

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 1 Mart 2025

Volume: 8, Issue: 1 March 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1615099

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
07/01/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
11/02/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/03/2024

TÜRK İSLAM EDEBİYATINDA TASAVVUFİ İMGELER BAĞLAMINDA SEZAI KARAKOÇ ŞİİRLERİ

Sezai Karakoç Poems In The Context Of Sufi Images In Turkish Islamic Literature

Aslınur ÖZCAN KOCABEY

Araş. Gör. Dr., Ordu Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı ABD.,
aslinurozcan.tie@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6978-6676>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmalarını [CC BY-NC 4.0](#) lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under [CC BY-NC 4.0](#) licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Özcan Kocabey, Aslınur (2025). "Türk İslam Edebiyatında Tasavvufi İmgeler Bağlamında Sezai Karakoç Şiirleri", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (1), (Mart 2025), s. 125-151, doi: 10.58659/estad.1615099

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]
Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1 Mart/March 2025 s. 125-151

ÖZET

İmge, dilin standart kullanımlarının dışında, çağrışım yoluyla farklı anlam pencereleri aralayan ve anlam katmanları oluşturan dilsel bir yapıdır. İmgesel kullanımlar, kelimelerin anlam sınırlarını zorlaması ve anlatıma yeni imkanlar tanınması açısından dile zenginlik katmasının yanı sıra bir şairin üslup özelliği ile hayal dünyası, zihin yapısı ve düşünce sistemini ortaya koyması açısından da önemlidir. Modern Türk edebiyatında özellikle İkinci Yeni ile birlikte şiir dili üzerine yapılan tartışmalarda imge meselesi öne çıkar. Bu dönemde şiirini kurmaya başlayan Sezai Karakoç hem teorik tartışma boyutuyla hem de oluşturduğu şiiri ile bu meseleye kafa yorar. Şiirde imge kullanımını savunan ve ilk şiirleri itibarıyla İkinci Yeni'ye daha yakın bir şiir üslubu benimseyen Karakoç, imgeye yüklediği araçsallık açısından kendi poetik tavrını da belirlemiş olur. Sezai Karakoç, imgeci bir şiir oluşturmaya rağmen anlam meselesini hiçbir zaman göz ardı etmemiştir. Karakoç, düşünür ve siyasi bir aktör olarak İslam medeniyetinin yeniden ayağa kalkmasını savunduğu diriliş düşüncesini, şiirlerinde poetik imkanlarının el verdiği ölçüde ele alır. Özellikle uzun şiirlerinde, kullandığı imgelerle gelenek arasında bir bağ kurmaya çalışır. Şiirde bilhassa Türk İslam edebiyatının inceleme alanına giren tasavvufi şiirlerde imge önem arz etmektedir. Bu çalışmada Karakoç'un şiirlerinde tasavvufi ilgili imgelerin kapladığı yer tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışma kapsamında Karakoç'un *Gün Doğmadan* adlı eserinde yer alan toplu şiirleri esas alınmış ve konu ile ilgili en belirgin örnekler seçilmiştir. Şiiri özelinde Sezai Karakoç'un tasavvufi ilgisi ve şiirlerinde tasavvufu estetik bir unsur olarak imge düzeyinde nasıl kullandığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, imge, imgeleştirme, tasavvuf, Sezai Karakoç.

ABSTRACT

Imagery is a linguistic structure that opens different meaning windows through association and creates layers of meaning, outside of the standard uses of language. The use of imagery adds richness to language in terms of pushing the boundaries of meaning of words and providing new possibilities for expression. In addition, images are also important in terms of revealing a poet's style, imagination, mindset and thought system. In modern Turkish literature, especially with the Second New, the issue of imagery comes to the fore in discussions on the language of poetry. Sezai Karakoç, who began to compose his poetry during this period, also pondered this issue both in terms of theoretical discussion and in the poetry he created. Karakoç, who advocated the use of imagery in poetry and adopted a poetic language closer to the Second New in his early poems, determined his own poetic attitude in terms of the instrumentality he attributed to imagery. Despite creating an imagist poem, Sezai Karakoç never ignored the issue of meaning. As a thinker and political actor, Karakoç also addresses the idea of resurrection, which he advocates for the revival of Islamic civilization, in his poems to the extent that the poetic possibilities of poetry allow. He tries to establish a connection between the images he uses, especially in his long

poems, and tradition. In this study, an attempt has been made to determine the place occupied by images related to Sufism in Karakoç's poems. Karakoç's collected poems titled *Gün Doğmadan* were taken as the basis for the study and these poems were scanned in terms of Sufism imagery. In particular, certain images that reveal Karakoç's imaginary world and thoughts were emphasized in the study. In this study, it was aimed to determine Sezai Karakoç's interest in Sufism in his poetry and how he used Sufism as an aesthetic element at the level of imagery in his poems.

Keywords: Poetry, image, imagery, sufism, Sezai Karakoç.

GİRİŞ

Edebiyat, esasen kendine has bir dili olan; bu özelliğiyle duygu, düşünce ve hayalleri kelimelerle biçimlendiren sanattır. Bu sanatın kendine has dil kullanımının en görünür olduğu alan ise şiirdir. Yine şiir, şüphesiz ki edebiyatın temelde özel bir dil kullanımı olduğunu en açık biçimde ortaya koyan edebî türdür. Zira hangi edebî akıma ya da şiir anlayışına sahip olursa olsun, her şair, farklı bir dil yaratma gayesindedir. Şiirde bu edebîliği yaratan unsurların başında imge kavramı gelir.

Latince “imago” sözcüğünden gelen ve “taklit, kopya, öykünme” anlamları taşıyan imge sözcüğü (Fransızca ve İngilizcede *image*, İtalyancada *immagine*) Türkçede işaret anlamına gelen “im” ismine getirilen -ga/ge ekiyle türetilmiştir. İmge kavramı, *Güncel Türkçe Sözlük*'te (2011: 1182) şu şekilde tanımlanır: “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey; hayal. 2. Genel görünüş; imaj. 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; hayal, imaj. 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesneler ve olaylar; düş, hayal, imaj.” Gerek Latince kökeninde gerekse Türkçe anlamında imgenin insan zihninin dış dünyayı algılama biçimiyle sıkı bir ilişkisi olduğu görülür. Bu bağlamda Friedman (2004: 80), imgeyi “fiziksel bir algılamamanın ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesi” olarak tarif ederken Koçak (1995: 45), imge oluşturmak için duyuşsal bir uyaran olmadan da bir varlığın, bir biçimin zihinde canlandırılabilmesine dikkat çeker. Orhanoglu'nun tanımlaması yine bu çerçevededir. Ona (Orhanoglu, 2009: 74) göre imge, eşyanın zihinde yeni bir görünüm kazanması, bir başka ifade ile duyulur bir kaynaktan elde edilen tasarımlardır. Duyular dünyadan alınan ya da algılanan nesnenin, bilincin de katkısıyla zihindeki yeni görünümü, sembolü veya adıdır.

İmgeyi “nesnel dünyanın öznel yansıması” olarak tanımlayan Özdemir İnce (2020: 24-25) ise, her imgenin öznel nesnel birliğinden doğduğunu ileri sürer. Ona göre imge üretimi de en azından birisi somut olması gereken iki sözcük arasında analogi kurmakla oluşur. Bu iki sözcük arasındaki ilişkinin ya açık bir karşılaştırma (kıyas) ya eğretileme ya da basit bir yan yana gelişle

gerçekleştiğini söyler. İnce (2020: 21) her ne kadar daraltılmış bir tanımlama ile imgeyi iki sözcük arasındaki ilişki ile açıklasa da kimi durumlarda söz konusu sözcük ilişkileri olmadığı halde imgenin var olabileceğini ifade eder. Buna örnek olarak şiirlerinde imgeye pek yer vermeyen Brecht gibi şairlerin, şiirlerini oluştururken “bütünsel bir imge” kurduklarını ve bununla imgenin çağrışımsal özelliğini ikâme ettiklerini ifade eder. Bu konuda Orhanoglu (2009: 74) da paralel düşünceler ortaya koyarak imgenin yapısal açıdan bir kelime veya ibareden oluşmak zorunda olmadığını, bir dize, kıta, bent ya da şiirin bütününe kapsayabileceğini ve imgenin bu yolla oluşturulabileceğini belirtir. Turan Karataş (2001: 207) da Roger Caillois ve Özdemir İnce’nin tanımlamasından hareketle imgeyi “Bir kelimenin sözlük anlamlarının dışında/üstünde, sözcüğün *belirtme*, *gösterme* ve *adlandırma* özelliğine/yeteneğine ‘çağırışım’ı da ekleyerek kullanma becerisi” olarak tanımlar.

İmge kavramı edebiyatın yanı sıra psikoloji, iletişim, görsel sanatlar, mimari gibi pek çok alanda kullanıldığı için imge türleri veya imgeleştirme biçimleri ile ilgili sınıflandırmalar çok çeşitlidir.

René Wellek (2005: 160-161) psikolojideki anlamından hareketle imge kavramını “geçmişe ait bir duyum veya algının meydana getirdiği bir yaşantının zihinde canlandırılması, hatırlanması” şeklinde tanımlar. İmge çeşitleri konusunda ise psikoloji ve estetik alanındaki çalışmaların çok farklı bakış açıları sunduğunu ifade eder. Tat ve koku imgelerinin yanı sıra ısı ve basınca bağlı, beden ve organ hareketlerinden doğan kinestetik imgeler, dokunma ve duygu sezgisine bağlı empatik imgelerin de olduğunu ekler. Bir duyuma özgü bir imgenin başka bir duyuma aktarılması durumunda ortaya çıkan imgeleri ise Wellek, sinestetik imgeler olarak adlandırır. Wellek ayrıca imgelerin statik ve dinamik (hareketli) imgeler şeklinde sınıflandırıldığını belirtir. Son olarak işitsel imgeler ile kas imgelerinin “bağımlı imgeler”, görsel ve diğer imgelerin ise “serbest imgeler” olarak adlandırıldığını ve bağımlı imgelerin şiir okuru için benzer şekilde tasavvur edildiğini, serbest imgelerin ise daha öznel olduğunu ve kişiden kişiye değiştiğini ifade eder.

Friedman (2004: 80) ise, imge üzerine yapılmış tanımları üç başlık altında toplar. Buna göre 1- zihinsel imge, 2-mecaz olarak imge, 3-simgesel görünün ya da söylemsel olmayan hakikatin ete kemiğe büründürülmesi olarak imge örüntüleri. Ona göre ilk kategoride ilgi, okurun zihninde olanlar üzerinde yoğunlaşır ki bu bir sonuçtur. Diğer iki kategoride imge içeren dilin kendisi ve anlamları üzerinde yoğunlaşır ki bu da neden şeklinde ortaya çıkmış olur.

Edebî imgeleri inceleyen Özdemir İnce (2020:26-27) simgeleri, yapılaş ve oluşturma biçimleri açısından üçe ayırır: 1- Somuttan Somuta, 2- Somuttan Soyuta, 3- Soyuttan Soyuta. Ona göre birinci kategori en yaygın ve yalın imge

yapma biçimidir. İnce, bu imgelerin, varlık ve nesnelerin biçim, devinim, renk ve kokularını çağrıştıran betimleyici imgeler olduğunu söyler. İkinci kategorideki imgelerin ise duygu ve düşüncelerin özgün bir biçimde somut varlıklarla ifade edilmesiyle oluşturulduğu tespitinde bulunur. Son kategorideki imgelerin ise çok nadir kullanıldıklarını fakat özgün bir biçimde yapılması durumunda okurdaki etkisinin çok çarpıcı olduğunu ileri sürer.

Edebî imgelerin kullanımına bakıldığında estetik duyum vermenin ötesinde bazı işlevleri de yerine getirdiği görülür. İmgenin çağrışımsal özelliği, aslında kelimenin sınırlanmış ve donuklaşmış anlam çeperini genişletme çabası olarak da görülebilir. Nitekim Kanter (2022: 1453), imgelerin bu anlamda standart dil kullanımlarından farklı olarak zihindeki çağrışımları ve anlam katmanları ile zenginlik kazandığını belirtir. İmgeleştirme sayesinde sözcüklerin bilinen anlamları dışında, yeni anlamlara kapı aralaması ve sürekli genişleyen ve zenginleşen bir yapı sunması, imgenin en önemli işlevlerinden biridir. Korkmaz (2009: 274) ise, insan psikolojisi üzerinden olaya bakarak standart dil kullanımlarının dilsel anlamda herkesleşmeye neden olduğunu, imgenin, kaybolan anlamı yaratıcı bir özde yeniden kurduğuna dikkat çeker.

İmgenin okuyucuya bakan yönü dolaylı olmakla birlikte yer aldığı metne ve o metnin şairine bakan yönü ise doğrudan olabilir. Bir metinde kullanılan imgeler, metnin yapısını ve anlaşılmasını sağladığı gibi şairin muhayyilesini ve zihin yapısını da ele verir. Yazar merkezli eleştiri yöntemlerine daha yakın olan bu durumu, Orhanoglu şu şekilde ifade eder:

“Bu bağlamda bir sanatçının ve daha özelde bir şairin sanatındaki özü tespit edebilmek için genel olarak yaşadığı çağın üzerinde en çok durduğu imgelerle olan ilişkisini sorgulamamız gerekmektedir. Bir başka deyişle sanatçının verili bir dünya ile ilişkisindeki çatışma ve uyumların sonucu olan sanat eseri, bize göre imgeler vasıtasıyla kendini tanımlamamıza imkân tanır. Ancak belirtmek gerekir ki imgeler, tema, konu gibi diğer teknik analizlerden farklı olarak tarihsel bir süreç içerisinde çekip alınamaz. Çünkü her sanatçı, ilk hamlesinden son noktasına kadar bilincinde var olan imgesel bakışı olduğu gibi korur. Bunu yalnızca dış etkenlerin (biçim, gerçeklik vurgusu vb. gibi) değiştirebileceğini hesaba katarsak imgesel analizin değişmeyen bir tutum olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Çünkü imgeler, sanatçının algısının ve bilincinin değişmeyen özlerini açığa çıkarır.” (Orhanoglu, 2009: 74).

Görüldüğü üzere bir şairin imge seçimi, aynı zamanda onun dış dünyayı algılayış biçimini, bilincinden ya da bilinçaltından yansıyanları göstermesi açısından da önem arz eder. Dolayısıyla modern şiirde imge, bir taraftan şiirselliği oluşturan bir unsur iken öte yanda şairin hayal dünyası ve düşünme biçimi hakkında da fikir vermektedir.

Sezai Karakoç'un Şiirinde İmge

İkinci Yeni olarak adlandırılan şiir hareketinin ortaya çıktığı 1950'lerin ortaları aynı zamanda Sezai Karakoç'un da şiirini kurduğu ve ilk önemli ürünlerini verdiği yıllardır. Söz konusu yıllar, Türk şiiri üzerine önemli tartışmaların yapıldığı yıllardır ve imge meselesi bu tartışmaların önemli konularından biridir. Özellikle sıradan, basit insanın yaşamını, duygularını ve mantığını yansıtan, kendine özgü bir şiir dili geliştiren Garip Hareketi, şiirselliği oluşturan unsurları reddettiğinden dolayı şiirde imge kullanımını dışlar. Farklı bir gerçeklik anlayışına göre şekillenen ve Garip şiirini yetersiz bulan İkinci Yeni şiiri ise, şiirde dışlanan imgeyi son derece önemser ve sıklıkla kullanır. Asım Bezirci'ye göre İkinci Yeni'nin, Garip şiirinin koyduğu yasakları delmesinin bir yönünü imge ve söz sanatları oluşturmaktadır (1987: 105). Karaca (2005: 400), İkinci Yeni şairlerinin hem teorik anlamda hem de uygulamada imge meselesine özel bir anlam verdiğini söyleyerek onların bu tavrını, çağdaşı oldukları Batı şiirinin, özellikle de 'gerçeküstücü' anlayışın imgeye önem verişlerine bağlar. Fakat İkinci Yeni şiirinde imgenin fazla önemsenmesi, aynı zamanda bir soruna dönüşür. Özellikle İlhan Berk imgeye başvururken alışılmamış bağdaştırmalar kurarak onu şiirsel etkinliğin amacı hâline getirmiştir. Berk'in, özgün imgeler bulmak adına, çağrışım değeri düşük, okuyucuda etki uyandırmayan ve şiire derinlik kazandırmayan bu imge anlayışı ise başarısız bulunmuştur (Karaca, 2005: 400).

İkinci Yeni şiirinin doğuş sürecinde şiirini kurmaya çalışan Sezai Karakoç da şiirde imge meselesine kayıtsız kalmamıştır. Nitekim 1957'de Pazar Postası'nda yayımlanan *Şiir ve Mantık* adlı yazısının üçüncü bölümünde imge meselesine değinir. Karakoç, imge ve onu oluşturan söz sanatlarının şiir dilinin önemli bir tarafını oluşturduğunu kabul etmekle birlikte, imge oluşturma'nın şiirin temel amacı hâline getirilmemesi gerektiğine dikkat çeker:

"İmaj, bütünüyle şiire egemen olduğu zaman, o şiir uzun ömürlü olamayacaktır. İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında, bütün edebî sanatlar da şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirinin mantığı hâline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur." (Karakoç, 2007: 85-86).

Karakoç (2007: 86), bütün bu görüşlerinin yanına imge ve her türlü söz sanatının şiir için bir gereklilik olduğu, fakat şiirin buna kurban edilmemesi gerektiğini ekler. Ona göre klasik şairler, bunun ölçüsünü iyi kurmuşlardır. Klasik şairler, şiirin esas özü olan lirizm, poetik akış, insan psikolojine dair derinlikli bilgi, Tanrı önünde samimi yaşam ve buna bağlı deneyim gibi

unsurlar üzerine şiirlerini var etmişlerdir. Şiirde kullanılan imgeler, bu unsurları dışlayan değil, dengeleyen bir şiirsel araç olmalıdır.

Karakoç, sadece teorik olarak imge meselesi ile değil, imge ile var ettiği evren açısından da İkinci Yeni şiirinden ayrılır. Özellikle anlam konusunda ve şiirini dayandırmaya çalıştığı gelenek bağlamında kendine özgü bir yol çizmiştir. Karakoç'un şiirlerinde kullandığı imgeler, aynı zamanda onun şiirinin karakterini ortaya koyması bakımından önemlidir. Kanter (2022: 1454)'in tespiti ile "Sezai Karakoç şiirlerinde nesneleri ve mekânı ifade ederken Batı düşüncesindeki kozmolojik merak düşüncesi ile oluşturulmuş dünya odaklı düşüncelerine karşı; Doğu'nun "yaratılış" ve "hikmet" odaklı bir kültürel düzlem oluşturur." Karakoç'un yarattığı bu kültürel düzlemin parçalarını tespit etmek için kullandığı imgelere bakmak gerekmektedir. Bilindiği üzere Sezai Karakoç'un şiirlerinde tasavvufi alt yapı ve etkiler konusunda daha önce yapılmış çalışmalar söz konusudur. Bu konuda özellikle Ali Yıldız'ın (2007) ve (2010) çalışmaları ile Mahfuz Zariç'in (2022) çalışması sayılabilir. Fakat bu çalışmalar ya genel anlamıyla Sezai Karakoç'un şiirinin tasavvufla ilişkisine ya da Karakoç'un şiir dışındaki eserlerinde tasavvuf konusu üzerine yapılmıştır. Bu çalışmada ise Sezai Karakoç'un şiirinde imge düzeyinde tasavvuf konusuna odaklanılmıştır.

Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Tasavvufî İmgeler

Sezai Karakoç'un tasavvufla doğrudan bir ilişkisinin olmadığı bilinmektedir (Arslan, 1998: 130). Fakat şiirini oluştururken gelenekle bağ kurmaya çalışan şairin geleneksel şiirin önemli kaynaklarından olan tasavvuftan yararlandığı açıktır. Bu anlamda Karakoç'un şiirini var ederken tasavvufu sadece inanç bağlamında değil, aynı zamanda şiirinin anlam evrenini ve şiir dilini de kuracak biçimde kullandığı görülmektedir. Yoğunluğu dönemsel olarak değişmekle birlikte bütün şiir serüveninde imge kullanımına dikkat eden şairin tasavvufla ilgili imgeleri ne şekilde kullandığı üzerinde durulacaktır.

Tasavvuf Yolculuğu İlgili İmgeler

Karakoç'un tasavvufla doğrudan ilgili olan ve tasavvuf erkânını modern hayatın imgeleri üzerinden anlattığı şiirlerinden biri *Ayinler*'dir. Yolculuk izlediği üzerine kurulu olan ve manevî yükselişi anlatan *Ayinler*, doğrudan tasavvuftaki bireyin manevî yolculuğunu yeniden yorumlama denemesidir.

Alt bölümleriyle birlikte toplam yedi bölümden oluşan *Ayinler*'in bölüm sayısı, içeriği ve göndermeler göz önüne alındığında tasavvuftaki "Etvâr-ı Seb'a" olarak adlandırılan nefsin mertebeleriyle ilişkili olduğu görülür (Enser, 2022: 264). Bu açıdan bakıldığında kitaba adını veren ayin kelimesinin doğrudan tasavvuftaki nefsin yolculuğunu imlediği görülür. Bu anlamda ayin, yaygın bir imgeleştirme ile bu süreçte yaşanan halleri anlatır.

Birinci Ayin, insan ve tabiat ilişkisi üzerinden modern çağın insanın içine girdiği anaforu ve bir anlamda düşüşünü ifade eder. Bununla birlikte bu birinci ayinde bütünüyle karamsar bir tablonun çizildiği söylenemez. Divan şiirinde ve tasavvuf edebiyatında insanın biricikliğini ve benzersizliğini simgeleyen inci, burada aynı şekilde insanın imgesi olarak kullanılırken güneş ise yine geleneksel anlam çerçevesine uygun olarak hakikatin imgesi olarak kullanılır:

“Yağmurun kapandığı bir sesle birliktedir

İnci ve güneş. Deniz, kuş seferlerinin depremin yerle bir ettiği anıtı.” (Karakoç, 2013: 483).

Yağmur yani ilahî rahmet kapanmış gibi görünmesine rağmen yağmur damlasının istiridyenin içine ulaşmasıyla oluşan inci, şiirin devamında ifade edildiği üzere güneşle “alışverişini sürdürmektedir.” Tasavvufta nefsi emmâre olarak adlandırılan tasavvufun ilk mertebesi insanın, şehvete yenik düştüğü ve nefsin isteklerine göre hareket ettiği mertebedir. Karakoç, tabiat ve hakikatle bağı kopan insanın içinde bulunduğu durumu, ayinin başlangıcıyla imgeleştirir. Bu mertebedeki insan, “yağmura yön değiştirebilirim. / Baharı sınırlandırabilirim, çarpıtabilirim çiçeği.” dizelerinde ifade edildiği üzere kendinde fevkalâde bir güç tevehhüm eder. Aynı zamanda kadın ve erkeğin birbirinin manevî mahvına sebep olduğu bir mertebedir bu. Her bir cinsin ötekini arzulaması ve şehvetle düştükleri durum “Bahar, o çağrı, kadını ve erkeği alıp tertipleyen / Gecenin bakır düğmeleriyle mühürleyen / **Birinin öbüründe kaybolduğu yanlışlık türküsü.**” dizeleriyle anlatılır. Kadın ve erkeğin nefsi emmâre olarak adlandırılan bu mertebeye, şiirde Birinci Ayin olarak adlandırılır. Şiirde buna, “Oysa inci ve güneş. Türbe ve derviş / Alışverişini sürdürmektedir ne kadar dirensen de. / **Ayin başlamak üzredir her an en alt derecesinde bile.**” dizeleriyle işaret edilir.

Birinci bölümün ilk kısmındaki aydınlığı işaret eden karamsar ve kaotik durum, ikinci kısımda yerini yavaş yavaş iyimserliğe bırakmaya başlar. Tasavvufta, insanın işlediği günahlardan dolayı suçluluk hissettiği, bununla birlikte Tanrı'ya sığınmak istediği mertebeye olan nefsi levvâmeye şu dizelerle işaret edilir:

“Ve milât yılının bilmem hangi günü

Ve hicret senesinin bilmem hangi gecesi

Yeniden başlarsın denemeğe

Samanyolu'na gözyaşı dökmeği.

Gözlerin kör olmadıysa eşyaya bakmaktan, ne iyi!

Bak bir kere terketmiş hangi kutlu eli

Hangi inkâr süzgecinden geçmiş bu eşya köpeği.

Hangi çirkefe devrilmiş tabiat direği.

Gecikmedinse ah, gecikmedinse, ne iyi!" (Karakoç, 2013: 488).

Burada eşya ile köpek arasında yapılan benzetme ve yine eşyanın inkâr süzgecinden geçmesi ile yapılan eğretilme, bu mertebedeki insanın tabiatla ilişkisi ve ruh durumunu ortaya koymak için oluşturulmuş çarpıcı imgelerdir. Birinci Ayin'in ilk bölümünün sonunda ayin "başlamak üzere" iken ikinci bölümde "Toprağı yeniden kıran / Bir kaside gibi **başlıyor ayin**" dizelerinde ayin, Divan edebiyatının uzun bir şiir formu olan kasideye benzetilmekte ve bu uzun soluklu yolculuğun başladığı ifade edilmektedir.

Tasavvufta seyr ü sülûk yolcuğunda aşılması gereken aşamalardan bir diğeri şehvettir. İkinci Ayin'de yine kadın etrafında örgülenen imgeler, bu şehvete işaret eder. Şiirin anlatıcısı, birtakım dokunsal ve görsel imgelerle tasvir ettiği kadının uyandırdığı arzuların geçiciliğinin farkında olduğu gibi bu manevî yolcuğun, yani ayinin de devam ettiğini bilir:

"Belimizden ipeksi dokunuşlarla tutan bir el
Bizi bırakmayan kadın figürleri
Kabartmalardan çıkıp geliyorlar
Ve sonra kayboluyorlar birer birer
Ve yine yalnızız kurumuş bir ırmak gibi
Sonbahar ağaçları gibi çıplaklık yöneliminde
Kokakola bardaklarınca devrilen hayâller
İçinde yapayalnız ve eskimiş miyiz?

Ayinin içinde değil miyiz?" (Karakoç, 2013: 494).

Bir mertebeden başka bir mertebeye geçiş "Ama dönüyoruz döndürülüyoruz birden değişiyor sahne / Bir kez daha kurtuluyoruz Kur'an seheri seferinde / Âyetler bir ordu gibi kurtarıcı bir ordu gibi" dizelerinde ifade edildiği üzere ilahî lütufla gerçekleşir. Yine burada âyetler ile ordu kelimeleri arasında bir benzetme yapılarak ilahî hakikatin etkileyiciliği imgeleştirilerek anlatılır. İkinci Ayin'in, bir başka ifade ile nefis-i levvâmenin kadın ve şehvet imtihanı, "Kadınların korkuluk maskeleriyle gelen / Ve merhamet damarımızı sömüren / Şeytan algıları dönemi kapanır." Bu mertebenin aşılması, "Kollarımız göğe açık ve ayaklarımız yok gibi / Bir uçuşun tutkusuyla bir yerden bir yere boşalıyoruz gibi" (Karakoç, 2013: 496) dizeleriyle ifade edilir.

İkinci Ayin'de farklı telakkilere sahip olan iki kişinin karşıt düşünceleri dile getirilir. Birinci kişi, modern Batı uygarlığının düşünsel tarafını savunurken asıl anlatıcı, muhatabının düşüncelerini eleştirerek İslam uygarlığının ontolojik meselelere getirdiği çözümler üzerinden uygarlığın üstünlüğünü ortaya koymaya çalışır. Özellikle ölüm gerçekliğinin çözülmüş olmasının getirdiği hayatı kabullenme çabası, bölümün sonunda tasavvufî bir bakışla anlatılır.

"Ne kadar dalsam da göklerin ve suların derinliğine

Gözlerim kaçırmaz yeryüzünde karıncaların en hurda kımıldanışlarını bile

Eşyaya ve insana yeni bir maya katan
Kıyamet merceğiyle uyarlı diriliş aşısından
Bu son ayının fısıltısından
Yeni bir soluk gelip ufkumuzu sarınca
Yeni Düzen’de buluşacak ağaç ve insan
Toprak ve su taş ve karınca
Artık mutluluktur ve mutluluğun ötesidir bu

Tanrı’nın gözüyle bakış penceresidir bu.” (Karakoç, 2013: 501)

Tasavvufta insanın eşyayı, tabiatı ve kendi varlığını ilahî hakikate göre anlaması ve anlamlandırması, kalp gözünün açılmasını anlatır. Yukarıda geçen “Tanrı’nın gözüyle bakış penceresidir bu” dizesi, bu tasavvufî hakikati dile getirmektedir.

Dördüncü Ayın, kemâle ulaşmaya başlayanların yaşadığı manevî tatmini anlatır. Önceki bölümde kendini bilen, eşya ve tabiatı gerçek yüzüyle fark eden insanın bu mertebede dağdağalı dünya yaşamının hiçbir olumsuzluğuna takılmayacağı anlatılır. Bu bölümde yer verilen, tasavvuf ıstılahına ait “derviş”, “post”, “şeyh”, “ermiş” kelimeleri, ayın ile tasavvuftaki manevî yolculuk ritüelleri arasında doğrudan ilgi kurulmuş olur.

“Tufan suları basar her yeri
Ama ıslanmaz dervişlerin etekleri
Şeyhin postu canlıdır şeyh kaybolur o canlanır
Depremde Mekke Medine sallanır
Bağdat ve Şam yerleşir köşelere
İstanbul saçılır son define gibi orta yere
Her insan bir dervîştir
Her inanan ermiştir
Düşer yalınayak ayınlerin yollarına
Gözü mıhlı ayağına
Gönlü mıhlı Tanrı’sına

Bırakmış kendini selâm rüzgârına” (Karakoç, 2013: 502-503).

Yukarıdaki dizelerde sûfî yaşamına dair “ef’âl ve etvâr”ın tasvir edildiği görülür. Sûfilerin dünya hayatından yüz çevirmeleri ve Allah yolunda ilerlemeleri, yalınayak yollara düşmeleri “Düşer yalınayak ayınlerin yollarına” dizesiyle anlatılırken nazarını haramdan sakınarak Allah’a yönelmek ise “Gözü mıhlı ayağına / Gönlü mıhlı Tanrı’sına” dizelerindeki imgeleştirme ile tarif edilir.

Bölümün sonunda “kendini selâm rüzgârına” bırakan ve yalnız Tanrı için verdiği bu “doğa ve insan” savaşından galip ayrılan insan, Tanrı hakikatini

tam anlamış olur. Bu hakikat, dünya hayatı ve içindekilerin fânî oluşu, yegâne varlığın ise Tanrı olduğu hakikatidir.

“Kuşlar dirildi tepelerde ve tepeler ölümden kurtuldu
Yeni Maske gaz zerreciklerini tuttu
Tanrı’dan başkası kalmadı bir bakıma
Her şey birden yok oldu O’nun karşısında
Her şey yeniden var oldu O’nda
Ve sen yeniden ayak bastın dünyaya
Aparı bir gönülle
Tûr’dan inen bir akıl
Miraç’tan dönen bir ruhla
Yeniden açıyorsun kapılarını Kent’in
Sözü uzatmanın yeri yok inan bana

Tek kelimeyle: dirildin söyleyeyim sana” (Karakoç, 2013: 506).

Yukarıdaki dizelerde tepelerin ölümden kurtulması imgeleştirmesi ile Kur’an’da Bakara Suresi 260. âyette geçen Hz. İbrahim’in dört kuş kıssasına gönderme yapılmaktadır. Bütün varlıkların Allah karşısında yok oluşu ise yıkıcı bir hâdise ile imgeleştirilir. “Yeni Maske”, “gaz zerrecikleri” gibi ifadelerin de çağrıştırdığı üzere atom bombasının infilak etmesi sonucu her şeyin yok olması ile varlıkların Allah karşısındaki durumu arasında ilgi kurulur.

Beşinci Ayin, artık ilahî hakikatin tam anlamıyla geçerli olduğu bir hayatı tasvir eder. Bu hayatta “Diri dedikleriniz ölü, ölü dedikleriniz diri”dir. Kemâle uzanan insan, bütün hayvanî hasletlerden arınmış ve melekler seviyesine ulaşmıştır. Ney ve semânın Mevlevîlik ritüellerinde birbirini tamamlaması, benzetme unsuru olarak kullanılarak insan ve meleğin yakınlığı dile getirilmiş olur. Bu makamda yegâne varlık Tanrı olduğu için bütün zıtlıklar ve çatışmalar da sona ermiş olur.

“İnsan ve melek yakının yakını iki dakika gibi
Birbirini kovalıyorlar ney ve sema gibi
Bir fısıltı sözden öte ve sestten ilerde
Melek kanatlarının yandığı yerde
Yön bir ilkbahar gibi tazeliyor çiçekleri
Saksısız bahçesiz susuz güneşsiz menekşe çekirdekleri
Leylâk sakları bitiyor selâm makamında
Eskilik nedir bilmez o post civarında
Ölümler bir bir dirilip gelmiş

Kurt ve kuzu kardeş kesilmiş.” (Karakoç, 2013: 508).

Şiirin devamında “diriliş erleri, erenleri, pirleri” olarak tarif edilen bu kişiler, nefis terbiyesinde kemâle ulaştıklarından, artık “Kucaklarına dünya kesilmiş bir baş gibi devrilir.” Bu çarpıcı imgeleştirme ile de yine Hz. Zekeriya’nın başının kesilerek bir tepsi içinde hükümdara sunulması hâdisesine telmih

yapılır. Bu merteye yine tasavvuf terminolojisine gönderme yapılarak tarif edilir. “Tanrı’dan razı olanların şölenidir bu / Vaktin kılıçtan keskin son törenidir bu” (Karakoç, 2013: 509) dizeleriyle işaret edildiği üzere bu merteye tasavvuftaki “nefs-i râziye”dir (Enser, 2022: 274).

Ayinler’de bireysel manevî tekâmül anlatılmakla birlikte bir yanda kentle simgelenen İslam uygarlığının yeniden dirilişi tasvir edilir. Altıncı Ayin’de diriliş süreci olarak anlatılan manevî yolculuk, hem fert planında hem uygarlık düzeyinde arzu edilen seviyeye ulaşmıştır. İlk bölümlerde nefs-i emmârenin istekleri, aslında Batı uygarlığının yaşam tarzı ile tarif edilirken ilahî hakikatler ise İslam uygarlığı ile anlatılır. Altıncı bölümde “diriliş erleri, erenleri, pirleri” kendi bireysel yolculuklarını kemâle erdirdikleri gibi mensubu oldukları Doğu uygarlığının dirilişini de gerçekleştirmiş olurlar. “Batıp batıp çıkıyordu tutkulu bir depremde” denilerek Batının mukadder çöküşü dile getirilmiş olur. Altıncı bölümde bu manevî yolculuk daha da toplumsal plana taşınarak bir kolektif olarak tarif edilir.

“Yorgunluksuz hiç koşmamışcasına

Nefes tüketmemişçesine

Alev almamışcasına

Duruş yerine ulaşmış bir savaş atı

Koşu işaretlerini

Yarış ödülleri yakmamışcasına

Diriliş ışığının vurduğu kutlu evin önünde

Duran bir koşu atı” (Karakoç, 2013: 514).

Önceki bölümlerde bu yolculuk, tasavvuf yolculuğu ile örgülenen imgelerle anlatılırken bu bölümde “koşu atı” ve “savaş atı” metaforuyla dile getirilir. Fakat bölümün başında bu diriliş erlerinin yaşadığı hâl, yine bir merteye ile anlatılır.

“Ve Tanrı görünüyor artık

Ve Tanrı onlardan razıdır artık

Saçılıyor bir hazine gibi ortaya

Gizli bir hazine gibi ortaya sırlar

Dayanmaz oldu bu açılıma aynalar

Kırılıp dökülüp yokluğa karıştılar” (Karakoç, 2013: 512).

Manevî yolculuğuna yalnız başlayan fakat daha sonra çoğullaşan diriliş insanı, manevî tekâmülünü tamamlamış ve İslam uygarlığını diriltme misyonunu yerine getirmiş olur. Yukarıda “Tanrı onlardan razıdır artık” dizesinde geçtiği üzere Karakoç bunu tasavvufta “nefs-i marziye” ile anlatır (Enser, 2022: 274). Bu dizeyle, nefs-i marziyeye dayanak oluşturan Beyyine Süresi 8. âyetine doğrudan gönderme yapılır. Söz konusu âyet şu şekildedir: “Rableri katında onların mükâfâtı, altlarından ırmaklar akan Adn

cennetleridir. Orada ebedî olarak kalacaklardır. Allah onlardan razı olmuş, onlar da O'ndan razı olmuşlardır. İşte bu mükâfat, Rabbine saygı gösterene mahsustur.” (Yazır, 1992: 354). Nefsin mertebelerini bir taraftan Kur'ân'a dayandırarak temellendiren mutasavvıflar da söz konusu âyetteki “Allah onlardan razı olmuş, onlar da O'ndan razı olmuşlardır.” ifadesini, nefs-i marziyenin ana ilkesi olarak kabul etmişlerdir.

Sûfilere ve Sûfî Yaşamına Dair İmgeler

Modernitenin içinde modern bir dille şiirini kaleme alan Sezai Karakoç, geleneksel şiirin kaynaklarını şiirinin anlam dünyasına dahil eder. Tasavvufun manevî tarafını şiirine yansıttığı gibi doğrudan sûfilere ve sûfî yaşayışa dair imajları şiirinde kullanır.

Onun şiirlerinde tasavvuf tarihinde önemli bir yeri olan Mevlânâ, İbn Arabî, Hallac-ı Mansur, Şems-i Tebrizî, İmam-ı Rabbanî, Cüneyd-i Bağdadî gibi şahsiyetlerin sıklıkla zikredildiği görülür. Bu şahsiyetler Karakoç'un şiirlerinde genellikle manevî misyonlarıyla öne çıkarılır ve İslam medeniyetinin inşasındaki rolleri, diriliş erlerine örnek olarak sunulur.

Ayinler'in dördüncü bölümünde manevî yolculuğun zorluğu dile getirilirken aynı zamanda tasavvuf tarihindeki önemli kişilere telmihle onların rehberliğinin önemine işaret edilir. “Yeni bir barış düzeyine çıkmak / Secde görmüş alınlar barışına ermek” için bu kişilerin hayatı, yaşadıkları zorluklar ve yerine getirdikleri misyon, çağa bir teklif olarak sunulur. Burada da görüldüğü üzere Karakoç, bireysel yolculuğun kemâle ulaşmasını hem içsel manevî tekamülle hem toplumsal misyonla birlikte ele alır. Karakoç'un başka şiirlerinde benzer şekilde karşımıza çıkan ve manevî mertebelerinin yanında İslam uygarlığında önemli misyonlara sahip Muhyiddin İbn-i Arabî, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Hallac-ı Mansur ve Nesîmî'nin yer yer ismen de zikredildiği görülür:

“Kurtuba söndüğünde görünür Muhyiddin-i Arabi kenti
Tatar ordularını gömen bir Mevlâna silüeti
Selâm selâm yağmurlar indikçe görünmezlikten
Selâm selâm eridikçe taş karların kefeni
At bir adım daha dünya çökmüş de olsa omuzlarına
Pamuk gibi atacaksın onu Hallacı olacaksın dış birikimlerin
Nesimi gibi derisi yüzülecek denizlerin
Darağacı yaradılış sarkacı dünyayı sallayan asılış
Diriliş beşiği ışığa çıkan o çocuğun yüzü” (Karakoç, 2013: 504).

Karakoç'un şiirlerinde söz konusu mutasavvıflar, belirli nitelikleriyle tasvir edilir. Örneğin Mevlânâ, İslam uygarlığının kriz dönemlerinden biri olan Moğol istilâsının atlatılmasındaki rolü ile öne çıkarılır. Yukarıdaki şiirde “Tatar ordularını gömen bir Mevlâna silüeti” dizesinde bu hakikate işaret etmektedir.

Mevlânâ'nın vurgulanan bir başka yönü onun âlimliği bırakıp tasavvufta kendini bulmasıdır. Mevlânâ'nın bu kimliğini kazanması tarihsel bilgilere paralel olarak Karakoç'un şiirlerinde de Şems'le karşılaşmasına bağlanır. "Şems nasıl değiştirdi / Bengisu sarnıçlarından geçirerek / Mevlâna Celâleddin'i" (Karakoç, 2013: 230) dizelerinde Mevlânâ'nın manevi yükselişi "bengisu sarnıçları"nda Şems tarafından yıkanması ile imgeleştirilerek anlatılmaya çalışılır. Mevlânâ'nın Şems'le karşılaşması, hakikat yolculuğunda önemli bir hâdise olarak zikredilir.

Mevlânâ ile birlikte zikredilen Şems-i Tebrizî ise daha çok mürşit rolüyle tasvir edilir. "Şems bir soruydu / Bir cevaptı Mevlâna" dizeleri bu ilişkiyi çarpıcı bir biçimde ifade eder. Şems'in, Mevlânâ'nın zihninde ve ruhunda derin sorgulamalar yarattığı ve bilinmeyene açılan, cevap aratan bir figür olduğu söylenerek Şems ile Mevlânâ arasındaki ilişki, soyut bir düşünce üzerinden somut bir benzetmeyle anlatılmıştır.

Karakoç'un şiirinde en çok değinilen mutasavvıflardan biri de Muhyiddin İbn Arabî'dir. İbn Arabî daha çok tasavvuf alanında verdiği eserlerle İslam uygarlığının inşâsındaki rolü ile öne çıkarılır. İbn Arabî'nin felsefeye karşı tasavvufî anlayışa göre bir bilgi üretmesi, Karakoç'un şiirinde özellikle vurgulanır.

"Vaktin delirmişlerini Sirenlerin sesinden
Eflâtun büyüünün yankısından kurtaran
Kitaplarını Kabe yüzüğüne çeviren
Bir site kuran sabah yelinden
Bir uygarlık secdeden
Kütüphaneleri meleklediren
Muhyiddin-i Arabi değil miyiz" (Karakoç, 2013: 236).

Yukarıdaki bölümde İbn Arabî, bir mimarın vasıflarıyla tasvir edilerek onun İslam uygarlığının inşâcılarında biri olduğuna işaret edilir. Onun bu manevî misyonu, sabah yelinden bir site, secdeden bir uygarlık kurması şeklinde imgeleştirilmiştir.

"En'el-Hak" sözü nedeniyle cezalandırılan, ancak tasavvufta mutlak hakikate ulaşan ve dünyevî varlığını aşan bir figür olarak kabul edilen Hallac-ı Mansur, Karakoç'un şiirlerinde değinilen mutasavvıflardandır. "At bir adım daha dünya çökmüş de olsa omuzlarına / Pamuk gibi atacaksın onu Hallacı olacaksın dış birikimlerin" dizeleri onun mesleğine ve misyonuna gönderme yapılan bir imgeleştirme ile kurulmuştur. Söz konusu şiirde anlatıcı, çağın diriliş erlerine seslenirken onun "dış birikimlerin" yükünü üstünden atması gerektiğini "hallaç pamuğu gibi atmak" deyiminin anlam çerçevesini çağrıştırmakla dile getirir. Ayrıca Mansur'un hallaç olması da bu çağrışımı genişleten bir imgeleştirmeye imkan tanımıştır.

Hallac-ı Mansur'dan bahsedilen *Hızır'la Kırk Saat*'in 26. bölümünde onun mesleği ve manevî büyüklüğü arasında ilgi kurulduğu görülür: "Hepimiz oradaydık / Bu pamuktan hafif insanı çekemeyen / Darağacına yardımcıydık / Gene de hepimizden ağır geldi / Hallac-ı Mansur'un vücudu" (Karakoç, 2013: 234). Burada Hallac'ın bütün maddî yüklerinden arınmış olması "pamuktan hafif" olması ile, onun manevî büyüklüğü ise "hepimizden ağır geldi" dizeleriyle anlatılmakta ve bu iki durum arasında bir karşıtlık kuracak tarzda bir imgeleştirme yapılmaktadır.

Karakoç'un şiirlerinde yukarıda değinilen mutasavvıflar dışında daha genel anlamda tasavvuf yolcularının zikredildiği görülür. Bu bağlamda derviş ve dervişlikle imgelerin sıklıkla kullanıldığı görülür. Nitekim derviş kelimesi Karakoç'un şiirlerinde 7 yerde doğrudan geçer. Daha önce üzerinde durulduğu üzere *Ayinler*'in ilk bölümünde inci ve güneş metaforları, insan ve Tanrı ilgisiyle kullanılır. İstiridye içinde olgunlaşan inci, insanı imlerken ona ışıltısını veren, görünmesini sağlayan ışık kaynağı olan güneş ise bütün varlıkların onun bir yansıması olarak kabul edilen Tanrı'yı ifade eder. Şiirin devamındaki "Yağmurun kapandığı bir sesle birlikte / Oysa inci ve güneş. Türbe ve derviş / Alışverişini sürdürmektedir ne kadar dirensen de." (Karakoç, 2013: 486) dizelerinde türbedeki derviş ile ıstiridye içinde olgunlaşan inci arasında eğretileme ilişkisi kurularak bir imgeleştirme yapılmıştır.

Hızır'la Kırk Saat'in 27. bölümünde ise derviş kelimesinin tasavvufî anlam yoğunluğunu dile getiren bir biçimde kullanıldığı görülür. İslam tasavvufunda öne çıkan şahsiyetlerden bahsedilen ve onlar ile diriliş insanın vasıflarının anlatıldığı şiirde ise derviş ile mutasavvıflar aynı misyonun farklı görünümü olarak anlatılır. "Bir anda / Mansur olup asılan Muhyiddin'iz / Hızır olup suda / Anadolu'da / Bir ses duyup / Dönüp duran / Hızır'ı görüp Şems diyen / Mevlâna olan / Bir dervişiz" (Karakoç, 2013: 235) dizelerinde görüldüğü üzere derviş, ilahî hakikatin sesi olan insanın, vazife yüklenicisi olarak kullanılmıştır.

Çeşmeler'in VI. bölümünde yine dervişlerin ilahî hakikatin peşinde koşmalarına gönderme yapılır. Burada çeşme, bu hakikatin kaynağı olarak imgeleştirilirken dervişler ise tasavvuf terbiyesinde önemli bir yeri olan rüyalarında bu hakikatin peşinde koşan insanlar biçiminde tasvir edilir.

Alınyazısı Saati'nin IX. bölümünde ise dervişlik ile İslam uygarlığının kentlerinin manevî varlığı arasında ilgi kurulur. "Savaşçıyım ben atalarım gibi" diyen şiir öznese, "İstanbul için savaşırım / Bağdat'ın dervişlik ortağı / Şam'ın kılıç kardeşi / Olan İstanbul için" (Karakoç, 2013: 664). İstanbul, Bağdat ve Şam'ı kişileştirerek Bağdat ile İstanbul'u bir dervişe benzetmiş olur.

Ayinler'in IV. bölümü, tasavvuf terminolojisine ait pek çok kavramla örülüdür. "Tufan suları basar her yeri / Ama ıslanmaz dervişlerin etekleri" (Karakoç, 2013: 502) dizelerinde geçtiği şekilde çoğul olarak bahsedilen dervişler,

dünyadaki hiçbir olumsuz hadiseden etkilenmeyen kişiler olarak tasvir edilir. Şiirin devamında “Gözü mıhlı ayağına / Gönlü mıhlı Tanrı’sına”, “Düşer yalınayak ayınların yollarına” (Karakoç, 2013: 503) dizelerinde dervişliğin genel imajına uygun biçimde tasvir edildiği görülür.

Diyarbakır, Konya, Bursa, İstanbul, Şiraz, İsfahan, Semerkant, Basra, Bağdat, Şam gibi İslam uygarlığının sembol şehirlerinin içinde bulunan çağdaki perişan görünümünün verdiği üzüntünün dile getirildiği *Şehirlerim* şiirinde bir yerde kullanılan derviş imgesinin kısmen perişanlığı ve derbeder oluşu çağrıştırdığı görülür. “Çarpılmışlar tarihinin maketi / Gibi sarhoş gibi yıkık gibi derviş” dizelerinde söz konusu şehirlerin içinde bulunduğu durum tersyüz olmuş bir tarihi gerçeklik olarak anlatılır ve şehirlerin durumu “sarhoş”, “yıkık” ve “derviş” sıfatlarıyla imgeleştirilir. Buradaki derviş imgesinin Karakoç’un diğer şiirlerinde geçen anlam çerçevesinden farklı kullanıldığı görülmektedir.

Gül Muştusu’nun ilk bölümünde ise şeyh mürit ilişkisine gönderme yapılır. “Güllerin içine yağdığı / Bahar aydınlıklarının / Şeyhe yaklaşan bir mürit gibi / Doluşu bahçemize” dizelerinde bahar aydınlıklarının bahçeye güllerle doluşu, müridin şeyhin irşâdıyla mânen onun mertebesine yaklaşmasını anlatan bir imgeye dönüştürüldüğü görülür.

Tasavvufî Bilgi ve Hikmet Anlayışı ile İlgili İmgeler

Yıldız (2008: 1860)’ın da belirttiği üzere Karakoç, şair ve şiiri kutsalla bağlantılı bir biçimde değerlendirir. Peygamberlere doğrudan vahiy indirilirken ilahî hakikate bağlı olan şair bu hakikatin yansıması olan ilhamla şiirini var eder. Zira Karakoç’a göre “şiir, alnı vahiy ve kıyamet günü ürpertisiyle aşılı hikmetten yanadır.” (Karakoç, 2007: 51) Dolayısıyla şair bu hikmeti dile getiren kişi olarak ulvî bir yere sahiptir. Şair adlı şiirinde bu düşüncüyü dile getiren Karakoç (2013: 609), şairi “kelimeler ülkesindeki bilge” olarak tanımlar ve şiir yazma ile hakikate tercüman olma arasında sıkı bir ilişki olduğunu dile getirir.

“Yeniden başlamak yazma sanatına / Kat kat olup açılmak gök katına” (Karakoç, 2013: 620) dizelerinde ifade edildiği üzere şiir yazmak, gök katlarında yükselmekle eş değer olarak kabul edilir. Bilindiği üzere gök, eski kozmografyada yedi kat olarak kabul edildiği gibi, nefis mertebeleri bu analogiden hareketle yedi mertebe olarak kabul edilir. Şiirde gök katlarına açılmak, tasavvuftaki manevî mertebelerde seyir halinde olmaya bir telmih anlamı taşımaktadır. Aslında kat kat olan gökyüzü iken şiirde bu durum, bir metaforla insanın manevî yükselişi olarak ifade edilir. Şiirin devamında, “İndirmek yeryüzüne Allah’ın rahmetini / Bir gül gibi sunmak dünya saltanatına” (Karakoç, 2013: 620) dizeleri ile Mevlevî dervişlerinin semâ âyini

esnasındaki Hak'tan alıp halka sunması duruşuna gönderme yapılmaktadır. Şair, kolektif bir eylemler zincirinden bahsederek diriliş insanın amentüsündeki vazifeleri dile getirir: Varmak Rabbani ile çileye katıp çile / Muhyiddin-i Arabi ve Mevlâna hakikatına” (Karakoç, 2013: 620). Bu dizeler doğrudan imgesel bir dille yazılmasa da şairin tasavvufla kurduğu ilişkiyi ortaya koyması açısından önem taşır. Şiirin sonunda yer alan “Gökyüzünü dolduran meleklerin sabrıyla / Kaldırmak aşk kadehini insanlık sıhhatına” (Karakoç, 2013: 620) dizelerinde tasavvufta ilahî aşkı temsil eden “şarap”a gönderme yapılarak la-dinî bir eylem olan “sıhhate kadeh kaldırma” tasavvuf zeminine taşınmış olur.

Özellikle *Hızır la Kırk Saat*'ten itibaren doğrudan geleneğin içinden bir şiir meydana getirmeye çalışan Karakoç, modern yaşamın ve onun (müspet) bilgi anlayışının yerine “ilahî hakikat” anlayışına bağlı bir şiir var etmeye çalışır. Bu anlamda tasavvufun bilgi anlayışıyla doğrudan ilişkili olan Hızır ve onunla bağlantılı olan âbıhayat mazmunları, Karakoç'un diriliş kavramı etrafında şekillendirdiği düşünce sisteminde son derece kullanışlı hâle gelir. Onun düşünce sisteminde diriliş, temelde bireyden başlamakla birlikte her zaman toplumda biter. Karakoç'un şiirinde Hızır, hem bu bireysel dirilişi hem kolektif dirilişin manevî rehberliğinin imgesine dönüştürülür. Hızır mazmununun diriliş düşüncesinin imgesel yönünü anlatmaya elverişli olmasından Karakoç şiirlerinde çok önemli bir yer vermiştir.¹ (Enser, 2023: 58). Tasavvufta Hızır, özel bir ilme sahip kişi iken onun içtiği ve kendisini ölümsüzleştiren âbıhayat ise onun sahip olduğu bilgiyi simgeler. Aşağıdaki dizelerde Karakoç'un, Hızır'ı bu tasavvufî çerçeveye uygun bir şekilde kullandığı görülür:

“Şuayb'ın görünmeyeni benim
Ben öğrettim Musa'ya eşyanın ötesini
Şarapsız tütünsüz metafiziği
Köpeği
Yoksulu duvarını yıkarak koruyan benim
Balıkçının kayığını delerek
Çocukları gece yarısı
Ayakları ters dönük
Çağırın ve sonsuz kar çöllerine alıp götüren

¹ Burada Sezai Karakoç'un şiirlerindeki Hızır'ın genel imgesi üzerinde durulmayacaktır; fakat tasavvufa bakan yönü itibarıyla kısaca Hızır'dan bahsetmek gerekmektedir. Kur'an'da Kehf Suresi'nde geçen kıssada Hz. Musa'ya yol gösteren ve hadislerde Hızır olduğu söylenen bu efsanevi kişinin bir peygamber mi bir veli mi olduğu tartışma konusu yapılmıştır. Özellikle Allah'ın lütfu ile gaybı bilen ve ledün ilmine vâkıf olan bu kişinin bir peygambere rehberlik etmesi açısından ancak onun da bir peygamber olabileceği iddia edilmiştir. Buna mukabil tasavvuf ehli ise; eğer bu zat bir peygamber olsaydı, Kur'an'da ismi geçer ve başka yerlerde de kendisinden bahsedilirdi diyerek onun bir veli olduğunu ileri sürmüştür. Bu noktadan hareketle Hızır ledün ilmine vâkıf, manevî bir rehber/mürşit olarak tasavvuf kurumsallaşmasının omurgasını oluşturan sistemin prototipi olarak kabul edilmiştir (Ocak, 2019: 71-73).

Benim adamlarım değil mi” (Karakoç, 2013: 190).

Kur'an'daki kıssaya gönderme yapılan yukarıdaki dizelerde Hızır'ın fizikötesi âlemin sırrına vâkıf ve onun bilgisine sahip bir kişi olduğuna işaret edilir. Burada Şuayb ve Musa'nın birlikte anılması, tasavvuftaki mürit ve mürşit ilişkisine dikkati çekmektedir. Bilindiği üzere Hz. Musa, sekiz yıl boyunca Şuayb Peygamber'in yanında çobanlık yapmış, ona yardım etmiştir. Bu süreç, Musa Peygamber'in manevî ve sosyal açıdan peygamberliğe hazırlık süreci olarak kabul edilir (Eroğlu, 1981: 59-60). Şuayb Peygamber, fizik âlemde Musa'ya nasıl yol göstermişse, Hızır da daha sonra manevî yolculuğunda kendisine rehberlik etmiştir. Şiirde Hızır'ın “Şuayb'ın görünmeyeni” olarak tarif edilmesi, Hz. Musa ile yaptıkları yolculukta ona ledün ilmini öğretmiş olmasına gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla Karakoç'un burada Hızır'a manevî rehber misyonu vermesi, onu tasavvufî bakış açısıyla tasvir ettiğini göstermektedir.

Aşağıdaki dizelerde yine zâhir-bâtın ilmine vâkıf olma ve mürşitlik; Hızır, Musa ve Şuayb arasındaki ilgi ile verilir. Hızır yine görünür âlemde algılanması zor olan hakikati kavrama konusunda Musa'nın manevî yükselişindeki etkisini dile getirmiş olur:

“Musa sürüyü Şuayb'tan öğrendiyse
Yolu dağı yaylayı benden öğrendi
Şuayb'tan öğrendiyse köpeği
Kurdu benden öğrendi
Benimle kahve içti geceleri
Onunla namaz kıldıysa sabahları
Benimle dua etti akşamları
Ondan aldıysa Tanrı sevgisini
Benden aldı korkusunu” (Karakoç, 2013: 204).

Aşağıdaki dizelerde ise, Alevî-Bektaşî geleneğindeki üçler, beşler, yediler, kırklar sözüne gönderme yapılarak Hızır'ın yine tasavvufi bir arka planla anlatıldığı görülmektedir. Bilindiği üzere Alevî-Bektaşî kültüründe “yediler”, Hz. Peygamber ve Hz. Ali'nin aile efrâdını ifade ederken “kırklar” ise Hz. Ali ile birlikte Kırklar Cem'inde bir araya gelen ve ruhlar yaratıldığından beri her devirde yeryüzünde bulunduklarına inanılan kırk ulu kişiyi simgelemektedir (Günşen, 2007: 344-345). Tasavvufun önemli bir kolunu oluşturan Alevî-Bektaşî geleneğinde kırklar, yediler, hususi ilimleri Hz. Ali'den tevârüs eden kişileri ifade eder. Şiirde kırklar ve yedilerin misyonlarının aslında Hızır'ınki ile aynı olduğuna işaret edilmektedir.

“Ama ben karanlıklarda yittim
Musa ışığa vardı
Kırklar yediler geldiler

Beni alıp götürdüler
 Bir çok yeri gezdirdiler
 Sonra geri getirdiler'

Deseydi Musa yalnız beni anlatmış olacaktı" (Karakoç, 2013: 204).

Tasavvufta Hızır'ın yol gösterici, mürşit vasfı, Sezai Karakoç'un şiirinde daha genel bir çerçeve ile kullanılır. Özellikle *Hızır'la Kırk Saat*'in bazı bölümleri doğrudan Hızır'ı işlese de pek çok bölümde Hızır, bir misyon olarak anlatılır. Bu anlamda Karakoç, İslam uygarlığının oluşum ve gelişim sürecinde etkisi olan, zor dönemlerde ve kavşak noktalarında halka manevî önderlik yapmış mutasavvıfların yaptıkları ile Hızır'ın rehberliği arasında bir paralellik kurar. Bu paralellikte bilhassa Mevlânâ, Muhyiddin İbn-i Arabî, Hallâc-ı Mansur, Cüneyd-i Bağdadî bunların başında zikredilir. "Mansur olup asılan Muhyiddin'iz / Hızır olup suda / Anadolu'da / Bir ses duyup / Dönüp duran / Hızır'ı görüp Şems diyen / Mevlâna olan / Bir dervişiz" (Karakoç, 2013: 235) dizeleri bu mutasavvıfların ifâ ettikleri misyon ile Hızır'ın müteradifleri olarak kullanıldığını göstermektedir. Başka bir yerde "Biz bir Hızır'ız ama belki bin Hızır gibi" (Karakoç, 2013: 188) denilerek bu mutasavvıfları da içine alan daha genel bir Hızır tarifi yapılır.

Yine tasavvufta Hızır'la bağlantılı olarak hakikatin bilgisini sembolize eden âbıhayat Karakoç'un şiirinde sıklıkla kullanılır. Şuna dikkat çekmek gerekir ki Karakoç, gelenekçi anlayıştan farklı olarak daha öz Türkçeye yakın bir dil kullandığı için şiirlerinde 5 yerde "âbıhayat"ı, 31 yerde ise bengisu şeklinde kullanmayı tercih eder.

Tasavvufta rüyada görülen su, nefsin yedinci mertebesi olan "nefs-i sâfiye" ile ilişkilendirilirken (Günaydın, 2013: 164) âbıhayat ise, tasavvuf erkanında özellikle bilgelikle ilişkilendirilir (Yıldız, 2007: 1848). Sezai Karakoç'un şiirinde âbıhayat, benzer şekilde bilgelik ya da daha geniş anlamıyla ilahî hakikatin imgesi olarak kullanılırken Hızır da bunun taşıyıcısı ve uygulayıcısı misyonu ile öne çıkar.

Hızır'ın dilinden anlatılan *Hızır'la Kırk Saat*'in 9. bölümünde "Cebrail bana ne armağan etti / Bilir misiniz ne armağan etti" diye sorularak bunun "Dünya ırmaklarının kaynak yerlerinden bir koleksiyon", "Dicle'nin uçak yakıtı maviliğini / Fırat'ın benzin yeşilini / Nil'in kül rengi bulut stilini" (Karakoç, 2013: 188) içeren bir "kokteyl" olduğu söylenir. Şiirin başka bir yerinde "Cebrail Cebrail bengisu uzmanı" (Karakoç, 2013: 187) denilerek bengisu ile vahiy arasında doğrudan ilişki kurulur. Yukarıda görsel imgelerle tarif edilen bengisuyun dünya ırmaklarının kaynağından oluşması, vahiy hakikatinin evrenselliğini dile getirirken Fırat, Dicle, Nil nehirlerinin zikredilmesi doğrudan suyu ifade etmelerinin yanında Kur'an'da ismi geçen pek çok peygamberin geldiği coğrafyayı işaret etmektedir.

Aşağıdaki dizelerde ise modern dönemin yalnızca bilgi merkezli ve bu bilgiye göre oluşturulan toplum anlayışının eleştirildiği görülür. “Evrım günlük sularla / Devrim irinle kanla / Bizse dirilişi gözlüyoruz / Bengisu bengisu kayna ve çağla” (Karakoç, 2013: 189) dizelerinde evrim teorisinin varlığa bir süreç olarak baktığı, devrimlerin ise büyük toplumsal acılara neden olduğu söylenerek insana mutluluk getirecek yegâne hakikatin bengisuyun simgelediği ilahî hakikat olduğu vurgulanmaya çalışılır.

Şu dizelerde ise bengisu, doğrudan tasavvufî bilgeliği ifade eden bir imge olarak kullanılır: “Şems nasıl değiştirdi / Bengisu sarnıçlarından geçirerek / Mevlâna Celâleddin’i” (Karakoç, 2013: 230). Bir âlim olan Mevlânâ’nın ünlü sûfî Şems-i Tebrizî ile karşılaşmasından sonra tasavvuf yolunu benimsemesi ve yeni bir kimlik kazanması, bengisu ile ilişkilendirilir. Burada bengisu, bir mürşit olarak Şems’in Mevlânâ’nın manevî tekâmülünde kendisine öğrettiği bâtinî ilimleri ifade eder.

Gül Muştusu’nun VII. bölümünde gülün hem örtük biçimde Hz. Peygamber’in hem ilahî hakikatin imgesine dönüştürüldüğü görülür. Şairin biyografisine uyan ve onun sesi olan şiir öznesi, çocukluğunun taşrasında gülün bütün bir yaşamı belirlediğini, gençlik yıllarının sonunda yine gülün kendisini manen koruduğunu dile getirir. Gül, kirli kent yaşamında şiir öznesinin anılarının tetikleyicisi olarak inancı diri tutmayı sağlar.

“Şimdi gençliğin şu son yıllarında
Karıştırdığım gençliğimin kitapları arasında
Elim tozlanır bir gül yaprağının kuru çıtırtılarıyla
Gül yaşamış biliyorum
Ellerimde yüzümde ayaklarımda

Güneş görmemiş kirler akıp dururken çevrede bu yıllarda İstanbul’un bir sarnıcında

Gül devşiriyorum anılarımda boyuna” (Karakoç, 2013: 378-379).

Tasavvufî Aşk ile İlgili İmgeler

Aşk, Sezai Karakoç’un ilk şiirlerinden itibaren önemli bir tema olarak pek çok şiirinde yer alır. Fakat Karakoç’un Mona Rosa, Kav gibi şiirlerinde de görüldüğü üzere aşk her ne kadar beşerî özelliğiyle hissedilse bile hep örtük biçimde ilâhî olana yönelir. Arslan’ın (1998: 130) ifadeleri ile Karakoç’un bütün aşk şiirinde mistik aşka doğru bir sıçrama isteği gizlidir. Bu anlamda sevgili pek çok şiirde olduğu üzere ya Hazret-i Peygamber’i ya da Allah’ı çağırıştırır. Bu anlamda Karakoç’un şiirlerindeki aşk olgusu, tasavvuftaki ilâhî aşk anlayışına çok yakın bir yerde durur. *Leyla ile Mecnun*, Karakoç’un bu aşk anlayışının en açık örneğidir. Aşağıdaki dizelerde bunu görmek mümkündür:

“Sana Leylâ dedim Suna dedim şiirlerde şarkılarda
Gerçek adın bir fısıltı gibi kaldı ağızlarda dudaklarda

Çatlar yüreğim bir nar gibi o sırrı anar da
Avunurum doğumundan gelen muştulu armağanlarla
Melekler gökten geldi armağanlarla

Ve bir bahar günü doğdun sen” (Karakoç, 2013: 524).

Bu dizelere bakıldığında sevgilinin, şiirin anlatıcısı için özel ve kutsal bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Leylâ ve Suna, yani klasik edebiyatın ve halk şiirinin en bilindik aşk imgeleri, bu sevgilinin örtük isimleri olarak vardır fakat onun gerçek adı sadece bir fısıltı gibi kalmıştır. Sevgili, anlatıcının kalbinde derin bir sır gibi durmakta ve bu sır, bir nar gibi çatlayan bir yürekle anılmaktadır. Buradaki “nar” imgesi, hem aşkın yoğunluğunu hem de içinde saklı güzellikleri simgelemektedir. Şiirde, sevgilinin doğumunun gökyüzünden gelen meleklerin armağanlarıyla gerçekleşmesine bakıldığında ise buradaki sevgilinin Hazret-i Peygamber’e işaret ettiği anlaşılmış olur.

Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine şiiri de, Sezai Karakoç’un, aşk anlayışını özgün bir biçim içinde birbirleriyle ilgili birçok imgeyi başarılı bir şekilde bir araya getirdiği, farklı anlam ve anlatım düzlemlerini birleştirdiği bir şiirdir (Yıldız, 2007: 1852). Şiirin diğer anlam boyutları bir tarafa bırakılacak olursa gül ve bülbül kelimelerinin tasavvufi mazmun arka planını çağrıştırdığı görülür. Ama özellikle ilk dizedeki “Gelin gülle başlayalım şiire atalara uyarak” ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda Karakoç’un gül imgesini çok dolaylı olarak Divan şiirindeki bir teamülle bağlantılı olarak kullandığı görülür.

“Gelin gülle başlayalım şiire atalara uyarak
Baharı kollayarak girelim kelimeler ülkesine
Dünya bir istiridye
Dönüşelim bir inci tanesine
Dünya bir ağaç
Bir özlem duvarı
Bülbül sesine
Şair
Gündüzü bir gül gibi
Akşamı bülbül gibi
Sarıp sarmalayan öfkesine” (Karakoç, 2013: 425).

Yıldız (2007: 1852)’ın dikkat çektiği üzere Divan şiirinde şiire münâcât ve na’tlarla, yani Allah’ı ve Hz. Peygamber’i anarak başlanır. Dolayısıyla şiir anlatıcısı, şiire Allah’ı ve Peygamber’i anarak başlamaya davet etmektedir. Tasavvufi arka planıyla gülün, sevgiliyi, bir başka ifade ile hem Allah’ı hem de Hazret-i Peygamber’i sembolize ettiği göz önünde bulundurulduğunda burada aynı işlevle kullanıldığı görülür.

Söz konusu şiirin IV. bölümünde de sevgili imgesi tasavvufi yoruma açık bir biçimde kullanılır. Mevlânâ’nın kamış ve ney alegorisi ile dile getirdiği ve mutasavvıf şairlerde sıkça kullanılan sevgiliden ayrı olmanın verdiği acı ve

keder, bu şiirde de karşımıza çıkar. Şairin “sen” diye hitap ettiği sevgili, farklı göndermeleri imlese de dünyanın, bu sürgünü uzatmanın yeri ve sebebi oluşu, tasavvufî anlamda âşığın Rabbine kavuşma isteğini tazammun etmektedir. Şiirde beş defa tekrar edilen “Uzatma dünya sürgünümü benim” dizesi, bu durumu dile getirmektedir.

“Senin kalbinden sürgün oldum ilkin
Bütün sürgünlüklerim bir bakıma bu sürgünün bir süreği
Bütün törenlerin şölenlerin ayinlerin yortuların dışında
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa lâyık olmasam da
Uzatma dünya sürgünümü benim” (Karakoç, 2013: 431).

Esir Kentten Özülke’ye şiirinin 3. bölümü olan Kurtarış’ta da sevgili, tasavvufî bağlamıyla kullanılır. Burada sevgili imgesi, derin denizler gibi derin bir şefkate sahip olması, müthiş bir ışık gibi gönlünü aydınlatması özellikleri açısından Hz. Peygamber’e işaret eder. Sevgilinin “Unuttun beni” diyerek sitem ettiği şiir öznesi, bunun ızdırabını ruhunda derinden yaşar. Bu, bir sitem olmakla birlikte sevgilinin hayalinin şiir öznesine görünmüş olması, başlı başına bir sevinç ve mutluluk kaynağıdır.

“Kanlı bir geçmişî onara onara
Kaydı gözlerin öz benliğime
Ağladım seni içimde bulmanın düğün sevinciyle
Yeniden seni bulmanın sevinciyle

Zaptetmek istedim gözyaşlarımı
En derin zengin denizler gibi
Zebercet ve mercan şefkatini
Avuç avuç saçtı ellerin üzerime

Aydınlığını gördüm kuşatmış yine
Müthiş bir ışık gibi gönül evimi” (Karakoç, 2013: 441).

Bunun yanı sıra Sezai Karakoç’un şiirlerinde tasavvuf sembolizminde ilâhî aşkla ilişki olan bazı hikayelere de göndermeler yapılır. *Ateş Dansı* şiiri, bu tarzın en bilindik örneği olarak okunmaya çok müsaittir. İnsanın cennetten yeryüzüne düşüşünü ve tekrar ilahî kaynağına dönüşünü konu alan, üç bölümlük *Ateş Dansı* (Namlı, 2016: 126) şiirinin birinci bölümünde bu düşüş, bir kadın imgesiyle tasvir edilir. Bir açıdan “ateşten bir gömlek” olan bu dünya yaşamı, ateşte dans etmek gibidir. Bu ateş, modern yaşamın, insanı, özelde kadını kuşatan ve onun yaratılış amacına gitmesine engel olmasını imlerken

bendin sonunda geçen “mum” ve “bahar iplikçikleriyle dokunmuş giysiler” ifadeleri tasavvuftaki mum ve pervane alegorisine de işaret etmektedir:

“Ateşe düştüğünü gördüm kadının
 Dans edişini durduramamıştı yine de
 Sularla titreyen sabah rüzgârı iğneleriyle
 Parlayıp parlayıp sönüyordu tükenen bir mum gibi
 Bahar iplikçikleriyle dokunmuş giysileri” (Karakoç, 2013: 603)

Yine aynı şiirin devamında ateşte dans ederek yanan kadın için “Soluğu alevdi, kızgın kum çığıydı sesi / Sonbahar kızılığıyla elleri tutuşturuyordu göğü” ifadeleri kullanılır. Vücudunu saran kefeni ise “ebemkuşağı”yla tarif edilir. Şiirde ateşte dans edenin bir “kadın” oluşu ve rengarenk bir kefen giymesi tasavvufta kullanılan Zümrüdüanka kuşunu akla getirmektedir. Zira Zümrüdüanka’nın dişi olduğu (Uludağ, TDV, C 3: 201) ve tüylerinin de renkli olduğu (Pala, TDV, C 3: 201) kaynaklarda belirtilmektedir. Ateşin yakıcı ve yok edici bir unsur olduğu da göz önünde bulundurulduğunda ateşte dans eden kadın imgesiyle, Zümrüdüanka ve Simurg efsanesine gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Karakuş (2020: 41)’un da dikkat çektiği üzere Simurg efsanesinde Kaf Dağı’nın ardında yaşayan ve bilge bir kuş olan Simurg’a ulaşmak için yok olmayı göze almak gerekmektedir. Nitekim Bilgelik makamına ulaşmak için geçilmesi gereken aşamalardan biri *yok oluş vadisi*dir. Yok oluş vadisi de yine yukarıdaki şem ve pervane alegoriyle düşünüldüğünde ateşte yanan kadının, tasavvuftaki benliğinden geçerek yok olmayı göze alması ve ilahî hakikate ermesini işaret ettiği söylenebilir. Simurg efsanesinde bu hakikate erme, ateşte yanmak değil, yok oluş vadisinden geçmekle mümkündür. Fakat Simurg’la örtüşen Anka kuşunda doğrudan ateş unsurunun karşımıza çıktığını görürüz (Karakuş, 2020: 41). Eski Mısır’a dayanan, Yunan mitolojisindeki phoenix ve Hint mitolojisindeki garuda ile ortak özellikler taşıyan Anka, yeniden doğuşun, yanarak yenilenmenin, değişimin, ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, maddi varlığın ruhsal varlığa dönüşümü simgeler (Güler, 2014: 68). Ayrıca Karakoç’un yukarıdaki dizeleri Şeyh Galib’in “Öyle yaksın beni kim âteş-i reng-â-rengim / Murg-i ‘ankâ çıka hâkister-i hâşâkimden” (Gürer, 1993: 522) dizeleriyle yan yana getirildiğinde “ateşte dans eden kadın” ile “Murg-i ‘ankâ”nın aynı olduğu görülmüş olur. Şeyh Galib’in yukarıdaki beyitte aşk ateşiyle yanıp kemâle erme, bir anlamda maddi/bedensel varlığından kurtulup manevî varlığa ulaşma düşüncesini dile getirdiği göz önüne alındığında Karakoç’un da ateşte yanmaya tasavvufî bir anlam yüklediği söylenebilir.

“Ne harf ne söz ne yazı ne işaret
 Ne büyü ne afsun ne üfleyiş sanatı
 Ruhu katrandan damıtılmış o sıcak
 Dağların dibinden gelen depremi durduramazdı

Deprem, kollarında bir kuş, berrak ve ak

Heykeltraş için değil, ressam için değil

Şair için model olmayı bildi

Güneşe giden ateşin jesti mimiği

Bir anda hayatı soyunup ölüme girdi

Ne harf ne söz ne yazı ne işaret ne dil” (Karakoç, 2013: 604).

İslam’da resim ve heykele sıcak bakılmamasından dolayı Anka ya da Simurg da Doğu sanatında heykel veya resimleriyle değil, şiirde bir mazmun/imge unsuru olarak kullanılmış, yani “şair için model” olmuştur. Bu model de tasavvuftaki kemâle ermeye çalışan insandır. Yine yukarıdaki dizeler öleceğini anlayan Anka’nın kendisine bir yuva yapıp içine girmesi ve güneşin etkisiyle yanmasını örtük bir biçimde çağrıştırmaktadır.

SONUÇ

İmge kullanımı, kelimelerin anlam sınırlarını genişletmesinin ve dile zenginlik katmasının yanında şairin hayal dünyasını, zihin yapısını ve düşünme biçimi ortaya koyması açısından da önem arz eder. İmge kullanımını öne çıkaran bir şiir hareketi olan İkinci Yeni’nin ortaya çıktığı 1950’lerde kendi şiirini kurmaya çalışan Sezai Karakoç da ilk şiirlerinden itibaren şiirlerinde imgeye çokça yer vermiştir. Karakoç, imgenin şiirde gerekli olduğunu fakat şiir yazmanın amacı haline getirilmemesi gerektiğini savunur. Yapılan incelemede Karakoç’un poetikasına dair savunduğu bu görüşü şiirlerinde de uyguladığı görülmüştür.

Şiirinde gelenekle ilişki kurmaya çalışan Karakoç’un, geleneğin dayandığı düşünce evreninin ve estetik anlayışının önemli bir tarafını oluşturan tasavvufi şiirine taşımaya çaba sarfettiği bu çalışma ile de ortaya çıkmaktadır. Karakoç’un şiirlerine bakıldığında, ürettiği imgeler ile Klasik edebiyatımızdaki mazmunlar arasında önemli bir ilişki olduğu görülmüştür.

Özellikle tasavvufun varlık nedeni olan insanın kemâle ulaşma yolculuğu Sezai Karakoç’un şiirlerinde geniş bir imge yelpazesi ile işlenmiştir. Bunun en açık örneği tasavvuftaki manevî yolculuğu işleyen *Ayinler*’de görülmektedir. Yedi bölümden oluşan *Ayinler*, tasavvuftaki “etvâr-ı seb’a” olarak bilinen nefsin yedi mertebesini anlatan metinlerin modern tarzda yeniden yorumlanmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Karakoç’un tasavvuftan, sadece anlam dünyası açısından değil, hem şiirinin estetik biçimini hem imge evrenini oluşturmak açısından yararlandığı anlaşılmaktadır.

Karakoç’un şiirlerinde tasavvufla ilgili bir başka imge kümesi de mutasavvıfların menkıbevî yaşamları ve sûfi yaşayışı ile ilgilidir. Özellikle Mevlânâ, İbn Arabî, Hallac-ı Mansur ve Şems-i Tebrizî gibi mutasavvıflar, bireysel ve toplumsal dirilişin rehberleri olarak sunulur. Karakoç, bu

şahsiyetleri sadece mistik yönleriyle değil, İslam medeniyetinin inşâsındaki rolleriyle de ele alır. Şiirlerinde derviş ve dervişlik imgeleri, hakikat arayışı ve dünyevî bağlardan arınma sürecini simgeler. Metaforlar ve çağrışımlarla tasavvufî kavramları modern şiir diliyle işleyen Karakoç'un, bu tarz imgelerle bireysel kemâle ermeyi ve toplumsal sorumluluğu bir bütün olarak değerlendirdiği görülmüştür.

Karakoç'un tasavvufî ile ilgili bir başka imge grubu da tasavvufî bilgi ve hikmet anlayışı ile ilgilidir. Modern dünyanın bilgi anlayışına karşı tasavvufun ilahî hakikat anlayışını öne çıkaran Karakoç'a göre şiir, ilham yoluyla ilahî hakikatin bir yansımasıdır. Şair, bu hakikati dile getiren kişi olarak ulvî bir misyon üstlenir. Karakoç'un şiirlerinde tasavvufî bilgi, hem bireysel hem de toplumsal dirilişin temelini oluşturur. Sezai Karakoç'un şiirlerinde tasavvufî bilgi ve hikmet anlayışının, Hızır, âbıhayat, gül, gök katları gibi imgeler aracılığıyla geniş bir çerçeveden işlendiği görülmüştür. Karakoç, modern dünyanın bilgi anlayışına karşı tasavvufun ilahî hakikat anlayışını öne çıkararak, şiiri bir manevî direniş ve diriliş aracı olarak kullanır. Bu bağlamda, onun şiirleri, tasavvufî düşünceyi modern bir dil ve anlayışla yeniden yorumlayan önemli bir edebî miras olarak değerlendirilebilir.

Sezai Karakoç'un şiirlerinde tasavvufî imgelerin bir başka boyutunu da aşk oluşturur. Karakoç'un şiirlerinde tasavvufî aşk, beşerî aşkın ilahî aşka evrilmesiyle işlenir. Leyla, Suna, gül, bülbül, nar ve ateş gibi imgeler, tasavvufî sembolizmle yoğrulmuştur. Şiirlerde sevgili, genellikle Allah'ı veya Hz. Peygamber'i temsil eder. En tipik örnekler olması bakımından *Leyla ile Mecnun*, *Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine* ve *Ateş Dansı* gibi şiirlerde, ayrılık, yok oluş ve yeniden doğuş temalarının tasavvufî bir bağlamda ele alındığı görülmüştür. Şiirlerinde sevgili imgesinin soyutluğu, Karakoç'un Divan şiiri geleneğinden beslenerek, modern şiirde ilahî aşkı yeniden yorumladığını göstermektedir.

Buradan hareketle Karakoç'un tasavvufu, modern dünyaya teklif olarak sunduğu diriliş düşüncesinin manevî tarafını oluşturan önemli bir kaynak olarak gördüğü ve tasavvufa dair imgelerin de gelenekle bağ kurma işlevini yerine getirdiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ASLAN, Bahtiyar (1998). *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Kadın ve Aşk*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Muğla.
- BEZİRCİ, Asım (1987). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
- DEMİR, Ahmet (2013). "Sezai Karakoç'un "Hızır ile Kırk Saat" Şiirinde Hızır ve Âb-ı Hayat", (Ed. Nurettin Demir). *Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su*, Ankara: ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları, s.s.129-137.

- ENSER, Ramazan Kandemir (2022). "Modern Dünyada Bir Sûfinin 'Seyr ü Sülûk'ü: Sezai Karakoç'un 'Ayinler'i Üzerine", Tüm Yönleriyle Sezai Karakoç: Edebiyat Düşüncesi, (Ed: Kemal Şamlıoğlu vd.), Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları, s.s. 257-276.
- ENSER, Ramazan Kandemir (2023). "Sezai Karakoç'un Şiirinde Gelenegin Dönüştürölme Biçimi Açısından Hızır İmgesi", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (Özel Sayı 1, Cumhuriyetin 100. Yılına), ss. 50-68.
- EROĞLU, Ebubekir (1981). *Sezai Karakoç'un Şiiri*, İstanbul, Bürde Yayınları.
- FRİEDMAN, Norman (2004). İmge, (Çev. Kemal Atakay) *Kitap-lık*. S.74, s.s. 80-89.
- GÜLER, Zülfi (2014). "Şeyh Galib Divanında Anka-Simurg Sembolü", *International Journal of Language Academy*, Volume 2/1, Spring 2014, p. 63/72.
- GÜNAYDIN, Yusuf Turan (2013). "Rüya Tâbirnâmelerinde Su", Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su, (Ed. Nurettin Demir), Ankara: ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları, ss. 159-165.
- Güncel Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GÜNŞEN, Ahmet (2007). "Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektaşılık Erkân ve Deyimlerine Bir Bakış", *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, 2(2), s.s. 328-350.
- GÜRER, Abdülkadir (1993). *Şeyh Gâlib Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- İNCE, Özdemir (2020). *Şiir ve Gerçeklik*, İstanbul: Sia Kitap.
- KANTER, M. Fatih (2022). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Ayna İmgesi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 11(4), s.s. 1452-1475.
- KARAKOÇ, Sezai (2007). *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (2013). *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKUŞ, Gülay (2020). *Simurg Söyleni Üzerine Görsel Anlatılar*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- KARATAŞ, Turan (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Perşembe Yayınları.
- KOÇAK, Orhan (1995). *İmgenin Halleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (2009). Cahit Sıtkı Tarancı, Ankara: Grafiker Yayınları.
- NAMLI, Taner (2016). "Sezai Karakoç'un "Ateş Dansı I-II-III" Başlıklı Üçleme Şiirleri Üzerine Bir Tahlil Denemesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 4, s.s. 122-133.
- OCAK, Ahmet Yaşar (2019). İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü, İstanbul: Timaş Yayınları.

- ORHANOĞLU, Hayrettin (2009). "Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* (1), s.s.73-104.
- PALA, İskender (1991). "Anka", TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 3 , s.s. 201.
- ULUDAĞ, Süleyman (1991). "Anka", TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 3, s.s. 200-201.
- YAZIR, Elmalılı Muhammed Hamdi (1992). *Hak Dini Kur'an Dili*, C. IX (Sadl. İsmail Karaçam vd.), İstanbul: Azim Dağıtım.
- YILDIZ, Ali (2007). "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Tasavvuf", 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül 2007, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, s.s. 1839-1861.
- YILDIZ, Ali (2010). "Tanzimat Sonrası Türk Şiirinde Tasavvuf", *Turkish Studies*, 5 (2), s.s. 526-572.
- ZARİÇ, Mahfuz (2022). "Sezai Karakoç'un Eserlerinde Atıfta Bulunulan Ayet ve Hadisler ile Diriliş Dergisinde Tasavvufî Mevzular", (Ed. Ali Kurt), *Diriliş Dergisi* ve Sezai Karakoç, Gölcük: Gölcük Belediyesi, s.s. 325-392.