

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (ARAP DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI**

**TEMMÛZÎ ŞİİR HAREKETİ**

**Doktora Tezi**

**Zafer Ceylan**

**Ankara-2017**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (ARAP DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI**

**TEMMÛZÎ ŞİİR HAREKETİ**

Doktora Tezi

Zafer Ceylan

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Rahmi Er

Ankara-2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (ARAP DİLİ VE EDEBİYATI)  
ANABİLİM DALI

Zafer Ceylan

TEMMÜZİ ŞİİR HAREKETİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rahmi Er

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Rahmi ER

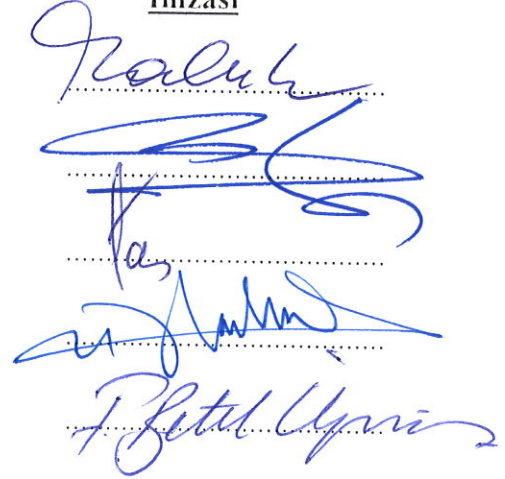
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Prof. Dr. M. Faruk TOPRAK

Prof. Dr. Mehmet Hakkı SUÇİN

Doç. Dr. Fatıma Betül ÜYÜMEZ

İmzası



Tez Sınavı Tarihi: 18.09.2017

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (20/09/2017)

Zafer Ceylan

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	i
<b>KISALTMALAR</b> .....	v
<b>TRANSKRİPSİYON</b> .....	vi
<b>GİRİŞ: MODERN ARAP ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ</b> .....	1
<b>I. BÖLÜM: TEMMÛZÎ ŞAİRLER VE HAREKETİN DOĞUŞU</b> .....	22
1.1. Temmûzî Şairler .....	22
1.1.1. Adonis (Alî Ahmed Sa'îd Eşber).....	22
1.1.2. Bedr Şâkir es-Seyyâb.....	26
1.1.3. Cebrâ İbrâhîm Cebrâ .....	29
1.1.4. Halîl Hâvî .....	31
1.1.5. Yûsuf el-Hâl .....	32
1.2. Şairlerin Birbirleriyle Olan Tanışıklıkları .....	34
1.3. “ <i>Temmûzî Şairler</i> ” Teriminin İlk Kullanımı .....	38
1.4. Temmûzî Hareketin İdeolojik Temelleri .....	40
1.4.1. T.S. Eliot ve “ <i>The Waste Land</i> ” (Çorak Ülke) Şiiri .....	43
1.4.2. Sir James Frazer ve “ <i>The Golden Bough</i> ” (Altın Dal) Adlı Eseri.....	47
1.4.3. Siyasi ve Sosyal Bilinç .....	49
1.4.4. Kültürel Bilinç .....	52
1.4.5. Batı Şiiri Etkisi .....	55
1.4.6. Gelenek ve Modernite İkilemi .....	61
<b>II. BÖLÜM: DİL, ÜSLUP VE BİÇİM ÖZELLİKLERİ</b> .....	68
2.1. Dil Özellikleri .....	68
2.1.1. Dilde Sadelik .....	69
2.1.2. Gramer Kurallarına Uyuma .....	72
2.1.3. Konuşulan Dilden Yararlanma .....	77
2.1.4. Lehçelerden Yararlanma.....	79
2.2. Üslup Özellikleri .....	84
2.2.1. Organik Bütünlük .....	85
2.2.2. Şiirde Musiki .....	86
2.2.3. Ses ve Ses Öbeklerinin Yinelenmesi (Aliterasyon ve Asonans).....	90
2.2.4. Yinelemeli Kavram / Tekrar .....	93
2.2.5. Dramatik Monolog .....	102
2.2.6. İmge Kullanımı.....	110
2.2.7. Anlaşılmazlık ve Gizem .....	115
2.2.8. Özel Adlardan Yararlanma .....	117

2.2.9. Kavram Karşıtlığı (Tezat).....	120
2.2.10. Benzetme .....	123
2.3. Biçim Özellikleri .....	125
2.3.1. Kaside Formu .....	126
2.3.2. Tef'ileli Şiir (القصيدة التفعيلية) ve Serbest Şiir (الشعر الحر) Deneyimleri.....	130
2.3.3. Düzyazı Şiir (الشعر المنثور / قصيدة النثر).....	140
<b>III. BÖLÜM: ELE ALINAN KONU VE TEMALAR.....</b>	<b>153</b>
3.1. Ele Alınan Konular.....	154
3.1.1. Filistin Trajedisi.....	154
3.1.2. Vatan Sevgisi, Vatana Duyulan Özlem ve Sürgünlük.....	170
3.1.3. Komünizm, Sosyalizm ve Devrimcilik .....	180
3.1.4. Arap Milliyetçiliği .....	187
3.1.5. Günlük Siyaset ya da Siyasi Söylem .....	199
3.1.6. Sansür .....	201
3.1.7. Tasavvuf ve Mistisizm .....	202
3.1.8. Doğu-Batı Karşılaştırması .....	209
3.2. İşlenen Temalar .....	215
3.2.1. Kent Teması ve Modern İnsanın Bunalımı.....	215
3.2.2. Aşk ve Kadın .....	229
3.2.3. Varlık ve Varoluş .....	236
<b>IV. BÖLÜM: TEMMÛZÎ ŞİRDE MİTOLOJİK, DİNÎ VE KÜLTÜREL ARKETİPLER ...</b>	<b>245</b>
4.1. Modern Arap Şiirinde Sembolizm.....	245
4.2. Temmûzî Şiir Öncesi Modern Arap Edebiyatında Mitoloji .....	247
4.3. Temmûzî Şiirde Mitolojik, Dinî ve Kültürel Arketipler .....	252
4.3.1. Mitolojik Arketipler.....	256
4.3.1.1. Temmuz/Adonis ile Hz. İsa ve Kendini Feda Etme Olgusu.....	256
4.3.1.2. Odysseus & Ulysses .....	285
4.3.1.3. Sisypheos.....	293
4.3.1.4. İkaros .....	298
4.3.1.5. Kerberos .....	302
4.3.1.6. Prometheus .....	305
4.3.1.7. Orpheus.....	312
4.3.1.8. Oidipus .....	316
4.3.1.9. Yeniden Doğuş ve Verimliliğin Dışıl Karakterleri.....	319
4.3.2. Halk Anlatıları ve Kahramanlar .....	324
4.3.2.1. Anka & Phoenix .....	324
4.3.2.2. Mihyâr .....	332

4.3.2.3. Sinbad .....	337
4.3.2.4. Kara Nadir (Nâdiru'l-Esved) .....	345
4.3.3. Dinî Ögeler ve Anlatılar .....	346
4.3.3.1. Tanrı .....	347
4.3.3.2. Hz. İsa .....	348
4.3.3.3. Hz. Muhammed .....	353
4.3.3.4. Hz. Eyyûb .....	355
4.3.3.5. Kutsal Kitaplara Göndermeler .....	360
4.3.3.6. Sütunlar Şehri İrem (İrem Zâtu'l-'Imâd) .....	366
4.3.3.7. Sodom ve Gomore .....	371
4.3.3.8. Hâbil ve Kâbil .....	376
4.3.4. Tarihi ve Siyasi Şahsiyetler .....	381
4.3.4.1. Şaqr Kureyş (Abdurrahmân ed-Dâhil) .....	381
4.3.4.2. Cengiz Han .....	385
4.3.4.3. Haccâc b. Yûsuf es-Seḳafî .....	386
4.4. 1967 Hezimetinin Ardından Temmûzî Şiir .....	389
<b>SONUÇ</b> .....	397
<b>ÖZET</b> .....	404
<b>ABSTRACT</b> .....	405
<b>KAYNAKÇA</b> .....	406
<b>İSİM İNDEKSİ</b> .....	418

## ÖNSÖZ

*Temmûzî Şiir Hareketi*, Arap şiir tarihinin 1950-1970 arası dönemine damga vurarak şiire getirdiği yenilikler ve şairlere sağladığı olanaklarla ön plana çıkar. Adonis, Bedr Şâkir es-Seyyâb, Cembrâ İbrâhîm Cembrâ, Halîl Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'in oluşturduğu bu hareket, 1970 sonrası Arap şiirine yön vermesi bakımından da önem taşır.

Ülkemizde bu hareketin geneline yönelik bir çalışma olmasa da, kimi grup şairlerini ele alan tez ve makaleler bulunmaktadır. Bunlar, Rahmi Er'in yazmış olduğu *Bedr Şâkir es-Seyyâb ve Yağmurun Türküsü* adlı makalesi; Fatıma Betül Hoşgör'ün *Cembrâ İbrâhîm Cembrâ ve XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri* başlıklı doktora tezi; Zafer Ceylan'ın *Romantizmden Öznelliğe Bedr Şâkir es-Seyyâb* başlıklı yüksek lisans tezi ve Erdinç Doğru'nun *Mevâkif Dergisi Çerçevesinde Adonis'in Düşünce Dünyası* adlı makalesidir. Ayrıca yine Rahmi Er'in hazırlamış olduğu *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi* adlı çalışma ile Mehmet Yalar'ın *Modern Arap Şiiri* adlı kitabı, modern Arap şiirinin tarihsel gelişimine yönelik değerli bilgiler içerir. Grubun en tanınmış ismi olan Adonis'in ise birçok şiir koleksiyonu Türkçeye çevrilmiştir. Halîl Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'e yönelik herhangi bir çalışma ise bulunmamaktadır.

Arap ülkelerindeki durumun da bundan pek bir farkı yoktur. Grup şairlerini bir arada ele alan çalışmalar, genellikle onların mitolojik içeriğe sahip olan eserlerini inceleyip dil, üslup, biçim, konu ve tema kullanımları üzerine eğilmeyen ürünlerdir. Bu bağlamda karşımıza çıkan ilk çalışmalar, Es'ad Razzûk'un 1959'da yayımlanan *eş-Şu'arâ' et-Temmûziyyûn - el-Uşûra fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Mu'âşır* (Temmûzî Şairler - Çağdaş Arap Şiirinde Mitoloji) adlı kitabı; Cembrâ İbrâhîm Cembrâ'nın 1955-1960 yılları arasında çeşitli dergilerde yayımlanan makalelerinin 1975 yılında *en-Nâr ve'l-Cevher - Dirâsât fi'ş-Şi'r* (Ateş ve Öz - Şiir Üzerine Çalışmalar) adı altında kitaplaştırılan çalışması; Rîtâ 'Avad'ın 1974'te sunduğu *Uşûratu'l-Mevt ve'l-Inbi'âs fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Hadîs* (Modern Arap Şiirinde Ölüm ve Yeniden Doğuş Miti) başlıklı yüksek



lisans tezi ve Enes Dâvud'un 1975 yılında yayımlanan *el-Ustûra fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Hadîs* (Modern Arap Şiirinde Mitoloji) adlı kitabıdır.

İngilizce yapılan çalışmalar arasında da, genel bir Arap şiir tarihi içerisinde grup şairlerine yer veren çalışmalar ve antolojiler dışında bir eser bulunmaz.

Temmûzî şiirin ne olduğuna yönelik sosyal bilimler alanındaki boşluğu doldurmak için hazırlanan bu çalışma, Temmûzî şiiri, dil, üslup, biçim ve içerik yönünden ele alır. Çalışmamız bir giriş ve dört bölümden oluşmaktadır. Girişte, modern Arap şiirinin tarihsel bir arka planı verilmiş, bu süreçte öne çıkan edebî hareketlere ve akımlara değinilmiştir.

Birinci bölümde, ilk olarak Temmûzî şairlerin hayatları kısaca anlatılmış, birbirleriyle olan tanışıklıklarına değinilmiş ve *Temmûzî şiir/şair* teriminin ilk kez nasıl ortaya çıktığı gösterilmiştir. Sonrasında ise bu hareketi oluşturan ideolojik temeller irdelenmiştir.

İkinci bölümde, Temmûzî şiirin dil, üslup ve biçim özellikleri ele alınmış; şairlerin, Arap şiirinin eski kalıplarından kurtularak yeni şiir anlayışını nasıl kurguladıkları gösterilmeye çalışılmıştır. Batı şiirinin üzerlerinde bıraktığı etki ve bunların şiirlerine yansımaları örneklerle açıklanmıştır.

Üçüncü bölüm, Temmûzî şiirde işlenen konu ve temalara yöneliktir. Arap ülkelerindeki sosyal, kültürel ve siyasi gelişmelerin şiire yansıması olan bu bölüm, öne çıkan başlıklar altında verilmiştir.

Dördüncü bölüm ise "Temmûzî Şiirde Mitolojik, Dini ve Kültürel Arketipler" başlığını taşır. Bu başlık, içerik açısından konu ve tema bölümünde ele alınabilecek olsa da, Temmûzî şiirin ayırt edici özelliği olması dolayısıyla farklı bir bölümde incelenmiştir. Şairlerin kullanmayı tercih ettikleri mitolojik karakterlere, halk anlatılarına, dini öğelere ve tarihi ve siyasi şahsiyetlere yer verilmiştir.

Çalışmamızda, şairlerin Temmûzî şiir bağlamında ele alınan şiir koleksiyonları şunlardır:

Adonis: *Kaşa'id Ūlâ* (İlk Şiirler, 1957); *Evrâk fi'r-Rîh* (Rüzgârda Yapraklar, 1958); *Ağânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı Mihyar'ın Şarkıları, 1961); *Kitâbu't-Taḥavvulât ve'l-Hicra fi Ekâlîmi'n-Nehâr ve'l-Leyl* (Gündüz ve Gece İklimlerinde Dönüşümün ve Göçün Kitabı, 1965); *el-Mesraḥ ve'l-Merâyâ* (Sahne ve Aynalar, 1968); *Hâzâ Huva İsmî* (İşte Benim Adım, 1970); *Mufred bi Şîgati'l-Cema'* (Çoğul Formunda Tekil, 1977).

Bedr Şâkir es-Seyyâb: *Ezhâr Zâbile* (Solgun Çiçekler, 1947); *Esâfir* (Efsaneler, 1950); *Unşûdetu'l-Maṭar* (Yağmurun Türküsü, 1960); *el-Ma'bedu'l-Garîk* (Batık Tapınak, 1962); *Menzilu'l-Aknân* (Köleler Evi, 1963); *Şenâşil İbneti'l-Celebî* (Çelebi'nin Kızının Cumbası, 1964).

Cebrâ İbrâhîm Cebrâ: *Temmûz fi'l-Medîne* (Temmuz Şehirde, 1959); *el-Medâru'l-Muğlak* (Kapalı Yörüğe, 1964); *Lev'atu's-Şems* (Güneşin İstirabı, 1979); *Seb'a Kaşa'id* (Yedi Şiir, 1989)

Halîl Hâvî: *Nehru'r-Remâd* (Kül Nehri, 1957); *en-Nây ve'r-Rîh* (Ney ve Rüzgâr, 1961); *Beyâdiru'l-Cu'* (Açlık Harmanları); *er-Ra'du'l-Carîh* (Yaralı Gök Gürültüsü, 1979); *Min Caḥîmi'l-Kûmîdiyâ* (Komedyanın Cehenneminden, 1979).

Yûsuf el-Hâl: *el-Hurriyye* (Özgürlük, 1945); *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu, 1958); *Kaşa'id fi'l-Erba'in* (Kırk Yaş Şiirleri, 1960); *Kaşa'id Lâhika* (Son Şiirler).

Çalışmam boyunca deneyimi, sabrı, bilgisi ve anlayışıyla her ihtiyaç duyduğumda yanımda olan danışman hocam Prof. Dr. Rahmi Er'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez İzleme Komitelerinde yapmış oldukları değerli katkılardan dolayı Prof. Dr. Ramazan Kaplan'a ve Prof. Dr. M. Faruk Toprak'a teşekkür ederim. Eğitimim boyunca benden desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Bedrettin Aytaç'a, Prof.

Dr. Mehmet Hakkı Suçin'e, Doç. Dr. Kemal Tuzcu'ya, Yrd. Doç. Dr. Derya Adalar Subaşı'na ve kaynak temini hususunda yardımlarını gördüğüm Doç. Dr. Fatıma Betül Üyümez'e teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmamı, 2214/A-Doktora Sırası Yurtdışı Araştırma Burs Programı'yla 2014-2015 eğitim-öğretim yılında Mısır'da bulunduğum süre zarfında destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

Çalışmalarımı Mısır'da yürüttüğüm süreçte, deneyimlerinden yararlandığım Prof. Dr. Mohamed Heridy'ye, Prof. Dr. Abd Nasser Hassan Shaban'a ve Prof. Dr. Mamdouh Eissa'ya teşekkür ederim.

Ayrıca desteklerini her zaman hissettiğim anne-babama ve onlarla geçirmem gereken zamanı bu çalışmaya ayırdığım için beni affetmelerini dilediğim eşim İmân ve kızım Lavinya'ya sonsuz şükranlarımı sunarım.

Zafer Ceylan

## KISALTMALAR

A.Ü.	:	Ankara Üniversitesi
a.g.e.	:	Adı Geçen Eser
a.g.m.	:	Adı Geçen Makale
b.	:	Bin (Oğlu)
bkz.	:	Bakınız
C.	:	Cilt
Çev.	:	Çeviren
d.	:	Doğumu
Der.	:	Derleyen
Ed.	:	Editör
E.T.	:	Erişim Tarihi
Haz.	:	Hazırlayan
Krş.	:	Karşılaştır
s.	:	Sayfa
S.	:	Sayı
Trh.	:	Tarihi
Trhsz.	:	Tarihsiz
v.d.	:	ve devamı
TDK	:	Türk Dil Kurumu
TDV	:	Türkiye Diyanet Vakfı

## TRANSKRİPSİYON SİSTEMİ

Bu çalışmamızda, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi'nde uygulanan şu transkripsiyon alfabesi kullanılmıştır:

Sesliler:

ا، آ، آى	:	â	اَ	:	a
ي	:	î	إِ	:	ı, i
و	:	û	أُ	:	u, o

Sessizler:

ء	:	'	ض	:	ḍ
ب	:	b	ط	:	ṭ
ت	:	t	ظ	:	ẓ
ث	:	ṯ	ع	:	‘
ج	:	c	غ	:	ġ
ح	:	ḥ	فا	:	f
خ	:	ḫ	ق	:	ḳ
د	:	d	ك	:	k
ذ	:	ẓ	ل	:	l
ر	:	r	م	:	m
ز	:	z	ن	:	n
س	:	s	ه	:	h
ش	:	ş	و	:	v
ص	:	ṣ	ي	:	y

Bunların yanı sıra, harf-i ta'rifler cümle başında küçük yazılmıştır. Örneğin: el-el-‘Akkâd, el-Bârûdî gibi. Harf-i ta'rif ile gelen kelimelerin başındaki şemsi harflerin okunuşu belirtilmiştir. Örneğin: es-Seyyâb, ez-Zehâvî gibi.

Terkip halindeki ad ve lakaplar ayrı ayrı değil, bitişik yazılmıştır. Kaynaşan kelimelerden ilkinin bulunduğu yere göre irabında meydana gelen değişiklikler ise yazıda gösterilmemiştir. Örneğin: ‘Abdulkerîm, ‘Abdulvehhâb gibi.



# GİRİŞ

## Modern Arap Şiirine Genel Bir Bakış

Modern zamanların Arap edebi rönesansı, XIX. yüzyılda, ilk olarak Lübnan'da ardından da Mısır'da başlar. Ancak Lübnan'daki edebi rönesansın ilk öncüleri, çağın ihtiyaçlarını ifade eden uygun bir üslupla beraber daha çok nesir alanında denemeler yaparken şiirin alanına çok girmemeyi tercih ederler. Dolayısıyla ilk gerçek şiir rönesansı, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Mısırlı öncüler tarafından gerçekleştirilir. Buradaki kültürel değişimin asıl itici gücü, Doğu'nun Arapları ile Batı'nın Avrupalıları arasında var olan büyük kültürel ve teknolojik farklılığın keşfiyle insanlara etki eden Napolyon komutasındaki Fransız askerlerinin Mısır'ı işgalini (1798-1801) izleyen dönemde ortaya çıkar.<sup>1</sup> Fransızların yaklaşık üç yıl süren işgalleri, tarih sahnesinde ufak bir çizik olarak gözüke de, Mısır'ın sosyal, siyasal ve kültürel yapısına bıraktığı etki bakımından derin izler taşır. Osmanlı Devleti'nin, o dönemde kendi sınırları içerisinde yer alan Mısır'ı, Fransız işgalinden kurtarmak için görevlendirdiği ve 1801'de bu işgali sonlandırarak kendi yönetiminin altyapısını oluşturmaya başlayan Mehmet Ali Paşa'nın hükümrânlığı başlar. 1805'ten 1849'a kadar Mısır'ı yöneten Mehmet Ali Paşa'nın sosyal ve kültürel gelişime öncelik verdiği dönemi -eğitim almaları için birçok öğrenciyi Fransa'ya göndermesi, birçok okul ve eğitim kurumu kurması (bunların arasında diğer dillerden çevirilerin yapıldığı başlıca merkez olan ünlü Diller Okulu da bulunur), bir gazete yayımlaması ve Napolyon'un Mısır'a getirdiği Arapça matbaayı etkin bir şekilde kullanması- kültürel bir uyanış sağlar; böylece geçmişin edebi başarılarını yeniden canlandırarak aydınlanma konusunda derin bir ilgi uyandırır. Ayrıca Mehmet Ali Paşa döneminde Mısır'ın Batı ile olan teması ve kurulan ilişkiler, yeni bir dönemin başlangıcını işaret eder. Dolayısıyla Fransızların Mısır'ı işgal tarihi

---

<sup>1</sup> Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Poetry An Anthology*, Columbia University Press, New York 1987, s.2-3.

olan 1798 yılı, klasik ile modern Arap edebiyatlarını birbirinden ayıran kesin bir sınır hattı olmamakla beraber, nesir ve nazım alanında yeni, çağdaş ve güncel deneyimlerin başlangıcı olarak kabul görür.

Mehmet Ali Paşa döneminde Mısır'ın önde gelen edebiyat ve kültür adamlarından biri olarak karşımıza öncelikle Rifâ' Râfî eṭ-Tahtâvî (1801-1873) çıkar. Öncesinde Mısır ordusunun bir alayında kazaskerlik görevine atanmışken, sonrasında Mehmet Ali Paşa tarafından Fransa'ya gönderilen ilk öğrenci grubunun başına, Ezher Üniversitesi'nde dinî eğitim almış olması dolayısıyla imam olarak atanır.<sup>2</sup> 1821-1836 yılları arasında beş yıl Paris'te kalan eṭ-Tahtâvî, Mısır'a dönüşünün ardından Mehmet Ali Paşa önderliğinde birçok yeniliğe imza atar. Onun öncülüğünde gerçekleştirilen çalışmaların önemli yönlerinden biri, şiire duyulan ilgi sonucunda birçok klasik Arapça şiir koleksiyonu ve edebi eserin tekrardan yayımlanması oldu. Geçmişe dair özlemin yükselişe geçtiği bir dönemde ortaya çıkan kimi şairler de yeniden basılan koleksiyonlardaki şiirlerin üslubundan, söz dizim ve biçim özelliklerinden yararlanmaya başladılar. Bu dönemde şiir, yüzünü diğer dillerin şiirsel sanatından ödünç alınan yeniliklere dönmeden önce, kendi geçmişinin daha belagatli dilinden gelen nazımın değerli örnekleri içinde demlenme ihtiyacı duydu. *Neo-klasik şairler* olarak adlandırılan Mısır'dan Maḥmûd Sâmi el-Bârûdî (1839-1904), Aḥmed Şevkî (1868-1932), Hâfız İbrâhîm (1827-1932), Veliyuddîn Yeken (1873-1921) ve İsmâ'îl Şabrî (1854-1923); Irak'tan Cemîl Şıdkî ez-Zehâvî (1863-1936), Ma'rûf er-Ruşâfî (1875-1945), Mehdî el-Cevâhîrî (1899-1997); Suriye'den Muhammed Kurd Alî (1876-1953) ve Lübnan'dan Bişâre el-Hûrî (1885-1968) gibi isimler, Arap şiirinin bu demlenme ve ayaklarını yere sağlam basma sürecini hayata geçiren kişiler oldular. Fransızların Mısır'ı işgalleri sonrası süreçte Avrupa'dan nüfuz etmeye başlayan değerlerin mevcut kültürel

---

<sup>2</sup> Hamid İnyet, *Arap Siyasi Düşüncesinin Seyri*, (Çev. Hicabi Kırlangıç), Yöneliş Yayınları, İstanbul 1991, s.42. Ayrıca bkz. Rahmi Er, *Modern Mısır Romanı I (1914-1944)*, Hece Yayınları, Ankara 2015, s.13-52.



değerlerle çatışmaya başlaması, aynı zamanda, gerek sosyal, gerek bilimsel ve gerekse edebi hayatın, Batıdakilere kıyasla pek de iç açıcı bir halde olmayışı, bu şairleri, biraz da ulusal kimliklerini koruma güdüsüyle, edebiyatlarının “Altın Çağ”ı olarak nitelenen Abbasi dönemi şair ve yazarlarını taklide yöneltmişti.<sup>3</sup>

Neo-klasik şiir hareketine temel ivmesini kazandıran ve 1881’de İngilizlere karşı girişilen ‘Urâbî Paşa ayaklanmasında etkin görevler üstlenmesinden dolayı “*kılıcın ve kalemin şairi*” (شاعر السيف و القلم) lakabına layık görülen Mısırlı şair el-Bârûdî’nin öncülüğündeki bu ekol, el-Mütenebbî, Ebû Temmâm, el-Ma‘arrî ve Ebû Nuvâs gibi Arap Ortaçağ şiir geleneğinin büyük şairlerinin tarzını ve ruhunu canlandıracak yeni bir oluşum bulmayı amaçlamış ve bu amaç dâhilinde oluşturulan şiir de şairlerin kendi kişilik ve deneyimlerini ifade ederken bunu, dil ve şiirsel tekniğin geleneksel bir yaklaşımla kullanılmasını teşvik ederek yapmaya çalışmıştı.<sup>4</sup> Böylece önlerinde aldatıcı bir üst-model olarak duran Batı’ya karşı kendi kimliklerini koruyabilecekler ve kendi çağlarının temel ilkeleriyle uyum içinde olduklarını hissedeceklerdi.

Neo-klasik şairlerin Abbasi dönemi şairleri üzerinden götördükleri çalışmalarının, içerik açısından da bir başarı yakaladığı gerçektir. Çünkü bu şairlerin şiirleri, içinde yaşadıkları toplumun değerlerine ve algılarına göre işlenmiş gibidir. Siyasal konuların, övgü ve yergi gibi geleneksel şiir konularının yanı sıra, Batının dinamizmi karşısında Arap dünyasının geri kalmışlığı, kadın özgürlüğü, yoksulluk, cehalet ve fuhuş gibi toplumsal konular da bu şairlerin şiirlerinde sıkça işlendi. Neo-klasizmin Arap şiirine kazandırdığı en önemli yenilik belki de bu toplumsal içerik olmuştu.<sup>5</sup> Bunun yanı sıra, özellikle Iraklı neo-klasik şair ez-Zehâvî’nin şiir koleksiyonları “*en-Nezegât*” (Dürtüklemeler) ve “*el-Evşâl*” (Sızıntılar) ile destansı bir çalışma olarak görülebilecek “*Şevra fi’l-Caḥîm*” (Cehennemde Bir Devrim)’i

<sup>3</sup> Rahmi Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, Vadi Yayınları, Ankara 2012, s.12.

<sup>4</sup> Paul Starkey, *Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s.44.

<sup>5</sup> Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, s.15.

metafiziksel bir başkaldırıyla doldurması; er-Ruşâfi'nin din, ahlak, örf ve toplum aksiyomlarıyla çokça alay edip şiirinde toplumsal bir başkaldırını ön plana çıkarması, bu şairlere ayrıcalıklı bir yer edindirdi.<sup>6</sup> Tüm bu neo-klasik şairler, şiirde biçime verdikleri önem kadar şiirlerine kattıkları öğretici niteliklerle de ön plana çıktı.

Ne var ki neo-klasik üslup, başlangıçta uyanış öncesi çağın suni dizelerini canlandırmak için hayati bir öneme sahip olsa da, daha sonraları çağa ayak uyduramadığını kanıtlamış oldu. Kendisine model olarak aldığı eski şiir ile doğrudan ilişkisi sayesinde klasik teknikleri, ritim ve sözdizimsel yapıları taklit ederek; ihtişamın, nostaljinin ve ulusal iftiharın benzer bir ruhunu yaratarak geçmişin şiirsel başarılarının bütün koridorlarını açmıştı. Ancak bu tutum ve aslında bu şiiri yansıtan bütün bir dünya görüşü, kendi klasik yöntemi de dâhil, Arap dünyasını her yönden darbelemeye başlamış olan değişim rüzgârlarıyla uyum sağlamadı. İlk olarak eski şiirin özlülüğünün ve gücünün geri dönüşünden kazanılmış olan avantajlar asimile edildi; neo-klasizmin süre gelen köklülüğü şiir için utanç verici bir sorumluluk, yeniliğe ve değişime karşı inatçı bir engel oldu.<sup>7</sup> Yine de neo-klasik Arap şiiri, şairlerin XX. yüzyılın ilk yarısında benimsedikleri diğer şiir akımlarından daha inatçı olduğunu kanıtladı. Bugün bile baktığımızda, hâlâ XXI. yüzyılın başlarında birçok Arapça şiirin, neo-klasik şairlerin kullanmış olduğu klasik vezin kalıplarıyla kaleme alındığını görürüz. Bu, belki biraz Arapların şiire karşı tutucu bakış açılarından kaynaklansa da klasik şiirin tüketilemez olduğunun da açık bir göstergesidir ve şu bir gerçektir ki, neo-klasik şairlerin, Arap şiirini, geçmişin gücünde demlendirme ve köklerini sağlamlaştırma çalışmaları olmasaydı, bugün belki de Arap şiirinin Batı tarzı şiir içinde zayıflayan hatta kırılıp giden köklerinden bahsediyor olurduk.

---

<sup>6</sup> Muhammed Aḥmed el-Ġarb, *'ani'l-Luġa ve'l-Edeb ve'n-Nakd*, el-Merkezi'l-'Arabî li's-Sekâfe ve'l-'Ulûm, Beyrut, Trhsz, s.126-127.

<sup>7</sup> Jayyusi, *Modern Arabic Poetry An Anthology*, s.3-4.

Sonuç olarak neo-klasik ekolün, özellikle Mısır’da ve diğer Arap ülkelerindeki insanların dünyaya bakışlarında yenilikçi ve ulusal bir bilinç oluşturduğu bir gerçektir. Burada özellikle Mısır’daki entelektüel tabakanın kendi varlığını kabul ettirmesi ve toplumun değerlerini öne çıkararak bir anlayışı benimsemesinde, Mısırlı yerel yöneticilerin desteğini alarak ortak hedefler dâhilinde hareket etmelerinin payı büyüktür. Öncesinde Cemâleddîn Afğânî (1838-1897) tarafından ortaya atılan, sonrasında, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Hızbu’l-Ummeh<sup>8</sup> (Ulus Partisi)’nin şiarı olan “*Mısır Mısırlıdır*” algısı da bu ortak hedeflere ulaşmada önem arz etmiştir. Bu ortamın bir sonucu olarak Kâsım Emîn (1863-1908), gelişen topluma adapte olabilmeleri adına Mısırlı kadınları içinde yaşadıkları karanlıktan kurtarma çağrısında bulunup bu amaç dâhilinde eserler kaleme aldı. Mısır vatanseverliğinin özgürlükçü ya da liberal öğretisinin büyük öğretmeni olarak kabul gören Ahmed Luţfî es-Seyyid (1872-1963) ise hem kurmuş olduğu Hızbu’l-Ummeh (Ulus Partisi) partisiyle, hem de partinin yayın organı olan *el-Cerîde* gazetesiyle Mısır ulusçuluğunun temellerini attı.<sup>9</sup> Ardından Tâhâ Hüseyin (1889-1973) de herhangi bir dinî ya da milli eğilime bağlı olmayan özgürlükçü bilimsel araştırmalara yönelme ve eski kültürel kabullerin üzerindeki kutsallık perdesini kaldırma çağrısında bulundu.<sup>10</sup> Dönemin Arap dünyasına öncülük eden Mısır’ın siyasi, kültürel ve sosyal hayatında yaşanan değişimlerin şiirde de yankısını bulması ve yeni arayışlara ayak uydurabilecek yeni bir şiir modelinin ortaya çıkması da doğal olarak kaçınılmazdı. ‘Abbâs Maḥmûd el-‘Akkâd (1889-1964), ‘Abdurrahmân Şukrî (1886-1958) ve İbrâhîm ‘Abdulkâdir el-Mâzinî (1889-1949) öncülüğünde ortaya çıkacak olan bu yeni model ***Divan Ekolü*** olarak adlandırılacaktı. Mısırlı bu üç isim, Arap yaşantısında, özellikle de şiirde, meydana

<sup>8</sup> Hızbu’l-Ummeh: 25 Haziran 1983’te Vatan Partisinin (el-Hızbu’l-Vaṭan) başarısını kırmak amacıyla İngiliz Yüksek Komiseri Lord Cromer’in teşvikiyle Ahmed Luţfî es-Seyyid ve Hasan Abdurrâzık’ın önderliğinde kurulmuş, ılımlı ulusalcılardan oluşan siyasi parti. Ayrıntılı bilgi için bkz.: İnalet, *a.g.e.*, s.230.

<sup>9</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. İnalet, *a.g.e.*, s.239-252.

<sup>10</sup> ‘Abdulmuḥsin Tâhâ Bedr, *et-Taṭavvur ve’t-Tecdîd fî-Şi’ri’l-Mısri el-Ḥadîs*, el-Hey’etu’l-Mısıriyye el-‘Amme li’l-Kitâb, Kahire 1991, s.344.

gelen değişimleri ve yorumları, takip ettikleri İngiliz şiirinin genel yapısı dâhilinde tartışmaya açarak Arap şiirinin gidişatına yeni bir rota kazandırdı.

Divan ekolünün ilk ürünü, Şukrî'nin 1909 yılında yayınladığı ilk koleksiyonu *Dav'u'l-Fecr* (Şafak Aydınlığı) oldu. Bu şiirler, hem klasik şiire, hem de dönemin yeni olarak adlandırılan şiirine karşı şekil ve içerik olarak kimi farklılıkları, benliğe dönüşleri, çeşitli endişeleri ve iç dünyaya eğilimleri ortaya koyuyordu. Şukrî'nin ikinci koleksiyonu ise el-'Akkâd'ın klasiği eleştiren giriş yazısıyla birlikte 1913'te yayınlandı. Bu sırada el-Mâzinî'nin ilk şiir koleksiyonunun yayınlanması da uzun sürmedi ve el-'Akkâd, bu koleksiyon için de şiirde kendileri adına yeni bir yol çizdiklerini gösteren; isyana ve yeniliğe çağırın, kafiyeye karşı başkaldırıya teşvik eden bir önsöz kaleme aldı. Sonrasında 1916'da el-'Akkâd'ın ilk, 1917'de de el-Mâzinî'nin ikinci şiir koleksiyonları yayınlandı. 1921 yılına gelindiğinde ise el-'Akkâd ve el-Mâzinî'nin birlikte kaleme aldıkları ve sonrasında bu ekole de adını verecek olan hacimli çalışmaları *ed-Dîvân* ya da tam adıyla *ed-Dîvân fi'l-Edeb ve'n-Nakd* yayınlandı. Kitapta, kendilerinden önceki neo-klasik şair ve yazarları, özellikle de Şevkî, Hâfız ve el-Menfalûfî'yi amansızca eleştirip klasik ve modern şiirin karşısında kendi şiir anlayışlarının bir tür özetini sunarak, medeniyet algılarını sanatın gerçek doğası içinde ifade edecek bir yenilik çağrısında bulundular<sup>11</sup> ve neo-klasik şiire şekil, içerik, yapı ve dil bağlamında karşı çıktılar. Hatta el-'Akkâd, Ahmed Şevkî'yi '*sarayın şairi*' olmakla suçlarken, mesleği için icra ettiği şiirlerinin zirveye çıktığını ancak onu diğerlerinin arasında insan olarak konumlandırarak bireysel şiirlerinin sanatsal bağlamda yerlere düştüğünü söylemekten geri kalmadı.<sup>12</sup>

Üç yıl süren Fransız işgalinin ardından Fransızların kültürüne yoğun bir şekilde maruz kalan Mısır'da, 1882'deki İngiliz işgali de aynı etkiyi bıraktı ve bu etki, *Divan*

---

<sup>11</sup> el-Ğarb, *a.g.e.*, s.129-130.

<sup>12</sup> Bedr, *a.g.e.*, s.175.

*Ekolü* şairlerinden başlayarak kendilerinden sonraki tüm ekollerde yansımalarını gösterdi. Divan ekolü şairlerinde görülen bu etkide, Şukrî ve el-Mâzinî'nin, Mısır'daki Öğretmen Okulunun (*Medresetu'l-Mu'allimîn*) İngilizce Bölümünde okumuş olmalarının da payı vardır. Wordsworth, Shelley, Burns, Milton, Hazlitt, Carlyle, Lee Hunt ve Macauley gibi İngiliz romantiklerinin etkisinde kalan bu şairler, şiirde beyit bütünlüğünden ziyade organik bütünlüğe önem verip duygu ve etkilenmenin önemini dile getirdiler. Onlara göre şairlerin esin kaynağı, doğa ve kişisel olarak hissedilmiş deneyim olsa da, şiirlerinin en ayırt edici özelliği ve belki de şiirlerinde en çok göze çarpan olgu, gelenekçi bir toplumdaki modern bir topluma geçiş döneminin ve değerlerin alt üst olduğu zamanları yaşıyor olmalarının acısıydı.<sup>13</sup> Ne var ki *Divan Ekolü* şairlerinin, kendilerinden önceki şairlere ve şiir tekniklerine getirdikleri eleştirilerin kendi çalışmalarında somut bir yansıması olmadı. İfade ettikleri gerçeklikleri pratiğe dökmekte ve bu sağlam eleştirilerini şiirselliğe çevirmekte başarısız oldular. Yine de *Divan Ekolü* şairlerinin Arap şiiri tarihine sunmuş oldukları bu değişiklikler, yeni bir yaratılış ve doğuşu üstlenecek olan bir başka ekolle desteklenecek ve geliştirilecekti.

Modern Arap şiirinde ortaya çıkan bu değişiklik dürtüsü, XX. yüzyılın ilk yirmi yılında şöhret basamaklarında yükselen şair ve eleştirmenlerin genç kuşağını ele geçirdi. Neo-klasizmle koparılan bağlar sonucunda ilk gerçek ivme, ülkelerindeki siyasi bunalım ve geçim sıkıntısı sebebiyle Suriye-Lübnan'dan Kuzey ve Güney Amerika'ya göç etmiş olan Hıristiyan Arap şairlerden geldi. Sonrasında *Mehcer Ekolü* olarak adlandırılan bu genç şairlerin çantaları, ülkelerinden taşıdıkları anılar ve tekrardan o topraklara dönebilme arzularıyla doluydu. Bu arzu ve anılar, şairlerin göç etmiş

---

<sup>13</sup> Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, s.16-17.

oldukları yeni topraklarda yeni birer Arap vatani ve edebiyati yaratma çabasina evrildi.<sup>14</sup>

Bu çabaların sonucunda Cubrân Halîl Cubrân (1883-1931) öncülüğündeki bir grup, 1920 yılında Kuzey Amerika'da *er-Râbıtatu'l-Ğalemiyye* (Kalem Birliğı)'yi kurdu. Birliğın sekreterliğini bir diğeri büyük isim, şair ve eleştirmen Miğâ'il Nu'ayme (1889-1988) üstlenirken, İliyyâ Ebû Mâdî (1890-1957), Emîn er-Reyhânî (1876-1940), Nesîb 'Arîda (1887-1946), Reşîd Eyyûb (1871-1941), Abdulmesîğ Haddâd (1888-1963), Nedre Haddâd (1881-1950), Emîn Meşriğ (1898-1934), Mes'ûd Semâha (1882-1946) ve Ni'me el-Hâc (1896-1978) gibi şairler de onlara eşlik etti. Bunun yanında Güney Amerika'da da (Sao Paulo, Brezilya), Mişel Ma'lûf (1889-1942) öncülüğünde 1932 yılında *el-'Uşbetu'l-Endelusiyye* (Endülüs Birliğı) kuruldu. Bu birliğın destekçileri arasında ise Nezîr Zeytûn (1896-1967), Yûsuf el-Bu'aynî (1908-1949), Naşr Sem'ân (1905-1967), Husnî Ğurâb (1899-1950), İskender Kırbâc (1885-1953), Şukrullah el-Câr (1898-1975) gibi şairler vardı. Kurmuş oldukları birliğın adını taşıyan dergileri de yayınlanmaya başladıktan sonra Şefiğ el-Ma'lûf (1905-1977), İlyâs Ferhât (1893-1976) ve Reşîd el-Hûrî (1887-1984) gibi şairler de onlara eşlik etti.

Edebî çalışmalarını ve dünya görüşlerini Nesîb 'Arîda'nın çıkarttığı *el-Funûn* (Sanatlar) dergisinde, Abdulmesîğ Haddâd'ın çıkarttığı *es-Sâ'ih* (Gezgin) gazetesinde ve İliyyâ Ebû Mâdî'nin sahibi olduğu *es-Semîr* (Arkadaş) dergisinde açıkça yansıtan, kaleme aldıkları şiirleri de 1921 yılında *Mecmû'a er-Râbıtati'l-Ğalemiyye* (Kalem Birliğı Koleksiyonu) başliğı altında yayınlayan Kuzey Amerika grubu şairleri, Güney Amerika'da tutunmaya çalışan şairlere göre, modern Arap şiirinde daha büyük ve kalıcı bir iz bıraktı.<sup>15</sup> Mısır'daki *Divan Ekolü* şairleriyle hayati bir bağlantı kurarak neo-klasizme karşı savaşta güçlerini birleştiren bu şairlerin yönelttikleri eleştiriler, hem

<sup>14</sup> el-Ğarb, *a.g.e.*, s.135.

<sup>15</sup> Starkey, *a.g.e.*, s.61-62.

sanatta hem de hayatta yeni bir özgürlük isteğine duyulan ihtiyaç doğrultusunda güncel bir romantizmin piyasaya çıkartılmasını sağladı. Gerek Kuzey Amerika'daki, gerekse Güney Amerika'daki şairlerin ürünlerine çoğunlukla egemen olan olgu, vatana duyulan özlem. İçinde yaşadıkları sosyal çevrenin yabancı olmaları, onların anayurtlarına özlem duygularını da arttırıyordu. Kapsamlı hümanist görüşler; şairlerin kendi arzu ve emellerini gerçekleştirmeyi düşledikleri bilinmeyen bir dünyaya duyulan özlem; ülkelerinin, dillerinin ve geleneklerinin sorunlarına karşı şiirle mücadele; görülen ve hissedilene saydam bir lirizmle profesyonelce ifade ediş; dinî özgürlüklerin sınırını aşma; uyuşmama, sorgulama ve reddetme tutumları arasındaki ikirciklenmeler ve oluşturulan sanatsal gizemle birlikte insan ruhunun derinliklerine işleme gibi olgular, şiirlerinin soyut sınırlarını çiziyordu.<sup>16</sup> *Mehcer* şairleri, içeriğe yönelik katkılarının yanı sıra, Arap şiirine ruhî bir boyut katmak suretiyle yeni bir anlayış da getirdiler; geleneksel hitap dilini terk ederek Arap edebiyatı eleştirmeni Muḥammed Mendûr'un "fısıltı şiiri" (الشعر المهيموس)<sup>17</sup> olarak nitelediği içten, okuru saran ve ona adeta sırrını paylaştığı duygusunu veren bir anlatım biçimini benimsediler. Bunun yanı sıra onlar için dil ne kutsal bir konumdaydı, ne de küçümsenmesi gereken bir olguydu. Onlar için dil, değişime ve gelişime açık diri bir ifade aracıydı ve şiir diline eski basitliğinin ve canlılığının kazandırılması gerekiyordu. Şiirin şekli hususunda da özgür davranmaya çalışarak kafiyeyi çeşitlendiriyor, kısa bahirleri ve *muvaşşaha*'yı tercih ediyorlardı.<sup>18</sup>

Mısır'da *Divan Ekolü*, Amerika'da da *Mehcer Ekolü* şairleri sayesinde romantizm, Arap edebiyatında tepe noktalara ulaştı. Bu şairlerin çeşitli deneyimleri, şiirsel yöntem, üslup, ruh hali, ahenk, imge ve dil konusunda derin bir değişikliği

<sup>16</sup> el-Ġarb, a.g.e., s.140.

<sup>17</sup> *Fısıltı Şiiri* (الشعر المهيموس): Mısırlı edebiyat eleştirmeni Muḥammed Mendûr'un Arap edebiyatına kazandırdığı ve en güzel örnekleri olarak Mihâ'il Nu'ayme'nin "Ahî" (Kardeşim) ile Nesîb 'Arîḍa'nın "Yâ Nefs" (Ey Can) adlı şiirlerini seçtiği bir terimdir. Mendûr, sadece gerçekleri ve yaşanan hüznüleri dillendirip içindekileri karşısındakine fısıldayarak dökermişçesine yazılan şiirler için bu ifadeyi kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz.: Muḥammed Mendûr, *fî'l-Mîzâni'l-Cedîd*, Nahdat Mısır lî't-Tibâ'a ve'n-Neşr, Kahire 1983, s.65-81.

<sup>18</sup> Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, s.19-20.

kışkırttı. Bu şairler arasındaki merkez güç Cubrân Halîl Cubrân'dı. Onun etkisi şiirin tüm yönlerinde hissedildi. Ancak burada belirtilmesi gereken ilginç bir olgu, onun şairliğinin çok da üst düzeyde olmadığıdır; Cubrân'ın nesir yazılarının birçoğu “şiir” olarak kabul edilmemelidir. Yine de düzyazı şiirlerinde ve şiirsel nesirlerinde benzeri görülmemiş şekillerde sözcük ve imgeler kullanması sayesinde şiiri kendi neo-klasik sınırlamalarından kurtararak Arap şairler arasında büyük bir cesaret sergiledi. Onun dönemine kadar süregelen Arap şairlerin etkilenmediği kaynaklardan, örneğin İncil'den, Batı edebiyatı ve resim sanatından, Nietzsche, William Blake ve Rodin'den, kültürün diğer taze kaynakları ve ideolojilerden, Doğu'dan ve Batı'dan etkilenmiş olan Cubrân, tamamıyla yeni bir yaratıcılık ve duyarlılık ortaya koydu; dünyanın farklı mekânlarına pencereler açtı. Bu meşhur “*Cubrân Üslubu*”nun, kendi kuşağının yaratıcı yazarları ve şairleri üzerinde belirleyici bir etkisi oldu. Bu üslup, sorgulamaların, tekrarlamaların, seslenmelerin sıkça kullanıldığı baş döndürücü bir sihir gibi kulaklara düşen bir *ritim* ile bir zamanlar modern, şık ve özgün olan bir *dil* ve duyguların sağlıklı bir ölçüsüyle doldurulup anımsatılan bir *imge* tarafından karakterize edilmişti.<sup>19</sup> Onun tecrübelerinin cazibesine ve kudretine kapılan kadın ve erkek sanatçıların sayısı muazzamdır. 1920'ler ve 30'lar boyunca çalışmaları, Arap şiirinin onun etrafında döndüğü bir dayanak noktası oldu. O olmadan modern Arap şiirinin hikâyesi de oldukça farklı olurdu.

Cubrân ile beraber özelde Kuzey Mehcer grubuna, genelde de Arap şiirine yön veren öncelikli isimler Miḥâ'îl Nu'ayme, Emîn er-Reyhânî ve İliyyâ Ebû Mâdî olmuştur. Nu'ayme, öncelikli olarak eleştiri yazılarında, sonrasında da şiirlerinde, oyunlarında, romanlarında, kısa hikâye ve felsefi denemelerinde Cubrân'ın temel düşüncelerini ve ideallerini benimsemiştir.<sup>20</sup> Hem Rusya, hem de Amerika'da yaşamış olması sebebiyle bu iki farklı kültür ve edebiyattan beslenme imkânı bulmuştur; Rus

---

<sup>19</sup> Jayyusi, *Modern Arabic Poetry An Anthology*, s.4-5.

<sup>20</sup> Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, s.20.



realistlerinin üzerindeki etkisiyle ilk olarak geleneksel Arap edebiyatı çizgisinden uzaklaşarak yenilikçi bir anlayış benimsemiş, Amerika'nın üzerinde bıraktığı etki sonrasında da insan kavramını ele alarak, insanın evrendeki konumu, sorunları ve felsefi boyutu üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak Nu'ayme'nin ünü, duyguları serbestçe ifade edilmesini kısıtlayan geleneksel Arap aruz sanatı üzerine yazdığı eleştirel denemelerle, özellikle de *el-Ġirbâl* (Kalbur, 1923) adlı eseriyle ortaya çıkmıştır. Onun bu eseri, Kuzey Mehcer ekolünün altında yatan şiirsel ilkelerin en iyi yansıtıldığı çalışma olmuştur.<sup>21</sup> er-Reyhânî ise William James'in pragmatist anlayışının etkisiyle realist bir yazar-şair olarak tanınan, içinde yetiştiği topluma karşı çıkan, hem terk ettiği Doğu'ya hem de göç ettiği Batı'ya karşı isyan bayrağını açan bir isimdir. Törelere ve gelenekselmiş yaşam biçimine karşı çıkmakla kalmaz, bu karşıtlığını edebiyatına da yansıtır. Kaleme aldığı kitaplar devrimci düşünce ve görüşlerle doludur. Onun bu yenilikçi yapısı şiirde de karşılığını bulmuş ve mensur şiir (*eş-Şi'ru'l-Mensûr*) terimi, ilk defa 1905 yılının Ekim ayında, kendisinin kaleme aldığı bir şiiri için Mısırlı yazar Corci Zeydân'ın kurucusu olduğu *el-Hilâl* dergisindeki sunuş yazısında karşımıza çıkmıştır. Zeydân, er-Reyhânî'nin şiirdeki bu cesur atılımını memnuniyetle karşıladığını belirterek, Walt Whitman'ın serbest nazımından yararlanıp mensur şiirdeki hünerlerini göstermesi hususunda onu yüreklendirir.<sup>22</sup> er-Reyhânî'nin, Amerika dönüşü ardından, kendisini edebiyatla sınırlamayıp Arap dünyasının siyasal, sosyal ve kültürel sorunlarına da eğilmesi, ona ayrıcalıklı bir konum kazandırmıştır. Kuzey Mehcer'in bir diğer önemli ismi olan İliyyâ Ebû Mâğî ise şüpheciliği, kinizmi, yerleşik sosyal ve ahlaki normları sorgulamayı öne çıkarttığı lirik şiirleriyle dikkat çekmiştir.<sup>23</sup>

Modern Arap şiirinde romantizm bağlamında yapılan tüm bu çalışmalara ve gelinen son noktaya rağmen Arap romantizminin, Avrupa romantizminin sunduğu aynı

<sup>21</sup> Starkey, *a.g.e.*, s.64.

<sup>22</sup> Zafer Ceylan, "Modern Arap Edebiyatında İlk Serbest Şiir Deneyimleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.55, S.1 (2015), s.187.

<sup>23</sup> Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, s.21.

felsefi arka plana sahip olmadığını da söylememiz gerekir. Mehcer ekolünün öncülük ettiği bu yeni romantik ruh, Arap yurdundaki politik devinimsizliğe karşı doğrudan şiddetli saldırılar başlatarak bireyselliğin elini kolunu bağlayan ve kişinin hayatını boğan sosyal adaletsizliğe ve demode geleneklere karşı mücadele etmiştir. Değişimin ve devrimin sesi olmuş, özgürlük için yeni olanaklara karşı insanların ruhlarını uyandırmıştır. Bu tarz bireysel özgürlüklerin henüz var olmadığı, insanların kendilerini köşeye sıkışmış hissettikleri ve gençliklerinin eskinin meşru zevkleriyle kandırıldığı Arap dünyasındaki yeni şiir, ilk başlarda, çoğunlukla pasif, bazen üzüntü ve acı dolu, bazense yerli olmayanın egzotik zevkleri için duyulan ruhani bir ihtiyaç tarafından yönlendirilen, aşkı ve güzeli arayan bir eğilim olmuştur.<sup>24</sup> Bu eğilim, *Divan* ve *Mehcer* ekolleriyle beraber yine Mısır'da ***Apollo Grubu*** olarak adlandırılan şairlerde gördüğümüz şeyin ta kendisidir. Kimi zaman devrimin ve sosyal değişimin bir habercisi olarak konuşan, kimi zamansa sosyal ve siyasi ilişkilerin bireyi takatsiz bıraktığı dönemlerde yalnızlığa ve aşka sığınan iki zıt tutumun yansımasıdır.

*Apollo Grubu* olarak bilinen şairler zümresi, bir şair ve eleştirmen olan Mısırlı Aḥmed Zekî Ebû Şâdî'nin (1892-1955) öncülüğünde, Mehcer şairlerinden edindikleri romantizmi 1930'lu yılların Arap edebi dünyasında genişleterek işlemeye devam etti. Ebû Şâdî'nin yanı sıra Mısırlı şairler Alî Maḥmûd Tâhâ (1902-1949), İbrâhîm Nâcî (1898-1953), Muḥammed 'Abdulmu'tî el-Hemşerî (1908-1938), Suriyeli Ömer Ebû Rîşe (1910-1990), Lübnanlı İlyâs Ebû Şebeke (1903-1947), Tunuslu Ebû'l-Ḳâsım eş-Şâbbî (1909-1934) ve Sudanlı Yûsuf Beşîr et-Ticânî (1912-1937) bu ekolün temsilcileri arasında yer aldılar. Ancak bu genç seslerin, *Divan* ve *Mehcer* şairlerinden daha çok etkisi altında kaldıkları, romantizmin modern Arap şiirindeki olgunlaşma sürecinde bir mihenk taşı olarak görülen Mısırlı şair Ḥalîl Muṭrân'ı (1872-1949) da burada anmamız

---

<sup>24</sup> İḥsân 'Abbâs, Muḥammed Yûsuf Necm, *eş-Şi'ri'l-'Arabî f'l-Mehcer Emrîkâ eş-Şimâliyye*, Dâr Şâdir, Beyrut 1982, s.254-256.

gerekir. Hali hazırda Ebû Şâdî de edebiyata babasının arkadaşı olan Muṭrân'ın bir öğrencisi olarak başlamış ve kendi üstadına olan borcunu da birçok yerde ifade etmiştir. Özellikle 1910'da yayınlanan ilk şiir kitabı *Endâ'u'l-Fecr* (Şafaktaki Çiğ Damlacıkları)'nın sonuna Ebû Şâdî, “*Şiirimde Muṭrân'ın Etkisi*” (Muṭrân ve Eseruhu fi Şi'rî)<sup>25</sup> başlıklı bir deneme yazısı da ekler; aynı şekilde Muṭrân da Ebû Şâdî'nin 1933'te yayınlanan bir diğer koleksiyonu *Aṭyâfu'r-Rabî'* (Bahar Tayfları)'na bir giriş yazısı kaleme alır.<sup>26</sup> Ebû Şâdî'den daha romantik olarak niteleyebileceğimiz bir diğer Apollo grubu şairi olan İbrâhîm Nâcî'de de, grubun diğer isimlerinde de Muṭrân'ın etkisi azımsanmayacak kadar büyüktür. Aḥmed Şevkî ve Hâfız İbrâhîm, Muṭrân'ı klasikçi bir şair olarak nitelese de onun, yüzleşilen konuları, buna alışmış olan Arap şairinin aksine yeni bir ruhla ele alması ve bir amacın peşinde koşup betimlemeleri önemsemesi dolayısıyla yeniliğe açılan bir eşik olarak görüldüğü kanısı da doğru olacaktır.<sup>27</sup>

Apollo Grubunun 12 Ekim 1932'de yapılan ilk toplantısında Aḥmed Şevkî başkan seçilmiş olsa da ve Şevkî, yapılan toplantıda çıkarılacak dergide yayınlanacak olan şiirlerin İslam öncesi Arap şiirini anımsatacak biçimde olmasını istese de Ebû Şâdî başta olmak üzere grubun şair ve eleştirmenleri serbest nazımdan yana tutum almışlardır.<sup>28</sup> Grubun bu tutumlarını sürdürebilmelerinde, gruba başkan seçilen Şevkî'nin toplantıdan birkaç gün sonra yaşamını yitirmesi ve daha yenilikçi bir isim olarak Hâfız Muṭrân'ın başkan seçilmesinin<sup>29</sup> de belli bir payı vardır. Sonuç olarak grubun *Abûllu* (Apollo) adını taşıyan dergilerinin ilk sayısı, derginin ismine yönelik eleştirilere rağmen<sup>30</sup>, 1932 Eylül'ünde yayınlanmıştır. Apollo grubunun, derginin ilk

<sup>25</sup> Aḥmed Zekî Ebû Şâdî, *Endâ'u'l-Fecr*, Kelimât 'Arabiyye li't-Terceme ve'n-Neşr, Kahire 2013, s.65-77.

<sup>26</sup> M. M. Badawi, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, s.115.

<sup>27</sup> Bedr, *a.g.e.*, s.283-284 ve 291.

<sup>28</sup> Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, s.22.

<sup>29</sup> el-Ğarb, *a.g.e.*, s.144.

<sup>30</sup> 'Abbâs Maḥmûd el-'Akkâd'ın derginin “*Apollo*” adıyla çıkacak olmasına yönelik eleştirileriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Derya Adalar, “*Apollo Grubu: Bir Modern Arap Şiiri Ekolü*”, *Ankara Üniversitesi Dil*

sayısında yayınlanan tüzüklerinde belirtmiş oldukları amaçları da üç maddeyle sıralanmıştır:

**a.** *Arap şiirini yüceltmek ve şairlerin çabalarını bu amaç dahilinde yönlendirmek.*

**b.** *Şairlerin edebî, sosyal ve fiziksel seviyelerini yükselterek menfaat ve haysiyetlerini savunmak.*

**c.** *Şiir dünyasındaki sanatsal kalkınmalara yardımcı olmak.*<sup>31</sup>

Dergide yazılar yazan şair ve edebiyatçılar, Batı edebiyatındaki romantizmi yakından izlemekte, yaptıkları çeviriler vasıtasıyla Arap edebiyatının bu ürünlerle tanışmasını amaçlamaktaydılar. Böylece dergide Fransız edebiyatından Arapçaya çevrilmiş parçalar, Fransız edebiyatçıları ve Yunan mitoloji karakterleri ile ilgili bilgiler yayımlandı. Hatta o günlerin basılı kitaplarında görmeye hiç alışık olunmayan nü resimler de bu dergide yer buldu. Apollo grubuna mensup şairlerin şiirleri, içerik açısından olduğu kadar şekil bakımından da şiire birçok yenilik getirdi. Onlar için kasidenin olmazsa olmazı, konu bütünlüğüydü. Romantizm akımının iki büyük ögesi aşk ve doğa da bu şairlerin şiirlerinde yerini aldı. Tabiatla ilgili gözlemlerinin yarattığı duygusal yoğunluk, ürünlerine yansdı. Bu şairlerin şiirlerinde karşılaştığımız aşk ise Emeviler döneminde *uzri gazel* şairlerinin şiirlerinde gördüğümüz platonik aşka benzemekteydi. Mahrumiyet, pişmanlık, hüznün, sıkıntı, varlık ve yokluk duyguları ile endişe, şaşkınlık ve kötümserlik dokuları iç içe girmişti.<sup>32</sup>

Modern Arap edebiyatında nesirsel bir ritme değil de ölçüye dayalı bir serbest vezinle yazmaya dair ilk ciddi teşebbüsü de yine Apollo grubu şairleri gerçekleştirmiştir. İngiliz edebiyatından oldukça etkilenen, çağdaş İngiliz ve Amerikan şiirinin gelişimi alanında kendilerini geliştiren bu şairler, kendi şiir anlayışlarını

---

ve *Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.47, C.2, (2007), s.64; 'Abbâs Maḥmûd el-'Akkâd, "Abûllû em 'Uṭârid", *Abûllû*, S.1, C.1, (1932), s.54-55.

<sup>31</sup> *Abûllû*, S.1, C.1, (1932), s.46.

<sup>32</sup> Adalar, *a.g.m.*, s.65-67.

*muvaşşah* ve İngiliz soneleri dâhilindeki diğer strofik vezinli türlerde; ayrıca *mursel şiir* ile İngiliz serbest şiir formlarında pratiğe dökmüşlerdir. Özellikle Ebû Şâdî, serbest şiir formatında kaleme aldığı *Munâzara ve Hanân* (Bir Münakaşa ve Bir Şefkat) şiirine yöneltilen eleştirilere cevap olarak kendi serbest şiir anlayışına dair ilkelerini açıklarken bu türün daha çok tiyatroya uygun olduğunu ifade etmiş; aynı zamanda, bu yeni tür üzerinde bir deneme seyrinde olduğunu ve eleştirmenlerin de ona karşı daha hoşgörülü olmaları gerektiğini dile getirmiştir.<sup>33</sup> Şâdî'nin, XX. yüzyılın başlarında geleneksel şiirden daha serbest bir şiir anlayışına doğru geçişi savunması, tek bir şiirde çeşitli bahirleri bir arada kullanma isteği ve her bir beyitte bulunan tef'ileleri çeşitlendirme ihtiyacı, Apollo Grubunun doktrinleri olmuş<sup>34</sup>, sonrasında bunu daha açık ve yazılı kurallarıyla ifade edecek şairlere öncülük etmiştir.

1932 Eylül'ünden 1934 Aralık'ına kadar toplamda yirmi sekiz sayı yayınlanan Apollo dergisi, kısa süren yayın hayatına rağmen, modern Arap şiirinin yenileşmesi yolunda büyük adımlar atmış; grup şairleri, klasik Arap şiirinin kuralcılığını bir ölçüde yıkarak yeni üslup ve formlar deneme hususunda cesur davranmıştır.

Arap romantik şairlere göre romantizm, radikal anlamda bir reddin ve yeni bir inanışa varışın ifadesi olmuştur; çürümüş kavramları sarsma konusunda Arap şiirine çok büyük yardımı dokunmuş ve farklı yöne doğru yapılacak bir değişime hazır olan şiirsel kalıpları daha esnek bir hale getirmiştir. Arap dünyasındaki romantizmin tek bir seferde değil de aşama aşama meydana geldiğini, toplumsal ve bireysel engellerden çıkan deneyimler olduğunu gözlemlemek de ilginçtir. 1920 ve 1930'larda, romantiklerin katı tabular ve sosyal töreler tarafından hüküm altına alınmış insan hayatının bireysel ikilemleri hakkında yazdığı sırada, Arap dünyasındaki politik şairler de daha çok klasik vezinde yazıyordu. Değişime olan özlem, Arap romantizminin, modernizme doğru

---

<sup>33</sup> Ceylan, *a.g.m.*, s.188.

<sup>34</sup> el-Ğarb, *a.g.e.*, s.148.

ilerlemesini sağladı. Bir geleneği reddederken yeni bir misyon üstlendiğinin de ayırında olan romantik şairler, daha evrensel gördükleri olgulara yönelerek, bu hususta yabancı kültür ve inançlardan faydalandılar. Dönemin Arap şairleri, çevirilerinden olduğu kadar orijinallerinden de Batı şiirini büyük bir gayretle okuyorlar ve Batı'nın şiirsel fikirlerini irdeliyorlardı. Klasik Arap şiirinin geleneğini terk etmek isteyen romantik şairlerin bu yenileşme çabalarına rağmen, romantizm bağlamında kaleme alınan birçok şiir, vezin ve kafiyenin süregelen kurallarını içinde barındırmaya devam ettiği; ancak, özellikle dil ve imgelerinde, neo-klasik düşünceden kopan önemli bir değişikliğe sahip olduğu açıkça görülür.<sup>35</sup>

Romantizm, Arap dünyasında, I. Dünya Savaşı'nı izleyen süreçte Ortadoğu'da meydana gelen siyasi ve kültürel değişimlerin doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır; genel anlamda çağın siyasi gerçekliklerini yansıtan bir olgudur. I. Dünya Savaşı'nı Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılması izlese de Batı kolonyalizmi, Arap dünyasının birçok yerinde egemenliğini devam ettirmiş; Arap milliyetçilerinin duyguları ise henüz gerçek anlamda bir karşılığını bulamamıştır. Arap kimliğinin ifadesine dair yeni olguların araştırılması, yazarlara da doğal bir teşvik sunmaktaydı. Ayrıca -birey ile bireyin etrafındaki toplum arasındaki gerilimin bir ürünü olan- Avrupa romantizmi, neo-klasikçilerin büyük ölçüde korumuş olduğu edebî kuralları ortadan kaldırmaktan çekinen yazarlara da doğal bir odak noktası sağlamıştı.<sup>36</sup>

Romantizm, Batı'da olduğu kadar Arap dünyasında da, neo-klasizmin içine nüfuz ederek, zamanla onun yerine geçti. Sonrasında ise romantizmi şekillendirecek bir başka akım olarak sembolizm ortaya çıktı. *Sembolizm*, 1930'larda iyi bir başarı ölçüyle kendisini kanıtladı. İnceliği, anımsaticılığı ve çağrışımsal anlamı keşfetti ve kelimelerdeki müzikaliteyi ortaya çıkardı. Tipik sembolist bir üslupta *ideal* olan ile

---

<sup>35</sup> Jayyusi, *Modern Arabic Poetry An Anthology*, s.6.

<sup>36</sup> Starkey, *a.g.e.*, s.75.

*güzel* olanı birleştirmek için çalıştı. Romantizmin duygusallığına ve yalınlığına karşılık, açıklığa ve rasyonelliğe önem verdi; neo-klasizm okulunun gelenekçiliğine üstün geldi.<sup>37</sup> Sembolizmin ilk örneklerini, edebî hayatına romantik bir şair olarak başlayan ancak sonrasında simbolist akımın büyük öncülerinden biri olan Edîb Mazhar'da (1898-1928) görürüz. Onun imgelerle doldurduğu şiirleri *en-Nesîmu'l-Esved* (Kara Esinti), *Neşîdu's-Sukûn* (Sessizliğin Marşı) ve *el-Veteru'd-Dâmî* (Kanlı Kiriş)'de Fransız simbolistlerinden Baudelaire'in güçlü ve etkili şiirsel ifadeler için kullandığı duygu çatışmalarını görebiliriz.<sup>38</sup> Mazhar, form ve ifade hususunda romantik üsluptan kendisini kurtarabilmiştir, öyle ki şiirsel imgeler, onun şiirinde teşbihlerden çok daha önemli bir işleve sahip olmuştur. Aynı zamanda klasik şiir tekniğinden de uzaklaşabilmiş ve *muvaşşaha* formuna daha yakın bir form kullanmıştır. Ancak Arap şiirinde simbolizmi zirveye taşıyan isim, bir diğer Lübnanlı şair Sa'îd 'Akl (1912-2014)'dir. *Bint Yeftâh* adlı tiyatrosu ile *el-Mecdeliyye* ve *Rundlî* adlı şiir koleksiyonları, Mallarmé ve Paul Valéry gibi bazı Fransız simbolistlerin Arap şiirindeki yankısı olmuştur.<sup>39</sup> Sa'îd 'Akl'ın özellikle Hz. Meryem ile Hz. İsa'nın buluşmasını anlattığı *el-Mecdeliyye* başlıklı uzun şiiri, Hıristiyan temaların Arap şiirinde yer edip işlenmeye başlanmasında da bir girizgâh niteliği taşır. Şalâh Lebekî (1906-1955), Yûsuf Ğuşûb (1893-1972) ve Bîşr Fâris (1907-1963) gibi şairler de simbolizmin Arap şiirindeki diğer temsilcileri olarak ön plana çıkmıştır.

Ne var ki Batı'nın sömürüsü altında kalan Arap dünyasındaki siyasi iklimin bir tür radikalleşmeye doğru gidiyor olması, Arap şairinin dünyasını da kesin ve kalıcı olarak değiştirir. Çünkü simbolizm, hayatın zorlukları karşısında kendisini koruma çemberine alan bir öğreti olmuştur. Ortaya çıkan siyasi ayaklanmalar karşısında hayatta kalamayarak daha gerçekçi olana, şiirsel ifadeye daha bağlı olana yol vermek zorunda

<sup>37</sup> Jayyusi, *Modern Arabic Poetry An Anthology*, s.6-7.

<sup>38</sup> Neẓîr el-'Azme, *Medhal ilâ's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*, en-Nâdi'l-Edebî eş-Şekâfi, Riyad 1988, s.68.

<sup>39</sup> Jayyusi, *Modern Arabic Poetry An Anthology*, s.7.

kalmıştır. Artık Batı'yla olan etkileşimle birlikte, şiirin getirmiş olduğu yeni olanaklardan yararlanmaya başlayan modern Arap şairlerinin, bu imkânları romantizm ve sembolizm yoluyla elde ettikleri de bir gerçektir. İngiliz şair Shelley'nin sadece romantik bir şair olmayıp aynı zamanda siyasi bir reformcu oluşu gibi, iki dünya savaşı arasındaki Arap romantik ve sembolist şairlerinin kişisel ıstıraplarının, bulutların ardındaki hayatı aramaya olan arzularıyla birlikte, bölgenin siyasi liderlerinin iktidarsızlıkları üzerinde yankılanmasının sebebi de budur.<sup>40</sup>

XX. yüzyılın ilk yarısında Arap şiiri, şiir dünyasındaki çağdaşlığı yakalama ve moderniteye varma hedefi doğrultusunda çok hızlı bir ilerleme göstermiştir. Bu yüzyılda üne kavuşmuş şairlerin çoğu, ister çeviriyle ister kendi dilleriyle olsun diğer edebiyatlara da ulaşmayı başarmıştır. Farklı poetik yöntemler ve müzikal dizgeler keşfetmiş, Arap şiiri için yeni formlar bulabilmek adına denemeler yapmaya başlamışlardır. Ancak edinilen tüm teorilerin, pratikte edebiyata ve sanata uygulanması her ne kadar başarılı olsa da, bunların felsefi arka planlarının işlenip geliştirilerek toplumsal, kültürel ve siyasi hayata kazandırılması hususunda da bir o kadar eksik kalınmıştır.

'Toplumsal gerçeklik' olarak adlandırabileceğimiz olgulara doğru kayma ile ilişkilendirilebilecek 'siyasi güdümlülük'ün yeni ruh hali, Arap kültür ve toplumunun yeni şiirsel yapılara duyduğu ihtiyaç dâhilinde, şekil üzerindeki köklü yapısal değişikliklerle ve serbest şiir yahut düzyazı şiir gibi yeni türlerin deneyimlenmesiyle de harmanlanmıştır.<sup>41</sup> XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük bir esneklik kazanmış olan Arap şiirinin imgelemi ve dili önemli dönüşümler geçirmiş, ahengi daha fazla lirizme kavuşmuş, nüanslarla dolu olması ve her şeye olan açıklığıyla zenginleşmiştir. Ancak diğer akımlara nazaran romantizmin, modern Arap şiirinin içinden çekilişi daha

<sup>40</sup> İzzeddîn İsmâ'îl, *eş-Şi'ri'l-'Arabî el-Mu'âşır*, el-Mektebetu'l-Akâdîmiyye, Kahire 1994, s.20-21.

<sup>41</sup> Starkey, *a.g.e.*, s.76.



kademeli gerçekleşmiştir. Öyle ki romantik akımın etkisi, sonrasında serbest nazımın öncüleri olarak da selamlanacak olan ‘toplumcu gerçekçi’ şairlerin, Bedr Şâkir es-Seyyâb’ın (1926-1964), Nâzik el-Melâ’ike’nin (1923-2007), ‘Abdulvehhâb el-Beyâfî (1926-1999) ve Fedvâ Tûkân’ın (1917-2003) ilk eserlerinde görölmeye devam etmiştir. Bu sebeple Muḥammed Mustâfa Bedevî gibi bazı Arap edebiyatı eleştirmenleri ile Paul Starkey gibi Batılı Arap edebiyatı uzmanları, kendi çalışmalarında, sadece bu isimleri değil, Mısırlı Kemâl Neş’et (d.1923), Filistinli Selmâ el-Hadrâ’ el-Ceyyûsî (d.1928) ve Suriyeli Nizâr el-Kabbânî (1923-1998) gibi şairleri de içine alan ‘*geç dönem romantikleri*’ adıyla ayrı bir ekole de yer açmışlardır.<sup>42</sup>

XX. yüzyılda Arap şiiri içerisinde yerini alan en önemli ve bilinçli deneyimler, şiirin en inatçı unsuru olarak geçmişten miras kalan şekil üzerinde yoğunlaşmıştır. Arap şiirindeki geleneksel yöntem, kafiyeli olarak düzenlenen iki yarım mısradan (şatır / شطر) oluşmaktaydı ve pek kullanılmayan diğer yöntemlerin (recez ve urcuze gibi) yanında, eski zamanlardan beri geleneksel şiir usullerinde kullanılan tek yöntem olmuştı. Özellikle 1945-1950 arası süreçte Bedr Şâkir es-Seyyâb ile Nâzik el-Melâ’ike’nin geleneksel yöntemi dikkate almayan yenilikçi çalışmaları, bir yandan bu geleneksel tutuma karşı bir başkaldırıyken, diğer yandan dönemin şairlerine ve kendilerinden sonra geleceklere de yol göstermekteydi. Bu Iraklı iki genç şair, yapılan keşiflerin ortasında kendi metotlarını oluşturarak serbest şiir hareketini de kararlı bir şekilde başlatmış oldular.

Şekle dair yenilik arayışları, dönemin genç şairlerince, şiir üzerinde gerçekleştirmek istenilen devrimleri daha rahat elde edebilmek için bir kapı olarak görünse de, bu elbette, modern Batı edebiyatının bu şairler üzerinde bıraktığı etkinin bir sonucuydu. Ne var ki onları bu alanda daha devrimci bir konuma sürükleyen, Batı’nın

---

<sup>42</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Starkey, *a.g.e.*, s.75.; M. M. Badawi, *An Anthology of Modern Arabic Verse*, Oxford University Press, Beyrut 1970.

bu şairlerin ülkeleri üzerinde yürüttüğü politikasıydı. Ayrıca bu ülkelerdeki siyasi rejimlerin korku imparatorluklarına dönüşmesi, dönemin şairleri üzerindeki baskıyı artırsa da bu baskı ortamı, şairlerin yaratıcılığını ve karşı koyuculuğunu daha da gün yüzüne çıkardı.

II. Dünya Savaşı'nı takip eden süreçte, Mısır, Irak ve Suriye toplumlarının sosyal ve siyasi hayatındaki önemli dönüşümlerle birlikte karakterize edilen yeni bir çağ, Arap dünyasında başlamış oldu. Savaşın ardından, özellikle bu ülkelerde, kendi kendini yönetme mücadelesiyle birlikte sadece yabancı egemenliğinden kurtulmayı değil, aynı zamanda bağımsızlığı korumayı ve bunu siyasi bir doktrin, özel bir sosyal ve ekonomik reform programı temeline oturtmayı amaçlayan bir dizi siyasi parti ve oluşum ortaya çıktı.<sup>43</sup> An'ün Sa'ade'nin 1940'lı yıllarda Suriye ve Lübnan'da yaşanan gelişmelerde öncü rol oynayan Sosyal Milliyetçi Partisi; Irak ve Suriye'de tüm gücü elinde tutan ve 1958 yılında Birleşik Arap Cumhuriyeti'nin kurulmasında büyük ölçüde etkili olan Ba's Partisi; 1945-1954 yılları arasında Mısır'ın dinî, sosyal ve siyasi işlerine direkt etki eden Müslüman Kardeşler Teşkilatı bu oluşumların sacayaklarıydı. Yine Irak ve Suriye'de büyümekte olan Komünist Partiyle beraber bütün Arap dünyasında yükselişe geçen Arap milliyetçiliği akımı da bu oluşumların yanında yerini almıştı.

Tüm bu siyasi bloklar arasına sıkışıp kalmış -özellikle 1915-1930 doğumlu- şairler, her türlü toplumsal baskıya karşı çıkma hususunda ağız birliği etmiş gibidirler. Tüm baskılara şiir perdesi arkasında, sembollerle, mitoloji, halk anlatıları, kutsal kitaplardan alıntılar ve göndermelerle karşılık veren şairler, sonrasında *Temmûzî Şiir Hareketi* olarak adlandırılacak bir oluşumun da kapısını araladılar. Okudukları Ezra Pound, T.S. Eliot, Edith Sitwell, Rilke, Nazım Hikmet, Pablo Neruda, Lorca ve Rimbaud gibi şairler sayesinde serbest şiir formunu tam anlamıyla Arap şiirine

---

<sup>43</sup> Er, a.g.e., s.24.

kazandıran ve bu form üzerinde farklı denemeler yapan Iraklı Bedr Şâkir es-Seyyâb, Suriyeli Adonis, Filistinli Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ve Lübnanlı iki şair Yûsuf el-Hâl ve Hâlîl Hâvî, bu ekolün temel sütunlarını oluşturdular.



## I. BÖLÜM

### 1. TEMMÛZÎ ŞAİRLER VE HAREKETİN DOĞUŞU

Bilsinler ya da bilmesinler, aslında bütün sanatçılar ortak bir mirasın varisleridir. Onların tek bir paydada birleşmeleri her daim şuurlu olarak yapılan bir iş değildir. Öyle ki belli bir dönemde ortaya çıkmış sanatçılar, kimi zaman belli bir farkındalıkla, kimi zamansa farkında olmadan belli bir grup oluşturabilirler. Yine de insanoğlunun düzenli olma içgüdüğü, bizi bilinçsizce yapabileceğimiz bir şeyi, elimizde olmadan bir amaca veya olguya yöneltmeye de sürükleyebilir.

Temmûzî şiir hareketinin de böyle bir içgüdüyle doğarak, içinde bulunulan koşullar ve etkenler etrafında şekillenip bir amaca, bir bilince yöneldiğini pekâlâ söyleyebiliriz. Arap şiir mirasının varisleri olan Temmûzî şairler, ellerindeki bu hazineyi kendi ortak paydalarında genişletip büyütmüşlerdir. Adonis, Bedr Şâkir es-Seyyâb, Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, Halîl Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'in öncülüğünü yaptığı bu hareket, dönemin iç içe girmiş edebi akımları düşünüldüğünde, modern Arap şiirinde kendisini belli kalıplar içinde tutan ve diğer ekollerden belli özellikleri dâhilinde ayrılabilen edebî bir hareket olarak karşımıza çıkar.

#### 1.1. Temmûzî Şairler:

##### 1.1.1. Adonis [Ali Ahmed Sa'îd Eşber] - (1930)<sup>44</sup>:

1930 yılında Suriye'nin Kaşşâbîn köyünde doğdu. Şam Üniversitesinden mezun olduktan sonra tasavvuf şiiri üzerine bir araştırma yayınladı. Suriye Ulusal Partisine olan üyeliğinden dolayı Şam'da tutuklandı. Siyasi görüşlerinden dolayı üzerinde baskı hisseden ve sürekli takip edilen şair, çareyi 1956 yılında Beyrut'a göç etmekte buldu. Beyrut Saint-Joseph Üniversitesinden Arap şiiri üzerine hazırladığı

---

<sup>44</sup> Şairin ayrıntılı otobiyografisi için bkz.: Frânseskâ Mâryâ Kurrâv, "Adûnîs", *Kâmûsu'l-Edebi'l-'Arabî el-Hadîs*, Dâru'ş-Şurûk, Kahire 2009, s.81-83; Useyme Dervîş, *Mesâru't-Taḥavvulât-Kırâ'a fî Şi'r Adûnîs*, Dâru'l-Âdâb, Beyrut 1992; Jayyusi, *Modern Arabic Poetry - An Athology*, s.137.

teziyle doktora unvanı aldı. *Kaşa'id Ūlâ* (İlk Şiirler) başlığını taşıyan ilk şiir seçkisi, 1957 yılında yayınlandığında edebiyat çevresi tarafından büyük bir ilgi gördü. Bu ilginin ardından aynı yıl Lübnanlı şair Yûsuf el-Hâl'le beraber *Şi'r*<sup>45</sup> (Şiir) dergisini çıkardılar. Bu dergide yayınlanan şiirleri ve derginin yayın politikası sebebiyle, özellikle sanatta yenilenme konusu üzerinde dönen tartışmaların önde gelen isimlerinden biri haline geldi. Diğer Temmûzî şairlerle beraber, kendi kültürlerinin yanı sıra diğer kültürleri de keşfetmeleri ve tek kafiyeli şiirin zincirlerinden kendilerini kurtarmaları gerektiği yargısına vardılar. Böylece İslam ve Arap edebî mirasının yanı sıra kadim Orta Doğu halklarının da miraslarını çağdaş bir gözle okumaya koyuldular.

Adonis aldığı eğitim bursu sonucu 1961'de Paris'e gitti. Aynı yıl merkezi bir tema etrafında oluşturulan ve şairin kimi metafizik harmoniler üzerine kurgulamış olduğu *Aġânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı Mihyar'ın Şarkıları<sup>46</sup>, 1961) adlı divanını kaleme aldı. Bu divan, sonuçları itibarıyla Arap şiir geleneğindeki radikal dönüşümün de bir işareti oldu. Sonrasında gelen *el-Mesraĥ ve'l-Merâyâ* (Sahne ve Aynalar, 1968) koleksiyonunda ise daha soyut imgeler kullanmayı tercih etti. Yûsuf el-Hâl ile beraber çıkardıkları *Şi'r* dergisine yaptığı katkıları sonlandırarak 1964'te *Âfâk*, 1968'te *Mevâkıf* olmak üzere iki dergi çıkardı. Bu dergilerde kendine has tutumunu da sergileyerek daha çok Arap toplumunda yasak olarak bilinen konulara yöneldi. Bununla birlikte halk dilinin, şiir dili olarak benimsenmesi için de uğraştı; Arapça düzyazı şiirini farklı bir

---

<sup>45</sup> *Şi'r* (Şiir) Dergisi, Yûsuf el-Hâl'in 1957 yılında Beyrut'ta Adonis'le beraber çıkarmaya başladığı ve yılda dört cilt olarak yayımlanan süreli bir kültür-sanat dergisidir. 1965 ile 1966'daki iki yıllık aranın ardından 1970 yılına kadar yayın hayatını sürdürürken, Temmûzî şiir hareketinin meşruluğuna ve şairlerin şiirlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasına da önayak olur. Arap dünyasında yeni şiirin öncüleri olarak görülen Nâzik el-Melâ'ike, Bedr Şâkir es-Seyyâb, Nizâr Kıbbânî, Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, Muĥammed el-Mâġûĥ, Şevkî Ebû Şakrâ gibi önemli isimleri etrafında toplayan dergi, sonrasında Es'ad Razzûk, Unsî el-Ĥâc ve Hâlide Sa'îd gibi genç eleştirmenlerin de ortak noktası haline gelir. Ayrıca bkz. Otared Haidar, *The Prose Poem and The Journal Shi'r*, Ithaca Press, Lübnan 2008, s.XV.; Frânseskâ Mâyâ Kurrâv, "Mecellet Şi'r", *Ķâmûsu'l-Edebî'l-'Arabî el-Ĥadîs*, s.459-460.

<sup>46</sup> 2009 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan koleksiyonu İsmail Özdemir, Arapça aslından Türkçeye çevirmiştir.

boyuta taşımalarının yanı sıra yaptığı çevirilerle birçok yabancı eseri Arapçaya kazandırdı.

Arap milliyetçiliğinin ün salmaya başladığı yıllarda Adonis, şairlerin bu akıma kapılmamaları için çalıştı ve iktidarın amaçlarına hizmet etmeyi uygun görenlere karşı sanatçının özgürlüğünü savundu. Endülüs'ün küçük prensesinin başa çıkmak zorunda kaldığı krizi ele aldığı alegorik şiiri *Muḳaddime li-Mulûki't-Ṭavâ'if* (Endülüs Beylikleri İçin Bir Giriş, 1970)'te, siyasi sınıfın cesaret ve bağlılıktan yoksunluğunu eleştirdi. Diğer bir şiiri *Ḳabr min Ecli Nîv Yûrk* (New York'a Bir Mezar<sup>47</sup>, 1971)'da, sadece kendi maddi çıkarları üzerine çöreklenen Batı'ya karşı sert eleştiriler yöneltti ve Batı'nın saldırganlığını gözler önüne serdi.

İnsanlar arasındaki ortak değerleri vurgulamaya olan inancı dolayısıyla Arap edebiyatı mirasını farklı bir göz ve yeni bir metodolojiyle incelemeye başladı. Bunun sonucu olarak da, gelecek kuşaklar için önemli referans noktaları sayılabilecek eleştiri kitapları yayınladı. Bunların başında *Muḳaddime li'ş-Şi'ri'l-'Arabî* (Arap Şiirine Giriş, 1971) ile sonrasında *es-Sâbit ve'l-Muteḥavvil* (Sabit ve Değişken, 1983) başlığı altında basılacak olan ve şairin klasik Arap belagatini yeni bir okuma üslubu ile incelediği doktora tezi gelir.

Beyrut'ta yaşanan iç savaş sebebiyle 1985 yılında Fransa'ya göç eden Adonis'in, Fransızcaya olan hâkimiyeti sayesinde oradaki edebiyat çevresi tarafından kabul görmesi uzun sürmedi. Bu arada okuyucusuna muğlâk ve uzak gelebilecek mantık alanlarında kalem oynatmaya başladı. Kendi şiirleri de, büyük ölçüde, Batılılar tarafından oluşturulan şiir dünyalarının, Char'ın, Rimbaud'nun ve Ungaretti'nin dünyalarının içine doğru girmeye başladı ve hayatının bu döneminde 1988 yılında

---

<sup>47</sup> 2012 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan koleksiyonu Özdemir İnce, Fransızcadan Türkçeye çevirmiştir.

yayımlanan *İhtifâ' bi'l-Eşyâ'i'l-Gâmiða el-Vâdiða* (Belli Belirsiz Şeylerin Anısına)'yı ortaya çıkardı.

Adonis'in yukarıda belirttiklerimizin dışındaki diğer şiir kitaplarını da kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz: *Evrâk fi'r-Rîh* (Rüzgârda Yapraklar, 1958); *Kitâbu't-Taḥavvulât ve'l-Hicra fi Ekâlîmi'n-Nehâr ve'l-Leyl* (Gündüz ve Gece İklimlerinde Dönüşümün ve Göçün Kitabı, 1965); *Hâzâ Huva İsmî* (İşte Benim Adım, 1970); *Mufred bi Şîgati'l-Cema'* (Çoğul Formunda Tekil, 1977); *Kitâbu'l-Ḳaşâ'idi'l-Hams* (Beş Şiir Kitabı, 1979); *Şehve Tetekaddem fi Harâ'îti'l-Mâdde* (Maddenin Haritalarında İlerleyen Şehvet<sup>48</sup>, 1987); *Ebcediyye Sâniyye* (İkinci Alfabe, 1994); *el-Kitâb I-II-III* (Kitap I-II-II, 1995-1998-2002); *Fihris li-A'mâli'r-Rîh* (Rüzgârın Marifetlerinin Listesi, 1998); *Leyse'l-Mâ' Vaḥdehu Cevâben 'ani'l-'Aṭaş* (Su Tek Başına Bir Cevap Değildir Susuzluğa, 2008); *Evvelu'l-Cesed Âhîru'l-Baḥr* (Bedenin Öncesi Denizin Sonu, 2010); *Fadâ'u'l-Ġubâri't-Tala'* (Polenlerin Uzayı, 2010); *Tenebbe', Eyyuhe'l-A'mâ'* (Haydi Haber Ver Kör Kâhin); *Târîh Yetemezzaḳ fi Cesedi İmra'a* (Bir Kadının Bedeninde Parçalanan Tarih, 2011); *İhda', Hâmlet Tenaşşak Cunûn Ūfilyâ* (Sakin Ol, Hamlet İçine Çekiyor Ophelia'nın Deliliklerini, 2012); *Varrâk Yabî'u Kutube'n-Nucûm* (Yıldız Kitapları Satıyor Sahaf, 2012); *Kûnşirtû el-Ḳuds* (Kudüs Konçertosu<sup>49</sup>, 2012).

Adonis, kaleme aldığı onca eserin yanı sıra, uluslararası öneme sahip birçok ödülün de sahibi olmuştur. Onun şiir geçmişi, XX. yüzyıl Arap şiirinin ikinci yarısının da bir özeti şeklindedir.

---

<sup>48</sup> 2015 yılında Kırmızı Yayınları tarafından yayımlanan koleksiyonu Mehmet Hakkı Suçın, Arapça aslından Türkçeye çevirmiştir.

<sup>49</sup> 2014 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan koleksiyonu İbrahim Demirci, Arapça aslından Türkçeye çevirmiştir.

### 1.1.2. Bedr Şâkir es-Seyyâb (1926-1964)<sup>50</sup>:

Hem Irak'ın, hem de tüm Arap dünyasının önde gelen yenilikçi şairlerinden biridir. Basra'ya bağlı Ceykûr köyünde doğdu. 6 yaşında annesini, 16 yaşında da anne şefkatini kendisinde bulduğu babaannesini kaybetti. Bu iki kayıp, onun iç dünyasının karanlığa gömülmesine, romantik üslupla ele aldığı şiirlerinin karamsarlıkla dolup taşmasına sebep oldu. Bağdat Yüksek Öğretmenler Okulunda önce Arap dili ve edebiyatı okuyarak başladığı eğitimini, 1948 yılında İngiliz dili ve edebiyatından mezun olarak tamamladı. Okulda, çeşitli alanlarda okumaların yapıldığı edebiyat gruplarının daimi bir üyesiydi. Dönemin diğer Iraklı şair ve edebiyatçılarıyla bulunduğu Bağdat'ta el-Emîn meydanındaki Fırat Kahvesi, şairin onlarla kurduğu samimi dostlukların da mekânı oldu. Edebî okumalarına önde gelen klasik Arap şairlerinden ve kendi döneminin en büyük Iraklı şairleri olan er-Ruşâfî ve el-Cevâhirî'nin divanlarından başlasa da Keats, Shelley, Wordsworth, Alî Maḥmûd Tâhâ, Maḥmûd Ḥasan İsmâ'îl, İbrâhîm Nâcî, İlyâs Ebû Şebeke gibi İngiliz ve Arap romantikleri onun daha çok beğenisini kazandı. Ama asıl yol göstericisi Shakespeare ve Milton'un ardından keşfettiği T.S. Eliot oldu.

1944-1954 yılları arasında Irak Komünist Partisinin bir üyesiydi. İlk yıllarında partinin sembol isimlerinden birisi hatta şairiydi. 1946 yılında tutuklansa da sonrasında hapisten çıkarak 1948-1949 yılları arasında er-Rimâdî'de İngilizce öğretmeni olarak görev yaptı, petrol şirketlerinde çalıştı. Siyasi tacizler, takipler ve göz altılardan dolayı 1951 yılında İran Komünist Partisi TUDEH'in yardımıyla önce Kuveyt'e sonra da İran'a kaçtı. Sonra tekrar Irak'a dönse de sadece bazı gazete ve dergilerde editörlük

<sup>50</sup> Şairin ayrıntılı otobiyografisi için bkz.: Muḥsin Câsım el-Müsevî, "Bedr Şâkir es-Seyyâb", *Ḳâmûsu'l-Edebî'l-'Arabî el-Ḥadîs*, s.118-120; İḥsân 'Abbâs, *Bedr Şâkir es-Seyyâb: Dirâse fî Ḥayâtiḥ va Şi'riḥ*, el-Muessesetu'l-'Arabîyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1992; 'Îsâ Bullâta, *Bedr Şâkir es-Seyyâb - Ḥayâtuḥ ve Şi'ruḥ*, el-Muessesetu'l-'Arabîyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 2007; Muḥammed et-Tûncî, *Bedr Şâkir es-Seyyâb ve'l-Mezâhibu's-Şi'riyye el-Mu'âsıra*, Dâru'l-Envâr, Beyrut 1968; Rahmi Er, "Bedr Şâkir es-Seyyâb ve Yağmurun Türküsü", *LİTERA*, Ankara 2006, C.XVIII, s.95-106; Zafer Ceylan, *Romantizmden Öznelliğe Bedr Şâkir es-Seyyâb*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011.



yahut tercümanlık görevleri bulabildi. Irak Komünist Partisindeki son yılları parti içi çekişmelerle geçti, partiden uzaklaştırıldı. Bu dönemde yazdığı ve ayrı kitaplar halinde yayınlattığı uzun şiirleri *el-Esliha ve'l-Atfâl* (Silahlar ve Çocuklar), *Huffâru'l-Ğubûr* (Mezar Kazıcıları) ve özellikle de *el-Mûmisu'l-'Amyâ* (Kör Fahişe), komünist arkadaşları tarafından kabul görmedi. Bu şiirlerin basılabilmesi için Arap milliyetçiliğine dair düşünceleri içinde barındıran yerlerin çıkarılması gerektiği söylendi. Ancak Seyyâb, şiirlerinde hiçbir değişiklik yapmayarak bunları ve daha sonraki şiirlerini Lübnan'da Suheyl İdrîs'in çıkartmakta olduğu *el-Âdâb* dergisine gönderdi. Bu hareket, onun komünist partiyle bir süredir zayıflamış olan ilişkisinin tamamen kopuşu oldu.

Seyyâb'ın *el-Âdâb* dergisinin 1954 Haziran-Temmuz sayısında yayınlanan *Unşûdetu'l-Mağar* (Yağmurun Türküsü) adlı şiiri, şairin zihinsel dönüşümü için bir kanıttı. Bu şiir aynı zamanda mitolojinin, şair nezdinde, Irak'ın sosyo-politik gerçekliğiyle birleşimiydi. Bunun yanında Seyyâb'ın komünist partiden kopuşunun diğer nedenlerinden biri de Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'nın üzerindeki etkisiydi. 1948 Filistin trajedisinin ardından Bağdat'a göç eden Cebrâ ile yakın bir dostluğu olan Seyyâb, onun teknik ve estetik açıdan edebî cazibesine, siyasi baskılardan uzak gerçekliğin hararetinden gelen bağımsız duruşuna hayran kaldı; onunla tanışıklığı Seyyâb'ın şiirin geniş dünyasına geçişinde bir eşik oldu. Cebrâ'nın tavsiyesiyle Frazer'ın "*Altın Dal*" kitabını okudu ve Sümer, Babil ve Asurluların tarihiyle örtüşen Irak'ın köklü mitolojisiyle tanıştı.

1950'li yıllar Seyyâb'ın Arap milliyetçiliğine olan bakışının genişleyip olgunlaştığı yıllar oldu. Şiirlerinde partizanlığı işaret eden ifadelerin yerini milliyetçiliğe dair duygular aldı. Ayrıca bu süreçte, Nazım Hikmet'in de yer aldığı, dünyanın farklı ülkelerinden şairlerin şiirlerinden çeviriler yaptı. Fakat üstündeki siyasi baskılar ve bu baskılar sonucu üzerine çöken yaşam zorluğu ölümüne dek hiç bitmedi.

1957 kışından itibaren Seyyâb, şiirlerini, içinde Suriyeli Arap milliyetçilerin ağırlıkta olduğu *Şi'r* dergisine göndermeye başladı. *Şi'r* dergisinin ortamına girmesiyle beraber, özellikle de *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) adlı şiir koleksiyonun 1960'ta *Şi'r Dergisi Yayınları* arasından çıkması için Beyrut'a gittiğinde, Adonis, Yûsuf el-Hal, Unsî el-Hâc ve Ebû Şakrâ gibi şairlerle de güçlü ilişkiler kurdu.

1961 yılının sonbaharında, Uluslararası Kültürel Özgürlük Örgütü (*el-Munazzamatu'l-Âlemiyye li-Hurriyyeti's-Sekâfe*)'nün davetlisi olarak gittiği Roma'da, Irak'taki *el-Hurriyye* gazetesinde kaleme aldığı "*Indemâ Kuntu Şuyû'ıyyen*" (Ben Komünistken) köşesindeki makalelerinden oluşturduğu "*el-İltizâm ve'l-Lâiltizâm fi'l-Edebi'l-Arabî el-Ĥadîs*" (Modern Arap Edebiyatında Yükümlülük ve Yükümsüzlük) başlıklı bir bildiri sundu. İlgili makalelerde belirttiği siyasi görüşlerinin yanı sıra şiire dair düşünceleri de büyük ilgi gördü ve modern şiir hareketinin öncülerinden biri olarak anılmaya başlandı.

Bu sırada sağlık durumu da gittikçe kötüleşen Seyyâb tedavi olmak amacıyla önce Beyrut'a sonra da Londra ve Paris'e gitti. 1963'te tekrar Basra'ya döndüğünde yeni darbe hükümetinin, kendisini bir önceki hükümetin yerleştiği Limanlar İdaresindeki işinden uzaklaştırmış olduğunu gördü. Bunun üzerine yine dergilerde editörlük yapmaya başladı. Tekrar tedavi olmak için gittiği Kuveyt'te artık yapılacak bir şeyin kalmadığı anlaşılmıştı. 14 Aralık 1964'te Kuveyt'in el-Emîrî Hastanesinde hayata gözlerini yumdu.

Seyyâb kısa hayatına rağmen arkasında *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü, 1960); *Menzilu'l-Aknân* (Köleler Evi, 1963); *Ezhâr va Esâfir* (Çiçekler ve Efsaneler, 1963); *Şenâşîl İbneti'l-Celebî* (Çelebi'nin Kızının Cumbası, 1964) gibi modern Arap şiirine yol gösteren, kendisinden sonraki şairlere büyük etki etmiş önemli koleksiyonlar bıraktı.

### 1.1.3. Cebrâ İbrâhîm Cebrâ (1919-1994)<sup>51</sup>:

Filistinli yazar, eleştirmen, çevirmen ve şair. 1919 yılında Filistin'in Beytüllahim şehrinde doğdu. Eğitimine Süryani Ortodoks Okulu'nda başlasa da siyasi ve ailevi sebeplerden dolayı birçok okul değişikliği yaptı. 1939'da İngiltere'ye Exeter Üniversitesine gitti. Kimi zamanlar ülkesine geri dönse de 1948 yılında Joan Webster'ın *Beyaz Şeytan* adlı tiyatrosu üzerine hazırladığı teziyle Cambridge Üniversitesinden yüksek lisans derecesi alıncaya kadar daimi yeri İngiltere oldu. Bu sırada patlak veren 1948 trajedisi, onun ailesiyle beraber artık ikinci memleketi olacak Bağdat'a göç etmesine ve Bağdat Üniversitesinde öğretim üyesi olarak çalışmasına sebep oldu.

Bağdat'a göç etmiş olan Cebrâ'nın, Batı edebiyatına, özellikle de İngiliz edebiyatına olan derin bilgisi Bağdat'ın edebiyat çevrelerinde gün geçtikçe tanınmasını sağladı. Aralarında Seyyâb'ın da bulunduğu Bağdat'ın genç şair ve yazarları arasında kendine sağlam bir yer edindi. Bu süreçte birbiri ardına yayınlanan ve modernizme övgü niteliği taşıyan çalışmaları sayesinde edebiyat ve sanat dünyasının ileri gelen şahsiyetleri arasında yerini aldı.

1952 yılında aynı fakültede İngilizce hocası olarak görev yapan Lemia Hanım'la evlenen Cebrâ, fakülteadaki görev süresinin uzatılmaması üzerine Harvard Üniversitesinden aldığı burs ile Amerika'ya gitti ve bu üniversitede seçkin bilim insanlarından dersler alarak modern eleştiri üzerine çalışmalarını sürdürdü. 1954'te tekrar Bağdat'a döndüğünde İngilizlere ait Irak Petrol Şirketine çalışmaya başladı. Bu tarihten, Irak Kültür ve Basın Yayın ve Enformasyon Bakanlığında emekli olacağı 1984 yılına kadar yine Bağdat Fen-Edebiyat Fakültesinde dersler vermeye, kimi yabancı üniversitelerde misafir öğretim elemanı olarak çalışmaya ve dünyanın sayılı başkentlerinde düzenlenen uluslararası edebiyat ve sanat konferanslarında davetli

<sup>51</sup> Şairin ayrıntılı otobiyografisi için bkz.: Muhsin Câsim el-Müsevî, "Cebrâ İbrâhîm Cebrâ", *Qâmûsu'l-Edebi'l-Arabî el-Ĥadîs*, s.147-148; Fatıma Betül Hoşgör, *Cebra İbrahim Cebra ve XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri*, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arap Dili ve Belagati Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bursa 2005; Faşal Derrâc, *Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, Dâru's-Şadâ, Dubai 2015.

konusmacı olarak bulunmaya devam etti. İtalya, Mısır, Tunus, Irak, Filistin, Birleşik Arap Emirlikleri gibi ülkelerden ve New York Colombia Üniversitesinden ödüller aldı. 12 Aralık 1994'te geçirdiği kalp krizinin ardından Bağdat'ta hayata veda etti.

Cebrâ'nın edebiyat dünyasına girmesi, 1940'lı yılların ortasından itibaren hem Arapça hem de İngilizce olarak kaleme aldığı eserler ile olmuştur. Ne var ki ilk romanı *Şurâh fî Leylin Tavîl* (Uzun Bir Gecede Bir Çığlık) ancak 1955 yılında basılabilmıştır. Cebrâ'nın bu ilk romanı dışında onu bir romancı olarak addettiren asıl eserleri, *es-Sefîne* (Gemi, 1970) ve *el-Bahş 'an Velîd Mes'ûd* (Velid Mesud'u Arayış, 1978) romanlarıdır. Bunların dışında bir de Suudi yazar Abdurrahmân Munîf ile beraber yazdıkları *'Âlem bi-lâ Harâ'it* (Haritasız Bir Dünya, 1982) adlı romanı bulunmaktadır.

Cebrâ'nın entelektüel kişiliği birçok alanı kapsar. Çeviri, güzel sanatlar ve edebî eleştiri gibi alanlarda öne çıkar. Shakespeare'in altı eserini Arapçaya çevirmiş, Irak'ta güzel sanatların gelişimi üzerine özgün çalışmalar yayınlamış ve modern edebiyat üzerine değerli yorumlar barındıran eserler kaleme almıştır. *Temmûz fî'l-Medîne* (Temmuz Şehirde, 1959); *el-Medâru'l-Muğlak* (Kapalı Yörüğe, 1964); *Lev'atu's-Şems* (Güneşin İstirabı, 1979); *Seb'u Kaşâ'id* (Yedi Şiir, 1989) ve 1992 Ekim'inde vefat eden eşi Lemia Hanım'ın ağır hastalığı döneminde yazdığı ancak ölümünden sonra 1996 yılında basılan *Mutevâliyât Şi'riyye - Ba'duhâ li't-Ṭayf Ba'duhâ li'l-Cesed* (Şiirsel Dizgiler - Kimisi Tayflara Kimisi Bedene) adlı şiir koleksiyonları bulunur.

#### 1.1.4. Halil Hâvî (1919-1982)<sup>52</sup>:

Modern Arap şiirinin yenilikçi şairlerinden biridir. İş hayatına erken atılmasına neden olan koşullar sebebiyle üniversiteden geç mezun oldu. 1955 yılında hazırladığı “*Gazzâlî İle İbn Rüşd Arasında Akıl ve İman*” başlıklı teziyle yüksek lisans, 1960 yılında da Cubrân Halil Cubrân üzerine hazırladığı teziyle doktora derecesi aldı.

Öğrenim gördüğü Beyrut Amerikan Üniversitesinde ve Lübnan Üniversitesinde öğretim üyesi olarak çalıştı. Her ne kadar geniş hacimli şiir koleksiyonlarına sahip olmasa da yazdığı şiirlerle modern şiirde etkin bir yer edindi. Edebî hayatının başlarında üç, sonrasında da iki olmak üzere toplamda beş şiir koleksiyonu yayınladı. *Nehru’r-Remâd* (Kül Nehri, 1957) başlığını taşıyan ilk şiir kitabı, şairinin keder yüklü duygularını güçlü bir ifadeyle, açık ve alışılmadık bir şekilde dile getirmesi bakımından modern şiirin gelişiminde bir dönüm noktası olarak kabul görür. Bu ilk şiirlerinde romantik şairlerden İlyâs Ebû Şebeke’nin ve siyasi düşünce açısından Anṭûn Sa’âde’nin etkisi açıktır. Yine de edebî eserlerinin, herhangi bir siyasi bağlılığa ait olduğu söylenemez; şiirlerinin en belirgin özellikleri, ideal olanı sürekli yenileme çabasıdır. Okuyucuya karşı duyulan samimiyet içerisinde kendisini felsefi soyutluğa ya da yoksunluğa sürüklemeyi. İkinci şiir kitabı *en-Nây ve’r-Rîḥ* (Ney ve Rüzgâr, 1961), Hâvî’nin şiir anlayışında yer edinen mitoloji kültürünün bir yansımasıdır.

1960’lı yıllar, Hâvî için Lübnan’da *Şi’r* dergisi etrafında toplanan şairler ile olan tanışıklığının ve dostluğunun başlangıcı, aynı zamanda, onun mitolojiye ve İslam öncesi kültürlerle olan hayranlığının şiirlerinde kendisine geniş yer bulduğu yıllardır. Bu

---

<sup>52</sup> Şairin ayrıntılı otobiyografisi için bkz.: Frânseskâ Mâryâ Kurrâv, “Halil Hâvî”, *Ḳâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ḥadîs*, s. 196; Muhammed Ḥammûd, *Halil Hâvî - Hikâyetu’l-Cisri’l-Mehcûr ve’s-Sindibâd el-Me’sûr*, Dâru’l-Fikri’l-Lübnânî, Beyrut 2008; Nâdîn Ṭurbiyye el-Ḥaşşâs, *et-Tenâş ve Kıra’atu’n-Naş el-Gâ’ib fî Şi’r Halil Hâvî*, Beysân li’n-Neşr ve’t-Tevzî’, Beyrut 2014; Rîṭâ ‘Avaḍ, *Halil Hâvî*, el-Muessesetu’l-Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1983; Hediyye Cum’a el-Bayṭâr, eş-Şûratu’ş-Şi’riyye ‘inde Halil Hâvî, Dâru’l-Kutubi’l-Vaṭaniyye, Abu Dabi 2010.

dönemdeki çalışmaları, onun sonrasında Temmûzî şairler olarak adlandırılacak grubun bir parçası olmasını sağlar.

Dönemin siyasi ortamı içinde umut ve ruhsal bir diriliş beklentisi şiirlerinde hep canlıdır ve bunu Phoenix ve Temmuz gibi karakterlerle ifade eder. Ancak Mısır ve Suriye arasındaki siyasi birliğin bu dönemde uğradığı başarısızlık, şair için büyük bir şok etkisi yaratır. Bu şok etkisini 1965 yılında yayınlanan üçüncü şiir kitabı *Beyâdiru'l-Cu'* (Açlık Harmanları)'da ve özellikle koleksiyonun içinde yer alan, şairin 1962'de kaleme aldığı *La'âzur 'Âm 1962* (1962 Yılında Lazarus) şiirinde açıkça görürüz. Şair, ilk şiirlerinde var olan müzikaliteyi ve canlılığa olan düşkünlüğünü son şiirlerinde kaybetmiştir. Yaşadığı bazı sorunlara İsrail'in Lübnan'ı işgal etmesi üzerine duyduğu üzüntü de eklenince 6 Haziran 1982 yılında intihar ederek hayatına son vermiştir.

Şairin adını andığımız kitapları dışındaki diğer eserlerini şöyle sıralayabiliriz: *er-Ra'du'l-Carîh* (Yaralı Gök Gürültüsü, 1979); *Min Caḥîmi'l-Kûmîdiyâ* (Komedyanın Cehenneminden, 1979); *Cubrân Halîl Cubrân İṭâruhu'l-Ḥadârî ve Şahşiyetuh ve Âşâruh* (Cubrân Halîl Cubrân - Kültürel Kimliği, Kişiliği ve Eserleri, 1982); *Resâ'il fi'l-Ḥub ve'l-Ḥayât* (Aşka ve Hayata Dair Mektuplar, 1987).

### 1.1.5. Yûsuf el-Ḥâl (1917-1987)<sup>53</sup>:

Lübnan'ın önde gelen yenilikçi şairlerindendir. Eğitimini Beyrut Amerikan Üniversitesinde tamamladıktan sonra Amerika'ya giderek Birleşmiş Milletler bünyesinde çalıştı. Lübnanlı Na'ûm ve Selûm Makrazil kardeşlerin Amerika'da çıkarttıkları *el-Hudâ* dergisi onun editörlüğünde hazırlandı. Lübnan'a dönüp üniversitede ders vermeye başlasa da gazeteciliğe olan tutkusu onu 1957 yılında *Şi'r* dergisini kurmaya yöneltti. Dergiyi etrafında toplanılabilecek bir odak noktası olarak

<sup>53</sup> Şairin ayrıntılı otobiyografisi için bkz.: Frânşeskâ Mâryâ Kurrâv, "Yûsuf el-Ḥâl", *Ḳâmûsu'l-Edebi'l-'Arabî el-Ḥadîs*, s.622-623; Câk Emâtâyîs es-Sâlisî, *Yûsuf el-Ḥâl ve Mecellet "Şi'r"*, Dâru'n-Nehâr li'n-Neşr, Beyrut 2004; Jayyusi, *Modern Arabic Poetry - An Anthology*, s.295.

gören entelektüel çevre içinde nüfus sahibi bir isim oldu. Yazar kimliğiyle, şiirsel yetenekleri keşfetmesi ve kültür projelerinin dinamosu oluşuyla ön plana çıktı. Arap şiirini yenileyebilmek için dergide yayınlanacak şiirlerde daima üç prensibi göz önünde bulundurdu: Tek kafiyeli geleneksel biçimden vazgeçmiş olmak, Arap şiiri ile Batı şiiri arasındaki ortak değerleri pekiştirmiş olmak ve lehçeyi de şiir dili olarak kabul etmiş olmak. Adonis'le beraber bu prensipleri yayın politikası olarak belirleyip genç şairleri de buna teşvik ettiler ve derginin kapılarını farklı şiir akımlarına açtılar.

1958 yılında modern Amerikan şiirinden Arapçaya çevirdiği seçkisini yayınladı. Seçkinin içinde Walt Whitman, Ezra Pound ve öncesinde Adonis'le beraber *The Waste Land* şiirini de çevirdikleri T.S. Eliot gibi önemli şairler vardı. Bu çeviriler sayesinde, gelecek Arap entelektüel kuşağın takip edebileceği bir yol açtı. Bu çevirilerin ardından kendisi de, geleneksel şiir yapılarının kullanımını azaltarak daha basit dilsel yapılarla yeni bir tür bulabilmek için şiirde halk lehçelerini kullanmayı öneren Lübnanlı sembolist şair Sa'îd 'Akl'ın izine takıldı.

Şair, şiir anlayışında olgunluğa ulaştığını bu dönemde yayınladığı iki şiir koleksiyonuyla kanıtladı: *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu, 1958) ve *Kaşâ'id fi'l-Erba'in* (Kırk Yaş Şiirleri, 1960). Bu iki kitabıyla edebiyat dünyasında büyük takdir topladı.

el-Hâl'in şiirsel ilhamı, genellikle insana ve topluma karşı beslediği manevi perspektiften türedi. Şiirlerindeki metafiziksel ton, eski ve yeni Ahit ile Asur ve Babil mitolojilerinden türeyen sembollerle renklendi. Eserlerini okuyanlar, Amerikalı şair Ezra Pound'un etkisini de açıkça görebiliyorlardı.

el-Hâl, 1965-66 yıllarında *Şi'r* dergisini çıkartmaya ara verse de *Şi'r Dergisi Yayınları* adı altında kitaplar basmaya devam etti. 1970'de ise dergiyi kapatarak sadece yayınevi olarak yoluna devam etti. Gelecek vadeden şairlerin ve kendisinin kitaplarını bu yayınevinden çıkardı. Hayatının son yıllarını ise *Kitab-ı Mukaddes* için yeni bir

çeviri hazırlamakla geçirdi. Ancak sadece *Yeni Ahit*'in çevirisini tamamlayabilen şair, 7 Mart 1987'de vefat etti. Şiir divanı ise ölümünün ardından 1988 yılında yayımlandı.

Şairin adını andıklarımız dışındaki eserleri ise şunlardır: *el-Hurriyye* (Özgürlük, 1945); şiirsel bir üslupla kaleme aldığı tiyatrosu *Hîrûdyâ* (Herodias, 1954); *el-Hadâse fi'ş-Şi'r* (Şiirde Yenilik, 1978); *Resâ'il ilâ Dûn Kîşût* (Don Kişot'a Mektuplar, 1979); Lübnan halk lehçesiyle yazdığı kısa romanı *Yevmiyyât Kelb* (Bir Köpeğin Günlükleri, 1987) ve *Defâtiru'l-Eyyâm - Efkâr 'alâ Varağ* (Günlerin Defterleri - Bir Sayfa Üstündeki Düşünceler, 1987).

## 1.2. Şairlerin Birbirleriyle Olan Tanışıklıkları

Aynı ülkenin şairleri arasında olduğu gibi, birbirinden farklı ülkelerden şairler arasında da birçok yönden ilişki ve etkileşimler olabilmektedir. Bunun yanında bir başka gerçek daha vardır ki, o da şairlerin aynı ülkedeki ya da başka ülkelerdeki şairlerle aynı şeyleri duyarak, duygu ve düşüncelerini aynı biçimde dile getirebildikleri ve bunu yaparken de birbirlerinden tümüyle bağımsız ve bağlantısız olabildikleridir. Bunun nedeni ise insanoğlunun, kendi deneyim, duygu ve algılamalarını aynı sentezlerle, birbirine benzer ya da eş anlatımlarla dile getirmesidir.<sup>54</sup> Temmûzî şairler de sürekli bir arada olan bir sanat topluluğu olmayıp yaşam ve edebiyat koşullarının aynı çizgiye yönelttiği farklı ülkelerden şairler olarak, kendilerinin dışındaki dünyaya yönelik olan deneyim, duygu ve algılamalarını aynı sentezlerle, birbirine benzer ya da eş anlatımlarla dile getirmiştir. Bunu yaparken kimi zaman bilinçli, kimi zamansa bilinçsizce birbirlerine yön vermişlerdir; 1950 ile 1970 arası yıllar sürekli olarak birbirleriyle mektuplaştıkları, yüz yüze görüştükleri bir zaman dilimi olmuştur. Şunu da belirtmek gerekir ki, 1948 yılında Bağdat'a göç eden Cebrâ ile aynı dönemde Irak'ta yaşayan Seyyâb, Temmûzî şiirin bir kolu iken; 1956 tarihinde Beyrut'a göç eden

<sup>54</sup> Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2013, s.22.



Adonis ile o sıralarda Lübnan'da yaşayan Yûsuf el-Hâl ve Halîl Hâvî bu şiir hareketinin diğer bir kolunu oluşturur.

1950'li yıllar grup şairlerinin içinde buldukları koşullara en çok tepki verdikleri zamanlardır. Bu dönemde hepsi birbiri ardına Temmûzî şiirin ilk ürünleri olan (Bedr Şâkir es-Seyyâb, *Esâtîr*, 1950 / Halîl Hâvî, *Nehru'r-Remâd*, 1957 / Yûsuf el-Hâl, *el-Bi'ru'l-Mehcûra*, 1958 / Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, *Temmûz fi'l-Medîne*, 1959 / Adonis, *Avrâk fi'r-Rîh*, 1958) koleksiyonlarını yayınlamaya başlarlar. Bu yıllar, şairlerin aynı zamanda birbirleriyle olan tanışıklıklarının başladığı ya da samimiyetlerinin geliştiği yıllardır.

Örneğin 1948 yılının sonbaharında Bağdat'a göç eden Cebrâ, Filistinli edebiyatçı bir dostu olan 'Îsâ Bullâta'ya yazdığı 4 Temmuz 1966 tarihli mektubunda kendisinin Seyyâb'la olan ilk tanışıklığının 1954 yılında olduğunu, 1955 yılının sonlarında ise dostluklarının pekişip samimiyetlerinin Bedr'in ölümüne dek sürdüğünü belirtir.<sup>55</sup> Öyle ki Seyyâb'ın Cebrâ ile tanışıklığı, onun şiirin geniş dünyasına geçişinde de bir eşik olmuştur. Cebrâ'nın teknik ve estetik açıdan edebî cazibesine, siyasi baskılardan uzak gerçekliğin hararetinden gelen bağımsız duruşuna hayran kalan Seyyâb'ın Komünist Partiden kopuşunun nedenlerinden biri de onunla olan bu tanışıklığıdır. Seyyâb yine Cebrâ'nın tavsiyesiyle Sir James Frazer'ın "*Altın Dal*" kitabını okumuş; Sümer, Babil ve Asurluların tarihiyle örtüşen Irak'ın köklü mitolojisiyle tanışmıştır.<sup>56</sup>

Ayrıca Seyyâb'ın ilk kez 1975 yılında derlenip basılan mektuplarına bakacak olursak burada onun Yûsuf el-Hâl'e yazılmış ve ilki 1957 tarihli 18 mektubunu; ilki 1959 tarihli Adonis'e yazılmış 12 mektubunu ve Seyyâb'ın ülkesinden ayrı kalıp tedavi amaçlı sürekli bir ülkeden başka bir ülkeye gittiği 1961-1964 tarihleri arasında Cebrâ'ya

<sup>55</sup> Der. 'Îsâ Bullâta, *et-Tecribetu'l-Cemîle Resâ'il Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ilâ 'Îsâ Bullâta*, el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 2001, s.21.

<sup>56</sup> el-Mûsevî, "a.g.m", *Qâmûsu'l-Edebi'l-'Arabî el-Hadîs*, s.148.

yazılmış yine 18 mektubunu görürüz.<sup>57</sup> Seyyâb ile Halîl Hâvî arasında bir mektuplaşma olmasa da Seyyâb, 18 Şubat 1957’de Yûsuf el-Hâl’e yazdığı ilk mektubunda el-Hâl’i uzun zamandır tanıdığını ve Beyrut’tayken göremediği dostu Halîl Hâvî’yi oldukça özlediğini dile getirir.<sup>58</sup> Ne var ki aralarında ufak tefek sorunların yaşandığı da bir gerçektir. Özellikle Halîl Hâvî’nin kardeşi Îlyâ Hâvî’nin kaleme alıp ağabeyini yücelttiği bir makaleden dolayı Seyyâb’ın Yûsuf el-Hâl’e ettiği sitem bu tartışmaların önemli kanıtlarından biridir:

*“Büyük üstat Îlyâ Hâvî’nin makalesini okudun mu Yûsuf? Şayet önce Muât’ Şafadî’nin (Halîl Hâvî’nin birçok ayırt edici özelliğine değindiği) makalesini okuyup sonra Îlyâ’nın makalesini okursan bence ne kastedildiğini anlarsın. Îlyâ, Muât’ Şafadî’nin Halîl Hâvî’ye atfettiği sıfatların hiçbirisini bana yakıştıramamış. Sanki ‘kardeşim Hâvî, filancadan çok daha iyi bir şairdir’ demek istiyor gibi. İyi, güzel... Büyük bir şair o, benden çok daha iyi, hatta yeryüzündeki bütün şairlerin en iyisi... Ee sonra? Genç dehaları için Hâvî ailesini tebrik ederim. Benim için pek önemi yok.”<sup>59</sup>*

Ancak bu kırgınlık ve tartışmalara rağmen hem Halîl Hâvî, hem de grubun diğer şairleri için Seyyâb her zaman saygı duyulan büyük bir şair olmuştur. Öyle ki Seyyâb, sağlık durumu çok kötü ve beş parasız bir haldeyken 1962 Nisan’ında tedavi olmak için Beyrut’a gittiğinde onu sık sık hastaneye ziyarete gelen dostları arasında Halîl Hâvî de vardır ve yine onun ve birçok Lübnanlı edebiyatçının altında imzasının bulunduğu bir telgrafla Bedr için Irak Hükümetinden yardım istenir. Tüm bunların yanı sıra yine Seyyâb’ın *Unşûdetu’l-Maţar* adlı şiir koleksiyonu da Yûsuf el-Hâl ve

<sup>57</sup> Der. Mâcid es-Sâmîrâ’î, *Resâ’ilu’s-Seyyâb*, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1994.

<sup>58</sup> *Aynı eser*, s.129.

<sup>59</sup> *Aynı eser*, s.161.

Adonis'in sahibi olduğu Şi'r dergisinin düzenlediği yarışma sonucunda birinci seçilir ve 1960 yılında bu yayınevi tarafından basılır.<sup>60</sup>

Ayrıca grubun en genç şairi olan Adonis'in, yazdığı şiirlerini grubun diğer şairlerine, özellikle de modern Arap edebiyatında serbest şiire dair ilk ciddi çalışmaları ortaya koyan Bedr Şâkir es-Seyyâb'a gönderdiğini, onların görüşlerini aldığını ve bu görüşler ışığında şiirlerine eklemeler veya çıkartmalar yaptığını şairlerin birbirlerine yazdıkları mektuplardan öğreniyoruz.<sup>61</sup> Aynı şekilde şairlerin sürekli olarak birbirlerinin yazılarını, çevirilerini ve çalışmalarını takip ettiklerini de söylememiz gerekir. Örneğin yine Seyyâb, 1963 yılında bir arkadaşına yazdığı ve hastalığından şikâyet ettiği bir mektubunda şu cümleleri kullanır:

*“Oldukça uzun yaşadığımı düşünüyorum: Gilgamiş'a yaşadığı maceralarda eşlik ettim... Ulysses kaybolduğunda onun yanındaydım ve bütün bir Arap tarihini yaşadım. Bu kadarı yetmez mi?!”<sup>62</sup>*

Bu cümleleri, Halîl Hâvî'nin 1957'de yayımlanan “Nehru'r-Remâd” (Kül Nehri) adlı koleksiyonunda yer alan şiiri “el-Baĥĥâr ve 'd-Dervîş” (Denizci ve Derviş)'in girişi ile karşılaştırarak okuduğumuzda bu durum daha iyi anlaşılacaktır:

*“Ulysses'le dolaşıp durdu bilinmeyende, Faust'la beraber sattı ruhunu ulaşmak için bilgiye, sonunda bu yüzyılın ilminden kesti ümidini, inkâr etti o da Huxley gibi bilimi, ve yelken açtı Ganj kıyılarına, tasavvufun toprağına...! Ölü balçıktan başka bir şey görmedi burada ve sıcak balçıktan başka bir şey orada. Balçığa bulanmış balçık sadece!”<sup>63</sup>*

Sonuç olarak grubu oluşturan şairlerin, kendi aralarında bir görüş alışverişinde bulunmadıklarını, birbirlerinden bağımsız eserler ortaya koyduklarını yahut her birinin diğerinin çalışmasını görmezden geldiğini söylemek güçtür. Tersine, Temmûzî şairlerin

<sup>60</sup> Hânî el-Hayyer, *Bedr Şâkir es-Seyyâb Şevratu's-Şi'r ve Murûratu'l-Mevt*, Dâr Reslân, Şam 2009, s.8.

<sup>61</sup> es-Sâmîrâ'î, *a.g.e.*, s.135.

<sup>62</sup> *Aynı Eser*, s.221.

<sup>63</sup> Halîl Hâvî, *Dîvân Halîl Hâvî*, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1972, s.9.

farklı ülkelerde olmalarına rağmen birbirlerinden kopuk hareket ettiklerinin söylenemeyeceği gibi, onların meydana getirdikleri Temmûzî şiir hareketinin bilinçsizce ortaya çıkmış bir akım olduğu da ifade edilemez.

### 1.3. “Temmûzî Şairler” Teriminin İlk Kullanımı

Temmûzî şairler, kimi yazışmaları yahut röportajlarında kendilerini *Şi’r* dergisine atfen, bu derginin etrafında toplanan isimler bazında *Şi’r Topluluğu* olarak adlandırırsalar da onlara bu *Temmûzî* sıfatını yakıştıran yine kendi içlerinden biri olan Cebrâ İbrâhîm Cebrâ’dır. Cebrâ bu tanımlamayı, 1958 Haziran’ında *Şi’r* dergisinin 7 ve 8. ortak sayısında yazdığı eleştiri/inceleme yazısında kullanır. İncelemeye tabi tuttuğu çalışma ise yine grup şairlerinden Yûsuf el-Hâl’in, ilk kez 1957 Nisan’ında yine *Şi’r* dergisinin 2. sayısında yayınlanan şiiri *el-Bi’ru’l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu)’dır. Cebrâ, söz konusu yazısında bu terimi şöyle kullanır:

*“Sir James Frazer, The Golden Bough (Altın Dal) adlı kitabında, ‘Doğu şiirinde ön plana çıkan yön, insan hayatıyla doğanın birbirine olan benzerlikleridir’ der. Bu benzerlik elbette soyut bir metafor değildir, aksine bilincine vardıkları ve aşağıda ifade edeceğimiz gerçekliğe yakın oldukları şeydir: Tabiat her şeyiyle birdir, parçaları ve olguları tek bir özden gelir, bir şeylere hükmeden güçler diğer yandan başka güçlerin hükmü altındadır. Bitkilerin ve hayvanların eşit olduğu Temmûzî bir sürekliliği sembolleştirirler. İnsanlardaki, hayvanlardaki ve bitkilerdeki verimlilik güçleri de birdir; kaynağı toprak ve sudur, öyle ya da böyle tanrısalıdır. Sonrasında bu düşünce, diğer medeniyetlerin dinlerine de nüfuz ederek dinî şiirlerin ve duaların etkin bir unsuru olarak kalmışlardır.*

*İşte bu kadim Sami motif, Yûsuf el-Hâl'in ve Adonis, Bedr Şâkir es-Seyyâb ve Halîl Hâvî gibi diğer Temmûzî şairlerin şiirlerinde yeni baştan gün yüzüne çıkar. Böylece Temmûzî şairler, "çorak toprakları" dolaşıp birbirine yakın merasim üsluplarıyla su ve tohum aramaya koyulurlar. Bu yolculuktan, nehri külden bir nehir olarak tasvir ederek dönseler de bu yıkımı geçerek nihayetinde yeniden doğuşun müstakilliğine, "Buveyb"e, suyu yeni baştan fişkırarak "kuyu"ya varırlar."<sup>64</sup>*

Cebrâ'nın Yûsuf el-Hâl'in şiiri üzerine kaleme aldığı bu makalesi, daha sonra Cebrâ'nın grubun diğer şairlerine ve başka edebî konulara yönelik değerlendirmeleriyle beraber 1975 yılında "*en-Nâr ve'l-Cevher - Dirâsât fi's-Şi'r*" (Ateş ve Öz - Şiir Üzerine Çalışmalar) adı altında da toplanır. "*Temmûzî Şairler*" terimi, daha sonra Arap edebiyatı çevrelerinde kabul görerek diğer edebiyatçı ve eleştirmenler tarafından da kullanılmaya başlar. Örneğin grup şairlerinin yakın dostu, Lübnanlı edebiyat eleştirmeni Es'ad Razzûk, bu makalenin hemen ardından 1959 yazında "*eş-Şu'arâ' et-Temmûziyyûn - el-Uşûra fi's-Şi'ri'l-'Arabî el-Mu'âşır*" (Temmûzî Şairler - Çağdaş Arap Şiirinde Mitoloji) başlığı altında küçük hacimli ama önemli bir kitap yayınlar. Kitabında her bir şairin kimi şiirlerindeki mitolojiyi irdeleyen Razzûk'un bu çalışması, edebiyat çevrelerinde büyük bir ilgi görmekle kalmaz, bu mitolojik kullanımların daha da yayılmasına olanak sağlar. 1974 Mart'ında ise Beyrut Amerikan Üniversitesi'nde Rîtâ 'Avad, daha spesifik bir konu olarak "*Uşûratu'l-Mevt ve'l-Inbi'âs fi's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*" (Modern Arap Şiirinde Ölüm ve Yeniden Doğuş Miti) başlığında bir yüksek lisans tezi hazırlar. Günümüzde başarılı bir edebiyat eleştirmeni olarak tanınan 'Avad'ın hazırlamış olduğu bu tezi önemli kılan olgu ise onun, Temmûzî şairlerin şiirlerindeki

<sup>64</sup> Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, "el-Mefâze ve'l-Bî'r ve Allah - Ĥavle'l-Bî'ri'l-Mehcûra li-Yûsuf el-Hâl", *Mecellet Şi'r*, Beyrut 1958, S.7-8, s.60; Ayrıca bkz. Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher*, el-Müessesetu'l-'Arabîyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1982, s.40.

ölüm ve yeniden doğuş temasını ön plana çıkarmış olmasının yanı sıra tezinin danışmanlığını, aynı üniversitede öğretim üyesi olarak görev yapan Halil Hâvî'nin yapmış olmasıdır.

#### **1.4. Temmûzî Hareketin İdeolojik Temelleri**

Şairlerin şiirden başka ilgi alanları da vardır, hatta olmak zorundadır. Aksi halde şiirleri yapay düşüncelerle sınırlı kalır. Şairleri şair yapan şey, onların bir tecrübe veya düşünceyi şiire dönüştürebilmek için duydukları yoğun istek olarak değerlendirilecek olursa, böyle bir tecrübeyi yaşamak ve düşünmek, şiirin ötesinde bir ilgi alanına sahip olmayı gerekli kılar. Ancak farklı uygarlıklardan devşirilen fikirlerin, çağdaş şiir hareketleri içinde kendi yolunu bulması, o kadar kolay bir süreç değildir.

Nil Vadisi'nde, Maveraünnehir Bölgesi ve Suriye'de meydana gelen keşifler, sadece Arap bölgesinin değil tüm dünyanın uygarlık tarihine etki etmiştir. Uzmanların bu bölgelerin eski dillerinde kutsal hale gelmiş uygarlık eserlerini çevirmeye başlamasıyla da evrensel bir insan mirası oluşmaya başlar. Elbette bu keşiflerin hayattan, kültürden ve yaratıcılıktan izole edilmesi düşünülemez. Dolayısıyla efsaneler bu yaratıcılığın temel olgularından biri haline gelmiş; insanoğlunu anlamak, onun deneyim ve sıkıntılarını ifade edebilmek adına önemli bir araca dönüşmüştür. Bu sebeple Batı şairlerinin büyük bir bölümü Yunan kültürünün zengin mirasına yönelip efsanelerin şekillendirdiği konu ve simgelerden faydalanmıştır.<sup>65</sup>

Temmûzî şiir, biçim ve üslup açısından Batı'dan Arap edebiyatına geçmiş bir tür olarak görülse de bu hareketi özgün kılan, grup şairlerini bu hareketle özdeşleştiren, onların, İngiliz şair T.S. Eliot ve İskoç sosyal antropolog Sir James Frazer gibi isimlerden edindikleri Temmuz mitini kendi kültürlerinden efsanelerle, kahramanlarla ve halk anlatılarıyla bütünleştirebilmiş olmalarıdır. Efsaneler birbirinden farklılık

---

<sup>65</sup> el-'Azme, *a.g.e.*, s.238.

gösteriyor olsa da işlevsellikleri ve temel rolleri aynıdır. Örneğin, Babil’de İştar, Mısır’da İsis, Yunan’da Aphrodite ve Finike’de Astarte verimlilik temasının kadınsal gücünü simgelerken Baal, Osiris, Adonis ve Temmuz da aynı uygarlıklardaki verimliliğin erkeksi gücünü işaret eder. Bu iki gücün birleşimi ise hayatın devinimini ve verimliliğin sürekliliğini ortaya koymaktadır. Bu devinimi doğal yaşamın bir döngüsü olarak kabul etmeye çalışan bu uygarlıkların hayal gücü, XX. yüzyılın üçüncü çeyreğinde modern Arap şiirinde tüm içeriği ve sembolleriyle ele alınan verimliliğe ve Temmûzî doğuşa evrilmiştir.

Cebrâ, bu olguyu, yine Yûsuf el-Hâl’in şiiri “*el-Bi’ru’l-Mehcûra*” (Terk Edilmiş Kuyu) için kaleme aldığı makalesinde şöyle açıklar:

*“Temmuz imgeleri, Arap şiirinde oldukça yenidir. Dışarıdan gelip Arap şiirinin söz dağarcığına, ritimlerine ve etkisine yerleşmişlerdir; aslında bu, olgunluğun ve refahın gücünü barındıran aynı şiirdir. Ne var ki bunlar, geleneklerin ve inançların yer ettiği bir toplum olan bizlere göre yeni semboller değildir. T.S. Eliot gibi Batılı şairler de bunun kıymetini anlayarak bir medeniyet bilinciyle, yazılı söz denizlerini geçip yazıya geçirilmemiş halk inanışlarımıza vararak buna dönmüşler, böylece bizim bugünkü beğenilerimize etki etmişlerdir. Bu bizim bizatihi içimizdedir, dilin ucundan değil, bilincin derinliklerinden çıkacak şiirler için semboller meydana getirecektir. Böylece şiir, develerin nal seslerinden uzaklaşıp peygamberlik imgesine yaklaşıacaktır.”<sup>66</sup>*

Bu bilincin derinliklerinden çıkan semboller ile içinde bulunulan siyasi ve sosyal çöküntüden bıkmış olan Arapların yeniden uyanışı arasında bağ kuran Temmûzî şairler, bu sürecin yapı taşlarını oluşturur. Böylece efsaneler, modern şairin acılarını ifade edecek birer araca dönüşür; şairler, doğrudanlıktan kaçınarak imgelere, sembollere

<sup>66</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve’l-Cevher*, s.38.

ve doğrudan ifade edilemeyeceğine yönelir. Bu semboller çoğu zaman şairlerin direkt olarak ifade edemeyecekleri düşünce ve sorunları ele alırken arkalarına saklanabilecekleri koruyucu birer kalkan görevini de üstlenir. Arap ülkelerinin o dönemlerdeki durumları içinde, askeri sultaların ve baskı rejimlerinin hüküm sürdüğü yönetimler altında, en ufak bir karşı sesin dahi cezalandırıldığı süreçlerde efsane ve semboller şairlerin görünmezlik pelerinine dönüşür.

Ancak Temmûzî şairler, kendilerini ifade etmek için bir tek kadim mitolojileri kullanmakla yetinmezler. Aksine kendi folklorlarında yer edinmiş Sinbad gibi, Anka kuşu gibi anlatıları da bunların arasına eklerler. Bununla yetinmeyip Temmûzî şiirin kaynağını daha da genişletecek ve kendilerinin kimi dinî anlayışlara karşı muhalif tutumlarını ortaya koyacak olan dinî anlatıları da kendilerine göre şiirlerinde işlerler.

Kadim uygarlıkların bu mirası, yeni sembollerle birlikte şairlere tükenmeyecek bir çerçeve sunmuştur. Bu semboller köklerine dönmeksizin anlamak ise neredeyse imkânsızdır. Bu kökler modern şiirin bağlamlarıyla kıyaslandığı zaman, şairlerin amacının yanı sıra onların bu mitoloji ve sembollerini kullanmadaki hedefi de açığa çıkacaktır.

Dolayısıyla özelde Temmûzî şiirin, genelde ise serbest şiir formunu kullanmaya başlayan modern Arap şiirinin üç ana kaynağı olduğunu söyleyebiliriz: Birincisi mitoloji; ikincisi dinî anlatılar; üçüncüsü ise özellikle de Eliot öncülüğündeki İngiliz şiiridir. Ne var ki bu olgular, onları aynı zamanda gelenek ile modernite arasında bir çatışmaya da sürükler. Onları şiir anlayışlarında hep yeni olanı aramaya iten de bu çatışma olmuştur. Ancak göz ardı edilemeyecek diğer önemli olgu, dönemin Arap toplumunun içinde bulunduğu siyasi, sosyal ve kültürel bitkinliğin varlığı ve siyasi rejimler tarafından halkın, özellikle de entelektüel kesimin, üzerinde uygulanan baskılardır. Dolayısıyla sıraladığımız tüm bu kaynakları, şairlerin şiir anlayışlarındaki siyasi, sosyal ve kültürel bilinçleri yanı sıra Batı şiirinin üzerlerindeki etkisi ve onların



gelenek ile moderniteye dair çatışmaları olarak ayrı başlıklarda ele alabiliriz. Ancak bu ideolojik olgulardan önce ele alınması gereken, Temmûzî şiir çatısının temel direkleri olan T.S. Eliot ile Sir James Frazer'ın düşünce dünyaları ve eserleridir.

#### 1.4.1. T.S. Eliot ve “*The Waste Land*” (Çorak Ülke) Şiiri

Temmûzî şiirin miladı olarak görebileceğimiz iki olgu varsa bunlardan birincisi, T.S Eliot'ın 1922 yılında yayımlanan *The Waste Land* (Çorak Ülke) adlı uzun şiiridir. Eliot'ın bu çalışmasının, Temmûzî şairler için bir çeşit kutsal kitap olduğunu söylemenin pek de abartıya kaçmayacağı kanısındayız, kaldı ki, edebiyat eleştirmenlerinin, Temmûzî şairlerin mitolojiye yönelik şiirlerini Eliot'ın bu şiirine bir öykünme olarak yorumlaması da bundandır.

Eliot şiirinin Arap edebiyatına olan etkisi, önceleri ‘Alî Aḥmed Bâkeşîr ve Luvîs ‘Avad’ın çalışmalarında görülse de, ilk ciddi yansımaları 1950’li yılların ortalarından sonra Temmûzî şiirde ortaya çıkar. Eliot, Temmûzî şairlere, klasik şiir geleneğini değersizleştirmeden, nelerin üzerinde durmaları gerektiği hususunda yol gösterir. Bu yol, üslup, aruz ve tema yönünden geleneksel Arap şiirinden ayrılmayı ve şairin, konusunu retorik kalıplara sıkışmadan daha gerçekçi bir çizgiye çekmesini gerektirir. Bu sebeptir ki Cebrâ, Arap şiirinin geçirmiş olduğu son devrimi, kısmen de olsa Eliot'ın erken dönem şiirlerinin etkisine dayandırır.<sup>67</sup>

Eliot'ın *Çorak Ülke* adlı çalışması, çağdaş Batılının kendisini, gerçeği ve Tanrı'yı arayışını konu edinen uzun bir şiirdir. Octavio Paz'a göre *Çorak Ülke*'nin teması, yalnızca modern dünyanın ürperticiliği değil, aynı zamanda modeli Roma dönemi Hıristiyanlığı olan evrensel bir düzen özlemidir.<sup>68</sup> Eliot, bu şiirinde Batı'nın içine düştüğü manevi çöküntünün sebeplerini inceleyerek tedavi yollarını göstermeye

<sup>67</sup> Jabra I. Jabra, “Modern Arabic Literature and The West”, *Journal of Arabic Literature*, S.2/1971, Brill, s.76-91.

<sup>68</sup> Octavio Paz, *Yay ve Lir*, (Çev. Ömer Sarıhanlıoğlu), Era Yayıncılık, İstanbul 1995, s.82.

çalışır. İnsanın kişiliğinde meydana gelen ve Rönesanstan modern döneme gelinceye kadar Batı medeniyeti ve kültürlerinde yaşanan çözümlenin sebep olacağı parçalanma, konunun özünü teşkil eder. Hem çağdaş insanı, hem de Batı'nın geçmişini ve bugünü temsil eden şiirin kahramanı Tiresias'ın kendi benliğindeki çözümlenin sebeplerini anlaması, bu sebeplerin neticesi olan günahlar için ıstırap çekmesi ve nihayet şiirin sonunda parçalanmış kişiliğini her ne kadar onarmamış olsa da, Batı'nın içinde bulunduğu manevi çöküntüden kurtulması için ne yapmak gerektiğini öğrenmiş olması, Eliot'ın Batı'nın geleceği hakkında karamsar olmadığını göstergesi olarak değerlendirilir.<sup>69</sup> Dolayısıyla Temmûzî şairlerin, Arap dünyasının içinde bulunduğu siyasi kokuşmuşluğa, Filistin trajedisine ve ruhsal çöküntüye, bunların aşılacağına olan inançla yaklaşımları Eliot'ın bu şairler üzerinde meydana getirdiği etki ile açıklanır.

Hümanist bir kültürün ve onun ürünü olan romantik bir edebiyatın temel kavramlarına karşı çıkarak edebî kariyerine başlayan Eliot, *Çorak Ülke*'de modern şiirde kullanılabilecek birçok tekniği (bilinç akışı, ortak bilinç, zıtlıklar ve şiirde mit kullanma, vb.) birleştirebilmiştir. Şiirde mit kullanma tekniğini, klasik sanat anlayışı içinde, şairin eski bir mitin içinde insanın değişmeyen ruhi tecrübesinin özünü bulması şeklinde yorumlayan Eliot, şiirinde, efsanevi şövalye Gawain, tabiat kültlerindeki bereket tanrıları Temmuz, Osiris ve Adonis'i temsil eden Fenikeli denizci, Hz. Zülkifl ve Hz. İsa gibi mistik karakterlere yer vermiştir.<sup>70</sup>

*Çorak Ülke*, “Ölü Gömme Töreni” (The Burial of the Dead), “Satranç Partisi” (A Game of Chess), “Ateş Vaazı” (The Fire Sermon), “Suda Ölüm” (Death by Water) ve “Gök Gürültüsünün Dediği” (What the Thunder Said) şeklinde Türkçeye çevrilebilecek beş bölümden oluşmuştur.

<sup>69</sup> Sevim Kantarcıoğlu, *T.S. Eliot'ın Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.40

<sup>70</sup> Kantarcıoğlu, *a.g.e.*, s.41-43.

II. Dünya Savaşı ve Filistin trajedilerinin ardından, bu çorak ülke imgelemi, Arap dünyasının içinde bulunduğu çöküş ve yalnızlık durumunun bir yansımasına dönüşür. Ancak, Eliot'ın şiirleri ile Temmûzî şairlerin *Eliotvari* şiirleri arasındaki en dikkat çekici olgu, gelecekte ümit kesmeme ve yeniden dirilişe inanma olgusudur. Eliot'ın ümitsiz bir tonda başlayan *Çorak Ülke*'si, Batı'nın geleceği açısından ümit dolu bir mesajla bitmektedir. Eliot'ın mitolojiden ve kadim inançlardan etkilenerek kaleme aldığı şiirinin sonunda ortaya çıkan tablo umutsuzluk ve kayboluş gibi görünse de, gök gürültüleri yağmur getirememiş olsa da, ana karakter Tiresias'a bereketli bir hayatın gereklerini öğretmiştir. *Çorak Ülke* şiirinin sonunda Eliot'ın başkarakteri Tiresias, gençliğin, bereketin ve yeniden doğuşun sembolü olan yağmur bulutlarına uzak kalmışken, Seyyâb'ın tam bir *Eliotvari* şiiri olan “*Unşûdetu'l-Mağar*” (Yağmurun Türküsü)'da ise yağmur, ölü topraklara yeniden hayat vermek için bardaktan boşanırcasına yağmaya başlar. Adonis'in “*el-Ba'as ve'r-Remâd*” (Diriliş ve Küller) şiirinin sonunda efsanevi kuş Phoenix ölür ama bu ölüş yenilik ve verimliliği getirmek içindir. Cebrâ'nın “*La'ne Burûmîsyûs*” (Prometheus'un Laneti) şiirinde Zeus'un her gece Prometheus'un ciğerini yemesi için gönderdiği kartal sonunda ölürek Prometheus'un ayakları dibine düşer. Hâvî'nin *es-Sindibâd fî Rihletihi's-Sâmine* (Sinbad Sekizinci Yolculuğunda) adlı şiirinde Sinbad, yeniden doğuşu gerçekleştirebilmek adına yola koyulmuştur. el-Hâl'in “*el-Cuzûr*” (Kökler) adlı şiiri ise kökler olgusu altında simgeleştirilen Arap halklarının geçmişlerini unutmayarak gelecek olan baharla birlikte yeniden dirileceği anlatısının güzel bir örneğidir.

Grup şairleri içerisinde Eliot'ı en çok içselleştiren, diğerlerine nazaran Eliot'la daha bir bütünleşen kişi ise Seyyâb olmuştur. Eliot'ın İngilizcede yaptığı iç kafiye kullanımlarını, Seyyâb da Arapçada yaparak güzel örnekler ortaya koymuştur. Eliot'ın ilgisini çeken tüm sosyal, dinî, siyasi ve tarihsel olgular, Seyyâb'ın da ilgi alanında yer almıştır. Modern dünyada kendisini gösteren ölüm ve diriliş, fedakârlık ve kurtuluş,

inanç ve zarafet temaları ile *Çorak Ülke*'nin odak noktası olan Temmuz ve Adonis mitleri, Seyyâb'ı da kendisine bağlamıştır.<sup>71</sup> Seyyâb ile Eliot'ın bu ortak noktaları Cebrâ tarafından da açıkça ifade edilir:

*“İronik bir şekilde Seyyâb ile T.S. Eliot'ın ölüm tarihleri arasında sadece birkaç gün vardır. Tek ve en büyük fark, Bedr'in öldüğünde yalnızca otuz sekiz yaşında, Eliot'ın ise, bunun tam iki katı, yetmiş altı yaşında olmasıdır. Bizim şairimiz de diğer şair kadar yaşayabilmiş olsaydı çağdaş düşünce adına neler gerçekleştirecekti diye sormadan da geçemiyoruz elbet.*

*Bedr'in hayatı, trajik bir tiyatroydu ve bunu şiirlerine de yansıttı. Her büyük tiyatro gibi, şiiri de sonunda yine kendini arındırıyordu; daha sert, daha yumuşak ve daha olgun bir şekilde kendisine dönüyordu. Gördüğüm kadarıyla bu, onun muasırı yaşlı Eliot'ın değil, genç Bedr'in bir mucizesiydi. İkisinin takipçileri üzerinde bıraktıkları etkiye bakacak olursak aralarındaki fark da bu olsa gerekti. Sonuçta onlardan sonra gelen isimlerin hiçbirisi, onlardan başka takip edilecek bir isim bulamadılar.”<sup>72</sup>*

Temmûzî şairlerin başarıları, onların, etkisinde kaldıkları isim, kitap veya olayları içselleştirip özgün bir kalıpta okuyucularına sunma becerilerinde yatar. Dolayısıyla onların okuyucu kitlesinin de başta Eliot olmak üzere Frazer ve Carl Gustav Jung gibi isimlerin kitaplarını okuması, kutsal kitapları incelemesi ve halk anlatılarını değerlendirebilmesi bir hayli önem taşır. Temmûzî şiiri yorumlamak, bu yönde bir alt yapı oluşturulduktan sonra daha kolay ve daha sağlam olacaktır.

<sup>71</sup> John Mikhail Asfour, *When the Words Burn: An Anthology of Modern Arabic Poetry 1945-1987*, The American University in Cairo Press, Kahire 1993, s.72.

<sup>72</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher*, s.72-73.

#### 1.4.2. Sir James Frazer ve “*The Golden Bough*” (Altın Dal) Adlı Eseri

Temmuze şiiirinin miladına yönelik ikinci olgu, Eliot’ın açıkladığımız şiiirinde atıfta bulunduğu Sir James Frazer’ın 1890 ve 1915 yılları arasında 12 cilt olarak yayınlanan “*The Golden Bough - A Study in Magic and Religion*” (Altın Dal - Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma) adlı eseridir. Frazer’ın insanlık tarihindeki halk anlatılarını ve dinî ritüelleri derlediği ve modern İngiliz şiiiri üzerinde büyük bir etki bırakan bu çalışması, iki kültür arasındaki etkileşimin de bir aracı olmuş, kitap, kadim uygarlıklardaki verimlilik ritüellerine dair içerdiği geniş bilgi dağarcığıyla Batı’da olduğu kadar Doğu’da da ilgi çekmiştir.

Kitabın, Eliot’ın “*Çorak Ülke*” şiiirinin dipnotlarında atıfta bulunduğu “*Otis, Osiris, Temmuz ve Adonis*” bölümlerinin, Cebrâ İbrâhîm Cebrâ tarafından ilk olarak 1954’te parça parça Arapçaya çevrilmesi ve ardından 1956’da kitap olarak yayımlanmasıyla Temmuze şiiirinin de miladı tamamlanmıştır.

Dolayısıyla Frazer’ı Temmuze hareketinin içine dâhil eden de bir bakıma Eliot olmuştur. Çünkü Eliot, “*Çorak Ülke*” şiiirinde belirttiği dipnotlarda, şiiirin izleği ve kurgusuna dair değerli ipuçları verir. Şiiirin yalnız başlığını değil planını ve sembolist özelliklerinin birçoğunu Jessie Weston’ın kutsal tas söylencesi konusundaki “*From Rituel to Romance*” (Ritüelden Düşselliğe) adlı kitabından aldığını belirtir. Ayrıca, Sir James Frazer’ın “*Altın Dal*” kitabına minnettarlık duyduğunu, bu kitabın *Adonis*, *Attis* ve *Osiris* bölümlerinde yer alan eski çağların bitki mitleri ve verimlilik törenleri ile Hıristiyanlık, özellikle kutsal tas söylencesi arasındaki ilişkiyi saptamaya çalıştığını ifade eder.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> T.S. Eliot, *Çorak Ülke*, (Çev. Yaşar Günenç), Yaba Yayınları, İstanbul 2011.

Frazer'a göreyse verimlilik, doğurganlık ve bereket mitlerinin kaynağı “*Ormanın Kralı*”<sup>74</sup> söylencesidir. Bu, bir İlk çağ geleneği olarak rahip olacak kişinin mevcut rahibi öldürmesinin gerekliliğidir. Söylenceye göre, Roma yakınlarındaki Nemi’de Diana Tapınağı rahibi ayin sırasında öldürülür. Ayrıca Nemi’de bulunan kutsal ormanda bir *altın dal* vardır ve rahiplik, dalı kıran ve görev başındaki rahibi öldüren kişiye verilir. Frazer, altın dalın koparılmasından bir sonuca varır ve ormanın kralı ile bitki ruhu arasında bir ilişkilendirme yapar. Öldürülen rahibin yaşamı altın dala bağlıdır, çünkü altın dal koparıldığında onu korumakla yükümlü ormanın kralı için de ölüm vaktidir. Altın dalı ve kendisini koruyamayacak kadar zayıflayan ve güçsüzleşen ağaç ruhunun taşıyıcısı olan kral, doğayı ve insanı nasıl koruyacaktır. Kışın zayıflamış ve ruhu yıpranmış olan bu ormanın kralında bedenleşen ağaç-ruhunun, artık tekrardan yenilenmesi ve baharla beraber yeniden doğması gerekmektedir.

Kışın zayıflayıp güçsüzleşmiş olan bu ruhun, baharla beraber yeniden canlanacak olma fikri, Temmûzî şiirde yer alan felsefenin de kaynağı olmuştur. Temmûzî şairlerin bu anlatılardan damıttıkları olgu, tıpkı ağaç-ruhu ya da ormanın kralı gibi Arapların da onca şaşalı zamanların ardından tekrar bir kış dönemine girmiş olduğudur. Toprakların kaybedilmesi, Batı tarafından sömürülmek, büyük şehirlerin insanı öldüren ve kendi kokuşmuşluğuna çeken havası ve başlı başına Doğu’nun kendi ruhsal çöküntüsü bu kışın birebir tasviridir. Temmûzî şairlerin inancı, baharın Arap topraklarına da uğrayacağı yönündedir. O bahar, yağmurlarıyla, bereketi, verimliliği ve doğurganlığıyla gelecek, Arapların özlemini çektiği o şaşalı günler tekrar geri dönecek, içinde buldukları ölüm halinden kurtulup yeniden dirileceklerdir.

---

<sup>74</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. James G. Frazer, *Altın Dal - Dinin ve Folklorun Kökleri*, (Çev. Mehmet H. Doğan), Pal Yayınları, İstanbul 2004, s.234-247.

Cebrâ'nın çevirisiyle başlayan mitolojiden yararlanma davetine ilk icabet eden Bedr Şâkir es-Seyyâb olmuştur. Cebrâ, “*er-Rihletu's-Sâmine*” (Sekizinci Yolculuk) adlı eserinde bunu şöyle ifade eder:

*“Bedr’in, benim Sir James Frazer’in “Altın Dal” adlı kitabından yaptığım çevirideki Temmuz efsanesine vakıf olması biraz da tesadüf eseri olmuştur. (...) Bunları okuduğunda kendisinin o müthiş şiirsel metodunu oluşturmuş ve altı yıldan fazla bir süreyle bu yolda en güzel, en derin şiirlerini yazmıştır.”*<sup>75</sup>

Seyyâb’ın şiir külliyatı incelendiğinde, onun, Cebrâ’nın bu çevirisinden önce de mitolojik içerikli şiirler kaleme aldığı açıkça görülecek olsa da yine Cebrâ’nın dediği gibi en güzel, en derin şiirleri, onun bu eserleri okumasının ardından ortaya çıkmıştır. Bu çevirinin en radikal etkilerinden bir diğeri ise Adonis üzerinde kendini gösterir. Adonis’in, gerçek adı olan Ali Aḥmed Sa‘îd yerine dergilere gönderdiği şiirlerinde Adonis müstear adını kullanmaya başlaması, bu çevirinin onun üzerinde bıraktığı etkinin bir sonucudur.

### 1.4.3. Siyasi ve Sosyal Bilinç

Temmûzî şairler için sosyal ve siyasi gerçekliğin, yaratıcılık hususunda ana kaynaklardan biri olduğu aşikârdır. Hammaddelerini oralardan alıp bunları şiirlerinde işleyerek evrensel sanat dünyasına ulaşırlar. Bu gerçeklik, şiirde ve hayatta “yeni”yi bulmaları için onlar adına itici bir güçtür. Örneğin Seyyâb, II. Dünya Savaşı’nın ardından ülkesinin içinde bulunduğu koşullar sebebiyle devrimci bir üslup tutturabilmek uğruna Arap toplumundaki özgürlük hareketlerine yönelir.<sup>76</sup> Burada toplumun etkisi oldukça geneldir, çünkü şairi çözüm hususunda araştırmaya ve düşünmeye sevk eder

<sup>75</sup> Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, *er-Rihletu's-Sâmine*, el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1979, s.19.

<sup>76</sup> Fâtih ‘Allâk, *Mefhûmu's-Şi'r 'inde Ruvvâdi's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ḥurr*, Menşûrât İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 2005, s.42-43.

ancak ona bir çözüm sunmaz. Yûsuf el-Hâl ise Arap toplumlarındaki yeni hayatın farkındadır ve bu onu Halîl b. Aḥmed el-Farâhîdî (718-791)'nin vezinlerinden tamamen kopmaya ve yeniliğe iter. Adonis'e göreyse modern Arap şiiri, sadece yeniliğe duyulan bir istek değil aynı zamanda yeni tarihsel sürecin kendilerine dayatmış olduğu zorunlu bir sonuçtur.<sup>77</sup> Halîl Hâvî'nin, şair ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi ifade etmede odaklandığı nokta ise bizzat şairin kendisidir. Dolayısıyla onun anlayışında gerçeklik, şiirsel vizyonun yaratmış olduğu bir olgudur; toplumun içindeki hayat belirtileriyle ilgilenmez, aksine onları aşarak bizzat insanın ruhunu ele alır; önemli olan toplum değil, insandır.<sup>78</sup> Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'da ise bu bakışın tamamen Batı'ya dönük olduğu fark edilir. Hâvî gibi onda da birey her zaman ön plandadır ama kurtuluş bilinçlenmeyle, yenilenmeyle gelecektir.

Seyyâb, 1961 yılında, Irak Komünist Partisinden tamamen koptuğu bir dönemde arkadaşı Abdulkerîm en-Nâ'im'e yazdığı bir mektubunda “*Ben, insanlara tek bir siyasi yönü, tek bir partiyi dayatmak isteyenlere karşıyım. Partizanlığa inananlardan değilim ve kimsenin de talimatlarına boyun eğmem,*” der.<sup>79</sup> Çünkü onun gözünde şiir, dar bir partizanlığın üstünde, siyasi yönelimlerden daha büyük ve bir toplumdan daha geniştir. Ancak bu anlayış, tıpkı bir ideolojiye yahut sınıfa mensup olmanın şiirle ilişkisinin inkâr edilmeyeceği gibi, siyasetin de şiirle olan ilişkisini inkâr etmez. Adonis de şiirin siyasete değil, aksine siyasetin şiire tabi olması gerektiğini savunur; çünkü şiir, ani ve güncel olana bağlı kalmaksızın, olan ve olması muhtemel olan şeyleri dile getirir.<sup>80</sup> Onun nazarında siyaset, bir partiye ya da akıma katılma

<sup>77</sup> Adûnîs, *Fâtîha li-Nihâyâti'l-Karn*, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1980, s.325.

<sup>78</sup> Rîtâ 'Avaḍ, *Fî Kaḍâyâ's-Şi'r ve'n-Nakd ve's-Şekâfe - Hivârât Halîl Hâvî*, el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 2015, s.36-37.

<sup>79</sup> es-Sâmirâ'î, *a.g.e.*, s.164.

<sup>80</sup> Adûnîs, *Zamanu's-Şi'r*, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1978, s.169.



anlamına gelmez; siyaset, insana, partili ya da yandaş olduğu için değil, insan olduğu için önem vermelidir.<sup>81</sup>

Siyasi olayların sanat üzerindeki etkilerine bakacak olursak, II. Dünya Savaşı'nı takip eden yılların Arap şiir tarihi için önemli yıllar olduğunu görürüz. Bu yıllar, Arap şiirinin geleneksel üslubuna karşı ilk başkaldırıların da yaşandığı dönemdir. Yeni ifade biçimlerine geçişin ilk belirtileri, çağın tecrübelerini de içine katan bir grup genç şairin elinde şekillenmiştir. Bu değişim, Arap dünyasındaki siyasi ve sosyal kargaşanın bir yansıması olarak görülür. 1948 trajedisi, 1967 savaşı ve mağlubiyeti, 1973 savaşı ve sonuçları ile Lübnan savaşının ekonomik hezimetleri, Arap gruplaşmaları, güvenlik zaafı, Camp David Sözleşmesi ve diğer etkenler, şiirin tarihsel gelişiminin haricinde şairleri, geçmiş ile aralarında olan ilişkiyi tamamen kesmeleri hususunda cesaretlendirmiştir.<sup>82</sup>

Ğâlî Şukrî modern Arap şiirinin yönelimlerini ele aldığı *Şi'runâ el-Ĥadîs ilâ Eyn?* (Modern Şiirimiz Nereye Gidiyor?) adlı kitabında şairin, diğer sanat dallarından tamamen farklı olarak, bizzat ideolojinin anlamını ele aldığını savunur. Ona göre, roman ve tiyatro, sanatsal yapıları gereği nesnellikten en büyük payı alırken şiir, kişinin kendisiyle sıcak bir buluşmasıdır. Bu sebeple siyasi veya sosyal ideoloji, şiiri yaratma sürecinde medeni bir ideolojiye evrilir. Şiir sanatının doğası, şaire nesneliği kurma izni vermez; dolayısıyla şair de daha genel olana, insana ve evrene, ikisi arasında bitmek bilmeyen çatışmaya yönelir.<sup>83</sup> Ne var ki şiir tek bir ideolojiye bağlı kalmadığı, belli bir sosyal gerçeklikle kuşatılmadığı sürece şair de kendi rüyasını, gerçeklikten ideal olana kaçışını veya başkalarının acılarını ifade edebilir. Sanatçı bunu yaparken çoğu zaman bir maskenin arkasına saklanmayı ya da kaçmayı planladığı hayatı tasvir ederek bizzat kendisine karşı çıkmayı tercih eder. Temmûzî şairlerin arkasına saklanmayı tercih

---

<sup>81</sup> 'Allâk, *a.g.e.*, s.50.

<sup>82</sup> Velîd Muşevveh, *Dirâsât fî'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*, Menşûrât Dâr Mu'add, Şam 1993, s.107.

<sup>83</sup> Ğâlî Şukrî, *Şi'runâ el-Ĥadîs ilâ Eyn?*, Dâru'ş-Şurûk, Kahire 1991, s.175.

ettikleri bu maske mitoloji, halk anlatıları ve dinî terminoloji olur. Kurtulmayı planladıkları o hayat kimi zaman eleştiriyle, kimi zaman sitemle şiirlerinde yer edindir.

Modern Arap şiirinin yenilikçi şairlerinden biri olan Ahmed ‘Abdu’l-Mu‘fi Hicâzî ise bu konudaki görüşünü şöyle ifade eder: “Bizim şiire gerçeklik olgusundan başlıyor olmamız kaçınılmazdır. Ancak bu gerçekliğin ardından mitolojiye ulaşmadıysak şair de olamamışız demektir. Bizler, geçmiş ile ebedi olan arasında bir bağ kurar, rüya ile gerçeği birbirinden ayıran duvarı da böylelikle yıkarız.”<sup>84</sup> Adonis’in ifadeleriyle şiir, bir yaratıcılık ürünü olduğu için nesnelere arasında senkronize edilemez. Siyaset ya da başka bir öge girse dahi, şiirin olmazsa olmazı insandır.<sup>85</sup> Halîl Hâvî’nin deyişiyle ise şiir, zahir ve cüz’i olanı aşarak batın ve külli olana ulaşmaktır.<sup>86</sup> Dolayısıyla şiir, dönemin bu genç şairleri nezdinde dış dünyayı simgelese dahi, kendine özgü doğası olan bağımsız bir dünya olarak kalır.

#### 1.4.4. Kültürel Bilinç

Her sanatsal çalışmanın belli bir bilgi kaynağı ve üzerine kurulduğu kültürel etkileşimleri gibi belli bir geçmişi ve geleceği vardır. Bu çalışmaların çeşitli etkileşimler altında meydana gelmesi kaçınılmazdır, ancak her gerçek sanatsal etkinin kendisinden başka bir şeye kolayca atfedilemeyen ya da kendisinden başka bir şeyle açıklanamayan özgün bir karakteri de bulunur.

Temmûzî şiir hareketine mensup şairler, şiirin entelektüel ve sanatsal düzeyde derin bir kültüre muhtaç olduğu konusunda görüş birliğine varmış gibidirler. Onlara göre şiir, sadece güzel bir söz değil aynı zamanda hayatın ve evrenin karşısında bir tutumdur. Sadece açıklama değil aynı zamanda bir değişimdir; belirli bir kültüre dayandırılmaksızın vazifesini yerine getirmesi beklenmemelidir. Şiir, hayatı veya bizim

<sup>84</sup> Ahmed ‘Abdu’l-Mu‘fi Hicâzî, *Hadîsu’s-Sulesâ*, Dâru’l-Merîh, C.2, Kahire 1988, s.102.

<sup>85</sup> Adûnîs, *Zamanu’s-Şî’r*, s.111.

<sup>86</sup> ‘Avad, *Fî Kadâyâ’s-Şî’r ve’n-Nakd ve’s-Sekâfe - Hivârât Halîl Hâvî*, s.36.

hayata olan bakışımızı güzelleştirmez, aksine, güzel bir hayata, daha iyi bir dünyaya varmayı hedefler. Bu yeni dünyaya ait şiirsel nesrin, hayata dair yinelenen bir görüntüsü değil kendine özgü bir sistemi ve vizyonu vardır. Şairler bu yeniliğe sadece yetenekleriyle ulaşmazlar; geçmişe ve şimdiye dair geniş bir bilgi birikimine de sahip olmalıdırlar. Adonis, “*Ha Ente Eyyuhe'l-Vaqt*” (İşte Sen, Ey Zaman) adlı kitabında Yûsuf el-Hâl ile beraber, yeteneğin, onu zenginleştirecek bir kültür olmaksızın tek başına yeterli olmadığını anladıklarını itiraf eder.<sup>87</sup> Diğer bir şair Seyyâb ise yeteneğin tek başına yeterli görülmesinin bir hata olduğunu ve onu muhakkak kültürle desteklemek gerektiğini ifade eder. Ona göre bu kültürün birinci adımı Arap şiirinin tamamını okumaktır. Bu aşamayı daha sonra Batı şiirini, felsefesini ve eleştirisini okumak izlemelidir.<sup>88</sup>

Şiir bu imgelem ve vizyon ile kültürel malzeme için bir yığın olmazken, şair de okuyup gördükleri içinde kaybolmaz; tersine, bir vizyon oluşturmada kültüründen istifade eder. Bu sebeple Halîl Hâvî de bu yaratıcı süreçte çeşitli kültürlerden yararlanmada deneyim üzerine odaklanır. Onun nazarında şiir vizyona, vizyon da tecrübeye dayanır. Şayet tecrübenin bir değeri olmayacaksa şiir, zihinsel becerinin sınırları arasında kalır. Ona göre çağdaş Arap şiirinin maruz kaldığı en büyük tehlike, şiirdeki zihinsel becerinin bağımsızlığıdır. Bu aynı zamanda birçok şairde görülen şiirsel yaşamın yetersizliğine dair de bir kanıttır. Halîl Hâvî, şairin bir doktrinden bir başkasına geçerken şiirinin yapmacık olmaması gerektiğini, bu gelişimin kendi deneyimi içerisinden gelmesi gerektiğini söyler. Örneğin Valery gibi, Saint-John Perse gibi büyük şairler orijinalliğini kaybetmeyerek bir gelişim göstermişlerdir. Ona göre Adonis de Valery, Saint-John Perse ve Aragon’un çabalarına benzer gelişimler göstererek yenilik arayışı içinde olmuştur; Ungaretti, Leone Battista Alberti ve

<sup>87</sup> Adûnîs, *Ha Ente Eyyuhe'l-Vaqt*, Dâru'l-Âdâb, Beyrut 1993, s.52.

<sup>88</sup> 'Allâk, *a.g.e.*, s.58.

Ferdinando Martini gibi isimleri biliyor olması ona kimi zaman bu isimler olarak şekillenmesinde de kolaylık sağlar.<sup>89</sup> Bu durum, kültürel bilincin olumlu ve olumsuz iki yönü olduğunu gösterir. Şayet şair, hayattaki deneyimlerinin etkisi altında kalırsa bu deneyimler onu daha derinliğe kavuştururken şiirini de zenginleştirebilir. Ancak şair eğer deneyimlerine dayanmaksızın önüne çıkan her şeyi almaya çalışacak olursa şiiri üst üste binen yığınlara dönebilir.

Yûsuf el-Hâl, modern şiir hareketinin ulaştığı seviye ile yenilik hareketleri öncesinde var olan seviyeler arasındaki bağlantıyı doğrulayarak *'50'li yılların yenilik dalgası bir boşluktan değil, aksine, öncesindeki yenilik arayışlarından, Cahiliye dönemindeki eş-Şanfarâ'ya kadar varan öncü şairlerin deneyimlerinden ve çabalarından türedi*<sup>90</sup> der. Temmûzî şairlerin oluşturdukları dünya, kendilerine özgü bir yolla hem kendi kültürel kaynaklarından, hem de farklı kültürlerin kaynaklarından beslenerek oluşmuştur. Dolayısıyla tek başına bir kültür bilgisinin yeterli olmadığını söylemek gerekir; hangi sanatsal deneyimin daha uygun olduğu ve o sanatı yaratacak niteliksel bilginin seçimi önem arz etmektedir. Bu sebeple Hâfîl Hâvî'nin sürrealist ürünlerden imgeler çalan şairleri eleştirdiğini görürüz. Ona göre bunlar, Temmûzî şairlerin deneyimlerine uymayan sürrealist şiir içeriklerini empoze etmeye çalışmakta ve şiirlerinin ruhunu yok etmektedir. Hâvî buradan, her ulusun diğer uluslardan taşıyarak kendi potasında erittiği kendine ait bir kültürü ve bileşenleri olduğu yargısına varır. Yine Yûsuf el-Hâl kültürler arası etkileşimin tarihi bir olgu olduğunu ve kendisinden ister daha üstün olsun, isterse daha düşük bir kültüre sahip olsun başka uluslarla bu etkileşimi göstermeyen ulusların yok olup gittiğini dile getirerek, Avrupalıların Çin, Afrika ve Orta Doğu'dan nasıl faydalandıklarına işaret eder.<sup>91</sup> Adonis ise el-Hâl'in bu tutumunu sürdürerek bir halkın, kendini diğer halkların

---

<sup>89</sup> Aynı eser, s.60.

<sup>90</sup> Cihâd Fâdı, *Kağâyâ eş-Şi'ri'l-Ĥadîs*, Dâru's-Şurûk, Kahire 1984, s.286.

<sup>91</sup> Aynı Eser, s.295-296.

kültürlerinden izole etmesi halinde kendi kendine yeten bir kültüre sahip olamayacağını ifade eder. Ona göre tüm kültürler bir etki-tepki, alış-veriş ya da etkileşim hareketidir. Bunu da Abbasi dönemindeki kültürel kimlik üzerinden örneklendirir: Cahiliye ve İslami kültürden gelen sentetik karışım. Bunlarla sınırlı kalmayıp Hint, Fars ve Yunanla etkileşim... Dahası tarihsel belleğin içine çökmüş Arami ve Süryani imgelerdeki Sümer, Babil ve Asur gibi ilerici unsurlar. Tüm bunlar Abbasi döneminde Arapların, İslam'ı kabul eden halklar haricindeki açılımını gösterir.<sup>92</sup> Bununla beraber Adonis, Batı'nın Doğu'dan aldığı dinî, felsefeyi ve şiiri de zikretmeyi unutmaz ve Arapların Batı kültüründen beslenmesini bir ayıp olarak görmez.

#### 1.4.5. Batı Şiiri Etkisi

Batı şiirinin Arap şiiri üzerindeki etkisinin II. Dünya Savaşının sona ermesi ve ardından gelen 1948 Filistin trajedisiyle birlikte büyük bir ivme kazandığı görülür. Bu süreçte Arap şiiri, özellikle biçim ve teknik yönünden, daha önce benzeri görülmedik ölçüde Batı şiirinden etkilenmiştir. Öncesinde Shakespeare'in yanı sıra İngiliz, Fransız, Rus ve Alman romantiklerinin eserlerinin Arapçaya çevrilmesiyle bir etki başlamış olmakla birlikte bu etki, düşünce ve içerik, retorik ve mecazi formlar, ifade edilen duyguların derinliği gibi olgularla sınırlı kalmıştır.<sup>93</sup>

Fransız edebiyatının ve XIX. yüzyıl Batı romantizminin, 1950 öncesi Arap yazını üzerindeki etkisi bilinen bir gerçektir. Arap edebiyatındaki yeni modernite ise Anglosakson yazarların Arapçaya girmeye başladığı 1950'li yılların başlarıdır. 'Ali Aḥmed Bâkesîr (1910-1969) önderliğindeki Arap şairlerinin Shakespeare'in manzum tiyatrolarını "serbest şiir" olarak adlandırılan yeni formla birlikte Arapçaya

<sup>92</sup> 'Allâk, *a.g.e.*, s.65.

<sup>93</sup> S. Moreh, *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Brill, Leiden 1976, s.216.

uyarlamasıyla yeni moderniteye geçiş için uygun bir zemin hazırlanır.<sup>94</sup> Modern Arap şairleri bu dönemde yeni, hafif ve esnek bir üslup yaratabilmişlerdir. Yeni üslup, biçim ve içerik yönünden de kimi değişiklikleri zorunlu kılmıştır. Bu değişiklikler, üç temel olgu ile bağlantılıdır:

1. Klasik Arap şiiri ve onun kültürel mirasının, modern dünyanın meydan okumalarına yanıt veremeyişi ve şairlerin, evrensel, hümanist bir Arap şiiri oluşturma isteği.

2. Romantizmin ortaya çıkışıyla beraber somut olanı ve dış dünyayı ifade biçiminin, şairin psikolojik ve ruhsal dünyasına doğru değişimi ve bununla beraber etkileyici şiirsel imgeleri kullanma girişimi.

3. Klasik kaside formu ve söyleminden vazgeçerek, bağımsız, canlı ve sade bir üslup oluşturma adına konuşma dilinin zenginliğinden, kendine özgü ifade yollarından yararlanma isteği. Böylece yeni içerik ve biçime uygun yeni ritmik bir düzeni keşfetme düşüncesi.<sup>95</sup>

Bu değişiklikler, Arap şairlerinin Avrupalı şairlerle olan yakın temaslarının ve Batı şiirinin şekil ve içeriğini kendi çalışmalarında uygulama girişimlerinin bir sonucudur. Romantik etkileşimlerle başlayan bu etki, sonrasında yaşanan siyasi olaylar sonucunda evrilmiş; şairlerin ülkelerindeki bozukluk ve geri kalmışlıktan kurtuluşun aracı olarak gördükleri sol düşünceye, sol hareketlere ve Batılı sol şairlerin şiirlerinden etkilenime doğru yönelmiştir. Grup şairlerinden Seyyâb'ın 1955 yılında yayımlanan ve uluslararası alanda ün yapmış 20 şairin birer şiirinin çevirisinden oluşan *Kasâ'id Muhtâra mine'ş-Şi'ri'l-Âlemî el-Ĥadîs* (Modern Dünya Şiirinden Seçmeler) seçkisi, aslında dönem şairlerinin Batı'dan kimleri okuyup takip ettikleri hususunda bize yol gösterir. Seyyâb'ın şiirlerini çevirdiği isimlere bakacak olursak T.S. Eliot, Edith Sitwell,

<sup>94</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ceylan, *a.g.m.*, s.190-192.

<sup>95</sup> Moreh, *a.g.e.*, s.216-217.

Ezra Pound, Stephen Spender, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda, Nazım Hikmet, Walter de la Mare, Cecil Day-Lewis, John Keats, Arthur Rimbaud, Jacques Prevert, Rainer Maria Rilke, Rabindranth Tagor ve W.H. Auden gibi önemli şairleri görürüz. Dünyanın dört bir köşesinden isimlerini saydığımız bu şairlerin çoğunun ortak özelliğinin sol ve Marksist bir cenahtan geliyor olmaları aşikârdır.

Belirtilen süreçte Temmûzî şairlerin zamanın ruhuna uygun biçim ve içerik arayışları, onları, Batı şiirinden görmüş oldukları *ode*, *sonet*, *stanza*, *epik şiir*, *kafiyesiz dramatik şiir* ve *düzyazı şiir* gibi türleri Arapçada da uygulamaya yöneltti.<sup>96</sup> Şairler, bu uyarlamaların, zamanında Batı şiirini ortaya çıkararak edebî bir devrimi kendi dillerinde de ortaya çıkaracağı hayaliyle yaşıyordu. Bu arayışların bir sonucu olarak, Arap şiirinde, Temmûzî şairlere göre klasik kasidenin yerini alabilecek *eş-şi'ru'l-ḥurr* (serbest şiir) formu ortaya çıktı.

Özellikle İngiliz şiirine odaklanan Temmûzî şairler, tekniklerini de Batılı şairlerin teknikleriyle uyuşturmaya çalışır. Yenilikçi şairlerden Şalâh Abdüşşabûr, Fransız şiirinden etkilenen Adonis'i dışarıda tutarak, İngiliz şiirinin romantik ve modern dönemde Arap şiiri üzerindeki etkisine dikkat çeker. Zaten Adonis de kendi şiirindeki modernliğe ve eleştiri kültürüne Fransız şiiri üzerinden kavuştuğunu itiraf eder.<sup>97</sup> Yûsuf el-Hâl ise İngiliz şiirini ılımlı ve muhafazakâr, Fransız şiirini ise cesur ve deneyimci olarak karakterize etmek gerektiğini dile getirir.<sup>98</sup> el-Hâl'in bu tutumu, şairlerin şiirlerini incelerken de göreceğimiz gibi, Adonis'in şiirleri yanında kendi şiirlerinin niçin ılımlı kaldığının da göstergesidir. Octavio Paz da Fransız ve İngiliz şiirlerini birbirleriyle karşılaştırırken şu yargılara varır: "*Çağdaş Fransız ve İngiliz şiirinin gelişimi, sözel ritim ve şiirsel yaratış arasındaki ilişkinin bir örneğidir. Fransız dilinde güçlü vurgular yoktur ve onların yerini duruş ve bekleyişler alır. İngilizce ise vurgular üzerine*

<sup>96</sup> Moreh, *a.g.e.*, s.217.

<sup>97</sup> Adûnîs, *eş-Şi'riyyetu'l-'Arabiyye*, Dâru'l-Adâb, Beyrut 1989, s.86.

<sup>98</sup> 'Allâk, *a.g.e.*, s.67.

kurulmuştur. (...) Fransızcada şiir dilin üzerine gitmektir, İngilizcede kendini akıntının kollarına bırakmak. Fransızca, modern dillerin en az şiirsel ve en az şaşırtıcı olanıdır, İngilizce ise sürprizlerle dolup taşan tuhaf ifadelerle doludur. Bu yüzden şiirsel devrim her iki dilde de farklı anlamlar taşır."<sup>99</sup> Paz'ın ifadeleri sonucunda, grup şairleri arasında en yakın ilişkiye sahip olan bu iki ismin, kültürel anlamda beslendikleri kaynaklarının farklılığı sebebiyle, şiirlerinin ifade gücünde farklılık gösterdikleri aşikârdır. İfade gücündeki etkinin yanı sıra Adonis, Batı şiirini kendi kültürünün şiiriyle de karşılaştırma yoluna gider. Ona göre Arap şiiri, Batı şiiri karşısında, musiki ve kelime dağarcığı bakımından zengin olsa da biçimsel açıdan zayıftır ve hareket alanı dar bir çerçeve içinde sınırlı kalmıştır; Batı şiiri ise gerek geçmişten gerekse şu andan kaynaklanan her türlü engeli aşmaya yönelik serbest bir açılıma sahiptir.<sup>100</sup> Ne var ki Adonis'in Batı'ya olan bakışı hayranlık düzeyinde değil, aksine sürekli bir eleştiri ve Batı'nın köklerinin Doğu'da olduğu, asıl olanın insanın yarattığı uygarlık olduğu vurgusu üzerinde şekillenir:

*“İşin doğrusu ne Batı, ne de Doğu'dur; işin doğrusu soran ve araştıran insandır. Sorgulama ve araştırma, Sümer ve Babil'i de içinde barındıran Doğu Akdeniz havzasında bir varlık ve kader olarak başladı. Sonrasında Atina'da entelektüel bir sisteme, bütünlük cevaplar metoduna dönüştü ve yine bu havzadan Yahudilik dininin vizyonu ortaya çıktı. Onun ardından da bir başka cevaplar metodu olan Hıristiyanlık geldi, her şeyi hegemonyası altına alıp Akdeniz'in ötesine geçti. Son olarak ise bizzat Avrupa'nın ilerlettiği ve tamamladığı ne varsa her şeyi kucaklayan cevaplarıyla birlikte Doğulu-Fenikeli veya Doğulu bir keşif, bir yenilik olarak adlandırılan İslam çıkageldi. (Tıpkı mitolojinin ya da*

<sup>99</sup> Paz, *Yay ve Lir*, s.80.

<sup>100</sup> Erdinç Doğru, “Mevâkif Dergisi Çerçevesinde Adonis'in Düşünce Dünyası”, *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.20, Ankara 2006, s.68.



*hayal/gerçeğin söylediği gibi, bizzat Avrupa'nın ismi Fenikeli bir tanrıça olan Europa'dan gelmiyor muydu?)”<sup>101</sup>*

Adonis'e göre Batı, dinî, felsefeyi, sanatı ve şiiri Doğu'dan ilham almıştır ve Batı, Doğu'nun bir çocuğudur. Aslında modernlik, hali hazırda Doğu'nun köklerinde mevcuttur ve Arap şairinin Batı şiirine yönelişi, bir bakıma kendi aslına dönüşü demektir. Batı şiirinin poetikası, peygamberlik, düş, sihir, acayiplik, sonsuzluk, gizem, bir şeye kapılma, aydınlanma, yoldan sapma yahut keşfetme gibi Doğulu olgulara bağlıdır. Tüm bu kelimeler, Doğu-Batı demeden bütün halklarda zaten mevcuttur ve bir tek Doğu'yla da sınırlı değildir. Ne var ki bunların oranı sürekli olarak bir halktan diğerine gittikçe değişmektedir; bunun Doğu'ya geri dönmesi bir zorunluluk olmadığı gibi, Batı'nın da ödünç almış olması bir sorun teşkil etmeyecektir.<sup>102</sup>

Kendisinin de Batı kültürüyle yetiştiğini söyleyen Adonis, Batı kültürünü ilk aşanlardan birinin de yine kendisi olduğunu ifade ederken, Temmûzî şairlerin Batı'yı ne anlamda kullandıklarını, onu kendi kültür miraslarıyla nasıl bütünleştirdiklerini de ortaya koyar:

*“Benim gibi olanlar, kültürel miraslarını yeni bir bakış açısıyla kurma imkânı sağlayan ve kültürel bağımsızlıklarını kazandıran bir şuur ve anlayışa sahip oldular. Bu çerçevede şunu da itiraf etmeliyim ki, ben Arap şiirinin söz konusu modernliğini yaygın Arap kültür sistemi ve bilgi vasıtalarından öğrendim. Baudelaire'i okumam benim Ebû Nuvâs hakkındaki düşüncelerimi değiştirmiş, onun şairliğini ve modernliğini keşfetmemi sağlamıştır. Mallarmé'yi okumam Ebû Temmâm'ın şiir dilinin gizemlerini ve modernlik boyutunu anlamamı sağlamıştır. Rimbaud, Nerval ve Breton'u okumam bütün eşsizliği ve parlaklığıyla*

<sup>101</sup> Adûnîs, *Fâtîha li-Nihâyeti'l-Karn*, s.251-252.

<sup>102</sup> Aynı Eser, s.252-255.

*tasavvuf tecrübesini keşfetmemi sağlamıştır. Öte yandan modern Fransız eleştirisini okumam, beni, özellikle poetika ve onun dilsel ve anlatımsal özelliğiyle ilgili el-Curcânî'nin eleştirel bakışının modernliğine götürmüştür.*"<sup>103</sup>

Temmûzî şairlerin koleksiyonlarında Batılı şairlere yaptıkları atıflara bakmamız da bu etkiyi görmemize olanak verir. Örneğin Cebrâ, *Mutevâliyye Şi'riyye* (Şiirsel Dizin) adlı şiirinin başında Edith Sitwell'den yapmış olduğu bir alıntıya yer verir. Sonrasında bu alıntının son cümlesi olan "ben değilim / aksine bu eski dünya vebalı olan" mısrasını biraz değiştirerek, "ben değilim / aksine bu dünya ağlayıp sızlanan" şeklinde şiirinde kullanır.<sup>104</sup> Bir diğer şiiri *Mutevâliyet Hüb* (Aşk Dizgesi)'da ise İngiliz şair John Keats'in 1819 yılında yazdığı "Ode On A Grecian Urn" şiirinin iki dizesinin çevirisini bire bir alarak şiirine yerleştirir:

*Bir şiir daha yazayım mı sana  
günüm başlı başına şiirken?  
Hatırlar mısın John Keats'in  
"İşitilmiş melodiler güzeldir  
ama ondan da güzeli  
işitilmeyenler" sözünü?*

*أكتب إليك قصيدة أخرى  
و ساعات يومي كلها قصائد؟  
أتذكرين قول جون كيتس  
"إن الأغاني المسموعة عذبة  
ولكن أعذب منها الأغاني التي  
لا تسمع!"<sup>105</sup>*

Lübnanlı şairlerden Yûsuf el-Hâl, ikinci şiir koleksiyonu *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu)'nın ilk şiirini Ezra Pound'a ithaf ederken; Halîl Hâvî, *Da'vâ Kadîme* (Eski Bir Dava) şiirinin başında Dante'nin *İlahi Komedyâ*'sından, *en-Nây ve'r-Rîh fi Şavma'at Kîmbiridc* (Cambridge Manastırında Ney ve Rüzgâr) şiirinin başında da Mallarme'nin bir ifadesinden yaptığı alıntıları kullanır.

<sup>103</sup> Adonis, *Arap Poetikası*, (Çev. Emrullah İşler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s.77-78.

<sup>104</sup> Bkz. Cebrâ, "Mutevâliyye Şi'riyye", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, Riad el-Rayyes Books, Londra 1990, s.140.

<sup>105</sup> Cebrâ, "Mutevâliyyet Hüb", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.239.

T.S. Eliot, Temmûzî şairlerin düşün dünyası üzerinde nasıl büyük bir etki bırakmışsa Edith Sitwell de Temmûzî şiirin üslubuna ve içeriğine yön veren bir diğer İngiliz şair olmuştur. Sitwell'in özellikle *The Shadow of Cain* (Kabil'in Gölgesi) şiirinin, grup şairlerinden Seyyâb'ın üzerinde büyük bir etki bıraktığı söylenebilir. Seyyâb'ın Kabil karakterine şiirlerinde sıkça yer vermesi (24 kez), Sitwell'in bu şiirini okuyup kendi düşünceleriyle yorumlandırmasından ileri gelir.<sup>106</sup> Ayrıca Seyyâb'ın Temmûzî şiirin başarılı örnekleri olarak görülen *Ru'yâ Fûkây* (Fukay'ın Rüyası), *el-Mesîh ba'de's-Şalb* (Çarmıha Gerildikten Sonra İsa), *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) ve *en-Nehr ve'l-Mevt* (Nehir ve Ölüm) şiirleri, içerik olarak Sitwell'in adı geçen şiirinin izlerini taşır.<sup>107</sup> Dahası Seyyâb'ın divanında da belirtildiği üzere, yine *Ru'yâ Fûkây* (Fukay'ın Rüyası) şiirinde Lorca'ya ait bir şiirin bir mısrası ile Sitwell'in *Lullaby* (Ninni) şiirinin ilk iki kıtasının birebir Arapça çevirisi kullanılır.

Temmûzî şairlerin Batı şiirine olan yaklaşımlarının yanında, bu etkiden en çok faydalandıkları, Batı şiirinden kendilerine en çok pay çıkardıkları başlıklar olarak tekrar ya da yinelemeli kavram, dramatik monolog kullanımları; ifade biçimleri ve biçim özellikleri; kutsal kitaplardan alıntılama yapma; mitolojiden ve dinî sembollerden yararlanma gibi olguları sayabiliriz. Batı şiirinin modern Arap şiirine, özellikle de Temmûzî şiire etki eden bu nitelikleri, Temmûzî şiirin dil, üslup ve biçim özellikleriyle ilintili olduğundan bu kavramları ikinci bölümde birbirleriyle olan ilişkilerini de ortaya koyarak irdedeleyeceğiz.

#### 1.4.6. Gelenek ve Modernite İkilemi

Temmûzî şairler, Arap kültür mirasına bağlanıp kalmayarak insanlık tarihinin tümünü şairin dönüp yararlanabileceği bir mülk olarak görürler. Onlara göre, insan ile

<sup>106</sup> 'Alî el-Baţal, *Şebehu'l-Kâyîn beyne İdiş Sîtvil ve Bedr Şâkir es-Seyyâb*, Dâru'l-Endelus, Beyrut 1984, s.71-75.

<sup>107</sup> Bkz. Nezîr el-'Azme, *Bedr Şâkir es-Seyyâb ve İdiş Sîtvil*, Dâr 'Alâiddîn, Şam 2004, s.41-53.

bağlantılı olduğu sürece, bir kişinin kaleme aldığı ürün diğer insanların da ürünü olacaktır. Dolayısıyla bu şairler, şiir deneyimini zenginleştirmek ve Arap dünyasındaki yenilik hareketini canlandırabilmek adına diğer kültürlerle olan ilişkinin zorunluluğuna dikkat çekerler. Böylece yenilik anlayışlarını, kadim ve modern halklar arasındaki kültürel etkileşime dayandırırılar.

Onların gelenek ve modernite algılarını bu bağlamda incelediğimizde yine önümüze Eliot'ın yorumları çıkmaktadır. Eliot'ın yazın ve düşün dünyası, Temmûzî şairlerin sadece şiirsel biçim ve estetik anlayışlarına etki etmekle kalmamış, onların dünyaya olan bakış açılarını da genel anlamda belirlemiştir. Bu sebeple Temmûzî şairlerin gelenek ve şair ikilisine dair görüş ve yaklaşımları, Arap dünyasında her ne kadar devrimsel bir etki yaratmışsa da, Eliot'ın bu şairler üzerindeki etkisini çözümleyebilenler için pek şaşırtıcı olmayacaktır.

Temmûzî şairler grubunun edebî eleştirmeni vasfını da yükleyebileceğimiz isim olan Cebî İbrâhîm Cebî, 1974 Ağustos'unda Lübnanlı gazeteci-yazar İlyâs Hûrî ile yaptığı bir röportajda, modernite kavramını açıklayarak onu gelenek ile bağdaştırırken Eliot'ın '*sanat eseri diyebileceğimiz bir eser, "geçmiş"in "hal" ile birleştiği yeni bir sentezde yerini aldığı ve yeni bir geleceğe doğru aktığı anlarda yaratılmaktadır*'<sup>108</sup> görüşünü yorumluyor gibidir:

*"Modernite, çağımız uygarlığına aktif katkıda bulunarak ona bir nevi yol bulma şeklidir. Dolayısıyla siz de isyana ve bu isyanınızın sizin köklerinizden aldığı bir miktar canlılığı çekiyor olmasına ihtiyaç duyuyorsunuz, kendi zamanınıza yönelik özgünlüğünüzden ona ekliyor ve geçmişinizle bağlarınızı koparmayarak asrınızın aktif bir parçası haline geliyorsunuz; fakat geçmişinizi tekrarlamayan hatta onu*

---

<sup>108</sup> Sevim Kantarcıoğlu, "Thomas Stearns Eliot'ın Edebiyat Teorisi", *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s.VIII.

*gününüzden dahi özgürleştirmeye çalışan aktif bir parça. Mutlak bir kesintiden bahsetmiyorum ben, kültür mirasının hayatımızda muazzam bir güce sahip olduğuna, o yüzden de kişiyi besleyen bu gücü sürdürebilmek gerektiğine inanıyorum. (...) Bu kültür mirasında sürdürmemiz gereken bir güç var ama ona yeni bir güç de eklememiz gerekir, o da modernitenin, gerileyen bir rotasyon değil de bumerang biçiminde bir hamle olmasıyla mümkündür. Bazı insanlar, sizin bu kültür mirasına dönüp onu yenileştirmeye çalıştığınızı düşünürler, bu doğru değil. Bu mirasa geri dönmek onu yenilemek demek değil, aksine, ondan hareket etme, ona bir şeyler ekleme ve gücünü yenilemek demektir; zira bu şekilde, o canlı organizmanın özsuyu içinde onun gelecekteki seyrini belirlemiş olursunuz."<sup>109</sup>*

Temmu'zî şairlerin gelenek ile moderniteyi birleştirerek oluşturdukları bakış açısı, içinde buldukları kültürün değerlerini yansıtır. Eliot'ın bir düşüncesinden yola çıkarak o düşünceyi nasıl kendi anlayışları bağlamında yorumlayıp onu bir adım daha ileri götürdükleri Adonis'in ifadelerinde görülür:

*"Benlik bilinci, atalarımızın çeşitli alanlarda ürettiklerinin çoğunun güncel sorunlarımıza çare olacak nitelikte yahut yeni bilgi keşiflerini gerçekleştirmeyi dile getirecek güçte olmadıklarını kabullenmemizi zorunlu kılmaktadır. Bu, onların değerini ve bilgi üretim tarihindeki rollerini inkâr etmek anlamına gelmez. Aksine, bizim bugün onların bilmedikleri sorunlarla karşı karşıya olduğumuzu vurgulamak anlamına gelir. Dolayısıyla bu sorunlara, özellikle de bilgi patlamasının yaşandığı bu korkunç çağda, başka yöntemlerle yaklaşmamız gerekmektedir. Eski bilgi formları, sınırları ve yaklaşımları içine*

<sup>109</sup> Bullâta, et-Tecribetu'l-Cemîle Resâ'il Cembrâ İbrâhîm Cembrâ ilâ 'Îsâ Bullâta, s.31-32.

*kendimizi hapsedmemiz, bilginin günümüzde ulaştığı seviyenin ve bizzat bilginin dışına çıkmaktır. Böyle bir hapsolunmuşluk zorunlu olarak kültürümüzü korumak veya asaletimize sarılmak anlamına gelmez. (...) Esasen atalarımızın ürettiklerini, insana ve kâinata yeni bir bakış açısı ve yeni bir bilgi yaklaşımıyla tamamlamak için onların tutuşturduğu soru, araştırma ve bilgi ateşine sarılmamız ve onu taklit etmemiz gerekmektedir. Bu da onların bilgilerini, görüşlerini çözümlemeyi ve onları eleştirel bir tarzda özümsemeyi gerekli kılmaktadır. Öyle ki yeni, eskiden gelen ve aynı zamanda tamamen farklı bir şeymiş gibi görünmelidir. İşte, eski ile yeni arasındaki derin ve yaratıcı sürekliliğin sırrı burada yatmaktadır.”<sup>110</sup>*

Sözcüksel bağlamda ‘yenilikçi’ olarak nitelenebilecek bu şairlerin, geleneklerine bağlılıkları ve miraslarını anlamak adına onu sürekli yorumlamaya çalıştıkları görülür. Gelenek, Temmûzî şairlerin düşün dünyalarını o kadar meşgul etmiştir ki, onu yeniliğe ulaştırmayı kendilerine bir görev addetmişlerdir. Öyle ki Adonis, 1995’te Türkiye’de yaptığı bir röportajda, evrenselliğe ulaşmanın ilk koşulunun, şairin diline ve geleneğine kök salması olduğunu; öz değere sahip olmadan evrensel olunamayacağını söyler.<sup>111</sup>

Cebrâ, arkadaşı Yûsuf el-Hâl'e yazdığı bir mektubunda, "*Doğrusu ben, birçok düzeyden, özellikle de form düzeyinden, klasikçilere bağlı sayılırım. Hâlâ daha hazmedemediklerini ve hazmedemeyeceklerini ağızlarında çiğneyip duran diğerlerinden daha çok biz yenilikçiler, bu geleneksel miras ile yakın temasta olmalıyız.*" diye ifade ettiği düşüncelerini İ'sâ Bullâta ile yaptığı röportajında ayrıntılar:

<sup>110</sup> Adonis, *Arap Poetikası*, s.85-86.

<sup>111</sup> Enver Ercan, Filiz Nayır, "Adonis: Aşk ve Ölüm Var Oldukça, Şiir de Var Olacaktır", *Varlık Dergisi*, Şubat 1995, S.1049, s.4.

"Yenilikçiler zaman zaman biçimci ya da başka bir şey değil de romantik olmakla suçlanır. Bu suçlama da çoğunlukla, kendilerini bu mirasın sorumluları olarak gören gelenek yanlılarından gelir. Doğrusu bizler, onlardan daha çok klasikle temas halindeyiz. Biz, biçimin ne demek olduğunu biliyoruz çünkü onun içindeki dinamik güçleri görebiliyoruz, eğer kuralları yıkmak istiyorsanız önce o kuralların ne olduğunu bileceksiniz. Biz bilmediğimiz kuralları yıkmıyoruz... Bizim klasikçilerle olan ilişkimiz, uygar düşünce içerisinde var olan muazzam şeylere karşı takdirimizi gösterir. Ben canlanma dönemini reddedemem, Mütenebbi'yi, İslami dönem şiirini reddedemem. Fakat bizler bundan, yeniden yaratıcı bir güç ortaya çıkarabildik. Ancak bu güç, onu yeniden klasiğe eklemleyebilmek içindi. Bizler, sanırım, klasisizm ile sembolizm arasında bir türde toplandık. İşte bu gerçekçi detaylar için ek bir direnç oluşturabilmek adına sınıfsal gerçekçilik ile düşünsel güç arasında bir yerlerdeyiz. Burada, klasik bilinç yahut tarihi bilinç ile çağdaş bilincimiz arasındaki birleşmenin değeri geliyor önümüze. Yenilikçiler, çoğunlukla, bu derin tarihsel bilince sahip olan insanlar. Bu bilince sahip olmayanlar ise zaten yenilikçi olmayacaktır."<sup>112</sup>

Seyyâb'ın düşüncelerine bakıldığında, onun da Eliot'ın sınırlarını belirlemiş olduğu düzlemden başka bir yere oturmadığı görülür. 1958 Mayıs'ında Yûsuf el-Hâl'e yazdığı mektubunda, Eliot'ın, şairin bireysel yeteneği ve kültürel miras ile ilgili düşüncelerini okuyup okumadığını sorar ona. Eski ile yeniye birbirine bağlayan bir ipin olması gerektiğini, "yeni" olarak adlandırdıkları bir şeyde kimi eski şekillerin bulunmasının zorunlu olduğunu, yazdıkları şiirlerin Arap elbiseleri içinde çirkin bir önlük gibi durmaması gerektiğini söyler. Şiir gelenekleri içerisinde en iyi

---

<sup>112</sup> Bullâta, a.g.e., s.32-33.

diyebilecekleri ne varsa ondan yararlanmalarını salık verir.<sup>113</sup> Seyyâb'ın el-Hâl'e iletlediği bu görüşlerden onun da Eliot'ı çözümlenmeye çalışıldığını görmek mümkündür.

Yûsuf el-Hâl ise 1962'de kendisinin çıkartmaya başladığı “*Edeb*” dergisinin 5. sayısında yer alan “*Naḥve Edeb ‘Arabî Ḥadîs*” (Modern Bir Arap Edebiyatına Doğru) adlı makalesinde yenilikçi şairleri tanımlar. O da Adonis, Cebrâ ve Seyyâb'tan farklı bir tutum sergilemez:

*“Onlar Arap dünyasının gerçek devrimcileridir. (...) Çember çok geçmeden tamamlanacak ve gelecek, anın içinde yaşayıp bu anın ışığında geçmişe bakanların olacaktır. An değil, bizzat gelecek, sürekli olarak geçmişle iletişim halindedir; dolayısıyla, anın içinde yaşayanlar gerçekte gelecekte yaşamaktadırlar. Onlar, kendilerinden önceki jenerasyon gibi köprüye gelip geri dönmediler, aksine, bizatihi kendileri köprüünün karşı yakasını oluşturdular. Vakti geldiğinde temel kuralı oluşturarak onu gerçekleştirecek olan gelecek nesillere en sağlam, en köklü şekliyle bu kuralı verecek olan taraftır onlar.”<sup>114</sup>*

Grup şairleri arasında Cebrâ'nın yanı sıra Halîl Hâvî de akademisyen ve eleştirmen yönüyle ön plana çıkararak modern edebiyata dair görüşlerini dönemin önemli dergi ve gazetelerinde yayımlanan makale ve röportajlarda açıkça ifade etmiştir. Akademisyen kimliği onun bu görüşlerini, Cebrâ gibi daha teorik bağlamda ele alıp sunmasını sağlamıştır. 1966 yılında kaleme aldığı bir makalesinde kendi poetikası üzerinden geçmişe olan bakışını ifade eder. Hâvî'nin, grubun diğer şairlerinden farklı olarak Batı'nın şiir geleneğini, Arap şiir geleneğine göre daha ön planda tuttuğu görülür:

---

<sup>113</sup> es-Sâmîrâ'î, *a.g.e.*, s.130.

<sup>114</sup> Yûsuf el-Hâl, “*Naḥve Edeb ‘Arabî Ḥadîs*”, *Mecellet Edeb*, S.1/1963, Lübnan, s.13.



“Ayırdına varmamız gereken iki şey var burada: Şiir teorisi ve şiir. Şairin kendisine dayanak olarak aldığı teorinin yeni olması zorunluluktur; ancak önemli olan şiirinin, herhangi bir şiirde ya da dünyanın herhangi bir dilinde bulunmayan bir özgünlüğünün olmasıdır. Ben kendi şiir teorimi inşa ederken şiirin başlangıcına, Homeros gibi, Dante ve Shakespeare gibi büyük şairlerin eserlerinden çıkarttığım başlangıçlara dönmeye çalıştım. (...) Bugün modern şiire baktığımızda onun egzotik ve tuhaf imgelerle dolu olduğunu görürüz. Hatta bu imgeler, bireyin deneyimlerinden uzaklaşarak şiirdeki amacın yerini almış durumda. Sanırım modern Arap şiir devrimi, Abbasi dönemi şairlerinin şiirlerinden hatırladığımız kuru süslemelerden başka bir şey keşfedemeyecek.”<sup>115</sup>

Şiirleri, daha çok Batı'nın şiir anlayışı üzerinden şekillenen Cebrâ'nın dahi kendi kültürünün şiir geleneğine nasıl bağlı olduğunu yukarıda görmüştük. Ancak Hâvî'nin şiir geleneğine bakışı, grup şairleri arasında bir istisna olarak karşımıza çıkar. Yûsuf el-Hâl'in *Naḥnu* (Bizler) adlı şiirinin sonu ise, tüm bu görüşlerin ışığında, grup şairlerinin tamamının geçmiş ile gelecek, gelenek ile modernite arasında nasıl bir ilişki kurduklarının genel ve yalın bir özetidir:

*Bizler, arkadaşım, geçmişe olan özlemiz*

*Arzuyuz yarına olan, duayız.*

نحن، يا صاحبي، حنينٌ إلى ماضٍ

و توقُّ إلى غدٍ و صلاة.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> 'Avaḍ, *Fî Kaḍâyâ's-Şi'r ve'n-Naḥd ve's-Şekâfe - Hivârât Halîl Hâvî*, s.30 ve 42.

<sup>116</sup> Yûsuf el-Hâl, "Naḥnu", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, Dârul-'Avde, Beyrut 1979, s.55.

## II. BÖLÜM

### 2. DİL, ÜSLUP VE BİÇİM ÖZELLİKLERİ

En eski örneklerinden bugüne, birbirinden çok farklı türleri ve dönemleriyle, geleneksel ve modern örnekleriyle şiir; ozanı, dinleyeni ve okuyanı belli bir *bildiri*'yi aktaran bir *metin*'dir.<sup>117</sup> Octavio Paz'a göre, “*İçinde yeryüzünün tınladığı bir midye kabuğudur şiir, ritimle ölçüler de evrensel uyumun yankıları. Saf olan ve olmayan, kutsal ve lanetlenmiş, çoğunluğa ve azınlığa ait olan, çıplak ve giyinik, konuşulan, resmedilen, yazılan, her çehreyi gösteren fakat bir çehresi olmayandır.*”<sup>118</sup>

Şiirin özünde, dil araçlarının kullanılması yatar. Bu bağlamda şairler tarafından ortaya konan şiirsel metinlerin nasıl aktarıldığı hususu, hem dilbilimsel hem de edebî tutarlılıkla incelenip yorumlandığında, şairlerin bu aktarımla neyi ifade etmek istedikleri anlaşılacaktır. Bu bölümde, Temmûzî şiirde dil, üslup ve biçim özelliklerini ele alırken hem üslup, hem de anlam bakımından Temmûzî şiiri Temmûzî şiir yapan birçok ögenin üzerinde durmaya çalıştık.

#### 2.1. DİL ÖZELLİKLERİ

Şiir dili, Valery'nin ifade ettiği üzere, ‘dil içinde bir dil’dir.<sup>119</sup> Temmûzî şairler nezdinde ise büyük bir emek işidir. Her şair, yazdığı makalenin ya da yaptığı konuşmanın dışında, en azından bir şiirinde dil kullanımına dair görüşünü nazmetmiştir. Onların nazarında dil ile varlık arasında bir boşluk bulunmaz; dil, bir şeyin ifadesi değil, bizatihi o ifadenin kendisidir. Dolayısıyla onlar, kendilerine özgü bir dil yaratmaktan ziyade, yazdıkları her şiir için bir dil yaratma uğraşı vermişlerdir. Bu uğraş, onların hem okur tarafından anlaşılma istemelerinin, hem de yenilik arayışlarının bir göstergesi olarak düşünülebilir. Temmûzî şiirin dil özellikleri şu başlıklar altında incelenmiştir:

<sup>117</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.254.

<sup>118</sup> Paz, *a.g.e.*, s.10.

<sup>119</sup> Cûn Kûhîn, *Binâ'u Luğati'ş-Şi'r*, Dâru'l-Ma'ârif, Kahire 1993, s.156.

### 2.1.1. Dilde Sadelik

Grup şairleri arasında Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'nın diğer şairlere oranla daha rahat ve sade bir dil kullandığı, anlaşılması zor ve kapalı ifadelerden uzak durduğu, süslemelerden tamamen kaçındığı görülür. Şiirleri dikkatle incelendiğinde sözcüklerin ve cümlelerin anlık, şairsel bir ilham sonucu ortaya çıkmadığı, her bir sözcüğün üzerinde uzun uzadıya çalışılarak, genel bir melodi yakalama çabasıyla şiirlerin oluşturulduğu gözlemlenebilir. Aldığı eğitim, İngilizce okumaları ve etkilendiği şairlerin şiir anlayışları bunun sebepleri arasında gösterilebilir.

Bütün divanı incelendiğinde, tek bir sözcük dışında yabancı bir kelime kullanmayacak kadar Arapça kullanımı benimsemiş olduğu dikkati çeker. Bu tek sözcük 'sutyen'dir. Fransızca kökenli 'soutien' sözcüğünü, fasih Arapçadaki karşılığı olan حمالة صدر (*hammâlet şadr*) sözcüğü yerine, direkt olarak, artık günümüz Arapçasında da kullanıldığı gibi سوتيان (*sûtyân*) şeklinde ifade eder:

*Haydi soyun sevgilim, donatayım seni*

*öpücüklerimden bir elbiseyle:*

*Bir sutyen yapacağım sana öpücüklerden*

*bir de gömlek, gurur duyacaklar memelerininle...*

تعري، حبيبتى، لأكسوك

بثوب من قبلاتى:

سأصنع لك من القبلات سوتيانا

وقميصا يفاخران بنهديك...<sup>120</sup>

Şiirlerinde basit bir dili yeğleyen Cebrâ, kapalılığı, anlaşılmağı ve yorumlamayı gerektiren kısmı anlama yüklemeyi tercih eder. Onun şiir dilindeki sadeliği, formda olduğu gibi sözcüklerde de yenilik arayışında yatar. Hallâvî, Cebrâ'nın şiirini birkaç kelimeyle tanımlayacak olsak bu kelimeler *sadelik*, *netlik* ve *derinlik*

<sup>120</sup> Cebrâ, "Seb'a Kaşâ'id", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.238.

olurdu der.<sup>121</sup> Bazı şiirlerinde kullandığı dil ve cümle yapısının, Hint-Avrupa dillerinin cümle yapısına benzediği de dile getirilir.<sup>122</sup>

Seyyâb'ın şiir dilini incelediğimizdeyse, onun klasik Arapçayı kullanmasının, klasik Arapçaya itibar etmeyip konuşma dilini savunan pek çok şairin başarısızlığıyla karşılaştırıldığında lehte bir girişim olarak kabul edildiğini görürüz. Bu sayede Seyyâb, dil mirasının modern duyguları ifade etme noktasında çok zengin ve yeteri kadar esnek olduğunu göstermeyi başarır. Nadir ve basmakalıp kelimeleri kullanma yoluna gitmeden klasik dile dayanarak son derece genel, gerektiği kadar da yeni ve hayranlık uyandırıcı bir dil anlatımı geliştirmeyi başarır. Bunun sonucu olarak da şiirleri, toplum tarafından sıcak karşılanır. Onun hedefi, Arapçayı, modern söylemleri ifade edebilir hale getirmektir ve bunda da başarılı olur.<sup>123</sup> Seyyâb'ın bir komünist olduğu sıralardaki şiir dilinin, sol literatüre özgü sözcüklerle dolu olduğu; sonrasında, komünizme karşı takındığı tutumla birlikte dilinin daha sade bir boyuta kavuştuğu görülür.

İstatistiki araştırmalar, Seyyâb'ın şiirlerindeki sadece sözcük köklerinin üç bine ulaştığını, her bir kökten ortalama on sözcüğün türetildiğini ve böylece Seyyâb'ın şiirlerindeki sözcük dağarcığının otuz bin kelimeye kadar vardığını ortaya koyar.<sup>124</sup> Elimizde diğer şairlerin çalışmalarına dair istatistiki tabloların olmaması bize karşılaştırma yapma fırsatı sağlamasa da Seyyâb'ın şiirlerindeki leksikal oranın yüksekliği ve zenginliği, onun Arapçayı kullanımına dair bir fikir vermektedir. Belki burada ufak bir karşılaştırma adına, üzerinde en çok araştırma yapılan bir diğer modern şair Nizâr Kabbânî'nin tüm divanında kullandığı sözcüklerin toplam sayısının birkaç bini geçmediği bilgisi verilebilir.

<sup>121</sup> Cenân Câsım Hallâvî, "Cebrâ İbrâhîm Cebrâ: Burûmîsiyûs eş-Şi'ri'l-'Arabî", *el-Kalâk ve Temcîdu'l-Hayât Kitâb Tekrîm Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, el-Muessesetu'l-'Arabîyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1995, s.207.

<sup>122</sup> Hoşgör, *a.g.e.*, s.233.

<sup>123</sup> Issa J. Boullata, "Çağdaş Arap Yazarlar ve Edebi Miras", (Çev. Eyyüp Tanrıverdi), *Şarkiyat Mecmuası*, S.12/2008, İstanbul, s.100.

<sup>124</sup> Şalâh Fağl, *Esâlîbu'ş-Şi'riyyeti'l-Mu'âşıra*, Dâru'l-Âdâb, Beyrut 1995, s.62.

Halil Hâvi'nin nezdinde ise bir şiirin yaratılış süreci, seçkin ve hesaplanmış bir mimarlık işidir. Dil öğeleri arasında birbirleriyle uyumlu bir ilişki söz konusudur ve bu ilişki, sesler ile sözcüklerin duyuşal oluşumuna, şairin tutumu ile koşulları arasındaki bağa ve ifade biçimlerinin açık bir şekilde düzenlenmesine bağlıdır. Böylece şiiri ortaya çıkaracak olan deneyim, cümleleri oluşturacak, beyitleri düzenleyecek ve perspektifi belirleyecek bir enerjiye dönüşür.<sup>125</sup> Bu bağlamda Hâvi'nin şiirlerinin, her ne kadar modern dilin sözcük varlığıyla oluşturulmuş olsa da kapalı ve muğlak bir dili tercih ettiği görülür. Onun bu tercihinin sebebi, şiirlerini mitoloji dâhilinde kurgulamasında yatar. Hâvi'nin, diğer Temmûzî şairlere yönelik en büyük eleştirisi, mitolojiyi şiirlerinde okurun kolayca fark edebileceği ve anlamlandırabileceği bir açıklıkla ifade ediyor oluşlarıdır. Bunu, işin kolayına kaçmak olarak yorumlayan Hâvi, mitolojik karakterlerin adını genellikle şiirinde vermez; okurun, çoğu zaman şiirdeki sesi yahut anlatılan olayı veya yapılan göndermeleri kendi kültür birikimi içinde çıkarıp irdelemeye çalışmasını ister. Okuyucusuna ipuçları vermekten kaçınan şairin, dili ne kadar sade görünse de anlaşılmağıza olan yatkınlığının sebebi budur.

Yûsuf el-Hâl'in dilini incelediğimizde, onun gazeteci kimliğinin şairliğine de yansıdığını görürüz. Grubun diğer şairlerinin aksine, amacı, halkı tarafından içtenlikle ve kolaylıkla anlaşılmağı olan şairin şiirleri kapalılıktan bir o kadar uzak, konuşma diline ise bir o kadar yakındır. Arap lehçelerini dahi şiirlerde kullanmak isteyen ve bu kullanımı diğer şairlere özendirmeye çalışan el-Hâl, kimi zaman arkadaşlarının eleştirisine maruz kalır. Bu eleştiriler sebebiyle Temmûzî şiir içerisinde ele alınan koleksiyonlarında lehçeye yer veremeyen şair, bunu ancak Temmûzî şiir hareketinin artık etkinliğini yitirdiği bir dönemde, 1981 yılında yayımlanan ve Lübnan lehçesiyle kaleme aldığı *el-Vilâdetu't-Tâniye* (İkinci Doğuş) adlı koleksiyonunda başarabilmiştir. İster fasih Arapçayla olsun, ister lehçeyle olsun tüm koleksiyonlarında sade bir dili

<sup>125</sup> Şalâh Fağl, *Tahavvulâtu's-Şi'riyyeti'l-'Arabiyye*, Dâru'l-Âdâb, Beyrut 2002, s.47.

tercih eden el-Hâl'in nezdinde dil, halka ulaşmakta, halka modern dünyayı sunmakta en büyük araçtır.

el-Hâl'in şiirlerindeki bu sadeliğin yanında onun <sup>126</sup> قرمزي (kırmızı), <sup>127</sup> هللوي (hallelujah), <sup>128</sup> صَوْلجان (kral asası, topuzu), <sup>129</sup> كومة (küme, yığın) ve <sup>130</sup> خرطوم (hortum) gibi artık Arapça sözlüklere girmiş ancak kök bağlamında yabancı bir dilden gelen sözcüklere de yer verdiği görülür.

Temmu'zî şairlerin bu dört isminin ardından günümüzde de yaşamını sürdüren son temsilcisi olan Adonis'in, 1980'den sonraki şiirleri bu hareket içerisinde ele alınamayacak olsa dahi, şiirlerindeki dil özellikleri bakımından çağdaşlarının çok ötesine geçtiğini söylenebilir. Adonis'in kendi ifadesiyle modern şiir, daha önceden bilinmeyen biçimsel bir yapıyı öğrenebilmesi için okuyucusuna bir gelişim alanı yaratır. Bu gelişimin bizzat kendisi modern şiirin özünü oluşturmakta, yaratılışın dilini getirmekte ve ifade edişin söylemini değiştirmektedir.<sup>131</sup> 'Îsâ Bullâta'ya göre Adonis, Arap edebî geleneğinin geleceğini kuşatan fakat henüz keşfedilmemiş olan bir bölgenin öncü ismidir.<sup>132</sup> Dili her ne kadar sade olsa da imgelerin yoğunluğu ve hayal gücünün karmaşası, okuyucunun onun şiirlerini anlamlandırmasında kimi zaman zorluklar yaşamasına sebep olur.

### 2.1.2. Gramer Kurallarına Uyma

Modern şiire farklı bir gözle bakan ve modern şiir yanlısı şairlerin her açıklarını yakalamaya çalışan klasik şiir savunucuları karşısında Temmu'zî şairlerin, Arapçanın gramerine ve kurallarına oldukça riayet ettikleri görülür. Şiirlerinde gramer

<sup>126</sup> el-Hâl, "el-Kubletu'l-Ûlâ", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.20.

<sup>127</sup> el-Hâl, "es-Sefer", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.235.

<sup>128</sup> el-Hâl, "el-'Avde", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.237.

<sup>129</sup> el-Hâl, "el-Kaşîdetu't-Ṭavîle", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.285.

<sup>130</sup> el-Hâl, "el-Kaşîdetu't-Ṭavîle", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.291.

<sup>131</sup> Adûnîs, *Zamanu's-Şi'r*, s.40.

<sup>132</sup> Boullata, "Çağdaş Arap Yazarlar ve Edebi Miras", s.102.

hatası bulmak oldukça zordur. Bunun yanında, yenilik anlayışları ise sadece şekil ve üslup bakımından olmamış aynı zamanda farklı anlamsal kullanımlarla beraber sözcüklerle oynama yoluna da gitmişlerdir.

Bu bakımdan, şairliğinin yanı sıra iyi bir edebiyatçı da olan Cebrâ'nın, dilde yahut gramerde hata yaptığına rastlamak oldukça zordur. Ancak şiirlerinde bazı kelimelerle oynadığı, farklı türetmeler yaptığı, alışılmışın dışında çoğullar kullandığı durumlar vardır. Örneğin, *فواعل* kalıbında gelen<sup>133</sup> *نواعم*,<sup>134</sup> *بواخل*,<sup>135</sup> *نواثر* ve *لواهب*<sup>136</sup> gibi gayru'l-munşarif çoğul yapılar Cebrâ'nın şiirinde çok sık kullanılır. Cebrâ'nın bu tür kullanımların dışında, dilde sadeliğe önem veren bir isim olsa da, kimi zaman eski kelimelere, pek kullanılmayan sözcüklere de başvurduğu gözden kaçmamalıdır. Örneğin, *Beyt min Hacer* (Taştan Bir Ev) adlı şiirinde oldukça eski bir kelime olan *اشربأب* (*bakmak için boynunu uzatmak*) fiilinden türeyen<sup>137</sup> *مشرئب* sözcüğüne yer verir. Bu sözcük aynı zamanda Seyyâb'ın ve Hâvî'nin şiirlerinde de görülür.

Ancak Cebrâ'nın ölümünden sonra 1996'da basılan ve Temmûzî şiir içerisinde irdelenemeyecek olan son şiir koleksiyonu *Mutevâliyyât Şi'riyye* (Şiirsel Dizge)'yi bu yorumlardan ayrı tutmak gerekir. Koleksiyona bir önsöz yazan arkadaşı Abdolvâhid Lu'lu'un ifade ettiği üzere, Cebrâ bu koleksiyonunda nahiv ve sarf hususuna ne kadar az önem veriyse, sözcük ve imge seçimine de bir o kadar çok dikkat etmiştir. Şairin bu tercihi, onun, kasıtlı olarak kullandıklarının dışında kafiye ve vezne dair ne varsa bunlardan kurtulmak istemesinden kaynaklanmaktadır.<sup>138</sup>

Üniversite hayatına Arap dili ve edebiyatı bölümünde başlayan Seyyâb'ın şiirinde herhangi bir gramer hatasıyla karşılaşmak ise neredeyse imkânsızdır. Onun şiir

<sup>133</sup> Cebrâ, "Kaşîde", *el-Mecmû'ât eş-Şi'riyye*, s.57-58.

<sup>134</sup> Cebrâ, "Hulâs", *el-Mecmû'âtü's-Şi'riyye*, s.127-130.

<sup>135</sup> Cebrâ, "Mutevâliyye Şi'riyye", *el-Mecmû'âtü's-Şi'riyye*, s.140-151.

<sup>136</sup> Cebrâ, "Mutevâliyye Şi'riyye", *el-Mecmû'âtü's-Şi'riyye*, s.140-151.

<sup>137</sup> Cebrâ, "Beyt min Hacer", *el-Mecmû'âtü's-Şi'riyye*, s.62-68.

<sup>138</sup> 'Abdolvâhid Lu'lu', "el-Ḥub fî Zamani'l-Mevt", *Mutevâliyyât Şi'riyye*, el-Mu'essesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1996, s.10-11.

dilinde ön plana çıkan şey, daha çok klasik Arapçaya özgü kimi sözcüklerin kullanımınıdır. Öyle ki bu sözcükleri klasik Arap edebiyatı metinleri dışında bir yerde bulmak oldukça zordur. Örneğin modern dönem şairlerinin şiirlerinde göremeyeceğimiz bir kelime olan *الجُثَام* (el-cusâm / kabus, karabasan)'ı Seyyâb, şiirinde görürüz:

*Rüzgâr soluyup duruyor öğle vakti karabasan gibi* | <sup>139</sup>الريح تلحث بالهجيرة كالجثام

Bunun dışında şairi hakkında kesin bir bilgi olmayan *نذّر عليّ لئن عادوا و إن* " *نذّر عليّ لئن عادوا و إن* / *Adağım olsun; geri dönerlerse şayet fesleğenler ekeceğim geçtikleri yollara*" şeklindeki beyte dair çağırışım yapan şu sözcüklerini de bu kullanımları içinde görebiliriz<sup>140</sup>:

*Adağım olsun;* | <sup>141</sup>نذّر عليّ: لئن تشبّب لأزرعنّ من الورود  
*büyüdüğünde güller dikeceğim yoluna.*

Yûsuf el-Hâl'in şiirleri incelendiğinde ise kimi farklı kullanımlar ve hatalarla karşılaşılır. Ancak el-Hâl'in şiirlerinde en çok ön plana çıkan olgu, zamir kullanımınıdır. Arap milliyetçiliğine dair görüşlerinin hâkim olduğu ilk divanı *el-Hurriyye* (Özgürlük) 29 şiir içerirken, bu şiirlerden 27'si *أنا* (ben) ve *نحن* (biz) zamirleri üzerinden kurgulanmıştır. Bir diğer divanı *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu)'da yer alan 9 şiirin tamamı yine *أنا* (ben) zamiri üzerinden kurgulanırken, şiirlerden biri *أنت* (sen), üç tanesi ise *هو* (o) zamiriyle bağlanır. Diğer iki divanı *Kaşâ'id fi'l-Erba'in* (Kırk Yaş Şiirleri) ve *Kaşâ'id Lâhika* (Son Şiirler) ise toplamda 35 şiir içermekle birlikte bunlardan 12 tanesi direkt olarak *أنا* (ben) ve *نحن* (biz) zamirleri üzerinden, 18 tanesi ise *أنا* (ben) ve *نحن* (biz)'ya ek olarak *أنت* (sen) / *أنت* (sen) / *هو* (o) / *هي* (o) zamirleriyle ortak

<sup>139</sup> Bedr Şâkir es-Seyyâb, "Ġarîb 'alâ'l-Hâlîc", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, Dâru'l-Hurriyye, Bağdat 2000, C.1, s.181.

<sup>140</sup> İmân el-Keylânî, *Bedr Şâkir es-Seyyâb – Dirâse Uslûbiyye li-Şi'rihi*, Dâru'l-Vâ'il li'n-Neşr, Amman 2008, s.334.

<sup>141</sup> es-Seyyâb, "Haffâru'l-Kubûr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.290.



kurgulanmıştır.<sup>142</sup> Bu şiirlerin içerisinde özellikle *أنت* (sen) zamiri kimi zaman sevgiliyi işaret ederken, kimi zaman da ülkeye dair bir açılıma kavuşur. Onun zamir kullanımı, ‘birliğe’ dair bir işaret olarak görülebilecekken; şairin ya da bireyin bunalımı olarak da yorumlanabilir. Bunun yanı sıra kendinden yola çıkıp diğerine ulaşmayı ve bir şair olarak entelektüel kaygılarını ifade etmeyi amaçlar.

el-*Hâl*’in şiirlerinde öne çıkan ve onun şiirine ayrıcalık katan diğer kullanımlar ise soru ve emir cümleleriyle beraber nida edatları olmuştur. Bunların yanı sıra devrik cümle olarak ifade edebileceğimiz *et-takdîm* ve *t-te’hîr* kullanımlarına da sıkça rastlanır:

- ما لي أراك تكاذ، بعد اليوم، / تغرق في الرمال...<sup>143</sup>  
- ولأنت، قبل اليوم، مسرى / النور في درب الليالي / يأوي إليك الخير في / الدنيا...<sup>144</sup>

Sözünü ettiğimiz hatalara gelecek olursak bunları da gereksiz harfu’t-ta’rif kullanımı, sözcüğün cümle içindeki konumuna dikkat etmeme ve özne-yüklem ilişkisi olarak sıralayabiliriz. Bizler birinci ve ikinci örneklerde geçen *الأدريتها* ve *الصحرايا* sözcüklerini birer hata olarak değerlendiresek de Sa’îd b. Nâşır, *el-İnhirâfu’l-‘Akdî fî Edebi’l-Ĥadâse ve Fikrihâ* adlı kitabında bunların sözcüksel sapmalar olduğunu ifade eder.<sup>145</sup> Ancak bu sapmaların neyi işaret ettiklerine dair bir yorumda bulunmaz:

- ليت الوجوه الأدريتها / استحالت ملكا.<sup>146</sup>  
- أقوم و أرحل عن صحرايا / و أسلك دربي إلى منتهاه..<sup>147</sup>  
- يرصفُ الدقاتي الصغار / دارًا و سورًا حول تلك الدار..<sup>148</sup>

<sup>142</sup> Krş. Mehâ el-Ĥürî Naşşâr, *el-Bunniyyetu’l-Uslûbiyye fî Şi’r Unsî el-Ĥâc ve Yûsuf el-Ĥâl ve ‘Abdulvehhâb el-Beyyâtî*, Dâr Sâ’iri’l-Meşriq, Beyrut 2016, s.156.

<sup>143</sup> el-Ĥâl, “Lübnân”, *el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, s.81.

<sup>144</sup> el-Ĥâl, “Lübnân”, *el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, s.81.

<sup>145</sup> Bkz. Sa’îd b. Nâşır el-Ġâmidî, *el-İnhirâfu’l-‘Akdî fî Edebi’l-Ĥadâse ve Fikrihâ*, Dâru’l-Endelusu’l-Ĥaḍrâ’, Cidde 2003, s.594-595.

<sup>146</sup> el-Ĥâl, “ed-Du’â”, *el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, s.231.

<sup>147</sup> el-Ĥâl, “er-Raḥîl”, *el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, s.295.

<sup>148</sup> el-Ĥâl, “eş-Şa’r”, *el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, s.317.

Halil Hâvî'nin şiirlerindeki cümle yapısı incelendiğinde ise Yûsuf el-Hâl'in cümlelerindeki kullanımlara benzer yapılar görürüz. el-Hâl'in şiirlerinde soru ve emir cümleleri ile nida edatları ve devrik cümleler nasıl geniş bir yer kaplıyorsa aynı durum Hâvî'nin şiirlerinde de kendini belli eder:

- كيف نبقي تحت سقف واحد / و بحارٌ بيننا.. سور.. / و صحراءٌ رمادٍ بارد / و جليد.<sup>149</sup>

Hâvî'nin belli gramer yapılarını tercih ettiği görülür. Örneğin, 17 bölümden oluşan uzun şiiri *La'âzur 'Âm 1962* (1962 Yılında Lazarus)'in sekiz bölümü emir cümleleri üzerinden kurgulanmıştır. Vermiş olduğumuz ikinci örnekte gayru'l-munsarif bir sözcüğü tenvinle harekelemesi, şairin düştüğü hatayı da gösterir:

- عمق الحفرة يا حفارُ / عمقها لِقاع لا قرار<sup>150</sup>

- آه لا تلقِ على جسمي / ترابًا أحمرًا حيًّا طري / ... / لُفَّ جسمي، لُفَّهُ، حنَّطُهُ، و اطمره<sup>151</sup>

Adonis'in dil kullanımının ve dile bakışının diğer şairlerden çok daha farklı bir düzeyde olduğunu ifade etmiştik. O, kendi poetikasını 'modern şiiri tanımlama çabaları'yla genişletip oluşturan bir şairdir. Onun nezdinde şiirsel deneyim, estetik bir deneyim olmadan önce dilsel bir deneyimdir ve şairin kendi dil tutumuna dair özellikler bu süreçte belirlenir. Adonis, poetik modernlik hususundaki kuramlarını, şiirin bir ifade değil, bir inşa oluşu üzerine kurgulanan 'poetik dilin modernliği' üzerinde oluşturur. Bu sebeple onun şiirlerinde dil, tasvirlerden uzaklaşırken, basmakalıplığı çökerten daha dinamik bir yönü takip eder.<sup>152</sup> Dolayısıyla şair, sözcükler arasında okur tarafından beklenmeyen sürpriz bağlantılar kurmayı adet edinir. Tüm bunları yerine getirirken şairin dışına çıkamadığı tek sınır gramer kurallarıdır. *Eğânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı

<sup>149</sup> Hâvî, "el-Cisr", *Dîvân Halil Hâvî*, s.137-138.

<sup>150</sup> Hâvî, "La'âzur 1962", *Dîvân Halil Hâvî*, s.313.

<sup>151</sup> Aynı eser, s.314-315.

<sup>152</sup> Râviye Yahyâvî, *Şi'r Adûnîs - el-Bunye ve'd-Delâle*, Menşûrât İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 2008, s.17.

Mihyar'ın Şarkıları) koleksiyonundaki ufak bir özlem-yüklem uyumsuzluğu dışında şiirlerinde gramer hatasına rastlamak çok zordur:

*Kaçıp gitti şehrimiz*

*Koştum, saptığı yolları aradım*

هرب مديننا

153 فركضت أستجلي مسالكها

Modern şiire dair bilgisinin yanı sıra klasik Arap edebiyatı hakkında da derinlemesine bir bilgi sahibi olan Adonis'in dili kullanma becerisi, onu çok iyi bilmesinden kaynaklanmaktadır. Şiir dilinde ön plana çıkan tek nokta, sözcüklere, sözlüklerde var olmayan, kendi imgeleminden anlamlar yüklemesidir.

### 2.1.3. Konuşulan Dilden Yararlanma

Modern şiirdeki yenilik arayışlarının en önemli göstergelerinden biri olan konuşulan dilden yararlanma ve günlük dili şiir dilinin içine yerleştirme özelliği, nasıl ki Türk şiirinde Garip akımı ile kendisine yer bulmuşsa Arap şiirinde de ilk olarak Temmûzî şairler tarafından ifade edilmiştir.

Dilbilimin önemli ismi Doğan Aksan, konuşulan dili, *etkilemeye daha çok önem veren, bu nedenle kimi zaman eksiltilere giden ve ton, vurgu, ezgi, devrik cümleler, ses yeğînliği gibi bürün özelliklerinin ağırlık kazandığı bir dil* olarak tanımlar.<sup>154</sup> Temmûzî şairler üzerindeki etkisinin tartışılmayacağı, onların dünya görüşlerine dahi etki etmiş bir isim olan Eliot ise, "*Şiir dili, konuşma dilinin ve ondaki musikinin en kusursuz şeklini sunmak zorundadır.*" der. "*Gerçekte şiir diliyle konuşma dili birbirine öyle yakın olmalıdır ki, bir kimse o şiiri dinlerken 'Eğer şiir dili kullanmasaydım böyle konuşurdum' diyebilirdi.*"<sup>155</sup>

<sup>153</sup> Adûnîs, "Ru'yâ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, Dâru's-Sâkî, C.1, Beyrut 2012, s.368.

<sup>154</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.52.

<sup>155</sup> T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev. Sevim Kantarcioğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s.131.

Temmu'zî şairlerin şiirlerindeki konuşma diline dair örnekleri de bu bağlamda incelemek gerekir. Nasıl ki, Süleyman Efendi'nin nasırı Garip şairleriyle beraber Türk şiirinde kendisine yer bulmuşsa Arap ülkelerindeki kahvehanede oturan bir adamın dili ve yaşantısı da Temmu'zî şairler ile Arap şiirinin içinde yer almıştır. Örneğin Cebrâ, *Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ* (Veba Yılı'nın Günlükleri) adlı şiirinde, acınacak halde yoksul olan, şansın kendisine hiç gülmediği, tavla zarının bile aleyhine çalıştığı bu adamı tasvir ederken halka özgü deyimsel bir ifadeyi şiirine yerleştirir:

*Kaldırımın üstünde gülüyor baldırı çıplaklar*

*Taraf tutuyor kahvehanedeki zar*

*Taş ikiye yarılmış şansından*

*Beş-çehar...*

*Cep meteliğe bozuk atar.*

*على الرصيف حفاة يضحكون*

*و النرد في المقهى يحابي*

*من حظه قد فلق الصخر*

*بيش جهار...*

*و جيبى والله يصفر.<sup>156</sup>*

Yine aynı şiirinde, <sup>157</sup>"*ضججت والله ضججت*" (*vallahi imanım gevredi*) kullanımı; diğer şiirlerinde geçen <sup>158</sup>"*أو ضلوعك قد*" (*zaman aşırıyor adımları*); <sup>159</sup>"*أو ضلوعك قد*" (*Allah* *بربك خبرين*"); <sup>160</sup>"*نتأت، و خذاك قد ضمرا*" (*şişmiş kaburgan, çökmüş yanakların*); <sup>161</sup>"*اَشْكِينَا سَوَيْلَةَ بَانَا*" (*aşkına söyle bana*) ifadeleri de bu tarz kullanımlarına örnek olarak gösterilebilir.

Ancak, şiirde musiki yaratabilmek için şairin konuşulan dilin musikisine dikkat etmesi de büyük bir önem arz eder. Çünkü şiir dili, konuşulan dile sadık kalmakla beraber, o dilin en kusursuz şekliyle sunulduğu ortamı oluşturur. Şiir, bir tecrübeyi iletme için yaratıldığına göre, konuşulan dildeki değişimleri takip etmeli, fakat konuşulan dilin kusursuz şekliyle kullanıldığı bir ortam olmalıdır.<sup>161</sup> Temmu'zî şairler nezdinde şiir, her şeyden önce halk için vardır ve kendi ifadesini o halkın dilinde bulur.

<sup>156</sup> Cebrâ, "Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.110-122.

<sup>157</sup> Cebrâ, "Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.31

<sup>158</sup> Cebrâ, "Mutevâliyye Şi'riyye", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.140-151

<sup>159</sup> Cebrâ, "Mâr Cîrûm fî Beyti Lahm", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.157-159.

<sup>160</sup> Cebrâ, "Mutevâliyyet Hüb", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.215-245.

<sup>161</sup> Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s.131.

Hangi formu, hangi ölçüyü esas alırsa alsın şiir, konuşulan ortak dildeki değişimleri takip ettiği müddetçe varlığını sürdürebilir. Arap ve Batı şiirinden etkilendiği kadar yerli kültürden ve kültürün gündelik yaşama en yakın yeri olan konuşma dilinden de bir o kadar etkilenmiş olan Seyyâb, bir kasabın haykırışını ekler şiirine:

“Okkası” diye bağırdı kasap

“İki kuruştur bu etin”

“الأقّة” صاح القصاب

“من هذا اللحم بفلسين”<sup>162</sup>

Hâvî’nin şiirlerinin, diğer grup şairlerinin çalışmalarına nazaran daha aristokrat bir yapısı bulunur. Her ne kadar şiirlerinde gündelik dile yer verse de bunu genellikle mitolojik karakterlerin ağzından ve amiyane olmayan bir üslupla ifade eder. Diğer bir Lübnanlı şair Yûsuf el-Hâl’in şiirlerinde ise bu amiyane tabirleri görmek mümkündür:

Kaybolduğunda ıssız kaldı sahiller

Bir ağıt yaktı ağıtçı, bir rüzgâr gümbürdedi:

Vay bana! Vay bana!

Bir rüzgâr gümbürdedi.

و حين غاب أقفرت شواطئ

و نوح نائح، و زمجرت رياح:

الويل لي! الويل لي!

و زمجرت رياح.<sup>163</sup>

#### 2.1.4. Lehçelerden Yararlanma

Şiirde halk lehçeleri (‘*ammiyye*) kullanma hususunda Temmûzî şairlerin kendi aralarında bir anlaşmazlığa düştüğünü söyleyebiliriz. Şairlerin mektuplarını ve makalelerini incelediğimizde lehçe kullanımını özendiren kişinin grup şairleri arasında Yûsuf el-Hâl olduğunu görürüz. Ancak onun 1980’den sonra yayımlanan ve Lübnan lehçesiyle kaleme aldığı *el-Vilâdeh et-Tâniyeh* (İkinci Doğum) koleksiyonunu saymayıp Temmûzî şiirlerini içeren divanını incelediğimizde birkaç sözcük dışında onun da lehçeden uzak durduğunu fark ederiz. Dolayısıyla el-Hâl’in bu alandaki çabasını, yerel

<sup>162</sup> es-Seyyâb, “Ummu’l-Burûm”, *el-‘Amâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.95.

<sup>163</sup> el-Hâl, “eṭ-Ṭarîḳ”, *el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, s.300.

lehçelerin dil yapısından türeyen kullanımları klasik dile aşılıyarak genel gramer kurallarının dışına çıkma girişimi olarak görmeliyiz.

el-Hâl, klasik Arap dilini, edebiyatçının veya Arapların şizofrenliği olarak tasvir eder. Ona göre bu şizofrenlik Arap edebiyatçılarında, özellikle de şairlerde açıkça görünmekte, kullanılan dil, -kendi dili de dâhil olmak üzere- gelişime ve moderniteye ayak uydurmakta yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple edebiyatçı, düşünüp konuştuğu dil ile sonrasında yazmak zorunda kaldığı dil arasında bir köprü kurma gayreti içerisindeydi. Kaldı ki el-Hâl, klasik dilin yerelliğe doğru bir seyir halinde olduğunu görür. Buna kanıt olarak kendisinin de kimi i‘rab hareketlerinden, işaret isimlerinden, ism-i mevsul ve zamirlerden kurtulmaya çalışması, gereğinden fazla harf-i cer kullanması gösterilebilir.<sup>164</sup>

Örneğin bu çabalarının içinde aşağıdaki örneklerde olduğu gibi onun *harfu't-ta'rîf* (ل) kullanımının normal kullanımların dışında olduğunu gösterebiliriz:

- رفاقنا الوراء تكلم الجبال / رفاقنا هناك آثروا<sup>165</sup>

- من المجاهل الوراء قبرص الحبيبة / الوراء قرطاجنة يعود لي<sup>166</sup>

Aynı şekilde halk lehçelerinde pek kullanılmayan *el-ismu'l-mevşûl*'lerin yanı sıra cümleden çıkarıldığında kimi zaman anlamın anlaşılamayacağı bazı edatları da şiirinden bilinçli olarak atmayı denemiştir:

- كنت أحبُّ (لو) ينتهون بعد أن / ينتهي البناء: ظلَّ ناقصًا<sup>167</sup>

- و الحاملوك (الذين) يعرفون (أن) لا يشيِّعون / أحدًا<sup>168</sup>

- لكنني أخشى (أن) يكون ذلك البياض / هنا ليبقى<sup>169</sup>

<sup>164</sup> Cûrc Tarâd, 'alâ Esvâr Bâbil - Şirâ'u'l-Fuşhâ ve'l-Âmmiyye fî'ş-Şiri'l-'Arabî el-Mu'âşır - Tecrîbe Yûsuf el-Hâl, Riyâd er-Reyyis li'l-Kitâb ve'n-Neşr, Beyrut 2001, s.167.

<sup>165</sup> el-Hâl, "es-Sefer", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.232/234.

<sup>166</sup> el-Hâl, "el-'Avde", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.236.

<sup>167</sup> el-Hâl, "er-Rifâk", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.339.

<sup>168</sup> el-Hâl, "Kâyîn el-Hâlid", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.348.

<sup>169</sup> el-Hâl, "Selâse Uğniyyât li'z-Zaman", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.361.

Arapçaya olan hâkimiyetlerinin üst seviyede olduğu bilinen bu şairlerin, kendilerince ortaya koydukları bu kullanımları birer gramer hatası olarak değerlendirmemek, şairin, dille bilinçli olarak yaptığı oynamalar olarak görmek gerektiği kanaatindeyiz. Tam olarak lehçe diyemeyeceğimiz ama lehçeden esinlenen kimi kullanımlar olarak görünen bu yapıların el-Hâl'in şiirinde bu derece az olması, şairlerin oluşturdukları şiirin bizatihi kendi yapısının aslında lehçe kullanımına uzak olmasından kaynaklanmaktadır.

Adonis ise dili, kendisinden bağımsız hale gelen anlamı aktaran bir araç olarak değil, bir düşünce olması sebebiyle bizatihi o anlamın kendisi olarak görür. Hatta ona göre dil, düşünceden önce gelir. Çünkü bilgi sonradan elde edilir. Lehçe kullanımını bir tür kimlik değişimi olarak da gören Adonis, bu düşüncelerini şöyle açıklar:

*“Burada sorun, Arap varlığının özü olarak kabul edilen bu dilin, pratikte kelime yığını olarak gözükmesindedir. Kimileri dili iyi bilmiyor, kimileri onu bırakarak lehçeye veya yabancı bir dile yöneliyor, bir grup ise, dili yaratıcı bir şekilde kullanmayı bilmiyor. Adeta dil, her girenin ihtiyacını karşıladığı, sonra da şu veya bu şekilde ya da herhangi bir gerekçeyle kaçtığı büyük bir depodur. Dil ile onu konuşan arasında bir mesafe vardır. Dili insanın özü sayan geçmiş ile, onu yalnızca bir araç olarak gören, yapısını değiştirip yerine lehçeleri koymakta tereddüt etmeyerek içinde bulunulan zamanı uzlaştırmak nasıl mümkün olur? Dilin orijinal Arap bilincinde kutsalla, tam olarak da Kuran'la olan ilişkisini hatırlarsak, bu dili bilmemenin veya onun yapısını değiştirip*

yerine lehçeleri koymaya çağırmanın bir tür başka bilinç ve farklı bir kimliğe davetiye çıkarmak olacağını görmez miyiz?”<sup>170</sup>

Şiirde lehçe kullanımını bir kimlik değişimi olarak yorumlayan Adonis’in yine de kimi şiirlerinde lehçeye yer verdiği bir gerçektir. Bu, onun deneme-yanılma yönteminin bir sonucu olarak sayılabilir; bu sebeple, halk diline özgü deyişleri ilk koleksiyonlarında yer alan şiirlerine eklemekte bir sakınca görmez:

*Şehrin dudaklarında*

*Bir çan var çığlık atmak için*

*Otuz nesilden beri:*

- “Biz amca demeyiz

*Anamızı alana”.*

- “Ama duruma tahammül edilmiyor...”.

- “Neyse gün olur devran döner”.

*في شفاه المدينة*

*جرس للعويل*

*من ثلاثين جيل:*

- “منسَمي عَمنا

*اللي بياخذ أَمنا”.*

- “بس الحالة ما بتتطاق...”.

- “ياالله... الدهر دولاب”<sup>171</sup>.

Seyyâb, 4 Mayıs 1958’de Yûsuf el-Hâl’e yazdığı mektubunda, Adonis’in de ifade ettiği gibi, halk dilinin, çağdaş Arap şairinin tedavi etmek için uğraş verdiği sorunların altından kalkamayacağını dile getirir. Şairin, halkın anlayacağı bir dil ve üslupla yazması gerektiği hususunda ısrar edenlerin sadece komünistler olduğunu; bununsa kültürel bir geri kalmışlıktan başka bir şey olmadığını vurgular. Eğer komünistlerin suyuna gitmek istiyorlarsa da kültürel ve uygarlık anlamında geri kalmaları, derinlikten, sanattan ve daha birçok şeyden vazgeçmeleri gerektiğini söyler. Ona göre, kendi çağlarındaki tüm güzel sanatlarda olduğu gibi, şiirden kasıt, şiiri herkesin anlaması ya da şiirin siyasi bir araç olması değildir.<sup>172</sup> Seyyâb’ın bu görüşleri altında yatan nedenler, onun romantik dönemlerinden kalma tutuculuğu, sanata olan

<sup>170</sup> Adonis, *Arap Poetikası*, s.79.

<sup>171</sup> Adûnîs, “el-Aţfâl”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.196-197.

<sup>172</sup> es-Sâmîrâ’î, *a.g.e.*, s.130.



bağlılığı ve bir dönem koyu bir komünist olan şairin sonralarda komünizme olan inancının yitmesiyle ilişkilendirilebilir. Onun bu görüşlerinin ardından şiir dilini incelediğimizde konuşma dilinden ve halk lehçelerinden az da olsa yararlanmış olduğunu, şiirini sanatsal bir çerçeveye oturtmak adına romantik yönünün de etkisiyle süslü bir dil kullandığını görürüz.

Maḥmūd ‘Abaṭa el-Muḥâmî, Seyyâb’ın Irak halkına özgü kimi sözcükleri içtenlikle kullandığını söyler. Onun nezdinde bu sözcükler, şairin eskimiş tekrarları soyup çıkardığı ve zararlı şeyleri kazıyıp attığı takdirde, taptaze olacak ve yeni baştan doğacaklardır. Örneğin bu sözcüklerden biri, Irak lehçesinde ‘şefkat, merhamet’ (إشفاق) anlamına gelen *خطية* (ḥaṭīyye) sözcüğüdür.<sup>173</sup> Onun bu tercihi, içinde yaşamış olduğu sosyal çevrenin yanı sıra ölümü şefkate tercih edecek kadar büyük bir bunalımda oluşunun da ipuçlarını verir:

*Hor görme ile yıkma arasında bir eğri  
Ya da bir merhamet var...  
Ölüm çok daha kolaydır merhametten  
Yabancı gözlerin sıkıldığı şu şefkatten.*

*بين احتقارٍ و انتهازٍ، ازورار.. أو خطية  
و الموت أهون من خطية  
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية.<sup>174</sup>*

Bir diğeri ise Irak lehçesinde ‘tekne, bot’ anlamına gelen *بلم* (belem) sözcüğüdür:

*Dalgaların sırtında geliyor narin tekne,  
Suya dalıp yüzen balıklar gibi  
Saçılmış yıldızlar küreğin çırpınışından*

*يتماوج البلم النحيل بنا، فنثر النجوم  
من ورقة المجذاف كالأسماك تغطس أو تعوم<sup>175</sup>*

<sup>173</sup> Ferid Sa’dûn, *eş-Şûratu’s-Şi’riyye ‘inde Bedr Şâkir es-Seyyâb*, Şam Üniversitesi, Edebiyat ve İnsan Bilimleri Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şam 1997, s.209.

<sup>174</sup> es-Seyyâb, “Ġarîb ‘alâ’l-Ḥalic”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.183.

<sup>175</sup> es-Seyyâb, “Leyle fî Bâris”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.324.

Şairlerden verdiğimiz bu birkaç örnek dışında halk lehçelerini Temmûzî şiirin içinde görmek oldukça zordur. Diğer yandan Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, her ne kadar konuşma dilini şiir dilinin içine sokup güzel örnekler vermiş olsa da bunu yine fasih Arapça ile ifade etmiş, halk lehçelerine şiirinde hiçbir şekilde yer vermemiştir. Grubun diğer bir ismi Halîl Hâvî ise ilk şiirlerini Lübnan lehçesiyle kaleme almış olsa da bu şiirlerini yayınlama gereği dahi duymamış, basılan tüm çalışmalarında fasih Arapça kullanmayı tercih etmiştir.

## 2.2. ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Üslup, sanat eserlerinde, insanın düşüncelerine, duygularına, hayallerine ve heyecanlarına verdiği biçimdir. Gerçekler karşısında bulunan bir sanatçının, gerçekleri kavrayışından ve anlatımından ortaya çıkan üslup, sanatın da bizzat kendisi olarak kabul edilir. Çünkü bir yazın yapıtı, yalın bir nesne değil, çok yönlü anlamlar ve bağıntılar taşıyan katmanlaşmış ve karmaşık bir düzenlemedir. Edebiyat dilinde kullanılan kelimeler yalnız dış âlemdeki eşyayı göstermekle yetinmezler, yazarın yahut konuşanın ruhunu ve iç âlemini yansıtmaya özellikleri de vardır. Edebî dil yalnız bir beyanda bulunmaz, aynı zamanda okuyucuyu da etkileyerek onu ikna eder ve onda değişiklikler meydana getirir.<sup>176</sup>

Temmûzî şairlerin dili kullanma biçimleri ve anlatım şekilleri, modern şiirin sağladığı ve onlar sayesinde yaratılan yeni bir üslubu oluşturur. Sözcük seçimindeki ve cümle kuruluşundaki kendine özgülük, onların üsluplarına dair en ayırt edici özelliklerdendir. Bu bağlamda aşağıda verilen Temmûzî şiire özgü kimi kullanımlar, onların hemen hemen aynı üslubu tutturdıklarının birer kanıtıdır.

---

<sup>176</sup> R. Wellek, A. Warren, *Yazın Kuramı*, (Çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay), Adam Yayınları, İstanbul 2001, s.24.

### 2.2.1. Organik Bütünlük

Temmu'zî şairlerin, kaside formuna karşılık serbest vezni tercih etmelerinin yanı sıra, klasik Arap şiiri karşısında önem verdikleri diğer bir husus da şiirdeki organik bütünlüktür. Mehcer grubundan itibaren şiirde organik bütünlük, şairlerin dikkat ettikleri bir öge olsa da Temmu'zî şairler bunu bir üst noktaya taşımayı başarmışlardır. Bunda serbest vezin formunu kullanmalarının bir payı olduğu da düşünülebilir.

Onların şiirlerinde anlam, klasik Arap şiirindeki gibi tek bir beyitle sınırlı kalmaz ve bir sonraki beyitte başka bir konuya geçiş yapmaz. Temmu'zî şairler kimi zaman tek bir cümleyi onlarca satıra sığdırırken, kimi zaman birkaç bölüme bölüp farklı farklı konular işledikleri şiirlerini son bölümde birleştirerek anlamsal bir bütünlüğe kavuştururlar.

Cebra'nın şiirlerinde buna en güzel örnek on bölümden oluşturduğu *Mutevâliyye Şi'riyye* (Şiirsel Bir Dizin) adlı çalışması olabilir. Şair, her bir bölümde farklı kişilerin ağzından şiirini yazmıştır; bir bölümde toprağını ekip onu düşmandan korumaya çalışan bir çiftçi, bir bölümde hayat kadını, bir bölümde din adamı, bir diğer bölümde ise mitolojik bir kahraman olarak belirli bir konu doğrultusunda şiirini söylemiştir. Son bölümde ise kendi sesiyle düşüncelerini ifade ederek şiirdeki anlamsal bütünlüğü yakalamış ve hayal dünyasını tek bir çatı altında toplamayı başarmıştır.

Seyyâb'ın ise bizzat kendisi şiirde organik bir bütünlüğün olması gerektiğini savunanların başında gelir. Ona göre modern şiirin temel özelliklerinden birisi, sadece beyitlerden yahut tesadüf eseri bir araya gelmiş sözcüklerden oluşmaması, her şeyiyle bir bütün oluşudur. Hem geleneksel vezin ve kafiyeleri, hem de üslup inceliklerini şiirdeki organik bütünlük adına feda etmek gerekir.<sup>177</sup> Seyyâb'ın bu görüşleri, Temmu'zî şairlerin genelinde bir yansımasını bulmuş ve şiirin kendi içerisinde organik

---

<sup>177</sup> et-Tûncî, *a.g.e.*, s.161.

bütünlüğünün olması bu modern şairlerin kendi içlerindeki ilk kurallardan biri haline gelmiştir.

Halil Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'in şiirlerindeki bütünlük, kendisini o kadar çok belli eder ki, genel itibariyle şiirler, giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan birer nesir örneğiymiş gibi durur. Ancak içlerindeki musiki ve yapıları, onları manzum bir eser kılar.

Adonis'in çalışmalarında ise diğer şairlere göre daha farklı bir organik bütünlük görülür. Şairin kendi imgeleminde sözcüklere yüklediği anlam çerçevesi o kadar geniştir ki, bazen yan yana duran iki sözcük arasındaki mantıksal bağı dahi yorumlamak güçleşir. 1980'den sonra yayımlanan koleksiyonlarına nazaran, Temmûzî şiir dâhilinde ele alınan ilk çalışmalarında, organik bütünlüğün kendi içinde daha tutarlı olduğu fark edilir.

### **2.2.2. Şiirde Musiki**

Birçok dil bilgini dille müzik arasındaki ilişki ve yakınlığa değinmiş, hatta kimi araştırmacılar dilin doğuşunu müzikle açıklamaya çalışmışlardır. Alman bilgin B. Schlerath, müzikle dilin aynı kökten çıktıklarını ve olağanüstü birtakım ortaklıklara sahip bulduklarını belirtmekte, en önemli ortaklığın ise ton olduğunu, müzik için de dil için de maddesel temeli oluşturan şeyin ses dalgalarından ibaret bulunduğunu ileri sürmektedir.<sup>178</sup>

Arap kasidesinin geleneksel musiki formu da, yeni bir anlayışla şiire yaklaşan modern şairlerin psikolojisini ve içinde buldukları halet-i ruhiyeyi yansıtmaktan aciz kaldığı düşüncesiyle değişikliğe uğrar. Böylelikle kaside formunun müzikal birlikteliği yıkılır; beyitler müzikal satırlara, müzikal satırlar müzikal cümlelere, müzikal cümleler de şaire ait psikolojik ritimler dışında kontrol edilemeyen bir şiire dönüşür. Bu değişim

---

<sup>178</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.183.

nesnel durumdan tamamen bağımsız değil, aksine, özne ile mevcut sosyal ve kültürel dengeler arasındaki diyalektik ilişkiye bağlıdır.<sup>179</sup>

Grup şairleri arasında, şiirde musiki kullanımını, sadece eserlerinde yansıtmakla kalmayıp kendi edebî perspektifinde felsefi bir arka planı olacak şekilde yapılandıran kişi Cebrâ İbrâhîm Cebrâ olmuştur. Cebrâ'nın şiirlerinde gözümüze çarpan şey, onun vezinsel ritimlerden ziyade farklı bir ritim oluşturmak adına giriştiği çabadır. Musikinin, şiirin kendi içindeki malzemesinden çıktığını anlayan bir şairdir; dış sestten daha çok, şiire hareket ve nitelik katacak bir iç sesi ön planda tutar. Şiirinde bir çeşit farkındalıkla kurduğu içeriğin, kendi duygularının sahici bir yansıması olmasını ister. Cebrâ, söylemek istediğini vezinli bir dille ifade ettiğinde ufak çaplı yüzeysel etkiden başka bir faydasının olmayacağından ve hisli, harici bir dürtüyle yetinmiş olabileceğinden korkuyor gibidir.<sup>180</sup> İlk şiir koleksiyonu *Temmûz fi'l-Medîne* (Temmuz Şehirde)'nin girişinde kendi tutumunu şöyle açıklar:

*“Bir düşüncüyü ya da imgeyi “musiki”leştireceksem eğer herhangi monoton bir melodiyi ya da “bahri” kesin olarak reddederim. Şiirlerin tümünü inişli ve çıkışlı içyapısını anlayarak yüksek sesle okuduğunuzda aynı suretin ifadesiyle şiirdeki yeni müziğim de ortaya çıkacaktır. Bu yol, orkestra müziğini bilen birisi için oldukça aşikâr. Her bir şiirde bulunan karışık “enstrümanlar” ve birbiriyle ilişkili “temalar” kendi aralarında çalıp oynar ve amacına doğru büyüyerek ilerler. Uzun şiirler ise senfonik bir taban üzerine inşa edilmiştir.”<sup>181</sup>*

Şairin, özellikle *Beyt min Hacer* (Taştan Bir Ev) adlı şiiri, müzik eserlerinde kullanılan zaman çeşitlemelerini kendi bünyesine taşımıştır. Örneğin şiirin birinci ve üçüncü bölümlerindeki uzun soluklu cümleler ve anlam bütünlüğünün birkaç satırda

<sup>179</sup> Muşevvah, a.g.e., s.108.

<sup>180</sup> Ūsâ Bullâta, “Cebrâ ve'l-Hurûc mine'l-Medâri'l-Muğlak”, *el-Kalak ve Temcîdu'l-Hayât - Kitâb Tekrîm Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1995, s.50.

<sup>181</sup> Cebrâ, “Muqaddime”, *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.5-6.

tamamlanması, şiirdeki hızı yavaşlatmaktadır. Şiirin ikinci, dördüncü ve son bölümünde ise hızlı bir ritme maruz kalırız; şiirin bu bölümleri, diğer bölümlerden farklı olarak daha ritmik bir hava kazanır.<sup>182</sup>

Modern şiiri dil, üslup ve biçim açısından ele alan ilk eleştirmenlerden biri olan akademisyen ‘İzzeddîn İsmâ‘îl, ‘yeni şiir, eğer kafiyenin şiirin musikisinde oynadığı sanatsal rolünü kastediyorsak kafiyeyi hiçbir zaman ihmal etmemiştir,’ der. Ona göre kafiye yeni, çağdaş şiirin üzerinde kurgulanmış ve gerçekte eski kafiyelerden daha zor, yeni bir şekle bürünmüştür.<sup>183</sup> Yûsuf el-Hâl ve Halîl Hâvî’nin şiirlerinde yakalamaya çalıştıkları musikiyi, İsmâ‘îl’in belirtmiş olduğu bu kafiye kullanımını üzerinden vermemiz gerekir. Klasik şiirden aldıkları bu yapıyı kendi serbest şiir anlayışlarına aksettiren el-Hâl ve Hâvî, kafiyeler üzerinden belli bir ritim tutturarak şiirlerine tempo katmayı denemişlerdir. Ancak biçim özelliklerinde de göreceğimiz gibi, özellikle Hâvî’nin şiirlerinde çok fazla kullandığı remel bahri, kafiyelerin şiirde oluşturduğu temponun hızını oldukça azaltır. Dolayısıyla el-Hâl ve Hâvî’nin şiirlerinde, Cebra’nın şiirlerinde olduğu gibi senfonik bir ortam hiçbir zaman bulunmaz.

Şiirde musiki yaratabilmek için şairin en çok sahip olması gereken şeyler, ritim anlayışı ve bu ritmik yapıyı şiirle kaynaştırabilme gücüdür. Şair, sonuçta suni bir etki yaratsa da, bir musiki parçasındaki ritmi şiirine uygulayabilir. Tekrarlanan temalar, musikide olduğu gibi, şiirde de tabiidir. Bir orkestrada farklı enstrümanların geliştirdikleri temalara benzer imkânlar şiirde de mevcuttur ve şiirde de çok sesli musiki yaratmak mümkündür.<sup>184</sup> Ancak şiirin kulaklara seslenen bu niteliği, şiiri özgün dilinde okuyanlara veya dinleyenlere ulaşabilen bir özelliktir.

---

<sup>182</sup> Hoşgör, *a.g.e.*, s.224.

<sup>183</sup> İsmâ‘îl, *a.g.e.*, s.64-65.

<sup>184</sup> Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s.140-141.

Seyyâb'ın ise bu musikiyi oluşturabilmek adına kimi zaman tef'ilelerden yararlandığını, kimi zamansa aşağıda örneklediğimiz gibi kafiyeli bir şiirin içerisine yerleştirilen bir halk müziğinin sözleriyle bütünleştirdiğini görürüz:

Yaşlı bir adam ki Allah'ın adıyla... Terelelli  
Gençleşmiş tere terelelli semirmiş... Ve hey  
Terelelli... Bayram terelelli  
Terelelli... Bir düğün ki "Kaynanalar  
Zılgıt çekmekte tere terelelli  
Elbiseler güürültüden... Terelelli  
Ve nakışlar Bağdat işi."

شَيْخِ اسْمِ اللَّهِ.. تَرَلَلَا  
قَدْ شَابَ تَرَلَّ تَرَلَّ تَرَار.. وَ مَا هَلَا  
تَرَلَل.. الْعِيدِ تَرَلَلَا  
تَرَلَلَا.. عَرَسَ "حَمَادِي  
زَعْرَدَن تَرَلَّ تَرَلَلَا  
الثَّوْبِ مِنَ الرِّيزِ.. تَرَلَلَا  
و النَّقْشِ صِنَاعَةَ بَغْدَادِ." <sup>185</sup>

Adonis'in ilk şiir koleksiyonu *Ḳaşâ'id Ūlâ* (İlk Şiirler)'ya bakıldığında şairin, aruz vezinlerinin etkisi altında kaldığı; ikinci koleksiyonu *Evrâk fi'r-Rîh* (Rüzgârda Yapraklar)'te vezinler üzerinde kimi değişikliklere gittiği ve şiirleri sözcüklerin yüklendiği iç sese dayalı bir müzikaliteyle karakterize ettiği görülür. Üçüncü koleksiyonu *Ağânî Mihyâr ed-Dimaşki* (Şamlı Mihyâr'ın Şarkıları) tamamen kafiyeye uyumu üzerinden şekillenirken; bundan sonra gelen tüm koleksiyonları, kafiyeye önem vermekle birlikte, daha çok seçilen sözcüklerin kendi aralarındaki ahengi ve yaratmış olduğu musikiyi gözetir. Şairin aşağıda verdiğimiz *Fecr* (Şafak) adlı şiirinde, müzikal bir yapı oluşturulabilmesi için kafiyelerin kullanıldığı; birinci ve üçüncü mısraların tef'ileleri çeşitlendirilirken, ikinci ile dördüncü mısralarda aynı ve eşit uzunluklarda tef'ileler kullanıldığı görülür:

Güneşin eklemlerimde  
Buz gibi, yangın gibi

شَمْسُكَ فِي مَفَاصِلِي  
كَالثَّلْجِ، كَالْحَرِيقِ

<sup>185</sup> es-Seyyâb, "Mersiyye Ceykûr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.221.

*Sen ey yoluma doğan endiŒe*

*Sen ey yoldaŒım, ey Œafak.*

*يا قلئًا يولد في طريقي*

*يا فجر، يا رفيقي.*<sup>186</sup>

Ancak Adonis, Œiirlerinde musikiyi yakalayabilmek için grubun diğer Œairlerinden farklı olarak baŒka bir yola daha baŒvurur. Diğer Œairler organik bir bütünlük içinde kimi cümlelerini birden fazla satıra yayıp ifadeyi daha geniŒ bir perspektife çekerken, Adonis, kısa ve eksilteli ifadeleri tercih eder. Onun bu tercihi, kafiyelerin vurgularla birleŒerek çok sesli bir müzik oluŒturmasını sağlar.

### **2.2.3. Ses ve Ses Öbeklerinin Yinelenmesi (Aliterasyon ve Asonans)**

Modern Œiirde ses uyulmazlığı ve birbirine zıt etkiler yaratabilecek seslerin Œairler tarafından bazen özellikle kullanıldığı bilinir. Ancak bunun her zaman bilinçli olarak yapıldığı kanısında değiliz. Œairin sesler üzerinde durması, bir bestecinin yapıta son biçimini vermeden önceki ufak düzeltme ve deđiŒtirmeleri gibi, sonradan gerekleŒir. Eğer Œiirin bilinçaltında oluŒmuŒ, sözcüklere dökülmüŒ, son biçimini almıŒ olarak doğduğu durumların varlığı kabul edilebilirse, o zaman bu ses düzenlemelerinin Œiirin doğum öncesinde gerekleŒtiđi de benimsenebilir. Öte yandan kimi araŒtırmacıların değindiği gibi, kimi Œairlerde belli seslerden, konuya uyan nitelikteki seslerden yararlanıldığı da kolayca yadsınamaz. Ne var ki, kimi Œiirlerde kimi seslerin ötekilerden daha fazla kullanılmasında çoğunlukla belli birimlerin (sözcük, biçimbirim ve tamlama gibi) yinelenmesinin payı olmakta, bunun dıŒında, belli seslerde görülen sıklık, çoğunlukla rastlantıya dayanmaktadır.<sup>187</sup>

Bu tür yinelenmeler Temmûzî Œairlerin eserlerinde sık görülmemekle beraber kimi yerlerde bu tarz rastlantısal kullanımlara denk gelmek mümkündür. Örneğin

<sup>186</sup> Adûnîs, "Fecr", *el-'Amâlu'Œ-Œi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.59.

<sup>187</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.207.



Cebrâ'nın *Mutevâliyet Hüb* (Aşk Zinciri) şiirinin üçüncü bölümünün ilk on satırında sadece ا (elif) harfi 24 kez tekrarlanırken, ت (te) ve ي (ye) sesleri onar kez tekrar edilmiştir:

<i>Eğer seversem başka kadınları</i>	<i>إن أنا أحببت أخريات</i>
<i>Seni sevdiğim gün,</i>	<i>يوم أحببتك،</i>
<i>Kınama beni ne olur.</i>	<i>لا تلوميني.</i>
<i>Ben onların arasında her zaman</i>	<i>كنت فيهن دوماً</i>
<i>Bir tek seni arıyorum:</i>	<i>إنما أبحث عنك أنت:</i>
<i>Şayet seni sevip de göremiyorsam,</i>	<i>فإن أحببتك و ما رأيتك،</i>
<i>Başkalarında</i>	<i>كان علي أن أراك</i>
<i>Seni görmem gerek,</i>	<i>في غيرك،</i>
<i>Ne zaman sevdiysem senden başkasını</i>	<i>و كلما أحببت غيرك</i>
<i>Daha da arttı sana olan sevgim.</i>	<i>زاد حبي لك أنت.<sup>188</sup></i>

Bu kullanımı, Yûsuf el-Hâl'in sadece *Ḳubletân* (İki Öpücük) adlı şiirinde, şairin oluşturduğu kafiye çerçevesinde *مرتين / اللجين / توأمين / عين / ضممتين / برعمين / تفاحتين* <sup>189</sup> *دفعتين / القبتين / والدين / قطرتين / الضفتين /* sözcüklerindeki ن ses öbeklerinin tekrarına dayalı bir kullanımda görürüz.

Hâvi'nin şiirlerinde de bu tarz kullanımlar çok görülmemekle birlikte bir tek *el-Curûhu's-Sûd* (Kara Yaralar) adlı şiirinde ufak bir ses yinelemesi buluruz:

<i>Bıraktım onu gitsin diye,</i>	<i>خَلَيْتُهَا تروح،</i>
<i>Feryat edemez ki dilsiz bir cenaze,</i>	<i>جنازة خرساء لا تنوح،</i>
<i>Ya da yaraların ateşi</i>	<i>حمى جروح</i>

<sup>188</sup> Cebrâ, "Mutevâliyet Hüb", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.239.

<sup>189</sup> el-Hâl, "Ḳubletân", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.69-70.

Ses ve ses öbeklerinin yinelenmesi hususunda biçembilim çalışmalarında, Batıda, bu alanda geliştirilmiş yöntemler de vardır. Bu yöntemlerden kimisinde, şiirde geçen ünlüler temel alınmakta, kimisinde hem ünlü hem ünsüzleri sayısal olarak incelemeye gidilmekte, kimisinde ise birtakım ses bileşimlerinden anlama ve konuya ilişkin bağlantılar çıkarılmaya çalışılmaktadır.<sup>191</sup> Seyyâb'ın *Ceykûr Ummî* (Ceykur Annemdir) adlı şiirinde, anne şefkatinin hissedildiği satırların *أ هـ ف* ve *ز* gibi yumuşak, naif ve kulakta tını bırakmayan harflerle oluşturulması, ses bileşimlerinin konuyla olan bağlantısına bir örnek sunar:

تلك أمي، و إن أجنها كسيحا  
لاثما أزهارها و الماء فيها، و الترابا  
و نافضا، بمقلتي، أعشاشها و الغابا  
تلك أطيّار الغد الزرقاء و الغبراء يعبرن السطوحا  
أو ينشُرْنَ في بويب الجناحين: كزهر يفتح الأفوافا.  
ها هنا، عند الضحى، كان اللقاء  
و كانت الشمس على شفاها تكسر الأطفافا  
و تسفح الضياء  
كيف أمشي أجوب تلك الدروب الخضر فيها و أطرق الأبوابا.<sup>192</sup>

*Bu kadın annemdir. Ona gelsem de kötürüm,*

*öperek çiçeklerini, suyunu, toprağını,*

*silkererek göz kapaklarımla yuvalarını, ormanları:*

*İşte yarının mavi boz kuşları geçiyor yüzeyleri*

*veya kanat çırpıyorlar Buveyb'de: Tomurcuk açan bir çiçek misali.*

<sup>190</sup> Hâvi, "el-Curûhu's-Sûd", *Dîvân Halîl Hâvî*, s.59.

<sup>191</sup> Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.95-96.

<sup>192</sup> es-Seyyâb, "Ceykûr Ummî", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.339-340.

*İşte burada! Kuşluk vaktindeydi buluşma*

*Güneş tayfları kırıyordu,*

*ışıklar akıtıyordu dudaklarında.*

*Nasıl yürüsem de gezsem yeşil yollarını, çalsam kapıları?*

#### **2.2.4. Yinelemeli Kavram / Tekrar**

Batı şiirinin, modern Arap şiiri üzerindeki en büyük etkisini üslup özelliklerinde görürüz. Bu özelliklerden birisi de tekrar kullanımlar olan yinelemeli kavramlardır. Geleneksel aruz kullanımlarında, aynı şiirde aynı kelimenin kafiye içinde küçük anlamsal farklılıklarla birlikte çok sık kullanılmadığı bilinir. Ancak serbest şiirle beraber tekrar kullanımı, bir modaya dönüşmüştür. Birçok şiirde kafiyeli aynı kelimenin bir veya birden fazla dizede yinelenmesi durumuyla karşılaşırız. İngiliz şiirinin, özellikle de T.S. Eliot ve Amy Lowell'ın, bu kafiye anlayışının büyük bir bölümünü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Serbest şiir formunda aynı kelimenin tek bir ritim içinde tekrar edilmesi, üç ana gruba ayrılabilir:

##### **a. Bir Kelimenin Belli Bir Ritim İçerisinde Yinelenmesi:**

Bu ilk ritim şekli, Batı şiiri içerisinde en iyi T. S. Eliot'ın ve Amy Lowell'ın şiirlerinde görülür. Örneğin Eliot'ın “*The Love Song of J. Alfred Prufrock*” şiirinde ya da Lowell'ın “*Chopin*” şiirinde olduğu gibi bazen aynı kelime, belli bir ritimle dört kez tekrar edilebilir:<sup>193</sup>

*First this,*

*Then spitting **blood***

*Music quenched in **blood***

*Flights of arpeggios confused by **blood***

---

<sup>193</sup> Moreh, a.g.e., s.222.

*Flute – showers of notes stung and arrested on a sharp chord*

*Tangles in a web of **blood**.*

*İlk olarak bu,*

*Ardından tükürülür **kan***

*Müzik bastırılır içinde **kanın***

*Uçuşlarını ezginin, karıştırır aklını **kan***

*Flüt – yüreği cızlattı serpentinin notaları ve tutuklandı tiz bir nüansta*

*Bir **kan** ağı içindeki ihtilaflar.*

Ritim yinelemeleri, yinelenen kelimeye farklı vurgu ve anlamlar verir. Bu, kelimenin melodisini ve görevini vurgulayabileceği gibi verilen anlamı ve düşünceyi vurgulamak için de kullanılır. Örneğin Adonis'in "Mirâtu 'ş-Şâhid" (Tanık Aynası) şiirinde gördüğümüz gibi vurgu yapılan kelime ya da kelimeler, mısraların başında ve sonunda şiire bir yakarış, bir ağıt havası katmak için tercih edilmiştir:

*Gördüm ki bütün taşlar şefkat besliyor **Hüseyin**'e*

*Gördüm ki bütün çiçekler uyuyor **Hüseyin**'in omzunda*

*Gördüm ki bütün nehirler*

*Yürüyor **Hüseyin**'in cenazesi ardı sıra.*

رَأَيْتُ كُلَّ حَجْرٍ يَحْنُو عَلَى الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عِنْدَ كَتِفِ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ

يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الْحُسَيْنِ.<sup>194</sup>

Şiirde biçim ve içerik olgusunun birbiriyle uyumlu olduğunda etkisinin ne derece güçlü olabildiğini ise Seyyâb'ın şiirlerinde sıkça görebiliriz. Onun "Unşûdetu'l-Maţar" (Yağmurun Türküsü) şiirindeki benlik ile konu arasındaki verimli etkileşim sayesinde şiirin iç yapısı bir bütünlüğe kavuşur; hareketlilik yavaş yavaş, adım adım artmaya başlar; sevgilinin gözlerinden ülkenin tamamına sonrasında da bu ülkenin

<sup>194</sup> Adûnîs, "Mirâtu 'ş-Şâhid", *el-'Amâlu 'ş-Şi'riyye el-Kâmile*, Dâru's-Sâkî, C.2, Beyrut 2013, s.247.

trajedisine evrilir.<sup>195</sup> Şiirdeki bu hareketliliğin artışı, şairin, kelimelere birer yağmur damlası görevi yükleyerek, sekiz farklı yerde üçer kez tekrar ettiği “*maţar... maţar... maţar...*” (yağmur... yağmur... yağmur...) sözcüklerinin tekrarıyla sağlanır:

<i>Okşadı ağaçtaki serçelerin suskunluğunu</i>	و دغدغت صمت العصافير على الشجر
<i>Yağmurun türküsü...</i>	انشودة المطر...
<i>Yağmur...</i>	مطر...
<i>Yağmur...</i>	مطر...
<i>Yağmur...</i>	مطر...
<i>Akşam esniyorken, bulutlar hâlâ</i>	تتأهب المساء، و الغيوم ما تزال
<i>Döküyor, dökebileceği ağır gözyaşlarını...</i>	تسح ما تسح من دموعها الثقال... <sup>196</sup>

el-Hâl ise *el-Cuzûr* (Kökler) adlı şiirinde, yaşadıkları topraklardaki geçmişin kendi geçmişleri olduğunu, atalarının mirasına olan bağlılığını ve eğer bir diriliş olacaksa bu dirilişin sadece kendi köklerinden ortaya çıkacağını göstermek için tekrara başvurur:

<i>Bir bedenin hırladığı yaprak</i>	الورق الذي يهـرُ جسـدً،
<i>Ve sırdır köklerdeki.</i>	والسـرُّ في الجـنـور.
<i>Köklerdedir dünümüz,</i>	و في الجـنـور أمسنا،
<i>Yarınımız köklerde.</i>	و في الجـنـور غدنا. <sup>197</sup>

Hâvî'nin şiirlerinde ise kimi dinî sözcüklerin tekrarlarına rastlarız. Onun eserlerindeki yinelemeler, daha çok, şiirin farklı yönlerini aydınlatmak için çıkan bir odak noktası görevi üstlenir. Şair, Kuran-ı Kerim'de oldukça sık kullanılan *tebâreke* (bereketli / yüce / kutsal olmak) kelimesine, uygulamış olduğu tekrar yöntemiyle özel bir önem atfederek kendi dinî perspektifini ve kendi kutsallığını yansıtmıştır. Altı farklı

<sup>195</sup> Câbir 'Aşfûr, *fî Meħabbeti's-Şi'r*, ed-Dâru'l-Mişriyye el-Lübnâniyye, Kahire 2009, s.185.

<sup>196</sup> es-Seyyâb, "Unşûdetu'l-Maţar", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.254.

<sup>197</sup> el-Hâl, "el-Cuzûr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.207.

verde kullandığı bu tekrarlar kahramanlığın farklı niteliklerini bir araya getirirken Arapların kahramanlığını ortaya çıkarmak ister gibidir:

*At sırtında*

*doğum yapan bir rahim kutsanmıştır.*

*Acı çatışmalara gire gire kuvvetlenen*

*pervasız kahraman kutsanmıştır.*

*Buhurdanlıklarda kelime-i şهادeti getiren,*

*uyanırken ölen*

*pervasız kahraman kutsanmıştır.*

*Tarihin zirvelerinde yanan meşalelerin*

*muhafızları arasındaki*

*pervasız kahraman kutsanmıştır.*

*Vücutun damarlarını bulanıklıktan temizleyen*

*o damar kutsanmıştır.*

*Sevgi ve öfkenin uysallığındaki*

*masum kutsanmıştır.*

*و تباركت رحم التي ولدت*

*على ظهر الخيول*

*و تبارك البطل المغامر*

*يشتد في طلب الصراع المر*

*و تبارك البطل المغامر*

*يفنى على صحو يهمل في المجامر*

*و تبارك البطل المغامر*

*ما بين حراس المشاعل في نرى التاريخ*

*و تبارك العرق الذي صفى*

*عروق الجسم من عكر*

*و تبارك المعصوم*

*في لين المحبة و الغضب.<sup>198</sup>*

#### **b. Bir Mısradaki Son Bölümün Ritim İçinde Yinelenmesi:**

Yinelemeli kavramın bu türü, şiirdeki vurgulu ritimleri ön plana çıkararak mısralara bir birlik olgusu kazandırır; ayrıca, çeşitli retorik ve dramatik etkileri yükseltir. Seyyâb bu türü, uyuklayan bir sessizliğin içinde solmakta olan ses ve düşünceleri betimlemek için kullanır:

*...Takip et beni*

*Uyuklayan mavilikteki fısıltı*

*... واتبعيني*

*همسة في الزرقة الوسنى و ظل*

<sup>198</sup> 'Âydî 'Alî Cum'a, Şî'r *Halîl Hâvî*, el-Hey'etu'l-'Amme li-*Quşûri's-Sekâfe*, Kahire 2006, s.41.

*Yok oldu bir kanadın gölgesi*  
*Sessizlikteki uykusuzluğun kalıntılarında*  
*Sessizliğin kalıntılarında*  
*Sessizlikte!*

من جناح يضمحل  
في بقايا ناعسات من سكون  
في بقايا من سكون  
في سكون!<sup>199</sup>

el-Hâl'in bu üslubu tercih etmesinin nedeni ise şiirinde daha duygusal ve merhamet uyandıran bir ton yaratabilmektir:

*Ah tanrım! Öldüğünde o*  
*şefaatt etmez mi bir iyilik ona? Şefaatt etmez mi*  
*ona, mükemmelliğe ulaşmasında bir çaba?*  
*Evet ya, mükemmelliğe doğru bir çaba.*

يا إلهي حينما مات ألم  
يشفع به حسن؟ ألم يشفع  
به سعي إلى الأسمى؟  
بلى! سعي إلى الأسمى.<sup>200</sup>

### c. Tüm Mısranın Ufak Bir Değişiklikle Daha Vurgulu Yinelenmesi:

Tüm mısranın ufak bir değişiklikle yinelenmesindeki amaç, birinci mısranın vurgusunun daha kesin bir niteliğin eklendiği ikinci mısrayla güçlendirilmesidir. Bunun dışında kimi zaman vurgunun yapılacağı ikinci mısradaki eksilti kullanıma gidildiği ya da ikinci mısradaki bir yahut iki sözcüğün değiştirildiği de görülür. Bu tutumu özellikle Batı şiirinin Arap şiirine olan yol göstericiliği olarak görebiliriz. Aşağıda örneklendireceğimiz Amy Lowell'ın "Patterns" (Şablonlar) ile Eliot'ın "Ash Wednesday" (Küllü Çarşamba) ve "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (J. Alfred Prufrock'ın Aşk Şarkısı) adlı şiirleri bunu daha iyi görmemizi sağlayacaktır:

*I walk down the garden-paths, ...*

*I walk down the **patterned** garden-paths. (Amy Lowell)*

*Yürüyorum bahçe patikalarında, ...*

<sup>199</sup> es-Seyyâb, "Itba'îni", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.52.

<sup>200</sup> el-Hâl, "Mémento Mori", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.214-215.

*Yürüyorum süslenmiş bahçe patikalarında.*

\*\*\* \*\*

*Pray for us **sinner**s now and at the hour of our death*

*Pray for us now and at the hour of our death. (T.S. Eliot)*

*Dua et şimdi biz **günahkârlar** için ölümümüzün bu saatinde*

*Dua et şimdi bizim için ölümümüzün bu saatinde.*

\*\*\* \*\*

*The yellow **fog** that rubs its **back** upon the window-panes,*

*The yellow **smoke** that rubs its **muzzle** on the window-panes. (T.S. Eliot)*

*Sürterken sarı sis, **sırtını** pencere camlarına,*

*Sürterken sarı **duman**, **burnunu** pencere camlarına.*

Bu örneklemelerin, Seyyâb'ın "fî's-Sûki'l-Ķadîm" (Eski Çarşıda) adlı şiirindeki yansımalarını açıkça görebiliriz:

*وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء*

*والريح تعبت بالدخان*

*الريح تعبت في فتور واكتئاب بالدخان.<sup>201</sup>*

*Aydınlanmış bir pencerenin hayali titredi dumanın boğazında*

*Ve **rüzgâr** oynadı dumanla*

***Rüzgâr** oynadı dumanla bezginlik ve kasvette.*

\*\*\* \*\*

<sup>201</sup> es-Seyyâb, "fî's-Sûki'l-Ķadîm", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.44.



تلقيين ضوءك في ارتخاء مثل أمساء الخريف

تلقيين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف

*Işığının telkini sonbahar akşamları gibi bir güçsüzlük içinde*

*Işığının telkini sonbahar yaprakları gibi bir güçsüzlük içinde*

Seyyâb'ın *Unşûdetu'l-Maṭar* (Yağmurun Türküsü) adlı şiiri de bu yinelemeye dair bir örnek sunar. Şair şiirinde, Kuveyt'te yaşadığı umutsuzluğu ve ülkesine olan hasretini ifade eder; Irak'a dönebilmek için gerekli olan biletin parasını dahi kazanamamaktadır ve Körfez'in kıyısında umutsuzca durarak seslenir:

*Haykırıyorum Körfez'e: "Ey Körfez  
Ey inci, deniz kabuğu ve ölüm veren!"*

أصبح بالخليج: "يا خليج  
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"<sup>202</sup>

Onun çaresizliğinin bir iç sesi olan bu yankı, eteklerindeki incileri bir bir dökmeye başlar; ona eve dönüş için gerekli olan biletin parasını veremeyen Körfez, deniz kabuğu ve ölüm saçmaktadır:

*Ve yankılanır sanki  
Hıçkırık gibi sesim:  
"Ey Körfez  
Ey deniz kabuğu ve ölüm veren..."*

فيرجع الصدى  
كأنه النسيج:  
"يا خليج  
يا واهب المحار والردى..."

Adonis'in şiirinde de görüleceği gibi kimi zaman bu tekrarlar bir karşıtlığı ifade etmek içinde kullanılabilir:

*Oynaştı gözleri günlerden  
Oynaştı gözleri günlersiz,*

تعبت عيناه من الأيام  
تعبت عيناه بلا أيام،

<sup>202</sup> es-Seyyâb, "Unşûdetu'l-Maṭar", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.255.

Delebilir mi günlerin duvarlarını  
Başka bir gün ararken –  
Var mı burada ya da orada başka bir gün?

هل يثقب جدران الأيام  
بيحث عن يومٍ آخر –  
أهنا أم هناك يومٌ آخر؟<sup>203</sup>

Ya da el-Hâl'in *ed-Dâretu's-Sevdâ* (Kara Ev) şiirinde olduğu gibi insanın vatansız kalmışlığını vurgulamak için kullanılır:

Ah, varlığı olmayan bir varlıktı o,  
Yoksunca dans eden,  
boğulmuşluğun göz kapaklarında!  
Keşke bir gün olmasaydı o,  
Keşke bir gün olmasaydı o böyle,  
Keşke olmasaydı da,  
Hep kalsaydı kumların kucağında.

أه كانت كائنًا لا كونَ فيه،  
عدمًا يرقص في جفن الغريق!  
ليته ما كان يومًا،  
ليته ما كان يومًا هكذا،  
ليته ما كان، بل ظلَّ بأحضان الرمال.<sup>204</sup>

Cümle tekrarları Hâvî'nin şiirlerinde de büyük bir yer kaplar. Örneğin *Şalât* (Dua) adlı şiirinde kendi duasını Şeytan'a yönelterek “*a 'tinî İblîs kalben*” (bana bir kalp ver İblis) cümlesini kimi yerlerde eklemeler yaparak birçok kez tekrar eder ve her bir tekrarda yeni bir bakış açısı sunar:

Bana bir kalp ver İblis  
arkadaşların ölümüne can atan.  
Bana bir kalp ver İblis  
hummalı ölüme can atan.  
Bana bir kalp ver, dayanan  
köşe başlarında semiz bedenimi görmeye .

أعطني إبليس قلبا  
يشتهي موت الصحاب  
أعطني إبليس قلبا  
يشتهي الموت التهاب  
أعطني قلبا يطيق  
أن يرى جسمي سمينًا في الزوايا

<sup>203</sup> Adûnîs, “el-Eyyâm”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.250.

<sup>204</sup> el-Hâl, “*ed-Dâretu's-Sevdâ*”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.199-200.

Bana bir kalp ver, heybetlenmeyen  
uçurum korkusunun boğduğu bir dağ gibi.  
Bana bir kalp ver İblis  
kuşkuların onu kendinen geçirmedeği.  
Bana bir kalp ver İblis, soyunan  
serabın alevi üstüne çıkan parlak karanlıktan.

أعطني إبليس قلبا لا يهاب  
جبالا يغمره هول المهوي  
أعطني إبليس قلبا  
لا تغشيه الظنون  
أعطني إبليس قلبا يتعري  
من ظلام لامع يطفو على وهج السراب.<sup>205</sup>

Bu yinelemeli kavramlar, her ne kadar şiir boyutlarına sahip olsalar da, hemen hemen herkes tarafından ifade edilebilir konumdadır. Bunlar, opera aryaalarına da oldukça benzerler. Bu bölümlerden hoşlanan kişi, musiki dolu bu tecrübeyi hissedebilmek için şiirdeki olaylar dizisini bir an olsun unutarak kendisini bu yinelemeli kavramların ritimlerine kaptırabilmektedir.

Ancak Seyyâb'ın, yinelemeli kavramın bu alt başlıkları dışında, tüm koleksiyonlarını bizzat belirli sözcüklerin üzerine kurgulayıp bu kurgu üzerinden hareket ettiğini de belirtmemiz gerekir. Şiirlerinde, örneğin 'ölüm'ün (الموت) semantik çerçevesinde dolaşan 25 farklı sözcük olduğunu ve bunların tüm bir divan boyunca 917 kez tekrarlandığını görürüz. Bu çerçevedeki ilk sözcük olan ölüm / الموت 390 kez tekrar edilirken; mezar / القبر 201 kez; vefat-ölüm / الردى ise 65 kez tekrar edilir. Aşk / الحب / السحر sözcüğünün semantik çerçevesinde de 10 farklı sözcük toplamda 577 kez tekrar edilir. Öncelikle aşk / الحب / السحر sözcüğü 245 kez; tutku / الهوى 160 kez; sevda / العشق ise 47 kez tekrar edilir. Sayı bakımından üçüncü sırada gelen sözcük ise 6 farklı sözcükle 359 kez tekrar edilen hayat / الحياة 'tır. İlk olarak hayat / الحياة 184; doğum / الولادة 73; yaşam / العيش ise 36 kez tekrar edilir.<sup>206</sup> Seyyâb'ın bu şiirsel sözlüğünde onun sözcükleri nasıl çeşitlendirdiğini de açıkça görebiliriz. Bunun yanı sıra aşk / الحب ve hayat / الحياة

<sup>205</sup> Cum'a, a.g.e., s.41-42.

<sup>206</sup> Fağl, *Esâlibu'ş-Şi'rriyeti'l-Mu'âşıra*, s.62.

bileşkesi toplamda 936 tekrara ulaşırken, bunlara karşılık olarak ölüm / الموت bileşkesinin 917 tekrara ulaşması, onun şiirlerinin tema bakımından ne tür bir yöne kaymış olduğuna ilişkin önemli bir gösterge niteliği taşımaktadır.

Seyyâb'ta olduğu gibi Adonis'in sözcüklerinde bulduğumuz tekrarlar ise şairin şiir perspektifiyle sınırlı sözcükler değildir. *el-Mesrah ve'l-Merâyâ* (Sahne ve Aynalar) koleksiyonunda "ölüm" sözcüğü o kadar çok tekrar edilir ki neredeyse her bir sayfada karşımıza çıkar. Bilinçli bir şekilde tekrarlanan kelimeler gittikçe derinleşir; ama aynı zamanda da kendi imgelemini kaybeder. "Dayanak" olan sözcük, okuyucuyu bir sonraki adıma yönelteceğine onu engellemeye başlar. Tıpkı "ölüm" (الموت) ve onun türevleri olup tekrarlanan sözcükler gibi, onları kullanan şair de şiirsel tutumunda bu sözcüklere saygı gösterir. Adonis'in sadece "*el-Mesrah ve'l-Mirâyâ*" koleksiyonunda değil "*Kitâbu't-Taḥavvulât ve'l-Hicre fî Ekâlimi'l-Leyl ve'n-Nehâr*"da da sıkça tekrarlanan sözcükler şunlardır: asır, ateş, ay, ayna, beden, büyücü, ceset, demet, dünya, ev, falcı, gezegen, gözyaşı, güneş, günler, hava, ırmak, iklimler, inilti, kan, kıvılcım, köprü, kül, öğle vakti, rüya, serçe, ses, süvari, şehir, tabut, tarih, taş, toz, uzay/boşluk, yangın, yığın, yıldız, yol, yüz ve zaman.<sup>207</sup> Bu tekrarlarla aktarılan düşünce ve melodiler arasındaki yakın ilişkiler, ifade edilmeye çalışılan ıstırapların bir göstergesidir. Bu sözcüklerle Adonis'in birçok şiirinde karşılaşılır, çünkü bunlar aynı zamanda imgesel sözcüklerdir; mantıksal ve duygusal varsayımlarla zenginleşmişlerdir.

### 2.2.5. Dramatik Monolog

Öncüsünün 19. yüzyıl İngiliz şairi Robert Browning'in olduğu dramatik monolog, genel ifadesiyle, hayali bir izleyiciye hitap eden tek bir hayali konuşmacının olduğu şiir türüdür. Dramatik monologun belirgin özelliklerinden birincisi, şiirdeki anlatıcının ya da konuşmacının şair değil, ondan başka bir karakter olması; ikincisi ise

<sup>207</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fî'ş-Şi'r*, s.81-82.

bu monologlarda doğal bir söylemin taklit edilmeye çalışılmasıdır. Ayrıca, kullanılan dramatik monologlardaki “ben”ler, “şairlerin başlık ya da alt başlıklarında açıkça verilmiş olan kurgusal, mitik veya tarihsel karakterlerdir.” Karakterler açıkça isimlendirilmiyorlarsa da sosyal unvan, meslek veya diğer ayırıcı özellikler yoluyla tanımlanırlar.<sup>208</sup> Dramatik bir şiirde şair, çeşitli zamansal süreçlerde çeşitli yöneticilerin isteklerine göre rollerini sunacak olan bir grup sanatçıdan her biri için ayrı ayrı konuşmaktadır. Bu sebeple şair, hem bu çeşitli karakterler için farklı farklı konuşabilecek kadar zengin bir dile sahip olmak, hem de daha derin bir seviyede kendisi için de konuşmak mecburiyetindedir.<sup>209</sup>

Temmuî şairler üzerindeki Batı edebiyatı etkisini en çok yansıtan bu üslup özelliği, elbette sadece Arap şairler üzerinde değil, dönemin Batı edebiyatını takip etmekte olan Doğulu yahut Batılı birçok şair üzerinde etki bırakmıştır. Örneğin modern Türk şiirinde, Edip Cansever, bu türün önemli bir temsilcisi sayılır.

Eliot, "*Şiirin Üç Farklı Sesi*" adlı makalesinde bu konu üzerine eğilir ve şiirin üç sesi bulunduğunu ileri sürer:

*"Birinci ses, şairin kendisiyle konuştuğu ya da hiç kimseyle konuşmadığı sesidir. İkinci ses, büyük ya da küçük kitlelere hitap eden sesidir. Üçüncü ses ise şairin yarattığı hayali dramatik bir karakteri dizelerle konuşturmasıdır; kendi düşüncelerini değil, belli kalıplar içinde hayali bir karakterin diğer hayali bir karakterle konuşacağını konuşur."*<sup>210</sup>

Temmuî şairler de bu üslup özelliğiyle çok sesli şiirler meydana getirmişlerdir. Okuru gerçeklikle yüz yüze bırakabilmek adına, kendi seslerini farklı

<sup>208</sup> Devrim Dirlikyapan, *Ölümü Gömdüm, Geliyorum: Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

<sup>209</sup> Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s.134.

<sup>210</sup> T.S. Eliot, "*Şiirin Üç Farklı Sesi*", (Çev. Mine İşgüven), *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, (Haz. Hüseyin Salihoğlu), Ankara 1995, s.250.

kişilere bölmüş, kendi sesleri ile kurmaca kişilerin sesleri arasındaki ayrımı ise kimi zaman okura bırakmış, kimi zaman da kendileri ifade etmişlerdir. Kendilerini ifade etme durumuna en güzel örneği Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, *Mutevâliyye Şi'riyye* (Şiirsel Dizin) adlı şiiriyle verir. Şair, Edith Sitwell'den bir alıntıyla başladığı ve on bölüme ayırdığı şiirinde sırasıyla hayalet, denizci, din adamı, asker, fellah, hayat kadını, âşık, sarhoş ve Sisyphus'un ağzından konuşur; onuncu ve son bölümde ise sıra kendisine gelmiştir ve bunu şöyle ifade eder:

*Kendi sesimle konuşuyorum.*

*Heder oldumsa da, denizdi yoldaşım,*

*Kim kırk gün bir kavimle yaşayan -*

*Oysa ben kırk yıldır denizle beraber,*

*Her şafakta attım kendimi, onun gibi,*

*Çıplak kıyılara.*

*Kendi sesimle konuşuyorum,*

*Demirden maskenin ve kayaların içinden,*

*Ağzımdan çıkan her sözcük bir gemidir,*

*İçinde bin maceraperestin yelken açtığı.*

*بصوتي أتكلم.*

*و إن هدرت فالبجر كان رفيقي،*

*و من عاشر القوم أربعين يوماً -*

*و لكنني عاشرته أربعين عاماً،*

*و قدفنتني كل فجر، مثله،*

*على الشيطان العارية.*

*بصوتي أتكلم من خلال قناع الحديد*

*و الصخر، و كل لفظة مني*

*مركب يقلع فيه ألف مغامر.<sup>211</sup>*

Şiir, her ne kadar ustaca kurgulanmış, evrensel şiir tema, konu ve üsluplarına yer verilerek oluşturulmuş olsa da şairin kendisi ile kurmaca kişiler arasındaki ayrımı şiirinde açıkça ifade etmesi, dramatik monolog kurallarının içerisinde yer almayan ve amatörce bir kullanım olarak düşünülebilir. Ne var ki burada Cebrâ'yı eleştirinin hedefi yapmak çok doğru olmaz; çünkü Eliot, aynı makalesinde şunu da dile getirir: "*Eğer şair şiirinde kendisiyle konuşmasaydı, sonuç, mükemmel bir hitabet olsa bile şiir*

<sup>211</sup> Cebrâ, "Mutevâliyye Şi'riyye", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.150.

olmazdı.”<sup>212</sup> Sonuç olarak şiirin tüm bölümlerinde bu teknik başarıyla uygulanmıştır, özellikle de dokuzuncu bölümde, çalışmamızın son bölümünde ayrıntılı olarak yer vereceğimiz bir mitolojik kahraman olan Sisyphos’un ağzından Persephone’a seslenilerek şairin kendi düşüncelerini dile getirmesi onun bu alandaki yetkinliğini gösterir.

Bu şiirinin yanı sıra, Cebrâ’nın, *Çağdaşımız Faust İle Monolog* (مونولوج) <sup>213</sup>, *Tevfik Sâyiğ Oxford Street’te* (توفيق صايغ في أكسفورد ستريت) <sup>214</sup>, *Nergis ve Aynalar* (نرجس و المرايا) <sup>215</sup> ile *Prometheus’un Laneti* (لعنة بروميثيوس) <sup>216</sup> adlı şiirlerinde de dramatik monolog formunu başarılı bir şekilde kullandığını görürüz.

Halîl Hâvî’nin de her şiir koleksiyonunun en azından bir şiirinde bu tekniğe yer verdiği görülür. Özellikle *Vucûhu’s-Sindibâd* (Sinbad’ın Yüzleri), *La’âzur ‘Âm 1962* (1962 Yılında Lazarus) ve *Ceḥîm Bârid* (Bir Soğuk Cehennem) şiirlerinde bu tekniği başarılı bir şekilde kullanmıştır.

*Ceḥîm Bârid* (Bir Soğuk Cehennem) şiiri, tamamen iç monolog şeklinde aktarılırken bu, hayatını sokaklarda kazanmış olan genç bir kadının dilinden verilir:

*Keşke sinek avlıyor olsaydım hâlâ sokakta*

*Ben, kör şarkıcı ve köpekler*

ليتي ما زلت في الشارع أصطاد الذباب

أنا و الأعمى المغني و الكلاب.<sup>217</sup>

Genç kadının yolu dayanılmaz iki cehennemden geçmiştir. Birincisi, -şairin deyimiyle- ona uluyan aç insan kurtlarını avladığı sokaktır. İkinci cehennem, onu bu günahkâr hayattan kurtaran, giydirip yediren ve yaşayabilmesi için ona bir yer bulan

<sup>212</sup> Eliot, *a.g.m.*, s.261.

<sup>213</sup> Cebrâ, "Mûnûlûğ li-Fâust Mu’âşır", *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.32-38.

<sup>214</sup> Cebrâ, "Tevfik Şâyiğ fi Uksfûrd Sitrît", *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.82-85.

<sup>215</sup> Cebrâ, "Nercis ve'l-Merâyâ", *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.102-104.

<sup>216</sup> Cebrâ, "La’net Brûmîşiyûs", *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.152-156.

<sup>217</sup> Hâvî, "Ceḥîm Bârid", *Dîvân Halîl Hâvî*, s.45.

zengin ama yaşlı bir adamla evlenmektir. Ancak sonrasında adama duyduğu sevgiyi ve sıcaklığı kaybeder.

Kadının yaşadıklarının ardından duyduğu pişmanlık monolog yoluyla anlatılır ve kadın, ikinci cehennemde yaşadıklarının ardından ilk cehennemi arar hale gelir. Bunu, onu bunaltan mevcut halinden kurtulma temennisini ifade eden *ليتني* (keşke ben) sözcüğü ile ortaya koyar. Hemen arkasından hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği ve çok iyi bildiği için belirli (*ma'rife*) bir kelime olarak kullanmayı tercih ettiği sokağa (*الشارع*) vurgu yapar. Sonrasında kendi maharetlerini açıklayan *أصطاد* (avlamak) fiili gelir. Avladığı ise, kendisine göre, aklını yitirmiş olan ve onları *الذباب* (sinek) olarak adlandırmaktan geri durmadığı erkeklerdir. Daha sonra ona sokağı hatırlatan ama şimdi kendisine uzak olan *الأعمى المعنى* (kör şarkıcı) ve *الكلاب* (köpekler) gibi sözcükler sıralanır.

Sokak, şiirde, fakir ve rezil bir hayatın tasviridir; kadının düşüncelerini vurgulamada, mekân olarak büyük bir rol oynar. Salâh Fağl, bu sözcükler arasında olduğu gibi, işaret ettikleri gerçek anlamlardan uzak olan duyusal unsurlar arasındaki atıf örneklerinin, derin soyut bir seviye ortaya çıkardığını söyler.<sup>218</sup> Genç kadın sonrasında şöyle devam eder:

*Kurtarmasaydı keşke beni sokağın çamurundan  
Alıştırmasaydı evlerin sıcaklığına  
Ya da bir ele, utancımı ve solgunluğumu silen  
Vermeseydi keşke bana ne elbise, ne yiyecek*

*ليتني ما لمّني من وحلة الشارع  
ما عودني دفء البيوت  
ويبدأ تمسح عاري وشحوبي  
ليت ما سلّفتني ثوباً وقوت*

Genç kadın, adamla geçirdiği güzel günleri de itiraf etmeden duramaz ancak bu çok uzun sürmez. Hayat bir anda kadın için çekilmez olmaya başlar çünkü adam, kendisinden daha çok ölüme yakındır. Öyle ki ölüm havası bir müddet sonra bütün kasvetiyle eve dolar:

<sup>218</sup> Fağl, *Esâlibu's-Şi'riyye el-Mu'âşıra*, s.230.



Yayıldı ölüm havası eve: Aheste,  
Karanlık, habis hava ve suskunluk  
Yüzüyor kara bir göl kendi üzüntüsünde  
Acı, suskun, topraksı yüzü

شاع في البيت مُناخ القبر: دلف،  
عتمة، ريح حبيس و سكوت  
بركة سوداء يطفو في أساها  
وجّه المرّ الترابي الصموت

Şair, eve çöken ölüm havasını, seçmiş olduğu sözcüklerle tek tek okuyucuya da yansıtır. Okuyan/dinleyen mezarın sessizliğini, karanlığını ve kokusunu genç kadının ağzından duyduğu sözcüklerle adeta yaşar. Şiirin sonunda kadının pişmanlık dolu sesi bir kez daha duyulur:

Keşke bu felçli soğuk  
Yaşasa ya da ölse  
Keşke!  
Vermeseydi bana ne elbise, ne yiyecek keşke.

ليت هذا الباردة المشلول  
يحيا أو يموت  
ليته!  
يا ليت ما سلفني ثوبًا و قوت.

Dramatik monoloğun karakteristik özelliklerinden biri olan "dramatik öge" ise "dram"ın sözcük anlamında yatan "çatışma ve gerilim"dir. Elisabeth Howe'a göre bazı dramatik monologlarda anlatıcı ile çevresindeki dünya arasında bir çatışmanın varlığı göze çarpar. Eliot'ın "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (Mr. Proofrock'tan Aşk Türküsü) gibi bazı şiirlerde bu çatışma, çevre ile anlatıcı arasında değil anlatıcının kendi içindedir. Söz konusu şiirde anlatıcının "sen" şeklinde seslendiği kişi onun "kendi beninin diğer yarısıdır". Her iki şekilde de anlatıcı, hep "bir tür dramla iç içedir".<sup>219</sup> Hâvî'nin 'Inde'l-Başşâra (Falcı Kadının Yanında) adlı şiiri de dramatik monoloğun bu çatışma ve gerilimine örnek olarak verilebilir. Şiirde anlatıcının kendisi ile bilinmeyen birisi arasındaki dram dolu çatışma görülmektedir. Meçhul kişiyi falcı kadın sayesinde

<sup>219</sup> Dirlikyapan, a.g.e., s.14

öğrenmeye çalışan şairin yaşadığı çatışma, aslında bizzat kendi beninin diğer yarısıyla yaptığı çatışmadır.<sup>220</sup>

Dramatik monologlar her ne kadar kurgusal düz yazı türleriyle benzeşse de, okuyucu bu sahnelemede hareket değil duygu ve düşüncelerin devinimini izler. Dorrit Cohn bunu şöyle ifade eder: “*Dramatik monologların konuşmacıları sessiz dinleyicilere hitap edebilir ya da kendi kendileriyle konuşabilirler; diğerlerinin ya da kendilerinin hayatlarını anlatabilirler; bir geçmiş deneyimi nakledebilir ya da mevcut bir durum üzerine odaklanabilirler.*”<sup>221</sup> Seyyâb, *Rahele'n-Nehâr* (Geçip Gitti Gündüz) adlı şiirinde kocasının dönüşünü büyük bir endişeyle bekleyen karısını, Cohn'un ifadeleri ışığında, bir iç monologla tasvir eder:

و جلستِ تنتظرين هائمة الخواطر في دوار:  
“سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار  
سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إيسار  
يا سندباد، أما تعود؟  
كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود  
فمتى تعود؟”<sup>222</sup>

*Oturup bekledin bir deniz tutmasındaki hatıralara kapılarak:*

*“Dönecek. Hayır. Battı gemi okyanusun dibine.*

*Dönecek. Hayır. Fırtınaların çığlığını ayırdım onun için bir esarete.*

*Ey Sinbad, ne zaman dönersin?*

*Gençlik gitti gidecek, yanaklardaki zambaklar sönecek*

*Peki ya sen, ne zaman dönersin?”*

<sup>220</sup> Cum'a, a.g.e., s.119-123.

<sup>221</sup> Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler-Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.271.

<sup>222</sup> es-Seyyâb, “Rahele'n-Nehâr”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.142.

Şairin eşi, denizleri aşip geçen ama geri dönmeyen Sinbad'ın eşiymiş gibi sembolize edilir. Bir başına düşüncelere dalar, bütün bir ömrü geçip gider, gençliğini kaybeder ama kocası geri gelmez. Günün solup giden her ışığıyla beraber bu imgelem tekrarlanır:

آه متى تعود؟

دعني لأخذ قبضتَيْكَ، كماء تلج في انهمار.

*Ah ne zaman dönersin?*

*Bırak tutayım ellerini, akıp giden bir kar suyu gibi.*

Seyyâb, eşinin iç monologları yoluyla aslında kendi sıkıntılarını, ıstıraplarını yansıtmayı tercih eder. Hem eşinin, hem kendisinin acıları ortaktır. Aslında Seyyâb, bu tekniğe bizzat kendi tecrübeleri üzerinden; hastalığı, gurbetliği, hüznüleri ve yoksulluğu yoluyla ulaşmıştır.

Yûsuf el-Hâl'in şiirlerinde karşılaşılan dramatik monolog tekniği ise daha çok mitolojik bir amaç dâhilinde ele alınan karakterler üzerinden kurgulanır. el-Hâl, grubun diğer şairlerine nazaran, bu tekniği sadece Temmûzî şiir örneği olarak görebileceğimiz şiirlerinde kullanır; dördüncü bölümde ele alacağımız bu kullanımlar, farklı karakterlerin değil, daha çok Hz. İsa'nın konuşturulmasıyla geliştirilir.

el-Hâl gibi Adonis de bu tekniği kendi düşüncelerini mitolojik veya dinî karakterler üzerinden verirken kullanır. *Nûhu'l-Cedîd* (Yeni Nuh) adlı şiirde, Adonis'in yaşadıklarını ve kadere karşı tepkisini Hz. Nuh'un ağzından verdiği cümlelerle görürüz:

*Yol aldık gemiyle,  
yağmurun ve balçığın altında,  
Allah'ın bir vaadiydi küreklerimiz,  
ölürken insanlar yaşıyorduk biz.*

*رحنا مع الفلك، مجاديفنا  
وعد من الله وتحت المطر  
و الوحل، نحيا و يموت البشر.  
رحنا مع الموج و كان الفضاء*

Yol aldık dalgalarla,  
ölülerden bir sicimdi her yer  
ömürlerimizi birbirine bağladığımız  
ve gökyüzüyle aramızda bir pencere vardı dua için.  
(...)  
Dönerse şayet zaman en başa  
sular kaplarsa bütün bir yaşamı  
ve sarsılıpta yeryüzü hafiflerse Tanrı  
ey Nuh diyecek bana, kurtar hayatta kalanları -  
Aldırış etmedim Tanrı'nın sözüne.  
Yol aldım gemimle,  
kaldırarak çakılı ve balçığı ölülerin gözlerinden  
tufanı açtım derinliklerine.

حبلاً من الموتى ربطنا به  
أعمارنا و كان بين السماء  
و بيننا نافذة للدعاء.  
(...)  
لو رجع الزمان من أول  
و غمرت وجه الحياة المياه  
وارتجت الأرض و خفت الإله  
يقول لي يا نوح أنقذ لنا  
الأحياء - لم أحفل بقول الإله.  
و رحت في فلكي، أزيح الحصى  
و الطين عن محاجر الميتين  
أفتح للطوفان أعماقهم.<sup>223</sup>

Dramanın olanaklarından yararlanarak birçok özgün karakter yaratan Temmûzî şairler, özellikle bu tekniği kullandıkları şiirlerinde varoluşsal sorunlara değinmeye çalışmışlardır. Çok sesli bir şiire ulaşmak amacıyla benimsenen bu tür, modern dünyada çeşitli rollere bölünen bireyin farklı bir temsilini sunar.

### 2.2.6. İmge Kullanımı

İmge, Türk Dil Kurumunun yayımlamış olduğu Türkçe sözlükte, "*zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya*"<sup>224</sup> olarak tanımlanır. Oysa şiirde imge dendiğinde, şairi, şiirini yazmaya iten ilk dürtü kastedilir; çünkü imgeler, şairin kavrayışının ve dünya deneyiminin gerçek ifadeleridir.

<sup>223</sup> Adûnîs, "Nûhu'l-Cedîd", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.411-412.

<sup>224</sup> Haz. Şükrü Halûk Akalın, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2010, s.1182.

Rus eleştirmen Alexander Potebnya, bu hususta "*imgesiz sanat olmaz; şiir ise hiç olmaz*" diyerek daha soyut bir çerçeve çizer. Ona göre her imgenin ya da imgelerden oluşan her şiirin içinde birçok zıt ve uyumsuz anlam vardır ve tüm bu anlamlar, imgenin içinde hiçbir zorlamaya neden olmaksızın barış içinde yaşayabilirler.<sup>225</sup> İmgeye dair çalışmalarıyla ön plana çıkan bir diğer Rus eleştirmen Chklovski ise "*imgenin görevi, taşıdığı anlamı anlayışımıza daha yakın kılmak değil, görüntüsünü yakalamaktır*" der.<sup>226</sup>

Bu görüşlerin ardından grup şairlerinden Adonis'in, soyut bir şiir yaratabilmek adına kimi zaman şiirsel bir imge kullanmaktan çok, belirli bir nesneyi soyutlama yoluna gittiğini söyleyebiliriz. Şiirlerinin anlaşılmadığı yönündeki eleştirilerin kaynak noktasının bu olduğu düşünülebilir. Şiirlerinde soyutlanan nesnelere, gittikçe artan bir hayal gücüyle iç içe geçtiğinde, okur da imgelerle ifade edilen bir yorumlama yapmak zorunda kalır. Dolayısıyla şairin şiirlerinde meydana getirilen bir tür imgelem sarmalıdır; şair, imgelerle düşündüğü için ve dış dünyadan edindiği izlenimlerle iç dünyasının tasarım ve çağrışımlarını bağdaştırdığı için dili oldukça müphem ve simgeseldir.

Temmu'zî şairlerin imge kullanımlarının çoğunlukla belli bir amaç için şekillendiği görülür. Bu da bizi, çoğunlukla mitolojik bir amaç dâhilinde sembolize edilmek istenen imgelere götürür. Adonis dışındaki diğer dört şairin imge yelpazesi oldukça dardır. Ancak bu, onların hayal güçlerinin sınırlı olduğunu göstermez; aksine, şiirlerinin belli bir amacı olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda kullandıkları imgeler, dördüncü bölümde daha geniş irdelenecek olan ve genellikle verimliliği ve bereketi sembolize eden su, ateş/ışık ve topraktır. Bunların dışında gözden kaçırılmaması gereken kimi imgeler ise hayvanlar, gece ile gündüz ve doğadır.

<sup>225</sup> V.V. Chklovski, "Sanat Yordamı", (Çev. Tahsin Yücel), *Türk Dili*, S.234, C.XXIII, Ankara 1971, s.469.

<sup>226</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.36.

Örneğin Adonis'in şiirlerinde çekirge/cırcır böceği imgesi her daim yurtsuzluğun, göçebeliğin ve yalnız kalmışlığın bir görüntüsü olarak okurun karşısına çıkar:

*Elveda dedik sana yıllar önce*

*Söyledik sana tövbekâr mersiye*

*Ey ölü meleklerin halesi*

*Ey kaçkın çekirgelerin dili.*

قلنا لكِ الوداع من سنين

قلنا لكِ المرثية التائبه،

يا هالة الملائك الميتين

يا لغة الجرادة الهاربه.<sup>227</sup>

Bir başka şiirinde ise bu görüntü daha belirgindir. Adonis'in eserlerinde şiirsel olarak yaratılan imgeler, kimi zaman düz deyiş olarak algılanabilir. Bu da o nesnenin estetik niteliğinin yahut şiirsel değerinin bizim algılayışımızın bir sonucu olduğunu gösterir. Dolayısıyla şair tarafından özel yöntemlerle yaratılan bu nesnelere, okur tarafından algılanabildiği ölçüde estetik bir değer elde ederler:

و يقولون انني لست كالغير أعبدُ

ليس في جبته حصيرٌ و ركنٌ و مسجد

و يقولون: تائهٌ و يقولون: جدجد

و تساءلتُ - هل تبخر في وجهي الغد؟

و تذكرت انني كنتُ للشمس أنشد -

أنا في الشمس تائهٌ أنا للشمس جدجد.<sup>228</sup>

*Başkaları gibi tapmıyormuşum, öyle diyorlar*

*Yokmuş alnımda seccade, namaz ve mescit*

*Şaşkın diyorlar, cırcır böceği diyorlar*

*Buharlaştır mı yüzümdeki yarın diye sordum kendime.*

*Hatırladım, güneş için şarkı söylediğimi –*

<sup>227</sup> Adûnîs, "Vedâ" el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.381.

<sup>228</sup> Adûnîs, "el-Cudcud" el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.83.

*Ben güneşin yolunda bir şaşkın, ben güneş için bir cırcır böceği.*

Yûsuf el-Hâl'in şiirlerinde ise hayvan imgeleri, Arap halk anlatılarında da sıkça rastlanıldığı gibi bir tür uğursuzluğu ifade etmek için kullanılmakta, bir başka deyişle onun şiirlerinde, uğursuzluğa işaret eden hayvanlara yer verilmektedir. Aşağıda verdiğimiz örnekte ayrıca şairin, 'gramer kurallarına uyma' başlığı altında verdiğimiz, *ğayru*'l-munşarîf kelimeleri dikkate almayarak onları tenvinli kullanımını da görürüz:

<i>İşte yolumda</i>	<i>و في دربي</i>
<i>Timsahlar ve hayaletleri,</i>	<i>تماسيح و أشباه تماسيح،</i>
<i>Doldurdu evi baykuşlar ve kargalar</i>	<i>و بوم ملاً الدار، و غربان،</i>
<i>Tufanla korkutuyor kara bulutlar,</i>	<i>و غيم أسود ينذر بالطوفان، بالموت.<sup>229</sup></i>
<i>ölümle korkutuyorlar.</i>	

Aynı tarz kullanımları ve imgeleri Halîl Hâvî'nin şiirlerinde de görürüz:

<i>Ona dair tek hatırladığım bir tutsak olduğumdu</i>	<i>كل ما أذكره أني أسير</i>
<i>Ömrü bir ömür değildi</i>	<i>عمره ما كان عمرا</i>
<i>Bir mağara idi köşelerinde</i>	<i>كان كهفا في زواياه</i>
<i>Örümcekler dolaşır</i>	<i>تدب العنكبوت</i>
<i>Ve yarasalar uçuşurdu</i>	<i>و الخفافيش تطير</i>
<i>Acı sessizliğin matemlerinde.</i>	<i>في أسى الصمت المرير.<sup>230</sup></i>

Cebrâ'nın ise imge ve anlam yaratma hususunda anlık imlemelerle yetindiğini belirtmeliyiz. Işıklandırmalar ve açıklayıcı gölgeler olmaksızın tablosuna düşündürücü çizgiler koyan bir ressam gibidir. Artık bu tabloyu okuyucunun bizzat kendisi

<sup>229</sup> el-Hâl, "el-Hivârü'l-Ezelî" *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.222.

<sup>230</sup> Hâvî, "fî Cevfi'l-Hût", *Divân Halîl Hâvî*, s.67.

tamamlayacaktır; okuyucu, çizgileri koyma işini şaire bırakacak böylece şairin ne istediğini görecektir.<sup>231</sup> Onun *Seb'a Kaşâ'id* (Yedi Şiir) adlı şiirinin ikinci bölümü, bir Filistinlinin elinde tuttuğu taşın ne tür anlamlara gelebileceğinin bir göstergesidir:

*Taşın üstünde yaşadım yıllarımı,  
aslında taştan doğdum ben,  
taşa kazıdım sığınağımı  
ve sığınaktan uzattım evimi  
hayatım için su fişkırtan  
kayadan hayallerime.  
Bıraksaydım şayet taşı kahrolmuşçasına  
göç ettiğim o gün gibi,  
taşırđım onu bir dağ niyetine  
ve kanım gibi damarlardaki.  
Her nerede çözülürsem çözüleyim  
o daima kalemdir benim -  
ganimeti ve azığıdır günümün,  
kaynağıdır kuvvetimin.  
Silkelendiğimdeyse o taş  
uçacağım oldu füzeler boyunca,  
bombam oldu benim.*

*على الصخرة عشت أعوامي،  
فأنا من الصخرة أصلاً وُلدتُ،  
وفي الصخرة حفرْتُ كهفي  
و من الكهفِ مددتُ بيتي  
لأحلامي التي من الصخرة انبجستُ  
ماءَ حياتي.  
و لنن تركتُ الصخرةَ مقهورًا  
ذات يومٍ في هجرتي،  
فإنني حملتها جبالًا  
في شرايين دمي،  
و أينما حللتُ كانت هي دومًا  
قلعتي -  
قنيًا، و قوتًا ليومي،  
و مصدرًا لقوتي.  
و حين انتفضتُ كانت الصخرةُ  
طائرتي عبرَ القذائف،  
و قنبلتي.<sup>232</sup>*

İmge, kavrayış anını yeniden üretir ve insanı bir zamanlar algılamış olduğu nesneye geri dönmeye çağırır.<sup>233</sup> Temmûzî şairlerin hayal dünyalarını oluşturan imgeler,

<sup>231</sup> Bullâta, *a.g.m.*, s.50.

<sup>232</sup> Cebrâ, "Seb'a Kaşâ'id", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.251-252.

<sup>233</sup> Paz, *Yay ve Lir*, s.121.



okuyucularının da hayal dünyalarını genişletmek için bilinçli olarak kullanılan sözcükler gibi dururlar; okurun geçmişe yönelik algılarına işaret ederler.

### 2.2.7. Anlaşılmazlık ve Gizem

Gerek mitolojik olay ve kahramanlara yapılan göndermeler suretiyle, gerekse de yabancı dillerden gelen bazı özel isimlerin kullanılması dolayısıyla bazı modern şiirlerin anlaşılması zorlaşmaktadır. Ayrıca Arap dili ve edebiyatında yaygın olmayan yeni kinayeler kullanılması ve bunlar arasında alışılmadık bağdaşımaların kurulması sebebiyle de şiir gizemli hale getirilmektedir.<sup>234</sup> İçerikleri sebebiyle Temmûzî şiir de güçlü eleştirilerle karşılaşmıştır. Temmûzî şiiri ele alan kişiler, özellikle kendilerinin kültür birikimleri dâhilinde, farklı yorumlamalara yönelebilir.

Halîl Hâvî'nin nezdinde şiirin bir tür gizemle karakterize edildiğini belirtmemiz gerekir. Onu romantik bir şair olarak nitelendiremeyiz; ancak şiirlerindeki duygu yoğunluğu o kadar fazladır ki, okur, kapıldığı duygu seli içinde şiiri çözümlenmekte zorlanır. Ancak genel itibarıyla Temmûzî şairler, şiirlerinin karanlıkta kalan yanlarının keşfedilebilmesi için okuyucuya işaretler vermekten geri durmazlar. Cebrâ, Seyyâb, el-Hâl, hatta Halîl Hâvî bu dengeyi en iyi şekilde sağlayabilmiş isimlerdir.<sup>235</sup> Grup şairleri arasında bir tek Adonis, bu anlaşılmağı şiirlerine yansıtmaktan geri durmaz. *Eḳâlîmu'n-Nehâr ve'l-Leyl* (Gece ve Gündüz İklimleri) adlı şiirinde şöyle der:

تُدِي النملة يفرز حليبه و يغسل الإسكندر

الفرس جهات أربع ورغيف واحد

و الطريق كالبيضة لا بداية له.<sup>236</sup>

*Karınca'nın memesi akıtarak sütünü yıkıyor İskender'i*

<sup>234</sup> Hoşgör, *a.g.e.*, s.232.

<sup>235</sup> Cum'a, *a.g.e.*, s.175.

<sup>236</sup> Adûnîs, "Eḳâlîmu'n-Nehâr ve'l-Leyl", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.119.

*At, dört yön ve bir somun ekmektir*

*Yolsa yumurta gibidir, yoktur başlangıcı.*

Şiirde tercih edilen sözcüklere bakıldığında, şairin birbirinden ne kadar kopuk ve anlamsal açıdan birbirine uzak ögelere yer verdiğini görürüz. Bazı eleştirmenlerin, Adonis'i, dili havaya uçurmakla suçlamasının nedenini de belki anlayabiliriz. Ancak yine Eliot'ın görüşleri, Adonis'in bu kullanımınlarına dair bize mantıklı bir sebep sunar:

*“Eğer bir şiirde ifade bulan anlamın sadece bir kısmı açıklanabiliyorsa, bunun sebebi, şairin şuur sınırları içerisinde kalan bir tecrübeyi ifade etmesidir. Çünkü şuurun ötesinde anlam var olmakla beraber, bu anlamı ifade edecek kelime yoktur.”<sup>237</sup>*

Adonis'in gerçekleştirmeye çalıştığı, sözcüklerin anlamlarını boşaltarak iletişim ve yorumlama araçlarını yok etmektir. Böylece nesnelere herhangi bir isme sahip olmadığı bir dünya kurmayı arzular. Dilin yeterli olup olmadığına bakmaz; bilinen gramer kuralları çerçevesinde şiirini şekillendirir. Cümlelerde mübteda-haber ya da fiil-fail ilişkisini korur. Genel itibariyle şiir dili, sapmaların ve ihlallerin dilidir. Ancak Adonis, sözcüksel, biçimbilimsel veya anlambilimsel sapmalar oluşturarak kelimeler üzerinde oynamak yerine, kelimelere, sözlükte olmayıp sadece kendi imgeleminde varolan anlamlar yükleme yoluna gider. Bu yöntem, şairin anlatılacak bir şeyi olmadığını, kendisi her ne kadar anlatsa da bir işe yaramayacağını ya da şairin hastalıklı bir ruh haline sahip olduğunu göstermez. Aksine, Adonis'in bu tutumu, şairin hayal dünyası ve imgeleminin anlatılamazlığını vurgular.

Octavio Paz, *“ne zaman büyük bir yalnızlık şairi veya toplumsal değerlere başkaldıran bir şiir hareketi ortaya çıkarsa, işte o zaman, şiirin değil, toplumun*

---

<sup>237</sup> Eliot, a.g.e., s.130.

*kendisinin çok ciddi bir hastalıkla kıvranmakta olduğundan kuşkulandır*”<sup>238</sup> der. Ona göre şairin anlaşılmasının sebebi, ortak bir dilin olmayışı ve toplumun yalnızlık ezgilerine karşı duyarsızlığıdır. Şairin yalnızlığı, toplumsal çöküşün bir açıklamasıdır.

Bu görüşler ışığında genel olarak Temmûzî şiiri, özel olarak da Adonis’in şiirini kapalı şiirler olarak nitelendirmek yerine anlaşılması güç ve gizemli şiirler olarak değerlendirmek gerekir. Ancak bu anlaşılmazlık ve gizemin, okurun bağıntı kurma yeteneğine ve kültürel arka planının ona sağladığı yorum gücüne göre değişkenlik gösterebilen olgular olduklarını belirtmemiz gerekir.

### **2.2.8. Özel Adlardan Yararlanma**

Özel adlar, şairin yaşantısında ve bilinçaltında bir duyguyu barındırırken, bunların, bir tür duygulanımla beraber şiirlerde kullanılması sonucu okurun zihninde de farklı tasarımlar, hatıralar canlandırması bakımından önem arz ederler. Değişik dillerdeki kimi özel adlar, tıpkı göstergeler gibi, insan zihninde bir takım tasarımların belirmesine yol açmakta, hem kişisel, hem de belli bir topluma özgü duygu değerleri ortaya çıkarmaktadır.<sup>239</sup>

Hem realizmin bir etkisi, hem de daha evrensel bir boyuta ulaşma isteği olarak Temmûzî şairlerin şiirlerinde bu kullanımları oldukça sık görürüz. Örneğin Cebrâ’nın şiirleri içerisinde, mitolojik karakterler hesaba katılmaksızın, 3 dinî karakter; tarihi kişilikler, yazar ve şairler, roman kahramanları, ressam ve müzisyenler olmak üzere 17 özel ad; bunların yanı sıra da 19 mekân adı olmak üzere toplam da 39 özel ad kullanıldığı görülür. Cebrâ’nın *İlâ Sûkrât* (Sokrates’e) başlığını taşıyan şiirinde Sokrates’le birlikte Ezop ve Asklepios’un adlarını ve Atina şehrini anar. Şiirde çerçeve hikâye, Sokrates’in suçsuz yere cezalandırılarak baldıran zehrini içip intihar etmesiye

<sup>238</sup> Paz, *a.g.e.*, s.45.

<sup>239</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.105.

şair tarafından eklenen özel adlar, şiirin realist unsurlar tarafından şekillenmesine katkı sağlar. Sonunda gelen mesaj ile şiirin evrensel boyutu da kurgulanmış olur:

*Nasıl da teselli ettin kendini bir başına  
nazmederek yeni baştan Ezop'un masallarını.  
(Sanki bilgelik idi zehri yok eden)  
Nasıl da hatta son dakikada  
unutmadın Asklepios'a olan borcunu  
vasiyet ettin ona bir horoz verilmesini  
(Sanki gerektiriyordu zehir, aklanmanı)  
Çok daha fazlaydı aslında  
senin için hüküm verenlerin  
tahammül edebileceklerinden.  
Dayanamıyorlardı onlar da  
Atina topraklarına ekmeye başladığın  
şüphe tohumlarına, onların  
hakir dogmalarını tehdit eden.  
(...)  
Götürdün baldıran kadehini dudaklarına  
öldürdün hepsini içerek zehri.  
Kim hatırlıyor bugün  
senin için hüküm verenlerin isimlerini?*

*و كيف أنك في وحدتك سلّيت نفسك  
بنظم خرافات إيسوب من جديد.  
(كأن في الحكمة قضاءً على السم)  
و كيف أنك في اللحظة الأخيرة  
لم تنسَ حتى طقسَ اسكلابيوس  
فأوصيت بتقديم ديكٍ إليه  
(كأن السم يقتضي براءة الذمة).  
و هذا كان أكثر بكثير  
مما يُطيقه حاكموك.  
و لا هم كانوا يطيقون  
روائع الشك التي رحت تبذرها  
في أرض أثينا، مهدداً بها  
يقيناتهم الهزيلة.  
(...)  
رفعت كأس الشنكران إلى شفّتك  
ولما جرعتها، قتلتهم جميعاً.  
من يذكر اليوم أسماء الذين حاكموك؟<sup>240</sup>*

Temmûzî şairlerin -insanın bilgi ve deneyimlerine, yetişme düzeyine göre kişiden kişiye değişse de- çeşitli tasarımlara yol açmak ve okurun zihninde bir takım duyguların uyanmasına neden olmak için özel adlara yöneldiklerini söyleyebiliriz. Bu

<sup>240</sup> Cebrâ, "ilâ Sûkrâ", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.202-203.

bağlamda Yûsuf el-Hâl'in şiirlerinde de -mitolojik karakterler haricinde- karşımıza 13 farklı özel ad ile 21 farklı mekân adının çıktığını belirtmemiz gerekir. Şairin sadece *el-Hurriyye* (Özgürlük) şiirinde kullandığı özel adlar dahi, onun, okurun zihninde kendi geçmişlerine dair nasıl duygular uyandırmaya çalıştığını gösterir:

*Ve ben Mısır'da kölelikle vaftiz edildim,  
hor görülerek büyüdüm.*

(...)

*Fırat'ın kıyılarında sordum yıldızlara  
şimdimi, hayallerimi.*

(...)

*Yazık Asur'a! Ne gözyaşları döktüm onun için  
nasıl da kayboldu varlığım onun ruhunda.*

(...)

*Sor Asur'a, Roma'ya, firavunlara  
ve Hüsrev'e<sup>241</sup> – Sor Ninova'ya, Zerdüşt'e.*

*أنا في مصر بالعبودية عقدت،  
فشبت على المنلة نفسي.*

(...)

*و على شاطئ الفرات سألت النجم  
عن حاضري و عن أحلامي.*

(...)

*ويح آشور! كم سكبت بها الدمع  
و غيّبت في ثراها النفوسا.*

(...)

*سئ آشورًا، و رومة، و الفراعين،  
و كسرى – سئ نينوى، و المجوسا.<sup>242</sup>*

Hâvî'de bu rakamlar biraz daha sınırlı olsa da Bedr Şâkir es-Seyyâb ve Adonis'te o kadar fazladır ki neredeyse her şiirlerinde bir özel adla karşılaşırız. Bu bağlamda Seyyâb'ın kullanmış olduğu özel adlar, grubun diğer şairlerinden farklı olarak, genellikle Irak'la ilintili olan adlardır. Şairin köyü olan Ceykûr, köyün içinden geçen Buveyb Nehri, Irak, Bağdat, 1958 devriminin lideri 'Abdülkerîm Kâsım ve şairin gençlik aşkı Vefîka'dır.

Adonis'in ise ele aldığımız koleksiyonları içerisinde 87 farklı mekân adına yer verdiği görülür; bunların arasında en fazla kullandığı Dimaşk (46 kez), Babil (38 kez),

<sup>241</sup> II. Hüsrev ya da Kısra, Sasani İmparatorluğu'nun 590-628 yılları arasında hüküm süren ve 614 yılında Kudüs'ü almayı başarmış kralı.

<sup>242</sup> el-Hâl, "el-Hurriyye" *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.102-104.

New York (30 kez), Beyrut (17 kez) ve Barada<sup>243</sup> (10 kez)'dir. Ayrıca 36 dinî ve 63 tarihi karaktere yer verir. Bunların arasında en çok kullandıkları ise Hz. Ali (30 kez) ve Hz. Hüseyin (14 kez) karakterleridir. Bu kullanımlar bize, şairin kendi Alevi arka planını şiirlerine ne ölçüde yansıtmış olduğuna dair bir ipucu verir. Adonis'in koleksiyonuyla aynı ismi taşıyan *Hâzâ Huva İsmî* (Bu Benim Adımdır) adlı şiiri, Ali (Hz. 'Alî, Hz. Huseyn b. 'Alî ve 'Alî Aḥmed Sa'îd) adı etrafında Arap dünyasının yaşadığı trajedileri ele alması bakımından bu kullanımlara dair farklı bir örnek teşkil eder.

Bu kullanımlar, Temmûzî şairin realist unsurlarla şekillendirildiğini bize gösterir. Anlam daraltmaktan ziyade anlamı genişletmek için kullanıldıkları düşünülebilir. Şairlerin kendi kültürlerine ait özel adları kullanmalarının sebebi, okurun zihninde kendi kültürlerine ve geçmişlerine dair çağrışımlar yaptırma olarak yorumlanabilirken; yabancı kültürlere ait özel adlara yer vermeleri, şiirlerini bir tür evrenselliğe ulaştırma çabası olarak okunabilir.

### 2.2.9. Kavram Karşıtlığı (Tezat)

Sadece şiir değil, bütün bir edebiyat dilinde şair ve yazarların düşünce ve duygularını ifade edişlerinde birbirine zıt kavramların, olay ve durumların bir araya getirilmesiyle eserde güçlü ve etkileyici bir anlatım sağlanabildiği görülmektedir.

Dilbilimdeki *kavram alanı* ya da *dil alanı* kuramına göre de, kavramlar insan zihninde tek tek değil, ilişkili, bağlantılı oldukları öteki kavramlarla bir arada bulunmaktadır. Gerek günlük dilde, gerekse şiir dilinde karşıt kavramların ve anlamca birbirine karşıt olan önermelerin bir arada kullanılmasının, okurun zihninde, bir metin çözümlenirken bu kavram ve önermelerin ortaya çıkan karşıtlıkla daha belirgin bir biçimde canlanmalarına olanak sağladığı görülmekte, böylece, zihinde bir hareketlilik

<sup>243</sup> Suriye Dağları'ndan doğup Şam'ın içinden geçen bir nehir.

doğurduğuna tanık olunmaktadır. Bir başka deyişle, bir önermenin yanına, ona zıt olan, beklenmeyen bir başkasının getirilmesi, metnin etkisinin artmasını sağlamaktadır.<sup>244</sup>

Tezat kullanımı ve anlam karşıtlığından yararlanma, Cebrâ'nın şiirinde ön plana çıkan bir teknik olarak gözükme de, Halil Hâvî'nin henüz daha şiir koleksiyonlarının başlıklarında bu yönelimini görebiliriz. Hâvî'nin ilk divanının başlığı *Nehru'r-Remâd* (Kül Irmağı)'dır; ırmak verimliliği, canlılığı işaret ederken kül kelimesi harap olmuşluğu ve eskimişliği işaret eder. Bununla beraber şair, iki kelime arasında derin bir uyum oluşturarak dönüşümlü bir sapma da meydana getirmiş olur.

Şairin üçüncü koleksiyonuna verdiği isim *Beyâdiru'l-Cu'* (Açlık Harmanları)'dur. Hasat mevsimiyle ve verimlilikle bağlantılı harman kelimesine şairin tamlayan olarak açlık kelimesini seçmesi okur üzerinde de bir şaşkınlık yaratır. Dördüncü koleksiyonun ismi olan *er-Ra'adu'l-Cerîh* (Yaralı Gök Gürültüsü)'te gücün, kuvvetin ve enerjinin bir yansıması olan gök gürültüsü için zayıflığı gösteren yaralı sıfatı tercih edilir. Şairin beşinci ve son koleksiyonu *Ceḥîmu'l-Kûmîdyâ* (Komedyanın Cehennemi)'dir. Zihinlerde sadece eğlenceyle bağı olan komedyaya için şair tarafından bir cehennem inşa edilmiştir.

Kavramlar arasındaki karşıtlığı kullanarak, mıknatısın iki zıt kutbu arasındaki etkileşime benzer tutarlı tavırlar yaratılabilir. Tezat kullanımı aynı zamanda şiir dilinin oluşturulmasında sanatsal gelişimin sağlayıcısı olarak görülebilir. Seyyâb'ın *Unşûdetu'l-Maṭar* (Yağmurun Türküsü) şiiri, zıtlıklar arasındaki uyumun okura yansıtıldığı eserlerden biridir. Şiir, ışık ile karanlık ve hayat ile ölüm arasında toparlanan sevgilinin gözlerinden görünen puslu bir atmosferde başlar. Sonrasında ise daha kasvetli bir imgeleme yine zıtlıklar yoluyla ulaşır:

*Şeffaf bir acı sisine dalar (gözlerin)*

وتغرقان في ضبابٍ من أسى شفيف

<sup>244</sup> Aksan, a.g.e., s.116.

*Akşamın ellerini üzerine yaydığı deniz gibi,  
Kışın sıcaklığını barındıran, sonbaharın titreyişini.*

كالبجر سَرَّحَ اليدينِ فوقَهُ المساءِ  
دَفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشُهُ الخريفِ.<sup>245</sup>

Ancak şair “sonbaharın titreyişi”ne varır varmaz, kendi içindeki dinamikler de harekete geçer ve gerçek uyanış burada ortaya çıkar. Şiirin temposu, bu zıtlıklar sayesinde şiirin henüz daha başında hızlı bir ritim yakalayarak bunu şiirin sonuna kadar devam ettirir:

*Ölümü, doğumu, karanlığı ve aydınlığı  
Ve ağlamanın titreyişi uyanır bütün ruhumda.  
Ve vahşi bir mutluluk kucaklar gökyüzünü  
Mutluluğu gibi çocuğun aydan korktuğunda.*

والموتُ والميلادُ والظلامُ والضياءُ  
فتستفيقُ ملءَ روعي، رعشةُ البكاءِ  
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانقُ السماءِ  
كنشوةِ الطفلِ إذا خاف من القمرِ.

Tezat kullanımını ve anlamsal karşıtlık yaratma, Temmûzî şiirin genelinde sıkça görülen bir tekniktir. Örneğin Adonis, *Beytu'l-Ḥub* (Aşkın Evi) adlı şiirinin sonunda anlamsal karşıtlığa dair bir örnek verir. Şafak ne kadar uzun olursa olsun, zaman onun kısalığını bilir:

*Şimdi ben, uzun mu uzun bir şafağım  
Neredeyse, ‘geçti artık’ diyeceği saniyelerin.*

أنا، الآن، فَجْرٌ طويلاً طويلاً  
تكاد تقول الثواني: مضي.<sup>246</sup>

Yûsuf el-Ḥâl’in şiirinde ise iki farklı kültüre ait olan ve işlevselliği bakımından da birbirine tezat oluşturan iki kavram -şarap ve kevser- yan yana kullanılır:

*Öyle bir meyve ki, ah nasıl da güzel,  
Fıskırdı kaburgalarımın şarap misali,  
Aktı kevser gibi...*

ثمرٌ، يا طيبه، فَجْرٌ في  
أضلعي خمراً، و أجرى كوثرًا  
طعمه أشهى من الطيب على

<sup>245</sup> es-Seyyâb, “Unşûdetu'l-Maṭar”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.254.

<sup>246</sup> Adûnîs, “Beytu'l-Ḥub”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.43.



Öyle bir tadı var ki,  
Aşkın yatağındaki güzelliklerden daha lezzetli.

### 2.2.10. Benzetme

İnsan akli söz sanatları yapmaya belki de benzetme ile başlamıştır. Söz sanatlarının çıkış noktasının benzetme işleminden başladığı savına dayanarak, söz sanatları da olağan biçimlerin sapması olarak varsayılırsa, bu sapsmalara öncelemelerin yol açtığı ortaya çıkmaktadır. Yazın yapıtlarında bol oranda betimleme ve tanımlama bulunduğundan yazarlar, betimlemelerinde bir şeyi bir başka şeye benzetmeyle işe başlarlar.<sup>248</sup> Günlük konuşma dilinde olsun, edebiyat metinlerinde olsun, anlatımı daha somut kılmak, okura kavramları daha etkileyici ve vurgulayıcı biçimde aktarmak üzere benzetmelere başvurulur. Şiir dilinde, çok bilindik benzetmelerden yararlanıldığı gibi, şairin kendisine özgü benzetmeler kullandığı da görülür. Bunlar özgün oldukları ölçüde anlatımı da başarılı kılarlar.

Ancak Temmûzî şairlerin şiir dilinde benzetmelerin, yapısal bağlamda gramer kuralları çerçevesinden çıkmadığı görülür. Benzetme oluşturmak için tercih edilen edatların (كأن - كأنما - ك - مثل) dışında farklı yapılara rastlanmaz. Yine de bu, onların anlamsal olarak sığ benzetmelerle yetindiğini göstermez. Oluşturdukları derin anlam havuzunda benzetmeler önemli bir yer tutar.

Şairlerin edatlarla yapmış oldukları benzetmelere aşağıdaki satırları örnek olarak verebiliriz:

Bağırdım, 'ne müthiş bir gece!' diye.  
Sevdiklerim, âşıklarım tutuşuyorlar  
kara bir gökyüzündeki güneş gibi.

صرخت: ما أروع الليل!  
أحبابي، حبيباتي، يتوهجون  
كالشمس في سماء سوداء.

<sup>247</sup> el-Hâl, "Semer" el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, s.52.

<sup>248</sup> Özünlü, a.g.e., s.105.

(...)

Bense

*mantığımı kullanmaya çalışıyorum*

*sandığın derinliklerindeki bir nacak gibi*

*Öyle ki, kıvılcımlar uçuşuyor içinden.*

(...)

... وأنا

أحاول أن أعمل منطقي

كفأس في قاع من الصوان،

فيتطاير منها الشرر.<sup>249</sup>

*Ve ben bu çemberin içinde bir başıma*

*çökmüşüm yere keder gibi, lanet gibi, korku gibi.*

*Bir korkağın göğsü üstüne,*

*çökmüşüm zamandaki ve tüm mekânlardaki*

*ölüm gibi*

*çökmüşüm kemiklerin arasına.*

و أنا في هذه الدارة وحدي

جائماً كالهم، كاللعة، كالخوف

على صدر الجبان،

جائماً كالموت في البرهة في كل مكان،

جائماً بين العظام.<sup>250</sup>

Seyyâb'ın da şiirlerinde benzetmeye yer verirken en çok ك bağlacını

kullandığını görürüz. Divanının tamamında toplamda 244 kez bu bağlacı kullanır:

و لكن بعض الهوى يأفل

كما يغرب الناظر المسبيل

ملئاً، كما يرقد الجدول

كما يصمت الناي و الشمال<sup>251</sup>

و هيهات إن الهوى لن يموت

كما تأفل الأنجم الساهرات

كما تستجم البحار الفساح

كنوم اللظى كاتطوى الجناح

*Heyhat ki ölmeyecek hiç aşk / Ama kaybolup gidecek bazı aşklar*

*Kaybolup gittiği gibi gecedeki yıldızların / Batıp gittiği gibi sarkık bakışların*

*Kafa dinlemeleri gibi denizcilerin doldurarak enginleri*

*Tablonun sere serpe yatması gibi*

<sup>249</sup> Cebrâ, "Sâ'atu'ş-Şifr", el-Mecmû'âtu'ş-Şi'riyye, s.196.

<sup>250</sup> el-Hâl, "ed-Dâretu's-Sevdâ", el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile, s.200.

<sup>251</sup> es-Seyyâb, "Ahvâ", el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile, s.39-43.

*Ateşin uykusu gibi, kanadın bükülüğü gibi / Neyin ve poyrazın susması gibi.*

Günlük dilde, etkileyici anlatım sağlamak üzere kullanılan benzetmelerden şiir dilinde de büyük ölçüde yararlanılmakta, üstelik değişik, yepyeni ve özgün benzetmelere gidilerek okurun zihninde yepyeni tasarımların, duyguların, imgelerin doğması sağlanmaktadır. Bu nedenle benzetmeler, şiiri oluşturan, güçlü kılan öğelerden biri olarak sayılır. Temmûzî şairlerin edatları kullanmadan, direkt olarak anlamsal bağlamda oluşturdukları eğretilmelerde şiirlerine daha güçlü anlamlar kattıkları da görülür:

*Senden dolayı bindi gemiye*

*Muaviye 'ymişçesine savaşa giden*

*ama dönmedi geriye.*

فمنك أقتل الشراع

معاوية للصراع

وما عودا.<sup>252</sup>

Ya da Seyyâb'ın *Ķâfiletu'd-Dıyâ* (Boşluğun Kafilesi) şiirinin bir satırında geçtiği gibi:

*Açlık, ilk lanetidir Âdem'in*

الجوع لعنة آدم الأولى.<sup>253</sup>

### 2.3. BİÇİM ÖZELLİKLERİ

Hemen hemen bütün dünya edebiyatlarında başlangıçtan günümüze kadar şiirde biçim yönünden birbirine benzeyen birtakım kalıpların kullanıldığı görülür. Arap, Fars ve Türk şiirlerinde *rubai*, *beyit*, *gazel*, *kaside* gibi türler; Türk halk şiirindeki *mani*, *koşma*, *semai*, *divan* gibi çeşitler; Japon ve Çin şiirlerinde *haiku*, *tanka* türleri; Batı

<sup>252</sup> el-Hâl, "Bilâd", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.75.

<sup>253</sup> es-Seyyâb, "Ķâfiletu'd-Dıyâ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.203.

şiiirindeki *sonnet* ve *ballade*'lar bu kalıpların ve geleneklerin örneklerindendir.<sup>254</sup> Temmûzî şairlerin biçim konusundaki tasaları, genel bir sorunu teşkil etmez çünkü onların geliştirmeye çalıştıkları biçim, süre giden çağdaş gelişmelerle bağlantılı ve geleneksel Arap tekniğinin köklerinden miras kalmış bir olgudur.

Şiirde biçim konusundaki tutum, özellikle 20. yüzyıl dünya şiirinde önemli değişikliklerle kendini belli eder. Değişik akım ve kişilerin yeni biçim ve düzenlemeleri deneme yolundaki girişimleri şiirin içeriği, duygu ve düşünce yönüyle biçimi arasında sıkı bir bağlantı kurma amacından kaynaklanır.<sup>255</sup> Bu durumun Arap şiirine yansımaları da kaçınılmazdır.

### 2.3.1. Kaside Formu

Ritim adı verilen şey, hecelerın belli sayıda öbekleşmeleriyle, vurgulu ve vurgusuz, uzun ya da kısa hecelerın düzenli dizilişiiyle sağlanır. Aruz ölçüsü, Arapçanın ses dizgesine uygun olan ve temelde, hecelerın uzun ve kısa (ya da kapalı ve açık) oluşuna dayanan bir ritim meydana getirir.

Modern Arap şiirine farklı açılımlar kazandıran Temmûzî şairlerden Cebrâ dışında hepsinin, şiir nazmetmeye aruz vezinleri dâhilinde başladığını belirtmemiz gerekir. Cebrâ'yı onlardan ayıran tek fark, onun, öğrenimi için gittiği İngiltere'de İngilizce şiirler kaleme alarak bu işe atılmış olmasıdır. Dolayısıyla Cebrâ, modern şiiri algılama hususunda diğer şairlerden farklı bir yerde konumlanır.

Grup şairlerinden Seyyâb'ın tüm koleksiyonlarındaki şiirlerinin toplamı 202'dir. Bunların 83'ü (%41) kaside formuyla -ki bu sayının daha fazla olup divana alınmayan şiirler olduğu bilinmektedir-, 113'ü (%56) ise tef'ile veya serbest şiir formuyla kaleme alınmıştır. Ayrıca bunların arasında hem satır hem de beyitlerden

<sup>254</sup> Aksan, *a.g.e.*, s.240.

<sup>255</sup> Aynı eser, s.243.

oluşan 6 (%3) şiiri bulunmaktadır. Kaside formu dâhilinde yazılan şiirlerin beyitleri toplamda 3042 beyte ulaşırken bu, her bir şiirin ortalama 36 beyitten oluştuğunu bize gösterir. Diğer yandan tef'ile formu dâhilinde yazılan şiirler, 7662 satıra ulaşırken, bu da bize her bir şiirin ortalama 70 satırdan oluştuğunu gösterir. Ancak kaside formunda yazılan şiirlerin iki *şatrdan* oluştuğu göz önünde bulundurulursa bu da şairin iki formdan da hemen hemen aynı kemiyette ürün verdiğini ortaya koyar.<sup>256</sup> Ancak Seyyâb'ın, 1946'da kaleme alıp 1947'de yayınladığı ve birçok edebiyat eleştirmeni tarafından ilk serbest şiir örneği olarak kabul gören<sup>257</sup> *Hel Kâne Hubben?* (Aşk Mıydı?) şiirinin ardından bir daha kaside formuna dönmediğini de belirtmek gerekir.

Seyyâb'ın şiirlerinin müzikal yapılarını çeşitlendirmek adına büyük bir önem arz eden bahir tercihlerini incelediğimizde ise onun, arkadaşı Nâzık el-Melâ'ike'nin *el-buḥûr eş-şâfiye* (aynı tef'ileli bahirler) ve *el-buḥûr el-memzûce* (ayrı tef'ileli bahirler) olarak adlandırdığı 8 bahre önem verdiğini görürüz. Bunun yanı sıra Seyyâb'ın, çağdaşı şairlerin tercih ettiği bahirlerden ziyade kendine özgü bahir tercihleri de bulunmaktadır. Çünkü onun şiirlerinde %22,2 gibi bir orana ulaşan ve şairin en çok tercih ettiği bahir olan '*kâmil bahri*'nin, modern şairlerin şiirlerindeki kullanım oranı ancak %18,6'dır. Sonrasında gelen '*mutekârib bahri*'nin kullanım oranı Seyyâb'ta %16,8 iken, çağdaşı şairlerde bu oran sadece %3,6'dır. *Mutekârib bahri*'nin aynı zamanda destan bahri olarak da adlandırıldığı ve Firdevsi'nin *Şehname*'sini bu kalıpla yazdığı göz önünde bulundurulacak olursa '*destan şairi*' olarak bilinen Seyyâb'ın da bu kalıp tercihinin rastgele olmadığı anlaşılır. Seyyâb'ın bu iki bahrin ardından en çok tercih ettiği kalıplar ise sırasıyla *basîf*, *recez* ve *vâfir*'dir. Ardından daha düşük oranlarla *hafif*, *remel*, *ṭavîl*, *mutedârik*, *serî*' ve *hezec* bahirleri gelir.<sup>258</sup> Burada Seyyâb'ın Arap şiiri tarihinde kaside formu ile serbest form arasında bir köprü rolü üstlendiğini de belirtmek gerekir; öyle ki

---

<sup>256</sup> Faḍl, *a.g.e.*, s.64.

<sup>257</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ceylan, *a.g.m.*, s.194-202.

<sup>258</sup> Faḍl, *a.g.e.*, s.64-65.

kendisinden önce hiç denenmemiş bir şey olan tek bir şiirin içinde farklı bahirleri kullanmak gibi orijinal bir yöntem geliştirerek kendisinden sonra gelen şairlere yeni şiire doğru giden yolu gösterir.

Şiir yazmaya kaside formu dâhilinde başlayan Adonis'in de 1950 ile 1960 arası dönemde yayımlanan koleksiyonlarında bu formu muhafaza ettiğini görürüz. Şiir içeriklerinin evrenselliğine ve derinliğine rağmen, Adonis'in ilk koleksiyonlarda görülen tef'ileleri çeşitlendirme çabalarının çoğu zaman yüzeysel kaldığı fark edilir. Bu da onun, henüz kendine özgü şiirsel gereçleri o dönemde henüz bir araya getirmemiş olduğunun kanıtıdır. İlk koleksiyonlarında kaside formunun korunup ses bileşeni olarak görülen kafiye odaklanma, şiir dilini düşündürmeyip tanımlama yapma, lirik motiflerin üstünlüğü ve hazır belagat kiplerini kullanılma gibi gelenekselliğe özgü tutumlar dikkat çeker.<sup>259</sup> Bu tarz şiirlerinden biri olan *Ḳâleti'l-Ard* (Söyledi Yeryüzü)'da şairin bu tutumlarını görmek mümkündür:

*Söyledi köklerimdeki yeryüzü ebediliğini  
özlemlerin, kalbimin her atışında bir soru var  
güzelliğe olan açlığım var,  
aşk idi, güzellik idi göğsümdeki.*

*قالت الأرض في جذوري آباء  
حنين، و كل نبضي سؤال  
بي جوع إلى الجمال، و من صدري  
كان الهوى، و كان الجمال.<sup>260</sup>*

Beyitler hafif bahriyle (*fâ'ilâtun - mustef'ilun [mutef'ilun] - fâ'ilâtun*) şekillendirilmiştir. Şiirdeki her iki şatır aslında kaside formunun bir beytine örnek teşkil eder. Kafiye de oldukça belirgindir. Okur, sanatsal bir amaç gözetmeksizin kurgulanan bağlamın içine sıkışmış birçok sözcüğün ve bu sözcüklere sadece vezni yakalayabilmek adına bir görev yüklendiğinin ayırdına varabilir. Adonis'in erken dönem şiirleri incelendiğinde bu eserlerinde sadece sözcükleri kurgulamakla yetinmediği, dahası imgeler oluştururken belagat sanatına başvurduğu da fark edilir.

<sup>259</sup> Sa'îd b. Zurka, *el-Ḥadâsetu's-Şi'riyye 'inde Alî Aḥmed Sa'îd (Adûnîs) beyne'n-Nazariyye ve't-Taṭbîk*, 'Ayn Şems Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahire 1991, s.270.

<sup>260</sup> Adûnîs, "Ḳâleti'l-Ard", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.7.

Adonis'in 1961 yılında yayımlanan üçüncü koleksiyonu *Agâni Mihyâr ed-Dimaşki* (Şamlı Mihyar'ın Şarkıları) ise şairin geleneksel deneyim ile şiire dair yeni bir tür yaratma girişimi arasındaki ayrımın başlangıç noktası olur.

Yûsuf el-Hâl'in şiirleri incelendiğinde 1945 yılında yayımlanan ilk şiir koleksiyonu *el-Hurriyye* (Özgürlük)'de tamamı vezinli ve kafiyeli olmak üzere otuz bir şiirin bulunduğu görülür. Bunların içerisinde özellikle *eş-Şâ'ir* (Şair), *Gadun Yahyâ* (Yaşayan Gelecek), *E Tensâ* (Unutuyor Musun) ve *Semer* (Yemiş) şiirleri sırasıyla remel, hezec, vâfir ve remel bahirleriyle nazmedilmiş olup şair, bu şiirlerinde kafiye birliğine sadık kalmıştır. Diğer şiirlerinde kimi tef ile çeşitlendirmelerine gitse de şairin kaside formuna olan bağlılığı açıkça gözükmemektedir. Ancak o da, 1958'de yayımlanan ve Temmûzî şiir içinde değerlendirilen ikinci koleksiyonu *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu)'dan itibaren serbest vezne yönelmiş olup bir daha kaside formu kullanmamıştır.

el-Hâl, her ne kadar şiire kaside formu içerisinde başlasa da onun deneyimleri klasik kaside olarak değerlendirilemez. Örneğin genişletilmiş bir kâmil bahrine (*الكامل المرقل*) dayanarak yazdığı ve ilk koleksiyonunda yer alan şiiri *Lübnân* (Lübnan), kendi içerisindeki beyit ve kafiye bütünlüğünü korusa ve şair bir çeşit *lâmiye* oluşturmuş olsa da tef ilelerdeki oynamalar kendisini ele vermektedir:

جَنَحْتُ خُطَاكَ إِلَى الضَّلَالِ<sup>261</sup>                      لِبِنَانٍ شَأْنُكَ أَنْ تُبَالِي

--- . - . . / - . - . .                      - - - . - . . / - . - - -

Mutefâ'ilâtun / Mutefâ'ilun                      Mutefâ'ilâtun / Mustef'ilun

Klasik kaside formu içerisinde göremeyeceğimiz bu tarz kullanımların Temmûzî şairlerin şiirlerinde sıkça yer edinmesi, onların şiirde geleneksel anlayışın dışına çıkma yolundaki adımlarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

<sup>261</sup> el-Hâl, "Lübnân", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.11-116.

### 2.3.2. Tef'ileli Şiir (القصيدة التفعيلية) ve Serbest Şiir (الشعر الحر) Deneyimleri

Serbest şiir ilk olarak Amerika'da Walt Whitman'ın "*Leaves of Grass*" adlı şiir koleksiyonunu yayınlamasıyla ortaya çıkar. Sonrasında ise Baudelaire, Mallarmé ve Rimbaud'nun şiirleri sayesinde Avrupa'ya geçerek Ezra Pound ve Eliot gibi şairlerin elinde gelişim gösterir. Yûsuf el-Hâl, modern Amerikan şiirinden yaptığı çevirilerini topladığı *Dîvânu's-Şi'ri'l-Emrîkî* (Amerikan Şiiri Koleksiyonu) adlı kitabının önsözünde, Whitman'ın şiir devriminin uzak gelecekte de devam edecek olan köklü bir etkisinin olduğunu belirtir. Bilindik vezinlerden kurtulmayı öneren ve kendine özgü melodisi sayesinde şairin şiirsel deneyimini özgürce ifade edebilmesini sağlayan serbest şiir hareketi onun sayesinde başlamış, okuyucunun zihnine ve kalbine işleyen basitliğin nağmelerini de yine Whitman şiire kazandırmıştır. Arap edebiyatı ise Emîn er-Reyhânî ve Cubrân sayesinde bu üslubu tanımıştır.<sup>262</sup> Türk şiirinde XIX. yüzyılın sonlarında başlayan ve *serbest müstezat* adı verilen şiirlerde olduğu gibi Arap edebiyatında da er-Reyhânî ve Cubrân'ın ardından XX. yüzyılın ortalarına doğru Iraklı şair Nâzik el-Melâ'ike öncülüğünde başlatılan bu akımda, dizelerin boyunda önemli değişikliklere gidilmiş, aynı şiir içinde değişik aruz ölçüleri kullanılmış, belli kalıplardan uzaklaşmıştır.

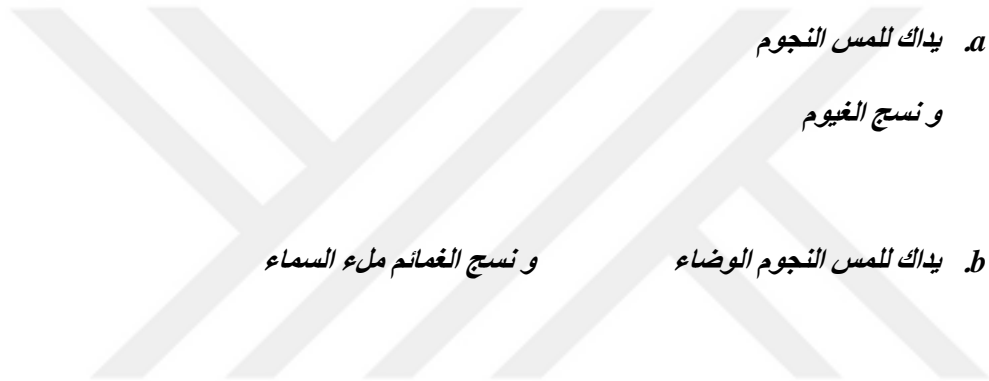
Bu yenilik arayışlarının en büyük isimleri olarak Nâzik el-Melâ'ike ile Bedr Şâkir es-Seyyâb karşımıza çıkar. el-Melâ'ike, kendi anlayışını 1949'da yayınlanan divanı *eş-Şezâyâ ve'r-Remâd* (Şarapneller ve Kül)'in girişinde açıklarken, gizli bir rekabet içinde oldukları Seyyâb, 1947 ve sonrasında kaleme aldığı şiirlerinde yeni şiirin ilk örneklerini okuyuculara sunar. Bu iki isimden bir on yıl sonra ise yeni şiire dair görüşlerini ortaya koyan şairler, Yûsuf el-Hâl, Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ve Adonis olur. Dolayısıyla eleştirel pozisyonları dâhilinde yeni şiiri kuran isimler arasında ilk olarak

<sup>262</sup> 'Allâq, a.g.e., s.66.



el-Melâ'ike, geleneksel Arap şiirinin, geçen yüzyılların ardından yeni deneyimlere ayak uyduramadığını görür.

el-Melâ'ike'nin modern Arap şairlerinden beklediği, dil ve vezin olgularını yenilemeleridir. Çünkü dil artık paslanmış, aşinalık kazanmış ve ilhamını kaybetmiştir. Ona saflığını, bekâretini ve ilhamını ancak lafızları yeni anlamlarla uzatabilen şairler geri kazandırabileceklerdir. el-Melâ'ike, şiir vezinlerini ise yapmacıklık ve yapaylıktan kurtulamayan şairlerin duyguları üzerinde hareket eden bir suç unsuru olarak görür. Örneğin *mütekârib* bahrinden bir şiirin ilk dizelerini bir şair iki farklı şekilde ifade edebilir:



Bu iki şekildeki farklılığı, iki şatırlı sistemin -vezni tamamlayabilmek adına nasıl fazladan sözcükler eklemek gerektirdiğini rahatlıkla görebiliriz. Birinci örnek, aruz ölçüleri çerçevesinde oluşturulan düzenden çıkışı ve o düzenin yenilenişini gösterir bize. Bu değişiklik, tüm bir şiirde tekrarlanan tef'ilelerin her beyitte sınırlı sayılarda olma zorunluluğunu ortadan kaldırır. Bu durum şaire, yaratıcılığı veya şiirsel konumu uyarınca tef'ileleri uzatma yahut kısaltma özgürlüğü verir.<sup>263</sup>

Ancak Nâzik el-Melâ'ike, Arap şiirinde temellerini attığı bu formu, içeriksel anlam ve biçim gelişiminin bir gereklilik arz ettiği, el-Halîl b. Aḥmed tarafından bulunan geleneksel Arap aruzundaki bir gelişme olarak görür. Bu, geleneksel Arap şiir anlayışındaki bir veznin, anlam gereksinimlerine göre tekrarını temel alır. Böylelikle satır uzunluklarında bir düzensizlik sağlanacaktır. Bu metodun değeri, iki şatırlı tek

<sup>263</sup> Muḥammed 'Azzâm, *el-Ḥadâsetu'ş-Şi'riyye*, Menşûrât İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 1995, s.54-55.

beyitlerden kurtulmakta ve tef'ileleri çeşitlendirmede yarar. Bu metodun en büyük niteliği, şairleri, beyitlerin iki şatıra bölündüğü zorunluluktan kurtarmasıdır. Beyitleri altı tef'ile ile sınırlandırmak, şairi, anlatmak istediğini dört tef'ileyle verebilecek durumdayken dahi, altı tef'ileyle sonlandırmaya mecbur eder. Bu yeni metot ise şaire, nerede durmak istiyorsa orada durabilme olanağı sağlar. Bu formun diğer bir meziyeti ise şairin kendisini kısaca ve kolaylıkla ifade edebilmesini sağlamasının yanı sıra onu, klasik şiirde karşı karşıya kaldığı birçok engelden kurtarmasıdır. Bu form, aynı tef'ileli ya da sadece son tef'ilesi değişen bahirlerin kullanımını salık verir. Bununla birlikte geleneksel on altı aruz kalıbının dışına çıkarak şairi, sekiz kalıbın kullanımıyla sınırlandırır. Nâzik el-Melâ'ike'nin *el-buḥûr eş-şâfiye* (net ya da aynı tef'ileli bahirler) olarak adlandırdığı ilk ölçüler şunlardır:<sup>264</sup>

1. Kâmil Bahri : ( \_ . \_ . . ) / (mu-te-fâ-'i-lun / mu-te-fâ-'i-lun / mu-te-fâ-'i-lun)
2. Remel Bahri : ( \_ \_ . \_ ) / (fâ-'i-lâ-tun / fâ-'i-lâ-tun / fâ-'i-lâ-tun)
3. Hezec Bahri : ( \_ \_ \_ . ) / (me-fâ-'î-lun / me-fâ-'î-lun / me-fâ-'î-lun)
4. Recez Bahri : ( \_ . \_ \_ ) / (mus-tef-'i-lun / mus-tef-'i-lun / mus-tef-'i-lun)
5. Mutekârib Bahri : ( \_ \_ . ) / (fa-'û-lun / fa-'û-lun / fa-'û-lun)
6. Mutedârik Bahri : ( \_ . \_ ) / (fâ-'i-lun / fâ-'i-lun / fâ-'i-lun)

Nâzik el-Melâ'ike'nin *el-buḥûr el-memzûce* (karışık ya da ayrı tef'ileli bahirler) olarak adlandırdığı ve sadece şatırdaki son tef'ilenin farklı olduğu ikinci tür ölçüler ise şunlardır:

7. Serî' Bahri : ( \_ . \_ / \_ . \_ \_ / \_ . \_ \_ ) / (mus-tef-'i-lun / mus-tef-'i-lun / fâ-'i-lun)
8. Vâfir Bahri : ( \_ \_ . / \_ . . \_ . / \_ . . \_ . ) / (mu-fâ-'a-le-tun / mu-fâ-'a-le-tun / fa-'û-lun)

Bu ölçüler arasındaki ilk altı bahir çeşidi, ikinci tür bahirlerin beyti sonlandırması şartıyla, gerekli görüldüğü sayıda özgürce tekrar edilebilir. Diğer ölçü

<sup>264</sup> Nâzik el-Melâ'ike, *Kadâyâ eş-Şi'rî'l-Mu'âsir*, Mektebetu'n-Nahḍa, Beyrut 1967, s.67-74; Ayrıca bkz.: Er, *a.g.e.*, s.23-24.

çeşitleri olan *tavîl*, *medîd*, *basît*, *munsarih*, *hafîf*, *muctes*, *mudârî* ve *muktedab* ise bunların dışındadır.

Kitabı *Qadâyâ eş-Şi'ri'l-Mu'âşır* (Çağdaş Şiirin Sorunları)'da el-Melâ'ike, kendi Arapça kulak zevkinin yargısıyla, serbest şiire dair yeni bürünbilimsel kuralları Arap şairlere empoze etmeye çalışmıştır. el-Melâ'ike bu yolla eski kurallardan kurtulmaya ve yeni formun yeni kurallarını ortaya koymaya çalışmaktadır. Ancak el-Melâ'ike ile muhalifleri arasındaki ana tartışma, el-Melâ'ike'nin, dış sesin şiir için gerekli olduğunu ve bu nedenle biçimin en önemli öge olduğunu savunurken; Seyyâb ve onun takipçilerinin, iç sesin ve tematik anlamın daha önemli olduğunu ve şairin kendi şiirsel deneyimlerinin ihtiyaçlarına göre biçimi ve sesi ayarlaması gerektiğini savunmalarıdır.<sup>265</sup> Bu sebeple onlar, kendilerine, yeni bahirler keşfetme ya da farklı ölçülerden bahirler kullanma gibi, el-Melâ'ike'nin olanak sağladığı kurallardan çok daha fazla özgürlük sağlamışlardır.

Seyyâb'ın serbest şiire yönelik şiirlerinin, yazıldıkça profesyonelleşen bir durumu vardır. O, Arapçanın en uygun olanakları içinde bir tür güç denemesine girişmiş gibidir. Ancak bunu bütün şiirleri için söylemek güçtür. Serbest formu ilk kez denediği şiirlerinin sanat yönü oldukça düşüktür. Kısa ve uzun mısralar arasında kafiyelerle ya da kimi ses oyunları ile bir ritim tutturmaya çalışır. Ne var ki onun başlangıçtaki bu acemilik ve çekingenliği, sonraki şiirlerinde profesyonelliğe, şiirde canlılığa ve konuşma dilini kalkındırmaya evrilir.

Seyyâb'ın şiirlerinin biçimsel özelliklerini incelediğimizde, birçok edebiyat eleştirmeni tarafından modern Arap şiirinin ilk serbest şiir örneği olarak gösterilen ve 29 Kasım 1946'da kaleme alınıp 1947'de yayımlanan *Hel Kâne Hubben?* (Aşk Mıydı?) şiirinin ardından bir daha klasik kaside formuna dönmediğini görürüz. Seyyâb'ın bu

---

<sup>265</sup> Moreh, *a.g.e.*, s.214; Ayrıca bkz.: Ceylan, *a.g.m.*, s.201-202.

formu İngiliz romantik şairlerinden aldığı aşikârdır, zaten kendisi de *Esâfîr* (Efsaneler, 1950) koleksiyonuna yazdığı önsözde bunu açıkça ifade eder:

*“İngiliz şiirine dair yaptığım okumalarda ve İngiliz şiiri ile Arap şiirinin öne çıkan özelliklerini incelediğimde onların da şiirlerinde bizdeki tef’ileye denk gelebilecek vuruşlar olduğunu gözlemledim. Birkaç heceden oluşan ilk satır ve beyitler, şiirin geri kalanında da benzerlik gösterebilir. Ancak fark, şiirlerdeki tef’ile sayısının değişebilir olmasıdır. Böylece her bir beytin musikisinin farklı olmasına rağmen, şiirdeki müzikal ahengi korumanın da mümkün olabileceğini gördüm. Bu da tam tef’ileli bahirleri kullanarak ya da tef’ile sayısını satırdan satıra değişiklik gösterecek şekilde değiştirerek yapılacaktı.”<sup>266</sup>*

Seyyâb’ın, bu form üzerinde kendini geliştirdikten sonra kaleme aldığı ve Temmûzî şiirin yapı taşlarından biri olarak görülen *Unşûdetu’l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) şiirine bakacak olursak, onun geleneksel bir yolu takip etmediğini, şiirinin geleneksel şiir kalıplarının sabit bahirlerine ve tekrarlanan kafiyelerine karşı durduğunu görürüz. Şair, şiirini yazarken vezinlerdeki temel birlik olarak sadece tef’ile birliğine dayanır ve şiirin tef’ilesini recez bahrine (mus-tef-‘i-lun / مستفعلن) göre şekillendirerek, bu tef’ileyi ifadenin uzunluğuna bağlı olarak her satır ve beyitte tekrar eder. Bu tef’ilelerin sayıları ise bir satır veya beyitten diğer bir satır veya beyte değişir. Satırlardaki bu tef’ilelerin sayıları kimi zaman eşitlenirken, kimi zaman da birbirinden farklılık gösterir.

Temmûzî şairlerin bir diğer ilham kaynağı olan Ezra Pound, “yirmi yıl önceki üslupla bugün iyi şiir yazılamaz,” der, “çünkü bunu yapan şair, hayattan kopmuş, sadece kitaplara, adetlere ve klişelere göre düşünüyor demektir. Oysaki unutulmuş bir üslubu tekrar canlandırmayı isteyen ve sanatının hayattan koptuğunu fark eden bir şair,

---

<sup>266</sup> ‘Aşfûr, a.g.e., s.173.

sadece o üsluptan bir hamur mayası gibi yararlanmak ya da sanatı ile yaşamı birleştireceği çağdaş sanatta eksikliğini hissettiği bir eleman bulmak için denemelidir.”<sup>267</sup> Belki de Yûsuf el-Hâl’in, tamamıyla serbest şiir denemeleriyle dolu olan ikinci şiir koleksiyonu *el-Bi’ru’l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu)’ya *ilâ ‘Azrâ Bâund* (Ezra Pound’a) adlı şiiriyle başlaması, onun Amerika’da bulunduğu süre zarfında Pound’u tanıyıp onun bu yorumunu bir şiar olarak benimsemesinden kaynaklanmaktadır. el-Hâl, şiirinde şu sözcüklere yer verir:

*Bir incir yaprağı istedik senden*

*çıplak, çırılçıplaktık çünkü.*

*Şiir günahına uyduk, affet bizi*

*bize hayat bağışla.*

*Bir sözümlerimiz var sana: Bizler*

*alın teriyle inşa edeceğiz*

*anahtarları çölden olan*

*şiir dünyalarını.*

سألتك ورقة تين

فأنا عراة، عراة.

أثمننا إلى الشعر، فأغفر لنا

و ردّ إلينا الحياة.

لك الوعد: إنا

سنبنى بدمع الجبين

عوالم للشعر من عبقر

مفاتيحهنّ.<sup>268</sup>

el-Hâl’in bu şiirinin yer aldığı *el-Bi’ru’l-Mehcûra* koleksiyonunun ardından bir sonraki koleksiyonu *Kaşâ’id fi’l-Erba’in*’in içinde yer alan *İntizâr* (Bekleyiş), *İ’tirâf* (Kabulleniş), *el-‘Ubûr* (Geçiş) ve *Mevt* (Ölüm) şiirleri ise şairin kaside formundan tam anlamıyla kopmuş olduğunu göstermekle birlikte kafiyeye hâlâ önem verdiğini de ortaya koyar.

Modern şiiri el-Hâl’in nazarında anlamlandırmak, şiirin anlam ve yapısını bilmeyi gerektirir. el-Hâl, şiirsel yaratıcılığı esnasında kendisine göre iki büyük zorlukla

<sup>267</sup> Ezra Pound, “Geçmişe Bir Bakış”, 20. *Yüzyıl Edebiyat Sanatı*, (Haz. Hüseyin Sâlihoğlu), İmge Kitapevi, Ankara 1995, s.35-36.

<sup>268</sup> el-Hâl, *el-A’mâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, s.197.

baş eder: Göz ardı edilemeyecek gramer kuralları ile geçmişten gelen şiirsel ifade yöntemleri. Şiire geleneksel bir şair olarak adım atmış olsa da onun bu durumu, serbest şiir formunun kurucuları arasında yer alan şairlerin durumundan pek farklı değildir ve bu formun, ardından da düzyazı şiirin gelişimine katkıda bulunmuştur. el-Hâl'in fark ettiği şey, üslup ve gramer kuralları dâhilinde bir şiir oluşturabilmek için kafiye ve vezinlerin bir zorunluluk arz etmediği, bir şairin kafiyesiz ve vezinsiz de çok iyi şiirler yazabileceğidir. Önemli olan şiirin, insanlık deneyimlerine dayanan modern bir akli ifade etmesidir.<sup>269</sup>

Aruz ölçüsünün geçmişten gelen ağır baskısı, Arapçadaki modern şiirsel yaratışın niçin vezinli dizelere karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıktığını da açıklar. Bu başkaldırı, kendi yalın haliyle bütün vezinleri içerisinden çıkarıp atamasa da imgenin değerini ön plana alarak vezinleri değiştirip ortadan kaldıracak unsurların ağırlık kazanmasını sağlar. Çağdaş şiirdeki serbest dizeler için söylenebilecek en basit şey, ölçünün özelliklerinin yerini ritmik bütünlüğe bırakmış olduğudur; çünkü serbest dize, tekrarlanan seslerle, duruşlarla, sözcük oyunları, çarpışan sesler ve sözel akışla gelişen ritmik bir bütünlüktür.

Grup şairlerinden Cebrâ ise tef'ileyeye olan bakışını ve tutumunu koleksiyonu "*Temmu'z fi'l-Medîne*" (Temmuz Şehirde)'nin girişinde oldukça açık ve sade bir şekilde özetler:

*"Bu koleksiyondaki şiirlerimde tef'ileyeyi kimi zaman önemsiyor, kimi zaman da önemsemiyorum. Bazı beyitler vezinli, bazılarıysa vezinsiz. Vezinli beyitler, bir şiirin içerisinde birbiri ardına gelebilir ama her bir beyit, diğer bir beyitle farklı vezindedir. Kullandığım yahut dikkat etmediğim kafiyeler, kendi öngördüğüm şekilleriyle."*<sup>270</sup>

<sup>269</sup> 'Azzâm, a.g.e., s.64-65.

<sup>270</sup> Cebrâ, "Muqaddime", *el-Mecmû'atu's-Şi'riyye*, s.5.

Cebrâ, tüm koleksiyonlarında geleneksel Arap aruz vezinlerinden bağımsız şiirler yazmıştır; 50'li yıllardan itibaren yeni şiirle beraber değiştirilerek kullanılan tef ile düzenini dahi dikkate almamıştır. Yahut Seyyâb'ın, Adonis'in ve el-Hâl'in yaptığı gibi bir müddet Halîl b. Aḥmed'in yolundan giderek manzum şiirler kaleme alıp sonrasında serbest şiire dönmemiştir. Bu onun serbest şiir formuna olan daimi inancını ortaya koyar; Cebrâ, ifade etmek istediği içerik için en uygun formun bu olduğunu görmüştür. Tüm şiir koleksiyonlarında bu formu kullanmakta ısrarcı olması, bunun ispatı olarak gösterilebilir.<sup>271</sup>

Cebrâ, dört şiir koleksiyonundan oluşan ve 1990 yılında Londra'da basılan divanına yazdığı önsözde şiire dair yenilik arayışlarını açıklama gereği duyar:

*Bu çalışma, 1950'li yılların başlarından başlayarak yaklaşık otuz yıllık bir sürecin farklı dönemlerindeki şiirsel çabalarımın büyük bir bölümünü temsil ediyor olsa da, o zamanlar (neredeyse "her gün" diyecektim) şiire dair kaygılarımla, onu yenileyip modernleştirmekle, yazıp eleştirmek ve incelemekle uğraşıyordum; o zamanlardaki Arap hayatının sorunları arasında bu sorunu kanaatimce merkeze koyuyordum. Serbest şiiri, çağı yakalayabilmek ve sürdürebilmek adına, kendimizi ve diğerlerini de sorgulayarak, II. Dünya Savaşı'ndan itibaren bütün dünyayı sarsmaya başlayan düşünce akımları ile ortak bir teamül gücü doğrultusunda ulusal canlanmaya katkı sağlayabilecek bir araç olarak görmüştüm ve onda tüm toplumdaki değişim gücünden daha güçlü bir kuvvet bulmuştum.*

*Bu şiiri, daha başından beri, kendi serbest şiir anlayışımca, serbest bir şiir olarak adlandırdım; bu, içinde eleştirmen ve akademisyenlerin de olduğu pek çoklarının anlaşmazlığa düştüğü bir*

<sup>271</sup> Bullâta, "Cebrâ ve'l-Hurûc mine'l-Medâri'l-Muğlak", s.49.

kavram oldu ki, hâlâ aralarında bazı çözümsüzlükler var. Yeniden canlandırma teşvikleriyle boy gösteren o durgunluğun ardından serbest şiirde, dilin enerjisini ve deyiş biçimlerini genişletecek, dilde ve söylemde hâlâ gizli olan potansiyeli ortaya çıkarabilecek ve bunlardan daha fazlasını mümkün kılacak bir kuvvet gördüm.<sup>272</sup>

Cebrâ'nın 1964'te yayımlanan ikinci şiir kitabı *el-Medâru'l-Muğlağ* (Kapalı Yörünge)'ta yer alan *İmra 'a fî 'Aşıfe* (Fırtınada Bir Kadın) adlı şiiri, henüz serbest şiirin emekleme süreci sayılabilecek bir dönemde, onun çağdaşlığının ve söylemlerini eyleme döküşünün bir kanıtı gibidir:

*Bulutlardan bir kasırga*

*savuruyor tozu dumani*

*ve uluyor*

*köpek dişlerinin parıltısıyla*

*boğulu bir boğazdan*

*Öyle ki –*

*düşüyor*

*bir damla*

*çamurdan*

*sudan*

*yağmurdan*

*Yağmur*

*damlaları*

*kayıyorlar*

*toplar gibi*

و من السحاب إعصار

يمج الغبار

ويعوي

بخلق أجش

براق النياب

حتى -

تسقط

قطرة

من طين

من ماء

من مطر

قطرات

من مطر

تزلق

كالكرات

<sup>272</sup> Cebrâ, "Muqaddime", *el-Mecmû'âtu'ş-Şi'riyye*, s.9-10.



üzerine

bir siyah

yağmurluğun

ki kuşatmış

bir ağzı

yara gibi

kırmızı.

على

عباءة

سوداء

أحاطت

بفم

كالجرح

أحمر<sup>273</sup>

Cebrâ bu şiirinde, şekil açısından farklı bir perspektife geçmekle kalmamış, anlamda verdiği kasırganın ardından başlayan yağmurla birlikte kendi sözcüklerini de yukarıdan aşağı tek tek süzülen birer yağmur damlasına dönüştürmüştür.

Grup şairleri arasında Cebrâ'nın eleştirmenlik yönü, ona diğerlerinden farklı bir gözle de bakmamıza sebep olur. O, çağdaşı kimi Arap şairlerinin klasik Arap şiiri kalıpları içerisinde yok olup gittiğini ve çağı yakalamaktan uzak kaldıklarını görmekte ve bunu açık bir dille ifade etmektedir. Şairler olarak onlara düşen görev, sadece şiiri yenilemek değil, gerçek amacın çürümüş olan Arap toplumunu yenilemek olduğu bu uğraşta, şiiri bunun için bir araç haline getirmektir. Bu bağlamda baktığımızda, divanının önsözünde şiire dair yapılan yenilik arayışlarını aynı zamanda Arap aklına dair yapılan bir yenilik arayışı olarak gördüklerini ifade etmesi de şaşırtıcı gelmeyecektir.

Grup şairlerinin bir diğer ismi Halîl Hâvî'nin de yayımlanan şiirlerinin hiçbirinde geleneksel Arap vezinlerine dair bir emare görülmez. Onun beş koleksiyonluk şiir divanı toplamda 3621 satırdan oluşur. Bu satırların bahirlere göre dağılımı, 2057 satır remel bahri; 982 satır kâmil bahri; 571 satır recez bahri ve 11 satır

<sup>273</sup> Cebrâ, "İmra'a fi 'Âşife", *el-Mecmû'ātu's-Şi'riyye*, s.100-101.

basîf bahri şeklindedir.<sup>274</sup> 11 satırlık basîf bahrini saymazsak Hâvî'nin şiirlerinin, sadece üç bahrin kendisine sağlamış olduğu ahenk ve musiki çerçevesinde şekillendiğini söyleyebiliriz. Hâvî'nin kullanmış olduğu bu aynı tef'ileli üç bahir, aynı zamanda yinelenen bir imgelem gibidir. Farklılıklar üzerine kurulan bir bağlantının aksine, saf tekrarlar üzerine kurulan bir bağlantıdır; ritmin açıklığını ve basitliğini gözler önüne seren etmenlerden biridir. Hâvî'nin remel bahrini bu kadar çok kullanmış olmasında, bahir ile anlam arasında bir ilişki kurma isteği yatabilir. Ancak “fâ'ilâtun / fâ'ilâtun / fâ'ilâtun” tef'ile şemasında düzenlenen ve en yavaş bahirlerden biri olarak kabul gören remel bahrinin oluşturmuş olduğu ritim, Hâvî'nin şiirlerinin, genellikle, bir hüznün akıntısı sunduğu izlenimini verir.<sup>275</sup>

Doğrusu grup şairlerinin tef'ile kullanımlarına dair tutumlarına baktığımızda, onların keskin çizgilerle belirlenmiş bir rota tutturamadıklarını da görürüz. Bunu, “serbest şiir”in grup şairlerinin ilk dönemlerinde tam olarak ne olduğunun anlaşılmasında da yorumlayabiliriz. Kimi şairler farklı beyitlerde farklı tef'ileleri kullandıklarında serbest şiir formu yaratmış olduklarını düşünürlerken, kimileri de aynı tef'ileler kullanıp hece sayılarını arttırıp eksilttiklerinde serbest şiir kullandıklarını düşünür. Grup şairleri arasında bunun istisnası Cebrâ'dır. Serbest şiir formunu en ince ayrıntılarına kadar inceleyip araştırmış olması ve Batı şiirini bu derece özümsemesi ona bu alanda ayrı bir değer katar.

### 2.3.3. Düzyazı Şiir (الشعر المنثور / قصيدة النثر)

Düzyazı şiire dair en bilindik çalışma, Fransız eleştirmen Suzanne Bernard'ın 1959'da yayınlattığı ve 1993 yılında Arapçaya çevrilmiş ancak Türkçeye kazandırılmamış olan “Baudelaire'den Günümüze Düzyazı Şiir” başlıklı kitabıdır.

<sup>274</sup> Karş. Cum'a, a.g.e., s.147.

<sup>275</sup> 'Alî Yûnus, *Naẓara Cedîde fî Mûsîkâ eş-Şî'ri'l-'Arabî*, el-Hey'etu'l-Mışrıyye el-'Amme li'l-Kitâb, Kahire 1993, s.119.

Bernard eserinde, bu isim/terimle anılmayı hak eden düzyazı şiirin, üç estetik koşulu sağlaması gerektiğini söyler:

a. Ayrıcalıklı, estetik bir düzen içerisinde temsil edilen eksiksiz bir dünya kurabilmek adına bağımsız bir organik bütünlüğünün olması gerekir. Poetikası ne olursa olsun diğer nesir türlerinden; öykü, makale ve romandan farklılık gösterir ve şiirdeki düzenin bilinçli bir istemi olarak varsayılır.

b. Birincil işlevi şiirsellik olmalıdır. Yapısının ise gelişigüzel ve serbest olması beklenir; bunun anlamı, anlatsal ve betimsel araçlar kullanılmış olsa dahi, bir hedefe doğru gelişimi olmaksızın ya da eylemler silsilesi ve düzenli düşüncelere maruz kalmaksızın bir zamansızlık fikri üzerine dayanması gerektiğidir.

c. Düzyazı şiir, odaklanma ve yoğunlaşmayla ön plana çıkmış olmalı; sapma ve ayrıntılardan kaçınmalıdır. Çünkü onun şiirsel gücü, vezinli oluşundan değil, bir kristal parçası gibi göz alıcı yapısından gelir. Tasarruf, onun en önemli özelliği ve şiirselliğinin kaynağıdır.<sup>276</sup>

II. Dünya Savaşı'nı izleyen süreçte çağdaş Arap şiirindeki modernizmin karakteristik özelliği olarak görülen serbest veznin gelişimine ve benimsenmesine rağmen, bu moderniteye karakter katan ve yaygın bir şekilde kullanılan bir diğer form da Baudelaire gibi diğer Fransız romantiklerin ve Walt Whitman'ın öncülüğünü yaptığı düzyazı şiir olmuştur. Modern Arap şiirinde serbest şiire geçiş sürecinde yaşanan başkaldırı, 1960'lardan itibaren farklı boyutlar kazanarak kendisini dışa vurma yolu olarak düzyazıyı seçmiş ve bu hareket, şiirsel izlekleri yenileme girişimine dönüşmüştür. Arapçadaki bu "düzyazı şiir / قصيدة النثر" tanımının, klasik Arap nesrinden, özellikle de Kuran'ın icazı öğretisinden, faydalandığını söylemek de yanlış olmaz. Vezinlerden arınmış geleneksel uyak ve kafiyelerin gücüyle şair kendi asli dilini ararken daha da gerilere dönmüş ve dilin kendisine verdiği en ilkel öz olarak ritmi bulmuştur.

<sup>276</sup> Fağl, *Esâlibu'ş-Şi'riyyeti'l-Mu'âşıra*, s.219-220.

Yûsuf el-Hâl ve Adonis'in öncülüğünde bir ilerleme sağlayan Arapça düzyazı şiirin dayanak noktası da özellikle Bernard'ın düzyazı şiire dair belirtmiş olduğu kuralların üçüncüsü olan 'yapı'nın bizzat kendisidir.

Ne var ki düzyazı şiir, her ne kadar normları bir istikrara kavuşmuş, gelenekleri kökleşmiş ve Cubrân ile er-Reyhânî gibi sağlam öncüleri olmuş olsa da, modern Arap şiiri içerisinde hiçbir zaman müstakil bir edebî tür olarak kabul görmemiştir. Bugünkü genç kuşak şairler, düzyazı şiire dair yenilikçi deneyimlerin can simidi gibi görünen güzel örnekler ortaya koyuyor gibi görünseler de bu türün en ihtişamlı dönemi Beyrut'taki “Şi'r Dergisi Topluluğu” nezdinde yaşanmıştır.<sup>277</sup>

Adonis, kendi düzyazı şiirlerini ve düzyazı şiire dair makalelerini yazmaya başladığı yıllarda zaten serbest şiir alanında önde gelen bir şair; kültürel ve edebî modernite üzerine kalem oynatan bir eleştirmen olarak tanınmaktaydı. Bu formun ilk kullanılmaya başlandığı yıllar olan 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında, o da düzyazı şiirin yol gösterici bir önderi olarak kabul edildi. Ancak onun da bu formu kullanmaya başlaması, kendisinin Şi'r dergisinde yayımlanan Saint-John Perse çevirileriyle oldu. İlk çeviri, Şi'r dergisinin 1957 Ekim'inde yayımlanan dördüncü sayısındaki Perse'ün “*Etroits sont les Vaisseaux*” adlı şiiriydi. Sonrasında 1960'da kendisinin kaleme aldığı “*Düzyazı Şiire Dair*” (في قصيدة النشر)<sup>278</sup> adlı makalesi, onun bu formdaki öncülüğünün bir göstergesi oldu ve Şi'r dergisinin ilk dört yıllık döneminde üç adet düzyazı şiir yazdı. Bunlar “*Vaḥdetu'l-Ye's*” (Ümitsizliğin Birliği – Şi'r, S.7-8), “*Arvâd, Yâ Emîratu'l-Vehm*” (Arvad, Ey Evhamlar Kraliçesi - Şi'r, S.10) ve “*Mersiyetu'l-Ḳarni'l-Evvel*” (Birinci Yüzyılın Ağıtı - Şi'r, S.14) adlı şiirleriydi.<sup>279</sup>

<sup>277</sup> Faḍl, *Esâlîbu'ş-Şi'rriyeti'l-Mu'âşıra*, s.217.

<sup>278</sup> Adûnîs, “fî Ḳaşîdeti'n-Neşr”, *Mecellet Şi'r*, Beyrut 1960, S.14, s.75-83.

<sup>279</sup> Haidar, *a.g.e.*, s.110.

Adonis'in bu alandaki büyük gayretini gösteren şiirlerden biri olan “*Vaḥdetu'l-Ye's*” (Ümitsizliğin Birliği)<sup>280</sup>, teoriyi pratiğe dökmesinin ve düzyazı şiire dair düşüncelerini test etmesinin bir örneğidir. Kullandığı yapıları çeşitlendirmeyi tercih eden bir şair olarak bunu şiirin hemen başında -ortada bir durak ve beytin sonunda bir kafiyeyle- kaside formunda iki beyit kullanarak göstermiştir:

<p><i>Sürgün arabaları / Kat ediyor surları</i></p> <p><i>Arasında sürgün şarkılarının / Ateş çatırtılarının</i></p>	<p>عرباۛ النفى      تجتاز الأسوار</p> <p>بين غناء النفى      وزفير النار<sup>281</sup></p>
--	--

Şairin sonrasında yer verdiği cümleler ise tamamıyla düzyazı formatında olup sadece şiirsel bir ritim tutturma çabası içindedir. Bu cümlelerde sürgün arabalarının yola çıkış nedenleri anlaşılırken şairin hayatına dair göndermeler de fark edilebilir; ayrıca kısa cümleler ve kendi içlerindeki kafiyeli sözcüklerle oluşturulan ahenkle istenilen ritmin yakalandığı da görülür:

و بلادى امرأة من الحمى، جسرٌ للملذات يعبره القراصنة و تصفّق لهم حشود الرمل. و من شرفاتها البعيدة تلمح عيوننا أشياء الناس - أضحى لقبور الأطفال، مجامر للأولياء، شواهد من الحجر الأسود؛ و الحقول مليئة بالعظام و الرّحم، و تماثيل البطولة جيفٌ ناعمة.

و نمضى، صدورنا إلى البحر، و في كلماتنا يرقد نحيبٌ عصرٍ آخر، و كلماتنا لا وريث لها.

نعانق جزر الوحدة، نشمّ الغرابية البكر في فُعر الهاوية، و نسمع مراكبنا ترسل خوارها اليانس. واليأس هلالٌ طالع و الشر في طفولته.

و نمضى، والرعب يحصد الرّكب، في منحدرات من الوحل و النحيب، والأرض تنزف دمًا في خواصرنا و البحر سنّد أخضر.

<sup>280</sup> Adonis'in şiirleri üzerinde sürekli olarak oynamalar yaptığı bilinmelidir. İlk olarak 1958 yılında Şi'r dergisinin 7-8. ortak sayısında yayımlanan bu şiir, Adonis'in, en son Dâru's-Sâkî tarafından 2012 yılında yayımlanan *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*'sinde “*Mersiyyetu'l-Eyyâmi'l-Hâdıra*” (Yaşanılan Günlere Ağıt) ismiyle ve üzerinde yapılan birçok değişikliklerle yer almaktadır. Bizim burada kaynak olarak tercih ettiğimiz eser, bu son basım olmuştur. Bkz.: Adûnîs, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, Dâru's-Sâkî, Beyrut 2012, C.1, s.211-217.

<sup>281</sup> Adûnîs, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.211.

“Sıtmalı bir kadın ülkem ve korsanların zevkle üstünden geçtiği bir köprü, alkış tutuyor onlar için kum yığınları. Uzak balkonlarından insanların eşyalarına yöneliyor gözlerimiz - çocuk mezarlarının kurbanlarına, evliyaların buhurdanlıklarına ve Haceru'l-Esved'in tanıklarına; tarlalar kemik ve akbabalarla dolu, kahramanlığın heykelleri yumuşak leşler.

Geçip gidiyoruz; kalplerimiz de denize, bir başka yüzyılın feryadı diniyor sözcüklerimizde, bir varisi olmayan sözcüklerimiz.

Kucaklıyoruz birliğin köklerini, uçurumun dibinde kokluyoruz erken gurbetliği, dinliyoruz canlara umutsuzluk veren teknelerimizi. Doğmakta olan bir hilal ümitsizlik, kötülük çocukluğunu yaşıyor henüz.

Geçip gidiyoruz, korku biçiyor dizleri, çamurdan ve feryattan yamaçlarda, yeryüzü kanyor kalçalarımızda ve yeşil bir set şimdi deniz.”

Oldukça uzun olan bu düzyazı şiirin ikinci ve üçüncü bölümlerinde, şairin yapmış olduğu yolculuk esnasında yaşamış olduğu zorlukları, geçmişine dair kötü ve ümitsiz zamanları ve şairin sitemlerini görürüz. Şairin 1958 yılında yazmış olduğu bu şiir, aslında onun Suriye'den Lübnan'a zorunlu göçünün de kısa bir hikâyesi gibidir. Dördüncü ve son bölümde şair artık yolculuğunu tamamlamış ve geçmişine bir çizgi çekmiş olsa da yolculuğun sonlandığı bu yeni yerler, bu yeni topraklar, şairin vatansızlığını ve kaybolmuşluğunu giderememiştir:

”- من أي بلادٍ أتيت، من أيّة حظيرةٍ لا اسم لها؟

- لم يكتمل وطني بعد. روحي بعيدة و لا ملك لي.

حيث يبدأ القراصنة، تنتهي الكلمة. أحمل كتبي.

وأمضي - أسكن في فئء قلبي و أنسج بحرير القصائد سماء جديدة.

أيها البحر يا صديق الجرح، أيها الجرح يا صديق الملح.

أيها البحر الأبيض،

أيها الفرات يا أيامًا بلا رقم،

أيها العاصي يا سريرًا بلا طفل،

و أنت يا بردى -

لقد شربتك جميعًا و ما ارتويت. لكنني تعلمت الحب، و وحدة اليأس جديرًا بالحب.

يائسٌ و ليس من موت، تائهٌ و أكره الهداية،

أترك ورائي أصدقائي - قضبان الحديد و السجون، و أترك بلادي لأولئك الرواقيين

المجانين.

و أمضي و ليس لي غير أحزاني و مسافاتي. و في موكبي حبيبتي و شعري، و في عيني

يرقد شعبي الضائع.

و أمضي و انا أحلم - بالقلوب المعقدة في الدوالي، و الرؤوس المزروعة في الحقول.

وأتذكر أن هذه ليست إلا بقايا أحبابي.

و حين تدخل في عروقي رائحة البحر، و تملأ شعر حبيبتي قبيل الريح و تموت الشواطئ و

ثبعت، لن أتذكر غير أمي و سأنسج لها في ذاكرتي حصيرًا لينةً تجلس عليها و تبكي.

وداعًا يا عصر الذباب في بلادي.

... ورقٌ و لا حبر، و لا قلب يفضه الحبر و اليأس نجمةً في الجبين و الشر في طفولته و

الصمت رملٌ كاسح و لا ورق.

- من أي بلادٍ أتيت، من أيةٍ حظيرةٍ لا اسم لها؟

- لم يكتمل وطني بعد. روحي بعيدة و لا ملك لي."

"- Hangi ülkeden geldin sen, hangi isimsiz ağıldan?"

- Yurdum tamamlanmış değil henüz. Ruhum çok uzaklarda, yok bir şeyim.

Korsanların başladığı yerde bitiyor sözcükler. Taşıyorum kitaplarımı ve geçip gidiyorum - yeni bir gökyüzü dokuyarak şiirlerin ipeğiyle, oturuyorum kalbimin gölgesinde.

Ey yaranın dostu deniz, ey tuzun dostu yara.

*Ey Akdeniz,*

*Ey Fırat, ey sayısız günler,*

*Ey Asi, ey çocuksuz yatak,*

*Ve sen ey Barada –*

*İçtim seni büsbütün de kanmadım susuzluğa. Ama öğrendim aşkı,  
ümitsizlik ki bir tek yaraşır aşka.*

*Öylesine bir ümitsiz, ölümden değil ama; öylesine bir avare, nefret  
ediyorum hediyelerden.*

*Bırakıyorum arkamda arkadaşlarımı – demir parmaklıkları,  
hapishaneleri, bırakıyorum ülkemi o deli stoacılara.*

*Geçip gidiyorum; hüznülerimden ve mesafelerimden başka yok bir  
şeyim. Kortejimde sevgilim ve şiirim, gözlerimde uyukluyor yitik halkım.*

*Geçip gidiyorum düşünüyü kurarak – asma çubuklarında asılı  
kalplerin, tarlalarda dikili başların. Hatırlıyorum, onlar, kalıntılarından  
başka bir şey değil sevdiklerimin.*

*Girdiğinde damarlarıma denizin kokusu, doldurduğunda sevgilimin  
saçını rüzgârın buseleri ve ölüp tekrar doğduğunda kıyıları, annemden  
gayrisini hatırlamayacağım, yumuşacık bir hasır dokuyacağım ona  
hatıramda, çöküp üstüne ağlayacak.*

*Elveda ey ülkemdeki sineklerin çağı.*

*... Öylesine bir kâğıt, bir mürekkep yok, yok mürekkebin silkelediği  
bir kalp, ümitsizlik bir yıldız kaderde, kötülük çocukluğunu yaşıyor henüz  
ve savrulan bir kum sessizlik, bir kâğıt yok.*

*- Hangi ülkeden geldin sen, hangi isimsiz ağıldan?*

*- Yurdum tamamlanmış değil henüz. Ruhum çok uzaklarda, yok bir  
şeyim.”*



Adonis'le beraber düzyazı şiirin öncü ismi olarak tanınan Yûsuf el-Hâl'in şiirlerini incelediğimizde ise şairin 1960 yılında yayımlanan üçüncü şiir koleksiyonu *Kaşâ'id fi'l-Erba'in* (Kırk Yaş Şiirleri)'de beş düzyazı şiir örneğiyle karşılaşırız. Bu şiirleri *Şalât fi'l-Heykel* (Tapınakta Bir Dua), *el-'Aşâ'u'l-Ahîr*" (Son Akşam Yemeği), *"li'l-'Urûk Vaħdihâ en Tenṭuḳ"* (Sadece Damarlar Konuşabilir), *"el-Ḳaşîdetu't-Ṭavîle"* (Uzun Şiir) ve *"el-Ḥaşâd"* (Hasat)'tır. el-Hâl bu şiirlerini Adonis'in yaptığı gibi farklı yapılar içerisinde vermez; ona göre düzyazı şiirin formatı düzyazıdır ve önemli olan sadece ritim ile imgedir.

el-Hâl'in bu bağlamda kaleme aldığı şiiri *"el-Ḥaşâd"* (Hasat), tıpkı düzyazı bir eser gibi giriş-gelişme-sonuç bölümleri üzerinden kurgulanmıştır. Tarlasını eken bir çiftçinin onu hasat edecek günü düşlemesiyle başlayan şiirin ilk kısmı, aynı zamanda anlatının da giriş bölümünü oluşturur:

سأنتظر مجئ الحصاد.

السنابل تتشبح بالذهب. جمالها يملأ العين.

وها منجلي في يدي، مسنون كجسد امرأة في حب.

سأضرب حين يجيء الوقت، حين تشبع السنابل من العيش و تلوي أعناقنا للحياة.

و سأجمع الغلال واحدة واحدة. و حين يصير القمح، ستنعم به عنابري.

تعالوا، يا إخوتي، و خذوا.<sup>282</sup>

*Hasadın gelmesini bekleyeceğim.*

*Altına bürünecek başaklar. Güzellikleri dolduracak gözleri.*

*İşte elimde orağım, bilenmiş aşka kesmiş bir kadın bedeni gibi.*

*Ve vakti geldiğinde, başaklar doyduğunda yaşamaya, boyunlarını*

*büktüklerinde hayata, döveceğim ekinleri.*

<sup>282</sup> el-Hâl, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.303.

*Toplayacağım tahılı bir bir. Ve döndüğünde buğdaya, şenlenecek  
ambarlarım onlarla.*

*Haydi, gelin kardeşlerim, alın.*

el-Hâl, düzyazı şiirinin gelişme bölümünde ise çitçiye geçmişteki kötü ve açlık günlerini hatırlatarak onu sabırlı olmaya yönlendirirken kendi şiiri için de belirli sınırlar çizmiştir. Hasat imgesi üzerine şekillenen şiir, gelecek için bir dua ve beklenti gibidir. Gelecek güzel günler ancak güzel geçebilecek bir hasatla mümkün olabilecektir:

*في بيت أبنينا فاقئة و جوع. لفصول ألف لم تمطر. التراب برص على جسد الأرض.  
هلال آخر و يمضي.  
و ها أنا أنتظر. منجلي في يدي، و سائدي تائق إلى الفعل.  
و كعاشق على موعد، أحلم بسعادة اللقاء. زمني ركأم من الفراغ، ثقيل يسحق القلب.  
و لكن مع الرجاء يولد الصبر. و مع الصبر كل شيء يصير:  
العشب يطلع من جديد. النهر يصل إلى البحر. المسافر يعود إلى خاصته. الحلم يجتاز العتبة.  
و مع الصبر يجيء الوقت.  
و إلى أن يجيء، هأللي يا دقائق العمر، تعري و اغتسلي في الآن، تكخلي ببريق اللحظة.  
المقبل كأنن لم يولد، و الحاضر ابننا الحبيب.*

*Fukaralık ve açlık var babamızın evinde. Yağmur yüzü görmedik  
bin mevsimdir. Toprak bir abraş yeryüzünün bedeni üstünde.*

*Geçip giden bir hilal daha.*

*İşte bekliyorum ben. Orağım elimde, kollarım özlemiş iş yapmayı.*

*Randevusundaki bir âşık gibi buluşmanın mutluluğunu düşünüyorum.*

*Zamanım boşluktan bir yığın, kalbi ezen bir ağırlık zamanım.*

*Ancak umutla doğacak sabır. Sabırla her şey olacak:*

*Otlar çıkacak yeni baştan. Irmak kavuşacak denize. Yolcu dönecek  
özeline. Rüya aşacak eşiği.*

*Sabırla gelecek vakit.*

*Ve geldiğinde, coşup bağır ey ömrün dakikaları, soyun ve yıkan  
şimdide, gözlerini sürmele anın şimşekleriyle.*

*Gelecek henüz doğmamış bir varlık, biricik oğlumuzdur şimdi de.*

el-Hâl'in şiirinin sonuç bölümü, hasatla son bulan bir mutluluk bölümüdür. Çiftçinin orağı dans edermişçesine tarlayı döverken, ambarı da gittikçe dolmaktadır. Çekilen açlık acıları, onlar tarlalarını ekip sürmeye devam ederse son bulacak, yeryüzündeki açlık onlara bu azmi verecektir:

هلالٌ آخرٌ بعد.

منجلي يرقص في الحقل، و عنابري تحظى بغلال موسم.

تعالوا، يا إخوتي، و خذوا.

و حين يجيء الوقت، نبذر معًا لموسم جديد.

طوبى للجبايع في الأرض.

*Bir başka hilal sonra.*

*Orağım dans ediyor ovalarda, ambarlarım rızıklanmış mevsimin  
tahılıyla.*

*Haydi, gelin kardeşlerim, alın.*

*Vakti geldiğinde yeni bir mevsim için serpeceğiz beraber.*

*Ne mutlu yeryüzündeki açlığa.*

Vermiş olduğumuz iki örneğe baktığımızda iki şairin de kısa ve vurgulu cümlelerle şiirlerini yazdıklarını ve herhangi vezinsel bir kurala bağlılıktan çok cümlelerin kendi içinde yarattıkları ahenk ve ritim üzerinden bir şiirsellik yakalamaya çalıştıklarını görürüz.

Bu iki ismin düzyazı şiirleri karşısında grubun bir diğer ismi Halîl Hâvî ise - birebir onlara yönelik bir eleştiri olmamakla beraber- şair dostlarının şiirdeki ritim unsurunu bir kenara bırakmalarıyla yaratıcı sanatın mahiyetini yok ettiklerini görerek Arapça düzyazı şiire büyük bir hiddetle karşı çıkar. Çünkü ona göre ritim, şiir sanatının bizzat özünü oluşturmakta; özellikle de serbest vezin formlarıyla disipline edilen şiirsel ritim, bu alanda yeni bir alternatif oluşturmayı da imkansız kılmaktadır. Hâvî, Eliot'ın “Sadece kötü bir şair, “serbest nazmı” belli bir şekilden kopup kurtulmak olarak düşünebilir,”<sup>283</sup> cümlesinden yola çıkarak düzyazı şiire yönelen şairleri üç gruba ayırır ve onlara olan eleştirisini dile getirir:

*“Arap edebiyatında düzyazı şiiri savunanlar üçe ayrılır: Birinci grup, şiir üzerine yoğunlaşmış ve Batı şiirini iyi bilen birçok aydını içerir ki bunlar için düzyazı şiir oldukça basit bir uğraştır. Bu şairlerin ürünleri, Batı şiirinin birer tercümesi olmamakla birlikte kendi kendini yaratmış bir orijinalliğe de sahip değillerdir. İkinci grup, Batı edebiyatına dair pek de hafife alınmayacak bir bilgi birikimine sahip olup Avrupa dillerinden birini çok iyi bilerek başarıya ulaşmış kişilerdir. Ne var ki Arapçaya döndüklerinde kendi yaratıcılıklarını ve hitabetlerindeki gizemi kaybetmişlerdir. Bu sebeple sıksa bir Avrupa bedenini sarmalayan Arap kıyafetleri giymiş çirkin şiirler yazmışlardır. Üçüncü grup ise vezinli şiirler deneyip başarıya ulaşamayan ve dış görünümünü öne çıkarmak gibi en kolay yollara başvuran kişilerden oluşur. Bunun şiirle uzaktan yakından ilgisi yoktur.*

*Bu grupların hiçbirisi kendi başarısızlıklarını, Avrupa edebiyatındaki kimi düzyazı şiirlerin başarısıyla gizleme hakkına sahip değildir. Aslında tam burada, düzyazı şiirin, Saint-John Perse'ün*

---

<sup>283</sup> Eliot, a.g.e., s.139.

*çalışmaları dışında bir başarıya ulaşamadığını da belirtmek isterim. Claudel, Whitman ve D.H. Lawrence'in çalışmaları ise ahenk ve ritim derinliğinden yoksun olmaları sebebiyle nesrin bir türü olarak kabul edilmelidir.*

*Arap edebiyatında düzyazı şiire dair örnekler veren şairler, kendileri için en basit, en kolay yolu edinmişlerdir; bu da aslında serbestlikte hiç bilmedikleri zorlukların olduğunu idrak etmeksizin vezin ve kaftiyeden kurtulma yoludur. Yazdıkları bu öte berilerde ahenk ve ritim nerede peki? ”<sup>284</sup>*

Hâvî, iç ritmini muhafaza eden Avrupai tarzdaki düzyazı şiiri tam olarak reddetmez ve bunu -şayet kendi özgünlüğüyle karakterize edilmiş olduğunu görmüşse- Batı'daki uygarlık gelişiminin kaçınılmaz bir sonucu olarak addeder. Hâvî'nin itiraz ettiği şey, kendilerini haklı çıkartabilecek bir teorileri dahi olmadan, şiirlerini mutlak bir kargaşaya çeviren “küçük ölçekli şairler” olarak adlandırdığı kişilerin düzyazı şiir alanındaki Arapça deneyimleridir. Ona göre bu şairler, şiirlerini tek bir esasın, darmadağın ve savruk imgelerin üstüne yıkmışlardır. Hâvî'nin düzyazı şiirin teorisi üzerine sarf ettiği bu cümlelerin ardından divanında düzyazı şiire dair bir örnek aramak da yersizdir.

Grubun bir diğer ismi Bedr Şâkir es-Seyyâb, düzyazı şiirin ortaya çıkıp gelişme gösterdiği yıllar olan 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında kendi hastalığıyla uğraşması, tedavi için sürekli olarak bir ülkeden başka bir ülkeye gitmek zorunda kalması ve 1964'teki erken ölümü dolayısıyla bu yeni deneyimlere uzak kalmıştır.

Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ise bu form hususunda Halîl Hâvî'nin tarafını tutarak düzyazı şiiri müstakil edebî bir form olarak görmemiş, yine Hâvî gibi bu alanda hiçbir

<sup>284</sup> 'Avad, *Fî Kağâyâ's-Şi'r ve'n-Nağd ve's-Sekâfe - Hivârât Halîl Hâvî*, s.95.

örnek kaleme almamış, hatta kendisinin kimi serbest şiir denemelerini düzyazı şiir olarak adlandırmak isteyen kişilere de karşı çıkmıştır.<sup>285</sup>



---

<sup>285</sup> Bkz.: Cebrâ, “Muqaddime”, *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.10.

### III. BÖLÜM

#### 3. ELE ALINAN KONU VE TEMALAR

Bir araştırmacı ya da okuyucunun, karşılaştığı ilk şiirlerden zevk alabilmesinin en önemli belirleyeni genelde konudur. Başlarda şiirden zevk almanın en önemli yanı olarak ‘konuyu anlamak’ gözüktü de kişinin dil bilincinin gelişmesiyle birlikte belirleyen de çoğalır. Konudan sonra ikinci sırada biçimin ayırıcına varmak gelmektedir.

Temmużî şairlerin şiirlerinde konu ve tema taraması yaparken, konunun şairlerin amacına nasıl hizmet ettiği de gözlemlenmeye çalışılmış, bu bağlamda kimi koleksiyonların, farklı şiirlerden oluşan bir toplama ürün olmadığı, aksine her bir şiirin birbirleriyle olan bağlantıları çerçevesinde alt başlıkları olan tek bir şiirden oluştuğu dikkatimizi çekmiştir. Çünkü bu şairlerin çalışmalarındaki en dikkat çekici yön, tek bir şiir koleksiyonunun sanki tek bir olay üzerinde kurgulanmış gibi kaleme alınmış olduğudur. Özellikle Adonis’in *Agâni Mihyâr ed-Dimaşki* (Şamlı Mihyar’ın Şarkıları), Cebrâ’nın *Temmuż fi’l-Medîne* (Temmuz Şehirde), Hâvî’nin *Nehru’r-Remâd* (Kül Nehri) ve el-Hâl’in *el-Bi’ru’l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu) koleksiyonları bu tür bir kurgunun sonucudur. Sanki birkaç şiirden oluşan koleksiyonlar değil de, birkaç bölümden oluşan tek bir şiirmiş gibi karşımıza çıkmaktadırlar. Dolayısıyla biz de konu ve tema taraması yaparken buna dikkat edip, olabildiğince bu kurguyu yansıtmaya çalıştık.

Bunun yanı sıra Temmużî şairlerin şiirlerinde konu ve tema çeşitliliğinin aslında çok geniş olmadığı fark edilir. Konu bağlamında Filistin trajedisi, vatan özlemi, Arap milliyetçiliği, Doğu ve Batı karşılaştırması gibi olgular ön plana çıkarken; tema, özellikle kent temi ile modern insanın bunalımı, kadın, ölüm ve özgürlük gibi başlıklar üzerinde yoğunlaşır. İçinde siyasi ve sosyal eleştirilerin sıkça görüldüğü Temmużî şiir, daha çok belli bir amaç dâhilinde şekillendirilmiş edebî bir yönelimdir. Siyaset her ne

kadar bu şairlerin hayatlarına ve eserlerine işlemişse de şiirlerin edebî yönlerinin daha ön planda olması, vermek istedikleri mesajları sanatsal bir maskenin ardına saklamaları, bu şairlerin ortaya koydukları eserleri güdümlü bir edebiyat ürünü olarak adlandırmamızı engeller.

### 3.1. Ele Alınan Konular

#### 3.1.1. Filistin Trajedisi

Modern Arap şiirinde özellikle Filistinli şairler tarafından sıkça işlenen bir konu olan Filistin trajedisinin temeli, esasen İngiltere'nin 1917 yılında yaptığı Balfour Deklarasyonu'na bağlanabilir. İngiltere bu deklarasyon ile İngiliz Hükümetinin Filistin'de bir Musevi yurdunun kurulmasını desteklediğini ve bunu gerçekleştirmek için her türlü çabayı sarf edeceğini ilan eder.<sup>286</sup> Sonrasında 1948 Mayıs'ında İsrail'in kurulması, 1956-1967 ve 1973 Arap-İsrail savaşları, yaşanan toprak kayıpları, sürgün ve ölümler, Filistinlilerin benliğine kadar işleyen acılara dönüşür.

Bu yaşananların edebiyata yansımaları kaçınılmazdır. Bu konuyu özellikle Cebra açısından ele alırken, onun 1948 trajedisinin ardından Irak'a sığınan bir Filistinli olduğunu unutmamak gerekir. Arap ulusunun yaşadığı kültürel krizle birebir ilintili olan Filistin meselesi, Cebra'nın şiirlerinde belirleyici bir konudur. Neredeyse tüm şiirlerinde Filistin'e ilişkin unsurlar bulunur. Ancak Cebra, Filistin'e ilişkin duygularını şiirlerinde haykırarak ifade etmez; aksine, sanatçı kişiliği onu, bunları gizlice söylemeye, ima etmeye sevk eder. 'Îsâ Bullâta'nın dediği gibi<sup>287</sup> o, göstermek istediği imgeyi yahut fikri, belagatli söylemden ve direkt düşünceden uzak, anlık rötuşlarla aktarır. Amacı, yaratıcılığı ve samimiyeti hissettirecek, lafabeliğinden uzak bir sembol arayıp bulmaktır. Şiirlerinde açıkça ifade etmese de şairin şiir koleksiyonlarının tüm

<sup>286</sup> İrfan C. Acar, *Lübnan Bunalımı ve Filistin Sorunu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989, s.42.

<sup>287</sup> Bullâta, "Cebra ve'l-Hurûc mine'l-Medâri'l-Muğlak", s.51.



sayfalarında Filistin'in ya da Arap ümmetinin içinde bulunduğu sorunların derin ve acı bir yansımasını görmek mümkündür. Ancak şiirleri üzerinden siyasi bir yorum yapmaya kalkmaz; sadece çekilen acıları okuyucunun gözleri önüne sermeyi tercih eder:

*Bir kör vardı mahallemizde*

*ut çalıp şarkı söylerdi*

*ve bir iki saat öğle vakti*

*uyuklardı sonra gölgemizde.*

*Öldürdüler onu,*

*bağırsaklarının içinde mermiler*

*ritim tutturdu son bir şarkıya.*

*Ve o evden bu eve*

*koştururdu yeni serpilmiş bir komşu kız*

*kaçan bir ceylanın peşinden yalınayak.*

*Bir gece yerle bir ettiler evi,*

*sabah olunca bulabildiğimiz ondan geride*

*çıplak ayaklarıydı sadece.*

*في حينًا كان أعمى*

*يطنطن على العود و يغني*

*و بعدها يغفو عليه في فينا*

*ساعة أو ساعتين في الظهيرة.*

*قتلوه، و في أمعانه غنى الرصاص*

*أغنية أخيرة.*

*و بين الدار و الدار كانت*

*جارتنا الناهد تجري*

*حافية وراء ظبية هاربة.*

*نسفوا الدار ليلاً، و لم نجد منها*

*في الصباح إلا القدم الحافية.<sup>288</sup>*

Şair, *Kıbya* (Kıbya Köyü) adlı şiirinde ise Ekim 1953'te Filistin'in Kıbya Köyü'nde yaşanan katliamı ele alır. Ariel Şaron liderliğindeki 600 İsrail askerinin, Batı Şeria'daki Kıbya Köyü'ne düzenledikleri baskında 67 Filistinli öldürülmüş, 75 kişi de yaralanmıştır; 56 bina yıkılmış, bir başka iki köy de ateşe verilmiştir. Şiirde ele alınan bu katliam, başındaki ithafın dışında, intikam dolu sözcükler içermez. Şairin yaşamış olduğu acının, tamamen sanatsal bir çizgi içinde ortaya konuluşunu görürüz:

<sup>288</sup> Cebrâ, "Mûnûlûğ li-Fâust Mu'âşır", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.37.

## قبية

[نذكرى وحشية الضباع السارحة  
في فلسطين عبر الأسلاك الشائكة.]

رصاص

في مقمر الليل

عبر التلة و الطريق،

رصاص

على الجدران يسطك

و يقرع الأبواب و النوافذ

يطلب الأمعاء و القلوب،

رصاص

من خلف الحجارة، عبر الفجاج،

من وراء أكياس الرمال،

رصاص

ينثر في الحجرات رياحياً من الدم

و يلصق زخرفة الدماء على الجدار،

رصاص

و جلغنايت

يقذفان بالأجساد إلى الضباع.

القمح زرعه لا لنحصد

و العناقيد سقيناها لا لنشرب

و ليننا عبثاً قد استحمَّ بعطر البرتقال.

دمنا في التربة الحمراء يجري

و على الصخور،

و أيدينا ابحثوا عنها تحت جحافل النمل.

أغلقوا الأبواب

أحكموا النوافذ

صدّوا القمر

امنعوا الليل،

و لكن الأبواب من خشب،

و النوافذ صنعت لا لتصدّ

الهواء و القمر

و الجلغنايت

و أنياب الضباع.

و القلب حديد،

و لكنه للرصاص و الجلغنايت و الأنياب

أوهى من الخشب.

ذراع فاطمة حول حسن

و حسن نضج من الدم،

و أبو حسن لم يبق منه

إلا قنباز من خرق،

ابحثوا تحت الحجارة عنهم

و اجمعوا الذراع إلى الجسد.

القمح زرعناه لا لنحصد

و العناقيد سقيناها لا لنشرب

و لبنا عبثاً قد لستحمّ بعطر البرتقال.

دمنا في التربة الحمراء يجري

و على الصخور،

و أيدينا ابحتوا عنها تحت جحافل النمل.

رصاص

بصكّ الحجر

و الجلفنايت

و اللين يتلوى مرّفاً

بين زيتوناتنا و دوالي العنب.<sup>289</sup>

### **Kıbya Köyü**

[Dikenli teller ile örülmüş Filistin'deki

sırtlan sürüsünün vahşi hatırasına.]

*Kurşunlar*

*gecenin mehtabında*

*yollar, tepeler boyunca*

*Kurşunlar*

*titriyor duvarların üstünde*

*çalıyor kapıları, pencereleri*

*bağırsakları ve kalpleri söküyor*

*Kurşunlar*

*kandan reyhanlar serpiyor odalara*

*yapıştırıyor duvarlara kanlı süslemeler*

*Kurşunlar*

*ve dinamit<sup>290</sup>*

*atıyorlar bedenleri sırtlanlara.*

*Bizim ektiğimiz buğday, biz biçelim diye değil*

*bizim suladığımız salkımlar, biz içelim diye değil*

<sup>289</sup> Cebrâ, "Kıbya", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.69-72.

<sup>290</sup> Cebrâ'nın burada kullandığı sözcük *Cılğanâyt / جلفنايت / Gelnite*, bir tür jelatinli dinamittir. Şair, şiirde bu özel isme yer verse de biz çeviride 'dinamit' sözcüğünü tercih ettik.

*gecemiz beyhude, yıkanmış portakal kokusu ile.*

*Kızıl toprakta akıyor kanımız*

*ve kayaların üstünde,*

*arayın karınca sürülerinin altında ellerimizden arta kalanları.*

*Kapatın kapıları*

*sıkılaştırın pencereleri*

*defedin ayı*

*yasaklayın geceyi*

*Ne var ki kapılar ahşap,*

*pencereler caydırmak için yapılmış değil*

*havayı ve ayı*

*dinamiti*

*ve sırtlanların dişlerini.*

*Kalp demirleşmiş artık*

*ne var ki kurşunlar için, dinamit ve dişler için*

*ahşaptan daha zayıf.*

*Fatma 'nın bir kolu Hasan 'ın yanında*

*Kana bulanmış Hasan*

*bir şey kalmamış babasından geriye*

*bez parçası bir elbiseden başka,*

*arayın parçalarını kayaların altında*

*getirin kolu bedenle bir araya.*

*Bizim ektiğimiz buğday, biz biçelim diye değil*

*bizim suladığımız salkımlar, biz içelim diye değil*

*gecemiz beyhude, yıkanmış portakal kokusu ile.*

*Kızıl toprakta akıyor kanımız*

ve kayaların üstünde,

arayın karınca sürülerinin altında ellerimizden arta kalanları.

*Kurşunlar*

*dövüyor taşları*

*bir de dinamit*

*arasında zeytinliklerimizin ve asma çubuklarının*

*yırtınıp parçalanıyor gece.*

Filistin konusunun Cebrâ'nın neredeyse bütün şiirlerine işlediğini dile getirmiştik. Bunun sebebi Cebrâ'nın bu konuyu ele alırken bunu kendisine bir görev addetmiş olma ihtimalidir, çünkü bu konuyu işleyen tüm şiirleri, şairin tarihe olan tanıklığını sunmasının yanı sıra yaşananları da -tarihsel bir gerçeklik çerçevesinde- birebir okura aktarmaya yöneliktir. Şairin örnekler verdiğimiz bu şiirlerinin dışında, onun *Lev'atu's-Şems Memleketi'l-Hubb* (Aşk Krallığında Güneşin İstirabı) adlı şiiri de tamamıyla Filistin'e dair bir tür ağıt niteliği taşımaktadır. Şairin 22 bölümden oluşan bir diğer şiiri *Mutevâliyet Hubb* (Bir Aşk Dizini) ise bir kadına yazılmış bir tür aşk şiiri görünümünde olsa da bu şiirdeki kadın aslında bizzat Filistin'in kendisidir:

*Ey altı kıtanın kadınları,*

*Bakın! İşte kraliçeniz,*

*Allah'ın yarattıkları arasında en güzeliniz*

*Onu seçtim –*

*Seçtim en muhteşeminizi –*

*Olsun diye ibadetimin ve deliliğimin yeri,*

*Ve en güzelinizdeki kıskançlığın çekiciliği.*

*Bir tek onun için dans edip şarkı söylerim,*

*يا نساء القارات الست،*

*انظرن! هذه أميرتكن،*

*أبدع من صنع الله فيكن،*

*اخترتها –*

*وما أختار إلا أروعكن –*

*لتكون محط عبادتي و جنوني،*

*و مثيرة الغيرة في أملككن.*

*لها وحدها أرقص و أغني،*

Bir tek onun için akıllılık edip saçmalarım  
Ve yükseltirim sesimi yüzüyle bu dünyanın.

لها من دونكن أعقل و أهذي  
و أرفع صوتي بوجه الدنيا هذه.<sup>291</sup>

Şairin “Allah’ın yarattıkları arasında en güzeliniz” ifadesi, Filistin topraklarının kutsallığına bir vurguyken, sonrasında gelen sözcükler, onun bu topraklara olan aşkının ifadesine dönüşür.

Filistin konusunu şiirlerinde birebir gördüğümüz bir diğer Temmûzî şair de Seyyâb’tır. Onun *fi Yevm Filisṭîn* (Filistin Gününde) adlı şiiri, Seyyâb’ın devrimci günlerindeki kişiliğini, tutumunu ve üslubunu yansıtmaları bakımından da önemlidir. Yazım tarihini tam olarak bilemesek de şairin ölümünden sonra yayımlanan ve 1946-1948 arasında kaleme almış olduğu şiirlerini içeren *E’âşîr* (Kasırgalar) koleksiyonunda yer alan bu şiir, devrimci bir jargon içermekle birlikte Yahudilerin Filistin topraklarında yaptıklarını Hitler’in Yahudilere yaptıklarıyla benzeştirir. Şaire göre Filistin’de elde edilecek başarı, 1917 yılında Sovyetler Birliği’nde yaşanan Bolşevik Devrimi’nin (Kızıl Devrim / الثورة الحمراء) ta kendisidir:

يا راقصين على دم الصحراء	قد آن يوم الثورة الحمراء
تلك الشرارة بعد حين تنجلي	عن زاخر بالنار والأضواء
اليوم يحطم كل شعب ثائر	سود القيود بضحكة استهزاء
...	...
تلك الواطن أين عنها أهلها	فتروح تعرضها على الغرباء
والقدس ما للقدس يمشي فوقها	صهيون بين الدمع والأشلاء
ما هتلى السفاح أقسى مدية	يوم الوغى من هتلى الحلفاء
...	...
عاش التحرر كل رهط غائب	-إلاه- يوم الجدّ و الأعياء

<sup>291</sup> Cebrâ, “Mutevâliyet Ḥubb”, *el-Mecmû’âtu’ş-Şi’riyye*, s.241-242.

أصحاب تلك الشارة السوداء

و غدا فداء الكادحين و جمعهم

ان حان يوم الثورة الحمراء<sup>292</sup>

يا شعب هذا أنت جاش رابط

*Ey çölün kanları üzerinde dans edenler / doğdu işte şafağı kızıl devrimin*

*Ayazlanır bu kıvılcım sonra / taşkınlarından ışığın ve ateşin*

*Kıracaktır her devrimci halk bugün / eğlenceli gülücüklerle karalığını zincirlerin*

...

*Ya şu vatan, nerede ki halkı / gitmiş mi yoksa onu yabancılara sunmak için*

*Nedir Kudüs, Kudüs için, yürüyor üstünde / Siyonistler, arasında gözyaşı ve*

*bedenlerin*

*Katil Hitler daha mı merhametlidir / savaş günü müttefik Hitler'den?*

...

*Yaşadı kurtuluşu onlar dışında her kayıp topluluk / ciddilik ve yorgunluk günü*

*Ve yarın feda edilecek emekçiler / topladılar onları şu siyah rozetliler*

*Ey halk, sensin işte bu soğukkanlı yürek / geldiğinde günü Kızıl Devrim'in.*

Adonis ise Filistin meselesini daha dolaylı bir dil kullanarak Temmûzî şiirin karakterine uygun bir şekilde işlemeyi tercih eder. Şairin 1970'te Beyrut'ta kaleme aldığı ve *Hâzâ Huva İsmî* (İşte Benim Adım) koleksiyonunda yer alan şiiri *Muqaddime li-Târîh Mulûki't-Ṭavâ'if* (Tavaif-i Mulûk Tarihine Giriş), başarısızlıkla sonuçlanan üç savaş geçirerek parçalanmış olan Filistin'i, şiirin adından da anlaşılacağı üzere, Endülüs Emevi Devleti'nin 1031 yılında yıkılmasından sonra 1031-1090 yılları arasında Endülüs'te hüküm süren çok sayıdaki emirliklerin tarihi üzerinden ele alır.

Şiirde Filistin, mekân bağlamında, günümüzde Tel-Aviv şehrinin bir parçası kabul edilen ve eski bir liman kenti olan Yafa ile ifade edilirken, şairin Alevi kimliğini ön plana çıkaran Hz. Ali betimlemesiyle de temsil edilmiştir. Şaire göre Filistin'in

<sup>292</sup> es-Seyyâb, "fi Yevm Filistin", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.498-499.



parçalanmasının bir nedeni olarak görülen Araplar arasındaki çatışma ise Hz. Ali ile Muaviye arasındaki çekişme olarak sunulmuş ve Endülüs emirliklerinin kendi aralarındaki savaşa kadar giden bir sürece evrilmiştir. Şiir yapı bakımından da farklı bir görünüme sahiptir:

وجه يافا طفلٌ هل الشجرُ الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض في صورة عذراء؟ من  
هناك يرح الشرح؟ جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل  
صوتٌ شريئ...

(كان رأسٌ يهذي يهرجُ محمولاً ينادي أنا الخليفة).

هاموا حفروا حفرةً لوجه عليّ كان طفلاً و كان أبيضاً أو أسوداً، يافا أشجاره  
وأغانيه ويافا.

تكدسوا، مزقوا وجه عليّ

دم الذبيحة في الأقداح، قولوا : جبانة،

لا تقولوا : كان شعري ورداً وصار دماءً،

ليس بين الدماءِ

و الورد إلا خيط شمس، قولوا : رمادي بيتٌ

و ابنُ عباد يشحن السيف بين الرأس و الرأسِ

و ابن جهور ميث.

لم يكن في البداية

غير جذرٍ من الدمع أعني بلادي

والمدى خيطي - انقطعت وفي الخضر العربية

غرقت شمسي<sup>293</sup>

<sup>293</sup> Adûnîs, "Muqaddime li-Târîh Mulûki't-Ṭavâ'if", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.2, s.413-428.

*Bir çocuktur Yafa'nın yüzü*                      *Çiçeklenir mi kurumuş bir ağaç?*  
*Bürünür mü yeryüzü bir bakirenin görüntüsüne?*                      *Kim sarsacak*  
*orada Doğu'yu? Çıkıp geldi güzelim fırtına da gelmedi henüz güzel yıkım*  
*Avare bir ses...*

*(Sayıklıyordu bir kafa, şarkılar söyleyip ayyaş ayyaş, bağıyordu*  
*halifeyim diye).*

*Dolanıp durdular, bir çukur kazdılar yüzü için Ali'nin*                      *Bir çocuktur,*  
*beyazdı ya da siyah, Yafa, ağaçları ve şarkıları, Yafa.*

*Yığdılar üst üste, parçaladılar Ali'nin yüzünü.*

*Kadehlerde kurbanın kanı, yüreksiz kadın, dediler,*

*Söylemeyin şiirimin bir gül olduğunu, şiirim şimdi kan oldu,*

*Arasında kan ile*

*gülün yok bir şey siciminden başka güneşin, söyleyin, evimdir külüm*

*İbn Abbâd kılıcını biliyor arasında başların*

*Ve ölmüş İbn Cehver.<sup>294</sup>*

*Yoktu başlangıçta*

*gözyaşından bir kök sadece*

*Yani ülkem*

*Ve menzil ipliğimdi – Kesip attım ve Arap çayırılığında*

*boğuldu güneşim.*

---

<sup>294</sup> İbn Abbâd ve İbn Cehver, Abbâdîler ve Cehverîler emirliklerinin krallarıdır. En sert ve uzun savaşlar bu beylikler arasında yaşanmıştır. Endülüs'te siyasi birliğin yeniden kurulması fikrine sahip tek emirlik gibi görünen Abbâdîler, 1070 yılında Kurtuba'yı almak suretiyle Cehverîlere son vermiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Özdemir, "Mülûkû't-Tavâif", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2006, C.31, s.554.

Sonrasında ise şiirde diğer Araplardan yardım isteyen Hz. Ali'yi görürüz. İslam tarihinde yiğitliği ve savaşlarda gösterdiği kahramanlıklarıyla ünlü Hz. Ali'nin burada Filistin'i sembolize ettiği açıktır. Sembol olarak kullanılan Hz. Ali'nin, Hz. Peygamber'in damadı, aşere-i mübeşşere ve hulefa-i raşidinden biri olması, şiire ayrı bir anlam kazandırır. Ancak beklenen yardım sözlerde kalmış, ufukta Araplardan herhangi bir yardım görülmez olmuştur:

وعليّ يسأل الضوء، و يمضي

حاملاً تاريخه المقتول من كوخ لكوخ :

"علموني أنّ لي بيتاً كبيتني في أريحا

أن لي في القاهرة

إخوة، أنّ حدود الناصرة

مكة.

كيف استحال العلم قيدا

و المدى نار حصار، أو ضحية؟

أ لهذا يرفض التاريخ وجهي؟

أ لهذا لا أرى في الأفق شمساً عربية؟"

*Işığı sorup duruyor Ali, gidiyor*

*taşıyarak katledilen tarihini, bir kulübeden diğerine:*

*"Öğrettiler bana, Eriha'daki gibi bir evim olduğunu*

*ve Kahire'de olduğunu*

*kardeşlerimin, sınırları Nasıra'nın*

*Mekke'ymiş.*

*Nasıl dönüştü ki bilgi bir zincire*

*ve menzil, ateşine bir kuşatmanın ya da kurbanı?*

*Bu yüzden mi reddediyor tarih yüzümü?*

*Bu yüzden mi göremiyorum ufukta Arap güneşini?"*

Yine de Filistin, şair için her daim bir Arap toprağı olarak düşünülür. Adonis'in tabiriyle Filistin, Leyla ise bu toprakların halkı Kays olacak ve bu topraklar için savaşılacaktır:

غير أن النهر المذبوح يجري :

كل ماءٍ وجه يافا

كل جرحٍ وجه يافا

و الملايين التي تصرخ : كلا ، وجه يافا

و الأحتباء على الشرفه، أو في القيد، أو في القبر يافا

و الدمّ النازف من خاصرة العالم يافا

سمني قيساً وسمّ الأرض ليلى

باسم يافا

باسم شعب يرفع الشمس تحية

سمني قنبلةً أو بندقية...

*Akıyor yine de boğazlanan ırmak:*

*Her su yüzüdür Yafa'nın*

*Her yara Yafa'nın yüzü*

*Ve bağrınan milyonlar: Hayır, yüzüdür Yafa'nın*

*Yafa'dır balkondaki yahut zincirdeki veya mezardaki sevgililer*

*Yafa'dır dünyanın böğründen akan kan*

*Kays diye adlandırın beni, yeryüzünü de Leyla*

*Yafa'nın adıyla*

*Adıyla güneşi selamlayarak yükselten bir halkın*

*Bomba diye adlandırın beni, tüfek diye adlandırın...*

Şair sonrasında ise bir kez daha çerçeve hikâyesine dönerek Endülüs emirliklerinin tamamıyla yok edilişlerini, insanların topraklarından sürülüp çıkarılışlarını yahut kılıçtan geçirilişlerini verir. Bu sırada şairin ikisi arasındaki savaşlara göndermede bulunduğu Kastilya Kralı VI. Alfonso ile emirliklerin yardımını talep ettiği Sultan Yûsuf b. Tâşfin<sup>295</sup>, aslında İsrail ve Mısır olarak okurun zihninde canlanır:

"العدو يطغى و هم يخسرون، ويمد و هم يجزرون، و يطول و هم يقصرون، إلى أن عادوا إلى  
علم ناكس و صوت خافت، وانشغل كل ملك بسد فتوقه،  
... وعندما يجد الجد و يطلب الأندلس عون الملك الصالح لإستخلاص إقليم الجزيرة، و قد سقط  
في أيدي الأسبان، يكتفي بالأسف و التعزية و يقول بأن الحرب سجال و في سلامتكم الكفاية، ... و لم  
يزل العدو يواثبهم و يكافحهم ويغاديهم القتال و يراوحهم حتى أجهضهم عن أماكنهم و جفلهم عن  
مساكنهم أركبهم طبقاً عن طبق و استأصلهم بالقتل و الأسر كيفما اتفق...".  
في خريطة تمتد... إلخ،  
رفض التاريخ المعروف الذي يطبخ فوق نار السلطان أن يذكر شاعراً... و البقية آتية،  
في خريطة تمتد... إلخ.  
يأتي وقت بين الرماد و الورد  
ينطفئ فيه كل شيء  
يبدأ فيه كل شيء.

*"Azıyor düşman onlar kaybederken, ilerliyor düşman onlar çekilirken  
ve uzuyor düşman onlar kısılrken, ta ki dönene kadar boynu bükük bir  
bayrağa, soluk bir sese; meşguller bütün krallar kapatmakla kendi  
yarıklarını,*

*... Ve ciddiye binince işler, Salih Eyyub'un yardımını talep edince  
Endülüs, kurtarsın diye İspanyolların eline düşen Cezira bölgesini;  
üzüntüsünü ve taziyesini iletmekle yetiniyor kral, söyleyerek savaşın bir*

<sup>295</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Özdemir, a.g.m., s.554.

galibiyet olduğunu, sizin hayrınızdır bu kadarı diyor, ... Düşman biniyor tepelerine hâlâ, sürdürüyor savaşı, öldürüyor onları ve sürüp çıkarıyor yerlerinden, kürüyor evlerinden ve yığarak onları üst üste, kökünden söküp atıyor ya öldürerek ya esir ederek, nasıl denk düşerse...”.

Uzanıp giden bir haritada, ... vs.

Reddetti sultanın ateşi üstünde pişen o ünlü tarih, herhangi bir şairi anmayı... ve geliyor geri kalanlar,

Uzanıp giden bir haritada, ... vs.

Bir an gelecek küller ile güller arasında

Sönecek orada her şey

Orada her şey yeniden başlayacak.

Ne var ki çizilen tablolar ne kadar karamsar olursa olsun şairin umudu da hiçbir zaman yok olmuyor. Dolayısıyla şiirin sonunda şair tarafından yeniden doğuşun beklenildiği Temmûzî bir ortam yaratılıyor:

غَيْرَ أَنِّي لَسْتُ وَحْدِي

... ها غزال التاريخ يفتح أحشائي نهر العبيد يهذر، يجتاح اكتشافنا ضوءًا يقود إلى الأرض، اكتشافنا

شمسًا تجيء من القبضة، هاتوا فؤوسكم نحمل الماضي كشيخ يموت، نستشرف الآتي، هيامًا ورغبةً.

لَسْتُ وَحْدِي.

Ama bir başıma değilim ben

... İşte tarihin ceylanı, bağırsaklarımı deşiyor Boşa akıyor kölelerin ırmağı, zapt ediyor; bir ışık keşfettik, yeryüzünün yolunu gösteren; bir güneş keşfettik, sıkılmış yumruktan gelen; haydi getirin baltalarınızı, taşıyalım geçmişi ölmekte olan bir ihtiyar gibi; karşılıyoruz gelmekte olanı, arzu ve tutkuyla.

Bir başıma değilim ben.

Bu üç şairin dışında grubun Lübnanlı isimleri Yûsuf el-Hâl ve Halîl Hâvî'nin şiirlerinde ise daha çok Arap milliyetçiliğini konu edinen çalışmalar görürüz. Bu şairler, Arapların içine düştüğü açmazı daha çok kendi ülkeleri özelinde ele almayı tercih ederler. Bu iki ismin şiirleri arasında sadece Halîl Hâvî'nin kimi çalışmaları Filistin'le özdeşleştirilir. Hâvî'nin bu konuyu direkt olarak ele alan bir şiiri olmasa da, özellikle ilk koleksiyonunda yer alan *el-Cisr* (Köprü) adlı şiiri, Arapların ister Hıristiyan olsun, ister Müslüman, Filistin'i ve Filistinlileri benimsemelerinin bir göstergesi olarak kabul görür. Şiirin önemi, 1948 trajedisinin ardından Filistinlilerin ikinci vatanına dönen Lübnan'dan Hıristiyan Arap bir şairin, geneli Müslüman olan Filistinlilere bir el uzatıyor olmasında yatar:

*Yeter bana*

*Kendi topraklarımdan çocuklarım var benim,*

*Onların sevgisi için şarabım var*

*Arttı bana yettiğinden fazlası, tarlanın hasadı*

*Hasat bayramım var benim, yeter bana,*

*Işıldadığında köyde yeni bir lamba*

*Bayram üstüne bayramım var.*

(...)

*Ev aramızda ikiye bölünmüşse ne çıkar*

*Eski ile yeni arasında akamaz mı deniz*

*Bir feryat, rahimlerin parçalanması*

*Ve yırtılması damarların*

*Nasıl kalırız tek bir çatı altında*

*Aramızda denizler var... Duvarlar...*

*Soğuk, buzlu kül çölleri var.*

وَكفاني أَنْ لي أطفال أترابي

ولي في حُبهم خمّر وزاد

من حصاد الحقلِ عندي ما كفاني

وَكفاني أَنْ لي عيد الحصاد،

أَنْ لي عيداً وعيد

كُلما ضوؤاً في القرية مصباحٍ جديد،

(...)

ما له يُشقى فينا البيتُ ببيتين

ويجري البحرُ ما بينَ جديدٍ وعتيق

صرخةً، تقطيعِ أرحام،

وتمزيقِ عُروق،

كيفَ نبقى تحتَ سقفٍ واحدٍ

وبحارٍ بيننا.. سور..

وصحراءُ رمادٍ باردٍ

وجليد.

Ne zaman çıkarız mahzenden, hapishaneden  
Ah, ne zaman Tanrım, güçlenir inşa ederiz  
Kendi ellerimizle özgür, yeni evimizi  
İşte geçiyorlar köprüyü sabah vakti sessizce  
Kaburgalarım uzanmış onlara  
Sapasağlam bir köprüymüşçesine  
Geçiyorlar Doğu'nun mağaralarından,  
Doğu'nun bataklığında  
Geçiyorlar yeni bir Doğu'ya doğru  
Kaburgalarım uzanmış onlara  
Sapasağlam bir köprüymüşçesine.

ومتى نطفز من قبو وسجن  
ومتى، رباه، نشئت ونبني  
بيدينا بيتنا الحر الجديد  
يعبرون الجسر في الصبح خفاها  
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد  
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق  
إلى الشرق الجديد  
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد.<sup>296</sup>

Şiirin vermiş olduğumuz bölümünün son beş satırının bir tür marş olarak bestelendiğini de söylememiz gerekir. Hıristiyan bir Arap olan Hâvî'nin, inancına bakmaksızın bir diğer Arap'ı önemsiyor olması, Filistin'den yola çıkıp Lübnan'a gelmekte olan insanlara yardım elini uzatması ve kendi bedenini onları birbirine bağlayacak bir köprü olarak sembolleştirmesi, onun Arapçılık ruhuyla bu davayı nasıl benimsediğinin bir göstergesidir.

### 3.1.2. Vatan Sevgisi, Vatana Duyulan Özlem ve Sürgünlük

Siyasi tutumları dolayısıyla sürekli olarak baskıya maruz kalan ve ülkelerinden çoğu zaman uzakta yaşayan Temmûzî şairler için vatan sevgisi, vatana duyulan özlem ve sürgünde yaşam, Temmûzî şiirde en fazla işlenen konuların başında gelir. Ülkelerinin içinde bulunduğu siyasi koşullar, geri kalmışlık ve yaşam koşullarının zorluğu çoğu zaman bu şairlerin şiirlerinde birer eleştiri konusu olsa da vatana olan

<sup>296</sup> Hâvî, "el-Cisr", *Dîvân Halîl Hâvî*, s.135-139.



sevgi ve özlem hiçbir zaman değerini ve önceliğini kaybetmez. Kimi şairler ülkelerine olan sevgilerini bir kadına olan aşkla benzeştirirken, kimileri bu aşkı ülkesinin havasına ve suyuna hitaben bir güzelleme yaparak ele alır.

Örneğin Seyyâb'ın edebi yönelimlerinin<sup>297</sup> ilki olan romantik dönemde görülen sevgili olgusunun, sonrasında gelişen toplumcu-gerçekçi dönemde vatan olgusuyla birleştiği görülür. Romantik dönemdeki şiirlerinde şaire göre sevgili ulaşılamayacak bir konumdayken, şairin toplumcu-gerçekçi döneminde sevgili kavramının yerini vatan alır; şairin siyasi tutumu ve ülkesinden uzak oluşu onu Irak'tan uzaklaştırmış, şair bir bakıma sevgilisinden ayrı düşmüştür. Sevgili ve vatan olgusunun birlikteliğini Seyyâb'ın yine *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) şiirinde kolaylıkla görebiliriz. Şairin zihninde sevgili ve vatan imgeleri birlikte canlanır:

*Bilir misin ne tür hüzündür yağmurun verdiği?  
Boşaldığında nasıl iniler çatı olukları?  
Nasıl hisseder onda tükenişini, yapayalnız olan biri?  
Yağmurun da sonu yok, dökülen kan gibi, açlık gibi,  
Sevgi gibi, çocuklar gibi, ölümler gibi!  
Göz bebeklerin gelir hayalime yağmurla birlikte  
Körfezin dalgalarının karşısında parlatır şimşekler  
Irak'ın sahillerini, yıldız ve deniz kabuklarıyla,  
Sanki parlamak üzerelermiş gibi,  
Sonra çeker gece üzerlerine kanlı bir örtü.<sup>298</sup>*

*أتعلمين أيّ حُزنٍ يبعثُ المطرُ؟  
وكيف تُشجج المزاريبُ إذا انهمرُ؟  
وكيف يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياءِ؟  
بلا انتهاءٍ - كالدّم المُرّاقِ، كالجِيعِ،  
كالْحُبِّ، كالأطفالِ، كالموتى - هو المطرُ!  
و مَقْتَنَاكِ بِي تُطيفَانِ مَعَ المَطَرِ  
و عبر أمواج الخَلِيجِ تَمْسُحُ البُرُوقِ  
سَوَاحِلَ العِراقِ بألجُومِ و المحارِ،  
كأنها تهم بالشُّروقِ  
فَيَسْحَبُ اللَّيْلُ عَلَيْهَا مِنْ دَمٍ دَثَارِ.<sup>299</sup>*

Şiiri okuduğumuzda şiirin iki temel eksenini olduğunun ve bir çelişki üzerine kurulduğunun farkına varırız. Şair, bir kadını veya sevgiliyi tasvir ederek başlar şiire;

<sup>297</sup> Seyyâb'ın edebi yönelimleri için bkz.: Ceylan, *a.g.e.*, s.33-115.

<sup>298</sup> Şiirin çevirisi Rahmi Er'e aittir. Bkz.: Er, *a.g.e.*, s.57-58.

<sup>299</sup> es-Seyyâb, "Unşûdetu'l-Maţar", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.253-255.

ardından sahilleri, körfezinin dalgaları, palmyeleri, köyleri, göçmenleri, tepeleri ve mahsulleriyle birlikte bir ülke çıkar karşımıza. Vatan ile sevgili arasındaki ilişki oldukça sıkı ve bir madalyonun iki yüzü gibidir. Sevgili olgusu, vatan olgusunun içinde eriyerek onunla birleşir. Öyle ki çoğu yerde sevgili, vatan kavramını sembolize eden bir imgeye dönüşür.

Bu birlikteliğin kendi içinde bir meşruiyeti de vardır. Sevgili kavramının Seyyâb'ın nezdinde vatan kavramı olmaksızın bir anlamı yoktur; tıpkı vatanın sevgilisiz eksik olduğu gibi. Çünkü vatan olmadan bir sevgili imgesi, başkalarının acılarından soyutlanmış bireysel bir mutluluğu temsil edecek ve sevgili olmadan bir vatan imgesi de ikili ilişkileri ve iletişimi gerçekleştiremeyen eksik bir imge olarak kalacaktır.<sup>300</sup> Şaire göre gerçek aşk, bu iki kavramın içinde birleşen bir olgudur ya da Seyyâb'ın yine aynı yıl kaleme aldığı *Ġarîb 'ale'l-Halîc* (Körfezde Bir Yabancı) adlı şiirinde de söylediği gibi “ruhunun lambası”dır. 1950’li yıllarda Irak Komünist Partisinin koyu bir destekçisi olan ve hükümete yönelik sert eleştiriler dillendiren Seyyâb, 1953’te Kuveyt’e kaçtığı dönemde kaleme aldığı bu şiirinde Irak’a olan özlemini ve hatıralarını olumlu ve olumsuz yönleriyle, hatta Arap milliyetçiliğine doğru kaymaya başlayan kimi betimlemeler eşliğinde ortaya koyar:

و على الرمال، على الخليج  
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج.  
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق  
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون  
الرياح تصرخ بي عراق  
و الموج يعول بي عراق، عراق، ليس سوى عراق  
البحر أوسع ما يكون و أنت أبعد ما يكون  
و البحر دونك يا عراق

<sup>300</sup> 'Aşûr, a.g.e., s.182.

(...)

أحببت فيك عراق روجي أو حبيبك أنت فيه  
يا أنتما - مصباح روجي أنتما - و أتى المساء

(...)

فلتنطفي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا.. نقود  
يا ريح، يا إبرا تخطيطي الشراع، متى أعود  
إلى العراق؟ متى أعود؟

يا لمعة الأمواج رنجهن مجداف يروود  
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة.. يا نقود  
ليت السفائن لا تقاضي راكبيها من سفار  
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار  
ما زلت أحسب يا نقود، أعدكّن و أستزيد،  
ما زلت أنقص، يا نقود، بكنّ من مدد اغترابي  
ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي و بابي  
في الضقة الأخرى هناك. فحدثيني يا نقود  
متى أعود ، متى أعود؟

أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد؟

(...)

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق

وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود  
و أنت تأكل إذ تجوع؟ و أنت تنفق ما تجود

به الكرام، على الطعام؟

لتبكيّن على العراق

فما لديك سوى الدموع

*Körfez 'de, kumların üstüne*

*oturmuş yabancı, şaşkın bakışlar fırlatıyor Körfez 'e.*

*Bir ses patlıyor yoksun benliğimin derinliklerinden: Irak*

*Yükselen dalgalar gibi, bulutlar gibi, gözlerdeki yaş gibi,*

*Rüzgâr bağılıyor bana Irak diye*

*Dalgalar vuruyor üstüme Irak diye, Irak, sadece Irak*

*Deniz şimdi daha engin, sen şimdi daha uzak*

*Deniz sensiz ey Irak*

*(...)*

*Ruhum sende diye sevdim seni ya da sen ruhumdasın diye Irak*

*Ey siz -siz ruhumun lambaları- İşte çöktü akşam*

*(...)*

*Haydi söndür şimdi, sen, ey damlalar, ey kan, ey.. para*

*ey rüzgâr ve ey bana yelken diken iğne - ne zaman dönerim*

*Irak'a, ne zaman?*

*Ey beni Körfez 'e yaklaştıran*

*küreğin sersemlettiği dalgaların parıltısı;*

*Ey Körfez 'in büyük yıldızı.. Ey para*

*Keşke gemiler yolcularını seferden alıkoymasa*

*keşke yeryüzü geniş bir ufuk gibi, denizsiz olsa*

*Seni düşünüyorum hep, ey para, sayıyorum, çoğalırsın diye*

*seninle harcıyorum hâlâ, ey para, sürgün günlerimi*

*senin parlaklığınla aydınlatıyorum hâlâ, kapımı penceremi*

*işte orada, karşı yakada. Söyle bana ey para:*

<sup>301</sup> es-Seyyâb, "Ġarîb 'ale'l-Ĥalîc", el-'Amâlu'-ş-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.181-184.

*Ne zaman dönerim? Ne zaman?*

*Vakti yakın mı acaba, ölümünden önce, o mutlu günün?*

*(...)*

*Yazık... Dönemeyeceğim bir daha Irak'a,  
dönebilir mi ki paraya ihtiyaç duyan bir adam,  
nasıl biriktirirsin ki acıktığında yersen parayı  
ve cömertlerin bahşişleri kadar  
harcarsan yemeğe?*

*Ağla şimdi Irak için*

*Gözyaşı dökmekten başka bir şey değil  
elinden gelen,  
nafile bir bekleyiş sadece  
rüzgârlar, yelkenler için.*

1948'de Filistin'i terk ederek Irak'a yerleşen Cebrâ İbrâhîm Cebrâ içinse vatan olgusu, ona duyulan bir özlemle bütünleşir. Filistin, Cebrâ için bütün güzelliklerin kendisinde gerçekleştiği, eşi benzeri bulunmayan bir ülkedir. Örneğin Cebrâ'nın ülkesinden uzakta, Irak'ta kaleme aldığı şiiri *fî Bevâdi'n-Nefyi* (Sürgün Çöllerinde), ülkesi Filistin'e dair bir güzelleme iken, yaşadığı topraklarda çekmiş olduğu gurbetliğin ve sürgünlüğün de bir yansımasını içerir:

*Toprağımız Filistin yeşilliğimiz,  
çiçekleri, kadınların elbiselerindeki  
resimler gibi,  
Mart ayı süsler tepeleri  
gelincikler, nergisler ile.*

*أَرْضُنَا فِلِسْطِينُ خَضْرَاؤُنَا،  
كَالرَّسْمِ عَلَى بُرْدِ النِّسَاءِ أَزْهَارُهَا،  
أَذَارُهَا يَرِصُّعُ الرَّوَابِي  
شِقَانِقَا وَ نَرْجِسَا،  
نَيْسَانَهَا يُفَجِّرُ السُّهُولِ*

Nisan'ı coşturur ovaları  
çiçekler, gelinler ile.  
Mayıs'ı dostumuzdur  
şarkılar söyleriz öğle vakti  
mavi gölgelerin altında  
obruklardaki zeytinlerin arasında.  
Yeşermesini bekliyoruz tarlaların  
Temmuz'un sadakatine  
hasat zamanındaki kargaşanın dansına.  
(...)  
Bir zümrüttür toprağımız –  
Lakin sürgün çöllerinde  
bahar ardına bahar  
bir tek kuyu haykırıyor yüzümüze.  
Ne yapacağız, ne yapacağız sevgimizle  
dolmuşken şimdi gözümüz, ağzımız  
toz ve kırağı ile?

نَوَارًا و عِرَانَسَا،  
أَيَّازَهَا مَوَالِنَا  
نَغْيِيهِ ظَهْرًا فِي الظَّلَالِ الزُّرْقِ  
بَيْنَ زَيْتُونِ الوَهَادِ،  
نَتَرَقَّبُ فِي نَضَجِ الحَقُولِ وَفَاءَ تَمَوَّرَ  
و رَقِصَةَ الدَّبَكَةِ فِي الحِصَادِ.  
(...)  
زَمْرَدٌ أَرْضُنَا –  
و لَكِن فِي بَوَادِي النِّفْيِ  
رَبِيعًا تَلُو رَبِيعِ  
لَا يَفْحُ إِلَّا النَّقِيعُ فِي وَجْهِنَا.  
مَا الَّذِي، مَا الَّذِي فَاعْلُون نَحْنُ بِحَبْنَا  
و مَلءَ عَيْونِنَا، أَفْوَاهِنَا، الْآنَ تَرَابٌ وَ صَقِيعٌ؟<sup>302</sup>

Grup şairleri içerisinde siyasi kimliklerinin çok fazla ön plana çıkmadığı isimler, Lübnanlı şairler Halîl Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'dir. Lübnan, diğer Arap ülkelerine nazaran daha özgürlükçü bir ortama sahiptir; farklı sesleri tolere eder. Adonis'in siyasi görüşlerinden dolayı Suriye'de tutunamayınca Lübnan'a göç etmesinin nedeni de belki budur. Tanınmış bir şair-akademisyen olarak hayatının büyük bir çoğunluğunu ülkesi Lübnan'da geçirmiş olan Hâvî de vatanına duyduğu özlemi, bir tek *Hubb ve Culcula* (Aşk ve Golgota) şiirinde ele alır. Kaldı ki Hâvî bu şiiri, Cambridge'de okurken çektiği

<sup>302</sup> Cebrâ, "fî Bevâdiyi'n-Nefî", *el-Mecmû'âtu's-Şî'riyye*, s.75-77.

yalnızlığını, vatanına duyduğu özlemini ve âşık olduğu Iraklı yazar Dîzî el-Emîr'e olan hasretini dile getirmek için kaleme almıştır.<sup>303</sup> Hâvî'nin bu dönemde Dîzî el-Emîr ve Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'ya yazdığı mektuplarda olduğu gibi şiirlerinde de karamsar ruh halinin ve ülkesine olan hasretinin romantik ifadelerini görürüz:

*Ve işte ben sürgünlüğün ıssızlığında  
etimi saçan bir hastalıkla  
sessizlikle beraber, öksürüğün ritmiyle,  
silkeliyorum uykuyu  
belki de korktuğumdan  
bedenimi kaplayan kabuslardan  
ve cinlerden  
öyle ki gece yüreğimde bir kaya,  
gecenin duvarı yüzümde  
ve kalbimde bir duman, bir alev,  
ah Tanrım! Sesleri bağırınıyor mezarımda:  
Haydi gel!*

*و أنا في وحشة المنفى  
مع الداء الذي ينثر لحمي  
و مع الصمت و إيقاع السعال،  
أنفض النوم لعلني أتقي  
الكابوس و الجنّ التي تحتلّ جسمي  
و إذا الليل على صدري جلاميد،  
جدار الليل في وجهي  
و في قلبي دخانٌ و اشتعال،  
آه ربي! صوتهم يصرخ في قبوري: تعال!<sup>304</sup>*

Yûsuf el-Hâl'in ülkesi Lübnan'a duyduğu sevgi ise onun ilk şiirlerinde ön plandadır. 1945'te yayımlanan ilk koleksiyonu *el-Hurriyye* (Özgürlük)'de yer alan *Bilâdî* (Ülkem), *Lubnân* (Lübnan), *Hâzihi 'l-Arḍ Liye* (Bu Topraklar Benim) ve *'an Bilâdî* (Ülkeme Dair) şiirleri, onun Lübnan'a olan sevgisinin birer ifadesidir. Ancak el-Hâl de tıpkı Hâvî gibi bu şiirlerini Amerika'da okuyup çalıştığı bir dönemde yazmıştır. Dolayısıyla bu şiirler onun gurbette yaşadığı bir dönemde vatanına duyduğu özlemini

<sup>303</sup> Hammûd, *a.g.e.*, s.20-21.

<sup>304</sup> Hâvî, "Ḥubb ve Culcula", *Divân Halîl Hâvî*, s.101-102.

ifade etmekten öteye gidemeyen kaside formu kullanılarak yazılmış amatör çalışmalar olarak da ifade edilebilir.

Henüz 26 yaşındayken siyasi düşüncelerinden dolayı Lübnan'a göç edip bu ülkenin vatandaşlığına geçen ve ardından 1985 yılında Lübnan'daki iç savaş sebebiyle Fransa'ya göç eden Adonis için vatana duyulan hasretin ve sürgün sözcüğünün çok daha farklı boyutları vardır. Öyle ki sürgünlüğü, ilk olarak insanın kendisine ve kendi düşünce özgürlüğüne olan gurbetliği olarak tanımlar ve bu sebeple kendisinin sürgünde doğduğunu ifade eder. Ona göre sürgünlük coğrafi bir mesele değil, kültürel bir meseledir. Bu bağlamda kendisine sorduğu soru, 'kendimi sürgünde olarak hissettiğim bir kültürün içinde ne yapabilirim?' sorusudur. Bu sorusuna bulduğu cevap ise 'vatan ile sürgün arasında yeni bir mekân icat etmem gerekir' şeklindedir.<sup>305</sup> Adonis'in kendi bilinci ve kültürü içinde oluşturmuş olduğu bu yeni mekânda sadece şairler ve düşün insanları yaşayıp yazmaktadır. Ancak onlar ile kendisi arasındaki fark, Adonis'in dilinin, baskın Arapça şiir dilinin bir parçası olmayışdır. Çünkü şiir, şiirden çok daha fazlası; absürlüğün, anlamsızlığın aracıdır. Bu araçla kendine yeni bir yaşam alanı kurmuştur ve yapmaya çalıştığı, her şeyi, dil bağlamında tekrardan inşa etmektir. Dolayısıyla ülke kavramı, onun özgürlüğünü, sorularını ve başkaldırışlığını kısıtlayan bir imgedir:

لِلْوَجْهِ الَّتِي تَتَبَّسُّ تَحْتَ قَنَاعِ الْكَأْبَةِ  
أُنْحِنِي؛ لِدُرُوبِ نَسِيْتٍ عَلَيْهَا دَمُوعِي  
لَأَبِّ مَاتٍ أَحْضَرَ كَالسَّحَابِ  
وَعَلَى وَجْهِهِ شِرَاعُ  
أُنْحِنِي؛ وَلِطْفَلِ بَيْعِ  
كِي يُصَلِّيَ وَكِي يَمْسَحُ الْأَحْذِيَةَ-

<sup>305</sup> Adûnîs, "Mekân Âhar fî mâ verâ'i'l-Vaţan ve'l-Menfâ", *Cerîdetu'l-Hayât*, S.16074, s.14, Yayın Trh.: 08.04.2007.



كلنا في بلادي نصلي كلنا نمسح الأذنيه

ولصخر نقشت عليه بجوعي

أنه مطر يتدرج تحت جفوني وبرق

ولبيت نقلت معي في ضياعي ثرابه

أنحني - هذه كلها وطني ، لا ديمشق.<sup>306</sup>

*Kederin maskesi altında kuruyan yüzler için*

*Eğiliyorum; gözyaşlarımı üzerinde unuttuğum yollar için,*

*Yüzünün üstünde bir yelken olan*

*Ve bulut gibi yemyeşil ölen bir baba için*

*Eğiliyorum; ve satılan bir çocuk için*

*Ayakkabıları silip dua etsin diye –*

*Hepimiz dua ediyoruz, hepimiz ayakkabıları siliyoruz ülkemde*

*Eğiliyorum, üzerine açlığımı nakşettiğim bir taş için*

*Göz kapaklarımın altında yuvarlanan bir yağmurdur o, bir şimşek*

*Eğiliyorum, toprak diye kendi yitimime taşıdığım bir ev için*

*Benim yurdum işte bunlardır, Şam değil.*

Adonis'in vatan olgusuna dair hissettikleri ve duyumsadıkları o kadar yoğunur ki, onun bu düşünce yoğunluğu birçok şiirine yansımakla kalmaz, kimi mısraları birer aforizmaya dönüşür. Bu mısralar, kısa ama derin duygu tasvirleri olarak ön plana çıkar:

*Bu ülke*

*bir tarladır*

*Günlerse çekirge*

*هذا الوطن*

*زرع*

*و الأيام جرادة<sup>307</sup>*

<sup>306</sup> Adûnîs, "Vaţan", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.365.

<sup>307</sup> Adûnîs, "er-Re's ve'n-Nehr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.257.

### 3.1.3. Komünizm, Sosyalizm ve Devrimcilik

Arap dünyasında komünist ve devrimci hareket, sosyal, siyasal ve ekonomik gerçeklerinin izah edilmeye çalışıldığı bir yaklaşım olarak 1920’li yıllarda ortaya çıkar. Bu süreç, Rusya’da 1917 Ekim Devrimi’ni gerçekleştiren Bolşeviklerin, Batılı güçlerin Müslüman ülkelere karşı yürüttüğü diplomalarını, özellikle Orta Doğu’daki Arap nüfusu Fransa ile İngiltere arasında pay eden Sykes-Picot Antlaşması’nı, ifşa etmeleriyle birebir ilişkilidir. 20 Aralık 1917 tarihli Sovyet Hükümeti bildirisinde yer alan “*Araplar ve pek tabii ki bütün Müslümanlar, kendi topraklarının egemenleri olma ve kendi kaderlerini kendileri tayin etme hakkına sahiptir*” söylemi, bu girişimi daha da hızlandırır. Sonunda 1921 yılında Mısır Sosyalist Partisi ve Lübnan’da Spartaküs Grubu, 1923’te Filistin Komünist Partisi, 1924’te Suriye ve Libya Komünist Partileri ve 1934’te Irak Komünist Partisi kurulur. Bu partilerin 1930’lu ve 40’lı yıllarda haftalık ya da aylık olarak çıkardıkları yayınlar, içinde buldukları koşullardan memnun olmayan öğretmen, memur, üniversite öğrencisi, hatta ordu ve polis mensubu birçok bireyi kendine çeker.<sup>308</sup>

Temmûzî şairlerin kendilerini edebiyat dünyasında yeni yeni göstermeye başladıkları 1940’lı yılların sonları ile 1950’li yılların başında grup şairleri arasında komünist düşünceye ilgi duyan iki isim ön plana çıkar. Bunlardan birisi, belli bir dönem Irak Komünist Partisinin şairliği görevini de üstlenen ve 1945-1953 yılları arasında ateşli bir solcu olarak bilinen Bedr Şâkir es-Seyyâb’ken, diğeri de sosyalizm olgusunu felsefi boyutuyla irdelemeye çalışan Adonis’tir.

Seyyâb’ın komünizmle ve Irak Komünist Partisiyle olan tanışıklığı 1945 yılında kayıt yaptırdığı Bağdat Yüksek Öğretmen Okulunda başlar. Partinin o sıralar savaş ve sömürgecilik karşıtı etkinlikleriyle göz dolduruyor olması, ayrıca yoksul

---

<sup>308</sup> Tarık Y. İsmail, *Arap Dünyasında Komünist Hareket*, (Çev. Kemal Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul 2006, s.15-17.

kesimin beklentilerini dillendirmesi Seyyâb'ı da içine çeker. Bunun yanı sıra öteden beri içinde duyumsadığı yalnızlık ve ilgisizliği, böylesi dikkat çeken bir oluşum içinde aktif bir birey olarak yer almak suretiyle ödünlemek olasıdır. Çünkü Seyyâb, çirkin görünüşü ve yoksulluğu dolayısıyla arkadaşlarından ayrıldığını fark etmekte, dikkatleri üzerine özellikle garip yüz hatlarıyla çektiğini itiraf etmektedir. Fiziki görünüşü, onun karşı cinsten ilgi görmesini engellemekte, bir delikanlı olarak kapıldığı maceralardan hep hayal kırıklığıyla çıkmaktadır. Şair kimliği arkadaşları arasında yayılmış olsa da nüfuz sahibi ve etkili bir kişilik için bunu yeterli görmez. Dolayısıyla Komünist Partisi gibi oldukça etkin bir oluşum içinde yer almak, ona sahip olmak istediği saygın ve nüfuzlu kişiliği büyük ölçüde sağlar.<sup>309</sup> Seyyâb'ın bu dönemde içinde bulunduğu Komünist Parti, 2 Ocak 1949'da başbakan olan Nûrî es-Sa'îd ve hükümeti tarafından şiddetli baskılara maruz kalır. Öyle ki komünist liderlerin dördü Yûsuf Sulmân, Yahûdâ Şadîk, Zekî Beşîm ve Huseyn Muhammed eş-Şebîbî idama mahkûm edilir. Uluslararası komünist gazetelerin protestolarına rağmen haklarındaki hüküm uygulanır.<sup>310</sup> Seyyâb da siyasi düşünceleri sebebiyle Milli Eğitim Bakanlığındaki işinden kovulur, hatta köyüne döndükten sonra tutuklanarak Bağdat Hapishanesine götürülür. Ancak kısa bir süre sonra tekrar serbest kalır.

Onun bu dönemki şiirleri incelendiğinde, bu şiirlerin, *emekçi-proleter* (الكادح), *halk* (الشعب), *açlık* (الجوع), *müreffeh insanlar* (المترفون), *işçiler* (العمال), *kızıl* (الأحمر) ve *orak* (المنجل) gibi sol jargona ait olan sözcüklerle çevrili olduğu görülür:

شعري لهاث الكادحين، وليس أنفاس الغوانسي<sup>311</sup>

*Şiirim nefes alıp vermesidir proletaryanın; değildir nefesi süslü kadınların*

<sup>309</sup> Er, *a.g.m.*, s.4.

<sup>310</sup> Bullâta, *a.g.e.*, s.78; Ilario Salucci, *Irak'ta Solun Tarihi*, (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s.28.

<sup>311</sup> es-Seyyâb, "ilâ Hasnâ'i'l-Kûh", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.513.

Seyyâb, bu dönemde sadece ülkesinde yaşananlara değil, tüm dünyada yaşanan haksızlara karşı duyarlıdır ve bunları şiirlerinde dile getirme yoluna gider. Bu süreçte kaleme aldığı 422 mısralık uzun şiiri *el-Esliha ve'l-Etfâl* (Silahlar ve Çocuklar), onun devrimci görüşlerini yansıtmaya bakımından önemlidir:

“Demiiir”

*Kimin için tüm bu demirler!*

*Bileğin üstünde burkulacak bir zincir için mi*

*Varmamız için mi bir memeye ya da damara*

*Kölesiz bir kilit için mi kapının üstündeki*

*Bir su çarkı için mi avuçlamak için kanı*

“Kurşuuun”

*Kimin için tüm bu kurşunlar?*

*Sersefil Kore çocukları için mi,*

*Aç Marsilya işçileri için mi,*

*Bağdat'ın çocukları ya da başkaları için mi*

*Öyleyse özgürlüklerini istedikleri için:*

*Demir*

*Kurşun*

*Kurşun*

*Kurşun!*

“حد..يد”

*لمن كل هذا الحديد!*

*لقيد سئوى على معصم،*

*ونصل على حمة أو وريد،*

*وقفل على الباب دون العبيد،*

*وناعورة لاغتراف الدم.*

“رصا..ص”

*لمن هذا الرصاص؟*

*لأطفال كورية البانسين،*

*وعمال مرسلية الجانعين،*

*وأنباء بغداد و الآخرين*

*إنما ما أرادوا الخلاص:*

*حديد*

*رصاص*

*رصاص*

*رصاص! 312*

Komünist parti üyeliğinin bir şair nezdinde gerektirdikleri, Seyyâb'ın şiirlerinde kendisine geniş bir yer bulmuştur. Zulüm ve başıbozukluk, bireysel düşüncelerin toplumsal bir trajediye dönüşmesi, hapisanelerde geçirilen zamanlar, birçok görev arasında yer değiştirip durması, Irak'tan kaçarak farklı ülkelerde yaşanan

<sup>312</sup> es-Seyyâb, “el-Esliha ve'l-Etfâl”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.300.

yabancılaşmanın acısı bu dönemki şiirlerinde görülen olgulardır. Ancak kendisini bağlı hissettiği bu idealizmin de yavaş yavaş çökmekte olduğunu düşünür. İdealist düşünceleri ile insan doğasının zayıflığı arasında; daha iyi bir toplum için beslediği umutlar ile Irak'ın koşullarında önünde beliren donuk emareler arasında kalır. Bu, aynı zamanda onu yurtsuzluktan ve sefaletten başka bir şeye sürüklemeyen, bizzat komünistler tarafından dahi takdir görmeyen siyasi mücadelesinin de ta kendisidir. Bu sebeplerle komünistlerle arasındaki bağ bir müddet sonra kopar.<sup>313</sup> 1952 yılında genç subayların Mısır'da yönetime el koymasının ardından 1953 yılında karizmatik bir lider olarak öne çıkan Cemâl Abdunnâşır'ın bütün bir Arap milletinin gönlüne hitap eden sözleri, bir müddet sonra Seyyâb'ı da kendine çeker. Bu tarihten itibaren onun sosyalist düşünceye tâbi olan toplumcu gerçekçi şiirleri, yerini Arap milliyetçiliğine tâbi olan şiirlere bırakır.

Seyyâb'ın bu dönemde komünist düşünce dâhilinde kaleme aldığı şiirlerinin bazıları, günün koşulları gözetilerek yazılmış siyasi düşünceler olarak gözüke de genel itibariyle başarılı sayılabilecek şiirler olmalarının yanı sıra her şeye rağmen edebî üslubun gözetildiği ürünlerdir.

Adonis'in ise devrime ve komünizme olan bakışı, pratikten daha çok teorik ve felsefi düzeydedir; onun için devrim, yüzeysel olanı değil özü yakalamak, sadece tarihi değiştirmek değil, onu yeni baştan oluşturup süreğenliğini sağlamaktır. Aynı zamanda devrim, insanın dışını özgürleştirmekten daha çok içini özgürleştirme hareketidir. Bu sebeple Adonis, hem sanatta, hem de realitede yaşanabilecek gerçek bir devrimin ancak belirttiği teorik bilgilerin pratiğe dönüşmesiyle oluşabileceğini dile getirir. Amaç başlı başına devrimin kendisi olmalıdır; Arap toplumu gibi bir toplumda devrim yerine iktidar, amaç olarak görülmeye başlanırsa bu takdirde devrimin asıl amacı olan “insanın özgürlüğünü sağlama” hedefi gerçekleşmeyecektir. Arap vatandaşı, baskıcı ve otoriter

---

<sup>313</sup> Bullâta, *a.g.e.*, s.95.

yönetimler yüzünden kendi yöneticilerinden kuşku duyar hâle gelmiş, onlardan uzaklaşmaya, devletin inşası ve ilerlemesi için sorumluluk üstlenmemeye başlamıştır. Adonis'e göre, bu realite karşısında Araplara düşen görev, köşesine çekilip suskun kalmak değil, bu baskıcı yönetimlere ve şiddete karşı her türlü yöntemi kullanarak başkaldırmaktır.<sup>314</sup> Adonis'in *el-Muṭâbakât ve'l-Evâ'il* (Uzlaşmalar ve İlkler) adlı koleksiyonunda yer alan *es-Sevra* (Devrim) adlı şiir, her ne kadar 'devrim' başlığını taşısa da içeriğinde sol jargonu barındırmamasıyla dikkat çeker; şiir, sadece şairinin bu görüşlerine dair felsefi bir yansıma olarak karşımıza çıkar:

رمزاً، أو جسراً  
لسقوطٍ يأتي  
لنهاياتٍ أخرى،-  
أنتشقُ هذا الحجر السابح في  
رنتيكِ، وأزفرُ  
هذي رنتي  
في الجهة الأخرى من ذاكرتي.  
غنيّك في صوت الأحياء، نقشتك في صمتِ  
الأمواتِ  
وكتبتك في اللهجات، وفي الطرقات، وكل فضاءٍ،  
حتى  
أغررتي كلماتي  
أن أمحو نفسي...  
أرمانك هذا؟ لكن  
هل كل رماد يصنع وجهاً؟  
لا أعرفك الآن، سؤال:  
هل أنت الحبر أم الممحاة؟

<sup>314</sup> Doğru, a.g.m., s.67-70.

*Bir sembol ya da bir köprü*

*bir düşüş için gelmekte olan*

*ve diğer sonlar için, -*

*Burnuma çekiyorum ciğerlerinde yüzen şu taşı*

*sonra bırakıyorum nefesimi*

*Bunlar benim ciğerlerim*

*hatıralarımın diğer tarafındaki.*

*Seni söyledim yaşayanların sesinde, seni nakşettim sessizliğine*

*ölülerin*

*Seni yazdım her lehçeye, her sokağa, her yere,*

*öyle ki*

*baştan çıkardı beni sözcüklerim*

*kendimi sileyim diye...*

*Senin küllerin mi bunlar? Ama*

*bir yüz meydana getirebilir mi ki her kül?*

*Tanımiyorum şimdi seni, işte bir soru:*

*Bir mürekkep yoksa bir silgi misin sen?*

*Silemiyorum seni, şimdi, işte bir sis:*

*Bir yüz yoksa bir ayna mısın sen?*

Adonis, devrim olgusuna her ne kadar felsefi bir boyuttan bakıyor olsa da 1979'da İran'da Şah Muhammed Rıza Pehlevi'nin devrilmesiyle sonuçlanan İslam Devrimi'ne kayıtsız kalamamıştır. Devrimin hemen ardından Lübnan'ın *es-Sefir*

<sup>315</sup> Adûnîs, " eṣ-Şevra", *el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile*, Dâru's-Sâkî, C.3, Beyrut 2013, s.383-384.

gazetesinde yayınladığı *Tahiyye ilâ's-Sevrati'l-Îrâniyye* (İran Devrimi'ne Selam) adlı şiiri, tamamen bu harekete yönelik bir methiyedir<sup>316</sup>:

تحية إلى الثورة الإيرانية  
أفق، ثورة، والطغاة شتات  
كيف أروي لإيران حبي  
والذي في زفيري  
والذي في شهيق  
تعجز عن قوله الكلمات.

...

شعب إيران يكتب للشرق فاتحة الممكنات  
شعب إيران يكتب للغرب وجهك يا غرب مات  
شعب إيران شرق تاصل في أرضنا ونبي  
إنه رفضنا المؤسس، ميثاقنا العربي.

*Selam olsun İran Devrimi'ne*

*Öyle bir ufuk, öyle bir devrim ki, tiran çekip gitti*

*Nasıl anlatırım ki İran'a olan sevgimi*

*İçime çektiğim nefes*

*Soluduğum havayken*

*Kelimeler aciz kalıyor söz etmekten.*

...

*Doğu'da olabileceklerin henüz Giriş'idir*

*İran halkının yazdığı.*

*Ey can çekişen Batı!*

*Senin çehreni yazıyor İran halkı*

<sup>316</sup> Yürki 'Abduh Elmâz, "İsti'âde li-Şa'îde min Hârici's-Siyâk - eş-Şâ'ir Adûnîs ve's-Sevra ve't-Ṭuğât ve Îrânu'l-Humeynî", *el-Mustaḳbel*, 31 Mayıs 2015, S.5392, s.14.



*İran halkı ki, topraklarımızda kök salan*

*Bir Doğu'dur, bir habercidir.*

*Kurucu manifestomuzdur o bizim, Arap paktımızdır.*

Adonis'in entelektüel kişiliği göz önünde bulundurulduğunda kendisinden böyle bir şiir beklenip beklenilmeyeceği tartışılabilir. Ancak bu şiiri devrimin hemen akabinde yazmış olması ve devrimin her ne kadar dindar gruplar tarafından yönlendiriliyor olsa da liberal ve sol gruplar tarafından da desteklenmesi, onu böyle bir tutuma sevk etmiş olabilir. Bunda şairin Alevi kimliğinin de belli bir payı olsa gerektir. Hali hazırda şairin bütün çalışmaları incelendiğinde kendisinin de bu şiiri herhangi bir kitabına almadığı görülür.

#### **3.1.4. Arap Milliyetçiliği**

20. yüzyılın başlarında önce Avrupa sömürgeciliğine karşı bir tepki olarak yükselen Arap milliyetçiliği, daha sonra bölgede filizlenen Siyonist hareketle çatışmaya mahkûm edildi. Bu bağlamda 1948 yılında yaşanan trajedi, sadece Filistinlileri etkilemekle kalmayarak bütün Arap devletlerini kendi içinde bir sorgulama yapmaya sevketti. Bu trajediyi izleyen yirmi yıl içinde Arap dünyasında yaşanan diğer travmatik olaylar ise bir dizi değişimin sinyalini verdi. Sonunda ise Cezayir'den Yemen'e kadar bütün Arap toplulukları, hızla değişen dünyadaki duruşlarını ve konumlarını belirleyebilmek için çok sayıda radikal dönüşüm geçirdi. Eski ideallere duyulan saygı ne kadar büyük olsa da modern benimsene ve çağın ruhuna ayak uydurma gerekliliği ortaya çıktı.<sup>317</sup>

Bu gelişmeleri her ne kadar gerçek bir milliyetçilik hareketi olarak ifade edemesek de bunun, etnik ve kültürel miras anlamında, genelde okumuş ve aydın

---

<sup>317</sup> Asfour, a.g.e., s.100.

Araplar arasında, özelde de gayrimüslim Araplar arasında, farkındalığın başladığı bir süreç olarak tanımlayabiliriz.<sup>318</sup> Özellikle Filistin işgalinin Arap dünyasında hem duygusal hem de politik anlamda birleştirici bir rol oynaması; ayrıca, 1952’de Mısır’da yapılan askeri darbeyi örgütleyen Hür Subaylar hareketinin lider isimlerinden Cemâl ‘Abdunnâsır’ın milliyetçilik fikrini bütün Arap kitleleriyle buluşturması, bu harekete yön vermiştir.

Sömürgeciliğe karşılık olarak kitleleri Arap milliyetçiliği altında toplanmaya davet eden ulusal kurtuluş hareketlerinin gölgesinde, Temmûzî şairler, bölgenin kültürel mirasını öne çıkarma yolunu benimser. Arap milliyetçiliğine dair siyasal ve toplumsal çağrının edebî ve sanatsal estetiğini oluştururlar. Kültürel mirası tekrardan canlandırma konusunda grup şairlerinden Cembrâ İbrâhîm Cembrâ, çağdaşlarıyla beraber önemli bir rol üstlenmiş olsa da, sadece şiirlerinin politik yönü göz önünde bulundurulduğunda, kişisel deneyimleri içinde Filistin tecrübesinin ötesine geçmediği ya da geçemediği görülür. Bu elbette onun bir sanatçı olarak siyasetten uzak kalmayı tercih etmesiyle de alakalıdır.

Arap milliyetçiliği söz konusu olduğunda Cemâl ‘Abdunnâsır’ın dışında adını anmamız gereken bir başka isim daha çıkar karşımıza: Suriye Sosyal Milliyetçi Parti (*el-Hızbu’s-Sûri el-Kavmî’l-İctimâ’î*)’nin kurucusu Lübnanlı düşünür, yazar ve politikacı Anâtun Sa’âde (1904-1949). Sa’âde’nin görüşleri özellikle Suriye ve Lübnan’da yaşayan entelektüel çevre üzerinde o kadar etkili olmuştur ki grup şairlerinden Yûsuf el-Hâl, Hâfîl Hâvi ve Adonis de bizzat partinin saflarında mücadele yürütmüştür. Sa’âde’nin özellikle *eş-Şirâ’u’l-Fikrî fi’l-Edebî’s-Sûri* (Suriye Edebiyatının Düşün Çatışmaları) adlı kitabı, bu şairlerin başucu eseri olmuş; onun “*milletler, içinde yaşayan insan topluluklarının birbirleriyle etkileşimde olduğu ve*

---

<sup>318</sup> Mehmet Akif Kireççi, *Başlangıcından Günümüze Arap Milliyetçiliği*, Grafiker Yayınları, Ankara 2012, s.60.

bağlandığı belirli bir vatan birliğinde, her şeyden önce kendi temellerini bulurlar,”<sup>319</sup>  
cümlesi edebiyattaki yönelimlerine etki etmiştir.

Arapların siyasi tutumu, Adonis’in nezdinde her daim eleştiriyile karşılanmış olsa da Adonis, Anṭûn Sa‘âde’yi, görüşlerini ve partisini, kendisinin yukarıda ifade ettiğimiz coğrafi sürgünlüğünden bir çıkış yolu olarak görür. Arap toplumu, 20. yüzyılın başlarından itibaren sürekli bir devrimle iç içe olmasına ve ‘devrimci’ olarak nitelendirilebilecek pek çok kurum oluşturmalarına rağmen, hâlâ kendine özgü bir düşünce biçimi geliştirebilmiş değildir. Onun bu bağlamda kaleme aldığı şiirleri, oluşturulması düşünülen bir Arap birliği için yazılmış övgü şiirleri değil; aksine, bu birliğe giden yolda, toplumun ve siyasetin içinde bulunduğu yanlışlıkları ve hataları göz önüne çıkaran yergi şiirleridir.

Bu dönemde henüz şairliğinin çıraklık evresinde olan Adonis’in ilk şiir koleksiyonu *Kaşâ'id Ūlâ* (İlk Şiirler)’da yer alan *Kâleti'l-Ard* (Dünyanın Dediği) şiiri, kimi eleştirmenlerce<sup>320</sup> onun, Anṭûn Sa‘âde’nin hayatını konu edindiği bir eser olarak yorumlanır. Şiir Sa‘âde’nin yaşamıyla birlikte ayrıntılı olarak incelendiğinde bunun doğruluk payının olduğu da görülür. 39 pasajdan oluşan şiir, mücadeleyle geçen bir yaşamı vermekle birlikte Adonis’in de Arap milliyetçiliğine olan bakışını ortaya koyar:

28

*Bir çiftçiyim orada ben, ekiyorum buğdayı  
ve gülü, söküyorum dikenleri  
Pulluğum tosluyor kayalara, ilerliyor  
fosillerin üstünde, neşeyle dövüşerek  
ve sümbülden tarlalarım yıldızların eğlendiği*

28

*أنا فيها الفلاح أزرعها قمحا  
ووردا، و أقطع الأشواكا  
سكتي تنطح الصخور، و تمشي  
في الأخافير، نشوة و عراقا  
و حقولي سنابل تفرع النجم*

<sup>319</sup> Anṭûn Sa‘âde, *eş-Şirâ'u'l-Fikrî ff'l-Edebî's-Sûrî*, Muessesetu'l-Hindâvî, Kahire 2014, s.63.

<sup>320</sup> Bkz. Şerbel Dâğır, “Tevâşucâtu'l-İdiyûlüciyyâ ve'l-Ĥadâṣe: Anṭûn Sa‘âde ve Adûnîs”, *Fuṣûl*, Adonis Özel Sayısı, 1997, C.16, S.2, s.145-172.

sanki imkânsız hayaller ekmişim gibi  
ümmetimin adıyla değerli... Ne yol kesenim,  
ne gaspçı, ne de mal mülk sahibi  
Varlığım bir tek halk için...  
Sen ey övülmüş halk  
her yerde seni görmekte gözlerim.

37

İşte ülkem, sanki Şam'ın zirvelerinden  
oluşmuş Bağdat ya da beslemiş Lübnan'ı  
Güzel ve adaletli bir dünya olsun istedik biz  
ve alemler için yarattık insanı.

كأنّي زرعت فيها السماكا  
قَيِّمٌ باسمِ أمتي.. لست مقطوعا  
ولا غاصبًا ولا ملاكا  
أنا للشعب.. أيها الشعب مُجَدِّتْ  
فإني في كل شيء أراكا.

37

ها بلادي، كأنّ بغداد صارت  
من ذرى الشام، أو عدت لبنا  
نحن شئنا الدنيا جمالاً وحقاً  
وخلقنا للعالم الإنساناً.<sup>321</sup>

Adonis'in başlarda koyu bir Arap milliyetçisi olarak gelişen tutumu, Sa'âde'nin ardından partinin değişen çizgisi ve şairin genişleyen dünya görüşüyle birlikte yavaş yavaş kaybolur. Onun 1960'lardan sonra yazdığı eserleri incelendiğinde siyaset üstü, daha felsefi bir konumda yer aldığı görülür.

Halîl Hâvi'nin Suriye Sosyal Milliyetçi Partiye üye oluşu ise Sa'âde'nin partiyi kurduğu 1934-1935 yıllarına denk gelir. Şair bu yıllarda henüz 15 yaşındadır. Onu en çok etkileyen, partinin simgesi olan dört köşeli bir kasırğa (zevbe'a) amblemidir.<sup>322</sup> Hâvi, bu kasırğa imgesini 'inde'l-Başşâra (Falcı Kadının Yanında), en-Nây ve 'r-Rih fi Şavma'at Kîmbirîdc (Cambridge Manastırında Ney ve Rüzgâr), es-Sindibâd fi Rihletihî's-Şâmine (Sinbad Sekizinci Yolculuğunda), Cinniyyetu's-Şâfi' (Sahil Perisi),

<sup>321</sup> Adûnîs, "Kâletî'l-Ard", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.21-26.

<sup>322</sup> el-Haşşâş, a.g.e., s.18.

La'âzur 'Âm 1962 (1962'de Lazarus) ve er-Ra'du'l-Cerîh (Yaralı Gök Gürültüsü) adlı şiirlerinde açıkça kullanır:

*Kara bir gölgeydi*

*Göğsümün aynasında uyuklayan*

*Ölü bir tekneydi*

*Alevden bir kasırganın üstünde*

*Göğsüm, saçlarım*

كان ظلا أسودا

يغفو على مرآة صدري

زورقا ميتا

على زوبعة من وهج

نهديّ وشعري<sup>323</sup>

Kasırga sembolü, Hâvi'nin savaş içindeki Lübnan'ın trajedisini anlattığı ve yeniden doğuş temasından tamamen uzak olan son divanı *min Ceḥîmi'l-Kûmîdyâ* (Komedyanın Cehenneminden) dışında, tüm koleksiyonlarında yerini almıştır. 1950-1960 arasında kimi görüş ayrılıklarından dolayı parti üyeliğinden birçok kez ayrılıp sonra tekrar partiye üye olsa da Hâvi'nin partiyle olan bağları Sa'âde'nin idam edilmişinden sonra tamamen kopmuştur. Hâvi, bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

*“Arap medeniyetinin sahip olduğu değerlerin keşfine nihilist duygular üzerinden ulaştım. Bereketli Hilal'i Suriye ismiyle veya Suriye medeniyetiyle genelleştirerek birlik olmaya davet eden Milliyetçi Parti'nin temel bir hatası olduğunu anladım ve böyle bir birlik için yapılan çağrının Arapçılık ismiyle olması gerektiğine inanmaya başladım. Çünkü bu bölgenin kültürel mirasıyla karakterize edilen daha kapsamlı bir Arap birliğinin oluşturulması temel esas olmalıdır. İlerlemeci ve yeniden dirilişçi bir eğilimle bağlantılı olan bu birlik anlayışı, kendisini şiirimde ifade etmiştir.”<sup>324</sup>*

<sup>323</sup> Hâvi, “La'âzur 'Âm 1962”, *Dîvân Halîl Hâvî*, s.320-321.

<sup>324</sup> Hammûd, *a.g.e.*, s.18-20.

Bu düşüncelerine rağmen partinin ve kurucusunun doktrinleri, Hâvi'nin yaşamında ve şiirinde derin izler bırakmıştır. Üstünde yaşadığı toprakların anlatılarını ve mitolojiyi Anṭûn Sa'âde'nin görüşleri ve yönlendirmesi sayesinde kullanmaya başlayan Hâvi'nin şiirlerinde öne çıkan 'kendini feda eden kahraman' imgesi, kimi zaman Mesih olarak gözükse de, bu milliyetçi kahraman çoğu zaman kendisini Arap toplumu için feda eden Anṭûn Sa'âde'nin bizzat kendisidir.<sup>325</sup>

Hâvi'nin bu süreçteki milliyetçi duyguları, kurulması düşünülen bir Arap birliği için sınırların ortadan kaldırılması gerekliliğini vurgular:

*Ve bir zaman gelecek, yeryüzünü  
kucakladığım, parlattığım göğsünü  
ve sınırları silip attığım.*

و سوف يأتي زمنٌ أحتضنُ  
الأرض و أجلو صدرها  
و أمسح الحدود.<sup>326</sup>

Partinin bir diğer üyesi Yûsuf el-Hâl'in şiirlerinde de Arap milliyetçiliğine dair geniş kullanımlar görürüz. Şiirlerinde bir mesaj vermekten öte sanatsal bir yaklaşımı benimseyen el-Hâl, kendi şiirlerindeki perspektiften daha çok, 1957'de Adonis'le beraber kurduğu *Şi'r* dergisinin perspektifini Anṭûn Sa'âde'nin yenilik ve kültürel mirastan beslenme görüşleri üzerinden şekillendirmiştir. Okurun zihninde Arap coğrafyasının zengin, kültürel mirasını canlandırma girişimini, el-Hâl'in *el-Cuzûr* (Kökler) adlı şiirinde açıkça görebiliriz. el-Hâl'in şiirleri arasında Temmûzî derinliğinin en çok gözüküğü şiirlerden biri olan bu çalışmada, şairin Ninova'daki figürlerin içerisinde bir dostunun yüzünü tanınması, kadim Sâmi halklarını kendi ataları olarak yorumlamasından ileri gelir. Ayrıca Hz. Süleyman'ın yüzüğüne de atıf yaparak, şiirini *1001 Gece Masalları*'ndan çıkan bir Şehrazad anlatısına dönüştürür:

*İşte Ninova!*

*ها نينوى!*

<sup>325</sup> el-Haşşâş, *a.g.e.*, s.26-27.

<sup>326</sup> Hâvi, "es-Sindibâd fî Rihletihî's-Sâmine", *Dîvân Halîl Hâvî*, s.269-270.

Yazıtlarda tanıdım bir keresinde  
Bir dostumun yüzünü, dokunarak avucumla  
Seslenmişim ona: “Yankılar uzar burada.  
Bir damladır sadece geçip giden hatır  
Toprağın içtiği,  
Bitmek bilmez taşkınların kucakladığı.”

...  
Şam'da  
Sanherib'in yere düşen bakışlarını gördüm  
Çadırında ölüm,  
Ve yolda bin bir hayalet,  
Ve işte yüzler bir porselen, yüzler bir güğüm  
Paslanmış Süleyman'ın yüzüğü,  
Uçan halı dönüşmüş bir kuşa,  
Dönmekte bir tekerlek, zaman sadece bir tane,  
Şehrazad devam ediyor anlatmaya hayatı,  
bir hikâye gibi tam burada.  
Şehrazad bir beden,  
Bir beden hırladığı yaprak gibi  
Ve sırlar gibi köklerdeki.  
Bağrınıyoruz beyhude: Rüzgârlar gibiyiz bizler  
Bir bakmışsın bir yerden geliyor,  
Bir bakmışsın gitmekte.  
Toprak bir rahmin evidir bizim için, bir kefen,

و مرةً عرفتُ في النقوش  
وجه صاحبي، لمسته براحتي  
قائلاً: “ هنا الصدى يطول  
و الخاطر الذي يمرُّ قطرةً  
يشربها التراب،  
يحضنها العباب، لا تزول.”  
...  
و في دمشق  
أبصرت عيناى سنحريب جاثماً  
و الموت في خيامه،  
و في الطريق ألف شبح و شبح،  
و ها هي الوجوه خزف، قماقم  
و الخاتم اللبيك صدئ،  
و البسُّط الريح استحالت طائراً،  
عجلة تدور و الزمان واحد،  
و شهرزاد ما تزال تسرد الحياة  
ههنا حكايَةً.  
و شهرزاد جسد،  
كالورق الذي يهر، جسد  
و السرُّ في الجذور.  
و عبثاً نصيح: نحن كالرياح  
حرّة تجيء من مكانها و حرّة تروح.  
لنا التراب بيت رحمة و كفن،  
و الموت وحده البقاء.<sup>327</sup>

<sup>327</sup> el-Hâl, “el-Cuzûr”, el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, s.207-213.

*Baki olan ölümdür sadece.*

Şiirde geçen Sanherib, II. Sargon'un oğlu ve halefi olan Asur kralıdır. Hükümdarlığında başkenti Ninova'ya taşımıştır. Savaş esirlerini çalıştırarak Ninova'yı tapınaklar ve ihtişamlı eserlerle doldurmuştur. Babil şehrini yakıp yıkmıştır. Suriye'nin güneyindeki Yahudi krallıklarına da saldıran Sanherib, buraları işgal ederek yağmalamıştır.<sup>328</sup> el-Hâl'in tüm bu özel adlara ve yer adlarına yer vermesi, onun coğrafi ve kültürel mirasa yönelik vurgularını gösterir. Bir diğer şiirinde ise milliyetçi unsurlar daha ön plana çıkar. Şiir, halkın ve siyasetin içinde Arap milliyetçiliğine karşı duranlara da bir eleştiri mahiyetindedir:

*Lübnan, ey sevgili ülkem*

*şayet tapıyorsam sana, yok bunda bir abartı*

*senin ellerindedir Araplığın ümidi*

*bilmezden gelse de yandaşlar.*

*Acaba dün, onların karşılarında*

*dimdik ayakta durduğun bir güne döner mi?*

*Doğu'daki ışıktan geriye kalanları himaye ettiğin*

*yaralıyı ölümden döndürdüğün bir güne!*

*Geceler boyu özgür düşünen insanlara*

*hep sığınak olduğun bir güne!*

*Sabah güneşinin üzerine doğduğu*

*sınırlarını yaptığın bir güne!*

*لبنان، يا بلدي الحبيب*

*إذا عبدتك لا أعالى*

*أمل العروبة في يديك*

*إن تجاهلت الموالي.*

*أثرى يُعاد الأمس يوم*

*وقفت في وجه الأوالي*

*تحمي بقايا النور في الشرق*

*الجريح من الزوال*

*وتظن للأحرار مؤنلهم*

*على مرّ الليالي:*

*تبني حدودك حيثما*

*يقع الصباح على الجمال.*<sup>329</sup>

<sup>328</sup> Eva Cancik-Kirschbaum, *Asurlular – Tarih, Toplum, Kültür*, (Çev. Aslı Yarbaş), İlyayayınevi, İzmir 2004, s.97-107.

<sup>329</sup> el-Hâl, "Lubnân", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.83-84.



el-Hâl'in ilk koleksiyonunda yer alan bu şiirin, daha heyecanlı, daha provokatif bir dille kaleme alınmış olduğu açıktır. Ancak onun şair kimliğini zirveye çıkartan koleksiyonu *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu)'ya baktığımızda şairin Arap milliyetçiliğine yaklaşımının biraz daha eleştirel bir yöne kaydığı görülür:

*Köleleriyiz bizler geçmişin, köleleriyiz*

*geleceğin, beşikten mezara aşağılanmışlık emziren*

*köleleriz. Ya hatalarımız?*

*Bu geçen günler değil hatalarımızı yapan.*

*Hatalarımızı yapan bizzat kendi ellerimiz.*

عبيد نحن للماضي، عبيد نحن

للآتي، عبيد نرضع النمل

من المهد إلى اللحد. خطايانا؟

يذ الأيام لم تصنع خطايانا.

خطايانا صنعناها بأيدينا.<sup>330</sup>

Seyyâb ise siyasi anlamda hem sağın hem de solun tadını almış bir şairdir. Komünistlerin Filistin sorununa yaklaşımlarını gördükten ve farkında olmadan ona empoze edilen bir siyasete kendisini teslim etmiş olduğunu anladıktan sonra 1955 yılından itibaren komünistlerden ayrılır. Elbette onun bu tutumu, 1958 yılında Abdulkerîm Kâsım yönetimindeki askeri darbeyle beraber çeşitli zulümlere uğramasına neden olur. Ba's hareketinin gerçekleştirmiş olduğu bu devrimin başlarda âdeta bir peygamberi olarak addedilen Seyyâb, eski 'yoldaş'larının iftiralarına maruz kalır; daha sonraları ekmeği elinden alınır, görevine son verilir, herhangi bir işte çalışması engellenir ve şiirlerinde Cemâl 'Abdunnâsır'ı övdüğüne ilişkin kimi 'dost'larınca yapılan ihbarlardan dolayı birçok kez tutuklanır.<sup>331</sup>

Bunun öncesinde Seyyâb'ın 1954'te yayımlamak istediği ezilmiş toplumsal bir silueti anlattığı *el-Mûmisu'l-'Amyâ* (Kör Fahişe) şiirinde milliyetçi içerik gören komünist arkadaşları, şiiri yayımlamaması veya en azından komünist ideolojiyle bağdaşmayan dizelerin şiirden çıkartılması için ona baskı yapmışlar, ancak o bunları

<sup>330</sup> el-Hâl, "el-Hıvârû'l-Ezelî", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.224.

<sup>331</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fî's-Şi'r*, s.70-71.

reddederek şiiri olduğu gibi yayımlama yoluna gitmiştir.<sup>332</sup> Arkadaşlarının çıkartmasını istediği bu milliyetçi ifadeler, *kör fahişenin* müşterileri etkilemek için kendini överken kullandığı bir monologda şöyle geçer:

*Buğday gibidir tenin ey Arap kızı  
üzüm çardakları arasında beliren şafak gibi  
ya da Fırat gibi, çehresinde  
zenginliğin huzuru ve altının vahşiliği  
Terk etmeyin beni... Hısumumdur kuşluk vakti:  
Fatihlerden, mücahitlerden, peygamberlerden!  
Bir Arap kadınıyım ben:  
En şerefli kandır ulusumun kanı...  
Tıpkı babamın dediği gibi.*

*كالقمح لونك يا ابنة العرب  
كالفجر بين عرائش العنب  
أو كالفرات، على ملامحه  
دعة الثرى و ضراوة الذهب  
لا تتركوني.. فالضحى نسبي :  
من فاتح، و مجاهد، و نبي!  
عربية أنا : أمتي دمها  
خير الدماء.. كما يقول أبي.<sup>333</sup>*

Seyyâb'ın sonrasında kaleme aldığı *el-Mağribu'l-'Arabî* (Arap Magribi), *Ķâfiletu'd-Dıyâ'* (Kaybolmuşluğun Kervanı), *Bûr Sa'îd* (Port-Said), *Îlâ Cemîle Bû Ĥayrad* (Cemîle Bû Ĥayrad'a), *Yevmu't-Ṭuğâti'l-Aĥîr* (Diktatörlerin Son Günü) ve *Risâle min Mağbara [ilâ'l-Mucâhidîni'l-Cezâ'iriyî]* (Bir Mezardan Gelen Mektup – Cezayirli Savaşçılara) şiirleri, Arap milliyetçiliği perspektifinde kurguladığı eserlerdir. Seyyâb bu şiirlerde, herhangi bir partinin fikirsel yahut yaptırımsal bağlarından kurtulmuş olup sadece kendi sanat anlayışı altında, halkların kendi kaderlerini kendi ellerinde tutabilmelerini savunur. Bunu da grubun diğer şairlerine nazaran daha coşkulu bir dille ifade eder.

Seyyâb'ın, hükümeti adına insanları takip ederek casusluk yapan silik bir bireyin ağzından aktardığı *el-Muĥbir* (Muĥbir) adlı şiiri, Cezayir'de, Tunus'ta,

<sup>332</sup> Bullâta, *a.g.e.*, s.104.

<sup>333</sup> es-Seyyâb, "el-Mûmisu'l-'Amyâ", *el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.283.

Filistin’de ve Mısır’da savaşılan ve Arapların özgürlüğü için mücadele veren halklara bir ayna tutar:

إني أحسّك في الهواء وفي عيون القارنين.  
لم يقرأون : لأنّ تونس تستفيق على النضال؟  
ولأنّ ثوار الجزائر ينسجون من الرمال  
ومن العواصف والسيول ومن لهات الجائعين  
كفن الطغاة ؟ وما تزال قذائف المتطوعين  
يصفرن في غسق القتال؟<sup>334</sup>

*Duyumsuyorum seni havada ve okuyanların gözündə.*

*Niye okuyorlar ki: Uyansın diye mi Tunus mücadeleye?*

*Dokusun diye mi Cezayir’in devrimcileri kumlardan,*

*fırtınalardan ve sellerden ve açların solumalarından*

*diktatörün kefenini? Ve gönüllülerin mermileri hâlâ*

*çalınsın diye mi kanalın karanlığında?*

Birçok konuda olduğu gibi, Arap milliyetçiliği konusunda okuyucuya doğrudan mesaj verme bağlamında da Seyyâb’ın, Temmûzî şairler arasında sivrildiği görülür. Her şiirinin belli bir amacı vardır. Örneğin Filistin meselesi bizatihi kendisinin meselesidir. Filistin halkı için kaleme aldığı *Ḳâfiletu’ḍ-Ḍiyâ’* (Kaybolmuşluğun Kervanı) adlı şiirinde onlarla bütünleşerek onların acılarını paylaşır:

لم يخرجونا من قرانا و حدهنّ و لا من المدن الرخيّة:

لكنهم قد أخرجونا من صعيد الأدميّة!

فالיום تمتلئ الكهوف بنا و نعوي جائعين

و نموت فيها لا نخلف للصغار على الصخور

سوى هباب ما نقشنا فيه من أسد طعين!<sup>335</sup>

<sup>334</sup> es-Seyyâb, “el-Muḥbir”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.191.

*Köylerimizden etmekle kalmadılar bizi ya da bereketli şehirlerden:*

*İnsanlığımızdan ettiler bizi!*

*İşte bugün dolduruyoruz mağaraları, uluyoruz açlıktan*

*Çoluk çocuk bırakmadan geriye, ölüyoruz üstünde kayaların*

*Nakşettiğimiz ufak bir is sade mızraklanmış bir aslandan!*

1950'lerde başlayarak 1962'deki bağımsızlıklarına kadar kanlı mücadelelere sahne olmuş Cezayir toprakları ve bu topraklarda Fransızlara karşı savaşan devrimciler de Seyyâb'ın şiirinde yerini alır. Cezayir gerillalarına adadığı *Risâle min Mağbara* (Bir Mezardan Gelen Mektup) ve 1957'de ölüm cezasına çarptırılmasıyla Fransızlara karşı mücadelenin sembol ismi olan ve yirminci yüzyılın en güçlü kadın özgürlük savaşçısı olarak kabul edilen Cemîle Bû Hâyrad için kaleme aldığı *ilâ Cemîle Bû Hâyrad* (Cemîle Bû Hâyrad'a) adlı şiirleri, Seyyâb'ın bir Arap milliyetçiliği perspektifiyle bölge olaylarına yaklaşımını gösterir:

*يا أختنا المشبوحة الباكية،*

*أطرافك الدامية*

*يقطرن في قلبي وبيكين فيه.*

*يا من حملت الموت عن رافعيه*

*من ظلمة الطين التي تحتويه*

*إلى سماوات الدم الواربية،*

*حيث التقى الإنسان و الله، و الأموات و الأحياء في شهقة،*

*في رعدة للضربة القاضية.<sup>336</sup>*

*Ey ağlayan hayaleti kız kardeşimizin,*

*kan içinde her yanın*

<sup>335</sup> es-Seyyâb, "Kâfiletu'd-Diyâ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.204-205.

<sup>336</sup> es-Seyyâb, "ilâ Cemîle Bû Hâyrad", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.208.

*kalbime süzülüyor, ağlıyorsun içinde.*

*Ey ölümü sırtlanan kız,*

*çamurun karanlığından kanlı göklere*

*insan ile Allah'ın buluştuğu yere,*

*ölüler ile canlıların bir iç çekişinde*

*ya da hüküm giymiş bir vuruşun titreliğinde.*

Cemâl Abdunnâsır'ın politikaları ve siyasi söylemleriyle zirveye ulaşan Arap milliyetçiliği, her ne kadar Eylül 1961'de Birleşik Arap Cumhuriyeti'nin dağılmasıyla bir sekteye uğramışsa da, asıl darbeyi, İsrail'in Haziran 1967'de ani bir kararla Suriye, Filistin, Mısır ve Ürdün hedeflerine “önleyici” bir saldırı düzenleyerek bu ülkelerin savunma dirençlerini kırması ve birçok toprak parçasını işgal etmesiyle yemiştir. Bu tarihten itibaren toplumda baş gösteren umutsuzluk edebiyata da yansımış, Temmûzî şairlerin şiirlerindeki iyimser bekleyiş, yerini karamsarlığa bırakmıştır.

### **3.1.5. Günlük Siyaset ya da Siyasi Söylem**

Temmûzî şairler arasında siyasi kişiliğiyle ön plana çıkan kişi daha çok Bedr Şâkir es-Seyyâb olmuştur. Elbette bu, onun siyasi kişiliğinin, şair kimliğinin önüne geçtiği anlamına da gelmez. Öyle ki hayata ve siyasete bakış açısındaki çeşitlilik ona farklı ve geniş bir yaratıcılık imkânı da sunmuştur. Ne var ki, özellikle grup şairlerinden Cebrâ'nın aksine, birebir siyasetle ilişkili şiirlerinde yaptığı şey, ima etmek değil, söylemek istediğini bizzat insanların gözlerinin içine sokmaktır.

Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ise siyasi kişiliğini daha çok farklı imgelerin arkasına saklayarak sunmayı tercih eder. Örneğin, “*Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ*” adlı şiirini okuduğumuzda, birbirlerine düşmüş, kendi içlerinde ayrılmış ve hiç kimseye söz hakkı tanımayan Arapları görürüz; ancak bu tamamen farklı imgeler üzerinden verilir. Şair,

bazı bölümlerde onların bölünmüşlüğünü ve ümmetin içler acısı durumunu ortaya koyduktan sonra 1948 trajedisinin üzerinden geçen on yılın ardından Arap Birliğinde yapılan bir oturumu şöyle betimler<sup>337</sup>:

*Ve soluk benizli dokuz leş, oturmuş  
bir sofranın etrafına, üstünde paralar ve kağıtlar  
ve etrafında sokağın ne bir vadi ne bir dağ:  
Kurşunlardan bir toprak sadece  
parçalanıyor üstünde ayaklar,  
parçalanıyor baldırlar, sağrılar.*

*و تسع جيفٍ مبيضةٍ قد جلست  
حول مائدةٍ عليها نقودٌ و ورقٌ.  
و حول الزقاق لا سهل ولا جبل:  
أرضٌ من رصاص،  
تتهراً الأقدام عليها  
و تتهراً الأخداف. <sup>338</sup>*

Seyyâb'ın günlük siyasete dair şekillenen şiirleri ise onun daha çok ömrünün sonlarında, hastalığına çare bulmak için bir ülkeden başka bir ülkeye koşturduğu yıllarda gelişir. 1958'de 'Abdulkerîm Kâsım önderliğinde yapılan darbe sonucu Irak'taki monarşi yıkılmış ve Seyyâb, öncesinde kaleme aldığı gelecek güzel günleri anan şiirleri dolayısıyla bu 'devrim'in peygamberi ilan edilmiştir. Kâsım'a karşı tutumu ilk başlarda olumludur. Hatta onu öven şiirler kaleme alır<sup>339</sup>:

*أقال من عشرة شعبا بما وهبا  
إلا الخفافيش. ساءت تلك منقلباً*

*عبد الكريم الذي جاد الكريم به  
ما كان يرغب عن أنوار ثورته*

*Cömertlik (el-kerîm) sunan Abdulkerîm, affetti halkı bağışlayarak  
Bir tek yarasalar haz etmedi devriminin ışığından. Ters yüz oldular.*

Ancak Kâsım'ın Irak'ta uygulamaya koyduğu politikalar ve baskıcı rejim Seyyâb'ın bu sefer tam tersi bir tutum sergilemesine yol açar. *Medîne bilâ Maţar* (Yağmursuz Kent), *Serebrûs fî Bâbil* (Kerberos Babil'de), *Medînetu's-Sindibâd*

<sup>337</sup> Bullâta, a.g.m., s.52.

<sup>338</sup> Cebrâ, "Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ", el-Midâru'l-Muğlak, s.26-27.

<sup>339</sup> Mûsâ, a.g.e., s.110-111.

(Sinbad'ın Kenti), *Ru'yâ fi 'Âm 1956* (1956 Yılında Bir Rüya) ve *el-Mebgâ* (Genelev) gibi şiirlerinin hedefinde Kâsım vardır. Gariptir ki sonrasında Seyyâb Lübnan'da tedavi görürken, arkadaşları Halîl Hâvî, Fu'âd Şarrûf, Constantin Zureyk, Halîl Râmiz Serkîs gibi Lübnanlı edebiyatçılar tedavisinin devam edebilmesi için Kâsım'a yazdıkları bir telgrafla ondan maddi destek ister ve gönderilen 500 Irak dinarına karşılık Seyyâb, Kâsım için bir kez daha methiye düzer.<sup>340</sup>

Yukarıdaki örneklerin dışında grubun günümüzde hayatını sürdüren tek temsilcisi olarak Adonis'in de son yıllarda Arap ülkelerinde yaşanan gelişmelere dair siyasi söylemleri olsa da bunun Temmûzî şiirle herhangi bir bağlantısı bulunmaz.

### 3.1.6. Sansür

Temmûzî şairleri mitolojiyi kullanmaya sevk eden olgu, geleceği kendi köklerinde arayıp bulma inancı olmasının yanı sıra içinde buldukları toplumlarda süre giden siyasi baskılardır. Mitoloji onlar için her zaman arkasına gizlenebildikleri birer maske olmuştur. Buna rağmen kimi grup şairleri, örneğin Seyyâb, siyasi eleştirilerini direkt söyleme yoluna gitmiştir; bu sebeple de üzerinde siyasi baskıyı en çok hisseden, sürekli olarak işinden olan ve kimi zaman ülkeden kaçmak zorunda kalan bir isim olmuştur.

Temmûzî şairler içerisinde sansüre yönelik direkt eleştiri yöneltmiş iki şair çıkar karşımıza. Bunlardan birisi Cebrâ, diğeri de Adonis'tir ve ikisi de dudak imgesi üzerinden bu eleştirilerini gerçekleştirirler.

Cebrâ'nın şiirlerinde tek yönlü, tek bir temaya yönelik eleştiri bulmak zordur. Sansür konusunda dahi onun ele aldığı yön, yine "*Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ*" adlı şiirinde geçen, Araplar arasındaki anlaşmazlığa değindiği ve bu anlaşmazlık içerisinde

---

<sup>340</sup> Bullâta, *a.g.e.*, s.182.

kendilerine söz hakkının verilmemesinden, konuşmaktan mahrum edilmesinden kaynaklı bir tutumdur:

*Bir yara ki çok daha ağırlıdır bedenın yarasından  
Söylemekten mahrum edilmesi dudakların  
İçinde sakladıklarını.*

جرّح أوجع من جرح الجسد  
أن تُحرّم الشفتان نُطقًا  
عما وراء الجسد.<sup>341</sup>

Adonis de yine dudak imgesi üzerinden bu eleştirisini yöneltir. *eş-Şefetu'l-Mağşûşa* (Kesik Dudaklar) adlı şiirinde anlatmak istediği kimsenin bilmediği ya da insanlardan saklanan bir gerçektir ancak bunu açığa çıkarması bir şekilde engellenir:

*Anlatmak isterdim size  
Ölen bir bülbülün öyküsünü  
Anlatmak isterdim size  
Öyküsünü..  
Kesmeselerdi dudaklarımı!*

كان في ودي أن أسمعكم  
قصة عن عندليب ميت  
كان في ودي أن أسمعكم  
قصة..  
لو لم يقصوا شفّتي!<sup>342</sup>

### 3.1.7. Tasavvuf ve Mistisizm

Grup şairleri arasında şiirlerinde tasavvufa yer veren iki isim göze çarpar: Adonis ve Hâlîl Hâvî. Hâvî'nin kimi şiirlerinde yer yer göndermeler şeklinde karşımıza çıkan tasavvuf düşüncesi, Adonis'in *el-Mesraḥ va'l-Merâya* (Sahne ve Aynalar), *Kitâbu't-Taḥavvulât ve'l-Hicra fi Ekâlîmi'n-Nehâr ve'l-Leyl* (Gündüz ve Gece İklimlerinde Dönüşümün ve Göçün Kitabı) ve *Mufred bi-Şîgati'l-Cem'* (Çoğul Formunda Tekil) koleksiyonlarını baştanbaşa çevreler.

Eliot, "Sanatın amacı, alelâde gerçeği inanılabilir bir düzen içinde göstermek, okuyucuya bu düzen duygusunu tattırmak, onun sulh ve sükûn içinde kendisiyle barışık

<sup>341</sup> Cebrâ, "Yevmiyyât min 'Âmi'l-Vebâ", *el-Midâru'l-Muğlak*, s.27.

<sup>342</sup> Er, *a.g.e.*, s.91; Şiirin çevirisi de Rahmi Er'e aittir.



yaşamalarını sağlamak ve sonra Virgil'in Dante'yi bıraktığı yerde, yani ilahi gerçeğe doğru yola çıkarken kendimizden başka hiç kimsenin yardım edemeyeceği bir çizgide terk etmektir,<sup>343</sup> der. Adonis'in tasavvufu ele alan şiirlerinde okuyucusunu yüz yüze bıraktığı şey de tam olarak budur. Ona göre tasavvuf yahut mistisizm, görülemeyeni, görülebilenin ötesinde görme çabasına dayanan bir harekettir ve bu yönüyle de, gerçeküstücü gelişime çok yakındır. 1992'de yayımlanan *eş-Şûfiyye va's-Sûrriyâliyye* (Sufizm ve Sürrealizm) adlı çalışmasında tasavvufla ilgili düşüncelerini yazıya geçirmiştir. Adonis bu kitabında, dinsel içeriği olmayan bir mistisizmden söz eder. Yüzeysel kalmamaya, tinlerin, dünyanın öbür yüzünü görmeye çaba gösterir. Bu, onun ifadesiyle, "görülemeyenin" temsil ettiği bir unsurdur. Bu "görülemeyen", yalnızca dünyada ve tinlerde değil, aynı zamanda insanın kendi içindedir. Bu nedenle mistisizm, insan vücudu üzerinde durur; bu yanıyla da oldukça sansüeldir ve ruh ile vücut arasında bir ayırım yapmaz.<sup>344</sup>

*Karışım ateş ile buz arasında –*

*Ne alev anlayacak ormanlarımı ne de buz.*

*Bir gizem olarak kalacağım aşına*

*Çiçeklerde ve taşlarda yaşayacağım*

*Kaybolacağım*

*Uzaklaşacağım*

*Göreceğim*

*Dalgalanacağım*

*Bir ışık gibi büyü ile işaret arasında.*

*مزجتُ بين النار و الثلوج -*

*لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج.*

*و سوف أبقى خامضاً أليفاً*

*أسكنُ في الأزهار و الحجارة*

*أغيبُ*

*أستقصي*

*أرى*

*أموج*

*كالضوءِ بين السحر و الإشارة.<sup>345</sup>*

<sup>343</sup> Eliot, *a.g.e.*, s.222.

<sup>344</sup> Adonis, *Sufizm ve Sürrealizm*, (Çev. Nurullah Koltaş), İnsan Yayınları, İstanbul 2012, s.12.

<sup>345</sup> Adûnîs, "el-İşâra", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.14.

Adonis'in tasavvufi dünyasını şekillendiren önemli unsurlar, onun mistik, Alevi ve Bâtîni yönüdür. Adonis tasavvuf ve mistisizme dair düşünceleri ile kendi Alevi arka planını, Bâtînilîğin tarihsel ve siyasi gelişim süreciyle değil, Bâtînilîğin evrenle ilgili tutumuyla, felsefi dayanaklarıyla ilişkilendirir. Ona göre Bâtînilik, “şariat” diye isimlendirilen olgu karşısında “hakikat” diye isimlendirilen olguyla ilgilenir. Bâtînilîğin felsefi dayanağı olan, Kuran ayetlerinin görünür anlamlarının dışında daha gerçek anlamlarının bulunduğu inancı gibi, bu ilgi de, gerçeğin aynısıyla değil, gerçeği aşan ve daha derinlerde olan gerçeklerdir.<sup>346</sup> Adonis'in şiirlerindeki yaratıcı gücünün ve Arap dünyasında çok fazla anlaşılmasının sebebi, onun bilenene değil bilinmeyene doğru yönelmesinden; bildiği ve düşündüğü şeyleri değil, aksine henüz kendi zihninde dahi netlik kazanmamış, kapalı olarak duran olguları işlemesinden kaynaklanmaktadır ve bunun sayesinde ki, görülen âlemin kurumsallaşmış olan dilini aşabileceğini düşünmektedir.

Cebrâ, Adonis'in bu mistik yönünü tarif ederken onun hem yeteneğini gözler önüne serer hem de büyük bir şair olduğunu estetik cümlelerle ortaya koyar:

*“Adonis'in, şiirlerinde kimi zaman kartallar gibi kanat çırdığı görürüz, ona yetişmek oldukça zordur; fakat yükseldiği, alelacele uçtuğu, dönüp durduğu ve kor haline geldikten sonra yeni baştan kanat çırdığı görülür. Onun perspektifinde, kuşun kanatları üstünde uçan bir adamın gözlemlerinden türetilmiş bir eğlence görürüz: Düşeceğinden korkarak havada döner dolanırsınız ama sonunda onun düşmeyecek kadar yetenekli olduğunu bilirsiniz. İnsani davranış yasalarına meydan okuyormuş gibi görünür; sevinirsiniz, çünkü o, gerçekleştirmenizin mümkün olmadığı şeyleri gerçekleştirmektedir.”<sup>347</sup>*

<sup>346</sup> Doğru, a.g.m., s.72.

<sup>347</sup> Cebrâ, en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fî'ş-Şi'r, s.78.

Tasavvufta yabancılaşmanın kaynağı olarak görülen bölünmüş kişiliği ortadan kaldırma çabası ve istenen birliğin mutlak bir ilahilikle sağlanması, belirli bir tezatlıktan oluşan varlığın idrak edilmesiyle mümkündür. Ancak akıl ya da nefis, bu tasavvufi varlığı idrak etmekte acizdir; onlar sadece ona ulaşabilirler. Burada ortaya çıkan ayrılmış olan şeylerin bir araya gelmiş hâlidir ya da Adonis'in bir koleksiyonuna verdiği isimle *Mufred bi-Şîğati'l-Cem* (Çoğul Formunda Tekil)'dir. Dolayısıyla bu yol, yalnızlığa ve yabancılaşmaya doğru kayar ve tüm çelişkilerin içinde birleştiği sonu olmayan bir varlığın içinde son bulur.<sup>348</sup> Adonis bunu şu mısralarıyla bize gösterir:

*Bizi bir kılacak olanı arıyorum*

*Allah ile beni, Şeytan ile beni, dünya ile beni*

*أبحث عما يوجد نبراتنا*

*الله وأنا والشيطان وأنا، العالم وأنا.*<sup>349</sup>

Adonis, yukarıda adını andığımız kitaplarında mistisizm anlayışını yansıtmış, panteizm ve evrende vücut bulma hakkındaki görüşlerini ileri sürmüş, en-Nifferî ve Cunejd el-Bağdâdî gibi mutasavvıfların deyiş ve vecizelerini kullanmış, Mevlâna Celâleddîn er-Rûmî ve Hallâc gibi bazı sûflerin düşüncelerine yeni yorumlar getirmiştir. Örneğin *Mersiyetu'l-Hallâc* (Hallâc'a Ağıt) adlı şiirinde, Hallâc-ı Mansûr'un, kendi zihnindeki yansımasını okuyucuya aktarmıştır:

*Senin zehirli yeşil tüyün*

*Damarları alevle şişmiş tüyün*

*Bağdat'tan doğan yıldızla,*

*Tarihimizle, yakın olan dirilişimizle*

*Toprağımızda – geri dönen ölümümüzde.*

*ريشك المسمومة الخضراء*

*ريشك المنفوخة الأوداج بالهيب*

*بالكوكب الطالع من بغداد،*

*تاريخنا وبعثنا القريب*

*في أرضنا - في موتنا المعاد.*

<sup>348</sup> Kâde 'Ukkâk, *Delâletu'l-Medîne fî'l-Hiğâbi's-Şi'rî'l-'Arabî el-Mu'âşir*, İttihâdî'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 2001, s.244-245.

<sup>349</sup> Aynı eser, s.245.

Zaman uzanmış senin ellerine

Ve ateş gözlerinde

Bir istilacı, uzanmakta semaya

Ey Bağdat'tan doğan yıldız

Sırtlanarak şiiri ve doğumu,

Ey zehirli yeşil tüy.

Kalmadı bir şey uzaktan gelenler için

Yankıyla, ölümle, kırağıyla

Bu yeşeren topraklarda –

Kalmadı bir şey senden ve gelenden başka

Ey gök gürültüsünün yüce dili

Bu kabuklu topraklarda

Ey sırların ve köklerin şairi.

الزمن استلقى على يديك

و النار في عينيك

مجتاحة تمتد للسماء

يا كوكبا يطلع من بغداد

محملا بالشعر و الميلاد،

يا ريشة مسمومة خضراء.

لم يبق لآلتين من بعيد

مع الصدى والموت والجليد

في هذه الأرض النشورية -

لم يبق إلا أنت والحضور

يا لغة الرعد الجليدية

في هذه الأرض القشورية

يا شاعر الأسرار والجنور.<sup>350</sup>

Adonis'in en-Nifferî'den alıntı yapıp özellikle *Kitâbu't-Taḥavvulât ve'l-Hicra fi Ekâlîmi'n-Nehâr ve'l-Leyl* (Gündüz ve Gece İklimlerinde Dönüşümün ve Göçün Kitabı) koleksiyonunun *Zehratu'l-Kîmyâ* (Kimyanın Çiçeği) şiirinde andığı “*kullemâ ittese'at er-ru'yâ, dâkati'l-ibâra*” (perspektif genişledikçe anlam daralır) ifadesi, Adonis'in “*el-Mesraḥ ve'l-Merâyâ*” koleksiyonunun tamamı için bir önsöz olması bakımından daha uygundur. Bir yandan sade olma duygusu, diğer yandan sözcüklerin geniş perspektifi dile getirmekten aciz kalışları, Adonis'teki ifadelerin “*dar*” olmasından değil, aksine, Adonis'teki farklı perspektifin genişleyip ifadelere, sözcüklere dayandığında daralması ve gittikçe azalmasındandır. en-Nifferî atmosferinde karakterize edilen ve otomatik ifadelerle doldurulmuş, ulvî bir benlikten gelmiş, marifet açısından

<sup>350</sup> Adûnîs, “Mersiyetu'l-Hallâc”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.419-420.

ona yönelmiş *Adonisvari* bir konumda bizler, sürekli tekrar eden aynı sözcükleri görürüz; her bir kelime yeni birleşmelerle, yeni anlam ve gizemlerle sarılıdır. Ne var ki tekrarlar ve birbiri ardına gelen ifadeler yoğunlaşır ve kendi dinamiğini kaybeder. Nihayette olan şey, perspektifin genişlemesiyle zıt orantılı bir “*ifade daralması*”dır.<sup>351</sup>

*el-Mi'zene* (Minare) adlı şiirinde olduğu gibi:

*Ağladı minare*

*Yabancı gelip satın aldığında*

*Ve diktiğinde bacayı üstüne*

بكت المنذنة

حين جاء الغريب - اشترأها

و بنى فوقها مدخنة.<sup>352</sup>

Ya da bir başka şiirindeki pasajda ifade ettiği gibi:

*Yürüdüğümde*

*Yetiştirdi bana tabutum.*

لأني أمشي

أدركني نعشي.<sup>353</sup>

Şiirlerdeki muhteva öyle yoğun ve derin bir şekilde ifade edilmiştir ki, bu kısa mısraların ve yapılan göndermelerin açıklanması, ancak birkaç sayfa içinde mümkündür ve her okuyucu kendi arka planına göre farklı bir yorum, farklı bir bakış açısı ortaya koyabilir.

Tasavvufun şiirlerindeki yansımasını gördüğümüz bir diğer isimse Halil Hâvî'dir. Hristiyan bir şair olarak onun tercih ettiği yol da İslam dininin temel içeriğinden çıkarılan bir felsefeyle gerçekliğe ulaşma çabasıdır. Ancak buna ulaşması, insanoğlunun elinde var olan bilgi araçları vasıtasıyla değil, farklı yollarladır. Hâvî'nin şiirlerinde tasavvufu işleminin nedeni, kendisini toplumdan uzaklaştırma ve insanların yaşadığı günlük duyuşal deneyimlerden uzak bir ibadete yönelme isteği olarak görülebilir. Ancak yukarıda da andığımız gibi Hâvî, kendisini Arap ümmetine adanmış

<sup>351</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fî'ş-Şi'r*, s.79-80.

<sup>352</sup> Adûnîs, “*el-Mi'zene*”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.394.

<sup>353</sup> Adûnîs, “*Avrâk fî'r-Rîh*”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.97.

bir isimdir.<sup>354</sup> Bu yüzden *el-Baḥḥâr ve'd-Dervîş* (Denizci ve Dervîş) şiirindeki dervîş karakteriyle tam anlamıyla ifade edildiği gibi ibadet uğruna toplumun dışına çıkmayı gerçek anlamda gerçekleştiremez:

*Ah bir imdadına yetişse çıplak dervişlerin zühdü  
zikir halkalarından başları dumanlı  
Hayatı geçmiş onlar  
halka halka  
kadim bir dervişin etrafında  
ayakları çamura kök salan  
öylece duran kıpırdamadan  
çorak toprakların sızdırdıklarını emerek  
bitki parazitleri yetişiyor cildinin kıvrımlarında  
zamana meydan okuyan bir yosun  
ve sık bir sarmaşık  
bir kayıp sanrılarında uyanmayacak...*

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة  
دوختهم حلقات الذكر،  
فاجتازوا الحياة  
حلقات حلقات  
حول درويش عتيق  
شرس رجلة في الوحل و بات  
ساكنا يمتص ما تنضحه الأرض الموات  
في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:  
طحلب شاخ على الدهر و لبلاب صفيق  
غانب عن حسنه لن يستفيق...<sup>355</sup>

Eyleme geçmekten uzak bu insanların şair tarafından tasavvufî bir çerçevede çizilen korkunç imgesi, bir bakıma Arap toplumlarının eylemsizliğinin bir göstergesidir. Çünkü hayattan elini eteğini çekmiş olmak, ilerlemenin de durmuş olması anlamına gelir. Dolayısıyla Hâvî'nin de bu temel paradokstan geri adım attığı görülür. Şaire göre sûfiler ve onların düşünce dünyaları, insanları harekete geçmekten alıkoymakta ve onları pasif bireyler haline getirmektedir. Hâvî, bu derin anlamlar yüklü şiirinde sûfilere (dolayısıyla Doğululara) değişimden aciz, ümmeti yeni baştan kurma çabası içerisinde pay sahibi olamayan insanlar olarak niteler:

<sup>354</sup> el-Ḥaşşâş, *a.g.e.*, s.188.

<sup>355</sup> Hâvî, "el-Baḥḥâr ve'd-Dervîş", *Dîvân Ḥalîl Hâvî*, s.12-14.

*Binlerce yıldır hep inzivadayım  
inzivadayım kadim “Ganj”ın kıyısında  
Ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın yeryüzünün yolları  
bütün yollar bitiyor benim kapımda,  
ve kulübemde dinleniyor ikizler:  
Tanrı ve ebediyet.*

*قَابَعٌ فِي مَطْرَحِي مِنْ أَلْفِ أَلْفِ  
قَابَعٌ فِي ضَفَّةِ “الْكَنْجِ” الْعَرِيقِ  
طُرُقَاتِ الْأَرْضِ مَهْمَا تَتَنَاءَى  
عِنْدَ بَابِي تَنْتَهِي كُلُّ طَرِيقِ،  
وَبِكُوْحِي يَسْتَرِيحُ التَّوَامَانُ:  
اللَّهُ وَالذَّهْرُ السَّحِيقُ.*

Hâvî bir başka şiirinde ise Budizm’e gönderme yaparak eleştiride bulunur. Şair bu şiirinde tasavvufu İslam ile değil, Budizm’le bağdaştırır.

*Bir Budist değilim ki sevgimle  
besleyeyim yosunları ve bitleri damarlarımla, kalbimle*

*لَسْتُ بُودِيَا بَحْتِي  
أَطْعِمُ الطُّحْلَبَ وَالْقَمْلَ شَرَايِينِي وَ قَلْبِي<sup>356</sup>*

Hâvî’nin tasavvufî düşüncenin devinimsizliğini Budizm’le bağdaştırması bilinçli bir uğraştır. Çünkü çalışmamızın dördüncü bölümünde de ele alacağımız gibi, Hâvî, İslam’ın canlılığını ve değiştirebilme gücünü iyi bilmekte ve bunu şiirlerinde kullanmaktadır.

### 3.1.8. Doğu-Batı Karşılaştırması

Temmuî şiirde Doğu ve Batı karşılaştırması, şairlerin kültürlerine ve anlayışlarına göre farklı çeşitlendirme ve kurgulamalarla karşımıza çıksa da bu genelde Batı’nın maddiyatçılığı ile Doğu’nun maneviyatçılığı arasındaki derin çatışmada düşümlenir.

<sup>356</sup> Hâvî, “‘Avde ilâ Sedûm”, *Dîvân Halîl Hâvî*, s.122.

Halîl Hâvî'nin bu olgu içerisinde ön plana çıkan ve tasavvuf bağlamında da ele aldığımız şiiri *el-Baḥḥâr ve'd-Dervîş* (Denizci ve Derviş), Doğu'nun ruhaniyeti ile Batı'nın bilimselliğini karşılaştıran bir deneme olarak karşımıza çıkar. Şiirde denizci karakteri, bilinmeyenin sırlarını ortaya dökmek için yanıp tutuşan, bâkir kıtalar keşfeden, materyalizmin hâkimiyeti, atomun parçalanması, doğanın sömürülmesi ve insan gücünün zapt edilmesi için bilime başvuran Batı karakterini sembolize etmektedir. Şaire göre Batılı ve Batı uygarlığı, bilimin zirvesine ulaşmasının ve bu yolda verdiği kurbanlarının ardından tekrar hayal kırıklığı ve umutsuzluk uçurumuna doğru yuvarlanmaya başlamıştır. Hâvî'nin şiirinde anlattığı bu denizci aslında Odysseus'un da bizzat kendisidir. Batı literatüründeki karşılığı Ulysses'tir; Truva'dan dönüşü ve bilinmeyende yaptığı yolculuğu sırasında maceralar yaşamış, sonunda onu bunca zaman bekleyen karısı Penelope'ye ve evine kavuşmuştur. Burada şairin şiirinin giriş bölümünde kullandığı Ulysses karakteri, Batı mirasının ayrılmaz bir parçasıdır. Girişteki diğer bir karakter olan ve bilgiye ulaşmak adına ruhunu Şeytan'a satan Faust da aynı şekilde Batılı ve Batı uygarlığının unsurlarından biridir. Bu Batılı denizcinin hafızasında, tarihin başlangıcından bugününe kadar insanın edindiği, inançtan tamamen soyutlanmış bir tarih bütün ayrıntılarıyla kaydedilmiştir. Ne var ki denizcinin bu bilgiyle övünmediği, ilmin kendisini getirdiği yerde pek de mutlu olmadığı açıkça ifade edilmiştir. Şair tarafından Batı'nın birebir sembolü olarak kullanılan ve yolculuklar ve keşifler çağını, bilgi ve bilime mutlak inanç çağını gerisinde bırakan bu denizci, şimdi kriz çağının eşiğindedir. Öyle ki bilimden ümidini kesmiş, onu inkâr etmiş ve yüzünü dine dönmüştür. Artık yeni bir ruhsallığa doğru yol almaktadır:

طَوَّفَ مَعَ "يُولَيْس" فِي الْمَجْهُولِ، وَ مَعَ "فَاوَسْت" ضَحَى بِرُوحِهِ  
لِيَفْتَدِيَ الْمَعْرِفَةَ، ثُمَّ انْتَهَى إِلَى الْيَأْسِ مِنَ الْعِلْمِ فِي هَذَا الْعَصْرِ، تَنَكَّرَ  
لَهُ مَعَ "هَكْسَلِي" فَأَبْجَرَ إِلَى ضَفَافِ "الْكَنْجِ"، مِنْبَتِ التَّصَوُّفِ...!  
لَمْ يَرِ غَيْرَ طَيْنٍ مَيْتٍ هُنَا، وَ طَيْنٍ حَارٍ هُنَاكَ.



## طين بطين!!

بعد أن عانى دُوارَ البحر،  
والضوءَ المداجي عَبْرَ عَثَمَاتِ الطريقِ،  
ومدى المجهولِ يَتَشَقُّ عن المجهولِ،  
عن مَوْتِ محيِّقِ  
يُنشِرُ الأكفانَ زُرْقاً للعرِيْقِ،  
وتمطَّت في فراغِ الأفقِ أشداقُ كهوفِ  
لَقَّها وهجُ ألحريقِ،  
بعد أن راوَعه الريحُ رماءُ  
الريحِ للشرقِ العريقِ<sup>357</sup>.

*Ulysses'le dolaşıp durdu bilinmeyende, Faust'la  
beraber sattı ruhunu ulaşmak için bilgiye, sonunda bu  
yüzyılın ilminden kesti ümidini, inkâr etti o da Huxley gibi  
bilimi, ve yelken açtı Ganj kıyılarına, tasavvufun  
toprağına...!*

*Ölü balçıktan başka bir şey görmedi burada ve sıcak  
balçıktan başka bir şey orada.*

*Balçığa bulanmış balçık sadece!*

*Onca sıkıntısını çektikten sonra deniz tutmasınının,  
Yolun karanlığı boyunca dost ışıkların,  
Meçhulden kopan uçsuz bucaksız meçhulün,  
Etrafını kuşatan bir ölümden  
Boğulana masmavi kefenler biçen,  
Uzandı ufkun boşluğunda avurtları mağaraların*

<sup>357</sup> Hâvî, "el-Baḥḥâr ve'd-Dervîş", *Dîvân Halîl Hâvî*, s.9-11.

*Yangının aleviyle dolanan,*

*Ve kandırdıktan sonra onu rüzgâr fırlatıp attı*

*Attı onu rüzgâr kadim Doğu'ya.*

Şiirde denizcinin ardından okuyucuya sunulan diğer karakter derviş, maneviyatın, tasavvufun ve eskinin içine gömülmüş Doğu'nun bir sembolüdür. İnzivaya çekilmiş, bilinmeyenleri keşfetmeye çalışan, kendini doğanın sırlarına adanmış, zikir halkalarında kendinden geçmiş bir Doğuludur o. Bir tür komanın içinde hayatını geçirmekte ve yeryüzünün yakın, uzak tüm yollarının, onu kader, Tanrı, zaman ve ruhun birbiriyle kucaklaştığı kendi kulübesine götürdüğünü bilmektedir. Tüm varoluşsal ve evrensel olguların çözümünü isteyen o tanrısallığın içerisinde yükselen tasavvuf ehli bir karakterdir. Mirası züht, sığınmış, ilahi aşk, yokluk ve panteizmdir; komalar geçirmekte, bu sarhoşluk halinde ettiği sözlerin ve ilahi yansımaların ardından yine kendi varlığına dönmektedir. Derviş, derin bir yarışa koyulmuştur, bilincini kaybetmiş ve eskinin içine gömülmüştür; hayatın çamuruna uzanmış ayaklarının kökleri, ıssız topraklara serpilen suyu emmektedir. Derisinin kıvrımlarında yosun ve ot büyütmektedir, Allah ve evrenin bulunduğu kulübesinde dinlenir. İnsanın bilinmeyen denizlerde çıktığı yolculuklardan habersizdir, bilgiye ulaşmak için ruhunu şeytana satmak aklının ucundan geçmez. Bilgi, ilim, keşif, macera, yolculuk ve mantık – tüm bunlar, onun için, “Tanrı ve ebediyet” ikilemlerinde buluşur. Bu ikilem, ezelden beridir onun kulübesinde, tekkesinde dinlenmektedir; her şey onun kapısının eşiğinde başlamakta, onun kapısının eşiğinde sonlanmaktadır.<sup>358</sup>

Şair, bu iki karakteri betimledikten sonra yaratmış olduğu derviş ile denizci karakterlerini karşı karşıya getirir. Tasavvuf ile mantık yahut bilim ile iman yüz yüzedir.

---

<sup>358</sup> Razzûk, *a.g.e.*, s.28-30.

Diğer bir deyişle şair, “maneviyatçı Doğu” ile “maddiyatçı Batı” arasında bir görüşme ayarlamış, sonrasında da ikisi arasında geçen diyalogu okuyucuya aktarmıştır.

Şiir bize, uygarlığın değerlerini ve içeriğini arayan, etik ve ahlaki oryantalistliğini belirlemeye çalışan şairin kişiliğini de göstermektedir biraz. Ancak kurtuluşun kahramanlıklarla, dualarla gerçekleşmeyeceğine ikna olmaya başlayan şair, sorunun bu soyut ve zihinsel sunumundan kendini çıkartır. Artık bilimin yanında bir yeri yoktur, din de ona bir yardım eli uzatmamaktadır.

Bir diğer Lübnanlı şair Yûsuf el-Hâl'in divanında da Doğu-Batı karşılaştırmasına yönelik mısralar bulunur. Özellikle *Şu‘â* (Işın) adlı şiirinde bu konuya eğildiği görülür. Ancak el-Hâl'in bu konuyu ele alışı, eleştirel bir tavır takınmaktan öte basit göndermelerle yetinmek üzerinedir.

Adonis'e göreyse Batı'nın Doğu karşısındaki ilerlemişliği, daha çok sanat alanında kendini göstermektedir. Çünkü kâinata bakış açısı, sanatsal yaratıcılığın dinamiklerini belirleyen temel unsurdur. Batılı açısından kâinat, bir çatışma alanıdır. Oysa Doğuluya göre orası bir muhabbet ve ülfet mekânıdır. Batılının, akla dayanarak kâinata karşı koyması mukabilinde, Doğulu onu engin sezgisiyle anlar ve kucaklar. Batılı soyut akıl ve zihinsel faaliyetlerle değil, aklının ve duyularının sınırlarıyla kâinatı anlamaya çalışır.<sup>359</sup>

Adonis'in Batı'ya olan bakışı hayranlık düzeyinde değil, aksine sürekli bir eleştiri ve Batı'nın köklerinin Doğu'da olduğu, asıl olanın insanın yarattığı uygarlık olduğu vurgusu üzerinde şekillenir. Ona göre Batı, dinî, felsefeyi, sanatı ve şiiri Doğu'dan ilham almıştır ve Batı, Doğu'nun bir çocuğudur. Aslında modernlik, hali hazırda Doğu'nun köklerinde mevcuttur. Poetika, peygamberlik, düş, sihir, sonsuzluk, gizlilik ya da gerçeğin arkasındaki gerçeklik, bir şeye kapılma, aydınlanma, yoldan sapma yahut keşfetme tamamıyla Doğulu olgulardır. Tüm bu kelimeler, Doğu-Batı

---

<sup>359</sup> Doğru, *a.g.m.*, s.71.

demedi bütünü halklarda – özellikle de insan uygarlığının ilk dönemlerinde – zaten mevcuttur ve bir tek Doğu'yla da sınırlı değildir. Ne var ki bunların oranı sürekli olarak bir halktan diğerine gittikçe değişmektedir; bunun Doğu'ya geri dönmesi bir zorunluluk olmadığı gibi, Batı'nın da ödünç almış olması bir sorun teşkil etmez.<sup>360</sup> Çünkü Doğu ve Batı aynı kaynaktan ortaya çıktığı gibi sonları da aynı mezarda olacaktır:

*Bir şey uzanıyordu tarihin tüneline*

*Süslü, mayınlı bir şey*

*Taşıyarak petrolden zehirlenen çocuğunu*

*Ninni söylüyordu ona zehirlenmiş bir tüccar*

*Bir çocuktan Doğu mızızlanan,*

*Ağlayıp sızlayan*

*Ve günahsız efendisiydi onun Batı.*

*Değişti ama bu harita*

*Dönüştü evren bir yangına*

*Ve Doğu ile Batı*

*Aynı kabirde*

*Toplanmış o yangının küllerinde.*

كان شيءٌ يمتدُّ في نَفقِ التاريخ

شيءٌ مزِينٌ ملغومٌ

حاملاً طفله من النَّفطِ مسموماً

يعنِّيه تاجرٌ مسمومٌ

كانَ شرقٌ كالطفلِ يسألُ،

يستصرخُ

والغربُ شيخه المعصومُ.

بُدلت هذه الخريطةُ

فالكونُ حريقٌ

والشرقُ والغربُ قبرٌ

واحدٌ

من رماده ملغومٌ.<sup>361</sup>

Doğu-Batı karşılaştırmasını, Temmûzî hareketin Lübnan'daki sacayağını oluşturan şairlerin çalışmalarında görebilsek de grubun Iraklı temsilcileri Seyyâb ve Cebrâ'nın şiirlerinde bu olguya yönelik mısralar bulamayız.

<sup>360</sup> Adûnîs, *Fâtîha li-Nihâyeti'l-Şark*, s.251-252.

<sup>361</sup> Adûnîs, "el-Ğarb ve'ş-Şark", *el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.399.

## 3.2. İşlenen Temalar

### 3.2.1. Kent Teması ve Modern İnsanın Bunalımı

Eliot'ın *Çorak Ülke* şiirinin etkisiyle Temmûzî şairlerce de işlenmeye başlayan kent temi, öğrenim görmek veya çalışmak amacıyla köyden kente göç etmiş bulunan pek çok şaire cazip gelir. Modern Arap şiirinde ilk örneklerini yine Seyyâb'ta göreceğimiz bu tem, sonrasında Halîl Hâvî, Adonis ve Cebrâ İbrâhîm Cebrâ tarafından da sıkça işlenir.<sup>362</sup>

Bireyin haysiyeti pahasına sorumsuz bir şekilde gelişen şehirleşmeyi eleştiren Eliot, Batı'nın bugünkü maddi ilerleme ve refahını geçici bularak bu sorumsuz paganlaşmanın bedelini gelecek nesillerin ödeyeceğini ifade eder. *Çorak Ülke* şiirinde, “*Kış şafağının kahverengi sisine gömülmüş sahte şehir / Büyük bir kalabalık Londra köprüsünden akmakta / Ölümün bu kadar çok insanı mahvettiğini hiç düşünmemiştim.*” satırlarıyla XX. yüzyıl insanının temsil ettiği seviyeyi ölümle eşleştirir. Modern insanın cehennemi tecrübesini vurgulamak isteyen Eliot, onun cehennemi görünümündeki “şehir”de yaşayamadığını ve yaşamaktan korkan bir ölü olduğunu bilir.<sup>363</sup>

Eliot'ın bu kullanımlarını temel alan Temmûzî şairlere göre kent, baskıcı hükümetlerin, “kaba” polis gücünün ve bir yığın ajanın merkezi oluşu yanında zor yaşam koşulları yüzünden sefil bir hayat süren ve tahammül gücü tükenme noktasına gelmiş binlerce insanın da yurdu konumundadır. Bu tür şiirlerde sıkça kent ile köy yan yana konur ve kentin pisliği ve kısırlığı, köy hayatının temizliği ve verimliliği ile tam bir tezat oluşturur. Kentte görülen fakirliğin, fuhşun temel nedeni olarak kentte yaşanan adaletsizlikler gösterilir.<sup>364</sup> Köyü Ceykûr'dan ayrılarak Bağdat'a giden sonrasında da siyasi tutumlarından dolayı farklı ülkelerin farklı kentlerine göç etmek zorunda kalan

---

<sup>362</sup> Er, *a.g.e.*, s.30.

<sup>363</sup> Kantarcıoğlu, *T.S. Eliot'ın Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması*, s.12.

<sup>364</sup> Er, *a.g.e.*, s.31.

Seyyâb, köyüne özlem duyan, büyük kentlerin ve modern uygarlığın kurbanı olan bir şair-birey olmuştur.

Seyyâb'ın, özellikle *Temmuz Ceykûr* (Temmuz Ceykûr'dur), *el-'Avde li-Ceykûr* (Ceykûr'a Dönüş), *Ceykûr ve 'l-Medîne* (Ceykur ve Şehir), *Medînetu's-Sindibâd* (Sinbad'ın Şehri), *Sefer Eyyûb* (Eyüb'ün Yolculuğu) ve *el-Mebgâ* (Genelev) şiirleri, onun kente olan bakışını yansıtırken, kenti, köyü Ceykur ile karşılaştırma yoluna gitmesi bakımından da önemli örneklerdir. Onun gözünde kent; tanrının, ruhun ve faziletin terk ettiği ve para olarak adlandırılan yeni tanrının hüküm sürdüğü bir yerdir.<sup>365</sup>

Öyle ki şairin köyünden çıkıp okumaya gittiği Bağdat, bizatihi bir genelevdir:

<i>Büyük bir genelev Bağdat</i>	بغداد مبعى كبير
<i>Gözetliyor şantözü</i>	لاحظ المغنية
<i>Duvar da tik tak eden bir saat gibi</i>	كساعة تتك في الجدار
<i>Tren istasyonunun bekleme odasındaki</i>	في غرفة الجلوس في محطة القطار
<i>Ey zenginliğin üstüne uzanıp yatan beden</i>	يا جثة على الثرى مستلقية
<i>Solucanlar birer dalgadır kordan ve ipekten</i>	الدود فيها موجة من الذهب و الحرير
<i>Bağdat bir kâbus (Ölüm çürümüştür)</i>	بغداد كابوس (ردى فاسد)
<i>Yudumluyor onu yatanlar</i>	يجرعه الراقد
<i>Saatleri günler, günleri yıllar ve yıl bir ateş</i>	ساعاته الأيام أيامه الأعوام و العام نير
<i>Yıl öfkeli bir yara vicdanda).</i>	العام جرح ناغر في الضمير). <sup>366</sup>

Seyyâb'ın şiirlerinde mitolojik bir sembol olarak işlenen Ceykur, şairin, nerede ve hangi şehirde olursa olsun özlemle andığı, büyük şehirlerin yalnızlığından ve karanlığından kendisine seslendiği bir yerdir. Onun için kent/Bağdat, saflığın ve el değmemişliğin bir sembolü olan köyün/Ceykûr'un ezeli düşmanıdır:

<sup>365</sup> 'Abbâs, *Bedr Şâkir es-Seyyâb: Dirâse fî Hayâtihi ve Şi'rihi*, s.321.

<sup>366</sup> es-Seyyâb, "el-Mebgâ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.242.

Etrafımı sarıyor şehrin yolları  
Çiğneyerek kalbimi kilden bir sicimcesine  
Kırbaçlayarak hüznü tarlaların çıplaklığını  
ateşten bir sicimcesine  
Yakıyorlar ruhumun derinliklerindeki Ceykur'u  
Kötülüğün küllerini ekiyorlar.

و تلتفّ حولي دروب المدينة:  
حبالا من الطين يمضغن قلبي  
حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة  
ويحرقن جيکور في قاع روحي  
و يزرعن فيها رماد الضغينة.<sup>367</sup>

Adonis, modern Arap şiirine dair deneyimlerini aktardığı kitabı *Zamanu'ş-Şi'r* (Şiirin Zamanı)'de, Seyyâb'ın -özellikle kenti ele aldığı şiirlerinde- okuyucusunu kendisiyle beraber kentin farklı boyutlarına katlanmaya davet ettiğini söyler: '*Urs fi'l-Karye* (Köyde Bir Düğün) şiirinde olduğu gibi kentin günlük, sosyal boyutlarına; *Uğniyye fi Şehri Âb* (Ağustos Ayında Bir Türkü) şiirinde yaptığı gibi kentteki burjuva hayatına ve *Risâle min Mağbara* (Bir Mezardan Mektup) şiirinde olduğu gibi kentin ulusal, siyasi boyutlarına...<sup>368</sup> Seyyâb'ın, okuyucunun verimsizliği ve artık bir mezara dönüşmüş olan kenti tam anlamıyla görebilmesi için de ısrarcı bir tutum sergilediğini dile getirir.

Seyyâb'ın birçok şiirinde görebildiğimiz kent teması, bir diğer şiiri *Ummu'l-Burûm* (Bromlu)'da<sup>369</sup> farklı bir boyutuyla ortaya çıkar. Şair, sadece kentin beyhudeliğinin, pervasızlığının ve orada hüküm süren ahlaksızlığının yaşayanlar üzerindeki etkisiyle yetinmeyip bu etkiyi kentin ölülerine de yansıtır:

وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموت  
تقلع أعين الأموات ثم تدسّ في الحفر  
بذور شقائق النعمان تزرع حبة الصمت  
لتثمر بالرنين من النقود و ضجة السفر

<sup>367</sup> es-Seyyâb, "Ceykûr ve'l-Medîne", *el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.225.

<sup>368</sup> Adûnîs, *Zamanu'ş-Şi'r*, s.215.

<sup>369</sup> *Brom*: Halojen ametal bir madde. Yunanca dışı gibi koku anlamındaki 'bromos' sözcüğünden türetilmiştir.

وقهقهة البغايا و السكارى في ملامهها  
و عصرت الدفين من النهود بكل أيديها  
تمزقهن بالعجلات و الرقصات و الزمر  
و تركلهن كالأكبر.<sup>370</sup>

*Tutuşturdu şehir ölümün gölgesinde kendi ateşini  
çıkararak ölülerin gözlerini sokuşturdu çukura  
sessizliğin tanesini eken gelinciklerin tohumlarını.  
Meyvelendirmek için şingirtısıyla paranın ve yolculuğun yaygarasıyla  
gazinolarındaki sarhoşlarıyla ve kahkahalarıyla fahişelerin.  
Sıktı bütün elleriyle göğüslerdeki defineyi  
parçalayarak onları tekerlekler, danslar ve zurnalarla  
bir top gibi tekmeleyerek onları.*

Dış dünyanın objeleri, hissi bir yaklaşımın sonucu olarak şiirde asılları gibi sunulamamıştır. Hissi yaklaşımlarla bezenen objeler, bireylerin kopuk dünyalarının birer uzantısı olmuştur. Bir gecelik ucuz otellerin ve pis lokantaların kâbusa benzeyen ve geçmişe gömülen uğultuları, bireyin kaçamaklarının yarattığı yankıdan başka bir şey değildir. Seyyâb'ın kente tıklıp kalmış olan modern insanın bu çıkmazına aldığı tavırda hem hiciv, hem de merhamet vardır.

Örnekler verdiğimiz bu şiirlerin dışında yine Seyyâb'ın *Ķâfile li'd-Dıyâ'* (Kaybolmuşluk Konvoyu), *Medine li's-Serâb* (Yalgnlığın Şehri) ve *Medine bilâ Maţar* (Yağmursuz Bir Şehir) adlı şiirleri isimlerinden de anlaşılacağı gibi kentin ruhsuzluğu ve verimsizliği üzerine kurgulanmış eserlerdir. Modern kentlerin sefaletine ve kuraklığına karışmış olan Arapların altın çağlarının ihtişamı, yol boyunca görünen ölü fareler, kentlerin soluk ışıkları ve ansızın ortaya çıkıveren yitik güzelliklerin ve asfalt

<sup>370</sup> es-Seyyâb, "Ummu'l-Burûm", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.96.



yolların dünyası olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Tüm bu olgular, zihnen çökmüş olan insanların ülkesindeki ritim tekrarlamalarından başka bir şey değildir. Şiirlerdeki kahramanlar alabildiğine bitkindirler; bir kimlikleri olmamakla birlikte derin bir boşlukta sallanmaktadırlar.

Modern şairlerin kente olan tepkisi, burada yaşayan insanların ruhi dinginliklerini kaybettiği ve maddiyata yöneldiği düşüncesinden ileri gelmektedir. Bu sebeple modern şiirlerde köy, her daim ideal bir mekân olarak çizilirken, şairlerin de, bu ideal mekâna ulaşabilmeleri adına bir uzlaşma teması olur. Halîl Hâvî'de de göreceğimiz gibi kentin karşısında konumlandırılan köy, bir anne rolünde tasvir edilirken el değmemişliğin, çocukluğun ve masumiyetin simgesi olarak da öne çıkar. Hâvî'nin bu şiirlerinde sergilediği tutum, Seyyâb'tan biraz daha farklı olarak, kendisini kentin kötülüklerinin dışında konumlandırmasıdır. Her iki tarafı da reddeden, bunların kendisini kirletmelerine izin vermeyen öfkeli bir bilge kişilik sergiler.<sup>371</sup> Yine de Hâvî'nin şiirlerindeki kent temi, Seyyâb'ın şiirlerinde de olduğu gibi, dirilişin bütün gücünü kıran ve yaşam arzusunu yok eden bir imge olarak görünür:

*Kendi gözlerimle gördüm*

*Saklanıp temizlenmeyi meslek edinen şehri*

عاينث في مدينة

تحترف التمويه و الطهارة<sup>372</sup>

Şairin bu cümleleri, onun kente dair bilge kişiliğinden yansıyan alaylı ifadelerdir. Aslında kent, hiçbir zaman temiz olmamıştır aksine sahteciliğin ve kılık değiştirmenin bir karşılığıdır:

*Nasıl dönüştü güneşin esmerliği*

*Ve kibri ömrün, tazeliği*

*Kedere, gerginliğe ve yoksulluğa*

كيف استحالت سمره الشمس

وزهو العمر والنضارة

لغصة، تشنج، وضيق

<sup>371</sup> Er, *a.g.e.*, s.31.

<sup>372</sup> Hâvî, "es-Sindibâd fî Rihletihî's-Sâmine", *Dîvân Halîl Hâvî*, s.235.

*Soyulmuş yüzler boyunca*

*Kadim duvarından*

عبر وجوهٍ سلخت من

سورها العتيق

Bu dizeler, şairin kendisini kentin karşısında saldırgan bir yerde konumlandırması bakımından önem taşır. Şair, kentin bozulmuşluğunu ve köhneliğini biliyor ve bunu bilgece ifade ediyor olsa da çizmiş olduğu bu karamsar durum için bir çözüm yolu sunmaz. Kent, sadece şekil değiştirmenin değil aynı zamanda afyonun da mekânı haline gelir:

*Süslenip temizlenmenin şehri*

*Aylıyor işte afyonun şehri*

*Açığa çıkarıyor kadim duvarını*

*İstila eden ağaçları*

*Açığa çıkarıyor taşları*

*Koşuyor yolda*

*Ve acıyla dolu mağaralardan*

*Yayıyor açlık sürüleri*

*Reva görmüyorlar ona*

*Yıkımdan ve yangından başka bir şeyi.*

مدينة التمويه و الطهارة

مدينة الأفيون تستفيق

فتبصر الأذغال تغزو سورها العتيق

و تبصر الحجارة

تفر في الطريق

و من كهوف شبعث مرارة

تفور قطعان جياع

ليس يرويهها سوى التدمير و الحريق.

Hâvi hakkında bilinen bir diğer gerçek ise onun, Seyyâb'ın aksine, geçmişi çok önemsememesi ve bir birey olarak acılarını şimdide ve gelecekte yaşamasıdır. Şairin, kent temasına yer verdiği çoğu eserinde, özellikle de *Leyâlî Beyrût* (Beirut Geceleri) adlı şiirinde, bütün Arap şehirlerinin sembolünü görmenin yanı sıra köy ile kent karşılaştırmalarını da bulabiliriz. Şairin köy ile kent arasındaki bir tür parçalanmayı tasvir eden bu şiiri, aynı zamanda geçmiş ile gelecek arasındaki parçalanmanın da bir tasviridir. Kent hayatında maneviyata hiçbir şekilde yer yoktur ve insanın rızkını elde

edebilmesi için zamanın ritmine ayak uydurması gerekmektedir. İnsanın kentte deneyimleyebileceği en büyük tehlike, zamana aldırış etmeden, ona kayıtsız kalarak yaşamaya çalışması olur.<sup>373</sup> Hâvî bu şiirinde de yine bilge bir birey rolüne soyunarak pisliliği yücelttiği alaycı bir üslup takınır:

*Ayaklandırır bizi cinler*

*azdırır günahlar*

*ve suçlar:*

*“Başka bir dünya var Beyrut'ta”*

*“Didinmek ve yeknesak bir ölüm”*

*“Büyülü bir meyhane var orada”*

*“Şarap ve esanslardan bir yatak”*

*“Şaşkınlar için”*

*Çöllerin labirentlerinde*

*lanetli dehlizlerde*

*ve genelevlerinde şehrin.*

ويثور الجنُّ فينا

وتغاوننا الذنوب

والجريمه:

“إن في بيروت دنيا غير دنيا”

“الكدح والموت الرتيب”

“إن فيها حانة مسحوره، ”

“خمرا، سريرا من طيوب”

“للحيارى”

في متاهات الصحاري،

في الدهاليز اللعينة

ومواخير المدينة<sup>374</sup>

Çizilen bu tablo, aslında temiz olanla kirlî olanın ya da günahkârlık ile ruhani bir dinginliğin çatışması gibidir. Ancak şairin, geceleyin şehrin barlarının ve genelevlerinin cazibesini aktararak yaptığı şey, şehrin gerçekleri ile ahlak kuralları arasındaki trajik çatışmayı göstermektir:

*Doldurduk ayyaş karınlarımızı*

*Altının parlaklığıyla*

*Sonra birlikte içtik büyük zorbalarla içkimizi*

*Damıttık şarabımızı bakirelerin açlığından*

و ملأنا جوفنا المنهوم

من وهج النضار

ثم نادمنا الطواغيت الكبار

فاعتصرنا الخمر من جوع العذارى

<sup>373</sup> Ukkâk, a.g.e., s.340-341.

<sup>374</sup> Hâvî, “Leyâlî Beyrût”, *Dîvân Halîl Hâvî*, s.23-24.

*Ve yiyiverdik küçük çocukların etlerini.*

*و التهننا لحم أطفال صغار.*

Hâvî'nin şiirlerinde günahkârlık ile masumiyetin karşılaştırıldığı ve meyhaneleri, genelevleriyle ön plana çıkan bir şehir olan Beyrut, Adonis'in şiirlerinde ise tamamen ruhsuz ve ölü bir konuma yerleştirilmiştir:

*Beyrut gözükmedi üstünde yolumun*

*بيروت لم تظهر على طريقي*

*Beyrut çiçeklenmedi, işte tarlalarım*

*بيروت لم تزهر و ها حقولي*

*Beyrut meyvelenmedi daha*

*بيروت لم تثمر*

*İşte çekirgelerin baharı, tarlalarımdeki kumlar*

*و ها ربيع الجراد و الرمل على حقولي،*

*Bir başıma çiçeksiz, mevsimsiz*

*و حدي بلا زهر و لا فصول*

*Bir başıma yemişlerle*

*و حدي مع الثمار*

*Güneşin batışından kuşluğa*

*من مغرب الشمس إلى ضحاها*

*Geçiyorum Beyrut'u, görmüyorum onu*

*أعبر بيروت و لا أراها*

*Oturuyorum Beyrut'ta, görmüyorum onu*

*أسكن بيروت و لا أراها*

*Bir başıma ben, aşk ve meyveler*

*و حدي أنا و الحب و الثمار*

*Geçip gidiyoruz gündüzle*

*نمضي مع النهار*

*Geçip gidiyoruz onsuz.*

*نمضي إلى سواها.<sup>375</sup>*

Adonis'in *Agânî Mihyâr ed-Dimaşki* (Şamlı Mihyar'ın Şarkıları, 1961) adlı koleksiyonunda kente göndermeler yaptığı bu ve diğer şiirlerinin yanı sıra *el-Medîne* (Şehir) başlığını taşıyan üç farklı şiiri bulunur. Şair, ilk iki şiirde kentin soluk yüzünü ve ruhsuzluğunu tasvir ederken, aynı adı taşıyan son şiirde, sonrasında Cebrâ'da da göreceğimiz gibi diğer üç Temmûzî şairin aksine, kent, yeniden doğuşun şekilleneceği bir merkez olarak konumlandırılır ve yeniden doğuşun doğada kıvılcımlanmış olan

<sup>375</sup> Adûnîs, "Rîşetu'l-Gurâb", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.406.

ateşi, kente gelerek kentteki kokuşmuşluğu, yalan ve fesadı yok eden, böylece yeni bir hayatı, bereketi ve verimliliği müjdeleyen bir sembole dönüştürülür:

İlerliyor ateşimiz şehre doğru  
yıkamak için yatağını.  
Yıkacağız şehrin yatağını  
yaşayacağız geçip giderek okların arasından  
şaşkın şeffaflığın yurduna doğru  
yuvarlak kayaya asılmış şu maskenin ardında  
çevresinde korku girdabının  
yankının ve sözün çevresinde.  
Yıkayacağız karnını gündüzün,  
bağırsaklarını, dölütünü  
yakacağız şehrin adıyla yamalı şu varlığı  
ve yansıtacağız huzurda bulunuşun yüzünü  
şehir nazırının mesafeler yurdunu;  
İlerliyor ateşimiz,  
çimenler biterken isyankâr bir korun içinde  
İlerliyor ateşimiz.

نازنا تتقدم نحو المدينة  
لتهد سرير المدينة.  
سنهد سرير المدينة  
سنعيش ونعبر بين السهام  
نحو أرض الشفافية الحائرة  
خلف ذلك القناع المعلق بالصخرة الدائرة  
حول دوامة الرعب  
حول الصدى والكلام.  
وسنغسل بطن النهار وأمعاه وجنبيته  
وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينة  
وسنعكس وجه الحضور  
وأرض المسافات في ناظر المدينة؛  
نازنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائرة  
نازنا تتقدم نحو المدينة.<sup>376</sup>

Adonis'in şiirlerinde kimi zaman ruhsuz bir yer, kimi zamansa yeniden doğuşun şekillendiği bir yer olarak karakterize edilen kent, şaire göre her koşulda başlı başına bir dünyadır ve içinde yaşayanlar farklı maskelere bürünmüşlerdir. Bazense bu insanlar, bizzat şairin kendisi gibi, toplum denen yapıya ters düşen, şehrin helezonlarında yaşayan ve keşfedilmeyi bekleyen insanlar olarak karşımıza çıkar.

<sup>376</sup> Adûnîs, "el-Medîne", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.394.

Şiirlerinde kent temasının en az görüldüğü Temmûzî şair, Yûsuf el-Hâl'dir. *el-Kaşîdetu't-Tavîle* (Uzun Şiir) adlı eserinin üçüncü bölümünde kent banliyösüne yaptığı bir atfin dışında, *er-Rahîl* (Göç) adlı şiirinde biraz daha geniş bir betimlemeye yer verir:

*Kalkıp gidiyorum çöllerden  
silkeliyorum üstümdeki tozları  
Kaybolup giden son sokaklarda  
perdenin arkama düştüğü  
unutacağım taşların yüzünü, unutacağım  
iğne başı gibi çimenlerini  
kokusu bozuk göllere yapışan  
ve yağmur yağacak diye onları avutan.  
Unutacağım kargayı, görmüştüm onu  
konarken, harekete geçirdi sükûnetin kuyruğunu  
arayarak leşleri: Hayat yok şu şehirde  
şu şehirde ölüm yok.*

*أقوم و أرحل عن صحرائيا  
و أنفض عني الغبار  
و في العطفات الأخيرة حيث  
تغيب و يسقط خلفي الستار  
سأنسى وجوه الحجارة، أنسى  
حشائشها كرووس الإبر  
تعلقن بالبرك الأسنات  
يعلنهنّ و ما من مطر.  
و أنسى غراباً رأيناه حطّ  
بها، فتحرك ذيل السكينة  
يفتّش عن جيف: لا حياة  
و لا موت في تلك، تلك المدينة.<sup>377</sup>*

el-Hâl'in şiirlerindeki kent tasvirlerinde de durum farksız değildir. Hayata ve yaşama dair en ufak bir ışık görünmez. Görünen tek şey, uğursuzluğun sembolü olarak bilinen bir kargadır. İnsanların dahi görünmediği boş sokaklar, yok oluşluğun da bir işaretidir. Bu işaretler, korku ve endişeyi ifade eden ve aynı ruhi tecrübeyi bize de yaşatan nesnel karşılıklardır.

Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ise diğer Temmûzî şairlerde gördüklerimizin aksine, kent temini direkt olarak bir yeniden doğuş ögesi olarak ele alır. Diğer şairlerde verimsizliğin ve adaletsizliğin yeri olan ve ölü bir konumda bulunan kent, Cebrâ'nın şiirinde bu ölüm

<sup>377</sup> el-Hâl, "er-Rahîl", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.293-294.

halinden yeniden dirilecek bir konuma yükseltilir. *el-Medîne* (Şehir) adlı şiiri, ilk olarak kasvetli bir ortamda, kapıların kapalı, gölgelerin kuşattığı ve sakinlerinin tehlikeli arzularıyla geçip gittiği bir kentte başlar:

*Rüyalar ırzına geçiyor uykumun.  
Yaşıyorum lambalar ve gölgeler ile  
yanıp sönen sancılar hissediyorum  
yanıp sönen her ışıktaki  
gölgeden başka bir şey yok gecede  
ve sabahta.*

نومي الأحلام تغتصبه.  
مع المصابيح و الظلال أقيم  
أحس بوحز منفصل لكل ضوء منفصل  
فلا أرى إلا الظلال في الليل  
وفي الصبح.<sup>378</sup>

Bu cehennemi yerde insan acı ve azapla parça parça olur; bereketsizlik, bıkkınlık ve yılların döküntüleri sarmalında kendini aramaya başlar. Okur kendisini *Baudelairevari* bir karamsarlığın ve karanlığın içinde bulur<sup>379</sup>:

*Git, diyorlar bana  
ayrıl, bırak bize bu yolu,  
yapalım devasa kentler –  
Ufalanan kilden  
çapaklanan gözlerden  
yüz kişi öldü dün  
yüz kişi ölüyor bugün  
yüz kişi de yarın ölecek,  
yapabilmek için bir sokak  
gözün sinirlerinden, ayakların derisinden.  
Arkasında geçitlerin, gökyüzü gibi engin vadiler*

يقولون لي: اذهب  
إنطلق، واترك الطريق لنا،  
نبن شوامخ المدن –  
من طين يتفتت  
و عيون تترمد  
مات بالأمس مئة  
واليوم يموت مئة  
و غداً يموت مئة،  
ليبنوا زقافاً  
من عصب العين و جلد القدم.  
و وراء الدروب، وديان فسيحة كالسما

<sup>378</sup> Cebrâ, "el-Medîne", *el-Mecmû'atu's-Şi'riyye*, s.22.

<sup>379</sup> Hallâvî, *a.g.m.*, s.209.

ve ağaçların binlerce çiçeği  
rüzgârın savurduğu.  
Ancak, hayır, diyorlar bana  
baksana zifiri geçitlerdir vadiler.  
Ağaçları da ezip geçmez mi ki karanlık  
ezip geçtiği gibi evlerimizi, insanları?  
Ve hediyesi öğlenin, bir sarsıntıdır topraktan  
renklerinin yaprakları silkelediği –

Ya da kalmadı bana  
figandan başka bir şey  
yaralı gecenin döngüsündeki  
her bir kör lamba ile:  
Peki ya sonlanarak dalıyor muyum kuyumuza  
dudaklar meftunken bedenimin üstünde  
tokmaklar gibi  
ve ekmeğimin altındayken kafatasları  
her bir gün?  
Bir ürperti var evlerde  
ve şehir uyumak istiyor ağlamaklı  
iniltili.

و زهرُ آلافِ الشجر  
تذروه هبات الرياح.  
و لكنهم يقولون لي: لا،  
إنما الوديان دروبٌ مدلهمة.  
ألا يبطأ الظلامُ الشجر  
كبيوتنا و سكانها؟  
و هبةً الظهر زرعٌ من تراب  
تنفض عن الأوراق ألوانها –

أو لم يبق لي  
إلا الصياح في  
حلقة الليل المجرح بي  
بكل مصباح ضئير:  
أفأغرق في بنرنا و أنتهي  
و الشفاهُ على جسمي تهوي  
كالمطارق  
و الجماجم تحت خبزي  
كل يوم؟  
في المنازل قشعريرة  
و المدينة في طلب النوم تبكي  
و تنن.

Ancak şair bu kasveti reddeder, boşluktan başka bir şey olmasa da sessizliği küreyip dağıtan fırtınaların esişiyle bir güven havası oluşturur. Ağaçlar silkelendir, gölgeler kovulur. Cebrâ, isyanın ve değişimin ruhunu şiirinde bilinçli olarak yaratır. Şehri, erdemli bir ütopyaya doğru; şehrin insanları, insanların da şehri sevdiği yerlere



doğru harekete geçirir. Şiirin kasvetli atmosferi, aslında Arap Şehirlerinin genelinin bir tasvirini sunar. Şehrin köhnemiŐ değerlerini reddeden her arayış; Şehrin değerlerine, kanunlarına ve çeşitli simgelerine karşı da bir isyan olur. Bu reddediŐ, tarihsel yeni bir bilincin oluŐmasına yol açar ve bu yeni bilinç de verimliliğin ve doğuşun sembolü olan hamile bir kadın üzerinden verilir:

*Öyleyse esin ey fırtınalar.*

*SavuŐturun*

*Ölümün parmaklarını bizden*

*ve kaldırın*

*acının bekçilerini her kapıdan.*

*Geri verin*

*hayat iğliğini boğazlara*

*ve yola*

*alkıŐlarını dans edenlerin.*

*Haydi iniver*

*tepelerden, yükseklerden*

*denizin taŐkınlıđıyla ey hamile kadın.*

*Dağıtıver*

*kflenmiŐliđin dŐn.*

*Aıver Şu büyük derya için*

*Şehrin kapılarını ve salıver*

*fkeden köpüren dalgaları*

*gölgelerin üstüne, aşikâr kılın diye*

*toprağını ve tekkeleri.*

إذن هبي يا عواصفُ

و ادفعي

أصابع الموت عنا

وارفعي

عُسنَ الألم عن كل باب

و أعيدي

صرخة الحياة إلى الحناجر

و إلى الطريق

تهليلة الراقصين.

ألا انزلي

من الذرى و العوالي

حبلى بفيض البحر و بددي

رؤى العفن

و لليمّ العظيم افتحي

مصاريع المدينة و اطلقى

غاضب الموج على

دور الظلال ليجلو

أرضها و الزوايا.

قيودُ الحديد

*Küreyip süpürüver  
demir prangaları.  
Batırıver yerin dibine  
kemikten ve kurttan prangaları.  
Ve denizin dibindeki kayalardan,  
mavi derinliklerden  
fışkırtıver bir pınar gibi  
toprağımız için, kanımız için  
verimliliği;  
ve gecemiz için temiz uykuları.  
Yap ki bütün bunları şafak söksün ardından  
Güneş patlatsın kent için yeşillikleri, çiçekleri  
bir gülücük oluştursun kentin halkı için;  
her pencereden duyacağımız bir gülücük  
her bir odadan, her bir evden.*

اجرفيها،  
قيودُ العظامِ و الدودِ  
أنزليها إلى السود  
من صخور قاع البحر،  
و من أغوار البحر الزرقِ  
استنبيعي  
الخصب لأرضنا  
و دماننا  
و النوم النقيّ لليننا  
لكي تتفجر الشمس من وراءك  
خضرةً و زهرا للمدينة  
و ضحكةً لسكانها  
نسمعها  
من كل نافذةٍ من كل حجرةٍ من كل دار.

Temmuîzî şairlerin genel bağlamda çizmiş oldukları modern insanın kentlerdeki acıklı durumu, onun kendisine ve topluma yabancılaşmasından ileri gelmektedir. Çözük bir kültürün mahsulü olan modern insanın bu psikolojik hastalığı, onun kişiliğindeki çözümlenin ve parçalanmanın bir sonucudur. Kentlerdeki çözük kültürün mahsulü olan modern insanların, kendilerini önce ahlaki bakımdan sonra da gerçek varoluş bağlamında gerçekleştirmeleri hayaldir. Bu insanlar, yabancılaşmış bir varoluş seviyesinde, yalnızlıklarına gömülerek yaşamak mecburiyetindedirler.

### 3.2.2. Aşk ve Kadın

Kadın ve aşk teması, grup şairleri arasında kendisine en geniş yeri Seyyâb'ın şiirlerinde bulur. Onun kadınla ve bununla bağlantılı olarak aşkla olan ilişkisi, neredeyse bütün şiirsel deneyiminin bir özetidir. Bu ilişkinin boyutları ve etkileri, onun gerçekliğe dair bakış açısını ortaya koyarken toplum içindeki konumunu da yansıtır. Şair, hiçbir zaman sosyal yaşamdan ve insanın günlük kaygılarından izole bir hayat yaşamamış; siyasi çürümüşlüğü ve sosyal sefaletin egemen olduğu bir ortamda büyümüştür. Bu yaşam onu, şiir ile toplum arasındaki ilişkiye önem veren bir şair olarak şekillendirir. Ancak ilk şiirlerindeki toplumsal örnekler, kimi insani kaygılar dışında, oldukça azdır ve bu şiirler, onun romantik duygularının birer ifadesi şeklindedir.

Seyyâb'ın kadına olan bakışına etki eden birçok sebep vardır: Henüz altı yaşındayken annesini kaybetmesi, babasının başka bir kadınla evlenip onu ihmal etmesi, annesinin ölümünün ardından kendisine bakan babaannesinin o on altı yaşındayken vefat etmesi ve oldukça çirkin yüz hatları sebebiyle kadınlardan bir ilgi görememesi... Tüm bunlar onu, yoksun kaldığı şefkati kendisinde bulacağı bir kadın aramaya yöneltir. Ancak bunda oldukça başarısızdır, kadın ve aşk sadece hayallerini süslemektedir. Bu duyarlılığını şekillendirebilmek için romantizme sarılan Seyyâb, yine romantizm sayesinde kendine olan itimadına da yoğunlaşabilmektedir.<sup>380</sup> Yine de bu acı tablo şiirlerinde kendine geniş bir yer bulur:

و ارتد يرثيها بآياته

كفن بالأوراق آهاته

فطاف بيكي حول أبياته

و استأسرت أبياته روحه

<sup>381</sup> فاصطاد أسماء حبيباته

غنى ليصطاد حبيباته

*Üzüntülerini kefenledi yapraklarla / ve dönüp ağıt yaktı ayetleriyle*

*Acı verdi beyitleri ruhuna / ve tavaf etti beyitlerinin etrafında ağlayarak*

<sup>380</sup> Bullâta, a.g.e., s.44.

<sup>381</sup> es-Seyyâb, "Şâ'ir", el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.2, s.423.

*Şarkı söyledi sevgililerini avlamak için / sevgililerin adlarını avladı ancak.*

Seyyâb bu arayış sürecinde hiçbirisinden karşılık bulamadığı bir aşk furyasına yakalanır. Akrabası Vefîka, köylerindeki toprak ağası Çelebi'nin kızı, kendisinden yedi yaş büyük Lebîbe ve solcu arkadaşları içerisindeki Lemî'a, şairin tek taraflı yaşamış olduğu aşklardır.<sup>382</sup> Tüm bu kadınlar ve sonrasında 1955 yılında evlendiği uzak akrabası İkbâl Hanım, Seyyâb'ın romantik şiirlerine yön verir. Hayalini kurduğu aşkın ve kadının özlemi, hayallerinde kalmaya devam eder:

"إلى المنتظرة..."

بسحر العذارى على الخالق

أطلي فتاة الهوى و الخيال

عبرن المدارات في خافقي

بعشرين من ريقات السنين

و ما فيه، من عمري العاشق

بعشرين... كلا وهبت الربيع

<sup>383</sup>أخبئه للموعود الرائق.

فما ظل إلا ربيع صغير

"Beklenen Kadına..."

*Geldi işte özlemlerin kızı ve hayal / yaratıcının karşısına bakirelerin güzelliğiyle*

*Yılların yirmi yıllık dilimiyle / geçip gitti gezegenler kalbimde*

*Yirmi yıla... Bağışladım baharı / ve âşık ömrümden kalanları*

*Elde kalan ufacık bir bahar şimdi / saklıyorum onu saf bir buluşmaya.*

Kadın ve aşk temasını Adonis'in şiirlerinde incelemeye çalıştığımızda ise daha derin ve sorgulayıcı bir yaklaşımla karşılaşırız. Temmûzî şiir içerisine dâhil edebileceğimiz 1990'a kadar kaleme almış olduğu koleksiyonlarında bu temalar, son koleksiyonlarına nazaran biraz daha sönük kalsa da o dönemki eleştiri yazılarında bu konuya ayrıntılı olarak değindiğini görürüz. Örneğin kendisinin 1968 yılından itibaren

<sup>382</sup> Ceylan, *a.g.e.*, s.36-50.

<sup>383</sup> es-Seyyâb, "Ehvâ'", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.39.

çıkarmaya başladığı *Mevâkıf* dergisinin 1994 yılında çıkan 73-74 özel sayısını kadının Arap toplumundaki yerini irdeleyen makalelere ayırır. Ancak 350 sayfalık bu özel sayı yine Adonis'in eleştirilerine maruz kalır. Çünkü dergiye gönderilen makalelerde herkes kadından söz ediyor olsa da kimse kadının İslâm dini ve kültürü içindeki yerini sorgulamaya cesaret edemez.<sup>384</sup>

Müslüman toplumlar içerisinde kadının rolünü son kitaplarında daha çok işleyen Adonis, örneğin 2006 yılında yayımlanan ve aktarımını kimi zaman bir kadının dilinden yaptığı *Târîh Yetemezzaķu fî Cesedi İmra'a* (Bir Kadının Bedeninde Parçalanan Tarih) adlı eserinde kadını, erkeklerin dünyasında günahkâr bir hizmetçi olarak karşımıza çıkarır ve toplum ile din arasında sıkışıp kalmışlığını okuyucuya aktarır. Bu eserin dışında *İhda', Hâmlet Tenaşşak Cunûn Üfilyâ* (Sakinleş, Hamlet Ophelia'nın Deliliğini Kokluyor) ve *Evvelu'l-Cesed Âhîru'l-Baħr* (Bedenin Başı Denizin Sonu) adlı çalışmalarında da kadın temasına eğilir. Adonis'in bu koleksiyonlarında kadın, âşık olunabilecek bedensel bir tema olarak değil toplum nezdindeki konumunun yükseltilmesi gereken bir gerçeklik olarak işlenir.

Adonis, kadın temasını şiirlerinde romantik bir üslupla sunar. Onun bu romantizmi sadece hayal ürünü değil, aksine, eski feodal değerler ile yeni burjuva ilişkileri arasındaki çelişki krizinin bir ifadesidir.<sup>385</sup> Kadın temasını bu kriz içerisinde değerlendiren Adonis, bunu sembolizmden uzak, net bir şekilde yansıtır. *Evvelu'l-Cesed Âhîru'l-Baħr* (Bedenin Başı Denizin Sonu) koleksiyonu içerisinde yer alan *Ebcediye* (Bir Alfabe) adlı şiiri, her biri Arap alfabesinin bir harfini taşıyan 28 bölümden oluşur ve şair, her bölümde o bölümün başlığını taşıyan harfle şiirine başlar. Ayrıca her bölüm, kadının bedenine yapılan bir vurguyu ele alır ancak bu vurgular bedensel bir ilişkiye yönelik değildir; aksine şairin, kadının bedenine yüklediği kutsallığa bir göndermedir:

<sup>384</sup> Nayır, Ercan, *a.g.m.*, s.42-44.

<sup>385</sup> Eşir Muhsin el-Hâşimî, *Şûratu'l-Mer'a beyne's-Seyyâb ve Adûnîs*, Dâr Neybûr, Irak 2011, s.55-56.

*Gördüm seni ey kadın –  
Sadece vücudunda gördüğüm erkeğin önünde  
Sadece vücudunda gördüğüm erkekle birlikte  
Sadece vücudunda gördüğüm erkeğin ardında  
Sadece vücudunda gördüğüm erkeğin yanında  
Sadece vücudunda gördüğüm erkeğin içinde.*

*Başım bir rıhtım şimdi,  
Ve kıyılarını sarsan kasırgalar bedenim.*

رأيتكِ -

لم أر شيئاً إلا رأيتُ جسدك قبله  
لم أر شيئاً إلا رأيتُ جسدك معه  
لم أر شيئاً إلا رأيتُ جسدك بعده  
لم أر شيئاً إلا رأيتُ جسدك عنده  
لم أر شيئاً إلا رأيتُ جسدك فيه.

رأسي مرسى،

و جسدي إعصارٌ يربُّج شطآنه.<sup>386</sup>

Adonis'in kadının toplum içerisindeki konumunu yükseltmeye dair verdiği uğraşta yalnız kalmış olduğunu da söyleyebiliriz. Kendisi de bunun farkındadır ve bu yöndeki karamsarlığını açıkça dile getirir:

*İşte şu kadın  
Bir tek hatıralarda ancak  
Asmış onları havanın boynuna  
Yok bir umut onu görmek için.*

تلك المرأة

لم تعد إلا ذكرى

علقتها في عنق الهواء

لا أمل من النظر إليها.<sup>387</sup>

Kadın ve aşk temasını Cebrâ nezdinde incelediğimizde ise ilk olarak Cenân Hallâvî'nin onun şair kimliği üzerine kaleme aldığı makalesi<sup>388</sup> karşımıza çıkar. Hallâvî, Cebrâ'nın şiirlerinde kadının önemli bir yere sahip olduğunu ima edip bunu sübjektif açıdan oldukça romantik bir şekilde açıklasa da kadın imgesinin geçtiği şiirleri baştan sona okuyup incelediğimizde Cebrâ'nın nezdinde kadının aşk, özlem ve cinsellikten daha çok, şair için en değerli sevgili olan, doğuran, büyüten ve âşık olunabilecek bir

<sup>386</sup> Adûnîs, "Ebcidiyye - Râ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.6, s.414.

<sup>387</sup> Adûnîs, *İhda'*, *Hâmlet Tenaşşak Cunûn Üffilyâ*, Dâru's-Sâkî, Beyrut 2012.

<sup>388</sup> Hallâvî, "Cebrâ İbrâhîm Cebrâ: Burûmîsiyûs eş-Şi'ri'l-'Arabî", s.210

beden olan Filistin'i simgelediğini görürüz. Bunun istisnası şairin ölümünden sonra 1996 yılında basılan *Mutevâliyât Şi'riyye - Ba 'duhâ li 't-Ṭayf Ba 'duhâ li 'l-Cesed* (Şiirsel Dizgiler - Kimisi Tayflara Kimisi Bedene) adlı şiir kitabıdır. Temmûzî şiir bağlamında ele alınamayacak olan bu koleksiyon, Cebrâ'nın 1992 Ekim'inde vefat eden eşi Lemî'a Hanım'ın hastalığı esnasında kaleme aldığı ve dizelerinin duygusal boyutuyla dikkat çeken bir çalışmadır.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Cebrâ'nın çizmiş olduğu kadın imgesi çoğu zaman Filistin'i temsil etmiş olsa da kadın temalı kimi şiirlerindeki yaklaşımlarının bazen bedeni bir çizgiye kaydığı da görülür. Cebrâ, *eş-Şâ'ir ve'n-Nisâ'* (Şair ve Kadınlar) adlı şiirinde kadınlara seslenerek kendi estetik anlayışıyla bir kadının önce yanağını, sonra da dudaklarını, gözlerini, ellerini ve göğüslerini betimler:

ألسـت أوشـي الأكاذيب لمتعتهن،

فأكسو الجرح بثوب من دمفس

و على الأسنان العارية أضفي

شفاها كالكرز

و اجعل يومهن النوىء وراء الستائر المسدلة

يفر فرار أحلام الصباح؟

...

لقد رأيت عيوننا كهوي لا قرار لها

و عيوننا كالزخارف الأندلسية.

رأيت عيوننا تجمح كالخيل

أو كالنمور تُغير.

(شفة من نار وشفة من رماد)

رأيت عينًا تبث الشهوة خلسة

و عينًا تُغلق الأبواب عما وراءها،

عينًا تمد الأهداب كأيد مستجدة

*Eğlendirmek için onları ben değil miydim yalanlar allayıp pullayan?*

*Ben değil miydim beyaz ipekten bir elbiseyle yaraları örten*

*ve çıplak düşlerin üstünü*

*kiraz misali dudaklarla sarmalayan?*

*Ben değil miydim bitkin günlerine sarkık perdeler arkasında*

*firari sabah rüyaları dokuyan?*

...

*Gözler görmüştüm kararsız bir düşüş misali*

*ve gözler Endülüs süslemeleri gibi.*

*Gözler görmüştüm serkeş bir at misali*

*ya da saldırgan kaplanlar gibi.*

*(Ateşten ve külden birer dudak)*

*Bir göz görmüştüm şehvetin sinsice yayıldığı*

*ve bir göz, arkasından kapıların kapatıldığı,*

*bir göz, yardım dileyen eller gibi kirpiklerin uzadığı*

*ve bir göz, ateşinde demirin ısıdığı.*

Aşk ve kadın teması, Yûsuf el-Hâl'in ise ilk şiir koleksiyonu *el-Hurriyye* (Özgürlük)'nin neredeyse tamamına işlemiş durumdadır ve romantik bir üslupla kaleme alınmıştır. Bu çalışmasında yer alan özellikle *Ehvâki* (Vurgunum Sana), *ilâ Verde* (Bir Güle), *Helvatî* (Tatlım), *Şemer* (Bir Yemiş), *Naḥnu* (Bizler) ve *'Aynâki* (Gözlerin) şiirleri, bu temalar üzerine yoğunlaşır. Sonrasında 1960 yılında yayımlanan koleksiyonu *Kaşâ'id fi'l-Erba'in* (Kırk Yaş Şiirleri)'nde ise kadın ve aşk temasının sembolize

<sup>389</sup> Cebrâ, "eş-Şâ'ir ve'n-Nisâ", *Temmûz fî'l-Medîne*, s.51-53.



edildiğini görürüz. Bir tür kurtuluş aracı olarak görülen manevi deneyim, şairin bu koleksiyonunda aşk ve kadın temasını işlediği şiirlerine bir dereceye kadar yansır. Örneğin *Umniyyet Şâ'ir* (Bir Şairin Dileği) şiirinde aşkı, Tanrı'yı ve şiiri bir arada buluruz. Şaire göre erkek ile kadın arasındaki sevgi kutsaldır; böyle bir sevgi kimi zaman insanı Tanrı'ya da yaklaştırır ve şiir göklere uzanan bir ilahiye dönüşür:

*Tanrım, aldığında beni yanına*

*Silerek günahlarımı*

*Bana, bir tek, sevgilimi getir*

*Dönüşsün diye söylediklerim bir şarkıya*

*Sevgilimin duyduğu,*

*Ve duymaktan hoşlandığı göklerin.*

رَبَّاهِ حِينَما تَعِيدُنِي إِلَيْكَ

مَاحِيًا خَطِيئَتِي

أَعُدُّ إِلَيْكَ، وَحَدَّاهَا، حَبِيبَتِي

لَكِي يَصِيرُ ما أَقُولُهُ غَنَاءَ

تَسْمَعُهُ،

تُحِبُّ أَنْ تَسْمَعَهُ السَّمَاءُ.<sup>390</sup>

el-Hâl'in bu şiirinin yanında düzyazı formatında kaleme aldığı *Şalât fi'l-Heykel* (Tapınakta Bir Dua) şiirinde ise cinsel hazzı ele aldığını görürüz. Ancak bu haz, İncil'e birçok göndermeyle dolu yine dindarlık kokan bir hazdır:

عندما أفيق، تفيق حبيبتي معي.

حبيبتي معي. جسدي معي. إلهي معي. قم أيها القدر وأفسح لي مكانك.

آه أيُّ إلهٍ أنت. جنتك لا تغري بالخطيئة. ثمارها كلها لي. أنا إنسانها الأول.

عانقيني أيتها الغبطة. على جسدي أجريت زورقي. مجاذيفه شهوة لا تفنى.

عانقيني يا إلهي الصغير. أغمضي آفاقك علي. أحببني أكثر من الحب. تاريخي جرح عميق لا قرارة له.

قفى عارية أمامي، أريك مفاتيح العمر. آه، دعيه يدخل!<sup>391</sup>

*Uyandıgımda sevgilim de uyanır benimle.*

*Sevgilim benimle. Bedenim benimle. Tanrım benimle. Ayağa kalk ey kader, yerini aç bana.*

<sup>390</sup> el-Hâl, "Umniyyet Şâ'ir", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.265.

<sup>391</sup> el-Hâl, "Şalât fi'l-Heykel", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.268-274.

*Ah hangi ilahsın sen. Cennetin teşvik etmiyor günaha. Çünkü bütün meyveleri benim o cennetin. Çünkü benim, o cennetin ilk insanı.*

*Dola kollarını boynuma ey hazret. Bedeninin üstünde yürüteceğim kayığımı. Kürekleri sönmez bir şehvet.*

*Dola kollarını boynuma ey küçük tanrıçam. Yum ufuklarını üzerime. Aştan daha çok sev beni. Geçmişim dipsiz derin bir yara.*

*Çırlıçılak dur önümde, göstereyim sana yaşamın anahtarlarını. Ah, bırak girsin içeriye!*

20. yüzyıl Arap şiirinde birçok şairin ilgisini çeken ve farklı yönleriyle ele alınan kadın teması, Halil Hâvî'nin şiirinde yok denecek kadar azdır. Sevdiği kadınlardan bir karşılık bulamamış ve hiç evlenmemiş olması, onun bu konuya yüz çevirişinin bir sebebi olarak düşünülebilir.

### **3.2.3. Varlık ve Varoluş**

Varlık, en genel anlamda “olma-k”tır. Yerleşik felsefe dilinde ise varlık, yokluk ve hiçlik karşıtı olarak var olan her şeyi, “var olanın varoluşu”nu imlerken; değişmeden kalan gerçekliği, gelip geçici olanı değil de kalıcı olan “şey”i, “kendilik”i karşılamaktadır.<sup>392</sup>

Modern Arap şairleri varoluş temasını oldukça etkin bir şekilde işlerler. Bedensel bir varoluş onlar için sorgulamayı zorunlu kılar. Çünkü onlara göre geçmiş, insan bilincinin tezahürlerinin bir parçası; maddi ve metafiziksel boyutlarının bir yansımasıdır. Dolayısıyla şair de varoluş sorunsalını anlamlandırabilmek, onu idrak etmek veya dışına çıkabilmek için bir tür sorgulamaya girişir. Temmûzî şiirin bizzat kendisi varlık-yokluk, insanın ve hayatın ölümsüzlüğü üzerine kuruludur. Ölümün bir

<sup>392</sup> Sarp Erk Ulaş, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2002, s.1512.

yokoluş değil, tersine yaşamın ve devamlılığın zorunlu bir parçası olduğu görüşü üzerine kuruludur bu anlayış. Ancak Temmûzî şairler, bu anlayışı kurgulayabilmek için mitolojik, dinî ve kültürel karakterleri devreye sokarlar. Varlık olgusunun, yaşamın ve devamlılığın bu karakterler üzerinden nasıl irdelendiği dördüncü bölümde ayrıntılı olarak irdelense de burada Adonis, Hâlîl Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'in şiirlerinde görülen genel çerçeveleri verilmiştir.

Örneğin Adonis'in *Mufred bi-Şîgati'l-Cem*' (Çoğul Formunda Müfred) koleksiyonun felsefi boyutunu oluşturan “*Nesnelerin ölümüyle o nesnelerin hayatı başlar; düşüncelerin ölümüyle hayatın kendisi başlar!*” cümlesi, şairin varlık sorunsalına yönelik bir irdelemesidir. Varlık, varoluş, doğum, aşk, bilgi ve ölüm kavramları, şairi, bilince ve tarihsel gelişime yönelik özel bir okuma yapmaya sevk eder. Sonrasında ise bu okumalar, onu çeşitli sorunsalların ortasına koyar. Şairin adını andığımız koleksiyonuyla aynı başlığı taşıyan şiirinin ilk mısraları şöyledir:

لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد و الجرح

كيف تمكن الإقامة؟

أخذ الجرح يتحول إلى أبوين و السؤال يصير فضاءً

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

خرج علي

يستصحب

شمس البهلول دفتر أخبارٍ تاريخًا سرّيًا للومت<sup>393</sup>

*Bir beden olmadı hiç yeryüzü bir yaraydı*

*Nasıl yolculuk edilir ki beden ile yara arasında*

*Nasıl ikamet edilir?*

*Yara dönüşmeye başlıyor anne-babaya soru uzay oluyor*

<sup>393</sup> Adûnîs, “Mufred bi-Şîgati'l-Cem”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.3, s.9.

Çık uzaya ey çocuk

Çıktı Ali

Berberinde götürüyor

Behlül'ün güneşini haberlerin defterini ölüm için gizli bir tarihi

Sonrasında ise insan bilincinin tarihsel bir süreç içindeki gelişimini görürüz.

Adonis, varoluş bağlamında dinî değerleri sorgulamaya başlar:

و رأيتُ سجنًا يقال له موسى و قيل بولس و قيل

مصطفى

فيه أشخاص بيكون تسيل عيونهم جداول

رأيت مراكب ←

تجري فيها

Musa dedikleri bir mahkûm gördüm

Pavlus dedikleri

Mustafa dedikleri

Ağlayan insanlar vardı orada

gözleri ırmaklar akıtan

Tekneler gördüm →

Orada geçip giden

Şiir, dinî değerlerin varoluşsal bağlamda sorgulanmasına şairin Alevi arka planı da eklenerek mezheplerin ve görüş ayrılıklarının irdelenmesine doğru ilerler:

في السنة (... ) للميلاد أو للهجرة

نفتي الفقهاء ← يُصلب الشلمغاني و يُحرق

يكون من مذهبه:

أ: الله يحلّ في كل شيء

ب: خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

حلّ في آدم و في إبليس

ج: الضدّ أقرب إلى الشيء من شبيهه

د: الله في كل أحد بالخاطر الذي يخطر بقلبه

هـ: الله اسمٌ لمعنى

و: من احتاج الناس إليه فهو إله لهذا المعنى

يستوجب كل أحد أن يسمى إلهًا

ز: ملاك من مَلَك نفسه و عرف الحق

و يقول الشلمغاني ←

اتركوا الصلاة و الصيام و بقية العبادات

لا تتناكحوا بعقد

أبيحوا الفروج

للإنسان أن يجامع من يشاء.

و يقول الشلمغاني ←

اقرأوا كتابي: الحاسة السادسة في إبطال الشرائع.

الجنة أن تعرفوني

النار أن تجهلوني...

Miladi ya da hicri (...) yılında

Fetva verir fakihler → Çarmıha gerilip yakılsın Şelmeğânî<sup>394</sup>

Onun öğretilerinden olur şunlar:

a. Allah cisimleşir her şeyin içinde

b. Zıttı tezatını işaret etsin diye yarattı

Âdem ve Şeytan'da cisimleşti

c. Bir nesnenin zıttı, çok daha yakındır ona kendi benzerinden

d. Allah içindedir herkesin, kalbine işleyen fikirle birlikte

e. Allah, bir addır anlam için

f. İnsanlardan kim ihtiyaç duyarsa ona, işte o Allah'tır bu anlamla

<sup>394</sup> İbn Eb'l-'Azâkîr el-Şelmeğânî (ö. 934), on iki imamın on birincisi olan Hasan Askerî'nin ashabındandı. Sonrasında on iki imam inancını terk ederek Allah'ın enkarnasyonuna, peygamberlerin ve vasilerin bedenlerinde cisimleştiğine inandı; bunu da 'kutsallığın ruhu' (روح القدس) olarak adlandırdı. Batıl inançları dolayısıyla Abbasi Halifesi tarafından idam ettirilip bedeni yakıldı.

*herkesin Allah diye adlandırılması gerekir*

*g. İşin aslı kendini ve Hak'ı bilmektir*

*ve şöyle der Şelmegânî →*

*Bırakın namazı, orucu, tüm ibadetleri*

*nikah kesip evlenmeyin*

*açığa vurun avret yerlerini*

*toplansın istediği her şey insan için.*

*ve şöyle der Şelmegânî →*

*Okuyun kitabımı: Yasaların kaldırılmasına dair altıncı hissi.*

*Beni tanımanızdır Cennet*

*Ateş beni bilmemeniz.*

Şiirin ikinci bölümünün sonunda ise artık varlık ve yokluk kavramları, Adonis'in imgeleminde birbirine girer; yeni bir dünya yaratma bağlamında ilerler. Geleceğe, harekete ve doğuma dair ipuçları verir:

آه، أيها الكونُ الرَّخو ←

هكذا يعتبر

لكن،

بالقشور التي تتساقط من جذوع أيامه

بالعدم الذي يترجرجح في أحشائه

سيضيئك و يحضنك

أيها العصر الذي يتكدّس

في حنجرته

خرقةً

خرقةً ←

مثلك، أيها العصر،

لم يمّت

و ليس حيّاً

أخرج، أيها الطفل

تخرج أشجار، أقواس قزح من كل

قوسٍ

يخرج عاشقان من العشق تخرج

غابات من الغابات تخرج أنهار

المستقبل.

Ah, ey cıvık evren →

İşte böyle kabul edilir

Ama,

günlerin gövdesinden düşen kabuklarla

bağırsaklarında çalkalanan yoklukla

aydınlatacak, bağrına basacak seni

Ey yığılan asır

evrenin boğazında

çaput

çaput →

Senin gibi, ey asır,

ölmedi daha

yaşıyor da değil

Çık, ey çocuk

Çıkıyor ağaçlar, gökkuşakları her bir

arktan

çıkıyor iki aşık aşktan, çıkıyor

ormanlar ormanlardan, çıkıyor ırmakları

*geleceğin.*

Kimi şairler varlık ve varoluş anlayışının üzerine bilimsel bir titizlikle eğilirken, kimileri de şiirsel bir benzersizlikten istifade edip Arapların medeniyet adı altında çektikleri sıkıntıları ifade edebilmek adına bu kavramı müfredat bağlamında idrak ederler. Sonrasında ortaya konan şiirler de halkın çektiği acıların bir yansıması olarak gözüktür. Bu sebeple şairlerin de yaşamış olduğu acılar, kültürel deneyimlerin ve siyasi hezimetlerin boyutlarını temsil eden dramatik anları oluşturur. Örneğin Hâlîl Hâvî *La'âzur 'Âm 1962* (1962 Yılında Lazarus) adlı şiirinin başına koyduğu giriş yazısında şu ifadeleri kullanır: “*Çatışmaların başında yıkılmak üzereydim ama sonra o yıkımların gürültüsünü her geçen gün içimde sindirdim.*”

Hâvî, kendi varoluşunu tarihin ve şiirsel yaratıcılığa dayanan yalnızlığı temsil eden bir yolculuğun içinde bulur. Örneğin *fî Cevfi'l-Hût* (Balinanın Karnında) adlı şiirinde şairin kendisini cellat ile kırbacı arasında görürüz. Şair bize kısacık bir hikâye sunuyor olsa da bizler, hikâyenin içinde varoluşun bütün mücadelesine, boyun eğişe ve ayaklanmaya ve kati olanın karşısında insan deneyiminin ve varoluşunun bir parçası sayılabilecek Yunus Peygamber'in kısa hikâyesine tanıklık ederiz. Ayrıca Albert Camus'nün “*Susmak, hiçbir şeyi yargılamıyor, hiçbir şey istemiyor sanılmasına yol açmak, kimi durumlarda da gerçekten hiçbir şey istememektir. Sessizlik iyi belirtir bunu. Ama konuştuğu dakikadan sonra, hayır derken bile ister ve yargılar. Başkaldıran insan, sözcüğün kökensel anlamıyla, yüz geri döner.*”<sup>395</sup> şeklindeki ifadelerinin bu şiirdeki yansımalarını da birebir görebiliriz. Şiir, başkaldıran insanın varlığını idrak edebilmemizi sağlarken kendisini de tarih boyunca yaşanan çatışmaların içinde konumlandırır:

<sup>395</sup> Albert Camus, *Başkaldıran İnsan*, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2004, s.21-22.



Şefkatli eller arasında  
ölebilmemiz için sessiz ve sakin  
ne zaman bırakır peşimizi  
cellat ve kanlı kırbaç?  
Nöbetçinin lambası ne zaman mahcup olur  
utancın karalığından  
ve bir yataktan bir yatağa  
gürleyen gözyaşlarından?  
Ne zaman huzura kavuşur şu muktedir ışıık  
çirkin kadınların paçavralarından,  
bizden, kahvelerin ve evlerin atıklarından  
ve ölür?

و متى يُهْمُنَا الجَلَادُ و السوْطُ المُدْمِي؟  
فَموت  
بين أيدٍ حائياتٍ،  
في سكوتٍ، في سكوت  
و متى يَخْجَلُ مصباحُ الخفير  
من مخازي العار  
و الدمع المدقوي من سريرٍ لسرير؟  
و متى يُحتضِرُ الضوءُ المقيت  
و يموت  
عن بقايا خرقٍ شوهاءٍ،  
عنا، عن نُفَاياتِ المقاهي و البيوت؟<sup>396</sup>

Ancak burada ölen, işkence gören varlığın yani insanın bizzat kendisidir. Ne var ki ölüm, Temmûzî anlayışa göre varoluşun, devamlılığın ve yeniden dirilişin içinde basit bir süreçtir. Hâvî, kendisini ya da insanı sessiz sedasız bu sürecin içine çeker:

Bütün bildiğim ölmekte olduğum aslında  
Ufacık bir lokma gibi balinanın karnında.

كل ما أعرَفُه أُنِي أموت  
مضغَّةً تافهةً في جوف الحوت.

İhsân ‘Abbâs, Hâvî’ nin bu şiiri için “İnsan, gelişimini ne kadar tamamlamış olursa olsun gerçekçi bir tarihsel zaman ile ebediyet olarak adlandırılan sonsuz bir zaman arasındaki çatışmanın sürekli bir şekilde devam etmesi gerekir.”<sup>397</sup> şeklinde bir yorumda bulunur. Şiir için çizilecek umut çerçevesi, şiirdeki karakterin varoluşu için başkaldırmasında yatar.

<sup>396</sup> Hâvî, “fî Cevfi’l-Hût”, *Dîvân Halîl Hâvî*, s.61-68.

<sup>397</sup> İhsân ‘Abbâs, *İtticâhâtü’s-Şi’ri’l-‘Arabî*, el-Meclisü’l-Vaṭanî li’s-Şekâfe vel’-Funûn ve’l-Âdâb, Kuveyt 1998, s.85.

Yûsuf el-Hâl'in varoluş anlayışı ise 'ben' ile 'başkası' arasındaki çatışmada düğümlenir. Önemli olan alışılmış olana karşı başkaldırmaya ve onu reddetmeye dair arzu duymak ve bireyin buna kendi iradesiyle ulaşmasını sağlamaktır. Bu sebeple el-Hâl'in dünyaya karşı boyun eğmeyi reddettiğini görürüz; ancak diğer şairlerden biraz farklı olarak onun çağrısı, kendi güç ve kuvveti içerisinde izole olmayı gerektirmektedir:

*Uzak durun benden ey şairler*

*Bırakmayın ölüme yenilen kişiye miras.*

*Neye yarar ki ağıt yakmak?*

*Eşkiyaların<sup>398</sup> işidir ağıt oysa biz zorbalarız*

*İnsan içindir ağıt oysa biz ilahlarız.*

*Uzak durun benden ey şairler*

*EğİN boyunlarınızı*

*Sessiz kalın diz üstü çöken ölümün huzurunda.*

*أيها الشعراء ابتعدوا عني*

*لا تترثوا أحداً غلبه الموت.*

*فماذا ينفع الرثاء؟*

*الرثاء للصعاليك ونحن جبابرة*

*الرثاء للبشر ونحن آلهة.*

*فابتعدوا عني أيها الشعراء*

*واحنوا رقابكم*

*لا تنطقوا في حضرة الموت الجاثم.<sup>399</sup>*

Bu üç ismin şiirlerinde karşımıza çıkan varlık ve varoluş teması, örneklerden de görülebileceği gibi terimin felsefi boyutu dâhilinde kullanılır. Camus'nün 'başkaldıran insan' için çizmiş olduğu çerçeve, şairlerin bu kavramlarla ilgili kullanımlarında ortaya çıkar.

<sup>398</sup> Şairin burada tercih ettiği kelime eş-Şe'âlik (الصعاليك), serseri veya eşkiya şairler için kullanılan özel bir terimdir. Kabileleri tarafından dışlanan ve Arap yarımadasında hayatın zor şartlar altında geçtiği dağlarda ve çöllerde yaşayan, yol kesip baskınlar düzenleyerek hayatlarını sürdüren kimselerdir.

<sup>399</sup> el-Hâl, "Selâs Uğniyyât li'z-Zaman", el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile, s.360.

## IV. BÖLÜM

### 4. TEMMÜZÎ ŞİİRDE MİTOLOJİK, DİNÎ VE KÜLTÜREL ARKETİPLER

#### 4.1. Modern Arap Şiirinde Sembolizm

Modern Arap edebiyatında sembolizmin ilk belirtileri, edebî hayatına romantik bir şair olarak başlayan ancak sonrasında sembolist akımın öncülerinden biri olan Edîb Mazhar'da (1898-1928) görülür. Her ne kadar Halîl Muţrân'ın şiir anlayışından etkilenmiş olsa da Fransız sembolizminin üzerinde ciddi bir etkisi vardır. İngelikle doldurduğu şiirleri *Neşîdu's-Sukûn* (Sessizliğin Marşı) -ilk sembolist şiir olarak kabul görülür<sup>400</sup>-, *en-Nesîmu'l-Esved* (Kara Esinti) ve *el-Veteru'd-Dâmî* (Kanlı Kiriş)'de Baudelaire'in daha güçlü ve daha etkili şiirsel ifade için kullandığı duygu çatışmalarını akıllara getirir. Bunun yanı sıra Edîb Mazhar, form ve ifade hususunda romantik üsluptan kendisini kurtarabilmiş; şiirinde teşbihlerden daha çok şiirsel imgelere görevler yüklemiştir. Aynı zamanda kaside formundan da uzaklaşarak İlyâs Ebû Şebeke'nin köy türküleri *el-Elhân* (Ezgiler)'da yaptığı gibi muvaşşaha formuna daha yakın bir form kullanmıştır.<sup>401</sup>

Ancak Ebû Şebeke, şiirlerinde romantik üslubun ve tabiatın yankısını aktarırken Edîb Mazhar, şiirlerinde tıpkı Fransız sembolist şairler Valery ve Mallarme gibi sembolist bir şairin doktrinlerini -gerçeklerden kaçmayı, hayale sığınmayı ve çirkinlikleri hayal yardımıyla güzelleştirmeyi<sup>402</sup>- ifade eder. Sembolizmi 1920'lerde modern Arap şiirine yerleştiren Edîb Mazhar, sonrasında *Bint Yeftâh* adlı tiyatrosu ile *el-Mecdeliyye* ve *Rundlî* adlı şiir koleksiyonlarıyla bu akımı bir adım daha öteye taşıyan Sa'îd 'Akl'a bir yol açar. Sa'îd 'Akl'ın kısa yahut çeşitlendirilmiş kafiye düzenlerine dair tercihleri, şiirinde önem verdiği olguyu ortaya çıkarır. O, şiiri, yoğun bir zihinsel

<sup>400</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Starkey, *a.g.e.*, s.73.

<sup>401</sup> el-'Azme, *a.g.e.*, s.68.

<sup>402</sup> Tanju İnal, "Simgecilik", *Türk Dili - Yazın Akımları Özel Sayısı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981, C.XLII, S.349, s.168-172.

çabanın ürünü olarak görür. Bu oluşum, şiirin yaratılış sürecinde *ilham* üzerinde yoğunlaşmayı gerekli kılar. Bundandır ki romantikler, Valery'nin şiirsel öğretilerine benzemekte olan bu oluşumun sembolist öğretilerine karşı şiddetli bir tepkiyle direnmişler ve Sa'îd 'Aql'ın şiirlerini muğlâk ve gizemli olmaları dolayısıyla eleştirmişlerdir.<sup>403</sup>

Baudelaire'in Fransız şiirinde yaptığı gibi Sa'îd 'Aql da Arap şiirinde yeni imgeler kullanmış, özellikle de modern Arap tiyatrosunun en iyi trajedilerinden biri olarak görünen şiirsel tiyatrosu *Qadmûs* (Kadmos)'ta sembolizm ve klasisizmi iç içe geçirmiştir. 'Aql'ın bir diğer eseri olan ve Hz. Meryem ile Hz. İsa'nın buluşmasını anlattığı *el-Mecdeliyye* başlıklı uzun şiiri ise Hıristiyan temaların Arap şiirinde yer edip işlenmeye başlanmasında ve bu bağlamda Temmûzî şairlere öncelik etmesinde önemli bir girizgâhtır. Eski retorik bağlamların sanatları üzerindeki hâkimiyetine rağmen, Sa'îd 'Aql ve Edîb Mazhar, sembolizmi Arap şiirine yerleştiren ve bunu sosyal ya da politik değil tamamen sanatsal bir etkiyle ele alan şairler olmuştur.<sup>404</sup> Bu iki ismin yanı sıra Şalâh Lebekî, Yûsuf Ğuşûb ve Bişr Fâris gibi şairler de sembolizmin Arap şiirindeki diğer temsilcileri olarak ön plana çıkmıştır.

Sonrasında ise Nizâr Qabbânî (1923-1998), sembolizmin gelişimi hususunda bu şairleri iki yönden geride bırakır. Bunlardan birincisi, Qabbânî'nin Baudelaire'i kendisine rehber alarak yöreselliği ve diyalogun müzikselliğini sembolizme dâhil edip şiire canlılık katmasıdır. Böylece Qabbânî, şiirsel müzikaliteyle, lafızları ve imgeleriyle öncül şairlerin şiirlerinde var olmayan duyusal etkiyi ön plana çıkarır. İkincisi ise Arap

---

<sup>403</sup> Salma Khadra Jayyusi, "Modernist Poetry in Arabic", *Modern Arabic Literature*, (Ed. M.M. Badawi), Cambridge University Press, New York 1992, s.140.

<sup>404</sup> el-'Azme, *a.g.e.*, s.70.

şair bahirlerini kısaltma yoluna gitmeyip serbest şiir hareketi içinde yer alan yeni formlar inşa etmesidir.<sup>405</sup>

Sembolizm, modern Arap şiiri içerisinde belli bir konum elde edebilmiş olsa da bu akım sadece form ve imge üzerinde etki gösterebilmiştir. Genellikle Fransız sembolistlerinden edinilen bu anlayışın felsefi boyutları ilk olarak Edîb Mazhar ile ele alınmış, Sa'îd 'Aql ile belli bir noktaya ulaşmış, sonrasında klasik Arap belagatiyle sembolist unsurlar birbirleriyle uyuşturularak diğer Arap şairlerce de benimsenmiştir.

#### 4.2. Temmûzî Şiir Öncesi Modern Arap Edebiyatında Mitoloji

Hem Arap hem de Batı şiirindeki mitolojinin varlığı ve bulguları, eski uygarlıklara ve onların efsanelerine dayanmaktadır. Batılı yazarlar, modern edebiyatlar içerisinde efsanevi kaynakları ilk kez kullanma hususunda -özellikle de edebiyatlarının zengin bir mitolojiyle ön plana çıkan Yunan ve Roma kültürleriyle iç içe olması bakımından- Araplardan daha eskiye giderler. Dahası mitoloji, modern Batı edebiyatının bir nevi omurgası sayılır.

Modern Arap şiirinde ise mit kullanımına yönelik davet, genel kanının aksine sadece II. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan bir ekol neticesinde olmamıştır. Mitoloji kullanımı, neo-klasik şairlerde, Divan ekolünde, Mehcer'in önde gelen isimlerinde, Apollo grubu şairlerinde ve sonrasındaki sembolistlerde sistematik anlamda olmasa da görülebilen bir olgudur. Ancak bu gruplar, mitolojiyi şiirsel ve eleştirel bir tema olarak kullanmamışlardır.<sup>406</sup>

Örneğin romantik ve sembolistlerden önce neo-klasik şairlerden “şairlerin prensi” olarak adlandırılan Aḥmed Şevkî (1868-1932), 1894 Eylül'ünde Cenevre'de düzenlenen uluslararası bir konferansta okuduğu *Kibâru'l-Havâdis̄ fî Vâdî'n-Nîl* (Nil

<sup>405</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Salih Tur, *Nizâr Kabbânî Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2005, s.316-324.

<sup>406</sup> Enes Dâvud, *el-Uşûra fî Ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Ḥadîs̄*, Dâru'l-Ma'ârif, Kahire 1992, s.160.

Vadisi'nin Büyük Olayları) adlı iki yüz altmış dört beyitlik uzun kasidesinde eski Mısır tanrıçası **İsis**'i şiirsel bir imge olarak kullanır.<sup>407</sup>

Şevkî, bu şiirinde Mısır mitolojisinden bir tanrıça olan İsis'i ele almış olsa da onun diğer mitolojik karakterlerle olan bağlantılarını ve ihtilaflarını somutlaştıramamış, sadece referans gösterip nitelemekle yetinmiştir. Yine de Ahmed Şevkî'nin, Arap şiirinin hedeflerini genişlettiği ve yeni şiirsel bir model için tarih olgusunu da işin içine kattığı gerçeğini görmek gerekir. Şevkî'nin eski Mısır efsanelerine şiirlerinde yer vermesi, diğer şairlerin de şiirlerinde tarihi ve efsaneleri kullanmalarına ön ayak olmuştur.

Divan Ekolü şairleri el-Mâzinî ve el-'Akkâd'ın da klasik Yunan ve Roma mitolojilerini okuduklarını ve şiirlerinde bunları anlattıklarını görüyoruz. Ancak onların mitoloji kullanımları da yaratıcı bir düzen içerisinde değildir. Onların bu şiirleri, mitolojik anlatıların Arapçaya çevirisi olarak okunur. Ne var ki Arap şiirinin kapıları, bu çalışmalar sayesinde yabancı ve pagan geleneklere açılır.<sup>408</sup>

Eserlerinde mitoloji kullanımını bağlamında bu öncüler arasında Cubrân Halil Cubrân'ı da anmak gerekir. Zira Cubrân hem şiirlerinde, hem de nesirlerinde Babil ve Suriye mitolojilerine yer vermiş, **İstar** simgesini aşk ve verimlilik konularında romantik çağrışımlar ile birlikte kullanmıştır. Cubrân, ünlü öyküsü *fî Remâdi'l-Ecyâl ve'n-Nâr* (Nesillerin ve Ateşin Külünde)'da bu karakteri reenkarnasyon ve hayatın devamlılığı fikri için bir araç olarak kullanır. Cubrân gibi Mehcer Ekolünün bir diğer ünlü ismi olan Emîn er-Reyhânî de **Adonis** mitini Cubrân'a bir ağıt olarak kaleme aldığı mensur şiirinde işler.<sup>409</sup>

Mitolojiyle ilgili belirttiğimiz bu örneklerin yanı sıra yine aynı çerçevede ele alınması gereken bir diğer konu da halk efsaneleri ve hurafelerden esinlenerek ortaya

<sup>407</sup> el-'Azme, *Medhal ilâ's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*, s.224-225.

<sup>408</sup> Asfour, *a.g.e.*, s.65-66.

<sup>409</sup> el-'Azme, *Medhal ilâ's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*, s.226.

konan çalışmalardır. Örneğin, Güney Mehcer grubunun ne çıkan isimlerinden olan şefik el-Ma'lf'un 1936 yılında kaleme aldığı 'Abkar adlı şiir koleksiyonu bu bağlamda ele alınabilecek bir eserdir. Koleksiyonuna cinlerden, şiir iblislerinden ve Arapların meşhur kehanetlerinden olan şık ve Saşih khinlerinden bahseden şiirlerle başlayan şair, sonrasında ise *Maşrakatu'l-Finik* (Phoenix'in Fırını) adlı kasidesinde, Phoenix'in kendisini nasıl ateşe atıp bir avuç toz olduğunu ve yeni baştan doğarak geri döndüğünü işler.<sup>410</sup>

Bütün bunlara rağmen Temmûzî şiir ncesi Arap edebiyatında mitoloji kullanımının, Apollo dışında hiçbir ekolde eleştirel bir şiir sorunu olarak görülmemiş olduğunu belirtmek gerekir. Her Şeyden nce Apollo şiir ekolünün, eski Yunan ve Roma mitolojisinde sanat ve esin tanrısı olan Apollo karakteriyle adlandırılmasında yaşanan tartişmalar dahi mitolojiye ilişkin yeni bir bakışın gelişmekte olduğuna ilişkin önemli bir malzeme sunar. Derginin ilk sayısında "Apollo ya da Utarit" başlığı altında ufak bir görüş belirten Mısır'ın ünlü ismi 'Abbâs Maşmd el-'Akkâd (1889-1964) bu yazısında, derginin isminin Yunan mitolojisinde yer alan bereket tanrısı **Apollo** adını taşımasını eleştirerek, Arapların ve Keldanilerin kültürlerine daha tanıdık bir isim olan, ayrıca sanat ve edebiyat tanrısı olarak bilinen **Utarit**'in kullanılmasını önerir. Derginin kurucusu ve editörü olan Aşmed Zek Eb şâdî ise bu eleştiriye yazdığı cevabında, derginin adını belirlemeden önce birçok isim üzerinde tartiştiklerini, seçtikleri isme yabancı bir isim olarak değil, evrensel bir isim olarak baktıklarını ve yaptıkları işin Arap folklorunu lzumsuzlaştırmak olmadığını belirtir.<sup>411</sup> Bu isimlendirme tartişmalarının yanı sıra derginin ilk sayısının özellikle de Yunan mitolojisine yönelik eleştiri yazılarıyla dolu olduğunu görsek de Arap, Babil ve eski Suriye mitolojilerine yönelik bir araştırmaya rastlayamayız.

<sup>410</sup> s İskender el-Ma'lf, "Tevşie'" 'Abkar, Maşba'a Mecelleti's-şark, Beyrut 1936, s.5-21.

<sup>411</sup> Bkz. *Apollo*, S.1, C.1, Kahire 1932, s.54-56; Ayrıca bkz. Adalar, *a.g.m.*, s.64.

Apollo dergisinin son baskısının yapıldığı 1934 Aralık'ına kadarki sürecin bize gösterdiği şey, mitolojik unsurların Arap edebiyatında kullanımında henüz belli bir yaratıcılığa ve sanatsal düzeye ulaşamadığıdır. Dergide, mitoloji kullanımını genel anlamda bir eleştiri sorunu olarak gören ilk yazı, 2. sayıda Muhammed Huseyn Heykel (1888-1956) imzasını taşıyan *er-Rûhu'l-Cedîd* (Yeni ruh) adlı makaledir.<sup>412</sup> Heykel, bu yazısında şairleri Yunan ve Mısır mitolojilerinden genel olarak Batı şiiri çizgisinde istifade etmeye ve bakış açıları ile şiire olan ilgilerini daha da derinleştirmeye çağırır.

Apollo dergisinin etrafında toplanan şairler her ne kadar içlerinde mitolojik işaretler olan şiirler yazsalar da bu şiirler kurgulanmış bir anlatı içermezler ve mitoloji kullanımını konusunda klasik, romantik ve sembolist edebiyatçıların çalışmalarında gördüğümüz seviyeden daha düşük bir seviyede kalırlar. Örneğin grup şairi Ebû'l-Kâsım eş-Şâbbî (1909-1934)'nin *Neşîdu'l-Cebbâr* (Zalimin Şarkısı) ya da daha yaygın olarak bilinen adıyla *Hekezâ Ğannâ Burûmîşyûs* (Böyle Söyledi Prometheus) adlı şiiri ile grubun kurucu ismi Ahmed Zekî Ebû Şâdî'nin derginin 6. sayısında yayınlanan *Zeyûs ve Yûrûbbâ* (Zeus ve Europa) adlı şiiri bu seviyeye birer örnek olarak gösterilebilir. Şiirlerinde kullandıkları karakterleri sembolize etmekte ve derinliğine inmekte, kendilerinden önceki şairleri geçecek bir edebî düzeye ulaşamamışlardır. Bu süreçte Ebû Şâdî ve eş-Şâbbî gibi şiirlerinde mitolojiye yer veren diğer dönem şairlerinin Arap şiirine kazandırdığı en önemli olgu, şiirin konularına ve şekline daha yeni, daha modern yaklaşımlar kazandırmaları olmuştur.

Vermiş olduğumuz örneklerin yanı sıra Mısırlı yazar Tevfik el-Hakîm (1898-1987)'in *'Avdetu'r-Ruh'*<sup>413</sup> (Ruhun Dönüşü) adlı romanı da **Osiris**'in tekrar hayata

<sup>412</sup> Bkz. Muhammed Huseyn Heykel, "er-Rûhu'l-Cedîd", *Apollo*, S.2, C.1, Kahire 1932, s.100-103.

<sup>413</sup> Tevfik el-Hakîm, 1933 yılında basılan iki ciltlik romanı *'Avdetu'r-Ruh'*un her iki bölümüne de Firavunlar Mısır'ının ünlü *Ölümler Kitabı*'ndan alıntılacağı kıtalarla başlar. Birinci ciltte yer alan kıta: "Erdiğinde sonsuzluğa zaman / Görecek seni yeni baştan / Çünkü döneceksin sen de oraya / Bir olduğu yere herkesin" şeklinde iken, ikinci cilt "Kalk... Ayağa kalk Osiris / Ben senin oğlun Horus / Seni hayata döndüreyim diye geldim / Gerçek bir kalp var hâlâ senin için" kıtasıyla başlar. Bkn. Tevfik el-Hakîm,



dönüş mantığı üzerine inşa edilerek Mısır'ın uyanışını, ayağa kalkışını sembolize eder. Mısır'da 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern zaman bilinci, el-Ḥakîm'in romanında Osiris karakteriyle kendisine bir karşılık bulur. Yazar bu romanın ardından 1956 yılında *İsis* başlığıyla bir tiyatro eseri de kaleme alır ve burada dünya liderliği sorununu işleyerek, hayat ile ölüm arasındaki çelişki üzerine kurulu İsis mitolojisini ve simgelerini kullanır. el-Ḥakîm, bu tiyatro eserinden önce, Kuran, Tevrat ve Arap folklorundan anlatılarla süslediği *Ehlu'l-Kehf*, *Suleymân el-Ḥakîm* ve *Şehrâzâd* adlı tiyatro oyunları ile da, tarihsel anlatıların edebiyata uyarlanması hususunda modern bir üslup geliştirir.<sup>414</sup>

Bu örnekler sayesinde mitolojinin ve onun sembolik gücünün sadece şiir üzerinde kullanılmadığı, özellikle tiyatro ve hikâye olmak üzere nesir türünde de etkin olarak işlendiği söylenebilir. Ne var ki hem neo-klasiklerin, hem romantiklerin, hem de sembolistlerin eserlerinde iç içe gördüğümüz bu Doğu ve Batı mitolojisinin kullanımında, şairlerin de, yazarların da bu işin *niteliği* hususunda farklı bakış açılarına sahip oldukları görülür.

Mitoloji kullanımını zihinsel, psikolojik ve sanatsal boyutlarıyla ele almak gerektiğini ifade eden ilk ciddi çalışmalar ise Arap milliyetçiliği üzerine düşünceleriyle Temmûzî şairler üzerinde büyük bir etki yaratan Anṭûn Sa'âde'nin kaleme aldığı *eş-Şurâ'u'l-Fikrî fi'l-Edebi's-Sûrî* (Suriye Edebiyatında Entelektüel Çatışma) adlı kitabı ile yine onun yazdığı bazı makalelerdir. Sa'âde, bu çalışmalarında, şairleri kadim kültürel mirası keşfetmeye ve onun psikolojik, fikirsel ve estetik yanları ile modern insanın sorunlarına ışık tutabilecek gücünü bulmaya davet ederek, kendilerinden öncekilerin çalışmaları ışığında şimdiki ve gelecek nesiller için daha iyi bir hayat oluşumuna katkı sağlaması gereken şairlerin ve sanatçıların fikirsel ve sanatsal kalkınmadaki

---

*'Avdetu'r-Ruh*, Dâru'ş-Şurûk, Kahire 2009, s.5. (Bu basımda kitabın iki cildi birleştirilmiş ve alıntılar kitabın başına alınmıştır.)

<sup>414</sup> el-'Azme, *Medhal ilâ'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Ḥadîs*, s.227-228.

sorumluluğunu vurgular.<sup>415</sup> Sa'âde'nin mitolojinin bu şekliyle kullanımına dair çağrısı, sadece edebiyatçılar üzerinde bir etki uyandırmakla kalmaz ayrıca giriştikleri mücadeleye insani ve ulusal bir boyut da kazandırır.

### 4.3. Temmûzî Şiirde Mitolojik, Dinî ve Kültürel Arketipler

Şiirde mit kullanma ve efsane yaratma metodu (mytho-poetic), Temmûzî şairlerin sistematik anlamda Arap şiirine kazandırdıkları bir olgudur. Frazer ve Jessie Weston'a göre, pek çok mitte, farklı sembol ve ifade ayrılıklarına rağmen, insanın hiç değişmeyen ruhi tecrübesinin ana çizgileri mevcuttur.<sup>416</sup> Bu bulguya inanan modern şair ve yazarlar, şahsi tecrübelerini bir mitte ifadesini bulan psikolojik tecrübenin kalıbına dökerek onlara evrensel ve nesnel boyutlar kazandırır.

Eserlerinde mitolojiye yer vererek insanoğlunun çağdaş ve geçmiş deneyimleri arasındaki fark ve benzerlikleri ele alan Temmûzî şairler, şiirde mitoloji kullanımına yönelik düşüncelerini Eliot'a, onun *The Waste Land* (Çorak Ülke) şiirine ve bu şiirin içinde atıf yapılan Sir James Frazer'ın *The Golden Bough* (Altın Dal) kitabına dayandırır. Eliot ise bu kullanımının arka planını analitik psikolojinin kurucusu sayılan İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung'a borçludur. Jung, mitlerin, insan tecrübesinin evrensel kalıplarını temsil ettiklerini savunurken, onların içerisinde bütün kozmosa ve bütün insanlara mahsus olan kolektif bir bilinçaltının arketiplerini görür.<sup>417</sup>

II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından yaşanan 1948 Filistin trajedisinin, Arapları bir bilinçsizliğe sürükleyip Arap entelektüellerini de kendi kabuklarına çekilmeye zorladığı ve Arap dünyasının içinde bulunduğu politik farklılaşmaların ve sosyal şartların zirveye ulaştığı bir dönemde kalem oynatmaya çalışan Temmûzî şairler, kendileri için çıkış yolunu, diriliş mitlerinde ve kimi dinî öğelerde bulur. Bunun bir

---

<sup>415</sup> Sa'âde, *a.g.e.*, s.29-42.

<sup>416</sup> Kantarcıoğlu, *a.g.e.*, s.23.

<sup>417</sup> Nuri Bilgin, *Sosyal Psikoloji Sözlüğü - Kavramlar, Yaklaşımlar*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2003, s.91.

sonucu olarak inanç, fedakârlık, ölüm ve diriliş gibi temalar bu şairlerin şiirlerinde özel bir anlam yüklenmiş olarak gün yüzüne çıkmaya başlar. Temmûzî şairlere göre, 1948 trajedisi sonucunda bir ölüm ve uyku haline girmiş olan Araplar, bahar yağmurlarıyla tekrar dirilen bu mitolojik kahramanlar gibi, gün gelecek tekrar dirilecek ve eski şaşalı günlerine kavuşacaktır. Temmuz miti, o kadar büyük bir yankı uyandırır ki, 1950-1960 dönemi Arap şiirinin odak konusu; beş Temmûzî şair de öncü isimler olarak Arap şiir tarihinde yerini alır.

Akad, Sümer, Fenike, Babil, Mısır ve Yunan mitolojilerindeki figürler onlar için büyük bir önem arz ederken, kendi topraklarında anlatılagelen folklorik temsiller de bu şairlerin diğer bir dayanak noktası olur. İçinde buldukları baskı rejimlerine, kimi zaman bu sembolik maskeler altına gizlenerek, kimi zaman da direkt göndermelerle karşı koyarlar. Şiirsel imgelemleri; Lorca, Che Guevera, Allende, Lenin, Cemâl Abdunnâsır ve Cezayirli kadın gerilla Cemîle Bû Hayrad gibi XX. yüzyılın trajik yahut kahraman figürleriyle şekillenir. Kimi Müslüman şairler, baskın bir sembol olarak Hz. İsa'ya, onun çarmıha gerilip sonrasında Adonis ve Osiris mitlerindeki paydaşları gibi tekrar dirilişlerine yahut bizzat Hz. Muhammed'in dirilişine yer verirler. Bu sebeple zaman zaman eleştirilere maruz kalsalar da onlar, bir şairin, kendi edebî sembolizmi kapsamında sadece klasik Arap kültür ve tarihinin etkilerine değil aynı zamanda dünya çapında bir deneyime açık olması gerektiği kanısını taşırlar.<sup>418</sup>

Belagate, süslü ve ağdalı söyleyişe dair ne var ne yok her şeyi şiirden uzaklaştıran, biçime yönelik değişikliklerle yetinmeyip içerik açısından da şiire yenilikler kazandıran bu şairler, Arap şiirinin modern çağlardaki yeni rotasını da çizmiş oldular. Bu rotayı oluşturmuş oldukları şiir çerçevesinin güzel örnekleriyle belli bir döneme kadar sürdürseler de ilk olarak 1964'te Seyyâb'ın erken ölümü, ardından 1967'de Arapların içinde kalan son umudu da tüketen Altı Gün Savaşları ve sonrasında

<sup>418</sup> el-'Azme, *Medhal ilâ's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*, s.239-241.

onları bir arada tutan *Şi'r* dergisinin 1970 yılında kapanması, Temmûzî şairlerin artık birbirinden bağımsız, farklı rotalara yönelmesine sebep olur. Örneğin Cebrâ ve Yûsuf el-Hâl şiir yazmayı bırakarak kendilerini edebiyatın farklı alanlarına yöneltirler; Adonis, Fransa'ya göç ederek oradaki sanat dünyası içerisinde şiirini çok farklı boyutlara taşır; son olarak Halîl Hâvî ise 1982'de artık ülkesine kadar ulaşmış olan İsrail işgaline dayanamayıp intihar eder.

Temmûzî şairlerin şiirlerinde yer verdikleri mitolojiyi, dinî öğeleri ve anlatıları inceleyeceğimiz bu bölümde, onların bu kullanımlarındaki amaçlarını belli başlıklar altında gruplandırmayı tercih ettik. Şairlerin bu kullanımlarındaki genel amaçlarının mitolojik ve dinî bağlamda bir 'yeniden doğuş' imgesi yaratmak olduğunu ve bu yeniden doğuşun belli bir süreci içerdiğini gözlemledik. Aslında bize bu süreci işaret eden, modern Arap şiiri ve özellikle de Bedr Şâkir es-Seyyâb üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Prof. Dr. 'Îsâ Bullâta oldu. Bullâta, *International Journal of Middle East Studies* dergisinde yayımlanan "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage" adlı makalesinde Seyyâb'ın mitolojik karakterleri kullanmasını şu şekilde kategorize etmeye çalışır:

*“es-Seyyâb kendi düşüncesini somutlaştıran anlamlı canlı tablolar ve semboller ortaya koymak amacıyla Arap geleneği ve bunun Yakındoğu geleneğindeki geçmişine başvurdu. es-Seyyâb, yeni Arap hayatı ve dirilişin bileşenleri olarak Temmuz, Lazarus ve Hazreti İsa söylencelerini kullandı. Ulysses, Sindbad ve Çok Sütunlu İrem söylencelerini Arapların daha iyi hayat şartları arayışlarını anlatmak için kullandı. Astarte, Yakub ve Hazreti İsa'nın annesi Meryem söylencelerini de arayış*

*boyunca çekilen acıları ve yeni Arap hayatının doğum sancılarını betimlemek amacıyla kullandı.”<sup>419</sup>*

Bullâta'nın bu görüşünün ardından diğer Temmûzî şairlerin şiirleri incelendiğinde onların kullandıkları kimi mitolojik figürlerin, dinî öğelerin ve anlatıların da bu üç amaç içerisinde ele alınabileceği görülmüştür. Dolayısıyla şairlerin oluşturmaya çalıştıkları bu “yeniden doğuş süreci”ni başlıca üç amaç şekillendirir:

1. Yeni Bir Yaşam Arayışında Bulunmak
2. Arayış Sürecinde Çekilen Acıları Göstermek
3. Yeniden Doğuşu ve Ölümünden Sonra Hayatı Sembolize Etmek

Ancak bu üç ögeyi bölüm başlıkları olarak kullanmıyor oluşumuzun sebebi, Temmûzî şairlerin ele aldıkları her mitolojik figürü, anlatıları ve dinî öğeleri bu amaç dâhilinde işlememiş olmaları ve her şairin bu figür, anlatı ve öğeleri farklı yönleriyle değerlendirmesidir. Örneğin Seyyâb ve Yûsuf el-Hâl, mitolojik kahraman Odysseus'un yirmi yıl boyunca denizlerde bir yerden bir yere sürüklenişini ‘yeni bir yaşam arayışı’ olarak işlerken; Adonis, bunu ‘arayış sürecinde çekilen acıları göstermek’ için kullanır. Kimi zamansa şairler, ele aldıkları mitolojiyi yeniden doğuş amacıyla bağdaştırmaksızın buna sadece şiirlerinde bir evrensellik oluşturabilmek adına yönelirler. Ayrıca her şairin, bir diğer şairin kullandığı mitolojik örneğe dair kullanımının bulunmadığı da bir gerçektir. Dolayısıyla onların şiirlerinde “yeniden doğuş” bağlamında verdikleri örnekleri ve diğer kullanımları ilk olarak mitolojik arketipler başlığı altında ele alacağız. Daha sonra, zaman zaman yeniden doğuşu da içeren başkaca kültürel ve siyasi içerikleri ise halk anlatıları ve kahramanlar, dinî öğeler, tarihi ve siyasi kişiler başlıkları altında inceleyeceğiz. Son olarak da 1967 hezimetinin ardından Arapların uğradığı hayal kırıklığının Temmûzî şiire nasıl yansıdığını ortaya koymaya çalışacağız.

<sup>419</sup> Boullata, “Çağdaş Arap Yazarlar ve Edebi Miras”, s.100-101.

Her ne kadar mitolojik ve dinî anlatıları birbirine karıştırmamak gerekirse de Temmûzî şairlerin bunları iç içe işlemiş olmaları, bizi ister istemez kimi zaman mitolojik ve dinî figürleri yan yana vermeye, çözümlmelerini beraber yapmaya sevk etmiştir.

### 4.3.1. Mitolojik Arketipler

#### 4.3.1.1. Temmuz/Adonis ile Hz. İsa ve Kendini Feda Etme Olgusu

Temmûzî şiire adını veren Temmuz karakteri, Yakınoğu mitolojisinde Sümerlerin çoban tanrısı olan Dumuzi'den türetilen bir isimdir. Akadlarda ve Kitab-ı Mukaddes'te (Hezekiel 8:14) Tammuz olarak anılan Dumuzi, sonbaharda ölen, ilkbaharda yeniden doğan bitkilerle birlikte yeniden dirilen bitkiler dünyası tanrılarının ön örneğidir. Tanrıça İnanna/İştâr'a olan aşkı ve ölümü, "İnanna/İştâr'ın Yeraltına İnişi" adlı efsanede anlatılır.<sup>420</sup> Bu efsaneden biraz daha farklılaşarak Yunan mitolojisine geçen Temmuz karakteri, burada Adonis adıyla kendisine yer edinir. Yunanlılar, Adonis'e olan tapımı İ.Ö. V. yüzyıl gibi erken bir zamanda Sâmî halklarından almışlardır. Adonis adı Finike dilinde 'efendi' anlamına gelen *Adon*'dan gelir. Adonis, yakışıklı bir delikanlı olup Kıbrıs kralı Kinyras'ın kızı Zmyrna (Smyrna) ya da Myrrha'dan doğan oğludur. Aphrodite, kendisine saygı göstermeyi reddeden Zmyrna'dan öç almak için baba kızın ensest bir ilişkiye girmesini sağlar. Babası gerçeği öğrenince kızını öldürmek ister, o sırada tanrılar Zmyrna'yı bir mersin ağacına dönüştürürler. Adonis ve Temmuz mitinin bitki yaşamı ve doğayla bütünleşmesi de burada ortaya çıkar. On aylık bir gebeliğin ardından mersin ağacının kabuğu çatlar ve içinden dünyalar güzeli bir bebek çıkar. Çocuğun güzelliğinden etkilenen Aphrodite onu alır ve yetiştirmesi için gizlice Persephone'ye emanet eder. Ama Persephone da çocuğu

<sup>420</sup> Özhan Öztürk, *Dünya Mitolojisi*, Nika Yayınevi, Ankara 2016, s.401-402, 1103; Samuel Henry Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi*, (Çev. Alâeddin Şenel), İmge Kitabevi, Ankara 2002, s.25; Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi*, (Çev. Hamide Koyukan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s.153-172.

görünce âşık olur ve onu Aphrodite'e geri vermek istemez. Bunun üzerine araya giren Zeus, Adonis'in yılın bir bölümünde Persephone'un yanında kalmasına geri kalan bölümünü Aphrodite'le geçirmesine karar verir. Ancak Adonis yılın sekiz ayını Aphrodite'in yanında kalmayı seçince, tanrıçanın güzel delikanlıya olan aşkını kıskanan bir başka tanrıça Artemis, Adonis'in başına bir yaban domuzunu musallat eder; yabandomuzu Adonis'i öldüresiye yaralar ve Adonis kendisini kurtarmaya çalışan Aphrodite'in kollarında ölür. Ancak ölümünün ardından Adonis'in toprağa karışan kanı doğaya can verir ve öldüğü yerde gelincikler açmaya başlar. Bundan sonra her yılın üçte birini yeraltında geçiren Adonis, baharla beraber toprağa hayat vererek yeryüzüne çıkar ve geriye kalan zamanını aşk ve ilkbahar tanrıçasıyla birleşmek için geçirir.<sup>421</sup>

Temmuz/Adonis'in bu anlatıyla tanışması daha önce de ifade ettiğimiz gibi Frazer'ın *Altın Dal* kitabının *Adonis* adlı bölümünün ilk olarak 1954'te basılan Cebra'ya ait çevirisiyle olur. Bu anlatı, kötülüğün ve zulmün sembolü olan yaban domuzunun Temmuz/Adonis'i öldürmesiyle yeryüzündeki doğurganlığın ve verimliliğin gücünü ortadan kaldırmasının ve ardından gelen bahar yağmurlarıyla birlikte Temmuz/Adonis'in canlanmasının, toprağa hayat veren verimliliğin ve toprağın kuraklık ve kısırlıktan kurtuluşunun bir simgesidir. Dolayısıyla Temmuz/Adonis'in, büyük bir siyasi bunalımın içinde olan Arapları yaban domuzu tarafından öldürülen Temmuz/Adonis ile bütünleştirmesi ancak sonrasında tıpkı bu tanrının dirilmesi gibi gün gelip bahar yağmurlarıyla Arapların da tekrardan hayata döneceklerini umut etmeleri bundandır.

Hız. İsa figürüne bu başlığın içinde yer vermemizin nedeni ise onun Temmuz/Adonis'in modern dünyanın Temmuz/Adonis'i olarak kabul görmesinden kaynaklanır. Modern dünyada kendini ezilmiş, zulme uğramış ve yabancılaşmış hisseden bireyin

---

<sup>421</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Frazer, *a.g.e.*, C.1, s.268-284; M. C. Howatson, *Oxford Antikçağ Sözlüğü*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2015, s.3-4; Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, s.11-12.

psikolojisini yansıtmada, Yunan ve Mezopotamya mitleri kadar Hristiyanlık mitleri ve anlatıları da Arap şairlerine zengin malzeme sağlamıştır. Hristiyanlık inancına göre, çarmıha gerilerek kendini diğer insanlar için feda eden Hz. İsa figürü, şairin kendisini, halkı ve vatani uğruna feda edişinin sembolü haline gelmiştir. Bu yönüyle de yalnızca Hristiyan değil Müslüman şairlerce de kullanılır olmuştur.<sup>422</sup> Temmûzî şairler, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini ve kendisini insanlık için feda etmesini büyük günahların kefareti olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla Hz. İsa'yla beraber bu iki mitolojik karakter, Temmûzî şairlerce yeniden doğuşun vücut bulduğu anlatılara dönüşmüştür.

Temmûzî şiirde Adonis/Temmuz ve Hz. İsa bütünleşmesi incelendiğinde bunun şairlerce bir tür denklem olarak ele alındığı görülür. Tema olarak yeniden doğuşu işleyen şiirlerde karşımıza çıkan bu denklem şöyledir:

$$\text{Tanrı} = \text{Adonis/Temmuz} = \text{Hz. İsa} = \text{İnsan}$$

Şairler bu denklemi kimi zaman Tanrı'dan insana, kimi zamansa insandan Tanrı'ya doğru ilerleterek şiirlerini kurgularlar. Kimi zaman da bu dört karakterden sadece birini alarak, tek bir karakterin altında tüm karakterleri sembolize ederler. Hepsinin birbirine eşit olması, şairlerin, yeniden doğuşu onlara sağlayacak olan bir Tanrı'ya inandıkları gibi, bunu gerçekleştirebilecek olan insanın gücüne de inanmalarından kaynaklanır.

Adonis/Temmuz ve Hz. İsa karakterlerini bu denklem ışığında ele aldığımızda vermiş olduğu örneklerin kalitesi bakımından ilk olarak karşımıza Seyyâb'ın çıktığını söyleyebiliriz. Ancak Temmuz anlatısı onun birçok şiirinde konu edilse veya sembol olsa da anlatının her şiirde açık bir şekilde verildiğini göremeyiz. Onun özellikle *en-Nehr ve'l-Mevt* (Nehir ve Ölüm), *Ceykûr ve'l-Medîne* (Ceykûr ve Şehir), *el-Mesîh ba'de's-Şalb* (Çarmıha Gerilişinin Ardından İsa), *Uğniyye fi Şehri Âb* (Ağustos Ayında

---

<sup>422</sup> F. Betül Üyümez, "Modern Arap Şiirinde Temmuz Akımı ve Cebra İbrâhîm Cebra'nın Şiirinde Temmuz Miti", *Şarkiyat Mecmuası*, C.0, S.11, s.103.



Bir Şarkı), *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) ve *Risâle min Kâbr* (Bir Mezardan Gelen Mektup) şiirlerinde işlenen bu anlatı, diğer birçok şiirinde üstü kapalı bir şekilde verilir.

Onun özellikle *en-Nehr ve'l-Mevt* (Nehir ve Ölüm) şiirinde okuyucu, şairin verimlilik ve yeniden doğuş sembollerini nehir ve ölümün nitelikleriyle nasıl bağdaştırdığını görür. Kendi çözümlemesini yaparak kuraklıktan, ölümden ve yavanlıktan kurtuluşun yolunu arar. Burada bize yeniden doğuşu verecek olan, şairin köyünden geçen ve onun hatıralarında derin izler bırakan ufak bir ırmak, Buveyb'tir, dolayısıyla doğadır, dolayısıyla Temmuz/Adonis'tir. Bizler Buveyb'le beraber gelmekte olan yeniden doğuşa ve yenilenmeye tanık oluruz. Şair ona seslenirken, Buveyb Nehri de bir bereket tanrısı olarak karşımıza çıkar. Bizler bu bereket tanrısını istersek Sümerler nezdinde ele alıp Temmuz olarak görebiliriz, istersek eski Yunan'daki Adonis, istersek de bunların Babil mitolojisindeki karşılığı olan Baal<sup>423</sup> olarak değerlendirebiliriz. Çünkü işlevsel anlamda hepsinin bize sunacağı şey aynıdır: Yeniden doğuş ve verimlilik.

*Ey yağmur gibi mahzun ırmağım benim.*

*Ah bir koşabilsem karanlıkta*

*Sıkabilsem yumruklarımı,*

*Yükleyerek bütün bir yılın özlemine her parmağıma,*

*Sanki taşıyormuşum gibi sana*

*Buğday ve çiçekten adakları.<sup>424</sup>*

يا نهري الحزين كالمطر

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملاً شوق عام

في كل إصبع كأي أحمل النور

إليك من قمح و من زهور.<sup>425</sup>

<sup>423</sup> Çok sayıda yağmur, bereket ve tarım tanrısı için kullanılan genel bir isim olup, 'efendi' anlamına gelmektedir. Fırtına tanrısı olan Baal bitkilere yaşam veren yağmuru yağdırdığı için aynı zamanda bir bereket tanrısıdır. Tarımla geçinen insanlar için tarlalarından ürün almak, Baal'in İştâr'la birleşmesine bağlıdır. Bunun tapıcıları için anlamı Baal'in yağmur yağdırarak İştâr'ı (bitkileri) sulaması ve bitkilerin böylece ürün vermesini sağlamasıdır. Ayrıca bkz. Öztürk, *a.g.e.*, s.233.

<sup>424</sup> Şiirin çevirisi Rahmi Er'e aittir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Er, *a.g.e.*, s.68-69.

<sup>425</sup> es-Seyyâb, "en-Nehr ve'l-Mevt", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.244.

Şair, yeryüzünü bereketlendirmesi ve yeniden doğuşu sağlaması için adaklarını bereket tanrısına sunmaktadır. Sonrasında gelen beyitlerde geçen su, çiçek, balık, ay gibi terimler bize yaklaşmakta olan yeni bir hayatı hissettirir. Ancak şair, yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için ilk olarak ölümün gerçekleşmesi gerektiğini de bilmektedir. Dolayısıyla Buveyb'in cezriyle ulaşip kaybolmak istediği yer denizdir. Çünkü onu ölüme götürecek olan yine Buveyb'tir:

*Çünkü ölüm küçükleri büyüleyen garip bir dünya  
Onun gizli kapısıysa sensin Buveyb!*

*فالموت عالم غريب يفتن الصغار  
و بابه الخفي كان فيك يا بويب!*

Şairin, dolayısıyla doğanın içinde bulunduğu karamsarlık ve ölüm hali ortaya çıkar. Şair, geçen yılların ardından yatağına uzanmış vicdanının sesini dinlerken dünyanın akıttığı acıları, kan ve gözyaşını hisseder. Ölüme olan arzu gittikçe şiddetlenerek yeni hayata can verecek bir zafere doğru evrilir:

*Ah bir koşabilsem savaşçıların kollarına,  
Sıksam yumruklarımı, indirsem kadere.  
Ah dalabilsem kanıma da insem derinliklere,  
Taşısam yükü insanlarla birlikte,  
Yeniden can versem hayata,  
İşte o zaman bir zaferdir ölümüm.*

*أود لو عدوت أعضد المكافحين  
أشد قبضتي ثم اصفع القدر  
أود لو غرقت في دمي إلى القرار  
لأحمل العباء مع البشر  
و أبعث الحياة إن موتى انتصار.*

Şair, insani değerlerle dolup taşan, insan haysiyetinin her yerde ve her anda kutsallaştırılan bir dünyaya kavuşma isteğini, Temmûzî bir yeniden doğuş süreci çizerek okuyucuya aktarır. Bu süreçte çekilen acıları Arapların içinde bulunduğu ölüm halinin bir göstergesi olarak değerlendirmek mümkünken; şairlerin yeniden doğuş için çizdiği tabloları Arapları yeni ve umut dolu bir hayata yönlendirme çabası olarak okumak da mümkündür.

Sonrasında Seyyâb'ın *el-Mesîh ba'de's-Şalb* (Çarmıha Gerilişinin Ardından

İsa) şiirinde ise yukarıda vermiş olduğumuz denklemin yani Temmuz'un Hz. İsa ile bütünleşmesinin bir örneğini görürüz:

İndirdiklerinde beni yere,  
duydum hurmayı eğen uzun bir feryatta  
rüzgârın sesini  
ve uzaklaşan adımları. Öyleyse bu yaralar  
ve gün boyunca üzerine çivilendiğim şu haç  
öldürmedi beni. Susup dinledim  
şehirle aramdaki ovaları geçip giden figanları.  
Tıpkı dibe gitmekte olan bir gemiyi  
bağlayan urgan gibi, feryatlar  
hüzünlü bir kış günü, sabah ile akşam arasında  
ışktan bir sicim gibiydi.  
Uykuya dalar sonra şehrin hissetikleri üzerinde  
dut ve portakallar çiçeklenince  
Ceykûr hayallerin sınırına uzanınca  
kokusunu zenginleştiren otlar  
ve aydınlığını emziren güneşle yeşerince  
akşamına dek yeşil kalıp  
sıcaklık kalbime dokununca;  
işte o zaman akar kanım nemli toprağında.  
Kalbim güneştir, şayet güneş parlarsa ışıkla  
kalbim topraktır; buğdayı, çiçeği, suyu fişkirtir

بعدما أنزلوني سمعت الرياح  
في نواح طويل تسف النخيل  
و الخطى و هي تنأى إذن فالجراح  
و الصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل  
لم تمتني و أنصت كان العويل  
يعبر السهل بيني و بين المدينة  
مثل حبل يشد السفينة  
و هي تهوي إلى القاع كان النواح  
مثل خيط من النور بين الصباح  
و الدجى في سماء الشتاء الحزينة  
ثم تغفو على ما تحسن المدينة  
حينما يزهر التوت و البرتقال  
حين تمتد جيکور حتى حدود الخيال  
حين تخضر عشباً يغني شذاها  
و الشموس التي أرضعتها سناها  
حين يخضر حتى دجاها  
يلمس الدفء قلبي فيجري دمي في ثراها  
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا  
قلبي الأرض تنبض قمحا وزهرا و ماء نميرا  
قلبي الماء قلبي هو السنبل<sup>426</sup>

<sup>426</sup> es-Seyyâb, "el-Mesîh ba'de's-Şalb", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.245-246.

*kalbim sudur, kalbimdir o sümbül.*

Şiirde Hz. İsa, bereket tanrısı Temmuz karakteriyle iç içedir. Onun toprağa karışan kanı, şairin köyü Ceykûr özelinde bütün bir coğrafyaya bahar ayları boyunca verimliliği ve bereketi getirecektir. Ayrıca İsa/Temmuz figürü, şairin insanlığa olan derin sevgisini ve kendisini insanlığa teslim edişini gösterir. Şiirin ikinci bölümünde yoğunlaşan Temmuz imgesi, ortak bir yarar çerçevesinde kendini feda etme kavramıyla da bağlantılıdır. Eğer modern dünya çorak, ruhsuz ve bereketsiz bir yer ise Temmûzî şairlerce bu, tanrı/kahramanın yeraltında cezasını çekmekte olduğu kış dönemi olarak addedilir.

*Öldüm! Benim adımla yensin diye ekmek  
ve beni dikmeleri için her mevsim  
Kim bilir kaç hayat yaşayacağım: Her çukurda  
bir gelecek oldum, bir tohum oldum,  
insanlardan bir nesil oldum.  
Her kalpte benim kanım var,  
benim kanımdan bir damla veya birkaç damla var.*

*مَتَّ كِي يُوَكِّلُ الْخُبْزَ بِاسْمِي  
لَكِي يَزْرَعُونِي مَعَ الْمَوْسِمِ  
كَمْ حَيَاةٍ سَأَحْيَا فِي كُلِّ حَفْرَةٍ  
صَرْتُ مُسْتَقْبَلًا صَرْتُ بَذْرَةٍ  
نَرْتُ جَيْلًا مِنَ النَّاسِ فِي كُلِّ قَلْبٍ دَمِي  
قَطْرَةٌ مِنْهُ أَوْ بَعْضُ قَطْرَةٍ.*

Seyyâb'ın *el-Mesîh ba'de's-Şalb* (Çarmıha Gerilişinin Ardından İsa) şiiri, ilk bakışta dinî içerikli bir şiir olarak düşünülebilir; hareketli ve etkilidir. Ancak son bölümünde şair tarafından sosyal bir değişim vizyonu oluşturulur ve Seyyâb'ın buradaki amacı, fiziksel bir ortam yaratma değil cesaret verme, yönlendirme ve toplumsal bir değişim çağrısı yapmaktır.

Verdiğimiz bu iki örnek, Seyyâb'ın, Adonis/Temmuz ve Hz. İsa karakterleri üzerinden yeniden doğuş temasını nasıl kurguladığını göstermesi bakımından önemlidir. Ancak şairin bir diğer şiiri *Kaşîde ilâ'l-'Irâk es-Sâ'ir* (Devrimci Irak'a Bir Şiir)'i

incelediğimizde onun Temmuz karakterini, nasıl siyasi bir amaç dâhilinde ele almış olduğunu görürüz. Dönemin Irak lideri Abdulkerîm Kâsım'ın devrildiği haberini aldıktan sonra kaldığı hastanede bu şiiri kaleme alan Seyyâb, Kâsım'ı bahar ve bereketin düşmanı olarak gösterirken, Irak'ın tıpkı Temmuz gibi yeraltında uykuda olduğunu, ancak Kasım'ın devrilişiyle yeni baştan dirileceğini ifade eder:

عملاء قاسم يطلقون النار آه على الربيع

سيؤوب ما جمعه من مال حرام كالجلد

ليعود ماء منه تطفح كل ساقية يعيد

ألق الحياة إلى الغصون اليابسات فتستعيد

ما لص منها في الشتاء القاسمي فلا يضيع

...

هرع الطبيب إليّ و هو يقول ماذا في العراق

الجيش ثار و مات قاسم أيّ بشرى بالشفاء

و لكنت من فرحي أقوم أسير أعدو دون داء

مرحى له أي انطلاق

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق

يا أخوتي بالله بالدم بالعروبة بالرجاء

هتبوا فقد صرع الطغاة و بدد الليل الضياء

فلتحرسوها ثورة عربية صعق الرفاق

منها وخر الظالمون

لأن تموز استفاق

من بعد ما سرق العميل سناه

فاتبعت العراق.<sup>427</sup>

*Ah ateş ediyorlar baharın üstüne Kasım'ın uşakları*

*Bir buz gibi eriyecek topladıkları haram paralar*

<sup>427</sup> es-Seyyâb, "Kaşîde ilâ'l-'Irâk es-Sâ'ir", el-'Amâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.176-177.

*Döndürsün suyu ondan bahar, taşırarak her bir arığı*

*Hayat versin kurumuş dallara*

*Öyle ki geri verilsin Kasım kışında bahardan çalınanlar*

*Heba olmasın.*

...

*Koştı bana doğru doktor, “Neler oluyor?” diyordu Irak’ta?*

*Devrim yapmış ordu ve ölmüş Kâsım.” İşte şifanın müjdesi!*

*Neredeyse ayağa kalkıp yürüyeceğim sevincimden,*

*ülkeme döneceğim hastaliksız.*

*Yaşasın... Ey özgürlük!*

*Yaşasın zincirleri koparan Arap ulusunun ordusu!*

*Tanrısı, kanı, Araplığı ve umutları bir kardeşlerim*

*Ayağa kalkın; devrilmiş işte diktatör, gece dağılmış aydınlıktan*

*Koruyun şimdi Arap devrimini çarpılmışa dönmüş “yoldaşlar”!*

*Yere kapaklandı işte zalimler*

*Çünkü uyandı Temmuz,*

*yıllarını çalan hainlerin ardından.*

*İşte dirildi Irak.*

Halil Hâvi ise ölüm ve kuraklığa karşılık canlılığı ve doğurganlığı ön plana çıkarmak için Temmuz karakterinden faydalanır. İlk koleksiyonu *Nehru’r-Remâd* (Kül Nehri)’da yer alan *Ba‘de’l-Celîd* (Buz Çağının Ardından) şiirinin ilk bölümü olan *Aşru’l-Celid* (Buz Çağı)’de ölüm ve kuraklığı her yeri kaplamış olan buz imgesi altında betimlerken her şeyin bir tür durgunluk ve atalete doğru ilerlediğini gösterir. Şiirinde yeniden doğuş sürecinin bütün evrelerini okura hissettiren Hâvi, ilk olarak kurgulamış olduğu bu buz devri ile Arapların içinde bulunduğu kış uykusunu ve ölüm halini

göstermeye çalışır. Tıpkı Eliot gibi Hâvi de bu şiirinde içinde yaşadığı toplumun sorunlarını tek tek sıralar. Şair, insanlar arasındaki durgunluğun ve çıkmazın sebebi olarak, bölgede yaşananlara dair halkın takındığı cehaleti ve tepkisizliği görür. Hâvi, kendilerini bu ölüm halinden kurtarması için adeta Temmuz'a yalvarmaktadır:

*Öldüğünde yeryüzünün damarları*

*buz çağında,*

*öldü içimizdeki her bir damar*

*döndü uzuvlarımız kuru bir ete.*

*Karşı koyuyorduk rüzgâra*

*ve hüznü geceye boş yere.*

*Savunuyorduk titreyişi*

*nefeslerimizin kesilişini*

*muhkem ölümün ürperişini,*

*savunuyorduk kemiklerdeki hücrelerde,*

*hücrelerin sırrında*

*güneşin susuzluğunda, aynanın ayıklığında,*

*kapının gıcirtısında, entarinin abalarında,*

*şarapta ve duvarların irin sızdırışında*

*savunuyorduk muhkem ölümün ürperişini.*

\*\*\*

*Ey bereket tanrısı,*

*ey kısır toprağı kırıp parçalayan Baal*

*ey hasadın güneşi*

*ve ey mezarı silkeleyen tanrı*

*ey şanlı paskalya,*

*عندما ماتت عروق الأرض*

*في عصر الجليد*

*مات فينا كل عرق*

*بيست أعضاؤنا لحمًا قديد*

*عبثًا كنا نصد الرياح*

*والليل الحزين*

*ونداري رعشة*

*مقطوعة الأنفاس فينا،*

*رعشة الموت الأكيد*

*في خلايا العظم، في سرّ الخلايا*

*في لهاث الشمس، في صحو المرايا*

*في صرير الباب، في أقبية العلة،*

*في الخمرة، في ما ترشح الجدران*

*من ماء الصديد*

*رعشة الموت الأكيد.*

\*\*\*

*يا إله الخصب، يا بعلًا يفض*

*التربة العاقر*

*يا شمس الحصيد*

*يا إلهًا يفض القبر*

*ويا فصحا مجيد،*

ve sen ey Temmuz, ey hasadın güneşi  
kurtar bizi, kurtar yeryüzünün damarlarını  
belalarından, belalarımızın kısırlığından.  
Isıt içini hüznünlü ölülerin  
ve köle kayaların  
buz çölü boyunca  
sen ey Temmuz, ey hasadın güneşi.

Dua edip duruyorduk boş yere  
aheste gecenin karanlığında boğulduk.  
Uluşup duruyorduk boş yere,  
buz çölü boyunca  
uluyorduk sürüden kovulan kurtlarla birlikte.

Ölümü sarsıyorduk boş yere  
ağlıyorduk, çekişiyorduk.  
Aşkımız çok daha güçlü ölümden  
çiye boğulan korumuz çok daha güçlü.  
Atıldık ceset gibi, hüznünlü etler gibi.  
kattı onun özlemine kurutulmuş bir et gibi.  
Şehvetin ırzına geçiyorduk boş yere  
döküyorduk onu şarap ve kor gibi boş yere  
toplar damarların parçalarından.  
Yıkıntularımızdan yeni bir nesil açar belki  
silkeler ölümü, prangaya vurur rüzgarı,

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد  
نَجْنَا، نَجَّ عروق الأرض  
من عُقْم دهاها ودهانا،  
أدْفَى الموتى الحزاني  
والجلاميذ الغيب  
عَبْرَ صحراء الجليل  
أنت يا تموز، يا شمس الحصيد.

عَبْنَا كنا نصلِّي ونصلِّي  
عَرَقْنَا عَمَّة الليل المهل  
عَبْنَا نعوي ونعوي ونُعِيد  
عَبْرَ صحراء الجليل  
نَحْنُ والذئب الطريد

عَبْنَا كنا نهز الموت  
نبيكي، نتحدى،  
حُبْنَا أقوى من الموت  
وأقوي جمرنا العَضُّ المندى.  
وارتمينا جثثًا، لحمًا حزينا  
ضَمَّ في حسرته لحمًا قديداً،  
عَبْنَا نغتصب الشهوة حرى  
عَبْنَا نسكبها خمراً وجمراً  
مِنْ بقايا في الوريد،  
عَلَّه يُفرخ من أنقاضنا نسل جديد  
ينفض الموت، يغفل الريح،



patlatır belki ateşli nabzı  
buz çöliyle.  
“Aşkımız çok daha güçlü inatçı ölümden”  
Gel gör ki aşkımız yeşermedi  
kurutulmuş etten,  
sadece hüznü ölümlerden nesiller  
geriniyor ahmak ölümün ağzında.

يدوي نبضة حرى  
بصحراء الجليد  
"حُبنا أقوى من الموت العنيد"  
غير أن الحب لم يُنبث  
من اللحم القديد  
غير أجيال من الموتى الحزاني  
تتمطى في فم الموت البليد.<sup>428</sup>

Şiire adını veren ikinci bölüm *Ba'de'l-Celid* (Buz Çağının Ardından)'de ise şair artık topraktan fişkıracak olan doğumu karşılamaktadır. Temmuz, Anka kuşu gibi küllerinden doğacak ve bu topraklara bereketi, verimliliği getirecektir:

Nasıl da gürlmeye başladı yeryüzünün şehveti  
buz katmanlarının altında.  
Bir şehvet ki güneş için,  
şarkı söyleyen yağmur için  
canlı tohumlar ve çukurdaki entari için  
tanrı Baal için, hasadın Temmuz'u için,  
yemyeşil bir şehvet ayrılmaktan tiksinen.  
Öyle bir özlem ki nabzı mezara gider, bize gider  
ey yeryüzünün özlemi merhamet etme bize  
bırakma ölümlerin kanını, kanımızı  
öyle bir sancı ki özgür kalan kanın nabzı  
kurutulmuş ette.  
İşte kimi damarlarda bir baharın ateşi var

كيف ظلت شهوة الأرض  
تدوي تحت أطباق الجليد  
شهوة للشمس، للغيث المغني  
للبنار الحي، للقلّة في قبو ودين  
للإله البعل، تموز الحصد،  
شهوة خضراء تأتي أن تبيد،  
وحنين نبضه يسري إلى القبر، إلينا،  
يا حنين الأرض لا تقس علينا  
لا تحر الدم في الأموات، فينا  
موجع نبض الدم المحرور  
في اللحم القديد،  
في عروق بعضها حمي ربيع  
وجحيم يتلينا

<sup>428</sup> Hâvi, "Ba'de'l-Celid", *Dîvân Halîl Hâvi*, s.85-98.

cehennem sınıyor bizi  
kimilerindeyse ağır bir sessizlik ve buz.  
Olursa şayet Tanrım,  
can verme ölülerin damarlarına  
Anka'yı doğuran bir ateşten başka.  
(...)  
Sonra yaşasın yemyeşil bir özgürlük  
aydınlanıp dua eden sabaha nazır bir yankı için  
ve dönsün  
Ganj'in kıyılarından Ürdün için, Nil için  
dönsün dua ederek:  
Ey bereket tanrısı, ey Temmuz, ey hasadın güneşi  
Kutsa insan biten yeryüzünü  
çelik gibi güçlü yok olmayan bir nesil  
miras alacak sonsuza dek yeryüzünü.  
Kutsa bu hazır nesli  
Kutsa bu hazır nesli  
Kutsa bu hazır nesli  
Ey bereket tanrısı, ey Temmuz, ey hasadın güneşi

بعضها صمتٌ ثقيلٌ وجليدٌ،  
إنَّ يكنْ، ربَّاهُ،  
لا يُحيي عروقَ الميِّتينا  
غَيْرُ نارٍ تَلدُّ العنقاءَ.  
(...)  
ثم تحيا حرَّةٌ خضراءَ تزهو وتُصلِّي  
لصدى الصبحِ المظللِ  
وتُعيدُ  
مِن ضِفافِ "الكنج" "للأردن" "للنيل"  
تُصلِّي وتُعيدُ:  
يا إله الخصبِ، يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدِ  
باركِ الأرضَ التي تُعطي رجالاً  
أقوياءَ الصُّلبِ نساءً لا يبيدُ  
يرثونَ الأرضَ للدهرِ الأبيدِ،  
باركِ النسلَ العتيدِ  
باركِ النسلَ العتيدِ  
باركِ النسلَ العتيدِ  
يا إله الخصبِ، يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدِ.

Halil Hâvi'nin şiirinde ortaya çıkan kendini feda etme olgusu, bizatihi şairin yaşamında da karşımıza çıkar. 5 Haziran 1982'de İsrail ordusunun Lübnan'ı işgal ettiği duyulduğunda Hâvi'nin içindeki isyan iyice şiddetlenmiştir. Tek başına evine dönerken yolda arkadaşı Şefik 'Atâyâ ile karşılaşır ve ona "Nerede bu Araplar? Alnımızdaki bu aşağılanmışlığı, bu utancı kim silecek? En iyisi ölmek." der. Arkadaşı onu sakinleştirmeye çalışsa da Hâvi'nin cevabı "İntihar etmekten başka çarem kalmadı,

artık varlığımın bir anlamı yok.” olur. Ertesi gün, 6 Haziran 1982’de Hâvi’nin cansız bedeni evinin balkonunda bulunur. Başına sıktığı bir kurşunla intihar etmiştir.<sup>429</sup> Iraklı şair ‘Abdulvehhâb el-Beyâtî onun bu intiharını şöyle yorumlar:

“Bu trajik haber bana ulaştığında ne şaşırđım, ne de korktum. Çünkü Halil’in ender görülen, hassas bir ahlak anlayışı vardı. Onu bu kahramanca eyleme iten onun muhteşem şairliğiydi. Bu, benim görebildiğim kadarıyla, kendini feda edişin de bir sembolüydü: Arap halkları savaşa tepki vermekte aciz kalıp kendi trajedisini oluşturduğunda bu büyük şair, geçmiş kahramanları ortaya çıkaracak kurbanın, sununun ve tohumun bizzat kendisi oldu. Onun şehadeti ve ölümü, değişimin başladığını gösteren işaretlerden biridir sadece. Gerçek Arap halkı yakında doğacak ve Halil’in kanı, bu doğumun sunağına konulan bir kurbandan başka bir şey olmayacak.”<sup>430</sup>

el-Beyâtî, Hâvi’nin intiharını oldukça dramatize etmiş olsa da, bu intihar Hâvi’nin şiirlerindeki kendini feda etme olgusuyla birleştirildiğinde bir gerçeklik payının ortaya çıktığı yadsınmaz.

Bir diğer grup şairi Yûsuf el-Hâl’in şiirlerine baktığımızda ise onun da Temmuz/Adonis anlatısından hem direkt, hem de dolaylı olarak yararlandığı ve bunu çoğu zaman -diğer şairler gibi- yine Hz. İsa üzerinden kurguladığı görülür. el-Hâl’in bu anlatıyı direkt olarak işlediği şiirlerinden biri *ed-Du ‘â* (Dua)’dır:

Döndük yüzlerimizi: Güneş  
toynakların üzerinde bir toz idi, ufuksa  
kırılmış bir yelken. Temmuz  
bir yaraydı gözlerin üstünde ve İsa

وَأَدْرْنَا وُجُوهَنَا: كَانَتْ الشَّمْسُ  
عُجْبَاراً عَلَى السَّنَابِكِ، وَالْأَفْقُ  
شِرَاعاً مُحْطَماً. كَانَ تَمُوزُ  
جِرَاحاً عَلَى الْعَيُونِ وَعَيْسَى

<sup>429</sup> Hammûd, a.g.e., s.37.

<sup>430</sup> Aynı eser, s.38.

Şair, şiirin hemen başında insanların içine düştüğü devinimsizliğe ve her yeri kaplayan ölüme işaret eder. Temmuz yaban domuzu tarafından öldürülüp kalmışken, Hz. İsa da sadece kitapta geçen bir suredir. Tüm bunlar, şairin zihnindeki yeniden doğuşun ortaya çıkmasından önce yaşanan sancılardır. Ancak sonrasında şairin zihnindeki umutlar yavaş yavaş tomurcuklanmaya başlar. Şair, şiire hâkim olan umutsuzluk ve hayal kırıklığını kovmaya çalışır:

*İtiraf et ey vicdan*

*olan bitenleri, yırt kara örtüleri,  
yeniliğe çevir bakışlarımı ve kalk ayağa  
onun kollarıyla açılıyor kurtuluş kıyıları  
yükseliyor gemiler onun boyunca.  
Ey deniz, ey ümit,  
Acı bize ey deniz, acı bize, acı!*

يا نفسُ بوحى

بالذئ صار، مَرَّقِي الخُجْبِ السُّودِ،  
أَطْلِي علي الجديد وثوري  
يفتح الشاطيءُ الخِلاصُ نِراعيه  
وتعلو علي مداه السفينُ.  
أيها البحرُ، أيها الأملُ البحرُ  
تَرَفَّقْ بنا، تَرَفَّقْ، تَرَفَّقْ!

Şair, artık hayata dönüşü Temmuz veya Hz. İsa üzerinden değil onların yerine denizi koyarak göstermeye çalışmaktadır. Deniz, şairin kendisine gözyaşı döktüğü bir ilaha dönüşmüştür ve insana yeni bir yaşamı bağışlayacak olan da odur:

*Tüm bu yaralar ey deniz*

*gebedir, bizler derin birer beşiğiz  
yeni doğuşlara: Yani, yani bir tanrıya.  
...  
Ey deniz, ey uzattığımız kollar*

كُلُّ الجرحات يا بحرُ

حبالى، ونحن مهدَّ عريقُ  
للولادات: أيُّ، أيُّ إلهِ.

...  
أيها البحرُ، يا ذراعاً مددناها

<sup>431</sup> el-Hâl, "ed-Du'â", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, s.227.

Tanrı'ya, senin için cevap ver bize, bırak  
geri alalım hayatı senin gözlerinin nurundan  
bırak dönelim geri, salalım rüzgârla birlikte  
yelkenlerimizi, kalkıp gidelim  
taşıyarak gökyüzünü yeryüzüne bir gözyaşı gibi  
bir gözyaşı gibi yepyeni.

إِلَى اللَّهِ، رُدْنَا لَكَ، دَعْنَا  
نَسْتَرِدُّ الْحَيَاةَ مِنْ نَوْرِ عَيْنِكَ  
وَدَعْنَا نَعُودُ، نُرْخِي مَعَ الرِّيحِ  
شِرَاعَاتِنَا، نَرُوحُ وَنَعْدُو  
حَامِلِينَ السَّمَاءَ لِلْأَرْضِ دَمْعًا  
وَدَمَاءً جَدِيدَةً.

el-Hâl'in, Temmûzî şiirin en iyi örneklerinden biri olarak kabul gören ve “İnsan = Hz. İsa = Temmuz = Tanrı” denklemini içinde açıkça gördüğümüz *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu) şiiri ise yeniden doğuşun dolaylı olarak aktarıldığı bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Cembrâ, el-Hâl'in aynı zamanda divanının da ismi olan *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu) üzerine yaptığı değerlendirmede sanki tüm bir koleksiyonun tek bir şiirden oluştuğunu ve şairin verimsizliğin nedenini keşfetme işlemini bireysel ve kolektif bir benlik (birey-toplum-uygarlık) ile yeniden doğuşa olan özlemde çeşitlendirdiğini ifade eder.<sup>432</sup> Şiirde geçen yeryüzü ve su, Temmuz'un göstergesidir; Temmuz, Hz. İsa'nın; Hz. İsa ise insanın göstergesidir. Bu sembolist denklem, neredeyse bütün bir şiirin temelini oluşturur. Ancak şiir, bu denklemin her parçası için yeni bir tecrübeyi işaret eder:

Tanırım İbrahim'i, sevgili komşumu, uzun  
zamandır. Suyu taşan bir kuyuydu o tanıdığım.  
Bütün insanlar  
geçerdi önünden bir tas su içmeden ya da  
içine bir taş bile atmadan, atmadan bir taş.

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من  
زمان. عرفته بنرا يفيض ماؤه  
وسائر البشر  
تمر لا تشرب منها، لا ولا  
ترمي بها، ترمي بها حجر.<sup>433</sup>

<sup>432</sup> Cembrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher*, s.38.

<sup>433</sup> el-Hâl, “*el-Bi'ru'l-Mehcûra*”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.203.

Şiirin başında karşımıza çıkan İbrahim, başlı başına bir insandır, ‘sevgili komşumuz’dur ama aynı zamanda ‘suyu taşan bir kuyu’ olması sebebiyle verimliliğin de kaynağıdır. Ancak bu, işlevselliği olmayan bir kaynaktır; çünkü kuyu terk edilmiştir, insanlar önünden geçip gitse dahi ne bu kuyuya bakarlar, ne ondan bir su içerler, ne de kuyunun içine taş atarlar.<sup>434</sup> İbrahim, şiirde modern insanın ve çekilen acıların bir sembolüdür. Kurtuluşu arayan ve acılar çektiği cehennemden çıkmaya çalışan metruk insanın bizzat kendisidir. İçinde bulunduğu cehennemde kendi kendine sorular sorarak bize hayatına ve ölümüne dair ipuçları verir. Bizler bu sorularda İbrahim’in artık insani niteliklerinden soyutlanarak tanrısallığa doğru yol aldığını görürüz:

“Keşke dalgalandırabilseydim alnımı  
ışığın gönderinde yeniden”,  
Böyle diyor İbrahim bir kâğıt parçasında  
öcü alınmamış, yerde kalmış kanına bulanana,  
“Dere değiştirir mi acaba yolunu, sanki  
tomurcuklandığı gibi sonbaharda dalların  
ya da olgunlaştığı gibi meyvenin,  
bitkiler fişkirir mi taşın içinden?”

“Keşke ben,  
keşke ölseydim de yaşasaydım yeniden  
Yüzünde güller açar mı gökyüzünün,  
parçalamayınca akbabalar yabanda kalan  
kurban kabilelerini?  
Güler mi dumanları tüten fabrikalar?”

“لو كان لي أن أنشر الجبين  
في سارية الضياء من جديد”،  
يقول إبراهيم في ورقة  
مخضوبة بدمه الطليل،  
“ثرى، يحول الغدير سيره كأن  
تبرعم العصون في الخريف أو ينعقد الثمر،  
ويطلع النبات في الحجر؟  
”لو كان لي،

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد،  
أتبسّط السماء وجهها، فلا  
تمرق العقبان في الفلاة  
قوافل الضحايا؟  
أتضحك المعامل الدخان؟  
أتسكت الضوضاء في الحقول،

<sup>434</sup> Güzel bir şeyi inkâr edenler için kullanılan meşhur bir Arap atasözü, “Kuyudan su içti de içine bir taş attı.” (شرب من البئر ورمى بها حجراً). der. İstismar edilen, kötüye kullanılan bir şey için kullanılır.

Dinginliğe kavuşur mu gürültü şu tarladaki,  
şu büyük caddedeki?  
Şu fakir yer mi günlük ekmeğini,  
alnının teriyle,  
aşağılanmışlığın gözyaşıyla değil?  
“Keşke dalgalandırabilseydim alnımı  
ışığın gönderinde,  
keşke ebedi olsaydım  
Döner miydi acaba o zaman Ulysses?  
O asi evlat ve kuzu,  
ve şu kör olan günahkâr  
görmek için yolunu?”

في الشارع الكبير؟  
أياكل الفقير خبز يومه،  
بعرق الجبين، لا بدمعة النيل؟  
”لو كان لي أن أنشر الجبين  
في سارية الضياء،  
لو كان لي البقاء،  
تري، يعود يولسيس؟  
والولد العقوف، والخروف،  
والخاطي الأصبى بالعمى  
لئبصر الطريقاً؟“

Bu soruların ardından artık insani niteliklerden soyutlanarak kutsallığa kavuşmuş olan İbrahim’in kendisini diğer insanlar için nasıl feda ettiğini görürüz. İbrahim artık burada yeniden doğuşu getirecek olan Hz. İsa yahut Temmuz’un bizzat kendisi olur. Sormuş olduğu sorulara bir cevap bulabilmesi için, yaşadığı topraklara bereketin ve verimliliğin gelmesi için, diğer insanların acı çekmemesi için kendisini feda etmelidir:

Doğrulttuğunda düşman ölüm kusan topu  
ve hücum ederken askerler altında  
yaylım ateşin ve ölümün,  
bağırdı biri onlara: “Geri çekilin. Geri çekilin.  
Kurşundan ve ölümden korunacağınız

وحين صوّب العدو مدفع الردى  
واندفع الجنود تحت وابل  
من الرصاص والردى،  
صيح بهم: «تقهقروا. تقهقروا.  
في الملجأ الوراء مأمّن

arkadaki sığınağa çekilin!”  
Ama devam etti yürümeye İbrahim,  
devam etti ileri yürümeye,  
o küçük göğsü dolduruyordu mesafeleri içine!  
“Geri çekilin. Geri çekilin.  
Kurşundan ve ölümden korunacağınız  
arkadaki sığınağa çekilin!”  
Ama devam etti yürümeye İbrahim,  
Sanki aldırış etmiyordu yankıya.

من الرصاص والردى!  
لكن إبراهيم ظل سائراً،  
إلى الأمام سائراً،  
وصدره الصغير يملأ المدى!  
“تقهقروا. تقهقروا  
في الملجأ الوراء مأمّن من  
الرصاص والردى!”  
لكن إبراهيم ظل سائراً  
كأنه لم يسمع الصدى.

Ölüme aldırış etmeyen İbrahim, artık bir kurbandır, öldürülen Temmuz/Adonis ya da çarmıha gerilen Hz. İsa’dır. Ancak sığınaklara çekilen diğer insanlar onu delilikle suçlarlar. Ne var ki bu suçlama, aslında şair tarafından geride kalanlara yöneltilir. Çünkü bereketi getirecek suyu ve başlarına gelen belayı defetme olasılığını onlar ihmal etmişler, bereketin kaynağı kendisini onlar için feda ederken onlar kurban olmayı reddederek sığınak aramaya, kurşunlardan ve ölümden saklanmaya çalışmışlardır:

Delilik bu dediler.  
Evet, delilikti belki.  
Ama tanırım sevgili komşumu uzun zamandır,  
tanırım çocukluğumdan beri,  
Suyu taşan bir kuyuydu o tanıdığım.  
Bütün insanlar  
geçerdi önünden bir tas su içmeden ya da  
içine bir taş bile atmadan, atmadan bir taş.

وقيل إنه الجنون.  
لعله الجنون.  
لكنني عرفتُ جاري العزيز من زمان،  
من زمن الصَّغَرِ  
عرفته بئراً يفيض ماؤها،  
وسائر البشر  
تمرُّ لا تشربُ منها، لا ولا  
ترمي بها، ترمي بها حجر.



Temmûzî anlatıya olan eğilim bir diğer grup şairi Adonis'in de erken dönem şiirlerinde kendine yer bulur. Bu, Cebrâ'nın Frazer çevirisinden ve bunu okuyan şairin kendisini artık Adonis olarak adlandırmasından hemen sonraya denk gelir. O dönemde kaleme aldığı şiirlerinden biri olan *Ķâleti'l-Ard* (Dünyanın Dediği), şairin Temmuz mitolojisinden imgelere ilk kez yer verdiği eseri olur. Gerçekte şiirin tamamı, yaşamında ve ölümünde Temmûzî kaderi yaşayan bir insanın hikâyesini bize anlatır. Şiirin hemen başında şair, yeryüzünün diliyle konuşur; yeryüzü, doğuşun bizzat kendisi ve insanlığın ondan geldiği bir rahimdir. İlk olarak kuraklığın hüküm sürdüğü bir çoraklığı tasvir eder:

*Uyandığında bugün, baktım ki yeşil tarlalarım yok*  
*Yok parlak tepelerim*  
*Kaybolmuş balta...*  
*Kaybolmuş en önce üzüm veren asma*  
*Kurumuş ambarlar, şenlikler*  
*Geceyi yıldızlarla konuşarak geçiren bekçiler yok*  
*Yok madenlerde yanan bir ışık*  
*Otlak istiyor kalan koyunlar,*  
*Genç, maceraperest bir bekçi istiyorlar*  
*Gizli bir hazineyim ben, oğullarımın oğluyum*  
*Her şeyim bir ses, her şeyim boğaz.*

مالي اليوم أستفيق، فلا حقلي  
نضير، و لا تلالى زواهر  
غابت الفأس.. غابت الكرمة البكر  
وجفت عنابر و معامر  
لا النواظير بيسمرون مع النجم  
و لا الضوء راتع في المحاجر  
و بقايا الأغنام تسأل عن مرعى  
و عن حارس فتى، مغامر  
أنا كنز مخبأ، ابن أبنائي  
فكلى صوت، و كلى حناجر.<sup>435</sup>

Şairin yeryüzünün dili üzerinden verdiği monolog devam ederken yeni bir hayata, yeniden doğuşa ve gençliğin güneşle beraber doğuşuna olan istek ve özlem de artar. Ardından bütün bir evren, yeni bir hayatın doğuşuyla birlikte yemyeşil aydınlanır. Ancak şair, yaşamın ölüm üzerindeki hâkimiyetini ya da verimliliğin kuraklık

<sup>435</sup> Adûnîs, "Ķâleti'l-Ard", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.7-28.

üzerindeki zaferini vurgulamaz. Çünkü yeni bir yaşamın ve verimliliğin olması için ölümün ve kuraklığın olması zorunluluktur:

*Bizler ülkemizin karanlık gecelerinde  
bir lamba gibi yaşamak için ölüyoruz*

*أنا نموت لنحيا في دياجى بلادنا مصباحًا*

Şairin bize aktardığı, ülkesinin geleceği için temenni ettiği bir ütopyadır. Temmuz ya da kurtarıcı rolündeki insan, kendisini halkı için, halkının ölüm uykusundan uyanabilmesi için feda edecektir:

*Aramızda o bizim, toprağımızda, berekette  
Nakışlı, nemli toprağından, ışıktan  
... Bereketlendiriyor hayatı bir damla kan.  
Gerçekten ve güzelden başkası bitmiyor ondan.*

*هو فينا، في أرضنا، في خصيب  
من ثراها منمنمٍ و ضاء  
... و دم يخصب الحياة. فلا ينبت  
إلا حق، و إلا جمال.*

Kan, şehitlik ve kendini feda etme olguları, halkı ve vatani yeni bir tarih oluşturmaya, yeni bir hayat şekillendirmeye sürükler. Şiir, diğer Temmûzî şairlerde de gördüğümüz gibi bireyin ya da kahramanın ölmesiyle bir halkın yeniden doğuşunu ifade eder. Adonis'in nazarında ülkesinin ya da bulunduğu coğrafyanın tarihi üçe ayrılır: Temmuz öncesi dönem, Temmuz dönemi ve Temmuz sonrası dönem.<sup>436</sup> Şair için Temmuz karakteri kimi zaman yağmur, kimi zaman bir mucize, kimi zamansa yeniden doğuşun “Golgota”sıdır<sup>437</sup>:

*Temmuz güneşe ve ufka yönelen bir ilahidir  
Büyür, yaşar ve ölür Temmuz  
Temmuz şafakla gelen bir mucizedir*

*تموز ترتيلة للشمس و الأفق  
تموز ينمو و يحيا و هو يختصر  
تموز معجزة تأتي مع الشفق*

<sup>436</sup> Razzûk, a.g.e., s.49.

<sup>437</sup> *Golgota*: Hz. İsa'nın çarmıha gerilmek için götürüldüğü tepenin adıdır; kökeni Aramice 'gulgolta' yani “kafatası biçimindeki yer” sözcüğünden gelir.

Yaşarız orada, şarkı söyleriz  
Keyif alıp coşarız acıdan  
Uzatıp boynumuzu bakarız,  
Ağırdan alır şaraba keseriz  
Ve yarın, bizim mayamızda kavuşurlar birbirlerine  
Hayatın ve yeniden doğuşun şafağı, kader ile.

نعيش فيها، نغني، ننتشي ألمًا  
و نشرب، و نستأني، و نختمر  
و في غدٍ يتلاقى في خميرتنا  
فجر الحياة، و فجر البعث، و القدر.<sup>438</sup>

Adonis'in Anka/Phoenix anlatısı içinde yer vereceğimiz *el-Ba's ve'r-Remâd* (Diriliş ve Küller) şiirinde ise Temmuz'u bu kez hem insan, hem tanrı, hem de Phoenix'in bizzat kendisi olarak görürüz. Diğer şiirlerde gördüğümüz gibi bu şiirde de yeniden doğuşun gerçekleşmesi için önce ölümün olması gerekmektedir. Temmuz'un ölümü ve toprağa karışan kanı, ölüm halinde olan toprağa can verecek ve doğanın yeni baştan canlanmasını sağlayacaktır:

Yeniden dirilişinin anı bu Phoenix:  
Benzedi küle, bir kıvılcım oldu  
Mazi uyandı uykusundan  
Emekledi huzurumuzda yavaş yavaş:  
"Kahraman döndü yüzünü düşmanına  
Bin hançeri var canavarın  
Köpek dişleri bir değirmen  
Ve bir yılanın zehri, keskin tırnakları.  
Güçlü kahramansa bir kuzu gibi  
Temmuz bir kuzu gibi – baharla zıplayıp hoplayan  
Çiçeklerle, derelerle

فينيق، تلك لحظة انبعائك الجديد:  
صار شبه الرماد، صار شررًا  
و الغابر استفاق من سباته  
ودب في حضورنا:  
"البطل استدار صوب خصمه  
للوحش ألف خنجر  
أنيابة مطاحن  
و الظفر السنين سُم حية.  
و البطل القوي مثل حمل  
تموز مثل حمل - مع الربيع طافر  
مع الزهور و الحقول و الجداول

<sup>438</sup> Adûnîs, "Kâleti'l-Ard", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.55.

Suya âşık küçücük bir yıldız,  
Temmuz kıvılcımların nehri, dalar derinlerine  
Gökyüzü. Temmuz bir üzüm dalı  
Kuşlar yuvalarında saklıyor onu,  
Temmuz bir tanrı gibi.

Kahraman döndü yüzünü düşmanına  
Temmuz dönüyor düşmanına:  
Gelincikler fişkııyor bağırsakları  
Buluttan yüzü, yağmurdan bahçeler.  
Ve kanı, işte aktı kanı  
Toplandı derecikler, büyüdüler  
Irmak oldular  
Akıyor işte hâlâ – uzak değil buradan –  
Kızılık kaçırıyor bakışları.  
Silinip gitti canavar ve düşmanı tanrı kaldı  
Gelincikler bizimle kaldı  
Çiçeklerden dereler  
Irmakta kaldı.”

النجمية العاشقة المياه،  
تموز نهر شرر تغوض في قراره  
السماء. تموز غصن كرمه  
تخبئه الطيور في أعشاشها،  
تموز كالإله.

البطل استدار صوب خصمه  
تموز يستدير نحو خصمه:  
أحشاؤه نابعة شقائفاً  
ووجهة غمام، حدائق من المطر.  
ودمه، هادمه جرى  
سواقياً صغيرة تجمعت و كبرث  
و أصبحت نهر  
ولا يزال جارياً - ليس بعيداً من هنا -  
أحمر يخطف البصر.  
واندثر الوحش و ظل خصمه الإله  
ظل معنا شقائفاً  
جداولاً من الزهر  
و ظل في النهر.”

Temmuz'un şair tarafından bir “kuzu”ya benzetilmesi, Hıristiyanlık inancında Hz. İsa'nın ‘Tanrı’nın kuzusu’ olarak addedilmesinden ileri gelir.<sup>439</sup> Dolayısıyla Temmuz, Hz. İsa, insan ya da başka biri olması önemli değildir; önemli olan, insanlığın kurtuluşu için kendini feda etmektir. Burada aynı zamanda şiirin vermiş olduğumuz bölümünün son kısmında Adonis anlatısının farklı bir yönünü daha görürüz: Baharda

<sup>439</sup> Bkz. Kitab-ı Mukaddes, Yuhanna 1:29 ve Yuhanna 1:36.

yağmurların dağlardan aşağı indirdiği kırmızı toprak, günümüzde İbrahim Nehri olarak bilinen Adonis Nehrinin sularını, hatta bir yere kadar denizi de kan kırmızısına boyar. Bu kan kırmızısı rengin, her yıl Lübnan Dağlarında yabani domuz tarafından yaralanıp ölen Adonis'in kanı olduğuna inanılır. Ayrıca kırmızı gelinciğin, Adonis'in toprağa karışan kanından bittiği söylenir. Frazer, ilgili yazısında ayrıca günümüzde Arapların gelincik için kullandığı *şakîkatu'n-nu'mân* (شقيقة النعمان) kelimesinin Adonis'in sıfatlarından biri olan "Naaman" (sevgili)'dan türediğini ifade eder. Bu bağlamda ele alındığında gelincik çiçeği, eski Sâmi halkları tarafından "Adonis'in / sevgilinin yarası" olarak düşünülebilir.<sup>440</sup> Dolayısıyla Adonis'in vermiş olduğumuz şiiri bu anlatılar göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde "Gelincikler bizimle kaldı" ifadesi, artık bahara ulaşıldığının ve yeniden doğuşa erildiğinin bir göstergesi olarak alınabilir.

Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'nın şiirlerine bakıldığında ise ilk şiir kitabının adı olan *Temmuz fi'l-Medîne* (Temmuz Şehirde) dışında -diğer Temmûzî şairlere nazaran- Temmuz mitinin daha kapalı tutulduğunu ve sembollerin arkasına gizletildiğini görürüz. Bu, elbette, Cebrâ'nın Temmuz mitini kullanmadığı anlamına gelmez; şair, bu anlatıyı daha çok bir kuram olarak kabul eder.<sup>441</sup> Cebrâ, adı geçen divanına yazdığı ön sözde 'şiirlerin tamamının, haksızlık, parçalanmışlık ve ölüm sembolleriyle dolu' olduğunu ifade eder. Tüm bunlar şairin gençlik dönemindeki olgunluk ve verimlilik kaynaklarına dair araştırmalarının bir özetidir. Hem benimsemiş olduğu üslup hem de mitoloji ve sembolleri ele alış bakımından diğer Temmûzî şairlerden farklılıklar gösterir. Hüzün, sevinç, kızgınlık ya da umutsuzluk gibi duygusal olguları somut lafızlarla ifade etmeyi tercih eder.<sup>442</sup>

Şairin divanı incelendiğinde kuraklık, kaybolmuşluk, sürgün, ölüm ve yeniden doğuşa dair semboller açıkça görülür. Cebrâ, özellikle kent temasını tüm bu durumları

<sup>440</sup> Frazer, *a.g.e.*, C.1, s.269-270.

<sup>441</sup> Razzûk, *a.g.e.*, s.71.

<sup>442</sup> Cebrâ, "Muqaddime", *el-Mecmû'atu's-Şi'riyye*, s.10.

ifade etmek için bir sembol olarak kullanır. Çünkü kendisi toprağından, ülkesinden ve evinden uzak bir şairdir. Onun şehir nitelermeleri can sıkıntısı, yokluk, geçip giden yıllar, kuraklık, küf, hastalık, karamsarlık, kasvetli yollar, çamur, kül ve acıyla doludur. Tüm bunlar bize modern dünyanın içerisindeki ölümü, kısırlığı ve faydasızlığı işaret eder:

*Devasa kentler yapalım –*

*Ufalanana kilden*

*küllenen gözlerden*

*yüz kişi öldü dün*

*yüz kişi bugün ölüyor*

*yüz kişi de yarın ölecek,*

*inşa edebilmek için bir sokak*

*gözün sınırlarından, ayakların derisinden.*

– نبن شوامخ المدن –

من طين يتفتت

و عيون تترمد

مات بالأمس مئة

واليوم يموت مئة

وغدا يموت مئة،

ليبنوا زقاقاً

من عصب العين و جلد القدم.<sup>443</sup>

Şairin *Esvâr* (Duvarlar) adlı şiirine ise Frazer'ın kitabında sözünü ettiği, her yıl Temmuz/Adonis'in ölümü dolayısıyla eski Sâmi halkları tarafından düzenlenen Adonis ayinleri eşlik eder. Frazer, Byblos'ta özellikle ağıtçı giysileri giyinmiş, saçları arkalarına dökük, göğüsleri çıplak kadınlar tarafından her yıl ağlanarak, feryat edilerek ve göğüs dövülerek Adonis'in ölümüne yas tutulduğunu, ertesi günse yeniden yaşama dönüşünün kutlandığını söyler.<sup>444</sup> Frazer'ı kendisine dayanak alan Cebrâ da bu şiirinde Babil kadınlarının tepelerin yeşermesi, tarlaların çiçeklenmesi ve gelinciklerin topraktan bitmesi için kendilerini yabancılara sunduğunu anlatmaktadır. Bu aynı zamanda şairin bereketi ve verimliliği arayışının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Şiirde şair

<sup>443</sup> Cebrâ, "el-Medîne", *el-Mecmû'atu's-Şi'riyye*, s.22.

<sup>444</sup> Frazer, *a.g.e.*, C.1, s.269.

tarafından Arapların kadim kültürlerinin kaynağı olarak kabul gören Sâmi şehirleri içindedir. Ayrıca Hz. İsa göndermesi de ‘köyün çobanı’ ifadesiyle açıkça görülür:

أور و أريحا، نينوى و نمرود،  
و على الأنقاض حيث آهات العشاق قد تلاشت  
و تلاشت طقطقة أسنان الأسرى العرابة،  
تلالاً تخضرت في الربيع  
يأهلها النمل و الصراصير، و يأوي إليها  
راعي القرية في الضحى.

...

أور و نمرود، و البغايا المقدسات  
في هياكل بابل و ببلوس  
يقدمن للغرباء أجسادهن  
لتخضرت الروابي (فوق أسوار المدن)  
و ترتعش السنابل بالذهب، و الشقائق بالنجيع  
تحت مخالبا الحدأة و الغراب.  
شفاه الثيبات و الأبقار عطشى  
(ألا قنعي جوعك قنعي)  
إذ يطول الليل على الأسوار  
تحتها أسوار  
445. تحتها أسوار.

*Ur ve Eriha, Ninova ve Nemrut,*

*Molozların üstünde yok olmuş ahları âşıkların*

*Yok olmuş çıplak tutsakların diş takırtısı,*

*Bir tepe yeşermekte baharda*

*Ev edinmiş karıncalar, hamamböcekleri*

<sup>445</sup> Cebrâ, “Esvâr”, *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.41-42.

*Oraya sığınyor köyün çobanı kuşluk vakti.*

...

*Ur ve Nemrut, bir de kutsal fahişeler*

*Babil'in, Byblos'un tapınaklarında*

*Bedenlerini sunuyorlar yabancılara*

*Yeşersin diye tepeler (şehrin duvarları üstünde)*

*Ve çil çil titresin diye başaklar, titresin diye gelincikler kan ile*

*Çaylakların ve kargaların pençelerinde.*

*Susuz kalmış dulların ve bakirelerin dudakları*

*(Gizlemeyecek misin açlığını, gizle)*

*Şayet uzarsa gece duvarların üstünde*

*Altında yine duvarlar*

*Altında duvarlar.*

Ur, Güney Irak'ta yer alan ve M.Ö. 2100 yıllarında Sümerlerin başkenti olan bir şehirdir; Eriha, Filistin'in Batı Şeria bölümünde Ürdün Nehri yanında yer alan, tarihi M.Ö. 10000 yıllarına kadar uzanan ve dünyanın ilk yerleşim yeri olarak bilinen bir şehirdir. Bunların yanında şairin sözünü ettiği Ninova ve Nemrut ise M.Ö. 900 yıllarında kurulan ve Asurlulara başkentlik eden şehirlerdir. Temmûzî şiirin bir özelliği olarak eski Sâmi şehirlerine şiirlerinde sıkça yer veren şairler, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi aslında Anţûn Sa'âde'nin, şairleri kadim kültürel mirası keşfetmeye ve onun psikolojik, fikirsel ve estetik yanları ile modern insanın sorunlarına ışık tutabilecek gücünü bulmaya yönelik davetine icabet ederler. Yeniden doğuşun, Arapların buralarda bulunan köklerinden geleceğine inanan Cebrâ, siyasi bir gönderme yapmaktan da kaçınmaz. Şiirde geçen çaylaklar ve kargalar, buralardaki verimliliği öldüren yani onların topraklarını ellerine geçiren güçler olarak yorumlanabilir. Bu



topraklar şimdilerde onların ‘pençeleri’ altında olsa da ‘başaklar ve gelincikler’ her şeye rağmen topraktan fişkıracaktır.

Ancak Cebrâ’nın Temmuz kuramını ve yaşama olan hürmetini en iyi yansıtan şiirlerden biri *Harezetu’l-Bi’r* (Kuyunun Taşları)’dir. Tıpkı el-Hâl gibi kuyu imgesini yeniden doğuş için sembol olarak kullanan Cebrâ, daha şiirin başında parantez içinde verdiği cümleyle tutumunu ve şiirin kaleme alınış nedenini belli eder:

(Deyr Yasin katliamında düşman,

Kurbanların bedenlerini köyün kuyusuna attı.)

(في مذبحه دبر ياسين ألقى العدو

بجث الذبائح في بئر القرية.)<sup>446</sup>

Şairin kastettiği düşmanın Yahudiler olduğu aşikârdır. Şiirde, 1978 yılında Nobel Barış Ödülünü alacak olan Menahem Begin önderliğindeki Yahudi birliğinin 9 Nisan 1948’de Deyr Yasin Köyünde gerçekleştirdiği katliama göndermeler yapılır. Kudüs’ün batısında yer alan bir Filistin köyü olan Deyr Yasin’de 254 kişi katledilmiş ve öldürülenlerin bir kısmı köyün kuyusuna atılmıştır.<sup>447</sup> Bu tabloyu şiirine taşıyan Cebrâ, ilk olarak bize içinde bulunulan ölüm halini gösterir:

Kuyunun taşları,

kırbayla oynayan genç kızların

buluşma yeri, dökülen gözyaşları

çömlekte bir pınar gibi

gülüşmeler ve türküler arasındaki.

Bir mezarın ağzı mı şu yoksa

bir avlunun ağzı mı, genç kızlara,

gözyaşı döken hamilelere yedirilen

şu kurşunla kirlenmiş kan?

خرزة البئر،

ملتقى أيدي الصبايا العابثات

بالذلاء، الساكبات

ينبوعًا في الجرار

بين ضحكٍ و غناء

أفم الرمس أضحت

أفم الفناء، يُلقم بالصبايا

بالحبالي الساكبات

الدم الملوّث بالرصاص؟

<sup>446</sup> Cebrâ, “Harezetu’l-Bi’r”, *el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye*, s.73.

<sup>447</sup> <http://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2015/4/8/مجزرة-دير-ياسين> (E.T. 20.04.2017)

*Kurumuş mu etrafındaki üzüm salkımları  
kurumuş mu buğday, dökülmüş mü  
yağdanlık taşların palanına?  
İsa üstünde haça mı gerilmiş yeniden?*

*أَجَفَّت العنقايد من حولها  
و احترق القمح و اندلقت  
قرباب الزيت على بديد الحجارة؟  
و عليها صُلب عيسى من جديد؟*

Ancak Cebrâ, bu ölüm halini kabullenmeyi reddeder. Ona göre Hz. İsa nasıl Golgota'da çarmıha gerilmişse, Arapların Golgota'sı da Deyr Yasin Köyünde yaşanan bu olay olmuştur. Öldürülenlerin içine atıldığı kuyu, Hz. İsa'nın hayata yeniden döneceği gibi, bir gün püskürecek ve baharın ya da Temmuz'un getirdiği yağmurlarla sel olup bütün köyleri kuraklıktan/işgalden temizleyecektir:

*Kuyunun taşları ikinci bir Golgota bizlere  
Kınalı ağızından püskürecek  
kavurucu kara lavlar alev alev  
genç kızların, hamile kadınların etini  
yok etmek için  
ölüm ekicilerini  
topraklarımızdaki akbabaların restoranlarını,  
ve Kudüs'ün bereketli sellerinden  
selamlayacak, selamlayacak  
yeniden her bir köyümüzü.*

*خرزة البئر لنا جلجلة ثانية.  
من ثغرها الخضيب ستطلق  
الحمم السوداء لاهبة لاظية  
بلحم الصبايا و الحبالى  
لثبيد  
زراعي الموت  
مطعمي العقبان في أرضنا،  
و عندها من فيضها القدسى الخصيب  
سُحبي، سُحبي  
كلّ قرانا من جديد.*

Cebrâ'nın şiirinde yer verdiği sözcükler, aslında Temmuz'un ölümünü ve onun ölümüyle her yıl yenilenen yeryüzünü ve doğayı işaret eder. Şairin *Temmuz fi'l-Medîne* (Temmuz Şehirde) adlı koleksiyonunda modern dünyanın sembolü olarak düşünülen bir şehirde resmedilen ve her geçen şiirde çektiği acılara yer verilen Adonis/Temmuz

karakteri, koleksiyonun sonunda artık insanlığa bereketi getirecek bir konuma evrilir. Kuraklığı ve verimsizliği yaşamış olan Temmuz, şairin *el-'Avde ile'l-Medîne* (Şehre Dönüş) şiirinde uzun çabaların ve arayışların ardından şehre yeniden doğuşu, yeni bir hayatı sunmaya gelmektedir. Şairin betimlemelerinin, Mekke'den Medine'ye hicret eden Hz. Muhammed'i Medine'de defler ve zılgıtlarla karşılayan Ensar (Medine Ahalisi) tablosunu andırması da bir o kadar ilginçtir:

*Vurun deflere, geldik*

*Üfleyin neyleri, geldik*

*Şıklatın parmakları, geldik*

*Bir dansın kasırgaları, söyleyin şarkıyı*

*Ayalardan ve ayaklardan hayatımız!*

*انقروا الدف، جننا*

*هللوا بالناي، جننا*

*اعقدوا الأصابع، جننا*

*زوابع رقص و غنا*

*و حياتنا في الكف منا و القدم!<sup>448</sup>*

Temmuz'un bu dönüşü, Cebra'nın gelecek günlere dair umutlarının bir göstergesidir. Şair, daha koleksiyonun başında yer alan *Muqaddime*'sindeki “*Sıktı tutun umutlarınızı şehre dans ederek geri dönebilmemiz için!*” cümlesiyle okuyucusuna bu tabloyu önceden çizmiştir. Adonis/Temmuz karakteri ve bunun Hz. İsa üzerinden verilen yansıması sadece Cebra'nın değil bütün Temmûzî şairlerin bu ekol içerisinde yer alan şiirlerinin en çok başvurulan dayanağı olmuştur.

#### 4.3.1.2. Odysseus & Ulysses

Odysseus, Yunan mitolojisinde Laertes (veya Sisyphus) ile Antikleia'nın oğlu, Penelope'nin kocası, Telemakhos'un babası ve Troya Savaşı'nın önde gelen liderlerinden birisi olan maceraperest İthaka kralıdır. Aynı zamanda Homeros'un

<sup>448</sup> Cebra, “el-'Avde ile'l-Medîne”, *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.93-94.

*Odysseia* adlı eserine adını veren efsanevi bir kahramandır. Adının Latince versiyonu Ulysses olan kahraman, zekâsı ve kurnazlığıyla ön plana çıkar.<sup>449</sup>

Odysseus karakterinin yeni bir yaşam arayışında Temmûzî şairlere yol göstermesinin nedeni, Troya Savaşı'ndan sonra tanrıların gazabına uğrayan kahramanın yirmi yıllık bir yolculuğun ardından ülkesine dönebilmiş olmasıdır. Bu yolculuk esnasında birçok zorlukla yüzleşmiş, efsanevi yaratıklarla karşılaşmış, bütün adamlarını kaybetmiş, on yılın ardından ülkesine varmak üzereyken gemisi tanrılar tarafından yine başka sulara sürüklenmiş, ülkesine döndükten sonra da eşiyle evlenmek isteyen taliplerle savaşmak zorunda kalmıştır.<sup>450</sup> Temmûzî şiirde şairlerin ülkelerine olan sadakatleri, özlemleri ve toprakları üzerinde yeni bir yaşam arayışına dair görüşleri, Odysseus'un eşine sadakati, ülkesi İthake'ye olan özlemi ve yirmi yıllık zorlu yolculuğun ardından ülkesinde yeni bir hayat kurabilmiş olmasıyla benzerlik taşır.

Cebrâ ve Halîl Hâvî hariç diğer Temmûzî şairlerin şiirlerinde bulunan Odysseus & Ulysses karakterinin zorluklarla dolu yirmi yıllık yolculuğu, şairlere, yeni bir yaşam arayışının zorluğunu, ancak sonrasında erişilecek güzel günleri müjdelere. Örneğin Seyyâb, ülkesinden ayrı olduğu bir dönemde yaşadığı psikolojik deneyimleri için bu karakterden ilham alır. *el-Kın ve'l-Mecerra* (Kümes ile Galaksi) adlı şiirinde Seyyâb, tanrılar tarafından bir tür kaybolmuşluğa mahkum edilen Odysseus'la -Seyyâb kendisinin de Tanrı tarafından bu kaybolmuşluğa mahkum edildiğini düşünür- sefere çıkacak ve sonrasında şairin her şeyiyle masumiyetini koruyan köyü Ceykûr'a, yeni bir yaşama kavuşacaktır:

و لا خلفت أوديسيوس يضرب في دجى الغاب

و تقذفه البحار إلى سواها دونما مرسى

سأكمل سفرتي معه ستحملني إلى جيکور

<sup>449</sup> Öztürk, *a.g.e.*, s.902.

<sup>450</sup> Bkz. Homeros, *Odysseia*, (Çev. Azra Erhat, A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul 2009.

*Bırakmadım arkamda ormanın karanlığında dövünüp duran Odysseus'u*  
*Denizler savurup atmıştı onu rıhtımı olmayan yerlere*  
*Tamamlayacağım yolculuğumu onunla, Ceykür'a taşıyacak beni*  
*Bir gemi...*

Odysseus anlatısının en iyi örneğini ise Yûsuf el-Hâl'in şiirlerinde görürüz. Şairin *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terkedilmiş Kuyu) koleksiyonun son iki şiiri *es-Sefer* (Yolculuk) ve *el-'Avde* (Dönüş), Odysseus'un yapmış olduğu yolculuğun ve dönüşünün manzum bir anlatısı gibidir. Şiirde Odysseus'un ismi hiç kullanılmamış olsa da şairin yaptığı göndermeler onun işaret edildiğini açıkça gösterir. Yeniden doğuş sürecinin birinci evresi olan yeni bir yaşam arayışı, şairin Odysseus'la beraber denizlere yelken açmasıyla başlar:

*İniyoruz gündüz vakti güvenli limanlardan*  
*yelkenleri yolculuk için açılmış gemilere.*  
*Sesleniyoruz hey, hey sevgili deniz, hey*  
*göz kapaklarımız gibi bize yakın olan*  
*geliyoruz bir başımıza;*  
*arkamızda dağları döven arkadaşlarımız seçtiler*  
*kalmayı tatlı uykularında, bizse çıkıyoruz işte yola.*  
*Çobanlar anlattı bize tam işte burada*  
*oradaki o tehlikeye aşık adaları*  
*oturanlardan nefret edip sakınan,*  
*kaderle güreş tutan adaları*

*وفي النهار نهبط المرافئ الأمان*  
*والمراكب الناشرة الشراع للسفر.*  
*نهتف يا، يا بحرنا الحبيب، يا*  
*القريب كالجفون من عيوننا*  
*نجيء وحدنا؛*  
*رفأقنا وراء تلکم الجبال آثروا*  
*البقاء في سباتهم ونحن نؤثر السفر.*  
*أخبرنا الرعاة ههنا*  
*عن جزر هناك تعشق الخطر*  
*وتكره القعود والحذر،*  
*عن جزر تُصارح القدر*

<sup>451</sup> es-Seyyâb, "el-Kın ve'l-Mecerra", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.353-354.

ve ıssız çöllere azı dişleri eken şehir diye,  
bir ışığın harfleri yazıyor seyri  
ve dolduruyor gözleri bakışlar.  
Onunla, onun o tuhaf rengiyle hayal ediyor  
büyükler çocukluklarını.

...

Kurbanlar keseriz ayrılmaya niyet etmeden önce  
bir tane Aşterot'a, bir tane Adonis'e,  
bir tane de Baal için, sonrasında demir alırsız  
ve çekeriz çapaları denizin dibinden,  
ve koyuluruz yolculuğa:

Halleluya.

Halleluya.

İşte o vakit kaybolur gözümüzden  
dağlar, güvenli limanlar ve elleri  
çiçeklerle dolduran çiftlikler:

Halleluya.

Halleluya.

Halleluya.

Koyuluyoruz yolculuğa

ve seyrine dönüşün, mücadeleye, zafere.

وتزرع الأضراسَ في القفارِ مُدناً،  
حُرُوفَ نورٍ تكتبُ السَّيْرَ  
وتملأُ العيونَ بالنظَرِ.  
بها، بمثلِ لونِها العجيبِ، يحلمُ  
الكبُرُ في الصغَرِ.

...

وقبلاً نهمُّ بالرحيلِ نذبحُ الخرافَ  
واحداً لعشروتَ، واحداً لأدونيسَ،  
واحداً لبعلَ، ثم نرفعُ المراسيَ  
الحديدَ من قرارةِ البحرِ،  
ونبدأُ السفَرِ:

هَلَلُويَا.

هَلَلُويَا.

وفي هنيهةٍ تغيبُ عن عيوننا  
الجبالَ، والمرافئُ الأمانَ، والمرابغُ  
المليئةُ اليدينِ بالزهرِ:

هَلَلُويَا.

هَلَلُويَا.

هَلَلُويَا.

ونبدأُ السفَرِ

وسيرةَ الرجوعِ والصراعِ والنظَرِ.<sup>452</sup>

<sup>452</sup> el-Hâl, "es-Sefer", el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, s.232-235.

geçmişten aldığı bir temayı, kendi kültürel arka planıyla nasıl zenginleştirdiğine tanık oluruz. Sonrasında gelen *el-'Avde* (Dönüş) şiiri, Penelope'nin ağzından kocası Odysseus'un dönüşünü ve yarattığı mutluluğu işler. Şairin son koleksiyonu *Kaşâ'id Lâhika* (Son Şiirler)'da yer alan *'Avde Ūdis* (Odysseus'un Dönüşü) ise yine kahramanın dönüşünü ve sonrasında yeni bir yaşama kavuşmasını ele alır. Onun bunca sıkıntılarının ardından yeni bir yaşama kavuşması, Temmûzî şairlerin yeni bir yaşam arayışını şekillendiren bir unsur olmasıyla önem taşır:

*Bir gün daha!*

*Her yeni gün*

*yaklaştırıyor bizi İthaka'ya.*

...

*Haydi gelin!*

*Açalım sabah yelkenlerini, geçip gidelim*

*Minerva'nın adıyla.*

- "Hurra! Minerva'nın yardımıyla

*çiğnedik atlarımızı düşmanların, dize getirdik*

*denizlerin deliliğini ve boyun eğdirdik*

*devlere, cinlere...*

*Ve döndük geriye.*

*Kuzey rüzgârının, ey Odysseus,*

*Aşına olduğumuz bir kokusu var burada."*

*نهار!*

*و كل نهارٍ جديد*

*نُنقِرُ إلى أثينا.*

...

*هلموا!*

*لنفتَحِ قلوبَ الصبحِ و نمضِ*

*على اسمِ منرفا.*

- "هلا! بمنرفا

*وطأنا حصونَ العدو، عقلنا*

*جنونَ البحار، قهرنا*

*عمالقة الإنس و الجن...*

*و عُدنا.*

*لريح الشمال هنا، يا أوديس،*

*عبيرٌ أليف." 453*

Şiirde geçen Minerva, Odysseus'a karşılaştığı zorluklarda yardım eden Yunan tanrıçası Athena'nın Roma mitolojisindeki karşılığıdır. Şairin Athena yerine Minerva ismini tercih etmiş olması, tüm bu anlatıları bir bütün olarak kabullendiğinin göstergesi

<sup>453</sup> el-Hâl, "'Avde Ūdis", *el-A'mâlu'ş-Şi'riyye el-Kâmile*, s.332-335.

olarak düşünülebilir. Şiirin sonunda dönülen toprakların aşına kokusu ise katlanılan zahmetlerin sonucunda arzu edilen hedefe ulaşıldığını, yeni bir yaşama kavuşulduğunu bize gösterir.

Odysseus karakterine şiirlerinde en çok yer veren isim ise Adonis'tir. Ancak diğer şairlere nazaran Adonis'in şiirlerinde karşımıza çıkan Odysseus karakteri farklı bir amaç dâhilinde işlenir. Adonis, bu mitolojik figürü yeni bir yaşam arayışı için değil, karakterin yolculuğu esnasında yaşadığı zorlukları temel alarak yeni bir yaşam arayışı sürecinde çekilen acıları ortaya koymak için kullanır. Dolayısıyla diğer iki Temmûzî şairden bu bağlamda ayrılır. Ancak bu farklılık, şairlerin mitolojik anlatıları kendi bakış açılarına göre yorumlamalarından değil onların farklı özelliklerini işlemiş olmalarından kaynaklanır.

Şairin ilk verdiği örnek yine bir tür arayıştır. Kullanılan sözcükler şairin veya insanın içinde bulunduğu karamsarlığı ve acıları göstermektedir. Şair, onu bu durumdan kurtaracak olan Odysseus'u aramaktadır:

*Odysseus 'u arıyorum*

*Belki yükseltir benim için günlerini miraca*

*Belki söyler bana, söyler dalgaların bilmediğini.*

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي أيامه معراج

لعله يقول لي، يقول ما تجهله الأمواج.<sup>454</sup>

Ancak şairin ya da toplumun içinde bulunduğu karamsarlık ve umutsuzluk o kadar yoğundur ki şair tarafından Odysseus için iyi bir gelecek çizilmez. Odysseus ya da temsil ettiği üzere Araplar, yıllar süren sürgünlüğün ardından ülkelerine dönebilecek olsalar dahi onları bekleyen, rahata kavuşabilecekleri eski toprakları olmayacaktır:

*Geri dönsen de Odysseus*

*Sıksa da seni uzaklıklar*

حتى ولو رجعت يا أوديس

حتى ولو ضاقت بك الأبعاد

<sup>454</sup> Adûnîs, "Ebhaşu 'an Ūdîs", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.308.



*Ve yansa da acılı yüzündeki klavuz  
Ya da dostun olan korku,  
Yolculuklardan bir tarih olarak kalırsın  
Kalırsın randevusu olmayan bir toprakta  
Kalırsın dönüşü olmayan bir toprakta,  
Geri dönsen bile Odysseus.*

*و احترق الدليل  
في وجهك الفاجع  
أو في رعبك الأتيس،  
تظنّ تاريخاً من الرحيل  
تظنّ في أرض بلا ميعاد  
تظنّ في أرض بلا معاد،  
حتى وإن رجعت يا أوديس.<sup>455</sup>*

Adonis'in Arapların çekmekte olduğu acıları Odysseus üzerinden verdiği bir diğer şiirinde ise şairin kendi kimlik bunalımını da görebiliriz. Şair, şiirlerini kaleme aldığı dili, kendisinden başkasının bilmediği dolayısıyla saygı görmediği bir dil olarak düşünür. Adonis, burada şiirini Odysseus'un Alkinoos'un<sup>456</sup> sarayında ağırlanmasıyla bütünleştirir. Alkinoos'un sarayında yaşayan Ozan Demodokos'un Troya savaşından söz açması üzerine Odysseus, kimliğini açığa vurmaya zorunda kalır ve serüvenlerini anlatmaya girişir. Burada ilk olarak Alkinoos'un Odysseus'un kimliğini sormasını ve ardından Odysseus'un kendini tanıtmalarını destanda geçtiği şekliyle verirsek sonrasında Adonis'in şiiri de anlamlandırma açısından daha yerine oturur hale gelebilir:

*“Phaiakların önderleri, danışmanları, dinleyin beni,  
sustursun Demodokos ince sesli sazını,  
hepimiz hoşlanmış değiliz bu ezgilerden:  
Durmada hiçkırta hiçkırta ağlaması konuşumuzun  
şölene oturalı, ozan ezgiye başlayalı,  
dağlamada yüreğini besbelli büyük bir acı.*

<sup>455</sup> Adûnîs, “Arđ bilâ Ma’âd”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.310.

<sup>456</sup> Alkinoos, Homeros'un Odysseia'sında Skherie Adasında yaşayan Phaiakların kralıdır. Gemisi fırtınayla adanın kıyılarına sürüklenen Odysseus'u konukseverlikle ağırlar ve onu büyüü bir gemiyle yurdu İthake'ye gönderir. Alkinoos'un ülkesi refah ve erdem açısından o kadar gelişmiştir ki Batı yazınında ilk 'ütopya' olarak da tanımlanır. Bkz. Jenny March, *Klasik Mitler*, (Çev. Semih Lim), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.400-402; Erhat, *a.g.e.*, s.29.

...

*Ne ad verdi sana, de bakalım, yurdunda anan baban?*

*Nasıl çağırırlardı seni kentinde ve çevresinde oturanlar?*

*İster soylu olsun, ister soysuz, doğduğu günden bu yana*

*hiç görülmemiştir adı olmayan bir insan.*

...

*Nereden başlayayım, hangi birini anlatayım, nasıl bitireyim?*

*Gökteki tanrılar bana öyle çok acı vermiş ki.*

*Adımı söyleyeyim sizlere ilk önce,*

*bari siz de bilirsiniz ben kimim.*

*Laertes'in oğlu Odysseus'um ben,*

*kurnazlığımla tanınmışım tek mil insanlar arasında,*

*benim işte o, ünü göklere yükselen adam.*

*Otururum uzaktan görünen İthake'de.”<sup>457</sup>*

Yeni bir yaşam arayışında olan Adonis'in şiirinde Odysseus'un Alkinoos'un sarayında ağırlanışına yer vermesi bu bağlamda bilinçli bir kullanım olarak görülebilir.

Şiirin gelişimi destanın gelişimiyle de oldukça benzerlikler gösterir:

- *Kimsin sen, hangi zirvelerden inip geldin*

*Ey bir tek kendisinin bildiği bakir dil.*

*Nedir adın – hangi bayraktır o taşıdığın, attığın?*

*Alkinoos'u mu soruyorsun?*

*Ölünün yüzünü mü görmek istiyorsun*

- *من أنت، من أيّ الذرى أتيت*

*يا لغة عذراء لا يعرفها سواك.*

*ما اسمك - أيّ راية حملت أو رميت؟*

*تسأل، ألكينوس؟*

*تريد أن تكشف وجه الميت*

<sup>457</sup> Homeros, a.g.e., s.161-163.

Hangi zirvelerden geldiğimi mi soruyorsun  
Adımı mı soruyorsun yoksa – Odysseus’um ben  
Sınırları olmayan bir ülkeden geliyorum  
İnsanların sırtına yüklenen;  
Kayboldum burada, kayboldum orada şiirlerimle  
İşte ben, korkunun ve kuraklığın içinde  
Ne kalmayı biliyorum burada, ne de dönmeyi.

تسأل من أيّ الذرى أتيت  
تسأل ما اسمي - اسمي أنا أوديس  
أجيء من أرض بلا حدود  
محمولة فوق ظهور الناس؛  
ضعت هنا و ضعت مع قصائدي هناك  
وها أنا في الرعب واليباس  
أجهل أن أبقى و أن أعود.<sup>458</sup>

Odysseus, Alkinoos’un yardımlarıyla ülkesine dönebilmiş olsa da şair hâlâ acı çekmeye ve verimsizliğin içinde yaşamaya devam etmektedir. “*Kayboldum burada, kayboldum orada şiirlerimle*” ifadesi onun arada kalmışlığının da bir göstergesidir. Dolayısıyla içinde bulunduğu bu karamsarlığı aktarırken, bu duruma bir çözüm yolu sunmaktan da geri durur.

#### 4.3.1.3. Sisyphos

Sisyphos, Yunan mitolojisinde Aiolos ile Enarete’nin oğlu, Korinthos kentinin kurucusudur. İnsanlar içinde en kurnaz sayılandır. Onun bu kurnazlığını ele alan birçok anlatı vardır ancak en meşhuru Zeus’a karşıdır. Sisyphos, Zeus’un ırmak tanrısı Asopos’un kızı Aigina’yı baştan çıkarışına ve onu kaçırmasına tanık olur; kurmuş olduğu kentte bir tatlı su yaratması karşılığında Asopos’a gerçeği açıklar. Zeus, Sisyphos’u cezalandırmak için üzerine Ölüm’ü (Thanatos) gönderir ama Sisyphos, Ölüm’ü zindana sokup zincire vurur ve artık insanlar ölmez olur. Telaşa kapılan tanrılar Ölüm’ü kurtarması için Ares’i gönderirler, sonrasında Ölüm bir kez daha Sisyphos’u alıp götürmeye gelir. Ancak Sisyphos, karısı Merope’ye cesedini gömülmeden bırakmasını, cenaze sunularından yoksun bırakmasını tembihler. Bunun üzerine ölümler

<sup>458</sup> Adûnîs, “Üdîs”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.316.

ülkesi tanrıları Hades ile Persephone, yeryüzüne dönmesi, karısını cezalandırması, cesedini gömdürtmesi için güya öfke içindeki Sisyphos'a izin verirler. Ne var ki yeryüzüne geri dönen Sisyphos, eski yaşamını sürdürmeye devam eder ve uzun yıllar yaşar. Sonunda öldüğünde ise yeraltı dünyası tanrıları ona çok ünlenen bir ceza hazırlar: Tepeye varmasına ramak kala hep aşağı yuvarlanacak koca bir kaya parçasını sürekli yamaç yukarı taşımak.<sup>459</sup>

Ancak Temmûzî şairlerin Sisyphos karakterini işlemeleri bu anlatı üzerinden değil, Fransız varoluşçu yazarlarından Albert Camus'nün *Le Mythe de Sisyphe* (Sisifos Söyleni) adlı denemesindeki işleyişi üzerinden gerçekleşir. Camus, Sisyphos'u anlamsızlığın bir simgesi olarak tanımlar. Yaptığı iş anlamsız ve yararsızdır ama bu işi sonsuza dek sürdürmekle yükümlüdür. Bu korkunç işkencenin bir gün biteceğini bile umamaz. Sisyphos, umutsuz kahramandır ama insan kahramandır çünkü bilinçlidir. Camus, insan yaşamının anlamsızlığı içinde insan onurunun, dış etkenlerin anlamsızlığına, koşulların kaçınılmaz baskısına karşın zorunlu olan yükü bile bile taşıması gerektiğini belirtir ve Sisyphos'un bu korkunç işkenceden her şeye rağmen bir zevk duyduğunu, bilincin verdiği sevinçle bir çeşit mutluluğa, umutsuzluğun mutluluğuna erişilebileceğini ileri sürer. Böylece Sisyphos'u anlamsızlığı, akıl ve bilinç gücüyle yenen insan kahraman olarak karşımıza diker. Çünkü tanrı ne yaparsa yapsın onu yenememiştir.<sup>460</sup> Camus, Sisyphos mitindeki ana fikrin, "*bir şey devamlı tek düze bir şekilde ilerliyorsa, değişmiyorsa ve bana acı veriyorsa ben de acı çekerek duruma uymuş oluyorum; o halde karşı çıkmalıyım*" düşüncesi olduğunu söyler. Eğer Sisyphos yenilse ve acı çekmeye devam etseydi, bu, tanrıların zaferi olurdu ama o direniş gösterdi ve zafer kendisine geçti.<sup>461</sup>

---

<sup>459</sup> Howatson, *a.g.e.*, s.865-866.

<sup>460</sup> Erhat, *a.g.e.*, s.272.

<sup>461</sup> Bkz. bkz. Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 1999.

Bu anlatı da yine grup şairlerinin üçünde; Adonis, Cebra ve Seyyâb'ta ortaya çıkar. Adonis'in *ilâ Sîzîf* (Sisyphus'a) adlı şiirinde Sisyphos'un bu inadını görmek mümkünken, şairin de ona destek olduğuna tanık oluruz. Dolayısıyla Adonis'in burada aktarmak istediğinin, Camus'nün felsefesi üzerinden giderek, Arapların içinde bulunduğu anlamsızlığı, akıl ve bilinç gücüyle yenmek olduğunu söyleyebiliriz:

*Yemin ettim suyun üzerine yazmaya*

*Yemin ettim Sisyphos'la beraber sırtlanmaya*

*sağır kayasını.*

*Yemin ettim Sisyphos'la kalmaya*

*boyun eğmeye sıtmaya ve ateşe*

*araştırmaya kör ocaklarda*

*son bir tüyü*

*çimler ve sonbahar için yazan*

*tozun türküsünü.*

*Yemin ettim Sisyphos'la beraber yaşamaya.*

*أَقْسَمْتُ أَنْ أَكْتُبَ فَوْقَ الْمَاءِ*

*أَقْسَمْتُ أَنْ أَحْمَلَ مَعَ سِيزِيفِ*

*صَخْرَتَهُ الصَّمَاءِ.*

*أَقْسَمْتُ أَنْ أَظْلَمَ مَعَ سِيزِيفِ*

*أَخْضَعُ لِلْحَتَمِ وَاللشَّرَارِ*

*أَبْحَثُ فِي الْمَحَاجِرِ الضَّرِيرَةِ*

*عَنْ رِيْشَةٍ أُخِيرَةِ*

*تَكْتُبُ لِلْعُشْبِ وَاللْخَرِيفِ*

*قَصِيدَةَ الْغُبَارِ.*

*أَقْسَمْتُ أَنْ أَعِيشَ مَعَ سِيزِيفِ.<sup>462</sup>*

Seyyâb'ın Arap milliyetçiliğine dair düşüncelerinin palazlandığı bir dönemde kaleme aldığı *Risâle min Mağbara* (Bir Mezardan Bir Mektup) şiiri ise şair tarafından Sisyphos'la beraber yeni bir hayatı şekillendirecekleri düşünülen Cezayirli devrimcilere adanır. Ancak şairin Sisyphos eğilimi, Cezayir'de verilen mücadeleye karşı bir güç olarak ortalıkta dolaşan muhbirlere yöneliktir. Sisyphos'un sırtında tepeye taşımak zorunda olduğu kaya, Seyyâb tarafından Cezayir halkının içinden çıkan muhbirler olarak betimlenir:

<sup>462</sup> Adûnîs, "ilâ Sîzîf", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.340.

“Öyle sarp bir yol ki çıkıyor işte Golgota’ya  
Ve şu taş, Sisyphos, ne kadar da ağır  
Sisyphos... Bu taş, diğerleridir!”

“وعرَّ هو المرقى إلى الجبلجة  
و الصخر، يا سيزيف، ما أثقله  
سيزيف.. إن الصخرة الآخرون!”<sup>463</sup>

Ancak Sisyphos’la betimlenen bu karamsarlık, sonrasında gelen dirilişin yankıları ve yeniden doğuş karşısında çöker. Yeryüzü, Sisyphos ya da Cezayirliler yeni bir dirilişe hazırlanmaktadır ve artık umutsuzluğa yer yoktur:

Yeryüzünün sancıları bunlar, kaybetme umudunu;  
Müjdeler olsun mezarlar, geldi diriliş vakti!  
Müjdeler olsun... Vahran’da imgelerin yankısı var  
Sisyphos attı üstünden yüzyılların yükünü  
Karşıladı güneşi Atlas Dağları’nın tepesinde!

هذا مخاض الأرض لا تيأسي؛  
بشراك يا أجداث، حان النشور!  
بشراك.. في "وهران" أصداء صور  
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور  
و استقبل الشمس على "الأطلس"!

İmgelerle dolu bir şiir olarak gözüксе de şiirin Cezayirli devrimcilere adanmış olması ve şairin Cezayir topraklarında yer alan Vahran ve Atlas Dağları’na atıfta bulunması sayesinde, Cezayir’in Fransız işgaline karşı direnişini bilen birisi için şiiri yorumlamak kolaydır. Sisyphos, Cezayirlilerin bizzat kendisidir; ona ceza olarak tepeye çıkartması için verilen kayayı Seyyâb, nasıl sırtından attırıp güneşi dağların zirvesinde karşılatıyorsa, Cezayirlilere de yeniden doğuşu kendi topraklarında karşılayacaklarını müjdeler.

Cebrâ ise on bölümden oluşan ve her bölümde farklı bir karakterin ağzından konuşularak çok sesli bir çalışma olarak değerlendirilen *Mutevâliyye Şi’riyye* (Şiirsel Dizin) adlı şiirinin dokuzuncu bölümünde Sisyphos karakterine yer verir. Şair, mitolojiden ödünç aldığı hayali dramatik bir karakteri kendi dizeleriyle konuşturur:

<sup>463</sup> es-Seyyâb, “Risâle min Mağbara”, *el-‘Amâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.214.

İtiyorum kayayı her gün çıkarmak için  
alın yazım olan tepeye,  
koşuyorum peşinden her gün inerek  
tepenin eteğine.  
Terk ettim, bıraktım onu,  
aldattım sevgilini Persephone,  
başladım tırmanmaya ehlileştirilemeyen bir at gibi,  
alın yazım olan tepeden, diğer tepelere doğru  
insana yüklenecek kayası olmayan.  
Ne var ki taşırsam eğer  
uğursuz kayamı yeni baştan  
senin gibi olurum, bulmuşumdur yolumu  
saf toprağa, bahara giden,  
senin gibi olurum,  
doldurup ciğerlerimi içime çekmişimdir  
delilik saatlerinin kokusunu  
bedenin ve tozun şehvetinden gelen.  
Güneş ter ter damlıyor ensemden  
yalız ve tatlı kolların arasında.  
Annene mi gidiyorsun Persephone?  
Ayntıyız seninle ben! Annenin arkasında âşıklar var  
seni bekleyen. İlkbahar ki güneş için delirenlerindir  
değildir kayalar için, Hades için delirenlerin.

أدفع الصخرة كل يوم ضعفاً  
للذروة المحتومة،  
نُزلاً اتبعها كل يوم  
للحضيض.  
تركناها، هجرتها،  
راوغتُ حبيبك، برسيفوني،  
و رحلتُ أظفر، كحصانٍ لا يروض،  
من الذروة المحتومة نحو ندى  
لا صخر يُجندل عنها للبشر.  
و إلى أن أساق إلى  
صخرتي المشؤومة من جديد  
أكون مثلك قد وجدت سبيلي  
إلى الأرض الزكية و الربيع،  
أكون مثلك قد نشقت ملء صدري  
فؤح ساعات الجنون  
من شيق الجسد و التراب  
و الشمس تستنضح من قذالي العرق  
بين أذرع ملساء شهية.  
أ إلى أمك، برسيفوني، تذهبين؟  
صنوي أنت! وراء أمك عشاق  
في انتظار. و الربيع لجنون الشمس  
لا للصخرة أو ربّ الجحيم.<sup>464</sup>

<sup>464</sup> Cebrâ, "Mutevâliyye Şi'riyye", el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye, s.148-149.

Şiirde, şairin yaptığı kimi değişikliklerle birlikte direkt olarak bir mitoloji anlatısı görürüz. Sisyphos, Persephone'un kocası yeraltı tanrısı Hades'i kandırıldığı için ceza olarak kayayı her gün tepeye çıkarır. Ancak şairin yaptığı değişiklikler burada devreye girer. Persephone nasıl kendisini zorla yeraltı dünyasına kaçırın kocası Hades'e âşık değilse ve yaban domuzu tarafından öldürüldükten sonra yeraltı dünyasına gelen ama yeryüzünde baharı temsil eden Adonis'e âşık olup kış dönemini kapsayan yılın dört ayını onunla geçirmek için can atıyorsa Sisyphos da tanrılar tarafından kendisine verilen cezaya karşı koyar. Şair tarafından, insanın sırtına böylesine bir yükün yüklenmediği yerleri aramaya yönlendirilir. Persephone, kendisine gelecek olan Adonis'i yani baharı beklerken Sisyphos da baharı arayış içerisinde. Dolayısıyla Cebrâ'nın Araplar nezdinde devinimsizlik ve ölüm halinden kurtuluş için baharı ve yeniden doğuşu arayışı, bu şiirinde Sisyphos anlatısı üzerinden sembolleştirilir.

#### 4.3.1.4. İkaros

İkaros, Atinalı mimar ve mucit Daidalos'un oğludur. Dünyada ilk uçan adam olarak ün bırakmıştır. Baba ve oğul kral Minos'un emriyle kendilerinin inşa ettiği Labyrinthos'ta tutsak edilince Daidalos kendisi ve oğlu için kuşlarınkine benzeyen kanatlar yaptıktan sonra bunları balmumuyla vücutlarına yapıştırır. Ancak uçmadan önce de İkaros'a hem çok alçaktan uçmamasını, hem de uçmanın coşkusuyla fazla yükselip güneşe yaklaşmamasını salık verir. Ne var ki İkaros havalandıktan sonra babasının bu sözünü unutur, başarısından dolayı gurura kapılır, hava sarhoşluğuna kapılarak yükseldikçe yükselir. Bir müddet sonra kanatlarındaki balmumu güneşin etkisiyle eriyince İkaros denize düşer ve ölür.<sup>465</sup>

*İkârus* (İkaros) adlı şiirinde bu anlatıyı kullanan Cebrâ, kendisinin ve halkının yaşadıklarını İkaros'un özgürlüğe olan tutkusu ve bu uğurda ölüşüyle bir tutar. Tam bir

<sup>465</sup> Erhat, *a.g.e.*, s.153; Öztürk, *a.g.e.*, s.590.



İkaros anlatısı gördüğümüz bu uzun şiirinde, şairin “İkaros, tıpkı bizim gibi”, “bizden biriydi o da” ve “onunla aramızda bir bağ var” şeklindeki ifadelerinde geçen ‘biz’ zamirinin Filistin halkının yerini tuttuğu açıktır. Cebrâ’ya göre Filistinliler, İkaros gibi kendi inşa ettikleri labirentlerinde tutsak edilmiş olsalar da özgürlüğü arayışları son bulmaz:

İkaros, ey

denizin aşığı, ey

ışığın kurbanı, ey

yeryüzünü gökyüzüne yükselten,

ey kayalıklara çakılan

uğursuz denizdeki.

Feda ettin insan deneyimini

çocukluğun kaniyla –

Çıktın mahzenlerden

kendi yaptığın mahzenlerden

tüyün nafileliğinden şiddetle

yükselerek gökyüzüne,

yeryüzündeki labirentin kıvrımlarından

gözlerdeki ve bağırsaklardaki

mahzenlerin labirentinden

upuzun duvarlardan,

karanlığın, sürgünün olduğu yerden,

anlamsız ellerin sürgünü,

mahzenlerden çıktın ey

İkaros, tıpkı bizim gibi,

إكارس، يا

عاشق البحر، يا

قتيل النور، يا

رافع الأرض إلى السما

يا واقفاً على الصخر

في البحر اللعين و قد

فديت تجربة الإنسان

بدم الصبي –

من السرايب صعدت

من السرايب حيث صنعت

من نافل الريش عنفا

رافعاً إلى السما،

من تلافيف المتاهة في الأرض

في العين و الحشا،

من متاهة السرايب

و الجدران السامقة،

حيث الظلام و نفى الحياة،

و نفى اليد العابثة،

من السرايب صعدت يا

إكارس، مثلنا،

tüyün nafileliğiyle artırılan  
isyankârlığın ölüme koşan deparında  
güneşten, ateşten  
Allahsız dalgalardan, kayalardan  
seni öldüren – sonra da ağlatan  
körpe eklemelerini.

بنافل الريش مزودا  
في انطلاقة المتمرد نحو حتفٍ  
من الشمس من النار  
من الموج المهلل و الصخور التي  
قتلتك – ثم بكت  
أوصالك الطرية.<sup>466</sup>

Şiirin vermiş olduğumuz bölümünde İkaros tanıtılmış ve onun ölüme giden yolu gösterilmiştir. Sonrasında gelen bölüm ise İkaros'a yakılan bir tür ağıt gibidir. Yeniden doğuş için gerekli olan ölüm gerçekleşmiştir. Şairin direkt olarak İkaros'u kendine muhatap aldığı şiirin son bölümü, bize yeniden doğuşun nasıl gerçekleşeceğini gösterir. İkaros, hem Filistin halkının, hem de artık Temmuz/Adonis'in bizzat kendisidir; yeniden doğuşun simgesi olan gelincikler açmaya hazırdır:

Ey İkaros uç ve kon  
çekip giden sevgilinin bağrından:  
Öyle ki deniz, mahzenden daha engin,  
bakma sen zincirlere, tüfeklere  
önemseme zindanları, darağaçlarını.  
Denizin uzak duvarları,  
doğduğu yerdir ayın, güneşin ve yıldızların.  
Şarkı söyleyin denizin bakireleri, şarkı söyleyin  
öpücüklerle boğun İkaros'un yüzünü,  
göğüsleriniz sarıp sarmalasin yaralarını.

يا إكارس طِرْ و قَع  
من حضن الحبيبة الغادرة:  
فالبجر من المتاهة أرحب،  
لا يلوح بالسلاسل و البنادق  
ولا يقيم الزنازَن و المشانق.  
جدرائه البعيدة مطالع القمرين و النجوم.  
غَنِين يا نواهد البحر غنين  
و اغمرن بالقبيل وجه إكارس،  
و لتحنن على جراحه صدوركن.  
من نضحها يحمل الموج

<sup>466</sup> Cebrâ, "İkârus", el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye, s.86-87.

*Yaralarının sızıntısından taşır dalgalar  
şaşkın bulutlarla birlikte  
çirkin caddelere,  
susuz köylerimize  
sümbüllerin, gelinciklerin hatırasını  
güneş ile, güneş ile, güneş ile.*

*مع السحب الهاميات  
إلى الشوارع الشوهاء  
و قرانا الصاديات  
ذكرى السنابل و الشقائق المترعات  
بالشمس بالشمس بالشمس.*

Şiirinde İkaros anlatısına yer veren bir diğer şair ise Seyyâb'tır. Onun *Şubbâk Vefîka* (Vefika'nın Penceresi) adlı şiiri, Seyyâb'ın ergenlik döneminin hayallerini süsleyen platonik aşkı Vefîka'nın ölümünden uzun yıllar sonra yazılmış bir şiir olsa da şairin hayal gücü, Vefîka'ya ve ona ait olan pencereye yeni baştan hayat katarak şairin mitolojik kurgusunda ona bir işlevsellik kazandırır.<sup>467</sup> Vefîka, Mesih'in yaşadığı topraklarda onun dirilmesini beklerken görülür; şair, zaman kavramını tamamen ortadan kaldırarak diğer bir karakter İkaros'u onların yanına ekler. İkaros karakteri bu şiirde, imkânsız arama yolundaki başarısızlığın bir sembolü olarak karşımıza çıkar:

*Vefika'nın penceresi köyde  
Bir çakırkeyiftir avluya yayılan  
Kudretli biri gibi yürümeyi bekleyen  
İsa gibi yayar tahtalarını  
Güneş ile siler İkaros  
Kartalın tüylerini ve uçar gider  
Tutup kavradı İkaros ufku  
Ve attı onu mezarın derinliklerine.*

*شباك و فيقة في القرية  
نشوان بطن على الساحة  
كجليل تنتظر المشية  
ويسوع و ينشر ألواح  
إيكار يمسخ بالشمس  
ريشات النسرو ينطلق  
إيكار تلقفه الأفق  
ورماه إلى اللجج الرمس.<sup>468</sup>*

<sup>467</sup> 'Abbâs, *Bedr Şâkir es-Seyyâb: Dirâse fî Hayâtih ve Şi'rih*, s.232.

<sup>468</sup> es-Seyyâb, "Şubbâk Vefîka", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.89.

İkaros anlatısını, grup şairlerinden son olarak Adonis'in şiirinde görürüz. Şairin *İklîmu'l-Berâ'im* (Tomurcuklar Bölgesi) şiirinde İkaros karakterine yapılan göndermeler, Seyyâb'ın şiirinde olduğu gibi, imgelerle dolu olarak karşımıza çıkar:

*Buradan geçti İkaros*

*Oturdu solgun yaprakların altında, içine çekti ateşi*

*Yeşilliğin odalarındaki, hoş tomurcuklardaki*

*Ve sarstı –*

*Sarstı gövdeyi, aman diledi*

*Sarındı kamış gibi*

*Kalktı sonra, uçup gitti.*

مَرَّ هُنَا إِيكَار

خَيَّمَتْ تَحْتَ الْوَرَقِ الشَّاحِبِ شَمَّ النَّارِ

فِي عَرَفِ الْخُضْرَةِ فِي الْبِرَاعِمِ الْوَدِيْعَةِ

وَهَزَّتْ –

هَزَّتْ الْجَدْعَ، وَاسْتَجَارَ

وَالْتَفَّتْ كَالْوَشِيْعَةِ

ثُمَّ انْتَشَى وَطَارَ.<sup>469</sup>

İkaros efsanesi, özgürlük için verilen mücadele ve çaba kadar, o özgürlüğün kazanıldıktan sonra nasıl kibre ve yok edici bir tutkuya dönüşebileceğine, sonrasında insanı nasıl yakıp küle çevirebileceğine dair bir ders olarak da düşünülebilir. Ancak grup şairlerinden Cebrâ, Seyyâb ve Adonis'in onu ele alışları kendi yorumlamaları çerçevesinde gelişir; İkaros, onların elinde özgürlükleri için mücadele eden Arap halklarını temsil eder ve yeniden doğuşu sağlayacak bir ilaha dönüşür.

#### 4.3.1.5. Kerberos

Kerberos (*Lat. Cerberus*), Yunan mitolojisinde Hades'in yönettiği yeraltı dünyasının kapısında bekçilik yapan üç başlı köpeğin adıdır. Kuyruğu bir yılan olan, sırtında sayısız yılan başı bulunan ve ısırıkları zehirli bu köpek, tüm ruhların içeri girmesine izin verirken kimseyi de dışarı çıkartmaz.<sup>470</sup>

<sup>469</sup> Adûnîs, "İklîmu'l-Berâ'im", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.22.

<sup>470</sup> Öztürk, *a.g.e.*, s.679.

Kerberos anlatısını Seyyâb'ın *Serebrûs fî Bâbil* (Kerberos Babil'de) şiirinde Abdulkerîm Kâsım'ın Irak'ta uyguladığı politikalar ve baskıcı rejimi dolayısıyla Kâsım'ı betimlemek için kullandığını görürüz. Şiirde Kâsım, Seyyâb'ın gözünde Kerberos'un bizzat kendisidir; Irak'taki verimliliği, yeniden doğuşu engellemek için her şeyi yapar, hatta yaralanmış olan Temmuz'u tekrar canlanmaması ve dirilişe sebebiyet vermemesi için yer:

*Haydi ulusun Kerberos*  
*hüzünlü Babil'in harap olmuş yollarında.*  
*Doldursun boşluğu gök gürültüleriyle.*  
*Parçalıyor dişleriyle çocukları, eziyor kemikleri;*  
*ve parçalıyor kalpleri,*  
*gözleri parıldıyor karanlıkta.*  
*İki korkunç çenesi ise iki dalga gibi*  
*kötülükleri sakladığı yerde.*  
*Tutuşmuş diğer korkunç çenesi,*  
*yanıyor Irak'ta.*  
*Haydi ulusun Kerberos yollarda.*  
*Eşelesin gömülü tanrımızın üstündeki toprağı.*  
*Bıçaklanmış Temmuzumuz!*  
*Yiyor onu: Emiyor gözlerini sonuna kadar.*  
*İkiye bölüyor onun güçlü belini,*  
*parçalıyor elleri arasındaki testiği:*  
*Güller, gelincikler saçıyor.*

*ليغو سربروس في الدروب*  
*في بابل الحزينة المهذمة*  
*و يملأ الفضاء زمزمة،*  
*يمزق الصغار بالنيوب، يقدم العظام*  
*و يسرب القلوب*  
*عيناه نيز كان في الظلام*  
*و شدقه الرهيب موجتان من مدى*  
*تخبئ الردى.*  
*أشداقه الرهيبه الثلاثة احتراق*  
*يؤج في العراق.*  
*ليغو سربروس في الدروب*  
*و ينبش التراب عن الهنا الدفين*  
*تموزنا الطعين،*  
*يأكله: يمص عينيه إلى القرار،*  
*يقصم صلبه القوي، يحطم الجرار*  
*بين يديه، ينثر الورود و الشقيق.*<sup>471</sup>

<sup>471</sup> es-Seyyâb, "min Leyâliyi's-Suhâd", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.322-328.

Ancak Seyyâb, tüm bu çabaların yeniden dirilişe engel olunamayacağını gösterirmişçesine şiirin sonunda doğurganlığı ve bereketi ortaya çıkarır. Kerberos'un insanların yeraltından çıkmasını engellemesi gibi Kâsım da Iraklıların önünde bir engel olarak gözüke de bu ölüm halinden ortaya çıkacak olan yeniden doğuş kaçınılmazdır:

*Ancak cehennemın Babil'idir Kerberos  
Sevinir ardındaki yollarda ve koşar  
Parçalanır ayaklarındaki pabuçlar  
Isırır yumuşak bacaklarını, çiğner elleri  
Ya da parçalar elbiseleri,  
Bular eşarbtı kadim kanla,  
Kariştirir yeni kanı ulumayla  
Öyleyse ulusun haydi Kerberos yollarda.  
Çiğnesin hüznünlü, korkunç tanrıları  
Öyle ki onların kanından yeşerecek tohumlar  
Topraktan fıskırarak tanrı.  
Doğacak ışık, kan sızan bir rahimden.*

*لكن سربروس بابل الجحيم  
يحب في الدروب خلفها و يركض  
يمزق النعال في أقدامها يععض  
سيقانها اللدان ينهش اليدين أو يمزق الرداء  
يلوث الوشاح بالدم القديم  
يمزج الدم الجديد بالعواء  
ليعو سربروس في الدروب  
لينهش الألهة الحزينة الألهة المروعة  
فإن من دمانها ستخضب الحبوب  
سينبت الإله سيولد الضياء  
من رحم ينزّ بالدماء.*

Kerberos anlatısına Seyyâb'ın şiirleri dışında bir de Cebrâ'nın divanında rastlarız. Ancak tek bir yerde geçen bu sembol, anlatı ya da üzerinden kurgulama şeklinde değil, basit bir gönderme olarak karşımıza çıkar:

*Uluyor üç başlı köpek,  
Ama ben şarkılarımla  
Ulaşıyorum senin dudaklarına, şarkılarımla  
Nabzı atıyor ölümün üstünde yakutun*

*و كلب رؤوسه الثلاثة تعوي،  
ولكن بغنائي  
أبلغ الشفتين منك، بغنائي  
ينبض الياقوت عبر الموت*

#### 4.3.1.6. Prometheus

Prometheus, Olympos tanrılarında önce hüküm süren Titanların soyundandır. Adı “önceden gören” anlamına gelen bir kâhindir ve Gaia, Kronos’a nasıl devrileceğini haber verdiyse, Prometheus da Zeus’un bir gün tahttan düşeceğini bilir. Prometheus, başlangıçtan beri insanlardan yanadır; onlara dayanarak titanların öcünü almak ve Olymposluların egemenliği yerine insanların egemenliğini getirmek emelindedir. Zeus’u aldatarak onu insanlara karşı kıskırtır. Kurduğu düzenler tanrılar için küçük düşürücüdür; bu sebeple Zeus, artık insanlara ateşi vermez olur. İnsanların acizliğine acıyan Prometheus, Zeus’u bir kez daha aldatarak Hephaistos (Ateş Tanrısı)’un ocağından bir kıvılcım çalar ve insanlara armağan eder. Sonunda kaba kuvvete başvuran Zeus, Prometheus’u Kafkaslarda bir kayaya zincirletir; ayrıca bir kartal, Prometheus’un her gece yeniden oluşan karaciğerini yemesi için tanrılar tarafından görevlendirilir. Onu Kafkas dağının tepesindeki bu işkenceden Zeus’un oğlu yarı tanrı, ölümlü Herakles kurtarır. Prometheus; “*Zeus tahtından düşmedikçe benim işkencelerimin sonu yoktur*” der, böylelikle insanlığa özgürlüğün yolunu göstermiş olur.<sup>473</sup>

İşlevselliği bakımından Temmûzî şiire çok iyi bir kaynak olabileceği düşünülse de, Prometheus anlatısı sadece grup şairlerinden Cebrâ ve Seyyâb’ın divanlarında karşımıza çıkar. Cebrâ’nın *La’ne Bırûmîşyûs* (Prometheus’un Laneti) başlığını taşıyan şiiri, bizlere Cezayir halkının Fransızlara karşı direnişinin bir temsilini sunar. Cezayirli, Prometheus karakteriyle sembolize edilirken; Fransız ordusunun generali Zeus olarak, Fransız askerler de Prometheus’un karaciğerini yemekle görevlendirilen kartal olarak tasvir edilir:

<sup>472</sup> Cebrâ, “Yâkût ve’l-Hacer”, *el-Mecmû’âtu’ş-Şi’riyye*, s.44.

<sup>473</sup> Erhat, *a.g.e.*, s.254-257.

Bağırđı general Zeus:

"Daha kaç kere haber vermeye geleceksin bana yenilgiyi? Sen ey zirvelerin efendisi!

Dön ve ye şu isyankâr karacığeri.

Geleceksen eğer gel sadece

müjdelemek için zaferimizi."

"Ama efendimiz, lanet?

Şehirler gördüm, sahilleri

dolu idi kemiklerle,

kemik dağının üstünde,

tarlalarda

demir ekmişlerdi buğday yerlerinde.

Zaferimiz için, efendimiz,

ölüm yağdırıyor yamaçlar,

haykırıyor toplar, yankalarıyla mağaralarda."

"Zaferimiz için" dedi general

sallayarak pençesini,

"Yerle bir edeceğiz evleri,

parçalayacağız kayaları, yamaçların kayalarını

güneşe giden yollar üzerinde duran,

deleceğiz bağırsaklarına kadar."

"Ama efendimiz, lanet?

و صاح الجنرال زفس:

"كم مرة جئت تنبني

بالحزيمة. و أنت السيد في الذرى!

عُد و كُن من الكبد المتمردة

و لا تأت إلا مبشراً

بمجدنا."

" و اللعنة يا سيدي؟

رأيت المدن على السواحل

ملينة بالشظايا،

و في الجبل الشظايا

و في الحقول

مكان القمح قد زرعوا الحديد.

لمجدنا، يا سيدي،

أمطروا السفوح موتاً،

و المدافع تتضاغي بصداها في الكهوف."

"لمجدنا"، قال الجنرال

ملوحاً ببيرائته،

"سننسف البيوت،

و نصدع الصخور، صخور التلاع

الواقفات في مجاري الشمس،

نخرمها حتى الحشا."

" و اللعنة يا سيدي؟



Şehirlerde, köylerde  
gözleri ve kalpleri deldi lanet,  
Çiğnedi toprakları güneyde  
ve kuzeyde.  
Zaferimiz için, efendimiz,  
bin kartal öldü  
ve gagalarında karaciğeri Prometheus'un  
taş gibiydi,  
ama Prometheus ölmüyordu."

خَرَمَتِ الْعَيُونَ وَالْقُلُوبَ  
فِي الْعَوَاصِمِ وَالْقُرَى.  
نَهَشَتِ الْأَرْضَ فِي الْجَنُوبِ  
وَفِي الشَّمَالِ.  
لِمَجْدِنَا، يَا سَيِّدِي،  
أَلْفَ صَقْرٍ مَاتَ  
وَفِي مَنْقَارِهِ كَيْدُ بَرُومِيثْيُوسِ  
كَالْحَجَرِ،  
وَبَرُومِيثْيُوسِ لَا يَمُوتُ".<sup>474</sup>

Şiirin sonrasında gelen bölümünde anlatıyı Cezayir direnişiyle ilişkilendirmemizin nedeni olan ipuçlarını buluruz. Prometheus'un 'yüz otuz yıldır dikenlerin ve taşların arasında ayakta duruyor' olması, 1827-1962 yılları arasındaki yüz otuz beş yıllık Fransız işgaline yapılan bir göndermedir. Ayrıca Seyyâb'ın şiirinde de gördüğümüz Avras Dağları ile Vahran şehri, yine Cezayir topraklarına dair bir işaret olarak karşımıza çıkar:

İşte Prometheus, tam yüz otuz yıldır,  
dikenlerin ve taşların dişleri arasında,  
duruyor havada dönenip duran kartalların altında.

Ayağa fırlayıp bağırdı general:  
"Dön! Dön ona ve ye karaciğerini,  
ye karaciğerlerini erkeklerinin ve kadınlarının.  
Ben de duydum aynı laneti, gördüm aynı tepeleri

وَبَرُومِيثْيُوسِ، مَنَّةً وَثَلَاثِينَ عَامًا،  
بَيْنَ أَسْنَانِ الشُّوْكَ وَالْحَجَرِ  
وَأَقْفَ تَحْتَ تَحْوِيمِ الصَّقُورِ.  
فَاتَنَصَّبَ الْجُنْرَالُ، وَصَاحَ:  
"عَدَا! عَدَا إِلَيْهِ وَكُلَّ  
مَنْ كَبَدَهُ، أَكْبَادَ رِجَالِهِ وَنَسَانَهُ.  
لَقَدْ سَمِعْتُ اللَّعْنَةَ نَفْسَهَا، وَرَأَيْتُ الذَّرِي

<sup>474</sup> Cebrâ, "La'ne Birûmîsyûs", *el-Mecmû'âtü's-Şi'riyye*, s.152-156.

*Avras Dağlarından Vahran'a  
üzerlerinde volkanların gürllediği,  
öyle ki çöl bile kustu lanetini:  
Dön tekrar zirvene ve ye  
o itaatsiz karaciğeri!"*

*تضج بها براكينها  
من أوراس إلى الوهران،  
حتى الصحراء نقت لعنتها:  
عد إلى ذراك وكن  
من الكبد العاصية!"*

Cebrâ'nın şiirinde Cezayirlilerin işgale karşı direnişi, Prometheus'un Zeus'a karşı direnişiyle bir tutulur. Prometheus'un zincire vurulmasının asıl nedeni Zeus'un ondan korkuyor olmasıdır. Çünkü o geleceği görme yetisi olan bir titandır ve bu yetisini kullanarak Zeus'un Kronos'u tahttan indirmesine yardımcı olmuştur. Gelecekte Prometheus'un bu özelliğinin kendisinin tahttan düşürülmesi için de kullanılabilirdiğinden korkan Zeus, Prometheus'un ateşi (bilgiyi) çalarak insanlara vermesi ile ondan kurtulmak için gerekli fırsatı elde etmiştir. Bu işkence otuz bin yıl sürmek üzere planlanmıştır fakat Herakles'in onu serbest bırakmasıyla Prometheus kendisinin karaciğerini her gün yiyen kartalı bulur ve intikam olarak Zeus'un Prometheus'u cezalandırmakla görevlendirdiği kartalın karaciğerini yer.<sup>475</sup>

Cezayirlilerin Fransızlara karşı elde ettikleri zafer, şiirde de böylece amacına ulaşır:

*Döndü kartal soluk soluğa ama görmüştü  
generalinin gözlerindeki  
yoksunluğun sarımsılığını.  
Dönenip durdu üstünde topların, tüfeklerin  
üstünde ölüm vadilerinin, geçti çölleri,  
yükseldi yalçın kayalara, zirvelere,  
yükseldi bulutlara, güneşe*

*و عاد الصقر لاهتًا وقد رأى  
صفرة العقم في عيني جنرالاه.  
حوم فوق المدافع و البنادق،  
فوق وديان الموت، عبر الصحاري، علا،  
إلى الشواهدق، إلى الذرى،  
و علاها إلى السحاب، إلى الشمس،  
و هناك مصوبًا من عين الشمس نفسه، صاح،*

<sup>475</sup> Öztürk, a.g.e., s.989.

ve emin olarak orada  
bizzat güneşin gözlerinden, bağırdı,  
bağırdı Prometheus diye, sonra düştü.  
Düştü gökyüzünden bir meteor gibi  
düştü gagası, pençesi parçalanarak  
yayılarak kanatları  
Prometheus'un ayakları dibine  
cansız, bir taş parçası gibi.

صاح ببروميثيوس، ثم هوى.  
كنيزك من السماء هوى  
مَهْشَمَ المنقار و المخلب هوى  
منشورَ الجناحين على  
قدمي بروميثيوس  
ميتًا، قطعةً أخرى من حجر.

Prometheus anlatısını Seyyâb'ın şiirlerinde araştırdığımızda ise yine siyasete güdümlü örneklerle karşılaşırız. Onun birçok şiiri, kültürel ve toplumsal sorunlara yönelik birer yorum veya eleştiri gibidir. Bunlar, mitolojiyi temel almış özgün örneklerdir. Prometheus, Seyyâb'ın şiirinde kendini feda ederek direnme anlamını vurgularken, yaşanan acılara tahammül etmeyi de gösterir. Ayrıca şairin şiirlerindeki iki yabancılaşmayı da ortaya koyar: Fikirsiz yabancılaşma ve vatana karşı yabancılaşma.<sup>476</sup> Bu sebeple Seyyâb, bireysel acıları ve psikolojik krizleri ifade etmek için birçok şiirinde Prometheus anlatısına sığınır.

Şairin *el-'Avde li-Ceykûr* (Ceykur'a Dönüş) şiirinde çarmıha gerilmeden önce başına dikenli bir taç takılan Hz. İsa üzerinden Prometheus'un kendisini diğerleri için feda edişine tanık oluruz. Tıpkı Temmuz/Adonis gibi Prometheus da yaşanan çağın Hz. İsa'sı olarak karşımıza çıkar:

Kim taşıyor haçın yükünü  
şu korkunç uzun gecede?  
Kim o ağlayan, kim cevap veriyor

من الذي يحمل عبء الصليب  
في تلك الليل الطويل الرهيب  
من الذي يبكي و من يستجيب

<sup>476</sup> 'Avad, *Uşûratu'l-Mevt ve'l-Inbi'ûs ff'ş-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs*, s.94.

*aç ve çıplak adama?*

*Kim indiriyor çarmıha gerileni tahtasından?*

*Kim kovuyor kartalları yarasından?*

*Kim yükseltiyor karanlığı sabahından*

*ve değiştiriyor dikenleri defneyle?*

للجانح العاري

من ينزل المصلوب عن لوحه

من يطرد العقبان عن جرحه

من يرفع الظلماء عن صبحه

و يبديل الأشواك بالغار.<sup>477</sup>

Bu alıntıda Prometheus anlatısını birebir göremesek de anlatı ile Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi arasında bir benzerlik yaratıldığını söyleyebiliriz. Şair, Hz. İsa'yı ya da modern Prometheus'u bulunduğu konumdan çekip alacak bir kurtarıcının ortaya çıkmasını ümit ederken, yöneltmiş olduğu sorularla modern insanın hedeflerine ulaşmadaki yetersizliğini ve dışlanmışlığını gösterir.

İhsân 'Abbâs, Seyyâb'ın *Ru'yâ fî 'Âm 1956* (1956 Yılından Bir Rüya) başlığını taşıyan şiirinin ilk bölümünde şairin, Prometheus maskesinin arkasına saklandığını ve onun kişiliğiyle birleştiğini ifade eder<sup>478</sup>:

*Kondu gözlerime rüya, alevden bir kartal gibi*

*Dağıttı, söküp attı karanlığı*

*Kesti sinirleri ve emdi her bir gözkapağındaki*

*Çapağı...*

حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب

إنها تنقض تجتث السواد

تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

جفن...<sup>479</sup>

Şiirin bu bölümden sonra gelen satırları, zincirlere vurulmuş Prometheus'un betimlendiğini bize gösterir:

*Ey tanrısız kartal*

*Ey gecenin sessizliğinde Olympos'tan gelen*

أيها الصقر الإلهي

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء

<sup>477</sup> es-Seyyâb, "el-'Avde li-Ceykûr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.228-232.

<sup>478</sup> 'Abbâs, *Bedr Şâkir es-Seyyâb Dirâse fî Hayâtihi ve Şi'rihi*, s.332.

<sup>479</sup> es-Seyyâb, "Ru'yâ fî 'Âm 1956", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.232-238.

Yükselterek ruhumu göğün katmanlarına  
Yükselterek ruhumu yaralı Ganymedes<sup>480</sup> gibi  
Çarmıha gererek gözlerimi Temmuz gibi,  
İsa gibi  
Ey tanrısal kartal merhamet et  
Parçalanıyor artık ruhum.

رافعا روجي لأطباق السماء  
رافعا روجي غنميديا جريحا  
صالبا عيني تموزا مسيحا  
أيها الصقر الإلهي ترفق  
إن روجي تتمزق

Bu mısralarda Seyyâb'ın anlatıyı birebir vermeyerek farklı yorumlar kattığı açıktır. Şairin Prometheus'un kişiliği üzerinden verdiği betimlemeler, anlatının aslından ve kahramanın tanrılara karşı isyankârlığından farklılıklar gösterirken; Prometheus, Zeus karşısında aciz bir kişilik sergiler. Onun Zeus'a teslimiyeti aslında hastalıkla boğuşan şairin -bir yeniden doğuş sürecinden uzak olarak- Tanrı'ya teslimiyetini ve ilahi düzen karşısındaki acziyetini ifade eder. *el-Ma'bedu'l-Ġarîk* (Batık Tapınak) adlı şiirinde de yine Prometheus üzerinden Seyyâb'ın bu duygularına tanık oluruz:

هَلَمْ فَمَا يَزَالُ زِيُوسُ يَصْبِغُ قَمَّةَ الْجَبَلِ

بِخَمْرَتِهِ وَ يِرْسِلُ أَلْفَ نَسْرٍ نَزَّ مِنْ أَحْدَاقِهَا الشَّرِّ.<sup>481</sup>

Haydi gidelim,

Zeus boyuyor hâlâ dağın tepesini şarabıyla,

gözbebeklerinden kıvılcım çakan bin kartal yolluyor.

Seyyâb'ın son koleksiyonlarından biri olan *el-Ma'bedu'l-Ġarîk* (Batık Tapınak), şairin öznelliğe yönelişinin ve ölüm imgesinin ana konu oluşunun dikkat çektiği bir divan olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla şairin bu şiirlerinde bir yeniden doğuş ve verimlilik temasından çok, yine mitolojiden destek alınarak çizilen

<sup>480</sup> Yunan mitolojisinde Troya kralı Tros'un yakışıklı oğludur. Gencin olağanüstü güzelliğini fark eden Zeus, kartal kılığında yanına giderek onu kaçıtır ve Olynpos'ta tanrıların şarap kadehlerini dolduran hizmetkârı yapar. Ancak ona olan sevgisini göstermek için de ona ölümsüzlüğü bahşeder. Bkz. Öztürk, *a.g.e.*, s.477.

<sup>481</sup> es-Seyyâb, "el-Ma'bedu'l-Ġarîk", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.116-120.

karamsarlığı ve ölümü görürüz. Buna rağmen Seyyâb'ın şiirleri üzerinden verdiğimiz tüm örneklerde onun acıyı, modern insanın bunalımını ve yabancılaşmasını somutlaştırmak için mitolojiyi kendisine dayanak olarak aldığını söyleyebiliriz.

#### 4.3.1.7. Orpheus

Trakyalı olduğu düşünülen efsanevi bir müzisyen ve şairdir. Çok güzel *lyra* çaldığı, ezgileriyle yaban hayvanlarını büyülediği, hatta ağaçları, kayaları yerinden oynattığı söylenir. Bir gün karısı Eurydike, peşini kovalayan Aristaios'tan kaçarken üstüne bastığı yılanın sokmasından ölür. Orpheus onu geri getirmek üzere ölümler ülkesine iner, müziğiyle tanrıça Persephone'yi onu geri bırakmaya razı eder ama bir koşulla, Eurydike ardı sıra gelirken gün ışığına kavuşmadan önce Orpheus dönüp arkasına bakmayacaktır. Canlılar dünyasına yaklaştıkları sıra Orpheus bu koşulu unuttur, geri dönüp bakar. Eurydike hemen o anda sonsuza dek kayıplara karışır. Eurydike'yi tekrar kaybetmiş olmanın acısıyla deliye dönen Orpheus her yerde onun için hüzünlü şarkılar dillendirmeye başlar. Onun Eurydike'ye olan bu aşkını kıskanan Trakyalı kadınlar, Orpheus'u paramparça edip öldürürler.<sup>482</sup>

Orpheus'un bu trajik hikâyesi, Adonis'in *Ağânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı Mihyar'ın Şarkıları) koleksiyonu içerisinde yer alan *Ûrfiyûs* (Orpheus) şiirinde yeniden doğuş teması için şekillendirilmiş bir sembol olmaktan daha çok, normal bir anlatı olarak karşımıza çıkar:

*Bir aşığım,  
yuvarlanıyorum cehennem karanlıklarında  
taş gibi ama aydınlatıyorum etrafımı ben.*

عاشقٌ أتدخرُجُ في عتَماتِ الجحيمِ  
حجرًا، غيرَ أني أضيءُ.

إن لي موعدًا مع الكاهناتِ

<sup>482</sup> Howatson, a.g.e., s.671.

Bir randevum var kâhinlerle  
kadim tanrının yatağında  
hayatı sarsan bir rüzgârdır sözcüklerim  
şarkımsa kıvılcımlar.

Gelmekte olan bir tanrının diliyim ben  
tozun büyücüsüyüm.

في سرير الإله القديم  
كلماتي رياح تهز الحياة  
و غنائي شرار.

إنني لغة إله يجيء  
إنني ساحر الغبار.<sup>483</sup>

Şairin yine aynı koleksiyonunda yer alan *el-Îlâhu 'l-Meyyit* (Ölü Tanrı) şiirinin başındaki mezmurda da Orpheus karakteri sadece basit bir gönderme yapmak için kullanılır:

هؤلاء سميتهم بأسمائي. أنا الراكض و الآلهة سياج حولي أخطفها و أغزوها و حين  
أجسها ألبس الماتم قفازاً، أنا الساكن في أصداف الحلم، المعطن إنسان الداخل – (انظر وراءك  
يا أورفيوس، تعلم كيف تسير في العالم).<sup>484</sup>

Bunlar kendi adlarımla adlandırdıklarım benim. Koşuyorum  
dörtmala, tanrılar birer çit etrafımda kaçırdığım ve savaştığım,  
yokladığımda nabızlarını giyiyorum bir eldiven gibi matem elbiselerini,  
ben hayalin sedeplerinde yaşıyorum, içerideki insan olarak ilan ediyorum  
- (Dön bir arkana bak Orpheus, öğren bu dünyada nasıl yürüyeceğini).

Bu basit göndermelerin ardından Adonis'in bir diğer koleksiyonu *el-Mesrah ve 'l-Merâyâ* (Sahne ve Aynalar)'da Orpheus karakterini bu sefer daha işlevsel bir hale getirilmiş olarak görürüz. Araplar adına yeni bir yaşam arayışında olan şair, bu arayışın zorluklarını Orpheus üzerinden dile getirir:

<sup>483</sup> Adûnîs, "Ûrfiyûs", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.291.

<sup>484</sup> Adûnîs, "Ağânî Mihyâr ed-Dimaşkî", *Dâru'l-Âdâb*, Beyrut 1988, s.88.

Senin hüzünlü gitarın, Orpheus  
Aciz mayayı değiştirmekten  
Bilmez esir bir kadın için yaratmayı  
Ölüler kafesinde bitkin bir aşk yatağı  
İki bilek yahut, yahut bir belik.

Ölmesi gereken ölür, Orpheus  
Gözlerinde yarışan zaman  
Tökezler, ve ellerinde  
Kırılır gitar.

Gösteririm şimdi sana kıyılarda  
bir başı, her çiçekte bir şarkı vardır  
su bir ses gibidir tıpkı,  
seni dinliyorum şimdi, görüyorum gölgeni  
kaçıyor kendi çemberinden, dönenmeye başlıyor.

قيثارك الحزين، أورفيوس  
يعجز أن يغير الخميرة  
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة  
في قفص الموتى سرير حب  
يحنُّ أو زندين أو ضفيرة.

يموت من يموت، أورفيوس  
و الزمن الراكض في عينيك  
يكبو، و في يديك  
ينكسرُ القيثارُ.

المحك الآن على الضفاف  
رأسًا، و كل زهرة غناء  
و الماء مثل صوت،  
أسمعك الآن أراك ظلا  
يفرُّ من مداره، و يبدأ الطواف...<sup>485</sup>

Adonis'in şiirlerinde olduğu gibi Halîl Hâvî'nin şiirinde de Orpheus'a yapılan basit bir gönderme görürüz. Hayatın ve yaşamın önemine dair yaptığı bir betimlemede Hâvî şöyle der:

Duymaz mısın, duymaz mısın sesi ve yankıyı  
Sessizliğin mağaralarını nağmeyle sıvayan  
Sanki duvarlarını zile çeviren?

الألا تسمع صوتًا و صدى  
يغري كهوف الصمت بالهزيج  
كأنما جدرانها تحولت صنوج؟<sup>486</sup>

<sup>485</sup> Adûnîs, "Mir'ât li-Ûrfiyûs", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.2, s.355.

<sup>486</sup> Hâvî, "İnde'l-Başşâra", Dîvân Halîl Hâvî, s.163.



Oldukça basit de olsa şiirin mısraları, Orpheus'un denizdeki balıkları, ağaçların dallarını ve diğer cansız varlıkları dahi dans etmeye sevk eden nağmelerini aklımıza getirir.

Orpheus anlatısının devamı olarak bir başka söylenti, Trakyalı kadınların Orpheus'u öldürüp paramparça etmelerinin ardından onun boynundan kopan mermer şeklindeki başının Meriç nehrine düşerek buradan denize sürüklendiği ve suda sürüklenmekte olan Orpheus'un başının hâlâ Eurydike için serenadlar getirdiği şeklindedir.<sup>487</sup> Cebrâ bu söylentiye şiirinde başarılı bir şekilde yansıtır; ancak diğer şairlerden farklı olarak yeniden doğuşu çağrıştıracak bir kullanımla Bağdat ve Sümer'i Orpheus'un eşi Eurydike ile buluşturur:

*Yüzün bir mermer.*

*Hatırlar mısın Fidias'la Perikles'i?*

*İşte şu burun Yunanlı*

*Ve şu ağız Atina'nın ayıpladığı*

*Gözbebekleri ki buluştuğu yerdir*

*Bağdat ve Sümer'in*

*Eurydike'yle*

*Heceleyerek bir aşkı, bir felaketi.*

*Ebedi bir çocuk olan yüzün*

*Bağrınmakta üstünde acıların*

*Dudaklara karşı koyan bir mermer gibi*

*Bir simge, bir hakikat gibi.*

*وجهك مرمر.*

*أذكر فدياس و برکستليس؟*

*فهذا الأنف إغريقي*

*و هذا الفم سَوَّته أثينا*

*و الحدقتان حيث التقت*

*بغداد و سومر*

*بيورديسي*

*تتهجان حباً و فجیعة.*

*وجهك الصبی الأزلي*

*صارحاً فوق الألم*

*مرمریاً يتصدى للشفاه*

*رمزاً و حقيقة.<sup>488</sup>*

<sup>487</sup> Erhat, *a.g.e.*, s.229-231.

<sup>488</sup> Cebrâ, "Yâkût ve Hacer", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.47.

Şiirde geçen Perikles, Antik Yunanistan'da yaşamış Atinalı bir soylu ve devlet adamıdır. Atina'da demokrasi rejimini kurmuş kişi olarak bilinir. Atina'da sanat ve mimari eserler yaptırmış, tiyatroyu yaygınlaştırmış ve Atina'ya Yunanistan'ın en meşhur bilgilerini toplamıştır. Fidias ise Perikles'le aynı dönemde yaşamış, meşhur bir heykeltıraştır. Tanrıça Atena Tapınağı'nı ve Zeus Heykeli'ni yapan Fidias, Perikles tarafından da maddi olarak desteklenmiştir.<sup>489</sup> Cebrâ'nın şiirinde bu isimlere yer vermiş olması, sadece bir evrensellik oluşturma şeklinde yorumlanabileceği gibi, şairin, Orpheus'un öldükten sonra mermere dönen yüzünün sonrasında Yunanlıların elinde nasıl şekillendiğini ifade etmek için kullanması olarak da yorumlanabilir. Yine de Orpheus anlatısı, Temmûzî şairlerin ele aldıkları diğer mitolojik anlatılardan farklı olarak, işleniş tarzıyla bir diriliş veya verimliliği sembolize etmekten uzaktır.

#### 4.3.1.8. Oidipus

Yunan mitolojisinin en trajik kahramanıdır. Thebai kralı Laios ile karısı İokaste'nin oğludur. İokaste gebe iken bir düş görür ve gürdüğü bu düş, kraliçenin karnında taşıdığı çocuğun babasını öldüreceği şeklinde yorumlanır. Doğar doğmaz bebek bir dağa bırakılır, ayak bilekleri delinmiş, içinden bir kayış geçirilmiştir. Sonrasında çocuğu bir çoban bulur ve onu Korinthos kralı Polybos'a verir. Çocukları olmayan kral ile kraliçe onu öz çocukları gibi büyütür, ayaklarındaki biçimsizlikten dolayı adını Oidipus (şişmiş ayak) koyarlar. Oidipus, delikanlılık çağına geldiğinde Polybos'un öz babası olmadığına dair söylentiler duyar ve gerçeği tanrı Apollon'dan öğrenmek üzere Delphoi tapınağına doğru yola koyulur. Thebai'ye yakın dar bir geçitte öz babası Laios ile karşılaşır. Kimin kimin yolundan çekileceği üzerine çıkan kavg,

---

<sup>489</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Ali Ağaoğulları, *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s.40-41.

Oidipus'un, öz babası Thebai kralı Laios'u öldürmesiyle sonuçlanır. Olayın ardından Oidipus yoluna devam ederek Thebai'ye varır. O sıralarda Sphinks denilen bir canavar şehirde korku salmakta, sorduğu bilmeceleleri yanıtlayamayanları öldürmektedir. İokaste'nin ağabeyi ve Thebai kral naibi Kreon, kenti bu beladan kurtaracak kişiye ödül olarak krallık tacını ve dul kraliçe İokaste'yle evliliği vaat etmektedir. Oidipus bilmeceleleri doğru yanıtlayınca Sphinks de kendisini uçurumdan aşağı atarak intihar eder. Öz annesi olduğunu bilmediği İokaste ile evlenen Oidipus'un ondan iki oğlu ve iki kızı olur. Gelişen bir takım olayların ardından Oidipus'un öz anne babasını bulma çabaları da hızlanır ve sonrasında onun Thebai kralı Laios'un hem oğlu, hem de katili olduğu açığa çıkar. Öz oğluyla evlendiğini anlayan İokaste kendini asarken, Oidipus da annesi ve karısı olan kadının iğneleriyle gözlerini kör eder. Sophokles'in "Kral Oidipus" tragedyasında dile getirilen bu dram Oidipus'un Thebai'den sürülmesi, kızı Antigone'ye yaslanarak Attika'da Kolonos iline gelmesi ve orada ölmesiyle sonuçlanır.<sup>490</sup>

Grup şairlerinden Seyyâb'ın, toplumsal çürümenin ve sosyal adaletsizliğin açık bir temsili olarak gördüğü kör bir fahişeyi konu alan *el-Mûmisu'l-'Amyâ* (Kör Fahişe) adlı şiirinde, Oidipus anlatısında geçen karakterlerin çoğunu, karamsar bir tablo yaratmak, Irak'ta var olan verimsizliği betimlemek adına kullandığını görürüz:

الأضلع المتقوّسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتّش عن خيالٍ في سواها

وتعدّ آنية تألأ في حوانيت الخمر:

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاندوا بالقبور من القبور!

أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون.

"جوكست" أرملة كأمس، وباب "طيبة" ما يزال

<sup>490</sup> Erhat, *a.g.e.*, s.226; Howatson, *a.g.e.*, s.652-653.

يلقي "أبو الهول" الرهيب عليه، من رعب ظلال

والموت يلهث في سؤال

باقٍ كما كان السؤال، ومات معناه القديم

من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه.<sup>491</sup>

*Korku ve kuşkuların üstüne çöreklenmiş eğri kaburga kemikleri,*

*Yorgun gözler, başka şehirde arıyor bir hayali*

*Pavyonlarda parıldayan kap kacaklar başlıyorlar saymaya:*

*Dirilmekten korkan ölüleri*

*Kaçacağız diyorlar, sonra da sığınırız mezarlardan birine!*

*Oedipus'un kör torunları ve görünen varisleri*

*İokaste dünkü gibi dul bir kadın yine; Thebai'nin kapısında*

*Devam ediyor Sphinks dehşet yaymaya, gölgelerin korkusundan*

*Ölüm nefes nefese kalmış sorular içerisinde*

*Kala kalmış bir soru misali ve yok olup gitmiş kadim manası*

*Dudaklardaki cevabın çürüyüş süresince.*

Seyyâb'ın dışında Oidipus anlatısına ufak da olsa bir gönderme yapan bir başka isim Yûsuf el-Hâl'dir. Yukarıda da vermiş olduğumuz *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu) adlı şiirinde kahraman İbrahim'in Ulysses, Hz. İsa ve Temmuz olduğu gibi Oidipus olarak da betimlendiği görülür:

*"Keşke dalgalandırabilseydim alnımı*

*ışığın gönderinde,*

*keşke ebedi olsaydım*

*Döner miydi acaba o zaman Ulysses?*

*"لو كان لي أن أنشر الجبين*

*في سارية الضياء،*

*لو كان لي البقاء،*

*ثرى، يعود بولسييس؟*

<sup>491</sup> es-Seyyâb, "el-Mûmisu'l-'Amyâ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.269-286.

*O asi evlat ve kuzu,  
ve Şu kr olan günahkâr  
görmek için yolunu?''*

*والولء العقوء؁ والءروف؁  
والءاطئ الأصبب بالعمى  
لئبصر الطرئقا؟»*

Şiirde geçen 'kr günahkâr' ifadesi Oidipus'a dair bir nitelendirmeyken, Şiirin kahramanı İbrahim'in de onun gibi günahlarından haberdar bir Şekilde yolunu aramakta olduğunu göstermek için kullanılmıştır.

#### 4.3.1.9. Yeniden Doğuş ve Verimliliğin Dişil Karakterleri

Temmuz, Baal, Adonis ve Osiris karakterleri nasıl verimlilik ve bereket temasının eril gücünün simgeleriye İŞtar, İsis, Aphrodite, Astarte, AŞterot ve Venüs de farklı uygarlıklarda farklı isimlerle anılan ancak verimlilik ve bereketin kadınsal gücünü vurgulayan karakterlerdir. Bu eril ve dişil glerin birleşimi, hayatın devinimini ve verimliliğin sürekliliğini ortaya koyar. Bu devinimi doğal yaşamın bir döngüsü olarak kabul etmeye çalışan uygarlıkların hayal gücü, Temmzi Şairlerin elinde bir yeniden doğuşa evrilir. Devinimsizlik nasıl ki Arapların içinde bulunduğu siyasi ve sosyal yıpranmıŐlıĐı simgeliyorsa Temmûzî Şairlerce bu karakter ve anlatılar üzerinden aranan yeniden doğuş da yine Arapların yeni ve huzurlu bir hayatı arzulanıŐlarını simgeler.

Şiirlerinde verimlilik ve bereket temasının kadınsı gücünü en çok kullanan grup Şairleri arasında ilk olarak Seyyâb gelir. Onun, Temmzi Şiirin en iyi örneklerinden biri olarak kabul gören *Unşûdetu'l-MaŐar* (Yağmurun Türküsü) Şiirinin hemen başında mitolojik bir kadın karakteri kendisine muhatap alır:

*Seher vakti iki hurma ağacıdır gözlerin,  
Ya da iki balkon; ayın terk etmek üzere olduğu.  
Gülümsediğinde gözlerin, bağlar yaprak açar*

*عيناك غابتا نخيل ساعة السحر؁  
أو شرفتان راح يناء عنهما القمر.  
عيناك حين تبسمان تورق الكروم*

*Aylar gibi dans eder ışıklar nehirde  
Bir kürekle hafifçe titretilen, seher vaktinde.  
Gülümsediğinde gözlerin,  
Sanki nabzı atıyor derinliklerinde, yıldızların...*

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر  
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السحر  
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم.<sup>492</sup>

Şairin betimlemelerde yer verdiği işleve bakacak olursak muhatabın bir sevgiliden daha çok mitolojik bir karakteri çağrıştırdığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla gülümsediğinde bağları yeşillendiren, doğaya hayat veren bu canlılığı herhangi bir bereket tanrıçası olarak nitelendirmemiz mümkündür. Seyyâb, bu şiirinde olmasa da *min Leyâliyi's-Suhâd* (Uykusuz Geçen Gecelerden), *Ceykûr ve'l-Medîne* (Ceykur ve Şehir), *Temmûz Ceykûr* (Temmuz Ceykur'dur), *Medînetu's-Sindibâd* (Sinbad'ın Şehri) ve *Merhâ Gaylân* (Gaylân İçin Hurra) şiirlerinde İştâr'ı birebir anarak kimi zaman verimliliği, kimi zaman yeniden doğuşu, kimi zamansa arayış sürecinde çekilen acıları gösterir. Ancak örnek olarak vereceğimiz şiirlerin hiç birisinde direkt bir İştâr anlatısı bulunmaz. Şair, mısralar içinde onun işlevselliğine ve Arapların içinde bulunduğu durum ile bileşimine vurgu yapar:

*Geldin mi Irak'a?  
Seriyorum kalbimden ona doğru giden bir yol  
ve yürüyorum üstünde.  
Sanki gökyüzünden düşmüş gibi İştâr üstüne,  
fışkırmış gibi onunla birlikte bahar,  
tomurcuklanmış gibi dallar:  
Dut, zakkum ve hurma  
havanın kokusuyla yayılan.*

تأتين أنتِ إلى العراق؟  
أمدُّ من قلبي طريقه  
فأمشي عليه. كأنما هبطت عليه من السماء  
عشتار فانفجر الربيع لها و برعمت الغصون:  
توت و دفلي و النخيل بطلعه عقب الهواء.<sup>493</sup>

<sup>492</sup> es-Seyyâb, "Unşûdetu'l-Maţar", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.253-257.

<sup>493</sup> es-Seyyâb, "min Leyâliyi's-Suhâd", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.322-328.

Bir diğerk Şiirinde ise daha karamsar bir tablo görürüz. Temmuz'un getirmiş olduğu bereket, İŞtar'a yani bütün bir yeryüzüne yayılmış olsa da kuraklığı def etmekte aciz kalır. BirleŐmeden ortaya çıkan etrafını aydınlatamayan lambalardır. Yeni bir hayatı arayış sürecinde çekilen acıların farklı sunumudur:

*Açlığın hasadı cennetinde onun.*  
*Alevden bir değirmen, yolum geçti üzerinden,*  
*Filizlerinden bereketlendirdi kısır kadınları*  
*Şehir boyunca uzanan Temmuz'un damarları,*  
*Damarlar ki her evde, hapishanede, kahvede*  
*Her bir hapishanede, barda, pavyonda*  
*Her bir deli hastanesinde...*  
*Ve İŞtar'ın bütün kerhanelerinde...*  
*FıŐkurtur topraktan melez iekleri:*  
*Yağın yakmadığı, ateşin dokunmadığı lambaları*  
*Her bir kahvede, hapishanede, pavyonda ve evde.*

*حصاد المجاعات في جنتيها .*  
*رحى من لظى مرّ دربي عليها،*  
*وكرم من عساليجه العاقرات*  
*شرايين تموز عبر المدينة،*  
*شرايين في كل دارٍ و سجنٍ و مقهى*  
*و سجنٍ و بارٍ و في كل ملهى*  
*و في كل مستشفيات المجانين..*  
*في كل مبعى لعشتار..*  
*يطلعن أزهارهنّ الهجينة :*  
*مصاييح لم يسرج الزيت فيها و تمسسه نار*  
*و في كل مقهى و سجن و مبعى و دار.*<sup>494</sup>

Cebra'nın Şiirinde karşımıza çıkan bereket tanrıçası ise AŞterot'tur. Tam anlatı olmamakla birlikte Şiirde geçen ifadelerden dolayı Şairin, İtalyan ressam Sandro Botticelli'nin 1482-1486 yılları arasında çizdiği *Venus'n Doğuşu* tablosundan esinlendiğini söyleyebiliriz. Şiirde bereketi simgeleyen yağmur, yeni bir yaşam arayışı içinde karşımıza çıkarken yağmurun getirdiklerinin gözyaşı ve kan olduğunu görürüz. Arayış sürecinde çekilen acılar, Şair tarafından AŞterot'e gönderme yapılarak verilir:

*Zira görürsek esen meltemi*  
*iki bacak ile iki göğüsten gelen*

*إذ رأينا النسيم*  
*من الساقين و النهدين يصنع*

<sup>494</sup> es-Seyyâb, "Ceykr ve'l-Medıne", el-'Amâlu'Ő-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.225-227.

ne gördüyse onu yaptığı Botticelli'nin  
iki kürek kemiğinin arasından  
alev misali perçemlerle –  
Ah utangaçlık!  
Aşka tutuldu şairler  
ve ömür tüketti ağlamakla  
bütün Leylalar  
ikimiz dışında – ilkbaharda canım  
hanımefendim,  
yükseltmezden önce sesini Aşterot  
ah o inilti dolu acılar.  
  
İlk baharı düşlediğimiz o yerde  
sıcak, uzun aylar boyunca  
yardım diledik yağmurdan  
ve hiç uyumadık,  
yardıma çağırdık kadim aşkı,  
yağdığında yağmur, ah acılar, yağmur  
gözyaşıydı ve kan.

ما رآه بوتيشلى طالعا من الشبج  
بغداير كاللهيب –  
واخجلاه!  
قضى الشعراء حبا  
وكل ليلي  
قضت حياتها بالبكاء  
إلا كلينا – في الربيع يا  
سيدتي،  
قبل أن ترفع عشتاروت صوتها  
والماء بالناواح.  
  
في المحل حلمنا بالربيع  
أشهرًا حرّى طوال  
و استغثنا بالمطر  
ولم نتم،  
نستصرخ العشق القديم،  
ولما أمطرت، كان المطر  
والماء، دمعا ودم.<sup>495</sup>

Halil Hâvî'nin şiirlerinde bereket ve verimliliğin kadınsal gücüne rastlayamazken; Yûsuf el-Hâl'in yukarıda, Odysseus anlatısında vermiş olduğumuz *es-Sefer* (Yolculuk) adlı şiirinin tek bir mısraında Aşterot ismini görürüz. Adonis'in ise ilk iki koleksiyonunda imgelerle boğduğu iki kısa şiirinde İştar'a rastlarız:

<sup>495</sup> Cebrâ, "Kaşîde", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.57-58.



*Bağışla onu ey şiir  
söylesin diye şarkısını umutsuzlukla  
ve alışsın diye gündüze,  
onun topraklarında söndürdü tohumlar  
mumlarını, ve yandı İştâr.*

*يا شعرُ هبْهُ أن يغني مع اليأس  
و يعتاد على النهار،  
أطفأتِ البذورُ في أرضه  
شموغها، و احترقت عشتار.<sup>496</sup>*

Diğer şiir, Temmuz’u kaybetmiş olan İştâr anlatısını bize anımsatır. Şairin aforizmaları olarak görebileceğimiz kısa şiirleri içinde İştâr, Adonis’in takındığı bir maskeye dönüşür:

*Dans etti korkulu gözkapaklarımın arasında  
Gecenin cesedi ile şehrin bukalemunu,  
Bense hüznü İştâr maskemi takındım  
Resmettim fırtınayı.*

*رَقِصْتُ بَيْنَ جَفَوْنِي الْخَانِفَةِ  
جَنَّةَ اللَّيْلِ وَ حَرْبَاءَ الْمَدِينَةِ،  
فَتَقَنَّنْتُ بَعِشْتَارَ الْحَزِينَةِ  
و رَسَمْتُ الْعَاصِفَةَ.<sup>497</sup>*

Yeniden doğuş süreci içerisinde işlenen tüm bu karakterler, verimlilik ve bereketin hem eril hem de dişil yönünü ortaya koyarken, Arapların kendi kültürel miraslarından edindikleri birikimle de zenginleşirler. Arapların siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik; her türlü alanda bozulmuş olan yapıları ve insanların içinde bulunduğu yılgınlık hali, Temmûzî şairlerce bir eleştiri konusu yapılmamış, aksine, bu durumun içinden nasıl çıkılacağına dair kendilerince çözüm yolları aramışlardır. Yeni bir hayat arayışı, arayış sürecinde çekilen acılar, yeniden doğuş ve ölümden sonra hayat çizgisinde ilerleyen bu çabaları, insanlara umut verme ve onları harekete geçirme hususunda az da olsa etkili olmuştur.

<sup>496</sup> Adûnîs, “Ricâ”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.86.

<sup>497</sup> Adûnîs, “Evrâk fi’r-Rîh / 29”, *el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.105.

### 4.3.2. Halk Anlatıları ve Kahramanlar

Halk anlatıları Cahiliye döneminden günümüze Arapların kültürel hayatında etkin bir rol oynamıştır. *Eyyâmu'l-‘Arab’*tan, *1001 Gece Masalları*’ndan ve daha birçok kaynaktan yayılan hikâyeler, kimi zaman kulaktan kulağa, kimi zamansa modern dünyanın sağladığı imkânlarla büyük kitlelere ulaşır. Toplum tarafından beğenilmiş, bilindik anlatıların yanı sıra belli bölgelere mahsus, belli kişiler tarafından duyulup anlatılan hikâyeler ve hurafeler de bulunur. Hâvî, el-Hâl ve Cebrâ’ya nazaran daha kırsal kesimde büyüüp yetişmiş olan Seyyâb ve Adonis’in şiirlerinde bu tarz küçük çaplı anlatı ve hurafeleri görürüz. Anka ve Sinbad gibi toplumun büyük kesimi tarafından bilinen anlatılar neredeyse tüm grup şairlerinin şiirlerinde yer edinirken hurafelerle dolu ‘dede-nene masalları’ ise sadece Seyyâb’ın ve Adonis’in şiirlerinde karşımıza çıkar.

#### 4.3.2.1. Anka & Phoenix

Anka’nın, Türk mitolojisinde bir fili bile havaya kaldırabilecek güç ve büyüklükte, efsanevi güzelliğe sahip bir kuş olduğuna ve Kaf Dağı’nın zirvesinde yaşadığına inanılır. Anka, Zümrüd-ü Anka, Hüma, Simurg adlarıyla da bilinmekte olup Arap anlatılarında adı geçen Rok (الرُّخ)’la, ayrıca Mısır ve Yunan mitolojisindeki Phoenix’le benzerlik gösterir. Bin yılı aşan bir ömrün ardından yeniden dirilmek için kendini ateşe atar ve öldükten sonra kendi küllerinden yeniden doğar. Bir başka söylence ise Mısır’da güneş kenti Heliopolis tapınağına babasının ölüsünü götüren kuşu gören tapınak rahibi kutsal kitaba bakar ve bu kuşun Phoenix olduğuna ikna olursa Phoenix’in cesedini ateşe verir.<sup>498</sup>

Temmu’zî şiirin değerlerinden biri, sadece Batı kaynaklı mitolojileri değil, kendi kültüründen gelen anlatıları da işlemiş olmasıdır. Şairler isim olarak şiirlerinde

<sup>498</sup> Öztürk, *a.g.e.*, s.154, 968, 1019.

daha çok Phoenix'i tercih etmiş olsalar da yanıp kendi küllerinden yeniden doğan efsanevi kuşun hikâyesini kendi kültürlerinin bir parçası olarak görürler. Bu anlatı Cebrâ, Seyyâb ve Adonis'in şiirlerinde karşımıza çıksa da aralarında bunu en iyi işleyen şair Adonis olmuştur. Onun, Şefîk el-Ma'lûf'un *Abkar* adlı koleksiyonunda Anka anlatısına yer vermesinin ardından modern Arap şiirinde bu temayı işleyen ikinci şair olduğunu belirtmemiz gerekir.<sup>499</sup> Şairin yabancılaşma olgusunun en çok göze çarptığı koleksiyonu olan *Evrâk fi'r-Rîh* (Rüzgârda Sallanan Yapraklar)'te okuyucu genellikle kendini, yurdunda olan ama insanlardan uzakta kalan bir şairin karşısında bulur. Adonis, bu koleksiyonunun içinde yer alan ve 1957 yılında yazdığı *el-Ba's ve'r-Remâd* (Diriliş ve Küller) şiirinde bir sembol olarak kullandığı Phoenix üzerinden kendi deneyimlerini bizlere aktarır. Phoenix, burada hem Temmuz, hem de Baal'dir. İlk önce hayalde başlayan bu deneyim, ardından yeniden doğuşa, bahara ve berekete evrilir:

*Hayal ediyorum elimde bir kor tanesinin olduğunu*

*Geliyor bir kuşun kanadında*

*Cesur bir ufuktan*

*Kokluyorum içindeki alevi - Yüzyılların Kartaca'sı*

...

*Hayal ediyorum çiğnerlerimin bir kor tanesi olduğunu*

*Buharı alıp götürüyor beni, uçuruyor Baalbek'e,*

*Ki bir mezbahadır Baalbek,*

*Ölümüyle zenginleşen bir kuş olduğu söylenir orada*

*Yenilik, yarınının adıyla denir, dirilişinin adıyla*

*Yanıp kül oluyor*

*Hasadından güneş ve ufuklar doğuyor.*

*أحلم أن في يدي جمرة*

*آتية على جناح طائر*

*من أفق مغامر*

*أشم فيها لهبا - قرطاجة العصور*

...

*أحلم أن رنتي جمرة*

*يخطفني بخورها يطير بي لبعبك،*

*بعبك مذبح،*

*يقال فيه طائر موله بموته*

*وقيل باسم غده الجديد باسم بعته*

*يحترق*

*و الشمس من حصاده و الأفق.<sup>500</sup>*

<sup>499</sup> Razzûk, a.g.e., s.56.

<sup>500</sup> Adûnîs, "el-Ba's ve'r-Remâd", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.141-160.

Adonis'in *el-Ba's ve'r-Remâd* (Diriliş ve Küller) şiiri, insanoğlunun yaratılıştan beri süregelen trajedisinin, ölümsüzlüğü arayışının, varoluşunu anlamlandırma çabalarının ve anlamsızlığı aşarak kendisini ve uygarlığı düzenleyebilme isteğinin bir temsilidir. Bu temsil aynı zamanda onun, ülkesinde kendisine sunulmuş olan bozuk düzeni reddetme çabasını da gösterir. Bu, bozulmuş olan bir uygarlığın geleneklerini, hayat felsefesini, inançlarını ve hurafelerini de reddediştir. Ölüm için gönüllü olan Phoenix, uygarlık karşısındaki insanın konumunu simgeler. Şiirde bu insanı ve inançlarını bize gösteren ise yaşlı komşu kadın Ayşe'dir:

*Asılı bir kafes gibi yaşlı komşumuz Ayşe*

*İnanır yığına, boşluğa ve perçeme*

*Ve kazaya ve kadere*

*Yıldızların evidir kirpikleri, her yıldız bir haber*

*Ömrümüz yağmursuz bir bulut diyor Ayşe*

*Diyor ki dünya en çirkin toprak*

*Kendi tahtının altında yarattı dünyayı Tanrı*

*Ve yuvarladı yüksekten*

*İnsanoğlu gibi bir kusurmuşçasına:*

*"Vay kâfir olana ki vay*

*Ne mutlu ibret alana."*

*Sofu kadın komşumuz Ayşe,*

*Sever onu yakındaki ve uzaktaki*

*Ve perçemlerle süslü caddeli şehirler.*

*Sever onu ülkemizde var olan,*

*Tümörde gizli olan*

*Süslü tablolardaki*

*عائشة جارتنا العجوز مثل قفص مُعلق.*

*تؤمن بالركام و الفراغ و الطرر*

*و بالقضاء و القدر*

*أهدابها منازل النجوم، كل نجمة خبر*

*عائشة تقول إن عمرنا سحابة بلا مطر*

*تقول إن الأرض أبشع الأكر*

*صورها الإله تحت عرشه*

*و من علّ دحرجها*

*خطينة كأنها البشر:*

*"يا ويل، ويل من كفر*

*يا سعده من اعتبر."*

*عائشة جارتنا تقيه،*

*يحبها القريب و البعيد*

*و المدن الكثيرة الشوارع المزينات بالطرر.*

*يحبها الحاضر في بلادنا، الكامن فيها ورما*

*و لافتات زيتية*

*وقفصا من الذباب أحضرا.*

*Ve sinekli yeşil bir kafesteki.  
Sofu kadın komşumuz Ayşe,  
Hayatı yünlü deriler, kuzular ve çobanlık  
Bir hikmettir ki götürür onu kendi pusluğuna  
Tıkar hayat kumlu yapraklardan  
Gecelerin yosunundan  
Bir tekkeye.  
Komşumuz Ayşe,  
Yeni Phoenix'imiz hayatımızda  
Büyük, uzun boylu, göz alıcı  
Alıp götürür kalpleri, Phoenix, ve düşüncüyü  
Bir dolunaymış gibi.*

*عائشة جارتنا تقيّة،  
حياتها جلود صوف و خروف و رع  
و حكمة تعود بالأرض إلى سديمها  
تحتجز الحيات في تكيّة  
من ورق الرمال  
وطحلب الليالي.  
عائشة جارتنا، فينيقتنا الجديد في حياتنا  
كبيرة فارعة القوام تأخذ البصر  
وتأخذ القلوب، يا فينيق، و الفکر  
كأنها القمر.*

Şiirde aynı zamanda yukarıda ifade ettiğimiz denklemin farklı bir uyarlamasını görürüz. Phoenix, hem insandır, hem de Temmuz anlatısında da aktardığımız gibi akan kanından gelincikler fişkiran, ırmakları coşturan Temmuz. İnsanlığın kurtuluşu için kendini feda eden Hz. İsa'nın da bizzat kendisidir:

*“Tanrım, nasıl da sallandı kemiklerimizde duvar  
Nasıl da söndü ışık ve gözlerimizde sabah  
Ve dondu namazlarımız kadim ismin üzerinde  
Nasıl da unuttu günahları tatlı kalplerimiz  
Arzulayarak senin cömert vaadini.”*

*”ربا، كم تزلزل الجدار في عظامنا  
و انطفأ السراج و الصباح في عيوننا  
و جمدت صلاتنا على اسمك القديم  
و نسيت قلوبنا اللذائذ الخطايا  
آملة بوعدك الكريم.”*

*Üç yığın, çakıl taşları gibi büyüyorlar  
Düşünüyorlar çakıl taşları gibi, mağaradır biri*

*ثلاثة من الكرام، يكبرون كالحصى  
و كالحصى يفكرون، واحد مغارة*

Pastır diğer ikisi, ondan bir yankı:  
“Tanrım başka biri oldum ben:  
(Uzuvlarım birer çivi  
Ve tahta dizlerim).  
Tanrım, kutlu bir yer hazırla şu hakir kuluna  
Yumuşak bir divan ihsan et, bardakları altından  
Ve gümüşten, çocukları sonsuzluk olan -  
Sevdalı yanında sonsuzluğu ihsan et, Tanrım.”  
Üç boşluk, nefret ediyorlar hayatlarından  
Bizim de yanımızda,  
Buhurdanlar ki Baalbek gibi; boşluğun ateşi,  
Ölümü ve dirilişi var:  
Nasıl da muhteşem bir yangın, nasıl da ulu,  
Nasıl da yüce bir savaş,  
Hangi kahraman yok olacak,  
Kimin için gelmekte olan zaman,  
Ölür mü ki savaş, azalır mı, devam eder mi hâlâ?

و الآخران صدأ، صدی لها:  
”یا رب صرت آخراً:  
(مفاصلي مسامر  
ورکبتاي خشب).  
ربي هيبىء موضعا مبارکا لعبدك الذليل  
هبنی مقعدا منعما أكوابه من ذهب  
وفضة، ولدائه مخلدون -  
هبنی الخلود في جوارك الحبيب، يا إلهي.”  
ثلاثة من الفراغ يكرهون عمرهم  
فالفراغ عندنا  
مجامر كبعلك؛ للفراغ ناره و موته و بعثه:  
ما أروع الحريق، ما أجلة  
ما أعظم العراك، أي بطل سينتهي  
لمن يكون الزمن الذي يجيء،  
و العراك هل يموت، هل يخف،  
هل يظل قائما؟

Gerçek varoluş seviyesine erişmiş bir kişi için ömür, başlangıcı ile sonu aynı olan bir daireye benzer. Bu oluş süreci içinde insan, geçmiş, hal ve gelecekte oluşmuş düz bir çizgi üzerinde geçmişini tekrar ederek ölüme yaklaşmaz. Hedef, zaman ve mekânda zirveye doğru dikine tırmanışlarla Tanrı'ya ve mutlak gerçeğe varmaktır. İnsan, ebedi bir düzenden gelir, zamanın bahsettiği şuurun sınırları içinde gerçeği arar, imtiyazlı anlarda ona gittikçe yaklaşır. Bu arayışın sonunda insan, ölümü yeniden doğuşun şartı

olarak kabul eder ve hayata onun objektif açısından bakmayı öğrenir.<sup>501</sup> Bunun bilincinde olan Adonis, şiirin sonlarına doğru yeniden doğuşun gerçekleşmesi adına kendisini de ya da bir başka ifadeyle insanoğlunu da Phoenix'in ateşine atar:

*Phoenix, yeniden dirilişinin anı bu;  
Benzedi küle, bir kıvılcım, yıldızlı bir alev oldu  
Yavaşça emekledi bahar köklerde ve toprakta,  
Çekip aldı dünümüzün kumunu –  
Yaşlılığı ve şu üçünü:  
Yığın, boşluk ve karanlık,  
Phoenix bırak esir kalsın sende kaderim,  
Gözkapaklarımızdan uzak olan yüceliğinde,  
Ayuçlarımızdan uzak olan  
Ve bırak beni son defa,  
Dokunayım çürümüş kanadındaki toprağa  
Bırak beni  
Son defa  
Hayal ediyorum ciğerlerimin  
Bir kor tanesi olduğunu  
Geliyor bir kuşun kanadında  
Serüvenci bir ufuktan.  
Bırak beni koklayayım ondaki mabetsel alevi –  
Belki bir işaret vardır imgeler için  
Belki cisimleşir Kartaca:  
Bir alev var toz parçacıklarında*

*فينيق، تلك لحظة انبعائك الجديد؛  
صار شبة الرماد صار شرراً و لهباً كواكبياً  
و الربيع دب في الجذور، في الثرى،  
أزاح رمل أمسنا - العجوز و الثلاثة:  
الركام و الفراغ و الدجى،  
فينيق خل جبهتي أسيرة لَدَيْكَ  
في غلوك البعيد عن جفوننا،  
البعيد عن أكفنا  
و خلني لمرة أخيرة،  
الامس التراب في جناحك الريميم -  
خلني  
لمرة أخيرة  
أحلم أن رنتي جمرة  
آتية على جناح طائر  
من أفق مغامر،  
و خلني أشم فيها اللهب الهياكلي، -  
ربما لصور فيها سمة  
و ربما تجسدت قرطاجة:  
دقائق الغبار فيها لهب  
و خلني لمرة أخيرة  
أحلم أن رنتي جمرة*

<sup>501</sup> Kantarcioğlu, T.S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması, s.65.

*Bırak beni son defa*

*Hayal edeyim ciğerlerimin*

*Bir kor tanesi olduğunu*

*Kendimden geçiriyor, uçuruyor dumanları;*

*Bırak beni son defa:*

*İşte büktüm dizimi*

*Ve oturdum işte boyun eğerek*

*Bırak beni son defa hayal edeyim Phoenix*

*Kucaklayayım yangını*

*Kaybolup gideyim yangında*

*Phoenix, ey Phoenix*

*Ey yol gösterici.*

يأخذني بخورها، يطيرُ بي؛

و خلني لمرّة أخيرة:

ها ركبتني حنيتها

و ها جلست خاشعًا

فخلني لمرّة أخيرةٍ أحلم يا فينيق

أحتضن الحريق

أغيب في الحريق

فينيق، يا فينيق

يا رائد الطريق.

Adonis, Anka anlatısını kullandığı bu şiirinde, onu İnsan = Hz. İsa = Temmuz = Tanrı denklemine sokarak kurban olmanın, kendini feda etmenin ve ölümün, kişiyi veya toplumu yeni bir hayata ve yeniden doğuşa götüreceğini dile getirmektedir. Bu yenilenmeyi sağlayacak olan, Phoenix'in küllerinden kıvılcımlanan ateştir. Ancak şairin hayalini kurduğu yenilenmenin, sadece Arap toplumunun içinde bulunduğu uygarlıkta var olacağı düşünülmemelidir; kanımca, şairin vermiş olduğu mesaj, biraz daha evrensel olacak şekilde bütün bir insanlığın medeniyet algısına yöneliktir.

Grup şairlerinin bir diğer ismi Cebâr ise Filistin için hem bir tür güzelleme, hem de bir tür ağıt olarak değerlendirilebilecek şiiri *Hamâsiyyetu 'ş-Şayf* (Yaz Beşlemesi)'ta geleceğe dair umudu diri tutabilmek adına Anka anlatısına başvurur. Şair, örnek olarak verdiğimiz şiirinde Anka'nın ya da Phoenix'in adını kullanmamış olsa da yapılan göndermeler okuyan/dinleyene onu çağırıştırır:



*İşte bu hüznün dikenlerinden filizlenir  
bu umudun gülü.  
İşte bu kefaretin yaşmağından  
tutuşturuyor aşkın kıvılcımı yeryüzünü, insanlığı:  
Bin yıl yanacak olsa da bu fırın  
alevlerinin içinde şakiyacak bir muhteşem kuş  
yeryüzünü ve güneşi dolduran şarkıyı  
dolduran yedi denizin tümünü.*

*من شوك هذا الحزن تنبت  
وردة هذا الأمل.  
من لثام الفداء هذا  
تقدح شرارة الحب للأرض، للإنسان:  
وإذا محرقاً ألف عام، في  
سعيها طير عظيم يعني  
أغنية تملأ الأرض و الشمس  
و البحار السبعة كلها.<sup>502</sup>*

Şairin “*Bin yıl yanacak olsa da bu fırın*” ifadesi, içinde bulunulan zor durumun uzun yıllar devam edebileceğini gösterir. Ancak şair, umudunu hiçbir zaman kaybetmez çünkü gün gelecek Anka ya da Arap toplumu küllerinden doğacaktır. Şiirde geçen “yedi deniz” kavramı ise ‘Kutsal Kitaplara Göndermeler’ bölümünde irdelenecektir.

Seyyâb’ın Anka anlatısını ele alış biçimi ise diğer şairlerden biraz daha farklıdır. Vefatından bir sene önce, 1963 yılında kaleme aldığı *el-Şâşîde ve ‘l-‘Ankâ*’ (Şiir ve Anka) şiirinde şairin, hastalığından dolayı çekmekte olduğu acılarına ve ölümün sanatı üzerindeki etkilerine tanık oluruz:

*Yeni odadaki cenazem  
sesleniyor bana şiir yazayım diye,  
işte yazıyorum  
kanımdan geçenleri ve siliyorum  
yumuşatana kadar inatçı fikri.  
...  
Ve böylece şair yazdığında şiiri*

*جنازتي في العرقة الجديدة  
تهتف بي أن أكتب القصيدة،  
فأكتب  
ما في دمي و أشطب  
حتى تلين الفكرة العنيدة.  
...  
و هكذا الشاعر حين يكتب القصيدة*

<sup>502</sup> Cebrâ, “*Hamâsiyyetu’ş-Şayf*”, *el-Mecmû’âtu’ş-Şi’riyye*, s.178.

görmüyor ölümsüzlüğe nabız atışını,  
yakıp yıkacak yaptıklarını, yakıp yıkacak  
taşlarını, sonra usanacak sessizlikten, dinginlikten  
geldiğinde yeni bir düşünce aklına,  
çekecek onu gözleri örten bir örtü gibi  
görmeyeceksin böylece olması istenileni  
öyleyse yıksın geçmişi, nesnelere kanat çırpacak  
bir tek yanan küllerinin üstünde onun  
saçılacak ufukta  
ve doğacak şiir.

فلا يراها بالخلود تنبض،  
سيهدم الذي بنى، يقوض  
أحجارها ثم يمل الصمت و السكونا  
و حين تأتي فكرة جديدة،  
يسحبها مثل دثار يحجب العيوننا  
فلا ترى إن شاء أن يكوننا  
فليهدم الماضي، فالأشياء ليس تنهض  
إلا على رمادها المحترق  
منتثرا في الأفق  
و تولد القصيدة.<sup>503</sup>

Diğer şairlerin aksine Seyyâb'ın Anka'yı kendi yaratıcılığını yenilemek adına bir sembol olarak kullandığını görürüz. Burada söz konusu olan bir toplumun küllerinden yeni baştan doğması değil, hasta yatağında ölümü bekleyen bir şairin Anka gibi öldükten sonra yeni ve taze bir hayata başlayacak oluşuna dair inancıdır.

#### 4.3.2.2. Mihyâr

Adonis'in *Ağânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı Mihyâr'ın Şarkıları) kitabının başkahramanı olan Mihyâr, mytho-poetic anlayış çerçevesinde şair tarafından yaratılmış bir kahraman olabileceği gibi, Bağdat'ta yaşamış İran kökenli Abbasi şairi Mihyâr ed-Deylemî (? - 1037) olarak da düşünülebilir.

Adonis'in adı geçen koleksiyonunun tamamı, ilk şiirden son şiire dek bir Mihyâr anlatısıdır. Şiirlerde Mihyâr'ın doğumu, yaşayışı ve yaptıkları işlenir. Ayrıca şairin kitabını yedi bölüme ayırmış olduğu da dikkat çeker; tıpkı Eski Ahit'te aktarılan Tanrı'nın evreni yedi günde yaratması gibi, o da Mihyâr öncülüğünde kendi düş

<sup>503</sup> es-Seyyâb, "el-Şaşıde ve'l-Ankâ", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.173-174.

evrenini yedi bölümde kurgular. Her bölümün başına, kutsal kitap Zebur'un sureleri olarak adlandırılan 'mezmurlar' koymuş olması bundandır. Tüm bu mezmurlar, düzyazı şiir formatında kaleme alınmıştır.

Mihyâr aslında Adonis'in kendi yaratmış olduğu Phoenix'i olarak da düşünülebilir. Şiirlerinde aynı Phoenix gibi öncesinde oldukça uzun bir süre yaşamış olan bir kraldır:

*Bir kraldır Mihyâr*

*Bir kral, düş onun için bir saraydır,*

*Düş, bahçeleri bir ateşin.*

...

*Bir kraldır Mihyâr*

*Yaşar rüzgârın melekûtunda*

*Sırların topraklarında hüküm sürer.*

ملك مهيار

ملك و الحلم له قصر و حدائق نار.

...

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح،

و يملك في أرض الأسرار.<sup>504</sup>

Sonrasında yenilenebilmek ve dünyaya tekrar gelebilmek için herkesi ateşe

teslim olmaya çağırır:

*Sarsıyor bizi Mihyâr*

*Hayatın kabuğunu içimizde yakıyor*

*Yakıyor sabrı, nazik eşkâlleri,*

*Öyleyse teslim ol korkuya ve belaya*

*Ey toprağımız, ey Tanrı'nın ve tiranların eşi*

*Teslim ol ateşe.*

يرجنا مهيار

يحرق فينا قشرة الحياة

و الصبر و الملامح الودية،

فاستسلمي للرعب و الفجيرة

يا أرضنا يا زوجة الإله و الطغاة

واستسلمي للنار.<sup>505</sup>

<sup>504</sup> Adûnîs, "Melik Mihyâr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.246.

<sup>505</sup> Adûnîs, "Da've li'l-Mevt", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.251.

Ne var ki Adonis bu anlatıyı oluştururken sadece mitoloji ve halk hikâyeleriyle yetinmeyip onu dinî öğelerle de genişletir. Mihyâr'ın hikâyesi, mezmur anlatılarıyla başlar, Yeni Ahit'le devam eder, onun gelişini Ensar ahalisi karşılar:

*Karşıla onu ey Ensar'ın şehri*

*Dikenlerle, taşlarla karşıla*

*As ellerini yukarı*

*Bir yay gibi, mezarın geçip gittiği*

*Altından, tutuştur şakaklarını*

*Nişanla ya da korla –*

*Bırak yansın Mihyâr.*

لاقيه يا مدينة الأنصار

بالشوك، أو لاقية بالحجار

و علقى يديه

قوساً يمر القبر

من تحتها، و توجي صدغيه

بالوشم أو بالجمر –

و ليحترق مهيار.<sup>506</sup>

Mihyâr kimi zaman Pnoenix'in kendisi olur, kimi zamansa Tanrı'yla aşık atan bir kahramana dönüşür:

- “Kimsin sen, kimi seçiyorsun Mihyâr?”

*Nereye yönelsen ya Allah ya cehennem Şeytan'ın*

*Ya giden bir cehennem ya bir cehennem gelen*

*Dünyanın kendisi seçim”.*

- “من أنت، من تختار يا مهيار؟

أنى اتجهت، الله أو هاوية الشيطان

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

و العالم اختيار”.

- “Yok yok ne Allah'ı seçiyorum, ne Şeytan'ı

*İkisi de duvar*

*İkisi de gözlerimi kapar –*

*Duvarı duvarla mı değişeyim*

*Şaşkınlığım, şaşkınlığıdır aydınlatanın*

-“لا الله أختار و لا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يُغلق لي عيني –

هل أبدل الجدار بالجدار

و حيرتي حيرة من يُضيء

<sup>506</sup> Adûnîs, “Medînetu'l-Enşâr”, el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.254.

Kimi yerde farklı niteliklerle bezenmiş de olsa Allah'ı müjdeleyen bir peygamberdir:

*Şaşkına dönen Tanrı'yı bekliyorum*

*Kızan, ağlayan, bükülen, ısıtan*

*Senin yüzün ey Mihyâr*

*Haber ediyor Tanrı'yı, gelmekte olan.*

أنتظرُ الله الذي يحار

يغضبُ بيكي ينحني يضيئُ –

وجهك يا مهيار

يُنبئُ بالله الذي يجيء.<sup>508</sup>

Bunların dışında kimi yerde Kâbil, kimi yerde Mesih olsa da, kimi yerde de herkes gibi bir insan olarak karşımıza çıkar:

*Kapılar ve büyücülerdir gece*

*Mihyâr'ın ciğerlerinde*

*Solgun yüzünde ve ellerinde.*

*Öl bizimle, kaybol bizimle ey Âdem'i hayatın*

*Bizimle yelken aç denizlere ona doğru.*

*Özlüyoruz onu, onun için yaşıyoruz – Mihyâr*

*İkizimiz bizim, ikizi gündüzün.*

الليلُ أبوابٌ و ساحرات

في رنتي مهيار

في وجهه الضائع، في يديه.

مُتٌ مثلنا ضِعْ معنا يا آدم الحياة

أبحر بنا إليه.

نشأفُه نحيا له – مهيار

توأمننا و توأم النهار.<sup>509</sup>

Ancak Cebrâ, Adonis'in bu kurgusuna şiddetle karşı çıkar. *en-Nâr ve'l-Cevher* kitabının Adonis'in şiirlerini ele aldığı bölümünde Mihyâr karakteri için şu yorumda bulunur:

“Şairin Adonis'le, Faust'la, Sisifos'la ve Zerdüşt'le (tuhaf olan

koleksiyonunun birden fazla şiirinde konusu ve ilhamı olsa da şair,

<sup>507</sup> Adûnîs, “Hivâr”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.281.

<sup>508</sup> Adûnîs, “Ru'yâ”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.293.

<sup>509</sup> Adûnîs, “Tev'emu'n-Nehâr”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.263.

*Hallac-ı Mansur'u hiç anmaz) olan birliğinin ne anlama geldiğini, Ağânî Mihyâr ed-Dimaşkı (Şamlı Mihyar'ın Şarkıları) koleksiyonunda görüp anlayabiliriz. Ancak tüm bu kişiler arasındaki bağlantı nedir? Her birinin var olması ama senin onlardan biri olamaman. Hamlet, Hamlet'tir; Ebû'l-'Alâ', Montaigne ve Dartanyan'dan oluşmuş bir kombinasyon değildir. Adonis, Faust değildir; bir gezgindir, yeri geldiğinde dolandırıcıdır, ulaktır, anlamı seyahatlerinden elde ettiği deneyimdir, bilgeliği Odysseus'luğunun bir sonucudur. Faust ise Sisypheos değildir; kaya saçmalığını anlayabiliyor ve kalan kısmı ona vermek için razı oluyor, deneyim elde edebilmek adına kendisini şeytana satıyor. Aslında tüm bu karakterlerin, özel çağdaş bir anlamı var. Hepsinden suda oluşan küçük ardıl dalgacıklar gibi halka halka anlamlar yayılır. Tüm bu kahramanları ve sembolleri tek bir varlığın içinde birleştirmeyi denerseniz eğer her birinin sahip olduğu gerçek anlamı yitirir ve sentetik karakterlerden, değerleri ve boyutları bakımından tutarlı bir anlamla karakterize edilemeyecek fabrikasyon bir karakter yaratırsınız.*

*İşte Adonis'in poetik benliğinin üzerine kurduğu Mihyâr karakterinin zayıflığı budur: Mihyâr, Mesih'tir; Odysseus'a, Sysphus'a, Zerdüşt'e (ve Hallac'a) ek olarak varlıklı bir süvaridir. Ve bu narsist kahramanlık trajedisinde, özellikle "el-Mesrah ve'l-Merâyâ" koleksiyonunda, neredeyse şairin ismi haline gelir. en-Nifferî ve Gazzâlî gibi iki büyük ilham kaynağının yanı sıra diğer büyük figürlerle de*

*bütünleşir. Bu karakterin Temmûzî kapalılığından bahsetmiyorum  
bile.”<sup>510</sup>*

Adonis’in yaratmış olduğu Mihyâr karakterine tek bir açıdan bakacak olursak Cebrâ’nın haklılık payının yüksek olduğunu söyleriz. Ancak mytho-poetic / şiirde mit kullanma, efsane yaratma anlayışı çerçevesinde Adonis’in bu karakteri yaratmış olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda ise Adonis’i başarılı olarak addetmeliyiz. Adonis’in başarısız olduğu tek şey, Cebrâ’nın da işaret ettiği gibi, yaratmış olduğu karakteri şekillendirmede sorun yaşamasıdır. Yine de grup şairleri arasında hali hazırdaki anlatıları kullanma dışında kendi efsanesini yaratan tek şair de o olmuştur.

#### **4.3.2.3. Sinbad**

Sinbad, Doğu Afrika ile Güney Asya arasında yaptığı deniz seferlerinde olağanüstü serüvenler yaşamış efsanevi bir kaptandır. *1001 Gece Masalları*’nda 290-315. gecelerin arasına denk gelen “Gemici Sinbad’ın Öyküsü” adlı masalda yedi yolculuğu anlatılır.

Denizci Sinbad karakteri, Temmûzî şairler arasında özellikle Hâlîl Hâvi nezdinde oldukça önemlidir. Onun ilk üç divanındaki şiirlerin gidişatı, Sinbad’ın maceralarının bir izini taşır. Bu karakter şair tarafından kimi zaman yeni bir yaşam arayışı için, kimi zamansa yeni bir doğuşu sembolize etmek için kullanılır. Hâvi’nin, tüm koleksiyonlarında karşımıza çıkan bu karakterle bütünleşmiş olduğu görülebilir; şairin şiirleri, bilgi, özgürlük ve bereket uğruna sürüp giden Sinbadvari bir yolculuk gibidir. Sinbad, bir bakıma şairin toplumla olan bütünleşmesini de gösterir. Bu bütünleşme Hâvi’nin *es-Sindibâd fî Rihletihî’s-Sâmine* (Sinbad’ın Sekizinci Yolculuğu) şiirinde açıkça ortaya çıkar. Bizler *1001 Gece Masalları*’nda Sinbad’ın yedinci ve son

<sup>510</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve’l-Cevher - Dirâsât fî’ş-Şi’r*, s.89-90.

yolculuğunun ardından Bağdat'a döndüğünü, büyük bir ev inşa ederek kendisine köleler, cariyeler aldığını ve sakin bir hayat yaşadığını biliriz.<sup>511</sup> Ancak Sinbad, Hâvi'nin şiirinde, bir bakıma Hâvi'nin de kendisi olarak, şairin şu cümleleriyle tekrar ortaya çıkar:

سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين

إلى الأبحار مرة ثامنة. و مما يحكي عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبجر في دنيا ذاته.<sup>512</sup>

*Günlerden bir gün denizcilerden daha önce bilinmeyen bir dünyaya maceraya atılacaklarını duydu. Denize açılma özlemi sekizinci kez içinde fırtınalar koparıyordu. Sinbad'ın bu yolculuğunda onun bu bilinmeyen dünyaya yelken açtığı anlatılır.*

Sinbad, Hâvi'nin kurgulamış olduğu bu sekizinci yolculuktan önce maceralarla dolu yedi yolculuk gerçekleştirir. Sekizinci yolculuk bir bakıma şairin kendi bilinçaltına yaptığı maddi değil, manevi bir yolculuktur. Modern Arap şiirinin önde gelen isimlerinden biri olan Ahmed 'Abdulmu'tî Hicâzî, Hâvi'nin bu şiiri üzerine kaleme aldığı bir denemesinde Avrupai sembol ile Arap sembolü arasında bir fark olduğunu dile getirir. Ona göre Avrupai sembol, gerçeklikten bilinmeyene kaçışın bir sonucu iken; Arap sembolü, bozulmuş gerçekliğin üzerinden ideal gerçekliğe doğru giden bir devrimin sonucudur. Modern Arap şiirinde bunu ilk keşfeden şair Şalâh 'Abduşşabûr olsa da bu sembolün en etkileyici kullanımlarını ortaya çıkarmış kişi Halîl Hâvi'dir.<sup>513</sup> Dolayısıyla Hâvi'nin ideal gerçekliğe ulaşmak için kullandığı bir Arap sembolü olan Sinbad karakteri, şairin Arap ulusunun sorunlarına dair sunduğu çözümler bağlamında kullanılmış başarılı bir örnektir. Sinbad'ın kişiliğine bürünmüş olan şair,

<sup>511</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. *Binbir Gece Masalları*, (Çev. Âlim Şerif Onaran), Yapı Kredi Yayınları, C.2/1, İstanbul 2007, s.314.

<sup>512</sup> Hâvi, "es-Sindibâd fî Riḥletihi's-Şâmine", *Dîvân Halîl Hâvi*, s.225.

<sup>513</sup> Ahmed 'Abdulmu'tî Hicâzî, "es-Sindibâd fî Riḥletihi's-Şâmine", *Dîvân Halîl Hâvi*, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1972, s.407-425.



şiiirin dördüncü bölümünde gemisine suya indirir; Sibad'ın yolculuk esnasında yaşamış olduğu tecrübeler peygamberlere özgü tecrübelerle oldukça benzeşir. Melekler nasıl Hz. Muhammed'in göğsünü yarıp kalbini temizlemişse şimdi Sinbad'ın kalbi meleklerce temizlenir:

*İddia etmeyeceğim tanrının meleklerinin  
şarabı ve yeşil bir cemreyi attığını  
ayaz ile bağlı bedenimden  
temizlediler damarlarımı kandan  
çekerek gazları, zehirleri  
sildiler göğüs kafesimden  
izleri, nişanları.  
Öyle derin bir uyanıklık ki  
yıldızların salıncağıdır dalgası.  
İddia etmeyeceğim, bilmiyorum ki nasıl,  
hayır, belki de yaralardır,  
belki de denizdir, kuşatır dalgayı ve rüzgarı  
belki de beyaz yokluktur, belki ayaz,  
mırıldandı damarlarım yeryüzünün damarlarına  
bir kalkandı beyaz kefen  
altında baharın mayalandığı,  
kalbimin çiçek açtığı.  
(...)  
Aşka davet midir bu ses  
ve şu güneşte parıldayan tayf  
cisimleş ve al bedenimden*

لن أدعي أن ملائكة الرب  
ألقي خمرًا بكرًا وجمراً أخضرًا  
في جسدي المغلول بالصقيع  
صقّى عروقي من دم  
محتقنٍ بالغازِ والسمومِ  
عن لوحِ صدري مسح  
الدمغاتِ والرسومِ،  
صحو عميقٌ موجةٌ أرجوحةُ النجومِ.  
لن أدعي، ولست أدري كيف،  
لا، لعلها الجراحُ،  
لعلها البحرُ وحفُّ الموجِ والرياحُ  
لعلها العيوبُ البيضاء والصقيعُ  
شدًا عروقي لعروقِ الأرضِ  
كان الكفنُ الأبيضُ درعًا  
تحتَه يختمرُ الربيعُ،  
أعشَبَ قلبي.  
(...)  
هذه دعوةٌ للحبِّ هذا الصوتُ  
والطيفُ الذي يلمعُ في الشمسِ  
تجسّدَ واغتترفَ من جسدي  
خبيرًا وملحًا،

ekmeği ve tuzu,  
al şarabı ve ateşi.

خمرۃ و ناز.

Şiirin vermiş olduğumuz bu mısralarında Hz. Muhammed ile Hz. İsa'nın hayatlarına göndermeler yapılan ifadeler açıkça görülür. Şiirin beşinci ve altıncı bölümleri, memnuniyetle dolu ve vecd halinde dile getirilen bir müzikaliteye sahiptir; çünkü Tanrı'nın melekleri Sinbad'ı seçmiştir. Yeni bir yaşam arayışı içinde peygamberlere özgü, onları sınamak için verilen acılar gibi zorlukların ve uzunca bir yolculuğun ardından Sinbad'ın ya da şairin artık insanlara muştulayacağı yeni bir yaşam vardır. Şiirin sekizinci ve dokuzuncu bölümlerinde muştulanacak olan yeni yaşamın Sinbad tarafından henüz idrak edilmemiş olsa da hissedildiği ifade edilir. Mevsimlerin rahminde yeni bir yaşam şekillenmektedir:

İşte bugün, rüya şarkı söylüyor kanımda  
tireyişiyle şimşeğin, aydınlığıyla sabahın  
ve fitratıyla bir kuşun  
ormanın içindekileri koklayan.  
Rüzgâr hissediyor mevsimin rahminde olanları  
görürsün onu doğmazdan önce mevsimlerde.  
Nedir dağıtan şu rüyayı?  
Gelecek zamanı  
söylediklerimi söylediğim.

النوم، و الرؤيا تَعْنِي فِي دمي  
برعشة البرق و صحو الصباح  
وفطرة الطير التي تَشْتَمُّ  
ما في نية الغابات والرياح  
تحسن ما في رحم الفصل  
تراه قبل أن يولد في الفصول.  
تفوق الرؤيا، و ماذا،  
سوف تأتي ساعة  
أقول ما أقول.

Kullanılan cümlelere baktığımızda Araplara özgü yeni bir doğuşun oluşturulduğunu görürüz. Artık dirilişin vakti gelmiş, şairin hayallerini süsleyen yeni bir doğum Sinbad nezdinde gerçekleşmeye başlamıştır:

Gözlerimin yerini alıyor çayırılar, tütsüler  
İlah ki kimisi bereketli Baal  
Kimisi zorbası bir kömürün ve ateşin  
Evim gibi binbir ev,  
aydınlatıyor çocuklarla  
asmaların ve zeytinlerin dallarını, alevini baharın.

تَحْتَلُّ عَيْنِي مَرُوحٌ، مُدَخِّنَاتٌ  
وَالِإِلَهَ بَعْضُهُ بَعْغٌ خَصِيْبٌ  
بَعْضُهُ جِبَارٌ فَحْمٌ وَنَارٌ،  
مَلُيُونٌ دَارٍ مِثْلُنِ دَارِي وَدَارٌ،  
تَزْهَوُ بِأَطْفَالِ عَصُونِ الْكَرَمِ  
وَالزَّيْتُونِ، جَمْرَ الرَّبِيِّ.

Ortaya çıkmakta olan diriliş belli kişileri, belli bölgeleri kapsayacak değildir. Kutsal olarak addettikleri nehirlerinin kıyılarında yaşamakta olan bütün Araplar için aynı durum geçerlidir:

Kutlayacak değildim güneşle  
görmeseydim sizi yıkarken sabahı  
günahın mühründen  
Nil'de, Ürdün'de, Fırat'ta.  
Her beden bir tümsektir güneşte parıldayan  
hoş bir gölgedir ve masum bir göl.

مَا كَانَ لِي أَنْ أُحْتَفَى  
بِالشَّمْسِ لَوْ لَمْ أَرْكُمُ تَغْتَسِلُونَ  
الصُّبْحِ فِي النَّيْلِ وَفِي الْأُرْدُنِّ وَالْفُرَاتِ  
مِنْ دَمْعَةِ الْخَطِيئَةِ  
وَكُلُّ جِسْمٍ رِبْوَةٌ تَجُوهَرْتُ فِي الشَّمْسِ،  
ظَلٌّ طَيِّبٌ، بَحِيرَةٌ بَرِيئَةٌ.

Şiirin onuncu ve son bölümünde Sinbad artık yolculuğunun sonuna gelir. Diğer yedi yolculuğunun sonunda evine her dönüşünde bir gemi dolusu mal mülk taşıyan Sinbad, bu yolculuğunun sonunda -tıpkı savaşlar ve işgaller sebebiyle varını yoğunu kaybeden Araplar gibi- bütün sermayesini kaybetmiştir. Ancak sekizinci yolculuğunda onun için önemli olan bu değildir; yolculuğa çıkmadaki amacını gerçekleştirmiş, varoluşunun anlamını kavramış ve insanlara yeniden doğuşu muştulamıştır:

Yedi yolculuğum rivayetleridir  
Gülyabanilerin, iblislerin ve maceraların

رِحْلَاتِي السَّبْعُ رَوَايَاتٌ عَنِ  
الْعُؤْلِ، عَنِ الشَّيْطَانِ وَالْمَغَارَةِ

Rivayetleridir becerinin ürettiği hilelerin,  
Tekrar ediyorum anlatılanı, olan biteni, boş yere,  
Kaybettim varımı yoğumu.  
...  
Bir şair gibi döndüm size  
Ağzında muştusu, söyler söyleyeceklerini  
Mevsimin rahminde olanı hissedemeyen bir fitratla  
Görür onu doğmazdan önce mevsimlerde.

عن حِيلٍ تَعْيَا لَهَا الْمَهَارَةَ،  
أَعِيدُ مَا تَحْكِي وَمَاذَا، عَيْبًا،  
ضَيَّعْتُ رَأْسَ الْمَالِ وَالتَّجَارَةَ ظ  
...  
عَدْتُ إِلَيْكُمْ شَاعِرًا فِي فَمِهِ بِشَارَةَ  
يَقُولُ مَا يَقُولُ  
بِفِطْرَةٍ تَحْسُنُ مَا فِي رَحِمِ الْفُضْلِ  
تَرَاهُ قَبْلَ أَنْ يُولَدَ فِي الْفُضُولِ.

Hâvi'yle beraber şiirlerinde Sinbad anlatısına yer veren bir diğer şair de Seyyâb'tır. Ancak Seyyâb, Hâvi'den farklı olarak Sinbad'ı yeni bir maceraya çıkarmaz; bu anlatıya göndermeler yaptığı iki şiiri *Rahele'n-Nehâr* (Geçip Gitti Gündüz) ve *Ĥâmilu'l-Ĥarazi'l-Mulevven* (Renkli Boncuklar Hamalı)'i Sinbad'ın maceraları üzerinden kurgular. Şair, yapmış oldukları yolculukların ve maceraların benzerlik göstermesi ve aynı işlevselliğe sahip olmaları dolayısıyla Sinbad ile Odysseus karakterlerini ilk şiirinde birbiriyle de karıştırır. Ancak bunu yine Sinbad ismi üzerinden bize aktarır:

ها إنه انطفأت نبالته على أفق توّهج دون نار  
و جلست تنتظرين عودة سندباد من السفار  
و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود  
هو لن يعود.<sup>514</sup>

Bak işte söndü ufkun üstünde ateş olmadan yanan fitili  
Oturup beklemeye başladı Sinbad'ın yolculuktan dönüşünü  
Ama deniz haykırıyor arkandan fırtınalarla, gök gürültüleriyle  
O dönmeyecek geri.

<sup>514</sup> es-Seyyâb, "Rahele'n-Nehâr", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.141-142.

Seyyâb'ın şiirinde Sinbad'ın dönüşünü bekleyen kişi için bir sevgili, bir eş profili çizdiği aşikârdır. Ancak bizler Sinbad'ın *1001 Gece Masalları*'nda anlatılan yedi hikâyesinin hiçbirisinde onu Bağdat'ta bekleyen bir eşi olduğunu göremeyiz. Kocasının yolculuklardan dönüşünü bekleyen Odysseus'un eşi Penelope'dir. Hastalığıyla boğuşan ve yurt dışında tedavi gören Seyyâb'ın ülkesi Irak'a ve Irak'ta onu bekleyen eşine olan özlemi, kendisi de günümüz Irak topraklarında yaşamış olan Sinbad üzerinden şekillenirken, Odysseus anlatısındaki sadık eş karakteri burada Sinbad anlatısına eklenir.

Seyyâb'ın neredeyse ölümü bekleyerek geçirdiği son yıllarında kaleme aldığı bu şiirinde onun içinde bulunduğu ruh hali de ortaya çıkar. Sinbad yapmış olduğu her yolculuğun ardından bir şekilde Bağdat'ta dönmeyi başarsa da Seyyâb bu dönüşün gerçekleşmeyeceğini düşünür:

رحل النهار ولن يعود

الأفق غابات من السحب الثقيلة و الرعود

الموت من أثمارهنّ و بعض أرمدة النهار

الموت من أمطارهنّ و بعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهنّ و بعض أرمدة النهار

رحل النهار.

*Geçip gitti gündüz, dönmeyecek geri*

*Ufuk yüklü bulutlardan, gök gürültülerinden bir orman*

*Ölüm onun meyvelerinden ve gündüzün kimi küllerinden*

*Ölüm onun yağmurlarından ve gündüzün kimi küllerinden*

*Korku onun renklerinden ve gündüzün kimi küllerinden*

*Geçip gitti gündüz.*

Burada Seyyâb'ın mitolojiyi herhangi bir siyasi amaç ya da mesaj gütmekten kullandığını, kendi hayat tecrübelerini yansıtmak ve bir evrensellik oluşturabilmek adına mitolojiye yer verdiğini görmek önemlidir. Sinbad anlatısına göndermeler yaptığı diğer şiiri *Hâmilu'l-Harazi'l-Mulevven* (Renkli Boncuklar Hamalı)'de de aynı şey geçerlidir. Anlatıyı bir çerçeve olarak kullanmış olsa da ne Sinbad'ın, ne de Odysseus'un adına yer verir. Bu şiirde farklılık gösteren, kahramanın kendisini bekleyen eşine dönmüş olmasıdır. Ancak bu dönüş, Sinbad'ın ya da Odysseus'un gibi yanında hazinelerle gelmiş bir dönüş değil, başarısızlıkla sonuçlanmış, mucizelerin gerçekleşmediği bir dönüşür:

ماذا حملت لها سوى الخرز المألون والضباب

ما خضت في ظلمات بحر أو فتحت كوى الصخور

و الريح ما خطفت قلوبك والسحاب

ما بل ثوبك ما حملت لها سوى الدم والعذاب

في سجنها هي خلف سور

في سجنها هي و هو من ألم و فقر و اغتراب

عشر من السنوات مرت و هي تجلس في ارتقاب.<sup>515</sup>

*Neler getirdin seni bekleyen kadına*

*renkli boncuklardan ve sisten başka?*

*Nedir denizin karanlıklarında çalkalanan*

*ya da kayaların gözeneklerini açan?*

*Geminin yelkenleri kaçırmış rüzgârı, bulutu*

*Ona getirdiğin kandan ve acıdan başka bir şey değil*

*Duvarların arkasındaki hapisanesinde o*

*hapisanesinde o*

*ve adam acıdan, fakirlikten, sürgünden başka bir şey değil.*

<sup>515</sup> es-Seyyâb, "Hâmilu'l-Harazi'l-Mulevven", el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.149.

*Geçip gitti on yıl, kadın oturuyor hâlâ bekleyerek.*

Sinbad anlatısı grup şairlerinden sadece Hâvî ve Seyyâb'ın şiirlerinde görülür. Onlar da bu anlatıyı kendilerine göre yorumlayarak, kendi tecrübelerini yansıtmak için kullanırlar. Hâvî, kendisiyle bütünleştirdiği bu kahramanı yeniden doğuş süreci içerisinde ve yolculukları neredeyse bütün koleksiyonlarına sirayet etmiş bir şekilde aktarıırken; Seyyâb, sadece kendi deneyimlerini yansıtmak amacıyla sanatsal bir gereklilik olarak kullanmayı tercih etmiştir.

#### 4.3.2.4. Kara Nadir (Nâdiru'l-Esved)

Adonis'in genellikle Mihyâr karakterinin yanında kullandığı diğer bir kahraman da sadece Suriye halkının belleğinde yaşayan, asla belgelere geçmemiş efsanevi bir kişilik olan Kara Nâdir (Nâdir el-Esved)'dir. Kendisi de bir siyah olan Kara Nâdir, Bağdat halifesine karşı ayaklanan siyahî köleler gibi aykırı düşüncüyü ve başkaldırıcıyı temsil eder:

*... Anlatır bana güneş, her gün*

*uykudan kalkınca:*

*... - Kara Nadir*

*Tanrı ve sefalet adına okur*

*Ekmeğin anlatısını*

*Suyun türküsünü.*

*Kara Nadir'i taşır üstünde ağaçlar*

*Her dal bir yumruk ve kılıç*

*Her dal yaz öncesi olgun*

*Olgun, yaz sonrası.*

*... حيث تقص الشمس، بعد النوم*

*علي كل يوم:*

*... - و نادر الأسود*

*يقرأ باسم الله و الشقاء*

*أسطورة الخبز و شعر الماء*

*و نادر الأسود*

*تحمله الأشجار*

*و كل غصن قبضة و سيف*

*ينضج قبل الصيف*

*ينضج بعد الصيف*

*Ve Kara Nadir*  
*Çekip gitmiş dönmek için Teşrin'de*  
*Başladığında yağmurlar...*  
*... Mihyar görmüş*  
*Her gün uykudan sonra*  
*Nasıl gelirmiş bana güneş,*  
*Su nasıl olur da*  
*Telaştan, ateş fişkırmış görmüş*  
*Ve yolda yiten çiçek nasıl*  
*Bir kentten daha cüretkâr olurmuş, görmüş.*

*و نادر الأسود*  
*هاجر كي يرجع في تشرين*  
*في أول الأمطار...*  
*... حيث رأى مهييار*  
*كيف تجيء الشمس كل يوم*  
*إليّ، بعد النوم*  
*حيث يصير الماء*  
*من لهفة، نافورة الحريق*  
*حيث يكون الزهر الضائع في الطريق*  
*أجراً من مدينة.<sup>516</sup>*

#### 4.3.3. Dinî Öğeler ve Anlatılar

Temmu'zî şairlerin şiirlerinde yararlandıkları dinî içerikleri göz önünde bulundurduğumuzda üç semavi dine dair donanımlı olduklarını ve bu inançları ayrıntılı olarak incelediklerini rahatlıkla söyleyebiliriz. Onlar, dinlerin sadece inançsal yönünü ele almaz; tanrı ve insan, insan ve din, tanrı ve doğa, insan ve doğa gibi karşılaştırmaları da şiirlerinde dile getirirler. Hıristiyan olsunlar ya da olmasınlar Temmu'zî şairlere göre Arap düşüncesinin temel kaynağı İslam'dır ve İslam, tam anlamıyla bilinmediği sürece yeni bir Arap düşüncesinin inşa edilmesi mümkün değildir. Diğer dinlerle beraber İslam'ı da en ince ayrıntılarına kadar bilmek, sembollerini irdelemek onlar için şiirsel yeniliğin bir parçasıdır.<sup>517</sup> Dolayısıyla Seyyâb'ın ve Adonis'in şiirlerinde Museviliğe ve Hıristiyanlığa dair kullanımlar gördüğümüz gibi Cebra'nın, el-Hâl ve Hâvi'nin şiirlerinde de Müslümanlığa dair kullanımlar görmemiz oldukça doğaldır. Bunun

<sup>516</sup> Adûnîs, "Mir'âtu't-Ṭarîf ve Târîhu'l-Ğuşûn", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.262-263.

<sup>517</sup> Kâmil Ferhân Şâlih, *eş-Şi'r ve'd-Dîn*, el-Meclisu'l-A'lâ li's-Sekâfe, Kahire 2010, s.311-315.



sonucu olarak Temmûzî şairlerin şiirlerinde karşımıza çıkan dinî içerikli kullanımlar en çok şu başlıklar altında toplanır:

#### 4.3.3.1. Tanrı

Tanrı olgusu, Temmûzî şiirde kimi zaman dinî bir inanç perspektifiyle yorumlanabilecekken, kimi zaman da tamamen sanatsal bir boyut çerçevesinde şairlerin hayata bakış açısıyla yorumlanabilir. Örneğin Yûsuf el-Hâl ve Hâlîl Hâvî'nin şiirlerinde Tanrı'yı iki zıt imge olarak görmek mümkündür: Birinci imge, şairlerin Tevrat'tan çıkardığı kanı ve korkunç cezaları seven Tanrı'dır. İkincisi ise İncil'den ve Hıristiyanlık mirasından ödünç aldıkları sevgi dolu, yeniden dirilten Tanrı imgesidir.<sup>518</sup>

... Gizemin içinde,  
ne zaman soyunur bilinmez, bir Tanrı var gözleri dolduran,  
henüz ölmemiş bir Tanrı, sevgiyi dökken bir Tanrı  
yaraların üstüne.

... وفي السر،  
متى يعرى، إله مأل العين،  
إله لم يموت بعد، إله سكب  
الحب على الجرح.<sup>519</sup>

Ancak Hâvî'nin, Eski Ahit'ten çıkarmış olduğu Tanrı imgesini kabullenmediği görülür. Çünkü burada acımasız, kindar, insanların günahlarını gözetleyen ve babalarının işlediği günahların cezasını çocuklarından alan bir Tanrı imgesi yansıtılır. Dolayısıyla Hâvî'nin Yahudilere olan bakışı onların bu acımasız Tanrı'sından dolayı da değişir; onun bu düşüncelerine sonrasında An'ûn Sa'âde'nin ulusalcı partisinin ideolojileri de eklendiğinde Hâvî'nin Yahudilere ve onların çizmiş oldukları Tanrı imgesine olan bakışı nefret düzeyine ulaşır.<sup>520</sup>

Seyyâb'ın şiirlerinde ise Tanrı her zaman kendisinden yardım beklenen bir olguyken, çekilen acıların sonunda kurtuluşu verecek olan o iken; Adonis'in şiirlerinde

<sup>518</sup> Razzûk, *a.g.e.*, s.38

<sup>519</sup> el-Hâl, "el-Hivâru'l-Ezelî", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.220-226.

<sup>520</sup> el-Haşşâş, *a.g.e.*, s.119-120.

çoğu zaman modern dünyanın içerisindeki yeri ve işlevi sorgulanan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Aşağıda örnek olarak verdiğimiz *el-İlâhu'l-Meyyit* (Ölü Tanrı) şiirinde Yahudilerin, Hıristiyanların ve Müslümanların Tanrı algısına yönelik şairin bakışını görürüz:

اليوم حرقْتُ سَرَابَ السَّبْتِ سَرَابَ الْجُمُعَةِ  
اليومَ طَرَحْتُ قَنَاعَ الْبَيْتِ  
و بَدَلْتُ إِلَهَ الْحَجَرِ الْأَعْمَى و إِلَهَ الْأَيَّامِ السَّبْعَةِ  
بِإِلَهٍ مَيِّتٍ.<sup>521</sup>

*Bugün, yaktım Sebt'in ve Cuma'nın serabını*

*Bugün, çıkarıp attım evin maskesini*

*Ve koydum kör kayanın tanrısı ile yedi günün tanrısının yerine*

*Ölü bir tanrıyı.*

Cebrâ'nın şiirlerinde ise Tanrı'ya yönelik bir sorgulama görülmez. Iraklı eşi Lemî'a Hanım ile evlenebilmek için Müslümanlığı kabul eden Cebrâ, Temmûzî içerikler dolayısıyla şiirlerinde doğanın bereketine ve yaratıcılığına vurgu yaparken, daha çok Hz. İsa'nın kutsallığını ön plana çıkarır.

#### 4.3.3.2. Hz. İsa

Yukarıda Temmuz/Adonis anlatısıyla beraber verdiğimiz Hz. İsa ve kendini feda etme olgusunun yanı sıra özellikle Cebrâ ve Yûsuf el-Hâl'in bir Hıristiyanlık figürü olarak Hz. İsa'yı, herhangi bir yeniden doğuş veya verimlilik teması içine sokmadan ele aldıklarını da görürüz. Onların şiirlerinde Hz. İsa'ya yer verişleri, daha çok Kitab-ı Mukaddes'te geçen betimlemeler üzerinden gerçekleşir. Örneğin bir şiirine

<sup>521</sup> Adûnîs, "el-ilâhu'l-Meyyit", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.338.

Latince *Agnus Dei* (Tanrı'nın Kuzusu) başlığını koyan Cebrâ, Yuhanna İncil'inde

“Tanrı'nın Kuzusu” olarak addedilen Hz. İsa'ya bu şekilde seslenir:

*Ey dünyanın günahlarını sırtlanan Tanrı'nın kuzusu*

*Ey dünyanın günahlarını sırtlanan Tanrı'nın kuzusu*

*Merhamet et bize*

*birleştir eylemi söz ile,*

*hatıraları dil ile,*

*akıt gözyaşını harf harf, türkü yaksın elem ile.*

*Kurtlarım beni, ben kurtlarımı tanıdım*

*ömür ormanlarında.*

*Neslim bir avdır ormanlarda*

*dostlarımsa yırtıcı hayvanların yemi*

*kalplerimiz saplanmış dalların üstüne*

*yırtıcı kuşlar için:*

*Ey dünyanın günahlarını sırtlanan Tanrı'nın kuzusu*

*Akıt gözyaşımızı sözcük sözcük*

*bizi dilsizliğin yalnızlığından kurtar,*

*kurtar çöllerin yalnızlığından.*

*Bak işte biz sırtlıyoruz denizleri*

*sırtlıyoruz menzilleri ve göğü,*

*sırtlıyoruz iki uyku arasında ölümü.*

يا حمل الله الحامل خطايا العالم

يا حمل الله الحامل خطايا العالم

ارحمنا

و اجمع الفعل إلى الكلمة،

و الذكري إلى اللسان،

و قطر الدمع أحرافاً تُغني عن الألم.

ننابي ألفتني، و ألفت السباع

في غاب عمري.

جيلي في الغاب فريسة

صحبي طعمة الضواري

قلوبنا عُزرت على الأغصان للكواسر:

يا حمل الله الحامل خطايا العالم

قطر دمعا لفظاً

أنقذنا من غربة البكم،

غربة البراري.

حاملو البحر نحن

حاملو المدى، حاملو السماء،

حاملو الموت بين نومة و نومة.<sup>522</sup>

Cebrâ, bir diğer şiiri *Mâ ba'de'l-Culcula* (Golgota'nın Ardından)'da ise kendisini Hz. İsa'nın yanında resmederek, onun Golgota tepesinde çarpmıha gerilmesinin

<sup>522</sup> Cebrâ, “Agnus Dei”, *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.138-139.

ardından kendi hissettiklerini aktarır. Hz. İsa ile birlikte yeniden diriltilmiş olsa da bu dirilişin beyhudeliği vurgulanır:

*Yaşadım Mesih'le*

*Öldün onunla ve diriltildim*

*Sesim gürlüyor alanlarda,*

*sesim, sanki değil benim sesim*

*Tutuşturuyor bir ateşi, benim bilmediğim –*

*Ne için bu ateş? Kimin için?*

*Bir gölge ver bana, soğuk bir su,*

*asmak için hatıralarımı*

*düvarlarına terk edilmiş bir odanın.*

*Dağılıyor kalabalık, davetliler gitti,*

*ses gürlüyor beyhude,*

*bir ses sanki, ölümden ve Golgota'dan önce.*

*Dudaklarımın üstünde bir parça bal,*

*bir parça acı tat var.*

*Ölümün ardından mı geldim, duymak için*

*beni bir boşluğa çeken terkettiğim sesimi?*

*Bir gölge ver bana. Ey bu ateş,*

*bir buz parçası kıl beni senin suyunda.*

*İşte güneş bir fırın. Ve ölümden sonra hayat*

*bir çile. Sesim âşık oluyor ateşe.*

*Kimin için? Kimin için?*

عشتُ مع المسيح

و متَّ معه و بُعثتُ

و صوتي في الرحاب يلعلع،

صوتٌ كأنه ليس بصوتي

يُضرمُ نارًا لستُ أدريها –

ولم النار؟ ولمن؟

أعطني ظلًا، و ماءً باردًا،

و لأعلقُ ذكرياتي على

جدارٍ في غرفة مهجورة.

تفرق الحشد، و المدعوون راحوا،

و الصوتُ يلعلع عبثًا،

كأنه صوتٌ ما قبل الموت و الجلجلة.

على شفتي بقيةً من عسلٍ

و بقيةً من علقم.

أبعد الموتِ جنتِ لكي أسمع صوتي

يشدني إلى فراغٍ هجرته؟

أعطني ظلًا. و يا هذه

اجعلي في مانك قطعة من ثلج.

الشمس محرقة. و الحياة بعد الموت

عناء. و صوتي يعشق النار.

لمن؟ لمن؟

Kapattım gözlerimi, dudakların üstünde  
bir parça bal, bir parça acı tat var.

أغمضتُ جفني، و على الشفتين

بقيةً من عسلٍ و بقيةً من علقم.<sup>523</sup>

Yûsuf el-Hâl'in ise *el-'Aşâ'u'l-Ahîr* (Son Akşam Yemeği) adlı şiirinde Hz. İsa göndermesiyle karşılaşırız. Şiirin adından da anlaşılacağı üzere, Hıristiyan inancına göre Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki akşam 12 havarisiyle birlikte yediği son yemeği kastedilir. Hz. İsa'nın yemek esnasında havarilere ekmek verirken “bu benim bedenim” ve şarap verirken “bu benim kanım” dediğine inanılır. el-Hâl'in şiirinde bu iki olguya açık göndermeler yapılırken *el-Mu'allim* (Öğretmen) sözcüğüyle de Hz. İsa kastedilir. Ne var ki öğretmen olarak anılan Hz. İsa yemekte değildir. Farklı yorumlamalar yapılabilecek olsa da şiirde bahsedilen *yolcu* (eṭ-Ṭârık) daha çok Hz. Muhammed'i akla getirmektedir:

لنا الخمر و الخبز، و ليس معنا المعلم. جراحنا نهزّ من الفضة.

في جدران العلية شقوق عميقة. على النوافذ ريح. في الباب طارق من الليل.

و نحن نأكل و نشرب. جراحنا نهزّ من الفضة.

العية تكاد تنهار. الريح تمزّق النوافذ. الطارق يقتحم الباب.

نقول: لنأكل الآن و نشرب. إلهنا مات، فليكن لنا إله آخر. تعبنا من الكلمة، و تاقت نفوسنا

إلى غباوة العرق.

و نقول: لتسقط العلية و تهلك. الريح سترحمنا، و الطارق سيجالسنا. جانغ هو إلى الخبز،

و ظامئى إلى عتيق الخمر.

و نقول: لعلّ الطرق إلهنا الجديد، و هذه الريح أزهار شهية تفتّحت في المجاهل.

و نظل نأكل و نشرب، و ليس معنا المعلم. جراحنا نهزّ من الفضة.

و عند صياح الديك، قليلون يشهدون لملكوت الأرض.<sup>524</sup>

<sup>523</sup> Cebrâ, “Mâ ba'de'l-Culcula”, *el-Mecmû'âtü's-Şi'riyye*, s.164-165.

<sup>524</sup> el-Hâl, “el-'Aşâ'u'l-Ahîr”, *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.279-280.

*Şarabımız ve ekmeğimiz var ama öğretmenimiz bizimle değil.*

*Yaralarımız gümüşten bir nehir.*

*Derin çatlaklar var yüce köşkün duvarlarında. Pencerelede rüzgâr.*

*Gece gelen bir yolcu kapıda.*

*Yiyip içiyoruz. Yaralarımız gümüşten bir nehir.*

*Yüce köşk çöktü çökecek. Rüzgâr parçalıyor pencereleri. Yolcu zorla giriyor kapıdan.*

*Diyoruz ki; haydi yiyip içelim şimdi. Tanrımız öldü, bir başka tanrımız olsun bizim. Yorulduk sözcüklerden, ırk aptallığını özlüyor benliğimiz.*

*Diyoruz ki; haydi çöksün yüce köşk, yok olsun. Rüzgâr merhamet edecek bize, yolcu oturacak bizimle. Aç, ekmeğe; susuz, şarabın yullanmışlığına.*

*Diyoruz ki; kim bilir yolcu, yeni tanrımızdır bizim ve bu rüzgâr, bilinmeyende açan şehvetli çiçekler.*

*Devam ediyoruz yiyip içmeye ama öğretmenimiz bizimle değil.*

*Yaralarımız gümüşten bir nehir.*

*Ve horozun ötüşüyle, ancak birkaç kişi şahit oluyor hükümranlığına yeryüzünün.*

Hıristiyanlar arasında Efkaristiya Ayini'nde anılan *Son Akşam Yemeği*'nin bir diğer yansıması da Halîl Hâvî'nin ilk olarak 1950 yılında *el-'Urvetu'l-Vuşkâ* dergisinde yayımlanan *Ḳurbânu'l-Cesed* (Bedenin Sunağı) adlı şiirinde karşımıza çıkar. Hâvî, şiirine iki alıntı yaparak başlar. Birincisi, Cubrân'ın "*Kendilerine sevgi verilmişken aşkı arıyanlar ne kadar da acınası.*" ( *ما أشقى من يطلب حباً فيعطى حناناً.* ) sözüdür. İkincisi ise yukarıda da andığımız Hz. İsa'nın havarilerine ekmek ve şarap verirken söylediği sözdür: "*Bunu yiyiniz, bu bedenimdir; bunu içiniz, bu kanımdır.*" ( *كلوا هذا هو جسدي و* )

(اشربوا هذا دمي.) Şiirde Hz. İsa'nın yakarışına ve bezginliğine tanık oluruz. Çünkü Tanrı'nın ona olan sevgisi, Hâvî'ye göre bir bakıma çektiği ıstırapların da sebebidir:

*Yordu beni bu keskin sevginin taşkını*

*Keşke hor görseydi*

*Ya da aldatsaydı keşke*

*Eziyet etseydi şayet*

*Daha kolay olurdu bu acı veren cefa.*

*Neye yarar ki onun ılık sevgisi!!*

*Damarlarımda büyük bir öfke var*

*Aşkım, arzum ve gençliğin gururu var.*

*أتعبنى فيضُ الحنانِ البري*

*يا ليتها تزدري*

*أو ليتها تخذعُ*

*يهوونُ – لو تجفو – الجفا الموجعُ.*

*حنأها الفاترُ ما ينفعُ!!*

*وفي عروقي اصطخاب*

*حبِّي، رغابي، كبرياءُ الشباب.<sup>525</sup>*

Örneklerden de anlaşılacağı üzere şairlerin bu şiirlerde kullanmış olduğu Hz. İsa figürü, yukarıda gördüğümüz yeniden doğuş ve verimlilik imgesinden uzak, daha çok dinî duyarlılık çerçevesinde kaleme alınmış bir imgedir.

#### 4.3.3.3. Hz. Muhammed

Temmu'zî şiirde peygamber anlatılarının sıkça kullanıldığını söyleyebiliriz. Şairler bu kullanımlara kimi zaman dinî bir perspektif sunmak için, kimi zaman mitolojik bir anlam yüklemek için, kimi zaman da eleştirel bir bakış açısı sunmak için yönelirler. Ancak mitolojik bir anlam dâhilinde kurguladıkları anlatılar daha çok Hz. İsa üzerinden şekillenir. Onun yeniden dirilişine olan inanç, şiirlerde bu işlevselliği kurgulamada şairlere yardımcı olur. Hz. İsa dışındaki peygamberlerin Temmu'zî şiirdeki yansımalarına baktığımızda ise dinî duyarlılığın biraz daha ön planda tutulduğunu görürüz. Dolayısıyla Cebrâ, el-Hâl ve Hâvî'nin şiirlerinde Hz. Muhammed'e dair bir kullanım göremeyiz. Adonis'in Alevi kimliği onun daha çok Alevi figürlere

<sup>525</sup> Hâvî, "Kurbânu'l-Cesed", et-Tenâş ve Kıra'atu'n-Naşşî'l-Gâ'ib fi Şi'r Halîl Hâvî, s.203.

yönelmesine sebep olurken; grup şairleri arasında Seyyâb, Hz. Muhammed'e şiirinde açıkça yer veren tek şair olarak karşımıza çıkar.

Seyyâb, *Medînetu's-Sindibâd* (Sinbad'ın Şehri) adlı şiirinde yeniden doğuş sürecinde çekilen acıları göstermek adına Hz. Muhammed imgesini kullanmayı tercih eder. Şairin *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) koleksiyonunda yer alan ve yeniden doğuşu müjdeleyen *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) şiirinden hemen önce gelen *Medînetu's-Sindibâd* (Sinbad'ın Şehri) şiiri, bu yeniden doğuştan önce Arap topraklarının içinde bulunduğu karamsarlık ve ölüm halini betimler:

Ölüm sokaklarda

Ve tarlalarda kısırlık

Ölüp gidiyor sevdiğimiz ne varsa

Kesmişler evlerdeki suyu

Kurumuş arıkları soluyorum

İşte şu gelen Tatarlar, işte menzilde kan var

Artırırken tabaklardaki kanı, güneşimiz zaten kan

Yaktılar yetim Muhammed'i, bak işte gökyüzü

Işıldıyor onun ateşinden ve fişkırıyor kan

Ayaklarından, ellerinden ve gözlerinden

Yaktılar gözkapaklarındaki Tanrı'yı

Bağladılar Muhammed'i Hira'da

Ve karardı gündüz, onu çiviledikleri yerde.

İsa yarın çarmıha gerilecek Irak'ta

Burak'ın kanını içecek köpekler.

الموت في الشوارع

و العقم في المزارع

و كل ما نحبّه يموت

الماء قتيده في البيوت

و ألّهت الجداول الجفاف

هم التتار أقبّلوا ففي المدى رعاف

و شمسنا دم و زادنا دم على الصّحاف

محمد اليتيم أحرّقه فالمساء

يضيء من حريقه و فارت الدماء

من قدميه من يديه من عيونه

و أحرّق الإله في جفونه

محمد النبيّ في حراء قتيده

فسمّر النهار حيث سمّروه

غدا سيصلب المسيح في العراق

ستأكل الكلاب من دم البراق.<sup>526</sup>

<sup>526</sup> es-Seyyâb, "Medînetu's-Sindibâd", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.248-253.



Hız. Muhammed'in yetim oluşunu vurgulayan ve onu Mekke'den Medine'ye hicret ederken saklanmış olduğu Hira Dağı'nda yakalanmış olarak betimleyen şair, bu karamsar tabloyu daha da ileri götürerek Hız. İsa'yı bir kez daha Irak'ta çarmıha gerdirtirken, Hız. Muhammed'i miraca çıkaran Burak'ın kanını da köpeklere içirtir. Seyyâb'ın şiirinde çizmiş olduğu bu tablo, Arap ülkelerinin içinde bulunduğu çöküntüyü imgelerle işleminin farklı bir örneğidir.

#### 4.3.3.4. Hız. Eyyûb

Yine grup şairlerinden sadece Seyyâb'ın şiirlerinde rastladığımız bir diğer peygamber imgesi de Hız. Eyyûb'tur. Hız. Eyyûb, Ahd-i Atık'te Allah'tan korkan, kötülükten sakınan, kâmil, doğru ve oldukça da zengin bir kişi olarak takdim edilir. Hız. Eyyûb'un samimiyetini ve ona olan bağlılığını bilen Allah, bunu meleklere göstermek için onu şeytanla sınar. Hız. Eyyûb ilk olarak servetini kaybeder, ardından evi yıkılır ve bütün çocukları göçük altında kalarak ölür; daha sonra da bütün bedenini yaralar kaplar. Bu durumdayken dahi Allah'a bağlılığını ve sabrını kaybetmeyen Hız. Eyyûb, sonunda tekrar Allah tarafından sağlığına kavuşturularak ve her şeyini geri kazanarak mükâfatlandırılır.<sup>527</sup>

Bu dinî motifin Seyyâb'ın şiirinde sıkça görünmesinin yeniden doğuş teminden farklı bir nedeni vardır: Tüm ilahi dinlerde sabır ve tahammül timsali olarak gösterilen Hız. Eyyûb, Seyyâb'ın şiirlerinde hastalıklarla boğuşarak geçirdiği hayatını ifade ederken, kendisini onunla bütünleştirdiği bir imge olarak karşımıza çıkar.

Seyyâb'ın ölümünden bir yıl önce, 1963'te basılan *Menzilu'l-Aknân* (Köleler Evi) koleksiyonu, şairin romantik bir üslup çerçevesinde kendi öznelliğini yansıttığı şiirlerini içerir. Bu öznelilik, çekmiş olduğu acıların ve umutsuzluğa kapılmayıp iyileşmenin hayalini kurduğu düşüncelerin şiirine yansımalarıdır. Dolayısıyla adı geçen

<sup>527</sup> Ömer Faruk Harman, "Eyyûb", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.12, İstanbul 1995, s.16-17.

koleksiyonda yer alan şiirler, umut ile umutsuzluğun karışımıyla dolu monologlarla karakterize edilmiş çalışmalardır.<sup>528</sup> Bu koleksiyonda yer alan iki şiirde Hz. Eyyûb figürü üzerine odaklanılır: Birincisi, 26 Aralık 1962'den başlayıp 2 Ocak 1963'e kadar geçen sekiz günlük sürede kaleme alınmış, on bölümden oluşan *Sifr Eyyûb* (Eyyûb'un Kitabı) şiiridir. İkincisi ise 6 Ocak 1963 tarihli *Ķâlû li-Eyyûb* (Eyyûb'a Şöyle Dediler) adlı şiirdir.

Seyyâb, *Ķâlû li-Eyyûb* (Eyyûb'a Şöyle Dediler) şiirinin başında Hz. Eyyûb figürünü kendisinden farklı bir varlık olarak göstererek üçüncü şahıs zamirini, okuyanı, şiirin nesneliliğine inandırmak için kullanır:

Eyyûb'e, "sana acı çektiren Allah'tır," dediler.

Dedi ki, "Allah acı çektirmez.

Kim kabzasına değil de imana sarılırsa sıkı sıkı

Rahata erer de gözleri uykuya yenik düşmez."

(...)

Evet, biliyorum, şifa günü

göz kırıyor bana bilinmeyende,

söküp atacak kalbimden kederleri

söküp atacak hastalığı.

İşte fırlatıp atıyorum ilaçları,

atıyorum koltuk değneğini,

dönüyorum evimize,

toplayarak yolumun üstündeki çiçekleri.

Taze bir buket yapıyorum

قالوا لأيوب: "جفاك الإله!"

فقال "لا يجفو

من شد بالإيمان، لا قبضتاه

ترخى ولا أصفاهه تغفو."

(...)

إني لأدري أن يوم الشفاء

يلمح في الغيب،

سينزع الأحران من قلبي

وينزع الدواء، فأرمي الدواء،

أرمي العصا،

أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دربي

ألم منها باقة ناضرة

أرفعها للزوجة الصابرة

وبينها ما ظل من قلبي!<sup>529</sup>

<sup>528</sup> Jeries N. Khoury, "The Figure of Job (Ayyub) in Modern Arabic Poetry", *Journal of Arabic Literature*, C.38, S.2, s.167-195.

<sup>529</sup> es-Seyyâb, "Ķâlû li-Eyyûb", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.170-171.

*arasında kalbimden bir parça taşıyan  
sabırlı bir eşe sunuyorum onları!*

Seyyâb, herhangi bir ayırım yapmamış olsa da aslında şiir iki bölümden meydana gelir. İlk dört mısra Hz. Eyyûb anlatısı üzerinden şekillenmiştir. Ayrıca şairin burada kullanmış olduğu diyalog metodunun (*dediler – dedi / قالوا - قال*), Kuran'ın üslubunu hatırlattığını da belirtmemiz gerekir. Şiirin diğer mısralarında Seyyâb'ın tercih ettiği dolaylı ifadelerle, acılarını tarif ederek kendisini nasıl Hz. Eyyûb'un yerine koyduğunu görürüz. Dolayısıyla şiiri okuyan kişi, iki figürü de (Hz. Eyyûb ve şair) birbiriyle eş tutar.

Seyyâb, diğer şiiri *Sifr Eyyûb* (Eyyûb'un Kitabı)'ta ise Hz. Eyyûb imgesinin işlevselliğini farklı bir boyuta taşır. Öncelikle şiirin başlığına da değinmemiz gerekir. *Sifr* (سِفْر) kelimesi Arapçada çoğunlukla Kitab-ı Mukaddes'te geçen bölümleri veya kitapları adlandırmada kullanılan bir sözcüktür. Şiirin başlığında bu sözcüğe yer verilmesi, Eski Ahit'te yer alan Hz. Eyyûb anlatısına (*Eyüp Kitabı*) atıf yapıldığını gösterir. Dolayısıyla daha şiirin başında okuyucunun zihninde belirli imgeler belirir. Şairin metnin açıkça söylemediği şeylere okurun aşına oluşuna dayanan bu dolaylı ifade biçimi, hem okuyucu ile metin arasına bir perde koyar, hem de ikisi arasında bir bağlantı sağlar.<sup>530</sup>

Şiir, her biri Hz. Eyyûb'un/şairin deneyimlerini aktaran on bölümden oluşur. Şiirin sadece birinci ve dördüncü bölümlerinde Hz. Eyyûb'un adı geçer ve bu bölümlerde Eski Ahit'teki anlatıya dair göndermeler dikkati çeker; diğer bölümlerde ise Seyyâb'ın kendi acıları ve yalnızlığı vardır. Şiir, bir tür duaymışçasına başlar; şair, Tanrı'ya hamd-ü senada bulunduktan sonra, onun iradesine nasıl boyun eğdiğini dile getirir. Burada şairi Hz. Eyyûb'la bütünleştirmemizi sağlayan iki olgu dikkati çeker:

<sup>530</sup> Khoury, *a.g.m.*, s.181.

Şairin Tanrı'ya olan sevgisi ile onun sabrını test eden Tanrı'nın kendisine uyguladığı acıya olan sevgisi:

*Dertler sarıp sarmalasa da şükürler olsun sana  
galip gelse de hüznler,  
şükürler olsun sana; çünkü bir hediyedir yoksunluk,  
bir tür cömertliktir felaketler.  
Sen verdirmedin mi bu karanlığı bana  
Sen vermedin mi bu büyüyü?*

(...)

*Ama bağrınıp feryat ediyor Eyyûb:  
“Şükürler olsun sana, bir vergidir yoksunluk  
ve hediyesidir sevgilinin yaralar  
kabulümdür hediyelerin. Haydi ver!”*

*لك الحمد مهما استطال البلاء  
و مهما استبدّ الألم،  
لك الحمد، أن الرزايا عطاء  
و أن المصيبات بعض الكرم.  
ألم تُعطني أنت هذا الظلام  
وأعطيتني أنت هذا السحر؟*

(...)

*ولكنّ أيوب إن صاح صاح:  
“لك الحمد، أن الرزايا ندى،  
وإن الجراح هدايا الحبيب  
هداياك مقبولة. هاتها!”<sup>531</sup>*

Hız. Eyyûb'un birebir anıldığı şiirin dördüncü bölümüne de yine bir dua ile başlansa da burada artık şair, arkasına gizlendiği Hız. Eyyûb maskesini kaldırarak kendi kimliğini açığa çıkarır ve Tanrı'dan merhamet ve şifa diler. Birinci bölümdeki duanın genel yapısı sebebiyle şair ile Hız. Eyyûb'u birbirinden ayırmak zorken, bu bölümde artık Hız. Eyyûb'un sadece adı anılır ve şairin bizatihi kendi yaşamı ve acıları betimlenir:

*Ey Eyyûb'un Rabbi canını çıkardı onun hastalık  
gurbette bir başına, parasız, evsiz,  
dua ediyor sana karanlıkta  
... Evime geri gönder beni, vatanıma geri gönder!*

*يا ربّ أيوب قد أعبأ به الداءُ  
في غربة دونما مال ولا سكن،  
يدعوك في الدجّن  
... أعدني إلى داري، إلى وطني!*

<sup>531</sup> es-Seyyâb, “Sifr Eyyûb”, el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile, C.1, s.149-161.

\*\*\*

Kim gözetiyor şimdi çocuklarını Eyyûb'un?  
Yağmurlu bir karanlıkta yetimleri kaybettiler.  
Ya Rab, döndür Eyyûb'u eski haline:  
Ceykûr, güneş ve çocuklar  
koşuyorlar hurmaların arasında  
eşi süslenip püslenmiş, gülümsüyor  
ya da gözliyor kapıyı, koşuyor her vuruluşunda  
keşke geri dönse  
koltuk değneklerini atıp ayakları üstünde!

\*\*\*

أطفال أيوب من يرعاهم الآن؟  
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات.  
يا رب أرجع على أيوب ما كانا:  
جيكور و الشمس و الأطفال  
راكضة بين النخيلات  
و زوجته تتمرى و هي تبسم  
أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا  
لعه رجعا  
مشاءة دون عكاز به القدم!

Seyyâb'ın yanı sıra Yûsuf el-Hâl'in *el-Hivâru'l-Ezelî* (Ezeli Diyalog) şiirinde de Hz. Eyyûb'un sabrına yapılan bir göndermeyle karşılaşırız. Şiirinde Arap topraklarının üstüne çöken ölüm halini betimleyen el-Hâl, okura ilahi bir yardımı salık verir:

Susadın mı? Al taşı çarp yere,  
karanlıkta mısın? Yuvarla karanlığı mezardan.  
Parçalarsa seni açlık, bürün iyilik ve teselliye,  
şayet kalırsan çıplak  
al bir incir yaprağını elbise diye  
örter günahları, gizler insanlardan.  
O büyük deneyimde  
bürün Eyyûb'un sabrına, korkma sakın  
yığılıp artsa da kötülük:

أ عطشان؟ خذ الصخرة و اضربها،  
أ في العتمة؟ دحرجها عن القبر.  
و إما عضك الجوع فهالك المن و السلوى،  
و إما صرت عرياناً  
فخذ من ورق التين رداءً  
يستتر الإثم، يواريه عن الناس.  
و في التجربة الكبرى  
تصبر صبر أيوب و لا تهلع  
إنما ما استفحل الشر:

Ancak şiirde de görüldüğü gibi el-Hâl, sadece Hz. Eyyûb göndermesiyle yetinmez. Salık verdiği ilahi yardımı, hem Hz. Eyyûb'un sabrı, hem Hz. Mûsâ'nın değneğini yere vurup kayadan su fişkırması anlatısı, hem de Hz. Âdem ve Hz. Havvâ'nın ilk günah sonrası çıplaklıklarının farkına varıp utanç duymaları ve aceleyle incir ağacının yaprakları ile örtünmeye çalışmalarını birbirleriyle harmanlayarak sunar.

#### 4.3.3.5. Kutsal Kitaplara Göndermeler

Temmûzî şiirde içerik bağlamında öne çıkan diğer bir kullanım da kutsal kitaplara yapılan göndermelerdir. Bu tür kullanımların Temmûzî şiirde çokça yer alması, hem şairlerin kültürel perspektifleriyle, hem de dinlerin Orta Doğu coğrafyasının sosyolojik yapısında büyük rol oynamasıyla açıklanabilir.

Grup şairlerinden Yûsuf el-Hâl, *ed-Dâretu's-Sevdâ'* (Kara Ev) adlı şiirinde içinde bulunduğu ikilemi İncil'e yaptığı bir göndermeyle ortaya koyar:

*“Din bilginlerinden biri ona yaklaşıp, “Öğretmenim” dedi,  
“Nereye gidersen, senin ardından geleceğim. İsa ona, “Tilkilerin ini,  
kuşların yuvası var ama insanoğlunun başını yaslayacak bir yeri yok”  
dedi. Başka bir öğrencisi İsa'ya, “Ya Rab, izin ver, önce gidip babamı  
gömeyim” dedi. İsa ona, “Ardımdan gel” dedi. “Bırak ölüleri, kendi  
ölülerini kendileri gömsün.” (Matta 8: 19-22)*

Şiirin başlığı olan “kara ev” içinde bulunulan karamsarlığın da bir göstergesidir. Şairin ikilemi, her şeyi bırakıp kendi bildiği yolu takip etmek ile kalıp acılara katlanmak arasında ortaya çıkar ve yukarıdaki ayetten yapılan alıntı şairin şiirine şu şekilde yansır:

<sup>532</sup> el-Hâl, “el-Hıvâru'l-Ezelî”, *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.220-226.

Bırakıp da evi gider miyim acaba,

“Ölüler gömerken kendi ölülerini” gider miyim?

Ama nereye giderim?

أتراني أهجرت الدار و أمضي،

“يدفن الأموات موتاهم” و أمضي؟

أين أمضي؟<sup>533</sup>

el-Hâl’in bir diğer İncil göndermesi de *el-Hıvâru’l-Ezelî* (Ebedi Diyalog) şiirinde geçen *eşâbi’u’s-şekk* (أصابع الشك / şüphenin parmakları) ifadesidir. Şairin bu kullanımı Yuhanna İncili’nin aşağıda verilen ayetlerinden çıkardığı açıktır:

“Tomas, “Onun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağım ile dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam” dedi. Sekiz gün sonra İsa’nın öğrencileri yine evdeydiler. Tomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, “Size esenlik olsun!” dedi. Sonra Tomas’a, “Parmağını uzat” dedi, “Ellerime bak, elini uzat, böğrüme koy. İmansız olma, imanlı ol!” (Yuhanna 20: 25-27)

el-Hâl’in şiirlerinde İncil’e yaptığı göndermelerin yanı sıra Kuran’a yaptığı göndermeler de dikkat çeker. Kuran’ın özellikle Hz. İsa’dan bahsedildiği surelerinde ‘mihrap’ (محراب) sözcüğünün sıkça kullanıldığı görülür:

“Zekeriya, onun bulunduğu mihraba her girişinde yanında bir yiyecek bulurdu.” (Âl-i ‘İmrân: 37)

“Zekeriya mihrapta namaz kılarken...” (Âl-i ‘İmrân: 39)

“Derken Zekeriya mihraptan halkının karşısına çıktı.” (Meryem: 11)

el-Hâl’in, *Gadun Yahyâ* (Yaşasın Yarın) şiirinde bu sözcüğe bir gönderme yaptığını görürüz:

<sup>533</sup> el-Hâl, “ed-Dâretu’s-Sevdâ”, *el-A’mâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, s.199-202.

*Bir mihrap yapacağım senin için  
Gizimde ve ruşenliğimde.*

*سأبني لك في سرّي  
محرابًا و في جهري.<sup>534</sup>*

Müslümanlığı sonradan kabul eden Cebrâ'nın şiirlerinde ise İncil'den daha çok Kuran'a yapılan göndermeler görürüz. İki şiirinde yer alan bu göndermelerden birincisi, şairin Anka anlatısında anmış olduğumuz *Hamâsiyyetu's-Şayf* (Yaz Beşlemesi) şiirinde geçer. Şairin bu şiirinde kullanmış olduğu 'yedi denizler' ifadesi, Orta Çağ Avrupası'nda ve Arap edebiyatında sıkça kullanılan bir kavramdır. Yedi denizden kasıt, -genel kabul görmüş haliyle- Akdeniz, Adriyatik Denizi, Karadeniz, Kızıldeniz, Umman Denizi, Basra Körfezi ve Hazar Denizi'dir. Kuran'da da geçen bu kavram, Allah'ın sözlerinin sınırsız oluşunu ifade etmek için kullanılır:

*“Eğer yeryüzündeki ağaçlar kalem, deniz de mürekkep olsa,  
arkasından yedi deniz daha ona katılsa, Allah'ın sözleri (yazmakla) yine  
de tükenmez.” (Lokman: 27)*

Cebrâ, bu kavramı Anka anlatısının içine yerleştirerek Anka'nın yeniden doğuşuyla beraber yayılacak aydınlığın ulaşacağı yerlere dair bir sınır çizer:

*Bin yıl yanacak olsa da bu fırın  
alevlerinin içinde şakıyacak bir muhteşem kuş  
yeryüzünü ve güneşi dolduran şarkıyı  
dolduran yedi denizin tümünü.*

*و إذا محرقة ألف عام، في  
سعيها طير عظيم يعني  
أغنية تملأ الأرض و الشمس  
و البحار السبعة كلها.<sup>535</sup>*

Cebrâ, bir diğer şiiri *Erkedî Erkedî yâ Muhratî* (Koş Koş Kısrağım)'de ise Fâtiha Suresi'nin “*Bizi doğru yola ilet. (اهدنا الصراط المستقيم)*” ayetine gönderme yapar:

*Düşme sakın kuruntuya:*

*فلا تتوهمي:*

<sup>534</sup> el-Hâl, “Gadun Yahyâ”, *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.22-25.

<sup>535</sup> Cebrâ, “*Hamâsiyyetu's-Şayf*”, *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.178.



*Dosdoğru olmayacak yol*

*Sabah vakti ve*

*Ulaşmayacak vadiler evlere*

*Yıllardır olduğu gibi baharın eviyle.*

*لن يستقيم السراط*

*في الصبح ولن*

*تبلع الشعاب مغاني*

<sup>536</sup> *بمنزلة الربيع من الزمان.*

Cebrâ'nın şiirde, Kuran'da iletilen anlama zıt bir karşılık kullanması, içinde bulunulan durumun vahametini göstermek adınadır. Şiirin başında Arap topraklarında hüküm süren verimsizliğin betimlemelerini ortaya koyan ve 'yaşayanların cenazelerini' kaldıran şair, umutsuzluğunu bu sözlerle dile getirir. Ayrıca *şırât* kelimesi, Kuran'da "ص" harfiyle yazılmış olsa da şair bunu "س" harfiyle kullanmayı tercih eder. Ancak bunu bilinçli bir kullanım olarak değil, iki kelimenin de aynı anlamı taşımasından ve iki kelimenin de doğru olarak kabul görmesinden dolayı sadece bir telaffuz farkı olarak değerlendirmek gerekir.

Adonis'in şiirlerinde ise kutsal kitaplara yapılan göndermelerin yanı sıra kullanılan dinî terimlerim sıklığı dikkat çeker. Örneğin şairin *Ağânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı Mihyâr'ın Şarkıları) koleksiyonunun yedi bölümünün mezmûr (مزمور) ifadesiyle çevrelendiği görülür. Mezmûr, Ahd-i Atık'te Hz. Dâvûd'a ve başkalarına nispet edilen ve İslam âlimlerince Zabûr'a tekabül ettiği kabul edilen ilahi, dua ve münâcâtlara verilen addır.<sup>537</sup> Adonis'in yedi bölüme ayırdığı bu koleksiyonunun, ölüme ayrılan yedinci bölümü dışında, tüm bölümler tıpkı Eski Ahit'in başladığı gibi mezmûrlarla başlar. Fakat burada farklı olan bu mezmûrların dinî içeriklerinin bulunmamasıdır. Şairin yapmaya çalıştığı, kitabın içerisinde kendisini tıpkı Hz. Davut gibi bir peygamber statüsüne yerleştirmesi ve kendi dünyevi ilahilerini kaleme almasıdır.

<sup>536</sup> Cebrâ, "Erkeği Erkeği yâ Muhratı", *el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye*, s.105-109.

<sup>537</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. "Mezmûr" ve "Zebûr", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.29 ve 44.

Adonis'in aynı koleksiyonu içerisinde yer alan iki şiirinde ise Kuran'a yapılan direkt göndermeler karşımıza çıkar. Şairin *Umniyye* (Temenni) adlı şiirinde, Tîn Sûresi'nde 'güvenli şehir' olarak betimlenen Mekke'yi {*Tîn'e ve zeytûn'a andolsun. Sinâ Dağı'na andolsun, bu güvenli şehre (Mekke'ye) andolsun ki, biz, gerçekten insanı en güzel bir biçimde yarattık. (Tîn: 1-4)*} aynı betimlemeyle görürüz:

*Kökleri benim olsaydı şayet ve yüzüm  
demirleseydi hüznü kabuğunun ardına,  
İşte o zaman, dönüşürdüm buluta ve ışına  
şu ufukta – bu güvenli şehirde.*

*لو أن لي جذورها ووجهي  
يرسو وراء قشرها الحزين،  
إنذا، لصرت الغيم والشعاع  
في الأفق – هذا البلد الأمين.<sup>538</sup>*

Bir diğer şiiri *liye Esrârî* (Sırlarım Var)'de ise 'Ankebût Sûresi'ne yapılan atfı görürüz. Sûrenin 41. ayeti, "Allah'tan başka dostlar edinenlerin durumu, örümceğin durumu gibidir. Örümcek bir yuva edinir; hâlbuki yuvaların en çürüğü şüphesiz örümcek yuvasıdır. Keşke bilselerdi!" şeklindedir. Adonis, bu ayete bir tezat yaratarak kendi hayal dünyasını şekillendirirken; hem Allah'tan başka dost edinip örümcek ağı gibi çürük, dayanıksız bir yerde yürüebildiğini, hem de Tanrı'nın güvenilirliği altında yaşadığını göstermeye çalışır:

*Sırlarım var yürümek için  
üstünde örümcek ağının  
Sırlarım var yaşamak için  
saçakları altında ölmeyen Tanrı'nın.*

*لي أسراري لأمشي  
فوق بيت العنكبوت  
لي أسراري لأحيا  
تحت أهداب إله لا يموت.<sup>539</sup>*

Seyyâb'ın hastalığının sebep olduğu sıkıntılar nedeniyle nasıl Allah'a yöneldiğini, kendisini nasıl Hz. Eyûb'la eş tuttuğunu ve bu anlatıyı Eski Ahit'te ve

<sup>538</sup> Adûnîs, "Umniyye", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.301.

<sup>539</sup> Adûnîs, "liye Esrârî", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.286.

Kuran'da geçen anlatılar üzerinden nasıl kurguladığını yukarıda ele almıştık. Ancak Seyyâb'ın kutsal kitaplara yaptığı atıflar bunlarla sınırlı kalmaz. Özellikle Kuran'da geçen kimi anlatıların Seyyâb'ın şiirinde, bir-iki mısrada bulunan ufak göndermeler şeklinde de olsa, sıkça kullanıldığı görülür.

Kuran'a yapılan göndermenin belirgin olduğu şiirlerinden biri olan *Şenâşil İbneti'l-Celebi* (Çelebi'nin Kızının Cumbası)'de şair, bir yeniden doğuş imgesi olarak Hz. İsa'yı şekillendirirken Kuran ayetlerinde geçen ifadelerden yararlanır:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعه

تراقصت الفقانع وهي تُفَجِّرُ إِيَّاهُ الرُّطْبُ

تساقط في يد العذراء وهي تهزُّ في لهفه

بجذع النخلة الفرعاء (تأج و ليدك الأنوار لا الذهب،)

سيصلب منه حبَّ الآخرين، سيبرئ الأعمى

ويبعث في قرار القبر ميتا هده التعب.<sup>540</sup>

*Dalında ne var ne yok yağdırmaya başlayan hurmaların altında*

*Kıvrandırıyordu sancılar onu, yanıp tutuşuyordu içi*

*İşte hurmaydı bu düşenler bakirenin eline (Oğlunun onurlu taçı altın değil)*

*Çarmıha gerilecek başkalarına olan sevgisinden, iyileştirecek körleri*

*Diriltecek yorgunluğun çökerttiği bir ölüyü, mezarın dibindeki.*

Şiirde geçen 'bakire' ifadesi, Hz. Meryem'i tanımlamak için kullanılmıştır. Kuran'da Meryem Sûresi'nin 23, 24 ve 25. ayetleri, şairin bu cümlelerini açığa kavuşturur: "Doğum sancısı onu bir hurma ağacına yöneltti. "Keşke bundan önce ölseydim de unutulup gitmiş olsaydım!" dedi. Bunun üzerine (Cebrail) ağacın altından ona şöyle seslendi: "Üzülme, Rabbin senin alt tarafında bir dere akıttı." "Hurma ağacını kendine doğru silkele ki sana taze hurma dökülsün." {Meryem: 23-25} Şairin,

<sup>540</sup> es-Seyyâb, "Şenâşil İbneti'l-Celebi", *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.313-315.

bu ayetlere yaptığı göndermelerin ardından kullandığı ‘*körleri iyileştirecek*’ ve ‘*ölüyü diriltecek*’ ifadeleri ise Hz. İsa’yı betimlemek için kullanılır. Kuran’da Âl-i ‘İmrân Sûresi 49. ayette ve el-Mâ’ide Suresi 110. ayette Hz. İsa’nın bu özelliği vurgulanır.

İlkokulu bir papaz okulunda okuyan ve annesi ile babası dindar birer Hıristiyan olan Hâlîl Hâvî’nin şiirlerinde de dinin önemli bir yer tuttuğu görülür. Ancak Hâvî, kaleme almış olduğu şiirlerde kutsal kitaplara direkt gönderme yapmaktan kaçınır; bunun yerine, buralarda geçen anlatıları kendi bakış açısıyla tekrar yorumlamayı tercih eder. Aşağıda ele alınan Sodom ve Gomora ile Lazarus anlatıları, Hâvî’nin dinî anlatıları şiirde nasıl ve niçin kurguladığına dair güzel örnekler verir.

#### **4.3.3.6. Sütunlar Şehri İrem (İrem Zâtu’l-‘Imâd)**

İrem, Kuran’da sözü edilen ve azgınlıkları sebebiyle helak edilen bir kabilenin veya yerleşim merkezinin adıdır. “*Şehirler içinde benzeri kurulmamış, sütunlarla dolu İrem*” şeklinde tasvir edilir. (Fecr: 6-10) Kelimenin aslının İbranice “Aram” olduğu ve “yüksek memleket” anlamına geldiği belirtilirken Şark-İslam edebiyatlarında İrem kelimesi daha ziyade mutluluk verici, mâmur ve gösterişli binaları, evleri, vb. yerleri ifade eden bir mazmun olarak kullanılmıştır. Bağları ve rengarenk ağaçları ile İrem bahçeleri baharı temsil eder; ayrıca sevgilinin bulunduğu evi, gezindiği bahçeyi, vb. mahalleri tanımlamada kullanılır. Tasavvufi edebiyatta ise “insanın gönlü, Tanrı’nın tecellîgâhı, Tanrı ile buluşma yeri” anlamında bir remiz olarak kullanılmıştır.<sup>541</sup>

Adonis’in yeni bir yaşam arayışına dair çabası, onun *Agânî Mihyâr ed-Dimaşkî* (Şamlı Mihyar’ın Şarkıları) koleksiyonu içerisinde yer alan *İrem Zâtu’l-‘Imâd* (Sütunlar Şehri İrem) başlıklı şiirinde karşımıza çıkar. İrem şehri, şairin yeni yaşamı içinde aramakta olduğu bir mekândır; ülkem diye bahsettiği yer aslında burasıdır. Şiir, şairin düzyazı bir mezmurla başlattığı on sekiz farklı şiirden meydana gelir. Buradaki mezmur

<sup>541</sup> Ömer Faruk Harman, “İrem”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.22, İstanbul 2000, s.443.

göndermesi, bir bakıma şairin kendisini bir peygamber olarak konumlandırışını da ifade eder:

ألهو مع بلادي؛

ألمح مستقبلها آتيا في أهذاب النعامة. أداعب تاريخها و أيامها و أسقط عليها صخرة و  
صاعقة. و في الطرف الآخر من النهار أبدأ تاريخها.  
غريبٌ عنكم أنا و في الطرف الآخر. أسكن بلادًا خاصة بي، و في النوم و اليقظة أفتح  
برعما و أعيش فيه.

...

أنا المربوط بترابكم. لكن لا شيء يجمع بيننا و كل شيء يفصلنا – فأحترقٌ وحيدا، و  
لأعبر بينكم رمكا من الضوء.  
لا أستطيع أن أحيا معكم، لا أستطيع أن أحيا إلا معكم.

...

وُلدت في محاجر الليلك، نشأت في مدار البروق، و أسكن بين الضوء و العشب.  
أعصف و أصحو، ألمع و أغيم، و أمطر و أثلج – الساعات لغتي و بلادي النهار.<sup>542</sup>

*Eğleniyorum ülkemle;*

*Bakıyorum devekuşunun kirpiklerinde gelmekte olan geleceğine.  
Şakalaşıyorum tarihiyle, günleriyle; bir taş ve yıldırım atıyorum üstüne.  
Sonra günün diğer ucunda başlatıyorum yeniden tarihini.*

*Sizden farklıyım ben bu diğer uçta. Yaşamaktayım bana özel bir  
ülkede; uykuda, uyanıklıkta açıyorum bir tomurcuk gibi ve yaşıyorum  
içinde.*

...

*Bağlıyım sizin toprağınıza. Ama hiçbir şey birleştirmiyor, her şey  
ayrıştırıyor bizi – öyleyse yanayım bir başıma, geçeyim aranızdan ışıktan  
bir mızrak gibi.*

<sup>542</sup> Adûnîs, "Mezmûr", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.347-351.

*Sizinle yaşayamam ben, sizsiz asla yaşayamam.*

...

*Doğdum leylak bahçelerinde, yıldırımların yörüngesinde büyüdüm,  
oturmaktayım şimdi arasında ışık ve çimlerin. Esip gürlüyorum ve  
aydınlanıyorum, şimşek gibi parıldayıp bulutlanıyorum, yağmur ve kar olup  
yağıyorum – saatler dilimdir benim ve ülkem gündüz.*

Adonis'in şiirde "siz" diye bahsettiği kişileri, Kuran'da sözü geçen İrem şehrinin insanları olarak yorumlayabilmemiz mümkündür. "Sizinle yaşayamam ben, sizsiz asla yaşayamam" şeklinde iki zıt cümleyi bir araya getirmesi, şairin onlarla ahlaki yönden ayrılışını ancak marjinallikleriyle toplumdan soyutlanmış olmaları dolayısıyla kendi özellerinde yeni bir dünya yaratmış olduklarını ve şairin burada yeni bir yaşam arayışında bulunduğunu gösterir.

*İrem Zâtu'l- 'Imâd* (Sütunlar Şehri İrem) başlığını taşıyan uzun şiirin altında yer alan son şiir *Şeddâd*'da ise şairin kendisini İrem şehrinin insanlarıyla nasıl birleştirdiğine, geçmişini reddederek yeni yaşamı onların arasında nasıl kurguladığına şahit oluruz:

*Döndü Şeddâd döndü (Döndü Şeddâd'ın Âd'ı)*

*Yükseltin öyleyse özlem sancağını*

*Bırakın reddedişinizi bir işaret gibi*

*Yılların yolunda*

*Üstünde şu taşın*

*Çok sütunlu şehrin adıyla.*

*Kabullenmeyenlerin vatanıdır orası*

*عاد شداد عاد*

*فارفعوا راية الحنين*

*و اتركوا رفضكم إشارة*

*في طريق السنين*

*فوق هذي الحجارة،*

*باسم ذات العماد.*

*إنها وطن الرفاضين*

Yaşlarını umutsuzca pazarlayanların.  
Kırdılar testilerin mühürlerini  
Alay ettiler vaat edilen kıyametle  
Selamet köprüsüyle.  
Bizim toprağımızdır orası, biricik mirasımız  
Bizler kıyamet günü için bekletilen çocuklarıyız.

الذين يسوقون أعمارهم يائسين.  
كسروا خاتم القمام  
واستهزأوا بالوعيد  
بجسور السلامة،  
إنها أرضنا و ميراثنا الوحيد  
نحن أبناءها المنتظرين ليوم القيامة.<sup>543</sup>

Şiire başlığını veren isim, Kuran'da geçen Ad kavminin hükümdarı ve Cennet'in varlığını ve özelliklerini işitince İrem şehrinin yakınında bir bölgeye Cennet'in vasıflarına uygun bir bahçe inşa ettiren Şeddâd b. Âd'ın kendisidir. Şeddâd'ı hükümdarı olarak gören şair, İrem şehrini *kabullenmeyenlerin vatanı* olarak addederken, yeni yaşam arayışını da orada şekillendirir. Bu aynı zamanda şairin kendi kültürüne ve toplumuna olan karşı çıkışının da bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Adonis'in yukarıda ele aldığımız şiirlerinde geçem İrem şehri ve Ad kavmi göndermeleri dışında, *el-Muṭâbakât ve 'l-Evâ 'il* (Özdeşler ve İlkler) koleksiyonunda yer alan ve Semud kavmi üzerinden kurgulanmış olan bir şiir (Kaşîde *Semûd* / Semud'un Şiiri<sup>544</sup>) de görürüz. Ancak şair, bu şiiri Temmûzî bir süreç yaratmak için değil, bir Doğu eleştirisi oluşturmak için kaleme almıştır.

İrem şehri anlatısı, Seyyâb'ın şiirinde ise farklı bir amaçla yorumlanır. Şair, *İrem Zâtu'l-'Imâd* (Çok Sütunlu İrem) başlığını taşıyan şiirini, küçükken dedesinin kendisine anlattığı bir masal üzerinden şekillendirir. Buradaki İrem şehri, efsanelerin aktardığı kadarıyla her kırk yılda bir, sadece bir kişinin, yalnızca bir kez görebileceği ve kapısının kendisine açıldığı kişinin çok mutlu olacağı gizemli bir şehirdir. Seyyâb'ın dedesi bu olaya tanık olmuş kişi olarak gösterilir. Yanıp sönen yıldızlar onu tuhaf, uzun

<sup>543</sup> Adûnîs, "Şeddâd", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.372.

<sup>544</sup> Adûnîs, "Kaşîde Semûd", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.3, s.243-271.

bir yola sürükler ve sonunda karanlıkla çevrili beyaz, parlak bir kalenin duvarlarına ulaştırır. Kale duvarlarının etrafında dolanırken kocaman demir bir kapının önüne gelir ve kapıyı çalmaya başlar; kapıya vurdukça kapalı kapının arkasından hiçbir ses gelmez. Uzunca bir süre kapıyı çalmaya devam etse de sonunda dayanamaz ve şafaktan önce kapının kenarına çömelir. Bir müddet sonra uykuya dalar. Uyandığında ise kaleden bir iz bile kalmadığını görür. Bu yüzden daha sonraları torunlarına eğer bir gün İrem şehrini görüp kapısına varırlarsa kendilerini uykuya kaptırmamalarını aksi halde kendisi gibi hayatlarının fırsatını kaçıracakları öğüdünde bulunur:

*Şöyle dedi dedemiz, karışarak gözyaşları kelimelere:*

*“Göremeyeceğim onu bir daha, geçip gitti ömrüm*

*Dönecek değil geçip giden zaman.*

*Biri görecektir aranızdan, sizler güzel kokularsınız*

*çiçeğimin solmasının ardından.*

*Eğer görürse İrem’i içinizden biri*

*ne terk etsin kapısını, ne de uyusun orada.*

*İrem...*

*Hatıralarımda acı anıları var,*

*Küçük bir çocuğun rüyasıydı, kayboldu...*

*Ah kayboldu, ömrüm bitip gittikten sonra.”*

*وقال جدنا ولح في النشيج:*

*“ولن أراها بعد، إن عمري انقضى*

*وليس يرجع الزمان ما مضى.*

*سوف أراها فيكم، فأنتم الأريج*

*بعد نبول زهرتي. فإن رأى إرم*

*واحدكم فليطرق الباب ولا ينم.*

*إرم..*

*في خاطري من ذكرها ألم،*

*خلم صباي ضاع.. آه ضاع حين تم*

*وعمري انقضى.”<sup>545</sup>*

Şiirdeki çerçeve hikâye her ne kadar sütunlar şehri İrem üzerinden gelişse de hikâyeyi anlatan dedeyi, Arapların, önlerine gelen fırsatları kaçıran bir kuşağı olarak yorumlamamız mümkündür. Şiirde bu kuşağın pişmanlıklarını ve genç kuşaklara yönelttiği tavsiyeleri açıkça görebiliriz. Bu pişmanlıkların o kuşağın zihninde acı

<sup>545</sup> es-Seyyâb, “İrem Zâtu’l-’Imâd”, *el-’Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile*, C.1, s.315-318.



hatıralarla dolu olduğunu gösteren Seyyâb, İrem anlatısı üzerinden genç kuşaklara bu acılardan ders çıkarıp hataları tekrarlamama yönünde uyarıda bulunur.

Tevrat ve İncil’de yer almayan, sadece Kuran’da geçen Âd kavmi ve İrem şehri anlatısı, grubun Müslüman şairleri Adonis ve Seyyâb’ın şiirlerinde işlenmişken, Cebrâ, el-Hâl ve Hâvî’nin şiirlerinde ele alınmamıştır.

#### 4.3.3.7. Sodom ve Gomore

Sodom ve Gomore şehirlerinin anlatısı, grup şairlerinden özellikle Hâvî ve Seyyâb’ın şiirlerinde önemli bir yer tutar. Tevrat’a göre Sodom ve Gomore halkları, Tanrı’ya karşı günahkâr olan halklardandır; orada her türlü ahlaksızlık, özellikle de cinsi sapıklık yaygındır. Tanrı, melekleri aracılığıyla Sodom ve Gomore’nin günahının çok ağır olduğunu ve helâk edileceklerini bildirir ve onları hidayete erdirmesi için Hz. Lût’u elçi kılar. Ancak insanlar kendilerine gönderilen peygamberi dinlemekten sakınmakla kalmayarak Kuran’da da zikredildiği üzere “*Eğer doğru söylüyorsan bizi tehdit ettiğin azabı getir*” diyerek kendisine meydan okur. Sonrasında Hz. Lût’un bu şehirleri terk etmesinin ardından Sodom ve Gomore’ye balçıktan pişirilmiş, kat kat taşlar yağdırılır. Şehirler, bütün havza ve oralarda yaşayanların hepsi, bitkilere varıncaya kadar helâk edilir.<sup>546</sup>

Sodom şehrine dair anlatılar Kuran’da sıkça geçmesine ve Hz. Lût’un yirmi yedi kez anılmasına rağmen Hâvî, bu konuyu işlediği şiirlerini, anlatının Tevrat’ta yer alan formatı üzerinden kurgular. Çünkü Kuran’daki ayetler, Sodom halkının helak edilmiş olduğunu söylese de, Sodom’da gerçekleşmiş olan yangından söz etmez. Oysa Hâvî’nin şiiri ile Sodom şehrinin Tevrat anlatısı arasındaki metinlerarasılığı sağlayan bu yangındır. Anlatı, Hâvî’nin üç şiirinde karşımıza çıkar. İlk iki şiir, ilk koleksiyonu

<sup>546</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Harman, “Lût”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.27, İstanbul 2003, s.228-229.

*Nehru'r-Remâd* (Kül Nehri)'in içinde yer alan *Sedûm* (Sodom) ve 'Avde ilâ *Sedûm* (Sodom'a Dönüş)'dur. Üçüncü şiir ise son koleksiyonu *min Ceĥîmi'l-Kûmîdyâ* (Komedyanın Cehenneminden)'nin içinde yer alan *fî Sedûm li'l-Merrati's-Sâlîse* (Üçüncü Kez Sodom'da) şiiridir. Şairin ilk şiiri *Sedûm* (Sodom), şehrin yanmasının ardından üzerine çöken ölüm havasının tasviriyle başlar:

*Ölüp gitti felaket, ölüp gittik yıllardır*  
*Yine de kalacak burada, kaldığı gibi*  
*Ölü gecelerin.*

ماتت البلوى و متنا من سنين  
سوف تبقى مثلما كانت  
ليالي الميتين.<sup>547</sup>

Ölüm teması, şiirin temelini oluşturur. Ancak şairin, üçüncü çoğul şahıs zamirini özne konumunda kullanması önemlidir. Sodom kelimesi, başlık dışında şiirin hiçbir yerinde bulunmaz. Bu, şairin kendisini ve kendi halkını Sodom halkının yerine koyduğunu gösterir; dolayısıyla şiirdeki mekân Lübnan ya da herhangi bir Arap ülkesidir. Üzerlerine çöken felaketler, Allah'ın onlara verdiği bir cezadır. Şehrin yanıp kül olması, hem Tevrat'ta hem de Kuran'da anıldığı üzere, sabah vakti gerçekleşir. Bu zamansallık ve yangın ise şiirde şöyle tasvir edilir:

*Şu lanet sabahın hatırasındır o*  
*Solgun bir sabahtı*  
*Hüzünlü bir geceden daha hazin,*  
*Sessizlik kaplamıştı ufku ve yeryüzünü*  
*Sonra bir baykuş öttü, yarasalar bağırdı*  
*Karanlığa gömüldü ufuk*  
*Gök gürültüsü zangırdadı*

هي ذكرى ذلك الصبح اللعين  
كان صبغًا شاحبًا  
أتعن من ليل حزين،  
كان في الأفق و الأرض سكون  
ثم صاحت بومًا، هاجت خفافيش  
دجا الأفق أكفهرًا  
و دوت جلجلة الرعد  
فشقت سحبا حمراء حرى

<sup>547</sup> Hâvi, "Sedûm", *Dîvân Halîl Hâvi*, s.77-84.

*Kömür, kükürt, tuz ve zehir yağdırıldı  
Akıttı seller, cehennemın volkanlarını  
Yaktı köyü, yaktı ayıplarını,  
Katladı ölümü ve acıyı.*

*أمطرت جمرًا وكبريتًا وملحًا وسموم  
و جرى السيئ براكين الجحيم  
أحرق القرية، عراها،  
طوى القتلى و مزا.*

Hâvî, her ne kadar karamsar bir tablo çizmiş olsa da bu, ona göre sadece üzerlerine çökmüş olan ölüm halinin bir betimlemesidir ve bu betimlemeyi, Tevrat'ta geçen anlatı üzerinden kurgular. Şiir, Arapların içinde bulunduğu durumun özeti olarak görülse de koleksiyonun içinde yeni bir uygarlığın doğuşunu müjdeleyen ve yukarıda ele aldığımız *ba'de'l-Celid* (Buz Çağının Ardından) şiirinden hemen önce gelmesi, şairin okurun önünde bir yeniden doğuş süreci çizdiğini gösterir.

Hâvî'nin aynı koleksiyonda yer alan ikinci şiiri *'Avde ilâ Sedûm* (Sodom'a Dönüş), ilk şiirdeki ölüm halini ortadan kaldırmak için kurgulanmış gibidir. İlk şiirde sembolleştirilen yangın, bu şiirde çekilen acıların ardından insanları yeni bir hayata kavuşturmak için ortaya çıkarılmış olarak gösterilir. Sodom'a olan dönüş "döndüm / عُدْتُ" fiiliyle başlar. Şair, yanıp kül olmuş şehri, günahlarından arındırıp yeni bir hayata kavuşturmak için dönmüş bir kahraman konumundadır. Elinde yıldırımlar ve gök gürültüsü taşıyan bu kahraman bir bereket tanrısını simgeler. Tıpkı Prometheus gibi insanlar için tanrılardan ateşi çalıp getirmiştir ve bu seferki yangın, onların yeniden doğuşunun bir temsili olacaktır:

*Döndüm, gözlerimde yıldırımlardan bir tufan  
ve yalçın dağlardan gök gürültüleri var,  
döndüm onlar için taşıdığım bir ateş ile  
sundum çırılçıplak göğsümü yıldırımlara.  
...*

*عُدْتُ فِي عَيْنِي طَوْفَانٌ مِنَ الْبَرْقِ  
و مِنْ رَعْدِ الْجِبَالِ الشَّاهِقَةِ،  
عُدْتُ بِالنَّارِ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا  
عَرَّضْتُ صَدْرِي عَارِيًّا لِلصَّاعِقَةِ.  
...*

*Tutsaklığın nesli.  
Arkalarında bıraktı onları  
Doğu'nun ve Batı'nın savaşları  
bir hırsızmışçasına,  
fahişe ve paçavraymışçasına,  
büyük Doğu otelinde bir paspas gibi.*

نسل السبایا.  
خَلَّفْتَهُمْ غَزَوَاتِ الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ  
لصَوْصًا وَبَغَايَا  
خرقًا، ممسحة في الفندق الشرق الكبير.<sup>548</sup>

Şairin, her ne kadar birinci tekil şahıs zamirini kullansa da, bir toplumu yansıtma çabası içinde olduğu gözlenir. Geçip gidenlere, kaybedilenlere üzülmeyiz çünkü yeniden doğuş tecrübesi ona umut aşılar. Böylece kutsal kitaplarda yer edinen Sodom anlatısını verimlilik ve bereket tanrısı Baal ile birleştirerek yeni bir hayatı müjdeliler:

*Haydi ölsün kim öldüyse ateşle,  
tufanla... Ağlamayacağım size Sodom'un çocukları  
siz ölmeniz de ölmeyecek yeryüzü.  
Çünkü kadim bir Baal tanrısı var onun..*

فَلَيْمَتْ مِنْ مَاتَ بِالنَّارِ  
وَالطُّوفَانِ.. لَنْ أَبْكِيكَ يَا نَسْلَ سَدُومَ  
لَنْ تَمُوتَ الْأَرْضُ إِنْ مِتُّمْ.  
لَهَا بَعْدَ إِلَهِي قَدِيمٍ..

Seyyâb'ın şiirlerinde de gördüğümüz Sodom ve Gomore şehirlerine yapılan atıflar, Hâvî'nin kullanımlarının aksine ufak göndermeler şeklindedir. Ülkesi Irak'ta var olan verimsizliği betimlemek için bu anlatıya göndermeler yapar:

*Bağdat mı bu  
yoksa dönmüş mü  
Gomore geri; öyleyse bir ölümdü  
dönüş ama ben zincirlerin tıngirtisinde  
hissettim nedir bir su değirmeninin sesini*

أهذه بغداد  
أم أن عامورة  
عادت فكان المعاد  
موتا و لكنني في رنة الأصفاد  
أحسست ماذا صوت ناعورة

<sup>548</sup> Hâvî, “Avde ilâ Sedûm”, *Dîvân Halîl Hâvî*, s.117-131.

ya da köklerden gelen özsuyunun feryadını.

أم صيحة النَّسغ الذي في الجنور.<sup>549</sup>

Bir diğer şiiri *Ceykûr Ummî* (Ceykûr Annemdir)'de de hemen hemen aynı ifadeleri görmek mümkündür:

كيف أمشي! خطاي مزقها الداء. كأتي عمود

ملح يسير..

أهي عامورة الغوية أو سادوم؟

هيهات.. إنها جيكور:

جنة كان الصبي فيها و ضاعت حين ضاعا.<sup>550</sup>

*Nasıl yürüyeyim! Hastalık delik deşik etmiş günahlarımı. Sanki ben*

*Yürüyen bir tuz direğiyim...*

*Günahkâr Gomere midir şu yoksa Sodom mu?*

*Heyhat... Ceykûr'dur o:*

*Bir cennettir o, genç bir çocuğun yaşadığı, hayallerinde var olan.*

Şairin, kent temasında da ele aldığımız köyü Ceykûr, onun nazarında el değmemişliğin sembolü iken, yeniden doğuşun da kaynağıdır. Bu şiirinde ise Sodom ve Gomere'nin bizatihi kendisidir. Cebra'ya göre, Seyyâb'ın Irak'a olan derin bağını yalnız Iraklılar anlayabilir. Kuraklık ve verimlilik sembolleri, onun nezdinde bir yandan Babil sembolleriyken, diğer yandan da köyü Ceykur'un sembolleridir. O, Temmûzî kullanımlarını iki mitoloji içinde harmanlar. Birincisi, bilindik Babil mitolojisidir; ikincisi ise kendisinin yarattığı bir efsane olan Ceykûr mitolojisidir. İki mitoloji arasında da doğrudan bir bağlantı bulunur çünkü ikisi de ölümü aşarak gelen su ve verimlilik mitolojisidir. Şair, bu Ceykûr mitlerinde çoğunlukla kahramanın sesinden

<sup>549</sup> es-Seyyâb, "el-Mebgâ", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.242-243.

<sup>550</sup> es-Seyyâb, "Ceykûr Ummî", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.339-341.

konuşan trajik bir şahsiyettir; bu trajik kahraman aynı zamanda kentin ve Arap ümmetinin sesidir.<sup>551</sup>

#### 4.3.3.8. Hâbil ve Kâbil

Temmûzî şiirde ön plana çıkan bir diğer dinî anlatı da Hz. Âdem ile Hz. Havvâ'nın ilk erkek çocukları Hâbil ve Kâbil kıssasıdır. Tevrat'a göre Hâbil koyun çobanı, Kâbil ise çiftçi olmuş, bir müddet sonra Kâbil toprağın mahsulünden, Hâbil de sürünün ilk doğanlarından ve yağlarından Tanrı'ya adak sunmuş, fakat Tanrı, Hâbil'in adağını kabul etmişken Kâbil'inkine bakmamıştır. Buna çok öfkelenen Kâbil, Tanrı'nın ikazına rağmen kardeşi Hâbil'i öldürmüştür. Bunun üzerine Tanrı, Kâbil'in toprak tarafından lanetlendiğini, yeryüzünde kaçak ve serseri olarak yaşayacağını bildirmiştir. Bu olay Kuran'da ise isim verilmeden şu şekilde nakledilir: *"(Ey Muhammed!) Onlara, Adem'in iki oğlunun haberini gerçek olarak oku. Hani ikisi de birer kurban sunmuşlardı da, birinden kabul edilmiş, ötekinden kabul edilmemişti. Kurbanı kabul edilmeyen, "Andolsun seni mutlaka öldüreceğim" demişti. Öteki, "Allah ancak kendisine karşı gelmekten sakınanlardan kabul eder" demişti. "Andolsun! Sen beni öldürmek için elini bana uzatsan da ben seni öldürmek için sana elimi uzatacak değilim. Çünkü ben âlemlerin Rabbi olan Allah'tan korkarım. Ben istiyorum ki, sen benim günahımı da, kendi günahını da yüklenip cehennemliklerden olasın. İşte bu zalimlerin cezasıdır." Derken nefsi onu kardeşini öldürmeye itti de (nefsine uyararak) onu öldürdü ve böylece ziyan edenlerden oldu. Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyen bir karga gönderdi. "Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten aciz miyim ben?" dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu. (el-Mâ'ide: 27-31)"*<sup>552</sup>

<sup>551</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fî'ş-Şi'r*, s.51-52 ve 71.

<sup>552</sup> Ömer Faruk Harman, "Hâbil ve Kâbil", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, s.376-378.

Temmu'zî Őiirde Hâbil ve Kâbil kıssasının bir verimlilik temi olarak kullanılmasının nedeni, Sumer mitolojisinde de bir karŐılının olması olarak dűŐünűlebilir. Kıssada ziraatla meŐgul olan Kâbil'in hayvancılık yapan Hâbil'le çatıŐması söz konusudur. Bu ise toprağı iŐleyen çiftçi ile göçebe çoban arasındaki mücadeleyi gösterir. Nitekim bu anlatı, Sumer mitolojisinde, çoban tanrı Dumuzi/Temmuz ile çiftçi tanrı Enkimdu'nun tanrıça İŐtar'ın sevgisini kazanabilmek için yarıŐa girdiklerini, armağanlar sunduklarını anlatan "Dumuzi ile Enkimdu" efsanesine benzemektedir. Kâbil'in Hâbil'i öldürmesi ise dinî bir merasimin uygulanmasıdır. Őöyle ki: Kâbil ve Hâbil, kendi kurban törenlerini yerine getiren iki topluluk türünü ifade etmektedir. Çiftçinin adağı kabul edilmemiŐtir. Bu da ürünün iyi olmadığı bir yılı gösterir ve kefaretiliğinde bir töreni gerektirmekte, toprağın kurban kanıyla sulanarak verimli kılınması amaçlanmaktadır. Kâbil'in Tevrat'ta yer alan, "Tarlaya gidelim" ifadesi, Sumer mitosunda çiftçinin çobanı tarlaya çağırmasıyla aynıdır. Kâbil, Hâbil'i öldürmek suretiyle toprağın verimli kılınmasını amaçlayan kurban merasimini yerine getirmiŐtir.<sup>553</sup>

Hâbil ve Kâbil kıssası, Seyyâb'ın *Kâfiletu'd-Diyâ'* (Boşluğun Kafilesi) Şiirinde Filistin meselesini vurgulamak için kullanılır. Seyyâb'ın bu Şiiri, Hâbil ve Kâbil kıssasının işlendiği Temmu'zî Şiirler içerisinde, verilmek istenen mesajın diğer Şiirlere nazaran daha açık olduğu bir eser olarak karşımıza çıkar. Bu Şiirde Seyyâb, Yahudi aşırılıkçılarını simgelemek için yeryüzünün ilk katili Kâbil'i, Filistinlileri simgelemek için de ilk kurban Hâbil'i kullanmayı tercih eder. Şiirde kıssaya dair farklı bir gönderme de bulunur. Anlatıya göre Kâbil, Hâbil'i öldürünce yeryüzü yedi gün boyunca sallanır ve daha sonra toprak Hâbil'in kanını emer. Allah, Kâbil'e, "Kardeşin Hâbil nerede?"

<sup>553</sup> Harman, "Hâbil ve Kâbil", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, s.378. Ayrıca bkz. Kramer, *a.g.e.*, s.205.

diye sorar; Kâbil, “Bilmiyorum, ben onun bekçisi değilim” der.<sup>554</sup> Allah’ın Kâbil’e bu şekilde seslenişi, Seyyâb’ın şiirinde de açıkça görülür:

أرأيت قافلة الضياع؟ أما رأيت النازحين؟

الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين

آثام كل الخاطنين

النازقين بلا دماء

السانرين إلى وراء

كي يدفنوا "هابيل" و هو على الصليب ركام طين؟

"قبيل، أين أخوك؟ أين أخوك؟"

جمعت السماء

آمادها لتصيح. كورت النجوم إلى النداء:

"قابيل، أين أخوك؟"<sup>555</sup>

*Gördün mü boşluğun kafilesini? Ya gördün mü muhacirleri?*

*Sırtlarına yılların kılıklarından*

*bütün günahkârların veballerini yüklenenleri,*

*kanı akmadan kanayanları,*

*geriye doğru yürüyenleri*

*gömebilsinler diye haçın üstünde çamurdan bir yığın olan Hâbil’i?*

*“Kâbil, nerede kardeşin? Nerede kardeşin?”*

*Toplandı sema*

*haykırabilmek için öfkesini. Yuvarlandı yıldızlar bu nidaya:*

*“Kâbil, nerede kardeşin?”*

<sup>554</sup> Aynı eser, s.377.

<sup>555</sup> es-Seyyâb, “Kâfiletu’-d-Điyâ”, el-A’mâlu’ş-Şi’riyye el-Kâmile, s.203-206.



Yûsuf el-Hâl de Kâbil'in lanetlenişine, yeryüzünde kaçak ve serseri olarak yaşayacağına atıfta bulunduğu şiiri *Ḳâyîn el-Hâlid* (Ölümsüz Kâbil)'de Kâbil'in işlediği günahın onun bu laneti sonucunda yeryüzünde nasıl kalıcı hale geldiğini göstermek için bu kıssayı kullanır. Şaire göre yeryüzünde cinayetler sürdükçe, Kâbil de yaşamaya devam edecektir:

*Ya düşeceksin ya da erişeceksin  
çizgilerin kavşağına. İşte böyle  
bir ayet peyda oluncaya kadar duvarda.  
Ya da açılıp da tanrının yumruğu  
seni işaret etti mi sanırsın? Hayır, hayır,  
sen gözler üstünde bir yolcusun  
endişelerin kağıdından bir vücut olarak,  
şikayet ediyorsun, bir laneti dikiyorsun  
Âdem'in bir kaburgasıymışçasına.  
İşte gidiyorsun  
yasak yörelere bir çukurcasına  
büyük avlun  
iki kıyı arasında, bilinmez  
nerelere uzandığı.  
Seni taşıyanlar biliyorlar kaldırmadıklarını  
bir cenazeyi: Kabil ölmüyor ki.*

*أمام السقوط أو بلوغ  
ملتقى الخطوط. هكذا  
حتى ظهور آية على الجدار.  
أم تظن قبضة الإله انفتحت،  
وأموات إليك؟ لا،  
فأنت سافر على العيون  
جسداً من ورق الهموم،  
تشتكي، تغرز لعنة  
كضلع آدم،  
و أنت راحل  
إلى المناطق الحرام هوة  
ما بين ضفتي  
فنائك العظيم، جاهلاً  
أيان تنتمي.  
و الحاموك يعرفون لا يشيعون  
أحدًا: قايين لا يموت.<sup>556</sup>*

Adonis ise Hâbil ve Kâbil kıssasını şiirlerinde bir çerçeve hikâye olarak kullanmaktan çok, anlatıya dair ufak göndermeler yapmakla yetinir. Şairin yaptığı bu

<sup>556</sup> el-Hâl, "Ḳâyîn el-Hâlid", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.347-348.

atıflardan bir tanesi, düzyazı şiir örneklerinden biri olan *Mersiyetu'l-Ḳarni'l-Evvel*

(Birinci Yüzyıla Ağıt)'de görülür:

فوق طفولة الأرض أكتبُ تاريخنا. لأبجدية المطر أزوج الحبر، ولتخدش وجهي أظفار

الشمس، وليفرح قايينُ بحفيده.<sup>557</sup>

*Yeryüzünün çocukluğu üstünde yazıyorum tarihimizi. Yağmurun  
alfabesiyle birleştiriyorum mürekkebi, öyleyse tırmalasın haydi yüzümü  
güneşin tırnakları, Kabil mutlu olsun torunuyla.*

Şairin yaptığı diğer bir atıf, *Agânî Mihyâr ed-Dimaşki* (Şamlı Mihyar'ın  
Şarkıları) koleksiyonu içerisinde yer alan *el-Misbâh* (Kandil) şiirinin içerisinde geçer:

- Peki ya sen, nesin?

- Gözlerim yok benim.

*Benim ve kardeşlerimin arasında Kâbil var*

*Benim ve diğerlerinin arasında tufan var.*

*Uykuya daldığında gece ve gündüz*

*Düşerim bir katilin gafletine*

*Yürürüm, yürürken ardımda tozlar*

*Yürürürüm, yanımda kandilim olmaz.*

- و أنت، ماذا؟

- ليس لي عينان.

بيني وبين إخوتي قabil

بيني وبين الآخر الطوفان.

حين ينام الليل والنهار

أخافن السفاح

أمشي و يمشي خلفي الغبار،

لكنني أمشي بلا مصباح.<sup>558</sup>

Burada ele alınan başlıklar altında daha çok şairlerin geneli tarafından işlenen ve öne çıkan anlatılar irdelenmiştir. Ancak Temmûzî şairlerin dinî anlatılara dair kullanımları bunlarla sınırlı değildir. Örneğin Adonis'in Hz. Nûh ve tufan anlatısı (*eṭ-Ṭûfân*, *ez-Zamânu's-Şağîr* ve *Nûhu'l-Cedîd* şiirlerinde) ile Hz. Yaḥyâ ya da Hıristiyan

<sup>557</sup> Adûnîs, "Mersiyetu'l-Ḳarni'l-Evvel", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.218-226.

<sup>558</sup> Adûnîs, "el-Misbâh", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.1, s.307.

terminolojisinde geçtiği haliyle Vaftizci Yahya anlatısını (*Ḳabrun min ecli Nîvyûrk* şiirinde); Seyyâb'ın Ehl-i KeHF anlatısını (*Ri'etun Tetemezzaḳu* şiirinde); Cebrâ'nın Kitab-ı Mukaddes'i Latinceye çeviren kişi olması hasebiyle çevirmenlerin azizi olarak kabul edilen teolog ve tarihçi Aziz Jerome anlatısını (*Mârcîrûm fi Beyti Lahm* şiirinde); Halîl Hâvî'nin Hz. Yûnus anlatısını (*fi Cevfi'l-Hût* şiirinde) ve Yusuf el-Hâl'in de Hz. İsa'yı ele veren havari Yahuda anlatısını (*Rubâ'ıyyât Erba'a* şiirinde) kullandığı görülür. Ne var ki ele aldığımız başlıkların dışında kalan bu örneklerde şairler, anlatıları direkt olarak kurgulama yoluna gitmeyip basit göndermelerle yetinirler.

#### **4.3.4. Tarihi ve Siyasi Şahsiyetler**

Şiirde tarihi ve siyasi şahsiyetlere yer verme, Temmûzî şiirin bir başka özelliği olarak karşımıza çıkar. Şairler bu kullanımları, tıpkı mitolojik ve dinî anlatılarda yaptıkları gibi, kimi zaman bir eleştiri için, kimi zaman bir kurgu oluşturabilmek için, kimi zamansa evrensel bir söylem tutturabilmek için tercih ederler. Bu kullanımlar çoğu zaman şairlerin siyasi konulardaki kaygılarıyla birleşerek gerçekliği ifade eden ama düşüncelerin içine gizlendiği bir sembole dönüşürler. Bu bağlamda öne çıkan şahsiyetler ise şunlardır:

##### **4.3.4.1. Şaḳr Ḳureyş (Abdurrahmân ed-Dâhil)**

Sadece Adonis'in şiirinde gördüğümüz ancak şairin ayrıntılı olarak işlediği bir şahsiyet olan Abdurrahmân ed-Dâhil, zorluklarla başa çıkma konusunda şaire yol göstermesi bakımından önemlidir. Şaḳr Ḳureyş (Ḳureyş'in Doğanı) lakabıyla bilinen Abdurrahmân b. Mu'âviye b. Hişâm, Emevi Devleti'nin 750 yılında yıkılıp hanedanlığın Abbasiler tarafından katledilmesinin ardından Endülüs'e kaçan ve burada Endülüs Emevileri Devleti'ni kuran kişidir. Bu sebeple Abdurrahmân ed-Dâhil lakabıyla da bilinir. Abbasi katliamından kurtulmayı başarıp tehlikelerle dolu bir

yoculuktan sonra hiç tanımadığı, karışıklıklar içindeki Endülüs'e geçerek iktidarı ele geçirmesi ve ülkenin her tarafında peşi sıra çıkan isyanları bastırarak birliği sağlaması onun nasıl bir şahsiyete sahip olduğunu ortaya koyar.<sup>559</sup>

Adonis'in *Kitâbu't-Taḥavvulât ve'l-Hicra fî Aḳâlîmi'n-Nehâr ve'l-Leyl* (Gece ve Gündüz Bölgelerinde Değişimin ve Göçün Kitabı) koleksiyonunda yer alan *eş-Şaḳr* (Doğan) şiiri, okura Abdurrahmân ed-Dâhil'in zorluklarla geçen hayatının kısa bir hikâyesini sunar. Şiirin içinde Abdurrahmân ed-Dâhil'e atfedilen beyitlere de rastlamak mümkündür. Şiir, iç benlik ve dış gerçeklik ile şimdi ve geçmiş arasındaki çatışmanın bir temsili olarak Abdurrahmân ed-Dâhil'in acı dolu günlerini kendi ağzından anlattığı cümlelerle başlar:

"و أقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط: ارجعا لا بأس عليكما. فسبحت، و سبح  
الغلام أخي. فالتفت إليه لأقوي من قلبه، فلم يسمعي واعتز بأمانهم و خشى الغرق،  
فاستعجل الانقلاب نحوهم. و قطعت أنا الفرات. ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم  
بالأمان فضربوا عنقه و مضوا برأسه، و انا أنظر إليه و هو ابن ثلاث عشرة سنة،  
و مضيت إلى وجهي: أحسب أنني طائر و أنا ساع على قدمي." <sup>560</sup>

*"Atlar yanaştı ve kıyidan bize doğru seslendiler: Geri dönün, bir kötülüğümüz dokunmayacak size. Ama dinlemedik onları, yüzdük kölemlerle beraber. Dönüp baktım ona cesaret vermek için ama dinlemedi beni, aldandı onların sözlerine boğulmaktan korkarak ve yöneliverdi onlara doğru hemen. Bense katettim Fırat'ı. Onlar gittiler yanına güvenli diye yanlarına varan çocuğun, vurdular boynunu, kestiler başını, ben bakarken henüz on üçünde olan çocuğa. Çevirdim başımı: Yürürken ayaklarımın üstünde uçtuğumu sanıyordum.*

<sup>559</sup> Hakkı Dursun Yıldız, "Abdurrahman I", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul 1988, s.147-150.

<sup>560</sup> Adûnîs, "eş-Şaḳr", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.23-78.

Sonrasında ise Adonis, şiiri, yaşanan bu trajediyle ve Abdurrahmân ed-

Dâhil'i çevreleyen ölüm haliyle şekillendirmeye başlar:

*Yuvarlanıyor aşağı, ölümün gözettiği bedenim  
bir ağıt şimdi rüzgâr ve sarkan cesetler –  
Sanki gün  
yaşamı delen bir kaya  
Sanki gün  
kandan kağnılar.*

*جسدي يتدحرج و الموت حوذية و الرياح  
جُنَّتْ تتدلى و مرثية، -  
و كأنَّ النهار  
حجرٌ يثقبُ الحياة  
و كأنَّ النهار  
عرباتٌ من الدمع.*

Abdurrahmân ed-Dâhil, şiirde Abbasi atlılarından kaçmak ve yeni bir hayat aramak için Fırat'a atlamıştır. Yeniden doğuşu ve devinimi sembolize eden Fırat Nehri'nin sesi sürekli olarak kulaklarındadır:

*Değiştir çınlamamı ey ses,  
Fırat'ın sesini duyuyorum ben:  
"Kureyş...  
Hindistan'a doğru denize açılan kafile  
taşıyarak asaletin ateşini."  
...  
"Kureyş...  
Şam'dan ışıyan bir inci  
klayığın ve palamarın gizlediği  
Lübnan'ın inceliğinden çok daha ince  
Doğu'da olanların en güzeli..."  
...  
"Kureyş...*

*عَيَّرَ رَبِّيكَ يَا صَوْتُ،  
أَسْمَعُ صَوْتَ الْفِرَاتِ:  
"قريش...  
قافلة تُبحر صوبَ الهند  
تحمّلُ نارَ المجد."  
...  
"قريش...  
لؤلؤة تشعُّ من دمشق  
يُخبئها الصندلُ و اللبان  
أرقُّ ما رَقَّ له لبنان  
أجملُ ما حدَّثَ عنه الشرق..."  
...  
"قريش..."*

Bir şey kalmadı geriye Kureyş'ten  
mızrak gibi fıskıran kan  
ve yaralar bir tek."

لم يبقَ من قريش  
غيرُ الدمِ النافرِ مثلِ الرمحِ  
لم يبقَ غيرُ الجرحِ."

Fırat Nehri'nin ölümden başka bir şey kalmayan Şam topraklarına olan  
ağdını, Adonis'in bir bereket tanrısıymışçasına yükselen sesi takip eder:

Bilseydim eğer bir şair olarak gurbeti yurt etmeyi  
düzlerdim her bir taşı  
Şam'ın ve Fırat'ın üstüne yağan bulut gibi,  
Bilseydim eğer bir şair olarak değiştirmeyi ecelleri  
Bilseydim eğer olmayı  
insanları uyanan bir peygamber ya da bir alamet  
bağırırdım ey bulut  
topla yağmurunu ve yağ  
Şam'ın ve Fırat'ın üstüne benim adımla  
ey bulut, Allah'ın adıyla...

لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجنَّ الغرابية  
سويث كل حجرٍ سحابة  
تُمطرُ فوق الشامِ و الفراتِ،  
لو أنني أعرف كالشاعر أن أغيرَ الأجال  
لو أنني أعرف أن أكون  
نبيوةً تُنذرُ أو علامةً،  
لصحتُ يا عمامة  
تكاثفي و أمطري  
باسمي فوق الشامِ و الفراتِ  
بالله يا عمامة...

Yeniden doğuş süreci içinde çekilen acıların ve verimliliğe olan özlemin  
yansımalarını gördüğümüz tüm bu mısraların ardından Adonis, yeniden doğuşun ve  
ölümden sonra şekillenen yeni bir hayatın kurgusunu ortaya koyar. Ölümden sonra  
şekillenecek olan bu yeni hayat, Kureyş'in Doğanı sayesinde Endülüs topraklarında  
yükselecektir:

Uyuklayan bir kaya kalmadı yüzümde,  
kalmadı gözlerimde bir serap, -  
İşaretler geliyor Fırat'tan:

لم يبقَ في وجهي صخرٌ نائم،  
لم يبقَ في عيني سراب، -  
علامة تأتي من الفرات:

*Benim o, senin gerdanlığında oturan ey güvercin  
ve senin göçmen süründeki ey kırlangıç  
benim o, falcı gibi ortaya koyan  
rüyasını ve işareti  
ufukta, pek çok dilinde  
benim o Fırat, o Cezira.  
Bir işaret...  
Dur, sakinleş özlemim...  
Doğan, damarların yabanında şimdi  
gizliliğin şehirlerinde yer alan.  
Doğan, Cezira'nın kapısına çizilen bir hale gibi.  
Doğan, çölün abası üstünde bir nakış şimdi.  
Doğan, özlemde;  
rüya ile ağlayışın arasındaki hayrette.  
Doğan, kendi labirentlerinde şimdi,  
yaratıcı hüznünde.  
İnşa ediyor derinliklerin nihayetindeki zirveye  
derinliklerin Endelüs'ünü,  
Şam'dan çıkan Endelüs'ü,  
Doğu'nun hasadını taşıyor Batı'ya.*

*أنا هو الساكنُ في طوقك يا حمامة  
في سربك الراحل يا خطاف  
انا هو الواضع كالعراف  
رؤياه و العلامة  
في الأفق في لغاته الكثيرة  
أنا هو الفرات و الجزيرة.  
علامة...*

*مهلك يا حنيني...*

*الصقر في بادية العروق في مدائن السريرة  
الصقر كالهالة مرسوم على بوابة الجزيرة  
و الصقر تطريز على عباءة الصحراء  
و الصقر في الحنين في الحيرة  
بين الحلم و البكاء  
و الصقر في متاهه، في يأسه الخلاق  
يبني على الذروة في نهاية الأعماق  
أندلس الأعماق  
أندلس الطالع من دمشق  
يحمل للغرب حصاد الشرق.*

#### **4.3.4.2. Cengiz Han**

Moğol İmparatorluğu'nun kurucusu ve ilk hükümdarı olan Cengiz Han (1206-1227), kendisine karşı çıkanları, teslim olmamakta direnenleri çocukları, kabileleri ve

şehirleriyle birlikte ortadan kaldırmasıyla bilinen bir şahsiyettir.<sup>561</sup> Seyyâb'ın, *Ru'yâ fi 'Âm 1956* (1956 Yılında Bir Rüya) başlıklı şiirinde 1958 yılında yaptığı darbeye Irak'ın başına gelen 'Abdulkerîm Kâsım'ı bu tarihi ve siyasi kişilik ile benzeştirdiği görülür. Önceleri Kâsım'ın 14 Temmuz 1958'de yaptığı 'devrimin' önde gelen taraftarları arasında yer alan Seyyâb, sonrasında uyguladığı politikalar sebebiyle kendisine yüz çevirir. Şiirde Seyyâb'ın, Kâsım öncesi döneme ilişkin hatıralarını ve onunla beraber Irak'ın üzerine çöken ölüm halini işlediğini görürüz:

<i>Rüyanın bulutunda</i>	<i>في غيمة الرؤيا</i>
<i>bir gün var sonu olmayan.</i>	<i>يوم بلا ميعاد</i>
<i>Cengiz yaşıyor mu?</i>	<i>جنكيز هل يحيا</i>
<i>Cengiz şimdi Bağdat'ta!</i>	<i>جنكيز في بغداد</i>
<i>Göz kapakları olmayan bir göz</i>	<i>عين بلا أجنان</i>
<i>Uzaniyor ruhumdan</i>	<i>تمتد من روحي</i>
<i>Dişleri olmayan bir ağız</i>	<i>شدة بلا اسنان</i>
<i>Genişliyor rüzgârda</i>	<i>ينداح في الريح</i>
<i>Uluyor 'ben insanım' diye.</i>	<i>يعوي: أنا الإنسان.<sup>562</sup></i>

#### 4.3.4.3. Haccâc b. Yûsuf es-Şekâfî

el-Haccâc b. Yûsuf es-Şekâfî, 661 yılında Tâif'te doğmuş, Emevilerin Irak valisi olarak görev yapmış ve devletin siyasi tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Zalim lakabıyla da tanınır. Hicaz'a gönderilen orduyla Mekke'yi kuşatan ve şehri mancınıklarla taşa tutan komutandır. Sonrasında Irak'a vali olarak atanan Haccâc, bölgeyi çok sıkı tedbirler alarak idare etmiştir.<sup>563</sup>

<sup>561</sup> Mustafa Kafalı, "Cengiz Han", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul 1993, s.367-369.

<sup>562</sup> es-Seyyâb, "Ru'yâ fi 'Âm 1956", *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, s.232-238.

<sup>563</sup> İrfan Aycan, "Haccâc b. Yûsuf es-Sekâfî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.14, İstanbul 1996, s.427-428.



Haccâc, Kûfe'ye girdiği zaman besmelesiz okuduğu, Arap edebiyatında önemli bir yeri bulunan meşhur hutbesiyle de bilinir. Az sayıdaki adamlarıyla birlikte Kûfe'nin mescidine giren Haccâc, minbere çıkıp yüzündeki yaşmağı kaldırarak topluluğa şu şekilde seslenir:

يا أهل العراق! أنا ابن جلا وطلاع الثنايا، متى أضع العمامة تعرفوني.<sup>564</sup>

“Ey Irak ahalisi! Açık sözlüyüm, işimin ehliyim; çıkarıp koyduğumda yüzümdeki yaşmağı tanırsınız beni.”

Alevi kimliğini kullandığı sözcük ve ifadelerle birçok şiirine yansıtan Adonis, Hz. Ali taraftarı olarak bilinen Kûfe halkının karşısına çıkıp Emevi Hanedanlığı'nın egemenliğini haykıran Haccâc'a, *Mir'âtu'l-Haccâc* (Haccâc'ın Aynası) başlıklı şiiriyle bir ayna tutarak hem onun kişiliğini ortaya koyar, hem de hutbesinden alıntı yaparak metinlerarası bir bağdaşım kurar:

(Ötesi yoktur onun

Reddeder annesinin memesini:

Haccâc idi ismi.

Deldiler fare gibi

Deldiler arkasını

Kanıyla yağladılar Haccâc'ı

Boğazladılar bir teke gibi,

kanıyla yağladılar Haccâc'ı

Ama tadını çıkardı o kanın

Bir meme oldu onun için, bir anne oldu kan.

(ليس له وراء

يرفض ثدي أمه:

كان اسمه الحجاج.

و ثقبوا فأرا

و ثقبوا وراءه

و دهنوا بدمه الحجاج

و ذبحوا تيسًا و دهنوا بدمه الحجاج

فالتد بالدماء

صارت له رضاعة و أمًا.

و استطرد الراوي:

<sup>564</sup> Ahmed Zekî Şafvet, *Cemhere Huṭabi'l-'Arab fî 'Uşûri'l-'Arabiyyeti'z-Zâhire*, Şerike Mektebe ve Maṭba'a Muştafa, C.2, Mısır 1933, s.274-275.

Değiştirdi konuyu ravi:

... Yükseldi minber ve ellerinde bir yay

Yüzünün üstünde bir yaşmak

Ve konuştu okla, maskeyle; sesle, sözle değil:

“Açık sözlüyüm ben, işimin ehliyim...”

... İşte o soruyum ben, işte o kandil

Benim işte o aslan –

Yazık kurbanım olacak kişiye...)

Oynadı yer yerinden

Bir ağaç gibi sallandı ülke

Düştü mescit bir meyve gibi

Düştü zaman.

... و صعد المنبر في يديه

قوساً و فوق وجهه لثام

و قال، بالسهم و القناع، لا بالصوت و الكلام:

“أنا ابن جلا و طلاع الثنايا...”

... أنا هو السؤال و التبراس

أنا هو الفراس -

ويل لمن يكون من فرانسى...)

و أنزل المكان

واهتزت البلاد مثل شجرة

و سقط المسجد مثل ثمرة

و سقط الزمان.<sup>565</sup>

el-Hâl'in ise sadece bir benzetme yapmak için Haccâc karakterine, özellikle de onun Kûfe'deki mescide girip minbere çıktıktan sonra halka hitap etmeden önce yüzündeki yaşmağı kaldırışına gönderme yaptığını görürüz. el-Hâl'in *el-Ğaşîdetu't-Tavile* (Uzun Şiir) adlı düzyazı şiirinde Haccâc'la beraber karşımıza hicivleriyle ünlü muhadram şairlerden el-Huṭay'a da çıkar:

و مع الفجر، لن أكفر بوصاياي. لن أنهي رحلتي إلى ملكوت الموت.

في بركة الماء الأسنة أهجو وجهي كالحطينة، و في الجمع أرفع القناع كالحجاج.

أنا أحجية. كالنجمة أسقط، و كجناحي طائر أرتفع.

Doğacak şafakla beraber, inkar etmeyeceğim öğütlerimi.

Sonlandırmayacağım ölümün ilahi topraklarına giden yolculuğumu.

<sup>565</sup> Adûnîs, “Mir'âtu'l-Haccâc”, *el-'Amâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*, C.2, s.244-245.

*Şu kokmuş suyun birikintisinde, eleştiriyorum kendimi Huṭay'a gibi  
ve önünde herkesin çıkarıyorum maskemi Ḥaccâc gibi.*

*Ben bir bilmeceyim. Düşüyorum bir yıldız gibi, bir kuşun kanatları  
gibi yükseliyorum.*

#### **4.4. 1967 Hazimetinin Ardından Temmûzî Şiir**

1940'ların sonlarından itibaren Temmûzî şairlerce karakterize edilen modern Arap şiirinin heyecan ve keşif hissi veren yapısı, İsrail'in Haziran 1967'de Mısır, Suriye, Filistin ve Ürdün hedeflerine "önleyici" bir saldırı düzenleyerek bu ülkelerin savunma dirençlerini kırması ve birçok toprak parçasını işgal etmesiyle paramparça olmuştur. Bu yenilginin etkisi, modern Arap şiirinde farklı şekillerde görülür. İlk olarak, savaş öncesi yıllarda -özellikle 1940 ve 1950'lerde- Arap şiirini karakterize eden romantik üsluba vurulan bir darbe olarak karşımıza çıkar. Sonrasında ise 1950'lilerin sonu ile 1960'ların başında Temmûzî şairlerin öncülük ettiği siyasi ve kültürel deneyimlere dayalı şiirin, kendinden şüphe etmeye, modernizmin doğasını ve çağdaş Arap toplumu ile olan ilişkisini sorgulamaya yöneldiği görülür.<sup>566</sup> Bu yönelimlerin büyük bir kısmı, Temmûzî şairlerin arasında gerçekleşse de sonrasında birçok Filistinli şairin de dâhil olduğu daha geniş bir şair yelpazesine yayılır.

Temmûzî şairler içerisinde, 14 Aralık 1964'te vefat eden Seyyâb'ta ve 1960'ta yayımlanan son koleksiyonu *Kaşâ'id fi'l-Erba'in* (Kırk Yaş Şiirleri)'in ardından bir daha şiir yazmayan Yûsuf el-Ḥâl'de 1967 hezimetinin bir etkisi olmadığı gibi, diğer üç şair, Adonis, Cebrâ ve Ḥâvî'de bu etki, farklı boyutlarıyla ortaya çıkar:

Adonis'e göre 1967 hezimetini, ilerleme kaydedebilmek adına Arap birliğinin tek yol olduğu görüşünün bir yanılısamadan ibaret olduğunun kanıtıdır. Dolayısıyla

---

<sup>566</sup> Starkey, *a.g.e.*, s.91.

insanların Arapçılık tutumlarının bir kez daha gözden geçirilmesi gerekliliğini doğrulamış olur. Adonis ayrıca Arapların artık kendine acımaya doğru sürüklenen eğilimlerini eleştirerek, çağın ruhuna daha doğru bir suretle uyum sağlayabilecek insanın doğuştan gelen kudretini uyandırmayı savunur.<sup>567</sup> Dolayısıyla Adonis'in 1967'den sonra Temmûzî içerikten arınan şiiri, şairin, Beyrut'ta yaşanan iç savaş sebebiyle 1985 yılında Fransa'ya göç etmesi ve orada içine girdiği edebiyat çevresiyle tamamen farklı bir çizgiye yerleşir.

Adonis, zamanında kendisini belki de daha fazla ön plana çıkarmak istediği için yapmış olduğu isim değişikliğini, günümüz dünyasındaki siyasi koşullar ve Arapların içinde bulunduğu dinî kuşatılmışlık çerçevesinde, 'yetmiş yıl önce Adonis ismini seçtiniz' şeklindeki bir görüşe, 'Hayır, dinin dünyasından çıkmak için bir isim yarattım' diyerek verdiği karşılıkla ifade eder.<sup>568</sup> Adonis, aslında vermiş olduğu bu cevapla 1950-1970 arası dönemde şiirini şekillendiren mitolojik alt yapıyı da reddeder. Dolayısıyla, eski şiir koleksiyonlarının yeni basımlarında sürekli olarak değişiklikler yapması, onların içinde var olan yeniden doğuş temalarını baskınlayarak, onları, günümüz şiirine uygun temalara dönüştürme çabası olarak yorumlanabilir.

Cebrâ ise 1967 sonrası Arap şiirini bilimsel ve edebî bir değerlendirmeye sokar. 1975 yılında yayımlanan *en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fi's-Şi'r* (Ateş ve Öz – Şiir Üzerine Çalışmalar) kitabında yer alan bir makalesinde 1967 sonrası Arap şiirini yorumlar:

*“1950'lerdeki ve 1960'ların başındaki şairlerin mitolojinin içine batmasına bir reaksiyon olarak, 1967 sonrası şairlerin, mitolojiden tam anlamıyla yüz çevirip kişisel sembollerden etkilendikleri gözlenebilir. Belki anlamda derinlik, bu şiirin ortak sembollerinde çok daha fazla*

<sup>567</sup> Kurrâv, "Adûnîs", *Ķâmûsu'l-Edebi'l-'Arabî el-Ĥadîs*, s.82.

<sup>568</sup> Jonathan Guyer, "Adonis: Yazarlık Şimdi Başlıyor", (Çev. Burcu Yılmaz), *Sözcükler Dergisi*, S.62, 2016/4, s.32.

*bulunabilir ama bu ortak sembollerin, çoğunlukla dış etkilerin yolundan gelen şairlerce tüketilen kinayeler olduğu da görülür. Ölümden ve mezardan türeyen başka ortak semboller de vardır ve bunlar biraz da sözlü mazoşizm içerirler: Bir kırbaç gibidirlere; şair, acıyı hissediyormuşçasına kendisini onunla kırbaçlar. Nadir de olsa aralarında gerçek iç patlamalarından doğup sizi ikna eden şiirler de olur.*

*1967 Haziran'ının ardından Arap dünyasına hâkim olan şiirin, işgal altındaki toprakların şairleri tarafından yazılan şiir olduğu su götürmez bir gerçek. Bahsettiğimiz bu şiir ile son üç yılda Irak'ta yazılan şiiri karşılaştırmak için bir ortam var mı? İşgal altındaki toprakların şiirinde her şeyi silip süpüren, inatçı ve muhteşem bir aşk var; orada kadın, vatan ve insan her zaman iç içe. Onun gibi başka bir şiirle karşılaşmamız oldukça nadir. İşte, ellilerin ve altmışların başlarındaki şiirin ruhundan en ileri düzeyde etkilenererek ona en yakın hale gelen şiir bu. Aşk, bu şiirde kararlılığın ve meydan okumanın metinliğinden bir parça sadece.*<sup>569</sup>

Tüm bu değerlendirmelerin ardından Cebrâ'nın 1979 yılında yayımlanan *Lev'atu's-Şems* (Güneşin İstirabı) koleksiyonunda yer alan ve koleksiyona da adını veren *Lev'atu's-Şems Memleketu'l-Hubb* (Güneşin İstirabı Aşkın Krallığı) şiirinin, kendisinin ifade ettiği 'sözlü mazoşim'den uzak bir çerçevede ve geçmişe olan özlemle kaleme alındığı görülür. Yüz kırk dört mısralık oldukça uzun bir eserdir. Cebrâ'nın şiirinin hangi boyutlara geldiğini göstermesi sebebiyle şiirin belli bölümlerine burada yer veriyoruz:

<sup>569</sup> Cebrâ, *en-Nâr ve'l-Cevher Dirâsât fî's-Şi'r*, s.181-182.

Güzel bir koku var toprağında  
dolduruyor gönlümü,  
heyecanlandırarak eski arzuları  
her daim ebedi bir şehvetle.  
Görüyorum onları taş kaldırımlar üstünde  
tartışıp bağışıyorlar,  
eski evlerin tonozları altında  
sebze ve deri tacirlerinin arasında,  
eşekler ve hamallar arasında,  
üstünde vadi kenarlarının  
bir zamanlar oyunlar oynadığımız  
dikenler ile papatyalar arasında.  
(...)  
Ve geldi sonra kutluk yılı.  
On somun yetiyor artık  
artık kimse gülüp şarkı söylemiyor  
kanlı dişlerin arasından sadece.  
Bir sabahdan diğerine sevgilim,  
sesleri damlatıyor saatler  
büsbütün kara,  
geliyor güneş karanlıkla, tuz ve yarayla.  
(...)  
Toprağında güzel bir koku  
geçiyor bilincin içinden,  
uyandırarak eski şehvetleri

في أرضي شذّي  
يملاً صدري، مثيراً  
قُدّامى الشهوات، و شهوةً  
هي دوماً باقيةً.  
هناك أراهم على الأرصفة الحجر  
يتناقشون، يتصايحون،  
تحت أقواس البيوت القديمة،  
بين باعة الخضار و الجلود،  
بين الحمّارين و الحمّالين، على  
شفا الوادي  
حيث نلعب بين الشوك و الأقباحي.  
(...)  
ثم جاء عصر المجاعة.  
و ما عادت عشرة أرغفة تكفي  
فما واحداً لا يضحك أو يقنى  
إلا من بين أنياب دامية.  
من صبح لصبح، حبيبتى،  
تقطر الساعات أصواتاً  
سوداء كلها،  
و الشمس تأتي بظلمةٍ  
مالحةٍ، جارحةٍ.  
(...)  
و أرضي فيها شذّي  
يدب في الوعي، موقظاً  
شهووات قدامى تتوالب

bir zamanlar sevip terk ettiğim bir kadının  
kokusu gibi sıçrayan,  
şimdi avuçlarımda saçlarının kokusu,  
ne vakit gelse o koku bilmediğim bir yerden  
hazırlanmışımıdır dudaklarındaki lezzetin tadına.

Toprakta türkülerin kokusu

ve unutulmuş ilahiler

çıkartıyorlar cinleri şişelerden.

(Hayır, tek başıma değilim şimdi gölgede

dinliyorum eski bir saatin tik taklarını.

Toprakta, etrafımda bir su

akıtıyor inatla tufanını.)

(...)

Bir kelebek tuttum elimle

elimini izi çıktı kanatlarında, izi çıktı

oyunlar oynadığımız tarlalardaki hatıraların

ve taşkınlığı nehirlerin,

güneşin ızdırabıyla kavrulduğu.

Haykırıyor şu resmin içinden,

yaralı köklerinden.

(...)

Nasıl saklayabilirim sana olan aşkı

ey toprağım?

Nasıl olur cevabım?

كعطر امرأةٍ أحببْتُها يوماً

و غادرتُها و في كَفِّي

فوحَّ من شعرها، كلها

زارني الفوح من حيث لا أدري

استعدتُ مذاق اللذة من شفتيها.

في الأرض عبير الأغانى،

تراتيل منسية

تنطلق انطلاق الجن من القمام.

(لا، لست وحدي الآن في الظل

أصغي إلى دققة من ساعة قديمة.

في الأرض حولي مياه

تصب عنيدة طوفانها.)

(...)

قبضتُ يدي على فراشةٍ

فاتطبعتُ من جناحها على راحتي

ذكرى الملاعب و الحقول

و طيش نهاراتٍ أحرقتها لوعة الشمس.

و هي من داخل تصيح، تلك الصورة،

من جذرها الجريح.

(...)

كيف أداري هواك يا أرضي

و كيف يكون جوابي

أيها الجرح الغائر كالعشق في جسدي؟<sup>570</sup>

<sup>570</sup> Cebrâ, "Lev'atu's-Şems Memleketu'l-Hubb", el-Mecmû'âtu's-Şi'riyye, s.183-191.

*Sen ey bir aşk gibi bedenime gömülmüş yara!* |

1967 hezimetinin yaratmış olduğu acıların ve hayal kırıklıklarının, Temmûzî bir içerik çerçevesinde şiire yansması, sadece Hâlîl Hâvi'nin eserlerinde karşımıza çıkar. Şairin, 1979'da yayımlanan *er-Ra'adu'l-Cerîh* (Yaralı Gök Gürültüsü) ve *min Ceĥîmi'l-Kûmîdyâ* (Komedyanın Cehenneminden) koleksiyonları, bu acı ve hayal kırıklıklarının mitolojik bir çerçeveye sunulduğu şiirlerden oluşur. Örneğin, Dante'nin *İlahi Komedyası'nın* Cehennem'i anlatan cildinin bir şerhi olarak görebileceğimiz *min Ceĥîmi'l-Kûmîdyâ* (Komedyanın Cehenneminden) koleksiyonuna yine aynı kitaptan yaptığı bir alıntıyla başlar: “*Cehennemim revakları altında insanlar gördüm; ne yaşıyorlar, ne de ölüyorlardı.*”<sup>571</sup> Hâvi'nin, henüz 1965 yılında yayımlanan *Beyâdiru'l-Cu'* (Açlık Harmanları) koleksiyonu içinde yer alan *La'âzur 'Âm 1962* (1962 Yılında Lazarus) şiiri ise onun, daha 1967 hezimetinden önce, umut ettiği yeniden doğuşun gerçekleşmemesi üzerine içine düştüğü hayal kırıklığını göstermesi bakımından önemlidir.

Beytanyalı Lazarus ya da Aziz Lazar, Yuhanna İncil'inde Hz. İsa'nın bir mucizesi olarak, ölümünün üzerinden dört gün geçtikten sonra dirilttiği kişidir (Yuhanna 11: 1-45). İncil'de önemli bir konuma sahip olan bu anlatı, Hz. İsa'nın gücünün, insan doğasının en karşı koyulmaz düşmanı olan ölüme karşı üstün gelişini göstermek için kullanılır. Ancak Hâvi, *La'âzur 'Âm 1962* (1962 Yılında Lazarus) şiirinde, bu yeniden dirilme temini, ironik bir tarzda işler. Şiirde Lazarus öldükten sonra doğsa da ölü ruhlu bir adam olarak doğmuştur. Gençliğin, verimliliğin ve ölümden sonra yeniden doğuşun sembolü olan bahara dair tek bir işaret dahi yoktur. Lazarus karakteri, yeniden diriliş teminin kullanıldığı diğer şiirlerde gördüğümüz gibi, inançlı

<sup>571</sup> Hâlîl Hâvi, *min Ceĥîmi'l-Kûmîdyâ*, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1979, s.5.



insanın, zaman ve mekân içinde pek çok ölüş ve diriliş yaşayabilme ve her dirilişte tanrısallığa biraz daha yaklaşabilme şansına sahip değildir.

Şiirin parantezler içerisinde, Lazarus'un eşinin ağzından verilen nakarat bölümü, aynı zamanda şiirdeki trajediyi de somutlaştırır. Lazarus'un tekrardan dirilişiyle büyük bir mucize gerçekleşse de bu, tam bir diriliş değil deforme olmuş bir diriliş olarak gözükür. Çünkü kendi benliğinden çıkmayan bu diriliş, hayatın gerçekliğine de ulaşamaz:

(Merhamet dilerdim gözlerinden)

(Benimse gözlerimde, utancı vardı bir kadının)

(Soyun ve inle bir yabancı için)

(Ne diye döndü çukurundan)

(Kasvetli bir ölü)

(Ter değil, kükürt akıyor bedeninden)

(Ateşin karalığı).

(كُنْتُ أُسْتَرْحَمُ عَيْنِيهِ)

(وَفِي عَيْنِي عَارُ امْرَأَةٍ)

(أَنْتِ، تَعَرَّتْ لِعَرِيبٍ)

(وَلِمَاذَا عَادَ مِنْ حَفْرَتِهِ)

(مَيِّتًا كَنِيْبٍ)

(غَيْرُ عَرِقٍ يَنْزِفُ الْكَبْرِيتِ)

(مَسْوَدٌ اللَّهِيْبِ).<sup>572</sup>

Hâvi'nin, bu deforme olmuş yeniden diriliş teminin en iyi görüldüğü şiirlerinden biri de *er-Ra'du'l-Carih* (Yaralı Gök Gürültüsü) koleksiyonunda yer alan *el-Ummu'l-Hazîne* (Acılı Anne) adlı şiiridir. Bilinçli bir şekilde altmış yedi satırdan oluşturulan şiir, 1967 hezimetinin ardından Arap ulusunun başına gelen trajediyi gözler önüne serer. "Acılı anne" ifadesi, Hıristiyanlık kültüründe oğlunu kaybeden ve onu toprağa gömen Hz. Meryem'i temsil ederken, Hâvi'nin Arap gerçekliği içerisinde ele aldığı bu tabir, şairin ifadesiyle 'içinde bin bir Mesih'in gömülü olduğu' Filistin'in bir temsilidir. Ancak Hâvi'nin bu tanımlaması, öncesinde *el-Cisr* (Köprü) şiirinde ifade ettiği gibi, Doğu bataklığından yeni bir Doğu'ya geçiş çağrısı olarak adlandırılmaz. Şairin bu eserindeki şiir dili, insanoğlunun felsefi ikilemelerinin bir temsilini sunar. Ne

<sup>572</sup> Hâvi, "La'âzur 'Âm 1962", *Dîvân Halîl Hâvi*, s.307-361.

var ki İslami kültürde yeniden doğacağına inanılan Hz. İsa, şiirde bir daha dirilmemek üzere ölmüştür:

*Yok Allah'ın yüzü suyu hürmetine bir çöl  
dökülür kumların çölü boyunca bir sessizlik.  
Yok misafir için bir gaspçı  
ateşini tutuşturan.  
Göremezsün bir rüzgârın anlattığını  
intikamın üzerinden geçtiği yaraları.  
Yok artık Kudüs için, Allah için  
yıldızların miracı,  
bir meleğin kılıcı korumuyor onu artık.  
Yok evin muhafızları, şarkı söylüyor intikam  
heder oluyor kurbanlar  
mızrağın gölgesinde bir cennet göremedin.  
Nedir ki utancın ağırlığı  
taşydın mı bir başına hiç?  
Nedir ki binbir tane İsa'yı toprağa gömen  
bir anne için?  
Nedir ki taş üstüne taş koyan  
acılı anne için?  
Canavarlar iddia etmiyor artık mizanı, arşı  
yok köpek dişlerinin ve süngünün parlaklığı  
kanlı yüzümde.  
Bir tanrının yüzündeki sessizliğin duvarı  
uzaklaşmıyor şimdi kumların çölü boyunca.*

*ما لوجه الله صحراء  
وصمت يترامي عبر صحراء الرمال  
ما لضيف غاصب  
يوقد ناره  
ما ترى تحكي الرياح  
عن جراح فاتها الثأر  
ما لبیت القدس، بيت الله  
معراج النجوم  
ما له يحمه سيف ملاك  
ما حماة البيت، و الثأر يعني  
و الضحايا تستباح  
لم تر الجنة في ظل الرماح  
ما لثقل العار  
هل حملته وحدي  
ما لأم شيعت  
ألف مسيح و مسيح  
ما لها الام الحزينة  
ترتمي صخرًا على الصخر  
ما وحوش تدعى الميزان و العرش  
ما التماع الناب و الحربة  
في وجهي المدمي  
ما جدار الصمت في وجه اله  
يتنأى عبر صحراء الرمال.<sup>573</sup>*

<sup>573</sup> Hâlîl Hâvi, er-Ra'adu'l-Cerîh, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1979, s.7.

## SONUÇ

Modern Arap şiirinin, Orta Doğu ile Batı arasındaki ilişkilerin her alanda artmaya başladığı XIX. yüzyıldan itibaren, yeni fikir akımlarının etkisi altına girdiği görülür. Bu etkiden en iyi şekilde yararlanan Arap şairleri, kendi kültürel kimlikleri içerisinde, geçmişte yapılanlara nazaran daha yenilikçi çalışmalar ortaya koyarlar. Bu bağlamda XIX. yüzyılın ikinci yarısında Mısır'da yaptıkları çalışmalarla adlarından söz ettiren neo-klasik şairler, şiirin her dönem için geçerli, kesin ve değişmez kuralları olması gerektiğine inansalar da, ele aldıkları konular dâhilinde Arap şiirine yeni toplumsal bir içerik kazandırırılar.

Sonrasında İngiliz romantiklerinin etkisiyle kişisel yönü ağır basan ve bireysel bir felsefenin ifadesi olarak gözüken şiirler kaleme alan Divan Grubu gelir. Şiir dilini sadeleştirmede büyük bir aşama kaydeden bu grup şairleri, neo-klasizme yönelttikleri eleştirilerle hem romantizmin, hem de yeni bir şiir anlayışının gelişimine yol açarlar.

Romantizmin Arap şiirindeki zirve konumunu ise özellikle Kuzey Amerika'da ortaya çıkan Mehcer şairleri ile Mısır'da yayımlanan *Abullû Dergisi* etrafında toplanan Apollo Topluluğu şairleri oluştururlar. Genellikle modern görüşleri benimseyen ve geleneksel yapılaraya karşı çıkan bu şairler, şiir diline basitlik ve canlılık kazandırarak yeni bir üslup edinme ve yeni formlar deneme yoluna giderler.

Bu akımların yolunun 1930'lu yıllarda sembolizmle kesişmesi ve sembolizmin bu dönemde başarılı bir şekilde tatbik edilmesi, sonrasında II. Dünya Savaşı'nın ve hemen ardından yaşanan 1948 Filistin trajedisinin etkisiyle toplumsal-gerçekçiliğe yönelen Arap şairine farklı bir bakış açısı sağlar. Kendilerinden önceki ekollerin deneyimleri ile sosyal, siyasal ve kültürel gelişmelerden edindikleri tecrübelerle bu farklı bakış açısını oluşturan Temmûzî şairler, Arap şiir tarihinin 1950-1970 arası dönemine adeta damga vururlar.

Yeni şiir anlayışlarını, içinde buldukları baskı rejimleri ve işgaller altında özgürlük kavramıyla da birleştiren bu şairler; belagate, süslü ve ağdalı söyleyişe dair ne var ne yok her şeyi şiirden uzaklaştırıp, biçime yönelik değişikliklerle yetinmeyerek içerik açısından da şiire yenilikler kazandırarak Arap şiirinin modern çağlardaki yeni rotasını belirlerler. Başta T.S. Eliot, Edith Sitwell ve Ezra Pound olmak üzere birçok Batılı modernistten etkilenerek Arap şiirine orijinal eserler kazandırır.

Üslup bağlamında, şiirde musikiyi ön plana çıkarmaları, yinelemeli kavramlardan ve dramatik monologlardan yararlanmaları ve konuşma dilini şiir dilinin içine yerleştirmeleri yenilik anlayışlarının bir göstergesidir. Dile ne kadar önem verseler de özellikle Cebî ve el-Hâl'in şiirlerinde *ğayru'l-munşarif* kelimelerin tenvinlenmesi gibi basit gramer hatalarıyla karşılaşılır. Burada, yine özellikle el-Hâl'in, lehçeyi şiir dilinin içine yerleştirme çabasının etkisi büyüktür. Ancak şairlerin, diğer edebî yazınlardaki üsluplarına, kullandıkları dile bakıldığında ne kadar başarılı oldukları görülür. Dolayısıyla şiirlerindeki hataların bilinçli olarak ve dilbilgisel sapmalar yaratmış olmak amacıyla yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Temmûzî şairlerin ortak paydaları, Batılı modernistleri benimseyerek şiirde klasik formun dışına çıkmaları; siyasi, sosyal ve kültürel bir bilinçle, gelenek ile moderniteyi yeni şiir anlayışları içinde tek bir potada eritebilmiş olmaları ve şiirde mit kullanma ve efsane yaratma metodunu (mytho-poetic) Arap şiirinin içerisine sistematik anlamda yerleştirmeleridir. Bu bağlamda, eleştirmenlerin çoğu tarafından serbest şiirin ilk örneği olarak gösterilen *Hel Kâne Hubben?* (Aşk Mıydı?) şiirinin grup şairlerinden Seyyâb'a ait olması; düzyazı şiire dair ilk örneklerin Adonis ve Yûsuf el-Hâl'in kaleminden çıkması ve Cebî'nin Sir James Frazer'dan yapmış olduğu çevirilerle Orta Doğu kültürel mirasının benimsenmesini sağlaması şaşırtıcı değildir.

Konu ve tema bağlamında ise -mitolojik içerik çıkarıldığı takdirde- Temmûzî şiirin çok geniş bir çerçevesi olmadığı görülür. Konu olarak Filistin trajedisi ve Arap

milliyetçiliği başlıkları öne çıkar. Dönemin siyasi çalkantılarının Temmûzî şiire yansımış olması, toplumcu-gerçekçi olarak addedilebilecek bu şairler nezdinde oldukça doğaldır. Seyyâb'ın Irak Komünist Partisi üyeliği ile Adonis, Hâvî ve el-Hâl'in Suriye Sosyal Milliyetçi Parti üyelikleri, onları zaman zaman siyasi jargon dâhilinde şiirler kaleme almaya itse de kullanmış oldukları dil ve üslup ile eserlerin edebî değerlerinin ağır basması, bu çalışmalarını güdümlü birer eser olarak yorumlamamızı engeller. Politik bir tavır takınmış olmaları, onları, yeni şiirin ilk şairleri olarak ön plana çıkarmaktan alıkoymaz. Şiirlerinde işlenen temalar olarak da kent olgusu ve modern insanın bunalımı başı çeker. Hâlihazırdaki çağdaş şiirde de kullanılan kent teması, Temmûzî şairlerin Arap şiirine kazandırdığı bir yeniliktir.

Temmûzî şairlerin en ayırt edici özelliği ise Sir James Frazer'ın *Altın Dal* kitabı ile T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke* şiirlerinden edindikleri Orta Doğu'nun kadim mirasına yönelik mitolojik bilgileri, mytho-poetic tekniğiyle modern şiirin içerisine mitolojik, dinî ve kültürel arketipler olarak yerleştirmeleridir. Bu şairlerin, kendi kültürel geçmişlerini İskoç antropolog Frazer ile İngiliz şair Eliot yoluyla keşfetmiş olmaları elbette tuhaf bir ironidir. Ancak bu hareket içerisinde yerini alan mitoloji, Batı'dan ödünç alınan bir figür yahut tekrar edilen anlatılar anlamına gelmez. Temmûzî şairlerin hedefi, *Çorak Ülke* şiirini Arapça olarak yeni baştan yazmak değildir. *Çorak Ülke* şiirinin Arapça ve İngilizce yorumları arasındaki temel fark, XX. yüzyıl Batı şiirinin içine çöktüğü ruhsal karamsarlığın, belli bir döneme kadar Arap şiirine sirayet etmemesidir.

Mitoloji, biçim ile içerik; şiirsel anlatım ile şiirin formları; şiirsel vizyon ile tarih duygusu; gerçekçilik deneyimi ile gelecek algısı arasındaki bağı kurgulamalarında Temmûzî şairlere yardımcı olan bir araç görevi üstlenir. Bu bulguya inanan Temmûzî şairler, şahsi tecrübelerini bir mitte ifadesini bulan psikolojik tecrübenin kalıbına dökerek onlara evrensel ve nesnel boyutlar kazandırır, insanoğlunun çağdaş ve

geçmiş deneyimleri arasındaki fark ve benzerlikleri değinirler. Onlara göre 1948 trajedisi sonucunda bir ölüm ve uyku haline girmiş olan Araplar, bahar yağmurlarıyla tekrar dirilen mitolojik kahramanlar gibi, gün gelecek tekrar dirilecek ve eski şaşalı günlerine kavuşacaktır. Akad, Sümer, Fenike, Babil, Mısır ve Yunan mitolojilerindeki figürler onlar için büyük bir önem arz ederken, kendi topraklarında anlatılagelen folklorik temsiller de bu şairlerin diğer bir dayanak noktası olur. İçinde buldukları baskı rejimlerine ve ülkelerinin işgaline, kimi zaman bu sembolik maskeler altına gizlenerek, kimi zaman da direkt göndermelerle karşı koyarlar.

Bu bağlamda oluşturdukları ‘*yeniden doğuş süreci*’yle Temmûzî şiirin genel çerçevesini çizerler. Bu süreç, yeni bir yaşam arayışında bulunmak; arayış sürecinde çekilen acıları göstermek; yeniden doğuşu ve ölümden sonra hayatı sembolize etmek şeklinde sıralanan üç aşamadan geçer. Şairlerin aynı karakterlerin farklı özelliklerinden yararlanarak onları bu üç aşamanın herhangi birinin içinde işlemeleri, anlatıları kendi üzerlerinde bıraktıkları etkiye veya kendi yorumlamalarına göre değişiklik arz eder.

Özellikle Hz. İsa figürünün Temmûzî şiirde kendisine çok sık yer bulması, onun, şairler nezdinde modern dünyanın Temmuz/Adonis’i olarak kabul görmesinden kaynaklanır. Hristiyanlık inancına göre, çarmıha gerilerek kendini diğer insanlar için feda eden Hz. İsa figürü, şairin kendisini, halkı ve vatanı uğruna feda edişinin sembolü haline gelir. Adonis/Temmuz ve Hz. İsa bütünleşmesi, yeniden doğuşu işleyen şiirlerde “*Tanrı = Adonis/Temmuz = Hz. İsa = İnsan*” denklemi içerisinde verilir. Tüm karakterlerin birbirine eşit olması, şairlerin, yeniden doğuşu onlara sağlayacak olan bir Tanrı’ya inandıkları gibi, bunu gerçekleştirebilecek olan insanın gücüne de inanmalarından kaynaklanır.

Tüm bu etkenlerin yanında An’ûn Sa’âde’nin görüşlerinden de edindikleri deneyimlerle ait oldukları kültürün temellerini aramaya yönelik Temmûzî şairler, mitolojinin yanı sıra dinî arketiplerin, halk anlatılarının, kendi topraklarının tarihi ve

siyasi şahsiyetlerinin üzerine de eğilirler. Bunlar, kendilerini modern dünya içerisinde konumlandırmaları ve ülkelerinin siyasi ezilmişliğini bu şekilde ödüllendirmeleri hususunda onlara olanaklar sağlar.

Grubun en genç ismi olan ve günümüzde de yaşamını sürdüren Adonis, ilk çalışmalarında şiire dair tutucu bir tavır takınırken, Temmûzî şiir anlayışı içerisinde, sonrasında kendi şiir dünyasını şekillendirecek bulguları edinir. Onun 1980 sonrası çalışmaları ise sanatsal bir misyon üstlenme arzusuyla çok daha kompleks şiirlerden oluşur. İnsanoğlunun kendi içinde yaşadığı mücadele ve çatışmaları işlerken politik ve metafizik temaları iç içe ele almayı tercih eder. Şairliğini bir tür yabancılaşmanın içinde sürdürür.

Bedr Şâkir es-Seyyâb, sadece Temmûzî şiirin değil, modern Arap şiir tarihinin de en iyi koleksiyonlarından biri olarak değerlendirilebilecek *Unşûdetu'l-Maţar* (Yağmurun Türküsü) adlı eseriyle bu hareketin zirvesini temsil eder. Ortaya koyduğu örnekler, ayakları yere sağlam basan çalışmalardır. Klasik formdan serbest forma geçişte bir eşik rolü oynar. Şiirsel zekâsı, onu diğer şairlerin arasından bir adım öne çıkarır. Otuz sekiz yıl gibi kısa bir hayata rağmen, Arap şiirine bu denli etki eden bir başka şair yoktur.

Temmûzî şiirin isim babası olan Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, diğer şairlere nazaran, çalışmalarında tamamıyla Batılı bir tarz ve format benimser. Şiirlerindeki önceliği, çok sesli, senfonik bir ortam yaratabilmektir. Aruz ve vezinler, şiirinin akışı sırasında kendilerine yer bulabildikleri sürece var olurlar. Cebrâ, dilin enerjisini ve deyiş biçimlerini genişletmek, dilde ve söylemdeki potansiyeli ortaya çıkarmak için uğraş verirken; şiirin gelecekte alacağı şekli zihninde kurgulayarak eserlerine yön verir.

Halîl Hâvî, şiirlerindeki duygusal yoğunluk, titiz diksiyon, kısa ve güçlü ritimler ile ön plana çıkar. Şiirini kurgularken okurun zihnini nerelere götürebileceğine dair planlar yapar, birkaç hamle sonrasında görür. Ancak kimi şiirlerinde duygusal

yoğunluk o kadar fazladır ki, betimlemeler içinde boğulan okur, kimi zaman şiirin anlaşılmasız olduğuna kanaat getirebilir. Hâvî'nin, yayımlanan divanında, kimi şiirlerinin başına açıklayıcı notlar eklemesi ve onların mesajına yönelik kendi düşüncelerini paylaşması, kendisinin de bunun bilincinde olduğu algısı uyandırır. *1001 Gece Masalları*'nın meşhur hikâyelerinden biri olan Sinbad anlatısı, onun şiirleriyle yeni bir format kazanır.

Yûsuf el-Hâl, şairanelik bakımından Temmûzî şairlerin en zayıf halkası olarak düşünülebilir. Bu, el-Hâl'in, kültürel yaşamında şairliği ikinci planda tutmasından kaynaklanır. Onun önceliği her zaman gazetecilik ve yayıncılık olmuştur. Bu önceliği, 1957 yılında Adonis'le beraber çıkardığı *Şi'r* dergisi ile 1962'de tek başına çıkardığı *Edeb* dergisinde kendisini gösterir. Ancak yeni şiir anlayışının nasıl olması gerektiğine yönelik düşün yazılarını, sahibi olduğu dergilerin hemen hemen her sayısında yazarak açıklar. Bu düşüncelerinin deneysel yansıması ise *el-Bi'ru'l-Mehcûra* (Terk Edilmiş Kuyu) koleksiyonunda ortaya çıkar.

1967 hezimetini Temmûzî şairlerin dayanaklarına, ideolojik temellerine ağır bir darbe indirir. Şairlerin hayalini kurduğu dünyayı tam anlamıyla yıkar. Hâvî şiirlerinde daha sili karakterlere yönelirken; Adonis, Arap ve İslâm tarihinden aldığı motifleri işler. Cebrâ, geçmişe olan özlemlerini dile getirirken; el-Hâl, şiir yazmayı tamamen bırakır. Ancak bu darbe ne kadar ağır olursa olsun, Temmûzî şairlerin kurmuş olduğu ve kendilerinden sonraki nesillere uzanan yeni şiir anlayışını değiştiremez. Sonuç itibarıyla Temmûzî şairleri bir araya getiren olgu, onların; kıtlık, kuraklık ve faydasızlığı aşan toprağın, hayatın ve bereketin yağmurlarına tekrar dönmesi ve içinde buldukları coğrafyadaki medeniyet ağacının yeniden yükselebilmesi için ölüp yeniden dirilmeyi içine alan ifade düşüncesini benimsemeleridir.

Sonuç olarak, 1970 ve sonrası dönemde sahneye çıkan Arap şairlere bakıldığında, Arap toplumunun başı öne eğikliğini üstünde hisseden bu şairlerin daha



politik ve isyankâr bir üslup benimseyip bunu daha açık bir dille ifade ediyor oldukları görülür. Temmûzî şiir hareketinin önemini ortaya koyan en önemli etken, bu şairlerin şekil ve içerik bakımından Temmûzî şairlerin belirlemiş olduğu rotada ilerliyor oluşlarıdır.



## ÖZET

Ceylan, Zafer, Temmuûzî Şiir Hareketi, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Rahmi Er, 422 s.

*Temmuûzî Şiir Hareketi, Arap şiir tarihinin 1950-1970 arası dönemine damga vuran edebî bir girişimdir. Adonis, Bedr Şâkir es-Seyyâb, Cebrâ İbrâhîm Cebrâ, Halîl Hâvî ve Yûsuf el-Hâl'in oluşturduğu bu hareket, şiire getirdiği yenilikler ve şairlere sağladığı olanaklarla ön plana çıkar. Çalışmamız bir giriş ve dört bölümden oluşmaktadır. Girişte, modern Arap şiirinin tarihsel bir arka planı verilmiş, bu süreçte öne çıkan edebî hareketlere ve akımlara değinilmiştir.*

*Birinci bölümde, ilk olarak Temmuûzî şairlerin hayatları kısaca anlatılmış, birbirleriyle olan tanışıklıklarına değinilmiş ve Temmuûzî şiir/şair teriminin ilk kez nasıl ortaya çıktığı gösterilmiştir. Sonrasında ise bu hareketi oluşturan ideolojik temeller irdelenmiştir.*

*İkinci bölümde, Temmuûzî şiirin dil, üslup ve biçim özellikleri ele alınmış; şairlerin, Arap şiirinin eski kalıplarından kurtularak yeni şiir anlayışını nasıl kurguladıkları gösterilmeye çalışılmıştır. Batı şiirinin üzerlerinde bıraktığı etki ve bunların şiirlerine yansması örneklerle açıklanmıştır.*

*Üçüncü bölüm, Temmuûzî şiirde işlenen konu ve temalara yöneliktir. Arap ülkelerindeki sosyal, kültürel ve siyasi gelişmelerin şiire yansıdığı olan bu bölüm, öne çıkan başlıklar altında verilmiştir.*

*Dördüncü bölüm ise "Temmuûzî Şiirde Mitolojik, Dinî ve Kültürel Arketipler" başlığını taşır. Şairlerin şiirlerinde kullanmayı tercih ettikleri mitolojik karakterlere, halk anlatılarına, dinî öğelere ve tarihi ve siyasi şahsiyetlere yer verilmiştir.*

## ABSTRACT

Ceylan, Zafer, *The Tammuzi Movement in Modern Arabic Poetry*, PhD Thesis, Advisor: Prof. Dr. Rahmi Er, 422 p.

*The Tammuzi movement is a literary attempt that influenced the period of Arab poetry from 1950 to 1970. This movement consist of the following names; Adonis, Badr Shakir al-Sayyab, Jabra Ibrahim Jabra, Khalil Hawi and Yusuf al-Khal. It is at the forefront with novelties brought to the poetry and oportunities for poets. The thesis consists of an introduction and four chapters. In the introduction, the historical background of modern Arabic poetry was given.*

*In the first chapter, the lives of Tammuzi poets and their familiarity with each other are explained; also, we mentioned how the Tammuzi poem/poet has emerged for the first time. And then, we explained the ideological basis that has made up this movement.*

*In the second chapter, the language, style and form features of Tammuzi poetry are discussed. It described that how the poets fiction the new poetry concept with getting rid of the old patterns of Arab poetry. The influence of Western poetry on them is also discussed.*

*The third chapter is directed to the topics and theme of Tammuzi poetry. The reflection of social, cultural and political developments in Arab countries to the poetry is given in this chapter.*

*The fourth chapter is titled "Mythological, Religious and Cultural Archetypes in Tammuzi Poetry". We explained the specific references of the mythological characteristics, folk stories, religious items and historical and political figures that the poets preferred to use in their poetry.*

## KAYNAKÇA

- \* ‘Abbâs, İhsân; Necm, Muhammed Yûsuf, **eş-Şi‘ri’l-‘Arabî fi’l-Mehcer Emrîkâ eş-Şimâliyye**, Dâr Şâdir, Beyrut 1982.
- \* ‘Abbâs, İhsân, **Bedr Şâkir es-Seyyâb: Dirâse fi Hayâtih ve Şi‘rih**, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1992.
- \* ‘Abbâs, İhsân, **İtticâhâtu’ş-Şi‘ri’l-‘Arabî**, el-Meclisu’l-Vaţanî li’s-Şekâfe vel’-Funûn ve’l-Âdâb, Kuveyt 1998.
- \* Acar, İrfan C., **Lübnan Bunalımı ve Filistin Sorunu**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989.
- \* Adalar, Derya, “Apollo Grubu: Bir Modern Arap Şiiri Ekolü”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S.47, C.2, (2007).
- \* Adonis, **Arap Poetikası**, (Çev. Emrullah İşler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- \* Adonis, **Sufizm ve Sürrealizm**, (Çev. Nurullah Koltaş), İnsan Yayınları, İstanbul 2012.
- \* Adûnîs, “fi Kaşîdeti’n-Neşr”, **Mecellet Şi‘r**, Beyrut 1960, S.14.
- \* Adûnîs, **Zamanu’ş-Şi‘r**, Dâru’l-‘Avde, Beyrut 1978.
- \* Adûnîs, **Fâtîha li-Nihâyâti’l-Karn**, Dâru’l-‘Avde, Beyrut 1980.
- \* Adûnîs, **eş-Şi‘riyyetu’l-‘Arabiyye**, Dâru’l-Adâb, Beyrut 1989.
- \* Adûnîs, **Ha Ente Eyyuhe’l-Vaqt**, Dâru’l-Âdâb, Beyrut 1993.
- \* Adûnîs, “Mekân Âhar fi mâ verâ’i’l-Vaţan ve’l-Menfâ”, **Cerîdetu’l-Hayât**, S.16074, s.14, Yayın Trh.: 08.04.2007.
- \* Adûnîs, **İhda’**, **Hâmlet Tenaşşak Cunûn Üfilyâ**, Dâru’s-Sâkî, Beyrut 2012.
- \* Adûnîs, **el-‘Amâlu’ş-Şi‘riyye el-Kâmile**, Dâru’s-Sâkî, C.1, Beyrut 2012.
- \* Adûnîs, **el-‘Amâlu’ş-Şi‘riyye el-Kâmile**, Dâru’s-Sâkî, C.2, Beyrut 2013.
- \* Adûnîs, **el-‘Amâlu’ş-Şi‘riyye el-Kâmile**, Dâru’s-Sâkî, C.3, Beyrut 2013.

- \* Akalın, Şükrü Halûk, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2010.
- \* Aksan, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Bilgi Yayınevi, Ankara 2013.
- \* ‘Allâk, Fâtih, **Mefhûmu’s-Şi’r ‘inde Ruvvâdi’s-Şi’ri’l-‘Arabî el-Ḥurr**, Menşûrât İttihâdi’l-Kuttâbi’l-‘Arab, Şam 2005.
- \* Asfour, John Mikhail, **When the Words Burn: An Anthology of Modern Arabic Poetry 1945-1987**, The American University in Cairo Press, Kahire 1993.
- \* ‘Aşfûr, Câbir, **fî Meḥabbeti’s-Şi’r**, ed-Dâru’l-Mıṣrıyye el-Lübnâniyye, Kahire 2009.
- \* ‘Avad, Rîta, **Ḥalîl Ḥâvî**, el-Muessesetu’l-Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1983.
- \* ‘Avad, Rîta, **Fî Kaḍâyâ’s-Şi’r ve’n-Naḡd ve’s-Sekâfe - Ḥıvârât Ḥalîl Ḥâvî**, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 2015.
- \* Aycan, İrfan, “Haccâc b. Yûsuf es-Sekaff”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.14, İstanbul 1996.
- \* ‘Azzâm, Muḥammed, **el-Ḥadâsetu’s-Şi’riyye**, Menşûrât İttihâdi’l-Kuttâbi’l-‘Arab, Şam 1995.
- \* Badawi, Mohammed Mustafa, **An Anthology of Modern Arabic Verse**, Oxford University Press, Beyrut 1970.
- \* Badawi, Mohammed Mustafa, **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**, Cambridge University Press, Cambridge 1975.
- \* Bedr, ‘Abdulmuḥsin Ṭâhâ, **et-Taṭavvur ve’t-Tecdîd fi’-Şi’ri’l-Mısrî el-Ḥadîṣ**, el-Hey’etu’l-Mısrıyye el-‘Amme li’l-Kitâb, Kahire 1991.
- \* Bilgin, Nuri, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü - Kavramlar, Yaklaşımlar**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2003.

\* **Binbir Gece Masalları**, (Çev. Âlim Şerif Onaran), Yapı Kredi Yayınları, C.2/1, İstanbul 2007.

\* Boullata, Issa J., “Çağdaş Arap Yazarlar ve Edebi Miras”, (Çev. Eyyüp Tanrıverdi), **Şarkiyat Mecmuası**, S.12/2008, İstanbul.

\* Bullâta, ‘Îsâ, “Cebrâ ve’l-Hurûc mine’l-Medâri’l-Muğlak”, **el-Kalağ ve Temcîdu’l-Hayât - Kitâb Tekrîm Cebrâ İbrâhîm Cebrâ**, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1995.

\* Bullâta, ‘Îsâ, **et-Tecribetu’l-Cemîle Resâ’il Cebrâ İbrâhîm Cebrâ ilâ ‘Îsâ Bullâta**, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 2001.

\* Bullâta, ‘Îsâ, **Bedr Şâkir es-Seyyâb - Hayâtuh ve Şi’ruh**, el-Muessesetu’l-Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 2007.

\* Camus, Albert, **Sisifos Söyleni**, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 1999.

\* Camus, Albert, **Başkaldıran İnsan**, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2004.

\* Cancik-Kirschbaum, Eva, **Asurlular – Tarih, Toplum, Kültür**, (Çev. Aslı Yarbaş), İlya Yayınevi, İzmir 2004.

\* Cebrâ, Cebrâ İbrâhîm, “el-Mefâze ve’l-Bi’r ve Allah - Ĥavle’l-Bi’ri’l-Mehcûra li-Yûsuf el-Hâl”, **Mecellet Şi’r**, Beyrut 1958.

\* Cebrâ, Cebrâ İbrâhîm, **er-Riğletu’s-Şâmine**, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1979.

\* Cebrâ, Cebrâ İbrâhîm, **en-Nâr ve’l-Cevher**, el-Müessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1982.

\* Cebrâ, Cebrâ İbrâhîm, **el-Mecmû’âtu’s-Şi’riyye**, Riad el-Rayyes Books, Londra 1990.

\* Ceylan, Zafer, **Romantizmden Öznelliğe Bedr Şâkir es-Seyyâb**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011.

\* Ceylan, Zafer, “Modern Arap Edebiyatında İlk Serbest Şiir Deneyimleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C.55, S.1 (2015).

\* Chklovski, V.V., “Sanat Yordamı”, (Çev. Tahsin Yücel), **Türk Dili**, S.234, C.XXIII, Ankara 1971.

\* Cohn, Dorrit, **Şeffaf Zihinler-Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu**, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul 2008.

\* Cum‘a, ‘Âydî ‘Alî, **Şi‘r Halîl Hâvî**, el-Hey‘etu‘l-‘Amme li-‘Kuşûri’s-Şekâfe, Kahire 2006.

\* Dâğır, Şerbel, “Tevâşucâtu‘l-İdiyûlûciyyâ ve‘l-Hadâse: Antûn Sa‘âde ve Adûnîs”, **Fuşûl**, Adonis Özel Sayısı, 1997, C.16, S.2.

\* Dâvud, Enes, **el-Uşûra fi‘ş-Şi‘ri‘l-‘Arabî el-Hadîs**, Dâru‘l-Ma‘ârif, Kahire 1992.

\* Derrâc, Fayşal, **Cebrâ İbrâhîm Cebrâ**, Dâru‘ş-Şadâ, Dubai 2015.

\* Dervîş, Useyme, **Mesâru‘t-Taḥavvulât-Ḳırâ‘a fî Şi‘r Adûnîs**, Dâru‘l-Âdâb, Beyrut 1992.

\* Dirlikyapan, Devrim, **Ölümü Gömdüm, Geliyorum: Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

\* Doğru, Erdinç, “Mevâkif Dergisi Çerçevesinde Adonis’in Düşünce Dünyası”, **Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi**, S.20, Ankara 2006.

\* Ebû Şâdî, Aḥmed Zekî, **Endâ‘u‘l-Fecr**, Kelimât ‘Arabiyye li‘t-Terceme ve‘n-Neşr, Kahire 2013.

\* el-‘Akkâd, ‘Abbâs Maḥmûd, “Abûllû em ‘Uḫârid”, **Abûllû**, S.1, C.1, (1932).

\* el-‘Azme, Nezîr, **Medhal ilâ’s-Şi’ri’l-‘Arabî el-Ĥadîs**, en-Nâdiyu’l-Edebî es-Sekâfî, Riyad 1988.

\* el-‘Azme, Nezîr, **Bedr Şâkir es-Seyyâb ve İdîs Sîtvîl**, Dâr ‘Alâiddîn, Şam 2004.

\* el-Baţal, ‘Alî, **Şebehu’l-Kâyîn beyne İdîs Sîtvîl ve Bedr Şâkir es-Seyyâb**, Dâru’l-Endelus, Beyrut 1984.

\* el-Baytâr, Hediyye Cum‘a, **eş-Şûratu’s-Şi’riyye ‘inde Halîl Ĥavî**, Dâru’l-Kutubi’l-Vaţaniyye, Abu Dabi 2010.

\* el-Ġâmidî, Sa‘îd b. Nâsır, **el-İnhirâfu’l-‘Akdî fî Edebi’l-Ĥadâse ve Fikrihâ**, Dâru’l-Endelusu’l-Ĥadrâ’, Cidde 2003.

\* el-Ġarb, Muĥammed Aĥmed, **‘ani’l-Luġa ve’l-Edeb ve’n-Nakd**, el-Merkezi’l-‘Arabî li’s-Sekâfe ve’l-‘Ulûm, Beyrut, Trhsz.

\* el-Hâşimî, Eşîr Muĥsin, **Şûratu’l-Mer’a beyne’s-Seyyâb ve Adûnîs**, Dâr Neybûr, Irak 2011.

\* el-Ĥaşşâş, Nâdîn Turbiyye, **et-Tenâş ve Kırá’atu’n-Naş el-Ġâ’ib fî Şi’r Halîl Ĥavî**, Beysân li’n-Neşr ve’t-Tevzî’, Beyrut 2014.

\* el-Ĥakîm, Tevfîk, **‘Avdetu’r-Ruĥ**, Dâru’s-Şurûk, Kahire 2009.

\* el-Ĥâl, Yûsuf, “Naĥve Edeb ‘Arabî Ĥadîs”, **Mecellet Edeb**, S.1/1963, Lübnan.

\* el-Ĥâl, Yûsuf, **el-‘Amâlu’s-Şi’riyye el-Kâmile**, Dâru’l-‘Avde, Beyrut 1979.

\* el-Ĥayyer, Hânî, **Bedr Şâkir es-Seyyâb Şevratu’s-Şi’r ve Murûratu’l-Mevt**, Dâr Reslân, Şam 2009.

\* Eliot, T.S., **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, (Çev. Sevim Kantarcıoġlu), Kùltür Bakanlıġı Yayınları, Ankara 1990.

\* Eliot, T.S., "Şiirin Üç Farklı Sesi", (Çev. Mine İşgüven), **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**, (Haz. Hüseyin Salihoġlu), Ankara 1995.

\* Eliot, T.S., **Çorak Ülke**, (Çev. Yaşar Günenç), Yaba Yayınları, İstanbul 2011.



- \* el-Keylânî, İmân, **Bedr Şâkir es-Seyyâb – Dirâse Uslûbiyye li-Şi‘rih**, Dâru’l-Vâ’il li’n-Neşr, Amman 2008.
- \* el-Ma‘lûf, İsmâ İskender, “Tevtîe” ‘**Abkâr**, Maṭba‘a Mecelleti’ş-Şarḳ, Beyrut 1936.
- \* Elmâz, Yûrkî ‘Abduh, “İsti‘âde li-Ḳaşıde min Hârici’s-Siyâk - eş-Şâ‘ir Adûnîs ve’s-Sevra ve’t-Ṭuġât ve İrânu’l-Humeynî”, **el-Mustaḳbel**, 31 Mayıs 2015, S.5392.
- \* el-Melâ’ike, Nâzik, **Kadâyâ eş-Şi‘ri’l-Mu‘âsır**, Mektebetu’n-Nahḍa, Beyrut 1967.
- \* el-Mûsevî, Muḥsin Câsım, “Bedr Şâkir es-Seyyâb”, **Ḳâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ḥadîs**, (Ed. Ḥamdî es-Sakkût), Dâru’ş-Şurûḳ, Kahire 2009.
- \* el-Mûsevî, Muḥsin Câsım, “Cebrâ İbrâhîm Cebrâ”, **Ḳâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ḥadîs**, (Ed. Ḥamdî es-Sakkût), Dâru’ş-Şurûḳ, Kahire 2009.
- \* Er, Rahmi, “Bedr Şâkir es-Seyyâb ve Yaġmurun Türküsü”, **LİTTERA**, Ankara 2006, C.XVIII.
- \* Er, Rahmi, **Çaġdaş Arap Edebiyatı Seçkisi**, Vadi Yayınları, Ankara 2012.
- \* Er, Rahmi, **Modern Mısır Romanı I (1914-1944)**, Hece Yayınları, Ankara 2015.
- \* Ercan, Enver; Nayır, Filiz, “Adonis: Aşk ve Ölüm Var Oldukça, Şiir de Var Olacaktır”, **Varlık Dergisi**, Şubat 1995, S.1049.
- \* Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.
- \* es-Sâlisî, Câk Emâtâyîs, **Yûsuf el-Ḥâl ve Mecellet “Şi‘r”**, Dâru’n-Nehâr li’n-Neşr, Beyrut 2004.
- \* es-Sâmirâ’î, Mâcid, **Resâ’ilu’s-Seyyâb**, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1994.
- \* es-Seyyâb, Bedr Şâkir, **el-‘Amâlu’ş-Şi‘riyye el-Kâmile**, Dâru’l-Ḥurriyye, Bağdat 2000.

\* et-Tûncî, Muhammed, **Bedr Şâkir es-Seyyâb ve'l-Mezâhibu's-Şi'riyye el-Mu'âsıra**, Dâru'l-Envâr, Beyrut 1968.

\* Fâdîl, Cihâd, **Kağâyâ eş-Şi'ri'l-Ĥadîs**, Dâru's-Şurûk, Kahire 1984.

\* Fağl, Şalâh, **Esâlîbu's-Şi'riyyeti'l-Mu'âsıra**, Dâru'l-Âdâb, Beyrut 1995.

\* Fağl, Şalâh, **Tahavvulâtu's-Şi'riyyeti'l-'Arabiyye**, Dâru'l-Âdâb, Beyrut 2002.

\* Frazer, James G., **Altın Dal - Dinin ve Folklorun Kökleri**, (Çev. Mehmet H. Doğan), Pal Yayınları, İstanbul 2004.

\* Guyer, Jonathan, "Adonis: Yazarlık Şimdi Başlıyor", (Çev. Burcu Yılmaz), **Sözcükler Dergisi**, S.62, 2016/4.

\* Haidar, Otared, **The Prose Poem and The Journal Shi'r**, Ithaca Press, Lübnan 2008.

\* Ĥallâvî, Cenân Câsım, "Cebrâ İbrâhîm Cebrâ: Burûmîsiyûs eş-Şi'ri'l-'Arabî", **el-Ĥalağ ve Temcîdu'l-Ĥayât Kitâb Tekrîm Cebrâ İbrâhîm Cebrâ**, el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrut 1995.

\* Ĥammûd, Muhammed, **Ĥalîl Ĥâvî - Ĥikâyetu'l-Cisri'l-Mehcûr ve's-Sindibâd el-Me'sûr**, Dâru'l-Fikri'l-Lübnânî, Beyrut 2008.

\* Harman, Ömer Faruk, "Eyyûb", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.12, İstanbul 1995.

\* Harman, Ömer Faruk, "Ĥâbil ve Kâbil", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.14, İstanbul 1996.

\* Harman, Ömer Faruk, "İrem", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.22, İstanbul 2000.

\* Harman, Ömer Faruk, "Lût", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.27, İstanbul 2003.

\* Ĥâvî, Ĥalîl, **Dîvân Ĥalîl Ĥâvî**, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1972.

\* Ĥâvî, Ĥalîl, **er-Ra'adu'l-Cerîh**, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1979.

\* Ĥâvî, Ĥalîl, **min CeĤîmi'l-Kûmîdyâ**, Dâru'l-'Avde, Beyrut 1979.

- \* Heykel, Muhammed Huseyn, “er-Rûhu’l-Cedid”, **Abûllû**, S.2, C.1, Kahire 1932.
- \* Hicâzî, Ahmed ‘Abdulmu‘tî, “es-Sindibâd fî Rihletihi’s-Sâmine”, **Dîvân Halîl Hâvi**, Dâru’l-‘Avde, Beyrut 1972.
- \* Hicâzî, Ahmed ‘Abdu’l-Mu‘tî, **Hadîsu’s-Sulesâ**, Dâru’l-Merîh, C.2, Kahire 1988.
- \* Homeros, **Odysseia**, (Çev. Azra Erhat, A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul 2009.
- \* Hooke, Samuel Henry, **Ortadoğu Mitolojisi**, (Çev. Alâeddin Şenel), İmge Kitabevi, Ankara 2002.
- \* Hoşgör, Fatıma Betül, **Cebra İbrahim Cebra ve XX. Yüzyıl Arap Edebiyatındaki Yeri**, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arap Dili ve Belagati Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bursa 2005.
- \* Howatson, M. C., **Oxford Antikçağ Sözlüğü**, Kitap Yayınevi, İstanbul 2015.
- \* İnal, Tanju, “Simgecilik”, **Türk Dili - Yazın Akımları Özel Sayısı**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981, C.XLII, S.349.
- \* İneyet, Hamid, **Arap Siyasi Düşüncesinin Seyri**, (Çev. Hicabi Kırılancı), Yöneliş Yayınları, İstanbul 1991.
- \* İsmâ‘îl, İzzeddîn, **eş-Şi‘ri’l-‘Arabî el-Mu‘âşır**, el-Mektebetu’l-Akâdîmiyye, Kahire 1994.
- \* İsmail, Tarık Y., **Arap Dünyasında Komünist Hareket**, (Çev. Kemal Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul 2006.
- \* Jabra, Jabra I., “Modern Arabic Literature and The West”, **Journal of Arabic Literature**, S.2/1971, Brill.
- \* Jayyusi, Salma Khadra, **Modern Arabic Poetry An Anthology**, Columbia University Press, New York 1987.

\* Jayyusi, Salma Khadra, “Modernist Poetry in Arabic”, **Modern Arabic Literature**, (Ed. M. M. Badawi), Cambridge University Press, New York 1992.

\* Kafalı, Mustafa, “Cengiz Han”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.7, İstanbul 1993.

\* Kantarcıoğlu, Sevim, **T.S. Eliot’ın Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

\* Kantarcıoğlu, Sevim, “Thomas Stearns Eliot’ın Edebiyat Teorisi”, **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

\* Khoury, Jeries N., “The Figure of Job (Ayyub) in Modern Arabic Poetry”, **Journal of Arabic Literature**, C.38, S.2.

\* Kireççi, Mehmet Akif, **Başlangıcından Günümüze Arap Milliyetçiliği**, Grafiker Yayınları, Ankara 2012.

\* Kramer, Samuel Noah, **Sümer Mitolojisi**, (Çev. Hamide Koyukan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.

\* Kûhîn, Cûn, **Binâ’u Luğati’s-Şi’r**, Dâru’l-Ma’ârif, Kahire 1993.

\* Kurrâv, Frânşeskâ Mâryâ, “Adûnîs”, **Qâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ĥadîs**, (Ed. Hamdî es-Sakkût), Dâru’s-Şurûk, Kahire 2009.

\* Kurrâv, Frânşeskâ Mâryâ, “Ĥalîl Ĥavî”, **Qâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ĥadîs**, (Ed. Hamdî es-Sakkût), Dâru’s-Şurûk, Kahire 2009.

\* Kurrâv, Frânşeskâ Mâryâ, “Mecellet Şi’r”, **Qâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ĥadîs**, (Ed. Hamdî es-Sakkût), Dâru’s-Şurûk, Kahire 2009.

\* Kurrâv, Frânşeskâ Mâryâ, “Yûsuf el-Ĥâl”, **Qâmûsu’l-Edebi’l-‘Arabî el-Ĥadîs**, (Ed. Hamdî es-Sakkût), Dâru’s-Şurûk, Kahire 2009.

\* Lu’lu’, ‘Abdulvâhid, “el-Ĥub fî Zamani’l-Mevt”, **Mutevâliyyât Şi’riyye**, el-Mu’essesetu’l-‘Arabiyye li’l-Dirâsât ve’n-Neşr, Beyrut 1996.

\* March, Jenny, **Klasik Mitler**, (Çev. Semih Lim), İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

\* Mendûr, Muhammed, **fi'l-Mizâni'l-Cedid**, Nahdat Mısır li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, Kahire 1983.

\* Moreh, S., **Modern Arabic Poetry 1800-1970**, Brill, Leiden 1976.

\* Muşevveh, Velid, **Dirâsât fi's-Şi'ri'l-'Arabî el-Ĥadîs**, Menşûrât Dâr Mu'add, Şam 1993.

\* Naşşâr, Mehâ el-Hûrî, **el-Bunniyetu'l-Uslûbiyye fi Şi'r Unsî el-Ĥâc ve Yûsuf el-Ĥâl ve 'Abdulvehhâb el-Beyyâtî**, Dâr Sâ'iri'l-Meşriq, Beyrut 2016.

\* Özdemir, Mehmet, "Mülûkü't-Tavâif", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul 2006.

\* Öztürk, Özhan, **Dünya Mitolojisi**, Nika Yayınevi, Ankara 2016.

\* Özünlü, Ünsal, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001.

\* Paz, Octavio, **Yay ve Lir**, (Çev. Ömer Sarıhanlıoğlu), Era Yayıncılık, İstanbul 1995.

\* Pound, Ezra, "Geçmişe Bir Bakış", **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**, (Haz. Hüseyin Sâlihoğlu), İmge Kitapevi, Ankara 1995.

\* Sa'âde, Anţûn, **eş-Şirâ'u'l-Fikrî fi'l-Edebî's-Sûrî**, Muessesetu'l-Hindâvî, Kahire 2014.

\* Sa'dûn, Ferid, **eş-Şûratu's-Şi'riyye 'inde Bedr Şâkir es-Seyyâb**, Şam Üniversitesi, Edebiyat ve İnsan Bilimleri Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şam 1997.

\* Şafvet, Aĥmed Zekî, **Cemhere Ĥuţabi'l-'Arab fi 'Uşûri'l-'Arabiyyeti'z-Zâhire**, Şerike Mektebe ve Maţba'a Muştafa, C.2, Mısır 1933.

\* Şâlih, Kâmil Ferĥân, **eş-Şi'r ve'd-Dîn**, el-Meclisu'l-A'lâ li's-Şekâfe, Kahire 2010.

- \* Salucci, Ilario, **Irak'ta Solun Tarihi**, (Çev.: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.
- \* Starkey, Paul, **Modern Arabic Literature**, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006.
- \* Şukrî, Gâî, **Şi'runâ el-Ĥadîs ilâ Eyn?**, Dâru's-Şurûk, Kahire 1991.
- \* Tarâd, Cûrc, **'alâ Esvâr Bâbil - Şirâ'u'l-Fuşhâ ve'l-Âmmiyye fi'ş-Şiri'l-'Arabî el-Mu'âşır - Tecrîbe Yûsuf el-Ĥâl**, Riyâd er-Reyyis li'l-Kitâb ve'n-Neşr, Beyrut 2001.
- \* Tur, Salih, **Nizâr Kabbânî Hayatı, Sanatı ve Şiirleri**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2005.
- \* 'Ukkâk, Kâde, **Delâletu'l-Medîne fi'l-Ĥitâbi's-Şi'ri'l-'Arabî el-Mu'âşır**, İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 2001.
- \* Ulaş, Sarp Erk, **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2002.
- \* Üyümez, Fatıma Betül, "Modern Arap Şiirinde Temmuz Akımı ve Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'nın Şiirinde Temmuz Miti", **Şarkiyat Mecmuası**, C.0, S.11.
- \* Wellek, R.; Warren, A., **Yazın Kuramı**, (Çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay), Adam Yayınları, İstanbul 2001.
- \* Yaḥyâvî, Râviye, **Şi'r Adûnîs - el-Bunye ve'd-Delâle**, Menşûrât İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam 2008.
- \* Yıldız, Hakkı Dursun, "Abdurrahman I", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul 1988.
- \* Yûnus, 'Alî, **Naẓara Cedîde fî Mûsîkâ eş-Şi'ri'l-'Arabî**, el-Hey'etu'l-Miṣriyye el-'Amme li'l-Kitâb, Kahire 1993.

\* Zurka, Sa'îd b., **el-Ĥadâsetu's-Şi'riyye 'inde Alî Ahmed Sa'îd (Adûnîs) beyne'n-Nazariyye ve't-Taṭbîq**, 'Ayn Şems Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahire 1991.



## İSİM İNDEKSİ<sup>1</sup>

### A

‘Abbâs Maḥmûd el-‘Akkâd, 5, 6, 245, 246  
‘Abdulḳâhir el-Curcânî, 58  
‘Abdulkerîm Kâsım, 118, 192, 197, 198,  
259, 260, 298, 299, 379, 380  
‘Abdulmesîḥ Haddâd, 8  
‘Abdulvâhid Lu’lu, 72  
‘Abdulvehhâb el-Beyâtî, 18, 265, 266  
‘Abdurrahmân ed-Dâhil, 375, 376, 377  
‘Abdurrahmân Munîf, 29  
‘Abdurrahmân Şukrî, 5, 6  
Âdem (Hz.), 124, 236, 330, 354, 370, 373  
Aḥmed ‘Abdulmu’ṭî Hicâzî, 50, 333  
Aḥmed Luṭfî es-Seyyid, 5  
Aḥmed Şevḳî, 2, 6, 13, 244, 245, 249  
Aḥmed Zekî Ebû Şâdî, 12, 13, 14, 246, 247  
Aigina, 289  
Albert Camus, 239, 241, 290, 291  
Aldous Huxley, 36, 208  
Alfonso (VI.), 164  
Ali (Hz.), 118, 160, 162, 381  
‘Alî Aḥmed Bâkeşîr, 42, 54  
‘Alî Maḥmûd Tâhâ, 12, 25  
Alkinoos, 287, 288, 289  
Allende, 250  
Amy Lowell, 92, 96  
Anka, 41, 264, 273, 319, 320, 325, 326,  
327, 356  
Antigone, 312  
Antûn Sa‘âde, 20, 30, 186, 187, 188, 189,  
190, 248, 249, 279, 342, 394  
Aphrodite, 40, 253, 254, 314  
Aragon, 52  
Artemis, 253  
Arthur Rimbaud, 20, 23, 55, 58, 128  
Asklepios, 116  
Asopos, 289  
Astarte, 40, 251, 314  
Aşterot, 284, 314, 317, 318  
Athena, 286  
Auden, 55  
Aziz Jerome, 375

### B

Baal, 40, 256, 262, 264, 284, 314, 320, 335,  
368, 369  
Baudelaire, 16, 58, 128, 139, 222, 242, 243  
Bişr Fâris, 243  
Bişâre el-Hûrî, 2  
Botticelli, 317  
Breton, 58

### C

Carl Gustav Jung, 45, 249  
Cecil Day-Lewis, 55  
Celâleddîn er-Rûmî, 202  
Cemâl ‘Abdunnâşır, 180, 185, 186, 193,  
196, 250  
Cemâleddîn Afgânî, 5  
Cemîle Bû Ḥayrad, 193, 195, 250  
Cemîl Şıdkî ez-Zehâvî, 2, 3  
Cenân Hallâvî, 68, 229  
Cengiz Han, 379  
Che Guevera, 250  
Chklovski, 109  
Claudel, 149  
Constantin Zureyk, 198  
Corci Zeydân, 11  
Cubrân Halîl Cubrân, 7, 9, 10, 30, 31, 128,  
140, 245, 347  
Cuneyd el-Bağdâdî, 202

### D

Daidalos, 294  
Dante, 59, 65, 200, 387  
David H. Lawrence, 149  
Demodokos, 287, 288  
Dîzî el-Emîr, 174  
Doğan Aksan, 76  
Dorrit Cohn, 106

### E

Ebû’l-Alâ el-Ma‘arrî, 3  
Ebû’l-Kâsım eş-Şâbbî, 12, 247  
Ebû Nuvâs, 3, 58  
Ebû Temmâm, 3, 58  
Edîb Mazhar, 16, 17, 242, 243, 244

<sup>1</sup> Temmûzî şairler indekse dâhil edilmemiştir.



Edip Cansever, 102  
Edith Sitwell, 20, 55, 58, 59, 60, 102, 392  
Eliot, 20, 25, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,  
46, 55, 59, 60, 61, 62, 64, 76, 92, 96,  
102, 103, 106, 114, 128, 148, 200, 212,  
249, 261, 392, 393  
Elisabeth Howe, 106  
el-Mütenebbî, 3, 63  
Emîn er-Reyhânî, 8, 10, 11, 128, 140, 245  
Emîn Meşriq, 8  
en-Nifferî, 202, 203, 204, 331  
Es'ad Razzûk, 22, 38  
eş-Şanfarâ, 53  
Europa, 57, 247  
Eurydike, 307, 308, 310  
Eyyûb (Hz.), 350, 351, 352, 353, 354  
Ezop, 116, 119  
Ezra Pound, 20, 32, 55, 59, 128, 133, 392

## F

Federico Garcia Lorca, 20, 55, 60, 250  
Fedvâ Tûkân, 18  
Ferdinando Martini, 52  
Fidias, 310, 311  
Firdevsi, 126  
Friedrich Nietzsche, 10  
Fu'ad Şarrûf, 198

## G

Gaia, 300  
Gawain, 43  
Gazzâlî, 30, 331  
Gérard de Nerval, 58

## H

Hâbil, 370, 371, 372, 374  
Haccâc b. Yûsuf es-Seḳafî, 380, 381, 382  
Hades, 290, 293, 294, 298  
Hâfiz İbrâhîm, 2, 6, 13  
Hâlîde Sa'id, 22  
Halîl b. Aḫmed el-Farâhîdî, 48, 130, 135  
Halîl Muṭrân, 12, 13, 242  
Halîl Râmîz Serkîs, 198  
Hallâc-ı Mansûr, 202, 330, 331  
Havvâ (Hz.), 354, 370  
Hephaistos, 301  
Herakles, 301, 304

Homeros, 65, 282, 287  
Ḥusnî Ğurâb, 8  
Hüma, 319  
Hüseyn (Hz.), 93, 118,  
Hüsrev, 117

## I-İ

İbn Abbâd, 162  
İbn Cehver, 162  
İbn Rüşd, 30  
İbrâhîm 'Abdulkâdir el-Mâzinî, 5, 6, 245  
İbrâhîm Nâcî, 12, 13, 25  
İhsân 'Abbâs, 240, 306  
İkaros, 294, 295, 296, 297, 298  
Îlyâ Hâvî, 35  
Îliyyâ Ebû Mâdî, 8, 10, 11  
İlyâs Ebû Şebeke, 12, 25, 30, 242  
İlyâs Ferhât, 8  
İlyâs Hürî, 61  
İokaste, 312  
İsa (Hz.), 17, 43, 108, 243, 250, 254, 255,  
257, 258, 259, 266, 267, 268, 270, 273,  
275, 277, 280, 282, 305, 314, 322, 325,  
335, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,  
356, 359, 360, 375, 388, 389, 394  
'Îsâ Bullâta, 34, 63, 71, 152, 251, 252  
İsis, 40, 245, 248, 314  
İskender Kırbâc, 8  
İsmâ'il Şabrî, 2  
İştar, 40, 253, 256, 314, 315, 316, 318, 371

## J

Jacques Prevert, 55  
James G. Frazer, 26, 34, 37, 39, 42, 45, 46,  
47, 249, 254, 271, 275, 277, 392, 393  
Jessie Weston, 46, 249  
Joan Webster, 28  
John Keats, 25, 55, 59  
John Milton, 7, 25

## K

Kâbil, 59, 330, 370, 371, 372, 373, 374  
Kadmos, 243  
Kâsım Emîn, 5  
Kemâl Neş'et, 18  
Kerberos, 198, 298, 299, 300  
Kinyras, 253

Kreon, 312  
Kronos, 300, 304

## L

Laertes, 282, 288  
Laios, 312  
Lazarus, 31, 75, 104, 188, 239, 251, 360, 388  
Lee Hunt, 7  
Lenin, 250  
Leone Battista Alberti, 52

## M

Macauley, 7  
Maḥmûd ‘Abaṭa el-Muḥâmî, 82  
Maḥmûd Sâmi el-Bârûdî, 2, 3  
Ma‘rûf er-Ruṣâfî, 2, 3, 25  
Mehdî el-Cevâhîrî, 2, 25  
Mehmet Ali Paşa, 1, 2  
Menahem Begin, 279  
Merope, 290  
Meryem (Hz.), 17, 243, 251, 360, 389  
Mes‘ûd Semâha, 8  
Mesih, 189, 297, 330, 331, 344, 389  
Mihâ‘îl Nu‘ayme, 7, 9, 10  
Mihyâr, 22, 75, 88, 127, 151, 219, 308, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 340, 358, 361, 374  
Mihyâr ed-Deylemî, 327  
Minerva, 285, 286  
Mîşel Ma‘lûf, 8  
Montaigne, 331  
Muhammed (Hz.), 250, 281, 335, 346, 348, 349  
Muḥammed ‘Abdulmu‘tî el-Hemşerî, 12  
Muḥammed el-Mâgûṭ, 22  
Muḥammed Hüseyn Heykel, 247  
Muḥammed Kurd Alî, 2  
Muḥammed Mendûr, 9  
Muḥammed Mustâfa Bedevî, 18  
Mustâfa Luṭfî el-Menfalûṭî, 6  
Mütenebbi, 3, 63  
Myrrha, 253

## N

Napolyon, 1  
Naşr Sem‘ân, 8

Na‘ûm Makrazil, 31  
Nazım Hikmet, 20, 26, 55  
Nâzik el-Melâ‘ike, 18, 19, 22, 125, 128, 129, 130, 131  
Nedre Haddâd, 8  
Nesîb ‘Arîḍa, 8, 9  
Nezîr Zeytûn, 8  
Ni‘me el-Hâc, 8  
Nizâr Kabbânî, 19, 22, 69, 243  
Nûḥ (Hz.), 108, 374

## O-Ö

Octavio Paz, 42, 56, 67, 115  
Odysseus, 207, 252, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 318, 331, 337, 338, 339  
Oidipus, 312, 313, 314  
Orpheus, 307, 308, 309, 310, 311  
Osiris, 40, 43, 46, 247, 248, 250, 314  
Otis, 46  
Ömer Ebû Rişe, 12

## P

Pablo Neruda, 20, 55  
Paul Starkey, 18  
Paul Valéry, 17, 52, 67, 242, 243  
Penelope, 207, 282, 285, 337  
Perikles, 310, 311  
Persephone, 103, 253, 290, 293, 294, 307  
Phoenix, 31, 44, 246, 273, 274, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 328  
Polybos, 312  
Potebnya, 109  
Prometheus, 44, 103, 247, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 368

## R

Rabindranth Tagor, 55  
Rainer Maria Rilke, 20, 55  
Rene Char, 23  
Reşîd el-Hûrî, 8  
Reşîd Eyyûb, 8  
Rifâ‘ Râfî eṭ-Ṭahtâvî, 2  
Robert Browning, 101  
Robert Burns, 7  
Rodin, 10  
Rok, 319

**S**

Sa'îd 'Akl, 17, 32, 242, 243, 244  
Sa'îd b. Nâşır, 74  
Saint-John Perse, 52, 140, 149  
Şalâh Abduşşabûr, 56, 333  
Şalâh Fağl, 104  
Şalâh Lebekî, 17, 243  
Salih Eyyub, 165  
Sanherib, 190, 191  
Sargon, 191  
Selmâ el-Hadrâ' el-Ceyyûsî, 18  
Selûm Makrazil, 31  
Shakespeare, 25, 29, 54, 65  
Shelley, 7, 17, 25  
Simurg, 319  
Sinbad, 41, 103, 107, 312, 315, 319, 332,  
333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 348,  
396  
Sisyphos, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 331  
Smyrna, 253  
Sokrates, 1186  
Sophokles, 312  
Sphinks, 312, 313  
Stéphane Mallarmé, 17, 58, 59, 242  
Stephen Spender, 55  
Suzanne Bernard, 139, 140  
Süleyman (Hz.), 190

**Ş**

Şah Muhammet Rıza Pehlevi, 183  
Şeddâd, 363  
Şefîk 'Atâyâ, 265  
Şefîk el-Ma'lûf, 8, 246, 320  
Şevkî Ebû Şakrâ, 22, 27  
Şukrullah el-Câr, 8

**T**

Tâhâ Hüseyin, 5  
Tevfîk el-Hakîm, 247, 248  
Thanatos, 290  
Thomas Carlyle, 7  
Tiresias, 43, 44

**U**

Ulysses, 36, 207, 208, 251, 269, 282, 314

'Urâbî Paşa, 3  
Ungaretti, 23, 52  
Unsî el-Hâc, 22, 27

**V**

Vaftizci Yahya, 375  
Veliyuddîn Yeken, 2  
Venüs, 314, 317

**W**

Walt Whitman, 11, 32, 128, 139, 149  
Walter de la Mare, 55  
William Blake, 10  
William Hazlitt, 7  
William James, 11  
William Wordsworth, 7, 25

**Y**

Yahuda, 375  
Yahuda Şadîk, 179  
Yaḥyâ (Hz.), 375  
Yûnus (Hz.), 239, 375  
Yûsuf b. Tâşfîn, 165  
Yûsuf Beşîr et-Ticânî, 12  
Yûsuf el-Bu'aynî, 8  
Yûsuf Ğuşûb, 17, 243

**Z**

Zeus, 44, 247, 253, 289, 301, 303, 304, 306,  
307, 311  
Zmyrna / Smyrna, 253  
Zülkifl (Hz.), 43

