

Aydın KIRMAN\*

## GAZELİN GARİP OLDUĞU DEVİRLERDE GARİBİ GAZELDEN OKUMAK NECÂTÎ'NİN 'GARİB' REDİFLİ İLK GAZELİ

**Öz:** Garip kelimesi Türkçeye Arapçadan geçtikten sonra yüzyıllardır Türk edebiyatı metinlerinde yaygın bir şekilde kullanılıp yerleşmiştir. Klasik Türk şiirinde gazeller, diğer nazım şekilleri gibi, artık tarih ve kültüre mal olmuş, sadece şekil bakımından değil, mahiyet ve muhteva bakımından da popülerliğini yitirip bir bakıma garipleşmiştir. XV. yüzyıl Türk şairlerinden Necatî'nin "garîb" redifli iki gazelinden biri, bugünkü garip kelimesinin bütün anlamlarını karşılayacak bir ifade zenginlik ve çeşitliliğine sahiptir. Dil ve edebiyat eğitiminde bu özellikteki metinlerin, bilinçli bir şekilde söz varlığının zenginleştirilmesinde özenle seçilmesi gereken niteliklerde olduğu hususu göz ardı edilmemelidir.

**Anahtar Kelimeler:** Necatî, garip, redif, gazel, otorite

## READING 'THE ODD' THROUGH LYRIC IN THE TIME OF WHEN LYRIC IS ODD NECATI'S FIRST LYRIC WITH THE REPEATED VOICE 'GARİB'

**Abstract:** The word Garip 'odd, strange' has been used commonly, and become native in texts of Turkish literature during centuries after it has transferred from Arabic to Turkish. In Classical Turkish Literature, lyrics have become a part of history and culture like the other poetry forms, and have also become kind of odd by losing its popularity in point of not only poetry form, but also composition and content. One of the lyrics with 'Garip' of Necati, who is a Turkish poet of XV. century, has a variety and richness of saying that can reflect all the meanings if today's word 'garip'. In language and literature education, it should be considered that these type of texts have requirements and properties that should be carefully choose in order to consciously enrich vocabulary of students.

**Key Words:** Necati, odd / strange, repeated voice, lyric, authority

Klasik Türk Edebiyatı olarak da adlandırılmakla birlikte, Türk üniversitelerinde yaygın bir şekilde Eski Türk Edebiyatı resmî adıyla tanınan alanın metinleri, dünyadaki herhangi bir yazı dilinin tarihî metinlerinin muhtelif zorluklarını barındırır. Yazı dilleri zaman içinde az çok değiştiği için, son devirlerin insanları, birkaç yüzyıl öncesini güncel dil gibi anlayamazlar. Pek tabii bir yabancılaşmanın sonucu, bu metinler popüler okuyucular için "garip"leşir. Yabancılaşmanın ortaya çıkardığı zorlukların sevkiyle de tarihî metinler, bazı uzmanlıkların çalışma alanı olduğu kadar, bu metinlerin eğitim ve öğretimde ne şekilde ele alınacağı yönünde teklifler de güncelliğini hâlâ korumaktadır (Mengi, 2006: 16-19). Yüzyıllar söz konusu olduğunda zaman içinde az çok değişen, dilin sadece maddî varlığı değildir. Kavramların temsil

\* Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi; aydinkirman@gmail.com



metinlerin ortaya çıkış devirleri ile sonraki zamanlar arasındaki kültür ve sanatta tabii sürekliliğin izlerini aramak gerekir. Bu arayışta da değişen ve değişmeyen hususları tespitinde tedbirli, ihtiyatlı ve mütevazı bir gayret göstermek esastır.

Buradaki incelemeye temel alınan metin, XV. yüzyıl Osmanlı şairlerinden yüzyılın en önemli temsilcilerinden biri olan Necatî Bey'in (ölm. 1509) "garîb" redifli iki gazelinin birincisidir (Tarlın, 1963: 159-160; Çavuşoğlu, -tarihsiz- : 116-117). Şekil bakımından her beyitte en az bir defa zikredilen "garip" redifi, şiirin muhtevasının da habercisidir. Redife, bir "laytmotif" konumuyla merkeze yerleştirilmiş "garip" kelimesinin sadece beşerî aşka dair duygu hâllerini ifade etmede bir araç olup olmadığı, üzerinde düşünmeye değerdir. Esasen XV. yüzyıl ve *geleneğın farklı kulvarlarda kurucularından olduğu kabul edilen Ahmet Paşa ve Necatî Bey'in garîb redifli gazelleri örnekleminde*, daha önceden eldeki işlenmiş malzeme, garip kelimesinin kullanımı hakkında kanaat edinmek için yeterli görülebilir. Ayrıca *iki şairin söylediği şiirler(i), ifade ettikleri duygu boyutu noktasından yorumla(y)arak benzerlik ve farklar(ını) mukayeseli olarak ele almak*, daha önceden temas edilmemiş bir husus da değildir (Çapan, 2010: 183). Necatî'nin bu çalışmada incelenen ilk gazeli, Klasik Türk edebiyatının "garîb" redifini 48 gazelde karakteristikleri itibarıyla ele alan etraflı bir çalışmada da, bu incelemede tartışmaya konu olan metne *vezni, kafiyesi, anlam zenginliği ve kompozisyonu bakımından kendisinden önce yazılmış gazellerden ayrılan* yönüyle dikkat çekilmiştir (Güven, 2014: 577). Bir metni, söz gelimi burada ele alınacak olan metni merkez alırken yorumda o metinde mevcut edebî söylemi başkaca örneklerle desteklemedeki isabet ve vukufiyet, bunlarla birlikte teoriyle uyumlu sistematik yaklaşım, metin inceleme sahasındaki ciddi zenginlik ve tecrübelerdendir (Güven, 2013: 1581-1601). Bir meselede metinler arası ilişkilerin mukayese yollu tespitlerle vuzuha kavuşturulmasının önemi elbette göz ardı edilemez. Burada sözü edilen ise tek metinli bir incelemede, "mesele" şeklinde görülen hususun imkân elverdiğince berrak bir şekilde ele alınmasında, bir metnin kendine yeter oluş hâlinde de istifade edilebileceğiyle birlikte, âşıkane gazellerin bazısında gölgede kalan başka veçhelere dikkat çekmektir. Garip kelimesi, Necatî'nin sözü edilen gazelinin en önemli anlam birimi olarak metnin merkezini oluşturur. Öyleyse, kelimenin Türk yazı dilinde ilk kullanıldığı zamanlardan başlayarak modern zamanlara kadar uzanan serüveninde anlamı bakımından ana hatlarıyla sözlük kayıtları ve Necatî gazelindeki kullanımlarının bu süreçteki yerini tespit, ilginç olabilir.

Türkçede günlük dilde hâlâ sık ve yaygın olarak kullanıldığından artık çoktan Türkçeleşmiş olan "garip" kelimesi, bilindiği gibi Arapça asıllı bir sıfattır. Aslı, "ğarâbet" (ğurbet) kökünden türemiş "ğarîb"dir. Arapçadaki "ğurebâ" şeklindeki ilk ve yaygın çoğul hâli, Türkçede de biliniyor, ancak ikincisi olan "ağreb" fazla yaygın değildir.

Garip, Türkçede *yabancı, tanıdık olmayan, el; garip, acıip, tuhaf, alışılmamış; şaşırtıcı, ilgi çekici; anlaşılması zor, kapalı, muğlak [dil]; nadir, az kullanılan [kelime]* (Mutçalı, 1995: 621) anlamlarına karşılık gelir. Arapçadan İslam kültürünün tesiri altındaki Türk edebiyatı metinlerine geçen bu kelime, daha XI. asırda *Kutadgu Bilig*'de -lık ekiyle genişlemiş şekilde sonraki zamanlara emanet edilmiştir (Arat, 1979: 169; 1991: 62, 64). Buna göre,

*Kutadgu Bilig*'in 477. beytindeki *garıblık yiri*, 478'deki *garıblık işi* ve *garıblıkta* kullanımlarında kelimenin anlamı “gurbet”i verirken, 498. beyitteki *garıblık* ise doğrudan bildiğimiz “kimsesizlik” anlamındaki garipliği karşılamaktadır. Kelime, XIV. asırda (Kantar, 2011: 285) yine devrin fonetik özellikleriyle dikkat çeken Türkçe eklerle işletilerek gerek müstakil, gerekse muhtelif anlatım kalıpları içinde çoktan kullanılmaya başlanmıştır. Söz gelimi *Süheyl ü Nevbahâr*'a bu bakımdan göz atıldığında, *garıblığa düş-*, *garıblıh*, *garıblık* ve *garıblık çek-* örneklerinde temelde yine “gurbet” anlamıyla bolca örneklere rastlamak mümkündür (Dilçin, 1991: 239, 240, 242, 244, 277, 288, 294, 304, 316, 351, 432, 467, 474, 501). Sonraki yüzyıllarda ise alabildiğince anlam zenginliği ve çeşitliliğiyle söz varlığının içinde yerleştiği bilinmektedir (Tulum, 2011: 795).

Batı Türkçesinde Eski Anadolu Türkçesinden itibaren izi sürülen bu kelime, daha XV. yüzyılda kazandığını Necatî gazelinde de takip edebildiğimiz anlam zenginlik ve çeşitliliğinden beklenen her özelliğini, geç dönem sözlüklerde de göstermeye devam etmiştir (Sami, 1996: 965, 966; Redhouse, 1992: 1343). *Türkçe Sözlük*'te garip kelimesinin anlamı şu şekilde listelenmiştir:

1. *Kimsesiz, zavallı.*
2. *Yabancı, gurbette yaşayan, elgin.*
3. *Acayip.*
4. *Ünlem. Şaşılacak bir şey karşısında söylenen söz.*
5. *(Mecazi) Dokunaklı, hüznü veren (Akalın vd., 2011: 904).*

*Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, yukarıda listelenen anlam sıralama ve önceliğini az çok kendince düzenleyerek garip kelimesinin hadis ilmindeki ve tasavvuftaki terim anlamını da mevcuda ekler (Ayverdi, 2011: 400). *İslâm Ansiklopedisi*, garip kelimesinin sözlük anlamlarını sıralarken *edebî tenkit eserlerinde “ilginç, eşsiz, tek, orijinal” anlamında övgü ifadesi olarak da yer aldığı* haber verir. *İslâm Ansiklopedisi*, kendisinden beklendiği gibi, kelimenin daha çok terim anlamlarını karşılayan derli toplu bilgiler de barındırır. Garip kelimesi edebî bir terim olarak, Arap belagati açısından ele alındığı gibi bu konuda örnek bir literatür listesi de sıralanmıştır (Elmalı ve Arslan, 1996: 374). Nitekim belagatte Arap dilinin tecrübesine yaslanan ve bu tecrübenin birikimine göre şekillenen Türk belagatine dair geç dönemlerdeki teori kitapları da kelimenin bu terim yönüne dikkat çekmişlerdir (Bilgegil, 1989: 31-35; Saraç, 2013: 40). Bu kelimenin, hem hadis (Polat, 1996: 375; Kandemir, 1996: 376-378; 378-379) ve hem Kur'an ilmindeki terim anlamlı kullanımı (Cerrahoğlu, 1996: 379-380; 380-381), bir taraftan genel Türkçenin konuşma ve yazı dili söz varlığınca benimseninceye kadar, ilim âlemindeki değer ve ağırlığı hakkında da bir fikir vermektedir. Tabii tarihi boyunca her sahasıyla Türk edebiyatında her seviyedeki “garip temi” ile bilhassa XX. yüzyılın ortalarına doğru Türk şiirinde on yıla yakın bir dönemde görülen ve öncülerini itibarıyla Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat üçlüsüyle bilinen “Garipçilik” akımı da takdir edilir ki bambaşka bir mesai konusudur. Bilindiği gibi bu üç şair, şiirde sürüp gitmekte olan aşırı duygusallığa, şairaneliğe, hazır malzemeye yaslanan söyleyişin tam aksine yepyeni bir gelenek oluşturmak için görüşlerini kitaplaştırmalarıyla da bilinirler. Sonradan “Birinci Yeni Şiiri”

olarak da adlandırılan bu akımın karşı çıktığı gelenekle farkları bu incelemenin dışındadır.

Türkçedeki garip, kelimenin terim anlamları bir yana bırakılırsa, sözlük anlamlarının pek çoğunu verecek şekilde Necatî'nin gazelinde başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Gazelin her beytinde bu kelimenin kullanımı, sadece beşeri aşk çerçevesinde mi düşünülmelidir, yoksa bu kullanımların bir başka veçhesi de olabilir mi? Bu soruları cevaplamada, şüphesiz gazelin muhtevasını belirleyen ifade araçları yanında, şairin biyografisinden metinle ilişkilendirilebilecek bazı bilgiler göz ardı edilmemelidir.

Kaynaklara göre Necatî'nin önce Fâtih Sultan Mehmed'e divan kâtipliği yaptıktan sonra *Şehzade Cem'in yerine Karaman valiliğine getirilen Bâyezid'in büyük oğlu Abdullah'ın yanında divan kâtibi olarak Konya'ya gönderildiği* bilinmektedir. Son olarak da 1504'te *Manisa sancağına çıkarılan Şehzâde Mahmud'un yanına nişancı olarak gönderilmiştir* (Şentürk ve Kartal, 2012: 220). Yani Necatî'nin şiirindeki his ve hayal dünyasında, biri hanedandan Fâtih bir hükümdar ve diğerleri şehzade olan şahsiyetlerin zımnen de olsa birer otorite ve hami olarak yer almaması düşünülemez. Şairin burada incelenen gazelinde dinî- tasavvufî veçheyi güçlü bir şekilde ele almayı gerektirecek somut malzeme olmasa bile, aşk temasını sadece âşık ve maşuk arasındaki bilinen duygu hâlleri olarak yorumlamak, şiirin hayatla bağını zayıflatır. Gazelin bir cephesi akla ilk gelen duygu hâlleri olmakla birlikte, bir cephesi de sanatı takdire muhtaç bir yeteneğin devrindeki daha güçlü tutunma ve söz hüneriyle var olma çabasıdır. Bütün bunlar ise, bu edebî geleneğin beslendiği İslâm kültür ve mistisizminin verilerinden tamamen bağımsız değildir. Burada gazele bu bakış açılarıyla yaklaşırken beyitlerin nesirle aktarımında da daha önceden işlenmiş bir tecrübeden faydalanmanın daha isabetli olabileceği düşünülmektedir. Yalnız manzum metinle nesre çeviride son devirlerde bile, geçen zaman içinde değişimin takibi açısından *italik alıntılarda* (Çavuşoğlu, tarihsiz: 117) imla ve üsluba müdahale edilmemiş, her bir beyit birer başlık altında numaralandırılmıştır.

Necatî Bey'in garîb gazeli, beyitlerin sıralanışı bakımından ânın manzum hikâyesi gibidir. Hikâyedeki anlatıcı, âşık ve/veya müntesip rolündeki şairin kendisi gibi görünür. Gramer bakımından dikkat edildiğinde nazmedilmiş bu sözler, aslında duygu ve zihniyet dünyasının otoritesine yönelmiş olmalı iken anlaşılabilir sözün asıl muhatabının duyduğu bir şey yoktur. Şair, duyurmak ve duymak istediklerini, sözün asıl muhatabı olması gereken otorite yerine, otoriteyi de anlattıklarının esas kahramanı yaparak okuyucu veya dinleyiciyi muhatap edinen bir kompozisyonu uygun görmüştür. Böylece bir iç konuşma dizisi hâlinde sıralananların muhtevası ile sözün muhtelif zaman ve mekânlardaki muhatapları, anlatıcı ile duygudaş oluverirler.

1 *Kimsesizlik ve zavallılık ile kendi yurdunda gurbetlik his ve endişesi*

*Dimez nice sürünürsin kapımda sen de garîb*

*Kimesne bencileyin olmasun vatanda garîb*

*“Kapımda ne sürünüp duruyorsun ey zavallı?” bile demezsin; kimse bencileyin vatanında garîb olmasın.*

Beyitteki “demez” yüklemi, öznesi kim olursa olsun, öznenin her zaman geçerli karakteristik özelliğini haber verir. Yüklem görünüşte her ne kadar üçüncü teklik şahsı ifade etse de, metnin bütününe bakıldığında son beyit hariç, diğer beyitlerdeki gibi ikinci teklik şahsın muhatap alındığı ihtimalini de göz ardı etmemek gerekir. Sadece vezin zaruretiyle düşürülmüş olan ikinci şahıs (-sin) eki ise, daha baştan âşıkane bir gazelde sevgiliyi akla getirir. Tarihî metinlerin edebî estetik dünyasındaki sevgili tipinin “aldırmaz”lık ve hassasiyetten uzak oluşu, âşık tipinin kendi ruh hâline uygun öznel hükmüdür. Belki de aldırılmazlık gibi görünen, âşığın beklentilerinin sabırsızlığına denk bir süratle karşılanmamasının yarattığı genel kabul görmüş bir hükümden ibarettir. Sevgili, âşık değildir ki aldırılmazlıktan ve duyarsızlıktan vazgeçsin... Bu durum, esasen kendiliğinden bir dram ve gerilim doğurmaktadır.

Seven için sevgilinin bulunduğu kapalı, açık, dar, geniş mekânlar, hâsılı ilişkili bütün civar, kutsal yerler değerindedir. Böylesi bir hissediş, elbette insani ve evrenseldir. Fakat sık sık böylesi bir hayale yaslanma ve böylesi bir imkândan faydalanıp gizli açık bunu dile getirme açısından Türk edebiyatı ile tarihi bakımdan ilişkide olduğu diğer edebiyatlardaki baskın ısrar, mukayeseli edebiyat çalışmaları çerçevesinde ayrıca bir merak konusu olmalıdır. Sevgilinin kapısının gönül Kâbe’sine dönüştürülmesi, estetiğin dini ile dinin estetiği kavramları arasında alışverişte bereketli bir sanat üretimine imkân tanır. Sevgili tipi *istiğnası* gereği, özellikle âşığı hakkında, tıpkı onun gibi uçsuz bucaksız gönül coşkuları ve bağlılığına sahip bulunma mecburiyetinde olmadığına göre âşığın beklediği zamanda “ey zavallı, kapımda ne diye sürünüp duruyorsun” bile demeyebilir. İki tip arasında hissediş farkı yanında, statü farkı da vardır.

Sevgili, âşığın duygu dünyasında tek ve mutlak otoritedir. Âşığın sürünmesi, aşk psikolojisinin gereği ve aynı zamanda geleneğin belirlediği “teşrifat” tandır (Akün, 2013: 126-135). Modern insanın bu kurgudaki sürünme hâlini bir şikâyet konusu gibi algılayabilmesine karşılık, metnin kendi devrinde bu, aşk psikolojisinin adap ve erkânından olan bir gerekliliktir. Geleneğin takdis ettiği aşka âşık, kulan Allah’a teslimi, müridin mürsidini takibi, asker memurun komutan amirine itaati gibi bir hissediş içinde olmalı ve bunun her türlü hâline rıza göstermelidir. Anlatıcıyı garip, yani *kimsesiz*, *zavallı* ve *elgin* (gurbette) hissettiren, hakkı sürünerek layıkıyla verilmiş duygu hâlinin fark edilmemiş olması ve belki de fark edilmeme ihtimal ve tehlikesidir. Bu endişe, duruma anlatıcının zaviyesinden bakan her kader ortağı için geçerlidir. Şu hâlde, şair ortak bir kaderin sözcülüğünü yapar görünür.

Necatî’nin bu beyitten başlayarak sırf duygu dünyasındaki bir otoriteyi söz konusu ettiği, buradaki edebî söylemi tek cepheli ve pek tabii eksik ele



almayı beraberinde getirir. Klasik Türk şiirinin gerçek duygu ve düşünce zemininde, bir başka deyişle şairin evreninde aşk, olmazsa olmaz temel bir temadır. Aşk ‘teması’nın ele alınmasında stilize bir sevgili, hem olabilir hem de olmayabilir. Bu metinde pek tabii ilk akla gelen bir sevgili etrafında gelişen bir edebî söylem ihtimali kadar, âmir ve hami görülen devlet erkânından herhangi birine tutku denilebilecek derecedeki bağlılık duygusu da göz ardı edilmemelidir. Dışarıdan bakılınca, “sürünme” gibi görünen işini layıkıyla yapan devlet hizmetindeki biri, o devirdeki anlayış ve mevki gereği bağlılığı bakımından fark edilmek, hünnerleri bakımından takdir görmek ve istikbalinden de emin olmak ister. Şu hâlde sevgili nasıl duygu dünyasındaki otorite ise reel hayattaki hiyerarşide de sevgili mesabesinde görülmesi gerekli hamiler de öyledir, onlara tutku derecesindeki bağlılık zorunludur.

## 2 Kimsesizliğin kader oluşunda yalnız kalmamakla teselli hissi

*Helâk ider hat u hâlün niçe benüm gibi*

*Selâmet ol ki komazsın beni inende garîb*

*Ayva tüylerin ve benim, benim gibi nicelerini öldürür; Allah râzı olsun senden ki beni yine de bir köşede yalnız bırakmıyorsun.*

Hat (ayva tüyleri) ve hâl (ben) sevgiliye ait yüz güzelliği unsurları olarak düşünüldüğünde edebî estetikte aşkın doğuşu ve nihai olarak âşığı helake sürüklemeye yetecek sebeplerdendir. Yüz güzelliğinden ön plana çıkan iki unsurun bu etkileycilikleri, onlardan ilkinin yazıyı, ikincisinin ise mumu kucaklamaya çalışırken yaniveren *pervâne* cinsi kelebeği hatırlatmalarıyla ilgilidir (Pala, 1995: 224). Her iki kavram yüz güzelliğinin ışıltısında beliren siyahlıkları itibarıyla Mushaf’taki ayetler olduğu gibi, ordu ve askere teşbih edilmeleri ve öldürücü olmaları yönünden aşkıta nihai ve değişmez kaderi, İlahî hükmü de düşündürtüler. Klasik Türk şiirinin dünyasındaki muteber aşk, gelenekte kara sevda da denilen ve kurtuluşu ancak ölüm olan bir duygu hâlidir. Bütün âşık tipleri adına söz söyleyen anlatıcı, aşkın hâllerine rıza gösterirken bir bakıma reel hayattan tecrit olmanın sonucunda meydana gelen yalnızlaşmada tek kalmamasını bir lütuf olarak görür. Zira halk arasındaki “yalnızlık Allah’a mahsustur” deyişi, kul söz konusu olduğunda ürpertici olduğu kadar, herkesin sosyal örgütlenmede bir yerlere bağlı olmasının mecbur ve muteber olduğu eski toplum yapısında pek de hayra alamet olmasa gerektir. Beyitte ise anlatıcı tarafından gönül rahatlığıyla tasvir edilen bu durum “selâmet ol” ifadesiyle sevgili veya otoriteye minnet ve teşekkürü gerektirmektedir.

Bu beyitte sevgiliye karşı benzer ruh hâllerini yaşayanların birer rakip olarak görülmemesi dikkat çekicidir. Anlaşılan şair burada kendi duruşunu keskinleştirmede keskin ve kestirmeden bir gerilime minnet etmemiş, kendi irtifasını gerçek hayatta karşılığı bulunabilmesine rağmen, *ağyar* da denilen rakipler üzerinden sağlamaya tenezzül etmemiştir. Bu, duyguda olduğu kadar sanatta da haklı bir özgüvenin eseri olsa gerektir. Beyitteki “hat” ve “hâl” kavramları, duygu dünyasının otoritesi sevgiliye ait helak edici güzellik unsurları olmaları yanında, gerçek hayatın toplum hiyerarşisinde pek çok insanın cazibesine kapıldığı güç ve meşruiyeti elinde tutan otoritenin askerî ve





kahryla değer takdir eden veya düşüren yıldız, daha doğrusu talih rolüyle bir otoritedir. Sevgili veya otoritenin değer takdir edici teklifine karşılık sevenlerin çokluğu, onlardan herhangi birinin kalabalıkta kaybolmasına yol açabilir. Öyleyse edebî söylemde anlatıcı, sevgili tarafından eşsiz derecede güzellik değeri kazanma bereketinde sıradanlaşma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğundan bu tür bir gariplikten, daha doğrusu değer kaybetmiş olma hâlinde endişeyle bir önceki beyitte rakip olarak bile görmeye tenezzül etmediği kalabalıktan sıyrılma beklentisi içindedir. Bütün bu söylem içinde sevgilisi nazarında ötekilere göre biricik olma beklentisinde olan âşık ile âmir hamisi tarafından hususi bir değerde görülmek isteyen bürokrat arasında, insani hissedişler ve kaygılar bakımından pek de fark yoktur. Beyitte kullanılan garip kelimesi, ifade ediliş kurgu ve tekniği açısından anlamca hem eşsizliği, hem de değersizliği iç içe geçmiş hâlde barındırması bakımından okuyucu ve dinleyici muhayyilesini de hayli zorlayıcı bir şair zekâsının mahsulüdür.

4 Olagelen ile olması gereken uyumsuzluğu karşısında *şaşıрма* hissi

*Kapunda âhuma yer yok aceb hikâyetdür*

*Bahâr ü mevsim-i gülşen sabâ çemende garîb*

*Senin kapında benim âhuma yer yok, garip şey; bahar ve çiçek mevsimi iken bahar yeli çimende tek başınadır!*

Beyitteki “âh” kelimesi sadece anlamca çağrışımları bakımından değil, şekilce yazılışı bakımından da şairane hayallerin kabullerini ifade eder. Latin harflerinden ziyade Arap harfleriyle imlâsı üzerinden düşünüldüğünde vaktiyle şiirin dünyasında harf simgeciliğinden de faydalandığını gösterir. Yazma kültüründe ve bilhassa Hurufî metinlerde “âh” ( آه ), “Allah” ( الله ) lafzının baş ve son harfleri itibariyle “remz”idir (Gölpınarlı, 1989: 148). Hatta yalnızca “he” ( ه ) harfinin bile böylesi sembolleştirmelerde yer aldığı görülebilmektedir. Hurûfî inanışların ortaya çıkardığı kültürün, bir inanç değerinde değilse bile dekoratif bir miras değerinde sanatın içinde daha geniş çevrelerce geç devirlere kadar estetik araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Âh, ses tonuna göre beğenme, çaresizlik, öfke, özlem, pişmanlık, sevgi vb. duygu hâllerini ifade eder. Aşkın zorluklarını halletmede hiçbir dünyevi çözüm bulamayıp çaresiz kalan âşık veya mağdurun, en sonunda başvuracağı mercii Allah’a sığınmak olduğundan, Türkçede “ah” denilince anlatım kalıplarına girmiş bu kelimedede durup düşünmek gerekir. Çünkü biri *ah çektiği* veya *ah ettiğinde*, *ah alan* yani buna sebep olan, *onmaz*. *Ah* hiçbir zaman *yerde kalmaz*. Birisi *ah ettiğinde* *ahı tutabilir* veya mutlaka *çıkır*.

Beytin söylemine göre ah edecek kadar duygu yoğunluğunun sınırlarını zorlayıcı samimiyete sahip durumdaki anlatıcının ahı, dramatik bir şekilde olması gereken yere ulaşamamaktadır. Ah, edebi estetikte pek çok hayalle ilişkili düşünülebilir, ancak beytin ikinci mısraındaki “saba” kelimesi, ahın hangi çerçevede ele alınacağına dair bir sınırlama getirmektedir. Saba, doğu yönünden esen hafif rüzgârdır. Âşığa sevgiliden haberler, sevgilinin saçlarından kokular getirir. Bahar mevsiminde tabiatın canlanıp yeşermesinde rolü vardır. Âşığın ah edişi, aşk sırrını açık eden, herkesçe öğrenilmesini

sağlayan bir durum olması sebebiyle bir peyk, yani ulak gibi tasarlandığı düşünülebilir (Şentürk, 2016: 169).

Ahın kendi cirmince bir rüzgâr olduğu da düşünülebilir. Ah sesini meydana getiren de nihayetinde nefestir. Ancak “ah”, Hurufilikte nasıl “her şeyin esası ses ve sesin kemali de söz” ise modern zamanların insanların, muhtelif duyguların ünlemi olarak anlayabilecekleri sözden daha fazlasıdır. Dünyevi çareler tükendiğinde Allah’ın nihai mahkemesine sunulan “arz-ı hâl”in remzidir. Bu beyitteki ah, belli ki tamamen söze dökülmemiş, sırrı muhafaza eden bir iç sestir. Ne peyk olarak henüz kapıda yer edinebilmiş, ne de saba marifetiyle ortalığa daha fazla saçılmıştır. Saba yelinin bahar mevsiminde sevgiliye dair haberler ve ondan kokular getirmesi, bağ ve bostanla meşgul olup işiyle uğraşması ve bu arada tabii ki aşk sırrını yayması beklenir. Hâlbuki onun çimende tek başına bütün bunlardan uzak olması nasıl tuhaf bir durumsa, ahın bir peyk olarak kapıya ulaşamaması, orada bir yer edinmemesi ve kendi içinde patlayan bir nefes, ses ve söz remzi olma ve sır saklama mecburiyeti son derece şaşırtıcı bir durumdur.

Seven ve sevilen arasındaki bazı kurgular olarak düşünülebilecek bütün bu hayaller, devlet çarkındaki hiyerarşide yer alan ast ve üstler arasında bazen gelişen iletişim tutuklukları çerçevesinde de bir mantığa oturtulabilir. Müntesip memur, işinde ve bağlılığındaki samimiyet ve tasarılarını, âmir hamisine itibar görmeyeceği endişesiyle teklif edecek imkân ve cesareti bulamayabilir. Buna bağlı olarak kendi kabiliyet ve hünelerinin, kendisi ifade etmeden görülmesini de bekleyebilir. Hâlbuki reel hayat, insani iletişimde söze daha fazla geçerlilik değeri vermiştir. Söze dökülmeyen fikirler, duygular, tasarılar, hayallerin çok fazla ağırlığı yoktur. Hem hissedilerek bilinen hem de söylenemeyenler gibi, olması gerekenle olagelenler arasındaki uçurumun, bu gazeldeki anlatıcıya *garip* (*şey!*) dedirterek şaşırmaktan çok daha fazla bir infial duygusu yaşattığını düşünmek yanlış olmasa gerektir.

5 Ayrıcalık ile itilmişlik ve/veya yüce ile değersizlik geriliminin *infial* hissi

*Mukîm idüm ser-i kâyunda der-be-der itdün*

*Garîb işler idersin bu derdmende garîb*

*Senin mahallende yerleşmiştim, beni kapı kapı dolaşır ettin; acayip işler ediyorsun bu zavallıya, acâyib!*

Modern zamanların algısına göre klasik Türk şiirinde seven ile sevgili arasındaki duygusal bağın mahiyeti, tek yönlü olarak çocuk ile annesi arasındaki büyüklerinkinden çok farklı olan “çocukça aşk” ilişkisine benzer. Ne var ki tarihî metinlerdeki sevgili, genel olarak çocuğunun her türlü bağıllık ve bağımlılık kaprislerine, psikik ihtiyaçlarına karşı soğukkanlı bir şekilde cevap vermeyen anne gibidir. Bu durum çerçevesinde düşünüldüğünde bu beyitte gazeldeki anlatıcı, bir önceki beyitte şaşırma duygusuyla bir parça hissettirdiği infial duygusunun kendisi açısından sınırlarını zorlar. Belki de başka hiçbir drama gerek duyulmayacak bir tezat kurgular. Âşık, anne kucağındaki çocuk kadar kendini emin ve konforlu hissettiği sevgilinin

bulunduğu yerden uzaklara savrulmuş, bir bakıma vatandan gurbete düşmüştür. Böylesi bir duygusal sürgün, acı, ıstırap ve korkuları bakımından Türk edebiyatının modern dönem anlatılarında, söz gelimi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Âdem’le Havva” hikâyesinde sanatkârane bir şekilde ele alınmıştır. Tanpınar, Âdem’in “Değişmez Şevkler Bahçesi”nden “büyük karanlıklarda mahpus imkânlar silsilesi”ne yönelişinde, Âdem’e *nurun ilk aksini, tasavvuru zorlayan ilk damlasını* son defa seyrettirir. Bunu bir daha göremeyeceğini anlayan Âdem’in içini büyük bir hüznün kaplar. Âdem gözyaşlarını meleklerle göstermek istemediğinden, başını eğerken büyük bir korkuya da kapılır. “*Belki de Rabb’i artık eski yüzüyle göremem.*” der (Kaplan, 2005: 150-151).

İnsanın daha gurbete düşerken hissettiği daüssıla hissi, Türk edebiyatının tarihî metinlerinin his ve hayal dünyasında “Elest Meclisi” kaynaklıdır. Metinlerdeki sevgili Allah olduğunda, doğrudan O’na duyulan hasret, hakiki aşkın bir göstergesi kabul edilir. Beşerî aşk da, aynı İlahî mekânsızlık mekânına dayandırılır. Böylece bu mecliste birbirine ilk defa aşına olan ruhların, sonradan bedenlenip bir daha karşılaşınca kadar hasret çekmelerinin manevi bir tarafı olduğuna da inanılır. *Sürekli sevgilinin yanında bulunma hayaliyle yaşayan âşık için sevgilinin makamı ve mahallesi Arş kadar yüce ve değerlidir* (Şentürk, 2016: 376). Âşığın sevgilinin bulunduğu yerden fiziki veya psikolojik mesafe olarak uzaklaşması, ya Elest Meclisi’ne telmihtir, ya da gerçekten dünyevi bir yakınlık süresinin bir yerinde kendi içinde kendini gurbete sürmesidir. Çünkü âşık tipinin sevgili için iddia ettiği yakınlık, asla tatmin bulmayan bir yakınlık olduğundan, âşıklar gelenek gereği bir türlü dinmeyen hasrete dayanamayarak kendilerini gurbete verirler.

Metindeki “mukîm” olma, bir yerde ikamet etme, anlam itibarıyla durağan bir hâli ifade eder. Bu bakımdan Tanpınar’ın “Değişmez Şevkler Bahçesi” adlandırmasına uygun bir şekilde metafizik çağrışımlara da imkân veren bir huzur ve mutluluğu, gönül rahatlık ve dinginliğini hatırlatır. Hâlbuki “der-be-der”lik, huzursuz bir şekilde kapı kapı dolanmanın perişanlık, dağınıklık ve hareketliliğini ifade eden en güçlü tezattır. Yine Tanpınar’ın ifadesiyle “büyük karanlıklarda mahpus imkânlar silsilesi”nde, dışta olduğu kadar içte de aşılması gereken yollar ve zorlu yolculuklar vardır. Şairin, kelimenin tam anlamıyla *acayip işler* dediği bütün bu keşmekeş, zorlu bir sınavdır. Bu beyitte sözcülüğü edilen âşığın duygu dünyasındaki konumu, kelimenin tam anlamıyla şahane olmakla birlikte, gerçek dünyadaki hâli, son derece *dokunaklı ve hüznün vericiliği* bakımından tarihî metinlerin diliyle *gedâ* veya *sâil* denilen dilencilik seviyesindedir. Dilencilik, modern algıda toplum hiyerarşisinde en alt düzeydeki statü basamağı olarak değerlendirilir. Modern zamanların edebiyatında bir tür sosyal deney gibi kurgulanmış hikâyedeki sırf dilendiği zannedilerek başkalarınca yargı merceği altına alınan “Beyaz Mantolu (bir) Adam”ın bir günlük macerası, bütün bunlara tahammül edememesi üzerine bir öz yıkımda kaybolmasıyla sonuçlanabilir (Atay, 1988: 13-26).

Eski zihniyetin sanat ikliminde ise dilencilik, modern zamanların aksine yüce bir amaç için verilmesi gereken psişik bir sınavdır. Söz gelimi Kalenderî gelenekteki kendisine “seyahat verilen” derviş, kendi nefisini Mutlak Varlık karşısında sıfırlayıp terbiye edinceye kadar bu ritüele uymak



güzelliği” demek olan cemal ile “ululuk” ve “büyüklük” ile “hışım” ve “kızgınlık” demek olan celal kavramları aslında bir tezat teşkil ederler. Buna rağmen birbiriyle tamlama yoluyla ikisi birlikte sevgilinin özelliği olmak bakımından bağdaştırılmıştır. Bir bakıma İlahlaşmış sevgilinin veya her türlü otoritenin hışımı ve öfkesi bile, “büyüklenme” olarak görülmemesi gereken ululuğunun gereğidir. Otoritedeki bu özellikler, duygusal bağlı ve bağımlısında, metnin kendi diliyle “kemâl-i terakkî”ye, yani mükemmel bir ilerleme, gelişme ve/veya yükselmeye sebep olur. *İster Allah’a duyulan aşk olsun, isterse insanı manevî olarak yücelten beşerî aşk olsun, her ikisi de insanı ham sofuluk ve riyakârlıktan koruması bakımından, aşkın bizatihi olgunlaştırıp pişiren işlevi, son derece önemlidir* (Şentürk, 2016: 383).

Bu beyitte şair, duygusal yönelişlerin odaklandığı her türlü otoritede güzelliği, bütün hışım, öfke ve ululuğun harmanlanmasıyla ortaya çıkan güzelliğin terbiye ederek mükemmelleştirdiği âşıkta da aşkı garip, yani “eşsiz” (İng. unique) kılmıştır. Statü ve özellikleri farklı iki rolde, bir eşsizlik ortak paydası bulmak, Allah’ın teklik ve eşsizliğine kadar uzanan manevi bir derinlik ve altyapısı bulunan çağrışımlardan istifade eden çok zeki bir sanatkar hünerinin göstergesidir. Geleneğin kabullerine göre aşkın mucidi Allah bir tarafa bırakılacak olursa, dünyevi her otorite, kendi güzellik ve değerinin layığıyla farkına varmamış olabilir. Bu durumda şair, sadece bunu keşfeden, bu iddia ile memduhunu güzelliğe uyandıran değil, ondaki mükemmelliğin kaynağını da ifşa eden bir bilinçtir. Her iki taraftaki “eşsizlik” sadece anlatıcının zihni dünyasında hayranlık verici olarak kalmamalı, bütün bunlardaki zorlayıcı etkisiyle otorite de buna paydaş olmalıdır. Aslında Allah dışındaki “var olanlar” da, özde eşsiz bir güzelliğe sahip, özde bir ve Bir’e bağlıdır. Bütün bunlar düşünüldüğünde, âşık veya her türlü bağlılığın rolünü üstlenen şair, hayal derinlik ve zenginliğini en başarılı bir şekilde ifade eden söz hüneri sayesinde de mükemmel otoritenin dikkate alması gereken bir değer olabilecektir. Bu aşk metafiziği ve felsefesine yaslanan anlatıcı, olagelen ve olması gereken arasındaki uçurumu, bir sonraki beyitte bu iddialarını basamak yaparak sorgulayıp kapatmaya çalışacaktır.

7 Olagelene rağmen olması gerekende hak edilmiş beklenti hissi

*Yazuk değil mi bana gülmemek işiğünde*

*Efendisi kapusunda olur mı bende garîb*

*Bana yazık değil mi ki eşiğimde gülmeyeyim; kul efendisinin kapısında garib olur mu?*

Bundan önceki beyitte, anlatıcının hayranlık hissiyle ön plana çıkardığı en büyük dayanak olan eşsizlik anlamındaki gariplik, ne yazık ki sadece zihni dünyada geçerli olabilecek bir eşitlik hâlidir. Reel dünyanın akli, aşkın aksine sadece insan dışı bütün “var olanlar” arasında değil, insan türü içinde de hiyerarşi prensibine sıkı sıkıya bağlıdır. Metnin zamanının diliyle, birbirine zıt kutupları, yani üst ve ast konum adları “şah” ve “geda” kavramlarıyla sembolleştirilen bu hiyerarşide, “bende”, yani kul seviyesindeki âşık, ancak merhamet dilenme makamında olduğuna göre bir bakıma “geda”, yani dilencidir. Daha önceden belirtildiği gibi, dilencilik toplumsal statü

basamağının en altındadır. Ne yazık ki bir dilenci veya kulun *dokunaklı* ve *hüzün veren* konum ve hâlinin, en yüce makama herhangi bir hakikati ifade edebilecek kudret, ağırlık ve değeri olamaz.

Aklın, duygusal bir problematik olarak görebileceği böylesi tezatlar, her devirde, her kültürde büyük çelişkilerin doğurduğu entelektüel ve sanatkârane üretimlere imkân verebilir. Sanatın rahatsızlıktan doğduğu, bütün keşiflerin ve icatların hayatın problemlerine cevap verme gayretinin eseri olduğu düşünülecek olursa gazelin başından beri bir varlık-yokluk mücadelesi veren şair zekâsının, buradan da sağlıklı bir aklın itiraz edemeyeceği bir mantıkla bir söylem geliştirmesi gerekir. Âşık adına söz söyleyen şairin duygularındaki berraklık ve samimiyetine bakılırsa zihnî dünyaya göre seven ve sevilen eşsizlikte eşittirler. Hâlbuki reel dünya, tek bir ortak paydayı değil, pek çok özellikleri listeleyerek aşkın çift kahramanlı taraflarının her birini bir uca savurur. Anlatıcı, bütün iddialarından anlaşıldığı kadarıyla gönlü itibariyle de otoritenin kapısında, kapı eşliğindedir. Ancak bütün dünyevi değerler onu bu kadar yakın mesafedeyken en uzak iç sürgünlere atmakta, bir türlü huzur ve mutlulukla gülmesine imkân vermemektedir. Şu hâlde zihnî dünyasının şiir evrenindeki güzelliğin metafizik ve mistik kaynağıyla irtibatlı “eşsizlikte eşitlik”le birlikte, otoriteyle yakınlaşma, hatta “Bir”leşme için onun dışında da bir dünyevi gerekçe bulmak durumundadır.

Şiirin dünyasında duygusal olarak odaklanılan her türlü otorite, ontolojik ilintileri bakımından müteselsil olarak mükemmellikten pay alırlar. Âşığın ödevi, nasıl bu mükemmel güzelliğe sevgiliyi uyandırmak ise şairin ödevi de temsilcisi olduğu zümrenin vicdanı gibi bunun en hararetli sözcülüğünü yapmaktır. Her türlü kusurdan adeta ilahlaştırılarak ideal varlık hâline getirilen efendi, sevgili ve otoriteye yakışan, idealleştirilmenin hakkını vermek ve en saf duygularla kendisine odaklanmış olan kuluna teveccüh göstermektir. Efendiliğin şanından olması gereken bu ilgi, otoriteye kulunu maddi ve manevi bakımdan kendisine yakışır hâlde tutma ve böylece şanına şan katma fırsatına ilk adım olacaktır. Âşıklarla birlikte her türlü otorite karşısında kul seviyesindeki herkes adına söz söyleyen şair, işte bu dünyevi gerekçe ile aynı zamanda reel hayatta da geçerli olan efendilik töresinin en can alıcı kuralını hatırlatarak hâlihazırda süregelen durumu, olması gerekene tahvil etme yolundaki beklentisini dile getirmiştir. Tabii bu söylemin, her türlü otoriteyi aciz bırakıp söz sahiplerini ciddiye almaya mecbur edecek bir mantık ve zekânın ürünü olduğu göz ardı edilemez.

8 Gariplikte görünür ve var olmanın nihai zafer hissi

*Sabâ gibi yüzi üzre görüp Necâtîyi dost*

*Didi nice sürinürsin kapımda sen de garîb*

*Necâtî'yi bahar yeli gibi yüzü üzre görüp sevgili dedi ki “Sen de kapımda ne diye sürünüp duruyorsun ey zavallı!”*

Gazelin buraya kadarki beyitleri boyunca aslında sevgili veya otoriteye söylenmesi gerekirken birer iç konuşma kıvamında okuyucu veya dinleyici ile



paylaşılanlar, son beyitte başka bir mahiyete bürünür. İlk yedi beyit boyunca anlatıcı, bir sevgiliye âşık veya her hâlükârda bir otoriteye müntesip “garip” adına söz söyleyen şairdir. Makta’ beytinde şair kendini anlattığı hikâyeden tecrit eder. Bu beyit, bütün beyitlerdeki zihni ve duygusal faaliyetin varmak istediği sonuç, bir başka sekmedir. Anlatılmak istenenleri birinci ağızdan sonlandırmaktansa, hikâyeye dışarıdan dâhil olan ve kendisini bilmediğimiz herhangi biri adına rol değiştiren şair, hem şiirin şairinin imzasını, hem de âşık veya müntesip durumundaki bir garibin akıbetini haber verir. Gazelin ilk beytindeki geniş zaman çekimli, genel olarak bir itiyat ve alışkanlığı ifade eden “demez(sin)” fiili, görülen geçmiş zaman kipine tahvil edilmiştir. Bu, elbette teknik olarak matla’ın yenilenmesi anlamında *redd-i matla’* olarak adlandırılan bir durumdur. Bütün bunlar, gazelin ilk yedi beyitlik kısmının bir fasıl, *makta’* beytinin ise tek başına nihai bir fasıl olduğunu gösterir.

İlk fasılda görünürde bir sessizlik, bu sessizliğin içinde ise kaynayıp fokurdayan muhtelif duygu hâllerinin ifadesi hâkim durumdadır. İlk fasılda dile getirilenler, bütün anlatılanları ilk ağızdan aynı zamanda yaşayıp hisseden biri tarafından son derece öznel bir şekilde ifade edilmiş gibidir. Hâlbuki son fasılda bütün hikâyeyi, hikâyede yer alanların arasındaki meseleleri bilen başka biri, işi tatlıya bağlarcasına nesnel bir duruşla haber vererek bitirir. Buna göre, gazel boyunca dünya kelâmıyla ilaç olsun diye hiç bir söz söylememiş olan otoriteye, kendi ululuk ve naz anlamındaki istighnasına yakışır bir soru cümlesi uygun ve yeterli görülmüştür. Otoritenin, *sen de kapımda ne diye sürünüp duruyorsun ey zavallı!* demesi, gazelin daha ilk beytinde ifade ve fark edilen ağır bir *kimsesizlik* ve *zavallılık* ile kendi yurdunda gurbetlik his ve endişesini hiç değilse bir nebze ortadan kaldırması yanında, peşinden sıralananların yeniden değerlendirilmesine dair bir umut ışığı gibi de görünmektedir.

Gazelin ilk beytinde *kimsesizlik*, *zavallılık* anlamında kullanılan *garip* kelimesi, *makta’* beytinde yine aynı anlamda kullanılmıştır. Ancak *matla’* beytinde “(genellikle) *demez(sin)*” fiili, “(nihayet) *dedi*” şeklindeki kullanımıyla elbette sadece bir mısra üzerinden *redd-i matla’* hâline gelmiş, böylece bu gazel ölçüğünde söz dairesi tamamlanmıştır. Gazelin başından itibaren kendi duygularının anlatıcısı konumundaki müntesip âşığın garipliği, otoritenin soru cümlesiyle hem görünür hâle gelmiş, hem de tescillenmiştir. Öyleyse diğer beyitlerde ifadesini bulan her türlü garipliğin, otorite tarafından yeniden dikkate alınıp değerlendirilmesi için *mead* (dönüş yeri) gibi görünen yeni bir *mebde’*, yani bir başlangıç noktası ihtimal ve umudu söz konusu olabilir.

Bu gazelde, duygu dünyasının otoritesi sevgili yerine, onunla birlikte onun kadar, otoritenin başka türlerini aramak, edebî söylemi öyle yorumlamak, aşırı bir zorlama olarak da görülebilir. Söz gelimi, *gazeller kasidede olduğu gibi bir amaç veya câize uğruna yazılmazdı* (Pala, 1995: 202) bilgisi de buna delil gösterilebilir. Ancak gazelin, kasidenin çocuğu olduğunu unutmamak gerekir. Kasidenin münhasıran bir amaç veya caizeye bağlı olduğu göz ardı edilemez. Öte yandan da kaside şairlerinin benzer bir muhteva kırıntısıyla gazelde şöhret altyapısı oluşturmasının, kasiden beklenenleri daha muhkem kılacağı da bir gerçektir. Hiçbir şair hiçbir nazım şeklinde insani hasletlerinden ve reel hayatın zaruretlerinden tamamen sıyrılmaz.

Gazelin tamamı göz önünde bulundurulduğunda iki fasıl arasındaki temel farklar daha açık görülür. İlk fasılda âşık veya müntesip adına söz söyleyen şair, muhatabı için kullandığı kendi kendine söylenme ifadelerini fisiltı veya en fazla mırıltı tonunda okuyucu veya dinleyicisine aktarır. Buna göre, ilk beytin ilk mısraında garip kelimesinin *kimsesizlik* ve *zavallılık*, ikinci mısraında ise *yabancı*, *gurbette yaşayan*, *elgin* anlamlarında kullanılıp bu his ve endişelerin ifadesinde araç olduğu görülür. İkinci beyte garip kelimesi vasıtasıyla yine *kimsesizliğin* kader oluşunda yalnız kalmamış olmanın teselli hissi hâkimdir. Üçüncü beyitteki garip kelimesi, *Türkçe Sözlükte* yer almayan ancak *İslâm Ansiklopedisinde* de belirtildiği gibi edebî tenkitte övgü ifadesi olan *eşsizlik* anlamında kullanılmıştır. Ancak bu beyitteki eşsizlik bir yönüyle de değersizlik riski de barındıran bıçak sırtı bir konumda olduğundan, şairin beklenti, teveccüh ve tercihi, eşsizliğini kazanarak sıradanlıktan sıyrılıp yücelmeye yönelir. Dördüncü beyitteki garip kelimesi *şaşıрма* tonunda bir *ünlem*dir. Anlatıcı, olagelen ile olması gereken uyumsuzluğu karşısında şaşkınlığını bu kelimeyle ifade eder. Beşinci beyitte garip kelimesi, ilkinde *acayip* anlamında, ikincisinde *hüzün veren*, *dokunaklı* bir duruma eseflenme tonundaki *ünlem* göreviyle kullanılmıştır. Bu beyte ayrıcalık ile itilmişlik ve/veya yüce ile değersizlik geriliminin infial hissi hâkimdir. Altıncı beyitte *eşsizlik* anlamında kullanılan garip kelimesi, bu anlamıyla hem ululuğun kendisinde, hem de zorladığı yücelmede hayranlık hissini açığa çıkmasında vasıtaadır. Yedinci beyitte dokunaklı ve hüzün veren anlamında kullanılan garip kelimesi, olagelene rağmen, olması gerekende hak edilmiş bir değer beklentisi hissini, son defa güçlü ve çarpıcı bir şekilde vurgular.

İlk fasıldaki kimsesizlik, zavallılık, kendini gurbette görme, yalnız kalmamaktaki görece teselli, değer kazanma beklentisi, zihnî dünya ile reel dünya arasındaki tezatlarla şaşırma, hissedilen değerle takdir edilen ilgisizlik ihtimalindeki ağır hüzün gibi inişli çıkışlı ve sınırlarda dolaşan duyguların ifadesinin, muhatabı tarafından duyulmadığına göre, birer iç ses olduğunu tekrar hatırlamak gerekir. Bütün bunlar, sanat duyarlılığına sahip bir bilincin, herhangi bir insanın zihnî dünyasında hissettikleri ile gerçek dünyada maruz kaldıkları arasındaki tezadı dillendiren, dünyevi aklın infial hâlinin en çarpıcı ifade biçimleridir. Buradan anlaşıldığı gibi hissedilen zihnî ayrıcalık ile maruz kalınan dünyevi itilmişliğin peş peşe tecrübesi, modern Doğu Avrupa edebiyatında söz gelimi Çek romancı Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde, bir *Sunday Times* haberi üzerinden yaptığı (Kundera, 1989: 247-249) tahlillerden de anlaşılacağı üzere *insan varoluşunun boyutlarının kaybolmasına* yol açabilir.

Necatî gazelindeki anlatıcı da, bütün sanat gücüyle maruz kaldıkları karşısında hak ettiklerini ifade ederek garip kelimesinin bütün anlamlarından öte, bir varlık-yokluk mücadelesi vermektedir. Anlatıcının bütün endişesi, görmezden gelinme ihtimali ve kendisi bağıra çağıra kendini ifade etmese de kendiliğinden görünür, takdir edilir olmaktır. Tehlikeli bir varlık-yokluk sınırından altıncı beyitteki hayranlık duygusuna sığınmak, oradan yine zihnî dünya ile reel dünya tezadı arasında bir adalet beklentisine girmek de görünür olma çabasına hizmet eder. Ancak bütün bunların doğrudan muhataba sesli bir şekilde dillendirilmediğine bakılırsa, bütün bu kaygı, beklenti, hüzün,

korku, hayranlık vb. duygu hâllerinin kokteyli, muhatap hiç duymadığına göre ona da sadece *hâl dili*yle ifade ediliyor olmalıdır.

İkinci fasılda daha önceden yedi beyitte hâl diliyle uzun uzun anlatılan hikâye ve onun duygu hâlleri, *saba gibi kapıda yüz üstü sürünen garip* imgesiyle özetlenir. Artık bu faslı görünüşte birinci ağızdan hikâye anlatıcısı değil, onun yerine bütün geleneğin karakteristik hikâyesine vâkıf, bundan pay alan herhangi biri yerine geçerek rol değiştiren şair, *ka(v)l dili*yle *kimsesizlik* ve *zavallılığı* görünür kılar. Bu fasıl, artık öznel dertleşmelerin sessiz çığlıkları değil, perspektif değiştiren anlatıcının hiç değilse görünmüş ve fark edilmiş olmanın verdiği zımnî ve kontrollü zafer duygusunun nesnel ifadesidir. İlk fasıldaki bütün kaygı, beklenti, hüznün, korku gibi olumsuz hissedişlerin yok farz edilme ihtimalini, bir soru cümlesiyle bir çırpıda ortadan kaldıran ete kemiğe bürünmüş bir var oluş biçimini kazanmak, az şey değildir.

Âşık veya müntesibin her türlü otorite karşısında, mutlaka duygularına birebir karşılık bulma garantisi yoktur. Sevme ve bağlılığın cevabının, sevimleyle takdir ve taltif bulması, olumlu bir değer kazanmadır. Sevimleme ve takdir görmeme ise menfi de olsa bir değerdir. Olumlu veya olumsuz bir var oluş, hiç dikkate alınmamak ve fark edilmemekten, yani aslında yok hükmünde olmaktan daha iyidir. Hayatta maddi ve manevi bir cesamete sahip olma arzusu, en sıradan görüneninden başlayarak bir hüner ispatı, beğenilme, takdir görme, kısacası var olma, sanatsal ve entelektüel endişesi olan her insanda ancak derece farkıyla ifade edilebilen en temel evrensel ihtiyaçtır.

### Sonuç

Garip redifli gazel, şairinin önce Edirne’de bir kadının kölesi, sonra evlatlığı olarak hayat sahnesinde görünmeye başladığı ömür macerasında yaşadıkları ve aslında her insanın bir başına da hissedebileceği gariplik ve gurbet duygularıyla uygunluk arz eder. Necatî’nin dili, uçsuz bucaksız Asya coğrafyasını yüzyıllarca süren vatan edinme hareketliliğini kuşaktan kuşağa yaşayanlarla aynıdır. Bu dil, her devirde diri ve kıvamında duran, her anlamıyla gariplik ve gurbet duygularıyla da Akdeniz ve Adriyatik kıyılarına kadar varlık-yokluk mücadelesinden kalanların bakiyesidir. Modern zamanların taşradan şehirlere doğru boşalan nüfusunun iç dünyalarındaki gariplik ve gurbeti çok güçlü bir şekilde hissettiren iklim ise hâlâ devam etmektedir.

Bu incelemede ele alınan gazel de uygun seviyelerde dil ve edebiyat eğitiminde farklı duygu hâllerini ifade eden edebî söylemi vasıtasıyla bugünkü garip kelimesinin bütün anlamlarını karşılayacak bir ifade zenginlik ve çeşitliliğini veren bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Dil ve edebiyat eğitiminde bu özellikteki metinler, söz varlığının zenginleştirilmesinde özenle seçilmelidir. Gazelin her beytinde bu kelimenin en az bir defa kullanım zenginlik ve çeşitliliği, sadece beşeri aşk çerçevesinde düşünülen açıklama biçimiyle sınırlandırılırsa, reel hayatla bağı zayıf bir inceleme mahbesi içinde, metinlerden beklenen estetik yargı ve haz, hak ettiği ölçüye yaklaşmayabilir. Bu durumda estetik yargı ve yarar da sınırlı kalabilir.

Hiçbir okuma ve inceleme tecrübesi, metne ilişkin bütün gölgeleri tamamen aydınlatamaz. Bu bakımdan her inceleme ve okuma, bir sonraki için tartışmadan muaf olmayan mütevazı bir katkı sunar. Edebî eserleri diğerlerinden en çok farklı kılan özelliklerinden biri de, her devirde, her zaman, herkes tarafından ana prensiplerine bağlı kalmak şartıyla, farklı perspektiflerden okumaya izin veren hüviyetidir.

### Kaynakça

- AKÜN, Ömer Faruk (2013), *Divan Edebiyatı*, İSAM Yayınları, İstanbul.
- ANDREWS, Walter G. (1985), *Poetry's Voice, Society's Song Ottoman Lyric Poetry*, University of Washington Press.
- (2000), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek* (Çev. Tansel GÜNEY), İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARAT, Reşit Rahmeti (1979), *Kutadgu Bilig III İndeks* (Kemal ERASLAN, Osman Fikri SERTKAYA, Nuri YÜCE), TKAE, İstanbul.
- (1991), *Kutadgu Bilig I Metin*, AKDTYK, 3. baskı, Ankara.
- ATAY, Oğuz (1988), *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, 3. baskı, İstanbul.
- AYVERDİ, İlhan (2011), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı, İstanbul.
- BİLGEGİL, M. Kaya (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri Belâgat*, Enderun Yayınları, 2. baskı, İstanbul.
- CERRAHOĞLU, İsmail (1996), "Garîbü'l-Kur'ân", *DİA*, C. 13, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ÇAPAN, Pervin (2010), "Ahmet Paşa ve Necâtî Bey'de 'Garîb' İmgesi ve 'Öteki Oluş'a Dair", *JOURNAL OF TURKISH STUDIES TÜRKLÜK BİLGİSİ ARAŞTIRMALARI*, Vol. 34/1 (Festschrift in Honor of Walter G. ANDREWS I), Harvard University.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (Tarihsiz), *Necatî Bey Divanı Seçmeler*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- DİLÇİN, Cem (1991), *Mes'ûd b. Ahmed – Süheyl ü Nev-Bahâr, İnceleme-Metin - Sözlük*, AKDTYK, Ankara.
- ELMALI, H. ve ARSLAN, Ş. (1996), "Garîb", *DİA*, C. 13, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ERÜNSAL, İsmail E. (1983), *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, with a Critical Edition of His Divân*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki (1989), *Hurûfluk Metinleri Kataloğu*, AKDTYK TTK Yayınları, 2. baskı, Ankara.
- GÜVEN, Hikmet Feridun (2013), "Şiiri Anlamak: Necatî Bey'in Bir Gazelinin Hikâyesi ve Yorumu", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 6 Issue 2, Elazığ.
- (2014), "Garîb Redifli Gazellerin Şekil ve Anlam İlişkileri Üzerine Bir İnceleme", *TURKISH STUDIES – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/9, Ankara.
- İNALCIK, Halil (2013), *Şâir ve Patron*, Doğubatı, 5. baskı, Ankara.
- KANAR, Mehmet (2011), *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul.
- KANDEMİR, M. Yaşar (1996), "Garîbü'l-Hadîs", *DİA*, C. 13, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2005), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 11. baskı, İstanbul.
- KUNDERA, Milan (1989), *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (Çev. Fatih ÖZGÜVEN), İletişim Yayınları, 15. baskı, İstanbul.
- MENGİ, Mine (2006), "Divan Edebiyatı Öğretiminin Sorunları ve Bazı Çözüm Önerileri", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim* (Divan Edebiyatı Özel Sayısı), Sayı: 77-78 (Temmuz-Ağustos), Ankara.
- MUTÇALI, Serdar (1995), *Arapça – Türkçe Sözlük*, Dağarcık Yayınları, İstanbul.
- PALA, İskender (1995), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, 3. Baskı, Ankara.
- POLAT, Selahaddin (1996), "Garîb", *DİA*, C. 13, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

- REDHOUSE, James W. (1992), *A Turkish and English Lexicon*, Çağrı Yayınları, 2. edition, İstanbul.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2013), *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Gökkuşbu, 11. baskı, İstanbul.
- Şemseddin Sâmî (1996), *Kâmûs-ı Türkî*, Çağrı Yayınları, 6. baskı, İstanbul.
- ŞENTÜRK, A. Atillâ ve KARTAL, A. (2012), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 6. Baskı, İstanbul.
- ŞENTÜRK, A. Atillâ (2016), *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1*, OSEDAM, İstanbul.
- TANPINAR, A. H. (1988), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 7. baskı, İstanbul.
- TARLAN, Ali Nihad (1963) *Necatî Beg Divanı*, MEB, İstanbul.
- TULUM, Mertol (2011), *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*, TDK Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük* (2011), (Haz. Şükrü Halûk AKALIN... [ve başk.]), TDK, 11. Baskı, Ankara.