power, not only makes use of divan poetry but also becomes the contemporary voice of divan poets by reproducing the tradition. Ebubekir Eroğlu wrote contemporary nazires to divan poets with his poems titled "Aldılar". These poems, which will be evaluated in the context of intertextuality, are like the reproduced form of tradition in today's world. A comparative analysis of the poems will provide a better understanding of both the tradition and these poems. In this study, after explaining how Eroğlu

* Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mardin/Türkiye, e-posta: baharyilmaz@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5645-7489

is benefited from the meaning world of divan poetry, the poet's poem titled "Aldı Nevi" will be analyzed comparatively with Nevi's ghazal with "gice" rhyme.

Keywords: Modern Turkish poetry, classical Turkish poetry, nazire, intertextuality, Aldı Nevi.

Giriş

19. yüzyılın ortalarından itibaren gelenek olarak algılanan divan edebiyatı, pek çok muhalif şair ve yazar tarafından eleştiri oklarına maruz kalarak manipüle edilmiştir. Özellikle Namık Kemal'le ivme kazanan yıpratma ve eleştirme süreci, Rezaizade Mahmut Ekrem, Ziya Paşa, Servet-i Fünuncular ve Millî Edebiyat Dönemi'ne kadar devam etmiş, Cumhuriyet'ten sonra ise devlet politikası hâline gelmiştir. Divan edebiyatı; soyut, şekilci, toplumsal yönü zayıf, sadece belli bir kültüre hitap eden bir edebiyat olarak değerlendirilmiştir. Eleştiriler bununla da kalmamış aynı zamanda divan edebiyatı, Arap ve Fars taklidi olarak algılanarak millî olmamakla suçlanmıştır.

Kanter (2018, s. 211), Tanzimat Dönemi'nde eleştiriyle ilgili Şinasi, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi isimlerine dikkat çekerek Tanzimat birinci kuşak sanatçıların edebiyatı "sosyal fayda prensibi" çerçevesinde değerlendirdiklerini ve söz konusu isimlerin divan edebiyatıyla ilgili eleştirilerinin bu prensibe dayalı olarak gerçekleştiğini belirtir. Güneş (2022, s. 352), Tanzimat ikinci kuşak şairlerinden Muallim Naci ve Servet-i Fünun nesline öncülük etmesiyle bilinen Rezaizade Mahmut Ekrem arasında geçen edebî münakaşalara dikkat çekmiştir. İkili arasında geçen münakaşada Ekrem'in yeni, Naci'nin ise eski taraftarı olması Ekrem'in eski edebiyata karşı eleştirel bir tutum sergilediğinin göstergesidir.

Pozitivist algının etkisinde kalan Servet-i Fünuncular ise Osmanlı toplumunun hem dinî hem geleneksel hem de kültürel dokusunun pozitivistten uzak olduğunu sezdirmişlerdir (Kanter, 2020, s. 121).

20. yüzyılın başlarında *Genç Kalemler Dergisi*'nin yayımlanmasıyla ulusçuluk anlayışına uygun eser üretmek gerektiğini savunan Ali Canip Yöntem, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp divan şiirini hedef alarak ağır eleştirilerde bulunmuşlardır. Milliyetçi şiir anlayışı hareketinin manifestosu olarak bilinen ve Ömer Seyfettin tarafından kaleme alınan Yeni Lisan makalesinde divan şiiri; sadece soyut, şekilci, toplumdan uzak bir edebiyat olarak algılanmakla kalmayıp erotizm ve eş cinsellik içerdiğine dair ağır imalarla da itham edilmiştir. Bu durum, söz konusu isimlerin divan şiiriyle güncel bir bağ kurmaları yerine, geçmiş ve gelecek arasında inşa edilmesi gereken köprüleri attıklarını göstermektedir.

1950'lerden itibaren, Namık Kemal'in özellikle "gulyabani" benzetmesiyle başlattığı divan şiirini parodileştirme süreci bir kırılmaya uğrar. Bu açıdan bir geçiş süreci içine dâhil edilebilecek Yahya Kemal Beyatlı, divan şiirinin modern dünyada yeniden hayat bulmasında bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Albert Sorel ve Camille Julian'ın tesiriyle tarih ve vatan bilincinin önemini kavrayan, Fransız Jose Maria de Heredia'nın sonelerinde klasik Yunan ve Latin sanatıyla bağ kurmanın onun şiirlerine kazandırdığı derinliği anlayan Yahya Kemal, geleneğin yeniden modern anlamda üretilmesine yönelerek klasik şiir ve modern şiir arasında bir köprü kurmuş ve böylece birçok şaire örnek teşkil etmiştir.

Klasik şiire yapılan haksız eleştirilere karşı çıkarak sessiz kalmayan Behçet Necatigil, divan şairlerinin soyut bir şiir oluşturmadığını ve geleneksel şiirin geçmişin içindeki şartlar içinde değerlendirilmesi gerektiği görüşünü savunmaktadır. Necatigil'in şiir dünyasını zenginleştiren kaynaklara bakıldığında mitoloji, peygamberler tarihi, tarihin önemli şahsiyetleri, mesnevîlere konu olan kahramanlar gibi pek çok divan şiiri mazmununu görmek mümkündür.

1950'lerden sonra Hisar grubu, geçmişe duyulan minnet çerçevesinde kültürel ve millî değerlerden kopmadan modern ve estetik yönü yüksek şiirler sergilemeyi amaçlayarak gelenekle bağlarını koparmadan yer yer divan şiirinin biçimsel özelliklerini de devam ettirebilmişlerdir. Yine 1950'lerde ortaya çıkmış olan İkinci Yeni Hareketi folklorla sırtını dönerek imgeci bir şiir ortaya koymuş ve günlük konuşma dilini dışlamıştır. Estetik gayeyi ön planda tutan İkinci Yeni şiiri; dil özellikleri, imgeler ve anlam kapalılığı bakımından divan şiiriyle benzerlik göstermektedir. 1970'li yıllarda İkinci Yeni şairlerinden Turgut Uyar'ın *Divan* adlı kitabı, çağdaş bir içeriğin geleneğin kalıplarıyla yeniden üretiminin en güzel örneklerinden biridir. Turgut Uyar'ın şiirlerinde modern insanın konumlandırılışını ele alan Kanter (2011), Uyar'ın modernite karşısında takındığı olumsuz tavır ortaya koymaktadır. Uyar'ın modernite karşısında takındığı olumsuz tutum, sanatkarın geleneğe kapılarını sıkı sıkıya kapatmadığının göstergesidir.

Şiirlerinde kullandığı gündelik kavramlara alegorik ve anagojik (yüksek, aşkın) anlamlar yükleyerek dili düşünsel arka planının derinliğinde yeniden üreten (Yalçınkaya, 2021, s. 360-361) ve eklektik bir bakış açısına sahip olan Sezai Karakoç'un şiirlerinin içerik açısından İslam mistisizmine dayanması, sanatkarın divan şiirinden beslendiğinin göstergesidir. Namlı (2016, s. 126)'ya göre Karakoç'un Ateş Dansı şiirindeki ateş imgesiyle ilintili ifadeler örgüsü, Şeyh Galip'in "ateş" redifli gazelindeki dizeleri hatırlatmaktadır. Namlı, Şeyh Galip'in gazeli ve Karakoç'un şiirinde geçen ateş imgesinden hareketle her iki şiir arasında anlamsal bir bağ olduğunu belirtmektedir.

Geleneğin estetik gücünden yararlanma çizgisi, 80 sonrası dönemde Arif Ay ve Ebubekir Eroğlu gibi şairlerle devam eder. Geleneği dönüştüren şairler arasında sayılabilecek Arif Ay'ın şiirlerinin dayandığı kaynakların başında büyük ölçüde İslam kültür ve medeniyetinin etkisinde şekillenen divan edebiyatı gelir. Divan şiiri geleneğinden İslam coğrafyasına, İslam kültürüne kadar yer alan pek çok unsur, Arif Ay'ın şiirlerinde modern kullanımlarla karşımıza çıkar (Zorkul, 2012, s. 1304). İslam şehirlerini, siyasal birtakım kopuşlara rağmen aynı medeniyet dairesinin devamı/terkibi olarak niteleyen Ay, şiirlerinde modernleşmenin yol açtığı kimlik yitiminin, dinî bağların yanı sıra tarihsel bellek aracılığıyla da bertaraf edilebileceğini sezdirdiğini belirten Kanter (2019, s. 0-1)'in görüşü Ay'ın geleneğe yaslanan tarafında modernitenin rolünü göstermektedir.

Yukarıda sıralanmış olan modern anlamda gelenekten beslenen şairleri Daşcıoğlu (2015, s. 86) genel hatlarıyla üç kategori altında sınıflandırır: Tipik örneğini Hisar şairlerinde gördüğümüz daha ziyade biçim özelliklerine ve geçmişe duygusal bağlılığa dayanan tavır; başarılı örneklerini Behçet Necatigil Hilmi Yavuz çizgisinde gördüğümüz teknik imkânlar bakımından gelenekten yararlanma tavrı ve Sezai Karakoç ile başlayıp günümüze ulaşan bir geleneğin uygarlık özü, birikimi olarak görüp modern şiire bu özü katmak isteyen çizgi. Bu sınıflandırmada üçüncü kısımda değerlendirilebilecek Eroğlu, geleneği yeniden dönüştürüp üreten bir sanatkar olarak divan şiirini çağdaş anlamda bir dönüşüme tabi tutmuştur. Eroğlu'nun modern nazirecilik anlamında değerlendirilecek şiirleri, *Sınır Taşı* adlı kitabında "Aldılar" başlığı altında toplanmıştır, ancak bu şiirlerin ilk örneği *Berzah (Toplu Şiirler)*'ta "Aldı Nesimi" örneğiyle görülmektedir. Eroğlu, bazı divan şairlerinden seçtiği şiir örneklerini çağdaş anlamda kaleme almış ve âdeta divan şairlerinin modern anlamdaki sesi olmuştur. "Acaba bir divan şairi 21.yüzyılda yaşasaydı, nasıl şiir yazardı ya da günümüz anlamında değerlendirilecek olsa divan şairi şiirinde ne demek istemiştir?" gibi soruların cevabını Eroğlu'nun "Aldılar" başlıklı şiirlerinde bulabilmek olasıdır.

Bu çalışmada, Eroğlu'nun 1968-1998 yılları arasında yayımlanmış olduğu bütün şiir kitaplarını kapsayan *Berzah (Toplu Şiirler)* ve *Açık Kaldıkça Defterim* adlı eserlerinden seçilmiş şiir örneklerinden hareketle sanatkarın divan şiirinden nasıl beslendiğinin bir

panoraması çizilecek ve Eroğlu'nun Nevi'nin "gice" redifli gazelini "Aldı Nevi" adı altında çağdaş anlamda nasıl yorumladığı zemin şiirle mukayese edilerek incelenecektir. Söz konusu şiir incelenirken metinlerarası dönüşümlerin daha iyi anlaşılabilmesi için şiirin zemin şiirdeki karşılığı tablolar hâlinde verilerek sol sütunda Nevi'nin şiiri, sağ sütunda ise Eroğlu'nun şiiri yer alacaktır.

Ebubekir Eroğlu'nun Şiirinin Anlam Dünyasını Besleyen Kaynaklardan Biri: Divan Edebiyatı

Divan edebiyatı ve bu edebiyatın kaynakları, Eroğlu'nun sadece şairlik değil, yazarlık yönünü de etkilemiştir. Eroğlu, bu konuda pek çok deneme kaleme alarak divan edebiyatının daha iyi anlaşılmasını istemiştir. *Geçmişin İçindeki Geçmiş-Şi'r-i Kadim Üstüne Deneme* adlı kitabı adından anlaşılacağı gibi divan edebiyatı üzerine hazırlanmış bir eserdir. Eroğlu, adı geçen kitapta divan şiirinin günümüz dünyasında neden anlaşılmadığı, hak ettiği değeri görmediği, divan şiirinin nelerden beslendiği, güncel şiir dünyasının divan şiirinden nasıl yararlanması gerektiği gibi konular üzerinde durmuştur.

Eroğlu'nun geleneğe yaslanma tarafı üzerinde Ezra Pound ve T.S. Eliot'ın etkisi bulunur. Modern İngiliz şiirinin kurucu şairleri Pound ve T.S. Eliot, gelenek kavramına büyük önem verirler. Romantiklere karşı olan muhaliflerin önderi olan söz konusu iki şair, siyasal konulardaki tutuculuklarıyla ünlüdürler. T.S. Eliot, "Edebiyatta klâsizm, siyasette kralçılıktan, dinde Katolik'ten" yana olmakla övünür. Pound, "romantiklerin en iyisine bile karşıyım" diyen akıl hocası T.E. Hulme'un tutumunu benimsemiştir (Urgan, 2004, s. 508'den akt. Tiken, 2007, s. 45). Eliot ve Pound'un şiirlerindeki gelenek ve modernizm terkipleri ile teorik yazıları, son dönem Türk şairlerinin ilgisini çekerek sığındıkları bir alan olmuştur. "Hiçbir şair, hiçbir sanatçı kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez." (1981, s. 3) diyen Eliot'ın vermek istediği mesajı Eroğlu, şiirlerine de yansıtmıştır.

B biçimden ziyade anlam dünyası ve imgeler bakımından divan şiirinden yararlanan Eroğlu'nun beyitlerle yazdığı şiirler az sayıdadır ve divan şiirinin kafiye sistemine şiirlerinde yer vermez. Eroğlu, çağdaş anlamda kaleme aldığı şiirlerine divan şiirinin anlam dünyasından farklı metaforlar, imgeler, motifler serpiştirir.

*eskilerin ırmak gibi şairleri vardı
şelale olup köpük köpük dökülen*

*nasip oldu bir ömür kıyılarında gezdik
eksilmeyen su nerden geliyor
merak ettik
gittiği yeri gözledik*

*bir onlar bir de -her devirde-
yakınlarından daha yakını
bulunduğu mekânda vaktin evladı
toprağı kımıl kımıl besledi de
bizim otlarımız bitti*

*azizim boş ver
aradaki haşeratı "Eksilmeyen Su Gazeli" (Eroğlu, 2001, s. 225)*

Eroğlu, genellikle şiirlerinde divan edebiyatında yerleşmiş olan belli bir nazım şekline göre isimlendirme uygulamasını kullanmaz. Geleneği yeniden yorumladığı şiirlerinde bile "Aldı" ifadesini kullanır. Yukarıdaki şiirine de "Eksilmeyen Su Gazeli" başlığını vermiş ve burada "gazel" ifadesini kullanarak şiirin bütününe divan şiirine

atfetmiştir. Çünkü gazel, geleneksel divan şiirine özgü bir nazım türüdür. Eroğlu, şiirin bütününde divan şiirini konu ettiği için başlığında da klasik Türk edebiyatını çağrıştıran bir sözcük kullanarak okuyucunun daha ilk bakışta divan şiirini hatırlamasını sağlamıştır.

Eroğlu'nun "Eksilmeyen Su Gazeli"nde divan şiiri, günümüz şairlerini besleyen bir kaynak olarak nitelendirilmiş ve divan şiirinin menbaini anlayabilenlerin ondan beslenebileceği ifade edilmiştir. Söz konusu şiiri anlamayanlar ise "haşerat" olarak nitelendirilmiştir ve "bir onlar bir de -her devirde- yakınlarından daha yakını" ifadesiyle divan şairlerine yakın dönemde yaşamış olanların bu şiire uzak kaldığı vurgulanarak sonraki dönemde gelen Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç gibi geleneğe yaslanan şairlerin o dönemde yaşamadıkları hâlde divan şiirini anlayarak faydalandıkları sezdirilmiştir.

...
hüznün anlayışını isterim
ey hüznün anlayışını isterim
badısabanın sabahla dostluğunu
badısabanın sabahla savaşını isterim
ey badısaba ekmeğini aşını isterim "Hüznün Anlayışı" (Eroğlu, 2001, s. 17)

Eroğlu'nun "Hüznün Anlayışı" başlıklı şiirinden alıntılanan yukarıdaki bölümde divan şiirinde metaforik bağlamda haberleşmeyi sağlayan "bâd-ı sabâ" geçmektedir. Pek çok klasik şairin şiirlerinde kullanmış olduğu "bâd-ı sabâ", sabah vakti esen sevgiliden âşığa haber getiren bir rüzgârdır. Fars mitolojisinden Türk şiirine geçmiş olan "bâd"ın hem rüzgâr tanrısı hem de zarar verici ve yıkıcı olma gibi zıt anlamları vardır (Yıldırım, 2008, s. 134). Yine divan şiirinde de âşığın sevgiliden haber beklemesi ve alamaması, bâd-ı sabânın tezatlık yaratan bir özelliğe sahip olduğunu göstermektedir. Eroğlu bu tezatlığı "dostluk-savaş" kelimeleri arasında kurmuştur.

...
bu gün bu sabah
ay sıyrıldı elest vadisinden
düşünce göz alanından
ay yüzlüler ilhamına
bir kelime uzandı
hayatıma karıştı
ürperirdiniz ürperdim elest vadisinden
bir oldan bir olmadan
duydum içimden dışımdan
ben sizin rabbiniz değil miyim "Hazret" (Eroğlu, 2001, s. 47)

Ruhların Allah'la sözleştiği meclis anlamına gelen "Bezm-i Elest", tasavvufta ve İslam edebiyatlarında "en eski zaman, en eski meclis" olarak sıkça kullanılmıştır. *Kur'an-ı Kerim*'in Araf suresinin 172.ayetinde belirtildiği üzere Allah, ruhlar âlemini yarattığı zaman "Elestü bi-Rabbiküm? (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?)" diye sormuş ve ruhlar "Kâlû Belâ. (Evet, Sen bizim rabbimizsin.)" demiştir. İşte o zamandan beri ruhlar verdiği söze sadık kalmalıdır. Yukarıda bir kısmı verilen şiirin tamamında Eroğlu, tasavvufi göndermelerle bu sözleşmeyi konu etmiştir.

nesiminin sığıdığı şehirlerden geçmeden
altı yönü kapatan hücrelere karşılık
açık çöllerde cihat fikri
bildim nesiminin sığışıp
keşfin ve serinliğin ve ateşin ve suyun
gizlendiği yerleri "Yedinci Yön" (Eroğlu, 2001, s. 100)

İnancı yüzünden derisi yüzülerek şehit olan Nesimi, Fazlullah Hurufî'nin halifesidir. Tasavvuf ilkelerini açıkça söylemeye ve "Ene'l-Hak- Ben Tanrıyım" demeye başlamıştır. Tasavvuf inanışına göre bu söylem, "Allah'ın varlığında yok olma" ve kişinin beninin ortadan kalkması demektir. Nesimi, görüşlerini gizlemeden söylemesi yüzünden yıllarca zindanda kalmış ve fikirlerinin şeriate uygun olmadığı gerekçesiyle Halep'te derisi yüzülerek öldürülmüştür. Söylentiye göre, Nesimi, yüzülen derisini yerden almış, bir post gibi sırtına vurup yürümüş; hiç kimse peşine takılmamış; derisi sırtında Halep'in on iki kapısından çıkıp sır olmuş. Her kapıda bunu gören kapıcılar ve halk, sonradan bir araya geldiklerinde Nesimi'nin kendi buldukları kapıdan çıktığını iddia etseler de, sonunda on iki kapıdan birden çıktığı anlaşılmıştır (Kudret, 2000, s. 234).

Eroğlu, yukarıdaki şiirinde hem Nesimi'nin "sığmazam" redifli gazelini hem de hayatını göz önünde bulundurarak dizelerini kurmuştur. Altı yön "cihet-i sitte" "üst-alt, sağ-sol, ön-arka" demektir. Eroğlu, altı yönü kapatan hücrelere karşılık diyerek Nesimi'nin hücrelere atılarak dünyaya sığmadığını ifade etmektedir. Açık çöllerde cihet fikri ise Bağdat'ın çöl olmasıyla bağdaştırılarak Nesimi'nin fikirlerini açıkça söylemesini çağrıştırmaktadır. Nesimi hücrelere kapatılmış olsa bile doğru yönü bulma çabasıyla fikirlerini söylemekten kaçınmamıştır. İşte Nesimi'nin sığabildiği yeri anlayabilenler Nesimi'nin sırrını çözebilecektir.

Kızılderili Sioux Şefi'nin yedinci yönle ilgili söylemiş olduklarını burada anmak gerekir:

"Tanrı, altı yönü yerli yerine yerleştirdi; doğu, batı, kuzey, güney, alt, üst. Bir tek yön kalmıştı ki hâlâ yeri belli değildi. O yedinci yöndü ve hepsinin en kuvvetlisiydi, akıl ve hikmet onun içindeydi. Tanrı onu kolayca bulunmayacak bir yere koymak istedi. Nihayet kararını verdi, yedinci yönü insanoglunun bakmasının en zor olan yerine, yani kalbine yerleştirdi."

Yukarıdaki sözler de bize halk arasında hadis olarak bilinen "Göğe yere sığmadım, fakat mümin kulunun kalbine sığımdım." sözünü hatırlatmaktadır.

Eroğlu'nun şiirinden anlaşıldığı üzere sanatkâr, Nesimi'nin sığabildiği yerleri vurgulamış ve onun söylemiş olduğu "Ene'l-Hak-Ben Tanrı'yım." sözünün sırrını keşfederek yedinci ciheti anlamıştır. Bununla birlikte Eroğlu'nun dizelerinde divan şiirlerine konu olan peygamber kıssalarına zaman zaman telmih yapılmıştır:

...
ömer öyle anıdır biraz
yakubun ahından kaç zaman sonra
saklıdır onuru mescidinin
nüfuzu imkansız küskünlüğünde "İlk Kible Şehri" (Eroğlu, 2001, s. 217)

...
neden sonra zihne yer bulunur
yakubun üzüntüsünü savunmak için
moğolların geçişinden bu yana "Ülke Açanlar" (Eroğlu, 2001, s. 34)

Eroğlu, bazı divan şairlerinin şiirlerini "Aldılar" başlığıyla dönüştürmesinin yanı sıra "Ölüm Anında Kanın Damarlarda Donması" adlı şiirinde "Aldı Karınca" ve "Yol Elçisi" şiirinde "Aldı Simurg'un Elçisi" bölümlerine yer vermiştir:

süleyman peygamberin duasını
kurak bedenimle taşıyıp durdum
içimde ne yalnız ölümün
ne yalnız dirimin geçidi
kanadım uysallaştı rüzgar eğildi

*bildiğim
ne can bir ana çivilenir ne ölüm
bak bir ölümlerdir yürüdüğüm “Aldı Karınca” (Eroğlu, 2008, s. 151)*

Eroğlu, yukarıdaki dizelerde Hz. Süleyman'ın karınca ile olan kıssasını hatırlatacak ifade ve imgelere yer vermiştir. Nitekim *Kur'an-ı Kerim'* de bu kıssa şöyle geçmektedir:

Süleyman'ın cinlerden, insanlardan ve kuşlardan müteşekkil orduları toplandı; hepsi bir arada onun tarafından düzenli olarak sevk ediliyordu. Nihayet Karınca vadisine geldikleri zaman bir karınca: “Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin; Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesin!” dedi. Süleyman, onun sözünden dolayı gülümsedi ve dedi ki: “Ey Rabbim! Beni, gerek bana gerekse ana babama verdiğin nimete şükretmeye ve hoşnut olacağın iyi işler yapmaya muvaffak kıl. Rahmetinle beni iyi kulların arasına kat.” (Neml 27: 17-19). Bunları duyan karıncalar yuvalarına girmiş ve Süleyman ordusunun ayakları altında ezilmekten kurtulmuşlardır. Buna göre Süleyman Peygamber karıncaları muhatap alarak konuşmuştur (Yıldırım, 2008, s. 646).

Eroğlu, şiirde bu kıssayı konu almış ve karıncanın peygamberin duasını alarak ezilmekten kurtulduğunu ifade ederek karınca üzerinden ölüm ve yaşam arasındaki ince çizgiye vurgu yapmıştır.

*seyyid nebi bize bir gül bıraktı
kanatların çırpınıp süzüldüğü gün
kaç yüreğe güç verir rayihası
seyyid nebi bize bir gül bıraktı*

*bizse hep kapı önündeyiz
kapansa da altı kara parçası
yedinciden bir yol bir iz buluruz biz
seyyid nebi bize bir gül bıraktı “Aldı Simurg'un Elçisi: Şarkı” (Eroğlu, 2008, s. 179)*

Eroğlu, şiirde abaa cdca kafiye düzenini kullanmıştır. Şiirin kafiyelenişi “Şarkı” nazım şeklinin kafiyelenişinden farklıdır, ancak şair belli tekrarlar vasıtasıyla nakaratlar oluşturarak geleneksel şarkı nazım biçimine benzer bir şiir ortaya koymuştur.

Şiirin konusu, Türkçeye Gülşehri'nin aynı adla uyarladığı Feridüddin Attar'ın *Mantiku't-Tayr'*ına dayanmaktadır. Feridüddin Attar'ın *Mantiku't-Tayr'*ında görüntüsü olmayan ve Hakk'ı simgeleyen metafizik bir varlık olan Simurg, kuşların hükümdarı olarak tanıtılır ve vahdet-i vücudu simgelemektedir. Simurg, kendini görmeyi arzulayanlar dışında bir şey değildir. Olgunluk vadisinin yolcuları olan salikleri simgeleyen kuşlar, bilge Hüdhüd öncülüğünde gerçeklik Kaf'ında bulunan hükümdarlarına erişmek için yedi vadiyi aşarlar. Bu zorlu seferde yalnızca otuz kuş tehlikeli vadileri aşarak yolculuğu tamamlayıp Kafdağı'nda Simurg'un makamına erişecektir. Simurg'u görmeye geldiklerinde Simurg yani otuz kuşun kendileri olduğunu anlarlar. Gerçekte bir tür tasavvufi kahramanlık anlatısı olan mesnevide salikin çıktığı zorlu yolculukta karşılaşacağı tehlike ve sıkıntılar dile getirilmeye çalışılmıştır. Simurg'a ulaşan kuşların Simurg (Farsça otuz kuş) yani otuz kuşun kendileri olduklarını anlaması ise salikin Allah'a giden yoldaki sınavları tamamlayarak Allah'la arasındaki beni kaldırması ve Allah'ın varlığında yok olmasıdır (Kudret, 2000, s. 250).

Eroğlu, Simurg'un elçisi diyerek her devirde dini temsil eden ve doğru yola ileten kişileri kastetmektedir. Aslında Simurg Hakk'ı simgelediği için onun elçisi de Hz. Muhammed'dir. Eroğlu da Hz. Muhammed'in izinden giden kişileri elçi olarak nitelemiş ve çoğul bir ifade kullanarak otuz kuşa gönderme yapmıştır. Tasavvufta Hz. Muhammed'le

özdeşleştirilen gül, gönülde meydana gelen bilginin meyvesi ve neticesidir. Seyyid Nebi'nin gül bırakması, Hazret-i Muhammed'in verdiği bilgiyle hareket edilmesidir. Yedi kara parçası *Mantıku't-Tayr'*daki yedi vadidir. Altı kara parçasının kapanması yedinciden yol bulunması daha önce belirtildiği üzere yedi cihet mahiyetindedir.

Eroğlu, son şiir kitabı *Açık Kaldıkça Defterim'*e divan edebiyatından çeşitli imgeler yerleştirerek eski şiire verdiği estetik ve tematik tavrı iletmektedir:

*esrimeye kim geri verir değerini?
şarap süzülmeden nabzı canlandıran
kurumuş asmaları akla getiriyor
eski şiirin geri itilişi
bu serap can dostların üzerinde
yelkeni dolduracak rüzgârdan daha etkili
ateş denzinde kendinde geçenlerin
sona ermiş olamaz esrimesi
yol çetin sarsılmadan yürümesi zor
diyen birine gösterdikleri kesin
her göz kırpmada bir kerterizi
gitmiş ve tekrardan dönmüş kadar
iyi tanırım tutkulu dostlarımı ben
ve birlikte tamamladığımız seferi* “Esrime” (Eroğlu, 2020, s. 41).

Yukarıdaki şiirde Eroğlu, divan şiirindeki tasavvuf anlayışı ve bu anlayışın sembolik olarak ifade edildiği Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisine göndermelerde bulunmuştur. Esrime, sarhoş olarak kendinden geçmek anlamında kullanıldığı gibi kişinin maddi dünyanın dışına çıkarak kendini Tanrı'yla birleştirme durumu yani tasavvufta Allah'ın varlığında var olma ve bir üst merteye olan Allah'ın varlığında yok olmayı ifade etmektedir. Eroğlu, tasavvufi düzlemde ilahi aşkı simgeleyen şaraptan hareketle esrimeyi tasavvufi boyutta karşıladığı anlamı ortaya çıkarmakta ve yine şaraptan yola çıkarak eski şiirin geri plana atılışını kurumuş asmalara benzetmektedir. Şiirde divan edebiyatını hatırlatan bir diğer unsur, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde geçen ve tasavvufi anlamda Allah'a giden yolda çekilen sıkıntılarla özdeşleştirilen ateş denizidir.

Yukarıda bahsi geçen şiir kitabında klasik Türk şiirinin ilham kaynaklarından biri olarak okuyucunun karşısına çıkan ve Fars edebiyatının güçlü şairlerinden Hâfız-ı Şîrâzî'ye pek çok göndermeler yapıldığı görülmektedir. Bilindiği üzere günümüzde de Mehmet Kanar ve Hicabi Kırlangıç tarafından *Hâfız Divanı'nın* çevirileri yapılmıştır. Bu durum Hâfız'a olan ilginin hâlâ devam ettiğinin bir işareti olarak kabul edilebilir (Yakut, 2019, s. 58). Hâfız, bu ilgiyle bağlantılı olarak günümüz şairlerinden Eroğlu'nun geleneğe yaslanan tarafında önemli bir yere sahiptir:

...
*hâfız'ın o gönül zengini dünyada anlamsız bularak
şaraba gark olası, dediği şu defter
rindlerin vedâını yazıyor gönül darlığına
enkaz yığınını yüklenmiş
yanan rüyası çatallanıyor, uzun hikâye oluyor
düşe kalka tek hırkası kalmış sırtında
rindler anlattıkça özgürlüğü buluyorum
hikâyenin kılıktan kılığa girip aynı kalan konusu
tamuya düşmekten koruyor yüce ruhu
fırtınadan ve büyük altüst oluştan sonra
ve şarap tortuları damlayan defterimin
nasıl bu hâle geldiğini söylüyordu*

*hâfız'ın ve ardıllarının uğultusu
toplanmış başaklar, sararmış sapsar
farz edelim iskenderin aynası
rum ressamının duvarına karşı tutulmuş olsun
aynada sevincin beyaz renkli çiçeği
görünen gerçek ne olabilir tan aydınlığında
özgür adamın tadını vermişti hâfız, rindi andıkça
defterime bakıp "hikayem bunu vadediyor", diyemem "İki Dalga Arasında"
(Eroğlu, 2020, s. 16)*

Hafız'ın gazelinde geçen defter imgesinden hareketle adlandırılmış ve Eroğlu'nun *Açık Kaldıkça Defterim* adlı eserinin ismini açımlayan "İki Dalga Arasında" adlı şiirden alınmış olan yukarıdaki kısım, Hafız ve divan şairlerinin şiirlerinde ilahi aşkın sembolü olan şarap ve dünya işleriyle meşgul olmayarak Allah aşkıyla yanıp tutuşan rintlerin manevi âlemlerinden görüntüler sunmaktadır. Eroğlu, Hafız'ın defter imgesiyle özdeşleştirdiği ömür kavramına vurgu yaparak metinlerarasılık bağlamında Hâfız'ın gazelinin pek çok dizesine göndermeler yapmaktadır. Söz konusu gazel şu şekilde başlamaktadır:

این خرقة که من دارم در رهن شراب اولی
وین دفتر بی معنی غرق می ناب اولی (Hafız Divanı, Gazel: 466/1)

*Giydiğim bu hırkanın şaraba rehin olması evlâ
Bu anlamsız defterin saf şaraba boğulması evlâ* (Kırlangıç, 2013, s. 462)

Tasavvufta Allah aşkıyla özdeşleştirilen şarap ve dervişin müridine intisap ederek onun sözünden çıkmamasının göstergesi olan hırka, her iki şiirde de anlamsız bir defter olarak nitelendirilen ömrün anlam kazanmasında önemli rol oynamaktadır. Bununla birlikte şiirde geçen İskender, ayine-i âlem-nüma yani cihanı gösteren aynasıyla klasik Türk şiirinin mazmun dünyasında kendisine yer edinmiş bir isimdir. Şiirin yukarıdaki kısmında söz konusu aynaya çağrışım yapılarak ayna ve gerçekliğin yansıması ortaya konmuştur. Eroğlu, gerçekliğin yansımasını Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde geçen Çinli ve Rum ressamlarının müsabakasına gönderme yaparak vermektedir. Hikâye özetle şöyledir:

Bir zamanlar Çinli ressamlarla Anadolu ressamları birbiriyle çekişir, kendilerinin daha iyi ressam olduğunu öne sürerler. Bir gün padişah bunları yarıştırmaya karar verir. Taraflara birbirine bakan iki salon tahsis edilir. Salonların girişi perdeyle kapatılır ve yarışma başlar. Çinli ressamlar çeşit çeşit boya isterler. Her sabah kendilerine istedikleri boyalar teslim edilir. Anadolu ressamları ise hiç boya istemezler. Sadece karşı duvarı temizleyip cilalamakla meşgul olurlar. Duvarı ayna gibi parlatırlar. Çinli ressamlar işlerini bitirince sevinçten uçmaya başlarlar. Zira harika iş çıkarmışlar, fevkalade güzel resimler yapmışlardır. Yarışı kesinlikle kazanacaklarını düşünüyorlardır. Padişah içeri girince resimlere bakıp hayran kalır. Daha sonra Anadolu ressamlarının salonuna geçer. İçeri girer girmez Anadolu ressamlarından biri aradaki perdeyi kaldırır. Çinli ressamların resimleri ve nakışları beriki salonun cilalanmış duvarına yansır. Resimler daha parlak ve güzel görünmektedir. Padişahın gözleri kamaşır. Yarışmayı Anadolu ressamları kazanır (*Mesnevi I: 3465-80*).

Hikâyenin sonunda Mevlâna, Rum ressamlarının sufiler olduğunu ve onların ezberlenecek kitapları olmadığını belirterek gönül aynası cilalanmış olan sufilerin kalbine hadsiz, hesapsız suretler aksedebileceğini dile getirir. Eroğlu, İskender'in dünyayı gösteren aynası ve Rum ressamlarının hikâyesi arasında bağlantı kurarak rintlerin yani Allah aşkını bulmuş olanların kalplerinin gerçekliği yansıtabileceğini vurgulamaktadır.

...

hayat nehir gibi akıyor
uzun barış yıllarının hatırasını bastırıyor
istersen "kenarına otur da" Hâfız'ın dediği gibi
"ömür nasıl geçermiş, bak gör"
Bâki, "bağa gel" diyor, "işte su"
insan, göz yumup açıncaya kadar
bu âleme bir nasiple gelip gidiyor
batağa döndükten sonra da şehir hayatı
su azalmış olsa yahut dağın önü kapalı
benim nehirlerim akıyor "Haber Akışı" (Eroğlu, 2020, s. 67)

Eroğlu, yukarıdaki dizelerde dünyanın geçiciliğini hatırlatmak adına Hafız ve Baki'nin ömrü özdeşleştirdiği nehir imgesine dikkat çekmektedir.

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس (Hâfız Divanı, Gazel: 268/4)

Irmak kıyısında otur, ömrün geçişini seyret
Gelip geçen dünyadan bu işaret yeter bize (Kırlangıç, 2013, s. 269)

Gel bâğa temâşâ ide gör âb-ı revânı
Seyr eyle nedür sür'at-i 'ömr-i güzêrânı (Baki Divanı, Gazel 545/1)

"Bağa gel ve akıp giden suyu izle! Geçici ömrün hızının nasıl olduğunu seyret!"

Hafız ve Baki, ömrün geçiciliği ve nehirde akan su arasında bağlantı kurmuşlardır. Eroğlu, her iki şaire de gönderme yaparak iki şair arasındaki etkileşimin gücünü de ortaya çıkarmaktadır

Nazire Geleneğinin Çağdaş Şiirde Hayat Bulması: "Aldılar"

Ebubekir Eroğlu, *Sınır Taşı* adlı kitabında "Aldılar" diye bir başlık açar ve kitabın ilgili kısmında divan edebiyatından seçtiği şiir örneklerini modern çizgide yeniden yorumlayarak üretir. Seçtiği şiirlerde geçen ifadeleri, söz öbekleri ve sözcükleri farklı bir şekilde ifade ederek divan şiiri ve çağdaş şiiri mezceder. Çağdaş anlamda nazirecilik olarak adlandırabilecek bahsi geçen şiirler, metinlerarası ilişkileri göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır.

Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında anlatıldığı üzere Julia Kristeva, her metni bir "alıntılar mozağine benzetir" ve "her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" tespitinde bulunur. Kristeva'ya göre "metinlerarası, başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi metne sokma işlemi değil, bir yer ya da bağlam değiştirme işlemidir". Riffaterre, metinlerarasını "okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıyla başka yapıtlar arasındaki ilişkiyi algılaması" olarak tanımlar (Aktulum, 1999, s. 41-61'den akt. Sert, 2012, s. 392). Yani daha önce üretilmiş bir metindeki imgeler, başka biri tarafından yorumlanarak yeni bir metin olarak okura sunulur. Metinlerarasılık, metnin yeniden oluşum sürecini içerdiği için metinlerarası yapılacak şiirdeki imgelerin çok iyi kavranması gerekir. Riffaterre'e göre şiir, bir sözcüğün ya da bir cümlenin metne dönüşmesidir. Bir metne dönüşen sözcük ya da cümle ise, o şiirin(metnin) matrisidir... Matris bu dönüşüm sırasında bazı temsili imler üretir. Bu imlerin şiirsel imlere dönüşmesi ise ancak daha önce var olan bir söz öbeğine gönderme yaptıklarında gerçekleşir. Bu söz öbeklerine "hipogram" adı verilir. "Hipogram bir klişe, bir alıntı ya da dilde konvansiyonel olarak bir arada bulunan benzetmeler olabilir." (Yavuz, 2008, s. 279-299'dan akt. Sert, 2012, s. 392).

Metinlerarası ilişkide hipogram, dış dünyadan alınarak yapılmaz. Metinlerarası olarak dönüştürülecek metinde zaten imler bellidir. Metinlerarası ilişki kuran yazar/şair söz konusu imleri dönüştürerek ortaya yeni bir matris kurar. Kullanılan hipogramlar bazen eski metinde aynen geçebilir; ama şiir düzeneği içinde değerlendirildiğinde aynı hipogram farklı bir imaja bürünerek okuyucuya sunulur.

Ebubekir Eroğlu'nun metinlerarası şiirlerini çözümleyebilmek için öncelikle geleneksel şiirlerdeki hipogramların atıfta bulunduğu göndermeleri tespit etmek gerekir. Çünkü şair dönüştürerek yeniden ürettiği metnin vermek istediği mesajı farklı bir maskeyle şiirine taşır. Eroğlu'nun yaptığı sadece divan edebiyatındaki imge, metafor ya da motiflere atıfta bulunmak değil, model şiir ya da zemin şiir olarak adlandırabilecek herhangi bir şiirin yeniden üretimidir. Eroğlu'nun metinlerarasılık işlemini net olarak anlayabilmek için nazire ve nazirecilik geleneği ile ilgili bazı açıklamalarda bulunmak gerekmektedir. Çünkü Eroğlu'nun da yaptığı dönüştürme işlemi, nazirecilik anlayışının çağdaş şiirde yeniden hayat bulmasıdır.

Nazire, tanımından uygulanışına kadar birçok problemi içeren bir kavram veya edebî terimdir. Kimilerine göre nazire bir şiir esas alınarak onunla aynı vezin ve kafiye yeni bir şiir ortaya koymanın adyken, kimilerine göre bir şiirin nazire olabilmesi için şekil kadar özde birlik, yani ifade, eda, konu birliği de esastır. Kimilerine göre de bir nazire, tanzire esas olan şiiri her bakımdan geçmeli, en azından onu yakalayabilmelidir (Köksal, 2006, s. 119'dan akt. Tiken, 2007, s. 53).

Klasik Türk edebiyatı var olduğu sürece şairler, nazirecilik geleneğini sürdürerek pek çok nedenlerle nazire yazmışlardır. Nazirecilik daha önce şiirleriyle meşhur olan bir şairin estetik gücüne yetişme ya da onu mağlup etme, bir şairin şiirdeki kudret ve kabiliyetini gösterme, kimi zaman da şaire saygı göstergesi olarak algılanmıştır. Bazen nazire yapan şairler, hedef aldıkları şairleri yererken bazen de överler. Her ne sebeple yazılırsa yazılsın nazirecilik geleneğinde bir metnin yeniden oluşum süreci vardır. Bu da ister istemez şairi belli kalıplar içine sokar; çünkü şair modellediği şiirin dünyasından asla kopmamalı ve şiirini buna göre şekillendirmelidir. Klasik Türk edebiyatı açısından düşünülecek olursa kafiye ve redif arasındaki bağı korumak ve bu bağa uygun mazmunlar ortaya çıkarmak zor bir iş olduğu için nazire yapan bazı şairler şiirlerinde bu zorluğu dile getirmişlerdir.

Nazire yazmak, metinlerarasılık kavramı etrafında açıklanabilir. Mine Mengi'ye göre, klâsik şiirdeki nazire geleneği, tazmin, tahmis, terbi ve taştir örnekleri; tevarüt ve iktibas, divan şiirinde metinlerarası ilişkilerin varlığını gösteren kavramlardır (Mengi, 2005, s. 597).

Klasik şiirde nazire yapılırken vezin, redif, kafiye, fikir, konu birliği gibi belirli kurallara bağlı kalmak esastır. Çağdaş şiirde bağlam değiştiği için nazirecilik anlayışı da değişen edebiyata uyum sağlayarak herhangi bir kurala bağlı kalmaksızın icra edilmeye başlanmıştır. Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç benzeri isimler, yazdıkları şiirlerle klasik Türk şairlerinin şiirlerine göndermeler yaparak nazireciliği çağdaş anlamda yorumlamışlardır. Bu bağlamda Sezai Karakoç'un "Ateş Dansı" isimli şiiri Şeyh Galip'in "düşdü" redifli gazeline; Hilmi Yavuz'un "Doğu'nun Geçitleri" isimli şiiri Nâ'îlî'nin "geçtik" redifli gazeline çağdaş anlamda yapılmış nazireler olarak kabul edilebilir. Çağdaş anlamda nazirecilik geleneği olarak değerlendirilebilecek yukardaki örneklerde klasik edebiyattan şiirler modellenmiş ve modern anlamda yorumlanmıştır.

Konu, gündelik hayattan bir örnekle açıklanırsa nazire yapan kişinin ne tür bir işlem gerçekleştirdiği daha net anlaşılmış olur. Şairlerin yaptığı şiir yazma süreci modelistlerin kıyafet oluşturma süreci gibidir. Nazire yapan şair bir modelist gibi çalışır. Modelist,

modelini gördüğü her türlü giysinin kalıbını hazırlayan kişidir. Nazire yapan şair de böyledir, karşısında belli bir model vardır ve ona göre kalıp çıkarır. Nazire yazılan şiir işte bu kalıptır. Modelist bu kalıbı çıkardıktan sonra kıyafeti buna uygun bir biçimde tasarlar, peki değişen nedir? Değişen modelist, kumaş ve zamandır. Her şeyden önemlisi kıyafet el değiştirmiştir. Modelistin değişimi ise kumaş ve zaman terimleriyle şekillenmektedir. Bu bağlamda modelistin kullandığı kumaş değişecektir. İşte bu şiirdeki üsluptur. Bir kıyafeti nasıl kumaşını değerli kılıyorsa, şiiri değerli kılan da şairin üslubudur. Diğer bir değişken zamandır. Eğer modelist, kalıp çıkardığı giysiden farklı bir zaman diliminde yaşıyorsa ortaya çıkardığı kıyafet de farklılaşacaktır. Burada zihinlerde “Peki günümüz şartlarındaki nazirecilik, bu modelist örneğinin içinde nasıl değerlendirilebilir?” sorusu oluşabilir. Çağdaş şairin yaptığı aynı modeli, günümüz estetik zevkine uygun hale getirmektir. Yine ortada belli bir model vardır; ama bu model çağın zevklerine göre yeniden dizayn edilmiştir. Çünkü bir kişiye eski dönemlerdeki bir giysi ne kadar güzel gelirse gelsin, o giysi o dönemde güzeldir. Belki de o giysi günümüzdeki pek çok giysiden çok daha güzeldir; ancak bugün onu giyinmek herkes tarafından tuhaf karşılanabilir. Klasik şiirler de böyle yorumlanabilir. Her ne kadar kendi zamanlarında zirve olsalar da çağdaş şiir dünyasında yazılmaları uygunsuz karşılanır, yazılsa da estetik ve edebî bakımdan anlaşılabilirliği güçleşir. İşte çağdaş şairler de nazire yapacakları zaman bu şartları göz önünde bulundurarak yaparlar. Çağdaş şairin nazireciliği modelistlikten çok stilistliğe yakın bir çizgidir.

Eroğlu'nun modern nazirecilik anlamında değerlendirilebilecek şiirlerinin ilkinin *Kayıpların Şarkısı* adlı şiir kitabındaki Nesimi'nin “Sığmazam” redifli gazelinin tanziri olarak değerlendirilebilecek “Aldı Nesimi” başlıklı şiir oluşturur. Söz konusu şiir tarzının diğer örnekleri *Sınır Taşı* adlı kitabında “Aldılar” bölümünde görülmektedir. “Aldı Nevi” şiiri Nevi'nin “gice” redifli gazeline; “Aldı Belig” şiiri Belig'in “güç” redifli gazeline; “Aldı Şeyh Galip” şiiri Şeyh Galip'in “düşdi” redifli gazeline; “Aldı Fehim” şiiri Fehim-i Kadim'in “galat” redifli gazeline; “Aldı Subhizade Feyzi” şiiri Subhizade Feyzi'nin “ile” redifli gazeline; “Aldı Taşlıcalı Yahya: Kurtlar Yakup'un Kapısında” şiiri Taşlıcalı Yahya'nın *Yusuf u Züleyha* mesnevisine modern anlamda yazılmış nazireler olarak kabul edilebilir.

“Aldı Nevi” şiirini incelemeye geçmeden önce Eroğlu'nun “Aldılar” ile ilgili değerlendirmesini burada anmak gerekir:

“Aldı'ların sadeleştirme, yenileştirilme gibi anlaşılmasını istemiyorum. Bunlar imzamı attığım metinlerdir. Yıllarca kendime tekrarladığım, çok okuduğum, benimsediğim için zihnimden geçip gider bulduğum şiirlerin dünyasından gelerek yazılan metinleri, eski şairlerin diline izafe ettim bir biçimde... Onlar benim ruhsal gıdalarımın hazinesine sahip dünyanın şairleri. Yaptığımı mazur göreceklerini düşünüyorum” (Tokay, 2005, s. 5'ten akt. Tiken, 2007, s. 69). Eroğlu, bu sözleriyle kendi poetik tavrının oluşmasında divan şiirinde beslenmesinin etkili olduğunu ifade etmiştir.

Nevi'nin Gice Redifli Gazeli ve Aldı Nevi Şiirinin Zemin Şiirle Mukayesesi

Ebubekir Eroğlu'nun “Aldı Nevi” şiiri, Nevi'nin “gice” redifli gazeline çağdaş anlamda yazılmış nazire olarak kabul edilebilir. Beş beyitlik olan gazeli Eroğlu, altı bentte yeniden yorumlamıştır. Şiirde şekilsel anlamda bir benzerlik bulunmadığı hâlde beyitler ve bentlerin sıralanışında paralellik görülmektedir. Yani Ebubekir Eroğlu, beyit sırasını bozmadan bentleri kurmuştur. Eroğlu'nun şiirindeki bir, iki ve üçüncü bentler gazeldeki aynı sıradaki beyitlere; dördüncü bent gazelin dördüncü beytinin ilk satırına; beşinci bent dördüncü beytin ikinci satırına, son bent ise yine gazelin son beytine karşılık gelmektedir.

1. Beyit	1. Bent
<p><i>Bir siyeh şala firâkunla dolandum bu gice</i> <i>Dâğ yakdum tenüme cândan usandum bu gice</i></p> <p>“Ayrılığınla bir siyah şala dolandım bu gece; tenime yaralar açtım, candan usandım.”</p>	<p><i>yokluğun peşinde sürükledi de</i> <i>ayrılıp gittiğin günden beri</i> <i>beni bir siyah şala dolayarak,</i> <i>yaktı yaralarımın kor ateşini</i> <i>candan usandırdı bu gece</i> <i>ama gideremez ünsiyetimi</i> <i>göklere açılan yuvasıyla kuşların;</i> <i>bir kafese tıklımış bulsam da kendimi</i></p>

Beyitte sevgiliden ayrı kalan âşığın çektiği sıkıntıları belirtmek için belli imajlar kullanılmıştır. Ebubekir Eroğlu, söz konusu imajları farklı bir matris içinde değerlendirerek şiirin daha anlaşılır olmasına katkıda bulunmuştur. Nevi'nin kısa cümlecikler hâlinde kurduğu beytini, Ebubekir Eroğlu -arak/erek zarf fiilleriyle toparlayarak tek cümleye indirgemıştır. “Firakunla” kelimesinin karşılığında “yokluğun peşinde sürükledi de ayrılıp gittiğin günden beri” dizeleri yer alır. Görüldüğü üzere Eroğlu, Nevi'nin bir kelimeyle anlattığını birden fazla sözcükle karşılamıştır. Ayrılık kavramının derinine inen Eroğlu, âşığın içinde bulunduğu çıkmazı betimlemiştir. Yani âşık, sevgiliden ayrıldığı günden beri ayrılık acısıyla sürüklenip gitmiş ve bir siyah şala dolanmıştır. “Bir siyah şala dolandum↔Bir siyah şala dolayarak” ifadelerinde âşığın içinde bulunduğu durum girdaptır. Söz konusu karanlık ve çıkmaz her iki şiirin de bütününe yansır.

Eroğlu'nun gözünden Nevi'nin beytine bakınca “siyeh şal” imajının kullanılma amacı netleşmektedir. Sevgilinin yokluğuyla sürüklenip giden âşık, sonunda kendini siyah bir şal olarak nitelenen karanlık bir çıkmazın içinde buluvermektedir. Eroğlu, sürüklenip gitmek ve siyah şala dolanmak ibareleri arasında anlamsal bağ kurarak Nevi'nin “siyeh şal” imajını çözümlenmektedir.

“Dâğ yakdum tenüme candan usandum bu gice↔yaktı yaralarımın kor ateşini candan usandırdı bu gice” dizelerine bakıldığında okuyucunun gözlerinde yüreği dağlanmış, canından bezmiş bir âşık canlanır. Bu kısma kadar her iki şiir de aşağı yukarı paralellik arz eder; ancak sonraki kısımda Eroğlu'nun şiirinde Nevi'de olmayan imajlar kendini gösterir. Âşık birden kendini “kafese tıklımış bir kuş” olarak nitelendirerek her şeye rağmen ayrılık acısına alıştığını ve bu acı olmadan yaşayamayacağını vurgular. Nevi'nin şiirinde doğrudan yer almayan söz konusu imajlar, aslında divan şairlerinin aşk acısına karşı takındığı mazoşist tavidir. Zaten Nevi, şiirinde I. teklik şahıs ağzından konuşur. Ayrılık acısına sebep olan sevgilidir; ancak bu acıyı çeken âşıktır. Yani siyah şala kendini dolayan da teninde dağlar yakan da âşığın kendisidir. Eroğlu'nda ise bunları yapan sevgilinin verdiği aşk acısıdır. Her ikisi de aynı anlamı vermektedir; ancak Nevi'nin anlatımında kendi kendini yakıp bitiren âşık, sanki sevgilide hiç suç yokmuş gibi bir eda içinde konuşur. İşte Eroğlu bunu sezdirmek için “ama gideremez ünsiyetimi” der ve bu ayrılık acısına alışkın olduğunu belirtir. Klasik Türk şiirinde âşığın canının kuşla benzerlik gösterdiği göz önünde bulundurulduğunda Eroğlu'nun şiirinde geçen “bir kafese tıklımış bulsam da kendimi” ifadesinin şiire yerleştirilme nedeni ortaya çıkmaktadır.

2. Beyit	2. Bent
<p><i>Zülf-i şeb-rengi gelür hâtıra gîsûlârimun Mâr üşdi başuma sandum uyandum bu gice</i></p> <p>“Omuza dökülen saçlarının gece renkli kıvrımları akla gelince başıma yılan üşüştü sandım, uyandım.”</p>	<p><i>şala benziyor süzülürken saçların omuzlarından aşağı doğru bir sicim kıvamında boyna dolanan omuz atkısına dönüyor bende, gözümün önünde belirirken gecenin büründüğü rengiyle sarılınca bir siyah yılan sandım başıma, bedenime ürktüm, uyandım bu gece</i></p>

Beyitte saç ve onun yılan benzerliği münasebeti konu edilmiştir. Divan şiirinde saç, siyah ve kıvrım kıvrım olması bakımından yılan benzetilir. Eroğlu, beyte okuyucunun farklı bir perspektiften bakmasını sağlamaktadır. Öncelikle ilk beyitteki “siyah şal” imajından kopmamıştır. İlk beyitte âşık, sürüklenmiş ve bir siyah şala dolanmış olarak betimlenmişti. Eroğlu, siyah şal ve saç arasında benzeşim kurarak iki beytin birbirinden kopuk olmadığını gözler önüne sermektedir. Eroğlu’nun dizelerine bakıldığında okuyucunun zihninde boynuna siyah bir omuz atkısı sarınmış bir kişi canlanmakta ve birden bu siyah omuz atkısı boyunda yılan oluvermektedir. Siyah ve kıvrım kıvrım olduğu için saçın yılan benzerliği doğaldır; ama saçın omuz atkısı olarak tasvir edilmesiyle söz konusu benzerlik daha da netleşmektedir. “Gelür hatıra↔gözümün önünde belirirken” şeklinde saçı anımsayan âşık, “zülf-i şeb-i reng” ya da “gecenin rengini bürünmüş” olduğu için bu saçı yılan sanarak uyanır. Nevi’nin şiirinde âşığın sevgilinin saçını neden yılan sandığı belirtilmeyerek “zülf-i şeb-i reng” denilir. Eroğlu ise “gecenin büründüğü rengiyle” diyerek saçın yılan sanılmasının nedenini onun rengine bağlamaktadır. Yüzeysel olarak Nevi’nin şiirine bakıldığında bu ayrıntı ister istemez gözden kaçmaktadır.

3. Beyit	3. Bent
<p><i>Bana bî-çâre gönül âh çekerek ağlama dir İşidüip bu sadedi haylî tayandum bu gice</i></p> <p>“Bana çaresiz gönül âh çekerek ağlama der; bu niyeti işitip hayli dayandım bu gece.”</p>	<p><i>bahtımın mumu eriyip tükendim kararan dünya ile birlikte ağıt yakmaya değmez: ah, vah etme böyle kalmaz bir rüzgar, dedim önüne kattığı bir yaprak gibi tenimi girdaptan ötesine düşürür elbet, teselli arayan gönlüme hak verdim de acılara dayanabildim, bunlarla sadede geldiğim gece</i></p>

Eroğlu, beyti dönüştürürken yine beyitte doğrudan yer almayan unsurları şiirine ekler. Eroğlu, şiirin yukarıdaki kısmında ilk bentte yaptığının tam tersini yaparak Nevi’nin - erek, -üp zarf fiillerinin yerine sıralı cümleler kurar. Nevi’de “bî-çare gönül” olarak yer alan söz öbeğini Eroğlu, “bahtımın mumu eriyip tükendim” olarak ifade eder. Çaresiz kalan gönül; âdeta bir mum gibi kendini yakmış, eritmiş, tüketmiştir. Divan şiirinde gönül, yanma yönünden mumla bağdaştırılır. Nevi’nin yukarıdaki beytinde yer almasa da aslında geri planda böyle olduğunu Eroğlu, çok açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. “Âh çekerek ağlama ↔ağıt yakmaya değmez: ah vah etme” denilerek teselli bulan âşığın acılara katlanmak zorunda kaldığı ifade edilmiştir. Yine burada “âh” kelimesi, gönlün aşk ateşiyle çıkardığı sesi hatırlatır. Her ne kadar Nevi, “bî-çare gönül” diyerek bunu doğrudan belirtmemişse de Eroğlu, eriyip biten mum imgesiyle gönlün aşk ateşiyle yanıp

tutuştüğünün sezilmesi gerektiğini hatırlatmaktadır. İlk iki bentte en son âşık karanlık bir dünyada kalmıştı. Mumun erimesiyle karanlığa düşen âşık, birden teselli bulmakta ve acılara dayanmaktadır. Nevi'nin gazelinde âşığın niçin teselli bulduğu belirtilmemiştir; ancak Eroğlu bunun nedenini belirtmek için açıklama yapmaktadır: "Bu devran böyle dönmez elbet bir gün de tersi olur bu girdaptan çıkarım" anlamında dizeler kurarak âşığın neden teselli bulduğuna göndermeler yapmaktadır. Tüm bu açıklamalardan âşığın bir nebze olsun ümidinin olduğu ve ümitle ayakta kalabildiği anlaşılmaktadır.

"İşidüp bu sadedi hayli dayandım bu gece↔acılara dayanabildim, bunlarla sadede geldiğim gece" dönüşümünde "sadede gelmek" ifadesinin teselli bulmaya giden yolda ulaşılması gereken seviyeyi belirtmek için kullanıldığı görülmektedir.

4. Beyit	4. ve 5. Bent
<p><i>Firkat-i hecre dayanmaz bu ten-i lagar âh</i> <i>Müjde-i vuslatına gerçi inandum bu gece</i></p> <p>"Bu zayıf beden ayrılığa dayanmaz; gerçi bu gece kavuşma müjdesine inandım."</p>	<p><i>başka yerlerde yaşamaya</i> <i>ve ortak düşte birleştiren</i> <i>düş içinde iki tarafa güç veren</i> <i>ayrı ayrı var olmaya yok bir diyeceğim</i> <i>ama terk edikten sonraki ayrılığa</i> <i>katlanacağını güçten düşmüş bedenim</i> <i>nasıl söyleyebilirim?</i></p> <p><i>sınavdan geçtiği kadar biliniyor</i> <i>var olan aşkın kanatları, diye diye</i> <i>gönlün edasında cennetleri terk ettim</i> <i>bağlandım ama bir gün yine de</i> <i>binlerce perdeye örtülsen de</i> <i>ötede varsın sen, diye sultanım!</i> <i>bağlı kaldım kavuşma dileğine</i></p>

Eroğlu'nun şiirinde dördüncü bent, beytin birinci mısraına; beşinci bent ise beytin ikinci mısraına tekabül etmektedir. Öncelikle beytin birinci mısraı ve şiirin dördüncü bendini açıklamak gerekirse "Firkat-i hecre" tamlamasını Ebubekir Eroğlu, "terk edilişten sonraki ayrılığa" diye dönüştürmüştür. "Firkat-i hecr" günümüz Türkçesine aktarıldığında "ayrılığın ayrılığı" anlamı çıkar; hem "firkat" hem de "hecr" ayrılık anlamına gelmektedir. Nevi, beyitte ikisi de aynı anlama gelen sözcüklerden tamlama oluşturmuştur. Tamlama ayrılıktan duyulan acının şiddetini göstermektedir; ancak bu tamlamanın günümüz Türkçesine "ayrılığın ayrılığı" olarak aktarılması mümkün değildir. Eroğlu, tamlamayı "terk edilişten sonraki ayrılık" diye dönüştürerek Nevi'nin vermek istediği mesajı günümüz okuyucusuna net bir şekilde aktarmıştır. Söz konusu dönüştürme ile Nevi'nin "firkat-i hecr" tamlaması çok daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Sevgilinin âşığı terk etmesi ayrılığın ilk tarafıdır. "İkinci tarafı nerede?" diye sorulacak olursa Nevi'nin şiirinde bunu anlayabilmek biraz güçtür. Bunun için Eroğlu, hipogramına bazı eklemeler yapma ihtiyacı duymuş ve "başka yerlerde yaşamaya ve ortak bir düşte birleştiren düş içinde iki tarafa güç veren ayrı ayrı var olmaya yok bir diyeceğim" demiştir. Yani âşık, sevgiliden ayrılmıştır. Söz konusu ayrılış sadece bedenen değil, ruhen de gerçekleşmiştir. Yani tamlamadaki ikinci ayrılık ruhen ayrılmış olmayı imgelemektedir. "Firkat-i hecr"deki birinci ayrılık bedenen, ikinci ayrılık ise ruhendir.

"Dayanmaz bu ten-i lagar âh↔.... katlanacağını güçten düşmüş bedenim nasıl söyleyebilirim?" dönüşümünde Nevi, âşığın zayıflamış bedeninin terk edilişten sonraki ayrılığa dayanamayacağı ve "âh" diye bir ses çıkaracağını ifade etmektedir. Eroğlu, söz

konusu dönüştürmeyi “nasıl söyleyebilirim?” diye ifade ederek âşığın konuşmaya mecalinin kalmadığını vurgulamaktadır.

Beytin ikinci mısraında “Müjde-i vuslatına gerçi inandum bu gice” denilmektedir. Eroğlu, beşinci bendin son mısraında “bağlı kaldım kavuşma dileğine” şeklinde Nevi'nin söylemek istediğini farklı sözcüklerle ifade etmiştir. Âşık, kavuşma gününü beklemekte ve her şeye rağmen buna olan bir inancı bulunmaktadır. Üçüncü beyit ve bentte âşık kendi kendini teselli etmekteydi. Bu teselli etmenin kaynağını Eroğlu, bendinde açıklarken Nevi'nin beytinde âşığın gönlünün neden teselli bulduğu tam olarak saptanamamaktaydı. İşte bir alt beyte inildiğinde tesellinin kaynağının kavuşma ümidi olduğu anlaşılmaktadır. Okuyucunun karşısına tekrar “Âşık bu kavuşma ümidini nereden buluyor?” sorusu çıkmaktadır. Eroğlu, kavuşma ümidine tasavvufi açıdan yaklaşarak dünyanın sınav olduğunu ve her şeye sabretmek gerektiğini düşündürmektedir. Okuyucu, birden “müjde-i vuslat” tan Mevlana'nın “şeb-i arus (kavuşma gecesi)”una doğru bir yolculuğa çıkmaktadır. “sınavdan geçtiği kadar biliniyor varolan aşkın kanatları, diye diye gönlün edasında cennetleri terk ettim bağlandım ama bir gün yine de kendinde bıraktığı müjdesine binlerce perdeye örtünsen de bu gece ötede varsın sen, diye sultanım!” dizelerinin Nevi'de karşılığı “müjde-i vuslat”, yani Mevlana'daki “şeb-i arus”tur. Nevi'nin dizelerinde sevgili ne kadar uzakta olursa olsun onun varlığı âşık için bir ümit kaynağıdır. Eroğlu, “sınavdan geçtiği kadar biliniyor aşkın kanatları” diyerek okuyucuyu *Şem' ü Peroane'*ye götürmektedir. Üçüncü bentte gönlün muma benzetildiği ve söz konusu benzetmenin aşktan dolayı olduğu hatırlanırsa aşkın kanatları ifadesiyle pervaneye gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Bilindiği üzere pervane, mumun ışığına aldanır ve yanarak kül olur. Yani pervanenin aşkı bulabilmesi için yanıp kül olması gerekir. Eroğlu, hem mum hem de pervaneyi âşığın gönlü olarak okuyucunun karşısına çıkarır. Eroğlu, okuyucuyu düşündürtmeye sevk ederek okuyucunun beyte farklı bir perspektiften bakmasını sağlamaktadır. Beyit artık okuyucunun gözünde ilahî bir boyut kazanmakta ve beyitteki âşık da beşerî aşktan ilahî aşka ulaşmış biri olarak tasavvur edilmektedir. Nevi'nin gazelinin 4. beyti ve Eroğlu'nun şiirinin 4 ve 5. bendi her iki şiirin de düğümlerinin çözüldüğü yer olarak nitelendirilebilir. Nevi'nin şiirinde tasavvufi boyut doğrudan yer almadığı için Eroğlu'nun şiirinin burada makas değiştirdiği görülmektedir. Gazelin “gece” redifli olması ve “şeb-i arus”u çağrıştırması, Eroğlu'nun dönüştürme işlemindeki tasavvufi boyuta açıklık kazandırmaktadır.

5. Beyit	6. Bent
<p><i>Nev'iyâ mihr tulû'ıyle cihân fer bulsun Mehtâb ile nice reнге boyandım bu gice</i></p> <p>“Ey Nev'î güneşin doğuşuyla dünya aydınlansın; bu gece ay ışığıyla nice reнге boyandım.”</p>	<p><i>doğsun güneş dünya bir daha ışınsın Nevi! yalnız aynadaki görüntüne eş koyu bir reнге boyansan bile aşkın götürdüğü âlemlere dalarsın, aydaki lekelerin görüldüğü ölçüde parıldayan bu gece</i></p>

Nevi'nin birinci mısraının karşılığı, Eroğlu'nda “doğsun güneş dünya bir daha ışınsın Nevi!” dizeleridir. İkinci mısraının karşılığı ise “yalnız aynadaki görüntüne eş koyu bir reнге boyansan bile aşkın götürdüğü âlemlere dalarsın aydaki lekelerin görüldüğü ölçüde parıldayan bu gice” dizeleridir. Konuyu biraz detaylandırmak gerekirse Nevi'nin şiirinde âşık, bu gece ay ışığıyla nice reнге boyanmıştır. Gecenin rengi siyahtır, ay ışığı onu aydınlatır. Bu aydınlık, âşığı türlü türlü renklere boyamıştır. Eroğlu “yalnız aynadaki görüntüne eş koyu bir reнге boyansan bile” diyerek şiirin başından beri âşığın ayrılığın rengi olan siyaha boyandığını anlatmak ister; ancak Nevi'nin şiirindeki âşığın ay ışığı

nedeniyle türlü türlü renklere boyandığı bilinmektedir. Eroğlu dizelerini şöyle devam ettirir: “aşkın götürdüğü âlemlere dalarsın, aydaki lekelerin görüldüğü ölçüde bu gice.” Söz konusu dizeler, Nevi'nin ikinci mısraının tam karşılığıdır. Aşk, âşığı karanlık bir dünyada bıraksa bile götürdüğü âlemler renklidir. Ay ışığı aşk olarak düşünülmektedir. Mehtap gece oluşan bir şeydir, âşığın gönlü de gece gibi koyu bir renktedir, aşkın götürdüğü âlemler, mehtap gibi mevzubahis olan koyu rengi değiştirir. “aydaki lekelerin görüldüğü ölçüde bu gice” mısraı ise bir derecelendirme yapmaktadır, geceleyin aydaki lekeler ne kadar net görünüyorsa aşkın götürdüğü âlemler de o derecedir. Nevi'nin mahlasını kullandığı yukarıdaki beyitte türlü renklere boyanması da yine mahlasın anlamı olan çeşitlilikten kaynaklanmaktadır.

Sonuç

Divan edebiyatının anlam dünyasını şiirlerinde işleyen Eroğlu, bu anlam zenginliğinden sadece yararlanmakla kalmamış, divan şiirini çağdaş anlamda yeniden üreterek “Aldılar” başlıklı şiirlerini kaleme almıştır. Klasik şiirleri günümüz insanın şiir zevkine hitap edecek biçimde yorumlayarak geleneksel nazirecilik anlayışını modern şiirin bağlamında yeniden şekillendirmiştir. Metinlerarasılık olarak algılanabilecek “Aldılar”ın daha net anlaşılması, söz konusu şiirlerin zemin şiirlerle mukayeseli bir şekilde okunmasıyla gerçekleşmektedir. Bu mukayese metinlerarasılık bağlamında ele alındığında Eroğlu'nun şiirlerindeki imgelerin klasik şiir çerçevesinde göndermeleri kavranarak şiirin anlam katmanları çözümlenebilir. Bununla birlikte söz konusu şiirler, divan şairlerinin belli kalıplara girmiş anlam dünyasının çağdaş anlamda ifade edebileceklerine dair bir fikir vermesi bakımından önemlidir. Bu açıdan bakılacak olursa Eroğlu, anlaşılmasız olarak nitelendirilen divan şiirinin derinliklerine inerek söz konusu şiiri anlamakla kalmamış, divan şairlerini günümüz şartlarında konuşturmuştur. Ebubekir Eroğlu'nun “Aldılar” şiirlerini mukayeseli bir şekilde okumak, divan şiirinin daha net anlaşılmasını sağlayarak ön yargılı yaklaşımların kırılmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Daşcıoğlu, Y. (2015). Gelenek ve Modernizm Arasında Ebubekir Eroğlu Şiiri ve Düşüncesi Üzerine Dikkatler. *Türk Dili*, 2014-2(749), 81-86.
- Eliot, T. S. (1994). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Eroğlu, E. (2001). *Berzah*. İstanbul: YKY.
- Eroğlu, E. (2006). *Sınır Taşı*. İstanbul: YKY.
- Eroğlu, E. (2020). *Açık Kaldıkça Defterim*. İstanbul: YKY.
- Güneş, B. A. (2022). *Nusaybin Siyaset-Kültür-Ekonomi* (ed. Ahmet Selçukoğlu ve Ahmet Gemi). Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınları.
- İzbudak, V. Ç. *Mesnevi-i Şerif Tercümesi*. http://dosyalar.semazen.net/MESNEVI-I_SERIF_1.cilt.pdf [Erişim Tarihi: 30.05.2022]
- Kanter, B. (2011). Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Modern İnsanın Yalnızlığı ve Sonsuzluk Özlemi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(2), 26-38.
- Kanter, B. (2018). Tanzimat Dönemi'nde Eleştiri. *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 210-241.

- Kanter, B (2019). Medeniyet İnşa Eden Şehirler: Arif Ay'ın Şiirlerinde İslam Şehirleri. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(42), 0-1.
- Kanter, B. (2020). Pozitivist Bir Evren İnşası: Tefik Fikret'in Şiirlerinde Pozitivist Ütopya. *Kavramlar ve Kuramlar-Düşünce Bilimleri-.* Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi, 121-135.
- Kırlangıç, H. (2013). *Hâfız Divanı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Köksal, M. F. (2006). *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (2000). *Örnekli Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Küçük, Sabahattin (2019). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Mengi, M. (2005). Divan Şiirinde Metinlerarası İlişkiler, *Şinasi Tekin'in Anısına Uygurlardan Osmanlılara*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Namlı, T. (2006). Sezai Karakoç'un "Ateş Dansı I-II-III" Başlıklı Üçleme Şiirleri Üzerine Bir Tahlil Denemesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Prof. Dr. İbrahim Kavaz Özel Sayısı, 4(24), 122-133.
- Rehber, H. (1377). *Divân-ı Gazeliyât-ı Hâfız*. Tahran: İntişârât-ı Safi Alişâh.
- Sert, H. (2012). *Hüsn ü Aşk'tan Hilmi Yavuz'un Kalp Kalesi'ne Bir Bakış*, Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu, Adana, 390-398.
- Tiken, S. (2007). *Ebubekir Eroğlu'nun Şiiri*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tokay, M. (2005). Ebubekir Eroğlu: Şiir İnsanı Saflığına Götürür. *Kitap Zamanı*, 5.
- Urgan, M. (2004). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: YKY.
- Yakut, E. (2019). *Tercüme-i Dîvân-ı Hâfız-Manzum Hâfız Dîvânı Tercümesi-Ferîdî*. Cilt 1. İstanbul: TYEKB.
- Yalçınkaya, M. (2021). Sezai Karakoç'un "Balkon" Şiirinin Hermenötik Kuram Bağlamında Yeniden Okunması. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Yunus Emre'den Mehmed Âkif'e Şiir Özel Sayısı, 344-363.
- Yavuz, H. (2008). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: YKY.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Zorkul, T. (2012). Gelenek ve Arif Ay'ın Şiiri. *Turkish Studies- International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(2), 1301-19.