

ULUSLARARASI SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research
Cilt: 13 Sayı: 72 Ağustos 2020 & Volume: 13 Issue: 72 August 2020
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

ONTOLOJİK EDEBİYAT KURAMI VE FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'NIN "ÇAĞLARDA" ŞİİRİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ

ONTOLOGICAL LITERARY THEORY AND AN ANALYSIS ON A POEM "ÇAĞLARDA" BY FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA

Memet ABUKAN*

Öz

Yazınsal metinleri anlayabilmek onun anlam katmanlarının ne olduğuna dair çözümlenmeleri zorunlu kılmuş ve bu durum birçok kuramın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ontolojik edebiyat kuramı da edebî metinlerin incelenmesi adına sanat sosyolojisinin edebiyata bir uyarlaması olarak tanımlanmıştır. Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann tarafından sistemleştirilen bu yaklaşıma göre edebî metinler; fiziksel ve anlamsal açıdan tabakalara ayrılarak metnin ontik yapısı olan ses, semantik, nesne-obje, karakter ve alın yazısı başlıkları adı altında incelenir. Böylece bir edebî metnin sadece ön yapısı dediğimiz yüzeysel yapısı değil aynı zamanda arka yapısı yani derin yapısı da analiz edilip onun göndermeleri, çağrışımları gibi birçok husus etraflıca ele alınıp yorumlanabilir. Okurun edebî metinde anlamlandıramadığı ya da öngöremediği hususlar; bu yaklaşımla ele alınan incelemelerde, açıklığa kavuşabilir ve böylece metnin daha iyi anlaşılması sağlanabilir. Nitekim şiir gibi anlamsal örüntüleri yoğun metinlerin incelenmesinde bu ihtiyaç daha fazla ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede yapılan bu çalışmada ontolojik tahlil yöntemi ana hatlarıyla ele alınmış ve Türk şiirinin önemli yapı taşlarından biri olan Fazıl Hüsni Dağlarca'nın "Çağlarda" adlı şiiri incelenmiştir. Böylece şiirdeki her ayrıntının bir bütün olarak nelere tekabül ettiği ortaya konularak metnin anlamsal katmanlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ontolojik Edebiyat Kuramı, Fazıl Hüsni Dağlarca, Nicolai Hartmann, Çağlarda.

Abstract

Better understanding of the literary texts has made the analysis of what their semantic strata are necessary and this led to the emergence of many theories. Ontological literary theory is defined as an adaptation of the sociology of art to literature in order to review literary texts. According to this approach systematized by Roman Ingarden and Nicolai Hartmann, literary texts are layered physically and semantically and reviewed under the heads of phonetics, semantics, object, character and predestination, which are the ontic structure of the text. In this way, not only the surface structure called initial structure of a literary text but also back structure namely the deeper structure is analyzed and many points including the allusions and connotations are thoroughly discussed and interpreted. The points that cannot be interpreted or predicted by the reader in a literary text can be clarified in the reviews done with this approach and thus the literary text can be better understood. Indeed, in the review of the texts with dense semantic patterns like poems, this need becomes more evident. In this study conducted accordingly, ontological analysis method is generally discussed and one of the important building stones of Turkish poetry, Fazıl Hüsni Dağlarca's poem "Çağlarda" is reviewed in this framework. Thereby, to what each detail refers in the poem is revealed as a whole and semantic strata of the text is attempted to be reached.

Keywords: Ontological Literary Theory, Fazıl Hüsni Dağlarca, Nicolai Hartmann, Çağlarda.

* Dr., Muş Alparslan Üniversitesi, m.abukan@alparslan.edu.tr



1. Giriş

Edebiyat kuramları; edebiyatın tanımından hareketle ilkelerini, ölçütlerini, amacını, işlevini merkeze alarak onun gerçekle, toplumla ve insanla ilişkisinin niteliğini belirlemeye çalışır. Edebî değer ve sorunları ile edebî eserin ortaya çıkış koşullarını konu edinen edebiyat kuramları bu sebeple bütüncül yaklaşımlardır (Solak, 2014, 101). Edebî eser ise, malzemesi dil olan ve estetik bir biçimle sunulan sanat eseridir. O kendisini oluşturan parçaların bir düzene göre birleşmesi sonucunda tamamlanmış bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasındaki düzen eserin dışında değil, içinde saklıdır. Bu sebeple edebî metni gerçek anlamda kavrayabilme, ontolojik bakış gibi üst düzey bir kullanımla mümkündür. Edebî metni anlamak eseri oluşturan parçalar arasında ilişkileri belirlemeyi, onun yapısını bütün yönleriyle incelemeyi esas alır. Buna göre herhangi bir unsur yalnız kendi başına bir değerdir fakat her bir parça cümledeki kullanımıyla da diğer unsurlarla birleşerek ayrı ve yeni bir anlam kazanır. İşte bir metni anlama noktasında en önemli hususlardan biri onun parçalanması ve her parçanın kendi başına cümleden daha üst seviyede bir hususiyeti taşıdığıının ortaya konulmasıdır (Aktaş, 2011, 556-557; Emre, 2012, 65).

Anlatı türleri; duyguları, düşünceleri etkili ve estetik bir biçimde dile getirmeyi ve dili günlük konuşma dilinden farklı bir biçimde kullanmayı amaç edinirler. Bu sebeple anlatı; romandan destana, öyküden tiyatroya, masaldan efsaneye kadar çok geniş bir yelpazede varlık bulmuştur. Fakat anlatı türleri arasında şiiri çok farklı bir yerde tutmak gerekir (Aktaş- Gündüz, 2008, 349). Çünkü şiir diğer edebî türlere nazaran anlamı belirgin olmayan, kapalı, müphem, anlaşılmazlığa dönük bir çerçevede kendisini gösterir. Bu sebeple şiirdeki anlam, nesre has olan doğrudan doğruya mantıklı bir anlam değildir (Çetin, 2001, 247). Fakat bütün metinler gibi şiir de anlaşılacak için okuyucu elinde bir nesne hüviyetine bürünür. Çünkü o çözülmesi gereken bir semboller yumağıdır. Gerek yazarın, metnini üretme sürecinde sembollerle örülü bir zincir oluşturmaya gerekse okurun, metni en doğru şekilde anlamak için bu kodları çözme eğilimi; metni yazar ve okur arasında bir iletişim aracına dönüştürür. Bu durum en azından sağlıklı bir iletişim için gerekli görülür. Burada hermeneutik gibi farklı okuma biçimlerinden yararlanılmadığından metnin çözümünün, yazarın kodlarının çözülmesi şeklinde kurgulanması sahil bir iletişimin en önemli ögesidir. Çünkü "anlatı, okur ve yazar arasında gerçekleşen sembolik bir eylemdir. Bu nedenle yazar ve okuru bu sembolik eylemde rol alan temsilciler (agents) olarak görmek gerekir. Yazar yaratma sürecinde sembollerle örülü bir kodlar zinciri oluştururken okur da okuma sürecinde yazarın sembollerle ördüğü bu kodlar zincirini çözmeye çalışır." (Can, 2013, 196).

Yukarıdaki değerlendirmeler doğrultusunda kuşkusuz bir edebî metin incelemesinde metnin kendisi, orijinali, en önemli inceleme nesnesidir. Edebî metinlerin incelenmesinde her bir tahlil metodunun az da olsa eklektik bir hüviyet sergilediği söylenebilir. Bu yüzden ele alınan kuram çerçevesinde incelenen metinlerde ihtiyaca göre şairin dönemi, şahsiyeti ve eserlerinden de yararlanılabilir. Nitekim bu çalışmada da Cumhuriyet Dönemi ve sonrası şairi olan Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Çağlarda" adlı şiiri ontolojik edebiyat kuramı doğrultusunda incelenmiş ve böylece şairin etkilenmeleri, yaşantısı gibi hususlar da dikkate alınarak şiirin anlam dünyasına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Ontolojik Edebiyat Kuramı

Görüneni olduğu kadar onun ardındaki gerçekliği de inceleyen, yani varlığı bir bütün olarak ele alan bir felsefe alanı olan "ontoloji"; anlamını Yunanca *onta* (var olan) ve *logos* (öğreti, teori, bilim) kelimelerinden almaktadır. Bu kavram ilk olarak on yedinci yüzyılda kullanılmış olsa da bir kavrayış olarak ontolojik yaklaşıma dair ilk tanımlamalara Aristo'nun eserlerinde rastlanır (dogangocmen.files.wordpress.com, 23.09.2014). Aristo'yla başlayan varlığa ilişkin nitelemelere Platon'dan Kant'a, Hegel'den Christian Wolff'a kadar birçok felsefeci katkı sunmuştur. Her bir felsefecinin katkısıyla daha da derinleşen bir yapı olarak karşımıza çıkan ontoloji biliminin, edebî metne dönük varlık problemini tartışmaya açan ve sanat yapıtına varlık tabakaları halinde modal bir analiz uygulamak ise estetik bilimci Roman Ingarden'a düşer. O, şiir gibi edebî metinleri de bir varlık olarak görmüş, onun fiziksel ve anlamsal yapısını ortaya koyacak bir imkân alanı oluşturmuştur. Ontolojik inceleme yönteminde ses, anlam gibi unsurları bir bütünün parçaları olarak ayrı bir şekilde ele almış ve bu sayede metnin varlık tabakalarıyla daha iyi anlaşılmasına ya da onun ne anlatmak istediğinin ortaya koymasına çalışmıştır. Ingarden, varlık tabakalarını ayrı bir şekilde tasnif etmiş olsa da onların bir edebî metinde iç içe geçmiş olduğunu da belirtir. Ona göre her tabaka, zorunlu olarak metnin ontik bütünlüğünden pay alır. Fakat her bir tabakanın, sanat yapıtının bütünlüğü açısından işlevinin farklı olduğunu söyler (Tunalı, 2014, 89-90). Varlıksal bir obje olarak herhangi bir edebî metni oluşturan bu tabakalar şunlardır:



- “1. Dilsel ses yapıları tabakası,
2. Anlam birlikleri tabakası,
3. Şematik görüşler tabakası,
4. Betimlenen nesnelere tabakası ya da metafizik tabakası” (Tunalı, 2007, 110).

Roman Ingarden’ın yaptığı bu tasnifin birinci tabakası sesler tabakasıdır. Bilindiği üzere her metin ses ve anlamı kendisinde taşıyan sözcüklerden oluşan bir yapıdır. Böylelikle bir şiirin ya da edebî metnin bir ses varlığı olduğu gibi anlam varlığı da vardır. Onu sağlayan da sözcüklerdir. Çünkü sözcükler, başka sözcüklerle bir araya gelerek, kendi fiziksel varlıklarını başka varlıklarla bir araya getirerek uzun anlam dizeleri oluştururlar. Bundan dolayı bu tabaka, diğer tabakaların da varlık sebebi ya da taşıyıcısı olarak işlev görür. Bunun içindir ki Ingarden, dilsel ses yapıları tabakasının sadece ontolojik bir işlevi olmadığını aynı zamanda estetik bir işlevi de barındırdığını belirtir (Kolcu, 2011, 213). Çünkü ortaya çıkan her tabaka, o tabaka için karakteristik estetik değer nitelikleri kendinde gösterir. İşte ilk tabakanın bu estetik işlevi, somut olarak edebiyat eserlerinin yaratıldıkları dilden başka bir dile çevrilmesinin güçlüğünde ortaya çıkar (Tunalı, 2010, 81).

Tabakanın ikinci kısmı olan anlam tabakası ise ilk tabaka olan dilsel ses yapıları tabakasıyla sıkı sıkıya bağlı bir işlev görür. Bu tabakayı oluşturan şey cümleler ve cümlelerin birliğidir. Bir edebî metnin, cümlelerden ve cümle birliklerinden oluştuğunu düşündüğümüzde bu tabakanın önemini daha iyi kavramış oluruz. Çünkü anlam tabakasında bir edebî eser kendi polyphony’sine ‘kendi sesini’ katar ve bu polyphony’nin meydana gelişini etkiler. Her edebî metinde bir anlam söz konusu olduğuna göre Ingarden, sanat eserinin estetik olarak kavramak gerektiğinde öncelikle anlam birliklerinin anlaşılabilir olması gerektiğini söyler (Tunalı, 2010, 82). Çünkü bir edebî metinde anlam, metnin okuyucu tarafından estetik haz duymasını sağlayan bir işlev görür. Bu sebeple bir edebî metinde anlam aranması kaçınılmazdır.

Roman Ingarden’ın yapmış olduğu tasnifin üçüncü aşaması şematik görüşler tabakasıdır. “Görüşler tabakası; nesnelere, olayların verilme biçimini bir edebiyat yapıtının olaylarla ilgili örgüsünü ifade eder.” Bu aşmada sanatçının anlattığı nesnelere, olaylar bir görüş açısından değerlendirilir. Bunun için görüş tabakası; edebiyat yapıtında varlığa, olaylara, dünyaya bakış tarzını gösterir ve bu bakış tarzı da yapıtta biçim olarak kendini gösterir. Bu sebeple görüş tabakası edebiyat yapıtında çok büyük bir işlev görür. Ayrıca bu tabaka; edebiyat yapıtının estetik olarak kavranmasında, okuma süreci boyunca görüşlerin okuyucu için aktüelleşmesi, onun soyut olana ilişkin bir takım kavramları somutlaştırması açısından son derece önemli görülür. Çünkü burada okuyucu hayal gücüyle tasvir edilen nesneyi görüsel ya da niteliksel olarak hayal gücünde görür veya onu yeniden yapılandırır. Böylelikle okuyucu nesnelere doğrudan bir ilişki içine girmiş olur (Tunalı, 1989, 112-113).

Betimlenen nesnelere tabakası ya da metafizik tabaka ise Ingarden’a göre bir edebî eserin son varlık tabakasıdır. Bilindiği üzere bir sanatçının yapmak istediği şey bir objeyi görünür kılmaktır. İşte Ingarden, varlığın fenomenal bir obje olarak bize verilmiş olduğu perspektife ‘görme’ adını verir. Buna ilaveten de Ingarden şöyle der:

“Edebiyat eserinde okuyucuya verilen görmeler (perspektifler) hiçbir zaman gerçek algı perspektiflerinde değil de tersine sırf fantezide aktüelleşebilirler. Ama bu görmeler okuyucuya yalnız yapma bir yoldan verilir ve gerçek, real olan nesnelere ait değil, tersine; salt intentional içerik bakımından görünüşte real nesnelere değilse, aynı şekilde onların verildiği perspektif de irrealdir. Görme tabakası, gerçekten edebiyat eserinin temel bir elemanıdır; bu eleman ortadan kalktığında edebiyat sanat eseri, sadece bir edebiyat eseri haline gelir” (Tunalı, 2010, 83).

Roman Ingarden’ın görme tabakasıyla ilgili tespitleri bir edebiyat eserinde real olanla irreal olan arasındaki ayrımı ortaya koymaya çalışması bakımından önemlidir.

Ingarden’ın edebiyat eserindeki varlık tabakalarıyla ilgili yapmış olduğu belirlemeler bir eserin anlamını yapısal olarak ayırıp ortaya koyması bakımından dil bilimciler tarafından oldukça önemsenmiştir. Çünkü yapmış olduğu kategorileştirme, şiirin yapısal oluşumunda ileri sürülen dört basamakla örtüşür. Buna göre **yüzey yapı**, dilsel ses tabakası; **derin yapı**, anlam birlikleri tabakası; **derin tasarım**, şematik görüşler tabakası; **izlek** de metafizik ya da alın yazısı tabakasına tekabül eder (Köktürk, 2001, 155, İnce’den akt.).

Roman Ingarden’ın varlık tarzı yönünden sanat yapıtı üzerine yaptığı bu çözümleme yöntemi, modern ontolojinin kurucusu Nicolai Hartmann tarafından da ele alınır. O, sanatın realiteyle ilgili bir bağlılığı olması gerektiğini belirtir fakat bu bağlılığın sanat yapıtının varlık tarzını tek başına açıklamaya yeterli bir modalite olarak düşünülmemeyeceğini söyler. Bunu da “objektivation” kavramıyla açıklar. “Objektivation, var olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir ve onun alt sınırı konuştuğumuz dille



başlar ve sanat yaratmaları alanını içine alarak bir üst sınıra kadar uzanır." Bu üst sınır, tinsel yaratmaların olduğu estetik objelerdir. Bu estetik objeler de sanatçının eserini oluştururkenki amacını ortaya koyabilecek ipuçlarını bize vermesi açısından önemlidir. Çünkü her sanatçı, ortaya koyduğu ürünün birileri tarafından okunmasını bekler. Bunun için objektivation kavramı, eser ve yazar-şairin dışında üçüncü birine de ihtiyaç duyar. Bu çerçevede söz konusu olan edebî metnin okur tarafından herhangi bir estetik objede, içeriğin canlandırılması ya da okunmasıyla tamamlanabileceği söz konusudur (Tunalı, 1989, 52-57).

Hartmann ortaya koymuş olduğu objektivation kavramıyla ontik yapı bakımından herhangi bir edebî metnin yapısını; real, ön-yapı (vordergrund) ve 'irreal, mana (Geist) veya arka-yapı (hintergrund) olarak iki ayrı varlık alanı altında toplar. Buna göre ön yapı olarak belirlenen tabaka, açık olarak bilinen duyuşsal bir tabakadır; bağımsız, ontik bakımdan kendi-başına var olan real tabakadır. Fakat Hartmann bu yapının kendi başına var olmaya (mana- Geist) sahip olmadığını belirtir. O, irreal olan arka yapının ise asıl tinsel içeriğin olduğu, nesnelleş-tir-medede asıl söz konusu olan kısmın bu yapı olduğunu fakat bu tabakanın da bağımsız bir varlık tarzına sahip olmadığını ifade eder. Hartmann, bunu bir taş kitlesi olan heykel örneğiyle şöyle izah etmiştir: "Taşın real formu, onu seyreden bağımsız bir varlıktır fakat (onun gösterdiği) hareket ve canlılık, yalnız sanattan anlayan bir ruh (Geist) için bir varlığa sahip olabilir. Bunlar, o hâlde kendi başlarına değil, bir (anlayan) ruh (Geist) için vardır." (Tunalı, 2010, 17). Hartmann'ın bu açıklamalarından bir edebî metnin kendi içinde farklı tabakaları taşımasının onun ontik bütünlüğünün olmadığı anlamını taşımadığını, bilakis tabakalar arasında girift bir yapıyla ontik bir bütünlük oluşturduğunu anlarız. Yani real varlıkla ideal varlık arasında bir ayırım olduğu kadar bir örtüşme de olduğunu söyleyebiliriz. Bu ontik bütünlük altta madde olmak üzere hayat, ruh ve mana gibi dört ontik tabakayı da içine alır. (Tunalı, 2010, 23). Nitekim bu tabakalar arasındaki ilişki de zaman, mekân, nitelik, nicelik gibi kategoriler üzerinden kurulur (Hartmann, 2005, 160). Bu özelliklerle örülü ve tabakalaşmış ontik yapı, estetik olarak onu kavramayı gerektirir. Çünkü ancak estetik bir kavrama içinde edebî bir metin bütün olarak bize verilir ve bizler de ancak bu şekilde ondan haz duyabiliriz (Tunalı, 1989, 60).

Ontolojik yönetime dair Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın bakış açıları farklı olmuştur. Ingarden ses tabakasını kelime ve sesler ayırımı yapacak şekilde farklı bir yapı olarak görür ve nesne tabakasını o, anlam tabakası olarak ele alır. Hartmann ise dili maddi bir tabaka olarak kabul eder ve kelime ile sesi birbirinden ayırmaz (Kolcu, 2011, 219). Onların estetik bir obje üzerinde sistemleştirmeye çalıştığı ve birbirilerinden farklı yönleriyle ortaya koydukları bu analizi Türkiye'de ontoloji çalışmalarıyla bilinen İsmail Tunalı, eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır. Tunalı, Estetik adlı eserinde Roman Ingarden'ın estetik objeyi belirleme noktasındaki bazı tespitlerine karşı çıkar. Örneğin; Ingarden'ın sanat yapısının real yapısı ile irreal yapısını, zaman kavramını baz alarak aynı kategori içine sokmasını büyük bir yanılğı olarak görür (Tunalı, 1989: 62). Yine Ingarden'ın bir edebî metnin ontik yapısına ait ses-kelime, anlam ve nesne tabakasının yanında görme tabakasını da katmasına dair itirazlarını sıralar. Görme tabakasının bir tabaka olarak görmenin doğru olmadığını, onun daha çok bir kategori ya da bir biçim prensibi olarak görülmesi gerektiğini ifade eder (Tunalı, 2014, 111). O, Ingarden'ın estetik objeye dönük bir problemin varlığını gördüğünü fakat tam olarak bir model belirleyemediği eleştirisini ona yöneltir. Tunalı'nın buna benzer tespitleri aynı şekilde Nicolai Hartmann için de söz konusu olmuştur. Onun hem Sanat Ontolojisi hem de Estetik adlı eserinde Hartmann'ın sanat eserinin ontik yapısını belirlemek için yaptığı sınıflandırmalara da eleştirel yaklaştığı görülür. Buna göre Tunalı, Hartmann'ın tabakalar arasında yapmış olduğu ayrımların tam olarak bir netlik taşımadığını söyler. O, Hartmann'ın dil denen varlığı maddi bir yapı olarak figüratif sanatların maddi yapılarının yerine koyduğuna değinir ve bu yüzden de Heidegger gibi düşünürlerin aksine onun dile yeterince özel bir anlam vermediği çıkarımında bulunur (Tunalı, 2014, 109).

Tunalı hem Roman Ingarden'ın hem de Nicolai Hartmann'ın tabakalar teorisinde getirmiş oldukları somut çözümlerinin belirsizlikler taşıdığını ve böylece yapılan ontolojik analizin metodolojik değerinin gücünü kaybettiğini belirtir. Çünkü Tunalı, ontolojik analizin metodolojik bir nitelik taşıdığını ve onun en büyük değerinin de sanat eserine uygulanmadaki pratiğin metodolojik özelliğinden ileri geldiğini söyler. Bu sebeple Tunalı; ontolojik çözümlemenin edebî metne uygulanmasında, farklı metodolojilerin aksine, estetik objenin bütünlüğünü bozmadığını, onun ontik tabakalar arasında bir bütün olduğunu ifade eder. Bunun için de bu bütünlüğü çözümlenecek bir yöntemin, bu bütünlük karakterini dikkate alması gerekir. Çünkü bu özelliğini kaybeden bir edebî obje varlığını da kaybeder (Tunalı, 2014, 113). O, Sanat Ontolojisi adlı eserinde Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın ortaya koymuş oldukları bilgiler ışığında edebî birkaç metne dönük ontik bir çözümleme yapar. Bu çözümlemenin de tabakaları ses tabakası, anlam tabakası, nesne veya obje tabakası, karakter ve son olarak da kader tabakasıdır.



1: Sesler Tabakası: Ontolojik çözümleme yönteminin ilk basamağı olan bu tabaka, öncelikle seslerin ritmik ahengine dayanır. Bu durumda ele alınan metin şiirse onun kafiyesi, redifi, fonetik ahengi oluşturan asonans ve aliterasyonları, sözcük tekrarları üzerinde durulur. Böylece metne ses yoluyla estetik bir haz verilmeye çalışıldığı için şiirin ses ritmi büyük önem taşır.

2: Anlam Tabakası: Ses tabakasının üzerinde yer alan anlam sferi, kelime ve cümle olmak tabakalarını içinde barındırdığı için heterojen bir özellik gösterir. Kelime tabakası, ses tabakasına en yakın tabakadır ve bu bölümde sözcüklerin tek tek temel anlamları üzerinde durulur. Gerektiğinde sözcüklerin morfolojik yapısına değinilir. Cümle semantiğinde ise metindeki cümlelerin oluşturmuş olduğu anlam üzerinde durulur ve cümleyi oluşturan kelimelerin temel anlamının dışında hangi anlamlarda kullanıldığı tespit edilerek cümleler anlam ve yapı bakımından incelenir.

3: Nesne (Obj) Tabakası: Bu bölümde metinde söz konusu olan şeyin ne olduğuna dair bir sorgulama başlar. Bu sorgulama neticesinde sanat eserinde şairin örtük bir anlatımla ortaya koymuş olduğu nesnelere açığa çıkartmak amaçlanır. Dolayısıyla edebi bir metinde olayların, insanların merkezde olduğu tabaka nesne tabakasıdır. Bu tabaka, diğer bütün tabakalardan ayrı bir yerdedir. Çünkü diğer tabakalar her şeyden önce eserin ereği olan objeleri-nesneleri betimlemek için vardır fakat nesne tabakası sadece kendi kendisi için var olan bir tabaka özelliği gösterir.

4: Karakter Tabakası: Estetik bir objenin arka yapısının üçüncü basamağı olan bu sferde şairin; şiirin bütünlüğüne mecazlar yoluyla yansıttığı ruh hali, karakteri ortaya konmaya çalışılır. Anlatıcının nasıl bir psikolojiyle metni oluşturduğu, karakterini şekillendiren etmenlerin metinde nasıl yer bulduğu gibi sorulara cevap aranır. Bu tabaka kimi zaman nesne tabakasıyla birlikte ele alınır. Çünkü şairin ruh haline ait tespitler nesne tabakasındaki mecazların ne anlama geldiğinin tespitiyle mümkündür. Böylelikle şairin kişiliği, psikolojisi üzerinde sağlıklı ipuçlarına ulaşılp etraflı bir değerlendirme yapılabilir.

5: Kader (Alın yazısı) Tabakası: Ontolojik çözümleme yönteminin son basamağı olan bu tabakada; sanat eserindeki mecazlar, sanatlar yoluyla anlatılanların en derininde olan anlamın ne olduğu sorusuna cevap aranır. Böylece sadece şairin ya da yazarın kişisel dünyasıyla değil bütün insanların yazgısına dönük olan perdenin aralanarak evrensel bir sonuca götürecek olan anlamı ortaya koymak amaçlanır.

Roman Ingarden'ın, Nicali Hartmann'ın ve İsmail Tunalı'nın katkılarıyla izah ettiğimiz ontolojik tahlil yöntemi sonuç olarak, bir edebî metnin bir bütün olduğu fikrinden hareketle metnin hem dış yapısını hem de iç yapısını derinliğine çözümlemeyi amaçlar. Bunu ortaya koymak amacıyla da ele aldığımız çalışmada İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi adlı çalışmasındaki ontolojik sınıflandırma ve Yavuz Bayram'ın ontolojik tahlil yönteminde kullandığı aşağıdaki tablo üzerinden bir metin çözümlemesine gidilecektir (Bayram, 2008, 172).



ŞİİRSEL YAPI	
<p>A. ÖNYAPI</p> <p>Duyulur Yapı, Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Real Varlık Alanı, Underground, Şekli Yapı, Biçimsel Tabaka</p> <p><input type="checkbox"/> Dış görünüm <input type="checkbox"/> Harfler, heceler, kelimeler... <input type="checkbox"/> Ölçü, ahenk, <input type="checkbox"/> Redif, kafiye <input type="checkbox"/> Mısra-beyit-bent yapısı... <input type="checkbox"/> Şiirin varlığıyla duyulan, algı-lanan, görülen; yani işitsel ve görsel anlamda şiirin maddî yapısına ait her şey.</p>	<p>B. ARKA YAPI</p> <p>İç Yapı, İrreal Varlık Alanı, Soyut Yapı, İnterground, Muhteva.</p> <p>1.Anlamsal (Semantik) Tabaka a. Kelime Semantiği (Cognitive) b. Cümle Semantiği (Sentak)</p> <p>2.Nesne (Obje) Tabakası Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimelerden (temel obje ve yardımcı objeler...) oluşur.</p> <p>3.Karakter Tabakası Şairin ruh dünyası, kişiliği, yetiştiği ortam, bakış açısı, psikolojik dünyasıyla ilgili bilgiler vs.den oluşur.</p> <p>4.Alın yazısı (Kader) Tabakası Üçüncü tabakadaki tespit ve değerlendirmelerin içinde bulunulan sosyal yapı ve bu yapının bütün insanlık açısından da değerlendirilmesi. Şiirden ilhamla varlık âlemi ve bu âlemin niteliğiyle ilgili değerlendirmeler...</p>

“Çağlarda” Şiiri ve Ontolojik Tahlili

Çağlarda

Yapraklar kımıldamış,
Yanmış kollu dev lâmbalar,
Anlarımdan.
Haberler, ağaran güneşe karşı,
Doğan buzağularla, çobanlarımdan.

Bütün yollarını yitirenler,
Çeteler, cüzamlılar, korkaklar, hepsi,
Alsın alsın gecelerini,
Cümlesi hanlarımdan.

Yürür,
Bin biçimle, sıcak sıcak, halı;
Oynar, oynaşır,
Binbir sevinçle, ipek,
Dosluğum dağılır uzak insanlara
Ülkeler dilince,
Kervanlarımdan.

Çakır gözleri varmış, yumuşak elleri,
Yanaklarında güller açarmış.
Verilmişler,
Kara toprağa,
Soy soy,
Selamlar gelir canlarımdan.

Baktım ki, şehirlerce sonsuz şehirlerce aydınlık,
Dağları geri aldım,
Ceylanlarımdan.
Evin tadı genişledi, tertemiz,



Perdeler açıldı,
Karşı pencerelerde.
Uçtu büyük yalnızlıklar,
Dört yana alanlarımdan.

Çağlarla düşündüm altın saraylarda
Toprak damlardan uyandım.
Sultan oldum,
Tek tek,
Vazgeçtim sultanlarımdan.

Muhammed,
Daima gülümser.
İsa,
Affetmiş.
Yedi cihanı verdim,
Aldığım bu dünya, imanlarımdan.

Uzanır aklın ötesinde, hür.
Aşk kadar büyümüş,
Beyaz ama daha beyaz,
Kimler geçer, güzelim, kimler zamanlarımdan (Dağlarca, 2008: 688).

1.Ön Yapı

1.1. Ses tabakası

Edebiyatımızın en üretken şairlerinin başında gelen Fazıl Hüsnü Dağlarca, Çağlarda şiirini yapı bakımından sekiz bölümden fakat farklı sayıda mısralardan oluşan serbest vezin üzerine kurmuştur.

İlk bölümde daha çok kalın ünlülerin tercih edildiği ve l, r, ş, n seslerinin vurgulu olduğu sözcüklerle ritmik bir ahenk oluşturulmuştur denilebilir. Özellikle "r" sesleriyle oluşturulan aliterasyon yoğun bir şekilde göze çarpar. Şairin asonanslara ve aliterasyonlara başvurması, okurun sözcükler üzerinde derin anlamları açığa çıkaracak ipuçlarına ulaşmasını mümkün kılar. Fazıl Hüsnü Dağlarca, seslere derin anlamlar yükleyen bir şairdir. Bu sebeple asonans ve aliterasyon sanatını çok sık kullanmıştır şiirlerinde (Kirkiz, 2013, 48-61). Yine ilk dördlükte yapraklar, lambalar, kımıldamış, yanmış, ağaran, doğan, anlarımdan, çobanlarımdan sözcükleriyle şairin redif ve kafiyelerden faydalanarak şiiri tekdüzelikten uzaklaştırmak ve böylece şiirin musiki değerini arttırmak istediği görülür.

Şiirin ikinci bölümü hece sayısı farklı dört dizeden oluşur. İlk dördlüğe oranla ince ünlülerle kurulmuş sözcüklerin arttığı gözlenir. İlk dördlükte olduğu gibi asonanslardan ve aliterasyonlardan faydalanmıştır şair. R sesi ve "-ler" redifiyle oluşturulan baskınlık sesle anlamın bütünleşmesini sağlaması açısından önemlidir. Yollarını, hepsi, gecelerini, cümlesi gibi sözcüklerle oluşturulan ahengin de şiire müzikal bir tını kazandırdığı söylenebilir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirlerinde uyak rastlantısal olarak değil, bilinçli bir çabanın ya da seçimin ürünü olarak önemli bir yer tutar. O, birçok şiirini bu felsefe doğrultusunda oluşturmuştur ancak bunun yanında hiç uyak kullanmadığı şiirleri de yok değildir. Uyaksız şiirlerinde ise dizenin anlam derinlikleri içinde erimiş olan uyak benzeri ses tekrarları söz konusudur. Bu sebeple Dağlarca uyaksız şiirleri için: "İşitilebilir, görülebilir: şiirdeki usun içindedir, ölçülerim, uyaklarım." der (Kirkiz, 2013, 11-12).

Şiirin üçüncü bölümünde şairin mesajla paralel olarak ses tekrarlarıyla kısmen bir ahenk oluşturarak sıcaklığı, içtenliği kuvvetlendiren bir anlatıma gidildiği görülür. Şair; r, s, c ünsüzleri ve geniş zaman ekleriyle kurulan sözcüklerle mısralarda akıcılığı sağlamaya çalışmıştır. İkinci dizede şairin "bin biçimle", dördüncü dizede "binbir sevinçle" ve altıncı dizede "ülkeler dilince" kullanımlarıyla şiirin içinde bir iç uyum sağlamak ve kendisinden sonra gelen sözcüklerle anlamsal bir birliktelik oluşturmak istediği fark edilir. Ayrıca şairin kısa dizelerle şiiri oluşturduğunu görürüz. Mısraların sözcük sayısı azaldıkça sözcüklere yüklenen anlam da yoğunlaşır. Bu özellik, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın en güçlü yönlerinden biridir diyebiliriz.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın dördüncü bölümde de tekrarlara başvurarak anlatımı güçlendirmek istediğini görürüz. Zaman ekleriyle anlamı ve ahengi destekleme amacıyla oluşturulmak istenen şiiriyet, devrik cümlelerle desteklenmiştir.



Şiirin beşinci bölümü, şekil bakımından Çağlarda şiirinin en uzun mısrasını içinde barındırır. Anlam tabakasında anlatacağımız bu durum bilinçli bir tercihin ürünüdür elbette. Sekiz mısradan oluşmakla yine şiirin en uzun bölümü olan bu kısmı biçimsel olarak iki bölüme ayırmak mümkündür. Çünkü şairin bütün bölümlerin son mısrasında “-larım-dan” redifini kullandığını görürüz. Bu kullanım adeta şiirin bölümleri arasında biçimsel olarak bağlantı kuran zincir görevi üstlenmiş gibidir. Bu bölümde ise şair bu redifi iki defa kullanıyor. Yine ilk mısradaki bağlaç kullanımının şiirin anlamsal vurgusuna etkisini görürüz. Ritmik bir unsur olarak Fazıl Hüsnü Dağlarca şiirlerinin belirgin özelliklerinden biri olan yinelemelerden yararlanmıştı. Ayrıca şair birinci tekil kullanımla şiirin anlamsal vurgusunu güçlendirmek istemiştir.

Şiirin altıncı bölümünde şair, diğer bölümlerde olduğu gibi anlatımı güçlendirmek için rediflerden yararlanma yoluna gitmiştir. Çok ekli yineleme denilen kullanım Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirlerinde çok sık rastlanılan bir yineleme biçimidir. Bu yineleme “bir sözcüğün farklı ek almış biçimiyle aynı dizelerde ve kimi zamanda devamındaki dizelerde kullanılmasına” denir (Kirkiz, 2013, 168). Bu şiirde de şairin üçüncü dizelerde “sultan” sözcüğünü beşinci dizelerde “sultanlarım-dan” biçimiyle kullanarak şiirin anlam akışını sürdürmek istediği görülür. Ayrıca şairin art arda yinelemesi olan “tek tek” kullanımı şiirde sözün etkisini güçlendirecek bir vurgu oluşturmuştur. Böylece oluşan bu durumun anlam üzerinde de güçlü bir etki bıraktığı söylenebilir.

Şiirin yedinci bölümünün biçimsel olarak en belirgin özelliği tek sözcüklerden oluşan mısraların göze çarpmasıdır. Şair, kendi bütünlüğü içinde derin anlamlar taşıyan, çağrışımları güçlü olabilen sözcükleri tek bir mısra halinde kullanmıştır. Ayrıca şiirde; daima, dünya, İsa, verdim, aldığım gibi sözcüklerle bir ahenk oluşturacak kullanımlara da gidildiği görülür.

Şiirin sekizinci ve son bölümü ise farklı sayıda dört mısradan oluşmaktadır. Dize sonu uyağın kullanılmadığı bu bölümde şairin yine tekrarlara ve aliterasyonlara başvurarak anlatımını güçlendirdiğini görürüz.

2.Arka Yapı

2.1. Anlam Tabakası:

a) Kelime semantiği:

Bu bölümde sözcüklerin temel anlamları üzerinde durulur. Farklı anlamları çağrıştıran sözcükler ise irreal yapının diğer üst tabakalarında ele alınır. Fakat yapılan şiirin bütünlüğüne bakıldığında günlük konuşma diline ait kelimelerin tercih edildiği görülür. Bu nedenle sözcüklerin temel anlamlarına dair bir açıklama yoluna gidilmiştir. Sözcüklerin kökenini dair ise Tuncer Gülensoy'un Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü ve eklerle ilgili de Zeynep Korkmaz'ın Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi eserlerinden faydalanılarak sadece şiirin birinci bölümüne yönelik bir örneklendirmeye gidilmiştir. Buna göre:

Birinci Bölüm: yaprak-lar: isim-çokluk eki. **Kıvıml-da-mış:** isim-isimden fiil yapım eki-öğrenilen geçmiş zaman eki. **Yan-mış:** fiil-öğrenilen geçmiş zaman eki. **Kol-lu:** isim-isimden isim yapım eki. **Dev:** isim. **Lamba-lar:** isim-çokluk eki. **An-lar-ım-dan:** isim-çokluk eki, birinci tekil iyelik eki, çıkma durum eki. **Haber-ler:** isim-çokluk eki. **Ağ(ak)-ar-an:** isim-isimden fiil yapım eki-fiilden isim yapım eki. **Güneş-e:** isim-yönelme durum eki. **Karşı:** isim. **Doğ-an:** fiil-fiilden isim yapım eki. **Buzağı-lar-la:** isim-çokluk eki-vasıta eki. **Çoban-lar-ım-dan:** isim-çokluk eki-birinci tekil iyelik eki.

b) Cümle Semantiği:

Birinci bölümde şair, “dev lambalar” gibi mitolojik ve masal öğelerini kullanarak çoban arasında bir ilgi kurar. Ve geçmiş zamanlara yönelik çağrışımları çoban imgesi üzerinden sağlamaya çalıştığı görülür.

İkinci bölümün ilk iki dizesinde şair, kimsesiz kalanlara çeşitli nitelemelerle değinir ve sonraki iki dizelerde de bunlar için bir umut olan hanlara gönderme yapar.

Üçüncü bölümde şair, coğrafyadan sıcak mesajların kervanlar yoluyla başka iklimlere taşındığına değinir.

Dördüncü bölümde şairin yitip gitmiş olan güzel insanlara duyduğu hasreti can imgesiyle açığa çıkarır. Bu can imgesi, “soy soy” kullanımıyla sürekliliği sağlanmış bir anlatım unsuru olarak şiirde karşımıza çıkar.

Beşinci bölümde kültürel yapımızın geniş mekân algısı ile olan ortaklığına vurgu yapar. Ev ifadesi için avlu, alanlar ve ceylanların dağlarda hürlüğüne yönelik dağlar üzerinden bir değini söz konusudur.

Altıncı bölümde; geçmiş zamanı, yaşanmışlıkları, kurulup yıkılan devletleri düşünür ve her bir düşünüşte kendini onlarla bütünleştirir. Onlardan vazgeçerek adeta birer sultana dönüşür. Bu dönüşüm birinci tekil kullanım üzerinden bütün bir topluma doğrudur.



Yedinci bölümde dini bir gönderme söz konusudur. Hz. Muhammed'in gülümseyen bir imge ile sunulduğu, Hz. İsa'nın ise bilinen yönü affediciliği ile öne çıktığı görülür. Bu güzel dünyanın ise bu algılardan oluştuğunu ve imanın buna kaynaklık ettiğini vurgular şair.

Son bölümde ve son mısradaki ise "Kimler geçer, güzelim, kimler zamanlarımdan" der. Bu son mısra şairin, geçmişi kendine ait olan bir geçmiş olarak okura sunduğu anlaşılabilir.

2.2. Nesne Tabakası:

Şiirin adıyla başlamak gerekirse "çağlarda" ifadesi bütün bir şiirin anlam eksenini kendisinde barındıran bir işleve sahiptir. Sözcüğün yalın anlamından hareketle "çağ" sözcüğü Türkçe Sözlük' te altı farklı anlamda kullanılmıştır. Bunlar: 1. Zaman parçası, vakit. 2. Hayatın çocukluk, gençlik gibi türlü dönemlerinden her biri; yaş. 3. Kendine göre bir özellik taşıyan zaman parçası, dönem, devir. 4. Tarihin ayrıldığı dört büyük dönemden her biri, kurun. 5. Bir şeyin uygun, elverişli zamanı. 6. Jeolojide bir katmanın oluştuğu süre. Bu anlamlarla karşılık bulan çağ sözcüğünün çoğul ve bulunma ekleriyle şiirdeki kullanımı olan ve şiire adını veren "çağlarda" kullanımına bakmak gerekirse bu ifade bütün çağları gezip dolaşmak anlamına gelir ki şiirin bütünlüğünden de dolaşan kişinin bizzat şairin ruhu olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu döngüyü de şiirde her bölümün kendisinden sonraki bölüme katkıda bulunmak suretiyle kullanıldığı görülür. Çünkü metnin derin yapısına bakılırsa şair insanlığın başladığı ya da daha da genişletmek gerekirse evrenin başladığı günden bu yana bütün oluşumları, çağlara tanıklık ederek dile getirmiştir adeta. Yani şair, geçmişe dönük bir bakışı ortaya koyarak bütün insanlık tarihini ve onun geçirmiş olduğu dönüşümü ele alır. Bu sebeple ilk bölümde yazar, ilk çağdaki mitolojik ve masalsi öğelere gönderme yapar. Bunun "yanmış kollu dev lambalar", "doğan buzağılar", "çoban" gibi imgeler üzerinden sağlandığı görülür. Bu imgeleri, metinler arası bağlamında açmak gerekirse Yunan mitolojisindeki yaratılış teorilerine bakmak gerekir. Çünkü İslamiyet'ten önce Anadolu topraklarına Yunan kültürü hâkimdi. Ayrıca Yunan mitolojisinin Roma mitleri de dâhil olmak üzere neredeyse bütün bir Avrupa'ya kaynaklık etmesi ve etkilemesi vakidir. Nitekim mitoloji; gerçekleri aklın alamayacağı bir biçimde yansıtan dil ve düşüncenin bütün imkânlarını bir araya getirmekle varlığın oluşumunun, ilkel toplumların bu varoluş sürecinde yerinin ve kaosu kozmosa dönüştüren mutlak güç olarak görülen varlığın öyküsü olarak tanımlanmıştır. Bu öykünün; toplumdan topluma değişiklik göstermekle beraber, eski insanın eğitim sistemi olduğu bir gerçektir. Bu sebeple mitoloji, onu yaşama hazırlayan felsefi bir kanıt rolündedir de. Bu anlamda kendi gerçekliği içinde gerçek dünyanın resmini çizmez, ilkel toplumlar için bu âlemin sembollerle kavranmasını sağlar. Bunun yanında sadece varlığın sebep ve sonuç açısından varoluşunu anlatmakla birlikte işlevini de önemser. Mitler, olayları doğüstü ve kutsal olarak değerlendirmiş olsa da bunu bir mantık sistemi içinde ele alır. Nitekim mitoloji; kozmosun ortaya çıkışını, düzenin sebebini, varoluş ideolojisini, insanı çevreleyen canlı ve cansız, görülen ve görülmeyen, olağanüstü ve sıradan, maddi ve manevi her şeyin kavranabilmesi veya bunun bir çabası olarak görülmüştür (Bayat, 2010, 12-13). Bundan dolayı şair, Çağlarda şiirinin ilk bölümünde "yanmış kollu devler" imgesiyle Yunan kozmogonisi ya da mitolojik Yunan efsanelerine göndermede bulunduğu anlaşılabilir. Bu gönderme, bütün biçimleriyle Batı mitolojilerinin ana gövdesini oluşturan ana metne yöneliktir. Buna göre; başlangıçta herkes ve her nesne için aynı ve değişmez bir durum olan, sonsuz uzay, karanlığın somutlaşması olan Khaos (boş uzam, boşluk) vardır. Bir çeşit ilkel bir tanrısal varlık olarak gösterilen Khaos, Evren'den(Kosmos) önce gelmiştir (Agizza, 2006, 16). Khaos'tan gökyüzünü, denizi, dağları doğuran birincil varlık olan Yerküre ya da Dünya-Toprak Ana (Gaia) çıkar. Gaia göğü, yani Uranus'u meydana getirir. Evrenin oluşumu tamamlanınca Titanların yani tanrıların doğuşu yer alır. Bu tanrılardan Gaia'nın tanrıların atası sayılan Uranus'la birleşmesi sonucu altısı dişi, altısı erkek olmak üzere on iki Titan ortaya çıkar. Onlar; dünyayı (Gaia), güneşi (Helios), ayı (Selene), yıldırım (Brontes), aydınlığı (Arges), okyanusu (Oceanus) vb. simgeleyen varlıklardır. Bunlardan Hekatonkheirler denen Yüz Kollular ve alınlarında tek birer gözü bulunan Kykloplar olağanüstü korkunç devlerdir (Bayladı, 2010, 12-13; Erhat, 2008, 286-287). Yunan mitolojisine göre ilk devler savaşı da Göğün tanrısı olan Uranos'un isyankâr çocukları Kykloplar'ın, çok güçlendiklerini görmesi ve onları Ölüler Diyarı'nın yedi kat altı olan Tartaros'a hapsetmesi ve Gaia'nın da diğer çocukları olan Titanları yardıma çağırmasıyla ortaya çıkar. Fakat bu çağrıya sadece Uranos'tan olan en küçük oğlu Kronos yanıt verir (Kale, 2009: 169). Kronos, Uranos'a öldürmek için kurduğu tuzakta onu kısırlaştırınca Uranos'un yere dökülen kanlarından yeni bir devler topluluğu ortaya çıkar. Bu devler topluluğu Kronos'u evrenin hâkimi olarak ödüllendirir. Fakat hâkimiyeti ele aldıktan sonra kendi çocuklarını yutmaya başlayan Kronos'tan annesi Rhea'nın bir taşı battaniyeye sararak kocasını aldatması sonucu kurtulan sadece Zeus olur. Kronos ise yuttuğunun bir taş olduğunu anlayınca Zeus'u aramaya başlar. Zeus, büyüyüp güçlenince kardeşlerini Tartaros denen yerden kurtarmak ve annesi Gaia'nın üzüntüsünü dindirmek için Kronos'la savaşımaya başlar. Ve bunun sonucunda Zeus titanları yener ve



Gaia'nın onayıyla göklerin tanrısı olur. Titanlar ise kolları, bacakları kesik olarak Zeus tarafından Tartaros'a hapsedilirler. Böylece Zeus Olympos'ta kurduğu iktidarla evrendeki her şeyi hâkimiyeti altına alır (Graves, 2010, 41-52). Fakat Zeus'un gücü ele almasından bir süre sonra kardeşi Prometheus'u zincire vurması üzerine annesi Gaia, Zeus'u yenmek üzere korkunç devleri Olimpos'a gönderir ve Zeus'un da tüm ölümsüzleri Olympos'a çağırmasıyla yeni bir devler savaşı ortaya çıkar. Fakat bir kehanete göre ancak ölümlü birinin kendilerine katılmasıyla başarı elde edilebilecektir. Bu kişi de savaşa katılarak ölümsüz olmayı arzulayan Herakles olacaktır ve savaş, titanların yeryüzüne çıkıp Olimpos'a saldırmasıyla başlar. Sonunda Zeus, onlarca kolu olan ve en korkunç dev olan Typhon'u da yıldırımlarıyla yener. Gökyüzünün tanrısı olan Zeus, Herakles'i de yeryüzüne geri yollar ve onu ölümsüz yapar (Graves, 2010, 167-168; Agizza, 2006, 28-29). İlk çağlara ait evrenin yaratılışına dair yukarıdaki anlatının dışında gerek Yunan mitolojisinde gerekse farklı milletlerin yaratılış mitlerinde çok kollu devlere ait birçok simgesel anlatıya rastlamak mümkündür. Bunlar yarı tanrı-yarı insan ya da yarı hayvan-yarı insan olarak tasvir edilmişlerdir (Tez, 2008, 188-189).

Kısaca özetlemeye çalışılan bu mitolojik olaylar zinciri edebiyatımızda da Tefik Fikret'ten Yakup Kadri'ye, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Yahya Kemal'e değin birçok şairin şiirine konu olmuştur. Örneğin, bir dönem nev-yunanilik tesirinde kalan Yahya Kemal'in, İnsanlar Arasında adlı şiiri tamamen bu mitolojik hadiseye yöneliktir (Kömürçü, 1996, 444). Nitekim Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Akdeniz adlı kitabında da Fenike, Kartaca, Roma gibi Anadolu uygarlıklarına dair birçok değini görülebilir (Türkan, 2010, 200).

İlk dörtlükte yukarıda anlatılanlar çerçevesinde şair bireyin doğayla ilişkisinin güçlü olduğu ve ilk çağlardaki doğaya ilişkin belirlemelerin tabiatüstü mitolojik güçlerce meydana geldiğini belirtmek ister. Tabiatın hüküm altına alındığına ilişkin bu belirlemeleri de "doğan buzağularla çobanlarımdan" imgesiyle şairin ortaya koyduğu söylenebilir. Şair "çoban" imgesiyle Yunan mitolojilerinde yarı keçi-yarı insan suretinde tasvir edilen çobanların, bereket veren sürülerin, avcılığın, dağlık arazilerin ya da genel olarak bitkisel ve hayvansal gelişmenin tanrısı olarak görülen Pan'a göndermede bulunur (Bayladı, 2010, 119; Agizza, 2006, 123; Boyana, 2005, 176). Yunan mitolojisinde korkutucu sesiyle ıssız arazilerde perileri kovaladığına inanılan ve karşısına çıkanları sesi ve görüntüsüyle ürkütmesiyle de doğanın Pan Korkusu denilen paniğe kapıldığına yönelik bir mecaz olarak kullanılır. Nitekim "panik" sözcüğünün de buradan geldiği söylenir (Korkmaz, 2012, 164-165). Bu kullanımın Knut Hamsun'un Pan adlı romanını Türkçeye çeviren ve edebiyatımızda mitolojiyle ilgili şiirler de kaleme almış olan Behçet Necatigil de görebilmek mümkündür. Zira onun sanayi ve kentleşmeyle başlanılan süreçte genelde doğanın, özelde insan tabiatının tahribine dönük ele aldığı Panik adlı şiirinin "Pan" kavramı üzerinden oluşturulduğu görülebilir (Necatigil, 1957, 86). Ayrıca bu kavramla alakalı olarak Yunan mitolojisinde de Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla Pan'ın öldüğüne ve bundan dolayı Hz. İsa'nın doğumuyla Eski Yunan'da tüm tepelerin "Pan öldü!" çılgılığıyla yankılandığına ve tek ölümlü tanrının Pan olduğuna inanılır (Agizza, 2006, 123; Graves, 2010, 124). Bu çerçevede şairin mitolojilerden Hristiyanlık inancına kadar İlk Çağ'a dair konuları sezgisel olarak ortaya koymak istediği söylenebilir.

Yukarıda Pan'a dair aktarılanların yanında Pan kırım, doğanın tanrısı olduğu gibi kötü cinselliğin, hazcılığın, bereketin, baharın, doğurganlığın da simgesi olarak görülmüştür (Graves, 2010, 125). Ki şiirde geçen "doğan buzağularla" ifadesinin de bunu karşıladığı söylenebilir. Fakat çoban ve doğan buzağularla imgeleminin yukarıda belirtilenden farklı çağrışımları da olabilir. Bu farklılığı Yunan mitolojilerinin farklı varyantlarına bağlamak da mümkündür. Örneğin Yunan mitolojisinde tanrıların tanrısı olarak kabul edilen Zeus, evliliğin tanrıçası kabul edilen eşi Hera'yı nehir Tanrısı İnakhos'un güzel kızı olan İo'yla aldatmaktadır. Hera'nın da bunu öğrenmesiyle Zeus; İo'yu Hera'nın kötülüğünden kurtarmak amacıyla küçük, güzel bir buzağıya çevirir. Hera da bu buzağıyı yüz gözlü hizmetçisi Argos'a teslim eder ve onu sürekli rahatsız etmesi için de bir at sineği yollar. Fakat Zeus bu küçük buzağıyı kurtarmak için çobanların tanrısı olan Pan'ın da babası olarak geçen Hermes'i yollar. Çoban kılığına giren Hermes kavalıyla ninniler çalarak Argos'u uyutarak öldürmeyi başarır. Fakat Hera bu durumun farkına varır ve İo'nun peşine düşer. İo, Hera'dan kurtulmak için Ege kıyılarının tümünü içine alan ve sonradan kendi adıyla da anılacak olan denize (İonia Denizi) doğru yola çıkar. Daha sonra İstanbul Boğazı'nı kullanır. Ki bugün dahi İstanbul Boğazı'nın dünya edebiyatındaki kullanımı olan ve Yunanca "İnek Geçidi" anlamına gelen "Bosphorus" ifadesi de buradan gelmektedir. İo, boğazı geçtikten sonra Kafkasya'ya ulaşır ve burada Prometheus'la tanışır. Sonrasında Mısır'a gider ve burada Zeus İo'yu, Hera'nın da bir birleşme olmama şartıyla, insana dönüştürür ve onu, Epaphus adında bir oğlan çocuğuna hamile bırakır. Ve sonrasında İo oğluyula Mısır'a yerleşir ve Mısır kralı Telegonus'la evlenir. Ve sonrasında burada İo ve çocuklarının tanrı soyundan geldiklerine dair bir inanış ortaya çıkar (Graves, 2010, 244-245).



Ayrıca şunu da belirtmekte fayda vardır. Bilindiği üzere Yunan mitolojilerinde doğumu, üremeyi, sürekliliği temsil eden öğeler komedyaya; ölümü, yok oluşu temsil eden öğeler ise tragedyaya tiyatrosunun kaynağı olarak gösterilir. Bu vesileyle yeni doğan buzağı imgesiyle şair bir bakıma komedyaya kaynaklık eden yaşamın döngüsünün devam etmesine gönderme yaptığını da söyleyebiliriz. Bu da insanın varoluşunu sürdüreceği ve böylece İlk Çağ'la ortaya çıkan insanoğlunu yeni çağların, dönüşümlerin bekliyor olacağıdır. Bu süreci de bir sonraki bölümlerde görmek mümkün olacaktır.

Prometheus'tan da bahsetmek gerekirse O, günümüzde Türkçede de kullanılan bir deyim olan "Pandoranın kutusu" sözüne de kaynaklık etmiş bir titandır. Buna göre Prometheus, sadakatinden dolayı Zeus tarafından Olympos'taki ölümsüzlerin arasına alınır. Fakat gerçekte Prometheus, Zeus'a derin bir öfke duyar. Bunun sonucunda da tanrısal düzenine karşı gelerek balçıktan ilk insanı yaratır ve ona ateşi (yaratıcılığı, bilimi) verir. Bundan dolayı Zeus onu Kafkasya'da zincire vurur. Bu durum evren için yepyeni bir durumun ortaya çıkmasına sebep olur. Şöyle ki Zeus kendinden ateşi çalıp insanlara veren Prometheus'ın kardeşi Epimetheus'tan intikam almak amacıyla balçıktan yapılmış ve çok güzel bir bayan olan Pandora'yı yaratır ve ona eş olarak gönderir. Sümer kaynaklarında da Yunan mitolojilerinin Havva'sı olarak görülen Pandora'ya Zeus, evlilik hediyesi olarak içinde kötülük olan bir kutu (çömlek) gönderir. Fakat Zeus, Pandora'ya bu kutunun kendisi tarafından asla açılmaması gerektiğini söyler. Fakat Pandora merakına yenilir ve kutuyu açar. Bunun sonucu olarak da kötülükler dünyaya yayılır. Ancak sonrasında kutuyu kapatır. Böylece kötülüğün tüm dünyayı kaplamasının önüne geçer (Korkmaz, 2012, 191-196).

Bu anlatılanlar çerçevesinde genel olarak denilebilir ki şair ilk bölümde evrenin yaratılışına ilişkin İlk Çağ'daki Yunan mitolojilerine değinir. Majik, metafizik ya da Tanrısal güçlerin merkezde olduğu bir çağın düşünce dünyasını ortaya koymaya çalışır. Evrenin varoluşundan insanın ortaya çıkışına değin tüm bu anlatılar; ilkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişiselleştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş öykülerdir (Necatigil, 1988, 7-8). Bu öyküler sadece evrenin, insanlığın kökenine dair çeşitli iddiaları anlatmakla da kalmamakta aynı zamanda insanın bugün içinde bulunduğu duruma gelmesine kadar zihinlerin ardında saklı kalmış konuları da içermektedir (Eliade, 1993, 17). Bu çerçevede şairin gerek Herakles örneğinde gerek İo ve çocuklarının tanrı soyundan geldiklerine dair inanışlarla insanın sonsuz olmaya dair bir arzu taşıdığını belirtmek ister. Nitekim bu sonsuzluğun daha sonraki bölümlerde oldukça farklı parametrelerde görülse de kimi tasavvuf ekollerinde aşkın olmaya yönelik bir mecazla verildiği söylenebilir.

Şiirin ikinci bölümünde ise şair adeta bizi çetelerin, derebeylerin etkin olduğu; cüzzam gibi hastalıkların kol gezdiği Orta Çağ'a götürür. Bu dönem tarihsel olarak Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile Rönesans'ın başlangıcı olan 16. yüzyıla kadarki bin yıllık süreyi kapsar. Hıristiyanlığın yayıldığı ve böylece kilisenin etkin olduğu bir dönemdir. Fakat skolastik düşünceyle beraber batıl inançların arttığı, körü körüne kilisenin din adına ortaya koymuş olduğu değerlere inanıldığı bir dönemdir de. Nitekim ilk bölümde Prometheus bahsinde Pandora'nın kutuyu açması ve kötülüklerin dünyaya yayılması, insanlık için karanlık bir çağın geleceğine dair bir gönderme olarak okunabilir. Avrupa için Karanlık Çağ olarak nitelendirilen bu dönem tüm kıtanın veba salgını gibi hastalıklarla baş etmek zorunda kaldığı bir zamandır. Nitekim Hot (2012, 94) çalışmasında, bu dönem Avrupa'sında cüzzamlılar ve fakir hastaların mülkleri üzerindeki haklarının kaybettiklerini hatta canlı canlı yakıldıklarını belirtir. Avrupa Orta Çağ'ında cüzzamlılara ve diğer hastalara uygulanan bu vb. uygulamalara karşın şair Anadolu'daki kervansarayların her türlü ihtiyaç sahibine ev sahipliği yaptığını belirtip kervansarayların işlevi üzerinde durarak iki farklı coğrafyada toplumsal yaşamının farklılığını ortaya koymaya çalışır. Avrupa'da her türlü salgın, hastalık yaşanırken şair Anadolu'nun İslam'la tanıştığı erken dönemine ışık tutuyor ve dünyada ilk defa kervansarayları inşa eden Türk-İslam kültür ve medeniyetine göndermede bulunuyor. Şair ilk bölümde insanlığın başlangıcının kronolojik bakımdan İlk Çağ ile başlatsa da bu bölümde İslami ve insanî değerler üzerinden insanlık için yeni bir sayfa açar adeta. İnsan dediğimiz kavramın ne olması gerektiği ve bunun hangi değerler üzerine inşa edildiğinin mesajını vermeye çalışır bir bakıma. Bu mesaj, insanî ve İslami olana dönük bir mesajdır.

Üçüncü bölümde de şair kulübelerde yalnız yaşamak zorunda bırakılan, sıcak bir elin uzanmasını bekleyen tüm kimsesizlere, muhtaçlara, yalnızlara kervansarayların kucak açtığını, onlara umut olduğunu söyler. Kervanlar yoluyla bunun başka coğrafyalara taşındığına değinir. Böylece Anadolu coğrafyasında İslam kültürünün hoşgörüsüyle bütün gariplere, çaresizlere kucak açtığını ve bu haberin diyardan diyara, ülkeden ülkeye dağıldığını belirterek bir anlamda Anadolu imgesi üzerinden İslam medeniyetine göndermede bulunur. Burada halı imgesi üzerinde durmakta fayda vardır. Çünkü bir masal ögesi olarak kullanılan ve Binbir Gece Masalları'nda da karşılaştığımız "uçan halı" imgesi nesnelere gerçek dünyada sahip olmadıkları olağanüstü bir güç veya yeteneğe sahip fantastik bir imgedir. Bu bağlamda fantastik



kavramı; olaylar karşısında olağanüstü çözümler üretmek, insanın yapamayacağı, ulaşamayacağı şeyleri istemesi, bilinmeyene ve uzaklara duyduğu ütopik özlem gibi romantik arayışlarıdır (Asutay, 2013, 2). Şiirde kullanılan halı imgesini bu yönüyle değerlendirdiğimizde şair için yaşam bu yönüyle gerçekçi bir gözle okunur. Zira “uçan halı” imgesi yerine şair, uzak diyarlarda el emeği göz nuruyla dokunan halıların sıcak duyguları yüklenerek mekâna dâhil olduğunu ima eder. Bu göndermenin “bin biçim” kullanımıyla Anadolu zenginliğini; “sıcak sıcak” ifadesiyle de Anadolu’daki hayatın canlılığını, sosyal hayattaki huzuru, dinamizmi anlatmak istediği görülür. Bu kullanımları da “oynar oynasır” sözleriyle katılımcı bir hüviyet arz ettiğini söylemek mümkündür. Farklı diyarlarla kurulan sıcak dostluğun, İslam’ın hoşgörü kavramı üzerinden gerçekleştiği ve birçok millete ev sahipliği yapan Anadolu coğrafyasının da İslam’ın bu değeri üzerinden kolektif bir bütün oluşturduğu ifade edilir. Yine şiirde ipeğin oynasması, göze hoş bir görünüm katar ve estetik zarafeti sevinç içinde hayata dâhil eder. Böylece şair Anadolu estetiğinin halkla iç içe geçmiş kültürel bir unsur olarak işlemekte olduğunu belirtir. Hâkim Avrupalı sanat anlayışının karşısında Anadolu, hissiyatı ve estetiği yüceltilir. Tüm bu kolektif değerlerin üzerinden dostluklar yayılır. Ama bu, fikrî bir yüklenmeye dönük bir dostluktur ve sonraki dizelerde geçen dervişlik gibi tasavvufi unsurlarla paralel okunabilir. Böylece dostluk; kervanların yolları birleştirmesi gibi ülkeleri, insanları birleştirmekte ve kaynaşmaktadır. Şiirde kendini güçlü bir şekilde gösteren bu kaynaşmayı sağlayan kadim kültürlerden bu yana Anadolu’nun ruhudur.

Şiirin dördüncü bölümünde şair ölenlere dair mutlu bir bakışı “çakır gözler”, “yumuşak eller”, “gül yanaklar” kullanımlarıyla verir. Bu bakış; bir önceki dizeden hareketle insanları kucaklayan, kötülöklere siper alıp iyiliği merkeze alan insanlara dair sevilen anlamında bir imgeyle, can imgesiyle, ortaya konmuş. “Can” sözcüğü Türkçede; insan ve hayvanlarda yaşamayı sağladığına ve ölümle vücuttan ayrıldığına inanılan madde dışı varlık, hayat, dirlik, kişi, insanın kendi varlığı (özü), gönül, Bektaşilikte tarikat kardeşi, sevimli (sevilen) ve son olarak da yakınlık duygusu belirten bir seslenme sözü olarak dokuz farklı anlamda kullanım bulunduğu görülür. Bu şiirde de kuvvetle muhtemeldir ki sevilen anlamında kullanılmıştır. Şair yaşadığımız bu dünyada iyilikle hareket edenlerin mutlaka iyilikle anılacağını anlatmaya çalışır. Fakat şair, şiirde ölen iyi insanlar için ifade ettiği “can” imgesine “soy soy” kullanımıyla bir süreklilik vererek bir anlamda canlara bu sürekliliği veren değere de atıfta bulunmak ister. Ki son dizede de “Selamlar gelir canlarımdan” ifadesiyle de şair herkesin yaptığıyla kaldığını, iyilikle bir ömür geçirenlerin öldükten sonra da olumlu bir şekilde anıldıklarını, böylece sıcak dostlukların sürdüğünü anlatır. Çünkü şiirin daha sonraki bölümlerinde değinilen bu değer hoşgörüyle harmanlanmış olan iman ve iman bağlamında da aşk olduğunu görürüz.

Şiirin beşinci bölümünde kültürel yapıdan ve onu oluşturan değerlerden kaynaklı hoşgörünün toplumsal yapıdaki karşılığı üzerinden bir değini söz konusudur. Dört yana dağılan yalnızlıkların hoşgörü, iyilik, iman ve aşk bağlamında ortadan kalktığını; “şehirlerce” kullanımıyla da bütün bir toplumun ya da toplumların aydınlığa kavuştuğunu belirtir şair. İnsanların ev, avlu, şehir gibi ortak mekânları bağlamında bir güven ortamının oluştuğunu böylelikle de karşı pencerelerde de perdelerin açıldığını ifade eder. Bireyler için en büyük sıkıntılardan biri olan yalnızlık ve güvensizliğin ortadan kalkmasının insanın özgürlüğüne katkı sağladığını belirtir. Bunu da ceylanların dağlardaki hürlüğüyle eş değer bir kıyasla verir. Böylece şair güven ve özgürlük kavramları üzerinden insanların hem bireysel hem de toplumsal huzuruna dönük belirlemeyi de yapmış olur. Nitekim özgürlük kavramı, kişinin farkındalığını artırarak kendi gücüne güven duygusunu geliştirir. Güven ise toplumsal özgürlüğü besleyen bir kaynaktır. Dolayısıyla çift yönlü işleyen bu durum İslam medeniyetinin hüküm sürdüğü beldelerde can güvenliğini, huzuru sağlayan en temel hususlardan biri olarak kayda değerdir.

Şiirin altıncı bölümünde şair, “altın saraylar” la insanın arzularının esiri olmakla aynı zamanda onların kölesi durumuna düşmeyi ima eder. “Toprak dam” ifadesi de şiirde, şairin ihtiyaçlarından kendini özgür kılması eylemine tanıklığın ifadesi olarak görülebilir. Kişi ne denli kendini ihtiyaçlarından özgürleştirirse dünyalık sultanların gölgesinde kalmaktan da bir o kadar kurtulmuş olur. Nitekim bu düşünce, tüm kadim Doğu geleneğinin ortak temalarından biri sayılır. Hint mistisizminde de kişinin kendini “susuzluklarından” kurtarması gerektiği dile getirilir. Bu durum da kişinin arzularının özgürleşme sürecine gönderme yapar. Başka sultanların gölgesinde yaşamaktan kurtulmanın yolu mütevazı bir hayatı kabul etmede görülür. Eğer şiirdeki ben dilinin bir teşbihle çağa nispet edildiği düşünülürse bu durumda derin yapıda şairin tasavvuf felsefesindeki ruhun âlemi dolaşmasını konu edinen devir nazariyesine göndermede bulunduğu söylenebilir. Özellikle tekke edebiyatında devriye şiirlerinde -en bariz örneklerini de Mevlana, Hacı Bayram-ı Veli ve Yunus Emre’nin şiirlerinde- gördüğümüz bu nazariye ontolojik anlamda varlıkların Allah’tan gelip tekrar ona varacağı düşüncesini işleyen tasavvufi bir nazariyedir. Bu teoriye göre Mutlak Varlık olan Allah bilgisiyle zuhur eder. Böylece bütün varlıklar o bilginin görünüşleri olarak ortaya çıkar.



Görünüşlerin gerçekleşmesi sırasıyla külli akıl, dokuz akıl, dokuz nefis, dokuz felek, dört tabiat ve anasır-ı erbaa yani evreni oluşturan dört temel unsur olarak kabul edilen su, hava, ateş ve toprak olarak kendini gösterir. Bu görünen âlemin oluşmasını sağlayan gücün yine topraktan madene; ondan bitkiye, hayvana ve son olarak da insana (insan-ı kâmil) tecelli ederek tekrar aslına yani Mutlak Varlık'a döndüğü belirtilir. Buna göre insanın Mutlak Varlık'tan ayrılıp son şekilde insan olarak ortaya çıkması bir yarım daireye benzer ki buna kavs-i nüzul (iniş yarım dairesi) denir. Bu yarım dairenin başlangıcı Allah, bitişi insan olarak zikredilir. Buna göre insanlık noktası Mutlak Varlık'ın yanında en aşağı noktadır ve tevhit noktasının tam karşılığıdır. Bu bağlamda mutasavvıflar insanın bu şekilde olgunlaşması halinde her şeyin Allah olduğunu anlayacağını ve Mutlak Varlık'a dönmüş olacağını belirtirler. Buna da çıkış yayı anlamında kavs-i urûc adını vermekteler. Bu merhaleyi tamamlayan tasavvuf erbaplarının da fenafillaha ulaştığı ve Vahdet-i Vücut'a erdiğine inanılır. İbni Arabi tarafından sistemleştirilen bu düşünceye göre Vücut birdir, o da Hakk'ın vücududur ve O vücuttan başka da vücut yoktur. Âlemde görülen çokluk sadece görünüş itibariyledir ve onun tecellisidir. Kimi mutasavvıflar bu döngüyü Allah'tan başka mevcut yoktur anlamına gelen "La mevcud illa Hu" cümlesiyle özetlerler. Ayrıca kimi mutasavvıflar bu öğretiyi Bakara suresinin 156. ayetinde belirtilen "Biz Allah'a aitiz ve yine ona döneceğiz." mealindeki ayet ışığı altında açıklamaya çalışmışlardır (Köprülü, 2009, 298; Pala, 2009, 115; Uludağ, 1994, 231-232; Üstüner, 2007, 45-46; Çift, 2009, 263).

Yukardaki bilgilerden hareketle şairin saray ve toprak arasındaki seyri hayatın inişli çıkışlı bir zikzak olarak kendini gösterdiğine bir işaret olarak okunabileceğini söylemekle beraber derin yapıda tasavvuf felsefesindeki kavs-i nüzul (iniş yayı) ve kavs-i urûc (çıkış yayı) olarak tarifi yapılan merhaleyi de karşıladığı da söylenebilir.

Şiirin yedinci bölümüne bakıldığında da şairin her bir çağı ve mantığı simgeleyen Muhammed, İsa gibi kullanımlarla metinler arasılıktan yararlandığı görülmektedir. Şair bu imgelerle bir anlamda bir önceki bölümde dile getirilen kâmil insana dönük belirlemeyi Hz. Muhammed ve Hz. İsa örnekleriyle vermeye çalışır. Hz. Muhammed'in gülümseyen bir imge olarak sunulmasında Enbiya suresinde buyrulan "Ve biz seni, ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik." mealindeki ayetten ve bu minvaldeki çeşitli hadislerden hareketle rahmet ve şefkat peygamberi olarak anılması ve mütebessim çehresiyle sevgi, merhamet gibi değerleri karşılaması yatar. Bu değerlerin bir özlem olarak görüldüğü ve edebiyatımızda Fuzuli, Şeyh Galip, Ziya Paşa gibi birçok şairin şiirine konu olduğunu görmek mümkündür (İz, 2008, 17). Bu çerçevede Hz. Muhammed imgesi mutasavvıflarca bütün insanların fevkinde olmasıyla açıklanmıştır. Bu algının oluşmasına kaynaklık eden bilginin de varlığın ve bütün insanların Hz. Muhammed'in yüzü suyu hürmetine yaratıldığı iddiasıdır. Kimi mutasavvıflar tüm âlemi insanın hizmetine soktuğu iddiasıyla Hz. Muhammed'i âlemin varlık sebebi olarak görür. Bu sebeple de kıyamet gününde ondan şefaahat umulacağı iddia edilir (Sarıkaya, 2014, 32). Mutasavvıflarca anlam katmanları böyle idrak edilen Hz. Muhammed imgesinin şiirdeki göndermelerini de bu şekilde okunabilir. Böylece şairin bir anlamda bu imgeyle insanlığın anlam ve değer dünyasına yöneldiği söylenebilir.

Bu bölümde yararlanılan diğer bir imge de Hz. İsa figürüdür. Hz. İsa birçok özelliğiyle kaynaklarda kullanılmaktadır. Ki şiirde affediciliğiyle de anlatılmak istenen özelliği onun hastalara şifa verebilme mucizesidir. Fakat şiirin bütünü dikkate alındığında Hz. İsa'nın diğer mucizelerinden olan ölülerini diriltmek, göğe yükselmek gibi hadiseler de gönderme yapıldığı söylenebilir. Zira ilk bölümde şairin Yunan mitolojilerinde Tanrı Zeus'un insan Herakles'i ölümsüz kılması mitolojisine binaen bu sefer kendisini de var kıldığı, kimi tasavvuf kaynaklarını temel alarak bir gönderme yaptığı söylenebilir. Çünkü burada insana üstün özelliklerin bahşedildiği bir birey profili söz konusu edilmekte. Yani bu durum tanrısal olanın insandaki inkişafı olarak görülebilir. Böylece gerek Hz. Muhammed gerek Hz. İsa imgesiyle vahdet-i vücut felsefesi dikkate alınarak insanın belirli üst anlam katmanlarıyla "tanrısal" olana dönük bir yüceltisi söz konusudur denilebilir. Fakat bu yüceltinin şairdeki karşılığı eşrefi mahlûkat olmaya, Allah'la bütünleşmeye dönük bir yüceltidir. Ki bir sonraki dizide geçen "yedi cihani verdim" sözüyle de anlatılmak istenenin bu olduğu düşünülmektedir. Yani derin yapıda insan-ı kâmil olmanın ve fenafillaha ulaşmanın, dünyevi her şeyden vazgeçmekle mümkün olunabileceğine dair bir gönderme olarak okunabilir. Aynı şekilde bu bölümde geçen yedi sayısını da bu felsefeyle ele almak mümkündür. Yüzey yapıda "yedi cihani verdim" kullanımı dünyalık her şeyden vazgeçtim anlamını karşılar. Ki dünyaya hâkim olanlar için genellikle "yedi cihana hâkim" ifadesi kullanıldığı bilinir. Fakat bu ifadenin derin yapısına bakılacak olunursa yedi sayısının tasavvuf felsefesinde özel anlamları karşıladığı görülür. Ki vahdet-i vücut felsefesini sistemleştiren İbni Arabi, varlığın oluşumunda sayılar üzerinde durmakta ve bunların ilahi arketipleri olduğu iddiasında bulunmaktadır. O varlığın oluşumuyla sayılar arasında bağlantılar olduğunu belirtip sayıları yaratıcı ile âlem arasında bir mizan unsuru olarak görmektedir (Küçük, 2009, 376). Yine tasavvuf erbaplarından biri olarak kabul edilen Nîyaz-î Mısıri-î bir eserinde yedi sayısına ilişkin göklerde yedi gezegenin olduğunu ve



bunların Allah'ın yedi ismine mazhar olduklarını belirtir. Yedi yıldızın ilahi isimlerin hararetiyle döndüklerini sufi erbaplarının da yedi yıldızın dönmesine sebep olan yedi zikir isimlerini telkin ettikleri ifade edilir (Yılmaz, 2007, 1071). Sufilerce inanılan bu yedi isimden biri de "Hu" ifadesidir. Bu lafzı mutasavvıflar hiçbir varlığın müşahede edemeyeceği Allah (c.c.)'in mutlak gayb ve sır olan zatına işaret ettiğini, bunun da insan makamına denk geldiği iddiasında bulunurlar (Üstüner, 2007, 66). Buradan da anlaşılacağı üzere bazı mutasavvıfların tarikat anlayışlarını yedi sayısı üzerine kurdukları görülür. Fakat tasavvuf ya da Anadolu kültürü ile bağlantılı olarak somuttan soyuta doğru bir seyir izleyen bu sayının kutsal bir nitelik taşıdığına ilişkin belirlemeler gerek doğulu gerekse batılı birçok medeniyette, efsanede, inanışta da var olduğu görülür.

Sonuç olarak şair bu bölümde kâmil insana dönük belirlemeleri, Hz. Muhammed ve Hz. İsa örneğiyle somutlaştırdığı ve bunun kaynağına da iman kavramını yerleştirdiği söylenebilir. Bu kavramla şairin İslam'ın tevhit ilkesinden hareketle varlığı bir bütün olarak algıladığını ve insanın Mutlak Varlık'tan öte anlaşılamayacağını ifade etmek isteği sonucuna varılabilir. Bu tespitle şairin iman boyutuyla uhrevi bir dünyanın perdelerini araladığı söylenebilir. Çünkü Fazıl Hüsnü Dağlarca; Mevlâna Celâlettin Rumi, Yunus Emre ve Şeyh Galip'ten oldukça etkilenmiş ve bu şairlerde de görülen varlık birliği (vahdet-i vücud) felsefesini birçok şiirine konu etmiştir. Nitekim onun Gezi (Mevlana'da Olmak) adlı kitabında ele aldığı şiirlerin pek çoğunun devir nazariyesi veya vahdet-i vücud felsefesine yönelik olduğu görülebilir (Yeşilyurt, 2010, 21-22). Bu çerçevede şairin ilgili felsefe kapsamında birtakım gaybî perdelerin ya da bilinmezliklerin Muhammed ya da İsa imgeleriyle Allah tarafından peygamberlerine açıldığı çıkarımında bulunulabilir.

Şiirin son bölümünde ise şair "aşk" denilen kavramı özelden kendisinin; genelde bütün insanlığın mutluluğu, huzuru, iyiliği adına merkeze aldığı söylenebilir. Fakat bu ele alış imandan beslenen, akılla kalbin bütünleşmesiyle yücelen fakat salt aklın sınırlayıcılığından aşkın olana dönük şekilde okunabilir. Şairin bu değinisi ilk bölümde de görüldüğü gibi akli mutlak otorite kabul eden batı temelli mitolojilerin, felsefelerin; tabiatı, varlığı, evreni salt akıl ile izaha çalışmalarının ve insanlığın huzuru için akli mutlak otorite olarak görmelerinin de itirazı olarak görülebilir. Ki şairin ilk dizelerde hürlüğü aklın ötesinde görmesi aklın sınırlılığın, çıkmazlarına, her şeyi hapsedici oluşuna değinisi olarak okunabilir. Bu çerçevede şairin bu tutsayıcı dünyadan bireyin aşkla özgürleşeceğini ve özgürleştikçe de çoğalacağına yönelik olabilir. Bunun için de şairin aşkı; hakikat mertebesine, Vucud-i Mutlak'a ulaşma adına en güçlü cihet olarak gördüğü söylenebilir. Çünkü daha önce de değinildiği üzere Vahdet-i Vücud felsefesine göre Vücud-i Mutlak'a kesretin, bilincin ya da şahsın ortadan kalkmasıyla ulaşılır ancak. Bunun için de Mutlak Varlık'a ya da İlâhi kaynağa varacak olan kul, gayret ve iradeyle nefesine galebe gelmelidir. Böylelikle mutasavvıflarca kul aşkla bütünleşmiş olur ve bu aşkın da kulu Mutlak Varlık'la bir edeceği söylenir. Hallâc-ı Mansûr'un Hakk ile Hakk olduğunu söyleme nedeninde bu olduğu iddia edilir. Ve aşkın kapsayıcılığı, içeriği ve üstlendiği bu işlevin de Yunus Emre'den Şeyh Galip'e kadar kimi tasavvuf şairlerinde görülebileceği mümkündür. Buna dair Yunus Emre'nin iki beyti konunun anlaşılması adına gayet açıktır:

Girdim gönül şehrine daldım anın bahrine
Aşk ile seyredirken iz buldum can içinde

"Ey aşık ey aşık aşk mezhebi dindir bana
Gördü gözüm dost yüzünü yas kamu düğündür bana" (Köprülü, 2009, 288-293).

Şiirin bütünlüğüne baktığımızda görüleceği üzere şairin, aşkı; iman, akıl gibi kavramlardan öte bir yere yerleştirdiği gayet açık bir şekilde görülmektedir. Ki imanı bir önceki bölümde ele alarak aşka varmak için bir merhale olarak göstermek istediği, aklın sınırlayıcılığına değinisi ve son olarak da "beyaz daha beyaz" ifadesinin de bunu yönelik bir vurgu olarak okunabilir. Tüm bu belirlemelerden sonra son dizelerde insanlığın iyiliğiyle kötülüğüyle bu dünyaya geldiği andan günümüze kadar ki bütün insanlığın aynı yolun yolcusu olduklarına ve bundan bir kaçışın mümkün olmayacağına, her kulun ölümü tadacağına hüznü bir göndermede bulunduğu ve bunu da "Kimler geçer, güzelim, kimler zamanlarımdan" sözleriyle ifade ettiği söylenebilir.

2.3. Karakter Tabakası:

Nesne tabakasından hareketle bu bölümde şairin ruhsal yapısı, karakteri hakkında bilgilere ulaşmak mümkündür. Fazıl Hüsnü Dağlarca, şiirlerini yaşamıyla bütünleştirebilmiş bir şairdir. Bu sebeple şairi ayırıcı değil birleştirici, ilinti kurucu, tüme varan yöntemlerle değerlendirmek gerekir (Akin, 1996, 11). O kendisiyle yapılan bir röportajda şiir anlayışını ve şiirin ne olduğunu şöyle açıklamıştır:



“Şiir usu kuran yapı taşıdır, yalnız usu bağlamaz bu. Yeniden açıklayayım: Şiirle us yapabiliriz, usla şiir yapmak gerçeğin yapısı dışındadır. Kişi her şiiri için başka bir tanımlama da yapabilir. Bir tanımlama içinde kalmak bizi ikiz, üçüz, beşiz şiirler yapmaya götürür. Yazı yazarken, şiir yazarken demek istiyorum; o yazının da kendine özgü şiir tanımı vardır. Bu şiir tanımlarının bitmez tükenmezliği yeryüzüne gelmiş, gelecek bütün ozanların; yazılmış, yazılacak bütün şiirlerin sayısındadır. Şiirin tanımı; o şiirdeki anlam yapı taşlarının, ses yapı taşlarının düzenlenmesini anlatmaktadır.”(Dağlarca, 1985, 4-5).

Başka bir yazısında da Dağlarca; şiirleri nerelerden geldiği belli olmayan, tanımı yapılamayan, bütün yaşamımızı etkileyen ateş böceklerine benzetir (Dağlarca, 2001, 438). Onun; şiiri tanımlanamayan, sonsuz bir imkân alanı olarak sunması şiirlerinin de dokusunu oluşturur denilebilir. Çünkü “insanı evrene açılmış bir kapı” olarak tarif eden Dağlarca onun sırrını araştırmamayı anlaşılabilir olarak görür. Bu sebeple o şiiri hayat ve evrensel varoluşa işaret eden bir kılavuz olarak görür. İnsanın kendisini en doğru şekilde şiirle ifade edeceğini, böylece evrenle hayat arasında bireyin bir bağ kuracağını söyler. “Yazdıklarım evrensel bir bitkinin yürüyüşünü duyarım.” diyen Dağlarca’nın bu dikkati bir yandan evrene ve yaratılışa, diğer yandan insana ve topluma dönüktür (Şimşek, 2001, 185). Çağlarda şiirinde de görüldüğü üzere şairin ilk bölümden itibaren insanlığın varlığına, kültürüne ilişkin en eski yapı taşlarını şiir aracılığıyla hissettirmeye çalıştığı görülür. Bunu yaparken şair objelerden, mecazlardan, soyut kullanımlardan yararlanarak bir lirizm oluşturmak istediğini söylenebilir. Bu lirizm, bütün insanlığı sevgiyle kucaklamaya dönük bir lirizmdir. Şairin şiirlerine kaynaklık eden beslenmeler veya etkilenmeler bu nedenle oldukça zengindir. Nitekim Tacettin Şimşek, Dağlarca’nın şiirine kaynaklık eden üç temel duygudan şöyle söz eder:

“Bunlardan birincisi sevgidir ve öncelikle çocukla temsil edildikten sonra bütün insanlığa doğru açılır. İkincisi merak duygusudur. Bu da dış dünyayı ve giderek bütün evreni anlamak, kavramak isteyen bir ilgiyle ve mistik yönelişlerle beslenerek madde kaynaklı felsefenin sınırlarına uzanan özgür bir arayış hâlinde devam eder. Üçüncüsü ise, acıma duygusudur ve üzerinde yaşadığı coğrafyanın insanından başlayarak bütün yeryüzünde ezilen, yok edilen, onuru çiğnenen, yaşama hakkı gasbedilen, özgürlük ve bağımsızlığına kastedilen bütün mazlum milletlerin acısını yüreğinde duyma şeklinde tezahür eder.” (Şimşek, 2001, 192).

Bu tespitten hareketle şiire bakıldığında da görülüyor ki şairin evreni anlamak için mistik yönelişlere doğru bir seyir izler. Fakat şair sevgiyi, aşkı merkeze alarak bir yönelişte bulunur. Onun şiirlerindeki bu içtenlik aynı zamanda kendi beni üzerinde bir arayışın da tezahürüdür denilebilir. Evrensel doğru yol almak isteyen şairin kendi benini de oluşturmak istediği sezilir. Bunu da son dizede de ifade ettiği gibi aşkı bulduğu anlaşılır. O sürece kadar şairin bir panik halinde (Pan korkusu) gerçeği arama çabası gözlerden kaçmaz. Bu çabanın kendi geçmişi üzerinden okunabileceğini de söylemek mümkündür. Şair yaşama geçmişe, topluma, evrene bakıp izlenimlerini düşünce ve duygularıyla özümleyerek farklı imgeler ve deyişler duyurmak ister. Kimi zaman bunu açıkça kimi zaman buğulu kimi zaman da simgelerle vermeye çalışır (Ünlü-Özcan, 1990, 53). Dağlarca’nın şiir serüvenine bakıldığında da - Cemal Süreya’nın tespitiyle - iki dönem görülür: Sezgi ve akıl dönemi (Korkmaz, 2009, 300). Şairin bu şiiri de sezgi döneminin bir ürünüdür. Çağlarda şiirinin tamamında bilinç ötesi bu sevgiyi, okuyucusuna anlatılması güç bir hava içinde verir. Onun bu özelliği gerçeküstüçülük akımından etkilendiğinin bir göstergesidir. Mehmet Kaplan; Fazıl Hüsni Dağlarca’nın şuuraltı, serbest çağrışım ve sürrealizme çok benzeyen bir duyuş tarzı ve şiir yazma metodunu kendi kendine bulduğunu ve geliştirdiğini söyler. Ve onun bazı şiirlerinde, şiirin kaynaklarına inmiş hakiki bir şairin ilham, derinlik ve parıltısına haiz olduğunu belirtir (Kaplan, 2013, 153). Bu tespitlerden hareketle Dağlarca’nın şiirlerinde simgeleri herhangi bir sınıra bağlı kalmadan olabildiğince kullandığı söylenebilir. Onun, insanlığın algıladığı kozmik âlemlerle kendi gerçekliğini birleştirmeye çalıştığı ve simge ağırlıklı olan bu şiirinde de Sürrealizmin etkisini görmek mümkündür.

2.4. Alın yazısı Tabakası:

Şiirin en üst tabakası olan ve kader tabakası olarak da bilinen bu seferde, en basit söylemlerle, şiirin evrensel mesajı üzerinde durulur. Buna göre şair şiiri üzerinden bütün insanlığa doğru açılacak bir kapı aralar ve böylece herkes için ortak, evrensel bir mesaj vermeye çalışır. Şiirin bütünlüğüne bakıldığında da öncelikle şairin birtakım varoluşsal sorunlar yaşadığını, evreni sorguladığı görülür. Nitekim Fazıl Hüsni Dağlarca kendi ben’ini ve sesini arayan bir şair olarak karşımıza çıkar. Sezgiye dayalı bir evren kurma peşinde olduğu, kendini tanıma-tanımlama ve birey olma macerasını yaşadığı görülür. Dolayısıyla o bireyi arayan tavrını sürekli sezdiiren bir şairdir (Şimşek, 2001, 181). Nitekim bu şiirde de şair kendisine doğru bir yolculuğa çıkar. Bu durum kendisinden uzaklaşarak sorunlarını geçiştirmeye dönük değil, bilakis çareler üretmeye ve sonrasında da bütün insanlığı dâhil etmeye dönük bir yolculuktur. Onun kendisini, evreni, hayatı uzaktan seyreden bir bakışla; insanlığın başlangıcından günümüze değin serüvenini ele alması bu



içsel arayışın bir neticesidir. Her bireyin mutluluğa giden yolda hakikatin akılda mı, maddede mi, iradede mi, imanda mı, aşkta mı gibi birçok kavram üzerinde yapmış olduğu sorgulamada şairin seçtiği yolun aşk olduğu görülür. O bireyin en nihai noktada yer alan iksirinin aşk olduğu mesajını vermek ister. Bu aşkın kişiyi Mutlak Varlık'la bütünleştireceğini; böylece insanın yokluk buhranından, benlik arayışından kurtarıp ebedi saadeti yaşatacağı inancını sezdirmek ister. Bu sebeple şiirin bütünlüğünde; özelde kendisine, genelde ise tüm insanlığa yönelik iyimser bir bakışın egemen havası sezilir. Bunu şairin bütün varlığı İlahi Varlık'ın tecellisi olarak görmesi, her şeye hoşgörü çerçevesinde bakmasıyla açıklanabilir. Bu metafizik tavır onun kaygılarını, tereddütlerini, kendini tanımlama arayışlarını dindirmek için seçtiği bir sığınaktır. Felsefesini bu tasavvufî örüntülerle kurmuş olan şairin okuyucuya; İlahi Varlık'a ulaşmak için her türlü günahlardan, kötülüklerden arınmak gerektiğini; ancak bu şekilde ölümlü dünyadan hoş bir seda bırakılabileceğini sezdirir. Buna götüreceği şeyin de aşk olduğunu sezdirir. Metin, alın yazısı tabakasında son olarak durduğu yerin bilgelik olduğunu ima eder ve bu durduğu yerde metinde var olan öz, umut, aşk özlemi ve mevcut hâldeki kaygılar olduğu söylenebilir.

Sonuç:

Bir eserin yapısını ontolojik bir perspektifle ele almak o eseri sadece psikolojik ya da sosyal yönden değil, bir bütün olarak her yönüyle kavramayı gerektirir. Çünkü okur için bağlayıcı olan metnin kendisi olmalı ve olabildiğince metnin anlam dünyasına, çağrışımlarına girilebilmelidir. Çünkü estetik bir objeyi incelemek, onu oluşturan nedenlerden başlamak üzere bütün etkenleri göz önünde bulundurmaya gerektiren bir uğraştır. Ancak böyle bir çözümlemede metnin anlamsal katmanlarına varılabilir. İşte ontolojik çözümleme yöntemi de sadece metnin duyuşsal varlık alanı olan real-ön yapıya ait bilgileri değil, aynı zamanda duyular üstü diye tanımlanan irreal-arka yapıya ait bilgileri de ortaya koyup bir bütün olarak metnin çözümlenmesini amaçlar. Bu çalışmada da Türk Edebiyatının en üretken şairlerinden biri olan Fazıl Hüsni Dağlarca'nın sezgi ağırlıklı "Çağlarda" şiirini incelenmiştir. Şiirin yüzey yapısında şairin iyimser bir bakışla Anadolu'daki medeniyetler üzerinden kadim geleneğe dikkat çektiği ve onun kültürel formları içinde kazandığı iyilikleri öne çıkaran bir yönü fark edilir. Fakat derin yapıda ise şairin evreni, insanlığı, kozmosu tanıma, tanımlama arayışı içinde olduğu görülür. Şairin; varlığın, evrenin serüvenini dile getirdiği bu şiir bir anlamda onun kendi benine çıktığı bir yolculuğun ifadesi olarak da okunabilir. Çünkü insanlığın çağlar boyunca geçirdiği yıkımları, olumsuzlukları şairin kendi ruhunun gerçeğinden sapması olarak düşünülebilir. Ki şairin bu sapmanın nedenini aşktan uzaklaşma olarak vermek istediği anlaşılabilir. Çünkü ona göre aşktan irak olmak Mutlak Varlık'tan irak olmayı getirir. Bu da O'na göre insana iç dünyasında çatışmalar, buhranlar yaşayacağı bir mecra açar. Bunun için şair hakikate giden yolun aşktan geçtiğine inanır ve bunu derin yapıda sezdirir. Mecazlarla örülü söyleyişin derin yapıda göndermelerinin güçlü olması şairin üslubundaki farkın da en belirgin göstergesi olarak da görülebilir.

KAYNAKÇA

- Agızza, Roza (2006). *Antik Yunan'da Mitoloji*. (Z.Z. İlgelen, Çev.) İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay.
- Akın, Gülten (1996). *Şiir Üzerine Notlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Aktaş, Şerif (2011). *Edebiyat ve Edebî metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- Aktaş, Şerif, Gündüz, Osman (2011). *Yazılı ve Sözlü Anlatım*. Ankara: Akçağ Yay.
- Asutay, Hikmet (2014). Yaşasın Uçan Halı. Türk-Alman Çocuk ve Gençlik Yazınında Fantastik Kavramının İrdelenmesi. *SÖZELTİ, Çocuk ve Gençlik Edebiyatı İnceleme Araştırma Eleştiri Dergisi*, <http://sozelti.com/index.html>. Erişim tarihi: 03.09.2014.
- Bayat, Fuzuli (2010). *Mitolojiye Giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Bayladı, Derman (2010). *Mitoloji*. İstanbul: Berdan Matbaası.
- Bayram, Yavuz (2008). *Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili*. İstanbul: Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu, Beykoz Belediyesi Yay.
- Boyana, Hülya (2005). *Arkadia Kökenli Keçi Tanrı Pan*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay. C.24: S.37.
- Can, Dilek Tüfekçi (2013). *Çocuk Edebiyatında Dilin İdeolojisi: Anlatı Bilimsel Yaklaşım*. Ankara: Dil Araştırmaları Dergisi. S: 12.
- Çetin, Nurullah (2001). Hece: *Türk Şiiri Özel Sayısı*. Ankara: Hece Yay. S. 53-54-55.
- Çift, Salih (2009). Bektâşi Geleneğinde Vahdet-İ Vücut Ve İbnü'l-Arabî. *İstanbul: Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*, S: 23.
- Dağlarca, Fazıl Hüsni (1985). *Dağlarca: İlk Yapıtla Elli Yıl Sonrakiler*. İstanbul: Özgür Yay.
- Dağlarca, Fazıl Hüsni (2008). *Bütün Şiirleri 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Dağlarca, Fazıl Hüsni (2001). Hece: *Türk Şiiri Özel Sayısı*. Ankara: Hece Yay. S.53-54-55.
- Eliade, Mircea. (1993). *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Simavi Yay.
- Emre, İsmet. (2012). *Edebiyat Bilimi*. Ankara: Anı Yay. C.1.
- Erhat, Azra (2008). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köprülü, Fuad (2009). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ Yay.
- Göçmen, Doğan. *Neden Ontoloji*, <http://dogangocmen.files.wordpress.com/2009/08/neden-ontoloji1.pdf>. Erişim tarihi: 23.09.2014.
- Graves, Robert (2010). *Yunan Mitleri*. (U. Akpur, çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Hartmann, Nicolai (2005). *Ontolojide Yeni Yollar*. İzmir: İlyaz İzmir Yay. (Çev. Lütfi Yarbaş.)



- Hot, İnci (2012). *Orta Çağ Avrupa'sında Salgınlar*. Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi, S.23.
- İz, Fahir (2008). *Eski Türk Edebiyatında Nazım 1*. Ankara: Akçağ Yay.
- Kale, Nesrin (2009). *Felsefiyat*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kaplan, Mehmet (2013). *Şiir Tahlilleri II*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Kirkiz, Saniye (2013). *Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirlerinde Yinelemeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Kolcu, A. İhsan (2011). *Edebiyat Kuramları*. Erzurum: Salkımsöğüt Yay.
- Korkmaz, Mehmet (2012). *Eski Yunan Efsaneleri*. Alter Yay.
- Korkmaz, Ramazan (2009). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yay.
- Korkmaz, Zeynep (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Köktürk, Şahin (2001). Bayburtlu Zihni'nin Bir Koşmasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi. *Milli Folklor*, S.60.
- Kömürcü, Mustafa (1996). *Behçet Necatigil'in Şiirlerindeki Batı Mitolojisine Ait Kavramlar Üzerine Bir İnceleme*. Kayseri: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yay. S. 7.
- Küçük, Osman Nuri (2009). İbnü'l Arabi Düşüncesinde Varlığın Tasavvufi Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l - Arabi Özel Sayısı-2)*, S. 23.
- Necatigil, Behçet (1957). *Küçük Mitolojya Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yay. S. 529.
- Necatigil, Behçet (1988). *100 Soruda Mitolojya*. İstanbul: Gerçek Yay.
- Pala, İskender (2009). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yay.
- Solak, Ömer (2014). *Kuramdan Uygulamaya Edebiyat Çalışmaları*. Ankara: Anı Yay.
- Şimşek, Tacettin (2001). *Hece: Türk Şiiri Özel Sayısı*. Ankara: Hece Yay. S.53-54-55.
- Sarıkaya, Meliha Yıldırım (2014). Peygamber Tasavvurundaki Değişimin Dile ve Edebiyata Yansıması: Na't-ı Şerif Örneği. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 14, S. 1.
- Tez, Zeki (2008). *Mitolojinin Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yay.
- Tunalı, İsmail (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İsmail (2010). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İsmail (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Türkçe Sözlük* (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uludağ, Süleyman (1994). *Devir. DİA, C. IX*, İstanbul: T.D.V. Yay.
- Ünlü, Mahir; Özcan, Ömer (1990). *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 3*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Üstüner, Kaplan (2007). *Divan Şiirinde Tasavvuf*. Ankara: Birleşik Yay.
- Yeşilyurt, Türkan (2010). *Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirlerindeki Temalar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, Kadriye; Kamile Çetin (2007). Rüyalar ve Niyaz-î Mısıri-î'nin Ta'biratül- Vakı'at Adlı Eserinde Rüyaların Dili. *Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literature and History of Turkishor Turkic*, Volume 2/4 Fall 2007.