Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı

WALTER G. ANDREWS

ÇEVİREN
TANSEL GÜNEY

iletişim

WALTER G. ANDREWS (1939), Washington Üniversitesi (Seattle) Yakın Doğu Dilleri ve Kültürü Bölümü'nde profesördür. Michigan Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı üzerine yüksek lisans (1963) ve türk dili ve edebiyatı üzerine doktora yaptı (1970). Çalışmaları arasında, *An Introduction to Ottoman Poetry* (1976), *Poetry's Voice, Society's Song* (1984) ve *Ottoman Lyric Poetry* (M. Kalpaklı ve N. Black ile, 1997) ile Türk edebiyatı ve kültürü üzerine çok sayıda makale bulunmaktadır.

Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry
© 1985 University of Washington Press

İletişim Yayınları 621 • Edebiyat Eleştirisi 25
ISBN-13: 978-975-470-807-3
© 2000 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-6. BASKI 2000-2009, İstanbul
7. BASKI 2012, İstanbul

EDİTÖR Elçin Gen
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Serap Yeğen
DİZİN M. Cemalettin Yılmaz
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 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 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

WALTER G. ANDREWS

Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı

Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek

Poetry's Voice, Society's Song
Ottoman Lyric Poetry

ÇEVİREN *Tansel Güney*

iletişim

Lisa ve Pam'e

İÇİNDEKİLER

Teşekkür **9**

Türkçe Çeviriye Önsöz **11**

BİRİNCİ BÖLÜM
Gazel: Anlam ve Gelenek **15**

İKİNCİ BÖLÜM
Konuşma Tarzı: Şiirsel Sözdizim **33**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Kelime Seçimi: Şiirin Sözdağarı **53**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Tasavvufun ve Dinin Sesi **81**

BEŞİNCİ BÖLÜM
İktidar ve Otoritenin Sesi **113**

ALTINCI BÖLÜM
Duygunun Sesi **137**

YEDİNCİ BÖLÜM
Gazelin Ekolojisi **175**

SEKİZİNCİ BÖLÜM
Eleştirel Perspektifler **213**

Ek **229**

Kaynakça **237**

Dizin **243**

TEŞEKKÜR

Bu kitabı yazarken birçok kişiden büyük yardım ve teşvik gördüm. Burada hepsinin ismini sıralamam mümkün değil; ancak çok değerli zamanlarını ve bilgilerini benden esirgemeyen birkaç kişinin adını anmadan, onlara teşekkür etmeden geçmeye gönlüm elvermiyor. Çalışmamın müsveddelerini okuyup eleştiride bulunan, Washington Üniversitesi'nden meslektaşlarım Farhad Ziadeh, Jere Bacharach, Nicholas Heer, Pierre MacKay ve Charlotte Albright ile Jerome Clinton, Talat Halman, William Hickman ve Nikki Gamm'a şükranlarımı sunmak isterim. Ayrıca, değerli öğrencilerim Güliz Kuruoğlu, Marc Epstein ve Judith Fetters'e rastladığım için çok şanslıyım. Son müsveddeyi büyük bir sabırla tashih eden eski öğrencim, şimdiki meslektaşım Janet Heineck'e özellikle teşekkür ederim. Unuttuklarımdan ise özür diliyorum ve onlara da şükranlarımı sunuyorum.

Ayrıca, notlarımı bir kitaba dönüştürmekte aracı olan çok özel birkaç kişi ve kitabın basılmasını destekleyen kurumlar da var. Harika editörlük yeteneği ve sabrıyla çalışmamı nihaî haline koyan Felicia Hecker'a, tasarım ve desenlerden sorumlu April Richardson'a ve tashihleri yapan ve metni bilgisayara geçiren Sandra Tollefson'a özellikle şükranlarımı sunmak istiyorum. Washington Üniversitesi Yayınları'nın Ortadoğu Yayınla-

rı Basım Komitesi'ne, maddî desteklerinden ötürü Exxon Şirketi'ne ve parasal ve teknik yardımlarından dolayı *Turkish Studies Association*'a (Türk Çalışmaları Birliği) teşekkürlerimi sunuyorum.

Bence, bütün akademik çalışmalar aslında ortak bir çabanın ürünüdür. Bu kitabın değeri, benim dışımdaki birçok kişinin yardımının ve katkısının ürünü olmasındadır. Bu kitabı ortaya çıkaran öngörünün bana ait olduğunu memnuniyetle kabul etmekle beraber, geri çevirdiğim önerilerin ve yanlış anlaşılan görüşlerin sorumluluğunu da üstlenmek zorundayım.

Bu kadar çok bilge ve yetenekli dostum olduğu için kendimi yeryüzünün en talihli insanlarından biri sayıyorum.

TÜRKÇE ÇEVİRİYE ÖNSÖZ

Aradan yıllar geçtikten sonra bir kitabı yeniden yayımlamak her zaman güçtür ve bugün *Şiirin Sesi*'nin ilk baskısından bu yana 15 yıl geçmiş bulunuyor. Kitabı şimdi yazsam, kuşkusuz başka türlü yazardım. Ama üzerinde epey düşündükten sonra, böyle bir yeniden yazma işleminin, kitabın temel yapısını ve niteliğini çok fazla değiştireceğinden de doğrusu emin değilim. Örneğin, bilgisayar teknolojisinde son zamanlarda görülen patlama düşünülünce, sözdağarı hakkındaki (kartlar kullanılıp elle hazırlanan) bölümdeki istatistikler gülünç denecek ölçüde yetersiz gözüküyor. Ama, Osmanlı şiirlerine ilişkin yeni hazırladığımız çok daha geniş bir bilgisayar veri tabanına bakınca, eski genel çıkarımlarımı geçersizleştiren herhangi bir şey de görmüyorum. Benzer şekilde, şimdi yazsam, daha fazla şiirden yararlanıp daha çok somut örnek kullanırdım. Ama bunlar kitapta ortaya attığım tezleri değiştirmez, sadece desteklerdi. Daha fazla örnek görmek isteyen kişiler, son yıllarda yazdığım, *Şiirin Sesi* üzerine birer yorum veya kitaptaki tezlerin genişletilip işlenmiş biçimleri sayılabilecek yazılara bakabilirler. Kitapta yaptığım değişiklikler, Osmanlıca'dan yaptığım şiir çevirilerindeki birkaç önemli hatanın ve bazı yeni açıklamaların eklenmesinden ibarettir. Bun-

lara işaret eden arkadaşlarıma ve kitap için eleştiri yazanlara teşekkür borçluyum.

Şiirin Sesi ve Türkçe çevirisi konusunda üzerinde özellikle durmak istediğim üç nokta var:

Birincisi, kanımca, *Şiirin Sesi*'ndeki temel teorik kusur, Osmanlı şiirinin yüzyıllarca değişmeden kalan yönleri hakkındaki düşüncelerimi yeterince net bir şekilde ortaya koyamamamdır. Kitapta Osmanlı şiiri öyle anlatılıyor ki, okur, şiirin temel tema ve ilişkilerinin 15. yüzyıl sonlarıyla 16. yüzyıldaki önemlerinin ve yorumlarının yüzyıllarca hiç değişmeden korunduğuna inandığımı sanabilir. Aslında, benim amacım değişimi ölçmek ve anlamak için bir zemin olarak kullanılabilecek kalıcı temalara (ve toplumsal analoglarına) ilişkin bir yaklaşım geliştirmek, bir dil oluşturmaya başlamaktı. Osmanlı şiirinin Osmanlı toplumuyla birlikte aralıksız olarak değiştiğine kesinlikle inanıyorum ve bu değişimin niteliği, hızı ve boyutları bugün hâlâ pek aydınlığa kavuşturulmuş değildir.

Kitapta gördüğüm ikinci büyük kusur ise son bölümdür. Birçok okur -çok anlaşılır bir şekilde- son bölümün, çalışmanın sonuçlarını özetlediğini düşünmüştür. Aslında, o bölüm böyle bir nitelik taşımıyor. Bölüm, bahsetmeyi unuttuğum konular, ilerde üzerinde çalışılacak projeler, kitabı bitirirken aklıma gelen fikirler, teorik perspektiflere ilişkin düşünceler vb.'den oluşan bir yamalı bohçayı andırmaktadır. Bu bölümün tezlerimi özetlediğini düşünen kimselerden özür diliyorum. Sevgili okur, lütfen bölümü olduğu gibi -yani, ilerde ne düşünebileceğimiz hakkında akıl yürütmeler olarak- kabul edin ve kitabın sonuçlarını başka yerlerde arayın.

Üçüncü nokta, Türkçe çeviriyle ilgili. Türkiyeli okurların, bu kitabın, İngilizce konuşan ve ağırlıklı olarak Kuzey Amerikalılardan oluşan okurlar için İngilizce yazıldığını akıllarında tutmaları benim açımdan son derece büyük önem taşımaktadır. Kendi entelektüel ve kurumsal bağlamları içindeki o okurlara seslenen teorik, kültürel ve politik tezler ve konular, kitabın temelini oluşturuyor. Kitabın önemli amaçlarından biri, söz konusu bağlamlarda Osmanlı şiirini (ayrıca Osmanlı kül-

türünü ve toplumunu), üzerinde mantıklı ve sağduyulu bir şekilde konuşulabilir bir konu haline getirmekti. Osmanlı edebiyatı hakkında konuşma şeklimizin, Batı'da bu konuyu büsbütün göz ardı etmemizi kolaylaştırdığına inanıyordum. Bu tavır, Türkiye'deki kimi politik gündemlere uygun gözükmekteydi, hâlâ da gözükmektedir; ama bu büyük ölçüde bir rastlantıdır - paralel, birbiriyle ilintisiz gelişmelerin bir sonucudur- ve bana göre bu yaklaşım söz konusu edebiyata ilişkin aşkın bir gerçekliği yansıtmamaktadır. Sözün kısası, eğer bu kitabı Türkiyeli okurlar için yazmış olsaydım, ortaya çok farklı bir kitap çıkardı. Yine de, *Şiirin Sesi*'nin Türkiyeli okurlara ulaşmasından büyük heyecan ve mutluluk duyuyorum. Yukarıda söylediklerim, olsa olsa, Türkiyeli okurların daha iyi ve daha dikkatli okurlar olması gerektiği anlamına geliyor. Her şeyden önemlisi, Türkiyeli okurların, Osmanlı şiiri hakkındaki tezlerimi, Osmanlı şiirini Türkiye dışında, özellikle Batı'da yorumlamanın kurumlarına ve politikasına ilişkin tezlerimden ayırt etmeye özen göstermeleri gerekmektedir.

* * *

Şiirin Sesi'nin Türkçe çevirisinin yayımlanmasında, kimi değerli arkadaş ve meslektaşlarımın büyük katkısı olmuştur. Mehmet Kalpaklı'nın sürekli çalışması, yardımı ve desteği olmaksızın bu çeviri asla gerçekleştirilemezdi. Kendisinin benim için ve bu proje için yaptıklarını saymakla bitiremem. Ayrıca, Yeşim Kalpaklı'nın yardımı olmasa bütün çabalarımız boşa giderdi. Tansel Güney, bu zor çevirinin üstesinden hakkıyla gelmiştir. Kitap İngilizce olarak yayımlandıktan sonra ilk eleştiri yazılarından birini kaleme alan bir yazar, kitabın dilinin ne kadar zor, ne kadar girift ve karmaşık olduğunu belirtmişti. (Bana çok sınırlı görünen bir alana pek çok düşünceyi sığdırmaya çalışıyordum.) Tansel, yer yer çetrefilleşen bir metni -benim onay ve teşviğimle- serbestçe yorumlayarak Türkçe'ye aktardı. Kendisine gerçekten şükran borçluyum.

Bu Türkçe metin, kimi yönlerden, İngilizce özgün metinden daha üstün bir nitelik taşıyor. Bunu, büyük ölçüde, değerli ar-

kadaşım Ali Tanyeri'den aldığım paha biçilmez yardımlara borçluyum. Ali Bey, Osmanlı şiiri konusundaki -benimkini kat kat aşan- uzmanlığını cömertçe paylaşma inceliğini göstermiştir. Şiirlerdeki kelimelere ilişkin, başka hiçbir yerde bulamayacağım değerli bilgiler aktarmış ve yanlışlarımdan bazılarını düzeltmiştir. Hemen belirtmem gerekir ki zaman zaman Ali Bey'in tavsiyelerine uymadığım da olmuştur, dolayısıyla, şiirlerin yorumlarında hata varsa, sorumluluk yalnızca bana aittir. Ayrıca, değerli yardımlarından ötürü Dr. Rahim Tarım'a ve Elçin Gen'e şükran borçluyum.

Bu yabancı yazara, profesyonelce çalışarak saygı gösteren İletişim Yayınevi'ne de teşekkür etmek istiyorum. Yayınevinin desteği, bu çeviri için elimizden gelen en iyi çalışmayı yapmamıza imkân tanıdı. Kanımca İletişim Yayınevi uluslararası yayıncılıkta yüksek bir standardı tutturmuştur.

Ne zaman Osmanlı şiiri üzerine çalışmaya başlasam, değerli arkadaşım ve meslektaşım, rahmetli Mehmed Çavuşoğlu'nu yâd ederim. Bu dünyayı zamansız terk ederek ardında bıraktığı büyük boşluğu düşündükçe, Osmanlı şiirlerinin birçoğunu dolduran o ayrılık acısını, hüznü daha bir derinden duyarım, onun yokluğu daha bir katlanılmaz gelir.

Walter Andrews,
Bellevue, Washington, 2000

BİRİNCİ BÖLÜM

Gazel: Anlam ve Gelenek



Bu çalışmanın konusunu Osmanlı Türkçesi'yle söylenmiş gazeller oluşturmaktadır. Kitap boyunca konu, ayrıntılarıyla incelenecektir. Ne var ki, bu çalışma gazele, gazelin tarihine veya gazel eleştirisine bir giriş niteliği taşımamaktadır; dolayısıyla, kitapta çoğu yerde, okurun belirli bir temel bilgi seviyesinde bulunduğu varsayılacaktır. Yine de, yazar, bu incelemenin uzman olmayan kimselere de yararlı olacağını ummaktadır, bundan ötürü, söz konusu kişiler için, gazel ve gazelin tarihiyle ilgili çok temel kimi noktalara kısaca göz atacağız.[1]

Osmanlıca gazel, beyitlerle kurulan kısa, lirik bir şiir türüdür. Gazelin uzunluğu dört ilâ on dört (veya daha fazla sayıda) beyit arasında değişir, ama beyit sayıları bu iki uç değerde olan gazellere pek rastlanmaz; gazeller, çoğunlukla ya beş ya da yedi beyit olur. Gazelde kullanılan ölçü, Fars-Osmanlı aruz ölçüsüdür; aruz ölçüsü uzun heceler (ya kapalı hece, ünsüz-ünlü-ünsüz, ya da sonunda uzun bir ünlü bulunan açık hece,

1 Gazel üzerine temel bilgiler edebiyat tarihlerinde, ayrıca *The Encyclopaedia of Islam* cilt 2 (Leiden ve Londra: E. J. Brill, 1965), s. 1028-36'daki ve Supplement, fas. 5-6 (Leiden: E. J. Brill,1982) s. 323-324'teki "Ghazal" maddelerinde bulunabilir. Türkçe gazeller hakkında daha geniş bilgi için bkz. *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 4 (İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964), s. 730-733.

ünsüz-uzun ünlü) ile kısa hecelerin düzenli aralıklarla tekrarlanmasına dayanır. Uzun ve kısa hecelerin belirli şekillerde dizilişiyle geleneksel aruz kalıpları meydana gelmiştir.

Gazelin kafiye şeması, bu nazım şeklinin tanımlayıcı unsurlarından biridir. Bir gazelde beyitler daima birbiriyle kafiyeli olur: aa/ ba/ ca/ da vb.; gerçi ilave bir süs olarak beyit içi kafiyelere de zaman zaman rastlanır. Asıl kafiyeden sonra çoğunlukla bir redif gelir. Gazelin gelişimine ilişkin geleneksel tarihe göre, gazelin kökenleri, İslâm öncesi devirlerin Arapça kasidelerinde bulunan erotik giriş bölümlerine dayanır. Bu gelişme kalıbı, -tıpkı Kuran ile hadislerin İslâm sosyal yapılarının temel kaynakları sayılması gibi- Kuran'ın dili Arapça'yı ve Arap edebiyatını, diğer klasik İslâm edebiyatlarının doğduğu kaynak sayan Müslüman tarih görüşüne uygun düşer. Bu gelişme tablosu ne kadar pürüzsüz ve düzgün olsa da, gazel türünün, kökleri İslâm öncesine giden bir Fars icadı olması ve sonradan Arap ölçü ve formları içinde yeniden doğmuş olması hayli yüksek bir ihtimaldir.

Gazel Anadolu'ya Farsça örneklerle girmiştir. 12. ve 13. yüzyıllarda, Anadolu Selçuklu hükümdarları, İran'daki Büyük Selçuklular gibi, Farsça'yı devletin resmî dili olarak kullandılar ve Fars kültürünün bütün unsurlarını benimsediler; bu arada çok önemli olan Fars şiir geleneğini de almayı ihmal etmediler. 13. yüzyılda Selçuklu merkezî idaresinin sona ermesiyle Anadolu, küçük beylikler arasında parçalandı. Bu beyliklerin beylerinin İran yüksek kültürüyle bağları zayıftı ve o kültürün dilini ya hiç bilmiyorlar ya da çok az biliyorlardı. Görünen o ki, Selçuklu otoritesini ele geçirmek için yürütülen rekabet, Türkçe konuşan yığınların oluşturduğu bir iktidar tabanıyla birleşince, çeşitli yerlerde, Fars kalıbına dayalı Türkçe edebî ürünler ortaya çıktı. Bunun yanında, Anadolu tarikatlerinin bir ürünü olan tasavvufî gazelin paralel bir gelişimi de söz konusuydu. Celâleddin-i Rumî (1207-1273) gibi Anadolulu büyük sufîlerin edebî kökleri Sanaî ve Attar'ın Fars geleneğine dayanıyordu; ama onları izleyenler, edebî çalışmalarını Türkçe konuşan bir sosyal çevrenin ihtiyaçlarına uydurma gereğini duymuşlardır.

Türkçe gazel, 14. yüzyılın başlarından itibaren, bir Türk uç beyliği olarak doğup bir imparatorluk haline gelen Osmanlı Devleti'nde İslâmî perspektifin yaygınlaşmasına koşut bir gelişim süreci izlemiştir. Bu bağlamda Osmanlıların klasik İslâm edebiyatı geleneğine katılmaları kaçınılmazdı. Tıpkı geniş toprakların ve siyasî gücün Osmanlıların elinde toplanması gibi, Osmanlı lehçesi de giderek genişleyen bir alanın edebiyatına şekil vermiş, imparatorluğun merkezleri, taşra vilayetlerinden yetenekli sanatçıları bünyelerine çekmiştir. 15. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, artık Osmanlı İmparatorluğu'nda bir Türkçe klasik İslâm edebiyatı geleneği oluşmuştu. Bu gelenek, rakipsiz bir şekilde 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar aralıksız devam etti. 19. yüzyılın ortalarında, entelektüel dünyada meydana gelen köklü değişiklikler Türk edebiyat bilincini yeniden şekillendirmeye başladı; bu süreç, içinde bulunduğumuz yüzyılın ilk yıllarında İslâmî gelenekten hızlı bir kopuşla doruk noktasına ulaştı. Osmanlı-Türk klasik geleneğinin olgunluk dönemini oluşturan dört yüzyıl (1453-1860) içinde, dikkate değer bütün şairler ve adı az duyulmuş sayısız şair gazel söylemiştir. Şu kesin bir şekilde söylenebilir: Gazel Osmanlı edebiyatının can damarıydı, asırlar boyu şairlerin alın teri döktükleri, yeteneklerini gösterdikleri temel bir türdü ve Türk kültürünün ezgisinde belli başlı seslerden biriydi.

Anlam

Anlamla ilgili sorun, anlamın ne anlama geldiği konusunda hepimizin bildiklerini söze dökmekte büyük güçlük çekinemizdir. Bu kavramı kullanmak ve anlamın varlığının farkına varmak, diyelim yerçekimi gibi fiziksel kavramlarla ilgili olandan daha büyük bir pratik güçlük çıkarmıyor. Gelgelelim, yerçekimi kavramının tersine, anlam teriminden anladığımız şeyleri dile getiren, genel kabul görmüş, özlü bir açıklama bulunmamaktadır -en azından, içi boş bir genellemeye düşmeyen bir tanım yoktur. Bunun nedeni kısmen şudur: Anlam terimi, doğrudan doğruya, gerçek dünyadaki belli bir nesneyi ya da

fenomeni göstermez, indirgenemez nitelikte geniş ve karmaşık bir fenomenler dizisini gösterir. Dolayısıyla, anlamı şeyleştirmeye kalktığımız zaman, terimin tekil, üniter niteliğinin, benzer bir tekil ve üniter göndergenin varlığını yansıttığını varsaydığımız zaman, anlamı, olmadığı bir şey haline getirmiş ve dikkatimizi zengin, çeşitlilikle dolu bir resmin yalnızca bir parçası üzerinde yoğunlaştırmış oluyoruz.

Anlamı, birçok bağlamda, yorumla, başka kelimelerle ifade edilebilecek bir şeyle eş tutarız ("Anlatmak istediğim...yani şu anlama mı geliyor?..."). Ne var ki, şu da güçlü bir olasılıktır: Çoğu sözün anlamı "başka bir deyişle ifade" edilemez ve "bir başka deyiş", anlamın ortaya konmasından çok, bir sözün, farklı, daha kabul edilebilir bir anlam üretmek üzere, muhataba taviz verilerek değiştirilmiş şeklidir. Dahası, anlam, doğrusal olmayan, kapsayıcı bir tarzda algılanmaktadır; bu da anlamı, yorum, açıklama veya benzeri doğrusal yeniden ifadelerden derin bir uçurumla ayırır. Yani, eğer anlam birçok meal katmanının aynı anda algılanışını gerektiriyorsa, o zaman anlam, söylemsel dilde yeniden yakalanamaz.

Bir yandan, anlamı, "bir başka deyişle" yeniden üretmenin temel imkânsızlığını öne sürmüşken, öte yandan, Osmanlı gazellerindeki anlamdan, "kendi deyişimle", kendi kelimelerimle bahsetmek için hayli çaba sarfetmeye niyetlenmem konusunda bir açıklama yapmam gerekir. Bu işe kalkışmanın anlamlılığını iki gerekçeyle savunabilirim: Birincisi, böyle bir çalışma, yani anlamın doğasına, anlamın nasıl oluştuğuna ve insan deneyiminde ne gibi bir rol oynadığına ilişkin bir inceleme bize çok şey kazandırabilir. İkincisi, sanat nesneleri, özellikle bizden zaman, dil ve gelenekle ayrılmış olan sanat nesneleri, bilimsel inceleme sürecinin sağladığı pencereler ve kapılar olmaksızın, gerçekte ulaşılmaz niteliktedir. İkinci gerekçenin ışığında şunu söylemek gerekir: Elinizdeki çalışma, "Bu şiirin anlamı ne? / Bu şiir ne anlatıyor?" sorusuna -kısmî ve dolaylı da olsa- bir karşılık verme girişimidir.

Bir şiirin anlamının başka türlü ifade edilemeyeceği öncülünden yola çıkarsak, "Bu şiirin anlamı ne?" sorusunu biraz

değişik bir şekle sokabiliriz: Bu şiirle aramda ortak bir zemini nasıl bulurum, öyle ki şiiri anakronistik olmayan, makûl bir tarzda anlayıp değerlendirebileyim? Bu soruya verilebilecek kestirme cevap -"Şiirin yansıttığı hayatı yaşa!"- çoğu durumda uygulama şansı olmayan, imkânsız bir şeyi istemektir. Kolaya kaçmadan verilecek bir cevap ise, bir yöntem izlenmesi, bu şiiri ve başka şiirleri incelerken kullanılacak bir bakış tarzı oluşturulması gerektiğidir. Burada amaç, büyük ölçüde bilinçli, ama sınırlı bir kavrayışı -pek kusursuz olmayan bir şekilde- ikame etmektir. Dolayısıyla, bu çalışma, daha çok Osmanlı gazellerine bir bakış tarzı üzerine olacaktır.

"Yabancı" dildeki şiirlerin anlamını ifade etmeye çalışırken akla ilk gelen şey çeviridir. Metnin anlamına hâkim olmayı, metindeki her sözün ve sözdizimsel örüntünün, metnin yazıldığı dönemdeki karşılığını tespit etmeyle bir tutan çok sınırlı ve naif bir filoloji anlayışı da vardır; bu anlayışa göre metne hâkimiyet, teorik olarak, metni çevirmek veya anlatılanları başka kelimelerle ifade etmek demektir. Gerçekte filolojinin bu ilk ve hayatî görevi -metni oluşturan sözlerin/kelimelerin karşılığının tespiti- metnin anlamını yakalamakta, kavramakta elbette yetersiz kalır. Çeviriler, notlar konulmasını gerektirir; notlar genişledikçe incelemelere dönüşür ve incelemeler de metnin birebir çevirisinden, kelimelerin sözlük karşılıklarından giderek uzaklaşır. Bir edebî metnin anlamını, o metni oluşturan sözlerin sözlük karşılıklarını bilmeden kavramaya başlayamayacağımız doğrudur, ama tek bir kelimenin karşılığını saptamak için kullandığımız yöntemleri edebî bir metnin geneline yansıtarak metnin anlamına ulaşamayacağımız da doğrudur. Bunun nedeni, tek tek kelimelerin karşılıklarının kuşku götürmez bir kesinlikte olmamasıdır. Kelimelerin ve edebî metinlerin anlamını hem dil kuralları, hem de dile dışsal olan motivasyonlar yaratır -söz konusu motivasyonlar dilin belli bir kullanımına özgü olabilir ve herhangi bir belirli dilsel öğeye genellenebilir ilişkileri bulunmayabilir.

Dilbilimsel kurallarla üretilen anlamlar ile dilbilimsel olmayan kurallarla üretilen anlamlar arasındaki büyük farklılık po-

tansiyelini görmek hiç de zor değildir. Söylenen, mutlaka kastedilen olmak zorunda değildir. Örneğin, bir casus karanlık bir sokakta bir yabancıyla karşılaşır, "kedi hasırın üstünde" der ve kendisine esrarlı bir zarf verirse, söylenenin yalnız dilbilimsel analizi hiçbir şekilde, kastedilene vukuf sağlamaz. Bu, dil ile diğer gösterge sistemleri arasında hiçbir örtüşmenin bulunmadığı uç bir örnektir. Çoğu durumda ise bu örtüşme hatırı sayılır bir düzeydedir. Bazı durumlarda, özellikle de edebiyatta çoğul mesajların birarada bulunması veya belirsizlik potansiyeli bir hayli yüksektir.

Çoğu şiir gibi, gazel de aynı anda birçok şey olan metinler sınıfına girer. Gazel türünde herhangi bir şiir, bir bütün olarak, dilin özel bir kaydının özel bir kullanımı için bir gösterge veya bir işaret oluşturur. Söz konusu metin, sanatsal bir edimin ürünüdür, belli bir yer, zaman ve kültürdeki, belirli motivasyonları taşıyan, belirli bir kişinin yarattığı bağımsız veya kurgusal bir gerçekliktir. Gelgelelim, bu bağımsız gerçeklik aynı zamanda, müellifin gerçekliğinden veya koşullarından o derece kopar ki, şiir, o asıl yaratıcının (ki metnin gerçekliğine yabancıdır) konuşmasını temsil etmez olur ve metinsel gerçekliğin parçası olan metin-içi bir müellifin sözleri olarak değerlendirilir. Gazellerde, bu müellif, açık bir şekilde, şairlerin mahlaslarıyla temsil edilmektedir -mahlas beytinde geçen Bakî'dir, Hayalî'dir veya Muhibbî'dir bu müellif. Gazel eleştirilerindeki yaygın bir hata, bu iki sesin tek bir sese indirgenmeye, birleştirilmeye kalkışılmasıdır. Mahlas, gerçek şair ile kurgusal ortamdaki bir karakter olarak şair arasında mesafe yaratmanın bir yolu olmaktan başka nedir ki?[2]

Ayrıca metne dışsal motivasyonlar da vardır; bunlar, tıpkı şairin metni yaratması gibi, şairi yaratır ve şekillendirir. Bir metni yazdıran her neyse o, -yazarın bir ihtiyacı, yazar aracılığıyla ifadesini bulan daha genel bir ihtiyaç- büyük ölçüde metne biçim veren, metni belirli bilgilerle kuşatan ve yazarın dışında olan bir kuvvetler bütünüdür. Dilin belli seçenekleri

2 Kurmaca ortam ve o ortamda şair karakterin rolü konusu, yedinci bölümde ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

zorlayan güçlü, çoksesli bir akışı vardır (seçimler bu akışın yönünde veya ters yönde vb. olabilir, ama hiçbir zaman söz konusu akışın tamamen dışında olamaz). Metni çok sayıda başka metinle ilişkileri arayıcılığıyla okuyan kaçınılmaz bir metinlerarası matris vardır. Metnin dünyasında gösterge ve simge kullanımı için anlam üreten yapı ve sistemler -metnin kültürel ortakları veya bağlamları- bulunur; bunlar, sürekli bir etkileşim süreci içinde metni şekillendirir ve metin tarafından şekillenirler. Metnin performanslarından dokunan bir doku da vardır, bu performanslar metnin bir eleştiri eserinde açıklanmasından bireysel bir okumaya veya meclisteki bir "inşad"a dek uzanır; bunlar aracılığıyla metin kendini yaratır ve yeniden yaratır. Eğer şair ve şairin niyetleri metnin hâkimi değilse ve eğer metin birçok eşdeğer sesle (şairinki de bunlar arasında bir sestir) konuşursa, o zaman metin nihaî olarak tartışmalı ve yoruma açıktır.

Metinlerin "aşikâr" veya "sağduyuya göre" veya "kabul edilmiş" bir okuması bulunduğuna, "genişletilmiş" veya "varyant" veya "mecazî" okumaların da, bu okumadan budaklanan dallar olduğuna inanmak isteyebiliriz. Böyle bir yapı, nesne olarak metni, teorik formülasyonlarımızın objektifine yakalanmak üzere sabitleyebilirdi. Sonra da, metnin karmaşıklığını kabul edebilir, hatta ona hayran olabilirdik. Şöyle bir inanç taşırdık o zaman: Burada bir parçasını, şurada bir başka parçasını yakalayarak, anlamın parçalarını birleştirebiliriz; teorik/metodolojik araçlarımız bu parçaları aydınlığa kavuşturur, sonunda, metnin anlamına veya metnin anlamının son biçimini çıkarsayacak denli geniş bir kısmına ulaşırız (bunu yeniden kurarız).

Bu, kuşku götürür bir inançtır. Yapısökücüler adı verilen yazarların öğrettiği başlıca şeylerden biri, *esas* anlamın ve *esas* okumanın varlığını sorgulamaktır. Örneğin, Derrida'da bir metnin okunması hiçbir özsel, hiçbir "gerçek" biçimi olmayan bir kendilik olarak metne ilişkin bir kavrayış getirir; herhangi bir anda ne görünüyorsa öyle olan bir kendiliktir bu; kendi içinden kaynaklanan nedenlerle ve dışardan gelen nedenlerle değişen

bir kendilik; bağlamı, kurucu öğeleri, geçmişi ve geleceği nedeniyle değişen bir kendilik. Metin dışsal bir belirleyici sisteme bağımlılığı olmayan bir nesnedir.[3] Metne ilişkin bu kavrayışın doğru olabileceği fikri bile dehşet vericidir. Bir "taban" anlama inanmak ne kadar kolaydır, anlamın diğer bütün parçalarının krema gibi üzerini kapladığı bir anlam keki... Başka nedenlerin yanı sıra, bu nedenle de, yapısökücülük çok tartışmalı bir yaklaşımdır. Ancak, insan deneyimini ve bu deneyimin ürünlerini yorumlama alanında, kapsayıcı, kesin bir okumanın imkânsızlığını benzer şekilde kabul eden, daha az tartışmalı başka metodolojik çıkış noktaları da vardır. Clifford Geertz, antropolojik verilerin yorumu üzerinde dururken şöyle der:

> "İçinde bulundukları maddî karmaşıklıktan arındırılmış, simetrik imlem kristalleri ortaya koymak, sonra da bunların varoluşunu kendi kendini üreten düzen ilkelerine, insan zihninin evrensel özelliklerine, veya çok kapsamlı, *a priori Weltanschauungen*'e [dünya görüşlerine] bağlamak, varolmayan bir bilimi varsaymak ve bulunamayacak bir gerçekliği tahayyül etmektir."[4]

Geertz'in "katmanlı tasviri"ni, sözgelimi Derrida'da bulunan eleştirel/tarihsel, filolojik çağrışım akımıyla eş tutmak, eşleştirmek biraz zorlama gibi gözükebilir, ama ikisi arasında açıkça bir çakışma mevcuttur. Her ikisinde de şu nokta göz ardı edilemez: Çok karmaşık, dokusu çok incelikli bir fenomenden "esas noktalar"ı veya "asıl okuma"yı soyutlamak, bizzat karmaşıklığın ve incelikli dokunun da birer "öz" olduğunu yadsımak demektir.

Gelgelelim, "belirsiz" ile "anlamsız"ı özdeş tutmak yanlış olacaktır. Bir metnin pek çok sesle konuştuğunu söylemek, o

---

3 Örneğin, Jacques Derrida'nın şu eserlerine bkz.: *De la grammatologie* (Paris, Edition de Minuit, 1967); *L'ecriture et la difference* (Paris, Editions du Sevil, 1967) ve "Living On", *Decontruction and Criticism* çev. James Hulbert (New York: Continuum, 1979), s. 75-176. Adı geçen son kitap, tanınmış yapısökücülerin ve yapısökücülüğe yakınlık duyanların yazılarından oluşan bir derlemedir ve bu yaklaşım için iyi bir giriş kitabı niteliği taşımaktadır.

4 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), s.20.

metnin söyleyecek hiçbir şeyi olmadığı anlamına gelmez, ayrıca metne başat bir yorum getirilemeyeceği için metnin daha az anlamlı olduğu sonucu da çıkarılamaz. Başka insanları, bir tek şekilde, ya psikolojik, ya biyolojik, ya davranışsal ya da mekanik "kendilikler" diye okuyamamamız, onlarla ilişkilerimizden anlam çıkartamadığımız anlamına gelmez ve bu belirsizlik, psikoloji, biyoloji vb.nin içgörülerini geçersiz kılmaz -bu bilimlerin her birinin, insanların birbirlerine varlıklarını duyurdukları pek çok "ses"ten, "yol"dan yalnız bir tanesi üzerinde yoğunlaştığını kabul ettiğimiz sürece mesele yoktur. Şiir de, bu birçok "ses"in kendilerini duyurmakta, bütün karmaşıklıkları içinde kendilerini göstermekte serbest olduğu bir iletişim alanıdır. Dolayısıyla, çok sık sorulan, "Bu şiirin anlamı ne?" sorusunu cevaplamak "Bu kişi ne demek istiyor?" sorusunu cevaplamaktan daha kolay değildir -üstelik ikinci soru, bilimsel araştırmanın nihaî problemlerinden biri olarak soruluşu dışında pek seyrek sorulur.

Anlam ve yorum teorisi alanında bu kısa gezinti, aşağıdaki inceleme için zorunlu bir ektir ve yalnız bir teorik tutumun nihaî formülasyonu olarak değil, aşağıdaki analizlerde geliştirilecek, Osmanlı gazeline bir bakış tarzına giriş olarak görülmelidir. "Bu şiirin anlamı ne?" sorusuyla hesaplaşma süreci, benim için, yapısökücü bir deneyim olmuştur. Metinleri tanıdıkça, daha rahat okudukça, metinleri anladığıma daha çok inandıkça, bir gazelin doğrusal, kesin bir okumasının veya yorumunun varlığına -hatta teorik varlığına- daha az inanır oldum. Bu tutum aşağıdaki bölümlere güçlü bir şekilde yansımıştır. Anlam üzerine konuşmaktan, yorum getirmekten hiç kaçınılmayacaktır, ama aynı zamanda herhangi bir örnekte esas ve doğru anlamı ortaya çıkarmak için kanıtların birbiri ardına sıralandığı bir bilgi yığılması da söz konusu olmayacaktır. Yaklaşım esas itibarıyla göstergebilimsel olacaktır, ama gösterge ile gösterge arasındaki, gösterge ile gönderge arasındaki ve bir gösterge yapısı ile bir başka gösterge yapısı arasındaki ilişkiler, bakış açısına göre değişecektir. Bu da, incelenen metinlere ilişkin bir hakikati yansıtmaktan öte bir şey değildir.

Söz konusu metinler, son derece karmaşık bir sosyo-kültürel bağlam içinde yer alan -çok sayıdaki ve sık sık çatışan motivasyon ve ihtiyaçları yansıtan- olağanüstü yetenekli bireylerin ürünleridir. Böyle bir nesneyi bütünüyle kavramak imkânsızdır. Olsa olsa konunun ana çizgileri ortaya konabilir, bir de sunulan çeşitli bakış açılarının birbirlerini dışlamadığı, herhangi bir şiirin özelliğini, niteliğini anlamaya başlamak için o şiirin, birçok perspektiften görülmesi gerektiği konusunda okuru uyarmak gerekir.

Gelenek

"Divan şiirlerini inceleyebilmek için, önce divan şiiri geleneğini bilmek ve anlamak gerekir" şeklindeki düşünce hiç de yeni değildir.[5] Divan şiirinin, kendisinden önce veya kendisiyle aynı anda gelişen Fars, Arap ve Türk geleneklerinin yanı sıra, kendi geleneğine de ağırlıkla yaslandığını (ve ondan beslendiğini) söylemek aslında aksiyomatik bir tezdir. Edebiyat tarihçileri, geleneğe dayanma konusu üzerinde haklı olarak uzun uzadıya durmuş ve geleneksel beklentilerin şiire getirdiği -görünüşe göre- çok katı kısıtlamalar da aynı şekilde ele alınmıştır. Burada önerilen ise, edebiyat geleneği kavramına çok farklı bir yaklaşımdır. Edebiyat tarihi yaklaşımına göre, bir şiir geleneği, tarihsel bir metinler ve şairler dizisidir, yeni metinler veya yeni şairler buna ilave olunur, ya dizinin düzgün işleyişini sürdürürler ya da bu ilerleyişe yeni bir yön kazandırırlar. Bu çalışma tam tersine, geleneğe -ya da geleneği oluşturan metinler toplamına- bir metin veya tanımlanabilir metin özellikleri taşıyan bir kendilik olarak bakmaya kalkışacaktır; böylece bizzat gelenek de, herhangi bir şiiri yorumladığımız gibi yorumlanabilecektir. Göstergebilim kuramının, önemli katkılarından biri de şudur: Bu kuram dilsel olmayan ya da bizim örneğimizde dilüstü "metinler"i, daha açık bir biçimde metinsellik karakteri taşıyan malzemenin incelenmesine benzer yollarla incelemek

5 "Divan şiiri" terimi, "yüksek" Osmanlı/İslâm geleneğine ait şiirleri, özellikle şairlerin divan adı taşıyan kitaplarından derledikleri türdeki şiirleri anlatır.

için modeller ve bir yöntem sağlamaktadır. Dil sisteminin yanı sıra ve ondan ayrı olarak gösterge ve gönderge sistemlerinin tanınması ve eklemlenmesi araştırmacıya şu fırsatı vermektedir: Edebî türler veya gelenekler gibi anlamlı sosyokültürel ürünlerin işleyişlerini, herhangi bir kurucu öğesininkinden farklı bir hayata ve anlama sahip olan kendilikler olarak incelemek. Gelenek, metaforik olarak, bütün bir kültürün yarattığı şiir-metin olarak görünür. Oluşması yüzyıllar sürmüş, pek çok insanın emek verdiği, olağanüstü zenginliğe ve güce sahip, ayırt edilebilir bir edebî nesne...

Eğer şiir geleneği bir metin sayılırsa, o zaman o metni anlama çabasında önemli bir odak noktası, metin ile bağlam arasındaki ilişki olacaktır, yani gelenek ile geleneğin içinde yaratıldığı ve geleneğin kendisi için yaratıldığı toplum arasındaki ilişki. Bu ilişki hakkında temel bir hipotez şu olacaktır: Sanat hem çevresini yansıtır, hem de çevresine şekil verir. Açıktır ki yansıtma ve şekil verme, herhangi bir anda kendini çok farklı ölçülerde açığa vurabilir. Örneğin, çok bireyselci bir toplumda, şiir geleneği ve sosyal davranış aralıksız olarak değişim geçirebilir ve bireysel girişime ve şiirin yeni veya özgün taraflarına büyük değer yüklenebilir. Öte yandan, bir başka toplumda, sosyal istikrara büyük değer verilebilir, nispeten değişmez bir sosyal ve şiirsel gelenek kendini gösterebilir. Her iki durumda da, şiir, çevresinin doğasını yansıtacak ve böyle yaparak da kendisini üreten sistemi pekiştirecektir.

Sanatın toplumu/çevresini "şekillendirme" işlevinden söz ederken, şöyle bir ayrım yapmak gerekir: Bir yanda, iklim, doğal afetler, demografi, teknoloji, hastalık, savaş gibi nesnel gerçekliğin aktif kuvvetleri -bunlar değişim ve uyarlamayı doğrudan doğruya zorunlu kılarlar- öte yanda, uyarlamaya biçim ve anlam veren, onu katlanılabilir hale getiren, sanat, felsefe ve din gibi yorum ve algılamayla ilgili kuvvetler... İnsanlığın bilinen, şaşırtıcı ve büyük özelliklerinden biri de, değişimle başa çıkmak üzere yeni sistemler geliştirme yeteneğidir. Daha az dikkate alınan şaşırtıcı özelliklerinden biri ise, insanın soyut düşünce ve öz-düşünüm kabiliyetine, bir gelecek duygusu ta-

şımasına rağmen, genel istikrar ve güvenlik duygularını geliştirme yeteneğidir. İnsanlar inanılmaz bir karmaşıklık ve çelişkiyle karşı karşıyayken, yaşantılarını, akıl ve uyumu az çok koruyarak, birarada yaşayacakları bir şekilde düzenleyebiliyorlar. Sanatın veya bizim örneğimizde şiirin, şekil verici ve yansıtıcı kuvvetinin böylesi bir uyumun ortaya çıkmasına nasıl katkı yaptığı da, aşağıdaki sayfalarda önemli bir tema olarak derinlerde her zaman bulunacaktır.

Daha açık bir giriş gerektiren bir başka alan ise, toplum ve şiir geleneği genel kategorilerinin bu çalışmada nasıl kullanıldığıdır. Toplum üzerinde dururken, bu tip bir araştırmanın hedefleri bakımından en önemli özellikler ve eğilimler, geniş bir toplum kesiminde genel olarak gözlemlenebilen özellik ve eğilimlerdir. Bundan ötürü, bireyleri nüfus çoğunluğundan ayıran özellikler çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Sosyal psikolog Erich Fromm sosyal karakter terimini kullanır ve bu terimi şöyle tanımlar: "Bir grubun paylaştığı temel yaşantıların ve hayat tarzının bir sonucu olarak gelişen ve grubun çoğu üyesinin karakter yapısını oluşturan esas çekirdek."[6] Söz konusu terim ve tanım, bu çalışmanın hedefleri açısından anlamlı ve yararlı gözükmektedir ve şiir geleneği kavramı için de bağlama göre gerekli değişiklikler yapılarak kullanılacaktır. Yani "gelenek" denen şeyin "şiir karakteri" olduğu pekâlâ düşünülebilir ve "şiir karakteri", ortak motivasyonlardan, ortak etkilerden ve ortak bir bağlamdan doğmuş bir grup şiirin çoğu örneğinde kendini gösteren şiir özelliklerinin esas çekirdeği diye tanımlanabilir. Bu çalışmanın özü pek çok bakımdan, Osmanlı gazelinin şiir karakteri olacaktır, ayrıca o şiir karakterinin ne anlama geldiği ve nasıl anlamlı olduğunu anlamak üzere bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılacaktır.

Çıkış noktası olarak böylesine yeni ve alışılmadık bir yaklaşımın seçilmesinin yerinde olup olmadığı ve zamanlamanın doğru olup olmadığı gayet tabiî ki sorulabilir -hele edebiyat tarihinin el atmadığı, nispeten bâkir bir alanda... Cevap, şu düşünce-

6 Erich Fromm, *Escape from Freedom* (New York: Avon Books, 1941), s. 305.

mizde saklıdır: Edebiyat tarihçiliğinin Osmanlı divan şiirine dokunuşu gerçi pek yetersiz, hafif olmuştur, ama bu dokunuş, kimi önemli açılardan, öldürücü bir darbe etkisi yaratmıştır.

Edebiyat tarihçileri dünyasının büyük yanılsamaları ve yanılgıları arasında şu inançlar da bulunur: Uzmanlar, konunun uzmanı olmayan kişilere göre nitelikleri ve eğitimleri bakımından hissedilir bir şekilde daha tarafsızdır. Her türlü uzmanlık geleneği, zamanla, ele aldığı nesneye ilişkin daha doğru ve daha nesnel bir kavrayış geliştirecektir; küçük "doğru"ların toplanması, eninde sonunda büyük "doğru"ları getirecektir. Aslında, tam bir nesnellik, mesleklerimiz ne olursa olsun, biz ölümlüler için erişilmesi imkansız bir şeydir. Bir kişi, kendisini biçimlendiren, kalıplar içerisine sokan kuvvetlerle arasındaki tüm bağlardan silkinip kurtulamaz. Ayrıca, başka insanlarla, zamanın ve koşulların sunduğu öznel, yorumlayıcı çerçeveler sayesinde anlamlı olan bir dil dışında iletişim kuramaz. Dolayısıyla, nesnelliğimize en çok güvendiğimiz ve nesnel olma yönünde en güçlü baskıyı hissettiğimiz yerler, belki de, irrasyonel, öznel belirlenimlerle yönlendirilip körleştiğimiz yerlerdir. Bu nedenle, bir uzmanlık geleneğinin, doğru bir izlenim üzerine olduğu kadar, yanlış bir izlenim üzerine inşa edilmesi de çok doğal ve kolaydır. Benzer şekilde, en basit ve soyut durumlar dışında bütün durumlarda, mevcut "doğru"lar toplamından savunulabilir, ama yanlış bir sonuca varmamız, böyle bir sonuç üretmemiz daima mümkündür.

Osmanlı divan şiiri örneğinde, uzmanlığın getirdiği yanılsamanın gücü çok kuvvetli bir şekilde hissedilir. Bu alanda mevcut yayınların hemen hemen tümü, nispeten az sayıda uzman tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu kişilerin hepsi, şiir hakkındaki hakikat dağarcığımıza büyük katkılarda bulunmuştur; ancak, bu küçük grup içinde yalnız birkaç kişi, toplanan, yığılan bilgilerden önemli eleştirel sonuçlar çıkarmıştır. Dolayısıyla, bu sonuçların etkisi, sayılarına oranla son derece büyük olmuştur. Bu alanın devleri konuştuğu zaman seslerinin yankıları yıllar boyu duyulmuş, başka sesleri beyhude ve gereksiz kılmıştır. Dahası, böylece dile getirilen yargıların birçoğu, hem Türki-

ye'de hem de Batı'da, politik, kültürel ve ırkla ilgili bugün hâlâ güçlü olan inançlardan beslenmiş, onlardan doğmuştur. Bundan ötürü, Osmanlı kültürünün -artık tarihe karışmış bir kültürün- yorumlanışını sorgularken, günümüzün kimi insanları için çok önemli öncülleri sorgulama tehlikesi de başgösterir. Osmanlı divan şiirinin yorumlanması, hep siyasal bir konu olmuştur ve bugün de öyledir. Divan şiirine ilişkin devraldığımız varsayımların birçoğunun politik niteliğini açıkça görüp kabul etmezsek, divan şiirinin anlamını ve işlevini yararlı bir şekilde "anlama" yolunda ilerlediğimiz yanılsamasından kurtulamayız.

"Uzmanların yanılsaması" sözüyle kastedilen şeye örnek vermek için, divan şiirine ilişkin "bildiğimizi" sandığımız şeylerden bazılarına göz atalım. Hepimiz biliyoruz ki, divan şiiri Türk kültürüne yabancı bir ilave idi; okumuş, küçük bir elitin ürünüydü; dili ve konuları seçkin bir azınlık dışında kimse tarafından anlaşılmıyordu; ayrıca çok nadir durumlar dışında, günlük hayatta olan bitenlerle veya içinde yaşadığı toplumun koşullarıyla ilgisi bulunmuyordu. Bunu nereden biliyoruz? Bu anlayışı, yalnızca 19. yüzyılın ilk yarısına uzanan bir eleştiri geleneğinden edindik. Söz konusu eleştiri geleneğinin vardığı yargılar çok sert ve çok keskindi. Osmanlı şiiri üzerine temel anıtsal eserin yazarı E.J.W. Gibb, divan şiiri geleneği üzerine görüşünü şöyle özetler:

> "Bu uzun dönem boyunca, ona [Osmanlı şiirine], yetiştiği dar okul dışında hiçbir sesin ulaşmadığını; Fars kökenlerden doğup, sonuna kadar da bu ana gövde içinde kaldığını; bu dar çerçeveden kurtulmak için verdiği boş bir mücadelenin ardından, ölü bir kültürün durgun bataklığına sürüklenip kaldığını gördük."[7]

Modern Türk edebiyat tarihinin kurucusu M.F. Köprülü, aynı bakış açısıyla şöyle der:

> "Hayatı en gizli, en karışık köşelerine kadar göstermeyen, ruhumuzun hamlelerini anlatmayan, duygularımızı tıpkı hayatta

7 E.J.W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry* (bundan sonra *HOP* diye anılacak), 6 cilt (Londra: Luzac, 1907), cilt 5, s. 3.

olduğu gibi saf ve derin bir surette duyurmayan, elemlerimizi, felaketlerimizi, ahlakî yaralarımızı açık açık aksettirmeyen bir edebiyat, hayat ile rabıtasız ve sahte bir edebiyattır..."[8]

Bunlar, yalnızca en etkili ve en çok yankı uyandırmış seslerden seçilmiş örneklerdir; bu görüşe karşı çıkanların en yürekliileri bile sonunda şöyle der gibidir: "Evet, ama Fars edebiyatını taklit ederken harika bir iş yapmıştır, sahteliği de çok güzel bir sahteliktir."[9] Şurası bir gerçek ki, yukarıda dile getirilen görüş, yerleşmiş eleştiri ölçütünün ayrılmaz bir parçasıdır. Yine de, bana öyle geliyor ki, bu görüş tamamen yanlıştır. Gibb'in veya Köprülü'nün ya da onlardan sonra gelen kuşakların, verilerini bozduğunu ya da vardıkları yargıları sinik bir şekilde tersyüz ettiklerini söylemek istemiyorum. Demek istediğim yalnızca şudur: Politik, sosyal ve kültürel etmenler yargılarımı öylesine etkiledi ki, bu yargılar Osmanlı divan şiirini değil, o dönemin koşullarında geçerli olan yaygın ve köklü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır.

Örneğin Gibb, İngiliz İmparatorluğu'nda hâkim olan bir inancı, Batı kültürünün üstünlüğünü yansıtır sürekli olarak. Batı kültürünün Türkiye'de benimsenmesi hakkında şöyle yazar:

"Asya, yerini Avrupa'ya bırakma noktasındadır ve asırların geleneği geçmişe karışmak üzeredir. Batı dünyasından gelen

8 Seyit Kemal Karaalioğlu, *Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1973), s. 567-568. Burada sunulan Köprülü alıntısı, ilk kez *Tevhid-i Efkâr*'da (18 Mart 1922) yayımlanmış "Hayat ve Edebiyat" başlıklı bir yazısından yapılmıştır. Bu yazı, şu kitapta yer almaktadır: *Köprülü'nün Edebî ve Fikrî Makalelerinden Seçmeler*, Orhan F. Köprülü, ed. (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1972), s. 63 - 67. Gerçi Karaalioğlu'nun bu alıntıyı yorum getirmeden sunması, benim savımı doğrular niteliktedir, ama haksızlık etmemek için şunu da belirtelim, bu görüş, Köprülü'nün kariyerinin oldukça erken bir dönemine aittir ve kendisinin daha sonraki, olgunluk dönemi yargılarından çok daha aşırı bir nitelik taşımaktadır. Bu konu hakkında beni aydınlattığı için Robert Dankoff'a teşekkür ederim.

9 Karaalioğlu'nun kitabındaki, Köprülü alıntısının da bulunduğu (bkz. 8. not) bölümde, çeşitli Türk yazarlarının divan şiirinin doğası hakkındaki bir dizi yorumuna yer verilmektedir. Bu yorumlar, bu bölümde ileri sürülen iddiaların ışığında çok öğretici bir nitelik taşıyor. Esas itibarıyla aynı bakış açısına dayanan, divan şiirine daha sıcak yaklaşan bir görüş için bkz.: "Eski Şiir", Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969), s. 186 -188.

bir ses, Doğu semalarında İsrafil'in suru gibi yankılanmaktadır; ve işte, Türkiye'nin ilham kuvvetleri ölüm uykusundan uyanmakta, bütün ülke coşmuş bayram etmekte, hayat bulmaktadır, çünkü insanların gözleri önünde yeni bir dünya, yeni bir sema doğmuştur. İnsanların kulakları, şu anda ilk defa, dağların, tepelerin, vadilerin seslerini duymakta; gözleri açılıyor, artık bulutların ve dalgaların anlatmak istediklerini görebilecekler."[10]

Türklerin, Avrupalılardan öğrenmeden önce kendilerini ve kültürlerini edebiyatla ifade etmekten âciz oldukları türünden bir inancınız yoksa, yukarıdakiler de dahil olmak üzere Gibb'in söylediği pek çok şeyin, ırkçı saçmalıklardan öteye gitmediğini görürüz. Ne yazık ki, Gibb'in *History of Ottoman Poetry* (Osmanlı Şiiri Tarihi) adlı eserinde, yararlı bilgilerden oluşan o zengin dağar, bu tür bir renk taşıyan ve ırkçılıkla lekelenmiş eleştirel ifadelerle iç içe geçmiştir ve olgusal malzemenin geçerliliği, çok sayıda temelsiz varsayıma da inandırıcılık kazandırmak gibi bir işlev görmüştür.

Köprülü ise, tarihteki en eksiksiz ve köklü kültür devrimlerinden birinin tam ortasında bulunuyordu. O devrimin ve belki de Türk halkının menfaatleri, Osmanlı kültürünün (Osmanlı politik sistemiyle birlikte) içindeki "gerçek Türk" kültürüne ciddi bir zarar vermeden atılabilecek, tasfiye edilebilecek anlamsız bir kabuk olarak görülmesini gerekli kılıyordu. Kuşkusuz, Türk araştırmacılar, Gibb'in pek de gizli olduğu söylenemeyecek varsayımını, yani Türklerin ve genel olarak Müslüman "Doğulular"ın Avrupalılardan kültürel bakımdan aşağı olduğunu açıkça kabul etmezler. Yine de, Türkiye'deki eğilim şu iddiayı savunma yönündedir: Türk kültürünün "gerçek" ifadesi halk edebiyatında bulunabilirdi ve bugün de onu orada aramak gerekir. Bu iddia, Türkleri, aşağı kültür şeklindeki saçma suçlamadan kurtarıyordu, ama getirdiği bedel de çok ağırdı: Beş asırlık Türk yüksek kültürünün gerçekten aşağı olduğunun kabul edilmesi, ayrıca divan şiirinin anlamı ve

10 Gibb, *HOP*, cilt 5, s. 3.

değeri hakkında, titiz edebî analizlerden çok, politik ve psikolojik fantezilere dayanan, aşağılayıcı, gözden düşürücü bir dizi öncülün kabul edilmesi.

Yukarıda bahsedilen bu ve benzeri görüşler, eğer onları doğuran inançlar ve koşullar bugün hâlâ devam etmese ve temel eleştiri varsayımlarımızın yeniden gözden geçirilmesine karşı güçlü engeller çıkarmasa, önemsenmeye değmezdi ve kolayca ayıklanıp atılabilirdi. Batılılar, hâlâ, Batı kültürünün ve Batı değerlerinin, Batılı olmayan ulusları, çektikleri sıkıntılardan "kurtaracağına" dair bir inanç taşıyorlar, oysa tersini gösteren pek çok kanıt var. Benzer şekilde, Türkiye de, hâlâ şu inancı canlı tutmaya çalışıyor: "Osmanlı" kültürü ile "gerçek Türk" kültürü arasında anlamlı bir ayrım bulunuyordu -bu ayrım "yüksek kültür" ile "halk kültürü" arasındaki doğal farkların çok ötesine gider.

Yukarıda yapılan yorumların amacı, bu alana onca katkı yapan seleflerimizin çabalarını değersiz göstermek değildir; bilinçdışı, dolayısıyla kaçınılmaz bir sapma sonucu bozulan bir eleştiri perspektifinde düzeltme yapılmasının gerekliliğini öne sürmektir. Bu çalışmanın başta gelen hedeflerinden biri, Osmanlı gazellerinin genellikle kabul edilen özelliklerine, kanıtlarla, kökten farklı bir yorum getirmektir. Bu yorumun temel öncülü şudur: Osmanlı gazeline ilişkin "herkesin bildiği şeyler" eleştirel/değerlendirmeci bir bakış açısından, en hafif tabiriyle ciddi kuşku uyandıran şeylerdir.

Örneğin şu tezleri ortaya atalım. Chaucer'in şiirlerine ne kadar Fransızca ya da Milton'ın şiirlerine ne kadar Latince veya Goethe'nin şiirlerine ne kadar İngilizce denebilirse, Osmanlı divan şairlerinin şiirlerine de, o kadar Farsça denebilir. Divan şiiri, bir okumuşlar eliti tarafından üretilmiştir, pekiyi ama "yüksek kültüre ait" hangi şiir bu nitelikte değildir ki? Divan şiirinin "zor" veya "kapalı/anlaşılmaz" unsurlarına gelince, bu unsurlar kuşkusuz mevcuttur, ama divan şiirinin "anlam"ı yalnız bunlarda değildir, sade ve hiç de anlaşılmaz olmayan pek çok unsur da bu şiirin parçasıdır. Kaldı ki, bir üniversite sınıfında Shakespeare gayet zor ve kapalı gözükebilir, ama kalabalıkları Globe Tiyatrosu'na çeken herhalde bu özellikleri

değildi. Son olarak, kanıtların ışığı altında, şunu söylemek son derece akla yatkın gözüküyor: Osmanlı divan şiirinin, yaklaşık beş yüzyıl boyunca serpilip gelişmesine kaynaklık eden başlıca şey, bu şiirin geniş bir kitlenin ilgilendiği önemli konuları akıcı, anlamlı ve dolaysız bir biçimde dile getirmiş olmasıdır. "Gerçek" hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi vardır.

Yukarıdaki paragraftaki her tez, divan şiirinin alışılageldik, yerleşmiş değerlendiriliş tarzının kabul edilen (ama çoğu zaman açığa vurulmayan), esaslı bir öncülüne aykırı düşmektedir. Okurun, benim hipotezlerimden herhangi birini a priori kabul etmesi gibi bir ısrarım yok. "Herkesin bildiği şeylere" duyduğu inancı bir süre için askıya almasını ve yeni bir bakış açısına açık olmasını istiyorum yalnızca. Bu alana, pek çok "yeni" bilgi sunmak gibi bir iddiam yok, elimizin altında bulunan birçok eski olguyu değişik şekillerde düzenlemek ve yeniden düzenlemek iddiasındayım; kanımca, bu değişik şekiller, Osmanlı toplumu bağlamında Osmanlı gazelinin anlamını daha iyi ve daha doğru olarak gösterecektir.

Şu da var ki, bu çalışmanın hazırlanması sırasında ilk kez sistematik olarak incelenmiş ve yorumlanmış, Osmanlı şiirinin diliyle ilgili bazı noktalar mevcuttur. Esas olarak Osmanlı toplumuyla ilgilenen okurlar, bu noktaların incelendiği bölümleri güç ve kendileri için yararsız bulabilirler; bu nedenle, o okurlara şunu önereceğim: İkinci ve üçüncü bölümlerde yalnızca genel değerlendirmeleri ve sonuçları dikkatlice okuyup ilgili bölümlerin diğer yerlerini hızlıca geçebilirsiniz. O bölümlerdeki incelemeleri, bu kitaba şu inancımdan ötürü koydum: Osmanlı şiirine ve Osmanlı toplumunun bu şiirle ışığa kavuşan yönlerine bakışımız, hiçbir kanıt gösterilmeden öne sürülen, izlenime dayalı savlardan dolayı fena halde bozulmuştur. Buna bulunacak mantıksal çare de, kendi yöntemlerimi ve kanıtlarımı, konunun diğer uzmanlarının incelemesine sunmaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

Konuşma Tarzı: Şiirsel Sözdizim

Sözdizimsel özelliklerin analizi ve yorumlanması, Osmanlı şiiri incelemelerinin geçmişte bir parçası olmamıştır, günümüzde de incelemelere temel oluşturacak herhangi bir yeni çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu durumun gayet anlaşılır nedenleri vardır. Birincisi, sözdizim kurallarının derinlemesine dilbilimsel analizinin yapılması ve bu kuralların "şiirsel" sözdizimde özel kullanımlarla ilintisinin kurulması, nispeten yeni gelişmelerdir. Üretken-dönüşümsel gramer teorisinin ortaya atılması ve sözdizime ilginin büyümesi de nispeten yeni birer gelişmedir. İkincisi, bu alanda en güvenilir çalışmaları, elbette, ana dili Türkçe olan kimseler yapacaktır, oysa Türkiye'de, çeşitli tarihsel ve sosyal nedenlerle, modern dilbilimle ilgilenenler ile Osmanlı edebiyatıyla ilgilenenler hemen hemen hiç kesişmeyen iki küme oluşturmaktadır. Bundan ötürü, divan şiirinde sözdizim özelliklerini ele almaya yönelik herhangi bir girişim ister istemez başlangıç düzeyinde, son derece sınırlı ve bir ölçüde spekülatif olacaktır. Dolayısıyla, buradaki sözdizim incelemesi şunlarla sınırlı olacaktır: (a) Divan şiirinin sözdizim kurallarının çok genel bir tasviri; (b) söz konusu kuralların getirdiği sonuçlar hakkında bazı hipotezler; (c) bu ikisinden ne anlam çıkarılabile-

ceği üzerine bazı hipotezler.[1]

İncelemenin ilk bölümünde -divan şiiri sözdizim kurallarının tasviri- günlük konuşma Türkçesi, karşılaştırma için bir temel olarak kullanılacaktır. Yani, divan şiirinin sözdizim kuralları şu şekilde tanıtılacaktır: "Aşağıdakiler dışında günlük konuşma Türkçesi'nin kurallarıyla aynı..." Bu seçimin gerekçeleri şöyle özetlenebilir: Günlük konuşma Türkçesi araştırmacıların kolayca veri toplayabileceği bir alandır, çünkü kuşkulu sözcelerin kabul edilebilirliği konusunda ana dili Türkçe olan bir kimseye başvurmak her zaman mümkündür; ayrıca, günlük konuşma Türkçesi, sözdizim alanında divan şiirinin diliyle çok büyük ölçüde örtüşür. Osmanlı nesrini bir model olarak kullanacak olsaydık, örtüştükleri alanlar pek sınırlı olur, özel kurallara duyulacak ihtiyaç ise aynı oranda büyük olurdu. Dolayısıyla, incelemenin bu bölümünde günlük konuşma Türkçesi'nin kullanımı, yalnızca, bir model olarak elverişli oluşundan kaynaklanmaktadır ve başka hiçbir bağlantıyı varsaymamaktadır.

İncelemenin yorumla ilgili, daha spekülatif kısmında ise, günlük konuşma Türkçesi'nin sözdizim kuralları ile divan şiiri dilinin kuralları arasındaki kanıtlanabilir örtüşme, divan şiirinin anlam üretme sisteminin bir yönünü göstermesi bakımından gerçek, önemli ve temsilî sayılacaktır. İlk bakışta, bu, gayet şüpheli bir iddiayı öne sürmek gibi gözüküyor; yani, 20. yüzyıl konuşma dilinden, daha 14. yüzyılda kullanılmaya başlanan bir dil altkümesine bir sıçramayla geçilip anlam alanında çıkarımlar yapılabileceğini öne sürmek... Ne var ki, bu iddia, birarada düşünüldüğünde, divan şiirindeki sözdiziminin yorumu için -tek değilse de- sağlam bir temel sağlayacak bir

1 Bu bölüm, Dr. Güliz Kuruoğlu'yla birlikte, Middle East Studies Association'a sunulmak üzere hazırladığımız bir tebliğin (New York, 1978) hayli değiştirilmiş bir versiyonudur. Dr. Kuruoğlu mükemmel bir dilbilimcidir, kendisi, hem makaledeki dilbilimsel içgörülerin çoğunu sağlamıştır, hem de edebiyata dilbilimsel yaklaşımlar alanında beni bilgilendirmiştir. Tebliğin yeniden yazılmış şeklinin ve s. 40'tan itibaren sunulan malzemenin sorumluluğu tamamen bana aittir ve Dr. Kuruoğlu bu versiyondaki hatalardan veya eksikliklerden kesinlikle sorumlu tutulamaz.

dizi varsayıma dayanmaktadır.

En genel varsayım şudur: Sözdizim veya cümlenin öğelerinin dizilişi kendi başına anlamlıdır. Bu da, örneğin, aşağıdaki cümleler arasında önemli bir fark var demektir: (1) Mary'ye bütün paramı bırakacağım. (2) Bütün paramı Mary'ye bırakacağım. (3) Bırakacağım bütün paramı Mary'ye. Gayet açık ki, ikinci cümlede, parayı alacak kişiye özel bir vurgu yapılmaktadır, üçüncü cümle ise şiir dışında herhangi bir bağlamda çok acayip görünecektir. Cümlenin öğelerinin dizilişi hakkında belli beklentilerimiz olduğunun ve bizzat bu beklentiler üzerine varyasyonların öğretici olduğunun farkına varılması, edebî yorumlar alanında yeterince uzun bir tarihe sahiptir, öyle ki bunu güçlü bir hipotez olarak kabul edebiliriz.[2]

Bu hipotezden şöyle bir mantıksal çıkarım yapılabilir: Sözdizimsel anlamın kavranması, o anlama önceden belli ölçüde vâkıf olmayı gerektirir. Anadili Türkçe olan bir kimse, Türkçe sözdizim kuralları ve çeşitli sözdizimsel seçimlerin anlamı konusunda gelişmiş ve aktif bir yeterliğe sahip olduğu için, yukarıda örnek verilen üç cümle arasındaki farkın anlamlılığını ayırt eder. Anadili Türkçe olmayan bir kimse ise, böyle bir kişiden farkların tasvirini öğrenebilir veya bir tasvir üretecek ek bilgi alabilir. Anadil olarak konuşulmayan diller söz konusu olduğundaysa, bu tip bir bilgi edinmek imkânsızdır, hatta "ölü" dilin sözdizim kurallarının yeniden inşası bile, tek başına, sözdizimsel anlam için kesin kanıt sağlamaz. Nitekim, Osmanlı Türkçesi'nin bazı önemli ağızlarının yeniden inşasında ilerleme sağlanmışsa da, bu ağızların sözdizimlerinin tasvirleri ve divan şiirinin benzer bir tasvirinin onlarla karşılaştırılması, şiirsel sözdizimin anlamının saptanmasında pek bir değer taşımayacaktır. Anadili Türkçe olan kimseler aracılığıyla ulaşabil-

2 Edebiyata dilbilimsel yaklaşımlar alanında yapılan çalışmalara genel örnekler için bkz. Donald C. Freeman, ed., *Linguistics and Literary Style* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970); Seymour Chatman, ed., *Literary Style: A Symposium* (Londra: Oxford University Press, 1971). Bu bölümde kullanılan malzemeyi hazırlamamızda bizim için yararlı olan özgül bir çözümleme örneği, Irene Fairley'nin e. e. cummings'in şiiri üzerinde yaptığı çalışmadır: "Syntactic Deviation and Cohesion," *Language and Style* 6 (1973) s. 216-229.

diğimiz ise, modern konuşma dilidir. Modern konuşma dili, çok genel bir düzeyde sözdizimsel anlam için aşağıdaki nedenlerle kabul edilebilir bir analog olarak gözükmektedir: (1) DŞ'nin (divan şiiri) sözdizimi ile GKT'nin (günlük konuşma Türkçesi) sözdizimi arasında çok büyük bir örtüşme vardır; (2) GKT'nin genel kelime dizilişi özelliklerinin çoğunun, aynı zamanda, Osmanlı konuşma Türkçesi'nin özellikleri olduğu anlaşılmaktadır; (3) nispeten kısa (600 yıllık) bir doğrusal gelişme döneminde, esas sözdizimsel yapıların kendileri aynı kalırken, sözdizim kadar temel bir dil unsurunun esas anlamının çarpıcı bir değişikliğe uğramış olması zayıf bir ihtimaldir.[3]

Ayrıca, DŞ'deki sözdiziminin anlamı üzerine hipotezlerin yalnızca GKT'yle benzerlikler temelinde kabul edilmesi istenmemektedir. Gerçekte, bu tür benzerlikler, sözdizimsel anlam hakkında söyleneceklere ilişkin kanıtların yalnızca bir parçasını oluşturmaktadır. Şurası açık ki, yukarıda sıralanan sebeplerle, divan şiirindeki sözdiziminin anlamı hakkındaki herhangi bir ifade için kesin kanıt asla bulunmayacaktır, sunacağımız kanıtlar da ikinci dereceden kanıtlar olmaktan öteye gitmeyecektir. Sözdizimsel anlamla ilgili kurduğumuz herhangi bir hipoteze duyacağımız güvenin derecesi, sözdizimden çıkartılan anlamın gazelin anlaşılmasında yararlı olma ve başka kaynaklardan elde edilen anlamla uyum içinde olma derecesiyle doğru orantılı bir biçimde artacaktır.

Aşağıdaki analizde kullanılan veriler bazı 16. yüzyıl şairlerinin (Figanî, Bakî, Hayalî, Zatî) divanlarından seçilen 75 gazellik örneklemin sözdiziminin derinlemesine incelenmesi sırasında toplanmıştır.[4] Bu örneklemden (bkz. Ek) sağlanan söz-

---

3 Konuşma Türkçesi'nin Osmanlı dönemindeki ve daha eski dönemlerdeki sözdizimi için belki de en ilgi çekici kanıtlar Haydar Ediskun'un şu çalışmasında bulunur: "Devrik Cümle Üzerine Bir Araştırma", *Dilbilgisi Sorunları* (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1967), s. 130-138.

4 Abdülkadir Karahan, *Figanî ve Divançesi* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1966); Rudolf Dvorak, ed., *Baki's Diwan: Ghazalijjat*, cilt 1-2 (Leiden: E.J.Brill, 1908-1911); Ali Nihad Tarlan, ed., *Hayalî Bey Divanı* (İstanbul: Bürhaneddin Erenler Matbaası, 1945); Ali Nihad Tarlan, ed., *Zatî Divanı*, cilt 2 (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası,1970).

dizimsel tasvir, daha sonra, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla dek değişik zaman dilimlerine ait çok sayıda şiire de uygulanmış, eksiksiz olup olmadığı sınanmıştır. Bu çalışmanın ağırlığı, bir senkronik bütün olarak geleneği tasvir eder nitelikte olduğu gösterilebilen unsurlar üzerinde olduğu için, gelenek için çok karakteristik olduğu saptanan sözdizim boyutları aşağıdaki incelemede kullanılmıştır.

Sözdizim ve Yorum

Kelime Dizilişinin İşlevi

Divan şiirinin dilinde görülen belli başlı sözdizim özellikleri Ek'te örneklerle anlatılmıştır. Aşağıdaki genel yargılar orada anlatılanlardan çıkarılabilir. DŞ'nin, yazılı Osmanlı Türkçesi'nin diğer altkümelerinden şu bakımdan esaslı bir farkı vardır: DŞ, modern konuşma dilinde (GKT) gözlemlenen bütün sözdizimsel serbestliklere imkân tanımaktadır. Ayrıca, cümlenin öğelerinin dizilişinde, GKT'nin kurallarında kısıtlamalar getirilen bazı yer değiştirmelere, DŞ'nin kuralları izin verir. Örneğin, GKT'de diziliş kuralları, cümlecik için, cümle için olduğundan daha kısıtlayıcıdır, bunun nedeni, muhtemelen şudur: Bir öğenin, bir cümleciğin sınırları dışına taşması onu başka bir cümleciğin sınırları içine sokar ve bunun sonucunda, sözdizim açısından, içinden çıkılmaz anlam karışıklıkları doğar. Gelgelelim, DŞ'nin kurallarının, cümleler ile cümlecikler arasında bir ayrım yapmadığı anlaşılıyor, öyle ki *sözdizimsel* belirsizlikler üretilmesi, DŞ'de sık rastlanan, olağan bir durumdur.

Dolayısıyla, DŞ'nin kullanıcısı (yani şair) cümle öğelerinin dizilişinde çok geniş bir seçenekler yelpazesine sahiptir. Çok

Örneklemimizdeki ve metindeki örneklerin yukarıda anılan divanlarda eşit olarak dağılmadığını belirtmemiz gerekir. Örneklemimizin büyük kısmını Figanî Divançesi'nin incelenmesi için toplanan örnekler oluşturmaktadır ve diğer divanlar, yeni ve daha iyi örnekler bulunup bulunamayacağını saptamak üzere, o örneklemin sağlıklılığını kontrol etmek için kullanılmıştır. Benzer nedenlerle, örneklem gazellerle sınırlı tutulmamıştır, bir örnek (Ek, örnek 6) gazelden değil, Bakî'nin Kanûnî Mersiyesi'nden alınmıştır.

sınırlı ölçü kalıpları içinde kısıtlanmış olan şair için, seçme özgürlüğü kuşkusuz bir kolaylık, hatta ister istemez başvurulacak zorunlu bir yol niteliğindedir. Yine de, Türkçe'de cümlenin öğelerinin dizilişi bir anlam taşır ve belirli dizilişlerin yorumlanışı, bu dizilişleri üreten nedenler ne olursa olsun, bir ölçüde o anlama bağlı olacaktır. Türkçe sözdizimin yorumlanması yolundaki çalışmalar hâlâ çok ilkel bir aşamadadır; yine de, birkaç temel ilkeyi sıralamak mümkündür.[5]

Türkçe'de temel bir bildirme kipi cümlesinde diziliş, "özneler + nesneler + yüklem" şeklindedir. Gerçi, bugüne kadar, kategorilerin dizilişini saptamak mümkün olmuştur, ama temel bir bildirme kipli cümlede bile, tek tek nesnelerin/tümleçlerin dizilişini belirlemek imkânsızdır. Dolayısıyla,

"Ayşe kitabı masaya koydu."

ve

"Ayşe masaya kitabı koydu."

cümlelerinin her ikisi de, dilbilgisi açısından eşit ölçüde kurallı dizilişlerdir. Bu iki cümle arasındaki fark, cümledeki vurguyu belirleyen bir kuraldan doğmaktadır. İlgili kural basitçe şöyle ifade edilebilir: Yüklemden hemen önce gelen öğe, cümlede vurgulanan öğedir. Dolayısıyla, yukarıdaki cümleler, aşağıdaki İngilizce (vurgulanan öğeler gösterilmiş) cümlelere benzer: (1) Ayşe put the book *on the table*. (2) Ayşe put *the book* on the table.

Türkçe'de vurgunun yüklem öncesi yeri değişmediği için, dilde, cümlenin vurgusunu değiştirmek üzere öğeleri hareket ettirmek için çok sayıda kural bulunması zorunludur. Öğelerin yer değiştirmesiyle ilgili temel kurallar üç tiptir. Birinci tip, çeşitli nesnelerin/tümleçlerin odak konumunda (yukarıdaki ilk iki örnekte olduğu gibi) bulunduğu temel bildirme kipinde cümle dizilişlerini (Özne-nesne-yüklem) üretir.

---

5 Bu bölümdeki kuramsal malzemenin çok önemli bir bölümü Güliz Kuruoğlu'nun şu çalışmasına dayanmaktadır: *Word Order in Turkish* (Yüksek lisans tezi, University of Washington, 1975).

Sözdisimsel vurgulama adı verilen ikinci tip, "eski" veya "bilinen" bilgiyi cümlenin başına yerleştirir, "yeni" bilgiyi ise odak konuma koyar. Üçüncü tip, devrik kuruluş "bilinen/eski" bilgiyi yüklemin sağma atar. Şu örneklerde olduğu gibi:

Sözdizimsel vurgulama:

Masaya kitabı Ayşe koydu.

Devrik kuruluş:

Masaya koydu Ayşe kitabı.

Bu üç temel diziliş tipinin her birinin kendine özgü belli sonuçlar getireceğini gözden kaçırmamak gerekir. Temel bildirme kipli (Özne-nesne-yüklem) cümle, hem Osmanlıca'da, hem de günümüz Türkçesi'nde yazılı mesajlardaki başat biçimdir, ayrıca bağlamdan en az etkilenen cümle örneğidir. Yani, bu kipteki mesajların yorumları, mesajın kendisine dışsal olan bağlamlara hemen hemen hiç bağlı değildir. "Diyalog kipleri" denebilecek diğer iki durumda ise, "paylaşılan bilgi" ve "yeni bilgi" kavramları, mesajın verildiği bağlam hakkında konuşanın ve dinleyen(ler)in ortak bir bilgi paydasına sahip olduklarını varsayar.

Odak, vurgu ve bağlamla ilgili yukarıda belirtilenlerin yanı sıra, Türkçe bir cümlede öğelerin dizilişi, cümlenin yalnızca kelimelerinden çıkarılamayacak başka tip bilgiler de iletebilir. Örneğin, iyelik bildiren bir tamlama, "benim kitabım", kelimelerin yeri değişince bir sevgi ifadesine dönüşebilir: "kitabım benim".

Benzer şekilde, bir cümlenin yüklemine odaklanma, bir yoğunluk ve duygusallık katabilir söylenenlere. Örneğin: "Seni öldüreceğim" sözü, genellikle, serinkanlı bir tehdit ifadesi olarak algılanır, ama "Öldüreceğim seni!" ifadesi, bir haykırıştır; o andaki durumla ilgili, birden söylenen, bir duygunun ağırlığını taşıyan bir sözdür.

Yukarıdakiler, Türkçe'de sözcelerin sözdiziminin, o sözcelerin yorumlanmasında oynadığı rolü en açık biçimde gösteren örneklerden yalnızca birkaçıdır. Bundan sonraki adımımız şu-

dur: Bu temel olguların, Osmanlı divan şiirinin dili söz konusu olduğunda yorum için ne gibi sonuçlar getirdiğini incelemek.

Divan Şiirinin Sözdiziminin İçerimleri

Bu noktada, divan şiirinin sözdiziminin temel unsurlarının yukarıdaki tasvirine birkaç saptama daha eklemek mümkündür. Divan şiirinin kelime dizilişi bakımından büyük bir serbestlik göstermesinin yanı sıra -konuşma dilindeki kelime dizilişi serbestliğiyle kıyaslanabilir, hatta onu aşan bir seviyededir- divan şiirinde, konuşma dilinin tekrarlama üreten unsurlarından hiçbiri bulunmaz. Bu unsurlar konuşma dilinde mesajları daha anlaşılır kılarlar. Yani, konuşma dili, konuşanın ve dinleyenin, bağlamın temel unsurlarının farkında olduğu diyalog konumları varsayar ve üretilen sözdizim örüntüleri, o bağlamın dinamiklerine karşılık verir. Aynı şekilde, sözdizimin bazı özelliklerinin insan sesi dinamikleriyle verilmesi, konuşma dilindeki sözcelerin daha kolay anlaşılır olmasını sağlar. Tonlama, vurgu, duraklama, sözdizimsel işaretleri güçlendirmek ve daha anlaşılır bir hale getirmek için kullanılan yöntemlerdir.[6]

Divan şiirindeki sözdizimin yukarıda bahsedilen özellikleri, birarada alındığında, bu sözdizimin anlamı hakkında birçok hipoteze bir temel sağlar. Daha sonraki bölümler, şu hipotezleri yansıtır ve onlar için destekleyici birer kanıt oluşturur: İlk olarak, divan şiirinin özel sözdizimi, söylemin tespit edilmesini sağlayan önemli bir işarettir. Sözdizim, bir sözcenin "şiirsel" olduğunu göstererek, sözcenin öğelerinin belli şekilde yorumlanmasının gerektiğine de işaret eder. İkinci olarak, divan şiiri sözdiziminindeki yüksek müphemiyet derecesinin önemli sonuçları vardır: Bu müphemiyet derecesi (a) okuyan/dinleyen kitlenin paylaştığı, tekrarlarla yüklü bir bağlam olması gerektiğini; (b) yorumun, ağırlıklı olarak, sözdizimsel sisteme dışsal semantik öğelerle ilgili yapılandırıcı kalıplara dayanması gerektiğini; (c) müphemiyetin, divan şiirinin kabul edilmiş, olağan bir unsuru

6 Ayrıca bkz. Rose Nash, *Turkish Intonation: An Instrumental Study* (Lahey-Mouton, 1973).

olduğunu gösterir. Üçüncü olarak, konuşma dili deneyimine benzer şekilde, divan şiirinin sözdizimi, mesajın duygusal içeriğine vurgu yaparak samimî bir diyalog havası yaratır.

Kitabın geri kalanı, bu hipotezlerin değerlendirilmesi üzerine kurulu olacağından, burada, ilgili hipotezlerin pratik sonuçlarını bir şiirin sözdiziminin kısa bir incelemesi aracılığıyla göstermekle yetinmemiz yerinde olacaktır. Seçilen örnek şiir, Nabî'nin (yakl.1630-1712) bir gazelidir. Şiir, olağanüstü karmaşık bir sözdizimi sergilediği için seçilmiş değildir, sözdizimi tipik görüldüğü için örnek olarak alınmıştır.

Gazel

1. a. Bezm-i safâya sâgar-ı sahbâ gelür gider
   b. Gûyâ ki cezr ü medd ile deryâ gelür gider
   Şarap kadehinin zevk meclisine gelip gitmesi, gel-git ile (cezir ve med) denizin gelip gidişi gibidir.

2. a. Açıldığın haber verir ağyara gül gibi
   b. Dâim bize nesîm-i sebük-pâ gelür gider
   Ayağı çabuk rüzgâr bize daima gelip, senin yabancılara "gül gibi" açıldığını haber verir.

3. a. Olmaz yine marîz-i mahabbet şifâ-pezîr
   b. Rûy-i zemîne bir dahi Îsâ gelür gider
   Yeryüzüne bir daha Isa gelip gitse bile yine de aşk hastası şifa bulamaz.

4. a. Sultan-ı gam nişîmen idelden derûnumu
   b. Sahrâ-yı kalbe leşker-i sevdâ gelür gider
   Gam sultanı içimde karargâh kurduğundan beri, çılgınlık askerleri kalbimin sahrasına gelip gider. (Ara sıra çıldıracak gibi olurum.)

5. a. Bir gün demez o şûh ki âyâ murâdı ne
   b. Çokdan bu kûya Nâbî-i şeydâ gelür gider[7]
   O şûh bir gün olsun, "çoktan beri bu diyara divane Nâbî gelip gidiyor; acaba istediği nedir?" diye sormaz.

7 Halil Erdoğan Cengiz, *Divan Şiiri Antolojisi* (Ankara: Turhan Kitabevi, 1967), s. 358.

Analiz

1. a. Bezm-i safâya / sâgar-ı sahbâ / gelür gider
İ.T. İ.T. F. + F.

b. Gûyâ ki / cezr ü medd ile / deryâ / gelür gider
Zarf + Ed. İ.T + Ed. İ. F. + F.

Kafiyeden (burada *sahbâ* ile *deryâ*'daki *â* harfi) sonra tekrarlanan öğe (redif) *gelür gider* fiil takımı olduğu için, şiirin bütününün, ya öznenin (N-Ö-Y) ya da nesnenin/tümlecin (Ö-N-Y) vurgulandığı sözcelerden oluşması gerekmektedir. Nitekim, ilk iki mısra, şiir boyunca tekrarlanacak bir cümle kalıbı oluşturmaktadır. Temel kalıp, İ.T. (tümleç) + İ.T. (özne) + F. + F., beytin birinci ve ikinci mısralarında ve diğer beyitlerin ikinci (kafiye) mısralarında bulunmaktadır.

Öznenin vurgulandığı cümle, temel bildirme kipindeki cümleye çok yakındır, dolayısıyla sözdizimsel belirsizliğe pek meydan vermez. Şiir, gayet açık bir ifadeyle başlar, yalnızca nesne/tümleç görevi yapan tamlamaların (*bezm-i safâya*, *cezr ü medd ile*) başa alınmasıyla bağlam ve katılıma sadece değinilmiştir. "Bezm-i safâ" ve "cezr ü medd", bağlam konumundadır, odakta ise özne görevi yapan kelimeler (*sâgar-ı sahbâ*, *deryâ*) bulunur. Vurgu, ilkin bağlam üzerinde -burada eylemin yeri- ikinci olarak odak öğelerin, *sâgar-ı sahbâ*nın ve *deryâ*nın (deryâ engindir, dört bir yanı kuşatır, kudretlidir, amansızdır vb.) karşılaştırılması üzerinde yapılır.

2. a. Açıldığın / haber verir / ağyara / gül gibi
F. İ.+ F. İ. İ + Edat

b. Dâim / bize / nesîm-i sebük-pâ / gelür gider
Zarf Zam. İ.T. F. + F.

İlk mısra (2.a), dilin olağan sözdiziminden esaslı bir sapmaya ve bundan doğan büyük belirsizlik potansiyaline çok iyi bir örnektir. 2.a'nın temel bildirme kipindeki biçimi şöyle olabilirdi:

ağyara	gül gibi	açıldığını	haber verir
İ.	İ. + Ed.	F.	(İ.+F.)
		(yan cümlecik)	(ana cümle)

2.a'nın temel biçimi gerçekten buysa (diğer olasılıklar aşağıda belirtilmiştir), o zaman yan cümleciğin öğeleri ana cümleciğin fiilinin sağına konmuştur ve bu konumda ana cümlenin öğelerinden ayırt edilemezler; ayrıca ikinci mısradaki (2.b) ana cümlenin öğelerinden de ayırt edilmeleri güçtür. Dahası, Türkçe'de yan cümleciklerin yapısı, yan cümlecik fiilinin (fiilimsinin), ana cümlenin fiilinin nesnesi olmasını gerektirir. Dolayısıyla, söz konusu fiilimsinin *açıldığın* şeklinde değil de, *açıldığın* + *ı* şeklinde (-i halinde) olması beklenir. Sonuç olarak, 2.a'nın aşağıdaki yorumlarının hepsinin veya herhangi birinin geçerli olması sözdizimsel açıdan mümkündür:

1. "Senin açılman, başkalarına gül gibi haber verir." ("Açıldığın" yalın halde düşünülürse).
2. "Senin başkalarına açıldığını gül gibi haber verir." ("Gül gibi", ana cümlenin parçası sayılırsa).
3. "Gül gibi, senin açıldığını başkalarına haber verir." (Hem "gül gibi", hem de "ağyara" ana cümlenin parçası sayılırsa).
4. "Senin gül gibi açıldığını başkalarına haber verir." (Datif nesne/tümleç ana cümlenin parçası olarak okunursa).
5. Beyit, bir de, yukarıda olduğu gibi, hem "gül gibi", hem de "ağyara" yan cümleciğin parçası sayılarak okunabilir.[8]

Aslında, mısra 2.a'nın kesin bir sözdizimsel yorumu olmaz. "Pekiyi öyleyse, bu mısra nasıl yorumlanacaktır?" sorusuna hâlâ cevap vermemiz gerekiyor. Sözdizim açısından, mısra 2.a, *açılmak* ve *vermek* fiillerini cümlenin başına yerleştirip, diğer bütün öğeleri onların arkasına atarak, bu fiilleri vurgular niteliktedir. Bu, bağlama ilişkin temel bir anlayış birliği varsayan "diyalog tarzı"nın aktif, duygusal evresidir. Bu metnin bir gazel olduğu bilgisi hesaba katılarak, belirli bağlamsal örüntüler öngörülebilir (aşağıdaki bölümlerde bu konu ayrıntılarıyla ele alı-

8 Cengiz de, metni günümüz Türkçesi'ne aktarırken, mısrayı bu biçimde yorumluyor.

nacaktır). Dolayısıyla, sözdizim, konuşanın, heyecanla ve duygusallık içinde olaya katılan bir kimse rolünü üstlendiğine işaret ederken, *açılmak* fiili de, kestirilmesi hiç de zor olmayan yananlamlar kazanmaktadır. Burada duygusal bir tarzda hitap edilen kişi âşinâ "sen" olduğu için, o kişinin sevgili olduğu kabul edilebilir, o zaman *açılmak* da naz etmeyle, kendini uzak tutmayla, istiğnayla (bunların hepsi sevgilinin geleneksel özellikleridir) karşıtlık içinde anlaşılabilir. Buraya kadar, mesajın fiiller bölümü, yoğun bir duygusal ton getiriyor ve bir kimsenin/bir şeyin şöyle bir haber verdiğini bildiriyor: Konuşan'ın sevgilisi, birine (konuşandan başka birine) "açılmış", ona naz etmeyi bırakmış, ona teslim olmuştur. Seven ile sevilenin/âşık ile sevgilisinin anıldığı duygusal bağlam, "gül gibi" ifadesinin yorumu için kritik önem taşımaktadır. Sevgili ile gül arasındaki mecazî bağ da, şiirsel bağlamın geleneksel bir parçasıdır. Dolayısıyla, açılmak fiilinin hem çiçekler, hem de insanlar için kullanılabilmesi, bir paralel denklikler dizisi oluşturuyor: Örneğin, sevgili = gül; sevgili'nin açılması (ulaşılabilir, erişilebilir olması; naz ve istiğnayı bırakması; lütûf ve ihsan etmesi) = gülün açılması.

Bu noktada, hem 2.a'daki ana cümlenin öznesi (kim haber verir?), hem de tümlecin hangi cümleciğe ait olduğu (yani, "ağyara açıldığını" mı, yoksa "ağyara haber verdiğini" mi düşünmeli?) belirsizdir. Ancak, mısra 2.b'yi okuduğumuzda, bu belirsizliği gidermek üzere eksik öğeleri tamamlayacak birtakım olasılıkların ortaya çıktığı görülüyor. Mısra 2.b, öznenin vurgulandığı basit bir cümledir (N-Ö-Y), bu cümlenin öğelerinin saptanması gayet kolaydır, ayrıca öğelerin işlevleri de açıktır; yani, *...bize... nesîm...gelür gider*. Öğeler öyle dizilmiştir ki, 2.a'dan başlayıp ara vermeden okumaya devam edersek şöyle bir söz dizisi elde edilir: *Açıldığın haber verir ağyara gül gibi daim bize nesîm* (rüzgâr bize daima, senin gül gibi başkalarına açıldığını haber verir). Mısra 2.b'deki öğeleri, 2.a'nın devrik kuruluş sonucu fiilin arkasında yer alan kısımları diye okumaya (biraz önce düzyazıya aktarılışındaki gibi) devam edersek, mısra 2.a'nın en olası yorumuna ulaşırız (yani, *nesîm* öznedir ve *bize* ise *haber verir*'in tümlecidir). *Bize* ve *nesîm* kelimelerinin mısra 2.b'nin

öğeleri işlevini de görmesi, yalnızca şu bilgiyi iletmektedir: *Nesîm*, "gelir giderken", haber verme işini de yapar.

Dolayısıyla, mısra 2.a, dinleyene, çok belirsiz bir sözdizim sunmakla kalmıyor, ayrıca temel bilginin (öznenin ve ana cümlenin nesnesinin) sunulmasını da mısra 2.b'ye kadar erteliyor. Olağan dil kullanımında, bilginin verilmesinin geciktirilmesi/ertelenmesi, sözdizimde belirsizlik ve ifadede fiile yapılan vurgu iki önemli şeye işaret eder: Birincisi, konuşan ile dinleyen, ifadenin temel öğelerinin ilişkisi konusunda son derece sağlam bir ortak anlayışa sahip olduklarından, söz konusu ilişkiyi sözdizim aracılığıyla tam ve açık olarak ifade etme, belirtme ihtiyacı hissedilmediğidir. İkincisi, konuşan kişinin, iletti̇ği bilgi karşısındaki duygusal tavrının, o belli sözdizimin kullanılmasındaki başlıca motivasyon olduğudur.

3. a. Olmaz / yine / marîz-i mahabbet / şîfâ-pezîr
F. Zarf İ.T. İ.

b. Rûy-i zemîne / bir dahi / Îsâ / gelür gider
İ. T. Zarf İ. F. + F.

Görünen o ki, mısra 3.a'da karşımıza yine DŞ'nin kendine özgü sözdizimi çıkıyor. Burada, *şîfâ-pezîr olmak* (şifa bulmak) bileşik fiili parçalanmış ve bileşik fiilin isim bölümü mısranın sonuna konmuş. Ancak, *olmaz* fiilinin cümlenin başına konmuş olması, mısranın olası yorumlarının sayısını çoğaltıyor ve bizi çeşitli sözdizimsel alternatifleri düşünmeye zorluyor.

İlk durumda, *olmaz* bileşik fiilin bir parçası olarak okunduğunda, 3.a ile 3.b arasında hiçbir gerçek sözdizimsel ilişki bulunmaz. Bu okunuşla mısra düzyazıya şöyle aktarılabilir: "Aşk hastası şifa bulmaz / Yeryüzüne bir daha İsa gelir, gider." Böyle bir okuma, 3.a'ya tek başına bakıldığında pekâlâ mümkün görünürken, ikinci mısra bağlamında şüpheli hale gelmektedir. İlk okuma, gazel bağlamında doğrudur, dolayısıyla bir tarafa bırakılmamalıdır, ama daha çok bilgi sağlayan uygun bir okumayla zenginleştirilmelidir.

Olmaz fiilinin cümlenin başında ayrı bir yere yerleştirilmesiyle, beyitteki sözdizim bu kelimenin (bir bileşik fiilin parçası

olarak düşünülmek yerine) tek başına düşünülmesini gerekli kılmaktadır. Bileşik fiillerde *olmaz* genellikle basit bir durum bildirici kelimedir; ama bu kelime, tek başına kullanıldığında - özellikle fiilin cümlenin başına konmasıyla ima edilen bir duygusal bağlamda- mutlak olumsuzlama (yani, "hiçbir şekilde", "imkânsız", "kesinlikle olmaz") anlamı yüklenir. Dolayısıyla, mısra, duygu yüklü bir olumsuzlama ifadesiyle, *Olmaz!* ile başlıyor diye de yorumlanabilir; o zaman bu kelime, ardından gelen sözler üzerine bir değerlendirme şeklinde düşünülecektir. Beyitin yorumu ise, bu takdirde, şöyle yapılacaktır: "Olmaz! Aşk hastası yine şifa buluyor (*marîz-i mahabbet şifa-pezir* bir yalın cümle olarak değerlendiriliyor), yeryüzüne bir daha İsa gelir gider."

4. a. Sultan-ı gam / nişîmen idelden / derûnumu
İ. T. İ + F İ.

b. Sahrâ-yı kalbe / leşker-i sevdâ / gelür gider
İ. T. İ. T. F + F

Mısra 4.a'da divan şiiri için tipik başka bir devrik kuruluş var, yan cümleciğin nesnesi (*derûnumu*) cümleciğin arkasına atılmış, ana cümleyle yan cümlecik arasına yerleştirilmiş. Bu yer değiştirme, ilk mısranın (isim tamlaması biçimindeki) öznesini, *sultan-ı gam*'ı fiil öncesi, odak konumuna sokuyor, bu da, 1.a, 1.b, 2.b ve 3.b mısralarındaki öznelerin bulundukları yerlerle paralel bir durum. Ayrıca, belirtili nesnenin, *derûnumu* kelimesinin yeri, olağan bir dil durumunda, bu kelimenin sözcenin ardındaki bağlamsal anlamının parçası olduğunu gösterecektir. Bu analoji, mısranın anlamını yansıtıyor ve zenginleştiriyor, çünkü eylemin (gam sultanının yerini alması ve askerlerin gelip gitmeleri) bağlamı, konuşan kişinin "içi"dir, "derûnu"dur.

Dördüncü beyitte, "iç" huzursuzluk, üzerindeki semantik odaklanmaya rağmen, bu beyitin sözdizimi, önceki iki beyite göre, daha kurallı, daha az duygusal ve daha çok düşünümseldir. Vurgu, fiiller/eylemle ilgili öğeler üzerine daha az yapılmış, daha çok duygu ifade eden kelimelere yöneltilmiştir (*gam, sevdâ, kalb, derûn*).

5.a. Bir gün / demez / o şûh / ki / âyâ / murâdı / ne
Zarf F S. T. Edat Ünlem İ. S.(?)

b. Çokdan / bu kûya / Nâbî-i şeydâ / gelür gider
Zarf S.T. İ.T. F + F

İlk mısrada, 5a.'da, fiil yine cümlenin başına doğru gitmiş ve tamlama halindeki özne (*o şûh*), *demez* fiili ile *ki* edatı ("ki" edatı, genellikle fiilden hemen sonra gelir) arasında pek alışılmadık bir yerde bulunuyor. Yine söylenenin duygusal yönü öne çıkarılıyor; bu da, önceki beyitin daha düşünümsel havasına aykırı düşüyor, ayrıca mısranın olumsuzluğu (*demez*), odak noktasında yer alıyor.

Yukarıda belirtildiği üzere, şiirin sözdiziin açısından çarpıcı özelliklerinden biri, birinci beyitin her iki mısrasında ve sonraki beyitlerin ikinci mısralarında görülen paralel yapıdır. Bu mısraların her birinde, özne fiilden hemen önce gelir, odak noktası öznedir; diğer öğeler ise en başta bulunur, önem bakımından geri plana itilmiştir. Şiirin temel örüntüsü Tablo 1'de gösterilmiştir.

TABLO 1
Mısraların Yapısal Örüntüsü

	Bağlam	*Odak Noktası*	*Eylem*
Paralel Mısralar			
1. a.	bezm	sâgar-ı sahbâ	gelür gider
1. b.	cezr ü medd	deryâ	gelür gider
2. b.	bize	nesîm-i sebük-pâ	gelür gider
3. b.	rûy-i zemin	Îsâ	gelür gider
4. b.	sahrâ-yi kalb	leşker-i sevdâ	gelür gider
5. b.	bu kûy	Nabî-i şeydâ	gelür gider
Paralel Sayılabilecek Mısralar			
2.a.	ağyar/gül	açıldığın/haber verir	açıldığın/haber verir
3.a.	marîz/şîfâ	olmaz (imkânsızlık)	olmaz
4.a.	derûnumu	sultan-ı gam	nişîmen idelden
5.a.	şûh	demez	demez

Paralel yapıların analizi şunu ortaya koyuyor: Şiir, odak noktasının "karakterler" olduğu düşünümsel ifadeler ile, odak noktası ile eylemin aynı olduğu duygusal çıkışlar, haykırışlar arasında düzenli olarak "gelip gidiyor". Bu kalıbın istisnaları ise, her iki mısranın da daha düşünümsel bir kuruluşta olduğu birinci ve dördüncü beyitler. Yalnız şunu tekrar belirtmek yerinde olur: Dördüncü beyit, ilk beyitten sonraki beyitler içinde eyleme en az dayanan, duygusallığı en az olan sözdizimine sahiptir; ama aynı zamanda duygu ifade eden kelimelerin en çok geçtiği beyit de odur.

Bir gazelin anlamını yorumlamak için sözdizimden ne gibi noktalarda yararlanabileceğini ele aldıktan sonra, şimdi, daha önce yaptığımız genel değerlendirmelerin kimilerini daha da zenginleştirebilir ve bunların şiir geleneğiyle ilişkisini daha dolaysız şekilde kurabiliriz. Gördüğümüz üzere, divan şiirinin sözdizim kuralları, cümlenin öğelerinin dizilişi konusunda şaire hayli geniş bir serbestlik tanıyor. Kuşkusuz, bu özgürlük, şairin ölçüye uymasını kolaylaştırıyor, ayrıca zaman zaman garip, hatta anlamsız yer değiştirmeler yapılması sonucunu doğuruyor. Ne var ki, çoğu durumda, gazelin sözdizimi, günlük konuşmanın örüntü ve ritimlerine benzediği için hiç de garip değildir. Bir şairin niçin belirli bir sözdizimsel örüntüyü kullanmayı seçtiği konusunda fikir yürütmek hem imkânsızdır, hem de yersizdir. Eğer amacımız şiiri anlamaksa, o zaman bize düşen iş, seçilen örüntünün şiirin okurları/dinleyenleri için nasıl ve neden anlamlı olduğunu anlamaktır.

Çok naif bir bakış açısından bakılırsa, divan şiirindeki sözdizimsel serbestlik, son derece yüksek bir belirsizlik potansiyeli doğurur. Bu bölümle ilgili malzemeyi hazırlarken, ben ve bir meslektaşım, divan şiirindeki sözdizimin belirsizliklerle dolu olduğu şeklindeki varsayımımıza ilişkin basit bir test düzenledik. Divan şiirinde cümlelerin kelimeleri yerine başka kelimeler koyarak (ve Farsça izafetleri Türkçe tamlamalarla değiştirerek), divan şiiri sözdiziminde günlük konuşma dili cümleleri ürettik ve böyle bir dizi örneklem cümle hazırladık. Daha sonra, bu cümleleri anadili Türkçe olan bir gruba sunduk ve her

cümledeki belirsizlik düzeyine ilişkin bir değerlendirme yapmalarını istedik.[9] O grupta yer alan kişiler, aşikâr dilbilgisi yanlışlarını bize gösterdikten sonra, genellikle cümlelere kesin bir yorum getirmenin çok güç, hele bazı örneklerde neredeyse imkânsız olduğunu söylediler. Pek bilimsel denemeyecek bu testin ilginç bir boyutu, Osmanlı şiiri alanında (Türkiye'de) eğitim görmüş üç denekle yaşandı. Bu kişiler, günlük dil cümleleriyle karşılaştıkları zaman, çoğunluğun görüşüne uygun şeyler söylediler, ama birkaç hafta sonra, divan şiirindeki orijinal cümlelerdeki belirsizlik derecesini değerlendirmeleri istendiğinde, belirsizlik varsa, bunun çok düşük bir düzeyde olduğu konusunda çok ısrarlı davrandılar. Kelimeleri değiştirilmiş cümleler kendilerine tekrar gösterildiği zaman bile, bir grup cümlenin kabul edilemez ölçüde belirsiz, öteki grup cümlelerin (şiirlerden alınanların) böyle olmadığı konusunda ısrar ettiler. Bu anekdotu, divan şiirinin sözdizimine ilişkin şimdiye dek kabul edilen herhangi bir şeyi kanıtlamak üzere anlatmadık -anekdot, kesinlikle güvenilir olmayan, sağlam denemeyecek bir deneye dayanıyor. Gelgelelim, şunu da ortaya koyuyor: Divan şiirinin sözdizimi, soyut olarak bakıldığında kabul edilemez derecede belirsiz olabilir, pratikteyse belirsizlik, hoşgörülebilir, hatta ilk bakışta görünmez niteliktedir.

Şiirsel bağlamın hangi özelliklerinin potansiyel belirsizliğin bastırılmasına katkıda bulunduğunu (veya belirsizliği dinleyici açısından daha hoşgörülür, kabul edilebilir hale getirdiğini) kendi kendimize sorunca, akla bir dizi özellik geliyor. Şiir biçiminin mekaniği kuşkusuz bunda belli bir rol oynuyor. Eğer ölçülü bir şiirdeki bir mısranın sonunun sözdizimsel bir sınır işlevi gördüğü düşünülürse, o zaman (Nabî'nin yukarıdaki gazelinde mısra 4.a'da olduğu gibi) bir mısrayla sınırlı bir yan cümleciğin öğelerinin o cümleciğin sınırları dışına konması

9 Grup, anadili Türkçe olan sekiz kişiden oluşuyordu, bunlardan üçü DŞ eğitimi görmüştü. Bilgi toplama süreci çok düzensizdi ve kaynak kişiler grubu çok küçüktü, dolayısıyla sonuçlara herhangi bir bilimsel kesinlik atfedilemez. Yine de, daha geniş ve daha iyi kontrol edilen bir deneyin burada çıkan genel tabloyu büyük ölçüde değiştirmeyeceği çok yüksek bir ihtimal görünüyor.

belirsizlik yaratmaz. Divan şiirinde, bir beyitin ilk mısrasının bir yan cümlecik veya bir bağ-fiil (*-ip*) içerdiği örneklere çok sık rastlanır. Böylesi durumlarda, mısranın sonundaki sözdizimsel bir sınırın yaratacağı etki, yan cümleciğin öğelerinin, (ikinci mısradan ibaret olan) ana cümlecik içine sokulmaksızın yan cümlenin sınırları dışına yerleştirilmesine imkân sağlamak olacaktır.

Şiirde belirsizliğin kabul edilmesine katkıda bulunan diğer özellikler arasında, belirsizliği şiirsel ifadenin yorumlanmasında bir engel değil, bir kolaylık durumuna sokan özellikler de bulunur. Bu şekilde "kolaylık" sağlayan sözdizimsel belirsizlik için çok yaygın bir örnek, benim "sözdizimsel vurgulama" dediğim şeydir. "Sözdizimsel vurgulama" terimini, şöyle durumları tasvir etmek için kullanıyorum: Yan cümlecikten bir öğe veya öğeler, yan cümlecik ile ana cümle arasına yerleştirilir ve o öğe veya öğeler her iki cümle parçasında da yararlı, anlam üreten bir işlev görür.[10] Bu bölümde verilen örneklerin birçoğu, "sözdizimsel vurgulama" örnekleri sayılabilir (örneğin, Nabî'nin şiirindeki ikinci ve dördüncü beyitler ve Ek'te beşinci ve altıncı beyitler). Örneğin, Ek'te anılan *Yâdeyledikçe lûtfunu terler hicabdan* mısrasında, nesnenin, *lûtfunu* kelimesinin iki cümlecik arasına yerleştirilmesi, okuru, "lûtfu" yalnız "yâd eyleme"ye bağlayarak değil, ayrıca bulutun terlemesi açısından düşünmeye zorlamaktadır. Yani, bu durumda, bulut, padişah öldüğü için yağmur olup yere düşüyor (burada terler diye anlatılıyor; Türkçe'de insan bir Türk hamamında da "terler", "hicabdan" da "terler"). Oysa, *lûtfunu* kelimesini yağmur bağlamında düşünürsek, o zaman, tıpkı padişah lûtfunun bir "yağmur" olması (yağmur gibi yağması) gibi, yağmur da bulutun bir lütfu olarak görülür. Bulut, kendi lûtfu, padişahın lûtufları yanında pek sönük kaldığı için hicabdan terlemektedir. Burada, bir öğenin araya konması, bizi o öğenin her iki cümlecik-

10 "Sözdizimsel vurgulama" diye adlandırdığım kullanımın birçok örneği, geleneksel belâgat ilminde *silsile-i helâl* sanatının örneği sayılacaktır. Bkz. W. G. Andrews, *An Introduction to Ottoman Poetry* (Minneapolis ve Chicago: Bibliotheca Islamica, 1976), s. 103-104.

teki olası işlevini düşünmeye zorlayarak, aslında ifadenin anlamını zenginleştirir ve yorumun zorluğunu azaltır.

Sözdizimsel belirsizliğin istenmeyen potansiyel etkilerini ortadan kaldıran bir başka önemli özellikler grubu ise, bilgiyi sözdizim dışındaki başka örüntülere göre düzenleyen unsurlardır. Divan şiirinin sözdizimsel yapısı şunu çok kuvvetli bir şekilde gösterir: Pek çok nedenle dildışı veya dilüstü örüntüler üzerine yoğunlaşmak gerekir. Basitçe söylersek, Türkçe'nin bir yazı dili haline gelmesinden bu yana Türkçe'de sözdizimsel özgürlüklere ilişkin bir hiyerarşi oluşmuştur. Temel bir mesajın vurgulandığı yazı dilinde, belirsizlik için pek az sözdizimsel özgürlük kullanılabilir ve buna denk düşen pek az fırsat vardır. Öteki düzeyde -konuşma dili düzeyinde- ortak bağlamın ve duygusal vurgulamaların önemi çok artar ve temel mesajın azalan önemi oranında sözdizimsel serbestliğe izin verilir. Şiirde, ruh hali, duygusal vurgulamalar ve bağlam, temel mesajdan kat kat önemlidir ve temel mesaj düzeyindeki belirsizlik, sıradan yazı ve konuşma dilinde mümkün görülmeyen bir derecede kabul edilir. Bu nedenle, şiir yorumlarken, sıradan dilde yakalanamayacak, ruh hali ve bağlamla ilgili mesajlardan bahsetmenin, onları anlamanın yollarını araştırmamız şarttır. Şiir yorumunda, birçok bakımdan işimizin önemli bir parçası, şiirin kendine özgü dilinin nasıl işlediğini anlamaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kelime Seçimi: Şiirin Sözdağarı

Osmanlı lirik şiirinin en göze çarpan özelliklerinden biri, kapladığı semantik alanın çok sınırlı oluşudur. Bu şiir geleneğine ilişkin gözlem yapanlar genellikle şu konuda görüş birliği içindedir: Belirli mazmunlar, kelimeler, karakterler, sahneler ve nesneler hemen hemen her şiirde tekrarlanır. E. J. W. Gibb, Osmanlıların Fars şiir geleneğinden aldığı unsurları anlatırken, durumu özetleyen şu sözleri söyler:

> "Benzer şekilde, bu şiir hayli uylaşımsaldır. Mazmunlar adı verilen klişeleşmiş sözlerle doludur; "ay yüzlü", "servi boylu", "lâl dudaklı", bu şiirin ta en başından itibaren bıktırıcı bir şekilde tekrarlanır durur. Aynı şekilde, klişeleşmiş çağrışımlar adını verebileceğimiz şeylere de çok sık rastlanır; "bülbül" anıldığı zaman, "gül"ün de pek uzaklarda olmadığından emin olabiliriz; bir mısrada "pervane" kelimesini okursak, altındaki mısrada "mum"un bulunacağından kuşku duyulmaz."[1]

Osmanlı şairlerinin başından beri yanlış bir yola sürüklendikleri kanaatinde olan Gibb'in bu görüşleri, Osmanlı şiirine karşı çok olumsuz bir tavrı sergilemektedir. Yine de, yukarıdaki alıntı doğru bir saptamaya dayanmaktadır. Osmanlı lirik şi-

1 Gibb, *HOP*, cilt 2, s. 28-29.

irleri, temel sözdağarı, mazmunlar ve yansıttıkları ortamlar bakımından hayatın ve yaşantıların olası tüm sokaklarına dalmış değildir, büyük bir çeşitlilik sergilemez. Ne var ki, şu noktada da geniş bir görüş birliği vardır: Şiirlerin sınırlı semantik yüzeyi, bu geleneğin yalnızca bir boyutudur. Oysa divan şiirinin bir başka boyutu daha vardır: Şiir kimyasının sınırlı sayıdaki unsuru, öylesine büyük bir hüner ve ustalıkla biraraya getirilmiştir ki, çoğu zaman insanı şaşkına çeviren bin bir anlam inceliği, müthiş bir anlam zenginliği çıkar ortaya.

Osmanlı lirik şiirinin bu birleştirme gücü, hayli ilginç ve değerli çalışmaların konusu olmuştur. Bu çalışmalar, A. N. Tarlan'ın Şeyhî (öl. yakl. 1431) Divanı incelemesiyle başlar, öğrencileri Çavuşoğlu ve Tolasa'nın sırasıyla Necatî (öl. 1509) ve Ahmet Paşa (öl.1497) üzerine yaptıkları incelemelerle devam eder.[2] Bu incelemelerin başlıca amacı, lirik şiirde istiare ve teşbihlerin niteliğini sistematik olarak analiz etmektir; bunun için, her söz sanatının geçtiği şiirsel bağlamın değerlendirmesini yaparlar. Bir şairin şiir dünyasına özgü bütün nesneler ve kavramlar, bunların her birinin öteki nesne ve kavramlarla ilintili olduğunu gösterecek şekilde sınıflandırılır. Bu çalışmaların her birinden, şiirde çizilen dünyanın sınırlılığına ilişkin berrak bir izlenim edinilir. Söz konusu sınırlı dünyada şairin, tüketemeyeceği zenginlikte bir söz sanatları hazinesi bulması çarpıcıdır. Bu bölümde, kelimelerin kategorilere ayrılışındaki bazı özellikler ve ardından gelen analiz, yukarıda anılan çalışmalarla yüzeysel bir benzerlik taşımaktadır. Oysa, Tarlan'ın ve onun öğrencilerinin araştırmaları, bir şairin eserlerindeki birleştirici, birbirlerini tamamlayan unsurlar üzerine kapsamlı, derinlemesine çalışmalar niteliğindedir. Bu bölümde kullanılan veriler ise, çok sınırlıdır ve amaç da, yalnızca, tüm bir geleneğin semantik yüzeyine ait önemli özellikleri ortaya koymaktır.

---

2 Ali Nihad Tarlan, *Şeyhî Divanı'nı Tetkik* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1964). Mehmed Çavuşoğlu, *Necatî Beg Divanı'nın Tahlili* (İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1971). Harun Tolasa, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası* (Ankara: Sevinç Matbaası, 1973).

Bu ve bundan sonraki bölümlerde anlatılanlar, hem Gibb'den hem de yukarıda anılan araştırmalardan köklü bir biçimde ayrılmaktadır. Gibb, divan şiirinin semantik yüzeyinin sınırlı ve tekrarlara dayalı niteliğini, şiirin ne olması gerektiği konusunda kusurlu, yanlış bir kavrayış sayar; oysa bu çalışmada, tekrarlayıcılığın ve sınırlı bir sözdağarının, başka yollarla üretilemeyecek anlam yapılarının oluşumuna nasıl büyük bir katkıda bulunabileceği incelenecektir. Benzer şekilde, bu çalışmada, şiirin kendi iç dünyası üzerinde daha az durulacak, daha çok, şiirin dünyasının, genel olarak Osmanlı toplumunu ilgilendiren meseleleri bir bütün olarak yansıtıp açıklığa kavuşturmak konusunda nasıl bir rol oynadığı üzerinde yoğunlaşılacaktır.

Veriler ve Yöntem

Osmanlı lirik şiirlerindeki sözdağarının istatistik olarak doğru, güvenilir bir tablosunu oluşturmak, liste çıkarma, tasnif etme, sayma gibi işlemleri içeren muazzam bir projenin gerçekleştirilmesini gerektirir. Böyle bir proje, modern bilgisayar teknikleriyle pekâlâ yapılabilecek bir iş olsa da, şu anda mevcut kaynaklarımızla bizim üstesinden gelebileceğimiz bir iş değildir. Ancak, elle sayarak tasnif etme yoluyla yaptığımız işlem sayesinde istatistiklere dayalı böyle bir eksiksiz tablonun neye benzeyeceği hakkında bir fikir edinmek mümkün olmuştur. Bütün divan basımları ve söz sanatları üzerine çalışmalar içinde, ne yazık ki yalnızca bir tanesinde, her kelimenin, geçtiği yerlerle birlikte gösterildiği bir dizin oluşturulmuştur (Karahan'ın baskıya hazırladığı Figanî [öl.1532] Divanı). İstatistik veriler, Osmanlı edebiyatı araştırmaları alanında, henüz, başka alanlarda kazandığı saygınlığı elde edememiştir; dolayısıyla bol miktarda malzeme, çapraz referanslar ve dizinler yapılarak kullanılsa bile, temel sayısal verileri değerlendirme yolunda bir çaba harcanmaz. Bu çalışma için, Figanî Divanı'ndaki dizini ve Taşlıcalı Yahya Bey (öl. 1582) Divanı'ndaki elli iki gazellik bir örneklem kullanılarak, o şiirler için temel sözdağarıyla

ilgili bir "temel dizin" hazırlanmıştır.[3] Daha sonra, kelimeler, örneklem içinde hangi sıklıkla geçtiklerine bakılarak ayrılmış ve sıralanmıştır. Sonra da, bu dizin, Ahmet Paşa, Zatî (1471-1546), Hayalî (öl. 1557) ve Nedîm (öl. 1730) divanlarından şiirlerle karşılaştırılmıştır; amaç, divan şiiri geleneğinin kapsadığı tüm bir zaman dilimi içinden seçilmiş çeşitli divanlar için dizinin geçerliliğini saptamaktır. Bu çalışmaların sonuçlarından örnekler aşağıda sunulmuştur.[4]

Listenin çıkartıldığı, kelimelerin sayıldığı örneklem, bilimsel açıdan güvenilir bir istatistiksel veri tabanı oluşturmak için fazlasıyla küçüktür (160 gazel, 2 tahmis, 8 kaside). Ne var ki, istatistiklerin sonuçları ilgi çekicidir ve hem uzmanların geleneğe ilişkin ortak sezgileriyle, hem de yukarıda anılan divanlardan elde edilen bulgularla uyuşmaktadır. Matematiğe ilgi duyanlar için söyleyelim, örneklemde toplam 1142 değişik kelime geçmektedir; tekrarlarıyla birlikte sayıldıklarında elde ettiğimiz sayı 6335'tir; ortalama kelime tekrarı oranı ise 5,55'tir.

Bu sayılar, Osmanlı divan şiirlerinin hesaplama yapmadan doğrudan gözlemle saptanan özelliklerinin birçoğunu teyit etmektedir. Örneğin, örneklemin kelime haznesinin yaklaşık %5'i, örneklemdeki (tekrarlara bakmadan teker teker sayılan) tüm kelimelerin yaklaşık 1/3'ünü oluşturmaktadır; kelime haznesinin %26'sı, toplam kelime kullanımının %70'ini oluşturmaktadır. Bu da kesinlikle şunu gösterir: Kelime tekrarı çok yüksek bir düzeydedir ve semantik yüzey gayet sınırlıdır. Dahası, kişisel bir gözlem olarak şunu da söyleyebilirim ki divan şiiri geleneği hakkında bilgi sahibi kimseler, listeye bakınca, en az tekrarlananlar kategorisinde bulunan pek çok kelimenin, örneklem genişletildiğinde daha yüksek bir tekrar düzeyini gösteren kategorilere gireceği görüşünü paylaşacaklardır.

---

3 Karahan, *Figanî*. Mehmed Çavuşoğlu, ed., *Yahya Bey: Divan* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1977). Taşlıcalı Yahya Bey'in gazellerinden seçilen örneklem, 5 numaralı gazelle başlamakta, ondan sonraki her onuncu gazeli kapsamaktadır (yani, no. 15, 25, 35 vb.).

4 Ali Nihad Tarlan, ed., *Ahmed Paşa Divanı* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1966); Tarlan, *Zatî*, cilt 2; Tarlan, *Hayalî*; Abdülbaki Gölpınarlı, ed., *Nedîm Divanı* (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1972).

TABLO 2
İncelenen şiirlerde kelimelerin tekrar edilişleri

Tekrarlanma sayılarına göre kelime grupları	Kelime haznesinin gruplara göre dağılımı	Tekrarlarla birlikte kelimelerin dağılımı	Tekrarlarıyla birlikte kelimelerin sayısı
1-5	73,73	29,25	1853
6-19	21,45	37,90	2400
20-	4,82	32,82	2082

Dolayısıyla, çok büyük bir ihtimalle, örneklemin genişletilmesi, olsa olsa tekrarların sıklığı olgusunu daha da pekiştirir. Yeni istatistik çalışmalarının çok değerli katkılar sağlayacağını yadsımak istiyor değilim. Eğer, dönemler, şairler, türler vb. için istatistikî bakımdan geçerli örneklemler toplanabilirse, üslûp, yayına hazırlama, tematik karşılaştırma ve ilgi çekici başka birçok alandaki gelişmeler üzerine yapılacak çalışmalar için güvenilir bir veri temeline kavuşmuş oluruz.

Şunu da belirtmek gerekir, elle sayma ve tasnif etme yönteminin getirdiği sınırlamalar, bu projenin istatistik bölümüne eşanlamlılık olgusunu da sokmayı imkânsız kılmıştır. Ancak, listenin incelenmesi şunu göstermektedir: Eşanlamlı kelimeleri (örneğin, dil [Farsça], kalb [Arapça], gönül [Türkçe], yürek [Türkçe]) tek bir madde sayarsak, çok yüksek bir tekrarlanma seviyesi bulunan kelimelerin sayısı yine artar.

Divan şiiri geleneğinin semantik yüzeyine ait özelliklerinin doğasını inceleme hedefine uygun olarak, projede atılan ilk adım, örneklemdeki kelimeleri tekrar sırasına dizmek ve en çok tekrarlanan maddeleri incelemeye başlamak oldu. Otuz kere veya daha fazla tekrar edilen kelimeler, tekrarlanma sayılarına göre Tablo 3'te dizilmiştir.[5]

5 Aşağıdaki listede ve bu bölümdeki diğer listelerde veya sözdağarını aktardığımız yerlerde Türkçe kelimenin yanına bir İngilizce "karşılık" konmuştur. Böyle bir şey yapılmasındaki amaç, sadece bir şiir diline âşinâ olmayan okurlar için çok kaba bir şekilde kelimeyi tanıtmaktır. Burada sunulan sözdağarının çok

TABLO 3
İncelenen şiirlerde en çok tekrarlanan kelimeler

Kelime	Tekrarlanışı	Kelime	Tekrarlanışı
cân	99	baş	48
şâh	93	kan	47
dîl (gönül)	77	gül	45
ışk	74	serv	44
gönül	68	yer	43
yüz	67	âşık	41
cihan	65	âlem (dünya)	41
yâr (sevgili)	64	dem (zaman,nefes)	40
âh	61	zülf	36
göz	58	mihr (aşk,güneş)	36
gam	55	çarh	35
mâh (ay)	54	el	32
gün (gün,güneş)	54	yaş (gözyaşı)	30

Bu liste bir çıkış noktası olarak kullanıldı ve ikinci adım da kelimeleri anlamlı bir şekilde sınıflandırmak oldu. Verilerin yorumlanmaya başlandığı ilk aşama budur ve böylece işin içine bazı öznel seçimler de karışmış oldu. Bu kategorizasyonda yapılanlar şunlardır: (1) Kategoriler olabildiğince geniş tutulmuştur, yalnız bu yapılırken kategorilerin anlamsız hale gelmemesine özen gösterilmiştir. (2) Genel olarak bilinen temaların belli başlı özellikleri dikkate alınmıştır. (3) Kelimelerin olabildiğince sözlük anlamları ölçüt alınarak değerlendirmeye başlanmıştır.

Son nokta, semantik yüzeydeki çoğul imleme ilişkin özel bir soruna bir çözüm oluşturmaktadır. Yani, örneğin, *mâh* kelimesini ele alırsak, bu kelimenin sıradan dildeki esas imlemi "ay"dır, başka herhangi bir imlemin ikincil olduğu aşikâr gözükmektedir. Oysa, Osmanlı divan şiirinde, *mâh* kelimesi he-

büyük bir bölümü için, tek kelimelik doğru veya yararlı bir karşılık bulmak imkânsızdır ve bu yönde de bir girişim yapılmamıştır. (Türkçe çeviride İngilizce karşılıklar çıkarılmış gerekli olan yerlerde Osmanlıca kelimelerin bugünkü Türkçe ile karşılıkları verilmiştir - e.n.)

men hemen her zaman bir denklemin parçasıdır: ay = sevgilinin yüzü = sevgili. Bu eşitlik, kelimenin imlemleri arasında bir öncelik farkına izin vermeyecek kadar güçlü ve katıdır; yani şiir bağlamında *mâh* kelimesi söz konusu olduğunda "sevgili", "sevgilinin yüzü" ve "ay" imlemleri eşit önceliğe sahiptir. Yine de, aşağıdaki kategorizasyonda, *mâh* gibi kelimeleri sıradan dile ait bir imleme ilişkin kategorilere sokma yoluna gidilmiştir. Bu seçimin ardındaki akıl yürütme şu önermeye dayanmaktadır: Şiirdeki sözel göstergeler, anlamlarının yalnızca bir kısmını, şiirin kendi dünyasına özgü imlem sistemlerinden alırlar. Her durumda kesin bir saptama yapmanın mümkün olmadığı, kategorilere göre hazırlanan listeden açıkça anlaşılmaktadır. Doğaları gereği iki veya daha fazla kategoriye ait olan bazı kelimeler vardır, örneğin hem "güneş", hem de "sevgi" anlamı taşıyan *mihr* gibi eşsesli kelimeler bunlar arasındadır. Böyle kelimeler iki kategori içine de sokulmuştur. Ayrıca, iki farklı kategoriye aynı rahatlıkla sokulabilecek bazı kelimeler de vardır (örneğin, fakirlikle ilgili kelimeler, hem cefa çekmeyi, hem de hakikî dervişin halini imler). Bu kelimeler de listede birden fazla yere konmuştur.

Nihayet, şu noktayı da belirtmek gerekir: Divan şiirinin sınırlı bağlamında, kategorilerden bazıları birbirine öylesine sıkı bir biçimde bağlıdır ki, bir kategoriye ait kelimeler, sistemin temel bütünlüğünü veya anlamlılığını bozmadan bir başka kategoriye kolayca aktarılabilir. Örneğin, "aşk"la ilgili terminoloji, büyük ölçüde, "tasavvuf" kategorisine aktarılabilir, bu arada "tasavvuf" kategorisinin karakteri önemli bir değişikliğe uğramaz. Bu iki kategoriyle ilgili şöyle bir yol izlenmiştir: *Hem* şiir bağlamı içinde, *hem de* şiir bağlamı dışında "tasavvufî aşk"la ilgili kelimeler, önemli bir tasavvuf dışı boyutu bulunan *aşk* kelimesinden ayrılmıştır. Kategorizasyon sorunları ve kategorilerin nitelikleri, listeler sunuldukça açıklık kazanacaktır. Okurun, bu ilk sınıflama deneyinde kaçınılmaz olarak karşılaşacağı sıkıntıyı anlayışla karşılayacağını umuyorum.

En fazla tekrarlanan kelimeler listesinden kimi maddelerin gruplanışı, başlangıçta şu kategorileri üretmiştir:

Kişi (insan bedeni): *cân, dil, yüz*
Aşk (âşık/mâşûk): *aşk, yâr, âşık*
Evren (devran): *mâh, gün, çarh*
Acı: *ah, gam, yaş*
Bahçe/Doğa: *gül, serv*
Otorite: *şâh*
Dünya: *cihan, âlem*
Zaman: *gün, dem*

Araştırma sürecindeki bir sonraki adım, bu listedeki kategorilere yeni kelimeler ekleyerek listeyi genişletmekti. Bu işlemin sonucunda ise, üç yeni kategori oluşturma ihtiyacı duyuldu; şiir geleneğinin eksiksiz bir tablosunu sunmak ve çok sık tekrarlanan kelimelerin hepsini kapsayacak bir liste oluşturmak için şu kategorilere gerek vardı:

Meclis/Eğlenti: *bezm, mest*
Tasavvuf: *fırak, hâl*
İslâm: *Hak, Kâbe*

Aşağıda bulunan, kelimelerin kategorilere ayrılarak sunulduğu liste, bir bütün olarak şiir geleneği için tipik bir temel kelimeler sınıflaması yapma amacıyla hazırlanmıştır. Her kelimenin kaç kere tekrar edildiği yanına yazılmıştır, ama listenin eksiksiz olduğu veya bir kelimenin tekrarlanma sıklığını gösteren sayının, divan şiirinin bütünü için geçerli olabilecek sağlam bir istatistiksel veri oluşturduğu düşünülmemelidir. Şurası açık ki, daha geniş bir örneklem, kelimenin kullanım sıklığına ilişkin sıralamalarda pek çok değişiklik yaratacak ve her genel kategorinin belirli bölümlerine daha birçok kelime konmasını gerektirecektir. Örneklem listeyi, gelenek içinden rastgele seçilmiş şiirlerle sınarken gördük ki, örneklemde seyrek olarak kullanılan (üç kere veya daha az geçen) bazı kelimeler, başka yerlerde karşımıza daha sık çıkmaktadır. Böyle durumlarda, kelimeler, kategorilere göre düzenlenmiş listeye eklenmiştir. Dolayısıyla, listede bulunan kelimelerin büyük çoğunluğu örnekleminde dört kere veya daha fazla geçen kelimelerdir; bazıları ise, örneklemde üç kere veya daha az geçtikleri halde, ör-

neklem dışındaki kullanın sıklığı göz önünde bulundurularak listeye alınmıştır.

Sözdağarı ve Gelenek

Bu noktada şunu belirtmemiz yerinde olacaktır: Tablo 4, incelenen gazellerdeki sözdağarından bir seçme sunmaktadır. Bir kere, pek çok kelime, örneklemde sık geçmediği için listeye alınmamıştır. Öte yandan, bu çalışmanın temalarını dolaysız bir biçimde yansıtacak bir liste oluşturmak için bazı kelime türleri liste dışı bırakılmıştır. Benzer şekilde, şiirsel sözdağarının fiiller gibi önemli ve kuşkusuz ilginç bir unsuru listede bulunmamaktadır. Bunun nedeni, fiillerin işlevinin, ayrı ve daha eksiksiz bir incelemeyi gerektirecek ölçüde önemli olduğuna karar vermemizdir.

TABLO 4
Gazeldeki Temel Sözdağarı ve Kelimelerin Kullanım Sıklığı

	1. KİŞİ (İnsan Bedeni)		
	A. Yüz		
1.	yüz		67
2.	rû	yüz	7
	B. Göz		
1.	göz		55
2.	çeşm	göz	29
3.	ayn	göz	14
4.	dîde	göz	11
5.	dîdâr	yüz	4
6.	gamze	bakış	10
	C. Baş		
1.	baş		48
2.	ser	baş	25
	D. Beden		
1.	kadd	boy	20
2.	vücud		13
3.	cism	beden	12
4.	kamet	boy	11
	E. Yüz Hatları		
1.	kaş		19
2.	ebrû	kaş	5
3.	rûh	yanak	18
4.	hatt	ayva tüyü	15
5.	hâl	ben	14
6.	dehan	ağız	12
7.	ağız		12
8.	gûş	kulak	8
9.	kirpik		4
10.	müje	kirpik	4
11.	zeban	dil	15
	F. El		
1.	el		32
2.	dest	el	13
	G. Gönül		
1.	dîl	gönül	77

2.	gönül		68
3.	kalb		8
4.	sîne		24

H. Saç

1.	zülf	saç	36
2.	saç		8
3.	mû	kıl	4
4.	kâkül		5
5.	hâm	kıvrım	5
6.	halka	büklüm	4
7.	çîn	kıvrım	2

I. Ayak

1.	ayak		22
2.	pâ	ayak	16
3.	kadem	ayak	5

J. Ruh

1.	can		99
2.	tab'	mizaç	15
3.	ruh		9

K. Diğer

1.	ten		12
2.	bağır		7
3.	ciğer		5
4.	bel		4
5.	boyun		6
6.	ad		11

2. AŞK (Âşık/Mâşûk)

A. Aşk

1.	ışk	aşk	74
2.	mihr	sevgi	36
3.	şevk		16
4.	mahabbet	sevgi	11
5.	hevâ	heves, tutku	2
6.	meyl	eğilim	5

B. Âşık

1.	âşık		41
2.	uşşak	âşıklar	12
3.	divâne	çılgın	4
4.	M/mecnûn	çılgın	12

C. Mâşûk

1.	yâr		64
2.	dilber		23
3.	dost	sevgili/dost	17
4.	nigâr	put	17
5.	cânân	sevgili	16
6.	sanem	put	12
7.	peri		9
8.	dildâr	sevgili	7
9.	arus	gelin	6
10.	yârân	sevgililer	6
11.	habib	sevgili	4
12.	Yusuf		9
13.	Leylâ		4
14.	nevcüvan	genç	4
15.	sâkî		5
16.	hayal		7

D. Rakip

1.	rakîb		15
2.	ağyâr	el	8
3.	acemî	yabancı	5
4.	adû	düşman	5
6.	haramî	hırsız	5

E. Güzellik

1.	hüsn	güzellik	23
2.	cemâl	güzellik	12
3.	hûb	güzel	6
4.	güzel		6

F. Sevgilinin Tavrı (Olumlu)

1.	hoş		15
2.	vefa		15
3.	lûtf		8
4.	rahm	merhamet	8
5.	himmet		7
6.	naz		8
7.	nâzik		4
8.	revân	yürüyen	22
9.	cilve		2

G. Âşığın Hali (Olumlu)

1.	şâd		7
2.	zevk		5
3.	ümid		6

4.	safa		11

3. EVREN

A. Gök

1.	çarh	gök	35
2.	felek	gök	27
3.	gerdûn	gök	27
4.	sipihr	gök	23
5.	gök		15
6.	âsumân	gök	9
7.	eflâk	gökler	4
8.	gerdân	gök	4
9.	semâ	gök	4

B. Gök Cisimleri

1.	mâh	ay	54
2.	kamer	ay	9
3.	bedr	ay	4
4.	hilâl		15
5.	gün	güneş	54
6.	âfitâb	güneş	9
7.	hurşîd	güneş	8
8.	şems	güneş	4
9.	kevkeb	yıldız	10
10.	necm	yıldız	7
11.	encüm	yıldızlar	6
12.	sitâre	yıldız	4

C. Devran

1.	devr	devir	9
2.	dehr	zaman/devir	8
3.	kaza	kader	7
4.	devran	devir	7
5.	baht		5
6.	zamâne		6
7.	rûzigâr	zaman	7

D. Işık

1.	nur		9
2.	envâr	nurlar	4
3.	münîr	parlak	4
4.	şem	mum	7
5.	çerağ	mum	6

4. ACI

A. Keder

1.	gam		55
2.	hasret		7
3.	sevda	çılgınlık	6
4.	elem		5
5.	gurbet	yalnızlık	3
6.	hayret	şaşkınlık	3
7.	hicrân	ayrılık	5
8.	gussa	gam	2
9.	acı		2

B. İç Çekme

1.	âh		61
2.	figan		12
3.	efgan	figanlar	8
4.	zâr	inleme	12
5.	nâle	inilti	11
6.	feryâd		8
7.	şikâyet		4

C. Ağlama

1.	yaş	gözyaşı	30
2.	eşk	gözyaşı	17
3.	giryân	ağlayan	5
4.	sirişk	gözyaşı	4
5.	bükâ	ağlayış	2

D. Dert

1.	belâ		28
2.	derd		27
3.	cefa		22
4.	cevr	cefa	15
5.	mihnet		11
6.	fitne		4
7.	sitem		3
8.	zahmet		2
9.	âfet		2
10.	ta'n	kınama	2
11.	melâmet	kınama	2
12.	zulm		5

E. Âşığın Hali (Olumsuz)

1.	yalın	çıplak	6
2.	güm	kayıp	5
3.	biçâre		5

4.	mübtelâ		4
5.	viran(e)		4
6.	zerd	sarı	4
7.	divâne	çılgın	14
8.	sûz(ân)	yanan	9
9.	hayran	şaşkın	4
10.	nâtüvân	güçsüz	4
11.	pâ(y)mâl	ezilmiş	4
12.	perîşân		4
13.	harâb		3
14.	hasta		3
15.	şeydâ	çılgın	3
16.	mecnûn	çılgın	12
17.	üftâde	düşkûn	3
18.	zâif	zayıf	2
19.	nâşâd	mutsuz	2
20.	helâk		2

F. Yara

1.	kan		47
2.	tîğ	kılıç	25
3.	hûn	kan	16
4.	tîr	ok	13
5.	kemân	yay	12
6.	hançer		7
7.	peykân	temren	7
8.	ok		5
9.	zahm	yara	4

G. Yanma

1.	âteş		19
2.	nâr	ateş	12
3.	od	ateş	8
4.	şerâr	kıvılcım	6
5.	dûd	duman	14
6.	dağ	yanık izi	12

5. BAHÇE

A. Bitkiler, Çiçekler, Ağaçlar

1.	gül		45
2.	lâle		15
3.	hâr	diken	5
4.	sünbül		5
5.	gonca		16
6.	serv		44
7.	nihâl	fidan	6

B. Bahçe

1.	gülşen	gül bahçesi	17
2.	bağ		16
3.	gülzâr	gül bahçesi	15
4.	çemen		11
5.	cennet		8
6.	gülistân	gül bahçesi	7
7.	ravzâ	bahçe	4
8.	sahn	avlu	2

C. Kuşlar

1.	bülbül		24
2.	hezâr	bülbül	8
3.	tûtî	papağan	3
4.	mürg	kuş	9
5.	per	kanat	2
6.	bâl	kanat	3

D. Su

1.	su		21
2.	âb	su	14
3.	bahr	deniz	18
4.	deryâ		9
5.	seyl	sel	8
6.	katre	damla	7
7.	sirişk	gözyaşı	4
8.	habâb	kabarcık	5
9.	çeşme		4

E. Hava, Mevsim

1.	hava		7
2.	bahâr		6
3.	hazân	güz	5
4.	ebr	bulut	4
5.	sâye	gölge	6

F. Rüzgâr

1.	rûzgâr		7
2.	sâbâ		10
3.	nesîm	meltem	1
4.	bâd	rüzgâr	11

6. OTORİTE

A. Hükümdar

1.	şah		93
2.	sultan		18
3.	padişah		11

4.	şehsüvâr		4

B. Kul

1.	kul		20
2.	bende		12
3.	esir		6

C. Devlet, Yönetim

1.	devlet		12
2.	mülk		12
3.	kadr	güç	11
4.	şân		4
5.	âli	yüce	5
6.	bülend	yüce	5
7.	şeref	soyluluk	5
8.	ferman		2
9.	izzet		2

D. Başka Otoriteler

1.	beğ		13
2.	paşa		4

E. Otorite Simgeleri

1.	saray		8
2.	âsitân	saray	7
3.	dergâh	saray	6
4.	taht		4
5.	livâ	bayrak	5
6.	alem	sancak	5
7.	arz		7

F. Hükümdarın Tavrı

1.	cefâ		22
2.	cevr		15
3.	sitem		3
4.	zûlm		5
5.	lûtf		8
6.	rahm		8
7.	himmet		7

7. DÜNYA

A. Dünya

1.	cihân		65
2.	âlem		44
3.	dünyâ		24
4.	yer		43
5.	arz		7

B. İnsanlar

1.	âdem	kişi	14
2.	halk	insanlar	13
3.	merdüm	kişi	6
4.	zât		5
5.	acemî	yabancı	5
6.	insan		4
7.	cemiyet		5

C. Toprak

1.	hâk	toprak	21
2.	gubâr	toz	10
3.	seng	taş	9
4.	taş		4

D. Coğrafya

1.	kûh	dağ	12
2.	Kaf		7
3.	diyâr		6
4.	Mısır		6
5.	Rûm	Anadolu	5
6.	Tûr	Sina Dağı	5
7.	il	ülke	9
8.	kal'a	kale	9
9.	şehir		9

E. Hayat, Ölüm

1.	ömr		9
2.	hayat		5
3.	kefen		5
4.	mezar		4
5.	ölüm		3

F. İş, Ticaret

1.	bâr	yük	10
2.	mâl		5
3.	nakd		5
4.	bâzâr	pazar	4
5.	iş		7
6.	kâr	iş, kâr	4

G. Zenginlik, Süs

1.	zer	altın	19
2.	lâl		15
3.	sîm	gümüş	9
4.	cevher	mücevher	8
5.	dürr	inci	8
6.	lü'lü	inci	7

7.	zerrîn	altın	7
8.	altun		6
9.	gevher	mücevher	6
10.	zeyn	süs	6
11.	zînet	süs	6
12.	kân	maden	2

H. Giysi

1.	dâmân/dâmen	etek	8
2.	câme	giysi	6
3.	libâs	giysi	4
4.	yaka		4

I. Yol, Ev

1.	yol		21
2.	kûy	mahalle	16
3.	dâr	ev	15
4.	kapu		13
5.	meydan		8
6.	âsitân	eşik	7
7.	menzil		7
8.	râh	yol	7
9.	ev		6
10.	hâne		5
11.	beyt	ev	4
12.	kenâr		5
13.	derbân	kapıcı	4
14.	derbend	boğaz	4
15.	derûn	iç	4

J. Silahlar

1.	tîğ	kılıç	25
2.	tîr	ok	13
3.	kemân	yay	12
4.	hançer		7
5.	peykân	temren	7
6.	ok		5

K. Renk

1.	reng		5
2.	kara		24
3.	ak/ağ		4
4.	zerd	sarı	5
5.	siyah		5

8. ZAMAN

A. Genel Zaman

1.	gün		54
2.	dem	an	40
3.	zaman		18
4.	devr		9
5.	devrân		6
6.	dün		6
7.	hazân	güz	5
8.	bahâr		6
9.	seher		5
10.	subh	sabah	16
11.	gece		24
12.	şeb	gece	18
13.	rûz	gün	7
14.	yıl		4

9. MECLİS, EĞLENTİ

A. Meclis

1.	bezm		24
2.	sohbet		4
3.	meclis		3
4.	devr		3

B. Sarhoşluk, İçki

1.	mest		13
2.	sâkî		5
3.	virâne	meyhane	4
4.	harâbât	meyhane	4
5.	divâne	çılgın/sarhoş	14
6.	hayran	şaşkın	4
7.	perîşân		4
8.	câm	kadeh	32
9.	sâgar	kadeh	3
10.	nûş	içme	5

C. Şiir, Hikâye

1.	şi'r		11
2.	kitâb		5
3.	nokta		5
4.	vasf		5
5.	fahr	övünme	4
6.	macerâ		4
7.	hayal		7
8.	mâ'ni	anlam	7
9.	nazm		3
10.	hâme	kalem	5

D. Musiki

1.	çeng		8
2.	ney		7
3.	tabl		6
4.	sâz		3

E. Işık

1.	şem	mum	7
2.	çerağ	mum	6

10. TASAVVUF

A. Derviş, Hâl

1.	hâl		19
2.	pîr		9
3.	zâhid		9
4.	sufî		7
5.	abdal		6
6.	velî		5
7.	üstâd		5
8.	vilâyet	ermişlik	6
9.	kemâl		11
10.	derviş		2
11.	fakr		6
12.	divâne		14
13.	hayran	şaşkın	4
14.	perîşân		4
15.	harâb		4

B. Simgeler

1.	ney		7
2.	âyine	ayna	9

C. Ayrılık

1.	firâk	ayrılık	12
2.	hecr	ayrılık	12
3.	firkat	ayrılık	11
4.	hicrân	ayrılık	5

D. Fenâ, Vuslat

1.	fenâ	yokluk	11
2.	terk		10
3.	vasl	kavuşma	10
4.	vuslat	kavuşma	9
5.	gark		8
6.	visâl	kavuşma	7
7.	adem	yokluk	7

E. İç/Dış

1.	nihân	gizli	11
2.	sırr		9
3.	esrâr	sırlar	5
4.	derûn	iç	4
5.	zâhir	dış	7
6.	sûret		8

F. Farkındalık

1.	âşinâ		9
2.	akl		5
3.	ham		5
4.	nâdân	cahil	5
5.	dânâ	bilen	2

G. Yol

1.	yol		21
2.	kûy	mahalle	16
3.	menzil		7
4.	râh	yol	7

11. İSLÂM

A. Allah

1.	Hakk		12
2.	Allah		4
3.	Hudâ		3

B. Kutsal Yerler

1.	Kâbe		12
2.	cennet		8
3.	Tûr	Sina Dağı	5

C. Kişiler

1.	Ahmet	Muhammed	6
2.	Muhammed		4
3.	Halîl		4
4.	Hasan		4

D. Diğer (Dua/Günah)

1.	dua		14
2.	din		5
3.	günah		5
4.	kâfir		6
5.	zâhid		9
6.	sabr		9
7.	karar		7

Listenin anlamı, aşağıdaki bölümlerde daha bir açıklık kazanacaktır. Liste, şimdilik, yalnızca, şiir geleneğinin tekrarlanan yüzeyini oluşturan kelimeler türüne işaret etmekte, anahtar tematik kelimeleri tanıtmakta ve yüzey (yani yorumlanmamış) temalarının neler olduğuna işaret etmektedir. Örneklem küçük olduğu ve yalnızca 16. yüzyıldan alındığı için, listeyi oluşturduktan sonra, bulgulardan daha genel sonuçlar çıkarabilmek amacıyla, geleneğin hâkim olduğu bütün yüzyılları temsil eden divanlardan rastgele şiirler seçilerek listeyle karşılaştırmalar yapılmıştır. Örnekleme alınan şiirlerin sayısı yine, anlamlı istatistikler çıkarılamayacak denli azdır, ama bu çalışma, hem uzmanların geleneğe ilişkin sezgilerini, hem de geleneğin sözel yüzeyinin kabataslak bir dökümü olarak listenin geçerliliğini teyit etme bakımından yararlı olmuştur. Gerçi, başka divanlardan alınan örneklere ilişkin istatistiksel sonuçlar aktarılmaya değer görülmemiştir, ama rastgele oluşturulmuş örneklemdeki birkaç örneğe bakmak, şiir geleneğinin sözel unsurlarının bazılarına ilişkin yararlı birtakım ipuçları sağlamıştır.

Aşağıya alınan iki gazelden biri öbüründen yaklaşık üç yüz yıl sonra söylenmiştir. İlk gazel Ahmet Paşa'nındır. Ahmet Paşa, Fatih Sultan Mehmet (1432-1481) devrinde, İstanbul merkezli yüksek klasik geleneğin oluşma yıllarının belki de en önemli şairidir.[6] İkinci gazel ise Nedîm'e aittir. Nedîm, III. Ahmet zamanında (1703-1730) sanatın serpilip geliştiği kısa bir dönem olarak bilinen Lâle Devri'nin önde gelen şairlerinden biridir.[7]

Gazel

1. a. Mürg-ı câna tîr-i gamzenden per ü bâl eyledün
   b. Halka-i zülfün hayâlin ana halhâl eyledün
   (Ey sevgili) cân kuşuna, süzgün bakışının oklarını kol kanat ve saçlarının kıvrımlarının hayalini de halhal (bilezik) eyledin.

6 Tarlan, *Ahmed Paşa Divanı*, s. 217.

7 Gölpınarlı, *Nedîm*, s. 252.

2. a. Bahr-i ışkunda çeküp almağa gönlüm zevrakın
   b. Dest-i cevrünle hâm-ı zülfüni çengâl eyledün
   Gönül kayığını aşk denizinden çekip almak için, eza eden elinle saçının kıvrımını çengel gibi kullandın.

3. a. Yâ cemâlün cîmidür zülfün k'anı zeyn itmeğe
   b. İçine bir nokta kodun adını hâl eyledün
   Galiba saçın, güzelliğinin (cemâl kelimesinin) cim harfidir. Onu süslemek amacıyla içine bir nokta koydun (cim harfi içindeki nokta) ve adına da ben dedin.

4. a. Âh kim hâlün gibi bahtum siyeh-hâl itmeğe
   b. Hâke saldun zülfüni ömrümi pâ-mâl eyledün
   Ah, benlerin gibi benim bahtımı da karartmak için, saçlarını toprağa (yere) doğru uzattın ve benim ömrümü ayaklar altına aldın.

5. a. Nâzdan bir nâme yazdun kim anun her harfini
   b. Âşık-ı bî-çârene menşûr-ı ikbâl eyledün
   Çaresiz âşığın için her harfi ikbal fermanı demek olan naz dolu bir mektup yazdın.

6. a. Parmağında hâme-i dür-bârunı gören didi
   b. Bu ne tûtîdür kim ana sîmden bâl eyledün
   Parmaklarının arasında, inciler saçan kalemini görenler, "Bu nasıl bir papağandır ki ona gümüşten kanat yaptın?" dediler.

7. a. Sâkiyâ devr ehline sunup visâlün câmını
   b. Ahmed'e geldükçe sâgar niçün ihmâl eyledün
   Ey sâkî, meclistekilere (bu zamanın insanlarına) kavuşma kadehini sundun da, Ahmet'e sıra gelince niçin onu ihmal ettin?

Gazel

1. a. Ne aceb eylese esrâr-ı derûnun ifşâ
   b. Goncadan söz getirir bülbül-i şeydâya sabâ
   Çılgın bülbül kendisine goncadan haber getiren sabah rüzgârına kalbinin sırlarını açsa buna şaşılır mı?

2. a. Yelcrek çın seherden geliyor bâd-ı nesîm
   b. Gâlibâ zülfü elinden edecektir şekvâ
   Sabah rüzgârı, tanyeri vaktinden hızla eserek geliyor; (sevgilinin) saçlarından şikâyet edeceğe benziyor.

3. a. Oldu mürgân ile ezhâr-ı çemen hem-sohbet
   b. Sahn-ı gülşende zuhûr etse n'ola vâveylâ
   Kuşlar ile çimendeki çiçekler sohbete başladılar; gül bahçesinde vâveylâ (gürültü) kopsa şaşılır mı?

4. a. Isınup cümle kulûb âb-ı bürûdet gitti
   b. Cilve-rîz olsa aceb mi dönerek arz u semâ
   Bütün kalpler ısındı ve soğukluk ortadan kalktı. Yer ve gök ortaya çıkıp dönseler (raks etseler) şaşılır mı?

5. a. Nev-bahâr olsa da bî-çâre Nedîmâ nâ-şâd
   b. Rûz-ı mahşerde meğer şâd ola bâ-luft-ı Hudâ
   İlkbahar gelse bile, çaresiz Nedîm yine neşesizdir; galiba, Allah'ın lûtfuyla mahşer gününde mutlu olacaktır.

Aşağıdaki tablolar, ayrı ayrı her iki gazeldeki kelimeleri (yukarıda işaret edilen istisnalarla), kategorilere bölünmüş listeyle ilişkilerini göstererek sunmaktadır. Örneklemde geçmeyen kelimelerin bu özelliği belirtilecek ve mümkün olan yerlerde, listede nereye uygun düşeceğine işaret edilecektir. Örneklemde çok sık görülen, ama "göndergе"leri özgül olmadığı veya çok genel olduğu için sınıflandırılamayan bazı kelimeler de vardır (örneğin: aceb, söz). Bunlar için "listede yok" ibaresi kullanılacaktır.

Tablo 5 ve 6'da görülebileceği gibi, biri ötekinden yüzyıllar sonra söylenmiş bu iki şiirdeki kelimelerin çok büyük bir bölümü için örneklemin temsil edici nitelikte olduğu ortaya çıkıyor. Ahmet Paşa'nın gazelindeki 52 kelimeden yalnızca 8'i örneklemde temsil edilmemektedir (yani, ortalama 6,5 kelimeden 1'i yoktur); Nedîm'in gazelindeki 40 kelimeden ise 6'sı örneklemde bulunmaz (yani, ortalama 6,6 kelimeden 1'i yoktur). Dahası, örneklemde bulunmayan kelimeler, örneklemin sözdağarıyla aşağıda anlatılan şekillerde yakından ilintilidir:

1. Bazı kelimeler, daha geniş bir örneklemde kesinlikle yer alacaktır.
   a. *Halhâl*, "mücevherat, takılar" diye adlandırılabilecek ve küpe, bilezik, yüzük, vb. kelimeleri içine alacak bir kategoriye mensuptur.
   b. *İkbal*, örneklemde yer alan ve "baht" anlamına gelen birçok kelimeyle (bkz. 3.C) eşanlamlıdır. Bu kelime, hem dilde, hem de şiirde sıklıkla kullanılır.
   c. *Ezhâr* (çiçekler), bir başka sık kullanılan kelimedir, 5.A (çiçekler) alt kategorisine sokulabilir.
   d. *Vaveylâ*, sık kullanılan, şiirsel bir kelimedir. 4.B (Feryat ve Figan) alt kategorisine girecektir.
   e. *Zuhûr*, dilde yaygın bir kullanıma sahiptir ve "zahir" (10.E) ile aynı kökten gelmektedir.
2. Bazı kelimeler, yaygın temalarla doğrudan ilintilidir.
   a. *Zevrak*, *çengâl* (kayık, kayık çengeli), gerçi bu kelimeler şiirde pek sık kullanılmaz, ama dilde az kullanılan kelimeler de değildirler. Doğrudan doğruya "Su" (5.D) alt kategorisine girerler. Çengal kelimesi, ayrıca "otorite" ve "acı çekme" ile de ilintilidir, çengelden asma, bilinen bir cezalandırma yöntemidir.
   b. *İşâ*, tasavvufta sırlar teması ile bağlantılı olarak sıkça kullanılır. (krş. 10.E)
   c. *Şekvâ* (şikâyet), doğrudan doğruya "Feryat ve Figan" alt kategorisine girer, "şikâyet" kelimesiyle aynı köktendir. (4.B.7).
   d. *Cim, harf, menşur* kelimeleri, listede yeterli düzeyde temsil edilmeyen yazı, yazılı doküman alanına girer. Şairlerin ve seslendikleri esas kitlenin büyük çoğunluğu, yazılı dokümanların, hayatlarında önemli bir rol oynadığı okuryazar sınıfına mensuptur (krş 9.D).
3. Birden çok anlamı olan bazı kelimeler ise listeye bir anlamı göz önünde bulundurularak alınmıştır,
   a. *Bâl* kelimesinin iki anlamı vardır: Hem "kanat" demektir, (bu anlamıyla örneklemde yer almaktadır [5.C.6]), hem de "besin maddesi bal" anlamına gelir.

TABLO 5
Ahmet Paşa'nın Gazelinde Geçen Kelimeler

Kelime	Anlamı	Tekrar Sayısı	Genel Kategori	Altkategori
mürg	kuş	9	5. Bahçe, Doğa	C.4 Kuşlar
can		99	1. Kişi	J.1 Ruh
tîr	ok	13	4. Acı	F.4 Yara
			7. Dünya	J.2 Silahlar
gamze	bakış	10	1. Kişi	B.6 Göz
per	kanat	2	5. Bahçe, Doğa	C.G Kuşlar
bâl	kanat	3	5. Bahçe, Doğa	C.6 Kuşlar
halka	büklüm	4	1. Kişi	H.6 Saç
zülf	saç	36	1. Kişi	H.1 Saç
hayal		7	9. Meclis, Eğlenti	C.7 Şiir
			2. Aşk	C.16 Mâşûk
halhal		0	Örneklemde yok	
bahr	deniz	18	5. Bahçe, Doğa	D.3 Su
ışk	aşk	74	2. Aşk	A.1 Aşk
gönül		68	1. Kişi	G.2 Gönül
zevrak	kayık		Örneklemde yok	
dest	el	13	1. Kişi	F.2 El
cevr		15	4. Acı	D.3 Dert
			6. Otorite	F.2 Tavır
hâm	kıvrım	5	1. Kişi	H.5 Saç
çengal	çapa	0	Örneklemde yok	
cemal	güzellik	2	2. Aşk	E.2 Güzellik
cim		0	Örneklemde yok	
zeyn	süs	6	7. Dünya	G. 10 Süs
nokta		5	9. Meclis, Eğlenti	C.3 Şiir
ad		11	1. Kişi	K.6 Diğer
hâl	ben	14	1. Kişi	E.5 Yüz Hatları
baht		5	3. Evren	C.5 Devran
siyeh	siyah	5	7. Dünya	K.5 Renk
hâl	durum	21	10. Tasavvuf	A.1 Derviş
ömr		9	7. Dünya	E.1 Hayat
pâmâl	ezilmiş	4	4. Acı	E.11 Âşığın Hali
naz		8	2. Aşk	F.6 Tavır
nâme	mektup	2	Listede yok	bkz. 9.D
harf		0	Örneklemde yok	bkz. 9.D
âşık		41	2. Aşk	B.1 Âşık
biçâre		4	4. Acı	E.3 Hal
menşur	ferman	0	Örneklemde yok	bkz. 6.C
ikbal		0	Örneklemde yok	bkz. 3. C

parmag	parmak	1	Listede yok	bkz. 1. F
hâme	kalem	5	9. Meclis, Eğlenti	C. 10 Şiir
dürr	inci	8	7. Dünya	G.5 Zenginlik
tûtî	papağan	3	5. Bahçe, Doğa	C.3 Kuşlar
sîm	gümüş	9	7. Dünya	G.3 Zenginlik
sâkî		5	9. Meclis, Eğlenti	B.2 İçki
devr		8	8. Zaman	A.3 Genel
			9. Meclis, Eğlenti	A.4 Meclis
ehl		25	Listede yok	
visâl	kavuşma	7	10. Tasavvuf	D.6 Vuslat
câm	kadeh	32	9. Meclis, Eğlenti	B.8 İçki
sâgar	kadeh	3	9. Meclis, Eğlenti	B.9 İçki
ihmal		1	Listede yok	

TABLO 6
Nedîm'in Gazelinde Geçen Kelimeler

Kelime	Anlamı	Tekrar Sayısı	Genel Kategori	Altkategori
aceb		12	Listede yok	
esrâr	sırlar	5	10. Tasavvuf	E.3 İç
derûn	iç	4	10. Tasavvuf	E.4 İç
ifşa	açığa vurma	0	Örneklemde yok	bkz. 10. E
gonca		16	5. Bahçe, Doğa	A.5 Bitkiler
söz		24	Listede yok	
bülbül		24	5. Bahçe, Doğa	C.1 Kuşlar
şeydâ	çılgın	2	4. Acı	E.15 Hal
sâbâ	seher yeli	10	5. Bahçe, Doğa	F. 2 Rüzgâr
çın	gerçek	0	Listede yok	
çîn	kıvrım	2	1. Kişi	H.6 Saç
Çin		0	Örneklemde yok	
seher		5	8. Zaman	A.9 Genel
bâd	rüzgâr	11	5. Bahçe, Doğa	F.4 Rüzgâr
nesîm	yel	1	5. Bahçe, Doğa	F.3 Rüzgâr
zülf	saç	36	1. Kişi	H.1 Saç
el		32	1. Kişi	F.1 El
şekvâ	şikâyet	0	Örneklemde yok	bkz. 4. B
mürg	kuş	9	5. Bahçe, Doğa	C.4 Kuşlar
ezhâr	çiçekler	0	Örneklemde yok	bkz. 5. A
çemen		11	5. Bahçe, Doğa	B.4 Bahçe
sohbet		4	9. Meclis, Eğlenti	A.2 Meclis
sahn	avlu	3	5. Bahçe, Doğa	B.8 Bahçe
gülşen	gül bahçesi	17	5. Bahçe, Doğa	B.1 Bahçe
zuhûr	belirme	0	Örneklemde yok	bkz. 11. E

vaveylâ	feryat	0	Örneklemde yok	bkz. 4. B
kulûb	kalpler	8	1. Kişi	G.3 Gönül
ab	su	14	5. Bahçe, Doğa	D.2 Su
bürûdet	soğukluk	2	Listede yok	
cilve	görünme	0	Listede yok	
arz	dünya	7	7. Dünya	A.5 Dünya
semâ	gök	4	3. Evren	A.9 Gök
bahâr		6	5. Bahçe, Doğa	E.2 Mevsim
biçâre		5	4. Acı	E.3 Hal
nâşâd	mutsuz	2	4. Acı	E.19 Hal
rûz	gün	7	8. Zaman	A.13 Genel
mahşer		1	Listede yok	
şâd		7	2. Aşk	G.1 Hal
lûtf		8	2. Aşk	F.3 Tavır
			6. Otorite	F. 5 Tavır
Hudâ		3	11. İslâm	A.3 Allah

b. *çin/çın* kelimesi de birkaç anlamlıdır. Şiirde çok sık kullanılan anlamı "kıvrım, büklüm"dür (1.H.6); bir de, ülke adı olarak kullanılır. Burada ise "gerçek, doğru" anlamında kullanılmıştır, *çın seher* "gerçek sabah, tanyeri" anlamına gelir. Daha geniş bir örneklemde kelimenin ilk iki anlamda kullanıldığı örnekler bulunacaktır. Oysa, Osmanlı divan şiirinde, çift anlamlı kelimelerde, genellikle kelimenin anlamlarından biri yaygın şekilde kullanılır.

Örneklemde olmasına rağmen listede yer almayan kelimelere gelince, bu kelimelerin listeye alınamaması, derleme ve kategorileştirme sürecinde karşılaşılan sorunlardan ötürüdür. Örneğin, ehl kelimesi, şiirde sık sık kullanılır, ama yalnızca ehl-i kemâl veya ehl-i hâl gibi terkipler içinde. Bu terkiplerde, kelime, "şu nitelikleri bulunan belli bir gruba mensup insanlar" anlamına gelir. Aşağıdaki sayfalarda gruplara yüklenecek anlam açısından bu gayet önemlidir, yine de, terim için, terkiplerdeki bağlamı dışında makûl bir kategori bulmak imkânsızdır. Aynı güçlük *söz* ve *aceb* kelimeleri konusunda da karşımıza çıkmaktadır. *Söz* kelimesi, o kadar çok bağlamda geçer ki, bu kelimeyi mevcut listede sınıflandırmak imkânsızdır.

Aceb ise, pratikte fiil işlevi gören bir kelimedir ("merak ediyorum, acaba...") ve fiiller gibi özel bir inceleme yapılmasını gerektirmektedir.

Örneklemde, ayrıca, doğrudan doğruya Kuran'dan ve dinî vakalardan alınan kimi kelimeler de bulunmaktadır. Dinî malzemeler, bizim örneklemimizin kaynağından çok daha geniştir ve bu malzemeler şiirde çok yaygın olarak kullanılmıştır. Listeye dahil edilebilecek ölçüde sık tekrarlanan kelimelerin sayıca az olması, derleme işleminden kaynaklanan bir eksikliktir yalnızca. İstatistiksel bakımdan temsilî bir örneklemde, "İslâm" kategorisi çok geniş bir yer tutacak ve "mahşer" gibi kelimelere kuşkusuz sıkça rastlanacaktır.

Listenin Kullanımları ve Yorumu

Gazelde geçen kelimelere ilişkin bu incelemenin yerine getirmesi beklenen başlıca işlev, divan şiirinin sözdağarı hakkında ilerideki bölümlerde öne sürülecek görüşler için -yukarıda belirtilen sınırlamalar içinde de olsa- somut veriler sağlamasıdır. Liste, savlar için bir referans noktası olarak tasarlanıp hazırlanmıştır ve böyle savlar ortaya atıldıkça, listeye (bölüm ve altbölüm başlıklarıyla) sık sık atıfta bulunulacaktır. Ancak, bizzat listeye ilişkin ve yorum meseleleriyle doğrudan ilintili birkaç nokta da bulunmaktadır -söz konusu meseleler, bu çalışmanın arkasındaki teorinin önemli boyutlarının oluşmasında, gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Bu bölümün başında da ifade edildiği üzere, divan şiiri sözdağarının dar oluşu, kesinkes denemezse de büyük bir ihtimalle, Osmanlı şairlerinin tema ve bağlam bakımından bağlı kaldığı kesin sınırlamaların bir yansımasıdır. Ne var ki, şunu da unutmamak gerekir: Böylesi sınırlamaların kabul edilişi, hem şairlerin, hem de okur kitlesinin yaptığı bir seçimdi - şairler başka türlü yapabilirler ve okurlar da başka tercihlerde bulunabilirlerdi. Aslında, Osmanlı şairlerinin var olan, kabul edilegelen sözdağarının dışındaki seçeneklerin pekâlâ farkında olduğunu gösteren inandırıcı kanıtlar vardır. Daha 16. yüzyıl-

da, bildiğimiz iki şair, Edirneli Nazmî (1523-1588) ve Tatavlalı Mahremî (öl. yakl. 1535-1536), divan şiiri sözdağarında köklü değişiklikler yapmaya çalıştılar, Farsça-Arapça kelimelerin yerine Türkçe karşılıklarını kullanma yolunu tuttular.[8]

Türkî-yi basit diye bilinen bu girişimden bugüne yalnızca Edirneli Nazmî'nin 286 şiiri kalmıştır. Bu girişim, çoğu zaman, "Türk millî ruhunun" veya "Türk millî dilinin", yabancı bir edebiyat geleneğinin tahakkümüne başkaldırısı olarak nitelenir. Türk milliyetçiliğinin 16. yüzyıl bağlamında anakronistik bir kavram olup olmadığı konusunu bir tarafa bırakalım. Şu var ki, *Türkî-yi basit*'in inceleniş şekli, böyle bir akımın yarattığı meselelerin ele alınmasını sağlayamamıştır.[9] Bu girişim, hem takipçiler yaratma bakımından, hem de divan şiirinin sözdağarının geleneksel akışını değiştirme bakımından başarısız olmuştur, her şeyden önce önem verilmesi gereken konu budur.

Bu başarısızlığın açıklanması, genellikle şu olumsuz önermeye dayanılarak yapılır: Varolan gelenek, getireceği yararlar ne olursa olsun hiçbir değişikliği kabul etmeyecek denli "güçlü" ve "hâkim"di. Divan şiirinin başka yönlerine de sık sık gerekli değişiklikler yapılarak uyarlanan bu önerme baştan aşağı yanlıştır, temelsizdir. Bu önermede yapılmaya çalışılan şey, "gelenek"i, başlı başına bir kimliği ve varlığı olan bir nesne veya kuvvet haline sokmak, şeyleştirmektir. Oysa, gelenek, bir grubun ve toplumun üyelerinin sayısız seçiminde görülen belli bir örüntüyü karakterize etmek için kullanılan bir terimden

8 Köprülüzâde Mehmed Fuad. (Mehmet Fuat Köprülü), *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divan-ı Türkî-yi Basit* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1928). Divanın diline daha çok ağırlık veren benzer bir çalışma için bkz. Nihal Atsız, *Edirneli Nazmî* (İstanbul: Arkadaş Basımevi, 1934).

9 Türkî-yi basit çığırı konusunda Köprülü'nün görüşünün ne denli etkili olduğunu gösteren örneklerin sayısı, mevcut Türk edebiyatı tarihlerinin sayısına hemen hemen eşittir. Bkz. Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Yedigün Neşriyatı, 1948), s. 174-175; Walter Björkman, "Die klassisch-Osmanische Literatur," *Philologiae Turcicae Fundamenta* cilt 2, ed. Louis Bazin, v.d. (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1965), s. 438. Türkî-yi basit hareketinin Türk edebiyat tarihindeki yerini daha doğru biçimde değerlendiren bir görüş için bkz Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi* (Ankara: Edebiyat Yayınevi, 1967), s. 349.

başka bir şey değildir. Bir gelenek, bir "şey" değildir; bir dizi seçimin bir başka dizi seçim karşısındaki istatistik üstünlüğüne ilişkin izlenimimizdir. Geleneğin şeyleştirilmesi, seçimler yapıldığı olgusunun göz ardı edilmesine yol açar, böylece kendimize olumlu önermelerle yanıtlanacak şöyle bir soru sormamızı güçleştirir: Niçin belli bir zamanda ve mekânda falanca seçimler örüntüsü baskın çıkmıştır?

Osmanlı divan şirinin sözdağarı örneğinde ise, sınırlı, geleneksel bir sözdağarının olumlu etkilerinin neler olabileceğini ve bu etkilere şiiri genişletmeleri açısından nasıl bakılabileceğini sormak aydınlatıcı olacaktır. Bir kere, sözdağarı üzerindeki, aynı zamanda tema ve bağlam üzerindeki sınırlamalar, kelimelerin birbirine bağlanmasında bir öngörülebilirlik yaratır. Bu öngörülebilirlik de, söylemi bir ölçüde sözdizim zincirlerinden kurtarır. Bu fikir, yani öngürülebilir sözdağarı ve bağlamın belirsiz bir sözdizimine imkân sağladığı fikri bir önceki bölümde ele alınmıştı. Bu noktada, şunu belirtmek yeterli olacaktır: Kelimeler arasında düzenli şekilde tekrarlanan ilişkiler -belli bir tarihi olan ilişkiler- dilbilgisi/sözdizim düzeyinden başka bir düzeyde çağrışımlar yaratır.

Öte yandan, sınırlı bir sözdağarı, sözdizim alanında belirsizliği ortadan kaldırıcı bir faktör işlevi görürken, aynı zamanda varlığıyla yüksek bir çokanlamlılık derecesi getirmektedir. Şiirsel kullanım, kelimelerin anlamlarını genişletme etkisine sahiptir ve kelimeler, uzun bir zaman dilimi boyunca pek çok bağlamda bu tür bir genişleme sürecinden geçerlerse, çok geniş bir anlam yelpazesi ve gönderme gücü kazanırlar. Çoğu dilde, bazı kelimeler vardır, şiirdeki kullanımlarıyla sıkı biçimde özdeşleşmişlerdir. Bunlara "şiirsel kelimeler" deriz. Kullanıldıkları her bağlama şiir rengi, şiir havası getirirler. İngilizce'den basit bir örnek, "before" (önce) kelimesi yerine kullanılan "ere" (önce) kelimesidir. Şiir dışı bir bağlamda "ere" kelimesinin kullanımı çok tuhaf kaçar (örneğin, "Ere I went to bed, I put out the cat"), "ere" kelimesi dinleyene "şiir" sinyali verecektir, bundan ötürü, gerçekleşsin gerçekleşmesin, sözcenin anlamının parçası sayılması gereken beklentiler doğura-

caktır. İngilizce'de, bu tür kelimelerin sayısı nispeten azdır ve sıradan dilin sözdağarı ile şiir dilinin sözdağarı çok büyük ölçüde örtüşür. Osmanlı şiirinde ise, durum çok farklıdır. Osmanlı şiir dilindeki sözdağarının çok büyük bir bölümü, sıradan dilin parçası değildi, hiçbir zaman da olmamıştı. Bu kelimelerin kökeni sıradan dil değil, daha önceki bir edebiyat geleneğiydi. Dahası, şiir dilinden sıradan dile geçen kelimelerin sayısı, ters yönde bir geçiş gösteren kelimelerin sayısını kat kat aşıyordu.

Sıradan dildeki iletişimde, çoğunlukla, herhangi bir kelimenin olası yorumlarının, bilginin tam ve isabetli bir şekilde aktarılabilmesi için olabildiğince sınırlı tutulması önem taşır. Gelgelelim, şiir, büyük ölçüde kelimelerin veya dilsel göstergelerin birden çok şeyi temsil etmeleri üzerine kuruludur. Sıradan dille kurulan iletişim, bu "artık imlem"i bastırmak için, kendi içinde çok yüksek bir artık-bilgi kullanımı seviyesi oluşturmuştur. Şiir ise, artık bilgi kullanımına kapılarını kapar ve çok geniş ve belirsizliklerle dolu bir gerçekliği temsil etmek, ona şekil vermek için "artık imlem"den yararlanır.[10] Bundan dolayı, hem sıradan dilde, hem de şiirde kullanılan sözdağarı iki ayrı yöne çekilir: Bir yanda sıradan dilin gösterge ile gönderge arasında tek ve dışlayıcı bir ilişkiye ihtiyacı, öte yanda şiirin çoğul göndermeye duyduğu ihtiyaç. Buna karşılık, yalnızca bir alana ait sözdağarı, böylesi ihtiyaçlarla kısıtlanmaz. Bir uçta teknik veya bilimsel sözdağarı yer alır, esas olarak belirsizlik olasılığını ortadan kaldırmak üzere üretilmiştir ve bu amaç için kullanılır. Öteki uçta ise, katıksız şiir kelimeleri bulunur, bunlar öylesine çok anlamla yüklenmişlerdir ki, tek bir temel, "sıradan" anlamı göstermek, bulup çıkarmak güçleşir. Osmanlı divan şiiri, gördüğümüz üzere, esas

10 "Artık-bilgi" terimi, burada, yapısalcı modeldeki "artık gösteren" terimiyle hemen hemen aynı anlamda kullanılmıştır; gösteren'in herhangi bir tikel gösterileri'e "bağlanmamış", dolayısıyla yeni ve benzersiz koşulları ya da algılamaları dile getirmek ihtiyacını karşılamak üzere kullanılabilecek yönünü temsil eder. Bu konunun ve başka ilintili konuların özlü bir değerlendirmesi için bkz. Frederic Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972), s. 101-216 ve özellikle s. 130-135.

itibarıyla şiire ait çok geniş bir kelime haznesine sahiptir; işte bu nedenle, elinizdeki çalışmada, teker teker kelimelerin anlamlarını, anlam değerlerini keşfetmek, bulup ortaya çıkarmak için henüz hiçbir girişim yapılmamıştır. Şiire ait geniş ve istikrarlı bir kelime haznesi bulunması, genel ve önemli bazı sonuçlar doğurur.

Divan şiiri örneğinde, bizzat kelime haznesi, dilin şiirsel kullanımı için bir gösterge haline gelir. Bu niteliğiyle de, belirli bağlamların, belirli yorum kiplerinin ve kurallarının yerinde olacağına işaret eder. Dahası, hem bağlamlar, hem de yorumlama süreçleri, bir tarihsel istikrara ve öngörülebilirliğe kavuşur, o derecede ki, bunlar, şiirsel konuşmanın otomatik bileşenleri haline gelir ve herhangi bir şiirde açıkça yansıtılmalarına gerek kalmaz. Benzer şekilde, yorumlayıcı yapılar ve bizzat kelime haznesi açısından tarihsel arka planın sağlamlığı şu anlama gelir: Şiir dili, çok yüksek bir telmih ve çoğul anlam potansiyeline sahiptir ve bu dil, okurları bir belirsizlik labirentine sokmadan, söz konusu potansiyelden sonuna kadar yararlanmaya imkân verir. *Türkî-yi basit* hareketi örneğine dönersek, şunu belirtmemiz gerekir: Bu hareketin, gazelin kelime haznesi üzerinde herhangi bir iz bırakmamasında önemli bir faktör, hareketin çok fazla şeyi feda etmesidir. Divan şiirinin günlük konuşma dilindeki kelimelerle kurulması, çok yoğun bir anlam yükü taşıyan şiirsel kelime haznesinin yerini, onun köklerine de, zenginliğine de sahip olmayan bir kelime haznesinin alması demekti. Diğer bütün unsurların -biçimsel unsurların, temaların vb.- yerli yerinde durduğunu gözden kaçırmamak gerekir; yalnızca kelime haznesiydi değiştirilen. Gazelin, kendi kelime haznesiyle ifade edilen anlam değerleri, öyle görünüyor ki, Osmanlı toplumunun en azından bir kesimi için hayatî önem taşıyordu ve geleneksel kelime haznesi, o değerleri iletebilecek tek araç olarak görülüyordu. Bu bakımdan şu nokta da anlamlıdır: Osmanlı toplumunda 19. yüzyılın ortalarında, dünya görüşünde köklü bir değişiklik kendini göstermeye başladığı zaman, şiirin kelime haznesi ani ve tersine çevrilmez bir dönüşüm geçirdi.

Bu çalışmanın göstermeyi amaçladığı temel noktalardan biri de, şiirsel dil (o dilin kullanımı dahil) ile dünyayı belli bir görüş ve yorumlayış biçimi arasındaki bağlantılardır. En zengin kelime haznesi bile ancak, bir kelimeye ilişkin olası bir yorumlar dizisi sağlar. Benzer şekilde, gramer kuralları sözdağarını anlamlı bir şekilde düzenlemek için yalnızca bir örüntü sunarlar. Pratikte, kelimelerin ve sözdizimin belirli yorumlarını, bağlamı algılayışımıza göre olası bir yorumlar dizisinden seçeriz. Burada "bağlam", sayesinde hayat deneyimlerimizi ve dünyayı düzenli hale sokup anladığımız örüntüler kümesi veya sosyokültürel "gramer"ler anlamına gelir.

Aşağıdaki bölümler, Osmanlı toplumunun hayatındaki, gazelde analogları bulunabilecek örüntüleri ayırt etmek yolunda bir girişimdir. Üzerinde duracağımız konu, o toplumdaki kişilerin gerçekte neler yaptıklarından çok (tabiî ki bunlar da önemlidir), yaptıklarını nasıl yorumladıkları olacaktır. Ne yazık ki, geleneksel Osmanlı toplumunda mevcut olan -dil alanı dışındaki- eylem örüntülerini anlatan incelemelerden yoksunuz, henüz başka disiplinlerin yaptığı bu tür yorumlayıcı, ikincil bir malzeme demeti yok elimizde. Bu nedenle, kullandığımız araştırma yöntemi, şiirdeki örüntüleri saptamak, sonra da, bunların, genel olarak toplumun davranışını yorumlayan örüntülerle bağının nasıl kurulabileceğini incelemek olmuştur. Dolayısıyla, sunulan kanıtların çoğu birer ipucu niteliğindedir, gerçi, sunulan olgular zincirinin, Osmanlı toplumunun bazı katmanlarının davranışlarını nasıl yorumlamış olabilecekleri hakkında makûl bir tablo sağlayacak ölçüde güçlü olduğunu umuyorum, ayrıca yorumlama işinin daha ileri götürülmesine yönelik belli bir ilgi yaratmasını diliyorum.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Tasavvufun ve Dinin Sesi

Osmanlı gazellerinin ve Osmanlı divan şiirinin diğer örneklerinin tasavvufî-dinî boyutu, çok anlaşılır nedenlerle, bu geleneğe ilişkin hemen hemen her yorumlayıcı çalışma için çıkış noktası olmuştur.[1] Din, Osmanlıların hayatının ve kültürünün çoğu cephesinde değişmez ve hep görülen bir unsurdur ve tasavvuf da Osmanlıların din görüşünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ayrıca tasavvuf ve onun Osmanlı'daki tezahürleri büyük ölçüde incelenmiştir, konu üzerine zengin bir ikincil malzeme mevcuttur. Osmanlı gazeli üzerine yorumlayıcı hiçbir çalışmada, gazelin dinî-tasavvufî boyutu göz ardı edilemez; ancak, böyle bir çalışmada tasavvuf sisteminin eksiksiz bir özetine girişmek hem gereksiz, hem de yersizdir. Tasavvuf sistemi, Osmanlılara gelene kadar, hayli gelişmişti, çok incelikliydi ve son derece karmaşıktı. Ayrıca, hem bu çalışmanın boyutları içinde tasavvuf sistemini hakkıyla ele almak imkânsızdır, hem de sistemin kendisi, yalnızca şiirin yorumlanması için, genel bir örüntü sağladığı ölçüde bizi ilgilendirmektedir.

Aşağıda anlatılanlar, tasavvuf sisteminden yapılmış bir so-

1 Örneğin, E. J. W. Gibb'in *History of Ottoman Poetry* adlı eserinin giriş bölümlerini oluşturan seksen dokuz sayfanın kırk sekizi, tasavvufî-dinî bakış açısının ve tasavvuf felsefesinin özetlenmesine ayrılmıştır.

yutlamadır. Tabiî ki, tasavvuf sistemi de, doğal ve doğaüstü arasındaki ilişkiyi yorumlamanın ve kozmik bir bağlamda insanların rolünü anlamanın bir yolu, daha doğrusu birçok yolu demektir. İki soyutlama arasındaki fark üzerinde durulmaya değer. Tasavvuf sisteminin odak noktası, hayatın bir boyutudur -dinî boyutudur- bu çalışmanın odak noktasını ise, dinî yönün, hayatın diğer yönleriyle veya yorumlarıyla bütünleşme yolları oluşturmaktadır. Eğer tasavvufî-dinî boyutu, çok geniş bir grubun algıladığı şekilde ele alırsak ve o grubun üyeleri ehl-i kemâl mutasavvıflardan, tasavvufî görüşlerini yalnızca içinde soluk alıp verdikleri kültürel havadan kazanan kimselere dek uzanıyorsa, o zaman ortaya çıkan örüntü, ister istemez hayli yalınkat ve indirgeyici olacaktır.

Osmanlı gazelinin tasavvufî-dinî boyutunun getirdiği konuları incelemek için başlangıç noktası olarak, ilgili konulara ilişkin genel kavrayışımızdan yola çıkmak yerinde olur. Annemarie Schimmel'in yakınlarda yayımlanan eserinden (*Mystical Dimensions of Islam*) alınan aşağıdaki satırlar, Fars-Osmanlı şiir geleneğinde tasavvufun yerini kısaca anlatıyor. Bu satırlar, bugünkü yaygın anlayışımızın iyi bir özetidir:

> "Fars lirik şiirlerinin tipik özelliklerinden biri şudur: İslâm teolojisinin merkezini oluşturan belirli dinî fikirler, Kuran'dan veya hadislerden alınmış belirli imgeler veya ayetlerden ya da hadislerden alınmış tanı cümleler, tamamen estetik nitelikte simgelere dönüşebilir. Dolayısıyla, şiir, dünyevî imgeler ile öbür dünyaya ait imgeler arasında, dinî fikirler ile dindışı fikirler arasında yeni ilişkiler yaratmak için neredeyse sınırsız imkânlar sağlar; yetenekli, usta şair, her iki düzeyi mükemmel bir şekilde birleştirebilir ve en dindışı şiire bile belirgin bir "dinî" renk verebilir.... Fars, Türk ve Urdu şiirinin en büyük ustalarının eserleri içinde, İslâm kültürünün dinî arka planını bir şekilde yansıtmayan tek bir mısra bile bulmak güçtür....
>
> Dolayısıyla, Hafız, Camî veya Irakî'nin şiirlerinin tamamen tasavvufî veya tamamen dindışı bir yorumunu aramak beyhude bir çabadır -şiirlerdeki belirsizlik kasten yaratılmıştır, iki

varlık düzeyi arasındaki salınım, bilinçli olarak korunur (kimi zaman bir üçüncü düzey de bunlara eklenebilir) ve bir kelimenin anlamının dokusu ve rengi her an değişebilir.... Fars veya Türk şiirinden bir tasavvuf sistemi çıkarılamaz veya bu şiirlerde anlatılanları şairin yaşadıklarının dolaysız bir ifadesi saymak yanlış olur...

Fars şiirleri, tasavvuf teorileri olmasa, kendilerine özgü o çekiciliği asla kazanamazdı; söz konusu teoriler, bu şiirin üzerinde geliştiği arka plandır ve hayatın dünyevî ve dinî yorumu arasındaki gerilim, şiir sanatının en büyük ustalarının eserlerinde, batınî, psişik ve duyusal bileşenler mükemmel bir uyum kazanır."[2]

Bu hayli uzun alıntı, esas olarak şu nedenle yapılmıştır: Burada, Osmanlı şiir geleneğinin bir parçası olduğu geniş İslâmî şiir geleneğindeki tasavvufî-dinî öğelerin ağırlığına ilişkin makûl bir tablo sunulmaktadır. Ayrıca, yukarıdaki alıntı, şiir üzerine, bu çalışmada sorgulanacak veya yeniden yorumlanacak bir dizi bakış açısını içermektedir. Örneğin, Osmanlı şiiri incelemelerinde "tamamen estetik nitelikte simgeler" fikrine pek sık rastlanır, oysa böyle bir simgenin ne olabileceğini kestirmek son derece güçtür. Bu fikir, şunu ima eder gibidir: Simgeler, şiirin içinde anlamlarını yitirirler. Böyle bir durumda ise, herhangi bir şeyin simgesi olmaktan çıkarlar tabiî ki. O zaman, estetik değerlerinin ne olacağını söylemek imkânsızdır. Şöyle demek çok daha yerinde olacaktır: Dinî metinlerdeki simgeler, şiirin içinde niteliklerini *değiştirirler*, ama böyle bir değişiklik, simgeleri anlamsızlaştırmak şöyle dursun, onlara daha fazla anlam kazandırır.

İslâm şiirinden "bir tasavvuf sistemi çıkarılamayacağı" veya bu şiirin, "şairin yaşadıklarının dolaysız bir ifadesi" sayılamayacağı şeklindeki sav da tartışma götürür niteliktedir. Gerçi, divan şiirine bir bütün olarak bakıldığında, bu şiirin herhangi bir tasavvuf sistemini olduğu gibi aktardığı söylenemez, ama söz konusu geleneğin, tasavvufî bir varoluş görüşünü yansıttığı gö-

2 Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975), s. 288.

rülmektedir, bu görüş de, böylesi tüm başka görüşler gibi sistematize edilebilir. "Yaşantılar" konusu da benzer şekilde problematiktir. Şiir, otobiyografi değildir, dolayısıyla şairin anlattığı yaşantıyı gerçekten yaşayıp yaşamadığı yersiz bir sorudur. Ayrıca, şiirde anlatılan yaşantılar, duygusallığın ağırlığını taşıyan yaşantılardır -üzüntü, sevinç, gurbete düşmüşlük, *hayret* vb. duygulardır bize sunulan. Her şairin, aslında her şiir okurunun bu duyguları şu ya da bu zamanda gerçekten yaşadığı pekâlâ kabul edilebilir. Burada söz konusu olan, yaşantıların gerçek olup olmadığı değil, şiirin yaşantıları yorumlayış şeklidir. Kabul edilemez olan, yaşantıların yalnızca herhangi bir mistik veya dinî sistem aracılığıyla yorumlanması gerektiğidir.[3]

Bu noktada şunu açık seçik ifade etmemiz yerinde olur: Bu bölümün hedefi, ne herhangi bir tasavvufî sistem üzerinde yoğunlaşmaktır, ne de tasavvufî yaşantının etraflı bir tanıtımını

3 Osmanlı şiiri incelemelerinde kökleşmiş eleştiri perspektifleri arasında en belirgin olanlardan biri de, şairin niyetiyle ilgili, belirli bir kişinin şiirinin o kişinin hayatını ne ölçüde yansıttığı ile ilgili konulardır. Böylesi spekülasyonlar şiir incelemelerinde belli bir yer tutabilir, ama divan şiiri örneğinde, -ilgili ilkeler herhangi bir ciddi sınamadan geçirilmeksizin- şiiri "samimîlik" derecesine göre (yani, şairin, şiirinde ne derecede kadar yansıtıldığına bakılarak) değerlendirmek âdet olmuştur. Osmanlı edebiyatı tarihi okurken, karşınıza hemen, şu kalıpta birçok ifade çıkıverir: Gerçi pek çok şair tasavvuf/aşk/ıstırap vb. temalarını işlemiştir, ama falanca gerçek bir mutasavvıf/âşık/mustarip vb. idi, dolayısıyla onun şiiri ötekilerden üstündür. Örneğin, Kocatürk (*Türk Edebiyatı*, s. 329-348 ve 375-384) ile Banarlı'nın (*Türk Edebiyatı*, s. 153- 61 ve 162-169), samimî, samimîlik terimlerinin kullanımına özel dikkat göstererek, Bakî ve Fuzûlî hakkındaki değerlendirmelerini karşılaştırın. Jan Rypka, Bakî üzerine çalışmasında (*Baqi als ghazeldichter*, Sbirka Pojedavni a Rozprav 9 (Prag: Nakladem filosofické fakulty, Karlovy Üniversitesi, 1926) bu konu üzerinde durur (s. 93 vd.). Bu çalışmadan Alessia Bombaci de bahseder (*Histoire de la litterature Turque*, çev. I. Melikoff (Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968, s. 286) ve daha sonra samimiyet konusunu ele alır (s. 287). Dolayısıyla, mesele, şiirde yansıtılan yaşantının otantikliği şeklini alır. Bu da açıkça dile getirilmeyen bir öncül yaratır: En iyi şiir, şairin yaşantısını en çok yansıtan şiirdir. Buradan da çok tuhaf yargılar çıkar. Örneğin, bir şair, şiirinin yüzey temalarının hayatını yansıtmadığının anlaşılmasına rağmen (örneğin Bakî), büyük bir değer sayılıyorsa, o zaman neredeyse kaçınılmaz biçimde şu yargıya varılır: Bu tür bir şiirin okurları şiirin ne anlattığıyla değil, şiirde gösterilen söz hünerleriyle ilgileniyorlardı. Kanımca, büyük bir edebiyat geleneğinin seslendiği kitleyi önemli bir düzeyde "yanlış yola sürüklemiş, sapkın" sayan, şiirin doğası üzerine herhangi bir evrensel öncül son derece şüphe uyandırıcıdır, belki büsbütün reddedilmesi gerekir ya da en azından, sistematik bir tarzda yeniden incelenmelidir.

yapmaktır. Bu bölüm, özel bir bağlamın anlaşılmasını sağlama yolunda atılmış bir ilk adımı temsil ediyor; o bağlam içinde, dinî ile dindışı, tasavvufî ile duyusal, yaşanan ile estetik olan arasındaki ayrımlar önemsizleşir, bunların hepsinin biraraya gelip nasıl anlam yarattığı öne çıkar. Bu bakımdan, yukarıdaki alıntıya biraz daha açıklık getirmek için, bu çalışmanın geri kalanına bir giriş olarak şu noktayı da belirtelim: Şiire damgasını vuran dünyevîlik, uhrevîlik, batınîlik ve duyusallık karışımı, aynı zamanda Osmanlı toplumundaki hayatın da bir özelliğidir. Alıntıdaki "şair" kelimesi yerine "Osmanlı öznesi" terimi, "şiir" yerine de "Osmanlı toplumu" (veya, daha doğru olarak, "Osmanlı şehir toplumu") terimini koyabiliriz ve ifade, anlamlı ve doğru niteliğini korur.[4] Görünürde bir mutasavvıfın hayatı çoğunlukla dinî değerleri yansıtırken, bir haz düşkününün hayatı sadece dünyevî değerleri yansıtıyor olabilir, ama toplumun üyelerinin genel karakteri, şiir gibi, dinî ve dindışı değerlerin etkileşimini yansıtacaktır, bu etkileşim içinde eylemlerin yorumu bir andan öbürüne değişiklik gösterecektir. Böyle bir bağlamda, belki de, toplumsal davranışların ve şiirlerin dinselliği ya da dindışılığı üzerinde daha az durmak ve görünüşte birbiriyle çelişen motivasyonları birleştiren ve eylemleri anlamlı kılan ilkeleri aramak daha doğru olur.

Tasavvufî Bir Örüntü

Bu noktada, tasavvufun temel ilkeleriyle tutarlı ve Osmanlı gazelinin tasavvufî boyutunu yorumlamak için genelde kullanılabilir çok basit bir örüntüyü ana çizgileriyle saptamak gerekmektedir. Örüntünün niteliği, aşağıda ayrıntılarıyla ortaya konacak nedenlerle şiirde berrak bir şekilde kendini gösteriyor. Yine de, örüntünün bir tasviri için temel olarak kullanılacak ölçüde yalın, açık ve birincil kaynaklara ait bir sistematizas-

4 Tasavvufun Osmanlı hayatının tüm yönlerine yayılmış ve en dünyevî gözüken şeylere bile işlemiş olması konusunda bkz. H.A.R. Gibb ve Harold Bowen, *Islamic Society and the West*, cilt 1, Kısım 2 (Londra: Oxford University Press, 1957), s. 70-80 ve s. 179-206.

yon bulmak son derece güçtü. Nihayet, Gazali'nin (öl.1111) *Mişkatü'l-Envâr*'ına başvurmam önerildi.[5] Bu eserin yararlılığı, Osmanlı şiiriyle arasında bir zaman ve mekân ortaklığı bulunmasına dayanmıyor -eser, çok daha eski bir döneme aittir. Eserin yararlı oluşunun nedeni şurada yatmaktadır: *Mişkatü'l-Envâr*, çok temel bir tasavvufî çizginin özlü ve titiz bir ifadesidir, ayrıca, Kuran ve hadislerden pasajların, o çizgiye uygun yorumlarını sunmaktadır. Sonraki yüzyıllarda tasavvuf sisteminde yapılan zengin, derinleştirici çalışmaların çoğu Gazali'nin formülasyonuyla uyum içindedir, hatta o formülasyondan esinlenmiştir.

Formülasyonun temel unsurları şunlardır: Hayatın zahirî ve batınî yönleri, iki âlemin varlığını yansıtmaktadır: Duyularla bilinen âlem (*âlemü'l-hiss*), aynı zamanda *dünya* ve *âlem-i kevn ü fesad* (oluş ve yok oluş âlemi) diye de anılır; bir de, ancak *keşf* ve *murakabe* yoluyla erişilebilen *âlemü't-temsil* vardır. Tıpkı *âlemü'l-hiss*'in, ışık varken görme gücüyle algılanabilmesi gibi, gözlere görünmeyen dünya da *(âlemü't-temsil)* ilâhî kitaplar (örneğin Kuran) aracılığıyla ve kalp gözleriyle görülür. "Tıpkı her şeyin insanın gözüne ışık aracılığıyla görünmesi gibi, insanın kalbine de her şey Allah aracılığıyla görünür..."[6]

Benzer şekilde, iki dünya birbiriyle nedensel olarak bağlantılıdır. Görünmeyen dünya asıl gerçekliktir; duyulur dünya ise, ancak öteki dünyanın ilksel varoluşu sayesinde bir varoluş kazanır. "Âlemü'l-hiss, öteki sebep âleminin sonuçlarından biridir, tıpkı gölgenin bir bedenden doğması gibi, ondan doğar..."[7]

Böylece, bu dünya, görünmeyen dünyanın bir yansıması sayılır. Duyular yoluyla algılanarak bozulmuş bir yansımadır bu. Duyular, yalnızca maddî nesneleri ve onların sonuçlarını algılayabildiği için, araz, çoğulluk (*kesret*) ve öze ait olmayan şeylerle yolunu şaşırmış, bir kargaşa içine düşmüştür. Yine de, iki âlem arasında yakın bir ilişki vardır, çünkü "Rahîm olan Allah,

5 Gazali'den yapılan alıntılar şu kaynağa dayanmaktadır: *Al-Ghazzali's Mishkat al Anwar*, çev. T.H. Gairdner (Lahor: Muhammad Ashraf, 1954).

6 Gairdner, *Mishkat*, s. 118.

7 Gairdner, *Mishkat*, s. 96.

Âlemü'l-hiss ile Âlemü't-temsil arasında bir tekabüliyet kurmuştur, bundan ötürü, bu Âlemü'l-hiss'te tek bir nesne yoktur ki öbür âlemdeki bir şeyin sembolü olmasın."[8]

Denebilir ki, bu dünyanın, duyular yoluyla eriştiğimiz nesneleri, ancak öbür dünyadaki misallerinin göndergeleri olarak anlam ve geçerlik taşırlar. Dolayısıyla, doğru irşad edilmeyle erişilebilen âlem, tek gerçeklik âlemidir. O gerçek veya asıl dünyada, fiziksel dünyadaki ilişkiler yoktur; çoğulluk (*kesret*), fark ve zıtlık yerine birlik (*vahdet*) vardır; ne ayrılık, ne de ayrılma vardır orada; "burası" ve "orası" mevcut değildir -ne de zaman, oluş ve çürüyüş mevcuttur- çünkü hakikî varlık, Allah'ın bir vechidir.

Sufînin temel hedefi, duyuların ve insan aklının yetersizliğiyle örülmüş hayal perdesini kaldırmak, fiziksel dünyanın ötesini algılamak, böylece hakikate, varoluşun özüne erişmektir; bu da, Allah'ın tecrübî vechidir.

İnsan aklının *âlemü't-temsil*'in varlığını çıkarsaması mümkündür, ama o âlemi yalnızca akıl yoluyla yaşamak ya da bilmek mümkün değildir; çünkü akıl bu dünyanın şeylerinin düzenine sıkı sıkıya bağlıdır. Öteki âleme, ancak bu dünyayla herhangi bir ilişki içinde lekelenmemiş daha yüksek bir akıl seviyesi aracılığıyla erişilir; bu nedenle, öbür âleme erişme çabası, gündelik hayatta akılcı sayacağımız yolun tam karşıtıdır. Örneğin, İbn Tufeyl'in (öl.1184) ünlü tasavvufî alegorisi, Hayy Bin Yakzan'da, ıssız bir adada kendi başına dünyaya gelmiş olan kahraman, bilimsel ve felsefî çıkarımlarla, öteki âlemin, hakikî gerçekliğin asıl ve önsel varoluşunun bilgisine ulaşır.[9] Ne var ki, sonunda, Hayy'ın insanüstü akıl yürütme gücü, gerçek/öteki âleme erişmesini sağlama yolunda yetersiz kalır ve Hayy nihaî hakikati arayışında ilerlemek için aklını tamamen terk etme zorunluluğunu duyar. Demek ki, gerçeklik dünyasını algılama gücümüz, bu dünyaya ilişkin yargı gücümüzün en akıldışı sayacağı hallerde gösterir kendisini. Bu dünyaya iliş-

8 Gairdner, *Mishkat*, s. 125.

9 Lenn Evan Goodman, ed. ve çev., *Hayy ibn Yaqzan by ibn Tufayl* (New York: Twayne, 1972).

kin her zamanki algılayışımızın bir başka *rüyet*'le (*vision*) aşıldığı hallerdir bunlar -sarhoşluk, vecd ve derin duygusal alt üst oluş halleri. Fiziksel duyular yol göstermez olduğunda, insan duyularına olan güvenini bir yana bırakabildiğinde, işte ancak o zaman insan duyulur dünya ile bağlarını koparabilir, öteki âlemi idrak edebilir.

Geleneksel olarak, kalp gözlerinin gördüğü hal için kullanılan başlıca metaforlar sarhoşlukla kendinden geçme ve aşktır. Gazalî sufîler için şöyle der: "Kendi idraklerinin hükmünün ortadan kalktığı bir sarhoşlukla sarhoş oldular."[10] Bireyin idraki -cüz'î idrak- egemenliğini yitirince, o zaman insan-ı kâmil, fark veya ayrılığın olmadığı tüm gerçekliği şekillendiren Hakk'a açılır. Bundan dolayı, sufî "Ben Hakk'ım" (*Ene'l-Hakk*) der, çünkü konuşan gerçekten Allah'ın bir vechi olan *akl-ı küll*'dir. Benzer şekilde, aşk, hakikî idrak haline koşuttur, çünkü âşık, Mâşûk'u temâşâ ederken, çevresindeki dünyayı duymaz, görmez olur. Her haliyle bu dünyaya aldırış etmediğini gösterir: Üstünü başını dağıtmış, her şeyle ilgisini kesmiş, deli divane olmuştur; feryat ve figan eder, hasret çeker, mâşûğu dışındaki her şeyle bağını koparmış, bütün bağlarını unutmuştur artık. Âşık, bu haldeyken, kendinden geçen sarhoş gibi, duyular dünyasını (*âlemü'l-hiss*'i), akıl dünyasını aşabilir. Bu dünyada çılgınlık sayılan aşkıyla, öteki âleme ait idraki bulur, bu idrakle mâşûğuyla hakikî birliğe kavuşur. Bir cinsel birleşme değildir bu, âşığın, kendi özü ile mâşûğunun özü arasında hiçbir ayrım görmediği bir idrak düzeyine erişmesidir; artık o, bu dünyaya bağlı bir nesne değildir, Hakk'ın tüm varlıkta içkin vechidir.

Bu görüşün kökünde, bu dünyanın öteki âlem için bir metafor olduğu inancı yatar. Bu metaforik niteliğin, bu dünyaya ait davranış, yükümlülük ve ödüller açısından tam ne anlama geldiği ise, çok önemli bir anlaşmazlık konusudur. Aşırı görüşe, İsmailîlerin ve birçok aşırı tarikatin benimsediği batınî görüşe göre, bütün dinî ve dolayısıyla sosyal kaidelerin dışsal referan-

10 Gairdner, *Mishkat*, s. 106.

sı anlamsızdır ve kalpteki gizli referans uğruna ihmal edilmelidir. Bu da, İsmailîlerde, müminlere Kuran'ın batınî anlamını yorumlayan, ilâhî ilham sahibi bir imamın her konuda yol göstermesi sonucunu doğurur; bazı batınî tarikatlerdeyse, dinî vecibelerin ve kabul edilen sosyal davranış kurallarının toptan reddedilmesi sonucunu doğurur -yalnızca zahirde çok ters, aykırı görülen bir yaşayış tarzı değildir bu, ayrıca, herhangi bir olumlu dinî arayıştan çok, reddiyelerle ilgilenen kimselerin çeşitli suiistimallerine de açık bir hayat tarzıdır.[11]

Gazalî'nin ve mutasavvıfların çoğunun savunduğu ve genel olarak Osmanlı sosyal geleneğinde de yansıyan daha ılımlı görüşe göreyse, metaforik ilişkinin her iki yönü de (bu dünyanın araç, öteki âlemin esas oluşu) eşit derecede önemlidir. Gazalî'nin dediği gibi, "Her kim zahiri bütünden soyutlayıp ayırırsa dehrîdir (materyalist) ve her kim batını soyutlarsa batınîdir, ikisini birleştiren kimse ise kâmildir."[12]

Dolayısıyla, Allah'ın emrettiği bütün eylemler simgesel değerlere sahip olduğundan, simgenin somut biçimi olan eylemi yerine getirmek kadar, simgesel göndergeyi göz önünde tutmak da önemlidir. Ancak, simgesel eylem kavramı, Kuran veya hadislerin uygun görmediği, hatta yasakladığı amelleri kapsayacak ölçüde genişletildiğinde, örneğin uygun görülmeyen koşullarda aşkı veya sarhoşluğu içine alınca, pratik bir sorun çıkar ortaya. Hem Gazalî'nin hem de Osmanlıların bu soruna bulduğu çözüm, en genel ifadesiyle şöyledir: Burada söz konusu olan, manevî makamlara erişme meselesidir. Ancak belirli kişiler, doğuştan manevî meziyetlere sahip kişiler, insan eylemlerinin ardındaki simgesel göndergeyi idrak edebilirler. Böyle kimseler için, geniş bir simgesel fiiller dizisine ruhsat vardır, fakat şu önemli kayıt unutulmamalıdır: İnsanlığın çoğunluğu, sembolik hakikati idrakten âcizdir ve bu çoğunluk için, tek selâmet yolu dinin zahirî şekillerine uymaktır. Bundan dolayı, sembolik eylemin sırrını saklamak sufînin ödevi-

11 Bkz. Schimmel, *Mystical Dimensions*, s. 19-20.

12 Gairdner, *Mishkat*, s. 137. Ayrıca bkz. s. 136-143.

dir, öyle ki sıradan insanlar, manevî ağırlığını taşıyamayacakları yükümlülükler altına girmesinler. Ancak, en azından Osmanlı deneyimi göz önüne alındığında, belki de bu sır, gelmiş geçmiş sırlar içinde en kötü saklanan sırlardan biridir; yine de gizlilik ve grubun kapalılığı nosyonları -ki bunlar, şiirde, yüksek bir bilinçli belirsizlik derecesiyle açığa vurulurlar- somut eylemler ile dinî sistem arasındaki diyalektiğin önemli unsurları olarak kalırlar. Bu nokta, bu bölümde tekrar ele alınacaktır, ayrıca altıncı ve yedinci bölümlerde üzerinde ayrıntılarıyla durulacaktır, yalnız sosyal veya şiirsel davranışı incelerken sembolik eylem olgusunu akıldan çıkarmamak önemlidir. Aracı, somut terimi "sadece x için bir metafor" sayıp ihmal etmek, tasavvufî-dinî cemaatin çok büyük bir bölümünün reddetmek için olağanüstü çaba harcadığı bir tutumu benimsemektir.

Tasavvufî Örüntü - Şiir Geleneği

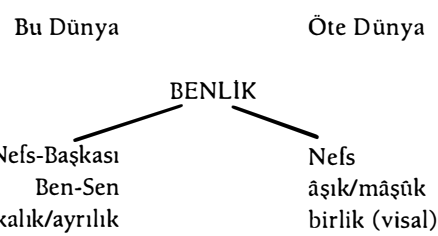
Buraya kadar yapılan inceleme, bu dünya/öteki dünya kutuplaşmasına dayalı tasavvuf görüşüne ilişkin bir bakış açısını ana hatlarıyla ortaya koymaya yönelikti. Araştırmanın bundan sonraki aşaması, bu tasavvufî sembolizm örüntüsünün şiir çerçevesinin içine nasıl oturduğunu, nasıl şiirin parçası haline geldiğini değerlendirmektir.

Üçüncü bölümün sözdağarı listesine dönersek, listedeki en çok kullanılan kelimeleri -geleneksel kelimeler adını verebileceklerimizi- bu dünya/öteki dünya ilişkilerini gösteren anlamlı bir sistem halinde yeniden düzenlememiz mümkündür. Bu işlemin ardındaki temel öncüller şunlardır: (1) Bu dünyanın her nesnesinin, öteki dünyada bir karşılığı vardır; (2) Öteki dünyaya ilişkin hakikatler, bu dünyanın nesnelerinin özü idrak edilebildiği ölçüde erişilebilen hakikatlerdir (bu dünyanın nesnelerinin özü, ilgili nesneler, özlerini örten arazî niteliklerden sıyrıldıkları zaman idrak edilir); (3) Bu dünyanın nesneleri, ancak öteki dünyadaki misalleri sayesinde anlam kazanırlar.

Bu tasavvufî-dinî örüntüden çıkan bir başka önemli sonuç

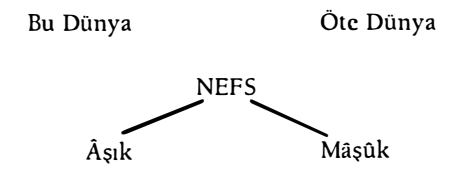
da şudur: Tasavvufta gerçekleri idrak etme (*marifet*), *kişisel bir tecrübedir*; kolektif bir yaşantı değildir; bu hal, esas itibarıyla, başkalarına anlatılamaz, paylaşılamaz. Bu, İslâm'ın temel cemaat karakterine, hatta birçok toplumsal eylemin cemaat karakterine aykırı düşen bir olgudur. Bu toplumsal eylemler arasında -tasavvufî anlamla yüklü olan- şiir gibi iletişimsel eylemler de yer alır. Dışsal cemaat yapısı ile içsel bireysellik arasında, grup hedefleri ile bireysel hedefler arasında, kişisel deneyim ile kamusal iletişim arasında bulunan gerilim, her toplumun önemli bir unsurudur. Bu gerilimin çözülmesi, birey ile grup kimliğinin bütünleşmesi, sanatsal iletişim gibi toplumsal edimlerin önemli bir işlevidir.

Şiirde ortaya konan temel kavramların bu dünya ve öte dünya boyutlarını ayrıştırma sürecine benlik kavramıyla başlayacağız. Benliğin karşıt boyutları şu şemayla gösterilebilir:



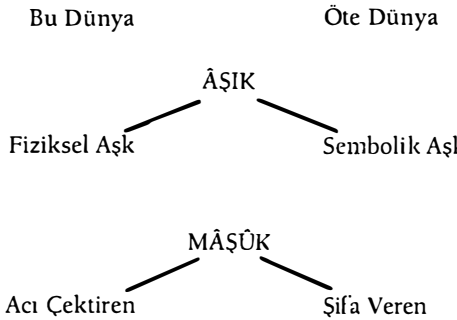
Yüzeysel bir bakışla, gazelde üç ana karakter var gibi görünüyor (ben, sen, onlar), oysa bu düzeyde, bu dünya/öte dünya örüntüsü temelinde, yalnızca iki ana karakterden söz edebiliriz. Yani, temel ilişki, farklılıkların anlamsız olduğu marifet hali ile farklılıklara dayanan bu dünya arasındadır. Şiirde, bu kutupluluk iki şekilde temsil edilir: Bir yanda, aşk ilişkisinin esas birimi, âşık/mâşûk bulunur. Öte yanda, bu ilişkinin dışında kalanlar yer alır: *Yârân* (bkz. 7. bölüm), *ağyar* (rakipler, düşmanlar), "onlar" diye ya da başka sözcüklerle (7.B) anılan öteki kişiler.

İkinci önemli karşıtlık ise, nefsin bu dünyaya ve öte dünyaya ait boyutlarına ilişkindir:



Âşık ile mâşûğun ilişkiler (sevme, cazibesine kapılma, yüz çevirme vb.) çerçevesinde tanımlanabildiği, ayırt edilebildiği düzeyde, âşığın, daima, yalnızca bu dünya açısından anlam taşıyan kavramlarla bağı kurulur. En çok rastlanan örnekler, âşığı acı çeken veya çılgın bir kimse olarak tasvir eden parçalardır. Bu tür kelimelerin, bizim örneklemimizde hayli geniş bir yer tuttuğu görülebiliyor (4). Şuna da işaret etmek gerekir: Acı çekme, zaman, yok oluş, yer ve fark ifade eden kavramların geçmesi, şiirsel göstergelerin bu dünyaya ilişkin bir göndermc taşıdığına işaret eden bir sinyaldir. Bu bağlamda, sevgili (mâşûk), öte dünyaya ait temsilci olarak, ilişkide yer almaz ve kişisel olmayan, hareketsiz, çekici bir kuvvet olarak tasvir edilir.

Bir sonraki karşıtlık düzeyinde, gerek âşığın, gerekse mâşûğun hem bu dünyaya hem de öte dünyaya ait yönleri olduğu görülür.



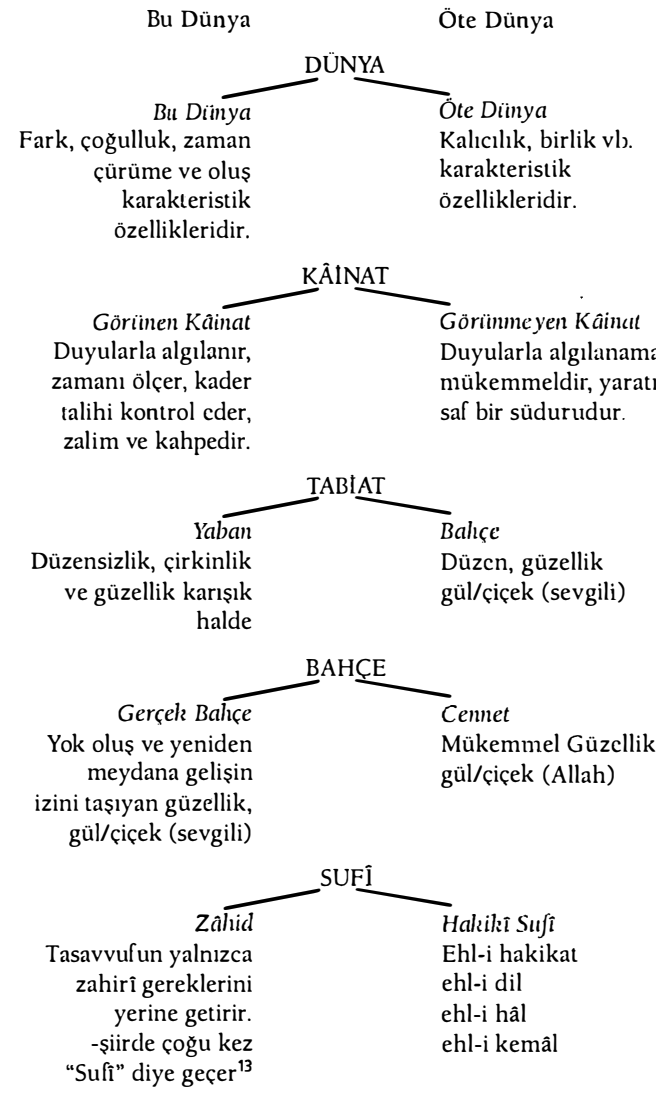
Âşık, bu dünyadaki tezahürüyle fiziksel hazzın peşinde koşar, ama onun yerine elem ve acıyla karşılaşır, sevgilinin kendisinden yüz çevirdiğini görür. Bu dünyevî bağlamda sevgili, âşığı amansız bir illet gibi kendine esir eder, zalimdir, imansızdır (4.D) -bütün bu sıfatlar, şiirde bizzat dünya için, dünyanın

cazibeleri ve dünyayı döndüren zalim felek için de yaygın olarak kullanılır (3.C).

Oysa, öte dünya bağlamında, bütün dilsel göstergelerin göndergeleri tersyüz olur ve her şey karşıtına dönüşür. Fiziksel aşkın hazzı, nihaî acı haline gelir; çünkü bu aşk, kişiyi bu "kahpe" dünyaya bağlar. Benzer şekilde, sevgilinin zulmü, naz ve istiğnası, insana bu dünyadan el etek çektireceği için nihaî bir lütûf olarak görülebilir, çünkü sevgilinin bu tavrı, bu dünyaya bağlılığın getirdiği dertlerin dermanıdır. Her karşıtlığın, farklılığı ortadan kaldıracak metaforik bir *Aufhebung*'u vardır. Zulmeden ile şifa veren arasındaki, haz ile acı arasındaki, nihayet âşık ile mâşûk arasındaki farklılıklar ortadan kalkınca, ben ile öteki kavramları geçerliliğini yitirir, her şey aşkın bir birliğin içinde eritilir. Şiir açısından bakılınca, göndermenin bu şekilde bir kavramdan karşıtına dönüşmesi sayesinde şair, tezat sanatını kullanabileceği zengin bir malzemeye sahip olur; bunun sonucunda da hemen hemen her gazelde ironik bir yapı ortaya çıkar.

Osmanlı gazel geleneğinde bulunan diğer kişiler, âşık, sevgili ve başkaları kategorilerinden birine girerler. Örneğin, bizim sözdağarı örneklemimizde göze çarpan diğer karakterler, sarhoş (9.B) ve otorite sahipleri (6.A), âşık ile sevgili yerine geçmiş kelimeler olarak görülebilir. Sarhoş olan kimse, âşıkla, bu dünya açısından pek arzu edilmeyen ve ayıplanacak bir dizi özelliği paylaşır. Sarhoş, perişandır, kendisine itibar edilmez, hatta aklı başında değildir. Öte dünya açısından ise, kendisinin mest oluşu, âşığın tutkusu gibi, onu bu dünyaya ait şeylere, bu arada kendi duygularına kıymet vermemeye yöneltir. Böylece ilâhî hakikate açık hale gelir. Otorite sahibi -ki genellikle hükümdardır- birçok bakımdan sevgiliden işlevsel olarak ayırt edilemez, çünkü bir yandan, zalim, cefakâr, keyfî davranan, bir arzu nesnesi olan, lütûfları esirgeyen kimsedir, öte yandan arzuları lûtfedip yerine getiren, kudreti sınırsız ve aşkın biri.

Artık temel örüntü ve bu örüntünün uzantıları az çok berraklık kazanmış olmalı, henüz ele alınmamış bazı genel kategorilerde görülen karşıtlıkların niteliğini gösterecek bir dizi basit şema sunmamız yeterli olacaktır.



13 Goodman, *Hayy*, s. 163 - 165.

Bu temel karşıtlıkların her biri hakkında söylenecek pek çok şey olsa da, şu anda, yalnızca, daha önce dile getirilen bir noktayı genişletmek, İslâm kategorisini sıradan Müslümanlar ve sufîler diye ikiye bölen son kısım üzerinde durmak gerekli. Mantıksal olarak, en azından önce inanan ve inanmayan kategorilerine göre bir ayırma yapılması beklenebilir. Gelgelelim, böyle bir ayırma, yol gösterici olmaktan çok, kafa karıştırıcı olacaktır, çünkü şiirsel bağlamda, inananlar ile inanmayanlar arasındaki ayrım en hafif deyişle biraz bulanıktır -hakikî âşık (sufî) çoğu zaman bir putperest olarak, sevgili ise bir kâfir olarak nitelenir. Hem tasavvufun temel açıklamalarının formülasyonunda, hem de şiirde açık olan şey, Müslüman yığınlar ile sufî elit arasındaki ayrımdır. Meselâ, yine Hayy Bin Yakzan'a bakarsak, alegorideki kahraman, marifet mertebesine eriştikten sonra, dış dünyayı keşfeder ve kendi rüyetini Müslüman kardeşlerine aktarmak yolunda bir arzu duyar. Sonunda, hem kendisine verilen nasihatlerden, hem de acı tecrübelerden ötürü bu çabadan vazgeçer ve şu yargıya varır: Müminlerin çoğu, tasavvuf yoluna giremeyecek denli bu dünyaya bağlıdır. Aynı zamanda anlar ki, sıradan kişi, dinin zahirî şekillerine itaat etmesi sayesinde, âhirette Allah'ın cennetine kavuşur, ama hakikat mertebesine erişme imkânını ebediyen yitirir.[14] Bu görüşte ifadesini bulan manevî elitizm, hem gazelin aslî bir unsuru olması bakımından, hem de şairleri yönlendirmiş olması bakımından divan şiiri incelenirken asla unutulmaması gereken bir etkendir.

Tasavvufî Örüntü ve Şiir

Bu noktada, teori ve soyutlama alanından ayrılıp, tasavvufî sembolizm örüntüsünün kendisini şiirde nasıl gösterdiğine kısa bir örnek verilmesi yerinde olur. Necatî'nin gazeli esas olarak şu nedenle buraya alınmıştır: Bu gazel, bu dünya/öte dünya örüntüsünü çok berrak ve basit bir şekilde ortaya koymak-

14 Tasavvufun karakter sistemi içinde sufînin rolü üzerine bkz. Schimmel, *Mystical Dimensions*, s. 20-22.

tadır. Necatî'nin bu gazelinin anlamının yalnızca, hatta büyük ölçüde, tasavvuf sembolizminden çıkarılabileceğini iddia etmiyorum. Aşağıdaki analiz, *sadece*, bu şiirin bütünsel anlamının bir bölümünün, tasavvufa ait gösterge sistemiyle ilintili olduğunu göstermeyi hedeflemiştir.

Gazel

1. a. Halk-ı âlem bir yana oldı bu şeydâ bir yana
   b. Cennet-i kûyun komazam olsa dünyâ bir yana
   Dünya halkı bir tarafa, bu çılgın (âşık) bir tarafa geldi. Dünya bir tarafa olsa da senin cennete benzeyen mahalleni terk etmem.

2. a. İrmesün dirsen cemâl-i ber-kemâle bir zevâl
   b. Gün gibi ey şâh-ı âlem gitme tenhâ bir yana
   Ey âlemin şâlu, eğer kusursuz güzelliğin yok olup gitmesin dersen, güneş gibi tek başına bir tarafa çekip gitme.

3. a. Bulmadılar arayup şîve-i reftârını
   b. Gitdi Tûbâ bir yana serv-i dil-ârâ bir yana
   Tûbâ bir yana, gönül alan selvi bir yana gitti, ama senin yürüyüşünün çekiciliğini, işvesini bulamadılar.

4. a. Devlet-i ışkunda senden artuk olur leşkerüm
   b. Bir yana tursa zaif olan tüvânâ bir yana
   Aşkının mutluluğunda, bir yanda zayıf, bir yanda güçlü olanlar dursa, benim askerlerim seninkilerden fazla gelir.

5. a. Işka mâni olımaz nâsih kelâm-ı huşmencl
   b. Kimesne karşu durımaz aksa deryâ bir yana
   Ey bize nasihat eden, akıl dolu sözler aşka engel olamaz; deniz bir tarafa akarsa, ona kimse karşı duramaz.

6. a. Mâl-i dünyâ ile şerh eyler tecerrüd hâlini
   b. Yerde Karûn bir yana gökte Mesîhâ bir yana
   Yerde Karûn bir tarafta, gökte Mesiha (İsa) bir tarafta, tecerrüd halini (her şeyden vazgeçip Allah'a yönelmeyi) dünya malı ile izah ederler.

7. a. Söz ile ben hastaya bin kez müdâvâ eyledün
   b. İtmedün ey İsî-i şeker-leb ammâ bir yana
   Ey şeker dudaklı İsa, söz ile ben hastayı bin kere tedavi ettin, ama derdime çare olamadın.

8. a. Gamzen üstündür lebünden söz yok ammâ hastana
   b. İki rahmetden birisin eyle cânâ bir yana
   Ey sevgili, gamzen (süzgün bakışın) dudaklarından üstündür; buna söz yok, ama hastana iki rahmetten birisini eyle.

9. a. Cânına oldı Necâtî'nün havâle çeşm-i yâr
   b. Ey ecel sen de gelüp itme takâzâ bir yana
   Sevgilinin gözleri Necati'nin canına dadandı; ey ecel, sen de gelip bir taraftan onu sıkıştırma.[15]

İlk mısranın (1.a) yapısı, şiirin bütünü için bir örüntü ortaya koyuyor. Bu mısra kusursuz derecede simetriktir; fiil (*oldı*), aruz kalıbının tam ortasında yer alır, fiilin iki yanında ise gramer bakımından birbirine paralel söz öbekleri bulunmaktadır.

Halk-ı âlem bir yana / oldı / bu şeydâ bir yana
– ◡ – – – ◡ – / – – / ◡ – – – ◡ –

Halk-ı âlem / bir yana /
oldı
Bu şeydâ / bir yana /
T. Zarf F

Tekrarlanan kelimeler (*bir yana*) -aynı zamanda gazelin redifidir- "bir yöne, bir tarafa, bir taraftan" anlamına gelir, bu da her bir mısraya ikili bir boyut (yani, "bir taraftan, öbür taraftan") katar, böyle bir boyut ise, bu dünya/öte dünya motifine çok uygun düşmektedir. Dolayısıyla, iki yalın tamlama -*halk-ı âlem* ve *bu şeydâ*- hem gramer yapıları, hem de yüzeydeki dilsel iletileri açısından birbirine karşıt konumlanmıştır: İlk tamlama (*halk-ı âlem*), bu dünya bağlamının çok güçlü bir işareti olarak değerlendirilebilir.

15 A.N. Tarlan, ed., *Necati Beg Divanı* (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1963), s. 146-147.

Halk kelimesi, bu dünyaya alışıldık ve açık bir göndermedir ve tasavvufî-dinî yorumla "aşk ilişkisinin dışında kalanlar" ve "hakikate erişmekten, tasavvufî halleri yaşamaktan âciz sıradan halk" anlamlarında kullanılır. İkinci tamlamadaki *şeydâ* ise, sıradan halka göre "öbür taraf"tır, dolayısıyla bu dünya/öte dünya örüntüsü içinde, açıkça öte dünyaya bir göndermedir. *Şeydâ* (aşktan çılgına dönmüş, çıldırmış) terimi, bu dünya halkına, böylesi insanların değerlerine, davranış kalıplarına ters düşen, tuhaf veya kendine zarar veren bir şekilde davrandığı görülen âşığa ilişkin bir göndermeler dizisini başlatır. Gelgelelim, görünürdeki bu tuhaflık, öte dünya açısından bir yanılsamadır yalnızca ve âşık, "hakikî" (yani, aşkın [*trancendent*]) gerçekliğin kurallarına göre davranan bütün insanlar şeklinde yorumlanabilir.

İkinci mısra, birinci mısranın gramatik ve ritmik yapısını tekrarlar. Fiiller yine, isimlerin bulunduğu iki söz öbeğinin ortasında yer almaktadır.

Cennet-i kûyun / komazam olsa / dünyâ bir yana
– ∪ – – – / ∪ – – –∪/ – – – ∪ –
İ.T. F. F. İ. Z. Öbeği

Yine, isim türündeki kelimelerin karşıtlığı, iki kesin gönderme ile çok açık bir şekilde ortaya konmuştur: Cennet ile dünya. İlk beyit, çok kuvvetli ve kesin bir biçimde bir ikili ilişkiler örüntüsü kurmaktadır. Bu örüntü şöyle bir şemayla gösterilebilir:

BU DÜNYA — ÖTE DÜNYA
(halk) ◄— karşıtlık —► (âşık)
ÖTE DÜNYA — BU DÜNYA
(cennet) ◄— karşıtlık —► (dünya)

İkinci beyitte, önemli tamlamalar, beytin ortasında toplanmıştır, başta ve sonda ise fiiller yer almaktadır.

İrmesün / dirsen / cemâl-i ber-kemâle / bir zevâl
F F İ.T. S.T.

Gün / gibi / ey şâh-ı âlem / gitme / tenhâ bir yana
İ. Edat İ.T. F Zarf

İlk mısradaki isimler, gayet açık ki, birinci beytin bu dünya/öte dünya örüntüsüne uyuyor. *Cemâl-i ber-kemâl* bir öte dünya göndermesidir, çünkü güzellik her iki dünyada da bulunur, ama *mükemmel* güzellik ancak ilâhî âlemde görülür. *Zevâl* ise, yalnızca fiziksel âleme ait bir niteliktir.

İkinci mısrada (2.b) ise, böyle kesin, belirsizliğe meydan vermeyen işaretlere rastlamıyoruz. Mısrada geçen önemli isimler, hemen bir kategoriye sokulamıyor. *Gün* (güneş), ilâhî nurun tezahürünü, bir hükümdarı veya bu dünyanın şan ve şereflerinin kalıcı olmadığını (güneşin doğup batması bakımından) temsil edebilir. Benzer şekilde, *şâh-ı âlem*, bu dünyadaki geçici hükümranlığı veya öte dünyanın ilâhî hükümranlığını temsil edebilir. Bu iki terimin (*gün* ile *şâh-ı âlem*) birbiriyle ilintili olduğu apaçık bellidir: Her ikisi de hükmünü geçirir, ışık saçar, zaman zaman erişilmez olur ve güzelliğin bir veçhesini oluştururlar. Yüzeydeki mesajın anlamı, güneşi bu dünyaya, şahı ise öte dünyaya bağlayacaktır, bu da hükümdarın mâşûkla alışılageldik özdeşleştirimiyle tutarlı olur. Böylece, pasajın anlamı şöyle bir şey olacaktır: "Mükemmel güzellik (*cemâl-i ber-kemâl*) güneş gibi zeval bulmasın/ey âlemin şahı (sevgili), sen de güneş gibi geçip gitme, gözden kaybolma." O zaman, temel ilişkiler şeması, ilk beytin şemasıyla aynı olacaktır.

ÖTE DÜNYA — BU DÜNYA
(cemâl) ◄— karşıtlık —► (zevâl)
BU DÜNYA — ÖTE DÜNYA
(gün) ◄— karşıtlık —► (şâh)

Üçüncü beytin ikinci mısrasındaki (3.b) isimler de, bu-dünya/öte dünya karşıtlığına ilişkin açık bir işaret sunmaktadır: *Tûbâ* (cennetteki ağaç) ve *serv-i dil-ârâ* (gönül alan servi). Ne

var ki, ilk mısra bazı gönderim sorunları doğurmaktadır. *Şive-i reftarını* sözünde bahsi geçen "sen", kesin olarak sevgiliye göndermedir (bütün şiirlerde geçen "sen-ben" ilişkisinde olduğu üzere), ama ilk fiillerin (*bulmadılar arayub)* üçüncü çoğul kişi olan öznesi pek açık değildir. Üçüncü çoğul kişi zamirinin ("onlar") alışılageldik göndergesi, aşk ilişkisinin dışında bulunan herkestir -bu dünyanın insanlarıdır (*halk-ı âlem*'dir). Ne var ki, ikinci mısraya gelindiğinde, ilgili gönderge için çok güçlü iki aday çıkıyor ortaya: *Tûbâ* ile *serv*. Bu, hayli belirsiz bir sözdizimin çoğul anlam yaratma açısından kullanımına çok iyi bir örnektir. Normal söylemde, önce göndergelerin belirtilmesi, sonra da üçüncü çoğul kişiye gönderme yapılması beklenir. Bu sıranın tersine çevrilmesi, okuru/dinleyeni, önce "onlar" için bir gönderge tahmini yapmaya, sonra da o göndergeyi düzeltmeye zorlamaktadır. Dolayısıyla, beytin olası bir ilk okuması şöyle olabilir: "Onlar (sıradan kalabalıklar), senin (sevgilinin) çekici yürüyüşünü aradılar, ama bulamadılar/Ne tûbâ (güzel), ne de gönül alan selvi (güzel) bulabildi".

Şunu da gözden kaçırmamak gerekir: "Sevgili" gönderimi olarak yorumlanabilecek üç isim var burada: Aşk ilişkisinin "sen"i, sevgilinin boyuna ilişkin geleneksel bir gösterge olan *serv* ve dünyevî bahçedeki servin cennetteki karşılığı olan, dolayısıyla da cennetteki güzeli/sevgiliyi (*hûri*'yi) temsil ettiği düşünülebilecek olan *tûbâ*. Böylelikle, beytin tasavvufî örüntü temelinde şöyle bir yorumu çıkar ortaya: Sıradan halk, bu dünyanın güzellerinde veya onların cennetteki dengi güzellerde çekicilik ve güzellik bulur, oysa âşık/sufî, hakikî güzelliğin ve çekiciliğin, yalnızca, tasavvufî ilişkideki "sen"de bulunduğunu görür. Beytin şeması da şöyle olacaktır:

BU DÜNYA — ÖTE DÜNYA
(onlar) ◄— karşıtlık —► (sevgili)
ÖTE DÜNYA — BU DÜNYA
(tûbâ) ◄— karşıtlık —► (serv)

Dördüncü beytin ilk mısrasında, *devlet* kelimesinde önemli bir belirsizlik vardır. *Devlet*, hem "iyi talih, baht, ikbal", hem de "güç, kudret" ve "iktidar, yönetim erki" anlamları taşır. Bu kelime ayrıca, anlamı genişleyerek, "bir devlet" [günümüz Türkçesi'ndeki "devlet" - ç.n.], "iktidar gücünün kullanıldığı yer" mânâsına da gelebilir.

Çeviride devlet sözcüğünün karşılığı olarak "domain" terimi kullanılmıştır, çünkü bu terim, hem "seni sevmenin gerçekleştiği alan" biçiminde ifade edilebilecek genel bir anlam taşır, hem de "aşkının hüküm sürdüğü alan"ı ifade eder. *Devlet* kelimesinin, "domain" teriminin anlamının kapsamadığı bir yorumu da "senin için duyulan aşkın gücü, kudreti" olabilir. Bu mümkün yorumların birarada bulunuşu, şöyle bir yüzeysel mesaj oluşturur: Aşk diyarında (bu diyarda sen rakipsiz hükümdarsın), benim senden daha çok askerim var (yani, ben senden daha çok sevgi gösteriyorum, çünkü sen bana aldırış etmiyorsun)."

Buradaki karşıtlık, kuşkusuz, "*senin* devlet-i aşkın" ile "*benim* leşkerim" arasındadır. Bir düzeyde, "devletin" ile "leşkerim" arasındaki ilişki, elbette karşıtlık değil, kapsayış ilişkisidir. Ancak, "sevgili/sen", "aşk" ve "devlet"in biraraya gelmesi, bir öte dünya alanını gösterir gibidir, âşığa ("ben") ve çarpışan bir orduya gönderme yapılması ise daha çok zahirî dünyaya işaret eder yöndedir. Bu karşıtlık, ikinci mısrada güçlendirilmektedir; şöyle ki, "ben"in kuvvetleri (leşker'im) *zaif*lerin çokluğuyla veya bu dünya bağlamındaki insanlıkla özdeşleştirilmekte, "sen"in kuvvetleri ise, az sayıdaki, hatta bir tek güçlüyle (*tüvânâ*) özdeş tutulmaktadır. Böylece, şema şu şekli alır:

ÖTE DÜNYA		BU DÜNYA
(senin devletin) ◄	karşıtlık	► (benim leşkerim)
BU DÜNYA		ÖTE DÜNYA
(za'if) ◄	karşıtlık	► (tüvânâ)
(benim zayıflığım)		(senin kudretin)

Mısra 5.a'da, öğelerin örüntüsü yine gayet açıktır. *Aşk*, "akla uygun nasihatler"le, *nâsih*in *kelâm-ı hûş-mend*iyle karşıtlık içinde gösterilmektedir. Aşk, duygunun aşkın (*müte'al*) mantığına

bir göndermedir, kelâm ise, *ilm-i kelâm* teriminde olduğu üzere, ulemânın rasyonel, şerh edici çalışmalarını temsil eder, insan aklının bu dünya faaliyetlerine göndermede bulunmaktadır.

Mısra 5.b, genel olarak insanlık (belirsiz üçüncü kişi, *kimesne*) ile *deryâ*yı karşıtlık içinde gösterir. Belirsiz üçüncü kişi, tasavvufî-dinî örüntüye göre kesin bir bu dünya göstergesidir, ama "deryâ" kesin bir biçimde belli bir kategoriye sokulamaz. Gelgelelim, eğer yüzey semantiğinde içkin olan karşıtlık, bu dünya/öte dünya karşıtlığının bir yansıması ise (yani, insanlar "deryâ"nın karşısında duramazlarsa), o zaman "deryâ", öte dünya kategorisine girer, "deryâ"nın her şeyi içine alan yapısı, engin, sınırsız kudreti vurgulanmaktadır. Bu da, "deryâ"nın öte dünyaya ait anlamdaki aşk'ın bir sembolü olarak yaygın kullanımına uygun düşmektedir. Bu durumda beşinci beytin şeması şöyle olacaktır:

ÖTE DÜNYA — BU DÜNYA
(aşk) ◄— karşıtlık —► (akıl/nasihat)
BU DÜNYA — ÖTE DÜNYA
(insanlar) ◄— karşıtlık —► (deryâ)

Altıncı beyit, gramer yapısının ve son derece kesin anlamları olan isim türünde kelimelerin çok belirgin bir simetrisini sergilemesi bakımından matla beytine benzemektedir. Mısra 6.a'da önemli tamlamalar, mısranın başında ve sonunda yer almaktadır. *Mâl-i dünyâ* (dünya malı) ile *tecerrüd hâli* (bu dünyanın nimetlerinden elini çekme hali) arasındaki karşıtlık aşikârdır.

Benzer şekilde, mısra 6.b iki koşut söz öbeğinden oluşur ve bu öbekler yüzeysel anlamlarıyla zıtlık içindedir:

Yerde / Karûn / bir yana
Gökte / Mesîhâ / bir yana

Şu var ki, altıncı beyitteki karşıtlığın yapısı, önceki beyitlerden farklıdır. Önceki beyitlerde *x-y-y-x* (bu dünya/ öte dünya, öte dünya/ bu dünya) biçimi görülürken, altıncı beyitte *x-y-x-y* biçimi kendini gösteriyor.

BU DÜNYA ÖTE DÜNYA
(mâl-i dünyâ) ◄—karşıtlık—► (tecerrüd)
BU DÜNYA ÖTE DÜNYA
(Karûn-yer) ◄— karşıtlık—► (Mesîhâ-gök)

Yedinci, sekizinci ve dokuzuncu beyitler, gazelin önceki beyitlerindeki örüntüden çarpıcı bir şekilde ayrılmaktadır. Yedinci beytin tamamında, sadece iki önemli isim var: *Hasta* (hasta, âşık) ve *İsî-i şeker-leb* (şeker dudaklı İsa: İsa olarak sevgili). Temel zıtlık, bu dünyadaki tezahürü hasta olan (bkz. Tablo 4, bölüm 4) âşık ile öte dünyaya ait tezahürü içinde, hastaları bir *söz*'le veya daha yaygın kullanımıyla, bir nefesle iyileştiren İsa olarak sevgili arasındadır.

Yedinci ve sekizinci beyitlerdeki *söz* kelimesinin yeri, hangi dünyaya ait olduğu, hemen saptanamıyor. Yedinci beyitte, söz, İsa'nın sözüdür: İsa'nın sözü, tasavvufî-dinî semboller örüntüsünde, öte dünyayla manevî bağ kuran ve dolayısıyla hastalık, yok oluş ve ölüm yanılsamalarını, diriltme ve şifa verme mucizeleri sergileyerek aşan insan tipi için bir göstergedir. Sekizinci beyitte, söz, bir eşitliğin parçasıdır: Bakış (görme) + dudak (konuşma) = Allah'ın iki ihsanı. Ancak, son üç beyit bir birim olarak alındığı takdirde ortaya çıkan örüntü, "söz"ün bu kullanımındaki anlama açıklık getirmektedir. Başlıca öğeleri alıp kategorileştirirsek, şu şemayı çıkarabiliriz:

7. hasta	söz/dudak		İsâ
8. hasta	söz/dudak	bakış	Rahmet
9. Necatî		göz	ecel

Şema gösteriyor ki, bu beyitlerde üzerinde durulan, sevgilinin âşığı dikkate alması, ona ilgi göstermesidir -hem "söz"ün, hem de "bakış"ın aynı işlevi ilâhî kudretin bir belirtisidir. Âşığı öte dünyayla bağlantı içine sokar, böylece onu bu geçici dünyanın hastalıklarından kurtarır, iyileştirir. Benzer şekilde, âşığın bu dünyanın hastalıklarından kurtulup iyileşmesi, bu dünyada (ölmeden önce) "ölmesi"yle mümkündür. Dolayısıyla, hastalıklardan kurtuluş aynı anda hem "ölüm"dür (bu dün-

ya açısından), hem de "şifa bulmaktır" (öte dünya açısından). Bu da, tasavvufî-dinî örüntünün, kelimelerinin büyük bir bölümüne yüklediği çelişkili çift anlamlılığı gösteren çok iyi bir örnektir -söz konusu olan, bu dünyaya tasavvufun bakışını bilinçli şekilde yansıtan bir kullanımdır.

Tasavvufî - Dinî Örüntü Üzerine Gözlemler

Şu noktayı önemle belirtmek gerekir: Analiz, genellikle karmaşık yapıları ortaya çıkarır, oysa yaşanan dünyada önemli öğelerin algılanışı, çoğunlukla, böylesi öğelerin, ayrıca bu öğelerin önceden varolan yorumlayıcı örüntülerle ilişkisinin neredeyse anında farkedilivermesiyle olur. Şiirin artık okunan bir şey olduğu (her durumda olmasa da) ve basılı metinlere hemen hemen herkesin ulaşabildiği bir çağda, şu olguyu gözden kaçırıyoruz: Algılayanın yeteneklerine ve algılama tarzına göre kendini gösteren, çok belirli bir algılama, dolayısıyla da anlama hiyerarşisi vardır.

Algılama tarzıyla ilintili olarak şunu görmek kolaydır: Okunan, inşad edilen bir şiiri dinleyen bir kimsenin algılama tarzı, aynı şiiri okuyan kimseninkinden farklı olacaktır. Şiir dinleyen kişi, âşinâ olduğu ve kolayca anlayabileceği öğeler üzerinde yoğunlaşacaktır, çünkü dinleme faaliyeti çizgiseldir ve sınırlı bir süre içinde gerçekleşir. Oysa okur, zamanla ve çizgisellikle sınırlanmış değildir: Bir mısrayı tekrar edebilir, bir söz öbeği üzerinde durabilir vb. Işte bu nedenle, okurun dikkati, hiç âşinâ olmadığı öğeler üzerine çevrilebilir: Bu da, okurun deneyimini, dinleyicinin deneyiminden esaslı bir şekilde ayırır.

Dolayısıyla, Osmanlı gazelinde anlamın nasıl üretildiğini anlama girişiminde, şiirin işlev gördüğü bağlam da hesaba katılmalıdır. Bu bağlamın en temel ve aşikâr unsuru, basılı metinlerin olmamasıydı. Şiirlerin veya divanların yazma nüshaları üretilirken harcanan zaman ve girişilen masraf, yazılı materyallerin büyük bir ölçekte çoğaltılmasını önlüyordu. Kuşkusuz, divan şiirinin hitap ettiği birincil kitle, ülke nüfusu içinde küçük bir grup oluşturan okur-yazar kitlesiydi. Dahası, bu

grup üyelerinin birçoğu da, beğendikleri şiirleri yazıp saklama alışkanlığına sahipti, böylece pek çok mecmua (şiir antolojisi) meydana gelmişti, bu mecmualardan çok sayıda örnek günümüze dek ulaşmıştır. Yine de, şiirin değerlendirilişi için birincil bağlamın inşad edildiği zaman dinlemek olduğu açık gözüküyor. Ayrıca, bunun, bütün şiirler için birincil bağlam olduğu da iddia edilebilir, çünkü ritim, ses ve akıcılık dinamikleri şiirin algılanışının ayrılmaz parçalarıdır. Elimizdeki kanıtlar da, bu tür gazel okuma (inşad etme) ortamlarının, eğlence ortamları olduğunu gösteriyor, yiyip içmek ve şiir okuyup şarkılar söylemek üzere biraraya gelmiş bir grup gelir akla bu tür ortamlardan bahsedilince. *Tezkire-i şu'ârâ* gibi kaynaklar, ayrıca, şiir tartışmalarının ve eleştirilerinin böylesi toplantılarda yapıldığına işaret eder. Şu nokta da önemlidir: Şiirler, bir yazılı metne bakarak okunmaz pek -belki de hiç böyle okunmaz- ezberden inşad edilir ve şiire geçici bir ilgi duymuş herhangi bir kimseden bile çok sayıda şiiri ezberlemiş olması beklenir.

Bir şiirin, sözel, sosyal ve çoğu zaman müzikli bir ortamda kolayca ezberlenebilir ve anlaşılabilir olması için, yüksek bir artık-bilgi düzeyi sergilemesi gerekir. Yani, içinde, dinleyici için üzerinde yoğunlaşacağı bir anlam odağı sağlayacak yeterince tanıdık unsur ve bu unsurların yüzey örüntüsüne ilişkin ortak bir kavrayış sağlayacak bir çerçeve barındırmalıdır. Daha önce belirtildiği üzere, gazelin sözdiziminde artık-bilgiye hiç rastlanmaz -başka alanlarda rastlanan, görünüşteki aşırı tekrarlayıcılığı telafi eden bir özelliktir bu. Derlediğimiz temel sözdağarı da şuna işaret eder örneğin: Gazellerde geçen kelimelerin çok büyük bir bölümü "tanıdık" kelimelerdir, bu kelimeler gelenek içinde uzun bir zaman dilimi boyunca ağırlıklarını korumuştur. Gazelin biçimsel özellikleri de sınırlıdır, değişme göstermez: Standart bir biçim yapısı, çok sık kullanılan beş tane aruz kalıbı, belli bir uyak örgüsü vb. Bu dünya/öte dünya yorum örüntüsünün hâkimiyeti, ayrıca dinleyicilerin pek çok şiiri ezbere bildikleri dikkate alınırsa, gazelin belirli özelliklerinin, sözdizime bakılmadan veya aşırı zihinsel bir çaba gösterilmeksizin nasıl kavranabildiği kolayca anlaşılır. Bu-

nu göz önünde tutarak, Necatî'nin gazeline yalnızca tanıdık unsurlardan oluşan bir yapı olarak bakalım.

1. a. halk / âlem	şeydâ
b. cennet	dünyâ
2. a. cemâl	zevâl
b. gün	şâh
3. a. -lar (onlar)	şive/(sen)
b. tûbâ	serv
4. a. devlet/ aşk	leşker/(ben)
b. zaif	tüvânâ
5. a. aşk	kelâm
b. kimesne	deryâ
6. a. mâl/dünyâ	tecerrüd
b. Karûn/yer	Mesîhâ/gök
7. a. hasta	müdâvâ
b. Îsî/leb	
8. a. gamze/leb	hasta
b. rahmet	
9. a. cân/Necatî	çeşm/yâr
b. ecel	

Tasavvufî-dinî örüntünün temel karşıtlıklarına bakarak, tanıdık kelimelerin sadece yan yana dizilişinin bile nasıl kolayca farkedilir bir anlam taşıyabileceğini görmek hiç de güç değildir -hakkında rahatlıkla şöyle denebilecek bir anlamdır bu: Hitap edilen kitlenin makûl düzeyde deneyimli herhangi bir üyesinin, düşünmeye çok az ihtiyaç duyarak veya hiç ihtiyaç duymadan bu anlamı fark edeceği kolaylıkla varsayılabilirdi. Örneğin, ilk birkaç beyitte geçen kelimelerle iletilen mesaj şöyle yorumlanabilir:

1. Bu dünya, cennetin yanında neyse, dünyanın (bu dünyanın) insanlarının da çılgın âşığa göre durumları odur.
2. Kimi güzellikler, tıpkı, güneş veya hükümdar gibi zeval bulabilir (ve kimi güzellikler de Âlemlerin Efendisi gibi zeval bulmaz).
3. Onlar, senin işvenin yanında, servinin tûbanın yanında durumu ne ise öyle kalırlar (tûbâ daima güzeldir, servi ise yalnızca geçici bir güzelliktir).

Bu düzeyde ve onun bağlamında, bu mesaj basmakalıp bir sözdür -kuşkusuz, biraz kafa karıştırıcı çelişkilerle süslenmiştir; her göstergenin iki karşıt yöne işaret ettiği bir sembol sistemindeki çelişkilerdir bunlar, ama hitap edilen kitlenin bilinen cemaat özelliğinin bir parçasıdır hâlâ.

Yukarıda incelenen gazel dahil, herhangi bir şiirde, buraya kadar işaret edilenden çok daha büyük bir incelik ve derinlik vardır. Bu analizin amacı şuydu: Dinî-tasavvufî yorum örüntüsünün, tüm gazel geleneğine işlemiş olan boyutunu ana çizgileriyle ortaya koymak ve bu örüntünün Osmanlı toplumunda ve o toplum için nasıl anlam yarattığını göstermek. Bu bakımdan, tasavvufî-dinî örüntü hakkında bir ölçüde ayrıntılı olarak açıklıkla ifade edilmeye değer birkaç nokta var.

Birincisi, *tasavvufî-dinî örüntü genel kabul görebilecek niteliktedir ve görmüştür*. Osmanlı şiir geleneğinde tasavvufî-dinî sembol sisteminin varlığı ve bununla ilintili sözdağarımın bu geleneğe tamamen hâkim olması şu anlama gelir: Bu geleneğin içinden bir şiir, hitap ettiği kitlenin dinî perspektifine uygun şekilde yorumlanabilir her zaman.[16] Yani, bir gazelde ne kadar dünyevî ve erotik unsur bulunursa bulunsun, bütün bunları, hiç değilse görünüş açısından, din düzlemine yükselten bir örüntü mevcuttur. Herhangi bir şiirde tasavvufî-dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir, ama böyle bir yorum *potansiyeli* barındırmayan bir şiir bulmak güçtür. Örneğin, tezkire sahibi Latifî (kendisi 16. yüzyıldaki şiir sanatının durumu üzerine değerlendirmeler yapan seçkin bir isimdir ve zamanını çok sert bir dille eleştirir) şöyle der:

> Ammâ ne ân ki şu'arâ-yı meşâyih-i selef-i kibâr gibi bunlarun ebyâtı zü'l-vecheyn ve müştemilü'l-zıddeyn olup meyden meyhâneden ve bâde vü peymâneden cezbe-i ışk mestliklerin ve câm-ı şevk-ı İlâhî bâde-perestliklerin maksûd u murâd ve ârzû-yı fuâd idineler... Zâhir budur ki bunlarun güftârı ve vâ-

16 Burada, tabiî ki, Osmanlı şiirinin seslendiği kitlenin dinî görüşleri içinde tasavvufî görüş açısının evrensellik taşıdığı varsayılıyor. Bu varsayımın temelsiz olmadığına, Gibb ve Bowen'in *Islamic Society* adlı eserlerinde gayet açık şekilde işaret edilir.

kı olan eş'ârı zü'l-vecheyn değüldür, belki yek-rü ve mecâz-ı sırf-ı yek-sûdur. Ma'lûmdur ki anlarun kelîmâtı asl ve bunlarun fer' olmağın hûn-ı nazm bakıyye-mândesi ve bir mâyide-i hâyidesidir.

[Ama, eskinin önde gelen (hoca) şairlerinde görüldüğü gibi, (zamanımızın) şiirleri de, tevriyelere ve tezatlara sahip olmalıdır. İçkiden, meyhaneden, şaraptan ve kadehten söz ederken, ilâhî aşkla sarhoş olmanın çekiciliklerine ve ilâhî aşk kadehine hayranlık uyandırmalıdır... Bu kimselerin (zamanenin) sözleri ve şiirleri mecazî mânâlar taşımıyor, düpedüz tek yönlü istiarelerden ibaret...][17]

Latifî'nin döneminin şairlerine yönelttiği bu eleştiri, "makûl" bir yorumun varlığını gösteriyor açıkça. Dahası, "zamane" hakkındaki asıl şikâyeti, "zamane"nin şiirlerinde geleneksel sözdağarının bulunmaması değil, bu sözdağarının birincil anlamının tasavvufî-dinî örüntüye bağlı olmamasıdır.

İkinci nokta ise şu: Tasavvufî-dinî mesaj bilinçli bir şekilde iletiliyor ve bilinçli bir şekilde alınıyor. Bu yargı, önceki noktadan dolaysız olarak çıkarılabilir. Tasavvufî-dinî mesaj, cemaat veya toplum düzeyinde "makûl" olduğu için, bu mesaj, şair ile hitap ettiği kitle arasında bilinçli, yüzeysel düzlemde alışveriş işlevi görür.

Ayrıca, *mesaj alışverişi, bir grup dayanışması ve kapalılığı hissi yaratır*. Daha önce bahsedildiği (ve tekrar bahsedileceği) üzere, tasavvuf yolunun herkese göre olmadığı şeklinde genel bir inanç mevcuttu. Kime göre olduğu, kimin harcı olduğu, ciddi bir tartışma konusudur, ama Osmanlı gazel geleneği açısından şu söylenebilir: Tasavvuf yolu, tasavvufî-dinî sembol

17 Bu alıntı, Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki bir yazmadan yapılmıştır: Halet Efendi 342, yk.165a. Yazma eserlerden alıntı yaptığım için özür dilemeliyim; ancak Latifî'nin *Tezkire-i Şu'ara*'sının Ahmet Cevdet tarafından yayına hazırlanan baskısında (İstanbul: İkdam Matbaası, 1896), bu çalışmayla ilgili olan ve Halet Efendi yazmasından aktardığımız bölümde temsil edilen önemli malzeme yer almaktadır. Bu yazma ve ondan aktarılan pasajların Osmanlıcası hakkında bir değerlendirme, benim doktora tezimde bulunabilir: *The Tezkere-i Şu'ara of Latifî as a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry* (University of Michigan, 1970).

sistemine ilişkin temel bilgiyi paylaşan toplum kesimi için, yani okumuş elit için açıktı. Latifî, şöyle derken, bu görüşün özünü ortaya koyar:

> Zümre-i irfândan mahfî vü mestûr değüldür ki şi'rün ekser mevâdd ü mebâhisi ibârât-ı şem' ü şâhid ü şarâb ve isti'ârât-ı mey ü mahbûbdur, ekâbir-i meşâyih-i selef taglît-i 'avâm içün libâs-ı mecâzda göstermişlerdür.
>
> [İrfan zümresi için gizli ve saklı değildir ki, şiirin konularının ve malzemelerinin çoğu mahbub ve içki gibi sözler ve şarap ve sevgili gibi mecazlardır. Eski üstadların en büyükleri, halkı yanıltmak için sözlerini mecaz giysisine büründürmüştür].[18]

Böylece, Latifî bir temel sözdağarının, şairlerin bilinçli olarak kullandığı bir yorum örüntüsünün varlığını, ayrıca bu örüntüyü değerlendirebilecek, anlayabilecek bir ârifler zümresinin varlığını kabul eder. Dolayısıyla, pratik açıdan, şiir, bir zümreye dahil olma önerisini sunar seslendiği kitleye, bu zümreye girmenin önkoşulları maddî olmaktan çok manevîdir.

Son olarak, tasavvufî-dinî sembol sistemi veya yorum örüntüsü, tam olarak şiir alanı içinde sayılmayan ilişki sistemleri için makûl bir bağlam sağlar. Bu nokta, kısaca aydınlatılması en güç olan noktadır. Bu güçlük esas olarak şuradan kaynaklanır: Bu noktayla şiir geleneğinin bilinçli, kabul edilir yüzeyinden uzaklaşılır, bilinçaltı örüntü ve motivasyon alanına girilir. Bu, ayrıca, pek çok bakımdan en ilgi çekici alandır, çünkü bizi, şiir geleneğinin yüzeyinin altına bakarak, hem şiirde, hem şiirin seslendiği kitlenin temel niteliğinde mevcut olan kimi düşünce sistemlerini aramaya zorlar; bu düşünce sistemleri, şiirin, toplumsal bağlamında yankı bulmasını sağlar, şiirsel mesajı yaşamsal bir güç haline getirir. Bu sistemlerin bazılarının niteliği ve onlara ilişkin kanıtlar aşağıdaki bölümlerde ayrıntılarıyla ele alınacaktır. Bu aşamada, böylesi sistemlerin, şiirsel bir bağlamda, tasavvufî-dinî sistemle birarada bulunmasından nasıl etkilendiği hakkında bir fikir vermek yeterlidir.

---

18 Latifî, *Tezkire*, Halet Efendi 342, vk. 117a. Vurgular bana aittir.

Bilinçli yüzey ile bilinçaltı sistem arasındaki ilişkinin temel öncülü şudur: Bilinçli yüzey iletişimi, bilinçaltı örüntülerle öyle bir tarzda etkileşimde bulunur ki, her iki örüntü tipinin de temel öncülleri ve geçerlilikleri pekişir. Bu etkileşime günümüzden iyi bir örnek reklam mesajlarıdır. Bugün, çok büyük artistik ve dilsel hünerlerin ortaya konduğu bir alan reklamcılık. Reklam mesajının bilinçli yüzeyi, reklamın *ne için* olduğu, hemen hemen herkesin malûmudur. Reklam mesajı, belirli bir ürünü satmaya yöneliktir, çoğu zaman ilgili ürün, benzer ürünlerle rekâbet halindedir. Reklamcılık, her yerde, belli bir ekonomik sistemde toplumsal olarak kabul görmüş bir inançla birarada bulunur: Rekabet ortamını teşvik eden bir ekonomik sistemdir bu, rekabetçiliğin, "en iyi" ürünü üretme arzusu yaratacağına inanılır. Ancak, reklamcılığın satış işinde nasıl etkili olduğu daha karmaşık bir konudur. Reklam, iyi yapıldığı zaman, satış mesajını, geniş bir kitlenin kendisini ve dünyasını yorumlarken kullandığı örüntülere bağlar. Reklam mesajı, insanların, "çekici", "başarılı", "mutlu" gibi terimleri anlarken kullandığı örüntüleri yansıtır ve bir anlamda tanımlar. Dahası, reklam böylesi bağlantıları başarıyla yarattığı zaman, reklamın çizdiği "çekicilik" vb. tablosu yaygın bir örüntüye uygun düştüğü zaman, mesajın *doğruluğu* bilinçli alışverişin (yani, satın almanın) doğruluğuna da inancımızı pekiştirir. Tersine bakıldığında, bilinçli alışverişin öncüllerine inancımız, hem reklam mesajını, hem de mesajda içerilen bilinçaltı örüntüleri meşrulaştırır -çekici olmanın, başarılı olmanın, mutlu olmanın, reklamda gösterildiği gibi olduğunu onaylamaya başlarız.

Çok benzer bir şekilde, bir şiir geleneği, başarılı olmak için, seslendiği kitlenin karakteristik tutum veya motivasyon örüntülerini yansıtmalıdır ve başarılı oluşuyla, seslendiği kitlenin kolektif bilincine böylesi örüntüleri yararlı ve doğru diye yerleştirme işlevi görür. Osmanlı gazel geleneği örneğinde olduğu gibi, kabul gören yüzeysel iletişim, çok yaygın ve güçlü bir dinî bakış açısıyla bağlantılı olursa, o zaman bilinçaltı iletişimlerle meşrulaştırıcı etkileşimi çok daha etkili olur.

Bu bölümde, şiir geleneğinin temel sembollerinin tasavvufî-dinî örüntüye dayalı olarak nasıl yorumlanabileceği konusunu kısaca incelemeye çalıştık. Bundan sonra ise, mümkün olduğunca şunu göstermeye çalışacağız: Aynı semboller, başka örüntülere dayalı olarak yorumlandığında, nasıl anlamlı diziler üretiyor ve bunlar, kültürel olarak önemli mesajlar yaratmak üzere dinî-tasavvufî anlamlarla nasıl etkileşimde bulunuyor?

BEŞİNCİ BÖLÜM

İktidar ve Otoritenin Sesi

Osmanlı Devleti'nin -varlığını sürdürdüğü zaman diliminin büyük bir bölümünde- en genel, en belirgin ve en temel özelliği, belki de, otoritenin padişahın şahsında toplanmış olmasıdır. Marshall Hodgson, İslâm tarihine ilişkin yorumlayıcı incelemesinde, Osmanlılara giriş bölümünde şunları söyler:

> "Osmanlı Devleti, mutlakıyetçiliğinde, tikel biçimlerinde farklı da olsa, diğer devletlere (Safevî ve Moğol-Timur imparatorluklarına) benzer askerî bir karaktere sahipti. Diğerleri gibi, Osmanlı mutlakıyeti de, bütün idarî dallarıyla birlikte merkezî iktidara bir büyük ordu gözüyle bakma ve bu orduyu, hükümdarın şahsî hizmetinde sayma geleneği üzerine kurulmuştur. Osmanlılar örneğinde, bu anlayışın kimi boyutlarına özellikle sadık kalınmıştır."[1]

Osmanlı anlayışının önemli bir boyutu, "özellikle sadık kalınan" bir boyutu, hükümdar ile geniş ordusu arasındaki ilişkiydi. İmparatorluk, 16. yüzyılda gücünün doruk noktasına ulaştıkça, sipahilerin gücü azaldı ve padişahın şahsî bendelerinden bir kuvvet (yeniçeriler) onların yerini aldı. Bu bağlam-

1 Marshall G.S. Hodgson, *The Venture of Islam*, 3 cilt (Chicago Press, 1974), cilt 3, s. 99.

da bende (kul, köle) teriminin bir parça aydınlatılması gereken yananlamları vardır. Genelde, yeniçeri veya saray görevlisi, imparatorluğun gayri müslim tebaası içinden küçük yaşta devşirilir, Müslüman yapılır ve yeteneklerine uygun bir mevki için yetiştirilirdi. Bu bendeler, o zaman hatırı sayılır bir kişisel otonomiye ve yükselme fırsatına sahiptiler. İdarede ve orduda en yüksek makamlara yükselen devşirmeler vardı, hatta sıradan yeniçeri bile, askerî disiplinin elverdiği ölçüde kişisel özgürlüğe sahipti. Devşirme kullar evlenip, çocuk sahibi olabiliyorlardı ve çocukları da özgür Müslüman ahalinin parçası sayılıyordu. Teoride, hiç değilse sistemin ilk döneminde, devşirme kulların çocuklarının, geleneksel olarak devşirmelerin doldurduğu mevkilere gelmelerine izin verilmiyordu. Dolayısıyla, bu biçimdeki "kölelik", ne aşağı bir statüydü, ne de mevki edinme fırsatından mahrum bırakılma anlamına geliyordu -kullar, başka uyrukların elde edemediği zenginliğe ve iktidara sahip olma fırsatını yakalıyorlardı-; bu kölelik, hükümdara olan bağlılığı temsil ediyordu daha çok. Devşirme bendenin padişahla ilişkisiyle çatışan hiçbir aile bağı yoktu; ayrıca malı, mülkü nihaî olarak padişahındı ve sadece padişahın lütfuyla kendisine bahşedilmişti.[2] Devşirme sisteminin, orduda ve saray hizmetlerinde ağırlığı artınca, bu kendine özgü efendi-kul ilişkisi, merkezî iktidar çapında hâkim ilişki örüntüsü haline geldi. Devletin idarî ve kültürel aygıtındaki Müslüman ailelerden gelme kişiler bile, padişahın şahsıyla ilişkilerini, efendi-kul ilişkisi diye tanımlar oldular.[3]

Kısaca anlattığımız bu otorite ilişkisinin, şiir geleneğinde de doğrudan doğruya yansıtıldığı görülüyor. Kelime listesindeki doğrudan doğruya hükümdara ilişkin başlıca terimler (6.A) birlikte düşünülürse, incelenen şiirlerde hükümdarın 122 kez dolaysız biçimde anıldığı ortaya çıkar. *Şah* kelimesi, en çok

2 Gibb ve Bowen, *Islamic Society*, cilt I, kısım 1, s. 41-45.

3 Özgür Müslümanların kendilerinden padişahın kulları diye bahsetmesi ve kendilerini, çok büyük bir ihtimalle, kul saymaları üzerinde Hodgson durur: *Venture*, cilt 3, s. 102-103. Ne var ki, bu tanımlama ve onun arkasındaki tutum, çoğu tarihsel ikincil kaynaklarda yansıtıldığından çok daha önemli ölçüde imparatorluğun kültürel atmosferine işlemişti, çok daha yaygındı.

tekrar edilen ikinci kelimedir, ayrıca listede 122 kez tekrarlanan başka hiçbir kelime bulunmamaktadır (yalnız kimi eşanlamlı kelimeler birarada düşünülürse bu sayıyı aşarlar). Benzer şekilde, birincil gönderimi "kul" olan kelimelere de örneklemde sık rastlanmıştır (38 kez (6.B)).

Şiir bağlamında, "hükümdar" için kullanılan terimler, çok büyük bir çoğunlukla "sevgili"nin, "kul" için kullanılan terimler de "âşık"ın karşılığı olarak geçer. Bu, hiçbir şekilde yeni bir gözlem sayılmaz; başka pek çok yerde de bu eşdeğerliliklere klişe gözüyle bakılabileceği ifade edilmiştir. Ne var ki, apaçık ortada olan bu durumun gerçek önemi gözden kaçmıştır çoğu zaman, dolayısıyla şiirsel formülasyonun, sosyopolitik ilişkinin doğasının ve boyutlarının daha eksiksiz bir tablosunu sunmaya nasıl katkıda bulunabileceğini biraz ayrıntılı şekilde ele almak yerinde olur.

Hodgson'un işaret ettiği üzere, mutlak otorite padişahın *şahsında* toplanmıştır. Ayrıca, kişisel otoritenin, beraberinde, otorite sahibine kişisel bir bağlılık getireceği de açıktır. Bu ilişkinin doğasını vurgulamak şu nedenle önem taşımaktadır: Günümüzde genellikle, otorite ilişkilerine kişisel bir nitelik yüklemekten çok, bu ilişkileri kavramlara (demokrasi, ulus, başkanlık, şirket, vb.) bağlılıktan bahsederek rasyonalize ederiz.[4] Osmanlılarda

4 Hükümdara sadakatin kişisel niteliği, İslâm dünyasında derin köklere sahiptir. Roy P. Mottahedeh'nin *Loyalty and Leadership in an Early Islamic Society* adlı eseri (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), 10. ve 11. yüzyıllarda Yakındoğu'daki kişisel sadakat ilişkilerini inceler ve çok kişisel bağlılık yemini, sağlanan ihsanlara şükran duyma ve patronaj ilişkilerini inceler. Son iki ilkenin, Osmanlı'da dolaysız paralel örnekleri bulunur: Devşirme sisteminde, intisab ilişkisinde patronaj (bkz. Mottahedeh, s. 146) ve bütün tayinleri ve ödüllendirmeleri doğrudan doğruya padişaha bağlamakta da ihsanlara şükran duyma söz konusudur. Formel yeminlere daha seyrek rastlanır, ama şiirde sözünü veya ahdini tutma, vefa temasına pek çok gönderme bulunur, genellikle vefasız yâre serzeniş edilir. Kuşkusuz bir beklenti dile getirilmiş olur -bir âşık-sevgili ilişkisinin kurulması, hükümdar ile kul arasında geleneksel ahde benzer bir ahd yapıldığı anlamına gelir.

Ayrıca, C. A. O. van Nieuwenhuijze, Ortadoğu toplumunda otoritenin genel karakteristiklerini sayarken, listesinin en başına, "çok kişisel olma niteliği"ni koyar. Ancak, sözlerini şöyle sürdürür: Bu kişisel nitelik, "Osmanlılara kadar siyasî mekanizma (esas olarak saray mekanizması) ile pek fazla değiştirilmiş değildi". (*Sociology of the Middle East* (Leiden: E.J. Brill, 1971), s. 717). Bu, Os-

durumun çok farklı olduğu anlaşılıyor. Eğer şiir geleneğinin sunduğu kanıtlar itibarî değerleriyle alınırsa, devlete-hükümdara tebaa olma ilişkisi, açıkça bir aşk veya sevgi ilişkisidir, hiç değilse aşka çok benzeyen derin bir duygusal bağlılık demektir. Benzer şekilde, âşık-sevgili, efendi-kul ve tebaa-hükümdar ilişkilerinin birbirleriyle özdeşleştirilmesi, hem şiir geleneğinde anlam üretimi açısından hem de anlamın şiirden toplumsal davranış alanına yayılması açısından önemli sonuçlar getirir.

Otorite ve Gazel Geleneği

Davranışları anlatmak şiirin doğasında yoktur. Bundan dolayı, gazel geleneğine, insanların otoriteyle ilişkilerinde nasıl *hareket ettiği* üzerine bilgi almak için bakamayız; halbuki uzmanların, "edebiyat ve toplum" denen temayla ilgili konuları incelerken aradıkları tam da budur. Eğer insanların gerçekten nasıl davrandığını ortaya çıkarmayı istiyorsak, tarihlere, arşiv belgelerine vb. bakmalıyız; gelgelelim, eğer psikolojik gerçeklikle, insanların davranışlarını nasıl yorumladıklarıyla ilgileniyorsak, şiir çok değerli bir kaynaktır. İnsan deneyiminin bu iki yönü -tarihsel bakış ve şiirsel bakış, davranış ile davranışın yorumu- sürekli etkileşim içindedirler. Her birinin, diğerinin şekillenmesinde payı vardır.

Tarihsel bakışı, olguları veya doğruyu temsil eder saymaya ve ona şiirsel bakıştan daha yüksek bir değer atfetmeye yönelik bir eğilim vardır. Şiirsel bakış ise, esas itibarıyla bir fantezi, varsayılan bir "gerçeklik"le öze değgin herhangi bir ilişkisi olmayan, insan zihninin inşa ettiği bir yapı olarak görülür. Ne var ki, insanların yapıp ettiklerinin nedenini anlamamızda, en az davranışla ilgili doğrular kadar önem taşıyan bir psikolojik gerçeklik, tutumla ilgili doğrular ve yorumlama olguları da mevcuttur. Bundan dolayı, aşağıdaki analizin odak noktasını, Osmanlı'nın gerçeklik yorumuna ilişkin olgular oluşturacak,

manlılarda fiilî durum için gerçekten doğru olabilir, ama bana göre, burada, gerçek durum ne olursa olsun kişisel otorite algılayışını pekiştiren kültürel mekanizmalar göz ardı edilmektedir.

şiirsel formülasyonun, otorite figürüne yönelik bir anlamlı tutumlar kümesini nasıl yarattığı üzerinde durulacaktır.

Otorite karşısında efendi-kul, âşık-sevgili, tahakküm-boyun eğme ilişki örüntüsü belirli sonuçlar doğurur, bu sonuçların da, etkileşimin boyutlarına yorum getirdiği görülebilir. Birincisi, *bu ilişki örüntüsü hükümdarın rolünü belirler ve tanımlar.*

En temel olarak, şiirsel formülasyon hükümdarı bir sevgi *nesnesi* olarak belirler. Hükümdar, bir nesne olarak, bir anlamda bir duygusal ilişkinin hareketsiz başlatıcısıdır; aşk uyandırır, aşkın yöneldiği hedef işlevi görür, ama duygusal duruma katılması *gerekmez*.[5] Şiirin kimi standart aşk mazmunlarında bu durum kendini apaçık gösterir: Gül ile bülbül, mum ile pervane ve daha genel olarak kayıtsız sevgili ile âşık. Bülbül, güle yaklaşır ve ona nağmeler söyler; pervane, mumun etrafında döner durur; âşık, sevgilinin eteğinden ayrılmaz, kûyuna gelir gider. Benzer biçimde, hükümdar, kutupsal, hareketsiz bir kendiliktir, eylemlerinden değil, doğasından gelir etkisi. Gül (mum), güzelliğiyle (ışığıyla) çeker ve dikenleriyle (sıcaklığıyla) incitir; sevgili, doğası gereği çeker ve âşığın acısı, sevgilinin ilgisizliği veya ona karşılık vermemesi yüzündendir. Dolayısıyla, bir açıdan, aşk nesnesi, ilişkiye *doğası gereği* katılamaz (gül ve mum örneğinde), bir başka açıdan ise, sevgili, kayıtsızlığını yalnızca bir parça azaltmakla, iyileştirebilir, acıyı dindirebilir veya gönlü şad edebilir. Bu örüntünün, tebaa-hükümdar ilişkisinin belirli ilkelerini tanımladığı görülüyor: Sevgi dolu, şahsî sadakat, sadakat nesnesinin eylemlerinden bağımsız olarak normatiftir ve

5 Mottahedeh'ye göre, İslâmî krallık nosyonunun gelişmesinin ilk aşamalarında, toplumun herhangi bir tikel kategorisiyle özdeşleşmemiş bir kimse tarafından toplumun yönetilmesine ihtiyaç hissediliyordu. Kendisinin deyişiyle, "hakemlik yaptığı toplumdan uzak, toplumdaki herhangi bir tikel çıkar için değil, kendi çıkarı için var olan" bir roldü bu. Yazar, ayrıca şunu ekler: "Bu rolü yerine getiren ve herkesin hakkını almasına, ne fazlasını, ne de eksiğini almasına özen gösteren hükümdar âdildi." (*Loyalty*, s. 175).

Standford Shaw, *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, 2 cilt, (Cambridge University Press), cilt I, s. 112) tam olarak Mottahedeh'nin incelediği dönemden Osmanlılara, hükümdar ideali konusunda, doğrudan bir gelişim çizgisi bulunduğuna inanmaktadır. Ne olursa olsun, Osmanlı gazelindeki hükümdar/ sevgili kişiliği, daha önceki idealle önemli paralellikler gösteren karakteristiklere -özellikle uzaklık ve ilgisizlik- sahiptir.

pratikte, otorite ilişkisiyle özdeş sayılan sistemin ödülleri, hükümdarın şahsî ilgisine bağlıdır nihaî olarak.

Kişisel ilişki konusunda şu noktaya işaret edilebilir: Bütün öğelerin bir efendi-kul ilişkisi içinde olduğu bir sistemde, bütün himaye ve intisab olanakları hükümdarın şahsından büyüyen halkalar halinde yayılır, çünkü sistemdeki bütün zenginlik ve iktidar hükümdara aittir.[6] Şiirde anlatılan aşk ilişkilerinin özenle kişisellikten uzak tutulması olarak algılanabilecek şeylerin birçoğu bu noktayla ilintili görülebilir pekâlâ. Şiirdeki geleneksel ilişkide âşık ile sevgili arasında, fiziksel sevgiyi neredeyse büsbütün önleyen bir mesafe vardır. Dokunma, kucaklama, öpüşme veya okşama nispeten seyrektir (bu kelimelerin her biri örneklemimizde bulunur, ama hiçbiri listede yer alacak denli sık geçmez) ve bunların hepsi, bakış (gamze), söz ve himmet'ten (1.B'de, 1.E'de, 2.F.5'teki göz, ağız ve dil [bakma, konuşma] referanslarına bkz.) daha önemsiz görünmektedir. Bakış, söz ve himmet, pratik otorite ilişkisi açısından fiziksel sevgi edimlerinden kat kat daha büyük önem taşıyan bir ilgiye, dikkat göstermeye işaret eder.

Daha da dünyevî bir düzeyde, şiirde çizilen sevgili/ hükümdar imgesi, belirli bir davranışı aşk nesnesi için norm olarak yerleştirir. Sevgilinin davranışı, örneğin ceſa, sitem, zulüm ve cevr ile anılır, ki bütün bunlar, şiir dışı kullanımda, doğrudan doğruya otorite ilişkisinin olumsuz yönlerini belirtir. İlişkinin olumlu yönünü ifade eden, lütuf, rahm ve himmet gibi kavramlar da, biraz daha seyrek de olsa gazelde karşımıza çıkar. Gerçi hiçbir istatistik sınama yapılmış değildir, ama methiyelerde/kasidelerde durumun tersine olduğu düşünülebilir.

Aşk nesnesinin/hükümdarın eylemleri hayatî önem taşımaktadır, çünkü hükümdara sadakatin en aşırı biçimini aldığı ("kul" rolünün benimsendiği) bir sistem, uyruk konumundaki bireyi padişahın davranışlarının sonuçlarından pek korumaz.

---

6 Genellikle tarihçiler şu noktayı kabul eder (örneğin bkz. Shaw, *History*, cilt 1, s. 119-121): İmparatorluğun hazinesi, hükümdarın kişisel hazinesi sayılıyordu ve maaş veya devlete hizmet karşılığı verilen diğer ödüllerle hazineden para dağıtılması, doğrudan doğruya padişahtan gelen birer ihsan sayılıyordu.

Birey, bütün ödüllerin ve cezaların nihaî olarak hükümdardan geldiği ve mevkii ne kadar yüksek olursa olsun, iktidarını, varlığını, hatta canını padişahın iki dudağı arasından çıkacak bir söze borçlu olduğu bir sisteme bağlıdır. Dolayısıyla, hiç değilse psikolojik olarak, hükümdarın tutumuna direnmeyi veya bu tutumun sonuçlarından sakınmayı sağlayacak hiçbir tatmin edici yol bulunmaz. Kişi, bir başka güçlü hizibe de bağlanamaz, çünkü böyle bir hizip yoktur (tabiî ki, daha alt düzeyde, "geniş ordu" hiyerarşisi içinde birçok hizip mevcuttu). Kişi ömrünü otoritenin fiziksel yerinden uzakta da geçiremez, çünkü ilişkinin kişisel olduğu yerde, mesafe, olası kazanımları tehlikeye sokar ve "kul", hükümdarın kontrolü dışında olabilecek, kendine ait hiçbir şeye sahip değildir: Ne iktidara, ne itibara, hatta ne de servete veya geçim imkânına...

Gazel, otorite ilişkisinin bu hayli olumsuz yönüne şöyle karşılık verir: Hükümdarın davranışının yıkıcı veya acı veren boyutlarını, bu davranışı mevcut ilişkinin (yani kişisel aşk/sadakat ilişkisinin) doğal, kaçınılmaz bir sonucu sayan bir görüşün içinde eritir. Dahası, şiir, böylesi bir olumsuz davranışı "daha yüksek bir iyi" biçiminde yeniden yorumlayan bir örüntüyü, tasavvufî-dinî çerçeveyi sağlar. Yani, sevgilinin zulmü, cevri ve cefası, yalnızca, sevgilinin bu duyular dünyasına (*âlemü'l-hiss*'e) hâlâ bağlı olduğu şeklinde anlaşılır; dolayısıyla zulüm veya cefa, önünde sonunda bu dünyaya sırt çevrilmesine ve öte dünyanın idrakine yol açacağı için bir lütûf sayılır.

Aynı şekilde şu nokta da ilgi çekicidir: Şiir dışı kaynaklarda Osmanlı padişahlarının genel portreleri, çoğu zaman, gazelde anlatılan sevgilinin karakterinin şu ya da bu yönüyle aşağı yukarı örtüşür. Örneğin, I. Selim, yavuz, keyfî, gaddar ve yaman bir sevgili şeklinde tarif edilir, Kanunî Sultan Süleyman ise utangaç, nazlı ve müstağni "yâr"dır. II. Selim'e gelince, bu padişah, bezmin sakisidir, mest ve sarhoştur, zevk ü safa düşkünüdür. Dışarıdan bakılınca, bu portrelerin her biri, bir zaaf veya kötü huy üzerinde yoğunlaşıyor gibidir. Durumun böyle olduğunu sanırsak, Osmanlı İmparatorluğu'nun padişaha bağımlı elitinin, I. Selim'in "yavuz", "yaman" ve "acımasız" olmak gi-

bi aşırı tutumlarıyla, I. Süleyman'ın devlet işlerine aktif şekilde katılmaktan kendini alıkoymasıyla, veya II. Selim'in eğlence ve içki düşkünlüğüyle zorlu birer tehdit altında kaldığı sonucuna varabiliriz. Mutlak otoritenin kusurlu insan soyundan bir kimsenin elinde olduğu bir yerde, birey ancak, otoritenin suiistimal edilemeyeceğine güvendiği ölçüde kendini güvende hisseder. Ne var ki, Osmanlı uyruklarının, nispeten güvenli ve tatmin edici birer ömür sürmüş oldukları anlaşılıyor, bunun nedeni -hiç değilse kısmen- hükümdarlarının davranış tarzını olumlu bir şekilde yorumlayabilmiş olmalarıdır. Bu açıdan, şiirin katkısı, tutarlı bir sevgili/hükümdar portresi geliştirmiş olmasıdır: Bu portre, çok geniş bir özellikler ve davranışlar yelpazesini kapsar ve sonunda hepsini olumlu olarak yorumlar.

Tıpkı gazelin aşk nesnesinin/hükümdarın rolünü tanımlayıp yorumlaması gibi, *şiirsel bağlam da, bireyin padişah karşısındaki psikolojik ve davranışsal rolünün oluşturulmasına katkıda bulunur*. Otorite ilişkisine uyruğun bakış açısından bakarsak, şiir geleneğinin, Osmanlı elitlerine veya Hodgson'ın deyişiyle askerî-idarî ordusuna, durumun yorumlanması için tutarlı bir örüntü sağladığını görmemiz mümkündür. Efendi-kul ilişkisine fiilî veya ritüel olarak girmek, genel olarak, kişinin hem sahip olduğu şeylerin, hem de kendisinin kontrolünü efendisinin eline bırakması anlamına gelir. Şiirde, bu teslimiyeti meşrulaştıran ve ona aşkın bir anlam veren, niteliği apaçık belli pek çok bağlam vardır. Âşığın/sufînin fakir ve çıplak (*yalın*) olarak tecridine ilişkin, onun bu dünyayı terkine ilişkin ısrarla kullanılan temaların hepsi, belli bir örüntünün parçalarıdır -bu örüntüde, temel ilişki sistemlerinden biri şunu öngörür: Sevgiliye duyulan sadakat, insanın, benliğine ve dünya malına ilgisini kesmesi demektir.

Sufînin nefsini terketmesi, onu, beden sağlığını umursamamaya götürür. Âşığın fiziksel benliğine kayıtsızlığını gösteren kelimeler, temel kelime listesinde sıralanmıştır (4.E). Dahası, şiirde kullanılan geleneksel metaforların -hepsi değilse- birçoğu, ideal âşığın sevgilisi için canını vermeye can attığını vurgular. Örneğin, bülbülün bağrı gülün dikenleriyle kan içinde

kalır; pervane, mumun ateşine yanar; Ferhat da Mecnûn da aşk için ölürler. Kuşkusuz, bütün bunların, tasavvufî-dinî sembol sisteminde çok iyi tanımlanmış birer anlamı vardır, ama bunlar, aynı zamanda, belli bir sistemdeki temel bir hayat kavrayışına da işaret eder: Bazılarından (askerlerden) padişahın emri üzerine canlarını feda etmeleri beklenir (onlar da buna hazırdır zaten), bazılarından da hayatlarını -şu ya da bu ölçüde- padişahın hizmetine vakfetmeleri, onun adaletine boyun eğmeleri istenir. İdeal şu şekilde formüle edilebilir: Tıpkı tasavvuf yolunun nihaî hedefi uğruna benliğin feda edilmesi gerektiği gibi, Osmanlı idarî sisteminin düzgün işleyişi için de, padişaha hizmet etme yükümlülüğünün, daima, kişisel kaygıların üstünde tutulması gerekir.[7]

Bu noktada, mutlak otorite karşısında gerçek veya sembolik boyun eğişin somut ödül beklentileri olmaksızın yapılmadığını dikkate almak önemlidir. Ne de olsa, tamamen fedakârca kendini adamaya dayanan bir sistemin uzun ömürlü olması beklenemez. Şiirde, ödüllenme beklentisi, elbette, sevgilinin ilgi, himmet ve lütfunda, ayrıca mistik visalde bulunan neşede mevcuttur. Bunlar sosyal sistem terimlerine çevirilince, hükümdarın ilgisinin, gerçekçi olarak, maddî ödüller ve nispeten rahat bir hayat imkânı yaratması beklenebilir. Ne var ki, ödül konusunu iki faktör karmaşıklaştırır. Birincisi, pratikte intisab sistemi, çoğu zaman, ideal hükümdar-tebaa, efendi-kul, âşık-sevgili ilişkisinden daha karmaşık bir ilişkiler kümesi doğurur.

Otorite sahibine kendini kişisel olarak adamayı ve boyun eğmeyi gerektiren bir sistemde, fiilî kişisel ilgi ancak birkaç katılımcıya gösterilebilir ve potansiyel katılımcıların sayısı çoksa, sistemin kişiselleşmesi yalnız dolaylı biçimde gerçekleşebilir. Osmanlı Devleti'nin gerçekte şöyle bir işleyişi olduğu

7 Geleneksel ideale göre, herkesin sosyal sistem içinde istikrarlı ve iyi tanımlanmış bir yeri bulunur. Bu yere bağlı kalmak ve o yerin gereklerine göre padişaha hizmet etmek, en uygun hareket tarzıdır. Bencil emeller, kişilerde, yerini değiştirme veya iyileştirme arzusu uyandırınca, sonuçta düzensizlik, kargaşa hâkim olur, sistem işlemez hale gelir. Bkz. örneğin, Mustafa Naimâ, *Târih-i Naimâ: Ravzatü'l-Hüseyin fi Hulasa-i Ahbar-i Hafikîn*, 6 cilt (İstanbul: Matbaa-i Amire, 1863), cilt I, s. 33-39.

anlaşılıyor: Padişahla dolaysız bağlantı içindeki birkaç kişi, ikinci düzeydeki bir tebaanın doğrudan ulaşabileceği ve kendini adayabileceği hedefler haline geldi. Bu ikinci düzey tebaa, padişahla dolaysız bağlantısı olan kimselerin çıkarlarını kendi çıkarlarının üstünde tuttu ve bu kişilerin başarı ve başarısızlıklarını paylaştı. Aynı ilişkiler yapısı (intisab), sosyal/idarî hiyerarşinin birçok düzeyinde tekrarlandı ve böylece, ucu sonunda hükümdara varan sevgi yüklü, yoğun, kişisel bir sadakatler zinciri yaratılmış oldu.[8] Bu, müridin şeyhiyle veya piriyle olan ilişkisine benzer: Hak'la doğrudan bir ilişkiye girmekten henüz âciz olan mürid, aşkını şeyhine yöneltir; şeyh, Hakk'ın o denli esiridir veya Hakk'ın öylesine saf bir veçhesidir ki, bu aşk nihaî olarak Allah'a yönelmiş olur.

Ödül konusunda karmaşıklık yaratan ikinci nokta, tasavvufî-dinî göndergenin toplumsal göndergeyle dolaysız olarak çatışmasıdır. Yani, toplumsal ödülün göndergesi servet, iktidar, fiziksel rahatlık vb.dir; oysa manevî ödül, maddî kaygılara karşıt olarak tanımlanır, öyle ki, maddî olan, manevî olanı pekâlâ dışlayabilir. Başka durumlarda, manevî ve sosyal alanların birbirine ters düşmeyip, aslında birbirini nasıl tamamladığını anlamak güç değildir. Örneğin, gazinin (gaza askerinin) yaptığı fiziksel fedakârlığı, sufînin benliğini ve maddî endişelerini feda etmesiyle karşılaştıralım; ya da padişahın hizmetindeki kulun kendini adamasını, müridin pîrine adanmışlığıyla karşılaştıralım. Her iki durumda da, toplumsal edim, temeli dinî olan bir metaforun somut terimi olarak görülebilir.[9] Üstelik, toplumsal edimler, İslâm cemaatinin düzgün işleyişi için gereklidir ve bundan dolayı Kuran'ın ve sünnetin zahirî somut emirleri açısından değerlidir.

Gelgelelim, bir ödüllendirme sistemi -en iyimser bakışla-

8 Shaw, *History*, cilt I, s. 166.

9 Aslında, bu ilişki metaforik olmanın ötesine geçer, çünkü, her şeyden önce, metafor pratikte sık sık gerçekliğe dönüştürülür. Gaziler ve saray beıideleri, büyük bir çoğunlukla sufî idiler, ayrıca pîrlere de, genellikle sultan, hünkâr, vb. terimlerle hitap edilirdi. Osmanlı toplumunda sufîlerin rolü hakkında bkz. H.J. Kissling, "The Sociological and Educational Role of the Dervish Orders in the Ottoman Empire" *Studies in Islamic Cultural History*, The American Anthropologist, no. 76 (Nisan 1954), s. 23-35.

zorunlu bir olumsuzluktur. Cemaate hizmetin ödülü, kendi başına bir amaca dönüşür sık sık ve dinin emrettiği amaç -cemaatin düzgün işleyişi- göz ardı edilir. Bu nedenle, sistem içinden konuya ilişkin değerlendirmeler çoğu zaman çelişkili gözükür. Örneğin, Latifî 16. yüzyıldaki ödüllendirme sisteminin fiilî işleyişi hakkında şöyle der:

> Acîb budur ki tecemmülât-ı cihan-ı bed-mihre âşüfte ve zîver-i tezvîrine âlüfte olanlar hubbü'd-dünyâ ra'su küllü hatî'e fehvâsın bilmezler, e'ş-şöhretü âfetun hadîsine nazar itmezler. Ve'l-hâsıl hitâm-ı dünyâya zamâne halkı bir derecede harîs ve âlâyiş ü ârâyişi bunları bir mertebede tahrîs etmiştir ki seyyi'ât-ı zamân 'alâ ümmetî himetihim butûnihim ve dînihim darâhimihim ma'nâsı 'âlemde sâbit ü zâhir olup herkesün mahbûbü'l-kulûbı dirhem ü dînâr ve mahbûb-ı matlûbları muzahrafât-ı dünyâ-yı gaddâr olmış idi.
>
> (Gariptir ki, şu vefasız dünyanın güzelliğine bağlananlar ve yalan süslerine gönüllerini kaptıranlar, "Dünya sevgisi bütün yanlışların başıdır" sözünün mânâsını bilmezler ve "Şöhret beladır" hadisine dikkat etmezler. Kısacası, dünyanın yularına, zamane insanları o derece hırsla sarılmış, dünyanın süsleri onlara öyle bir hırs vermiştir ki "ümmetim için öyle bir zaman gelecek ki, endişeleri, karınlarını doyurmak olacak ve dirhemleri dinleri olacaktır" sözü dünyada geçerli olup herkesin sevgilisi para, istedikleri yâr gaddar dünyanın süprüntüsü olmuştur.)[10]

Bu pasajda, bu dünya/öte dünya çatışması gayet açık görülüyor. Para veya ün gibi tamamen bu dünyaya ait bir "sevgili"ye gönül vermek, insanı bu dünyaya bağlar, hatta insanı günaha sürükleyerek öteki âlemle ilişkisini tehlikeye sokar. Gelgelelim, Latifî'nin bir şair olarak beklentileri hiç de öteki âlemle ilgili değildir. İdeal sistemi şöyle anlatır:

> Şerâ'it-i îcâd u te'lîf ve revâbıt-ı îrâd u tasnîfden ber iltifât-ı pâdişâh-ı rûzigâr ve müsâ'ade-i miknet-i iktidârdur; tâ ki mü'ellif-i kitâb olan teşvîş-i ma'âşda ve kayd-ı inti'âşdan fâriğü'l-bâl ve âsûde-hâl olup mânend-i sihr-i helâl tezyîn-i makâl ide.

10 Latifî, *Tezkire*, Halet Efendi 342, yk. 166a.

(Devrin hükümdarlarının lütfu ve zamanın kudret sahibinin izni, kişiye yaratma ve ürün verme imkânı sağlayan koşullardır. Bu sayede, eser meydana getiren kimse, geçim kaygılarından kurtulur, rahata kavuşur, süslü ve sihirli sözler yaratabilir.)[11]

Somut beklentiler konusunda ise şöyle şikâyet eder:

Kanı mu'âdil-i Nizâmî ve kanı mümâsil-i Câmî ve kanı mânend-i Şeyh Sa'dî ve kanı emsâl-i Hucendî ve kanı zamânlarında mülûk-ı ashıyâ ve kanı makâdir-şinâs-ı fuzalâ ki ehline hazâyin ü defâyin bezl iderdi ve mâl ü menâl nedür cânlar yedürülerdi ve nâm-ı bâkî vü zikr-i cemîl içün kütüb ü resâyil didürürlerdi.

(Nerede Nizâmî ve Câmî, Şeyh Sadî ve Hucendî gibi kimseler; nerede eskinin eli açık hükümdarları, nerede kıymet bilen erdemli kişiler? Onlar şiir erbabına hazineler ve defineler saçarlardı. Mal mülk bir yana, onlar için canlarını verirler, adlarının sonsuza dek iyi anılması için kitaplar ve risaleler yazdırırlardı.)[12]

Bu pasajlardan apaçık görülüyor ki, öteki âleme ilişkin hedeflere rağmen, hizmetin ve becerinin ödüllendirilmesi, toplumsal söylemin bilinçli, yüzeysel düzeyinde bile kendini gösteren bir beklentiydi. Bu dünyaya ve öte dünyaya ait ödüller arasındaki aşikâr çatışma, bir ideal sistem kavrayışıyla çözüme kavuşturulur; bu ideal sistemde, hiyerarşideki hiçbir kişi veya düzey, hiyerarşinin alt katmanlarına gelir akışını sekteye uğratacak ölçüde "dünya malı" elde etme hırsına kendini kaptırmayacaktır. Dolayısıyla, şiirde servete sırt çevrilmesi ve fakirliğe övgü düzülmesi, önemli bir uyarı işlevi görür ve servet karşısında, sistemin düzgün işleyişi için gerekli bir tutumu yerleştirir.[13] Ancak, ödüllendirilme beklentisi, gazel geleneğinde doğrudan doğruya veya açık olarak dile getirilmez; oysa bu, hükümdarın rolü ve ödül-

11 Latifî, *Tezkire-i Şu'ara*, ed. Cevdet, s. 18.

12 Latifî, *Tezkire*, Halet Efendi 342, yk. 164b.

13 Geç Osmanlı dönemine ait bir sistem değerlendirmesi için bkz. Naimâ, *Tarih-i Naimâ*, cilt I, s. 34. Ayrıca bkz. Lewis Victor Thomas, *A Study of Naima*, ed. Norman Izkowitz (New York: New York University Press, 1972).

lendirme sistemindeki yeri üzerinde daha dolaysız biçimde yoğunlaşan kaside türündeki şiirlerin olağan bir unsurudur.

Gazelde, ödüllendirme fikri, dolaysız veya yüzeyin altındaki göndermeler içinde bulunur. Örneğin, âşığın inci diye nitelenen gözyaşları, sevgilinin lâl dudakları, şairin cevheri andıran sözleri ve benzeri birçok metafor (7.G), aşk ilişkisinin çeşitli yönlerini dünyevî değer sembolleriyle özdeşleştirir. Şiirin bilinçli semantiğine hâkim olan, tasavvufî-dinî örüntüye dayalı yorum ile onun altında yatan toplumsal örüntü arasındaki ayrımı yeniden vurgulamak önem taşımaktadır. Tasavvufî-dinî örüntüde, âşığın gözyaşları inci olarak görülebilir, çünkü bunlar, Hakk'ı idrak etme sürecinin bir parçasıdır. Ama toplumsal örüntüde, "inci gibi gözyaşları" aşk nesnesine (otorite sahibine) duyulan bağlılığın derinliğini gösterir ve o bağlılığın ideal olarak getirmesi beklenen ödülü temsil ettiği ölçüde, dünyevî değer taşıyan nesneleri anıştırdığı için mecazî olmayan bir biçimde düşünülmelidir.

Osmanlı gazel geleneğinin en yaygın temalarından biri ayrılık ve ayrılığın sonuçları temasıdır. Bu temanın getirdiği henüz incelenmemiş önemli bir boyut şudur: Şiir, otorite sahibine yakın olmayı önemli bir hedef gösterip, otorite ilişkisinin kişisel olma niteliğinin altını çizmekle kalmaz, ayrıca otorite sahibinin bulunduğu mekânı aşkın değer taşıdığı bir yer haline getirir.

Tasavvufî-dinî örüntüde, âşık ile mâşûğun ayrılığı, insanın hakikî ve ilâhî özünden ayrılığını yansıtır. *Vahdet-i vücud* ilkesinin en basit kavranışına göre, bir kimsenin hakikî özüne kavuşmasını ve böylece Hak'la mükemmel birliğe erişmesini, bu duyular dünyasının (*âlemü'l-hiss*) arazlarına, en başta benlik duygusuna (nefsine) bağlılığı engellemektedir. İnsan, bütün bencil arzularını ve benlik duygusunu ortadan kaldırmayı başaramadıkça, Allah'tan kesinkes ayrı kalır, O'nun "vahdet" özüne gark olma hasreti dinmez.

Bu temanın temel öğelerinin -ayrılık (10.C), visal veya yakınlık (10.D) ve ayrı düşenin hasret ve elemi (4.A,E)- hem toplumsal hem tasavvufî-dinî örüntü içinde geniş ve önemli bir yer tuttukları görülebilir. Kişisel mutlakıyete dayalı bir sis-

temde, otorite sahibine gerçek fiziksel yakınlık çok büyük önem taşır. Hükümdara -kelimenin dar anlamıyla- yakın olan, iktidardan en çok pay alandır; hükümdara yakın olana yakınlık da, bir sonraki iktidar derecesini tanımlar ve hiyerarşi böylece devam eder. Dolayısıyla, acı çektiren ayrılık temalarının çok somut toplumsal anlamları vardır. Âşık/sufî sevgilisiyle kavuşma özlemi içinde yanıp tutuşuyor olabilir, ama elit mensubu da, otorite sahibinden uzaklaşınca, sahici bir mahrumiyetle karşı karşıya kalır, ne yapacağını bilemez, acı içinde kıvranır, hatta gözyaşları döker, yataklara düşer.[14]

Otorite sahibine fiziksel yakınlığa duyulan toplumsal ihtiyacın önemli bir sonucu da, hükümdarın ikamet ettiği yere verilen önemdir. Osmanlı Devleti'nin kuruluş devrinde, yönetim merkezi, hükümdarın bulunduğu yer neresiyse, orası oluyordu, ama İstanbul'un fethiyle padişahın resmî ve mutat ikamet yerleri, iki şehirle sınırlandı: İstanbul ile Edirne. Ancak, I. Selim devrinden (1512-1520) itibaren, İstanbul, -tek değilse bile- esas iktidar merkezi olarak ağırlığını hissettirmeye başladı ve daha sonra gelen padişahlar İstanbul'dan git gide daha seyrek ayrıldıkları için şehrin önemi hep arttı. Hükümdarın fiziksel mevcudiyetine verilen toplumsal değer göz önüne alındığında, "geniş ordu"yu oluşturan askerî elit ile idarî elitin, zat-ı şahanenin iltifatına mazhar olmak için rakabet etmesi şaşırtıcı değildir: Bir taraftan, orduyla birlikte sefere katılması ısrarla istenirken, öte taraftan kendisini İstanbul'da tutmak için büyük gayret harcanırdı.[15] Genel olarak, 15. yüzyıl ortalarından

14 Osmanlı tarihinde, padişaha ve/veya payitahta fiziksel olarak en yakın yerde bulunan şehzâde (ve onun maiyeti) padişahın ölümü durumunda iktidara yükselme bakımından olağanüstü bir avantaja sahipti. Benzer biçimde, iktidardan düşen veya iktidar mücadelelerini kaybeden devlet görevlileri, genellikle İstanbul'dan çok uzak yerlere tayin edilirdi. Sonraki dönemlerde, bu, siyasî bakımdan gözden düşen kimselere uygulanan normal bir ceza halini almıştır.

15 Kanûnî Sultan Süleyman devrinin büyük bir bölümünde, padişah, saray maiyeti ve idarî memurları, seferdeki orduya eşlik etmiştir, böylece payitahtı veya iktidar merkezini cepheye taşımışlar, payitahtın savunulmasını da ordunun baş vazifesi haline getirmişlerdir. Bir İngiliz seyyahının Kanûnî ordusunu anlatışı için bkz. Bernard Lewis, *Istanbul and the Civilization of the Ottoman Empire* (Norman, Oklahama: University of Oklahama Press, 1963), s. 62-64.

19. yüzyıla dek uzanan zaman dilimi boyunca, idarî kesim, padişahı İstanbul'da tutmak konusunda giderek daha başarılı oldu ve böylece padişaha yönelik duygusal enerjinin bir kısmını payitahta yöneltti. Padişaha yakın olmak, İstanbul'a gelmek anlamını kazanmaya başladı, İstanbul'un taşının toprağının altın olduğu şeklindeki halk efsanesinin çok pratik bir değer taşıdığı ortadadır: Şehir ile şehrin zenginlik ve iktidar kaynağı seçkin ahalisi, halkın kafasında özdeşleşmiştir.

Gerçi İstanbul'a dolaysız göndermelere gazellerde pek sık rastlanmaz, ama şiirlerin çoğu gayet "şehirlileşmiş" diye nitelenebilir, ayrıca şehrin büyük bir bölümüne de "şiirleşmiş" gözüyle bakılabilir. Şiirde sıkça anlatılan ortamlar, İstanbul rengini taşıyan şehirli bir hava sunar; sular, çeşmeler, kaynaklar, kubbeli binalar ve anıtlar, meclisler ve bahçeler, hepsi şehir hayatına işaret eder.

Bahçeler, duygusal vurguyu özellikle yansıtır. Hayat gibi doğa da, çok düzenli ve denetimli bir ortamda ideal güzelliğinde görülür. Yaban ortamda doğa, tedirginlik ve huzursuzluk doğurur, bu duyular âleminin tipik özelliğini oluşturan arazların insanı hayrete düşüren, yolunu yordamını şaşırtan çokluğunun simgesidir ve gurbetle, yollara düşmekle ve gariplikle ilişkili olarak anılır. Bu dünyadaki doğanın en kusursuz örneği, özenle seçilmiş, sınırlı sayıda ağaç ve çiçek bulunan, çok düzenli bir şekle sokulmuş, insanın ilgisi dağılmadan güzelliği temâşâ edebileceği bir bahçedir (gülşendir).[16]

İdeal bahçe, ideal sevgiliyi sembolize eder: Servi, onun boyu posudur; gül, onun yanağıdır; gonca, dudaklarıdır ve sümbül, saçıdır. Çınar, tıpkı âşığın, sevgilinin/otorite sahibinin gölgesinde (yakınında, korumasında) rahata ermesi gibi, gölge ve

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, padişahlar seyrek olarak seferlere çıktılar. III. Mehmet ve IV. Murat, belli bir başarıyla ordularına eşlik etmiş padişahlara örnek olarak gösterilebilir. II. Osman'ın ise, tam tersine, hacca gitmek için bile payitahttan ayrılmasına fırsat verilmemiştir (bkz. Shaw, *History*, cilt I, s. 169-215). Öyle görünüyor ki, fiilî otorite hükümdarın şahsından koptukça, kendisinin sembolik varlığına, bir yerde bulunmasına duyulan ihtiyaç artmıştır.

16 Bahçe konusu, yedinci bölümde ayrıntılı olarak işlenecektir.

huzur verir. Lâle ise, sevgilinin eliyle sunduğu bir şarap kadehidir, bu dünya endişesinden kurtulmayı sağlar. Böylece, bahçe (gülşen), sevgiliyle özdeşleşir, tıpkı şehrin sultanla özdeşleşmesi gibi. Bu özdeşleşme örüntüsünün bir uzantısı olarak, bahçe (gülşen) de, şehrin bir sembolü haline gelir; su yollarıyla, bulutları andıran kubbeli binalarıyla, sarayda, camide ve medresede çiçekler ve serviler gibi dizilmiş çekici şahsiyetleriyle ve hepsinin merkezinde kusursuz gül gibi duran padişahla şehir, bir gülşendir âdeta.

Gerçekten, şiirde sürekli kullanılan simgeler sayesinde, şehir bir anlamda şiirin aynası haline gelmiştir, Yani, şiirin imgeleri sosyal hayatta o kadar belirgin biçimde yansıtılmıştır ki, İstanbul hem kamusal hem de özel bahçelerle dolu bir şehir niteliği kazanmıştır. Ayrıca, şehir giderek daha fazla "şiirleşince", bahçe göndermeleri de giderek mecazî olmaktan çıkmış, şehri daha dolaysız şekilde imlemeye başlamıştır. Şiir geleneği yarattığı simgelerle toplumsal bağlamını etkiler, söz konusu simgeler de davranışlar üzerinde etkili olur, böylelikle yeni anlam boyutları yaratır.

Otorite Örüntüsü ve Yorum

Yukarıda anlatılanlar, Osmanlıların hayatındaki otorite ilişkilerinin gazel geleneğinde yansıtılmış olabilecek yönlerinin kesin bir çerçevesini sunma iddiası *taşımamaktadır*; amaç, Osmanlı devrinin göze en çok çarpan ve şiirde tekrarlanagelen analogları bulunan kimi öğelerine işaret etmekti. Bu konuda pek çok çalışma yapılması gerekmektedir. Yine de, şiirsel anlamın ana unsurlarını ve onları üreten örüntüleri, sürecin ayrıntılarını incelemeye başlamadan önce, betimlemek ve anlamak gerekir. Bir toplumsal motivasyon ve davranış çerçevesinin, bir şiirin yorumlanmasında bir örüntü olarak nasıl kullanılabileceğini ortaya koymak için, tipik bir örneği kısaca ele almak yararlı olacaktır. Aşağıdaki gazel Figanî'ye (öl.1532) aittir:[17]

17 Karahan, *Figanî*, s. 47.

Gazel

1. a. Nâz eyle çünki vardur eyâ serv-i gül-izâr
   b. Gülzâr-ı gamda bencileyin bülbülün hezâr
   Ey gül yanaklı selvi, naz et, zira gam gül bahçesinde benim gibi binlerce bülbülün var.

2. a. Sultan-ı ışkam oldı şirâr ile düd-i âh
   b. Sahrâ-yı gamda üstüme bir çetr-i zer-nigâr
   Aşk sultanıyım, âhımın kıvılcımlarıyla dumanları, gam sahrasında üstüme altın işlemeli bir çadır oldu.

3. a. Şol kanlu kanlu dâğ ile bu cism-i nâ-tüvân
   b. Oldı şeh-i belâya bir altun benekli zâr
   Şu kanlı dağlamalar ile bu güçsüz bedenim, bela padişahı için altın işlemeli bir örtü oldu.

4. a. Esrâr-ı ışkun anlayalı hayretin şehâ
   b. Terkîb-i cismüm eyledi bâd-ı fenâ gubâr
   Ey padişah, aşk sırlarının insanı düşürdüğü halleri anladığımdan beri, yokluk rüzgârı vücudumu toz eyledi.

5. a. Kimdür Figânî dirsen eyâ Husrev-i zamân
   b. Bir derd esîri ışk ile Ferhâd-ı rüzgâr
   Ey zamanın padişahı, bu Figânî kimdir dersen; o, bir dert esiri, aşk ile zamanın Ferhâd'ıdır.

Aşağıdaki analiz, yalnızca, otorite örüntüsüne dayalı bir yorumlama girişimidir. Bu analizde her beytin genel bir tasviri yapılmakta, otorite ilişkisi bağlamında temel kelimeler tanımlanmakta ve ilgili bağlama göre beyit yorumlanmaktadır.

Birinci Beyit

Tasvir

İlk beyit ana karakterleri ve genel ortamı tanıtmaktadır. Mekân, gülzârdır. Otorite örüntüsüne göre, gülzâr, sevgilinin bulunduğu yer olarak şehri imler. Sevgili/otorite sahibi, servi (boy) ve gül yanakla gösterilir. Âşık, bülbülle temsil edilir. Aşk nesnesi, naz ile karakterize edilirken, âşık, bülbül mazmunu

arayıcılığıyla, sevgiliye aşkından canını vermeye hazır oluşuyla ve güzel nağmeler söyleme temayülüyle -ki bu da, âşığı bir şair olarak gösterir- karakterize edilir.

Temel Kelimeler

Nâz= Görünür sevgi nesnesinin, sultanın kişisel olarak erişilmez, yanına ulaşılamaz oluşu; *serv-i gül-izâr* (gül yanaklı servi)=otorite sahibi, gülzârın/şehrin odak noktası; *gülzâr* (gül bahçesi)= şehir, İstanbul; *gam*= otorite sahibine ulaşamayan âşığın/bendenin hali; *bülbül*= otorite sahibine can vermeye hazır âşık/kul; şair.

Yorum

Görünür, ama erişilmez kal, ey sultan (otorite sahibi), çünkü bu gam şehrinde bütün kişisel çıkarlarını senin için feda etmeye can atan binlerce kişi var. (Şehir gamlıdır, çünkü orada hükümdara yakınlıktan yoksun kalan pek çok kişi yaşamaktadır.)

İkinci Beyit

Tasvir

İkinci beyitte, temel göstergelerin ilişkisi gittikçe karmaşık hale geliyor. Hükümdar ve otorite ilişkisi temaları, *sultan* ve *çetr* (padişah çadırı) terimlerinin kullanımıyla dolaysız ve açık bir biçimde temsil edilir. Ne var ki, ortam *gülzâr* (şehir) olmaktan çıkmış, sahraya (şehirden uzağa) dönüşmüştür. Başlıca metafor, acı çeken âşığın yanan bağrından çıkan ah dumanları ve kıvılcımlarının (*şirâr* ile *dûd-i âh*) altınla işlenmiş bir padişah çadırına benzetilmesidir.

Temel Kelimeler

Sultan= otorite sahibi; *ışk* (aşk)= otorite sahibine bağlılık; *şirâr/dûd-i âh* (ah dumanı ve kıvılcımlar)= bağlılığın görünür göstergeleri; *sahra*= şehirden uzak mekân; *çetr* (padişah çadırı)= otorite sembolü; *zer* (altın)= servet, bağlılığın ödülü.

Yorum

Bağlılıkta, kendini adamada en üst düzeyde olduğum için sultana (otorite sahibine) benzer bir yanım var. Onun mekânından uzaklaştığım zaman, benim bağlılığımın göstergeleri, tutkumun üstünlüğünü gözler önüne serecektir, tıpkı çetrin ve altının (servetin) otorite alanında onun üstünlüğünü göstermesi gibi. (Bağlılığımın göstergelerinin benzediği nesnelerle ödüllendirilmek -hükümdarın korumasına (*çetr*) alınmak ve servetinden (*zer*) nasibimi almak- arzusunu taşıyorum.)

Üçüncü Beyit

Tasvir

Bu beytin esas öğeleri, ikinci beytin esas öğelerine çok benzemektedir. Âşık, acı çekişinin görünür göstergeleriyle (gönüldeki ateşin bir ürünü olarak beden üzerinde kendini gösteren kanlı dağlar) temsil edilir; hükümdara ise, doğrudan bir gönderme (*şeh*) yapılmıştır, ayrıca sembolik bir nesneyle (*altın benekli zâr* [onun "oynadığı" âşık] ile) işaret edilir.

Temel Kelimeler

Kanlu= fedakârlık, acı çekme; *dâğ* (yanık, yara)= acı çekme, bağlılığın görünür göstergesi; *cisim* (beden)= âşık, bir kurban olarak sunulan şey; *nâ-tüvân* (güçsüz)= kişisel otonominin (*ihtiyârın*) elden bırakılması; *belâ*= ödüllendirilmeyen bağlılık; *zâr* (ince pamuklu dokuma) = iktidarın bir süslemesi olarak fedakârlık ve bağlılık; *zâr* (zayıf, bitkin) = mutlak otoriteyle ilişkim; *zâr* (tavla zarı) = keyfî iktidar, mutlak otorite, talih.

Not

Bu kitabın Türkçe çevirisi hazırlanırken Ali Tanyeri "zâr" kelimesini "tavla zarı" diye anlamlandırmakla büyük bir yanlış yaptığımı gösterdi. *Altın benekli zâr*, kuşkusuz, "altın işlemeli, pamuklu, ince bez" anlamına geliyor; ben de bu bilgi ışığında beytin analizini yeniden yazdım.

Bundan bahsetmemin nedeni, hatalarım üzerinde uzun uzun durmaktan hoşlanmam değil, bu hatanın öğretici olduğuna inanmamdır. Osmanlı şiirine yaklaşımımdaki temel ilkelerden biri, şu öncüle dayanmaktadır: Şiirleri okurken (ya da dinlerken) pek çok kelimenin birden çok anlamı olduğunu ilk bakışta görürüz. Örneğin, *zâr* kelimesini gördüğümüz zaman, bağlama/sözdizime dayanarak, "pamuklu, ince bez", "tavla zarı" ve "zayıf, bitkin" anlamları arasında genellikle bilinçaltı bir seçim yaparız. Bu nokta önemlidir, çünkü nihaî seçimimiz *zâr*'ın bütün potansiyel anlamlarından bir "iz" taşır. Sanırım bu tür bütün seçimler için aynı şey geçerlidir. Bu konunun divan şiiri açısından özel bir önem taşıdığını da belirtmeliyim. Osmanlı şairleri ve birincil okur kitleleri, cinas, iştikak (aynı kökten türemiş birkaç kelimeyi birarada kullanma sanatı), tevriye ve iham gibi sanatlara dayanan bir şiir geleneği içinde yer aldıkları için bu konuya son derece duyarlıydılar; söz oyunlarını rahatlıkla görebiliyorlardı. Bu nedenle, bir şiirin genel anlamı değerlendirilirken, kelimelerin sözdizime ya da bağlama oturmayan anlamları da göz önünde tutuluyordu. Ayrıca, tenasüp sanatı, okuru/dinleyeni, kelimelerin, sözdizimin ya da bağlamın "olağan koşullarda" dışladığı anlamları arasındaki ilişkileri düşünmeye yöneltiyordu. Üçüncü beyitte *zâr* kelimesi buna iyi bir örnektir. Kelimenin "zayıf, bitkin" anlamı düşünülürse, "zâr" ile "dağ, nâtüvân, belâ" arasında tenasüp olduğu görülür. Hatta kelimenin "tavla zarı" anlamını düşünürsek, "talih ve keyfîlik"le ilişki kurabiliriz.

Yorum

Aşk bedenimde yaralar açtı, iyice güçten kuvvetten düştüm, o kadar zayıfladım ki, artık hükümdar beni ince bir örtü olarak kullanabilir. Zavallı, güçsüz biriyim artık, kaderim hükümdarın ellerinde. Bağlılığımın göstergelerinin benzediği nesnelerle ödüllendirilmek istiyorum.

Dördüncü Beyit

Üçüncü beytin öğeleri tekrarlanıyor: *Şeh* ile âşığın bedeninden (*cism*) açık şekilde bahsediliyor. Servet ve iktidar simgeleri beyitte geçmemektedir, onların işlevini *gubâr* (toz) kelimesi üstlenmiş gözüküyor: *Gubâr*, onların tersini (yani, değersizliği) bildiriyor. Burada *esrâr* ve *fenâ* terimleriyle kendini gösteren tasavvufî-clinî yorum örüntüsünde, bir sembolün yüzey anlamının derin okumayla tam tersine dönüşmesini yadırgamıyoruz. Dolayısıyla kendini değersiz sayıp feda eden kişi, aslında pekâlâ, en değerli ödüle lâyık hareketi yapmış sayılabilir.

Temel Kelimeler

Esrâr-ı ışk (aşkın sırları)= hakikî anlamın idraki ve otorite sahibine bağlılığın değeri; *hayret*= kişinin aklının otorite sahibinden başka kavramlar üzerinde durma gücünün kalmaması, kişisel otonominin ve kişisel hedeflerin sadakat uğruna terkedilmesi; *terkîb-i cism* (bedenin yapısı)= feda edilen nesne olarak âşık; *bâd-i fenâ* (yok oluş veya benliği terkediş rüzgârı)= bütün benlik duygusunun ve bencil hedeflerin feda edilmesi; *gubâr* (toz)= âşığın/âşığın benliğinin değersizliği.

Yorum

Sana bağlılığın hakikî anlamını idrak edeli beri, ey kudret (otorite) sahibi, aklımdan hiç çıkmıyorsun, gözüm senden başkasını görmüyor. Yoluna kurban olma dileği içime öyle bir yerleşti ki kendi isteklerimin, ihtiyaçlarının gözümde zerre kadar değeri yok. Kendi benimi bilmiyorum artık, senin bir uzantınım ben, yalnız senin başarın için, yalnız senin rahatın için çabalamak boynumun borcu.

Beşinci Beyit

Tasvir

Son beyitte, şair/âşık, adıyla anılıyor ve hükümdarla arasında bir karşıtlık kuruluyor. Yine, hükümdardan da açıkça "za-

manın Husrev'i" diye bahsediliyor. Ayrıca, âşık, "esir" ve "devrin Ferhâd'ı" diye niteleniyor, bu da, hükümdarla arasındaki karşıtlığı güçlendiriyor. Meşhur aşk efsanesi Husrev ü Şirin'de, Husrev -sultan- Şirin'e âşık olur ve sonunda onunla evlenir. Ferhâd da Şirin'e tutkundur ve Şirin'e kavuşmak için dağları delmeye kalkar, en sonunda kendi canına kıyar.

Temel Kelimeler

Figanî (şairin mahlası)= âşık, dertli âşık (*ʃigan* [ağlama, inleme]); *Husrev-i zaman*= zamanımızın kudretli sultanı; *derd*= sevgilinin yanında olma arzusu, sevgiliye erişme arzusuyla yanıp tutuşma; *esir*= kul veya esir rolünü benimseyen kimse; *aşk*= otoriteye derin bağlılık, adanma; *Ferhâd*= sultan uğruna kendini feda etme; *rûzgâr* (zaman, kader, rüzgâr)= birden çok anlamı olan bir kelime; "bugünün, zamanın Ferhâd'ı" veya "kurban olmaya yazgılı bir kimse" veya "fena rüzgârıyla (4. beyitteki gibi) kendini kaybeden kimse" veya muhtemelen yukarıdakilerin hepsi.

Yorum

Figanî/(feryat eden) dertli âşık kimdir dersen ey devrimizin sultanı! Senin yolunda kul köle olmuş, sana bağlılığıyla esir haline gelmiş bir kimsedir o! İşte burada, hemen şimdi senin için kendini feda etmeye hazır biri! Nefsinin bütün arzularını yok etmiş, tamamen senin ellerine, arzularına teslim olmak için benlik duygularından sıyrılmış bir âşık.

Yukarıdaki analiz, hayli karmaşık bir şiirin yalnızca bir yönüne açıklık getirmek için yapılmış çok basit bir yorumlama girişiminden öte bir şey değildir. Şiirin anlamının bütününü veya büyük kısmını ortaya çıkarmak iddiası taşıyan bir analiz değil bu, aynı anda işlev gören pek çok anlamlandırına örüntüsünden sadece birini ayırıp incelemeye yönelik bir girişim. Böylesi örüntülerin en aşikâr kullanımı bir metnin çevirisinde kendini gösterir. Örneğin, yukarıda sunduğumuz çeviri, bu sözcedeki kendine özgü göstergeler yığınını anlamlı bir şekil-

de organize eden bir metin yorumudur, elbette gramer örüntülerinin -bu örnekte Türkçe ve İngilizce'nin- bir dizi tekabüliyetine dayanır bu yorum. Aynı şekilde, bir "din grameri"nden veya bir "otoriteyle ilişki grameri"nden söz edilebilir -yani, insanların, dinsel ve sosyal anlam üretmek açısından önemli öğeleri (dilsel veya dildışı göstergeleri) organize etmelerini sağlayan yapılardan söz edilebilir.

Sanatsal anlamın çokboyutlu olduğu öncülüne dayanarak hareket ettiğimiz için, şunu akıldan çıkarmamamız gerekir: Hiçbir yapı, tek başına, bir eserin bütün anlamını ortaya çıkaran, hatta bütün anlamının büyük bir bölümünü ortaya koyan bir yorum sağlamaz. Makûl (yani, anakronistik nitelik taşımayan) bir yapısal temele dayandığı gösterilebilen hiçbir anlam, diğer örüntülerden çıkarılan başka anlamların var olduğu gerekçesi ileri sürülerek göz ardı edilemez. Anlam birikimseldir, anlam biriktikçe, bizzat yorum örüntülerinin etkileşimi de anlam yaratır. Kuşkusuz, herhangi bir eserde, örüntülerden biri veya öbürü daha belirgin olabilir ya da eserin bütününe yayılmış olabilir. Sufî bir şaire, dinî örüntülerle, bir saray şairine ise sosyopolitik örüntülerle yaklaşmak daha yerinde olur belki, ama sufî de toplumda yaşar, onun da temel insanî ihtiyaç ve duyguları vardır, öte yandan saray şairi de belirli dinsel öncülleri kabul eden bir toplumda yaşar. Ayrıca, başarılı şiir, şairi yansıttığı için değil, hem şairin hem de okur kitlesinin paylaştığı anlam örüntülerini yansıttığı için bir okur kitlesi bulur ve kalıcılık kazanır.

Bir şiire veya şiir kitabına şiir geleneği perspektifinden bakmak ile şairin perspektifinden bakmak arasında büyük fark vardır. Sufî örneğini kullanmaya devam edersek, şunu söyleyebiliriz: Sufî bir şair, dünyayı, esas itibarıyla, bir tasavvufî-dinî örüntü temelinde yorumlamaya çalışır. Dahası, bir sufînin şiirini, bu bölümde ana çizgileriyle göstermeye çalıştığımız yönetim/otorite ilişkisi örüntüsüne göre yorumlarsak, şairin pek az ilgilendiği veya hiç ilgilenmediği bir örüntüyü, bu dünyadaki otoritenin işleyişiyle veya anlamıyla ilgili bir örüntüyü şiire yüklemiş oluruz. Bu yaklaşımların her biri, *şairin perspektifin-*

den bakılınca geçerlidir; oysa, şiiri, bir şiir geleneğinin parçası olarak gören bir perspektiften bakıldığında, bunlar, bir ölçüde işin esasına ilişkin olmayan, ilgilenmeye değmez konular haline gelir, bunların geçerli olup olmaması, önemini kaybeder.

Gelenekle ilgilenen bir bakış açısından, belirli bir şairin esas ilgilendiği şey ister tasavvufî-dinî örüntü olsun, ister olmasın, geleneğin içinde tasavvufî-dinî örüntüler ile otorite ilişkileri örüntülerinin birarada bulunması, her ikisini eşit derecede önemli kılar. Diyelim bir Fuzûlî'nin seçtiği anlatım tarzı ve o anlatım tarzının gücü ve genişliği, şiir geleneğinde, ilâhî otorite ile insanların hayatlarında karşı karşıya oldukları otorite arasındaki ilişkiye çok şey borçludur. Şiir geleneğini irdeledikçe, aynı niteliği taşıyan başka örüntüler göreceğiz: Hayat deneyiminin yorumla ilintilendirildiğini ve bir yorum örüntüsünün bir diğeriyle eşleştirildiğini, böylece şiirin bütününe ilişkin kapsayıcı bir yorum türünün yaratıldığını saptayacağız yine.

Aşağıdaki yorum örüntüleri incelemesi, ister istemez, denektaşları olarak dinsel örüntüye ve otorite örüntüsüne dayanacak, çünkü her iki örüntü için de, şiir dışındaki göndergeye ilişkin hayli geniş bir bilgi birikimine sahibiz. Tasavvufî-dinî örüntü, ayrıntılarıyla sistematize edilmiş ve yorumlanmıştır, yönetim/otorite ilişkileri de tarihsel kaynaklara başvurularak saptanabilmektedir. Gelgelelim, bundan sonraki aşamada, Osmanlı toplumsal hayatının, böyle bir bilgi/belge dökümünün bulunmadığı alanlarını yorumlayan şiir örüntülerini ele alacağız. Bu tür örüntülerin tutarlılığını veya geçerliliğini saptamak için en iyi yol, bunların daha iyi belgelenmiş örüntüleri ne derece doğru yansıttığını ve ne ölçüde genişlettiğini incelemektir.

ALTINCI BÖLÜM

Duygunun Sesi

Gazel geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri, gazellerin yoğun duygusal niteliğidir. Aslında, gazelin tam da bu niteliği, çok yüksek bir duygusallık derecesinin kendini açıkça hissettirmesi, ilginin söz konusu özellikten başka yerlere çevrilmesine, retorik ve metaforun daha güç ve incelikli yönleri üzerinde durulmasına yol açmıştır. Bu, kısmen, ilmü'ş-şiir'in veya ilmü'l-belâgat'ın niteliğinden kaynaklanan, anlaşılır bir olgudur. Bu geleneksel ilimler, şiirin rasyonel olarak -mevcut ilim temelinde- incelenebilecek yönlerini vurgularlar. Şiiri inceleyen ilim, dinî mesajın anlamını tespit etme ve yorumlama ihtiyacından doğmuş geleneksel dilbilim türüydü. Şiir ilmi içinde ilmü'l-mânâ (anlam veya kavram ilmi) diye bir dal vardı ve bu ilim dalının araştırma konuları arasında sanatsal nitelik taşıyan dilsel mesajların psikolojisi de yer alıyordu. Gelgelelim, ilmü'l-mânâ, hiçbir zaman yeterince gelişmemiş, şiir analizlerinde sistematik biçimde kullanılmamıştır. Bunun başlıca nedeni şudur: İslâm dünyasında dilbilimle kıyaslanabilir bir psikoloji hiçbir zaman mevcut olmamıştır. Mevcut olan "psikolojik" incelemeler ise, genellikle, çeşitli anlatım tarzlarının dinleyici üzerindeki etkileri konusunda spekülasyon yapmakla sınırlı kalmıştır.[1]

Şiir incelemelerinin doğasında ne yazık ki şöyle bir özellik vardır: Şiirin kendisi, şiirin analiziyle o denli karışmış, iç içe geçmiştir ki, şiiri, yöntemlerimize uygun olarak inceleyebildiğimiz yönlerinden ibaret sayarız. Gazelin incelenmeye en elverişli yönleri, güç, incelikli özelliklerdir ve şiirsel bütünün bu kısmının açıklanması yolunda, haklı olarak, büyük çaba harcanmış, uzmanlar bilgilerini bu alanda genişletmek istemişlerdir. Gelgelelim, gazel, kuşkusuz, yalnızca incelikli ve güç kısımlarından ibaret değildir. Gazel, zihinsel olmayan, duygusal, gerçek ihtiyaçlara karşılık veren bir şiir türü olarak görülebilir ve bir tür olarak uzun ömürlü oluşunu ve popülerliğini, eğlendirici ve düşündürücü zihinsel oyunlara, zekâ gösterilerine olduğu kadar, duygusal içeriğine de borçludur.

Duygusal Boyuta İlişkin Kimi İşaretler

Gazelde önemli bir duygusal bileşenin bulunduğunu gösteren pek çok kanıt var. Yukarıda anlatıldığı üzere, gazelde yaygın olarak kullanılan sözdizimsel örüntüler, büyük ölçüde günlük konuşma dilinin sözdizimini yansıtır. Şiirsel sözcelerin gramatik öğeleri, diğer yazılı mesajlarda veya resmî konuşma dilinin "süslü" mesajlarında görülen düzenli dizilişe nadiren uyarlar. Şiirsel anlatım örüntüsü, en iyi biçimlerinde, şu tipik nitelikle kendini gösterir: Gramer öğelerinin doğal bir tarzda, kendi akıcılığı içinde alt üst edilmesi, sözdizimsel tekrarlarla anlamı açık kılmak yerine, mesajın *ifadesine* ağırlık verilmesi.

Günlük konuşma dili açısından bu ifade tarzına bakılınca, bu tarzın ivedilik, duygu ve samimiyet gösterdiği görülür. Günlük konuşma dilinde yukarıda anılan bağlamların bir bileşkesi geçerli olduğunda, öğe dizilişinin olası sınırları sonuna kadar zorlanır. İvedilik ve duygusallık, yüklemlerin, sözcenin

1 Bkz. A. E Mehren, *Rhetorik der Araber* (Kopenhag ve Viyana: Kaiserliche u. königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1853) ve Andrews, *An Introduction to Ottoman Poetry*, s. 72-128. Geleneksel retorikte şiirin "psikolojik"' analizinden, Helmut Ritter şu esere yazdığı girişte bahseder: Abdulkâhir el-Curcanî, *Esrâru'l-Balâga* (İstanbul: Government Press, 1954).

başına getirilerek öne çıkarılmasına yol açar. Samimiyet ise, cümle öğelerinin dizilişinde esaslı bir farklılıkla, bilhassa devrik cümle kuruluşuyla kendini belli eder, çünkü devrik cümle kuruluşuyla bilginin açığa vuruluşunun ertelenmesi ve yüksek belirsizlik potansiyeli, konuşanın ve dinleyenin temel mesaj içeriğini büyük ölçüde bilmesine, ortak bir bilgi paydalarının bulunmasına dayanır.

Bu konuda sık sık şu görüş ileri sürülür: Divan şiirinde öğelerin "serbestçe" yeniden dizilişine yol açan başlıca etmen, Osmanlı şairlerinin kullandıkları ölçü kalıplarında aranmalıdır. Bu görüş şu temel öncülden hareket etmektedir: Ölçüye uygun şiir söylemekte karşılaşılan sorunlar o denli büyüktü ki, sırf bu nedenle -ifadeleri ölçü kalıplarına uydurmak için- öğelerin dizilişinde esaslı bir değişiklik gerekliydi. Bu iddiada bir gerçek payı var kuşkusuz; ölçü kalıplarına uyma zorunluluğu, zaman zaman, sözdizimin bozulması sonucunu doğurur. Gelgelelim, şunu da dikkate almak gerekir: Divan şiirinde, sözdizimin bozulması tipik ve olağan bir olgudur, ayrıca yaygın şiirdışı örüntülere çok benzeyen örüntüler içinde gerçekleşir. Basitçe söylersek, şiirsel sözdizimi doğuran sebepler her ne olursa olsun, varılan *sonuç*, ivedi, duygusal ve samimî söylem örüntüleri sistemi olmuştur.

Üçüncü bölümde anlatıldığı üzere, şiirin semantik yüzeyi de, duygu yoğunluğunu gösteren önemli kanıtlar sunar. Örneğin, acı çekmeyle ilgili kelime listesinde, duygu yükü ağır basan pek çok kelime var ve bunlara bütün örneklem boyunca çok sık rastlanıyor.

Bu açıdan, duygusal yananlamları olan kelimeler ile doğrudan doğruya gerçek duygusal durumları bildiren kelimeleri ayırt etmek önemlidir. Hicran, acı, ayrılık, hasret, divanelik, aklı başında olmamak ve gam gibi kavramların zihinsel bağlamı, çeşitli yorum örüntülerine göre değişse de, ilgili kelimelerin duygusal içeriği pek değişmez. Yani, hicran veya gurbet acısını yaratan etken, ister Allah'tan ayrı düşme, ister dünyevî otoriteden uzak kalma, ister daha az soyut veya daha somut bir sevgiliden ayrılık olsun, duygunun kendisi, bütün bu du-

rumlarda aynıdır ve ampirik gerekçelere dayanarak anlamlı kabul edilmelidir. Bu nokta çok aşikâr gözükebilir, ama şöyle bir ayrım yapmak gereklidir: Bir tarafta, imgelem gücüyle gerçek hayatta hiçbir temeli bulunmayan bin bir tane anlamlı nesne (örneğin, fil büyüklüğünde bir kuş, mor bir inek vb.) yaratmakta kullanılabilecek deneyim nesneleri vardır; diğer tarafta ise yaşantının duygu içeriği bulunur, bu duygu içeriği, yaşantıdan koparılırsa anlamını yitirir ve imgelem gücüyle ancak niceliksel bir değişime uğrar, kesinlikle niteliksel bir dönüşüm geçirmez. Bu da şu anlama gelir: İmgelem gücüyle "yepyeni", hiç yaşanmamış bir duygunun yaratılması imkânsızdır. Bu nedenle, duygu boyutunu doğrudan doğruya bildiren kelime hazinesi, hiçbir zaman, duygunun bağlamını sağlayan kelime hazinesi kadar geniş olmayacaktır, ama birinci gruptaki kelimelerin her kullanımı, metnin bütününe duygusal bir zemin kazandırır.

Duygu Boyutunun Çeşitli Yönleri

Bu noktada, Osmanlı gazel geleneğindeki duygu boyutunun anlamına ciddi şekilde eğilmenin niçin yararlı olduğu üzerinde duracağız. Böyle bir çabanın yararlı oluşunu açıklayan en aşikâr üç nedeni şöyle sıralayabiliriz:

Birincisi, geleneğin semantik yüzeyinin duygu içeriği, hem şiiri, hem de toplumu yönlendiren ortak duygular demetinin önemli bir işaretidir. Herhangi bir şiirin kendine özgü duygu içeriği, esas itibarıyla, şairin duygusal bakımdan yoğunlaştığı konuya işaret edebilir, ama uzun dönemler boyunca, pek çok şairin eserinde devam eden bir şiir geleneğinin duygusal öğeleri, o şiirin üretildiği toplumun (kendisi için şiir üretilen toplumun) duygusal niteliğini, ihtiyaçlarını, ruh hallerini ve motivasyonlarını ortaya koyar.[2] Bu, şiirin doğrudan duygu ifade eden

2 Şiir ile içinde üretildiği toplumun (kendisi için şiir üretilen toplumun) ortak ruhsal ihtiyaçları arasındaki ilişki konusunu Carl Jung şu makalesinde ele almıştır: "Psychology and Literature", *A Modern Book of Esthetics*, ed. Melvin Rader (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961), s. 146-147.

kelimeleri, o toplumda yaşanan belli başlı duyguları tanımlar demek değildir. Örneğin, gazellerde olduğu gibi, yalnızlık ve acı üzerindeki vurgu, mutlaka şairlerin ve okur kitlesinin aşırı ölçüde veya belirgin ölçüde yalnızlık ve acı çeken kimseler olduğu anlamına gelmez. Tersine, şiir, pekâlâ, günlük hayatta kaçınılabilen veya bastırılabilen, nispeten yabancı, bu nedenle ürkütücü duygularla başa çıkmanın bir aracı olarak kullanılabilir. Kültürler ve insan davranışları, ancak, nesnel olgular ile o olguların algılanışına biçim veren köklü tutumların kombinasyonları olarak anlaşılabilir. Bir kültürün nesnel gerçekliklerine ilişkin veri (örneğin, vergiler, nüfus verileri, arkeolojik kanıtlar vb.) toplamak, ne kadar güç bir iş olursa olsun, yine de o kültürün gerçekliği yorumlayışına temel oluşturan duygu veya tutum arka planını yeniden inşa etmekten çok daha kolaydır. Ama, ciddi olarak incelenirse, toplumsal davranışın arkasında yatan duygu karakterine ilişkin veri sağlayabilecek kaynaklar da vardır. Bunlar arasında, sanat ürünleri ve özel olarak şiir sayılabilir.

İkincisi, şiirin duygu yönü, çeşitli yorum örüntülerini birbirine bağlar. Yukarıda belirtildiği üzere, şiirin duygu içeriği simgesel değil, gerçektir -anlamını, herhangi bir yorum örüntüsünden değil, doğrudan doğruya ortak deneyimden alır. Bir kültür, bir duygunun yaşanmasını çeşitli nedenlere bağlayabilir. İnsan, Allah'tan ayrı düştüğü için veya ıssız bir adada tek başına kaldığı için yalnızlık çekebilir; ama duygu, nasıl yorumlanırsa yorumlansın, aynı kalır. Pek çok insan ilişkisi, duygusal içeriğinden soyutlandığında hiçbir gerçek anlam taşımaz. Örneğin, âşık-sevgili ilişkisi esas itibarıyla duygusaldır, dolayısıyla bu ilişkinin bütün varyantları -ayrılık, kavuşma, sadakatsizlik vb.- ancak duygu açısından bakıldığında anlam-

---

Türk edebiyatındaki gazellerin duygusal/psikolojik rolüne, Robert Dankoff'un şu incelemesinde varılan kimi sonuçlarda gayet açıkça işaret edilir: "The Lyric in the Romance: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Masnavîs," *Journal of Near Eastern Studies* 1 (1984), s. 9-25. Özellikle şu nokta ilgi çekicidir: Fars edebiyatından gelen gelenek, mesnevilerde, gazelleri en yüksek duygusal gerilim noktalarına yerleştirir; belli ki, gazeller, karakterlerin duygusal hali üzerine bir yorum veya o duygusal halin genişletilmesi işlevi görürler (örneğin, s. 12, 15, 18).

lıdır. Dolayısıyla, duygusal olan, sabit çerçeveyi, anlatım ve yorum atkısının sarıldığı çözgüyü temsil eder.[3]

Üçüncü olarak, Osmanlı toplumunda, duygusal hayatın temel niteliğine ilişkin bir bilincin ifade bulduğunu, hayatın duygusal yönüne büyük önem verildiğini gösteren pek çok kanıt vardır. Osmanlı hayat kavrayışının bu yönünde duyguya verilen ve şiirde güçlü bir şekilde yansıtılan değerin çok inandırıcı bir kanıtı, tasavvufî-dinî örüntüde duygunun tuttuğu yerdir. Osmanlılar için ve diğer birçok Müslüman için, tasavvufî görüş, duygunun temel niteliğini, birincil ilişki temelinde duygusalın varlığının bir göstergesi olarak yorumlar -birincil ilişki ise, insanların Hak'la özsel ilişkisidir.[4]

Dördüncü bölümde belirtildiği üzere, sufînin arayışı, duygu silsilesini izleyip asıl kaynağa, insan özünün ayrılıp maddî varoluşa atılmadan önce mevcut olan ilksel birliğe ulaşma şeklinde görülebilir. Hicran, birliktelik, üzüntü, neşe, acı, zevk, aşk ve nefret... bunların hepsi, sonradan gelen ayrılığın bozdu-

---

3 Christopher Caudwell, "Poetry's Dream-Work", *Esthetics*, ed. Rader, s. 154-169.) adlı çalışmasında şöyle derken bu görüşü özetler:

"Sanat süreçlerinde dolayımlayıcı etmen, bireylerin deneyimiyle ilişkisi içinde sosyal ego olduğu için, şurası açık ki, sanat eserinin yerine getirdiği bütünleşme yalnızca şu koşulla gerçekleşebilir: Bütünleştirilen özel deneyim (a) derin duygusal dürtülerle ilgili, değişmez içgüdülerle birlikte, önemli olmalıdır; bu içgüdüler, kültürün değişen adaptasyonlarının altında aynı kaldıkları için, sanat asırlarının oluşturduğu sosyal ego'da iskelet, ana düzenleyici kuvvet olarak işlev görürler; (b) genel olmalıdır, sanatçıya veya bir iki kişiye özgü çelişik bir deneyim olmamalı, çoğu kişinin deneyiminde, sessiz, bilinçdışı olarak varolmalıdır - aksi takdirde, sanat eseri onlar için nasıl anlamlı olur, sanatçının deneyimine ifade kazandırdığı gibi, onların da o güne dek kargaşa halindeki deneyimini nasıl bütünleştirir, bu deneyime nasıl ifade kazandırır?" (s. 157-158).

4 Osmanlı gazeline günümüzdeki yaklaşım geleneği, "dinsel" şiir ile "din-dışı" şiir arasında ayırımları çok kuvvetli biçimde vurguladığı için (bkz. Karaalioğlu, *Türk Edebiyatı* s. 568, 592), bu çalışmada burada ve başka yerlerde tasavvufî-dinî örüntüye yapılan sürekli göndermelerin okurda, gazellerin yalnızca din üzerine söylenmiş oldukları gibi bir izlenim uyandırma tehlikesi vardır: Gerçekteyse, tasavvufî-dinî örüntü, insan deneyimine ve evrene tutarlı, geniş yığınlarca anlaşılmış ve iyi işlenmiş bir bakış biçimini temsil eder, ayrıca hayatın tüm yönlerine uygulanabilir bir bakıştır bu. Dolayısıyla, gazeller, genel olarak, sosyal hayat, aile hayatı veya çalışma hayatından daha fazla (ve daha az) dinî veya "din üzerine" değildir, bunların hepsi tasavvufî-dinî örüntüye göre yorumlanabilir ve yorumlanmıştır.

ğu evrensel ve temel birlik (vahdet) deneyiminden doğmuştur nihaî olarak. Bu silsilenin hedefleri, hayatın doğrudan deneyimlerinde bulunabilir, ayrıca ne zaman daha derin veya daha soyut bir düzeyde kaybolsalar, söz konusu deneyimlerde aranabilirler. Gelgelelim, nihaî hedef, tikelleştirici aklın veya nesnel dünyanın insan aklını çelen özelliklerinin lekelemediği, bozmadığı birincil ilişkinin duygularını yaşamaktır. Bu bakış açısına göre, nesnel gerçekliğin "nesneleri", yanıltıcı, hayalî sayılır, ancak daha yüksek bir hakikatin simgeleri olarak gerçek diye nitelenebilir. Nesnel ilişkilerin duygusal içeriği ise, nihaî gerçeklikle sembolik değil, fiilî bir ilişkiye dayanır.

Tasavvufî görüş, toplumsal ve sanatsal davranışın birçok yönüne nüfuz ettiği için, kayda değer bir noktadır bu. Osmanlıların hepsi derviş değildi, ama şairler ve seslendikleri kitle içinde tasavvufî görüşün temel öğelerini bilmeyen ve bunlara yakınlık duymayan kimselerin varolduğunu düşünmek bile güçtür. Ayrıca, şu makûl bir varsayım gibi gözükmektedir: Osmanlı toplumunun geniş bir bölümü, hayatın duygusal boyutuna hatırı sayılır bir önem atfeden bir anlayışın etkisi altındaydı.

Divan şiirinin doğrudan doğruya duygusal hayatla ilintili sayıldığı açıktır. Osmanlıların şiir üzerine eserlerinde kullandıkları eleştirel veya betimleyici terimlerin birçoğu, yukarıda işaret edildiği üzere, geleneksel belâgat ilmi terminolojisine dayanmaktadır, ama söz konusu eserler içinde, açıkça duygusal göndergeleri olan önemli miktarda materyal de bulunur. Örneğin, Latifî'nin şair tabiatı üzerine söyleyecek çok şeyi vardır. Latifî, çoğu zaman, yeteneksiz şairlerden "gönlü soğuk" (yani, duygu yönü zayıf, duyarsız) diye bahseder ve kendi kişisel şairlik gelişimini ise -bir karşıtlık kurarak- şöyle anlatır:

> ... Bu tasnîfin musannifi ve te'lîfin mü'ellîfi fakîr-i hakîr a'nî Latifî ol zaman ki ketm-i ademden âlem-i vücûda geldim, gönlümü hüsn ü cemâle be-gayet mâ'il buldum. Ol zaman ki sinn-i sabâvette tıfl-ı heft-sâle idim, etfâl-i sıgardan bir tıfla beste-i gülâle idim. Ol tıfl-ı nev-hîzin henüz lebinde şîr-i mâder eser ve pend-i pederden gûşında haber var idi. Hâlet-i ışktan heft-sâle iken heft endâmını cûşa ve ol keyfiyyet-i mey-i

Cem gibi derûnum cüş u hurüşa gelüp şerîha-i a'zâma şerha şerha elifler çeküp ve ol elifler o güne dâğlar yakup her elif dâğ-şekl âh oldu. Lâ-cerem ol alâmet-i âhdan bîgâne vü âşinâ hâlimden âgâh oldu. Ve bi'l-cümle ahvâl-i pür melâlim âleme dâstân ve nihân iken bu nâm u nişândan şehre âyân oldum. Mısra: "Tuyurdum kıssa-i derdi cihâna dâstân ittim." Peder ve mâder bu hâlim görüp ıslâh u iflâhdan el yudular. Ahd-i mehdimde şür u şevk görüp lâkabum kundakdan kutsuz kodular. Mısra: "Pend-i peder mâni' neşud rüsvâ-yı mâder-zâdra." Kerâmet-i ışkı gör ki sinn-i sabâvette fenn-i şi're vukûf ve şu'ûrum yok iken âlem-i mahabbetden ışk-ı yâr şi'ri bu hakîre armağan getürdi. Ve bî-ihtiyar galebe-i ışk u mahabbet bu hakîre zîbâ gazeller didürdi. Ve her vârid ü vâki' olan gazel istima' idenlere hâlet ü hayret verdi.

(Bu eserin yazarı hakîr fakir, yani Latifî, yokluk diyarından varlık âlemine gelince, gönlümün güzelliklere büyük bir meyli olduğunu gördüm. O toyluk çağımda, daha yedi yaşında bir çocuk iken, çocuklardan birinin saçının kıvrımına gönlümü kaptırdım. O çocuğun dudağında hâlâ annesinin sütünün izleri duruyordu, kulağında babasından işittiği öğütlerin yankısı vardı. Yedi yaşındaki âşık halimle bedenim coştu ve ruhum şarap gibi coşup taştı. Vücudumun çeşitli yerlerinde bir bir elifler peydah oldu ve bu elifler türlü türlü yaralar açtı. Her elif yara gibi âh oldu. Bu âh işaretinden ötürü, tanıdıklar da yabancılar da halime vâkıf oldu. Böylece benim bu içler acısı halim bir efsane olup dört bir yana yayıldı. Şehirde bu işaretlerle tanındım. Mısra: "Dert kıssasını cihana duyurdum ve destan ettim." Annem ve babam bu halimi görüp ıslah ve iflah olmamdan ümidi kestiler. Beşikteyken feryat ve figanımı görüp daha kundaktayken lakabımı bahtsız koydular. Mısra: "Anadan doğma rüsva olana babanın öğüdü mani olmadı." Aşkın kerametini gör ki, daha şiir ilmini hiç bilmezken sevgi âleminden aşk, şiiri bu hakîre armağan getirdi. Aşk ve sevginin üstün gelmesi bu hakîre elinde olmadan süslü gazeller söyletti. İçime doğan her gazel dinleyenleri kendinden geçirdi, hayrete düşürdü.)[5]

5 Latifî, *Tezkire*, ed., Cevdet, s. 298.

Sanatçının çocukluk döneminin bu portresini doğru sayalım veya saymayalım, mesajın temel öğeleri üzerinde ciddi biçimde durmaya değer. Bildiğimiz kadarıyla, Latifî tezkiresine bu otobiyografik bölümü yazdığı zaman, yaşlı bir kimseydi, aşağı yukarı seksen yaşındaydı ve o yaşa kadar, çok fazla eleştiriye maruz kaldığını, hakkı olan itibara ve maddî ödüllere bir türlü kavuşamadığını düşünüyordu.[6] Dolayısıyla, buraya aktardığımız pasaj, büyük bir ihtimalle, Latifî'nin kendini *en iyi* şekilde göstermeye, kabul gören bütün şairlik meziyetlerine sahip, doğuştan bir şair olarak tanıtmaya yönelik bir girişimi sayılabilir.

Bu mesajın en aşikâr öğelerinden biri şudur: Şiir, çok güçlü, dizginlenemez bir duygunun eseridir -o duygu burada aşk olarak gösterilmiştir. Benzer şekilde, aşk ve aşkın şiirde ifadesi, aşk âleminden, âşık ile mâşûğun kavuştuğu, birliğe eriştiği nihaî gerçek dünyadan gelen bir yetenek diye tasvir ediliyor.

Ayrıca, şairin, farklı yaratılışının ortaya çıktığı yaşın yedi olması da anlamlıdır. Bu yaş, bir erkeğin, katıksız duygu dünyasından çıkıp, aklının ermeye başladığı bir aşamaya girdiği kabul edilen, hem hukuksal olarak, hem sosyal gelenekle yerleşmiş bir sınırdır. Bu yaşa giren bir kişi davranışlarından sorumlu tutulur, formel bir eğitime başlar ve kadınlar dünyasının "duygu yuvasından" çıkar ve erkeklerin "daha rasyonel" dünyasına katılır. Bu, insan hayatında, aşırı duygusal bir tabiatın farkedilebileceği en erken noktadır.[7]

Benzer şekilde, pasajın imge örgüsüne de dikkatle bakmak yerinde olur. İmgeler, doğrudan doğruya şiirseldir ve geleneğin içinden alınmıştır; örneğin, sevgilinin zülüfleri, tende elif şeklindeki yarıklar, standart şiirsel kökenbilgisine göre, sevdanın bulunduğu yer olan karaciğerdeki yanmadan kaynakla-

6 Andrews, *The Tezkere-i Şu'ara of Latifî*, s. 11-13; 49-51.

7 Bkz. W. Montgomery Watt, *The Faith and Practice of Al- Ghazali* (Londra: George Allen and Unwin, 1963), s. 63-64. Ayrıca Osmanlı Mecelle'sinin çevirisi için bkz. C. A. Hooper, *The Civil Law of Palestine and Trans-Jordan*, 2 cilt (Londra: Sweet and Maxwell, 1938), cilt I, s. 245-254 ve (Kudüs: Azriel Press, 1936), cilt II, s. 99-101; ayrıca Muhammed Said el-Mehasinî'nin şerhine bkz. *Şarhu Mecelleti'l-Ahkâmi'l-'Adliye* (Şam: Matbu'atu't-Tarki, 1928), s. 336.

nan, tende görülen yanık izleri... Kaynayıp taşma teması da çok yaygındır ve zamanını aşan bir şekilde mayalanmaya devam eden, dolayısıyla taşan meyle dolu bir sürahi imgesi de, belli ki, hayata duygusal yaklaşımı olağan sınırları aşan çocukla ilintilidir. Dahası, bu imge şunu da ima etmektedir: Olgun bir insanın normal, kabul edilir hali, henüz açılmamış olan ve ancak uygun zamanda içindekilere ulaşılabilir bir mey küpüne benzer.

Ayrıca, pasaj açıkça şu noktaya da işaret ediyor: Duygularını aşırı ve uygunsuz bir şekilde dışavuran kişi, herkesin diline düşer; böyle bir tutum, Osmanlı toplumunun kuralları içinde başarıya bir engel oluşturmaktadır, dolayısıyla, ancak şiirle ve tasavvufî-dinî yorum örüntüsüyle ilişkisi kurularak mazur gösterilebilir. Kısacası, bu hikâye, duyguyu, kontrol edilmesi - imkânsız değilse- güç, tehlikeli, anti-sosyal ve belirli sınırlar içinde tutulmadıkça ve yalnızca uygun zamanlarda kabul edilir şekiller içinde ortaya konmadıkça sağlık ve başarı için zararlı bir unsur olarak tasvir etmektedir. Duygusal davranışın tehlikesine ve duyguları kontrol etmenin güçlüğüne ilişkin bu görüş, duygunun Osmanlı toplumunda önemli bir bilgi odağı olduğu şeklindeki hipotezle kuşkusuz uyum içindedir. Ancak, duygu hayatının, olumsuz veya tehlikeli yönleriyle olumlu yönlerinin etkileşim biçimi ve bu yolla nasıl anlam üretildiği konusunda biraz daha geniş bir analiz gerekmektedir.

Duygu: Tehlike-İlahî Meziyet

Osmanlı bakış açısında duygunun tehlikesi, Osmanlı gazellerini besleyen anlam yapısında kritik bir öğedir. Latifî'nin eserinin otobiyografik bölümünde anlattığı, duygusallığın tehlikelerini gösteren hikâye kuşkusuz az rastlanan bir örnek değildir. Bu hikâyeye, başka tanınmış şairlerin hikâyelerini de ekleyebiliriz. Meselâ, Ahmet Paşa'nın hikâyesi bunlardan biridir. II. Mehmet devrinde (1451 -1481) önemli bir mevkiye, vezarete dek yükselen Ahmet Paşa, romantik tutkusuna kendini kaptırıp, olmadık işler yapınca, hem makamından olur, hem

de cellat eline düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.[8]

Daha az tanınan, hatta hiç tanınmayan kimi şairler, öyle görünüyor ki, ölçüsüz, aşırı davranışları, eğlenceli ve ibret verici örnekler olarak okunur düşüncesiyle tezkirelere alınmıştır; bunlar üzerinde de durulabilir. Örneğin, Latifî, bu türün tipik örnekleri sayılabilecek iki şairin maceralarından bahseder. Bu şairlerden biri, Ferahî, bir debbağın oğluna tutulmuş; oysa debbağlık, belki de bu işte köpek pislikleri kullanıldığı için, en hakîr görülen mesleklerden biriydi. Sonunda, gönlünü kaptıran şair, mektebi medreseyi, kibar çevreyi bir yana bırakmış ve sevdiğinin yanında olabilmek için kendisi de debbağ olmuş.[9]

Bir ikinci şair, Nalişî ise, gönlünü sevdaya öyle bir kaptırmış ki, malını mülkünü, namını, yerini unutmuş gitmiş, sevgilisinin peşine düşmüş, onun ismiyle sanatlar yaparak süslediği gazeller söylemiş. Bu davranış, sevgilisinin arkadaşlarını ve komşularını öylesine öfkelendirmiş ki, kendini bilmez şairi tutup bir güzel dövmüşler. Hikâyeye göre, aklı fikri başından gitmiş şair, ondan sonra da, yara bere içinde, iyice perişan halde dolaşıp durmuş ortalıkta, herkesin diline düşmüş.[10]

Bütün bu hikâyelerin temel öğeleri aşağı yukarı aynıdır: Ölçüsüz duygusallık, belâya, hatta ölüme götürür; duygularında ölçüyü kaçırmak, topluma bir saldırı sayılır; ayrıca, duygusal bir tabiat ile şiir arasındaki bağlantı gayet dolaysızdır. Dahası, bu öğelerin her biri, şiir geleneğinde açık seçik yansıtılır. Gazellerdeki aşk (yani, duygu) ilişkisiyle ilintili terimler, ağırlıklı olarak, elem, acı, gam, keder vb.nin gösterenleridir. Âşık, ge-

---

8 Krş. Banarlı, *Türk Edebiyatı*, s. 136-137; Gibb, *HOP*, cilt 2, s. 40-58. Ayrıca şu nokta da belirtilmeye değer: Ahmet Paşa'nın gözden düşme hikâyesine göre, kendisini ölümden kurtaran ancak bir şiir (bir kaside) olur -belki de, padişaha, şairlerin nadir bulunan kişiler olduğunu ve duygusal aşırılığın, doğuştan şairin yaratılışının bir parçası olduğunu hatırlatan bir araçtı bu şiir.

9 Latifî, *Tezkire*, Halet Efendi 342, yk. 138a; Andrews, *The Tezkire-i Şu'ara of Latifî*, s. 163-164.

10 Latifî, Tezkire, Halet Efendi 342, yk. 171a-171b; Andrews, *The Tezkire-i Şu'ara of Latifî*, s. 164-165. Şiddetli tutkuların tehlikesini gösteren bu tip bir hikâye, Âşık Çelebi'nin tezkiresinden Edith Ambros tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir. *Candid Penstrokes: The Lyrics of Me'âlî an Ottoman Poet of the 16th Century* (Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 1982), s. 44-60.

nellikle, garip, çöllere düşmüş, yabanda yazıda yatan, yalnız bir kimse olarak tarif edilir, hali, kabul gören toplumsal normdan ciddi biçimde ayrılır, perişandır, dünyayla ilgisini kesmiştir, çılgındır, yabanîdir. Ayrıca, en yaygın halk efsanelerindeki, gazellerin arketip âşık sembolleri haline gelen kahramanlar, örneğin, Mecnûn, Ferhâd, bülbül vb. aşırı tutkularının sonucu kaçınılmaz bir biçimde ölüme sürüklenirler.

Duyguya hem aşkın önem atfeden (tasavvufî-dinî örüntüde), hem de onu potansiyel felaket kaynağı sayan bu bakış açısındaki ikilik, bireysel otonomi ve toplumsal sınırlamaya ilişkin genel toplumsal örüntüyü göz önüne alırsak, belki daha bir anlaşılırlık kazanır. Bu örüntünün dilde en açık karşılığı, had kavramında kendini gösterir. Stanford Shaw, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihini anlatan kitabında, bu kavrama ilişkin olarak şunları söyler:

> "Bireysel davranış, kişinin haddi kavramıyla önemli bir biçimde sınırlanmıştı. Söz konusu had, kişinin ailesi, mevkii, dini/mezhebi, sınıfı, katmanı ve serveti hep birlikte düşünüldüğünde oluşan bir bileşke tarafından belirleniyordu. Osmanlı, bu had içinde, dilediğince hareket etmekte nispeten serbestti; tek kısıtlamayı geleneksel davranış kalıpları ve hukuk getiriyordu. Ama bu haddin ötesine, bir başkasının haddine (sınırına) tecavüz etme tehlikesini göze almadan geçemezdi, böyle bir hareket de, ahmakça ve cahilâne sayılmakla kalmıyor, ayrıca bir suç sayılıyor ve kişinin, Osmanlı toplumundaki mevkiinin kaybına dek uzanan çeşitli derecelerde cezalar almasına neden oluyordu."[11]

Esas itibarıyla cemaatçi bir bakış açısına sahip bir toplumda, bireysel davranış üzerindeki sınırlar, geniş bir toplumsal matris içinde konuyordu; bu matris de, en geniş anlamıyla, cemaatin yararı için bireysel otonomiyi kısıtlıyordu. Şöyle diyebiliriz: Toplum, kendisini, otonom bireylerden oluşan bir koloni olarak görmekten çok bir organizma olarak görür; bu, herhangi bir hücrenin aşırı büyümesinin veya çoğalmasının kansere

11 Shaw, *History*, cilt I, s. 166.

yol açacağı, dolayısıyla bütüne bir tehdit oluşturacağı düşünülen bir organizmadır. Bu nedenle, haddi aşan bir davranış, Shaw'un söylediği gibi, başka bireylerin alanlarına yönelik bir tecavüz olmakla kalmaz, aynı zamanda sosyal organizmanın diğer birimlerinin işlevlerini de etkiler, cemaatin zararına olacak biçimde, işlevsel sınırları zorlar.

Yukarıda anılan aşırı davranış örneklerinin her biri, had kavramı temelinde yorumlanırsa, bireysel davranış ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiye dair Osmanlı perspektifini aydınlatıcı nitelik kazanır. Buradan çıkan önemli bir sonuç şudur: Bireyin toplumsal hiyerarşideki yeri yükseldikçe -yani, davranışının bütün toplum üzerindeki etki potansiyeli arttıkça- had, bazı bakımlardan daha kısıtlayıcı hale gelir. Latifî'nin anne-babası, oğullarının duygusal davranışını kontrol edemeyeceklerini anlayınca, ikbal hayalleri kurmaktan vazgeçerler. Ferahî'nin aşırılıkları ise, kendisini ilim irfan dünyasındaki mevkiini terketmeye yöneltir, (debbağ olup) hiyerarşinin en alt basamağına iner, orada hareket serbestliği, hareketlerinin potansiyel etkisinin önemsizliği ölçüsünde artacaktır. Nalişî'nin duygularına kapılıp haddini aşması, mahalle sakinlerince cezalandırılmasına sebep olur; Vezir Ahmet Paşa örneğindeyse, aynı türde bir haddini aşmaya uygun görülen ceza idamdır.

Shaw, gerçi, "geleneksel davranış kalıpları ve hukuk"un getirdiği kısıtlamalar dışında bireyin hareketlerinde serbest olduğunu söylüyor, ama insan, İslâm hukukunun ve toplumsal geleneklerin dışındaki potansiyel hareket alanının neresi olduğunu bulmakta gerçekten güçlük çekiyor. İslâm hukukunun kapsamı çok geniştir ve bu hukuk, özünde, bireysel otonomiyi, cemaatin huzur ve refahı kavramından önde gelen, hatta o kavrama eşit değerde bir kavram olarak görmez. Geleneksel toplumsal davranış kuralları da, benzer şekilde, temel hukukî/dinî çizgiye bağlıdır ve cemaate yararlı ve kabul edilebilir hareket tarzına uyması için birey üzerindeki baskılardır, diye nitelenebilirler, yoksa bireyin kendini ifade etmesi yolunda herhangi bir çeşit çağrı değildirler. Dolayısıyla, yüzeyde, İslâm veya Osmanlı toplumu çok sınırlayıcıdır ve aşırıya kaçan dav-

ranışların başka bireylerin huzuruna, rahatına görünürde hiçbir zarar vermediği ve hiçbir tehdit oluşturmadığı hallerde bile, eylem özgürlüğü son derece kısıtlanmıştır.[12]

Osmanlı toplumunda bireyin seçim yapma özgürlüğünü ve seçenek çeşitliliğini, çeşitli kural-üretme mekanizmalarının etkisini göstermediği alanlar yerine, davranışların yorumlanması ve bireysel sorumluluk alanında aramak, bu toplumun doğasına daha uygun düşer. Bu nokta, Osmanlı toplumunun ilgili kesimi için gazelin işlevini ele alırken büyük önem taşır. Şiir, hiç değilse kısmen, bir grup yorum örüntüsü için bir araçtır, ilgili örüntüler toplumsal davranış açısından, dinî/hukukî ve toplumsal uylaşım örüntülerine eklenen ya da bunlarla karşıtlık oluşturan bir dizi seçenek sunar. Örneğin, tasavvufî-dinî yorum örüntüsü, duygusal davranış tarzı üzerine, toplumsal yoruma taban tabana zıt, anlamlı bir perspektif sağlar. Aşırı duygusallık, toplumsal bağlamda pratik bir tehlikedir; ama tasavvufî-dinî bağlamda, ilâhî bir meziyettir, kişinin tabiatının bir parçasıdır, kişinin gizli, aşkın hakikate ulaşmasını sağlar.

Şiirde ortaya çıkan yorum örüntüleri, davranış için daha geniş bir yorumlar yelpazesi sunmakla kalmaz, davranışların bireysel sorumluluğuna ilişkin, hem dinî hukuktan, hem de toplumsal uylaşım kurallarından çok daha büyük bir hoşgörü payı bırakan bir yaklaşım da sağlar. Duyguyu hem tehlike, hem de ilâhî meziyet sayan ikili görüşün önemli bir yönü de şudur: Birey, güçlü duyguların esiriyken nispeten çaresizdir. Yukarıdaki örneklerin hiçbirinde, bireyin, herhangi ciddi bir biçimde, davranıştan sorumlu olduğunu gösteren bir işaret yoktur. Toplumsal açıdan suçlu, kabahatli olabilir ve hak ettiği cezayı görür; ama durumu, acınacak bir durum sayılır, yoksa kendisinin yaptığı bir tercih, bilinçli bir seçim sonucu geldiği bir nokta olarak değerlendirilmez.

Çaresizlik ve güçsüzlük teması, gazel geleneğinde sürekli işlenir. Âşık, kendi kontrolünde olmayan kuvvetlerin bîçare, zavallı kurbanı olarak tarif edilir her zaman (bkz.4.E). Sürekli olarak

12 Van Nieuwenhuijze, *Sociology*, s. 472-474; çok büyük kısıtlama yüzey görünümünün, genellikle, bir gerçek değil de yanılsama olduğuna işaret eder.

kendi güçsüzlüğüyle karşı karşıya kalır; doğa karşısında (seller, girdaplar, ummanın dalgaları, mevsimler, çürüme vb.), kozmik güçler (yıldızların etkileri) karşısında ve en önemlisi, temelde, kendi tabiatı ve duyguları karşısında güçsüzlüğünü duyar âşık. Âşık, aşkın esiridir, aşkın kölesidir, aşkın kurbanıdır, başına inanılmaz felaketler gelir; bunların hepsi de, sevdanın karşı konulmaz çağrısına kulaklarını tıkamış, huzur ve rahat içinde yaşayan kitlelerin hayatıyla tam bir karşıtlık oluşturur.

Genel olarak, Osmanlı toplumundaki bireyin, hayatının çoğu yönlerinde kontrolü dinî ve idarî kurallara terk ettiği anlaşılıyor; bu durumun başlıca istisnası ise, hayatın duygusal yönüdür. Duygunun kontrol edilemez oluşunu kabul ederek, Osmanlı toplumunun bir bölümü -şairler ve onların seslendiği birincil kitle- kendisi için bir özgürlük alanı yaratır, bu alanda birey, davranışlarının anlayışla karşılanacağı, sorumluluk sınırlarının hoşgörüyle yumuşatılacağı güvencesine sahiptir, kendisini kısıtlamasız ifade imkânı bulur.

Toplumsal Bağlam

Toplumsal bağlam meselesi ve gazel ile bağlamının etkileşiminin doğurduğu yorum sorunları, yedinci bölümde çok ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Ancak, bu noktada, hayatın duygu yönüyle özel ilişkileri olan birkaç meseleyi kısaca gözden geçirmek gerekli.

Gazel geleneği, bağlam açısından, Osmanlı toplumunun belirli kesimlerinin, yaşantının duygusal ve irrasyonel boyutuyla başa çıkmak için geliştirdiği çeşitli sosyokültürel kurumlardan biri olarak görülebilir. Bu bakımdan gazelin en aşikâr işlevi şudur: Duygusal hayatı, birlikte varolduğu ve o hayata aşkın bir önem kazandıran toplumsal, siyasal ve dinsel örüntülerle bütünleştirmek. Yani, şiir aracılığıyla, "âşık", bir yücelmeler dizisinden geçer, kontrol edilemez ve tehlikeli duygunun zavallı kurbanı olmaktan kurtulur, kendi çıkarını düşünmeyen, sadık bir sultan bendesine ve oradan da nihaî gerçekliğe erişmeye çalışan, ilâhî ilhamın etkisindeki bir kimseye dönüşür.

Gazelin bir başka işlevi de şudur: Grup katılımı ve eylemin içinde olma duygusu sağlamak. Gazelde bir şiir cemaati duygusunu kuvvetle gösteren birçok işaret vardır. Yukarıda bahsedilen, şiir sözdiziminin önemli bir unsuru olan samimî üslup böyle bir işarettir. Kuşkusuz bir başka gösterge de şiirin sınırlı sözdağarıdır; asırlar boyu süren çokdilli bir şiir deneyiminden gelen, yoğun anlamlarla yüklü ve günlük dilden farklı geleneksel bir kelime hazinesi vardır şiirin. Bu özelliklerin ve -"zor", karmaşık bir metafor yapısı gibi- başka özelliklerin her biri, dayanışmacı bir grubun oluşmasına, yaratılmasına katkıda bulunur. Mekânsal ve bir ölçüde toplumsal engelleri aşan bir ehiller halkasıdır bu; duygunun taşıdığı aşkın anlamın "sırrını" ve özel duyarlılık meziyetini de paylaştıkları için duygusal yaşantıyı paylaşabilen bir çevredir.

Bir cemaat hedefi duygusu aracılığıyla güvenlik ve yapı sağlayan bir ortamda yetişen Osmanlı'nın, kendini ifade etkinliklerini aynı özsel cemaatçilikle iç içe geçirmesi belki de anlaşılır bir şeydir. Dolayısıyla, birey; tıpkı mutlak dünyevî otoritenin "köle"si olduğu gibi, kontrol edilemez duygunun da "köle"si olabilir, ama her iki durumda da elit bir köledir, ilâhî ve dünyevî otoriteyle özel bir ilişki kurma yolunda az rastlanan bir yeteneğe sahip, böylece seçkinleşen bir grubun üyesidir.

Duygu için "kabul görür" bir yorum çerçevesinin benimsenmesi ve o çerçevenin öncüllerini bilen bir grubun oluşturulması şu anlama gelir: Şiir, aynı zamanda, belirli grup davranışı türlerini özendirip yerleştirme işlevi de görür. Gazel, duygu hayatının tutarlı bir yorumunu sağlamakla kalmaz, ayrıca, duygusal hareketlerin yapılmasının beklenebileceği ve beklenmesi gereken bağlamları da gösterir. Dahası, böylesi bağlamları şiir geleneğinin parçası haline getirerek, bu tür hareketlerin kabulüne elverişli bir iklim yaratır. Grup davranışının şiir aracılığıyla tasvip görmesi, bağlam yaratma niteliği daha aşikâr olan başka sosyokültürel fenomenlerle karşılaştırılarak daha iyi anlaşılabilir. Çok bilinen ve üzerinde çok durulan bir örnek tarikatlerin törenleridir. Bu törenlere katılanlar, çeşitli yollarla -şiir, müzik, raks ve zikirle- yoğun bir duygu hali yaşar-

lar, bu sırada sanrılar görebilirler, hatta kendi bedenlerine acı duymadan zarar veren hareketler yaparlar, bunlar da söz konusu deneyimin duygusal yoğunluğunu artırır. Ayrıca, bu tür törenler, yalnızca dervişlere değil, toplumun çeşitli kesimlerinden, ticaret erbabı, işçi, küçük bürokrat vb. çok sayıda kişiye açıktır. Bu kişiler, ilgili törenlere, çok dünyevî ve sıradan hayatlarını renklendiren sınırlı bir etkinlik gözüyle bakar, büyük ölçüde, bu niyetle katılırlar.[13]

Bu tür törenlerin esas unsurları şunlardır: Sosyal olarak tasvip gören bir grup ritüeli, belirli bir kültürel ve estetik değer taşıyan bir etkinlik ve yoğun bir duygusal deneyim. Daha karmaşık bir biçim taşımakla birlikte, gazel geleneğinde de, bu üç unsur bulunur. Bir gazel dinleme deneyimi, başlı başına, duygusal bir ritüeldir ve herhangi bir şiir, metnin dünyası içinde bir duygusal ritüeller yelpazesini barındırabilir. Yani, bir taraftan, bir gazeli okumak veya dinlemek, ilgili kişiyi derhal samimî ve yoğun bir duygusal diyaloğa sokar; bu, kapsamın sınırlı olduğu ve gelenek boyunca sürekli tekrarlanan esas unsurlarıyla tanımlandığı ölçüde bir ritüel niteliği taşıyan bir eylemdir. Diğer taraftan, gazel, belli ortamlarda belli duygusal davranış türlerine göre hareket edilmesini gerektirir: Tabiatın (bağ ve bahçenin) temâşâ edilmesi gibi estetik/duyusal deneyimler, fiziksel güzelliğin beğenilmesi, bir bireyin yaşadığı aşk gibi duygusal deneyimler ya da içki meclisi gibi grup halinde yaşanan duygusal deneyimler.

Şiir, ayrıca, tasvir ettiği duygusal ritüeller içinde de önemli bir etkinliktir. Gül bahçesinde bir meclis sahnesinin, içki meclisinin ve âşık-sevgili ilişkisinin olağan ve önemli bir unsurudur gazel okunması. Gazel okunması, hem duygu yoğunluğunun ifade edilmesini hem de duyguya katılmayı sağlayan bir araç işlevi görür. Demek ki, örneğin, erkeklerin yiyip-içmek, müzik ve şiir dinlemek için toplanması, önemli bir sosyal ritüel haline gelir; bu ritüel, şiirde görülen duyguları açığa vurma biçimleri için uygun bir ortam sağlar: Aşkın dile getirilmesi,

13 Aziz Nesin, otobiyografik eseri *Böyle Gelmiş Böyle Gitmez* (İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası, 1966), s. 65-69'da zikir törenlerine katılışını ilgi çekici bir biçimde anlatır ve etkinliklerin, katılımcıların ve yorumların bir tasvirini sunar.

dünyanın zalimliğinden, boşluğundan ve duyarsızlığından duyulan yeis ve kederin ifade edilmesi, bastırılan duyguların bütünüyle ve çoğu zaman kendinden geçmiş bir halde açığa vurulması ve hayatın duyusal-duygusal yönüne dizginsizce kendini bırakma duygusu.

Bir Şiir: Örüntü ve Yorum

Osmanlı gazelinin öğelerinin, yorum örüntüleri arasındaki etkileşimle nasıl bütünleştiğini daha iyi görmek için, tek tek şiirleri incelemek yerinde olur. Aşağıdaki gazel, Taşlıcalı Yahya Bey'e (öl.1582) aittir. Bu şiiri seçmemizin esas nedeni, bu şiirde, gazelin duygu boyutunun önemini, önceki bölümlerde incelenen diğer örüntülerle birarada daha çok açıklığa kavuşturmayı sağlayacak bir bağlamda bir dizi temel geleneksel temaya göndermeler yapılmasıdır. Böyle bir örneği bile tüm boyutlarıyla ele alıp incelemek mümkün olmasa da, anahtar kelimelerin her birinin yorum örüntüsü bağlamındaki geniş göndermeler demetini aşağıda kısaca göstermeye çalışacağız.

Gazel

1. a. Sâkiyâ mey sun ki eyyâm-ı bahâr elden gider
   b. Hâtem-i câm-ı şarâb-ı hoş-güvâr elden gider
   Ey sâkî, içki sun ki bahar günleri elden gidecektir; hoş içimli şarap kadehinin mührü elden gidecektir.

2. a. Aç gözün dünyâya meyl itme sakın ey haste-dil
   b. Sanma bu nakd-i hayâtı pâydâr elden gider
   Ey hasta gönüllü (âşık), gözünü aç, sakın dünyaya meyletme. Bu hayat sermayesi kalıcıdır sanma; bir gün elden gidecektir.

3. a. İrişür bir dem ki mürg-ı cânını sayd eyleyüp
   b. Nâgehân şehbâz-ı ömr-i bî-karâr elden gider
   Bir zaman gelir ki, kararsız ömrün doğanı, can kuşunu avlayıp ansızın elinden gider.

4. a. Kes dilün câhid yüri ta'n eyleme âşıklara
   b. Hûb sevmekde inân-ı ihtiyâr elden gider
   Ey sofu, sesini kes, âşıkları kınama; güzel sevmek söz konusu olunca iradenin dizgini elden çıkar.

5. a. Mûcib-i hicrândır Yahyâ visâli dilberün
   b. Gâfil olma dâmen-i vasl-ı nigâr elden gider[14]
   Ey Yahyâ, sevgiliye kavuşmak için ayrılık gerektir; gafil olma, sevgilinin vuslat eteği elden gider.

Sözdizim

Bu şiirin belki de en çarpıcı sözdizim özelliği, her beyitte fiillerin başa getirilip, vurgulanmasıdır. Mısra 1.a, 2.a, 2.b, 4.a ve 5.b, emir kipinde bir fiille başlamaktadır (sun, aç, sanma, kes, gafil olma). Mısra 3.a ise, cümlenin başına getirilmiş bir fiille başlar (irişür). Emir kipinin ve fiillerin başta kullanılmasının çok açık anlamları vardır. Bu kullanımlar, (1) konuşanın duygusal katılımını ve heyecanını öngörürler; (2) diyaloğa katılanlar arasında bir tür kişisel, samimî ilişkiyi varsayarlar; (3) konuşan ile dinleyen arasında yüzyüze bir ilişkiyi varsayarlar. Bu özellikler kümesi -duyguların belirginleşmesi, paylaşılan bir ilişki ve toplumsal katılım- yukarıda bahsedilen türdeki grup etkinliklerinin bir parçası olarak da görülebilir. Dolayısıyla, bu şiirde kullanılan sözdizimin "anlam"ının bir yönü de, dinleyenin (okurun) bir grup yaşantısına dahil edilmesidir, hatta dinleyen (okur), grubun ilgi odağı, hitap edilen üyesi bile sayılabilir.

Gazeldeki fiil türünde belli başlı ikinci öğe redifitir, kafiyeden (ihtiyâr, nigâr vb.deki âr) sonra tekrarlanan öğedir. Redifin (elden gider) cümle sonuna gelen, geniş zaman çekimli bir fiil oluşu, yüklemin sonda olduğu kurallı bir öğe dizilişi getiriyor. Bu da, her beyitte, bir duygusal ünlem kipi ile "teklifsiz olmayan bildirme" denebilecek kip arasında temel bir karşıtlık yaratıyor. Sonuç olarak, geniş zamanın da gösterdiği genel olgu ifadesi ile o olgu üzerine duygusal tepki veya yorum birbirini iz-

14 Çavuşoğlu, *Yahya Bey*, s. 368.

liyor sürekli. Böylece, sözdizim, olgusal veya rasyonel algılama ile duygusal algılama arasında bir karşıtlığı ima ediyor -tasavvufî-dinî örüntüdeki "bu dünya/rasyonel/sahte idrak" ve "öte dünya/kalbî/hakikî idrak" kutuplaşmasını yansıtıyor. Benzer şekilde, bu ikili karşıtlıklar kümesi, başka karşıtlıkları da kapsıyor ve çağrıştırıyor: Davranışların/ilâhî emrin batınî (duygusal) yorumu karşısında zahirî (rasyonel) yorumu; otoriteyle duygusal (fedakârca) bir ilişki karşısında rasyonel (bencil) bir ilişki; nihayet, elit grup karşısında sıradan halk.

Yorum ve İnceleme

Bir şiirin duygusal boyutu incelenirken, -yukarıdaki bölümlerde yaptığımız gibi- yalnızca bir tek yorum örüntüsü üzerinde durmamız imkânsızdır. Bir şiirin duygu içeriğine, bütün yorum örüntüleri birarada düşünülerek ulaşılır ve bu içerik pek çok farklı -ve çoğu zaman çelişkili- yorumun birarada bulunması sayesinde anlam kazanır. Bundan ötürü, aşağıda şiirin duygu yükü üzerinde dururken, o duygu yükünü oluşturan kaynakları çok geniş bir biçimde ele alacağız, çünkü ilgili duygunun bir tepki olarak doğduğu atmosferi yaratan, herhangi bir sözün taşıdığı anlamın tamamıdır.

Birinci Beyit

Tasvir

İlk beyitte, emir kipinde bir fiil ve olgu bildiren iki ifade yer alıyor. Emir kipi, şair/konuşan ile dinleyen arasında ilk ilişkiyi kuruyor; dinleyen, bezme katılan biri (*sâkî*), bir sevgili, dolayısıyla duygusal ilginin odak noktası ve duygusal yaşantıyı mümkün kılan kendinden geçme/tutku haline başlıca katkıyı yapan kişi olarak beliriyor. Olgu bildiren iki ifade ise, ilgili yaşantı için bir bağlam sunuyor.

"Bahar günleri" (*eyyâm-ı bahar*) toplumsal etkinlik sahnesine (*bezm*) dolaylı bir göndermedir, ilgili etkinliği açık havaya

yerleştiriyor, belki de, ilkbahar çiçekleri içindeki tabiatı temâşânın insanı coşturacağı bir bağ, bahçe çağrıştırıyor. Benzer şekilde, "bahar", ömrün baharına, kişinin tabiatında duygusal yanın baskın olduğu hayat devrine bir gönderme de olabilir. Bahar, ayrıca, kış soğuğu (soğukluk, duyarsız, duygusuz bir mizacın da göstergesidir) karşısında ılık havanın zaferine bir gönderme ya da bu dünyanın geçiciliğine ve her anlamda ebedî "bahar"ın yaşandığı öte dünyanın -ancak uygun fırsat ele geçtiğinde, gönül yoluyla yaklaşılabilen öte dünyanın güzelliğine bir gönderme de olabilir. Bütün bu göndergeler, gerçek yaşantıyla -çok büyük bir ihtimalle- doğrudan ilişkisi olan bir bağlam içinde bulunur, çünkü bugün olduğu gibi, geçmişte de, İstanbul halkının, ilkbaharda çiçek açan bahçelere çıktıklarını, insan yüzü görmeye ve uzun, sevimsiz bir kışın sona erişini kutlamaya gittiklerini biliyoruz.

"Mühür" (*hatem*) kelimesi, doğrudan doğruya, belirli resmî işlerin tamamlanmasına, resmî evraklara mühür vurulmasına bir göndermedir. Genellikle bir yüzük içine yerleştirilen oyma taştan ibaret olan mührün kullanılması, bir otorite eylemini, kudretli bir elin yaptığı bir hareketi temsil eder. *Hatem*, geleneksel olarak, Süleyman'ın mührüne bir göndermedir; o mühür, Süleyman'ın gücünün ve otoritesinin kaynağı sayılır. Mühür ile taş arasındaki ilişki, ayrıca, kadehin içine küçük bir taş konarak içki içmeye son verildiğini gösteren geleneksel sembolü de ima eder. Şairlerin birçoğunun ve hitap ettikleri kitlenin önemli bir bölümünün, bürokratik ve dinî/hukukî okumuşlar elitine mensup oldukları göz önüne alınırsa, onlar için evraklar üzerine mühür vurulmasının sıradan bir iş olduğu anlaşılır -farklı davranış kurallarına dayanan meclise az çok karşıt gözüken gündelik hayatın bir parçasıdır.

Nihayet, "*câm-ı şarâb-ı hoş-güvâr*" tamlamasında, ilk mısradaki "şarap" (*mey*) tekrar geçer; bu kelime, duygusal boşalım aracı veya bitiş, kayıp ve ziyanın hiç bulunmadığı, bahar güzelliğinin sonsuz olduğu ve zevkin yalnız geçici bir duyum niteliği taşımadığı öte dünya deneyiminin kapısını açan anahtar anlamı taşır. Şarap kadehi (*câm*) ise, bu anlamda, geleneksel olarak, efsa-

nedeki Cem'in kadehine (*câm-ı Cem'e*) benzetilir; bu efsaneye göre, bu kadehin içinde, insan, dünyada olan biten her şeyi, geçmişi, bugünü ve geleceği görebilir. Tasavvufî-dinî örüntüye göre, böylesi bir güç, bu dünyanın kuvvetlerinin hiçbirinin -zaman, mesafe veya ayrılığın- geçerli olmadığı öteki, gerçek dünyaya erişmekle elde edilir. Dolayısıyla, şarap teması, merkezinde duygusal bir yaşantı bulunan ve katılanın ilâhî kudrete erişebileceği bütün sosyal ritüellere dolaylı bir göndermedir.

Anahtar Kelimeler (yorum örüntüleriyle)

Sâkî: KELİME ANLAMI= içki dağıtan; TASAVVUFÎ-DİNÎ= hakikî mâşûk, Allah, vahdet; OTORİTE= sevgili, otorite sahibi; SOSYAL= grup üyesi, sevgili, ilgi odağı; DUYGUSAL= duygusal boşalım aracı, duygusal odak noktası.

Mey: KELİME ANLAMI= şarap; TASAVVUFÎ-DİNÎ= hakikate erişmenin aracı, aklın yok olması, benliğin terki; OTORİTE= kişisel kazanç kaygısının kaybolması, rasyonel (bencil) bağlılık yerine duygusal (kendi çıkarını gözetmeyen) bağlılık; SOSYAL= meclis; DUYGUSAL= duygusal boşalım aracı, duygusal hareket etmeye izin verilmesi.

Eyyâm-ı bahar: KELİME ANLAMI= bahar günleri; TASAVVUFÎ-DİNÎ= geçicilik, öteki dünyanın bir yansıması olarak doğanın güzelliği; OTORİTE= kişisel başarı zamanı, otoritenin bahçesi veya mekânı (İstanbul); SOSYAL= açık havada meclisler kurma vakti; DUYGUSAL= sıcağın (duygu) soğuk (akıl) karşısındaki zaferi.

Hatem: KELİME ANLAMI= mühür; TASAVVUFÎ-DİNÎ= bu dünyanın geçiciliği, ölüm, Kadir-i Mutlak, öte dünyanın kudretine erişme; OTORİTE= mutlak iktidar/ kontrol, nihaî onay; SOSYAL= bürokratik süreç, meclisi sona erdiren, kadeh içindeki taş; DUYGUSAL= kontrol kaybı, güçsüzlük, ölüm.

Câm-ı şarâb-ı hoş-güvâr: KELİME ANLAMI= içinde hoş içimli şarap bulunan kadeh; TASAVVUFÎ-DİNÎ= hakikî gerçekliğe ulaşmayı sağlayan şarap, içinde her şeyin görüldüğü kadeh; OTORİTE= bencil arzuların kaybolması, sadık hizmet yoluyla ödül ve zevk kazanılması; SOSYAL= elit grubun uygun

koşullarda elde etmesine fırsat verilen zevk; DUYGUSAL= duygusal boşalım, irrasyonel boşalım, duygu denetiminin bir yana bırakılmasıyla kazanılan rüyet.

Elden gider: TASAVVUFÎ-DİNÎ= geçicilik, fanîlik, bu dünyadaki her şeyin kaderi; OTORİTE= kayıp, ayrılma, bütün şeylerin kaynağı olan otorite (emirler veren, bağışlarda bulunan, vb. el); SOSYAL= hayatın elden gitmesi, ömrün tüketilmesi; DUYGUSAL= kayıp, ayrılma, ölüm, kontrol kuramama.

İkinci Beyit

Tasvir

İkinci beyit, anlamlı bir belirsizlik taşıyan sözdizime son derece iyi bir örnekle başlıyor. Dünyaya kelimesi, emir kipinde iki ifade (aç gözün ve meyl itme) arasına konmuş, iki ifadeden birine veya her ikisine birden bağlı olarak düşünülebilir. Böylece, elimizde şu seçenekler bulunuyor: (1) Aç gözün dünyaya! (2) Aç gözün! Dünyaya meyl itme! (3) Aç gözün dünyaya! Dünyaya meyl itme!

Birinci okuma, güçlü bir "fırsatı elden kaçırma, gününü gün et" mesajı veriyor ("Hayat elden gidiyor, gözünü aç!"). Bu ilk izlenim, daha sonra, emir kipindeki ikincil ifadeyle (*meyl itme*) düzeltiliyor. *Meyl itme* ifadesi, çok açık bir şekilde dünyaya tümlecine gerek duyuyor, böylece ilk mesajla doğrudan çelişen bir ikinci mesaj çıkıyor ortaya ("Bu dünyaya meyl itme!"). Bu çelişkinin yüzeydeki çözümü, tasavvufî-dinî yorum düzeyinde bulunuyor. Bu dünyadaki hayat, geleneksel olarak, uyku hali olarak tarif edilir; bu dünya rüyada nasıl algılanırsa, gerçeklik de öyle algılanır bu uykuda -karışık, tahrif edilmiş bir durumdadır. Duygusal algılama anları -sarhoşluk, mistik veya cinsel vecit halleri- hakikî gerçekliğin farkına varıldığı kısa uyanıklık anlarıdır. Bu dünyaya gözünü açmak veya uyanmak, bu dünyanın aslını oluşturan öte dünyanın gerçekliğini görmek demektir, dolayısıyla bu dünyanın hakikatine gözünü açmak da, bu dünyaya ebedî âlem uğruna sırt çevirmek anlamına gelir.

Şu noktaya işaret etmek gerekir: Bu örnekte karşımıza çıkan belirsizlik ile çoğul ve çelişkili mesaj yapısı, gazel geleneğinde tekrar edilegelmiştir. Tipik tasavvufî-dinî yüceltmeyi, duygusal davranışa imkân tanınması olarak yorumlamak mümkündür, ama şurası da açık ki, tasavvufî yorum, çelişki kaynaklarından sadece bir tanesidir ve temel hayat deneyiminde bu çelişikliğin kökleri bulunmaktadır.

Aşk büyük bir zevktir ve büyük bir acıdır; duygu hem kaçınılmazdır, hem de kontrol edilemez; duygusal davranış ise tehlikelidir ve çoğu zaman yasaktır. Duygu ile akıl çoğunlukla çatışma halindedir -nefret edilmesi gereken kişi sevilir, sevilmesi gereken kişiden nefret edilir, izin verilen şey iter insanı, yasaklanan şey ise çeker. Çelişki ve belirsizlik hayatın gerçekleridir ve bir anlamda, gazeller, çeşitli yorum örüntülerini, yalnızca belirli davranışlara bir mazeret veya gerekçe sağlamak için değil, aynı zamanda hayatın bu kaçınılmaz yönlerini kurumsallaştırma sürecinin bir parçası olarak da kullanmışlardır. Yani, şiir, çelişkiyi şiir dünyasının olağan, alışıldık bir parçası haline getirerek, bir çelişki yapısı kurar ve günlük hayatın çelişikliğini garip ve huzursuzluk yaratıcı birçok öğesinden sıyırır. Böylece, gazelin esas unsurlarından olan bu dünya-öte dünya/duygu-akıl çelişkileri, çok gerçekçi bir hayat görüşünün sembolik bir yansıması olarak görülebilir; bu görüş, insanların fiilî durumunu, çelişkiyi göz ardı eden veya yadsıyan herhangi bir yorum yapısından daha iyi ortaya koyar.

İkinci beyitte seslenilen kişi (haste-dil) âşıktır. En dünyevî, duygusal düzeyde, haste-dil (gönlü hasta), hayatın sorunları karşısında duyulan üzüntüyü ve hayal kırıklığını temsil eder, ayrıca duygu açısından "hasta olmayan" (duygularını bastırmış) kalabalıktan kopuşu veya farkı dile getirir. Grup ritüeli, benzer dertleri çeken ve benzer fikirleri taşıyan yârânla birlikte olmayı sağlayarak, bu farklılık veya hastalık hissini bir ölçüde ortadan kaldırır. Daha önce gördüğümüz gibi, gönüldeki "hastalık" -ister dünyevî, ister manevî olsun- otorite sahibiyle yakın bir ilişki özlemini de imler.

Beytin ikinci kısmı, olgu bildiren ifade, günlük hayat uğ-

raşlarına, para harcanmasına bir gönderme getiriyor; bu da, ilk beyitteki "mührün vurulması"yla yapısal bir koşutluk oluşturuyor. Benzer şekilde, "*nakd-i hayat*" da, "*eyyâm-ı bahar*"la bir koşutluk içindedir, her ikisi de, bu dünya açısından bakıldığında, sınırlı, geçici ve elden kaçırılabilecek değerli şeylerdir. Ancak, öte dünya açısından bakıldığında, pekâlâ, bu dünyada geçirilen fanî ömür, Hakikat'e erişmek için değerli bir fırsat sayılabilir.

Böylesi bağlamlarda, edim ile simgesel edim arasındaki ayrımı göz önünde bulundurmak önem taşır. Bu ayrım açısından bakıldığında, meclis, güzelliğin temâşâ edilmesi veya âşık olmak gibi bir toplumsal veya bireysel edim ile aynı edimin aşkın bir yoruma bağlanışı arasında açık bir fark vardır. İlk durumda, edimin duygu içeriği zevk almak ise, bu kendi başına bir amaçtır, hayatın diğer bölümlerinden farklı, geçici bir yaşantıdır; oysa ikinci durumda, vurgu, bu edimi bütüncül bir hayat yorumuna bağlayan, kalıcı, aşkın bir örüntü üzerindedir, böylece hem o edim, hem de parçası olduğu genel hayat tecrübesi zenginleşir. Dolayısıyla, simgesel bir eylem niteliğiyle düşünüldüğünde, gözünü açıp fırsatı elden kaçırmamak, "gününü gün etme"nin tam zıddı olarak görülebilir, hayatın tüm yönlerini görünmez bir ağ gibi saran zamandışı ve değişmez olanı yaşama fırsatını yakalamak diye değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler

Göz aç(mak): TASAVVUFÎ-DİNÎ= uyanıp hakikî gerçekliği görmek; OTORİTE= boyun eğmenin değerini/gücünü görmek; SOSYAL= elit grubun bakış açısını paylaşmak; DUYGUSAL= kendi duygu hayatının önemini görmek ve bu hayata açık olmak.

Dünya: KELİME ANLAMI= bu dünya; TASAVVUFÎ-DİNÎ= bu aşağılık, adi dünya; OTORİTE= dünyevî iktidarın mekânı, otorite; SOSYAL= simgesel bir gönderme olmaksızın eylemin odağı; DUYGUSAL= dert çekmenin, gurbetin ve güçsüzlüğün kaynağı.

Haste-dil: KELİME ANLAMI= hasta gönül; TASAVVUFÎ-DİNÎ=

NÎ= Hak'tan ayrı düşmüş âşık/sufî; OTORİTE= lütûf görmek isteyen, iyi ilişkiyi arayan kul; SOSYAL= hayat endişelerinin sardığı grup üyesi/âşık; DUYGUSAL= dert çeken, garip ve güçsüz bir kişi.

Nakd-i hayat: KELİME ANLAMI= ömür sermayesi; TASAVVUFÎ-DİNÎ= bu dünyaya ait değerler, hayal; OTORİTE= sadakat yerine ödül ve kişisel kazanç üzerinde durma; SOSYAL= günlük hayatın para işleri; DUYGUSAL= ölüm korkusu, geçim kaygısı.

Üçüncü Beyit

Tasvir

Baştaki iki beyit ile sondaki iki beyit (4 ve 5) şu biçime sahiptir: Emir kipi+olgu bildiren ifade ("Bir şeyi yap (yapma) (çünkü) durum şu"). Ortadaki üçüncü beyit ise, bildirme kipinde (geniş zamanda) bir ifadeden ibarettir ("Bir zaman gelir, şöyle şöyle olur").

Üçüncü beytin başlıca teması ölümdür. Böylece beyit, esas itibarıyla, önceki beyitlerdeki olgu bildiren ifadelerin bir özetlenmesi ve çoğaltılması haline geliyor. Baharın elden gitmesi, bezmin sona ermesi ve ömür servetinin (*nakd-i hayatın*) harcanması -bütün bunlar, üçüncü beyitte çok güçlü, keskin bir biçimde anlatılan bir ölümün yaklaştığını duyuruyor.

Temel karşıtlık, can kuşu (*mürg-ı cân*) ile geçici ömrün şehbazı (*şehbâz-ı ömr-i bî-karar*) arasında. Kuşun birtakım olası imlemleri vardır, başlıcaları incinebilirlik ve güçsüzlüktür. Ama kuşun bir de çok yükseklerde uçabilme özelliği vardır, hem manevî bakımdan (örneğin, Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ındaki kuşlar gibi), hem de dünyevî başarı ve güç bakımından - yükseklerde uçan kuş mecazı, başarılı kişiler için yaygın olarak kullanılır. Karşıtı öğenin, şehbazın ise, özellikle "kuş" bağlamında kayda değer nitelikleri vardır. Kuş incinebilir, yaralanabilir bir yaratıktır, oysa şehbaz, yırtıcı, hızlı ve acımasız bir varlıktır, kurbanını seçince, artık o hayvan için hiç kurtuluş

ümidi yoktur. Kuş ne kadar yüksekten uçarsa uçsun, şehbaz, kuşa yukarıdan saldırabilir ve onu yere indirebilir.

Ayrıca, şehbaz hükümdar doğanıdır (şeh [hükümdar]+ baz= doğan), bu da imgeye bir başka boyut ekler. Birincisi, şehbazla avlanmak hükümdarlarla birlikte anılan bir uğraştır -hızlı ve acımasız ölüm darbeleri, belki de, yönetilenler için ibret vericidir- ve doğanıyla ava çıkan hükümdar sahnesi, Osmanlı elit mensuplarının birçoğu için hiç de yabancı olmayan bir sahne olsa gerek.[15] İkincisi, doğanın nitelikleri -uzakta durma, güç, hızla ölüm getirebilme, keskin bakışlar, en yükseklerde uçabilme yetisi- zamanla hükümdarın kendisine atfedilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla, şehbaz-kuş ilişkisi, dünyevî ve manevî otorite ilişkilerini yansıtır: Kuş, dilediğince yükseklerde uçmakta özgürdür, ama önünde sonunda çaresiz kalır çünkü ondan daha yükseklerde uçan ve hiç uyarmadan kendisinin uçuşuna bir nokta koyabilecek olan bir başka varlık vardır. Ayrıca, şurasını da unutmamak gerekir, bu, yalnızca soyut bir ölüm nosyonuna, "herkesin başına bir gün gelecek emrihakk"a bir gönderme değil, en yüksek uçan kuşun en çok tehlike altında olduğu bir kişisel mutlakıyet sisteminde, günlük hayatın fiilî bir olgusuna da bir göndermedir. Doğanla kuş avına çıkan herkesin bildiği üzere, bir kuş için en güvenli yer zeminde çalılar arasındadır!

İlk üç beytin olgu bildiren kısmının temel teması şöyle özetlenebilir: İnsanlar için değerli olan her şeyin kısıtlı ve sınırlı olduğu bilgisiyle duyulan çaresizlik. *Cân*, insanın ömür müddetiyle sınırlanmış bir emanettir; bahar günleri (*eyyâm*) sayılıdır, şarapla (*meyle*) temsil edilen zevk ise kadeh içinde kısıtlıdır ve meclisin süresiyle sınırlanmıştır. Çaresizliğin panzehiri, sınırları ortadan kaldıran faktör ise hemen yakınlarda, birinci ve ikinci beyitlerin emir kipindeki kısımlarının yüzeyinin altında bulunur. Tasavvufî-dinî yoruma göre, simgesel bir edim olarak

15 Hiç değilse erken dönemlerde, doğancılığın gayet önemli olduğu anlaşılıyor. Doğancılar adı verilen bir Bulgar "askerî taifesini" padişah besliyordu, görevleri padişahın kullanımı için doğan sağlamaktı. Bkz. Gibb ve Bowen, *Islamic Society*, cilt I, kısım 1, s. 54, 248-252.

"şarap içmek", bu dünyanın istikrarsızlığıyla lekelenmemiş bir güzelliğin ve zevkin idrak edilmesini sağlar. Benzer şekilde, bu dünyanın arkasındaki gerçekliğe gözünü açmak ve dünyevî aşkın yerine onun simgelediği ebedî aşkı geçirmek, insana sonsuz değerde bir manevî servet sağlar. Bu dünyada, insanlar yükselir de, alçalır da, ölüm ansızın, aman vermeden gelir, ama insanın bu dünya gerçekliğini kabul etmesi şart değildir ve kabul etmediği takdirde ölüm, birçok temelsiz, asılsız yanılsamadan biri haline gelir, insan idrakinin zayıflığından ve bu âdi âlemin aldatıcılığından doğan birçok yanılsamadan biri...

Anahtar Kelimeler

Mürg(-i cân): KELİME ANLAMI= (can) kuşu; TASAVVUFÎ-DİNÎ= manevî olarak uçup yükselme, Hakk'ı idrak etme ve O'nunla birleşme yetisine sahip insan ruhu; OTORİTE= hayatı otorite sahibinin iki dudağı arasında olan ve en emniyetli yere kendi yerinde durunca kavuşan kul; SOSYAL= bu hayattaki zevklerin gelip geçiciliğini hatırlatan şey; DUYGUSAL= çaresizlik, incinebilirlik, arzu, emel.

Şehbâz: KELİME ANLAMI= doğan; TASAVVUFÎ-DİNÎ= zalim, aman vermez kader, insana, bu dünyanın acımasızlığını hatırlatır, öteki dünyayı düşündürtür; acımasızlığı, zalimliğiyle, öteki dünyanın sonsuz rahmetine işaret eden manevî güç; OTORİTE= hükümdar; hayat bağışlama, ölüme gönderme gücünü elinde tutan mutlak kişisel otorite; SOSYAL= av töreni ve o törenin sembolizmi; DUYGUSAL= dizginlenemez, karşı konulamaz güç.

Cân/ömr: TASAVVUFÎ-DİNÎ= insana ihsan edilen ilâhî sıfat, ilâhî özelliğin bu dünya kılığı içinde devam etmesi; OTORİTE= uyruğun sahip olduğu kıymetli şey(ler), otoritenin o sahip olmaya koyduğu sınır (yani, "tebaa", otoritenin müdahalesi olmaksızın can taşır, ama ne kadar süre taşıyabileceği, ömrünün ne kadar olacağı hükümdara bağlıdır); DUYGUSAL= ölüm endişesi, tehlike, çaresizlik.

Dördüncü Beyit

Tasvir

Üçüncü beyitteki özetten sonra, "emir+(olgu bildiren) ifade" yapısı yeniden geliyor, ama her iki kısımda da seslenilen kişi ve temel içerik değişiyor. İlk üç beyitte seslenilen kişi, elit dinleyici/okur grubundan biri diye düşünülebilir, oysa dördüncü beyitte seslenilen kişi, yani zâhid, grup eylemlerine (yani, güzellik seyrine, şarap içmeye, aşka) katılmayan, bu eylemlerin sembolik yorumlanışını paylaşmayan bir kimse. Aslında, bu, gazel bağlamında *zâhid* karakterinin geleneksel rolüdür. *Zâhid*, dinin zahirî yönüne bakan kişidir, dinin asıl yönünü yakalamaktan âciz olan yığınlardan da sevimsiz bir karakterdir. Dindar bir kişi olduğunu iddia eden, ama hayatın duygu yönünü reddeden, dolayısıyla dinî hakikatin batınî anlamını da reddeden bir kimsedir zâhid. Dolayısıyla, zâhide yöneltilen emirlerin arkasında, zahirî dinin sınırlarına ve kısıtlamalarına bir gönderme bulunmaktadır. Şöyle bir sahne geliyor akla: Zâhid gelmiş, meclistekilere aşkın, romantik tutkunun ve aşırıya kaçan, nefsî hareketlerin günah olduğunu söylüyor. Bu, birinci ve ikinci beyitlerdeki emir kipindeki sözlerle bir karşıtlık oluşturuyor. Söz konusu yerlerde, grup üyesi, "mey sunmaya", "gözünü dünyaya açmaya" çağrılıyordu, bunlar, tasavvufî-dinî örüntüye ait göstergelerdir. Dördüncü beyitte ise, tasavvufî-dinî örüntü, emir kipindeki sözlerle değil, olgu bildiren ifadede temsil ediliyor.

Olgu bildiren ifadenin kendisi de birçok önemli konuyu önümüze getiriyor. Birincisi, yüceltimden geçmemiş toplumsal edim açısından bakarsak -çekici bir kişiye duyulan aşktan bahsedildiğini düşünürsek- burada duygusal karşılıkların dizginlenemezliği, kontrol edilemezliği açıkça dile getiriliyor. İnsan gönlünü kaptırırken, seçme şansı, gücü (*ihtiyâr*) yoktur, kontrolü (*inân* [dizginler]) kayıp gider elinden. Bu anlamda, zâhide de biraz alaylı bir biçimde karşı çıkılmaktadır -kendisinden susup yoluna gitmesi, sevenleri kınamaması istenmektedir. Ne de olsa, güzel sevmek demek, önüne geçilemez duygulara kapılmak demektir.

İkincisi, ilgili edimin (güzel sevmenin) simgesel içeriğine ilişkin olarak, zâhid batınî yorumdan habersizdir. Aşk ile kendinden geçip feryat eden âşığın/sufînin kendini kontrol edecek hali olmadığını göremez. Âşığın/sufînin dizginleri, varlığının ilâhî yönünün elindedir artık; daha yüksek bir otoritenin iradesine göre, öteki âlemin kurallarıyla hareket etmektedir. Dolayısıyla, zâhid, ironik bir biçimde, tam da, zühdüyle hoşnut etmeye çalıştığı, gazabına uğramamak için çabaladığı o İlahî Kudret'e "tan etmektedir".

Üçüncü olarak, otorite ilişkisi örüntüsüne gelince, sevgide irade dizginlerinin elden gitmesi, "kul" statüsünün ritüelle üstlenilmesine benzer. Bu ritüel, kişisel, duygu yüklü bir ilişkinin tezahürüdür. Yalnız, burada, zâhide yüklenen anlam bir hayli karmaşıktır, çünkü otorite ilişkisinin zahirî ve batınî yorumları arasındaki ayrım pek de berrak değildir. Belki şöyle bakmak bizi yanlışa götürmeyecektir: Zahirî yorumun buradaki dengi, ödüllendirme sistemine ağırlık vermek, dolayısıyla hep daha yüksek mevkilere ve daha büyük ödüllere kavuşmak için çabalamaktır. Bunun karşısında ise, candan bir bağlılıkla hizmeti öne koyan düşünce tarzı yer alacaktır. Bu düşünce tarzına göre, ödül, sadece doğru yürüyen bir ilişkinin yan ürünüdür, ağırlık verilmesi gereken, merkezî önem taşıyan bir şey değildir. Dolayısıyla, otorite ilişkisi açısından zâhid, "Çalış, çalışırsan, varlıklı, kudretli olursun, servete, itibara kavuşursun" diyen, âhiretin nimetlerine kavuşmak için zevklere, hislere sırt çevrilmesini öğütleyen kimseye paralel bir şahsiyettir.

Dördüncü olarak, konuya duygular açısından bakıldığında, emir kipindeki sözlerin sertliği belirgin bir öfkeyi duyurur gibidir. Bu öfke, duygunun kontrol edilemezliğini yadsıyan, duygusal hareketleri kınayan ve simgesel yorumu reddeden kişiye yöneliktir.

Anahtar Kelimeler

Zâhid: TASAVVUFÎ-DİNÎ= simgesel eylemi inkâr eden, dinî mesajın yalnızca yüzey anlamını gören kimse; OTORİTE= kişisel bağlılık ve ödül beklemeden hizmet etme sistemine karşı

çıkan kimse, bencil kişi; SOSYAL= grup etkinliklerine katılmayan ve katılanları kınayan kimse; DUYGUSAL= kabahat, öfkenin üzerinde odaklaştığı kişi.

Âşık: TASAVVUFÎ-DİNÎ= sufî; OTORİTE= tebaa, kul; SOSYAL= grubun duygusal yaşantısına katılan kimse; DUYGUSAL= kendisini, duygularını kontrol edemeyen kimse.

Hûb: KELİME ANLAMI= güzel; TASAVVUFÎ-DİNÎ= mâşûk, Allah; OTORİTE= sevgili, hükümdar; SOSYAL= çekici kişi, grubun duygularının merkezi; DUYGUSAL= duyguları uyandıran etmen/ araç.

İnân-ı ihtiyâr: KELİME ANLAMI= seçim yapabilme yetisinin dizginleri; TASAVVUFÎ-DİNÎ= ben-merkezli, nefsî, cismanî yönün kontrolü, buna karşılık kontrolün ilâhî yöne terkedilmesi; OTORİTE= kul statüsünün karşısında kişisel özerklik; SOSYAL=grup içinde izin verilen "kontrolü elden bırakma"nın karşısında kamu yaşamında gerekli olan kontrol; DUYGUSAL= kontrolün elde tutulduğunu hissetme ihtiyacı, duygunun tehlikesi.

Beşinci Beyit

Tasvir

Üçüncü beyitte şiirin "hayat uçup gidiyor, ölüm mukadder" yönü nasıl özetleniyorsa -bu yön dünyevî bakış açısını yansıtıyor- son beyitte de, simgesel veya aşkın görüşün ana çizgileri, esas noktaları dile getiriliyor. Emir kipindeki "gafil olma" sözü ve olgu bildiren iki ifadeyle temel yapı son beyitte de korunuyor, ama naif ve grup-içi bakış açıları arasındaki örtük karşıtlık burada bulunuyor. Beşinci beyitte, hem emir, hem de olgu bildiren ifade aşkın görüşü temsil ediyor.

Beşinci beyitteki mesajın yorum merkezinde, birçok bağlamda odak bir rol oynayan hicran (yalnızlık, ayrılık, sürgün) terimi yer alıyor. Duygusallık açısından, kişisel kimlik bilinci, beraberinde diğer bütün bireylerden farklı ya da ayrı olma bi-

lincini getirdiği ölçüde, hicran, tek başınalık veya yalıtılmışlık hissi olabilir. Bu benlik, bireysellik idraki, hayat deneyimi temelinde çıkarımlar yapma yeteneğiyle birleşince şu anlama gelir: İnsan, güçlü ve çoğu zaman düşman bir evrenin etkilerine, ayrıca ölümün mukadderliğine tek başına göğüs germek zorundadır. Sonuç olarak, insan kültürünün din, sanat, toplumsal örgütlenme ve hukuk gibi birçok ürünü, bireyin özsel yalıtılmışlığına anlam, biçim ve içerik kazandıran davranış tarzları ve yorum örüntüleri olarak görülebilir. Bunlar, bireyi, başka kişilere, insanın zayıflığı ve ölümlülüğü gibi temel olguları aşma umudu getiren güçlere bağlar.

Farklı kültürler, üyelerine, bu ayrılık hissi için farklı yorumlar sağlar. Kimi kültürler, özgüvene, bireysel eylem ve sorumluluğa yüksek değer yükler; başka kültürler ise, karşılıklı bağımlılığı ve cemaat halinde eylemi vurgular. Birinci tür kültürlerde, tek başınalık hissi "dünyanın düzeni"nin dolaysız bir yansıması olarak yorumlanabilir; ikinci tür kültürlerde, uyumlu eylem potansiyeli ve cemaatin kendini idame ettirmesi, tek başınalığın bir yanılsama veya sapkınlık olarak görülmesi sonucunu doğurabilir.

Genelde İslâm toplumları, özelde Osmanlı toplumu, cemaat yönüne ağırlık vermişlerdir. Önem taşıyan kendilik, cemaattir, birey ise ancak cemaatinin hedef ve değerleriyle uyum içinde olduğu ölçüde değerli sayılır. Ayrıca, temel toplumsal kurumlar da, hem cemaat bağlarını güçlendiren, hem de bireyi tek başına olma fiilî tecrübesinden koruyan bağlamlar yaratır. Örneğin, bütün Müslümanlar için, mümkünse cemaatin diğer mensuplarıyla birlikte günde beş vakit namaz kılmak farzdır. Osmanlı toplumunda ise, geniş aile, loncalar, esnaf birlikleri, dinî törenler ve otoritenin kontrolüne boyun eğiş, teklifsiz gruplar yaratır ve cemaat güçlerinin birer parçasını oluşturur; bu güçler, bireyi, kendi sınırlı güçlerine dayanma veya tek başınalığı göğüsleme ihtiyacından kurtarır. Gelgelelim, tek başınalık hissi, bir anlamda, dışsal gerçekliğin şartlarından bağımsızdır. En korunaklı birey bile, bu histen kendisini büsbütün sıyıramaz, ayrıca tek başınalık hissinin doğurduğu endişe, pe-

kâlâ, tek başına olma fiilî tecrübelerinden korunma derecesiyle doğru orantılı olarak yıkıcı olabilir. Gördüğümüz gibi, ayrılık ve gurbet, Osmanlı gazel geleneğinde aslî temalardır, belki de, Osmanlı toplum ruhunda böylesi hislerin doğurduğu endişenin derecesini gösterirler. Konudan bu kadar uzun bir sapma yapmamızın nedeni, *hicran* kavramının kritik bir yorumunun arka planını yeniden dile getirmek istememizdir. Şiirin ve genel olarak hayatın duygu içeriği, büyük ölçüde, nesnel bir gerçekliğin pratik deneyimiyle (örneğin, aşk deneyimiyle, sarhoşluk deneyimiyle, vecit haliyle) dolaysız yüzey bağlantılarına sahiptir. Osmanlı bağlamında, nesnel gerçekliğin tam anlamıyla yalıtılmışlığa tekabül eden bir yönünü bulmak çok daha güçtür. Ayrı ve yalnız düşmeyi gösteren bağlamlar vardır -sevgilinin yüz çevirmesi, şehirden uzaklara seyahat, otorite sahibinin lûtfunu esirgemesi, gözden düşme- ama bunların hiçbiri, Osmanlı hayatının özsel cemaat yapısının kuvvetini silecek denli mutlak değildir. Bundan ötürü, bir bütün olarak cemaat için, kaçınılmaz yalıtılmışlık duygusu bir sır olarak kalır; bu sır da, yalıtılmışlık duygusunu, genel hayat yorumuyla bütünleştirecek bir yorum çerçevesi kurulmasını gerekli kılar.

Duygusal yalıtılmışlığın anlamına en uygun yaklaşım, tasavvufî-dinî yorum örüntüsü aracılığıyla bulunabilir; bunun da esas nedeni, tasavvufî-dinî yorumun, daha genel bir yorum için açık seçik ve iyi eklemlenmiş bir model oluşturmasıdır. Tasavvufa göre, ayrı düşme duygusu, *esas itibarıyla*, nesnel (bu dünyaya ait) gerçeklik deneyimiyle ilintisizdir. Bu duygu, birincil ilişkinin, insanın özünün Hak'la özdeşliğinin bir ürünüdür. Öyleyse, hicran (ayrılık, yalnızlık) duygusu, dünyevî varlığın asıl kaynağına dönme veya yeniden kavuşma hasretini temsil eder. Hayatın somut yönleri, zahirî dinin cemaate dayanması, grup ortamlarında yer alma arzusu ve dünyevî otoriteye kendi çıkarını düşünmeden boyun eğme ihtiyacı -bunların hepsi, temel eksikliği dindirmeye yönelik kısmen doyurucu (yani naif veya âciz olanlar için doyurucu) girişimler olarak görülür, bunlar, Hakk'a kavuşmanın (nihaî çözüm odur) olsa olsa simgesel temsilleri şeklinde değerlendirilebilecek girişimlerdir. Dolayı-

sıyla, şair, sevgiliye kavuşmayı (dilberin visalini), hicran veya gurbet duygusunun arkasındaki zorunlu veya yönlendirici etmen olarak tasvir ederken, birincil göndermie, ayrılmış veya gurbete düşmüş ilâhî öz kavramınadır -hem duygusal yalıtılmışlık sırrına bir çözüm getiren, hem de tasavvufî görüşün sağlamlığına başlıca rasyonel kanıtı sağlayan bir kavramdır bu.

Ancak, hicran veya gurbet deneyimi için birarada mevcut olan yorumlar geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Sevgi yüklü bir ilişkinin benimsenmesi ve insanın kendisini duygusal bir kuvvete terketmesi, âşığı, hem davranışları, hem de duygusal yoğunluğu bakımından cemaatten, kalabalıklardan ayırır. Benzer şekilde, fiziksel aşk ve analogları (örneğin, otorite ilişkisi) sevgilinin yüz çevirmesini veya sevgiliden uzak düşme dönemlerini ima eder ve bir ilgi yoğunlaşması gerekir, öyle ki başka herkes insanı esas noktadan uzaklaştırma araçları veya potansiyel rakipler sayılarak dışlanır.

Duygu hayatının çarpıcı özelliklerinden biri de, esas itibarıyla, kendi içine kapalı, görülmez ve bireysel oluşudur. Duygusal olayları yönlendiren etmen, genellikle, hemen göze çarpar nitelikte değildir. Örneğin, neden A, B'ye âşık olur da, X ile Y âşık olmaz? Niçin herkes mutluyken, benim gönlüm kederle dolu? Duygu hayatı, özü bakımından, cemaat birlikteliği bilincine, ayrıca bireysel sınırlamaları aşan gruplarda güvenlik bulma ihtiyacına ters düşer. Dahası, insanlar, hayatın en çok kuşku ve korku duydukları yönlerine büyük bir dikkat göstermeye eğilimlidirler. Dolayısıyla, hayatın korkulan, tehlikeli ve esrarlı yönlerini genel bir görüşün içine yerleştirmek, yabancılığın yerine bildik, tanıdık olanı, kavranılmazlığın yerine anlamı koymak demektir.

Osmanlı gazellerindeyse, gazel dinleyeni, -beşinci beyitte olduğu gibi- hayatın duygu yanını inkârdan vazgeçmeye ve duygu anını yakalamaya çağırmak, duyguya açık olmanın getirdiği yalnızlık hissine olumlu bir yorum yükler. Hem duygusal olay (tutkulu/saplantılı bağlılık), hem de o olayın sonucu (ayrılık veya yalıtılmışlık hissi), daha geniş bir yorum örüntüsünün parçası haline gelir. İlgili örüntüde, sadece yalnızlık değil,

ölüm, çürüme ve kaybolma da, içinde yer almadıkları bir gerçekliği örten yanılsamalardan başka bir şey sayılmaz.

Ayrıca, şiir, tasavvufî-dinî yorumu kabul eden ve duygusal açıdan duyarlı bir elit kesim tarafından, o kesim için üretilmektedir ve kimi tehlikeli ve ürkütücü duygusal durumları sahnelemek için bir topluluk bağlamı sağlayan toplumsal edimlerden yalnızca bir tanesidir. Dolayısıyla, acı çekme, hastalık, ölüm, yalıtılmışlık ve keder gibi temalar gazellerde öyle bir bağlam içinde sunulur ki, bu bağlamda, ilgili temaların duygu içeriği yaşanabilir, kontrollü simgesel eylemler yapılması öngörülür, hem eylem, hem de duygu için yol gösteren, aşkın bir yoruma sürekli gönderme yapılır. Aynı temaların, yüzyıllarca süren bir şiir geleneği aracılığıyla aynı bağlamlarda tekrar tekrar işlenmesi şuna işaret eder gibidir: Hayatın zorluklarıyla başa çıkmaya yönelik örtük yöntem, şiir geleneğinin işlev gördüğü toplum için gerekli ve yararlıydı ve öyle de kalmıştır.

Anahtar Kelimeler

Hicran: KELİME ANLAMI= ayrılık, gurbet, yalnızlık, sürgün; TASAVVUFÎ-DİNÎ= Hak'tan kopan özün o varlığa tekrar kavuşma özlemi; OTORİTE= gözden düşme, otoriteden ayrı düşme; SOSYAL= ilginin cemaat yerine, aşk/tutku üzerinde yoğunlaşması; DUYGUSAL= gurbet, vb.

Dilberin visali: KELİME ANLAMI= sevgiliye kavuşma; TASAVVUFÎ-DİNÎ= ilâhî öz'e yeniden kavuşma; OTORİTE= otoritenin koruması altında olma, gözde olma; SOSYAL= cemaatle doyurucu bir ilişki kurulması, öyle ki hiçbir yalıtılmışlık veya garip düşmüşlük tecrübesinin yaşanmaması; DUYGUSAL= duygusal tatmin, rahat, kabul ediş.

Gafil olmak: TASAVVUFÎ-DİNÎ= hakikî gerçeklikten haberdar olmamak, öteki dünyayı değil de, bu dünyayı düşünerek hareket etmek; OTORİTE= otoriteye karşı görevini ihmal etmek; SOSYAL= simgesel eylem ihtiyacından veya fırsatından habersiz olmak; DUYGUSAL= bastırma, yadsıma.

Dâmen-i vasl-i nigâr: KELİME ANLAMI= sevgiliye kavuşmanın eteği (yani, kavuşmanın, buluşmanın sona ererken yakala-

nabilen yönü); TASAVVUFÎ-DİNÎ= Hakk'a yeniden kavuşma fırsatı, Hakk'ın sufî tarafından tecrübeyle erişilebilecek veçhesi; OTORİTE= hükümdarın huzuruna çıkıp kendini tanıtma fırsatı; SOSYAL= simgesel eylem fırsatlarından yararlanma; DUYGUSAL= duygusal olma, duyguya açık olma.

Yorum Üzerine Bir Not

Osmanlı'nın duyguya bakış tarzı ve bu bakışa anlam kazandıran yorum örüntüsü, divan şiiri geleneğinin olumlu bir yaklaşımla değerlendirilmesi için öyle kritik bir önem taşımaktadır ki, söz konusu bakışın ve yorum örüntüsünün başlıca özelliklerini kısaca tekrarlamak yerinde olacaktır. Bu özellikler şu nosyonlar içine sokulmuştur: (a) Duygu hayatı kaçınılmaz, önüne geçilmez ve aman vermez bir nitelik taşır; (b) yetenekli insanlar çok duygusal kişilerdir ve duygusal tabiatlarını dizginlemekte veya yadsımakta âciz kalırlar; (c) duygusal davranış hayatın bir parçasıdır, kabul gören, anlamlı bir rolü vardır; (d) bir kişinin duygu hayatı, aşkın bir dinsel önem taşır.

İlk bakışta, bu özelliklerin hiçbiri, pek de öyle çarpıcı görünmüyor, ama aslında bu özellikler, Batılı veya modern görüşü oluşturan öğelerden o denli farklı bir görüşü temsil ediyor ki, Osmanlı şiir geleneğine dışardan bakan gözlemcilerin tepkilerini değerlendirirken çok dikkatli olmak gerekir. Örneğin, Osmanlı tarihine ilişkin yeni bir eserde, yazar, Osmanlı kültür hayatının doruk noktalarını anlatırken, Bakî'ye ilişkin paragrafa şöyle başlıyor: "Bakî birkaç tane dinî risale yazmıştır..." Dört satır aşağıda ise şöyle diyor: " Zaman zaman tasavvuf terminolojisini kullansa da, gerçekte dinle fazla ilgilenmemiştir."[16] Bakî'nin Osmanlı Devleti'ndeki en yüksek dinî/hukukî makamlarda bulunduğu da göz önüne alınınca, şöyle bir yargıya varılması kaçınılmaz gözüküyor: Bakî'nin ya parçalanmış bir kişiliği vardı, ya da kendisi dininde veya şiirinde içtenlikten son derece uzaktı.

16 Shaw, *History*, cilt I, s. 149.

Haksızlık etmemek için şuna da işaret etmek gerekir: Bu paragrafın yazarı, edebiyat tarihçilerinin ortaya koyduğu bir görüşü aslına sadık biçimde yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyor - hayatın din-dışı ve manevî yönleri arasındaki ayrıma ilişkin sorgulanmamış öncüllere dayalı bir görüş bu. Dışardan bakanlar için kabul edilmesi en güç görünen fikir şudur: Osmanlı için, bir kişinin duygu hayatı, iyi tanımlanmış bir aşkın önem taşır ve çok anlamlı bir biçimde, fanî hayat ile ebedî hayat arasındaki uçurumu kapatır, öyle ki artık gerçek bir uçurum kalmaz. Osmanlı toplumunu gözlemleyen Avrupalılar, genellikle, Osmanlı sosyal davranışlarının çok duyusal ve duygusal unsurları karşısında hem güçlü bir çekim, hem de bir tiksinti hissetmişlerdir. İlgili davranışlar arasında, bezm-i mey, zikir törenleri ve erkeklerin başka erkeklere yönelik tutkulu cinsel/duygusal ilgileri yer alır. Ayrıca, Avrupalı gözlemciler, bu davranışları, insanı tüketen, verimsiz, aşırı, garip ve -geleneksel (zahirî) İslâm'ın ilkeleriyle sınırlı gördükleri- "dinî" hareket tarzına aykırı saymışlardır. Genellikle gözden kaçan nokta şudur: Bu tür davranışları, bütüncül bir toplumsal ve dinî görüş içine yerleştiren önemli yorum örüntüleri vardır; ilgili görüş ayrıca, daha zahirî bir dinî ahlâkı da kapsar.

Osmanlı şiir geleneğinde içkin olan perspektif, (bu dünyadaki) hayat ile âhiret hayatı arasına keskin bir ayırım çizgisi çekmez, çünkü bu dünya hayatı, daimî ve değişmez bir manevî gerçekliğin -üstü örtülü ve bozulmuş da olsa- sadece bir tezahürü sayılır. Öyleyse, bu hayatın nesneleri ve etkinlikleri, metaforik bir ilişkinin araçlarıdır ve ancak kişi bu ilişkiyi idrak etmekten ve metaforun dayandığı asıl gerçeklikle uyum içinde hareket etmekten âciz kaldığı zaman dikkat göstermeye değer şeylerdir. Bundan ötürü, akıl yetisi bu dünyanın nesnelerine ve etkinliklerine bağlıdır, dolayısıyla ilâhî hükümlerin emir ve yasaklarıyla ilgilidir. Oysa, bir başka yeti daha vardır: Duygu yetisi. Kalp, hakikî gerçeklikle, dolayısıyla ilâhî hükümlerin gizli, batınî anlamıyla ilintilidir. Bu persfektifin etkisi altında, gündelik hayatın duygu içeriği -göz ardı edilmek veya bastırılmak yerine- aşkın önem kazanır, hayatın etkinlik-

leri de ancak duygu içerikleri onlara simgesel bir boyut yüklediği ölçüde önemli olur.

Çok gerçek bir anlamda, Osmanlı, ilkin sanılabileceği gibi, zaman zaman "din-dışı" bir duygusallığa düşerek, dine uygun ahlâklı bir hayat sürmez, gerçekte, eşit derecede geçerli iki etik davranış tarzını içine alan bir yorum sahası içinde hareket eder. Bazı bağlamlarda, aşırı duygusal davranış, ayıplanacak bir hareket, hatta günah diye yorumlanabilir, oysa başka bağlamlarda, aynı davranış, takdire ve övgüye lâyık bir hareket diye yorumlanır, dinin zahirî biçimlerine aşırı bağlılık ise kınanıp eleştirilebilir. Şunu da gözden kaçırmamak gerekir: İki örüntü zorunlu olarak birbirini tamamen dışlar nitelikte değildir, ayrıca bir kişiden sürekli olarak birine veya diğerine uygun şekilde davranması, böyle bir seçim yapması beklenmez, şart koşulan şey, bağlamın gereklerine düzenli olarak uyulmasıdır.

Bundan sonraki bölümün odak noktalarından biri de, gazel hakkındaki "içtenlik"le ilgili bir görüşü sarsmaya çalışmak olacaktır: Bu, din ile duygusallığı birleştiren bir şiir "içtenliği"ni ve günlük hayatlarında dinî hukuk görevlileriyken, şiirlerinde gönlünün sesine uyup her şeyi bir tarafa bırakan bir hayatı yücelten şairin "içtenliği"ni mesele eden bir görüştür. Aslında, şiirde görülen tutarsızlık veya samimiyetsizliğin, büyük ölçüde, "din-dışı" hayat ile "dinî" veya manevî hayat arasında ısrarla bir ayrım yapan tarihsel yanılgılara dayanan bir yorum örüntüsünden kaynaklandığını, yoksa şiiri üreten ve besleyen yorum örüntülerinin yapısından gelmediğini gösteren pek çok kanıt vardır.

YEDİNCİ BÖLÜM

Gazelin Ekolojisi

Yukarıdaki bölümlerde, Osmanlı gazelinin geniş dinî, sosyal ve psikolojik bağlamları üzerinde duruldu, ilgili bağlamlar, anlam üreten öğelerden kurulu bir şiir kompleksinin çeşitli cepheleri olarak değerlendirildi. Ancak, gazel, tıpkı Osmanlı-Türk dil topluluğunun geniş kültürel çerçevesi içinde mevcut olduğu gibi, daha özgül olarak da, o topluluğun belirli bir altgrubuna aittir, ayrıca belirli mekânlardaki belirli grup etkinliği tiplerinin parçası olarak görülebilir. Gerçi şiir ekolojisinin bu unsurlarının her biri -grup, etkinlik ve mekân- üzerinde yukarıda ayrı ayrı durulmuştur, ama onların niteliği ve gazelle hayatî ilişkileri daha eksiksiz ve bütünlüklü bir incelemeyi gerektirir. Ayrıca, gazelin, ayrılmaz bir parçası olduğu dar çevreyle etkileşiminin analizi, yukarıda ele alınan çeşitli yorum örüntülerinin özetlenmesi ve birleştirilmesi için bir çıkış noktası sağlayacaktır.

Ekoloji nosyonu, bir şiir türü için kullanılırken, her şeyden önce bir metafor olarak yararlıdır, üstelik, bu bağlamda, hiç de hafife alınmaması gereken, önemli bir bakış açısı kazandıran bir metafordur. Gazel bir organizma değildir; gerçek anlamda edimde bulunmaz, bizzat kendisi bir eylemdir, meydana geldiği çevreyi etkileyen ve o çevreden etkilenen bir eylem. Böylesi

etkiler ve etkilenmeler örüntüsü, gazel ile çevresi arasındaki ilişkiler örüntüsü gazelin ekolojik boyutudur.

Bu noktada, gazel ekolojisi analizinin yapılacağı metodolojik ve kavramsal çerçevelere ilişkin birtakım açıklamalar sunulması gerekiyor. Birincisi, üzerinde yoğunlaşılacak konu, gazelin yakın çevresidir. "Yakın çevre" ile kastettiğim şey, yukarıdaki bölümlerde ele alınan geniş kültürel bağlamdan farklı olarak, gazellerin okunduğunu (inşad edildiğini) ve dinlendiğini varsayabileceğimiz birincil bağlamdır. İkincisi, gazel ile yakın çevresi arasındaki etkileşim örüntüsü, bir oyun tipi olarak nitelenebilir. Şiiri bir oyunun, düzenli olarak oynanan bir oyunun parçası olarak tasvir etmek, şiiri veya şiirle ilgili etkinlikleri önemsizleştirmek ya da bunların ciddi işlevlerden yoksun olduğunu ima etmek demek değildir. Aşağıdaki incelemenin teorik temelini oluşturacak oyun nosyonunun kökleri, Huizinga'nın kültürel analizlerinde yatmaktadır. Huizinga oyun için şöyle der:

> "Sosyal hayat, biyoloji-üstü biçimlerle doludur. Sosyal hayatın değerini artıran oyunlardır bunlar. Toplum, bu oyunlar yoluyla, hayat ve dünya yorumunu dile getirir. Bununla, oyunun kültüre dönüştüğünü söylemek istemiyoruz. Kastettiğimiz şey şu: Kültür, ilk evrelerinde oyun niteliğine sahiptir, oyun şeklinde ve havasında ilerler. Oyun ve kültür ikiz birlikteliğinde, oyun birincildir. Oyun, nesnel olarak tanınabilir, somut şekilde tanımlanabilir bir şeydir, kültür ise, bizim tarihsel yargımızın tikel bir duruma yüklediği terimdir sadece."[1]

Bu görüş açısından, insan davranışının oyun yönü, doğrudan doğruya göreve yönelik olmayan tüm etkinlikleri kapsar. Oyun ne bir zorunluluk, bir yükümlülüktür, ne de olağan, sıradan bir

1 Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Boston: Beacon Press, 1955), s. 46. Kültüre ve kültürel etkinliklere bir oyun biçimi olarak bakma fikrinin, Konrad Lange'nin iki ciltlik *Das Wesen der Kunst* adlı eserine dek uzanan uzun bir tarihi vardır (Berlin: G. Grote, 1901). Aynı temelde daha yeni bir analiz örneği için bkz. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (New York: Ballantine Books, 1972), s. 14-20, 178-193. Formel sosyal etkileşimler için performans modeli, Erving Goffman tarafından *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1959) adlı eserinde geliştirilmiştir.

etkinliktir. İnsan organizmasını idame ettirmeye yönelik esas işler devamlı ve zorunluyken, oyun belirli zaman ve mekân sınırlarıyla tanımlanır ve bir tercih meselesidir. Dolayısıyla, şiire de gönüllü olarak katılınan etkinliklerden bir tanesi diye bakılabilir. Varlığını sürdürme koşullarına sürekli kendini uyarlamak zorunda olan bir toplum ya da toplum kesimi, söz konusu etkinlikler aracılığıyla bu uyarlanışa yüklediği özel anlamı ifade eder.

Bir hayat yorumunu temsil eden veya dışavuran etkinlikler - örneğin, dinsel ritüeller, formel hale gelmiş toplumsal etkileşimler, görsel ve işitsel sanatlar- arasında, gazelin kendine özgü çok boyutlu bir niteliğe sahip olduğu görülecektir. Gazel, hem tasvir edici bir işleve sahiptir, dünyayı resmeder ve dünya üzerine konuşur (dünyayı yorumlar), hem de bir dramatik işleve sahiptir, gerçekliğin çeşitli yönlerini dolaysız biçimde canlandırır. Gazelin dramatik işlevini göz önüne alırken, ister istemez bir tevriye çıkar karşımıza: Gazel oyundur ve bir anlamda bir oyun metnidir. Aslında, gazelin çoğu kez bir oyun hakkındaki bir oyuna benzediğini göreceğiz. Gazel, belirli bir etkinlik için bir "senaryo" işlevi görür; etkinlik, gazelde somutlaşan yönergeleri izleyerek yeniden üretilebileceği ölçüde geçerlidir bu durum. Gazel ayrıca, ilgili etkinlikte önemli bir unsurdur (yani, bir oyun hakkındaki oyunda "senaryo" rolünü yerine getirir). Dahası, tıpkı bir oyun metninin herhangi bir performansı temsil etmemesi gibi, gazel de zorunlu olarak herhangi bir durumu temsil etmeksizin etkinliği temsil eder. Bu, gazele gereksiz derecede karmaşık bir bakış biçimi gibi gözükebilir, ama aşağıdaki inceleme, okurun şu önemli ayrımların farkında olmasını gerektirir: Oyun (yapılanmış ve anlamlı bir etkinlik), bir oyun (yazılı metin) ve belli bir oyun (dramatik bir performans).

Gazel ile yakın çevre arasındaki ilişkiyi incelemek için kullanılacak oyun nosyonu aşağıdaki unsurlardan oluşur: (1) etkinlik: bir performans olarak oyun veya drama; (2) mekân: etkinliğin alanı, yeri veya fiziksel bağlamı; (3) katılanlar: etkinlik içindeki oyuncular ve izleyiciler; (4) kurallar: etkinliğin getirdiği düzenlemeler ve yorumlar. Açık ki, bu unsurlardan birincisi -etkinlik- diğer hepsini içinde barındırıyor, ama yalnızca

çok soyut bir biçimde. Örneğin, "futbol maçı" diye basit bir niteleme, komşuların boş bir arazide oynadığı bir futbol maçı ile stadyumda oynanan bir profesyonel maçın ortak bir dizi karakteristik taşıdığı varsayımını beraberinde getirir. Ancak, oyun daha da özgülleştirilirse (örneğin, Dünya Kupası maçı, okul maçı), o zaman mekân, katılanlar ve kurallar özgül, ayırt edici nitelikler kazanır, oyunun yorumu veya anlamı da öyle.[2]

Oyunun hemen tanınabilen biçimlerinden alınan yukarıdaki örnekler, ilk bakışta Osmanlı gazelinden çok uzak gözükebilir. Ancak, oyunlar ile gazelin yakın çevresi arasında çok belirgin bir yapısal benzerlik bulunduğu ortaya konarak, şiirsel yapının belirli yönlerinin yorumu, genellikle olduğundan çok daha büyük bir açıklık kazanabilir. Aşağıda, Osmanlı gazelinin yakın çevresinin bir analizi sunulmaktadır, bu analiz içinde, şiir, çevre ve yorumun karşılıklı ilişkisi de ele alınacaktır.

Etkinlik

Osmanlı gazeline bağlam oluşturan etkinlik bir meclis veya eğlentidir -bir grubun eğlenmek amacıyla yazılı olmayan belirli kurallara uygun olarak biraraya gelmesi. Bu meclisin karakteristik unsurları elbette şiirden çıkarılabilir. Çavuşoğlu ve Tolasa'nın Necatî ve Ahmet Paşa'nın şiiri üzerine analizlerinde, meclisi anlatan etraflı tasvirler bulunur; bu tasvirlerin hepsi de eğlence toplantılarını bildiren bezm, ayş, sohbet ve meclis başlıkları altında yer alır.[3]

Meclis, yiyip içmek, hoş sohbetler etmek, şarkılar ve şiirler söyleyip dinlemek için toplanır. Meclisin alışıldık öğeleri arasında, meyler, seçme yiyecekler (meze, nukl), sâkî, sevgili, müzisyenler, arkadaşlar, mumlar, baharatlar ve kokular bulunur. Meclis için en iyi mekân, bahar mevsiminde, mehtabın aydınlattığı bir göğün altında, bir bahçedir.

2 Yorumla ilişkili olarak, örneğin bir atletizm yarışması, yarışan bir takım veya sporcuyla kendini özdeşleştiren bir grup tarafından, pekâlâ, o grubun atletik gücüyle ilişkisiz alanlarda üstünlüğünün bir kanıtı olarak yorumlanabilir.

3 Çavuşoğlu, *Necatî Beg*, s. 74-75; Tolasa, *Ahmet Paşa*, s. 110-111.

Bu unsurlar, gelenek boyunca neredeyse her gazelde açık biçimde kendini gösterir. Nedîm'in aşağıdaki beyiti buna bir örnektir:

> Şarâb-ı âteşînin keyfi rûyun şu'lelendirmiş
> Bu hâletle çerâg-ı meclis-i mestân mısın kâfir[4]
> *Ateş gibi şarabın keyfi yanağını alev alev yapmış; bu halle sarhoşlar meclisinin mumu mu oldun, ey kâfir?*

Bu beyitte, şarap, meclis-i mestan (mestler meclisi), sevgili ve çerağ (mum) geçiyor. Ayrıca, mestlerin etrafına üşüştüğü mum imgesi, pervanelerin ışığa üşüştüğü açık havayı ve gece vaktini çağrıştırıyor. Ubeydî'ye (öl.1573) ait bir başka örnek:

> Sâkiyâ çeşm ü lebün yâdına câm-ı mey içen
> Meclisinde meze idindi şeker-bâdâmı[5]
> *Ey sâkî, gözlerini ve dudaklarını hatırlamak için içki kadehinden içen, meclisinde şekerli bademi meze yaptı.*

Bu beyitte, sâkî/sevgili, câm (kadeh), mey (şarap), mey içen, meclis ve meze geçiyor. Ayrıca, dudak/göz ve şeker/badem arasındaki ilişkiye de dikkat etmek gerekir, böylece sevgili şeker dudaklı ve badem gözlü olarak tasvir ediliyor.

Böyle binlerce beyitten genel meclis tablosu çıkartılmıştır. Ancak, meclis veya toplantı yalnızca gazelin bir unsuru değildir. Şiir veya şiirle ilgili temalar üzerinde dururken, şair, genellikle, meclisi kendi söylemi için bir ortam olarak ele alacaktır. Örneğin, Şeyh Galip (öl. 1799), *Hüsn ü Aşk* isimli tasavvufî mesnevinin yazılışına ilişkin arka planı verirken, söze şöyle başlar:

> Bir meclis-i ünse mahrem oldum
> Ol cennet içinde Âdem oldum
> Meclis velî gülşen-i mahabbet
> Bülbülleri yekser ehl-i ülfet
> Her birisi şâir-i suhan-senc

4 Gölpınarlı, *Nedîm Divanı*, s. 267-268 (XXXII/7).

5 Ali Nihad Tarlan, ed.,*Şiir Mecmualarında XVI. ve XVII. Asır Divan şiiri: Ubeydî, Aşkî, Şem'î, İşretî* (İstanbul: Üçler Basımevi, 1948), fas. 2, s. 30 (XXIX/4).

Gencîneler elde cümlesi genc
Sohbetleri şi'r ü fazl u irfân
Ülfetleri nazm u nesr ü iz'ân
Ben mest-i sabûh-ı nükte-dânî
Vakt ise sabâh-ı nev-cüvânî[6]
Özel bir meclise dahil oldum ve o cennet içinde Âdem oldum./Meclis, ama sanki bir sevgi bahçesi, bülbüllerinin hepsi sohbet ehli./ Her birisi sözün değerini bilen şair ve ellerinde şiir hazineleri.../Sohbetleri şiir, fazilet ve irfandır; ülfetleri nazım, nesir, anlayış ve edeb./Ben, nüktedanlık şarabıyla sarhoş idim, zaman gençliğimin sabahı idi.

Bu birkaç beyit, yakın arkadaşların hoş, arifâne sohbetler etmek ve şiirler okumak için biraraya geldiği samimî bir toplantıyı yeniden yaratıyor. Ayrıca, gülşen ve mest olma temalarının metafor olarak nasıl ortaya çıktığına da dikkat etmek gerekir. Osmanlı şiirinin büyük bir bölümünde hem boy gösteren, hem de bir bağlam oluşturma işlevi gören eğlence faaliyeti (meclis), ayrıca faaliyetin yorumunun çok daha sınırlı ve kalıplaşmış olduğu alanlara uzanan, rahatlıkla ayırt edilebilen izler bırakmıştır. Örneğin, Bektaşî törenlerini anlatırken Birge şöyle der:

> "Bu gülbankla formel ayin sona erer. Akşamın geri kalan kısmı -çoğunlukla toplantı geceye sarkar- bir sosyal etkinlik biçiminde geçer, yenilir içilir. İçki formel bir biçimde sunulur, sâkî eksiksizce niyaz ederek, Baba'nın iki dizini öper, baş parmağını kadehin kenarında gezdirerek kadehi sunar, Baba da kadehi benzer bir tarzda alır, sâkî Baba'nın baş parmağını öper, aynı anda Baba da onu öper."[7]

Yukarıda tasvir edilen olayda, meclisin temel unsurlarının çoğu bulunmaktadır: Yiyecek, içecek, sâkî, mâşûk (burada Baba), müzik ve bir ahbaplar grubu. Aslında, Birge'nin "formel tören" ile "sosyal" etkinlik arasında yaptığı ayrım çok kuşku

6 Abdülbaki Gölpınarlı, ed., *Şeyh Galip: Hüsn ü Aşk* (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1968), s. 57.

7 John Kingsley Birge, *The Bektashi Order of Dervishes* (Londra: Luzac, 1937), s. 198-199.

götürür, özellikle meclisin, şiir geleneği içinde yer bulması ve bunun sonucunda belirli yorum örüntüleriyle doğan bağlantıları sayesinde epeyce ritüelleştiği göz önüne alınırsa... Tarikat ritüelinin bu yönü, şöyle bir şeyi temsil eder gözükmektedir: Genel mecliste, tek (tasavvufî-dinî) bir yorum örüntüsü üzerine yoğunlaşılmasıyla gelen yüksek bir formelleşme ve ritüelleşme düzeyi vardır.

Aşağıdaki toplantı örneği ise, tarikat törenine benzer şekilde, yüzeyi bakımından neredeyse tamamen dinsel nitelik taşır, ama burada toplantı etkinliği ile dinsel boyut arasındaki ilişki hiç de formel değildir. Sahne, Ömer Seyfettin'in "Tos" adlı kısa hikâyesinden alınmıştır. Yazar, Mevlit okunması için biraraya gelen bir grup kadını anlatır:

> "Yine bir kandil gecesiydi. Fatma Hanım sofu ahbaplarına Mevlit ziyafeti veriyordu. Yemekler yenmiş, kahveler içilmiş, akşam namazı kılınmıştı. Mor, gündüz gibi parlak, mehtaplı bir yaz gecesiydi. Uzaklardan bülbül sesleri geliyordu. Köşkün alt kattaki geniş sofasına yumuşak şal örneği minderler serilmiş, bahçeye çıkan büyük camekânlı kapının ta karşısında Hafız Saime Molla'nın sedefli ceviz rahlesi kurulmuştu. Davetliler, hizmet eden başörtülü sofu komşu kızlardan maada yirmi yedi hanım idi. Hepsi hacı, hoca, ulema karılarıydı. Hepsinin yemenili başlarında yeşil başörtüleri vardı. Alafrangaya benzer hiçbir şey, hiçbir tuvalet göze çarpmıyordu. Camekânın önüne de beyaz keten örtülü büyücek bir masa konulmuştu. Bu masanın üstünde sürahi sürahi şerbetler, irili ufaklı bardaklar, tabak tabak şekerlemeler, şekerler duruyordu."[8]

Burada da, diğer örneklerde gördüğümüz yiyecek, içecek ve dost toplantısı temalarının yanı sıra mehtaplı gece, bahçe ve bülbül unsurları dikkati çekiyor.

Yeni Türk edebiyatında, meclis temasının bir başka kullanımına, Refik Halit'in (Karay) 1919'da yayınlanmış "Şeftali Bahçeleri" adlı kısa hikâyesinde rastlıyoruz.[9] Hikâye, esas olarak,

8 Ömer Seyfettin, "Tos", *Türk Hikâye Antolojisi*, ed.Yaşar Nabi vd. (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967), s. 46-54.

9 Refik Halit (Karay), "Şeftali Bahçeleri", *Turkish Literary Reader*, ed. Andreas Ti-

Batılılaşmış, reform yanlısı genç bir bürokratın geri kalmış ve çürüyen Osmanlı sistemine karşı yürüttüğü ve kaybettiği mücadeleyi anlatıyor. Bu mücadelenin bizim için ilginç olan tarafı şu: Hikâyede, Osmanlı sisteminin çürümüşlüğünü, geriliğini ve miskin hazcılığını sistemin yandaşlarından çok, eğlenti, içki âlemi temsil ediyor. İçki âlemine böyle ağır bir suç yüklemenin doğru olup olmadığı kuşkusuz sorgulanabilir, ama içki âleminin, Türk okur kitlesi için tüm Osmanlı kültür ve değerlerini simgelemek üzere kullanılabilmesi gayet anlamlıdır.

Yukarıdaki örnekler, toplantının bir etkinlik türü olarak varlığını, Osmanlı toplumunda her yerde mevcut olduğunu ve formelleşmiş ve ritüelleşmiş bir nitelik kazandığını göstermek için öne sürülebilecek kanıtlardan sadece küçük bir seçmedir. Toplantının (meclisin, bezmin) daha ayrıntılı bir tablosu ve yorumu aşağıdaki inceleme içinde ortaya çıkacaktır. Ancak, bu noktada, gazel ile meclis arasındaki ilişki üzerine birkaç şey ilave etmemiz gerekli. Yukarıda belirtildiği üzere, bu ilişki iki boyutludur. Bir yandan, şiir, meclisi tasvir eder ve yorumlar. Gazel, tasvir etmek yoluyla, meclisin bir dizi temel unsurunu belirler -şarap, sevgili, âşıklar, bahçe vb. Ayrıca, bu unsurların şiirsel yorumu (yani bundan önceki bölümlerin konusu), gerçek meclisi, paylaşılan bir hayat yorumunun yapılanmış ve anlamlı bir dışavurumu haline dönüştürmekte hayatî önem taşır -Huizinga'nın kullandığı anlamda kültürel oyun. Öte yandan, bizzat gazelin kendisi, meclisin dramatik oyun durumunun bir öğesidir. Gazelin kendisi eğlencedir, aşk gösterisidir, sohbettir, nüktedir. Şarap, yiyecek, sevgili ve meclise ait diğer bütün unsurlar kadar şiir de meclisin bir parçasıdır. İlk bakışta, bu, önemsiz bir nokta gibi gelebilir, ama gerçekte gazelin meclis bağlamında dramatik işlevini anlamanın, gazelin niteliğini anlayabilmemiz için şart olduğuna inanmamızı gerektiren sağlam gerekçeler vardır.

---

etze, Indiana University Publications, Uralic and Altaic Series, cilt 22 (Bloomington: Indiana University, 1963), s. 9-16. Bu hikâye ayrıca, Niki Gamın tarafından da İngilizce'ye çevrilmiştir: *An Anthology of Modern Turkish Short Stories*, ed. Fahir Iz (Minneapolis ve Chicago: Bibliotheca Islamica, 1978), s. 79-86.

Fiziksel veya psikolojik olayları tasvir eden ve yorumlayan şiirlere zaten alışık olduğumuz görüşü öne sürülebilir. Yani, gazel, meclisi anlatırken ve metafor yoluyla hayatın diğer unsurlarını yorumlamak için meclisi kullanırken ortada bizi yadırgatacak hiçbir şey yoktur. Böylesi durumlarda, anlatılan olay öylesine bir düzen içindedir ve şiir tarafından öylesine düzenlenir ki, ortaya çıkan sonucu, organik bütünlük gösteren ve bağımsız bir kendilik olarak algılarız. Yukarıda verilen şiir örneklerinin her biri -Nedîm'in ve Ubeydî'nin beyitleri, *Hüsn ü Aşk*'tan aktarılan pasaj- kanımca, genelde, organik bütünlük taşıyan şiirsel ifadeler olarak görülürler. Sorun, gazel, dışsal bir dramatik durumun parçası olarak işlev gördüğünde veya o tür bir durumun içinde yer aldığında ortaya çıkar.

Bir şiirin, kendisinin dışındaki olaylarla belirgin ve ayrılmaz bir ilişkisi varsa, o şiiri "konu ağırlıklı şiirler" sınıfına sokarız. Yani, eğer bir şiirde söylenenler ve onların niçin o şekilde söylendikleri, diyelim, Concord Savaşı bilinmeden anlaşılmıyorsa, o zaman ilgili şiir konu ağırlıklıdır. Konu ağırlıklı olma, pratikte, evrensellikle karşıtlık içinde ele alınır. Evrensellikten kasıt, zamanın geçişinden veya herhangi bir olaya (olaylara) ilişkin bilgimizin durumundan etkilenmeden anlamlı olma niteliğidir. Gelgelelim, şurası açık ki, bu bağlamda evrensellik mutlak değil, görelidir ve herhangi bir şiir, ancak belirli zamansal ve sosyokültürel sınırlar içinde "evrensellik" niteliği taşıyabilir.

Dolayısıyla, modern okur için, gazel ile meclis arasında burada mevcut olduğu öne sürülen ilişkiye "konu ağırlıklı" denebilir -yani, gazelin yapısının, organizasyonunun ve anlamının, meclisin niteliği ve yorumu anlaşılmadan hakkıyla değerlendirilemeyecek önemli yönleri bulunmaktadır. Gazel, bize, tematik veya organik birlikten yoksun ve dolayısıyla bir başka şiir türünden daha az anlamlı gözükürken, unuttuğumuz noktalardan biri, gazeli meclisin dramatik durumu içinde değerlendirme gereğidir. Ancak, gazelin, bütünleştirici veya birleştirici bir ilke olarak meclis bağlamına dayandığı varsayımı, bu şiir türünün önemli bir evrensellik taşımadığı anlamına gelmez. Bu bölümde işaret edileceği üzere, meclis Os-

manlı toplumu için çok uzun bir dönem boyunca bir evrenseldi; Osmanlı ve Osmanlı kültürü için, şiir ile meclis arasındaki ilişki, konu ağırlıklı değil, tersine birincil, bütünleyici ve evrensel bir ilişkiydi.

Mekân

Bahçe

Meclisi oluşturan unsurların analizine başlamak için iyi bir nokta, meclisin tipik mekânı olan bahçedir (gülşen, bağ, gülistan vb.). Daha önce gördüğümüz üzere, bahçenin kendisi gazellerin vazgeçilmez ve anlamlı bir unsurudur. Bahçenin yapısının ve ana unsurlarının (gül, çiçekler, bülbül, tuti, servi, çınar, akarsu, çimen vb.), şiirin ortak yorum örüntüleriyle hayli standart bir dizi metaforik çağrışımı vardır.

Yakındoğu kültüründe, ta yazılı tarihin başından beri, bahçe önemli bir unsur olmuştur -Babil'in asına bahçelerinden 18. yüzyıl İstanbul lâle bahçelerine dek bu böyle olagelmiştir. Bahçenin genel niteliği, gelişimi ve Yakındoğu edebiyat, sanat ve mimarisinde temsili, bilimsel eserlerde yeterince incelenmiştir.[10] Bu nedenle, bahçenin tarihini ve tasvirini çok kısaca geçip, bahçenin ne anlam taşıdığının veya daha özgül bir düzeyde Osmanlı gazeliyle ilişkili olarak bahçenin ne anlam taşıdığının yorumu üzerinde duracağız.

Mikrokozmos Olarak Bahçe

Formel İslâmî bahçenin en eski prototipinin, Mezopotamya kültüründe derin kökleri bulunan hükümdar bahçeleri olduğu anlaşılıyor. Bir hükümdarın sahip olduğu "mülk"ün dört bir yanından bitki ve hayvanları bir bahçede toplama âdeti, iktidar ve kontrol sembolleri yerleştirmeye yönelik bir girişim

10 Örneğin bkz., E. Macdougall ve R. Ettinhausen, ed., *The Islamic Garden*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, cilt 4 (Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1976).

olarak yorumlanır.[11] Bahçe, içindeki öğelerin toplandığı ülkenin bir mikrokozmosu haline gelmişti, ayrıca bahçe düzenleme, çit çekme ve bitki/hayvan yetiştirme işleri, hükümdarın topraklarına gösterdiği özeni simgelemeye başlamıştı. Hükümdar ile uyrukları arasındaki ilişkiyi idealize eden bu ortam, dinsel mitlerin bahçe sembolizmine de açıkça yansımıştır. Örneğin, İncil'deki cennet bahçesi, hükümdar bahçesinin bütün unsurlarını taşır: Cennet bahçesi, sınırları çevrilmiş bir mekândır (içinde yaşayanlar oradan kovulabilmektedir), iyi ve gerekli olan her şey orada mevcuttur ve bu bahçe, Asıl Hükümdar'ın düzenlemesine ve kurallarına dayanmaktadır. Aynı şey, Müslümanlara göre, hakikî müminleri bekleyen cennet bahçeleri için de söylenebilir.[12]

Hem hükümdar bahçesinin, hem de onun dengi efsanevî bahçelerin dikkate değer bir özelliği de seçicilik nosyonudur. Bahçe içinde, güzellik, düzen ve yararlılık hiçbir rekâbetle karşılaşmadan hüküm sürer; oysa dışarıda, güzellik ile çirkinlik yan yana durur, düzen, görünürdeki kargaşanın altında gizlenmiştir, çoğu zaman yararlı ile zararlıyı birbirinden ayırt etmek güçtür. Bahçenin seçicilik veya dışlayıcılıkla özdeşleştirilmesi, İslâm kültüründe, herhangi bir seçme/seçkin grubu simgelemek için bahçeyi kullanma şeklindeki yaygın âdetle yansıtılmıştır. Buna en aşikâr örnekler, biyografi, anekdot ve tarihsel olay derlemesi niteliğindeki birçok eserin taşıdığı başlıklardır: Gülşen-i... veya Gülzâr-ı...[13]

Bir tür olarak bahçenin kozmik uzantıları ve özsel yorumu,

---

11 J. B. Pritchard, *The Ancient Near East: Supplementary Texts and Pictures* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969), s. 122-124.

12 Bkz. Annemarie Schimmel, "The Celestial Garden in Islam" s. 13-39 ve William Hanaway, Jr., "Paradise on Earth: The Terrestrial Garden in Persian Literature", s. 43-69, *Islamic Garden*, ed. Macdougall ve Ettinghausen içinde. Fars şiirindeki bahçe ve bahçenin sembolizmi hakkında mükemmel bir çalışma ve bahçe üzerine eserlere çok sayıda referans şu kaynakta bulunabilir: Julie Scott Meisami, "The World's Pleasance: Hâfiz's Allegorical Gardens", *Comparative Criticism* 5 (1983), s. 153-185.

13 Örneğin, *Gülşen-i Şu'ara* (Şairler Gülşeni = şairlerin biyografileri), *Hada'iku'l-hakaik* (Hakikatlerin Bahçeleri= biyografi), *Hadikatü'l-cevami'* (Camiler Bahçesi = mimarî), *Hadikatü'l-vüzera* (Vezirler Bahçesi = vezirlerin biyografileri).

buradaki incelemenin amaçlarına uygun olarak, basit bir iç ve dış mekân teorisiyle sistematize edilebilir. En kapsayıcı olandan en dar olana doğru, varoluşu üç bölüme ayırabiliriz: Evrensel, dünyevî ve kişisel. Bunların her birinin iç ve dış yönü vardır. Evrensel olana bakıldığında, iç mekân, misal olanla, hakikî gerçeklik ve ilâhî düzenle temsil edilir; dış mekân ise, bu dünyayla temsil edilir -misal olanın insan idrakinin sınırlamalarıyla bozulmuş ve yanlış yorumlanmaya açık bir yansımasıyla. Bu kutuplaşma, felsefede, bu dünya ile *âlem-i temsil* (misaller veya analoglar dünyası) arasındaki ilişkiyle yansıtılır. Ayrıca, bizzat âlem kelimesinin mekânla ilgili bir metafor olduğuna dikkat etmek gerekir, bu metafor misal olanları sınırlayıp çevreliyor ve dış mekânı, yani fenomenler evrenini ondan ayırıyor. Tasavvufî-dinî mitolojide ve şiirde, âlem-i temsil cennet bahçeleriyle simgelenir, böylece felsefenin, tasavvufun ve zahirî dinin kavramsallaştırmaları birbirlerine bağlanır. Bir örnek olarak Nedîm'in şu beyitine bakalım:

> Aşiyân-sâz olmak ister mürg-ı dil bir bâğa kim
> Sâhasında nahl-i tûbâ sebze-i nev-restedir[14]
> *Gönül kuşu içinde tûbâ fidanının yeni yetişmekte olduğu bir bahçeye yuva yapmak ister.*

Tûba cennetteki bir ağaçtır, dolayısıyla gönlün yuva kurmak istediği bahçe de ebedî bahçedir. Hakk'a yeniden kavuşmayı arzulayanın akıl değil, gönül veya duygu yetisi olduğuna dikkat etmek gerekir, ayrıca cennetteki mekânın da, sınırlanıp çevrelenmiş, tehlikeden uzak ve güvenlik içinde olmayı simgeleyen bir kuş yuvası olması dikkat çeker.

Fenomenler dünyası da, kendi iç ve dış mekânlarına sahiptir, bunları geleneksel *dârülislâm* (İslâm evi) ve *dârülharb* (harp evi) terimleri temsil eder. Burada da mekân terminolojisi (dâr) kendini gösterir. İslâm'ın ilâhî prensipleriyle idare edilen bir barış sahası ile çatışmanın karakterize ettiği bir dış mekân arasında bir karşıtlık kurulmaktadır. Bu dış mekân bazı İslâmî prensipleri yansıtabilir, ama karışıklık ve hatalara müsait bir

14 Gölpınarlı, *Nedîm Divanı*, s. 272 (XL/3).

bağlam içinde. Benzer şekilde, İslâm idaresinin veya daha kesin bir deyişle Osmanlı idaresinin de kendi iç mekânı vardır: İdarî-entelektüel merkez, İstanbul. Burası, iktidar ve otorite kaynağına yakın mekândır, İstanbul'la kıyaslandığında, imparatorluğun taşra kesimleri zevk ve eğlenceden, fırsatlardan yoksun yerlerdir. İşretî'ye (öl.1566) ait aşağıdaki beyit bahçe ile dünyevî düzen arasındaki ilişkinin birçok yönünü yansıtıyor:

> Saltanat bâğında bir serv-i sehî-reftârsın
> Cilve-gâhun gül gibi sahn-ı gülistândır henüz[15]
> *Saltanat bahçesinde selvi gibi düzgün yürüyüşlü güzelsin. Salındığın yer gül gibi, gül bahçesidir.*

Saltanat kelimesi, sultan kelimesiyle aynı kökten gelmektedir, hem "otorite, ihtişam" anlamında, hem de "hükümdarlık, sultanlık" anlamında düşünülebilir. Saltanat bağı, hem yukarıda bahsedilen seçicilik nosyonunu ima etmektedir (yani, hükümdarlardan oluşan seçkin grup içinde en çekici olan sensin), hem de iç mekân nosyonunu akla getirmektedir (bu kişinin hükümdarlık bahçesi hakikî, ilâhî düzeni temsil ettiği için). Ayrıca, bu beyit ile önceki beyit arasındaki paralellik de dikkat çekicidir. Gönül, tıpkı cennet bahçesini aradığı, arzuladığı gibi, dünyevî otoritenin bahçesindeki merkezî şahsa da meyletmektedir.

Bireysel, kişisel düzeyde ise, bir kişinin hayatının bir kamu (dış) yönü, bir de mahrem (iç) yönü bulunduğu söylenebilir. Bunlara denk düşen psikolojik karşıtlıklar da vardır: Bir dışsal rasyonel-zihinsel yan ve bir içsel-duygusal taraf. Bahçe, özel hayatın hem bir gerçekliği, hem de bir simgesidir. Bernard Lewis, Lutfî Paşa'nın *Asafnâme*'sinden bir bölüm aktarır; bu bölümde Paşa, kamu hayatından çekilmesinin gerekçelerini anlatmaktadır:

"Devlet-i dünyâ-yı fânî seriü'l-zevâl ve kesîrü'l-irtihaldir. Âkil-i gayr-i gafil istirahati güşe-i feragat ve seyr-i bağ ü rağcla bulmak yeğdir."[16] (*Fanî dünyanın mutluluğu geçicidir. Gafil ol-*

15 Tarlan, *Şiir Mecmualarında Divan Şiiri: İşretî*, fas.2, s. 83 (III/ 4).

16 Lewis, *Istanbul*, s. 88-89.

mayan akıllı kişi için, istirahati, yalnızlık köşesinde, bağ ve bahçe seyrinde bulmak yeğdir.) Buradaki bahçe, geçici işlerin ve endişelerin hüküm sürdüğü hayat karşısında ölümün olmadığı, ebedî dünyayı temsil ediyor. Aynı şekilde, insan ruhunun duygu yönü (insanın gönlü), daha yüksek bir gerçeklik düzeyiyle doğrudan bağı bulunan bir bahçedir. Rahmî'nin (öl. 1567) şu beyti buna bir örnektir:

> Dâğlar güller elifler oldu yer yer servler
> Seyr-i bâğı neyleyim sînem gülistândır bana[17]
> *Vücudumdaki dağlama ile açılan yaralar gül, elife benzeyen kesikler de selviler oldu; niye bahçede gezineyim ki, sinem bana gülbahçesi oldu.*

Bu beyitte, duygusal yoğunluğun dışsal göstergeleri, "he" harfine benzeyen dağlar ve sinede "elif" harfine benzeyen yaralar -birlikte *âh* kelimesini oluştururlar- bahçenin unsurlarıyla (*gül* ile *serv*) ile özdeşleştirilirler. Dolayısıyla, duygusal yetilerin mekânı olan sine, bahçeye benzetilir. Kalbî idrak, bütün iç mekânlarda içkin olan hakikatin idrakine bağlanır. İnsan ruhunun iç mekânından başlayan bir iç mekânlar zinciri yaratılır, özel bahçeden, dünyevî otoritenin bahçesine, İslâm bahçesine, cennet bahçelerine ve nihaî gerçekliğe doğru ilerleyen bir bahçeler zinciri doğar. Bu, hiç değilse kısmen, Osmanlı şiirinin bahçe tasavvuruna işlemiş kozmik bakıştır.

Ne yazık ki, Osmanlı şiirinden (veya Urdu ya da Fars şiirinden) bahsederken, karşımıza daima şu soru çıkar: Bu şiirin, dilsel çerçevesinden başka ayırt edici özellikleri nelerdir? "İslâm toplumu" nosyonuna hapsolmuş bir uzmanlık geleneği, sorunu daha da karmaşıklaştırır. Bu nosyon, ortak toplumsal yapıların ve simgelerin farklı ve çeşitli yorumları arasındaki ayrımları silme, belirsizleştirme işlevi görmüştür.[18] Bu nokta, şu açıdan daha da önem kazanmaktadır: Gerçi yukarıda anlatılan iç ve dış mekânlar hiyerarşisi, birçok bakımdan, Yakın-

17 Tarlan, *Şiir Mecmualarında Divan Şiiri: Rahmî*, fas. 1, s. 28 (11/ 2).

18 İslâm toplumunu monolitik bir yapı olarak görmenin kimi tehlikeleri üzerine bkz. Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978).

doğu'nun bütün İslâm kültürleri de ortaktır, ama Osmanlı örneği ve Osmanlı gazel şiirinin niteliği, bu kozmik düzen görüşüne ilişkin Osmanlı'nın kendine özgü bir tutumu bulunduğunu güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.

Örneğin, şu apaçık olguları göz önüne alalım: Osmanlı İmparatorluğu, ömrü boyunca, esas itibarıyla aynı genel idarî yapıyı koruyarak aynı hanedan tarafından yönetilmiştir ve imparatorluğun entelektüel ve idarî merkezi, 20. yüzyıla kadar yabancı kuvvetlerin saldırısına veya işgaline uğramamıştır. Kuşkusuz, bu bakış açısıyla, siyasî kargaşaları, idarî gelişme ve değişimi göz ardı ediyoruz, ayrıca askerî başarısızlıkları ve topyekün bir yenilginin yüksek bir ihtimal değilse de, mümkün olduğu dönemleri dikkate alınıyoruz. Yine de, bütün bunlar şu noktanın doğruluğunu değiştirmiyor: Politik ve sosyal açıdan, ayrıca sahip olunan topraklar açısından istikrarı gösteren simgeler (örneğin, İstanbul, padişah) çok uzun bir dönem boyunca ani değişikliklere maruz kalmadan varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Bu simgesel güvenlik ve istikrar, şiirsel imgeleme de güçlü bir biçimde yansımıştır. Osmanlı şiirindeki bahçe, bütün hiyerarşi düzeyleri için eşit ölçüde geçerli iç mekân simgesi haline gelmiştir. Fars gazelleri, büyük bir çoğunlukla, özel, kişisel bahçeyi ve onun âhiretteki benzerini yansıtır ve aralarına müthiş bir uçurum koyarken, Osmanlı şiiri, bütün iç mekânlarda bahçeleri andıran bir güvenliği ve düzeni yansıtır. İmparatorluğun toprakları, en büyük idarî merkez ve saray, bahçe analojisinin, ayrıca evin ve iç benliğin emniyetinin izlerini taşır. İç mekân dışına her çıkış belli bir rahatsızlık doğurabilir, ama her düzeyde, dış mekânlara göre yüksek bir güvenlik derecesi sağlayan başka bir iç mekân vardır. Dolayısıyla, evde olmak, dışarda olmaktan daha iyidir; padişahın hizmetinde olmak, hizmetinde olmamaktan daha iyidir; İstanbul'da elde edilen bir mevki, başka yerlerdeki mevkiden iyidir; Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşamak, dışında yaşamaktan iyidir. Şiirde, sultana doğrudan göndermelerin sayısı ve niteliği, Osmanlı'nın idealinin tutarlılığını, değişmezliğini gösteren bir işaret sayılabilir. Yukarıda belirtildiği üzere, şiirde âşık kişiliğinin üstlendiği kul statüsü gerçek bir durumu

yansıtır: Bir kişi, bu dünyada ulaşılabilecek güvenlik düzeyinin nihaî noktası olan hükümdarın mekânını benimsemek için, kendi kişisel mekânına tasarruf etme hakkını gönüllü olarak bırakır. Kamusal iç mekânın bir yönü (hükümdara hizmet), özel mekâna eşit bir emniyet havası kazanır.[19]

Fars şiirsel imgeleminde, genelde durumun böyle olmadığı anlaşılıyor. İlahî düzenin bir yansıması olarak gerçek bir dünya düzeni fikri, kuşkusuz, Fars gazellerinin, belirgin bir unsuru değildir. Bunun somut bir göstergesi de şudur: Fars şiirinde, sevgili olarak hükümdara doğrudan göndermelere son derece seyrek rastlanır.[20] Ancak, bu inceleme, Osmanlı şiiri ile Fars şiiri arasında bir karşılaştırma yapma amacı taşımaz (bu arada, böyle bir çalışmaya şiddetle ihtiyaç duyulmaktadır!), yalnızca şu noktaya işaret etmek istiyorum: İslâm dünyasında, benzerlikler çok yanıltıcı olabilir. Osmanlı bahçesi ile İran bahçesi, yüzeyde birbirine çok benzemektedir -her ikisi de benzer bir mikrokozmik niteliğe sahiptir- ama bahçeyle yorum getirilen koşullar ve bahçenin kendisine ilişkin yorum hayli değişik olabilir (kanımca, zaten öyledir).

Sığınak Olarak Bahçe

Osmanlı gazelinde idealize edilen bahçenin, ilâhî gerçekliğin bir dizi kozmik yansımasının simgesi olarak görülmesinin yanı sıra, kısmen gerçek bahçenin karşıladığı bir kişisel, duygusal ihtiyaçlar bütününü de simgelediğini unutmamak gerekir.

---

19 Şu nokta da ilgi çekicidir: Osmanlılar, yönetimin teorik rolünü anlatan "daire-i adliye" fikrini benimsemişlerdir. Bu "daire"nin altıncı ilkesi şöyledir: "Cihan bir bağdır, duvarı Devlettir." Bu ilke, devletin, güvenlikli, emin ve düzenli bir iç mekân sağlayan bir kurum olduğuna işaret eder. Bkz. Norman Itzkowitz, *Ottoman Empire and Islamic Tradition* (New York: Alfred A. Knopf, 1972), s. 88.

20 Mary Catherine Bateson, *Daedalus* (Yaz 1979), s. 125-134'te yayınlanan "'This Figure of Tinsel": A Study of Themes of Hypocrisy and Pessimism in Iranian Culture" adlı yazısında, günümüz İranı'nda "iç" ve "dış" hayatın algılanışını inceler. Osmanlı divan şiirinde içkin olan algılayış ile paralellikler çok çarpıcıdır, ama İranlıların "dış" hayata ilişkin derin ve köklü kuşkuları ile Osmanlıların "dış" hayatı görece kabul edişleri arasındaki karşıtlık da aynı derecede çarpıcıdır.

Güvenli bir iç mekânın simgesi olarak bahçe kavramı, bir duygusal sığınak olarak bahçe kavramıyla yakından ilintilidir. Örneğin, 17. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'u ziyaret eden Avrupalı bir seyyahın aşağıdaki tasvirine bir göz atalım:

> "Bir Türk, bir yaz günü güzel bir bahçede olmaktan aldığı hazzı, başka hiçbir yerde duyamaz, böylesine rahat edip keyiflendiği bir yer daha yoktur: Bahçeye gelir gelmez (ister kendi bahçesi olsun, ister keyfince hareket edebileceği bir başka bahçe),kaftanını çıkarıp bir kenara serer, sonra sarığını çıkarır, ardından kollarını güzelce bir sıvar, yakasının düğmelerini çözüp, rüzgâr varsa, bağrını rüzgâra gerer, yoksa yelpazesini sallar yahut uşağına sallatır. Yine, su kenarına yakın bir yamaçta dikilir, taze havayı ciğerlerine doldurur, kollarını suyun üzerine doğru açıp kaldırır... Mevsime ve tatlı havaya tatlı sözler söyler, ona "canım, güzelim" diye hitap eder, az sonra belirgin bir memnuniyet hareketi yapar; bahçeye (bu hoş zevk anında) Cennet'ten başka bir isim verilmez, bahçedeki çiçeklerle kucağını doldurur, sarığını süsler, güzel görünüşlerine başını sallayarak cevap verir ve bazen güzel bir çiçek karşısında şarkı söylemeye başlar, belki çiçeğin ismiyle sevgilisine seslenir, sanki o anda sevgilisi oradaymış gibi büyük bir neşe bildiren sözler ağzından dökülür."[21]

Osmanlı Türkiyesi'nde bahçede nasıl hareket edildiğine ilişkin bir Avrupalı'nın burada sunduğu tablo, gazellerden öğrendiklerimizle büyük bir uyum içindedir. Burada, duygusal bir boşalma anlatılıyor, kamusal hareket tarzından çok farklı bir davranıştır bu (kamunun içinde giyilen giysi bile çıkartılıp bir tarafa konuyor) ve bu davranışı, çok açık ki, şiirin anlattıkları şekillendirmiştir. Böyle bir hareket tarzı, belli ki, bir Avrupalı için Türk'ün tuhaf âdetlerinden biri, bir Türk içinse çok doğal bir davranıştır. Bahçe, her iki kültürde de bulunur, ama bahçenin anlamı, bahçenin getirdiği kurallar çok farklıdır. Türk için, bahçe, bir tür sığınaktır; orada, şiirle büyük ölçüde ritüelleşen duygusal hareketlere izin verilir, hatta bunlar beklenir.

21 David Talbot Rice, *Constantinople from Byzantium to Istanbul* (New York: Stein and Day, 1965), s. 195.

Seyyahın tasvirinde geçen önemli şiir temalarını da gözden kaçırmamak gerekir: şiirde, genellikle âşığa sevgiliden haber getiren rüzgâr (2. bölümde incelenen gazelin 2.b mısrasında olduğu gibi, bkz. Tablo 4,5.F), cennet bahçelerine gönderme, çiçekler ve sevgili. Bahçede, gazelin dünyası gerçektir ve duygusal/duyusal algılama ve etkileşim tarzı uygun tarzdır -bunlar, bahçeyi, dış mekândan farklı kılan ve bütün varlığı özsel bir birlik içinde bütünleştiren kalbî hakikatin idraki için özel bir yer haline getiren özelliklerdir. Bahçenin, hem mikrokozmos yönüyle, hem de duygusal sığınak yönüyle, Osmanlı hayatının birçok alanında yansımaları bulunduğu görülebilir. Örneğin, Osmanlı köşküyle bahçe, iç mekânlara girmiş, havanın durumundan bağımsız kılınmıştır. Köşk, genellikle, büyük pencerelerle bir manzaraya açılır, ayrıca içine bahçe motifleri bulunan halılar, ağaç veya çiçek desenleri taşıyan başka eşyalar döşenmiştir. Köşk, açıkça, eğlence ve manevî bir canlanma sağlayacak bir yapı, bir sığınak olduğu ölçüde, bahçenin çok dolaysız bir temsili olabilir, ama kesinlikle tek temsili değildir. Üst tabaka evlerinin dekoru da -halılar, seramik, metal ve ahşap eşyadaima bahçeyi hatırlatır.[22] Konukları bahçeyi hatırlatan bir atmosferde ağırlamak, onlara dış dünyanın sıkıntılarından uzak bir sığınak, insan doğasının özel, duygusal tarafının ortaya çıkmasına fırsat verilen güvenli bir yer sunmak anlamına gelir.

Bahçenin Osmanlı cami mimarisiyle ilişkisinden de bahsetmek yerinde olacaktır. Büyük bir caminin yanında, çoğunlukla, bir ya da daha çok avlu bulunur, ayrıca caminin içi de, bahçe sembolizmiyle birçok açık bağlantıya sahiptir. Osmanlı caminin içi, üzerindeki büyük kubbeyle birlikte açık bir mikrokozmik nitelik taşır: Kubbeyi bezeyen yıldız şekilli desenler, kubbenin gökkubbeye benzerliğini vurgular. Ayrıca, yerde, dünya ve âhiret bahçelerinin ağaç ve çiçekleriyle bezenmiş halılar serili-

22 Oturma mekânları ve köşk örnekleri için bkz. U. Vogt-Göknil, *Living Architecture: Ottoman* (New York: Grosset and Dunlap, 1966), s. 156-164. Türk halılarının, seramik, metal işleme ve ahşap oyma eserlerinin tasvirleri ve örnekleri O. Aslanapa, *Türkish Art and Architecture*'da (Londra: Faber and Faber, 1971) bulunabilir. Her iki eserde de cami içlerinin fotoğrafları yer alır.

dir, etrafı bahçe motifli çiniler ve nakışlı camlarla çevrilidir. Bu, Müslüman cemaatin iç mekânıdır, inananların toplanıdığı yerdir, manevî hayat burada devam eder ve Hakikî Sevgili'ye duyulan aşk ve O'nun emirlerine boyun eğiş burada kendini gösterir.

Bahçe, Osmanlı şiirinin önemli bir malzemesi olduğu gibi Osmanlı hayatının da bir parçasıdır. Yukarıdaki örneklerde ve başka yerlerde gördüğümüz şiirsel bahçenin yankıları, kuşkusuz, anlamlarının çoğunu şiire borçludur. Ama, şu da aynı ölçüde kuşku götürmez bir gerçektir: Şiir, seslendiği kitlenin hayatıyla dolaysız ilgisi bulunan bir anlamı dile getirebiliyordu, çünkü şiir öğelerinin -bahçe gibi- gerçek hayattaki karşılığı olan nesneler, geniş bir hayat etkinlikleri yelpazesi için geçerli bir bağlamın parçasını oluşturuyordu.

Katılanlar

Sığınak olarak bahçe fikri beraberinde şu anlayışı da getirir: Bahçe, belli bir grup için sığınaktır. İç mekânların kozmik zincirindeki her halkada, o mekâna ait belirli bir ahali bulunur: Cennette hakikî müminler vardır; İslâm dünyasında Müslümanlar bulunur; Osmanlı İmparatorluğu'nda Osmanlı uyrukları yaşar; saray ve onun askerî/idarî uzantıları yönetici elitin mekânıdır; cami ise yerel Müslüman cemaatin mekânıdır vb. Bütün bu ilişkilerin şiirdeki karşılığı olan meclis sınırları içinde, mekân bahçedir, grup ise biraraya gelen bir yakın arkadaşlar topluluğudur. Gelgelelim, "yakın arkadaşlar" terimi, Osmanlıca dostân veya yârân sözcüklerini hiç karşılamıyor, dolayısıyla daha ayrıntılı bir tanıma ihtiyaç var.

Şiirsel bağlamda, dostân ve yârân dışında ilgili başka terimler de bulunur: Ehl-i dil, erbâb-ı dil (gönül erbabı), ehl-i bâtın (bâtınî yoruma erişmiş kimseler) eshab-ı keml/kemâl (olgunluğa ermiş kimseler). Bunlar, tasavvufî-dinî alandan gelen terimlerdir ve "dostlar"ı nitelerler. Yukarıdaki terimlerin, bu kullanımda şu anlamı taşıdığı söylenebilir: Kalbî (tasavvufî) yorumun ve meclisin kurallarını kabul eden kimseler. Kurallar aşağıda ayrıntılı biçimde ele alınacaktır, bu noktada şunu söy-

lememiz yeterli: Dostân veya yârân, bahçe/meclis ortamı içinde, gazelde tanımlanan ve idealize edilen sufînin/dervişin kişiliğini, hal ve tavrını benimseyen kimselerdir.

Osmanlı toplumuna çok geniş bir tarihsel açıdan bakarsak, yapıları bakımından, grup oluşumunun ve davranışın, meclis örüntüsüne yakından benzeyen bir dizi etkinliğine işaret etmek mümkündür. Örneğin, Anadolu Ahi teşkilâtlarının, esnaf birliklerinin ve zanaatkâr loncalarının, pek çok yönden, meclis örüntüsünü sergiledikleri anlaşılıyor. Ortak çıkar ve ihtiyaçları bulunan ve çoğu zaman tasavvufî bir renk taşıyan dinî bir grup kimliğinin benimsenmesi yoluyla değerlerini ritüelleştiren bir bireyler grubuna veya birliğine rastlıyoruz. Bir başka örnek ise yeniçerilerdir. Yeniçerilerin Bektaşî tarikatiyle köklü bir bağlantısı vardı. 1591 yılında, Yeniçeri Ocağı'na bir Baba'nın atanması ve bir Yeniçeri Odası'na Bektaşî dervişlerinin yerleştirilmesiyle bu bağlantı resmen tanındı.[23] Bu ilişkinin sonucu olarak, bu gruplardan herhangi birine mensup olmak, özel ritüellerden geçmek ve grubun kabul ettiği dinî veya tasavvufî-dinî yorumu öğrenmek (sırlara vâkıf olmak) anlamına geliyordu. Bu da, ortak ilgi alanlarını (örneğin, bir meslek dalını, bir zanaatı vb.) tutarlı bir kozmik, ahlâkî ve manevî bağlam içinde yorumlayan bir çerçeve sağlıyordu.

Osmanlı toplumunun pek çok üyesinin, bir zanaat veya meslek dalıyla ilgisi olmayan gönüllü bir etkinlik olarak tarikat törenlerine katıldığını da hesaba katarsak, bu toplumun (daha doğru bir ifadeyle, toplumun erkeklerinin) geniş bir kesiminin bu tip bir grupla şöyle ya da böyle bir bağlantısı bulunduğunu kabul etmemiz gerekir. Ancak, çoğunlukla iç ile dış arasında, özel etkinlikler ile kamu etkinlikleri arasında bir

23 Gibb ve Bowen, *Islamic Society* cilt I, kısım 1, s. 63-66, 281-294, cilt II, kısım 1, s. 182-193. Ayrıca bkz: Gabriel Baer, "The Administrative, Economic and Social Functions of Turkish Guilds", *International Journal of Middle East Studies* 1 (1970), s. 28-50. Baer, tarikatler ile loncalar arasında formel bir ilişki bulunduğunu gösterdiği kabul edilen kanıtlara kuşkuyla yaklaşır. Ne var ki, tezini, Mısır'daki duruma ilişkin analizine dayandırır, orada, tarikat etkinliklerine, farklı bir bağlamda loncaları oluşturan kişilerin katıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'yle ilgili hiçbir veri sunulmaz.

ayrım yapıldığını da belirtmek gerekir. Tekkelerde yaşayan ve ömürlerini dine adayan dervişlerin sayısı nispeten azdı; çoğu grup üyesi için, tarikat töreni ve/veya diğer teşkilâtların dinî faaliyetlerine katılma, geniş Müslüman cemaatinin mensubu olmakla ve olağan İslâmî vazifeleri samimî şekilde ifa etmekle ters düşmeyen, sınırlı, mahrem bir etkinlikti.

Tüm Osmanlı toplumuna yayılmış ve etkinliklerini dinî örüntüler temelinde yorumlayan özel, mahrem grupların oluşturduğu geleneği göz önüne alınca, şiir meclisine ait grup, elit davranış tarzına özgü bir tuhaflık olarak değil, daha çok geniş bir toplumsal davranışlar dizisinin bir yansıması olarak görülür. Öyleyse, gazellerin okunduğu meclis çevresini benzer etkinliklerden ayıran şey, önemli bir yapısal özellik değil, meclise katılanların eğitim düzeyleri ve kültürel birikimleridir. Hatta şiirin rolü bile zorunlu olarak ayırt edici bir unsur sayılamaz, çünkü tarikat törenlerinde çoğu zaman şiir de yer alır, dolayısıyla yukarıda bahsi geçen grup etkinliklerinin bazılarının veya birçoğunun, şiire yer ayırdığını söylemek mümkündür.

Gazel üreten ve olağan etkinlikleri içinde bir unsur olarak gazele yer veren gruba mensup olmanın koşulu, klasik şiir geleneğine ilgi duymak ve bu şiirleri anlayacak donanıma sahip olmaktır. Bu donanıma sahip olmak, hem dile (Türkçe, Farsça ve Arapça'ya) hâkim olmak, hem de İslâm toplumunun ve onun Osmanlı tezahürünün edebî, kültürel ve dinî geleneklerine iyice âşinâ olmak anlamına geliyordu. Dolayısıyla grup, bir anlamda, kapalı değildir; potansiyel olarak padişahtan kula herkes grup üyesi olabilir. Gelgelelim, gerçekte, grup üyelerinin çoğunluğu, anlaşılır bir biçimde, yüksek eğitim olanaklarına en çok sahip olan sınıflardan geliyordu -din/eğitim kurumlarındaki, kalemiye/bürokrasideki ve saray hizmetindeki kişiler.[24] Yine de, şiir bağlamının entelektüel demokrasisine,

24 Tezkirelerin çoğu, mümkün olduğu ölçüde, şairlerin eğitimini ve mesleğini bildirdikleri için, şairlerin kimlikleri üzerine istatistikî veri toplamak güç olmayacaktır. şairlerin, genelde, seslendikleri birincil kitle ile aynı sınıflardan geldiklerini, aynı arka plana sahip olduklarını kabul edersek, bu tür veriler, o kitlenin nitelikleri hakkında da bir fikir verecektir, ama seslenilen, ulaşılabilen daha geniş kitlenin kimlerden oluştuğunu, özelliklerini kesinlikle ortaya koy-

yeniçeri olan Yahya Bey ve geçimini kazanmak için remilcilikten öte bir iş yapmayan Zatî gibi şairlerin edindikleri yer tanıklık etmektedir.

Yârân grubunun yanı sıra, şiir meclisinin dramatik durumu, bahsedilmesi gereken başka aktörleri de barındırır. Böylesi bir katılımcılar sınıfını, esas itibarıyla eğlendirme işlevi gören kimseler oluşturur -müzisyenler, rakkaslar ve zaman zaman da meddahlar. Bu karakterler, meclisin iç mekânına aittir, ama grup etkileşiminin dışında oldukları anlaşılmaktadır. Bunun olası nedenleri, aşağıda Kural 3'te ele alınacaktır.

Sevgili ile sâkîyi içine alan bir başka sınıf ise, çok daha karmaşık bir işleve sahiptir. Sevgili, grubun üyesi olabilir. Bunu gösteren bir kanıt, sevgiliye şiirde doğrudan doğruya seslenilebilmesidir ("Ey sevgili" biçiminde). Bir başka kanıt ise, sevgili için kullanılan yaygın terimlerin, yâr ile dostun, "yakın arkadaşlar" anlamı yüklediğimiz yârân ile dostân terimlerinin tekil biçimleri oluşudur. Örneğin, Ahmet Paşa'nın şu iki beyitini karşılaştıralım:

> Dostun cevr ü cefâsı cân ü dil lezzetidür
> Gerçi düşmân gözine derd ü elem gibi gelür
> *Dostun eziyeti ve cefası gerçi düşman gözüne dert ve elem gibi gelir; ama gerçekte can ve gönül lezzetidir.*
>
> Dostâna gülün letâ'ifini
> Her nefes kıldı dâstân bülbül[25]
> *Bülbül, dostlara her nefeste gülün güzelliklerini destan gibi anlattı.*

Şiirde gruba ve sevgiliye aynı kelimelerle hitap edilmiş olması, grup oluşumunun arkasındaki birleştirici kuvvetin veya yönlendirici ilkenin karşılıklı sevgi olduğunu gösterir. Ancak, sevgili grubun dışında da olabilir; o zaman şair, gruba seslene-

mayacaktır. Ne yazık ki, böyle bir istatistikî çalışmanın varlığından haberdar değilim, burada öne sürdüğüm görüşler, biyografik kaynaklardan ve o kaynaklar üzerine yeni incelemelerden edindiğim izlenimin mantıksal çıkarımları olarak görülmelidir. Bkz. James Stewart-Robinson, "The Ottoman Biographies of Poets", *Journal of Near Eastern Studies* 24 (1965), s. 57-73.

25 Tarlan, *Ahmed Paşa*, s. 160 (57/4); Tarlan, *Ahmed Paşa*, s. 113 (6/2).

rek, sevgiliyle ilişkisinin durumunu bildirir. Figanî'nin şu beyitinde olduğu gibi:

> Dostlar bilsem günâhum neyledüm ol dilbere
> Hışm idüp mestâne çeşmi katlüme hançer çeker[26]
> *Dostlar! Bilsem o sevgiliye ne günah ettim de, sarhoş gözleri hışm edip beni öldürmek için hançer çekiyor*

Sâkî de, mecliste karışık bir işleve sahiptir. Şarap sunan kişi olarak, grup üyelerinin kendinden geçmesinden ve bunun sonucunda içine düştükleri halden sâkî sorumludur. Aşk da, aynı şekilde kendinden geçmeyi, aynı duygusal halleri getirdiği için, sâkî ile sevgili, bir saplantı nesnesi ve saplantıyı taşıyan kişiyle ilişkide kontrolü elinde tutan kuvvet rollerini paylaşırlar. Birincisi Hayalî'ye, ikincisi Ahmet Paşa'ya ait olan aşağıdaki mısraları karşılaştırın:

> Bezm-i mey bir gülsitândur anda sâkî bâğ-bân
> *İçki meclisi bir gül bahçesidir; sâkî de onun bahçıvanı.*

> Bâğ-bân-ı bâğ-ı cennetdür ruhında zülf-i dost[27]
> *Sevgilinin yanağı üzerine gelen saçları cennet bahçesinin bahçıvanıdır.*

Sâkî rolü, aslında, bir vazifeyi (şarap sunmak) anlatır, dolayısıyla, duygusal bir çekimi ifade eden sevgili rolüyle kesinlikle örtüşmez nitelikte değildir. Yani, sevgili ile sâkî, pekâlâ aynı kişi de olabilir. Bahçedeki meclise ait karakterler kadrosunun yanı sıra, başka bir roller sınıfı daha vardır; bu roller, bahçenin, meclisin ve grubun dışında olmakla, iç mekânın niteliğinin tanımlanmasına katkıda bulunur. Bu sınıf içinde şu karakterler bulunur: *Ağyâr*, *bîgâne*, *rakîb*, *düşman*, *adû* ve *zâhid* ile *sofu*. Dışardaki bu grup, dış mekâna aittir ve meclisin temel işlevleriyle karşıtlığı temsil eder -bir yandan, aşk/mey saplantılarıyla, diğer yandan meclisteki hareket tarzının duygusal/tasavvufî yorumuyla karşıtlığı temsil eder.

---

26 Karahan, *Figanî*, s. 50 (XX/2).

27 Tarlan, *Hayalî*, s. 377 (69/4/1); Tarlan, *Ahmed Paşa*, s. 157 (53/3/1).

Ağyar, *bîgâne*, *rakîb* ve *düşman* gibi terimler, geleneksel olarak, grup üyesine aşkta rakip olan veya aşkının hedefine ulaşmasında engel çıkaran kimseleri tarif eder. Bunlar, grubu birbirine bağlayan sevgi ilişkisinde yeri olmayan, gruba mensup olmayan kimselerdir. Yahya Bey'in şu beyitinde olduğu gibi:

> Nâzüklük ile olmak içün yâra âşinâ
> Oldum rakîbe bende vü ağyâra âşinâ[28]
> *Sevgiliye naziklikle âşinâ olabilmek için rakibe kul ve yabancılara (ona tutkun olan başka kişilere) dost oldum.*

Naziklik göstermek veya -daha düz anlamıyla alırsak- içtenlikle "bendeniz" demek ve kelimenin anlamını kastetmek, ayrıca âşinâ olmak, dostlar için saklanan hareket tarzlarıdır; şairin ağyara böyle davranması, ne denli tutkun olduğunu gösterir.

Zâhid ile *sofu* karakterleri, katı bir zahirî din görüşünü temsil ederler; bu görüş, bahçe/meclisteki hareket tarzına karşı çıkar, bu hareket tarzının tasavvufî, gönülle açıklanan yorumunu reddeder, bu dünyanın zevklerinden yüz çevirmeyi âhirette selâmete götüren tek yol sayar. Birincisi Nedîm'e, ikincisi Bakî'ye ait olan aşağıdaki beyitlere bir göz atalım:

> Zâhid ölür gider gam-ı havz-ı behiştten
> Biz bir kadeh şarâb ile def'-i gam eyleriz.
> *Ham sofu cennet havuzunun gamından ölüp gider; oysa biz bir kadeh şarap ile gamdan kurtuluruz.*

> Meyden safâ-yı bâtın-ı humdur garaz hemân
> Erbâb-ı zâhir anlayamazlar murâdımız[29]
> *İçkiden kasdımız şarap küpünün içindeki safâdır; dinin dış görüntüsüne bakanlar ne demek istediğimizi anlayamazlar.*

İkinci beyitte, tasavvufî terimlerle bir söz oyunu yapılıyor, bunu biraz açıklamamız yerinde olur. Bâtın terimi, hem "iç, içerde" anlamına, hem de "içrek, bâtınî yorum" anlamına gelir; dolayısıyla *safâ-yı bâtın-ı hum* tamlaması, "şarabın batinî

28 Çavuşoğlu, *Yahya Bey*, s. 284 (8/1).

29 Gölpınarlı, *Nedîm Divanı*, s. 276 (XLVII/4); Dvorak, *Bakî's Diwan*, cilt I, s. 210 - 211.

yorumunun verdiği safâ" diye de düşünülebilir. Bu da, zahir terimiyle tam bir karşıtlık oluşturur. Zahir, hem "dış (yani, şarap küpünün dışı, meclisin dışı)", hem de "zahirî, düz yorum" olarak düşünülebilir. *Erbâb-ı zâhir*, tasavvufî bağlamda, sufîlerin (*erbâb-ı bâtının*) tersine, dinin zahirî yönüne bakanlar anlamına gelir; bezm bağlamında ise, şarap küpünün içini bilmeyenler (yani, hiç şarap içmeyenler), bezmin dışında durup onu kınayanlar, bezmin aşkın yorumunu eleştirenlerdir.

Gerçi rakip ile zâhid/sufî, genel "dışarıdakiler, yabancılar" sınıfının en belirgin mensuplarıdır, ama potansiyel "ötekiler" listesi kesinlikle onlardan ibaret değildir. Meclise katılmayan herhangi bir kimse, grup konumunu olumsuz yönden tanımlama işlevi yüklenebilir (yani, şu biçimde; "x şöyle şöyle olduğuna inanıyor/biz ise böyle böyle olduğuna inanıyoruz"). Hatta, "yabancı"ların, grup dışındaki herkesi, sıradan kalabalığı içine alması çok sık rastlanan bir durumdur. "Yabancılar"ın, Zatî'nin aşağıdaki beytinde olduğu gibi, belirsiz üçüncü kişi göndermesiyle genelleştirildiği de sıkça görülür:

> Şefkat îmândur dimişler şefkat it âşıklara
> Hey müselmân ulusı şimdengeru imâna gel[30]
> *Şefkat imandır demişler, âşıklarına şefkat et; ey Müslümanın büyüğü şimdiden sonra imana gel.*

Bu beyit, hem dolaylı hem de dolaysız olarak, "yabancılar" dünyasına, meclisin özel dünyasının karşısındaki kamusal dünyaya gönderme yapıyor. İlk mısradaki "onlar", kamusal zahirî inanca sahip çıkan bütün herkesi imliyor; bunun karşısında, *şefkat it* emir sözünde ima edilen "ben/biz", daha açık söylenen şekliyle "âşıklar/ dervişler" yer alıyor. İkinci mısrada, "ben/biz/derviş" yine "yabancılar"a sesleniyor, onlardan burada "Müslüman büyükleri"(*Müselman ulusı*) diye bahsediliyor, bu da, dervişlerle karşıtlık oluşturarak üst sınıf Müslüman kitlesini gösteriyor. İkinci mısradaki emir, kamusal dinî törenlerde sık sık söylenen türden bir sözdür: "Yanlış yolları bırak, imana gel." Burada, küçük bir akıl yürütme oyunu, eski me-

30 Tarlan, *Zatî*, s. 348 (844/2).

sajdan yeni bir mesaj yaratıyor: Şefkat iman ise, dervişlere/âşıklara karşı şefkatli olmalısın ve âşıklara anlayış gösterirsen, âşık/derviş konumu da gerçek imanın bir parçası olur.

Osmanlı gazeline sıcak bakan bir yaklaşım geliştirmek için, her şeyden önce, gazelin olağan karakter kadrosunu ve tipik olarak içinde işlev gördükleri dramatik durumu tanımak gerekir. Tek bir şiir metni açısından yaklaşıldığında, gazelin -çoğu kez- belli bir uyumdan veya tematik gelişimden yoksun olduğu görülür; sanki temadan temaya atlamakta, kim olduklarını doğru dürüst açıklamadan ve neredeyse hiçbir geçiş yapmadan birbiri ardına başka kişilere seslenmektedir. Bu görüş, gazelin kendi içine kapalı bir anlam evreni olduğu varsayılırsa, geçerli olur; ne var ki, gazelin, metinlerarası tematik bir matrisin ve tikel bir dramatik durumun dışında mevcut olması gibi bir amaç taşıdığını gösteren herhangi bir kanıta rastlanmaz.[31] Temeli oluşturan bir dramatik yapı hissine sahip olma ihtiyacına örnek olarak, tipik bir beş beyitli gazeldeki (yukarıda, 6. bölümde incelenen gazeldeki) hitapları gösteren şu şematik tabloya bakalım:

Beyit 1: Ey sâkî (şarap sun...)
Beyit 2: Ey gönlü hasta âşık (şöyle şöyle yap...)
Beyit 3: Âşık ve/veya grup (hayat şöyledir...)
Beyit 4: Ey zâhid (böyle böyle yapma...)
Beyit 5: Ey Yahya/şair (şöyle şöyle yap...)

Bu şiirdeki gönderimlerin karmaşıklığı (beş beyitte dört yahut belki beş değişik muhatap olması), meclis ve meclisteki karakterler dinleyen/okur kitlesinin kafalarında, hem şiir geleneği hem de gerçek meclisler yoluyla, meclis ve meclisteki karakterler sağlam bir biçimde yerleşmemiş olsaydı, kaosa benzer bir durum yaratırdı. Etrafı çevrelenmiş bir mekânda, onla-

31 Belirli bir tematik gelişmeye sahip görece az sayıda gazel (örneğin, Tarlan, *Hayalî*, s. 388 (90)) bulunmaktadır; şiir hakkındaki Osmanlı eserleri bunları ayrı bir kategori içine sokar (*gazel-i yek-sûr*/tek konulu gazel). Bu da, şu sonuca varılmasını sağlar: Şairlerin şiirlerini söyledikleri tarz, kendilerinin bir seçimidir; isteselerdi Batılı beklentilerine daha uygun bir tarz eserler meydana getirebilirlerdi, böyle yapmamalarının nedeni, bir başka tarzın kendilerine ve seslendikleri kitleye anlamlı gelmesidir.

ra hiç de sıcak bakmayan, düşmanca bir "dışarısı"nın kuşattığı bir yerde, dostlar, şarap, yiyecek ve eğlencenin biraraola bulunduğu meclis ortamını gözünüzün önüne getirebilirseniz, o zaman, görünüşte insanı şaşkına çeviren tema ve gönderim kaymaları, samimî dostlar arasında, tanıdık bildik bir bağlam ve ortak bir hayat yorumu üzerine derin ve zekice sohbetin bir idealizasyonuna dönüşür.

Kurallar

Meclisin kuralları, meclisteki hareket tarzı tablosundan yapılan bir soyutlamadır ve bu tablo da, gerçek hayatta ve şiirde görülen meclislerden yapılan bir soyutlamadır. Böylece doğan kurallar, bir dizi genelleşmiş toplumsal durumda normatif davranış tarzını tanımlayan "âdâb-ı muaşeret kurallarına" benzer -yalnız şu farkla: Burada, uygun davranış tarzı yönergelerinden ziyade, kuralların ne anlama geldiğiyle, niçin kural olduklarıyla ilgileniyoruz. Dolayısıyla, aşağıdaki incelemede, davranışlarm betimlenmesine daha az ağırlık verilecek, meclis etkinliklerinden doğan, kabul gören ve kabul edilebilir güdülenmeler ve davranış örüntüleri üzerinde durulacaktır.

KURAL 1. *Meclis, gerçekliğin duygusal yorumunu anlayan ve buna sıcak bakan kimselerin mahrem/özel bir etkinliğidir.* Bu, kurallar içinde en doğal olanıdır; diğer kurallar, Birinci Kuralla kastedilen şeyi tanımlama işlevini görür. Gerçekliğin duygusal yorumu, yüzeyde, tasavvufî görüş anlamına gelir: Hakikî, ilâhî gerçekliğin idraki, rasyonel bir zihin süreciyle gerçekleşmez, aşkın ve mest olmanın simgelediği irrasyonel, duygusal hallerde kendini gösterir.

KURAL 2. *Meclis bağlamında, meclise katılanların her biri derviş rolünü benimseyecektir.* Şiirdeki derviş, tutarlı biçimde tasavvufî, duygusal yoruma uygun hareket eden kişinin bir idealizasyonudur. Gerçek bir derviş değildir o; şiirdeki dervişin tarikini (yolunu) şiir tanımlamıştır, onun tekkesi gülşendir, ritüeli ise meclis. Meclise katılan kimse, bir zaman için, hem rind veya mesttir, hem de âşık; dervişi tarif eden terimler-

dir bunlar, ayrıca doğrudan doğruya meclisteki başlıca etkinliklerle -içki içmek ve aşkı dile getirmekle- ilintilidir.

Ne yazık ki, bu tip bir rolü önemsiz göstermek veya onun değerini ve ciddiyetini azaltmak çok kolaydır. Osmanlı toplumu bağlamında, zâhid ile derviş (âşık, rind vb.) iki psikolojik kutbu temsil eder: Kendini dizginleme ve kontrol etme ihtiyacı ile hayatın kontrol edilemez duygusal yönünü tanıma ve yorumlama ihtiyacı. Kuşkusuz, ortalama Osmanlı'nın (bu terim, şiirlerin hitap ettiği kitlenin çoğunu içine alacaktır) etkinliklerinin çok büyük bir bölümü, zâhid kutbuna daha yakın bir hal içinde yürütülür.

Osmanlı'nın yaklaşımına göre, zahirî dinin ve âdetlerin rasyonel emirlerinde, prensiplerinde kodlanmış olan toplumun ihtiyaç ve kuralları, devletin düzgün işleyişi için gereklidir. Bununla birlikte, insanların bütünüyle rasyonel varlıklar olmadığı genel bir doğrudur ve irrasyonelin ifadesinden büsbütün kaçınılamaz; irrasyonel olan, ya rasyonel düzenle belli bir olumlu ilişki taşıyan alanlara kanalize edilebilir ya da bastırılıp yok sayılabilir. İkinci durumda, irrasyonel olan, çoğunlukla, kabul edilemez, hatta psikotik davranışlar halinde ortaya çıkacaktır. Derviş rolü, bireyde birarada mevcut olan pek çok kişilikten bir tanesini temsil eder. Bu rolü oynamak, duygusal-irrasyonel olanla başa çıkmanın pozitif bir yoludur. Bu yolla, zahirî din veya şeriat yeniden yorumlanır, zahirî yorumun doğruluğunu ille de yadsımaksızın belirli duygusal davranış tiplerine aşkın önem kazandırılır.

KURAL 3. *Meclisin rolleri ve kuralları, meclisin fizikî ve zamansal sınırlarıyla belirlenmiştir.* Derviş rolü ve meclisteki davranış tarzı, meclis bağlamı dışında da sürdürecekleri varsayımına dayanmaz. Bu kural, doğrudan doğruya özel davranış ile kamusal davranış arasındaki ayrımla ilgilidir. Gazel üzerine yazılanların çoğu şu sonuca varır veya şu sonucu ima eder: Gazeller ya ikiyüzlüce bir nitelik taşır, ya da gerçeklikten o denli kopuktur ki, ancak estetik bir değere sahiptir. Yukarıda, pek çok şairin (ve şiiri dinleyen/okuyan kitlenin çoğunun) kamu değerleri ile şiirde ifade edilen değerler arasında görünür-

de bir çatışma olduğundan bahsedilmişti. Şiirde anlatılan davranış tarzını, sadece tasavvufî-dinî yorum için bir metafor olarak değerlendirip bu çatışmayı ortadan kaldırmak mümkündür -bu, şiiri bütünüyle, manevî, felsefî alana bağlayan ve söz konusu davranış tarzının gerçek deneyimle/yaşantıyla herhangi bir köklü ilişkisi bulunduğunu yadsıyan bir değerlendirmedir. Şiiri, elitler arasında bir duygusal davranış hevesinin, tutkusunun ifadesi olarak ve tasavvufî-dinî boyutu da sadece bunu gizlemek için kullanılan bir örtü olarak görmek de mümkündür -bu görüş, ister istemez, gazellerin büyük bir kısmını bir ikiyüzlülük örneği sayacaktır. Nihayet, manevî olanın da, tensel/duyusal olanın da herhangi bir gerçek anlam taşımadığı, gazellerde dilin zekice kullanımlarının ötesinde kayda değer herhangi bir şey bulunmadığı ileri sürülebilir. Gibb, tasavvufî-dinî sistemin unsurlarını ele alırken, bu olasılıkların her birinden pek çok boyutu birleştirir ve kendisinden bu yana çok yaygın hale gelen bir yanlış anlamayı şöyle oluşturur:

> "Yine, esas olarak söz cambazı niteliği taşıyan pek çok şair vardır; bunlar, böyle şeylere, süs malzemesi gözüyle bakıp değer biçerler ve onları, arzuladıkları estetik etkiyi yaratmak için şiirlerinde kullanırlar. Şurasını akıldan çıkarmamak gerekir: Türk şairleri arasında gerçekten sufî olan pek çok kimse vardır, hatta kimileri bütün güçlerini, doktrinlerini ortaya koyup açıklamak için kullanmışlardır, ancak başka şairler -ve belki de çoğunluğu onlar oluşturur- sufî fikirleri ve sufî deyişleriyle sadece söz oyunu yapmışlardır."[32]

Bu perspektif, kuşkusuz, görünürdeki değerler çatışmasını çözüme kavuşturuyor, ama ne pahasına? Şiir, ya katıksız söz cambazlığına indirgeniyor ya da dinî doktrinin açıklanışına; katılımcılar ise, hayat etkinliklerinden tamamen kopmuş bir grup estet olarak görülüyor.

Osmanlı gazelinin durumunun daha dengeli bir yorumu şöyle olabilir: Gazelde, hem Osmanlı hayatının birçok yönünde paralel örnekleri olan davranış örüntülerinin, hem de bu

32 Gibb, *HOP*, cilt I, s. 24.

örüntülerin yorumunun mevcut olduğunu kabul etmek, ayrıca sınırlı, özel ortamdaki, tasavvuf açısından yorumlanan duygusal/saplantılı davranışın, daha kısıtlayıcı bir kamu ahlâkıyla çatışmadığını, tersine ikisini birleştiren hayatlara bir zenginlik boyutu eklediğini kabul etmek. Şu konuda önemli kanıtlar bulunuyor elimizde: Osmanlılar, şiirin takdir edilmesinde örneği görülen duygusal duyarlılık ile kısmen kamu ahlâkına uygun davranışta ifadesini bulan akılcılık arasında bir denge kurulmasına önem veriyorlar, ayrıca bunların her birine, kendisine uygun hareket edilecek ayrı bir alan sağlıyorlardı. Kuşkusuz, dizginsizce duygusal/saplantılı davranışlarıyla ve dinî vecibelerin zahirî şekillerine sırt çevirerek kamu ahlâkına açıkça hakaret eden dervişleri, uygun özel ortamlarda benzeri davranış ve ifadelere bizzat kendileri de başvuracak veya bunları tasvip edecek birçok kişi de kınıyordu. Benzer şekilde, şiir içinde, meslekleri bakımından, duygusal veya duyguları harekete geçiren davranışlara bağlı karakterler -müzisyenler, rakkaslar vb.- meclise ait olsalar bile, grup üyesi statüsüne sahip değildir. Onları meclis grubundan ayıran şey şudur: Grup üyeleri mecliste oynar, şarkı okur veya raks ederken, müzisyen ya da rakkasın, duygusal davranışla birinci derecede meslekî bir ilişkisi vardır, bu ilişki, meclisin sınırlarının ötesine taşar.

Osmanlı toplumunda, belirli sınırlı bağlamlar ve etkinlikler, farklı davranış ve yorum kuralları getirirler, bu, ne garip bir durumdur, ne de bir samimiyetsizlik göstergesidir. Kaldı ki, örneğin bir rahibin, özel bir akşam yemeğinde, tıpkı Pazar sabahı sınırlı bir zaman dilimi boyunca cemaati önünde yaptığı gibi konuşup davranacağını ve sözlerinin söz konusu zaman içinde olduğu gibi yorumlanmasını bekleyeceğini düşünecek pek az kişi çıkar.

KURAL 4. *Meclisle ilintili söylem kipi duygusaldır ve meclisin dramatik konumuna dayanır.* Gazel, bezm söyleminin idealizasyonudur. Bu kural, doğrudan doğruya, gazelin gerçekten ne hakkında olduğu, gazelin konusunun ne olduğu sorusunu getirir. Herhangi bir gazeli ele alıp (hemen hemen bütün gazeller için geçerlidir bu), onun, bir anlamda, meclisin duygusal ve

dramatik çevresi hakkında olduğunu gösterebiliriz. Ancak, bu karakteristiği taşıyan gazeller arasında, bezme açıkça dışsal konu ve amaçları olan birtakım gazeller de bulunur -örneğin, önemli şahsiyetleri övmek amacıyla söylenmiş gazeller.[33] Meclis ortamına, derviş/âşık rolüne ve tasavvufî-dinî yoruma gazellerde o denli sık rastlanır ki, bunları, gazelin konusu sayabilir, aykırı örnekler hariç dışsal gerçekliği dışlayan, az çok kapalı veya sınırlı bir konu kümesi olarak görebiliriz. Gazelin konusuna ilişkin alternatif bir yaklaşım, meclis ortamını ve meclisin kurucu unsurlarını, hayatın kritik meseleleri hakkında bir konuşma tarzı, bir söylem kipi oluşturmaya yarayan bir çerçeve olarak değerlendirmektir. Dolayısıyla, meclisteki sohbetin, (1) duygusal karşılıklar içerdiğini, (2) zarif, zekice ve kültürlü bir nitelik taşıdığını ve (3) tasavvufî-dinî yorumla bağlantılı olduğunu varsayarsak, o zaman her konu üzerine bu tarzda konuşulacaktır. Dahası, meclisin sınırlı ortamı eksiksiz ve tutarlı bir biçimde yorumlanabileceği için, meclis kipi aracılığıyla ifade edilen konu benzer şekilde yorumlanabilir nitelikte olacaktır.

Kamusal, dışsal alanda, sosyal, politik, dinî ve meslekî ilişkiler, doğrudan doğruya, genel olarak anlaşılan gelenek, hukuk, yönetim, nas vb. sistemlere göre yürütülür. Gelgelelim, özel, duygusal alanda, -kamusal alandaki etkileşimlere verilen duygusal karşılıklar ve kişiler arası hisler alanında- duyguyla ilgili, duyguların ne anlama geldiğini yorumlayan sistemleri geliştirmeye ihtiyaç vardır. Gazel, büyük ölçüde, böyle bir sistem olarak görülebilir. Yaygın ilişkiler için basit bir örüntüler kümesi sağlar: 1) Sevgili/âşık veya tahakküm/boyun eğme ilişkisi; (bu ilişkinin iktidar sahibi (üst) ile ast, sultan ile kul, koca ile karı, ebeveyn ile çocuk gibi ilişkilerde dışsal paralel örnekleri vardır); 2) derviş (âşık)/yârân ilişkisi (sevgi bağları ve ortak çıkar yoluyla birlikler kurulmasında paralelleri bulunur); 3) düşmanlık, tasvip etmeyiş ve mensup olan/olmayan ilişkilerini yansıtan derviş/zâhid ilişkisi. Gazel, ayrıca, duygu hayatının irrasyonel veya ürkütücü niteliklerini -örneğin, aşk veya içki saplantısı, kendi

33 Örneğin, Tarlan, *Zatî*, s. 192 (688), s. 193 (689), s. 489 (985), s. 492 (988).

çıkarını gözetmenin bir yana bırakılması, kontrolün elden gitmesi, karşı konulmaz arzuyu ve üzüntüyü- yorumlayan örüntüler sağlar. Tasavvufî-dinî örüntü aracılığıyla, sosyal, yönetsel ve hukukî örüntüler, gelenek kurallarına ve dinî inanç sistemlerine ilişkileriyle nasıl yorumlanıyorsa, şiir de, benzer biçimde, söz konusu duygu deneyimlerini yorumlama işlevi görür.

Ayrıca, meclis, yorum matrisini ve matrisin duygu öğelerini uygulamaya geçirmek için, hem bir çevre, hem de bir ritüeldir. Dolayısıyla, şu söylenebilir: Meclis, hayat durumlarının duygu içeriğini, duygusal olanı organize eden ve anlamlı kılan bir kip ve bağlam içinde gözden geçirerek Osmanlı hayatının bütün cephelerine eğilir. Bu soyutlamanın somut gerçekleştirimi, mecliste, hem yakın çevreye (meclis), hem de dış dünyadaki hayatına gönderme yaparak, eğlendirici bir tarzda duygular üzerine konuşan bir kişi olacaktır.

KURAL 5. *Şair, meclise katılan kişinin bir idealizasyonunu temsil eder*. Bu kural şunu varsaymaktadır: Meclise katılmanın ideal bir şekli vardır, meclis grubunun mensupları o şekli hayata geçirmeye gayret ederler. Meclise katılanlar içinde ideal kişi, kuşkusuz, şiirin bütününden (Kural 2'yi ele alırken belirttiğimiz üzere) çıkarılabilir, ama idealin en eksiksiz, dolaysız tasviri ve kişileştirmesi, gazelin mahlas beyitinde bulunur. Şu da genellikle kabul edilen bir noktadır: Çoğunlukla gazelin son beyiti (makta') olan mahlas beyti, şairi tanıtma işlevi görmekle kalmaz, ayrıca şairin bir parça fahriyeye girişmesine fırsat sağlar. Bu fahriyenin şairler arası rekabetle ilgili yönü gayet aşikârdır. Müellif, şair olarak statüsünü ve diğer şairlere üstünlüğünü ilan eder. Bakî'nin şu beyitinde olduğu gibi:

> Cihânı câm-ı nazmum şi'r-i Bâkî gibi devr eyler
> Bu bezmin şimdi biz de Câmî-i devrâniyuz cânâ[34]
> *Şiirimin kadehi, dünyayı Bâkî'nin şiiri gibi dolaşır. Ey sevgili, biz de bu mecliste (dünyada) zamanın Câmî'siyiz.*

Câm (kadeh), ünlü Fars şairi Câmî'nin adı ve "ölümsüz" anlamına gelen Bakî üzerine yapılan oyunlara dikkat etmek gere-

34 Dvorak, *Bakî's Diwan*, cilt I, s. 1.

kir. Şair, böylesi söz oyunlarıyla beyiti, övgüsü yapılan dil becerisinin bir ikonu haline getirir.

Ne var ki, her şiirde şairin kendini övmesi ve adını anması âdetinden hoşlanmayıp mahlas beytini hafife alırsak, bu beyitlerin doğasında içkin olan kimi yönlerini gözden kaçırma riskiyle karşılaşırız. Genel olarak, şiirde bir adın geçmesi, dramatik durumu güçlü biçimde hatırlatan bir öğedir. Her şiirde, adıyla seslenilen veya kendisine gönderme yapılan en azından bir karakter vardır, şöyle bir mesaj verilir böylece: "Ben, şair, size/ sana söylüyorum," ya da "Ben şaire söylüyorum."

Bakî'den aldığımız beyitte de, bezm bağlamına açık bir vurgu yapılmaktadır: İkinci mısranın başı -bu bezmin şimdi...- düz anlamda düşünülürse, okur kafasında güçlü bir biçimde gerçek bir bezm sahnesi uyandırmakta, bir dolayımsızlık ve gerçeklik duygusu vermektedir. Gerçi bu bezm, geniş anlamda "bu dünyada bize biçilen ömrü sürerken/ hayat rolümüzü oynarken" diye de yorumlanabilir, ama yukarıdaki açıklama da geçerlidir.

Bu kişileştirici ve dramatize edici işlevinin yanı sıra, rekâbet boyutu, kolayca şairlik hünerleri diye niteleyeceğimiz şeylerin övgüsünden öteye gider. Mahlas beyitlerinde dile getirilen şairlere ait vasıflar uzun bir liste oluşturur, şair kişiliğinin kendi şahsında somutlaştırması beklenen, bezme katılan ideal karakteri gösteren vasıflardır bunlar. Bu niteliklerden birkaçını sayarsak, ideal karakterin anlamlı bir portresini elde edebiliriz.

Şairin, bezm etkinliklerine eksiksiz bir biçimde ve sık sık katılması beklenir. Rasih'in (öl. 1738) şu beyitinde ortaya konduğu gibi:

> Hem mey içmez hem güzel sevmez demişler hakkına
> Eylemişler Râsih'e bühtân bühtân üstine[35]
> *Rasih için hem içki içmez hem de güzel sevmez deyip ona iftira üstüne iftira etmişler.*

Bezm etkinliklerini gerçekleştirmeye yönelik bu güçlü arzu, zorlama ya da dizginlenebilir bir istek olmamalı, şairin tabi-

35 Necmettin Halil Onan, *Izahlı Divan şiiri Antolojisi* (Ankara: Turhan Kitapevi, 1941), s. 326.

atından, meşrebinden gelmelidir. Nedîm'in şu mısralarında söylediği gibi:

> Bezm-i şarâbdan geçemem doğrusu Nedîm
> İşret tabî'atımca tarab meşrebimcedir[36]
> *Doğrusu, şarap meclisinden vazgeçemem, ey Nedîm; işret tabiatıma, tarab (şenlik) meşrebime uygundur.*

Bu duygusal meşreb, şairi, şiddetli saplantılarını kontrol edemez hale sokar. Hayalî'nin dediği gibi:

> Eşiğin taşı Hayâlînün yüzünden gitmeye
> Seng-i mıknâtîs ola bir yana âhen bir yana[37]
> *Senin eşik taşın Hayâlî'nin yüzünden gitmesin; bir taraf (eşiğinin taşı) demir olsun, diğer taraf (Hayâlî'nin yüzü) mıknatıs olsun.*

Bu kontrol edilemez saplantıların karşı konulmaz çekiciliği, şairin ruhunda katlanılmaz fırtınalar yaratır sürekli olarak. Fuzûlî ve Ahmet Paşa bu durumla ilgili olarak şöyle feryat ederler:

> Vâ'iz bize dün dûzahı vasf etti Fuzûlî
> Ol vasf senin külbe-i ahzânın içindür
> *Ey Fuzûlî, vâiz dün bize cehennemin nasıl bir yer olduğunu anlattı; o anlattığı yerle sanki senin hüzünler evini tasvir etti.*

> Sürûr-ı va'de-i yâra inanma sen Ahmed
> Gama inan inanursan ki eski yârundur[38]
> *Ahmed, boşuna sevgilinin vaadinin mutluluğuna inanma, inanacaksan gama, kedere inan, çünkü o senin eski dostundur.*

Saplantıyla ortaya çıkan duygusal gerçeklik üzerinde böylesine durulması, kendi çıkarını gözetme kaygısının/benliğe ilginin bir kenara bırakılması ve bu (yanıltıcı) dünyaya ilginin sona ermesi sonucunu doğurur. Sırasıyla Neşatî ve Hayalî'ye ait olan aşağıdaki beyitler bu durumu anlatır:

---

36 Gölpınarlı, *Nedîm Divanı*, s. 256 (XIII/5).

37 Tarlan, *Hayalî*, s. 107 (22/5).

38 A. N. Tarlan, ed., *Fuzûlî Divanı* (İstanbul: Üçler Basımevi, 1950), s. 50 (LXXX/7); Tarlan, *Ahmed Paşa*, s. 148 (37/10).

Ettik o kadar ref'-i ta'ayyün ki Neşâtî
Ayîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız
Ey Neşâtî, (bu dünyada) görünürlüğü öylesine ortadan kaldırdık ki, ancak cilalanmış, pırıl pırıl aynalarda görünürüz.

Ey Hayâlî gerçek erler eşiğinde soyunub
Bu yalan dünyâ libâsından ferâgat isterüz[39]
Ey Hayâlî, gerçek erler kapısında soyunup, bu dünya elbiselerinden kurtulmak istiyoruz.

Dolayısıyla, en iyi şair, hakikî duyarlılığın, duygulara kendini bırakma arzusunun, duygusal ritüele katılmanın ve duygusal davranışın hakikî (tasavvufî) yorumunu anlamanın ideal örneği olan kişidir. Kuşkusuz, dili kullanmadaki hüner ve zekâ da çok önemlidir. Ne de olsa, bezmin unutulmaması gereken, merkezî önem taşıyan bir eğlendirme işlevi vardır ve gazelin seslendiği kitle okumuş, kültürlü bir kesimdir; şiirdeki inceliği ve zekâ oyunlarını değerlendirmeye hazırdır. Gerçi mahlas beyitleri, genellikle, bezme katılan ideal kişiyi/şairi tasvir eder, ama, yukarıda belirtildiği üzere, kendisi de şairden ideal olarak beklenen söz hünerlerinin bir ikonu olan zekice bir söz oyunu içerdikleri de çok sık görülür. Zatî'ye ait aşağıdaki örnek, bezmin dramatik durumunun, ideal katılımcı davranış, fahriye ve zekice söz oyununun tek bir beyitte nasıl biraraya getirildiğini gösteriyor:

Kaşı med kaddi elif yârun önünde Zâtî
Düşmanun kâmetini dâl idüben ad itdüm[40]
Ey Zâtî, kaşı med (ـٓـ) boyu elif (ا) olan sevgilinin önünde, düşmanın boyunu eğerek şöhret kazandım.

Bu beyiti, Arap alfabesini gözümüzün önüne getirerek anlayabiliriz. Elif (ا) alfabenin ilk harfidir, sevgilinin boyu gibi uzun ve incedir. Med (ـٓـ), elifin üzerine konan, kaşa benzeyen bir işarettir. Dal (د), şekli eğik bir harftir, burada, düşmanın yenilgiye uğrayarak veya şairin zekice hücumlarının ağırlığı

39 Onan, *Antoloji*, s. 286; Tarlan, *Hayalî*, s. 207 (26/5).
40 Tarlan, *Zatî*, s. 433 (929/7).

altında bükülen beline benzetiliyor. Bu harfler biraraya getirilince, Türkçe ad (آذر) kelimesi çıkar ortaya. Beyitin, böylelikle, âşık ile sevgiliyi, düşmanı, şairi, şairin ününü ve şairce bir hüner gösterisini nasıl biraraya getirdiği, dikkate değer.

Sonuç

Bu bölümün başında, gazelin belli bir kültürel oyun biçiminin bir öğesi olduğu fikrini ortaya koyduk. Gazelin çevresinin, hem iç, hem de dış çevresinin ana unsurlarını gözden geçirdikten sonra, artık bu örnekte oyun niteliğinin nasıl tezahür ettiğini daha iyi görebiliriz. Daha önce belirtildiği üzere, gazel, genelde, özgül karakteristikleri olan özgül bir mekânla sınırlanır (mekânla sınırlar kendisini); bir grup insanın sınırlı bir süre devam eden belirli etkinlikleriyle ilgilidir, ilgili kişiler, bu etkinliklere özgü roller üstlenirler. Ayrıca, bu öğelerin her biri, etkinliğe anlamlı bir mikrokozmik nitelik veren tutarlı örüntülere göre yorumlanabilir.

Açık ki, bu tür özellikler, -hırsız-polis oyunundan futbol maçına, kilise ayininden aday belirleme kongresine kadar- pek çok oyun biçiminde yerine ve zamanına göre geçerlidir, aralarındaki tek fark, genelleşmiş veya kozmik yorumun yönlerinin âşikâr olma veya bilinçli biçimde tanınma derecesidir. Gazelde tasvir edilen ve Osmanlı toplumunda hayata geçirilen şekliyle bezm, en büyük benzerliği, dinî ritüellerde tezahür eden oyun tipiyle taşır; bu benzerlik şu şartla geçerlidir: Katılımcıların, davranışlarıyla ilgili (dinî) bir yorum örüntüsünü bilinçli biçimde kabul etmeleri, etkinliğin kendisi için önemli olmalıdır. Ancak, bezm, dinî ritüelden şu bakımdan farklıdır: Etkinliğin gerçek doğası, sadece dinî bir ağırlığa sahip değildir, tersine, dinçhşı etkinlik ve yorum örüntüleriyle dolaysız bağlantıları vardır.

Ayrıca, gazelin bu oyun/drama biçimindeki rolünün çok boyutlu olduğunu da gördük. Gazel, bezm etkinliklerinin bir öğesidir; şiir "okumak" (hem "inşad etmek", hem de "nağmeyle okumak") bezmin olağan bir parçasıdır. Gazel bezmi tasvir eder ve büyük ölçüde bezmi kurucu bir nitelik taşır. Ya-

ni, şiir, parçası olduğu ritüelin yaratılmasında veya oluşturulmasında önemli bir role sahiptir. İdeal bezmi tasvir edip yorumlayarak, bezm için bir şekil ve anlam yaratır; bu şekil ve anlam, gerçek bezmlerde ve bezme benzeyen diğer etkinliklerde hayata geçirilir.

Nihayet, gazel, bezmin bir ikonu ve simgesidir. Esas itibarıyla ikon rolü şu anlama gelir: Gazel, bezmle o kadar çok önemli özellik paylaşır ki (örneğin duygusal uyarım, söylem tipi vb.), bezm ortamının tamamen dışındayken bile bezmin bir göstergesi haline gelir.[41] Gazel, ayrıca, bir bezm simgesi olarak işlev görür, öyle ki bezmin bir parçası olarak tanındığı ölçüde, bağımsız haliyle de bezmi çağrıştırır veya temsil eder. Basitçe söylersek, şiirin hitap ettiği kitlenin bir üyesi, ıssız bir adada tek başına gazel okursa, bir anlamda, gülşeni, mehtabı, yârânı, meyi ve hisleriyle bir bezm ortamını yeniden yaratır.

Şurasını da akıldan çıkarmamak gerekir: Bezm ve sergilediği oyun yapısı, gazel şiiri için en temel şekil verici ve düzenleyici örüntüler olabilir, ama bunlar, kendi başlarına, şiirin taşıdığı anlam değildirler. Bu anlatım örüntüsünün kuruluşu, bezm içindeki ilişkiler ve etkileşimler yapısının, hayatın bütün cephelerinde kendini tekrarladığı kabul edilebileceği için anlamlıdır. Eğer mikrokozmos, yakın çevre, tutarlı biçimde yorumlanabilirse, o zaman dinsel inanç, yönetim, sosyal ve kişiler arası ilişkiler gibi alanlardaki benzer yapılara anlam yüklenebilir ve hepsi, organik olarak birleşmiş bir varoluş algılaması içinde bütünleştirilebilir.

---

41 Esasında, meclis bağlamı, meclisin duyusal ikliminin provasıyla yeniden yaratılır. Bu tür yeniden yaratmaya bir örneği, çok yaygın "doğal katedral" nosyonu oluşturur; bu nosyona göre, belirli bir yerde, belirli bir yorum taşıyan belirli bir ritüelle ilintili güç ve güzelliği hatırlatan veya Tanrı'nın kudretine karşı bir huşu hissi uyandıran, orman içinde ürkütücü bir açık arazi "doğal bir katedral" niteliği taşır. Kuşkusuz, doğal sahnenin katedrale benzeyen yanları vardır -yüksek duvarlarla çevrili açık arazi vb.- ama bu özelliklere başka birçok mimarî yapı da sahiptir ve "çamlar içinde bir otel lobisi" ya da "doğal bir tren istasyonu" gibi ifadelere pek sık rastlanmaz. Katedrali bir metafor olarak seçtiren unsurlar, doğal ortam karşısındaki duygusal tepki ve o duygunun yorumudur.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Eleştirel Perspektifler

Bu tür bir kitabı bitirmek her zaman zor bir iştir. Tam da, insan şöyle bir değinip geçtiği ya da büsbütün ihmal ettiği birçok şey olduğunu acı biçimde fark ederken, yeni sorular, yeni bakış açıları, yeni içgörüler insanda yazmayı sürdürme hevesi uyandırırken, işte tam o sırada kitabı bitirme zorunluluğu dikiliverir insanın karşısına. Aslına bakılırsa, önceki bölümler hedeflerine ulaştılarsa, o zaman hiçbir şey bitirilmiş olmayacak, şu ana dek bitmiş gözüken, hakkında son söz söylenmiş gibi gözüken pek çok şey, yeni başlangıçlara gebe sayılacaktır. Kitap tasarlanırken, bu bölümde, varılan sonuçların ortaya konması, ele alınan, incelenen konuların bir özetinin sunulması düşünülmüştü; ama şu noktada, buraya dek yapılan şeyler hakkında, değinmediğimiz kimi alanlar ve henüz ortaya atmadığımız kimi sorular üzerinde durmak daha önemli gözüküyor.

Buraya dek anlatılanlarda en göze çarpan eksiklik, gazelin, üzerinde durulmayan yönleri içinde en önemlisi şudur: Duyguların dolaysız dil-üstü dışavurumu ve harekete geçirilmesi. Duygudan bahsedildi -temalar açısından, anlamlar açısından söz edildi- ama duyguya şiirdeki ateşi ve tutkuyu taşıyan, ileten ritim ve ses özelliklerine değinilmedi. Talat Halman'ın, Os-

manlılara yakışır bir zekâ gösterisiyle, "ottomanopeia"* diye adlandırdığı alanı - Osmanlıca birçok gazeli dinlemeyi çok etkileyici bir deneyim haline getiren o ses ve anlam sentezini- ihmal etmiş olmak, doğrusu utanç verici. Şu var ki, bir yolla kolayca gösterilebilen bir şeyin, başka bir yolla gösterilmesi son derece güç olabiliyor. Örneğin, Bakî'nin "Nâm u nişane kalmadı fasl-ı bahardan" diye başlayan gazelini, iyi okuyan birinden dinleyen bir kimseyi artık şu konuda ikna etmeye gerek kalmaz: Sonbahar rüzgârlarının inlemesi, yere düşmüş yaprakların hışırtısı, ölümle yüz yüze gelen bir ruhun feryatları ve iç çekişleri, kelime ve tamlamalardaki sesle çok büyük bir kuvvetle, dolaysız bir biçimde iletilebilir. Böyle bir deneyim yaşamamış bir kimseyi ikna etmek içinse, çok uzun bir inceleme bile yetmeyebilir. Bu konuda şunu söylememiz yeterlidir: Gazelin duygu kuvvetinin büyük bir kısmı -söz konusu olan iyi bir gazelse- sesinin çağrışım yükünde gizlidir; kelimelerin anlamını yakalamak çoğu zaman güçtür, ama ses, ruhun ilkel bir bölümünden gelir, o bölüme seslenir, zihnin dolayımı olmadan anlayan bir yerdir orası.

Gazelin ihmal ettiğimiz bir yönünden, o yön üzerinde sorulabilecek ve sorulması gereken sorulara geçerken, yukarıdaki sayfaların, Osmanlı gazeli hakkında yerleşmiş yargılar konusunda doğurmaya çalıştığı birkaç önemli şüpheyi gözden geçirelim. Burada iki hipotez öne süreceğiz -öyle hipotezler ki, yerleşmiş yargılara aykırı düştüklerini, Osmanlı divan şiiri üzerine çok az şey okumuş bir kimse bile rahatlıkla görebilir.

İlk Hipotez

Bu çalışmada ileri sürülen görüşlerden çıkan sonuç şudur: Gazel, sadece en yüksek tabakalara ait bir şey olmayabilir ve hitap ettiği kitle genellikle kabul edildiği kadar sınırlı olmayabilir. Şu önermenin doğruluğunu baştan kabul etmek gerekir: Gazeller, üç dilin sözdağarından ve edebiyat deneyiminden yararlanan

(*) İngilizce "Ottoman" (Osmanlı) ve "onomatopoeia" (yansıma, doğal sesleri yansılayarak üretilen sözler) kelimeleri birleştirilerek oluşturulmuş bir söz - ç.n.

okumuş elitler tarafından üretilmiştir; şairler, eserlerini, incelikli ve girift söz oyunlarını anlayabilecek, kendileri gibi okumuş bir kitle için meydana getirmişlerdir. Gazellerin karmaşık, zekâ ürünü ve güç eserler olduğu doğrudur. Elitler içinde, standart olmayan dilin zekice kullanımı, olumlu bir değerdi ve kuşkusuz iyi şairi kötüsünden ayırt etmekte başvurulan yardımcı bir araçtı. Dahası, divan şiirinin çok küçük ve seçkin gruba ait olduğu fikri, şiir üzerine yazılmış geleneksel Osmanlı eserlerinde sürekli geçen bir temadır.[1] Bu kadarı doğrudur; gelgelelim, bu doğrular, bir dizi akıl yürütme hamlesiyle şöylesi varsayımlara dönüştürülmüştür: Gazel, geniş kitleler için anlaşılmaz, zevkine varılmaz bir şeydi, dolayısıyla gazelin böyle bir okur kitlesi hiç olmamıştır, bunun sonucu olarak da, gazel, küçük ve yalıtılmış bir grup dışında kimseye seslenmemiştir. Ancak, söz konusu olguları kabul etsek de, olgulara getirilen yoruma karşı çıkabiliriz.

Önce, şu noktayı göz önüne alalım: Osmanlı kaynaklarında, şairlerden ve şiiri bilenlerden oluşan ve şiiri anlamaktan âciz, cahil, akılsız yığınlara sırt çeviren, onları dışlayan seçkinler grubu hakkında okuduklarımız ile, bezmin ve tasavvufî-dinî ritüellerin kapalı gruplarının kendilerine ilişkin tasvirleri arasında güçlü bir paralellik görüyoruz. Söz konusu durumların her birinde, özel bir grup var, mahrem bir sır taşıyorlar, dışarıya kapalı olma duygusu onlar için çok önemli. Şu da rahatlıkla söylenebilir: Meclisler de, tarikatler de *gerçekte*, grup mitlerinin gösterdiği kadar dar ve kapalı değildir. Eğer bu gruplara bürokratlar, askerler, ticaret erbabı, memurlar, zanaatkârlar, esnaflar, hatta köylü-

1 Osmanlı gerçeklik kavrayışının önemli bir yönü olarak elit grubu üzerine şiirin içinden pek çok veri önceki bölümlerde sunulmuştur. Bu kavrayışı geçerli kılan yüzey mantığı şu iddiayla özetlenir: Şiir grubunun küçüklüğü, şiiri üretmek ve anlamak için gereken yeteneklerin kolay kolay elde edilememesinin bir sonucudur. Örneğin, Latifî, *Tezkire*, Halet Efendi 342, varak 113a, şair Fanî'nin şair olmaya niyetlenenlere şöyle bir öğüdünü aktarır:

"Fenn-i şi're şürû iden kimsenün kaç fenne tenavülü vardır ilmi-i bedî ü beyan ü kavafî takti-i evzân gibi ve tetebbu-ı devâvîn-i şuârâ-yı selef lâzımdır demişler ve Farisî'den ve Arabî'den yâd-dâşt ü malûmât ve hâtırında vâfir lügât gerekdür." *(Şiir söylemeye başlayan kişinin pek çok ilme ihtiyacı vardır: Belâgat, kafiye, vezin ilimleri gibi... Eskilerin divanlarını incelemesi de şarttır. Ayrıca, Arapça ve Farsça bilmeli, bu dillerde çok geniş bir kelime hazinesine sahip olmalıdır.)*

ler gibi birçok kesimden insan katıldıysa, insan şunu merak eder ister istemez: Aynı dışarıya kapalılık örüntüsü, sahiden, bezm ve tarikatler için gerçekdışı nitelikteydi de, şiir için mi gerçeği yansıtıyordu? Divan şiirinin seslendiği küçük, elit çevre, bezm ve tarikatlerin "kapalı çevreleri" gibi bir kurmaca olamaz mı?

Bu düşünüş tarzına karşı en güçlü sav, gazelin karmaşıklığından, referans genişliğinden ve dilinin 'yabancılığı' denebilecek şeyden çıkarılabilir. Eğer divan şiirini gerçekten anlamak için, Fars, Arap ve Türk dillerine ve edebiyatlarına âşinâ olmak, ayrıca İslâm dini ve tarihsel İslâm kültürü hakkında derin bir bilgi sahibi olmak gerekiyorsa, nasıl olur da bu şiir, sınırlı ve elit bir gruptan daha geniş bir kesime ulaşabilir? Bu mantık, sağlam gibi gözükebilir, ama şu noktaları da dikkate alalım.

Birincisi, bir edebiyat eserinin takdir görmesi için, eksiksiz olarak, hatta çok büyük ölçüde anlaşılması gerekir diye kesin bir kural yoktur. Genellikle, eserin yaratıcısıyla aşağı yukarı aynı arka plana sahip ve eserin sunduğu şeyi en üst seviyede anlayacak bir birincil okur kesimi olur. Ama eserin, ayrıca, bir dizi ikincil okur kesimi olacaktır, bu okurlar gerçi ince noktaların bazılarını veya birçoğunu kaçıracaktır, yine de eserle tatmin edici bağlantı sahaları bulacak ve onu *kendi düzeylerinde* takdir edeceklerdir.

İkincisi, divan şiirinin dili Arapça ve Farsça'dan çok şey almış olabilir, ama bu olay çok erken tarihlerde gerçekleşmiştir ve üçüncü bölümdeki kanıtların gösterdiği üzere, şiir sözdağarının anahtar unsurları hem sayıca sınırlıydı, hem de gelenek boyunca değişmeden sürekli tekrarlandı. Örneklerimizde bulunan, ama listede yer almayan kelimeler, geniş kitle için pek kolay anlaşılır olmayabilir, ama anahtar terimleri oluşturan sınırlı sayıda kelimeyi geniş kitlenin bildiğini, -hele şiirin yüzey temelarında çarpıcı değişiklikler olmadığına göre- kabul etmek gerçekçi bir yaklaşım olur. Aslında, divan şiirinde Arapça veya Farsça gramerinden pek fazla unsur bulunmaz -Farsça izafet bu konuda en önemli istisnadır- mevcut olan unsurlara da çok güç denemez. Dahası bu kendine özgü dilin, hiç değilse sınırlı bir ölçüde, geniş bir kitleye yabancı olmadığını gösteren kanıtlar vardır. Örneğin, Karagöz oyunundaki ana ka-

rakterlerden biri, Hacivat, elit dilinin bozuk bir biçimiyle konuşur, sözlerini "şiire özgü" deyişlerle, nazım parçalarıyla süsler.[2] Eğer seyirci, Hacivat'ın dilini ve üslubunu kafasında yerli yerine oturtamasa ve onda bildiği, tanıdığı bir karakter -divan şiirini anlar geçinen, sıradan halktan bir kişi- görmese, böyle bir karakter ne anlaşılırdı, ne de güldürücü olurdu.

Üçüncüsü, dış çevre unsurları ile gazellerdeki örüntüler arasında, şiirin anlaşılırlığına katkıda bulunan pek çok ortak nokta vardır. Gülşen, bezm, aşk ve duygu görüşü veya tasavvuf, bir yandan şiir tarafından şekillendiriliyor, öte yandan çok geniş bir kitlenin yaşantısının içinde yer alabiliyorsa, o zaman gazelin iç dünyası ve dramatik durumu, garip veya zor görünmek bir yana, âşinâ gözükecektir o kitleye. Beşinci bölümde işaret edildiği üzere, anahtar kelimelerin birarada bulunuşu ve bu tür kelimelerin genel örüntü oluşturma ve yorumlama şekline âşinâlık şu anlama gelir: Birçok şiirsel ifade, sözdizimine veya dilsel karmaşıklıklara pek bakılmadan anlaşılabilir. Örneğin, günümüzde Shakespeare oyunlarını seyredenler içinde ancak küçük bir grup Elizabeth çağı İngilizcesi'nden gerçekten çok şey anlar -pek çok nokta, hele söz oyunları alanında, yakalanamamaktadır, ama yeteri kadar şey anlaşılabilmektedir; hikâyeler ve bağlamlar, bu oyunların popüler bir eğlence biçimi olmayı sürdürmesini sağlayacak ölçüde tanıdıktır.

Nihayet, gazel ile Osmanlı musikisi arasındaki ilişkiyi -çok derinleştirmeden- belirtmemiz yerinde olacaktır. Musiki repertuvarının önemli bir kısmını bestelenmiş gazeller oluşturur. Eğer bu tür müziğin hayli geniş bir dinleyici kitlesi olduğunu düşünürsek, o zaman entellektüel elit grup dışındaki kitleler ile gazel arasında arasındaki bir başka bağlantı noktası olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Bu görüşleri ortaya koymaktaki amacımız, varsayımların değiştirilmesi gerektiğini gösteren kesin kanıtlar sağlamak değil, bazı varsayımları yeniden gözden geçirmeye büyük bir ihtiyaç duyduğunuza işaret etmektir. Küçük okumuş elitler grubu

2 Metin And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey* (Ankara: Forum Yayınları, 1963-1964), s. 34-52.

hem okur-yazar, hem şiir üreticisi olduğu için, şiirle ilgilerini gösteren pek çok açık kanıt bulunmaktadır. Geniş potansiyel gazel dinleyici kitlesi okur-yazar değildi, gazel üretmemişti, dolayısıyla bu sürece katılımına tanıklık edecek dokümanlar bırakamazdı. Ne var ki bu, böylesi bir katılımın olmadığı anlamına gelmez; yukarıda bahsettiğimiz noktalar hiç değilse belirli bir anlama düzeyinde katılım olduğuna işaret eder. Eğer gazelin etkisi, gerçekten, küçük grup sınırlarının ötesine ulaştıysa, o zaman Osmanlı dönemi toplum ve kültürü hakkında yeniden değerlendirilmesi gereken birçok şey var demektir, ayrıca şiir hakkındaki birtakım varsayımlar da gözden geçirilmelidir.

İkinci Hipotez

Eğer gazel, bir düzeyde, geniş Türk kültürü deneyiminin bir parçasıysa, gazelin halk şiirinden derin ve kapanmaz bir uçurumla ayrıldığı varsayımını sorgulamak için neden var demektir. Yerleşik görüşe göre, divan şiiri ve Türk halk şiiri birbirine paralel, ama tamamen ayrı iki gelişme çizgisine sahiptir. Aşağı yukarı aynı coğrafyada doğup gelişmişlerdir, gelgelelim birbirine komşu, ama örtüşmeyen kültür altbirimlerinin ürünleridir. Bu iki geleneğin birarada değerlendirilmesi, genellikle, aralarında karşıtlık kurularak onları tanımlamak için yapılır -biri her ne ise, diğeri o değildir. Aykırı görüş ise, gazele, tek bir kültürel varlığın ihtiyaç ve motivasyonlarından doğan ve hem divan şiirini, hem de halk şiirini içine alan kesintisiz bir şiir spektrumunun parçası olarak bakılmasını önerir. Böylesi bir bakışta, tek bir geleneğin parçası olan divan ve halk öğeleri arasındaki benzerlikler, farklardan daha önemli olacaktır, çünkü her iki öğenin de ortak bir merkezden doğup geliştiği görülecektir. Bu iki şiirin her biri, kendi birincil hitap kitlesine sahiptir -divan şiirinin hitap ettiği ikincil kitle, belki de, halk şiirinin hitap ettiği birincil kitledir- iki şiir, hem hitap ettiği kitle, hem de ilgi alanları bakımından büyük ölçüde örtüşür.

Divan şiiri ile halk şiiri arasındaki ilişkiyi vurgulayan bir perspektif, hem yerleşik edebiyat tarihi geleneğine, hem de ta-

rihsel Türk kültürüne günümüzde getirilen yoruma taban tabana zıttır. Dolayısıyla, böyle bir perspektifin gerçekten güçlü bir savunması, burada sunulandan çok daha fazla kanıt ve daha ayrıntılı bir savlar dizisi gerektirir. Bu noktada, yalnızca, değişik bir perspektifin neden dikkate değer sayılması gerektiğine ilişkin birkaç sebep göstermemiz mümkündür.

Divan şiiri ile halk şiiri arasında tabiî ki açık farklar vardır, bunların başlıcaları da, sözdağarı, nazım şekli ve ölçü alanlarında görülür -ancak, bu farklar, yapısal benzerliklerin gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Yukarıda sunulan gazel görüşünü temel alarak, bu tür birkaç benzerliği gözden geçirelim.

İlk olarak, halk şiirindeki herkesin kullandığı, çok yaygın sözdağarı ile divan şiirinin çok özel veya günlük dilde kullanılmayan sözdağarı arasındaki karşıtlık üzerinde çok durulmuştur. Gelgelelim, üçüncü bölümde işaret edildiği üzere, divan şiiri de, halk şiiri de, sözdizim açısından günlük konuşma dilinin ritim ve örüntüleriyle uyum içindedir. Aslında, gazelin duygusal çağrışım gücünün çok büyük bir kısmı, kökleri Türk dilinin olağanüstü yansıma kaynaklarında yatan yansıma niteliklerinden ve duygusal konuşma örüntülerinden gelmektedir.

İkinci olarak, eğer gazele, içi boş bir soyutlama olarak değil, Osmanlı hayatının, gülşen, bezm, otorite gibi yönleriyle doğrudan bağları bulunan bir parçası olarak bakmaya başlarsak, o zaman halk şiiriyle arasındaki yapısal benzerlikler açıklık kazanır. Gazel, şehir hayatının belirli kurumsallaşmış örüntülerini yansıtırken, halk şiiri kırsal hayattaki paralel örüntüleri yansıtır. Temalar aşağı yukarı aynıdır: Duygular (özellikle aşk), duygunun tehlikeliliği, ayrılık, kendini dizginleme gücünün elden gitmesi vb. Rakipler, koruyucular ve katı toplum kuralları yüzünden sevgilisinden ayrı düşen, hiçbir şeye aldırış etmeyip sevda yolundan dönmediği için kınanıp ayıplanmayı ve daha sert tepkileri göze alan, dünyayla ilgisini kesmiş âşık, şehir ortamındaki aşk ilişkisinin temel unsurudur. Kırsal ortamda ise, aynı ölçüde bahtsız âşık, genellikle, sevgilisinden kızlarını kıskançlıkla koruyan ana-baba yüzünden, ya da âşığın veya sevgilisinin bir başka mekâna gitmesi nedeniyle ayrı düşmüştür.

Köyde, karasevdanın aşırı ve tehlikeli dışavurumu kız kaçırma olabilir. Her iki halde de, iç dünyayı, duygu dünyasını yansıtılayan ve simgeleyen ortam, doğadan seçilir. Kırsal kesim insanının doğaya bakışı alabildiğine geniştir. Ayrılık engin mesafeler anlamına gelir, sevda çağlayanlar gibi çağlar, kuşlar, çiçekler binbir çeşittir. Şehir ortamında ise, doğa bahçe duvarlarıyla sınırlanmıştır, ayrılık kapıların kalınlığıyla imlenir, aşk şişeden dökülen şarap gibi köpürür, bahçedeki doğa harikaları seçme birkaç nesneyle sınırlanmıştır. İki şiir türünün kullandığı malzemeler farklı olabilir, ama ikisi de, esas olarak aynı duyguları, aynı örüntü oluşturma işlemlerini kullanarak yansıtır, bu örüntüler de yakın çevrelerinin olgularına dayanır.

Üçüncü olarak, şiirin dramatik çevresi içinde şairin rolü bakımından da önemli bir tekabüliyet söz konusudur. Yukarıda gördüğümüz üzere, gazel şairi, derviş/âşık rolünü üstlenir, onun için gazel, belirli bir dramatik bağlama (bezm) özgü diyalogun bir temsilidir. Benzer şekilde, halk şairi de, gazel şairi rolüne hem paralel olan, hem de o rolle bağlantıları bulunan bir rol üstlenir. Halk şairi, âşık diye adlandırılır, gazelin âşığıyla apaçık bir bağlantıdır bu. Dahası, halk şairi/âşık rolünde, böylesi şairlerin hayatlarında sergilenen ortak bir hikâye ve ortak bir örüntü vardır (gazel şairinin bezm bağlamında derviş/âşık rolünü oynaması gibi). Genç âşık gönlünü sevdaya kaptırır (çoğunlukla sevgilisini rüyasında görüp âşık olur) ve hayatını (çoğu zaman ümitsiz) aşkının peşinde harcamaya karar verir. Öyleyse, bu şairin türküleri, şairin hayatında oynanan aşk dramasına özgü diyalogun parçasıdır.[3] Şairin gazi rolünü aldığı halk şiirleri için de hemen hemen aynı şeyler geçerlidir, yalnız şu istisnayla: Âşık, karasevdası ve o sevdanın getirdiği tehlikeler, beşinci bölümde anlattığımız otorite ilişkisine dolaysız biçimde bağlı rol ve eylemlerde ifadesini bulur. Bütün bu örneklerde, tasavvufî-dinî örüntüyle doğrudan bağlantılar çok açık olabilir veya hemen hemen hiç yoktur, ama örneklerin hiçbirinde, ilgili yorumun kendisi tamamen ilintisiz sayılamaz.

3 Bkz. Charlotte F. Albright, "The Azerbaijani "Ashiq" and His Performance of a Dastan", *Iranian Studies* 9 (1976), s. 220-247 ve n. 19.

Yukarıda anlattıklarımızla göstermeye çalıştığımız şey şudur: Belirli bir düzeyde, halk şiiri ve gazel, esas olarak aynı malzemeyi, yapısal bakımdan benzer rol ve dramatik durumlar aracılığıyla işler, farklı (yani kırsal ve kentsel) çevrelerdeki hayatın önemli örüntülerine aynı gönderme tarzıyla yaklaşır. Bu çalışmada gazel geleneğinin analiz edilme biçimi, doğrudan doğruya bu tür spekülasyonlara yol açar ve eğer kullanılan yöntemin, dolayısıyla ortaya çıkan spekülasyonların bir geçerliliği varsa, bunlardan hareketle bazı çıkarımlar yapabiliriz: (1) Gazel, tarihsel Türk kültürünün ana akışının içinde yer alır, daha kesin bir dille söylersek, Türk kültürünün iki değil, bir tek ana akışı bulunur. (2) Divan şiiri ve halk şiiri, bir edebî/kültürel bütünün tamamlayıcı parçaları olarak görülür, her biri diğerini yorumlamak için değerli bir kaynaktır. (3) Osmanlı dönemindeki toplumsal bölünmeler, şiirin hitap kitlelerini kesin çizgilerle tanımlamaz, ayrıca başka başka kültürler şeklinde bir farklılaşma yaratmaz. (4) Türk şiirinin çeşitli türlerinin değerine ve "Türklük"üne ilişkin gayet verimsiz ve politik tezlerin önemi azalır. Kırsal kesim şiirinin, şehir şiirinden daha gerçek, daha Türk(çe) veya daha değerli olup olmadığı tartışmasına nasıl ciddî bir ilgi duyulduğunu anlamak güçtür.

Dolayısıyla, bu çalışma başladığı havada sona eriyor, Osmanlı gazeli hakkında bildiklerimizin çoğu, hayli kuşku götürür bir "bilgiler" yığını üretmiş olan perspektif hatalarına dayanmaktadır. Divan şiirine bakıştaki alışılageldik, ileri derecedeki miyopluğu tek bir çalışmanın düzelteceğini veya büyük bir değişiklik getireceğini sanmak yanlış olur, yine de, yeni cevaplar bulunması gereken soruların ortaya konduğu ve çeşitli kanıtların öne sürüldüğünü umuyorum. İşte bundan ötürü, bu bölüm, kısmen bir giriştir -Türk edebî kültürüne eksiksiz, bütünlüklü ve kendi gerçek değerini, gücünü görmeye çalışan bir bakış tarzına bir giriştir.

Nihayet şu noktaya işaret etmek gerekir: Yeni bir perspektif çağrısı da, o perspektifin biçimi de yalnız bu çalışmanın ürünleri değildir. Bir dizi Türk yazar çeşitli zamanlarda aynı görüşleri dile getirmiştir, örneğin, yakınlarda yayınlanan bir Türk

edebiyatı tarihinde rastladığımız Pertev Naili Boratav'a ve Nurullah Ataç'a ait şu değerlendirmelere bakalım:

> "Halk Edebiyatı ile Divan Edebiyatı'nı bir bütün sayıyorum. Hiçbirini afaroz edemem... Aslında halk şiirleri de Divan şiirleriyle aynı şeyleri, sözleri söylemişlerdir... Dilleri dışında büyük bir ayrılık yoktur..."[4]

> "Divan şiiri millî değilmiş de, halk şiiri, saz şairlerinin koşmaları, millî imiş; onun için divanları kapatıp yalnız cönkleri okumalı, ağızlarda dolaşan türküleri toplayıp öğrenmeli imişiz... Bu tatsız şaka biraz uzun sürdü... Divan şairlerimizin yazdıkları da bizim baba mirasımızdır, onları hor görmeğe de, yabancı saymağa da hakkımız yoktur."[5]

Bu seslerin her ikisi de, divan şiiri konusunda uzmanlaşmış edebiyat tarihçileri çevresinin dışından gelmektedir -Boratav bir folklorcudur, Ataç ise eleştirmen. Osmanlı edebiyatı tarihçilerinin bu tür içgörüleri ciddiye almaya başlamasının ve gazeli yalıtılmışlığından çıkarıp Türk hayat ve kültürünün gerçek dünyasına sokmasının zamanı çoktan gelmiştir.

Eleştirel Perspektif

Eleştirel perspektif meselesi, yukarıda belirtilen görüşlerin, Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatına ve o sanatın toplum üzerine etkilerine bakış tarzımızı büyük ölçüde değiştirme potansiyeliyle ilgili sorular ortaya atan bir başka alandır. Şunu söyleyebiliriz sanırım: Geleneksel Yakındoğu kültür ve toplumuyla ilgili modern gözlemcilerin çoğu, sanatın rolü ve toplumla ilişkisi üzerine belirli öncülleri evrensel kabul eden bir kültürün parçasıdırlar. Örneğin şöyle denebilir: Biz, genellikle, sanatın keşifçi, ilerleyen ve bireyin benliğini dışavuran bir nitelik taşıdığına inanırız. Sanat, doğal dünyadan sahneler ve bakış açıları devşirdiği, bunlardan yeni anlamlar ürettiği için keşifçidir. Özgün, benzersiz bakış açıları ardındaki bitmek bilmeyen ara-

4 Karaalioğlu, *Türk Edebiyatı*, s. 566.

5 Karaalioğlu, *Türk Edebiyatı*, s. 578.

yış, sürekli artan bir bilinç ve hayatın giderek daha fazla anlamlı kılınması vaadi taşıdığı için ilerler sanat. Benzer şekilde, gerçek sanat bireyin benliğini dışavurur, sanatçı dehasının gücüyle biçim kazanan içgörü kıvılcımlarına dayanır.

Elbette, sanat üzerine daha pek çok başka şeye inanıyoruz - sanatın ne olduğu hakkında inandığımız, bildiğimiz şeyleri bu tür basit bir ifade özetlemeye bile başlayamaz. Yine de, sanat hakkında tersine bir dizi varsayımı ele alalım.

Varsayalım ki, dünyanın nasıl olduğunu ve ne anlama geldiğini biliyoruz. Böyle bir bağlamda, "yeni" anlam aramanın hiçbir değeri yoktur; hayat zaten bütündür, bütünlüklüdür ve anlamlıdır. Yeni herhangi bir şey keşfetmeye kalkmak, yanılsama ve anlamsızlık aramak olacaktır. Ayrıca, ilerlemeye yönelik giderek genişleyen bir bakış açısı da söz konusu olmayacaktır. Bütünü yakalamış bakış açısını aşacak veya onun yerine geçebilecek hiçbir yenilik olamaz. Dolayısıyla, sanat, engin, hatta sonsuz bir gerçekliğin hiç bitmeyecek keşfi üzerinde yoğunlaşmayacak, varoluşun bütünlüğü nasıl daha iyi yaşanır, onun üzerinde duracaktır. Sanat, yeni hakikatler aramak yerine, daha önceden mevcut bir hakikati olumlama işlevi görecektir. Bu tür bir sanat bireyselci değil, cemaatçi olacaktır. Esas itibarıyla, belli bir cemaatin değerlerini, bakış açısını ve dünya görüşünü teyit etmek için mevcut olacaktır, ayrıca sanatta dehanın rolü de, bütün deneyimini etkili biçimde iletmek ve bildirmek olacaktır.

Açık ki, hiçbir sanat geleneği, bütünüyle bireyselci veya cemaatçi olmaz. Şurası da aynı derecede açık ki, çağdaş sanatın bazı örnekleri zaman zaman o denli nev'i şahsına münhasır bir bireysel bakış açısına yönelir ki, o eseri sanatçının hayatını ve dönemini ayrıntılı bir şekilde bilmeden yorumlamak imkânsızdır. İslâm sanatının kimi örnekleri de cemaatçi geleneği o kadar çok yansıtır ki, sanatçının içinde bulunduğu koşullar hemen hemen hiç anlam taşımaz. Gelgelelim, önemli olan nokta, bu çalışmanın ortaya attığı şu iddiadır: Osmanlı İmparatorluğu'nun sanatı, *esas itibarıyla*, cemaatçi bir sanattır. Bu da şu anlama gelir: Temel sanat görüşü, sanatın amaçları ve işlevi bizim kendi deneyimimizle beklemeyi öğrendiğimiz şey-

lerden köklü biçimde farklıdır. Gerçi bu perspektif farkı, Osmanlı gazeli üzerine yukarıdaki analizlerde örtük olarak mevcuttu, ama sonuç bölümünde, bu noktaya daha bir açıklık getirmek yerinde olur.

Biz, cemaatçi veya kabul edilen hayat anlayışının sınırlarını genişletmek üzere işleyen bir edebiyat ve sanat geleneğine alışkınız. Sanat, insan varoluşunun temel sorunları üzerine yeni perspektifler yaratmak için sürekli olarak yeni simgeler, imgeler ve karakterler üretir. Örneğin bir Wallace Stevens, bir şiirine merkezî metafor olarak Tennessee'deki bir tepede bulunan bir kavanozu seçer.[6] Kavanoz, herhangi bir ortak şiir imgeleminin parçası değildir. Bir bireyin deneyimine dayanmaktadır ve kullanımı bu tek şiire özgüdür. Kavanoz, kolektif bir anlayışın bir halkası değildir, okurun, yaygın düşünce örüntülerini kırması ve genelde, son derece basit, sıradan bir nesne olarak görülecek bir şeyin kozmik anlamlarını keşfetmesi için kullanılan bir araçtır.

Öte yandan, Osmanlı sanatında örneğini gördüğümüz cemaatçi sanat, neredeyse bütünüyle, kabul edilen hayat anlayışının sınırları *içinde* işler. Bu tür sanatın amacı, sınırları genişletmek değil, o sınırlar içinde varoluşu oluşturan deneyimlerin, birbirine bağlı ve bütünleşmiş olduğunun giderek daha fazla bilincine varılmasını sağlamaktır. Böylesi bir bağlamda, yeni simgeler yaratılması, üretkenliği olumsuz yönde etkileyecektir. Yaratıcılık, zaten bin bir yolla birbirlerine bağlanmış olan ortak simgeler yığınının kullanılmasıyla bütünlük duygusunu pekiştirmektir. Stevens'ın kavanozu, bu tür bir sanat için yararsız, hatta zararlı olacaktır. Ortak simge dağarındaki hiçbir şeyle bağlantı taşımayacaktır, oysa Osmanlı bağlamında, örneğin, gülün, önceden varolan pek çok bağlantısı vardır: Dinî bir perspektifle, aşk sembolizmiyle ve aşkın temsil ettiği, hayatın birçok alanında kendini gösteren bir dizi ilişkiyle, bahçeyle, bahçe sembolizmiyle, dekoratif sanatlarda her yerde görülen bahçe temsilleriyle bağlantısı vardır. Bir Osmanlı sanatçısı, çok

6 Wallace Stevens, *Poems by Wallace Stevens*, ed. Samuel French Morse (New York: Vintage Books, 1959), s. 21.

büyük bir ihtimalle, sürekli yeni simgeler yaratılmasını, garip şeylere duyulan anlamsız bir tutku sayacak, hiç de bir deha işi olarak görmeyecekti. Ona göre, deha, nesiller boyu sanatçıların yaratıcı bir biçimde işledikleri simgeler arasında yeni ve anlamlı bağlantılar kurmaktan ibaretti.

Bu farka örnek oluşturduğu düşünülebilecek bir başka fenomeni ele alalım. Günümüz Batı kültüründe, eleştiri ile sanat arasında süregelen önemli bir sembiyoz vardır. Gerçekten, hiç değilse sanat eseri ürettiğimiz kadar eleştiri de üretiyoruz. Bu fenomenin muhtemel bir yorumu şudur: Sanatımız, doğası gereği, eleştirinin "refakatine" ihtiyaç duymaktadır. Yani, bizim sanatımız, ancak, sıradan anlamaların sınırında veya ötesinde, kendisini genel olarak yorumlanabilir kılan eleştirinin hayat veren desteğiyle varolabilir.

Osmanlı'da ise, tam tersine, eleştiri dediğimiz şey neredeyse hiç yoktur -alegorik eserler üzerinde şerhlerin ve tezkirelerde görülen çok genel bazı hükümlerin ötesine gitmez Osmanlı'daki eleştiri. Eğer Osmanlıların sanatı algılamakta her nasılsa yetersiz kaldıkları varsayımını reddeder ve yukarıda öne sürdüğümüz öncülleri dikkate alırsak, o zaman eleştiri yokluğunun nedenleri çok doğal ve aşikâr hale gelir. Osmanlı'da kapsamlı bir eleştiri geleneğinin dışsal desteğine ihtiyaç yoktu. Sanat, seslendiği kitlenin ortak anlayış sınırları içinde işlevini görüyordu, eğer ortak simgelerin son derece yaratıcı biçimde birbirine bağlanışı kimilerine anlaşılmaz geliyorsa, bu onların sorunuydu. Anlamaya hazırlıklı olan -böylece bir elit grubu oluşturan- kimseler anlayacaktı, hazırlıklı olmayanlar da temel sembolizmi tatmin edici ölçüde anlaşılır bulacaklardı. Osmanlı şiiri karşısında sık sık şöyle bir sorun yaşarız: Yakalanması, bulunması zor anlamın *tek* değerli anlam olduğunu düşünmeye alışmışızdır, ayrıca eleştirel yorum yardımıyla "elit"in anlama biçimine ortak olmayı bekleriz. Şunu görmek büyük önem taşımaktadır: Osmanlı şiirinde (ve diğer Osmanlı sanatlarında) değerli ve önemli şeylerin büyük bir bölümü, Osmanlı ve İslâm geleneğinin kolayca ulaşılabilen ortak simgelerine ilişkin genel bir bilgi sahibi olanlar için hiç de karan-

lık ve anlaşılması güç nitelikte değildir. Üstelik, simgeler arasındaki daha zor bağlantıları görebilmek, kavrayabilmek için, bu şiir türüne ilişkin içgörüler sağlayacak esrarlı bir metot uygulamaktan çok, geleneğin ürettiği bağlantıları *etraflıca* tanımaya ihtiyaç vardır.

Bu tip bir sanatın, herhangi bir (tek) eserin zamanını ve yerini ya da herhangi bir (tek) sanatçının yaşam deneyimlerini aşan simgeler üzerinde yoğunlaştığını, böylesi simgelerin, "ideal" bir gerçeklikle kalıcı ve arketipik bir ilişkiye sahip oldukları için seçildiğini göz önüne alınca, biz, çok farklı bir gelenekten gözlemciler için, bu tür sanattan ne öğrenebileceğimizi algılamak zordur. Örneğin, bizim için, ideal bir varoluş birliğini (vahdet-i vücud) kabul etmeye dayanan bir dünya görüşünü ciddi şekilde değerlendirmek güçtür. Bizim beklentilerimiz açısından, bu perspektif aşırı uhrevî (öteki dünya ile ilgili) bulunabilir, ayrıca, yüzeyde görünenden daha başka şeyler olması gerektiği şeklindeki şüphemizi yansıtan -beklentilerimizin gerçekleştiği bir gizli yol bulan- edebiyat tarihi örneklerini bulmak hiç de güç değildir. İşte bu nedenle, edebiyat tarihçileri, eserlerinde yansıtılmış olabilecek gerçeklik kırıntıları bulmak için şairlerin hayatlarını didik didik ederler; bir şairin dinî tavrının "samimî" olup olmadığını sorarız; falanca şairin aşk şiirlerinin kadınlara mı, yoksa erkeklere mi seslendiğini, ya da hangi erkek veya kadınlara eğilim duyduğunu merak ederiz ve bulduğumuz cevaplar genellikle belirsizdir, doyurucu olmaktan uzaktır. Bizim "şiir" dediğimiz benzersiz bakışı, kişisel deneyimi veya içgörüyü ya da mesajı bulma girişimlerimiz hep boşa çıkar; Osmanlı şairlerinin, bireysel deneyimi arketipler düzeyine yükseltme, deneyimin benzersiz yönleri yerine genellenebilir yönlerini arama, deneyimi *ancak* geleneğin arketipik güdülerine bağlanabildiği zaman anlamlı sayma kaygıları aklımızı karıştırır. Bundan ötürü, gazel şiiri, örneğin, duygusal karşılıklar üzerinde durur, çünkü bunlar, kendilerini uyandıran ortam ne olursa olsun, esas itibarıyla değişmez. Benzer şekilde, güçlü-zayıf, tahakküm-boyun eğme, saplantı, düşmanlık, dostluk gibi, her biri arketipik olan ilişkiler üze-

rinde yoğunlaşılır. Aranan şey, deneyimler arasındaki bağlantılardır, gerçekliğin öyle bir algılanışıdır ki, bireyler arasındaki engelleri yanılsama (dolayısıyla önemsiz) sayar ve birliği ya da kozmik birlikteliği vurgular.

Kısacası, gazellerden, o toplumda herhangi bir bireyin neler hissettiği veya yaşadığı hakkında fazla bir şey öğrenemeyiz, sanatı aracılığıyla sanatçıyı "tanıyamayız". Şu var ki, şiirden ve diğer sanatlardan çok kolayca öğrenebileceğimiz şey, bir bütün olarak toplumun yaptıklarını nasıl yorumladığı ve nihaî olarak, davranış şeklinin *sebebidir*.

Bu ikinci nokta, kuşkusuz, bu çalışmada Osmanlı gazelinin incelenmesiyle ortaya atılan en önemli iddiadır. Böylelikle, diğer disiplinlerdeki ilgili uzmanlar, şu önermeyi hiç değilse dikkate almaya çağırılıyor: Genelde Osmanlı sanatı, özelde şiir, Osmanlı toplumunun yapılanışında ve davranışlarında çok önemli bir yönlendirici kuvvet olabilir.

İlk bakışta ve şu andaki bilgimizin sınırları düşünüldüğünde, Osmanlı sanatına, ekonomik tutumlar, siyaset, iaşe temini, uluslararası çatışmalar vb. düzeyinde toplumu etkileyen bir kuvvet olarak bakmak saçma gözükebilir. Ne var ki, Osmanlı sanatının simgelerinin, son derece güçlü simgeler olduğunu gözden kaçırmamak gerekir; bunun çeşitli nedenleri vardır: Söz konusu simgeler; (1) çok uzun dönemler boyunca esas olarak aynı biçimi korurlar, hatta geçmişleri Osmanlı İmparatorluğu öncesine uzanır; (2) çok etkili, yaygın bir dinî perspektifle doğrudan doğruya ilintilidir; (3) ortak bir dünya görüşünü ve bir ortak değerler kümesini temsil eder; (4) toplumun tüm üyelerinin deneyiminde mevcuttur. (Yani, örneğin bahçe gibi bir motif, hem gerçek bahçelerde temsil edilir, hem de, evlerde, kamu binalarında, dinî binalarda, minyatürlerde, dokumalarda, kilimlerde, seramik eserlerde, yazma süslemelerde vb. bulunan tasviriyle temsil edilir.)

Eğer Modern Batı toplumunda bu tip bir simgenin ve kullanımının karşılığını (analog) ararsak, "sanat" dediğimiz şeylerde değil, reklamcılık sanatında ve onun simgelerinde buluruz. Kültürümüzde reklamcılık sanatının gücünü inkâr etmek zor-

dur, hele toplumumuzun uzman bir gözlemcisinin bu gücü göz ardı etmesi daha da zordur. Gelgelelim, bu güç, Osmanlı İmparatorluğu'nun "yüksek sanat"ına egemen olan cemaatçi sanat işlevinin tam tamına aynısından doğmaktadır. Reklamcılık sanatı, tam da ortak değerleri ve ortak bir dünya görüşünü yansıtan simgeleri yarattığı veya yerleştirdiği için bir tüketim ekonomisinin çarklarını döndürmektedir. Reklamcılık, simgelerini, tekrarlayarak ve her yere yayarak pekiştirir, sonra bu simgeleri, belirli ürünleri satın alma ihtiyacıyla birleştirir.

Bu analojiyi fazla ileri götürmek de doğru olmaz -Osmanlı sanatı, birçok bakımdan, çok farklı bir örnektir. Ancak, şu konudaki kanıtların varlığını gözden kaçırmamak gerekir: Niteliği bakımından Osmanlı sanatının simgelerine benzer simgeler, onları üreten toplum üzerinde güçlü bir etki yaratma potansiyeli taşıyabilir nitelik taşımaktadır. Bu potansiyelin Osmanlı örneğinde nasıl gerçekleştirildiği hâlâ spekülasyon alanında kalıyor. Bu çalışma, gazellerdeki simge sisteminin, çok büyük bir ihtimalle, şekillendirdiği, devam ettirdiği ve yorumlandığı çeşitli alanları gösterdi. Otorite yapıları, psikolojik özellikler ve birtakım sosyal etkinlikler, tutumlar ve davranışlar bunlar arasında yer alır. Yine de, bu çalışma, kesin yargılar getirmemiştir ve hiçbir şekilde, böyle bir amaç da taşımıyordu. Osmanlı sanatı ile Osmanlı toplumu arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması, henüz emekleme çağında bir araştırma alanıdır, ayrıca gerçek bir gelişme için sanat alanındaki uzmanlar ile diğer disiplinlerin uzmanları arasında düzenli bir diyalog kurulması gerekmektedir.

Ek

Bu Ek, divan şiiri sözdiziminin genel kurallarını çok kısaca, ana çizgileriyle sunmaktadır. Burada, günlük konuşma Türkçesi'nin sözdizim kurallarının bilindiği varsayılmıştır ve yalnızca günlük konuşma Türkçesi kurallarından sapmalar üzerinde durulacaktır. Yani, başlıca varsayım, divan şiiri sözdizim kurallarının günlük konuşma Türkçesi kurallarıyla aşağıdaki istisnalar dışında aynı olduğudur. Bu niteliğinden ötürü, günlük konuşma Türkçesi'ni bilmeyen herhangi bir kimse için anlaşılması güçtür; ancak, esas sonuçlar, zaten kitabın ikinci bölümünde ele alınmıştı.[1]

Yan Cümlecik Sınırlarına İlişkin Kurallar

Günlük konuşma Türkçesi kuralları, genellikle, yan cümlecik öğelerinin hareketini yan cümlecik sınırlarıyla kısıtlar. Yani, öğelerin, cümlecik sınırlarının ötesine götürülmesine (devrik

1 Türkçe gramerler için bkz: Geoffrey L. Lewis, *Turkish Grammar* (Oxford: The Clarendon Press, 1967); Lloyd B. Swift, *A Reference Grammar of Modern Turkish*, Indiana University Publications, Uralic and Altaic Series, cilt 19 (Bloomington: Indiana University, 1963); Robert H. Meskill, *A Transformational Analysis of Turkish Syntax*. (Lahey: Mouton, 1970).

kuruluş) izin vermez. Yan cümlecik öğelerinin yüklemin arkasına atılabileceği tek yol, yan cümleciğin tamamının, ana cümlenin arkasına konmasıdır. Örneğin,

1. / Ahmet, // Ayşe'nin Ankara'da oturduğunu// öğrendi./

cümlesinde, yan cümleciğin yeri şöyle değiştirilebilir:

2. / Ahmet öğrendi/ // Ayşe'nin Ankara'da oturduğunu. //

İkinci cümlede, yan cümlecik içindeki öğeler birbiriyle yer değiştirebilir:

3. / Ahmet öğrendi / // oturduğunu Ayşe'nin Ankara'da. //

Ancak, aşağıdaki cümle, birinci cümlenin kabul edilebilir bir varyantı değildir, çünkü yan cümleciğe ait bir öğe ana cümlenin içine girmektedir:

4. / Ahmet, // Ayşe'nin oturduğunu // Ankara'da öğrendi. /

Divan şiirinin sözdiziminde, yan cümlecik öğelerinin fiilin sağına atılması kuraldışı sayılmaz. Dördüncü cümlede örneğini gördüğümüz türde öğe yer değiştirmelerine sık sık rastlanır, böylelikle yan cümlecik öğeleri cümlecik sınırlarından dışarı çıkar. Kısacası, divan şiiri kuralları, sözdizimsel açıdan belirsizlik doğsa da, yan cümlecik ile ana cümle arasında ayrım çizgileri çekilmesini şart koşmaz. Örneğin:

5. Cân virürken hasret-i la'lünle künc-i höcrede
Katre katre su viren ey gonca peykândur bana[2]
Lâlinin (dudağının) hasretiyle hücremin köşesinde can verirken damla damla bana su veren kirpiklerdir.

Bu beyitte, yan cümleciğin normal şekli muhtemelen şu şekilde olacaktır:

// künc-i höcrede	*hasret-i la'lünle*	*cân virürken //*
(hücrenin köşesinde)	(dudağının hasretiyle)	
İ.T. (bulunma hali)	İ.T. (araç) B.F.	

2 Karahan, *Figanî*, s. 31.

Ne var ki, beytin ilk mısrasındaki isim tamlamaları, iki yan cümlecik arasında belirsiz bir konuma yerleştirilmişti. Bundan ötürü, cümlenin şu iki biçimden hangisinde okunması, anlaşılması gerektiğini saptamak imkânsızdır: "Hücrenin köşesinde lâlinin (dudağının) hasretiyle can verirken" ya da "Lâlinin (dudağının) hasretiyle hücremin köşesinde bana damla damla su veren." Şurasını da belirtmek yerinde olacaktır: Bu örnekte, sözdizimsel belirsizliğin ortadan kaldırılması gerekli değildir, aslında bu belirsizlik beytin anlamına katkıda bulunmaktadır, çünkü iki fiilin anlattığı şey de ("cân vermek" ve "su vermek") aynı mekânda (hücrenin köşesinde) ve aynı isteğin sonucu olarak (dudağının hasretiyle) gerçekleşmektedir.

Başka örneklerde, devrik kuruluş, iki cümlecik arasına sokulan öğe, ikinci cümlecikte makûl bir işlev taşımadığı için, teknik açıdan bir belirsizlik taşımaz. Örneğin:

6. / // Yâdeyledikçe lûtfunu // /terler hicabdan / [3]
Lutfunu hatırladıkça utançtan [bulutlar] terler.

Burada fiilin arkasına konan öğe -lûtfunu- ismin -i halindedir ve ana cümlenin geçişsiz fiilinin (terler) nesnesi olamaz.

Genel olarak, DŞ'nde yan cümlecik öğelerinin fiilin arkasına atılması, olağan bir unsurdur ve ana cümlenin öğelerinin devrik dizilişiyle -öyle görünüyor ki- aynı sıklıkta kullanılır. Dolayısıyla, DŞ'nde, yan cümlecikler ile ilgili kurallar, onları cümlelerden farklı kılmaz, günlük konuşma Türkçesi'nde cümlelerin sahip olduğu bütün sözdizimsel değişkenliklere DŞ'ndeki yan cümlecikler de sahiptir.

Ulama Cümleciği Sınırları ile İlgili Kurallar

Türkçe bitişken bir dildir ve Türkçe sözcükler yalnızca son ek alırlar. Bu nedenle, cümleciklerin birbirine ulanması, yan cümlecik fiiline -ip eki getirilmesiyle olur. Örneğin:

3 Gibb, *HOP*, cilt 6, s. 160.

7./ // Kitabı okuyup // uyudum. /
İ.(akk.) F.(ulaç) F.(ana f.)

Cümleleri bağlamanın diğer yolu Arapça *ve* kelimesini kullanmaktır, bu bağlaç, *ama* ve *fakat* bağlaçları gibi, bir bağlı cümleler dizisi oluşturmakta kullanılır.[4]

Bağ-fiil (ulaç/ -ip ekiyle oluşan fiilimsi) kullanımı yoluyla bileşik cümle kurulmasına ilişkin kurallar, esas olarak, yan cümlecik kurma kurallarıyla aynıdır ve olağan kullanımda öğelerin cümlecik sınırları dışına, bağ-fiilin arkasına götürülmesi yanlış sayılır. Örneğin, aşağıdaki biçim, günlük konuşma Türkçesi'nde önceki cümlenin kabul edilebilir bir varyantı değildir:

8./ // Okuyup // kitabı uyudum.

Oysa, divan şiirinde, bu kuraldan sapma, yan cümleciklere bütünüyle paraleldir. Bağ-fiille (-ip ekiyle) oluşturulan cümleciğin öğeleri de, diğer yan cümlecik öğeleri gibi rahatlıkla cümlecik sınırları dışına çıkabilirler. Örneğin:

9. Mest görüp kûyında 'ayb itmen Figânîyi[5]
Figânî'yi mahallesinde sarhoş görünce ayıplamayın.

Burada, -de halindeki isim, "küyında", fiilimsi ile bileşik fiil arasında bir yere kaydırılmıştır. Günlük konuşma Türkçesi'nde, bu durumda, "küyında" ana fiile ("ayb itmen") ait sayılacaktır, ama mısranın anlamı açıkça gösteriyor ki, bu kelime cümleciğe ait bir öğedir.

Bileşik Fiilde Diziliş ve Sınır Kuralları

Türkçe'de, İ + F dizilişine her zaman uydukları için bileşik fiil denebilecek birçok yapı türü vardır. Birinci tür bileşik fiiller yabancı kökenli bir isim (genellikle Arapça'dan gelme fiil soylu isim) ile Türkçe bir yardımcı fiilden oluşur. Örneğin:

4 *-erek* ekiyle oluşturulan bağ-fiiller de, bağlı cümle kuruluşuna benzer yapıda cümleler üretir. Ne var ki, bu ek, ikinci bölümde ele alınan yan cümlecik oluşturan eklere daha yakındır.

5 Karahan, *Figanî*, s. 35.

10. teşekkür etmek, tebrik etmek, âşık olmak.

İkinci tür ise, bileşik halde deyim niteliği taşıyan, ama isime ek getirilmesi durumunda deyim özelliğini yitiren İ + F şeklindeki yapılardan oluşur. Örneğin, deyim olarak *yüz vermek*, "ilgi, yakınlık göstermek" anlamına gelir, ama *yüzünü verdi* şekli deyim niteliği taşımaz.

Günlük konuşma Türkçesi'nde, bu iki tür bileşik fiillerle ilgili kural, herhangi bir şekilde bozulamayacak veya dizilişi değiştirilemeyecek morfolojik birimler olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Oysa, DŞ'nde bu kural geçerli gözükmüyor ve bileşik fiillerdeki isimler iki şekilde fiilin arkasına getiriliyor. Örneğin:

11. a. Ruhsârlarun zülfün içün itdi şehâdet
b. Bir dîn-i karadur ki ider şemse ibâdet[6]
a. Yanakların saçların için şahitlik etti (doğruluğunu kabul etti).
b. (O) Bir kara dinlidir ki güneşe tapmaktadır.

11.a'da, *şehadet itmek* bileşik fiilindeki kelimelerin dizilişi tersine çevrilmiş, ama bileşik fiildeki isim ile fiil arasına başka kelime girmediği için, sınırlar ihlal edilmemiştir (yani, "itdi" ile "şehadet" yan yana bulunuyor).

11.b'de, bileşik fiildeki isim yine sona atılmış. Ayrıca, *şemse* kelimesi, *ibadet etmek* bileşik fiilini oluşturan fiil ile isimin arasına sokulmuş. Bu iki çeşit diziliş değişikliğine sık sık rastlanır ve bunların DŞ kurallarına göre kabul edilebilir nitelikte olduğu söylenebilir.

Günlük konuşma Türkçesi'nin kelime dizilişi kurallarının aynı şekilde gevşetilişine de, olmak fiili örneğinde rastlıyoruz. Günlük konuşma Türkçesi'nde, olmak fiiliyle kurulan cümlelerde, diğer bileşik fiillerde gördüğümüz üzere, isimin fiilin hemen yanında olması gerekir. Dolayısıyla, 12.a ve b kabul edilebilir varyasyonlardır.

6 Karahan, *Figani*, s. 34.

12. a. Öğrenci (öğretmen oldu).
b. (öğretmen oldu) öğrenci.

Ama aşağıdakiler kabul edilebilir biçimler değildir:

c. Olclu öğrenci öğretmen.
d. Öğrenci olclu öğretmen.

12.c'cle, isimlerin cümle içinde hangi işlevi üstlendiklerini ayırt etmek mümkün değildir (yani, hangisi özne, hangisi bileşik fiile ait bir isim, söylemek imkânsızdır). İkinci örnekte ise (12.d), bileşik fiile ait isimin (öğretmen), fiilin arkasına getirilmesi, başka bir bileşik fiil doğmasına yol açıyor ve cümlenin anlamı değişiyor (yani, "Öğretmen, öğrenci oldu.").

DŞ'nde ise, olmak ile kurulan bileşik fiillere ait isimin bu tür yer değiştirmelerine ilişkin herhangi bir kısıtlama görülmemektedir ve şöyle cümlelere çok sık rastlanır:

13. ... meyden olupdur cân mest[7]
... *cân şaraptan sarhoş olur*

Bu örnekte, sadece olmak ile kurulan bileşik fiildeki (*mest olupdur*) kelime dizilişi devrik değil, üstelik cümlenin öğesi olan *cân* kelimesi de *olupdur* (bileşik fiilin fiil bölümü) ile *mest* (bileşik fiilin isim bölümü) arasına girmiş, böylece ortaya 12.c örüntüsünde, günlük konuşma Türkçesi kurallarına göre anlaşılması imkânsız bir diziliş çıkmıştır. Sonuç olarak, bütün bileşik fiiller (*olmak* ile kurulanlar dahil) için şunu söyleyebiliriz: Günlük konuşma Türkçesi'nde zorunlu sayılan kelime dizilişi kuralları DŞ'nde geçerli değildir.

Tamlamalardaki Kelimelerin Dizilişiyle İlgili Kurallar

Türkçe'de üçüncü kişiye iyeliği bildiren belirtili isim tamlamalarında *(n)in* (genetif) ve *s(i)* (iyelik) ekleri kullanılır. Örneğin:

7 Karahan, *Figanî*, s. 35.

14. adam + ın ev + i (adamın evi)

Kurallı bir cümlede, böylesi bir tamlamanın kelimelerinin yer değiştirmesi dilbilgisi yanlışı sayılır. Bu nedenle, örnek 15 dilbilgisi açısından doğrudur, ama örnek 16 yanlıştır:

15. Çocuğun oda + sı + nı gördüm.
(Çocuğun odasını gördüm.)

16. Odasını çocuğun gördüm.

Gelgelelim, günlük konuşma Türkçesi'nde, eğer tamlamanın öğelerinden biri veya her ikisi cümlenin yükleminin arkasına getirilip devrik cümle kurulursa, tamlamadaki kelimelerin ters dizilişi normal ve kabul edilebilir hale gelir. Örneğin:

17. a. Odasını gördüm çocuğun.
b. Gördüm odasını çocuğun.

DŞ'nde, 17.a ve b'de görülen diziliş değiştirme biçimi bütün bağlamlarda kullanılır, ayrıca 14'te örneği verilen tamlama tipinde kelimelerin sırasının değiştirildiği de sık sık görülür. Örneğin:

18. Sevsen-i âzâdı bâgun tîğ-i bürrândur bana[8]
Bahçenin upuzun susamı keskin bir kılıçtır benim için

Bu mısrada, tamlamanın tamlayan + tamlanan (bağ + un sevsen-i azad +ı) dizilişi tersine çevrilmiştir.

Üçüncü kişi dışındaki kişiler için iyelik bildiren tamlamalara Türkçe'de nispeten seyrek rastlanır, çünkü iyelik ekleri zamir işlevi görür. Yine de, açıklık getirmek veya vurgu yapmak için, "zamir + tamlanan" (zamir + *-in/m* isim + *-im/n/miz/niz*) biçiminde tamlamaların kullanıldığı da görülür, bunlar için de üçüncü kişiyle ilgili tamlamaların kuralları geçerlidir. Divan şiirindeyse, böylesi zamir tamlamalarında, zamirin çok rahatlıkla tamlanan isimin sağına atıldığı, hatta fiil olmayan bir öğenin bile arada kalabildiği görülmektedir. Örneğin:

8 Karahan, *Figanî*, s. 31.

19. a. Hecründe gördüğün bu tokuz ser-nigûn kibâb
b. Deryâ-yı eşküm üzre benüm oldu bir habâb[9]
a. Ayrılığında gördüğün bu dokuz ters dönmüş kubbe
b. Benim gözyaşlarımın denizi üstünde bir kabarcık oldu.

Bu örnekte, iyelik zamirinin *benüm* tamladığı söz öbeğinden *deryâ-yı eşküm* (gözyaşlarımın denizi) önce gelmesi beklenirken, bu zamir, üzre kelimesinin de arkasına getirilmiştir.

Genel olarak, DŞ'nde iyelik bildiren tamlamalarla ilgili kurallar, tamlamayı oluşturan öğeler fiilin sağına atıldıkları zaman, günlük konuşma Türkçesi'ne benzer bir şekilde (ama günlük konuşma Türkçesi'nden daha da büyük bir rahatlıkla) söz konusu öğelerin yerleriyle oynanmasına imkân tanımaktadır.

9 Karahan, *Figanî*, s. 33.

KAYNAKÇA

Albright, Charlotte F. "The Azeibaijani 'Ashiq and His Performance of a Dastan." *Iranian Studies* 9 (1976): 220-247.

Ambros, Edith. *Candid Penstrokes: The Lyrics of Me'âlî an Ottoman Poet of the 16th Century*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag 1982.

And, Metin. *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara: Forum Yayınları, 1963-64.

Andrews, Walter G. "The Tezkere-i Şu'ara of Latîfî as a Source for the Critical Evaluation of Ottoman Poetry." Doktora tezi, University of Michigan, 1970.

–. *An Introduction to Ottoman Poetry*. Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1976.

Aslanapa, O. *Turkish Art and Architecture*. Londra: Faber and Faber, 1971.

Atsız, Nihal. *Edirneli Nazmî*, İstanbul: Arkadaş Basımevi, 1934.

Baer, Gabriel. "The Administrative, Economic and Social Functions of Turkish Guilds." *International Journal of Middle East Studies* 1 (1970): 28-50.

Banarlı, Nihad Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yedigün Neşriyatı, 1948.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 1972.

Bateson, Mary Catherine. "'This Figure of Tinsel': A Study of Themes of Hypocrisy and Pessimism in Iranian Culture." *Daedalus* 108 (Summer 1979): 125-34.

Bateson, Mary Catherine, J. W. Clinton, et al. "Safa-yi Batin: A Study of the Interrelations of a Set of Iranian Ideal Character Types." *Psychological Dimensions of Near Eastern Studies*, L. C. Brown ve Norman Izkowitz, ed., s. 257-278. Princeton, N.J.: Darwin Press, 1977.

Birge, John Kingsley. *The Bektashi Order of Dervishes*. Londra: Luzac, 1937.

Björkman, Walter. "Die klassisch-Osmanische Literatur." *Philologiae Turcicae Fundamenta*, cilt 2, Louis Bazin, et al., ed., s. 427-465. Weisbaden: Franz Steiner Verlag, 1965.

Bombaci, Alessio. *Histoire de la littérature Turque*. çev. I. Melikoff. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968.

Cauclwell, Christopher. "Poetry's Dream-work." *A Modern Book of Esthetics*, Melvin Rader, ed., s. 145-169. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

Cengiz, Halil Erdoğan. *Divan Şiiri Antolojisi*. Ankara: Turhan Kitabevi, 1967.

el-Curcânî, Abdulkâhir ibn Abdurrahmân, *Esrâru'l-Balâga*, Helmut Ritter, ed. İs-

İstanbul: Government Press, 1954.

Çavuşoğlu, Mehmed. *Necatî Divanı'nın Tahlili*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1971.

Çavuşoğlu, Mehmed, ed. *Yahya Bey: Divan*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1977.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

–. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

–. "Living On." *Deconstruction and Criticism*, çev. James Hulbert, s. 75-176. New York: Continuum, 1979.

Dvorák, Rudolf, ed. *Bâkî's Diwan: Ghazalijjat*. 2 cilt Leiden: E. J. Brill, 1908-11.

Ediskun, Haydar. "Devrik Cümle Üzerinde bir Araştırma." *Dilbilgisi Sorunları*, s. 130-138. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1967.

Encyclopedia of Islam. Leiden: E. J. Brill, 1965. *Supplement*, Fas. 5-6. Leiden: E. J. Brill, 1982.

Fairley, Irene R. "Syntactic Deviation and Cohesion." *Language ad Style* 6 (Yaz 1978): 216-29.

Freeman, Donald C., ed. *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Fromm, Erich. *Escape from Freedom*. New York: Avon Books, 1941.

Gairdner, W. T. H. *Al-Ghazzali's Mishkat al-Anwar*. Lahor: Muhammad Ashraf, 1954.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

Gibb, E. J. W. *A History of Ottoman Poetry*. 6 cilt Londra: Luzac, 1900-1907.

Gibb, H. A. R. ve Harold Bowen. *Islamic Society and the West*. Cilt 1, kısım 1-2. Londra: Oxford University Press, 1950-57.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.

Gölpınarlı, Abdülbaki, ed. *Şeyh Galip: Hüsn ü Aşk*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1968.

–. *Nedîm Divanı*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1972.

Goodman, Lenn Evan, ed. ve çev. *Hayy ibn Yaqzan by ibn Tufayl*. New York: Twayne, 1972.

Hanaway, William Jr. "Paradise on Earth: The Terrestrial Garden in Persian Literature." *The Islamic Garden*, Macdougall and R. Ettinghausen, ed., s. 43-67. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, cilt 4. Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1976.

Hodgson, Marshall G. S. *The Venture of Islam*. 3 cilt Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Hooper, C. A. *The Civil Law of Palestine and Trans-Jordan*, 2 cilt, cilt 1 Londra: Sweet and Maxwell, 1983. Cilt 2. Kudüs: Azriel Press, 1936.

Huizinga Johan *Homo Ludens*. Boston: Beacon Press, 1955.

İslâm Ansiklopedisi. Cilt 4. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1964.

Itzkowitz, Norman. *Ottoman Empire and Islamic Tradition*. New York: Alfred A. Knopf, 1972.

İz, Fahir, ed. *An Anthology of Modern Turkish Short Stories*. Minneapolis ve Chicago: Bibliotheca Islamica, 1978.

Jameson, Frederic. *The Prison-House of Language*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.

Jung, Carl. "Psychology and Literature." *A Modern Book of Esthetics*, Melvin Rader, ed., s. 140-53. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1973.

Karahan, Abdülkadir. *Figanî ve Divançesi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1966.

Kissling, H.J. "The Sociological and Educational Role of the Dervish Orders in the Ottoman Empire," *Studies in Islamic Cultural History*, The American Anthropologist, no. 76 (Nisan 1954), s. 23-35.

Kocatürk, Vasfi Mahir. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yayın Evi, 1967.

Köprülü, Orhan F., ed. *Köprülümün Edebî ve Fikrî Makalelerinden Seçmeler*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1972.

Köprülüzâde Mehmed Fu'ad (Köprülü, Mehmet Fuat). *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Divan-i Türkî-yi Basit*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1928.

Kuruoğlu, Güliz. "Word Order in Turkish." Yüksek lisans tezi, University of Washington, 1975.

Latifî, Kastamonulu Abdullatif. *Tezkere-i Şu'ara*. Ahmed Cevdet ed. İstanbul: İkdam Matbaası, 1896.

–. *Tezkere-i Şu'ara*. İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Yazmaları 342.

Lewis, Bernard. *Istanbul and the Civilization of the Ottoman Empire*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1963.

Lewis, Geoffrey L. *Turkish Grammar*. Oxford: The Clarendon Press, 1967.

Macdougall, E. ve R. Ettinghausen, ed. *The Islamic Garden*. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, cilt 4. Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1976.

el-Mehâsinî, Muhammed Said. *Şerhu Mecellati'l-Ahkâmi'l Adliye*. Şam: Matbu'atu't-Tarki, 1928.

Mehren, A. F. *Rhetorik der Araber*. Copenhagen and Vienna: Kaiserliche u. königliche Hof-und Staatsdruckerei, 1853.

Meisami, Julie Scott. "The World's Pleasance: Hâfiz's Allegorical Gardens." *Comparative Criticism* 5 (1983): 153-85.

Meskill, Robert H. *A Transformational Analysis of Turkish Syntax*. Lahey: Mouton, 1970.

Mottahedeh, Roy P. *Loyalty and Leadership in an Early Islamic Society*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.

Naimâ, Mustafa *Tarih-i Naimâ: Ravzatü'l Hüseyin Hulasa-i Ahbar-i Hafikân*. 6 cilt İstanbul: Matbaa-i Amire, 1863.

Nash, Rose. *Turkish Intonation: An Instrumental Study*. The Hague: Mouton, 1973.

Nesin, Aziz. *Böyle Gelmiş Böyle Gitmez*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası, 1966.

–. İstanbul Boy: *The Autobiography of Aziz Nesin*, böl. 1. çev. Joseph S. Jacobson.

Middle East Monographs, no. 3. Austin: Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, 1977.

Nieuwenhuijze, Christoffel Anthonie Olivier van. *Sociology of the Middle East*. Leiden: E. J. Brill, 1971.

Onan, Necmettin Halil. *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*. Ankara: Turhan Kitabevi, 1941.

Pritchard, James Bennet. *The Ancient Near East: Supplementary Texts and Pictures*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.

Rader, Melvin. *A Modern Book of Esthetics*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

Refik Halit (Karay). "Şeftali Bahçeleri." *Turkish Literary Reader*, Andreas Tietze, ed., s. 9-16. Indiana University Publications, Uralic and Altaic Series, cilt 22. Bloomington: Indiana University, 1963.

Rice, David Talbot. *Constantinople from Byzantium to Istanbul*. New York: Stein and Day, 1965.

Rypka, Jan. *Baqi als ghazeldichter*. Sbirka Pojedauni a Rozprav 9. Prag: Naklaclem filosoficke fakulty, Karlovy Üniversitesi, 1926.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books. 1979.

Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill University of North Carolina Press, 1975.

–. "The Celestial Garden in Islam." *The Islamic Garden*, E. Macdougall ve R. Ettinghausen, ed., s. 13-39. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture. cilt 4. Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1976.

Seyfettin, Ömer. "Tos." *Türk Hikâye Antolojisi*. Yaşar Nabi, et al., ed., s. 46-54. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967.

Shaw, Stanford. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. 2 cilt Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Stevens, Wallace. *Poems by Wallace Stevens*. Samuel French Morse ed. New York: Vintage Books, 1959.

Stewart-Robinson, James. "The Ottoman Biographies of Poets." *Journal of Near Eastern Studies* 24 (1965): 57-73.

Swift, Lloyd B. *A Reference Grammar of Modern Turkish*. Indiana University Publications, Uralic and Altaic Series, cilt 19. Bloomington: Indiana University, 1963.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969.

Tarlan Ali Nihad, ed. *Hayalî Bey Divanı*. İstanbul: Bürhaneddin Erenler Matbaası, 1945.

–. *Şiir Mecmualarında XVI. ve XVII. Asır Divan Şiiri: Ubeydî, Aşkî, Şem'î, İşretî*. Fas. 1-4. İstanbul Üniversitesi Yayınları, no. 356. İstanbul: Üçler Basımevi, 1948.

–. *Fuzûlî Divanı*. İstanbul: Üçler Basımevi, 1950.

–. *Necatî Bey Divanı*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1963.

–. *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1964.

–. *Ahmed Paşa Divanı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1966.

–. *Zatî Divanı*. 2 cilt İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1970.

Thomas, Lewis Vistor. *A Study of Na'ima*. Norman Izkowitz, ed. New York: New York University Press, 1972.

Tolasa, Harun. *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1973.

Vogt-Göknil, U. *Living Architecture*: Ottoman. New York: Grosset and Dunlap, 1966.

Watt, W. Montgomery. *The Faith and Practice of Al-Ghazali*. Londra: George Allen and Unwin, 1963.

A
Ahi Teşkilâtı 194
Ahmet III (Sultan) 68
Ahmet Paşa 54, 147, 149, 178, 196, 197, 208; gazelde geçen kelimeler 56, 68, 70, 72, 73
Âlem-i Temsil / Âlemü't-Temsil 86, 87, 186
Âlemü'l-hiss 86, 87, 88, 119, 125
Algılama 104
Arketipler 226
Âşık 44
Ataç, Nurullah 222
Attar (*Mantıku't-Tayr*) 16, 162
Ayrılık 139, 141, 142, 167, 168, 169, 170, 171

B
Babil'in Asma Bahçeleri 184
Bahçe (Gülşen) 94, 127, 128, 153, 157, 180, 182, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 198
Bakî 20, 36, 172, 198, 206, 207, 214
Batınilik 85
Bektaşi 180, 194
Belirsizlik 49, 50, 77, 78, 102, 159
Bende 114
Benlik 91
Birge 180
Boratav, Pertev Naili 222

C
Câm-ı Cem 158
Câmî (İranlı Şair) 82, 124, 206
Cami Mimarisi 192
Celâleddin Rumî 16
Cennet 185, 191
Chaucer 31
Concord Savaşı 183

Ç
Çavuşoğlu, Mehmed 14, 54, 178
Çelişki 159, 160
Çeviri 19, 101, 134

D
Dârülharb 186
Dârülislâm 186
Derrida, Jacques 21, 22
Derviş 101, 194, 195, 199, 201, 202, 204, 205, 220
Devrik Kuruluş 39
Devşirmeler 114
Doğan 163, 164

E
Edirne 126
Elitler (Elitizm / Elit) 95, 120, 163, 203, 215, 216, 217, 225
Elizabeth 217
Ene'l-Hakk 88
Eşanlamlı Kelimeler 57
Evrensellik 183

F
Fatih Sultan Mehmet (ayr. bkz. Mehmet II) 68
Ferahî 147, 149

Ferhat 121, 134, 148
Figanî 36, 55, 128, 129, 134, 197; Karahan'ın baskıya hazırladığı Figanî Divanı 55
Fromm, Erich 26
Fuzûlî 136, 208

G
Gazalî (*Mişkatü'l-Envâr*) 86, 88, 89
Geertz, Clifford 22
Gelenek 24, 25, 61, 76, 77, 82, 83, 90, 93, 107, 109, 110, 111, 116, 125, 128, 132, 136, 137, 140, 145, 147, 149, 150, 151, 153, 169, 171, 172, 173, 221
Gibb, E. J. W. 28, 29, 30, 53, 55, 203
Globe Tiyatrosu 31
Goethe 31
Gülşen (bkz. Bahçe)
Günlük Konuşma Türkçesi 34, 36, 37

H
Hacivat 217
Hafız 82
Halk Şiiri 218, 219, 221
Hatem 156, 158
Hayalî 20, 36, 56, 197, 208, 209
Hayy bin Yakzan (ayr. bkz. İbn Tufeyl) 95
Hicran 168, 169, 170, 171
History of Ottoman Poetry 30
Hodgson, Marshall 113, 115, 120
Hucendî 124
Huizinga 176, 182
Husrev ve Şirin 134

I
Irakî 82

İ
İbn Tufeyl (*Hayy bin Yakzan*) 87
İlahî Kudret 166
İncil 185
İran 16
İsa 41, 45, 46, 103
İsmailîler 89
İstanbul 68, 126, 127, 130, 157, 184, 187, 189, 191
İstiare 54
İşretî 187

K
Kanunî Sultan Süleyman 119, 120
Kapalı Çevre 216
Karagöz 216
Karay, Refik Halit (*Şeftali Bahçeleri*) 181
Kelimeler Kategorisi 56, 58, 59, 60, 70
Köprülü, M. F. 28, 29, 30
Kurallar 79, 178, 201, 202

L
Lâle Devri 68
Latifî 107, 108, 109, 123, 143, 144, 146, 147, 148
Lewis, Bernard 187
Loncalar 194
Lutfî Paşa (*Asafnâme*) 187

M
Mahremî (Tatavlalı) 76
Marifet 95
Mâşûk 125
Matematik 56
Mecnun 121, 148
Meddahlar 196
Mehmet, II. (Sultan) 146
Mekan 175, 177, 178, 184, 186, 187, 189, 191
Metafor 183, 186
Mevlit 181
Mezopotamya 184
Milton 31
Motivasyon (Şiirde) 19, 26, 110, 128, 218
Muhibbî 20
Musiki 217
Müzisyen 204
Mystical Dimensions of Islam 82

N
Nabî 41, 49, 50

Nalişî 146, 148
Nazmî (Edirneli) 76
Necatî 54, 95, 96, 106, 178
Nedîm 56, 68 179, 183, 186, 198, 207; gazelinde geçen kelimeler 70, 73, 74
Neşatî 208, 209
Nizâmî 124

O
Okur 32, 155, 182, 183, 211, 216, 218, 224

Ö
Ödül (..lenme) 121, 122, 125, 132
Ömer Seyfettin ('Tos') 181
Örneklem 70, 74, 75
Özdeşleşme 128

R
Rahmî 188
Rasih 207
Reklamcılık 110, 227, 228
Ritüel 120, 152, 153, 160, 166, 177, 182, 194

S
Sâkî 196, 197, 200
Sanaî 16
Sanat ve Eleştiri 222, 223, 225
Sanatın şekillendirme işlevi 25; toplumdaki rolü 25, 224, 225, 226, 227
Sarhoş 93, 108
Schimmel, Annemarie 82
Selim I (Sultan) 119, 126
Selim II (Sultan) 119, 120
Semantik Biçim 55, 56, 57, 58
Sevgili (Mâşûk) 44, 59, 88, 92, 93, 95, 99, 100, 103, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 141, 145, 146, 153, 156, 166, 169, 171, 182, 192, 193, 196, 197, 205, 210
Shakespeare 31, 217
Shaw, Stanford 147, 148, 149
Simge 83, 89, 133, 141, 188, 225, 226
Sözdağarı 61, 76, 77, 78, 80, 109, 214, 216, 219
Sözdizimsel Özellikler 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 48, 50, 51
Stevens, Wallace 224
Sufiler 88, 95

Ş
Şarap 41, 108, 158, 163, 164, 179, 182, 197, 208
Şeydâ 98
Şeyh Galip 179
Şeyh Sa'dî 124
Şeyhî 54
Şiirsel Kelimeler 77
Şirin 134

T
Tanyeri, Ali 14, 131
Tarlan, Ali Nihat 54
Tekkeler 195
Teşbihler 54
Tezkire-i şu'arâ 105
Tolasa 54, 178
Tûbâ 99, 100, 186
Türkî-yi basit 76, 79

U
Ubeydî 179, 183
Uhrevîlik 85

V
Vahdet-i Vücud 125, 226

Y
Yahya Bey (Taşlıcalı) 55, 154, 196, 198, 200
Yapısökücüler 21
Yeni Türk Edebiyatı 181
Yeniçeriler 113, 114, 194

Z
Zâhid 165, 166, 198, 199, 200, 202
Zatî 36, 56, 196, 199, 209

Divan şiirinin "gerçek" hayattan, toplumdan kopuk, üretildiği zaman ve mekânla bağı olmayan, "soyut" bir şiir olduğu edebiyat tarihinin yerleşik yargılarından biridir. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*'nda Walter Andrews, Osmanlı gazel geleneğini incelerken bu yargının tam tersi bir yaklaşım getiriyor. Gazellerin, Osmanlı toplum ve kültür hayatını hem yansıttığını, hem de şekillendirdiğini gösteriyor. Cemaatçi dünya görüşünün, tasavvufun etkisinin, istikrarlı iktidar yapısının, meclis, bezm gibi etkinliklerin, duygulara yüklenen aşkın anlamların, gerek Osmanlı toplumunu, gerekse gazelleri anlamak ve yorumlamak için önemini belirtiyor. Gazellerdeki anlam zenginliğinin, Osmanlı toplumunun karmaşıklığına uygun çok katmanlı okumalara olanak yarattığını vurguluyor. Divan şiiri konusunda bugüne dek yapılmış çalışmaların en önemlisini sunuyoruz.

iletişim

ISBN-13: 978-975-470-807-3