Aşkın Okunmaz Kıyıları

Türk Modernitesi ve Mistik Romans



VICTORIA ROWE HOLBROOK

ÇEVİRENLER
EROL KÖROĞLU - ENGİN KILIÇ

iletişim

VICTORIA ROWE HOLBROOK 1952'de doğdu. Yüksek öğrenimini Harvard Üniversitesi'nde tamamladı. 1979 yılında Princeton Üniversitesi'nden Fars Dili ve Edebiyatı alanında master derecesi aldıktan sonra, doktorasını da yine aynı üniversitede 1985 yılında "Osmanlı Edebiyatı" alanında tamamladı. Master ve doktora çalışmaları sırasında aralıklarla İran ve Türkiye'de bulundu. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanını İngilizce'ye çevirdi (1990). 1994 yılında *Aşkın Okunmaz Kıyıları*'nı yayımladı. Türk edebiyatı ve kültürü alanlarında pek çok İngilizce ve Türkçe makalesi yayımlandı. Şimdilerde modern Türk şiiri üzerinde çalışmalar yapan Holbrook, 1993 yılından beri Ohio Eyalet Üniversitesi'nde doçent olarak görev yapıyor ve "Osmanlı ve Modern Türk Dili, Edebiyatı ve Kültürü" konusunda ders veriyor.

The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance
© 1994 University of Texas Press

İletişim Yayınları 477 • Edebiyat Eleştirisi 27
ISBN-13: 978-975-470-643-7
© 1998 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-4. BASKI 1998-2012, İstanbul
5. BASKI 2014, İstanbul

EDİTÖR Türker Armaner
REDAKSİYON Orhan Koçak
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

VICTORIA ROWE HOLBROOK

Aşkın Okunmaz Kıyıları

Türk Modernitesi ve Mistik Romans

The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance

ÇEVİRENLER
Erol Köroğlu - Engin Kılıç

Martin B. Dickson için
1924-1991

İÇİNDEKİLER

Teşekkür *9*

Giriş *11*

BİRİNCİ BÖLÜM
Zorluğun İcadı: Osmanlı Şiirinin Modern Alımlanışı *27*

İKİNCİ BÖLÜM
Metinlerarasılık ve Biçim Kalesi *63*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Şairlik, Sanat ve Bilim *95*

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Taklit Karşısında Dil Felsefesi *137*

BEŞİNCİ BÖLÜM
Özgünlük ve Gerçekçilik *175*

ALTINCI BÖLÜM
Öznellik ve Yorumlama *223*

Kaynakça *263*

Dizin *278*

TEŞEKKÜR

Bu kitabın kökleri, yitirdiğimiz Profesör Martin Dickson'la 1977-1979 ve 1984-1985 tarihleri arasında, Princeton Üniversitesi'nde yapılan doktora çalışmalarına uzanmaktadır. 1985-1987'de Society for Fellows in the Humanities at Columbia University'nin, 1987-1988'de Council for International Exchange of Scholars Islamic Civilization Program'ın ve 1987-1991 tarihleri arasında Ohio Devlet Üniversitesi'nin finanse ettiği, araştırmamın ilerlemesini sağlayan burslar, ödüller ve izinler için minnettarım. Texas Üniversitesi Yayınları'ndan Frankie Westbrook'a kitabın basımını desteklediği ve Jan McInroy'a birinci sınıf redaksiyonu için müteşekkirim.

Bu kitabın araştırmasını yapar ve yazarken birçok kişinin yardım ve desteğini gördüm. Özellikle danışmanlarım ve dostlarım Ali Alparslan, Walter Andrews, Mutahhara ve Rüsühi Baykara, Hüseyin Nazmi Ceylanoğlu, Baha ve Melike Doğramacı, Mustafa Düzgünman, Vehbi Güloğlu, Talat Halman, Nazan Kuşçu, Vassilis Lambropoulos, Şerif Mardin, Edward Mitchell, Susan Ritchie, Annemarie

Schimmel, Mustafa Tahralı, Sylvia Wing Önder ve en çok da Niyazi Sayın'a teşekkür etmek isterim. Yakın Doğu, İbrani ve Helenistik Diller ve Edebiyatları bölümünde cana yakın başkanlığı sayesinde ideal çalışma koşullarına kavuşulabilen Frederic Cadora'ya da en içten takdirlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

Bu kitap, Osmanlı Türk mesnevisinin poetikasını konu alan bir ilk deneme. Bugün ABD'de Osmanlı edebiyatı üzerine çalışanların inanılmaz bir boşluklar ve yokluklar labirentinden yola çıkması gerekiyor. Bilinç kopukluklarından, zaman ve kültür gediklerinden, ideolojik sıçramalar ve kurumsallaşmış unutuşlardan yapılmış bir labirent bu. Ama bizim durumumuzla Türkiye'de yazan çağdaşlarımızınki arasında tuhaf bir benzerlik de var. Dünya 1990'larda nihayet yuvarlaklaşıyor öyleyse: Doğusu da yok artık, Batısı da. Labirent, Osmanlı İmparatorluğunun parçalanmasını izleyen gelişmelerin bir haritası; kitap da modernliğin eşiğindeki edebi pratiklerin modern-sonrası poetikası.

Proje yeni olmakla birlikte, mıntıka tümüyle yabancı değil. Ortadoğu, sırf *sosyolojik* bir bölge olarak algılanır genellikle: Beşeri bilimlerin ve sanatların (belki Perslerin ülkesi denilen ideal bir ülke dışında) hiçbir zaman ortaya çıkmadığı bir bölge. Tuhaf bir ünü vardır: Sadece savaş yapılan bir yer olarak görülür. Arap romanının son yıllardaki başarısı da (Nobel Ödülünü alan Necip Mahfuz bir örnektir) bu

söylemsel uzlaşımı yıkmaya yetmemiş, ona sadece yeni bir kavramsal uzam eklemiştir: Burası sadece estetik olayların meydana geldiği bir yerdir şimdi; Avrupa'dan miras kalan antik anlatıları bozmayan ve Arap-İsrail ilişkileri veya İran Devrimi gibi gerçekliklerle bağdaştırılamayan olayların uzamı... Pop belleğin pek sevdiği bir başka üst-kamusal alandaysa, sevgili "halk" kendi geleneksel yaşam tarzıyla ve coşkulu danslarıyla meşguldür. Bilinmeyen alanımız bir yığın çelişik temsille doludur.

"Ortadoğu" bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu olan şey için kullanılan bir örtmecedir; Osmanlı batısını yok sayan bir örtmece. İmparatorluk, ardında bir yığın modern ulus-devlet bıraktı, muhtemelen hiçbir devletin bırakmadığı kadar çok sayıda bağımsız politik birim. Bunların çoğu, yüzyıllar boyunca parçası oldukları imparatorluğa karşı tanımladı kendini. Ve kendilerine birer ulusal tarih kurgularken, bütün bu yeni devletlerin -1923'te kurulan T.C. de dahil- geçmişlerindeki Osmanlı kültürünü marjinalleştirmeleri sebepsiz değildi.

Hemen her çağın kültürel yaşamında şu olgu gözlenebilir: Bir yorum topluluğu, kendi edebi geleneği olarak sahiplendiği şey üzerinde düşünürken bir poetika da tasarlar. Ama incelediğimiz vakada böyle olmamış, şimdilerde Türkiye'nin sahiplenme sürecine girdiği söylenebilirse de hiçbir devlet Osmanlı kültürünü kendi geçmişi olarak kurmamıştır. Her yeni doğan ulus, modern devlet için gerekli olan edebi kurumu -ulusal söylemi anlatan ve kişilere daha okuldayken aşılanan bir edebi *kanon* (yüceltilmiş yapıtlar listesi)- Osmanlı kültürünün belirli öğelerini retorik olarak bastırmak ve dışlamak yoluyla kurmuştur. Bütün bu devletler arasında cumhuriyet Türkiyesinin benzersiz bir yeri olduğu söylenebilir, çünkü Osmanlı ve modern Türk kültürleri arasında bir kimlik sürekliliği vardır. Örneğin Balkan

ülkeleri Osmanlı edebiyatını "yabancı" diye reddedebilir ve günün milliyetçi söylemine uyum sağlayabilirlerken, Türkiye için bunu yapmak "kendi" edebiyatını yabancı olarak gösterebilecek bir söylemin icadını gerektiriyordu. Konuya günümüzün çoğul-kültürcü yöneliş ve eleştirilerinin ışığında bakarak şunu da söyleyebiliriz: Osmanlı edebi kültürünü sonradan ulus-devlet sınırlarıyla parçalanan pratiklerin toplamı olarak anlamak bugün çok ilginç olabilirdi. Oysa Osmanlı kendi mirasını reddeden bütün ulus-devletler için bir "öteki" olarak işlev görmüştür ve Osmanlı edebiyatının söylemsel evrenine ilişkin bilgiler de büyük ölçüde polemik amaçlı hipotezlerden oluşmaktadır.

Modern poetika anlayışı Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki kopuşa denk düşüyor ve eleştirel dikkati icat edilmekte olan milliyetçi bir edebi kültür üzerinde yoğunlaştırıyordu. Arapça kökenli Osmanlı alfabesinin yerine Latince temelli *modern* bir alfabeyi geçiren 1928 tarihli "Alfabe Kanunu", okuma alışkanlıklarında ve geçmişle kurulan bağlantılarda belirleyici bir kopuşa yol açtı; dil reformu ve eğitim politikaları da bu kopuşu derinleştirdi. Ulusal bir *kanon* kurmak için ithal edilen -Avrupa, Orta Asya ve Anadolu Türk halk sanatlarının harmanlanmasından oluşan- biçimlerin doğallaştırılması, Osmanlı edebi pratiklerinin ıslahının önüne geçti. Ve Osmanlı poetikasıyla ilgili çalışmalar çok marjinal kaldı. Bu yönde çalışmaların egemen edebi kurumlara hiç girmediğini söyleyemeyiz; girmiştir, ama ancak bir ulusal edebiyat kurgulama işini oryantalistliğin bazı kültürel olguları hiç görmeyen bakış açısına teslim etmek pahasına girmiştir. Osmanlı edebiyatı üzerine Türkiye'de ve ülke dışında çalışan eleştirmenler arasındaki ilişkilerde bir konumsallık sorunu ortaya çıkar -bir yazarın kimin bakış açısını temsil ettiği sorunu. Bu, ayrı bir bölümde (Birinci Bölüm) ele alınmayı gerektirecek kadar karmaşık bir sorundur.

Başyapıt olarak görülen bir edebi metnin anlamı, hemen her zaman, özellikle ateşli tartışmalara konu olur. Galib'in 1783'te İstanbul'da yazdığı *Hüsn ü Aşk* da böyledir.[1] Çoğu zaman, en büyük iki Türk mesnevisinden biri olarak anılır.[2] Osmanlı şiirinin mükemmellik standardı olarak alımlanmıştır *Hüsn ü Aşk* (söz konusu standart bu çalışmada da veri alınıyor); Osmanlı edebi geçmişinin temsilcisi konumundadır. Şeyh[3] Galib, nüfuz edilmez zorluğuyla ünlüdür ve bu özellik Galib'in ününü yaratanlar açısından en yüksek değerdir. Bir tinsel serüven öyküsüdür bu, temposu yüksek, bol imgeli, coşkulu bir öykü - hem kitabın anlattığı öykü, hem de kitabın alımlanışının öyküsü.

Modern eleştirmenlerin çoğu, *Hüsn ü Aşk*'ı Osmanlı tarihindeki bir dönüm noktasına yerleştirirler. Galib'le ilgili görüşleri, biraz renkli terimler kullanacak olursak, şöyle özetlenebilir: Bir edebi aslandır o, şiir dilinin kafesinde dönenen, soylu varlığıyla geleneğin katı kurallarının demir parmaklıklarına çarpıp duran bir aslan; bu parmaklıkları yaratan toplumsal koşulların radikal bir değişmenin eşiğinde olduğunu bilemeyecek bir aslan. Doymak bilmeyen dâ-

---

1 *Hüsn ü Aşk*'a bu kitapta yapılan tüm göndermeler Abdülbaki Gölpınarlı'nın şairin kendi yazdığı nüshaya dayanarak hazırladığı eleştirel basımı izler: *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk*. (İstanbul: Altın, 1968). Bu basımda yazar nüshasının bir tıpkıbasımı ve elyazmalarının bir eleştirisi mevcuttur. Mesneviden yapılan tüm alıntılar bu basıma dayanır.

2 Diğeri Fuzuli'nin *Leylâ ve Mecnûn*'udur. Fuzuli bunu tahminen 1534'te, Osmanlı kontrolüne henüz girmiş Bağdat yakınlarında Azeri Türkçesiyle yazmıştır. Bu mesnevi İngilizceye Sofi Huri tarafından tercüme edilmiştir. Bu, bir Türk romansının yayınlanan ilk İngilizce (1970) tercümesiydi; Fuzuli'nin yaşamöyküsü, üslubu ve etkisi üzerine Allessio Bombaci'nin yazdığı giriş bölümlerini içeriyordu.

3 "Şeyh", Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazdıktan birkaç sene sonra kazandığı bir unvandır. Açıklanacağı üzere, Galib'in durumunda bu unvan onun bir Mevlevi derviş kurumuna yönetici atandığını gösterir Aynı zamanda, romansını yazdıktan sonra kazandığı bir başka unvanla, *Galib Dede* olarak da anılır. *Dede* unvanı Mevlevi erginleşmesinin tamamlandığına işaret eder.

hi, şark estetiğinin gecesi boyunca kükreyip durmuş ve aşmaya çabaladığı şeyi varabileceği en uzak sınırlara kadar genişletmişti. Ama en verimli çağında, kırk bir yaşında[4] öldüğünde, geceden kalma sis parçaları gibi kısa bir süre sonra bir doğu şafağında silinecek olan biçimler üzerindeki egemenliğinin sınırlarını aşamamıştı henüz. *Hüsn ü Aşk*, bir Türk binyılının şiirsel pratiğinin doruğu ve tamamlanışıydı.

Galib'le ilgili ironik görüştür bu: Galib, o düş kırıklığına uğramış deha... *Hüsn ü Aşk*'ı tarihsel dönüşümün bir ürünü olarak yorumlar bu görüş. İroniktir, çünkü incelediği öznenin bilmediği gelişme ve sonuçların farkındadır. Edebi değerin dönüşümlerini geriye dönük olarak öngören bu görüş, Galib'in romansını erekselci toplumsal gelişim şemasındaki vakaların arasına yerleştirir. Osmanlı edebiyat geleneğinde *Hüsn ü Aşk*'a atfedilen konum burada söylemsel bir olgu olarak ele alınacaktır. "Söylemsel olgu"yla, kişilerin bir şeyler hakkında yazma ve konuşma tarzları tarafından üretilen bir sonuç, bir *kişilerin-bir-şey-hakkında-konuşma-tarzı* olgusu kastedilmektedir. Örneğin yazar edebiyat tarihi yöntemiyle, İngiliz oryantalisti Elias J. W. Gibb'in yaptığı üzere, *Hüsn ü Aşk*'ın gerçekten de Türk romanslarının "şahı ve zirvesi" (1900-1907, 4:80) olup olmadığını tartışmayacaktır. Bunun yerine, *Hüsn ü Aşk*'ın İngilizcede Gibb tarafından yapılan ilk (ve şu ana kadar son) çözümlemesi diğer çözümlemelerle karşılaştırılıp, bir eleştirel alımlama olgusu olarak söylemsel zamanına yerleştirilecektir.

Poetika ve onun ardılı olan göstergebilim günümüzde, post-yapısalcılığın ardından dilbilimin yamaçlarına iniş ya-

---

4 Türkiye'de kişilerin yaşı doğduğundan bu yana geçen süreye bir eklenerek hesaplanır. Böylece 1 Ocak 1990'da doğan bir çocuğun 1 Ocak 1991'de "iki" yaşında olduğu söylenir, çünkü doğumunun ikinci yılı başlamıştır. Ama İngilizce'de bu çocuğa "bir" yaşında denecektir, çünkü doğumunun birinci yılı tamamlanmıştır. Bu yüzden, Türk yaşamöykücüleri Galib'in öldüğünde kırk iki yaşında olduğunu söyleyince, biz İngilizcede yazarken kırk bir yaşında diyoruz.

pan kültürel çalışmalar adlı, inşa halindeki bir disiplin üzerinde asılı durmaktadır. Fakat bugün bile poetikanın kökeninde yatan şey aslında hermetik kuramıdır: Her metin bir yazma söylemindeki bir oluştur; poetika tikel yazma oluşlarından türeyen bu genel söylemin bir tanımıdır (Todorov 1981, 6). Bu tanımın kendine dönük gönderme tarzı alanı baskı altında tutma isteği sezindirebilir. Modern milliyetçilik çağı gerçekçiliğe hücumla birlikte yürüdü; yazı ampirik gönderme laboratuvarlarında sınandı. Poetika özellikle biçimcilerin ellerinde, şiirin münasip şiir bilinci olarak geliştirildi.

Bu olası savunma bilinci gerçekçiliğe iyi bir modernist yanıt olabilecekken, Türkiye'deki bariz gecikmişliği, vukubulduğu varsayılan bir geçmişe duyulan özlem sonucu bitimsiz bir kaçıp kovalama oyununa yol açar. Kurama dayanarak konuşulacak olursa, Osmanlı şiirinin marjinal konumu yayınların yavaş ilerlemesine ve nereden başlamak gerektiği üzerine tartışmalara neden olmuştur. Şiirin bir sanat olarak, kendi çevresindeki şeylerle ilişkili kabul edilebileceği hiçbir alan genel kullanıma açılamamıştır. Biçimci ya da yapısalcı bir anlayışla yaklaşmak Osmanlı'yı, kurulması tamamlandığı gibi, kurulu olan şeyin altının oyulmasının bile tamamlandığı bir uluslararası şiir geleneğine takdim etmek olacaktır.

Ya da soruna başka bir açıdan bakılacak olursa, Osmanlı edebi kurumlarının Türk modernistlerince yıkımı bu uluslararası kanonun icadından *önce* yerel olarak gerçekleşmişti. Evrenselci tarihsel ilerleme paradigmaları, farklı bölgelerde bu paradigmalara uymayan ideolojik olayları eşzamanlı hale getirmek üzere kullanıldığında bu türden karşılaştırılamazlıklar ortaya çıkar. Bu türden uyumsuzlar poetikadan çok, azgelişmişliğe yönelik kılıflarla donatılırlar. Burada kaynaklara yönelmek milliyetçi polemiklere yönelmek demektir. Bu polemikler doğal doğrular olarak sunulmakla

birlikte, bu ancak politikaları anlaşılmadığı sürece inandırıcıdır.[5] Bu yüzden yazar Osmanlı şiirini, hem kendi dönemini hem de modern alımlanışını göz önünde tutarak betimlemektedir. Postmodernizmin metinsel nitelikleri (anlam üretimine katılan okurun "sorgulanışı") birçok modern öncesi uygulamada ve kesinlikle Osmanlı şiirinde de bulunabilir. Ama onun tarihsel boyutu modernist uygulamaların bir eleştirisini gerektirmektedir. Yazarın ikili alımlama yaklaşımı Osmanlı edebi kültürünün konumuna tarihsel bir bakış açısı sağlamayı amaçlamaktadır. Osmanlı edebi kültürüyle bugün karşılaşan kültür kuramcılarına en çekici gelen şey, belki de onun bastırılmış bir Osmanlı geçmişinin göstereni olmasıdır.

Poetika burada edebi uygulamanın kuramı olarak anlaşılmalıdır. En bilinen poetika modelinde dört unsur vardır: Evren, yapıt, yazar ve okur. Yapıt merkezde yer alır. Yazar ve okur, merkezde yer alan yapıt ile hepsini önceleyen evren arasında aracıdırlar (Abrams 1953, Moran 1972). Göstergebilim, tüm unsurları kapsayan dilin ve ona ait yapıların merkeziliğini vurgulayarak modeli yeniden düzenler. Osmanlı şiiri genellikle bu fani dünya ile öteki kutsal ve ebedi dünya arasında bir mesafe varsayar. Ayrıca, evrenin yapısı ya da makrokozmos insan mikrokozmosuna karşılık gelmektedir. Modelimiz Osmanlı'ya uyarlandığında, yapıt değil, makro ve mikrokozmoslar merkeze yerleşecek ve her unsurun "öteki dünya"yla bağlantılarına aracı olacaktır.

Bununla birlikte, bu bağlantıların Osmanlı'daki kavranışı -yine genellikle- çeşitlidir. Osmanlı'ya ait bir şey hakkında ne zaman bir genelleme yapsak, altı yüzyıllık bir şeyden bahsediyoruz demektir. Bu yüzden yapılan her tür genelle-

---

5 Arap şair ve eleştirmeni Adonis, 1950'lerde Beyrut'daki edebiyat ortamını gözlemlerken benzer bir sonuca varmıştır: "O zaman, var olan şiir eleştirilerinin bütünüyle iktidar yapısına bağımlı olduğunun farkına vardım" (1985, 9).

me nafile olabilir; belki de daha küçük Osmanlı kategorilerinden bahsetmemiz gerekmektedir. Edebiyat ve felsefe alanlarında çalışan Osmanlı araştırmacılarının sayısı tarih alanında çalışanlarla kıyaslandığında pek küçüktür. Tarihçiler tarafından bir dizi yeni ve özgün dönemleme önerisi sunulmuş olduğu halde, onların daha eski yükseliş ve düşüş kalıpları edebiyata uygulanmaya devam edilmekte ve Osmanlı metafiziğindeki çeşitlilikler zamandışı bir "İslam" kategorisine sığdırılmaktadır. İslami evren genellikle beş ontolojik düzeyden oluşmakta olup, bunlar da üç başlık altında özetlenirler: Tinsel, imgesel ve duyusal. Modelimiz, Osmanlı söz konusu olduğunda bu üç düzeyi de içerecektir.

Herhalde bunlarla metinsel olarak uğraşmak daha kolay olduğundan, "yazar", "yapıt" ve "okur" kategorilerinin metinsel kanıtlarla dolu Türkçe içerikleri vardır. Bu noktada, Osmanlı okurlarının, en azından Galib'in yaşadığı 18. yüzyıl sonunda, büyük ölçüde yazarlardan oluştuğunu hatırlatmak isterim. Şiir yazmak Osmanlı okuryazarlığının başlıca işaretiydi; şiir okuyabilen hemen herkes şiir yazardı; "okur" çevresine ulaşmanın yolu şiir alanındaki yarışmacılardan biri olabilmekten geçiyordu. Bu yüzden bir Osmanlı edebi uygulama modeli yazarlardan oluşan bir okur kitlesine dayanacaktır.

Gelgelelim, modern "okuma" ve "yazma" kavramları Osmanlı Türkçesinde 19. yüzyıla kadar yaygınlaşamamış bir yazılı kültürü varsayar. Osmanlı şairleri yaptıkları işe "yazmak" yerine 'söylemek' derlerdi. Osmanlı'daki şiir üretimi dünya tarihindeki en geniş edebi üretim olabilecek kadar hacimliyken, alıntılanan ve tartışılan şiirler listesi (kanon) çok kısıtlıdır. Osmanlı'nın (yazarın kendisi veya müstensihlerce hazırlanan) yazmalara sahip olabilecek denli varlıklı ya da özel kütüphanelere serbestçe girme imtiyazına sahip uyrukları arasında bile Osmanlı şiir bilgisi temelde sözlüy-

dü. Yazar-okurların çoğu nadiren kitap okurlardı. Bugün Osmanlı'nın ardılı olan ülkelerde yaşayan ve güç odaklarına en kolay ulaşabilen kişiler *Batı*[6] edebiyatını okurlar; sözlü Osmanlı şiiri bilgisi kentsel periferilerde bile yeni değil, kaybolmuş bir geçmişten artakalmış bir şeydir.

Evren/yapıt/yazar/okur modelinin dilbilimci Roman Jakobson'un etkisiyle gerçekleştirilen göstergebilimsel düzeltimi, bu modele metinlerin okunmasına yön veren "belirli dilsel *kural* ve *uzlaşımların*" ve "edebi bir *geleneğin* ortaya çıkardığı okuma uygulamalarının" da eklenmesini sağladı (Jusdanis 1987, XV). Bunların ikisi de burada metinlerarasılık, dil felsefesi ve yorum başlıkları altında ele alındı. Fakat muhayyel gecikmişlik sorunsalı[7] -azgelişmişlik sorunları üzerinde yoğunlaşma- başka bir "evrenin" de göz önüne alınmasını gerektirmektedir: Türk modernitesinin pozitivist dünyası. Türk *eskisiyle yenisi* arasında süregelen rekabet, minik modelimizi bir Rorschach testinin belirsizlikleriyle dolduruyor. Osmanlı şiiri üzerine genelleme yapmak ihtiyatsızlıksa da, bu belirsizliğin onu bugün okuma deneyimlerinin hepsi için geçerli olduğu kesinlikle söylenebilir.

Model kurma egzersizleri herkese çok cazip gelebilir, ama bu türden farklılıklar belirli Türk şiiri örneklerinin daha yakından incelenmesini gerektirmektedir. Osmanlı şiiri üzerine yapılan çalışmalar filolojik ağırlıklıdır: Metinler yayına hazırlanır ve yapıtların mükemmelliyeti, üzerlerindeki etkiler araştırılarak, sanatları övme ya da yerme yoluyla

---

6 İtalik olarak yazıldığında bu sözcük, Türkiye'de "alafranga" denilen ve Osmanlı'yı izleyen devletlerde uygulanan bir bilgi biçimine gönderme yapar.

7 "Muhayyel gecikmişlik" terimi burada, bir ülke ya da kültürün aynı kronolojik zaman diliminde bulunan bir başka kültür için henüz gelmemiş bir zamanda yaşayabileceğine dair yaygın kanaati adlandırmak için kullanıldı. Gregory Jusdanis'in 1991 tarihli *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* [Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Ulusal Edebiyatı İcat Etmek] adlı kitabı bu konuyu ele alan mükemmel bir çalışmadır.

açımlanarak incelenir. Osmanlıcılar sık sık, yapılması gereken bu kadar temel zemin çalışması varken kuramsal sorunlarla ilgilenemeyeceklerini ileri sürerler. Bugün Osmanlı metinlerinin çoğuna ancak gözden geçirilmemiş elyazmaları olarak ulaşılabildiği ve eleştirel basımların ivedilikle gerçekleştirilmesi gerektiği doğrudur. Fakat aynı nedenden ötürü değerlendirici eleştiri, hangi yapıtlar incelenmekte olursa olsun, gerekli ölçütler ve bağlamlara ulaşmayı sağlayacak ikincil yayınları yanı başında bulamamaktan yakınmaktadır. Ayrıca, düzenleyici kategorileri de (saray/halk, havas/avam, vd.) tıpkı başkalarınınki gibi kuramsal olarak belirlenmiştir. Burada Osmanlı şiir kuramının ısrarla üzerinde durulmasının nedeni bir modeli yeniden gözden geçirmekten çok, yeni bilgilenme kategorileri yaratmaktır.

Filoloji sonrası Osmanlı şiir eleştirisinin İngilizce'de yazılan ilk büyük örneği Walter Andrews'un *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*'sidir [Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı'da Gazel]. Andrews, bu ve 1970'lerde başlayan öteki yayınlarıyla, Türk milliyetçi siyasetinin özellikle yalıtmaya çalıştığı toplumsal ve edebi söylemlerin yeniden birleştirilmesine yönelik paradigmalar sunarak, filolojiden yapısalcılık sonrasına bir köprü kurdu. Andrews'un çalışmasını besleyen kaynaklar arasında, Ali Nihat Tarlan ve Mehmet Çavuşoğlu'nun Osmanlı şiiri üzerine çalışmalarıyla, Johan Huizinga ve Gregory Bateson'un kültürel oyun ve zihin ekolojisiyle ilgili metinleri vardı; ayrıca, bazı Ortadoğu edebiyat araştırmacılarının 1970'ler boyunca kullandıkları özgül bir yaklaşımı da devralmıştı. Türkiye'deki hassas toplum-edebiyat sorununa taze bir bakış getiren Andrews, Osmanlı toplum yaşamının "lirik aşk şiiri gazelle benzeşen yorumsal kalıplarını" tanımladı (1985, 60). Bir dizi dinsel, toplumsal ve duygusal anlam bağlamı oluşturarak, Osmanlı lirik ekolojisini eşzamanlı bir kültürel oyun boyutunda çö-

zümledi. Andrews liriği belirli toplumsal gereksinimlere hizmet eden yorumsal bir betimleme ve dramatik bir canlandırma olarak açıklıyordu.

Bu kitap, Osmanlı manzum romans anlatısını dünya edebiyatının izlerçevresi içindeki bir Anglofon topluluğa tanıtmayı amaçlıyor. Buradaki üç başlığın -poetika, Osmanlı şiiri ve dünya şiiri- Andrews'un da seslendiği okurları vardır. Ortadoğu'yla ilgili şeyler çoğunlukla tarihçiler ve sosyal bilimcilerden oluşan bir uzmanlar kadrosunca izlenir, ama yazar burada Ortadoğu bahçesine yabancı kalmış olan edebiyat ve kültür kuramcılarına da seslenmeyi amaçlamaktadır. Bu yüzden, tüm özel terim ve ayrıntılar açıklanacaktır.

Şarkiyat alanında Osmanlı edebiyatını Arapça ve Farsçadan oluşan İslami bir çevrenin içinde görmek gelenektendir. Bu karşılaştırmacı geleneğe burada sıkı bir biçimde bağlı kalındı, ama ancak Galib'in andığı metinlerle sınırlı kalındı. Daha kökten bir karşılaştırmalı yaklaşım arzulanırdı, ama İngilizcede neredeyse hiç Osmanlı şiir çevirisi yokken, Osmanlı geleneği içersindeki (bırakın ötesindekileri) şairler arasında İngilizce olarak karşılaştırmalar yapmak çok zorlu ayrıntılara gömülmeyi gerektirecekti. Yazarın Galib'in pratiğini kendi bağlamına oturtabilmesi için gereken bilgi ne yazık ki mevcut değil ve yazar ancak Osmanlı şiirinin imparatorluğun yıkılışının bir simgesi olarak modernin icadı konusunda tarihsel gelişim soruları sorabilmektedir. Burada *Hüsn ü Aşk* varolan Osmanlı toplumsal tarih paradigmalarına oturtulmaya çalışılmayacaktır. Okurun çıkarabileceği bu türden sonuçlardan da yazar sorumlu değildir.

Çok az çeviri bulunması nedeniyle Galib'in metni ve onunla ilgili metinlerden bolca alıntı yapıldı. Fakat alışılmışın aksine metnin yüceltilmesine daha az yer verildi.[8] *Hüsn*

8 Yazar, Galib'in kullandığı anlam sanatlarının daha önce keşfedilmemiş yönlerini yakında yayınlanacak olan *Hüsn ü Aşk* çevirisinin önsözünde incelemektedir

ü Aşk ile ilgili yazıların çoğu onun ne kadar harikulade, ne kadar muhteşem ve özellikle ne kadar özgün olduğuna dair ünlemlerle doludur. Bu türden övgülerin ayrıntılarına eğilmek burada konumuzla pek ilgili değil. Edebi sanatların ayrıntılı açıklamalarından da aynı nedenle uzak duruldu. Filolojik yayınlar, Osmanlı'yla ilgili şeyleri marjinalleştirme alışkanlığına farkında olmadan uyarak, Osmanlılar'ın da kendilerince dışlanan, temelde ancak tarihsel öneme haiz metinler üzerinde odaklanırlar. Galib'in yapıtını, alımlanışı ve sanatsal gelenekteki merkezi yeri açısından Osmanlı şiirinin tanımlanışında aslan payına sahip olduğundan, bir poetikanın inşa alanı olarak alıyoruz.

Hüsn ü Aşk'ta mesnevi biçiminin kurmaca ve kuram boyutları birleştirilir. Mesnevi bir nazım türünün adıdır: Her iki dizesi kendi içinde kafiyeli beyitlerle yazılan anlatısal şiir. Örneğin (*Hüsn ü Aşk*, beyit 1446-1449)

Mirrîhin elî donub şitâdan
Düşdi yere hancerî semâdan
Şîr-i felek oldı şîr-i berfîn
Dendânı yerinde îdi pervîn
Mânend-i sitâre-î şeb-efrüz
Gâhî görinürdi rüz-ı fîrûz
Yah-beste olınca ceşm-i giryan
Gözlükle arardı merki merdan

[Kıştan Mirrih'in eli donup hançeri gökten yere düştü.
Gökyüzü Arslan'ı kardan yapılma bir arslana döndü, dişlerinin yerinde de Ülker burcunun yıldızları vardı.
Geceleri aydınlatan yıldız gibi gündüzler de, arada bir görünmedeydi.
Ağlıyan göz buz tutunca, insanlar ölümü gözlükle ararlardı.]

Mesnevi nazım türü, tarih boyunca kuramsal sergileme ya da kurmaca anlatı ve bu ikisinin çeşitli bileşimleri için bir alan olmuştur. Kafiyeli beyitler, içeriklerine göre sınıflanan çeşitli anlatı türlerinde kullanıldı; mesnevi nazım türü bir açıdan bir olasılıklar cetvelidir. Epik, tarihsel anlatı, risale, kişisel anlatı ve romans biçimlerinde mesneviler vardı. Anlaşıldığı kadarıyla mesnevi türlerinin adlandırılması Osmanlı edebiyat eleştirmenlerinin pek umurunda değildi; onları ayırt etmek için bugün kullanılan tüm Türkçe terimler -romantik, alegorik gibi- 19. yüzyıl sonunda Fransızcadan alınmıştır. Biz diğer nazım türleri ya da nesirden çok, mesnevinin kafiyeli beyitleriyle anlatılan aşk hikâyesinde odaklandık.

Romans geleneği doğrultusunda, *Hüsn ü Aşk* hikâyesi önsöz niteliğindeki bölümler ve bir sonsözle çerçevelenmiştir. Bu çerçeve bölümler görece açımlayıcıdırlar; anlatının dışında durur ve onu yorumlarlar. Hikâye yarıya ulaştığında, başka bir açımlayıcı bölüm tarafından kesilir. "Arasöz" olarak adlandırılacak bu bölümde şiir, şiir okuru ve şairlikle ilgili güçlü iddialar yer alır. İslami romans çevirileri çoğu kez, okuru ilgilendirmeyeceği düşünülerek bu açımlayıcı malzeme olmaksızın yayınlanmıştır. Bu konuda oryantalist çalışmalar alanında yazılı olmayan bir uzlaşma mevcuttur: Allah'ı öven bir önsöz okuduysanız hepsini okumuş sayılırsınız. Yazar bu kitapta, İslami romansların bu parçalarının edebiyat kuramı alanına girdiklerini ortaya koyabilmiş olacağını umuyor.

Bu kitabın asıl konusu, Galib'in Arasöz'de "Şiirin Mevcudiyeti", "Şiirin Lüzumu", "Lüzumun Evrenselliği" ve "Şairlik" başlıkları altında ifade ettiği sorunlardır.[9] Bu doğrultuda, incelememizin kılavuzu bağımsız bir model değil, Galib'in ar-

9 *Hüsn ü Aşk*'ın burada anılan tüm bölüm başlıkları Galib'in kendi elyazmasından (Gölpınarlı, 1968) alınmıştır. Bu tür yazar elyazmalarında bölüm başlıkları nadir görülür ve genellikle hattat-müstensihler ya da diğer yayına hazırlayıcılar tarafından eklenmiştir.

gümanlarıdır. Dördüncü ve Beşinci Bölüm'lerde onun şairlik ve şiir dilinin varoluşsal yapısı üzerine tanımları ele alındı. Onun çok övündüğü -ve o sayede çok ünlendiği- özgünlüğü Beşinci Bölüm'de, hem Galib'in hem de onun modern eleştirmenlerinin bakış açılarından incelendi. Yalnızca üç bölüm farklı alımlama düzeyleri üzerine odaklanmış durumda: Birinci Bölüm Osmanlı şiirinin modern açıdan algılandığı kuramsal kategorileri çözümlüyor. İkinci Bölüm bu yüce, felsefi peri masalı *Hüsn ü Aşk*'ın metinlerarası etkileşimlerini, Altıncı Bölüm ise yorumlanışını çözümlemektedir.

Bir keresinde Amerikalı bir yüksek lisans öğrencisi *Hüsn ü Aşk*'ı "psikedelik... bir dizi zihinsel patlama!" olarak tanımlamıştı. Birçok uzman, Mevlana'nın *Mesnevi*'si gibi onu da Sufi edebiyatı başlığı altında sınıflandıracaktır. Fakat İslami mistisizm de denilen Tasavvuf belirsiz bir edebi kategoridir. Bu terim çok çeşitli şeyleri -Türk tarihinde bin yıllık özel ve kamusal pratikleri- adlandırmak için kullanılır: Osmanlı öncesinden, 10. yüzyıl Orta Asya'sından günümüze uzanan entelektüel, sanatsal, askeri, ticari, çileci ve riyazetçilik karşıtı uygulamalar. Sufi toplumsal kurumları Osmanlı ve (kökten değişikliklerle) modern Türk kültürünün temel alanlarından birini oluşturur. "Sufi edebiyatı" terimi birleşik bir kategoriyi ifade eder. Fakat bu zaman ve uzam çerçevesi içersinde inanılmaz derecede çeşitlilik vardır ve Sufilik kuramı, felsefesi, biyografisi, şerhi, lirik şiiri ve hikâyesi de Sufilik dışı türlerle içiçe geçmiştir.

Modernliğe geçişle edebiyatta kutsal ve dindışı olanın ayrılması, "tinsel" olarak sınıflanan metinlerin ciddi entelektüel ve sanatsal ilgiden mahrum kaldıkları marjinal bir konuma düşmelerine neden olmuştur.[10] Tasavvuf, Osmanlı

10 Jerome McGann, "değişen vurgu ve ilgi alanlarına rağmen tek tip bir dünya görüşü ya da ideolojik odak ifade eden bir eserler bütünü" olarak Hıristiyan şiirinin alımlanmasında benzer bir sorunsalı tartışmıştır (1983, 261).

edebiyat eleştirisinde, diğer İslami geleneklerin, özellikle de İran geleneğinin incelenmesinde ulaştığı saygıdeğer konumdan uzaktır. Sufiliğin eski Osmanlı İmparatorluğu topraklarının doğusu ve batısında (özellikle Japonya'da) alımlanışı İslami kültürün diğer bölgelerinde alımlanışından daha sıcaktır. Sufilik, dinleri aşan evrensel bir tinsel biçem olarak anlaşılmaktadır. Sufiliğin uzlaştırıcı bir felsefe olarak yaptığı ve ticari uygulamalarla sık sık istismar edilen duygusal ünü, özelliklerinin bilimsel açıdan incelenmesiyle başabaş gitmektedir.

Bilim tarihinin tuhaf kazalarından biri sonucunda, Sufilik çoğunlukla Arap kaynaklı bir İran olgusu olarak tanımlanmıştır. Oysa tarikatların kurumsallaşması Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişiyle doğru orantılıdır (Trimingham 1971, 69) ve bunlar imparatorluk sınırları içersinde başka yerlerde olduklarından daha güçlüdürler. Öte yandan cumhuriyet Türkiyesinin, tarikatları 1925'te kanun yoluyla kapatarak onlara karşı diğer devletlerden daha katı davrandığı da doğrudur. Fakat İstanbul'un batısında konuşulan dillerde Sufilik üzerine yazılmış kitaplarda ya Osmanlı Sufiliğinden hiç bahsedilmemekte ya da birkaç sayfayla geçiştirilmektedir.[11] Anadolu ve Osmanlı'nın batısındaki tarikatlar üzerine hiçbir dilde kapsamlı çalışmalar yapılmamıştır. Osmanlı Sufi kültürü 19. yüzyılın amatör etnografları John P. Brown, Lucy M. J. Garnett ve John Kingsley Birge'nin çalışmalarındaki egzotik görünümü sürdürmektedir.

Şerif Mardin'in 1989 tarihli *Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim*'i derviş geleneğini Türk düşüncesi ve siyase-

11 Julian Baldick'in 1988 tarihli *Mystical Islam: An Introduction to Sufism* [Mistik İslam: Tasavvufa Giriş] adlı 184 sayfalık kitabının yalnızca 3 sayfası Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tasavvufa ayrılmıştır (s. 113-116). Bu bilimsel çalışma yoksunluğunun kanıtıdır. Baldick bu kanıt üzerinden meşru bir biçimde kendini savunabilir. Ama onun meşruluk standartları da birincil ve ikincil Türkçe kaynakları dışlamaktadır.

tiyle ilişkilendirerek bu döngüyü kırdı. Martin von Bruinessen'in 1978 tarihli *Ağa, Şeyh ve Devlet*'ini de bu açıdan anmak elzemdir. Bu arada her iki kitabın da marjinal akımlara odaklandıkları unutulmamalı. Tek tek tarikatlar üzerine yapılan incelemeler (özellikle Abdülbâkî Gölpınarlı'nınkiler) gibi istisnalar dışında, tasavvuf "tarihleri" açıkça, Arap ve Fars politik güçlerinin ortadan kalkışı ve "Moğol sonrası" olarak adlandırılan dönemlerde Osmanlı, Safevi ve Moğol (tümü Türk asıllıdır) hanedanlarının egemen hale gelmeleriyle, yaratıcı İslami kurumsal etkinliklerin son bulduğu gibi klişeleşmiş Oryantalist varsayımlara dayanmaktadır.

İngilizce ve ona yakın dillere ilk çevrilen Arapça ve Farsça felsefe terimlerinin, çağrışım aracılığıyla Neo-Platonist düşünceyle aynı kaynaklardan çıktıkları varsayıldı. Bu gelenek her yerde, ama özellikle de uzmanların çalışmalarında yaşamaktadır. Oysa kaynaklar aynı olsa bile, zaman içinde edinilen anlamlar aynı olamaz. Filoloji en büyük değeri kaynaklara verir: Daha önce ifade edilen daha özgündür ve etkiye daha açık olan daha az özgündür. Osmanlıca kullanımların sırasıyla özgün Arapça ve Farsça metinlerden türetildiğine inanılmıştır. "Tasavvuf" terimi de Osmanlı felsefesinin bu ilmi sinmişliğini üstünde taşımaktadır. Entelektüel derviş kurumlarına özgü kavramlar da, terimlerin tam tanımlarıyla değil, "Sufiler derler ki" gibi genelgeçer biçimlerde tanımlanmışlardır. Aslında bu, belirli durumlarda hükema gibi başka gruplara karşı Sufi şeyhlerinin (meşâyih-i süfîye) görüşlerini aktaran Osmanlı yazarlarının yaptığından pek de farklı değildir. Fakat şu da unutulmamalıdır ki, Osmanlı okuru, bugün hangi dilde yazılırsa yazılsın modern okura hitap etmeyecek bazı metinlerle içli dışlıydı.

BİRİNCİ BÖLÜM

ZORLUĞUN İCADI: OSMANLI ŞİİRİNİN MODERN ALIMLANIŞI

Hep andaki hurde-kâr sûret
Bârîk idi çün hayâl-i Şevket (1831)[1]

[Ondaki o ince işlenmiş resimlerin hepsi de Şevket'in hayâli gibi inceydi.]

Yazar Osmanlı şiiriyle ilk kez 1979'da İstanbul'da bir Amerikalı olarak, yabancı bir kültürün canlı varlığıyla onun geçmişteki şiiri aracılığıyla ilişkiye girerek karşılaştı. Bu kitabı okuyanların çoğu da benzer bir biçimde karmaşık bir evrene açılacaklar. Yazar için bu şiir inanılmaz düzeyde parlak ve zengin bir nesne, dünyayı farklı görmeyi sağlayacak bir tür define haritasıydı; ister yemek masalarında, dostlar arasında, ister yalnızken kitaptan okunsun, pırıltılı sôz sanatları ile fikir ve sesin zarif etkileşimi sanki anlama deneyiminin kendisini yoğunlaştırıyordu.

---

1 Bölüm başlarında alıntılanan beyitler Gölpınarlı'nın 1968 tarihli eleştirel basımını ve oradaki beyit numaralarını izlemektedir. Şevket Dördüncü Bölüm'de bir "Sebk-i Hindi" şairi olarak tanımlanacaktır. (Alıntılanan beyitlerin köşeli parantez içindeki çevirileri Gölpınarlı'nın yukarıda anılan kitabından alınmıştır - ç.n.)

Yazar o sırada Türkçe öğrenmeye daha yeni başlamıştı. Ondan önce Harvard ve Princeton'da birkaç yıl Arapça ve Farsça çalışmış ve 1978 Devrimi öncesi İran'ında kısa sürelerle bulunmuştu. Bu diller zordu ve dolayısıyla şiirleri daha da zor olacaktı. Ama Tahran'da klasik şiir herkesçe -Batı edebiyatını tercih etmek zorunda olduklarında bile (ki aslında etmiyorlardı)- çok sevildiği halde, İstanbul'da Osmanlı geçmişinin şiirini tanımlamak için en çok kullanılan sözcük "zor"du. Galip ise tüm Osmanlı şairlerinin en zoruydu; İstanbul Üniversitesinden Profesör Nihat Çetin'in dediği gibi "en çetin ceviz"di.

Türkçe okuma ve çözümleme yeteneğini geliştirmekle geçen yıllar süresinde, "zorluğun" özde retorik bir değer olduğunu, bir dereceden çok bir mutlak olarak algılandığını fark etti. Bu zorluk Osmanlı şiirinin ele alınış, yayınlanış, çevriliş ve yorumlanış biçimini, klasik vokal müziğin konserlerde icrasını ve kayıtlarının pazarlanmasını, Osmanlı şiir tarihinin yurtdışı tanıtımını belirleyen bir etkendi. Zorluk retoriği "etki" retoriğiyle de yakından ilgilidir ve söylemsel zeminini "özgünlük" retoriğinde bulur. Bu üçü, Osmanlı şiirinin kuramını biçimlendirmiştir ve konuyla ilgili yazıların çoğuna içkindir. Bu kuramı incelemek, bu bölümün ve genel olarak tüm kitabın amacı. Zorluk, etki ve özgünlük kavramları birbirinden ayrı tutulamayacak derecede içiçe geçmiştir ve bu kitapta farklı bağlamlarda tekrar tekrar ele alınacak olsa da, etki en dolaysız olarak İkinci Bölüm'de, özgünlük ise Beşinci Bölüm'de incelenecektir. Bu bölümün konusu alımlamada zorluğun nasıl üretildiğine dair bir hikâyedir.

Bir edebi fetih ve kültür emperyalizmi masalıdır bu. Kendine özgü koşullarının varlığına rağmen, karşılaştırılmaya da çok uygundur. Bu karşılaştırma şimdiye dek gerçekleştirilmediği için, bunu biz yapmaya çalışacağız. İnceleyeceği-

miz tuhaf öyküde Filoloji Modernlik kavşağından geçerek şuralara varmıştır: Oryantalizm, Milliyetçilik ve...[2]

Osmanlıda Şerh ve Oryantalist Filoloji

İmâ ile söyleşürdi her gâh
Yoğdı dehenî ne yapsun ol mâh (1749)

[Her zaman işaretlerle söyleşmedeydi. Ağzı yoktu ki, ne yapsın o ay yüzlü?]

Modern dönemde altı yüzyıllık Osmanlı nazmı, çoğunlukla, çökmekte olan Osmanlı hanedanının simgesi ya da bir yorumlama nesnesi olarak algılanmıştır. Her iki tutum da şiiri ayrı bir konuma yerleştirir: Biri, onu yorumlamaya yetkili olanların mülkiyetinde görürken, öbürü onu imparatorluğun çöküşünün işareti olarak ele alır.[3] Yorumsamacı

---

2 Edward Said, Oryantalizmin Renan'da filolojiyle nasıl birleştiğini ortaya koydu (1979, 130). Said'in kitabının yayımlanışından sonra, "Oryantalizm" sözcüğü neredeyse sadece kötü anlamıyla kullanılır oldu. Filoloji de yapısalcılık sonrası zamanlarda gözden düştü. Her iki terim de burada bir hor görme aracı olarak değil, yazarın üzerlerinde çalıştığı ve dolayısıyla kafa yorabileceği konuların özgül adları olarak kullanılıyor. Said'in katkılarından biri, bizlere çeşitli biçimlerdeki ötekilik söylemini nasıl tanıyacağımızı öğretmesi oldu. Eşit derecede ilginç bir söylemsel pratik olan Oksidantalizm de bu ötekilik söylemi biçimlerinden biriydi. Said Osmanlı yönetimi dönemindeki Arap yazgısına Oryantalist katılımı incelediği halde, Osmanlı'yla ilgili şeyleri anışı o denli sınırlıdır ki, onun eleştirdiği bilgi üretiminin Osmanlı'yı nasıl yazdığı sorusu yanıtsız kalır.

Jaroslav Stetkevych (1969, 1980) ve Michael Sells (1987) Arap araştırmalarının Osmanlı araştırmalarına çok benzeyen bir yönüne, şiiri şiir olarak göremeyen bir tavra, ilginç eleştiriler yöneltmişlerdir. Son zamanlarda post-Oryantalist eleştiriler bir çığ gibi büyümekte. Bunun önemli bir erken prototopi için, bakınız Dickson (1962).

3 1980'lerde yandaşları artmaya başlayan üçüncü bir tutum, Osmanlı edebiyatını sanatsal ve entelektüel amaçlar açısından yeniden değerlendirmektedir. Bu tutum, Osmanlı şiiri üzerine -kamusal ya da özel- yargıda bulunma yetkisine sahip bir zümreden ziyade, belirgin olmayan bir grup tarafından benimsenmektedir. Gücü her geçen gün artmakla birlikte bu tutum, bırakın kamuoyunu, akademik çevrelere bile nüfuz etmiş değildir.

görüş, Osmanlı eleştiri geleneklerinin Oryantalist filolojiyle söylemsel alanda harmanlanmasının, amblematik görüş ise bu filolojinin milliyetçilikle buluşmasının sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

En verimli Osmanlı eleştiri türü olan şerhte metnin yakın okuması yapılırdı.[4] Şerh edilen yapıttan alıntı yapılır ve

---

Bunun ilk dışavurumu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk yayımlanışlarından çok şimdilerde okunan makalelerinde bulunabilir. Tanpınar eski şiire yönelik takdirini 1941'de, "eskiyi devam hâlinde kendinde bulup seven" ve "beraberce mahbus oldukları bir daire içinde onu tanıyanlardan" ayırarak ortaya koyar. Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler*'indeki *Eski Şairleri Okurken* (s. 189) makalesinde yer alan bu yorumlara dikkatimi Süha Oğuzertem (1990, 225) çekti. Tanpınar sözlerini şöyle sürdürür. "Eski şiiri seviyorum, fakat eskiyi sevenlerin çoğu ile anlaşamıyorum." Tanpınar'ın eskiyi kendi kendilerine tefekkür edenler biçiminde çizdiği kişiler burada "nihai" yorumcular olarak sınıflanmakta.

Osmanlı şiirini olumlu, muhalif bir politik gösterge olarak benimseyen dördüncü bir tutumu da anmalıyız. Ama bu tutum bu kitabın kapsamının dışındadır, çünkü yandaşları şiir özelinde çok az şey söylerler. Örneğin bakınız İsmail Kara (1986-1987) ve Çakır (1990).

4 Osmanlı döneminde İbni Arabi'nin (öl. 1240) *Fusûs'ül-Hikem*'i ve Mevlana'nın *Mesnevi*'si üzerine birden fazla şerh yazılması olgusu, bu türden yeniden yorumlamanın Osmanlı düşüncesinin bir yönü olduğunu gösterir. Toshihiko Izutsu'nun İran bağlamındaki şerh ve felsefeye yönelik karakteristik yanlış anlamalara ilişkin saptaması Osmanlı'ya da uygulanabilir:

Geçmişte Batı dünyasının İslam felsefesine ilgisi, Ortaçağlarda skolastik Hıristiyan felsefesinin tarih içindeki oluşumuna Müslüman düşünürlerin aktif etkisi üzerinde odaklanmıştı. Halbuki, Thomas Aquinas ve Duns Scotus gibi düşünürlerin felsefi düşüncelerini tarihsel perspektifleri doğrultusunda incelemek için, en azından İbni Sina (980-1037) ve İbni Rüşd'ün (1126-1198) düşüncelerini ayrıntılı ve tam olarak bilmek gereklidir. Yeterli bir Ortaçağ Batı felsefesi tarihi bu nedenle, İslam felsefesi tarihine önemli bir bölüm ayırmalıdır.

Bununla birlikte, oldukça karakteristik bir biçimde, İslam felsefe "tarihi" -alışılmış Batı perspektifinden bakıldığında- İbni Rüşd'ün ölümüyle pratikte sona erer. Bu durum okurda, İslami felsefi düşüncenin de bu Endülüslü Arap düşünürün ölümüyle kesildiği izlenimini uyandırır. Gerçekte, sona eren tüm bir İslam felsefesi tarihinin yalnızca ilk evresidir. Bu demektir ki, İbni Rüşd'ün ölümünden sonra ortadan yok olan şey, sadece Batı felsefesinin oluşum sürecinde etkin olan İslam felsefesi etkisidir...

Bu bağlamda şunu da saptamak gerekiyor. Batı felsefe tarihinin bir bölümü olarak değil de tamamıyla İslam Felsefesi üzerine yazılan "tarihler" bile, İslam felsefesinin altın çağının Farabi'den (872-950) İbni Rüşd'e dek uza-

alıntılanan kısım, "bundan niyet..." ya da "buradaki mana..." gibi geleneksel ifadelerle başlayan açımsamalar aracılığıyla açıklanırdı. Yorumlamada kullandığı dipnot malzemesinin büyük bir kısmını bir edebi değerlendirme türü olan *tezkireden*[5] alan Oryantalist filoloji, İslami edebiyatı bir tarihsel çözümleme nesnesi olarak gören kuramsal yaklaşımıyla şerhten ayrılıyordu; bir metin, anlamı tamamlanmış, zaman çizelgesinde yeri işaretlenmiş bir şeydi. İçeriği, tarihsel kökenleri belirlenebilir kaynaklardan çıkarılarak çözümlenirdi.[6]

Şerh, dipnot yapısına benzer şekilde, kendi uzlaşımları aracılığıyla özel bir tarihsel bilinçlilik sergilese de, söylediği

---

nan üç yüzyıl olduğu fikrine dayanırlar. Buna göre, Moğol istilasını izleyen, İbni Rüşd'den sonra gelen çağlarda, (örneğin İbni Haldun gibi) birkaç belirgin figür dışında İslam dünyası yorumcular ve yorumları yorumlayıcılar dışında hiçbir şey üretmemiştir. Bu hiçbir gerçek yaratıcılık ve özgünlük ışıltısı olmayan, ölgün ve mekanik uzun bir yineleme zinciridir.

Henri Corbin ve Seyyid Hüseyin Nasr gibi araştırmacıların eserlerinin yeterince ortaya koyduğu gibi bu, tarihsel olguların gerçek bir resmini yansıtamaz... Aslında, İbni Rüşd'ün ölümünden önce değil, sonra daha tipik ve karakteristik bir tür İslami felsefenin geliştiğini söylersek abartmış olmayız. (1977, 2-3)

5 Genellikle şairlerin yaşamöyküsel sözlüğü olarak anılan *tezkire*, şairleri alfabetik düzende sıralayan, (genellikle anekdot türü malzeme kullanarak) yaşamöykülerini sunan, eserlerinin adlarını veren, değerlendiren ve bu eserlerden alıntılar yapan bir tür modern öncesi edebiyat tarihidir. Burada üzerinde durulan, tezkirelerin bu değerlendirici işlevidir. Osmanlı *tezkireleri* üzerine tarihsel bir değerlendirme için, bakınız Stewart-Robinson (1965); daha derin bir çalışma için, bakınız Andrews (1970).

6 Modern filoloji uygulamasının en kaliteli örneklerinden bazıları bu alanda verilmiştir. Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, Rus ve diğer Oryantalistler Arap, Fars, Türk ve Urdu edebiyatının kapsamlı bibliyografik ve edebi tarihlerini yazdılar, eleştirel basımlar ve çeviriler gerçekleştirdiler. Bu çalışmalar bakışlarındaki kapsamlılık ve ayrıntılı dikkatleri açısından hiçbir modern dilde aşılamamışlardır. Bugün ABD'de Türk Edebiyatına yönelik, gelişmekte olan ilgi doğrultusunda yazar, Amerikan bağlamlarında geçerli olan, İngilizlerden devralınan varsayımlar üzerinde yoğunlaşmayı seçmiştir. Bu bölümde görülen Osmanlı Oryantalizminin İngiliz cephesi üzerindeki yoğunlaşma, Beşinci ve Altıncı Bölüm'lerde çağdaş Türk eleştirisinin yakından incelenmesiyle dengelenmektedir.

şeylerin hakikatle bağlantısı, kaynaklarını belirterek değil, hakim bir yetkeye gönderme yapılarak (ve bir tür kişisel deneyimin de sahiciliği aracılığıyla) kuruluyordu. Bu yaklaşım sayesinde anlam, başka sözcüklerle tekrar ifade edilebilmesi ve bazı yorumların ötekilere göre daha otoriter olmasına rağmen, zamanda son bulan bir şey olmaktan kurtuluyordu.

Renkli Osmanlı şerh geleneği bugün çok geniş ve çoğunluğu araştırılmamış, hacimli bir elyazmaları yığınının içinde uyumaktadır. Arapça ve Farsça yapıtlar üzerine yazılan şerhler Türkçe yapıtlar üzerine yapılan şerhlerden daha fazladır. Osmanlı edebi kültürünün üç dilli iskeleti bu dillerden oluşuyordu ve Osmanlı öncesinde üretilmiş bol sayıda Arapça ve Farsça metnin mirasçısıydı.[7] Bu görünümden yola çıkılarak, şerhin amaçlarından birinin çeviri olduğu öne sürülebilir. Gerçekten de bazı şerhler öteki dilin gramerini inceler ve metnin tercümesini yapar. Ama Farsça ve Arapça metinler üzerine yapılan şerhlerin yanı sıra Türkçe yapıtlar üzerine de şerh üretiliyordu ve Osmanlı şerhi çevirdiği terimleri, çok farklı dillerin söz dağarcıkları arasında felsefi karşılıklılık kurmak üzere yan yana getirerek kullanıyor ve böylece felsefi terminolojiyi genişletmiş oluyordu. Oryantalist uygulamada temel terimlerin orijinallerinin, bazen bu kitapta da görüldüğü gibi çevirilerinin ardından parantez içinde verilmeleri, temelde farklı olmakla birlikte şerhlerdeki bu yaklaşımın benzeridir.

Osmanlı ve Oryantalist yorum biçimleri arasındaki temel karşıtlıklardan biri de uygulama alanlarının tanımlanışında

---

7 Osmanlı edebi kültürünün günümüzdeki üç dilli görüntüsü, tarihyazımsal bir çarpıtmadır. Aslında üçten daha fazla dili kapsıyordu; ama ulus-devlet edebi kurumlarının inşası ve henüz devlet kurmaya gücü yetmeyenlerin (özellikle Kürtlerin) temsil edilmeyişi, bütünün daha kesin bir biçimde tanımlanmasını zorlaştırdı.

ortaya çıkar. Ne şerh ne de *tezkire* bir edebi geleneğin tamamını kronolojik olarak anlatan bir büyük anlatı[8] değildir; ikisi de çok hacimli olmakla birlikte, şerh tek tek yapıtların zengin anlamları üzerine kurulan bir tür felsefi söylem, *tezkire* ise tek tek şairlerin yapıp ettiklerini alfabetik sırayla ele alan bir değerlendirmedir. 19. yüzyıl Avrupasının kültür çevrelerinde doğan, edebi bir kültürün özünü, onu kökenlerinden bugününe değin tanımlayarak kavrama girişimleri modern filolojinin yenilikçi bir özelliğiydi. Kökene özel bir değer veriyor, onu başka her şeyin kendisine atfedildiği aşkın bir gösteren olarak yüceltiyordu. Edebiyattaki bir başka yenilik de kutsal olanın dünyevi olandan ayrılmasıydı.

İslami kültürün, 7. yüzyılda Muhammed Peygamberin ortaya çıkmasıyla başlayan bir süreklilik olarak tanımlanması Oryantalist filolojinin temelinde yer alan düzenleyici ilkelerden biriydi. Oryantalist filoloji anlatısal olarak Arapça Kuran'ın ve "klasik İslami" altın çağın incelenmesi, kurumsal olarak da Arapça, Farsça, Türkçe uzmanlarının ve her bir dilin kullanıcılarının birbirini izleyen politik egemenlikleri biçiminde tasarlanmış dönemlerin üretilmesiyle ortaya çıkmıştır. Her dönemin kültürü, İslam tarihinin özgün (=daha İslami) kaynağa doğru izlendiği bir metin zincirinde bir an olarak değerlendiriliyordu.

Bu çalışma yönteminin uzun vadedeki bir sonucu, Oryantalist araştırmalarda Arap ve Fars öğelerin tercih edilir olma-

---

8 Jean-François Lyotard, iktidar ve kontrol amacıyla çelişkileri birleştirmeyi deneyen söylemsel uygulamaları tanımlamak için "bütünleyici büyük anlatı" terimini ortaya attı (1979). Bir büyük anlatının etkili olabilmesi, yazarının yaptığı herhangi bir açık müdahale ve ikna çabasından bağımsız olarak, anlatının kapsayıcılık iddiasının retorik olarak metne yedirilmiş olmasına bağlıdır.

Osmanlı geleneğinde zihinsel fethin askeri fetihten daha az saldırgan olmadığı kanısı hakimdi. Burada bolca alıntılanan Ankaravi'nin *Mesnevi* (kelime anlamı ikililer, beyitler) şerhi *Fatih'ül-Ebyat -Beyitlerin Fethi-* buna bir örnektir. Fetih ve özgürleşme kavramları, *fatih* ("açan" ya da "açılış") sözcüğünün entelektüel ve tinsel yayılma ve açıklama kavramlarıyla birlikte düşünülmelidir.

sıdır. Çünkü Oryantalist bilim adamı çalışma yaşamına Arapçayla başlayacak, uzun bir süre yol aldıktan sonra Farsçaya ulaşabilecek, ama bitiş çizgisinde yer alan Türkçeye ulaşamadan enerjisi tükenecektir. İkincisi, filolojinin kaynağa verdiği önemden ötürü ve Türkçe de kaynaktan en uzak noktada bulunduğundan, Türkçe yapıtların incelenme değeri minimumda olacaktır. Üçüncüsü, bu biçimde tanımlanan bütünün büyük kısmı, laik gururun o cesur bilgi depolarında anakronistik bir kutsallık halesine bürünecektir.

Ama daha da büyük bir etki, onu oluşturan öğelerin ayrıştırılabileceği ve böylece bu öğelere indirgenebilecek çok uluslu bir Osmanlı çevresi fikrinin üretilmesiydi. Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda görülen bağımsızlık hareketleri Avrupa'nın emperyalist arzularının odak noktasını oluşturuyordu, ki bu noktada birbirini tamamlayıcı bilimsel ve politik stratejiler arasında bir benzerlik de kurulabilir. Osmanlı'nın hem edebiyatı hem de politik varlığı böylece parçalı yapılar olarak ele alınır oldu; parçalara ayırma, filoloji kadar askeri amaçlar açısından da uygundu.

19. yüzyıldan önce Osmanlılarla Avrupalılar arasındaki edebi alışveriş yok denecek kadar azdı. Çeviri her iki yönde de çok nadirdi; gezi yazıları belki de en çok kullanılmış alışveriş türüydü.[9] Türk şiirinin imparatorluğun batısında tanınması, ancak modernlik ya da onun -sömürgecilik gibi- habercileri eşliğinde ortaya çıkan oluşumlarla başlar. Türkiye hiçbir zaman coğrafi olarak sömürgeleştirilmemiş olmakla birlikte, imparatorluktan daha önce kopmuş diğer uluslar (özellikle Yunanistan) gibi, o da yabancılar tarafından etkin bir biçimde betimlenecekti. Bu yabancıların söylemsel uygu-

9 Böyle bir boşlukta ilk üretilen -Binbir Gece'ninki gibi- çevirilerin etkisi kolay kolay gözardı edilemez ve bu potansiyel bugün bile geçerlidir; alımlanma açısından şanslı bir tek çeviri bile tüm bir deneyim ve araştırma alanının doğmasına yol açabilir.

lamaları sömürgeci efendinin tavırlarını andırıyordu. Bu örnekte bir ideal ülke, bir halkın düşünce ve düş dünyaları sömürgeleştirilmekteydi. Süreç içerisinde yorumsamacı Osmanlı şiir görüşü, amblematik görüş tarafından bastırıldı.

Oryantalist Büyük Anlatı

> *Leb ber leb idî sebû vu sâgar*
> *Yeksân idi rinde hâk ü gevher (1776)*
>
> *[Testiyle kadeh dudak dudağaydı. Rinde toprakla inci, mücevher olmuştu.]*

İngiliz Oryantalisti Elias J. W. Gibb'in altı ciltlik büyük anlatısı *Osmanlı Şiir Tarihi* (ölümünden sonra, 1900-1907 tarihleri arasında basılmıştır) Türkiye'de bugün hâlâ tartılması ve eleştirilmesi gereken bir miras olarak meşruluğunu sürdürmektedir. Bu meşruluk, Gibb'in hâlâ en büyük yetke olarak görüldüğü Avrupa ve Amerika'da daha açık olarak görülebilir. Farsça gazel alanında Kuzey Amerika'nın kıdemli akademisyenlerinden Michael Hillman 1987'de, *International Journal of Turkish Studies*'de, Walter Andrews'un *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*'si (Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazeli) üzerine yayınladığı eleştiri yazısında, Andrews'un kitabında alıntılanan bütün Osmanlı nazım örneklerini "klasik dönemin teknik Farsçasıyla yazılmış *gazellerin* soluk yansımaları" olarak değerlendirir (1987, 148). Türkçe'yi hiç bilmediği halde Hillman, Andrews'un "bilim adamı yanılsaması" örnekleri olarak Gibb'den ve Cumhuriyet dönemi filoloğu Mehmet Fuat Köprülü'den yaptığı alıntıları kendi görüşünü desteklemek için açımlar (1985, 14).[10]

---

10 Andrews, ilk kitabında (1976, 12) tam olarak açıkladığı nedenlerden dolayı çeviriye çok az başvurmuş, alandaki eğilim doğrultusunda metinleri çevirmek yerine onların anlaşılması için yorumlama ipuçları (*cribs*) sunmuştur. Her durum-

Aslında, Osmanlı şiiriyle ilgili modern görüşlerin büyük kısmı Gibb'in yüz yıllık varsayımlarını yineler ve İslami edebiyatla ilgili karşılaştırmalı genellemeler doğal olarak belirli metinleri incelemek yerine ikincil kaynaklara dayanır. Gibb Türkiye'de, kitabının ilk cildi Halide Edip Adıvar'ın (1884-1964) öğrencileri tarafından çevrilinceye kadar çok az tanınıyordu.[11] Şu anda bir Türk bilim adamları kuşağı Osmanlı şiiri üzerine doğruluğuna inanılan bazı klişeleri kırmaktadır. Ancak bu klişeler genelgeçer doğrular olarak görülüyor olmakla birlikte, Gibb bunları *Tarih*'ini biçimlendirme sürecinin ilk aşamalarında kaleme almıştır.

Gibb'in başlattığı büyük anlatı geleneği Britanya'da üç kuşak boyunca devam etti. Gibb 1901'de, kırk dört yaşında, yeni Türk şiir ekolü için heyecanla dolu olduğu bir dönemde öldü. Başyapıtının ancak ilk cildinin yayınlandığını görebildi; muazzam hacimli elyazmalarının geri kalanı öğrencisi Edward G. Browne tarafından yayına hazırlandı.[12] Browne,

---

da, çeviri bırakın bilimsel görüşe kabul edilebilir bir zemin oluşturmayı. Oryantalist filoloji standartları doğrultusunda bilimsel araştırma alanına kabul bile edilmemektedir. Daha yüksek sanatsal standartlar söz konusu olduğunda çeviriye yönelik bu küçümseyici tavır kabul edilemezse de, edebiyatın yorumlama ipuçları olarak sunulan çeviriler ya da çeviri olarak sunulan yorumlama ipuçları aracılığıyla yargılanması da varolan tüm standartlardan sapmak demektir.

11 *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 3: 339.

12 Gibb'in ikinci cildine yazdığı 1902 tarihli editörün önsözünde yer alan yaşamöyküsel notta Browne ilk tanışmalarını aktarır:

> Elias John Wilkenson Gibb 3 Haziran 1857'de Glasgow'da doğdu ve eğitimini bu şehirde, önce Park School'da, *İngiltere Tarihi*'nin yazarı Dr. Collier'in gözetiminde, sonra da Üniversite'de tamamladı. Anlaşıldığı kadanyla dil çalışmaları onu erken yaşlarından itibaren özellikle çekiyordu; fakat onun dikkatinin ilk olarak nasıl ve ne zaman Şarka yöneldiğini tespit edemedim. Ama çoğu zaman olduğu gibi bunun, üzerine Doğunun büyüsünü ilk kez serpiştiren *Binbir Gece Masalları*'nın yol açtığı büyülenmeyle gerçekleştiğine inanıyorum. Şöyle ya da böyle, yirmi bir yaşına gelene kadar Osmanlı Türkçesi'ne olan hakimiyeti yaşlı Sir James Redhouse'un dikkatini çekecek ve takdirine yol açacak denli yeterliydi. Onun tanıştırmasıyla başlayan ve Gibb'in ölümüne kadar her geçen yıl daha da gelişen dostluğumuzu Redhouse'a borçluyum... [1883'te] biz [Browne ve Gibb] Brompton Square'de birlikte kalıyorduk. (v-vi)

Türkçeyi on altı yaşında, İngiliz basınındaki Türk-Rus Savaşı ile ilgili haberlerden heveslenerek öğrenmek istemişti.[13] Fakat o zamanlar, Browne'nın devam ettiği Cambridge Üniversitesi'nde Türkçe henüz öğretilmeye başlanmamıştı.

Browne, çeşitli danışman hocalarının etkisiyle önce Arapça ve Farsça öğrenmeye karar verdi. Onun Türklük araştırmalarına katkısı Gibb'in çalışmasını yayına hazırlamaktan öteye geçemedi. O asıl katkısını, yazdığı dört ciltlik *İran Edebiyatı Tarihi*'yle (1902-1931) Farsça alanında gerçekleştirmiştir. Bu çalışma İran'da o kadar beğenilmiştir ki, İsfahan'daki bir köprüye Browne'ın adı verilmiştir.

Browne'ın genç meslektaşı Reynold A. Nicholson, Arapça ve Farsça metinler ve konular üzerine bireysel çalışmalar yayınlayarak, bilimsel ilerlemenin bir sonraki mantıksal adımını atmıştır. Nicholson, Gibb ve Browne'dan farklı türde bir büyük anlatı gerçekleştirir: İslam ülkelerinde Kuran'dan sonra en çok bilinen yapıt olan Mevlana'nın (öl. 1273) Farsça *Mesnevi*'sini yayına hazırlar, çevirir ve şerh eder. 1925-1940 arasında yayınlanan yapıtın tamamı sekiz ciltttir. Nicholson şerhini hazırlarken birçok kaynaktan yararlanmıştır. Ama birincil kaynağı Rüsuhi İsmail Ankara-

---

13 Dikkatimi Doğu'ya yönelten ilk şey 1877-78 Türk-Rus Savaşı'ydı. O zamana kadar Doğu hakkında hiçbir şey bilmiyor ve hiçbir şeye dikkat etmiyordum. Gençler için savaş daima ilginçtir ve ben bu çatışmanın gidişatını hevesli bir dikkatle seyrettim. İlk önce Türklere karşı hiç düşkünlüğüm yoktu; ama kaybeden tarafa, hele bir de yenilgiye karşı yiğitçe karşı koyuyorsa sempati duyarız ve bunun ötesinde İngiltere'deki Türk karşıtı partinin ikiyüzlülüğü ve soyut adalet sorunlarını parti politikasıyla karıştırmaya yönelik sefil çabalar beni ölçüsüz derecede tiksindiriyordu. Savaşın sona ermesinden hemen önce Türkiye için ölebilirdim ve Plevne'nin düşüşü yüzünden sanki benim ülkemin başına bir felaket gelmiş gibi karalar bağladım. Ve böylece aşamalı olarak acıma takdire, takdir coşkuya dönüştü. Ta ki, Türkler benim gözümde hakiki kahramanlar haline gelinceye kadar. Onlardan biri olmayı arzuluyor, onların arasında ikamet etmek istiyor, kalbime ve ruhuma sahip olan yurtlarını onlarla birlikte savunmak istiyordum. Tüm tutkum şu olmuştu: Türk ordusunda subay olmak. (Iranlılar Arasında Bir Yıl, 8)

vi'nin Türkçe olarak yazdığı yedi ciltlik *Mesnevi* şerhidir.[14]

Mevlana Celaleddin Rumi'nin[15] Farsça *Mesnevi*'siyle Galib'in Türkçe *Hüsn ü Aşk*'ı arasındaki ilişki İkinci Bölüm'de incelenecek. Burada şimdilik, Mevlana'nın yapıtının Galib üzerinde özel bir etkisi bulunduğunu ve Galib'in romansını tamamladıktan sonra Mevlevi şeyhi olduğunu belirtelim. Mevlana'nın *Mesnevi*'si Anadolu Selçukluları döneminde yazılmış ve Osmanlılar döneminde Osmanlı edebi kültürünün kaynak metinlerinden biri olarak görülmüştür. *Mesnevi*, Cumhuriyet Türkiyesi'nde (biraz "Fars etkisi" kaygısıyla da olsa) klasiklerin yeniden çevrildiği ve yayınlandığı bir dizide yayınlanmıştı. Nicholson, Mevlana'nın çok ama çok saygı gören şiirini, sözcük anlamlarına bağlı kalarak çevirdi ve hem metnin hem de kaynakların şerhinde filolojinin bilimsel düzyazı, varyasyon ve alıntılama prosedürlerine göre hareket etti. Böylece, filolojik mantığa uygun (ve bugün de önem taşıyan) ilk *Mesnevi* baskısı gerçekleştirilmiş oldu.[16]

Nicholson'ın harika çalışması, öğrencisi A. J. Arberry'nin

---

14 Nicholson, "yolu İran açmış olmakla birlikte, ilk eksiksiz ve sistematik [*Mesnevi*] şerhlerinin Türkiye'de üretildiğini" kaydeder (7:vii-viii). Nicholson'ın şerhi Ankaravi'ninkiyle yanyana okunduğunda onun Ankaravi'ye ne kadar bağlı kaldığı daha iyi anlaşılır. Onun kayıtlarında sık sık geçen- Ankaravi'nin *Fâtih ül-Ebyat*'ına (Nicholson'ın Arapçasını temel alan çeviriyazısıyla Abyat) gönderme yapan- "FA" lar, elyazmalarının değişkeleri ve bir değişkeyi diğerine tercih etme gerekçesi üzerine gözlemlerini de içeren yorumlarının ne kadarının Ankaravi'den kaynaklandığına işaret eder.

15 İsmi, Arapçasını temel alan çeviriyazıda genellikle "Mewlânâ Jalâl-al-Dîn Rûmî" olarak basılmıştır.

16 Nicholson çevirisinde, özgün çalışmadaki bir sözcükle birebir karşılığı olmayan her sözcüğü, "ve"ler ve "fakat"lar da dahil olmak üzere paranteze almıştır. Bu uygulama kavramsal farklılığı korumayı hedefler, ama bu denli ifrata vardırıldığında şiirin görünümü bir kontratı andırır. Ne zaman Mevlana'nın Mesnevi'sinde cinsellik konusu belirse, Nicholson'ın okuru aniden Latince çeviriyle karşılaşıverir. Kuşkusuz 1925 ile 1940 yılları arasında, Nicholson eserini yayımladığında alternatif seçenekler mevcuttu. İngiliz centilmenleri İslami edebiyatı bir Osmanlı beyefendisinin karısını sevdiği şekilde seviyorlardı: Kimsenin onu görmesine izin vermiyorlardı.

çeviri tekniğinde geliştirdiği yeniliklere yol hazırladı.[17] İngiliz Oryantalistleri, Yunanca ve Latince üzerine aldıkları klasik eğitimi İslami edebiyat alanına da taşıyınca, inceledikleri alanın kendi söyleminden uzaklaşmasına yol açtılar. Arap, Fars ve Türk düşüncesi onların çalışmalarında bir İngiliz okul çocuğunun müfredatında yer alan terimlerle veriliyordu. Çok iyi bilindiği üzere Platon ve Aristoteles'in temel yapıtları Avrupa'ya 12. yüzyıldan başlayarak, 8. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlanmış Arapça çeviri ve şerhler aracılığıyla ulaştı. Bu bilginler kendi bildikleri (İngiliz neo-Platonist canlanma) terimleri(ni) kullanarak, sevgili Doğularında buldukları felsefeyi çevirir ve dipnotlarla açıklarken Eski Yunan'a dayandırdılar. Böylece Eski Yunan ve Rönesans Avrupası arasındaki kesinti silinmiş oldu. Onların filolojisi, içerdiği hiçbir unsura uymayan bir müslüman geçmişi üretti.

İzini sürdükleri şeyin bir özü olduğunu varsayarak kökenlerin izini sürdüler. Gibb çevirmek üzere seçtiği şiir ve eleştiri örnekleriyle Türklüğün izini sürdü. Naif bir dönemlendirme duygusuyla, kendi yaşam süresi boyunca oluşmakta olan "yeni ekolü" tercih etti ve altı yüzyıl süren "eski ekolü" küçümsedi. Gibb (*Tarihi* gibi ölümünden sonra yayınlanan) 1911 tarihli bir *Encyclopedia Britannica* makalesinin başlangıç cümlesinde özetlediği gibi, Osmanlı ya da modern olsun Türk edebi kültürünün özünü yabancı etkiye duyarlılık olarak tanımlıyordu:

> Hiçbir edebi meselede kendilerini buluşçu bir halk olarak gösteremeyen Osmanlı Türklerinin, eski ve

17 Arberry'nin hazırladığı tasavvufi İslami metin çevirileri kaynakçası diğer İngiliz Oryantalistlerinkilerden daha uzundur ve onun seçtikleri yurtdışında bilinen İslami metinler külliyatı gibidir. Bu başarının etkileyiciliği bir yana, bazı çalışmalarında felsefi tutarlılığı akıcılık uğruna kurban ettiği söylenebilir. Yazarın, Arberry'nin Mevlana'dan yaptığı gazel çevirilerine 1987 tarihinde yönelttiği eleştirisine bakınız.

yeni olarak ikiye ayırabileceğimiz iki büyük edebiyat okulundan birincisi Fars klasiklerini, diğeri de modern Avrupa, özellikle de Fransız klasiklerini örnek almıştır. (27: 465)

Gibb, Browne ve çalışmalarını iki dünya savaşı arasında yayınlayan Nicholson malzemelerine aynı teknikle yaklaştılar. Metinler ile bileşenlerinin sözcük, söz sanatları ya da konu düzeyinde tarihsel kökenlerini belirlemeye çalıştılar. Onların çalışmalarında Türkçe ya da Farsça bir sözcük Arap kökenli olarak değerlendirilmişse, o sözcük Türkçe ya da Farsça olarak değil Arapça olarak kabul ediliyordu. Eğer Osmanlı edebi üslup ya da eğretileme kuramı Arapça'dan yola çıkılarak oluşturulmuşsa, Arap retoriğinden aparılmış olarak değerlendiriliyordu. Eğer Osmanlıca bir romansın olay örgüsünde daha önce yazılmış Farsça bir romansta yer alan benzer karakterler ve olaylar bulunuyorsa (yazarın ana dili Türkçe de olsa), Osmanlıca eserin Farsça eseri taklit ettiği söyleniyordu. Oryantalist teknik, Osmanlı edebiyatının bütününü, kökenleri zaman ya da uzam açısından bu bütünün dışına taşan parçalara bölüyordu.

Metinleri bu şekilde, dile göre adlandırılan unsurlara ayırarak çözümlemek açıkça görülebilecek tarihsel bir sorun yaratır. Milliyetçiliğin ilk parlak zamanlarında bilim adamı bir yana, normal okur da "Fars" ve "Arap" gibi terimleri Osmanlı İmparatorluğu'nun dışında konumlanan milletler olarak anlıyordu. Bu ideolojik cümbüşün ilk dalgasının durulduğu şimdilerde, metinlerin üretildiği dönemlerde modern anlamda tanımlandığı biçimiyle ulusların olmadığı ve Arapçayla Farsçanın da Osmanlı dilleri olduğu kolaylıkla görülebilir.[18]

---

18 Osmanlıcanın üç dilin karışımı olduğunu söyleyen hâlâ geçerli saçmalık, milliyetçi sözlükbilimci Şemsettin Sami (1850-1904) tarafından şiddetle reddedilmiştir:

İnsan İngiliz dili ve edebiyatını Yunan, Latin, Fransız bileşenlerine indirgeyebilir ve İngilizlerin "hiçbir edebi meselede kendilerini buluşçu bir halk olarak gösteremediklerini" söyleyebilir. Ama bu görüş yaygınlık kazanamaz, çünkü İngilizler buna izin vermez.

Bu filolojik indirgemecilik uygulayıcılarına çok normal görünmüş olabilir. Belki o zamanlar mevcut olan en uygun yöntem buydu - sadece Oryantalistler için değil, Osmanlı hikemi yetkesinin yerine bilimsel bir seçenek ararken bunu bularak ithal eden Türk bilim adamlarına da. Fakat doğal olarak, hiçbir yöntem standart değildir; söylemsel uygulamalar tarihsel açıdan özgüldürler ve belirli ihtiyaç ve amaçları karşılamak için geliştirilirler. Buradaki can alıcı nokta, Osmanlı yenilikçilerinin devletlerinin devrimci bir eleştirisini üretmeye başladıkları sırada, Gibb'in de filolojik seçeneği standart kabul etmesidir.

Edebi Fetih

Ol keyf ile kıldı Aşk tebzîr
Dedî ki nazardadır o şemşîr (1788)

[O keyifle Aşk, her şeye boş vermişti, o kılıç gözümün önünde ya dedi.]

19. yüzyıl boyunca, İstanbul'un edebiyat sahnesinde semiyotik yönelimli radikal bir değişim yaşandı.[19] Bugün Türki-

"Osmanlı lisânı üç lisandan yâni Arabî, Fârisî ve Türkî'den mürekkeptir demek âdet olmuştur. Adet-i İlâhiyyeye ve tabiata aykırı olan bu tâbir ekserleri kavâid ve inşa kitablarında ve buna benzer kitablarda zikir ve tâ'dad olunuyor. Ne kadar yanlış, ne büyük hatâ! Üç lisandan mürekkep bir lisan dünyada görülmemiş şey! Hayır hiç de öyle değildir, her lisan bir lisandır." (Banarlı 1976, 2: 1076)

19 Bu dönemin politik olaylarının 20. yüzyıldaki sonuçları, Türk tarihinin tüm dönemlerinden daha fazla bilimsel dikkate mazhar olmuştur (belki Osmanlı İmparatorluğu'nun doğuşu ve yükselişi bu durumun dışındadır). İngilizce'de

ye'de, geleneksel olarak 1301'de doğduğu kabul edilen Osmanlı kültürü hâlâ, 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin belirlediği uluslaşma hedeflerine göre revizyondan geçmektedir. Galib'in (öl. 1799) içinde eser verdiği bağlamın hızlı bir değişime girmek üzere olan bir alımlama biçimi olduğu varsayılır. İstanbul'daki edebi politika o kadar dönüşüm geçirmiştir ki, "Osmanlı" ve "Türk" olarak ikiye ayrılan edebiyat(lar) ve dil(ler) arasında bir süreklilik bulunduğunu iddia edebilmek için bu durumu belgelemek gerekmektedir.

İkisi arasında toptan bir kesinti meydana geldiği ve bu kesintinin bugün de sürdüğü hararetle iddia edilir. 1928'de başlatılan çok başarılı alfabe devrimi (ve onu izleyen kıyafet, takvim, unvan ve soyadı devrimleri), daha sonra gerçekleştirilen ve nüfusun önemli bir kısmının heyecanla katıldığı (Heyd 1954) kapsamlı sözdizimi ve sözdağarcığı değişiklikleri 1928 öncesi tüm edebiyat ürünlerinin okunmasını güçleştirdi. Arap kökenli Osmanlı yazısı Latin kökenli yeni bir alfabeyle değiştirildi ve böylece Türk dili birbirinden yazıyla ayırt edilen iki dil haline geldi: Osmanlıca ve Türkçe.

Cumhuriyetin tüm Türklerin anlayabileceği bir dil yaratma amacı doğrultusunda, Anadolu halk ağızlarından ve (Orta Asya kaynaklı) Türki köklerden devşirilen "saf" sözdağarcığı Arap ve Fars kökenli terimlerin yerine geçmek üzere hükümet aracılığıyla sunuldu; öte yandan Avrupa kökenli sözcüklerin Türkçeye girişi sürdü. Sonraki kuşaklar bir araştırmacı grubunun Osmanlı edebiyatını onlar için yorumlamasını beklediler ya da daha mantıklısını yapıp

klasikleşmiş çalışma Bernard Lewis'in yazdığı *The Emergence of Modern Turkey*'dir [Modern Türkiye'nin Doğuşu] (1961). 19. yüzyıl Türk edebiyatına yönelik öncü çalışma Tanpınar'ın *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'dir (1985 [1949]). Bununla birlikte biz burada Osmanlı şiirinin semiyotik açıdan bir simgeye dönüşümü üzerine yoğunlaştık.

onu tümden unuttular. Vatanperver bir etkinlik olarak başlatılan dil hareketi, somut bir biçimde kendi kendini besleyen bir hız kazandı. Bu hareket hükümet kontrolünden çıktıktan sonra, aşırı milliyetçilerden radikal solculara, İslamcılara kadar birçok muhalefet grubu tarafından üstlenildi. Her kuşak yeni bir sözdağarcığıyla, daha doğrusu politik yönelimlere göre belirlenen bir dizi sözdağarcıklarıyla konuşmakta ve Türk mizahının önemli bir kesimi dil reformuna yönelik ironik yorumlar üzerine oturmaktadır.

Galib'in yazdığı romansın ilk alımlanışı, Osmanlı eleştiri geleneğinin karakteristik türlerinin sona ermekte olduğu döneme rastlar. Hatırlatmak gerekirse, şairlerle ilgili yargılar şairlerin kendi çalışmalarında, bir şaire yazılan *nazirelerde*,[20] *tezkirelerde* ve şerhlerde geçmektedir. 1812'de Keçecizade İzzet Molla *nazire* kurallarına tam olarak uymamakla birlikte, *Hüsn ü Aşk*'la benzerlikler gösteren bir manzume meydana getirmişti; Yenişehirli Avni de 1864'de bitiremeden öldüğü bir başkasına başlamıştı. Galib 19. yüzyılda yazılan *tezkirelerin* çoğuna, özellikle taslağını kendi hazırladığı ve arkadaşı Esrar tarafından tamamlanan *tezkire* ile Fatîn'in 1852'de hazırladığı bir geç dönem Osmanlı *tezkiresine* dahil edilmiştir.[21] Süregelen bir eleştiri geleneği, Galib'in

---

20 *Nazîre* daha önce yazılmış bir eserle aynı biçim, uyak, ölçü ve konuda yazılan bir manzumedir. Şairin buradaki amacı rekabettir. Osmanlı *nazîresi* daha önce yapıldığı üzere, daha eski bir yazarın biçemini yeniden üretmeyi amaçlayan İngiliz ve Amerikan "Imitation"uyla (taklidiyle) karıştırılmamalıdır. *Nazîre* ve *tahmîs* gibi ilintili nazım biçimleri daha çok biçimsel kurallar tarafından sınırlanmış biçimsel rekabet forumlarıdır. *Nazîre*'nin aydınlatıcı bir ele alınışı için, Tanpınar'ın *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin 1956'daki ikinci baskısına eklediği önsözdeki saptamalara bakınız; 1985 basımının 20-23. sayfaları. Daha yeni bir çalışma için bakınız Edith Gülçin Ambros, "Nazîre, the Will-o'-the-wisp of Ottoman Dîvân Poetry" (1989)

21 Galib'i şu kişiler de anmıştır: 1750-1789 yıllarını kapsayan Silâhdar Tezkiresi ile Silâhdarzâde Mehmed Emin; Sultan I. Mahmud'un zamanından (1730) 1813'e kadar olan dönemi kapsayan *Şefkat Tezkiresi* ile Şefkat Seyyid Abdülfettah; III. Selim'le başlayan ve 1834-1835 yıllarına kadar gelen, daha önceki

Hüsn ü Aşk'ında yer alan *tardiyelerden* etkilenen başlıca 19. ve 20. yüzyıl şairlerini belirlemeye devam etmiştir.[22]

Osmanlı eleştiri biçimleri baskın konumlarını tipik bir biçimde önce gazete makalesine, sonra filolojik edebiyat tarihi, antoloji ve başka bir bakımdan da çeviri ve romana terketti. Osmanlı şiirinin modern alımlanışı, genellikle Tanzimat'la başlayan bir dizi kültürel devrimin yol açtığı, dil ve edebiyata yönelik tavır değişiklikleriyle başlar. Tanzimat, reform yapmak üzere eğitim almış seçkin bürokratların, Osmanlı İmparatorluğu yurttaşlarına *Batılı* kurum ve bilgi biçimlerini programlı olarak ve çeşitli yollardan tanıttıkları 19. yüzyıl ortası Osmanlı hükümet reformlarıdır.[23] Türk modernizmi, "Türk Batıcıları" diyebileceğimiz reformcuların *Batılılaşma* adını taktıkları kapsamlı bir program doğrultusunda uygulanmıştır.

Galib'in ölümünden kısa bir süre sonra, İstanbul'un etkili

şairler hakkında Ali Emîrî'nin ilavelerini içeren *Arif Hikmet Tezkiresi* ile Şeyhülislâm Ahmed Arif Hikmet (öl. 1859); ve *Tuhfe-i Nâili* ile Nail Tuman. Bunlar ve Keçecizâde İzzet Molla ile Yenişehirli Avnî için Agâh Sırrı Levend'in 1973 tarihli *Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ilgili kayıtlarına bakınız.

22 Bkz. Galib'in Muallim Naci'nin bir öyküsünde göründüğünü (608-609) kaydeden Tanpınar (1985, 22, 77, 265, 267, 410, 489, 572); Galib, Tanpınar'ın 1972'deki ikinci baskısı çok ilgi gören 1949 tarihli romanı *Huzur*'da da anılır.

23 "Gülhane Hatt-ı Hümayunu"nun 1839'da ilanından 1876-1878'deki ilk Meşrutiyet hareketine kadar devam eden, Osmanlı tarihinin bir dönemi olarak ele alınan Tanzimat, Jöntürkler'in Cumhuriyet'in ilanıyla zirveye varan daha etkili milliyetçilik ifadelerinin bir prelüdü olarak düşünülür.

1860'lara kadar, ithal edilmekte olan yeni edebi türler, özellikle tiyatro aracılığıyla duyurulan cumhuriyet reformu önerisi önemli bir özellikti (Evin 1983, 14). Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihçisi Banarlı bunu "Tanzimat yıllarındaki Türk milliyetçiliğinin başlangıcı Avrupadaki Türkoloji cereyanındadır," diye saptar. Banarlı burada ilk Türkçeden Türkçeye sözlüğün yazarı Ahmet Vefik Paşa'nın (1823-1891) etkinliklerine gönderme yapmaktadır. Ahmet Vefik Paşa'nın, Mustafa Reşid Paşa'ya Fransa'daki büyükelçiği sırasında tercümanlık yaparken, "Batı ülkelerindeki Türkolojinin gelişimini yakından gözlemleme fırsatı olmuştu." Banarlı şöyle bir açıklamada bulunur: "tarih, Avrupa kavimlerinin talihini, Asyalılarla olan mücadele ve münasebetlerinin çizdiği hakikatini biraz daha aydınlatınca; Avrupalı milletlerin mâzisini araştıran tarihçilerin gözü daha derin bir dikkatle Asya'ya çevrildi." (1970, 2:1067)

yazarları şiirin toplumsal değerleri üzerine tartışmaya başlarlar. Bu tartışmalar, Türk romanı ve milliyetçiliğinin doğuşunu belirleyen tartışmalarla eşzamanlıdır. Türkiye'deki gerçekçi romanın gelişimiyle o sıralarda doğmakta olan diğer ulus-devletlerin romanlarının doğuşu arasında kıyaslamalar yapmak mümkündür. 19. yüzyıl sonlarında Osmanlılar roman türüne, bir tür modern gerçekliği tanımlama teknolojisi olarak sarılırlar.[24] Serbest vezin daha sonra gelecektir; reformcular daha çok kendi edebiyatlarında bulunmadığına inandıkları özgül betimleme araçlarıyla ilgilenir, nazım ve nesirde anlatı üzerine odaklanırlar.[25]

Türkiye'yi meydana getirecek reformcuların selefi olan kuşaklar, en son azınlık da imparatorluktan bağımsızlığını elde edene dek beklediler. Türkiye'de modernlik, Batının söylemsel ideallerinin Genç Osmanlılar'ca[26] ithal edilmesiyle başladı. Genç (yeni) Osmanlılar (ve onların meşhur selefleri "Jön Türkler") gerek imparatorluğun modern devlet olmayı başarmış unsurlarından gerek yurtdışından, en azından retorikle ilgili örnekler edindiler. Atlantik'in doğusunda milliyetçi kurumları inşa edenler dilsel geçmişlerinin ürünlerini oluşturmakta zorlanıyorlardı. Ama çok dilli, çok uluslu ve coğrafi açıdan uçsuz bucaksız Osmanlı İmparatorluğu'nun devrimcilerin önüne koyduğu meydan okuma benzersizdi.

---

24 Yazarın şu makalesine bakılabilir: "A Technology of Reference: Divan and Anti-Divan in the Reception of a Turkish Poet" [Bir Gönderme Teknolojisi: Bir Türk Şairinin Alımlanışında Divan ve Karşı-Divan] (1992d)

25 Bu edebi dönüşümlerin İngilizcedeki en bütünlüklü dökümü Ahmet Evin'in 1983 tarihli *Origins and Developments of the Turkish Novel* [Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi]'idir. Modern Türk edebiyatı akımlarının kısa bir özeti için, bakınız Sarah Moment Atış'ın 1983 tarihli *Semantic Structuring in the Modern Turkish Short Story*'sinin [Modern Türk Kısa Öyküsünde Anlamsal Yapılanma] önsözü.

26 Bu reformcular grubuna yönelik aydınlatıcı bir çalışma için, bakınız Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought* [Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu] (1962).

İmparatorluk yıkılıp geriye dört bir yanı işgalcilerle sarılı bir Anadolu kalınca, edebi mevzilerden de çekilmek zorunlu hale geldi. Osmanlı hükûmetinin düzdeğişmecesi [metonimisi] olarak eleştirilen Osmanlı dili ve edebiyatına meydan okumak daha da zordu. Reformist polemik devrimci eylem biçimine dönüştükçe, Osmanlı şiiri çöken sultanlığın imtiyazlı göstereni olarak yeniden inşa edildi. "*Divan* şiiri" terimi,[27] 19. yüzyıl sonlarında reformcu polemiğin onaylamadığı nesnenin adı olarak kullanılmaya başlandı.

Osmanlı edebiyat biçimleri Avrupa'dan ithal edilenler karşısında değer kaybetmeye başladı. Bu değer kaybına yol açanların başında, yıkılmaya çalışılacak yüksek, saraylı -zor- geleneklerin karşısında yer alan bir ulusal ruhun süreğenliğini ifade etmek için, filoloji tarafından inşa edilen *divan* karşıtı bir "halk" edebiyatı geliyordu. Osmanlı kavramı tüm kültürel ve kurumsal donanımıyla birlikte, batılı anlamda doğru bir "Türk" kavramı karşısında aşamalı olarak kullanımdan çekildi. "Zorluk", politik olarak doğru olmayan nitelikler için kullanılan bir örtmece haline geldi. Bu niteliklerin tam karşısındaki olumlu uçta basit, saf ve doğru yer alıyordu.

Filoloji ve Milliyetçilik

Olmış meğer âna çihre-perdâz
Ol duhter-i şâh-ı Çîn-i tannâz (1833)

[Meğer orasını, düzenci pâdişâhın o düzenci kızı bezemişti; o resimleri hep o yapmıştı.]

---

27 Bakınız Michael Glünz, "Divan Poetry- A Bridge between Cultures" [Divan Şiiri- Kültürler Arası Bir Köprü] (1990). Bir şairin çalışmalarının toplandığı kitabı adlandırmak için kullanılan *divan* sözcüğü aynı zamanda Osmanlı devlet konseyini ve Topkapı Sarayı'nda bu konseyin bulunduğu yerin yakınından geçen yolu adlandırmak için de kullanılmaktaydı.

Ulusal olan, dil tarafından meşrulaştırıldıkça zorluk olumsuz bir retorik değer haline gelmeğe başladı ve Türk reformcuları milliyetçi idealleri yaymak için bir "basım dili"[28] geliştirmeye giriştiler. Türk olmak ya da X olmak, diğer şeylerin yanı sıra X dilini anadili olarak konuşmayı da gerektirir oldu. Dil ulusal kimliğin özü olduğu sürece, o zaman Osmanlı İmparatorluğu'nun politik başarısızlığıyla Osmanlı dilindeki çöküş arasında bir benzerlik de kurulabilirdi.

Geleneksel ifade tarzları iki unsura indirgendi: Divan edebiyatı denen ve değersiz bulunan Osmanlı unsurları; halk edebiyatında yaşayan ve *Batıdan* öğrenilen filoloji tekniğiyle yeniden ortaya çıkarılabilecek, Osmanlı öncesi Orta Asya'nın efsanevi Türklük kökeninden türetilen ve değerli bulunan unsurlar. Başarısızlığın kaynağı olarak görülen doğulu Osmanlı batılılaşan Türklüğün alanından sürülebilirdi. Gibb, Viktorya Çağı kibarlığıyla, "wog hattını"[29] (Dickson 1962, 511) "Fars etkisinden" geçirir:

---

28 Bakınız Benedict Anderson (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması]. Ama Anderson'un "Habsburg İmparatorluğu'nun çok dilli barakalarında doğan 'Mali Almanca' (121) ile aynı gruba dahil ettiği Osmanlı dili, onun karşılaştırmalı araştırma uzmanlığına sığmayan bir biçimde, Türk devrimci polemiğinin -Anderson'un deyimiyle- hayali bir nesnesidir. Osmanlıca bir edebiyat dili olarak tanımlanabilir, ama devlet bürokrasisinin kullanımından doğduğu varsayılamaz. Şu anda, Osmanlı Türkçesinin önce poetik bir dil olarak doğduğu daha sonra felsefi, bürokratik ve tarihyazımcı kullanımlar edindiği fikri daha akla yakındır. Anderson'un kitabın ikinci baskısına eklediği parantez içindeki "ana dili Türkçe olanlar Osmanlılar'dan mürted oldukları, ana dili Türkçe olmayanlar da Türkleştirici oldukları için nefret ettiler" (1991, 85) ifadesi, konu hakkında bilgisi olmayan okura istemeden, Osmanlı ve Türk'ün yalnızca farklı diller konuştuklarını değil, farklı ırklar olduklarını da düşündürebilir. Eğer burada "Osmanlılar" yerine "Türk cumhuriyetçilerini" koyarsak, Anderson Türk milliyetçi ikileminin kalbine daha kesin bir biçimde dokunmuş olacaktır.

29 Birçok meslektaşı gibi daha önceden bir OSS ajanı olan, Princeton Üniversitesi'nden Profesör Martin B. Dickson bu konudaki gözlemini ironik bir biçimde ifade etmişti: "Bazıları için bu çizgi geleneksel olarak Calais'den başlar."

> Türk nazmı başlangıçta çıplaklığa yakın bir basitlikteyken, hemen ortaya çıkan Fars etkisiyle birdenbire kendimizi bir süsler çölünün ortasında buluveririz... Eğretileme ve benzetmeler, mecaz ve anagramlar ve İngilizce karşılığı olmayan daha pek çok retorik süs okuyucuyu büyülemek üzere birbiri ardınca, hatta birbirlerini itip kakarak ortalığı doldurur... Burada Fars şiiri bir kere daha Doğunun dehasını tam olarak yansılar... burada, pratik olaylarda birçok felakete yol açan belirgin bir yargı kararsızlığı ortaya çıkar. (1:26-27)

Gibb bu zorluk hipotezlerini altı cilt boyunca yineler (bunlara Farsçacı editör Browne'ın dipnotlarda sık sık görülen "Ama...!" karşı çıkışları eklenecektir). Kapsamlı bir Osmanlı pratiğinden Türklüğe özgü şeyleri çıkartmayı hedefleyen modern proje, edebi etki ve özgünlük kavramlarına kendi rengini karıştırmaktadır. Özgün olmak Türk olmak demektir, akla hemen doğuyu getiren Osmanlı olmak değil. Özellikle Türk dilinin saflığına dayanan özbeöz Türk olma konusundaki kararlılık, Cumhuriyette yaşayan bireylerin kişisel kimlik oluşumlarının seçeneklerini de sınırlar.

Parçalara indirgenen Osmanlı İmparatorluğu, Arap, Fars, Yunan öğelerinden ve Osmanlı bireşiminin içinden çıkıp da şimdilerde bazıları devletli bazıları devletsiz olan bir sürü ulustan yoksun kalıyordu. Ameliyattan sonra Osmanlı kültürü, üzerine modern, *Batılı*, daha az "zor" bir Türkiye'nin kurulabileceği bir boş alan haline gelmiştir: Bu yalın ve basit Türk Garblılaşmaya hazırdır şimdi! Gibb, kafasındaki Türklük tanımının mantığını *Tarih*'inin giriş bölümünde açıklar:

> Osmanlıların dahil olduğu bu büyük ırk, sadece Batı ve Doğu Türklerini değil, Tatar, Türkmen ve Moğol-

ları da kapsayan bu büyük ırk, hiçbir zaman kendi dehasının damgasını taşıyan bir din, felsefe ya da edebiyat üretmedi. Bunun nedeni bu ırkın gerçek dehasının düşünce alanında değil, eylem alanında ortaya çıkmasıdır. Türkler ve kan akrabaları her şeyden önce askerdirler. İslam Orta Asya'ya gelmeden önce onların kurdukları toplumlar hemen hemen tamamıyla askeri amaçlıydı. (1:6)

Gibb'in temel Türk toplumu -katıksız ulusal saflıklarıyla rüküş bir Fars etkisinden korunması gereken, bırakın din, felsefe, edebiyat gibi incelikleri, beslenme ve üremeye bile fazla gereksinim duymayan, Orta Asya steplerinde ortaya çıkan bir savaşçı tanrılar ırkı- Türk kuramcılarınca da bolca geliştirilmiş, bilimkurguya yatkın şiirsel bir fantezidir. Bu fanteziye eşzamanlı olarak karşı çıkışlar olmuşsa da, uluslararası bir popüler kurmaca olarak varlığını korumayı başarmıştır.

Bir Yakın Doğu İdeali Olarak Osmanlı Sanatkârlığı

Her sûrete Aşk kıldı dikkat
Hüsn'i anub etdi âh-ı firkat (1838)

[Aşk, her resme dikkat ettikçe Hüsn'ü anıp ayrılık derdiyle âh ediyordu.]

Osmanlı sanat kültürü konusunda Akdeniz dünyasından çıkmış değerlendirmelerin de dikkatle gözden geçirilmesi gerekir. Burada yalnızca birkaç genel gözlemde bulunulacaktır. 18. yüzyıl Yunan edebiyatı, Yunan gençlerinin Türkçe şiir okuyup yazmalarının engellenmesi yollu uyarılarla doludur. Çünkü Türkçe şiirlerin güzelliği ve verdiği haz, Yunan gençlerine asli görevleri olan Yunan dili ve edebiyatı-

nın canlandırılmasını unutturmaktadır. (Katartzis 1970, 50-62).[30]

İstanbul yüzyıllarca müezzinlerinin sanatkârlığıyla ünlüydü. Her muhitin kendi ezan okuma tarzı vardı. Her yıl İstanbul Süleymaniye Camii'nde düzenlenen uluslararası Kuran okuma yarışmasına katılan öğrenciler bu tarzların tamamını öğrenmek için her yeri gezerlerdi. Bununla bağlantılı olarak, 1970'lerde yeni Tunus Ulusal Konservatuarı'nın mermer merdivenlerini tırmanan ziyaretçiler, girişte Tamburi Cemil Bey'in bir portresiyle karşılaşırlardı. Cemil Bey, yüzyılımızın başında yeni bir tambur ekolü kurmuştu. Onun yenilikçi tarzı, yapılan yüzden fazla kayıtla ölümsüzleşmiştir ve Tunus ulusal bilincinde yer tutmuş portresi, Osmanlı'nın Yakın Doğu müzik sanatları alanında süregelen önderliğinin bir kanıtıdır.[31]

Aynı önderlik olgusu görsel sanatlar alanında da mevcuttur. Osmanlı mimarisinin başarısı yurtdışında iyi bilinmekle birlikte hat *ve* ebru alanlarındaki ünü pek yaygın değildir. Osmanlı ebrusu, Venedik kitap desenlerine uyarlanmış biçiminden çok daha kapsamlıdır. Bu, aynı zamanda görsel bir sanat olan hat sanatı için de geçerlidir; hem hat hem de ebru örnekleri bugün duvarları süslemeyi sürdürüyor. Çağdaş ebru sanatçıları izlenimci, dışavurumcu, kübist ve pop-art örneklerinden çeşitli motifler alarak kullanırlar. Aynı şey gelenek açısından kadın işi olan kilim dokumacılığı için de geçerlidir.

Osmanlı'da en azından altı hat üslubu kullanılıyordu;

---

30 Bu parçalara dikkatimi çektiği ve benim için çevirdiği için Tracy Maria Lord'a teşekkür ederim.

31 Cemil Bey'in ünlü bir viyolonselci ve radyo spikeri olan oğlu Mesut Cemil babasının bir yaşamöyküsünü yazmıştır. Uluslararası düzeyde ünlü neyzen Niyazi Sayın'a göre, Cemil Bey'in yeniliği yeni bir tür sinkopasyon [hafif olan vuruşları güçlendirerek müziğin ritmini değiştirmek -ç.n.] tekniği bulması ve bu şekilde müzik icra etmesinden kaynaklanıyordu. Yazar, Niyazi Sayın'la 1979'dan 1984'e kadar Osmanlı sanatlarını çalışmıştır.

hattatların "altı kalemin" ustası olması gelenekti. Osmanlı hat sanatı günümüzde, metinselden anıtsala kadar birçok bağlamda ele alınabilir ve Osmanlı'nın bu alandaki ünü, eski edebiyatın terk edilmesinden bu yana geçen onlarca yıla rağmen günümüzde hâlâ ticari açıdan etkili olmaktadır. Yazar, "şah üslup" talikin[32] ustası olarak kabul edilen İstanbul Üniversitesi hocalarından Ali Alparslan'la çalıştığı 1980-1984 yılları arasında, Hocanın ününü duyup ondan öğüt almaya gelmiş Arap ve İranlı hattatlarla tanışmıştı.

Her ne kadar tam tersi beklense de, -edebi, müziksel ya da görsel- Osmanlı sanatları Yakın Doğuda bir ideal olma konumunu korumuş ve hâlâ da korumaya devam etmektedir. Osmanlı'nın -bir gülü portrelerde defalarca ele alan- duyarlı sanatçı imgesi, Türk'ü acımasız efendi olarak gösteren milliyetçi retoriğin yanıbaşında varlığını sürdürmektedir. Bu uyuşmazlıklar, modern öncesi İslam dünyasında yaygın olduğu üzere, Türk'ün şiirlerde erotik ideal olarak gösterilmesinde de görülebilir. Fakat yeni bir Suudi Arap kentine göçmüş İslami merkezin ağırlığı, bırakın uyuşmazlığı, bu türden bir çokseslilığı bile taşıyamaz.

Eleştirel Yetke ve Kültür Emperyalizmi

Her nesne ki geçmiş îdi evvel
Bû kal'ada geçdi hep mufassal (1844)

[Önceden görüp geçtiği her şey, etraflıca bu kal'ada görünüyordu.]

32 İngiliz sözlükbilimci Sir James Redhouse'ın *talik* sözcüğünü tanımlayışı Osmanlı olan şeylerin Oryantalist tahrifine (Redhouse bir Oryantalist sayılmasa bile) iyi bir örnektir: "4. Arap kaligrafisi bir İran yazı stili." Kimse Osmanlı hattatı Yesari'nin ("Solak"-sol elinden artakalan yerlerini pek kullanamayacak denli kötürümdü) uluslararası alanda bir Osmanlı talik okulu kurucusu olarak ün yaptığını tahmin edemez. Yesari'nin tek tük eserleri 1980'ler İstanbul'unda aniden altı rakama fırlamış fiyatlarla satın alınabiliyordu.

Osmanlı edebiyatının filolojik olarak indirgenmesi, Türk reformcularının emellerini destekliyordu; bu süreçte "ulusu" dil açısından tanımlayan ve bir "Ulusal Edebiyat"ı gerektiren milliyetçi edebi-tarihsel bilinç de pekişti (Atiş 1983, 6-17). Türkiye'de yaygın olan eleştirel yargılarla, idealize edilmiş bir içeridekinin sesini yorumlayan dışarıdakilerin yargıları arasında yakın kuramsal yönelim akrabalığı vardır.

Bir yönetim değişikliği beklentisi içindeki gözden düşmüş aydınlar ya da macera peşinde gençler olarak Türk reformcuları, diplomat ya da diplomat sekreteri olarak uzun süre Avrupa'da bulunmuş ve Oryantalistlerle yakın ilişkiler kurmuşlardı. Yabancıların Türkçeyi öğrenmesi göreli olarak zordu. Çünkü öğretim tekniklerine, biraz da talep eksikliğinden pek önem verilmiyordu. Türkçeyi iyi bilenler de, bu kitabın yazarı gibi, kendilerine dil açısından da yardımcı olan Türk aydınlarıyla yakın ilişkiler kuruyorlardı.[33]

Gibb, *Batılılaşma* reformlarının propagandasını yapan ve daha sonra meydana gelecek cumhuriyet devriminin politikasını etkileyecek olan Türk arkadaşlarının fikirlerine çok önem veriyordu. Yurtdışına sürülmüş ya da orada görevli aydın, şair ve devlet adamı dostlarının görüşlerine çok bağlıydı.[34] Gibb asla Türkiye'ye seyahat etmediği halde, dostlarının görüşlerini gerçek yerli bakışı olarak değerlendiriyor

---

33 Brown, Gibb'in beşinci cildine yazdığı editör önsözünde, "Şimdi Cambridge Üniversitesi'nde Türkçe Öğretmeni olan (yardım ve öğütleri Gibb'in olduğu gibi benim de hep yanıbaşımdaydı) arkadaşım ve meslekdaşım" diyerek Çerkeszade Halil Halid'e göndermede bulunur (5: viii-ix).

34 Gibb, Ebuzziya Tevfik'i "kişisel olarak tanıma zevkine nail oldum" diye anar (5:15) ve Browne Gibb'in üçüncü cildine yazdığı önsözde Abdülhak Hamid Tarhan'ı "Londra'daki Osmanlı Elçiliği'nden, Yeni Okul'un en büyük ve en parlak temsilcilerinden ve Bay Gibb'in en eski ve en değerli dostlarından biri" diye anar. Bir önceki notta anılan Çerkeszade Halil Halid için de "beni onunla ilk olarak ona bir dost ve destekçi olarak çok değer veren bu kitabın yazarı tanıştırmıştı", (3: vii-viii) der. Çerkeszade Gibb'in altıncı cildi için Türkçe bir önsöz yazmıştır.

ve bunlara *Tarih*'inde çeviri yoluyla yer veriyordu. Fakat onların "edebi" muhaliflerinin, büyük olasılıkla hiç farkında olmadığı fikirlerini çevirmiyordu.

Seslerin yetkesi algılanışlarında olduğu kadar telaffuz edilişleri sırasında da farklılaşır. Yabancının sesi yurtdışında daha çok Türk çıkarlarına öncelik verilmeyen politik forumları yöneten çevrelerde duyuluyordu. İç ve dış rakiplere karşı yürütülen müthiş mücadelelerin kazanılması için gerekli olan yeterince güçlü bir milliyetçiliğin ortaya çıkarılması ve kurumlaşması sırasında, Türklerle ilgili tartışmalarda çoğunluğun baskınlığı söylemi, bilimsel tarafsızlık yetkesi iddiasında olan kişilerce uluslararası platformda seslendiriliyordu. Yurtdışında çalışmak üzere Türkiye'den göç eden eğitimciler ve sanatçılar, kendi yaşamlarında her iki rolü de açıkça birleştiriyorlardı; yabancı rollerinin izini sürmek daha zordur. Bu yabancı (yerli) seslerin Türkiye üzerindeki etkisinin tam miktarını belirlemek ayrı bir araştırmanın konusu ise de, çok güçlü oldukları kesindir.[35]

Bu konuda, (Avrupa biçimlerini kullanan) modern Türk şiirini, özellikle de Genç Osmanlı Namık Kemal'in şiirini *Türkiye*'ye tanıtan Gibb'e önem veren Ahmet Hamdi Tanpınar'ın[36] (öl. 1962) görüşü dikkat çekicidir. Tanpınar, Abdülhak Hamid Tarhan'ın Londra büyükelçiliğinde müsteşarlık yaptığı dönemi anlatırken şunları yazar:

---

35 Gibb, De Sacy'nin Reşid Paşa (Tanzimat'ın dâhisi) ve İbrahim Şinasi'yle (Namık Kemal'in akıl hocası) ve Şinasi'nin Ernest Renan ve Şair Lamartine'le olan iyi ilişkilerini anar. Browne, Gibb üzerine yazdığı yaşamöyküsel notunda, (15 Aralık 1901 tarihli) *Osmanlı* gazetesinin 98. sayısında [Gibb'in ölümü için] çıkan anma yazısından alıntı yapar. Bu edebiyatın kendini "Londra'da mukim bir Türk" olarak anan yazarı fikrini şöyle ifade eder: "Ne Osmanlı İmparatorluğu'nda ne de Avrupalı Oryantalistler arasında, Osmanlı dili ve Edebiyatını ondan daha derinlemesine incelemiş olan yoktur" (2: xii-xiii).

36 Ünlü şair, romancı, İstanbul Üniversitesi'nde profesör ve edebiyat tarihçisi Tanpınar'ın eleştiri yazıları yukarda anılmıştı.

> Fakat büsbütün yalnız da değildir. İngiltere'de oturduğu yerde, şark güneşinde, Sadabat bağlarında ve Boğaz mesirelerinde yaşayan bir adam, İskoçya'nın bir köşesinde Türkçeyi ve şark dillerini kendi kendine öğrenip Türk şiirinin tarihini yazan Mister Gibb vardır. Bu alimle gurbetteki şair birkaç defa görüştüler. Hamid vatanımızın ve dilimizin bu büyük dostunu *Gayret* mecmuasında (1886)[37] Türk efkarı umumiyesine takdim etmekle kalmaz, ayrıca onun kendisine yazdığı mektupları neşreder. Böylece garpten gelen bu ses, *bize yeni şiirimizi ve bilhassa* aynı mektupta "ruhaniyeti ve ulviyeti" ile güneşe benzettiği *Namık Kemal'i* (italikler eklenmiştir) tanıtmış olur.... Hiçbir şahadet ilk yenilik neslinin yaptıklarını dışardan seyreden bu bakış kadar mühim olamaz. (1985, 506, 591)

Kemal ve Tarhan, bir Türk ulusal edebiyatına yol hazırlama misyonunun öncüleri olarak kahramanlaştırılıyorlardı. Onların ve arkadaşlarının ürettiği, Gibb'in eski/yeni dönemlendirmesine de içkin olan Osmanlı şiir kuramı, eskiyi İran etkisi nedeniyle siliyor, yeniyi *Batı* modellerini taklit ettiği için göklere çıkarıyor ve bu yaklaşım Gibb'in altı ciltlik *Tarih*'indeki şiirlerin seçilişine de yansıyordu. Gibb, *divan* karşıtı polemiği[38] uluslararası bir basım dili janrıyla anıtlaştırıyordu; onun, eleştirel çalışmalardan devşirdiği malzeme ve şiir çevirileri[39] üzerine inşa ettiği edebi kişi ve dönem değerlendirmeleri Türk devrimci düşüncesinin İngiliz büyük an-

---

37 Tanpınar, Gibb'in mektuplarının en önemli neşrinin *Gayret* dergisinin 13. sayısında yer aldığını söyler; yazar 13. sayıyı bulamamıştır, ama bu haftalık derginin otuz üç sayısı 1886 ve 1887'de çıkmıştır.

38 Kemal'in *divan* şiiri üzerine görüşleri Beşinci Bölüm'de tartışılacaktır.

39 Gibb'in şiir çevirilerinin eleştirisi Oryantalist kültürde bir veridir artık. Fakat ciltlere serpiştirdiği ve yorumladığı *tezkire* metinlerinden çeviriler, anlaşıldığı kadarıyla değerden bağımsızmış (value-free) gibi algılanmaktaydı.

latı türünde ifadesiydi. Tanpınar, yeni edebiyatın Türkiye'de ele alınışının, "vatanımızın bu büyük" dostunun güvenilir batılı bakışı sayesinde değiştiğine inanmaktadır.[40]

Bu kuramın uzun süre yaşaması ilginçtir. Büyük anlatı türü uluslararası çevrelerde gözden düşeli uzun zaman oldu (Johnstone 1992). Gibb'in yetkesi Türk elitleri ve daha küçük bir uluslararası Oryantalistler cemaati tarafından yaşatılmaya devam etmektedir. Bilimsel nesnelliğe dayandıkları gerekçesiyle başlangıçta tartışılmaz kabul edilen yargılar, aradan uzun zaman geçmesine rağmen hâlâ bu yetkelerini korumaktadırlar.

Alımlamanın Temposu

> *Yakmazsan eğer bu hoş serâyı*
> *Bulmazsın ebed o dil-rübâyı (1875)*
>
> *[Bu güzel sarayı yakmazsan o gönül alan sevgiliyi ebedî olarak bulamazsın.]*

Osmanlı edebiyatına yurt dışında duyulan ilgi bir yüzyıl boyunca giderek arttı, ama Gibb'in *Tarihi*'nin basılmasının ardından bıçakla kesilmiş gibi duruverdi.[41] Türk Batılılaşma gündeminin bilim adamlarınca önemsenmesi dikkatleri "yeni" Türk edebiyatına yöneltirken, "eski" üzerine yapılan ya-

---

40 Bugün Türkiye'de akademik terfi, kişinin araştırmalarının Batılı yayınlarda adının geçmesine bağlı olabiliyor. Bir yabancı araştırmacının yapıtı Türk kaynaklarını anmadığı sürece güvenilir kabul edilemezse de Türkiye'de kazandığı başarının da kendi yurdundaki ilerlemesine pek yararı yoktur.

41 Gibb'in *Tarih*'inin yayımlanmasıyla Avrupa'nın Osmanlı şiirine yönelik ilgisindeki ani düşüş arasında bir neden-sonuç ilişkisini kanıtlamak mümkün olmamakla birlikte, ikisinin bağlantısı bibliyografik bir araştırma olan *Index Islamicus*'dan izlenebilir. Elbette başka etkenler de vardı. Bunların en ortada olanı imparatorluğun parçalanması ve ilginin yeni cumhuriyete yönelmesidir. Fakat Gibb'in düşüncesinin kafaları özgünlüğe saplanmış modernleri Osmanlı şiirini değerlendirmekten alıkoyduğu kesindir.

yınlar azalıyor ve Osmanlı edebiyatıyla ilgili incelemelerde metinlerin değerlendirilmesi gereksiz görülüyordu. Günümüzde Osmanlı edebiyatı hakkında bilgilenmek üzere İngiltere ve ABD kütüphanelerine giren okurlar -ki pek çoğu da Türk'tür- büyük olasılıkla Gibb'in ciltlerini karıştırmak zorunda kalacak, Almanca, İtalyanca ve Fransızca -ve Türkçe- kaynak bulamayacaklardır. Profesyoneller de aynı durumdadır: Bir bilim adamının yıllar süren lisansüstü ve öğretmenlik yılları sırasında edebi dönemler ve kişilerle ilgili bilgilere kolayca ulaşabilmesi gerekir. Üniversite profesörleri, bir ders saatine yüzyılları sıkıştırmanın gerektiği "İslam" başlıklı büyük anlatı derslerini verirken, tek kapsamlı kaynak olan *Osmanlı Şiir Tarihi*'yle başbaşa kalmak zorundadırlar.

Edebiyat kuramı çok hızlı bir revizyondan geçmektedir bugün, ama -onayını verir veya esirgerken sadece "sağduyuya" dayanan (Belsey 1980, 2-7)- değerlendirici eleştiri, Osmanlı araştırmalarında bu kitabın yazıldığı tarihte bile anti-entelektüel bir geleneği sürdürmektedir. Andrews, başlıca eleştirel görüşlerin, işin içindeki bilim adamlarının sayısının azlığı dikkate alındığında, orantısız biçimde çok güçlü bir etki sağladığına dikkat çeker (1985, 14).[42] Bunların toplu ağırlığı, temellerinde yatan epistemolojik ve ideolojik varsayımların tartışılmasını sağlamaya yeterli olmamıştır.

Philip H. Lewis'in bilimsel "yanlış çeviri"ye tepkinin özelliği olarak saptadığı aşırı korumacılık (1985), John R. Walsh'un Osmanlı şiiri "o kadar kendi toplumuna özgüdür ki, grotesk ya da gülünç duruma düşmeden çevrilemez" (1971, 176) ifadesinde de açıkça görülür.[43] İngiliz dilini Os-

42 Norman Itzkowitz 1962'de Osmanlı tarihi hakkındaki yargıların niteliği üzerine benzer bir saptama yapmıştı (73).

43 Bkz Walsh'un, Menemencioğlu tarafından yayına hazırlanan 1978 *Penguin Book of Turkish Verse* [Penguin Türk Şiiri Kitabı]'ündeki Osmanlıca gazel çevirileri. Walsh, Osmanlı şiirinin serbest İngiliz nazmına çevirisinde bir yenilikçiy-

manlı nazmını çevirmeye yarayacak bir kavramlar havuzundan yoksun bırakan, karşılıklı edebi ilişkinin eksikliği olabilir. Ancak sorun, bir dilsel yoksunluk sorunundan çok, eleştirel düşünce eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

New York'da yayınlanan bir makaleler derlemesinin 1973 tarihli cildinde Türk edebiyatı, "Ulusal Edebiyatlar" dizisine dahil edilmişti.[44] Türk edebi kültürünün özelliklerini tanıtan makale yazarları Gibb'i hiç eleştirmeksizin kutsuyorlardı: "Türk edebiyatının gelişiminin hâlâ en başta gelen uzmanı Gibb'in...[1901 tarihli Osmanlı Edebiyatı çeviri antolojisinin önsözünü oluşturan] otuz iki sayfalık girişi, Osmanlı edebiyatı üzerine bugüne değin sahip olduğumuz en iyi kısa bilgileri veren kaynak olmayı sürdürmektedir" (Clark 1973, 134). "... onun, ilgi alanına duyduğu aşk, yapıtını onun ardından gelen herkes için bir model haline getirdi" (Walsh 1973, 131). Gibb'in hâlâ en büyük yetke olmayı sürdürdüğü doğru, ama bu onu yüceltmeyi değil Osmanlı araştırmaları üzerine düşünmeyi gerektirir. En önemlisi, Gibb'in kuramının öncülleri adı geçen cildin başından sonuna kadar, alıntılamayı bile gerektirmeyen evrensel doğrular olarak yinelenip durmaktadır.

---

di ve öncü çabasının içerdiği sorunlara bulduğu çözümlere rağmen hak ettiği kabulü göremedi.

44 Milliyetçi paradigma, kitap yayıncılığında, ticari açıdan başarılı bir sınıflandırma sistemi üretmiş, bu da Osmanlı gibi bu bölümlemelerin sınırlarına duyarlı olmayan edebi kültürleri dezavantajlı duruma sokmuştur. Bu sistem, özellikle henüz devlet kuramamış ya da politik açıdan savunma durumuna itilmiş uluslarda söylemsel revizyonlar yapılmasını güçleştiriyordu. 1973 tarihli cildin editörü Talat Halman bu yüzden, yayıncılık kategorilerinin tehlikeleriyle akademik araştırmanın zorluğu arasına sıkışacaktı. Birleşik Devletler'deki yayıncılık standartları tanıdık olmayanı, yeni bir pazarlama kategorisi yaratma riskini üstüne alacak bir editör bulunmadığı sürece zor durumda bırakır. Alışılmış strateji farkı ortadan kaldırmaktır. Örneğin Ortadoğu'yla ilgili bir çeviride özel isimler (yer ve unvanlar da dahil) çevrilir. Fakat Derrida "Des Tours de Babel"inde (Makale 1985'te İngilizcede yayımlanırken Fransızca başlığı korunmuştur) özel ismin çevrilemezliğini felsefi deneyler için bir kalkış noktası olarak alıyordu.

Gibb'in, eskiyi İran etkisi dolayısıyla hor gören ve yeniyi Batılı modelleri taklit ettiği için göklere çıkaran eski/yeni dönemlendirmesinin hortlatılması, Türk edebiyatının bir kere daha gecikmiş ve dolayısıyla ikinci sınıf olarak görülmesini getirmektedir. Dizi editörlerinden Clark'ın makalesi "Osmanlı Edebiyatı Türk Edebiyatı mıdır?" başlığını taşır. Bir Ortadoğu ve Türk uzmanı olmayan Clark'ın soru seçimi ve bu soruya verdiği yanıt, İngilizce ve ona yakın dillerde mevcut kaynakları elden geçiren iyi eğitim görmüş profesyonel bir Amerikalı'nın varacağı sonuç hakkında bize bilgi verir:

> İtalya'dan İngiltere'ye kadar başlıca Avrupa ulusal edebiyatları, Roma İmparatorluğu ve onun kozmopolit kültürünün çöküşünden çok uzun zaman sonra doğdu. Osmanlı kozmopolit uygarlığının çöküşü de, Türkler ve uzun süre Osmanlı emperyalist gücü tarafından ezilen diğer halklar arasından sahici ulusal edebiyatların doğmasıyla sonuçlandı. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılda ürettiği edebiyattan yola çıkarak değerlendirme yapacak olursak, ulusal dehasının edebi anlatım aracılığıyla çiçek açmasını ummak için gereken her türlü neden mevcuttur. (1973, 142)[45]

---

45 Clark'ın Ziya Gökalp'in (1876-1924) yazılarından yaptığı, polemiğe aşırı derecede açık alıntıyı inceleyişinden bu sonuç çıkmıştır. Şu ifadeler geçmektedir: "Osmanlı sınıfı yönetici kozmopolitlerdi ve Türk sınıfı onların yönettiği Türk tebaydı. İki sınıf birbirinden nefret etmekteydi" (Clark 1973, 141). Osmanlı kültürel tarihine yönelik bu saray/halk, havas/avam yaklaşımı, Türklüğü merkeze alan modern bir anakronizmdir.

Gibb'in yetkesinin artık sona erdiğini düşünmek isterdik. Fakat 1970'ler Amerikası'nda, Talat Halman'ın sahneye çıkışıyla Türk edebiyatına yönelen yeni ilgi bir envanteri de gerekli kılmış ve böylece Gibb'in etkisi yeniden canlanmıştır. Osmanlı şiirinin 1965'te Alessio Bombaci tarafından kaba bir şekilde işlenişi de bu kurama dayanır; bakınız *La letteratura turca*'sında Osmanlı şiiriyle ilgili bölüm. Clark, Bombaci ve Gibb'in yargıları arasındaki şaşırtıcı benzerliği, Bombaci'nin Gibb'i kaynakçasında bile anmadığını belirterek kaydeder (1973, 135). Benzerlik, Gibb'in dile getirdiği yargıların uluslararası başarısı ve süregelen yetkesinin ifadesi olarak adını anmamaktan kaynaklanmaz. Bomba-

Clark'ın yanıtı "hayır"dır, Osmanlı edebiyatı Türk edebiyatı değildir. Bununla birlikte Türkiye'nin de, Roma İmparatorluğu uzun zaman önce yıkıldığı için Batılıların başarmakta daha rahat oldukları ulusal edebiyat idealine ulaşabileceğini lütfen umut eder. Bu türden bir değerlendirici eleştiri tarzı ve tarihsel ilerleme modeli, filolojist mirasın milliyetçi edebi kurumlar için özselci bir değer kazanışına mükemmel bir örnektir - oysa uluslararası roman ve öykü pazarında bugün ilgi uyandıran her romancının başarısı bu yaklaşımın kofluğunu göz önüne sermektedir.

Son zamanlarda -gerçi Clark'ın yazdığı sıralarda Latin Amerika ve Doğu Avrupa örnekleri dolayısıyla bu durum mevcuttu- muhayyel bir gecikmişlik düşüncesi de içinde olmak üzere tüm yerel bağlamları görmezden gelen bir uluslarüstü kanona Türklerin de katıldığı görülüyor. Yerelin bastırılması ticari bir stratejidir. Bu pazara yeni gelenler, pazarın edebi gelişim terimleriyle konumlandırılabildikleri ölçüde kabul görüyorlar.[46] Fakat gördükleri kabul temsil ettikleri yerelliğe saygı duyulmasını da getiriyor ve böylece ticari amaçlı bastırma, modası geçmiş bilimsel kuramın çevresinde toplanışlardan daha imkânlı bir ortam sağlıyor.

---

ci'nin asıl katkısı elbette ki, Orta Asya ve Modern Türk edebiyatını inceleyişindeydi. Osmanlı şiirini ele alış tarzı kendi zevkinden çok, kapsamlı edebiyat tarihi türünün yayıncılık koşullarından kaynaklanmaktadır.

46 Eleştirmen Jay Parini, Orhan Pamuk'un "postmodern masalı" *Beyaz Kale*'yi "Kartezyen özbilinci"nin "Kafkaesk" keşfi olarak övüyor ve onu Jorge Luis Borges, Italo Calvino, William Faulkner ve Virginia Woolf'un romanlarıyla karşılaştırıyordu. (*New York Times Book Review*, 19 Mayıs 1991). Diğer eleştirmenler de Pamuk'u Gabriel Garcia Marquez ve Milan Kundera ile karşılaştırdılar. Pamuk'un 1985 tarihli romanının bu kitabın yazarı tarafından çevrilen İngiliz (Carcanet 1990, Faber and Faber 1991) ve Amerikan (Braziller 1991) basımlarının düzinelerce eleştirisi *Beyaz Kale*'yi, ilk olarak Türk şair ve eleştirmeni Şavkar Altınel'in ("Orhan Pamuk and the Making of the Turkish Novel: Putting a Tangible Shape on Time" [Orhan Pamuk ve Türk Romanının Oluşumu: Zamana Somut Bir Biçim Vermek], *Times Literary Supplement*, 12 -18 Ekim 1990, 567) önerdiği bir çizgiye yerleştirdi. Ne var ki başka Türk yazarları ya da Türk edebi bağlamlarından hiç söz edilmiyordu.

Gibb'in övüldüğü 1973 tarihli kitap, kimsenin alana yeterince vakıf olmadığından, onun kitabıyla kıyaslanabilir bir yapıtın ortaya çıkmadığını ima etmektedir. Fakat gerekli zaman ve maddi imkân kendilerine tanındığında çeşitli kaynakların bireşimini yapıp bir çıkar grubunun görüşünü ortaya koyacak araştırmacıların ortaya çıkabileceğini görmek için, bu uluslararası makale yazarları grubuna bakmak yeterlidir. Algılamada aynı etkinin uyanması için, alana daha fazla vakıf olmak değil, bir zamanlar varolup da artık geçerli olmayan koşullar gereklidir: Bir 19. yüzyıl bilgi yayım aygıtı ve onun okurları, Gibb'in yokluğu, İngilizce Osmanlı edebiyat tarihinin boş sayfası.

Amerikalıların Türk edebiyatını gelecek vaat eden bir çocuk olarak algılamaları, Osmanlıya hasta adam olarak yaklaşan İngilizlerin tutumlarını anımsatmaktadır. Fransızların Yaşar Kemal'e, (asla küçümseme anlamına gelmemekle birlikte) bir Türk "köy romancısı" olarak yaklaşmaları da benzer etkilere yol açmakta, altı yüzyıllık kozmopolitin yerini folklorik bir naif almaktadır. Eski indirgemecilik nasıl reformcuları beslediyse, yeni indirgemecilik de ulusu yönlendirilmesi gereken bir çocuk olarak ele alan cumhuriyetin yetkeci uygulamalarını onaylamaktadır.

Osmanlı şiiri, pozitivizm ve serbest ölçü savaşlarından sonra, örneğin İtalyan Rönesansı ve İngiliz metafizik şiiri gibi tekrar ele alınmadı. Bu duruma bir dizi açıklama getirilebilir. Dildeki değişimin hızı bunların en aşikarıdır. Ama daha kapsayıcı ve güçlü bir açıklama Türk milliyetçiliğinin Osmanlı edebiyat ve düşüncesine biçtiği göstergesel roldür. Bu rolün tanımlanışı, dil reformuyla birlikte, 20. yüzyıl Türk tarihinin merkezi olayıdır. Türkiye, güçlü bir milliyetçiliğin yokluğunda belki de gerçekten coğrafi sömürgeciliğin sefilliklerini yaşayacaktı; 1890'lara gelindiğinde bir Türk devletinin yaşayıp yaşamayacağı belli değildi. Atatürk'ün, İs-

tanbul'u İngiliz işgalinden kurtarmağa ve yayılmacı Yunan istilasını yüz geri etmeğe yetecek kadar güçlü bir ulus bilinci uyandırmakta gösterdiği deha, Türkiye'nin bugünkü güçlü konumunun en önemli nedenlerinden biridir. Fakat Osmanlı şiirini çökmüş imparatorluğun işareti olarak gören modernleştiriciler, edebiyat ve beşeri bilimlerin uluslararası ilişkiler alanındaki değerini gözden kaçırıyorlardı. Onlar milliyetçiliği dinin yerine koymak istiyorlardı. Oysa Batılı devletler dinin yerine ulusal bir edebiyat ve beşeri bilimler geleneğini[47] ikame etmişlerdi. Orta Asya ve Anadolu halk edebiyatlarını canlandırmayı hedefleyen divan karşıtı filoloji ise bunu gerçekleştirmeye muktedir değildi.

Burada öne sürülen, Türk devrimcilerinin, bir Türk devletinin bekâsı için Osmanlı şiirinin doğululaşmaya terk edilmesi gerektiğine inandıklarıdır. "Zorluk" bu terkediş için kullanılan bir örtmecedir. Bu örtmece sayesinde Osmanlı şiiri Osmanlı Devleti'ni ima eder hale gelmiş ve edebiyat eleştirisi Türk milliyetçiliğinin ifade alanı olmuştur. "Etki", milliyetçi bütünlüğün (ve hiç şüphesiz "özgünlüğün") edebi istila yoluyla tehlikeye düşürülmesinin adıdır bu yaklaşımda. Fakat bir edebi gelenekle diğeri arasındaki ilişki kumaş ya da ışık gibi ölçülebilen maddi bir süreklilik değildir, alımlama sırasında kurgulanan söylemsel bir pratiktir. Kökenler -tıpkı türler ve mecazlar konusunda olduğu üzere- varsayımsal olmakla birlikte, yeni buluşlar ve yorumlama amaçları, yenilemenin tam yenileme anında belirlenecek değerlere göre gerçekleştirilmesini gerektirmektedir. Etkinin ne olduğu hiç açık değildir. Su gibi mi akar, yoksa kan gibi mi? Yoksa Filoloji denen bir kültür bilimini meşrulaştırmaya mı yarar?

---

47 Terry Eagleton İngiliz edebiyatının bu yeniden keşfini 1983'te, çok okunan *Literary Theory: An Introduction [Edebiyat Kuramı]*, 24-31'de açıklamıştı.

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK VE BİÇİM KALESİ

Aşk anlayıcak bu mâcerâyı
Bir âteşe urdı ol binâyı (1884)

[Aşk bu mâcerâyı anlayınca o yapıyı ateşe verdi.]

Metinlerarasılık çoğul-katmanlı bir kavramdır; biz bu kavramı, dikkatleri ulusallaştırılmış "kaynakların" kuşatıcı etkisinden çekip imgesel ve düşünsel oyunun çeşitli bağlamlarına yöneltmekte kullanacağız burada. Metinlerarasılık Jacques Lacan'ın özne ve onun dilde temsil edilişi arasındaki yarılmayı kuramsallaştırmasının ardından Julia Kristeva[1]

1 Kristeva "yeniden konumlandırma" (transpozisyon) terimini tercih etmişti, ama onun tanımı bir metinlerarasılık tanımı olarak hatırlanmaktadır:

> Bilindiği üzere, Freud bilinçaltının işleyişinde iki temel "süreç" belirlemişti: Yer değiştirme (*displacement*) ve yoğunlaştırma (*condensation*). Krusewski ve Jakobson yapısal dilbilimin ilk dönemlerinde bunları farklı bir yoldan, *metonimi* [düzdeğişmece, mecazı mürsel] ve *metafor* [eğretileme, istiare] kavramlarıyla ortaya attılar ve o zamandan beri bunlar psikanalizin ışığında yorumlandı.
>
> Bunlara üçüncü bir "süreç" eklemeliyiz- *bir gösterge dizgesinden diğerine geçiş... Metinlerarasılık* terimi bir (ya da birkaç) gösterge dizgesinin diğerine transpozisyonunu [yeniden konumlanmasını] gösterir; fakat bu terim ge-

tarafından ortaya atılmıştır (Belsey 1980, 85). Bu kavram sadece kitap olarak "metinlerle" sınırlı değildir; her türden anlamlandırma pratiği olarak "metinlerle" de ilgilidir.[2] Kişinin (kendi içinde "bütün" olan) benliğiyle (dili kullanırken "bölünen") öznelliği aynı olmadığı gibi, anlamlandırma dizgeleri, yazarlar ve kitaplar arasındaki ilişkiler de birebir değildir.

Fransızca sözcük oyunu yapan Lacan, simgesel düzene henüz yabancı olan bebeği "*l'hommelette*" [omlet ve adam sözcüklerinden oluşturulmuş ve "küçük adam" anlamına da gelebilen bir türetme - ç.n.] olarak adlandırır. Gösterge dizgeleri, konuşurken üzerinde yer alacağı bir "özne konumu" sağlayarak, bu homojen birliğe bir kalıp verir. Bir dizgeden diğerine her geçiş -dil, kültür, edebi biçim- öznellik ve anlamlandırmanın yeniden düzenlenmesini içerir. Bu geçişler bir paradigmatik özne-nesne ilişkileri dizisinin yıkılışını, bir diğerinin yaratılmasını gerektirir ve dünyanın kavranışı bu işlem sırasında değişir. "*Metinlerarasılık* terimi bir (ya da birkaç) gösterge dizgesinin bir başkasıyla transpozisyonu (yeniden konumlandırılması) anlamına gelir" (Kristeva 1984, 59-60).

---

nellikle bayağı bir biçimde "kaynakların incelenmesi" olarak anlaşıldığı için, *transposizyon* terimini tercih ediyoruz. Çünkü bu terim, bir anlamlama sisteminden diğerine geçişte tezin -dışavurumsal (enunciative) ve düzanlamsal (denotative) konumsallığın- yeni bir eklemlenmesinin gerektiğini belirtir. Eğer kişi her anlamlama pratiğinin çeşitli anlamlama sistemlerinin bir transposizyon alanı (bir metinlerarasılık) olduğunu kabul ederse, o zaman dışavurum "yeri" ve gösterilen "nesnesinin" asla tek, tamam ve kendilerine benzer olmayıp, daima çoğul, paramparça olduğunu da anlar. (1984, 59-60)

2 Açıkça ortaya koymalıyız ki, arametin metni etkileyen ya da metin tarafından taklit edilen bir edebiyat eserleri toplamını işaret etmez... Bir arametin, okumakta olduğumuz metinle (doğrudan ya da dolaylı olarak) bir sözcük dağarını ve daha önemsiz bir derecede bir sözdizimini paylaşan sosyolektin (toplumsal lehçenin) metinler, metinsel fragmanlar ve metin benzeri parçalardan oluşan bütünüdür (Riffaterre 1984, 142).

> *Etmişdir ihâta garb u şarkı*
> *Emvâc-ı muhît-ı gark u farkı (152)*
>
> *[Onun Tanrı'da yok oluş Tanrı zuhurlarındaki mazhariyetleri anlayış dalgaları, batıyı da kaplamıştır, doğuyu da.]*

Hüsn ü Aşk'ın ilk değerlendirmesini Galib henüz hayattayken, şeyh olarak atandığı İstanbul Galata'daki Kulekapı Mevlevihanesi'nden arkadaşı ve meslekdaşı olan şair ve hattat Esrar gerçekleştirmiştir. Galib'in tasarladığı ve Esrar'dan bitirmesini istediği bir Mevlevi şairler[3] tezkiresinde Esrar şöyle yazar:

> [Galib] yirmi beş[4] yaşındayken,[5] eşsiz dehasıyla Mevlevi yolunun sırlarını ve Mesnevi dizelerinin aydınlatıcı parıltılarını içeren *Hüsn ü Aşk* başlıklı muhteşem bir eser meydana getirdi; Rumeli'nde kimse *Lisân-ı Türkî*'de yazılmış böyle bir manzum eser duymamıştı.[6]

Esrar, *Hüsn ü Aşk*'ı Rumeli'nde (o dönemde eskimiş olan, ama hâlâ belli bir ağırlık taşıyan İslami bir bakış açısına göre "Batı") yazılan Türk şiirinde benzersiz bir olay olarak görüyordu. "Mevlevi yolu", ayrıntılı bir kurallar dizgesine sa-

---

3 Galib'in planladığı *tezkire* için, bakınız Ergun (1932b).

4 Esrar "yirmi altı" yazmıştır. Girişteki bir notta açıkladığımız üzere bunu "yirmi beş" olarak çevirebiliriz.

5 Gibb'in, Galib'in romansını bitirdiği sıradaki yaşı konusunda yaptığı hata (*Tarih*, 4: 181) *Hüsn ü Aşk*'ın Bulak baskısında bir harf atlanmasından kaynaklanmaktadır. Galib'in romansın bitimini gösteren kronogramındaki (beyit 2101) *hitâmuh* sözcüğünün son harfi olan *he* çıkmamıştır. Bu, Gibb'in tahmin ettiği biçimde yalnızca çok bilinen bir deyim değil, Kuran'a yapılmış bir atıftır da (73: 26). *He* harfinin numerik değeri 5'tir: Bu yüzden Gibb'in hesabıyla (yirmi bir) Esrar'ın hesabı (yirmi altı) arasında beş yıllık bir fark vardır.

6 *Tezkire-i Şu'arâ-yi Mevleviye*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T.Y., no. 3894, sayfa 286f. Parça, Yüksel (1980, 107) de alıntılanmıştır.

hip bir Osmanlı toplumsal ve entelektüel kurumunun merkezi; öğretisi ve şerh geleneğiyle birlikte tarikatın ana metni olan Farsça *Mesnevi*'nin yazarı Mevlana'nın şahsındaki bir pire bağlanan bir derviş tarikatıdır.[7]

Mevlana ilk müritlerini 13. yüzyılda, Anadolu Selçukluları'nın başkenti olan Konya'da çevresine topladı. Batı Türkçesinin edebiyat dili olarak yaygınlaşmasından önce, Farsça ve Arapça Anadolu Müslümanlarının edebi dilleriydi. Bu dillerin edebi uzlaşımları Anadolu'nun müslümanlaşmasıyla birbirine karışan çeşitli halklar tarafından kullanılıyordu. Mevlevi tarikatı Mevlana'nın öğretilerini ve bunların yanısıra Selçuklular'ın ardılı olan Osmanlılar'ın[8] edebiyatının gelişiminde önemli bir rol oynayan anlamlandırma pratiklerini önce orada yaydı - tarikat daha sonra İslam âleminin her tarafına yayılacaktı.

Galib'in 2101 beyitlik *Hüsn ü Aşk*'ında Mevlana'nın 25.700 beyitlik *Mesnevisi*'ne sayısız göndermeler vardır. Bunlar çeşitli türlerdedir. Bunların en yaygınlarından biri, Mevlana'nın ilk beytindeki anahtar kavramları yeniden konumlandıran aşağıdaki beyitte görülebilir.

Germeyle hevâ-yı iştiyâkı
Şerheyleyeyim gam-ı fırâkı (868)

[Özleyiş havasını kızıştır da ayrılık gamını anlatayım.]

---

7 *Tarikat* (yol) sözcüğü, varoluş nedeni ruhun yönlendirilmesi (eğitilmesi) olan bir geleneğin bireysel ve toplumsal boyutlarına aynı anda göndermede bulunur. Bir *tarikat* aynı anda bireysel gelişimin, bunun kuramınının ve pratiğinin yetke hiyerarşisi, davranışları, törenleri, kıyafetleri, binaları, mimarisi, vs. ile tüm kurumsal donanımlarının iyi tanımlanmış bir programıdır. "Psikoloji" sözcüğünün kullanımı da bununla karşılaştırılabilir; psikoloji davranış, kıyafet ve terfi kodlarıyla bir kuram, uygulama, meslek, akademik bölümler ve tıbbi kurumlar bütünüdür.

8 Bakınız yazarın "Diverse Tastes in the Spiritual Life: Textual Play in the Diffusion of Rumi's Order" (1992b) [Tinsel Yaşamda Farklı Lezzetler: Mevlana'nın Tarikatının Yayılımında Metinsel Oyun].

Galib'in bu beyti, romansta iki aşığın ayrı düşmesini önceleyen "Hitab-ı Saki" (Sakiye Hitap) bölümünde geçer. Gönderme yapılan beyit Mevlana'nın yapıtının ilk beyitidir: "Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor." İştiyâk ve şikâyet terimlerinde asonans vardır. Firâk (sürgünlük) ve cudâ'inin (ayrılık) de anlamları birbirine çok yakındır. İki yapıt metin türleri açısından benzeşmemekle birlikte, ikisi de mesnevi tarzında yazılmışlardır: Mevlana'nınkinde söylemsel izlekler meseller ve diğer teknikler aracılığıyla kapsamlı olarak açımlanırken, Galib'inki bir aşk hikâyesinin anlatıldığı bir romanstır. Galib'in beyti açıktan açığa Mevlana'nınkine dayansa da, mevcut özne-nesne ilişkilerini yeniden düzenler. Mevlana'nın beyti Allah'tan ayrı düşmüş insanoğlunun hasretini, Galib'inki Hüsün ve Aşk'ın ayrılığını anlatır.

Osmanlıya özgü bir anlayış tarzı, eserler arasındaki ilişkiyi, yazarlar arasındaki tinsel bir bağlantıya atfeder; bu bağlantı, göstergeleri yaratıcı bir transpozisyona uğratacak ve anlamlarının tekrarlanmak yerine zenginleşmesini sağlayacaktır. Esrar, "Mesnevi dizelerinin aydınlatıcı parıltılarını" içeren Galib'in eserinin Mevlana'nınkiyle aynı tinsel sırları paylaştığını belirtir ve romansın özgünlüğünü över.

Esrar'ın görüşlerini Birinci Bölüm'de ele alınan geçtiğimiz yüzyılın eleştirel yaklaşımlarıyla karşılaştırdığımızda, başka şeylerin yanısıra "Doğu" ve "Batı"nın da yeniden konumlandırıldığını kolaylıkla görebiliriz. Esrar'ın ifadesi daha eski bir Türklük ve Türk dili bilincini ortaya koyar. Bir ozan, Türklerin, bir bölüğü uzun zaman önce Batıyı fethetmek üzere Doğudan gelen ve "dünyanın" en batısında yerleşen bir halk olduğunu söyleyebilir. Orada üretilen edebiyat, o dünyada Türkçe yazan ve batıda, kuzeyde, güneyde Türk hanedanlarının hükmettiği halkların edebiyatlarından biriydi. Aralarında bir rekabet duygusu hissediliyordu; *Sul-*

tan-ı Sühan-ı Rum (Batının Şiir Sultanı) arzulanan bir unvandı. Esrar'a göre Galib'in romansı, rekabet alanına dahil diğer diller ve yerlere kıyasla, daha çok Türk Batısında ve Batı Türkçesinde eşsizdi.[9]

Galib, aşağıda incelenen ifadelerinde de açıkça görüleceği gibi, *Hüsn ü Aşk*'ı "Sultan-ı Sühan-ı Rum" unvanını elde etmek umuduyla yazmıştı. Çağdaşı olan okurlar bunu başardığına hükmetmişlerdi; modern okurlar da onu Osmanlı şairlerinin en büyüğü saydılar. Bir romans yazarı olarak Galib, Genceli Nizamî (öl. 1205) tarafından kurulduğu kabul edilen bir İran okuluyla ortak metinleri paylaşan bir Türk ekolünün tarihine göndermede bulunur. Galib mesnevi biçimini kullanmakla birlikte, bu okuldan uzaklaşmıştır (2069-2074):

Tarz-ı selefe takaddüm etdim
Bir başka lugat tekellüm etdim
Ben olmadım ol gürûha pey-rev
[illegible] Gencevî'ye Husrev
Billâh bu özge mâcerâdır
Sen bakma ki defter-î belâdır
Zannetme ki şöyle böyle bir söz
Gel sen dahı söyle böyle bir söz
Erbâb-ı suhan temâm ma'lûm
İşte kalem işte kişver-i Rûm
Gördün mi bu vâdi-î kemîni
Dîvan yolı sanma bîr zemîni

(Geçmişlerin arzından ileriye geçtim, bir başka lûgatle konuştum.
Evet, Husrev, Gencevî'ye uymuş, Fakat ben o topluluğun izine düşmedim.

9 Şair Emir Hüsrev (1254-1325).

Andolsun Allâh'a bu bambaşka bir hikâye, belâ defteri görme bunu sen.
Şöyle böyle bir söz sanma, gel de sen de böyle bir söz söyle bakalım.
Söz ehlinin hepsi de malûm, işte kalem, işte Rûm ülkesi.
Bu pusu vâdîsini gördün mü sen? Bu yeri Dîvanyolu sanma.)

Galib kendisini ana ekolden ayırır ve *Hüsn ü Aşk*'ın Osmanlı romans biçimini değiştirdiğini öne sürer. Genişliği ve derinliği açısından okyanus olarak nitelenen Rumî'nin altı ciltlik *Mesnevi*'sine işaret eden Galib, tekniğinin sırrını açığa vurmaya yanaşmayan usta bir zanaatkar gibi şakalar yapar (2078-2080):

Gencînede resm-i nev gözetdim
Ben açdım o genci ben tüketdim
Esrârını Mesnevî'den aldım
Çaldım veli mîri mâlı çaldım
Fehmetmeğe sen de himmet eyle
Ol gevheri bul da sirkat eyle.

(Ben söz haznesinde yeni bir tarz gözettim. O hazneyi ben açtım, ben tükettim.
Sırlarını Mesnevî'den aldım, çaldım ama mîri malı çaldım.
Sen de anlamıya himmet et, o inciyi bul da sen de çal.)

Bu pasaj, Rumi'nin Galib üzerindeki etkisinin kanıtı olarak tekrar tekrar alıntılanmıştır. Biz burada bu pasajı daha çok bir keşif çağrısı olarak alacak ve şairin, hem kendisinin hem de Esrar'ın çok sevdiği *Mesnevi*'nin dizelerinin aydınlatıcı parıltıları ile Mevlevi yolunun sırlarını yeniden konumladığını kanıtlayacağız. Yazar, Galib'in çaldığını söylediği "incinin", bir simgesel tarzın ustalığı, bir Osmanlı ara-metinselliğinin mîr-i mâlı olduğunu varsaymaktadır.

Nakşı felek'ül-Burûc'a hemtâ
Hem- hâlet-i hucre-î Züleyhâ (1825)

[Nakşı, Burçlar göğünün aynıydı; Züleyhâ'nın odasıydı âdetâ.]

Galib'in Mevlana'dan etkilendiğini Gölpınarlı'nın hocası Köprülü tespit etmişti (1931, 595). Gölpınarlı, Galib'in romansında yer alan "Biçim Kalesi'nin" (Kal'e-yi Zât'üs Suver) Mevlana'nın *Mesnevi*'sinin sonundaki en ayrıntılı ve en ünlü hikâyeden "esinlendiğini" ilk gözlemleyen kişiydi: Bu, Biçim Kalesi adını taşıyan bir kalede pusuya düşürülen üç şehzadenin hikâyesidir (1968, 37).[10] Gölpınarlı aynı zamanda, bazı halk hikâyeleriyle benzerlikler taşıyan ve muhtemelen kökeni çok eskilere dayanan bu öykünün Mevlana'nın gizemli arkadaşı Şems-i Tebrizî'ye atfedilen elyazmalarında yer aldığına da işaret eder (1973-1974, 6:555-564). Kuşkusuz, Galib Mevlana'nın hikâyesini biliyordu. *Hüsn ü Aşk*'ın kendi yazdığı elyazmasına Mesnevi'yi dokuzuncu, onuncu ve onbirinci okuyuşlarını gösteren tarihler düşmüştü.[11]

Fakat Galib'in eserindeki metinlerarasılıklar "etki" ya da "esin" gibi terimlerin çağrıştırdığı birebir karşılıklardan da-

---

10 Gölpınarlı daha önceden (1948-1445) Galib'in kalesinin "*A'yan-ı Sâbite* "yi (eşyanın yaratılmadan önce Tanrıca saptanmış şekilleri; M. N. Özön - çn.) ifade ettiği" ve a'yan-ı sâbitenin "Platon'un idealar kuramından" türediğini eklediğinde bunu ima etmektedir. Burada bir hadise gönderme yapar. Bu hadisi 1968'de, kalenin Mevlana'nın öyküsünden esinlendiğini söylerken daha geniş alıntılar. Gölpınarlı, Mevlana'nın da ilhamını bu hadisten aldığını vurgular. "Gerçekten de cennette bir çarşı vardır ki orada ne alış vardır, ne satış; ancak orada erkek ve kadın sûretleri mevcuttur; bir kişi, bir sûreti beğendi mi, o sûrete girer; o sûrete bürünür." (1968, 37).

11 Bkz. Galib'in elyazmasının Gölpınarlı'nın 1968 eleştirel basımındaki tıpkıbasımı, s. 352, ve Giriş'i, s. 15.

ha karmaşık ve çok katmanlıdır. *Mesnevi*, en önemlisi olmakla birlikte, Galib'in kurcaladığı "çeşitli anlamlandırma dizgelerinin transpozisyon alanlarından" (Kristeva 1984, 60) yalnızca biridir. *Hüsn ü Aşk* özel ve kamusal yaşamın birçok sektörünü biçimlendiren ve bunlar arasındaki ilişkileri mümkün kılan beş yüzyıllık bir romans ve Mevlevi geleneğinin içine doğmuştu. *Hüsn ü Aşk*'ın Mevlevi metinlerarasılığı, Osmanlı *Mesnevi* şerhi, bunun dışında kalan Mevlevi edebiyatı, Mevlevi tarikatının tarihsel içeriği, folkloru -sözlü öğretisi, kişisel, felsefi ve şiirsel nakil zinciri- ve amaçları gibi Mevleviliğe özgü birçok olası analitik kalkış noktasını içeren bağlamların içinde meydana gelmişti.

Galib, kuşaklardır tarikata mensup bir ailenin oğluydu. Çocukluğundan beri Mevlevi edebiyatı ve yaşam tarzıyla büyümüştü. *Hüsn ü Aşk*'ı (1782'de)[12] bitirdikten sonra, Mevlevi tarikatının adet ve kuralları üzerine bir risale yazdı (yaklaşık olarak 1787).[13] Galib Mesnevi şerh geleneğini iyi biliyordu; en ünlü Osmanlı Mesnevi yorumcusu Ankaravi'yi[14] öven kasideler yazmış, diğer iyi bilinen yorumculara göndermelerde bulunmuş, kendi Mesnevi şerhini meydana getirmiş (yakl. 1790)[15] ve daha sonra Esrar'ın tamamlayaca-

12 Galib yirmi beş yaşındaydı ve yirmi üç yaşındayken bir *divan* tamamlamıştı.

13 *As-Suhbat as-Sâfiyya* [Safın Dostluğu], Ahmed Dede tarafından yazılmış daha eski bir risale olan *At-Tuhfat al-Bâhiyya fi Tarîkat al-Mawlawiyya*'yı şerh eden yirmi dört sayfalık Arapça bir risaledir. Risale, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi A.Y. 3408'dedir. Elyazması 1789'da istinsah edilmiştir. Galib bu eseri muhtemelen 1787 ile 1789 arasında yazdı; bu sorun ve Ahmed Dede'nin kimliği hakkındaki karışıklık için, bakınız Gölpınarlı (1976, 31f). İki risalenin Türkçe özeti ve karşılaştırması için bakınız Kutluk, (1948, iki parçalı makale)

14 Galib'in *divanında* yer alan Ankaravi için yazılmış iki kasidenin başlıkları "Der Evsâf-ı Şerîf-i Şârih-i *Mesnevî* Cenâb-ı Isma'îl Rüsûhî al- Ankaravî Kuddise Sırrıhu" ve "Der Medh-i Evsâf-ı Şerîfe-i Gavvâs-ı Bahr-i Ma'navî Cenâb-ı Şârih-i *Mesnevî* Isma'îl Ankaravî Kuddise Sırrıhu" (Birinci Bölüm, 7-8).

15 *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* ("Mesnevi Denizindeki Bir Ada" hakkında Şerh). Kitab, Galib'in eserinde andığı İstanbul, Sütlüce'deki ikametine tarihlidir. Esrar'ın *Tezkire*'sinden öğrendiğimize göre, Sütlüce'de Nisan 1790'dan itibaren, Yeni-

ğı Mevlevi şairleri tezkiresini hazırlamaya başlamıştı. Galib'in İstanbul camilerinde Mesnevîhânlık yaptığı ve 1794'-de Sultan III. Selim tarafından Mesnevîhânlık kurumunun başına getirildiği de unutulmamalıdır.[16]

"Biçim Kalesi" Mevlana'nın ve Galib'in kitaplarında çok farklı roller oynar. Aralarındaki simgesel sürekliliklerden biri yukarıda alıntılanan beyitte kısaca gösterildi. Her ikisinde de kale, Züleyha'nın Yusuf'u tuzağa düşürmek için hazırladığı odaya benzetilmiştir.[17]

---

kapı Mevlevihanesi'ne intisabını tamamlayışıyla Galata Mevlevihanesi'ne şeyh atanışı arasında, bir yıldan az oturmuştur. Galib'in Türkçe şerhi *Mesnevi*'nin tamamını değil, Yusûf-ı Sîneçâk'ın 16. yüzyılda hazırladığı bir seçkiyi kapsar. Bu seçki muhtemelen "Mesnevi şeçkileri" türünün başlatıcısıdır (Holbrook 1992b) ve dervişler arasında popülerdir. Elyazmalarının bir listesi için, bakınız Önder (1974, 152-153).

16 Mesnevîhânlık kurumu -mesnevîhân Mevlana'nın *Mesnevi*'sinin Cuma namazının düzenli bir parçası olarak, sözlü ve yazılı *şerh* geleneklerinden yola çıkarak okumak, çevirmek ve yorumlamak üzere atanmış bir kişidir- mevlevilik tarihinin Selçuklular zamanındaki en erken dönemlerine dek uzanır (al-Aflaki 1959 ed., 6. kısım, 25. giriş). Galib'in Galata'da şeyh olduğu dönemde Selim onu, Humbarahâne-i Cedîd'de inşa ettirdiği camiye Mesnevîhân olarak atar (Yüksel 1980, 200). Beşinci Bölüm'de tartışılacağı üzere, bu cami Selim'in askeri reformlarının anahtarı olan humbaracıların kışla kompleksi içinde yer alıyordu.

17 *Mesnevi*, VI. kitap, beyit 3637-3639. Bu oda ve onun daha önceki edebi tarihi için, bakınız Sa'id Arbab-Shirani, (1975). Öykünün İslami çeşitlemelerinde, Potifar'ın karısı Züleyha, tüccarlar tarafından bir kuyunun dibinde bulunup, Mısır'da Züleyha'nın evine köle olarak satılan Yusuf'a yakınlık duyar. Onun dikkatini celp edemeyen Züleyha, birçok romansta incelikle betimlenen bir oda hazırlatır. Bu odanın duvar, tavan ve tabanına Züleyha'nın şehevi pozları resmedilmiştir. Yusuf'a oraya girmesini emreder, ama bir iffet timsali olan Yusuf kadına direnir.

Yusuf kuyuya kardeşleri tarafından atılmıştır. Kardeşler babaları Yakub'un Yusuf'a olan sevgisini kıskanmışlardır. Yakub'un Yusuf'a verdiği gömleği bir kurdun kanıyla ıslatırlar ve bunu, babalarına kamplarına bir kurdun saldırıp Yusuf'u öldürdüğünün kanıtı olarak sunarlar. Yakub'un Yusuf için döktüğü gözyaşları, bunun sonucunda kör olması ve bir gömlekten Yusuf'un kokusunu alması sonucu iyileşmesi meşhurdur. *Hüsn ü Aşk*'ta bu ayrıntılara yapılan göndermeler anlatısal olmayıp, alıntılanan beyitte olduğu üzere benzetmeler aracılığıyladır.

Olay Örgüsünün Kuruluşu

Mânend-i tasavvurât-ı âşık
Neyrengi vukuua nâ muvâfık (1834)

[Âşıkın düşünceleri gibi hayali, gerçeğe hiç uymıyan resimlerdi onlar.]

Galib'in romansının olay örgüsü Mevlana'nın *Mesnevi*'sindeki üç şehzade öyküsüyle hiçbir anlatısal benzerlik taşımaz. *Hüsn ü Aşk*, Hüsün (Güzellik) adlı bir kızla Aşk adlı bir erkek hakkındaki bir öyküdür. İkisi de alametlerle dolu bir gecede, Beni Muhabbet (Sevgi Oğulları) adlı bir kabilede dünyaya gelirler.[18] Çocuklar Mekteb-i Edeb'e (Edep Okulu) devam edebilecek yaşa geldiklerinde, orada Mollayi Cünun (Delilik Hocası) tarafından eğitilirler ve burada kız, onu görmezden gelen oğlana âşık olur. Bu her ne kadar alışılmışın dışındaysa da, hocalarının kim olduğunu hatırlamak durumu anlamak için yeterlidir.

Bir gün Nüzhetgâh-ı Ma'nâ'da (Anlam Bahçesi) gezinirlerken, yaşlı bir bilge olan Sühan'la (Şiir) karşılaşırlar. Sühan Hüsn'ü teselli eder ve çöpçatanlık görevini üstlenir. Kabilenin güçlü soylularından Hayret sevgililerin birbirini görmelerini yasaklayana kadar her şey yolunda gider. Bu ayrılık üzerine Aşk aniden Hüsn'ü hiç aklından çıkaramadığını anlar ve kabilenin büyüklerinden onunla evlenmesine izin vermelerini ister. Kabile büyükleri onun isteğiyle uzun uzun alay ederler ve onu Hisâr-ı Kalb'e (Kalp Kalesi) doğru tehlikeli bir yolculuğa çıkarırlar. Aşk'tan Hisâr-ı Kalb'de bulunan simyayı getirmesi istenmektedir. Çeşitli kılıklara giren Sühan yol boyunca Aşk'a rehberlik eder ve onu pek çok

18 "*Muhabbet*", Arapça *Mahabba*'nın kökdeşidir. Türkçe kullanımda ilk ünlü değişmiştir. Aşkla muhabbet arasında derece farkı vardır: "*Aşk fart-ı muhabbettir* " (Aşk, muhabbetin en uç derecesidir).

zor durumdan kurtarır. Aşk, atlatması gereken son sınava Biçim Kalesi'nde girecektir. Aşk bu kalede, Çin Şahının kızı olan, Hüşrübâ (akıl çelen, akıl kapan) adlı bir Çin Prensesi tarafından hapsedilir.

Prenses tıpkı Hüsn'e benzer ve Aşk onun Hüsün olduğuna inanır. Onun bu yanıltıcı kimlik gizemini çözmesi için sahip olduğu tek ipucu, Aşk'ın çocukluk aşkının aksine, prensesin konuşma yetisinin -hatta ağzının- olmayışıdır (1748-1752):

Sîmin teni bir büt-i semen-sâ
Hâmûş idi liyk sûret âsâ
İmâ ile söyleşürdi her gâh
Yoğdı dehenî ne yapsun ol mâh
Nutkeylemez îdi hîç o kâfer
Gamze idi tercemânı yekser
Vel hâsıl o mihr-i âlem-ârâ
Yekpâre cenâb-ı Hüsn-i zîbâ
Ancak o kadar ki ol suhan- gû
Hâmûş idi bû gül-i semen bû

[Bedeni gümüş yasemine benzer bir güzeldi. Yalnız görünüşte sükût içindeydi.
Her zaman işaretlerle söyleşmedeydi. Ağzı yoktu ki, ne yapsın o ayyüzlü?
O kâfir hiç söz söylemiyordu. Tercemanı tamamiyle bakıştı, göz süzüştü.
Hâsılı o âlemi bezeyen güneş, baştan başa, tümden, âlemi bezeyen güzel Hüsn'dü sanki.
Yalnız şu kadar vardı ki o, söz söylerdi, bu yasemin kokulu dilberse susmadaydı.]

Galib'in hikâyesinde arayış içindeki Aşk, kabile büyüklerinin isteği üzerine Hüsn'ün başlık parası olan simyayı bul-

mak için yola çıkar. Oysa Mevlana'nın hikâyesinde üç şehzade şah babalarının topraklarını gezmeye çıkarlar ve onun yasağını çiğneyerek hem Biçim Kalesi hem de Hûşrûbâ (Akıl Hırsızı) denen bir kalede konaklarlar. Bu kalenin beş kapısı karaya, beş kapısı denize açılmaktadır. Orada portreleri tüm kaleyi kaplayan Çin şahının kızına âşık olurlar ve onu elde etmek için işe koyulurlar. İlk ikisi kızın peşindeyken ölür ve üçüncüsü başarır.[19] Bu Mevlana'nın hikâyesinin en kısa özetidir. Aşağıda daha ayrıntılı özetlenecektir.

İlk bakıldığı anda, Mevlana ve Galib'in eserlerinin tek ortak yönünün kalenin iki ismi olduğu görülebilir. Üstelik *Hûsn û Aşk*'ta bu isimlerden birisi kale, diğeri prenses için kullanılmıştır. Hûşrûbâ Galib'in Çin Prensesi'nin ismidir, Mevlana'nınkinde olduğu gibi kalenin ismi değil. Prenses Mevlana'nın hikâyesinde hiç meydana çıkmaz ve konuşma yetisinden yoksun olarak da betimlenmez. Ama Galib'in prensesi Aşk'ı sarhoş eder ve baştan çıkarır; birlikte geçirdikleri gece şöyle betimlenmiştir (1765-1766, 1772, 1779):

Âguuş-ı arîş içinde ol şâh
Âguuşına aldı Aşk'ı çûn mâh
Sahbâ vu piyâle cûş ber cûş
Kıldı meh û hâle nûş ber nûş
Kalkıldı usûl-i nağme-î sâz
Hânendesi mest û şu'le-âvâz
Mehtâbda meh meh içre mehtâb
Mey şîşede şîşe meyde gark-âb

[O padişah, tahtının kucağında Aşk'ı kucakladı.
Şarap ve kadeh coştukça coşmadaydı, ayla hâle içtikçe içiyorlardı.

19 Mevlana'nın hikâyesindeki ağabeylerin başaramadığını başaran en genç üçüncü kardeş örüntüsüne sahip Türk halk hikâyelerinin İngilizce çevirisi için, bakınız Walker ve Uysal, *Tales Alive in Turkey* [Türkiye'de Yaşayan Masallar].

Derken nağmeler inşâd edilmeye, sazlar çalınmaya başlandı. Meclisin hânendesiyse sarhoştu, kendinden geçmişti, alev sesliydi.
Ay mehtaptaydı, mehtap ayda. Şarap şişedeydi şişe şaraba garkolmuştu.]

Aşk'ı Biçim Kalesi'ne götürür ve onu oraya hapseder. Mevlana'nın hikâyesindekinin aksine, kale prensesin portreleriyle değil, onun yaptığı resimlerle doludur. Mevlana'nın üç şehzadesi sadece bir suretini gördükleri bir kızı ararlarken, Aşk kendi çocukluk sevgilisini arar ve kalede Hüsn'ün hiçbir portresiyle karşılaşmaz. Galib'in romansında, beşi karaya, beşi de denize açılan on kapısı olan Mevlana'nınkinin aksine Biçim Kalesi değil, Aşk'ın hedefi olan Hisâr-ı Kalb'dir.

Fakat bu hikâyelerin olay örgüleri bu denli farklı olmakla birlikte, kale ve prenses bu iki hikâyede benzer roller mi oynamaktadır? *Hüsn ü Aşk*'ta, tıpkı bu bölümün başlarında karşılaştırılan beyitlerdeki arzu ve ayrılık kavramları gibi bunlar da yeniden mi konumlanmıştır? Ve bu ne türden bir metinlerarasılıktır? *Hüsn ü Aşk*'ın bir bütün olarak yorumlanması için gereken paradigmalar Altıncı Bölüm'de sunulacak; az önce sorulan soruyu yanıtlamak, bir metinlerarasılık türü belirlemek ve bu belirlemeyi "etki" kavramına indirgemeksizin yapabilmeyi sağlayacak bir prosedür bulmak için burada daha sınırlı ölçüde bir yorum üretmek gerekiyor. Yanıt evettir. *Hüsn ü Aşk* ortak bir simgeler dağarcığındaki unsurları yeniden konumlandırdığı sürece Mevlana'nın hikâyesiyle benzerlikler taşır.

Ortak Simsegel Üslup

Mehcûr idi sûrete heyûlâ
Mûstakbeli nîm ruhla yektâ (1832)

[Meğer orasını, düzenci pâdişâhın o düzenci kızı bezemişti; o resimleri hep o yapmıştı.]

Mevlana'nın hikâyesi üzerine yapılan şerhlerin uzun bir tarihi olmakla birlikte, Osmanlı yorumsama geleneği sanatını *Hüsn ü Aşk* üzerinde icra edemeden sona ermiştir. Fakat her iki öyküde de yer alan temel öğeler, İslami düşüncenin belirli söylemlerini tanıyan kişilere, açık ipuçları sunar. Çin'le ilgili şeyler ya resimle ilgilidir ya da ikonografiktir. Bilinebilecek ve tanımları gereği ulaşılabilecek en uzak şeylerdir. Her iki öykü de tinsel arayışları betimler.[20]

Hem Galib'in hem Mevlana'nın eserlerinde sûret (biçim) sözcüğü ma'nâ (anlam) sözcüğünün zıddı olarak kullanılır. Mana genellikle tinsel olarak anlaşılabilir. Bir şeyin yüzeyine işaret eden suret aynı zamanda "yüz" sözcüğünün eşanlamlısıdır ve yukarıda verilen beyitteki söz sanatına imkân sağlar. Bir tablo gibi cismani bir temsili ifade edebileceği gibi, burada geçerli olduğu üzere maddi olmayan bir imgeye, imgesel bir biçime de gönderme yapabilir.

Galib, imgelemin akıldan bağımsız bir konumu olduğunu varsayan bir *epistémè*'nin[21] içinden geliyordu. Bu episteme

---

20 Gölpınarlı'nın genç İranlı çağdaşı Celâleddîn Humâ'î, Mevlana'nın öyküsünü (Gölpınarlı Galib ve Mevlana üzerine olan eserlerinin çoğunu yayımladıktan sonra) yorumlamıştı. Yorumunda bu öykünün, Mevlana'nın tinsel ilerleme yolu hakkındaki öğretilerinin en mükemmel özeti olarak görür. (1970, 42: Bu kitabı tavsiye ettiği için William Chittick'e teşekkürler). Humaî, temsilcisi olmaktan kıvanç duyduğu okulun kurucusu Mollâ Hâdî Sabzvârî'nin (öl. 1873) bir yorumunu özetler (27-33). Galib'in bilmediği bir şerh ekolünü temsil ettikleri için ne Sabzvari'nin ne de Humai'nin yorumları burada ele alınacaktır.

21 Burada Foucault'nun "epistemolojik alan" terimini kullanıyoruz. Bunun nedeni şudur: Böyle bir şey "sadece özgül disiplinler ve onların söylemsel uygula-

ister İbni Arabi etkisi yoluyla[22] Mevlevi ya da Osmanlı olarak belirlensin, ister İslami ya da neo-Platonist olarak genellensin tam olarak tanımlanmamıştır. "Biçim", "İmge" ve "Sözcük" terimleri, tipik karşılıklılık yapısı alışılmışın dışında kalabilen yananlamları paylaşırlar. Kişi haklı olarak şu özetleyici benzetmeyi yapabilir: Eğer evren bir sözcükse, Tanrı onun anlamı olacaktır. *Hüsn ü Aşk*'ın arametinlerinde biçim (suret), anlamı tarafından "güdülenmiş" (modern dilbilimde kullanılan bir terim) olarak anlaşılır. Biçimler, imgeler, düşünceler ve sözcükler anlamların "görüntüleridir."

Galib, romansında imgelemin işlevine çeşitli biçimlerde değinmiştir; bu konu burada, bu kitabın konusu doğrultu-

---

maları alanında geçerlidir... Foucault geniş ve sürekli (dönemsel) tarihler yerine, bir dönemden parçalar sunar. Geleneksel tarih biçimlerinin olabilirliğini reddeder: 'Aklın İlerleyişi', 'Çağın Ruhu', 'Varsayımların Birliği' ya da 'Baskın dünya görüşü' gibi şeyler olamaz. Sadece kesintili söylem alanları vardır." (Leitch 1983, 144).

22 İbni Arabi'ye (öl. 1240) atfedilen mirasa Osmanlı'nın verdiği desteğin İslam dünyasında benzeri yoktur. Fakat Gölpınarlı 15.'den 17. yüzyıla dek İstanbul hükümetiyle yakın ilişki içinde olan Osmanlı Bayrâmi-Melâmi tarikatının İbni Arabi'yi yüceltmesinin, onun Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ününü kesinleştirdiğini gözlemleyerek, İbni Arabi'nin öğretilerini Mevlana'nınkilerle karşılaştırmış ve şiddetle eleştirmiştir. Gölpınarlı daha da ileriye giderek, (Arap toprakları ya da yurtdışında güçlü olan) İbni Arabi karşıtı "propagandanın", onun etkisini tartışılmaz hale getirdiği düşünür; Mevlevilik bu anlaşmazlık sırasında, diğer Türk tarikatleri gibi Osmanlı tarafını tutmuştur (1959, 233).

Gölpınarlı'nın İbni Arabi karşıtı konumu, temsil ettiği gelenek açısından ilginçtir. Mevlevi tarikatinin tek modern tarihçisidir ve tarikatle bağı çocukken başlamıştır; tarikatın Türk merkezine özgü tavrı sürdürmesi beklenir. Eğer, güvenilir bir yetkeyle öne sürdüğü gibi (çünkü Mevlana'nın yazdığı her sözcüğü tercüme etmiştir) Mevlana İbni Arabi'yi anılmaya değer bulmamışsa, Mevlana'nın *Mesnevisi* üzerine Osmanlı şerh geleneğinde ironi var demektir. Çünkü gelenek İbni Arabi'nin düşüncesine göndermelerle doludur. Modern zamanlarda Osmanlı Mesnevi şerh geleneğinin özelliği "İbni Arabi'nin felsefi sisteminin ışığında" (İnalcık 1973, 202) yazılması olarak saptanmaktadır. Öte yandan bu süreklilik dikkatle incelenmemiştir de. Birinci Bölüm'de betimlenen entelektüel iklim Türk araştırmacılarının, bu işi yapmaları için gereken uzmanlık düzeyine ulaşmalarını engellemiştir. Son zamanlarda Mustafa Tahralı bu işe girişmiştir. İbni Arabi'nin düşüncesinin İngilizcedeki en güvenilir sunumu şu ana kadar Chittick'e aittir (1989a).

sunda ele alınmaktadır. Galib'in şiirsel imgelem biçtiği rol en iyi *Hüsn ü Aşk*'taki kılavuz figürünü Sühan (şiir) olarak adlandırmasında gözlenebilir. İmgelem arzunun nihai nesnesine bir "yol" gösterir. Burada, evrendeki bir dizi altdizgeden biri olan, akılla aynı düzlemde yer almayan ve ona bitişik olmayan duyusal ve tinsel alanlar arasında aracılık yapan bir hayal "âlemi" işin içine girer (Chittick 1989a, 117). Gezegenimiz yeryüzünü bir [tek] dünya olarak düşünebiliriz, ama o birçok deneyim alanları içerir. İmgelem, Galib'in hakikat diye niteleyeceği şeye köprü görevi gören bir mevkidir.

Âlem-i hayâl ya da *misâl*'in canlı bir betimlemesi Galib'in övdüğü bir Mevlevi şeyhi olan Şahidi'nin (öl. 1550) bir risalesinde görülür:[23]

> Mürşîdim[24] boğazımı kesti ve öldüm. Vücudumun musalla taşında yıkandığını gördüm. Bir yumurtanın kabuğundan çıkması gibi vücudumdan çıktım. Çok hafif, çok saftım, bir kuş gibi uçtum. Aniden vücudumdan nefret ettim. Mürşîdim beni izliyor ve halime dikkat ediyordu. Benim bu nefretime izin vermedi ve onun emriyle vücudumun içine düştüm. Sonra baktım ve zarafeti tanımlanamayacak ya da övülemeyecek derecede büyüleyici, eşsiz bir âleme geldiğimi

---

23 Galib Şahidi'nin manzum Farsça-Türkçe sözlüğü *Tuhfe*'yi (Armağan) babasıyla çalışmıştı (Esrar'ın tezkiresindeki Galib'le ilgili maddeye bakınız). Galib Şahidi'yi, onun bir şiirine yazdığı bir *tahmîs*'in (başka bir şairin bir gazelindeki her beytin başına üç dize eklenen bir *nazîre* biçimi) başlığında büyük saygıyla anar: "Tahmîs-i Gazel-i Nefîs-i Şahîdî Dede el-Meşhûr Müellif-i *Tuhfe* Kuddise Sırrıhu" (*Divan*, Birinci Bölüm, s. 90-91). Başlık muhtemelen Galib'in divanını yayına hazırlayan bir başkası tarafından eklenmiş olmakla birlikte, Galib şiirde Şahidi'nin *Melami* ve *Alevi* bağlarıyla kendisinin de özdeşleştiğini üstüne basa basa ilan eder. Şahidi, yazıları ve şeyhi Divâne Mehmed için, yazarın "Tinsel Yaşamdaki Çeşitli Lezzetler" yazısına bakınız.

24 Kuşkusuz Divâne Mehmed (öl. 1545'den sonra); bir önceki nota bakınız. Mehmed'in unvanı konusundaki karışıklık için, bakınız Gölpınarlı (1983, 103).

gördüm. Orada azametli köşkler ve lâtif saraylar vardı. Irmaklar akıyor, çiçekler açıyor ve her şey parıldıyordu. Mürşîdim dedi ki: "Burası misâl âlemindeki Mevlevi eli". Bu ülkenin şahını görmeye gittik. Onun sarayına vardığımızda Mevlânâ'nın misâlî sûreti (hayalî biçimi) belirdi. Başıma parlak ve güzel bir mevlevi tacı yerleştirdi, tekbîr etti (kutsadı) ve bana zümrüt gibi yeşil ve yarı saydam bir elbise giydirdi. Bundan sonra, geri döndük. Hapşırdım, gözlerimi açtım ve mürşîdimin ayaklarına yığıldım.[25]

Bu pasajdan, insanların bir mürşidin yardımıyla, diğer şeylerin de yanısıra ölmüş kişilerin de hayali suretlerinin bulunduğu bir yere yolculuk deneyimini yaşadıklarını öğreniyoruz. Ölmüş kişiler dedik, çünkü Mevlana Rumi, Şahidi onun suretiyle hayal âleminde karşılaşmadan iki yüzyıl önce ölmüştü. Ontolojik terimlerle söyleyecek olursak, âlem-i hayal anlamların biçim (daha sonra da hayali biçimler olarak kalmayı sürdürecek olmalarına rağmen ontolojik olarak bir önceki basamak) kazandığı; maddi dünyada varolan biçimlerin geldiği bir mevkidir.

Şahidi o âlemi hayali bir biçimde ziyaret eder; (kaçınılmaz olan değil, "gönüllü" olan) "ölümünden" sonra "bir kuş gibi uçar" (tinsel bir duruma işaret ediyor), ama mürşîdinin emriyle "vücudunun içine geri düşer" (biçimsel bir duruma işaret ediyor) ve arada kendini hayali bir âlemde bulur. Âlem-i hayal henüz varolmayan, şu anda varolmakta

---

25 Gölpınarlı'dan (1983, 139) aktarılmıştır. Gölpınarlı bu parçanın Şahidi'nin artık mevcut olmayan dört risalesinden biri olan *Müşahedat-ı Şahidiyye*'sinden Kütahya Mevlevihanesi Şeyhi ve başta gelen Mevlevi tarikat tarihçisi Sâkıb Mustafa Dede'nin (öl. 1735) *Sefine-i Nefise-i Mevleviyân*'ına (1283/1866-1867, "Sultân-ı Divânî Mehmed" maddesi) değiştirilerek alındığını gözlemler. Göndermenin çarpıtılmış havası Şahidi'nin bazı yazılarının Osmanlı'daki muğlak, bazen de sansürleyici alımlanışından kaynaklanır; *Tuhfe* gibi, diğer eserlerinin de popüler olduğu gözlemlenmektedir.

olan ve artık maddi olarak varolmayan şeylerin hayali suretlerinin bulunabileceği bir yerdir. Galib'in kalesi bu yeri simgeliyor olabilir.

Üçüncü Şehzade

> *Görmüş değil îdi gam diyârın*
> *Nâzendesi îdi rûzgârın (1461)*
>
> *[Gam ülkesini de görmemişti; zamanın nazlısıydı o güzel.]*

Mesnevi yorumcusu Ankaravi, Rumi'nin hikâyesindeki üç şehzadeyi, babaları olan şahı ve kaleyi alegorik olarak yorumlamıştı (Fatihü'l-Ebyat 6:330)

> Burada Şah'la akl-ı kûl (evrensel akıl) kastedilmiştir, bütün evren onun mülkü gibidir, Şehzadelerle [bireysel] akıl, ruh ve kalp kastedilmiştir. Kale-yi Zatüs Süver ve Hûşrûbâ ile kastedilen bu âlem-i sûrettir.

Ankaravi kaleyi, tinsel anlamlarına karşıt olarak, Şahidi'nin ziyaret etttiği hayal âlemiyle değil, daha genel bir açıdan bakarak duyusal dünyayla, bu âlem-i sûretle eşleştirmiştir. Ankaravi, şerhindeki bir başka yerde, kalenin on kapısını açıklarken, kaleyi insan vücuduna benzetir (346):

> Vücûd-ı insânı temsil eder... her biri mana denizinde sır arayan insan vücudunun beş iç yetisi (hiss-i bâtınî) gibi, bu kalede denize bakan ve denizin sırrını ve durumlarını arayan beş girişi vardır ve kara tarafında da beş dış duyu (havâs-ı hamse-i zâhire) gibi beş girişi vardır.

Daha önce belirtildiği gibi, Galib'in hikâyesinde Aşk'ın son menzili olan Hisâr-ı Kalb'in on girişi vardır. Onun Biçim Kalesi, Ankaravi'nin Mevlana'nın kalesiyle ilgili yoru-

mundakinden daha belirgin bir yerdir. Mevlana'nın hikâyesi onun muazzam yapıtındaki değişik izlekleri işleyen birçok arayış hikâyesinden biridir. Oysa Galib'in kısa hikâyesi bir tek arayış üzerinedir ve karakterleriyle dekoru kurmaca açısından daha iyi geliştirilmiştir. Ankaravi'nin yorumuna dönmeden önce, Mevlana'nın hikâyesine daha yakından bakalım.

Rumi'nin üç şehzadesi, hakkında hiçbir şey bilmedikleri ve arzunun en yüksek nesnesini çağrıştıran bir surete âşık olurlar (VI. Kitap beyit 3583-4876):[26]

> Bir Şahın çok sevdiği üç oğlu vardı. Bir gün onların ülkeyi gezmek üzere hazırlandıklarını gördü. Onlara "Hûşrübâ" adlı bir kale dışında canlarının isteyeceği her yere gidebileceklerini söyledi. "Allah aşkına", dedi, "Biçim Kalesinden uzak durun!" Şah onlara kalenin kalplerini boş arzularla dolduracak suret ve biçimlerle döşendiğini açıkladı; eğer orayı ziyaret ederlerse sonsuza kadar orada kapana kısılacaklardı.
>
> Eğer babaları onları kale konusunda uyarmasaydı, oraya gitmek üç şehzadenin akıllarının ucundan bile geçmeyecekti. Ama yasaklandığı için, onu görmek istediler. İtaat etmeye söz verdiler, ama kendi iradelerine güvendikleri için "inşallah" demediler. Kalenin beşi karaya beşi denize bakan on girişi vardı. Beş giriş, duyular gibi renk ve kokulara dönmüştü, beş giriş de iç yetiler gibi sırrı arıyordu. Kale binlerce resimle doluydu ve şehzadeler bu resimlerden birinde

---

26 Mevlana'nın öyküsü birçok arasözle kesilir. Bunlar bizi, aynı anda izlediğimizde pek yararlı yönlere sürüklemeyeceğinden özette atlanmıştır. Galib'in Üçüncü, Dördüncü ve Beşinci Bölüm'lerde incelenen Arasözünün, nazire olarak kabul edilmesi mümkünse de bu kısım tektir, eseri merkez alır ve anlatıyla bağlantılıdır. Halbuki Mevlana'nın arasözleri öykülerinin içlerine ve aralarına sıkı bir örgüyle yerleştirilmiştir.

görülen bir kız suretine sevdalanana kadar afallamış bir halde ortalıkta dolandılar. O zaman babalarının onları uyardığı tehlikeyi anladılar, fakat çok geçti; bu cazibeye direnecek güçleri kalmamıştı.

Kızı bulmak için işe giriştiler ve uzun aramalardan sonra içgörü sahibi bir şeyh, bilincinden (hûş, yani bilinç; kalenin çaldığı şey) gelen bir esinle onlara, kızın Çin prensesi olduğunu ve babası olan Şahın kimsenin onu görmesine izin vermediğini açıkladı. Şehzadeler Çin'e gitmeye ve onu bulana kadar sabretmeye karar verdiler. Yolculukları boyunca sırlarını kimseye açmadılar ve aralarında özel bir dille anlaştılar. Çin Şahının, bir kızı olduğunu inkâr ettiğini ve bunu iddia eden herkesin kafasını kestirdiğini duydular.

Fakat en büyük kardeş bu duruma daha fazla tahammül gösteremedi ve çılgınca Şahın sarayına daldı. Orada olup biten her şeyi gizemli bir biçimde bilen Şahın tinsel görkemi karşısında serseme döndü. Şehzade kendi kendine; "Tüm bunlar anlamsa; o zaman biçim nereden geliyor?" diye sordu. Bu şaşkın halde Şahın yanında kaldı. Tâ ki, bekleyiş acısıyla ölene ve dolayısıyla sevgilisinin manasıyla bütünleşene dek.

İkinci şehzade kardeşinin cenazesine geldi ve o da Şahın etkisine girdi. Muazzam tinsel haller yaşadı ve kibirlendi. Şah onun nankörlüğünden acı duydu ve Şahın acısının yansıması şehzadeyi öldürdü. Böylece o da ancak ölümünden sonra sevdiğiyle bütünleşti.

En küçük şehzadeye gelince... Mevlana sadece, "üçüncü kardeşleri, her üçünün de en tembeliydi/fakat biçim (suret) bakımından da ödülü o kaptı, anlam bakımından da" der (beyit 4876). Hikâye o noktada kesilir ve Mevlana, babalarının mirasını en tembel olana bırakttığı başka bir üç kardeş

hikâyesine döner. Mevlana arada, Allahı bilenlerin insanların en tembelleri olduğunu, çünkü onların kendileriyle ilgili konularda Allah'a güvendiklerini, diğerlerininse kendi çabalarına güvendiklerini söyler. Bunu algılama üzerine bir konuşma izler. İlk iki kardeş insanların kendi sözlerinden tanınacaklarını öne sürerler. Oysa üçüncü kardeş bir adamın içini, o adamla birlikte sessizce sabırla otururlarken, kalbine aniden doğan sözden anlayacağını söyler. Böylece *Mesnevi* sona erer.

Galib'in öyküsünde hiçbir Şahın bulunmadığına dikkat etmeliyiz. Üçüncü şehzadenin hikâyesinin bir versiyonu Mevlana'nın gizemli arkadaşı Şems-i Tebrizi'nin *Makâlât* (Konuşmalar) yazmalarından birinde geçmektedir. Hikâye burada Şems'e atfedilen anlatıdan yola çıkılarak özetlenmiştir (Gölpınarlı 1973-1974, 6: 554-558):

> 'O kaleye girdiler; hikâye meşhurdur. Duvarda, Çin şahının kızının resmini gördüler, âşık oldular. Şaha, kızı istediler. Şah, adamlarına, gidin dedi, o kesik başlarla dolu hendeği gösterin onlara; kim kızı istedi de ona âit bir nişânı getirmediyse hali ne oldu, görsünler. Gittiler, kesik başlarla dolu bir hendek gördüler. Büyük oğlan ben nişâne getiririm dâvâsına düştü; âciz kaldı, onu da öldürdüler. Ortanca oğlanın başına da aynı hâl geldi. Küçük oğlan geldi, kızı istedi, şartları kabul etti ve kızı istemekte ayak diredi.
>
> Kızın dadısı çocuğa acıdı ve ona altın bir öküz heykeli yapmasını, onun içine girmesini söyledi. Çocuk öyle yaptı; kızla aşk geceleri geçirdi ("saçlarını tarardı") ve istenen nişaneyi, kızın peçesini aldı.

Şems'in üçüncü şehzadesi, prensesi ona yakın birinin, kızın dadısının yardımıyla ve kılık değiştirerek kazanmaktadır. Mevlana ve Şems'in her ikisinin de öykülerindeki meş-

hur en küçük, "en tembel" kardeş arzuladığı şeyi elde edebilen tek kişidir. Galib'in romansının kahramanı, üçüncü şehzadeye hem tembel olması hem bir kılavuza (Sühan) sahip olması hem de başarıya ulaşması açısından benzer. *Hüsn ü Aşk*, Mevlana'nın hiç anlatmadığı, "suret bakımından da, mana bakımından da ödülü kapan" üçüncü şehzadenin öyküsü olarak algılanabilir.

Galib'in Mevlana'dan "etkilendiği" sonucuna varmak, Galib'in öyküsünü Mevlana'nın hiç yazmadığı bir öyküden türetmek gibi garip bir iddiayı gerektirir. Ne meşhur üç şehzade ne de kale sadece Mevlana'nın eserine, söylemin yazılı biçimlerine ya da geriye dönük olarak uluslaştırılan Türk ve Fars geleneklerine ait değildir. Hepsi, Galib'in bildiği arametinlerin unsurlarıdır. Bu arametinlere "havas" ve "avam", sözlü ve yazılı, mensur halk hikâyesi, şerh, hutbe, nazım, romans, kamusal ve özel derviş pratikleri dahildir.

Gömülü Hazine

> *Bû kal'ada bir hâzine vardır*
> *Boş sanma anı defîne vardır (1873)*
>
> *[Diyordu ki: Bu kal'ada bir hazne var; onu boş sanma; onda bir define var.]*

Ankaravi, Mevlana'nın şehzadelerine Çin Padişahının kızının kim olduğunu bildiren içgörü sahibi ("kalp gözü açık") şeyhle ilgili bir yorum sunmuş; geçerken Mesnevinin simgesel üslubunu da örnekleyerek açıklamıştır (Fâtih'ül-Ebyât, 6: 365):

> Bu kalp gözü açık bilge bu sırrı onlara, duyulan ve alınan bilgi yoluyla değil, akıl ve ruhla alakalı ilahi ilham ve işaretle açıkladı... Çünkü bu kâmil şeyhin

evinde sırların yüzündeki peçeler düşerdi... Ey kardeşim, Hazret-i[27] *Mesnevi*'nin usûlü şöyledir ki, bir hikâye anlatırken, sonunda rumûz (simge) ve kinâye aracılığıyla manaya işaret eder; oradaki şiir ve sözcükler sondaki ince fikir ve sırra kinâye ve işarettir. Burada şehzadelerden niyet daha önce de bahsedildiği üzere akıl, ruh ve kalptir; kalp gözü açık şeyhten niyet kâmil pirdir. Çin prensesinden niyet, ilahi ilime dayanan Çin Şahının tinsel çocuğu olan mana bakiresi ve ruh muhadderesidir (örtülü kadın). Bu mana bakiresinin nakş ve tasvirinden oluşan bu biçim kalesi -ki, bu dünyadır-, Peygamberin (SAV) veya onun mirasçısı olan bir velinin sözlerinin, kağıda yazılı ya da gözlerden saklı nakış ve suretidir.

Ankaravi, Mevlana'nın prensesini kalenin içine gizlenmiş İslami tinsel anlam olarak yorumlar. Oysa Galib'in prensesi daha çok denizkızına benzeyen bir Oz Büyücüsü, bir aldatmacadır. Aşk'ın aradığı Hisâr-ı Kalb'dedir, Zatüssuver Kalesi'nde değil.

Prenses, Aşk'ın yolculuğu sırasında karşılaştığı üçüncü büyük düşmandır. Aşk önce bir kuyuya düşer ve kara bir şeytan onu yemeye çalışır. Sonra da donmuş bir bozkırı aştıktan sonra, onunla evlenmek isteyen bir cadıyla karşılaşır. Aşk kaçar ve bir ateş denizini geçtikten sonra, cennet gibi bir bahçedeki prensesle karşılaşır. Galib kızı soyut, semavi ve akli olarak betimler (1740-1742):

Vaktâ ki ne gördi Aşk-ı pür şûr
Ol bâga erişdi bir bölüm hûr
Bir mâh ile bir gürûh-ı dilber

27 Chittick *hazret* teriminin İngilizcedeki kullanımını, *mevcudiyetlerinin* çeşitli biçimlerde tecrübe edilişlerine göre şeylere gönderme yaparak açıklamıştır (1989 a5). Aslında özellikle "mevcudiyetler" olarak "dünyaları" kastetmiştir.

Seyyâreler içre mihr-i enver
Çün cünd-i ferişte cümlesi pâk
Mânend-i sipâh-ı akl-ı derrâk

[Derken bir zaman geldi, coşup kabaran Aşk ne görse beğenirsiniz? Bir bölük hûri o bahçeye çıkageldi.
Bir ayla bir bölük dilber gelmişti. O ay, gezegen yıldızlar içindeki güneşe benziyordu.
Melekler gibi hepsi de tertemizdi. Her şeyi anlayan akıl ordusuna benziyorlardı.]

Galib'in betimlemesi, biçim açısından karşılaştırıldığında Ankaravi'nin prensesi "anlam" olarak yorumlayışına uygun düşer, ama hepsi bu kadardır. Galib'in prensesinin Aşk'ı baştan çıkardığını görürüz; kılavuzu Sühan, onu kızın bir katil olduğu konusunda uyarır. Onun kalesi hayal olarak betimlenen bir putperest tapınağıdır (1822, 1828):

Bir kal'a ki Sümenât'a benzer
Her seng-i siyâhı Lât'a benzer
Neyreng-i hayâlden ibâret
Her sûreti bâc-ı şehr-i sûret

[Bir kal'aydı Sümenât'a benzerdi; her karataşı Lât'ı andırmadaydı.
Hayâl tılsımından ibâretti; her resmi, resim ülkesinin haracıydı.]

Galib'in kalesindeki resimleri prensesin kendisinin yaptığını hatırlarsak, onun -ne her bireyin ayrı hayal âlemine ne de Ankaravi'nin yorumundaki genel ("bu") suretler âlemine, ama- bireysel imgelem yetisine benzetildiğini düşünürüz. "İmgelem" teriminin üç kullanımı vardır: bireysel yeti; tinsel ve duyusal sistemler arasında aracılık görevi yapan evrenin ayrı altsistemi; biçimsel görünüm olarak evrenin geneli.

Prenses düşünsel imgelerle temsil edildiği ölçüde onu Hüsn'ü ararken vahşileşen Aşk'ın kendi aklı olarak "okuyabiliriz". Akıl hem sınırlı -"bağlı" (Sells 1984)- bir rasyonel bilme tarzı olarak hem de bağlarından kurtulduğunda, kalbe özgü tarzla özdeş bir tarz olarak düşünülebilir (Chittick 1989a, 159). Prensesin ağzının olmayışı ve onu tanımlamak için genellikle soyut terimlerin kullanılması, onun insan olmadığını gösterir. Çünkü insan bir mikrokozmos olarak tinsel, imgesel ve duyusal "dünyaları" içerir.

Kale bireysel imgelemin bir ürünü ve bu yüzden de, ancak, Ankaravi'nin Mevlana'nın hikâyesinde getirdiği vücut yorumundan daha özgül ve tanımlanmış bir insani varlıktır insan olarak yorumlanabilir; öte yandan, kalenin, Şahidi'nin bulunduğu fevkalade yer gibi ayrı bir hayal âlemi olarak yorumlanması da mümkündür. Ne kadar fevkalade olursa olsun, hayal âlemi Aşk için hâlâ Hüsn'ü -tüm imgelerinin ötesinde, onun anlamını- bulma yolunda aşılması gereken bir yerdir. Resimleri özellikle maddi olmayan bir biçimde betimlenir ("Oradaki hayal, bir surete bürünmekten uzaktı, hayâlden ibâretti" [beyit 1832]). Aşk'ın, Hüsn'ün ona verdiği Aşkar adlı ata binerek kaçmayı denediğinde yaşadıkları "bu dünyada" olup biten işlere pek uygun değildir (1840-1842):

Çün aşkara bindi Aşk-ı yektâ
Hâk-i rehin etdi âsman-sâ
Tayyetmeğe başladı o râhı
Bir anda reh-î hezâr-mâhı
Çün magribe mihr oldı vâsıl
Kat'edememiş dü gâme menzil

[Tek, eşi örneği bulunmayan Aşk, aşkara binince yolunun toprağı, göklere savruldu.
O yolu almaya koyuldu; bir anda bin aylık yol alıyordu.

Güneş batıya varınca bir de baktı, gördü ki iki adımlık yol bile alamamış;]

Sühan Aşk'ı kalede kaldığı takdirde öldürüleceği konusunda uyarır; kaleyi yakması gereklidir. (1874-1876, 1882):

Ur âteşe çıksun âsmâne
Ol mâlik o genc-i râygâne
Yakmazsan eğer bu hoş serâyı
Bulmazsın ebed o dil-rübâyı
Hem duhter-i şâh-i Çîn o ser-keş
Eyler ciğerin kebâb-ı âteş
Ol bâğda kim içildi sahbâ
Hep hûn-ı şehân idî serâpâ

[Ateşe vur burasını; dumanı, alevi göğe çıksın; sen de o bedâva hazneye, o zahmetsiz ele geçen defineye sâhib ol.
Bu güzel sarayı yakmazsan o gönül alan sevgiliyi ebedî olarak bulamazsın.
Hem de Çin padişahının kızı o serkeş, ciğerini yakar, kebâb eder.
O bahçede içilen şarabın hepsi de pâdişahların kanlarıydı.]

Aşk kaleyi içindeki prensesle birlikte yakar (1888-1890):

Hem kal'a hem ol zemîn yandı
Hem duhter-i şâh-ı Çîn yandı
Bir genc açıldı kim mutalsam
Hep anda mümessel îdi âlem
Ammâ yok içinde Hüsn-i yektâ
Aşk eylemedi anı temâşâ

[Hem kal'a yandı, hem o yer; hem de Çin pâdişâhının kızı.
Tılsımlı bir define açıldı; bir defîne belirdi ki bütün âlemin timsâli ordaydı.
Ama içlerinde eşsiz Hüsn yoktu; Aşk onları seyretmedi.]

Biçimselin ötesinde, kimi zaman "anlaşılabilir" olarak da karakterize edilen tinsel yatar. "Tüm dünyanın mümessel olduğu (temsil edildiği)" hazine, Galib onu tanımlamasa da bu alana özgü bir durum olarak yorumlanabilir. Aşk, aşılması gereken rasyonel bir bilme halinin sınırına ulaşmıştı. Aşılması gerekiyordu, Hüsün orada değildi.

Bu Dünyada Aşk

Mest ede benî o câm-ı bâkıy
Efzûn ede vasl o iştiyâkı (1868)

[O bitmiyen kadeh beni sarhoş etsin; kavuşup buluşmak da özleyişimi çoğaltsın.]

Mevlana'nın şehzadelerinin ilk ikisi sevgililerinin anlamına, maddi olarak öldükten sonra, muhtemelen hayali biçimler olarak kavuşabilirler. Üçüncü şehzade sevgilisinin anlamına ve biçimine bu dünyada ulaşmayı başarır: Bu Galib'in öyküsünün tanımladığı Mevlevi idealidir.

Aşk, yolculuğunun son aşamasında yalnızca bir biçim haline indirgenir (1897, 1900, 1902):

Sâye gibi düşdı aşkarından
Ayrıldı şırâre ahkerinden
Bir za'fki za'fın intihâsı
Belkî ademin de mâverâsı
Bir sûret idî ki bî heyûlâ
Bî sıklet-i harf özge ma'nâ

[Gölge gibi aşkarından düştü; kıvılcım, korundan ayrıldı.
Öyle dünyâ ayı, yeniaya döndü; şeref güneşi zevâle erdi sanki.
Öyle bir sûretti ki heyûlâsı yoktu; harf ağırlığı olmaksızın bambaşka bir mânâdı.]

Aşk'ın bu noktadaki durumu "fenâ" (geçicilik) ve "bekâ" olarak adlandırılan tinsel durumlara gönderme yapan terimlerle nitelenir.[28] Bu terimlerin her ikisi de burada, metinlerarasılık açısından cismani ölümden önce Allahı bilme ya da daha çok onunla tekrar bütünleşmek üzere "geri dönmek" için harcanan aşırı çaba sırasında yaşanan haller olarak anlaşılmaktadır. Bu arayış insanın geldiği yere döndüğü tinsel bir yolculuktur. Fenâ, ancak böyle alınırsa anlam kazanır, çünkü zaten hepimiz ölümlü olduğumuz ölçüde geçiciyizdir. Terim, kişinin olmak (varolmak) için Allah'a mutlak bağımlılığının tam gerçekleştirilmesini anlatır. Öte yandan bekâ (ölümsüzlük) cismani ölümden öncedir ve onunla ilintisizdir; biz kavramın kişinin Allah'ın varlığındaki ebedi durumunu tam olarak gerçekleştirdiği hale gönderme yaptığını kabul edeceğiz (1914-1918):

Ömrî güzer eyledikçe her dem
Eczâ-yı tenî olurdı derhem
Eczâ deme cüz'-i lâ tecezzâ
Taksîm-i hayâlden müberrâ
Her mü bedeninde sanki zencîr
Olmış veli sâyesinde tasvîr
Sîmâsı görünse etsen im'ân
Cem' olmış idî ademle imkân
Kim görse bunı ederdi ıkrâr
Kim ola bakaa fenâda derkâr

[Her solukta ömrü geçip gittikçe bedeninin cüzü'leri dağılmadaydı.
Burda cüzü'ler denmekten maksat da, bölünmiye imkân bulunmıyacak kadar küçük cüzü'ler ki, bunları bölmek, hayâle bile sığmaz.

28 *Fenâ* genellikle "yokluk" ya da "nefsden vazgeçiş", *bekâ* da "Allah'da yaşam" olarak çevrilirler.

Her kıl, bedeninde sanki bir zincirdi; fakat bu zincir de kendisinin gölgesine resmedilmişti.
Yüzü görünse de anlıyabilseydin, derdin ki: Yoklukla mümkün olmıyan şey bir araya gelmiş.
Bunu kim görse ıkrâr eder; yoklukta varlık da oluyormuş der.]

Aşk'ın halinin dengesizliği tehlikeli boyutlardadır. (1922-1924, 1928):

Sad cây şikeste şîşe-î dil
Etmişdi o senglâhı menzil
Ol za'f ile haste-hâl ü medhüş
Izrâil ile tenî hem-âguuş
Bîzâr hayât-ı câvidandan
Dil-şâd memât-ı bî amandan
Mevt îse ümîd-i vasla mâni'
Derdîne değil şerâb-ı nâfi'

[Gönül sırçası yüz yerinden kırılmış, o taşlık yere dökülüp saçılmış, o yeri durak edinmişti.
O zayıflıkla yorgun, bitkin, kendinden geçmiş bir halde Azrâil'le kucak kucağa gelmişti.
Ebedî yaşayıştan bezmişti; amansız ölümdense gönlü şâdolmadaydı.
Ölümse kavuşmak ümidine engeldi; derdine şifâ verecek, fayda edecek bir şarap değildi ölüm.]

Sühan Aşk'ın imdadına bu defa ruhun en yüksek düzeyini gösteren özelliklere sahip bir hekim kılığında yetişir. Kendini Kalp Ülkesi Hükümdarının elçisi olarak tanıtır ve bu hükümdarın Hüsün olduğunu söyler. Daha sonra da Aşk'ı Hisâr-ı Kalb'e götürür. Aşk'ın yolculuğundaki tüm figürler gibi- kuyudaki şeytan, bozkırdaki cadı, kaledeki prenses-, hisardaki hekim de bileşik insan ruhunun bir dü-

zeyini simgeliyor olabilir. Aşk'ın duyu ve yetileri burada kavrayış duruluğuna ulaşabilmek için birbiriyle iyice uyumlu hale gelir. Kendi benliğine arınmış bir halde ulaşır. Her kapıda geleneksel olarak bir bilinç yetisini simgeleyen birer melek beklemektedir. "Anayol ırmak gibi hızlı hızlı akıyordu." (beyit 2001)-orada her şey düşünülebilenden daha beyaz, altın sarısı, mavi, kırmızı, zümrüt yeşili ve siyah, tümü onun kalp aynasının renksiz ışığında yansırlar (2018, 2020-2021):

Ammâ ki zemîn-i kal'a-î pâk
Âyine idî çü akl-ı derrâk
Var anda niçe sarây-ı âlî
Zât'us-Suverin kamû misâli
Ammâ buların nukuuşı zî rûh
Bî cân değildi hemçü yebrûh

[O tertemiz kal'anın zemini, her şeyi anlıyan akıl gibi bir aynaydı.
Orda nice büyük saraylar vardı ki hepsi de Zât'üs-Suver'in örneğiydi.
Yalnız bunların resimleri canlıydı. Kökü adama benzeyen ot gibi cansız değildi.]

Sühan Aşk'ı Hüsn'ün sarayına götürür. Orada iki aşığın çocukluklarından tanıdıkları tüm karakterler ortaya çıkar. Aşk, başladığı noktaya dönmüştür ya da daha iyisi o noktadan hiç ayrılmamıştır. Yolculuğundaki tüm kişi ve yerler, Hüsn'ü aradığı sıradaki bilincinin biçimleridir. Hüsün tüm yolculuk boyunca onu sevmiş, korumuş ve Sühan aracılığıyla ona rehberlik etmiştir. Şimdi sadece, başlangıçta âşıkları ayıran Hayret'tir Aşk'ı yeniden onunla bütünleşmeye götürebilecek olan. "Vuslat perdeleri açılır" ve hikâye biter.

Galib'in Mevlana'dan "çaldığı" metinlerarası bir mülktür;

hırsızlığı itiraf edişi şaka yollu bir övünmedir. Tinsel arayış yolundaki özne ve nesne ilişkilerini yeniden düzenlemek için Mevlana'nın öyküsünden aldığı öğelerin yerlerini değiştirir. *Hüsn ü Aşk*'a göre bu arayış bu dünyada gerçekleşir.

Bin yıla yayılan bir İslam dünyası edebiyatıyla yeni tanışan bilginlerin etki haritasını çizmek için nasıl uğraştıklarını anlamak kolaydır. Elbette Galib Mevlana'dan etkilenmiştir, ama terim değerlendirici eleştirinin disiplinci hayaletini anımsatmaktadır ve her halükarda çok belirsizdir. İkisinin eserleri arasındaki ilişki daha çok bir eğretileme ilişkisidir. Galib'in romansındaki Biçim Kalesi, onun simgesel bir üslupta edindiği ustalığı -yani "inciyi"- ve böylece bu üslubu yeniden konumlandırarak dönüştürme özgürlüğünü, incelikli ve muzipçe bir meydan okumayla talep edişinin işaretidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞAİRLİK, SANAT VE BİLİM

Bû ma'nide bir ikî mebâhis
Tatvîl-i mekaale oldı bâis (738)

[Bu mânâya âit söylenmesi gereken bir iki bahis, sözü uzatmaya sebeb oldu.]

Galib *Hüsn ü Aşk*'ta şair olmanın ne demek olduğunu tutkuyla anlatır. Yukarıda alıntılanan beyit, romansın ortasında yer alan bir "Arasöz"de (Mebahis-i Diger) poetika konusunu açar: Daha önce hikâyede bir karakter olarak tanıtılan "bu", Sühan, yani şiirdir. Arasöz "Şairliğin Doğası" (Der Beyan-ı Mahiyyet-i Şairî) başlıklı bir bölümle sona erer. Galib kitabının diğer yerlerinde olduğu gibi burada da konu hakkındaki görüşlerini ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak dile getirmiştir.

Ancak Galib'in romansında çok çeşitli şiir, dolayısıyla da şairlik türleri vardır. Bunlardan biri genellikle koşarcasına bir tempoyla ilerleyen düz anlatıdır. Galib'in 2101 beyitlik *Hüsn ü Aşk*'ı çoğu kez 6000 beyitten oluşan İslam dünyası romanslarının çoğundan daha kısadır. Galib'in mesnevisi bu

tür için çok sıkışıktır; onun anlatısında sergilenen olayların sayısı çağdaşı okurların bileceği hikâyelere ve ilmi eserlere yapılan metinlerarası göndermeler yüzünden daha azalmıştır.[1] Karakterlerin ve olayların yüklendiği ağır simgesel miras Galib'in açıklama ve sergileme ihtiyacını en aza indirgemiştir. Bu sayede *Hüsn ü Aşk*, İslam dünyası romansları konusunda verdiği mükemmel bilgiyle, kendi türünün bir özetidir.

Hüsn ü Aşk'ta burada dural betimleme olarak adlandıracağımız bir teknik vardır; bu, anlatıcının kendi ustalık dolu performansı karşısında genellikle ironik bir tavır takınarak, bir kişi ya da bir yer üzerinde çok sayıda eğretilemeli tasvirler yardımıyla derinlemesine durmak için hikâyeyi askıda tutmasıyla gerçekleşir. Diyaloglar, iç konuşmalar, dua kabilinden feryatlar ve ruhun derinliklerini araştıran tefekkürler, araya giren gazeller, "Sakiye Hitaplar" (Hitab-ı Saki), ve açıklayıcı bölümler de vardır. Arasözün açıklayıcı nazmı, örneğin, dural betimlemeyle karşılaştırıldığında mecazi anlamda düzdür ve modern nesrin bir idealine daha yakındır. Her performansın kendine özgü nazmı ve sesi vardır. Yukarıdaki beyitte benimsenen metinsel ses, hikâyesini böldüğü anlatıcınınkinden farklı bir sestir. Her ses şairliği nitelemeye yardım eder.

Metinsel Sesler

Geh âlim olurdı gâh şâir
Geh zâhid olurdı gâh sâhir (725)

[Kimi zaman âlim olurdu, kimi zaman şâir. Kimi zaman zâhit kesilirdi, kimi zaman büyücü.]

---

1 Modern bir okur olay örgüsünde, âşıkların ayrı düşmesi gibi yeterince açıklanmamış bazı geçişler bulabilir. Bir tür olarak romansın tarihi bunun böyle kalması ve olduğu gibi kabul edilmesini gerektirmektedir.

Bir bakıma, bir kitabın tarihsel bir şahsiyet olan yazarını metninde kurduğu seslerle özdeşleştirmek doğaldır. Ancak bunun getirdiği mantıksal sorunlar geçtiğimiz on yıllarda, özellikle Roland Barthes ve Michel Foucault tarafından ve genel olarak da geniş kapsamlı öznellik çözümlemeleri içinde çokça tartışılmıştır. Mantıksızlık en açık biçimde metinlerin farklı okunuşları dikkate alındığında ortaya çıkar. *Hüsn ü Aşk*'ın modern Türk eleştirel bilincinde özel bir yeri olmuştur. Galib'in eserinin 19. yüzyılın sonundaki değerlendirilmesiyle Osmanlı'nın şiir geçmişinin de bir değerlendirmesi yapılmıştır. Galib eleştirmenlerin eseri okuyuşuna göre ya olağanüstü özgün bir dahi olarak övülmüş ya da bir gerici diye yerilmiştir. Romansı üzerine yorumlar, hatta hikâyesinin özetleri öylesine büyük farklılıklar gösterir ki, böyle bir ses birliğini kuranların okurlar olduğu savına daha fazla kanıt gerekseydi bunlar kesinlikle yeterli olurdu. Bu yüzden burada tarihsel Galib'e - Mehmet isimli adamın (d. 1757-öl. 1799) mahlası- göndermeler metinsel seslere göndermelerden ayrı tutulacaktır.

Hüsn ü Aşk'ın temel düzeni şöyledir: Önsöz niteliğindeki bölümler, hikâye, arasöz, hikâyenin devamı, sonsöz.[2] Hikâye ve önsöz niteliğindeki bölümlerle bir giriş yapılır, buna arasöz eklenir ve ardından sonsöz gelir. Hikâyenin hakim sesi "anlatıcı", kalemin yazıcısıdır. Arasöz'ün hakim sesi ise burada "hatip" diyeceğimiz bir sestir. Her ikisi de türün gereklerini yerine getiren "şair"inkiyle karışır ve yarışır. Şair, anlatıcı ve hatibin üçü de birinci şahıs seslerdir, yine de anlatıcı nadiren "ben" der ve bunu yaptığında da hikâyenin dünyasına müdahale eden kendi gerilim ya da aşırı duygulanım noktalarına işaret etmiş olur. Şair dediğimiz ses ilk

2 Giriş bölümleri, 1-239; öykü, 240-736; arasöz, 737-829; öykü, 830-2068; sonsöz, 2069-2101.

olarak önsöz niteliğindeki bölümlerde ve son olarak sonsözde konuşan, romans biçimini icra eden ve yorumlayan sestir.

Mesneviler Tanrıyı ve Muhammed Peygamberi öven bölümlerle başlar. Önsözün bir sonraki bölümü olan, peygamberin mucizevi "gece yolculuğu"nun[3] anlatıldığı *miraciye* tercihe bağlıdır, tıpkı Mevlana'yı ve şairin kendi babasını övdüğü sonraki bölümler gibi. Bu önsöz niteliğindeki bölümlerin eserin yazılma nedenini açıklayan sonuncusuna mesnevi türünde daha sık rastlanır. Bunlara ek olarak hikâyenin sonsözünü oluşturan *fahriye* ve itiraf parçalarında mesnevi romansın bir örneğinin kısa bir biçimsel betimlemesini buluruz.

Şair

> *Gel âdet-i şâirâna git sen*
> *Sûfiyye sözin ferâgat et sen (81)*
>
> *[Gel de sen, şâirlerin âdetince yürü; tasavvuf ehlinin sözlerinden vazgeç.]*

Şairin sesi ironisiyle ayırdedilir. Bu ironiyi şair gerek süreç içinde gerekse geriye bakarak eser hakkında yaptığı nesnel gözlemlerle üretir. Tanrıyı övmeye ilişkin edebi uzlaşımı yerine getirirken, insanı bunu yapmaktan aciz kıldığı için över tanrıyı (1. Beyit). Mevlevilikle bağlantısına işaret et-

---

3 *Mirâciye*, tinsel bir yolculuğun betimlendiği edebi bir türdür. Dante'nin *Commedia*'sının türü bu yüzden bu tanımlamanın alanına girer ve *Commedia*'nın kronolojik açıdan İslami anlatılarla ilintili olduğu ileri sürülmüştür; tartışmanın özeti ve çözümlemesi için, bakınız Cantarino (1965). *Mirâc* (Arapça *mi'râj*) ya da "gece yolculuğu" (*isrâ'*) İngilizcede çoğunlukla "Muhammed Peygamberin göğe yükselişini" anlatmak için kullanılmıştır. Fakat bu kullanım tek bir olayı hatırlatır. Oysa bu kitapta *mirâca* dairesel bir paradigma olarak yaklaşıldı. Bu yüzden onu kullanırken göğe yükseliş anlamını kasdetmiyoruz.

mek için biçimden ustalıkla yararlanır ve bölümü 18 beyitle sınırlandırır.[4] Peygamber'i överken kalemine "sözünü"[5] kısa kesmesini söyler, çünkü söz, Muhammed'i överek onu betimlemiş olan Kuran'a nazire olamaz (40-41). Peygamber'in mucizevi yolculuğunu anlattığı bölümde kalemine yavaşlamasını söyler, çünkü kimse peygamberlik sırlarını anlayamaz ve kalemine bu Sufi sözünden vazgeçip şiirsel biçeme (adet-i şairane [81. beyit]) dönmesini emreder. Hikâyeyi, esinleniş için yalvardığı tardiyeler ve "Sakiye Hitap"larla keser ve yer yer bir parçayı nasıl zekice anlattığı için övünür (487-488, 1455). Şair şiirsel uzlaşımları başka felsefi ve duygusal kaygıların karşısına diker, uzlaşımları uygularken onların parodisini üretir, "kalem"i uzlaşımlara uymadığı için azarlar gibi yapar.

Anlatıcı

Gam deştine eylerim tekâ-pû
Kimdir dura bâna şimdi karşû (1636)

[Gam çölüne dalmadayım, orda yürümedeyim; kimdir şimdi bana karşı duracak?]

Anlatıcı kendini hikâyenin başında (240-242) kalemin yazıcısı olarak tanıtır:

Dil-zinde-i feyz-i Şems-i Tebrîz
Ney-pâre-i hâme-î şeker-rîz

---

4 On sekiz, Mevlevi tarikatinde simgesel değeri olan bir rakamdır. Konunun ele alınışı için, bakınız Gölpınarlı (*Mesnevi Şerhi*, 1981-1984 ed. 1:15f.).

5 Kamış kalemin mürekkebe daldırılan ucuna kalemin dili denir. Mürekkebin akışını kolaylaştırmak için uç ortasından uzunlamasına yarılır ve bu yüzden kaleme "çift dilli" denir (*Hüsn ü Aşk*, b. 361). Uç aynı zamanda bir ayak olarak da düşünülür ve kalemin yürüdüğü söylenir. Belli bir açıyla yontulduğu için kaleme "aksak" denir ve "eğri büğrü basarak" yürüdüğü düşünülür (b.2).

Bû resme koyup beyân-ı aşkı
Söyler bana dâstân-ı aşkı
Kim vardı Arab'da bir kabîle
Mustecmi'-i haslet-i cemîle

[Tebrizli Şems'in feyziyle gönlü diri olan ve şekerler döken kamış parçası kalem,
Aşkı anlatışı bu tarza dökerek bana, aşk destanını söyler:
Araplarda bir kabîle vardı; bütün temiz huylara sâhipti bu kabîle halkı.]

Mevlana'nın *Mesnevi*'sinin başında değindiği kamıştan yapılan ney gibi kalem de Mevlevilik geleneğinde insanın simgesidir.[6] Şems-i Tebrizî Mevlana'nın en yakın dostu, hocası ve müridiidir; geleneksel kanıya göre Mevlana'yı şiir yazmaya sevkeden aralarındaki bu ilişkidir. "Ben" diye tanımlanan kişi anlatıcı dediğimiz, kalemin/insanın hikâyesiyle ilişkili sestir.

Anlatıcının kalemi, tıpkı Mevlana gibi Şems'ten ilham alır. *Hüsn ü Aşk*'ta kalemden bazen "feyzle gönlü dirilmiş", bazen de sadece şairin sanatsal ve politik talepleriyle meşgulmuş gibi bahsedilir. Anlatıcı nadiren yukarıdaki başlıkta alıntılanan beyitte olduğu gibi hikâyenin kahramanı Aşk'la birleşmek için sesini keser.

Galib'in hikâyesi, gerçekliklerin ve simgelerin birbirine girdiği bir mekanda yaşayan bir Arap kabilesi olan Sevgi Oğullarının (Beni Muhabbet) tanıtımıyla başlar. Soyutlamalar, düşünceler, duygular maddi şeylermiş gibi, nedenler ise sonuçlarmış gibi alınır. Bir eylemin öznesi nesnesiyle, eylem ise öznesi ve nesnesiyle aynı şey haline gelmiştir (245, 247, 255, 267, 269, 272-273, 278-279):

---

6 Mevlana'nın eseri, İkinci Bölüm'de alıntılanan bu beyitle açılır: "Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor."

Giydikleri âftâb-ı temmûz
İçdikleri şu'le-î cihan-sûz
Hargehleri dûd-ı âh-ı hırman
Sohbetleri ney gibi hep efgan
Sâgarları gürz-i hûh-peyger
Sahbâları merk-i dehşet-âver
Ahûları dûd-ı âh-ı ser-keş
Endâmı siyâh şâhı âteş
İster okı gitmeye yabâne
Kendi çekinûr zıh-ı kemâne
Peyvend edûb âh-ı dâğı dâğa
Çûn bark giderler idi bâğa
Maksûdları heman akar sû
Yeksan leb-i şerha vu leb-i cû
Bilmez ki nedir nihâl-i gül-nâr
Âteş mi bitürdi yohsa gülzâr
Gül mi güler ergavan mı ağlar
Etfâl-i nihâl kan mı ağlar

[Giydikleri temmuz güneşiydi; içtikleri, cihânı yakıp yandıran yalım.
Çadırları, mahrûmiyet âhının dumanıydı; sohbetleri, hep ney gibi feryâd ü figandı.
Sağrakları dağ gibi büyük gürzdü; şarapları dehşetler saçan ölüm.
Giyikleri, başçekip çıkan ah dumanıydı; bedeni simsi-yahtı, boynuzuysa ateş.
Oklarının yabana gitmemesini istiyen avcı, yay kirişine kendisini gererdi.
Bedenlerindeki dağlar yüzünden ettikleri ahları dağlara yöneltirler; bağa, bahçeye şimşek gibi giderlerdi.
Diledikleri ancak akarsuydu; onlarca yaradan akan kanla dere kıyısı birdi.

Gül çiçeği nedir, yoksa gül bahçesi ateş mi bitirdi; hiçbiri farkında değildi.
Gül mü güler, argavan mı ağlar; yoksa kan mı ağlıyor fidan çocukları?]

Hüsün adlı kız ile Aşk adlı oğlanın içine doğdukları dünya, arzunun algıyı çarpıttığı, terimlerin ilişkilerini tam da eğretileme terimleri ile anlam ve biçim farklılıklarını yöneten şiirsel ve felsefi uzlaşımlar hattı üzerinde tersine çevirdiği bir yerdir. Bu tür bir çarpıtma Galib'in eserinin temel özelliğidir ve bunun eğretilemeli uygulamalarının belli ölçüde şiirsel dili ve temsilleri yöneten uzlaşımlarla ve farklılıklarla ilgili olduğu söylenebilir.

Hüsün ve Aşk okul çağına gelince Molla-yi Cünun tarafından eğitilmek üzere okula giderler. Bir bahar günü, içinde "tabiatı tertemiz bir şair"e benzeyen "feyiz havuzunun" bulunduğu Anlam Bahçesi'nde (Nüzhetgâh-ı Ma'nâ) bir gezintiye çıkarlar (714). Orada onları yeni bir karakter, Şiir (Sühan)[7] karşılar ve bir ses poetika hakkında tartışmak üzere anlatıyı bölüp Arasöz'ü başlatır.

---

7 Galib, *Hüsn ü Aşk*'ta "şiir" ve "şair" için çeşitli sözcükler kullanır. İngilizce'de *eş'âr* (şiir) teriminin "poetry" ve *şâir* teriminin "poet" olarak çevrilmesi standarttır. Başka bir terim olan *mazmûn* etimolojik olarak "anlam", "mana" demektir. Osmanlı kullanımında anlaşıldığı kadarıyla "*nükte* " anlamına geliyordu; Redhouse 1890 sözlüğüne göre, "witticism" (nükte) ya da "pun" (sözcük oyunu, cinas). Fakat Galib'in kullanımında eğretileme ve söz sanatlarını da içine alan şiirsel bir anlamı vardır.

Fakat Arasözün üç kanıtının nesnesi *sühandır*. Bu Farsça'dan alınma sözcüğün Redhouse sözlüğündeki çevirisi şöyledir: "1. Söylenen, düşünülen, yazılan her şey; bir sözcük, ifade; bir mütalaâ, bir deyiş. 2. (tasavvuf) Bir vahiy ya da ilahi emir". Bunlar kapsamlı tanımlardır, ama hiçbirisi Galib'in kullanımına yani şiire karşılık değildir; *Hüsn ü Aşk*'ta *sühan* terimi tek başına "şiir", birleşik isimlerde (*sühanver*, *sühansenc* gibi) şair ve bir karakterin ismi olarak kullanılır.

Terimin alternatif çevirileri "sözcük" ya da "konuşma" olacaktır; birleşik isimlerde de "hatip" anlamı oluşacaktır. Bu kullanımlarda sözcüğün düzanlamı korunur, fakat Galib'in vurguladığı şiirsel yananlam kaçırılır. "Sözcük", ayrıca, Anglofon bir okurun aklında Hıristiyanlıkla bağıntılı çağrışımlara yol açma dezavantajına sahiptir; hele bir de bir karakterin ismi olarak büyük harfle yazılır-

Hatip

Ey tâlib-i şeb-çerâg-ı ma'nâ
İnsâf ile kıl kelâmım ısgaa (737)

[Ey karanlıkları aydınlatan mânâ mumunu dileyen, sözümü insafla dinle.]

Yeni bir sesin araya girişi üslubun anlatıdan hitabete dönüşmesiyle belli olur. Hatibin ayırdına varmamızı sağlayan, tartıştığı kişinin söylemidir. Hatip zamanının şiirsel uygulamalarını -şiirin varlığı, gerekliliği ve evrenselliği ile ilgili- üç kanıt öne sürerek yerer ve bunu "Şairliğin Doğası" başlıklı bir bölüm izler.

Arasöz Farsça bir beyitle biter: "Niceye bir sözü sözden kapacağız, bahsi uzatıp gideceğiz? Biz kendi hikâyemize dönelim" (829). Bu eserdeki üç Farsça beyitten biridir ve her birinin biçimsel işlevleri vardır. İlki önsöz niteliğindeki bölümlerin sonunu işaret eder ve hikâyeye geçişi sağlar: "Bilişlik şehrinden olan, mataamızın nereli olduğunu bilir" (239). Bu bölümler ve Arasöz göreli olarak açıklayıcı bölümlerdir ve her birinin son beyti şiirsel anlatı ve anlatıcının sesi hakkında deneme diyebileceğimiz bölümlerin sonuna işaret eder. Üçüncü Farsça beyit sonsözün ilk bölümünü bitirir ve görece açıklayıcıdır: "Şimdiki zamanda ki şairlikten eser bile yok, söz sultanı benim, başkası değil" (2082). Bunu kalemin yazarlık iddiasını reddeden Türkçe

---

sa. Gibb, *Hüsn ü Aşk*'ı bir tür neo-Platonist alegori olarak okuyup, *Sühan*'ı "Logos" [söz, mantık-ç.n.] olarak çevirmiştir (4: 187-188). Sürekli olarak "söz" karşılığında kullanıldığında Galib'in verdiği anlamın özgüllüğü ortadan kalkar.

Hüsn ü Aşk'ta "konuşma" olarak çevrilebilecek başka kullanımlar da vardır (*kelâm*, b. 737; *nutuk*, b. 18). Bu terimlerin düzanlamları *sühan*/şiir'in düzanlamlanıyla örtüşse de, yananlamları uyuşmamaktadır. Hatib, "insâf ile kıl kelâmım ısgaa" (sözümü insafla dinle) (b. 737) dediğinde, Galib'in zamanındaki şairlerin ürettiği ya da ona göre üretmek zorunda oldukları konuşma kategorisinden farklı bir kategoriye gönderme yapar.

bir beyit izler: "Ey kalem, eser senin değildir. Ey gece, bu seher senin değildir." (2083) Şair burada kurallaşmış öz-övgüden uzaklaşarak daha kişisel, içten gelen bir özyaşamöyküsel söyleyişe geçer ve yeteneğini Mevlana'nın ruhsal coşkusuna bağlar.

Şairin, anlatıcının ve hatibin bu çokseslilığı çeşitli düzeylerde bütünlüğün kırılma noktalarına dikkat çeker. Yazar kendi eserine farklı açılardan bakarak kendi kendisiyle tartışmaya girer. Bir ses öteki sesin konuşmasına karışarak "kurmaca dünyasının" metinsel yapısını kesintiye uğratır (Dolezel, 1988) ve bir başka yapıyı devreye sokar. Eğretilemeler, dikkati yeniden anlamın metinsel oluşumuna yönelten şiirsel ve felsefi uzlaşımlar doğrultusunda neden-sonuç ve anlam-biçim ilişkilerini tersine çevirirler. Seslerin çoğulluğu bir tartışma atmosferi yaratır.

Muhalefet

Za'mınca suhan-ver-î zamâne
Seccâde-nişîn-i kahve-hâne (745)

[Sanır ki zemânede yalnız kendisidir söz bilen. Kahvehâne seccâdesine oturmuşlardır.]

Hatip şairliği diğer mesleklerin, diğer tavırların ve işlerin zıddı olarak tanımlar. Arasözü, yenilikçi olan kendisiyle "seccade-nişin-i kahvehane" ve taklitçi olan çağdaşı profesyonel şairler arasında bir yarışma parodisi tertip ederek başlatır. Okuyucularından, "yeni mazmun yoktur diye iddia eden akıllı kılığındaki bazı deliler" (739) gibi olmayan, "anlamın aydınlatıcı mumunu" arayanlar (737) diye söz eder. Muhaliflerini, ukalaca her şeyin söylenmiş olduğunu ve bir şaire seleflerinin eserlerini taklit etmekten başka bir şey kalmadığını öne süren sarsak bulalalar olarak resmeder.

Ahmet Evin'in gözlemlediği gibi 18. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'nda şiir, vezin ve retorikten oluşan, öğrenilmesi gereken bir devralınmış bilgiler toplamı, bir bilim dalı olarak görülüyordu. Yararlıdan zararlıya uzanan bir yelpazede şiir ne yararlı ne de zararlı olarak sınıflandırılıyordu. Bu sınıflandırma "18. yüzyılın ilk yarısı boyunca Türkiye'deki eğitim hakkında bilgiler" içeren bir belgeden alınmış ve şiire "düşünsel uğraşlar arasında önemsiz bir rol biçildiğini" gösterdiği biçiminde yorumlanmıştır (Evin 1973, 67-68). Galib'in eserinde şiirin bir inceleme konusu, bir bilim (ilim) olarak değerlendirilmesi onun karşı çıktığı görüşü temsil eder; Galip, böyle bir görüşün evrensel olmadığını belirtmektedir.

Hatibin görüşleri, şiirin doğası ve toplumsal değeri üzerine süregiden bir tartışmanın içinden gelir gibidir ve yirmi beş yaşındaki Galib'in kendi döneminin kurumsal konumlarıyla çatışan düşünsel ve politik bağlantılarına da ışık tutmaktadır. "Seccade-nişin-i kahvehane"ye yönelik istihzası, şiir geleneği ile daha kapsamlı felsefi meseleler arasındaki çatışmayı anımsatarak, algılamayla ilgili sorulara yol açar. Kahvehane bir dedikodu, söylenti, rivayet mekanıdır. Öyleyse mecazi olarak, yerilen şairler eskileri taklit ederek şiir söyledikleri gibi, ancak rivayet yoluyla bilinen bir Allah'a tapındıkları için de taklide tapınmış olmaktadırlar.

Hatip şiirle ilgilenen üç gruba hücum eder: Profesyonel şairler (739-755), memurlar (756-761) ve ulema (762-765). Şairlere hücumu, şiirin varoluşsal konumunun ele alındığı Dördüncü Bölüm'de daha ayrıntılı olarak incelenecek. Hatibin sözde şairler olarak bürokratlar ve ulemaya yönelik tenkidi ise burada ele alınacak. Hatip, şiiri öğrenmeyle elde edilen vezinli-kafiyeli bir üretim olarak değil bir vahiy olarak görmektedir.

Memurlar

Nazm içre olur mı ilm ile lâf
Yâ söylemeyim mi eyle insâf (822)

[Şiir içinde bilgiyle laf mı edilir? Peki, insâf et, bu sözü söylemiyeyim mi yâni?]

Arasözde ve anlatıcının Molla-yi Cünun'u Hüsün ve Aşk için ideal öğretmen olarak tanımlayışında, Osmanlı memurlarının ve ulemanın eğitim müfredatlarına uygun yazarlarla ve bilimsel ("ilim" kelimesinin şimdi modası geçmiş anlamında) kitaplarla bayağı bilgi diye alay edilir. Hatip, dar görüşlülükleri, ukalalıkları ve kulamparalıkları yüzünden bürokratları fena halde azarlar (756-761):

Dîğer müteşâirân-ı küttâb
Kim ekseri Hâcegân-ı küttâb
Kerrâke-i süf pür mübâhât
Mevc-âver-i bahr-i ıstılâhât
İndinde muazzam-ı metâlib
Ezberlene Münşeât-ı Râgıb[8]
Sonrâ bir iki güzelce oğlan
Tunbûr u şerâb u ba'zı dîvan
İş görmede tab'a gelse nefret
Bunlarla imiş medâr-ı kuvvet
Muğlîm deme bû demek değil mi
Şâirliği bî nemek değil mi

---

8 Hikemî (felsefi) şiirleriyle tanınan Sadrazam Koca Ragıb Paşa'nın (öl. 1762) *Münşeât*'ı muhtemelen, okuryazarlara yönelik bir yardımcı kitap olarak iş görüyordu. Bir *münşeat* (ya da *münşeat mecmuası*) özel amaçlı kompozisyonların, özellikle resmi devlet belgeleri ve mektuplarının toplandığı, bazen bir sözlükçe de içeren ve acemi bürokratlara kullanım konusunda yardımcı olan bir eserdi (Levend 1973, 26, 113-116).

[Bir de kâtip sınıfının şâir geçinenleri vardır; bunların çoğu kâtiplerin Hâcegân sınıfındandır.
Sof kerrâkeleri övünmekle dolar, kabarır; terimler denizine dalarlar.
Onlarca elde edilmesi gereken en büyük şey, Münşeât-ı Râgıb'ın ezberlenmesidir.
Sonra da bir iki güzelce oğlan; tambur, şarap; bâzı dîvanlar.
İş görmekten insana usanç geldi mi, güç-kuvvet ancak bunlarla elde edilirmiş.

Oğlana düşkünlük bu demek değil mi? Bu çeşit kişinin şâirliği tatsız tutsuz olmaz mı?]

Şiirsel tartışmalarda bu tür eşcinsellik (pasif eşcinsel, muğlim) suçlamaları yöneltmek alışılmadık bir şey değildir; aksine bunun retorik bir izlek olduğu görülmektedir. Cinsellikle yaratıcılık arasında burada kurulmuş gibi görünen ilişkinin pek durulmamıştır üzerinde. Hatibin tanımladığı türden şiir için tinsel bir hazırlığa ya da özel yaşamın aksine kamusal alanda edepli davranılmasına ilişkin ahlâkî bir tartışmaya da gönderme yapılıyor olabilir. Ama kesin olan memurların rehaveti şairlik zanneden amatörler olarak alaya alındığıdır.

Ulema

Şehrîlerimizde ba'zı yâran
Semt-î hünere olur şitâban (764)

[Şehirlilerimizden bâzı dostlarsa hüner semtine koşarlar.]

Hatibin, memurların ve profesyonel şairlerin altında sınıflandırdığı ulema en hakir gördüğü kimselerdir. Arasöz'de, şairliği retorikle karıştırdığı için yerilir ulema (762-763):

Olmaz hele suhte kısmı şâir
Etmem o gürûhı bahse dâir
Telhîs şevâhidiyle munlâ
Da'vâ ede nazmı zûr da'vâ

[Hele softa kısmı hiç şâir olamaz; o bölükten bahse bile lüzum yok, bahis bile etmem.
Molla, Telhîs örnekleriyle şâirlik dâvâsına girişecek ha; yalan dâvâdır bu.]

Telhîs,[9] medreselerde belâgat öğretimi için kullanılan bir metindi. Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli devlet görevlerinde bulunanların çoğu temelde "Arapça ilimlerin"[10] öğre-

---

9 Bu, Osmanlılarca Hatib-i Dimişk (öl. 1338) olarak tanınan Şeyh Celâl'ed-Dîn Muhammed İbn Abd'ür-Rahman al-Kazvînî'nin Arapça olarak yazdığı *Talhîs'ül-Miftâh*'tır; bakınız Gölpınarlı (1968, 333, *Keşf'üz Zunûn*'dan alıntılayarak). *Hülâsa*, kendisi de Abdülkahir el-Curcânî'nin iki Arapça eseri *Asrâr al-Balâga* ve *Dalâ'il'ül-I'câz*'ın kısaltılması olan, Sakkâkî'nin (öl. 1229/626) Arapça *Miftâh'ül- 'Ulûm*'unun özetidir. Türkçede *Me'ânî, Beyân ve Bedî'* olarak sıralanan dil bilimlerini açıklar. Bu kitap üzerine pek çok şerh ve *hâşiye* (şerhin şerhi) yazılmıştır: Sa'ad'ed-Dîn Mes'ûd İbn Umar'et-Taftâzânî'nin *Mutavval*'ı (1389-1390/792) ve Molla Hüsrev'in (öl. 1480-1481/885) *Mutavval* üzerine yazdığı hâşiyesi belki de Osmanlı medreselerinde eğitim görenler arasında en çok bilinenlerdi.

Burada şunu da belirtelim ki, edebi kategoriler olarak şerh ve hâşiye Osmanlı nesrinin (bazen manzum olarak yazılsalar da) en verimli türleri arasında yer alıyordu. Şerh, modern bir perspektiften bakıldığında ikincil bir edebiyat türü olarak görülebilir. Ama Osmanlıların da böyle düşündüğü varsayılınca, bu türler garip bir biçimde ahmakça ya da değersizmiş izlenimi uyanıyor. Bu noktada, 20. yüzyılda Avrupalı ve Amerikalı araştırmacıların ürettiği muazzam "yakın okuma" [close reading] ciltlerini ve bu türden üretimi güdüleyen profesyonel koşulları anımsamak gerekiyor.

10 En temel düzeyde bu, Arapça Kuran bilgisiydi. Bir öğrencinin Osmanlı medreselerinden birine girebilmesi için büyük olasılıkla en azından Arapçayı, hem yazı hem de dil düzeylerinde okuyabilmesi gerekiyordu. Farsça öğrenimi çoğunlukla bir tekkede mümkün olabiliyordu.

Bu türden bir hazırlığa tabi olmak büyük oranda kişinin içine doğduğu koşullara bağlıydı. Yeterli imkâna sahip aileler çocuklarına Arapça ve Farsça öğretmesi için özel hoca tutabiliyorlardı. Osmanlı zamanlarına damgasını vuran temel eğitim, yerel kaynaklarca finanse edilen ve yönetilen mektep eğitimiydi. Bu eğitim zaman ve mekana bağlı olarak çeşitlilikler göstermekteydi. Mektebe

tildiği medrese eğitimini almıştı. Bu, ulemanın tamamı için de geçerliydi ya da öyle olması beklenirdi. Galib'in medrese eğitimi yoktu; yine de *Hüsn ü Aşk*'ta medresede verilen bilgilere vukufunu adeta alay edercesine sergileyecektir.

Galib eğitimini önce evde babasından, sonra da Mevlevi tekkelerine bağlı çeşitli hocalardan almıştı (Ergun 1936, 14-21). Bilgisinin derecesi -üç dil biliyordu ve resmî eğitimden geçmediği halde birçok alanda çok kapsamlı bir bilgiye sahipti- yaşam öyküsünü yazanlarca mucizevi bir şey olarak anılmıştır. Bağımsız teşebbüsü ve dehasıyla övünse de, Galib ilk eğitimini, Şahidi'nin Farsça-Türkçe manzum sözlüğü *Tuhfe*'yi babasıyla çalışarak almıştır (Ergun 1936, 14-15). Şair, yeteneğinin Mevlana tarafından bağışlandığını iddia etmekle birlikte, yeteneğin gelişmesi için gereken çeşitli bilgi türlerine ulaşmada yoğun istek ve sıkı çalışmanın önemini de vurgular.

Yaşamöyküsünü yazanlar, Galib'in babasının profesyonel bir bürokrat olduğunu, hiçbiri günümüze kalmamış olmakla birlikte şiir yazdığını ve Galib'in de kısa sürelerle önemli devlet görevlerinde bulunduğunu kaydetmişlerdir (Ergun 1936, 10, 21). Medrese mezunlarının bürokraside önemli mevkilere doğrudan atandığı görülmüşse de, o zamanlar

---

devam eden bir erkek çocuğu asgari düzeyde Kuran'dan beş vakit namazı doğru olarak kılması için şart olan kısa bölümleri ezberliyordu. Azami düzeyde de, silinebilir bir levha üzerinde çalışarak ezberlediği bölümleri yazmayı öğreniyordu. Böylece Arapça, Farsça ve Türkçede yaygın olan hüsnühat tarzlarından en az birini öğrenecek ve bu da muhtemelen Türkçenin temel okuryazarlık düzeyine ulaşmasına yol açacaktı.

İmparatorluk tebasının çoğunluğu bundan daha ileri bir edebiyat eğitimi almıyordu; çoğu bir tür mesleki eğitime giriyor, çırak olarak işe başlıyordu. Böyle bir bilgi birleştirici bir etkendi; daha sofistike bir düzeyde erkeklerin klasik Arapçanın sözdağarcığı dolayımıyla Kuran'daki kavramları aynı biçimde anlamalarını getiriyordu. Toplumsal düzeyde çıraklar bir dereceye kadar edebiyatı, sözlü olarak öğrenebilirlerdi. Burada şunu hatırlamalıyız ki, *herkesin* kendi dil ve edebiyat geleneğini öğrenmeye çalışması 19. yüzyıldan önce dünyanın hiçbir yerinde arzulanır bir şey değildi.

memur olabilmek için bir çıraklık devresinden geçmek gerekiyordu. Şair bu meslekle, en azından üyelerinin yazdığı şiirler nedeniyle alay ediyordu. Burada, Galib'in medrese ve tekke eğitimleri arasında bir ayrım yaptığına dikkat edilmeli. Onun eğitimi, medrese ve saray okullarına bir alternatif oluşturan tekkeden kaynaklanıyordu. Bu yüzden, memurlarla ulemaya yönelik küçümseyici bakışı da medreseyle tekke arasındaki rekabetten kaynaklanıyor olabilir.

Galib'in babasının çevresi, tekke geleneğine bağlı seçkinlerden oluşmaktaydı. Galib doğduğunda (hicri 1171/miladi 1757-58), Dilâver Ağazâde Vâhid Ömer (öl. 1175/1761-62) onun doğumuna bir tarih düşürmüştü (Gölpınarlı 1976, 8). Galib bir gazelinde bu tarihi gururla alıntılar:

> *Kim kaadir ilâc eylemeğe hükm-i kaderdir*
> *Târîhi imiş Galib-i zârın "Eser-i Aşk"*[11]

Ömer bu tarihi düştüğü sırada iki çok farklı yüksek görevi aynı anda yürütmektedir: Bir memur olarak reisülküttaptır ve bir derviş olarak da *Melâmî* tarikatinin kutbudur.[12] Ömer'in bu tarihi düşmesi, hem Mevlevilik hem de Melamilikle bağlantısı bulunan Galib'in babasıyla yakın ilişkisini göstermektedir (Ergun 1936, 13). Babası Galib'i tekke geleneğine yakın bir memurlar muhitine tanıştırmış olsa gerektir.

Hüsn ü Aşk'ta medrese eğitimine yönelik küçümseyici göndermeler, Galib'in Mekteb-i Edeb'teki Molla-yi Cünun'u betimleyişi sırasında görülür. Hüsün ve Aşk orada, normalde gerçek olan şeyleri ters çevrilmiş bir perspektiften görmeyi öğrenirler. Hikâyenin daha öncesinde anlatıcı bu iki

11 *Eser-i aşk*; bu tamlamanın Arapça harflerinin rakamsal değerlerinin toplamı 1171'dir (*Divan*, 2. kısım, s. 68).

12 Merkezi yetkesi. Osmanlı Melâmiliği konusuna bir giriş için, bakınız yazarın "İbni Arabi ve Osmanlı Derviş Gelenekleri: Melâmilik".

çocuğun doğuştan ters giden kaderlerini betimlemiştir (305-311):

Hüsn eylediler o duhtere âd
Ferzend-i güzîne Aşk-ı nâ-şâd
Hüsne dedi sonra kîmi Leylâ
Şîrin dedi kîmi kîmi Azrâ
Mecnûn kodı kîmi Aşk için ad
Vâmık dedi kîmi kîmi Ferhâd
Sonra o lugat olub diger-gün
Leylâ dedi Aşk'a Hüsn'e Mecnûn
Her ân bozub kazâ tılısmı
Bir güne değişdirirdi ismi
Bunlar dahı tıfl-ı bî ser-encâm
Gerdun dolaşır ki ede güm-nâm
Güm-nâmlık île bûla şöhret
Güm-keştelik ola sonra âdet[13]

[O kıza Hüsün adını verdiler; o seçilmiş oğlana da şâd olmıyan Aşk adını taktılar.
Sonra Hüsn'e kimisi Leylâ dedi, kimisi Şîrin, kimisi de Azrâ.
Kimisi Aşk'ın adını Mecnûn kodu, kimisi Vâmık, kimisi de Ferhâd.
Sonra o söz bir başka tarza dökûldü; Aşk'a Leylâ dediler, Hüsn'e Mecnün.
Kaza ve kader tılsımı, her an adlarını bozup değiştirmede, bir başka ad takmadaydı onlara.
Bunlar, daha başlarına bir şey gelmemiş çocukken felek, bunların adlarını yok etmek için döner dururdu.
Bunların, adlarının yok olmasıyla şöhret bulmalarını, sonra da kendilerini yitirmeyi âdet edinmelerini dilerdi.]

13 *Leylâ ve Mecnûn*, Şirin ve Ferhat, Azra ve Vamık birçok islami romansın öznesi olan, meşhur kadın ve erkek kahramanlardır.

Hüsün ve Aşk okula gittiklerinde bütünleşir, ikiyken bir olurlar (358, 363, 367-368, 372):

Bir kışra girüb dü magz-ı bâdâm
Bir mektebe vardılar Edeb nâm
Mekteb olub ârada heyûlâ
Bir sûrete girdi îki ma'nâ
Bir yerde olub îkisi câlis
Âyîneye girdi aks ü âkis
Mekteb o harem serâ-yı vahdet
Cem' oldılar anda hecr ü vuslat
Hep dersleri rızâ vu teslîm
Munlâ-yı Cünûn pîr-i ta'lîm

[İki iç bâdem bir kabuğa girdiler de Edeb adlı mektebe vardılar.
Mektep, arada, sûrete bürünen bir heyûlâ olmuştu da iki mânâ, bir sürete girmişti.
İkisi bir yerde oturmuşlardı da aksedenle içine akis düşen, bir aynaya girmişti sanki.
Mektep denen o birlik hareminde ayrılıkla buluşma, bir araya girmişti.
Dersleri, baştan başa râzılıktı, teslîm oluştu; Munlâ-yı Cünun da onlara bunları öğreten pîrdi.]

Ulemanın aksine, Molla-yi Cünun "mükemmel bir şeyhtir; akli ya da şeri tüm kısıtlamaların ötesindedir.

Molla-yi Cünun

Çıkmaz ne umûrı şâh-ı fikre
Düşmez yolı seng-lâh-ı fikre (376)

[Ne umurunda ki; düşünce dalına çıkmaz; yolu, düşüncesi, taşlık yere sapmaz.]

Hüsün ile Aşk'ın, Molla-yi Cünun'un etkisiyle yaşadıkları vahdet vahiy ve tekke geleneğiyle bağlantılıdır. Molla o denli güçlü ve çekici bir bilme biçimine sahiptir ki, en gururlu alimler bile onu eğlendirebilmek için ona çengilik yaparlar. O, sorumluluğun ötesindedir (380-381):

Yoğdı ser ü kârı zann u şekde
Hiç şübhesi kalmamış felekde
Allâh'a bile olursa ser-keş
Havf eylemez ânı yakmaz âteş

[Zanda, şüphede işi-gücü yok; âlemde hiçbir şüphesi kalmamış.
Yaradana bile serkeşlik eder, korkmaz; onu ateş yakmaz.]

Molla-yi Cünun diğer tüm hocaların öylesine üstündedir ki, mantığın olağan işleyişini bile tersine çevirebilir (383-385):

Var huccetine göre usûli
Çespîde kıyâsına fusûli
Bahs etse eder cihânı ilzâm
Bir sözle eder fihâmı ifham
İbni Melek'i[14] *sokub zemîne*
Bin neng bulurdı Fahr-ı dîn'e[15]

[Delîline göre usûlu var; parça buçuk işleri de kıyâsına uygun.
Bahse girişirse bütün dünyayı mat eder; bir sözle en büyük bilginleri bile susturur.

---

14 İbni Melek (öl. 1480-1481/885) muhtemelen medrese mezunlarının iyi bildiği önemli bir fıkıhçıydı. Gölpınarlı onu, İzzeddin Abd'ul-Latîf İbn Abd'ul-Azîz İbn Fariştah olarak tesbit etmiştir (1968, 324).

15 Fahreddin, I. Mehmet (1413-1421) ve II. Murat (1421-1444, 1446-1451) dönemlerinde Edirne'de görev yapan bir fıkıhçı ve medrese hocasıydı; bakınız İnalcık (1973, 166).

İbni Melek'i yerin dibine sokar; Fahreddin'de bin türlü ayıp bulur.]

Anlatıcı İblis ve Aristoteles'i Molla-yi Cünun'un önünde değersizlik konumuna indirger; Molla bir Şeyhulislamdır, ama tinsel sınavlar imparatorluğunun Şeyhülislamıdır (387-389):

Bezminde kopuzcı Mirzâ Can[16]
Bir cürcine harcı Fahr-i Cürcan[17]
Iklîm-i belâda Şeyhülislâm
Kavlîne terettüb etmez ahkâm
İhsânına kör dilenci İblîs
Kaşmerbaşısı Aristetâlîs

[Mirzâ Can, meclisinde kopuzcubaşı; Fahr-i Cürcânî, bir curcunacısı ancak.
Belâ ülkesinde şeyhülislâm; sözlerinden dolayı da hiçbir hüküm altına girmez.
İblîs bile onun ihsânına karşı bir kör dilenci; Aristatalis, kaşmercibaşısı.]

Arasöz'de şairler şiiri taklitle karıştırdıkları, memurlar desteksiz heveskarlıkları, alimler de öğrenme yoluyla şiir

16 Şirazlı Mîrzâ Cân (öl. 1585-1586/904), medrese müfredatındaki standart edebi üslup ders kitabı olarak daha önce andığımız, Kazvînî'nin *Hülâsa*'sı üzerine bir şerh olan Taftâzânî'nin *Mutavval*'ı (1390/792) üzerine bir hâşiye yazmıştır.

17 Fahr-i Curcan ya da başka bir deyişle Fahr'ed-Dîn Gurgânî (öl. 1050-1051/442) Pehlevîce bir romans olan *Vîs ü Râmîn*'i (Levend 1973, 221) Farsça bir mesnevi olarak yazdı (Gölpınarlı 1968, 325). Fahr-i Curcan, Galib'in burada inceleyeceğimiz açılış bölümü "Der Sebeb-i te'lif"de (b. 173-239) açıkladığı, *Hüsn ü Aşk*'ı yazdığı sıradaki koşullar bağlamında pek saygıyla anılmayabilir. Galib bu bölümde Osmanlı şairi Nabi'nin (öl. 1712) *Hayrâbâd*'ını eleştirir. Dördüncü Bölüm'de Galib'in, Nabi'nin olay örgüsünü Şeyh Feridüddîn 'Attar'ın (öl. 1220) *İlâhînâme*'sindeki bir öyküden aldığı yorumunu tartışacağız. Attar'ın öyküsü de Fahr-i Curcan'ın *Vîs ü Râmîn*'inden alınmıştır (Gölpınarlı 1968, 29-32l).

yazabileceklerini sandıkları için eleştirilmişlerdi; Galib Molla-yi Cünun'u betimlerken, içe doğan bilgiyi diğer tüm bilme biçimlerinden üstün görür. Şair, Nabi'yi (öl. 1712) eleştirdiği sırada, bir şairin mesleki yaşamının nasıl olması gerektiğini de ortaya koyar.

Nabi Eleştirisi

Olsa ne kadar şikeste-pervâz
Uymaz yine kûf u kaza şehbâz (223)

[Ne kadar bozuk düzen uçarsa uçsun, alıcıdoğan, baykuşa, kaza deng olmaz.]

Galib'in tartışmaları, bir dizi farklı rekabet alanına yayılan çatışmaları dramatize eder. *Hüsn ü Aşk*'ın "Sebeb-i Te'lif" başlığını taşıyan önsözü, şairin bir tekke ya da özel bir meskende toplanan bir edebi mecliste arkadaşlarıyla biraraya gelmesiyle açılır (173-177):

Bir meclis-i ünse mahrem oldum
Ol cennet içinde Âdem oldum
Meclis veli gülşen-î mahabbet
Bülbülleri yekser ehl-i ülfet
Her bîrisi şâir-î suhan-senc
Gencîneler elde cümlesî genc
Sohbetleri şi'r ü fazl u irfân
Ülfetleri nazm u nesr ü iz'an
Ben mest-i sabûh-ı nükte-dânî
Vakt îse sabâh-ı nev-cüvânî

[Bir uzlaşma, kaynaşma meclisine girdim; o cennet içinde sanki Adem oldum.
Bir meclisti ama sevgi cennetiydi; bülbüllerinin hepsi de söz sohbet ehliydi.

Herbiri, söz tartan, değerli sözü bilen, anlıyan bir şâirdi; hepsinin de hazineleri de ellerindeydi; hepsi de gençti.
Sohbetleri şiirdi, faziletti; irfandı; konuştukları nazma, nesre, anlayışa dâirdi.
Bense nükte şarabiyle sarhoştum; zaman da ilkgençlik çağının sabahıydı.]

Topluluk, Osmanlı kamuoyunun etkilendiği son mesnevi olan, Nabi'nin *Hayrâbâd*'ını övmektedir. Galib burada anlatılan olay meydana gelmeden önce (yaklaşık 1781), oluşturduğu divanıyla biraz isim yapmıştır. Topluluğun Nabi'nin eserini övmesini kendisine yönelik bir meydan okuma olarak yorumlar (181-184):

Ol nazmın edûb bir ehl-i ma'nâ
Medhinde mübâlagayla ıtrâ
Bezm ehli serâ-ser etdi ıkrâr
Bü kavli muvâfakatla tekrâr
Bir gaayete erdi kim meâli
Tanzîrinin olmaz ihtimâli
Ol rıtl banâ geran göründü
Bir süret-i imtihan göründü

[Bir mânâ ehli, o nazmın medhinde pek ileri gitti.
Meclistekiler de tümden onun sözünü gerçekleştiler; hep birden bu söze uydular, tekrarladılar.
Söz, öylesine aşırı gitti ki, ona nazîre yazmanın imkânı yoktur dediler.
O sağrak bana ağır geldi; hattâ biraz da sınayış gibi göründü.]

Şair, *Hayrâbâd*'a bir dizi eleştiri yöneltince, arkadaşları ona daha iyisini yazmasını söylerler; gazelde kendini ispatlayan Galib'in bir mesnevi yazması gerekmektedir (234-235):[18]

18 Nazım türleri düzenindeki bu sıra -önce gazeller, sonra *mesnevi*- gelenekseldir.

Tutdı beni ol söz île yâran
Da'vâya gerek gel imdi burhan
Nâbî ana kim guc île ermiş
Allah sana gençliğinde vermiş

[Dostlar da beni o sözlerle tuttular da, gel bakalım dediler; dâvâya burhan gerek şimdi.
Nâbî'nin güç eriştiği şeyi, Allah sana gençliğinde vermiş.]

Nabi eserini yaşlılık yıllarında vermiştir, genç Galib'in de ona yönelik eleştirileri bu konu çevresinde yoğunlaşmaktadır: Yaşlı Nabi tüm deneyimine ve yararlandığı saray korumasına rağmen, ahlâkî ve teknik açılardan şairlik idealine ulaşamamıştır (197-199):

Beş dâne şehenşeh-i melik-zâd
Tab'ına keremle etmiş imdâd[19]
Bâzâr-ı cihânda kâmın almış
Meydân-ı sühanda nâmın almış
Böyleyken edip yine tekâsül
Kılmış nice ma'nîden tegâfül

[Adetâ melekten doğmuş beş tâne pâdişahlar pâdişâhı, onun şâirlik tabîatine keremlerle yardım etmiş.
Dünyâ pazarında dileğini elde etmiş; söz meydanında ad san sâhibi olmuş.
İş böyleyken gene tembellik ederek nice mânâdan gaflet etmiş.]

Nabi geçimini güçlü kişilerin koruması altına girerek sağlamak zorundaydı.[20] Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazdıktan sonra

19 Uzun ve başarılı kariyeri boyunca Nabi beş Osmanlı sultanının emrinde çalışmıştır: IV. Mehmed (1648-1686), II. Süleyman (1687-1690), II. Ahmed (1691-1694), II. Mustafa (1695-1702) ve III. Ahmed (1703-1729).

20 Nabi, önemli hükümet görevlerinde bulunan birçok insanın sekreterliğini

Mevleviliğe girişi ve tarikatte ilerleyişi Nabi'nin durumuna bir alternatif oluşturmaktaydı. Galib'in Mevlevilik kariyeri ona maaşlı bir atama getirecekti ve böylece Nabi'nin ulaşamadığı bir özgürlüğe, zengin ve güçlü kişilerin koruması altına girme zorunluluğundan kurtulma özgürlüğüne ulaştıracaktı. Şair, *Hayrâbâd*'ın kahramanının bir hırsız olduğunu söyleyerek, Nabi'yi ahlâksız bir karakteri yüceltmekle suçlar (205-207). Nabi hikemi şiirler yazmakla tanınmaktadır, ama Galib'e göre onun hikmetleri ıvır zıvırdan başka bir şey değildir (209-211):

Pîrâne tekellûf etmiş el-hak
Vermiş hele kâr-ı düzde revnak
Nush etse eğer budur mezâkı:
Dünyâ fânî, ahret bâkî
Olsa ne kadar harâb ü mağşûş
Yokdur bunu bir işitmemiş gûş

[İhtiyarcasına zahmetlere girişmiş ancak; hırsızınsa işine revaç vermiş hele.
Öğüt vermiye kalkışsa, zevkına, anlayışına uyan söz, şu sözden ibâret: Dünyâ geçici, ahretse bâkıy.
Ne kadar perîşân olursa olsun, ne kadar bunamış olursa olsun; bu sözü işitmedik kulak yoktur.]

Şair Nabi'yi içgörüden ve cesaretten yoksun bularak, kayıtsızlıkla suçlar. Galib'e göre, şair dediğin cesur olmalıdır. Yetenek sınırsız çabayla gelişir ve özgün olmak isteyenin nasıl alımlanacağına aldırmaması gerekir. Şair eşitleri tarafından anlaşılamamaktan (daha doğrusu, eşitlerinin olmamasından) yakınır, ama bu davranışı için de kendine kızarmış gibi yapar (212-216):

---

yapmıştır (Banarlı 1971-1976, 2: 669-670). Bu tür konumlardaki kişilerin bir şair için bir tür koruyucu ("hamî") olduğu düşünülebilir.

Merd ana denir ki açа nevrâh
Erbâb-ı vukûfu ede âgâh
Olmaya sözü bedîhî-i tâm
Ede nice tecrübeyle itmâm
Ammâ kime eyleyim bunu fâş
Ben dahi bileydim ol kadar kâş
Efvâha sözüm olaydı dem-sâz
Lâzım mı idi felekte pervâz
Veh veh bu ne şekve ettim izhâr
Sad tevbe vü sad hezâr inkâr

[İnsan ona derler ki yeni bir çığır açar, anlayışlılara onu anlatır, onu duyurur.
Sözü de aklına gelen söz olmaz; nice tecrübeyle bilir, anlar da sonra söyler o sözü.
Fakat bunu kime açayım; keşki ben de o kadar bilseydim; onlar gibi olsaydım.
Sözüm, ağızlarla solukdaş olsaydı; gökte uçmıya ne lüzum vardı?
Vah vah; hele bak; bu söylediğim söz de ne biçim söz? Yüzlerce tövbe; yüzlerce defâ inkâr ederim bu sözü.]

Babasının bağlantıları sayesinde Galib, hem tekke hem saray muhitlerine girer. Fakat Mevlevi tarikatına İstanbul'da, babası ve dedesinin devam ettiği Yenikapı Mevlevihanesi'nde intisap etmez. *Hüsn ü Aşk*'ı yazdıktan sonra evden kaçar. Ailesinin bağlantılarını atlayarak kendisini doğrudan doğruya, Mevleviliğin hem yönetsel hem duygusal merkezinde bulunan Konya Çelebisine sunar. Bu durum babasını çok rahatsız eder ve Galib'in eve gönderilerek 1001 günlük çilesini Yenikapı Mevlevihanesi'nde tamamlaması konusunda Konya Çelebisine baskı yapmasına yol açar.[21]

21 Gibb, İstanbul'a dönmeyi Galib'in kendisinin istediğini söyler (5: 177). Fakat Gibb, bu konu hakkında bugün varolan kaynakların tümüne ulaşamamışı;

Bir tarikatta birçok derece söz konusudur. Galib'in babası bir Mevlevi halifesidir (tarikata yeni üyeler alma yetkisine sahiptir), fakat şeyh (tekke yöneticisi) değildir.[22] Galib'in doğrudan Konya'ya giderek tarikata girişi onu halife konumuna ulaştırdığı gibi, bir Mevlevihanenin resmî şeyhliğine atanmasını da çabuklaştırıyordu.[23] Bir maaşa ve kalacak yer imkânlarına sahip şeyhlik konumu Galib'i, "itibâr-ı amme" dediği şeyden kurtaracaktır (217-221):

Bir ehl-i sühan[24] *ki ede tahsîn*
Bin çarh değer o beyt-i rengîn
Dâim bunu der ki elde hâme
Afet bana îtibâr-ı amme
Çün kârı himâyet eylemektir
İfhâme riâyet eylemektir

---

bakınız Yüksel (1980, 11-16).

22 *Şeyh* manevi bir idareci olmakla birlikte, Mevlevi *şeyhliği* bir parça yönetsel bir konumdu. Daha sonraki Osmanlı dönemlerinde bir Mevlevi *şeyhi*, tarikatın Konya'daki merkezi yetkesinin, İstanbul'daki *Şeyhülislam*'ın da onayını olarak atadığı bir Mevlevihane yöneticisiydi.

23 *Tekke*, tarikata bağlı kişilerin toplandığı küçük ya da büyük boyutlu bir kurumdu. Tekkenin *Şeyhi* tekkede, ailesi için ayrılan ikametgâhda otururdu. Bekar erkekler onlara tahsis edilen küçük odalarda otururlardı; özel olarak atanan üyeler tekke etkinliklerine nezaret eder, bunları yerine getirir ve temizlik, çamaşır, alışveriş, yemek yapmak ve hizmet etmek gibi günlük gereksinimlere bakarlardı. Böyle bir üye evlenince ayrı, özel bir eve geçerdi. Bazılarıysa bekarlığı seçtikleri takdirde tekkede kalabilirlerdi.

Bir mevlevihanede yerine getirilen etkinlikler arasında şunlar yer alır: Bazıları bir izleyici kitlesine açık olan, tarikata intisap gibi törenler; halka açık olan çeşitli sanat, zanaat ve bilimlerin öğretimi ve uygulaması; tekkeye özgü etkinliklerde kullanılan alet ve kıyafetlerin imali (ve çoğunlukla icadı); bir sanatsal gösteri, edebi, felsefi ya da politik bir tartışmayı merkez alan toplumsal toplantılar; dinlenme ve rahatlama. Mevlevihaneler, hem özel hem kamusal olarak, önemli bir kütüphaneler mekânıydı. Daha sonraki dönemlerdeki daha büyük Mevlevihaneleri kolej ya da üniversite gibi kurumlarla karşılaştırmak mümkündür.

24 *Ehl-i sühan;* Galib burada akranları ile övgüsüne değer vereceği şair türü arasında bir çizgi çizmektedir.

Elbette olup füsürde-hâtır
Mânâdan olur zebânı kasır
Lâkin yine bellidir tabîat
Meydandadır aldığın vedîat

[Söz bilen birisinin beğendiği söz, takdîr ettiği renkli, güzel bir beyit, yüzlerce göğe değer.
Elde kalem, dâima bu sözü söyler: Herkesin îtibârı, takdîri, âfettir bana.
Adamın işi, herkesi korumak, anlayışa göre söz söylemektir.
Elbette bu çeşit kişinin hatırı donar, kalıplaşır, pörsür; dili de mânâyı anlatamaz bir hâle gelir.
Ama gene de şâirlik tabîati, kaabiliyeti, belli olur; aldığın eğreti mal meydandadır.]

Aşk anlatısı olarak şiir ve bu anlatının doğasını kavramaya, anlamaya yönelik bir meslek olarak şairlik, yirmi dört yaşındaki, genç şair Galib'in Nabi'nin kariyerinde görülen, onaylamadığı uygulamaya birer alternatiftir. Galib, profesyonel şairliğin, Mevlevi ideallerince betimlenen uzlaşmaz bir saflık, çaba ve özen standardını gerektirdiğinde ısrar eder (224, 226-229):

Kalmadı mı neş'e-i mahabbet
Pâyâna mı erdi ol hikâyet
Dersen ki hezâr olundu tekrâr
Sahbâ-yi bekaadan olma bîzâr
Âlem heme derd-i aşk u ülfet
Bâkî keder ü elem nühüset
Bû râhdan oldun ise âgâh
Çıkmaz yolun üzre düzd-i güm-râh
Bû derd-i sühandır olmaz izhâr
Tâ'bîr edemem dahi neler var

[Sevgi neşvesi kalmadı mı? O hikâye bitip tükendi mi?
Bin kere tekrarlandı dersen, derim ki: Bezme ölümsüzlük şarabından.
Âlem, tümden aşk derdinden, uzlaşma derdinden ibâret; bundan başkası keder, elem ve yomsuzluk.
Bu yolu anladınsa, yoluna, yol yitirmiş hırsız çıkmaz.
Bu, söz derdidir; açığa vurulamaz; daha da neler var; anlatamam ki.]

Galib çilesi boyunca şiir yazmaktan kaçınmıştır. Kuşkusuz bu onun için büyük bir özveridir; daha sonraki yaşamında çok şiir yazacaktır (Yüksel 1980, 16). 1791'de, *Hüsn ü Aşk*'ı yazdıktan dokuz yıl sonra, onun zamanının ve tüm zamanların en ünlü Mevlevihanesine, İstanbul Galata'daki Kulekapı Mevlevihanesi'ne şeyh atanır.[25] Sultan Üçüncü Selim'le henüz bir şehzadeyken başlayan ve her ikisi de güç sahibi olunca daha da artan yakınlığı Galib'e ve tekkesine çok şey kazandıracaktır.

İki adam hemen hemen aynı yaştaydılar (Selim dört yaş daha küçüktü) ve her açıdan çok samimi dosttular (Ergun 1936, 31-41). Galib en azından biçimsel olarak, Mevlevi Selim'in şeyhi olacaktı. Selim bir şair, oldukça sayılan bir bestekâr ve 19. yüzyıl Tanzimat reformlarına zemin hazırlayan politik bir yenilikçiydi. Beşinci Bölüm'de açıklanacağı üzere, Galib'in divanındaki kasideler, onun Sultan ve çevresindekilerin tartışmalı reformlarını desteklediğini göstermektedir. Fakat burada göz önüne alınması gereken nokta, Galib'in saray korumasından göreceli bağımsız bir meslek yaşamı sürdürdüğüdür.

---

25 Kulekapı Mevlevihanesi şu anda Divan Edebiyatı Müzesi'dir. Avrupa'nın ilk metrosu diye bilinen *Tünelin* yakınlarındadır.

Şâirliğe sûz-ı derd lâzım
Endûh u belâ olur mülâzım (805)

[Şâirliğe, yanış-yakılış ve dert gerek; şâir olana mihnet ve dert gelir, yamanır, yakasını bırakmaz onun.]

Hatip, Arasöz'ün son bölümü olan "Şairliğin Doğası"na, *vahy-i dilin* (gönül vahyinin) bir şairin imtiyazı olduğunu belirterek başlar. Böyle bir terimin söz konusu edilmesi, uzlaşımları Galib'in okurlarınca bilinen bir tartışmadaki belli bir tavra işaret eder. Şairlik, peygamberler ve evliyalara özgü bir kavrayış hali olan vahy-i dili hak eden bir konum olarak betimlenir (802-804):

Şâir deme ehl-i dil demekdir[26]
Hoş-meşreb ü mu'tedil demekdir
Yoksâ bir alay erâzil-î nâs
Pes-mande-hor-ı nevâl-i vesvâs
Peymâne-keş-î edâ olur mı
Vahy-î dile âşnâ olur mı

[Şâir demek, gönül ehli demektir; hoş meşrepli, aşırı varmıyan bir tabîate sâhib oluş demektir.
Yoksa halkın bir alay rezîli, vesveseler veren şeytanın yemek artığını yiyen, onunla geçinen insanlar,
Edâ kadehini içebilirler mi; gönül vahyine âşinâ olabilirler mi?]

Hatip, şairliği, belirli kavrayış yetenekleri ve çabaları gerektiren tinsel bir arayış olarak betimler. Tartışmasındaki eğretilemeli atmosfer rekabet ve içgörü terimleriyle dolu-

26 *Ehl-i dil*. Bu tamlama farklı bağlamlarda farklı anlamlara gelebilir. Buradaki anlamı, -Galib'in göndermede bulunduğu diğer meslekler hilafına- bilme biçimi kalben olan sanatçıdır.

dur; şiir bir arayış ve kendini gösterme alanıdır ve şair de bir içgörü sanatçısı olarak bir yarışçıdır. Genel bir bakışla, Galib'e miras kalan psikoloji, estetikle ilgili olsun veya olmasın, kavrayış yetilerini kalbe yerleştirir. Yetilerin işleyişi, kısmen, kalbin saf olup olmamasına ("parlak" veya "paslı" olmasına) bağlıdır; kalp, çoğu zaman aynaya benzetilen bir kavrayış organıdır; şair de bir imge üreticisi olmaktan çok bir imge alıcısıdır.

Gönül vahyi Galib'in tam olarak tanımladığı bir kavram değildir. Fakat bu kavramın uzun bir tarihi vardır ve Galib de bundan haberdar görünmektedir. Burada terimleri tanımlarken, temelde *Hüsn ü Aşk*'ın kendisine ve Galib'in içinde yaşadığı, okuduğu ya da okumuş olabileceği, veya sözlü olarak öğrendiği özgül düşünsel atmosfer hakkında bildiklerimize dayanıyoruz.[27]

Bir Osmanlı şairi, Türk, Fars, Arap, Yunan ve diğer kaynaklara dayanan belirli bir edebi-kültürel metinlerarasılığı mirasına sahip olurdu. Osmanlı şiir geleneğinin, hanedanın güçlenmeye başladığı 14. yüzyıldan Türk modernitesinin Batı yönünde uluslararasılaştığı 19. yüzyıla kadar uzandığı söylenir. Oysa, altı yüzyıl daha öncesine giden bir Arap ve Fars -karşı yönde uluslararası- edebiyat mirası da söz konusudur. Galib tipik bir biçimde üç dilliydi; Arapça, Farsça ve Türkçe okuyabiliyor ve yazabiliyordu -kuşkusuz bu, (henüz araştırılmamış olsa da) kendi dilsel ve edebi tarihine sahip bir Osmanlı Arapça ve Farsçasıydı. Ancak, her bireyin bu malzemeyi kullanarak oluşturacağı şeyler de başkalarınınkinden farklı olacaktı elbet.

---

27 Burada simgesel terimlerin yorumunda, İkinci Bölüm'deki Biçim Kalesi parçasında olduğu üzere benzer bir kural izlendi. Terimlerin İngilizceye çevirisinde, genelde Chittick'in, özellikle *İbn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*'ındaki [İbni Arabi'nin İmgelem Metafiziği] kullanımlara uyuldu ve mevcut olan en güvenilir ikincil kontrol araçları olarak onun tanımlarına başvuruldu. Galib'in fikir ve kullanımlarının kaynakları konusunda, yalnızca belgenebilenler kabul edildi.

Oldı ulemâ-yı dîne fâik
Peygamber-i Rûm dense lâyık (143)

[Din bilginlerine üst oldu; Anadolu'nun peygamberi desem yeri var.]

Galib, beş kuşaktan beridir sanatsal ve entelektüel yaşamın öne çıkmış figürleriyle içli dışlı bir mevlevi ailesinden gelen bir şair ve alimdi.[28] Dedesi, Peçevî Arifî Ahmed (öl. 1724)'in müridiydi. Yenikapı Mevlevihanesi'nin şeyhi olan Ahmed, şairliğinin yanısıra birçok müridi olan bir mürşitti (Gölpınarlı 1931, 175). Şam'da yaşayan etkili bir düşünür ve mürşit olan Abdülganî Nablusî'nin (öl. 1731) Mevlevi kural ve adetleri üzerine Arapça bir risalesini[29] Türkçeye çevirmişti.

Galib'in babası, Ahmed'in Yenikapı'daki ardılı olan Şeyh Safiyullah Mûsâ'nın (öl. 1744) müridiydi. Musa bir kısmı Abdülganî Nablusî'nin gözetiminde olmak üzere Şam ve

---

28 Yenikapı *şeyhleri*, onların yazıları ve onların müritleri olan Galib'in aile üyeleri arasındaki ilişkiler aşağıdaki çizelgede görülmektedir:

Yenikapı *Şeyhleri*	Galib'in Ailesindeki müritler
Peçevî Arifî Ahmed (öl. 1724) (Nablusi'nin risalesini çevirdi)	
	Mehmed, Galib'in dedesi
Safiyullah Mûsâ (öl. 1744) (Nablusi'yle çalıştı; Şahidi'nin sözlüğünü çevirdi)	
	Mustafa Reşid, Galib'in babası
Küçek Mehmed (öl. 1746) Seyyid Ebu Bekir (öl. 1775) (Sakıb'ın müridi, *Sefîne*'nin yazarı) Seyyid Alî Nutkî (öl. 1804) (*Defter-i Dervişân*'ı yazdı)	
	Galib (Şahidi'nin sözlüğünü çalıştı)

29 *Al-'Uqûd al-Lu'lu'iyya fi Tarîq as-Sâdat al-Mawlawiyya* (Gölpınarlı 1983, 194).

Kahire'de eğitim gördü ve Şahidi'nin (öl. 1550) Galib'in babasıyla çalıştığı söylenen (Ergun 1936, 14) Farsça-Türkçe manzum sözlüğü *Tuhfe*'yi Arapça'ya çevirdi.

Musa'yı Yenikapı'da Küçek Mehmed (öl. 1746), onu da Seyyid Ebu Bekir (öl. 1775) izledi; Galib'in babası her ikisiyle de ilişkideydi.[30] Ebu Bekir, Mevlevi tarikatının dört yüzyıllık tarihinde yer alan kişiliklerin yaşamöykülerini anlatan önemli bir eserin yazarı olan Sakıb Mustafa'nın (öl. 1735) müridiydi.[31] Ebu Bekir'in Yenikapı'daki ardılı ve oğlu olan, *Defter-i Dervişân* yazarı Seyyid Alî Nutkî (öl. 1804), Galib'in şeyhiydi (Ergun 1936, 12-14).

Böylece Galib, en azından beş kuşaktır Yenikapı şeyhleri ve onların üç dilli entelektüel ve şiirsel gelenekleriyle ilişkide olan bir Mevlevi ailesinin üçüncü kuşağı oluyordu. İncelikli bir üslup tutarlılığı ile tanınan hayli disiplinli bir yaşam tarzı geleneğinin gururlu mirasçısıydı.[32] İstanbul tekkelerinin düzenlenmiş, çok ağaçlı ve girift bahçeleri Galib'in çocukluğunun oyun alanlarıydı. Böyle bir ortamda

---

30 Galib'in babası Mustafa Reşid, babasının *şeyhi* Peçevî Arifi Ahmed'i muhtemelen, oğlu Galib'in *Şeyhi* olan, Ebu Bekir'in oğlu ve halifesi Seyyid Alî Nutkî'yi kesinlikle tanıyordu. Vak'anüvîs Halîl Nûrî'nin Galib'in ilk adı Mehmed'in kaynağı üzerine verdiği bir bilgi, bu bağlantılar üzerine fikir verebilir. Bir gün Galib'in babası Reşid bir Yenikapı toplantısındayken, Küçek Mehmed, Reşid'in bir oğlu olacağını haber verir ve ismini Mehmed koymasını öğütler. Daha sonra Yenikapı *şeyhi* Ebu Bekir, Galib doğduğunda aynı haber ve öğüdü tekrarlar (Ergun 1936, 10).

31 Galib, Sakıb'ın gazellerinden birine bir tahmîs yazmıştı (*Divan*, Birinci Bölüm, s. 96-97). Gölpınarlı, Sakıb'ın Türkçe *Sefîne-i Nefîse-i Mevleviyan*'ındaki bazı anakronizmaları sıkı bir filolojik eleştiriye tâbi tutmuştur.

32 Genel okurların İngilizce olarak ulaşabileceği, Osmanlı Mevleviliği üzerine temel bilgiler içeren kaynakların yokluğu, geleneğe gönderme yapmamızı engelliyor. Mevlana'nın düşüncesi üzerine mükemmel çalışmalar mevcuttur. Bunların en önemlileri Schimmel (1978) ve Chittick (1983)'dir; de Vitray-Meyerovitch'in yararlı kitabı Mevlevi tarikatının tarihdışı (ahistorical) paradigmalarını içerir. Fakat onun da 1987 tarihli İngilizce çevirisinde editör hataları ve bibliyografik atlamalar bulunmaktadır. Tarikatın ayrıntılı tarihsel tanımlanışı Türkçede mevcuttur (Gölpınarlı 1959 ve 1983).

yetişen bir çocuğun sevgiyle anımsayacağı pek çok şey olacaktır: Bol miktarda egzantrik yaşlı akrabalar; müzik, dans ve nazımla zenginleşen ve düzenli aralıklarla yapılan coşkulu ayinler; ve muazzam bir mirasın imtiyazlı çocuğu olduğunu hissetmek. Galib babasını, *Hüsn ü Aşk*'ın giriş bölümünde, mesnevisini bitirmesini sağlayan ilhamı ona verdiği, Mevlana'nın şiir tarzını ona öğrettiği ve onu tinsel mürşitlerle tanıştırdığı için över (155-160, 163,168):

Bulmâga hitâm bû mebâhis
Bir zât-ı sütûde oldı bâis
Üftâde-i râh-ı ser-bulendî
Ya'nî pederim Reşîd Efendi
Dil zâviyesinde münzevîdir
Ser-bâz-ı muhibb-i Mevlevîdir[33]
Hakdır bu ki deng ü lâl idim ben
Nutk etmeye bî mecâl idim ben
Kalmışdı zebân-ı hâme hâmûş
Kılmışdı hezâr mevc-i gam cûş
Gelmişdi helâl guft ü güdan
Geçmişdi hayâl reng-ü bûdan
Bu güm-rehin oldı dest-gîri
Öğretdi suhanda tarz-ı Pîr'i
Hem oldı sebeb hem etdi himmet
Kıldım nice ehl-i hâle hidmet

[Bu bahislerin bitmesine övülmesi gerekli bir zât sebeb oldu.
Başı yüceltme yoluna düşmüş zât, yâni babam Reşîd Efendi ki,
Gönül zâviyesinde münzevîdir; Mevlânâ'yı sevenlerin başıyle, caniyle oynıyanıdır.

33 Mevlana Rumi.

Gerçek şu ki şaşırmış kalmıştım; dilsiz bir hâle gelmiştim; sōz sōylemeye tâkatım yoktu.
Kalemin dili susup kalmıştı; binlerce gam dalgası coşup köpürmüştü.
Sōylemekten usanç gelmişti; hayâl, renkten de geçmişti, kokudan da.
Bu yol yitirmişin elinden tuttu; sōz sōylemekte Pîr'in yolunu ōğretti.
Hem o sebeb oldu, hem himmet etti de nice hâl ehline hizmet ettim.]

Son dizede geçen "hizmet" birinden öğrenmek anlamına gelen bir deyimdir; "hizmet etmek" "yararlanmaktır". Şairin babasının ona, özelde Mevlana'nın şiirini ve genelde tüm şiiri anlamayı öğrettiği, onun çeşitli hocalarla ilişkiye geçmesini sağladığı açıktır.[34] Oğulun gelişimi ve tinsel azminde babanın oynadığı rol aynı bölümün ilerleyen bölümlerinde tekrar anılır (164-165,170-172):

Doldırdı benim o merd-i meydan
Himmetle derūnum âb-ı hayvân
Çūn oldı cihân-ı aşka rehber
Olmaz mı übüvvetî mükerrer
Anlar da demez buna inâyet
Hem ben dahı eylemem kanâat
Bahr-i keremin verâsı yokdur
Ol bahrde dürr-i feyz çokdur
İnşâallâh rahîm ü rahmân
Esâr-ı şükūd olur nümâyan

[O meydan eri, himmetle içimi Abıhayat'la doldurdu.
Aşk âlemine kılavuz olduğundan babalığı iki kat olmaz mı?

34 Galib, babasını bir gazelinde tinsel/şiirsel kılavuzu olarak da övmüştür (*Divan*, İkinci Bölüm, s. 108).

Ama kendileri, gene de lûtuf demezler buna; yardım saymazlar bunu; fakat ben de ona şükranlarımı sunmayı yeter bulmam.
Kerem denizinin ardı, sonu yoktur; o denizde de feyiz incisi çoktur.
Rahmân ve rahîm Allah dilerse görüş sırları da belirir; görünür elbet.]

Şair Mevlana'yla ilişkisini hem babası aracılığıyla nakledilen hem de daha doğrudan ve kendiliğinden temasla gelen bir miras olarak betimler. *Hüsn ü Aşk*'ın sonsözünde yeteneğini Mevlana'nın tinsel gücüne bağlar. Galib'in entelektüel mirasının merkezinde Mevlevi gelenekleri yer alır; şair kendini, çocukluğundan itibaren Mevlana'nın *Mesnevi*'sine gark olmuş bir harika çocuk olarak betimleyecektir (2083-2089):

Ey hâme eser senin değildir
Ey şeb bu seher senin değildir
Envâr-ı füyûz-ı Mürşid-i Rûm
Âfâka fürûgım etdi ma'lûm
Kıldı beni tıfl-ı mısra' âsâ
Doğdım doğalı suhanla ber pâ
Ben tıfl idim eylemezdim ülfet
Bulmışdı sözüm temâm şöhret
Bî minnet u ûstâd-ı ta'lîm
Ser-nâme-i tab'ım etdi tanzîm
Allâh Allâh zihî inâyet
Nâ bâlıga hikmet-î belâgat
Feyz erdi Cenâb-ı Mevlevî'den
Aldım niçe ders Mesnevî'den

[Ey kalem, eser senin değildir. Ey gece, bu seher senin değildir.
Rûm ülkesinin Mürşid'inin feyiz nurları parlaklığımı,

ışığımı bütün ufuklara yaydı, gösterdi.
Mısra' çocuğu gibi doğdum doğalı beni sözle geliştirdi, ayağa kaldırdı.
Ben çocuktum, kimseyle ülfetim yoktu. Öyleyken sözlerim tamamiyle şöhret kazanmıştı.
Belleten, öğreten üstâda minnetsiz bir halde şâirlik tabiatimin başyazısını, başlığını düzene koymuştu.
Allah Allah, bu ne yardım, bu ne lûtuf ki ergenlik çağına erişmemiş bir çocuğa belâgat hikmetini ihsan etmiş. Mevlânâ'dan feyz erişdi de Mesnevî'den nice ders aldım.]

Mevlevi tarikatı en eski zamanlardan itibaren Osmanlı sanatlarının gelişiminde öncü bir rol oynamıştır. Üyeleri ünlü mistikler ve kuramcılar olarak tanındıkları gibi, şair, besteci, musikişinas ve görsel sanatçılar olarak da isim yapmışlardır. Galib'in zamanında Mevlevihaneler, Sultan III. Selim'in saray okuluyla birlikte, Osmanlı İmparatorluğundaki sanatsal etkinliklerin en üretken merkezlerindendi. Galib'in şeyh atandığı Kulekapı Mevlevihanesi sanatı destekleme konusunda en önde gelen Mevlevihaneydi. Galib'in yönetimi ve Selim'in koruması altında Mevlevihane en parlak dönemini yaşadı. Bu açıdan belki tek rakibi Lale Devri'nde Nâyî Osman Dede yönetimindeki dönemdir. Galib'in görev süresi Osmanlı müzik yaşamında -beste, kuram ve virtüozluk açısından- bir rönesans dönemine rastgelir ve şiirlerinin bir kısmı gazel tarzı bestelerle hâlâ popülerliğini sürdürmektedir.

İlham

Ger söylediği hep olsa i'lâm
Yetmez bu risâlemiz son encâm (1300)

[Hâsılı, söyledikleri hep anlatılsa bu risâlemizin sonu gelmez.]

Mevlevi pratiğinde birleşen sanatsal ve tinsel hedeflerin kesişme noktası gönül vahyi kavramıdır. Galib'in yazdıklarında da Mevlevi geleneği, geniş bir yaşam ve edebiyat arametninin bir parçası olarak sergilenir. Tarihsel ironiyi sezmek için Mevlana'nın şu ifadesine bakmak yeterlidir:

> Hususiyetlerimden biri de kimseyi üzmemeye çalışmaktır... İnsanları memnun etmekle o kadar ilgiliyimdir ki, dostlarım beni ziyarete geldiklerinde, onların sıkılacağı dehşetiyle yaşarım. O yüzden, onları meşgul etmek için şiir okurum. Yoksa, benim şiirle ne işim olur ki? Şiirden tiksinirim. Benim gözümde daha kötü bir şey yoktur.[35]

Bu ifadenin yazarı 75.000 beyit düzmüştür; fakat unutulmamalı ki Mevlana, üzerinde düşünüle taşınıla yazılan, baştan ayağa zenaat ürünü şiir ile ilhamla gelen ve aydınlatıcı olan şiiri birbirinden ayırıyordu. Şiiri, tinsel deneyime biçim kazandıran bir araç olarak düşünüyordu. Bu, Mevlana'nın pratiğince yoğrulan duyarlılık devriminin temel taşlarından biridir. Ortodoks dinsel kurumların büyük bölümünün sanatı -özellikle şiir, müzik ve dansı- ıvır zıvır ve uygunsuz olmakla suçlayarak küçümsediği bir tarihte Mevlana onun değerini bir tinsel ifade aracı olarak belirliyordu. "Tinsel", elbette ki, yaşamın anlamıyla ilgiliydi. Bu açıdan şiir, yaşamın anlamına yönelik bir tür anahtardır.

Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ın "sırlarını" *Mesnevi*'den aldığına dair iddiası ve mesnevi tarzının tarihinde yer alan öncellerine yönelik eleştirisi, şairlik mesleğini kendisi için beş

---

35 William C. Chittick tarafından 1983 tarihli *The Sufi Path of Love* [Tasavvufi Aşk Yolu] kitabında, Mevlana'nın *Fihi Mâfih*'inden çevrilmiştir. Mevlana'nın şiire yönelik yaklaşımının buradaki betimlenişi Chittick'in kitabından uyarlandı.

yüzyıl sonra yeniden icat ederek, Mevlana'nın tasarlanan ve ilhamla yazılan şiir arasında yaptığı ayrımı yeniden ortaya koyar gibidir. *Hüsn ü Aşk*'ın sonsözünün sonlarında şair eserini tamamlamaktan duyduğu dayanılmaz boşluğu bildirir. Kendisini Mevlana'nın öykülerinden birinde geçen boyacı kovasına düşen çakala (Mesnevi, 3. cilt, b. 721f.) benzetir. Rengarenk bir kürkle çıkagelen çakal tavuskuşu taklidi yapar, fakat ikna olmayan diğer çakallar tarafından alaya alınır. Şair de benzer bir biçimde Mesnevi'nin "kıyısız denizi"ne düşmüştür (2090-2092, 2095-2096):

Gûyâ ki o bahr-i bî gerâne
Olmış hum-ı rengden nişâne
Dil hemçü şegaal o bahre düşdi
Hem-cinslerim başıma üşdi
Tâvûs-ı behişte eyledim nâz
Ammâ ki yok ıktidâr-ı pervâz
Meh gîbi açıldım u dolundım
Vakt âhır olınca boş bulundım
Sînemde ne aşk var ne tâbiş
Ebnâ-yı zamâna bir nümâyiş

[Sanki bu dipsiz, kıyısız deniz, renk küpünden bir nişânedir.
Gönül, çakal gibi o denize düştü de dostlarım, başıma üşüştüler.
Bense cennet tâvusuna bile nazlanmaya başladım, ama uçmaya da gücüm yok.
Ay gibi bedir haline geldim, derken gedildim, batıp gittim. Vakit sona erince de boş bulundum.
Gönlümde ne aşk var, ne parlayış. Zemâne oğullarına bir gösterişten ibaret.]

Sonsözün son kısmında Galib, öncellerini aştığı ve *Hüsn ü Aşk*'ın "sırlarını" *Mesnevi*'den[36] aldığı için övünür. Edebi ve tinsel hedef arasındaki bir dinamik Galib'in eserinin tamamına nüfuz etmiştir. Bu ikisi arasındaki çatışma Galib'in eserinde asla bir çözüme ulaşmaz; aslında daha ziyade Galib'in güdüleyicilerinden biri olarak iş görür.

Mesnevi şarihi Ankaravi, *Minhac'ül-Fukara*'sında ilham üzerine bir tartışma sırasında gönül vahyinden söz eder.[37] Ankaravi, Timur yönetimi döneminde Herat'ta yaşamış olan ve İbni Arabi'nin eserini yorumlayan şair ve kuramcı Cami'den (öl. 1492) alıntı yapar. Cami'ye göre Allah ibadet edenlerin gönüllerine iki tür feyz (füyûzât) salar.[38] Birincisi meleklerin aracılığıyla taşınırken, öteki aracısızdır. İkinci türe gönderme yapan Ankaravi şöyle yazar:

> Bu tür nebilere mahsus değildir. Belki evliyaya ve salih olan müminlere genel ve şamildir. Hazret-i Mevlana'nın Hazret-i Mesnevi[39] hakkında: "Bu ne yıldız bil-

---

36 Kendini övmeden mütevazılığa uzanan devinim kasidedeki *fahriyeden duaya* uzanan devinime koşuttur; bakınız Andrews (1976, 147).

37 Daha önce belirtildiği üzere Galib, Mesnevi yorumlayıcısı Ankaravi'ye (öl. 1631) kasideler yazmıştı. Ankaravi, diğer kitaplarının yanısıra Mevleviliğin kuram ve uygulaması üzerine olan *Minhâc'ül-Fukara*'yı ve İbni Arabi'nin *Fusûs'ül-Hikem*'i üstüne bir şerh yazmıştır. Ankaravi Mevlevi tarihinde önemli bir figür olduğundan, Galib bu iki eseri büyük olasılıkla biliyordu ve onun eserlerinin elyazmaları Galib'in sık ziyaret ettiği kütüphanelerde bulunuyordu.

38 Ankaravi gönderme yaptığı kitabı belirtmiyor; kitabının başlığını anmadan bir yazardan alıntı yapmak Osmanlılarda âdetti. Aynı şekilde kaynak belirtmeden, serbestçe Kuran ve hadislerden de alıntı yapıyorlardı. Bu âdet geniş bir metinler yayılımından haberdar, birçoğu Kuran ve hadislerin bir kısmını ezbere bilen bir Osmanlı okurlar topluluğuna işaret eder. Yorumcu ve İbni Arabi okulunun bir üyesi olarak Cami için, bakınız Chittick'in "İbn 'Arabi's Own Summary of the *Fusûs*, 'The Imprint of the Bezels of the Wisdom'" (1982 a) [İbni Arabi'nin kendi *Fusûs* Özeti, '*Fusûs'ül-Hikem*'in Etkisi] ve Chittick'in 1977 yılında yayıma hazırladığı Cami'nin *Nakd el-nusûs fî şerh nakş el-fusûs*'una yazdığı önsöz.

39 *Hazret* bilinen bir onurlandırma sözcüğüdür. Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden alınan bu beyti gönül vahyinden bahseden iki beyit daha izler. Bu parça Bayezid Bistâmi'nin yetkesinin tartışıldığı sırada geçer ve bazıları bunu, Ankaravi'nin

gisidir, ne remil, ne rüya/Hakkın vahyidir ve Allah sevabı en iyi bilendir" [4. cilt, b. 1852] buyurmaları vasıtasız olan feyze işarettir. Vasıta aracılığıyla olan feyze vahy-i celî (açık, aşikar vahiy) ... derler ve vasıtasız olan vahye vahy-i dil (gönül vahyi)... derler... Nübüvvete mühr vurulduğu,[40] Cebrail'in nüzulü ve vahy-i celî durdurulduğu halde... vahy-i dil dedikleri evliyaca alınmaktadır. Bu vahy-i dil Cebrail vasıtasıyla olan vahiyden değersizse de, melekler ve akliyyece (rasyonalistlerce) alınandan değerlidir. (*Minhac'ül-Fukara*, 218)

Ankaravi'nin göndermede bulunduğu Mevlana'nın söyleminde "gönül vahyi" genellikle, Muhammed Peygamber'e inen Kuran vahyinin yanı sıra bir veliye özgü bilgiye de göndermede bulunur (Chittick 1983, 120). İbni Arabi *Futûhât'ül-Mekkiyye*'sinde, Ankaravi'nin Cami'den alıntıyla öne sürdüğü görüşler doğruitusunda, çeşitli vahiy türleri (veli ve nebilere özgü olanlar da dahil) arasında ayrımlar oluşturur (Chittick 1989a, 403-404, dn. 18). Ankaravi'nin burada seçtiği alıntılar ve kendi eserlerinin kaynakçası, İbni Arabi ve Mevlana'nın eserlerini yorumlayan ekollerin birbirine karıştığının bir kanıtıdır. Ankaravi bu mirası almış ve Osmanlı bağlamındaki örneklerini üretmiştir. Fakat Ankaravi'nin tam olarak hangi ekole dayandığı ve yaptığı katkının doğası hâlâ belgelenmeyi beklemektedir. Aynı durum, terimi açıkça tanımlamayan Galib için de geçerlidir.

Ankaravi, Mevlana'nın beytini, *Mesnevi*'nin ilahi vahiy ol-

---

yaptığı gibi, *Mesnevi*'ye gönderme yaparak yorumlamayabilirler (Nicholson böyle yorumlamamıştır. Bakınız 1977, 2: 375). Fakat diğer iki beyit, peygamberlere tahsis edilenin ötesinde ilahi vahyin gerçekleşebileceğini, bunun herkes tarafından anlaşılamayacağını ve Tanrının yanılgıya düşmeksizin gönülde görülebileceğini açıkça ortaya koyar.

40 Muhammed Peygamberin görevi, peygamberlik görevine son vermek olarak tanımlanır. Bu onun son peygamber olduğunun işaretidir.

duğunu belirtmek amacıyla alıntılar. İlahi vahyi kimin almaya muktedir olduğu meselesi kritik bir teolojik ve yasal meseledir. Çünkü Osmanlı hukuku, sahihliğini, tümüyle değilse bile kısmen Kuran vahyine dayanarak kanıtlamaya çalışır. Galib evliya olduğunu iddia etmemiş, hiç kimse de onun hakında böyle bir iddiada bulunmamıştır. "Gönül vahyi" terimini kullanış biçimi, bunu bir şairlik ya da ideal şairlik imtiyazı ve bir dolaysız kavrayış biçimi olarak gördüğünü belli eder. Galib bunu muhtemelen, "salih müminlerin" gönül vahyini alabileceklerini kabul eden Ankaravi'nin betimlemesine yakın bir biçimde kavramsallaştırıyor ya da yaşıyordu. Daha önceki tartışmalarımızdan şunu anlayabiliriz: Galib bir yandan "akli" öğrenmeyi vahiy lehinde küçümserken, öte yandan bir gelenek içinde aktarılabilecek bir Şiir "yolu" bulunduğunu da görmüştü.

Halis Şair

Bâlâ-yı bülendi mahşer-îcâd
Kaddiyle belâ-yı âsman şâd (442)

[Yüce usul boyu mahşerler koparmadaydı. Gök belâsı onun boyuyla neşeliydi.]

Hatip, anlamın peşinde olan okura seslenmek ve buna duyarsız olan diğerlerini küçümsemekle kavrayış meselesini de ortaya atıyordu. Bu meseleyi gönül vahyine dayanıp medrese bilgisini küçümseyerek çözümler. "Şairliğin Doğası" bölümünde kendi tarzını geleneksel olarak maşukun (âşık olunanın) benimsediği tarzla -nazlı, beklenmedik ve dolayısıyla zalim ve özgün- ilişkilendirir. (818-820):

Bir şâir-i rind-i pâk-meşreb
Dedi bu sözi makaama enseb

Hayîde edâya sunma kim el
Bir dâhı demişler ânı evvel
Çün şîve-i nâza mâiliz biz
Bir tâze edâya kaailiz biz

[Temiz meşrepli rint bir şâir bu sözü, şu makaama uygun söylemiştir:
Evvelce bir kere daha söylenmiş, ağızdan ağza geçip çiğnenmiş sözü söyleme; böyle edâya el sunma.
Değil mi ki gönlümüz naz şîvesine akmada; bir yeni edâya sâhib olmak, bir yeni söz söylemek gerek.]

Maşuku, doğal hali "niyaz" olan âşıktan ayıran "şive-i naz"dır. Maşuk kayıtsızlıkla tanımlanırken, âşık arayışla yakarışla tanımlanır. Bir açıdan maşuk, sonsuza kadar nazlı ve kesinlikle özgün olan Allah'tır. Bir başka açıdan, Allah'ın sevgili kulu insandır; insan bu konuma sahiptir, çünkü Yaratan insanın varolmasını arzulamıştır. Bu meseleler *Hüsn ü Aşk*'ın bütününün yorumuyla ve içerdiği olağanüstü cinsiyet oyunuyla yakından ilgilidir. Şimdilik, hatibin halis şairi, Allah'ın şive-i naz niteliğini taşıyan kişi olarak karakterize ettiğini belirtelim.

Şairlik ele avuca sığmaz: Hem geleneğe açıktır hem onu eleştirir; hem toplumsal değerlere duyarlıdır hem de ahlâkî yargılarında agresiftir; hem vahyin çıkış noktasıdır, hem de onun yaratıcı vasıtasıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TAKLİT KARŞISINDA DİL FELSEFESİ

Zulmetde gezerdi bî muhâbâ
Ma'nâ idi harf içinde gûyâ (577)

[Pervasızca karanlıklarda gezerdi; sanki harf içinde gizli bir mânâydı o.]

Dil felsefesi, incelemeye açık zengin malzemenin varlığına rağmen, Osmanlı çalışmaları alanında potansiyeli araştırılmamış bir konudur ve İslami çalışmalar alanında neredeyse hiç dikkate alınmaz. Burada şiirsel dil kuramına *Hüsn ü Aşk*'ta ele alındığı biçim doğrultusunda yaklaşacağız. Hatip, şiirin daha önce asla söylenmemiş bir şey olması gerektiğini ileri sürüyordu. Belirtmeliyiz ki, bu Osmanlı tezkireciliğinin retorik bir izleğidir. Arasözün ilk kanıtı olan "Vücud-ı Suhan"da (Şiirin Varlığı) Galib'in ortaya koyduğu tezin özü, şiirin tanım gereği özgün olduğudur; önceki şairleri taklit etmek şiir değildir. Fakat burada kanıtı incelemeden önce, onun arka planını ele alacağız.

Hatip, çağdaşlarının özgünlük yoksunluğu ve her şey o zamana dek söylendiği için öncellerin eserlerini taklit et-

mekten başka yapacak bir şey kalmadığı iddialarını eleştirir. Hatibin taklide karşı çıkışı bu bağlamda gerçekleşir. Şair, Nabi'yi "yeni bir çığır açama"makla suçladığı eleştirisi boyunca bu konuya değinir. Şiir idealini, şiirin ne olmadığını söyleyerek kısmen ortaya koyar. Nabi'nin meslek yaşamının ahlâkî sonuçlarıyla ilgili savlarına, belirli metinsel uygulamaların daha teknik eleştirileri eşlik eder.

Farsça ve Türkçe

Kaldırdı elin çenâr-ı ser-keş
Bir sōz dedi var içinde âteş (639)

[Baş çekmiş âsî çınar elini kaldırdı da öyle bir sōz sōyledi ki ateş vardı o sōzde.]

Şair, Nabi'yle *Hayrabad*'ın olay örgüsünü Attar'ın Farsça *İlahiname*'sinden aldığı için alay eder.[1] Nabi'yi kendi kahramanı olan hırsıza benzetir (186-188, 208):

Kim Nâbi'ye hiç düşer mi evſak
Şeyh'in sōzüne kelâm katmak
Ey kıssadan olmayan haberdâr
Nâkıs mı burakdı Şeyh Attâr
İşte o kadardır ol hikâye
Bâkıysi durūg-ı bî nihâye
El-hak çalıp alma kıssadır ol
Hırsızlara hayli hissedir ol

(Şeyh'in sōzüne sōz katmanın münasebeti mi var; bu Nabi'ye yakışır iş mi?

1 Üçüncü Bölüm'de belirtildiği gibi şair Nabi'nin *Hayrabad* adlı romansının konusunu Feridüddin Attar'ın (öl. 1220) *İlahiname*'sindeki bir hikâyeden aldığını söyler.

A kıssadan haberi olmayan, Şeyh Attar, noksan mı söylemiş?
İşte o hikâye o kadardır; geri kalanı, sonu gelmez yalan. Gerçekten de çalıp alma bir hikâyedir o; hırsızlara hayli hisse var onda.)

Şair, Nabi'nin konusunu bir başka eserden almasını niçin onaylamamaktadır? Yoksa genelde ya da bu olay özelinde başkalarının olay örgülerinin kullanılmasını kabul edilemez mi bulmaktadır? Bu sorulara yanıt verebilmek için yeterli kanıt yok. Galib'in modern eleştirmenlerinin çoğu, onun da İranlı öncellerinden etkilendiğini ve *Hüsn ü Aşk* son derece özgün bir eser olmakla birlikte, Galib'in de "Farsçayı taklit ettiğini" öne sürmüşlerdir. *Hüsn ü Aşk*'ın özgünlüğü şevkle övülmekle birlikte, bunun neden meydana geldiği tam olarak ortaya konulmamıştır. Özgünlük 19. yüzyıl Türk eleştirmenleri için, Batılılar için de olduğu gibi aşkın bir değer haline gelmişti; ama aynı zamanda, özgünlüğü Farsçaya rekabetle ölçen daha eski bir Osmanlı geleneğini de tamamlamaktaydı. Modern Türk eleştirmenlerinin terimi Galib'i yüceltmek için kullanımları en temelde şöyledir: Yeni bileşimi tam olarak tanımlamaksızın sadece özgün olduğunu söylemek.

Edebi bir yapıtın özgünlüğünü olay örgüsünün yazar tarafından yaratılmış olmasına bağlayan düşünce, en azından Batı Avrupa'da yürürlükten kalkmıştır.[2] Osmanlı romanslarının modern eleştirisi, yapıtın özgül niteliklerine pek dikkat etmeyip, onu etkileyen kaynakları belirlemek üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu kaygı ve gözden kaçırdıkları nedeniyle eleştirmenler, Osmanlı şiirinin taklide dayandığı ve bu yüz-

2 Barthes "Yazarın Ölümü" adlı yazısında bu düşünceyi tarihlendirip reddeder: "Yazar ancak mutlaka eski olan, asla özgün olmayan bir jesti taklit edebilir" (1977, 146). Foucault'nun "Yazar nedir?" adlı denemesi "yazar-işlevi"nin tarihselliğiyle uğraşır; bunu yaparken, açıkça olmasa da kaçınılmaz bir biçimde, yazar özerkliğine dayanan özgünlük kavramlarını sorgular (1977, 113-118).

den de (19. yüzyılın Romantik standartları açısından) Batı şiirinden daha az özgün olduğu izlenimini yaratmışlardır. Böyle bir sonuç açıkça ifade edildiğinde saçma değilse bile, olasılık dışı görünüyor. Fakat elimizde olay örgüsünü -Farsça'dan- ödünç almanın Osmanlı romans yazarları için standart uygulama olduğu varsayımı var.

Böyle bir varsayımı kanıtlamak zor olurdu. Osmanlı zamanında çok fazla sayıda romans yazılmıştı ve bunlar yayına hazırlanmamış (gözden geçirilmemiş) elyazmaları biçiminde var olagelmişlerdi. Eleştirel çözümlemeler pek nadirdir ve birçoğu da olay örgüsü özetleri ya da diğer ikinci el kaynaklardan alınmış fikirlere dayanır görünmektedir. Sadece, çok sayıda ve uzun "kaynaklarla" ilişkinin doğası ve bu ilişkilerin tek tek yazarları nasıl etkilediğinin incelenmesine dayanan genel bir sonuç kabul edilebilir. Bu düşüncenin soyağacı çıkarılmaksızın, bırakın tüm bir edebiyat geleneğini, tek bir yazarın özgünlüğü bile, eserlerin üretimini belirleyen standartlara göre değil, ancak yürürlükte olan meseleler temelinde değerlendirilebilir.[3]

---

3 Bu sorunun Osmanlı gazeli bağlamında incelenişi için bkz. Andrews (1973). Tanpınar'ın metinlerarası ilişkiler üzerine 1956'daki sezgi ve yargıları daha geniş bir ölçekte, dolaylı olarak bu duruma uyar (1985, 1-33). İran'ı taklit miti büyük ölçüde sürmektedir çünkü bunu sürdürmek aksini ıspatlamaktan çok daha kolaydır. Von Hammer ve Gibb'in 19. yüzyılda yazılmış ama hâlâ sık sık başvurulan edebiyat tarihlerini okuyan bir kişi bu yazardan farklı düşünüp Von Hammer ve Gibb'in Osmanlı romanslarının bilinmeyen Farsça kaynaklarını keşfettiklerini ve birçoğunun zaten açık açık Farsça kaynaklara dayandığını öne sürebilir. Ancak kaynak kavramının tanımlanışı da özgünlük kavramınınki kadar yetersizdir (Gölpınarlı'nın Galib'in eserine bir kaynak bulma çabalarıyla bağlantılı olarak bkz. Altıncı Bölüm).

Dahası, bu tür sonuçlar metodolojik bir çevrimin ürünü olarak da görülebilir: Bir insanın işi kaynak keşfetmekse, bir araştırmacı olarak ününü bunları bulmaya borçluysa, bu insan hiçbir tarihsel bağlantıyı belgelendirmese de kaynak diye gösterebileceği bir şey bulur. Evin'in *Hüsn ü Aşk*'ı "Klasik gelenekte Şeyh Galib'in yazdığı Türk edebiyatının en ünlü tercümesi olan mistik bir romans" diye tanımlayan dipnotu herhalde Von Hammer'den kaynaklanan kurumlaşmış bir yanlış anlayışı temsil eder görünmektedir. Yine de bir yüzyıl ön-

Batı Türkçesinde şiir 14. yüzyılda, İran okuryazarlık modellerinin edinilmesiyle gelişti; o zamandan sonra, İslamiyetin sanat ve edebiyat dili olarak görülen Farsçayla bir tür rekabet gözlendi. Eğer bu gelişim taklit olarak adlandırılabilirse, özel bir tür olduğu, bir edebi geleneğin diğerince taklit edilmesinden çok, sözlü olandan yazılı olana bir geçiş olduğu ortadadır. Türkçe, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki baskın şiir dili olarak hemen Farsçanın yerine geçti. İran kökenli olduğu düşünülen şeyler sanatsal şeyler olmayı sürdürdü.[4]

İranlılarla Türkler arasındaki rekabet meşhurdur. Bu rekabet Firdevsî'nin (öl. 1020) epik mesnevisi *Şehnâme*'de, İran'la Turan arasında yaradılıştan hemen sonra başlayan bir kavga olarak ölümsüzleştirilmiştir. Ulus-devletten önceki zamanlarda İran ve Türk milletlerini ayırmak zor olsa da, rekabet destansı bir çağa dek uzanır. 16. yüzyılda İran'da etkin olan Safeviler Osmanlılar için ideolojik, askeri ve aynı zamanda edebi alanlarda yeterince tehlikeli rakiplerdi.[5] Bu durum göreceğimiz gibi 19. yüzyıl Osmanlısı için de, en azından retorik olarak geçerliydi.

---

ce Gibb şöyle yazmıştır: "Von Hammer'in, şairin [Galib] Nişapurlu Fettahi'nin 'Hüsn ü Dil' adlı mensur romansını [*Hüsn ü Aşk* için] örnek olarak aldığı yolundaki iddiası saçmalık derecesinde yanlıştır." (4:181). *Hüsn ü Aşk*, eğer klasik bir romansın çevirisiyse, bu romans henüz keşfedilmemiştir.

4 Bugün Osmanlı hat sanatı örneklerini incelemek ve konularını okumadan ve bilmeden bunları hat biçemlerine göre ayırt etmek mümkündür. (Fars hissi veren) Talikle yazılanlar daha çok şiirsel ve/ya da mistiktir. (Arap hissi veren) Sülüsle yazılanlar daha çok Kuran'a ya da ulemaya ait olacaktır. Yakarış niteliğindeki iki "Ya Hazret-i Şeyh" parçasını incelerken bile talik yazı kişiyi yakarılan zatın "vecdi" şiirler düzen türden biri olduğunu, sülüs yazı ise "zühdi" mensur risaleler yazan türden biri olduğunu düşünmeye yöneltir.

5 Bir Türk hanedanı olan Safeviler, İran'dan miras kalan Şiiliğin başta gelen savunucusu olmuşlardır. Bu düşmanca tavırlara ilişkin kavgacı biçimlerin ortadan kalkmasından çok sonra bile, bugünün gündelik Türkçesindeki deyimsel kullanımlar Iranlılara ait her şeyi safdil ve kaba olarak tanımlar. Aynı biçimde günümüz Farsça deyimleri de Türklere ait her şeyi safdil ve kaba gösterir.

Galib çeşitli gazellerinde 'Urfî (öl. 1590), Tâleb-i Amulî (öl. 1625-1626). Kalîm-i Hamadânî (öl. 1625-1626), Sâib-i Tebrizî (öl. 1670-1671) ve Şevket-i Buharî (öl. 1655-1691) karşısında takdirkar bir rekabet duygusu sergiler.[6] Bu şairler Moğol (aynı zamanda Türk hükümdarların) saraylarında kalmaktaydılar. Bu yüzden yarattıkları şiire Sebk-i Hindi (Hint üslubu) dendi (ki Galib bu akımın Osmanlı'daki en büyük ustası kabul edilir). Sebk-i Hindi şairleri Safevî topraklarından gelmişlerdi ve temelde Farsça yazıyorlardı. Sadece Saib Türkçe şiirleri ve Konya'ya yaptığı bir ziyaret sırasında *halîfeliği*[7] elde etmesi üzerine Tebriz'de bir mevlevihane açmasıyla da tanınır (Gölpınarlı 1983, 445).[8]

Edebi Batı Türkçesinin gelişimini etkileyen koşullar şiirsel tartışmanın retorik izleklerini de belirledi; şiirsel dil tartışmaları şu ya da bu yoldan Farsçayla rekabete göndermede bulunuyordu. Türk[9] mesnevi okulunun kurucusu kabul edilen, Cami'nin Herat'taki meslektaşı Ali Şir Nevâ'î (öl. 1501) iki dilin özelliklerini *Muhâkemet'ül-Lûgateyn* adlı ya-

---

6 Gölpınarlı (1976, 12-13), Galib'in divanının kaside bölümünde Urfi'den (s. 16), gazel bölümünde Talib ve Şevket'ten (123) bahsettiğini ve Galib'in gazelleri arasında Kalim'e (56, 104), Saib'e (8) ve Şevket'e (6-7, 7, 14, 21-22; hepsi Farsça) nazireler bulunduğunu ve Galib'in diğer gazellerde (93, 107) ve bir rubaide (Farsça, 156) Şevket'i övdüğünü belirtir. *Hüsn ü Aşk*'ın Şevket'ten bahseden bir beyti (1831) Birinci Bölüm'ün ilk başlığında alıntılanmıştır. Galib'in çağdaşı Vakanüvis Halil Nuri ona Şevket-i Rumi der (Ergun 1936, 22).

7 Daha önce de belirtildiği gibi, bir Mevlevi halifesi başkalarını tarikate kabul etmeye yetkilidir.

8 Bunların etnik kökenlerinin tümü hakkında çeşitli görüşler öne sürülebilir ve divan şiirinin ne kadar uluslararası bir konu olduğu ile edebi biçimlerin uluslararası yönelimlerini gözlemlemek tarihsel açıdan ilginçtir. Gölpınarlı şöyle yazar: "Saib Konya'ya gelirken divanının bir nüshasını getirmemiştir ve nedeni sorulduğunda okyanusa tek bir damla su sunmanın ayıp olduğunu söylemiştir. Saib'in divanını Anadolu'ya getiren, Tebriz'e yaptığı bir yolculuktan dönen [Mevlevi] Zihni Dede'dir (öl. 1715-1716)" (1983, 445).

9 Ali Şir Nevâ'î Çağatay (Doğu) Türkçesinde yazmıştır. Bizim Türk dilleri ya da diyalektleri sınıflandırmalarımızın Osmanlıcada mevcut olmayan modern milliyetçi çağrışımları vardır.

pıtında tartıştı.[10] Genç Osmanlılar'ın önde gelenlerinden Namık Kemal (1840-1888), *divan* şiiri eleştirisini İran etkisini kötüleme üzerine kurmuştu (Evin 1983, 11-12). Ali Şir, Galib ve Namık Kemal, her üçü de edebi yenilikçiler olma iddiasındaydılar ve Farsçaya yaptıkları göndermeler tartıştıkları şeyin özgünlük olduğuna dair retorik bir göstergedir.

Yazara göre, "İran etkisi" suçlaması Osmanlı poetika tartışmasının geleneksel bir retorik izleğiydi ve Genç Osmanlılar'la onların öğrencisi Gibb tarafından Osmanlı şiirinin taklide dayandığı sonucuna varılarak yanlış yorumlanmıştı. Bu yanlış yorumlama, ulusal bir edebiyat icat etme göreviyle yükümlü modern İran araştırmacıları için de tamamlayıcı bir amaç olarak hizmet verdi. Türkler gibi fetheden konumunda olmayıp, daima fethedilen bir geçmişten ulusçu bir süreklilik çıkarmak zorundaydılar. Bir söylenleri vardı: İran askeri olarak defalarla hezimete uğramış olmakla birlikte, fethedenleri kültürel olarak fethetmişlerdi. İran'ı işgal eden göçebeler sonunda onun kentli edebi ve felsefi kültürüne massediliyorlardı. Aynı şekilde bunu da kanıtlamak zordur.

Galib, başkasının olay örgüsünü kullanmaya karşı çıkmış olabilir. Biçim Kalesi bölümündeki metinlerarasılığı çözümledikten sonra, en çok Attar'la Nabi'nin *mesnevileri* arasındaki etkilenme ve devralma tarzına karşı çıktığını tahmin edebiliriz. Şairin, Nabi'ye yönelttiği hırsızlık suçlaması, Nabi'nin üstlerinden gördüğü himayeyi aslında hak etmediği iddiası bağlamında ele alındığında, onun Nabi'nin eserlerine yönelik çeşitli eleştirilerini bir araya getiren metaforik bir izlek olarak görülebilir.

---

10 Bkz. Banarlı 1971-1976, b: 42b.

Sâkıy meded et ki müstmendim
Bâzâr-ı belâda gam-pesendim (551)

[Sâkıy, yardım et bana; muhtâcım ben, lâyığım bu yardıma; gam pazarında gamı beyenmişim; onu almıya niyet etmişim ben.]

Attar'ın şair olarak önemi Mevlana tarafından takdir edilmiştir ve Attar Galib'in içinden geldiği Mevlevi geleneğinde en çok onurlandırılan kişilerdendir; Galib, belki de rakip bir gelenek olarak Nabi'nin temsilcisi olduğu "hikemi şiir" ekolüne saldırmaktaydı (Banarlı 1971-1976, 2:669). Galib'in projelerinden biri genelde Osmanlı aşk mesnevilerini özelde Mevlevi şiir geleneğini kendi zevkine göre yeniden inşa etmekti. Bir Mevlevi şairler *tezkiresi* taslağı hazırlaması bunun bir işaretidir. Nabi de Mevleviliğe bağlıydı (Gölpınarlı 1983, 447), ama Galib'in *tezkire* taslağında yer almıyordu. (Ergun 1932b).

Türk ve İran tarzları arasında özgül bir ayrım yapan şair, Nabi'yi bir düğünü betimlediği için kınıyordu; oysa İslami romansın kurucusu sayılan Nizami de (ö. 1209) Farsça *Hüsrev ü Şirin*'inde aynı şeyi yapmıştı. (200-203):

Bulmağla bir iki hoşça tâbîr
Erlik midir izdivâcı tasvîr
Dersen ki Nizâmî-i girâmî
Etmiş o dahi bu iltizâmı
Ol tarz-ı Acemdir olmaz i'câb
Rindân-ı Acem gözetmez âdâb
Her tavrına iktidâ ne lâzım
Câizse de ictirâ ne lâzım

[Bir iki hoşça söz bulmakla evlenmeyi tasvîr etmek erlik midir?

Ama o büyük şâir, Nizâmî bile bunu yapmış dersen,
Derim ki: O, İran şiirinde şaşılacak bir şey değildir;
İran rintleri, edeb kurallarını gözetmezler.
Onların her tavrına uymanın ne lüzumu var? Onlara uymak câizse de bu kadar cür'et de lâzım değil ya.]

Osmanlıca adab kavramı çok kapsamlıdır. Genelde özel ve kamusal davranışlardan kültür ve edebi üsluba kadar geniş bir alanı kapsayan ortak gündelik ve teknik anlamlar içerse de, terimin Oryantalistlerce daha iyi bilinen klasik Arapça kullanımından epeyce farklıdır. Osmanlı poetika araştırmacısı Bilgegil İranlı rindlere gönderme yapılan yukarıdaki beyitin altını şöyle çizer: "Ayrıca her milletin kendine has bir şiir havası vardır. Meselâ, iranlı bir şâir, adabı bir yana bırakabilir; fakat türk için bu bir kusurdur." (Okay ve Ayan 1975, X).

Bilgegil'in ifadesinin anlamı, İngilizceye aktarıldığında belirsiz kalır, çünkü *adab* kavramının İngilizcede tam karşılığı yoktur. İbadet sırasında gösterilen özeni düşünerek başlayabilir ve bu başlangıç noktasından yola çıkarak hayatın her yönünü kapsayan bir genelleme yapabiliriz. Hüsün ve Aşk'ın devam ettikleri okulun adı *Edeb*'dir, yani *adab*'ın tekili. Birbirlerini bir bütünlük olarak tecrübe etmeye ilk orada başlarlar.

Nizami'nin de Nabi'nin de romansları bir düğün sahnesiyle biter. Şair belki de bu "mutlu sonu" Türk romansı için kabul edilemez bulmaktadır. Gelenek İranlı öncellerin izlenmesine izin veriyorsa da, bu Türk estetiğine ters bir yoldan yapılmamalıdır, der. Galib'in karşı çıkışını burada, yalnızca edebi öncellerin değil, olgusal gerçeğin taklidine karşı daha kapsamlı bir savın bir parçası olarak yorumlayacağız. *Hüsn ü Aşk*'ın sonunda okura âşıkların birleştiği söylenir ve romans bir düğün öncesi havası hissettirerek sona erer. Fa-

kat Galib'in mesnevisinin ne sonunda ne de başka bir yerinde olayların doğalcı bir betimlenişi bulunamaz; tüm olaylar genel, hatta evrenseldir - doğum, çocukluk, âşık olma, âşık olunanı kazanma. Öykünün sonu, gösterme eyleminin hep ötesinde kalacak bir gösterilen olarak hissettirilir (2067-2068):

Buldı bu mahalde kıssa pâyân
Bundan ötesi değil nümâyan
Sad şükr ola hayy-i lâ yemûta
Kim erdi söz âlem-î sükûta

[Hikâye de burda sona erişti, bundan ilerisi görünmez artık.
O ölümsüz diriye, Allâh'a yüzlerce hamdolsun ki söz, sükût âlemine erişti.]

Okur, Aşk'ın evlenmeleri için önüne koyulan koşulları yerine getirmiş olmasından, Hüsün ve Aşk'ın evlendiklerini varsayabilir. Öte yandan, hikâyenin özü, Aşk'ın yaşayıp da Hüsün'ün yoksun kaldığı bir iç dönüşümdür ve bunun tamamlanışının evlilikle gösterilmesi şart değildir. Bu yüzden, bir düğün sahnesi betimlemesi için hiçbir anlatısal ya da yazarın bakışıyla türsel bir gereklilik yoktur; hikâye, Aşk'ın kişisel olgunlaşması tamamlandığında sona erer- bu, kendisi ve Hüsün'ün bir olduğunu anladığı andır. Şair, bu "anlam olayının" (Sells 1988) son evresinin dilde temsil edilemiyeceğini öne sürer. Eğer şairlik tinsel bir arayışsa, Nabi'nin düğün tasviri pek "yiğitçe" değildir; iç dönüşüme değil de dış olaya gönderme yaparak, İranlı öncelini amaçsızca taklit etmiştir.

Eleştirideki bir diğer önemli nokta da Nabi'nin dil kullanımıdır. *Hayrâbâd*'ın çok uzun oluşunu da ima eden şair, Nabi'nin eklektik dilini eleştirir (189-191):

Manzûme-i Fârisîveş ebyât
Bi'l-cümle tetâbu-ı izâfât
İnşâye verir egerçi zîynet
Türkî söz içinde ayn-i sıklet
Az olsa eğer değildi mânî
Derdik ana belki de sanayî

[Farsça manzûme gibi beyitler, tamâmiyle birbirine ulanıp giden izâfet terkipleri,
İnşâyı süslerse de, Türkçe söz içinde ağırlığın ta kendisi.
Az olsaydı zararı yoktu; belki de san'at yapmış derdik.]

Farsça ve Arapçanın Türkçeye dilsel etkisi, özellikle yüzyılımızda yoğun bir kavganın konusudur. Fakat Osmanlı edebiyatının üç dilli yapısı göz önüne alındığında 18. yüzyıl sonunda Arapça nesre ve Farsça üsluba başvurmaksızın yazmak beklenemez. Kuşkusuz Galib'in, üç dile uygun söylemler ve kendisinin de eser verdiği nazım ve nesir türleri konusunda özgül fikirleri vardı; Nabi'de eleştirdiği, bunları gelişigüzel karıştırması olsa gerektir.

Hatibin, Nabi'nin olay örgüsü hırsızlığını, düğün betimlemesini ve eklektik dilini eleştirmesi Farsça ve Türkçe arasındaki estetik alışveriş bağlamında ortaya çıkmaktadır; kavganın bağlamı uzlaşımsaldır ve gönderme noktaları, taklit karşıtı argümanın retorik uygulama sözlüğünden alınmıştır.

İğrak, Bir At ve Marifet

Şeftâlu-yı gül-beyâzı ma'lûm
Dilber yanağı demekle mevsûm (690)

[Gülbeyaz şeftalisini herkes bilir; ona dilberyanağı adını vermişlerdir.]

Şair Nabi'yi özgül metinsel uygulamalardan biri olan mübalağada zayıf oluşuyla eleştirir (192):

Hem bir dahi var ki ol sühan-sâz
Iğrakda mürg-ı pest-pervâz

[Bir de şu var: O söz bilir kişi, mübâlagada ileri varmış ama, alçaktan uçan bir kuş kesilmiş ancak.]

Iğrâk terimi, Osmanlı medreselerinde öğretilen edebi üslup kuramına göre mübâlağanın ikinci derecesidir. Akla uygun, fakat olgusal gerçeğe uygun olmayan mübalağa diye tanımlanmıştır. Bu söz sanatının kullanımı, kişinin imgeleminin gücü ya da zayıflığının önemli bir göstergesi olarak düşünülmüştür (Tâhir'ül-Mevlevî 1973e, 105). Şairin Nabi'yi imgelemden yoksunlukla suçlayışı, eleştiriye hakim olan hırsız benzetmesiyle uyumludur; Nabi hayal etmek yerine taklide yönelmiş olmakla suçlanır.

Şair, Nabi'nin Muhammed Peygamberin *mirac* sırasındaki bineği Burak'ı betimleyişini ve Nabi'nin bu *gece yolculuğunu* anlatısal olarak kullanımını da eleştirir (193-194, 205-206):

Evsâf-ı Burak-ı Fahr-ı âlem
Rahşiyye-i Nef'î[11] *özgünlüğü andan akdem*
Lâzım mı Burakı medh u tavsîf
Bu kârı ana kim etti teklif
Bir düzd-i bürehne-pâyı gûyâ
Mansûra diler ki ede hem-pa[12]

---

11 "Rahş" Firdevsi'nin *Şehname*'sindeki bir kahramanın, Rüstem'in atının adıdır- bu yüzden at tasvirlerinin adı *Rahşiye* olarak geçer.

12 *Bir düzd-i bürehne-pây gûyâ/ Mansur'a diler ki ede hem-pâ.* Ünlü Hüseyin İbn Mansur el-Hallac (öl. 921) ünlü "Enel Hak" ifadesinde dile gelen eğilimleri yüzünden şehit edilmiştir (Bakınız Schimmel 1975, 62-77) Galib'in beyti bu ifadeyi içermez, beyite çeviride ilaveler yapılmıştır. Çünkü Mansur ve eksikliğiyle Galib'in Nabi'nin eserinden şikâyetçi olmasına yol açan duyarlılık, bu beyitte kesin ifadesini bulur.

Mîrâc-ı hayâle eyleyip sâz
İster ki Mesîha olsun enbâz

[Fahr-ı âlem'in burâkının övülüşü nedir? Nef'î'nin "Rahşiyye"si, ondan önce söylenmiş.
Burâkı övmek, anlatmak gerek mi? Bu işi kim teklif etti ona?
Yalınayak bir hırsızı, Mansur'la bir tutmak diler.
Hayâl mi'râcını düzüp koşarak onun, Mesîh'le bir olmasını ister.]

Anlaşıldığı kadarıyla Galib, eğer biri bir at betimlemesi yapmak istiyorsa, bunu Nef'î'nin (öl. 1635) üstün betimlemesini geçecek biçimde yapmalıdır diye düşünmektedir. Şiirin özgün olması için türün önceki örnekleri geçilmelidir. Altıncı Bölüm'de tartışılacağı üzere, Peygamberin *miracı* da bir türdür: Tinsel vahdetin gerçekleştiği bir yolculuğun edebi ve ahlâkî paradigması. Şair Nabi'yi, hırsız kahramanını Mansur, Muhammed ve İsa'yla aynı düzeye koyarak *miracın* anlatısal yapısını ahlâkî açıdan uygunsuz bir bağlamda kullanmakla suçlar.

Şair bütün bu eleştirileriyle dostlarının Nabi'nin *Hayrâbâd*'ına yönelik yüksek takdirlerine karşı tavır alır. Ona göre Nabi, savaşı kazanmak için gerekli yetenek ve güçten yoksun olduğundan, sadece kullanılmış malları yeni gibi göstermeye yönelmiştir.

Nabi'nin şiirine değil de, Galib'in çağdaşı şairlerin eserlerine yönelik diğer teknik eleştiriler Arasöz'ün "Şairliğin Mahiyeti" bölümünde yer alır. Hatibin gönül vahyi hakkındaki genel gözlemlerini bayatlamış kullanımların bir parodisi izler. Moda olan şiirsel tekniklere göndermede bulunur: Cemiyet (b. 815) ve onunla ilişkili yapmacık benzetmeler. "Cemiyet", "ya benzerlik (münasıb) ya da karşıtlık (mukabil) anlamları içeren sözcüklerin" yanyana getirilme-

si olarak tanımlanır... "Cem'iyet ya tenasüple ya da tezatla yapılabilir." (Tâhir'ül-Mevlevi 1973, 30)[13] Fakat bunu yaparken çok dikkatli olmalıdır (810-812, 814-816):

Deryâ-yı şerâba fikri dalsun
Anı göreyim ki gevher alsun
Gevher dediğim değildir ol söz
Kim bir yere gelmiş ola kaş göz
Mânende-i mâkiyân-ı garrâ
Bir beyza hezâr fahr u gavgaa
Bak bak ne guzel edâ-yı şîrin
Gül-bûse yanında la'l-i nûşin
Cem'iyyete kıl şu sözde dikkat
Giysû-yı siyâh u şâm-ı gurbet
Hancer buradâ zihî nezâket
Ebrûsına eylemiş işâret

[Düşüncesi şarap denizine dalsın da göreyim onu; o denizden inci çıkarsın.
Ama inci dediğim, önce bir kere daha söylenmiş söz değildir.
Bu çeşit sözle övünen, böbürlenen, bir yumurta yumurtlayıp binlerce, kavgaya girişen tavuğa benzer.
Bak, bak, ne de güzel, ne de tatlı edâ... öpüş gülü yanında tatlı lâ'l dudak gibi övünmeler
Şu sözdeki cemiyete bak: Omuza düşen siyah saçlar ve gurbet akşamı.
Buradaki hançer sözü ne de ince, ne de lâtif; bu sözle kaşına işâret etmiş gibi laflar.]

"Gurbet gecesi" ve "giysû-yı siyah"ın (siyah zülüflerin) cemiyeti, benzerliği olan terimlerin yan yana getirilmesinden

13 Osmanlı mecazlarının modernist alımlanışının kuramsal bir eleştirisi için bkz. Ali Nihat Tarlan'ın *Edebiyat Meseleleri*'ndeki "Edebi Sanatlara Dair"in (1930) 1981 baskısı, s. 142-185.

oluşur; her ikisi de siyahtır. "Göz" ve "kaş" görme ile ilgilidir, "gül bûse" ve "la'l-i nûşin" kırmızılık ve ağızla ilgileri, "hançer" ve "kaş" da kavisli yapıları açısından ilişkilidir. Galib'e göre bunlardan daha alelade söz sanatları olamaz. Hatip tekrar eklektik dil kullanımı meselesine değinir (813, 817).

Ekser arabiyy ü nâdir elfâz
Bil cümle gılâz u gılz u aglâz
Gerçi bu da haylice hünerdir
Ammâ ki suhan yine diğerdir

[Çoğu arapça ve duyulmadık laflar; baştan başa ağır, yüklü laflar.
Gerçi bu da epeyce hünerdir ama söz, gene de başkadır.]

Şiir

Olmuşdı o bâğ-ı şu'le hâmun
Müstagni-i mihr ü mâh-ı gerdun (702)

[O alev bahçesi, o yalım bağı, öyle bir ovaydı ki âlemin güneşine de aldırmazdı, ayına da.]

Hüsn ü Aşk'ta iki çocuk Nüzhetgâh-ı Mânâ'da (Anlam Bahçesi) Sühan (Şiir) karakteriyle karşılaşırlar. Anlam bahçesi şairlik yeteneğini (tab'ı) temsil eden bir mekandır; daha önce de anıldığı gibi, bahçenin betimlenişi şöyle sona erer (714):

Elkıssa o gülşen-î ferahnâk
Mânende-i tab'-ı şâir-î pâk

[Hâsılı o ferahlı o neşeli havuz, tabîati tertemiz bir şâire benziyordu.]

Anlatıcı, Sühan'ı çok yaşlı, varlığı Allah'ın âlemleri yaratmasından önceye dayanan bir bilge olarak tanımlar. Kuran'a

göre Allah bir tek sözle, "Ol!"[14] diyerek yaratır. Galib'in geleneğine göre söz onunla yaratılan her şeyden önce gelir. Galib, özelde şiire hem bir karakter hem bir terim olarak, geleneksel kuramın daha genel anlamda dile atfettiği nitelikleri atfeder. Hüsün ve Aşk, okul çağındayken, Anlam Bahçesi'nde dolaşmaya gittiklerinde, şunu bulurlar (715-716):

Bir pîr-i cüvan-zamîr ü ayyâr
Olmuşdı o yerde mîhman-dâr
Nâmı Suhan u azîz zâtı
Mesbuk idi çerhden hayâtı[15]

[O yerde, genç gönüllü, ayyar bir ihtiyar mihmandardı.
Adı Suhan'dı; kadri yüceydi; ömrü felekten de fazlaydı.]

Allah bir sözcükle yarattığı için, her şey sözcüklerden yapılmıştır- hatta, bu işaretler bilimine göre her şey sözcüktür. Mevlana'nın söylemine göre "anlayan için gökler ve yer tüm sözcüklerdir" (Chittick 1983, 268f.). Her algılanabilir biçim, kendi tinsel anlamının bir sözcüğü/işaretidir ve şiir her biçime girebilir (719, 723, 725):

Hem mes'ele hem kitâb-ı münzel
Hem mu'cize hem nebiyy-i mürsel
Geh dîv olur îdi gâh perrî
Geh bahri olurdı gâh berrî
Geh âlim olurdı gâh şâir
Geh zâhid olurdı gâh sâhir

[Hem mes'eleydi, hem inmiş kitap; hem mücizeydi, hem gönderilmiş şerîat ıssı peygamber.

---

14 Kuran 2:117, 16:40, 36:82.

15 *Mesbük idi çerhten hayâtı. Felek* ya da *çerh* ile *cennet* arasında bir fark vardır, bu fark çeşitli nedenlerle yazarın Ingilizceye yaptığı *Hüsn ü Aşk* çevirisinde belirsiz kalmıştır.

Kimi vakit dev kesilirdi, kimi vakit peri. Kimi denizde yüzerdi; kimi karada gezerdi.
Kimi zaman âlim olurdu, kimi zaman şâir. Kimi zaman zâhit kesilirdi, kimi zaman büyücü.]

Aynı şekilde, şiir her yerde hazır ve nazırdır. Bu yüzden de her şeyi bilir. Her eylemin öznesi de, nesnesi de, eylemin kendisi de o olduğundan, şiir her şeyi bilme noktasına yakındır (718, 729):

Endîşesi şeb-çerâğ-ı irfan
Sır-dâş-ı zamîr-i cân ü cânan
Evsâf-ı zekâsı söylenilmez
Ma'nâları var ki kimse bilmez

[Düşüncesi karanlıkları aydınlatan irfan ışığıydı; canın da gönül sırlarına sırdaştı, cânânın da.
Zekâsını anlatmaya imkân yok; öyle mânâları var ki kimse bilemez.]

Aynı zamanda yeterince güçlüdür, çünkü yaşam için gereklidir (722, 726, 730, 734):

Eylerdi edince lûtf u ihsan
Merk île hayâtı cân ü cânan
Fermânına ye's ü şevk mahkûm
Ümmîd ü recâ yanında mazlûm
Muhtâc ana cümle halk-ı âlem
Anınla bulur hayâtı âdem
Kasdeyleyicek eder ne minnet
Bir ânda zıddı zıdda illet

[Lütfeder, ihsanda bulunursa ölümle yaşayışı canla cânan ederdi.
Yeis de buyruğunun hükmüne uymuştu, şevk de. Ümit de onun yanında mazlûmdu, yalvarış da.

Bütün âlem halkı ona muhtaç; insanın yaşayışı, ancak onunla.
Niyet etse, hiç minnet çekmeden bir anda zıddı zıdda sebeb ederdi.]

Aynı zamanda yol gösteren ve kurtarıcıdır (720, 724):

Idlâl ü hüdâda misli nâdir
Her vech ile kabz u basta kaadir
Güm-rehlere Hızr-ı râh[16] *olurdı*
Bîkeslere pâdşâh olurdı

[İnsanı azdırmada da misli nâdirdi; doğru yola götürmede de; her yüzden gönülleri sıkmaya da gücü yeterdi, ferahlatmaya da.
Yol yitirmişlere yol gösteren Hızır olurdu; kimsesizlere pâdişah kesilirdi.]

İki çocuk Şiir'le karşılaştıklarında, Hüsün Aşk için eriyip biterken, Aşk Hüsn'ü görmezden gelmektedir. Şiir, âşıklara yol gösterici ve aracı olarak öyküde başrollerden birindedir (833-834, 840, 844- 847):

Bû hâl ana geç-nümun göründi
Bâzîçe-i bâz-gun göründi
Rahmeyleyüb ol ikî cüvâne
Bû oldı mıyancı-ı miyâne
Bû îdi kabîle içre âdet
Kim ede cüvan nigâre rağbet

16 *Hüsn ü Aşk*'taki kinayeler, kaybolanlara rehberlik eden ve Büyük İskender'le karanlık ülkesine yaptığı bir yolculukta İskender'in bulamadığı ebedi gençlik ya da ölümsüzlük pınarını bulan Hızır'a gönderme yapar (bkz. Schimmel 1975, 107-108, çeşitli yerlerde). İki geleneksel Hızır açıklaması için bkz. A. Yusuf Ali, çev., *The Holy Qur'an* (1983, 18: 60-82, nn. 2404, 2408-2427) ve Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, 1: 282-284.

Gördi ki Suhan bu iki bîdâd
Bir başka yol eylemişler îcâd
Hüsn'e acıyub himâyet etdi
Tenhâya çağırdı sohbet etdi
Dedi ki benimle ol kafâ-dâr
Gel kılma bu kâr-ı sehli düşvâr
Kim böyle kuruldı tâ bu dîvan
Muhtâc idi hüdhüde Süleyman[17]

[Bu hâl ona çapraşık göründü; ters bir oyun gibi gördü bunu.
O iki gence acıyıp aralarında, arabulucu oldu.
Kabîlede, genc oğlanın güzel kıza rağbet etmesi âdetti.
Suhan, bu iki zâlimin, başka bir yol îcâd ettiklerini gördü.
Hüsn'e acıdı, onu korudu, yalnız bir yere çağırıp onunla konuşmıya başladı.
Dedi ki: Benimle kafadar ol; gel, bu kolay işi güçleştirme.
Bu dîvan, ezelden böyle kuruldu; Süleyman Hüthüde muhtaçtı.]

Hüsün Şiir'in yardımını kabul eder ve Şiir Aşk'a edilgenliğinden dolayı serzenişte bulunarak iki genç arasında mektuplar taşır. Sonunda gayrete gelen Aşk, Hüsün'le evlenebilmesi için gerekli simyayı aramak üzere Kalp Kalesi'ne doğru yola çıkar ve Şiir de acil durumlarda (çeşitli biçimlere girerek) onu kurtarır ve yol gösterir. Aşk'a, Hüsn'ün gönderdiği olağanüstü bir kılıçla atı verir ve daha sonra Aşk'a, Hüsn'ün hakir bir hizmetçisi olduğunu açıklar (1610).

---

17 Hüsün genç bir erkeğe kur yapan bir kız olsa da, Sühan kendini Saba Melikesi'ne kur yapan Kral Süleyman'ın habercisi olarak ünlenen *hüthüt* kuşuna benzetmiştir (Kur'an 27: 20-44). Hüthüt Attar'ın mesnevisi *Mantıku't-Tayr*'daki rolüyle de ünlüdür. Attar'ın mesnevisine bir giriş için, bkz. Morris (1990, 77-85). Güzel bir İngilizce çevirisi için, bkz. Darbandi ve Davis (1984).

Anlatıcının Şiir'i betimleyişinin tonu renkli, hafif ve şakacıdır (736):

Şân-ı Suhane bu pâye dundur
Evsâfı dürûgdan füzundur.

[Suhan'ın şânına göre bu mertebeler, pek aşağıdır; onun vasıfları yalandan da ötedir, dolandan da.]

Bu ton, kullanılan kavramlarla tanışık bir örnek okur kitlesinin şiirde anlatılanları hemen kavrayacağı varsayımını yansıtmaktadır. Şiirle Allah'ın yaratıcı dili arasında kurulan bağlantı kesinlikle ciddiyse de, muzipçe bir mizahla işlenmektedir. Şiir dilinin gönderi çerçevesinin genişlik ve gevşekliği, Galib'in Arasöz'de geliştirdiği iddialar için güvenilmez bir zemin olarak görülebilirse de, ifade biçiminin tonu açısından değerlendirildiğinde, Galib'in o günkü okurlarının bunu böyle bulmamış olmaları beklenir. Arasöz'ün zemininde şu varsayımlar dizisi yer alır: Şiir, Allah'ın yaratmak için kullandığı sözle ilişkilidir ve bu yaratılanla yaratan arasındaki çok önemli bir bağlantıdır.

Kılıç Artığı

Vehmet dil-i pâre-pâremizden
Dîbânı sakın şirâremizden (549)

[Param parça olmuş gönlümüzden kork; ipek kumaşını, ipek elbisesini, ateşimizden sıçrıyan kıvılcımlardan sakın.]

Arasöz'ün başlangıcında hatip, söylenecek her şey söylenmiştir ve bu yüzden şiirin öncelleri tekrarlamaktan başka yapabileceği bir şey yoktur kanısıyla alay eder. İçerdiği bitimsiz gerilemenin saçmalığını şu soruyla gösterir: O za-

man büyük öncellerimizin de bu kuralı izlediklerini mi düşünmeliyiz? (739-742):

Akıl kılığında ba'zı mecnûn
Yokdur diyedüşdi tâze mazmun
Gûyâ ki suhan-verân-ı pîşîn
Hep söyleyeler zamân-ı pîşîn
Hiç kimsede kalmayub liyâkat
Şâirlerin ola kârı sırkat
Var mı hele söylenilmedik söz
Kalmış mı meğer denilmedik söz

[Akıllı kılığında bir iki deli; yeni mazmun yoktur diye söze girişti.
Sanki evvelce gelen söz erleri de, hep kendilerinden önceki sözleri söylemişler.
Hiç kimsede, söylenecek söz kalmamış; şâirlerin işleri hırsızlıktan ibâretmiş.
Derler ki: Hele söylenmedik söz var mı? Denilmemiş söz kalmış mı acaba?]

Her şeyin söylenmiş olduğu bir dünyada, yineleme tek seçenektir; büyük şairlerin tümü geçmişte kalmıştır (750):

Eş'ârı alub götürdiler hayf
Kaldık hele biz bakıyyet'üs-seyf

[Yazıklar olsun; şiiri de alıp götürdüler; hele bizler, şöylece kılıçartığı kaldık.]

Hatip bu "kılıç artığı" şairleri, kendi çıkarlarını yanlış yorumlamalarının kurbanları olarak, savaş bittiği halde yersiz biçimde hâlâ hayatta olduklarından dolayı hicveder. Tanınma arzusu içinde, sıradanlık suçlamasına karşı koyabilmek için özgünlük olasılığını yok sayıp taklidi övmektedirler (746-747, 751-753, 755):

Tiryâki-i herze-hâb-ı menhûs
Âteşler içinde hemçû kaknûs[18]
Birbirlerine edûb tekâ-pû
Derler ki efendi böyledir bû
Kıymetlerimiz bilinsün ahbâb
Erbâb-ı tabîat oldı nâ-yâb
Birbirine satmak îçün eş'âr
Mazmûn-ı nevi ederler inkâr[19]
Mecmûacik elde hokka belde
Dükkânda sokakda her mahalde
Kendûlere olmamakla makdûr
İster ede subh-ı nazmı deycûr

[Kutsuz uykuya dalmışlardır; sayıklarlar o tiryâkiler;
kaknûs gibi ateşler içinde sayıklarlar.
Birbirlerine dalkavukluk ederler de efendi derler; böyledir bu.
A dostlar, kıymetlerimiz bilinsin; tabîat erbâbı yokolup gitti.
Birbirlerine şiir satmak için bikr mazmûnu, söylenmemiş sözü inkâr ederler.
Mecmûacık elde, hokka belde; dükkânda, sokakta, heryerde.
Kendilerinin güçleri yoktur da bu yüzden şiir sabahını karartmak isterler.]

---

18 Yunancadan türetildiği apaçık olan "Kaknûs", burnunda 360 delik olan mitolojik bir kuştur. Hindistan'ın yüksek dağlarında yaşar, rüzgara karşı tüner ve rüzgarın burun deliklerinden geçişi çeşitli sesler üretir. Bu seslerin cezbettiği diğer kuşlar onun başının üzerinde toplanır, o da böylece avını yakalar. Kaknûs bin yıl yaşar. Yaşamının sonunda bir yığın odun toplar, yığının tepesine oturur ve kanatlarını heyecanla çarparak öter. Kanat çırpışları odunları tutuşturan kıvılcımlar çıkarır ve yanarak ölür. Küllerinden bir yumurta çıkar. Yumurtanın içinden de başka bir Kaknûs çıkar (Gölpınarlı 1968, 332-333).

19 *Mazmun-ı nev*. Burada "nev", "yeni"nin yanısıra "özgün" anlamına da gelmektedir.

Ergun, 18. yüzyıl sonunda *nazire* yazmanın çok moda olduğunu ve bazı şairlerin *divanlarının* temelde bundan oluştuğunu, hatta bunun ortaklaşa yapıldığını gözlemlemiştir (1936, 5-8). Hatibin alay ettiği kısmen bu olabilir. Yaptığı parodi Nabi eleştirisinde ortaya koyduğu noktaları yineler, fakat daha da ileri giderek öncellerin taklidini doğrudan reddeder. Kuşkusuz burada sözü edilen şairler korkak olarak değerlendirilir ve ahlâk ve algıyla ilgili sorunlar da işin içine katılır (767):

Ya'nî ki kelâm-ı tâze-mazmun
Nâ-yâb ola hemçü tab'-ı mevzun

[Yâni mazmûnu yeni olan sözz, mevzun tabîat gibi yoktur artık.]

Zincirin Halkaları

Ahır yine acz olurdı hâsıl
Ammâ olamazdı kimse vâsıl (6)

[Bağışlamasaydı da gene sonunda âcizlik belirecekti ama, kimse de onu övemiyecekti.]

Hatip şiiri, bugün çoğunlukla İbni Arabi'ye (öl. 1240) atfedilen ilahi isimler ve sürekli yaradılış kuramlarına gönderme yaparak tanımlar. Son zamanlarda İbni Arabi'nin düşüncesine yönelik ilgide bir artış olmuş ve bu konuda olağanüstü nitelikli araştırmalar çıkmıştır.[20] Araştırmacıların

20 İbni Arabi'nin yazı biçemi ve düşünce tarzının modern okurlara zor geldiği kesindir. Seyyid Hüseyin Nasr (*Three Muslim Sages*, 1.b. 1964), Izutsu (*Sufism and Taoism*, 1.b. 1966-1967) ve Corbin (*Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi*, orijinal Fr. b. 1969) uzmanlık düzeyindeki çalışmalara yol hazırlamışlardır.

Izutsu'nun yapıtı İbni Arabi'nin Osmanlı düşüncesinde alımlanmasına dair anlayışımızla son derece sıkı bir bağlantı içindedir. İlk dönem eğitiminin en

bazılarının da ortaya koyduğu üzere, İbni Arabi'ye atfedilen öğretilerin bir kısmı aslında daha eskidir.[21] Tıpkı daha küçük bir tarihsel ölçekte Ankaravi'nin Cami'yi zikretmesi gibi, İbni Arabi'nin eseri de daha önceki düşünürlerin sözünü ettikleri bir şeyin kesin bir dille ifadesidir. Gönül vahyi kavramında olduğu gibi, burada bahsedilecek kuramlar, Galib'in mesnevisinde, açıkça tanımlanmaksızın kullanılır. Bu durum yine kaynakların alıntılanması ve fikirlerin soyağacına yönelik bilimsel sorunları ortaya çıkarır. Galib'in kuramsal kullanımları, birçok etkili yazarın çeşitli biçimlerde işlediği iddialara göndermede bulunur. Osmanlı entelektüel tarihini, Galib'in hangi açıklamaları tercih ettiğini tam olarak saptayabilecek kadar iyi bilmiyoruz. Günümüz okurunun gereksinim duyacağı kuramsal zemini kimin meşru bir biçimde kurabileceği de açık değildir.[22]

Hatibin gönül vahyine yaptığı tek açık gönderme söz arasında geçer ve bununla ne demek istediğini anlamak için terimin kaynağı ve soyağacı çok gerekli ve önemlidir. Hatip kavramları, şiirin varoluşsal konumunu daha adamakıllı

---

azından bir kısmını (1908'den önce), belli Osmanlı çıkarlarının temsilcisi olarak İstanbul'dan Tokyo'ya giden Abdürreşid İbrahim'den almıştır (Selçuk Esenbel'in Ohio State University'deki bir konferansından, 1990).

Chittick Osmanlı öncesi Anadolu Türkçesinde İbni Arabi'nin alımlanışını incelemiş (1981a, 1981b, 1982a, ve 1991) ve *Mekke Dönemi Vahiyleri* üzerine kapsamlı bir çözümleme yapmıştır (1989a). Osmanlı düşüncesini araştıranlara büyük yardımı olan bu alanda son dönemin diğer önemli yayınları şunlardır: Chodkiewicz (1986), onun yönetimindeki 1988 ortak çalışması, Morris (1986-87), Sells (1984 ve 1988), Takeshita (1987), ve Tahralı ve Eraydın (1987-1990).

21 Örneğin vahdet-i vücud hakkında bkz. Nasr (1976, 84-91) ve Chittick ("Rumi and Wahdat al Wujud", yayına hazırlanıyor).

22 Burada kuramlar yalnızca bunlara aşinalığı olmayan okurların hatibin düşüncesini izleyebilmelerini sağlamak amacıyla açıklanacaktır. Temel olarak bunların *Hüsn ü Aşk* bağlamındaki kullanımlarına dayanacağız. Örneğin Galib'in insan-ı kâmil'i ya da Tanrının zâtını tam olarak nasıl algıladığının sistematik bir dökümünü yapmaya kalkmayacağız. Bu tür meseleler, konuyla ilgili de olsa, makul bir sonuca varmayan spekülasyonlardan ibarettir.

kanıtlamak için kullanır; kanıt her ne kadar kendi başına yeterince açıksa da, Galib'in poetikasının daha kapsamlı tarihsel etkileyicilerinin, bununla kesişen bir dizi alandaki araştırma eksikliği nedeniyle anlaşılması zordur.

Söylenmede Nev be-Nev Mezâmîn

Ayîne-i sîm-i havza her dem
Tasvîr olunurdı başka âlem (709)

[O havuzun gümüş aynasına, her solukta bir başka âlem resmedilirdi.]

Hatip, Arasöz'ün birinci kanıtı olan "Şiirin Mevcudiyeti"nde, özgün şiirin ilahi kaynaklı olduğu için tükenmeyeceğini öne sürer. Şiirin ilahi kaynağıyla ilişkisi bir zaman kuramı dolayımıyla düşünülebilir; önceki şiiri taklit etmek, o şiirin zamanını yinelemektir (740):

Gûyâ ki suhan-verân-ı pîşîn
Hep söyleyeler zamân-ı pîşîn

[Sanki evvelce gelen söz erleri de hep kendilerinden önceki sözleri söylemişler.]

Galib'e miras kalan kozmogoni [evrenin doğuşunu ve gelişimini inceleyen bilim dalı - ç.n.] zamansal olmaktan çok ontolojik[23] bir anlatı olarak tanımlanabilir. Bu kozmogoni zaman içindeki bir olaylar düzenini değil, varlığın gelişme

23 Bu türden açıklamalardaki karışıklığın kaynaklarından biri "varlık"ın çeşitli anlamları arasındaki apaçık tutarsızlıktır. Bir anlamda Tanrı varlıktır ve Tanrının yarattıklarının -sizin, benim, evrenin- "varolduğu" söylenemez. Çünkü bu tümüyle Tanrının varlığına bağlıdır. Bir başka anlamda ise varlık yalnızca Tanrının yarattıklarına atfedilir ve Tanrı tüm denkliklerin, varlıkların bile ötesinde, kıyaslanamaz bir konumda durur. Burada Chittick'in kullanımlarına uyulmuştur.

evrelerini betimliyordu. Galib, eşyayı, eşzamanlı parçalardan oluşan bir makine olarak ya da kozanın kelebeğe dönüşmesi gibi bir organik gelişim olarak görmüyordu.[24] Duyularla gözlenebilen nedensellik, Allah'ın *zâtı*, ilahi isimleri (*esmâ*) ya da nitelikleri (evsâf) ile gereksindikleri her "tezahür yeri" (*mazhar*) arasındaki kökensel bir ilişkiyle çelişir, onun sisteminde. İlahi niteliklerin (evsâfın) gereksinimlerinden, görünümlerin bizi inanmaya yönlendirdiğinin aksine, çoğulluk doğar (769-771):

Hâricde olunsa farz u ahsâ
Tev'em gibidir mezâhir esmâ
İhyâ vü imâteden mukaddem
Muhyî'ydi yine Hudâ-yı ekrem
Ammâ ki birî birîne lâhık
Mahluk ile halk u nâm-ı Hâlık

[Her şey görünüşe göre tasarlanır; sayılır dökülür; görünen şeylerle adlar, ikiz gibidir.
Ama diriltmekten, öldürmekten önce de kerem sâhibi Allah gene dirilticiydi.
Fakat yaratılmışla yaratmak ve yaratanın adı, birbirine göredir; yerindedir.]

Dünyanın ortaya çıkışının ve varolmaya devam edişinin nedeni, Allah'ın tek olduğu halde, isimler aracılığıyla belirlenen sayısız niteliğe sahip olması[25] ve her ilahi ismin -dünyadaki her nesne olarak anlaşılması gereken mazharlarda- görünmeye gereksinim duymasıdır. Eğer bir ismin gizillikleri dünyada tezahür edecekse, bunun için özneler, eylem-

24 Bkz. Descombes'un, Michel Serres'in pozitivizm eleştirisini sunuşu (1980, 85-92).

25 İslami ibadet pratiklerinde uzlaşımsal olarak ilahi isimler/vasıflar/sıfatlar doksan dokuzsa da, felsefi açıdan bunlar sonsuzdur, çünkü Tanrı sonsuzdur ve sonuç olarak nitelikleri açısından sonlu olamaz (Chittick 1989a, 41-44).

ler ve nesneler gereklidir. Eğer "yaratan" ismi tezahür edecekse, yaratıkların yaratılması gereklidir.

Hatibin isimleri ve mazharlarını (tezahür alanlarını) ikizlere benzetmesi, ontolojik ve zamansal düzenler arasında metaforik bir benzetme olarak görülebilir: İlahi isimler ve onların mazharları Allah'tan (ontolojik olarak önce gelen bir anlam durumundan) ikizler biçiminde kaynaklanır, art arda doğarlar. Felsefi olarak tam doğru olmasa da, bu benzetme, ana (ya da teklik) olarak Allah'la ikizlerin her biri olarak isim ve mazhar ilişkisi biçiminde düşünülebilir. Bir ikizin (ikizliğini gerçekleştirmek için) ötekinin varlığını gereksinmesi gibi, isim de (niteliğini gerçekleştirebilmek için) mazharını gereksinir.

Hatip, kozmogoniyi anlatısal terimlerle tanımlarken, Allah'ın dünyadan "önce" var olduğunu belirtir- Allah'ın, "ölümü ve yaşamı meydana getirmeden önce" yaşama can veren anlamına gelen bir ismi vardır. Zamansal değil ontolojik bir önceliktir bu; çünkü zaman, tıpkı uzam gibi, dünyanın yaradılışından önce mevcut değildir. Fakat yaradılışı Allah'ın vasıfları istemişlerdir. Bu yüzden, ismin bir mazhara gereksinim duyuşuyla bu gereksinimin giderilmesi arasında hiçbir zaman aralığı yoktu. İsimler mazharlarından önce gelirler, ama zamanı aşarlar: zamandışı bir anlam durumundan zamansallığa geçerek birbirleri ardınca dünyayı oluşturan mazharlarla birleşirler.

Bu kozmogoni dolayısıyla, birlik ve çokluk aynı anda sürer. İlahi isimlerin yok-zamanı, mantıksal bir ardışıklık düzeninde ilişkili olsa da, varolan yaratılmış şeylerin zamanından bağımsızdır. Dünyadaki tezahürün meydana gelmesi Allah'ın artık sınırsız vasıflara sahip olmadığı ve isimlerin artık mazharlarını gereksinmediği anlamına gelmez. İkisi aynı anda meydana gelir ve tezahür süreci de daimidir. Her şey, "şeylerin yüzeyindeki" duyularla gözlemlenebilir bir

düzenden çok, nedenselliğin bu mantıksal düzenine göre ilerler. Kesintiler Allah'ın zâtındaki çelişkiye bağlanamaz, bunlar sadece görünürdedirler (772-774):

Esmâ heme dem edûb tekaabûl
Devr-i feleğe gelür tahavvül
Zıddiyyeti sanma zâtdandır
Âsâr bütün sıfâtdandır
Hâşâ abes ola nazm u tagyîr
Var her sıfat-ı Hudâ'da te'sîr

[Adlar, her solukta birbirine karşı gelir de o yüzden âlem de halden hâle girer, değişir durur.
Bu zıtlık zâttandır sanma; eserlerin hepsi de sıfatların tecellîsidir; sıfatlardan meydana gelir.
Düzene sokmak da, bozmak da abes değildir; hâşâ.. Allâh'ın her sıfatında bir tesir vardır.]

Hatip şiirin, kılıç artığı şairlerin iddia ettiği üzere artzamanlı bir metinsel ilişkiler boyutunda üretilmediğini savunur. Asıl ilişki, şair ve öncelleri arasında, bugün yazılanla geçmişte yazılan şiir arasında olan değildir. Dünyadaki her şey gibi, şiir dili de zamandışı nedenden kaynaklanan bir sonuçtur. Hatip, belirleyici ilişkiyi bir şairle Cenab-ı Hak arasındaki ilişki olarak ortaya koyar (775-777):

Bî naks u fenâ kadîmdir Hak
Bî lahn u sadâ kelîmdir Hak
Makdûra ki muktedir gerekdir
Söylenmeğe söyledir gerekdir
Feyyâz-ı suhan cenâb-ı Hak'dır
İnsan bu atâya müstehakdır[26]

26 *Bî naks u fenâ kadîmdir hak / Bî lahn u sadâ kelîmdir hak / Makdûra ki muktedir gerektir / Söylenmeğe söyletir gerektir / Feyyâz-ı sûhan cenâb-ı haktır / İnsan bu atâya müstahaktır.*

[Noksansız, ölümsüz olarak kadîmdir Allah; lafsız, sessiz kelîmdir Allah.
Takdîr edilene bir takdîr eden gerektir; söz söylemiye de söyleten gerek.
Söz feyzini veren Hak'tır; insan da bu ihsâna müstahaktır.]

"Hak" (b. 778'de Cenâb-ı Hak, diğer her yerde Hak)[27] Allah'ın isimlerinden biridir, fakat teknik açıdan ele alındığında Allah'ın zâtına ilahi bir isimden daha yakındır. Bununla birlikte metaforik olarak ilahi isim ve mazharın ilişkisindeki bağlamsal vurgu şu terim dizilerinde süregelmektedir: "Güç veren/verilen" "konuşmaya yol açan/söz" ve "Cenab-ı Hak/gerçekten hak eden insanlık". Bu terimlerarası ilişki, eğretileme yoluyla, insanlığı "hak" isminin mazharı olarak tanımlar. Mazhar ve isim metaforik bağ ve gramer açısından ilintilidir.[28] Yaratanın yaratılanla, güç verenin güç verilenle, sözün konuşmaya yol açanla, gerçekten hak eden insanlığın Cenab-ı Hak'la ilişkisi böyledir.

Allah "Şiiri feyzlendirir".[29] İnsanlıkla şiir arasında da benzer bir işlev söz konusudur. Bir başka deyişle, şiiri feyzlendirmek Cenab-ı Allah'a mahsustur ve insan doğası öyle yaratılmıştır ki, Allah'ın feyzlendirdiği şiir insan doğasına mahsus görünmektedir. Özgünlüğün sona erdiği iddiası kaynağın tükendiğini ya da gücünü kaybettiğini ima eder. Oysa Allah tüketilemez ve öncelini taklit etmeye gereksi-

---

27 Bu terim genellikle "Gerçek" anlamında çevrilse de, değişik kullanımlarında "doğru" anlamı da vardır.

28 Gramer açısından bu, ilk fiil biçiminin mastarıyla onuncusunun mastarı, ettirgenin dönüşlüsü arasındaki ilişkidir (bkz. Wehr'in sözlüğü ve Wright'ın, Lambton'ın ve Timurtaş'ın gramerleri) doğruyla (ya da gerçeklikle) doğruluğuna (gerçekliğine) sebebiyet verilen ya da doğru olmak isteyen kişi arasındaki ilişki (Nemeth 1962, 92).

29 Sözlük anlamıyla *Feyyâz* ilahi bir isimdir.

nim duymaz; hatip taklit kuramının mantıksal olarak saçma olduğunu öne sürmektedir. (779-781):

Evsâf-ı Hudâ'ya gaayet olmaz
Feyz-i suhane nihâyet olmaz
Tedkıyk-ı nazarla eyle insâf
Ol feyzi tüketdiler mi eslâf
Bî gaaye vü bî kıyâs u tahmîn
Söylenmede nev be-nev mezâmîn

[Tanrı sıfatlarına son olamaz; sözün feyzine de nihâyet bulunamaz.
Dikkat et de bak, insâf et; geçip gidenler o feyzi tükettiler mi?
Sonsuz, kıyâsa sığmaz, tahmîne gelmez bir derecede yeniden yeniye mazmunlar bulunup söylenmede.]

Sürekli yaradılış (teceddüd-i havâdis)[30] nedeniyle her şey, isimlerin mazhar taleplerine göre her an yeniden yaratılır; kozmogoni sürekli olarak yeniden yazılmaktadır (783):

Sen kudret-i fehmi eyle peydâ
Ben söyleyeyim sen eyle ısgaa

[Sen anlayış gücüne sâhib olmıya bak; ben söyliyeyim de sen dinle hele.]

Biraz farklı bir ifadeyle, şiir, yetenek ve estetik algılama koşullarına bağımlı olarak vardır. Zorunlu olarak varolması gerekse de, bir kişi tarafından üretilebilir ya da üretilemez; şiir dili olgusal gerçekliğin taklidi değil, tinsel anlamın tezahürü, muhtemelen bir algılama meselesidir ve böylece de bir şairin doğasına bağımlıdır.

---

30 Sözlük anlamına daha uygun bir çeviriyle "olayların tekerrürü". Bu kavram için bkz. Chittick (1989a, 967) ve Izutsu (1977).

Hatibin ilk kanıtta yaptığı bir gönderme daha var ki, bunun da Osmanlıdaki soyağacı, tıpkı ilahi isimler ve sürekli yaradılış kuramları konusunda olduğu gibi, henüz dikkatli bir incelemeden geçirilmemiştir. Bu, hatibin, Muhammed Peygamber'in Allah'tan duyduğu bir *hadis-i kudsîye* yaptığı göndermedir (778):

> *Bildinse kelîm-i lâ yezâli*
> *Terkeyle dalâl-i i'tizâli*
>
> *[Zevâli olmayan kelîmi bildinse i'tizâl sapıklığını bırak]*[31]

(Burada hitap edilen kişi olarak) Peygamberin hadisleri, Arapçasının ilk sözcüğü ya da sözcükleri söylenerek alıntılanabilir. Daha sonra alıntı, bir anlatımın ayrı ayrı öznesi, nesnesi, vb. olarak kullanılabilir. Böylece, "bildinse kelîm-i lâ yezâli" ortaya çıkar. "Kelîm-i lâ yezâl", hadisin ilk sözcükleridir:

> Kulum ben onu sevene kadar nafile ibadetler aracılığıyla bana yaklaşmakta zeval bulmaz ve ben onu sevdiğimde onun duyan kulağı, gören gözü ve konuşan dili olurum.[32]

Bu ilkeye göre, kişinin duyularının ilahi bir biçimde işlediği bir duruma ulaşmak mümkündür. Psikolojik olarak, kalbi temizleyen ibadetler duyuları da keskinleştirecektir.

---

31 *Bildinse kelîm-i lâ yezal'i / Terk eyle dalâl-i i'tizâli*. *Mutezile* metinde iki paragraf aşağıda açıklanmıştır.

32 Nurbahş'ın (1981, 14-15) alıntıladığı Arapça hadis burada biraz farklı bir biçimde çevrilmiştir. Kullanımda farklı değişkeler mevcuttur ve Galib'in hangisini kasdettiğini bilmek mümkün değilse de Nurbahş'ın seçimi, Cami'ye göre Osmanlı kullanımının soyağacında en muhtemel bağlantı olan Hucviri'yi izler. Daha eski ve farklı değişkeler ve bir tartışma için bkz. Graham (1977, 71, 173-174).

Konumuz konuşma duyusu. Öyleyse, eğer kişinin konuşma duyusu ilahi bir biçimde işleyecekse, dilin özgül bir biçimi olan şiir daha dolaysız olarak Allah'tan kaynaklanacaktır. Her şey Allah'tan kaynaklanır, burada şair bunu, taklit yanlısı "kılıç artığı" şairlere karşıt bir biçimde tanımlamaktadır.

Hatip, hadisi kudsiyi *Mutezile* okulunun Allah'a vasıflar atfetmeyi reddeden tutumlarına karşı alıntılamaktadır.[33] Onun kanıtı Allah'ın vasıflarının eylemine bağımlıdır ve bu yüzden "Terk eyle delâl-i i'tizâl'i" diye tavsiyede bulunur.

Arasöz'ün ilk kanıtı olan "Şiirin Mevcudiyeti"ndeki iddia, taklit sorununu metinsel ilişkiler alanının ötesine taşır. Şiir dili tanım itibarıyla, uçsuz bucaksız biçimde özgün bir ilahi nedenin sonucu olarak var olur. İnsanlık doğası itibarıyla, bunun tezahür alanıdır. Her şey sürekli olarak, her an yeniden yaratıldığı gibi, şiir dili de yeniden yaratılır. Şiir öncellerin taklidi olamayacağı gibi, hiçbir şeyin de taklidi değildir.

Yetenek

> *Bakdıkca alur cenâb-ı Hüsn'i*
> *Horşîd gibî o mâh-ı Nahşeb (412)*
>
> *[Bakdıkça Aşk'ın güzelliğini kendine almada, o güzellik güneşini kendisine çekmedeydi.]*

Hatibin şiir dili hakkındaki iddialarıyla şair tarafından ontolojik bir sürece katılımı ima ettiği düşünülebilir. İlahi isimler ve mazharlar kuramına göre, her mazhar ontolojik olarak "istidatına" (Chittick 1989a, 89-93) ya da tab'ına

33 Mutezile doktrininin kökenleri için bkz. Goldziher (1981, 94-97). Galib'in yaklaşık 8. ya da 9. yüzyıl ekolüne gönderme yapması kelam teolojisinin 18. yüzyıl Osmanlısında geçerli bir unsur olduğunun kanıtıdır, oysa antik Yunan'a göndermeyle kuşkuculuk 20. yüzyıl Avrupa ve Amerikasındadır.

[tabiatına] (139) göre katılımda bulunur. Bu ve ilintili terimler burada genellikle, bağlamlarına göre, "yetenek", "liyakat", "mizac" vb. olarak çevrildi.[34] 19. yüzyılın Romantik zeminine dayanan modern bir bakış açısından bakıldığında, kişinin daha etkin bir katılım biçimine, şairin (en azından "saf" şairin) Allah'ın yaratıcı edimlerine şiir dili aracılığıyla katılmasını sağlayan bir tür şiirsel yaratılış düşüncesine varmak da zor değildir.[35]

Hatip, biçim ve anlam arasında hiçbir "yatay" ilişkiye izin vermiyordu: Bir şair betimlenecek şeyler aramaz; "dikey olarak", gönül vahyi aracılığıyla hayal eder. "Hayâl" terimi İkinci Bölüm'de, ontolojik olarak tinsel ve duyusal "âlemler" arasında yer alan bir alanı adlandırmak için kulanılmıştı; terim aynı zamanda "imgelem yetisi" ve "fantezi" terimlerini de kapsıyordu. Daha karmaşık ve incelikli âlemler, zamansal olarak bu dünyayla eş-süremli [co-continuous] olmakla birlikte, ontolojik olarak bu dünyadan öncedirler. Hayal âleminin hayal edilebilir ve tinsel âlemin de (ilahi isimlerin -kuramcıya bağlı olarak- içinde ya da ötesinde akıl tarafından) anlaşılabilir olduğu söylenir. Eğer şiirsel imgelem akıl tarafından üretilmiyorsa ve varlığını daha ziyade bağımsız bir alanda sürdürüyorsa, şair tarafından araştırma ya da vahiy yoluyla o alanda keşfedilerek, bu âleme getirilir. Şiir dili cismani tezahürü öngörecek (ya da ölmüş varlıkların hayali biçimleri söz konusu olduğunda yeniden

---

34 *Hüsn ü Aşk*'tan burada alıntılanan bazı örnekler, Nabi: "Ama gene de şairlik yeteneği belli olur" (221); Nüzhetgâh-ı Ma'nâ: "Tabiatı tertemiz bir şaire benziyordu" (714); Mevlana: "Şairlik tabiatımın başlığını düzene koymuştu" (2087); ve hatibin karşı çıkışı ile ilgili bölümlerdendir: "Kendilerinin güçleri yoktur" (755) ve "mevzun tabiat gibi yoktur artık" (767).

35 Galib *Hüsn ü Aşk*'ın hiçbir yerinde özellikle insan-ı kâmil kavramından bahsetmemiştir. Ancak ifadeleri ve başvurduğu kuramlar bunu varsayar. Bu kavram sayesinde ilahi isimlerin tümü, ancak belli insanların ifade etme kapasitesine sahip olduğu bir mükemmel insan paradigmasına dahil olmuştur.

sunacak) ve bu bakımdan yaratıcı olacaktır. Hatip, Arasözün "Şairliğin Mahiyeti" bölümünde, şairin bu görevle yükümlü olduğunu ileri sürer (805-808).

Şâirliğe süz-ı derd lâzım
Endûh u belâ olur mülâzım
Rüy ü lebe etmeyüz tenezzül
Açsun çemenî görülmedik gül
Her râhda eyleyüp tekâ-pü
Şâhîn-i hayâli âla âhû
Girdikde girîve-î hayâle
Çarpılmaya dîv-i kıyl ü kaale

[Şâirliğe, yanış-yakılış ve dert gerek; şâir olana mihnet ve dert gelir, yamanır, yakasını bırakmaz onun.
Şâir, o kişidir ki yüze, dudağa tenezzül etmez; yeşilliği yeni ve görülmedik bir gül açar.
Her yolda koşar, gider; hayâl şahini, ceylanı avlar.
Hayâlin çarpaşık, çıkmaz yoluna dalınca dedi-kodu devine çarpılmaz.]

"Şahin", daha incelikli imgeler yakalamak için daha karmaşık ve incelikli bir düzeye yükselen algı yetilerinin eğretilemesidir. "Ahu" da böyledir. "Yüz" ve "dudak" şairin gerçekçi betimleme nesneleri olarak tenezzül etmeyeceği şeylerdir; henüz varolmayan bir imge olarak "görülmedik gül" ontolojik olarak daha önce gelir. Eğer "yüz" ve "dudak" güzelliği muğlak şeylerin uzlaşımsal eğretilemeleri olarak alınırsa, kuşkusuz "gül"ün de böyle alınması gerekir ve bu durumda karşıtlık oluşamaz. Hatibin tanımında, gerçek anlamda şiirsel imgeler henüz hiç işitilmediğinden şiir dili de "kulaktan dolma" -yaşamın ya da daha önceki şairlerin taklidi- olamaz.

Öyleyse şiir dili varolanları değil, henüz var olmayıp imgelemde açığa çıkan imgeleri betimler. Bununla birlikte,

tüm mazharlar yaratma sürecine katılırlar; mazhar tanımı gereği, ontolojik olarak önce gelen anlam ve biçimi görünür kılar. Öyleyse Nabi, kılıç artığı şairler, katipler ve softaların yoksun olduğu şey nedir? Bütün çabalarından önce alınlarına yazılı bir hazırlık olan yetenek mi? Galib çabanın önemini vurgular, ama eğer başarı yazgıya bağlıysa çabanın ne önemi kalır? Ve kişi (gerçek) imgelemle fantezi arasındaki farkı nasıl bilmelidir? Hatip, "kelîm-i lâ yezâl" hadisi kudsisini alıntılayarak tek bir cevap verir: Çabasını ibadetle birleştiren başarılıdır. Mantıksal olarak, idrak ve fantezi arasındaki fark da, yetileri ibadetle düzenlenmiş kişi tarafından ayırt edilebilir. Galib gibi bir şairin imgelemini değerlendirmenin henüz zamanı gelmemiştir.[36] Kuşkusuz Galib şiir ve şiirsel imgelemi dilin ötesinde, biçim ve anlam "âlemleri" arasında bir tür halka olarak düşünüyordu (16-18):

Bî had eğer eylesek tahayyül
Zencîr-i suhan bulur teselsül
Mevc urmağıla muhît-i fikret
Cüş eyledi hayret içre hayret
Min ba'd dil oldı mest ü medhüş
Akl eyledi behr-i nutkı hâmüş

[Sonu gelmez bir düşünceye dalsak söz zincirinin halkaları birbirine ulanır gider.
Her şeyi kaplıyan düşünce denizi dalgalandı da şaşkınlık içinde şaşkınlık, coştu, köpürdü.
Bundan böyle dil sarhoş bir hâle geldi; kendinden geçti; akıl da söz denizini dalgalandırmaktan vazgeçti, o denizi susturdu artık.]

"Tahmid / Allah'ı Övüş" bölümünü bitiren bu parçayı şekillendiren "perspektif kayması" (Sells 1988) kuramı, aynı

36 Daha ileri bir soruşturma için Gril'e başvurulabilir (1988).

şekilde Aşk'a, yolculuğundaki figür ve mekanların fantaziler olduğu ve bütün bunların amacının Hüsn'ü görmek olduğunun söylendiği son bölümleri de açıklar (2058-2059, 2061-2062, 2065-2068):

Bulmâga zuhûr bû mebâhis
Bir geç-nazar olmış îdi bâis
Kim Aşk Hüsün'dir ayn-i Hüsn Aşk
Sen râh-ı galetde eyledin maşk
Var imdi gör ol melek-likaayı
Seyreyle ki Hüsn-i bî behâyı
Tâ cümle nihan iyan olâ hep
Evvelki iyan nihân olâ hep
Hem üns-i Suhan nihâyetindir
Bundan ilerüsi Hayret'indir
Fil vâkı'alub o şâhı Hayret
Âçıldı sürâdıkaat-ı vuslat
Buldı bu mahalde kıssa pâyân
Bundan ötesi değil nümâyan
Sad şükr ola hayy-i lâ yemüta
Kim erdi söz âlem-î sükûta

[Bu şeylerin meydana gelmesine eğri, yanlış bir bakış sebeb oldu.
Çünkü Aşk Hüsn'dü, Hüsn de Aşk'ın ta kendisi. Sense yanlış bir yol tutmuştun.
Var şimdi onun, o melek yüzlü güzelin değer biçilmez güzelliğini gör seyret de,
Bütün gizli şeyler açığa çıksın, evvelki açık olanların hepsi de gizlensin, silinip gitsin.
Suhan'la arkadaşlığın sonu da burası, bundan ötesi Hayret'in işi.
Gercekten de Hayret o padişahı alıp götürdü, vuslat perdeleri açıldı.]

Şairin anlam arayışında şiirin rolüyle, Aşk'ın Hüsn'ü arayışındaki Şiir'in rolü koşuttur; dil ve biçimden imgeleme, oradan da acze geçerek hepsinin kaynağına kavuşur.

Şiirin Kozmoğrafyası

Her kim ki belâya mürtekibdir
Elbet ol ocâga müntesibdir (252)

[Kim belâya düşmeyi diler, bunu kabûl ederse, elbette o ocağa mensuptur.]

Bölümü bitirirken hatibin ilk kanıtının mantıksal bir uzantısı olarak Aşk'ın yolculuğunun yapısına bir göz atacağız. Tanımlanan kozmogoni, Aşk'ın yolculuğunun coğrafyasına benzemektedir. Temel bir varsayım, kişinin, ontolojik olarak konuşursak, geldiği yere, ilahi kaynağı anlaması için tavsiye edilen belirsiz bir yoldan "geri dönebileceğidir". Zamanın ve yok-zamanın eş-süremliliği nedeniyle, kişi kaynağı yitirmez. Tek bir yön de yoktur. Aşk'ın yolculuktaki arkadaşı ve yoldaşı olan Gayret, Aşk bitkin düşünce şöyle der (1617-1619).

Gayret der idî kesilmez ümmîd
Lutf-i samede olur mı teb'îd
Maksûde ere gerî gidenler
Gevher bula serserî gidenler[37]
Ma'lûm ki Hakk'a ard ön olmaz
Yokdur cehetî anâ yön olmaz

[Gayret, hiçbir şeye ihtiyacı olmıyan Allâh'ın lütfu biter mi, ümit kesmemek gerek.
Durmayıp gidenler, maksada erişirler; başı boş dolaşanlar, bir inci bulurlar elbet.

37 Bu dize hazinelerin harabelerde bulunacağı fikrine gönderme yapar.

Bu belli ki Allâh'a ön, ard olmaz; onun ciheti yoktur; ona yön olamaz.]

Şiir'in, Allah âlemleri yaratmadan önce canlı olduğunu hatırlıyoruz. Hüsün ve Aşk, Şiir'in de bulunduğu Anlam Bahçesi'ne gelince, anlamın ontolojik olarak biçimden önce gelmesi gibi, tanım gereği önce gelen bir yer bulmuş olurlar. Bahçe "bir resim gibi"dir, "ne yaz orda, ne kış, hep ilkbahar" (696). Aşk Hüsn'ü elde etmek için gereken simyayı bulmak üzere bu bahçeden yola çıkar. Yolculuğu bir kuyunun dibinde başlayıp, bir dizi mekandan sonra bir kalenin kulesinde devam eder ve aslında hiç terketmediği bu bahçede sona erer.

Aşk en başta dipsiz bir deliğe düşer; orada kara bir şeytanın askerleri onu yakalarlar. Kaçar, ama sadece bir cadıyla karşılaşacağı dondurucu, karanlık bir bozkırda yolunu yitirir. Bu cadı, tıpkı daha sonra onu Biçim Kalesi'nde hapsedecek Çin prensesi gibi yanılsamadır. Kuş kılığına girmiş Şiir, Aşk'a kaleyi yaktırır. Ve Aşk tıpkı kendisi gibi gittikçe daha da soyutlaşan bir manzarada bulur kendini.

Hüsn ü Aşk'ın olay ve mekanları metaforik olarak bir ontolojik "âlemler" kozmoğrafyasına denk düşer.[38] Aşk her biri bir diğerinden -ontolojik olarak- önce gelen bir dizi düzeyden geçerek geriye doğru yolculuk eder. Şiir her mekanın sınırında Aşk'ın yardımına koşar, ama sonuncusunda ona geride durması gerektiğini söyler. Aşk'ı Hüsün'le birleştirmekbaşta onları ayıran- Hayret'in işidir. Bu topografya, kişi geldiği yere döner öncülüne uygundur. Şiir dili anlamın biçim kazandığı noktada oyuna dahil olur ve sonunda, Aşk'ın biçimi ardında bıraktığı yerde artık ihtiyaç duyulmayan Şiir'in yardımıyla yapılan "geriye dönüş yolculuğu sona erer."

---

38 Toprak, su, ateş, hava ve karmaşık insan ruhu üzerine basit bir şema Altıncı Bölüm'de yapılacaktır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÖZGÜNLÜK VE GERÇEKÇİLİK

Çün fitne idî o şâh-ı gaddâr
İsterdi kazâ ki ede bîdâr (350)

[O gaddar şuh, sanki bir fitneydi de kaza ve kader, onu uyandırmak isterdi.]

Galib'in özgünlüğü şiir dilinin bir niteliği olarak nasıl tanımladığını gördük ve terimin modern Osmanlı şiir eleştirisindeki işlevlerinden bahsettik. Burada, Galib'in ve onun eserlerini inceleyen edebi gerçekçilik yanlısı eleştirmenlerin özgünlüğe yüklediği toplumsal ve politik değerleri çözümleyeceğiz. Arasöz'ün ikinci kanıtında hatip, -tanımı gereği özgün olan- şiirin tanınabilmesi için ilahi vahiyle ve dolayısıyla İslami kurumların kurallarıyla uyum içinde varolması gerektiğini öne sürer. Üçüncü ve son kanıtlamasında bu değerin tüm zaman ve mekânlarda geçerli olduğunu iddia eder. Şiirin, Allah'ın kanıtlanmasını mümkün kılan bir dilsel kip olduğunu ve şairin de gerçek olanı ayırdetme yeteneğine sahip olduğunu ileri sürer.

Şiir Allah'ın Kanıtıdır

İ'câzda ol dehâna maksûr
Bir nokta vu şerh-i âyet-i Nûr (437)[1]

[Mucize göstermek de o ağza aitti ancak. Bir noktaydı ama Nur ayetinin tefsiriydi.]

Hatip, Osmanlı halk belleğindeki bir İslam öncesi kahramanlık çağı canlandırmasıyla, sahneyi ikinci kanıt olan "Şirin Lüzumu"na hazırlar. Bu destani manzarada, çölde dolaşan göçebe Arap kabileleri kendilerini savaşma ve doğaçlama şiir söyleme yetenekleriyle yüceltirler. Şiirin sihirli bir gücü vardır; kabilelerin savaş sırasında söyledikleri şiirler düşmana karşı öldürücü birer silahtır.[2] Galib'in öyküsü böyle şiirsel bir mekânda başlar ve kahramanımız Aşk kabile büyüklerinden Hüsün'le evlenmek için izin isterken, şöyle der (1282-1283):

Her hasmı ki tiygım etdi berbâd
Mersiyyesinî ben etdim inşâd
Sâdât-ı kabîle-î mahabbet
Bir bîrine etdiler işâret

[Kılıcımın yele verdiği her düşmanın mersiyesini ben okumuşumdur.
Sevgioğulları kabilesinin ululan, birbirine işâret ettiler de.]

Kanıt kısmında hatip, her yıl Mekke yakınlarındaki Ukaz Şenliği'nde düzenlenen ünlü şiir yarışmalarına gönderme yapar. Kazanan beyitler çoktanrılı zamanlarda çeşitli tanrı-

---

1 Kuran'daki ünlü "Nur suresi"ne (24:35) bir gönderme.

2 Bu, Birinci Bölüm'de adı geçen üçüncü kuşak İngiliz oryantalist Reynold A. Nicholson'ın da görüşüydü (1930, 71-73).

ların putlarının saklandığı Kâbe'nin duvarlarında sergilenirdi. İslam öncesi "cahiliye" devri Arapları şiirleriyle o denli gururlanırlardı ki, onları yeni bir dinin meşruluğuna inandırmanın en iyi yolu, eşsiz bir şiirsel performans ortaya koymaktı (784-788).

Tutmışdı zamân-ı câhiliyyet
Âlemleri da'vi-î fasâhat
Bâzâr-ı Ukâz olurdı tanzîm
Eş'ârın ederdi halk takdîm
Tıyg île zeban ederdi da'vâ
Hem-pâ idi irticâle gavgaa
Vaktâ ki Hudâ-yı hayy-ı zîşan
Kur'ân'ı cihâna kıldı ihsân
I'câz ile cem' olub fasâhat
Verdî fusahâ-yı kavme dehşet

[Câhiliyye devrinde âlemi fasâhat kaplamıştı.
Ukkâz pazarı kurulur, orda halk, şiirlerini okurdu.
Kılıçla dil dâvaya girişirdi; hemen söz söylemekle kavga, aynı tempoyla yürürdü.
Şânı yüce ve her an takdîr ve tedbirde bulunan diri Allah, Kur'ân'ı dünyâya ihsân edince,
Mucizeyle, söz söylemede halkı acze düşürmekle fasâhat, bir araya geldi; kavmin fasîhleri şaşırıp kaldılar.]

Söz sanatı doğruluğun mihenk taşıydı. Ümmi diye bilinen bir tüccar olan Muhammed Peygamberin şairlik konusunda hiçbir iddiası olmamıştı. Böyle bir kişinin ortaya koyduğu Kuran'ın üslubunun mükemmelliği "dehşet verici" bir olaydı, çünkü hiçbir açıklaması yoktu: Bu bir mucizeydi. Hatip, Kuran'ın Muhammed'in görevi konusunda şüphe edenlere meydan okunan ayetlerine gönderme yapar: Kuran'ın ilahi kaynağından şüphe edenler, iddialarını Ku-

ran gibi bir şey söyleyerek kanıtlamaya davet edilirler.[3] Doğal olarak, başarabildikleri takdirde Muhammed'in sözlerinin ilahi kaynaklı olmadığını ve bir şair tarafından da söylenebileceğini kanıtlamış sayılacaklardır (789):

Aciz kala tâ o kavm-i güm-râh
Teklif-i nazîre etdi Allâh

[Allah, o yol yitirmiş kavmin âciz kalması için nazîre söylemesini teklif etti.]

Geleneğe göre, şiirleriyle bu kadar gururlanan Araplar Kuran'ın üslubuna yaklaşan hiçbir şey söyleyemediler. Bu yüzden Muhammed'e inen vahyin ilahi kaynaklı olduğuna inandılar ve aynı meydan okuma o zamandan bu yana geçerliliğini sürdürdü (790):

El-an yine kaaim ü be câdır
İ'câz-ı kelâm-ı hayy ü kaadir

[Diri ve her şeye gücü yeten Allâh'ın bu i'câzı, hâlâ da olduğu gibidir, öylece durmaktadır.]

İkinci kanıtta Kuran bu anlamda bir mucize (i'câz) olarak adlandırılır: Hiç kimse onun getirdiği şiirsel dil standartına yaklaşamamıştır. Kuran eşsizdir.[4] İlahi mucizenin karşısında yaşanan duygusal durum da aczdir.[5]

---

3 Kuran 2:23-24, 10:38, 11:13, 17:88. Muhammed Tanrı sözünü ilettiğini iddia etse de Kuran'ı kendi yazmakla suçlanıyordu.

4 Kuran'ın dili üzerine yapılan tartışmaların uzun bir tarihi vardır. Taklit edilemezlik konusu nedeniyle şiirsel dil şöyledir ve Kuran dili şöyledir türünden ayrımlar yapılmıştır. Hatip Kuran'ın taklit edilmezliğini verili olarak alsa da, şiirsel dil ve Kuran dili arasında başka türden bir ayrıma gitmemiştir.

5 Bu sözcük genellikle "iktidarsızlık", "kifayetsizlik" diye tercüme edilir. Wehr'e göre "i'caz" ve "'acz"ın ortak Arapça kökü "zayıf olmak"tır. "Mucize" (i'caz) "zayıf düşürme" anlamına gelir. Çünkü olay öyle büyüleyicidir ki, insan onu açıklayamaz. 'Acz "zayıf olmak" demektir ki, bu bağlamda genel bir iktidarsızlık değil etkileyici bir olay karşısında yüzde beliren şaşkınlıktır.

Hayret-dih-i can o çeşm-i şehbâz
Âhû-yı füsûn kebûter-i nâz (439)

[O alıcı doğana benziyen gözleri cana hayret vermedeydi. Büyüleyiş ceylânıydı, naz güvercini.]

Mesnevi ve diğer İslami edebiyat türleri geleneksel olarak, Allah'ı öven bir önsöz bölümüyle açılırlar. Bu yüzden, bu türden binlerce önsöz yazılmıştır. Her şair bu olgunun farkındadır ve bu durum Galib'in yaşadığı 18. yüzyıl sonuna gelindiğinde, bir şairin edebi öncellerinin tümü tarafından ele alınıp işlenmiş çok sınırlı bir konu üzerinde yeni bir şey söylemek zorunda olduğu anlamına gelmektedir. Hatibin alaya aldığı "kılıç artığı" şairlerin öne sürdüğü özgünlüğün tükenişi özellikle bu alttür alanında sözkonusudur. Kuramsal açıdan geçerli yorumuyla sınırlanmış türsel bir kategori, benzersiz bir benzetme ya da anlatım biçimi için kaç fırsat sunabilir ki?

Allah'ı övmek Allah'ı bildiğini göstermektir- epistemolojik sorun budur; övmek için bilmek gerekir ve kutsalın betimlenmesi de şer'i olarak sınırlanmıştır. Şairin bu sınırlamaya yanıtı acze sığınmaktır. (1-2):[6]

Hamd âna ki kıldı halka rahmet
Tahmîdde acze verdi ruhsat
Acz olmasa hâl olurdı müşkil
Pây-ı geç-i kilk[7] *olurdı der gil*

---

6 Tanrıyı bilme sorununa ilişkin bu genel yaklaşım yeni değildir. Metinlerin övgü bölümlerinde bu görüşü benimseyen yazarlar içinde İngilizceye çevrilenler Sana'i (öl. 1113) (1968) ve Cami (öl. 1492) (1978)'dir. Ancak Galib'in giriş bölümündeki anlamsız tavrı ve tuhaf üslubu, ki kesinlikle kastidir, az görülen türden bir ironik seçim olabilir.

7 İkinci Bölüm'de belirtildiği üzere kamış kalemin ucu ayak olarak düşünülmüş ve yürüdüğü varsayılmıştır. Belli bir açıyla yontulduğu için kaleme "çarpık ayaklarıyla" yürüyen "aksak" denmektedir.

[Halka acıyan, kendisini övmede âcizliğini bilmiye, söylemiye ruhsat veren Allâh'a hamdolsun.
Acizliğe ruhsat vermeseydi hâl, zorlaşırdı; kalemin eğri büğrü basan ayağı balçığa dalar, kakılır kalırdı.]

Değinilen "ruhsat" Kuran'ın, insanların Allah'ı tam olarak bilemeyeceklerini belirten ayetleriyle ilgilidir. Örneğin: "Eğer Allah'ın nimetlerini saymaya kalkarsanız, sayısını bilemezsiniz" (16:18).[8] Allah'ın sonsuz lütufkârlığı sonsuz övgüyü gerektirir. Şair bu ayetlere, bir ruhsat aracılığıyla bireyin bu yükümlülüğünü hafiflettiğini düşünerek göndermede bulunur. Acz, Allah'ı bilme biçimindeki meydan okumayla karşılaşan bireye uygun bir haldir (3):

Ger hamdine yoksa hadd ü ihsâ
Şükr et ki zebân-ı acz gûyâ

[Ona hamdetmenin haddi, sayısı olamazsa da, ona hadsiz, hisapsız hamdetmek gerekirse de, şükret ki âcizlik dili, aczini söylüyor.]

Şair, epistemolojik sorunla ilintili konumunu ve bağlarını, "seni, sana lâyık bilgiyle bilemedik" hadisini kullanarak kurar (4-5):[9]

Hamd eyle ki verdi şer'-i ma'nî
Tahmîd-i Hudâda acze fetvî
Bahş eyledi ehl-i acze idrâk
Fahvâ-yı şerîf-i "Mâ arafnâk"[10]

[Hamdet ki mâna şerîatı, Allâh'a hamdetmede âciz olusa fetvâ verdi.

---

8 Ayrıca bkz. 14:34, ve Gölpınarlı (1968, 305).

9 *Mâ'arafnâka hakka ma'rifatika* (Nurbahş 1981, 35).

10 *Fahva-yi serîf-i mâ arafnâk.*

"Seni, sana lâyık bilgiyle bilemedik" sözü, o yüce söz, âciz kullara acizlerini anlayış kaabiliyeti bağışladı.]

Hadise "tinsel [içrek] kanun" (Şer-i ma'nî) diye göndermede bulunan şair, büyük olasılıkla şeriatın farklı biçimleri arasında, genelde müslüman kanununun tüm uygulamalarının temelinde yatan tarihsel olarak belirlenmiş (dışrak) şeriat ile tinsel şeriat arasında bir ayrım yapmaya çalışmaktadır (başka bir genel ayrım türü de Kuran ve hadis arasında yapılır). Şeriat üzerine çeşitli bakış açısı düzeylerini düzenleyen, Türk derviş geleneklerine özgü pek çok şema mevcuttur.[11] Düzeyleri kesiştirme olanağı her "geri dönüş yolculuğunun" anahtarıdır.

Bu göndermenin bir Mevlevi soyağacı da vardır ve Galib'in bunu anıştırmak istediği açıktır; böyle olmasaydı bölümdeki beyit sayısını onsekizde tutarak Mevlevilikle bağlantısını ortaya koymazdı.[12] Mevlevi yaşamöyküsü yazarı El-Eflaki'nin aktardığı hikâyeye göre (1959, haz., 2: 619), Mevlana Rumi esrarengiz arkadaşı Şems'le ilk defa Şam'a yaptığı bir gezide bir sokakta karşılaşmıştır (bu pek çok minyatürde resmedilmiş bir karşılaşmadır). Şems Mevlana'ya yaklaşır ve Allah'a en yakın olması gereken Peygamber "seni bilemedik" derken, nasıl olup da Bayezid'in[13]

---

11 *Şeriat*, *tarikat* ve *hakiykat* düzeyindeki yorumları ayırma amacıyla üretilmiş birçok "mistik şakalar" vardır. Sözlü gelenek iki kişinin bir nesneyle, örneğin bir kalemle ilişkisini şöyle kategorize eder: Şeriata göre bu kalem benimdir, senin değil; tarikata göre paylaşırız - kalem hem benimdir hem senin; ama hakikate göre ne ben ne de sen varız. Nihai olarak yalnızca Tanrı gerçekten vardır. Ancak günlük yaşamda mülkiyet diye bir şey vardır ve yasal gerekliliklere uymak gerekir. Kimse özel mülkiyetin bir yanılsama olduğunu, yalnızca Tanrının varolduğunu söyleyerek hırsızlığı haklı çıkaramaz.

12 İkinci Bölüm'de de belirtildiği gibi onsekiz, Mevlevi tarikatı için simgesel değeri olan bir sayıdır. (Gölpınarlı 1973-1974, 1:15f.)

13 Bu Hazreti Bayezid Bistâmi'dir (öl. 874). Bayezid benzeri bütün büyük kişilikler ve genelde sufizmle ilgili bir giriş için bkz. Schimmel'in 1975 *Mystical Dimensions of Islam* [Islamın Tasavvufi Yönleri].

"Haşmetim ne büyük!" diyebildiğini sorar. Bayezid bu sözüyle Allah'ı mükemmelen bilmekte olduğunu ve böylece haşmetin ilahi vasfıyla özdeşleşebildiğini ima etmektedir. Oysa Peygamber Allah'ı yalnızca noksan bir biçimde bildiğini öne sürmüştür.

Mevlana, Şems'in sorusunu Bayezid'in bilgiye olan susuzluğunun sınırlı olduğunu söyleyerek cevaplar; aydınlanmadan küçük bir miktar -"bir damla"- almış ve doymuştur. Ama Muhammed'in bilgiye olan susuzluğu sınırsızdır; ne kadar alırsa alsın, doymaz. İlahi gerçekliğin sınırsız bollukta olduğunu anlamış ve bunu kendi doğasındaki sınırsız bir eksiklikle yansılamıştır: Allah'ı bilmeye yönelik doyumsuz bir arzu. Bu yüzden, Allah'ı nasıl bilmeli sorularına verilmiş bir yanıt olarak "seni bilemedik" demiştir. Mevlana'nın cevabını dinleyen Şems düşüp bayılır ve böylece iki adam arasındaki tarihi ilişki başlar.

Epistemolojik terimlerle ifade edersek, Peygamber ilahi mükemmelliği, mükemmel noksanlığı kendine mal ederek yansılamıştı; Allah'ın sınırsız bolluğuna sonsuz bir insan yoksunluğuyla karşılık vermişti.[14] Böylece Allah'ı bilmeye yönelik bir paradigma sunan şair, Muhammed'in diğerlerinin başarılı olmaları için kendi örneğini izlemelerini mümkün kılarak ruhsatı tamamladığını öne sürmekteydi. (6-7):

Âhır yine acz olurdı hâsıl
Ammâ olamazdı kimse vâsıl
Noksânımıza himâyet etdi
Ta'cîz değil inâyet etdi

[Bağışlamasaydı da gene sonunda âcizlik belirecekti ama, kimse de onu övemiyecekti.

---

14 İnsanın ruhsal erdeminin, onun ilahi prototipinin ters tamamlayıcısı olması ilkesi için bkz. Burckhardt (1976, 40).

Noksânımızı esirgedi de âcizlik verdi; ama bizi acze düşürmüş olmadı; bize yardım etti.]

Şimdi geleneksel öykünün "Araplar"ına geri dönelim: Muhammed'in göreviyle ve -dolayısıyla- sözü Muhammed tarafından nakledilen Allah'ın varlığı ile ilgili kanıt Kuran'ın eşsizliğinin onaylanması konusunda acze dayandığından, ancak bu aczi duyumsayabilenler bu kanıt tarafından ikna olunurlar. Kuran'ın üstünlüğünü kavrayabilmek için kişinin onunla boy ölçüşmesi ve Cahiliye Devri Arapları gibi âciz kalması gerekiyordu; ve belâgat de kabul gören bir değer, sahiciliğin mihenk taşı olmak zorundaydı. Eğer şiir ve onu yazanlar ortadan yok olsaydı, İslam dininin meşruluk kanıtı da ortadan yok olurdu (791-793):

Ger kalmasa şimdi fark u temyîz
Bî fâidedir o emr u ta'cîz
Ger şi'r ü fasâhat olsa nâ-yâb[15]
Kur'ân'ın olur bu fazlı güm-yâb
Ger kalmasa şâir-i suhan-dan
Burhân-ı Hudâ bulurdı noksan

[Ama şimdi anlayış, ayırdediş gücü kalmasa o emir, acizde bırakış faydasız kalır.
Şiir ve fasâhat yok olsa, Kur'ân'ın da bu üstünlüğü ortadan kalkar.
Söz bilen, söz düzen şâir kalmasa Allâh'ın burhânı noksan olur.]

Hatibin iddiası şiire bir Müslümanın toplumsal ve entelektüel yaşamındaki en önemli rolü atfediyordu - ve İslam'ın ileri sürdüğü iddialar evrensel olduğu için bu durum

15 *Ger şi'r ü fasâhat olsa nâ-yâb*. Galib bu kanıtta "şiir" için sühan sözcüğünü kullanmaz.

tüm insanlığın yaşamı için de geçerliydi. Eğer şiir ortadan kalkacaksa, vahyin etkisi ve ona dayanan toplumsal kurumların meşruiyeti de aynı sonu paylaşacaktı. Özgünlüğün şiiri tanımlayan asıl niteliklerden biri olduğu yolundaki kuramsal argüman, şiirsel özgünlüğün vahyin tanınması için de bir ölçüt olduğu yolundaki pratik argümanla örtüştürülerek inanılmaz bir güç kazanıyordu. Hatip sevinçten coşmuştu (795):

Burhân ile hasmım etdim iskât
Kur'ân ile tab'ım etdim ısbât

[Hasmımı burhanla, şâirlik tabiâtimi Kur'an'la ispat ettim işte]

Arasözün gayet kısa olan üçüncü ve son kanıtında hatip özgün şiirin zorunlu varlığının evrensel olduğunu öne sürmekteydi.

Şiir Evrenseldir

Gül rûyına nîçe cân-ı âgâh
Gül-bang-keşân-ı bârekallâh (485)

[Nice gerçeğe vâkıf olan can gül yüzüne var, Bârekallâh gülbağını çekmekteydi.]

Arap diline özgü belirli bir sorun vardır: Kuran tercüme edilebilir mi? Çeviride gerektiği şekilde aktarılabilir mi? "Der Umûm-i Lüzûm" (Gerekliliğin Evrenselliği Üstüne) başlıklı üçüncü kanıtta, Kuran mucizesinin Arapça dışındaki dillerde anlaşılıp anlaşılamayacağı ve sergilenip sergilenemeyeceği sorunları ele alınır. Eğer hatibin şiirin zorunlu varlığı hakkındaki iddiaları mantıksal olarak tutarlıysa, Arap şiirine atfedilen yüksek değer Türkçe yazan şairler

için de geçerli olmalıdır: Araplar için doğru olan Türkler için de doğru olmalıdır. Hatip, Osmanlılar'ın bağlı olduğu İslami yasa ekolünün kurucusu Ebu Hanife'nin (öl. 767) verdiği bir hükme göndermede bulunur. Bu hükme göre Kuran'ın mucizesi evrenseldir ve ayrıca anlamı yüzünden evrensel olmak zorundadır.

İslam tarihinin ilk yüzyıllarında, İslam dinine girenlerin pek çoğu Arapça konuşmuyordu. Bu yüzden ibadetlerini Kuran'ın kendi dillerine aktarılmış çevirileriyle yapıp yapamayacakları konusunda bir tartışma ortaya çıktı. Ebu Hanife daha sonra fikrini değiştirmekle birlikte ibadetlerini kendi dillerinde yapmaları gerektiğine hükmetti (796-799):[16]

Serdâr-ı cimme-î efâhim
Kılmâdı salâta nazmı lâzım
İ'câzın umûmın etdi tasvîb
Ma'nâya lüzûmın etdi tasvîb[17]
Bû bahsi beyanda dedi hattâ
Avd ettigidir egerçi akvâ[18]
Merd-î acemîye oldı tafvîz
Kendî lûgatiyle ede ta'rîz

[Büyük imâmların başı (Ebû Hanîfe), namazda Kur'ân'ın arapça okunmasının lâzım olmadığını hükmetti.
Kur'ân'ın mucize oluşunu umûmî olarak kabûl etti; bu mucizenin mânâda da bulunduğunu kaail oldu.

---

16 Bakınız Goldziher (1981, 53) ve Gölpınarlı (1968, 333-334).

17 "Arapça beyit" burada nazım anlamındadır. 796-797. beyitlerin Türkçesi şöyledir: *Serdâr-ı e'imme-i efâhım / Kılmadı salâta nazmı lâzım/ İ'câzın umûmun etti tasvîb/ Ma'nâya lüzûmun etti tasvîb.*

18 "Daha güçlü" (*akva*) Ebu Hanife'nin yargısının tarihsel olarak daha sağlam bir biçimde iletimi anlamındadır.

Bu ictihâdından döndüğü hakkında rivâyet daha kuvvetlidir ama, gene de bu bahiste demiştir ki:
Arap olmıyanın namazda kendi diliyle okuması, Allâh'ı kendi diliyle ululaması câizdir.]

Kuran göstergesinde "ma'nâ" ile "nazım" biçimi arasındaki ilişki, yapısalcı söylemin dilsel göstergesini oluşturan gösteren ve gösterilenle karşılaştırabilir. Ama Saussure'cü gösterge bir uzlaşımsal ayrımlar dizgesinin ürünüyken,[19] Galib'in bağlı olduğu geleneğin anladığı biçimiyle dilsel gösterge, ontolojik olarak önce gelen bir belirleyici etkenin "mazharıydı". Galib'in göstergesi belirleyici etkenini açıkça ortaya koyar, ama kişi algılama yetilerinin durumuna göre bunu onaylayabilir de, onaylamayabilir de. Kuran'ın tercüme edilemeyeceğine dair en çok savunulan görüşün bir mantıksal gerekçesi şudur: Anlamı dilsel biçim belirler ve bir tercüme durumunda biçimde bir değişiklik olacağından anlamda da affedilmez bir değişiklik ortaya çıkacaktır. Hatip buna karşılık olarak birinci kanıtlamasında, "tüm etkilerin" bu ontolojik ilerlemenin sonunda gerçekleştirilen uygulamalardan değil, "Allah'ın sıfatlarından kaynaklandığını" (773) söylemişti. Böylece her çağın şairleri, gerektiğince donanımlıysalar, Kuran mucizesinin ezelden ebede önce gelen anlamını, aczlerini "itiraf ederek" kendi dillerine taşıyabilirler (800-801):

Her devrde bir iki suhan-sâz
Elbette eder beyân-ı i'câz
Sarfetmeğile hayâl-i sâfın
Arzeyler edâyı i'tirâfın

19 Morse alfabesi gibi iletişim sistemlerine benzetilerek tanımlanır (Descombes 1980, 93).

[Her devirde bir iki söz düzen, elbette halkı âciz bırakacak söz söyliyebilir.
Tertemiz sözlerini söyliyerek bu husûsu îtirâf eder, ettirir.]

Araplar için doğru olan şey, Türkler, tüm halklar ve tüm diller için de doğrudur. Özgün şiir, şairin ilahi olanla ilişkisi aracılığıyla var olur: İlahi olanın bilgisinin sürebilmesi için o da var olmalıdır ve varlığı evrenseldir.

Hatip böylece, bir şair için vazgeçilmez olan metinlerarasılığın Kuran'a eşzamanlı olarak yatay olduğunu söyler. *Hüsn ü Aşk*'ın olay örgüsüne özel bir Mevlevi metinlerarasılığının yedirildiğini görmüştük. Daha önce belirtildiği üzere Mevlana'nın *Mesnevi*'si bu nazım türünün en üstün örneği olarak ele alınır ve Galib "Der Vasf-ı Hazret-i Hüdavengâr" (Mevlana'ya Övgü) kısmında *Mesnevi*'nin ününden Kuran'ın "özü" olarak bahseder (145):

İsm olmadı bir kitâba el'an
Seyret şerefin ki mağz-ı Kur'an

[Kur'an'ın özü, bu âna dek hiçbir kitaba ad olmadı;
Mesnevî'sine bak da Kur'ân'ın özü neymiş; seyret.]

Ama romans türündeki mesneviler arasında hiçbir dikey ilişki, bu türün genelinde hiçbir tarihsel gelişme çizgisi yok mudur? Hatip, Arasözü kendi düşüncesine göre "şiiri bulan" ataların bir listesini vererek bitirir.

Gelenek ve Güç, Reform ve İlerleme

Zıh-gîr-i mücevher île ol dest
Ser-pençe-i mihri kıldı eşkest (450)

[Mücevher yay halkasıyla o el, güneşin zorlu elini bile kırmıştı]

Hatibin adlarını andığı altı şair, modern edebiyat tarihçiliğince de en çok bilinen Müslüman romans yazarlarıdır. Bunların üçü Farsça, üçü de Türkçe mesnevileriyle ünlüdürler (823-828):

Bulmış suhan-ı bülend-nâmı
Firdevsı-yü Husrev ü Nızâmî
Âyîn-i Nevâyi'de Fuzûli
Bulmuş suhane reh-î vusûli
İstanbul'umuzda Nevcî-zâde
Etmiş tek ü pü velî piyâde
Olsun mı Nızâmi'ye hem-âheng
Kur'ân'a uyar mı nagme-î çeng
Olmaz beli lutf-ı tab'ı inkâr
Ânın gibi dâhı nîçeler var
Her bîrisine hezâr tahsîn
Hâsidlerine hezâr nefrin.

[Adı sanı yüce sözü Firdevsî, Husrev ve Nizâmî bulmuş Nevâyî tarzında da Fuzûlî, söz yoluna ulaşmış.
İstanbul'umuzdaysa Nev'îzâde yelip yortmuş ama yaya yol almış.
Ahenkte Nizâmî'yle bir olsun mu? Çeng nağmesi Kur'ân'a uyar mı?
Ama tabîatindeki letâfet de inkâr edilemez; ancak onun gibi daha niceleri var.
Herbirine binlerce övüş bizden; onlara hased edenlere de binlerce ileniş.]

Firdevsi (öl.1020), Farsça epik destanı *Şehnâme* ile anılırken, Nizami (öl. 1209) Farsça mesnevileriyle İslami romans geleneğini kuran kişi olarak tanınır. Hindistan yarımadasında etkin olan Emir Hüsrev (öl. 1325) ("Hindistan'ın papağanı" ve "Allah'ın Türk'ü" diye bilinir), Farsça olarak Niza-

mi'nin romanslarına benzeyen eserler vermiştir. Cami'nin Herat'taki meslekdaşı Neva'i (öl. 1501) Türk mesnevi okulunu kuran kişi olarak bilinir ve Çağatay Türkçesiyle Nizami'nin romanslarına koşut eserler yazmıştır. Fuzuli (öl. 1555) Farsça, Arapça ve Azerice divanlar yazmıştır. Ama Galib'in listesinde, Batı Türkçesiyle yazılan mesnevi türünde bir dönüm noktası olarak görülen *Leylâ ve Mecnûn*'un yazarı olarak geçiyor olmalıdır. Adı geçen tek Osmanlı romans yazarı Nev'îzâde Atâ'î'dir (öl. 1634). Hatip yerici göndermesini, onunla uğraşan daha nicelerinin bulunduğunu da hatırlatarak savunur.

Bu durumda, hatibin seçkin yazarlar listesine girmeye layık tek Osmanlı romansı *Hüsn ü Aşk*'tır. Fakat bu bir yana, daha önemli bir konuyla karşı karşıyayız. Listedeki her şairin, özgünlük konusunda aynı yolu izlemeleri açısından, şiirle eşzamanlı olarak yatay bir ilişkileri vardır. Sadece Fuzuli'yle Nevai arasında dikey bir ilişkiden söz edilebilir, ama onlar da şiire ulaşma konusunda her zaman doğru olan yolu (suhane reh-i vusûl) bulmuş olmaları açısından övülürler.

Arasöz konusunu daha ileri araştırmalar için birkaç soru sorarak kapatıyoruz. Galib'in, yerdiği *medrese* eğitimiyle ilintili mantıksal kanıtlama uzlaşımlarını kullanmaktaki amacı neydi? Hatip, bu tür uzlaşımların onun karşıtları ya da en azından onun karşıtı olarak gördükleri tarafından körlemesine kullanıldığını ortaya koymuştu. Onların nazım hakkındaki yargılarını medreseden çıkanların söz sahibi olduğu aynı türden mantıksal argümanlarla çürüttü. Galib, onlara özgü görünen bilgiye ulaşma yollarına, yöntem ve kaynaklara hakimiyetini sergileyerek meydan okumayı mı düşünmüştü? Karşı çıktığı ilmi söylemi, reddettiği şey üzerine bilgisini sergileyerek kullanıyordu.

18. yüzyıl sonu Osmanlı romansının seyrinde, bir sanat-

sal özgünlük poetikasını desteklemek için ortaya atılmış, aynı zamanda politik açıdan da bir zamanlar çok önemli meselelerin tartışıldığını görürüz.[20] Anlaşıldığı kadarıyla yirmi beş yaşındaki Galip 1782'de *Hüsn ü Aşk*'ı yazdığı zaman bunlara, estetik oyununda kullanmak üzere ulaşabilmektedir. Galib'in yargıları, özellikle şiir dilini evrensel olarak değerlendirişi ve onu tanımlayışı zamanında ihtilaf konusu muydu? Ele alınan tartışmaların mevcut dökümlerine aşina olanlar -ki, bu kitap Osmanlı dönemiyle ilgili bu türden bir ilk döküm sunduğu için, bunlar çok daha önceki İslami anlatımların dökümleridir- öyle olduğunu umacaklardır. Galib'in kullandığı kuramların çoğu bazı dönemlerde büyük tehlikeler göze alınarak tartışılmıştır. Bu, İslam tarihinin klasik dönemi (7. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar) için kesinlikle doğrudur. İlk Osmanlı yüzyılları boyunca (14.'den 16.'ya kadar) uygulanan düşünce özgürlüğü, o zamanlar Osmanlı'ya komşu Müslüman devletlerdeki entelektüel

---

20 Ergun, Galib'in çok tartışmalı bir konuda maharetle davranışını anlatan bir anekdotu, "Ahmed Celaleddin, Veled Çelebi [İzbudak], Ahmed Remzi, Tahir [ül-Mevlevi, Dördüncü Bölüm'de alıntılanan *Edebiyat Lügati*'nin yazarı] ve Abdülbaki [Yenikapı'daki son Mevlevi şeyhi]'den duyduğu hikâyelerden" kaydetmiştir. Konu iki grubun birbirlerini hor görmeleridir:

1. Osmanlı hükümetinin özdeşleştiği halifeliğe politik/duygusal sadakat beyan eden, peygamberin sünnetinin sünni izleyicileri.

2. Rakip müslüman hükümetlerin, özellikle İran Safevilerinin özdeşleştiği, Muhammed'den başlayıp Ali'nin başını çektiği İmam geleneğine politik/duygusal sadakat beyan eden, peygamberin kuzeni ve damadı Ali'nin "Parti"sinin (Şi'a) şii izleyicileri.

Galib'in "Peygamberin ailesini sevmeyi (Ehl-i Beyt muhabbeti)" işleyen beyitleri ünlenince bir grup şii tekkeye (Galata Mevlevihanesi) sık sık gelmeye başlar, bunu gören sünniler yavaş yavaş mevlevihaneden uzaklaşırlar. İş günden güne ciddiye biner, hatta Galib'in Bektaşi olduğu söylenir. Bu ziyaretçilerden sıkılan şair, arkadaşı ve müridi Esrar'a "Ya Hazreti Muaviye" yazan bir talik tablo hazırlamasını ve postunun üstüne duvara asmasını söyler. Bunu gören Aleviler tekkeye gelmez olurlar. Galib Esrar'a şöyle der: "Aleviydik, sünniler güceniyordu; Muaviye'nin tarafını tutacak olduk Şiiler kaçtı. Gel biz huzur içinde sohbet edelim."

durum betimlemeleriyle karşılaştırıldığında çarpıcı olmakla beraber, bu özgürlük -eğer tarih yazımcılığımız bizi yanıltmıyorsa, ki bu konuda emin olamayız- 17. yüzyılda katı bir biçimde kısıtlanmıştır.

Osmanlı tarihyazımında, tezkirelerde ya da modern edebiyat eleştirisinde, Galib'in kuramsal kullanımlarının o zamanlar sansüre uğradığını gösteren hiçbir işaret yoktur. Anlaşıldığı kadarıyla Galib, zamanının en başarılı şairi olarak görülmüştür ve hâlâ da öyle görülmektedir. Galib'in 1799'da 41 yaşındaki erken ölümünün nedenleri (genellikle verem olarak bilinir) hakkındaki sözlü dökümler, yaşadığı sırada ona yönelik bazı olumsuz kamusal duyguların varolduğunu düşündürebilir. Fakat bu olumsuzluk onun yazdığı herhangi bir şeyin onaylanmamasından değil, onun Selim'le olan dostluğunun çekememezliğe yol açmasından kaynaklanmaktadır. Dökümler, Galib'in 1791'de otuz üç yaşındayken Galata Mevlevihanesi'ne şeyh atandıktan sonraki kısa ve kamuya en yakın yıllarına gönderme yapmaktadır. En çok kızılan şey, konumuna göre nispeten genç biri olan Galib'in geleneklere ve geleneksel ayrıcalıklara saygıda kusur etmesidir.[21] Ergun (1936, 43-44) bu konuda, Ahmet Hikmet'in (1927, 30: 958) 1927'de *Türk Yurdu*'nda çıkan bir makalesinden, çarpıcı bir anekdot alıntılar:

> Bir cuma günü mukabele esnasında çehrei câzibine kaddi mevzunı şairanesine yakışacak surette gayet mu'tena ve mükellef giyinmiş olduğu halde simâhaneye çıktığı sırada, kendisinin masivaya fazla ehemmiyet vererek âlâyişe kapılmamasını ve böyle ziynetle me'lûf [alışık] olanların başlarını feda etmeleri lâyık olacağını muhtevî yanında bir tehditname buldu. O sırada Sultan Selim hakkında dahi bazı cühelâ ta-

21 Zamanın Osmanlı bağlamında "gelenek"in anlamı için bkz. Berkes (1964, 3-19).

rafından ürcufeler neşrolunmağa başladığından, Şairi arif, şimdiye kadar kendisine tapınırcasına hürmet ve mahabbet gösteren dervişler arasında böyle galiz ruhun bulunuşuna ve böyle bir küstahlığın suduruna [meydana çıkmasına] pek teessüf etti. Bu vak'anın tesiriyle o günden sonra her şeyden elini çekti. Birkaç sene içinde veremden vefatına kadar ihtiyarı inziva ve halvet etti.[22]

Tüm sözlü dökümler, Galib'in Mevlevi çevrelerindeki davranışlarına yönelik bazı kınamalara işaret etmektedir.

---

22 Ergun, Galib'in ölüm nedeniyle ilgili diğer üç Mevlevi geleneğini nakleder (annesinden dört yıl, arkadaşı, Esrar'dan iki yıl sonra ölmüştür ki, ikisinin de Galib'i büyük ölçüde müteessir ettiği söylenir) ve yine bunları "Ahmed Celaleddin, Veled Çelebi, Ahmed Remzi ve Baki gibi güvenilir kişilerden" duyduğunu söyler (1936, 44-47):

1- Üçüncü Selim, Şeyh Galib'le beraber bir çarşanba günü Beşiktaş Mevlevihanesi'ne gitmişler. Ayinden evvel Tekkenin şeyhi olan Yusuf Zühdi Dede'nin Mesnevî okutması icab ederken Hükümdar o gün dersin Galib tarafından verilmesini emretmiş. Şair bunun üzerine kürsüye çıkmış; fakat kendi dergâhında muntazam takrirler yapabilen Şeyh, burada bir kelime bile söyleyemediği için fevkalâde mahcub olarak kürsüden inmek mecburiyetinde kalmış ve o günden sonra hastalanmış. İşte Galib'in böyle ânî bir surette hastalanması, gönül ehli olan Beşiktaş şeyhini kırmasından ileri gelmiş.

2- Şeyh Galib, bir gece Yenikapı Mevlevihanesine gitmiş. Alî Nutkî Dede ile karşı karşıya otururken mağrurane bir vaziyet almış, hatta başından sikkesini çıkarmış; Şeyhim, biraz rahat edelim demiş. Şeyh de, evet; uykunuz geldi galiba, istirahat buyurun diyerek kalkmış harem dairesine çekilmiş.

Alî Nutkî Dede bundan fevkalâde incinmiş. İşte himayesi altında yetiştiği şeyhinin kalbini kırması, kendisine manevi bir sille olmuş ve bu yüzden hastalanmış.

3- Galib, bir gün at üzerinde olduğu halde Yenikapı Mevlevihanesi'ne gidiyormuş. Dergâhın beş on adım berisinde Sahih Ahmed Dede'ye tesadüf etmiş, at üzerinde iken selâm vermiş. Dede ise, fazlaca eğilmek suretiyle mukabelede bulunmuş. Halbuki bu tarzda selâm, ancak Konya Çelebilerine verildiğinden Dede'nin maksadı bir tazim değil, Galib'in edebe muhalefet ettiğini anlatmak imiş. Onun feyz aldığı dergâha yaya olarak gitmesi icab ederken atla gitmesi ve hususiyle Ahmed Dede gibi ihtiyar ve ârif bir zata mevlevîliğe yakışacak bir tarzda selâm vermemesi, felâketini mucib olmuş ve hastalanmış.

Ergun bunları Galib'in hastalığına neden olan girişimler olarak yorumlar ve bunların sadece Galib'in "gururunun" kanıtları olduğunu söyler (1936, 47). Kuşkusuz bunlar, Galib'in sultanla olan ilişkisine yönelik kıskançlıkları da gösterir. Bu kıskançlık belki genel olarak Galib'in başarısından ve Selim'e ya da bir derviş cemiyetinin bir sultanla bağlantısına yönelik düşmanlıktan kaynaklanıyor olabilir. Ama bu türden çekememezlikler bir ölüm tehdidine yol açacak derecede güçlü müdür? Geriye doğru bakıldığında, katledilmiş bir sultanı açıktan açığa kınamamaya yönelik bir ağzı sıkılık da görülür bu anekdotlarda.

Tarihyazıcılığımız bize, Şehzade Selim'in, 1789'da yirmi sekiz yaşındayken sultan olduğunda kuzeyde ve batıda Osmanlı askeri üstünlüğünün sona erdiğini kanıtlamaya yetecek denli bir savaş baskısı altında olduğunu söyler. Yeniçeri ordusu başarılı olamamaktadır. Bir yüz yıldır önemli savaşları yitirmekte olup, Avusturya ve Rusya'yla yapılan 1787-1792 savaşı sırasında hayli zayıflamıştır. İmparatorluk kendini savunamamaktadır ve askeri reform Selim'in ilk ihtiyaç duyduğu şeydir. Ama reform kapsamlı bir bürokratik yeniden yapılanmayı ve imtiyaz sahipleriyle tam bir uzlaşmayı gerektirmektedir. Ne var ki, bürokratlar ve imtiyazlılardan oluşan yönetici sınıf kurban vermeye istekli değildir ve Selim 1807'de öldürülür.

Dönemin askeri tarihi üzerinde yoğunlaşan bir çalışma, bir paragrafta da olsa bizleri entelektüel yaşam konusunda şöyle bilgilendirir: "Selim, geçmişin sadece tema ve değerlerini yansıtan şair ve yazarların çabalarını desteklemeyi seçti." Galip ve koruyucusunu "en yüce varlığın peşinde içi boş mistik arayışlar ve saray hafifliklerinin bitmek bilmeyen tasvirleri çekiyordu, zamanlarının politik, toplumsal ve ekonomik sorunları değil" (Shaw 1971, 199). Shaw'ın iğneleyici değerlendirmesi, Osmanlı entelektüel tarihi üzerine çalışmaları yasaklamayı sürdüren oryantalist klişelerin dik-

katsiz bir tekrarıdır.[23] Selim'in 1792'de sağladığı barış tüm dikkatini tahta geçer geçmez başlattığı askeri reformlara yoğunlaştırmasına olanak tanıdı. Galib divanının yalnızca ilk bölümüne şöyle bir göz atmak bile yalnızca Selim'in büyük bir reformcu olarak övüldüğü dokuz (s. 9-14, 16-22, 41-42) ve orduyu geliştirmek için attığı adımlar için yazılmış onüç şiir bulmaya kâfidir:[24]

– Humbaracı kışlalarının inşası ve etkinliklerinin genişletilmesi;[25] humbarahane kompleksinin içine bir kasr-ı humayunun inşası.[26] Humbaracılar 18. yüzyıl başlarında başlatılan Osmanlı askeri icraatını iyileştirmeye yönelik imparatorluk girişimlerinin kilit öğelerinden biriydi. Selim, 1793'te onlar için özel kışlalar inşa ettirdi, okullarıyla kişisel olarak ilgilendi, 1792 ve 1795 yıllarında sayıları arttırıldı (Berkes 1964, 48, 75). Onun humbarahane kompleksi içinde inşa ettirdiği kasr-ı hümayun Selim'in yaygın (ve sık sık şiddet içeren) bir biçimde karşı çıkılan girişimlerinin yürüyüp yürümediğini gözlemlemek için kullandığı bir üstü.

– Topçuların yeniden örgütlenmesi ve kışlalarının inşası;[27]

---

23 Shaw birçok çevreden eleştirilere maruz kalmıştır, ancak yazarın karşı çıktığı şey onun edebiyatı küçümseyerek bir yana atmasıdır ki, bu da Osmanlı tarih yazımın egemen eğilimidir. Az sayıdaki ustaca istisnalardan biri Cornell H. Fleischer'in *Tarihçi Mustafa Âli: Aydın ve Bürokrat* adlı kitabıdır.

24 Burada alıntılanan bu şiir başlıkları Galib Divanı'nın Bulak baskısında yer almaktadır ve büyük olasılıkla bu basımı yayına hazırlayanlarca eklenmiştir. [Metinde daha aşağıda alıntılanan kaside Muhsin Kalkışım'ın yayına hazırladığı *Şeyh Galib Divanı* (Ankara: Akçağ, 1994)'ndan alınmıştır ve aşağıdaki notlarda verilen sayfa numaraları da bu baskıya aittir. - çn.]

25 *Tâife-i humbaracıyâne Şeh Selim Hân'ın mücidd'ül-inşâ buyurdukları kışlanın târîhidir* (106-107) ve *Humbarahâne içün târîh-i aherdir ki takdim-i hâk-i pây-ı şâhâne olundu* (125).

26 *Humbarahâne derûnunda olan kasr-i humâyûnun târîhidir* (123) ve *Humbarahâne derûnunda olan kasr-i humâyûne diğer söylenen târîhdir* (132).

27 *Tâife-i topçuyânın tertîbât-ı cedîdi ve kışlalarının müceddid-i ibnâsına târîhdir* (108-109).

top arabacıları kışlalarının inşası;[28] topçu dökümhanesinin tamiri ve yenileştirilmesi;[29] [topçu] talimhanesinin inşası.[30] Topçular da, Selim'in ordusunun savaşta karşılaştığı meydan okumaya yanıt verecek önemli silahlardan biriydi. "1793'ten başlayarak, Selim bu alanda Kanuni'den [1520-1566] beri görülen en önemli değişiklikleri başlattı." (Shaw 1971, 140)

– Baruthanenin yenilenmesi, yeniden örgütlenmesi ve kompleksin içinde bir kasr-ı hümayunun inşası.[31] Selim 1790 ve 1795'teki girişimleriyle yerel barut üretiminin geliştirmeye yönelik büyük yatırımlar yaptı: "Kuşkusuz, Selim'in teknik çabalarının en başarılısı, eski yeni ayırt etmeksizin tüm silahlar için daha iyi barut sağlamayı amaçlayanıydı... 1797'den sonra... Bab-ı Ali dışardan barut alma zorunluluğundan tamamiyle kurtulmuştu" (Shaw 1971, 142-144):

– Selim'in Nizâm-ı Cedîd ordusu için bir kompleksin inşası.[32] Nizâm-ı Cedîd ordusu Selim'in askeri reformlarının doruk noktasıydı.[33]

Galib'in divanında politik önemi bulunan daha pek çok şiiri vardır; bunlar 1790'lardan başlayarak, yaşamının son on yılında yazılmıştır. Örnek olarak, humbarahane kompleksi içinde inşa edilen kasr-ı hümayun için yazdığı şiiri görelim:

---

28 *Mûceddid-i ibnâ ve inşâ olunan top arabacılarının kışlasının târîhidir* (109-111) ve *Top arabacılar kışlası-çun târîh-i aherdir ki takdîm-i hâk-i pây olundu* (126).

29 *Dökümhâne'nin ta'mîr ve tecdîdine târîh-i zîbâ ve ra'nâdır* (112-113).

30 *Tophâne'de topçular kışlası karşısında binâ olunan ta'lîmhâne içün târîhdir* (127).

31 *Bârûthâne müceddid-i ibnâ ve inşât olunup hitâmında söylenen târîhdir* (128-129), *Bârûthâne hakkına söylenen târîh-i diğerdir ki takdîm-i hâk-i pây olundu* (129-130) ve *Bârûthâne'nin derûnunda müceddid-i ibnâ olunan kasr-ı humâyûna târîhdir* (130-131).

32 *Levent çiftliği nâm mevkî'de asâkir-i cedîd içûn binâ olunan mahallere söylenen târîhdir* (131-132).

33 Havancıların yeni kışlasını, Nizam-ı Cedid ordusu binalarını, yeni saltanat top dökümhanesini, topçu ve top arabacıları kışlasını ve baruthaneyi tasvir eden taşbaskılarının reprodüksiyonları için, bkz. Shaw (1971, 200-204).

Cenâb-ı Hân Selîm-i ma'delet-pîrâ kim devrinde
Yeniden başladı bu dîn ü devlet olmağa âbâd
Edip ilhâm-ı Rabbânî dil-i derrâkini tenvîr
Nizâm-ı mülke dâ'ir tâze mazmûnlar eder inşâd
Ser-â-ser cehd ü fikri intizâm-ı hâl-i âlemdir
Cihâd esbâbın eyler hem-çü tesbîh-i Hudâ ta'dâd
Edip tertîb-i asker zabt-ı defter bezl-i sîm ü zer
Olup tevfîka mazhar çok eserler eyledi bünyâd
Husûsâ kışla yapdı humbara-endâz ocağına
Eder seyr eyleyenler burc ü bârû-yı sipihri yâd
Rasadgâh eyleyip ol askere bu kasr-ı zer-tâkı
Edip teşrîf gâhî âfitâb-âsâ olur rassâd
Niçe kasr âlem-i pür-nûr-ı ma'nâ gülşen-i bâlâ
Kumâş-ı nev-edâ dünyâ değer bir bâğ-ı nev-îcâd
Zemîninden zamân-ı revnak-ı İslâm olur zâhir
Görür revzenlerinden feth ü nusret hâtır-ı nakkâd
Serîr-i saltanat da dâ'im olsun zât-ı vâlâsı
Neler yapsa gerek avn-i İlâhî eyleyip imdâd
Dedim târîh-i tâm itmâmına Gâlib du'âlarla
Bu kasr-ı pâk şâh-ı dîn-i İslâma mübârek-bâd

[Adaletli Cenab-ı Selim Han döneminde din ve devlet yeniden bayındırlaşmaya başladı.
İlahi ilham, kavrayışlı gönlünü aydınlatıp, dünyanın nizamı hakkında yeni mazmunlar söylemesine yol açtı.
Tüm çaba ve düşüncesi dünyaya düzen getirmektir; cihat giysisini Allah'ın adını tesbih edercesine giyinir.
Askerin gereksinimlerini gümüş ve altını esirgemeden yerine getirdi; Allah'ın sevgisine mazhar olup çok eserler ortaya koydu.
Ayrıca humbaracılar ocağına öyle bir kışla yaptırdı ki, seyredenler gökyüzünün burç ve siperlerini yad ederler.
Bu altın kubbeli kasrı o askere rasathane kıldı; bazen

burayı şereflendirdiğinde, rasatçı güneş gibi olur.
Mana nuruyla dolu bir kasr, yüce bir gül bahçesi. Daha önce dokunanlardan farklı bir kumaş; yeni icat olunmuş, dünyaya bedel bir bahçe.
Zemininden İslamın en parlak çağı fışkırır; iyiyle kötüyü ayırt edebilen akıl, pencerelerinden fetih ve zaferleri görür.
Yüce varlığı saltanat koltuğunda sürekli olsun; yaptığı her işte Allah'ın yardımı yanında olsun.
Dualarla tamamlanışının tarihini ben Galib, tam olarak tespit ettim; bu temiz kasr, İslam dininin padişahına mübarek olsun.]

Galib'in "adalet", "nizam", "iman" ve "devlet" terimlerini kullanışı Selim'in (yabancı/Hıristiyan danışmanların yardımıyla kurduğu) yeni Yeniçerilik-dışı askeri kurumlarını Osmanlı hanedan gücünün kutsanmış semiyotiği içine yerleştiriyordu.[34] Tüm şiirlerde terimlerin tipik bir biçimde kullanıldığı görülür. Bunların tamamı Selim'in reformlarındaki adaleti, devlet düzenini edebi-dinsel düzenle, askeri zaferi tinsel zaferle ve Osmanlı sultanlığının lütufkârlığını doğanınkiyle özdeşleştiren analojik bir divan koduna sokarak vurgularlar. Geleneksel imtiyaz sahiplerini tehdit ettiği yaygın bir biçimde kabul gören politikaları, geleneksel semiyotik teamüllerin kodu aracılığıyla "yeniyi" yüzlerce yıllık uygulamanın onayından geçmiş gibi göstererek doğallaştırırlar.

Galib'in Selim'e desteği yalnızca şiir yazmakla sınırlı de-

34 "Batı etkisi" takıntısı Galib'in de böyle bir etki altında kalıp kalmadığına ilişkin merak uyandırmıştır. Galib'in temel Osmanlı dilleri dışındaki dilleri bildiğine dair hiçbir kanıt ve -Sultan III. Selim'le yakın ilişkisi vasıtasıyla olabilecekler hariç- Avrupalı yabancılara aşina olduğuna dair hiçbir bilgi yoktur. Eğer gelenekte yer aldığı gibi Selim'in çevresine rahatça girebiliyorsa, Galib'in saray tercümanları vasıtasıyla konuk Avrupalılarla temasa geçmiş olması mümkündür. Galib Galata'yı ya da diğer Mevlevihaneleri ziyaret eden yabancılarla da ilişki kurmuş olabilir.

ğildi. Sultan, Galib'i 1794'te humbaracıhane kompleksinde yaptırdığı camiye Mesnevihan olarak atamıştı (Yüksel 1980, 20). Cuma namazlarından sonra yapılan Osmanlı Mesnevi okumaları kurumu modern araştırmacıların gözünden kaçmıştır. Bu, Kuran okunması ya da haftalık vaazın uyandırabildiğinden daha fazla kişisel ve felsefi tartışmalara neden olmaktadır. Selim, reform çabasının anahtarı olan askerlere ahlâkî ve entelektüel kılavuzluk yapması için Galib'e kurulu cami ritüelinde bir işlev vermektedir.

Mevleviliğe bağlı olan Selim, tarikatı çeşitli şekillerde desteklemiştir. İstanbul Mevlevihanelerini ve Mevlana'nın Konya'daki türbesini yenilemiş, Galib de bunları şiirleriyle anmıştır. Selim, Galib'in şeyhliği döneminde Galata Mevlevihanesi'ni sık sık ziyaret ederdi ve bu ziyaretler çok şaşaalı olaylardı. Selim'in çevresindeki çekişme yüzünden, Galib'in onunla ilişkisi ateşli tepkilere neden olmaktaydı. Gölpınarlı (1983, 171) bir Osmanlı arşivinde, Konyalı Çelebi Hacı Mehmed'e yazılmış bir mektup bulmuştu (1804 tarihli, Galib'in ölümünden beş, Selim'e yapılan suikastten üç sene önce). Bu mektup, dönem boyunca Mevlevi merkezinde Selim'e yönelik olarak artan kötü duyguların kaynaklarını belgeler.[35]

Gölpınarlı'nın mektuptan çıkardığı özete göre, Mehmed yerel gruplarla Selim'e karşı komploda bulunmaktadır: "Konya'da bâzı aşağılık adamların, padişahın emrine aykırı harekete geçtikleri cihetle bunların te'dibi ve düzene konması, Karaman Beylerbeyi Abdurrahman Paşa'ya yazılmış ol-

35 Başbakanlık Arşiv Umum Müdürlüğü no: 34 dolap 2, sandık 34, tarih: 15 Mart, 1804 (2 Zilhicce 1218). Bu Hacı Mehmed, Galib'in 1782'de gençken Konya'ya kaçtığında başvurduğu Çelebi değildir. Mehmed 1785'te Konya'ya Çelebi tayin edilmiş ve 1815'e kadar bu görevi sürdürmüştür (Gölpınarlı 1983, 153). Çelebi'nin görev süresi böylece Galib'in Selim'e tam destek verdiği döneme rastgelir. Komutasını yeni bir sultanın devraldığı uğursuz bir savaş sırasında, 1791'de şeyh olduğu zaman Galib'in üstü olması ve Galib'in ölümüne kadar rütbece onun üstünde yer almış olması olasılığı yüksektir.

duğundan Çelebi'nin, bu kargaşalık zamanında şehirde bulunmaması için Karahisar'a, yahut Kütahya'ya gitmesi tensib edilmiş ve bu hususta da kendisine mektup yazılmış olduğu halde gitmemesine şaşılmakta ve padişah da bunu emrettiğinden, kendisine isnad edilen bu isyandan uzak kalması için emir gelir gelmez hemen yukarıda adları geçen iki şehirden birine gitmesi tavsiye olunmaktadır." (1983, 171)[36]

Gölpınarlı Selim'in Mevleviliği destekleyişinin stratejik olduğuna inanmaktaydı; orduyu yenileştirmek için Selim'in Yeniçeri geleneklerinin gücüne karşı koymasının gerekli olduğunu söyler (1968, 7). Bu gelenekler arasında *Bektaşilik* de vardı. Bektaşilik tüm Osmanlı tarikatlerinin en popülist, sinkretist [birleştirmeci-ç.n.] ve kurumlaşmış ortodoks doktrinlerin katılığından sapma konusunda en hoşgörülü olanıydı- bu durum cinsiyet meseleleri gibi önemli sorunlar için de geçerliydi.[37] Ama o zamanın Bektaşiliği yaygın bir biçimde politik açıdan gerici olarak betimlenmektedir. Mevlevi tarikatı, Bektaşilik gibi 14. yüzyılda popüler bir hareket olarak gelişti, ama 16. yüzyıl sonlarına gelene dek son kertede kentli bir görünüme bürünmüştü. Selim açısından Mevlevi tarikatı, düşündüğü reform hareketine entelektüel bakımdan en hazır geleneksel cemaatlerden biri olabilirdi. Anlaşıldığı kadarıyla bazı Mevleviler buna gerçekten de hazırken, bazıları değildi.[38]

---

36 Bu 1804 isyanı Galib'in 1790'ların sonunda aldığı söylenen ölüm tehditleriyle ilişkili görünmektedir.

37 Tarikatın İngilizcedeki en kapsamlı araştırması Birge'ninkidir (1937). Son dönemin Türkçe yayınları, özellikle Ocak'ınkiler, Bektaşi inançlarının soyağacı üzerinde yoğunlaşır.

38 George Gawrych, Osmanlı politik ve entelektüel yaşamlarının karşılıklı ilişkilerini araştırması açısından alışılmışın dışına çıktığı bir makalesinde (1987), Galib'in Selim'i desteklemesini moderleşmede Mevlevi rolü örneği olarak gösterir. Genelde sağlam argümanıyla çok alıntılanan bu makale ayrıntılarda bazı hatalar içerir.

Galib'in düşüncesi ve Selim'le ilişkisi konusunda daha fazla bilgiye gereksinim var; ama Osmanlı entelektüel yaşamı üzerine araştırmaların ölgünlüğü ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan safdil tavırlar varolan biginin de gereği gibi değerlendirilmesini önlüyor. Galib'in kullandığı kuramlar hep aynı biçimlerde ele alınmış, anakronizm yoluyla kutsal olan dindışından ayrılmıştır. Ama yine de birkaç kesin olmayan yargıda bulunulabilir. Galib, politik reformun bir *ilerleme kuramından* yararlanabileceği bir dönemde *sürekli yaradılış kuramını* kullanıyordu. Onun kullandığı bu kurama göre, her an yeniden yaratılan bir dünya hep açık uçludur ve Allah'a dayanan kökenine her zaman eşit uzaklıktadır; değişim ilahi olduğundan doğal ve kaçınılmazdır ve bireyler de değişim olasılıklarını gerçekleştirme yolundaki başarısızlıklarından kendileri sorumludurlar. Galib'in argümanları temelde estetikle ilgiliydi, ama dinamik ve eleştirel duruşu Selim'in politik alandaki duruşunu tamamlıyordu: Tüm çağlar ve tüm insanlar hakikate ulaşmak bakımından eşittir; yitirilmiş bir bütünlük, bir altın çağ yoktur.

Sürekli yaratılış kuramının hem ilerleme hem çökme olasılığını yok saydığı öne sürülebilir: Dünya her zaman dural bir hiyerarşi doğrultusunda sürekli olarak değişir. Ama Galib değişimin daha iyi ya da daha kötü olacağı önermesiyle çelişen hiçbir şey söylememiştir. Tam aksine, kendi "yeni" şiirinin daha iyi ve rakiplerinin çabalarının daha kötü olmasıyla böbürlenmiştir. Kasr-ı hümayunun inşası için yazdığı şiirde "İslam'ın parlak çağı", Osmanlı ordusunun kurumlaşmış hiyerarşisini tehdit eden yeni bir ordu kompleksinin "zemininden yükselir". Galip, ilahi bilgi alanındaki durumumuzun, hâlâ hiçbir Müslüman otoritenin açıktan onaylayamayacağı kadar radikal biçimde ilerlemeci olmayı sürdüren (ki islam litürjisi -namaz duaları- hiçbir zaman yerel dillere çevrilmemiştir) anlamın evrenselliğini kanıtla-

ma durumundaki şu ünlü Araplar örneğindeki gibi olduğu önermesine dayanıyordu. Pratikte, Galib'in kuramı ortodoks İslamın uluslararası hiyerarşisini hâlâ tehdit eder niteliktedir.

Sürekli yaratılış kuramının reddettiği şey ilerleme ya da düşüş değil; Hegelci diyalektik, Darwinci evrim ya da Marxçı sınıf çatışmasının sunduğu tarihsel değişim açıklamalarıyla da aşina olduğumuz, her iki durumun da kaçınılmazlığıdır. Felsefi çatışmanın bu aşaması, ister Kuran ister Birleşik Devletler Anayasası olsun, metinlerin anlamındaki- ve dolayısıyla yorumundaki- değişme kuramının kalkış noktasıdır. Eğer ilahi sonsuzluk dünyayı değiştirirse, anlamda değişim (en azından ilahi genişleme tarafından) ima ediliyor demektir; sürekli olmayı sürdüren şey bireysel sorumluluk ve ilahi ilhama ulaşmaktır.

Osmanlı şiir üretiminin miktarı bugünden baktığımızda olağanüstü görünüyor; herkes "çiziktirmiştir"- memurlar ve mollalar, paşalar ve sultanlar ve profesyonel şairler. Carter Findley'in saptadığı gibi, bir Osmanlı tezkiresi, aynı zamanda "Entelijansiya'nın yaşamöyküleri"dir de.[39] Yönetici sınıfların Şeyhülislamdan köy imamına, sadrazamdan vali yardımcılarına kadar tüm üyeleri ortak bir biçimde şiir "okuyor" ve "yazıyorlardı". Bu okur kitlesinin genel karalama huyu bir dizi farklı standart ve tanınmak için sert bir rekabeti de üretmekteydi; Osmanlı edebiyatı ve mirasının metinlerarasılıklarının, etkilenme olasılığı kapsamının ve edebi intihal suçlamalarının muhtemelen önü arkası kesilmiyordu. Bu durum, Galib'in bunları aşmak için bir özgünlük poetikası ileri sürmesinin nedenlerinden biri olabilir. Şimdi, bir Osmanlı metnini yakından incelemeyi tamamla-

39 "Peçe ya da Korse: Fatma Aliye ve İslamda kadın" Ohio State University'de konferans, 1991.

dığımıza göre, edebiyatın toplumsal değeri üzerine modernist kuramı düşünürsek eğer, okur-yazarlık ve politik güç arasındaki ilişkiye bakmak yerinde olacaktır.

La Critique au Moderne

Kâ'bın edüb ol perî muhannâ
Düşdi ayağa ayâg-ı sahbâ (456)

[O peri topuğunu kınaladı da şarap kadehi ayağa düştü]

Cumhuriyet Türkiyesinde gelecek umudunun yaşatılması için, her şeyden önce güç kaybının, dünyaya hükmeden muazzam gücün kaybedilişinin açıklanması ve ulus-devlet konumunun erdemlerinin bu güç kaybından arındırılması zorunluydu. İlk Türk modernistleri Birinci Bölüm'de "reformcular" ya da "Batıcılar" olarak adlandırılanlardı. Bu kadronun modernizmi yerleşik politika haline geldikçe reformcu yönü de keskinliğini kaybetmeye başladı. Andrews aşikar bir noktaya parmak basmıştı: "Osmanlı divan şiirinin yorumlanması politik bir meseleydi ve hâlâ da öyledir" (1985, 14). Şimdi ulusalcı poetikaya dönelim.

Edebi modernizm şimdilerde artan bir biçimde sanatı özerk bir kurum olarak geleneksel pratiklerden ayırışıyla tanımlanıyor.[40] Fakat bu türden pek çok terimde olduğu üzere geniş yayılımlı köken ve algılama farkları sanki tek bir kullanımdan türemiş gibi düşünülüyor. İspanyol *modernismo*su ile Ezra Pound ve T. S. Eliot'ın bağlı olduğu anlayışlar arasında çok fark vardır, ama kuram ve yayın kategorilerinde hiç çekinmeden aynı kaba konulurlar. "Rönesans" terimi de benzer şekilde işler; İtalyan Rönesansı'nın İngiliz

40 Gregory Jusdanis'in 1987 tarihli makalesi "Postmodernizm Batı Dışında Mümkün müdür? Yunanistan Örneği", bu konuda edebiyata genel bir bakış ve Türk örneğiyle karşılaştırma için uygun bir zemin sağlar.

Rönesansı'ndan epeyce farklı bir şey olduğunu biliriz, ama her ikisi de akademik açıdan "Rönesans çalışmaları" alanına dahil edilirler. "Roman", "ulus", "simgeci", "demokratik" ve "postmodern" terimleri için de aynı şey geçerlidir. Her ne kadar, bu terimlerin Türkçedeki maceraları çok yakın bir zamana değin uluslararası arenalarda göz önüne alınmamışsa da...

Modern sözcüğü Türk bilincine bütün diğer sözcüklerden -ve bütün diğer bilinçlerden- daha derinlemesine kazınmıştır. Hatta "modernizm"ve "modernist" markaları bile daha az etkili olmuştur. Biz burada, şu andaki tartışmanın amaçlarına yönelik olarak oluşturulmuş temel tanımları kullanacağız. Türkiye'de modern olmak, *Batılı* olmak... rasyonel olmak... ayakta kalmak olarak anlaşılmıştır. *Batılılaşarak* varkalma siyaseti Türk edebi modernizminin değerlendirilişiyle yakından ilişkilidir; modern edebiyat, Batı modellerine göre biçimlendirilmiş şiir ve düzyazı, özellikle roman ve serbest ölçü anlamına gelir. Burada, başlangıçtaki Türk modernizmi gevşekçe bir *Batı* estetiği olarak tanımlanmıştır. Modernist de bu estetiği saldırgan bir biçimde edinmeye kararlı bir tavır olarak...

Bu türden bir estetiğin nasıl ortaya konulduğunu ya da konulmakta olduğunu ve bunun ediniminde ya da aşılmasında hangi duruşların alındığını daha kesin tanımlar belirleyebilir.[41] Batı ve Batılının Türk deneyimindeki somutlanışları gizem perdesi ardında kaldığı sürece, bizim kullandığımız temel tanımların da öyle kalması gerekiyor. Bunlar herhangi bir konuma değil, 19. yüzyılda şiddetli bir biçimde hız kazanmış, üç yüzyıllık popüler ve resmî söylem sü-

41 John Crofoot, Sibel Erol, Tracy Lord, Daryo Mizrahi ve Süha Oğuzertem Türk modernizminin gelişimi üzerine yeni araştırmalarla uğraşmaktadırlar. Onların makaleleri için bkz. *Turkish Studies Association Bulletin* 14, no: 2 (1990) ve 15, no: 1 (1991) in çeşitli bölümleri.

resince dengesiz bir biçimde kullanımda kalmış kavramlara göndermede bulunur. Bu açıdan bakılırsa biz, özellikle kısa ömürlü, uluslararası boyutları olan metinlerarasılığı incelemekteyiz. Bu türden üzerinde uzlaşılmış terimlerin kişisel boyutlarına "kimlik krizi" gibi en muğlak klişelerle yaklaşılmıştır. En önemli sonuçlar en kişisel olanlardır, ama bunların bastırılması çok kolay olduğundan izlerinin takip edilmesi de çok zordur. Nazmın sona erişinin kişisel boyutları nelerdir? Lacan'ın, dille tanışmanın kaçınılmaz sonucu olarak saptadığı kişilik yarılması, yabancı bir kültürden sizinkileri ezmek üzere gelen türlerin yeniden konumlandırılışıyla şiddetlendiriliyor olsa gerektir.

Türk modernistlerinin tanımladığı Osmanlı estetiği, halk yaşamına tamamıyla yabancılaşmış bir estetikti: Popüler söylemden ayrılmış yüksek, saraylı bir kültürün özel söylemi.[42] Modern geleneksele karşıt olarak tanımlandığı takdirde, Osmanlı örneği bununla çelişir. Çünkü edebi açıdan bakıldığında Osmanlı gelenekseli ileri derecede incelmiş estetist bir kurumdu. Henüz tanımlanmamış bir anlamda "özerk"ti ve sahicilik ölçütü de 9. yüzyıl klasik Arapçasından gelen adab kavramına dayanıyordu (Hodgeson 1974, 444-472). Bu geleneğin basıncını şiddetle hisseden erken Türk modernistleri edebi görüşlerini en çok bu kurumun reddi üzerine kurdular. Bu kurumu bir uluslararası-imparatorluk/İslam eklentisi olarak değerlendiriyor ve bunun karşısına bir ulus-devlet/Türk özü koyuyorlardı. Türk edebi moderni eski bir estetik özerklik geleneğini reddederek tanımladı kendisini. Oysa Avrupa ve Amerikan eleştirel kuramı, modernizmi kapitalist koşullarda özerk bir estetiğinin icadı olarak tanımlamaktaydı.

Şu da öne sürülebilir: Türk "halk" edebiyatının o sıralar-

42 Andrews (1985) bu kategorilerin doğallığına ve Markoff (1987)'a karşı çıkar.

da yeniden ihya edilişi kısmen, modernist paradigmanın geleneksele ait saydığı primitivizmle daha uyumlu bir miras yaratma girişimidir. Filolojinin ulusçulukla kesişmesi dilsel arılığın değerini (ırksal ve etnik arılığı yansılayarak) arttırdı. Dilsel arılık Osmanlı İmparatorluğu'nda geçerli olan o içerici paradigmalara çok yabancı bir şeydi. Retorik bir popülizm dilsel arılığı güzel ve doğru olana eşitlenen bir basitlik idealiyle ilişkilendiriyordu - bunu savunmak için de Birinci Bölüm'de soyağacı çıkarılan "zorluk" bir korkuluk olarak iş görmekteydi. Galib'in romansının da içinde bulunduğu, önemli görülen Osmanlı yapıtlarının çoğu bu mihenk taşına göre eleştirel işlemden geçirildiler.[43]

---

43 Burada Sedit Yüksel'in Galib'in vezni üzerine çözümlemesinden bir örnekle "dil eleştirisi"nin doğası üzerine konuşmak daha kolaydır. "Galib'in Eserlerinin Değeri" (bir "Dil" bölümü de içerir) başlıklı bir bölümde Yüksel, *Hüsn ü Aşk*'tan Namık Kemal'in, Galib'in "tatsız, vezinsiz" şiirine örnek olarak aldığı aşağıdaki beyte gönderme yapar:

Nush etse eğer budur mezakı
Dünya fani ahiret baki

Bunu daha önce Galib'in Nabi'yi eleştirisini incelerken görmüştük. Yüksel, Kemal'in haklı olduğu sonucuna varır, "gerçekten, bu beytin ikinci mısraı vezinsizdir. Şair bu ve benzeri beyitlerini bir kez daha gözden geçirmiş olsaydı herhalde onları da öbürleri gibi [Galib'in kendi yazdığı nüshada yaptığı değişikliklere gönderme] düzeltmiş olacaktı" (1980, 58). Ancak Galib, Nabi'nin ukalaca felsefi kanıları dediği şeyle alay ederek vezni, anlatımının içeriğinde olduğu kadar biçiminde de düşüncesini ahenkli bir biçimde ifade etmek amacıyla kullanır. Galib'in romansının vezni Mefûlû/Mefâilün/Feûlün'dür (_ _ ./. _ . _/ . _ _). Sözkonusu ikinci dizenin korkunç vezinsizliği (_ _ _ _ _ . _ _ _) Galib'in, Nabi'nin "öğütlerinin" basmakalıp olduğu yolundaki suçlamasının karakterine tam olarak uyar. Yüksel'in Kemal'le hemfikir oluşu, içerik ve beyitin anlamı bir yana, vezin kullanımında mevcut yaratıcı olasılıkları gözardı etmektedir.

Kemal, divan şiirinin kusurları üzerine büyük bir cehalet arzeden -ki bunu çözümlemek ilginç olurdu- birçok görüş dile getirmiştir. O bir devrimciydi ve muazzam başarıları karşısında aşırılıkları bağışlanabilir. Ancak onun iyi bir divan şiiri eğitimi aldığı da söylenir ve bu doğruysa, -beyitleri okuyup en basit biçimde yorumlama düzeyinde bile- yaptığı aşikar hatalara bir açıklama bulmak gerekir. Çağdaş romancıları çok etkileyen dil eleştirisi, hâlâ, Türk yayın dünyasında geniş bir alanı işgal eden edebiyat eleştirisinin bir kategorisidir.

Tabii bu arada imtiyazlı modernist metinlere göz yumuluyordu.

Osmanlı olan her şey artan bir biçimde, "öteki" olarak ıskartaya çıkarılmaktaydı. Böyle bir dönemde bir eleştirmenin Galib ya da herhangi bir divan şairi ya da genel olarak divan şiiri ya da Osmanlı olan herhangi bir şey üzerinde yoğunlaşması eleştirmenin kendini marjinalleştirmesi anlamına geliyordu. Bu durum muhalif -"azınlık söylemi" (Jusdanis 1990)- yaklaşımlara yol açtı. Osmanlı şiiri hakkında yazmak ya bir Türk bilim adamının ikincil uğraşı olarak ya da çalışmaları ana söylemin dışında kalan bir eleştirmenin işi olarak görülüyordu. Aşağıda ele alınan Galib'in özgünlüğünü takdir eden görüşler, edebiyatın toplumsal değerleri üzerine görüşlerin kapsamını temsil edecek biçimde seçildi. Aslında bir bütün olarak, övücü değerlendirmelerin oranı buradakinden daha geniştir.

Galib'in güçlü bir edebi figür olarak ünü ve erken ölümü, onun büyük önem taşıyan tarihsel bir ana katılımı konusunda -arzulu, çekişmeli- bir spekülasyonda bulunma fırsatını doğurmuştu. Bu tarihsel an Osmanlı/Türk ayrışmasıydı. Galip, en büyük Osmanlı edebi şahsiyetlerinin sonuncusu sayıldı. Edebiyat geleneğinin büyükler listesinde onu kronolojik olarak izleyenler modern Türk edebiyatının babalarıdır. Daha uzun yaşasaydı, "büyük dâhimiz" Osmanlı'ya dahil olarak kalmaktansa moderni mi icat ederdi? *Batılı* olanla rekabet etmek için, Türk romanını mı yaratırdı - ki, bunu başaramadığı için Türkler Batı romanını taklide mecbur kalmıştı? Ve erken ölümü onu engellemekle birlikte, ***Hüsn ü Aşk***, manzum bir romans, son-

---

Olay örgüsü ya da anlatı biçemi gibi konuları ihmal ederek bir yazarın "dil" ideallerine ne ölçüde uyduğu üzerinde odaklanmak, politik tacizin bir biçimi olarak sürmektedir. Bu konuda Kemal'in hatalarından bir seçkiyle başlayacak eleştirel bir soyağacı çıkarmak yerinde olurdu.

radan ithal edilecek bir nesir türünün atası sayılabilir miydi?[44]

Toplumsal Olarak Belirlenen Şiir

> *Hüsn'ün dili zülfi gîbi pâ-mâl*
> *Aşk eylemez âna hîç ıkbâl (843)*
>
> *[Hüsn'ün gönlü, saçları gibi ayaklar altına serilmişti; Aşk'sa ona hiç aldırış etmiyordu.]*

İlk modern Türk edebiyatı tarihlerinden (1888) birini yazan Abdülhalim Memduh,[45] Galib'in eserini o kadar özgün bulur ki, "Ona nazire yazabilmek için Şeyh Galib olmak gerekir", der. Galib'in yeteneği o denlidir ki, "çok isteseydi, otuz yaşına kadar çağdaş Türk edebiyatımızı icat ederdi." Memduh şairin bunu yapmayışını şöyle mazur gösterir: "Ama... Şeyh Galib'in zamanındaki şairlerin hiçbiri geleneksel ifade tarzlarını terketmeye muktedir değildi; bu yüzden Galib'in muhafazakârlığı, bir dereceye kadar kabul edilebilir." (Yüksel 1980, 107).

"Geleneksel ifade tarzları", gerçekçi romanın idealleriyle

---

44 Bu Şerif Aktaş'ın ortaya koyduğu sorunsaldır (1983, 94,96):

> Bu yazıyla mesnevilerin, bu arada *Hüsn ü Aşk*'ın roman olduğunu iddia etmek istemiyoruz. Ancak, mesnevilerin belirli bir tarihî devirde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebi nevilerden biri durumunda olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevi, anlatma esasına bağlı diğer edebi metinlerde olduğu gibi, bir vak'a etrafında itibarî bir âlemi dikkatlere sunar. Bu vak'a roman adını verdiğimiz birçok eserde karşımıza çıkan cinstendir. "A" şahsı "B"ye alaka duyar, vuslata mani engeller araya girer, bunları ortadan kaldırmak için vak'aya iştirak eden ve onlara yardım eden şahıslar birbiriyle mücadele ederler.

45 Memduh (1866-1905), Recaizade Ekrem'in bir öğrencisiydi (Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, 2:920). *Mizan* gazetesindeki yazılarından dolayı 1900'de Avrupa'ya sürgüne gitti ve Paris'te Jöntürklerle birlikle etkinliklerini sürdürdü. *Anthologie de l'amour Turc*'ü (Edmon Fazi ile birlikte) (1905) ve bir dizi oyunu kaleme aldı (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1: 19).

uyumlu olmayan tarzlar olarak anlaşılmaktaydı. Uyumsuzluk olgusu açıklama gerektiriyordu. Batı edebi biçimlerinin ve tarzlarının üstünlüğüne tüm kalpleriyle inanan Memduh gibi entelektüeller kendilerini, Türk ediniminin niçin geciktiğini açıklamaya zorunlu hissediyorlardı. İlk modern edebiyat tarihlerinin yazıldığı sırada, Osmanlı şairleri ulusçu bir edebi kurumu biçimlendirecek standartlarla yargılanmaktaydı. Galib, geçmişe bakıldığında 18. yüzyılın erken dönemlerinde ("Lâle Devrinde") gündeme geldiğine inanılan edebi olanaklarla, 20. yüzyılın takdire şayan derecede ulusalcı olarak gördüğü olanaklarla niçin hiç ilgilenmemişti? Galib mazur, "muhafazakârlığı" da kabullenilebilir görüldü.

Filolojiyi Türkiye'ye sokan modernist edebiyat adamlarının başta geleni olan Mehmet Fuat Köprülü, sosyolojik yaklaşımı ve kusursuz metodolojisiyle öne çıkar. Köprülü, Memduh'un belirlenimci izleğini, Galib'in şiirlerinin 1931 tarihli çeviriyazı seçkisine yazdığı önsözde geliştirmişti (584-585):[46]

> [Galip] daha Es'at mahlâsile eski üstatlara nazireler yazarken bile, şiirde bir yenilik göstermek ihtiyacını çok derinden duyduğunu muhtelif manzumelerinde

---

46 (Köprülüzade) Mehmet Fuad Köprülü (1890-1966) Türk edebiyat eleştirmenleri içinde uluslararası üne sahip tek eleştirmendir. Başlangıçta oluşum halindeki Milli Edebiyat ve Yeni Dil akımlarına muhalifken (Atiş 1983, 6-16), sonra Türk milliyetçiliğine ilişkin görüşleri Cumhuriyet Türkiyesi'nde kabul gören Ziya Gökalp'le dostluğu süresince bu akımların kurumsallaşmasında en önemli rolü oynamıştır. Köprülü pantürkist edebiyat üzerine de temelleri sarsan eserler yayınlamıştır. Onun 1926 tarihli *Türk Edebiyatı Tarihi*, Azeri ve Çağatay Türkçesi edebiyatları dahil milliyetçi Türk edebiyatı tarihinin parametrelerini evrenselleştirmiştir. Gustave le Bon'un iki kitabını çevirmiştir ve Hippolyte Taine'in determinist kuramlarından etkilendiği söylenir (*Türk dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 5:414) Onun liselerde okutulmak üzere Latin harfleriyle basılmış divan şiirleri seçkilerine yazdığı önsözler ve metinde aşağıda alıntıladığımız, Galib'e yazdığı önsöz onun alışıldık bilimsel araçlarını içermez. Köprülü'nün hedef okuru devrim sonrası dönemin Türk gençliğiydi; okuru bir çocuk olarak tanımlamak cumhuriyetçi ideoloji içindeki ataerkil damarın tipik özelliğidir.

açıkça söylemişti. Halbuki, ne elindeki lisan, ne de klâsik nazmın dar ve muayyen çerçeveleri böyle bir şeye imkân bırakmıyordu.... Bunun için, mevcut çerçeveleri parçalamak ve onların üstüne fırlamak lâzımdı; hâlbuki Galip için buna imkân yoktu; bütün yüksek kabiliyetlerine rağmen, içinde yaşadığı muhit, böyle bir şeye müsait değildi.... Galip, bu tezat karşısında epey zaman çırpındı; türkî-i basit denilen terkipsiz, sade türkçe ile şiir yazmağa bile kalkıştı...[47] kudretli şair, bütün bu imkânsızlıklara rağmen, nihayet yeni bir yol açmağa muvaffak oldu. San'atinin unsurları, o zamana kadar gelen şairlerden farklı değildi ve farklı olmasına imkân da yoktu. Fakat, o, bu eski unsurları, yeni parlak renklerle boyayarak ve yeni nisbetler dairesinde te'lif ederek, yeni bir âlem yaratmağa muktedir oldu.... Şeyh Galip, Osmanlı şi'rinde, şüphesiz ki bir müceddittir.... Ondan, bundan daha fazlasını istemek ve beklemek doğru olmazdı.

Köprülü'nün Galib'in özgünlüğüne yönelik övgüsü, kendi gençliğinde inşa etmeye çalıştığı divan karşıtı şiir geleneğinde Galib'e küçük bir rol verilmesini sağlamıştır. Galib'in divan geleneği dışındaki alanlarda yaratıcı olamamasına neden olan onun zamanının koşullarıydı. Memduh gibi, Köprülü de Galib'i mazur görüyordu. Köprülü'nün çevrenin bir şair üzerindeki etkilerini değerlendirişinin temelinde, 18. yüzyıl sonunu Osmanlı şiirlerindeki bozulmanın son düzeyi olarak düşünmesine yol açan organizmacı (uzviyetçi) bir edebiyat tarihi görüşüydü.[48]

---

47 Türkî-i Basit akımı için, ki geriye dönük olarak milliyetçi sayılır, bkz. Andrews (1985, 57, 59-60).

48 İlk modern edebiyat tarihlerinde Galib bahsinin izini sürerek, bunların özellikleri hakkında fikir edinebiliriz. Memduh'un 1888'deki çabası ile Cumhuriyetin 1920'lerdeki kuruluşu arasındaki dönem çok etkin bir polemiğe sahne

Bedr îse murâdı ben şeb olsam
Gerdûnı severse kevkeb olsam (425)

[Dileği dolunaysa gece olsam, gökyüzünü seviyorsa yıldız kesilsem.]

Bu uzviyetçi kuram, klasik filolojinin, 19. yüzyılda uluşçu mirasların inşasında kullanılacak bir araç olarak yeniden keşfinden kaynaklanır. İngiliz Oryantalisti Gibb Galib'in özgünlüğünü yüceltiyor ve şairin "konuda ve duyguda, söz sanatları ve dilde kendisinden önce gelenlerden ayrıldığını" söylüyordu. Galib'i Osmanlı geçmişinin karşısında yücelten Gibb, Osmanlı şiirini Osmanlı devletinin bir simgesi olarak yeniden inşa etmeleri aracılığıyla eski Doğuyu hor gören ve yeni Batı biliminin özlemini çeken Genç Osmanlı dostlarının ideolojisini anıtlaştırmaktaydı. Gibb, *Tarih*'indeki en şık cümlelerden birini *Hüsn ü Aşk* için yazmıştır: "Romantik Çağın basitlik ve küstahlıkları arasında ortaya çıkan, zamanın ötesindeki bu şiir, kuru ve sıcak bir çöldeki saf ve gör-

---

olmuştur, fakat bu etkinlik en azından sık sık patlak veren savaşların yol açtığı koşullar nedeniyle yayın alanına yansımamıştır. Bu dönem boyunca Galib'in şiirini inceleyen birçok makale yazılmıştır. Ancak etraflı bir edebiyat tarihi projesi askıda kalmıştır. Eğitim, cumhuriyet açısından yaşamsal önem taşıyordu ve ilk tarihler genellikle basılı kitaplardan ziyade, hocaların notlarının çoğaltılması yoluyla lise öğrencileri için hazırlanmıştı. Galib'ten bahsedenler şunlardı: *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*'siyle Şahabeddin Süleyman (İstanbul: Sancakyan 1910/1328); *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*'sinde (yaklaşık 1913) Osmanlı şiirini, her biri bir şairle adlandırılan ve kendi içinde "çocukluk", "olgunluk", "yükseliş" ve "gerileme" şeklinde dört dönemden müteşekkil on iki bölüme bölen Faik Reşad; *Tarih-i Edebiyat Dersleri* (1939)'yle Mehmet Hayrettin; Tasavvuf Devri, Saray Devri, Mükkemmeliyet Devri ve Düşünce Devri diye dört dönemi içeren ve her kategorinin sunumundan sonra sosyal ve kültürel durumun, dönemin edebiyat, düşünce ve dilindeki gelişmelerin özetlendiği *Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı*'yla (1913-1914) Köprülü ve Şahabettin Süleyman. Ali Ekrem (Bolayır) *Türk Edebiyatı Tarihi*'ne (İstanbul: Darülfünun, 1920-1921) Galib'le başlar; bkz. Levend (1973, 479-483).

kemli bir zambak gibidir" (4:180). Gibb'in yargıları, organizmacı bir edebiyat tarihi metaforuna dayanmaktaydı ve bu metafor da Osmanlı şiirinin ilk kronolojik tarihi olan *Tarih*'indeki ("eski" ve "yeni" kavramlarından) daha ayrıntılı bir dönemleme düzeyinin düzenleyici ilkesi olarak iş görüyordu. Bu, Osmanlı İmparatorluğu'yla ilgili şeylerin doğuş, olgunlaşma ve çöküşünü tanımlayan evrimci bir modeldi.

Bu modele göre, bir şiir, tıpkı bizler gibi ölümlü olan bir kültürün "yaşamındaki" bir evrenin ifadesi olarak varolur. 18. yüzyıl sonu, Osmanlı edebiyatının çöküşünün son dönemi olarak tasarlanmak zorundaydı, çünkü 19. yüzyılda modern Türk edebiyatı bebeği doğmuştu. Birçoklarının yaptığı üzere yerel kaynaklı modellere uygun şiir yazmayı sürdürmek zamanla gerici bir edim olarak değerlendirilecekti. Galib, bu bakış açısından, can çekişen bir neslin son meşru üyesi olarak tasarlandı. Felsefesi entelektüel açıdan gömülmüş ve ona "bu eski dünya doktrinini modern bir çağın üslubuna göre düzenlemek, eski çağın bu kadim bilgeliğini sonraki günlerin diliyle öğretmek ve sayısı bilinmeyen yüzyıllar boyunca eski Doğunun yaşam kaynağı olan bu yüce düşünce ve soylu arzuları, hâlâ yaşayan ve can veren bir erdem olarak, yine eski Doğuya göstermek" rolü verilmiştir (4: 189).

Gibb, genelde Osmanlı şiirinin aleyhinde olan değerlendirmelerinin az sayıdaki istisnalarından birinde Galib'in yapıtını klasik bir söylemin son anı olarak över. Bugün "kadim bilgelik" gibi deyimler kullanmıyoruz ama *Hüsn ü Aşk*'ın, kendi edebi praksisinin birçok açıdan bir özetini sunduğunu ve eleştirdiğini söyleyebiliriz. İyi ama, ya organik model Osmanlı şiir geleneği için özellikle uygunsuzsa? Tanpınar, Tanzimat sonrası (1839) dönemi edebiyatında olduğu gibi "eski" edebiyatın da içinde çok çeşitli edebi

akımların aynı anda varolduğunu gözlemlemiştir. O, bu çeşitliliği birçok farklı modelin mevcudiyeti sonucuna bağlamaktaydı ([1956] 1985, 11).[49]

İstanbul Üniversitesi'nde hoca ve Osmanlı şiiri üzerine azınlık söyleminin kendi kuşağındaki sözcüsü olan Ali Nihad Tarlan, edebi ve politik tarih arasındaki organik bağıntıya bir alternatif sunmuştur; *divan* şiirinin ilerleyişi, ne insan hayatına benzer ne de politik koşullar tarafından belirlenir (1937, 1-2):

> 18. ile 19. asır, divan edebiyatının artık yıprandığı bir asır addediliyor. Ben bu kanaatte değilim... Bence divan edebiyatında ikişer asır alıp bunu hazırlık, kemal ve inhitat diye üç kısma ayırmak doğru değildir. Cemiyet ile edebiyatın karşılıklı tesirlerinin ilmî bir neticesine dayanan bu tasnif; eğer cemiyetin iç tarihi, hususiyeti, o devir san'at nazariyesinin hakikî mahiyeti ve nihayet eserler hakkile mütalea edilirse bu tasnifin sakat olduğu görülür... 18. ve 19. asrın böyle bir yıpranma devri olmayıp divan edebiyatının bu asırlarda ilk teessüs ânındanberi aldığı iç istikameti adım adım tekâmül ettirdiğini... kaydetmek isterim... Şeyh Galip bu iç tekâmülün sonlarına doğru yet[iş]miştir. O zaman divan edebiyatı mevkii iktidarda idi.

Köprülü toplumsal tarihin şiir üstündeki belirleyici etkilerini vurgularken, Tarlan kendi yolunu izleyen sanatsal bir tarihin verimli etkileri üzerinde duruyordu. Her iki bilim

---

49 Her zamanki gibi, Tanpınar'ın gözlemi sıradışıdır. Postmodernizme özgü modüler imkânların aslında daha çok modern teknolojilerin bir ürünü olduğu söylenir. Anderson'a göre "yayın-kapitalizmi"nin gelişimi, büyük ölçüde korsan baskılara uygun Milliyetçiliğin "modelini" verir (1983, 78). Ama nüfuz bölgelerinden merkezine özel ve ince şeyler- yemekler, kıyafet, edebi olan dahil her türden moda- ithal etmek de imparatorluğun tipik özelliğidir.

adamı da, yayınlarıyla, eski yazıyı okuyamayan ve kapsamlı sözcük varlığı ve sözdizimi reformlarıyla gitgide edebi dilin tümüne yabancılaşan bir kamuoyuna, yitirdiği Osmanlı edebiyatının peçesini aralıyorlardı. Tarlan *divan* şiirini "klasik Türk edebiyatı" olarak adlandırıyordu. Köprülü'den yapılan alıntıda divan şiiriyle ilgili göndermelere hâkim bir başka terim kullanılmaktaydı: "İslami edebiyat."

İslami Edebiyat

> *Gerden leb-i cûda serv-i sîmâb*
> *Gûyâ ki Boğaziçi'nde mehtâb (448)*
>
> *[Gerdanı dere kıyısındaki gümüş selviydi. Sanki Boğaziçi'nde mehtap.]*

Türk üniversitelerinde hâlâ temel ders kitabı olarak kullanılan 1967 baskısı bir Osmanlı şiir antolojisinin hazırlayıcısı olan Fahir İz, Osmanlı şiirinin geçmişte kalışını kurumsal ve bilimsel bir olgu olarak sunmaktaydı. Kitabın kapağında *Eski Türk Edebiyatında Nazım*'ı hazırlayan, "İstanbul Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı Kürsüsü" profesörü olarak görünmekteydi. İz önsözde bu seçkiyi "Üniversitedeki Eski Türk Edebiyatı öğrencileri" için derlediğini söylüyordu (1 [2]:5).

Divan şiirini İslami edebiyatların ortak bir nazım tarzı olarak tanımlamaktaydı. Divan şiiri ortak tekniklerin, malzemelerin (biçimler, izlekler, motifler), dünya görüşünün, estetik düşüncelerin, en çok da İslam dininin ve bir dereceye kadar dinin yayıldığı bölgelerdeki eski kültürlerin etkilerinin ürünüydü. İz, bu İslami edebiyatın, *divan* şiirinin altı kaynağı adını verdiği şeyi tanımlayarak kısa bir tarihini sunuyordu. Bu kaynaklar şunlardı: Kuran, peygamberin hadisleri, peygamber ve ulların menkıbeleri, tasavvuf, Firdevsi'nin Farsça *Şehname*'si ve yerel malzemeler (1967, xxx-xli).

1960'lara gelindiğinde, Osmanlı şiirinin indirgenebileceği öğeler İslami olarak yeniden tanımlanmıştı; bu öğeler arasında anılması unutulan şey Türk ulusçu unsuruydu. İz yerel malzemenin, Lâle Devri boyunca, şair Nedim'in (öl. 1730) eserlerinde örneği görülen "yerlileşmeye" yönelik bir akım olmakla birlikte çok nadir görüldüğünü söylüyordu. Galib'in bu akıma yönelik tavrı, Osmanlı şiirinin tam olarak "ulusallaştırılmasını" engellemişti. Köprülü'nün aksine İz, Galib'e ulusçu terimlerle tanımlanan bir modernliğe muhalefette etkin bir rol biçmekteydi:[50]

> Yerlileşme eğilimi III. Ahmet devrinde, özellikle Nedim'den bu yana sistemli bir akım şeklini almıştır. Bu akımla Osmanlı divan şiiri İran şiir dünyasının ve akımlarının bir tekrarı olmaktan bir dereceye kadar kurtarılmak istemiştir. Ne var ki dil, konu ve malzemede açtığı çığır aynı güçte sürdürülememiş, büyük bir şâir olan Şeyh Galib'in de bir anlamda bu çığıra karşı bir tutum alması, yerlileşme akımının Türk divan şiirini tamamen millîleştirecek bir dereceye varmasını önlemiştir. (İz 1967, xı-xli)

Köprülü, Galib'in modern biçimler icat etmesini koşulların engellediğini söyleyerek mazur görürken, İz Galib'i ulusalcı gelişmeyi engellemekle suçluyordu; eğer Galib çevresinde, gelmekte olanla ilgili potansiyeli farkedebilseydi geleceğe açılan bir yolu aralayabilirdi; ama o bunun yerine, ona engel oldu:

---

50 İz'in "yerlileştirme akımı" diğer eleştirmenlerin tanımladığı Türki-yi basit akımıdır. "Yerli" ya da "basit", İz için sözkonusu olan Osmanlı nazmının geriye dönük olarak tanımlanan milliyetçi Türklüğü ya da bundan yoksun oluşuydu. Onun bakış açısıyla Osmanlı şiiri, yerliye ait olmayan ve halk söyleyişiyle ifade edilmeyen hayali bir manzara uyandırarak uluslararası İslami bir estetiği tamamlamıştır.

> III. Selim devrinde divan geleneğinin son büyük şairi Şeyh Galip geriye dönmeyip Nedîm'in açtığı çığıra bütün gücü ile katılsaydı ve onu sürdürseydi divan edebiyatının sonu bambaşka olabilirdi. Ne var ki yerlileşme akımı güçsüz şairlerin elinde soluğunu yitirerek soysuzlaşmış ve çöküşü önleyememiştir. (İz 1967, xli)

İz'in 1960 tarihli antolojisinde "İslami" terimi, "laik" ve anti-divan terimleriyle eşanlamlı olan "Türk" teriminin zıt anlamlısıydı. Üniversite öğrencilerine İslami edebiyatın Türk gerçekliğiyle ilintili olmayıp, "Fars etkisi" ürünü bir şey olduğu öğretiliyordu. İz'in yerlilik akımını Fars taklidinin karşısına koyuşu, Galib'in Nabi'ye tenkidinde de gözlemlediğimiz bir geleneği, bu sefer ulusalcı filolojinin yoluyla devam ettirir. İz, "Divan Şiirinin Felsefesi", "Divan Şairinin Dünyası", "Sebk-i Hindi" ve "Batı Edebiyatlarında Biçimcilik" başlıkları altında daha derin açıklamalarda bulunur. Sonuncu başlık altında divan tarzına benzeyen Avrupalı biçimlerin varlığını gözlemler ve İtalyan *concettismo*'sunu, İspanyol Gongorizmini, Fransız *préciosité*'sini, İngiliz Metafizik şiirini ve modern Türk Servet-i Fünun okulunu bir sayfada gözden geçirir (1967, xli-liv). İz, diğer ulusların tarihlerindeki tarzlar kadar eski divan şiirini edebi bir tarz olarak uluslararası alana taşımaktadır.[51]

Gerçekliği Temsil Etmek

> *Şeb kıldı nihan cemâl-i yârı*
> *Âyîneye düşdi sûgvârî (1017)*

---

51 İz, bu dizideki ilk cildini eleştirdikleri için Halil Inalcık'a, A. Bombaci'ye, V.L. Menape'a ve J.R. Walsh'a teşekkür eder. Bu bilim adamlarının nasıl uluslararası bir grup oluşturduğuna da dikkat etmek gerekir. İz'in kaynakçasında listelediği 28 başlığın 6'sı Türkçe, biri Farsça ve yirmi biri Batı Avrupa dillerindedir.

[Gece, sevgilinin yüzünü gizledi; aynaya yas rengi çöktü.]

Galib ve onun modernist eleştirmenlerinin arasına, gerçekliğin ve temsiliyetin ölçüsüne ilişkin kökten bir yeniden yönlendirme girmişti. Roman türünün ithaline paralel olarak pozitivizme doğru bir yönelişin başlaması gerçekçiliğe edebi değerlendirmede nesnel standart konumunu kazandıran önemli bir gelişmeydi. Genç Osmanlı reformcularının en çok tanınanı olan Namık Kemal (1840-1888) de yerel edebi biçimlerin romandan daha zayıf olduklarını iddia etti. Çünkü bunlar

> tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid ve suret-i tasviri, ahlâk ve tafsili âdat ve teşrih-i hissiyat gibi şerait-i âdabın [edebiyat şartlarının] kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indendir. *Hüsn ü Aşk* ve *Leylâ ile Mecnûn*[52] kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek suret-i tahrirlerine nazaran [yazılış tarzlarına göre] birer tasavvuf risâlesidir. (*Mukaddime-i Celâl*, 1309, 17-18)

Ahlâk, *âdat* [adetler] ve *hissiyat* [hisler], daha sonra İz'in köklerini İslami bir uluslararasıcılıkta bulacağı eski içeriklerinden boşalmışlardı. *Tasvir*, *tafsil* [açıklama] ve *teşrih* [açımlama] Osmanlının batısındaki uluslararası bir havuzdan besleniyorlardı. Galib'in romansı, "tasavvuf risalesi" ya da bir "kocakarı masalı" olsun olmasın, Nabi'nin düğün betimlemesiyle alay ederken reddettiği betimleme biçimi aracılığıyla gerçekliği temsil etmekten aynı derecede uzaktı. Kemal'in tenkidi yalnızca *Hüsn ü Aşk* ve *Leylâ ve Mecnûn*'u hor gör-

52 Kemal, Fuzuli'nin (öl. 1555) romansına gönderme yapıyor.

müyor, tüm bir Osmanlı semiyotiğini itham ediyordu.

Edebiyatta ve hatta edebiyatın ötesinde gözle görülebilir derecede başarılı bir devrime katkıda bulunan bu itham, Tarlan'ın yakındığı üzere, tek tek eserlerin değerlendirilmesine dayanmadığı halde son sözü söylemiş oldu. Türk edebiyatında başarının standart ölçüsü, ampirik olarak gözlemlenebilir koşulların taklidi haline geldi; oysa Osmanlı düşüncesi gizemlileştirmeyi temsil etmekteydi. Osmanlı edebi kurumları, ampirik göndermede bulunamayacak derecede kendine dönük olmakla ve estetik değerlerinde, iflas etmiş Osmanlı devletinin devekuşu zihniyeti kadar dargörüşlü kalmakla damgalandı. Modernistler "Klasik Osmanlı Şiirinin Arap ve Fars modellerine dayandığı ve bu yüzden de yüksek İslami kültürün edebi geleneklerinin bir açılımı" olduğuna karar verdiler (Evin 1983, 12). Çağdaşımız romancı Orhan Pamuk, Flaubert *Madame Bovary*'sinin pozitivist bir yaşam tarzı el kitabı olarak okunduğunu görse herhalde hayretler içinde kalırdı, der.[53]

Gibb'in Fars kültüründen duyduğu tiksinti, Genç Osmanlı polemiğine süslü anlam sanatlarına karşı (o zamanlar için İngilizlere özgü olmakla birlikte) kişisel bir iğrenme duygusunu ödünç verdi. Şark dilleri uzmanı Gibb bu yaklaşımını, evrensel olarak geçerli estetik yargılar aracılığıyla doğallaştırıyordu:

> Bu türden bir entelektüel durum, İran için doğal olsa da... daha önce gördüğümüz gibi bir düşünce ya da hayal adamı olmayıp tam bir eylem adamı olan Türk'e oldukça yabancıdır. İran retoriği İran sanatının karşılığıdır ve herkesin bildiği gibi temelde süslemeye yöneliktir... Hakiki Doğulu, ağaçlardan dolayı ormanı göremeyen adamlarla aynı konumdadır. Bu-

53 Yayınlanmamış bir röportajdan, 1988.

nun sonuçlarından birini, onun felsefesini oluşturan heterojen sistemlerin parçalarından oluşan potpuride gördük. Bir diğerini de burada, onun şiirindeki dekoratif unsuru oluşturan karmakarışık süsler kaosunda görüyoruz. (1: 25-27)

Gibb'in sade İngilizceye duyduğu tuhaf yakınlık ile Genç Osmanlı eleştirisi arasındaki ortak nokta ikincisinin şu ölçütünde de görülebilir: Eski şiir "düşünceleri taşıyacak retorik araçları geliştirmedi ve bu yüzden, gerçeklikle uğraşılmasını engelledi." (Evin 1983, 17) Namık Kemal edebiyatın şöyle olmasında ısrar eder:

> Toplumsal hareketlilik için bir araç... "Anlam, sanat adına kurban edilmemelidir," der, çünkü "söylemin en büyük faydalarından biri... bir milletin kendine has eğitimindeki hizmetidir"... Bu konum, edebiyatı temelde bir sözlü süsleme aracı olarak gören geleneksel yaklaşımın karşıtıdır... Retorik, sanatı yeni bir şey söylemeye değil, diğer şairlerin söylemiş oldukları şeyi özgün bir biçimde söylemeye dayanan Osmanlı şiirinin özüydü. Orta Çağlardan beri şiir, diğer şiirleri taklit ederek yazıldığından şiir dilini mecazlar istila etmişti. Eğer şiirin belirli anlamları taşıması isteniyorduysa, şiir geleneğini sürdüren soyut anlam sanatlarının bir yana atılması gerekmekteydi. (Evin, 11-12)

Galib'in, anlamın biçimden önce geldiği konusunda ısrar ettiğini ve bir amaca yönelik olmayan süslemeyi sapkınlık olarak ele aldığını görmüştük. Poetikasının temelinde taklide karşı olması yatıyordu. Retorikle yetenek yoksunluğunun mazereti olarak alay ediyor ve "diğer şairlerin söylemiş olduğu şeyi özgün bir biçimde" de olsa söylemek istemiyordu.

Namık Kemal'in *anlam, sanat, ulus, soyut söz sanatları, fikir* ve *gerçeklik* terimlerine verdiği anlamlar, karşılaştırılabilir olmamakla birlikte, Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazarken varsaydığı edebi evrim durumlarına hükmetmeye başlayacaktı. Terimlerin Galib zamanındaki anlamları, özellikle de "anlam", "fikir" ve "gerçeklik" terimlerinin anlamları değişti. Osmanlı tezkireleri, şairleri birbirleriyle karşılaştırarak değerlendirir ve özgül ölçütlere göre sıralandırırdı. Ancak mükemmellik idealleri artzamanlı (diyakronik) toplumsal-organik gelişim olarak algılanan ilerleme modellerine değil, eşzamanlı (senkronik) benzersiz yetkinlik modellerine tabiydi.

Öte yandan, Galip ve Kemal'in kullandığı tartışma tarzlarında retorik bir süreklilik de görülebilir; ikisi de özgünlük yanlısı grubun içindeydiler: Galib'inki Osmanlı şiiri alanında, Kemal'inki ona karşıt olan alanda. İkisi de Farsça kaynaklı modellerin taklidine küçümsemeyle baktılar. İkisi de retorik ve hitabeti eleştirdiler. İkisi de, kendilerini "gerçeklikten" yalıtılmış bir metinsel ortama yerleştiren şairlere saldırdılar ve şiire toplumsal hayatta önemsiz bir rol biçilmesiyle alay ettiler. Ama Galip için gerçeklik, ontolojik olarak önce gelen, keşfedilmesi gereken bir şeydi. Oysa modernistler için gerçeklik, halihazırda ortada olan ve sadece kaydedilmesi gereken bir şeydi. Galib, şiirin toplumsal değerini birey ve Allah arasındaki ilişkilere bağlamaktaydı, Kemal ise halk ve millet arasındaki ilişkilere.

Kemal sadece geleneksel bir yaklaşıma karşı çıkmadı, aynı zamanda bunu geleneksel bir şekilde de yaptı. Modernizmin zarar verdiği dile - Osmanlı söz dağarı ve sözdizimine - bağımlılığına -ki kaçınılmazdı- değinenler olmuştur. Kemal'in Osmanlı şiiri eleştirisi, elinde hiçbir alternatif terim bulunmadığından aynı zamanda Osmanlı devletinin de eleştirisiydi. Onun, Türk cumhuriyetçiliği tarafından şekil verilen Osmanlı devlet kuramına sahip olması imkânsızdı.

Tam tersine onun kendi hürriyet ve cumhuriyet kullanımları bu kuramın oluşumuna katkıda bulunacaktı. Söylemsel alternatif yokluğu kadar muhalefet tehlikesi de, emperyal iktidarın imtiyazlarından yararlanan sınıfların evrensel pratiği olan şiiri, oluşmakta olan ulusçu eleştirinin alışılmış bir hedefi haline getirdi.

Fakat biz burada poetikada bir süreklilik farkediyoruz. Hatta retorik muhalefetin varsayımsal eşcinsellik saldırısı bile sürmektedir. Galib'in hatibi, bürokratların edebi alandaki güçsüzlüklerini onların sözde eşcinsel sapkınlıklarına benzetir (b. 757-761). Kemal, "geçmişteki ustaların bazılarını, eşcinsel imgeler kullandıkları gerekçesiyle ahlâkî düşkünlükle suçlayacak kadar ileri gider" (Evin 1983, 17). Osmanlı şiir eleştirisi, poetikadan çok söz sanatları konusuna yoğunlaşmaya eğilimlidir. Bunlar da tarihsel açıdan gerçek koşulların saydam temsilleri olarak yanlış anlaşılmışlardır. Hem Galib hem de Genç Osmanlı eleştirmenleri edebi pratiğin gerçek ya da öyle olduğu varsayılan koşullarına değil, özgünlük meselesinde olduğu gibi retorik işaretlere göndermede bulunurlar.

Modernistler romanı, bu kitabın yazarının gönderge teknolojisi adını verdiği, gerçekliği tanımlama ve değiştirmeye yarayan bir tür taşınabilir araç olarak ithal etmişlerdi. Önceleri ithal edilen şeye diğer herhangi bir araca verilenden daha fazla önem verilmeyecekti; İslami ahlâkî kültürün üstünlüğü sorgulanmamaktaydı. Bu daha çok bir teknoloji sorunuydu. Fakat Avrupalı edebiyat biçimine verilen aşırı değer İslami içeriğe eklenince, o da aynı ölçüde yapay ve tutarsız hale geldi; yerel biçimler de önemli içerikten yoksundu. 1944 kadar geç bir dönemde bile, Vasfi Mahir Kocatürk *Hüsn ü Aşk*'ı savunurken İslami gövdeye hümanist bir ruh atfediyordu:

> Fikir, felsefe, din, iman, zaman, dekor... hepsi dışa ait şeyler. Ayni ruh Eflâtunda payen, Paskalda hırıstiyan, Mevlânada müslüman, Göte'de modern olmuş. Hüsn ü Aşk şairi Galibe de bu gözle bakmalı, onun dışını tesadüfen mevlevi şeyhi kıyafetinde, içini ebedî insan ruhu heyetinde görmekten ürkmemeliyiz... [Hüsn ü Aşk'ın] ayni zamanda dünya edebiyatının insanî şaheserleri ve en parlak şiir mahsulleri arasında sayılmasına da hiçbir mani yoktur. (8, 12)

Tarikatlar ve onlara yapılan tüm göndermeler, felsefeleri, edebiyatları, sözlemsel pratikleri, unvanları, terminolojileri, tekke ve zaviyelerle birlikte 1925 tarihli Cumhuriyet reformlarıyla yasaklandı. 1944'e gelene dek, Mevlevi derviş kıyafetine saygı göstermek son derece korkulan akıldışı bir şey haline geldi. Milli Eğitim Bakanlığı'nın yayınladığı dünya klasikleri dizisinde yer alan Platon, Pascal ve Goethe bir yanda dururken, Şeyh Galib batı-dışı kalıyordu. Özgün hümanistik değerinin anlaşılabilmesi için üstündeki Mevlevi kostümünün çıkarılması zorunluydu.

ALTINCI BÖLÜM

ÖZNELLİK VE YORUMLAMA

Aşk oldı bu müjdeden ferah-nâk
Bin şevk ile etdi câmesin çâk (1339)

[Aşk bu müjdeye sevindi; binlerce sevinçle coştu, elbisesini yırttı.]

Jorge Luis Borges, Franz Kafka üzerine bir denemesinde şunları söyler: "Gerçek şu ki, her yazar kendi habercilerini yaratır. Yapıtı, gelecek kavrayışımızı değiştirdiği gibi, geçmiş kavrayışımızı da değiştirir" (1964, 201). Borges'in kafasındaki değişim süreci yazar, yapıt ve "kavrayışımız..." arasında yakın yorum ilişkileri içerir. Çünkü alfabe, dil ve kültür devrimi muazzam müdahalelerdir. Hükümet destekli alfabe değişikliği bunların en nadirlerindendir. Türkiye'deki kadar etkin bir şekilde yürütüldüğünde, tam bir dönüm noktası oluşturur. Okuryazarlığın sınıfla ilişkileri, yeni bir okuryazarlık biçimi ve ona ulaşma yolları yaratılarak yeniden düzenlendiğinde, alfabe değişimi bir sınıf devrimine yol açar.

Değişim anındaki konumları yeni okuryazarlığa ulaşmaya daha elverişli olanlar, bunun meyvelerini daha iyi toplar-

lar. Daha uzak olanlar, eski rejimin en bilgililerinden de olsalar, aniden cahil kalır ve o derecede de güçten düşerler. Böyle ani ve radikal bir değişim ilk anda, Borges'in göndermede bulunduğu ilişkileri çoğaltır. Eskilerin yanı sıra yeni yazar, yapıt ve "kavrayışlarımız" kategorileri kurulurken, aradaki uçurumların bir kuşakta kapanması zorlaşır ve edebi gelenek okunmaktan ziyade tartışılan bir sorunsal haline gelir. Osmanlı İmparatorluğu'nda okuryazarlar sınıfı yazarların çevresinde bir okur kitlesi meydana getiriyordu. Fakat Türkiye'deki "kitap okuma alışkanlığı" imparatorlukta olduğundan daha yaygın olmakla birlikte, cumhuriyetin ekonomik olarak rahat sınıflarından gelenlerin çoğu Türkçe yazılan edebiyata, özellikle de Osmanlı edebiyatına yabancılaşmıştır.

Nedenleri ve sonuçları farklı olmakla birlikte "okumaya" yönelik göreli bir yabancılaşma batılı uluslarda da yaygındır. Türkiye'de, politik güç kaybının nedenleriyle ilgili yoğun ve geniş polemiğin bir biçimi edebiyat eleştirisinde görülür. *New York Times Book Review*'un bu yakınlarda "kitabın ölümünü" ilan ettiği ABD'deki yeni okuryazarlık, anti-entelektüel geleneğin ivme kazandırdığı pazar tarafından güdülen medya devriminin bir sonucudur. Amerikan gençliği yeni medya alanında oldukça bilgilidir. Fakat bu gelişme okuma ve yazma yetileri pahasına olabilmektedir. Yeni medyaya ulaşımın sınırlı olduğu Türkiye'de kitap merkezli okuryazarlık, geleneksel prestijin önemli bir miktarı korunarak yeniden paylaştırılmıştır. Aslında bugün sanatsal kurmacanın Türkiye'deki okur kitlesi ABD'dekinden daha büyüktür.

Türkiye'deki gerçeklik ve temsil normlarındaki radikal değişim yorumlama normlarını da kökünden değiştirdi ve cumhuriyet ideolojisine muhalefet, eleştirinin azınlık okullarını doğurdu. Bu son bölümde *Hüsn ü Aşk*'ın bu yorumlarını gözden geçireceğiz ve henüz incelenmemiş yorumsa-

macı paradigmaları ortaya koyacağız. Kocatürk'ün hümanist genellemesi, Osmanlı şiirini cumhuriyet ideallerine karşı olan politik kanatla bir kefeye koyan egemen uygulamalara muhalif bir konumdaydı.[1] Köprülü'nün dipnotsuz, küçük *Eski Şairlerimiz* dizisi, onun modern Türk edebiyatının kuruluşuna hizmet eden çok kapsamlı Osmanlı öncesi Orta Asya ve Osmanlı dönemi Anadolu folkloru malzemesine oranla pek küçük kalmaktaydı. Tarlan ve İz marjinal üniversite hocalıklarının görece daha güvenli olanlarını devraldılar. Galib'in yaşamöyküsü üzerine araştırmasına sıkça atıfta bulunduğumuz ve *Hüsn ü Aşk*'ı yorumlayışını aşağıda tartışacağımız Sadettin Nüzhet Ergun edebiyat çalışmaları, tarihleri ve antolojilerinde adamakıllı geleneksel bir dünya görüşünü ilerlemeci türden modernist edebiyat araştırmacılığıyla amatörce birleştirdi. Abdülbaki Gölpınarlı ise hepsinden farklı bir bakış açısı tutturdu.

Kaynak mı Tür mü?

> *Çün girdi o merd-i râh râha*
> *Evvel kademinde düşdi çâha (1342)*
>
> *[O yol eri, yola düşer düşmez ilk adımda bir kuyuya düştü.]*

İnanılmaz bir kaynakçacı olan Gölpınarlı (1900-1982) popüler araştırmacı denilen nadir türün örneklerindendi. Ku-

---

1 Osmanlı geçmişine ilişkin hâkim Türk görüşünde son dönemde yaşanan değişim ve hükümet politikasındaki eşzamanlı değişiklik çoğunlukla, 1920'lerin reformlarından beri genel kabul gören baskın Kemalist ideallere karşı yinelenen muğlak politik muhalefete bağlanır. Bağlantılı ama biraz farklı bir başka eğilim de, sol siyasetten gelen aydınların Osmanlıyla özdeşleşmiş çeşitli göstergeleri kendilerine mal etmeleridir. Örneğin bkz. Özel'in 1988 tarihli otobiyografik *Waldo Sen Neden Burada Değilsin?* adlı eseri. Bu kitabı öneren Şerif Mardin'e teşekkür ederim.

şağının başta gelen popüler araştırmacısıydı. Araştırmaları Osmanlı şiiri ve derviş kurumlarını da kapsayan uzun bir konu listesi oluşturuyordu. Bolca eser veren bu başına buyruk araştırıcı düşüncelerinde o kadar bağımsızdı ve düşünceleri de zaman içinde öylesine kökten değişimlere uğruyordu ki, ölümünden sonra hakkında yazılan yazılarda, eserleriyle cumhuriyetin edebiyat siyasasına özel bir harita oluşturduğu saptaması yer alamadı.[2]

Gölpınarlı'nın uzun yaşamının sonlarına doğru akademik azınlık söylemi, eleştirel basımlar üretmekten ibaret, filolojik açıdan güvenli bir konuma geriledi. Türk akademisyenlerinin tümü Osmanlı şiiri konusunda yazmayı bıraktılar; bunun yerine yapıtların değişik versiyonlarını çeviriyazı için karşılaştırmaya yöneldiler. Osmanlıcadan Latin alfabesine çeviriyazı Türk Cumhuriyeti'ne hizmet edebilirdi. Bu yüzden bu, mezuniyet ve yüksek lisans tezlerinin standart

---

2 Gölpınarlı, bazıları çok ciltli başat eserler olmak üzere en az 55 kitap ve bazıları oldukça uzun olan, Türk, Arap, Fars edebiyatı ve düşüncesi, felsefesi, entelektüel ve sosyal kurumları üzerine 150'den fazla makale yayınlamıştır. Mevlana'nın tüm divanını herhangi bir dile çeviren ilk kişidir ve nadir görülen Kuran tefsirlerinden birini yazmıştır.

Gölpınarlı'nın kitaplarını okurken insan, onun bildiklerini kaydetme yarışında yazdıklarını gözden geçirmeye vakit bulamadığı izlenimini edinir. Editör yardımından hoşlanmadığı da açıktır ve eserlerinin çoğunun çeviriye değil, düzeltilmeye ihtiyacı vardır. Anadolu kasabalarında bir lise öğretmeni, Ankara ve İstanbul'da üniversite öğretim üyesi olarak çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencilerinden, sonraları İstanbul Sadberk Hanım Müzesi'ne müdür olan bir tanesi, 1983'te, tutuculuğu malum Konya'daki lise günlerine dair anılarını anlatırken, Gölpınarlı'nın divan vezinlerini öğrencilere "tap dans" (ayak vuruşlarıyla yapılan bir dans) yaptırarak öğrettiğini anlatmıştı. O zamanlar Fred Astaire ve Ginger Rogers modaydı ve Gölpınarlı Osmanlı şiirini öğrencilerin izledikleri filmlerle ilişki kurarak öğretiyordu- ellilik müze müdürü ayağa fırlayıp bir fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün dansı yapmıştı.

Gölpınarlı'nın ölmeden önce, inancındaki son değişiklik ortodoks Şiilik yönündeydi. İstanbul'da bir Şii mezarlığına gömüldü (tabutunu on iki kişi taşıdı) ve bu satırların yazarı, İran İslam Cumhuriyeti devrimci muhafızlarınca sorgulandığı sırada zor bir durumdan onun öğrencisi olması sayesinde kurtarmıştı kendini.

konusu haline geldi. Kısa bir önsözde veciz bir yaşam ve tarihler biyografisi sunuluyordu. "Filanca-falancanın oğlu şurada ve burada, etkilenerek ve etkileyerek şunu ve bunu yazdı." Fakat Gölpınarlı yaşamını yazarak kazanan az bulunur bir araştırmacı örneği olarak üniversitedeki yerinden ayrıldı. *Hüsn ü Aşk*'ın, Galib'in yazar nüshasına dayanan tek eleştirel basımını hazırladı (1968).[3] 1948 ve 1976 arasında, Galib'le ilgili makale ve önsözler yazdı. Bunlara "bugünün Türkçesi"yle yazılmış açıklamalı çeviriyazılar eşlik ediyordu. Fuzuli'nin bir risalesinin 1940 tarihli bir çeviriyazısına yazdığı giriş, onun bu çalışmalarında dile getirdiği fikirlerin habercisiydi.

Divan karşıtı olduğu erken döneminde,[4] Gölpınarlı Galib'in özgünlük iddiasını çürütmeyi denedi. Fuzuli'nin (öl. 1555) *Sıhhat ve Maraz*[5] risalesinin ikinci yarısının *Hüsn ü Aşk*'ın "mevzu"unu oluşturduğunu iddia etti (1940, 14). Galib'in, Nabi'nin *Hayrabad*'ını "uzun elli bir hikâye" olarak andığı ve *Hüsn ü Aşk*'ın gizlerini Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden aldığını söylediği ("Çaldımsa mirî malı çaldım") dizeleri alıntılıyan Gölpınarlı şu gözlemde bulunmaktaydı: "Fakat [Galib] Dede merhum *Hüsn ü Aşk*'ını yalnız *Mesnevi*'den almamış, Fuzuli'nin *Sıhhat ve Maraz*'ını da mirî malı

3 *Hüsn ü Aşk*'ın M. Kaya Bilgegil'in önsözüyle Orhan Okay ve Hüseyin Ayan tarafından latin harfleriyle hazırlanan 1975 baskısı Gölpınarlı'nın 1968 eleştirel basımına hiç göndermede bulunmaz. Bu durumun nedeni, Ebuzziya Tevfik ve Tahir Olgun'un daha eski basımlarına dayanmakla açıklanır (V). Eğer karşılaştırılırsa bunların, yazma nüshası bilinmeyen Bulak basımına dayandıkları açıkça görülebilir.

4 Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (1945)'ı (Osmanlı şiiri aleyhinde şiddetli bir suçlama) (belki de yerel anlamda "solcu" olarak adlandırılabilecek) bu döneminde yazmıştır.

5 *Sıhhat ve Maraz*. Önceden yapılmış iki Türkçe çeviriyi yetersiz bulan Gölpınarlı Fuzuli'nin basılmamış Farsça mensur risalesini İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki bir elyazmasından (F. Y. 339) çevirmiştir. Yazarın herhangi bir dile yapılmış bir başka çeviriden haberi yoktur ve burada *Sıhhat ve Maraz*'a yapılan tüm referanslar Gölpınarlı'nın çevirisini esas alır.

saymıştır. Dede bir de Fuzuli'nin adını ansaydı büyük bir kadirşinaslıkta bulunmuş olacaktı." (15).

Gölpınarlı, Galib'in *Sıhhat ve Maraz*'ı okuduğunu hatırlamama olasılığını kabul etmekle birlikte, onu "mutlaka" okumuş olduğunu ve "tahteşşuurunda bulunan bu kitap ve muhtevıyatı[nın] kendisine fevkalade muessir" olduğunu ileri sürer. Ayrıca Fuzuli'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unun, *Hüsn ü Aşk*'ın iki çocuğun Mekteb-i Edeb'e devam ettikleri bölümü üzerindeki "tesirinin" "açıkça görülüp durmakta" olduğunu da keşfeder. Fakat Gölpınarlı paradoksal biçimde, "*Hüsn ü Aşk* baştan başa *bedî'î* (özgün) ve tamamile *ibdâ'î* (yaratıcı) en yüksek bir sanat eseridir" görüşünü yineler. İki eserin "aynı" oldukları noktalar bir yana, her biri "ayrı bir bedî'a (özgün eser)" ve "özellikle *Hüsn ü Aşk*" tamamıyla "orijinal"dir (1940, 18).

Bizim daha önce gördüğümüz ve Gölpınarlı'nın daha sonra üstüne basa basa söylediği üzere, Galib'in romansı hiçbir şekilde *Mesnevi*'den "alın"mamıştır. Elbette hatip Fuzuli'yi edebi geleneğinde anmıştır (beyit 824), fakat *Hüsn ü Aşk* Fuzuli'nin yapıtlarıyla -ne *Sıhhat ve Maraz* ne de *Leylâ ve Mecnûn*'la- edebi kaynak ilişkisi türünden bir benzerlik göstermez. Gölpınarlı Galib'in eserinin kaynağını keşfedememiş, fakat türü üzerine yorumda bulunmuştur.

Doğu Felsefesi mi, Tıbbi Alegori mi?

> *Gayret dedi âna ey fedâyî*
> *Kaarûn'a*[6] *sor imdi kîmyâyı (1344)*
>
> *[Gayret ona, ey fedâyi dedi; şimdi var da kimyâyı Kaarûn'a sor.]*

Gölpınarlı "mevzu"yla neyi kastetmişti? Bu, *Hüsn ü Aşk*'ın konu edindiği iç dönüşüm olamaz. Çünkü Gölpınarlı, Fu-

zuli'nin risalesine yazdığı girişte bu türden bir olayı anlatan diğer eserleri de anmaktadır ve hiçbir yazar böyle bir öyküyü yazarken başka şairlere borcunu belirtme gereksinimi duymamıştır. Gölpınarlı tür kavramını anlamış görünmektedir; çünkü diğer eserleri "nitelikler ve yetilerin kişileştirilmesiyle (teşhis) yazılmış" Türkçe metinlerin örnekleri olarak anar ve bu doğrultuda, metinsel türün bir ön soyağacını çıkartır (1940, 9).[7] Bu durum, *Sıhhat ve Maraz*'da Hüsün ve Aşk adlı figürlerin varlığıyla açıklanamaz; Gölpınarlı bunların çok eskiden beri kullanıldıklarını bilmektedir[8] ve bunlar, Fuzuli'nin risalesindeki, insan vücudunun iç ve dış mekanlarında yol alan başkahraman Ruh'un özellikleri olan düzinelerce kişileştirmeden yalnızca ikisidir.

Gölpınarlı 1948'de bir ansiklopediye yazdığı Galib maddesinde daha da ileriye giderek, Fuzuli'nin *Sıhhat ve Maraz*'ın "mevzuunu" Sühreverdi'nin (Maktûl; öl 1191) *Munis'ül-Uşşâk*'ından [Sevenlerin Dostu] "aldığını" iddia eder. Sühreverdi'nin de eserinin ilhamını İbni Sina'nın (öl. 1040) *Risalet'üt-Tayr*'ından aldığını söyler (1948, 1444).[9] Bu üç

---

6 Kuran'da zenginliği ve cimriliğiyle ünlü biri olarak adı geçer (28: 76-82).

7 Gölpınarlı, Yusuf Hashacib'in *Kutadgu Bilig*'inden (1070) "edebiyatımızda" bu tarzda yazılmış ilk kitap diye bahseder; diğerleri Yunus Emre'nin *Risalet'ün-Nushiyye*'si (1038, haz. Gölpınarlı 1965) ve Nev'i (öl. 1599)'nin *Hasb-ı Hal*'idir - Galib, Nev'i'nin oğlu Nevizade'den küçük düşürücü bir üslupla bahseder.

8 Bkz. Purjavadi'nin 1979 tarihli *Sultân-i Tarîqat* [Sultan-ı Tarikat]'ı -Ahmed Gazali'nin *Savanih fi'l-'Işk*'ı üzerine bir çalışma- ve 1976 tarihli makalesi "Ma'nâ-yi Husn va'Işhq dar Adabiyât-ı Fârsî" [İran Edebiyatında Hüsün ve Aşkın Anlamı]; ayrıca Chittick ve Wilson, *Fakhruddin Iraqi: Divine Flashes* [Fahruddin Irâkî: İlahi Parıltılar] (1982), Giriş.

9 Gölpınarlı'nın 1948 tarihli makalesinde muhtemelen yayına hazırlıktan kaynaklanan hatalar vardır. Aynı malzemenin 1968 ve 1976 tarihli düzeltilmiş basımlarına bakmadıkça, bu makaleden alıntı yapılmamalıdır. Gölpınarlı, Şihabeddin Sühreverdi'nin Farsça mensur risalesi *Munis-ül Uşşak* için, "Şihabeddin Maktul, Munis-ül Uşşak Otto Spies, Verlag W. Kohlhammer Sttutgart, 1934"e ve İbni Sina'nın Arapça mensur risalesi *Risalet'üt-Tayr* için İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (A.Y. 1458)'deki bir elyazmasına atıfta bulunur. İbni Sina'nın risa-

mensur risale Galib'in romansıyla kısaca karşılaştırılır. Bütün bu metinler genelde kişileştirme olarak düşünülebilir, ama "tasavvufi risale" türünün modern alımlanışını bilen okurların anlayacağı üzere, Galib-Fuzuli-Sühreverdi-İbni Sina soyağacı benzersizdir.

Otto Spies ve Henri Corbin, Sühreverdi'nin -Fransız filozofun adlandırmasıyla- "resitallerinde" [anlatılarında] İbni Sina'nın *Risalet'ül-Tayr*'ıyla "kesin benzerlikler" bulmuşlardı (Corbin [1954] 1980, 185). Corbin Sühreverdi ile İbni Sina arasında "Oryantal felsefe" üzerinden tinsel/felsefi bir bağlantıdan söz ediyordu.[10] Acaba Gölpınarlı bunu Fuzuli üzerinden Galib'e mi bağlıyordu? Bunun alegorik türler tanımıyla ilişkisi neydi? Alegoriyi, "ruhun tefsiri" olarak *te'vil*'le [bilinen anlamının dışında yorumlama - ç.n.] karşılaştıran Corbin, tinsel deneyimin bir kaydı olarak bir "görü anlatısı" (*visionary recital*) türü tanımladı. Simgeyi yücelterek alegoriyi küçümseyen iddiayı, -genellikle İngiliz şair Coleridge'e atfedilir (J. Hodgson 1981)- İslami edebiyatta uygulamak amacıyla yeniden yorumladı (30-31). Ama Gölpınarlı'nın yazılarında ne Coleridge'in ne de Corbin'in izleri vardı. Gölpınarlı, Galip-Fuzuli-Sühreverdi-İbni Sina soyağacını 1953'de yayımlanan Galip üzerine bir kitapta daha güçlü bir biçimde yineledi. Fakat yine Galib'in özgünlük iddiasını ele alarak, mesnevi türüne yönelik Genç Osmanlı görüşlerini yineliyordu: Osmanlı şairleri "İran edebiyatından aldıkları" bu *école*'e hiçbir yenilik getirmeyi başaramadılar. Galib in-

---

lesi ve bu risalenin türü üzerine yapılan modern tartışmalar geniş ölçüde Farsça bir çeviriye dayanır (Corbin, 1980). Oysa, Peter Heath Arapça metinden İngilizceye bir çeviri yapmış (1990) ve 1992 tarihli *Allegory and Philosophy in Avicenna* adlı eserinde türün etraflı bir değerlendirmesini sunmuştur. Burada Sühreverdi'nin risalesine göndermeler Nasr ve Corbin'in edisyonunu (1977), İbn-i Sina'ya göndermeler Heath'in çevirisini esas alır.

10 "Oryantal felsefe" / "Doğu bilgeliği" tartışması için bkz. Gutas (1988) ve Izutsu (1987).

san özelliklerini kişileştirdi, olayları tinsel yaşamın olgularıydı; fakat bu "ilk bakışta oldukça *orijinal* görünmekle birlikte", Galip romans ekolünden gerçek anlamda çıkamamıştı- *Hüsn ü Aşk* "hâlâ iki aşığın hikâyesi"ydi. Galip sırlarını *Mesnevi*'den almış olmakla birlikte, ne "mevzuunu" Mevlana'dan almış, ne de "kaynaklarını" anmıştı (1953, 18).

Gölpınarlı mesnevi ile kişileştirmeye başvuran anlatılar arasında türsel bir ayrım yapıyor gibi görünse de, bütün bunlara rağmen büyük olasılıkla bir tür kavramı geliştirmiyor, daha ziyade metinler arasında birebir ilişkiler görüyordu. Galib'in kişileştirme aracını kullanımı, tinsel olayların mesnevi biçimi içine yerleştirilmesiyle birleştirildiğinde, övgüye değil, ancak kayda değer olabiliyordu. Türleri birleştiriyor, fakat birleştirdiği şeyin kaynağını belirtmediği için hata ediyordu. Bileşim, türün tarihi içinde ne kadar özgün olursa olsun durum buydu.

Gölpınarlı 1971'de, genişletilmiş bir çeviriyazı seçkisi ve kısaltılmış bir önsözle basılan bir başka kitapta, görüşlerindeki sertliği yumuşatır ve *Hüsn ü Aşk* üzerine kısa bir yorumda derviş paradigmalarını daha çok odağa alır. Soyağacını anmakla birlikte, Galib'in romansının asla taklit olarak görülemeyeceğini vurgular. Galib, her şeyden çok, "geri dönüş yolculuğunu", derviş yolunun durum ve duraklarını kateden mecazi ve gerçek aşk damarını açmıştır (1971, vi). Gölpınarlı'nın 1968 tarihli *Hüsn ü Aşk* eleştirel basımında yer alan giriş ve dipnot-şerh, derviş kavramlarının hiçbir şey söylemeyen yüksek filolojist alıntılarını[11] ve tasavvuf üzerine yazdığı bir dolu el kitabı ile Farsça ve Türkçe şiir şerhlerinde açımlamaktan bitap düştüğü ontolojik "dünya" düzeninin kısa özetini içerir. 1976'da Galib için yazdığı son

11 Gölpınarlı'nın dipnotları, Ragıb el-Isfahani'nin (öl. 1108) *El Müfredat fi Garib el-Kuran*'ı ve Şerif el-Curcani'nin (öl. 1413) *Ta'rifat*'ı gibi Arapça kaynaklara gönderme yapar. Galib'in bu eserlere başvurmuş olması olasılığı zayıftır.

girişte, bu nüfuz edilmesi zor şairin yaşamı, eserleri, tinsel, entelektüel ve politik bağları konusunda otuzaltı yılda topladığı ayrıntılar bütününü biraraya getirir. Bu satırların yazarının da 1983 yılında İstanbul Üniversitesi'ndeki hocalar aracılığıyla tanıştığı Galib bu nüfuz edilmez Galib'dir.

Türk modernizminin tasalarının izini sürdükten sonra, Gölpınarlı'nın eleştirisindeki azarlayıcı havanın Osmanlı şiiri hakkında konuşacaklar için hazırlanan "özne konumundaki" otoriter söylemden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Gölpınarlı'nın mesleki yaşamındaki acı tat, onun modernist değerleri aynı anda hem benimsemesi hem de reddetmesine dayanır. Galib'in özgünlüğüyle rahatsız bir şekilde uğraşmasına modernistlerin *Hüsn ü Aşk*'a atfettikleri karşılaştırılamazlık konumu neden olmuştur. Fakat "tasavvufi risale" türünün uzmanlarını şaşırtacak biçimde, Gölpınarlı *Hüsn ü Aşk*'ı tıbbi bir alegori olarak yorumlamıştır.

Yorumu, Fuzuli'nin *Sıhhat ve Maraz*'ını çevirdiği sıradaki koşullardan kaynaklanır. Çevirisi, *Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Dizisi*'nden çıkmıştır. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi hocalarından Süheyl Ünver[12] önsözde, Fuzuli'nin risalesi için eski okul arkadaşı, "Türk Tıp Tarihi Enstitüsü'nce basılan en önemli çevirileri yapan... Baki Gölpınarlı"nın yardımına başvurduğu açıklamasını yapar. Ünver'in risalede ilgisini çeken, Fuzuli'nin sergilediği anatomi ve fizyoloji bilgisidir. "Bu zeminde, Fuzuli'nin bir tabip olduğunu farzedebilir miyiz?" diye sorar. "Bilmiyorum... ama bir tabip değilse bile, bu fizyoloji ve psikoloji eserinin yazarı olarak tıp tarihimizde yaşayacaktır" (Gölpınarlı 1940, 5).

---

12 Ünver, Türk minyatürleri ve Selçuklu sanatı üzerine araştırmalarıyla belki de yurtdışında daha çok tanınmaktadır. Yazarın anladığına göre, Tıp Fakültesi'nde kendisine çok odalı bir atölye tahsis edilmiş ve bu Fakülte'nin bir üyesi olarak burada onyıllarca minyatür ve diğer geleneksel görsel ve plastik sanatları öğretmiştir.

Sıhhat ve Maraz, bu yayıncılık paketi içinde, bir İslami bilim belgesi olarak sunulmaktaydı. Cumhuriyet'in azınlık söylemine, Osmanlı şiirinin modernliğin gereksinim ve temsil standartlarıyla uyumlu olduğuna dair savunmacı bir kampanya hakim olmuştu. Osmanlı edebi biçimlerinin, laik anlamda, modern düşünce teknolojileri kadar dindışı olabileceği kanıtlanmaya çalışıldı. Son dönem akademik yayınlar, Köprülü tarafından cumhuriyetin edebi kurumları ve eğitsel uygulamaları için üretilen temel ayrımı (halk=gerçek/divan=yapay) ortadan kaldırmayı amaçlayan "halk ve divan şiiri araştırmaları"nı içerir (Kurnaz 1990). Eleştiri Osmanlı şiirinin gerçekçi olduğunu ve bu nedenle maddi kültür tarihi için güvenilir bir kaynak olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Ünver'in İslami bilimi yeniden yüceltmesi bu bilimsel arayışın bir prototipidir.

Kutsal mı Dünyevi mi?

> *Açtı gözün Aşk-ı âsman-gîr*
> *Gördi ki Sühan'dır işte ol pîr (1393)*
>
> *[Başı göklerde yücelen Aşk, gözünü açıp o ihtiyarın Suhan olduğunu gördü.]*

Gölpınarlı çözümlemesinde Fuzuli'nin risalesinin iki bölümü olduğunu belirtir: İlki tıbbi, ikincisi tasavvufi. Risalenin özeti kısaca şöyledir (Gölpınarlı'ya dayanarak, 1940):

> Ruh, Dimağ kalesinin, Ciğer şehrinin sakinleriyle tanışmak üzere Beden diyarına iner ve Gönül şehrine yerleşir.[13] Bir kutlama sırasında, herkes çok fazla yer

13 Galib'in anlatısındaki az sayıdaki kişileştirmelere kıyasla Fuzuli'ninkinde düzinelerce vardır: Mizac, Ferah, Kan, Safra, Balgam, Sevda, Neşe, Muhabbet, Adavet, Havf, Gam, Za'f, Göbek, Sine, Gamze, Mihnet, Şiddet, Aciz, Şeyda, Hicran, Mahrumiyet ve daha birçoğu.

ve içer, dört ahlat [mizaç -ç.n.] kavga eder ve Maraz'ın önderliğinde bir isyan patlak verir. Ruh Maraz'la mücadelesinde müttefikleri Akıl, Perhiz ve Sıhhat'ın yardımıyla, zorlukla da olsa yeniden düzeni sağlar.

Aşk, [görünmez] sefa aynasını Hüsn'ün eline verir, o da bu aynayı Ruh'a tutar. Gördüğü imgenin kendisi olduğunu farketmeyen Ruh, onun Hüsün olduğunu zanneder ve kendisini Hüsn'e götürmesi için Aşk'a ısrar eder. "Hüsün bir taraftan bir kement attı, Aşk bir yandan bir oyun oynadı, Ruh ikisinin arasında kaldı" (32). Maşukluk çölüne doğru yola çıkarlar. Ayaklardan başlayarak bacaklara çıkarlar ve zevk dağını tırmanıp göbeğin girdabına ulaşırlar... Endamın fenerine ulaştıklarında Ruh, Hüsn'ün cilve [tezahür] yerini bulamadıklarından yakınır. Aşk cevap olarak her yerin Hüsn'ün cilve yeri olduğunu söyler; Ruh Âşıklık diyarında bulunan aşinalık sürmesini gözlerine çekene kadar hiçbir şey anlamayacaktır.

Böylece Melâmet bahçesinden, Bela şehrinden ve İhanet vadisinden geçerek oraya giderler ve bir de bakarlar ki, isyanın kol gezdiği Beden diyarına geri dönmüşler. Ayna yeniden getirilir ve bir deri bir kemik kalmış görüntüsünü gören Ruh kendisini yanlış yönlendirdiği için Aşk'ı azarlar; bu daha önce gördüğü görüntü değildir. Aşk Ruh'a, âşıklık yerinin ve maşukluk süsünün kendisi olduğunu açıklar; aşinalık sürmesi tinsel bilgi ve bağlılıktan vazgeçiştir. Ruh gözlerine merhemi sürünce biçim ya da anlama ihtiyaç duymayan bir güzellik görür; bu, kutsal ruhun sırdaşıdır. Akıl onu anlayamaz. Hüsün onu hor göremez ve onun Aşk'a ihtiyacı yoktur. Ruh asıl menziline dönmüştür, âşıklığın ve maşukluğun orada yeri yoktur.

Gölpınarlı risaleyi Ruh'un Maraz'ı yendiği noktadan ikiye böler. Amaçlarımız doğrultusunda daha kısa özetlenen, ama aslında ikinciyle aynı uzunlukta olan ilk yarı tıbbiydi; risalenin geri kalan kısmı ise tasavvufidir. Gölpınarlı sonuç olarak Galib'in sonunun Fuzuli'ninkiyle aynı olduğunu belirtir: "Hüsn ü Aşk'ın sonu da tamamen tasavvufidir ve insan anlar ki Güzellik Aşk'ın bir parçasıdır" (18). Anlaşılan, Gölpınarlı'nın "mevzu" derken kastettiği şey bu sondur.

Ancak Gölpınarlı'nın yorumu tür -muhtemelen kendini gerçekleştirme anlatısı- hakkındadır ve yalnızca mevzuyla değil öznellikle de ilgilidir. *Sıhhat ve Maraz*'da bir kişi vardır: Ruh. Diğerlerinin tümü karısı Mizaç ve oğlu Sıhhat dahil (ki yalnızca bunların cinsiyeti belirtilir ve böylece Ruh'un cinsiyeti de belirlenir)onun bir parçasıdır. Diğer kişilerin olduğu kadar Ruh'un da öznelliği bu söylemsel etkenler tarafından oluşturulur. "Âşıklık" ve "maşukluk", Ruh ikisinin de kendi halleri olduğunu farkettiğinde önemlerini yitirir; o hikâyenin tek kahramanıdır. Oysa *Hüsn ü Aşk*'ta, ikisi de birer cinsiyete sahip insanlar olarak mesnevi standartlarına göre daha zengin bir psikolojik derinlikle etraflıca tanımlanmış iki kahraman vardır. Nihai birleşmeleri, *her ikisi için de* Tanrı'nın bir insanla birleşmesine benzer. Ne Hüsün Aşk'ın, ne de Aşk Hüsn'ün bir parçası değildir. Son kertede her ikisi de birer paradigmatik "Ruh" olarak kalırlar.

Galib'in eserinin "Olayların Tersine Dönmesi: Aşk'ın Hüsn'ün Sevgisiyle Deli Divane Olması" başlıklı bir bölümle birbirinden ayrılan ikili bir olay örgüsü vardır (beyit 1139-1187). İlk kısım Hüsn'ün Aşk'a duyduğu, ikincisi Aşk'ın Hüsn'e duyduğu sevgiyi anlatır; ikili simetri rollerin değişmesiyle belirlenir. Bu kitabın yazarına göre Fuzuli'nin risalesinde üç bölüm vardır: Bedenin içlerine doğru bir yolculuk, bedenin dış yüzünde bir yolculuk ve duygu ülkesine yapılan bir başka yolculuk. Gölpınarlı'nın tıbbi/tasavvufi

ayrımının dayandırılabileceği açık bir beden/ruh ayrımı yoktur; beden bacakları ve göbeği olduğu kadar zihni ve kalbi de kapsamaktadır.

Sıhhat ve Maraz'dan simgesel olarak daha karışık olan Sühreverdi'nin (Gölpınarlı'nın soyağacında yer alan bir sonraki yazar) *Mûnis'ül-Uşşak* [Âşıkların Dostu]'unda da yetiler arasında bir yolculuk vardır. Belki de bu sebepten dolayı Gölpınarlı bu eseri de "tıbbi ilkelere" dayanan bir eser olarak tanımlar (1953, 19). Sühreverdi'nin risalesinde Güzellik, Aşk ve Keder adlı üç kardeşin kaderi ruhani dünyada (melekût) başlar, kutsal kitapların ve mesnevilerin Mısır'ına uzanır. Mısır macerası boyunca bedenin/ruhun yetileri arasındaki gezinti Aşk tarafından anlatılır. Öykünün ardından Aşk'ın bir vasıf olduğu izah edilir.

Fuzuli'nin risalesinde olduğu gibi Sühreverdi'ninkinde de Hüsün ve Aşk, kutsal kitap/romans anlatı kahramanlarıyla (Yusuf, Züleyha, ve onların akrabaları) karışsalar bile, birer vasıftırlar. Anlatı kısa da olsa yetiler arasında gezinti özgül ayrıntılarla anlatılır. Ruh şehrine (Can) varmak isteyen, önce beş odasının her birinde tahtta oturan bir kişinin bulunduğu üç katlı bir konaktan geçmek zorundadır. Örneğin ilk odada doğası neme eğilimli biri suda yüzen bir tahta uzanmıştır. "Zeki ama unutkandır, önüne koyduğunuz her güçlüğü anında çözer ama hatırlamaz" (Nasr ve Corbin 1977, 276). Beş odayı geçen yolcunun karşısına beş kapı çıkar. Farsça yazan isimsiz bir yorumcu beş odayı beş içsel yeti, beş kapıyı da beş duyu olarak yorumlamıştır (Spies 1934, 53-62).

Beş kapıdan sonra yolcu bir ormana girer ve beş uşağın ilgilendiği alev alev yanan bir ocak ateşi görür. Uşaklardan biri çok uzun boyludur ve yolcuyu kulağından tutup havaya kaldırır. Ormanda bir domuzla bir de aslan vardır, biri gecesini gündüzünü dayak atıp öldürmekle geçirirken diğeri sürekli çalar ve yer. Bu hayvanları kementle yakalayıp bineğini

çağıran yolcu birden "yedi derin vadinin üstünden atlayıp Ruh Şehri'nin kapısıyla yüz yüze gelir" (Nasr ve Corbin 1977, 280). Yorumcu, beş uşağı bitkisel ruhun işlevleri hazım ve büyüme olan yetileri, domuzu ve aslanı da hayvansal ruhun işlevleri hiddet ve şehvet olan yetileri olarak yorumlar. Şehrin kapısında yolcuyu, ilk akıl olarak yorumlanan *pîr* Ölümsüz Bilgelik karşılar ve ağırlar (Spies 1934, 63-66).

Sühreverdi'nin risalesinde görülen biçimiyle kuramsal olarak dile getirilmiş izleğe gösterilen devamlı dikkat, Galib'in hikâyesinde anlam sanatlarına boğulmuş olsa da,[14] Galib'in Aşk'ının yolculuğunda ruhun bitkisel, hayvansal ve zihinsel düzeyleriyle karşılaşmaların parçalı yapısını görmek mümkündür. Aşk'ın kuyunun dibinde gördüğü dev onu yemek ister: Hazım bitkisel ruhun bir işlevidir. Dondurucu bir bozkırı geçtikten sonra karşısına çıkan cadı onunla evlenmek ister: Şehvet hayvansal ruhun bir işlevidir. Aşk'ın Çin prensesiyle maceralarını da görmüştük: Çin prensesi Aşk'ı, ateş denizini geçtikten sonra zihinsel tasvirleriyle tuzağa düşürmüştü.

Ateş Denizi

> *Güş etmiş idî o sergüzeşti*
> *Âteş yemi üzre mûm keştî (1647)*
>
> *[Ateş denizinin üstünde mumdan gemiler varmış; o başa gelen ve başa gelecek olan şeyi işitmişti önceden.]*

Sühreverdi'nin Aşk'ı, anlatısını şöyle bitirir: "Bu şehrin üzerinde başkaları vardır, pir onlara yol gösterir... Bunları açıklayıp anlatsaydım anlamazdınız, bana inanmazdınız,

---

14 Graham Hough'un "imge" ile "tema" arasındaki derecelendirme sanatı ile kıyaslayınız (1962, 100-111)

bir şaşkınlık denizinde boğulurdunuz. Burada duralım, size söylediklerimi anladıysanız tinsel mutluluğa kavuşacaksınız" (Nasr ve Corbin 1977, 281). Sühreverdi'nin (öl. 1191) her şeyi söylemekten kaçınan ketumluğu, İbni Arabi öncesi, Mevlana öncesi, Osmanlı öncesidir; yani Izutsu'nun "tipik ve karakteristik bir biçimde İslami" (1977,3) olduğunu düşündüğü felsefi gelişmeye geçiş aşamasına aittir. Amaçlarımız doğrultusunda bunu, ilahi olanı bilme arayışında en mükemmel yeti olarak kabul edilen aklı tahtından indiren imgelem metafiziğinin çığır açıcı bir genişlemesi olarak tanımlayabiliriz. Galib'in hikâyesinde, akıl henüz saflaşmamış düşsel bir yetinin çarpıtılmasına maruz kalmış olabilir. Aşk, son seferinde Kutsal Ruh olarak kılık değiştiren Sühan'la buluşur ve bu düzeyi de aşar.

Sühreverdi'nin risalesinde (soğuk ve kuru, soğuk ve ıslak, sıcak ve ıslak, sıcak ve kuru nitelikleriyle birlikte) dört unsura, toprağa, suya, havaya ve ateşe göndermeler, Galib'in daha geç bir versiyonunu bildiği modern öncesi bilime göre kesin olarak belirlenmiştir. Galib'in Aşk'ı, dört unsur ve bunların niteliklerince tasarlanan ve "dönüş yolculuğu"nun menzillerini gösteren yükseliş düzeylerine ya da iç durumlara dayanarak çözümlenebilecek bir coğrafya üzerinde yolculuk eder. Kuyu toprağın altındadır, dondurucu bozkır soğuk ve ıslaktır; ateş denizi sıcak ve ıslaktır, ve Aşk'ın ateşe verdiği Biçim Kalesi uçucudur. Galib, Batlamyus'un kapalı kozmoğrafyasıyla rahatça oynamaktadır.[15]

---

15 Bu kitabın okurları için bu kozmoğrafyayı açıklamaya en elverişli kitap Burckhardt'ınkidir (1977). Bu kozmoğrafyanın resmi genellikle bir soğana benzetilir. Her gezegen bir "gökküre" içinde yeralır. Yer gezegeni merkezdedir ve bir soğanın içi gibi, yedi gökcisminin gökkürreleri içine sarılmıştır: Dünyadan başlayarak, Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter ve Satürn. Saf durumdaki dört unsur Yer gökküresinin Ay'a doğru "yükseliş"i yönünde katmanlara ayrılır: Toprak, su, hava ve ateş/esir. Satürn'ün gökküresinin ötesinde ilahi tahta kadar, çeşitli sayılarda düşsel ve tinsel "dünyalar" çoğunlukta olmak üzere çe-

Aşk'ın yolculuğunda ona eşlik eden lalası Gayret, ateş denizini geçerlerken şöyle şaka yapar (1691-1693):

Gayret dedi Aşk'a yakma cânın
Bû âteşidir o kîmyânın
Mânend-i ukaab eyle pervâz
Ol pûte-i imtihanda mümtâz
Sanmâ ki bu kaapudan gelürsin
Âteşde gider sudan gelürsin[16]

[Gayret canını yakma dedi, bu o kimyanın ateşi.
Tavşancıl kuşu gibi, atmaca gibi uç, o sınayış potasında şeref kazan, yücel.
Bu kapıdan girdiğini, ateşten geçip sudan geldiğini sanma.]

Gayret'in şakası şu bilimsel ilkeye dayanır: "Daha yüksek" bir unsur olan ateşten geçen biri "daha alçak" olan su yüzeyinde tekrar bulunamaz. Ama beyitin Türkçesi bilgece bir mizah anlayışıyla son derece gündelik bir dille yazılmıştır, Sühreverdi'nin ayrıntılı betimlemesiyle karşılaştırıldığında yolculuğun bilimsel alegorisinin yapısı daha gevşektir.

Gölpınarlı'nın soyağacının en eski üyesi İbni Sina'nın Sühreverdi'den bile daha uzun bir uluslararası kaynakçası vardır ve *Kitâb'üt-Tayr*'ının çok sayıda çözümlemesi ve çevi-

---

şitli âlemler uzanır. "Dönüş yolculuğu" normal erişkin gelişiminin son aşamasında başlar (ruhtan ve ruhani "âlem"den gelen insanoğlu bedensel "âlem"de yaşar) ve ilahi tahta doğru ilerler. Bu nedenle Aşk'ın yolculuğu bir kuyunun dibinde başlar ve orada ruhun "en aşağı" unsuru olan bitkisel nitelikte bir düşmanla karşılaşır.

16 1963. beyitteki deyimler sözlük anlamlarıyla çevrilemezler. *Sanma ki bu kapıdan gelirsin /Ateşte gider sudan gelirsin.* Bunu izleyen beyitin kaynağı belki de Mevlana'nın Mesnevi'sindeki üç şehzade hikâyesidir. Galib'in beyiti "Bu yokluk ateşinden kaçma, tekrar atın karnına girmeye kalkışma" biçimindedir (1999). Mevlana'nınki şöyledir: "Öküz bedeninin içinde şehzade var / Defineyi bir yıkık yere gömmüşsün" (IV. kitap, b. 3581).

risi yapılmıştır. Anlatıcının İbni Sina'yla özdeşleştirilen "Ben"i, En Büyük Kral'ı bulmak üzere (Batlamyus'un "gökküreler"ine karşılık gelen) sekiz dağ doruğunu aşan kuş sürüsünün bir üyesi olduğunu anlatır. *Hüsn ü Aşk*'ta Sühan sık sık kuş kılığında görünse de, dağ dorukları yoktur. İbn-i Sina'nın risalesinin Sühreverdi'yi esinlemiş olması mümkündür, ama soyağacındaki hiçbir yapıt arasında, Osmanlı şiiri uzmanlarının sürekli zihnini kurcalayan edebi hırsızlık türünden bir ilişki bulunmaz.

Ancak yine de bu yapıtların temsil ettiği zengin ve kapsamlı bir "alegorik" gelenek vardır. Açıktır ki, Fuzuli'nin *Sıhhat ve Maraz*'daki betimleme tekniklerinin tümü bir düzeydeyken, *Hüsn ü Aşk*'takiler karmaşıktır. Bu farklılığa ilişkin göstergebilimsel ayrımlar yapmak ve Gölpınarlı'nın soyağacındaki her metin için alegori türlerini buna göre sınıflandırmak mümkündür, ama böyle bir çaba kişiyi kesinlikle konu dışına atar, çünkü tutarlı bir alegori tarihi mevcut değildir. Peter Heath'ın *Allegory and Philosophy in Avicenna* [İbn-i Sina'da Alegori ve Felsefe]'sının önsözünde belirttiği gibi, "13. yüzyıldan sonra İslami alegorinin tarihi genel İslami edebiyat tarihiyle öylesine içiçe geçer ki, kısa bir tanım yapmak imkânsızdır... Yüzeysel bir kaynakça biçiminde bile olsa hiçbir genel tarihi araştırma bulunmamaktadır."

Sühreverdi'nin ve İbni Sina'nın risalelerindeki kılavuz figürü üzerinde çok durulmuştur. *Mûnis'ül-Uşşak*'ta bu kılavuz Ruh şehrinin kapısındaki Ölümsüz Bilgelik olarak ortaya çıkar. "Çok yaşlıdır ama genç ve dinçtir" (Nasr ve Corbin 1977, 279), tıpkı Hüsün ve Aşk'ın Anlam Bahçesi'nde karşılaştıkları Galib'in Sühan'ı gibi.[17] Galib'in eserinde Sühan Hüsn'ün ulaklığını yapar ve gördüğümüz gibi onun

17 O yerde, genç gönüllü, ayyar/ bir ihtiyar mihmandardı/ Adı Sühan'dı, kadri yüceydi/ ömrü felekten de fazlaydı.(B. 715-716)

Aşk için yerine getirdiği işlev ilhamın şair için işlevine koşuttur. İbni Sina'nın En Büyük Kral'ı ulağını kuşlarla birlikte geri göndermişti. Fuzuli'nin risalesinde Aşk Ruh'un rehberliğini üstlenir. Corbin İbni Sina'yı tefekkür dolu yalnızlığında böyle rehber kişilerin ziyaret ettiğini düşler:

> Filozofun düşüncesini tasarlamasını sağlayan rasyonel yapıların sonuçta kendi içsel özüyle bağlantılarını gösterdiğinin bilincine varmasına ve sistemini tasarlarken kendisinin de farkında olmadığı gizli güdülerin açığa çıkmasına pek sık rastlanmaz. Bu açığa çıkış onun içsel yaşamında ve meditasyonlarında bir düzlem kırılmasına işaret eder. Bilimsel olarak işlediği doktrinler onun en kişisel macerasının dekoru olarak belirir. Bilinçli düşüncenin yüksek yapıları, alacakaranlığın değil, daima geleceği hissedilen, beklenen ve sevilen insanların görülebilir olduğu bir şafağın ışınlarıyla bulanıklaşır. (1980, 4)

İbn-i Sina'nın "resitaller"inde Corbin'in çok duyarlı bir biçimde saptadığı ve alkışladığı gerçeklik, eleştirmenlerince *Hüsn ü Aşk*'a atfedilen ya da ondan esirgenen gerçeklikle çarpıcı bir zıtlık oluşturur ve Fars ve Türk edebiyatlarının modern alımlanışları arasındaki farkı gösterir. Fars edebiyatının Oryantalisterce onaylanmış tinselliği, İran için bir ulusal gurur kaynağı olmuşken, müthiş gerçekçi bir soruşturmayla didik didik edilen Osmanlı tinselliği modernist bir utanç haline gelmiştir. Ama bu ikisi aynı zamanda, alegorinin "gerçekliğini" yargılamak için çok enerji harcamış Avrupa şiiri uzmanlarının da takıntısıdır. Sarah Kay, 1990 tarihli *Subjectivity in Troubadour Poetry* [Trubadur Şiirinde Öznellik] adlı kitabında şu gözlemini aktarır:

> Tipik olanı tikel olanla birleştirmek ortaçağ özyaşamöyküsü yazarlığının bir özelliğidir. Özyaşamöyküsüne can veren Hıristiyanlık bu ikiliği doğrular, çünkü her Hıristiyan ruhu tek bir yolu izlese de evrensel günah ve sevap potansiyelinin bir örneğidir (4)... Klasik ortaçağ alegori biçimi [kişileştirilmiş soyutlama], erdemlerin ve ayıpların etkileşimini açıklayıp dramatize eden Hıristiyan ilahiyatçıların ciddi ahlâkî yazı geleneğinden kaynaklanmış olması gerçeğine rağmen, bir psikolojik çözümleme biçimi olarak hor görülmüştür... Erdemler ve ayıplar kanoniktirler ve yaşanan deneyimlerin ahlâkî yapısı hakkında o çağın inançlarını yansıtırlar. Retorik olarak bu tür alegori gerçekte aşırı cüretlidir, çünkü *sensus literalis* ve *sensus allegoricus*'un eşzamanlı değerlendirilmesi Kutsal Kitab'ın okumalarına benzer biçimde birden fazla okunmayı gerektirir. Örneğin Humilitas [tevazu] ve Superbia [üstünlük] arasındaki bir mücadele Hıristiyan eskatolojisi (İsa'nın Şeytana karşı zaferi) hakkında bir ifadeyi, insanlık durumu hakkında bir genellemeyi ve birey insanın ruhunda meydana gelen iç mücadelelerin bir analizini temsil eder. Bu "alegorik" okumalar bir çatışma imgesinden türer, ama bu "metafor" yine de bir "düz" okuma gerektirir: Âhlakî ve tinsel deneyim bir mücadele *gibi* değildir; zafer ve yenilginin çok ciddi sonuçlar doğurduğu bir mücadele*dir*. (50-51)

Catherine Belsey "okuru tüketicileştiren klasik realizmin müttefiki" gibi davranan "dışavurumsal realizmin eleştirel aranışı" biçiminde bir tanımlama getirir. Kay kendisini, Belsey'in tanımladığı şeyin trubadur alegorisini bayağılaştırıcı hegemonyasına karşı savunmak zorunda hissetmiş görün-

mektedir ("ahlâkî ve tinsel deneyim bir mücadele *gibi* değildir, bir mücadele*dir*")

Alegori ve Gerçeklik

> *Mânend-i sabâh-ı feyz bir pîr*
> *Geldî ser-i râha etdi tenvîr (1935)*
>
> *[Feyz sabâhına benzer bir ihtiyar çıkıp gelerek yolbaşını ışıklandırdı.]*

Derviş şeyhleri soyundan gelen Sadettin Nüzhet Ergun'un (1901-1946) kendisi de gençliğinde bir mevlevihanede, tarikatlar 1925'te yasaklanıncaya kadar şeyhlik yapmıştır. Ergun 1911'de yapılan ilk Galib'i anma toplantısını hatırlayabilen yeni filologlardan biriydi.[18] Türk Milli Edebiyat programıyla birlikte gelişen edebiyat tarihi yöntemi gereği tarihsel kaynaklara özen gösteren Ergun, Galib'in yaşamöyküsü hakkında tezkire yazarlarının kullanmadığı yeni bilgileri meydana çıkarmıştır. Savunmacı bir üslubu keskin bir araştırmacılıkla birleştiren Ergun halk şiiri üzerine daha çok ulusçu beğeniye hitap eden bir dizi çalışma yapmıştır. Hüsün ve Aşk'ın çektiklerini derviş tarikatının bir alegorisi olarak yorumlar:

> Mensup oldukları *Benimahabbat* kabilesi, arifleri gösterir. İkisinin de devam ettikleri *Mektebi edep* hanikahtır. Hocaları olan *Mollayi Cünun* mürşidi gösterir. İşte bütün eser, baştan nihayete kadar bu esas üzerine devam eder. (1932a, 20-21)

Ergun'un daha fazla geliştirmediği bu okumada tutarsızlıklar vardır. Hüsün ve Aşk sıralarda otururlar (360). Der-

18 Ergun'un kaydettiğine göre Recaizade Ekrem, Şahabettin Süleyman ve Mehmet Fuad Köprülü bu süreci başlatmışlar ve sonuçta Ahmed Hikmet, Veled Çelebi ve bazı başka yazarlar Galib üzerine makaleler yayınlamışlardır (1932a, 30)

vişler hangahta mürşidden ders alırlarken sırada oturmazlardı. Gölpınarlı Hüsün ve Aşk'ın okul günleriyle *Leylâ ve Mecnûn*'unkiler arasında birçok ortak yön olduğunu söylerken haklıydı: İki âşık çifti de okul günlerini romans kurumlarında geçirmişlerdi. Molla-yi Cünun'u Mürşid olarak yorumlayan Ergun, Aşk'a Molla-yi Cünun'un himayesi altında olduğu dönemin aksine, seyr-i sulûkun halleri ve menzilleri biçiminde okunabilecek olan yolculuğunda rehberlik eden Sühan için bir açıklama getiremez.

Seyr-i sulûk alegorisi Osmanlı edebiyatının çok sık rastlanan ama üzerinde yeterince çalışılmamış bir türüdür. Gölpınarlı'nın, Fuzuli'nin risalesine yazdığı 1940 tarihli önsözde özetlediği Nev'i'nin *Hasbihal*'i bu türe iyi bir örnektir:

> Nakış ve suretlere esir olan bir âşık bir gece bir tekkeye uğrar, dervişlerin arasında bulunan bir güzele gönlünü kaptırır. Onun perişan halini gören dervişler acıyıp tekkenin şeyhi "irşad"a götürürler. İrşad mes'eleyi anlayınca sevgilisine bir mektup göndermesini söyler. Âşıkın beş tane sırdaşı vardır: Nefis, Sabır, Akıl, Karar ve İhtiyâr. Âşık halinden öğünür tarzda bir mektup yazıp İhtiyâra vererek gönderir. Fakat ma'şukun yanında bulunan "İstiğna" âşıkı sırrını faşettiğinden dolayı haksız çıkarır. Mektubu ateşe atıp yakarlar. Yine orada bulunan "Meyil" ise acıyıp âşıka şefaat eder. Bunun üzerine yarı öğüt verir, yarı alay eder tarzda bir mektup yazıp "Mekr" ve "Hîle"ye verip gönderirler. âşık kabahatini anlayıp niyaza başlar ve yine "İrşad"a gitmeğe mecbur olur. İrşad sabretmesini söylerse de âşık yalvarınca bir mektup daha yazıp "Sabır" ve "Karar" ile göndermesini söyler. Mektubu yollarlar. Bu mektupta âşık affedilmesini niyaz etmekte ve her şeye razı olduğundan bahseyle-

mektedir. Âşık onun halini anlayıp "Meyil"e muvafakati mutazammın bir cevap yazmasını söyler. "İstiğna"nın rağmına bir mektup yazarlar ve âşıka "Akıl ve Nefis"den ayrılmasını söylerler. Mektubu "Tecrid" götürür. Nihayet âşık kimseyi rehber edinmeksizin ma'şukun kendisine söz verdiği "Ravzatül envar"a gider. Bu bahçenin kapıcısı olan "Zikr ve Tesbih" âşıkı içeriye alır. Âşık orada kayıt ve suretlerden kurtulup hakikate kavuşur. (Gölpınarlı 1940, 10)

Bu bir seyr-i sulûk alegorisidir. Fakat bu manzara, içinde ne bir tekke, ne dervişler, ne de bir şeyh bulunan *Hüsn ü Aşk*'a uymamaktadır.

Bir bireyin deneyiminde yer alan bir yorum modelinin diğer olası rakip modellere baskınlık derecesini bireyin ait olduğu yorum topluluğu belirler. Ergun'un okumasına yönelik eleştirimizdeki amaç edebiyat eleştirisi kavramlarının benimsenmesini belirleyen bir dizi tarihsel özgül koşulu açığa çıkarmaktır. Ergun yorum için metinde natüralist bir referans noktası, gerçekliğin *-tekke* yaşamı- bir yansımasını aramış ve böylece bu tür okuma anlatının olaylarıyla uyuşmasa da, "olayların ya da düşüncelerin eşzamanlı yapısı"na (Frye 1974, 12) uygun *Batı-tarzı* bir alegorik okuma yapmıştır.

Buna karşılık, Mesnevi'yi yorumlayan Ankaravi, üç şehzadenin hikâyesi gibi bir hikâyede bile, anlatı boyunca bir tek alegorik okuma biçimini sürdüren bir yorum paradigması yerleştirmeye çalışmaz. Çeşitli beyitlerdeki çeşitli şeyleri (dünyevi anlamda nadiren "gerçek") temsil eden kişileri açıklar. Yorumda ortaya çıkan sorunlar teker teker ele alınır; simgeler bir beyitte bir anlama, diğer bir beyitte başka bir anlama gelebilir.

Modern Türk araştırmacıları içinde, yalnızca Ergun *Hüsn ü Aşk*'ı alegorik olarak yorumlamış ve onun 1932 tarihli

okuması da taraflılığına karşın, 1979 tarihli *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'nin Galib maddesinde yer bulmuştur. Daha on yıllarca bu yerini koruyacağa da benzemektedir. Eleştirel kavramların hegemonyası burada Gibb'in *Tarih*'iyle örneklendirdiğimiz büyük anlatı türününki kadar monolitik görünmektedir.

Alegori ve Simge

> *Ger aşk ile güft ü gû edersin*
> *Dâhı kimi cust ü cû edersin (1971)*
>
> *[Aşk'a âit sözler söylüyorsan, kimi arıyorsun bu sözleri duyacak, anlayacak?]*

Ergun Osmanlı semiyotiğini evrenselleştirerek, divan şiirinin demode bir söylem olduğu gerekçesiyle dışlanmasına karşı çıkar:

> Simgeciliği bir istidat kabul ettiğimiz takdirde "Şeyh Galib"i de simgeci bir şair olarak kabul edebiliriz. Türlü türlü mecazları, istiareleri alelâde şeklinden çıkarıp canlı birer cisim imiş gibi teşhis eden Galip, bilhassa *Hüsnü Aşk*'ında baştan nihayete kadar kalbinin duygularını en renkli birer timsal olarak mısra ve beyit şekline ifrağ etmiştir. Avrupa simgecilerine benzememekle beraber ruhan simgesel yaratılan Galip, teessürlerini bize simgeler halinde ifade edebilmiştir. (1932a, 14-15)

Fransızca ve Türkçe terimlerin bu bileşimi, modern Türk eleştiri dilinin gelişimi hakkında bir fikir de veriyor. Ergun tarihsel olarak belirlenmiş bir edebi akımdan çok, evrensel ve Tanrı vergisi bir yetenek olan bir simgecilik ve metinsel ("türlü türlü mecazlar"), duygusal ("kalbinin duyguları")

ya da psikolojik ("timsal") bir gönderge olan bir simgeleştirilen düşlemiştir. Fransızca terimin bu değiştirilmiş haliyle, Galib'in edebi amaçlarını ünlü Fransız şairlerinkilerle kıyaslamaktadır.[19]

Ergun Galib'in eserindeki dilsel göstergeyi açıklarken bunun bir de anlamı olduğunu söyler; Hüsün karakterinin iki gösterileni vardır (dişi ve Tanrı)- Aşk'ın da öyle (erkek ve arayan):

> *Hüsn ü Aşk*, esasında tasavvufî bir eserdir. Dünyevî bir hikâye değildir. Hüsün, bir kızı; Aşk, bir erkeği temsil eder. Hüsün, Allâh'tan; Aşk, Arifi billâhtan kinayedir...[20] Sathî bir görüşle basit bir efsaneye benzetilebilecek olan bu eser, hakikatte derin remizleri ihtiva etmektedir. (1932a, 20-21)

Belki de Ergun içkin (mecazlı) ve aşkın (imalı ve kinayeli) anlamları ayırt etmek istemişti, ancak bu açık değildir. Ergun'un üslubu ve bu alıntıları aldığımız kitabının kapağı onun niyetinin eski yazı okumayan yeni nesile *Hüsn ü Aşk*'ı tanıtmak olduğunu gösterir. Dil ve eğitim reformları o günlerde, dilsel "sadeleştirme" ilkelerine göre yeni harflerle yazılmış ders kitaplarına ve tanıtıcı rehber kitaplara ani ve yoğun bir talep doğmasına neden olmuştu. Derviş geleneklerinin mirasçısı olarak Ergun belki de daha ziyade, bu yeni ve dağınık ortamda Osmanlı başyapıtlarının değerini korumakla ilgiliydi. Bir gösterge kuramının dile getirilmesi onun için dayanılmaz bir gereksinim değildi.

Alegori laikleşmenin aşağıladığı, tinsel diye bilinen metinsel nitelikleri açıklamak -ve, stratejik olarak, korumak-

---

19 Galib'i, Victor Hugo (Yüksel 1980, 107-108) ve Alfred de Musset (Gibb, 4: 185) ile karşılaştırmak 19. yüzyıl sonlarında görülen bir eğilimdi.

20 Gibb'in aynı yorumu 1905'te basıldı (4: 187).

için kullanılan bir terim olduğunda önem kazanır; alegoride aynı anda bu iki amaç da yer alabilir ve eleştirmenin içinde bulunduğu koşulların gereklerine göre ikisinden biri tercih edilebilir. Kutsalın yorumlanması hususundaki ortodoks yasağa rağmen edebi serbestliği savunan Osmanlı alegorisinin arka planına karşı, bu örnekte bağnaz ulemadan çok cumhuriyetçi gerçekçilerden uzak durulsa da, böyle bir çift değerliliğin doğal olduğu düşünülmüştür. Galib'in niyetinin "yalnızca" tasavvufi olmadığı uyarısını yapan Ergun, *Hüsn ü Aşk*'ı Osmanlı manzum anlatılarına yönelik eleştirinin dışında tutmak istemiştir:

> Fakat şunu da unutmamalıdır ki, "Hüsnü Aşk" tamamen tasavvufî bir maksatla yazılmış değildir. Şairin gayesi, edebiyatta bir yenilik husule getirmektir. Bu eseri, sırf tasavvufî bir görüşle tahlil ve izaha kalkışmak, manasız bir külfet olur... şair, bu tasavvufî mevzuları ancak imgelemine bir çeşni vermek için intihap etmiştir. (1932a, 21)

Sonunda Ergun "Namık Kemal'in, gerek *Hüsn ü Aşk*'ın gerek *Leylâ ve Mecnûn*'un yalnızca birer tasavvufi risale oldukları" yolundaki iddiasının abartılı olduğu sonucuna varır.

Avrupa alegori tarihi, Ergun'dan, Galib'in hikâyesindeki her karaktere üçüncü bir yorumlayıcı terim atfetmesini ummaya götürebilir kişiyi: Güzellik kavramı, aşk kavramı, karakterlerde kişileştirilen soyutlamalar. Ancak gördüğümüz gibi bu soruna eğilmemiştir; çünkü onun entelektüel mirasının ilahi vasıf/mazhar modeliyle ilgisi yoktur. *Hüsn ü Aşk*, yazıldığında öyle olmasa bile, bir alegori haline gelmiştir. *Hüsn ü Aşk*'ın "diğer" düzeyi Osmanlı edebi kültürünü kısmen tanımlamaya yarayacak bir dünya anlayışıdır. Alegorik olsun ya da olmasın, her türlü metin okunurken şu düzey mevcuttur: Yazarın ve okurun dünyayı kavrayışı. Bu

ikisi birbirinden çok uzaklaştığında metinler yepyeni anlam boyutları kazanırlar.

Bir Tas Su Bile İçseler

> *Ânın adı Hüsn-i bî nişandır*
> *Bû nâm ile şohre-î cihandır (1955)*
>
> *[O pâdişâhın adı, izi belirmiyen Hüsn'dür; bu adla ün almıştır dünyâda.]*

Osmanlı okurları için Hüsün bir kavramdan çok, mazharları güzel şeyler olan ilahi bir nitelikti. Metinsel ya da somut, dünyadaki diğer her şey gibi Hüsün figürü de tezahür etmiş bir nitelikti. Dünya ilahi nitelikleri cisimleştirdiği için doğası gereği mazharlarla doluydu ve bu nedenle yorumlanmak üzere görüntüler sunuyordu. Örneğin Ankaravi'nin Mesnevi'nin bir beyiti hakkındaki yorumuna bakalım. Mevlana'nın beyiti şuydu: "Susuzlukla yanıp[21] bir tas su bile içseler, bilin ki suda Hakk'ı görürler." (6:3655) Ankaravi'nin yorumu şöyledir (*Fatih ül -Ebyat*, 6: 332-333):

> Yani, gönül gözü aydınlanan ve görme yetisi marifet sürmesiyle artanlar susadıklarında bir kaptan bir yudum su içseler içinde Hazret-i Hakk'ı görürler. Çünkü Tanrıdan gelen sudaki tatlılığı ve hayatiyeti görürler. Bilirler ki, onun görünür oluşu ve susuzluğu giderişi Hazret-i Hak'tandır. Aynı şekilde ekmek yiyeceklerse yine Tanrıyı görürler. Bilirler ki ekmeğin doyurma gücü Tanrıdandır, diğer gıdaların tatlılığı ve açlığı bastırışı da öyle. Çünkü Tanrı her şeyin hakiki tesiridir ve her mahlukun vücud aynasında mütecel-

21 Nicholson "siz" diye okumuştur (III/ 458). Ankaravi'nin okuyuşuna göre "onlar", "görme yetisi aydınlanmışlar"a tekabül eder.

lidir. Ve gözleri aydınlanan tüm bu arifler benzetmeyle her kişinin vücudunun kendileri için bir bardak olarak görürler. Ve bu vücudda bulunan tecelli suyunu emerler.

Galib'in dünyayı kavrayışını biçimlendiren yorum topluluğunun böyle düşündüğünü veri alırsak, o zaman dünyanın kendisi de bir alegori olur, çünkü olduğundan başka türlü görünmektedir. Bu topluluğun amacı *her şeyi oldukları gibi* görmektir (*Hüsn ü Aşk*, b. 36: bir hadise gönderme). Panteizmle[22] karıştırılmaması gereken bu görüşe göre, bir perspektif kayması, gerçekliğin, kuramsal bir yaklaşıma nazaran daha dolu deneyimlenmesine yol açar.

Okur Hüsn'e karakter kılığına girmiş bir kavram olarak bakabilir, ancak metnin bu şekilde algılanmasını (klasik Avrupa alegorisini de içeren) bir tür olarak romanın geçmişi belirler ki, bu da en azından bugün roman yazan ve okuyan tüm insanların edebi geçmişinin bir parçası olmuştur. Türkiye örneğinde romanın geçmişi mesnevi romansınkini gölgelemiştir; bu nedenle *Hüsn ü Aşk*, Türkçe bir romans dili olmadığı halde *romantik* ve Osmanlı retoriğinde *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*'teki alegori tanımlarına karşılık gelen bir terim olmadığı halde *alegorik* olarak nitelendirilir.

Osmanlı edebi geçmişi *roman türünün geçmişiymiş gibi* okunmaktadır. Eğer Aşk klasik Avrupa alegorisi tarzında kişileştirilmiş bir soyutlama olsaydı, tüm eser boyunca "âşık" olması gerekirdi. Aynı biçimde Hüsün de her zaman "maşuk"... Bir kişileştirilmiş soyutlama, doğası gereği kişileştirdiği şeye daima sadık kalmalıdır. Kay, Trubadur sapta-

22 Panteizm her şeyin aynı tözden olmasını gerektirir. Ancak bu Tanrı bir töz (ya da öz) değildir. Su, ilahi nitelikler vasıtasıyla ancak kısmen bilinebilen yaratıcısının niteliklerini yansıtır. Panteizm ve vahdet-i vücud arasındaki farklılık için bkz. Nasr ([1964] 1976, 105-108).

masını sergilerken, bu sadakatin karakter gelişimini engellediğini gözlemlemiştir (1990, 57-62). İlk önce âşık olan Hüsün'dür. Bunu Aşk'ın söylediği dua ve şiirlerde de görürüz. Bu durum hikâyenin akışı içinde köklü bir değişikliğe uğrar. Aşk Hüsn'ü kendisini atlatmaya çalışan zalim bir ayartıcı olarak görürken, birden Hüsn'ün "anlamını" en şahsi zatının merkezinde bulur. Hüsün ve Aşk, -temelde kişisel olgunlaşmayı işleyen bir tür olan- romansın kişileştirme kılığındaki kahramanlarıdır. Bu sorunu çözmenin bir başka yolu bizi Ahmed Gazali'nin *Savânih fi'l-Işk*'ındaki semiyotiğine götürür.[23]

Aşk Paradigması

> *Tek Hüsn için Aşk âh kılsun*
> *Dünyâ yıkılursa hâ yıkılsın (1182)*
>
> *[Dünya yıkılırsa ha varsın, yıkılsın; tek Hüsn için Aşk âh etsin de bu yeter.]*

Çağdaşımız İranlı âlim Nasrullah Purjavadi 13. yüzyıldan beri Ahmet Gazali'den etkilenmeyen hiçbir Sufi şairin gelmediğini öne sürer (1976, 45). Büyük anlatı türünün etki-

---

23 Purjavadi'nin 1979 tarihli *Sultan-ı Tarikat*'ı, *Savanih fi'l-Işk* üzerine bir çözümlemedir ve daha önce sözü edilmiştir. Ahmet Gazali'ye (daha ünlü olan ağabeyi Abu Hamid'le karıştırılmamalıdır) bir giriş için bkz. Schimmel (1975. 295, çeşitli yerlerde). Gazali'nin, İbni Arabi'nin varlık metafiziği ile birlikte yeniden yorumlanan aşk metafiziği, Anadolu'da Fahruddin Iraki'nin (öl. 1277) Farsça *Lemaat*'ıyla birlikte alımlanmıştır. Kitabı İngilizceye çeviren Chittick ve Wilson Iraki'nin kitabını tasavvufi eserlerin kendine özgü ardıllığı içersinde, Gazali'nin *Savanih*'i ve Sühreverdi'nin *Risale fi Hakikat el-Işk*'ından sonra üçüncü kitap olarak görürler. Iraki, Konya'da Mevlana'nın rakibi, İbni Arabi'nin müridi ve damadı ve Osmanlı İbni Arabi okullarının atası Sadrettin Konevi (ö. 1274)'nin etrafında toplanan insanlardan biriydi. Iraki'nin kitabı "Doğu-İslam Klasikleri" çevirisinin bir kitabı olarak modern Türkçeye çevrildi (Iraki 1948). Kitabın Türkçe alımlanışının devamında, kitabın elyazmasının tarihinin yeniden gözden geçirilmesi gerekliliği ortaya çıktı.

lerinden kaçınsak da, *Hüsn ü Aşk*'ta görülen kişileştirme türünü Avrupa tarzı alegorinin kişileştirme türünden ayırmayı sağlayan şey, Gazali'nin *Savânih*'inde işlediği -bizim burada aşk paradigması olarak adlandıracağımız- aşk metafiziğidir. Bu paradigma Galib'in yazdığı romansın olay örgüsü yapısıyla tam bir uyum içindedir. İki metin arasındaki tek ilişki de budur, çünkü Gazali'nin kitabının Galib tarafından okunduğunu gösteren hiçbir kayıt yoktur.

Başlangıç noktası olarak Müslümanlığın temel inancını alabiliriz: "Allah'tan başka ilah yoktur." Başka hiçbir şeyin gerçekliği ya da gücü yoktur. Esirgeyen ve bağışlayan yalnızca O'dur. Sözlü pratikte bu inancın, Gazali'yle birlikte "aşktan başka varlık yoktur" ve İbni Arabi ile birlikte "Tanrı'dan başka varlık yoktur" haline geldiğini görmek zor değildir. Gazali güzelliği aşkın sahip olduğu mükemmelliklerin toplamı olarak tanımlar (Purjavadi 1976, 43). Onunki, yaratılan dünyanın biçimsel değişikliklerinden önceki anlam durumunda ikinin gerçekte bir olduğunu söyleyen bir ontoloji anlatısı ve bunların öznel bir biçimde ilahi benliğin veçheleri olarak keşfedildiğini söyleyen bir epistemoloji anlatısıdır.

İkili terimlerin çeşitli kullanımları karışıklık yaratabilir. Bir tür kullanım Humilitas ve Superbia'nın klasik Avrupa alegorisinde yarattığından daha fazla metafizik çağrışıma izin vermez. *Sensus literalis* ve *sensus allegoricus* çoğul okumalarda somut ve soyut, tikel ve genel, psikolojik ve yorumsal gibi analitik kategorilere karşılık gelirler (Kay 1990, 51). Güzelliğin (hüsün) ve aşkın anlamları, göndergeleri yaratılmışlar olan zihinsel gösterilenlerdir. Bunların, Gölpınarlı'nın *Hüsn ü Aşk*'ta bulguladığı (1971, vi) düşselden gerçeğe "dönüş yolculuğu" boyunca birbirlerine dönüşmelerine izin verilmez. Ama tüm güzelliğin Tanrı'nın güzelliğinden türediği düşünülürse (Purjavadi 1976, 43), bunların

anlamlarının da zihinden bağımsız bir metafizik statüsü olduğu ortaya çıkar. Bu ikinci tür kullanımda düz ve alegorik okumalar, alegorinin İslami örneklere uydurulması için yeniden tanımlanmasını gerektirecek anlam ve biçim farklılıkları yaratırlar.

Diğer bir dizi karışıklık da hem Farsçada hem de Osmanlı Türkçesinde kullanılan ve ilgi adılı veya sıfat tamlaması ya da her ikisi birden olabilen *izafe(t)* yapısının (-i/ı) çevirisinden kaynaklanmıştır. Purjavadi'ye göre Gazali "ışk-ı ilahi" ile insanların Tanrı'ya duydukları aşkı kasteder: "[yaratılanın] Tanrı aşkı". Tanrı aşkının Tanrının insanlar için duyduğu "gerçek aşkın" (ışk-ı hakk) bir yansıması olduğu düşünülür: "[Cenab-ı] Hakk'ın aşkı". Kuran'daki "O onları sever, onlar da O'nu" deyişi (5:57) Tanrı'nın gerçek aşkı başlattığı, bizimkinin buna bir cevap olduğu anlamına gelir. Yani aşkın tüm türleri "mutlak aşk (ışk-ı mutlak)" da denen tanrısal benlikten kaynaklanır. Mutlak aşk tüm mükemmelliklerin toplamı ya da "bir aradalığıdır", yani güzelliktir. Tüm güzellik mutlak aşkın tecellisidir (1976, 43). Bu nihai anlamda "Aşk Hüsün'dür, Hüsün de Aşk'tır" (Galib, b. 2059).

Gazali mutlak aşkı "ezel kuşu"na benzetmiştir (Purjavadi 1976, 44). "Ezel"den kasıt, zamanı ve yaratılan varlığı sonsuz biçimde önceleyen, zamansal değil ontolojik bir anlam durumudur. Galib'in Aşk'ı ateş denizinin kıyısına geldiğinde, yaratılışından önce olduğu gibi şimdi de Tanrı'ya bağımlı olduğunun ayırdına varır ve yalnızca varlık için, tüm yaratılmışlara bahşedilen bu ihsan için dua eder (1678-1679):

Sahrâ-yı ademde eyledin cûd
Verdin yoğiken libâs-ı mevcûd
El ân ademdeyiz adîmiz
Hâhiş-ger-i ni'met-î amîmiz

[Yokluk ovasındaydık, cömertlik ettin, yoktuk; bize varlık elbisesini giydirdin.
Ama hâlâ yokluk diyarındayız, yokuz. Umumî olan nimetini dilemekteyiz.]

Gazali'nin paradigmasına göre, âşık ve maşuk rollerini potansiyel olarak içeren mutlak aşk, "yuva"sından inerek bir yolculuğa çıkınca bu roller açığa çıkar. İlk yarısı iniş yayı, ikinci yarısı çıkış yayı olarak adlandırılan bu yolculuk bir çember biçiminde betimlenir. İniş sırasında aşk, ruh denen "gölgesinde" bir nokta -insan ruhu-[24] arar ve bu arayıştan dolayı "gerçek aşk" diye adlandırılır; Cenab-ı Hakk'ın yarattıklarına duyduğu aşktır bu. Tanrı âşık, ruh ise maşuk rolündedir (Purjavadi 1976, 46). İniş yayı Galib'in hikâyesinin, Hüsn'ün Aşk'ı arzulamasını anlatan ilk yarısına karşılık gelir. Gibb'in dediği gibi, "insan Tanrı'yı aramazdan önce Tanrı'nın insanı araması, kişi Kutsal Ruh'u sevmeyi öğrenmezden önce O'nun aşkı arzulaması, Aşk henüz Hüsn'e ilgisizken Hüsn'ün genç Aşk için yanıp tutuşmasıyla anlatılır" (4:187).

Çıkış yayında aşk ebedi ikametgâhına dönmek ister. Çıkış yayı, Galib'in hikâyesinde Aşk'ın Hüsn'ü arzulayışını anlatan ikinci bölüme karşılık gelir. Yolculuğun amacı kendini bilmektir; bu amaç, Tanrı'nın dünyayı niçin yarattığını açıklayan kutsal kelamıyla açıklığa kavuşur: "Ben gizli bir hazineydim, bilinmeyi arzuladım, ve bilineyim diye âlemi yarattım." Mutlak aşk bu hazineyle, güzellik ise içindeki gizli özle özdeşleştirilir (Purjavadi 1976, 47).

Bilinmek için, güzellik kendini göstermek üzere ezelden gelir ve kendini gösterirken aşığın ve maşuğun rolleri ortaya çıkar. Tanrının arzusu, maşuğun güzelliğini yansıtan bir aynaya benzetilir. Kendini bilme maşuğun aynada kendi

24 Aşk ve ruh arasındaki ilişkiler üzerine kapsamlı bir tartışma için bkz. Purjavadi (1979, 108-126).

güzelliğini görmesiyle gerçekleşir (Purjavadi 1976, 47). İlahi benlikte potansiyel olarak varolan bu rolleri benimseyecek kişiler, O'nun kendini bilmesi için yaratılmışlardır. Bu gerçekleşene kadar aynalı salonda, yani bu biçimler dünyasında, rollerini oynamaya devam ederler.

Bu tür "kişileştirme" alegorik karakter gelişimini mümkün kılar. Çünkü roller, soyut kavramların tersine değişebilirler. Galib'in başkahramanlarının öznellikleri aşk paradigmasının rol değişimine göre gelişir. Bunlar dural kavramların alegorisinden çok, oynadıkları rollerin doğurduğu değişken bakış açılarından öznel olarak çıkarsanan ontolojik bir model doğrultusunda, devingen bir değişime tâbi olan kişileştirmelerdir. Hikâyenin ilk yarısında -iniş yayı- Hüsün Aşk'ın kendisini arzulamasını ister ve bu anlamda âşık rolünü oynar. Bu noktada Hüsün Gazali'nin "gerçek aşk"ıyla, Aşk ise Gazali'nin ruhuyla karşılaştırılabilir. Ancak dadı İsmet'in de Hüsn'ü uyardığı üzere, Aşk Hüsn'ü kendisinin oynaması gereken bir rolü oynarken görmekten hoşlanmayacaktır (1113, 1128-1129):

Gelmez ana da bu kâr mahbûb
Sen tâlib olub ol ola matlûb
İgzâb oluyor fegandan ol mâh
Çeşmî kararır ger eylesen âh
Der kim o fegan banâ gerekdir
Mahbûba hemin vefâ gerekdir

[Ama sen isteyesin de o istensin; bu işi sen de kabûl etmezsin.
O ayyüzlü feryâda kızıyor; âh edersen gözü kararır.
O feryâd bana gerek; sevgiliye vefâ göstermek bana düşer der.]

İsmet, bir kız olarak Hüsn'ün maşuk rolünü oynamasında ısrar eder. Onun öğüdüne uyan Hüsün Aşk'la ilgilenmiyormuş gibi yapar, bunun üzerine Aşk hemen ona âşık

olur. Aşk bu noktada Gazali'nin "Tanrı aşkı"yla, Hüsün de Gazali'nin ruhuyla karşılaştırılabilir.

Hikâyenin "bilimsel" yapılanışında olduğu gibi, Galib'in bu paradigmatik yapıya da mizah eklediğini görürüz. Aşk yolculuğuna başladığında zihni kendi âşık rolüyle öylesine meşguldur ki, Hüsn'e karşı bütünüyle duyarsızdır; Hüsn'ün düşsel erişilmezliğidir, Aşk'ın arayışına ihtişam veren şey. Ama çektiği acılar kibrini kırar ve hikâyenin sonuna doğru kalbi, tanrısal kendini bilmenin aşkta kendi güzelliğini görerek gerçekleşmesini sağlayan lekesiz bir ayna haline gelir. Rol dağılımı işlevini yitirmiştir: Aşk ve Hüsün hem âşıktır hem maşuk ve bu anlamda aynıdırlar, ki bu durumun Gazali'nin mükemmelliklerin toplamı olarak güzellik diye adlandırdığı "mutlak aşk"la kıyaslanması mümkündür. Aşk yanılsamalarından "uyanır"; yaptığı yolculuk, fantezileri arasında bir gezintiden ibarettir. Galib'in hikâyesiyle bütün diğerleri arasındaki büyük fark, hikâyenin sonunda Aşk'ın Hüsün'le evlenebilmesidir. Bu, Osmanlı 18. yüzyılında Mevlevi-Melami bağlantılı Galib'in farkıdır: Tinsel kavrayış bu dünyada yaşanmalıdır.

İniş ve çıkış yayları ile aşk paradigmasının en bariz sonucu Muhammed Peygamber'in, *Hüsn ü Aşk*'ın başlangıç bölümlerinden birinde işlenen ve "gece yolculuğu" da denen mucizevi yolculuğu, yani *miraç*'tır.

Miraç Paradigması

> *Bast eyledi nokta-i süveydâ*
> *Sırr oldı içinde şâm-ı Esrâ (55)*
>
> *[Kalbin içindeki kara nokta yayıldıkça yayıldı da İsrâ gecesi, onun içinde sırroldu gitti.]*

Muhammed Peygamber'in yolculuğu hakkında birçok anlatı yazılmıştır. Bunlar genellikle peygamberin Mek-

ke'den Kudüs'e yolculuğunu ve oradan Tanrı katına *miraç* (merdiven) çıkışını ve Tanrı'yla sohbetini anlatırlar. Galib'in "Miraç" başlıklı başlangıç bölümü bildik olayların çoğunu anlatır (Schimmel 1985, 159 ff): Muhammed'in yengesinin evinde uyuması, Muhammed'e bineği Burak'ı getiren başmelek Cebrail vasıtasıyla yapılan tanrısal davet; Kudüs'te peygamberlerden oluşan cemaate namaz kıldırması, yüreğinin yarılması, gökküreler boyunca yukarı çıkış ve Cebrail'in Muhammed'e Sidre ağacından sonra eşlik edemeyişi. Yazara göre, Galib'in miraç bölümü hikâyenin yorumu için bir paradigma oluşturmaktadır. Bundan önce "Peygambere Övgü" başlıklı bir bölüm vardır ki, Muhammed'in Tanrı'yla tinsel ilişkisini anlatır ve miraç genellikle bunun kanıtı olarak yorumlanır. Aşağıdaki beyite bakınız (26):

Birdir dedi âşnâ-yı vahdet
Mevc-i Ahadiyyet Ahmediyyet

[Birlikte biniş olanlar, Ahadiyet'le Ahmediyet birdir dediler.]

Beyiti çevirirken anlamını korumak zorlaşmaktadır. Kutsal bir sözle kelime oyunu yapılmaktadır: "Ben m'siz Ahmed'im..." (Schimmel 1985, 116-117, Siraj Ed-din 1974, 14). Ahmed, Muhammed Peygamberin diğer adıdır. Ahmed'den "m"yi atarsanız *ahed* kalır ki, tanrısal birlik demektir. "M", *mevc* (dalga) sözcüğünün de ilk harfidir. Böylece analoji yapılır: Deniz için dalgalar neyse tanrısal birlik için Muhammed peygamber odur.[25]

---

25 Beyitin Türkçesi: *Birdir dedi âşinâ-yı vahdet/ Mevc-i ahadiyet Ahmediyet.* Ahadiyet birliği ile vahdet birliğini ayırt edebilmek için daha fazla açıklama gereklidir (Chittick 1983, 357 n. 21) ve insan-ı kâmil kuramına gönderme gerektirir. *Hüsn ü Aşk*'ta bununla ilgili göndermeler açık değildir.

Galib'in *miraç* bölümünde, Muhammed'in Allah'la sohbeti âşıkların sohbetine benzetilir (52-53, 64):

Zulmât çöküb surâdık-ı gayb
Sır söyledi mâha mihr lâ rayb
Tâ mihr ede mâha arz-ı dîdâr
Zulmât-ı hafâya girdi envâr
Âyîne-i nûr olub şeb-î târ
Yâr eyledi yâre arz-ı dîdâr

[Gayb hareminin perdelerine karanlıklar çöktü; Güneş, şüphesiz bir halde Aya sırlar söyledi.
Güneşin, Aya yüz göstermesi için nurlar, gizlilik karanlıklarına girdi.
Kapkaranlık gece, bir nur aynası oldu; sevgili, sevgiliye yüzünü gösterdi.]

"Peygamber her zaman miraçdadır" ünlü bir derviş sözüdür. Söylenmek istenen, bu olayın zamana aşkın olduğu, yalnızca bir kez gerçekleşmiş olmayan, kişisel tecrübeyle tekrarlanması mümkün tinsel bir arayış için genel bir paradigma olduğudur. Yukarıdaki başlıkta alıntılanan beyit, insan kalbindeki tanrısal mazhar olarak yorumlanan "nokta-i süveyda"nın *miracı* içerdiğini anlatırken bu düşünceyi dile getirmektedir.

Bir başka beyitte (24) Galib, peygamberin çadırının kapısını iki yay aralığına benzetir. "İki yay kadar kaldı araları, yahut daha da yakın" sık sık alıntılanan bir Kuran ayetidir (53:9) ve burada, Miraç sırasında Peygamberin Tanrı'ya yakınlık derecesi olarak yorumlanır (Schimmel 1985, 163).

Sözlü gelenek, ki yazara göre Galib bu düşünceyi sözlü gelenekten almıştır, iki yayı bir çember oluşturacak şekilde kirişleri birbirine değmiş olarak anlatır.

Galib'in kapı imgesi, Kuran ayetini Muhammed'le Tanrı

arasındaki ilişkiyi anlatan bir ideogram [kavram-yazı - ç.n.] olarak resmeder: Birlik çemberi, aşk paradigmasının iki yayı.[26] Galib'in beytinde peygamberin çadırının kapısı Peygamber'in "anlamı"na ulaşmanın yoludur. Bir epistemoloji anlatısı olarak miraç, "aşk ebedi ikametgâhına dönmek istediğinde", çıkışla başlar (Purjavadi 1976, 46). Ama "Peygamber her zaman miraçta" olduğu için, miraç da ontolojik ardışıklığın, Muhammed'in temsil ettiği insanın mükemmellik potansiyelinin sürekli yinelenen bir devridaiminin anlatısıdır. İniş yayı yalnızca dünyaya yapılan tüm yolculukların değil, Aşk gibi, bir "dönüş yolculuğu"nu tamamlayanların geri dönüşünün de başlangıcıdır.

Romansın yalnızca geleneksel kabul edilen bölümlerinde edebiyat kuramına ait bir şeyler bulunduğunu gösterme amacımızdan sapmamak için çözümlemeyi burada kesiyoruz. Burada belirtilmek istenen nokta, Galib'in önsöze benzeyen miraç bölümünün aynı zamanda hikâyesi için yorumlayıcı bir paradigma oluşturduğudur. Muhammed'in miracı, Cebrail Allah'ın davetini ilettiğinde başlar (65). Vahiy meleği olarak Cebrail hep konuşmayla özdeşleştirilir. Hüsn'ün mektubunu Aşk'a götüren ve Aşk'a Hüsn'ü arama fikrini esinleyen Sühan, Galib'in hikâyesinde buna benzer bir rol oynar. Cebrail nasıl Muhammed'e bineği, Allah'ın hediyesi Burak'ı getirmişse (68), Sühan da Aşk'a bineği, Hüsn'ün hediyesi Semend'i getirir (1579). Cebrail'in Muhammed'e yolculuğunda eşlik etmesi gibi Sühan da Aşk'a rehberlik eder. Ve Cebrail nasıl Muhammed'in Allah'la sohbetinin sınırını gösteren Sidre ağacından öteye gidemediyse, Sühan da, Aşk Hüsün'le yeniden birleşmek üzere yola çıktığında geride kalmak zorunda kalmıştır. Galib'in *miraç*

26 Daha yaygın bir yorum, uzaklığın Muhammet'le Tanrı arasında değil, Cebrail'le Tanrı arasında olduğudur ve bu uzaklık iki ok atımı kadardır. Her iki yorum için de bkz. A. Yusuf Ali, *The Holy Qur'an*. 1444.

anlatısının zirvesiyle hikâyesinin zirvesini karşılaştırın. *Miraç* (128-131):

Ol seyre de mâverâ göründü
Tâ Sidre-i müntehâ göründü
Açıldı der-i harîm-i vuslat
Kurbet girü kaldı geldi vahdet
Cibrîl'de acz olub hüveydâ
Elfâzı bırakdı anda ma'nâ
Evvel ne idî ne oldu bilmem
Leb-rîz idi ol ne doldu bilmem.

[O gidişte de âlemlerin ötesi göründü; Sidret'ül-müntehâ belirdi.
Vuslat harîminin kapısı açıldı; yakınlık geride kaldı; birlik gelip çattı.
Cibrîl'de âcizlik belirerek mânâ, lafızları bıraktı artık.
Önce neydi, sonra ne oldu? Bilmem. Zâti dudağına dek doluydu; ne doldu? Bilmem.]

Hikâyede Sühan Aşk'a şunları söyler (2061-2065):

Var imdi gör ol melek-likaayı
Seyreyle ki Hüsn-i bî behâyı
Tâ cümle nihan iyan olâ hep
Evvelki iyan nihân olâ hep
Hem-râhların bu râha erdi
Aşk ancak o pâdşâha erdi
Munlâ-yı Cünûn u Gayret İsmet
Hem kaldı girü Benî-Mahabbet
Hem üns-i Suhan nihâyetindir
Bundan ilerüsi Hayret'indir

[Var şimdi onun, o melek yüzlü güzelin değer biçilmez güzelliğini gör seyret de,

Bütün gizli şeyler açığa çıksın, evvelki açık olanların hepsi de gizlensin, silinip gitsin.
Seninle yoldaş olanlar, bu yola kadar geldiler ancak, o padişahaysa ancak Aşk erişti.
Cünun mollası, Gayret, İsmet, Sevgioğulları geride kaldılar.
Suhan'la arkadaşlığın sonu da burası, bundan ötesi Hayret'in işi.
Gerçekten de Hayret o padişahı alıp götürdü, vuslat perdeleri açıldı.]

Galib şiiri ve şiirsel imgelemi, biçim ve anlamın "dünyaları" arasında bir bağlantı olarak görür. Muhammed'in miracında Cebrail'in rolü Aşk'ın arayışında Sühan'ın rolüne -ve Galib'in arayışında şiirin rolüne- koşuttur. Hepsi imgelem yoluyla, biçim ve dilden kökenlerindeki acze bir "dönüş yolculuğu" yaparlar.

Hüsn ü Aşk'ın sonu, Fuzuli'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unun sonunu tersine çevirir. Fuzuli'nin Leylâ'sı Mecnûn'un Tanrı eğretilemesiydi; sonunda Mecnûn sevdiği göstergeyi onun gösterilenine ulaşmak için geride bırakmıştı: Kız Tanrı'nın insan kılığına girmiş haliydi ve Mecnûn Leylâ'yı biçimsel bir kılıf diye reddetmişti. Fuzuli'nin bitirişi tinsel bir zaferi ve dünyevi bir trajediyi betimler. Oysa Galib'in Aşk'ı Mevlana'nın üçüncü şehzadesi gibi "her şeyi -hem biçimi hem anlamı- kazanır". Onu Hüsün'le ilgili tüm arzularının keyfini çıkarmak üzereyken bırakırız. "Gizlenmiş olan her şey şimdi açığa vurulabilir/ve açığa vurulmuş olan her şey şimdi gizlenebilir"in ifade ettiği düşünce, âşık ve maşuğun kopuk öznelliğinden *kalemle gösterilemeyecek* bir birliğe geçilmiş olduğudur. Kalemle gösterilemez çünkü bu birlik söylemin ve böldüğü şeylerin ötesinde gerçekleştirilir.

KAYNAKÇA

Abou- El-Haj, Rifa'at 'Ali. 1992. "Theorizing Historical Writing beyond the Nation-State: Ottoman Society of the Middle Period." Yayımlanmamış makale.

—. 1991. *Formation of the Modern State: The Ottoman Empire Sixteenth to Eighteenth Centuries.* Albany: State University fo New York Press.

Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford: Oxford University Press.

Adıvar, A. Adnan. 1970. *Osmanlı Türklerinde İlim.* İstanbul: Remzi.

Adonis. Çev. Catherine Cobham. 1985. *An Introduction to Arab Poetics.* Austin: University of Texas Press.

al-Aflaki (al-'Ârifî), Shams ad-Dîn Ahmad. 1959. *Manâqib al-'Ârifîn.* Haz. Tahsin Yazıcı. 2 cilt. Ankara: Türk Tarihi Kurumu.

Akar, Metin. 1987. *Türk Edebiyatında Manzûm Mi'râc-Nâmeler.* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 804, 1000 Temel Eser Dizisi 131. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aktaş, Şerif. 1983. "Roman Olarak Hüsn ü Aşk". *Türk Dünyası Araştırmaları* 27 (Aralık): 94-108.

Ali, A. Yusuf, çev. 1983. *The Holy Qur'ân.* Brentwood, Md.: Amana.

Althusser, Louis. Çev. Ben Brewster. 1971. *Lenin and Philosophy.* New York: Monthly Review Press.

Ambros, Edith Gülçin. 1989. *"Nazîre,* the Will-o'-the-wisp of Ottoman *Dîvân* Poetry." *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlands* 79: 57-83.

—. 1982. *Candid Penstrokes: The Lyrics of Me'âlî, an Ottoman Poet of the Sixteenth Century.* Berlin: Klaus Schwarz.

Anderson, Benedict. 1991 (1. baskı. 1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London and New York: Verso.

Andrews, Walter G. 1992. "Singing the Alienated 'I': Hisitoricity of the Subject in Ottoman Verse." Yayımlanmamış makale.

—. 1989. "The Sexual Intertext of Ottoman Literature: The Story of Me'âlî, Magistrate of Mihalich." *Edebiyat,* 3 (1): 31-56.

—. 1985. *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry.* Seattle and London: University of Washington Press.

—. 1976. *An Introduction to Ottoman Poetry.* Minneapolis: Bibliotheca.

—. 1973. "A Critical-Interpretive Approach to the Ottoman Turkish Gazel." *International Journal of Middle East Studies* 4: 97-110.

—. 1970. "The Tezkere-i Şu'arâ of Latîfî as a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry." Yayımlanmamış doktora tezi, University of Michigan.

—, ve Irene Markoff. 1987. "Poetry, the Arts, and Group Ethos in the Ideology of the Ottoman Empire." *Edebiyat,* 1 (1): 28-70.

Ankaravî, [Rûsuhî] İsmâil. 1981. *Muhyiddin ibn el-Arabi Nakş el-Fûsus Şerhi.* Çeviriyazı: İlhan Kutluer. İstanbul: Ribat.

—. 1289/1872-1873. *Fâtih ül-Ebyât.* 7 cilt. İstanbul.

—. 1256/1840-1841. *Minhâc ul-Fukarâ.* Kahire: Bulak.

Arbab-Shirani, Sa'id. 1975. *Shapes of a Myth: Literary Transformations of the Joseph Figure.* Yayımlanmamış doktora tezi, Princeton University.

Arberry, A.J. 1960. *Oriental Essays.* London: Allen and Unwin.

Armstrong, John A. 1982. *Nations before Nationalism.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Atış, Sarah Moment. 1983. *Semantic Structuring in the Modern Turkish Short Story.* Leiden: Brill.

Ayvazoğlu, Beşir. 1989. (2. baskı.). *İslâm Estetiği ve İnsan.* İstanbul: Çağ.

Baldick, Julian. 1989. *Mystical Islam: An Introduction to Sufism.* New York and London: New York University Press.

Banarlı, Nihâd Sâmî. 1971-1976 (1. baskı. 1948). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi.* 2 cilt. İstanbul: Milli Eğitim.

Barthes, Roland. Çev. Stephen Heath. 1977 (Orijinal Fransızca bs. 1968). "The Death of the Author." In *Image-Music-Text.* New York: Hill and Wang.

Belsey, Catherine. 1980. *Critical Practice.* London and New York: Routledge.

Berkes, Niyazi. 1964. *The Development of Secularism in Turkey.* Montreal: McGill University Press.

Bilgegil, M. Kaya. 1989, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat).* İstanbul: Enderun.

Birge, John Kingsley. 1937. *The Bektashi Order of Dervishes.* London and Hartford, Conn.: Luzac and Hartford Seminary Press.

Bombaci, Alessio. 1965. *La letteratura turca.* Milan.

Borges, Jorge Luis. 1964. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings.* New York: New Directions.

Böwering, Gerhard. 1987. *"Mi'râj."* In *The Encyclopedia of Religion,* 9: 552-556. Haz. Mircea Eliade. New York: Macmillan.

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, haz. 1976. *Modernism: 1890-1930.* London: Penguin.

Brown, John P. 1968 (1. baskı 1868). *The Darvishes, or Oriental Spiritualism.* London: Frank Cass.

Browne, Edward Granville. 1984 (1. baskı 1893). *A Year amongst the Persians.* London: Century; New York: Hihpocrene; Toronto: Lester and Orpen Dennys Deneau.

—. 1957 (1. baskı 1902-1931). *A Literary History of Persia.* 4 cilt. Cambridge: Cambridge University Press.

Van Bruinessen, Martin. 1992 (1. baskı 1978). *Agha, Shaikh, and State: On the Social and Political Organization of Kurdistan.* London and New Jersey: Zed.

Burckhardt, Titus. Çev. Bulent Rauf. 1977 (Orijinal Fransızca bs. 1950). *Mystical Astrology according to Ibn 'Arabi.* Gloucestershire: Beshara.

—. 1976. *An Introduction to Sufi Doctrine.* Willingborough, Northamptonshire: Aquarian Press.

Bürgel, Johann Cristoph. 1988. *The Feather of the Simurgh: The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam.* New York and London: New York University Press.

Canfield, Robert L., haz. 1991. *Turko-Persia in Historical Perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.

Cantarino, Vicente. 1965. "Dante and Islam: History and Analysis of a Controversy." *A Dante Symposium in Commemoration of the 700th Anniversary of the Poet's Birth (1265-1965),* haz. William de Sua and Gino Rizzo. North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, sayı 58, ss. 175-198. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Cevdet, Ahmet. 1884-1885. *Cevdet Tarihi,* Tertib-i Cedid. 12 cilt. İstanbul.

Chambers, Richard L. 1972. "The Ottoman Ulema and the Tanzimat." *Scholars, Saints, and Sufis,* haz. Nikki R. Keddie. Berkeley: University of California Press.

Chittick, William C. 1991. "Ibn al-'Arabî and his School." *Islamic Spirituality Manifestations,* haz. S.H. Nasr, ss. 49-74. *New Spirituality: An Encyclopedic History of the Religious Quest,* 20. c. New York: Crossroad.

—. 1989a. *Ibn al-'Arabi's Metaphysis of Imagination: The Sufi Path of Knowledge.* Albany: State University of New York Press.

—. 1989b. "The World of Imagination and Poetic Imagery according to Ibn al-'Arabi." *Temenos* 10: 99-119.

—. 1988. "Death and the World of Imagination: Ibn Al-'Arabi's Eschatology." *Muslim World* 78:51-82.

—. Y.t.y. "Rûmî and *Wahdat al Wujûd.*" In *The Heritage of Rumi,* haz. A. Banani ve G. Sabagh. Cambridge: Cambridge University Press, forthcoming.

—. 1983. *Th Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi.* New York: State University of New York Press.

—. 1982a. "Ibn 'Arabi's Own Summary of the *Fusûs,* 'The Imprint of the Bezels of the Wisdom.'" *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society* 1: 31-93.

—. 1982b. "The Five Divine Presences: From al-Qûnawî to al-Qaysarî." *Muslim*

World 72: 107-128.

—. 1981a. "Mysticism vs. Philosophy in Earlier Islamic History: The al-Tusi, al-Qûnawî Correspondence." *Religious Studies* 17: 87-104.

—. 1981b. "Sadr al-Din Qûnawî on the Oneness of Being." *International Philosophical Quarterly* 21: 171-184.

—. 1979. "The Perfect Man as the Prototype of the Self in the Sufism of Jâmî." *Studia Islamica* 49: 135-157.

—. ve Peter Lamborn Wilson. 1982. *Fakhruddin 'Iraqi: Divine Flashes*. New York: Paulist Press.

Chodkiewicz, Michel. 1986. *Le Sceau des saints*. Paris: Gallimard.

—. ve W.C. Chittick, C. Chodkiewicz, D. Gril, and J.W. Morris. 1988. *Les Illuminations de la Mecque: The Meccan Illuminations Textes choisis/Selected Texts*. Paris: Sinbad.

Clark, Richard C. 1973. "Review Article: Is Ottoman Literature Turkish Literature?" *Turkey: From Empire to Nation*, haz. Talat Sait Halman, ss. 133-142. Review of National Literatures, haz. Anne Paolucci, dizi 4, sayı 1. New York: St. John's University.

Copeland, Rita. 1991. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

Corbin, Henry. Çev. Willard R. Trask. 1980. (Orijinal Fransızca bs. 1954). *Avicenna and the Visionary Recital*. Irving, Tex.: Spring.

—. Çev. Ralph Mannheim. 1969 (Orijinal Fransızca bs. 1958). *Creative Imagination in th Sufism of Ibn 'Arabi*. Bollingen Ser. 91. Princeton: Princeton University Press.

Crofoot, John M. 1990. " *'Batılılaşma'* Does Not Mean 'Westernization.' " *Turkish Studies Association Bulletin*. Special Section of papers from the Graduate Conference in Difference and the Turkish in the Literary Arts, haz. Victoria Holbrook, 14 (2): 179-189.

Çakır, Ruşen. 1991 (1. bs. 1990) *Ayet ve Slogan*. İstanbul: Metis.

Daniel, Norman. 1980 (1. bs. 1960). *Islam and the West*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Darbandi, Afkham, and Dick Davis, çev. 1984. *Farid ud-Din Attar: The Conference of the Birds*. Penguin.

Derrida, Jacques. 1985. "Des Tours de Babel." *Difference in Translation*, haz. Joseph F. Graham, ss. 165-207. Ithaca and London: Cornell University Press.

Descombes, Vincent. Çev. L. Scott-Fox and J.M. Harding. 1980. *Modern French Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dickson, Martin B. 1962. *"The Fall of the Safavi Dynasty."* *Journal of the American Oriental Society* 82 (4, Ekim-Aralık): 503-517.

Dolezel, Lubomır. 1988. "Mimesis and Possible Worlds." *Poetics Today* 9 (3): 475-496.

Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Edib (Adıvar), Halide. 1930. *Turkey Faces West: A Turkish View of Recent Changes and Their Origin*. New Haven: Yale University Press.

Eliade, Mircea, haz. 1987. *The Encyclopedia of Religion*. 16 cilt. New York and London: Macmillan.

Eraydın, Selçuk, 1981. *Tasavvuf ve Tarikatler*. İstanbul: Marifet.

Ergun, Sadettin Nüzhet. 1936. *Şeyh Galib ve Eserleri*. İstanbul: Y.y.

(Ergun), Sadettin Nüzhet. 1932a. *Şeyh Galib*. İstanbul: Kanaat Kütüphânesi.

—. 1932b. "Şeyh Galib'in Şu'arâ Tezkiresi". *Atsız Mecmua*, 16 Şubat, 91-94.

Erol, Sibel. 1991. "Güntekin's *Çalıkuşu*: A Search for Personel and Natonal Identity." *Turkish Studies Association Bulletin*. Special Section of papers from the Graduate Conference in Difference and the Turkish in the Literary Arts, ed. Victoria Holbrook, 15 (1): 65-82.

Evin, Ahmet Ö. 1983. *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis: Bibliotheca.

—. 1973. "Nedim: Poet fo the Tulip Age." Yayımlanmamış doktora tezi, Columbia University.

—, ve Metin Heper, haz. 1988. *State, Democracy, and the Military: Turkey in the 1980's*. Berlin and New York: De Gruyter.

Ferrard, Cristopher. 1982. "The Development of an Ottoman Rhetoric up to 1882." *Journal of Ottoman Studies* 3: 165-188.

Finn, Robert. 1984. *The Early Turkish Novel 1872-1900*. İstanbul: İsis.

Fleischer, Cornell H. 1986. *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire. The Historian Mustafa Ali*. Princeton: Princeton University Press.

Foucault, Michel. Çev. Donald F. Bouchard. 1977 (orijinal Fransızca bs. 1969). "What Is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice*, ss. 113-138. Ithaca: Cornell University Press.

Frye, Northrop. 1974. "Allegory." *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 12-15. Princeton: Princeton University Press.

Fuzûlî. Çev. Sofi Huri. Giriş ve notlar: Alessio Bombaci. Çev. Elizabeth Davies. 1970. *Leylâ and Mejnûn*. UNESCO Collectiuon of Representative Works, Turkish Series. London: Allen and Unwin.

—. Çev. Abdülbaki Gölpınarlı. 1940. *Sıhhat ve Maraz*. Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Üniversitesi Tıb Tarihi Enstitüsü 18. İstanbul: Millî Mecmua.

Galib, Şeyh. 1252/1836. *Dîvân-ı Şeyh Galib*. Kahire: Bulak.

Garnett, Lucy M.J. 1912. *Mysticism and Magic in Turkey: An Account of the Religious Doctrines, Monastic Organisation, and Ecstatic Powers of the Dervish Orders*. London: Sir Isaac Pitman and Sons.

Gawrych, George W. 1987. "Şeyh Galib and Selim III: Mevlevism and the Nizam-ı Cedid." *International Journal of Turkish Studies* 4 (1, Yaz): 91-114.

Gibb, E.J.W. 1900-1907. *A History of Ottoman Poetry.* 6 cilt. 2-6 c. haz. Edward G. Browne. London: Luzac.

Gibb, H.A.R., and H. Bowen. 1950-1957. *Islamic Society and the West: Islamic Society in the Eighteenth Century.* London.

Glünz, Michael. 1990. "Divan Poetry- A Bridge between Cultures." 33. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Araştırmaları Kongresi'ne sunulan makale, Toronto, Canada.

Goldziher, Ignaz. Çev. Andras and Ruth Hamori. 1981. *Introduction to Islamic Theology and Law.* Princeton: Princeton University Press.

Goody, Jack, haz. 1968. *Literacy in Traditional Societies.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gölpınarlı, Abdülbaki. 1983 (1. baskı 1953). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik.* İstanbul: İnkılap Aka.

—. 1979. "Şeyh Galib." *İslâm Ansiklopedisi,* 11: 462-467. İstanbul: Millî Eğitim.

—. 1976. *Şeyh Galib: Seçmeler ve Hüsn-ü Aşk.* İstanbul: Murat.

—. [1973-1974] 1981-1984. *Mesnevi Şerhi.* 6 cilt. İstanbul: Milli Eğitim. Reprinted in 3 vols. İstanbul: İnkılap ve Aka.

—. 1971. *Şeyh Galib: Divanından Seçmeler.* 1000 Temel Eserler 61. İstanbul: Millî Eğitim.

—. 1968. *Şeyh Galib: Hüsn-ü Aşk* [Şeyh Galib: *Beauty and Love*]. İstanbul: Altın.

—. 1965. *Yunus Emre: Risâlat al-Nushiyya ve Divan.* Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yayını 1. İstanbul: Sulhi Garan.

—. 1959. *Mevlânâ Celâleddîn: Hayatı, Felsefesi, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler.* İstanbul: İnkılap ve Aka.

—. 1953. *Şeyh Galib: Hayatı, Sanatı, Şiirleri.* İstanbul: Varlık.

—. 1948. "Galib Dede, Şeyh." *Aylık Ansiklopedisi,* no. 50 (Haziran): 1440-1445.

—. 1945. *Divân Edebiyâtı Beyânındadır.* İstanbul: Marmara.

—. 1931. *Melâmîlik ve Melâmîler.* İstanbul: Devlet.

—, çev. 1940. *Fuzuli: Sıhhat ve Maraz.* Türkiye Cumhuriyeti İstanbul Üniversitesi Tıb Tarihi Enstitüsü 18. İstanbul: Millî Mecmua.

Graham, William A. 1977. *Divine Word and Prophetic Word in Early Islam: A Reconsideration of the Sours, with Special Reference to the Divine Sayings of Hadîth Qudsî.* Religion and Society Series, no. 7. The Hague and Paris: Mouton.

Gril, Denis, 1988. "La science des lettres." *Les Illuminations de La Mecque: The Meccan Illuminations Textes choisis/Selected Texts,* ss. 383-487. Paris: Sindbad.

Gutas, Dimitri. 1988. *Avicenna and the Aristotelian Tradition: Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works.* Islamic Texts and Theology, sayı 4. Leiden: Brill.

Hall, Stewart, Dorothy Hobson, and Paul Willis, haz. 1980. *Culture, Media, Language.* Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979. London: Hutchinson and

Cèntre for Contemporar Cultural Studies, University of Birmingham.

Halman, Talat Sait, haz. 1973. *Turkey: From Empire to Nation.* Review of National Literatures, haz. Anne Paolucci, dizi 4, sayı 1. New York: St. John's University.

—. 1982. "Introduction: Literature of the Turkish Republic." *Contemporary Turkish Literature: Fiction and Poetry,* haz. Talat Sait Halman, ss. 21-36. Rutherford, N.J.: Firleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Press.

Hayd, Uriel. 1961. "The Ottoman 'Ulema and Westernizaton in the Time of Selim III and Mahmud II." *Studies in Islamic History and Civilizaton.* Scripta Hieirosolymitana 9, haz. U. Hayd. Jerusalem.

—. 1954. *Language Reform in Modern Turkey.* Jerusalem.

Heath, Peter. 1992. *Allegory and Philosophy in Avicenna: Including a Translation of the Mi'râj Nâma (The Book of the Prophet Muhammad's Ascent to Heaven).* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

—. 1990. "Disorientation and Reorientation in Ibn Sina's *Epistle of the Bird:* A reading." In *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honor of Martin B. Dickson,* haz. Michel M. Mazaoui ve Vera B. Moreen, ss. 163-183. Salt Lake City: University of Utah Press.

—. 1989. "Creative Hermeneutics: An Analysis o Three Islamic Approaches." *Arabica* 36: 173-210.

Herrnstein Smith, Barbara. 1987. "Contingencies of Value." *Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology,* haz. Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller, ss. 463-499. New York: State University of New York Press.

Hillman, Michael Craig. 1987. Review of *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry* by Walter G. Andrews. *International Journal of Turkish Studies* 4 (1, Yaz): 148.

Hodgeson, Marshall G.S. 1974: *The Venture of Islam.* C. 1. 3 cilt. Chicago: University of Chicago Press.

Hodgson, John A. 1981. "Transcendental Tropes: Coleridge's Rhetoric of Allegory and Symbol." *Allegory, Myth, and Symbol,* haz. Morton W. Bloomfield, ss. 273-292. Harvard English Studies 9. Cambridge: Harvard University Press.

Holbrook, Victoria Rowe. 1992a. "Who Is Beauty? Subjectivity and Interpretation." *God Is Beautiful and Loves Beauty,* haz. Alma Giese and Petr Bürgel. Festschrift in Honor of Annemarie Schimmel. New York: Peter Lang.

—. 1992b. "Diverse Tastes in the Spiritual Life: Textual Play in the Diffusion of Rumi's Order." *The Legacy of Mediaeval Persian Sufism,* haz. Leonard Lewisohn, ss. 99-120. New York and London: Khaniqah Nimatullahi Press.

—. 1992c. "Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the New." *Journal of the American Oriental Society* 112 (3): 440-454.

—. 1992d. "A Technology of Reference: *Divan* and Anti-*Divan* in the Reception of a Turkish Poet." *Edebiyat* 1: 49-61.

—. 1991. "Ibn 'Arabi and Ottoman Dervish Traditions: The *Melâmî* Supra-Order." *Journal of the Muhyiddîn Ibn 'Arabi Society* 9: 18-35.

—. 1987. Review of *Mystical Poems of Rumi*. Çev. A.J. Arberry. *Journal of the American Oriental Society* 107 (3): 530.

—. Y.t.y. "Rumi and Galib and the Fortress of Form." *The Heritage of Rumi*, haz. A. Banani and G. Sabagh. Cambridge: Cambridge University Press, yayıma hazırlanıyor.

Hough, Graham. 1962. *A Preface to The Faerie Queene*. New York: Norton.

Humâ'î, Jalâladdîn. 1349/1970. *Tafşîr-i Masnavî-yi Mulâvî: Dâstân-i Qal'a-i Zât as-Suvar yâ Dîz-i Hûsh-rûbâ* [Coommentary on the *Masnavî of Mulâvî* (Mevlana): The Story of the Fortress of Forms or Robber of Consciousness's Castle]. Tahrân: Dânashgâh-i Tahrân.

İnalcık, H. 1976. "Application of the Tanzimat and Its Social Effects." PdR Press Publicatinos in Ottoman Social History 1. Lisse: Peter de Ridder Press.

—. Çev. Norman Itskowitz ve Colin Imber. 1973. *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*. London: Weidenfeld and Nicholson.

Index Islamcus. 1989. Covering the Years 1665 to 1905, by W.H. Behn. Millersville, Pa.: Adıyok. 1958. Cvereng the years 1906-1955, by J.D. Pearson. Cambridge: Heffer and Sons.

Irakî, Fahrüddin-i. Çev. Saffet Yetkin. 1948. *Parıltılar*. Dünya Edebiyatından Tercümeler, Şark-Islâm Klâsikleri 17. Istanbul: Millî Eğitim.

Itzkowitz, Norman. 1962. "Eighteenth Century Ottoman Realities." *Studia Islamica* 16: 73-94.

Iz, Fahir. 1967. *Eski Türk Edebiyatında Nazım*. C. 1, böl. 2. İstanbul: Küçükaydın.

Izutsu, Toshihiko. 1987. *"Ishrâqîyah"*. *The Encyclopedia of Religion*, haz. Mircea Eliade, 7: 296-301. New York and London: Macmillan.

—. 1983. (1. baskı 1966-1967). *Sufism and Taoism: A Comparativee Study of Key Philosophical Concepts*. 2. baskı Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

—. 1977. "The Concept of Perpetual Creation in Islamic Mysticism and Zen Buddhism." *Melanges offerts à Henry Corbin*, haz. S.H. Nasr, ss. 115-148. Tahran.

—. 1971. "The Paradox of Light and Darkness in the *Garden of Mystery* of Shabastarî." *Yearbook of Comparative Criticism IV: Anagogic Qualities of Literature*, haz. Joseph P. Strelka. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.

—, ve H. Landolt. 1984-1986. "Sufism, Mysticism, Structuralism: A Dialogue." *Religious Traditions* 7-9: 1-24.

—. ve Mehdi Mohaghegh. 1977. *The Metaphysics of Sabzavârî*. Delmar, N.Y.: Caravan.

Jâmî, Maulânâ 'Abdu'r-Rahmân. Haz. ve çev. Edward Henry Whinfield ve Mirza Muhammad Kazvini. 1978 (1. bs. 1906). *Lawâ'ih*. London.

—. 1977. *Naqd al-nusûs fî sharh naqsh al-fuşûş*. Haz. W.C. Chittick. Tehran: Imperial Iranian Academy of Philosophy.

Johnstone, Robert. 1992. "The Impossible Genre: Reading Comprehensive Literary History." *Publications of the Modern Language Association of America* 107 (1): 26-37.

Jusdanis, Gregory. 1991. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.

—. 1987. *The Poetics of Cavafy: Textuality, Eroticism, History*. Princeton: Princeton University Press.

—. 1987. "On the Impossibility of Greek Literary History." *Journal of Modern Hellenism* 4 (Sonbahar): 25-34.

—. 1987. "Is Postmodernism Possible Outside the 'West'? The Case of Greece." *Bulletin of Modern Greek Studies* 11:69-92.

—, haz. 1990. *Journal o Modern Greek Studies* 8 (Mayıs). Azınlık Söylemi Özel Sayısı.

Kara, İsmail. 1986-1987. *Türkiye'de Islamcılık Düşüncesi, Metinler/Kişiler*. 2 cilt. İstanbul: Risale.

Kara, Mustafa. 1990. (1. bs. 1985). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, İstanbul: Dergâh.

Karpat, Kemal. 1973. *An Inquiry into the Social Foundations of Nationalism in the Ottoman State: From Social Estates to Classes, from Millets to Nations*. Center of International Studies Research Monograph, no. 39. Woodrow Wilson School of Public and International Affairs, Princeton University, Temmuz.

—. 1960. "Social Themes in Contemporary Turkish Literature." 1. ve 2. bölüm. *Middle East Journal* 14 (1-2, Kış-Bahar): 29-44, 153-168.

—. 1959. *Turkey's Politics: The Transition to a Multi-Party System*. Princeton: Princeton Uniiversity Press.

Katartzis, Dimitrios. 1970. *Ta Evriskomena*. Athens: Ermis.

Kay, Sarah. 1990. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kerr, Malcolm H., ed. 1980. *Islamic Studies: A Tradition and its Problems*. Malibu, Calif.: Undena.

Kissling, H.J., F.R.C Bagley, N. Barbour , J.S. Trimingham, H. Braun, B. Spuler, ve H. Härtel. 1969 ve 1981. *The Muslim World: A Historical Survey*. 3. ve 4. böl. Leiden: Brill.

Kocatürk, Vasfî Mahir. 1965. *Osmanlı Padişahları*. Ankara: Edebiyat.

—. 1944. *Şeyh Galib: Hüsn ile Aşk*. İstanbul.

Koçu, Reşad Ekrem. 1981. *Osmanlı Padişahları*. İstanbul: Ana.

Koran. 1983. Çev. A. Yusuf Ali. *The Holy Qur'ân*. Brentwood, Md.: Amana.

Köprülü, Mehmet Fuat. 1931. *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi: Şeyh Galib*. Isitanbul: Muallim A. Halit.

Kristeva, Julia. 1984. (Orijinal Fransızca bs. 1974). *Revolution in Poetic Language.* New York: Columbia University Press.

Kurnaz, Cemal. 1990. *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler.* Ankara: Akçağ.

Kushner, David. 1987. "The Place of the Ulema in the Ottoman Empire during the Age of Reform (1839-1918)." *Turcica* 19: 51-74.

Kutluk, İbrahim. 1948. "Şeyh Galib ve as-Sohbet -ûs-Sâfiyye", ve "Mevlevîliğe Dâir İki Eser", *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 3: 1-2 (30 Kasım).

Lambropoulos, Vassilis. 1988. *Literature as National Institution.* Princeton: Princeton University Press.

—. 1987. "The Aesthetic Ideology of the Greek Quest for Identity." *Journal of Modern Hellenism* 4 (Sonbahar): 19-24.

Lambton, A.K.S. 1971 (1. baskı 1953). *Persian Grammar.* Cambridge: Cambridge University Press.

Lane-Poole, Stanley. 1986. *Turkey.* London: Darf.

Leitch, Vincent B. 1983. *Deconstructive Criticisim: An Advanced Introduction.* New York: Columbia University Press.

Levend, Agâh Sırrı. 1973. *Türk Edebiyatı Tarihi.* C. 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Lewis, Bernard. 1968 (1. baskı 1961). *The Emergence of Modern Turkey.* London: Oxford University Press.

Lewis, Philip E. 1985. "The Measure of Translation Effects." *Difference in Translation,* haz. ve giriş. Joseph F. Graham, ss. 31-62. Ithaca and London: Cornell University Press.

Lord, Tracy M. 1990. "Negotiations of Access to Yusuf Atılgan's *Motherland Hotel.*" *Turhish Studies Associaton Bulletin.* Special Section of papers from the Graduate Conference in Difference and the Turkish in the Literary Arts, haz. Victoria Holbrook, 14 (2): 209-222.

Lyotard, Jean-François, çev. Geoff Bennington and Brian Massumi, 1984 (Orijinal Fransızca bs. 1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mardin, Şerif. 1991. "The Just and the Unjust." *Daedalus* 120 (Yaz): 113-129.

—. 1989. *Religion and Social Change in Modern Turkey: The Case of Bediüzzaman Said Nursi.* Albany: State University of New York Press.

—. 1984. "A Note on the Transformation of Religious Symbols in Turkey." *Turcica* 16: 115-127.

—. 1982. "Turkey: Islam and Westernization." *Religions and Societies: Asia and the Middle East,* haz. Carlo Caldarola. Berlin: Mouton. 171-198.

—. 1981. "Religion and Secularism in Turkey." *Atatürk: Founder of a Modern State,* haz. Ali Kazancıgil & Ergun Özbudin, ss. 191-219. London: Hurst.

—. 1979. "The Modernization of Social Communication." *Propaganda and Communication in World History.* C. 1, haz. Lasswell, Lerner, ve Speier, ss. 381-443. Honolulu: University Press of Hawaii.

—. 1974. "Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century." *Turkey: Geographical and Social Perspectives*, haz. Peter Benedict, Erol Tümertekin, ve Fatma Mansur, ss. 403-446. Leiden: Brill.

—. 1973. "Center-Periphery Relations: Aa Key to Turkish Politics?" *Daedalus* 102: 169-190.

—. 1971. "Ideology and Religion in the Turkish Revolution." *International Journal of Middle East Studies* 2: 197-211.

—. 1969. "Power, Civil Society, and Culture in the Ottoman Empire." *Comparative Studies in Society and History* 2 (3, Haziran): 256-281.

—. 1962. *The Genesis of Young Ottoman Thought.* Princeton: Princeton University Press.

Markoff, Irene, ve Walter G. Andrews. 1987. "Poetry, the Arts, and Group Ethos in the Ideology of the Ottoman Empire." *Edebiyat,* 1 (1): 28-70.

Martin, B.G. 1972. "A Short History of the Khalwati Order of Dervishes." *Scholars, Saints, and Sufis*, haz. Nikki R. Keddie, ss. 275-305. Berkeley: University of California Press.

McGann, Jerome. 1983. "The Religious Poetry of Christian Rossetti." *Canons*, haz. Robert von Hallberg, ss. 261-278. Chicago: University of Chicago Press.

Meisami, Julie Scott. 1987. *Medieval Persian Court Poetry.* Princeton: Princeton University Press.

Mevlevî, Tâhir'ül. 1973. *Edebiyat Lugatı* [Dictionary of Literary Terms]. Istanbul: Enderun.

Mitchell, Edward. 1988. "History through a False Aleph: The *Hrônir* Hunters of the Prim Minister's Archives." Yayımlanmamış makale.

Mizrahi, Daryo. 1991. "Popular Poetics: Discourse on Modernity in Early Republican Istanbul." *Turkish Studies Association Bulletin.* Special Section of papers from the Graduate Conference in Difference and the Turkish in the Literary Arts, haz. Victoria Holbrook, 15 (1): 83-96.

Moran, Berna. 1988 (1. baskı 1972). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* Istanbul: Cem.

Morris, James Winston. 1990. "Reading *The Conference of the Birds.*" *Approaches to the Asian Classics*, haz. William Theodore de Bary ve Irene Bloom, ss. 77-85. New York: Columbia University Press.

—. 1987. "The Spiritual Ascension: Ibn 'Arabī and the Mi'rāj: Part 1." *Journal of the American Oriental Society* 107 (4): 561-579.

—. 1986-1987. "Ibn 'Arabi and His Interpreters." *Journal of the American Oriental Society* 106 (3): 539-551, 733-756; 106 (4): 101-119.

—. 1981. *The Wisdom of the Throne: An Introduction to the Philosophy of Mulla Sadra.* Princeton: Princeton University Press.

Naff, Thomas, and Roger Owen, eds. 1977. *Studies in Eighteenth Century Islamic History.* Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press; London ve Amsterdam: Feffer and Simons.

Nasr, Seyyed Hossein. 1976 (1. baskı 1964). *Three Muslim Sages.* Delmar, N.Y.: Caravan.

—, haz. ve giriş, ve Henry Corbin, giriş. 1977 (1. baskı 1970). *Shihaboddin Yahya Sohravardi: Oeuvres philosophiques et mystiques.* C. 3. Bibliotheque Iranienne, n.s. 3. Teheran: Academie Imperiale Iranienne de Philosophie; Paris: Maisonneuve.

Németh, J. Trans. T. Halasi-kun. 1962. *Turkish Grammar.* Publications in Near and Middle East Studies, ser. B. 'S-Gravenhage: Mouton.

Nicholson, Reynold A. 1930. *A Literary History of the Arabs.* Cambridge: Cambridge University Press.

—, çev. 1977. *The Mathnawí of Jalálu'ddin Rúmí.* 3 c. London: Luzac.

—, haz., çev., ve commentator. 1925-1940. *The Mathnawí of Jalálu'ddín Rúmí.* 8 cilt. Gibb Memorial Series, n.s. 4. London: Luzac.

Nurbakhsh, Dr. Javad. 1981. *Traditions of the Prophet.* New York: Khaniqahi-Nimatullahi.

Oğuzertem, Sûha. 1990. "Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar." *Turkish Studies Association Bulletin.* Special Section of papers from the Graduate Conference in Difference and the Turkish in he Literary Arts, haz. Victoria Holbrook, 14 (2): 223-233.

d'Ohsson, Mouradgea. 1788-1824. *Tableau général de l'Empire ottoman.* 7 c. Paris.

Okay, Orhan, ve Hüseyin Ayan. 1975. *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk.* İstanbul: Dergâh.

Olson, Robert. 1989. *The Emergene of Kurdish Nationalism and the Sheikh Said Rebellion, 1880-1925.* Austin: University of Texas Press.

Ortaylı, İlber. 1983. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı.* İstanbul: Hil.

Önder, Mehmet, İsmet Binark ve Nejat Sefercioğlu ile. 1974. *Mevlânâ Bibliyoğrafyası.* c. 2. *Yazmalar.* Ankara: Tisa.

Özel, İsmet. 1988. *Waldo Sen Neden Burada Değilsin?* İstanbul: Risale.

Purjavadi, Nasrullah. 1358/1979. *Sultân-i Tarîqat: Savânih-i Zandagî va Asâr-i Khvâja Ahmad Ghazzâlî* [Sultan of the Path: the Life and Works of the Master Ahmed Ghazzali]. Tahran: Mu'assasa-i Intishârât-i Agâh.

—. 1976. "Ma'nâ-yi Husn va 'Ishq dar Adabiyât-i Fârsî" [The Meaning of Beauty and Love in Persian Literature]. *Sophia Perrenis* 2 (1, Spring): 43-51.

Rathbun, Carole. 1972. *The Village in the Turkish Novel and Short Story 1920 to 1955.* The Hague and Paris: Mouton.

Redhouse, Sir James W. et al. 1984 (1. baskı 1968). *Redhouse Yeni Türkçe-İngilizce Sözlük/New Redhouse Turkish-English Dictionary.* İstanbul: Çeltüt.

—. 1978. (1. bs. 1890). *A Turkish and English Lexikon.* İstanbul: Çağrı.

Repp, Richard. 1972. "Some Observations on the Development of the Ottoman Learned Hierarchy." *Scholars, Saints, and Sufis*, haz. Nikki R. Keddie. Berkeley: University of California Press.

Riffaterre, Michael. 1984. "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse." *Critical Inquiry* 2 (1, September): 141-162.

Rûmî, Jalâu'ddîn. 1925-40. *The Mashnawî of Jalâlu'ddîn Rûmî*, ed., trans., and commentary Reynold A. Nicholson. 8 vols. Gibb Memorial Series, n.s. 4. London: Luzac.

Said, Edward. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.

—. 1980. "Islam, the Philological Vocation, and French Culture: Renan and Massignon." *Islamic Studies: A Tradition and Its Problems*, haz. Malcolm H. Kerr. Malibu: Undena.

—. 1979. *Orentalism*. New York: Vintage.

Sakıb, Mustafa Dede. 1283/1866-67. *Sefîne-i Neftse-i Mevleviyân* [The Sublime Vessel of fthe Mevlevi]. Kahire: Matba'a-i Vahbiyya.

Sami, Şemseddin. 1978 (1. bs. 1901). *Kaamûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı.

Sanâ'î, Abû'l-Majd Majdûd (Hakîm). Haz. ve çev. Major J. Stephanson. 1968 (1. baskı 1908). *Th First Book of the Hadîqatu'l-Haqîqat or the Enclosed Garden of the Truth of the Hakîm Sana'i of Ghazna*. New York: Weiser.

Şapolyo, Enver Behnan. 1964. *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Türkiye.

Schimmel, Annemarie. 1985. *And Muhammad Is His Messenger: The Veneration of the Prophet in Islamic Piety*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.

—. 1978. *The Triumphal Sun*. London.

—. 1975. *Mystical Dimensinos of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Sells, Michael. 1988. "Ibn 'Arabi's Polished Mirror: Perspective Shift and Meaning Event." *Studia Islamica* 67: 121-149.

—. 1987. "The Qasîda and the West: Self-Reflective Stereotype and Critical Encounter." *Al-'Arabiyya* 20: 307-357.

—. 1984. "Ibn 'Arabi's Garden among the Flames: A Revalution." *History of Religions* 23 (4, Mayıs): 287-315.

Shaw, Stanford. 1971. *Between Old and New: The Ottoman Empire under Sultan Selim III, 1789-1807*. Cambridge: Harvard University Press.

Siraj Ed-Din, Abu Bakr. 1974. *The Book of Certainty*. New York: Samuel Wieser.

Spies, Otto, haz., çev., ve giriş. 1934. *Mu'nis al-'Ushshâq / The Lovers' Friend by Shihabuddin Suhrewerdi Maqtul*. Delhi: Jamia Press, Jamia Masjid.

Steingass, F. 1973. *A Comprehensive Persian-English Dictionary* (Being Johnson and Richardson's Persian, Arabic and English Dictionary Revised, Enlarged, and Entirerly Reconstructed). New Delhi: Oriental Reprints.

Stetkevych, Jaroslav. 1980. "Arabic Poetry and Assorted Poetics." *Islamic Studies: A Tradition and Its Problmes*, haz. Malcolm H. Kerr, 103-123. Malibu, Calif.: Undena.

—. 1969. "Arabism and Arabic Literature." *Journal of Near Eastern Studies* 28 (3): 145-156.

Stewart-Robinson, James. 1965. "The Ottoman Biographies of Poets." *Journal of Near Eastern Studies* 24: 57-73.

Suhravardî (Maqtûl), Shihâb ad-dîn. 1977 (1. baskı 1970). *"Mu'nis al-'Ushshâq"* (or *"Fî Haqîqat al-'Ishq)."* In *Shihaboddin Yahya Sohravardi: Oeuvres philosophiques et mystiques*. Vol. 3. Ed. and intro. (Persian) Seyyed Hossein Nasr; intro. (French) Henry Corbin. Bibliotheque Iranienne, n.s. 3, pp. 268-291. Teheran: Acadime Imperiale Iranienne de Philosphie; Paris: Maisonneuve.

Tâhir'ül-Mevlevi. 1973. *Edebiyat Lugatı*. İstanbul: Enderun.

Tahralı, Mustafa, ve Selçuk Eraydın. 1987-1990. *Ahmed Avni Konuk: Fusûs'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*. 3. c. c. 1, İstanbul: Dergâh, 1987,s c. 2 ve 3, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı.

Takeshita, Masataka. 1987. *Ibn 'Arabî's Theory of the Perfect Man and Its Place in the History of Islamic Thought*. Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1985. (1. baskı 1949; 2. bs. 1956). *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.

—. 1969. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Milli Eğitim.

—. Y.t.y. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh.

Tarlan, Ali Nihad. 1981. *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul: Ötüken.

—. 1937. *Şeyh Galib, Hayatı ve Şiirleri*. Conference Series of the Republican People's Party (CHP).

Thackston, Wheeler. 1982. *The Mystical and Visionary Treatises of Suhrawardi*. London: Octagon.

Timurtaş, Faruk K. 1980. *Osmanlı Türkçesi Grameri*. 3. baskı. İstanbul: Umur.

Toderini, G. 1787. *Letteratura turchesa*. Venice.

Todorov, Tzvetan. Çev. Richard Howard. 1981 (orijinal Fransızca bs. 1968; rev. 1973). *Introduction to Poetics*. Theory and History of Literature Series, c. 1. Minneapolis: University of Minnesota.

—, ve Oswald Ducrot. Çev. Catherine Porter. 1979 (orijinal Fransızca bs.). *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Toker, Metin. 1968. *Şeyh Said ve İsyanı*. Ankara: Rüzgâr.

Tolasa, Harun. 1983. *Sehî, Latifî, Aşık Çelebi Tezkirelerine göre On Altıncı Yüzyıl'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası.

de Tott, Baron F. 1785. *Mémoires*. 4 c. Maestricht.

Trimingham, J. Spencer. 1971. *The Sufi Orders in Islam*. Oxford: Clarendon.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. 1977-1990. 7 c. İstanbul: Dergâh.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. 1965. *Osmanlı İlmiye Teşkilatı*. Ankara.

de Vitray-Meyerovitch, Eva. Çev. Simone Fattal. 1987 (orijinal Fransızca bs. 1977). *Rûmî and Sufism*. Sausalito, Calif.: Post Apollo.

Walker, Warren S., ve Ahmet E. Uysal. 1990 (1. bs. 1966). *Tales Alive in Turkey*. Lubbock, Tex.: Texas Tech University Press.

Walsh, John R. 1973. "Turkey: Bibliographical Spectrum. In *Turkey: From Empire to Nation*, Haz. Talat Sait Halman, ss. 115-132. Review of National Literatures haz. Anne Paolucci. dizi 4, sayı 1. New York: St. John's University Press.

—. 1971. "Turkish Literature." *Guide to Near Eastern Literatures*, haz. D.M. Lang, ss. 145-177. New York: Praeger.

Ward, Robert E., ve Dankwart A. Rustow. 1964. *Political Modernization in Japan and Turkey*. Princeton: Princeton University Press.

Wehr, Hans. 1976. *Arabic-English Dictionary*, 3. bs., haz. J.M. Cowan. Ithaca, N.Y.: Spoken Language Services.

Weiker, Walter F. 1981. *Th Modernization of Turkey: From Ataturk to the Present Day*. New York and London: Holmes and Meier.

Wright, W., haz. ve çev. 1971. *A Grammar of the Arabic Language*. 3. baskı., rev. W. Robertson Smith and M.J. Goeje. Cambridge: Cambridge University Press.

Yüksel, Sedit. 1980 (1. baskı 1963; based on 1954 doctoral dissertation). *Şeyh Galib: Eserlerin Dil ve Sanat Değeri*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu.

Yûsuf, Khâss Hâjib. Çev. Robert Dankoff. 1983. *Wisdom of Royal Glory (Kutadgu Bilig): A Turko-Islamic Mirror for Princes*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Osmanlı İmparatorluğu ardında bir yığın ulus devlet bıraktı. Bu ulus devletler arasında Türkiye Cumhuriyeti'nin benzersiz bir yeri vardı, çünkü İmparatorlukla arasında bir kimlik sürekliliği olan Cumhuriyet Türkiyesi ulusal kültürünü oluşturmak için "kendi" edebiyatını yabancı olarak gösterecek bir söyleme ihtiyaç duyuyordu. Alfabe değişikliği, dil devrimi ve eğitim politikaları bu amaçla devreye sokuldu. Bu kitap Osmanlı Türk mesnevisinin poetikasını oluşturmaya yönelik bir ilk deneme. Holbrook bir yandan Osmanlı edebiyatını bastırmaya çalışan Oryantalist filolojinin ve cumhuriyetçi polemiklerin izini sürerken bir yandan da Osmanlı edebî geçmişinin doruğu olarak alımlanan, Şeyh Galib'in felsefi peri masalı *Hüsn ü Aşk*'ın poetikası çerçevesinde Osmanlı şiirini betimliyor. Dilin varoluşsal konumu, sanatın toplumsal değeri, metinlerarasılık, şairlik, özgünlük ve yorum gibi kavramlar etrafında Osmanlı şiirine yepyeni bir bakış getiriyor.

1996 MEHMET FUAD KÖPRÜLÜ KİTAP ÖDÜLÜ

iletişim

ISBN-13: 978-975-470-643-7