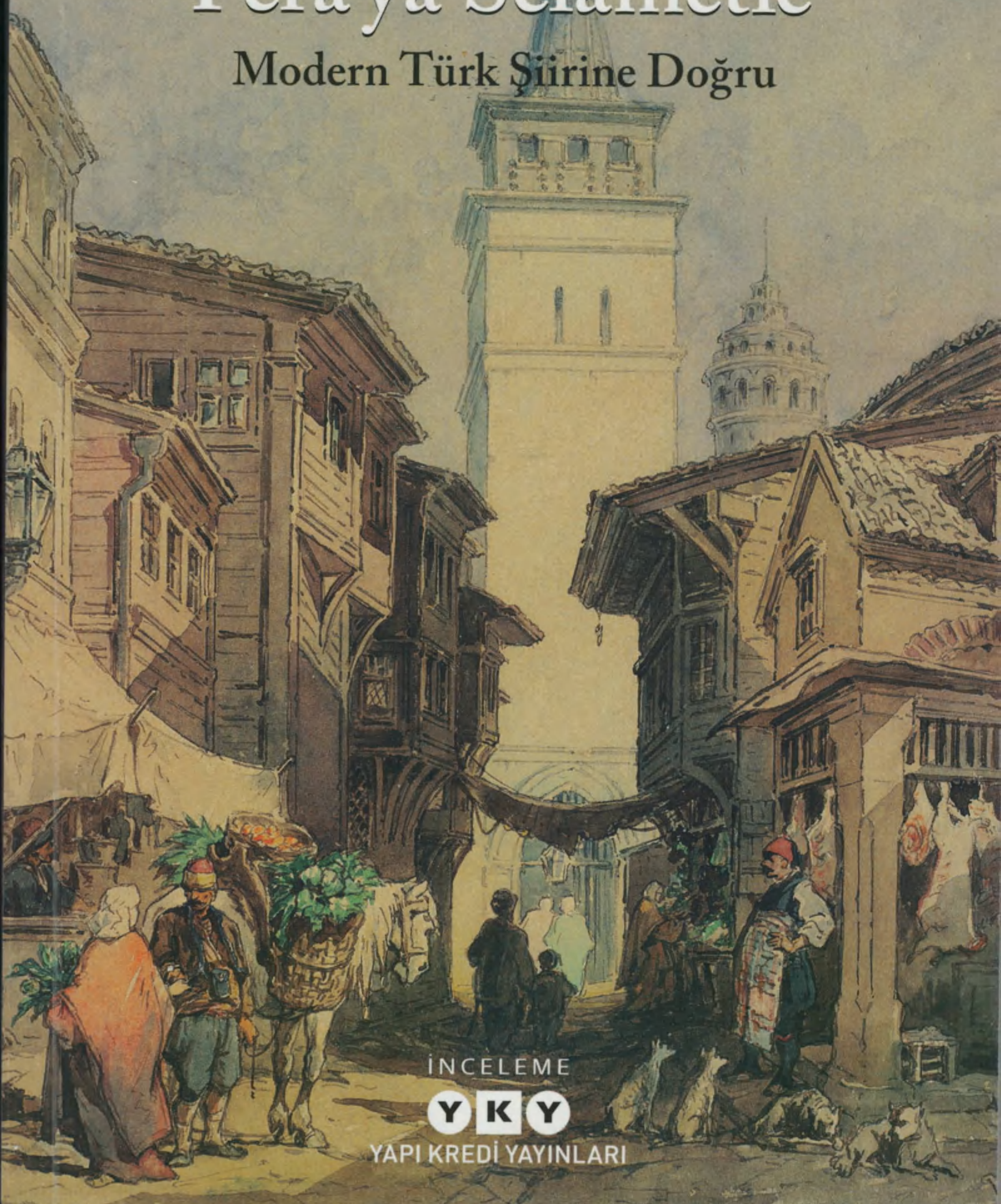
M. Kayahan Özgül

Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle

Modern Türk Şiirine Doğru



İNCELEME

YKY

YAPI KREDİ YAYINLARI

M. Kayahan Özgül 1961'de Ankara'da doğdu. Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdarî Bilimler (şimdiki Edebiyat) Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun edildi. Aynı üniversitenin yeni kurulan Türkçe Derslerini Düzenleme Başkanlığı'nın okutmanı ve mezun olduğu bölümün araştırma görevlisi olduğu yıllarda, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktora yaptı. 1989'dan beri, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmakta. Kaleminden çıkan veya yayına hazırladığı kırktan fazla kitabın başlıcaları şunlardır: *Halid Fahri Ozansoy, Hayatı ve Eserleri* (1986), *Hersekli Ârif Hikmet, Hayatı ve Eserleri* (1987), *Leskofçalı Galib, Hayatı ve Eserleri* (1987), *Yenişehirli Avnî, Hayatı ve Eserleri* (1990), *Ali Ekrem Bolayır'ın Hâtıraları* (1991, 2007, 2013), *Türk Edebiyatında Siyasî Rûyâlar* (1993, 2004), *Ali Ekrem Bolayır'dan Suut Kemâl Yetkin'e Mektuplar* (1996, 2012), *Bigâne Durmayın Âşinânıza: Müftüoğlu Ahmed Hikmet'in Mektup, Şiir ve Günlükleri* (1996), *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri* (1997), *Helvacı-zâde Muharrem Hasbi, Hayatı ve Eserleri* (1998), *Osman Nevres, Hayatı ve Eserleri* (1999), *Kandille Iskandil* (2003, 2013), *XIX. Asrın Benzersiz Bir Politekniği: Münif Paşa* (2005, 2014), *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine Doğru* (2006), *Osmanlı'nın Hazânında Gazel Dökümü: Modern Türk Şiirini Ararken* (2006), *Seke Seke Ben Geldim (Sekmeler-I)* (2008), *Seke Seke Ben Geldim (Sekmeler-II)* (2008), *Son Jön Türk Kalesi Ahmed Kemâl Akünal* (2010), *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ* (2012), *Babil'le Ebabil* (2013), *Kemâl'le İhtimâl: Nâmık Kemâl'in Şiirine Tersten Bakmak* (2014), *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler-I: Yenişehirli Avnî Bey* (2015), *II: Hersekli Ârif Hikmet Bey* (2015), *III: Leskofçalı Galib Bey* (2015), *IV: Osman Nevres Efendi* (2016), *V: Muallim Naci Efendi* (2016).

M. Kayahan Özgül'ün
YKY'deki kitapları:

Resmin Gölgesi Şiire Düştü:
Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri (1997)
Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle (2018)

M. KAYAHAN ÖZGÜL

Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle

Modern Türk Şiirine Doğru

İnceleme

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5091
Edebiyat - 1452

Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle / M. Kayahan Özgül

Kitap editörü: Murat Yalçın

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Sayfa tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Gülçin Erol Kemahlıoğlu

Baskı: Matsis Matbaa Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51 Sefaköy / Istanbul
Tel: (0212) 624 21 11 Faks: (0212) 624 21 17
www.matbaasistemleri.com
Sertifika No: 40421

1. baskı: Hece Yayınları, Ankara, Ekim 2006
YKY'de 1. baskı: Istanbul, Nisan 2018
ISBN 978-975-08-4215-3

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2017
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Istiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 Istanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İçindekiler

Başlarken • 9
İkinci Baskı İçin • 21
XVIII. Asır Biterken Edebî Yenilenmenin İnsan Kaynakları Hakkında Bir Deneme • 25

Modern Türk Şiirinin Kapısında

I. Devlet Değişirken • 51

II. İnsan Değişirken • 94
1. Geçmişi değiştirenler • 94
2. Yeni aydının arketipleri • 96
3. Limonluktaki aydınlar • 103
4. Âlim'den Münevver'e • 108
5. Konakların konukları • 115
6. Avrupalı akıncılar – yerli didonlar • 121
7. Ya sıradan insan? • 126

III. Şair Değişirken • 138
1. Firarî şair • 139
2. Memdûh karşısında şair • 140
3. Kesret-i şuarâ • 156
4. Hâriçten gazel okuyanlar • 162
5. Cânım İstanbul • 172
6. Eleştir(il)en şair • 178
7. Eskiler-Yeniler • 184
8. Yalancı çoban • 193
9. Neşvenin neş'esi • 198
10. Keşiften îcâda • 203
11. Nâsir şair • 215
12. Kadın şairler • 220

IV. Şiir Değişirken • 226
1. Formal değişimler • 241
A. Dîvan tertibi • 243
B. Aruz ve hece vezinleri • 246
a. Aruz vezni • 246
b. Hece vezni • 250
C. Kafiye ve redif • 262
Ç. Nazım şekli • 286
a. Kasîde • 287
b. Gazel • 295
c. Müstezad • 318
ç. Kıt'a • 321
d. Musammatlar • 330
e. Mensur şiire doğru • 336
2. Edebî sanatlar • 338
3. Muhtevâ değişiyor • 367
A. Mazmun etrafında • 375
B. Mahallîleşme ve yerlileşme • 407
C. Din, felsefe derken • 419
Ç. Mahbub-perestî • 439
D. Kadın ağzı • 450
E. Eski konular değişirken, yenileri doğarken • 456
F. Taşlama ve haşlama • 494
4. Yeni lisan • 504
A. Devletin şiir dili • 504
B. Şiir dili sadeleşiyor • 510
C. Tasavvufî şiir dili • 523
Ç. Sebk-i hindînin dili • 527
D. Başka dillerde dolaşırken • 532
E. Şiir dili bozuluyor • 545

Bitirirken • 551

Bibliyografya • 557
Şahıs Adları İndeksi • 603

Mâzîyi düşün hâli de gör âtiyi fikr et
Emin Yümni

*"Ohne Aufdecken der Vergangenheit ist das Entdecken der Gegenwart unmöglich."**
Georg Lukacs

* Mâzînin üstündeki örtüyü kaldırmadan hâlin keşfi mümkün değildir.

Başlarken

Elinizde tuttuğunuz kitap bir edebiyat tarihi değildir. Artık tarihe mâl olmuş bir dönemin edebî mahsûllerini, zaman zaman edebiyat tarihinin metodolojisine de müracaat ederek ele alışı onu bir edebiyat tarihi çalışması yapmaya yetmezdi. Bu kitabın oluşturulmasındaki asıl niyet, Osmanlı'nın klâsik şiir geleneğinin bozuluşu ile *"yeni"* olanın kendini kabûl ettirişi arasında geçen süreci değerlendirmeğe çalışmak ve *"yeni Türk şiiri"*nin Tanzîmat'ın ilân edildiği gün doğuverdiği fikrinin saçmalığını ortaya koyarak *"yeni"*nin *"eski"* kök(en)lerini araştırmaktır.

Çalışmanın tamamını *"klâsik"* ve *"modern"* kavramları etrafında dönecek. Uzun süredir kullana kullana iyice yıprattığımız bu iki kelimeye metin içinde yüklediğim mânâyı peşinen açıklamam gerek. *"Classicus"* kelimesinin edebî mânâsıyle ilk kullanılışı, II. asırda Aulus Gellius'un *Nodes Atticae*'sindedir. Kelime yine de Roma'nın birinci *sınıf* vatandaşlarıyle ilgisini kaybetmediğinden, *"scriptor classicus"*un (klâsik yazar) zıddı *"scriptor proletariats"* (halk yazarı)'dır. Daha açık söylersem, *klâsik*'in zıddı *yeni* veya *modern* değil, *vulgar*'dır. Klâsik olan *yeni*'ye değil, basit, ilkel ve sığ bulduğuna karşı direnir. Diğer taraftan, Lâtince'nin *"modo"*sundan *"modernus"* kelimesinin türetilmesi ise, VI. asırdadır (Le Goff, 1988, s. 69-71). Muhtemelen ilk defa Charlemagne'ın asrına *"saeculum modernum"* (modern devir) denmiştir. Böylece –yine ilk defa– kadîm olan, karşıtını yaratır. Bugün, durduğumuz yerden bakınca Charlemagne'ın zamanı hiç de modern görünmeyebilir; çünki, her çağ, kendi karakteristikleriyle, kendi iç dinamikleriyle ve kendi imkânları dâhilinde modernleşir. Başka devirlerden bakıldığında modernliğin izine bile tesadüf edilemeyen bir değişim, zamanı için fevkalâde radikal sonuçlar doğurmuş olabilir. Osmanlı için de durumun farklı olmadığını düşünüyorum. Osmanlı şiirinde modern unsurların belirişinden bahsetmek, Avrupaî bir *"modern"* kavramının sanayi devrimi, aydınlanmacılık gibi kriterleri ile değer

lendirilemeyecek, lâkin Avrupa modernizminin etkileri paralelinde incelenebilecek bir değişime işaret etmek demektir. Eğer size, Osmanlı şiirinde modern kıpırdanışların XVIII. asır başlarından itibaren farkedilmesinin mümkün olduğunu söylesem, inanmamakta mazursunuz. Yenileşme yolundaki Türk şiirinde bulamayacağınızı ararsanız pek tabiîdir ki, aradığınızı da bulamayacaksınızdır. Onda gelenek de bulunur, yenilik de... Yeter ki, klâsik çağların Şark geleneği ve modern çağların Garp yeniliği aranmaya...

"Ex oriente lux" (ışık Doğu'dan gelir) cümlesi hem ceografik anlamıyle hem de metaforik olarak doğrudur; lâkin, sadece güneşin tulûu için... Ne zaman ki, zevâl vakti gelir, artık Doğu da ışığını Batı'dan alır. Osmanlı da zevâl vakti geldiğinde, yüzünü Batı'ya dönme ihtiyacını duyar. Bu takip, başlangıçta masum bir teknolojik üstünlük hevesinden ibaret iken, zamanla plânsız bir kültür erozyonunu da beraberinde taşımaya başlar. Şark'ta her değişim, her yapılanma plânsızdır. Georges Duhamel'in *Prens Cafer* romanından bir sahneyi hatırlıyorum. Romanın geçtiği Tunus'ta, fellâhın biri inşaat izni için belediyeye müracaat eder. Yapacağı evin plânını göstermesini istediklerinde adam şaşırır; *"Benim bildiğim, ev bittikten sonra plânı belli olur"* der. Osmanlı da Batı'nın karşısında plânlı bir değişim çizgisi takip etmektense, *"kervan yolda düzelir"* anlayışıyle hareket eder. Bu plânsızlık sebebiyledir ki, batılılaşma hevesleri hedeflenmemiş alanlara, kültür hayatına ve nihayet poetik tercihlere yansımakta gecikmez. Osmanlı'nın klâsik şiirin sınırlarını zorlamak yolundaki ilk teşebbüslerine –henuz kuvveden fiile geçilmeyen zamanları da dâhil ederek– mutlaka bir başlangıç tarihi bulmak niyetinde isek, 1699'un anlamlı bir yıl olacağını iddia ediyorum.

Yeni bir şiir anlayışının ilk işaretlerini aramak için hayli erken bulunabilecek bir tarih seçtiğimi ve bu tarihin yakınlarında ortaya konmuş şiirlerde klâsik çizginin aşıldığını gösterir hiçbir emareye rastlanamadığını söyleyenler çıkacaktır. Onlara cevabım Danilevski gibi olacak. Yazın güneşin ışınlarının en dik geldiği, günlerin en uzun olduğu ay hazîrandır; lâkin, bunun sonuçlarını almak ancak temmuz ve ağustos aylarında mümkün olur. Ağustosun *"temmuz"* sıcağı hazîranın etkisidir. Bir gelişmenin başlangıcı, onun sonuçlarını farketmeye başlayışımızdan çok daha öncesine tarihlenir. Bir

başka deyişle, yenileşmenin açık işaretlerini farkettiğimizde, onu tetikleyen sebeplerin oluşup, âmillerin işlemeye başlayışının üzerinden epeyce vakit geçmiştir bile... Eğer, Osmanlı klâsik şiirinin gerileyişinden bahsediliyorsa, bunun ilk işaretlerini yükselişinin içinde bulmak gerek. Bana öyle geliyor ki, 1699 yılını tarihî, siyasî, kültürel ve poetik değişimin ilk kilometre taşı saymak doğru bir seçimdir. Bu fikrime arka çıkacak hiçbir siyaset, edebiyat veya kültür tarihçimize tesadüf etmedim; çünki, *"Türkiye'de bu memleketin tarihinin 18. yüzyılı bilinmemektedir"* (Ortaylı, 2001, s. 37). Hâl böyle iken, hakîkaten destek bulduğum referansları, türkolojinin temel taşını koymuş Rus ekolünden çıkardığımı söylemek, şimdi bana biraz acı geliyor. Smirnov'dan başlayarak Borolina, Petrosyan, Nikitina, Payevskaya gibi türkologların Osmanlı'da edebî yenileşmeyi XVIII. asırdan başlatma eğilimlerinden çokça haberdar olamamışsak da hepsi adına Elena Maştakova'nın söylediklerini farketmemizi beklerdim. Tek başına, *"Bize göre, Türk edebiyatının bu yönde değişikliklere doğru gitme nedenini, XVIII. yüzyıla bağlamak gerekir"* cümlesi (Maştakova, 1980, s. 39-40) dahi yalnızlığımı öylesine hafifletiyor ki...

Batı'nın meziyeti, sorunlarını bile meziyet olarak göstermesi; Doğu'nun sorunu, meziyetlerini bile sorun olarak görmesidir. Doğu'nun, öz şiirindeki meziyetlerinden ne zaman rahatsız olmaya başladığı sorusu kolayca cevaplandırılabilecek gibi değildir. Osmanlı'da poetik anlayışı değiştirme gayretlerinin başlayışını sadece batılı etkilerle açıklamak da doğru olmaz. A. J. Toynbee'nin, bir medeniyetin başka bir medeniyetin tehdidi karşısındaki tutumunu adlandırmak için kullandığı iki terim var; *"zelotizm"* tehdide uğrayan cemiyetin kabuğuna çekilip gelenekçi olması, *"herodianizm"* ise düşman medeniyetin maddî ve manevî silâhlarını kullanmayı öğrenmesidir. Osmanlı, Batı karşısında her iki kavramın bütün içeriğini olanca genişliğiyle dener; hem de aynı anda... Bu sebeple, Osmanlı'nın Batı karşısındaki duruşunun ve resmî bir politika olarak yenileşme gayretlerinin poetika üstündeki etkisini çok da abartmamak –en azından, geleneğin direncini de hesaba katmak– gerekir. Rusya'da batılılaşmaya muhalif bir medenîleşme anlayışının savunucusu olan Danilevski'yi burada bir kere daha hatırlamalı. Çalışmamı yürütürken, onun bir medeniyetin temel karakteristik

lerinin başka bir medeniyete aşılanamayacağı, *"acculturation"*un mümkün olmadığı, olsa olsa uzak etkilerinin yaşanabileceği fikirlerini doğrulayacak bulgularla sık sık karşılaştım.

Oswald Spengler, dış güçlerin bir kültürün gelişimini engelleyebileceğini, saptırabileceğini; ama dönüştüremeyeceğini söyler. Haricî etkenlerin bir kuşu öldürebileceği, sakatlayabileceği; lâkin bir ineğe çeviremeyeceği gibi... Değişimin bir cazibesi vardır; lâkin, bilhassa kuvvetli bir geleneği, yerinden zor oynar normları bulunan milletler, bu çekicilikten ne kadar etkilenirlerse etkilensinler, yine de gizli bir toprak şuuruyle davranır ve bünyelerine uymayanı kabüllenmek istemezler; tamamen otoktonik bir direnç... Herakles'le güreşen Libyalı Antaeus sonunda yenilir; çünki, gücünü topraktan almaktadır ve Herakles onu havaya kaldırmıştır. Demek ki, toprağından koparılanın, başlar üzerine kaldırılsa da yenilmesi mukadderdir. Bu bilinç, köklü kavimlerin kollektif şuuraltında önemli bir değer olarak mevcuttur. Osmanlı'nın *devlet*'i batılı bir değişime karar vermişse bile, bunun *toplum*'ca uygulanışı toprağın kültür değerlerini reddederek yapılamazdı. İşte, Batı'nın teknolojisini taklit ederken poetikasını da aynı hızla kabüllenmeyişlerinin, kabüllendiklerinde de millî bünyeye uygunluk şartını arayışlarının önemli sebeplerinden biri budur. Osmanlı, Antaeus olduğunu bilir ve onun kaderini paylaşmak istemez.

Değişen zaman bize gösterecektir ki, XX. asrın şairi yenileşmenin yerli/ millî dinamiklerle gerçekleştirilemeyeceğini ve yabancıları taklitte ne kadar başarılı olursak, *"tecedddüd"*ün de o kadar yoğun ve derin yaşanacağını düşünmektedir (Ahmed Hâşim, 1928):

> *"Müteceddid bir insan zümresi hiçbir ictimaî yeniliği beklememeli. Irk, toprak ve iklimin muayyen birer enmüzec içinde tesbit ettirdiği hayat şekillerinin çözülüp yeni modeller üzerine terekküb etmesi, ancak yabancı fikir unsurunun müdahalesi ile mümkündür. Binaenaleyh, taklid eden edebiyatın kabûl ettiği model, ne kadar uzak ve yabancı olursa, meyvesi o nisbette feyizli ve bilâkis ne kadar yakınsa meyve o derece kısır olur."*

Bu kapalı cümleler, yenileşmenin kendiliğinden ve yerli malzemeyle olamayacağını; yakındaki Arap ve Fars edebî kültüründen gelen etkilerden uzak durmanın ve Avrupa'ya açılmanın gerçek tecedddüdü getireceğini îmâ ediyor. *"Uzak"* ve *"yakın"* kavramları

artık şairin zihninde netleşmiş; ne yakındaki Rus edebiyatını, ne de uzaklardaki Çin edebiyatını kasdediyor. *"Burada mevcut olan"*, zaten terkedilmesi gerekendir. XVIII. asırdan itibaren başlayan süreç ise, Antaeus olduğunu henuz unutmamış nesillerin elinde ve taklitten ziyade, araştırma, anlama ve değerlendirme ihtiyacıyle yaşanmaktadır.

Gelenekli Osmanlı şiiri ilerlemez; dört boyutta genişleyerek gelişir. Dikey bir *seviye* hattında yukarıda entellektüele, aşağıda halka; yatay bir *zaman* düzleminde de her iki yöne doğru daha derine... Şiir yenileşme sürecini yaşarken de gelişmeye ilâveten değişir; fakat, dönüşmez. Bu sebepledir ki, *"Osmanlı şiiri modernleşmeye başlamışsa, niçin yeni formlar, temalar bulmakta böylesine yetersiz kalmış?"* sorusu –XIX. asrın büyük kısmı için dahi– pek anlamlı değildir. Doğu şiirinin gelenekli poetikası Batı'nınkine benzemez; yeni olandan çok, mevcudun içinde(n) farklı olanı aramayı hedefler. Bir başka deyişle, Osmanlı'nın klâsik şiiri müstesnâ olanı geliştirir. İlk yenilikler ise, o zamana kadar kaideyi bozmayan istisnâların genelleştirilerek kaideyi bozacak şekilde kullanılmasından doğar. Şair, dönüşüme cesaret edemediği yerde, şiirini yenilemek için geçmiş örneklerden cevaz bekler; eski şairlerden birinin, belki de yalnızca bir kere denediği ve muhtemelen aldığı tepki üzerine benzerini ne kendisinin ne de çağdaşlarının tekrarlayabildiği bir farklılığı bulup, geliştirip yaygınlaştırmayı yenilik sayar. Dolayısıyle, çalışmamda bir yenilik olarak gösterilenleri okuyan klâsik şiir uzmanları, bunlardan bazıları için, geçmişte filânca şairin bir şiirinde de rastladıklarını söyleyerek burun kıvıracaklardır. Onlara, Osmanlı'nın deneysel edebiyattan, avangard tavırdan ne anladığı sorusunu yöneltmekle yetineceğim. Unutulmamalı ki, bizim *"avant-garde"* bir sanatımız hiç olmadı. Şiir de dâhil olmak üzere, bütün sanatlarda *"trans-avant-garde"* olduk; eski ve yeni unsurların birlikte yaşadığı bir avangard...

Hatırlatmakta yarar var: Bergson'un ileri sürdüğü geçmişin hafızada yaşamayı sürdürdüğü, hiçbir şeyin hakîkaten unutulmadığı fikri bütün milletler ve kültürler için geçerlidir. Geçmişin tecrübelerinden izler taşımayan hiçbir yenilik yoktur. Hikâye bu ya, Roma'da film çeviren bir Fransız aktörü, hayli karanlık yollardan bir rönesans tablosu satın almış; fakat, tarihî değeri olan böyle bir eseri

yurtdışına çıkarması mümkün olamayacağı için, üstüne modern bir peysaj resmi yaptırarak sınırdan kolayca geçirmiş. Fransa'da tabloyu bir uzmana teslim ederek üstündeki resmi silmesini istemiş. Birkaç gün sonra, uzmandan haber gelmiş: *"Peysajı silerken rönesans resmi de silindi ve altından bir Madonna tablosu çıktı; onun da altında bir Mussolini tablosu belirdi. Acaba silmeye devam edeyim mi?"* Hikâyeyi tersine çevirirseniz, her modern eserin altını kaz(ı) dığınızda geleneğe ait birşeyler bulursunuz. Bir başka açıdan, her yeninin aslında geleneğin şekil değiştirmesinden ibaret olduğu da söylenebilir. Bu mânâda, yapmaya çalıştığımın –bir *"pelimpseste"*in altında kalan metni okumaya çalışır gibi– modern Türk şiirinin yazıldığı kâğıtta izi kalmış daha eski bir metni çözmek gayretinden ibaret olduğunu söyleyebilirim.

Benzer bir hikâyeyi de Orhan Seyfi *"Çöpçatan Ayşe"*sinde anlatır (Orhon, 1957, s. 17-22). Bir delikanlıyı evlendirmeyi kafasına koyan Ayşe Hanım, *"devr-i istibdad"*da Dârülfünun'dan yeni mezun olan gence Hatice adlı bir kızı medheder. Hatice, onaltı yaşında, utangaç, yemekten ve dikişten anlar, ud çalar, okuması-yazması olan ve Kur'an okuyan, orucunda namazında bir ev kızıdır. Üstelik babası sarayda hatırı sayılır biridir; lâkin, delikanlı evlenmeye taraftar değildir. Birkaç yıl sonra, II. Meşrütiyet ilân edilir ve Çöpçatan Ayşe yine çıkagelir. Bu kere de Gülnihâl diye bir kızı medhetmeye başlar. Gülnihâl o eski pısırıklardan değildir; sokaklarda *"Yaşasın hürriyet!"* diye bağırmış, Hareket Ordusu'na gönüllü yazılmağa kalkışmıştır. Piyano çalar, yaşamasını ve eğlenmesini sever. Delikanlı hâlâ evlenmek niyetinde olmadığını söyleyerek Ayşe Hanım'ı savarsa da Serv Anlaşması sonrasında kadın bu defa da Jale adlı, Dârülfünun'a giden, Fransızca konuşan bir kızı tanıtmak, buğday kralı babasını övmek için yine ortaya çıkar. Genç adam hâlâ evlenmek konusunda kararsızdır; fakat, cumhuriyetin ilânından sonra, artık yalnızlık canına tak eder ve Ayşe Hanım'ı kendisi bulup, hazır olduğunu söyler. Çöpçatan, elinin altında tam da ona göre bir kız olduğunu söyler. Özden, üniversiteyi bitirmiş, türkçü bir kızdır. 29 Ekim'de Taksim'de kürsüye çıkmış, şehir meclisine girmeye kararlı bir cumhuriyet kızı... Adam, Özden'le evlendikten sonra, Çöpçatan Ayşe'den öğrenir ki, aslında Hatice de Gülnihâl de Jale de Özden de hep aynı kızdır.

Şiirde yenileşme de biraz böyle cereyan eder. Bize *"yeni"* olarak takdim edilen her şiirde geçmişin binlerce yıllık poetik birikiminden gelen kadîm ve köklü bir taraf vardır. Hikâyeye bağlayarak diyebilirim ki, her Özden şiiri aslında hem Hatice şiiridir hem Gülnihâl şiiri hem de Jale... Lâkin, her Jale, Gülnihâl yahut Hatice şiirinin Özden'i kapsaması mümkün değildir. Bernard de Chartres gibi söylersem, *"yeni"*, *"eski"* adlı devin omuzlarına oturmuş bir cücedir. Cücedir ama, devin sırtında iken dört bir yanı, özellikle de ardındaki geçmişi ve önündeki geleceği ondan daha iyi görür. Hatice şiiri ile sonrakilerin arasında uzaktan uzağa da olsa, bir akrabalığın bulunduğunun farkedilmediği yerde, poetik bir gelenek kopukluğu, bir köksüzlük var demektir. Öyleyse, elinizdeki kitapta size *"yeni"* olarak takdim edilen metinlerin günümüz şiiri ile olan bağlantısını sınadığınız gibi/ kadar, klâsik şiir ile olan bağını da dikkate almanız gerekecek. *"Yeni"*nin, beklentilerinize cevap olacak kriterlerinden biri diye köksüzlük'ü görüyorsanız, bu kitapta sizi tatmin eden pekaz örnek bulabileceksiniz. Yanlış anlaşılmak korkusuyle şunu da eklemeliyim; gelenek ile olan bağını tamamen koparmayı reddeden bir poetikayı izlemeleri, çalışmamda andığım şairlerin hepten gelenekçi olduklarını göstermez. Eğer, bitmiş bir sanat anlayışını devam ettirmeye çalışan sanatçı *"epigone"* ile suçlanıyorsa, XVIII. ve XIX. asırda hiçbir *"epigone"* şairine rastlanmayacağını rahatlıkla söyleyebilirim; zîrâ, yeniliğin baskın çıkarak geleneği kapsaması ve klâsik değerlerin nostaljik-tarihî bir anlam kazanmaya başlaması için, XX. asrı beklemek gerekecektir. Yine de Clement Greenberg'in *"Her nerede bir avant-garde varsa, orada aynı zamanda bir rareguard* (artçı) *da görürüz"* deyişi, edebiyatın herhangi bir döneminden çok XVIII. ve XIX. asırda doğrulanır.

Sorokin'in temel eserlerinden *Dynamics*'teki önemli tesbitlerinden biri tek cümleye sığar: *"Her sanat tipi, belli bir kültür, toplum ve kişilik tipinin ortaya çıkması, büyümesi, değişmesi ve çökmesiyle birlikte ortaya çıkar, büyür, değişir ve çöker."* Bu formülü Osmanlı sanatına uyarlarsak, değişen şartların kaçınılmaz bir sonucu olarak şiirin de değişmesinin gereği ortaya çıkar. Muallim Nâci (nâm-ı dîgerle Mes'ûd-ı Harâbâtî) ve Şeyh Vasfi, mektuplarını topladıkları *Şöyle Böyle*'yi neşrederken mukaddemede derler ki,

"Sözdeki güzellik, çirkinlik, hâlin, zamanın, mevkiin ihtilâfıyle tebeddül edebilir. Meselâ bir asır evvel herkesin sevdiği bir söz bugün herkesin menfûru olmak derekesine tenezzul eder.

Terakkıyât-ı edebiyyede asıl dikkat olunacak nokta da budur. Efkârın tahavvülâtına göre sözün de değişmesi tabiî değil midir?"

Yenileşmenin tek ümit hâlini aldığı bir ülkede şairin ve şiirin değişmeden kaldığını, klâsik şiirin belki bozulduğunu, ama asla yenilenmediğini söylemek nasıl mümkün olabilir? Modern şair asrında yaşar ama, asrıyle yaşamaz; poetikasını mâzî yahut hâl değil, gelecek endîşesi belirler. Oysa, dinamiklerini değişimin belirlediği bir devrin Osmanlı şairini sosyal şartlar oluşturur, etkiler; bu sebeple de dekadan bir devrin şairini dekadan olduğu için eleştirmek mümkün değildir. Üstelik, hiçbir dış etki olmasa da sanat kendini yenileyecektir. J. L. Lowes, 1926'da Boston'da neşrettiği *Convention and Revolt in Poetry*'de, poetik değişimin ritmik yapısını açıklarken, her şiir anlayışının zamanla katılaşarak bir konvansiyon hâline geldiğini ve yeni bir şiir anlayışının isyan ederek onun yerini aldığını söyler. Yeni anlayışın zamanla kemikleşmesi ve konvansiyon oluşturması da daha yeni bir şiir anlayışının isyanını hazırlayacaktır. Bu süreç, herşeyin alabildiğine/ olabildiğine yavaş değiştiği Osmanlı'da geç ve etkileri zor hissedilir bir hafiflikte başlamış olsa da asıl problem, şiirin geçmiş asırlarında benzeri bir değişim furyasına tesadüf etmemiş olan klâsik edebiyat uzmanlarının bu yeni durumu kavramakta ve değerlendirmekte karşılaştıkları güçlüktür.

Klâsik şiir uzmanlarını yanıltan, genellikle yeniliğe bakışları oluyor. Gelenekli şair Yûnus'tan beri (*bizden kim usanası*) yenileşme'yi değil, durmadan yenilenme'yi; mevcudu tazelemeyi savunur. Yenilenme birikimini gelenekten alan şair ile şiiri *arasında*, yenileşme ise şiir ile geçmişin bütün bir poetik birikimi *karşısında* yaşanır. Şair, mevcut pratiğini geçmiş tecrübelerden edinir; Nizâmî-i Arûzî'nin *Çehar Makale*'sinde iyi bir şair olabilmek için, erken yaşlarda iken, eski şairlerden yirmi bin beyit ezberlemek gerektiği söylenirken bu pratiği edinmenin en bildik yolu tavsiye edilmektedir. Sabahattin Kudret'in, bir şiirinde

Ölüleri yedikçe büyüyoruz biz yedikçe yedikçe yedikçe

deyişini de bağlamından koparark bu mânâda anlamak istiyorum. Şair, ölmüş atalarını yiyerek onların bilgisini ve ruhunu devraldığına inanan vahşîler gibidir; selefi şairlerle beslenir. Böylece, bir şairin kendini ve şiirini yenilemesi de gelenek içinde gerçekleşir. Rémy de Gourmont, benim *"yenilenme"* dediğime geçmiş asırların Batı şiirinde de sıkça rastlandığını gösterirken, ona *"tazelik"* nâmını yakıştırıyor ve *"eskilerden alınan şeylere klâsik bir tazelik verdirmek ve yeni yazılmış gibi gösterebilmek de şerefli bir şeydi"* yorumunu yapıyor (Gourmont, 1949, s. 93-94). Oysa *"yenilik"*, geleneğin dümensuyundan çıkıp onu yedeğine almaktan ve nihayetinde pupa yelken aşıp geride bırakmaktan başlayıp reddetmeye kadar varan cesur bir tavrı gerektirir.

Klâsik şiir araştırmacılarının güçlük yaşadığı yer de tam burasıdır. Onlar klâsik şiirin yenilenmeci anlayışına öylesine alışmışlardır ki, ya onu yenilik zannederler ya da XVIII. asırdan itibaren şiirde hakîkaten yenileşen tarafları görüp geleneğin bozulmasının, şiir dokusunun çözülmesinin, klâsik değerlerin çürümesinin, bir zevk anlayışının çökmesinin ve sonunda da ölümsüz sanılan bir poetik sistemin yıkılmasının işaretleri olarak yorumlarlar. Oysa, *"Çürüme bile aynı zamanda mayalanma demektir"* (Pessoa, 2006, s. 146). Arab'ın *"küllü kadîmün azze, küllü cedîdün lezze"* (her eski azizdir, her yeni tatlı) deyişindeki perspektif genişliğini edinmek için hâlâ çok geç olmadığı kanaatindeyim. Belki de benden çok daha inandırıcı olmasını beklediğim birine, Thomas E. Hulme tarafından kaleme alınan şu satırlara kulak verirler (Hulme, 1999, s. 136-137):

> *"Birşeyi 'taze' olması nedeniyle överseniz, sizi anlarım fakat bu sözcük bunun yanında kesinlikle yanlış olan ikincil bir şeyi taşıyan gerçeği ifade etmekte. Bir şiir veya resmin taze ve böylelikle de güzel olduğu söylendiğinde, güzelliğin aslî unsurunun tazelik olduğu, yani 'iyi çünkü taze' şeklinde bir izlenim doğuyor. Bu kesinlikle yanlıştır; 'tazelikte' kendisi itibarıyla hususen arzulanabilir hiçbir şey yoktur. Sanat eserleri yumurta değildir."*

Yenilenme'den *yenileşme*'ye geçiş, elinizdeki çalışmanın temel meselelerinden biri oldu. Çalışmama yöneltilebilecek bir başka itirazı da belki bu vesîleyle cevaplayabilirim. *"Böyle bir çalışmada yer alması gereken büyük şairlerden bir kısmı hiç yok; bir kısmı ise, geçiştiril*

miş..." deneceğini duyar gibiyim. İtirazlara peşînen verebileceğim iki karşılık var ki, birbirine sıkı sıkıya bağlı... İlki, bu çalışmanın şiirde yenileşme gayretlerini fark ve tesbit etme maksadını güttüğü ve bir şair ne kadar önemli sayılırsa sayılsın, bu yönde olumlu veya olumsuz bir malzeme vermiyorsa, adının anılması için de bir sebep bulunmadığıdır. İkincisi ise –başta da söylediğim gibi– bir edebiyat/şiir tarihi çalışması değil, "*yenilik*" kavramının peşinde bir monografi çalışması yaptığım gerçeğidir. Bu iki sebepledir ki, edebî korpusa ve edebî kanona dâhil isim ve eserler yerine, onlar kadar güzel ve kalıcı eserler vermemiş olsalar bile, biraz da yenilik hevesleri yüzünden kenarda bırakılmış, ikinci hattâ üçüncü dereceden isimlere ağırlık vermem gerekti. Bir de Schopenhauer'in yazdıkları var. Meşhur feylesof bir yazısında edibleri üç sınıfa ayırır; sabit yıldızlar (*Fixsterne*), gezegenler (*Planeten*) ve kayan yıldızlar (*Sternschuppen*)... Sabit olanlar yerini bulmuş yıldızlardır; şiir evreninin nîrengi noktalarıdır; aradıkları yeri bulmuş olmanın rahatlığıyla kıpırtısızdırlar; onlara bakarak gidilecek yol tayin edilir. Gezegen şairler, sabit yıldızların peyki gibidirler; bir yere gittiğini sanırsınız ama, aslında üstadının etrafında dönmekten başka birşey yapmamaktadır. Kayan yıldızlar ise, arada diğer yıldızların yörüngesine yaklaşacak olsalar da teğet geçen ve kayarak bir bilinmezde kaybolan şairlerdir; nereden geldiklerini ve nereye gideceklerini gösteren bir rotaları olmadığından heyecan verici, farklı, geleneksiz olanlar da onlardır. O sebepledir ki, bu kitapta gökler âleminin ağırbaşlı hâkimlerinden çok, seyyâl bir yıldız yağmuru ile karşılaşacaksınız.

Edebiyat tarihi yazmaya soyunanlar, hakkındaki nihaî yorum uzun zaman önce yapılmış olan seçkin eserlerin bütüncül bir terkîbini yaparak edebî materyallerle kültür tarihi yazmak peşindedirler. Benim durumun ise, kimsenin sormadığı sorulara cevap vermeğe çalışan sağır ihtiyarcıklarınkine benziyor. Günümüzde edebiyat tarihine yardımcı olacak soruların –cevaplandırılmasından geçtim– pekazının sorulduğu ortada... Yenileşme dönemi Türk edebiyatı hakkında çalışanlar dahi son yarım asra sıkışıp kalmış gibiler. Ezici bir çoğunluk ise, günübirlik edebiyat meselelerinin peşinde... Almanların türettiği "*Zeitgeschichte*" (şimdinin tarihi) kavramını, sanırım en kolay onlar benimsedi. Böyle bir ortamda, böyle bir çalışma ile ne zamânenin moda sorularına cevap veri-

yorum ne de cevaplarım onların sorunlarını çözmekte yardımcı oluyor; hizmetim sadece edebiyat tarihine... Sağır ihtiyarlara benzediğim yer de tam burası...

Problematiği farklı olsa da sırtını edebiyat tarihinin metodolojisine dayayan her çalışma, öncelikle *"zaman"* kavramıyle boğuşmak zorunda kalır. Her hadise, tamamlandığı ânda tarihin bir parçası olmaya başlarsa da *"tarih"* denen disiplinin ilgisini çekebilmesi için zamana ihtiyacı vardır. Ağaç dikili durduğu sürece, onun boyunu ölçmek güçtür; ama bir kere devrilmeyegörsün, iş artık kolaylaşır. Dolayısıyle, edebiyat tarihi ancak yıkılan ağaçları; hakkındaki tartışmalar bitmiş, etkileri ve sonuçları artık tarafsızca değerlendirilebilen eserleri argüman sayar. Klâsik edebiyat araştırmacıları ya bir türlü XVIII. asra sıra gelmediği ya bu asrı çöküş sayıp önemsemedikleri ya da eldeki malzemeyi gelenekli normlar dâhilinde nasıl değerlendireceklerine karar veremedikleri için, önceki üç asırda yoğunlaşmayı tercih ettiler. Modern edebiyat araştırmacıları ise, ya *"modern"* kavramını bir batılı gibi yorumladıklarından ya şiirde yenileşmenin başlangıcını araştırmak yeteri kadar ilginç ve popüler gelmediğinden ya da isteseler bile, mevcut birikimleri böyle bir işe girişmeye elvermediğinden kendilerine yakın zamanlardan ilgi alanları buldular. Fikrim odur ki, rahatça günün edebiyatına gömülmek ve teorisyen, eleştirmen yahut araştırmacı olarak bütün mesaîsini günün eserlerine hasretmek, geçmişi ile hesaplaşmasını bitirmiş, sağlam değilse de sağlama yakın bir edebiyat tarihi oluşturmuş, sıranın nihayet *"şimdiki"* edebiyata geldiğini huzûr-ı kalbile söyleyebilecek milletlere has bir lükstür. Aksi hâlde, her modern edebiyat çalışması, tarihî bir düzlemde önceki metinlerle ilişkisi kurulamamış, kıyaslama ve örneklemesi yapılamamış, anakara ile bağlantısız adalar gibi yapayalnız kalacaktır. Biraz önce, Lukacs'ın cümlesine koca bir sahîfe ayırışım da bu meselenin önemini vurgulamak kasdıyledir.

Modern olmak gayreti yahut böyle bir arkeolojik kazıya girişince yeteri kadar modern olamamak korkusu bazı heveslileri engelliyor ise, onlara verilecek iki cevabım/ tesellîm var. Öncelikle, modern bir çalışma yapmanın yegâne yolu, modern edebiyat üstünde çalışmaktan geçmez; sonra bir de Sir Frank Kermode faktörü var. Kermode, bir sanat eseri modern değilse, onunla zaten bağ kurulamayacağı

fikrindedir; *"eğer modern değilse, modern kılınması gerekiyor; bu büyük ölçüde yorumla sağlanıyor"* (Payne-Schad, 2004, s. 129). Klâsik edebiyat üzerinde çalışma cesaretini kendinde bulanların ise, temel meselelerinden biri tam burada düğümleniyor. Onlar ya klâsik metinleri yine klâsik prensiplerle ve metodlarla incelemeye çalışıyorlar ya da modern bir metodoloji oluşturmakta, oluşmuşu uygulamakta zorlanıyorlar. Her iki hâlde de Kermode'un bahsettiği bağ bir türlü kurulamıyor. Elinizdeki mütevazı çalışmanın bu yönde de bir ilk olması dileğimdir. Gerçi okuyanlar, karşılarında Derridacı bir *deconstruction* çalışması buldukları zehabına kapılmaktan zaman zaman kendilerini alamayacak olsalar da aslında çok daha sâfiyâne bir niyet taşıdığıma, sadece bir ezberi bozmak gayretiyle kalem yürüttüğüme inanılmasını isterim.

Malzemesinin toplanması ve yazılması uzunca bir zaman alan bu çalışmanın ilk sonuçlarını "Dîvân Arasında Kurutulmuş Margaritler"in (*Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Ank., 2000, TDV y., s. 3-53), satır aralarında yakalamak mümkün. "Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle..." (*Hece Der.*, Nu. 53-55: Türk Şiiri Ö. S., Mayıs-Temmuz 2001, s. 28-64) kitabın isimbabası oldu. Metnin çok daha olgunlaşmış şeklini ise, "Geç Dönem" (*Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. VI, Ank., 2004, AKM y., s. 1-353) ve "Şark Ekspresi'yle Garb'a Sefer" (*Türk Edebiyatı Tarihi*, C. II, Ist., 2006, KTB y., s. 601-660)'de yayımlamıştım. Nihayet, müstakil bir kitap olarak neşrini görmek benim için büyük mutluluk... Çalışmanın kapsadığı zaman aralığında yaşamış ve eserlerine ulaşılabilmiş şairlerden yaptığım bir seçkiyi de ikinci cilt olarak hazırladım; lâkin, meraklısını her iki cilt de elinin altında olmazsa eksik kalacak bir okumaya mahkûm edeceğim endîşesiyle hem ilk ciltte örnekleri çokça verdim hem de ikinci cilde hiçbir gönderme yapmadım.

Son olarak Hâmid Bey'in mısraını kendimce değiştirip diyorum ki,

Bugün ben yazdım elbette yazar ahfâd eksiksiz

M. Kayahan Özgül

İkinci Baskı İçin

Belki de herşey, 1988'de doktor diplomamı aldığım gün başlamıştır. O zamana kadar modern edebiyat alanında eğitildiğimi zanneden ben, elime tutuşturulan diplomada *"edebiyat doktoru"* unvanını okuduğumda donakalmıştım. Nasıl? Ben şimdi sadece modern edebiyatın değil de bütün bir edebiyatın mı doktoru oldum? Lisans seviyesinin çok da üstüne çıkamamış bir klâsik edebiyat ve halk edebiyatı bilgimle, keyfî okumalardan ibaret bir dünya edebiyatı görgümle beni *"cümle edebiyat"*ın doktoru, hattâ *"P. D."* saymak ne büyük aymazlıktı? Bende bulunduğu vehmolunup resmen belgelenen ilmin hiç değilse küçük bir kısmını edinebilmek ve diplomamın bana pek bol gelen çeperlerini doldurabilmek için o günden beri uğraşıyorum. İşte, elinizdeki çalışma bu bakımdan şahsîdir ve geçen uzun yıllar içinde farkedilebilmiş bir problematiğin, klâsik edebiyattan moderne geçiş sıkıntılarının kendimce tartışmasıdır.

Elinizdeki kitabın ilk basımı 2006 yılı Ekiminde, Hece Yayınları marifetiyle olmuştu. O zamanlar için büyük bir gözükaralık ve densizlikle giriştiğim bu çalışmanın etkilerini çok da hesapladığım söylenemez. Yayımlanmasını takip eden yıllarda, çalışmam birbirine zıt kutuplarda toplanabilecek eleştiriler aldı. Bir grup okur, çizmeyi aştığımı ve bilmediğim sularda pusulasız dolaştığımı düşündü; daha büyük bir grup, böyle bir kitap hiç yayımlanmamış gibi davranmayı daha hayırlı buldu; hepsinden kalabalık bir başka grup ise, bu mütevazı çalışma ile yapmaya denediğim şeyi anladı. Farkedebildiğim ilk müsbet değerlendirme hiç beklemediğim birinden, ilgilerinin çok başka olacağını düşündüğüm Ahmet Oktay'dan geldi. Hasta hâlinde kaleme aldığı iki yazısıyla beni ve deneysel çalışmamı anladığını belli etti (Oktay, 9 ve 12 Aralık 2006). Bu haddini bilmezce çıkışımdan şübheye düşmek üzere olduğum bir sırada yardımıma koştuğu için kendisine hep müteşekkir kalacağım. Ardından, Prof. Dr

Turan Karataş'ın yazısı (Karataş, 1 Ocak 2007) ve Prof. Dr. Cafer Şen'in birbirini takip eden iki makalesi, akademik muhitten gelen ilk ilgilenme işaretleri oldu (Nîsan ve Mayıs 2007). O ilk heyecan dindikten sonraki yazılar, daha ziyade tereddüt ve ihtiyat ifadeleri yüzünden aklımda kaldılar.

Otuzbeş yılı üniversitede geçmiş biri olarak iyi bilirim ki, bir kitabın akademik değer taşıdığının kabûllenilmesi kolay değildir. Kabûl görmek, mevcut bilginin artık değiştirileceği mânâsına da gelmez; zîrâ, yüz yıldır öğretilenleri yerinden oynatmak Kaf Dağı'nı yerinden kımıldatmaktan daha zordur. Hele o çalışmanın bir ders kitabı hâlini alması, imkânsızdan bir önceki duraktır. Hâl böyle iken, Boğaziçi Üniversitesi'nin *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*'yi öğrencilerine ders kitabı olarak okutmaya başlaması önemli bir karar oldu ve ardından, yirmiye yakın üniversitenin lisans ve lisansüstü öğrencilerinin okuma listesine girdi. Bilkent'te ders verirken, yan sınıfta da Nuran Tezcan Hoca'nın kitabımı okuttuğunu görmek, en kıymetli hatıralarımdan biri oldu. Çalışmaya ilgi gösterenlerin büyük kısmının vakıf üniversiteleri olması, bazı devlet üniversitelerinin edebî meselelere dair fikir üretmede, üretilmiş alternatif görüşleri değerlendirmede ve mevcut bilginin sağlamasını yapmada hâlâ kırılması gereken kalıpları olduğunu bir kere daha gösterdi.

Klâsik edebiyatı klâsik usûller dışında değerlendirmeye yeni yeni alışan bazı *"eski edebiyat"* uzmanlarının, böyle bir kitabın teklif ettiği metodolojik yeniliği ve bütüncül kavrayışı benimsemede çektikleri zorluğu, *"inter-âges"* ve *"inter-textual"* çalışmaya yatkın olmayışlarına yormak mümkündür. *"Etkileri konu alan bir edebiyat tarihi yerine, karşı etkileri konu alan bir tarih; böylesi, çok daha bilgi verici olurdu"* fikrine (Canetti, 2004, s. 337) sıcak bakışıma bir anlam veremeyenleri saygıyle değilse de anlayışla karşılamak gerek. William-Ariel Durant çiftinin 1935-1975 arasında geçen kırk yılda ve onbir cilt hâlinde kaleme aldıkları *The Story of Civilisation* adlı çalışmalarıyle gündeme gelen *"integral tarih yazma"* kavramı ve metodu, tarihi din, edebiyat, felsefe gibi yan dallardan beslemek ve bir devrin, bir devletin tarihini başka devir ve devletlerle ilişkilendirerek anlatmak iddiasındadır. Bizde edebiyat araştırmacısının tarih, sosyoloji, felsefe, ilâhiyat gibi yan

alanlardan destek alarak çalışmak ihtiyacı, buna uygun altyapı kazanma gayreti ve edindiği birikimi kullanma refleksi henuz kuvvetlice hissedilmiyor. Dolayısıyle, bu türden bir metodu tercih eden çalışmalara sıcak bakamayanları da garipsememek gerekiyor.

Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle bir sicill-i ahvâl defteri olmadığından, içinde hiçbir şairin biyografisi yoktur; bir güldeste veya tezkire olmadığından, yerli-yersiz örnek şiirler de bulunmaz. Oysa, biyografik ve antolojik metinlerin edebiyat tarihi zannedildiğini gösteren pekçok eski-yeni çalışma hâlâ ellerde dolaşmakta... Gerçek bir edebiyat tarihi okumayı özleyenler, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*'nin bugüne kadar kaleme alınan ve edebiyat tarihi olmak iddiasını taşıyan hiçbir çalışmaya benzemediğini görerek, gaflete düşüp de bunu *"gerçek"* bir edebiyat tarihi zannetmesinler diye, *"Başlarken"*in ilk cümlesinde îkaz etmek gereğini hissettim. XVIII. asır başlarından itibaren şiirde görülen yenileşme gayretlerini anlamak ve yorumlamaktan başka bir niyet taşımayan bu küçük çalışma, aynı dönemi ele alacak bir edebiyat tarihinin onlarca meselesinden sadece birini tartışıyor. Edebiyat araştırmacılarının XVIII. asra burun kıvırmaktan vazgeçip edebiyat tarihini yazılmaya değer bulmalarında ve nasıl yazacaklarını göstermede küçük de olsa bir payı, bir yardımı olursa, çalışmamın hedefine ulaştığını düşüneceğim. Hermann Hesse'nin yazdıklarında rastlamıştım; Çinliler kıtlık, savaş, zafer gibi her büyük olayın tarihini yirmibeş sene öncesiyle değerlendirir, kayıtlarını da buna göre tutarlarmış. Bugün bir isyan çıkmışsa, sebebini anlamak için yirmibeş yıl öncesine bakmalıymış. Ben de bugünki şiirimizi anlamak için, herşeyin başladığı zamana dönerek çalışılması gerektiğini söylüyorum. Hani, 1970'te Çin Başbakanı Zhou Enlai'a Büyük Fransız İhtilâli'nin sonuçlarını sormuşlar da *"Bunu söyleyebilmek için vakit daha çok erken"* demiş ya... Şayet onun fikrini paylaşarak, iki asır öncesinin edebiyat tarihini de çalışmak için henuz erken olduğunu düşünenler varsa, artık dördüncü asra dönmüş bir devrenin ciddiyetle ele alınına zamanının haydi haydi gelmiş olduğunu hatırlatmalıyım.

"Pera" kelimesinin geldiği yerde, *"peras"* sınır demektir. Pera, resmiyette Galata özerk bölgesini belirler gibi görünse de, aslında Âsitâne için Doğu ile Batı arasındaki hududu temsil eder. Ben

bu monografide şiirin Dîvanyolu'ndan Pera'ya kadar olan kısa ve zorlu seyahatini anlattım; yola çıkmadan öncesi ve sınırı geçtikten sonrası ile birlikte değerlendirmek, edebiyat tarihlerinin konusu olacaktır. Hiç oyalanmadan çedikleri çekelim ayağımıza, yolcu yolunda gerek...

M. Kayahan Özgül

XVIII. Asır Biterken Edebî Yenilenmenin İnsan Kaynakları Hakkında Bir Deneme

Edebî olsun yahut olmasın, bütün klâsik sanat cereyanları aynı gelişim çizgisini takip eder ve hepsinin zevâli *"barok"* olur. Barok üslûbun ilk ciddî teorisyeni olan Heinrich Wölfflin'in *Renaissance und Barock*'taki fikirleri ve onun iddialarına son şeklini veren Henri Focillon'un *Vie des formes* çalışması aynı noktada birleşirler: Klâsisizmin kunt, kuralcı, şahsî yaratmalardan ziyade müşterek bir malzemenin geliştirilmesini yeğleyen, bu yüzden de hatları kes(k)in yapısı cereyanın son demlerine doğru gevşemeye başladığında, aslında artık *"barok dönem"* filizleniyor demektir. Nietzsche'nin ifadesiyle, *"Barok biçem her defasında her büyük sanatın solmasıyla, klasik anlatım sanatındaki istekler çok büyüdüğünde, bir doğa olayı olarak ortaya çıkar"* (2004, s. 79). *"Barok"* kelimesinin kaynağı da bir *"doğa olayı"*na çok uygundur; zîrâ, Portekizce'de *"barroco"* diye şekli bozuk inciye denir. Klâsik bir inci, düzgün, pürüzsüz ve biçimli olduğu için kıymetlidir; barroco ise, istiridyeden çıkan sürpriz olduğu için alışılmadık, heyecan verici ve şaşırtıcı...

Marksist diyalektiğin önemli kurallarından biri şudur: Bir maksatla başlayan, ona doğru ilerleyip de nihaî hedefine eriştiği zaman, aslının zıddına dönen bir süreç başlar. Kant gibi söylersem, her sanat *"kendi kendini yıkar; en çok geliştiği zaman da, düşüş noktasına geldiği zaman olur"* (2002, s. 121). Var oluşun kanunu gereği, klâsik olan da doğar, gelişir ve dönüşür. Dönüştüğü biçimiyle artık klâsiğin barok hâlidir. Kurallar yumuşar; tipiğin yerini şahsîlik ve orijinalite, geleneğin yerini yaratma alır; orijinal ve cüretkâr buluşlar, şaşırtıcı söyleyişler, alışılmadık imajlar, yeni kelimelerle beslenirken ağırlaşan, tumturaklı, kaprisli bir dil, hayâl gücünün de yardımıyla hızlı bir şekilde soyutlaşan tema, ilham perisini aklın esaretinden kurtarış, antikite yerine yaşanan günü tercih önem kazanır. Sanatkârın keyfî tercihleri, mizacının yönlendirmeleri,

heyecanları öne çıkar. Klâsisizmin önceden hesaplanmış heyecanları reddedilip bir vecd ânının herşeye hükmeden tabiî heyecanları yüceltilir ve formlaştırılır. Aynı heyecanın zamanla gelişip sosyal, siyasî yahut dinî bir kisveye büründüğü de olur. Bilhassa bizimki gibi bir rönesans çağı yaşamamış edebiyatlarda, aydınlanmayı getirecek değişim barok bir kisvede görünür (İnanır, 2008, s. 26, 65):

> *"Barok akımı Doğu'ya doğru kaydığı sürece biçimlenmektedir. Ancak bir ölçüde, Rönesans'ın bazı nedenlerden dolayı gelişmediği kültürlerde, Uyanış Çağı'nın (yepoha Vozrojdeniya) yerini dolduruyordu."*

Avrupa edebiyatlarında klâsisizmin XVI. asrın sonundan XVII. asrın sonuna kadar yaşanan dönemine *"barok"* denir. Bu adlandırmada, klâsik zevke aykırı olan, şatafatlı ve fakat kuralsız bir cereyanı küçümsemek maksadı ağır basar; buna rağmen, barok XVIII. asırda da varlığını kısmen sürdürecektir (Atasoy, 1985).

Edebiyatta ve bilhassa şiirde barok, şimdiye kadar barok sanat adına söylenen herşeyi aynen içerir. Batı edebiyatlarında barok eğilimlerin başlaması aşağı yukarı aynı sıralardadır. Şimdi baroğun izinde kısa bir Avrupa turu:

İngiltere'de John Lyly, 1578'de *Euphues or the Anatomy of Wit* ve 1580'de *Euphues and his England* adlı romanslarıyla fazla inceliklerin, abartılı dil kullanımlarının, alışılmadık imajların olduğu bir üslûp getirir. Elizabeth döneminde Greene, Marlowe, Shakespeare gibi isimler çıkana kadar *"euphuism"* ciddî ve önemli bir barok cereyan olarak varlığını sürdürür. Sonraları, John Donne, George Herbert, Richard Crashaw, Andrew Marvell gibi metafizik şairler aynı cereyanı farklı mecralara taşır. İspanyol şairi Lis Carrillo y Sotomayor 1611'de yazdığı *Libro de la erudición poética* (Şiir Öğrenme Kitabı)'sında şiir dilini seçkinleştirmeye, tematik yapıyı soyutlamaya, imajları daha muhayyel hâle getirmeye, alışılmış sentaksı yıkmaya çalışan bir şiir üslûbu teklif eder. Barok tarzının İspanyol şiirindeki karşılığı olan *"culteranismo"* (cultism) cereyanı böyle doğar. Luis de Góngora y Argote bu akımın en etkili ismi olur ve bilhassa 1613'te yazdığı *Soledades* (Yalnızlıklar) ile cereyanın ilkelerini zirveye ulaştırır. Góngora'nın takipçilerinin aşırılıkları *"gongorismo"* diye mübalâğalı bulunup küçümsenen bir cereyanın doğmasına sebep olur. Góngora'nın şiir anlayışının gerçek değerini

kazanması, 1927'de ölümünün 300. yıldönümü sebebiyle yeniden ele alınması sonucundadır. Góngora ile aynı sıralarda İtalya'da da Giambattista Marino klâsisizme duyduğu tepkiyle kelime oyunlarına, mübalâğalara, sembolik ifadelere, girift söyleyişlere yönelmektedir. *La Lira* (II C.; 1602, 1614) adlı şiir kitabının bilhassa üçüncü bölümü, neslinin şairlerine barok şiirin temel prensiplerini gösterir *"concetti"* (concept) örnekleriyle doludur. Daha Marino'nun sağlığında, şiirleri handiyse bütün Avrupa dillerine çevrilmiş ve böylece *"marinismo"* yahut *"concettismo"* (conceptism) denen cereyan doğmuştur. O kadar ki, İtalya'da onun barok şiiri bütün bir XVII. asrı kapladığı için, sonraları bu cereyana da *"seicentismo"* denecektir. Marino 1615-1623 yılları arasında Paris'te, vatandaşı Marie de Médicis'in himayesindedir. Bu yıllarda, Hôtel de Rambouillet'nin de sürekli ve değerli misafirlerinden olur. Barok edebiyatın Paris'te *"préciosité"* nâmı altında yaşandığı pekçok salonun yanında, yine bir İtalyan olan Marquise Catherine de Rambouillet'nin *"la Chambre Bleue d'Arthénice"*i –biraz da Marino'nun gelişiyle– âdetâ bir barok edebiyat mahfeline dönüşür. 1635'te Kardinal Richelieu'nün riyasetinde toplanmağa başlayan Académie Française'in kuruluşunun ilk maksadı Fransızca'nın gramerini ve sözlüğünü hazırlamak ise, ikincisi de edebiyatta klâsisizmin ilkelerinden saparak bir cins *"pédantisme"*e gittiği düşünülen salonların karşısına alternatif cephe açmaktır. Aynı hâl Almanya'da da yaşanır. Romantizme kadarki edebî oluşumunu hep diğer Avrupa kavimlerinin ardında(n) tamamlayan Almanlar, bilhassa Martin Opitz ve onun *Buch von der Deutschen Poeterei* (Alman Şiirinin Kitabı, 1624)'i ile barok şiire bir kapı aralarlar. Hemen ardından, Hamburg'da, Strassburg'da, Nürnberg'de dil cemiyetleri kurulmağa başlanarak dil, baroğa karşı koruma altına alınır. Bu barok şiirin kaderidir. İtalya'da Marino'nun şiirlerini neşretmesi de Accademia della Crusca tarafından engellenmişti (İtalyanca'da çöp, kepek gibi ayıklanması gereken şeylere *"crusca"* denmesi, akademinin barok edebiyatın dili için nasıl bir tehlike oluşturduğunu açıkça gösteriyor). Barok, belirdiği her edebiyatta klâsisizmin ve dilin tabiî seyrinin düşmanı sayılmıştır.

Türk edebiyatının klâsik dönemini Avrupa'nın klâsik edebiyatıyle kıyaslamanın çok da mânâlı olmayacağı düşünülebilir; lâkin, bilhassa şiirin kaynakları, prensipleri, teknikleri, hattâ temaları

hususunda mevcut benzerlikler de inkâr edilemez. Türk ve Avrupa klâsik şiirine peşin hükümler taşımadan bakıldığında, temel ayrılıkların aslında teferruatta olduğu farkedilir. Mitolojisi, hassasiyetleri, dikkatleri, dünyayı kavrayışı da dâhil, bütün geleneği sonradan içine girilen bir medeniyetten alınmış şiir anlayışı, şairi bir "*mübdi*" olarak değil de zaten mevcut olan legoları şahsî hayâl ve hassasiyetleriyle bir başka şekilde birleştiren bir terkip adamı gibi görmek, biri hecelerin uzun-kısa telâffuzlarına, diğeri vurgulu-vurgusuz oluşlarına dayalı vezin, benzer şartlarda oluşan bir mazmunlar dünyası (evet, Avrupa'nın klâsik şiirinin de mazmunları vardır; pelikanın fedakârlık, arslanın kral ve aristokrasi remzi olarak kullanılmasının bülbülün âşıkı karşılamasından farkının olmayışı gibi), yenilmez ve aşılmaz gibi görünen şekil (şiir formu, vezin, kafiye...), söyleyiş (kelime kadrosu, imaj...), mânâ ve güzellik kuralları, hattâ metin şerhi (tek başına Umberto Eco'nun yazdıkları bile klâsik şiir çözümlemelerindeki yakınlığın delili) gibi pekçok hususta Türk ve Avrupa klâsik edebiyatlarının benzerliği gözden ırak edilebilecek gibi değildir (Özgül, 2011, s. 85-119). Bu benzerliklerden hareketle Türk'ün klâsik edebiyatının çözülme devrini ve edebiyatta baroklaşma sürecini incelemek, Avrupa'da klâsik edebiyatın çözülmesine ve barok edebiyatın doğmasına yol açan sebeplerin değilse de atmosferin Osmanlı'da belirişini tesbit etmek mümkündür.

Avrupa'da barok anlayışın doğmasına karşı-reform hareketi ve burjuvazinin gelişmesi gibi sebepler bulunabilirse de en az onlar kadar önemli bir sebep de Uzak Doğu'nun –özellikle Hind'in– siyasî ve kültürel olarak keşfidir. Vasco da Gama'nın 1497'de yeni keşfettiği –yanında zaten o coğrafyayı bilen kılavuzlarla gittiği ülkenin kâşifi olmak sadece Avrupalı'ya mahsustur– Hindistan, aynı sıralarda, Bâbür Şâh'ın nicedir parça parça zabtetmeye çalıştığı yerdi. Portekiz'in 1510'da Goa'yı alarak ilk koloniyi oluşturmasından asrın sonuna kadar geçen zamanın tam mânâsıyle bir sömürü tekeli olduğu söylenebilir. Yeni asırla beraber, Hindistan'ın kapıları başka milletlere de açılır. 1600'de İngiliz Doğu Hindistan Kumpanyası kurulur; iki yıl sonra Felemenkler, epeyce gecikmeyle, 1664'te de Fransızlar benzeri kumpanyalar kurarlar. Bu kumpanyaların varlığını sürdürebilmesi, Ekber Şah ve onun halefleri Cihangir Şah,

Şah Cihan gibi hükümdarlarla iyi ilişkiler kurmalarına bağlıdır. Bir çıkar ilişkisi olarak başlayan bu yakınlaşmanın "*yan getiri*"lerinden biri de kültürel tanışıklık olur. Avrupa Chardin (1711) ve Holwell (1766)'in eserlerine (Hof, 1995, s. 218) kadar geçen zaman zarfında, kendisine iyiden iyiye yabancı gelen bu kültürü, daha tanıdık gelen Türk-Islâm dairesinden öğrenir. Nasıl ki, Uzak Doğu'nun Çin coğrafyasına ait etkileri barok içinde bir "*Chinoiserie*" modası yaratmışsa, Hint etkileri de barokta benzeri bir eğilime sebep olur. Diğer sanatlardaki etkileri bir yana, barok şiirde görülen Hint unsurlarının, aslında Bâbür ve Hümâyun Şahların kanatları altında olgunlaşan "*sebk-i hindî*"den ibaret olduğu söylenebilir. Aynı şaşırtıcı, muhayyel, uçucu, alışılmadık kelime kadrosu, aynı tezatların aynı uyumu, aynı mübâlâğalı anlatım, aynı geleneksiz imajlar hem sebk-i hindîde, hem de barokta var. Tesadüf mü?

Bu benzerlik, hattâ ayniyetlere bakılarak Avrupa'da ve Osmanlı'da barok şiirin ve onun bir parçası olarak sebk-i hindînin var oluş sebeplerinin, niteliklerinin, yaygınlıklarının, kronolojilerinin de yakınlığından söz edilemez. Avrupa sebk-i hindî unsurlarını barok şiirin bir malzemesi hâline getirmiş; onun yerli hassasiyetlerle uyuşmasını sağlamıştır. Osmanlı'da ise, durum farklıdır. Türk'ün, yeni girdiği İslâm medeniyeti dairesinde belirmeye başlayan yeni entellektüeli edebiyatta kendini ifade etmek istediğinde klâsik şiiri tercih eder. Bir başka söyleyişle, başlangıçta klâsik şiir entellektüel ihtiyaca cevap vermektedir. Lâkin, XVII. asır ortalarından itibaren klâsik şiirin entellektüel şifresi kalem şuarâsı ve hattâ ümmî şairler tarafından dahi çözülmeye başlar. Artık klâsik şiir bir entellektüel ifade tarzı olmaktan çıkmakta ve söyleyeni, anlayanı, zevk alanı artmaktadır. Bu durumda, Osmanlı'nın şair intelijansiyası kendine yeni ifade yolları ve yeni şiir iklimleri aramaya başlar; sebk-i hindîyi de bu tarihlerde keşfeder. Sonraki asırlarda da entellektüel şiir ne zaman za'fa düşse, sebk-i hindîyi bir cansimidi gibi kullanmayı sürdürür. XVII. asırda Nâilî, Fehim gibi şairler, XVIII. asırda Şeyh Galib ve çevresi, XIX. asırda Leskofçalı Galib ve Encümen-i Şuarâ'nın mensuplarından birkaçı sebk-i hindîye tekrar tekrar dönmek gereğini hissederler. Yine de XVIII. asırda sebk-i hindînin yeniden canlanışını Osmanlı'nın bütün bir XVIII. asra yayılan barok eğilimleri ile açıklamanın da mümkün olabileceği gözden ırak edilmemeli.

Artık, daha belirgin söylemenin vakti geldi. Evet, XVIII. asır Osmanlı klâsik sanatının son gürlüğü ve barok dönemidir. Sultan Mahmud Çeşmesi veya Nurıosmaniye Camii, Levnî'nin son dönem nakışlarına eklemlenen Abdullah-ı Buharî resimleri yahut Emin Ağa'nın peşrev ve saz semaileri hatırlandığında[1] baroktan, hattâ *"Türk baroğu"*ndan bahsedilirken, konu aynı dönemin şiirine geldiğinde *"inhitat"*tan, *"izmihlâl"*den, *"ihtilâl"*den söz edilmeğe başlanır (Avrupa'da da baroğun anıldığı yerlerde gelenekçilerin *"décadent"* ve *"dégénéré"* sıfatlarını kullandıkları hatırlanmalı). Oysa, XVIII. asrın Osmanlı şiiri, handiyse asır başından itibaren genel karakterinde barok unsurlar taşımaktadır. Edebiyat tarihçilerini bir hükme varmakta zora düşüren, önlerindeki şiirin geleneği şaşırtıcı biçimde değiştirmesidir. Bu değişikliği yozlaşmaya bağlamak yerine, barok şiirin İtalya'daki büyük ismi Marino'nun meşhur cümlesine bağlasalar, dolayısıyle baroğa da bağlamış olacaklar: *"Şaşırtıcı eser veremeyen bir sanatkâr, ancak ahır uşağı olabilir"*. Klâsik Türk şiirinin barok eğilimler göstermesi iki sebepten kaçınılmazdı; ilki, yukarıda da ifade edildiği gibi, her klâsik edebiyatın son devresinde mukadder olarak baroklaşması yüzünden; ikincisi de XVIII. asırdaki batılılaşma gayretlerinin sanattaki yansıması barok olduğu için.

Ortada inkâr edilemez bir filozofik gerçek var. Herakleitos'tan beri değişimin gerçek mânâsını biliyoruz. Edebiyat da dâhil, değişmemek mümkün değil. Dolayısıyle, klâsik edebiyatın asırlar boyunca aslî prensiplerini değiştirmeyişini bir değişmezlik gibi görmemek gerek. Osmanlı'nın konserve edilmiş bir hayatı da olsaydı –ki, böyle bir hayatı ancak Pigmeler yahut Koikoiler sürdürebilirdi– bir cins millî otizm de yaşasaydı –ki, bu Osmanlı'nın genel niteliklerine aykırı olurdu– yine değişecekti. Değişimin sürekliliğini takip tecrübeli gözler için her zaman mümkün iken, nihayet, XVIII. asırda

---

1 Ahmed Adnan Saygın (henuz imzasını böyle atmaktadır), Hanımâmî-zâde İsmail Dede için ilginç bir tesbitte bulunur (Saygın, Birincikânun 1941):

"Büyük bestekârımız İsmail Dede'nin garbe ait bazı beste unsurlarını kullanmış olması sırf bir eğlence işi midir? Böyle düşünmek mümkün değildir. Belki Dede dahi bu hareketini izah edemezdi."

Konunun sahilinde dolaşıp içine girmeyen bir çalışma için bk. Okuyucu, 2002, s. 690-700.

değişimin hızı ve yönü farklılaştığı için, edebiyatla biraz ilgilenmiş her gözün farkedebileceği bir hâl almıştır.

Ortada inkâr edilemez bir de sosyolojik gerçek var. Büyük ve köklü değişimi hedefleyenler bir yana, sadece bir eksiğini telâfî veya bir yanlışını tashih maksadıyle lokal değişimleri hedefleyen ülkelerde dahi, model alınan ülkenin yalnızca örneklik eden unsurlarını seçmek, bunun dışındaki herşeyine bîgâne kalmak mümkün değildir. Her model, kendisini oluşturan ve kendisinin oluşturduğu bir kültür yumağı ile gelir. Bir kere değişime karar verildi mi, artık nerede durulacağını tayin etmek pek de mümkün değildir. Bununla yakından ilgili bir başka husus: Hiçbir milletin hiçbir edebî devresi için geçerli olamayacak bir çıkarımda bulunularak klâsik dönem Türk şairinin devletinin ve milletinin sosyal meseleleri ile alâkadar olmadığı iddia edilmektedir. Oysa bu çıkarım herşeyden evvel sosyal psikolojiye aykırıdır; zîrâ, şair evvelâ insandır ve yaşadığı sosyal çevre tarafından şekillendirilmiştir. Sonra, klâsik dönemin Türk şairi aynı zamanda devrinin aydınıdır ve her aydın gibi, gelişmiş duyargaları vardır. Bu aydın duyargaları bir de şair hassasiyetleri ile birleştiğinde, onun sosyal kıpırtıları başkalarından daha önce ve daha yoğun hissettiğini söylemek hatâ olmaz. O hâlde, Osmanlı'nın devlet anlayışına ve günlük hayatına yansıyan değişimlerin şiirde karşılığını görmek niçin şaşırtıcı olsun? Asıl şaşırtıcı olan, bunu görmemek için gösterilen olağanüstü çabadır.

XVIII. asırda klâsik edebiyattaki değişimin hızlanma sebeplerini kısaca sıralayalım:

1. Avrupalı sefirler ve sefarethaneleri: Türkler İstanbul'u aldıklarında var olan sefaretlerin neredeyse tamamı Osmanlı hakimiyetinde de faaliyetlerini sürdürürler; fakat, varlıklarının Osmanlı'nın fikrî, sosyal ve kültürel hayatında küçük değişimlere yol açışı XVIII. asırdadır. Tesiri ve nüfuzu en fazla hissedilen Fransa buna iyi bir örnek olacaktır:

Kanunî devrinden beri Osmanlı'nın en yakın Avrupalı dostu bilinen Fransa, İstanbul'daki sefarethanesini Sultan Ahmed-i Evvel zamanında açmıştır. 1672'de İstanbul'a gelen Galland, daha 8 Ocak 1673'ten başlayarak sefarethanenin büyük salonunda her pazar oyunların sahnelendiğini yazar (Galland, II, 1881, s. 8, 11, 14, 21, 34, 36). Büyükelçi Nointel oyunları İstanbulluların

da seyredebilmesi için, özel olarak bir amfiteatr yaptırmış; hattâ, müslüman kadınlar için bir de kafes hazırlatmıştır (And, Hazîran 1959). Sultan Ahmed-i Sâlis'in döneminde Osmanlı'ya gönderilen sefirler XV. Louis'nin şânına yaraşır bir programla sık sık eğlenceler tertip eder; balolar, ziyafetler, tiyatro oyunları düzenler ve bunlara Osmanlıları da davet ederler. Meselâ, kralın bir oğlu doğduğu için, sefarethânede üç gün süren şenlikler düzenlenir ve 9 Ocak 1730'da başlayan eğlencelere çok sayıda Türk de katılır ve sahnelenen oyunları, dansları seyreder (And, 1 Temmuz 1959). Sadrıâzam İbrahim Paşa'nın da mukabil ziyafetler için Beşiktaş'taki sarayına Fransa'nın büyükelçisi Villeneuve'ü, İngiltere'nin elçisi Stagnian'ı, Felemenk elçisini, Nemçe ve Rusya kapıkâhyalarını davet ettiği olur (meselâ bk. Şehsuvaroğlu, 1986, s. 323-325). O Villeneuve ki, 1728'de sefir olarak Istanbul'a gelirken, sultana takdim edilmek üzere yanına aldığı mobilya, saat, silâh, sayısız küçük hediyeler Léopard ve Alcyon adlı iki gemiyi dolduracak kadar fazladır[2]. Gemilerde Fransa'nın maddî kültürüyle âşinâlığı artıracak armağanlar yanında, yüz kişilik sefaret maiyeti de manevî kültürün tanıtımına hizmet edecektir. Önceki Fransa sefiri Bonnac ise, *"sarayla pek sıkı münasebet peyda etmişti"* (Altınay, 1973, s. 81-82, 96). Cumhuriyet Fransasının olağanüstü elçisi Verninac 1795'te sefarethanede kurdurduğu matbaada *Bulletin de Nouvelles*'i neşrettiğinde, *Takvîm-i Vekayi*'in çıkmasına daha otuzaltı yıl vardır. Ertesi sene, yeni elçi Aubert-Duboyet de *Gazette française de Constantinople*'ün yayımlanmasına önayak olur. Sefaretin bu neşriyat ile amaçladığı, bir taraftan Istanbul'daki Fransızları cumhuriyete inandırmak, diğer taraftan da Türkleri aydınlatmaktır; hattâ, bunu temin için Türkçe

2 Sultan, yine Villeneuve zamanında, sefarethanedeki tek kemanı ve piyanoyu merak ettiği için saraya getirilmesini ister; lâkin, sazlar bir kere giderse, bir daha dönmez diye düşünen elçilik görevlileri dominiken manastırındaki orgun daha ilginç olduğunu söyleyerek hedef saptırırlar ve oradaki org saraya taşınır (Fritsch, 1962, s. 203-206; Cassels, 1967, s. 69. Sarayın tanıdığı ilk orgun bu olmadığını belirtmek için şunu da eklemeli. John Sanderson, Kraliçe Elisabeth'in III. Mehmed'e gönderdiği erganunu ve ustası Thomas Dallam'ı taşıyan gemidedir: Burian, 1957, s. 59; Mayer, 2000). Müsikî yoluyle kurulan bu ilgi büyümüş ve *Surnâme-i Vehbî*'den öğrenildiğine göre (v. 139^{b}-140^{a}), sünnet düğününe gelen sefirlere *"frenk-çin usûlü"* (iki semaî ile üç nîm-sofyandan mürekkebdir) şarkılar, rehavî makamında (karar yerinde yegâh perdesini gösteren rast makamıdır) fasıllar dinletilerek onların kulak zevkı yakalanmaya çalışılmıştır.

haber bültenleri basarlar (Soysal, 1987, s. 131). Ayrıca, Clavé'nin askerlikle ilgili kitabının iki cilt hâlinde Türkçe'ye yapılan tercümesi de bu matbaada basılır.

Bu yakınlaşmanın aslî sebebi siyasî olduğu gibi, aslî sonucu da siyasî olur (Alptekin, 1980); fakat, yine de bir yan ürün gibi, Türk yöneticilerin zihninde Batı kültürlerine bir âşinâlık uyandırdığı söylenebilir. Ayrıca, Avrupa'ya sefir yollamak, talebe yollamak gibi konularda da Fransız sefirlerinin tavsiyelerine uyulmuştur. Sefarethaneler için küçük bir-iki dikkat: Osmanlı'ya gelen elçilere Türk tercümanlar verilmesi eski bir gelenek iken, sonraları hıristiyan reâyâdan tercümanlar tayini yoluna gidilmiştir. Boğaziçi'ndeki sefarethânelerin Osmanlı'nın semt, hane ve mimarî seçimini çokça etkilediği söylenebilir (Şehsuvaroğlu, 1986, s. 298-299). *"Harem-i hümayun"*da Avrupa ile ilk dolaylı temasın ise, Venedik balyosları vasıtasıyle olduğu düşünülebilir; zîrâ, yabancı sefirler arasında harem-i hümayûna hediye takdim şerefi sadece onlara tanınmıştır. Bilhassa, Kanûnî devrinde Venedik balyosu olan Andrea Gritti Bey'in, oğlu Aloisis Gritti'nin ve Galata'daki konaklarının kültür tarihimizdeki yeri çok özeldir. Muhtemelen Ahmed Refik'ın 1924'te kitap hâlinde basılan *Sokollu*'sundan Gritti'nin hikâyesini, onun İbrahim Paşa ile dostluğunu öğrenen Yahya Kemâl anlatıyor (Perin, 1946):

> *"Türkiye'ye alafrangalık, bu İtalyan ailesi vasıtasıyle girmiştir diyebiliriz. Çünkü, o zaman bu konakta ziyafetler verilir ve bazı Osmanlı münevverleri de davet edilirmiş. Bu münevverlerin, Gritti'nin evinde gördüklerini yavaş yavaş taklide kalkışmış olmaları pek tabiîdir. Günün birinde Gritti ölünce oğlu bu an'aneyi devam ettirmiş ve işte ona izafetendir ki, bu semte Beyoğlu adı verilmiştir."*

Demek ki, Venedik balyosu sadece Harem-i Hümâyûn'ın değil, ricâlin ve kibarın batılılaşmasında da önemli bir rol oynamış ve bu özelliğiyle bir ilk olmuştur.

2. Levantenler: İstanbul bilinen en eski tarihlerden beri bir ticaret merkezidir. Bizans zamanında Galata'ya yerleşen Venedik ve Ceneviz tüccarları, şehir Türklerin hakimiyetine geçtikten sonra da varlıklarını sürdürür ve *"Levant"* (Doğu Akdeniz memleketleri) ile ticareti ellerinde tutarlar. XVI. asırdaki kapitülasyonlardan sonra,

onlara İngiliz ve Fransız tüccarları da katılır. Bu tüccarlar bazen müstakil, umumiyetle de Avrupa'daki şirketlerinin İstanbul acentası olarak faaliyet gösterirler. Âileleriyle, bütün eşyalarıyle ve bir daha dönmemek üzere İstanbul'a gelirler. Şirket varolduğu müddetçe âile acentalığını sürdürür ve acentanın idaresi âile içinde nesilden nesle devreder. Dillerini ve dinlerini korumalarına rağmen, İstanbullularla evlenen, Türkçe öğrenen ve Osmanlı geleneklerini benimseyen bu tüccarlara *"levanten"* denir. Levantenler gelirken beraberlerinde burjuva kültürünü de getirmiş ve ticaret gibi yerli ahalîyle sıkı münasebetlerin kurulması gereken bir işte kültürlerini tanıtmaları mümkün olmuştur. Meselâ, daha 1524'te, henuz Avrupa'da bile klâsik balenin bilinmediği sıralarda, İstanbul'daki İtalyanlar bir bale temsili düzenlemişler; gösteriyi Türkler de seyretmiş, hattâ Türk dansçılar da iştirak etmiştir (And, 1972, s. 43).

3. Azınlıklar: Avrupalı için Osmanlı azınlıklar birkaç bakımdan önemlidir. Nasıl ki, İslâmiyet'in doğduğu topraklarda yaşadıkları için, Arapların herkesten daha müslüman olduğu zannedilirse, Yunan ve Roma medeniyetinin yeşerdiği topraklarda oturmak da Osmanlı azınlıklarına Avrupalı'nın gözünde böylesine bir medeniyet bekçiliği mevkii kazandırır. Ayrıca Avrupa, müslüman Osmanlı Devleti'nin içindeki dindaşlarını da özel bir muhabbetle ve küffar ilindeki misyonerler oldukları fikriyle kollar. Klâsik dönemin Osmanlısı Batı medeniyetine ve hıristiyanlığa âit meraklarını Rum ve Ermeni topluluklarını izleyerek giderir. Onun gözünde Avrupa, azınlıklara aksettiği gibidir. Belki biraz da bu sebeple, devlet Galata gibi gizli bir otonomisi bulunan –hattâ, kurtarılmış bölge hüviyetindeki– yerlere müslüman teb'asının giriş-çıkışını denetlemek gereğini hisseder. Mâbedlerine girmek, yortu, paskalya gibi eğlenceyle birleşmiş dinî toplantılarına katılmak, hattâ güneş battıktan sonra semtlerine girmek hususunda ciddî yasaklar konur. Tezkireci Âşık Çelebi, Galata'da kâtip ve kadı vekîli olan Mahremî'den bahsederken ilginç bir vak'a aktarır (Kılıç, 1994, s. 407). Sahn müderrislerinden Pîrî Paşa-zâde Mehmed Çelebi ile Aşçı-zâde Hasan Çelebi hıristiyanların *"Kızıl Yumurta Bayramı günü tebdîl-i sûret edip Galata'ya bir sûretle kilisâya girdiklerinde"* Mahremî de bunu haber alıp bir kıt'a ile herkese duyurur. Sonraları, şair kafadarlar Mesîhî ile Şem'î'nin Galata'daki kiliseye gittiğini gören bir şair de

aynı tepkiyi gösterip bir kıt'a yazacaktır (Lâtîfî, 1314, s. 212)[3]. Devletin ve aydının isteği, o dünyadan uzak kalmak yolundadır. Buna muhalif davrananlara gösterilecek tepki açıktır ve kesindir.

Sonraları, Osmanlı Devleti medeniyet değişikliğini bir politika hâline getirmeğe başladığında, devletten ve Türklerden çok evvel Avrupa ile münasebet kurmuş olan azınlıkları küçük Avrupaî modeller olarak görür ve onlardan yararlanılabileceğini farkeder. Ermeni ve Rumlar, bilhassa İtalyan ve Fransız kültürünün etkisinde kalmış; Fransızca'yı ve İtalyanca'yı öğrenmek, o dillerden tercümeler yapmak, yurtdışında eğitim görmek için uğraşmışlardır. Bilhassa XVIII. asrın ortalarından itibaren, Avrupa ile ticarî münasebetlerin artması sonucunda Rum ve Ermeni tüccar zümresi bir cins burjuvazi oluşturmaya başlar (bk. Bağış, 1983). Tacirler aydınlanmacılık düşüncesini tanır; çocuklarını Avrupa'nın önemli üniversitelerinde okutmağa, oradaki milliyetçilik ve romantizm akımlarından etkilenmeğe başlarlar. Evlerini, evin mefrûşatını, kıyafetlerini, eğlencelerini Fransızlara benzetirler. Türk baroğunu şekillendiren bestekâr (Zaharya, Hamparsum, İsak Fresko, Oskiyan...), ressam (Oymaciyan, Civanyan, İstrati, Konstantin...) ve mimarların (Magar ve Krikor Balyan, Karabet Serkis Ağa...) büyük kısmını ekalliyetten sanatkârlar oluşturur (meselâ bk. *Milliyet Sanat*, 1984). Yine de Yahudîlerin modernleşmemize hizmetlerinin daha ziyade maddî kültür ürünlerinde olduğu anlaşılıyor. Ateşli silâhlarla erkeklerin, Avrupa modası ile kadınların gönlüne girmeyi başarırlar. Müslüman ahâlînin belli bir saatten sonra Galata'da bulunmasına âit yasağın resmen devamına rağmen, uygulamada tavır çok yumuşamıştır. Artık, kimi karakollukçulardan kaçarak, kimi tebdîl-i kıyâfet ederek buralarda kiliselere giden, yortuları izleyen, yılbaşı kutlayan, karnavallara katılan, ateş âyinlerini seyreden büyük bir meraklı kitlesi belirmiştir.

4. Misyonerler: Cizvit rahipleri asırlarca, bütün *"diyâr-ı küfr"*ü dolaşıp bilhassa müslümanlar arasında *"hak dîn"*in esaslarını yaymaya çalışmışlardır. Osmanlı Devleti içindeki resmî faaliyetleri

3 Ayrıca Çavuşoğlu, 1981, s. 35-48. XIX. asırda, Manastırlı Salih Nâili Efendi'nin bir dostunu *"âteş gecesi"*ne davet için yazdığı mektubu için bk. Ebuzziya, C. V, 1285, s. 16-18.

ise, daha 1583'te Papa XIII. Grégoire'un emriyle başlar. 1618'de Saint-Benoît Kilisesi ve müştemilâtı Fransa'nın İstanbul büyükelçisi Germigny tarafından onlara tahsis olunur. Henuz XVI. asır bitmeden Osmanlı topraklarında oniki cizvit manastırında otuzbeş *"Fréres Mineurs"* müslüman ahalîye hıristiyan kültürünü aşılamaya çalışmaktadır (Galanti, 1340, s. 125). Fransız sefarethanesi, ileride tercümanlık hizmetinde kullanmak istediği ekalliyet çocuklarını Capucin rahiplerinin terbiyesine teslim eder. *"Dil Oğlanları"* (jeunes de langues) mektebi böyle doğar[4]. XVIII. asırda misyonerler yerli ahalî ile daha uzun süreli ve daha samimî münasebetler kurmayı becerebildikleri için, Batılı unsurların sıradan insanlar arasında tanınmasını ve yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Hem rahiplerin, hem de onların yetiştirmesi olan tercümanların Türkçe'ye çevirdikleri metinler ve bu yolla Osmanlı münevverini etkilemeyi hedefleyişleri ise, ayrı bir çalışma konusudur (Sırma, 1985). Bilhassa 1844'te alınan bir kararla İslâm'ı terk etmeye karar verenlerin idamı uygulamasının sona erdirilişi, misyonerlik faaliyetlerinin kültürel altyapısının güçlendirilmesi için de cesaret verici olur. Abdülhak Molla, bu cesaretle tanassur edip protestan olan biri hakkında şu kıt'ayı söyler:

Bu meseldir denilir "el-veledi sırri ebî"
İşte Destan Bey'in oğlu protestan oldu
Fârisî bildi Acem, Paris'i gördü kâfir
Oldu şâyeste-i "lan" âleme destân oldu

5. Mülteciler: Osmanlı, aman dileyene kılıç kaldırmadığı gibi, kucak da açar. Onun bu vasfı, pekçok mağdur için yegâne ilticagâh olarak akla gelmesini sağlar. Devlet-i Aliyye'nin İspanya ve Portekiz Yahudîlerine gösterdiği merhametin kültürel sonucu, matbaayla tanışmamız olur. İstanbul (1494), Selânik (1510), Edirne (1554), Şam (1605), İzmir (1646'dan evvel) gibi büyük şehirlerde matbaalar kurulur (Galanti, 1928, s. 109). Zannedildiğinin aksine, bu matbaalarda Türkçe kitaplar, lügatler, hattâ Kur'an da basılmış; ya-

4 1550'den sonra Venedik'ten dil oğlanı (*Giovani di lingua*) ve dragoman olmak için gelen gençlerin sayısı artar. 1669'da Fransızlar –özellikle Marsilya Ticaret Odası'nın isteğiyle– İstanbul'da L'Ecole des Enfants de langues'ı kurarlar. Bu öğrencileri yetiştirenler hep Cizvit rahipleri olur.

saklama sonradan gelmiştir (a.g.e., s. 147). İsveç kralı Demirbaş Şarl Poltova mağlûbiyetinden sonra, sayısı bini bulan maiyetiyle beraber Osmanlı'ya iltica eder ve beş yıldan ziyade (18 Temmuz 1709-27 Ekim 1714) Türk topraklarında yaşar. Bu yıllar zarfında, devrin ricâli ile tanışıp görüştüğü biliniyor. Nihayet, geri dönmeye karar verdiğinde, maiyetinin yarısı Osmanlı topraklarından ayrılmayarak büyük kısmı devlet hizmetine girerler. Bu hadise, *"İstanbul'da kalıcı bir İsveç misyonunun da başlangıcı olmuştur"* (Theolin, 2000, s. 33). 1717'de Erdel Beyi Rákóczi de benzeri bir şekilde zora düşünce, Sultan Ahmed'in davetine uyarak maiyetiyle Osmanlı'ya sığınacak ve 1735'te ölene kadar Tekirdağ'da misafir edilecektir (İbrahim Müteferrika'nın tercüman/ *"diyak"* olarak onunla ve maiyetindekilerle ilişkisi, netîceleri ayrıca düşünülmeli). Rus zulmünden kaçıp Osmanlı'ya sığınan Lehistan vatandaşları, 1774'teki Küçükkaynarca Anlaşması gereği Rusya'ya iade edilmesi gerekirken himaye olunur ve istihdam edilir (Latka, y.t.y., s. 21-22). Fransız İhtilâli'ni takip eden günlerde aristokrat avı başlayınca, giyotinden kendini ve ailesini kurtarmağa çalışan pekçok asilzâde, kurtarabildikleri mallarıyle, klâsik-barok kültürleri ve zevkleriyle kaçarlar. Bunlardan hiç azımsanamayacak bir miktarının da Osmanlı'ya sığındığı tahmin olunabilir. 1799'da Bonaparte'ın Consulat idaresini kurması ve nihayetinde imparatorluğunu ilânından sonra benzeri bir âkıbet de cumhuriyetçileri beklemektedir. Onlar da barok-preromantik kültürleri ve zevkleriyle kaçacak bir yer aradıklarında aynı yolu izlemiş olmalılar.

6. Osmanlı sefirleri ve sefaretnameleri: Osmanlı Devleti, asırlar boyu Avrupa ülkelerine gönderdiği elçileri sadece birer ulak olarak görür. Elçilerin, Karlofça Muâhedesi'nden ve Sultan Ahmed-i Sâlis'ten itibaren, aslî görevlerine ilâveten kültür taşıyıcısı hüviyeti kazanmaya başladıkları da görülür. Onlar, önceleri lâyihalarıyle, sonraları sefaretnâmeleriyle gittikleri diyarın siyasî, askerî, mâlî yapısına, kültürüne âit gözlem ve tesbitlerini de aktarmaya başlarlar (sefaretnâmelerdeki dikkat değişimleri için bk. Unat, 1987). Bu hususta, bilhassa Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin *Paris Sefaretnâmesi* (1720-1721)'ni bir prototip olarak görmek mümkün. Çelebi Fransa'ya giderken aldığı tâlimat gereği, *"vesâit-i umran u maârifine dahi kesb-i ıttılâ ederek kabil-i tatbik olanlar"*ı tesbitle

görevli bir kültür elçisidir de... Bu sebeple, sefaretnâmesinde, çocuk kral XV. Louis'nin Fransasındaki ordu teşkilâtı, sanayi tesisleri, ilim ocakları kadar, saray ve bahçeleri, tiyatro ve operaları, balo ve ziyafetleri, insan manzaralarını da anlatır. Tanpınar'a göre, *"Hiçbir kitap garplılaşma tarihimizde bu küçük sefaretnâme kadar mühim bir yer tutmaz"* (Tanpınar, 1988, s. 44). 1797'de elçi olarak Fransa'ya giden Moralı Seyyid Ali Efendi'nin sefaretnâmesinde (1797) kaydettikleri de çelebinin gördükleri ve farkettikleri ile benzeşir. Nasıl ki, bu iki sefir Fransa'da büyük bir ilgi görmüş ve hattâ *"Turquerie"* yahut *"a la turca"* adı altında bir modanın başlamasına sebep olmuşlarsa (Herbette, 1902, s. 167-178; Altınay, 1918, s. 29-31; Gökçek, 1987, s. 72, 136; Desmet-Grégoire, 1991), sefaretnâmeleri de Osmanlı'da benzeri bir biçimde orduda, eğitimde ve zihniyette batılılaşmanın, döşeme, giyim ve alışkanlıklarda *"alafranga"*nın, sanatta baroğun başlamasına sebep olmuştur. Mehmed Çelebi'nin sefaretnâmesinden sonra kaleme alınan ve değişik ülkeleri anlatan sefaretnâmelerde de aynı dikkatler belirmeye başlar. Meselâ, Nemçe'ye sefaretle giden Mustafa Hattî Efendi (1748) Viyana'da *"opera ve komadiye"* seyrettiğini, elektrikle ve stereoskopla tanıştığını (1999, s. 35-38), Ebûbekir Râtib Efendi (1791) Viyana'daki Asya Akademisi'ni, posta hizmetlerini, banka kâğıtlarını, iskambili ve devlet loteryasını sefaretnâmelerinde anlatırlar. Prusya sefirleri Ahmed Resmi (1763-1764) ve Ahmed Azmi (1790-1792) Efendiler (Karamuk, 1975, s. 207-219) Berlin'de opera ve tiyatroya gider, balolara katılır, şehrin bina ve bahçe mimarîsi üzerine bilgi verirler. II. Katerina, Rusya'ya gelen her Türk sefirini aynı şekilde ağırlar. Derviş Mehmed Efendi (1755) Petersburg'da katıldığı maskeli baloyu, çarlık sarayını ve bahçeleri; Şehdî Osman Efendi (1758) dinlediği konseri, seyrettiği oyunu, Petersburg'daki devlet müzesini ve matbaasını (2011, s. 42-48); Necati Efendi (1771-1775) Katerina'nın sarayındaki baloyu, maskeli baloyu, ziyafet ve düğünü, gittiği opera ve tiyatroyu (*der-beyân-ı komedya*), dolaştığı müzeyi, posta teşkilâtını ve *"piç evi"*ni anlatır. Mehmed Emin Nahifi Efendi, Abdülkerim Paşa'nın maiyetinde gittiği Rusya'da, Katerina'nın saray eğlencelerini, maskeli baloyu, iskambil oynayanları, Moskova Tiyatrosu'nda seyrettiği oyunu, operayı, banknot paraları, yetimhaneyi sefaretnâmesine kaydeder. Mustafa Râsih

Paşa'nın *Rusya Sefaretnâmesi*'ni (1793-1794) yazan Seyyid Abdullah Efendi de baloları, resmî ve özel kıyafetleri, evleri ve mefrûşâtını, Rusların medeniyet seviyelerini anlatır.

Sultan Selîm-i Sâlis, Avrupa'ya âit bütün resmî malûmatın sefaretnâmelerden ibaret kaldığı bir ortamda dış politikayı belirlemenin, Batı medeniyetini tanımanın, *"nizâm-ı cedid"* için gerekli modelleri tesbitin zorluğunun farkındadır; bu sebeple, 1793'te ikamet elçiliklerinin kurulmasına karar verir. Ilk sefarethâne Londra'da açılır ve ilk dâimî sefir olarak da Yusuf Âgâh Efendi tayin edilir. Agâh Efendi, *Havâdisnâme-i İngiltere*'sinde Londra'da kaldığı üç yıl zarfında gördüğü medeniyet ürünlerini samimiyetle nakleder; hattâ, opera ve komedya seyri için harcadığı paraya hayıflanmasına kadar... Sırkâtibi Mahmud Râif Efendi ise, iki bakımdan önemli; önce, hâtırâtını Fransızca kaleme alması (*Journal du voyage de Mahmoud Raif Effendi en Angleterre, écrit par luy même*), sonra da modernleşmenin ilk aydın şehîdi olması sebebiyle (Sungu, 1979)...

İngiltere'dekinin peşinden, birkaç yıl içinde Fransa (Gürsoy, 1999, s. 358-373), Prusya ve Nemçe'de de ikamet elçilikleri açılarak siyasî olduğu kadar, kültürel bilgi akışı da sağlanmıştır (Kuran, 1968). Bu arada, tesbit edilebilen 44 sefaretnâmeden 34 tanesinin XVIII. asırda yazılmış olması da önemli bir gösterge olarak kaydedilmeli.

7. Avrupalı Sanatkârlar: Osmanlı Devleti'ne gelen ilk sanatkârlar Şark'ı merak eden seyyahlar olmalı (bilhassa Lucas, Tournefort, Le Montraye, Sévin, De Saumery, Tollot, Flachat, Guys...); lâkin, onların kaleme aldıkları seyahatnâmeler zamanında Türkçe'ye tercüme edilmediği için, ne Osmanlı'nın zaafları, eksikleri, yanlışları üzerine tesbitlerinden, ne de kendileri ve ülkeleri hakkındaki kültür verilerinden istifade olunabilmiştir. Dil engeli yüzünden, Türklere en erken ulaşabilen Batı sanatı pantomima olur. Avrupalı gezgin kumpanyalar, bilhassa İtalyan trupları sık sık İstanbul'a da gelirler ve dil gerektirmeyen müzik, bale, pantomima gibi sanatları sergilerler. Daha 14 Hazîran 1582'de Sultan III. Murad şehzâdelerini sünnet ettirirken, Sokollu Mehmed Paşa'nın dul eşi Esmâ Sultan'a âit dokuzyüz hıristiyan köle bir *"ballet pantomime"* sergilerler (Hammer, 1332, s. 113). 1675'te Edirne'de düzenlenen *"sûr-ı hümâyûn"*a Venedik'ten bir opera topluluğu getirilmek istenir. Demek ki, Osmanlı'nın Batı sanatlarına

yakınlaşmasının –daha doğrusu, Batılı sanatkârın Osmanlı'ya yakınlaşmasının– târihi, zannettiğimizden çok daha eskidir. Bu sebeple, bahis XVIII. asra geldiğinde, bilhassa Sultan III. Selim'in Batılı sanatlara ilgilendiğini görmek şaşırtıcı olmamalı. Torrini temsil vermek için Istanbul'a geldiğinde, kendine salaş bir tiyatro yapar ve çok seyirci toplar; hattâ sadrıâzam dahi seyre gelir. Sadrıâzam oyunu beğenerek sultana da salık verir. Sultan Selim Torrini'yi çağırtarak sarayda, harem dairesinin tam karşısında, kadınların da kafes arkasından seyredebilecekleri bir yerde ikinci bir sahne kurmasını ister. Iki günde sahne kurulur ve sultanın huzurunda oyun sergilenir. Sultan Selim, sarayına başka Avrupalı tiyatrocuları da davet eder. Onun zamanında, Beyoğlu'nda, sadece Avrupalı kumpanyalar geldikçe, yılın üç ayında faaliyet gösteren salaş bir tiyatro vardır ki, muhtemelen ilk dâimî tiyatro budur (And, 1972, s. 21-22, 53; 1989, s. 13-17, 23-25). Yine onun zamanından beri, Türkler "*tiyatro*" kelimesini biliyorlar (Thalasso, 1904, s. 371).

Sultan Selim bir bestekârdır ve müsikîde ondört makamın mücidi olacak kadar yenilikçidir. Müziğe olan düşkünlüğü sebebiyle, Avrupa'dan gelen müzisyenlerle de ilgilenir. Pâdişâhın sırkâtibi Ahmed Efendi'nin ruznâmesinden öğrenildiğine göre, sultan 4 Şevvâl 1207'de Şevkıyye Köşkü'nde Frenk rakkasları seyretmiş; 5 ve 6 Zilkade 1211'de Topkapı Sarayı'nda bir opera kumpanyasının temsilinde bulunmuştur. Kuvvetle muhtemel ki, hünkârda Avrupa müziğine karşı bu ilgiyi kardeşi Hadice Sultan uyandırmıştır. Fransa'nın Izmir Konsolosu Amoureut'nün kızı ile Sicilyeteyn Sefiri De Lodo'nun kızı, Hadice Sultan'ın sarayında org çalıp dans ederken Sultan Selim de onları bir paravanın arkasından seyreder (Sevengil, 1959, s. 15)[5]. Yine aynı ruznâmede, İstanbul'a gelen bir İtalyan sanatkârın balmumundan yaptığı heykellerin sultan tarafından tedkik edildiği ve canlı gibi bulunduğu da kayıtlı. Küçük bir istitrad: XVI. asırda, Macaristan seferinden dönen ordunun beraberinde getirdiği üç büyük tunç heykel (Herakles, Diana ve Apollon) Ibrahim Paşa'nın emriyle Atmeydanı'na dikildiğinde[6] şair Figanî

5 Sarayda konser veren yabancılar için meselâ bk. Süleymanpaşiç, 1939, s. 318-319.
6 Aynı bilgiyi karşılaştırmak için bk. Ergin, Kasım 1950, s. 586-590.

Dü İbrâhîm âmed be-dâr-ı cihan
Yekî büt-şiken şod yekî büt-nişan

diyerek paşayı put-perestlikle itham edecek kadar tutucuydu ve canından oldu (Kutluk, C. II, 1989, s. 763; Lâtîfî, 1314, s. 267; Kılıç, 1994, s. 661). Nereden nereye... Sonraları, Erzurumlu İbrahim Hakkı Efendi'ye

Geh nağme-i Rûm eyler
Geh raks-ı Frenk eyler

dedirten gelişmeler ise, Musika-i Hümâyûn'a ve Donizetti'ye kadar uzanacaktır (Şardağ, Eylûl 1939, s. 120-121; Kösemihal, Nîsan 1944).

Fâtih Sultan Mehmed'den beri zaman zaman ressamlara poz veren veya verdiği düşünülen pâdişahlara tesadüf olunur. Yine de Sultan III. Ahmed'in devrine kadar Istanbul'a gelen, orada yaşayan Avrupalı ressamların sayısı pekazdır. XVIII. asırda Avrupalı sefirler, İstanbul'un güzelliklerini tesbit için maiyetlerinde veya himayelerinde birer ressam bulundurmaya çalışırlar. Bu ressamlardan Jean-Baptiste von Mour 1699'da Istanbul'a gelir ve zamanın Fransız sefiri Ferriol tarafından Osmanlı'yı resmetmekle görevlendirilir. *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* adlı gravür albümü (1712) ile *Estampes orientales* derlemesi bütün Avrupa'da defalarca basılır. 1725'te *"Kralın Levant'daki Dâimî Ressamı"* unvanını alır. 1737'de yine İstanbul'da ölür ve Saint-Benoît Kilisesi'nin mezarlığına gömülür. Van Mour saray erkânının ve sultanın da pekçok resmini yapmıştır. Aynı şekilde, Jean-Baptiste Hilair de 1776'da, Fransız sefiri Choiseul-Gouffier ile İstanbul'a gelir ve pekçok tablo yapar; hattâ Sultan I. Abdülhamid'i bahçede resmeder (Altınay, 1914; 1918; 1926; 1973, s. 72-76). İsveç sefîri M. de M. D'Ohsson (ö. 1799) –ki, esasında Muradcan Tosunyan adında İstanbullu bir Ermeni'dir– Sultan III. Mustafa'nın devri ricâlinden birinin tablosunu yaptırmak için ressam istediğini, resim bitince de korkusundan kendisine hediye ettiğini yazar (Antoine I. Melling ise, Mısır üzerinden İstanbul'a geldikten sonra, 1790'da Danimarka maslahatgüzârı Hübsch'ün himmetiyle Sultan III. Selim'in kardeşi Hadice Sultan'ın hizmetine girer; onun Neşatâbad Sarayı'nı ve bahçesini düzenler. Sultan Selim sarayın barok tanzimli bahçesini

çok beğenir ve kendi saraylarından birinin bahçesini de Melling'e düzenletir. Melling, İstanbul'da yaşadığı yirmi sene zarfında, bir taraftan Boğaziçi'ne sahilhâne ve saraylar inşa ederken, diğer taraftan da resim yapar. *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* adlı albümünde kırksekiz gravürle beraber, Sultan Selim'in de –muhtemelen modelliği kabûl ederek yaptırdığı– bir portresi vardır. Sultan, Avrupalı bir ressama yaptırdığı diğer bir portresini de İngiltere'ye göndererek gravür hâlinde basılmasını sağlar ve dostlarına hediye etmeyi düşünür (Walsh, 1838, s. 298); fakat, ölümüne yol açan hadiseler esnasında bu resimlerin büyük kısmı da yok edilmiş olmalı[7]. Yine de Osmanlı toprağında ve bilhassa sultanın çevresinde Avrupalı ressamların gerçek artışı için, Sultan II. Mahmud'un saltanatı beklenmeli (Baykara, 1980, s. 509-515; Berksoy, 2007, s. 83-96)[8].

Türk tasvir sanatını, XVIII. yüzyılda önce *"Turquerie"*e, daha sonraları da *"Orientalisme"*e kapılarak Osmanlı topraklarına gelen ve bir süre kalan bu Avrupalı ressamlar, özellikle XVIII. asrın boğaziçi ressamları (*les peintres du Bosphore*) etkilemiş olmalılar. Sultan II. Osman devri nakkaşlarından Ahmed Nakşî, Taşköprülü-zâde'nin *Şakaik-ı Nûmâniyye*'sini (Topkapı Sarayı Ktbh., Hazîne, Yz. 1263) Batı resminden etkiler taşıyan perspektif bilgisiyle yaptığı resimlerle süsler. Levnî'nin *Sur-nâme-i Vehbî*'deki nakışları, Abdullah-ı Buhârî'nin albümleri bize batılı resim tekniği ile minyatür geleneğinin birleşerek pentüre dönüşmekte olduğunu gösterir. Özellikle, Sultan Mahmud'un *"ruhsat-ı nakşgerî"*si ile musavvirliğin müslümanlara has bir sanat olmaktan çıkışı (Lütfi, C. I, 1290, s. 239), azınlık mensubu minyatür ustalarının yetişmesini (Konstantin, İstrati, Oymaciyan, Civanyan...) sağlar. Bu ustalar, Batı tarzı resim ile olan tanışıklıklarını nakışlarına taşıdığında simbiosis büyük ölçüde gerçekleşir.

Avrupalı mimarlar, iç mimarlar ve peysaj mimarları (Melling, Kaufer, Castellan, Préault, Le Roi...) İstanbul'un krema tabakasının

7 1863'te, sultanın Versaille Sarayı'nda bulunan tablosunun litografik baskısının yapılarak Çuhacı Hanı'nda *"Paris Kütüphanesi"* denilen odada satıldığı haberi için bk. *Tasvîr-i Efkâr Gaz.*, Nu. 131, 14 Rebîulâhir 1280.

8 Osmanlı topraklarını tanımış Avrupalı oryentalist ressamlar için bk. Sertoğlu, Ağustos 1953; Thalasso, Eylül 1953; Ünver, Kasım 1953, Boschot, 1954, Parman, Ekim 1987.

saraylarını, konaklarını, sahilhânelerini, bahçelerini hızla baroklaştırır. O kadar ki, İngiliz seyyahı Dallaway Kâğıthâne'de dolaşırken birdenbire karşısında Fontainebleau'yü gördüğünü zannedecek; Olivier ise, Sâdâbâd'ın bahçesini *"Avrupa'nın en güzel bahçelerinin yanında yer almağa lâyık"* bulacaktır (Eyice, III, 1957, s. 506; Arel, 1975). Sultana Sâdâbad Kasrı'nın Marly'ye benzemesi fikrini verenin Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin oğlu Said Efendi oluşu da ilginç bir not... Bu taklit yolu, Balyan ailesinden (Tansuğ, Mart 1983) geçerek Sultan Abdülmecid'in başmimarı Fossati'ye (Göknil, 1959, s. 149-154) kadar ulaşacaktır.

Dile dayalı olmayan sanatlardaki baroklaşma daha önce, daha kolay ve daha yaygındır. Yine de edebiyatta baroğun doğuşunda payları olduğu söylenebilir.

8. Mühtedîler: Mühtedîler Osmanlı'nın batılılaşmada önemli örnekleridir. Müslüman Osmanlı, ihtidâ etmiş bir batılının samimiyetinden ve *"bizden"*liğinden şübhe etmez. Meselâ, yeniçeri ocağında son iki bölük, orduda yararlık gösteren mühtedî ve ecnebîlerden oluşan *"garib yiğitler bölüğü"*dür ve –adının aksine– kimseye garip gelmez. Mühtedî Avrupalı ise, inanç veya inanç dışı sebeplerle rûhen müslüman olurken maddeten hâlâ bir batılıdır ve bu vasfıyle Osmanlı'nın içindeki Avrupa'dır. Kollogyumda okumuş, protestan râhibi olmak niyetiyle yaşamış onsekiz yaşındaki bir Macar genci, Türklere esir düşüp satılınca, efendisinin zulmünden kurtulmak için ihtidâ etmişse (Karacson, 1326, s. 179-180), yeni ismi İbrâhim Müteferrika olduğunda da bir tarafıyle hâlâ batılı kalacak ve bu özelliğini matbaacılığa da taşıyacaktır. Bir diğer yönden bakılınca da Ahmed Paşa'ya Humbaracı Ocağı'nı kurma yetkisi verdiren, onu beylerbeyi makamına taşıyan, âdetâ Osmanlı'nın Avrupa danışmanı hâline getiren özelliğinin Osmanlı oluşu değil, Comte de Bonneval gibi mühtedî bir Avrupalı kimliği taşıması olduğu farkedilir. Hattâ, Türk hâriciye târihinin tek *"şehzâde elçisi"* olan İshak Bey de bir Fransız mühtedîsidir. Şehzâdeliği esnâsında III. Selim'in, İshak Bey vasıtasıyle XVI. Louis ile gizlice temasa geçtiği biliniyor. Daha XVI. asırda, Prusya'ya yolladığımız elçilerden birinin Mahmud adlı bir Alman (1549), diğerinin de İbrâhim adlı bir Leh mühtedîsi (1562) oluşu (Unat, 1987, s. 21-23) Avrupalı mühtedîlerden faydalanışımızın târihinin hayli eskilere dayandığını gösteriyor. Yine de

Osmanlı'nın mühtedîleri birer âlet olarak gördüğü ve onlara karşı hep dikkatli davrandığı söylenebilir. Vak'anüvis Şânî-zâde Atâullah Efendi'nin mühtedîleri *"erbâb-ı mekr ü mekîdetten"* sayışı ve *"her birinde bir niyyet-i fâside"* bulması (Atâullah, C. II, 1290, s. 286, 289), devletin resmî görüşü olarak da anlaşılabilir.

9. Sultanlar ve aydınlar: Monarşilerde değişim isteği yukarıdan gelir. Osmanlı'da ıslahat yolunda değişimin Köprülülerden, onlardan evvel IV. Murad'dan, hattâ ondan da evvel Genç Osman'dan başladığı söylenebilir; lâkin, Avrupaî bir değişimden bahsediliyorsa, II. Mustafa'nın saltanatına târihlenmeli. Bilhassa, üçüncü Almanya seferinden mağlûp çıkılması, sultanı ordunun ıslahı fikrine iknâ etmiş görünüyor. III. Ahmed hem siyasî, hem de kültürel olarak Avrupalılaşmaya inanır ve İbrâhim Paşa ile bunu kısmen gerçekleştirir de. I. Mahmud, Nûrıosmaniye Câmii'ni yaptırmaya niyetlendiğinde Avrupa'nın meşhur kiliselerinin plânlarını getirtir ve bunlardan birini seçerek câmie model almağa karar verirse de ulemânın itirazları üzerine vazgeçer (Kuban, 1954, s. 27) ki, sadece bu örnek dahi sultanın batılılaşma karşısındaki tavrını göstermesi bakımından önemli. Lâle Devri'nin batılılaşma gayretlerini Patrona Halil'in bitirişi gibi, I. Mahmud'a kadarki değişimi de III. Osman sekteye uğratır ve *"kâfir elinden çıkmıştır diye sarayda birikmiş olan tablo, vazo, mobilye gibi menşei garp olan eşyayı parçalatacak kadar mutaassıp"* davranır (Karal, 1940, s. 18). III. Mustafa ordunun ıslahında ilk ciddî adımları atar. Yedi Yıl Savaşları esnasında Büyük Friedrich'in kazandığı zaferlerin sebeplerini araştırmak üzere Ahmed Resmi Efendi'yi Prusya'ya gönderişi ve aldığı meşhur cevabın sonucu sayılabilecek gayretleri, Osmanlı ordusunun Ruslar karşısındaki mağlûbiyetinden çıkardığı dersler (Bérard, 1909, s. 26) sultanı ordunun batılı mânâda ıslahına sevkeder. I. Abdülhamid Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn'un kurulmasını sağlar. Halil Hamid Paşa faktörü de hatırlanmalı. III. Selim ise, daha şehzâdeliğinden itibaren Avrupa ve Avrupaî yenileşme ile yakından ilgilidir. Babası Sultan Mustafa ordudaki değişimi teftiş ederken yanında on yaşındaki Selim de vardır. Üstelik, sultanın oğluna yapması gereken ıslahatları sıraladığı bir vasıyetnâmesinin de varlığından söz edilir. 1765 Hazîranından itibaren Şehzâde Selim XVI. Louis ile mektuplaşmaya başlar (Uzunçarşılı, 1938, s. 191-246); İsveç Kralı

Gustav IV. Adolf ile yazışır (Kurat, 1938, s. 52-59). Tahta çıktığı yıl Fransa'da ihtilâl olur ve Sultan Selim, bu büyük değişimin neticesinde oluşturulmağa çalışılan yeni düzeni anlama –belki de uygulama– ihtiyacında, bir arz tezkeresinin kenarına *"Frânçe nizâm-ı cedidinin bir sûreti tahrir ve taraf-ı hümâyûnuma irsâl oluna"* yazar (Karal, 1946, s. 30). 1791'de Ebûbekir Râtib Efendi'yi Viyana'ya sadece bir *ad hoc* sefir olarak değil, bir medeniyet ve teknoloji kâşifi olarak da gönderir (Tuncer, 1983); sefaretnâmesini bir rehber metin olarak değerlendirir (Bayram, 2000). Nizâm-ı Cedid'in esaslarını tesbit için yirmisi Türk, ikisi yabancı, toplam yirmiiki aydının layihalarını dikkate alır (Giz, Kasım 1943). Sébastian Vauban'ın harp sanatına dair üç kitabını çevirtir (bu dönemde Fransızca'dan yapılan tercümeler için bk. Akıncı, 1973, s. 67-68).

10. Ordu, askerî mektepler ve hocaları: *"Nizâm-ı cedid"* tâbirini askerliğe has yeniliklerin bir ifadesi olarak anlıyoruz; oysa, tam da tâbirin sözlük anlamındaki genişliği ile ve Osmanlı'nın ıslahat teşebbüslerinin genel adı olarak almalıyız. Nitekim, Köprülü-zâde Fâzıl Mustafa Paşa'nın sadâretinde (1689-1691) yapılan mâlî düzenlemelere *"nizâm-ı cedid"* denmesi (Mehmed Râşid, 1153, s. 148), hem tâbirin eskiliğini, hem de askerliğe münhasır kalmadığını gösteriyor. Galibâ, tâbirin askerî yenileşmeler için kullanıldığı ilk yer, 1717'de De Rochefort'un İbrâhim Paşa'ya sunduğu ve Osmanlı ordusunda Fransız askerî mühendislerinden oluşan bir kıt'a kurulmasını teklif ettiği raporunun tercümesidir (Berkes, s. 48). III. Selîm'in saltanatının ilk yıllarında bir İspanyol mühendisinin Levend'de Avrupaî tüfek ve süngü fabrikası kurmasına izin vermesi (Eyice, 1956, s. 348) yeni düzenin yönünü gösteriyor gibiyse de gerçek *"nizâm-ı cedid"* mektepli bir neslin yetiştirilmesiyle başlar. Bir mânâda ilk harbiye ve mühendis mektebi sayılması gereken Tophâne, önce Comte de Bonneval'in, sonra da Baron de Tott'un katkılarıyle modernleşir. Humbarahâne de Bonneval'in ıslahat hareketleri esnâsında bir okul hüviyeti kazanır. İstanbul'a bir kısmı Bonneval'in kazandığı itibar sebebiyle, büyük bir kısmı ise, siyasî sebeplerle Fransız uzmanlar gelir. O zamana kadar Rusya ile aralarında Osmanlı'yı bir siper olarak gören Fransa, Kırım'ın elden çıkışından sonra, Osmanlı'nın yeniden yapılanmasına yardım etmezse, bu siperin tümden yıkılacağını farketmiş ve İstanbul'a

asker eğitmenler göndermiştir (Altınay, 1928). Gelenlerin büyük kısmı ihtidâ eder ve Humbaracı Alayı'na zâbit olurlar (gelenlerden bâzılarının ismi için bk. Mamboury, 1925, s. 361). 1773'te açılan Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun'da da aynı zâbitlerin ders verdikleri biliniyor (Ergin, 1977, s. 317). Yirmi yıl sonra Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun eğitim vermeye başladığında, Humbarahâne'nin eğitmen ve bilgi birikiminden âzamî seviyede istifâde edecektir (batılı eğitmenler için bk. Tukin, 1968, s. 711-733). Böylece, bir taraftan Batı'nın askerî kültürü alınırken, diğer taraftan da eğitim sistemi ve bilim kültürü edinilmiş olur. Eğitmenlerin Türkçe bilmeyişleri sebebiyle kimi derslerin Fransızca verildiği ve kimi zâbit adayı öğrencilerin de Fransızca öğrendikleri, bu yolla farklı bir neslin yetişmeye başladığı düşünülebilir.

11. Yurtdışına gönderilen talebeler: III. Ahmed, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin sefaretnâmesinde müzik âletleriyle[9] ilgili tesbitlerini önemseyerek maiyetinden gençlerden birkaçını Batı mûsikîsini ve sazlarını öğrenmeleri için Fransa'ya gönderir (Altınay, 1331, s. 132). Ikamet elçilikleri kurulma aşamasında iken, bir uygulamanın başlatılması düşünülür. Buna göre, her elçiliğin heyetine sekiz-on Türk genci ilâve olunacak ve bunlar gittikleri ülkenin dilini ve âdetlerini, ilim ve fende ulaştığı noktayı, kültürünü ve sanatını öğreneceklerdir; lâkin, bu proje akîm kalır (Karal, 1946, s. 166). Gerçi, devlet eliyle Batı'ya talebe göndermeye başlanması Sultan II. Mahmud zamanına rastlar (Kutay, Şubat 1967, s. 145-161); fakat, büyük kısmı azınlıklardan olmak üzere, eğitim görmek maksadıyle yurtdışına münferit gidişlerin târihi daha evvel olmalı.

Kolayca farkedilebileceği gibi, yenileşmenin kaynakları bunlardan ibaret değildir. Kapütilasyonlar, harpler, anlaşmalar gibi daha pekçok etken sayılabilecek iken, burada insan unsurunu öne çıkaran etkenler, onların içinde de bilhassa Avrupalı insan unsuru önemsenmiştir. Sebep, Osmanlı'ya hastır: Batı'da büyük değişimleri büyük hâdiseler doğurmuşken, Osmanlı'da büyük değişimleri insanlar oluşturur. Osmanlı için istenen olumlu değişimin biri kolay, diğeri zor olmak üzere iki yolu vardır. Birinde ferdî gay-

9 Mehmed Çelebi'nin Fransa'dan dönerken, yanında ayaklı keman (viyolonsel), çeng (lir/ arp), erganun (körüklü org) gibi batılı sazlar getirdiği biliniyor (2003, s. 140).

retler yukarıdan aşağıya doğru bir etki yaratırsa, toplum veya bir topluluk yavaşça, istekle değişir. İkincisinde ise, ferdî gayretler bir direktife dönüşür ve toplumda hızlı; ama isteksiz bir değişim yaşanır. Birincisini entellektüel zekâ, ikincisini otorite tercih ve tatbik eder. Dönemin şartları düşünülürse, otorite aydındır, aydın da edib... O hâlde, istenen değişim tercih edilen yollardan hangisi ile gelirse gelsin, edîbi hem fâil, hem de mef'ûl olarak birinci dereceden ilgilendirir. Aydın lüzûmunu hissettirir, esaslarını gösterir; otorite yapar, kabûlünü sağlar ve edib uygular, anlatır. Üç misyon aynı kişide toplanmışsa, edib değişimin gere(klili)ğini erken farkedip farkettirecek dikkatlere ve bu dikkatleri gerçekleştirebilecek güce sahip, eserleriyle bu değişimin aslî unsurlarını tanıtacak ve benimsenmesine katkıda bulunacak bilinçte biri oluverir. Sultanlardan başlayarak yönetici ve aydınların aynı zamanda şâir oluşları, edebiyatın değişim içinde önemli, hattâ önder bir rol oynayarak yenileşmesini sağlar. Osmanlı ve edebiyat yeni gelen XIX. asra bu yenileşmeci birikimle girer.

Modern Türk Şiirinin Kapısında

I. Devlet Değişirken

'*Islâhat*' kelimesinin '*sulh*'le bir ilgisi olmalı. Öyle ya, ortada bir karışıklık, bir muharebe yoksa, sulh istemek için de sebep yoktur. Devletin yaşadığı mülkî, mâlî, idarî, hattâ rûhî kargaşanın sulhe bağlanması teşebbüsüne '*ıslâhat*' nâmı verilir. '*Tanzîmat*' ise, varlığından memnun olunan, lâkin doğru yerini, sırasını, gücünü bulamamış unsurların kargaşasına bir son vermek maksadıyle nizâma sokulması gayretine denir. Osmanlı'nın devlet düzeninde teb'a yönetime olduğu kadar yönetimsizliğe de, nizâma olduğu kadar düzensizliğe de; hattâ, itaate olduğu kadar isyana da tâbi'dir. Geleneğin *homo Ottomanicus*'u '*siyâset*'in '*seyislik*', '*reâyâ*'nın '*sürü*' diye algılandığı bir idareciliğin daima edilgen kalan, '*kitle*'den ziyade '*kütle*' hâlindeki unsurudur.

Pâdişeh kande ise bendeleri onda olur

Devlette ıslâhı gereken taraflar varsa, teb'a ıslâhın hazırlayıcısı, plânlayıcısı, uygulayıcısı değil; sadece yansıyanı olur. Islâhatı devlet erkânı kotarır.

Pâdişahlar mülkünü elbette vîrân istemez

Osmanlı'nın ıslâhat teşebbüsleri –tabiîdir ki– istenmeyenin başa geldiği dönemlerde olacaktır. III. Murad'ın (1591), III. Mehmed'in (1596) ve I. Ahmed'in (1609) adalet-nâmeleri; Hasan Kâfî-i Akhisârî'nin *Usûlü'l-hikem fî Nizâmi'l-âlem*i, Mustafa Âlî'nin *Künhü'l-ahbâr*'ı, *Nasîhatü's-selâtîn*'i (1581), *Fusûlü'l-halli ve'l-akd ve usûlü'l-harci ve'n-nakd*'i (1598); Aynî Ali'nin I. Ahmed'e sunduğu *Kavânîn-i Âl-i Osman der-Hulâsa-i Mezâmîn-i Defter-i Dîvân*'ı ve *Kavânîn-i Osmâniyye Havâkîn-i Sultaniyye*'si; II. Osman'ın 1622'de katline sebep olacak ıslâhatın kaynağı sayılan *Kitâb-ı Müstetab* ve onun hayata geçirilişinin takip edilebileceği Hâlisî'nin *Zafer-nâme*'si (1621); Koçi Bey'in IV. Murad'a sunduğu *Telhîsat der-Ahvâl-i Âlem-i Sultan Murad Hân*'ı; Kâtib Çelebi'nin, IV. Mehmed'in saltanatının

ilk yıllarında yazdığı *Düstürü'l-amel li-islâhi'l-halel* ve *Mîzânü'l-hak fî İhtiyâri'l-ehakk*'ı gibi ıslâhat isteyen kitapların müşterek tarafı, yeni teklifleri olmayışıdır. Islâhat taraftarı yazarların tamamı da Kanûnî devrinin şartlarına dönülmesini ve *"şer'-i şerîf"*in eski işlerliğini yeniden kazanmasını isterler (Yücel, 1988). Bu tekliflerin içinde, muhtemelen Vezîriâzam Kemankeş Kara Mustafa Paşa'ya sunulan, yazarı belirsiz *Kitâbü Mesâlihi'l-müslimîn ve Menâfii'l-mü'minîn*'in müstesna bir yeri vardır. 1637-1640 gibi yazıldığı tahmin olunan kitabın özelliği, eskiyi tenkid ederek yeni şartlara uygun yeni tedbirlerin gerektiğini söyleyen belki de ilk ıslâh metni özelliğini taşımasıdır. Geleneğin *homo Ottomanicus*'u aydınından yeni ve yabancı fikirler duymak değil, kadim olanı desteklediğini ve yaşattığını görmek ister. Aydın ise, gücünü yalnızlığından alan modern aydın tipinin çok uzağında; âdetâ, loncasından atılma korkusu çeken bir zanaatkâr gibi, *"na-şenide"* şeyler söyleyerek yalnızlığa terkedilmekten çekinir.

Kurtuluşu geçmişe dönmekte aramayan ve Avrupaî mânâda bir askerî ıslâhatin gereğine ikna olan ilk padişahın II. Mustafa olduğu söylenebilir. 1699'da I. Leopold karşısında uğradığı büyük mağlûbiyet ve arkasından imzalanan Karlofça Anlaşması, sultana ordusunu Batı'nın ordu nizam ve teknolojisiyle kıyaslama imkânını sağlar. *Homo Ottomanicus*'un kadîm özelliklerinden biridir; düşmanlarının içinden gücünü er meydanında isbatlamış olanıyle ilgilenir; sırtını yere getirdikleriyle değil... Dini, dili, milliyeti sebebiyle sırt çevirdiği düşmanına mağlûp olmuşsa, öfkeyle karışık bir ilgi, hattâ bir hayranlık duyar. Önceleri *"bükemediği eli öpmek"*, sonraları *"asılacaksa İngiliz ipiyle asılmak"*taki hürmet... Şair İzzî'nin (yoksa Kânî'nin midir?) meşhur

Gördün zamâne uymadı sen uy zamâneye

mısrâı, bu fikrin diplomasi dilinde yumuşatılmış ifadesi gibidir[1]. Artık *"zaman"* Osmanlı'nın değil, Avrupalı'nındır ve Sultan Mus-

1 *"Tempora mutantur et nos mutamur in illis"* (zamanlar değişir ve biz de değişiriz) vecîzesine çok benziyor. Uzun zaman sonra, aynı fikri bir felsefe olarak takdim eden kişi, İbrahim Şinasi olacaktır:

Feylesof ol kişidir kim nerede olsa heman
Uyar elbette zamâna ona uymazsa zaman

Lâle da ordusunu *"îcâbü'z-zaman"*a uydurmaya karar verir; ama, bunu gerçekleştirmeye önce Defterdar Hilmi Efendi'ye isabet eden işkilleri fırsat vermez, sonra da ömrü vefa etmez (ö. 1703).

III. Ahmed'in yirmiyedi yıllık saltanatı iki döneme ayrılabilir. Ilkinde, ordu ve donanmanın güçlendirilmesi, Hüseyin Paşa'nın başlattığı değişimlerin sürdürülmesi, Rusların Prut'ta durdurulması, Mora'nın geri alınması, Pasarofça Anlaşması vardır. Bu gelişmeler, orduya duyulan güvensizliği bir parça hafifletmiş olmalı ki, ikinci dönemin genel vasfı büyük bir rahatlama, sıkı sıkı tutulan nefesin koyuverilmesidir. Döneme, Yahya Kemâl'in îcâdı ve Ahmed Refik'ın ısrarı sonucu *"Lâle Devri"* diyoruz.

Devrin, Osmanlı tarihinde âdetâ bir ada kadar müstakil kalmasına sebep olan özelliği, Batı dünyasıyle, bilhassa Fransız kültürüyle hızlı ve güçlü bağlar kurmaktaki iştiyakıdır[2]. Avrupalı seyyah, sefir, sanatkâr ve tâcirlerle kurulan ilişkiler, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin sefaretnâmesinde anlattığı Louis'nin Marly'deki şatosu, Fontainbleau Sarayı gibi mekânları andırır kasırlar ve sahilhâneler inşası[3], mefrûşatta Frenk hayranlığı, bütün sanatların, hattâ eğlence şekillerinin baroktan rokokoya doğru kayan nükteli ihtişamı... Frenk diyarlarının medeniyetini tanımaya ve anlamaya çalışırken, Osmanlı'nın bünyesine adapte edilmeye uygun, elzem unsurların önceliği yerine, kutunun içine değil de yaldızlı paket kâğıdına imreniş, küçük çaplı bir alafrangalık hevesine dönüşür. Pekaz istisnadan biri Müteferrika'nın matbaası... Gerçi, İstanbul'un fethinden beri Istanbul'da azınlık ve sefaret matbaaları kitap basmakta; Osmanlı, basılı kitap ihtiyacının büyük kısmını 1512'den beri Venedik'te, daha sonra Viyana'da ve nihayet, 1774'ten itibaren de Trieste'de bulunan Ermeni Mekitanis matbaalarının Türkçe, Arapça, Farsça döküm hurûfatı olan tezgâhlarından karşılamaktadır (Feigl,

---

Oysa, her fırsatta, Şinasi'nin yetiştirmesi olmakla iftihar eden Kemâl, *"İzâ lem tüsâlimke'z-zemânü mehârib"* (Zaman sana uymazsa, onunla harbe tutuş) fikrine bağlıdır (Nâmık Kemâl, C. III, 1973, s. 474). Değişimin ruhu ve istikameti önemli!

2 Diğer bir koldan devam eden ilim ve tercüme faaliyetleri için bk. Aydüz, 1997.

3 Sefaretnâmenin bir nüshasında (Köprülü Ktb., 220), üstünde *"resmi budur"* yazan boş sahîfelerin bulunuşu, metnin aslının resimli olduğunu gösteriyor. Çelebinin, beraberinde getirdiği yabancı kaynaklar (İrepoğlu, 1986, s. 56-72) ve sefaretnâmesinde yazdıkları kadar, bu resimlerin de modellik ettiği düşünülebilir

2003)[4]; ama, burada önemli olan, devletin isteğiyle ve himayesiyle bir basımevinin kurulması... Müteferrika'nın bastığı ilk eserlerden birinin, Holderman P. Jean-Baptiste'in memâlik-i Osmaniyye'ye giden Fransızların dil problemini aşmaları için hazırladığı *Grammaire Turque ou Méthode Courte et Facile pour apprendre la Langue Turque* (1730)'ü oluşu (Tütengil, 1975, s. 88-91), matbaanın da meramını anlatıyor (1776-1777 gibi kitap bir kere de Rusya'da yayımlanarak görevini sürdürür: Jeltyakov, 1979, s. 27. Ayrıca bk. Sağlam, 2000, s. 97-104). Böyle birkaç müstesnâ gelişmenin dışında, devrin "*Frengâne*" tavrını hulâsa için

Taklîd-i zâg kebk-i hırâmânı güldürür

demek ağır olursa da

Vaz'-ı zamâne süret-i bî-cânı güldürür

mısrâını anmanın tam yeridir. Dönemin meşhur tarihçisi Küçük Çelebi-zâde Âsım Efendi (ö. 1760) Çırağan safâlarını, Sâdâbad eğlencelerini, helva sohbetlerini anlatırken geniş halk kitlelerinin nabzını tutmayı ihmâl eder. Yıllar sonra, bir başka tarihçi, Ahmed Cevdet Paşa, onun eksiğini kapatır gibi, "*tarz-ı cedîd*"in isabetsizliği karşısında halkın tepkisine dikkat çekme gereği hissedecektir (Ahmed Cevdet, C. I, 1309, s. 67-68):

> *"Ol asırda Devlet-i Aliyyece bir yeni medeniyet yoluna gidilmek ve asâkir-i muallemeye tertîb edilmek efkârı zuhûr etmiş idi. Lâkin işin başından başlanmayıp kuyruğundan tutulmuş ve binânın temeline bakılmayıp sakfın nakşına özenilmiş yâni Frengistan'da münteşir olan fünûn u sanâyiin neşr ü tervîcine himmet olunmak lâzım gelir iken enhâr-ı medeniyyetin getirdiği hass ü hâşâk-i israf u sefâhete aldanılmış idi. Ol vakit ise İstanbul halkı pek mütesallib ve mutaassıb olduğundan tabaka-i ulyâda bulunan memûrînin bu reftârından nefret ederek her türlü muhaddesâttan ürkmeğe ve tarz-ı cedîd üzre yapılan ebniyeyi bile kerih görmeğe başlamışlar idi."*

4 Sultan III. Murad zamanında, Avrupa'da basılan Türkçe ve Arapça kitapların memâlik-i Osmâniyyede gümrük muafiyetiyle serbestçe satışı için çıkarılan ferman sayesinde, daha XVI. asrın ortalarından itibaren matbû kitapla olan tanışıklığın arttığı da söylenebilir (Mustafa Nûri Paşa, C. III-IV, 1980, s. 147-148).

Anlaşılan o ki, bir *"eponymos"* olarak *"lâle"* devlet erkânı ve halk için aynı sembolik değeri taşımamış. Ricâl, aydın ve edib gelenekli sevdamız *"gül"*ün yerine *"lâle"*yi koymakla bir zevk, hattâ kültür değişimini işaretlediğini düşünür. *Homo Ottomanicus* ise, *"lâle"*de *"Frenk lâlesi"*nin yabancılığını ve ıraklığını, Batı'dan uzanmış bir elin boynuna geçirdiği kara demirden lâlenin millî hüviyetini bogan esaretini hisseder. Müverrih Râşid (ö. 1735) sosyal kaynama ve çalkantıyı farkeden bir tarihçi dikkatiyle söylenir:

Sürür-ı bî-meâl âlemin encâmı mâtemdir

Korkulan olur ve İstanbul'da büyük bir ayaklanma çıkar. Bacon bir denemesinde (Bacon, 1962, s. 59), ayaklanmaları iki temel sebebe bağlar; *"much pouerty"* (büyük yoksulluk) ve *"much discontentment"* (büyük hoşnutsuzluk)... Sebeplerin ikisi de hazırdır ve Nâbî'nin, vaktinde, Celâlî isyanlarının ortasında söylediği gibi,

Yangın da ibtidâda şererden zuhûr eder

Bu seferki kıvılcım Patrona Halil olur. Tarihte, *homo Ottomanicus*'u safına çekmek isteyen her âsî aynı sloganı kullanır: *"Şerîat elden gidiyor!"* Halkın o mûnis, mütevekkil ve itâatkâr rûhunu galeyana getiren, öfkesinin ve yıkıcılığının kapılarını açan tek anahtar budur. Gözü dönmüş kalabalık, *"Frenk-kârî"* saydığı herşeye saldırır; binaları, bahçeleri tahrip eder, yağmalar (1730). Râşid çöküşün sür'atinden şaşkın ve şikâyetçidir:

Yıkar bir günde neccâr ettiğin bünyâdı bir yılda

Lâlenin devri geçmiş ve mevsimlik çiçek olduğu böyle acı bir tecrübeyle hatırlanmıştır. Sultan Ahmed kafes arkasına yollanır; Sadrıâzam İbrâhim Paşa katledilir; bir medhiyesinde paşa için

Hudâ göstermesin sensiz bize ol sadr-ı âlâyı

diyen Nedîm'in dileği de gerçekleşir ve devrin vasıflarının toplamından ibaret bu aydın şair de tez vakitte velînimetine kavuşur. Geriden, helva sohbetlerinin tadı damağında, Kâğıthâne safâlarının izi dimağında kalmış birkaç zevk ehlinin, çekildiği köşelerinde kendi kendine hayıflandıkları duyulur:

Hazmetmedik safâmızı bulduk belâmızı

Tahta çıkarılan I. Mahmud, çiçeği koparılan lâlenin soğandan verdiği yeni sürgündür. Cülûs ettiğinde zorbaların ısrarıyle yaktırdığı saray ve köşklerin, boğdurulan vezirlerin intikamını Patrona Halil ve avanesini boğdurarak alır. Baharları lâle şenlikleri canlandırılır; isyandan nasılsa korunmuş olan matbaa çalışmaya devam eder ve *Müteferrika Usülü'l-hikem fî Nizâmi'l-ümem*'ini basıp (1732) sultana sunar. Kitap, *"demokrasiya"*dan ve onun *"monarhiya"* ile *"aristokrasiya"*ya benzemeyen taraflarından bahseden (Şen, 1995, s. 131) belki de ilk eserdir ve Viyana'da Baron Revitski tarafından Fransızcası (1769), Sanktpetersburg'da Aleksey Levaşof tarafından Rusçası (1777) yayımlanmıştır. Yazar, kitabın başında *"ecnâs-ı muhtelife-i nâstan erbâb-ı maârif ve ashâb-ı vukuf-ı umurdîde kâr-azmüde aklen ve hükmen ve ecnâs-ı zâbitânı leşkerânıyle tarîk-ı müdârâ mürâat olunup mükâleme"* edilmek sûretiyle kaleme alındığını bilhassa belirtir (a.g.e., s. 126). Nizam ve nizâm-ı cedid ihtiyacından, uygulanabilse faydalarından (a.g.e., s. 190-191) sözedişi kadar, yabancılardan istifadesi de ardından gelen pekçok ıslâhat lâyihasını etkilemiştir. Sonra Huguenotlar, De Rochefort ve *"nizâm-ı cedid"* lâyihası, Comte de Bonneval –nâm-ı dîgerle Humbaracı Ahmed Paşa– ve askerleri, yetmişiki yaşında ölene kadar idare ettiği Mühendishane; derken Fransız tarzı askerî eğitim yoluyle Fransızca'ya açılış, Fransızca yoluyle de Fransız kültürüne...

Sultan Mahmud'un yirmidört yıllık saltanatından (1730-1754) sonra, III. Osman'ın ancak üç yıl süren iktidarı ciddî bir batılılaşma muhalefeti ile geçer. Sarayın tezyînâtında, mefruşatında, yaşama biçiminde batılılaşan tarafları *"kâr-ı kadîm"*e dönüştürür; sefirlerin getirdikleri *"tuhafiye"*yi tam da bugünki mânâsıyle *"tuhaf"* bulur ve ortalıktan kaldırtır. Buna rağmen, hayret verici bir tercihle, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin oğlu Çelebi-zâde Mehmed Said Paşa'yı (ö. 1761); o resim, heykel yapan; Fransızca öğrenmiş ilk müslüman devlet adamımız Said Paşa'yı 1755'te sadrıâzam yapar; ama, altı ay sonra mührü gelir alır. Yerine Koca Râgıb Paşa sadarete getirilir.

Şair Râgıb Paşa'nın sadaretiyle (1755-1773), epeydir iyi idare edilemeyen devlet gemisine dirayetli bir serdümen bulunmuş olur. Devletin ağır hamûlesini taşımakta zorlanan sadrıâzamlardan sonra, paşanın sadra gelip de

Keştiye bâr-ı girânı bâis-i temkîn olur

deyivermesi, onun devlet adamlığının da kumaşını gösterir. "*Teennî*"nin umûr-ı devlette bir maharet sayıldığı asırlar,

Teennîden etme sakın ictinab
Umûr-ı siyâsette kılma şitab

beytiyle, Nâbî'nin

Devlet âheste gerektir

mısrâıyle kapanıyor ve batılılaşmanın dinamiği, hızı bizde de yerleşiyor, derken Râgıb Paşa

Erişir menzil-i maksûduna âheste giden
Tîz-reftâr olanın pâyine dâmen dolaşır

diyerek gelenekli rengini belli eder. Cevap Niğdeli Hakkı-i Mevlevî'den (yoksa, Edirneli Hâtemî'den mi?) gelir:

Kalmadı mahzûru artık tîz-reftâr olmanın
Câmeyi hayyâtlar hep şimdi dâmensiz biçer

Evet, erkeklerde yeni moda libasların etekleri kısalmıştır; ama bu, paşanın daha hızlı yürümesini sağlamaz.

Pâkî-i dâmenimin bâisi kûtehliğidir

mısrâında da belirttiği gibi, paşa, eteğinin kısalığına rağmen ağır yürüyüşünü eteğine çamur bulaşmaması, temiz adının dedikodulara karışmaması için yeğlemiştir. Râgıb Paşa, ıslâhat gayretiyle eldekini de kaybetmekte olduğumuz kanaatindedir. Küçük Çelebizâde Âsım'ın

Perîşanlık nizâm-ı hâl kaydından zuhûr eyler

mısrâı, paşanın da hislerinin tercümanı dır. Esassız teşebbüslerin encâmının hayırlı olmayacağı endişesiyle, batılılaşmanın sağlıklı kökler salmasına çalışır. Kapanmış Hendesehâne'nin eski öğrencilerini Karaağaç'ta toplayarak gizlice ders vermesi; Batı'yı yakından izleyerek Voltaire'den –hem de ölümüne daha yirmi yıl varken– *Eléments de la Philosophie de Newton* tercümesinin yapılmasını istemesi (Toderini, C. I, 1789, s. 118) gibi mütevazı,

lâkin önemli faaliyetleri, tarihçiden ziyade, kültür tarihçisinin dikkatini çeker.

III. Mustafa'nın saltanatı yıllarında da mühür Râgıb Paşa'dadır. Sultanın, devletin içinde bulunduğu durumu düzeltmekteki çaresizliği,

Yıkılıptır bu cihan sanma ki bizde düzele

diye başlayan meşhur kıt'asının sonunda, işi *"merhamet-i lem yezel"*e havalesinden de anlaşılıyor. İçlerinde Sadrıâzam Râgıb Paşa'nın ve Şeyhülislâm Küçük Çelebi-zâde Âsım'ın da bulunduğu devlet erkânından epeyce bir şairin bu kıt'aya nazîreleri, durumun vehametini onaylayan âfet raporları gibidir. Sultanın Ahmed Resmî Efendi'yi göndererek Büyük Friedrich'ten müneccim isteme hadisesi tarihimizin trajikomik bir sahîfesi olsa da neticeleri müsbettir. Sultan Mustafa'nın istediği üç müneccime mukabil, Friedrich'in sıraladığı üç kuvvet *"İyi bir orduya sahip olmak, onları harbe derhâl girebilecek şekilde eğitmek, hazînesini dolu tutmak"* olur (Karal, 1940, s. 22; Tansel, Ocak 1946, s. 133-165; Beydilli, 1985. Ayrıca, sultanın Fas'tan müneccim, Fransa'dan astroloji kitabı isteyişi için bk. Adıvar, 1970, s. 180). 1768'de, cihat isteyenlerin ısrarı sonucu Büyük Ekaterina ile tutuşulan harp boyunca, Prut sahillerinde, Kırım'da, Eflâk ve Boğdan'da ardı ardına mağlûbiyetler alınırken sultan, Friedrich'in cümlelerini sık sık anmış olmalı. Savaşın acısına dayanamayan kalbi durmadan (ö. 1774) evvel, oğlu Selîm'e orduya nizam vermesini vasiyet ettiği rivayeti muhtemelen doğrudur.

Ağabeyinin yerine tahta çıkan I. Abdülhamîd'in döneminde, batılılaşmak yolunda iri iri adımların atıldığı görülür. Küçük Kaynarca Antlaşması (Davison, 1981, s. 343-368) sonrasında, Avrupa ve bilhassa Fransa, Osmanlı'nın bir daha belini doğrultamayacağı fikrindedir; ama, artık Rus askerinin Balkanlar'da, gemilerinin de boğazlarda önünde bir engel kalmayışı tedirgin edicidir. Batı ile çarlık arasında bir tampon bölge olan Osmanlı'nın zayıflaması Avrupa'nın Rus korkusunu artıracaktır. Bu endîşe, Fransa'yı harekete geçirir ve Osmanlı'nın talep etmesi beklenmeden İstanbul'a subay, haritacı, mühendis, top ustası sağanağı başlar (Tukin, 1968, s. 711-733). Yüsrî'nin

Neyler bu kadar eslihâyı çünki sefer yok

mısrâı artık anlamsızdır. Yeni zihniyet, sefer açılmadan silâhlanmanın önemini kavramış ve yeni düsturu *"Si vis pacem, para bellum"* (barış istiyorsan savaşa hazır olmalısın) olmuştur. 1769'da Çanakkale'nin istihkâmıyle görevlendirildiği için, Voltaire'in

Toplarla doldurup da Çanakkale sahilini
Dinsizlere hıristiyan öldürmeyi öğreten

diye suçladığı (Altınay, 1930, s. 20) Baron François de Tott bile, ülkesine ulaşınca bastırdığı ve Türkleri aşağıladıkça kendisini affettirdiğini düşündüğü hâtırâtını unutarak İstanbul'a döner. Askeriye ile sınırlı da olsa Avrupa'nın bilim ve tekniği yeniden öğretilmeğe başlanır. *Homo Ottomanicus* Çin'de de olsa ilmi aramaya inanır; ama, Çin'den bir şey öğrendiği görülmemiştir. Buna mukabil, Busbecq önemli bir tesbitini aktarır (Busbecq, 1939, s. 173):

"(...) hiçbir millet diğerlerinde gördüğü faydalı bir icada karşı Türkler kadar az nefret göstermemiştir. Meselâ, Türkler büyük ve küçük toplar ve bizim sair birçok icatlarımızı derhal benimsemişlerdir."

Bu tesbit, Alman generali Rathgen'in *"Die Waffe in der Ausgangspunkt aller Kultur"* (bütün kültürlerin çıkış noktası silâhtır) cümlesini doğruluyor gibi... Anlaşılan o ki, Osmanlı'nın istediği, Batı'nın ilmi değil, ilmin ürünü olan teknolojidir. Bir ilmi kavramak, onun arkasındaki zihniyeti, çalışma ve düşünme prensiplerini ve nihayet, insanı da kavramayı gerektirir. Böyle bir yakınlaşma yerine; yalnızca aracı, makinayı, nesneyi nasıl kullanacağını kavramak daha zararsız görünmüş olmalı. Burada devletin ihmâl ettiği, teknik değişimlerin de sosyal sarsıntılara, *"kültür ihtilâfları ve inhilâlleri"*ne sebep olabileceğidir (Turhan, 1958a). Nitekim, teknolojisine duyulan hayranlık, kısa sürede Batılı olan herşeye duyulmağa başlanacaktır.

1786'da İstanbul'a gelen General Miranda ordunun ıslâhı yolunda harcanan gayreti yakından takip eder. Gözlediği bütün bu çabalara rağmen, bir Türk'ten işittiği şu cümle herşeyi özetlemeğe kâfî: *"Bizim hükûmetimiz ayarlanmamış bir saate benzer; doğruyanlış, daima işler"* (Carım, 1965, s. 62). Özi Kalesi'nin düştüğü haberi Abdülhamid'i de toprağa düşürünce, III. Selim saatin ayarını yapma kararıyle tahta oturur. Kafeste geçen şehzâdelik yıllarında

Şimdi şehbâz-ı dil ister ki adûsuyle cidâl
Fırsat el vermiyor ammâ bize meydâna kafes

(Selim, v. 58[a]) diye dertlenen, *"Devlet-i Aliyye'ye bu rehavet neden iktizâ ediyor, ben şimdi saltanatta olsam işler başka türlü olurdu"* (Ahmed Cevdet, C. VIII, 1309, s. 149) diye söylenen Selim, daha o sıralarda

Lâyık olursa cihanda bana taht-ı şevket
Eylemek mahz-ı safâdır bana nâsa hizmet

mısrâlarıyle saltanatta tutacağı yolun güçlü sinyallerini vermektedir. Bilmem ki, bu beyit yazıldığında henuz Fransız Ihtilâli'nin ve Insan Hakları Beyannâmesi'nin ortada olmadığını söylemeye gerek var mı? Velîaht, kafeste olmasına rağmen, doktoru Lorenzo ve Petraki vasıtasıyle Fransız sefaretine ulaşmayı başarır; İshak Bey'in kuryeliğinde Fransa kralı XVI. Louis ile mektuplaşır (Uzunçarşılı, 1938). Şehzâde, 1789 Martının sonunda *"Sultan Selim"* olur. O sıralarda, Fransa'da halk temsilcileri XVI. Louis'nin *"États Générale"*ine katılmak için Versailles Sarayı'na gelmekte; uzaklarda ise, George Washington Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk başkanı olmaktadır. Bu önemli gelişmelere, birkaç ay sonra, dünya tarihini değiştirecek bir üçüncüsü eklenir ve Fransız Ihtilâli çıkar.

Yeni sultan için, Fransa'daki ihtilâl önemlidir. İhtilâl sonrası yapılan düzenlemelerin *"nizâm-ı cedid"* olarak anıldığı arz tezkeresinin kenarına, sultanın *"Françe nizâm-ı cedîdinin bir sûreti tahrir ve taraf-ı hümâyünuma irsâl oluna"* kaydını düşmesi (Karal, 1946, s. 30), bu ilginin önemli bir delilidir[5]. Aslında, daha Köprülü-zâde Fâzıl Paşa'nın vezîriâzamlığı esnâsında, cizye toplamağa ait yeniliklere *"nizâm-ı cedid"* dendiğini (Râşid, C. II, s. 148-149), 1717'de De Rochefort'un Sadaret Kaymakamı İbrahim Paşa'ya sunduğu ıslâhat projesinin tercümesinde de aynı tabirin kullanıldığını (Berkes, s. 48), Halil Hamid Paşa'nın ıslâhatının *"nizâmât-ı asriyye"* diye anıldığını (Ahmed Cevdet, C. III, 1309, s. 51), Ebûbekir Râtib Efendi'nin Avusturya'da gördüğü idare şeklinden *"nizâm-ı cedid"*

5 Bu dönemde yazılan *Dâstân-ı Hayret-efzâ-yı Freng*'in, Fransız Ihtilâli hakkındaki en eski Farsça metin (Riyâhî, 1995, s. 207-208) ve ihtilâlle ilgili olarak Osmanlı topraklarında kaleme alınmış ilk risale olduğu kuvvetle muhtemeldir.

diye bahsettiğini biliyoruz. Fransız İhtilâli'nin de böyle adlandırılmasından (Ahmed Cevdet, C. IV, 1309, s. 291) sonra, Sultan Selim kendi ıslâhatına ne ad vereceğini çok düşünmemiş olmalı.

Sultanın sırkâtibi Yek-çeşm Ahmed Muhtar Bey, 1792 yılı başlarında ruznâmesine şunları yazar (Öz, 1949, s. 184):

> *"Heman hazret-i Hak Françe ihtilâlini misâl-i maraz-ı freng hâin-i Devlet-i Aliyye olanlara dahi sirâyet ettirip ve çok zaman birbirlerine düşürüp Devlet-i Aliyye'ye hayırlı neticeler müyesser eyleye. Âmin."*

İhtilâlin Osmanlı devlet erkânı tarafından bir musîbet gibi değerlendirilmesinin pekçok sebebi vardır. Herşeyden evvel, Fransa'da halkın ayaklanıp monarşiyi yıkışı, Osmanlı teb'ası için kötü örnektir. Sonra, ihtilâlle gelen akla tapınma, dinî doktrinlerin terki, kilise ile devletin arasına giren laisizm fikri Türk müesseseleri ve tefekkür dünyası için büyük tehlikedir. Bu sebeple, Reîsülküttab Âtıf Efendi'nin 1798 ilkbaharında kaleme aldığı mâruf lâyihasında da ihtilâlden *"Birkaç sene mukaddem Françe'de şugul-endâz-ı zuhur ve etrâf-ı eknâfa şerâre-feşân-ı şûr-â-şûr olan âteş-i fitne vü fesad"* olarak bahsedilir[6].

Sultan Selim, Ebûbekir Râtib Efendi'nin 1791'de 227 gün süren Avusturya elçiliğinin ardından takdim ettiği sefaretnâmesini çok önemser (Karal, 1960, s. 347-355; Uçman, 1989; Bilim, 1990, s. 261-295; Findley, 1995, s. 41-80). Metnin arzından sadece iki-üç ay sonra, ricâl-i devletten ıslâhat lâyihaları istemesi de sultanın bu sefaretnâmede okudukları ile yakından ilgilidir[7]. Batılı gazetelerin yirmidört kişilik bir gizli komite kuran sultanın ekonomik ve sosyal kararları bu komitede aldığı haberi (meselâ bk. Timur, 1984), lâyiha

---

6 Ahmed Cevdet, C. VI, 1309, s. 394. Refî'-i Âmidî (ö. 1816) de Sultan Selîm'e cülûsiye kasîdesinde, Osmanlı'dan uzaklaşan fitnenin Fransa'ya gittiğini söyler:

Meğer yümn-i cülûs-ı şehriyârîden cihan şimdi
Cinâna döndü gitti gird-i mihnet Kâfiristân'a

Fransız ihtilâlinin Osmanlı'daki etkileri için bk. Çorlu, Şubat 1935; Öz, Teşrin-i evvel 1938; Giz, Ekim 1943.

7 Ahmed Cevdet Paşa yazıyor (Ahmed Cevdet, C. VI, 1309, s. 6):

"(...) bir devletin böyle külliyyen tebdîl ü tecdîd-i nizâmâtı mücerreden bir devlet teşkilinden güç olduğuna binaen her ne yapılmak lâzım gelirse ittifâk-ı ârâ ile yapılmasını iltizam ve havâss-ı ulemâ ve âyân-ı küberânın nizâm-ı devlete dair birer lâyiha kaleme almalarını emr ü irâde etmiş idi."

sahiplerini ve meşveret toplantılarını mânâlandıramamaktan kaynaklanıyor olmalı. Mühendishâne yeniden faaliyete başlar; Fransız, İngiliz ve İsveçli hocalar derslerini Fransızca verirler. Topçuluk, istihkâm ve haritacılıkla ilgili[8] görülerek ders programına resim de eklenir (Yetik, 1940, s. 6). Ders kitapları Fransız elçiliğinin matbaasında bastırılır (Gerçek-a, 1941). Marsilya'dan kalkan bir gemi, arasında *Grande Encyclopédie*'nin de bulunduğu dörtyüz kitaptan oluşan hamülesini, batılı bir kütüphânenin nüvesi olarak İstanbul'a boşaltır (Saint-Denys, C. I, 1819, s. 76. II. cilt ise, *"Création des Nizam-Gedittes"* ile başlar. Fransızca ve İngilizce olanları da dâhil, kütüphânedeki kitapların listesi için bk. Beydilli, 1995, s. 279-283). Bir medeniyeti, ansiklopedisinden daha çeşnili ve daha turistik tanıtabilecek başka kaynak olabilir mi?

İstanbul'daki Prusya Maslahatgüzarı Von Knobelsdorf, 11 Mart 1793 tarihli bir mektubunda, XVI. Louis'nin katlini haber alan sultanın teessüründen hastalanarak dîvânı ve herkesi dehşete düşürdüğünü yazar. Şehzâdeliğinden kalma dostunu kaybetmesine rağmen, gariptir ki, sultanda Napoléon sempatisinin uyanması fazla zaman almaz. 1799'da, Mısır Vak'ası'ndan sonra devlet ricâlinin Fransa aleyhine dönmesine rağmen, Sultan Selim hep bir Napoléon tarafdarı olarak kalır (Ahmed Cevdet, C. VIII, 1309, s. 63. Ayrıca bk. Naff, 1963, s. 295-315). Ricâlin olumsuz bakışı İzzet Molla'nın beytinde özetlenir (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 480):

Panabort kâfiri bu âlemi ifsâd etti
Ne oyun oynadı seyreyle o şûh-ı rakkas

1793'te Levend Çiftliği'nde Nizâm-ı Cedid askerinin teşkili (Shaw, 1965, s. 142-184)[9], donanmanın ve Mekteb-i Bahriyye'nin ıslâhı,

8 Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791) *"der-hakk-ı harita"* başlıklı manzûmesi (Kânî, v. 119[a]) haritayı tanıtmayı ve sevdirmeyi amaçlamış gibidir.

9 Yeni askerin talimi çok kişiyi rahatsız etmiş olmalı ki, Sultan Selîm'in şiirleri arasında

Eger bâde içip zevk eylerisen bil velî derler
Gazâ ya meşk edersen bu zamânede deli derler

(İlhâmî, v. 145[a]) beytini okuyoruz. Vak'anüvis Halil Nûri'nin (ö. 1800) bir takrizinden, sultanın askerlikle ilgili bir risalesinin olduğu öğrenilir; *"Takrîz-i risâle-i hazret-i pâdişâh-ı devran Sultan Selim Han sellem Allahü teâlâ der-beyân-ı bâzı sanâyi'-i harbiyye"* (Halil Nûri, v. 100[a-b]). Sultanın böyle bir çalışmasının varlığından ilk defa haberdar oluyoruz.

ay-yıldızlı bayrağa sekiz köşeli yıldız koyduruşu, Batılı îcatlara merakı (meselâ, 7 Ekim 1802'de iki İngiliz'in Dolmabahçe Çayırı'nda balon uçurmasını seyri), Batılı sanatlara merakı (opera, tiyatro seyri), resmini yaptırması[10], Kâğıthâne'de yeniden kâğıt imâlini başlatması, Konstantin İpsalanti'nin askerî kitap tercümelerini desteklemesi, Matbaa-i Âmire'de *Bürhân-ı Katı'* gibi, *Tuhfe-i Vehbî* gibi kitapların neşrine izin vermesi kabîlinden pekçok gayreti, taşıdığı hâlisâne niyete rağmen, her zaman müsbet netîce vermez ve *"tarz-ı Frengâne"*nin bir parça daha yaygınlaşmasına da hizmet eder.

> *"(...) Sultan Selim Han, zevkle ve şevkle vakit geçiriyordu, devrin akıllı ve etkili kişileri de onun ardından gittikleri için, Boğaziçi'nde mehtaplı gecelerde gezinti yerlerinde, konaklarda, yalılardaki köşklerde yapılan eğlence ve sefaheti, nizam-ı cedit icaplarından olan bazı alafranga şeyleri görenlerin, bağımsızlıkları ve devlet yöneticileri hakkındaki düşmanlıkları gün geçtikçe güçlenip artıyordu"*

cümlesiyle (Mustafa Nuri, C. III-IV, 1980, s. 215) yukarıda Ahmed Cevdet Paşa'nın Lâle Devri hakkındaki değerlendirmesi peşi peşine okunsa, aralarında büyük bir benzerlik olduğu görülür. Galiba, sadece laboratuarda değil, tarihte de benzer şartlar benzer sonuçları doğuruyor. Bu mânâda, kültür tarihçisi Oswald Spengler'in

> *"Büyük bir kültürün son aşamasında, artık özü itibarıyle şehirli kuruluşunda olan halk heyeti çözülerek biçimden yoksun bir kütleye döner. Devlet, ulus, toplumsal tabakalar hep parçalanma eğilimi gösterirler. Şehir büyüyerek hastalıklı (patolojik) bir megapolis olur –yapay, inorganik ve kozmopolit."*

cümleleri de yerli yerine oturuyor (Sorokin, 1972, s. 98) ve İstanbul bir kozmopolit bir megapole dönüşüyor.

Sultan Selim Batılı tarzda bir ıslâhat peşindedir; ama, alafrangalaşmanın karşısındadır. Eskiden *"kırkı bir kıl ile yedilen"* yeniçeri bozulmuşsa, yeni bir ordu teşkilâtını deneyecek; kesici-delici silâh devrinin kapandığını farketmişse, top, tüfek, humbara imâli için uğraşacak; gösterişe düşkünlük had safhaya varmış ve *"akmişe-i Efrenciyye"*

10 Ziver Paşa'nın *"Kasîde-i Tasviriyye der-sitâyiş-i cennet-mekân Sultan Mahmud Han"*ı (Ziver, 1313, s. 49) gibi pekçok şiir, sultanın tasvirlerini taltif etmek istediği kişilere de dağıttığını gösteriyor.

tercih edilir olmuşsa, *"dâimâ İstanbulkârî Ankarakârî kumaş"* giyerek örnek olmaya çalışacak[11]; ahalî evlerini *"gâvur ve Yehûdî"* evlerine benzetmeye başlamışsa, îkaz edecek; *"karılar yine gayet fena kıyafetle geziyorlar"* ise, kaymakam paşaya öylelerinin hotozunu ve yakasını kestirecektir (ilgili fermanları için bk. Karal, 1946).

Halkın ve devlet erkânının büyük kısmı, yapılan yeniliklerden rahatsızdır. Camilerde softalar *"Askere, setre pantolon giydirip emanete halel getiren, önlerine muallim diye Frenkleri düşüren pâdişâha elbette Allah tevfîkini çok görür"* diyerek huzursuzluğu artırmaktadır. Sonunda, kargaşa baş verir; Kabakçı Mustafa ve taifesinin isyanına dönüşür. Sultan, 30 Mayıs 1807'de tahttan indirilip onsekiz yıl evvel çıktığı kafese gönderilir; yerine IV. Mustafa oturtulur.

Devletin gülşenidir ehl-i kalemle vüzerâ
Şevket-i berr ü bahr oldu ocakla ulemâ

diyen (Ilhâmî, v. 89[a]) mahlü Sultan Selîm, devletin rüknü sayıp yücelttiği grupların hiçbirinden destek görmez.

Gece pervânelerle bezm-i germ-â-germ idi şem'in
Seher gördüm ne şem'-i âlem-ârâ var ne pervâne

Veysî yıllar evvel söylemişti:

Kişi yaktığı çerâğ üstüne pervâne gerek

Nitekim, Sultan Selim de ateşlediği çerağın pervânesi olur; üstünde döne döne koruduğu ateş, gün gelir kendisini de yakar. 6 Temmuz 1808'de ıslâhat şehitleri arasına katıldığında cebinden çıktığı rivayet olunan beyit de *"çerağ-pervâne"* ilişkisinin geç kalmış ifadesidir:

Kendi elimle yâre kesip verdiğim kalem
Fetvâ-yı hûn-ı nâ-hakımı yazdı ibtidâ

IV. Mustafa, 1806'da, henuz şehzâde iken, Koca Sekbanbaşı'nın takdim ettiği risalesini okumuş[12]; Müteferrika'dan derin izler taşıyan

11 Ebûbekir Râtib Efendi'nin etkisi açık... Efendi de sultana arz ettiği lâyihalarından birinde (Süleymaniye Ktbb., Esad Efendi,Y. 2235, s. 227) millî servetin yabancı ülkelere akmaması için, sultandan başlayarak devlet erkânının yerli kumaşlar giymesini teklif eder.

12 Ali Birinci'nin, Koca Sekbanbaşı'nın Yeniçeri Ağası Tokatlı Mustafa Ağa olduğunu ve *Hulâsatü'l-kelâm fî Reddi'l-avâm* adlı risalesini III. Selim'e sunduğunu iddiası, aldığı

bu kitapta Yeniçeri Ocağı'nın bozulmuşluğu ve *"nizâm-ı cedîd"*in gereği üzerinde söylenenlerden (bk. Koca Sekbanbaşı, y.t.y.) etkilenmiş olmalıydı; lâkin, görünen bu değildir. Sultan Mustafa tahta oturduğunda, isyanın doğrudan yahut dolaylı destekçisi olan Şeyhülislâm Topal Atâullah Efendi, Aygır Imam Münib Efendi, Karaçelebi-zâde gibi isimlere ağır bohçalar gönderirken haremden mahlû sultanın hayıflanması duyulur:

Millet ü devlete lâyık mı bu vaz'-ı nâ-saz
Bunun encâmını teşhîme Selîm mecbûruz

Hakîkaten, bu *"vaz'-ı nâ-sâz"*ın *"encâm"*ı hayrolmaz; Sultan Mustafa, devletin idaresinde söz sahibi olan isyankârların ve mürtecilerin karşısında hızla kan kaybeder. *"Hüccet-i şer'iyye"* ise, nefes almasını iyiden iyiye zorlaştırır (Ahmed Cevdet, C. VIII, 1309, s. 251; Holbrook, 1999, s. 233-251). Sâbit'in dilinden konuşmak gerekirse,

Hâin evden olunca müşkildir

Rusçuk Yârânı ve Alemdar Mustafa Paşa, 19 Temmuz 1808'de evdeki hâini defetmek maksadıyla İstanbul'a gelir; şeyhülislâmı ve âsîleri yerlerinden ederken unutulan biri vardır.

Balık baştan kokar derler fesâdın başı mâlûmdur

Sultan Mustafa, adaşının zorbalıkla kendini de tahttan indirip Selîm'i yeniden saltanata getireceğinden korkarak hareme cellâtlarını yollamış; sâbık sultanı öldürtmüştür. Mustafa Paşa gafletini geç de olsa tamir eder ve Sultan Mustafa'yı hareme, selefinin henuz kanının kurumadığı kafese yollar. Artık yeni sultan II. Mahmud'dur, sadrıâzamı da Alemdar Mustafa Paşa...

Yirmiüç yılını haremde geçiren genç sultan, ürkekliğini ve acemîliğini üstünden atana kadar, sadrıâzam askerî reformları sürdürmeye çalışır. Nizâm-ı Cedid askerinin topladığı tepkiyi de hesaba katarak Sekbân-ı Cedîd'i oluşturur; ama, önemli bir hatâ işler, yeni birliklerin kumandasını eski Nizâm-ı Cedid subaylarına vererek niyetini açık eder. Hatâsı ölümünü getirir (15 Kasım 1808).

---

olumsuz tepkilere rağmen, isabetli görünüyorsa da şimdilik tereddütle karşılanmalı (Birinci, 2001, s. 228-242).

Sultan Mahmud'un intikamı hakîkaten korkunç olur (Ahmed Cevdet, C. X, 1309, s. 113):

> *"Sultan Mahmud Han hazretleri şehzâdeliğinde Sultan Selim Han hazretleri ile birlikte kafes-nişîn-i musâhabet olduğu zaman ondan aldığı dersleri pek âlâ bellemiş ve şâhin gibi kafesten çıkıp da taht-ı saltanata cülûs ettiği gibi mütegallibe yeniçeri eşkıyâsının izâlesini tasmîm eylemiş idi."*

Âdetâ habis bir urdan kurtulur gibi, sâbık sultan Mustafa'yı boğdurur; devletin kapanmak bilmez yarası hâline gelen Yeniçeri Ocağı'nı kara barutla tedavî eder (15 Hazîran 1826). İzzet Molla'nın *"Der hakk-ı eşkıyâ-yı yeniçeriyân"* söylediği

> *Kül olduk âteşinde eşkıyânın*
> *Ocağı sönsün erbâb-ı şekanın*

bedduası nihayet gerçekleşmiştir. Sultanın, devleti kangren olmuş uzvundan kurtarırken, Belîğ'in

> *Zarardır etse zahmdâra merhamet cerrah*

mısrâını rehber edindiği bellidir. Devlet gücünün aslî rüknü olan yeniçerileri ortadan kaldırışı,

> *Kimi der ki öldür öldür kimi der ki kıyma kıyma*

kabîlinden tereddütleri beraberinde getirirse de genç sultan hâzik bir hekim olmaya kararlıdır (Baykara, 1995; Özcan, 1995). Sultan Mahmud'un siyaset meydanına *"siyâset"*le atılışı, yenileşme meselesinin artık askerî alana hasredilmeyip *"idâre-i kadîme"* yerine bir *"irâde-i cedîde"* arama meselesine dönüştüğünün ilk işareti olacaktır. 1807-1808'de siyasî otoritenin sınırlandırılması yönündeki ilk teşebbüs, meşveret geleneğinin yenilenmesi (halkın temsili, serbest görüşme, heyet hâlinde karar...), basit mânâsıyle *"parlamento"* fikrinin uyanışı olarak görülebilir (aksi yönde bir yorum için bk. Mumcu, 1985, s. 3-7). Hattâ, Nâmık Kemâl'in tesbiti fazla iddialı bulunmazsa (Nâmık Kemâl, 1285),

> *"Devlet-i Aliyye tâ yeniçeriler kalkıncaya kadar yine irâde-i ümmet ve binâenaleyh usûl-i meşveretle idare olunurdu. Her kışla bayağı bir silâh-ı meclis-i şûrâ-yı ümmet hükmünde idi."*

Kemâl Bey, ihtilâlci bir gözle, isteklerinin yerine gelmesi için ayaklanan yeniçerilerin tavrını *"meşveret"* olarak vasıflandırırken *"mugalebet"* ile karıştırıyor olmalı.

La Fontaine'den küçük bir hikâye nakletmenin tam sırası... Türk sultanının (şair, *"Grand Seigneur"* der) elçisi Alman imparatoruna geldiğinde, Almanlara kendi pâdişâhını medheder. Bir Alman cevaben der ki:

– Bizim imparatorumuzun öyle güçlü ricâli var ki, herbiri ayrı bir devletin, ayrı bir ordunun başıdır.

Türk elçisi,

– Bunu ben de duydum, sizin asilzâdeleriniz başına buyrukmuş, dedikten sonra, bir kıssa anlatır. Buna göre, çitle çevrili bir yerden yüz başlı bir ejder[13] geçmeye kalkışır; ama, her başı çitin bir başka aralığından çıktığı için geçemez. Tek başlı ve yüz kuyruklu bir diğer ejder gelir; çitin bir aralığından başını sokar, gövdesiyle zorlayıp aralığı genişletir, kolayca geçer. Elçi, ilkinin imparatora, ikincisinin ise, sultana benzediğini söyler (La Fontaine, 1902, s. 57-58). Kıssadan alınacak hisse, Osmanlı'nın tek başlı yönetiminin, yani monarşisinin faydalarını gördüğüdür. Sultan da devletini yeniden tek başlı bir ejdere dönüştürmek gayretindedir.

Batı Osmanlı'nın gelenekli düzenine imrenirken, Osmanlı da Batı'nın devlet düzenine hoş bakmağa başlamıştır. Kısa süreliğine de olsa, sadrıâzama *"başvekil"*, vezirlere *"nâzır"* denmesi bu yönde atılmış bir adımdır. Şeyhülislâmlık makamının yeniden düzenlenişi, Batılı demokrasinin önemli unsurlarından biri olan laisizm ve *"civitas terrana"* (dünyevî devlet) adına ciddî bir atılımdır. O zamana kadar *"umûr-ı dîniyye"*yi konağından yürüten şeyhülislâma eski yeniçeri ağasının Süleymaniye Camii yakınlarındaki konağının büro olarak belirlenişi, Bâb-ı Meşîhat'in sultanın emrinde bir resmî daire ve şeyhülislâmın da devlet memuru olduğunu hatırlatacak bir düzenlemedir. Son zamanlarda yeniliğe karşı şerîat kisvesinde başlatılan fitnenin hemen hepsinde bir şeyhülislâm parmağı bulunuşu, ancak böyle bir haddini bildirmeyle önlenebilirdi (Heyd, 1961, s. 63-69).

13 Büyük devletleri ejderlerle eşlemek eski bir gelenektir. Antik Yunan'ın *"Serpens nisi serpentem comederit non fit draco"* (yılan yılanları yutmadan ejder olamaz) atalarsözünden beri, başka devletleri yutan büyük devletleri ejdere benzetmek, alem ve forslarda kullanmak bir geleneğe dönüşmüştür.

1807 ayaklanmasının görünen sebebi, askerin Avrupaî ceket ve pantolon giymeyi reddi idi. 1826'da çıkarılan nizamnâme[14] ile askerin fes (Uzunçarşılı, 1954, s. 223-230), şubara (Yaman, 1939, s. 264-273), kısa tunik[15], çuha yelek, şayak dizlik, potin giymesi şart koşulur (Mac Farlane, 1829, s. 26-27, 351). Siviller de fes giyer[16]; cübbenin yerini redingot, pelerin, pantolon alır; çediğin yerini kundura (Sadık Rif'at, 1275, s. 33-34)... Sakallar kısalır. Divan, minder, yastık yerine sandalye ve masa gelir[17]. Avrupa âdetleri yaygınlaşır; resepsiyonlar, hanımlarla aynı mekânı paylaşma ve onlara Fransız usülü hürmet başlar. Sırf Fransa'da öyle olduğu için, resmî tatil günü perşembe olur (Ahmed Lütfi, C. IV, s. 100; C. V, s. 50). Sultanın portresi[18] devlet dairelerine asılır (Ahmed Lütfi, C. V, 1302, s. 50; Baykara, 1980, s. 509-515); "*legion d'honneur*" karşılığı nişan, "*chevalier*" karşılığı silâhşor'lük getirilir. Bütün bunların bir devleti modern yapmayacağının sultan da farkındadır; ama

14 Bk. *Asâkir-i Mansure Alayların Ihtiza Eden Elbise ve Levâzımâta Dâir Müzekkere*, Suleymaniye Ktbh., Hüsrev Paşa, Yz. 807; *Asâkir-i Piyâdegânın Hizmet-i Dâhiliyye ve Örf ü Âdâb u Erkanına Dair Şurût*, Sadberk Hanım Müzesi Ktbh., Hüseyin Kocabaş, Yz. 167 (1805'te Seyyid İbrahim Edhem eliyle Fransızca'dan terc.).

15 İran'da, Muhammed Kaçar Şâh'ın saltanatı yıllarında (1834-1848) askerî uniformaların avrupalaştırılması düşünüldüğünde, İstanbul'daki 1807 ayaklanmasının hatırlandığı şüphesiz... Bu sebeple, önce Hac Mirzâ Akasî'den fetva istenmiş o da "*Sûre-i Müddessir*"in 4. âyetinde "*esvabını tertemiz tut!*" buyurulmasını kendince tefsir ederek uniformaların eteklerinin kısaltılabileceğine fetva vermiştir. Böylece, askerin muhtemel itirazlarının önü alınmıştır.

16 Halide Edib'in babası Edib Bey'in Büyükadalı Hakkı Bey'e, onun Kocaeli Mebûsu Ali Bey'e, onun da Falih Rıfkı'ya anlattığına göre, Edib Bey ve arkadaşları Topkapı Sarayı mahzenlerinde vesika aradıkları sırada "*bir yığın şapka*" bulurlar ve bundan "*Sultan Mahmud'un fes yerine şapka giydirmeyi düşündüğü, fakat buna cesaret edemediği mânasını*" çıkarırlar (Atay, 1969, s. 431). Yorumsuzdur.

17 Osmanlı'nın gösterişli mefrûşâtı yerine, Avrupalı döşemeler tercih edilmeğe başladığında doğan abes ve komik durumlar pekçok Batılı yazar tarafından kaydedilir. Meselâ Moltke, "*şüphesiz tamamile Avrupaî döşemiş olmak için, bir masanın üstüne yanyana üç tane masa saati*" yerleştirilmesinden; Dolmabahçe Sarayı'nın bile, alafrangalılaşma uğrunda, "*hali vakti yerinde herhangi bir*" Avrupalı'nın evinde rastlanabilecek basitlikte döşenmesinden söz ediyor (Moltke, 1960, s. 125, 86).

18 Sultanın yenileşme teşebbüsünü en somut biçimde gözler önüne seren örneklerden biri de "*tasvîr-i hümâyun*"dur. Sultan Mahmud'un gelenekli kıyafetleriyle, arkasında birkaç hizmetkârıyle, at üzerinde yapılmış bir tablosu vardır. Ressam, ıslâhat hareketlerinden sonra, tabloda hiçbir objenin yerini ve şeklini değiştirmeden, sadece kıyafetleri yenileyerek resmi bir kere daha yapmıştır. Tablolar arasındaki yegâne fark, ikincisinde sultanın elinde bir de kınından sıyrılmış kılıç taşımasıdır. Çok mânâlı!

o, teb'asını tanır. *Homo Ottomanicus* meşrebine, tıynetine uygun giyinmekten çok, giydiği kisvenin ona getirdiği rühu benimser ki, bu aslında, Quintilianus'un *"Vestis virum reddit"* (adamı adam eden giydiğidir) dediği günlerden kalma bir Şark gerçeğidir. Din ve tarîkat, milliyet ve yöre, yaş, meslek ve mevki gibi yüzlerce tasnif maddesinin model kıyafetleri vardır ve her kıyafet sadece kimliği değil, kişiliği de belirler[19]. Sultanın güvendiği, teb'asının bu özelliğidir. Süret değişikliği bir kere kabül görse, siyret değişikliği peşinden zaten gelecektir. Teb'anın karakteri dikkate alınmasa bile, benzeşmek istenen milletin kıyafet ve yaşayış tarzını öncelikli olarak benimsemeye çalışmak yanlış değildir; zîrâ, *"medeniyet"* denen de aslında yaşayış tarzından ibarettir.

> *"Ancak bu hayat tarzı muayyen bir tarihî oluşun içinde gelişen müesseselerin, muayyen bir iktisadî nizamın, istihsal ve istihlâk vasıtalarının, muayyen bir kıymetler sisteminin ve zihniyetinin, muayyen bir tavrın ve dünya görüşünün mahsulü olmak üzere meydana gelmiştir. Binaenaleyh, onu bu mesnetlerinden tecrit ederek benimsemek mümkün değildir"* (Turhan, 1958a, s. 4).

Medeniyet dairesi değişikliğinde karşılaşılan sosyal, iktisadî ve fikrî problemlerin halli için *"birinci sınıf"* bilimadamı ve uzmanlara, onları yetiştirecek ciddî kuruluşlara ihtiyaç vardır. Bunlar gerçekleşmeden *"ne yeni, modern bir hayat tarzı meydana getirmeğe, ne de onu yaşatmağa"* imkân vardır. İşte Sultan Mahmud'un eksikleri buradadır. Batılılaşmaya inanmış bir neslin aydını ve âlimi Patrona Halil ile avanesinin ayakları altında ezilmiştir. Yeni yetişenler, beraberinde başka problemler de getirmektedir.

Poujoulat'nın 1830 Eylülünde Beyoğlu'ndan bir dostuna yazdığı mektubundan (Poujoulat, 1958, s. 97-98), Sultan Mahmud devrindeki yeniliklerin zayıf taraflarını kolayca çıkarırız:

---

19 Rus aydınlanmacılığının önemli isimlerinden Belinski (ö. 1848) diyor ki (1989, s. 37),

> *"(...) dışsalın, kimileyin içseli ardısıra çekip getirdiği de olur. Koyun postundan gocuk ya da mavi çuhadan kaftan yerine frak ya da redingot giymek, daha Avrupalı olmak demek değildir diyelim; peki öyleyse ülkemizde, güzel sanatlarla ilgilenen, öğrenen, okuyan, sanatı seven, sanat beğenisi olan insanlar neden hep avrupai giyinenler arasından çıkmaktadır? Tümüyle dışsal şeylermiş gibi görünen frak ve redingot bile, demek ki insanın içsel güzelliğini hiç de küçümsenmeyecek bir biçimde etkilemektedir"*

"Türkiye'de ayaklanmalar bizdeki gibi yapılmaz. Bizde halk hükümeti, İstanbul'daysa hükümet halkı yola getirip düzeltmek ister.

.....

Uygarlık, hele ödünç alınmış uygarlık, kendisine her Allahın günü ulusların en üstünü deyip duran bir ulusta ve kendini hep örnek bir toplum sayan bir toplumda öyle çabuk ilerlemeler gösteremez pek. Hem, herhangi bir uygarlığa ulaşabilmek için, hiç değilse onun hakkında insanın ilkel bir fikri olması, onun ne olduğunu bilmesi gerek. Buradaysa bizim uygarlığımız hiç bilinmeyen bir ülke, yeni bir dünya gibidir. İnsanın bilmediği bir amaca dosdoğru ilerlemesi, hele nereye gittiğini bilmeden bikoşu girmesi güçtür. İnanç olmadığı için öyle gerçek bir çaba da yok bunda. Padişahın kendisi bile, kendi devrimine inanmıyor."

Eski düzenin ricâli, kanunlardan çok, sosyal, ahlâkî-dinî bağlılık ve yükümlülükleri yüzünden, kendini yanlış yapmaktan alıkoymaya çalışırdı. Nizamdaki değişiklik, değerler silsilesini de değiştirir. Yeni ricâl için pekaz mânâlı, teb'a içinse hepten mânâsız olan yabancı müesseselerin idhâlinden ibaret yeni nizam, yeni değerlerini sosyalleştirmekte zorlanır ve yönetici kadronun çöküşü hızlanır; *"kaht-ı ricâl"*den çokça söz edilmeğe başlanır, halkın rüşvetten, adam kayırmalardan, adaletsizlikten şikâyeti artar. Geleneğin iktidar ve servet farkına, Batılı eğitim, dünya görüşü, yaşayış, hâne, mefrûşat, kıyafet, yemek, hattâ jargon farklılıkları da eklenince idare eden-edilen uçurumu derinleşir. *Homo Ottomanicus* nesilden nesle geçen güçlü DNA kodları sayesinde, sürekli geleneğin görenekleştiği bir hayat yaşadığından, XVIII. asrın sonlarından itibaren kodların değiştirilmeye çalışılmasıyle –belki de bütün geçmişinde ilk defa– *"nesil çatışması"* denen sıkıntıyı hisseder.

Yeni düzenin aydın yetiştirme mektebi Tercüme Odası olur. Burada, büyükçe bir istitradın zamanıdır. Osmanlı-Avrupa münasebetlerinde, her iki taraf da özellikle Rum tercümanları kullanır. Memâlik-i Osmânî'ye gelen Avrupalıların çoğu, ülkeyi onlar sayesinde tanır.

"Türklere karşı besledikleri duyguların tesiriyle, buraya gelen Frenklerin çoğu, İstanbul'un içine ayak atmadan ve bir Türk'le görüşmeden, dönerler. Beyoğlu'nda öyle kimseler tanıdım ki, kaldıkları 14 yıl zarfında,

> *İstanbul'a tek bir kere inmemişlerdir. Geldiğim ilk günler, tanıştıklarımın bu memleket hakkındaki bilgisizliklerine bir türlü akıl erdiremiyordum. Nedenini sonra anladım. Hemen bütün yabancılar Beyoğlu'na iniyorlar, o da cahil olan bir elçilik tercümanına saplanıyorlar ve bu adamdan edindikleri bilgilere dayanarak Türk idaresini ve Türk milletini inceden inceye öğrendiklerini sanıyorlar"*

(Carım, 1965, s. 68. Ayrıca bk. Howard, 1978, s. 63; Süleyman Paşa, 1326, s. 5). XVI. Louis devrinde, İstanbul'a gelen sefirlerden biri itiraf eder: *"Biz sefirler, tercümanlarımızın kâtipleriyiz. Zîrâ muharrerâtımızı onların dediklerine göre yazarız"* (Hayreddin, 2. kt., 1326, s. 92). Osmanlı cebhesinde de durum çok farklı değildir. XVI. ve XVII. asırlarda tercümanların hemen hepsi müslüman iken (Uzunçarşılı, 1984, s. 71), Fener Rumları onları tedricen bertaraf etmişlerdir. Rum eliti uzun zamandır oğlunu İtalyan üniversitelerinde, bilhassa Padova'da eğitmekte; böylece, hem dil, hem de Batılı entellektüel birikim ile donanmasını sağlamaktadır. Reîsülküttablık makamına bağlı olarak çalışan Rum tercümanların bir kısmı, yeni batılı fikirlere açık olarak yetişmelerinin etkisiyle, devlet hizmetinde de taraflı ve kasıtlıdır (Orhonlu, 1979, s. 178):

> *"Devletin takip ettiği her türlü açık ve gizli siyasetini bilen tercümanlar, XVIII. asrın ikinci yarısından itibaren Osmanlı topraklarında artan İngiliz, Fransız ve Rus nüfuzunun te'sîrinde kalarak, bu devletlerden, kendi temâyül ve düşüncelerine muvafık olan herhangi birinin siyasî menfaatine uygun bir şekilde davranmaya başlamışlardı."*

Bu tarafgir tavırları sebebiyle, birkısım milletlerarası anlaşma metinlerini dahi Osmanlı aleyhine tercüme edecek kadar gözükara davrandıkları olur. Meselâ Küçük Kaynarca Anlaşması'nın üç dildeki metinleri arasındaki fark (Davison, 1981) bunun önemli bir delilidir.

O zamana kadar Dîvân-ı Hümâyun Tercümanlığı'na Fenerli Rum beyleri tayin olunurken, 1821'de bir baştercümanın Rum İhtilâli'yle ilgisi bulunduğunun tesbit edilerek idamından sonra, Sultan Mahmud'un emriyle bu vazîfe müslümanlara –fakat, henuz müslümanlar arasında bir Batı dilini bilen kimse bulunamadığı

için de mühtedîlere– havâle olunur[20]. Bu maksatla görevlendirilen ilk kişi, Mühendishâne hocalarından ve Ahmed Vefik Paşa'nın büyükbabası *"Rümiyyü'l-asl"* Bulgarî-zâde Yahyâ Efendi, Frenkçe ve Rumca evrakın tercümesini üstlenir. Bir süre sonra da Tercüme Odası kurularak kâtip yetiştirmeğe başlanır (Ahmed Lütfi, C. V, 1302, s. 105; Mirmiroğlu, 1944; Lalor, 1972, s. 88-91; Bilim, 1990a). Yarım gün çalışıp yarım gün Fransızca öğrenen kâtipler, Avrupa gazetelerini okuyup gerekenleri tercüme eder; sandıklarla gümrüğe gelen *"muzır kütüb ü resâil"*i gözden geçirerek[21] sansür olunacakları belirler (Hayreddin, 1. kt., 1326, s. 78). Böylece, devlet için zararlı görülen fikirleri filtre eden Tercüme Odası, aynı fikirlerin aydınlattığı bir terakkî ocağı hâlini alır. Odaya ilk devam edenlerden Nedîm Efendi sonraları sefaret müsteşarı olurken, Âli ve Safvet Efendiler sadarete kadar yükselirler. Bir sonraki nesilde Ziyâ Paşa, Nâmık Kemâl, Sâdullah Paşa gibi pekçok ihtilâlci ismin de buradan çıktıkları hatırlandığında, devletin kendi alternatifini kendi eliyle yetiştirdiği ve Kemâl Paşa-zâde (Lâstik) Said Bey'in deyişiyle *"Bâbıâli'nin muhalefet fırkası"* olmalarını hazırladığı görülür.

Biri *"dârü'l-harb"*, diğeri *"barbarous"* antipodlar arasında bir medeniyet yakınlaşması sağlama teşebbüsü sadece Osmanlı'da değil; zaman zaman Avrupalı kalem sahipleri arasında da lüzumsuz, yanlış, hattâ gülünç bulunur. Birkaç örnek: Poujoulat, barbar yeniçerilerin yerini doldurmak iddiasındaki yeni askerin de *"alafranga giyinen ve Avrupaî talim gören barbarlar"* olmaya devam ettiği fikrindedir (Poujoulat, C. II, 1833, s. 296). Marchebeus, Asâkir-i Mansüre-i Muhammediyye'nin yeni kıyafetini eleştirir (Eyice, 1956, s. 101):

> *"(...) kanaatime göre bu askerlerin serpuşlarını değiştirmeli ve kıyafetlerini memleketin karakter ve geleneklerine daha iyi intibak ettirmek lâzımdır. O kadar güzel, ciddi ve gösterişli olan sarığı ve millî kıyafeti kaldırmağa ne lüzum vardı. Türk askerlerinin şimdiki serpuşu hem çirkin hem de gülünçtür. Askerlerin içinde sanki ambalajlanmış veya paket*

20 Mora isyanında Fener Patrikhanesi'nin Yunan âsîlerine muhalefeti önemlidir. Yine de 1821'de patrığın idamının ardındaki sebep Osmanlı'ya ihaneti değil, isyankârları kontrol altında tutamayışıdır.

21 Ulemânın dinî ve *"profane"* eserleri ayırarak ikincisini denetlemekten vazgeçmesi hakkında bk. Berkes, 1957, s. 50-51.

edilmiş gibi bir hâle girdikleri yeni usûl kaba elbiseler kadar savaşmayı zorlaştıran bir elbise daha tasavvur olunamaz."

Purdoe (1967, s. 21) ve Moltke de (1960, s. 23, 241) aynı fikirdedir[22]. İngiliz deniz subayı Slade (Türklerin deyişiyle "*Müşâvir Paşa*") ise, daha genel bir değerlendirme ve karşılaştırma yapar (Slade, C. I, 1832, s. 276-277). II. Mahmud'un yeni sistemini hiç begenmez. Eskiden, toprak vergisi dışında vergi ödenmiyordu; şehirden şehre pasaportsuz ve gümrüksüz seyahat edilebiliyordu; sınıf ve servet farkı önemsenmediğinden herkes, sadrıâzam dahi olabiliyordu; savaş yoksa, askerlik yapılmıyordu. Sultan bunları değiştirmeye çalışırken, Fransız İhtilâli bu güzellikleri edinebilmek için yaşanmıştır.

Dışarıdan gelen bu itirazlar haklıdır; lâkin, 1828'de Osmanlı Yunan ve Sırp İsyanı ile uğraşırken[23] Kafkas cebhesinin elden çıkışı üzerine Rusya'ya gidip dönen Kapdanıderyâ Halil Paşa da haklıdır (Engelhardt, 1328, s. 6):

"Rusya'dan avdet ediyorum. Avdetimde her zamandan ziyade kani' oldum ki eğer Avrupa'yı taklîde müsâraat etmez isek bizim için Asya'ya dönmek mecbüriyetinden başka çare yoktur."

---

22 Victor Hugo "*Fransa Avrupa'da moda oldu*" diyor. Üstad, 1846 yılı sonlarında Tunus beylerinden Ahmed ile tanışmasını anlatırken Osmanlı'daki zarf değişimini de eleştirir (Hugo, 1974, s. 21-22):

"Bugünün o gülünç Türk modasına uyarak giyinmişti. Bu moda iki Fransızın Sultan İkinci Mahmut'u uygarlığın pantolon ve redingot giymek demek olduğuna inandıkları günden beri bütün Osmanlı İmparatorluğuna yayıldı... Böylece yiğit Türkler geleneksel giysilerini, insan giysilerinin bu en güzel ve en gösterişlisini bir kenara attılar ve bizim giysilerimizi yalan yanlış benzetmeye başladılar. Türklerin bizden fazla bir şeyleri, güzellikleri vardı; biz onlara kendi çirkinliğimizi vermeyi başardık. Bizim uygarlık taslayan bilgiçlerimiz ise buna ilerleme adını veriyorlar."

Hugo'nun samimiyeti çok mânâlı ve handiyse bütün bir batılılaşma tarihimizin de özeti gibi.

23 Osmanlı'da gerçek mânâsıyle separatizmin başlangıcının tesbiti önemli bir problemdir ve batılılaşma sürecimizle doğrudan alâkalıdır. Bu konuda yapılacak ciddî ve kapsamlı bir araştırmanın, yenileşme tarihimiz adına da önemli sonuçlar vereceği şübhesiz. Meselâ Kânî'nin (ö. 1791) Arapların bozuk Türkçesiyle söylediği

Biz Arab ogli degil Osmanlı niyler bu sefer
Yenşeri olmaz Arab jeng eylemez Hırvat ile

beyti (Kânî-a, v. 26[b]), müslüman Osmanlılar arasında tefrikanın, sandığımızdan daha erken başladığını gösteriyor.

Devlet için değişim şarttır ve yönü Batı'ya doğrudur; ama, hangi Batı'ya?... Fransa'ya duyulan yakınlık ve onun terakkîsine beslenen hayranlık, değişimin pusulasını Fransa'ya yöneltmiş gibi görünse de bu rotada ciddî bir problem vardır. Fransa *"modernisme"*i bir devlet felsefesi olarak benimseyip bu dik yoldaki basamakları teker teker çıkarak nihayet *"modernité"*ye varmıştır. Osmanlı ise, dik yolda sabırla, adım adım ilerlemeyi değil; bir ân evvel zirvede olmayı istemektedir. O hâlde, Osmanlı'nın pusulası modern bir Batı devletini göstermemeli; batılılaşmayı isteyen, onun metamorfoz sancılarını çeken ve başarılı sonuçlar alan bir devleti göstermelidir. Yakın bir model olarak Rus Çarlığı görülür.

Büyük Petro (1689-1725) batılılaşmaya (*zapatniçestvo*) karar verdikten sonra, 1700'de çıktığı Avrupa seyahatinde Amsterdam'da bir matbaa kurulmasını emrederek Batı dillerinde yazılmış önemli kitapların Rusça'ya tercümesini sağlar. 1707'de bu matbaanın yerini, Moskova'daki yenisi alacaktır. İlköğretim kilisenin kanatları altından çıkarılır ve daha kolay kavranan bir alfabeye geçilir. 1721'de buna dil reformu da eklenir ve Rusça yenilenir. 1724'te Batılı fikirlerin millîleşmesinde önemli pay sahibi olan bir akademi kurulur (Waliszewski, 1914, s. 474-476). Petro, Avrupaî bir âdâb-ı muâşeret kitabı hazırlatır ve zâdegânın uymasını şart koşar. Avrupalı kıyafetler, balolar, pipo, bira Rusya'ya onun sayesinde girer (Akdes, 1987, s. 268-269). Âsî kapıkulu askerlerini (*strelitz*) Kreml Meydanı'nda cezalandırır; *"Noviy Stroy"* (kelimesi kelimesine *"nizâm-ı cedid"*) denen modern orduyu kurar. Resmî gazete hükmündeki *Vedemostisi*'nin neşrini emreder.

Dâmad İbrahim Paşa'dan beri, Petro'nun bu değişim gayretleri epeyce bir devlet adamının dikkatini çekerse de (Âsım, C. I, s. 265; Şen, 1995, s. 189; Ahmed Resmî, 1307, s. 119-120; Aksan, 1995) Sultan Selîm'e kadar, onun uygulamalarından istifade eden kimse çıkmaz. 1770'li yılların Kırım Hanlığı'nda Şâhin Giray Han'ın modernleşme teşebbüsü kocaman bir istisnâ olarak anılmalı; lâkin, hanın ordu, idare, arazî, saray protokolü, kıyafet, farklı dindeki teb'ayı eşitlemek gibi pekçok alana uzanan reform teşebbüsü başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Sultan Selim, Kırım'da kendi teşebbüsünün âkıbetini görmüş ve bir tereddüt yaşamış olabilir mi?

Osmanlı ile Rus'un ciddî bir farkı vardır (Karal, 1994, s. 45. Ayrıca bk. Moltke, 1960, s. 319-320):

> *"Rusya parlak bir uygarlık devri yaşamamış idi. Halk cahil, aristokrat sınıf ve papazlar bilgisiz ve kaba idiler. Petro'nun idaresine karşı koymak için bir dayanakları yoktu. Osmanlı İmparatorluğunda durum tersine idi."*

Köklü bir gelenek, gelişmiş bir ulemâ sınıfı, iyi hocalar elinde şekillenmiş küberâ her teklif edilen yeniliğin benimsenmesine güçlü engeldir. Sultan Selîm'in başarısızlığında bağnazlık ve gelenekçilik kadar, taklidine kalkışılan örneklerin Frengistan'dan seçilmesinin de büyük payı vardır. Sultan Mahmud, Vak'a-i Hayriyye'den *Takvîm-i Vekayi*'i neşrine, libas değişiminden protokole kadar pekçok yenilikte Petro'yu örnek alır. Batılı tarihçiler içinde onu *"Osmanlı'nın Büyük Petrosu"* diye ananların sayısı azımsanamayacak kadardır. Hattâ, Engelhardt (1326, s. 19), Osmanlı'nın yenileşmesine itiraz edecek son kişi olmasına rağmen,

> *"Milletini medeniyyet-i Garbiyyeye alıştırmak için Asya halkına mahsus âdâtı men'etmiş olan Büyük Petro'yu taklid hevesine düşen Sultan Mahmud kendini büsbütün zevâhire kaptırdı"*

diyerek sultanın bu tercihini aşırı bile bulur[24]. Kapdanıderyâ Halil Paşa'nın yukarıda anılan cümleleri de devletin resmî eğilimlerinin bir ifadesi olarak okunabilir (ayrıca bk. Güneş, 2003).

Sultan, yenilik taraftarı seleflerinin acı yenilgilerinden gerekli dersi çıkarmıştır. Gayr-ı müslim milletlerin model alınmasını *"Din elden gidiyor! Şerîat elden gidiyor! Gâvur pâdişah!"* nâralarıyle karşılayan bir ekseriyet önünde Petro'nun yolunu tâkip zordur, netamelidir, hattâ tehlikelidir. Devlet ricâli ve aydınlar da böyle bir tercihin âkıbetinden tedirgindir; isteseler de dâhili olmaktan kaçınırlar. Meselâ, yaşadığı devrin şartları ve yenilikçilerin sonu düşünülünce, Sünbül-zâde Vehbi'nin

> *Fülk-i devlette dahi mümkin ise olma reis*

deyişinin kendince haklı sebepleri olduğu anlaşılır. Sultan Mahmud devrinin şairi Keçeci-zâde İzzet Molla ise, daha istekli, ama temkinli:

---

24 Cevdet Paşa da Vak'a-i Hayriyye'nin *"Isterliç askerinin ilgasına müşâbih"* olduğunu yazar (Uzunçarşılı, 1951, s. 290-292).

Nâhudâ Nûh olursa binilir keştîye

Sultan Mahmud, devlet gemisinin ihtiyaç duyduğu doğru kaptan olduğunu isbatlar.

Petro'nun ıslahat ve *"perestroyka"* teşebbüslerini uygulamaktan doğacak pürüzleri yok edebilmek için, modellerin İslâm dünyasından seçilmesinin gereği anlaşılır. Osmanlı'nın istifade edebileceği elverişli ruzgârların Mısır'dan ve Îran'dan estiği farkedilir.

Mısır Vâlîsi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın ıslâhat projesi, kendisine İslâm dünyasından model arayan İstanbul için, hem de kendi topraklarında sınanan önemli bir örnek olur (Lewis, 1984, s. 104)[25]. Üstelik, paşa *"sefâhet yolunda Avrupa'yı taklîd etmeksizin mücerred esbâb-ı terakkî ne ise onların istihsâline ikdâm"* ettiği için de tercih sebebidir.

Mehmed Ali Paşa kendi *"asâkir-i mansûre"*sini daha 1816'da oluşturur. Piyade Okulu 1820'de açılır ve okulda ders vermesi için Fransa'dan subaylar getirtilir. Barut fabrikası kurulur. İskenderiye'deki tersane yenilenir. Hendese Mektebi eğitime başlar ve dersler Fransızca-İtalyanca verilir. Önceleri, Fransızların bıraktığı matbaa kullanılırken Ekim 1822'de Bulak Matbaası kurulur (Aynur, 1993, s. 43-74) ve yirmi yılda –120'si Türkçe– 243 kitap yayımlanır (bunun akabinde, Sultan Mahmud da şimdiki Istanbul Üniversitesi Kütüphânesi'nin yerinde Matbaa-i Âmire'nin nüvesini oluşturacaktır). 1825'te Kasrülayn adlı bir askerî mektep ve Medrese-i Erkân-ı Harb açılır; Fransız usûlü eğitim verilir. Yıl bitmeden, İstanbul'un yeni ordusu için Mısır'dan on muallim istediği, ama olumlu bir cevap alamadığı öğrenilir. 1813'te Italya'ya, 1826'da Fransa'ya öğrenci gönderilmeğe başlanır (Rifâa, 1992) ve sayıları otuz yılda 291'i bulur (Sultan Mahmud da 1827'de Fransa'ya öğrenci gönderecektir). 20 Ekim 1828'de *Vekayiu'l-Mısriyye* adlı ilk gazete yayımlanır[26] (*Takvîm-i Vekayi*'in neşri için ise, 1 Kasım 1831 beklenecektir). Mehmed Ali Paşa 1829'da 156 üyeli bir danışma meclisi oluşturarak

25 Paşanın örnek alınmadığı, tam tersine onun Sultan Mahmud'un gayretlerinden etkilendiği fikri için bk. Kireçci, 2000, s. 61-67.

26 Gazetenin ilk nâzırı Rifâa Tahtavî'dir. Ilk sayıda Türkçe metinlerinin miktarını az bulan Mehmed Ali Paşa, yazı kuruluna bir de Türk yazarı ilâve etmeyi düşünür ve o sıralarda Bulak Matbaası'nın müdürü olan Abdurrahman Sâmi (Paşa)'nin görevleri arasına bunu da ekler.

her yıl birkaç gün toplanmasını sağlar (peşinden Sultan Mahmud Ahkâm-ı Adliyye ile Dâr-ı Şûrâ-yı Bâbıâlî'yi toplayacak[27]; 1845'te de Sultan Mecid meşveret'i deneyecektir).

Yenileşme hamlesinde, İstanbul'un Kahire'yi takip ettiğinin örnekleri artırılabilir. Fesin serpuş olarak kabûlü bile, bu takibin sonucudur. İleride etraflıca ifade edileceği gibi, Batılı hayat tarzına geçişte de Mısır'dan –yazlığına göçer gibi– İstanbul'a gelip giden hıdiv âilesinin ve ağniyânın büyük payı vardır. Bütün bu delillere dayanarak Osmanlı'nın Islâm dünyasında aradığı modeli Mısır'da bulduğu, hattâ daha ileri giderek, her ıslâhâtın sınanmasına, tutup tutmadığının gözlenmesine elverişli bir kobay saydığı söylenebilir.

İran'ın etkisi üzerinde ise, bugüne kadar durulmayışı ilginç. Fethali Kaçar Şâh'ın saltanatı yılları (1797-1834) ile Sultan II. Mahmud'un hüküm sürdüğü dönem (1808-1839) birbirine paraleldir. O da öldürülen amcası Aka Muhammed Hân'ın yerine tahta geçmiştir. O da yirmi yıldan fazla bir süre Ruslarla savaşmak zorunda kalmıştır. Napoléon'la ve Avrupa'nın diğer ülkelerinin krallarıyla münasebet kurmuştur. Avrupa'ya sefir ve gözlemciler göndererek Batı medeniyetini anlamağa çalışmıştır. *"Nâibü's-saltana"* Abbas Mirzâ vasıtasıyle Avrupa'dan öğretmen getirtmiş, onların yönettiği bir dârülfünun açmış ve Batı'ya öğrenci yollamıştır[28]. Matbaa kurulmasını ve gazete neşrini sağlamıştır (Tecrübekâr, 1995, s. 31-32). Dikkatli bir göz, birkaç yıl ara ile Osmanlı'da da İran'da da benzer yeniliklerin uygulamaya konduğunu farkedecektir.

---

27 Selânikli Meşhûrî (ö. 1857), Sultan Mahmud'a kasîdelerinden birinde bu yeni kurumlara da temas eder (1292, s. 11):

Ez-cümle iki Meclis-i Vâlâ-yı Meşveret
Vaz' etdi kim resûlün ola cârî sünneti

Ol meclis-i güzidenin âfâkı tuttu hem
Ahkâm-ı Adlî nâmı ile sıyt u şöhreti

Dahi biri de Encümen-i Bâb-ı Âlî kim
Mezkûrdur onun ile nâm-ı saâdeti

Ol bezme dahi başka sunûf-ı ricâlden
Me'mûr etdi bir niçe sâhib-dirâyeti

Maksûd-ı pâki bunları vaz' etmeden heman
Tedbîr-i nazm-ı milket idi azm-ı niyyeti

28 Mirza Abbas'ın Sultan Selîm'in reformlarını örnek aldığı görüşü için bk. Abrahamian, 1982, s. 52.

Devlet, klâsik dönemlerde aydınını ulemâ sınıfında bulurdu; lâkin, ulemânın skolastik zihniyetin kalın duvarını yıkıp yeniliklere aklının tercihleriyle, devrinin ihtiyaçlarıyle bakabilen isim yetiştirmekte acze düşmesinden sonradır ki (Cihan, 1994, s. 281), bu boşluğu önce mülkî erkânın, sonra da kalemlerden yetişen gençlerin –zaten, bir süre sonra onlar da idarî-mülkî vazifelere getirilecektir– doldurmaya başladığı görülür. Aydın tipolojisindeki bu nitelik değişimi, bir tarafıyle yeniliğe daha lâik bakılmasını, bir taraftan da devletin kalbî ihtiyaçlarından çok, bedenî ihtiyaçlarının dikkate alınmasını sağlar. Devletin yeni aydını değişime ve Sultan Mahmud'un hamlesine inanır; fakat, büyük bir ümitsizlikle... İşte tipik bir örnek; Keçeci-zâde İzzet Molla...[29] Molla bir taraftan devletin gidişinden rahatsız olanlara

Evinin hâline bak devlete ta'rîz eyle

ve

Felekten taşra bir yer varsa vardır onda âsâyiş

diye cevap yetiştirirken, bir taraftan da

Yorulmaktır cihân-ı köhneyi tâmîre uğraşmak

diyerek ıslâhattan ümitsiz olduğunu hissettirir. Yine de bu onu lâyihalar hazırlamaktan, değişim teklifleri yapmaktan alakoymaz. Gereğine inanmak, ama gereğini yapacak kadar da inanmamak...

Sultan Mahmud, ıslâhatların yalnız adamıdır; inançlı tarafdarları yoktur. *"Gördüğü yardımlar, emri üzerine, mükâfat karşılığı olmuştur"* (Poole, 1988, s. 82). Yeteri kadar yayamadığı için, yenilikleri İstanbul'un fânusundan dışarıya da sızamamıştır. 1828'de Rusçuk'a doğru yola koyulan Çapan-zâde M. Celâleddin Paşa, yolda kendisini karşılamaya çıkan Silivri hâkimini kavuklu görünce kavaslarına *"Alın şu herifin kavuğunu!"* diye bağırır. Kavasların kendisine doğru koştuğunu gören hâkim aklını oynatır (Ahmed Lütfi, C. II, 1291, s. 25). Dersaâdet'in yanıbaşındaki Silivri'de, devletin resmî

29 İzzet Molla'nın Rusya ile harbe girişilmemesi gerektiği fikrini işleyen lâyihası yüzünden Sivas'a nefyedilmesi ve orada ölümü ile İran'da, Fethali Kaçar Han'a bir lâyiha vererek Ruslarla savaşılmasına karşı çıkan şair-vezir *"Kaimimakam"* Ferâhânî-i Senâî'nin sürgün edilmesi ilginç bir paralellik gösterir.

hâkimi dahi kıyafet inkılâbından habersizdir. Devlet ricâli, Hâlet Efendi'nin (Ahmed Cevdet, C. VIII, 1309, s. 116; C. X, 1309, s. 235; C. XII, 1309, s. 55, 189) sağlığında da, sonrasında da ıslâhat hareketlerine eğri baktığı için, pekçok teşebbüsün önünü bizzat onlar alır. Sultan saltanatının son yıllarında *"tanzîmât-ı hayriyye"* kavramını ortaya atar; onun hem isim babası, hem de plânlayıcısı olur. Vergi toplamaya âit teşebbüsü (*Takvîm-i Vekayi'*, Nu. 169, 16 Cemâziyelevvel 1254) için Hudâvendigâr ve Gelibolu sancaklarını pilot bölge seçişi, *"derdest-i tasavvur u tasmîm olan Tanzîmât-ı Hayriyye'nin"* (*Takvîm-i Vekayi'*, Nu. 174, 14 Ramazan 1254) küçük bir denemesidir. Sultan Mahmud'un Tanzîmât'ı ilân etmesine şair Âkif Paşa engel olur (Ahmed Lütfi, C. VIII, 1328, s. 390 *"İlâve-i Nâşir"*den):

> *"Bir sene evvel Tanzîmât'ın ilânı kuvve-i karîbeye gelmiş iken Âkif Paşa 'Hukuk-ı şâhâneniz tahdîd olunacak' sözü ile Sultan Mahmud'un zihnini taglît eyleyip bizzarûre te'hîr olunmuştu. Bu meâlde sözler teb'asına hukuk-bahş olan bilcümle hükümdârâna söylenilmiş ve az çok tesîri görülmüştür."*

Paşa, *"Sultan Mahmud'un hâtime-i sinîn-i saltanatında mümânaât eylediği Tanzîmât'a itimâd etmiyordu"* (Eren, 1340, s. 18). Dâhiliye Nâzırı (eski adıyle *"Mülkiye Nâzırı"*) dahi itimat edemiyor ise, sultanın ıslâhâtının yerleşmesine nasıl ihtimâl verilsin?

Bu son yıllarında, Sultan Mahmud'un en büyük destekçisi Hâriciye Nâzırı Mustafa Reşid Paşa olur. Daha 1834'te Fransa'da ortaelçi iken, sultanının arzûsu üzerine Fransızca öğrenmeğe başlayan, büyük şarkıyatçı Silvestre de Sacy ile dostluk kuran (yıllar sonra, Paris'teki İbrahim Şinasi'nin de oğul Samuel de Sacy ile yakınlaşması ilginç) Mustafa Reşid Bey, 1836'da Londra büyükelçisi iken de Stratford Canning ile görüşmeye başlayacaktır. Lord Canning anlatıyor (Poole, 1988, s. 89):

> *"Türkiye'de devrim hareketleri konusunda bana açıldığını iyi hatırlıyorum. Yeniçeri Ocağı'nın yıkılmasıyla açılan yeni politika vadisinde faal bir rol oynama kararında olduğu belliydi. Bana işin neresinden başlanılması gerektiğini sormuştu. Ben de 'Ta baştan!' diye cevap verdim."*

Bir iki yıl sonra, sefirleri huzûruna kabûl ettiği bir sırada onlara (Engelhardt, 1328, s. 37)

> *"Ben teb'amın müslümanını câmide, hıristiyanını kilisede, müsevîsini de havrada fark ederim, aralarında başka bir günâ fark yoktur. Cümlesi hakkındaki muhabbet ve adaletim kavîdir ve hepsi hakîkî evlâdımdır"*

demesini sultana öğütleyen Reşid Paşa'dır. Anlaşılan, paşa lordun tavsıyesini tutup işe devletin başından başlamıştır. Devleti Tanzîmât'a doğru götüren gelişmelerin herbirinde, sultan kadar Reşid Paşa'nın da izi vardır. Mustafa Sâmi Efendi (ö. 1855)'nin sefaret başkitâbeti ile Fransa'ya giderken (1838) geçtiği Avrupa ülkelerinde ve Paris'te gördüklerini anlattığı *Avrupa Risalesi* (Ist., 1256, Matbaa-i Âmire), sultan ile paşanın fikirlerini destekleyen örneklerle doludur ve tek kelimede özetlenebilir: *"Avrupalılaşmalıyız!"*[30] (ayrıca bk. Ercilâsun, 1983, s. 71-80). 1837'de Viyana'da büyükelçi olarak bulunan Sadık Rif'at Paşa ise, hem *"Avrupa Ahvâline Dâir Risâle"*sinde, hem de ertesi yaz gittiği İtalya'ya âit olarak kaleme aldığı seyahatnâmesinde (Asiltürk-Karakartal, 1995, s. 319-330; Gürsoy, 1999, s. 374-395) önemli şeyler söyler. İşte risalesinden bir parça (Sadık Rif'at, 1275, s. 5-6):

---

30 *"(...) Avrupa'da iken Tanzîmât-ı Hayriyye'nin tervîci yolunda bulunarak Tanzîmât'ın hîn-i icrâsında Âmedî Odası'nda dahi hayli işlerde bulunmuş ve halkın ta'n ü teşnîinden ve tabcâyi'-i zamâneden gafletle önüne gelene usûl ü âdât-ı me'lûfeyi zemm ü takbih ve Avrupa'nın âdetlerini ez-cân ü dil nakl ü tasrih gibi mübâlâtsız sözleri Takvim-hâne Nâzırı iken azlini mûcib olmuş ve o şâyia sebebiyle birhayli zaman boşta kalarak..."*

(Ahmed Lütfi, C. I, 1290, s. 8). Sami Efendi'nin, etrafındakileri aydınlatma gayreti sebebiyle epeyce bir şairin diline düştüğü, hakkındaki hicviyelerden anlaşılıyor. Mehmed Lebîb'in, Safvet'in kıt'aları bir yana, Üsküdarlı Hakkı'nın otuzbeş beyitlik kıt'asındaki

Sensin ol mürted Yezîd-i kâfir-i bî-dîn kim
Eyledin tahkîr zât-ı rahmeten li'l-âlemîn
.....
Dest-gîr-i gebr ü tersâ kâfir-i küfr-intisâb
Kıbti-i Efrenc-kıyâfet kâselîs-i müşrikîn

beyti (*Fazıl Paşa Mec.*, v. 11ª-12ª) dahi, Mustafa Sami'nin karşılaştığı tepkinin derecesini anlatmağa kâfîdir.

"(...) Avrupa'nın şimdiki civilisationu[31] *yani usûl-i me'nûsiyyet ü medeniyyeti iktizâsınca menâfi'-i mülkiyye-i lâzimelerinin ilerlemesini ancak teksîr-i efrâd-ı millet ve imâr-ı memâlik ü devlet ve istihsâl etmekte ve bu misillü menfaat-i külliyye ile ilerleyip yek-diğer üzerine hâlen ve itibâren kesb-i meziyyet eylemektedirler. Bu madde-i lâzimenin üss-i esâsı dahi herbir akvâm ü milletin cân ü mâl ve ırz u itibârı hakkında emniyyet-i kâmilesinin istihsâline yani millet-i tahire-i İslâmiyyede dahi mer'î ve alelhusus bi-tevfîki teâlâ şimdiki asr-ı mehâsin-hasr-ı hazret-i şehinşâhîde memâlik-i mahrûse-i devlet-i aliyyede dahi cârî olduğu üzre hukuk-ı lâzime-i h ü r r i y y e t in kemâ-yenbagî icrâsına merbût olduğundan Avrupa devletlerinde dahi bu makule emniyyet ü hukuk-ı hürriyyet be-gayet mutenâ ve mu'teber tutulup yani efrâd-ı ibad ve bunca bilâd yalnız devletler için halk u îcâd olunmayıp belki hikmet-i bâliga-i hazret-i mâlikü'l-mülk iktizâsınca bunca hükümdârân-ı cihan ancak hıfz-ı ibâd ve imâr-ı bilâda hâmî ve nâzır olmak üzere nâil-i lûtf-ı Yezdân olduklarından idâre-i emr-i hükûmette hukuk-ı millet ve kanûn-ı devlet üzre hareket edip..."*

Bu uzunca iktibas, bir yıl sonra ilân olunacak Tanzîmat Fermânı ile büyük bir ruh ve fikir müştereği, hattâ zaman zaman ifade benzerliği gösterir[32]. Paşanın gününün ilerisinde giden fikirlerinin

---

31 Mustafa Reşid Paşa da 1834'te Paris'e gittiğinde, oradan Bâbıâlî'ye gönderdiği bir yazısında, Avrupa'daki *"civilication"*dan bahsetmiş ve kelimenin karşılığını *"terbiye-i nâs ve icrâ-yı nizâmat"* diye vermişti (Baysun, 1941, s. 287. Ayrıca bk. Baykara, 1992). Kavramı tanımakta çok geri kaldığımız zannedilmesin; zîrâ, kelime Académie Française'in sözlüğüne de ilk defa 1798'de girmiştir (Meriç, 1977, s. 349, not 16). Buna rağmen, Victor Hugo'nun Sultan Mecid ve *"civilisation"* hakkında yazdıkları fazla acelecidir, önyargılıdır (Hugo, 1974, s. 35):

> *"Türkçeden başka dil bilmiyor ve ara sıra birkaç İtalyanca kelime paralıyor. Tek tük Fransızca sözcükler kekelediği de oluyor. Uygarlık yolunda emekleyen milletinin simgesi.*
>
> *'Uygarlık' (civilisation) sözcüğünün kendisi bile Türkçeye girmiş. Türklerin bu kavramı karşılayacak bir kelimeleri yoktu. Ah barbarlık!"*

Özünde medenî olan bir milletin *"medeniyet"* kelimesine ihtiyacı olmaz. Çoğunluğun sağ elini kullandığı bir dünyada sadece *"solak"* kelimesinin bulunması gibi...

32 Rifâa Râfiu't-Tahtavî'nin Paris'i merkez alsa da aslında bütün bir Avrupa medeniyetini tarassut eden, hattâ *"Ed-düstûri'l-Fransevî"* başlığıyle Fransız Anayasası'nın dahi tanıtıldığı *Kitâbü Tahlîsü'l-ibriz fî Telhîs-i Bâriz ev ed-Dîvânü'n-nefîs bi-eyyâmi Bâris*'inin 1250 (1834)'de yapılan Arapça baskısı esas alınarak Mehmed Ali Paşa'nın emriyle ve Rüstem Besim Efendi'nin gayretiyle Türkçe'ye çevrilip Hazîran 1839'da Bulak Matbaası'nda basıldığını da önemli bir hadise olarak burada zikrederek kronolojiyi tamamlamalı.

izleri, diğer kitapçıklarında da takip edilebilir. Münşeâtı arasında resmî yazı dilinin sadeleşmesi için kaleme aldıkları (s. 87), *Zeyl-i Risâle-i Ahlâk*'ta ısrarla *"meşveret"*i tavsiyesi (s. 28, ekinde s. 2), *"erbâb-ı politika"*ya dair dikkatleri (ekinde s. 21) önemlidir ve Reşid Paşa'nın etkilerini taşır. Belki de bu sebeple, gelenekli Osmanlı eğitiminin temel kitaplarından *Ahlâk-ı Alâî*'nin yerine, mekteplerde onun *Ahlâk Risâlesi* okutularak yeni ahlâk yerleştirilmeye çalışılacaktır (ayrıca bk. Somel, 2001, s. 61-64).

Anlaşılan, sultanın yalnızlığını Hariciye Nâzırı Reşid Paşa, paşanın yalnızlığını ise, sefaretle Avrupa'yı tanımış ve ıslâhâta inanmış hariciyeciler doldurmaktadır. Sonunda, şairin

Dehr içinde hangi gün gördün ki akşâm olmaya

mısrâındaki *"hikmet-i tabîiyye"* bir kere daha hükmünü icra eder ve Sultan Mahmud-ı Adlî, düşündüğü tanzîmâtı icra edemeden ve arkasında kocaman bir Mısır ve boğazlar meselesi bırakarak göçüp gider (1 Temmuz 1839)[33]. Yerine, henuz onaltı yaşındaki oğlu Abdülmecid sultan olur.

Hariciye Nezareti uhdesinde kalmak üzere Londra Sefîri olarak Avrupa'da bulunan ve böylece devletin haricî siyasetinin hariçten idare edilmeğe başlandığının vücut bulmuş timsâli olan Reşid Paşa, hemen İstanbul'a döner. Aklında 1830 Fransız İhtilâli ve 1832 İngiliz Reform Kanunu'na ait intıbâları, gözlemleri vardır. Karşısında, biraz Fransızca bilen, Paris gazetelerini takibe çalışan, kurumlarını olduğu kadar –yakın çevresinden, hattâ hareminden başlayarak– insanını da Avrupalılaştırmaya hevesli (Ahmed Cevdet, 1986, s. 87 v.d.) bir hükümdar bulur. Paşa sultanı, babasının kuvveden fiile geçiremediği projesini sürdürmeye iknâda zorlanmaz; dört ay sonra, 3 Kasım 1839'da Tanzîmat Fermânı ilân olunur.

33 Sultanın son doğum günü merasimi 5 Ocak 1839'da kutlanır. 30 Ocak tarihli *La Gazette de France*'a inanılırsa, gece sarayda sefirlerin ve kordiplomatiğin davet edildiği ziyafetten sonra, Harem Dairesi'nde bir de balo verilir. Baloda, sultanın hanımları da davetlilerle dans eder. Gerçekliği şübheli, ama *"Ya gerçekse?"* dedirten bir haber. Gerçi 14 Eylül 1829'da imzalanan Edirne Muâhedesi'nden sonra, İngiltere sefiri Robert Gordon'un Blonde fırkateyninde bir balo düzenleyerek Osmanlı ricâlini de davet ettiği Adolphus Slade'in hâtıratında kayıtlı; fakat, sultan katılmamıştır. Devleti Serasker Husrev Paşa, Kapdanıderyâ Papuççu Ahmed Paşa, Reîsülküttab Pertev Paşa gibi isimler temsil etmiştir. Ayrıca bk. Tansel, 1945; Melek, 1952; Sirer, 1954.

Hatt-ı Hümâyün, Topkapı Sarayı dâhilindeki Gülhâne Kasrı önünde, kalabalık bir dinleyici grubu önünde, büyük bir âlâyişle okunur. Böyle bir metnin kalabalığa okunmasında ısrar ediliyorsa, bunu yapacak en uygun kişi sadrıâzam yahut dâhiliye nâzırı olmalıyken, Hâriciye Nâzırı Reşid Paşa'nın tâyini mânîdardır. Dinleyici olarak davet edilenlerin arasında Osmanlı'nın *"ümerâ ve ulemâ"*sı yanında, Fransız Kralı Louis Philippe'in oğlu Prens Joinville'nin, Avrupalı sefirlerin ve gayr-ı müslim dinî liderlerin de bulunuşu, okunan fermanın gerçek muhatabını gösterdiği kadar, niçin hâriciye nâzırı tarafından okunduğunu da açıklıyor. Böyle bir metinde bulunacağı düşünülen son cümle *"düvel-i mütehabbe dahi bu usûlün inşallahü teâlâ ilelebed bekasına şâhid olmak üzere Dersaâdetimizde mukîm bilcümle süferâya dahi resmen bildirilsin"* olmalı iken, ferman da bu cümleyle muhâtabına ulaşmaya çalışıyor. Devletin resmî vak'a-nüvîsi dahi *"saltanat-ı seniyyenin ıslâhât-ı adliyye ve nizâmât-ı lâzimeye teşebbüs hâlinde bulunduğunu ilân ile Avrupaca efkâr-ı umümiyyenin Devlet-i Aliyye tarafına hüsn-i meyelânına"* çalışıldığını kabûl etmekte (Ahmed Lütfi, C. IV, s. 60). Sonraları Keçeci-zâde Fuad Paşa, Reşid Paşa'nın ıslâhâtında, akıl hocası Lord Canning'in rolüne dikkat çeker: *"Ekanîm-i selâse bizde de mevcuddur. Reşid Paşa eb, oğlu Ali Galib Paşa ibn, İngiliz sefîri Lord Stratford da Rühülkuds'tür"*[34] Fuad Paşa, tanzîmat teşebbüslerinde sosyal değişimin tabandan gelmeyişinin, yukarıdan şekillendirilmeyişinin boşluğunu sefaretlerin doldurduğunu söyler (Nâmık Kemâl, 1289):

> *"Bir devlette iki kuvvet olur. Biri yukarıdan biri aşağıdan gelir: Bizim memlekette yukarıdan gelen kuvvet cümlemizi eziyor. Aşağıdan ise bir kuvvet hasıl etmeğe ihtimâl yoktur. Bunun için papuççu muştası gibi yandan bir kuvvet kullanmağa muhtâcız. O kuvvet de sefâretlerdir."*

Tanzîmât'ın da yandan gelen kuvvetlerle ve yandan gelen kuvvetler için ilân edildiğini söylemek doğru olur[35].

---

34 Canning, Osmanlı'nın iç işlerine müdahale etmeyi haşaran ilk İngiliz sefiridir. Fransız İhtilâli'nin ve Sultan Selim'in cülûsunun peşinden, 1793'te sefir olan Robert Liston'ın resmî mührüne *"Katre katre âb cüyed âkıbet deryâ şeved"* ımsraının hakkedildiğini görünce, İngiltere'nin Osmanlı politikasının yavaş, sabırlı ve temkinli gidişi de anlaşılıyor. Kırk yıl sonra, Canning o gidişin semerelerini toplar. Lord, Reşid Paşa ile münasebetinin hoş karşılanmayacağının farkında olduğu için, onunla üçüncü şahısların evlerinde gizlice buluşmayı yeğler (Poole, 1988, s. 89). Âli Paşa'nın hâriciye nâzırı iken, Londra Sefîri Musurus Paşa'ya yazdığı 12 Şubat 1855 tarihli mektup, hu ilişkinin süresi ve çapı hakkında bir fikir verir (Hayreddin, 2. kt., 1326, s. 3-5).

35 Cevdet Paşa'nın M. Motie'ye verdiği mıidhiş cevap için bk. Mardin, 1946, s. 294.

Ferman, müslim-gayr-ı müslim ayrımı gözetmeden, bütün teb'anın hayatını, şerefini, mülkünü ve eşitliğini koruma altına alır; vergi ve asker toplama usûlünü nizama sokmayı öngörür. Bu hükümler *"Pax Ottomana"* içinde de –cizye hariç– zaten uygulanmakta idi[36]. Bilhassa kapütilasyonlardan beri azınlıklara tanınmakta olan haklar ise, yaklaşık yüz yıllık bir zaman diliminde parça parça verildiği için, ya farkedilmiyor, ya da farkedilmek istenmiyordu. Bu mânâda, fermanın muhtevâsında yer alışı, azınlıkların ezildiğinden sözetmeyi Osmanlı'ya müdahale için bir bahane olarak kullanan Avrupa'nın ağzını kapatacak; yeni bir hüküm getirmediği için de toplum hayatında önemli bir değişikliğe yol açmayacaktır. Diğer taraftan, fermanı İnsan Hakları Beyannâmesi hükümlerinin resmen kabûlü olarak görmek de mümkün (Karal, 1964, s. 598). Ister *"haricî telkinlerin hattâ tazyıkların tesiri"* (İnalcık, 1940-1941, s. 256) altında ortaya çıksın, isterse *"haricî tazyik eseri"* olmadığı (Bilsel, 1940, s. 665-668) iddia edilsin; şeriate ait metinde yer alan dikkatlerin *"şekil bakımından bir gelenekçilik"* izi taşıması da (İnalcık, 1964a, s. 618), tarihte pekçok örneği bulunan bir adaletnâme ile karşı karşıya bulunduğumuzu (Ortaylı, 1968) gösteriyor. Fermanın sonlarında, Hırka-i Şerîfe Dairesi'nde toplanarak *"işbu kavânîn-i şer'iyye"*nin aksine davranmayacaklarına *"kasem-i billâh"* edeceklerinin kaydı da bu fikri destekler gibi[37].

Fermanın ilânından sonra, softalar şerîatin çiğnendiğinden ve müslüman ahalînin gayr-ı müslimlerle aynı seviyeye indirildiğinden yakınırken hıristiyanlar da yahudîlerle eş tutulmalarından

---

36 Kanun koyucu da tek yeniliğin vergilerde olduğunu kabûllenmiş olmalı ki, Tanzîmât'ın ilânından ondokuz gün sonra bir başka *"ferman-ı âli"* ile vilâyetleri vergiler konusunda îkaz eder (*Takvîm-i Vekayi'*, Nu. 187, 15 Ramazan 1255).

37 Ubicini, şikâyetlerin arttığı zamanlarda sultanın vilâyet yöneticilerini ve defterdarları İstanbul'a çağırıp Hırka-i Saâdet Dairesi'nde hatt-ı şerîfini okuttuğunu, hepsine hattın hükümlerini çiğnememeleri için yemin ettirdiğini yazar (Ubicini, C. II, s. 316-317):

> *"(...) Kur'an ve mukaddesât üzerine, şu yüz kere edilip bozulan, yemin ettirilir. Derken, haftalar, aylar geçer; bir taraftan korku dağılır; diğer taraftan denetim gevşer; yemin unutulur; önce belli bir şiddetle tatbik edilen yeni nizamnâme laçkalaşır ve her şey kısa zamanda düzene, daha doğrusu alışılmış düzensizliğine yeniden girer."*

Anlaşılan, bu seremoninin kudsiyeti, ciddiyeti ve bağlayıcılığı kalmamış. Tanzîmat Fermânı'nın da âkıbetinin bu olduğu şübhesiz.

şikâyetçidir; ama, ıslâhatın özüne ait tek itiraz vergilendirmeden gelir; Niş ve Vidin isyanları bu sebeple çıkar (İnalcık, 1964; Uzun, 2002). Sosyal değişimlere dair tepkiler alınmaz; zîrâ, halkın hayatında değişen pek bir şey olmaz (Yavuz, 1969; Küçük, 1975). İddia olunduğu gibi, Tanzîmât hak ve hukuk noktasında bazı taşları oynatmış olsa, halktan bunun olumlu yahut olumsuz tepkileri çok daha yoğun alınırdı. Nâmık Kemâl de Tanzîmât'ın *"hukuka müteallik değil, sırf siyasî bir eser"* olduğu fikrindedir (Nâmık Kemâl, 1289):

> *"Vâkıâ zâhirde bakılsa herkesin hayâtına, malına, ırzına kâfil olmak için yapılmış zannolunur; fakat hakîkat-i hâlde devletin hayâtını temin maksadıyle ilân olunmuş idi."*

O sebeple, Tanzîmat sosyal hayatta büyük akisler yaratmaz, değişimlere yol açmaz; hattâ, kasîde söylemek, tarih düşürmek için hiçbir fırsatı kaçırmayan şairlerin dahi üzerinde bir etkisi olmaz. Devlet kurumları ve teb'adan istekli olanları, böyle bir hatt-ı hümâyun okunmasaydı da sürdürecekleri bir ivme ile değişmeye ve batılılaşmaya devam ederler[38].

İngiliz (Kahraman, 1985) ve Fransız (Siyavuşgil, 1940, s. 747-756) basını hatt-ı hümâyûnu müteredditbir sevinçle karşılar; Avrupa gazetelerinin Tanzîmât'a ait yazıları ciddî bir eleme ve yumuşatılmış bir tercüme ile *Takvîm-i Vekayi*'de (Nu. 190, 5 Zilka'de 1255) de yayımlanır (ayrıca bk. Bilsel, 1940, s. 662-664; Kaynar, 1985, s. 185-188), saraya da arz olunur. Tanzîmat beklenen sonucu verir; beliren yumuşak hava içinde, Mısır ve boğazlar meselesi için bir hâl çaresi bulunur. 13 Şubat 1841'de Mısır Valîliği İmtiyaz Fermanı, aynı yılın 13 Temmuzunda da Londra Boğazlar Anlaşması iki büyük sıkıntıyı defeder.

---

38 Recâîî'nin (ö. 1870→) 1255'e tarih düşürdüğü kısa bir kasîdesinde Sultan Mecid'in cülûsu anlatılırken araya sıkıştırıverdiği (Recâîî, v. 89b)

Mazlûmun zâlimden hakkın ahz edip asrında ol
Eyleyip bilcümle tahsîl kıldı defterden resîd

Birbiriyle imtizâc etmez idi köhne cihan
Eyledi nizâm-ı tanzîmat şimdi cedîd

beyitleri gibi birkaç mütevazı örnek ise, şiirin majör isimlerinin ilgisizliğini açıklamaya yetecek gibi değildir.

Artık, Osmanlı'nın önünde büyük bir engel kalmamıştır. Hızla sosyal hayata da yayılan bir batılılaşma teşebbüsü yaşanır. O kadar ki, Avusturya Başbakanı Prens Metternich, Reşid Paşa Hâriciye Nezâreti'nden düşmesinden (31 Mart 1841) birkaç hafta sonra Bâbıâlî'ye gönderdiği meşhur mektubunda, devlet yönetimine ait yenilikler gerekli ise de sosyal hayatın ve âdetlerin yerinde kalmasının önemine dikkat çekmek gereğini hisseder (Engelhardt, 1328, s. 49-59). 1845'te Reşid Paşa'nın yeniden hâriciye nâzırlığına getirilişinden sonra, Mehmed Ali Paşa'nın padişahı ziyaret için İstanbul'a gelmesi, Mısır'dan doğru bir batılılaşma yolunun açılışına da yardımcı olur. Hıdiv Paşa İstanbul'da iken Beykoz Sarayı'nı yaptırıp sultana hediye eder. Dolmabahçe, Çırağan, Fer'iyye, Beylerbeyi, Küçüksu sarayları bundan sonra başlayan bir modanın (Semih Mümtaz S., 1948; Şehsuvaroğlu, 1986) önemli parçaları olur. Yumuşayan ilişkiler sonucunda, hıdiv âilesi ve –bilhassa, Türk asıllı olan– Mısırlı zenginler İstanbul'u yayla, İstanbul'da yaptırdıkları konak ve yalılarını da yazlık olarak görmeğe başlarlar (Ahmed Cevdet, 1953, s. 20):

> *"Bir aralık Mehmed Ali Paşa hânedanından pek çok paşalar ve beyler ve hanımlar Mısır'dan savuşup İstanbul'a döküldüler ve külliyetli akçeler getirip bol bol harcederek İstanbul süfehâsına sü-i emsâl gösterdiler. Sefâhat vâdisinde yeni çığırlar açtılar. Hele Mısırlı hanımlar alafranga melbüsat ve sâir tecemmülâta rağbet edip İstanbul hanımları ve ale'l-husus saraylılar dahi onlara taklid eder oldular ve Mısırlıların ekseri gali bahâlar ile hâne ve sahil-hâne ve akarât-ı sâire aldılar."*

Bu hâl, Abbas Paşa'nın zamanında daha bir hızlanır. İstanbullu'nun yazlık ile kışlık arasındaki taşınmaları modalaşır. O kadar ki, yaşananlar şair Yorgancı Safvet'e

> *Bilirsen germ ü serd-i dehri söyle Tanzîmat*
> *Kışın İstanbul'a gelmek yazın gitmek mi yalıya*

diye sordurur. Ahmed Cevdet Paşa, mevsimlik taşınmaların alafranga mefrûşatla ne kadar zor olduğundan bahseder (Ahmed Cevdet, 1980, s. 10). Böylece, şehrin yerli ahâlîsi, gündelik hayatın içinde zengin ve alafranga bir yaşayışın ilk toplu uygulamasına şahit olur; gördüklerinin cazibesi karşısında, saraydan başlayarak, varlıklı

ailelerin hanımları ciddî bir taklit sürecine girer (Ubucini, C. II, 1977, s. 111, 125). Kadınların erken ve hızlı alafrangalılaşması yüzünden sultanı 29 Şâban 1259 (24 Eylül 1843) tarihli fermanını neşre mecbur eden gelişmeler, artık önü alınamaz bir hâle gelir; bir süre sonra, buna erkekler de katılır. Sarayda, sultanlar ve kadın efendiler alafrangalılaşma hevesiyle para harcarken Beyoğlu sarraflarına üç yılda üç milyon kese akçe borçlanırlar. Sultan Mecid, ancak Dârüssaâde Ağasıyle Münîre Sultan'a haber gönderip *"Akıllarını başlarına toplasınlar. Artık aşırıp taşırdılar. Onları tekdir şöyle dursun, âdetâ döğdürürüm"* diye tehdit ederek yirmibin kese akçelik eşyanın iadesini sağlayabilir. Eşlerini mehtap safâlarından alakoyamadıkları ve inanılmaz israfları sebebiyle bütün dâmat paşaları görevlerinden azleder. Beşiktaş Sarayı'nı dahi pek büyük masraflarla yapıldığından içine sindiremeyen sultan, bu sefer de hesapsızca düzenlenen sür-ı hümâyunlar, şehrâyinler (Ahmed Cevdet, 1980, s. 6-14. Ayrıca bk. Howard, 1978, s. 58) hakkında 8 Muharrem 1275 fermanını hazırlamak zorunda kalır (Hayreddin, 2. kt., 1326, s. 46-47):

> *"(...) hilâf-ı rızâ-yı mülûkânemiz olarak müteallikat-ı şâhânemiz taraflarından tasarrufsuzluk ve kayıdsızlık sûreti gösterilerek bâzı mübâyaat vuku' bulmakta olduğu mesmûumuz olup bundan böyle kâffe-i müteallikat-ı şâhânemizin tahsîsatlarıyle idâre olunarak ondan fazla bir güne masrafları vuku' bulmasına kat'â rızâmız olmadığından..."*

Saray bu hâlde iken, ricâlin durumu da çok farklı değildir. Kulaktan kulağa yayılan şâyialara göre (Ahmed Cevdet, 1980, s. 11),

> *"Âli Paşa hadden aşmış, taşmış olan dâiresi mesârifini kesemez. Fuad Paşa familyası, madamalara taklîden ayda bir moda çıkarıp bunca ehl-i ırz nisvân-ı İslâm'ın ahlâkını bozmakta iken, Fuad Paşa onları zabt edemez."*

Yıllar evvel, Hazînedar İzzet

> *Uyduran masrafın îrâdına çekmez zahmet*

diyordu ve devlet bunu yapamadı. Sarayın ve yönetici kadronun zahirî olarak Avrupalılaşması[39], teb'aya yansıyan gelişmelere dönü-

39 Ziya Paşa, *Hürriyet*'te (Nu. 22, 23 Teşrîn-i sânî 1868), *"Avrupaî taklid modası başlayınca sarayın ve vükelânın masrafları tahsîsatlarını geçti. Geniş sefâhet yolları*

şemezken, bu yolda yapılan harcamalar yüzünden bütçenin sürekli borç göstermesi de gündeme istikrâzı, eshâmı, kaimenin ilgasını getirmektedir. Müzâyakanın halli ve maliyenin üstündeki yükü hafifletmek için kesenin ağzını sıkma, hazîneye yeni gelir bulma teşebbüsleri (rüsum, memur aylıkları...) büyük hoşnutsuzluğa sebep olur. Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey'in

Mecbûr eden mezâlime erkân-ı devleti
İsrâf-ı bî-lüzûm-ı sefâhet değil midir

deyişi, bir taraftan durumun tesbîti, bir taraftan da bu durumu yaratanların kurtuluş için teb'ayı sıkıştırışlarının mâzur görülmesi bakımından ilginç bir çelişkiyi içinde barındırıyor.

Batılılaşma yolundaki lüzumsuz harcamaların önemli sebeplerinden biri olan "*Mısırlular*" İstanbul ağniyâsının zarfını değiştirmiş[40] ise, Macar-Leh mültecîleri de entellektüelin mazrûfunu değiştirmiştir. 1848'deki Fransız İhtilâli sonrasında patlak veren Macar İsyânı, Rus ordusu tarafından bastırılmağa çalışılınca, isyancı Macarlar ve Lehli yandaşları Osmanlı topraklarına sığınır. Sen-Petersburg ve Viyana hükûmetleri, mültecîler hakkında anlaşmalarda mevcut hükümler uyarınca, isyancı eşkıyânın iadesini isteyen notalar göndererek Istanbul'u sıkıştırmağa başlar. Sultan Mecid, Vidin'de toplanan mültecîlere Memleketeyn Fevkalâde Komiseri Ahmed Vefik Efendi (Paşa)'yi göndererek müslüman olmaları hâlinde iadelerini gerektirecek bir sebebin kalmayacağını, hayat ve şereflerinin Osmanlı temînâtı altına alınacağını, kendilerine rütbe ve mesleklerine uygun görevler verileceğini bildirir. Siyasî baskı üzerine, Bâbıâli Avrupa'da bir rapor yayımlayarak, insaniyet adına mültecîleri koruyacağını açıklar. Bu çıkış, bilhassa İngiltere ve Fransa'da, Osmanlı Devleti lehine büyük bir kamuoyunun oluşmasını sağlar; hattâ, Londralı gençler Musurus Paşa'nın (Kuneralp, 1970, s. 421-435) faytonunun atlarını çıkarıp sefarethâneye kadar

---

açıldı" dedikten sonra, devletin Galata sarraflarına ve Avrupalı bankerlere olan borcunun ondört yılda 15,5 milyon keseyi bulduğunu yazar.

40 Râşid-i Cedîd'in

Nisâsı ünsiyü'l-halk u ricâli ekserî sefâh
Diyâr-ı Mısr'ı İstanbul'a benzetme be hey fellâh

beyti (Râşid, v. 16[b]), bu değişim karşısındaki tepkinin şiirdeki ifâdesidir.

çekerek götürürler (Karal, 1983, s. 216-217). Mültecîlerin ise, müslüman olanları Osmanlı topraklarında kalırken, 3300 kadarı genel aftan yararlanıp ülkelerine döner; bir kısmı da Amerika'ya gider (Poole, 1988, s. 104-108). Osmanlı teb'asına katılanlar, cumhuriyetçi fikirleri ve entelektüel birikimleriyle fikrî, idarî ve siyasî havanın değişmesinde pay sahibi olurlar. Mültecî meselesinin bu şekilde çözümlenmesinden hoşlanmayan Rusya ile başlayan gerginlik, Osmanlı'yı Kırım Harbi'ne kadar götürecektir.

Sultan Mecîd'in harem orkestrası (Ziya Şakir, Aralık 1953, s. 2759-2762)[41], saray tiyatrosu, bir seferinde Mareşal de Saint-Arnaud'nun eşine ve yanındaki asil hanımlara yanaşıp Fransızca olarak iltifatlar edişi, bir başka seferinde (4 Şubat 1856) Fransız Sefarethânesi'ni ziyareti (Ubucini, C. I, 1977, s. 101-102) devlet erkânına da örneklik eder. 15 Ağustos 1853'te, Fransız Sefarethânesi'nde elçinin doğum günü şerefine verilen baloya pekçok paşa da katılır (Howard, 1978, s. 59). Türklerin toplantılara *"dame"*sız gelip bir kenara çekilerek kendi aralarında Türkçe konuştuğu, çubuk tüttürdüğü yolunda eski Batılı hâtıratlarda sık sık rastlanan şikâyetler gittikçe azalır. Meselâ, Spry'ın hâtırâtına ve hâtırâtın özellikle *"Society Doings"* bölümüne (s. 192-213) gelindiğinde, artık Türklerin *"garden party"*lere katıldıkları; hıdîvin bahçesinde oynanan tenisi, Italyan Elçiliği'ndeki danslı partileri takip ettikleri ve kıyafet balolarına eşlerini de getirdikleri görülecektir. Spry, Necib Paşa'nın böyle bir toplantıya *"elmaslarının çokluğuyle Şark'ın ihtişâmını"* aksettiren karısını getirişinden özellikle söz eder. Yazar, Türklerin de katıldığı kıyafet balolarının Bâbil Kulesi çeşitliliğini

> *Garbe of all times and nations, Greek and Jew*
> *Turk, Roman, Puritan and Hindoo*

mısrâlarıyle özetler (Spry, 1895, s. 209). Sultanın, bir Osmanlı *"high society"*sinin oluşumunda gösterdiği dolaylı katkı ve böyle bir alafrangalaşmayı terakkî ile eşlemesindeki tutarsızlık, bütün bir batılılaşma mâcerâmızı etkileyecektir.

1846 sonlarında köleliğin kaldırılması gibi netîcesiz, Dârülfünûn'un kuruluşu gibi zamansız ve sırasız teşebbüsler iyi

41 Samuel S. Cox, sarayda verilen ziyafetlerde şarap içilirken, yan odada da saray orkestrasının çaldığını yazar (1887, s. 56).

niyetli; fakat, aklî olmaktan çok, hissîdir. Devlet teşkîlâtına ait yenilikler isabetli olmuş ise de semeresi kısa zamanda alınamamış ve başlardaki heyecan zamanla sönmüştür. Devlet felsefesinin değişen idarî ve hukukî yapısı uygulayıcılar tarafından yeterince benimsenememiş; teb'a –bilhassa müslüman teb'a– tarafından da kavranamamıştır. Kısacası, Avrupaî yenilikler, Avrupaî biçimde tatbik edilememiştir. Yine de bu değişim çabası ve mültecîler meselesindeki tutumu, Osmanlı'nın İngiltere ile Fransa'dan sempati ve destek kazanmasını sağlar. Ruslar, Avrupa'yı yanlarına çekebilecek bir problemi, mukaddes yerlerin idaresini bahane ederek Osmanlı'ya karşı bir cebhe oluşturmağa çalıştıklarında, bu sempati çok işe yarar. Çar Nikola'nın Sir G. Hamilton Seymour'a *"l'homme malade de l'Europe"* (Avrupa'nın hasta adamı)'a karşı işbirliği teklifinin reddi, III. Napoléon'un çara karşı olan tavrının olumsuzluğu Rusya'yı yalnız bırakır. İstanbul'a baskı yapmak için gönderilen Prens Mençikof'un sert ultimatomunun kabûl görmeyişi, devleti harbin eşiğine getirir. Rus kuvvetleri 22 Hazîran'da Eflâk ve Boğdan'a girer; 30 Kasım'da oniki parçadan oluşan Türk filosunu Sinop'ta yok eder. 12 Mart 1854'te, İngiltere ve Fransa da Osmanlı'nın yanında harbe katılırlar. Kırım'a çıkan müttefik güçleri 60.000 Osmanlı, 30.000 Fransız ve 21.000 İngiliz askerinden ibarettir (Vigoureu, Ekim 1953).

10 Eylül 1855 günü müttefik güçlerinin Sivastopol'u almasıyle nihaî zaferin kazanıldığı Kırım Harbi'nin birkaç önemli etkisi olur. Evvelâ, asırlardır birbiriyle harb etmiş iki dünyanın neferleri ilk defa aynı düşmana karşı ittifak etmiştir. Sıradan bir Osmanlı için bu, Avrupa medeniyeti ile dolaysız ilk karşılaşmadır. Artık, müslüman ahalînin Avrupalıyı şiddetle reddettiği ve onları dost bilen Osmanlı ricâlini de nefretle andığı günler geride kalmıştır. Ayaşlı Hayri'nin

İngiliz Fransız İslâm'a muin
Ölmeye geldiler öptüler zemin
Bilindi sadakat oldular emin
Çok asker geldi bu iki düvelden

dörtlüğünden yâhut Trabzonlu Ahmed Rızâ'nın

Bu iki devlet etti bezl-i kuvvet
Bu İslâm şâhına kıldı sadâkat

beytinden (Ahmed Rızâ, 2000, s. 115) sezilen halk psikolojisi, Avrupa karşısında gurur kadar saf-dillik de taşıyor. Mukabilinde, Avrupa da Osmanlı'ya yaklaşmaya başlar (Parla, 1985, s. 69-78). Koca Rus ordusu karşısındaki Osmanlı'nın çaresizliği, *"barbar Türk"* imgesinin yıkılmasında etken olur. Bu çaresiz gençkıza İngiltere cesur bir şövalye olarak yardım edecektir (Martin, 1924, s. 45). Sultan Abdülmecîd'in bir geleneği bozarak, Sivastopol'un alınışından sonra ilk defa bir devletin nişânını, Fransızların legion d'honneur'ünü kabûlü; hemen peşinden, İngilizlerin de dizbağı nişânı takdîmi önemlidir. Nişanların sembolik değerinin altında, Osmanlı'nın nihayet bu iki devleti kendisine eş seviyede gördüğünün îmâsı yatar.

Nihayet, Kırım Harbi'nin hemen akabinde, 25 Şubat 1856'da toplantıları başlayan Paris Antlaşması ve anlaşmanın bir parçası olarak düşünüldüğü için, bir hafta evvel, 18 Şubat'ta alelacele ilân edilen Islâhat Fermanı... Ferman, Sadrıâzam Âli Paşa'nın İngiliz, Fransız ve Nemçe sefirleriyle müzakeresi sonucunda kaleme alınır ki, bütün Osmanlı tarihinde, bir hatt-ı hümâyûnun hazırlanışına Avrupalının eli, ilk defa somut olarak da karışmaktadır[42]. Ortaya çıkan metin, Tanzîmat Fermanı'nın prensiplerini geliştiriyor; daha doğrusu, Sultan Mecîd'in ifadesiyle *"taraf-ı eşref-i pâdişâhânemden va'd ü ihsân olunmuş olan temînat bu kerre dahi te'kîd ü te'yîd kılındığından bunun k â m i l e n f i i l e çıkarılması için tedâbir-i müessirenin ittihâz olunması"* maksadıyle ilân ediliyordu. Bu ifadeden, bizzat sultanın da önceki fermânın hükümlerinin *"kuvveden fiile"* çıkarılamadığını ikrâr ettiği anlaşılır. Üstelik, metnin başında, sultanın sadrıâzama hitap ettiği bölümde, Osmanlı'nın iyiliğini isteyen dost devletlerin yardım ve himmetlerinden söz edilişi de Avrupalı müdahaleyi meşrûlaştırır. Önceki fermânın tercüme edilmiş nüshaları sefaretlere ve Avrupa basınına dağıtılmış ve böylece gerçek muhatabına ulaşmıştı. Bu ferman ise, doğrudan doğruya,

42 İngiliz sefir Canning, fermanın hazırlanışından söz ederken, beraber çalıştığı *"beş kişiden ikisinin müslüman, ikisinin katolik, birinin ortodoks oluşu"*nu bilhassa belirtir (Poole, 1988, s. 169).

Paris Antlaşması'nda anılmak için hazırlanmış gibidir ve nitekim, antlaşma metninin 9. maddesinde zikredilir. Ayrıca, antlaşmanın 2. maddesi de Osmanlı'nın *"Avrupa konseri"*ne kabûl edildiğini söyler. Türk devleti, bizzat Avrupa devletlerinin onayı ile artık *"Avrupalı"* sayılacak; âdetâ, fermânın ilânı mukabilinde ödüllendirilecektir. Osmanlı'nın *"Frenklerle Frenklere karşı yürümek"* düstûru (Fontmagne, 1902) işe yaramakta; lâkin pahalıya mâl olmaktadır.

Tanzîmât'ın 1856'ya kadarki ıslâhat teşebbüsleri ya eksik kalmış, ya da beklendiği gibi semereli olamamıştır. Memâlik-i Osmâniyye'nin tamamına ilân olunsa dahi, –vergi düzeni hariç– İstanbul haricine taşamaması, Avrupa'ya göstermelik bir pilot bölgede hapsedildiğinin ifadesi gibidir. Sosyal dinamikler dikkate alınmadığı için, kimi yenilikler için çok erkendir; kimileri için ise, çok geç kalınmıştır. Zaten, ıslâhatçılar da fermânı hukukî değil, siyasî bir metin olarak gördüklerinden, tatbîkı için gerekli ısrarı, dikkati ve gayreti göstermemişlerdir. Bu sebeple *"Kırım Savaşı'nın patlamasına kadar, reformun semeresi, hayal kırıklığı yaratacak kadar az oldu."* (Davison, 1963, s. 49). Islâhat Fermânı ise, Avrupa tarafından tasarlanmış ve Avrupalı kontrolünde yürütülmüş olduğu için, beklenen netîce alınacaktır. Bu mânâda, Tanzîmat teorinin, Islâhat pratiğin ortaya konduğu fermanlardır, dense yeri var. Dolayısıyle, hakikî yenileşmenin 1856'dan sonra gerçekleştiğini söylemek, yanlış olmayacaktır. Nitekim, toplumun Tanzîmat karşısındaki duyarsızlığına ve tepkisizliğine mukabil, Islâhat Fermânı sonrasındaki idarî, hukukî, siyasî, fikrî ve edebî kıpırtılar, kıpırtıları takip eden çalkantılar ve kabarışlar da hakikî yenileşmenin başladığının sağlaması gibidir. Farkında olsa da olmasa da *homo Ottomanicus* artık hukuken ve siyaseten Avrupalı'dır; rûhen ise, bugün bile sona ermemiş bir metamorfozun sancılarını kuvvetle hissetmeye başlamıştır.

Devletin içinde bulunduğu hâl, sanatın ve şiirin karakteristiklerini de etkiler. Madem ki, Devlet-i Aliyye'nin en güçlü olduğu zamanlar şiirinin de şâhikaya tırmandığı zamanlardır, o hâlde gerileyiş devresinde de şiir çöküyor olmalı, diye düşünmek isabetli değildir. Tamamen ters yönlere doğru olsa da yükseliş ile gerileyişin sanattaki dinamikleri birbirine benzer. Her ikisi arasındaki temel fark, birinin mevcuda basarak yükselmesi, diğerinin olmayanı ara-

varak keşfe çıkmasıdır. Şiir, ilk devreden olduğu kadar, ikincisinden de kârlı çıkar. Üstelik, en parlak çağını yaşayan bir devlette şiirin statükocu olması kaçınılmaz iken, gerileyişin travmatik enerjisi şiiri besleyecek, şairi cesaretlendirecek, arayışa gayret ve serbestî katacak, sanatçı ve eser sayısını artıracaktır. Umberto Eco'nun tesbiti çok yerinde (Eco-Carriére, 2010, s. 95):

> *"Devlet çok güçlü olduğunda şiir susar. Devlet tümden krizdeyse, savaş sonrası İtalya'sında olduğu gibi, o zaman sanat söylemesi gereken şeyi söylemekte özgürdür."*

Bu tesbitin ayniyle Osmanlı için de geçerli olduğu söylenebilir. Resmî dekadans, edebî dekadansı da ardına takıp getirir. *"Dekadan bir devrin sanatı dekadan olmak gerek"* (Plehanov, 1962, s. 88). Verlaine'in 1884'te yazdığı *"Langueur"* sonesinin başında, kendisinden

> *Je suis l'empire à la fin de la décadence*[43]

diye bahsetmesi çok mânidar değil mi? O hâlde, koca bir Devlet-i Aliyye'nin çatırtılarla çöküşü esnasında ortaya çıkmış şairleri dekadan saymaktaki tereddüdümüz nedendir?

43 Çöküşünün sonundaki bir imparatorluğum ben

II. İnsan Değişirken

1. GEÇMİŞİ DEĞİŞTİRENLER

Pax Ottomana'dan kalma bir tavırla Osmanlı'nın devleti siyaset, müslüman teb'ası ise irsiyet ve asabiyet sebebiyle Avrupa'yı küçümsemeye devam ederken, aydının başlangıçtan beri Batı'yı keşfe çalıştığını biliyoruz (Lewis, 1997). Bu keşif gayreti, devletin duraklama devrinde kendini bâriz bir şekilde belli edecek; gerilemekte iken ise, âdetâ *"aydın sorumluluğu"*nun bir parçası hâline gelecektir.

Daha XVII. asırda İbrahim Peçevî, Macaristan'a yapılan Türk seferlerinin tarihini kaleme almak için, Lâtince yazılmış Macar kroniklerini bir tercüman vasıtasıyle elden geçirirken aslında, meselelere iki cebhesinden de bakmayı sorumluluğu hâline getiren modern tarihçinin işaretlerini vermektedir. Kâtib Çelebi, Macar Harbi'nin hemen akabinde, daha esir düştüğü günün gecesinde Jean Kemenny ile görüşerek bu büyük devlet ve bilim adamını anlamaya, ondan faydalanmaya çalışır. Bu acelecilikte merakın sevkından fazlasını aramak gerekir. Hacı Halîfe, Avrupa haritalarına merak sarar ve bir Fransız mühtedî ile beraber Mercator'un *Küçük Atla*'sını Türkçe'ye –yoksa Türk'e mi demeli– çevirir (1653-1655). *Cihan-nümâ*'sını hazırlarken Ortelius, Cluverius gibi coğrafyacılardan yararlanır. Unutulmamalı ki, kişi merak ettiği ve hattâ, gitmek istediği yerlerin haritasını edinmeye çalışır. IV. Murad, Hollandalı şarkıyatçı Golius'tan Osmanlı dominyonlarının haritasını çıkarmasını isterse de teklifi kabûl edilmez. Hezarfen Hüseyin, İstanbul'a gelen Marsigli, Nointel, Galland (Hezarfen'e hayranlığı için bk. Adıvar, 1970, s. 140; Ortaylı, 2001, s. 38), Kantemir gibi önemli isimlerle dostluklar kurar; Avrupa tarihini inceler. Hezarfen'in 1699'daki fikirleri incelendiğinde, alttan alta bu ilişkilerin etkisi de sezilir (Anhegger, 1951-1953). Müneccimbaşı Ahmed Efendi, büyük Avrupa hükümdarlıklarının kısa tarihlerini kapsayan bir dünya tarihi yazar ki, bütün İslâm dünyasında o zamana kadar sadece

bir örneği görülmüştü. Duraklamış devletin *homo Ottomanicus*'u, fethetmek yerine haritadan izler; tarih yazmak yerine, tarih kitabı yazar. Yine de haritaların ve tarihlerin ibresinin Batı'yı göstermesi, aydın-âlimin Avrupa'dan yüz çeviren atalarının aksine, Avrupa'ya yüzünü çevirdiğinin emaresidir.

Vişne-zâde İzzetî (ö. 1681), ilk işaretleri yakalayacak kadar yaşayıp

Yâ Rabbi eski şehre yeni âdet olmasın

diye yalvarsa da sonunda devlet, batılılaşmayı bir kurtuluş çaresi gibi görmeye başlar ve hemen peşinden, gelenekli aydının rolü önemli bir değişim geçirir. Artık aydın, sadece Batı'yı izleyen, izlerken de ilgi ve meraklarının sevkıyle hareket eden biri olmamalıdır; Batı'yı öğrenme iştihâsını nefsi adına bastırmalı ve devletinin çıkarları için bir filtre, bir adaptör, en nihayetinde de bir hoparlör olmanın gereğini hissetmelidir. Lâkin, asırlardır skolastik medrese eğitiminin yoğurduğu aydın, bu yeni görevlerini kolayca farkedip kabûllenemez; kabüllense de birikiminin, dikkatlerinin ve yerleşik karakterinin imkânları, düşündüklerini gerçekleştirmesine el vermez. Aydın, Batı'yla nefsi için değil de devleti için temasa geçtiğinde, eski soğukkanlı, sağduyulu ve mutedil ilgisini sürdüremez; ya büyük bir koru(n)ma hissiyle muhafazakârlaşır, ya da şeklî bir batılılaşmanın içinde kendini kaybeder ve devleti için marazlı bir örnek olur. III. Ahmed'den III. Selîm'e kadar, aydının moral tablosu bu merkezdedir. Sokaktaki insan için ise, durum daha farklıdır. Ona yansıdığı kadarıyle batılılaşma, devlet ricâlinin ve ekâbirin yaşayışında[1], kararlarında, uygulamalarında izlenir bir değişimdir. Batılılaşma gayreti teb'ayı da kapsamağa başladığında, halk gerekçelerini bilmediği, bilse de hak verecek bir hazır bulunuşlukta olmadığı değişime karşı sadece öfke duyar.

1 Enver Z. Karal yazıyor (Karal, 1940, s. 19):

"Kanaatimizce, Lâle devri, her şeyden evvel yeni bir yaşamak zihniyetinin ifadesidir. Nedîm 'Gülelim, oynayalım, kâm alalım dünyadan' mısraı ile bu zihniyeti ifade etmiştir."

2. YENİ AYDININ ARKETİPLERİ

Reîsülküttab Âtıf Efendi'nin Fransız İhtilâli'nin akabinde huzûra arz ettiği meşhur lâyihasındaki korkuları aydının tavrına iyi bir örnektir (Ahmed Cevdet, C. VI, 1309, s. 394):

> *"Şöyle ki Voltaire ve Rousseau demekle mâruf ve meşhur olan zındıkların ve onlar misillü dehrîlerin hâşâ sümme hâşâ sebb-i hazerât-ı pâkdâmenân-ı enbiyâ ve kadh ü zemm-i mülûk-i küberâdan ve cemî' edyânı ref' ü ilga ve şîrînî-i müsâvât ü cumhüriyyeti îmâdan ibâret olan elfâz ü tâlbîrât-ı sehlü'l-mehaz ile sûret-i istihzâda lisân-ı avâm üzre tab' u neşrettikleri te'lîfât-ı müteaddidelerine 've leke'l-cedîdü'l-zeh' diyerek sıbyan u nisvâna varınca ekser nâs meyl ü rağbet ve mütâlâalarına müdâvemet ettikçe ilhâd ü fesad maraz-ı frengî gibi urûk-ı dimağlarına sârî olarak"*

teb'ayı zehirlediğinden yakınırken, Âtıf Efendi'yi aydından çok, devlet adamı çehresiyle görürüz. Bu uzunca iktibasın aydınlattığı birkaç husus daha var. Münif Paşa'nın *Muhâverât-ı Hikemiyye*'sine (1858) kadar Türk fikir hayatında aydınlanmacıların niçin hiç anılmadıkları böylece anlaşılıyor. Dilimizdeki tarihini tesbit etmeye çalıştığımız *'müsâvat'* ve *'cumhüriyyet'* kelimelerinin tarihi biraz daha eskiye gidiyor. Fransız İhtilâli'nin yücelttiği kitapların Osmanlı diyarında bol mikdarda bulunduğu, kadınlara ve çocuklara varıncaya kadar *"ekser nâs"* tarafından okunduğu öğreniliyor. Tercümesi olmadığına göre, bu kitapları Fransızcasından okuyan insan sayısının, devleti tedirgin edecek sayıya ulaştığı anlaşılıyor. Reîsülküttâbın, bu isimlere duyulan ilginin, sonunda cumhuriyet isteyenlerin benzeri bir ihtilâlle rejimi değiştirebileceği endîşesi ise, bir kuruntu gibi görünüyor (ayrıca bk. Lewis, 1953)[2].

XVIII. asır aydınlanmacıları, Stoacıların tabiî hukuk anlayışını benimser; Locke insanın mülkiyet, hürriyet gibi tabiî hakları-

2 Volney'in kehanet gibi satırları, Âtıf Efendi'nin pek de haksız olmadığının delilidir (Ubicini, C. I, s. 247):

> *"Bizim ciddî eserlerimizin tercümeleri Doğulular arasında elden ele dolaşmaya başlayacakları günden itibaren, Doğu'da yepyeni bir değerler sistemi, âdetler, kanunlar ve hükümette tam bir değişme meydana gelecektir."*

Yine de Âtıf Efendi'nin İnsan Hakları Beyannâmesi'ni, insanları hayvan derekesine indirmek için yazılmış bir metin sayışı, onu doğru değerlendirmede bize ipucu verir.

nı savunur, Montesquieu bu fikri Fransa'ya taşır ve Rousseau da kitlelere yayar. Amerika'daki ayaklanma ve Fransa'daki ihtilâl bu fikirlerin netîcesi iken, reîsülküttâbın tedirginliği yersizmiş gibi görünmüyor. Rousseau *Contrat Social*'inde cesaretle ileri sürdüğü (II. kitap, IV. bölüm) *"Devleti fertlerin iradeleri meydana getirdiğine göre, devletin menfaatleri teb'anın menfaatlerine aykırı olamaz"* fikri, daha şehzâdeliğinde

> *Eylemek mahz-ı safâdır bana nâsa hizmet*

diyen Sultan Selîm'e hiç de aykırı değildir. Üstelik, Montesquieu *Esprit des Lois*'sında, Rousseau *Contrat Social*inde ve De Jaucourt, ansiklopedistlere nâmını veren *L'Encyclopédie*'nin *"Cumhuriyet"* maddesinde (Diderot-D'Alembert, 2000, s. 154; Birand, 1955, s. 14-16) aynı fikri savunurlar: Cumhüriyet, ancak Cenevre gibi küçük devletlerde uygulanabilecek bir rejimdir; zîrâ, devlet büyüdükçe, merkezî otorite de güçlenmek zorundadır. Anlaşılan o ki, Osmanlı cesametinde bir devletin cumhuriyetle yönetilebileceğine kimsenin inancı yoktur. Asıl önemlisi, nasıl ki Ibrahim Müteferrika *Usûlü'l-hikem fî Nizâmi'l-ümem*'inde (1732) *"demokrasiya"*dan ilk defa bahsederken, bunu Osmanlı için teklif ve tavsiye olunacak bir rejim diye düşünmüyorsa, yüz yıl sonrasının bir başka aydını, Ahmed Cevdet Paşa da *"hükûmet-i cumhûriyye"*den bahsederken aynı fikirde olacaktır (Ahmed Cevdet, C. I, 1309, s. 20):

> *"(...) hele cumhüriyetin fırka-i mütecâvizesi bütün bütün akıldan ve nevâmîs-i tabiiyyeden baid bir fikr-i bâtıldır."*

Saltanatın olmadığı bir rejimde yaşamak, cumhüriyet fikri, Osmanlı aydını ve siyasetçisi için hep *"fikr-i bâtıl"* olarak kalmıştır. Osmanlı'nın demokrasi mücadeleleri tarihi, neredeyse tamamen meşrütiyet ideali üzerine kuruludur. *Homo Ottomanicus*'un aydınını ya devlet yetiştirir ya da aydın devlete hizmet fikriyle yetişir. Devletle göbekbağı kopmamış her aydın yarıaydın'dır ve Osmanlı'nın yarıaydını doyduğu kapıyı terketmez; *"velînimet"*ine saygıda kusüru yoktur. Dolayısıyle, bir başka rejimin nimetlerini halka anlatarak onların desteğini sağlayarak ihtilâlin tohumlarını atacak olan aydının böyle bir isteği yoksa, idare değişikliği pek de mümkün değildir. Osmanlı'da saltanatın gerçek koruyucusu ve güvencesi yarıaydınlar

olmuştur. Üstelik, birşeyleri değiştirmek isteyen gerçek aydınlar çıkarsa, onların karşısına dikilip

Bir senin sa'yin usûl-i dehri tagyîr eylemez
Sen mi kaldın hey efendi dehre vermekçün nizam

diyecek olanlar da yine aynı yarıaydınlar olacaktır. Bütün bu sebepler, Âtıf Efendi'nin korkularının yersizliğine işaret sayılabilir. Ola ki, birileri "*Kad tegayyüri'l-ahkâm bi-tebdîlü'z-zemân*"(hükümlerdeki başkalaşma, zamanın değişimi iledir) ifadesini hatırlaya!

Âtıf Efendi'yi medheden gazeliyle (Hâlet, 1258, s. 16-17) batılı etkiler karşısındaki tavrını da belirleyen Hâlet Efendi, 1803'te Paris'te büyükelçi iken, Avrupa'ya sırtını dönen aydınlardan bir adım daha ileriye gider ve orada dört yıl yaşadığı hâlde, sırtı dönük, hattâ gözü yumuk kalmayı da başarır. Fransızca bilmediği için,

Sükûtu kullanırız ekserî lisan yerine

diyecek (Hâlet, 1258, s. 20); ama, sultanın talimatına rağmen, Fransızca öğrenmeye yanaşmayıp maiyetinde götürdüğü Mevlevî Mehmed Dede ile Kur'ân okuyarak vakit geçirecek;

Gönül var eyle vuzû hûn-ı eşk-i hasret ile
Kulağa bang-i derâdır gelen ezan yerine

beytinin özetlediği bir ruh hâliyle, Paris'te geçen her gününü bir eziyete dönüştürecektir. İstanbul'a yolladığı mektuplar, Fransa'yı kötüleyen ve geri dönme emelini tekrarlayan satırlarla doludur:

"Bir gün evvel şu kâfiristandan hayr ile halâs olmaklığım için duâlarımızı niyâz ederim. Zîrâ, Paris'e kadar geldik, halkın nakl ü medhettikleri Frengistân'ı dahi göremedik. O tuhaf şehir ve o akıllı Frenkler hangi Avrupa'dadır bilemem."

"(...) Frengistan şöyle, Frengistan böyle, Frenklerin aklı gibi akıl olmaz derlerdi. Acaba bunlar Frengistân'ın ne semtine düşer cânım efendim..."

Bu satırlar, sadece Hâlet Efendi'nin dar görüşlülüğünün delillerine işaret etmez; ayrıca, İstanbul'da Avrupa'nın üstünlüklerini farketmiş, bunu efendinin de kulağına ulaşacak kadar yüksek sesle ve çokça tekrarlayan birilerinin bulunduğunu da gösterir. Hâlet Efendi gibi, Yeniçeri Ocağı'na yakınlığı bilinen, yenileşme karşısında ilmiye sı-

nıfının tipik muhalefetini gösteren bir eski zaman aydınının bundan farklı davranması beklenemez. Nitekim, Paris'te de olsa, İstanbul'da Avrupalılaşmayı –şuurlu, şuursuz– savunanlarla mücadelesini sürdürür (Karal, 1940a, s. 31-33. Oradan naklen, Karal, 1952, s. 313-316):

> *"Frengistân'ı size ihâfe veyâhud iğvâ için, her kim senâ ederse suâl buyurasız; 'Sen Avrupa'ya gittin mi?' deyu. 'Hayır, gitmedim; târihlerden biliyorum' der ise, iki kısımdan biridir ki, şimdi îzâh olunur: 'Belî gittim ve biraz zaman eğlendim' derse, elbette Frenklerin tarafdârı ve câsûsudur. 'Gitmedim' der ise, iki kısımdır; ya eşektir, Frenklerin yazdıklarını dinler yâhud gayret-i dîniyyesinden tamâmen Frenkleri medheder ki, zemminde ehl-i İslâm çıksın deyu. İşte bu kaide-i külliyyeyi bilesiz."*

Bu değerlendirmeden sonra, batılılaşmayı savunan hiçbir aydının iyi niyetine inanılmayacağı, devletin çıkarları adına gayretlerinin önünün kesileceği açıktır. Yine de Avrupaca meşhur Palais Royal gibi eğlence merkezlerini dolaşması, sosyetenin davetlerine katılması, alaya alsa da komedya ve operalar seyretmesi; hattâ, *"uygunsuz kadınlarla düşüp kalkması"* (Kuran, 1968, s. 51, not 17), Avrupa'dan hoşlanmadığını, köşesine çekildiğini yazdığı yerlerde o kadar da samimî olmadığını isbatlıyor. Belli ki, Avrupa karşıtı tutumuna zarar vereceği fikriyle, Batı'nın güzelliklerini görse de göstermeyecektir. Dostlarına gönderdiği mektuplarındaki bu düşmanca tavrına rağmen, resmî yazışmalarında *"hemen elden gelen himmeti sarf ile kendi hâlimize bir n i z a m verip"* bir Avrupa devletine dayanmağı tavsıyesi ilginç (Kuran, 1968, s. 52). Hâlet Efendi'nin 1822'de önce sürgün, sonra da idam edilişi, yenilikçi aydının ilk büyük zaferidir ve sultan katında Mevlevî Hâlet'in yerine Fransızca bilir Cânib Efendi'nin oturuşu mânâsına gelmektedir. Fecî âkıbetine rağmen, Hâlet'in etkilerinin hemen geçmediği ve Şeyhülislâm Mustafa Âsım Efendi'den[3] Keçeci-zâde İzzet Molla'ya

3 Mustafa Âsım Efendi'nin (1773-1846) şeyhülislâm oluşunda Hâlet'in payı ilginçtir. Hâlet, Âsım gibi genç birinin şeyhülislâm olmasını isteyecek kadar yeni; fakat, bunu geleneğin istediği şartlar dahilinde yapmaya çalışacak kadar da eskidir. Şeyhülislâma ak bir sakal yaraşacağı için, henuz saçına sakalına kır düşmemiş Âsım Efendi'nin bu makama yakışmayacağı söylenmektedir. Hâlet de Âsım'a, ód ağacı gibi tütsüler yakıp sakalını tütsüleyerek ağartabileceğini söyler. Uzun gayretler sonucu sakalının birkaç teli ağaran Âsım Efendi, bu önemli mahzur ortadan kalktığı için 1818'de, 45 yaşında iken meşîhate getirilir.

kadar pekçok ismin, onun kanatları altında yetişerek devlet hizmetinde yükseldikleri unutulmamalı. Meselâ, Mütercim Âsım da Osmanlı içinde bulunan Fransız tarzı batılılaşma taraftarlarını iğfâl edilmiş ahmaklar olarak nitelendirirken, takdirkârı olduğu Hâlet Efendi'nin diliyle konuşur (Âsım, C. I, s. 76, 175). Buna rağmen, Âsım Efendi'nin batılılaşma muhalifi olduğunu düşünmek için yeterli delil yoktur. Mütercimi rahatsız eden husus, Avrupalılara yaklaşıp onların dilini ve siyaset fikrini öğrenmeğe çalışan gençlerin yavaş yavaş alafrangalaşmasıdır:

> *"Câme-i asabiyyetten uryân olan bâzı bü'l-hevesan dembedem onlardan politika taallüm ve niceler dahi lisanlarına rağbetle Fransız hocaları ittihaz ve lügatlerini tahsîl edip bî-muhâbâ tekellüm eylemelerini güzîde-i mesârif cümlesinden şumâr ile medâr-ı iftihâr eylediler. Ve bu takrible niçe sahîfü'l-akîde sibek-magzânın kulûbuna âyîn-i Frengâne işrab ve nizâmât-ı akliyyelerini istihbâb eder oldular."*

(Mütercim Âsım, C. I, s. 375). Mütercim Âsım (ö. 1819), kaleme aldığı tarihinde Fransızları *"düşmen-i dost"*, Ingilizleri *"kibr ü gurûr ile mecbûl"* olarak vasıflandırdığı için, gelenekçilikle suçlanır. Oysa, Avrupa tarzı gelişime açıktır; sadece, onların teknik eserlerine itibar edilmesini, münasebetlerin bir kültür nakline dönüşmemesini savunup Batılıların devlete müdahalelerinden eza duymaktadır. Avrupa ahvâlini takip etmeye çalışacak; hattâ, bu ilgisi yüzünden, Fransızca bildiği zannedilecektir. Doğruyu söylemekten kaçınmayan bir tarihçi olarak Boğaziçi'nde türeyen ve epikürüyen bir hayat yaşayan, *"carpe diem"* (günü yaşa) tavsıyesine sıkı sıkıya bağlı *"safâ pezevenklerini ve dernek bedâvâcılarını"* kıyasıya eleştirir. Eleştirilerden Sultan Selim de nasibini alır ve *"eğlenceye, keyfe düşkün"* olmakla suçlanır. Âsım, bu sebepten Tayyar-zâde Atâ Bey tarafından nankörlükle itham edilir (Atâ, C. III, 1291, s. 73, 94). Hâlbuki, Âsım bir lügatçi ve tarihçi olarak çağının ötesinde gelişmiş dikkatlerle sadece işini yapmaktadır. Şiirinde

> *Âdem oldur ki ayağın çekicek dünyâdan*
> *Zikr-i bi'l-hayr ile halk içre güzel adı kala*

diyen tarihçinin, geleneği çokça zorlamadan da modern aydın olunabileceğini gösterişi yine tarihî bir vâkıadır.

Diğer taraftan, Batı medeniyetinin öğrencisi olmuş gençlik için, Asım'ın gelenekli korkuları çok da yersiz değildir. Batı'nın dilini öğrenip de o dilin kurucusu olan kültüre kapalı kalmak; ilmini ve tekniğini alıp da bunları düşünen akla saygı duymamak; Avrupa'nın likrî ve siyasî çalkantıları içinden çıkıp gelen hocalar elinde yetişirken onların politik fikirlerinden etkilenmemek zordur. Herşey teknik gelişme içindi (Lewis, 1984, s. 61);

> *"Fakat Batı kültürünün, batılı şeylere karşı çok kez heyecanla dolu bu yeni öğrencileri, çok geçmeden Batının matematik ve balistikten daha fazla sunacak şeyleri olduğunu farkettiler. Fransızcayı bilmeleri de onlara ders kitaplarının dışında başka şeyler okumak yeteneğini verdi. Bu diğer şeylerin bazısı kendi okullarının kitaplığında bulunuyordu. Diğerlerinin ise 1792'den sonra Fransız Cumhuriyet hükümetince seçilip atanan Fransız öğretmenler tarafından onların dikkatine sunulduğunu kabul edebiliriz."*

Karşı cebheden, kayıtsız şartsız bir batılılaşmanın gereğine inananlardan bir örnek: Mahmud Râif Efendi, ilk ikamet elçimiz Yusuf Âgâh Efendi'nin başkâtibi olarak Londra'da bulunduğu sıralarda Fransızca öğrenmiş; tarih, coğrafya, hukuk, bilhassa politika ilimleriyle ilgilenmiş; Avrupaî resmin ilkelerine uygun resimler yapmış, Batılı tarzdaki ilk aydınlarımızdandır (Yalçınkaya, 1994). Yurda dönüşünde *Tableau des Nouveaux Réglemens de l'Empire Ottoman* adlı kitabını 1798'de Yeni Mühendishâne Matbaası'nda bastırmıştır (Mahmud Râif, 1988). Nizâm-ı Cedîd'in onbeş fasılda dökümünü veren eserdeki yirmiyedi resmin de yazara ait olması kuvvetle muhtemeldir (Ahmed Cevdet, C. VIII, 1309, s. 156)[4]. Kitabın başında, yazarın *"ci-devant secrétaire"* olduğunu öğrenince hemen gidip Fransız dilinin gramerini ve sözlüğünü aldığını ve bu *"lingua Franca"*yı öğrenmeğe karar verdiğini okuyoruz. Aslını Fransızca olarak kaleme aldığı coğrafya elkitabını yurda dönüşünde Türkçe'ye çevirmeye niyetlenmişse de 1800'de reîsülküttab olunca buna vakit bulamamış ve tercümeyi Rum tercüman Yakovaki Argiropulo'ya havale etmiştir. *İcâletü'l-coğrafiyye* (1804, Dârü't-tıbâati'l-âmire) bu sûretle basılmıştır. Ahmed Cevdet Paşa, 1805'te reis efendinin azlinden bahsederken, bunun yeniçerilere ve gelenekçilere *"bir nevi'*

4 Mühendishâne'nin resmin gelişimine etkisi hakkında bk. Terzi, Aralık 1989, s. 141-146.

tarziye" olduğunu söylediğine göre (Ahmed Cevdet, C. VIII, 1309, s. 22), *"İngiliz Mahmud"* sıfatı yenileşmenin önemli sembollerinden ve muhaliflerin hasımlarındandır. Nizâm-ı Cedid üniformasını giymeyi küfür sayan ve *"Moskof oluruz, Nizâm-ı Cedid olmayız"* diyen yamaklar tarafından 13 Mayıs 1807'de öldürülür. Böylece, Genç Osman'dan bu yana pekçoğu öldürülen yenileşme şehitlerinin arasına Râif Efendi de eklenir.

Kâfirin hem zindesi hem mürdesi murdâr olur

mısraı artık muhatabını yenileşme tarafdarlarından bulmaktadır.

Bir diğer yenileşme şehidi de Seyyid Mustafa'dır. Mustafa Efendi'nin *Diatribé de l'ingénieur Séid Moustapha sur l'état actuel de l'art militaire, du génie et des sciences à Constantinople* adlı kitabı 1803'te Üsküdar'da, 1807 ve 1810'da da Paris'te basılmıştır (Seyyid Mustafa, 1986). Eserin başında Mustafa Efendi, *"vakit geçirmeden, beni güzel bilimler üzerine kalem oynatmış yazarların ilmine eriştirebilecek en evrensel dil olan Fransızca'yı öğrenmeğe koyuldum"* diyerek Fransızca öğrenmeyi teşvik eder. İkinci baskıyı yapan L. Langlès'ye göre, Seyyid Mustafa Mühendishâne mezunudur; aynı okulda hocalık yapmış ve o da âsîler tarafından öldürülmüştür. Tarihçi Hammer ise, *"Seyyid Mustafa"* isminin düzmece olduğunu ve gerçekte, kitabın reis efendinin isteği üzerine yukarıda da anılan tercüman Yakovaki tarafından yazıldığını söyler (Hammer, C. 1, 1815, s. 81). Bu iddianın doğru olmadığını bulunan arşiv vesîkaları da gösteriyor[5]; ama, bir anlığına doğru olduğuna kanaat getirsek, devletin teb'asını Avrupa ilmine ve Fransızca'ya yönlendirmede düşündüğümüzden daha gayretli olduğu sonucunu da çıkarabilirdik. Şecaati teşvik için Ulubatlı Hasan'ı, yeraltı zenginliklerini keşif için Uzun Mehmed'i îcat gibi, Batı'nın ilmine ve diline rağbet vermek için de Seyyid Mustafa'nın yaratılması... *Homo Ottomanicus* mücesseminden çok, efsanevî şahıslara inanır; gerçeklerinin gerçekliğinden şübhelenir de fiktif kahramanların ardından gitmekte tereddüt etmez.

5 Selim Nüzhet Gerçek, Başbakanlık Devlet Arşivi'nde, Seyyid Mustafa'nın Mühendishâne'de hocalığa tayini için yazılmış bir vesika görmüştür (Adıvar, 1970, s. 188). Ayrıca Kemal Beydilli'nin araştırması ve tesbitleri için bk. Seyyid Mustafa, 1986.

3. LİMONLUKTAKİ AYDINLAR

Lâle Devri'nin meşhur müderrisi Yanyalı Esad Efendi (ö. 1733), Arapça ve Farsça'nın yanında, Yunanca ve Lâtince'yi de öğrenmiş; Şâhidî'nin manzum Farsça-Türkçe lügatini, Aristo'nun eserlerini Yunanca'ya tercüme etmiştir. Süleymaniye Dârüttıbbı'ndan yetişen Abbas Vesim Efendi'nin (ö. 1760) hocası da odur. Vesim de Lâtince, Yunanca ve Berberî dilini öğrenmiş; bir hekim olduğu kadar, şairiyetiyle de tanınmıştır. Bu batılı donanımlarına rağmen, ne Esad Efendi'nin ne de Vesîm'in şiirlerine Batı dillerinden yansıyan birşeyler vardır. Onlar, Batı ile erken tanışan aydınların gelenekle uyuşan ve uyuşturulan örnekleridir.

Türk intelijansiyasının ilk belirgin gruplaşması olan Beşiktaş Cemiyyet-i İlmiyyesi, sonraları Londra Sefirliği yapacak (Kuran, 1968, s. 35) Ismail Ferruh Efendi'nin konağında toplanır. Devrin *"etvâr-ı lâubâliyâne"*si ile tanınmış âlimlerinin (Ahmed Lütfi, C. I, s. 168-169; İhsanoğlu, 1987, s. 43-74) biraraya gelip modern bilimin meselelerini tartıştıkları konak, ediblere ve edebî sohbetlere de ev sahipliği yapar. Cemiyette sık sık şiir müsabakaları yapıldığı ve bir haftaki toplantıda en güzel mısrâ-ı bercesteyi seçmeye çalışarak

Bugün şâdım ki yâr ağlar benim için

mısrâında ittifak ettikleri biliniyor. Ferruh Efendi'nin oğlu Zîver'in (ö. 1829) şair olmasında, bu mahfelin edebî zenginliğinin de payı olsa gerek.

Toplantının müdavimlerinden Kedhudâzâde Mehmed Ârif Efendi, bir Amerikan papasından Fransızca dersleri alınış; Sultan Selîm'in katlinden sonra *"ehl-i hünere fütur geldiği"* için bırakmıştır (Emin, 1305, s. 261)[6]. Vak'a-i Hayriyye'den önceki zamanlarda, Beyoğlu'ndaki Saint-Antoine Kilisesi'ne cübbesiyle, sarığıyle gidip âyinlerde çalınan orgu zevkle dinlemeyi alışkanlık hâline getirişi;

6 Bu hadiseden yarım asır sonra, artık sıradan insanın Fransızca öğrenmesi için bir engel kalmamıştır; ama, ilmiye sınıfı hâlâ direnmektedir: Ahmed Cevdet Efendi (Paşa) Fransızca öğrenmeye kalkıştığında, sınıfının engeline takılacaktır (Ahmed Cevdet, 1967, s. 21):

"(...) elsine-i efrenciyye okumak şiâr-ı ulemâya münâfi görüldüğünden bunu ihvân-ı tarikten mektum tutardım. Binâenaleyh Fransızca'ya lâyıkıyle çalışamadım."

aynı kılıkta İngilizlerin balolarına katılması (Emin, 1305, s. 148) aydının Batı'ya ait meraklarının cinsini ve derecesini göstermesi bakımından önemli. Aynı Ârif Efendi, asâ yerine *"müselmân ettiği"*ni söyleyerek taşıdığı bastonu ile de alafranga insan tipinin habercisi gibi görünüyor (Ayrıca bk. Uzunçarşılı, 1956, s. 485-525). Cemiyetin bir diğer müdavimi, Şânî-zâde Mehmed Atâullah Efendi (ö. 1826) ise, Rumca ve Ermenice yanında, Mühendishâne'den İtalyanca ve Yahyâ Efendi'den de Fransızca öğrenmiştir. Efendi, tarihinde bilinçli bir aydın dikkati taşıdığını isbatlar; Batı'ya ait merakları görünüşte ve gösterişte kalmaz. Avrupa şehir ve sokaklarını, sigortacılık sistemini (Atâullah, C. II, 1290, s. 401), Fransız Meclis-i Mebûsânı'nı (Atâullah, C. IV, y.t.y., s. 2) anlatırken, aydın sorumluluğunun bilincindedir. Buna rağmen, şiir söz konusu olunca, aynı ilericiliği gösteremez;

Şimdi bilmezler Atâ kadrimiz ehnâ-yı zaman
Asrımızda n'ola Nâbî kadar üstâd olsak

deyişi, edebiyatta eskiye hasretin bir ifadesi olduğu kadar, değişememenin de sıkıntısını yansıtır.

Şimdi, ilginç bir silsilename: Ferruh Efendi'nin *"kalpaklısı, yani uşağı"* olan (Emin, 1305, s. 144) şair Süleyman Fehim Efendi (ö. 1846) Karagümrük'teki konağını bir *"mecma'-ı urefâ vü zurefâ"* hâline getirir (Ahmed Cevdet, 1967, s. 13-14) ve şair Nüzhet'i, Safvet'i, Dâvud Fatîn'i yetiştirir; Ahmed Cevdet Paşa'ya şiirde Cevdet mahlâsını verir. Safvet'in Fatih'teki konağında *"şiir ve inşâya dair musahabet olunur"*. Kedhudâ-zâde'nin talebesi Mehmed Murad Efendi, sonraları Çarşamba Pazarı yakınlarındaki Murad Molla Dergâhı'nı *"bayağı bir dârülfünun"*a dönüştürecek ve o da bir başka koldan Ahmed Cevdet'i yetiştirecektir. Fatîn ise, geleceğin Ziya Paşa'sına şiirde ilk üstad olarak üstüne düşeni yapar. *Homo Ottomanicus* âlimini entellektüel çıkışlar yaparken görmek istemez; âlim de bu isteğe uyar ve cesur çıkışları olacak şairler yetiştirir.

Hâlet Efendi'nin yetiştirmelerinden ve tarih yazarlığında Şânî-zâde'nin halefi olan Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi (ö. 1848), yeniçeriliğin kaldırılması için, bazı yeniçeri ağalarının iknâı için gizlice hazırlanan hücceti kaleme alır. 1826'da Pertev Efendi tarafından yazılan ve yeniçeriliğin kaldırılmasına dair olan ferma-

III Sultanahmet Camii'nde okuyan da (Cemâleddin, 1314, s. 79, 83), Vak'a-i Hayriyye'nin *Üss-i Zafer* adıyle tarihini yazan da odur. Matbaa-i Âmire, Takvîm-i Vekayi' Nezareti'ne dönüştürüldüğünde nazırlık için akla gelen ilk isim oluşu, muhtemelen bu 'şanlı' geçmişi sebebiyledir. Esad Efendi'nin *Bağçe-i Safâ-endüz* adıyle hazırlamağa başladığı, lâkin tamamlayamadığı tezkiresi dikkatle gözden geçirilse, yenilikçi neslin önemli, fakat zamanla unutulmuş, eseri kalmamış aydın şairlerine rastlanır. Meselâ, Tercüme Odası'nın yetiştirdiği *"Avrupa lisan ve kitâbetine ârif"* şairlerden (v. 86b) Topuzlu-zâde Osman Vâkıf Bey (ö. 1836), *"câ-be-câ sebk-i asr üzre tegazzül"* eden (v. 50a) Fodla Kâtibi-zâde Said Bey (ö. 1837) gibi genç beyinler, sonraki tezkirelerde yer almaz. Onlar, entelektüel ve edebî çıkışlarıyle görevlerini yapıp tarih sahnesinden çekilmiş; önemleri devirlerinde kalıp sonraları hatırlanmayan, hatırlanmaları da değerlerinin anlaşılması demek olmayan isimlerdir[7].

Tercüme Odası, Vâkıf Bey gibi pekçok genç için, Batı'ya açılan bir pencere, Batı'nın yazılı kültür ürünleri için giriş kapısı olmuştur. Devlet batılılaşırken kuvvetler dengesi değişmekte ve *seyfiyye* önemini korusa da *ilmiyye*'nin gücünün bir kısmı *kalemiyye*'ye doğru akmaktadır. Asırlar evvel Necâtî'nin

Bî-akl ü bî-sitâre vü müflis ü mendebur
Yoktur cihanda bir dahi ehl-i kalem gibi

diye küçümsediği kalem erbâbının bir kısmı, Osmanlı'nın son asrında ülkenin kaderini değiştiren fikir ve faaliyetlerin odağında yer alacaktır.

Geçmişte, devlet ve düzene yönelik itirazların, şikâyetlerin fısıltılardan ve îmâlardan ibaret kaldığı; hicviyeler hariç, ricâlin ciddî eleştirisinin yapılmadığı; yapılan eleştirilerin de sultanı kapsama-

7 Nâmık Kemâl, Yeniçeri Ocağı'nın ortadan kaldırılmasına kadar olan dönemin bir cins istibdat olduğu kanaatindedir. Kendi hürriyetçi atalarını ararken, bu dönemden Beylikçi Izzet'i de bir hürriyet şehidi olarak anmadan geçmez (Onan, 1950, s. 28-29):

"Yeniçerilerin inkırazına kadar Sultan Mahmud-ı Sânî'nin devr-i edebi zincir-i esaret altında inler hür bir çocuğa teşbih olunabilir. Kitabet hemen hemen evrâk-ı resmiyye yazmaktan, şiir bütün bütün meddâhâne kasîde söylemekten ibaret kalmıştı. Bir Beylikçi Izzet hürriyyet-i efkârını göstermek istedi, o da maktûl oldu. (...) Devr-i Mahmud-ı Sânî'de bulunan üdebânın en muktedirleri kuvvetlerini yeniçeri mahvolmakla beraber göstermeğe başladılar."

dığı görülür. XVII. asrın ikinci yarısından itibaren, ehl-i kalemin ulemânın cehaletini ve inanç sömürüsünü eleştirmeleri, yönetici kadronun basîretsizliğinden ve irtikâbından söz etmeleri[8]; nihayet, sultanın hak ve yetkilerini sorgulamaya başlamaları yeni bir çağın açılmakta olduğunu haber verir. Entelektüelin, asırlardır elinden düşürmediği Sâdî-i Şîrâzî'nin şiirleri arasındaki

Benî Âdem âzâ-yı yek-dîgerend

yahut

Güsfend berây-i çûbân nîst
Belki çûbân berây-i hidmet-i üst[9]

gibi mısrâları nihayet an(la)mağa ve *reâyâ*'sını güden sultan motifi yerine; varlığı ve gücü, insanının varlığı ve gücü ile derinden ilişkili bir sultan motifini işlemeğe başladığı görülür. *"Aut caesar aut nihil"* (ya sultan, ya hiçbir şey) fikri yavaş yavaş silinmeğe başlar. Nâbî'nin

Bâzîçegâh-ı arsa-i nâ-üstüvârda
Muhtâc olur himâyesine şeh piyâdenin

beyti gibi îmâlı söyleyişler,

Şeh leşker ile etmez idi feth-i memâlik
Ednâdan eğer olmasa âlâlara imdad

benzeri sahipsiz örneklerle çoğaltılır[10]. *Reâyâ*'dan *teb'a*'ya geçiş süreci, *kul*'dan da *ferd*'e geçiş süreci olur. *Kul*, devlete karşı yükümlülüklerinin farkında olandır; *fert* ise, ilâveten, devletin de yönetilene

8 V. D. Smirnov, 1891'de yayımladığı *Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Osmanlı şiirinin XVII. asrını –yerinde bir ifadeyle– *"hiciv asrı"* olarak adlandırır.

9 Mısrâın mânâsı: *Herkes bir diğerinin uzvu gibidir.*
Beytin mânâsı: *Sürü çoban için değil; belki de çoban sürünün hizmeti için vardır.*
Çok sonraları, Sadık Rif'at Paşa sembollerden sıyrılmış hâliyle beyitteki fikri tekrarlayacaktır: *"Hükûmetler halk için mevzû olup yoksa halk hükûmetler için mahlûk değildir"* (Sadık Rif'at, 1275, s. 42).

10 Sahibi bilinmeyen şiirlerin bir kısmı, mecmûa sahibinin hafızasında söyleyeni kalmamış olduğu için *'lâ-edrî'* (*anonimus*) diye kaydedilir; nitekim, onların kimlere ait olduğunu başka yazmalardan çıkarmak mümkün olur. Lâkin, bir kısmının söyleyeni de, şiirinin taşıdığı anarşist (dinî, siyasî...) muhtevâsından ürkerek adını gizlemek gereğini hisseder. O sebeple, anonim görünen şiirlerin *"res nullius"* (hiçkimsenin malı) olarak görülmemesi gerektiğini, isyankâr *'graffito'*lar gibi de okunabileceğini ve devri için, imzası belli şiirlerden daha fazla ipucu vereceğini düşünüyorum.

karşı sorumlulukları bulunduğunu ve bunları yerine getirmezse, hesap vermesi gerektiğini düşünendir. Aydının fertleşme süreci, toplumunkinden önce başlar ve bu yolda kılavuzluğa dönüşerek devam eder. Fertleşme sürecindeki kalem ehli, kendi gibi bir fert olduğunu düşündüğü sultanı ve onu sembolize ettiği için dokunulmazlık kazanmış olan herşeyi sorgulamaya ve eleştirmeye başlar. Önceleri, daha estetize edilmiş ve zekîce kurulmuş istidraklerin, imâların arasına sıkıştırılan eleştiriler, gittikçe aleniyet kazanır. Sarayda yolunda gitmeyen birşeyler mi var; o hâlde şair,

Firâk-ı bâb-ı devlettir ciğergâhımdaki dağlar
Sarayın hâlidir câná giren ağlar çıkan ağlar

deyiverecektir. Beytini ikinci mısra üzerine kurmaya cesaret edemeyen şair, ilk mısraın estetik kalkanını kullansa da kendini yeteri kadar korunmuş hissetmeyip adını gizleyecektir. Ülkede yolunda gitmeyen birşeyler mi var; şair yine kimliğini gizleyerek

Memlekette fitne peydâ olur sultan bî-haber

demek cesaretini bulacaktır.

Hükme mağrûr olmasın taht üzre sultanım diyen

mısraının benzerleri gelenekte Hazreti Süleymân'a, *'rüzigâr'*ın gücüne veya her canın ölümü tadacağı fikrine bağlı bir fatalizmle kullanılabilirken, Derdli'nin gelip adını ve sözünü sakınmadan, âdetâ bir tehdit ifadesiyle bu mısraı söylemesi için, XIX. asrın ortasını beklemek gerekecektir. *Homo Ottomanicus*, doğru da olsa, fikrini ileri sürmekte ve savunmakta çekingen davranır; bunun için, şikâyetçi ve öfkeli bir kalabalığın hep bir ağızdan söylenmesini bekler. O keşmekeş içinde söyledikleri anlaşılırsa, server olur; anlaşılmazsa, derbeder...

XIX. asrın ortalarına gelindiğinde, yeni aydının kendini ifade için –dost meclislerinde sohbet etmek gibi– gelenekli yolları kullanmayı tamamen terketmese de matbûatı kullanmayı yeğlemeye başladığı dikkat çeker. Artık server yahut derbeder olmanın yolu da gazetelerden geçmektedir ve halk, basın kanalıyle tanıdığı yeni aydına, hiç tanımadığı gelenekli aydına olduğundan çok daha inanacak ve sahip çıkacaktır. Artık devlet destekli/ devlet adamı aydının yerine, halk

gücünü ardına almağa başlamış bir aydın tipi doğmakta; fakat, bu yeni aydın, yönetici güçlerden uzak kalmanın itibar kaybını, düşündüklerini gerçekleştirecek *"irade-i şâhâne"*nin eksikliğini hissettikçe ümitsizleşmektedir. Halkın serveri olmak, devletin gözünde itibarı kalmamasının acısını unutturmağa yetmez. Çözüm Avrupa'ya kaçarak iade-i itibarını beklemektir. Henuz kimsenin kaçmayı denemediği 1863'te, birkaç yıl sonra bir furyaya dönüşecek *"firâr endîşesi"*nin psikolojik temelini Hayrullah Efendi yazar (Hayrullah, 2002, s. 33):

> *"Seyahat her ne kadar makbul ve memduh ise de vatanda yaşamak maddesi dahi inkâr olunur şeylerden değildir. Zira her şahsın hâlince kendisine vatanı muhteremdir. Ancak vatanda önceleri aziz (ü) muhterem iken sonradan zelil ve muhakkar olmak kadar fena bir şey yoktur. Öyle vatanı terk ile insan kırk gün öte firârı ihtiyar eder."*

4. ÂLİM'DEN MÜNEVVER'E

Eleştirilerden sultan kadar ulemâ da nasibini alır[11]. İlmiye sınıfında hanedanlık başlamış ve *'beşik ulemâsı'* tabiri doğmuştur. Vâlihî'nin (ö. 1599) daha XVI. asır biterken

> *Dâvi-i fazl-ı peder etme Mesîhâ-dem isen*
> *Şeref-i nesl ile fahr etme eğer âdem isen*

demesi, bu marazın köklerinin epeyce derinlerde olduğunu gösteriyor. Cehalet ve softalık, irtikâb ve *'hükm-i Karakuşî'*ler, siyasette bir güç olma gayretleri ve bu yoldaki Bizans oyunları ulemânın yozlaşmasına sebep olur. Medrese, cami ve tekkelerin yanına bazı konaklar da eklenir ve lisan öğreten, metin şerhi yapan, *'ulûm-ı dîniyye'* dersleri veren hocalar çoğalır.

> *Kabil-i şâkird olan üstâd olur*

mısraı, yahut mısraın biraz da geliştirilmişi olan

11 Ulemânın yaşaması devletle olan göbekbağı sayesindedir. Bu sebeple, devlete, sultana yönelik eleştiriler, tehditler ve tehlikeler ulemâyı da kapsar; onu da tedirgin eder. Devletin zayıf düştüğü devirlerde, ulemânın ordu ile de benzer bir göbekbağı oluşturma gayreti bu tedirginlik yüzündendir. Ulemâ sırtını devlete ve son aşamada orduya yaslarken, meşâyih baştan beri sırtını hep halka yasladığı için daha hesapsız ve korkusuzdur.

Kabil-i şâkird olan üstâd olur üstâddan

şekli, sanki hocaların hizipleştiğini ve ününü artırmak için, talebe toplamağa çabalayanların olduğunu hissettiriyor.

Beri yanda ise, bilhassa III. Ahmed döneminden beri, hayatının tamamını dinin ve şeriatin şekillendirmesine izin vermeyen yeni bir insan tipi gelişmektedir. İlmiye sınıfı yozlaştıkça, mukabilinde dünyaya ve onun nimetlerine daha bir bağlanan, dinin gereklerini daha az yerine getiren; hattâ, tasavvuftan laik felsefeye kayan ve sofuları küçümseyen yeni bir insan tipi... Bursalı İsmail Hakkı'nın (ö. 1724)

Ne şeyh kaldı ne sûfî ne kadî ne müftî
Zebûn-ı fitne-i âhir zamâne oldu hep

deyişini "*içeri*"den bir ismin hayıflanması olarak dikkate almak gerek. Eskiden, tasavvuf ehlinin ham sofuyu eleştirirken kullandığı ifade kalıpları artık yenilikçilerin diline düşmüştür. Meselâ, Fennî'nin (ö. 1745), meşhur *Sevâhil-nâme*'sindeki

Ayş ü nûş eyle de terk et azıcık paf pûfu
Sadr-ı meyhâne umur yeri değildir sûfî

beytini bir mutasavvıf şair söylese, biraz da zorlayarak hikmetli bir taraf bulunabilecek iken; Fennî söyleyince, bir isyan havası doğuyor[12]. Dedesi de, babası da reîsülküttab olan Recâî-zâde Şefik (ö. 1856), küçüklüğünden beri mâruz kaldığı Batılı etkilerle

Kalınsa aç ramazanda oruç yenir bî-şek

derken, dininin şartlarını çiğnemekte ve bunu alenen ifadede mahzur görmeyen yeni neslin ilginç bir örneği olur[13]. Bu tavrın münfe-

12 Rivayet ederler ki, Koca Ragıb Paşa fazla meşguliyetten bunaldığı birgün şair Haşmet'e, "*Âh Haşmet! Bana öyle bir meslek, öyle bir makam olsa ki, hiç işi bulunmasa, biraz râhat etsem*" der. Haşmet olanca hazırcevaplığı ile karşılık verir: "*Paşam, buyurduğunuz gibi yerinizden kımıldamadan para kazanmak isterseniz kendi dairenizin imamlığını deruhde ediniz*" (Yöntem, Nîsan 1949; Yüksel, 1977, s. 32). Belki îmanda değil ama, ibadette gevşekliğin sadrıâzamdan başladığı anlaşılıyor.

13 Aynı tavrı Karayılan-zâde Sabri de gösterir (Sabri, v. 93[a]):

Siklet gelir derûnuma şehr-i sıyamda
Eyyâm-ı ıyd-i rûh-fezâ meşrebimcedir

Fakat, bu meşrebi, Sabri'nin Moralı oluşunun da etkilediği düşünülebilir.

rit bir hadise, bir fenomen olmadığı, *"gâvur padişah"* diye suçlanan Sultan Mahmud'un dahi namaz vakitlerinde ortada dolaşanların cezalandırılması yolunda karar almak zorunda kalışından anlaşılıyor. Rahmî-i Harputî'nin (d. 1802)

Bilmem neden oldu o da kalb oldu zamâna
Kanûna muhâlif mi sanırlar bu namâzı

beyti (Cengiz-Eren, 1996, s. 219) bu rahatsızlık ile söylenmiştir. Yoksa, Belîğ'in

İcrâ-yı sünnet etmeyerek terk olundu farz

mısraı, geleceğe yönelik bir erken ihtardı da farkeden mi olmadı?

Yeniçeri Ocağı'nın söndürülmesinin inanç dünyasındaki en büyük etkisi Bektaşîlik üzerinde olur. 1826'da ocak lâğvedilirken, yeniçeri inancında önemli bir yeri olan Bektaşîlik de ilga edilir. Altmış yıllıktan daha yeni tekkeler yıktırılır; muhiblerden, dervişlerden ve babalardan tutuklananlar olur; tarîkatin kitap ve remizlerine el konur (Birge, 1937, s. 77); hattâ, Hacıbektaş'taki pîr evine kadirî şeyhi Debbağ-zâde Mehmed Said Efendi (ö. 1841) oturtulur (Altınok, 2007, s. 297-317). Bektaşîliğe inen bu siyasî darbenin yenilikçiler üzerinde de beklenmeyen bir etkisi görülür. Bektaşîlik, Mevlevîlikle beraber, taassuba en uzak, *'yalan dünya'*ya en yakın tarîkat olarak bilinir ve bu özelliği sebebiyle, Bektaşî tekkeleri, yenilikçilerin kendilerini rahat hissettikleri mahfeller olur. Sultan Mahmud tekkelerin dağıtılması emrini verdiğinde, modernizm taraftarları arasından epeyce bir Bektaşî'nin de başı derde girer; hattâ, Bektaşî olmamasına rağmen, bu töhmet ile sıkıntılı günler yaşayan epeyce bir yenilikçi isim vardır. 1849'da Sultan Mecîd'in izniyle tekkeler yeniden açıldığında[14], bu hadise birkaç türlü tefsir edilir: Yenilikçi padişah, yeniliğin en önemli mahfellerini yeniden harekete geçirmektedir; bu gelişme, yenilikçilerin bir zaferidir; gadre uğramış bir fikir, nihayet varlığını devlete kabûl

14 1826'dan önce, meşâyihin Bektaşîliğe yönelik eleştirileri özellikle bir noktada yoğunlaşır: *"Sözü ayağa düşürdüler! Tablacı bile can oluyor. Oysa, tasavvuf havassın yoludur; sırları herkese açıklanmamalıydı ve Bektaşiler avama açıkladı!"* Bektaşilik aydın kültüründen değil, halk kültüründen doğar, oradan beslenir ve oraya hitap eder. O sebeple, bu eleştiriler çok da isabetli değildir. Yine de 1849'dan sonra, Bektaşîliğin elitist bir çizgiyi benimsemesinde eleştirilerin payı inkâr edilemez.

ettirmiştir. Aslında, din sadece ferdin ruh dünyasının değil; toplumun fikrî ve idarî nizamının tesisi için de vardır. Dolayısıyle, asırlar boyunca tarîkatler hep siyasî düzenle ilgili teklif, tercih ve tenkid bildiren *'fraksiyon'*lar, muhalefet merkezleri olmuştur. Yine de 1849'dan sonra, Mevlevî ve Bektaşî tekkelerinin sivrildiği ve her çeşit tarîkat mensubunun devam etmekten hazzaldığı, meraklısının kadeh tokuşturup hür bir atmosferde edebiyat ve musikî zevkını tatmin ettiği sanat mahfelleri; ilerici fikirlerin tartışılıp faaliyetlerin plânlandığı, hattâ Yeni Osmanlılar'ın ve Jön Türklerin toplandıkları, saklandıkları *'hücre evleri'* hâlini aldığı (Mehmed Ziyâ, s. 180-188, 198-205; Gölpınarlı, 1953, s. 267-278; Bilgegil, 1976, s. 455-485; Sırma, 1977, s. 183-198; Gündüz, 1984, s. 124-216; Ramsaur, 1985) görülür. Şeceresi Hazret-i Ali'ye dayandırılan tarîkatlere yenilikçilerin gösterdikleri ilginin sebeplerinden birinin de *'hürriyet aşkı'* oluşu ilginç. Hazret-i Hüseyin, hürriyet ve adalet yolunda şehit olmuş bir rehberdir ve önce, aynı değerler için mücadele eden yenilikçilerin, sonra da Yeni Osmanlılar'ın sembolü olacaktır (Nâmık Kemâl, C. II, 1969, s. 355):

> *"(...) livâü'l-hamd-ı Ahmedî'yi zalimlerin ayağı altında görmemek için, üç aylık çocuğuna kadar mensûbânının cümlesini Allah yoluna, a d â l e t hürmetine fedâ eden İmam Hüseyn'in tâbi'lerindeniz. Hâşâ Şîî değiliz, fakat h ü r r i y e t h ü r m e t i n e, imâmın nâmı anıldıkça ağlarız."*

Hasan Nazif Dede'nin (ö. 1861) postnişinliği zamanında, Beşiktaş Mevlevîhânesi yüksek seviyede bir fikir ve edebiyat meclisi hâlini alır. Dede efendi gibi şair olan damadı Yenişehirli Avnî (ö. 1884), dergâhta doğan edebiyat ortamını siyasetle kaynaştırır. Avnî'nin torunu ve adaşı Avnî Aktuç, şairin mevlevîhânedeki günlerini anlatırken, dolayısıyle dergâhın niteliğini de belirleyen cümleler sarfeder (Aktuç, 1960, s. 1353):

> *"Ondan herkes bir tehlikeden kaçar gibi kaçardı, lâkin sayarak, hürmet ederek kaçardı. (...) fikir hürriyetini, Türk milletinin iktisadî felâketini şiirleri arasında korkusuzca haykıran Avnî Bey'i dinlemekten korkardı. Meşhur hafiyeler dergâhı bilhassa mukabele günleri sessizce kuşatırlardı. Avnî Bey yalnız İstanbul sokaklarında değil, dergâh içinde de tehlikeli bir adam gibi görülürdü. (...) devrinin haksızlıklarını selis bir dille sıraladığı*

beyitleri yüksek sesle tekrarlayan Avnî Bey'in oda kapısı hizmetçiler tarafından sıkı sıkı kapatılıyor, bu seslerin dışarı sızmaması temin ediliyordu."

Edebî şahsiyetini mevlevîhâne şekillendirmemiş olsa da ömrünün önemli bir kısmını orada geçiren Avnî, şiirlerine akseden siyasî eğilimleri sebebiyle, dîvânını neşretmekten kaçınacaktır. Ölümünden sonra, dâmadı Şevki Bey toparlayabildiği şiirleri bastırmaya teşebbüs edecek ve derleyebildiği kadarıyle, dîvânın ancak üçte birini oluşturan şiirleri Maarif Nezareti Tedkîk-ı Müellefat Komisyonu'nun incelemesine verecektir. Orada da sayısız beyit ve kelimede mahzur görülüp çıkarıldıktan sonra basımına izin verilen dîvan, bunca titizlikle elenerek neşredilmesinin ardından bile hâlâ tehlikeli bulunarak toplatılacak; ya Gedikpaşa Hamamı'nın (Aktuç, 1952, s. 418) ya da Ayasofya Hamamı'nın külhanında (Aktuç, 1960, s. 1355) yakılacaktır. Gücünü devletten alıp devlete manevî güç veren gelenekli dergâhın yerini, devletin gidişine muhalif, yeni bir dergâh tipi almaktadır.

Sadece Nazif Dede değil, devrin birkaç önemli şeyhi daha, yenilikçilerin yetişmesinde büyük pay sahibidir. Meselâ, Çarşamba Pazarı'ndaki Murad Molla Dergâhı, Şeyh Mehmed Murad Efendi'nin (ö. 1847) rehberliğinde

"(...) bir dârü'l-fünun demek olup orada her nevi' ulûm u maârif tahsîl olunurdu. Oraya bütün ricâl ü kibar gider. (...) İstanbul'un ulemâ ve üdebâsı oraya devâm eyledikten başka, taşralardan hattâ pek baîd memâlikten oraya tahsil ve istifâde için gelirlerdi"

(Ahmed Cevdet, 1967, s. 13; Fatma Aliye, 1332, s. 23). Ahmed Cevdet Paşa dâhil olmak üzere, devrin önemli isimlerinin bir kısmı bu dergâhın havasını teneffüs etmiştir. Kuşadalı Şeyh İbrahim Efendi (ö. 1846) de aynı semtte, Papasoğlu Medresesi'nin karşısındaki konağını bir *"mecma'-ı üdebâ"* (Ahmed Cevdet, 1967, s. 15; Fatma Aliye, 1332, s. 26) hâline getirir. Müritlerinden Ahmed İzzet'e gönderdiği 23 Muharrem 1260 (13 Şubat 1844) tarihli mektubundaki şikâyetleri, Bektaşî ve Mevlevî dergâhlarındaki toplantıları hoş karşılamadığını gösteriyor (Öztürk, 1982, s. 204):

"Evler istirahat için, câmiler ihfâen ibâdet için olmasına binâen tekkeler yapılıp cehren çalışması için mukaddem işaret olunmuş. Şimdi tekkeleri meyhâne, kerhâne ediyorlar."

Kuşadalı, dünya işleriyle alâkasını kesmiş, *'küşe-i uzlet'*teki tarîkat ehli şablonuna pek oturmaz. O, Sultan Mahmud zamanından kalma bir teceddüt zihniyetinin son, Sultan Mecid dönemi inkılâpçı zihniyetinin ilk mutasavvıf isimlerindendir (Öztürk, 1982, s. 121-122).

> *"(...) Osmanlı İmparatorluğu'nun, yıkılışını hazırlayan hâdiselere sahne olduğu ve Batıya açılma ve onu taklîd etme sürecine girdiği bir zamanda, fikir ve politika sîmaları üzerinde dinî-tasavvufî düşünceleriyle müessir olan Kuşadalı'nın; Batıya bakış noktasında kilit taşı sayılabilecek kişilerin istikametlendirilmeleri hususunda da mühim sayılması gereken bir rol oynadığı görülmektedir."*

Kuşadevî'nin yenilikçi tarafının tesbitinde en iyi referans, yetiştirdiği isimlerdir. Müritlerinden sadece birinin, meselâ Kadı-zâde Ömer'in takibi bile, şeyhin siyasî eğilimlerini anlamamızı sağlayacaktır. İbrahim Efendi Ömer'i niyabeten Tırnova'ya gönderir. Ahmed Amiş Efendi onun *"meclis-i pür-nür-ı ezkârında sermest-i cezebât-ı hakîkat"* olur. Amiş Fatih Türbedârı iken, onun sohbetlerinden feyz alan Abdülaziz Mecdi, 1908-1912 arasında İttihad ve Terakkî'nin mebûslarından olur (Ergin, 1942, s. 93-133); Zürrâ Fırkası'nın kurucuları arasında yer alır (Tunaya, 1986, s. 594). Böylece, Kuşadalı'nın sosyal fikirleri silsile hâlinde, bir asır kadar varlığını sürdürür. Yine de müritleri içinde, özellikle üzerinde durulan üç isim var; Ali Âli, İsmail Müşfik ve Osman Şems Efendiler (Mardin, 1962, s. 58, not 106).

> *"Kuşadalı'nın yaşarkenki müritleri,* Cerîde-i Havâdis*'in belli başlı sermakale yazarları olan Ali Âli ve Müşfik idi. Bunlar hoşnutsuz aydınların nüvesini oluşturanlar içinde Yeni Osmanlılar'ın habercileri idiler. Kuşadalı'nın diğer müridi, Nâmık Kemâl'deki mistik anlayışın ve ferdî hürriyet kavramının müessiri gibi görünen Şeyh Osman Şems'ti."*

Bu üç isim içinde, Hâfız Müşfik'ın yeri önemlidir. Müşfik, Mektübî Odası'nda Âmedî hulefâlığına namzet iken, Sadrıâzam Âli Paşa bu yere dâmadı Salâhaddin Bey'i getirir. Müşfik de kalemi terkederek *Cerîde-i Havâdis*'e girer ve orada, Ahmed Cevdet Paşa'nın ifadesiyle, *"Fransızca opposition denilen muhâlefet"*i başlatan kişi olur (Ahmed Cevdet, 1927).

> *"Ol vaktin üdebâsı onun başına toplandı. Cerîde-hâne bir encümen-i üdebâ oldu ve daha doğrusu muahharen Jön Türk nâmını alan gençlere bir yuva oldu. (...) El-hâsıl Âli Paşa usûl-i mârûfeye muhalif olarak dâmâdını Âmedî Odası'na memûr edip Hâfız Müşfik'i mağdûr etti ve emsâlini gücendirdi ve İstanbul'da Jeune Turquie efkârını uyandırdı."*

(Ahmed Cevdet Paşa'nın *Mârûzât*'ından naklen, İnal, C. II, 1988, s. 1020). Müşfik, *"sadarete karşı muhalefeti"* başlatan (Bilgegil, 1979-1983, s. 52) isimdir. III. Napoléon için söylediği kasîdedeki

> *Ki o günlerde Napoléon Bonapart-ı Sâlis*
> *Oldu ârâ-yı umûm ile reîs-i cumhûr*
>
> *Mesned-ârâ-yı riyâset olıcak memleketin*
> *Emn ü âsâyişine eyledi sa'y-i mevfûr*

gibi beyitler, Müşfik'ın de rengini belli eder. O Napoléon ki, sonraları Nâmık Kemâl ve arkadaşlarının yurtdışına kaçırılması için, sefiri Bourrée'ye talimat verecektir (Kuntay, C. I, 1944, s. 249, 359, 524).

Bursalı Şeyh Zâik Efendi (ö. 1852) ise, Bursa'da, Ulu Cami yakınlarındaki Şeker Hoca Mahallesi'nde bulunan Dergâh-ı Mısrî'nin şeyhidir. Şeyh efendiden Farsça dersleri alan pekçok isim içinden Eşref Paşa (ö. 1894), Mehmed Kemâl'e *"Nâmık"* mahlâsını veren şair (Eşref Paşa, *"Kıt'a-i Tahallusıyye"*, 1278, s. 109-110); İbrahim Şinasi ise, Nâmık Kemâl'in ifadesiyle, *"Yeni Osmanlılar'ın reîsi, reîsü'l-mücâhidîn"* (Kuntay, C. I, 1944, s. 378) olacaktır.

Örnekler çoğaltılabilir. Bir sonraki nesilde, devletin kaderini değiştirecek, meşrûtiyetin, anayasanın, kamuoyunun oluşmasını sağlayacak isimlerin büyükçe bir kısmının yolunun tekkelerden geçmesi, tesadüfle açıklanamaz. *Pax Ottomana* için aydın yetiştiren dergâhlar, artık yeni şartlara uygun, yeni aydınlar şekillendirmeğe başlamış; yeni aydınını da düşündüğünü estetik bir zeminde ifade edebilen *'profane'* şairlerden seçmeye özen göstermiştir. *Homo Ottomanicus*'un hayatını din ve Bâb-ı Meşîhat, şeyh, dede, imam, vâiz gibi dinî rehberler, sözcüler şekillendiriyordu; yeni *homo Ottomanicus*'un hayatını ise, dünya ve dünyevî şairlerin rehberliği şekillendirmeye başlar. Yaşamaya ait düsturlar hâlâ âyet ve hadislerden çıkarılsa da onların yanına hikemî şiir de yerleşir. Bir

bakıma hikemî şiir, *'profane'* aydın-edîbin hayata egemen olmağa başladığının işaretidir; hattâ, bütün dindarlığıyle Nâbî'de ve onun mektebinde yetişen diğer dindar şairlerde bile... Üstelik, *'profane'* aydın-edîbin destekçisi artık sadece devlet değildir; bazen devletle beraber, bazen devlete rağmen, dergâhlardır da... Dergâhlar, *'ulemâ'* adı altında toplaşan gelenekli aydınların zamana ayak uyduramayan skolastik zihniyeti, bozulmuşluğu ve toplumun dertlerine derman olamayışı sebebiyle alternatif aydını destekler, geliştirir, hattâ yetiştirir.

5. KONAKLARIN KONUKLARI

Dünyada, bütün monarşilerin geleneğinde, krallar ve yönetici kadro, sanatkârların himayesini –nüfuzlarının da ifadesi olan– zevkli bir görev, sanatseverliklerinin bir göstergesi ve hattâ, bir sanatkâr dayanışması diye görürler. Asiller arasında, estetik bir meşgalesi bulunmayanların kabalıkla itham edilmesi sebebiyle, hanedan mensubu olup da güzel sanatların herhangi bir dalıyle uğraşmamış; en azından, sonuçları estetiğe çıkan bir zenaatte ustalaşmağa çalışmamış pek az isim vardır. Osmanlılarda da durum farklı değildir; pekçok sultan ya şairdir, bestekârdır, hattattır ya da marangozdur, demircidir, bahçıvandır. Devlet ricâli de ya sanatkâr ya *'hâmî-i san'atkâr'* olmağa çalışır[15]. Devrin üdebâsını hânesine toplayıp onların sohbetiyle, atışmalarıyle, yarışmalarıyle, lâtîfeleriyle zevk etmek; beğendiklerini kanatları altına almak, hediyeler vermek bir gelenektir. XVIII. asır sonlarında hem konak toplantılarının niteliği değişir, hem de konaklarında encümen kuranların niteliği... İsmail Ferruh Efendi'nin konağı ve Beşiktaş Cemiyyet-i İlmiyyesi teşebbüsü, toplantılardaki nitelik değişiminin tesbit edilebilen ilk belirgin örneğidir. Hâlet Efendi ve Pertev Paşa gibi devlet idaresinde önemli pay sahibi isimlerin konaklarındaki mahfeller ise,

15 Cilnius C. Maecenas (ö. MÖ 8) Romalı zengin bir asilzâdedir. Vergilius, Horatius, Propertius gibi genç şairleri çevresine toplayıp himaye eder. Bu özelliği sebebiyle ismi, güzel sanatları koruyanların sıfatı olarak kullanılmağa başlanır. Bugün, Batı dillerinde yaşayan ve *"hâmî-i san'atkâr"*ı karşılayan *"mezen/ maezen/ mesen"* kelimeleri, onun adından türemiştir.

edebî-fikrî olarak hızla siyasîleşmekte ve âdetâ hizip toplantılarına dönüşmektedir. Aynı hizipleşme, Hoca Neş'et Efendi, Ârif Hikmet Bey gibi ulemânın ve hattâ şeyhlerin bir kısmının konaklarında da yaşanmaktadır (Kemikli, Nîsan 1995). Konakların bu özelliği, İstanbul'un üst tabakasında bütün yaşama alışkanlıklarını kökten değiştiren *'Mısırlular'* ile yeni bir zenginlik kazanır.

Hıdiv ailesinden ve Mısırlı zenginlerden büyükçe bir kısmı İstanbul'u Kahire'nin kahreden sıcağından kaçmak için bir sayfiye şehri olarak düşünürler. Nil kıyısında yaptırdıkları sahilhânelerin gösterişli benzerlerini Dersaâdet'te inşa ettirirler. Boğaziçi'nde, azınlıkların, levantenlerin ve sefaret mensuplarının yanında, müslümanların yalılarının görülmesi onlarla başlar. *Homo Ottomanicus*'un, İstanbul gibi bir kıyı şehrinde oturmasına rağmen denizi tanımadan, hattâ Anadolu yakasına geçmeden ölüp gitmiş –her nesilden– binlerce mensubu çıkmıştır. Osmanlı asırlarca balıkçı yetiştirmemiş ve hasbelkader bu mesleği seçenleri de dünyanın *"kayığı devrildiğinde boğularak ölen"* yegâne balıkçıları olmuştur. Avrupalı seyyahlar, sahilde kurduğu evin deniz gören cebhesine pencere açmayan Türklerden şaşkınlıkla söz ederken pek tabiîdir ki, *"su akar, deli bakar"* atalarsözünün hayatımızdaki yerinden haberdar değildirler. Bu konudaki geleneği –hem de bir denizci olan– Yetîm Ali Çelebi'nin mısraı çok güzel özetler:

Suyu bardakta demişler gemiyi dîvârda

Mısırlıların yalı yaptırmasının peşinden, deniz safâları başlar; mehtaba çıkmak, yaz gecelerinin vazgeçilmez eğlencesi hâline gelir.

"Ale'l-husus eyyâm-ı sayfe Boğaziçi ve sâir seyr ü temâşâ mahalleri ashâb-ı safâ ile lebâleb olarak hâtıra keder ve zihne küdüret getirecek mütâlâalardan herkes ictinab ederdi. Dersaâdet sahîhan nümüne-nümâ-yı cennet ve her köşesi bir güne câygâh-ı safâ vü meserret idi"

(Ahmed Cevdet, 1953, s. 20). Muvakkit-zâde Pertev değişimi haber veriyor:

N'eyleyim fırtınada gitmesi güçtür yoksa
Nice inkâr olunur yalıların yazlığı

Denizle tanışıklığın ve yalı hayatının eğlence anlayışını değiştirmesi gibi, konak hayatı da kültür ve fikir anlayışını değiştirir. Mısırlı sahipleri, konakların sadece mefrûşâtını ve kullanım şeklini yenilemekle kalmaz; toplanan gelenekli encümenleri de etkiler. Hıdiv sülâlesine mensup prens ve prenseslerin konaklarına girip çıkabilen misafirlerin zaten Batılı fikir ve yaşayışı benimsemiş, seçkin kişiler oluşu; bu konaklarda toplanan mahfellerin yenileşmeyi yaymaktan ziyade, pekiştirmekte bir payı bulunduğunu düşündürüyor. Edebî ve fikrî yeniliğin yaygınlaşmasında asıl pay, Istanbul'dan Mısr'a gidip yıllarca kalan ve Mehmed Ali Paşa'dan sonra, İbrahim Paşa'nın da ölümüyle hâmîlerini kaybedip Abbas Paşa'nın hıdivliği zamanında, hemen hepsi 1850'de Mısır'dan çıkarılan, geriye Kahire'nin fikrî ve siyasî kültürüyle dönerek kendi konaklarındaki encümenleri de o usûl üzre tertipleyenlere aittir. Böylece, aşağı yukarı aynı tarihlerde, güçlü bir dalga ile Istanbul'a gelen bu aydınların, gelenekli konak hayatının değişmesinde belirgin bir rol oynamaya başladıkları görülür.

Bu isimlerden belki de en önemlileri, Abdurrahman Sâmi Paşa ve oğlu Subhi Paşa'dır. Sâmi Paşa, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın sarayında yirmibeş yıl yaşadıktan sonra İstanbul'a döndüğünde, Taşkasap'ta, Sarımûsâ Sokağı başındaki konağı satın alır (Şehsuvaroğlu, 1951). Paşanın, konak için Mısırlı sarraf Kigork Bey'e olan borçlarını Hıdiv Said Paşa öder. Horhor'daki ikinci konağı, sonraları Subhi Paşa'nın olacak ve Mısırlı bir misafirin nargile içerken uyuması sonucunda yanacaktır (Şehsuvaroğlu, 1962). Sâmi Paşa'nın Çamlıca'daki iki köşkünden biri, Hıdiv İsmail Paşa'nın hediyesidir (Es, 1945). Sâmi Paşa, kızı Melek Hanım'ı Mustafa Fâzıl Paşa'nın oğlu Hüsâmeddin Paşa ile evlendirerek hıdiv ailesiyle akrabalık da kurar.

Ebuzziyâ Tevfik, Yeni Osmanlılar'a ait hatıralarını anlatırken, sözü Sâmi ve Subhi Paşaların konaklarına getirir (Ebuzziyâ, 1909):

> *"Sami ve Subhi Paşa konakları zamanın birer encümen-i dâniş ü irfânı idi. Şark'ın ve Garb'ın en be-nâm ulemâsına makarr u melce olan bu iki daire mevcûdiyetleriyle pâyitahta şeref-bahş oluyordu. Mirza Safâlar, Hoca Abdülkerimler, Doktor Mordtmannlar, Hind ü Sind'den, Magrib-i Aksâ'dan gelmiş allâmeler; mebâhis-i ilmiyye vü edebiyye ile o konaklara*

> *birer dârü'l-ulûm meziyeti vermiş idi. O reîsü'r-rüesâ-yı erbâb-ı fazl ü kemâl olan Sami Paşa lâhûtiyânî bir sîmâ-yı nûrânî ile sadr-ı meclisten bu mübâhisleri inâre, o mebâhisleri idare ediyordu..."*

Sâmi Paşa, sadece âlimin ve sanatkârın hâmîsi olmakla kalmaz; yenilerinin yetişmesine de hizmet eder. Paşa, *"eski Rumca'da Homère'i"* okuyacak kadar Batı kültürüne sahiptir (Sezayi, 1316, s. 71). Oğullarına, torunlarına, dostlarının çocuklarına Mesnevî, tarih, felsefe okutur. Kedhudâsı Ebûbekir Paşa'nın oğlu Yenişehirli Avnî de *Mesnevî*'yi ondan okumuş; muhtemelen Fransızca ve Yunanca'yı paşadan öğrenmiştir (Avnî, s. 95). Sekiz yaşında iken, babası Nazif Dede'nin vefatı üzerine, eniştesi Avnî Bey tarafından yetiştirilen, şiiri ondan öğrenen Hüseyin Fahreddin Dede de *Mesnevî*'yi Sâmi Paşa'dan tâlim edecektir. Böylece paşa, nesilden nesle devam eden öğretmenliği ile, konağını bir mektebe, özellikle de yenileşmenin mektebine çevirir. Konağının müdavimi olan, orada bazen yıllarca misafir edilen, çocuklara *ders* ve büyüklere *sohbet* biçiminde yenilikçi, hattâ ihtilâlci fikirlerini anlatan pekçok isim vardır. Bu isimlere ilginç bir örnek, Fabre'dır. Common İhtilâli'nde Fransa'dan kaçarak Hakkı Efendi adı altında Istanbul'a gelen (Tarhan, 1340) Fabre, Sâmi Paşa'ya sığınır ve konakta Fransızca, felsefe, politika dersleri verir.

> *"Bu Fabre, daha o zamanlar Fransız İnkılâb-ı Kebîri'nden misâller göstererek bizi millî ihtilâle teşvik ederdi"*

(Sezayi, 1927). Fabre'ın derslerinin şaşırtıcı bir yanı yoktur; zîrâ konak, Yeni Osmanlılar hareketinin nüvesini oluşturan fikir ve ideallerin şekillendiği önemli bir merkezdir (Süleyman Nazif-a, 1926):

> *"Jön Türk hareketi yeni uyanıyordu. Şark ve Garb'ın efâzılına İstanbul'da telâkîgâh olan Sami ve Subhi Paşa konaklarında bu hareketler yalnız temâşâ değil, tâkip ve tenmiye de edilmekte idi."*

Tabiîdir ki, böyle bir konakta yetişenler de siyaset fikri gelişmiş, ihtilâli bir çare olarak gören yeni aydın tipinin ilk isimlerinden olacaktır. Meselâ, Sâmi Paşa'nın oğullarından Abdüllâtif Subhi Paşa, Sadrıâzam Âli Paşa ile mücadele eder; Abdurrahman Hasan

Bey Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ne girmeyi düşünür[16]; Abdülbâki Bey, Çırağan Vak'ası'ndan sonra Kastamonu'ya sürülürken Ahmed Necib Bey de *'dâmad'*lıktan olma tehlikesiyle karşılaşır (Tarhan, C. II, 1334, s. 258-259); Sezâyi Bey Jön Türklere katılır ve yurtdışına kaçar; Subhi Paşa-zâde Âyetullah Bey, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularındandır. Yenişehirli Avnî, yaşadığı siyasî şartlardan rahatsız aydın rûhunu bu konakta edinir. Aynı cümle, Nâmık Kemâl için de sarfedilebilir (Kuntay, C. I, 1944, s. 293):

> *"Kemâl Avrupa üslûplu bir ihtilâl meşhûmuna, sanırım ki ilk defa Sami Paşa konağında temas etti."*

Örnekler çoğaltılabilir. Anlaşılan odur ki, Sâmi Paşa konağı öncelikle *'devlet için'* aydın'dan *'devlete rağmen'* aydın'a geçişte, sonra da *'düşünen'* aydın'dan düşündüğünü gerçekleştirmeye çalışan *'eylemci'* aydın'a geçişte önemli rol oynamıştır.

Sâmi Paşa gibi davranan bir başka isim, Yusuf Kâmil Paşa da 1833'te İstanbul'dan gizlice kaçarak gittiği Mısır'da, Mehmed Ali Paşa'nın kâtiplerinden biri olarak başladığı macerasını, 1849'da hıdîvin damadı bir paşa olarak İstanbul'a dönüşüyle tamamlar. Kâmil Paşa'nın Bayezıd'daki konağı, zenginliğin ve cömertliğin benzersiz bir timsâli olurken (İnal, C. II, 1988, s. 783-784), eşi Zeyneb Hanım (ö. 1884) da *"israf ve sefahet"*te *"vükelâ haremleri"*ne örneklik eder (Ahmed Cevdet, 1980, s. 7).

Kâmil Paşa'nın

> *"Huzuru, hakikaten daniş ve irfan encümeni idi. Şark ve Garb ulemâsı, üdebâsı ve şuarâsı o encümende toplanır, ilmî ve edebî musâhabeler ve mübâhaseler cereyan ederdi"*

(İnal, C. II, 1988, s. 784). Paşanın konağı, ilmî, fikrî, siyasî ve edebî meselelerin özgürce tartışılabildiği bir tarafsız bölge gibidir. *Tercüme-i Telemak* da Yusuf Kâmil Paşa'nın siyasette *saltanat*'a alternatifler gösterme gayretiyle tercih edilmişe benzer (Özgül, 1996) ve onun fikrî-siyasî müsamahasının genişliğine en iyi delildir. Yenilikçilere verdiği destek ve gösterdiği anlayış sebebiyle, Leskofçalı Galib ve Hersekli Ârif Hikmet'ten Nâmık Kemâl ve Recâi-zâde

16 Ali Süâvi, cemiyet hakkında *"takib ettikleri hedef makbûl değildir"* dediği için, Hasan Bey de bu arzûsundan vazgeçer (Hasan, 1341). Hayret-ender-hayret!

Ekrem'e kadar pekçok aydın-şair, paşaya duydukları minneti ifade eden kasîdeler yazarlar. Meşrûtiyetçi Osman Nevres'in dîvânını o bastırır; önce Şinasi'ye, sonra Kemâl'e hücum eden gelenekçiler, karşılarında onu bulurlar.

Münif Paşa da çocuk yaşlarda gittiği Mısır'da onbeş yıl kalır ve İstanbul'a dönüşünde Nüruosmaniye'de Şeref Efendi Sokağı'nda ilk konağını satın alır. Onu, Üsküdar'da İhsaniye civarında, Beylerbeyi'nde Yalıboyu Caddesi'nde ve Erenköy İstasyonu yakınlarında bulunan konakları takip eder. Paşanın sonuncu konağı, Süleymaniye'de Bozdoğan Kemeri yakınlarındadır.

> *"Hânesi Şark ve Garb'dan gelen fuzalâ vü üreſâ ile bir encümen-i dâniş ü irfan hükmünde idi. Fas'tan, Mağrib-i Aksâ'dan, Çin'den, Japonya'dan, İrân ü Türan ve Buhârâ'dan pekçok seyyah, Münif Efendi'nin hânkah-ı fazl ü kereminde likata-çîn-i niam-ı maddiyye vü mâneviyye olurdu"*

(Ebuzziyâ, 1328). Her üç paşanın konaklarının da aşağı yukarı aynı cümlelerle tanıtılışı garip değil; çünki, aynı kökten beslenen benzer niteliklerin yaşatıldığı bu konaklar, Istanbul'un zengin evleri arasında müstakil bir kategori oluşturur.

Münif Paşa Fransızca'dan, Almanca'dan Çince'ye kadar pekçok dil bildiği için *"Ebu'l-lisan"* diye anılır ve konağı bu dillerde anlaşabildiği insanlarla dolar boşalır. Kazanlı Şehâbeddin Mercânî, Sibiryalı reformist Abdürreşid İbrahim, Hindli Çermeçer, Şeyh Şıngitî, Norveçli Noring, Çin'den Ahmed ve Mehmed adlı iki Uygur, Dr. Mordtmann, E. J. W. Gibb, Dr. Ignacz Kunoş paşanın misafiri olurlar. Tahsil için İstanbul'a gelen gençler, konakta aylarca misafir edilir (Sayılı, 1978, s. 419); Ubeydullah Efendi konakta himaye görür ve yurtdışına kaçışı sağlanır (Eren, 1937); geleceğin büyük Jön Türk'ü Ahmed Rıza Bey'in yetişmesi ve yükselmesi için çalışılır (Ahmed Rıza, 1988, s. 9-10); ulemânın ele avuca sığmaz ismi Hoca Tahsin Efendi, ölene kadar konakta yaşar. Konakların vazifelerini tamamlayarak sanat ve fikir hayatımızdan çekilmeğe başladığı zamanlarda bile, Münif Paşa'nın hânesi yıkılmamış sonuncu burç olarak ayaktadır (Ahmed Rasim, 1342, s. 181).

Gelenekli konaklarda toplanan encümen-i şuarâlar ve kurulan ulemâ mahfelleri, Mehmed Ali Paşa'nın Kahire'deki sarayında başlattığı bir değişimle, eski özelliklerine ilâveten fikrî ve siyasî bir

yapı da kazanır. *"Paris Fransızcasının en iyi konuşulduğu"*, *"Büyük Fransız İhtilâli'nin Doğu'da en evvel ve en iyi anlaşıldığı yer"* olan Kahire, olağanüstü ve sağlıklı batılılaşmasıyle pekçok İstanbullu gencin hayâllerinde *"Şark'ın Parisi"*dir. Istanbul'dan gelip veya kaçıp Kahire'de eğitim gören, daha doğrusu Kahire'nin eğittiği gençler, dönüşlerinde kendi konaklarını da yeni usûle göre düzenleyerek hem modernleşmenin desteklendiği hem de yeni tip aydının yetişmesinin, himayesinin sağlandığı edebî, fikrî ve siyasî kültür odakları oluştururlar. Mısır tarzı konak hayatının etkilerinin abartıldığını düşünenler, meselâ Keçeci-zâde Fuad Paşa'nın Abbas Paşa zamanında Mısr'a gidişinin Çamlıca'daki ve Şehzadebaşı Burmalımescid'deki konaklarında neleri değiştirdiğini araştırmalı yahut Said Paşa'nın konağını...

6. AVRUPALI AKINCILAR - YERLİ DİDONLAR

Nasıl ki, 1930'lu yıllarda Nazi Almanyasından kaçarak Türkiye'ye sığınan Alman âlimlerinin Dârülfünun'dan İstanbul Üniversitesi'ne geçişteki yardımları unutulamazsa, 1849'da Osmanlı'ya sığınan Leh-Macar mültecîlerinin sivil bürokrasideki ve kültür hayatımızdaki katkıları da gözardı edilemez. Yurtlarından kaçmalarına sebep olan Ruslara duydukları düşmanlığa, azımsanamayacak bir mikdarının müslüman oluşu da eklenince, Osmanlı'nın onlara itimat etmesi kolaylaşır (Altınay, 1922, 1926. Ayrıca bk. Kieniewicz, 1983). Leh-Macar Kuvvetleri Kumandanı General Bém'in adı Murad Paşa olurken, General Kmetty'ninki İsmail Paşa, Kont Roswadowski'ninki Hamza Bey, Michael Czaikowsky'ninki Sadık Paşa olur. Baron Stein ismini Ferhad Paşa, Wladislaw Czaikowsky de Muzaffer Paşa olarak değiştirir. Severyn Bielinski sonraki yılların seraskeri Nihad Paşa'dır. Nâzım Hikmet'in büyükbabası Borzecki, yirmi yılda geçirdiği inanılmaz değişimin sonucunda, ilk ciddî türkoloğumuz Mustafa Celâleddin Paşa'ya dönüşecek ve *Les Turcs Anciens et Moderne*'sinde (Constantinople, 1869), Türk milletinin eskiliği, Türkçe'nin antik Yunanca ve Lâtince üzerindeki etkileri üzerine iddialar geliştiren ilk müfrit güneş-dil teorisini açıklayacaktır. Macar Ömer Nâili Paşa, sonraları Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni var kuvvetiyle destekleyecek

(Ebuzziyâ, 1973, s. 80); Polonyalı Hayreddin, Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nin kuruluşunda pay sahibi, *Terakkî* ve *Basîret* gazetelerinin aydın fikirli, ilerici yazarı olacak; Mustafa Fâzıl Paşa'nın meşhur mektubu Sâdullah Râmi Paşa'nın tercümesiyle basıldığında, bu illegal metnin İstanbul'da dağıtımını Macar asıllı sahhaf Dániel Szilágyi yapacaktır (Kuntay, C. I, 1944, s. 281). Bir diğer Macar'ın, Osman Nihâli Paşa'nın konağı [eşi Emine Rif'ati Hanım'ın erkek misafirlerden kaçmayışı, evde birkaç dilin konuşulması, Şark ve Garp mûsikîlerinin bir arada yaşatılması, kızı Nigâr Hanım'ın eğitimi, şairliği; Fransa'da salon edebiyatını başlatan sanatsever kadınlara (*salonneuse*) benzer, salı toplantıları düzenleyişi ve bu tarafıyle bir sonraki nesilden İhsan Râif, Şükûfe Nihâl gibi kadın şairlere örnek oluşu...] modern Osmanlı evinin ve kadınının prototipini oluşturacaktır. İlber Ortaylı yazıyor (1987, s. 192-193):

> *"Polonez ve Macar asıllı Osmanlı paşaları ve memurları sadece kendileri değil, evlilik yaptıkları ve akraba oldukları çevreye de yeni bir hayat tarzı getirdiler. 19. yüzyılın Osmanlı yüksek sınıfı arasında ulusalcı bir batılılaşma bu çevrede başladı. Tanzimat toplumunu, daha doğrusu yeni sınıfı oluşturan (...) grup, Macar-Polonya mültecileriydi."*

Mültecîlerin Osmanlı'ya taze kan getirdikleri ortadadır; lâkin, etkili oldukları alan çok sınırlıdır. Devlet kademelerinde, ricâl arasında veya İstanbul'un kaymak tabakasında oluşturdukları hava, bir havza yenileşmesi sağlamış; sokaktaki insanı etkileyecek kadar genelleşememiştir. Önceleri sadece devlet ricâlinin tanıyıp önemsediği, hattâ benimsediği Batı medeniyetiyle sıradan Osmanlı'nın ilk defa yüzyüze ve yanyana gelişi için birkaç yıl daha geçmesi ve Kırım Harbi'nin patlaması gerekecektir. M. Boré'nin nüfus sayımına ait kayıtları, 1844'te İstanbul'un azınlıklar ve köleler dâhil 783.000 sâkini yanında, yabancı uyruklu 14.000 kişi bulunduğunu gösterirken, bu rakam, Kırım Harbi'nin arefesinde hızla artmaya başlar ve 1856'da 100.000'i aşar. Harbe giden gençler yüzünden Osmanlı nüfusunda oluşan eksiliş hesaba katılmasa bile, neredeyse her 7-8 İstanbulluya 1 Avrupalı düşmektedir. 1946'da Missouri İstanbul'a demir attığında, sadece bir zırhlı dolusu bahriyelinin ABD sempatisini (Amerikanca, ciklet, naylon çorap, Amerikan tıraşı, rock'n roll ve caz, *"cowboy"* filmleri, bob stil...) nasıl yaydığı hatırlanınca,

cephede 50.000, savaş sonrasında 100.000 Avrupalı ile münasebette bulunan askerin ve ahalînin bundan etkilenmemesi mümkün görünmüyor[17]. Ingiliz ve Fransız orduları da beraberlerinde *"iyi ve kötü taraflarıyle yeni Batılı etkileri"* getirirler (Davison, 1963, s. 52)[18]. İstanbul'a gelen Avrupalı devlet adamları (Giz, 1969; Özcan, 1998); askerlerin –özellikle Fransız subayların– giyinişleri, zevk ve eğlenceye düşkünlükleri İstanbul'da *"didon"*[19] tipinin doğmasına yol açar (Ahmed Râsim, 1335; Ülkütaşır, 1969; Cevdet Kudret, 1984). Didon, önceleri bütün Fransızlar için bir lâkap gibi kullanılırken, daha sonra, onları taklid eden Türklere yapıştırılmış, *"alafranga"* makamında olumsuz bir sıfat hâlini alır.

Didonun elinde burgu
Hanım didona vuruldu

türküsü o günlerden kalmış olmalı. Âşık Râzî'nin

Gördün mü sen Paris'te tahsîl etmiş çakalı
Çenesinde didonun bir top keçi sakalı

---

17 Meşhur Jöntürk Ahmed Rıza'nın kızı Selma Rıza, *Uhuvvet* (1999, s. 1-2) romanının hemen başında,

> *"Kırım Savaşı sırasında dince, milletçe arada hiçbir özel ve manevî bir ilişki olmadığı halde, sadece gizli bir politikayı 'yardım' maksadına dökerek, savaş gayretiyle İstanbul'a gelen İngiliz, Fransız ordularının Türkiye havasına karıştırdıkları uygarlık kokusu, İslam halkının gözünü Batı'nın parıltısına doğru çekerek, Avrupa âdetleri gittikçe yayılmış ve bütün bütün halk tarafından benimsenmişti"*

derken ciddî bir tesbitte bulunmaktadır.

18 Gustav Kühn'ün 1856'da çizdiği ve *Neuruppiner Bilderbogen*'de toplanan resimlerin birinde, İstanbul'daki iki Fransız askerinin bir konağın penceresindeki iki Türk kızına çiçek verdikleri görülür. Klâsik Osmanlı kılığında bir Türk bu manzarayı görüp şu şiiri söyler:

> *Jetzt-Steh'ich wohl gerüstet als Schildwacht vor der Thür,*
> *Denn, Weiber streng zu hüten, unmöglich ist es schier.*
> *Franzosen, unsere Freunde, sind da mit Galant'rie,*
> *Die Blumenstrâße sprechen, die Frau'n verstehen sie.*
> *Da möcht' man doch verzweifeln, o Allah! welche Zeit!*
> *Kein Dolch kann da uns helfen, o großes Herzeleid!*

Kibar Fransızların çiçekle kızların kalbini fethetmesi, Türkleri de Batılı nezaket kurallarını çaresizce kabülüne sebep olmuş gibi görünüyor (Öztürk, 2000, s. 71-78, 117).

19 Fransızların lâf arasında sıkça tekrarladıkları *"dis donc"* (hele bir bak) kalıbı, Türklerin dikkatini çekmiş ve bir isim gibi kabüllenilmiş olmalı.

mısrâları ise, Türkler arasındaki alafrangalık merakına edebiyat yoluyle gösterilen tepkinin ilk örneklerinden sayılabilir. Ahmed Midhat, 1875'te yayımlanan *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'nin hemen başlarında Mustafa Merâkî Efendi'den bahsederken *"Hani ya bundan onbeş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga-meşrebler yok mu idi? İşte onlardan"* diyerek 1855 sonrasının didon gençlerinden bir örnek gösterir[20]. Savaştan bir yıl sonra, Eylül 1856'da İstanbul'a gelip yirmiiki ay kalan (dönüşü 15 Mayıs 1858) La Baronne Durand de Fontmagne, aynı değişimi kadınların dünyasında da izler. Birkaç dil bilen, korseli, kupa arabalı, baloya giden kadınlardan şaşkınlıkla söz eder (Fontmagne, 1902).

Saz şairi

İngiliz devleti merdâne kişi
Cehennem misâli saçar ateşi
Deryâ kavgasında bulunmaz eşi
Her millet âcizdir Fransızlardan

Fransız sadıktır Âl-i Osmân'a
Yığdı bunca asker bunca cephâne
Giyindi kısbeti çıktı meydâna
Beri gel karşıma çık işte meydan

diye destan düzerken, mürekkep yalamış şair de

İngiliz askerinin şekli zarif
Hep nahîfü'l-beden endâmı lâtif
Hem mülebbes çoğu boylu poslu
Terbiye görmüş akıllı uslu
Donsuz asker denilen fistanlı
Güçlü kuvvetli mehîb şanlı

diye ona katılır (Salih Hayri, 1988, s. 66, 164). Fransız ve İngilizlere muhabbet beslemek noktasında Batı'yı tanıyan ile tanımayanın, aydın ile halkın, şehirli ile taşralının farkı kalmamış gibidir[21].

20 Sonraları, Recâi-zâde Ekrem Bey de *Araba Sevdâsı*'nda (1889) Keşfî Bey'i tanıtırken *"bundan yirmibeş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden, ibtidâ zarâfet-perverân-ı kibâr-ı zâdegâna ve sonraları hâl u vakitleri ikinci derecede ricâl evlâdının kabiliyetlerine sirâyet eden alafrangalık illeti"*nden bahsederek aynı tarihleri gösterecektir.

21 İngilizlerin savaşı kavrayışları, başlıbaşına bir çalışma konusudur. Savaş alanına yatlarıyle veya kupa arabalarıyle gelen, hattâ cebheye çadır kuran turistler, kocalarını

Eski düşman dost oluverince, onun taklidinden doğan mahzurlar da önceki kadar göze batmaz olur. Bu ılımlı ortamda, kendini Avrupalı bir dille ve görüntüyle ifade etmeye kalkışan *'didon*'ların, kısa bir müddet için de olsa, rahatça değişebildikleri anlaşılıyor; fakat, yenilenmenin sağlıksız bir biçim almaya başlaması beklenenden daha çabuk gerçekleşir. Meselâ, Keçeci-zâde Fuad Paşa'nın bacanağı ve eski hariciye teşrifatçılarından *"Mahşer Midillisi"* nâmıyle mâruf Kâmil Bey Batılı olmaya çalışırken alafrangalaşıp eski tepkinin yeniden uyanmasına sebep olan isimlerdendir. Roquefort peyniri yemeden sofradan kalkmayışı dikkatli gözleri rahatsız eden, kıt Fransızcasıyle *"işler çatallaştı"* mânâsına *"les affaires sont devenue fourchette"*, *"ol bâbda irade efendimindir"* yerine *"á cette porte l'irade est à monseigneur"* diyerek dil bilenlerin istihzâsına hedef olan Kâmil Bey, Frenk mukallitliğinin karikatürü hâline gelir (Ergin, C. I, 1922, s. 1421-1422). Ali Ekrem de Mâliye Nezâreti'ndeki dedesi Abdüllâtif Paşa'nın maiyetinde kâtip olan bir Ahmed Efendi'den bahseder ki, *"Süslü"* nâmıyle mâruftur. Annesi de paşanın evinde aşçı olmasına rağmen, *"ilk defa mintan yerine frenk gömleğini o giymiş"*tir (Bolayır, 1991, s. 33).

Frengâne tavır, kendini sadece giyimde, konuşmada, yaşayışta göstermez; düşüncede de köksüz ve tehlikeli derecede alafranga bir liberalizm modası başlar. Büyük Fransız Ihtilâli'ni oluşturan ve gerçekleştiren felsefî temeller henuz mechülü olsa da *'ihtilâl'* fikri ve bir sultanı tahtından indirme hevesi didonlar arasında modalaşır. Her didonun içinde, bir Danton, bir Robespierre olma arzûsu kabarır. 1859'da bir avuç isyankâr, Sultan Mecîd'i alaşağı ederek yerine Şehzâde Azîz Efendi'yi tahta geçirme gayretinde iken yakalanırlar ve yargılandıkları yer yüzünden, bu teşebbüs Kuleli Vak'ası olarak anılır. Ele geçen isyankârlardan biri ve anlaşıldığına göre en faâli de Tophâne-i Âmire kâtiplerinden Ârif Bey'dir (Ali Rızâ, 1336).

> *"(...) ismi geçen Ârif Bey'e 'Didon Ârif' derler. O vakte göre şık telebbüs ederdi ve Frengâne tavırlar gösterip tırnaklarını uzatır, dâimâ efkâr-ı*

---

yalnız bırakmak istemeyen ve maiyetleri, Fransız hizmetçileri ile İstanbul'a yerleşen subay eşleri sivil kültürün tanınmasında pay sahibi olur. Ayrıca bk. Miller, 1966, s. 193-267; Smith, 1968, s. 618-621. Bir müfreze hâlinde gönderilen İngiliz gazeteci, yayımcı, ressam ve fotografçılar için bk. Lalumia, 1984, s. 54-55, 69, 107.

münevvere sahibi görünür, ihtilâlci geçinir idi ve 'Ah bir révolution olsa bayrağı çekip öne geçeceğim!' diye söylerdi."

Kuleli Vak'ası'nın çıkış sebebi, sarayın israfının yönetimi ve mâlî itibarı bozuşu ile Islâhat Fermânı'ndan sonra *"ahkâm-ı celîle-i dîniyyeye adem-i riâyet kazıyesi"*dir. İsyan teşebbüsü hakkındaki tek müstakil çalışma (İğdemir, 1937), plânlananın mürtecî bir hareket olduğunu ortaya koyuyor. O hâlde, *'Ebu'l-enf'* nâmıyle mâruf Vehbi Molla'nın sorusu, aslında genel bir meraka dönüşmeli: *"Haydi diğerlerine bir şey demeyelim, fakat şu din dâvâsında Didon Ârif'in işi ne?"* Bunu takip eden başka sorular: Ebuzziyâ Tevfik'ın ısrarla dostu Şinasi'yi de isyancılardan biri olarak göstermesi (Vambéry, 1909'un dipnotunda; Ahmed Rasim, C. IV, 1330, s. 2111-2112) hepten mesnetsiz midir? İsyanın elebaşısı Şeyh Ahmed Efendi idamdan kurtulup Magosa'da sürgün hayatı yaşarken, kal'a-bend olarak şehre gelen Nâmık Kemâl'in onunla âşinâlık edip mektuplarında *"erbâb-ı hürriyyetin şeyhü'r-reîsidir"* diye tanıtması (Nâmık Kemâl, C. I, 1967, s. 256) nedendir? Tereddütle şunu söylemek mümkün: İsyan teşebbüsünü herkes kendi ihtiyaç ve beklentileri adına istemiş; kendi değerleri adına önemsemiştir. Didon Ârif'in Frenk mukallitliğini tatmin edecek olan isyan, Şinasi için, Paris'e gittiğinde ancak son aks-i sadâlarını işitebildiği 1848 İhtilâli'ni İstanbul'da yaşaması demektir; Kemâl için ise, Yeni Osmanlılar'dan evvelki ilk hürriyet arayışıdır ve bu görüşünde de yalnız değildir (Engelhardt, 1328, s. 139-140; Akçura, 1929-1930, s. 51-52). Unutulmamalı ki, Yeni Osmanlılar Cemiyeti (Meslek) de didonların ihtilâl imrenişlerinden daha ciddî sebeplerle kurulmayacak; gerçek hedefini ve felsefesini, yola çıktıktan sonra edinecektir.

7. YA SIRADAN İNSAN?

Osmanlı'da ulemânın, ümerânın, ricâl-i devletin, hattâ yeni aydının karakteristiklerini farketmek, değişimini izlemek nisbeten kolay görünürken, *sıradan insan* tipini belirlemek ve hakkında değişmez hükümler vermek hakikaten müşkil... Bunun sebebi, Osmanlı'da insan skalasının din, dil, milliyet, coğrafya, sosyal statü gibi pekçok renkten oluşmuşluğu kadar, belki ondan da önemlisi, sokaktaki

insan hakkında pekaz zihin yorulmuş, pekaz kalem yürütülmüş olmasıdır. *Sıradan insan*'ın devletle olan münasebeti, yukarıdan gelen değişim istekleri karşısındaki tavrı hakkında pekaz ve dolaylı bilgi sahibiyiz. Köylü için *'Osmanlı'* şehirli, bilhassa Istanbullu, dolayısıyle *yönetici* karşılığınadır ve bu sebeple asabiyet ve milliyet ifadesinden çok, mülkî-idarî bir sıfat olarak kullanılır. Taşradan bakıldığında Osmanlı, bir türküde

Kara çadır is mi tutar
Beylik martin pas mı tutar
Ağlar ise anam ağlar
Osmanlılar yas mı tutar

denmesine sebep olacak kadar teb'aya uzak, katı ve resmî; bir başka türküde

Kız nişanlın geliyor
Osmanlıca yürü

denecek kadar medeniyet timsâli olarak görünmektedir. Osmanlı'nın, önce Arap ve Fars etkisiyle, sonra emperyal devlet olmanın gereği sayarak ve nihayetinde de *"Osmanlıcılık"* siyasetiyle Türk'ü aşağılayan ifadeler kullanışı, *"yumurtadan çıkıp kabuğunu beğenmemek"*ten çok, *"çıktığı kabuğu tanımamak"*tan kaynaklansa da devletin aslî unsuru ile arasında büyük bir mesafe doğmasına sebep olduğu iddiaları hayli yaygındır[22]. Burada ilginç olan odur ki, Türk teb'anın büyük kısmı da bu kimlik meselesini bir kişilik özelliğine dönüştürüp kendi Türklüğünü farketmeden, âdetâ mevhum bir kavimden; ama, Yecuc-Mecuc gibi mevhum ve kötü tanınmış bir kavimden söz edercesine, *"etrâk-i bî-idrak"*i aşağılamaktadır.

Türk'e beylik verme yâ Rab dehre sultan olmasın
Çarığı sıksın ayağın cânı râhat bulmasın
Hâtırı her dem yıkılsın gönlü şâdân olmasın
Türk'e lâyık bin topuzdan biri noksân olmasın

22 Arapların da *"Arab"*ın çokluk şekli olan *"Ârab"* kelimesini Bedeviler için ve hakaret maksatlı kullanışı, bunun Doğu'da, geleneğini bilmemekten kaynaklanan bir gelenek olduğunu gösteriyor.

bedduasını bu kör cehalet içinde anlamak mümkünken, XIX. asırda, hem de Seyrânî'nin

> *Türk'ün uzun kulaklısı*
> *Boynu kalın eşek olur*

deyişi, *'Osmanlı*'nın taşraya bakışı ile taşranın kendine bakışı arasında bir fark olmadığını göstermesi adına daha önemli... Havassın Türklüğünü unutmasından yakındığımız Osmanlı toplumunda, avâmın da Türklüğünü olumlulayarak hatırladığını gösterir sözlü folklor malzemesine rastlanamayışı ilginç değil mi? Bu hususdaki tavır yüzünden köylünün şehirliye, avâmın havassa duyduğunu düşündüğümüz gücenikliğin, belki sandığımızdan çok daha kısa bir müddet zarfında yaşanıp bittiğini söylemek daha doğru olacak. Dolayısıyle, taşralı Türk teb'anın yenileşmelere ayak direyen ekseriyeti teşkil ettiği, hükmünün de yeniden tartışılması gerekecek. Türk ekseriyet, yenileşmelere ayak diremez; sadece, geleneklerini kaybetmekten korkar; geleneklere uymayı beceren yenilikleri çok daha kolayca kabül eder. Bu gerçeği farketmeyen veya umursamayan bir yönetim için Türkler, değişime direnen bir millet gibi görünebilir. Sultan Mahmud'un Şûrâ-yı Mahsus Reîsi Ârif Bey, bir yabancı diplomata

> *"Biz programımızı mevki-i icrâya koyacağız. Lâkin sabretmeli. Herşeyi birden yapamayız. Ne kadar çok itikadât-ı bâtılaya ve âdât-ı kadîmeye galebe çalmağa mecbûr olduğumuzu bilseniz! Milletimize âdetâ yeni bir lisan öğretmek kadar müşkil bir vazîfe karşısındayız"*

(Engelhardt, 1328, s. 18) derken, bu gerçekten habersiz gibidir. Fikrî altyapısı olmayan şeklî yenileşmeler, geleneğe takılırlar. Millete rağmen, millet için yapılmağa çalışılan değişiklik ya hiç gerçekleşmez ya da alabildiğine yavaşlar. Nitekim, aynı umursamazlık yüzünden, 1866'da Keçeci-zâde Fuad Paşa *"L'on ne saurait improviser la réforme des moeurs"* (Âdetler bir çırpıda islâh edilemez) (Aristarchi, C. II, 1873, s. 26) derken, hâlâ, kırk yıl evvel Ârif Bey'in bulunduğu yerdedir; şu farkla ki, artık aynı tesbiti Fransızca olarak yapacak kadar, sadece bu kadar yol alınmıştır.

Meselenin taşradan değil, Dersaâdet'ten kaynaklanan ikinci bir boyutu daha var. Uygulayıcı kadro için, ıslâhâtın Istanbul ve civa-

rında başarılı olması kâfîdir. San'a'da, Erzurum'da yahut Belgrad'da reformun yerleşmesi için özel bir çaba harcanmaz. Osmanlı'nın taşrası, cülûslerden habersiz; Nizâm-ı Cedîd'i sadece bir askerî hamle, Tanzîmat'ı sadece vergi reformu zannederek, daha Tanzîmat Fermânı'ndan haberdar olamadan Islâhat Fermânı ile tanışarak yaşar. Bu şartlar altında, taşra daha değişimin ve gereğinin farkında değilken, değişmeyi nasıl başarsın? İstanbul, sadece ekonomi ve ordu gibi devleti devlet yaptığına inandığı konularda politika üretiği, fakat kültürel meselelere eğilmediği, eğildiğinde de zevâhirle uğraştığı için, taşradaki teb'a, mizacına hiç de uymayan teşebbüs ve tecrübelere kobaylık etmek zorunda kalır. Istanbul'un yenileşme kararları taşra düşünülmeden alınmıştır; lâkin, yine de taşra İstanbul'u korkuyle karışık bir hürmetle, tedirginlikle karışık bir muhabbetle anar ve gelişmiş bir model olarak taklit etmeye çalışır. Muhtemelen, Istanbul da bu taklit hissine güvenmektedir.

Halka kabûl ettirilmeye çalışılan bir yeniliğin, geleneğe ters düşmemesi, en azından onunla küçücük de olsa bir temas noktası bulunması gerekir; aksi hâlde, yeniliğin gerekçelerini ve cazip taraflarını yaşayarak öğrenmesi sağlanmalıdır. Bu bakımdan, meselâ fesin resmî serpuş hâline getirilişi sağlıklı bir seçimdir; zîrâ, zaten birkaç asırdır kullanılan ve halk kültürüne kadar girmiş bir başlığın kalıplanıp püskül takılmasından ibaret bir değişiklikle takdimi fazla yadırganmaz. Önceleri, çabucak kalıbı bozulduğu, özel olarak taranıp düzeltilmesi gerektiği için '*püsküllü belâ*' olarak vasıflandırılırken, zaman içinde öylesine benimsenir ki, kavuk gibi Islâmiyet'in timsâli hâlini alır. Demek ki, ucu geleneğe bağlanan bir yenilik, toplum tarafından kolayca benimsenmekte. Örneği sürdürelim: Cumhuriyetin ilânından sonra, bu sefer de fesini terketmekte zorlanan ahalîye şapkayı kabûl ettirebilmek için, onların arasına karışıp bu yeni serpuşun neye benzediğini, niçin haram sayılamayacağını anlatmak gerekir ve inkılâp Ankara'da değil, Kastamonu'da başlar. Demek ki, geleneğe sırtını dayamayan bir yenilik için, halka direktiften evvel, direktifin gerekçeleri ve hattâ, direktifi veren gitmeli.

Coğrafî olarak merkez-i hükûmete yanaştıkça yenileşme gayretlerinin etkisi ve gücü daha bir kuvvetle hissedilir. Tuna ve Hudâvendigâr gibi vilâyetlerin erken batılılaşmasında, zaten Osmanlı topraklarının Batısında yer almaları kadar, Âsitâne'ye yakın-

lıklarının da bir payı bulunduğu söylenebilir. O hâlde, teb'anın bizzat İstanbul'da yaşayanları, yenileşmeden en çok etkilenen, ıslâhat karşısındaki tavrı en kolay takip edilebilenleridir. Merkezî otorite, büyükçe bir kısmı doğrudan yahut dolaylı olarak devlet hizmetinde bulunan İstanbullu ahalîyi yeniliğe iknâda başarılıdır; fakat, hiçbir zaman gözardı edilemeyecek bir tehlikeyi de hesaplaması gerekir: Devlet teşkilâtını tanıyanlar, onun zaaflarını, yanlışlarını, hesapsızlıklarını, körlüklerini de bilir ve kendisine her uzatılan yeniliği kolayca kabûllenmez. Sadece bu noktadan bakarken, belki de taşralının yenilikleri benimsemesinin daha kolay olduğu hükmüne varılabilir.

Bir tarafta, İstanbul'un alındığı günden beri asla Osmanlı'nın olmamış, âdetâ otonom semtler ve sakinleri, bir yanıyle kendini Batılı saymayı bırakmamış entellektüel hıristiyan azınlıklar, levantenler, Avrupalı subaylar, seyyahlar ve tâcirler; diğer tarafta, devletin batılılaşma yolunda harcadığı gayretin semeresi okullar ve odalar, büyük kısmı pâyitahtın hizmetindeki mühtedîler ve mültecîler, Batı'da eğitim görmüş devlet adamları, oralarda yaşamış sefirler, hepsi Dersaâdet'tedir. Böyle bir şehirde, devletin sevkıyle yahut kendiliğinden yenileşmek de yanlış batılılaşmak da pek kolay görünüyor. Lâkin, dışarıdan bakan gözler için, Tanzimat sonrasının Istanbulunda, reformlardan nasibini aldığı düşünülen sokaktaki insanın nitelikleri pek de yükselmemiştir (Davison, 1963, s. 33):

> *"Yüzyılın ortasında İstanbul efendisi garip bir Doğu-Batı karışımıydı. İstanbulin ve fes giyiyordu. Fransızcası epeyce kötüydü."*

William G. Palgrave, biraz da abartıp karikatürize ederek sıradan insanın süretini çizer (Davison, 1963, s. 34):

> *"Aynı siyah redingot, Avrupaî fikirlerin illâ da iliklemeyi mecbur ettiği yerlerdeki düğmeleri genellikle açık olan siyah pantolonlar, aynı şişkin çamaşırlar; parlak çizmeler, açık kırmızı serpuş, aynı ayağını sürüyerek yürüyüş ve aynı donuk bakış, bu kabîlden herkesin özelliğidir:"*

Hâlbuki, romancı Flaubert gördüklerinden ümidvardır (1948, s. 20)[23]:

23 Oysa, daha önce Osmanlı topraklarına gelen Lamartine, bu kıyafet değişikliğinden hiç memnun olmamıştır (1874, s. 147).

> *"İstanbul'da erkeklerin büyük kısmı Avrupaî elbiseler giyerler; operalar temsiller verir. Paris modasını takip eden terziler, Avrupa'da neşredilen gazete ve kitapların okunduğu kulüpler vardır."*

Evet, batılılaşma yolunda harcanan onca emek ve zaman, Avrupa'nın kıyafetini benimsemekte ne kadar işe yaramışsa, lisanını öğrenmekte de ancak o kadar işe yarar. Frenkçe öğrenmek konusunda, devletin ve aydının tavrı sağlıklıdır. XIX. asrın başında, Kedhudâzâde Ârif Efendi (ö. 1849), Batı dillerini öğrenmenin bir ihtiyaç olduğunun farkında; ama, gelmesi muhtemel tepkilerin de karşısındadır (Emin, 1305, s. 281):

> *"Bizim murâdımız evlâd ü ahfâdımıza sanâyi' kabîlinden olarak elsine-i ecnebiyyeyi öğretmektir. Yoksa âyîn-i nasrâniyyeyi öğretmek değil"*

ifadesinden, efendinin yabancı dil öğretmek misyonunu sırtlandığı gibi bir mânâ çıkarmak hiç de yanlış olmaz. Fransızca bilenlerin çoğunun 1807'de Et Meydanı'nda katledildiği ve tam semereli olacakları bir çağda ortadan kaldırıldıkları hatırlanınca, böyle bir faaliyetin lüzumu daha iyi anlaşılır[24]. 1838'de Mekteb-i Tıbbiyye'nin Galatasarayı'na naklinden sonra, yeni binanın açılışında Sultan Mahmud'un talebelere hitap ederken söyledikleri de çok farklı değildir (*Cerîde-i Havâdis Gaz.*, Nu. 5423, 14 Ağustos 1299; Galib Atâ, 1341, s. 88):

> *"Burada Fransızca olarak fenn-i tıbbı tahsîl edeceksiniz. (...) Sizlere Fransızca okutmaktan benim murâdım Fransızca lisânı tahsîl ettirmek değildir: Ancak fenn-i tıbbı öğrenip reşte reşte kendi lisânımıza almaktır. (...) hocalarınızdan ilm-i tabâbeti tahsîle çalışın ve tedrîcen Türkçe'ye alıp lisânımız üzre tedâvülüne sa'y eyleyin."*

Anlaşılan, Batı dillerinin öğretilmesi konusunda, devlet de aydın da baştan beri aynı sağlıklı maksada hizmet etmektedir; lâkin, her konuda olduğu gibi, bunda da ifrat-tefrit noktasını bulamamış, '*batılılaşmış*' ile '*alafrangalaşmış*'ın farkını göremeyen gençlerin oluşu ve onların münferit çıkışları şimşekleri üzerine çekmiştir. Seyranî'nin

24 Charles White'ın 1844'te, hâlâ bir Batı dilini iyi bilen ve kitaplarını okuyan Türklerin sayısını *"ancak bir düzine"* olarak göstermesi (White, C. II, 1846, s. 176) pek de mübâlâğa olmasa gerek.

Zaman gelip insanoğlu azacak
İngiliz okuyup Frenk yazacak

mısraları, o günlerin aşırılıklarından çıkarılmış ileri görüşlü bir sonuç ve bugünümüzü haber veren bir kehanettir. Frenkçe bilmek, bir süre sonra, devletin de çalışanlarından öncelikli olarak beklediği ve bütün alan bilgisinin, meslek tecrübesinin önüne geçecek kadar rağbet ettiği bir niteliğe dönüşür. Küçük Çelebi-zâde Âsım'ın

Kabiliyyettir husûl-i matlabın sermâyesi

derken, içini boş bıraktığı *'kabiliyet'*, artık Fransızca bilmekle müteradiftir. Odalarda çalışan kâtipler birbirine

Fransızın hatt u lisânın bilmeyen makdûh idi
Ba'd-ez-în hangi kitâbet edelim tahsîle sa'y

(Mecmüa-III, v. 36[a], der-kenar) diye sormağa başlamıştır. Bir başka kâtip-şair, Ali Âli (ö. 1856),

Lisân-ı Fransevi'yi bilmeyen âdem değil şimdi
Buna vâkıf olanlarda dirâyet artar eksilmez

(Mecmüa-III, v. 36[b]) diye yakınır. Hele Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nin kuruluşu, devletin artık ihtiyacını karşılayacak elemanı buradan temin edeceği mânâsına geldiğinden, büyük bir tepki ile karşılanır (a.g.mec., v. 35[b], 36[a], der-kenar):

Lisân-ı Fransevîye olmaz ise bir kişi vâkıf
Çekerdi zilleti hîçe sayar idi onu devlet
Yapılmış idi emr-i Napoléon ile bir mekteb
Onu icâd etmişti yeni bir kâfir nekbet

Bilmeyen Fransa lisânın çoğu çekti zillet
Nice ashâb-ı kemâli hiçe koydu devlet
Yaptılar Napoléon emriyle bir dâr-ı habis
Dediler Mekteb-i Sultan ona küfre âlet

Lisan öğrenmek için, o lisanın konuşulduğu ülkenin geçmişini, geleneğini, dinini, düşünüş ve davranış biçimlerini kavramak gerekir. Devlet, Tercüme Odası'ndan ve yüksekokullardan başlayarak yeni neslini, bu Avrupalı birikim ile donatmağa ve iyi derecede Fransızca öğretmeğe çalışır. Böylece, bir sonraki nesilde, her gelenekli

hânede, Avrupaî bir genç bulunacaktır; fakat, netice, umulduğu gibi olmaz. Avrupalı birikimi kaba çizgilerde, ilginç, parlak ve kof konularda kalmış; Fransızcası okumaya, konuşmaya, düşünmeye yetmeyen; buna mukabil, evine ve toplumuna hızla yabancılaşarak kavram ve değer çatışmaları içinde bunalan bir gençlik doğar.

Taklîd ederiz her gidişi hâhişimizle
Ol sâyede reftârınızı mahvederiz ya

beyti (Emin Yümni, 1330, s. 31), bütün bir batılılaşma serüvenimizin özeti gibidir.

Halkın gelenekli toplanma yerleri kahvehâne ve meyhânelerdir. Eski kahvehânelerde sıradan insanın mükeyyefat, sohbet ve eğlence ihtiyacı karşılanır; meddahlar hikâyelerini anlatır, hayâlîler karagöz oynatır. Zamanla, bazı kahvehânelerin âdetâ bir ihtisaslaşmaya doğru giderek belli ve bariz özellikler kazandığı görülür. Kimisi bekârhânelere yakındır ve taşradan gelenlere hizmet veren gurbetçi kahvehânesi olur; kimisi, müdavimlerinin anladığı işe göre değişip meslek kahvehânesi (amele, hamal, kayıkçı...) olur. Bunların arasında, nasibini İstanbul'da arayan şairlerin Tavukpazarı'nda buluştuğu, fasıllarda maharet gösterip şöhret beklediği âşık kahvehâneleri özellikle dikkat çekici. Zamanla külhanbeyi ve tulumbacı kahvelerine doğru kayan meydan şairleri, semâî kahvelerinin oluşmasını sağlar (Kaygılı, 1937; Alüs, 1939; Alangu, 1943). Bu çeşitliliğin müşterek tarafı, kahvehânelerin sokaktaki insana hitap ettiği ve onun kültürüyle beslenip onun kültürünü yansıttığıdır.

XIX. asrın başlarında, sokak arasındakiler değil ama, merkezî yerlerdeki kahvehânelerin müdavimlerinin çehresi belirgin bir biçimde değişmeğe başlar ve ortahalli aydının, edîbin devam ettiği mahaller belirir.

"İstanbul'da kahvehanelerin rağbet bulup yerleşmesine yegâne sebep, ağır ziyafet külfetlerine ve masraflarına lüzumi kalmadan ahbap ve yâranın bir kahve parasıyle toplanıp konuşma fırsatını bulmaları olmuştur. Bu bakımdan eski İstanbul kahvehaneleri, aynı zamanda birer sanat ve edebiyat mahfili olmuşlardır"

tesbiti (Yurtsever, 1950, s. 130), konaklardaki fikrî-edebî toplantıların bir kısmının sokağa kaydığını göstermesi bakımından önemli.

Bu sayede, aydının halkla bütünleşmesi ve onu yüzyüze aydınlatması devri başlarken, yeni irşad ocağı da kahvehâneler olur. Konaklardaki mahfellerin kahvehânelere inmesinin ekonomik ve pratik sebepleri dışında, batılılaşmayla ilgili bir sebebi daha olmalı: Fransa'ya Osmanlı'dan giden kahvehâne geleneği, orada edebî, fikrî ve siyasî bir hüviyete bürünmüş; zaman zaman kahvehânelerin yasaklanmasına kadar uzanan tedbirlerle denetlenmeğe çalışılmıştır. Osmanlı aydınının kahvehâneleri tercih ederken Fransa'daki örneklerini de hatırladığı düşünülebilir[25]. Nitekim, dönemin aydınlarının buluştuğu kahvehânelerden bahseden yazılarda da sık sık böyle paralellikler kurulur. Meselâ (Ebuzziyâ, 1330, s. 46):

> *"Mahmudpaşa Camii'ndeki kahvehâneyi Paris'in Café Précope'una mukabil addedebiliriz; çünki bu kahvehâneye en şöhretli zamanında zureſâ-yı ulemâmızdan, meşâhîr-i üdebâ vü şuarâmızdan bir hayli zevat devam ederlermiş.*
>
> .....
>
> *Bu kahvehâne âdetâ mecma'-ı ureſâ olarak ecill-i musâhabeleri tenvîr-i efkâr ü iz'âni mücib-i mebâhis-i ceyyide ve mesâil-i mühimme imiş."*

Bir süre sonra, aydın ve ediblerin devam ettiği kahvehânelerin *'kıraathâne'*ye dönüşerek Fransız *'café'*lerine biraz daha benzedikleri görülür. Meselâ, Okçularbaşı'ndaki Uzun Kahve'ye aydınlar devam etmeye başladıktan bir süre sonra, adı önce Okçularbaşı Kıraathânesi ve nihayet, Sarafim Kıraathânesi olacak; Sarafim, günlük gazeteleri ve yeni çıkan kitapları bir masanın üzerine bırakarak müşterinin mütalâasına sunacaktır (Ebuzziyâ, 1330, s. 66; Ahmed Rasim, 1342, s. 182; Ünver, 1979, s. 486-488). Kıraathânelerde çayını, kahvesini içerken bir taraftan döneminin düşünen, yazan insanlarını dinlemek; diğer taraftan da gazeteleri ve kitapları karıştırmak süretiyle bir geçiş dönemi yaşayan sokaktaki insan, ilk gerçek okuma salonunu görmek için, Mart 1864'te, Cemiyyet-i

---

25 Kahvehânelerin bu özellikleri, biraz da Avrupa'dan idhâl edilmiş olsa gerek (Schivelbusch, 2000, s. 61-62).

> *"17. ve 18. yüzyılda kahvehaneye yalnızca iş bağlantıları kurmak için değil, siyaset ve edebiyat hakkında konuşmak için de gidilir. Ortalıktaki gazeteler okunur. Kahvehane ve gazeteler, kahvehane ve gazetecilik, kahvehane ve edebiyat – bunlar eski, 20. yüzyıla kadar canlılığını koruyan ilişkilerdir."*

Ilmiyye-i Osmâniyye'nin kıraathânesinin açılışını bekleyecektir. Bu salon, Osmanlı'da *"modern mânâda kıraathane (Salle de Lecture) mefhumu"*nun ortaya konduğu ilk mekân olur (Adıvar, 1944 ve 1949).

Sıradan insanın fikrî, ictimaî, hattâ edebî aydınlanmasında pay sahibi olan bir diğer mekân da –ne garip ki– meyhânedir. Meyhâneler, tarih boyunca hep aydın ve edîbin mekânı olmuştur. XIX. asırda aydın ve ediblerin seçtiği meyhâneler, seçkin müşterileri için özel köşeleri yahut odaları bulunan mekânlardır (Sevengil, 1927, s. 201):

> *"Meyhânelerin üstlerinde odalar bulunurdu. Mer'iyyü'l-hâtır zevât bu üst kat odalara alınır, bâzen işi acele olanlar da hemen alt katta tezgâh başında, ayak üstünde birkaç kadeh parlatıp giderlerdi.*
>
> *Asıl bu üst kat odalarında hayli cûşişli cemiyetler olurdu. Şair, zarif, rind ve hoş-sohbet kimseler akşama doğru birer birer buralara düşmeğe başlarlar, bir rakı içerler, bir nargile doldurturlar, tekrar bir rakı içerler, canları isterse arada bir çubuk çekerler ve kadehler teâkuba, âşinâlar sağda solda ahz-ı mevkie başladıktan sonra âteşîn sözler, rindâne nükteler sarf olunur, yeni yazılan gazeller inşâd edilir, tahsinler, tenkidler başlar, arada devredilen kadehler ve sarf olunan nüktelerle bir kahkaha tûfânı dolaşır; tekrar mübâhaseye, mülâtafeye devâm edilirdi."*

Meyhânede aklının dizginlerini koyuveren, ayıkken ihtiyatlı davranıp söylemeyeceği şeyler dilinden kolayca dökülen aydın, orada fikirlerini aktaracağı birilerini dâimâ bulur. Sarhoş yatağı bir mekânda, ipe sapa gelmez meselelerin, başı sonu belirsiz hâlde hep bir ağızdan konuşulduğu düşünülerek bu toplantıların içeriği küçümsenmemeli. Unutmamak gerekir ki, tarih bize meyhânede tasarlanmış ihtilâllerin, içki masasında keşfedilmiş *'izm'*lerin, dumanlı zihinlerden şerâre misâli fışkırmış şiir ve fikirlerin hiç de azımsanamayacak bir dökümünü veriyor. Batı'da ve Osmanlı'da meyhânelerin *"fesad yuvası, fitne ocağı"* sayılarak sık sık kapatılmasının bir sebebi de bu tehlikeli atmosferi olmalı. Sokaktaki insan arasından, *'rind-meşreb'* olanların –hiç değilse bir kısmının– meyhâne sohbetlerinden etkilendiğini söylemek yanlış olmaz. İrşad için dergâh yerine meyhâneyi tavsiye eden gelenekli şiir söyleminin

yanında, aydınlanma için de aynı adresin gösterildiği bir dönem başlamaktadır.

Osmanlı'da yenileşmenin naturası, keseği bol bir tarlayı andırır; orada yürümekten çok, yürümeye çalışmakla zaman harcanır. Inişi çıkışı boldur; burkulan bilek, kanayan ayak için sık sık durmak gerekir. Yenileşmenin prosesini kesekli tarlaya dönüştüren en önemli unsur, aşağıdan değil de yukarıdan gelen ve Mümtaz Turhan'ın *"mecburî kültür değişmeleri"* adını verdiği zorlamalardır. Yenilikler, değiştirilecek toplumun genel nitelikleri ve ihtiyaçları dikkate alınarak plânlanmalıdır; aksi hâlde, umulmayan bir direnişle karşılanır. Bartlett'in ifadesiyle (Turhan, 1957, s. 6),

> *"Her kültürün 'sert' ve 'yumuşak' noktaları vardır. Eğer bunlardan ilki evvelâ değiştirilmek istenirse mukavemetle ve büyük bir ihtimalle açıktan açığa ihtilâfla karşılaşılacaktır. Halbuki 'yumuşak' noktalarda meydana getirilmek istenen değişmeler muvaffak olmakta ve islâhat buradan yayılmakta ve genişlemektedir."*

Osmanlı'nın yenileşmeye ve Batı'ya açılmaya müsait görünen tarafı, modern bilim ve tekniğe duyduğu ihtiyaçtır. Nitekim, devletin ilk yenileşme teşebbüslerine yüksek okullarda ve teknik kitapların tercümesiyle başlaması doğru seçimdir. Böylece, kültür değişimi de ilim ve fenne has kalacak; bu alandaki yenilik, günün birinde topluma mâl edilirse, oluşan kültür değişimi de millî bünyenin nitelikleri dâhilinde gerçekleşecektir. Whitehead de bu seçimi doğruluyor (Turhan, 1958a, s. 14):

> *"Garb'ın Şarka kolayca vereceği en faydalı şeyin ilim ve ilmî zihniyet olduğu gittikçe artan bir vuzuhla aşikâr bir surette görünmektedir. İlim ve ilim zihniyeti bir memleketten diğerine, bir ırktan ötekine nakledilebilir; yeter ki, orada r a s y o n e l b i r c e m i y e t bulunsun."*

Devlet yenileşmeye doğru yerden başlamıştır; fakat, değişimin aslî unsurunu ihmâl ederek... Batılılaşma gayretlerimizin beklenen neticeyi vermeyişinin temel sebebini *"insan unsurunun dışında bir garplılaşmanın mümkün olabileceği zehabına kapılmış olmamızda aramalıdır"* (Turhan, 1958a, s. 19). Osmanlı toplumu rasyonel değildir ve

> *Hayli müşkildir kişi terk eylemek mu'tadını*

mısraının ifade ettiği gibi, geleneklerine çokça bağlıdır. Teb'aya rağmen teb'ayı değiştirme teşebbüsü, beklendiği gibi, direktiflere uygun olarak yenilenen mûnis ferdi yaratamaz; tam tersine, müfrit muhalifleri ve gittikçe toplumuna yabancılaşan müfrit alafrangaları belirir. İki kutbun arasında kalan küçük bir azınlık ise, gelenekten kopmadan yenileşmeye çalışır: Bazısı, yemeğini masada yemeye başlar, ama ramazanda yer sofrasını kurar; bazısı, alafranga eşyalarla bir misafir odası oluşturur, ama kendisi yan odada, sedirde bağdaş kurmaya devam eder; bazısı, dışarıda istanbulin ve pantolon ile dolaşır, ama eve girince gecelik entarisini ve takkesini arar. Bu ikilik bir mecburiyet olmaktan çıkıp hayat tarzına dönüştüğünde, yeni insanın prototipi de belirmeye başlar. Kimi kışlada, kimi çalıştığı odada, okuduğu mektepte; kimi dostlarıyle buluştuğu konakta, kahvehânede veya meyhânede; kimi okuyarak, kimi dinleyerek; kimi yaşayarak, kimi de seyrederek; yavaş veya hızlı, ama karşı konulmaz bir şekilde yenileşmeğe başlar.

III. Şair Değişirken

Şiir, en eski söz sanatı olduğu için, formal nizamı bilinmeyen zamanlarda belirmiş; kelime dünyası, hayatı kavrayışı ve bunu ifade tarzı, söz ve mânâ oyunları –hulâsa, estetik kriterleri– söyleyenin ve dinleyenin/ okuyanın da zihninde değişmez bir biçimde yer etmiştir. Bu yapısı ile şiir, asırlar önce kurulurken sınırları da yüksek surlarla belirlenmiş, değişmeye ve genişlemeye kapalı, sadece derinleşmeye ve yükselmeye açık bir eski zaman hisarı gibidir. Hisarın kapısı sadece girişe açıktır ve içeriye yalnızca parolayı bilen âşinâlar girebilir. Hisardan çıkmaya çalışan herkesi bekleyen, ya ihanet ya da garabet ile suçlanmaktır.

Hisarın mahdut alanında, hareketleri hesaplanmış, maceraları kısıtlanmış, ilişkileri kemikleşmiş, malzemesi sabitlenmiş, dili konserve edilmiş bir şiiri yaşamağa ve yaratmağa mahkûm olan şair, ufku ancak surlara kadar uzanan bir vizyonla hayâl gücünün sınırlarını zorlayarak asırlarca kendini aşmayı dener. XVIII. asırda, enerjisi ve merakı surlardan güçlü bir şair tipi doğmaya başlar; hisarın dışındaki şiir imkânlarını görmeye azimli bir şair tipi... Kapısından çıkılmaz, surlarından aşılmaz bir kaleden kurtulmanın tek yolu olarak uzun bir tünel kazmaya başlar ve ancak bir iki nesilde dışarıya ulaşır. Dışarısı, tek kelimeyle *"farklı"*dır. Göz alabildiğine kalem atını koşturabilecekleri bir mekân genişliği, hayatın değişkenleri, farklı insan skalası, farklı diyalektler, hisarın masalsı ve durağan atmosferinin tersine olarak gelişkin bir realite hissi... Kalede geçen asırlar içinde edinilmiş alışkanlıkları çok da üzerlerinden atamadan, hattâ zaman zaman, ürküntüye benzer bir hisle tünelden eski vatanlarına dönüp bir parça soluklanarak, acemîsi oldukları dışarının şiirini söylemeye çalışan bu meraklılara *"firarî şairler"* diyorum.

Firarîler, tümden dışarıda yaşamayı beceremez; hisarın bu kemikleşmiş, statik, kunt yapısını değiştirmenin zor ve dolambaçlı yollarını da ustalıkla bulup çıkaramazlar. Şiirin değişmesi için şai-

tın, şairin değişmesi içinse sosyal bir hareketliliğin olması gerekir. Oscar Wilde, meşhur romanı *Dorian Gray'in Portresi*'nde,

> *"Dünya tarihinde önemli sayılabilecek iki çağ vardır; ilki, sanat için yeni bir ortamın, ikincisi sanat için yeni bir kişiliğin belirdiği dönem..."*

diyordu. XVIII. asrın Osmanlısı, bu iki çağın birleştiği şanslı bir ortamda, şiirin önemli bir dönemece girmesini sağlayacaktır.

Buraya kadarki bölümde, önce devletin zorakî ve iradî değişimi, sonra da değişen devletin, teb'asını şekillendirme gayreti anlatıldı. O hâlde şimdi de değişen teb'anın bir ferdi olarak bütün sosyal değişimlerden –hem de sıradan insandan çok daha yoğun– etkilenen şairin metamorfozuna eğilmek, şiirdeki değişimden söz etmezden evvel, yaratıcısının değişimini izlemek yerinde olacak.

1. FİRARÎ ŞAİR

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, *"Nesillerin Ruhu"* adlı ölümsüz denemesinde (Kaplan, 1948), önemli bir ihtarda bulunur:

> *"Milletlerin tarihî hayatında nesiller, büyük fertlerden daha mühim rol oynarlar; zira devirlere şekil ve renk veren esas kitleyi onlar teşkil ederler. Hatta sivrilmiş şahsiyetlerin kendi nesillerinden tamamıyle ayrı varlıklar değil, bilâkis onları en iyi surette temsil ve ifade eden kabiliyet ve dehâ sahibi insanlar olduğu iddia olunabilir. Bu müstesna fertleri bize tek ve yüksek gösteren şey, onlardaki ifade ve temsil kudreti ile beraber, kendilerine uzak mesafelerden bakmamızdır. Yakınlarına vardığımız, içlerinde bulundukları muhiti tetkik ettiğimiz zaman, etraflarında onlara benzer küçük çapta bir yığın insan ve insancık buluruz."*

Tesbit çok yerindedir. Benzer özellikler gösteren öncülerin arttığı bir edebî hareket(lilik)te, tünelden ilk çıkan birkaç ismi şaşkınlıkla izlemektense, ucunda ışık görünene kadar, sebatla tünel kazan gürûhu dikkate almak daha farklı ipuçları verecektir. Edebiyatta şahsî çıkışlar edîbin dehasıyle, yaratıcılığıyle, cehdiyle açıklanabilir; lâkin, kalabalık bir tünel kazıcı ekibini harekete geçiren etkenin sosyal bir değişken olması gerekir. Şiir için bu değişken, devlet politikalarında ibrenin Batı'yı göstermesine paralel olarak ciddî bir kültür değişiminin uç vermesi ve bunun neticesinde, tipik Osmanlı

ferdinin duyuş, düşünüş, kavrayış, yaşayış ve ifade ediş tarzının kökünden sarsılması olarak gösterilebilir. Bazı şairler ise, sıradan fertlerinkinden, hattâ çağdaşları olan kimi sanatkârlarınkinden daha hassaslaşmış duyargalarıyle bu zelzeleyi erkenden hissedip bir evrim sürecine girmeye başlarlar.

Değişim, herkesi aynı derecede ve aynı yönde etkilemez. Edebiyat tarihi, erken değişen şairlerin, değişmeyi reddedenlerin eleştiri oklarına hedef olmaktan kurtulamadıklarının örnekleriyle doludur. Sözün gelişi, eskiye sadık Romalılar, yenilik peşindeki şairlere burun kıvırarak bakarlardı. Meselâ Cicero onlar için *Orator*'da ve *Ad Atticum*'da *"neoteroi"* (modernler) veya *"poetae novi"* (yeni şairler) tabirlerini kullanmışsa, tamamen küçümsemek maksadıyledir. Burada ilginç olan, günümüzün edebiyat tarihçilerinin de o zamanların firarî şairlerini değerlendirirken hisarda kalmakta ısrarlı şairlerin hükümlerini tekrarlamalarıdır. Bir şair ve eseri hakkındaki hükmü, gününün aktüel ve taraflı yorumlarının değil de tarihî gelişmelerin belirlemesi gerekmez mi? Yenilikçi şair hayatta iken, muhaliflerinin aymazlıkla söyledikleri bu kadar önemli midir? Canlı hayvanlar üzerinde yapılan *"vivisection"*u ne kadar gerekli olursa olsun, acımasızca bulurken, hayattaki şairin eserlerini doğramaya kalkışanların hükümlerini asırlar sonra ve tartışmadan kabûllenmek doğru mudur?

Şairin gelenekli konumundan ve niteliklerinden sapmaya başlayarak kendine farklı karakteristikler arayışı kadar, bu arayışın şiire yansımaları da geleneğe aykırı olacağı için önemli ve ilginçtir. Bir başka söyleyişle, şiirdeki değişim, öncelikle şairdeki değişimdir. Caudwell'ın deyişiyle *"Sanatın tümü, değişen toplumsal ilişkilerle eskimiş bilinç arasındaki gerilimden doğar"* (Caudwell, 2002, s. 46). O hâlde, şiirin değişmeye başlayan prensiplerinden bahsetmeden evvel, eski bilinç ile yeni şartlar arasında kalan şairin temel değişimleri üzerinde durmakta yarar vardır.

2. MEMDÛH KARŞISINDA ŞAİR

Gelenekli sanatların bütün dünyadaki müştereği, zenaatle karışan taraflarının oluşudur. Kimi sanatlar *'yaratım'*dan ziyade *'üretim'*e yaklaştıkları için, kimi sanatlar *'tüketim'*i hedeflediği için, kimi

sanatlar ise, geçim kapısı hâline geldiği için zenaatle karışır. Her sanatkâr eserini biraz da para kazanmak için oluşturmuyor mu, diye sorulabilir. Buradaki incelik, sanat eserinin yaratılışından sonra, basımı, sergilenişi, oynanışı esnasında sanatkârına para kazandırması ile parası verilerek sipariş edilmiş veya sadece tek kişinin satın alacağı düşünülerek, şahsa özel yaratılmış eser arasındaki farktır. Oysa, modern sanatkâr eserini özgürce; şahsî zevkleri, eğilimleri ve buluşları doğrultusunda yaratır. Alıcısına göre eser yaratmak hedeflenmez; eserine göre alıcı çıkması beklenir.

Gelenekli Osmanlı şairi için, şiir söylemek bir meslek değil; iyi bir meslek edinmek, mevkiini renklendirmek ve zenginleştirmek yahut kudretli bir hâmî edinmek için vesîledir. Makam sahiplerine kasîde, hattâ dîvan, mesnevî gibi eser takdîmini câize ve atıyeler; ev, at, meslek, mansıb ihsanı için bir arzıhâl gibi kullanmak, Osmanlı şairinin gelenekli za'fı ve şiirle, sanatkârlıkla telîfi zor görünen yanıdır. Şair cevaz'la câize arasına sıkışmakta, şiir de –Sabahattin Eyuboğlu'nun lügati ile söylersem– *"mavi"* (sanat) ile *"kara"* (para)'nın gölgesinde çiçeklenmektedir. Nahid Sırrı'nın *"Şair Necmi Efendi'nin Bahar Kasîdesi"* adlı hikâyesi (Örik, 1932, s. 7-23), eser yaratmanın bu garip ve zorakî yolunu anlatırken, şiirinin oluşum aşamasından rahatsız bir şairi de tanıtır. Oysa şiir geçmişimiz, gelenekli konumunu benimsemiş şairler ile şairi himaye edip caize vermeyi şevketinin, mürüvvetinin ifadesi, edib-perverliğini edebiyatseverliğinin delîli sayan nüfuzlu hâmîlerin tabiîleşen münasebetlerini gösteriyor[1]. Gelenekli sosyal ilişkilere ait ilginç dikkatleri ve eleştirileriyle tanınan Rûhî-i Bağdâdî'nin (ö. 1605) dahi

> *Muttasıl sâhib-kerem meddâhı olsak vechi var*
> *Fahriniz kâmilleri medheylemektir şâiriz*

deyişini bu münasebetin tabiîliğinin ve şairin bu vasfıyle övünmesinin uç bir örneği olarak görmek gerek. Diyarbekirli Lebîb

1 Caize vermeyi ve almayı küçümserken, bunun bir patrimonyal devletler arasında bir dünya geleneği olduğu unutulmamalı (teferruat için bk. İnalcık, 2003). Caizenin Doğu'da istihfafla anılmaya başlandığı tarihlerde, Batı edebiyatlarında hâlâ *"dedicace"* adıyle mevcuttur. Batılı edib de ricâle eser sunup caize alır. Latin edebiyat geleneğinde ise, daha ilginç bir uygulama mevcuttu; bir şairin şiirini beğenip satın alanın onu kendi eseri olarak anmak ve başkalarına aktarmak hakkı doğardı [Söz gelişi bk. Martialis, 1975, I.29 (s. 43), II.20 (s. 68), XII.47/46 (s. 251)].

(ö. 1771), vezaretine bir dostu vasıtasıyle kasîde takdim ettiği Zâralı-zâde Mehmed Paşa'dan cevap gelmeyince yeni bir kasîde yazarak öncekinin hesabını sorarken belli ki yüzsüz olduğunu değil, hakkını aradığını düşünmektedir. Şu beyitler, alınterinin karşılığını kibarca isteyen bir zanaatkârı işaret etmiyor mu (Lebîb-i Âmidî, s. 64)?

Tirâz-ı cild-i hüner bir kasîdeli târih
Yazıp icâle-i vakt eyledim o âsârı

Rızâ Efendi ile hâk-i pây-ı devletine
O demde etmiş idim arz-ı tehniyetkârı

Ben olmadım hele âgâh onun vusûlünden
Aceb ki olmadı bir kimsenin de ahbârı

Rızâ mı vermedi zâyi' mi eyledi bilmem
Henüz hikmetinin olmadım haberdârı

Haşmet'in (ö. 1768) aşağıdaki mısraları ise, bu alıcı-verici münasebetinin özelde sultanlarla, genelde de bütün kudret sahipleriyle ilgili kısmını açıklıyor:

İttihâz-ı şuarâ pâdişehe sünnettir
Şâiran lâzime-i dâire-i devlettir
Pâdişâhân-ı cihan nâdiredansız olamaz
Şehriyârâna sühan vâsıta-i şöhrettir

Anlaşılan, güce teslimiyet artık şairleri rahatsız etmeğe başlamış ve şairin iktidara sığınmaya olduğu kadar, iktidarın da şairin dilinden gelecek şöhrete ihtiyacı olduğu tesellîsi şiirleştirilmiştir[2]. Fıtnat Hanım (ö. 1780), *"Arz-ı Hâl-i Manzûm"*unda (Fıtnat, v. 7[b])

Devletinde benim gibi şâir
Beytsiz kalmasın buyur emir

derken, aynı tesellîyi taşıdığı için olsa gerek, isteğini eski şairler kadar boynu bükük iletmez. Küçük Çelebi-zâde Âsım'ın (ö.

2 Bir asır sonra, Selânikli Meşhûrî (ö. 1857) de benzer şeyler söyler (1292, s. 100):

Nik-nâmın ola istersen eğer âlem-gîr
Şuarâ cinsine ikrâm ile eyle tevkîr
Hâl-i eslâf-ı nigü-kârı bilir miydin eğer
Şuarâ etmese evsâfını sebt ü tahrîr

1760) *"Ramazaniyye der-Medh-i Vezîriâzam Dâmad İbrahim Paşa aleyhürrahme"*sinde

Sözü Âsım uzatma akçe düşürmek zamânıdır
Dayandı kafiye zannımda zîrâ lâfz-ı ihsâna

deyişi (Âsım, v. 64[a]), sadece *"ihsan"* kafiyesi hatırına tasarlandığı hissini uyandırıyor.

Aristoteles'in *Fizika*'sında beliren nedensellik, *"motus est actus entis in potentia, prout in potentia est"* (hareket, güçlü bir varlığın güçlü bir varlık olarak eylemidir) cümlesinde toparlanabilir. Aristoteles'in nedenselliği beş ilkeye bağlanır ki, Régnon'un meşhur örneği üzerinden tekrarlayayım:

–Bu nedir?
–Bir heykel (şeklî sebep)
–Malzemesi nedir?
–Mermer (maddî sebep)
–Neyi temsil ediyor?
–Apollon'u (timsâlî sebep)
–Kim yaptı?
–Polycletus (fiilî sebep)
–Niçin yaptı?
–Altın bir armağan kazanmak için (nihaî sebep)

Aynı örnek heykel yerine kasîdeye uygulandığında da benzer bir sonuç çıkacaktır, özellikle de nihaî sebep noktasında... Hâlbuki, Descartes'tan sonra, sadece *"kim"* sorusunun cevaplandırılarak fiilî sebebin belirlenmesi kâfî gelmeye başlayacak; yavaş yavaş, *"niçin"*in yerini de *"nasıl"* alacaktır. Klâsik sanatın soruları, yerini modern sanatın meraklarına bırakmakta iken, –aynı sebeple ve eş bir hızda olmasa da– benzer bir değişim Osmanlı şiirinde de yaşanmaya başladığı hissedilir.

Yaklaşan yeni asra doğru şair, iktidar karşısındaki konumunu yeniden tartmaya başlar. Artık, tesellînin de ağır geldiği ve şairin istiklâlini ilân etmeye hazırlandığı anlaşılıyor. Çeşmî-zâde Reşid (ö. 1770), şiiri caize veya âferin için değil, gönlünü eğlendirmek için yazdığını belli ederek amaç değişikliğinin ilk işaretlerini verir (Mustafa Reşid, v. 31[a]):

Talib değiliz asla tahsîne Reşîd ancak
Eğlencemiz olmuştur eş'ârımız inşâmız

Sünbül-zâde'nin *"Der-beyân-ı sebeb-i tertîb-i dîvan der-zamân-ı mes'adet-iktirân-ı hazret-i Sultan Selim Hân"*ına (Vehbî, 1253, s. 15-17) gelindiğinde, artık şiirin baştan sona, şairin gelenekli tavrına bir reddiye hâlini aldığı görülür:

Kasîde gezdirip bâb-ı ricâle
Tenezzül etmedim cerr ü süâle
.....
Velîkin düşmez erbâb-ı kemâle
Vesîle eylemek şi'ri süâle

Değildir câize ümmîdi câiz
Gedâ-çeşman sanırlar anı fâiz

Yakışmaz şâire vâdî-i cerrâr
Budur erbâb-ı tab'a pek büyük âr

Yazar bâzı gedâ rüsvây-ı âmmı
Zifâf ü mevlid-i hâss ü avâmı

Yapıp târîhler sür-ı hıtâna
Keser çok işler engüşt-i beyâna

Birisi su akıtsa çeşme-sâre
Olur icrâ-yı medhe pâre pâre

Eder rîzan o suya âb-ı rüyin
Sanır bîçâre kim buldurdu suyun

Bir âdem eylese niyyet binâya
Temel vaz'eyler evvelce senâya

Bahâr olsa esip bâd-ı malzali
Hazâna uğratır bâğ-ı hayâli

Yapıp vezniyle mâcûn u mürebbâ
Verir etrâfa nevrûziyye-âsâ

Olur her mürdenin mersiyye-hânı
Bedenden çıkmadan evvelce cânı

Kazıp târihler seng-i mezârı
Azâba uğratır mevtâ-yı zârı

Eder nazm-ı kelâmı cerre müncer
O güne bed-edâ cerrâr-ı ahkar

Gezip ol derbeder ashâb-ı câhı
Kapılarda okur güyâ ilâhî

Süâlin fethedip her türlü bâbın
Dilenci torbası eyler kitâbın

Aynı itirazlar, şairin *"Kasîde-i Kelâmiyye"*sinde de (Vehbî, 1253, s. 115-116) tekrarlanır. Bu uzunca iktibasla bir taraftan iktidarın beslediği, devletin *'biz'* ağzıyle konuşan aydının, yerini *'ben'*i, şahsî görüşlerini ifadeye başlayan yeni aydına bırakmağa hazırlandığı hissedilir; diğer taraftan da şairin, gelenekli yerinden artık Rûhî gibi *'fahr'*etmediği, kûberânın ve ağniyânın kapısını kollamayı ayıp saydığı öğrenilir. Hicviyelerden ibaret bir ortaoyunu olsa, pîşekâr Vehbî'nin karşısına kavuklu kisvesinde çıkacak en uygun isim Sürûrî (ö. 1814) olurdu. Sürûrî, Vehbî'nin yukarıdaki beyitlerine cevap verirken, hem –itirazına rağmen– Vehbî'nin de geleneği çokça bozmadığını, hem de bu itirazların sadece ona has kalmadığını gösterecektir (Hezliyyât, v. 80b):

Gayrı şâir gibi sâil değilim ben dersin
Vehbiyâ bîhüde-güftâr değilsin de nesin
Her kasîdende sözü cerre edersin müncer
Hey dilenci gidi cerrâr değilsin de nesin[3]

Yine de Vehbî'ye haksızlık etmemek gerek. Onun,

Niçe nâ-ehl-i gedâ tıynet-i sâil-meşreb
Cerri sermâye eder eylese imlâ-yı sühan

3 Sürûrî de Vehbî'den çok farklı düşünmez (Sürûrî-a, v. 8b):

Bizlere câiz değildir ârzü-yı câize
Arz-ı eş'âr etsek ehl-i câha tahsîn isteriz

Buna rağmen, Sürûrî de Refî'-i Kâlâyî'nin *"cerrarlık"* ithamından kurtulamaz ve taarruza geçmek zorunda kalır (Sürûrî, s. 163). Sonraları Fatîn, romantik bir ifadeyle (Fatîn, 1288, s. 31),

Ol şüh-ı nâzenîne arz olundukça eder tahsîn
Fatîn'in şi'rine âlemde rağbet olmasın varsın

derken, Bursalı Eşref Paşa (ö. 1894) çok daha ileri gidecektir (Eşref Paşa, 1278, s. 175):

Hâlis-ayâr iken düşürür i'tibârdan
Nakdîne-i belâgati mi'yâr-ı âferin

Kalmadı şâir ile farkı heman cerrârın
Müntic-i cerr ü süâl oldu kazâyâ-yı sühan

yahut

Ebnâ-yı zaman başına çalsın keremin kim
Hey kahbe-i mâder-be-hatâdır süfehâdır

gibi mısrâlarındaki isyanı, hangi şahsî sebeple söylenirse söylensin, ciddî bir bayrak açıştır ve öncesinde, bu kuvvette bir itiraza rastlanmaz.

Şairin kendini ve okurunu yeniden şekillendirme teşebbüsü, ilginç gelişmelere yol açar. Herşeyden evvel, Muvakkit-zâde Pertev Efendi (ö. 1807)'den Leskofçalı Galib (ö. 1867)'e kadar, pekçok şairin, dîvanlarında kasîdeye yer vermedikleri görülür[4]. Bilhassa profan şiirin etiğinde meydana gelen bu değişimde Hoca Neş'et Efendi önemli etkenlerden biridir (Neş'et, 1252, s. 14, 26). Hocanın yetiştirmelerinden Pertev, Nef'î'nin bir kasîdesine tahmis yazarken,

Etmedim tarh-ı kasîde kimsenin medhinde ben

diyor. Hoca efendinin yetiştirmelerinden Hacı Tahir Fâzıl Efendi'nin (ö. 1796) dîvânındaki kasîdeler ya Allah'a, peygambere yazılmış ya da sadece nesib bölümünden ibaret ve muhatapsız şiirlerdir. İbrahim Hafîd Paşa'nın (ö. 1813) dîvânında hepitopu iki kasîde vardır ki, ikisinin de konusu dinîdir. Kasîde söylemekten vazgeçmeyen, ama bunu caize için yapmayarak yeni bir şair ahlâkının teşekkülüne hizmeti geçen isimler çıkmaya devam eder. Kıbrıslı Müftî Hilmi Efendi (ö. 1847)

Garaz ancak hünerim halka beyân eylemedir
Matlabım câize tahsîli değil etme suâl

İhtiyâcım ne benim câizeye şi'rim için
Öyle mânâya tenezzül mü eder ehl-i kemâl

4 Bir taraftan gelenek sürer. Esad Muhlis Paşa (ö. 1851)

Sühan kim besmeleyle olmaya ser-zîb-i unvânı
Olur mu haşre dek şîrâze-bend evrâk-ı dîvânı

diyerek (Muhlis, 1268, s. 30) dîvânın başına besmele konmasının dahi önemine işaret eder. Diğer taraftan ise, münâcat ve na't de dahil olmak üzere kasîdenin tamamen reddedildiği, profan ve özerk dîvanlar belirmeye başlar.

(Hilmi, v. 16[b]) derken, Selânikli Meşhûrî (ö. 1857)

Ne kadar olsa dahi hüsn-i kabûle makrûn
Pest eder âdemi âlemde temennâ vü recâ

diye şairi îkaz ederken (1292, s. 96) yahut Şeref Hanım (ö. 1861) kadınlığını unutarak söylediği anlaşılan

Nâ-merd olayım söyler isem ind-i Hudâ'da
Şimden geri târîh ü kasîde küberâya

beytinde erkekliği üstüne yemin ederken, hep aynı ruh hâlinin yerleşmesine çalışırlar. Şeyh Şâban Kâmî Efendi (ö. 1884), hepi topu yirmiyedi sahîfelik dîvânını bastırdıktan (1280/ 1863) sonraki şiirlerini topladığı mecmûasına devrin kibarı hakkındaki kasîdelerini kaydettirmez ve sebebini soranlara *"Biz o kapılardan yüz çevirdik"* cevabını verir (Ali Emirî, C. I, 1327, s. 409). Yeni Osmanlılar'ın ileri gelenlerinden Reji Komiseri Mustafa Nüri Bey (ö. 1906), *"Müddet-i ömrümde bir ferde medhiye yazmadım"* diye övünür (İnal, C. III, 1988, s. 1257). Mehmed Murad Molla'nın (ö. 1848) dîvânında ise, din ulularına yazılmış kasîde ve manzûmelerden başka şiir yoktur. Şeyh efendi, gazelle ve ricâl-i devletle hiç tanışmamış gibi davranır (Murad, 1290).

Şiiri tedavülde olan, elden ele devreden bir estetik nesne olmaktan çıkaran bir şair tipinin gelmesi gecikmez. Sözün gelişi, Dehşetî'nin (d. 1802) tavrı, şairin gözünde şiirin bir hiç derekesine inişine önemli örnektir (Nasrattınoğlu, 1971, s. 50):

> *"Şiirlerini genellikle evinde yazar, ezberler ve pencereden sokağa atarmış. Bunları sokaktan geçenler toplar, elden ele dolaşır, yayılır ve ezberlenirmiş."*

Sonraları, Ayaşlı Şakir Efendi (d. 1871) yazdığı şiirleri toprağa gömer ve sebebini soranlara, *"Allah da öyle yapmıyor mu? Biz insanları, kemâl çağına gelince, birdenbire alıp toprak etmiyor mu?"* der. Duvarlara çiziktiriverdiği şiirleri de vardır (Telli, 2005, s. 14, 22) ki, bu tavır sonraları başka başka şairlerde de kendini gösterecektir. Meselâ, akıl hastahanesine her girişinde kaldığı odanın duvarlarını kıt'alarla dolduran Neyzen Tevfik'ın her çıkışında başhekim bunları kaydeder; ancak bundan sonra badana edilmesine izin vererek şai-

rin bir dahaki gelişinde temiz bulacağı duvar sahîfelerini hazırlar. Arif Dino şiirlerini ve çizimlerini sigara kutularının üstüne sığdırır. Fikret Adil'in Asmalımescit 47 numaranın (kendisi, "74" diye anmaktan hoşlanır) tavanarasındaki küçük odasının eskizlerle dolu duvarları bir albümü andırır. Çallı'dan Elif Naci'ye kadar pekçok önemli ressamın kalem oynattığı bu duvarları sonraları evsahibi *"tertemiz"* boyatır (Adil, 1993, s. 116). Şiirle başlayan plastik sanatlarla devam eder ve plastik boyayla biter.

Gelenekli şair, portre ressamı gibidir; hangi asîlin yahut zenginin tablosunu yapmışsa, eserini de ona satacaktır. Model kişi almak istemezse, ressam tablosundaki arka manzarayı, hattâ belki vücudun duruşunu, kıyafetleri olduğu gibi bırakıp sadece suratı boyayla kapatarak bir başka kapıda şansını tekrar denerken, gelenekli şair de aynı tavrı kasîdesiyle sergiler[5]. Meselâ, Diyarbekirli Kadı-zâde Mustafa Talib Efendi (ö. 1873)'nin kasîdesini bu tavrın en yeni ve sıcak örneklerden biri olarak anabiliriz. Şair, Âli ve Fuad Paşalara kasîde yazıp câize bekler; ama, karşılık gelmeyince o da kasîdesinin esasını bozmadan, meşhur banker Camondo'ya uyarlar ve *"Der-medh-i kudvetü'l-milletü'l-Müseviyye cenâb-ı ecell-i ekrem Kont Kamanto"* adıyle bankere takdim ederek üçyüz İngiliz lirası câize alır (İnal, C. IV, 1988, s. 1911-1912; Güleryüz, Nîsan 2003). Yeni şair, daha konusu adı-sanı belli bir kişinin üstüne kurulurken yegâne ve muhtemel alıcısı hedeflenen şiirin yerine; teması ve –periyodikler, matbû dîvanlar yoluyle– alıcısı olarak sokaktaki insanı hedefleyendir; câize yerine telif hakkını yeğleyendir. Dolayısıyle, modern şair, matbaa mürekkebinin kokusunu bilendir[6].

---

5 Muallim Nâci'nin cümleleriyle (Beşir Fuad, 1999, s. 365):

"Bir şair meselâ bir kasîde yazar, bunu ümid-i ihsân ile bir büyük zâta takdim eder. O zât kasîdenin içindeki yalanlardan nefret veya başka bir fikre tebaiyet ederek biçârenin ümidini boşa çıkarır. Şair o zaman ne yapar? Evvelce medhettiği zâtı ötede beride zemmetmeğe başladıktan, belki de hakkında bir manzûme-i hicviyye yazdıktan sonra, kasîdede mezkûr bulunması lâzım gelen nâm-ı memdûdu tahvîl ederek bunu bir başkasına takdim eyler. Umduğu câizeyi kim ihsan ederse, kasîde onun nâmına söylenmiş olur."

6 Şair Tahir Ömer-zâde Yusuf Halis Efendi'nin *Miftâh-ı Lisan* (İst., 1266, Cerîde-i Havâdis Matb.) adlı manzum lûgati hakkında aldırdığı resmî kararı, telif hakları adına, bilinen ilk önemli çıkış olarak anmak gerek (Hayreddin, 1. kt., 1326, s. 75-76):

"(...) Bâbıâli'de mütesekkel Tercüme Odası'nın ilk hulefâsından Halis Efendi nâmında bir zat, Fransızca bir eser (?) telîf etmiş ve bâ-irâde-i seniyye tab' u neşr ederek bir

Değişimin ikinci cebhesini de *"memdûh"*un yeni konumu oluşturur. Yenileşmenin başlarında bile memdûhun yeri geleneklidir. Meselâ, Dâmad İbrahim Paşa, kendisine sunulan kasîde ve tarihlerin temayüz edenlerinden bazısını bir mecmûaya kaydettirir (Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, Yz. 763). Paşanın ardından söylenen mersiyeler de dâhil, şiirler hiçbir seçmeye tâbi tutulmadan tamamı kaydedilseydi kaç sahîfe tutardı, bilinmez; ama, sadece bahsedilen mecmüada 1272 sahîfe dolusu şiir var. Açıktır ki, şiirin bereketine sebep, İbrahim Paşa'nın *"cûd ü kerem"*idir. Küberânın cömertliği sürdükçe, şair ve şiir sayısı da artar[7]; lâkin, çok sayıda şair ve şiirin olduğu bir ortamda umulan caizeler ya hiç alınamaz ya da umulduğu kadar olmaz. Kötü sonun başlangıcını yine Vehbî'den (Vehbî, 1253, s. 116) takip etmek mümkün:

Daldılar bâb-ı kibâra gazelim var diyerek
Oldu sâil kapısı dergeh-i vâlâ-yı sühan
.....
Câygâh oldu o kâğıdlara battâliyye
Her konakta bulunur bir iki torbâ-yı sühan
Iyd-i nev gelse heman köhne kasîde getirip
Yeni eski bulur esbâb-ı atâyâ-yı sühan

Demek ki, üretici sayısındaki artışa paralel olarak ürün mikdarının da artışının sebep olduğu enflasyon, alıcının tesbit ettiği râyiç

---

nüshası yüzelli kuruş bahâsı (?) verilip taraf-ı pâdişâhîden ahz ü kabûl buyurulmuştur. Halis Efendi. kitabını 'kendisinden başka kimsenin tab' u fûruht etmemesi' istid'âsında bulunmuş ve sadr-ı zaman, kitabın digeri tarafından bastırılıp satılmasına ruhsat verilmemesinde ve bu şartın zeyl-i kitaba derc ettirilmesinde bir beis yok, diyerek ba'de'l-istîzan, is'âf-ı mes'ûl eylemiştir."

Konu, edebiyat sosyolojisi ve *"copyright"* tarihçemiz adına enine boyuna araştırılacak kadar ilginç, önemli.

7 XVIII. asır başlarında ölen Yûsrî, şairliği kedhudâlıktan daha kârlı bir "iş" olarak görür (Yûsrî, v. 37^{b}):

Kedhudâlık da bizi eyledi müsrif ü müflis
Yine Yûsrî gazel îrâdına meşgul olalım

Şairin, şiirle para arasındaki tercihini gösteren şu beyti (v. 29^{a}) ise, pekçok şeyin açıklaması gibi:

Sırf hayâl-i beyhûdedir Yûsrî dehrde
Penç beyt bir gazelden iyi bir avuç flûs

bedelini düşürmektedir. Üreticiye sorarsanız, mallarının satılmayış sebebini bilinçli alıcının az oluşuna bağlayacaktır. Meselâ, Osman Nüzhet (ö. 1805) bu fikirdedir (Nüzhet, v. 58[a]):

Nüzhetâ sûk-ı maârifte metâ-ı nazma
Kıllet-i ehl-i sühan oldu kesâdı bâdî

Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813), malının elinde kalmasından şikâyetçidir (Sâmî, v. 40[a]):

Kaldı kâlâ-yı hüner dükkânçe-i battâlda

Osman Sürûrî (ö. 1814) de aşağı yukarı aynı duygularla yakınır (Sürûrî, 1255, s. 46):

Ederdim zîver-i dükkân-ı şöhret kâle-i nazmı
Sürûrî şimdi bâzâr-ı maârifte revâc olsa

Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi (ö. 1847) de malını satamamışlardandır; ama, tecrübeli bir esnaf olarak durumdan çok da ümitsiz değildir (Esad, v. 25[b]):

Es'ad metâ'-ı nazm gehî bî-revâc olur
Bâzâr-ı kerem olursa da olmaz kesâdsız

Şair loncasının ortak bilançosunu yine Vehbî çıkarır (*"Der-beyân-ı sebeb-i tertîb-i dîvan der-zamân-ı mes'adet-iktirân-ı hazret-i Sultan Selim Han"*, Vehbî, 1253, s. 17):

Metâ'-ı mârifet olmuştu kâsid
Ederdi akçe kâlây-i mefâsid

Husûsâ şi'r ü inşâ vü fesâhat
Olup hem süret-i lâfz-ı fezâhat

Sühan-dânân idi menfûr-ı âlem
Sözün bilmezler olmuştu mükerrem

Niçe bed-nâm olurdu nâil-i kâm
Sühan-sencân ise nâbûd ü kem-nâm

Çatalyazı denirdi nazm-ı pâke
Gören yırtıp atardı onu hâke

Demek ki, üretim kalitesizliği ve fazlalığı sebebiyle malın değerinin düşüşüne paralel olarak üreticinin de tenezzülü ve tenzîlâtı

başlamış; buna rağmen, ürüne yeniden rağbet kazandırılamamış, *"müşterîsiz metâ zâyi"* olmuştur.

Görüldüğü gibi, Osmanlı şairi için sanatının zenaate yaklaşan bir tarafı vardır. Şiir *"bâzâr-ı mârifet"*te satılığa çıkarılmış bir *"kâlâ"*, bir *"cevher"*dir; zengin ve zevkli alıcısını beklemektedir. Şairin, eserinden sık sık bir *"yaratım"* değil de *"üretim"* imiş gibi söz etmesi, *"mal"*ını tüccar jargonu kelimelerle yanyana kullanışı; ekâbirin de *"câize"* adı altında bile olsa, şiirin satın alınabilir bir metâ oluşunu pekiştirmesi, ortaya ticarî bir alışverişi çıkarıyor. Bursalı İffet'in (ö. 1842) (İffet, s. 87)

Mahv olur ehl-i sühan erbâb-ı irfân olmasa

mısrâı, alıcısı için şiir üreten ve alıcısı olmazsa üretmeyeceği fikrini yahut alıcısı almazsa elinde kalacağı endîşesini taşıyan tüccar-şairin dükkânına astığı *"müşteri velînimetimizdir"* levhasına benziyor.

Müşteri, eski müşteri değildir. Şairlerin hiç mübâlâğasız yüzlerce mısrâı gösteriyor ki, şair gibi memdûhu da büyük bir değişim geçirmektedir. Yeni ağniyâ eskisi kadar edebiyattan hoşlanmamakta; devri kuşatan hedonizmin îcaplarına yönelmektedir. Selânikli Âkif'in (ö. 1827) dediği gibi (Âkif, v. 57^{b}):

Ebnâ-yı dehr sanma mekadir-şinâs olur
Rağbet beyim zamânede akçe ile gencedir

Reîsülküttab Ârif Efendi'nin oğlu Mehmed Râif (ö. 1847) ise, daha ileri giderek şiirine yüz vermeyenleri tahkir eder:

Şâir oldum çok kasîde çok da târih söyledim
Görmedim bir kimseden ihsanı ricâl-i asra yuf

Rağbet olmaz şâire ikrâm olunmaz onlara
Süfle-perverdir cihan halkı heman bu dehre yuf

Ricâlin edebiyat-şinas olanları ise, ya şiirde çok seçicidir ya caizesini tesbitte çok cimri... Bu tavır, şairi eser verirken daha fazla titizlenmek zorunda bırakacaktır; çünki, müşteri ancak kaliteli ürüne rağbet edeceğinin işaretlerini vermektedir. Şiir seven ekâbirden bir kısmı ise, şairin şiir ticareti ve kendisinin *"memduh"* konumundaki alıcı oluşunu edebî etik adına, poetika adına değerlendirerek şaire bir *"zenaatkâr"* değil, *"sanatkâr"* olduğunu göstermeğe çalışacak

kadar bilinçlidir. Meselâ, şairliği cle bulunan Münif Paşa'nın (ö. 1910) kaleme aldığı ve müsveddeleri arasında rastladığım[8] *"Yekdîgerinin mechülü bir şâir ile bir memduh beyninde muhâvere"* başlıklı diyalog, Maârif Nezareti'ne kadar yükselmiş, adına kasîdeler söylenmiş birinin tecrübeleri ve yönlendirmeleri diye okunabileceği gibi, çağdaşlarından farazâ bir Yusuf Kâmil Paşa'ya söylendiği kadar çok kasîdenin öznesi olmayış sebebi için de okunabilir:

"ŞÂIR: *Efendim sizin için bir medhiye yaptım. Ruhsat verirseniz takdîm edeyim yâhud kudemânın âdeti vechiyle huzûrunuzda okuyayım.*

MEMDUH: *Bu ilk mülâkatimizdir: Birbirimizi hiç tanımayız. Bir mechülün mechül üzerine olan mütâlââtının ne hükm ü itibârı olabilir?*

ŞÂIR: *Vâkıâ efendim şimdiye kadar şeref-i mülâkatinize nâil olamadığımdan husûsıyyet-i ahvâlinize pek muttali' değilim fakat hafî olmadığı vechile sizin gibi zevât-ı kirâmın bir mârûfiyye-i âmmesi olur. İşte ben medhiyemi bunun üzerine inşâ eyledim. Benim sizce mechül olmam bahsine gelince kasîdem manzûr-ı âlîniz oldukta*

Kelâmından olur mâlûm kişinin kendi mikdârı

dedikleri gibi ayar ve derece-i itibârım sizce anlaşılır. İstimâına rağbet buyurulur ise hâl ü mesâîmi de târif ederim. Bundan kat'-ı nazar

*Unzur ilâ mâ-kale ve lâ-tanzur ilâ men kale**

demezler mi? Hakîkaten kavlden kaile istidlâl olunur, kailden kavle değil.

MEMDUH: *Her ne ise, ben kendi medâyihimi dinlemeden hoşlanmam. Kavâid-i ahlâka mutâbık olan da budur. Hakîkaten aklı başında olan medâyih yâhud kabâyihi dinlemek beyninde tahyir olunsa kabâyihi dinlemeyi tercih eder, çünki birincisi gurûrunu istilzâm edebilir ve diğeri ıslâh-ı nefsine medâr olabilir. (...).*

ŞÂIR: *Vâkıâ bu mânâ vehle-i ülâda hâtıra gelir, fakat bu kaide-i samîma itibar olunamaz. Aksi kazıye de mümkindir. İnsan kendi fezâil ü mehâsinini dinlemek gurûrunu müstelzim olabildiği gibi, bilâkis ona bir kat daha sa'yine ihtimâmını da dâî olabilir. Seyyiâtını dinlemek de ondan ferâgatini ve ıslâh-ı nefsini intâc edebilir.*

---

8 Paşanın küçük bir kutuya sığan müsveddelerini yıllardır, titizlikle saklayan ve benimle paylaşan Selim Çınay'a teşekkür ederim (Özgül, 2005, s. 220-223).

* Söylenene bak, söyleyene değil.

MEMDUH: *Her ne ise, medhin böyle yek-diğerinin zıddı iki türlü tesîri olduğunu teslîm edelim, fakat şâirler memdûha bunlardan hangisinin tesîri olacağını mülâhaza etmeyerek zamâne gazetecileri gibi istediklerini cennete ve istemediklerini cehenneme gönderirler. Bir meşhur Arab şâiri kibardan nâ-hoşnud olduğu bir zâtı hicvettikten sonra, her nasılsa mükûl ederek (...) medhettiği meşhurdur.*

ŞÂİR: *Dünyâda en hayırlı ve en faydalı şeyler sû-i isti'mâle kabil olduğu gibi şâirler de bâzı kerre şiirlerini sû-i isti'mâl edebilirler. Benim size getirdiğim medhiyenin mücerred bu sebebe mebnî nâ-makûl olması lâzım gelmez. Ben evsâf-ı memdûhanızı işittim ve bunu takdîren kasîdemi tanzîm eyledim. Hüsn-i niyyetime itimad buyurmanızı ricâ ederim.*

MEMDUH: *Sizin hüsn-i niyyetinizden şübhem yoktur, fakat alelumum bizim şâirlerin medhiyeleri ne yolda olduğunu bildiğimden dinlemesini pek gönlüm istemiyor.*

ŞÂİR: *Niçin efendim?*

MEMDUH: *Çünkü bu makule medhiyeler hazırcı işi elbiseye teşbîh olunabilir. Memdûha ale'l-ıtlâk birtakım evsâf-ı hamide isnâd olunur; meşâhirden bâzı eslâfa teşbîh olunur. Bir zât için yapılmış olan bir medhiye onun isti'dâdına çesbân olup olmadığına kat'â bakılmaz. Eski vakitlerde memduhlar medhiye mukabilinde şâirlere bir hil'at ikrâm ederler imiş. Bu hil'atler de şâirler için kesilmiş bir kaftan olmadığından gerek medhiyeler ve mukabilinde verilen câize tamam yek-diğerine uygun olur imiş.*

ŞÂİR: *Efendim, her nasılsa eslâf-ı kiram şiirlerinde bu mesleği ittihâz etmişler ve şimdiye kadar ahlâfları dahi beyan buyurulan mülâhazât-ı ma'kuleden haberdâr olmayarak mücerred taglit tarîkıyle onların eserine iktizâ etmişler. Makul bir usûl-i ciddiyye takarrür edinceye kadar her türlü kusuruyle berâber kabûl olunmalıdır.*

MEMDUH: *Ulûm u sanâyi'de olduğu gibi edebiyatta dahi meslek ve kıdem itibârı yoktur. Eğer olsaydı her türlü terakkıyâtın önüne bir sedd-i sedîd çekilmiş olur idi ve kudemâ mezhebi üzre münhasır kalır idi.*

ŞÂİR: *Bî-şübhe buraları kat'â cây-ı bahs ü işkâl değildir. Bizim medhiye hakkında beyan buyurulan mülâhazât-ı mâkuleden külliyyen bî-haber olmadığımdan memduhlarca ne arzû olunacak ve ne de tahmîn olunamayacak evsaftan yâni birtakım mâlâya'nîden ârî olduğunu temîn ederim. Vâkıâ mezâmîn-i şâirâne meâni-i kelimâneye mikyas olamaz. Bir ressam tasvîrini yaptığı zâtın mehâsinini tezyîd ve meâyibini tahfîf*

etmek câiz olduğu gibi, bir şâir de memdûhunu senâda biraz ileri gitmesi nâ-münâsib olmaz ise de öyle hiç imkân olamayacak derece mübâlâğa etmesi hakîkaten mugayir-i akl-ı selimdir. Meselâ bir dilber-i nâzenînin dehânını bir nokta-i mevhûme ve meyânını mûy ile tavsîf ederler ki eğer hakîkatte böyle bir mahbûbe sâha-i şühûda gelse insan ona meyl û muhabbet değil belki ondan müteneffir ve girîzân olur. Bunlar şâirlerin memduhlarına isnâd ettikleri bâzı evsaftır ki, memduhlarca hiç arzû olunamaz.

Bir de mümkin yâhud muhâl olan evsaftır ki, memduhlar yalnız onları arzû yâhud temennî ederler. İnsan hayâlîye ve belki onun mâfevkinde hele muhassenât-ı mevhûme ve latîfeden mürâât-i nazîr san'ati ki şuarâ bâzı kerre bunu mânâya fedâ edecek kadar iltizâm ederler. Bu san'at-i itibâriyye muhassenâttan ma'dûd olsa bile bu derece iltizâm etmek aslı fer'a fedâ etmek demek olur.

MEMDUH: *İşte bu mülâhazâta mebnî bizim eş'ârın nazarımda o kadar itibârı yoktur.*

ŞÂİR: *Benim kasîdem pek o kadar harc-ı âm değildir zannederim.*

MEMDUH: *Bundan kat'-ı nazar bizim şâirlerin edebiyyât-ı mâkule erbâbı indinde kat'â mâkul olmayacak mübâlâğalarına ne dersiniz. San'at ile mevsûf beyninde kat'â mutâbakat aramayarak ifrat derecesinde mübâlâğa tarîkına giderler. Vâkıâ mezâmîn-i şâirâne meânî-i hakîmâneye mikyas olamaz."*

Bu satırlar bize gösteriyor ki, medhedilen de bu gelenekten ve şairin gelenekli konumundan şikâyetçidir. Tacitus'un *Agricola*'sındaki *"Pessimum genus inimicorum laudantium"* (en kötü düşman medhedenlerdir) fikri, memdühu da derinden etkilemekte olmalı. Edebiyatla ilişkisini medhedilmek üzerine kurmayan yeni bir ekâbir yetişirken muhatabı olan şairi de şekillendirmeğe başlıyor. Geleceği kasîde söyleyen kadar, kasîde söylenen de hazırlamaktadır. Bir kolda, ekâbirin meddahlığını reddetmeyi şair kişiliğinin parçası hâline getiren sanatkâr; bir diğer kolda, şairin samimiyetsiz ve çıkarcı tavrını artık gurur okşayıcı bulmayan, sanatkârın geçim kapısını kapatıp bu yolla yükselme ümitlerini söndürerek onu ayakları üstünde durmaya mecbur eden edebiyat-şinas...

Memûr olanın nazmına bâdî ümerâdır

mısraı (Emin Yümni, 1330, s. 22) kadar, *"nâzım olanın memûriyetine bâdî ümerâdır"* çıkarımı da doğrudur. Herşeye rağmen, dayanaksız kalan şairin bu yeni konumunu benimseyip onun îcaplarını yerine getirene kadar epeyce sıkıntı çektiğini tahmin zor değildir. Bir küçük örnek:

Galata'da yorgancılık yapan şair Safvet (ö. 1866), Ruznâmçeci-zâde Mehmed Lebib Efendi'nin (ö. 1867) himayesine girdikten sonra hâcegân rütbesine kadar çıkar ve 1846'da emekli edilir. Verilmeyen emekli parası yüzünden sık sık dara düşen şair, mahalle bakkalına borçlanır; bakkal da Safvet'i Deâvî Nâzırı Ahmed Vefik Paşa'ya şikâyet eder. Paşa, adaleti sağlamak için bir başka adaletsizlik yaparak şairi habse atar. Durumu haber alan Ziyâ Paşa'nın cîb-i hümâyundan aktardığı parayla serbest kalan Safvet, o sıralarda Paris'te ölen ve cenazesi muhteşem bir törenle gömülen şair Beranger için bir manzûme yazar. İbnülemin'in ifadesiyle (İnal, C. III, 1988, s. 1597),

> *"Bu manzûme, Paris'te bir şairin cenazesine gösterilen ihtirâmât-ı kadir-şinâsâne ile İstanbul'da –beş on kuruşluk bir borcu ödemekten âciz ve derd-i ihtiyacla canlı cenaze hükmünde bulunan– mâruf ve müsin bir şair hakkında revâ görülen tahkîrât-ı meziyyet-nâ-şinâsânenin husûle getirdiği teessürât-ı mütehayyifâneyi tasvîr ediyor."*

Bu özelliği ile manzûmeyi (Mecmûa-1, s. 229) iki farklı dünyanın şaire bakışından çıkan acı bir netîce olarak okumalı:

Beranger misli yok şâir imiş iklîm-i Pâris'te
Göçüp gitmiş bekaya bezmgâh-ı zindegânîden

Değil ancak hünerverler ahâlî mâtem etmişler
Cüdâ olduk deyü böyle fasîh-i bî-müdânîden

Cenâze masrafı olmak için i'tâ olunmuştur
Nice yüzbin frank savb-ı kral-ı kadr-dânîden

Bu ikrâma bu lütfa şâir-i İslâm elyakken
Hakaretler görür onlar eâlîden edânîden

Ne gamlar çekmiş eslâfı yazarsam hüzn eder îras
Vukuf-ı tânımı varken hepsinin ilm-i meânîden

.....

Zavallı Safvet'in kurtulmadı gitti girîbânı
Dü dest-i Asvador ekmekçiden bakkal Yani'den

Yine hamdeylerim orsa boca mevc-i meşakkatle
Yanaştım sâhil-i pîriye hengâm-ı civânîden

Yeni hâmî, Lebib gibi davranır; şairi iyi bir işe yerleştirir ve ayakları üzerinde durması için, geri çekilir; fakat, bir geçiş dönemindeki yeni şair de Safvet gibi perişan olur; çünki, her dara düştüğünde bir kasîde yazıp istimdad etmenin çağı kapanmaktadır. Artık yardım, Ziya Paşa gibi, bir başka şairden gelmektedir. Şair dayanışması, yeni şairin geç tanıdığı, fakat istekle bağlandığı bir kuvvet olacak ve böyle şair gruplaşmaları, şiir anlayışlarında farklılıklar gösteren küçük grupların doğmasına yol açacaktır. Belki de ilk defa Safvet tarafından, Osmanlı şairinin batılı şair karşısındaki edebî konumu sorgulanmakta ve bir batılı şairin cenaze merasimine imrenilmektedir. Yeni şairi Batı'ya yönelten tâlî sebeplerden biri de nefsine, şiirine, şiirinin *"getiri"*sine olan itimatsızlığı olsa gerek ve muhtemel ki, Safvet'in şiiri bu itimatsızlığın yüksek sesle ilk ifadesidir.

3. KESRET-İ ŞUARÂ

Michel Cioran'ın ilginç bir tesbiti var: *"Sanat çıkmaz yola girdikçe sanatçılar çoğalıyor. Bu aykırılık, sanatın tükenme yolunda olduğunu düşünürsek, hem imkânsız hem kolay olmanın birinden vazgeçer"* (Cioran, 2001, s. 61). Kötü tercümesine rağmen, cümleler hâlâ meramını anlatabiliyor ve çıkmazdaki Osmanlı şiirinin kolayı seçişine pek bir denk düşüyor. XVIII. asır, bütün Osmanlı klâsik şiir tarihinin ençok şair yetiştirdiği ve edebiyat tarihine sadece ikisini –Nedîm'i ve Şeyh Galib'i– kabûl ettirebildiği, ilginç bir asırdır. Asrın, bu özelliğe bağlı olarak gelişen karakteristiği Cioran'ı doğrular gibidir. Sâbit (ö. 1717), daha XVIII. asrın başlarında

Kaldırım taşları altında birer şâir var
Dâmen-âlûde-i çirkâb ü dehân-ı hezeyan

derken (Karacan-a, 1991, s. 306), şiirin dokusundaki gevşemeye paralel olarak artmaya başlayan şairlere dikkat çeker[9]. Bir asır sonra Sünbül-zâde Vehbî, üstâdı Sâbit'in erken görünen yakınmalarının yeni şartlarda daha da artan haklılığından bahsedecektir (Vehbî, 1253, s. 117):

Kaldırım taşları altında birer şâir var
Diye taşa vurmuşidi Sâbit-i dânâ-yı sühan

Şimdi görseydi neler çıktı o menfezlerden
Kaldırımlarda gezer bir sürü püyâ-yı sühan

Hâceye gitsin okutmağa bu ebced-hânlar
Başlasın mektebe varsın da elifbâ-yı sühan

Aslına bakılırsa, yediden yetmişe bütün fertlerinin şiire âşinâ olduğu bir ülkede, şair olmak iddiasıyle kalem atına binip meydana çıkanların sayısının bu kadar fazla olması pek de garip görünmemeli. Lâkin, XVIII. asrın büyüyerek sonraki asra da taşıdığı problem, şair sayısıyle doğru orantılı olarak iyi şiir sayısının artmayışıdır. Âlî'nin, *"berây-ı şikâyet"* söylediği *"mansıb"* kasîdesinde

Şuarânın aransa güftârı
Yüze çıkmaz güzîde eş'ârı

deyişini, XVIII. asrın şair yetiştirmedeki bereketini şiirde gösteremeyişinin ifadesi saymalı. Âdetâ, *"çok şair"*in mânâsı *"kötü şiir"* olmakta. Belki de doğru olan, bu ifadeyi tersyüz ederek *"kötü şiir"*in *"çok şair"*e meydan verdiğidir.

---

9 Vanlı Sâdî (ö. 1748) de Osman-zâde Taib'in (ö. 1723) *"melikü'ş-şuarâ"* olarak devri şairlerini değerlendirdiği meşhur kasîdesine cevabında (*"Cevab-nâme-i Sâdî berây-ı ta'rîz-i Tâib Efendi der-sitâyiş-i hazret-i İbrahim Paşa"*, Mecmûa-IV, v. 224[b]) benzer şeyler söyler:

Olursa çok değil şi'r-âşinâ her tıfl-ı ebced-han
Katı çoktan felek göstermemiştir böyle devrânı

O denlu etti ehl-i tab'a ihsan şi're rağbet kim
Beğenmez Nâbi'yi İstanbul'un tıfl-ı sebak-hânı

Şiir heveslilerinin sayısındaki olağanüstü artış hakkında sonuncu örnek de Çeşmî-zâde Mustafa Reşid'in (ö. 1770) bir kıt'ası (Mustafa Reşid, v. 53[b]) olsun:

Nev-heves şâirin ol mertebe var kesreti kim
Sunmada herbiri çün bir varak-ı eş'ârı

Bin gazel kâğıdı birden dökülür meydâna
Ben Reşîdâ ne zaman tâzelesem destârı

Şiirde *"kaba Türk"*ün ve mahallîleşmenin bir yer edinişinden sonra, şiirin gelenekli estetik dikkatleri, ifade titizlikleri, hüner ve ayıp saydıkları temelinden sarsılır. Şairin kalemini sıkboğaz edecek kurallar umursanmaz olunca, şairiyet de eski şiir disiplinlerinden habersizce bile, heves ve gayretle kazanılabilecek bir yeteneğe dönüşür. Gelenek ise, meraklının belâgat, fesâhat, meânî bilerek, üstadların dîvanlarını tetebbu ve mümtaz eserlerini tanzir yoluyle temrin etmesinden sonra *"kesb-i mârifet"* eylemesini öngörür; sırf kabiliyetle söylenecek şiire daima şübheyle bakar[10]. *"Mekteb-i edeb"*de mürekkep yalamadan *"meydân-ı şi'r"*e atılan her heveskâr cehaletle suçlanmayı göze almalıdır. Yukarıda Vehbî'nin son beytinde istihfafla şiirin alfabesinden başlaması salık verilen, XVIII. asra ve sonrasına egemen olacak fırarî şair tipidir. Enderunlu Fâzıl Bey (ö. 1810) de yeni şair için aşağı yukarı aynı şeyleri düşünmektedir (Fâzıl, v. 40ª):

Gerçi çoktur herze-güyân-ı sühan bu asrda
Kıbrıs elması ne mümkin ola pırlanta gibi

Şi'r-i nâzik öyle düşmüştür ſem-i cühhâle kim
Mekteb-i sıbyanda güyâ eliſ bâ tâ gibi

Fikr-i hâmından biraz evhâm-ı kîl ü kal eder
Sîm-i şi're ma'ni-i matbûh ise tamga gibi

Turşi-i lâfza ne hâcet böyle lâzımdır sühan
Tatlı tâbîrât ile hep kand-i mustasfâ gibi

İzzet Mehmed Bey (ö. 1796), *"Kasîde der-vasf-ı şehinşâh-ı cihan Sultan Selim Hân"*ında (İzzet Mehmed, v. 39ª-40ª) bir *"şâir-i kesbî"*nin *"evsâfı ile mevsuf"* olması gerektiğini düşündüğü bilgi alanlarını sıralar:

---

10 Bir yanlış anlamaya meydan vermemek için, şunu da eklemeli: Aslında gelenek, şairlerin ilâhî bir kabiliyet ve ilhamla şiir söyleyenlerini *"vehbî"*; taklit, tedkik ve gayretle şiir söyleyenlerini de *"kesbî"* diye adlandırarak ilk grupta olanlarını daha bir önemser; lâkin, kimin *"şâir-i vehbî"* olduğunun tayini her zaman mümkün olamadığı için, şaire, kesbettiklerini sorgulayarak kıymet biçmek asla rağbetten düşmemiştir. Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857)

Meşhûri kesbile değil Allah atâsıdır
Bu lûtf-ı tab'ile bu müsellem edâ sana

beyti, XIX. asrın ortalarında bile, *"vehbî"* şairiyetin *"kesbî"* olanına tercih edildiğini gösteriyor.

Şi'r ü inşâya heveskâr olan âlemde müdâm
Geçire vaktini envâ'-ı ulüm ile tamâm

İlm ü fazl ile bulur revnakı şi'r ü inşâ
Şâir ü münşîye dânişle gelir kuvvet-i tâm

.....

Şâir oldur ola envâ'-ı ulüma vâkıf

.....

Şi'r oldur ola bir harfi derûnunda onun
Sarf ü nahvi ile mantıkla meânî idgam

İlm-i hikmet bile şîve-i meânîsinden
Muhtasar ile Mutavvel ola onda ibham

Fıkh-ı Ekber okuna kat'an eş'ârında
Çâr mezhebde ede Mu'zilânı ilzâm

Âşinâ olmalı tefsîr ü hadîs ü fıkha
Edebiyyât ü akaid ola tehzîb-i kelâm

Ola teşbîh-i belâgatle sanâyi' icrâ
Bula elfâzı arûz üzre onun istihkâm

Şâirin ere sadâ-yı kalemi lâhüta
Yaza âsârını levh üzre sürüşân-ı kirâm

İlm-i cüz'ü görüne hey'et-i eş'ârında
Nüh felek çâr anâsır ile bu heft ecrâm

Tâir-i tab'ına mülk ü melekût ü ceberrut
Bir kanadlık yer ola Hak'tan erince ilhâm

Zeyc ü takvîm ü nücüma ola cifr-i câmi'
Şâirin her sözü hikmetle ola bir ahkâm

Kufl-i müşkilleri miftâh-ı zebânıyle aça
Künc-i hikmetten ede gevher-i elfâz îhâm

Ola herbir gazeli sihr-i helâle mânend
Ede Hârût ile Mârût'u füsunda sersâm

.....

Yoksa peymâne vü meyhâneyi vasf etmekle
Mest-i rüsvâ gibi âlemde kalır şâir hâm

Eserinden bilinir ehl-i kemâlin kadri
Şâirin her sözü mikdârını eyler i'lâm
İşbu evsâf ile mevsûf gerektir şâir
.....

İzzet Bey'in uzayıp giden listesindeki "*envâ'-ı ulüm*"un içinde aruz, sarf, nahiv, meânî gibi edebî disiplinler yanında, mantık ve hikmet; tefsir, hadis ve fıkıh, hattâ ilm-i hey'et dahi bulunuyor. Ayrıca, okunması gereken kitapların isimleri anılıyor. Belli ki, İzzet Bey'in ideal şairi, ilimlerle fikrini ve kalemini muhkemleştirdikten sonra "*hikemî şiir*"e yönelecektir. Oysa, cehaletle suçlanan firarî şair kendini genellikle aşkın, hayatın, eudaimonizmin şiirini yazarak isbatlamaktadır. İşin ilginç yanı, İzzet Bey'in kasîde düzüp şair namzetlerine ev ödevi vermesi değil, kasîdesini takdim ettiği sultanın da bir firarî şair olmasıdır. Bizzat Sultan Selim (ö. 1808), dîvânının sonuna eklediği bir manzûmede (İlhâmî, v. 147^{b}-148^{a}), hiçbir şiir terbiyesi almadığını itiraf etmekte:

Gerçi eş'ârımda nükte yokdurur
Hem fesâhatte kusûrum çokdurur
Onu ben görmedim üstâddan hem
Hilâfım yok benim Allahü a'lem
Ne Fürsî okudum ben hod ne Tâzî
Ne tâlîm eyledim nazm-ı Hicâz'ı
Ne Bostan okudum ben ne Gülistân
N'ola aşeylese erbâb-ı irfân
Bana ilhâm-ı Hakk oldukta muhtas
Onunçün eyledim İlhâmi mahlâs
Eden bu lütfu Mevlâ-yı kerîmdir
Ezelden nâmımız Sultan Selîm'dir

Demek ki, sultan da "*ilhâm-ı Hakk*" ile şiir söyleyen "*şâir-i vehbî*"lerden olduğu iddiasındadır. Yine de İlhâmî'nin şiiri –ara sıra tesadüf edilen güzel mısrâları hariç– ilhâmının eksikliğinin alâmetleri ile doludur.

Yeniliğin penceresinden bakıldığında, şiirin gereksiz şekil ve mânâ kurallarının reddi; Türk'ün rûhunu, millî birikimlerini yansıt-

mayan (b)ilgi, zevk ve söyleyişlerin dışlanması, *"mekteptense memlekete"* yöneliş firarî şairin öncelikli vasfı gibi görünmektedir. Geleneğin penceresinden görünen ise, şiirdeki bu çözülmenin şairiyeti kolay bir sanata dönüştürdüğü, gelenekli disiplinlerden habersiz bir şair gürühunu çığ gibi büyüttüğü, bu cahil ve *"décadent"* şairlerin de kötü şiirler söylediğidir. Sonraki yılların şeyhülislâmı Ârif Hikmet Bey (ö. 1859), –Ziyâ Paşa'nın *"Verâset Mektupları"*ndaki tâbiriyle– *"efkâr-ı atîka sâhibi"* biri olarak şiirin çağını XVIII. asrın zirve isimleriyle kapatır ve sonraki şair kalabalığını bir kalemde siler (1283, s. 163):

Bâkî vü Nef'î vü Nâbî vü Necâtî vü Fehîm
Sâbit ü Râgıb u Sâmî vü Füzûlî vü Nedîm

Reh-nümâyân-ı esâlib-i sühan bunlardır
Birinin mesleğine peyrev olur tab'-ı selîm

Çîre-destân-ı hünerden niçe mâhir dahi var
Silk-i telfika olur her süharı dürr-i nazîm

Mâadâsı müteşâirdir eder cem'-i huruf
Edip evzân ü kavâfiye muvâfık tersim

Kimisi sârik-ı mazmûn u kimi hâtib-i leyl
Kiminin sebki rekik u kiminin lâfzı sakîm

Tırnakçı-zâde Mehmed Said Zîver Bey (ö. 1873) –ki, edebiyatın zayıf hafızasında küçük bir iz dahi bırakamayan binlerce şairden birisi olmuştur– Ârif Hikmet Bey'den dokuz yıl *"fünûn-ı edebiyye"* tahsil eder. Şeyhülislâm hazretlerinin, ancak böyle bir şiir terbiyesi alınış olanları şair saymaya yanaşacağı anlaşılıyor. Oysa yeni şair, geleneğe sırtını döndükçe, üstadların yolunda gitmeyi reddettikçe, kendisine yeni bir şiir birikimi yaratmağa çalıştıkça farklı bir şiire ulaşabileceğini hissedendir. Firarî şair, gücünü yalnızlığından alan şair tipine uymaz. O, amaçları ve metodları değilse de sonuçları itibarıyle yeni şiirin ilkelerine yaklaşmış gibi görünen avam şairi ile gizli bir güç birliği yapmakta mahzur görmez. Avamı küçümsemeğe devam eder; lâkin, oradan gelecek desteği de reddetmez. Böylece, gelenekçi şiirin kalburüstü isimlerini endîşeye sevkeden büyük bir şair gürühunun oluşmasını müsbet görür.

4. HÂRİÇTEN GAZEL OKUYANLAR

İmdi, yukarıda sorulması gereken önemli soruyu önünüze getirmenin vaktidir: Madem ki gelenek *"şâir-i vehbî"*yi *"şâir-i kesbî"*den daha fazla önemsiyor, o hâlde niçin şairin kesbetmesi gerekenler üzerinde bu kadar oyalanıyor ve yeni şairlerin gelenekten her ayrılışını cehaletine delil sayıyor? Bu sorunun cevabını, Osmanlı şiirinin doğuşundan itibaren kazandığı mevkide aramalı. Klâsik şiir, Osmanlı topraklarında entellektüel edebiyatın elitist tercihleriyle şekillenerek doğdu. Rafine edilmiş bir üstdil, incelmiş ve pek de yerli olmayan zevkler, başka iklimlerin tarihinden, mitosundan, insanından beslenen bir gelenek, halkın şiir geçmişine aykırı form, tema ve söyleyiş kuralları... Osmanlı öncesinin aydın Türk şairi, eskiden beri müslüman olan topraklarda İslâm skolastiğinin *"rahle-i tedrîs"*inden geçmiş, dünyayı kavrayışı kadar, edebiyatı kavrayışı da orada şekillenmişti. Devlet-i Aliyye'nin getirdiği yeni aydın ise, eski birikiminin üstüne, *"devr-i fütûhât"*la yeni müslüman olmuş Osmanlı coğrafyasının birikimlerini de ekledi. Gelenekte, halk ile aydının –dinî bilgi ve bilimler hariç– temel kaynakları, bu arada da şiir anlayışı büyük benzerlik gösterirken, fütûhat döneminin başlamasından sonraki Osmanlı şiirinde, gittikçe daha belirginleşen bir *"collisio"* yaşandı. Aydın şair, özel dünyasının mazmunlar, göndermeler ve özel nüktelerle bezeli üst dilinin şifreleriyle şiir söylerken kendine has entellektüel bir iklim yarattığından emindi. Arada bir gözü –hattâ gönlü– kaydığında, avamın kendi küçük dünyasında, ilkel diliyle, hiçbir medenî değişim geçirmez gibi görünen şiirler *"ırladığını"* farkediyor ve istihfafla karışık bir ilgisizlikle başını çeviriveriyordu.

Aydın şairin unuttuğu bir gerçek vardı ki, tesbit maksadıyla bir yerlerde, *"İstanbul'dan bakınca her yer 'taşra' görünse de 'taşra'dan bakınca İstanbul 'içre' görünür"* (Özgül, 1998, s. XIII) demiştim. Şehirli aydının bütün tefrik gayretine mukabil, taşralı da kendi şiiriyle –İstanbul'a özdeş saydığı– entellektüel şiiri telif gayretindedir[11]. Avâmın elindeki cönk ve mecmûalarda sadece koşmaların

11 Edip Cansever, şair dostu Metin Eloğlu'nun bir sorusu üzerine (Cansever, 1997, s. 84-85),

> *"Halk şiirinin, halkın diline daha bir yaklaşık olmaktan başka bir niteliği ya da ayrıcalığı yok, bence. Bu durum, yani öz dile bağlılık, Halk şiirinin yaşama daha*

değil, daha XV. asırdan başlayarak Bâkî, Fuzûlî, Yahyâ Bey, Hayretî gibi klâsik şairlerin eserlerininin de bulunduğu tesbit edildikçe, klâsik şiirin dünyasına girme çabalarının eskiliği ortaya çıkmakta... Halk yazmaları bize *"divan şiirinin sadece yüksek aydın kesiminde okunmakla kalmadığını ispat ediyor"* (Çavuşoğlu, 1986, s. 8).

Meraklısının klâsik şiirin dünyasına okuyucu olarak girme gayretleri daha eskilere uzanıyorsa da halk şairinin o dünyanın formal ve fondal özelliklerini örnek almağa başladığı, XVI. asırda âşık şiirinin doğuşu ile farkedilir. Klâsik şiirin, entellektüele özel şifresinin çözülmesi ve ilk önemli ürünlerini vermesi XVII. asrı bulur[12]. Gevherî ve Âşık Ömer gibi isimler, asrın önde gelen şifre kırıcılarıdır. Ayrıca, Âşık Ömer'in *"Şâir-nâme"*sinde, büyük kısmı aynı yolu tutmuş yüzyetmişe yakın halk şairinin adı anılarak büyük bir gövde gösterisi yapılmaktadır. Klâsik şair, bir üst şiir kurduğuna güvendiği enigmatik dilinin sıradan okur ve nihayet halk şairi tarafından çözüldüğünü biraz da dehşetle farkeder (Birdoğan, 1964, s. 3550-3552). Meselenin daha da vahim tarafı, "*ümmî*" olduğu hâlde, sadece dinlediği klâsik şiirleri örnek alarak dîvan dahi oluşturan şairlerin varlığıdır (Kurnaz, 1997, s. 71-101)[13].

---

bir bağlı olduğu sanısını uyandırıyor. Değil öyle! Hatta Halk ozanlarının, Divan ozanlarının etkisinde kaldıkları bile söylenebilir: Bugünkü iyimser yorumlar, aşırı hayranlıklar bir yana bırakılırsa, halkla Halk ozanı öylesine kaynaşmışlar ki şiir kolektif bir iş oluvermiş; yani yaşama bağlılık, pek de ozanca aktarılmamış günümüze. Bu bakımdan Halk şiirinin Divan şiirinden daha fazla bir etkisi olmuştur, denemez"

cümlelerini sarfeder ki, doğrudur.

12 Köprülü, âşık edebiyatının şehirde, özellikle kahvehâne, tekke, bozahâne, meyhâne gibi halka açık mekânlarda, asker ve esnaf muhitinde teşekkülünden bahsettikten sonra, *"kesbî"* birikimlerini de açıklar (Köprülü, 1962-1965, s. 27):

"(...) âşıklar, bir tahsil görmemekle beraber, şehir hayatının kültür havası içinde, istidatlarına göre, klâsik şiire ve müsikîye, tasavvuf felsefesine, İslâm dinine ve tarihine, evliyâ menkabelerine, İran ve Türk edebiyatlarında çok kullanılan mitolojik ve lejander motiflere âit birçok bilgiler edinirler, İran edebiyatının Hâfız, Sa'dî gibi büyük şahsiyetlerinin eserlerine bile yabancı kalmazlardı. Aralarında, azçok tahsil görenler; küçük idâre işlerinde ve kâtiplik vazîfesinde bulunanlar da olurdu. XVII. asırdan başlayarak,–esasen yabancısı olmadıkları ve tabiatiyle yapmacıkla karışık bir hayranlık besledikleri– klâsik şiir'in bunlar üzerinde çok büyük bir câzibesi olmuştur ki, sonraki asırlarda bunun büsbütün arttığını birçok örnekleri ile görüyoruz."

13 Prof. Dr. Cemâl Kurnaz'ın bu önemli ve ilginç makalesinde andığı Cemîlî, Şeyhî, Meşrebî gibi isimlerin "*ümmî*" sıfatını hakedecek kadar da karacahil olmadıkları ileri sürülebilir. Meselâ, Lâtîfî gibi, kusurları nezaket perdesi arkasından söylemeye gayret etmeyen bir tezkire yazarının, Huffî'nin cehaletini anlatırken kullandığı ifadeleri

Geleneğinde, ümmîlerinin kültürel birikimini göz yerine kulakla edindiği bir toplumda, ümmî şair de aydın şiirinin sırlarını aynı yolla çözmeye çalışmaktadır. XVIII. asrın sonuna gelindiğinde, kendini klâsik şiire de mensup hisseden ümmî şairlerin sayısında büyük bir artış gözlenir. Konyalı Âşık Şem'î (ö. 1839) okuryazar değilken mütevazı bir dîvan sahibi olarak simgeleşir. Trabzonlu Süleyman Talib Efendi (ö. 1847) ümmîdir; şiirlerini dostlarına yazdırır. İbnülemin, böylesine cahil birinin, devrin kıymetli şairleriyle müşterek gazel söyleyişindeki kudrete şaşar (İnal, C. IV, 1988, s. 1907). Ürgüplü Mahfî (ö. 1853) bir koşmasında (Baran, 1946, s. 6),

Mahfî yazmaz yazı bilir elfâzı

ve bir dîvânında (Baran, 1946, s. 26),

Bana derler okuman yok bu bendi kimden öğrendin
Dâd-ı Hak'tan veren verdi feràset tecrübe ettim

diyerek hem ümmîliğini hem de *"şâir-i vehbî"* oluşunu ifade eder. *Dîvân-ı Edremidî Mürid-zâde Mustafa Aczî Ağa*'yı gören İbnülemin, Aczî Ağa (ö. 1866) adlı *"bu mübarek âdemin ümmî iken maârif-i ilâhiyyeye dair îrâd eylediği kelimât-ı ârifânenin eser-i kerâmet olduğu şübhesizdir"* hükmüne varır (İnal, C. I, 1988, s. 31). Şaşırtıcı olan, ümmî bir şairin *"vehbî"* olarak klâsik şiir söylemesi değil, şiirinde görünen *"kesbî"* birikimin derinliğidir.

Bütün büyük dünya milletlerinde aydınların ulaştığı seviyeyi yansıtan ve yüksek fikirlerin yüksek ifadesine yardımcı olan bir üstdil vardır. Aydınlanma yolundaki kitleler, beklenen gerçekleşip de bu üstdili gündeliği hâline getirecek bir kemâle ererken aydın daha yukarılarda bir birikime ve onun ifade vasıtası olan daha yüksek

---

Cemîlî için kullanmayışı şübhe uyandırıyor. Dîvanlarının incelenmesi, şübhelerin ortadan kalkması için tek yol gibi görünüyor. Son devirden Murad Emrî (d. 1851) de düzenli bir eğitim alamamıştır; hattâ, ölümü üzerine Şemsî-i Mısrî'nin düşürdüğü tarihte

Kendisi ümmî iken bilâhare himmet edip
Sa'y ü gayretle mükemmel şâir olmuş ol hümâm

denmesi de bunu doğruluyor. Buna rağmen, şairin okuma-yazması olan, kitapçılık ve matbaacılık yapan birisi olduğunu öğrenmek, geleneğin *"ümmî"* sıfatına yüklediği mânâyı bir kere daha gözden geçirmeyi mecbûrî hâle getiriyor.

bir söyleyişe doğru yönelmeğe başlamıştır bile. Aydınlanan kitle, aydınına ulaşmak için hangi zirveye tırmanırsa, aydını –ancak o zirveden farkedilebilen– daha yüksek bir dağa tırmanırken görür. Osmanlı aydını, özellikle aydın şairi ise, edindiği üstdili statik bir hâle getirir; küçük, şahsî çıkışlar hariç, geliştirmeye çalışmaz. Ciddî bir talim ve terbiye sonunda edindiğini düşündüğü birikiminin yüksek skolastik duvarları içinde otonom bir şiir dünyası kurar. Fikrince, bu dünyaya sıradan insan giremeyecek, girmek istemeyecek, girse de pek birşey anlamayacaktır. Lâkin, olan olmuş ve halk, aydınına rağmen, onunla aynı zevk, fikir, söyleyiş zirvesinde buluşmuştur. Şimdi şaire düşen iki görev vardır; ilki, geç de olsa, tırmanılacak daha yüksek bir dağ aramak; ikincisi de zirvede buluştuğu halktan şairlerin sıradanlığını, kendisiyle aynı birikime sahip olmadıkları için, aynı zirveyi paylaşmayı haketmediklerini söylemek...

Aydın şair, sıradan şairlerin tırmanamayacağı bir dağ, bir zirve ararken gözünü en yükseğe, Everest'e diker ve hemen Hind illerine doğru yola çıkar. *"Sebk-i Hindî"*, Osmanlı aydın şairlerinin de ancak pekazının ulaşabildiği yeni üstdili; tahayyülde, tahassüste ve bedîî tefekkürde şahikası olur. XVII. asırda Fehim (ö. 1648), Nâilî (ö. 1666) gibi şairler yeni entellektüel şiiri, yeni şifreleri kurarken şiirin halk seviyesine düşmüş haysiyetini kurtardıklarını düşünürler. Sonraki asırlarda da aydın şair ne zaman ki şiirin seviyesinde bir düşüş sezer, hemen *"sebk-i Hindî"* yoluyle Everest'e tırmanmağa koyulur. XVIII. asırda Şeyh Galib'in, XIX. asırda Leskofçalı Galib'in, XX. asırda İkinci Yeni'nin yaptığı da budur.

Diğer tarafta ise, aydın şairinin seviyesine ulaşmaya çalıştığı için, bir *"âferin"* bekleyen taşra şairlerine şiddetli bir hücum başlar. Hücûmun odağını, klâsik şiirin otonom bölgesine girmeye cesaret edenlerde, o özel bölgenin şairde aradığı *"kesbî"* özelliklerin bulunmadığı fikri oluşturur. XVII. asır ortalarından XIX. asır sonlarına kadar pekçok şairin, Gevherî ve Âşık Ömer'in şahsında bütün bu *"türediler"*i eleştiren, küçümseyen mısrâlarına tesadüf olunur. Hangi şair bir şiirin ifadesini basit ve acemî, şeklini sakat ve bozuk bulduğunu anlatacak olsa, Gevherî'nin yahut Âşık Ömer'in

gazellerine benzediği söylemesi kâfî gelir[14]. Tezkire sahibi olmak sıfatıyle devrinin şiir eleştirmeni ve edebiyat tarihçisi sayabileceğimiz Sâlim'in (ö. 1744) şikâyet ve eleştirileri, yeni gelişmeler karşısındaki şaşkın ve öfkeli geleneğin hislerine tercüman olur (Sâlim, v. 38a-41b):

N'oldu bilmem tenezzül etti cihan
Böyle bir de tebeddül etti cihan

Öyle bir hâle girdi kim dünyâ
Fark olunmaz eâlî vü ednâ

Dün gelen taşradan yeni Türkler
Eski mahdûm-ı şehre dahleyler

Erguvânî giyip libâs-ı cedîd
Hep mehâdîme etmede taklîd

.....

Hele ne hâl ise gam-ı Etrâk
Âh illâ ki bâzı bî-idrâk

Bilmeyip haddini yine hâşâ
Çelebiyim deyü eder dâvâ

Âşık Şermî (ö. 1715) ve Fasîhî, hafife alınarak da olsa, Safâî ve Sâlim tezkirelerinde yerini bulur. *Tezkire-i Safâî*'de Şermî'den *"şâir"* değil de *"şayir"* olarak bahsedilişi, halk şairinin *"gerçek"* şairler arasından tefrikı, daha doğrusu tagyiri maksadıyle yeni bir sıfat arayışı gibi görünüyor. Safâî'nin, bütün o müstehzî ifadelerine rağmen, klâsik şiir heveslisi iki âşıkı tezkiresine alışı hoş karşılanmaz ve Seyyid Vehbî'nin *"vekâlet"* kasîdesinde

Safâyî tezkire tezyîl edermiş havfım oldur kim
Ede şâir Fasîhî gibi Mecnûn ile Vartan'ı

diye eleştirilir[15].

---

14 Öncekiler bir yana, Şeref Hanım'ın (ö. 1861)

Şereflâ sencileyin bî-mâye
Ne cesâretle alır şi'ri dile

Senin eş'âr-ı perîşânından
Yeğdir Âşık Ömer'in nazmı bile

deyişi bile, tevazu arkasına saklanmış bir tahkirdir. Sonrakiler için ise bk. Tansel, 1950.

15 Beyitte adı geçen Mecnûnî ve Vartan, bir başka gerçeği daha hatırlatıyor. Klâsik şiirin sırlarını sadece Türk âşıkları değil, Ermeni *"aşug"*ları da çözmüştür ve Seyyid Vehbî'nin

Ümmîlerin, taşralıların, kolayca şiir üretenlerin sayısı arttıkça, şair kendini entellektüel bir zemîne doğru çekmeye, şiirin bir talim ve irfan işi olduğunu söylemeye başlar. Aydın şair, şiirin *"müktesebat"* sahibi *"mütebahhir"* kişilerin harcı olduğunu söyleyip avâmın klâsik şairini cehaletle suçlayadursun, meydan şairleri de *"kalem şuarâsı"* ile aynı seviyeye gelmiş olmanın keyfini çıkarmaktadır. XVIII. asra gelindiğinde, avâmın klâsik şairinin, eski ustalarını ve yeni rakiplerini küçümsemeye başladığı, hatâlarını yakaladığı, –âşıklık geleneğinden kalma bir alışkanlıkla– onları müşâareye çağırarak *"meydân-ı şiirde er dilediği"* görülür. Aydın şairin, kısa bir müddet öncesine kadar *"isbât-ı hüner"* etmesini beklediği yeni şair, artık maharetini kabûl ettirmiş birinin rahatlığıyla aydın şairi imtihana kalkışmaktadır. Âşık Hicâbî gibi sıradan bir şairin dahi,

Şâir-i dânâ isen şi'rini izhâr edegör
Görelim bir kem misin kemikemlenenlerden misin

diyebilmesi, avam şairinin nefsine ve şiirine duyduğu emniyetin sonucudur. Yine de Bayburdlu Zihnî'ye (ö. 1859) kadar, avam şairinin klâsik şiirin hem içinde hem de dışında sayılışını sorgulayan, hakettiğine inandığı konum için savaşan bir yiğit çıkmamıştır. Ahmed Sadık Zîver Paşa (ö. 1861), Sultan Mahmud devrinin önemli şairlerinden ve neredeyse sultanın gerçekleştirdiği her yeniliğe tarih düşürerek nâmını duyuranlardan iken, tarihleri genellikle mücevher olduğu için, pek de makbûl değildir. Devrinin *"havas"*tan şairleri dahi, paşanın bu yetersizliğini yazamayıp dost sohbetlerinde fısıldaşır iken, Zihnî'nin paşayı *Sergüzeşt-nâme*'sine dâhil edip uzun uzun eleştirdiği görülür:

---

korkusu, Mecnûnî, Hâkkî, Vartan, Civan (ö. 1815) gibi aşugların da tezkirelere alınarak klâsik şair olduklarının tescilidir. Sonraları, İstepan Gordikyan gibi *"Hilmi"*, Diyamandi Keçeoğlu gibi *"Yaman Dede"* olanlar, İsaac Féréra gibi Edebiyyât-ı Cedîde şiirine gönül verenler çıkacak; hattâ Charles Vernay gibi, ülkesi dışına hiç çıkmamışken dîvan tertip eden bir Fransız vatandaşının varlığından haberdar olunacaktır. Değişik zamanlarda yaşayan bütün bu isimler, Türk olmadıkları hâlde, Türk şiirinin kendi dönemlerindeki üstdilini kavrayan ve o dilde güzel eserler vermeye muktedir olan şairlerdir. *"Kesret-i şuarâ"* azınlıklara ve yabancılara doğru da genişlemektedir (Bolton, 1888; Littmann, 1922; Salçı, 1939; Hınçer, 1959; Köprülü, 1966, s. 239-269; Seyidov, 1976; Çelenklioğlu, 1977; Pamukciyan, 1979; Türkmen, 1982; Türkmen, 1982-a; Kut, 1983; Makas, 1988; Makas, 1989; Pamukciyan, 1994; Kut, 2003).

Yapamaz târîh illâ cevher
Tâm târîhe değildir mazhar
.....
Yaptığı târîhi cevherdir hep
Şi'ri kendi gibi bî-ferdir hep
Ana cevherci der İslâmbollu
.....
Tâm târîhe ebed yol bulamaz

Ona bu cesareti veren, biraz da *"be-her mısrâı târih"* bir *"Cihâdiyye"* yazarak (Zihnî, 1293, s. 52-53) kendisini isbatladığına olan inancıdır. Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi daha 1835'te Zihnî'yi *"tıfl-ı müstaid-i tabîati muhtâc-ı terbiye-i lâlâ-yı kalem ve erbâbını bulup sohbet-i şi'riyyeye karışsa ahz-ı nikât-i meânî edecek"* diye terbiyeye muhtac ve fakat kabiliyetli bir genç olarak gösterirken (Esad-a, v. 43^{b}), tam yirmi yıl sonra, Fatîn'in (ö. 1866) şairi *"bâzı voyvodogân ve mütesellimîn maiyetlerinde edâ-yı hizmet-i kitâbet"* etmiş, *"bir mikdar eş'âr ü güftârı"* olan biri diye tanıtması (Fatîn, 1271, s. 170), haksızlıktır. *Hâtimeti'l-eş'ar* basılırken İstanbul'a gelen Zihnî, hakkında yazılanları görünce, *Sergüzeşt-nâme*'sine Fatîn'i de ekler: *"Der-hakk-ı Fatîn Efendi izz-i şuarâ-yı İslâmbol"* (Zihnî, v. 34^{a}-35^{a}). Onun, şehirli şairleri yüceltirken taşra şairlerini aşağıladığı hakkındaki mısrâları, ciddî bir bayrak açıştır:

Şehrinin şi'ri velî nâzik olur
Şîve-i şi'ri nezâketle bulur
O sebebdir ki hep âlâdır
Dâvi-i fazl ile bâlâdır
Şâir-i taşraya dahl eylerler
Taşra kârı bu gazel söylerler
Ne hakîkî bilirler ne mecâz
Rast bilir cümlesi Irâk (u) Hicâz
Eylemiş tezkire tertîbi Fatîn
Şuarâ-yı hasr u hâliyle çîn
Hezeyanlar edip a'mâlinde
Herkesin tercüme-i hâlinde

Kimini esfele dek indirmiş
Kimini arşa kadar bindirmiş

Şehri şâirlerini kaldırmış
Taşra şâirlerini daldırmış

Hüner İslâmbol'a mı mahsûstur
Yoksa zî-ilmile mi mensûstur

Zihnî, halkın klâsik şiirdeki iktidarını asırlardır küçümseyen "*şehrî*" bakışı eleştirirken sadece bir sosyo-cografik seçime dikkat çekmekle yetinmez; aydın birikiminin şiirdeki inhisarı karşısında biraz boynu bükük kalan taşra şairine eşitlik şansı getirecek bir isyanın alemdarlığını da üstlenir. Tezkiresine kendini de dâhil ettiği için Fatîn'e müteşekkir kalacak yerde, hakkının teslimini isteyen bir şair portresi çizer:

Bizi de sanki paşam kayd etmiş
Şîri bir la'ba sayd etmiş

O beni ben onu bilmem ebedî
Neden îcâb ede bilmem hasedi

Eylemiş tercüme-i hâlime şek
Voyvoda kâtibi yazmış eşşek

Hem bir âlâ gazelim kayd ederek
Bâzı eş'ârı da vardır diyerek

Tez geçip fazlımı inkâr etmiş
Mazhar-ı hicvim olarak kâr etmiş

Şiirin sonrası Zihnî'nin fahriyesi ve Fatîn'e meydan okuması şeklinde ilerler. Safâyî ve Sâlim tezkirelerinden bu yana katedilen yol inanılmazdır. Yine de Fatîn Efendi'nin

Yoğiken kudreti nîk ü bedi tefrîka Fatîn
Şuarâ hakkına bir tezkire tenmîk etmiş

Cühelâ zümresini medh ü senâ etti diye
Bâzı memdûhu verip hak onu tasdîk etmiş

kıt'asından (Fatîn, 1288, s. 56), "*İsâ'ya da Mûsâ'ya da*" yaranamadığı anlaşılıyor.

Sonrası çorap söküğü gibi gelir. Klâsik şiirin edebiyat meydanından iyice çekildiği yıllarda avam ve havassın klâsik tarzdaki şiirleri

de birbirine iyice yakınlaşır. Gelenekli estet, avâmın klâsik şairini vezin ve kafiye sakatlıklarına, za'f-ı te'liflerine, sade ve az kelimeyle yazışına, ifadesinin basitliğine bakarak değerlendirip cehaletle suçlarken aynı zaafları firarî aydın şairin eserlerinde de görmeye başlar; onlara yapıştırdığı yafta da *"cehalet"* olur. Oysa, ömrünü şiire adamış, münevver bir neslin sadrıâzamlarını, şeyhülislâmlarını, müderrislerini, kadılarını hep aynı *"hatâ"*lara sapmış edebî gelenek cahilleri olarak görmek, şairin gelenek haricinde verdiği her eseri dışlamak gibi garip bir tavrı da beraberinde getirir. Enderun'da yetişmiş şairlerden birinin, meselâ Vâsıf'ın, şiir geleneğinden haberdar olmaması düşünülebilir mi? Vâsıf, yazdığı şiirlerin arasından etik ve estetik yanlışı, eksikliği bulunanlarını yaşlılığında yakar. Dostu İzzet Molla, şairin Karacaahmet'teki mezar taşına da hakkedilen tarih kıt'asında

Mîr-i Vâsıf dem-i fevtinden olunca âgâh
Yaktı âsârını da cân-ı ehibbâ gibi âh

diyerek bu hadiseye temas eder (İzzet, 1255, s. 4). Şair, şiirleri arasından hoş bulmadıklarını elediğine göre, bugün edebiyat tarihçilerinin beğenmediği şiirleri, onun beğendikleridir. Meselâ, Vâsıf hakkında bir kitap neşreden Prof. Dr. Halûk İpekten, şaire ait bütün tesbitlerini geleneğe dayandırır. Şiiri eleştirirken, onaylamadıkları *"divan şiiri geleneğinin kaynaklarına inememiş"*, (İpekten, 1989, s. 9), onayladıkları *"divan şiirinin geleneklerine uygun"* (s. 9), dışladıkları *"divan şiirinin geleneğine aykırı"*dır (s. 10). Önünde şiir yerine bir gelenek kombinezonu görenler için, Vâsıf'ın yakılması gereken şiirleri vardır. Vâsıf'a sorarsanız, yakılması gerekenleri zaten yakmıştır; geriye kalanlar ise, gelenekli veya geleneksiz, büyük harflerle şiir'dir. Şairin, sağlığında destek ve rağbet gördüğü muhitin yine kendisi gibi firarî şairlerden oluştuğu; şöhretini de yarıaydın ve eleştirel bakmayı bilmeyen bir okuyucu zümresinin kazandırdığı (Gibb, C. III-V, 1999, s. 454) anlaşılıyor. Vâsıf'ın

Yârân n'ola bilmez ise şimdi kıymetin
Birgün olur ki Vâsıf'ı dîvânı andırır

deyişine bakılarak, şiirinin gelecekte doğru anlaşılacağı tesellîsini taşıdığı çıkarılabilir. Oysa gelecek de klâsik şiir çökerken belirmeye

başlayan yeni şiir geleneğini redde hazırdır. *"Gelenekli"* bulunmadığı için gününde yaban sayılan şiirler, bir asır sonra, bütün nazım geleneğini değiştirdikten sonra da aynı sebeple yaban sayılıyorsa, buradaki yanlış şairde değil, şiire hâlâ geleneğin kriterleriyle bakmağa çalışan, değişim gayretlerini doğru yorumlayamayan *"modern"* eleştirmenler ve edebiyat tarihçilerindedir.

Zaman geçtikçe, avam ve aydının şiiri arasındaki şeklî benzerliklere tematik benzerlikler de eklenir. Meselâ, Derdli'nin (ö. 1848) *"var"* redifli gazeli, bilhassa

Bir başıma kalsam şehe sultana kul olmam
Vîrân olası hânede evlâd ü ayâl var

beyti, Abdülhak Hâmid tarafından dahi, Nâmık Kemâl'in zannedilecek kadar hoştur ve Kemâl reddetse de (Nâmık Kemâl, 1298, s. 392) onun tarzını andıran bir tarafı vardır. Seyrânî'nin (ö. 1866)

Ben de eski bir kök üzre nev-nihâlim doğrusu

mısraı, sırtını bir milletinin geleneğine yaslayan her aydın edîbin müşterek fikrini ifade ediyor gibidir. Öyle ya, *"kökü mâzîde olan âtî"* fikri Ziya Gökalp'a ve Yahyâ Kemâl'e kadar uzanmıyor muydu?

XIX. asırda ilginç bir gelişme daha yaşanır. Nasıl ki, klâsik şiir önce kültür merkezi sayılan büyük şehirlerde benimsenip yavaş yavaş taşraya yayılmış ve ancak XVIII. asırdan itibaren avamın da malı olmuşsa, modern şiirde de aynı geriden takip yaşanır. XIX. asrın şiiri klâsik şiirin bütün gelenekli kurallarına savaş açmışken bu defa dîvan geleneğini sürdüren, taşra olacaktır. Erzurumlu Emrah gibi daha eski, Tokadlı Nûrî (ö. 1882), Deliktaşlı Ruhsatî (ö. 1899) gibi daha yeni gezgin âşıklar, edebî değişimi de hissetmiş olsalar gerek. Oysa, *Dîvân-ı Mebnî*'nin sahibi El-hâc Mehmed Mebnî Baba (ö. 1891), cumhuriyetten şunca yıl sonra dahi geri kalmışlığın sembolü olarak anılan Çemişgezek'in *"Hedi Karyesi"*nde(n) dir. Zamanın durduğu bu köye nasıl girdiği mechûl bir klâsik şiir zevkı, onun kaleminde değişime ayak diremektedir. Harput'un Huğu Köyü'nden Rahmi'nin (ö. 1884) hayatı da Harput-Ayıntab-Kayseri üçgeninde geçmiş olmasına rağmen güzel şiirleri vardır. İbnülemin der ki (İnal, C. III, 1988, s. 1339):

> *"Nür-ı medeniyyet ü marifetten istifade edemeyen bir köyde yetişmiş, bilâhare yine o köyde bir köşeye çekilmiş olan bir âdemin –binnisbe mütemeddin ve her sınıf halkı muhtevî– şehirlerde ikamet ve üdebâ vü zurefâ ile ülfet eden bazı şairlerden daha güzel manzumeler yazabilmesi dikkate şâyandır."*

Şiirin gücü buradadır. Klâsik edebiyatın taşraya bakan kapısı aralanır aralanmaz, dışarıya çıkanlar kadar, içeriye girenler de olmuştur. Yeni şair, sokaktaki, taşradaki insanın nihayet farkedildiği bir dönemde doğan ve onlarla bütünleştikçe hem şiiri, hem de meslekdaşı çoğalandır.

5. CÂNIM İSTANBUL

Farsça'nın *"şehr"* kelimesinin Arapça'daki *"meşhur"* kelimesi ile bir akrabalığı var mıdır, bilemem; lâkin varsa, meşhur beldelere *"şehr"* dendiğini düşüneceğim. Kelimeyi Anadolu'da öyle bir telâffuz ederler ki, çoğu zaman *"şehir"* mi yoksa *"şar"* mı dendiği anlaşılmaz. Belki, ikisini birden söylüyorlardır. Yine de geleneğin *"şehr"* ile sadece *"şehr-yâr"*in oturduğu *"şehr-i şehîr"*i, pâyitahtı; *"şehrî"* ile de sadece o beldeden olan kişiyi kasdettiği mâlûm... İlginç taraf, *"şehr"*in Bursa, Edirne yahut İstanbul olmasının şiire farklı farklı yansımayışı... Bunun üç temel sebebi var:

Öncelikle, Osmanlı'nın insan yetiştirme prosedürü devirden devre ve coğrafyadan coğrafyaya değişmez. Medrese de dâhil, eğitimin her basamağında öğrenilmesi gereken alanlar ve eserler sabittir. Âmid'de, Trabzon'da yahut Mora'da alınan medrese eğitimini birbirinden üstün kılan taraf, müderrisin marifeti ile talebenin fetanetinden ibarettir; yoksa, farklı yahut yeni konular öğretilmesi değil. Bu düzenin medrese aydınını terakkîsiz bir skolastiğe mahkûm edişi saded harici... Lâkin, taşralı şairin birikimlerinin *"şehrî"* şairinkilerle ayniyetinin *"meydân-ı şi'r"*de bir fırsat eşitliği yarattığı da açık. Anadolu'nun veya Rumeli'nin bir köşeciğinde aldığı eğitim, şairi *"şehrî"*lerle eşitlemeğe kâfîdir. Bu sebeple, Osmanlı başşehrinin Edirne'den İstanbul'a değişmesi ne şairin ne de şiirin vasıflarını değiştirir. Her nereden gelirse gelsin, taşralı şairin şiir kültürü, başşehrin şiir kültürü ile örtüşür. Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın (Kaplan, 1948) isabetli bir tesbitiyle,

> *"Aynı içtimaî, siyasî ve iktisadî şartlar altında yaşayan, aynı çeşit terbiye müesseselerinde yetişen, aynı endişe ve meselelerle meşgul olan ve aşağı yukarı aynı yaşta bulunan insan toplulukları arasında müşterek bir ruhun teşekkül etmesi gayet tabiî bir hadisedir."*

İkinci sebep edebî dil ve şiirin imlâsı ile ilgili... Adına *"lisân-ı Osmanî"* denen Osmanlı Türkçesi, devletin her köşesinde aynı esaslar üzre öğretilir. Aynı leksikon, aynı sentaks, aynı imlâ, ayrı telâffuz... Osmanlı topraklarında, hattâ Kırım gibi, Osmanlı'nın olmayan Türk diyarlarında şiirin linguistik vasıfları değiştirilmeden kullanılır (Kurnaz-Çeltik, 2000). Şiirde rastlanan mahallî kelimeler, deyimler, söyleyişler şairinin acemîliğine hamledilir. Nef'î'nin, Nâbî'nin konuşma dili çok kişiyi rahatsız etse de şiirlerinde bunun izine bile rastlanmaz. Yenilerden, Âkif Paşa'nın şiir dilini tanıyanlar, onun hayatı boyunca Yozgat'ın Bozok Yaylası'ndan kalma bir *"kaba Türkî"* ile konuştuğuna ihtimâl vermezler. Ayaşlı Esad Muhlis Paşa'nın *"taşralı olmak münâsebetiyle lisânı pek kaba"*dır. Şehîdî'nin *Hazîne-i Fünun*'da yayımlanan bir yazısında, *"Eş'ârına bakılınca lisânı kaba bir âdemin böyle rakik, lâtif, münakkah şiir söylediğine taaccüb olunur"* demesi, aslında Ibnülemin'i şaşırtır (İnal, C. II, 1988, s. 974):

> *"Bu mülâhazaya taaccüb olunur. Dilin kaba olmasıyle yazının da kaba olması îcab etmez. Çünkü yazıyı yazan dil değildir, kalemdir."*

Osmanlı Türkçesi, bütün lokal dil özelliklerinin üstüne serilmiş canfes bir şal gibidir. Hâl böyle olunca, Londra İngilizcesi, Paris Fransızcası gibi başşehir ağzının edebî dil oluşunu gelenekli Osmanlı şiirinde görmek mümkün değildir. Pâyitahtın Edirne veya Istanbul olması, şiir dili üzerinde belirleyici değildir.

Üçüncü sebep ise, bizzat İstanbul'un misyonundan ve nosyonundan kaynaklanır. İstanbul, Türk'ün gerçekleşen *"Kızılelma"*sıdır. Böylesine önemli millî ve siyasî bir idealin gerçekleşmesi, Osmanlı'ya çok uzun zaman kâfî gelir. İstanbul'u Türkleştirmek için yapılan urbanist faaliyetler, cami, hamam, medrese, çeşme gibi temel ihtiyaçlara cevap olacak yapılardan ibarettir. Türk'ün şehre yansıyacak ve şehirden toplanacak zevkleri çok da hesaplanmaz. Yapılardaki güzellik arayışı, bir fildişi kaşığın sapındaki, bir kılıcın kınındaki

süslemeler kadar fonksiyoneldir. İstanbul'un kaşık ve kılıç gibi, bir ihtiyaçtan –ama sosyopolitik bir ihtiyaçtan– dolayı önemsendiği sezilir. Dersaâdet, Türk'ün zevkından çok, askerî gücünün ve mülkî ihtişamının timsâli gibidir. İnsanî ve hayatî unsurların, öncelikli ihtiyaçlar dışında çok da dikkate alınmadığı bir urbanizm anlayışı sürdürülür. Böyle bir anlayışın hüküm sürdüğü dönemlerin taşralı şairi için, İstanbul'a gelmek ikbâl demektir[16]; *"şehrî"* şairleri için ise, İstanbul'dan ayrılmak dâussılâ... İstanbul gibi, dünyanın en güzel şehirlerinden birinin şairler için başkaca mânâsı yoktur.

İstanbul'un şair nazarındaki yerini belirleyen bu gelenekli sebepler, XVIII. asırda tamamen değişir. Yeni asır, İstanbul'un edebî bir süjeye dönüşme sürecini başlatır. Âsitâne, asırlarca bostancıbaşının denetiminde girilebilen bir şehir olmuştur. Şehre gelenler kime, niye geldiklerinin, nerede kalacaklarının hesabını vermek zorundadır. İş bulmak için gelenler, bir loncaya dâhil olana kadar şehrin dışındaki bekârhânelerde kalır ve yerli ahâlî ile çokça temas edemeden yaşarlar. İstanbul'un âdetâ pasaportla girilen, mühletle yaşanabilen bir şehir, bir *"dukalık"* oluşu, taşralıların orada tutunmasını engeller. İstanbul, Istanbullu(laşmış)larındır. Bu uygulamadan ne zaman vazgeçildiği anlaşılmak isteniyorsa, âşık şiirinin doğuşuna bakılmalıdır. Istanbul'un kapıları taşraya açıldığında, ilk girenlerden bir kısmı da saz şairleri olmuş ve bir taraftan âşık şiirini biçimlendirirken bir taraftan da dolaylı olarak klâsik şiirde mahallîleşme cereyanına hizmet etmişlerdir. Fetihten beri şiir içilip şiir söylenen meyhânelerin yanına kahvehâne ve bozahânelerin de şair mekânı olarak eklenmesi XVIII. asırdadır. Şehrin güzelliği *farkedilmeğe* ve değerlendirilmeğe başlar. *"Farkına varmak"*, asrın aydını için anahtar deyimdir. Urbanizmin yeni felsefesi, İstanbul gibi yüzüktaşı bir şehirde yaşamanın zevkini çıkarmak, *"şehrî"*nin insanî ve hayatî ihtiyaçların bir kısmının da estetik olduğunu *farketmek* şeklinde belirir. Aslında, Dersaâdet'in *"iki bahr arasında bir gevher-i yek-pâre"* olduğu da yeni *farkediliyor* gibidir. Denizin *farkına* varılır ve Boğaziçi sahilhânelerle dolar. Yaz gecelerinin,

16 Alphonse Karr'ın *"Şairler taşrada doğar, Paris'te ölürler"* sözü tebdil edilip İstanbul için de söylenebilir. Şu farkla ki, Fransa'da şairi Paris yetiştirip değiştirip kendine benzetir; Osmanlı'da ise, şair İstanbul'u zenginleştirip süsler. Bu mânâda –ama, yalnızca bu mânâda– Paris fâildir, İstanbul mef'ûl....

ayın ve denizin terkibî güzelliği *farkedilerek* mehtap safaları başlar. Dereler, kırlar *farkedilir* ve mesîre yerleri canlanır. Evvelbaharın şehri nasıl da güzelleştirdiği *farkedilip* mücessem olarak İstanbul'u tasvir eden *"bahâriyye"*ler yazılır. Velhasılı, coğrafya ile özdeşleşen tabiat *farkedildiği* için devri lâleler simgeler.

Mustafa Şekip, 1938'de kaleme aldığı bir yazısında[17], yaşadığı günlerin kültür muhitini eleştirirken, XVIII. asır öncesinin gelenekli kültür hayatı için daha uygun düşecek bir tesbitte bulunur (Tunç, 1943, s. 94):

> *"Her köşesi emsalsiz bir seyran yeri olan İstanbul'un aksiyon ve kültür muhitleri coğrafî muhitinin zenginlik ve güzellikleriyle hemahenk olmadığı içindir ki bugün her üç muhit de sakatlanmış, boğulmuş, hâkim karakterleriyle görülemez bir hâle gelmiştir."*

XVIII. asır şairi, gözünün önünden siyah bir perde kalkmış âmâlar gibi, İstanbul'u görmeye başlar. Daha önce İstanbul'u, baharını, denizini hiçbir şairin şiir konusu yapmadığını söylemek haksızlık olur; lâkin, İstanbul'u konu alan eski şairde öyle bir bakarkörlük vardır ki, sanki şiirinde *"İslâmbol"* kelimelerinin geçtiği yerlere *"Trabzon"* yazılsa da uyacak gibidir. Çizilen İstanbul tablosu, libasları, kavuğu, sakalı farklı farklı da olsa, hep aynı süretin resmedildiği minyatürlere benzer. Geleneğin İstanbul konulu şiirlerinden de özel isimler çıkarılsa, arda kalanlar her sahil beldesine benzeyecek kadar umumî ve kalıplaşmış ifadelerdir. Coğrafyaya bu kadar kapalı bir şairin aksiyon ve kültür muhitinin dar, şiirinde anlattığı Istanbul'un da kişiliksiz olması kaçınılmazdır (ayrıca bk. Andrews, 2000, s. 128).

XVIII. asırdan sonra, İstanbul kemiyet olmanın ötesine geçerek bir keyfiyet olarak keyif de vermeye başlar. Romalıların *"Magna civitas, magna solitudo"* (büyük şehir, büyük yalnızlık) atalarsözü hükmünü gösterdikçe, şair de kendi yalnızlığı içinde varlığını, benliğini, ferdî dünyasını keşfe çıkar. İlginç olan, şairin kendini açıklamak, tasvir etmek için dahi İstanbul'u kullanmayı öğrenişi... Saîd'in (Saîd-I, v. 11b)

17 Mustafa Şekip Tunç, *"muhit"*i üçe ayırır. Ona göre, ferdî yaşayış ve davranışlar *"aksiyon muhiti"*ni, sosyal ve medenî yaşayışlar *"kültür muhiti"*ni oluştururken, bütün bunların zemininde gerçekleştiği bir de *"coğrafî muhit"* vardır.

Eşkim yem-i sefîde döner aksa bir zaman
Güyâ Bebek akıntısı-veş tîz akarlıdır

beyti, ucu gözleri kapalı Istanbul'u dinleyen Orhan Veli'ye çıkacak bir sürecin habercisidir. Şehrin, şehirli ve şehirde olmanın güzellikleri, Istanbul'un şiirdeki payını da artırır. Taşralı babanın kızına *"İstanbul"*, oğluna *"Üsküdar"* adını vermeye başlaması bundan sonra olmalı. Öyle ya, kimse çocuğuna bir şehrin, semtin adını vermek istemez; fakat, ya o belde güzelliğin timsâli olmuşsa? İstanbul da güzelliğin ve şiirin Kâbesi olmaya başlamıştır[18]. Asrın aydın şairi Sarığıgüzel Sâmî Ebûbekir Paşa'nın (ö. 1813) *"İstanbul"* redifli gazeli (Sâmî, v. 58^{a-b}) ile –aynı dönemden– Âşık Abdî'nin

Dermedim hayli zamandır gülünü İstanbul'un
Dinlemeğe hasretiz bülbülünü İstanbul'un

diye başlayan dîvânîsi arasındaki ruh yakınlığı (bk. Kum, 1936), şehrin, iki farklı birikimin şairini de aynı şekilde etkilemesi ile açıklanabilir.

Kazandığı bu yeni nosyon ve misyon sebebiyle, artık başşehrin Istanbul oluşu şiir için de önemlidir. Geçmişte, Osmanlı Türkçesi'ni en iyi İstanbul temsil ve tahsil ediyor olsa da pâyitaht oluşundan doğan bu ayrıcalıklı konumu İstanbul'un mahallî ağzının Osmanlı edebî dili hâline gelmesini sağlamaya yetmemişti. XVIII. asrın mahallîleşme cereyanı, İstanbul ağzına bu imtiyazı kazandırır. *"Mahallîleşme"* tabiri doğru anlaşılmalıdır. Bu tabirden kasıt, her şairin kendi mahallî ağzı, hattâ şîvesi ile şiir söyleyebileceği bir devrin geldiği değil; İstanbul'un mahallî ağzının Osmanlı şiir diline dönüştüğüdür. Âşık Abdî'nin yukarıda anılan dîvânîsinde

Ne hâlimden bir sorar var ne dilimden bir bilir
Hele bizler de unuttuk dilini İstanbul'un

deyişini, İstanbul ağzını benimsemiş bir şairin taşrada, kendi öz muhitindeki yabancılığının ifadesi olarak görmeli.

18 Hasan Akay'ın *Fatih'ten Günümüze Şairlerin Gözüyle İstanbul*'u (II C., 1997), XVIII. asır öncesinde ve sonrasında Istanbul hakkında söylenen şiirlerin karşılaştırılması, şairin şehri bir estetik süje olarak algılayışında XVIII. asır ve sonrasının büyük bir zenginlik içerdiğini gösteriyor.

Gelenekli Osmanlı eğitiminin ülke sathındaki denkliği de XVIII. asırda ve İstanbul lehine olarak bozulur. Islâhat ve tanzîmat hareketleri İstanbul merkezli, hattâ sadece İstanbul'a hastır. Gelenekli medreselerden yetişen Osmanlı aydınının *"halef-i muhâlif"*leri, hepsi de İstanbul'da açılan Batı tarzı eğitim kurumlarından çıkar. Devlet, yurdun her köşesine yayılmış gelenekli aydınına, sadece İstanbul'da yetişebilen bir alternatif yaratmaktadır. Sürûrî'nin (ö. 1814)

Sitanbul'a düşen âdem çıkıp olduğu kişverden
Yeni dünyâya gelmiş tıfla benzer rahm-i mâderden

beytinin (Sürûrî, v. 195b) farklı bir okuyuşu –medreseden icazetnâmesi de olsa– taşralı şairin, Istanbul'daki yeni aydın şair karşısındaki çaresizliğini ve köhneliğini hissettirebilir. Zamanla daha da kes(k)inleşen ayrımı, tezkire sahibi Dâvud Fatîn (ö. 1866) ortaya koyar:

Tahsîl-i hüner kûy-i cehâlette ne mümkin
İstanbul-ı irfâna efendi sefer et

Geleneğin İstanbul'u, homojen bir aydın oluşumunun yaşandığı memâlik-i Osmâniyye'nin dört bucağından aldığı beyin göçüyle ayakta dururken, yeni İstanbul –heterojen bir tercihle– kendi modern, hattâ monden aydınını yaratmaya başlar. Yeni aydın, gelenekli yapısı ve tercihleri tamamen değişen Enderun'dan, yeni kurulan Tercüme Odası'ndan, Mühendishâne ve Tıbbiye öğrencilerinin arasından çıkar. Eski şairin kadri, nerede yaşarsa yaşasın, Türkçesi ne kadar uzak görünürse görünsün, er veya geç bilinirdi. Ali Şir Nevayî'nin, Bağdadlı Fuzûlî'nin büyük tesirleri başka nasıl îzah edilebilir? Kendini isbat etmek isteyen yeni şair ise, ya İstanbul'da yaşamalı, İstanbul Türkçesi'ni kullanmalı, yeni şiir birikimini benimsemeli ya da nisyânı kabûllenmelidir. Karayılan-zâde Sabri Efendi (ö. 1813), Mora'da Anapoli'de doğup orada ölmüş; belli ki âmâ olduğu için, başka yerlere gidememiştir. Bir beytinde (Sabri, v. 103b),

Diyârında kişinin mâlûm olmaz kadr-i güftârı
Bilinmez kıymeti dürr-i yetîmin ka'r-ı deryâda

deyişini, devrin edebiyat sosyolojisinde Osmanlı şairine karşılık gelecek prensiplerin değişimine bağlamalı. Bursalı İffet (ö. 1842),

Bursa gibi, Türk şehirlerine benzeyen, ilkel bir yerde yaşamaktan rahatsızdır (İffet, 1257, s. 71):

İffetâ belde-i Türkâna şebîh olmuşiken
Bursa'nın kadrini irfânile bâlâ ettim

Gerçi, şiiriyle Bursa'nın kıymetini artırmıştır ama, yine de (s. 97)

Söz söylemek Burûsa'da israf makulesi

Kendisine sorulursa, yeri Bursa değil, İstanbul olmalıdır (s. 56):

Bu tab'ıyle Sitanbul'dan çıkar İffet gibi şâir
Burûsa gibi ammâ belde-i bîgâneden çıkmaz

Beri yandan, klâsik şiir söylemekteki güveni ile aydın "*şehrî*" şairi sıkıştıran taşra şairlerinin kendilerine duydukları itimadı kaybetmeye başladıkları da görülür. Meselâ, Selânikli Meşhûrî (ö. 1857),

Meşhûrî bak âsâr-ı efâzılda neler var
Sen sanma ki şi'rin gibi eş'âr bulunmaz

derken (1292, s. 76), kasdı biraz da karşısında ve yukarda saydığı şehirli yeni şair olsa gerek.

Yeni şiir İstanbul Türkçesi'nden, yeni şair de İstanbul'un sera toprağından yetişir. Bu kural, bir daha değişmeden, yakın zamanlara kadar gelecektir. Hangi taşralı şair, şöhreti –en azından– kadrinin bilinmesini istiyorsa, kuralı hatırlamak zorundadır. Gelişmeler, İstanbul'un yeni aydın şiirinden bir "*limonluk şairi*" tipinin doğmaya başlamasını; "*dandy*", hattâ "*snob*" bir şair mizacına doğru hızla yol alındığını gösteriyor. Yine de bu şair tipinin şiirde hâkimiyetini tam mânâsıyle kurması için, Ekrem-Hâmid neslinin gelmesi beklenecektir.

6. ELEŞTİR(İL)EN ŞAİR

Sanatın olgunluğu, büyük ölçüde eleştirilere dayanır. Eleştirisizlik, sanatın ya basitliğini ya da ilkel bir tabu dokunulmazlığı taşıdığını gösterir. Osmanlı şiirinin gelenekli eleştirisi, klâsik nazmın kaideleri çerçevesinde olur. Peki klâsik şairin eleştirisi? Şairin eleştirisi,

eserinin eleştirisi ile aynı kıstasları taşımaz. Osmanlı'da, yaratıcının varoluş sürecini etkileyen, hattâ belirleyen kültürel, psikososyal, ekonomik unsurların göz önünde tutulduğu bir sanatçı eleştirisine rastlanmaz. Harun Tolasa'nın *Sehî, Lâtifî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre XVI. Yüzyıl'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* (İzmir, 1983) adlı çalışması, tezkirelerde şaire yönelik eleştirilerin zayıflığı ve değerlendirmelerin sığlığı hakkında bir fikir veriyor. *"Encümen-i şuarâ"*larda yapılan şair değerlendirmelerinin daha çok, bir müsabaka ruhu taşıyışı; nazîreciliğin de kimin, niçin tanzîr edildiği hususunda sağlıklı sonuçlar çıkarmaya yetmeyişi ümit kırıcı...

Benim herbir sözüm bir tîr-i dil-düz oldu hussâda
Kemâna döndü ammâ kametim eş'âr fikrinden

diyen Küçük Çelebi-zâde Âsım'ın, şiiriyle kıskandırmağa çalıştığı *"hussad"*, şairlerdir. Erzurumlu Emrah, şiirini yine şairlere beğendirmeyi ister (Emrah, v. 25[a]):

Öyle bir mânâda şerh ettim ki Emrah şi'rimi
Âteş-i aşkıla yaktım bağrını şâirlerin

Şairin mihengi yine şairlerdir. Gelenekte, bir şair hakkında eleştirel bilgi arayanlar, genellikle ya o şairin kendisi hakkında söylediği mısrâlarındaki *"fahûrâne"* ifadelere ya da rakiplerinin söylediği *"kahhârâne"* hiciv ve hezillere tesadüf ederler. İki subjektif kaynaktan bir objektif netice nasıl çıksın?

Şairin şairi eleştirdiği bir ortamda, içinde şahsî îmâlar ve şahsa göndermeler taşımayan, doğrudan doğruya, adına *"şair"* denen sanatkârı hedef alan eleştiriler bulmak zordur. Yine de tamamen el yordamıyle bulunacak birkaç örnekten fikir sahibi olmak mümkün. Meselâ, XVI. asır biterken, kendini devrin bütün bozukluklarını zikretmekle sorumlu sayan bir şair, Rûhî-i Bağdâdî (ö. 1605), şairin entellektüel seviyesinin düşüşünden yakınmağa başlamıştır bile:

Şi're karıştı cühelâ Rûhiyâ
Âr eder olduk demeğe şâiriz

Bunun tabiî bir neticesi olarak şiirin de kalitesi düşmektedir:

Binde bir nazm ehlinin şi'rinde hâlet görmeziz
Şâirân-ı hâlet-efzâ câ-be-câ eksilmede

Kanûnî devrinde Fakîrî Çelebi, şairlerin kendilerini dar bir şiir dünyasına habsedişinden şikâyet eder (Kılıç, 1994, s. 666):

Nedir şâirlerin bildin mi hâlin
Ôğüp her dilberin zülfü vü hâlin

Kimin dâm eyleyip kimini dâne
Dolaşıp geh dehân ü geh miyâne

Ederler yok yere dürlü makalât
Netîce çıkmaz illâ ki hayâlât

Edirneli Güftî (ö. 1677), *Teşrîfâtü'ş-şuarâ*'sında mizahın içine yedirilmiş hâlde de olsa, hayli ciddî tesbitlerde bulunur. Asrın ekâbirinin, önceki dönemlere nazaran çok daha büyük bir hevesle şairliğe soyunduğu bilgisi ilginç (Demirtaş, 1946, s. 5):

Ne reviştir ne turfâ âlemdir
Bu reviş Rûm'da müsellemdir

Kes mehâr bir meta' iken eş'âr
Bu ne sırdır ki hep sagîr ü kibâr

Sâhib-i mahlâs ola şâir ola
Nice şâir tamam sâhir ola

Şair eleştirisinin gelişmediği bir şiirde iyi şairi kötü şairden ayıracak kıstaslar belirmediği için, Bosnalı Sâbit'in (ö. 1712) haklı şikâyetleri duyulur (Karacan-a, 1991, s. 306):

Şuarâdan mütefâirleri temyîz ile
Ayrıla gayrı ısırgan dikeninden reyhan

Şeyh Mehmed Vahyî (ö. 1717), şairin kendisini *"cerrâr"*a, şiirini de memdühuna uzattığı bir keşküle, bir zenbile çevirmesinden rahatsızdır (Vahyî, v. 12[a]):

Ana şâir demem ki efkârı
Rûz u şeb midhat-i evânîdir

Nazmına hayf o nâzımın ki dili
Hırs u cevv ü sûâl kânıdır

Haşmet (ö. 1768), şairin kaçınılmaz sonunu haber verir. Şiiri bir geçim yolu gibi gören şair meslekî iflâsını yaşamaktadır (Haşmet, v. 21[b]):

.....

Başka kâra başladı ehl-i maârif ekserî

Bir varak-pâre dahi girmezdi dest-i rağbete
Nüsha-i mergubeler olmuştu bakkal defteri

Şâirân enser keserdi sahn-ı dîvan-hânede
Şi're galib idi ol dem san'at-i âhengerî

Sâlik Çelebi (ö. 1800) de bir kasîdesinde buna benzer tesbitlerde bulunur (Sâlik, v. 50a):

İrâs eder olmuştu dile hâb-ı melâlet
Efsâne-i nutku kalem-i menkabe-hânın

Der-beste kalıp cümle-i düşîze-i idrak
Menfûru idi bikr-i edâ nükte-verânın

Lâgar kalıp ol mertebede rahş-ı ümîdi
Hulyâ-yı şaîr idi hayâli şuarânın

Nîk ü bedi yek-reng görüp sayreşi-i dehr
Hiç farkı hazeften yoğidi akd-i cimânın

Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) *"bâ-emr ü irâde"* söylediği *"Kasîde-i Kelâmiyye"*sinde, Bağdadlı Rûhî ile benzer bir utanç içinde görünür:

Şâiriz biz de deyu söylemeğe âr ederiz
Oldu rüsvâ bu kadar süret-i zîbâ-yı sühan

Bu uzun ve önemli kasîdesine redif olarak *"sühan"*ı seçse de Vehbî'nin aslında şairi hedef aldığı hemen farkedilir. Onun maksadı, *"istihzâ-yı şâirân-ı hezeyan-gûyân-ı asr"*dır. Vehbî'nin, devri şairlerini alaya alarak eleştirme ustalığının ironiden satire kadar pekçok çeşidini gösterdiği kasîdeden birkaç örnek:

Bir alay şâir-i nâ-muntazam-ı bed-mahlâs
Nazm-ı rüsvâyî ile eyledi rüsvâ-yı sühan

.....

Hâne-i tab'-ı harâbı gibidir yaptığı beyt
Yıktı nazmı temelinden niçe bennâ-yı sühan

.....

İllet-i kabz-ı arûzîye dûçâr olmuşlar
Yetişip tenkıyeler etsin etıbbâ-yı sühan

Muhtemelen aynı sıralarda, yurdun bir başka bucağında da Erzurumlu Zihnî müteşâirleri suçluyordu (Macit, 2001, s. 56):

Kahr ol anîd-i beyhüde-güy-i zamâneye
Sükkerle şâbı fark edemez halka kîn eder

Ta'kîd-i lâfzı siklet-i güftârı kec dili
Zu'munca nüktehâ-yı merâm-ı semîn eder

Teşbîh ederse la'l-i leb-i yâri bâdeye
Zanneyler ol fakîr ki resm-i nevîn eder

Osman Sürûrî (ö. 1814), bütün Osmanlı şiir tarihi boyunca tekrarlanan *"câhil"* ve *"müteşâir"* suçlamalarını belki de en kolay kabûl eden şair olur (Sürûrî, s. 11, 40):

Güfteden köfte sühandan soğan îhâm eder
Hayli çok herze yeriz kim müteşâir oluruz

Hevâyî telhkâm etsek aceb mi dâniş erbâbın
Cehâlet tarlasında hâsıl olmuş bir soğanız biz

Gerçi, *"alter ego"*su gibi gördüğü *"Hevâyî"* mahlâsıyle yazdığı hiciv ve hezillerinde böyle ifadelere rastlanmasının Sürûrî'yi çok bağlamayacağı düşünülebilir; lâkin, yeni şairin gücünü biraz da geleneğin nazarında onu *"câhil"* ve *"müteşâir"* gösteren özelliklerinden aldığı hatırlanınca, bu sıfatları kabûllenmekle kendine büyük bir serbestî sağlamakta olduğu anlaşılır. Eleştiri yeni şairi köreltmek yerine, keskinleştirir.

Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi'ye sorulursa, Ayıntablı Aynî'nin (ö. 1837) şiirde önemsediği iki şey *"lisân-ı asra uyup yârâna karışmak"* ve *"yatımlık emeli"*dir (Esad-a, v. 65^{b}). Oysa, Aynî'nin tek yaptığı, yeni şairin aydın sorumluluğuyla, Sultan Mahmud'un değişim gayretlerini desteklemektir. Ötesi, her şairin istediği kadar da dünyalıktır. Esad Efendi'nin, çağdaşı olan bu büyük şairi hakkındaki iddiası, ilginç bir sonucu farketmemizi sağlıyor: Geleneğin şiiri ve şairi, gelenekli iktidarla bütünleşip gücünü oradan alırken ortaya çıkan yenilikleri biraz da iktidar bastırırdı; oysa, XVIII. asrın başlarından beri, yeni şairi iktidar desteklemekte ve bu defa eski şiiri bastırmaktadır. Esad Efendi'nin yenilik tarafdarlığı tartışılamazsa da o sıradan

dîvançesiyle, Aynî gibi şiirdeki mertebesine tırmanmasının asla mümkün olmadığı anlaşılan bir şairin çabalarına *"yatımlık emeli"* isnadı haksızcadır.

Kıbrıslı Müftî Hilmî Efendi (ö. 1847), şairin tematik ve formal zaaflarını eleştirir (Hilmî, v. 6[a]):

Matbah-ı endîşede şâir neler tertîb eder
Cümlesinden olmaz ammâ dikkat etsen bir börek

Tab'-ı şûhunda metânet olmayınca şâirin
Beyt-i şi'ri yıkılır konmazsa ardından direk

Selânikli Meşhûrî (ö. 1857), böylesine kötü şiirler söylediği hâlde, iyi şairlerden ziyade rağbet gören müteşâirleri yerer (1292, s. 91):

Husûsâ herzegûyân-ı zamânı eyledi tercih
Sühandânân-ı mu'ciz-güftegân-ı nükte-fermâya

Süleyman Fehim (ö. 1847), şiiri mahvetmek için kalemini balta gibi savuran şairlerden yakınır (Fehim, 1262, s. 28):

Tîşe-i cehl-i zebân şöyle harâb etti Fehîm
Beyt-i erbâb-ı sühanı bir dahi âbâd olmaz

Asrın ortalarında, hâlâ şairin kadrinin geçmişte bilindiği, artık şiirin ayağa düştüğü yakınmaları devam etmektedir. Meselâ, Bursalı Eşref Paşa'nın (ö. 1894), Mustafa Reşid Paşa'ya kasîdesinden alınacak birkaç beyit (Eşref Paşa, 1278, s. 47) bile, şairin eski günlere hasretini göstermeye yetecek:

.....
Ehl-i nazma ne kadar var idi hürmet akdem

Hele tezlîl-i sühan hiç değildir mesbuk
Şi're hep rağbet ederler idi eslâf-ı ümem

Söz ayağa düşüp oldu dürr-i mânâ pâmâl
Onu baş üzre tutarlar idi hep Rûm u Acem

Hep sühandır cihet-i vahdet-i insâniyyet
Kuvve-i nâtıkadır sözde nişân-ı âdem

Görüldüğü gibi, asırlar geçse de poetikal eleştirinin dikkatlerinde bir incelme, kriterlerinde bir değişme yaşanmıyor. Şairin, eleş-

tirilerle daha iyiyi bulacağı bir şiir dünyası yaratmak mümkün olamıyor. Bizzat şairin de böyle bir poetikal eleştirinin malzemesi olmak istemediği anlaşılıyor. Meselâ, Haşmet'in

Noksâna nazar eyleyen ahbâb değildir

mısrâını (Haşmet, v. 65[b]), bütün şair dostlarına yönelttiği bir ihtar olarak düşünmek mümkün... Rekabet üzerine kurulu bir şair pazarında –velev ki, daha iyi şiire yönelmek için olsun– şairiyetinin tartışıldığını görmek şairi rahatsız eder. Bütün eksikliğine rağmen, geçmişin şiirindeki üstad-şâkird münasebeti, şiir mahfellerinin yumuşak eleştirisi şairlerin kritiği için nisbeten etkili olmuştur. Çarpıcı ve acı gerçeği bir asır sonra Nâmık Kemâl ortaya koyacak (Nâmık Kemâl, C. II, 1969, s. 420):

Birbirin terbiye etmiş görünür
Bizden evvel gelen erbâb-ı kalem

Budur ancak beni nâkıs bırakan
Her ne yazdımsa beğendi âlem

Biraz da övünmek kasdı taşıdığını düşünebileceğimiz bu kıt'anın önemi büyük... Demek ki, yenileşme cereyanının şairleri, 1870'li yıllarda yavaş yavaş doğan modern tenkid ile karşılaşana kadar poetik eleştirilerden nasipsiz kalmıştır. Bunun iki temel sebebi var: Önce, yeni şiirin XVIII. asırdan itibaren geleneği kademe kademe reddederek bir *"tabula rasa"* üzerinde şiirini ve hattâ şairini silbaştan tasarlayışı karşısında gelenekli eleştirinin çaresizliği, daha da ötesinde (b)ilgisizlikten kaynaklanan aczi; sonra da yeni şiirin kendi idollerini bir dokunulmazlık ve tartışılmazlık zırhıyle kaplaması –ki Nedîm'den Şeyh Galib'e, Âkif Paşa'dan Recâi-zâde Ekrem'e kadar pekçok şair hâlâ zırhları sökülmeden inceleniyor– ve onları birer fenomen gibi kabûl etmesi...

7. ESKİLER-YENİLER

XVII. asır biterken, Fransız edebiyatının en büyük polemiklerinden biri klâsik edebiyat taraftarlarıyle yenileşmeciler arasında yaşanır (*la Querelle des Anciens et des Modernes*). Klâsik edebiyatı *"hüsn"*

ve "*hikmet*" temsil eder. Antikiteye dönük bir nazîrecilik yaygındır. Geçmişin muhteşem edibleri aşılamaz; olsa olsa taklid edilebilir. Edebiyatın formal ve normal yapısı bir kere teşekkül ettikten sonra, yeni arayışlar çağı kapanmıştır; bundan sonra yapılması gereken, orijinalliği geleneğin periferisinde aramaktır. Perrault, Fransız Akademisi'nde okuduğu "*Le siècle de Louis le Grand*" şiirinde antikiteye hasretini ifade ederken yahut *Paralèlles des anciens et des modernes* (1688) kitabıyle eski-yeni çatışmasını sertleştirirken, Fontenelle gibi yenilikçiler ise, Descartesçı bir savunma geliştirirler. Antik çağın edibleri zekî ve yaratıcı olabilir; ama, aradan geçen bunca asrın birikimiyle yeni edib onlardan daha donanımlı bir hâle gelmiştir[19]. Antikitenin dünyası çok eskilerde kalmıştır ve o dünyanın algılanışı da modern dünyanın algılanışından çok farklıdır. Yeni düstur, "*in praeteritum non vivitur*" (geçmiş için yaşanmaz) olacaktır. Edebiyatın daha reel, daha millî konuları, daha tanıdık bir coğrafyada ve yerli duygulanmalarla aktarması; sadece bu çerçevede rasyonalist ve realist sayılabilecek bir mahallîlik oluşturması gerekir. Bu iki görüşün çatışmasından yeniler kazanacak ve Fransa'da XVIII. asırda "*préromantisme*"in doğuşuna yol açan süreç böyle başlayacaktır (eskiler-yeniler tartışmasının İngiltere'deki karşılığı ise, ismini Swift'in meşhur satirinden alan "*battle of the books*" [kitapların savaşı] hareketidir). Bu çatışmalar ve sonucundaki gelişmeler, aynı asrın Osmanlı edebiyatı için de çok tanıdıktır.

Bir fırsatla daha önce, "*Devlet Değişirken*" bölümünde de söylediğim gibi, gelenekli Osmanlı toplumunda ve şairinde nesil çatışmalarının başlaması XVIII. asrın sonlarındadır. Daha eskilerde, geleneğin şiiri ve şairin stereotipi, yenilik arayışı peşindeki bazı şairleri rahatsız etse de XVIII. asra kadar, bu rahatsızlığın sonu-

19 La Bruyère, *Caractères* adlı kitabında eskileri aşmanın tek yolunun onları taklit etmek olduğunu yazarken ve onların aşılamazlıklarını savunurken samimîdir. Oysa, onca savunduğu antikitede de eskilerin aşılmasının gereğinden bahsedenler çıkmıştır. İşte Horatius'un söyledikleri (Horatius, 1931, s. 173-174):

"Avam, arasıra doğru görür; bazen de yanılır. Eski şairleri her türlü mukayesenin üstünde tutup methetmeğe başladığı vakit hata içindedir.

.....

Ben bir yazının, zevksizce ve kaba yazılmış olduğu için değil, fakat yeniliğinden dolayı yerilmesine ve eskiler için, müsamaha yerine şerefler ve çelenkler istenmesine gücenirim."

cunda önemli bir değişimin gerçekleştiğini gözlemenin pek imkânı yoktur. Daha XVII. asırda, meselâ Azmî-zâde Hâletî (ö. 1630)

Sonra gelen üstâdın olur san'ati efzun

derken, farkında olmadan, Fransız yenilikçilerinin *"asırlar öncesinin şairi, asırların birikimini taşıyan yeni şairden nasıl üstün olabilir?"* iddiasını destekler. Çeyrek asır kadar sonrasında, İbrahim Zîver (ö. 1663) de eskilerin kullana kullana fersûdeleştirdiği şiir diliyle övünmekten vazgeçer (İbrahim Zîver, v. 27[a]):

Eylemem hâyîde elfâz-ı selefle iftihar

Sayısı artırılabilecek bu örnekler, eskiye olan itirazların tarihini XVII. asra kadar çekmekte önemli; lâkin, unutulmaması gereken, bu itirazların asla bir yenilik arayışına dönüşmediğidir. Hattâ, XVIII. asra girerken, Nâbî (ö. 1712) gibi önemli bir isim, meşhur beytinde

Kudemânın görüp âsârını biz zevk ettik
Kudemâ görmedi hayfâ bizim âsârımızı

deyişinde, meydan okuyuştan ziyade bir hayıflanma hissedilir.

Osmanlı'nın şiirinde yenileşme, içi geçmişe yönelik itirazlarla ve yeni poetikanın esaslarıyle dolu, manifesto ruhu taşıyan ihtilâlci metinlerle başlayamazdı. Şiirde yenilik gayretlerinin başladığı, önce klâsik unsurların müdafaası ve yeni unsurların reddiyesi olan ifadelerden anlaşılır. Her nerede eskinin bozulmasından şikâyet başlamışsa, orada olumlu yahut olumsuz, lâkin mutlaka yeni bir kımıldanış vardır. Yeniliğin her unsurunu günümüzün modern araştırmacılarının gözü yakalayamayabilir; ama, değişimden rahatsız klâsik şiir tarafdarlarının itirazlarından bu kımıldanışı çıkarmak mümkün olabilir. Meselâ, Müverrih Râşid (ö. 1735), tarihe ait dikkatlerini edebiyatın değerler tarihi için de kullanarak

Yeter tenezzül-i ahvâl-i âleme bu delil
Gelende kimse mi vardır giden yerin tuttu

diyorsa, Fransızların klâsik edebiyatlarını savunurken antikiteyi yüceltmelerine benzetilebilir. Çağdaşı Nahîfî (ö. 1738) daha da

ileri giderek, eskilerin izinde gitmeyen herkesi soysuzlukla itham edecektir:

Her kim eylerse hilâf-ı emr-i kanûn-ı selef
Nâ-haleftir nâ-haleftir nâ-haleftir nâ-halef

Sonraları Şeyh Galib (ö. 1799) de yeniliği arayamayacak kadar tembel, geleneğe karşı çıkamayacak kadar korkak olan bu şair tipini tanıtacak ve böyle şairlerin,

Eş'ârı alıp götürdüler hayf
Kaldık hele biz bakıyyetü's-seyf

diye (Galib, 1992, s. 126) hayıflandıklarını söyleyecektir. Sâlik'in (d. 1717) Koca Râgıb Paşa (ö. 1762) hakkındaki ilginç yorumu önemli ise de konumuz itibarıyle daha önemli olanı, bir yan bilgi taşımasıdır (Sâlik, v. 36^{b}):

Bir turfa reviştir reh-i üslûbu ki uymaz
Ne meslek-i eslâfa ne vâdî-i cedîde

Demek ki, paşanın şiir söylediği tarihlerde, prensipleri belirginleşmiş ve kendini kabûl ettirmiş bir *"vâdî-i cedid"* vardır. Sâlik de bu yeni yolun takipçisidir (Sâlik, v. 102^{a}, 109^{b}):

Tetâbu'-ı selef endîşesiyle ey Sâlik
Sühanda cilveger-i vâdi-i cedîd oldum

Peyrev-i yârân olup çıkma sadedden Sâlikâ
Pây-i hâmen geşt-i semt-i nev-zemîn eylerse de

Şair, yenileşmeye inansa da gelenekten ayrılmaması gerektiğini düşünür. Her milletin edebiyatında, âşinâ olduğu yoldan herkesle beraber yürümek, bir *"reh-i nâ-refte"*nin muammâlarına dalmaktan daha emniyetli görünmüştür; yenileşmenin önündeki en büyük engel, sürüden ayrılmak korkusudur. Asır biterken Erzurumlu Zihnî'nin tesbiti, gelenekli klâsik şiirin tercih sebeplerinden birini daha açıklar (Macit, 2001, s. 67):

Kâle-i eş'âr-ı eslâfı revâc-engîz eden
Rağbet-i erbâb-ı devlettir gül-i ahmer gibi

Demek ki, bir hâmîsi, bir memdûhu bulunan şairler, onların gelenekli zevklerini dikkate almağa çalışmaktadır. O hâlde, yeni şiirin

doğuşunu, biraz da şairin iktidar sahiplerinin kanatları altından çıkmasına; hattâ, bir aydın sorumluluğuyle, onlara karşı safta durmasına bağlamak doğru olacak. Nitekim, Fransa'da da benzeri bir hâl yaşanmıştı. Klâsik edebiyatın en büyük koruyucusu olan XIV. Louis'nin 1685'te ölümünden sonra, tahta çıkan XV. Louis Versailles'ın sanatla olan bütün bağlarını kopartır; yeni kralla arasını hoş tutmak isteyen aristokratlar da kendi mâlikânelerinde aynını yaparlar. Hâmîlerini kaybeden klâsik sanatkârlar burjuva sanatını beslemeğe ve oradan beslenmeğe başlarlar. Burjuva edebiyatının yeni esaslarını belirlemesi, entellektüelleşmesi ve yükselmesi bu tarihten sonra olur. Aristokrasinin bulunmadığı Osmanlı'da, burjuva değerlerinin yerleşmesi daha kolay olmalıydı. Eşrafın ve ekâbirin kültürel değerlerinin büyük kısmı zaten taşraya ait olduğundan, mahallîleşmenin başlaması kolay olmuştur; fakat, yenileşmenin arayışlarına ricâlin tepkisi daha belirgin ve etkileyicidir.

Şiirin pratiği ile başbaşa kalan şair için, gidilecek yol o kadar da net değildir. İşte ikilemler içinde bir şair; Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809). Şairin, klâsik şiir unsurlarına olan yakınlığında, eskiye duyulan rağbetin önemi büyüktür. Bir müfredinde (Vehbî, 1253, s. 89)

Eski sermâyeden asla zararın yok Vehbî
Köhne kâlâ-yı hüner bunda serâser sevilir

deyişi, şiirinin itibar görmesi için, eskiyi seçtiğini gösteriyor. Gerçi,

Ben ol bakıyye-i selefim kim zamânede
Herbir sözüm cihâna birer dâsitan verir

beyti, şairin kendini *"bakıyyetü's-selef"* saydığını ve yenilerle arasına bir hudut çektiğini haber veriyorsa da bu aldatıcıdır; çünki, Vehbî'nin ikilemi tam da burada başlar. Asırlardır, aynı birikimden beslenen bir geleneğin bakıyesi olmak, şiirde îcat ihtimâlini ve ümidini de yok eder. Çağdaşları, eski dîvanları yağmalayarak son çare olan taklîdi de sûiistimâl etmişlerdir:

Kudemânın bulup âsârını gencîne misâl
Ettiler cümle harâmî gibi yağmâ-yı sühan

Şair, kâğıdı dizinde, kalemi elinde hazır, *"yeni"* bir şiirin doğmasını beklemektedir; lâkin, vardığı nokta, ikibin yıl evvel *"Gökkubbe altında söylenmedik söz kalmadı"* diye yakınan Ecclesiastes'in[20] vardığı noktadır:

Geri kalanlara bir şey bırakmamış eslâf

Eskilerden umut kalmayınca, yenilik arayışları kaçınılmazdır. Eskilerden istimdad ediş ve netîcesinde boş kalan elleriyle yeni tutamaklar araştırmak sadece Vehbî'nin değil, çağdaşı şairlerin büyük kısmının seçimi olur. Meselâ, Osman Sürûrî (ö. 1814), eski dîvanlarla bağını kopardığını duyurur (Sürûrî, v. 191[a]):

Çok da dîvançe-i eslâfa bakıp onlardan
Etmezim devlet-i tab'ımda temennâ-yı sühan

Öncesi var mıdır, şimdilik mechûlümüz; ama, birbirine yakın zamanlardan Hanif (ö. 1806-›) ve Câmeşûybaşı Enderunlu Halim Bey (ö. 1830), şiirlerinin altına yazılış tarihlerini gününe kadar not etmeye başladıklarını tesbit edebildiğim ilk şairlerdir. Demek ki, artık şiirin doğuş tarihi önemli olmaya başlamış. Geleneğin şiiri, asırlar değişse de büyük değişikliklere uğramayan bir kunt yapıya sahipken ve geçip giden yılların –çırakken ustalaşmak dışında– şairin poetikasına bir katkısı yokken, koca bir dîvandaki şiirlerin söyleniş zamanlarını bilmenin de sanatkâra ve araştırmacıya çok bir faydası yoktur. Şiirdeki değişim ve yenileşme, şairin geçen zamana bağlı olarak farklı nitelikte, farklı anlayışta şiirler üretmesine

20 Ecclesiastes'ten 2000 yıl önce, Mısır'da *"Ankhu"* adıyle şiirler yazan Rahip Haheperesenb de benzer bir ruh hâliyle modern şiirin prensiplerini özlemektedir (Halman, 1972, s. 48). *İncil*'de (Vaiz, 1/9) *"nihil novi sub sole"* (güneş altında yeni birşey yok) denişine benziyor. Nitekim, Lâtin oyun yazarı Terentius da *Eunuchus*'unda *"Nullumst iam dictum quod nam dictum sit prius"* (Şimdiye kadar söylenmiş hiçbir şey yoktur ki daha önce söylenmemiş olsun) diyordu. Asırlar sonra, Şeyh Galib (ö. 1799) yenilik peşinde koşmaktansa kahvehâne peykelerinde pinekleyip

Var mı hele söylenmedik söz
Kalmış mı meğer denilmedik söz
.....
Eş'ârı alıp götürdüler hayf
Kaldık hele biz bakıyyetü's-seyf

diye yakınan şairleri eleştirecektir (Galib, 1992, s. 126). Şayet, herşey zaten söylenmiş ise, o zaman her yeni metin zaten bir intihâl değil midir?

yol açtığı için, artık hangi şiirin ne zaman söylendiği de önemli olmaya başlamıştır.

Bursalı İffet (ö. 1842) yeniler-eskiler hizipleşmesinde yerini belirlemiştir ve geleneğin şiirinden gelecek ölgün ışığı reddetmektedir (İffet, 1257, s. 73):

Şuarâ-yı seleşe hâsılı taklîd etmem
Tâb-ı mehtâbdaki şem'a ziyâsın çekemem

Kıbrıslı Müftî Hilmî Efendi (ö. 1847) daha da ileri giderek "*kudemâ*"nın sözlerini saçma ve samimiyetsiz bulur (Hilmî, v. 16[a]):

Eski dîvanları teftîş ederek n'eyleyeyim
Eylemişler bir alay ehl-i heves sevk-ı makal
İstemem saçmasapan sözleri de dinleyemem
Bâ-husûs ekseri de sahte-edâ taht-ı sakal

Yenileşmenin gereğine inanmış şairlerin temel sıkıntısı, "*yeni*"nin ne olduğudur. Bir şiiri "*nev-zemin*" yapmaya, kullanıla kullanıla eskitilmemiş bir redif bulmak kâfî midir? Şarkı, tardiye gibi formların özelleşmesi, bir edebiyatı "*yeni*" yapar mı? Dilin gündeliği, temanın dünyevîliği şiirin özünün yenileşmesi için de yeterli midir? Bu soruların cevapsızlığı, şairin tereddütler içinde bunaldığı, ikircikli konumunu pekiştirir. "*Yeni*" bir şiir yazmanın zorluğu, şairleri eski ile yeni arasında sürüklenen bir şairiyete iter. Meselâ, yeniliğin güçlü bir tarafdarı olduğu su götürmeyecek bir isim, Esad Muhlis Paşa (ö. 1851), kendini yeni şiirle ifadede acze düştükçe daha klâsik zeminleri seçmekte mahzur görmez.

Buldun zemîn-i köhnede şi'rin kolayını

mısrâında (Muhlis, 1268, s. 8), bu seçimi sebebiyle kendine bir parça da kaş çatar gibidir.

XIX. asrın başlarından itibaren, yeni şiir arayışlarının kesin hakimiyetinden söz etmek mümkün olsa da asırların geleneği bir çırpıda sona erecek gibi görünmemektedir. Salih Re'fet (d. 1813), eskinin ekseriyetle reddedildiği bir zamanda, "*kudemâ*"nın dîvanlarını okumayı öğütler (Salih Re'fet, s. 10):

Giran-kıymet kumâşı çok sevilmez eski üstâdın
Tetebbu' eyle âsâr-ı nikât-âmîz-i eslâfı

Geleceğin Ahmed Cevdet Paşa'sı (d. 1822)

Yemiş içmiş seleſ bezm-i sühandan şimdi ahlâfa
Tenekkul etmeğe esmâr-ı nazmın hâmı kalmıştır

beytinde ifade ettiği gibi (Ahmed Cevdet, 1967, s. 44), bir taraftan Vehbî'ye yakın düşünüp eskilerin şiirde geriye yapılacak bir şey bırakmadıklarını söyler; diğer taraftan da böylesine yağmalanmış bir şiir sofrasından çöplenmeye devam eder. Belli ki, paşanın dîvançesindeki mütevazı şiirleri, o *"hân-ı yağmâ"*dan artakalmışlardır.

Abdülhamid Ziya Paşa (d. 1825),

Ayrıldı bizimle çünkü eslâf
Varsın bizi de ayırsın ahlâf

beyti ile kesin bir ayrımı ortaya koyduğunda, o ayrım doğalı handiyse bir asır geçmiştir; lâkin, burada önemli olan Ziya Paşa neslinin geçmişten kopması değil, *"eslâf"*ın ve onun tarzının yenilerden *"ayrılma"*sıdır. Bir başka deyişle, yeni şair eskiyi reddetmez; ama, eski tarzın şairi yeniyi reddeder. Yeni şairin tavrı, ya Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819)

Elde mîzân-ı belâgat var iken tab'ım gibi
Etmem Eşref kimseyi taklid hiç eslâftan

beyti (Eşref Paşa, 1278, s. 173) yolunda bir redd-i mîrasta ya da Şeyh Mehmed Vehbi Efendi'nin

Sana gerek Vehbiyâ bildiğini söylemek
Tavr-ı seleſ üzre gel nev gazel et ihtirâ

beytinde (Mehmed Vehbi, 1287, s. 61) hissettirdiği gibi bir yeniyi eski malzemeden çıkarma hevesinde gizlidir. Eşref Paşa, eski taklit edilmemeli ve *"kudemâ"* diriltilmemeli, noktasına gelmiş iken, onun *"Nâmık"* mahlâsını verdiği (*"Kıt'a-i Tahallusıyye"*, Eşref Paşa, 1278, s. 109-110) Kemâl Bey'in (d. 1840) daha da ileri gitmesini beklemek garip olmaz. Kemâl de *"edebiyyât-ı cedîde"*ye saldıranlara cevap verirken, *"Ne yapılsın, bir meyyitin artık kokmağa başladığı anlaşılınca defni istenilmesin de yine mi hayatı arzû olunsun"* (Nâmık Kemâl, C. III, 1973, s. 461); *"Edebiyyât-ı atîka ile aramızda dünya kadar bir kabristan peydâ oldu."* (C. IV, 1986, s. 417) diyecektir.

Aynı Kemâl'in, *"Yirmi yıldan beri aleyhinde bulunduğum edebiyyât-ı atîkaya meyledeceğim gibi görünüyor"* (C. III, s. 130) demesi de garip değildir. Nasıl ki, değişim kıpırtılarının başladığı tarihlerde, yenileşmeyi isteyen, ama *"yeni"*nin nasıl oluşturulacağını bilmeyen bir şair nesli varsa, sonraki neslin de trajiği *"yeni"*nin nasıl oluşturulacağını bilmesine rağmen, uygulayamayışıdır. Kemâl'in koca dîvânı[21] yanında, sayısı 10'u zor bulacak ve bir kısmı da kendi yetiştirmelerinden etkiler taşıyan *"yeni"* şiirleri, eski-yeni tartışmaları adına karar vermeyi kolaylaştırıyor[22]. Yeni şair, klâsik şiirin devamı olmayı reddeden, fakat zaman zaman da ona eklemlenmeden varlığını sürdüremeyendir. Recâi-zâde Ekrem de dâhil olmak üzere, yeni şiir tarafdarı birkaç neslin eski ile göbekbağı hep olagelmiştir. Göbekbağı olmadan doğan ilk şair Abdülhak Hâmid'dir.

Eski-yeni meselesinden çıkan ilginç bir adlandırma var; *"Mutavassıtîn"*... Tabiri daha önce kullanan birileri var mıdır, şimdilik mechûl; ama, 1898'de Süleyman Paşa-zâde Sâmi Bey'in *"devr-i inhitat"* ile *"devr-i tecedddüd"* arasında kalan şairleri bu sıfat altında topladığı biliniyor (Süleyman Nesib, 1314). Sami Bey bu şemsiyeyi, çağdaşı olan bazı şairleri altında toplamak için açmışsa da fikrim odur ki, tabir geçmişe ve geleceğe doğru genişleyen bir zaman dilimi için rahatlıkla kullanılabilir. Edebiyatta batılılaşma gayreti ne zaman başlamışsa, kendini iyice doğuya çekerek bir antipod oluşturan isimler de o zaman belirmiştir; çünki, Clement Greenberg'ün de söylediği gibi, *"Nerede bir avangard varsa, orada bir rearguard* (artçı) *da vardır"*. O hâlde, her iki kutbun kaynaşmasından *"doğulu özelliklerini kaybetmeden batılı"* bir edebiyat yaratılabileceği görüşünün ortaya çıkışı da hemen bunu takip eden tarihlerde, yine XVIII. asırda olmalı. Antipodların olduğu her edebiyat, zıtlıkların uyumundan, ılımlı bir ortayol çıkarır. Sâdullah Râmi Paşa'nın (d. 1838) *"Ondokuzuncu Asır Kasîdesi"*nde

> *Megarib oldu dirîga metâli'-i irfan*
> *Ne kaldı şöhret-i Rûm u Arab ne Mısr u Herat*

diye Batı'yı gösterdiği bir muhitte, Osman Nevres'in (d. 1820)

21 Kemâl'in şiirlerinde *"kudemâ"* etkisinin araştırılması için bk. Gölpınarlı, 1942.
22 Teferruat için bk. Özgül, 2011, s. 116-181.

Bâd-ı garbî bizi sevk etti diyâr-ı şarka
Eyleyip meyl-i hevâ pîşrev-i bâd olduk

beyti (Nevres, 1290, s. 113), şairin kasdettiği mânânın çok üstünde bir sembolik önem kazanır. Hakîkaten, şiir kendi tabiî akışı içinde değişirken, batılılaşmanın ters etkisiyle doğuya çekilen şairlerin sayısı da azımsanabilecek gibi değildir. Yine de batılılaşmayı külliyen reddetmeyen bir şair grubu doğabilmiştir. Edebî batılılaşmamızın tarihine paralel olarak gelişen ve *"collisio"* yerine uyum arayışında olan şairleri, daha XVIII. asır biterken, Hoca Neş'et Efendi'den başlayarak takip mümkündür. Ziya Paşa ve yandaşları, Muallim Nâci ve tarafdarları, Mehmed Emin ve bazı *"millî"* edebiyatçılar, cumhuriyet sonrasının *"inkılâp şairleri"*, edebiyat tarihimizde nereye dâhil edeceğimizi bilemeyip *"müstakil şahsiyet"* saydığımız Yahya Kemâl, 1950'li yıllarda Hisarcılar hep bu çizgiyi sürdürürler. *"Mutavassıtîn"* tabirinin bütün bu genişliği ile kullanılması doğru olacaktır.

8. YALANCI ÇOBAN

Kesbî şiir kizbî, vehbî şiir vahyî'dir. Kaynağı *"bahr-i hakîkat"* olan vehbî şiir, *"yu'tiyü'l-hikme"*dendir; vahyin ve hakîkatin doğduğu yerden gelmiştir; ilâhî bir tarafı vardır. Vahy ile aynı yerden çıkması, şiirin de vahy ol(un)duğunu göstermez; şairde pey(g)amberce bir peyam alış, öteleri algılayış olduğunu gösterir. Bu sebeple her şair, vehbî bir şiiri olduğunu söylemeyi, eserinin vahyî doğuşunu savunmayı, şairiyetteki mertebesini insanüstüne taşımanın yordamı sayar. Dinî ve tasavvufî şiirin kaynağı olarak bu dolaylı vahyi gösteren mutasavvıf şairin, ilhamını *"vehbî"* olarak takdimini tabiî karşılamalı. Sonraları, âşık edebiyatında da Hızır'ın elinden bâde içtiğini gördüğü bir rüyânın sonrasında dili çözülen şairlerin, bu yolla kendilerine ilâhî bir mesnet aradıkları farkedilir.

Kesbî şiir söylemiş olmak, bir ithamdır; hiçbir şairin kabûl etmek istemediği bir alçalış gibidir. Kalbine şiir ilham edilmemiş birinin, tamamen gayretle ve temrinlerle şairiyet *"kesb"*etmeye çalışması acınacak bir hâl olarak görülür. Kesbî şairin kaynağı ilâhî değil, insanîdir; dünyevîdir. Yalan dünyanın ilhamıyle söylenen şiirin de yalan olmasından tabiî ne var? Hevaî, nefsî,

esîrî, hulâsa yalancının mumu kadar kısa ömürlü bir şiir, ebediyeti ve mutlak hakikati kucaklayan şiirin karşısında ne kadar kıymetli olabilir? O hâlde, niçin şairlerin büyük kısmı yine de "*kizbî*" olanı seçer? Cevabı basit olduğu kadar önemli: İlhamını mutlak hakikatten alan şiir, hakikati söyler; hakikat ise, ciddîdir, katıdır, çeşitlemelere çokça imkân tanımaz; maksadı estetik değil, didaktik ve filozofiktir; bu sebeple de –nadir örnekleri bir yana– şiirleşemeyen manzûmeler seviyesinde kalır. "*Tebliğci*" bir nâzım olmaktansa "*beliğ*" bir şair olmayı seçen için, "*kizb*"in karşılığı "*yalan*"dan çok, "*kurgu*"dur. "*Tebliğci*" nâzım, "*yaradan*"ın kurguladığı manzûmeyi aktarır; "*beliğ*" şair ise, kendi kurgusunun "*yaratan*"ı olmayı seçerek reyini sanattan ve estetikten yana kullanır. "*Ahsenü'ş-şi'ri ekzebühü*" (en güzel şiir, en yalan olandır) düstûru, güzel olanın peşindeki pekçok şair için geçerlidir. Dikkat çekici taraf odur ki, şairler "*profane*" şiire yöneldiklerinde, bunun şiirsel bir kurgu olduğunu okurlarına da hissettirmeye çalışırlar. Küçük bir dikkat: Dinî-tasavvufî mahiyetteki dîvanlar ile profan mahiyetteki dîvanların müretteb olmayanlarından küçük bir kısmı hariç, "*kizb*"i, kurguyu seçen her şairin dîvânında –hiç yoksa bir kere– yalan söylediğinden bahsederek okuyucusunu uyardığı görülür. Şair bu yolla hem poetikasındaki temel tercihini açıklamış, hem de yazdıklarının dinî, ahlâkî, terbiyevî sorumluluklarından kısmen sıyrılmış olur. İlginç taraf, "*hikemî*" tarzın ağır bastığı dîvanlarda da zaman zaman şairin yalancı, şiirin de yalan olduğunun söylenmesidir. Gorki, *Küçük Burjuvalar* adlı oyununda Teteryov'a "*İnsan felsefe yaparken yalan söylemez; çünki, felsefe zaten bazı şeyleri uydurmaktır*" dedirtir. Galiba, hikmet'in şiirini yazanlar da Gorki gibi düşünüyorlar (meselenin farklı bir yorumu için bk. Özgül, 2001, s. 210-226). Yine de Firdevsî'nin âkıbeti, kurgulanan şiir zemininin kaypaklığını ve yanlış algılanmağa müsaitliğini bize hatırlatıyor. Şair ölünce, cenazesine bütün Tus halkı gelir; lâkin, Horasan'ın önemli mutasavvıflarından Şeyh Ebu'l-Kasım Kerkânî, şairin cenaze namazını kılmayı reddeder ve bunun sebebi olarak da Firdevsî'nin mecûsîliği medhedişini gösterir. Şairin kurguladığı, kolayca gerçek zannedilebiliyor.

Râzî'nin

Sermâye-i şâiran tükenmez
Dünyâ tükenir yalan tükenmez

beyti gibi yüzlerce örnek, geleneğin profan şairinin alışılagelmiş ihtar, îkaz ve itirafıdır. XVIII. asırda şairin genel profili değişirken, "*kizb*" problematiğinin de sorgulanmağa başladığı sezilir. Enderunlu İbrahim Nâşid (ö. 1791)

Durûg-ı maslahat-âmîzdir nâfiz olan Nâşid
Zamâne halkına arz-ı maârif şi'r ü inşâ ne

deyişinden, yalanın yaygınlaştığı ve "*işbitirici*" bir işlev kazandığı toplumda, edebî yalanın öneminin azaldığı anlaşılır. İzzet Mehmed Bey (ö. 1796) de aynı fikirdedir (İzzet Mehmed, v. 62ª):

Halk-ı âlem kullanır bey' u şirâsında onu
Hasret oldu şâir-i mazmûn-güyâna durug

Aynı sıralarda, Erzurumlu Zihnî'nin bu problematiği farklı bir cephesinden ele alarak sorguladığı görülür (Macit, 2001, s. 72):

Bî-merre sühan dâd-ı Hudâ'dır şuarâda
Âdem ne için bunda yemîn ü kasem eyler

Öyle ya, eğer şiir bir "*dâd-ı Hudâ*" ise, bir cins vahiy ise, yalan olmaması gerek ve eğer yalan değilse, okuru inandırmak için yeminler etmenin lüzumu yoktur; şiir kurmaca ise, yalan yere yemin edilmektedir ki, hatâdır. Sâlik'in, bir beytinde (Sâlik, v. 92ª)

Kabil mi fesh-i kaide-i şîve-i makal
Sâlik menat-ı şi'rdir âlâyiş-i durug

deyişi, alttan alta şiirde yalan söylenmesinin "*fesh*"i için uğraşanlar olduğunu hissettiriyor. Bakırcı Kedhudâsı Osman Nüzhet'in (ö. 1805)

Nümâyandır hemîşe sıdk u kizbi şâirin Nüzhet
Yazılsa n'ola ger eş'âr gâhî rast gâhî kec

beyti (Nüzhet, v. 29ª), böyle bir mücadelenin gereksizliğini ortaya koyar. Okur, şiirde kurmaca olanla olmayanı ayırdedebilir ve yalancı şiirin feshi, estetiğin de feshi mânâsına gelir. Karayılan-zâde Sabri Efendi (ö. 1813) biraz daha ileri giderek, şairlerin günah

keçisine çevrildiğini, oysa ulemâ meclislerinde de yalanın sohbeti süslediğini söyler (Sabri, v. 96a):

Şâir-i pâkîze-güftârın heman bir adı var
Meclis-i âlimde yekser zîb-i sohbettir durug

Enderunlu Fâzıl Bey'in (ö. 1810)

Belî şâirlere lâfz-ı durûg olmuş mübâh ancak
Olursa kizbden eş'ârı hâlî hoş-beyân olmaz

beyti (Fâzıl, v. 85a) ise, içinde aşkları, acıları, ayrılıkları, fiilleri ile şairin bizzat kendisini anlattığı zannedilen şiirlerin, aslında birer estetik kurgu olduğu ve teması tasarlanmayıp sadece aktarılan şiirin, kuru, sıkıcı, hattâ nâhoş gerçeklerden ibaret kalacağı endişesini taşır. Kurmaca yoksa *"hoş-beyan"* bir şiir de yoktur. Nitekim, Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) de şiirin *"hüsn-i beyân"*ı için yalanı gerekli görür (Vehbî, 1253, s. 52):

Her sözünde olsa bin türlü yalanı şâirin
Setr eder aybın yine hüsn-i beyânı şâirin

Refî'-i Kâlâyî (ö. 1821) de Vehbî'nin gazeliyle aynı redifte söylediği bir şiirinde,

Nükte-i mazmûnunu fehme gerek erbâb-ı dil
Yoksa yoktur hiç kelâmında yalanı şâirin

derken (Refî', v. 66b-67a), mazmunların nüktelerinde gizli *"kurmaca"*nın *"yalan"*la karıştırılmasından duyduğu rahatsızlığı farkettirir. Şair, modern şiirin mimetik'ten semiyotik'e kaçışındaki problemlerden birini erkenden yaşıyor gibidir.

Sürûrî (ö. 1814), *"Hevâyî"* mahlâsıyle söylediği bir şiirinde (Sürûrî-a, v. 9b),

Ey Hevâyî evde yaptırdım yalancı dolma kim
Şâirânın ağzına onu tıkaç etsem gerek

derse de bulduğu bir nükte uğruna söylediği bu beyit, gerçek fikrini ifade etmez. Şairin asıl düşüncesi, Nâşid Bey'e medhiye olsun diye söyleyip daha çok kendini medhettiği *"kasîde-i sühan"*ından (Sürûrî, 1255, s. 45-47) öğrenilir:

Hak bu kim her ne desem lâf değil gerçektir
İnanır kavlime ol kim bile fehvâ-yı sühan

Belki de ilk defa, profan bir şair, sözlerine inanılmasını beklemektedir. Bu beyit kadar belirgin olmasa bile, Sünbül-zâde'nin

Şâir isem de bunda düşer mi yalan bana

mısrâı (Vehbî, 1253, s. 5) da aynı beklentiyi yansıtır. Şairin, kurmacayı *"kizb/ durug/ yalan"* sayan ve kendisinin de bir parçası olmakta mahzur görmediği geleneğe içten içe süren tepkisi nihayet patlak vermeye başlamıştır. Manastırlı Salih Fâik Bey (d. 1825)

Bâri bir gazelle edeyim derdimi îmâ
Şâir sözü zannetmesinler ki yalandır

beyti gibi pekçok örnek, özellikle XIX. asır şairinin, yalancılık ithamından kurtulmak için küçük bir gayret içine girdiğini haber veriyor.

XIX. asrın başlarında iyice belirginleşen ve ortalarına doğru da sosyal etkilerini göstermeye başlayan yeni bir şair profili oluşur. Yeni şair, aydın oluşunun sosyopolitik sorumluluklarını farketmiş ve üstlenmeye heveslenmiştir. Artık şiirin sosyal temalarından bahsedilirken, sadece bayram, savaş, yangın, isyan gibi ictimaî hadiseler anlaşılmamakta; geniş halk kitlelerinin ilgi alanına pekaz giren, ama neticeleri itibarıyle her ferdi teker teker etkileyen siyasî gelişmeler de şiire konu olmaya başlamaktadır. Yeni şair, Sultan Selim'in katline, Sultan Mustafa'nın cülûsuna, Sultan Mahmud'un tanzîmat hareketlerine, kötü yönetime ve ehil olmayan idarecilere, asker ve vergi toplama usûllerine gösterdiği olumlu ve olumsuz tepkilerle, geçirdiği hazırlık aşamasını tamamlamıştır. Meşveretin doğru biçimde kurumlaştırılmaya çalışıldığı bir dönemde, şairin zaman zaman *"ricâl-i devlet"* kimliğiyle siyaset ürettiği ve pekaz örnek vererek de olsa, bunu şiirine taşıdığı olur. Büyük bir *"sivil"* şair çoğunluğu ise, Koca Râgıb Paşa'dan Keçeci-zâde İzzet Molla'ya uzanan çizgideki devlet adamı-şairlerin izinden yürüyerek aydın birikimlerini siyasî gelişmelerin, önceleri değerlendirilmesinde ve sonraları da yönlendirilmesinde kullanmaya çalışırlar. Bu

gayretler, 1850'li yılların sonunda ortaya çıkacak olan bir aydın şair neslini haber verir. Asrın ikinci yarısında, gazeteci kimliğiyle *"eşkâr-ı umümiyye"*yi yönlendiren, bazen sultanı ve idarecileri, bazen daha da ileri gidip rejimi değiştirmeye çalışan ihtilâlci bir politik şair tipinin doğması bu sayededir. Ekrem-Hâmid nesline kadarki şiirde, gelenekli çizgi dışında kalan şairlerin skalası, hep bu politika kırmızısının tonlarından ibaret olacaktır.

Aydın birikimini politika yolunda kullanmaya başlayan yeni şairin ilk yapması gereken, söylediklerinin inandırıcılığını artırmaktır. Şiirin yalanla özdeş sayıldığı bir edebî gelenek ve o geleneğin şekillendirdiği okur tipi, yeni şairin siyasî *"doğru"*larını hafife almamalı; halkın politik irşadı görevini üstlenen şiirin bu alışılmadık *"söylem"*ini önemsemelidir. Bu sebeple, önce şairin yalancı olmadığı fikrinin yaygınlaştırılmasına gayret edilecektir. Yeni şair, *"kizbî"* şiiri reddederek hürriyet, adalet, eşitlik gibi kavramların ilâhî kaynağından yeni bir *"vahyî"* şiir yaratan ve hâtiften gelen sesiyle kitleleri iknâ etmeyi deneyen bir cins modern peygamberdir. Her peygamber bir çobandır ve çobanlık yalana tahammülsüz bir iştir. Çobanlığa soyunan şair, artık varlığını yalansız-kurgusuz şiirle sürdürebilecektir.

9. NEŞVENİN NEŞ'ESİ

Asırlar ötesinden Kınalı-zâde Ali Çelebi

Pîrlik erdi Ali şi'r ü gazelden fâriğ ol

derken, sadece şiirin genç işi olduğunu ifade etmekle kalmaz, şâire yönelik olumsuz bir tavrı da sergiler. *'Profane'* şairin *'hevâiyât'* ile uğraştığı, yaptıklarının *'süfliyet'*i fikri, geleneğin müştereğidir. Bugün dahi, turneye çıkan tiyatro truplarına taşrada zaman zaman çengi muâmelesi yapılması, bu fikrin sadece şair etrafında oluşmadığını gösteriyor. Sünbül-zâde'nin

Âr ü haclet çekerim Vehbî şâir deseler
Kesb-i tahsîl-i fünün etmiş iken nice zaman

beyti, halk ekseriyetinin gösterdiği tavrın bir şairde oluşturduğu ruh hâlinin ifadesi diye okunmalıdır. Bir başka beytinden, Vehbî'nin rahatsızlığının sebebi de öğrenilir:

Ta'n ederler bâde vü mahbûba meyl ü şevkıne
Halk insâf eylemez mi yok mu cânı şâirin

Şairin dünyevî konulara yönelmesi, insanî zaafları şiirleştirmesi hoş karşılanmaz. Önceki nesilden Nedîm'in (ö. 1730) de tevhid, münâcat, na't, mersiye gibi türlere hiç rağbet etmeyerek hedonist bir eğilimle şiir söyleyişi tepki görmüştü; hem de bizzat şairlerden... *Tezkire-i Safâyî*'de Nedîm'i tanıtmaktan çok uzak iki-üç satır bulunuşu, şairin hakkının tanınması için *Tezkire-i Sâlim*'in beklenmesi önemli... Dönemin rağbet gören değerleri, Osmanzâde Taib'i *'Melikü'ş-şuarâ'* yapan değerlerdir. Gündelik hayata giren, ama mahremiyet sınırlarını zorlamayan; sosyal konulara temas eden, ama bunu ciddiyetle yapan; İstanbul'daki pahalılıktan, kimi ihmâl, kimi sabotaj sonucu çıkan yangınlardan, ricâlin sorumluluklarını yerine getirmeyişinden bahseden şiirleri Taib'e bu nâmı kazandırır. Taib, melik olarak başka şairleri değerlendirdiği meşhur kasîdesinde,

Eger kim selb-i küllî eylemem her fırkanın vardır
Sezâ-yı hüsn-i tevcîh-i nazar pâkîze-güyânı

diyerek şiir anlayışları yüzünden değişik fırkalara ayrılmış şairlerin varlığından ve her grubun kıymetli eserleri olduğundan söz ederse de Nedîm'i kasîdesinde anmayışı, kendisinin de bir fırkaya mensub olduğunu ve şiirde de sadece o fırkayı önemsediğini gösteriyor. Taib'in Melikü'ş-şuarâ seçilmesinden iki yıl sonra (1721) Erzurum'a gelen İran elçisi Murtazâ Kulı Han, vali Silâhdar Ibrahim Paşa'ya *"Ser-âmed-i şuarâ-yı Rum kimdir?"* diye sorduğunda paşa, Nâbî'nin vefatından sonra *"hâlâ ona hem-pây-i reftâr-ı şi'r ü inşâ"* olanlardan Edirneli Kâmî'yi gösterir (Râşid, C. V, 1282, s. 401). İbrahim Paşa'nın Nedîm gibi, Taib'i de anmayışı bikemî tarzın egemenliğine şahsî bir işaret olabilir.

Nedîm'in anılması için, Seyyid Vehbî'nin *"Vekâlet-nâme"*si beklenecektir. Vehbî'nin kasîdesinde, altı şair arasındaki iş bö-

lümü ile şairlerin kontrolü düşünülmüş gibi: Mirzâ-zâde Sâlim *"dâvi-i zür-ı sühandân"* edenleri, Kâmî ile Neylî *"nâdân"*ı *"edîbân-ı sühan"*dan ayırmayı, Ishak haddini bilmeyenleri, Râşid yeniyetmeleri, İzzet Ali Bey (Paşa) da dîvan tedkiklerini paylaşmışlardır. Bu düzen, akla Kardinal Richelieu'nün Académie Française'ini (1635) getiriyor. Akademi de edîbi denetlemek, eserde *'ibtizâl'*e meydan vermemek, *'préciosité'* ve *'pédantisme'* ile mücadele etmek, dildeki bozulmayı durdurmak için oluşturulmuş muhafazakâr bir kurumdu.

Mesîhî, Azîzî, Sâbit, Beliğ gibi isimler, gelenekli şiir hisarının yüksek surlarına gömülü küçücük kapısından çıkışın bir yolunu bulamayınca tünel kazıp kaçmayı beceren isimlerdendir. Nedîm de dâhil olmak üzere, dışarıda buldukları, zamanın durduğu dar bir hisarda bulamayacaklarıdır; birdenbire genişleyen ufuk, hareket serbestîsi, fiktif, soyut ve mükemmel insan yerine, sokaktaki insana dikkat, hayata bağlılık, neş'e... Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanında gülmeyi, hattâ yaşamayı unutmuş insanların Aristoteles'in *Commedia*'sını gizli gizli okuyuşları anlatılır[23]. Osmanlı şiirinin de tıpkı öyle, neş'eyi ve eğlenceyi reddettiğini söylemek büyük haksızlık olur; ama, kahkaha yerine tebessümün, eğlenirken bile ağırbaşlılığı muhafazanın yeğlendiği de kolayca farkedilir. Nedîm'in ve diğer hisar firarîlerinin şiirinin *"vakar-ı şi'r-i Osmânîye mugayir"* görünüp dışlanması, bu tercihin sonucudur. Sünbül-zâde Vehbî'nin, *Şevk-engîz*'inde

Hayf ancak iki rüsvâ-yı kadîm
Biri bu nazmı yazan bir de Nedîm
Şi'rini zen gibi etti medhûl
Oldu güftârları nâ-makbûl

deyişini, aralarına asır kadar uzunca bir zaman girmiş iki şairin, şiirde tuttukları yolun benzerliği yüzünden aynı talihsizliği yaşadığının delili saymalı. *Şevk-engîz*'in sonundaki

23 Sünbül-zâde Vehbî, *Lütfiyye-i Vehbî*'de

Ağlamış çehreli süfî ne belâ
Cennete girse de gülmez farazâ

derken, Eco ile birebir aynı tavırdan söz etmektedir.

Yine ammâ okudukça zureſâ
Gülerek eyleyeler kesb-i saſâ

beyti, gülmenin önemini anlatıyor. Koca Râgıb Paşa

Lâl olur elbet zebân-ı hâme-i pîçîde-mûy
Kılca gamdan tab'-ı erbâb-ı sühan illetlenir

diyerek şiirin dinamiklerini neş'enin üzerine inşâ etmeye çalışırken Enderunlu Vâsıf

Elemi zevke bulaştırma kadar zevk olamaz

mısrâıyle tam tersini iddia eder; kederle neş'e birbirine karışmalıdır. Hedonizmin egemenliğindeki şair, itidâl yolunu aramaktadır. XVIII. asır biterken Erzurumlu Zihnî'nin (Macit, 2001, s. 204),

Fütûr erdi dil-i nâ-şâdıma endîşeden Zihnî
Derûn-ı hâtıra haylî zaman nazm-ı gazel gelmez

deyişi, hüznün şair üzerindeki etkisinin kolayca geçecek gibi görünmediğini haber verir.

Yeniliklerin genellikle bir lâtifeden doğması yahut bir gülümseyişe gizlenmesi dikkat çekici. Vehbî öldüğünde yirmidört yaşında olan Keçeci-zâde İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşân*'ında onca komik hâtıra değil de, sonraları büyük bir yenilik sayılarak önemsenen *'şairin aynadaki aksi'* esprisi, *"Lâtîfe"* başlığı altında yer alır. Hiciv, Ziya-Kemâl neslinin elinde bir silâha dönüşür (*Zafer-nâme*, *Hırre-nâme*, *Rüyâ*, *Diyojen*, *Lehcetü'l-hakayık*...). Meselâ, Osman Nevres'in (d. 1820) lâtîfe olsun diye söylediği ve dîvânının bir köşesine atılmış *"değirmen"* şiiri, pek çok gazelinden daha önemlidir (Nevres, 1290, s. 186):

Keyfi gibi alıp ele döndürmek istedi
Zannetti âsiyâb-ı dili el değirmeni

Çarh-ı felek gibi gece gündüz döner durur
Bulmuş suyunu bâd-ı hevâ yel değirmeni

Devrin hilâfına dolanıp kırdı çarhını
Oldu medâr-ı sa'yine engel değirmeni

Meşgul iken çevirmeğe kendi fırıldağın
Devrân unun öğüttü dedi çel değirmeni

Bir rüzgâr esmek ile çekti cartayı
Şâyestedir denilse ona yel değirmeni

Edebiyyât-ı Cedîde ve Fecr-i Âtî'nin önemli tecrübelerinin bir kısmı *'fantezi'* başlığı altındadır; hattâ, Garip Hareketi kocaman bir şakadan ibaret gibidir. *Homo neo-Ottomanicus* edîbi, ciddî konuları anlatırken kendini geleneğin formlarına ve anlatım tarzına gömer; şahsî zekâsını, dilini ve kalıpları kırma isteğini genellikle bir yana bırakır. Şairin gerçek çehresini merak edenler ricâlden, ekâbirden birilerine takdim ettiği kasîdeleri yerine gazellerine; varsa, müşâarelerine, hiciv ve hezillerine; kalmışsa, ortaya çıkarmamak üzere yazdıklarına, evrâk-ı metrûkesine bakmalı. Evliyâ Çelebi'nin seyahat-nâmesi ile elçilerin sefaret-nâmeleri arasındaki farktan Nâmık Kemâl'in dostlarına yazdığı yüzlerce mektupla Sultan Hamîd'e yazdığı arasındaki farka kadar pekçok örnek edîbin resmî, ciddî eserlerinde geleneğe döndüğünü gösteriyor. Meselâ, Şeyh Ahmed Kuddûsî Efendi (ö. 1849), dîvânı dokuz kere litografik baskı yapmış bir şairdir. Bir gazelinde,

Var niçe şi'r-i fasih mevzun belâgatli dakik
Okuyanlar dinleyenler kesb-i irfân eylemez

Kuvvet-i ilm ile söyler şi'ri çok ehl-i kemâl
Âşıkın bağrın yakıp aşk ile büryân eylemez

Bî-tekellüf söylenen söz âşıka hâlet verir
Külfet ile söylenen iska-ı atşân eylemez

dese de Sultan Mecid için söylediği kasîdesinde bunun tersine davranır. Dîvânının sonuna eklediği bir yazıda, *"Her ne kadar ilmi yoksa da kütüb-i lügate bi'l-mürâcaa kasîde-i mezküreyi"* tamamladığını kaydeder. Bir kere daha ortaya çıkıyor ki, şair, muhatabı yükseldikçe, şiirinin de elitleşmesi, ciddîleşmesi ve formatik olması gerektiğini düşünüyor. Bu tavır, neredeyse bütün gelenekli Osmanlı üdebâsının müştereğidir. Oysa, yeni Osmanlı şairi içine lâtîfe, kahkaha, neş'e, dünyevî zevkler ve şahsîlik girdikçe gevşeyip yumuşayan şiiri yeni şekillere sokmanın kolaylaştığını farkeden, bu yüzden de profanlığı ve epikürizmi bir eldiven gibi giyiverendir.

10. KEŞİFTEN İCÂDA

"Yeniyi söylemelisin ve yine de hep eskiyi.
Hep yalnızca eskiyi söylemelisin –ama yine de yeni bir şey!"

Wittgenstein'ın (1999, s. 35) bu cümleleri, klâsik edebiyatın şiir üretim mantığına birebir uymakta[24]. Klâsik şiir, yeni olanı gelenek dışında aramaz; ama, gelenekten çıkarabileceği yenilik de sınırlıdır. Bu onun hem kısır hem de üstün olan tarafıdır. Geleneğin içinde yenilik aramanın, binlerce yıldır bilinen bir coğrafyayı keşfe çıkmaktan farkı yoktur. Hevesli kâşif, harîtası zaten çıkarılmış bir bölgede dolaşıyorsa, keşiflerini de bilinenlerden çıkarmak zorundadır. Unutulmuş bir koyak, farkedilmeyen bir gölcük, geçmişte umursanmamış bir vâdî, kâşife yeniden keşfin heyecanlarını ne kadar duyuruyorsa, eski dîvanları karıştıran bir şairin keşifleri de bu ayarda yeni ve bu ayarda heyecan vericidir. Böylesine *"asır-dîde"* surlarla çevrili bir coğrafyada *"yeniden keşif"*ler *"keşf"*in yerini ne kadar tutabilir, bir başka ifade ile, eski topraklar daha kaç kere keşfedilebilirdi? Klâsik şiirin gelenek dışına çıkmayı reddeden üretim mantığı, kendi sonunu hazırlamıştır.

Madalyonun bir de arka yüzü var: Klâsik şiir, kendi ülkesini genişletmek için bir çaba harcamaz; lâkin, bu onun bilinçli tercihi de olabilir. Genişleyen ülkenin yeryüzü nimetlerinden faydalanmak yerine, var olan toprakların altına, derinlere doğru genişlemenin tercihi... Gelenekli şiir, içindeki renkli parçacıkları asırlar boyu itina ile seçilmiş bir kaleydoskopu andırır. Mutasavvıf şairlerle ikinci sınıf profan şairler, çiçek dürbününde kendilerinden evvelki üstadların bulduğu bir deseni gözle(mle)r ve bozmamağa çalışarak, itina ile bir sonraki nesle devrederler. Usta şairler ise, kaleydoskopu ellerine her alışlarında bir âlâ çalkalamayı ihmâl etmez ve mevcut parçacıkların sonsuz varyasyonlarından kendi şiirlerini çıkarırlar. Elbette hiçbir şair, kaleydoskopun içindeki parçacıkları çıkarmak yahut yeni renkte ve şekilde parçacıklar ilâvesini düşünmez; ama,

---

24 Aynı fikrin daha yerli ifadesi (Ülken, 1942, s. 97):

"San'at, en inkılâpçı şeklinde bile her şeyden evvel an'anedir. San'at bir ustalık ve çıraklık zinciridir. Çırak ustasını yenebilir, günün birinde inkâr edebilir. Fakat bütün maharetleri oradan almıştır."

var olanı da tükenmez bir hazîne gibi, farklı kombinasyonlarıyla kullanırlar.

> *"Şair, başat konuya ilişkin olarak özgürdür; ondan beklenen yeni bir fikirdir. Bunun tersine, eklentiler konusunda gelenek tarafından bağlanmaktadır. Her ayrıntının ifade tarzının kuralları vardır ve bunların dışına çıkılması mümkün değildir. Çiçekler; doğa, acılar ve sevinçler; bütün bunların, şairin ancak biraz cila veya renk katarak yenileyebileceği, ölçüye bağlanmış ifade biçimleri vardır. Şair; sonsuza kadar cilalamakta ve renklendirmektedir..."* (Huizinga, 1997, s. 412-413).

Pekâlâ, böyle bir şiir anlayışında orijinalite nerede? Orijinalite, derinlere gömülmüş etkilenmelerden kaynaklanır. Etkilenmeler olmasa, sanatın sürekliliğinden de bahsetmek mümkün olmazdı. *"Original"* olmak, belli bir *"origine"*i olmaktan geçer. Gelenek, kaynağı belirsiz olan avangard şiiri reddeder. Klâsik şiirin büyüklüğü, tek *"origine"*den çıkmış bir birikimin değişmeyen malzemesiyle, gelişmeyi beceren bir edebî korpus oluşturabilmesindedir.

XVIII. asırdan itibaren gelişen şair profili, kâşiften ziyade mûcit olmanın önemsendiğini gösteriyor. Şiir *"i'caz"*dan *"îcâd"*a yönelir. Tamamen *"a priori"* olarak, her devrin iyi şairinin zaten *"bikr-i mânâ"* ve *"bikr-i mazmun"* peşinde olduğu; îcâdın şair için her zaman bir amaç sayıldığı söylenebilir. Oysa, gelenekli şair için îcat, mevcûdun içinde(n) aranır ve bulunan her farklı kullanış, şairi bir başka taraftan da olsa geleneğe eklemler. Yeni şair ise, îcâdı gelenek dışında arar ve her bulduğu, onu gelenekten gittikçe daha bağımsız bir şahsiyet yapar.

Gelenekte, gerçek mânâsıyle îcat ihtiyacı, önce mesnevîlerde görülür. Belli ki, fiktif metinlerdeki konu kısırlığı, fiktif olmayan formlardaki tekrarlardan daha erken farkedilip, daha çabuk bıkkınlık vermiş. Gelenekli konulara Nev'î-zâde Atâyî'ninki (ö. 1634) gibi parlak ve unutulmaz karşı çıkışlar olursa da bu itirazlar modern mânâsıyle îcâda pek de dönüşemez[25]. XVIII. asra girerken Sâbit'in

25 Atâyî'nin babası Nev'î de (ö. 1598)

Nev'iyâ nazm içre îcâd eyledin bir tarz-ı has
Rûm'u kurtardın Acem eş'ârına taklîdden

iddiasıyle şahsî yaratmalara açılmış gibi görünür; lâkin, pratikte bunu isbatlayan pekaz örnek bırakabilir.

(ö. 1712), *Zafer-nâme*'sinin hemen ilk beyitlerindeki (Karacan, 1991, s. 61-63) çıkışı, mesnevîdeki îcat ihtiyacının en bilinçli ifadesi gibidir:

Bu dâvâ ki bin kerre mesmû'dur
Onun istimâı da memnû'dur

Niçin vasf-ı Kays'e olur beste-dil
Gönül minnet Allah'a mecnun değil

Vurup nazm-ı Leylî vü Mecnûn'a el
Deliye söz atma sakın vaz gel

Nedir kâr ü bârın bir ırgad ile
Başın derde uğratma Ferhâd ile

.....

Sen ey hâme uğranmamış semt bul
Ayak basmadık yerde cevlânger ol

Zemin bul ki hiç basmaya yâd ayak
Ne Mecnun koya el ne Ferhâd ayak

Edip şah-merdi-i kilki bekâr
Temelden sühan kasrın et üstüvar

.....

Ferâgat edip köhne âgazeden
Nevâ eyle nev-beste-i tâzeden

Ayak basmamış zemînin bulunması için, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı beklenecektir. Sonraları İzzet Molla da *Gülşen-i Aşk*'ında aynı meseleye bir başka cebhesinden yanaşacak ve birbirine âşık bir çiftin hikâyesinin anlatıldığı gelenekli mesnevî kurgusu yerine, gül ile bülbül de dâhil, bütün mâruf aşk hikâyesi figürlerinin toplandığı bir kadroyu konuşturacaktır.

Kays ü Ferhâd ü Vâmık u Azrâ
Geldi Şîrîn ile maan Leylâ

Gülşen-i Aşk'ın bir diğer yeniliği, bu kadroya şairin de bir figür olarak dâhil edilişidir. Mesnevîde bülbül bağbâna

Der ki gitmedin mi şimdiye dek
İzzet'i dâvete öpüp el etek

Metnin şairi İzzet Molla, gelenekte rastlanmadık biçimde figürleşerek eserinin merkezine oturmaktadır. Ahmed Midhat'in *Müşâhedât*'ına kadar romanda, Celâl Sâhir'in *Beyaz Gölgeleri*'ne kadar da şiirde emsâli görülmeyecek bir îcat...

Klâsik edebiyat içinde mesnevînin îcada açıklığını iddia ettikten sonra şunu da eklemeli ki, tek başına *Mihnet-i Keşan* bile, bütün mesnevî edebiyatından daha çok îcat taşır. Bir mesnevîde tarih kıt'asının yer aldığına ilk defa onda rastlanır ve biri Tal'at'in olmak üzere, sayısı altıdır (1269, s. 53-54, 85, 132, 194-195, 229-230, 235). Eski mesnevîlerde araya sıkıştırılmış gazellere tesadüf edilirse de rubaî eklemek bu asrın îcâdıdır. Refî-i Âmidî, *Cân ü Cânân*'da bir rubaî söylemişken (2000, s. 223), İzzet Molla *Mihnet-keşan*'a tam dört rubaî yerleştirir (s. 24, 89, 92, 183), Tal'at'in üç rubaîsini de ekler. Nâdirattan da olsa, mesnevîlerin girişinde kasîde görüldüğü vâkidir. Oysa *Mihnet-keşan*'da, metin içine serpiştirilmiş dört kasîde vardır (s. 134-135, 188-191, 204-208, 223-225). Ayrıca, bir manzum metnin içine nesir sokulduğunun örneği yokken, mesnevîsinde Tal'at'e mensur bir mektup yazmak mollanın cesur tercihidir (s. 61-62). Mektubun sonunda tekrar nazma dönerek

Bu nesri edip nazm ile pâydaş
Yine verdik ortalığa bir telâş
Görüp bâzı yârân çıkar sâhibi
Bizim münşeâtın olup râgıbı

dediğine göre, yaptığı yeniliğin pekâlâ farkındadır. Ayrıca, Tal'at'in kendisi için Farsça düşürdüğü hicivli bir tarihin mısra aralarına da bazen Arapça, bazen de Farsça olarak mensur cevaplar serpiştirişi geleneği zorlar (s. 53-54). Tal'at'e gönderdiği manzum mektup tasarımındaki bir gazelini *"kıt'a"* diye anışı ise, üzerinde önemle durulması gereken ilginçliktedir (s. 62-63).

Mesnevîde bu hareketlilik yaşanırken gazelde gelenekli îcat isteğinin henuz pratiğe dökülemediğini söylemek mümkün. Meselâ, Şeyh Seyyid Mehmed Vahyî Efendi'nin (ö. 1717) dîvânında

Enîsim bikr-i mânâdır celîsim nazm-ı garrâdır

(Vahyî, v. 25[b]) mısrâını okuduktan sonra, pür-heyecan o *"bikr-i mânâ"* örneklerini aramanın bir netîce vermediği görülür[26]. Aynı çelişki, Vesîm'in (ö. 1760)

Ger pesend-i âlem olursa n'ola nazmım Vesîm
Tâze mazmûn-ı hayâlim iştihârım tâzedir

beyti (v. 27[b]) ile dîvânı arasında da yaşanır. Oysa, Ulvî'nin de söylediği gibi,

Kâmilin gitse vücûdu nice îcâdı kalır
Sen dahi anlayıgör kim er ölür adı kalır

Şiirde de îcad, yeni şairin ölümsüzlük reçetesidir; fakat, îcâdın temel şartı orijinalitedir. Bir şairin, etrafını çevreleyen kemikleşmiş yapıyı ve zorlayıcı etkenleri bir kenara iterek şiirine *"tab' "*ının armağanı bir îcat getirmesi çok zordur. Sâlik'in (ö. 1800) îcat için, şairin kendine dönmesi gerektiğini söyleyişi (Sâlik, v. 89[a]) bu bakımdan mânîdardır:

Tevellüd etmededir nev-be-nev sühan Sâlik
Benât-ı tab'ım ile eyledikçe halvet-i hâs

Gelenekli gazellerde tesadüf edilen *"tâze"*, *"nâdir"*, *"bikr"*, *"hâs"* gibi adlandırmalar bir îcat gayretini haber veriyorsa da dikkatli bir okur, şairinin böyle vasıflandırdığı şiirlerin büyük kısmında, beklediği mûcit cehdini yakalayamaz. İcâdın öncelikli bir şair vasfı olarak kabûl edildiğini görmek için, XVIII. asra kadar beklemek gerekecek. Bazen gazelinin başlığı gibi, bazen maktaında imzası gibi *"gazel-i nev-zemin"*, *"gazel-i nev-âyin"*, *"reh-i nâ-refte"* *"sühan-ı nâ-şenîde"* olarak takdim ettiği şiirler yazmaya başlayan firarî şairler çıkana kadar; emelden, hevesten öteye geçip dinamiklerini arayan gerçek bir îcat teşebbüsüne şahit olunmaz. Yine de bu teşebbüslerin büyük kısmının karanlıkta ve el yordamıyle yapıldığını, şiirin geleneğinden kendini tamamen sıyırabilen müstakil şahsiyetlerin

26 Şeyh hazretlerinin dîvânında *"söz"*, *"kalem"* gibi kasîdeler çoktur; hattâ, bir na'ti *"hâmem"* redîflidir. Poetik bir merakla okunduğunda, bu şiirlerde bir îcat endişesi sezilemez. İstitrad kabîlinden şunu da ekleyeyim ki, şiir tarihindeki pekçok *"kasîde-i kalemiyye"*den Osman Nevres'inki (Nevres, 1290, s. 46-47) ile Bursalı Eşref Paşa'nın kasîdesinin (Eşref Paşa, 1278, s. 30-31) mukayesesi ayrıca ilginç olacaktır.

doğumunun zorluğunu, *"yenilik"* diye takdim ettiği mütevazı değişimlerden şairin de pek emin olamadığını unutmamalı. Meselâ, İlhâmî (ö. 1808)

Revâdır şi'rine İlhâmi hep âlem pesend etse
Letafetle sen ettin böyle bir nâzik edâ îcad

derken (Selim III, v. 36[b]), bir yenilik getirdiği fikrindedir[27]. Nûri Pertev'i yeni îcatlar yapmaya sevk eden, şiirini köhnemiş bulan okurun tutumudur (Nûri Pertev-a, v. 63):

Pertev demekle tarz-ı kühen şi'rime o şûh
Tarz-ı sühanda ben de nev-îcâda başladım

Samsunlu Tayyar Mahmud Paşa (ö. 1805), şiirde bir başka türlü *"cevelân"*ın gelenekte değil, *"tab'-ı şâir"*de mümkün olabileceğini farketmişe benziyor (Tayyar, v. 14[b]):

Yine sahn-ı hünerde başka cevlân etmede Tayyar
Kemîn-i hâme-i tab'ın nice reftâr eder peydâ

Aynı sıralarda Muhit de (Muhit, v. 14[b])

Beyt ü gazel-i nâdire-güftârı Muhitâ
Sencîde-i gencîne-i gevher biliriz biz

demektedir. Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) ilginç bir noktaya temas eder: Şair, başka ediblerle olan teması sonucunda onlara benzemekte; özel ve özgül olamamaktadır (Vehbî, 1253, s. 21):

---

27 Sultan Selîm'in şiirine ve şairiyetine duyduğu güvensizlik önemli; nefsine itimat olmadan îcat da olmaz. Bir gazelinde (Selim III, v. 56[a])

Hâme alıp destine İlhâmi yazdı bir gazel
Nazmı ammâ kim onun eş'âra benzer benzemez

diyor. Tesadüfü zor bir başka örnekte şair

Tarz-ı eş'ârı güzel söylemiş İlhâmi hele
Böyle pâkîze sühan var ise onda bulunur

diye bitirdiği bir gazelini (Selim III, v. 47[b]), bir başka nüshada (Elgin, 1959, s. 127)

Der-i nazmı yine İlhâmi'nin oldu pürsilik
Böyle nâ-suhte sühan ancak o dükkânda bulunur

şekline sokmuş. Hangisi önce yazılmıştır, bilinmez; ama, bir şairin aynı şiiri için, böylesine birbirine ters iki fikir ileri sürmesi poetik kıymetler adına fevkalâde ilginç. Nota not: Elgin'in *"pürsilik"* okuduğu kelimenin *"peleseng"* olması muhtemeldir.

Bu vâdîde geçerdi esb-i tab'ım gerçi yârânı
Ne çâre Vehbiyâ kayd-ı alâyık pây-bendimdir

Buna rağmen, Vehbî kendisini orijinal yaratmaları olan bir şair sayar (Vehbî, 1253, s. 45):

Mi'mâri-i endîşe ile Vehbi-i üstad
Yapmakta nev-îcad niçe beyt-i musanna'

Karayılan-zâde Emin Sabrî Efendi (ö. 1813) da îcatlarının kaynağı olarak genellikle *"tab'"*ını gösterir (Sabri, v. 82[a], 104):

Bu iktidâr-ı tab' ile nessâc-ı fikretim
Bir nev kumâş-ı nazma n'ola etse ibtidar

Nağme-sâz oldukça tab'-ı dil-pesendim Sabriyâ
Raks eder bikr-i meânî sâha-i endîşede

Diğer taraftan, îcat kendi geleneğini oluşturmakta ve bir şairin buluşunu tekrarlayanların şiirinin de yeni sayılabileceği fikri yerleşmektedir (Sabri, v. 93[b]):

Sabrî cenâb-ı Nûri'ye peyrev olanların
Her nazmı böyle nev-eser ü nev-îcâd olur

Oysa, Müverrih Sürûrî (ö. 1814), bunu şiddetle reddeder:

Bezle-gûy olmak hakikatte tabîattir bana
Etmezim taklîd-i erbâb-ı sühan bebga gibi

Demek ki, yaratmanın güçlüğünü farkedip

Reh-i nâ-reftelerde eylemek reftâr müşkildir

diyen (Sürûrî, v. 212[a]) şair, bunun şuarâ arasında alınıp verilir bir gelenekli malzemeye dönüşmesine muhaliftir. Îcâdın tescili ve markalaşması süreci başlamış gibidir. Belki Halimgiray Hân'ın (ö. 1824)

Sana tarh-ı gazelde kimse ibrâm etti mi şimdi
Halîmâ hâtıra bir hoşça mânâ gelmiş dursun

beytini (Mecmûa-V, v. 13[a]) de bu süreç içinde değerlendirmek ve artık şairin, îcatlarını uluorta sergilemekte daha bir dikkatli davranmaya başladığını düşünmek gerek. Hele Halimgiray gibi,

küçük dîvançesinde *"nev-zemîn"* olmak iddiası taşıyan bunca şiiri saklamış bir isim için, bu dikkat çok daha önemlidir.

Selânikli Âkif Efendi (ö. 1827) bir gazelini devrin müşterek özelliklerinin bir modeli ve îcâdın çerçevesini belirlemek için yazmış gibidir (Âkif, v. 53^{b}):

Bir edâ-yı tâze vardır milket-i eş'ârda
Şîve-i ârâm-ı dilber gibidir reftârda

Nazm-ı hoş-îhâm ü işbâiyle şîrin-ter gerek
Görmedin mi lezzet-i güftârı la'l-i yârde

Ânsız bir tâzedir güyâ ki nazm-ı sâdede
Mâni-i reng-i nikât-i hûb gerek güftârda

Zîb-i mînâ-yı nazar olmak ne kabil her sühan
Güldeki reng ü letafet var mı her ezhârda

Âkifâ nâ-refte bir râh-ı hıbâ buldum bugün
Cüst-cüy-i nazm ederken vâdi-i inkârda

Şair, bize öyle gelmese de, bu yazdıklarını *"inkâr vâdîsi"*nde dolaşırken bulmuştur ve itirazlarının ne kadar yumuşak olduğunu farketmeden, bir *"reddiyye"* kaleme aldığını düşünmektedir. Sonraları, Abdülhalim Galib Paşa (ö. 1876) da *Mütâyebât-ı Türkiyye*'sinin başında aynı *"reh-i nâ-refte"*yi nasıl seçtiğini anlatırken, geleneğin *"köhne ve hâyîde"* malzemesini kullanmak istemeyişinin onu îcâda sevkettiğini söyleyecektir:

> *"Devlet-i Aliyye'de güzerân eden ulemâ-yı kiram gavâmız-ı ulûm-ı aliyyeden hâl ü beyan buyurmadıkları bir nükte kalmadığı misillü gelip geçen şuarâ-yı benam dahi hadika-i lâtîfe-i mezâmin-perverî ve îcâz-ı güsterînin esmâr-ı müntehabesini yemiş gitmiş ve kem-sermâyegân-ı ahlâfa ancak kışrını terketmiş olduklarından artık o meslekte ityân-ı lâf ü güzaf nazar-ı erbâb-ı dikkate muhill-i insaf görünmesiyle (...) onların isrine gidilmekten zarûrî kadem-keşîde-i edeb olarak başka bir tarîk-ı nâ-refteye"*

gidilmiştir. Türk Galib Paşa'nın uzun uzun anlattığını, Bursalı Eşref Paşa (d. 1819) iki mısrâa sıkıştırır (Eşref Paşa, 1278, s. 152):

Ter-zebân olmalıdır şâir olan ey Eşref
Köhne güftâr ile dâvâ-yı belâgat olmaz

Şahsî yaratmaların gelenekli ifadelerin önüne geçişi, öncelikle şairin müstakil bir fert olarak karakterini şiirine taşıması; sonra da kesbî şiirin vehbî şiire baskın çıkmaya başlaması netîcesidir. Îcâdın hammaddesi ilham ile hayâldir ve gelenekte ilhamın kaynağı ilâhî, hayâlin kaynağı da insanîdir. Dolayısıyla, ilham vehbî şairlere; hayâl de kesbî şairlere hastır. Klâsik yapı, hayâllerin îcâda dönüşmesine cevaz verir; lâkin, ilham zaten mevcuttan, *"vâcibü'l-vücud"*dan akarak kalbe doğmaktadır. Necâtî'nin (ö. 1508) zarif söyleyişiyle,

Yaraşır dense Necâtî tab'ına meşşâta kim
Bir gelinciktir hayâl elfâz onun tezyînidir

İzzet Mehmed Bey'in (ö. 1796) yeniliğe uzak düşen beytiyle (Mehmed İzzet, v. 56[a]),

Bir dile feyz-i Hudâ'dan lem'a-i enver düşer
Kilk-i nazmından dür-i şehvâr ile gevher düşer

Îcâdın modernleşme süreci, biraz da onun bu iki temel kaynağının bütünleşmesi ve insanîleşmesi sürecidir. İlhamın kaynağının ilâhîden beşerîye kayışı (i'cazdan îcâda), kesbî şairin fertleşmesi ve yaratıcılığını farketmesi ile derinden bağlantılıdır. Artık ilhamın tarifi, şairin ferdî dünyasıyle irtibatlandırılmaktadır. M. Şekip Tunç, *"İlham ve Şair"* yazısında (Tunç, 1943, s. 45), modern şairin *"muhitin intifaî ve pratik tesirlerine karşı lâkayıt kalarak kendi âlemine dalması ve kendi unsurlarıyle çalışması"*nın mahsûlüne *"ilham"* diyor ve ekliyor:

> *"Ruhun karanlıklarında hazırlanan ve bütünlüğünü tamamlayan ilham bize kendimizi bulduruarak yeni kıymetler kazandırır, yeni alâkalar duyurur. Aynı zamanda eski muvazenemizi bozar; yeni bir intibaka, yeni bir sistemleşmeye, bir kelime ile, yeniden düzelmeye götürür."*

İlhamında kendini bulan şair, kendinde bulduğunu îcada dönüştürecektir. Haşmet (ö. 1768)

Helâldir Haşmetâ bu nev-zemîn-i sihre gelsinler
Koparsın isteyen hayl-i hayâli işte meydânihâ

diye izin verirken (Haşmet-a, v. 40[a]) *"nev-zemîn-i sihr"*i hayâlin îcatlarıyle eşler. XVIII. asır sona ererken Erzurumlu Zihnî (Macit, 2001, s. 63),

Kalemim tîr ü keman mahberedir ammâ kim
Tab'-ı şâhînim eder kebk-i hayâli nahçir

diye hayâl avcılığına çıkar. Sâlik Efendi (ö. 1800)

Berçîde idi hayli zaman nat'-ı tahayyül

diyerek (Sâlik, v. 50[a]) muhayyilesinin sükût ettiği zamanı işaretler. Hayâl gücü canlandığında ise, yine hayâl avcılığına başlar (v. 76[a]):

Sâhil-i nazmda gavvâs-ı hayâlim Sâlik
Heves-i gevher ile lücce-i eş'âra düşer

Bursalı Nüzhet Efendi (ö. 1805) ilhâmı fazlasıyle önemser.

Sihr ü i'câz ü tabîatle değil sultanım
Bu edâ nâtıka-i Nüzhet'e ilhâm işidir

beyti (Nüzhet, v. 33[b]), biraz da Haşmet'e cevap gibidir; ama, daha okur bu mısrâları unutmamışken, bu defa da

Musahhar etmeğe Nüzhet bugün iklîm-i mânâyı
Yürüttüm cünd-i ilhâmı yine taktım takıştırdım

diyerek (v. 52[a]) kendiyle çelişir. Hâlet Efendi'nin (ö. 1822)

Hâlet o mümiyânı koçarsa aceb midir
Şâir verir hayâline sûret kura kura

beyti (Hâlet, 1258, s. 21), hem hayâlin şiirdeki yerini gösterir, hem de şiirdeki her sahnenin gerçekten yaşandığını zanneden ham araştırmacılara gerekli cevabı verir.

Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) modern şairiyetin ipuçlarını yakalamış bir şair olarak yine alışılmadık fikirler ileri sürer.

Vehbiyâ nazmına derc etme hayâl-i digeri
Âriyet câme ile arz-ı tecemmül mü olur

beytinde, hayâl kaynaklı îcatların, tıbkı mazmunlar gibi, şairden şaire dolaşmasını yanlış bularak şahsî buluşların anonimleşmesine ve "*mîrî mâli*"ne dönüşmesine karşı çıkar.

Sapa vâdîleri seyrân ederek çeşm-i hayâl
Reh-i nâ-reftеyi geşt etmelidir pây-i sühan

Geçmemiş bir şâirin silk-i hayâlinden henuz
Vehbiyâ bu gevher-i nazmım dür-i nâ-süftedir

beyitleri, şairin bu titizlenmelerinin sebebini daha iyi anlamamızı sağlar. Hiçbir şair, hayâl âlemindeki çileli yolculukları esnasında, gizli vâdîlerden ve derin denizlerden topladığı cevherleri başka şairlere hîbe etmek istemez. Artık şairlerin mülkiyetindeki îcatların devri başlamakta; her yenilik, sahibi ile özdeşleşen bir *"alâmet-i fârika"*ya dönüşmektedir[28].

Sarığıgüzel Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813),

Hâhiş ettikçe takazâ-yı hayâl
Nevk-i kilkini o zaman destine al

derken (Sâmî, v. 7[a]), şiirin artık sadece kesbî malzeme ile yazılamayacağı ve hayâlin uyarmalarının dikkate alınması gerektiği fikrini savunur. Unutulmamalı ki, hayâli uyarmanın gelenekli yolu hâlâ, aynen izlenmektedir. Kıbrıslı Müftî Hasan Hilmî Efendi'nin (ö. 1847)

Bir iki sâkî ile üç dört kadeh nûş eylesem
Ben beş altı beyti bir demde yazardım yâ iki

beytinden (Hilmî, v. 4[b]) Osman Nevres'in (d. 1820)

Mısra'-ı kaddini hattıyle kalem kaşlarını
Yâd edince gazel inşâd ederiz bir iki üç

---

28 Şairler birbirinden *"mazmun"* devşirirken, XVIII. asırdan itibaren *"tazmin"*in olağandışı yaygınlaşmasını bu mülkiyetçiliğe ve inhisarcılığa bağlamak doğru olur. Küçükçelebi-zâde Âsım'ın (ö. 1759)

Mısrâ-ı berceste hîç kabil mi tazmîn olmaya

deyişi bir modalaşmayı mı yoksa bir mecburiyeti mi gösteriyor? Belki ikisini de... Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813)

Âriyet câme ise de tazmîn
Yakışır giyse güzel tâze zemîn

derken (*"Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"*, Sâmî, v. 7[a]), hele

Tazmîne uydu mısrâ-ı meşhûru Nevres'in
Zımn-ı beyanda yoğise mazmûna ihtiyac

beytinde (Sâmî, v. 38[a]) bu özel gelişmenin etkileri hissedilir. Artık tazmin, îrâd-ı meselin, özellikle iktibâsın yanındaki yerini genişletmektedir.

beytine (Nevres, 1290, s. 78) kadar pekçok örnek, bunu doğruluyor.

Karayılan-zâde Emin Sabri Efendi (ö. 1813), hayâllerinin teferruata indiğinden bahseder (Sabri, v. 86[a]):

Mora'da var mı hayâl-i hurde-bînimi gibi kim
Rişte-i mûjgân-ı mûru masdar-ı eş'âr eder

Ahmed Sadık Zîver Paşa (ö. 1861), sadece hayâl kuşunun sırtında yükselen bir şairiyet yerine, fikirle desteklenerek sağlamlaştırılmış bir anlayışı tercih ettiğini söyler (Zîver Paşa, 1313, s. 235):

Şâir ki pây-i fikri zemîn-i hayâle kor
Muhkem esâs-ı nazmı binâ-yı kemâle kor

Yine de hayâle, özel bir yer ayırdığı anlaşılıyor (s. 285):

Kumâş-ı nazmı rabt ettim hayâle inceden ince

Hayâl, şiirin dünyasına girdiğinde imgeleşir. Fikir, hikmet, his, fiil gibi unsurların yanında, hayâlin payının gittikçe artışı, modern imge şiirine giden yolu açar. Imge şiiri ise, *"visual"* bir algılayışın öne çıktığı tasvîrî yapısı ile kavrayışın sınırlarını zorlar. Belki biraz da bu sebepledir ki, şiirde hayâlî tasavvurları önemseyen şairler, eserlerini anlayamayanları aptallıkla yahut duygusuzlukla değil, körlükle itham ederler. Arpaemîni-zâde Sâmî (ö. 1733)

Çeşm-i nâdanda meânî-i sevâd-ı kilkim
Nezd-i âmâda cilâ düşmen-i mil gibi

Selânikli Meşhûrî (ö. 1857)

Hüner arz eyleme nâdâna sakın Meşhûrî
Mihri arz eylemek olmaz basarı kör olana

(1292, s. 90) yahut sonraları Hasib Dürrî (ö. 1899)

Anlamaz nükte-i şi'ri cühelâ
Fıstıkî rengi ne bilsin âmâ

derken, hattâ Tevfik Fikret, körler için resim yapılamayacağı gibi, köylü Memiş Ağa için de şiir yazılamayacağını söylerken hep aynı imgeci tavrı sürdürürler (Tevfik Fikret, 1315).

XIX. asrın isyankâr ismi Seyranî (d. 1807),

İlhamı derler bir kuş vardır kuşlardan
Gökten yere inmez yuvası nerde?

mısrâlarıyle hem artık tevatür derekesine inmiş ilhamla alay eder, hem de geleneğin soyut ve ilâhî ilham anlayışını bir kenara bırakarak Grekoromen mitoslardan kanat çırparak gelen *"ilham perisi"*ne gönül verişimizin hikâyesini başlatır. Yeni şair, vehbî olmamasına rağmen, fertleşerek geleneğin yumağından kopmağa başlayan kişiliğinin beşerî ilhamı ve hayâlleriyle şiirde şahsî îcatlar yapmayı önceliği hâline getiren, îcatlarını da başka şairlere *"bezl ü hîbe"* etmeyip inhisarında tutmağa çalışandır.

11. NÂSİR ŞAİR

Arapça'da *"nazm"* kelimesi *"düzen"*, *"nâzım"* ise *"derleyip toplayan"* demektir. *"Nâzım"*ın bir yan anlamı *"su bendi"*dir. Belli ki, dolaylı olarak, nâzım'ın coşkun ve başıboş bir duygu seline intizam verdiği düşünülmüş. Oysa, *"nesr"* kelimesi, *"nazm"*ın aksine olarak, *"saçmak, dağıtmak"* mânâsına gelir. *"Nesr"*in Batı'daki karşılığı olan *"prose"* ise, parçalar arasındaki orantıyı ve uyumu, formal bütünlüğü ifade eder. *"Prose"*un isim anası olan Dea prosae, doğumun kolay olmasını, çocuğun düzgün gelmesini sağlayan tanrıçanın adıdır. Demek ki, aslolan düzgünlük... Neredeyse, *"prose"* kelimesinin *"nesr"*i değil de *"nazm"*ı karşılamak için kullanılmasının daha doğru olacağına kanaat getireceğiz. Bu ön bilgi ile, Doğu'da savruk nesrin küçümsendiği ve Batı'da nizamlı nesrin daha önemli bir mevkii bulunduğu sonucuna varmak yanlış olur. Tıbkı Doğu'nun olduğu gibi, Batı'nın klâsik edebiyatları da nesri aşağılarlar. Bugün dahi *"prosaïque"* sıfatının *"nesre âit"* demek olduğu kadar, *"bayağı, sıradan"* gibi mânâları da taşıması bunun en iyi delilidir (Özgül, 2001). Tıbkı bizde olduğu gibi, Batı geleneğinde de nazım nesrin rolünü üstlenir; nasıl ki, Doğu'da tarih, fizyonomi, felsefe metinleri dahi manzum yazıldı, Batı'da da bahçıvanlık, yemek kitapları, hattâ Isaac Newton'un *"traite"*leri dahi manzumdur.

Osmanlı estetiği *"güzel mi, faydalı mı"* tartışmasının kurugürültüsünde ve toz-duman ortamında hiç kalmamış; bunu, *"güzel"* ile *"faydalı"*yı birbirinden çokça ayırmamaya çalışarak başarmıştır. Kapı faydalıdır, tokmağı güzel; hançer faydalıdır, kını güzel... Nesre de biraz böyle yanaşılır. Nesir faydalıdır, müseccâ ve müzeyyen olursa güzel... Yine de nesir gibi düzensiz ve savruk bir ifade tarzı ne kadar süslenirse süslensin, adını *"inşâ"*ya tahvil için ne kadar uğraşırsa uğraşsın, yazanın ve okuyanın estetik zevkine cevap vermekten uzaktır. Nesrin alanına giren konuların ancak nazına çekilerek güzel ve akılda kalıcı bir hâle getirilebileceği fikri yaygındır. Nâzım, nesri nazmın intizamına sokan adamdır ve nesre bulaşmış biri olarak şairler katında yeri yoktur. Tezkireci Sâlim'in (ö. 1744) deyişiyle, *nazm*'ın gitgide *şiir*'e benzemesi, yaşanan ortamın kötü hâline delildir (Sâlim, v. 177[a]):

Şi're teşbîh eylemek nazmı güvâh-ı hâldir

Şairler inşâdan uzak durmaya çalışır; geçimini kitabetle sağlayan münşî şairler ise, nesirden gelen birikimlerini şiirin emrine vermek yerine, şiir birikimleriyle nesri beslemeyi tercih ederler. Nef'î, inşâsıyla övünürken bile nesri aşağılayarak asırların genel tercihini işaretler:

Tenezzül eylemem inşâya eylesem belki
Müsebbihân-ı felek vird ederdi inşâmı

XVIII. asrın sonlarıyle yeni asrın başlarında şiir ve inşâda yaşanan ihtilâl, münşî şairler üzerinden daha kolay takip edilebilir; Kânî gibi şiiri sadeleşirken klâsik inşâyı sürdürenler, Mütercim Âsım gibi inşâsı sadeleşirken şiiri geleneğe habsolup kalanlar, İzzet Molla gibi şiirini de inşâsını da sadeleştirmeyi başaranlar ve Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey gibi her ikisini de geleneğe çekmeye çalışanlar... Şiiri sokağa taşırken nesre yaklaştırmak ve dolayısıyle nazm'a dönüştürmek tehlikesi vardır; inşâyı gündelik konuşma diline taşırken de nesr'e dönüştürmek tehlikesi... Vâsıf-ı Enderûnî,

Kim şimdi nazm ü nesre eder Vâsıf itibar
İnşâ vü şi're rağbet o da bir zaman imiş

diye şikâyet ederken bu tehlikeye dikkat çekmektedir. Oysa yeni şair, şiirinin nesirle yeni bir akrabalık kuruşundan rahatsız olma-

maya başlamıştır. Nesirden uzaklaştıkça şiire yaklaştığını düşünen şair tipi, hikemî tarzın yaygınlaşmasından beri, tedrîcî olarak değişmektedir. Şairin nesirle arasına mesafe koyma gayreti ve isteği azalırken inşâ ile olan zorakî ilişkisi de iradîye dönüşür. Yavaş yavaş yaygınlaşan bir kanaat, şairin iyi bir münşî olmasını da gerekli hâle getirir. Sünbül-zâde Vehbî gibi inşâdan uzak duran bir şair dahi, *"Der-vasf-ı kelâm-ı mevzûn-ı belâgat-nümûn"*da şairin olması gereken vasıflarını sayarken

Ola hem münşi-i üstâd-ı dânâ
Gehî nazm ü gehî nesr ede inşâ

diyerek (Vehbî, 1253, s. 13) şair için inşâyı da şiir kadar önemli bir mevkie taşır.

Gelenekli mecmûaların da pek bariz bir şekilde gösterdiği gibi, inşâ antolojisi olmak üzere hazırlanan *"münşeat"*lardaki metinlerin büyük kısmı mektuptur. O kadar ki, *"münşeat"* kelimesinin lügat mânâsı *"mensur metinler"* olmak gerekirken, *"yazışmalar, mektuplaşmalar"* mânâsı daha bir yaygınlaşmıştır. Âdetâ, inşânın yazışmalar haricindeki kullanım alanları görmezden gelinmektedir. Oysa, bir taraftan klâsik tahkiye nesre doğru kaymakta ve bilhassa *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'de önemli bir temsil imkânına kavuşmakta; bir taraftan da yeni aydın, fikirlerini nazmetmek yerine nesri tercihe başlamaktadır. İnşânın arsası yeni vâdîlere doğru genişlerken, aydın şairin de taze heyecanlarla nesre yönelmesi kaçınılmazdır; lâkin, önünde *"şairiyet"* gibi büyük bir engeli vardır.

Geleneğin şairi, kitabetten gelmiyorsa, eli kalem tutsa da nesir yazamaz. Kedhudâ-zâde Ârif Efendi *"Her asırda müteaddid şair bulunur ammâ münşî ya bir bulunur ya hiç bulunmaz"* derken bu garip tutumu hissettiriyor (Emin, 1305, s. 123). XX. asırda bile, kimi şairlerin bu engeli aşamadığını görmek, geçmişte meselenin ne kadar ciddî bir boyutu olduğunu anlatıyor. Meselâ, 1909'da ölen Çizmeci-zâde Hüseyin Hüsnü Efendi (d. 1840) ilginç bir örnektir. Şair, manzum olarak *"idâre-i makal"* eyleyebildiği hâlde, mensur yazmayı beceremez. Yazılarını, İbnülemîn'in kardeşi Ahmed Tevfik Bey'e tahrir ettirir (İnal, C. II, 1988, s. 676-677);

"bir müsvedde yazdırdıkça sözlerin insicâmına ve cümlelerin intizâmına hayret eder ve 'Şu tesviddeki kelimeleri ben de biliyorum, ammâ yanyana getirip dizemiyorum' derdi".

Oysa, Hüsnü Efendi'den handiyse bir asır evvel İzzet Molla,

Yeter cevher-i nazm-ı deryâ-huruş
Biraz nesr ile ol cevâhir-fürüş

diyor; daha da önemlisi, bunu yapabiliyordu.

Modern ve aydın şairin odalarda, bilhassa Tercüme Odası'nda yetiştiği şübhesiz. Okudukları, tercüme ettikleri ve yazdıkları nesir olan şairler, aydın oluşun sosyal, siyasî, felsefî gereklerini şiir yoluyle yerine getirmenin zorluğunun farkındadırlar ve bir gereklilik hâlinde, kendilerinden önceki neslin uyum zorluklarını pek yaşamadan, kolayca nesre yönelirler. Necâtî, dönemindeki kâtipleri

Bî-akl ü bî-sitâre vü müflis ü mendebur
Yoktur cihanda bir dahi ehl-i kalem gibi

diye tahkir etmekte haklı olabilir; fakat, devir değişmiş ve entellektüel şairlerin elinde önemli bir aydınlatma aracına dönüşen nesir, kitabetin de itibarını artırmıştır. Selânikli Meşhûrî (ö. 1857), Filibe nâzırının kitabetinde bulunmuş, voyvoda ve mütesellim kâtipliğinde ömür geçirmiş bir şair olarak söylediği *"kitâbet"* redifli gazelinde dolaylı olarak nesri medhedecektir (1292, s. 69):

Eflâki tutar sıyt-ı muallâ-yı kitâbet
Şevkıyle ne dem alsam ele nây-ı kitâbet

Koniçeli Kâzım Paşa (d. 1821) kâtibin şairin önüne geçmesini acı acı eleştirir (Kâzım, s. 281):

Şi'r ile meşgul olan mahzûl olur
Şi'r söyle zillet istersen eğer

Kizb-i fâhiştir sühan bî-irtiyab
Terk-i kizb et izzet istersen eğer

Cehd kıl kesb-i kitâbet kılmağa
Mâl ü câh ü servet istersen eğer

Şi're nisbet râst kâr inşâ yine
Râst-gü ol devlet istersen eğer[29]

Şiire nazımdan başlayan gelenekli şairin yerini, önce nesrin inceliklerini kavrayıp sonra şiire geçen, böylece nesirle âşinâlığını artırmış yeni bir şair tipi önem kazanır. Ibrahim Hâlet Bey'in (d. 1837)

Rumûz-ı nesre vâkıf olmayan şâirlenip Hâlet
Serâpâ şi'r bâzîçe-i sıbyâna dönmüştür

beyti (İbrahim Hâlet, v. 34[b]), nesrin şair için bir aşama, bir basamak gibi algılandığını hissettiriyor. Nitekim, Encümen-i Şuarâ'dan başlayarak gazeteci şairlere kadar epeyce ismin nâsirliği şairliğin önüne geçirmeye çalıştığı görülür. Nâmık Kemâl'in Zeynelâbidin Reşid Bey'e gönderdiği bir mektubunda (Süleyman Nazif, 1343, s. 39-44),

"(...) şairlikle iştihâra itinam yok. (...) bizim mebâdî-i neş'ette şiir iştihârı, anamın babamın verdiği ismi unutturmuştu da mahlâsım olan Nâmık, ismim makamına kaim olmuştu. Hâl böyle iken, bihamdillâh çalışa çalışa unutturduk. Pederimizden aldığımız Kemâl nâmını, bir edib ve bir de sâhib-i neşriyyât-ı muzırra ilâveleri ile devlet ve milletin lisânında tecdîd ettirdik. Şiir ile iştihar kasdında olaydım, o meslek bana tâ yirmi yaşında iken açılmış idi"

deyişi, aslında aynı neslin pek yaygın bir tercihini işaretler. Ekrem-Hâmid nesli şiiri yeniden öne alana kadar da şairlerin ekseriyeti önceliklerini nesre göre belirleyecektir.

Yeni şair, nesri avamî sayan, inşâyı mensur şiir noktasına çıkarmağa çalışan atalarının aksine, onu fikrî, siyasî, edebî aydın birikiminin aracı hâline getirerek bazen şiirinin yanına ekleyen, bazen de önüne alandır.

---

29 Paşa, aynı sahîfede yer alan bir başka kıt'asında da aynı konuya döner:

Zîk olur emr-i maâşı şuarânın elbet
Dâhil-i dâire-i vezne olan eş'ârı gibi
Kesb-i vüs'at kılar ashâb-ı kitâbet mutlak
Hadden âzâde olan sâha-i âsârı gibi

12. KADIN ŞAİRLER

Dünya şiirinin Ilkçağ'dan bu yana mevcut olan birikimi göstermiştir ki, şiir belli bir cinsin inhisarında değildir. Kadın-erkek eşitliğini millî bir haslet hâline getiren Türklerde kadın kamların varlığı, kadın şairlerin de bulunduğunun en belirgin delilidir. İslâmiyetten sonra kadının biraz daha geriye çekildiği görülürse de bunun şairelere pek yansımadığı tahmin olunabilir. Neticede, şairiyet zorakî kazandırılamadığı gibi, zorlama ile de yok edilemez. Bir kadında şiir söyleme kabiliyeti varsa, zaten söyleyecektir. Şu farkla ki, müslüman şaireler hem Islâmî edebiyatın birikimlerinin ve etkilerinin biraz daha uzağında kalmış, hem de eserlerini geniş kitlelere tanıtmak imkânını artık eskisi kadar kolay ve erkek şairler kadar çok bulamamış olsalar gerek. Yine de Çağatay sahasında ortaya çıkan birkaç isim, Selçuklular'da Mehestî gibi (Resulzade, 1934), adı bilinen pekaz şaire, eski geleneğin kısmen de olsa yaşadığını gösteriyor. Bu bakımdan, Osmanlı şaireleri cumhuriyete kadar uzanacak bir zinciri kurmaya başlamaz; zaten kurulu bir zincirin halkalarına eklenirler.

Gibb, Fitnat'a (ö. 1780) kadar geçen dönemde kadın şairlere çokça rastlayamayışını, erkek-egemen toplumun zorbalığında veya

> *"ondan başka bir kadın şairin olmayışında değil, bu zamana kadar gerçekten seçmeci (eklektik) olan edebiyat zümresinde bir kadın şairin önemli bir aşama kaydetmemiş olmasında"*

arar (Gibb, C. III-V, 1999, s. 371). İsim tesbitinde, tezkirelerden başka kaynak tanımayan bir meraklının –eksik mâlûmatla da olsa– vardığı bu hükümde büyük bir doğruluk payı var[30]. Tezkirecilerin cinsiyet ayrımcılığı yapmadığını ve hattâ, Lâtîfî'nin *"Mihrî Hanım"* maddesinde yaptığı gibi, bazı şairelere erkek şairlerden fazla yer ayırdıklarını gösteren örnekler var. Ayrıca, Mihrî Hanım'ın (ö. 1506)

30 Fransız edebiyatında da başlangıcından XX. asra kadar geçen uzun süre zarfında adı bilinen kadın şairlerin sayısı 10'u bulmaz. Bunların içinde de edebiyat tarihinin önemsediği sadece üç isim vardır; Navarre Kraliçesi ve I. François'nın kızkardeşi olan Marguerite d'Angoulême (ö. 1549), Louise Labé (ö. 1566) ve Antoinette Deshoulières (ö. 1694). Bu isimlere XIX. asırdan bir de Marceline Desbordes-Valmore'un (ö. 1859) eklenmesi mümkün. Hepsi bu kadar...

Mihrî vücûdun oldu âlemde ayn-ı mânâ
Şâirleri zamânın şimdi seni öğerler

deyişi ve *"döne döne"* nazîresi sebebiyle Necâtî tarafından eleştirilirken kadınlığından hiç bahsedilmeyişi de döneminin erkek şairleri tarafından cinsiyetiyle değil, şiiriyle değerlendirildiğini gösteriyor. O hâlde, adı bilinen kadın şairlerin azlığına başka sebepler, özellikle de şairiyetin oluşum sebeplerini aramak gerek.

Herşeyden evvel, adı bilinen ilk Osmanlı şaireleri olan Zeyneb (ö. 1473), Mihrî (ö. 1506) ve Hubbâ (ö. 1589) Hâtunların Amasya'dan çıkması ilginç... Şehzâdeler şehri, şiir heveslisi kadınlara kolaylık göstermiş olabilir mi? Belki de geleceğin Fâtih Sultan Mehmed'i Zeyneb Hâtun'a, Şehzâde Ahmed Mihrî Hâtun'a hâmîlik ederken, onlara şairiyetlerini geliştirme fırsatını vermişlerdir. XIX. asırda doğan Sırrî (Diyarbekir, d. 1814), Habîbe (Hersek, d. 1845), İffet (Diyarbekir, ö. 1860) Hanımlara gelinceye kadar, adı bilinen şaireler ise, asırlar boyu hep İstanbul doğumludur. Bu tarihten sonra doğan şaireler yine çoğunlukla Istanbulludur ve taşrada doğanların da pâyitahtla bir bağlantıları vardır. Demek ki, kadın şairler kültür merkezinin ve iktidarın ürünüdür, dense çok da yanlış olmayacak.

Aileleri de şairelerin yetişmesinin kültür ve iktidar ile olan bağlantısını doğrular gibidir. Padişah (Âdile Sultan), sadrıâzam (Münîre), şeyhülislâm (Fitnat-i Kadîm), nâzır (Fatma Aliye), kadıasker (Sıdkî, Leylâ), beylikçi (Safvet), müneccimbaşı (Nakıye), vâlî (Nesîbâ, Fitnat, Leylâ-yı Cedid), paşa (Sırrî, Habîbe, Mâide, Nigâr, Nüzhet), şeyh (Zîbâ), kadı (Zeyneb, Mihrî), müderris (Fâize, Şeref, Ferîde) çocuğu olmaları ve açık fikirli, kızları eğitmenin gereğine inanılan baba evlerinde özel hocalardan ders almaları, ilk şiir zevkini de orada edinmelerini sağlamıştır. Bir hademenin kızı olan Yaşar Nezîhe'ye (d. 1882) kadar, şairelerin hep köklü, varlıklı, mevki sahibi, kültürlü baba ocaklarından çıkması önemli bir husustur.

Bu tesbitle sıkı sıkıya alâkalı olan bir başka husus, baba evlerinin aynı zamanda birer şiir mektebi özelliği göstermesidir. Zübeyde Fitnat Hanım'ın (ö. 1780) babası Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi de kardeşi Mehmed Şerif Efendi de şairdir. Leylâ Hanım'ın (ö. 1848) şiirdeki üstadı, dayısı Keçeci-zâde İzzet Molla'dır. Onun sürülme-

sinden sonra kendini yalnız hisseden Leylâ, Sultan Mahmud'un kızı Atıye Sultan'ın doğumu sebebiyle söylediği tarih kıt'asında

İzzet kulun ki dâim tashîh ederdi şi'rim
Şimdi burada yok kim olsun bana nigehban

diyerek bu hoca-talebe ilişkisini doğruluyor. Şeref Hanım'ın (ö. 1860) büyükbabası Vak'a-nüvis Halil Nûrî Bey ve ana tarafından dedesi Şeyhülislâm Âşır Efendi şairdir; babası Mehmed Nebil Bey'in dîvançesi vardır. Belli ki, Şeref şiiri aile içinde öğrenmiş ve aynı şekilde, yeğeni Hatice Nakıye Hanım'ı da (d. 1846) şair olarak yetiştirmiştir. Sonraki yıllarda da şairelerin yetişmesindeki en önemli etkenin aileleri olduğunu gösteren örnekler sürüp gider (teferruat için bk. Kızıltan, 1994, s. 104-106).

Aydın bir babanın evinde, erkek kardeşlerinden daha az önemsenmeden yetiştirilen şaire, şiirin dünyasında da aynı eşitliği bulur ve cinsiyetiyle değil, şairiyetteki iktidarıyle değerlendirilir. Oysa, evin ve poetik dünyanın kadına gösterdiği toleransı, gelenekli toplum hayatına karışınca bulmanın mümkünü yoktur. Fitnat'ın Râgıb Paşa ve Haşmet'le olan *"mülâtafe"*leri, Leylâ'nın Lebib'le *"hem-dem olarak idâre-i akdâh-ı müşâare vü musâhabe"* eylemesi, Trabzonlu Fitnat'ın teyze-zâdesi Ahmed Midhat'le ve Nigâr'ın Recai-zâde Ekrem'le *"muâşaka"*sı gibi yakınlaşmalar, edebiyat dünyasının dışına taşınca çirkinleşiverir. Küçük dünyasında sanatıyle, dostluklarıyle mutlu olarak ve *"dışarı"*nın katı gerçekleriyle çok da karşılaşmadan yaşayan şaireye gelenekli konumunu, genellikle *"ele karışma"* anları hatırlatır. Döneminin genel kadın profilinin aksine, karakteri erken oluşmuş, düşünmeyi ve bunu ifade etmeyi öğrenmiş, erkeklerle eşit şartlarda yer alabildiği bir ilgi alanı edinmiş şaire, evliliği söz konusu olduğunda sıradanlaş(tırıl)ır. O artık, iyi bir ailenin, görücüye çıkma yaşı gelmiş kızıdır. Sanatkâr, biraz da sıradanlaşmayla savaşmak için, kişiliğinin farklı ve üstün taraflarını ölümsüzleştirmek için yaratırken, böyle bir silinmeyi ve bastırılmayı hazmetmesi zordur. Mihrî ve Nakıye hanımlar, kişiliklerini dikkate almadan onları *"Zeyd'in zevcesi, Amr'ın refîkası"* yapacak evliliğe karşı çıkarak hiç evlenmezler. Muhtemelen, Sıdkî, Nesîbâ, Şeref, Seher, Seniye, Cemîle, Servet, Zîbâ, İffet gibi şairelerin arasında da kiminle evlendirildiği bilinmeyenler kadar, evlenmeyi

reddedenler de vardır. Evlenenler ise, gelişmiş kişiliklerini koruyabilecekleri ve şiir tutkularını yaşatabilecekleri bir aile ortamı bulamadıkları için şiddetli uyumsuzluklar yaşarlar. Fitnat-ı Kadîm şanssız bir evlilik yapar ve hayatı kararır. Leylâ zifaf odasından kaçar ve bir daha evlenmez. Öte yandan, Fitnat-ı Cedid, Mâhşah, Nigâr, Nüzhet, Yaşar Nezîhe evliliği yeniden deneyip yeniden mutsuz olacaklardır. Şikâyetlerden anlaşılan o ki, eşleri, dünyaları kendi dünyalarından geniş ve zengin; evli olmasına rağmen, aşk şiirleri yazmayı sürdüren şaireleri kısıtlamayı bir kocalık görevi olarak algılamaktadırlar. XIX. asır biterken dahi bu baskının sürdüğü görülür. Meselâ, Mihrünnisâ Hanım'ın (d. 1864) yeni şiir yayımlamadığını gören Nâmık Kemâl, şairenin kardeşi Abdülhak Hâmid'e gönderdiği 9 Temmuz 1299 (21 Temmuz 1883) tarihli mektubuna *"Din kadınlarımızı, vücutlarının setri ile mükellef etmiş; şimdi kocalar da fikirlerini mi yaşmaklayacak?"* satırlarını eklemek gereğini hissedecektir (Nâmık Kemâl, C. III, 1973, s. 307). Bir süre sonra, Mihrünnisâ'nın da boşanmış şaireler kervanına katıldığı görülür. Leylâ (Saz) Hanım (d. 1850) gibi bir şaire eşe sahip olmayı zevke ve gurura dönüştüren Giridî Sırrı Paşa'ya kadar, kadın ediblerin evlilikteki *"mâkûs tâlii"*nin değişmeden süregeldiğini söylemek, aşırı genellemeci bir tesbit olmaz sanırım. Kadın şairler üzerinden takip edebildiğimiz bu trajik baskının, kimbilir kaç şaire namzedinin daha başlamadan hevesini söndürdüğünü, kaçına şiirlerini kimselere gösteremeden minder altına gömdürdüğünü, farkedilmeden göçüp giden kaç ismin olduğunu tahmin dahi zordur.

Kadın şairler –evlenmişlerse, koca eviyle de özdeşleşen– toplum baskısıyle mücadele ederken şairiyetlerini geliştirecek fırsatı çokça bulamadıklarını düşünüyor olmalılar. Zaman zaman, âdetâ geleneğin îcâbını yerine getirmek ister gibi, fahriye yazan şaireler çıkarsa da büyük kısmının derin bir eksiklik hissi taşıdığını söylemek gerek; kadın olmaktan, yeteri kadar eğitim alamamaktan, şiirin ustalarıyle tanışa görüşe şairiyetini geliştirememekten, sokağı, insanları, hayatı az tanımaktan, döneminin şiirindeki aktüel eğilimleri yakından takip edemeyip hâlâ dîvânı ellerde gezen eski ustalara nazîreler söylemekten, *"nev-zemin"* yaratmalar karşısında tutuk davranmaktan doğan bir eksiklik hissi... Şiirlerinin beğenilmeyeceği endîşesi her şairin içini ürpertir; ama, erkek şairler ken-

dinden emin söyleyişleriyle bunu örtbas etmeyi becerirler. Kadın şair ise, yetersizliklerini çığlık çığlığa yaşar ve âdetâ şiir söylediği için özür dilemeye çalışır. Leylâ-yı Kadim (ö. 1848)

Mâzûr ola şi'rimde bir iki sakat
Sîne-i mehcûrumun âsârıdır Leylâ benim[31]

derken Leylâ-yı Cedid (d. 1850)

Ben ki hiç tab'ıma şâir diyemem
Öyle ibrâz-ı hüner eyleyemem
Hepsinin belki hatâsı çok idi
Bence pek fazla soğukluk yok idi

diye tesellî arar; Cevheriye Bânû (ö. 1916) daha da ileri gidip, ölmeden önce şiirlerini yaktırır. Ismi bilinen ve dîvânı yahut mesnevîsi bulunduğu kayıtlara geçmiş yirmiden fazla şaireden sadece beşinin (Mihrî, Fitnat, Leylâ, Şeref, Âdile Sultan) dîvânının günümüze kadar ulaşmış olması, kıymet bilmemek, ihmâlkârlık, engelleme gibi sebepler yanında biraz da bizzat şairelerin kendi eserlerini *"bâzâr-ı mârifet"*e çıkaracak kadar önemli ve güzel bulmadıklarındandır[32].

Kadın şairlerin değerlendirilmesinde önemli bir kriter gibi algılanan *"kendi cinsinin şiirini yazmak"* meselesi, sadece Türk şiirine değil, bütün bir Avrupa şiirine mâl edilebilir. Lichtenberg (ö. 1799)'in bir aforistik metninde (2000, s. 65),

> *"Yeni bir kadın şairin ortaya çıktığını duymak bana memnunluk veriyor. Ah, bir de erkeklerin şiirlerini örnek alarak yazmasalar; neler keşfedilmezdi o zaman."*

---

31 Leylâ Hanım'ın bu gücü kendinde buluşunu yine bir erkekten öğrenişi ve neredeyse harfi harfine tekrarlayışı ilginç. Karş. (Halil Nûri, v. 68[b]):

Bu dil-i mecrûhumun te'siridir
Nazmım içre var ise Nûrî sakat

32 Halil Hamid Paşa'nın soyundan gelen *"İstanbul payelü"*lardan Mehmed Rızâ Bey'in kızı Hatice Fahriye Hanım (d. 1864) da bir başka ilginç örnektir. Şaire, özel hocalardan Arapça ve Farsça öğrenir; Âtıf Paşa ile evlendirilir. Oğlu Mehmed Rauf Bey, II. Meşrûtiyet sonrasının şöhretli edîblerindendir. Hatice Fahriye de iki roman ve birkaç hikâyeden başka, ondört yaşından beri şiir söylemesine rağmen, manzum yahut mensur eser neşretmemiştir.

diye hayıflanması, problemin ne kadar eski ve kemikleşmiş olduğunu gösteriyor. Anglosakson şiirinde ve 1920'li yıllara kadarki Amerikan şiirinde kadın şairler, erkeklere has bir söylemi ve söyleyişi tekrarlayıp durdular. Oysa, Fransız şiirinde, daha Christine de Pisan'dan (ö. 1430) başlayarak şairelerin kadınsı konuları ve ifadeleri yeğledikleri gözlenir. Türk şiirinde ise, şiir dilinin cinsiyetsizliği sebebiyle, bir *"féminin-masculin"* ayrımı doğmamıştır. Kadın şairler de aşk şiirlerinde erkeklerin kullandığı *"gül-bülbül, şem'-pervâne"* mazmûnlarını, *"levendim, arslanım, beyim, efendim, sultanım"* hitaplarını, *"serv-i hırâman, hilâl-ebrû"* sıfatlarını kullanırlar. Bu sebeple, Mihrî Hanım için yapılan *"işve-i eş'âr ve şîve-i güftârı zenânedir ammâ (...) beyân-ı şevk u niyazda merdânedir"* tesbiti (Lâtîfî, 1313, s. 319-322) yerinde değildir. Kimisi *"asexual"*, büyük kısmı ise *"bisexual"* kelimelerin, şair ekseriyetini erkekler oluşturduğu ve daha çok onların ağzında, şiirinde dolaştığı için *"merdâne"* sayılması yanlıştır. Yine de şairelerin *"feminin"* bir şiire doğru kayışlarının XVIII. asır biterken, Fitnat Hanım'la başladığı söylenebilir. XIX. asırda Leylâ ve Şeref Hanımların temsil ettiği nesle gelindiğinde, kadın şairin kendine has bir alan oluşturmağa başlayışı daha kolay farkedilir. Sonraları, Âdile Sultan ise, din ve kadınlıkla çevrelenmiş bir özel dünya yaratmayı başarır. Leylâ Saz'ın yahut Nigâr binti Osmân'ın gayretleriyle kadının dünyasını kucaklayan şiire geçiş yavaş ve zorlu olmuştur.

Modern şaire, gelenekli toplumun kendisine biçtiği libası giymeyi reddederek duygu ve fikirlerini şiirle ifadeye cehdeden öncü hemcinslerinin gayretlerine kadınca bir algılayış, hissediş, kavrayış ve söyleyiş ekleyebilendir.

IV. Şiir Değişirken

Şiir, bütün edebî formlar içinde değişime en kapalı olandır. Bir formun şeklî özellikleri ne kadar belirgin ve teferruatlı ise, değişme ihtimâli de o ölçüde azdır. Şiir ise, nazmın niteliği sayılan yüzlerce *"hurde-bîn ve müdekkik"* kollukçunun kontrolü altında iken, tamamen emniyettedir. Dışarıdan gelen her değişim teşebbüsüne önce veznin, kafiyenin ve nazım şeklinin devriyeleri karşı durur; sonra da belâgat, fesâhat, meânî gibi lâfzî karakolların zabtiyeleri... Her mânâsıyle *"örfî"* olan bu idarenin şiiri emniyete aldığı şübhesiz; lâkin, bir o kadar da habsettiği unutulmamalı. Şiirin bu karakollukçuların ortasında, gönüllü mahbusluğundan memnun olarak geçen asırlarını, mahdutluğundan bedbaht olarak geçen günlerin izlemesi kaçınılmazdır. Önceleri, bedbaht şiirine istiklâlini vermek için içeride isyan başlatan şairlerin münferit gayretleri farkedilir; ama, onların teşebbüslerini bastırmak kolay olur. XVIII. asırdan itibaren, hem içeride şairlerin toplu ayaklanmaları, hem de dışarıda etkili olan değişim ruzgârları, kollukçuları zayıf düşürür. Kollukçuların zayıflaması, zaten birkaç şair neslini zafer sarhoşluğuna düşürecek kadar güçlü bir değişim demek olur. Zorlamalar gittikçe daha da artarak içeriden ve dışarıdan devam eder. Yine de şiirin bir mânâda muhafızı, bir mânâda ise gardiyanı olan zabtiyenin tümden mağlûp olduğunu görmek için, Edebiyyât-ı Cedîde'yi beklemek gerekecektir.

Dâhilî isyanlar, şairin firar teşebbüslerinden, onu değişmeye zorlayan şiirin iç dinamiklerinden çıkar ve sanatın değişime, îcâda ait şuuraltı kaynamalarıyle ilgili olduğu için anlaşılması da kolaydır. Hâricî etkenler ise, bizzat cemiyetten gelir. Nâmık Kemâl'in sağlığında bile, *"efkâr-ı umûmiyye"*nin ancak bir sandalı doldurabildiği hatırlanınca, XVIII. asırda --devlete âsî olanlar hariç– bir fikri kabûl ettirmek için gücünü birleştiren kalabalıklara tesadüf etmenin imkânsızlığı hemen ortaya çıkar. Üstelik, edebiyat gibi kültürel değerler karşısında, çoğunluğun her zaman geleneği sa-

vunduğu gerçeği, bütün dünya için müşterek bir vâkıadır. Buna, geleneğin en kuvvetli savunucusu olan ve toplumun yönelimlerinde önemli payı bulunan ulemâ da eklenince, cemiyetin haricî etken olarak anılması için hiçbir sebep kalmadığı düşünülebilir. Oysa, önemli bir gerçektir ki, gelenekli toplumların fikrini uzun bir süreye yayılan fikrî ve sistematik gayretler değil; ânî ve çarpıcı olaylar değiştirir. XVIII. asır ise, cemiyet hayatını etkileyen ve değiştiren olaylar bakımından fazlasıyle bereketlidir (*"Devlet değişirken"* bölümüne bakıla).

Osmanlı'nın kaderini değiştiren karar, 1699'daki büyük mağlûbiyetin ardından imzalanan Karlofça Anlaşması ile verilir. Devlet, nihayet düşmanıyle kendisini kıyaslamak ve zaaflarını dışarıdan gözlemek fırsatını bulmuştur. Modernleşme kararına bir başlangıç tarihi aranıyorsa, XVIII. asrın hemen başını mîlât saymak gerekir. *"Modernleşme"*den kasdın henuz *"batılılaşmak"* olmayıp *"düşmanını kendi silâhıyle vurmak"* için, askeriyede yenileşmenin amaçlandığı uzun süreç böyle başlar. Hareketin, sanatı –konumuz gereği şiiri– ilgilendiren kısmı tam buradadır. Kültür değişimlerinin filtresi yoktur; Batı'dan sadece askerî modernizasyonun inceliklerini ve silâh teknolojisini alıp başka herşeye kapılarını kapamak mümkün değildir. Öncelikle, ordu teşkîlâtı ve teknoloji de birer kültür ürünüdür; kendi medeniyetinden iri bir dilimi temsil eder. Sonra, bu medeniyet dilimini kavramadan askerî değişimi gerçekleştirmeye çalışmak, sathî ve şeklî olacaktır. Nihayet, bir medeniyeti oluşturan kültürler, çağrışım zincirleriyle birbirine bağlıdır. Aynı medeniyetin iki farklı alan kültürünü edinmeye çalışan iki kişiden biri sadece dil, diğeri sadece terzilik öğrenmek istese de birbirinden habersizce ve birbirine benzemez alanlardan –er veya geç– aynı çağrışım zincirine dâhil olur; aynı medeniyet bütününe ulaşırlar. Dolayısıyle askerliğe, bilime ve teknolojiye has bir modernleşmeye onay verildiğinde, pekçok alanla beraber, sanatta batılılaşmaya da *"evet"* denmiş olur. Sözün özü, maddî modernleşme fikrinin uygulamaya konduğu tarih, manevî ve estetik batılılaşmamızın da başladığı tarihtir.

Plâstik sanatlardaki fikrî-felsefî değişmelerin ve cereyanların, edebiyatta da benzerini yaratmadığı durumlar ender ve istisnaîdir. Batı'da, plâstik sanatların muhtelif dallarında görülen bir eğilimi

hazırlayan etkenler, edebiyatta da benzer sonuçlara yol açar; değerlendirilirken de birbiriyle olan korelasyonu içinde yorumlanır. Bizde ise, sanatlar arasındaki interaktif ilişkiler çokça araştırılmaz. Meselâ, XVI. ve XVII. asırlarda, *"klâsik devir"* adlandırmasını tamamıyle hakeden Osmanlı sanatının, istisnâsız her dalıyle edebiyat arasında birebir şekil, ruh, felsefe, ifade benzerlikleri bulmak mümkündür. Kapsamı biraz daha genişletilerek devletin yapısı, felsefesi, siyaseti, eğilimleri ve yükselen değerleriyle aynı dönemin genel sanat prensipleri arasında paralellikler aramanın da semeresiz kalmayacağı kuvvetle tahmin olunur. Aynı devlet-sanat ilişkisini XVIII. asırda kurmaya çalışsak, ilk tesbitimiz, klâsik çizgisinde(n) gerileyen devletin klâsik sanatlarının da gerilediği olurdu. Devletin nabız atışlarına göre yaşayan bir sanatı değerlendirmeye çalışmak, devlet değişme kararı aldığında sanatının da değişeceğini öngörmek demektir. O hâlde, XVIII. asır ve sonrasının sanatına, klâsik yapının çöküşünü tesbit için bakılabileceği gibi, gelenekli kabuğu kırılarak yenilenmeye çalışılan unsurların tesbiti için de bakılabilir. Novalis'in *"Geleceğin galebe çaldığı yerde herşey yenidir; geçmişin galebe çaldığı yerde ise, herşey eski..."* sözü, bütün bir yenileşme tarihi boyunca akıldan çıkarılmaması gereken *motto*muz olacak.

Batı ile sıkı münasebetlerin kurulmağa başladığı XVIII. asırda, plâstik sanatların batılı sanat eğilimleriyle, bilhassa barokla yakınlaşması sonucunda, *"Türk baroğu"* diye anılan özel bir terkibin doğuşu ve alanını, şiiri de içine alacak kadar genişletmesi, klâsik şiir geleneğine önemli bir darbe indirir. Ilginç bir biçimde, Avrupa burjuvazisinin güçlenerek klâsik edebiyata yerli zevkleri sokmaya çalıştığı sıralarda, Osmanlı şiirinde de mahallîleşme/ yerlileşme cereyanının başlaması, gelenekli şiirin yüksek değerlerini aşağıya çeken bir hareket olarak algılanır. Avrupa görmüş, Batı dillerinden enaz birini bilen, Osmanlı'nın yeni yeni açılan Avrupaî eğitim kurumlarında okumuş yahut Avrupa ile sıkı münasebetleri olan devlet kurumlarında çalışmış nesillerin, şiiri ve şiir felsefelerini değiştirme gayretleri de çocukça bulunup istihfafla karşılanır. Hepsi bir yana, beş çeyrek asır boyunca resmî olarak yönetilen bir yenileşme cereyanının mimarîde, resimde, müzikte devlet desteğiyle kotarılmış ürünleri ortada iken, şiirde yansımalarının görülme-

mesinin *"muhâl-ender-muhâl"* olduğu gerçeği de dikkate alınmaz[1]. İşin garibi, edebiyat tarihçileri de aynı şekilde düşünürler. Onların, herşeyi değiştirdiğine inandıkları bir olaya, bir mucizeler gününe ihtiyaçları vardır. O gün, devlet, cemiyet ve edebiyat için öylesine önemli olmalıdır ki, kaşar tekerinden kesilen bir dilim kadar müstakil ve ilâhî bir dokunuşla oluşmuş gibi öncesiz bir parçayı temsil edebilsin. Beklentilerine cevap veren gün, 3 Kasım 1839 olur ve o gün, Tanzîmât-ı Hayriyye ilân edilir.

Daha evvel *"Devlet Değişirken"* bölümünde de açıklandığı gibi, Tanzîmat Fermânı devlet ve toplum hayatını değiştirecek yenilikler getirmeyip o güne kadar geçen yaklaşık iki asır içinde, devlet anlayışındaki ve uygulamalardaki değişimle teb'aya tanınan hakların bir yekûnunu çıkarır. Aslî maksat, içeriye bir yenileşme projesi göstermek değil, dışarıya bir itimatnâme göndermek olduğu için, bu fermanın birşeyleri değiştirmesi mümkün değildir. Nitekim, bizzat tarihçilerin doğruladığı, Tanzîmât'ın ilânından sonra, vergi ve asker toplama gibi birkaç alandaki yenilikler dışında, köklü değişimlere de rastlanmadığıdır. Kaldı ki, Tanzîmat devlet yönetimine ait pekçok şeyi değiştirse dahi, bunların edebiyatta, özellikle şiirde yenileşmeye sebep sayılması mümkün olabilir miydi? Yakın geçmişte, sadece Vak'a-i Hayriyye için bile yüzlerce şiir yazılmışken Tanzîmât-ı Hayriyye gibi köklü ve şairi de derinden etkilediği düşünülen bir hadise niçin bu kadar ilgisizlikle karşılanmıştır?

---

1 Hâlbuki, antropolog Cliflord J. Geertz, İslâm kültüründe şiirin tek rakibi olarak mimarîyi gösteriyordu (2007, s. 124). Tanpınar, Şeyh Galib'i öğrencilerine Ortaköy Camii *"üzerinde"* anlatırken edebiyatın diğer sanatlarla müşterek tarafları ve paralel gelişimi üzerine dolaylı bir mesaj da veriyordu. Sezer Tansuğ, bir sanat tarihçisi olarak *"organik bütünlük"* fikrini savunuyor (Tansuğ, 1959) ve gereken îkazı yapıyordu (Tansuğ, 1983, s. 61, 130):

> *"16. yüzyılda Türk mimarisi, resmi, hattı, nakışı, edebiyatı, müziği temel yaratış yönleri bakımından birbirinden zerrece ayrı düşmez. (...) dil olgusu kültürün diğer alanlarındaki gelişmeye bütünüyle paraleldir ve dilin olanaklarıyla edebî alanda varılmış olan sonuçların hiç biri öbür alanlarda, sözgelişi mimarlık alanında varılmış sonuçlardan temel nitelikleri bakımından bir farklılık göstermez."*

Sonraları Turgut Cansever, 19-22 Kasım 1999 tarihleri arasında düzenlenen Osmanlı Dünyasında Şiir Uluslar Arası Sempozyumu'na sunduğu *"Divan Şiiri ile Osmanlı Mimarlık ve Şehir Üslubunun Ortak Temelleri"* başlıklı bildirisiyle mimarî-klâsik şiir ortaklıklarına dikkat çekti. Hâlâ edebiyat ile plâstik sanatlar arasındaki yapay mesafeyi muhafaza ve müdafaa etmeye çalışacak mıyız?

Sultan Mecîd'e ve Reşid Paşa'ya hitab eden kasîdelerde olsun, makamlarının tebrîki dışında, farklı ümit ve heyecanlar aktarılmalı değil miydi?

İsmail Habîb'in *Türk Teceddüd Edebiyâtı Târihi*'ne (1925) kadar, "*Tanzîmat edebiyatı*" adlandırmasına rastlanmaz. Ne sonradan "*Tanzîmat edebiyatçısı*" saydıklarımız kendilerini böyle anar, ne de Ebuzziyâ Tevfik'ten Abdülhalim Memdûh'a, Şehâbeddin Süleyman'dan Köprülü'ye varana kadar edebiyat tarihine yaklaşan metinler oluşturmuş yazarlar, "*Tanzîmat edebiyatı*" diye bir başlık tanırlar. Adlandırmanın mûcidi ve takipçileri, altına, önceki dönemlerde olmayan bir yenilik, bir form, bir tema koyamadıkları hâlde, neye dayanarak böyle bir başlık tesbit ettiklerini açıklayamazlar. Üstelik, 1839'da başladığı iddia olunan bir döneme ait ilk edebî mahsûllerin, handiyse yirmi yıl sonra, 1850'li yılların nihayetindeki bir iki yıla sıkışmasını da hiç garipsemezler. İlk "*Tanzîmat edîbi*" İbrahim Şinasi ise, onun da ilk eserleri 1859 ve sonrasında ortaya çıkıyor ise, 1839'dan sonraki yirmi yılda başka edib yetişip başka eser vermedi mi? Cevabın "*hayır*" olması maddeten de mümkün olamayacağına göre, "*Evet, edibler ve eserleri var*" denecektir. Buna bağlı olarak bir başka soru kendiliğinden doğar: 1839-1859 arasında eser veren ve bir kısmı *Son Asır Türk Şairleri*'nde de kolayca bulunabilecek yüzlerce isim nerededir? Niçin "*Tanzîmat edîbi*" sayılmaz; niçin görmezden gelinirler? Determinizm bize her çıkışın, kendisinden evvelki gelişmelerin sonucu ve kendisinden sonraki gelişmelerin sebebi olduğunu gösterdiğine göre, Şinasi'nin hazırlanışına ve yetişmesine sebep olan nesil nerede? Sorular çoğaltılabilir.

Şiir, Tanzîmat ilân olunduğu için yenileşmeye başlamaz; adına "*Tanzîmat şiiri*" dedikleri ve sonu belli ise de başını tayin etmenin bu kadar kolay olmaması gereken süreç, zannedilenden bir asır evvel başlar ve metamorfozunu ancak XIX. asrın son yarısında tamamlar. Şiirin kendini arayışıyle geçen bu uzun yolun üstüne mutlaka bir işaret taşı dikilmek isteniyorsa, bunun için 1839 değil de 1856 yılı daha uygundur. 1856, Kırım Harbi'nin ikinci ve son yılıdır; Kırım Harbi ise, İngiliz ve Fransızlarla aynı saflarda savaşarak, İstanbul'un sosyal, siyasî, fikrî, maddî çehresini onlara göre şekillendirerek batılılaşmaya yeni bir adım atan Osmanlı'nın ilk yılı... Islâhat Fermânı bu yıl ilân edilerek kültürel batılılaşma

resmîleştirilmiştir. Bir hafta sonra imzalanan Paris Antlaşması'nın ikinci maddesiyle artık Osmanlı bir Avrupa devleti olur. *"Tanzîmat (devri) edebiyâtı"* adı altına alınan ilk isimlerin ilk ürünlerinin hepsi de bu tarihten sonra geçecek *"bir eser hazırlamalık süre"*nin sonunda, 1858-1860 yılları arasında yayımlanır. *Muhâverât-ı Hikemiyye*, *Tercümân-ı Ahvâl*, *Şâir Evlenmesi*, *Tercüme-i Telemak*, *Tercüme-i Manzûme* hep bu yılların ürünüdür. Encümen-i Şuarâ ve Genç Osmanlılar Cemiyeti de 1860'ın hemen eteğine ilişiverir. Bir-iki yıla sığmış bunca önemli gelişmeden ve eserden sonra verilecek hüküm netleşiyor: Madem ki Tanzîmât-ı Hayriyye'nin bir (edebî) yenileşmeye yol açacak dinamikleri yoktur; madem ki *"Tanzîmat (devri) edebiyâtı"* tabiri, XVIII. asırda başlayan bir yenileşme cereyanının son halkası olmaktan öteye mânâ taşımaz; madem ki yirmi yıl boyunca, bu adın taşıdığı vasıflara uygun eser verilmediği düşünülmektedir; madem ki edib ve eserde yenilik sayılan herşey 1856 sonrasında ortaya çıkmıştır; o hâlde bu edebî devreye –mutlaka tarihî gelişmelere yaslanan bir isim aranıyorsa– yakıştırılabilecek en uygun sıfat *"Islâhat devri edebiyâtı"* olmak gerek (yakın bir yorum için bk. Akün, 1977). Böylece, *"Tanzîmat devri edebiyâtı"* da cisimsiz ismini unutup aslî hüviyetini kazanarak kaynağına, o güne kadarki yenileşme macerasına eklemlenebilir[2].

XVIII. asırdan bu yana, şiirdeki her yenileşme teşebbüsü iki temel itiraza hedef olur. İlk itiraz, klâsik şiirin âhir ömrünü sürerken mi yenileşmeye başladığı, yoksa yenileşme gayretleri yüzünden mi ömrünün âhirine geldiği sorusuyle yakından ilgili ise de edebiyat tarihçisi, her iki sorunun cevabını da aynı olumsuz sonuca bağlar: Klâsik şiirin sonbaharı, ihtiyarlığın bütün hastalık, unutkanlık, sakatlık ve sakarlık ârazlarını bünyesinde taşımaya başlayan bir bunağın çirkinliklerini yansıtır. Oysa, Plutarkhos'un *Alkibiades*'te söylediği gibi, *"Pulchrorum autumnus pulcher"* (güzellerin sonbaharı da güzeldir). Klâsik şiiri yaşlandıran ve hızla ölüme götüren,

2 Dönem adlandırmaları hakkında hâlâ bir fikir birliğinin sağlanamamış olması yadırganmamalıdır. XIII. asrın İtalyasında parlayıveren oluşuma herkesin üstünde birleştiği bir isim takılabilmesinin yüzlerce yıla mâl olduğunu ve ancak XIX. asrın ortalarında Michelet'nin *"renaissance"* kelimesinin bu ihtiyacı karşılayabildiğini yahut XVIII. asırda başlayan *"sanayi devrimi"*ne bu adı yüz küsur yıl sonra Toynbee'nin verdiğini bilince, bizdeki adlandırmaların niçin henuz yerini bulamadığından o kadar da endişelenmeye gerek olmadığı anlaşılır.

değişime ayak direyişidir. Hep baharı ve yazı yaşamasını bekledikleri şiirin sonbaharını görmek istemeyenlerin ya budamalara ve aşılara, toprak değişimine izin vermesi ya da sonbaharı sevmeyi öğrenmesi gerekir. Yenileşme hareketleri, bir taraftan klâsik şiire ikinci baharı ve son gürlüğünü yaşatırken, bir taraftan da modern şiirin filiz vermesini sağlar.

İkinci itiraz ise, her geleneksiz ve yeni olanı ya çirkin yahut yaban saymaktan doğar. Bacon, yenilik hakkındaki bir denemesinde (Bacon, 1962, s. 100),

> *"Canlıların yeni doğan yavruları nasıl çirkin ise, zamanın doğurduğu yenilikler de öyledir: (...) Üstelik, yeni şeyler, tıpkı yabancılar gibi, ilgi çekseler de pek sevilmezler"*

diyor. Çirkin ördek yavrusunun büyüyüp güzel bir kuğuya dönüşmesini bekleyecek sabrı olmayanlar bir yana; ne kadar güzel olursa olsun, kuğuyu ördeklerin arasına dâhil etmemek için uğraşanlar da hep bulunacak ve bunu geleneği korumak adına yapacaklardır. Daha XVIII. asrın ikinci çeyreği yeni yeni yaşanırken, Şeyhülislâm Ebü Ishak-zâde Esad Efendi'nin (ö. 1753)

> *Es'ad zuhûr eder sühan ahkâmı nev-be-nev*
> *Tümârı şi'r-i tâze-zemînin dürülmedi*

dediğini okumak şaşırtıcı ve önemlidir (Esad Efendi, v. 58[b]). Şaşırtıcı; çünki, poetik yenilenmenin yüzelli yıl sürecek alâmet ve ârazlarının cümlesi, bu kadar erken bir tarihte izlenebilmektedir. Önemlidir; çünki, bu iki mısracık, şiirin o günlerdeki bütün serencamını topluca anlatmayı başarabilmektedir. Şiirin yeni bir kanonunun doğmaya başlaması; buna mukabil, geleneğin gayrete gelerek yeniliğin defterini dürmeye kalkması ve şiirin mukabil direnişi bir beyte istiflenip sıkıştırılmıştır.

Evet, klâsik şiirde tehditkâr gagalamalar ve güçlü kanat darbeleriyle sürüden uzaklaştırılmağa çalışılan kuğular vardır. XVIII. asır Osmanlı şiiri, ördek sürüsüne kendini kabül ettirme gayretiyle ömür süren ve büyük kısmı mağlübiyet içinde, son şarkısını söyleyerek göçen kuğularla doludur. Asrın son büyük kuğusu, yeni asra pekaz kalmışken 1799'da ölen Şeyh Galib'dir ve eskinin gelenekli direnişi kadar, yeninin değişim heyecanlarını da taşıyan

şiiriyle bir geçiş döneminin bütün tipik özelliklerini yansıtır. *Hüsn ü Aşk*, XIX. asra girerken şiirde önemli bir çıkışı temsil eder ve bu tarafıyle üzerinde dikkatle durulmayı hakeder. Konudan büyük bir sapmayı göze alarak burada *Hüsn ü Aşk* hakkında söylenecek olanlar, şiirin genel niteliklerinin tesbiti için farklı bir okuma teşebbüsü diye algılanmalı[3].

Hüsn ü Aşk hakkındaki umumî kanaat, tasavvufî remizler arkasında iyice soyutlanmış bir metinle karşı karşıya olduğumuz yolundadır. Şairin

> *Gel âdet-i şâirâna git sen*
> *Süfiyye sözün ferâgat et sen*

îkazına (81) rağmen, bu fikir hiç değişmez. Kendi de Üsküdar'daki Hallâc Baba Sâdi Dergâhı şeyhi olan ve bütün tarîkat erkânını ve tasavvufî rumuzları yakından bilen Sadeddin Nüzhet'in,

> *"Fakat şunu da unutmamalıdır ki,* Hüsn ü Aşk *tamamen tasavvufî bir maksatla yazılmış değildir. Şairin gayesi, edebiyatta bir yenilik husule getirmektir. Bu eseri, sırf tasavvufî bir görüşle tahlil ve izaha kalkışmak, manasız bir külfet olur. (...) şair, bu tasavvufî mevzuları ancak tasavvuruna bir çeşni vermek için intihap etmiştir"*

deyişi (Ergun, 1932, s. 21) de dikkate alınmaz. Üstelik,

> *Ef'âli çirâ vü çündan dür*
> *Hem dînde hem küfürde mâzûr*
> *Allah'a bile olursa ser-keş*
> *Havf eylemez onu yakmaz âteş*

biri olarak tanıtılan (362, 366) *"Mollâ-yı Cünün"*un, kendisine yüklenen ağır tasavvufî yükü taşıması zor görünüyor. Hidayete olduğu kadar, dalâlete de götürebileceği söylenen (691) *"Sühan"*, tasavvufta rehberlik edebilir mi? Tasavvufî bir mesnevîde şiir meselelerinin uzun uzadıya tartışılması, bütün söylenenlerin de profan şiire ait oluşu nasıl açıklanabilir?

Mesnevîdeki bazı remizlerin tasavvufî kalıplara sokulması için fazla zorlandığı, sûfînin dünyasında bir karşılığı olmayan ince-

3 Beyitlere verilen numaralar, Orhan Okay ve Hüseyin Ayan'ın yayına hazırladıkları *Hüsn ü Aşk*'tan (1992) alınmıştır.

liklerin, işaretlerin yakalanmağa çalışıldığı ve bu yolda öncesiz hassasiyetlerin îcat edildiği, îcatların da Galib'in yenilikleri olarak sunulduğu kolayca gözlenebilir. Madem ki remiz olarak algılanan unsurların değerlendirmelerinde mübâlâğalı bir taraf vardır; o hâlde, bu mesnevîyi hiçbir allegorinin amaçlanmadığını farz ederek okusak, çağının poetikasının temel ilke ve anlayışlarını yansıtan bir metne dönüştürebilir miyiz? Deneyelim:

Sanatın kaynağı ve temel malzemesi muhabbettir; sanat muhabbetten doğar ve muhabbeti doğurur, yansıtır. Muhabbet kabîlesinin mensubu olan diğer sanatkârlar bir yana, şairler de

Onlar ki kelâma can verirler

mısrâının (251) ifade ettiği gibi, muhabbetle şiir yaratır; muhabbet ürünlerini satıp okuyanda muhabbet uyandırırlar (253):

Sattıkları hep metâ-ı candır
Aldıkları süziş-i nihandır

Şairin muhabbetini içki meclisi coşturur (254-262). Muhabbet, kelime avcısı olan şairi karamsarlığa (263-270); acılar içinde yaşarken baharı bile reel olarak değil, empresyonlar hâlinde algılamaya (271-287) sevkeder.

Güzellik ve aşk, muhabbet kabîlesinin sanatkârları tarafından yaratılır. Sonraları her sanatkâr güzellik ve aşkın münasebetini kendince adlandırarak Leylâ-Mecnun, Şîrin-Ferhad, Azrâ-Vâmık diye isimler koyacak; ama, başka isimler altında hep güzellik-aşk ilişkisinin benzer kaderleri tanıtılacaktır (309):

Her ân bozulup kazâ tılsımı
Bir güne değiştirirdi ismi

Güzellik ve aşk, edebiyatın iki temel unsurunu oluştururlar. Edebiyat bu iki unsuru (*iki tıfl-ı mısrâ*) birleştirerek bu terkipten tek sonuç (*bir beyt*) çıkarır (344); şiir...

Mekteb olup arada heyûlâ
Bir sûrete girdi iki mânâ

Güzellik ile aşkın bileşiminden şiiri yaratan "*şâirâne delilik*"tir. Şiir hem şuûrun hem de şuursuzluğun çocuğudur ve şuursuzluğun

şuuru ancak şairce bir çılgınlığın uyumudur (ayrıca bk. Özgül, 2001, s. 210-226). Şiir tabiî, aklî ve şeklî unsurlara bir karşı çıkıştır; *"menhîleri hep mübah"* kılmak (360), *"bütün meşâir"*i hükmüne almaktır (364). Şairi *"hem dînde hem küfrde mâzûr"* gösteren, Allah'a karşı bile *"ser-keş"* olmasına ruhsat veren bu şuurlu deliliğidir.

Şiirin öncesinde, güzellik aşk fikrine âşıktır. Aşkla bir arada olabilmek için, iffetinin müsaade ettiği ölçülerde sevdasını gösterirse de zaman zaman, gül yaprağını bile utancından param parça edecek ölçüde rahat davrandığı da görülür (390). Yine de *"niyâza nâzı sebkat"* etmeyi yeğler (580). Aşk ise, güzellik karşısında hayret dolu bir suskunluk içindedir. Aşk, henuz güzelliği takdir etmeğe başlamamıştır (418):

İsmi belî Hüsn-i bî-bahâne
Ammâ ne idi o bî-bahâ ne

Galib, anlattıklarına küçük bir ara verip soluklanırken buraya kadar aktardıklarının kolay anlaşılamayacağı korkusuyle kendini îkaz eder (540):

Müşkil bu henüz olurken âgaz
Dîbâce-i râz kaldı nâ-saz

Güzellik ile aşkın beraberliğini şiir malzemesine çevirmeye başlayan ilk unsur *"mânâ"*dır ve mânâ, *"mânend-i tab'-ı şâir-i pâk"*tir (685). Evvelâ, güzelliğin ve aşkın mânâsı, şiirin mânâsı olmaya başlar; ardından, bu mânânın da şairlere has bir feyizle beslendiği öğrenilir. *"Feyyâz-ı sühan cenâb-ı Hak"* (748) olduğu için, feyzin kaynağı ilâhîdir ve mesnevîde dinî terminolojinin kullanıldığı özel yerlerden biri *"havz-ı feyz"*in anlatıldığı bölüm olur (675-685).

Âyîne-i sîm-i havza her dem
Tasvîr olunurdu başka âlem

beyti (680), hem mânâ bahçesindeki feyiz havuzunun her an tazelenen bir imge zenginliği barındırışını hem de Ahmed Hâşim'in empresyonizminin erken verilmiş örneği oluşunu işaretler. Mânâ sofrasının tasarrufu söz'ün elindedir; feyizle beslenen mânâyı ifade edilebilir hâlde kelimelere dökmek, şiirleşme yolunda bir sonraki aşamadır. Söz, *"çarhtan mesbuk"*tur; çünki, *"önce kelâm*

vardı". Ayrıca, *"kabz u basta kadir"*dir; *"sırdaş-ı zamîr-i cân ü cânan"*dır.

Geh âlim olurdu geh şâir
Geh zâhid olurdu geh sâhir[4]

Söz'ün şaire sunduğu pekçok imkân vardır; sonsuz bir mânâ zenginliğini içinde barındırır (700), her duruma uygun bir kisvesi vardır (703), şairin fikrine ve tasavvuruna göre şekillenir (704):

Efkâra göre verir tesellî
Mir'âte göre eder tecellî

Galib, artık şiirin söz ve mânâ unsurlarını anlatmış olmanın rahatlığıyla ve herhangi bir allegoriye ihtiyaç duymadan poetik eleştirilerini sıralayabilecektir (708-738). Burada,

Bu ma'nide bir iki mebâhis
Tatvîl-i kelâma oldu bâis

beyti (709) üzerinde biraz durulup metne şunlar sorulmalı: *"Bu ma'ni"* denilen, hangi mânâdır? El-cevab: O zamana kadar anlatılan ve şimdi de anlatılacak olan şiir bahsi... *"Bir iki mebâhis"* hangileridir? El-cevab: Mânâ ve söz gibi şiir unsurları... Oraya kadar sadece bir hikâye anlatıldıysa ve anlatılan hikâye de tasavvuftan bahsediyorsa, niçin şiirden, şairlerden söz açmaya sebep olsun? El-cevab: Çünki, mesnevî de zaten şiirden başka birşeyden söz etmiyor. O zamana kadar, 700 beyit boyunca farklı bir konudan söz edilmişse, başka bir konuya geçildiğinde ve o konuda söylenecekler de sadece 30 beyitse, *"tatvîl-i kelâm"*dan dem vurulabilir mi? El-cevab: Zaten şiirden başka birşey anlatılmıyorsa, bazı şiir içi bahislerin fazla uzadığı endîşesi yaşanabilir.

Galib yeniden *"söz"* bahsine dönerek açıklamalarını sürdürür. Madem ki, *"feyyâz-ı sühan"* Allah'tır, o hâlde bundan

Feyz-i sühana nihâyet olmaz

sonucu çıkacaktır (750). Demek ki, gelenekçi şairlerin

4 Mesnevinin faydalanılan basımında (Galib, 1992, s. 123) 696. sırada bulunması gereken yukarıdaki beytin yerine, yanlışlıkla 694. beyit tekrar edilmiştir.

Var mı hele söylenmedik söz
Kalmış mı meğer denilmedik söz
.....
Şimdi kanı ol sühan-ver-i Rum
.....
Eş'ârı götürdüler hayf
Kaldık hele biz bakıyyetü's-seyf

diye söylenmeleri (718-721) gereksizdir. Galib, şiirde yenileşmenin en büyük ve reddedilemez iddiasını açıklar (751-752):

Tedkîk-ı nazarla eyle insaf
Ol feyzi tükettiler mi eslâf
Bî-gaye vü bî-kıyâs u tahmin
Söylenmede nev-be-nev mezâmin

Takip eden beyit, hem edebiyat sosyolojisi adına, hem şiirde değişimin özü adına çok önemli bir tesbiti içerir (754):

Ez-cümle tecedüd-i havâdis
Mazmûn-ı neve değil mi bâis

Yeni olaylar, yeni duyuş ve düşünüşü getirir; onlar da yeni kavramlarını ifade edecek yeni kelime ve mazmunlar bulurlar.

Şiir için fasih söz gereklidir; çünkü, o olmasa, bir şiir harikası sayılan Kur'ân'ın bile fazlı görünmez (763). Kelâmı fasih şiir için ise, söz bilir şair gerekir; çünkü,

Ger kalmasa şâir-i sühandan
Bürhân-ı Hudâ olurdu noksan

Şairlik için *"süz ü derd, enduh ü belâ"* gerekir. Şair *"ehl-i dil, hoşmeşreb, mu'tedil"* olmalı (773); *"şâhîn-i hayâl"*i avcı olmalı (778); *"rüy ü leb"* gibi beylik lâflar yerine bahçesinde görülmedik güller açmalı (777); fikir deryasından cevherler çıkarmalı (781).

Gevher dediğim değildir ol söz
Kim bir yere gelmiş ola kaş göz

Şiirini gelenekli mazmunlar üzerine kurmak da bir hünerdir; ama, aslolan îcattır, *"tâze edâ"*dır (788, 791).

Aşk, yalın hâliyle zaten yazılmamış şiirdir. Güzellikle aşkı bir-

leştirip şiir hâline getiren sözdür. Kendi hâline bırakılırsa, güzellik aşka esir olur; çünki, en büyük güzellik aşktadır. Aşk kendi hâline bırakılırsa, güzelliğe duyduğu hayranlık (hayret) sebebiyle suskun ve şaşkın bir hâl alır. Gelenek de aşkın güzelliğe tutkunluğu üzerine kuruludur.

Belli ki kabîle içre âdet
Senden banadır hemîşe rağbet

diyen (909) güzellik de bunu boşuna bekler. Oysa, ikisinin beraberliğinden şiirin doğması gerekmektedir. Hayranlık, aşkın ayrılmaz parçasıdır; onun aynasıdır (855), gönlünün alışkanlığıdır (941). Güzellik, şiirleşme yolunda iken coşkun bir dalgalanışla edeb sınırlarını aşmamalı, *"nâmûs ü hayâyı bâda"* vermemelidir; çünki, nakledilen güzelliğin iffeti, sonunda şiirin ismetine dönüşecektir. Güzellik ise, şiirin dünyasına olanca edebiyle girmeyi gereksiz bulur (1034):

Nâmûs ne şey hayâ ne sözdür
Pervâneye mûmiyâ ne sözdür

Şiirin *"ilm-i edeb"*den gelen ahlâkî disiplini ise, bu atılgan güzelliğin engelidir (1045-1046):

Bir kerre bu söz olursa meşhur
Rüsvâylığı tutar mı mâzur
Hâhişger isen de bî-zebân ol
Kızsın kerem eyle sen girân ol

Ne zaman ki, güzellik dizginlenir (1051-1055) ve kendini vermek yerine naza çekmeğe başlar, bu sefer de aşk coşar. Gerçi hâlâ suskundur, ama buna anlamsız çığlıklar da eklenir (1099):

Söz söyleyemezdi hayretinden
Hâmûş olamazdı dehşetinden

Şiir harekete geçmiş, fakat henuz söze dönüşememiştir. Şairin bu coşkunluğunu edebî bir forma doğru sevkeden, yardımcısı gayrettir (1171). Artık sıra güzelliği soyutlayıp hayâlî bir ortamda yeniden estetize ederek şiirleştirmeye gelmiştir; ama, muhabbet ve şairâne delilik buna kolayca müsaade etmezler (1202-1203).

Kimi dedi hulyâ belâdır
Eyvâh bu derd-i bî-devâdır
Kimi dedi etme şi're rağbet
Zîrâ ki verir hayâle sûret

Güzellik ancak kalbin simyâ imbiğinden süzülmüş bir iksirle şiirleşebilir. *"Reh-güzâr-ı kalb"*e baş koyan, yoluna çıkacak mihnet kuyusunu (1271), ümitsizlik çukurlarını (1324) aşmalı; kışın zulmüne uğramış gibi fikirleri donduran bir durağanlığa düşmemelidir (1369-1370):

Agreb bu ki dondu râh-ı efkâr
Sekteyle gelirdi tab'a eş'ar
Bi'l-cümle sühan-verân hâmuş
Hum-hâne-i ma'nî eylemez cuş

Şiir söylemek yolundaki zorluklar, şaire aslî işinin güzellik olduğunu unutturursa, kendini çirkinliklerin ortasında bulur (1455):

Sen Hüsn adın eyledin ferâmuş
Câdû seni kıldı böyle medhuş

Güzelliğin asla unutulmaması da her zaman çare değildir. Gerçi şair,

Hüsn adın anıp dedi ki heyhat
Ağyâre muhabbet edem isbat

fikrindedir; lâkin, bazen güzelliğin sentetik, plâstik sûretleri de aslı gibi görünerek aklı çelebilir (1714):

Nîreng-i hayâlden ibâret
Her süreti bâc-ı şehr-i sûret

Oysa, *"heyûlâ sûrete mehcur"*dur (1718). Bunu farkedemeyip *"sûrete perestiş"* eden (1741), *"esîr-i çarh-ı telvîn"* olur (1746). İçine habsolduğu hayâl dünyasını yok etmeden gerçek güzelliğe ulaşmak mümkün değildir (1761):

Yakmazsan eğer bu hoş sarâyı
Bulmazsın ebed o dil-rübâyı

Sûretlerin dünyası yok edilirse, ortaya semboller dünyası çıkar (1775); ama, onlar da güzelliğin kendisi değil, sadece temsilcile-

ridir. Şiirin temel malzemesi zannedilen *"suverî"* sanatlar bir yana atılınca, şair ciddî bir za'fa düşer (1827):

Bir sûret idi ki bî-heyûlâ
Bî-siklet-i harf özge mânâ

Böyle bir za'fiyet yaşanırken şairin *"diyâr-ı fikr"*i dolaşması (1833) mümkün değildir. Ne zaman ki, *"Hızr-ı mânâ reh-i gaybı"* açar (1869), kelâm da *"Hızr-ı mânâ"*yı arkasına alarak (1884) şairin zaaflarını tedavîye başlar. Artık söz, *"gencîne-i vahy"*in sanatkârı (1885) ve

Gencûr-ı mücerredât-ı esmâ
Cem'-âver-i müfredât-ı mânâ

olmaktadır (1888). Şairin kalp kalesine güzelliğin melîke olduğu artık anlaşılmıştır; sözü şiire çevirecek iksir de ondadır (1893-1896). Şair, kalbine doğru yeni bir yolculuğa çıkar ve âdetâ kendini keşfeder (1925-1926):

Envâr-ı nukuş-ı gayb memlû
Esrâr-ı rumûz burc u bârû
Her burcda reng reng envar
Bârûları cümle genc-i esrar

Kalp şehrine şairin beş duyusundan, beş sezgisinden ve yetisinden girilir. Şair, özündeki cevherin farkında olmadığı için hayrete düşer (1935-1938). Burada gördükleri de hayâl dünyasının imgelerine benzemektedir; lâkin, onlar fotograf gibi cansız, donuk, statik sûretler iken bunlar canlı ve hareketlidir (1960-1962). Muhabbet de mânâ da şair kalbinde gizlidir (1986-1987). Aslında, aşk ile güzellik de birdir, aynıdır ve bunun farkedilmemesi, meseleye *"kec nazar"*la bakılışı, *"râh-ı galatta"* yürünüşü sebebiyledir (1998-1999). Güzellikle aşkın vuslatı, şiirdir.

Galib'in poetikasına göre, aşk söze dökülmemiş şiirdir; güzellik de estetize edilmemiş ham şiir malzemesi... İkisi bir araya gelmeden şiir metni oluşamaz. Şiir, şairin kendi dışında arayabileceği, geleneğin solmuş fotograflara benzeyen mazmunlarıyle ifade edebileceği bir sanat değildir. Iffetsiz bir güzellik kadar, imitasyon bir güzelliğin de şiir malzemesi olması yanlıştır. Şair, güzelliğe ait şahsî

algı birikimlerini empresyonlar hâlinde sakladığı kalbinden çıkararak şiirleştirir. Bu sebeple her dönemin şairi, sosyal değişimlerin etkilediği algılayışı ile öncekilerden farklı birikimler edinir ve bu birikimlerini yeni imgeler, çağdaş mazmunlar üretmekte kullanır. Okuduklarından ve dinlediklerinden mazmun alan şairin yerini, yaşadıklarından mazmun üreten şaire gidilmektedir. Şiirin semiyotik olarak bir sembole dönüşme süreci başlamıştır.

Galib'in poetik fikirlerinin bir kısmı gelenekten beslense de daha büyük bir kısmı yenidir. "*Tarz-ı selefe tekaddüm*" ettiğini söylerken (2009) kendisi de yeniliğinin farkındadır. Edebiyat tarihi olmak iddiasındaki ilk eserden itibaren "*Galib Dede merâm etse bugünki tarz-ı edebîmizi otuz yaşında vücûda getirmeğe muvaffak olabilirmiş*" fikrinin yaygınlaşması (Abdülhalim Memduh, 1303, s. 62-64) sayesinde, XIX. asrın yenileşmeye taraftar şairleri, öncü atalarını bulduklarını düşünürler. Bu sebeple, saded haricine çıkmayı göze alarak *Hüsn ü Aşk* için yukarıdaki gereğinden uzun görünen farklı okuma denemesine kalkışmak ve dede efendinin hem teorisini hem de pratiğini verdiği yeni şiirin ilkeleri üzerinde durarak bir sonraki asrın şiirine geçişte izlenecek yol harîtasının –hiç değilse bir parçasının– oluşumunu takip etmek gerekti. Bundan sonra da yeri geldikçe, Galib'in vezin, kafiye ve nazım şekilleri hususundaki yenileşme teşebbüsleri anılarak onun bu yeri pekiştirilmeye çalışılacaktır.

Şiir yenileşmeye çalışırken değişimin heyecanıyle hareket eden ikinci, üçüncü sınıf şairler ucuz farklılıklarla kendini gösterme peşinde iken elitist/ entellektüel şair, yeniliğin mutedil ilkelerini Galib'in *Hüsn ü Aşk*'taki poetikasından çıkaracaktır. Her ne kadar muhtevayı yenilemek şekli yenilemekten çok daha kolay gibi görünüyor ve XIX. asrın son çeyreğine kadarki denemeler bunu destekliyorsa da şiirin ruhundan evvel kisvesini tazelemek hep bir tutku olarak var olmuştur.

1. FORMAL DEĞİŞİMLER

Gelenekli şiir –modern şiirin aksine– öncelikle bir formdur; yaklaştıkça ve okudukça tema olmaya başlar. Klasik sınıflamaların *hamâsî, garâmî, hikemî, tasavvufî* gibi birkaç tematik başlıkla sınırlı

kalmasına rağmen, vezne, kafiyeye, nazım şekline, dîvan tertîbine ait formatik tasnîfin teferruat ve tafsîlâtı, öncelikli dikkatin formlar üzerinde toplandığını açıkça gösteriyor. Bir başka ifade ile, gelenekli şiirin nazma dayalı unsurları, onu şiir yapan diğer unsurların birkaç adım önünde giden alâmet-i fârikalarıdır. XVIII. asırdaki ilk ciddî teşebbüslerden XIX. asrın son çeyreğine kadar geçen uzun zaman dilimi içinde, şiirin değişmesinin gereğine inanan şairler, hep temel nitelik saydıkları şekli bozmaya çalışırlar. Belki bilinçli olarak belki de sezgileriyle, deformasyonu ve diformasyonu reformasyonun izleyeceğini düşündükleri hissedilir. Oysa, form-içerik ilişkisi adına, gelenekli şiirle modern şiir arasında önemli bir fark vardır: Yeni şiir cevize benzer, kabuğunu kırmadan özüne ulaşılamaz; gelenekli şiir ise, çekirdekli meyveler gibidir, etli kısmını parçalamadan çekirdeğine dokunulamaz. Dolayısıyle, gelenekli şiirde ilk değişmesi gerekenin çekirdek olduğu farkedilse de bunu gerçekleştirmenin yolu tematik bir parçalanmadan geçecektir. Değişim tarafdarı şairlerin, klasik formlara çokça müdahale edemeden muhtevayı yenilemeye çalışmaları da bundandır. Form değişiklikleri yapmak isteyen; fakat, ne gelenekle ne gelenekli şairle ne de gelenekli poetika ile savaşmak tarafdarı olan bir şair, genellikle ya çokça göze ilişmeyen şeklî tenakuzları, form zaaflarını ve istisnalarını geliştimeye çalışır ya da daha evvel sınanmış ve beklenen semereyi vermemiş, fazla eleştirildiği için vazgeçilmiş, arkası gelmemiş olan küçük, masum denemeleri geliştirir; lâkin, geçmişte bir mesnedi bulunmayan sivri çıkışlar yapabilecek ve yaptığını gelenek karşısında savunabilecek cesareti pekaz şair kendinde bulur.

Şiirde değişimin mecburî istikameti olarak tematik alanın gösterilmesine rağmen, şekle ait unsurların yerinden oynatılması fikrinden de tamamen vazgeçilmez. XVIII. asırdan itibaren şairin de *"Formgefühl"*ü (formun sezgisel duyumunu) kaybetmeye başladığı ve farklı formlar yaratmanın –tedirginlik değil, mutluluk veren– heyecanını ancak XIX. asrın son çeyreğinde tanıdığı söylenebilir. Bu gecikmenin sebebi açıktır. Asırlar boyunca, her gelen şairin kirkit darbeleri altında dokusu biraz daha sıkışan şiirin atkısıyle çözgüsü o kadar kenetlenmiştir ki, araya farklı bir renk, farklı bir desen sokmanın artık mümkünü yoktur. O hâlde, ilk yapılması gereken, dokuma unsurlarının arasını açarak şaire hareket imkânı sağlamak-

tır. Bu maksatla, ilk formal değişimlerin dokuma tezgâhından yahut dîvan tertîbinden başlatılması akıllıca bir seçimdir.

A. Dîvan tertîbi

Dîvanların, yüzlerce yıl evvel oluşan ve hızla kemikleşerek değişim imkânı tanımayan bir tertîbi vardır; kasîdeleri musammatlar ve gazeller takip eder; rubaî, kıt'a ve müfredler arkadan gelir. Bu sıralama, aynı nazım şeklinde yazılmış şiirleri bir araya toplamak kadar, onların hacim ve önem hiyerarşisini de sağlar. Şiirlerin nazım şekline göre sıralanması, tematik özelliklerin hiçe sayılması mânâsına gelir ki, yenileşmekte olan şairin bunu kabûllenmesi mümkün değildir. O sebeple, tematik alanı en belirgin olan nazım şeklini, kasîdeyi hedef alarak bir küçük hareket başlatılır. Buna göre, madem ki kasîdelerin temel özelliği medhiyedir, o hâlde, başka nazım şekilleriyle yazılmış olsa da birinin medhini yapan her şiir, dîvanda kasîdelerin arasında yer almalıdır. Söz gelişi, Enderunlu Dâniş'in (ö. 1774) dîvanında medhiye özelliği gösteren kıt'alar, kasîdelerin arasına alınmıştır (bu dîvandaki gazellerin sıralamasında, her kafiye değiştikçe iki beyitlik bir giriş yapılması da ilginç). Madalyonun arka yüzünde ise, başka bir gerçek vardır: Gazel, kıt'a, mesnevî gibi, adı sanı belli birini medhetmek kasdıyle kullanılmayan nazım şekilleri de kasîdenin fonksiyonunu üstlenmektedirler. Form ile tema arasında başlayan bu çekişme, gelenekli dîvan tertîbinin bozulmasında önemli bir etken olacaktır.

Diğer taraftan, dîvânın gelenekli sırasını bozmayan, ama kimi rükünlerini atlayan şairler çıkar. Meselâ, Nedîm'in dîvânında tevhid, münâcat, na't, mersiye bulunmaz. Şair, dinî ve ciddî konulardan özellikle uzak durur gibidir. Muvakkit-zâde Pertev'den (ö. 1807) itibaren, kasîde yazmayan, yazsa da dîvânına kaydetmeyen şairler çıkmaya başlar. Dîvan sahibi son şairlere gelindikçe, bu tercih daha da belirginleşir[5]. XIX. asrın ilk yarısını gören Nûrî'nin dîvânında (Nûrî-I), münâcat da dâhil, hiçbir kasîde yoktur; aynı durum Aczî Ağa'nın (ö. 1866) dîvânı için de söylenebilir (Aczî, 1290). Cesârî (ö. 1829), bir-iki din büyüğü için yazdıkları hariç,

5 Halimgiray Hân'ın (ö. 1824) dîvançesini bir istisna olarak anmalı... Onda, esaretten kurtulmak için yakardığı iki beyitlik bir münâcatten başka dinî şiir olmadığı gibi, başkaca kasîdesi de yoktur. Esir düşmüş bir hakan kime kasîde söylesin?

ekâbir hakkında kasîde söylemez; dîvanının sonuna koşmalar ekleyişi ise, başlıbaşına bir fenomen... Leskofçalı Galib'in (d. 1829) de kasîdesi yoktur ve dîvânındaki ilk şiir, geleneği hiçe sayar gibi konmuş bir *"kıt'a-i kebîre"*dir. İkibayraklı-zâde Nesîb'in (ö. 1789) dîvanında, Şeyhülislâm Şerif Efendi'ye hitap eden kasîde-i beççesi gazellerden sonra yer alır (Nesib, v. 15^{b}-16^{a}). Hoca Neş'et'in yetiştirmelerinden Hacı Tahir Fâzıl Efendi'nin (ö. 1796) dîvânında, gazel sıralamasında *"fî harfü'l-çim"* vardır (Tahir Fâzıl, v. 25^{b}). Yenişehirli Avnî'nin (d. 1826) dîvânındaki gazeller kafiyelerine göre sıralanırken de *"Kafiyetü'l-pâ"*, *"Kafiyetü'l-çe"* gibi geleneğin Arap asıllı tasnifinde asla yer almayan; ama, Türk ve Fars asıllı kafiyeler için gerekli olduğu düşünülen bölüm başları eklenmiştir. Mehmed Çavuşoğlu'nun *Yenişehirli Avnî Bey Dîvânı* adlı lisans tezi (Türkiyat Enst., T. 586) de bu özellikleri taşıyan bir nüshayı esas alır. Sıyam-zâde Hasan Hamdi (ö. 1864→), hece ve aruzla yazdığı şiirlerini birbirinden ayırmadan dîvan tertibine sokar.

Dîvan tertîbindeki bozulma, klâsik edebiyatın şiirini inceleyen, tarihini yazan araştırmacılar için çok şaşırtıcıdır. Önlerindeki dîvanda, gelenekli sıralanışı tamamen altüst edilmiş şiirlere bir açıklama ararken kimi şairin bilgisizliğini, kimi de müstensihin dikkatsizliğini mazeret olarak ileri sürmeyi bir âdet hâline getirirler. Başlangıcından beri, müteşairlerin dîvanlarında zaman zaman tesadüf olunan tertip hatâları bulunduğu doğrudur[6]; lâkin, XVIII. asırdan itibaren gelenekli tertîbi bozulmuş dîvanların büyük kısmının sahiplerinin müderris, şeyh, Enderunlu, kâtip oluşu, bu iddiayı çürütmeye kâfîdir. Meselâ, Şeyh Galib'in dîvânında bir musammatın yanı sıra bazı tarih kıt'alarıyle gazellerin, hattâ bir mesnevînin kasîdeler arasına yerleştirilmiş olması[7], Prof. Dr.

6 Meselâ, XIX. asırda Yemez-zâde Süleyman Rüşdî Efendi'nin (ö. 1855) dîvânı buna iyi bir örnektir. Nazilli civarının namlı efelerinden iken, tarîkat ehli olan Rüşdî Efendi, Sultan Mahmud tarafından Istanbul'a davet edilecek kadar büyük bir şöhret kazanır. Dîvânının, sultana hitab eden iki medhiyeden sonra gelen bir na'tle başlaması, ya dîvan tertîbini bilmemekle ya da önem sıralarındaki değişimle açıklanabilir. Dîvanda gazellerin alfabetik sırasına Erzurumlu İbrahim Hakkı Efendi'nin *Mârifetnâme*sine takrizden (Rüşdî, v. 27^{a}) Müftî-zâde Ahmed Efendi'nin dershânesini tamamlamasına düşürülen tarihe (v. 94^{a-b}) kadar pekçok farklı şiirin karışması, şubheye yer bırakmayacak şekilde birinci ihtimâlin doğruluğunu gösteriyor.

7 Galib'in dostu ve şiir öğrencisi Esrar Dede'nin (ö. 1796) de mesnevî tarzında yazılmış bir na'tı vardır (Horata, 1998, s. 647-649).

Cemâl Kurnaz'ı bilinen mazeretleri yenibaştan gözden geçirmeye sevkeder ve soruları cevapsız kalır (Kurnaz, 1995). Ortada bir suç görüp bunu müstensihe yüklemenin de pek mümkünü yoktur; zîrâ, müstensihlerin ekseri, şairi öldükten sonra kıymeti anlaşılan bir dîvânı yahut müsvedde mecmûasını kopya ederler. Perakende şiirlerin beyaza çekilmesi ise, daha çok şairinin gözetiminde yapılır ve böylece, hatâlı yazma ihtimâli en aza indirilir. Müstensihlerin adını asıl çıkaranlar, mecmûaları tarayarak, ezberine güvenenleri dinleyerek oluşturdukları ortalık işi dîvan nüshalarıdır. Şairlerin otograflarında da aynı *"hatâ"*lara sıkça tesadüf olunması, ortada bilinçli bir tercihin bulunduğunu göstermeye kâfîdir. Müstensihlerin bir kusûru varsa, o da şairlerin bile isteye yaptıkları bu değişiklikleri, hatâ zannıyle *"tashîh"* etmeye kalkmalarıdır. Sonraları, mürettiplerin ve cumhuriyete yakın tarihlerde türeyen ilk nesil dîvan nâşirlerinin, üstlerine vazîfe imiş gibi, *"bozuk"* saydıkları her dîvân tertîbini geleneğe uydurmak sûretiyle yayımlamaları, bir yenileşme çabasını farkedilmez hâle sokmuştur.

Bir başka tesbit: Tematik değişmeler, nazım şeklinin dîvan içindeki yerini oynatmakta gerekçe olabilirken, form içi değişmeler nazım şeklini yerinden etmeye yetmez. Meselâ, tarih düşürmeli bir kasîdenin *"tevârih"* arasına alındığı görülmez. Demek ki, temel mesele dîvan tertîbini bozmak değil, muhtevanın forma önceliğini sağlamaktır. Tematik olanı öne çıkarma gayreti, formun önemini azaltacak; nazım şekilleri arasındaki duvarlar alçalmaya başlayacak ve nihayet, eskisi kadar önemsenmeyen form üzerinde şairin tasarruf hakkı belirecektir. Meşakkatli bir yolda, âdetâ küçük bir modaya dönüşerek sürüp giden bu hareket, Hersekli Ârif Hikmet Bey'in (d. 1839) *Âsâr-ı Hikmet* adlı dîvânındaki gazellerini *"sûfiyâne ve hakîmâne söylenilen gazeliyyattır"*, *"rindâne ve âşıkane inşâd olunan gazeliyyattır"* başlıkları altında ayrı ayrı düzenlemesi[8]; Memduh Fâik'ın (d. 1839) *Berg-i Sebz*'ini (1289), ismine uygun olarak bahar, çemen, çiçek gibi tabîatten ve bitkilerden bahseden gazellerle sınırlaması ile son aşamasına ulaşacaktır. Bundan sonrası, temanın

8 *Âsâr-ı Hikmet*'in İstanbul Üniversitesi (İbn., TY. 3214) ve DTCF (M. Ozak, 1, 752) kütüphânelerindeki nüshaları hep bu tertip üzre düzenlenmiş olmasına rağmen, dîvânı neşre hazırlayan İbnülemin, gazelleri klâsik düzene sokarak, edebî yenilik teşebbüslerini gelenekle engelleyenler kervanına katılır.

formu maksatlarına uygun olarak kullanıp gönlünce değiştirebildiği bir imkânlar dünyasına açılıştır ve bu açılış, başlangıcını dîvan tertîbinde verilen savaşa borçludur.

B. Aruz ve hece vezinleri

a. Aruz vezni

Veznin şiirin rüknü olup olmadığı tartışmaları bir yana, Türk şiirinde kullanılan vezinler, başlangıcından beri vezin olmanın ötesinde mânâlar taşır. Hece vezninin önce avamî, sonra millî bulunuşu; arûzun önce İslâmî, sonra entellektüel, bilâhare klâsik ve nihayet gerici sayılışı; serbest şiirin uzun süre *"bobstil"*le ve marksizmle eşlenişi, bu örtülü anlamlardan birkaçı... Böylesine temsilî mânâlar yüklenen bir şiir unsurunun kemikleşmesi kolaylaşırken, değiştirilmesi veya ortadan kaldırılması da zorlaşır.

Arûzun klâsik şiir için varlığı ne kadar vazgeçilmezse, formlarla özdaşlığı da öylesine vazgeçilmezdir. Meselâ, rubaînin *"bahr-i hezec"* dâhilindeki yirmidört aruz kalıbıyle bütünleşmesi ilginçtir. Türk'ün aruz üzerindeki tasarrufu, bu yirmidört kalıptan *"ahrem"* grubunu değil de *"ahreb"* nâmı altında toplananlarını kullanmaktan ibarettir. Hariçten bir vezinle yazdığı şiirine *"rubaî"* adını vermeye kalkan her şair, cehaletle ve haddini bilmezlikle suçlanmayı da göze almalıdır; o şair, koca bir tezkiretü'ş-şuarâ hazırlamış Mîrzâzâde Sâlim (ö. 1744) olsa bile (Sâlim, v. 167[a], 168[a])... Türk klâsik şiirinin emekleme çağında, *"Türk'ün rubaîsi"* olmak için îcat edilen *"tuyug"*un kısa sürede siliniş sebeplerinden biri de bahr-i hezec haricine taşarak kendine bir başka aruz veznini ayakdaş seçmesi olmalı. Tardiye, kendisi için belirlenen vezinden başkası ile yazılırsa, muhammes oluverir. Gelenekte, belirlenenlerin ötesindeki vezin değişiklikleri affedilmez.

Bunca bahrin ve her bahirde bunca kalıbın varlığı nedendir? Sebebin sadece mısra uzunluğunu denetim altında tutmakla açıklanması mümkün değil. Ölçü önemlidir; lâkin, her malzemenin karakteri kendi ölçüm âletini belirler. Endazenin ölçtüğü malzemenin niteliği kile ile ölçülene, onunki okka ile ölçülene uymaz. Şiirde de tematik yapının vezni belirlemesinden tabiî bir şey olmazsa da gelenek bunu çokça önemsemez. Sadece, şarkıların vezni seçilirken mûsikî usûllerinin dikkate alındığı ve bestelen-

mesi için en uygun makamın daha şiir yazılırken düşünüldüğü biliniyor[9]. Şiir bestelensin yahut bestelenmesin, müzikle bir akrabalığı vardır ve bu akrabalığı önemseyen bazı klâsik şairlerin, kulağa hitap edecek ve müzikal bir değer ifade taşıyacak mısrâ kuruluşları, prozodinin incelikleri peşinde zihin yordukları görülür. Enderunlu Vâsıf'ın bilinen 217 şarkısından 60'ının *"hemen hemen hiçbir şairin kullanmadığı"* (İpekten, 1989, s. 6) 2 *mefâîlün*, 2 *müstef'ilün*, 2 *fâilâtün* gibi kısa kalıplarla söylenmiş olmasında da bu cehdi aramak gerek[10]. İlginç olan, geleneğin bu cehdi neredeyse tamamen söz sanatları içinde deneyişidir. Oysa, veznin mısrâ kuruluşundaki etkileri farkedilse, bir sonraki aşamada da *"recitative"* yapının vezni belirlemesi mümkün olabilirdi. Muhtevaya uygun vezin seçen birkaç şairin nadir ve tartışmalı örnekleri bulunabilirse de bunu hususî bir teknik biçimine dönüştürdüğü kolayca farkedilebilen ilk şairin Şeyh Galib olduğu anlaşılıyor[11]. Onun iki *"müfteilün mefâilün"* gibi nadir kullanılan yahut dört kere *"müfâaletün"* gibi handiyse hiç kullanılmayan vezinleri seçi-

---

9 Nâmık Kemâl bile, oyununda kullanmak için yazdığı *"Rumeli hâcirelerinden birinin mâşûkuna hitâbı"* olan şarkıyı aruzla kaleme almak zorunda kalır. Dâmâdı Menemenli-zâde Rif'at'ın, niçin parmak hesabıyle yazmadığı sorusu üzerine, *"Şarkı olmak hasebiyle bâzı yerleri de muzikaya tâbi' olacak; Acem veznini ihtiyâr edişim onun içindir"* cevabını verir (Nâmık Kemâl, C. II, 1969, s. 357-359).

10 Bu vezinlerin seçiminde müzikal endîşeler kadar, tematik sığlık da etkili olmalı. Öyle ya, Yûnus Emre gibi sehl-i mümteniin sırlarını keşfetmiş bir şair olmadıkça, bu hacme önemli bir temayı sığdırmak mümkün görünmüyor. 2 *fâilâtün*'le olsa olsa, Recâi-zâde Ekrem'in

Sonbahârın zevkı hoştur
Tut elinden yâri koştur

diye başlayıp hece veznine dönen şarkısı (Ekrem, 1299, s. 64-66) söylenebilirdi.

11 Galib'in hocası Neş'et Efendi'nin (ö. 1807) *"küçücek"* gazelinin sonunda,

Yine nevresteciğe mâile benzer Neş'et
Gazelinin de bu şeb vezn ü meâli küçücek

deyişi, dede efendiye yol göstermiş olabilir mi? Hocasının izlerine basarak ilerleyen Ferrî (ö. 1805) de

Büt-i nevresteciğim gibi dilârâ Ferrî
Oldu bu teng zemînin de meâli küçücek

diye bitirdiği gazelinde (v. 52[b]) *"teng zemîn"* ile *"küçücek meâl"* arasındaki ilişkiyi koruyor. Neş'et'te, şiirin temasına uygun olarak vezin de küçülmüşken sonraları Senîh-i Mevlevî'nin (d. 1822) *"zülf"* gazeli sevgilinin saçı gibi uzayacaktır (Senih, 1275, s. 88).

şi[12], Abdülhak Hâmid'in *"müfâaletün mütefâilün"* veznini îcâdına uzanan yolun başlangıcı sayılmalıdır. Nihayet Edebiyyât-ı Cedîde şairleri gelecek; vezne uygun şiir yazmak yerine, temanın taşıdığı ruhun uygun gördüğü vezni aramak yolunu seçecekler.

Aruz Türkçe'ye uymayıp onu kendine uydurmaya çalıştığı için, klasik şiirimizin ilk asırları, Türkçe kelimelerin imâle asırları olmuştur. Dil Arapça ve Farsça kelimelerle beslendikçe sinonim kelimelerin artması, bir mısrâdaki boşluğu dolduracak uygun kelime seçeneklerini çoğalttığından imâlelerin de zamanla azaldığı farkedilir. Oysa, XVIII. asırda şiir dilinin sadeleşmeye başlaması, arüzun kalıplarına intibakta zorlanan Türkçe kelimelerin sayısını tekrar artırdığı için, gelenekli şiir dilinin ustası sayılabilecek pekçok şair, mahallîleşen yeni şiir dilinin imâleleriyle boğuşan acemîlere dönüşürler. Hem dönemin gelenekçi kanadı, hem de klâsik şiirin her kıstasını yeni şiirde aramaktan vazgeçmeyen modern edebiyat tarihçileri, bu acemîleşmenin gönüllü seçilmiş bir yoldaki çabalamalardan kaynaklandığını farketmeden yahut umursamadan hüküm verir; sade söyleyişi kusursuz söyleyişe yeğleyen şairlerin dil arayışlarını formdan daha fazla önemsemelerini dikkate lâyık bir gelişme olarak değerlendirmezler. Diğer taraftan, arüzun kurallarının vazgeçilmezliğine karşı çıkan şairlerin minik gayretlerini de yanlış değerlendirirler. Meselâ Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*'ın başında, bu mesnevîyi niçin kaleme aldığını söylerken Nâbî'ye ve *Hayrâbâd*'ına yönelik eleştirilerini sıralar. *Hayrâbad*'daki felsefenin basitliğinden bahsederken Nâbî'yi sarakaya almak için

Dünyâ fânî ahret bâkî

mısrâmı (Galib, 1992, s. 42) söyleyiverir. *Mef'ûlü mefâilün feülün* (*//. .// .//*) vezniyle yazılmış bir mesnevînin içine sekiz kapalı heceden (*//// ////*) oluşan bu mısrâı yerleştirir. Galib çapında bir şairin böylesine büyük bir hatâyı yapıp yapmayacağı düşünülmeliyken, mısrâa ilk eleştiri, eleştirmesi gereken son isimden gelir; Nâmık

12 Refî'-i Âmidî *"vezn-i vâfir"*le yazdığı bir gazelinde (v. 55[b])

Refî' bu vezn-i vâfir ile gazel yapamaz her ehl-i sühan
Hemîşe gidilmemiş yolu bulmada kalemin aceb bu ne hâl

diye övünürken kullandığı kelimeleri diğer bir şiirine de taşır (v. 80[a]):

Süham Refî' bu vezn-i kâmil ile yapmaz her ehl-i sühan

Kemâl şeyh efendinin bazen *"zevksiz, vezinsiz şeyler söylemiş"* olduğundan bahsedip (Onan, 1950, s. 6) bu mısrâı da içeren beyti örnek gösterir. Yıllar sonra, bir doktora çalışmasında da aynı mısrâ, Galib'in mesnevîsini yenibaştan tashih etmeyişi sebebiyle gözden kaçmış bir hatâ olarak anılır (Yüksel, 1980, s. 58). Oysa şairin bu mısrâı bile isteye kurduğu ve böylece Nâbî'yle mesnevîsini bir kere daha iğnelemek fırsatını bulduğu da düşünülebilirdi.

Birkaç örnek de *"Ebû İshak-zâde"* diye anılan Şeyhülislâm Esad Efendi'den (ö. 1753)... Önce, şairin dîvânından seçtiğim şu beyitlere bir göz atalım (v. 44[a], 55[a-b]):

İlâc-ı haste-i hecr-âzmâ dilberden olmazmış
Tabîbân-ı hüsün zahm-ı dile merhem-zen olmaznış

Bak arak-rîz-i izâr-ı yâre sehhâr-ı hüsün
Katre katre âb göstermiş miyân-ı nârda

Binüp o şâh-ı hüsün esb-î nâza ferzâne
Düşer rikâbına rûh-ı cihân piyâdeliğe

Bu beyitlerde *"hüsn"* kelimesinin ısrarla *"hüsün"* yazılması bize ne söylüyor? Koca şeyhülislâmın bu kadar sık kullanılan Arapça bir kelimenin doğru telâffuzunu dahi bilmediğini mi yoksa, kelimenin telâffuzunu bozmadan kullanabilecek kadar aruza hakim olmadığını mı? Her iki soruya da olumsuz cevap vermekte iseniz, geriye tek soru kalıyor: Şair bilinçli bir tercihle ve ısrarla *"hüsün"* kullanımını yerleştirmeye çalışıyor olabilir mi? Bu soru bizi Esad Efendi'nin orijinal sözlüğü *Lehcetü'l-lûgat*'e götürecektir.

Şairin 1725-1732 yılları arasında hazırlayıp Sultan I. Mahmud'a takdim ettiği *Lehcetü'l-lügat*, Türkçe'den Arapça ve Farsça'ya sözlük olarak tasarlanmışsa da (basımı İst., 1210, 851 s.) aslında Türkçe'den Türkçe'ye bir sözlük olarak da fevkalâde önemlidir. Bilhassa, kelimelerin imlâsını verirken *"dimek"* yerine *"demek"*, *"şem'dân"* yerine *"şamdan"*, *" 'abâ"* yerine *"aba"* yazılışı, hem bu devrin metinlerinin transkribesi konusunda tereddüdü bulunan araştırmacılar için eşsiz bir kaynaktır hem de Arapça ve Farsça'dan dilimize girip Türkleşen kelimelerin telâffuzuna uygun yazılışları hakkında devrim niteliğinde bir denemedir. Şayet, Esad Efendi'nin sözlüğünde yapmak istediklerinden haberdar olursak, *"hüsn"*ün *"hüsün"* yazılışını vezin zarûreti ile kıvranan acemî bir şairin hatası

olarak görmek yerine, yerli bir dil ve imlâ bilincinin yeni tatbîkatı olarak değerlendirmemiz de mümkün olur.

Klâsik edebiyat araştırmacısı, konumunu ve varlık sebebini doğru belirleyip gelenekli değerlerin can-siperâne savunulması için değil, sadece tenkidi ve tahlili için var olduğunu farkettiğinde, klâsik meselelere mutlaka klâsik anlayışla bakmak gerekmediğini gördüğünde, Osmanlı şiirinin çok daha farklı bir biçimde değerlendirilmesi imkânı doğacak.

Bir küçük müşkil: Kütahyalı Gülâboğlu Mehmed Askerî Efendi'nin dîvânında her şiirin başına vezninin yazılmış olması şairin mi, müstensihin mi tasarrufudur? Şairin tercihi ise, sebebi nedir? Vezne uymamak için ayak direyen acemî işi şiirlerinin veznini her okuyanın çıkaramayacağı korkusu mu, vezin bilgisi az bir okur kitlesinin belirmeye başladığı endîşesi mi yoksa, şimdilerde klâsik edebiyat araştırmacılarının metin neşrederken yaptıkları gibi, veznini başına kondurmadıkları her şiiri eksik kalmış hissetmesi midir?

b. Hece vezni[13]

Umumî kanaat, klâsik edebiyatta halk şiirine olan ilginin mahallîleşme hareketiyle başladığı yönünde ise de daha XVI. asrın başlarında, Meâlî'nin (ö. 1535) ve Yenice-i Vardarî Usûlî'nin (ö. 1538) dîvânına koşmalarını eklediğinin görülmesi, mahallîleşme cereyanına kadar kesintisiz olarak benzer örneklerle karşılaşılması bu fikri çürütüyor (örnekler için bk. Ergun, 1941; Isen, 1997, s. 385-421; Kurnaz, 1997, s. 139-309). Kuvvetle muhtemeldir ki, doğru olan, baştan beri şairin millî şiir geleneğine sırtını hiç dön(e) mediğini, zaman zaman küçümsese dahi, belki biraz da utanarak ondan zevk almaya devam ettiğini söylemek olacak. Zannettiğimizden daha çok şairin, elde ettiğimizden daha çok şiirinin parmak hesabıyle söylendiğini, ama bunları tahfifle dîvanlarına almadıklarını düşünmek çok mu temelsiz bir faraziye olur?

---

13 Bu bölümde hece vezni, folklorik değeriyle yahut *"halk kültürü"* denen, fakat ne mene birşey olduğunu kimsenin sıhhatlice belirleyemediği alan içindeki kullanımıyle ele alınmayacaktır; zîrâ, entellektüelin de halktan gayrı bir yerden çıkmadığı, hece ile yazmanın bir sınıf ve statü işareti olmadığı bilgisi taşınmaz ise, meselâ XVII. asırda Feyzî Çelebi'nin *Şem' u Pervâne* mesnevîsini nasıl olup da parmak hesabıyle yazdığını anlamanın ve anlatmanın yolu kalmaz.

Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanında karşımıza çıkan *"Nerde ki hayat aksar, orada folklor vardır. Yığın yığın saz şairi görürsünüz"* cümleleri (Tanpınar, 1987, s. 136) kolayca doğrulanabilir. Dersaâdet'in taşra kültürü ile gerçek tanışıklığı hayatın tam da böyle aksadığı bir zamana, Celâlî isyanlarına tesadüf eder. Tâundan kaçar gibi İstanbul'a sığınan binlerce kişi, o zamana kadar yaşanmamış bir kültürel sıkıntıyı da beraberlerinde getirirler. Gerçi, bunların büyük kısmı yurtlarına gönderilmiştir (Andreasyan, 1988, s. 45-53) ama, mesele böylece çözüme kavuşturulmuş olmaz. Anadolu'daki medrese talebeleri sıkça karışıklık çıkarmağa başlayınca, 1617'den itibaren çıkarılan fermanlarla –birkaç büyük merkez hariç– taşradaki medreselerin kapılarına kilit vurulur; beşbin ile sekizbin arasında değişen sayıdaki öğrenciler pâyitahta getirilirler (İnalcık, 2001, s. 234). Tıbkı bir site gibi, şehre girişin bostancıbaşı nezaretinde ve izne tâbi olarak yapıldığı, taşradan gelen göçlerin yüzgeri çevirildiği asırlarda kendi elitist kültürünü kurup geliştirmeyi başaran İstanbul'u isyan mağdurları, işsizler, medrese talebeleri doldurunca, edebî kültür de ciddî bir sarsıntı geçirir. Böylece, Âsitâne'nin klâsik şiir ortamlarında bile, hece veznine kolayca yakınlaşmak mümkün olur; âşık edebiyatının ve kalem şuarâsının ortaya çıkışına imkân sağlanır. Yine de XVIII. asırda İstanbul göç almayı ve yasaklar koymayı sürdürürken (Demirtaş, 2007, s. 195-214), klâsik şair, hece vezninin imkânlarını araştırmaktaki tedirginliğinden ve çekincelerinden kurtulmuş görünmektedir.

Söylenenlerden, göçler öncesinin İstanbulunda folklorik bir edebiyatın zaten mevcut olmadığı; yedisinden yetmişyedisine herkesin aruzla şiir yazıp takti'le şiir okuduğu, şarkı dinleyip usûl tuttuğu anlaşılmamalıdır. Demem odur ki, XVIII. asra gelene kadar yanyana yaşamayı başaran *medenî* ve *bedevî* geleneklerinin bu nüfus hareketliliğinden sonra çok daha kolay kaynaştığı ve beraberce yol almağa başladığı görülmektedir. Pekçok edebiyat araştırmacısı, Nedîm'in koşmasını (Nedîm, 1338, s. 202; Başgöz, 1945) hâlâ iki farklı şiir dünyasının ilk yakınlaşması gibi görmekte ısrarlı... Oysa, bu koşma geleneğe yeni yeni ısınmağa çalışan bir neslin tutukluğunu taşımaz; tersine, sesini ve yerini bulmuş bir ustanın işidir. Nedîm'in hece veznini *"kemâl-i muvaffakıyyetle kullanan"* bir şair olduğunu söyleyenlerin (Köprülü, 1330), ya bu başarının gelenekten yalıtılmış bir ortamda

nasıl gerçekleşebileceğini açıklamaları ya da öncesizliğinden şübhelenmeleri gerekirdi. Lâle Devri'nin meşhur ressamı Van Mour, en son Erol Aksoy'un kolleksiyonunda bulunan *"III. Ahmed Eğleniyor"* tablosunda (Gülersoy, 1992, s. 19, 25) sultanı, huzurunda tambura çalan bir âşıkı dinlerken tasvir eder[14]. *"Kul tâifesi"*nin zevklerini küçümsemeyen, daha önemlisi, onları paylaşan böyle bir sultanın

Severiz cânan gözünü
İşitin bâri sözünü
Medh ederiz gün yüzünü
Bârekallah ne hoş güzel

diye (Necîbî, s. 30-31) parmak hesabıyle yazılmış şiirler söylemesi garip midir? Belgelenebilseydi, bu tavrın çok daha eski, köklü ve yaygın olduğunun tesbiti, hiç de şaşırtıcı olmazdı. Klâsik şairlerin pekçoğunun mahfellerde ve kahvehânelerde koşma dinlediğini, evinde türküler mırıldandığına inanmak için, görmek yahut belgelemek şart mıdır? İnsanını tanımak yetmez mi? Bugün, bütün hayatını klâsik Batı müziğine adamış pekçok isme, rakısını yudumlarken *"Şu zıkkım denizle, balıkla ve fasılla güzelleşiyor"* dedirten ruh hâli, mümkündür ki, geçmişteki aydının da zaman zaman, klâsik mûsikî yerine türküleri özlediği zamanlarındaki ruh hâline benzeye...

Aynı şekilde, Şeyh Galib'in hece vezniyle ve beşlikler hâlinde söylediği şarkıyı (Galib, v. 173[b]; Yüksel, 1980, s. 172-173) yeni başlamış bir etkileşimin ürünü saymaktansa, zaten var olan yakınlığın, nihayet kendini ifade edecek bir ortam bulmasından söz edilmeliydi. Üstelik, bu veznin geleneğinde olmayan beşlikleri, âdetâ bir muhammes-i mütekerriri (muhammes şarkı), belki de mesnevîden çıkararak müstakil bir nazım şekli olarak kullandığı tardiyeyi hece veznine uyarlama teşebbüsü olarak görmek gerekirdi. Benzer yolda, Muvakkit-zâde Pertev'in dîvânında da bir münâcat ile iki gazelinin hece vezniyle yazıldığı görülür (Nûri Pertev-ç, v. 124[b]-125[a]; *"Münâcat be-vezn-i ilâhî"*, v. 8[a]). Şair de bu cesur çıkışının farkındadır (Nûri Pertev-ç, v. 44[a]):

14 Yine Erol Aksoy'a ait Aksoy Yayıncılık tarafından yayımlanan bir kitapta (Öndeş-Makzume, 2000, dış kapak ve s. 13) bu tabloya hiç temas edilmezken, Aksoy kolleksiyonunda sadece farklı bir kopyasının bulunduğunun gösterilişi ilginçtir.

Bu vezinde böyle gazel sâir olsa söyleyemez

Konyalı Âşık Şem'î (ö. 1839), bir gazelinde

Şâb iken elfâzını Sultan Selim Han dinledi

diyor. Huzurunda kurulan saz meclisinde Şem'î'yi dinleyen sultan, ihsanda bulunmuştur. Bu ortamda, Galib Dede'nin ve başkalarının parmak hesabıyle şiir söylemesinin garipsenecek bir yanı olmasa gerek. Seyyid Vehbî'nin (ö. 1736) meşhur *"Vekâlet-nâme"*sinde

Ne gördüm bir uyuz tellâlin olmuş zîver-i düşü
Biraz türkî biraz varsağı birkaç şarkı vü mâni
.....
Çöğür şâirleri tutmuş makam-ı nükte-senciini

diye şikâyeti, devrinde halk şiirinin ve şairlerinin önemsenmesinden ve yaygınlaşmasından duyduğu huzursuzluğun eseridir. Bir nesil sonra, Sünbül-zâde Vehbî'nin (ö. 1809) *"berây-ı nush u istihzâ-yı şâirân-ı hezeyan-gûyân-ı asr"* söylediği *"Kasîde-i Kelâmiyye"*sinde artık halk şairlerinin Dersaâdet'te gördüğü rağbetten değil, klâsik şairlerin hece veznine yönelişlerinden söz edecektir (Vehbî,1253, s. 114):

İktidâ eylediler meslek-i Âşık Ömer'e
Aşk u şevk ile nice kafiye-cûyâ-yı sühan
Gevherî güftesine döndü bugünlerde meded
Gevher-i nâdire-i lü'lü'-yi lâlâ-yı sühan
.....
Kimi mâni kimisi vâdi-i türkmânîde
Karaoğlan kayabaşısı yelellâ-yı sühan

Durum, Sultan II. Mahmud zamanında da farklı değildir. Adlî mahlâsı ile şiirler yazan sultanın, aruzla olduğu kadar, hece ile de eser verdiği, hattâ bunlardan birkaçını bestelediği (Kocatürk, 1963, s. 306-308; Özalp, C. I, 1986, s. 206-208) biliniyor[15]. Devletin resmî tarihçisi ve Takvimhâne Nâzırı olan Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi'nin (ö. 1847) küçük bir gayretini, resmî görüşün sözcülüğü

15 Sultan Mahmud'un kızı Âdile Sultan'ın da hece ile yazılmış veya heceye de arûza da uyan epeyce şiiri vardır (Özdemir, 1996).

ve ifadesi saymak gerektiğini düşünüyorum. Esad Efendi, Ekmekçizâde Ahmed Efendi'nin Muhammed bin Ahmed'den tercüme ettiği *Mustatraf*'ını basarken ilâveler de yapar. Bu ilâvelerin birinde (Muhammed, C. II, 1263, s. 1223-1224), hece veznini Arapların *"zecel"*lerine benzeterek, gelenekli şairlerin Arap'tan yahut Fars'tan gelmeyen her şiir kültürünü reddedişlerini kırmağa çalışır. Bu çıkışı, hece vezniyle yazılmış hiçbir şiirinin varlığından haberdar olmasak da Esad Efendi'nin halk şiirini *"çok iyi idrâk ettiğini ve istikbâl için âdetâ bir program çizmiş olduğunu çok güzel ve çok sarih gösteriyor"* (Köprülü, 1928, s. 31-33. Ayrıca bk. Kam, 1950).

İzzet Molla, *Mihnet-i Keşan*'da, sürgün hayatı yaşarken (1822) şairliğinin duyulması üzerine başından geçen bir vak'ayı nakleder (İzzet, 1269, s. 93-94). *"Hikâye-i nefîse-i imâm-ı sânî-i Keşan"* başlıklı anekdotta, bir imam efendi ile aralarında geçen konuşmayı aktarır:

Dedi bir iki mâh sabreyledik
Dil-i zâra sabr ile cebreyledik
İşittik ki siz şâir-i şâhsız
Maârif semâvâtına mâhsız
Değil haddimiz gerçi çaldırmak saz
Gönül bir iki nağme eyler niyaz
Meh-i rûze de etti ibrâm-ı tam
Bana durma meşk et deyu bir makam
Dedim bedce çıkmıştı âvâzımız
Sitanbul'da terk eyledik sâzımız

Yıllar evvel Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) de Aydın'a gittiğinde Manisa nâibi ve meşhur Karaosmanoğulları'nın beyi Hacı Ömer tarafından çöğür şairi zannedilmiş ve ısrarla çalıp söylemesi istenmiştir. Vaktinde Vehbî'den bu olayı dinlemiş olan molla, aynısı kendi başına da gelince, hayıflanarak hatırlar:

Onu kizbe haml eylemiştim fakir
Zuhûr etti bende be-hükm-i kadir
Ne bühtân edersin karındaşına
Gelir ölmeden âkıbet başına

Gerçi molla, hikâyenin sonunda

O ebleh tamâm eyledi i'tikad

derse de herkesi iknâ edemediği anlaşılıyor. Nihayetinde, yörenin *"saz şairleri onun bazı eş'ârının vezni yok diye itirâz etmişler. O dahi onlara kendisinin evzân-ı Türkiyye üzre de eş'âra muktedir olduğunu göstermek üzere"* bir koşma düzmüştür (Fâik, 1314, s. 16). Bir seferinde de iddiâ üzerine, Bayburdlu Zihnî ile müşâare eder (Zihnî, 1293, s. 35-36); Âşık Ömer'in mısraını tazmin eder (İzzet, 1255, s. 66). Ruznâmçeci-zâde Mehmed Lebib Efendi'nin (d. 1784) bir âşıkla müşâaresi yoksa da

Vaktiyle gelmiş olsam ederdim Lebîb eğer
Evvel-emirde Âşık Ömer'le müşâare

deyişi (Lebib, Mecmüa-I, v. 36[a]) böyle bir edebî ilişkiye hazır olduğunu gösteriyor. Ayrıca,

Vaktimiz şâirinin remz ü mezâmîni Lebib
Câ-be-câ Âşık Ömer sözlerin eyler telmih

Kayabaşı dedirir oldu Lebîb'in tab'ı

gibi mısraları (Lebib, Mecmüa-II, v. 6[b]; Mecmüa-I, v. 38[b]) da bu yakınlaşmayı doğruluyor[16]. Âşık Ömer, hece-aruz arasındaki uyuşmanın bütün zamanlar için bir timsâli sayılarak yüceltilir. Sadece bir şairin, Benderli Cesârî'nin (ö. 1829) dîvânından alınma şu örnekler dahi bu temsil gücünü aktarmaya kâfîdir (Cesârî, v. 42[b], 46[a], 57[a]):

Gazeller şâir olana düzdü hoş kelâm ile
O tab'-ı müstakîm Âşık Ömer dünyâya bir geldi

Eş'ârını âyende senin dilde Cesârî
Tanzîr-i makal etmeğe Âşık Ömer ister

16 Hâlet Efendi (ö. 1822) bir müseddesini *"dedim-dedi"*li türküler gibi yazar (Hâlet, 1258, s. 6-7). Gerçi bu tarza klâsik şiirin içinde de aradabir rastlanır ve *mürâcaa* diye adlandırılır; ama, nâdirattandır. Hâlet'in müseddesi tek olsa, klâsik şiire bağlamak kolaylaşacak; lâkin, hemen ardından gelen bir muhammesinde de (s. 8)

Rüz u şeb kârım gamınla âh ü efgan oldu gel
.....
Yârelendi sîne eşk-i çeşmim al kan oldu gel

gibi, mâruf bir türküyü andıran mısrâlarla karşılaşınca, efendinin eğilimi bir anlam kazanıyor.

Âşık Ömer'i ben nice medh etmeyeyim kim
Meydanda gezen hep şuarânın temelidir

Sultan Mahmud'dan Abdülazîz'in son zamanlarına kadar, İstanbul'da âşıkların teşkîlâtı, loncaları vardır. Devlet, loncaya riyaset edene *"âşıklar kedhudâsı"* nâmını verir ve bu unvanı resmen tanır. Sultan Mahmud[17] da, Mecid ve Aziz de âşık fasıllarından hoşlanır; sarayda, sayısı otuzüçe kadar çıkan bir âşık grubunu istihdam ederler. İstanbullu âşık Hüseyin Baba, 1834'ten 1861'e kadar, yirmisekiz yıl Tavukpazarı Cemiyyet-i Âşıkanesi'ne reislik eder ve mahir çöğür çalışı ile saraydaki âşıkların başını çeker. Sonraları, Beşiktaşlı (yoksa *'Tokatlı'* mı desek) Gedayî de Sultan Azîz'in meclisinde *"riyâset-i âşıkane"*de bulunacaktır (Köprülü, 1962-1965, s. 527; Ülkütaşır, 1940, s. 594). Bu şartlar, Nedîm'den Şeyh Galib'e, Âkif Paşa'dan Nâmık Kemâl'e (Köprülü, 1929, s. 142-143), kesintisiz olarak devam eden[18] ve aydın şairin hece vezniyle mevcut tanışıklığını artıran bir süreçten söz açmayı mümkün kılıyor[19].

Bütün bu gelişmelerin sonucu birkaç bakımdan önemlidir. Herşeyden evvel, asırlardır zâten sessizce ve derinden yaşanan bir ülfet ve ünsiyet, nihayet sözsüz bir protokole dönüşerek yarı-resmîleşmekte, âdetâ devlet politikasının bir parçası hâline gelerek aleniyet kazanmaktadır. Sonra, asırlardır şiirin yapay kast sisteminde iki ayrı kültür, zevk ve dikkat sınıfı gibi algılanan halk-aydın gruplaşması, nihayet anlamını yitirmekte –daha doğru bir

17 Enderûn-ı Hümâyûn'un seferli ağalarından Şemsi Ağa'nın Sultan Mahmud'un huzûrunda çöğür çalıp destan ve gazeller okuduğu biliniyor (İlyas, 1987, s. 245-246). Demek ki, saray mektebinin kapıları bu geleneğe de açıkmış.

18 Sadrâzam Mahmud Nedim Paşa'nın (ö. 1882) dîvânı bu konuda ilginç örnekler barındırır. Dörtlükler hâlinde yazılmış, 6+5 duraklı bir şiiri var ki, eyzan mısraı şu:

Kurbân olam bin cân ile özüne

Ayrıca, paşanın hem heceye hem aruza uyan ve dörtlükler hâlinde kurulmuş birkaç şiiri daha vardır. Meselâ,

Yemîn etsen de aldanmam inanmam

Senin ey bî-vefâ feryâd elinden

eyzan mısraları (Mahmud Nedîm, v. 16ª, 23ª) dahi bir yandan 2 *mefâîlün* 1 *feülün* olarak, diğer yandan da 4+4+3 duraklı hece vezniyle okunmaya müsait şiirleri haber vermeye kâfîdir.

19 Hece vezninin XIX. asra yayılan olumlu ve olumsuz etkileri için bk. Köprülü, 1929, s. 142-143; Tansel, 1950, s. 115-126; Birinci, 1979; Parlatır, 1985, s. 155-159.

ifadeyle– anlamsızlığını farkettirmektedir. Gelenekçi bakış, klâsik şairlerin *"vezn-i benân"* ile söylediği şiirlerini yorumlamakta çaresiz kalır ve bunları tarihî bir realitenin tabiî ürünleri olarak algılamak yerine, talihsiz tecrübeler olarak görmeyi yeğler. Oysa, bu örnekler bize, *"şiirde yenilik"* hususundaki hükümlerimizi yeniden gözden geçirmemizi de ihtar eder. Meselâ, asırlardır uç uca eklenerek alabildiğine uzamış bir zincirin halkası olarak öncesinde ve sonrasında pekçok benzeri bulunabilecek iken, Âkif Paşa'nın (ö. 1845) *"Hafîdesi vefâtında söylemiştir"* (Âkif, 1259, s. 36-37) kaydını taşıyan ve

Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni
Aylar günler değil geçerse yıllar

diye başlayan mersiyesinin bir yenileşme unsuru şeklinde takdimi yanlıştır. Üstelik, paşanın, samimiyeti kadar, hece vezniyle yazılmış olması sebebiyle de önemsenen bu mersiyesi dışında –pekçok araştırmacının mechûlü olsa da– parmak hesabıyla söylenmiş bir başka şiiri daha vardır. *"Menfâda iken sûz-ı derûn ile vâdî-i dîgerde söylenmiştir"* (s. 27-28) notu konan şiir, birkaç kere bestelenmiş, güzel bir şarkıdır ve

Pek arzûlar gönül eylendim seni
Yaktı kül eyledi firâkın beni

diye başlar. Soru: Klâsik şiir terbiyesinde yetişmiş şairlerin parmak hesabıyla söyledikleri şiirlerinin büyük kısmının bestelenmek üzere yazılmış olması, koşmaların da şiire müziği ortak koşmak maksadıyla söylenmelerinden kaynaklanıyor olabilir mi?

Âkif Paşa'nın, *Tabsıra*'sına ve Müştâk Efendi'ye olan mektubuna bakılarak nesirde, *"Kasîde-i Adem"*ine ve bilhassa hece vezniyle yazdığı mersiyesine bakılarak şiirde *"Avrupaî Türk edebiyâtının ilk mübeşşiri"* sayılması doğru değildir. Yozgad'ın Bozok Yaylası'ndan inmiş bir şairin hece veznine yakınlığını sürdürmesinden daha tabiî ne olabilir?

Bir sonraki nesilden Ahmed Cevdet Paşa (d. 1822), dîvançesinde örneğini vermese de hece vezninin tanınması ve yaygınlaşması için uğraşır. Muhibbi Manastırlı Salih Fâik Bey'i (d. 1825) de bu yönde teşvik eder. Fâik Bey'in Sadrıâzam Âli Paşa için kaleme aldığı

"der-sitâyiş-i Sadrıâzam Âlî Paşa be-vezn-i kadîm-i Türkî" başlıklı kasîdesi, hece vezniyle ve dörtlükler hâline yazılmış olmak itibarıyle bir devrim niteliğindedir.

Aşkın illerini harâb eyleyen
Kanlı kılıncının mâcerâsıdır
Sınık yürekleri kebâb eyleyen
Kirpiğin okları, kaşın yâsıdır

diye başlayan medhiye (Mecmûa-VII, v. 18[b]-19[b]; Mecmûa-VIII, v. 268[a]-269[a])[20], kaynağını meydan şuarâsı arasında aramayıp Yûnus Emre gibi aslî örneklerden birine yönelişi[21] bakımından da önemlidir. Medhiyenin son dörtlüğünde

Âşık Yûnus gibi ettim zemzeme
Medhini söyledim cümle âleme
Kusûru afvola bu mukaddeme
Türkî sözlerimin ibtidâsıdır

denişi, şiirin kaynağı kadar, bir yol açtığını bilen şairi de haber veriyor. Sonraları, Fâik Bey'in *"hesâbü'l-benân ile mevzûn olmak üzre en eski yolda olan Türkçe şiirimiz zemîninde"* söylediği ve dörtlükler hâlinde ve çapraz kafiyelerle kurulmuş bir şiirine de *"gazel"* nâmını verişi (*Mecmüa-i Âsar*, Nu. 4, 1300, s. 123-124), açtığı yolu genişletme gayretinde olduğunu gösteriyor. Bu yol, Orhan Seyfi'nin heceyle söylediği *"Yolculuk"* gazeline kadar açık tutulur (Orhon, 1934, s. 61-62).

Ahmed Cevdet Paşa'nın bu tecrübelerdeki payı hakkında bilgi sahibi değiliz; ama, Fâik Bey'e, hece veznini tanıtan bir kitap hazırlayarak aydın şairleri bilgilendirmesini isteyen paşadır. Salih Fâik Bey anlatıyor (Fâik, 1313, s. 3-4):

"Birgün fuzalâ-yı asrımızın ser-firâz ü mümtâzı ve belki cevdet-i zekâ ve vefret-i dehâ ile mıerâtib-i ilm ü kemâlde hem-düş-ı Fahr-i Râzî olan

---

20 *Mecmüa-i Âsar*'da (Y. 2, Nu. 9, 1300, s. 285) medhiyenin tek beyti yayımlanır ve bir dipnotta, yakında şiirin tamamının neşredileceği bildirilirse de gerçekleşmez.

21 Aslına bakılırsa, bu kasîde Yûnus'tan ziyade, Âşık Derdli'nin

Yâr neden hazzeder neden hoşlanır
Bilmem aceb neyin mübtelâsıdır

diye başlayan koşmasından etkilenmişe benzer.

maddî ve mânevî bir büyük zât-ı fezâil-simâtın sahilhânelerine gitmiştim.

Şeref-i sohbet-i Felâtun-menkabetleriyle şeref-yâb olduğum esnâda mârûzât-ı âtiyyeye dair musâhabet edilmekte iken evzân-ı Türkiyyeye bir mikdar vukuf-ı âcizânem olduğunu bildikleri cihetle Türkî evzânının îzâh u beyânı zımnında bir aruzcağız yazmaklığımı emr ü tergib buyurdular."

Türkçe Aruz kitabı bu yönlendirme sonucunda ortaya çıkar[22]. Cevdet Paşa'nın, kitap için kaleme aldığı takrîzin 5 Şâban 1312 tarihini taşıması, ölümünden dört ay evvel yazıldığını ve muhtemelen, kalem oynattığı son metin olduğunu gösteriyor (Mardin, 1946, s. 350). Hece vezni, paşanın modern şaire vasıyetidir.

Salih Fâik'ın kitabına *"Türkçe Aruz"* adını seçmesi tesadüfî değildir. Şair, bilinçli bir şekilde, klâsik formların hece vezniyle alternatiflerini üretmeye çalışır; başka bir şekilde söylemek gerekirse, arûzun dünyasını hecede yeniden kurmayı amaçlar. Heceyle yazdığına *"koşma"* yerine *"gazel"* deyişi, aslî niyetin millî kaynaklara inmek değil, Arap arûzu yerine *"Türk arûzu"* kavramını yerleştirmek olduğunu gösteriyor.

Abdülhamid Ziya Bey (d. 1829), babası Nakşî şeyhi Ferîdüddin Efendi'nin bütün îkazlarına rağmen, şiirle küçük yaşlarda ve lâlâsı Efkeli İsmail Ağa'nın Âşık Ömer ve Gevherî'den söylediği mısrâlar sayesinde tanışır. Lâlâsı ile gizlice sahaflara gidip bir Âşık Ömer mecmûası alırlar ve Ziya *"onun mütâlâasıyle meşgul"* olur; beğendiği şiirlere *"nazîreler bile söylemeğe"* başlar (Ziya Paşa, 1298, s. 404-409)[23]. Sonraki yılların *"Ziya Paşa"*sı, hece vezniyle de eser verirken (Ekrem, 1301, s. 5; Ertaylan, 1932, s. 76-77; Sungu, 1940-1941) yahut

22 Köprülü-zâde M. Fuad Bey, eserin adını *Arûz-ı Türkî* olarak hatırlar (Köprülü, 1917, s. 213-217; Köprülü, 1924, s. 63-72) ki, Ali Cemâleddin'in 1291'de Mekteb-i Sanâyi Matbaası'nda basılan aynı adlı eseri ile karıştırdığı düşünülebilir.

23 Ziya Bey, *Harâbât*'ın mukaddemesindeki *"Sebeb-i Tertîb-i Harâbat"* bölümünde de hece vezniyle tanışmasını anlatır:

Onbeşinde değildi sinn ü sâlim
Kim nazm ile vardı iştigalim
.....
Verdi bana evvelâ merâlu
Meydan şuarâsının nehâkı
Gâhîce Garîbî'yi okurdum
Âşık Kerem'e yanar dururdum

> *"Bizim şiirimiz, hani şâirlerin nâ-mevzun diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çoğûr şâirleri arasında 'deyiş' ve 'üçleme' ve 'kayabaşı' tâbir olunan nazımlardır"*

hükmüne varırken (Ziya Paşa, 1285), çocukluğunda edindiği bu birikimi kullanır. Aynı çocukluk birikimini Nâmık Kemâl'de de buluruz.

Dedesi Abdüllâtif Paşa'nın kaymakam olarak tâyini üzerine (*Cerîde-i Havâdis Gaz.*, Nu. 614, 29 Cemâziyelevvel 1269; *Takvîm-i Vekayi Gaz.*, Nu. 494, 9 Cemâziyelâhir 1269), onüç yaşındaki Kemâl de onunla beraber Kars'a gider. Kemâl'in *"vatan şairi"* diye anılmasına sebep olacak birikimi kazanmasında ve hece vezniyle tanışmasında, âşıklar şehri olan Kars'taki hocası Âşık Bahrî'nin önemli bir payı bulunduğu biliniyor (Kırzıoğlu, 1950[24]; 1955, s. 27). Birbuçuk yıl sonra Abdüllâtif Paşa azledilir (*Takvîm-i Vekayi Gaz.*, Nu. 507, 29 Şevvâl 1270) ve bir müddet açıkta kaldıktan sonra, Sofya Kaymakamlığı'na getirilir (*Takvîm-i Vekayi Gaz.*, Nu. 523, 26 Şâban 1271). Kemâl'i bu defa da Sofya'da, âşık kahvelerinde *"aşkı"* indirirken görürüz.

Nâmık Kemâl'in hece veznine karşı alacalı bir tavrı vardır. Şairin asıl maksadı, klâsik şiirin gelenekli formatını kırmaktır ve parmak hesabını arûza alternatif olarak göstermeyi amaçlarına uygun bulur. Manzum oyunlar yazılırken[25], konuşmaları arûza uydurmanın güçlüğü sebebiyle heceyi tavsiye eder (Tansel, 1940, s. 319-324; Birinci, 1979, s. 61-73). Magosa'dan gönderdiği 25 Muharrem 1293 tarihli mektubunda, Abdülhak Hâmid'i parmak hesabıyle şiir yazınağa teşvik ederek *"Bak ne güzel, ne parlak oluyor. Ben tecrübe ettim; niyetim o yolda bir eser de meydana koymaktır"* dedikten üç yıl sonra, yine Hâmid'e şunları yazacaktır (Tansel, 1949, s. 24, 101):

---

24 Vâiz-zâde Mehmed Hâmid Efendi'nin bir diğer talebesi, Süleyman Şâdi de vatan muhabbetini hocasından öğrenmiştir. Dîvânında *"vatan"* redifli bir gazeli vardır ki, basılırken sansüre takılmış ve redif *"sühan"*la değiştirilmiştir (Kırzıoğlu, 1955, s. 27, 58).

25 Meselâ Direktör Âli Bey, *Letafet* (İst., 1315) adlı *"mudhik opera"*sının başında, *"bâzı ashâb-ı kalem beyninde bu misillü tiyatro oyunlarının manzum parçaları hece hesâbıyle yazılmak fikri"* bulunduğunu söylerken, bu eğilimi kasdeder gibidir.

"Dîvâne şiiri bir zincirden kurtarmak istersen, kırılacak bend-i âhenîn Acem evzânıdır. (...) Acem veznine tâbi iseniz, niçin zihaflı şiir söylüyorsunuz! Türkçe şiir söyleyecekseniz, niçin efâil ü tefâile itibar ediyorsunuz, kıyâs-ı mukasseminin mikrâz-ı katıu'l-cevâbına uğramak muhâtarasında kalmayalım."

Her şiir dili, kendini en iyi şekilde ifade edebileceği bir formal yapıyı oluşturmalıdır, oluşturmuştur fikri, doğruluğu tartışma götürmeyen bir gerçekse de Osmanlı şiirinin aruzla ilgili sıkıntılarını kıra kıra ilerlediği, her yeni asırda vezne hakimiyetini biraz daha artırdığı ve gerçek çöküşünü yaşadığı 1950'li yıllarda Yahya Kemâl, Faruk Nâfiz gibi ustalarını yetiştirdiği de unutulmamalıdır. Bu bakımdan, Kemâl'in yorumlarının haklılığı kadar, haksızlığından da bahsetmek mümkün.

Kemâl'in tesbitlerinin indîliği gibi, çelişkileri de önemli ve ilginçtir. Hâmid'e yazdıklarından sadece birkaç yıl sonra, hece veznini *"Âşık Garib evzân-ı garîbesi"* olarak nitelendirmesi (Nâmık Kemâl, 1298-a, s. 521-522), *"âmiyâne, âhenksiz ve zevzeklik"* saması (Nâmık Kemâl, 1302, s. 1377-1384); buna mukabil, *"İran mukallidi"* olan klâsik şiirin veznine yeğlemesi, peşinden de Sarı Zeybek Türküsü'nü *"acemâne cinaslar"*la dolu gazellere tercihi (Nâmık Kemâl, Cüz 5, 1327, s. 316; Nâmık Kemâl, 1304) onun bilinçli çelişkisidir. Şairi hece veznine yöneltenin, millî değerlere sahip çıkmak endîşesi olmadığı unutulmadan bakıldığında, zevkleri ve estetik hassasiyetleri sebebiyle parmak hesabını reddeden (Tansel, 1950, s. 115-126); ama, klâsik şiiri yıkmak için, onun karşısına hece vezninden başka çıkaracak alternatifi de olmayan bir kavga adamının hareketli gölgesi farkedilir.

Kemâl'in aziz dostu Niğdeli Deli Hikmet Bey'in de koşmaları vardır.

Bir avuç kan esirgenmez
Buna şudur budur denmez
Ninelerin eti yenmez
Haydi vatan imdâdına

koşmasını bir vesîleyle Kemâl de anar (Tansel, 1949, s. 42). Hikmet'in

Edepsizlikte tekleriz
Kimi görsek etekleriz
Her zaman yardım bekleriz
Ne utanmaz köpekleriz

diye başlayan koşması ise, genellikle Kemâl'e mâledilir (Rıza Nur, 1936, s. 1188; Ergun, 1941-a, s. 279; Kuntay, C. I, 1944, s. 246, 248; Kocatürk, 1971, s. 99...). Mahmud Ekrem'in ağabeyi Recâi-zâde Mehmed Celâl Bey'in (d. 1838) hece ile şiir söyleyip söylemediği tesbit edilememişse de lâtîfe tarafı ağır basan bir yazısından, âşık olmanın gereği gibi görerek âşık edebiyatına yöneldiği öğrenilir (İnal, C. I, 1988, s. 202):

> *"(...) kavâid-i aşkıyyeyi tahsîl etmek dahi akdem-i âmâlim olmağla evvelâ saz çalmağa teşebbüs etmiştim. Çünki sadık veya münâfık bir âşık saz çalmadıkça ve şiire müteallik söz bilmedikçe beyne'l-uşşak âşık denmeye gayr-ı lâyık olacağın(dan) (...) evvelâ Köroğlu Türküsü'nden başlayarak"*

halk şiirini öğrenmeye çalışmıştır.

Osmanlı şairi, geçmişte hece vezniyle ve bu veznin ürünleriyle münasebetini doğrudan yahut dolaylı olarak, sevip üreterek yahut istemeden etkilenerek hep sürdüregeldiği gibi, modern devirlerde de bu tavrını değiştirmez. XVIII. asırda âşık şiiri etkileri ve mahallîleşme hareketi, XIX. asırda arûza alternatif oluşturma gayretleri, şairi parmak hesabına sevkeder. Kırım, Rus ve Yunan harpleri, millî duyguları millî vezinle söyleme isteğini artırır. O kadar ki, hece veznini avam şiiri ile eşleyerek reddeden Edebiyyât-ı Cedîde şairlerinin dahi –neredeyse tamamının– avamîleşmeden bu vezni kullanmayı denedikleri örneklerine rastlanır. Mutavassıtîn'in ortayol arayışlarının bir kısmı hece vezniyle olur. Velhâsıl, hece vezni, Osmanlı şiirinin her döneminde, ama özellikle son iki asrında, varlığını kuvvetle hissettirmiş ve yenileşme hareketlerinin bir parçası olarak algılanmıştır.

C. Kafiye ve redif

Aslında her şairin, adını ve şiirini ölümsüzleştirmek için yeniliğe ihtiyacı olduğu şübhesizdir; fakat, gelenek yeni elbiseyi eski kumaştan biçmenin bir hüner olduğunda öylesine ısrarlıdır ki, geleneğin

hudutları haricinde yenilik aramak, şairin hüner göstermekten kaçtığı, yetersiz olduğu, farklı olanla göz boyamak istediği şeklinde değerlendirilir. Geleneğin şiir ontolojisi, dışarıda(n) üretilemeyen ve ancak kendi kendini üreten bir anlayışı kabûllenir. Bu anlayışın en kolay aşılabileceği yerlerden biri, *"ibdâ"*a âzamî müsamahanın gösterildiği kafiye ve rediftir.

İmam Fahrüddînü'r-Râzî'nin *Tefsîri Mefâtihü'l-gayb*ında söylendiğine göre, nasıl ki insanın en önemli uzvu olan kafası bedeninin bir ucunda ise, şiirin en önemli uzvu, hattâ beyni olan kafiye de öylece mısrâın sonunda yer alır. Bu benzetmenin eksik olduğu ve bütün İslâm şiirini kapsamayıp sadece redifi hafife alan Araplarla Arap şiirini kendine örnek seçen şairleri ilgilendirdiği söylenebilir[26]. Eksiği tamamlayan Yahya Kemâl, redifi kafiyeden fazla önemser ve onu şiirin temeltaşı sayar (Beyatlı, 1338, s. 97-99):

> *"Türk'ün ve Acem'in şâirleri kafiyeden ziyâde redîfe basarlar. Bilhassa Türk'ün manzûmeleri denilebilir ki âdetâ redîften doğar; Türk redîfi buldu*

---

26 Enderunlu Süleyman Dâniş'in (ö. 1774) bir gazeli özel olarak ele alınmayı hakediyor (Dâniş-a, v. 89[a]). Gazelde tercih edilen kafiye, her beytin kendi arasında da cinaslı olarak tekrarlanır.

> *Açıldıkça gülistân-ı letafette safâ verdi*
> *Olup bâdî küşâd-ı hâtıra kalbe safâ verdi*
> .....
> *Hulûs üzre murâd u kâmına ol kimse kim erdi*
> *Sezâvâr-ı senâ-yı muhlisân-ı bî-riyâ erdi*

tarzında sürüp giden şiirde cinasların kullanımı kadar, cinas yapılan kelimelerin imlâsı da dikkat çekicidir. Eski imlâsı *"vir-"*, *"ir-"* olan kelimelerin *"verd"* ve *"er"* ile kafiyelendirilebilmesi, imlâsı aynen korunmaya devam edilse de *"vermek"*, *"ermek"* telâffuzunun yerleşmesinin tarihini aşağı-yukarı kestirmemizde yardımcı olabilir. Bir sonraki nesilden Vak'anüvis Nüri (ö. 1800) de kafiyeleri *mahremdir gönül/ nemdir gönül* şeklinde yürüyen bir gazelinde (Halil Nüri, v. 74[a]) *"gelmem der gönül"* deyiverir. Böylece, hem *"di-"* şeklinde yazmağa devam edilirken *"de"* telâffuzunun yaygınlaştığı hem de bildirme hâli eki olan *"-dur"*ün artık düz şekillerinin kullanılmakta olduğu ortaya çıkıyor.

İmlâ-telâffuz farklılığının II. Meşrûtiyet sonrasında dahi devam ettiğini gören gelenek taraftarlarının

> *Bilseydi bu asrda düşecek böyle muhakkar*
> *Zahmet çekemezdi o kadar vâzı'-ı imlâ*

diye söylendikleri (Emin Yûmni, 1330, s. 4) duyulacaktır.

mu, şiirinin asıl özünü söylemiş demektir. (...) Duygusuz şâirler redife tıpkı can kurtarana sarılır gibi sarılır, duyguluları ise şevkin en yüksek zirvesine fırlamak için basarlar."

Hakîkaten, klâsik şiirde kafiye ve redifi temanın belirlemediği; tam tersine, bulunan kafiyenin ve redifin genellikle muhtevayı yönlendirdiği görülür. Şiirdeki kafiye ve redif değişimleri, beraberinde tematik değişimi de getirdiği için, muhteva yeniliklerinin izini kafiye ve redifler üzerinden takip etmek de mümkündür.

Gazellerin bazen başlığında, bazen maktaında görülen *"nev-zemin, nev-âyin, nev-âyende, reh-i nâ-reşte"* gibi heyecan dolu sıfatlara bakarak önündeki metinde yenilik arayan araştırmacıyı genellikle bir hayâl kırıklığı bekler; zîrâ, büyük bir ekseriyetle bu sıfat, sadece yeni bulunan bir kafiyeyi veya redifi işaretlemek için kullanılmıştır. *"Nev-zemin"* olmanın şiire çok birşeyler getirmediğini düşünenlere, XVIII. asırdan itibaren yeniliğin kazandığı önemi bir kere daha hatırlatmak ve genellikle belirgin bir poetik şuur taşımayan, yenilikleri el yordamıyle arayan, üstelik ne aradığını ve ne bulacağını da her zaman kestiremeyen şairin, bu sıfatı hakedecek şiirler yazmak emelini, hasretini gerçekleştirme yolundaki en kolay değişimi kafiye ve redifte yakaladığını söylemek yerinde olur. XVIII. asırda ekseriyetle ilginç bir redif bulup ona dayalı, nükteli, hafif şiirler kurmak moda iken XIX. asırda, sosyal konuların merkezine oturtulabilecek ve her şiire biraz ciddiyet, çokça da eleştiri ekleyecek *"zamânede"*, *"vatan"*, *"asra"* gibi redifler yaygınlaşarak şiiri sosyolojik bir aparata çevirirler.

Kafiye ve redif yoluyle yenileşmeye bir yol açılabileceği fikri, XVIII. asırda pekçok şairinin bel bağladığı bir furyaya dönüşür. Özellikle asrın ilk çeyreğinde, Nedîm ve çağdaşlarında bu cins teşebbüslerin bir arayış olma niteliğini koruduğu kolayca farkedilir. Oysa, ikinci çeyrekte, aranan bulunmuş ve *"nev-zemin"* bir şiir kurulmuş gibi davranan şairler göze çarpar. Meselâ, Haşmet'in (ö. 1768) dîvânında *"nev-zemin"* sayılan gazellerin çokluğu dikkat çekmeyecek gibi değildir. Şair, daha ilk gazelinde *"Haşmetâ"* (Haşmet-a, v. 37^{b}) redifi ile kendine hitap ederken yeni birşeyleri denediğinin farkındadır[27].

27 Sonraları, Selânikli Âkif (ö. 1827) de ismini redif olarak seçtiği bir gazel söyler (v. 52^{b}). Peşipeşine *"nev-zemin"* redifli altı gazel sıralar (v. 63^{a}-64^{b}).

Şarâb-ı sâki-i hestî-tırâz-ı bezm-i imkânihâ
Fürûg-ı neş'e-i nistî safâ-yı âlem cânihâ

diye başlayan gazeliyle (v. 40[a]) *"söyler yatar"* (v. 55[b]) redifli olanına *"gazel-i nev-zemîn ü nev-âyîn"* der. Sadece *"nev-zemin"* demek yetmediğine göre, *"nev-âyin"* ile farkını bilmediğimiz bir yeniliği kasdediyor olmalı. Dîvandaki *"hüsn-i edâ"* (v. 39[b]), *"gör geç"* (v. 45[b]-46[a]) *"âteşimdendir"* (v. 57[a]) ve *"sarılsam"* (v. 73[a]) redifli gazeller *"gazel-i nev-zemin"* kaydını taşır. Diğer taraftan, *"yapar"* (v. 57[b]) *"tâze-zemin"*dir; *"dayanmışız"* gazeli (v. 58[b]) *"nev-zemîn-i iltizâm-âyîn"*dir; *"gâhi râst gâhi kec"* (v. 45[a-b]) ise, bir kaydı olmasa da *"nev-zemin"* sıfatına lâyık görünüyor. Belli ki, şair redif îcatlarının, şiirin bütün zeminini değiştirecek kadar önemli olduğunu düşünmektedir. Oysa, Haşmet'ten sonraki nesle mensup olan Ebûbekir Kânî (ö. 1791), *"bir var imiş bir yoğimiş"* (Kânî, v. 80[b]-81[a]), *"olmuş olmamış"* (v. 81[a-b]) *"kızıl kızıl"* (v. 87[a]) *"kande ben kande"* (v. 101[a-b]) *"kahve"* (v. 101[b]) gibi ilginç redifler bulmasına rağmen, bunların şiirin zeminini değiştirecek kadar önemli olup olmadığı konusuna şübheci yanaşarak *"nev-zemin"* vasıflandırmasını kullanmakta daha ihtiyatlı davranır.

Ihtiyatsızlara ilginç bir örnek: Müretteb olamamış dîvanların ekseriyetinde eksik gazellerden bir kısmı *"harf-i sâ"*dan çıkar; çünki, revî harfi olarak (peltek) "s" seçilip de zorlamasız, garabetsiz beş uygun kafiye bulunarak ortaya bir gazel çıkarmak mümkildir. O sebeple, "s" harfindeki gazeller genellikle müreddef olur. Redif olabilecek kadar kapsamlı kullanımlara müsait, Türkçe'nin dolaşımda bulunan kelimeleri arasında yerini almış ve revîsi "s" harfiyle biten çokça kelime olmadığı için, dîvanlarda *"abes"*, *"bâis"*, *"hudûs"* gibi rediflere sıklıkla rastlanır. Esad Muhlis Paşa (ö. 1851), *"abes"* redifli gazeline bir de zorlu kafiye bulunca, yeni bir zemin açtığını düşünür (Muhlis, 1268, s. 11):

Her kim bu nev-zemînde Muhlis senin gibi
At oynatırsa olmaz ona sad pesend abes

Daha önceleri, *"-end"* gibi nadir kullanılan bir kafiye ile gazel yazmayı deneyen Enderunlu Dâniş (ö. 1774) de şiirini bitirirken (Dâniş-a, v. 28[a]),

Kafiye teng olsa da hüsn-i nazar âsârıdır
Dânişâ nazm-ı nev-îcâdın düşer hep dil-pesend

diye övünmüş; başka türlüsünün kendine yakışmayacağı söylemişti (Dâniş-a, v. 52[a]):

Dâniş yine bir tâze zemîn ile müheyyâ
Tarz-ı sühanında kühen-etvâr yakışmaz

Sünbül-zâde Vehbî'nin, *"tâze-be-tâze nev-be-nev"* redifli gazelinde

Vâdi-i köhne mübtezel gül gibi olmalı gazel
Tâze zeminde Vehbiyâ tâze-be-tâze nev-be-nev

deyişi (Vehbî, 1253, s. 70), farklı bir redif îcâdının şiiri köhnemişlikten kurtarmaya yeteceği inancını hissettirdiği için önemlidir. Şairin

Nev gazeller arz edip ehl-i şuûra Vehbiyâ
Nev-be-nev eş'âr fahr etmek şiârımdır benim

beyti (Vehbî, 1253, s. 60) ise, gelenekten bağımsız şiir söylemenin şair için bir övünç kaynağı olmaya başladığını göstermesi sebebiyle kayda değer. Beylikçi İzzet Bey'in (ö. 1809) de *"nev-zemin"* olana verdiği önceliği

Nev-zemin söylesin İzzet yine bu hâme-i ter
Yoksa nazm-ı kühen ezberde de defterde de var

diye dile getirişi, şiirin şahsî yaratmalara açılışını tesbitte önemlidir. Enderunlu Halim Bey (ö. 1830)

Söyle n'ola bu tarzda Halîmâ gazel-i nev
Erbâb-ı hüner lezzet alalar sühanından

Gördükte Halîmâ bu zemîni ter ü tâze
Ol vâdiye esb-i kalemim işveger ettim

beyitleriyle (Halim, v. 32[a], 29[b]) yeni zeminlerde dolaşmanın heyecanını yansıtır. Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857) *"nev-zemin"* redifli *"nev-zemin"* bir gazelinin bulunuşu (1292, s. 88) ise, başlıbaşına bir fenomendir.

Karayılan-zâde Sabri Efendi'nin (ö. 1813)

Nazîre iste ahbâb-ı hünerverden ey Sabrî
Musanna' tarh-ı dil-cü bî-bedel bir nev-gazeldir bu

demesi (Sabri, v. 103[a]), *"nev-zemin"* olanın yaygınlaştırılması yolunun nazîrecilikten geçtiğini gösteriyor. Yeni muhtevâ arayışlarıyle modern bir yol tutturmaya çalıştıkları farkedilen şairlerin nazîreyi önemsemesi ilginç; zîrâ, şahsî yaratmaların başladığı yerde, şairler artık buluşlarını *"fî sebîlillah"* saçmaktan vazgeçerek kendi isimleriyle özdeş tutmaya başlarlar. Oysa, klâsik şiirde bir yeniliğin tasvîbi, benimsenmesi ve yaygınlaşması ancak nazîrelerle mümkündür. Şair bu paradoksal durumu, şahsî bencilliği yerine, şiirin mukadderatını önemseyerek aşmaya çalışır. Halimgiray Han'ın (ö. 1824)

Bu nev-zemîne Halîm eyledim henuz güzâr
Olursa peyrev ehibbâ da cevâb açılır

beyti (Mecmûa-V, v. 16[a]) gibi pekçok örnek de bu özel durumun varlığını destekliyor.

Kafiye ve redif hususunda Osmanlı şairinin iki önemli tercihi olmuştur: Önce, Arap tarzının kafiyeye yüklenen şiiri yerine, Fars tarzının *"müreddef"* şiirini yeğlemesi; sonra da kafiyede Arap ve Fars tarzı yerine Türk tarzı için mücadeleye başlaması... Redifli şiire geçişin önemli bir poetik tercih olduğu ve Arab'ın şiirinin profan alanda takip edilmeyeceği mânâsına geldiği açık. Diğer taraftan, redife hoşça bakarak şiirin anlam ve müzikal imkânlarının önemli ölçüde artırılmasının hedeflendiği de anlaşılıyor[28]. Şeyh Galib'in dîvânındaki 371 gazelden sadece 17'sinin redifsiz oluşu bu bakımdan ilginç bir delil sayılabilir (Yüksel, 1980, s. 61). Muallim Nâci redifin önemini zevkle örneklendirir (Nâci, 1307, s. 177-178):

"Meselâ müreddef bir gazel-i belîgın matlaı okunduğu vakit onu tâkîb eden beyitlerde redîfin nasıl bir mahâretle tekrâr edildiğini görmeğe tabîat müteşavvık olur. Redif tekerrür ettikçe teşavvuku artar. Redifsiz şiirlerde

28 Gülâboğlu Askerî'nin dîvânında uzunca rediflerin tekrar tekrar yazılması yerine *"eyzan"* olarak gösterilmiş olması ilginç. Söz gelimi

Hak'tan inâyet olmayan kullar ne etsin neylesin
Cânında saâdet olmayan kullar ne etsin neylesin

diye başlayan gazele bakılabilir (Askerî, v. 75[b]-76[a]).

> *ise bu hâlet bulunmaz. (...) mezâmîni redîf cezbeder. Tabîat de onun câzibesine kapılıp gider."*

Redif mazmunları cezbettiği için, geleneğin sık sık sinkretik olmakla suçlanan gevşek örgüsüne müreddef şiirlerde daha az tesadüf edildiği ve *"yek-âheng"* şiirlerin büyük kısmının güçlü redifler etrafında kurulduğu söylenebilir[29]. Belki biraz da bu sebeple, XIX. asrın ortalarında şiirde muhtevâ birliği arayışlarının yolu hâlâ kapsamlı rediflerden geçer. Mehmed Lebîb'in (d. 1784) *"anlaşılır şey midir ki söyleyeyim"* (Lebib, Mecmüa-III, v. 55[a]), *"nasıldır ne der de anlatırım"* (v. 57[b]) yahut *"kim anlar kiminle söyleşelim"* (v. 43[b]. Ayrıca bk. Nûri Pertev-ç, v. 62[b]; Galib, 1335, s. 119; Fatîn, 1288, s. 29; Senih, 1275, s. 100) gibi hepsi de birbirine yakın yerlerden (*söylemek, söyleşmek, anlatmak*) türeyen teşebbüsleri, ancak bu maksat çerçevesinde anlamlı bulunabilir. Diğer taraftan, sosyal muhtevâlı şiirlerin de hep bu muhtevayı aksettirecek rediflerin etrafında oluşturulduğuna bir kere daha dikkat çekeyim[30]. Tahir Ömer-zâde Yusuf Hâlis Efendi (d. 1805), Kırım Harbi vesîlesiyle söylediği *"vatan"* redifli kasîdesinin bir yerinde (Hâlis, 1272, s. 28),

> *Meclîs ü işret ü câm ü meyi eyler terdîf*
> *Yazmamış hiçbiri dîvâna mukaffâ-yı vatan*

diyerek kendisinden evvel seçilen redifleri eleştirirken, hiç farketmeden redif-tema bağlantısına da dikkat çeker. Şiirde *"devlet"*[31],

---

29 Vak'anüvis Halil Nûri Bey'in (ö. 1800), bir gazelinde

> *Bir gazel nazm edeyim dağ üstü bağ olsun redîf*

dedikten sonra (Halil Nûri, v. 90[a]) böyle bir gazel yazmayışından; ama, bir şiirinin maktaında

> *Çekmiş ol nahl-i nâzı sînesine*
> *Nûri'ye dağ üstü bağ olsun*

deyişinden (v. 82[a]) nerede söz etmeli?

30 Edip Cansever, bir mülâkat esnasında Erdal Öz'e cevap verirken, *"Şiirin bütün olması gerektiğini savunanlara akıl erdiremiyorum ben. Niye bütün olacakmış şiir?"* diye sorar (Cansever, 1997, s. 72) ve –farkında olarak yahut olmadan– son iki asırdır mücadelesi verilen bir amacın boşluğunu savunur.

31 Koca Râgıb Paşa'nın *"devlet"* gazeliyle (Râgıb, 1252, s. 10) Hersekli Ârif Hikmet Bey'in ona nazîresinin (Hikmet, 1334, s. 144) kıyaslanması, *"devlet"* kavramının siyasîleşmesi adına da önemli bir değişimi gösterecektir.

"irtikâb imiş", *"iltimas"*, *"iflâs"*, *"pâresizlik"* gibi rediflerin yaygınlaşması hep bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Osman Sürürî'nin (ö. 1814) *"lik lik eder"* (Sürürî, 1255, s. 17-18), özellikle de *"hıkır hıkır"* (s. 11) redifli gazellerindeki *"onomatopoetic"* arayışları[32], Hanîf'in (Hanif, v. 10[b]) ve Âşık Derdli'nin (Derdli, C. II, 1979, s. 193) *"hıkır hıkır/fıkır fıkır/ tıkır tıkır"* kafiyeli şiirlerine, Defterdar Nâzım Efendi'nin (ö. 1852) *"fakır fakır kaynar"* redifli gazeline (Mecmüa-XVII, v. 45[b]), Necip Fâzıl'ın *"Sayıklama"*sına, hattâ Ümit Yaşar'ın *"Oyun Havası"* şiirine bağlanacak bir süreci başlatır. Vak'anüvis Muvakkit-zâde Mehmed Nüri Pertev Efendi'nin (ö. 1807) dîvânında, redif îcatlarının şiirde bir çıkış yolu olarak önemsendiğini gösteren pekçok örnek bulunur. Âdetâ, kullanılmış redifleri tekrarlamamak için şairin olağanüstü bir dikkat sarfettiği farkedilir. Dîvânındaki *"kimler söyleşir"* (Nüri Pertev, v. 10[b]-11[a]), *"uyumaz"* (v.17[b]), *"uçurmuşuz"* (v. 17[b]); *"sarkar"* (Nüri Pertev-b, v. 21[a]), *"silker"* (v. 25[a]); *"kurulur"* (Nüri Pertev-a) *"parlar geçer"*, *"çalar çarpar"*, *"makulesidir"*, *"olsam eğlenmez"*, *"edip neyler"* redifli gazelleri gibi pekçok örnek bu dikkatin ürünleridir. Pertev gibi şairlerin çokluğu, yenileşme gayretlerini şiirin anakarasından kopmuş adalarında sürdüren isimlerin, sonunda birleşerek kendi kıt'alarını kurma ideallerini gösteriyor gibidir.

Yenileşmeye çabalayan şair için redif, modern şiirin temel unsurlarından sayılan tematik bütünlüğü sağlamada birinci dereceden önemlidir; lâkin, müreddef şiirler yazıldıkça Batılı modelden uzaklaşıldığını farkeden nesillerin gelmesi gecikmez. Nâmık Kemâl bile önceleri redifsiz şiir yazmayı *"insan isti'dâdına mugayir"* görürken sonradan redifi ya revîye getirilen eklerden uzun tutmamaya ya da tümden reddetmeye çalışacaktır. Batı'ya giden yolun Arap topraklarından geçişi, sadece ilginç bir tesadüf...

Osmanlı şiirinin ikinci tercihi, kafiyelerin Türk(çe)leşmesi konusunda olur. İlk anda kafiye yapılacak kelimelerin hangi dilden alındığı o kadar da önemli görünmüyor olabilir; ama, kafiyeye şiirin

32 Esad Muhlis Paşa (Muhlis, 1268, s. 16) ve Kırımlı Ebubekir Rif'at Efendi (Rif'at, 1254, s. 6) gibi birkaç isimde tesadüf olunan *"çıtır pıtır"* redifi de sevimli bir örnek olarak anılabilir.

başı, beyni, yönlendiricisi sayan bir gelenek için, Türkçe kelimelerin kafiye olarak kullanılması demek, şiirin de Türk'e has bir dünyaya meyletmesi demektir. Muhtemelen bunu engellemek için, Arapça ve Farsça kelimelerin birbiriyle kafiyelendirilişi garipsenmezse de başlarda bu hak Türkçe'ye tanınmamaya çalışılır. Önünde bunca zorluk varken, XV. asırda Necâtî Türkçe kafiyeler kullanmaya gayret edecek ve devrinin en büyük şairlerinden olmasına rağmen, yeterli desteği bulamayacaktır. Küçük, şahsî ve semeresiz tecrübeler bir yana, aynı hevesin yeniden ve güçlü olarak uyanışı XVII. asrın sonlarında, Sâbit ve Nâbî ile olur. Sâbit, Türkçe kelimeleri Arapça ve Farsça kelimelerle kafiyelendirmekte bir mahzur görmediği gibi, bütün kafiyeleri Türkçe'den seçilmiş on tane de gazel kaleme alır (Karacan-a, 1991, s. 58). Nâbî ise,

Etti rübûde hûşum ol nüktedanlıklar
Peymâne-keşlicikler sâgar-feşanlıklar

gibi garip, ama yol açıcı tecrübeler yapar. XVIII. asır ise, kafiyede geleneksiz bir serbestînin ve Türk(çe)leşmenin önemli ölçüde yol katettiği bir asır olur. Burada *"Türk(çe)leşme"*nin bir boyutu Türkçe kafiyelerin kullanım alanını genişletmesi iken, diğer boyutu da Türk tipi kulak için kafiyenin yaygınlaşmasıdır. Büyük şairlerin *"Türkâne"* kafiyelerinde gelenekli kafiye bilgisini çokça dikkate almayıp birbiriyle kafiyeli *görünmeyen*, ama kulağın öyle *duyması* mümkün kelimeleri alt alta getirmelerini cehaletleriyle değil, bir başka dünyanın, Türk dünyasının kafiye anlayışını sürdürme çabalarıyla açıklamak daha doğru olur.

Klâsik şiirin kurallarına ve *"uyûb-ı kavâfî"* bilgisine isyan ederek Türkçe kelimelerin kafiyelendirilişi için çabalamak önemli ve bir okadar da zor bir teşebbüstür. Şiir terbiyesini gelenekten alan şairin önünde modeli eksiktir. XVIII. asırda bu eksiği, âşık şiirinin gözü değil, kulağı esas alan kafiyeleri doldurur. Şeyh Galib'in bir nazîresinde *utanır* (2 defa)/ *uzanır*/ *sulanır*/ *uyanır*/ *kazanır*/ *boyanır*/ *sanır*/ *dayanır* (2 defa)/ *kapanır*/ *inanır*/ *kuşanır*/ *tanır*/ *kaşanır*/ *dolanır* gibi, büyük kısmı birbiriyle kafiye sayılmamak gereken kelimeleri kullanışı, olsa olsa halk şiirini model almasıyle açıklanabilir. Aynı kafiye hatâlarını, Galib'in tanzir ettiği üstadı Hoca Neş'et'in gazelinde de görüşümüz, bizi bu usta şairlerin kafiye nedir

bilmediklerine değil, halkın şiir geleneğiyle bütünleşen Türkçe kafiye tecrübeleri yaptıkları sonucuna götürür[33].

Diğer taraftan, Muvakkit-zâde Nûri Pertev Efendi'nin (ö. 1807) dîvânındaki *bilişçikler/ gösterişçikler/ terleyişçikler/ binişçikler/ inişçikler* gazelinin (Nûri Pertev, v. 11[a]. Nûri Pertev-b, v. 76[b]'de Ârif Süleyman'ın aynı kafiyedeki gazeline söylenmiş bir de tahmis vardır.) kafiyeleri bunca sakatken[34], *kucaklanıcak/ budaklanıcak* (Nûri Pertev-b, v. 37[a]) yahut *kura kura/ bura bura* gazelinin (Nûri Pertev-b, v. 57[b])[35] kafiyelerinin sağlamlığını gözden ırak etmemek gerek. Leylâ Hanım'ın (ö. 1848) *"efendim"* redifli meşhur gazelinin (Leylâ, 1260, s. 20) Türkçe ve Arapça kelimelerden seçilmiş *"ayıpsız"* kafiyelerine (*yanıktır/ bulanıktır/ uyanıktır/ sâdıktır/ münâfıktır...*) mukabil, bir diğer gazelinde (s. 28) neredeyse illetsiz kafiyenin olmayışı (*çürüttürdü/ öğüttürdü/ unutturdu/ uyutturdu/ soğutturdu/ yutturdu/ kurutturdu/ okutturdu*) önemli... Bir şair, geleneğin de hoşlanacağı Türkçe kafiyeler bulabilecek kabiliyette iken, niçin *"sakat"* olanlarını da kullanmaktan vazgeçmez? Bursalı İffet'i (ö. 1842) *"çekeriz"* gazelinde (İffet, 1257, s. 59) *dökülünce* (2 kere)/ *süzülünce/ bükülünce/ ölünce/ üzülünce* kafiyelerini kullanmaya şiir bilgisinin zayıflığı mı sevkeder? Belki de cevap, şairlerin gelenek tarafından tanınan *"îtâ"* haklarını ve *"kafiye-i şâygân"* toleransını genişleterek kafiyenin katı kurallarını gevşetme gayretlerini anlamakla verilmiş olacaktır[36]. Halil Nûri'nin, kafiyeleri *mahremdir*

---

33 Şiirlerin kafiyelerine bakarak,

> *"Neş'et'in asıl gazelinde de bu türden yanlış kafiyeler vardır. Şairimiz ustasına nazire yazarken, belki de farkında olmayarak, onun yanlışlarını da tümüyle aktarmış oluyor"*

demek (Yüksel, 1980, s. 61), birkaç neslin şiirde gerçekleştirmeye çalışıklarını temelinden anlamadığını göstermektir.

34 Bu sakatlık, daha önce benzer şekilde *sezişçikler/ serzenişçikler/ söyleyişçikler/ vermeyişçikler...*(Dâniş-a, v. 36[b]) kafiyelerini kullanan Enderunlu Dâniş'te (ö. 1774) de görülür.

35 Hâlet Efendi (ö. 1822) de sonraları *vura vura/ yora yora/ bura bura/ dura dura/ sora sora/ kura kura* kafiyelerini kullandığı bir gazel yazarak (Hâlet, 1258, s. 21) Türkçe kelimelerden seçilmiş kafiyelerle oluşturulmuş sağlam şiirlere iyi bir örnek verecektir.

36 Osman Nevres'in (d. 1820) *tararken/ sararken* kafiyeli bir gazelinde (Nevres-a, s. 25)

> *Hâtırda mıdır dün gece meclisteki hâlin*
> *Kalkıp ayağa bâde döker şişe kırarken*

gönül/ âlemdir gönül diye seçilmiş bir gazelindeki (v. 74[a]) *gelmem der gönül* sürprizi ise, hem imlâ ve telâffuza hem de gelenekli kafiye kuruluşuna bir alternatif gibidir[37].

Ilhâmî'nin *"bilmedim"* redifli gazelinin (Ilhâmî, v. 82[b]) kafiyelerinin [*sevmeyince/ çekmeyince* (2 defa)/ *işitmeyince/ zulmetmeyince/ kesbetmeyince*] zayıflığına yahut Erzurumlu Zihnî'nin *bakış /yakış /dış /veriş /iniş /geliş* (Macit, 2001, s. 167-168) ve *süziş* (2 kere)/ *varış/ dış/ bahşiş/ gıll u gış* (s. 170) kafiyeli gazellerinin basitliğine bir değer olarak da bakılabilir. Türk şiir geleneğindeki kafiye anla-

---

beytinden sonra, bir not eklemek gereğinin hissedilerek *"Işbu kırarken kelimesi egerçi usûl ü kaide-i şâiriyyete nazaran sahîhan kafiye olamazsa da zarûret tecvîz etmiştir"* denişi, aslında şairlerin Türkçe kafiye kurarken istediklerinde ne kadar incelikli düşünebileceklerine, ama bunu her zaman tercih etmediklerine iyi bir delildir.

37 Ayıplı kafiyelerden bahsetmekte iken, her devir için hakiki birer hatâ sayılabilecek olanları dikkate almadığımı belirtmeliyim. Yine de Numan Mâhir Bey'in (ö. 1843) dîvânında tesaduf ettiğim ilginç bir özelliğe dikkat çekmek gerek. Şairin *"Der-sîtâyiş-i Âsaf-ı hakkaniyyet-mu'tad cenâb-ı Elhac Mehmed Hakkı Pâşâ-yı Ankaninhad"*ında kafiye *makal/ hayâl* şeklinde ilerlerken sadece bir beyitte (1288, s. 40)

Zâtı ârâyişidir gül gibi bâğ-ı kevnin
Ola vâreste-i âsîb-i hazân-ı eş'ân

olmuş. Mısraın hizasına musahhih tarafından konmuş matbû bir not olduğunu görünce, bunun hatâya dikkat çekmek için konduğunu düşünüyor ve okuyunca, sadece *"eş'ân"*ın *"kuru ottan dağılıp dökülen yaprak mânâsında olan şe'nin cem'i"* anlamına geldiğini ifade için eklendiğini farkediyorsunuz. Musahhih de kafiye sakatlığının farkında değildir. Mâhir Bey'in bir gazelde ise, peşipeşine gelen iki beyitte aynı kafiye kullanılır:

Deldi bağrım nây-ı kec-vaz'-ı gelû süz-i felek
Nağmeye âgaz eder bir şûh-ı râmişger mi var
Nabz-ı aşkı ol mehîn sîm-i sâidi tehyîc edip
Zahma merhem urur bir şûh-ı râmişger mi var

Musahhih yine ortaya çıkar ve beyitlerin yanına not düşer (1288, s. 81): *"Evvelki 'râmişger' mutrib ve ikincisi tarab-nâk mânâlarınadır"*. Daha garibi, Ziyâ Paşa'ya takdim olunan *"Kasîde-i Ziyâiyye"*de (1288, s. 59)

Zihî Ziyâ k'o iltimâ'-ı mâden-i nûr

mısraının yanına eklenen bir başka notta *"K'o lâfzı 'ki o' muhaffefi olacak"* denmesi yahut

Eyyâm-ı deyde âşıka gamzen soğuk bakar

mısraında *"dey"* için *"Dâl'in fethiyle 'dey' kış aylarından birinin ismi olarak ibtidâyı mevsim-i şitâ mânâsındadır"* (s. 148) açıklamasının yapılmasıdır. Meraklı okur grubu için dahi poetik söz varlığının inceliklerinin kaybedilmekte olduğu ve şiirdeki cinasların, özel imlânın bile ancak notlarla anlaşılır hâle getirildiği bir devir başlamaktadır.

yışının *"assonant"* mısrâlara sırtını çokça dayaması, *"assonance"*ın da kafiyesiz şiire geçişte bir ara merhale oluşturması, modern şiir adına önemli bir adımın atılmasını sağlar. Hersekli Ârif Hikmet Bey'in *"vezn ü kafiye şart değildir"* kanaatine ulaşması (Hikmet, C. I, s. 33-34), bir asır önce Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791)

Esbâba ihtiyâc üdebâya nakisadır
Şi'rimde vezn ü kafiye hiç hâcetim değil

beytiyle çıktığı yolun üzerindedir (Kânî-c, v. 49b). Nâmık Kemâl'in Yunan şiiriyle tanıştıktan sonra,

"Bugünki fikrime göre, bizi, Türkiye'de istediğim gibi şiir söylemekten men'eden vezin değil, kafiyedir: (...) Mahbus bulunduğum sırada, kafiyeyi terk ile vezni ihtiyar yolunda bir çığır açmak istedim"

cümleleriyle (Tansel, 1949, s. 44) haber verdiği teşebbüsü[38], bir sonraki nesilde Menemenli-zâde Tahir'in şairi anlatırken kurduğu (Tahir, 1301, s. 39),

Yazar eş'âri, kafiye aramaz
Zihnini sarf ü nahv ile yoramaz

mısralarının hazırlayıcısıdır. Abdülhamid Ziyâ Bey, Menemenli-zâde Tahir ve Celâl Sâhir üç ayrı nesilde vezinli, ama kafiyesiz şiirler yazarak nazmın bağlarını gevşetmeyi deneyeceklerdir.

Bütün bu söylenenlerden, şairin Türkçe kafiyelerle şiir kurmağa çalışırken her zaman düşündüğünü başarabildiği sonucu çıkarılmamalı. Meselâ, Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857) *"günde ayda yılda bir"* redifi (1292, s. 74) yenilik kasdı taşırken

Olurdu vasla beli cây-ı imkân âlem-i hâb
Eğerçi çeşmime girmiş olaydı bir gece hâb

38 Kemâl doğmadan birkaç yıl evvel ölen Puşkin de Rus şiiri için benzeri bir tahminde bulunarak, *"Ben öyle düşünüyorum ki, biz zamanla uyaksız beş ayaklı jambus'a yöneleceğiz"* demişti (Eichenbaum, 1994, s. 76) ve haklı çıktı. Kemâl'in *"Nümûne-i Edebiyyât'a Dair"* bir mektubunda (Nâmık Kemâl, Gurre-i Safer 1298), asır başlarındaki kafiye arayışlarını küçümseyerek

"Sultan Mahmud devrinde bir diğer tarz-ı edeb zuhûr etmiş. İzzet Molla, Vâsıf o tarz-ı edebe pişvâ olmak istemişler. Sanki 'olur-bulur' yolunda şiir söylemekle Türkçe'de şiir yapılabilir zannında bulunmuşlar!"

deyişi, netîcede yeniliği kafiyesiz şiirde aramasına kadar uzanacak bir sürecin başlangıcı olacaktır.

matlaı da kafiyesizdir (1292, s. 67). Her değişimin sonunun yeniliğe çıkmayışı gibi, her hatânın sonucu da savâba dönüşmez. Şairlerin bir kısmı, *"sarf"* adı altında öğrendikleri gramer bilgisini Türkçe'ye uyarlayamamaktan doğan bir yetersizlikle bazı ekleri doğru mânâlandıramaz ve aralarında bir fark olduğunu düşünerek kafiye yaparlar. Aslında, gelenekte gizli gizli hükmünü sürdüren bir âdeti devam ettiren bazı şairlerin, Arapça ve Farsça kelimelerle kafiye yaparken de zaman zaman kafiye kıtlığından yahut hatâ korkusuyle önce kafiyeleri bulup sonra bunları mısrâa, beyte tamamladıkları biliniyor. İbnülemin, Hoca Hayret Efendi'ye (d. 1848) ait böyle bir hatırasını nakleder (İnal, C. II, 1988, s. 594). Birgün, efendinin oturduğu odaya giren Mahmud Kemâl Bey, onu şiir yazarken bulur. Hayret, büyük bir huzursuzlukla yazdıklarını saklamağa çalışır; çünki,

> *"Diğer tarafında büyük bir kâğıt duruyordu. Üstüne birçok kafiye ile vezinlerden biri, altına da o kafiye ve vezinde beş on beyit yazılmıştı. Şiir söyleyeceği vakit, o kafiyelerden mülhem olarak tertib-i kelâm ettiği ve yazdığı vezne, meselâ 'müfteilün müfteilün feilün'e bakarak vezni bozmamağa çalıştığı anlaşıldı."*

İbnülemin, aynı sahîfenin sonuna koyduğu bir notta *"Büyük şairlerden iki zâtın da bazen kafiye yazarak şiir söylediklerine bilâhare vâkıf oldum"* diyor. Şairler arasında sıkça kullanılan bu tersinden şiir tasarlama biçimine eskiden beri müracaat edilmesine rağmen daima gizli tutulmasını, bu yolla eser vermeyi ayıp, şiirin *"sünüh"* etmesini şart sayan poetik anlayışın bir kanun gibi algılanması sebebiyle, itirafının imkânsızlığına bağlamak mümkündür.

Şiirin bir mesaî sonucunda yazılmasının küçümsenmediği XVIII. asırdan itibaren pekçok şair, kafiye listelerini saklamaktan vazgeçer. Yazma kafiye lügatlerinin minder altlarından çıkışı, bilâhare matbûlarının da peydâ oluşu bu kıymet değişiminden sonradır[39].

---

39 Mehmed Şerîf'in *Teshîlü'l-kavâfî*'sine (İzmir, 1293) takriz yazan İzmirli Emin Nâmi Efendi (d. 1841)

> *Nev-heves şâirlere de müjdeler kim bu kitab*
> *Cüst ü cüy-i kafiyede oldu teshîlât-nümâ*

demekten kendini alamaz. İbni Hâcib'in üç cildinin herbiri bir dilden kafiyelere ayrılan kitabı (İbni Hâcib, 1312), Ahmed Nazîf'in *Lügat-i Kafiyesi*, Ali Seydi ile

Türkçe kafiye bulmaktaki müşkilât da bu ihtiyacı körükler. XIX. asrın şiirdeki en büyük üstadı olduğunu pekçok kalemin teslim ettiği Yenişehirli Avnî (d. 1826) dahi zaman zaman kafiye listesi çıkarır (Avnî-a, s. 23). Meselâ, şairin elyazısıyla olan bir mecmûada (Avnî-b) Türkçe kafiye sütunları yaptığı görülür. Avnî için zor olan kafiye bulmak değil, Türkçe kelimelerle kafiyelendirilmiş şiirler yazmaktır. Mecmûadaki *balık/ kayık/ alık/ çatık/ yarık/ katık* veya *yangın/ baygın/ sapkın/ vurgun/ yorgun/ sürgün* yahut *yalak/ durak/ konak/ kışlak/ yaylak* veyahut *korkunç/ ödünç/ bilgiç/ dalgıç/ kıskanç* gibi kafiye listeleri, ya eksik gramer bilgisiyle ya da böyle incelikleri çok dikkate almayan Türk tipi kafiyelendirişin amaçlanmasıyla açıklanabilir. Herşeye rağmen, kafiyeli gibi görünmeyen bu kelimeler Avnî'ye de uygun gelmemiş olacak ki, hiçbir şiirinde kullanmaz[40]. Niyet güzel, sonuç kötü... Şairin, bir başka yerde de (Avnî-a, s. 23) *sefîd-pelîd/ kasîd-saîd/ mürîd-tahmîd/ temcîd-tehdîd/ saîd-kilîd* diye kafiye sıralamaları vardır. Unutulmaması gereken, böyle kafiye hazırlıklarının şairin za'fına işaret etmediği ve batılı şairler arasında da *"carnet"* denen deneme defterlerinde saklanmış bir dünya geleneği olduğudur.

Dâvud Fatîn Efendi (d. 1813), aynı eklerin farklı kelimelere getirilerek kafiye zannedilmesini geleneğe isyan olarak değil de kafiye hatâsı olarak görmeye kararlıdır. *Tezkire-i Hâtimeti'l-eş'âr*'ına

---

Melkon'un –*"nesr-i müseccâ"* tarihe gömülürken basılan– secî ve kafiye sözlüğü, Ali Seydi'nin münferit zeyli (Ali Seydi, 1323, 1324) son alenî çalışmalar olur. Nevzat Erkmen'in *Türk Dilinin Uyak Sözlüğü* (1983) ise, üç çeyrek asır sonrasının kafiyeyi pek de umursamayan yeni şiiri içinde ıssız bir ada gibi...

40 Ali Kemâl, Süleyman Paşa-zâde Sâmi Bey'in Bağdad'da iken nakîbü'l-eşrâfın oğluna evlilik hediyesi olsun diye kaleme aldığı gazelde *"tetevvüc, tezevvüc, teheyyüc"* gibi sınırlı sayıdaki kafiyelerden nasıl bunaldığını anlatır (Ali Kemâl, 2004, s. 41-42). Ece Ayhan biraz daha ileri gider ve

> *"Herhangi bir Divan şairi birdenbire 'kalpten' öldüğünde cebinde bir şiir karalaması bulunuyorsa orada önce 'ayak'larını yazılmış olduğunu, dizeler ya da köşk'lerdeki öteki sözcüklerin yerlerinin nokta nokta boş bırakılmış olduğu görülecektir!"*

der (Ayhan, 1997, s. 51). Şiir yazmadan evvel, kafiyelerini hazırlayan şairlerin sonuncusu olarak Niyazi Yıldırım'ı gördüm (Yılmaz, 2000, s. 230). Ahmet Erhan da *"Balkon"* şiirini (Erhan, 1993, s. 86)

> *–Reis, bu şiir böyle bitmez*
> *Aç bir daha oku uyak sözlüğünü!*

diye bitirir.

aldığı isimlerden Zeyrek-zâde Mehmed Câzim Efendi'nin (ö. 1725) bir *"nâ-tamam"* gazelinin kafiyelerini (*gösteriş/ reviş/ iş/ perveriş/ biniş*) bu sebeple uzun uzadıya eleştirir (Fatîn, 1271, s. 42-43). Bir gazelin *"nâ-tamâm"* olmasını sadece beş beyte tamamlanmamış olduğu biçiminde anlamamak; vezin, kafiye sakatlıklarının bulunduğu, sentaks ve ifade hatâlarının düzeltilmediği taslaklar olarak değerlendirmek doğru olur. Buna rağmen Fatîn, hem bir taslak şiiri tezkiresine alır, hem de onun kafiye hatâlarını sıralar:

> *"Mümâileyhin bâlâda muharrer olan gazelinin kafiyeleri serâpâ sakat vâki' olmuştur. İstitrad: Gazel-i mezburda olan reviş ve perveriş kelimelerine, ki ism-i masdar itlâk olunur, işbu kelimeler ile, buna mümâsil olan ism-i masdarlar lisân-ı Fârisî vü Türkî'de emr-i muhâtab kelimesinin âhirine bir şın harfi ilâvesiyle ism-i masdara mübeddel olmuştur. Lisân-ı Türkî'de gidiş ve görüş ve lisân-ı Fârisî'de reviş ve bîniş misillü, ki asılları git ve gör, rev ve bîn kelimeleridir. Bu sûrette gerek Fârisî'de ve gerek Türkî'de bunların birbirine kafiye kılınmaları sahîh olamaz. Bîniş kelimesine âferîniş, görüş kelimesine soruş kelimesini kafiye ittihâz etmek lâzım gelir. Yoksa bîniş kelimesine reviş, görüş kelimesine geliş kelimesi kafiye kılınması gayr-ı sahihtir. Lisân-ı Fârisî'de ism-i fâil itibâr olunan handan, nâlân, süzan kelimeleri dahi işbu kaide üzre emr-i muhâtab kelimesinin âhirine bir -ân lâfzı ilâvesiyle ism-i fâile tebdîl olunmuştur ki, asılları hand, nâl, süz kelimeleridir ki, emr-i muhâtabdır. Beyân olunduğu vechile âhirine -ân lâfzı ilâve olunmağla mânâ-yı ism-i fâili ifâde eylemiştir. Bu kaide lisân-ı Türkî'de dahi aynıyle cârîdir, gelen, alan, gören kelimeleri misillü. Bunların dahi asılları gel, al, gör'dür. Gelen'in alan'a, gören'in bulan'a kafiye olması sahîh olmadığı gibi, lisân-ı Fârisî'de olan handân'ın süzân'a, nâlân'ın püyân'a kafiye kılınması dahi teslîm olunamaz. (...) Mâdem ki, lisân-ı Türkî'de olan gelici'nin gidici'ye kafiye edilmesi sahih değildir, gaflet olunmaya, eslâfa tab'iyet adem-i dikkattir:"*

Fatîn'in bu itirazlarını birkaç yönden dikkate almak gerek. *"İlm-i kavâfî"*den bahseden her kitapta rastlanabilecek bu bilgileri tekrarı, Fatîn'in 1850'li yıllarda hâlâ klâsik şiir geleneğini savunduğunu gösterdiği için ilginç. Ayrıca, XVIII. asırda, Câzim gibi müderrisler de dâhil, pekçok şairin, bu yakınlaşma uğruna, bile isteye böyle kafiyeleri seçtikleri ve *"uyûb-ı kavâfî"*nin umursanmamasının bir yenilik olarak algılandığı farkedilmeli veya umursanmalıydı. Üste-

lik, klâsik şiir hükümlerinin en katı biçimde yaşatıldığı devirlerde bile, "*îtâ*"ya müsaade edilirdi. Benzer kafiyelere asrında da, kendi şiirlerinde de pekçok örnek bulunabilecek iken, Fatîn'in bu itirazı çok mânâlı görünmüyor (ayrıca bk. Galib, 1992, s. 106). Diğer taraftan, Farsça "*bînîş*" kelimesiyle Türkçe'nin "*biniş*"ini karıştırması –ki, vezin de "*bînîş*" okumaya müsâade etmez– Fatîn'in Türkçe ve Farsça bilgisinin seviyesini göstermesi bakımından önemli.

Şairler Türkçe kafiyeler bulmaya çalışırken bunda her zaman başarılı olamazlar. Bir kısım kafiye hatâları, Türk tipi kafiyelerin kulak için oluşuna bağlanarak affedilebilir; fakat, bir kısmının da tamamen acemîlikten bulunamadığı; bulunduğunda ise, büyük kusurlar taşıdığı görülür. İzzet Molla'nın (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 597)

Nice rengîn suver eylerdi hayâlim terdîf
Olmasa İzzet eğer kafiye teng âyînede

Mehmed Lebîb'in (d. 1784)

Bol bol eş'âr diyorken bu gazelde tab'ım
Kafiyesizlik ile cânımı pekçe sıktı

beyti (Lebib, Mecmûa-I, v. 17[a]) yahut İbrahim Râşid'in (d. 1812)

Girmişiken ele dâmen-i ikbâl-i felek tut
Elbette bu devran döner kendini pek tut

diye başlayan gazelinin son beytinde (Râşid, v. 14[b]),

Râşid bu gazel kafiye tutmaz dedim ammâ
Tutturdu kalem bak hele oldu ne demek tut

deyişi gibi pekçok örnek, şairlerin Türkçe kafiye bulmakta ne kadar zorlandıklarını rahatça görmemizi sağlıyor[41]. Râşid Efendi'nin bir başka gazeli ise, kulak için yapılan kafiyelerin Arapça ve Farsça asıllı kelimelere doğru genişlemekte olduğunu göstermesi bakımın-

41 Şairlerin bu cins kafiye arayışlarını biraz da maharet göstermek saydıkları anlaşılıyor. Sözün gelişi, Fransızca'da en zor bulunan kafiyeler, sonu "*ix*"li olanlarıdır ve bu kafiyede şiir söylemeyi bir ustalık gösterisi olarak bilirler. Mallarmé'nin de meşhur bir "*ix*"li sonesi vardır; hattâ, şairin "*ptyx*" kelimesini kafiye yapmaya kalktığı ve dostlarına kelimenin mânâsını bilip bilmediklerini sorduğu anlatılır. Böyle tecrübeler barokla birlikte artar.

dan önemli. Gelenekte Arapça ve Farsça kelimeler kafiye yapılırken Arapça'nın üstünlüğü hemen farkedilir; çünki, *"sebeb"*le kafiye olacaksa *"hep"*i *"heb"* yazmak; *"tezvîc"*le kafiyelendirilecek ise *"hîç"*i *"hîc"* biçimine sokmak, böylece kelimeyi hem Arab'ın hem de göz için kafiyenin imlâsına uydurarak *"ikfâ"*dan korumak gerekir. Oysa, XVIII. asırla beraber, Arap hâkimiyetinin yerini Türk hâkimiyetine bırakmağa başladığı görülür. Önceleri *"ölen"*e kafiye olan *"vatan"*, artık, *"olan"*a kafiye yapılmaya, hattâ *"vatan"*ı da Türk telâffuzuna ve imlâsına uydurarak *"elif"*li yazmaya başlayan şairler çıkar. Bu yeni imlâyı seçen şairlerden İbrahim Sütûrî (ö. 1828→) gibi bir ikisini cahil ilân etmek kolaysa da geriye kalan çoğunluğu, kafiye hususunda bilinçli ve müfrit tercihler yapan isimler olarak anmak doğru olur. Meselâ, Fatîn'in tezkiresinde, Refî'-i Kâlâyî maddesine alınan gazelin kafiyeleri (*beçe/ içe/ haylice/ gece* (iki defa)/ *geçe/ gizlice/ nice/ kerpice/ râyice/ güce/ hârice/ yüce*) ilginçtir ve belli ki, tezkire sahibi de bu sebeple seçmiştir. Fatîn, şairin bu kafiyeleri bulurken asıl niyetinin ne olduğunu ya farketmez ya da umursamaz (Fatîn, 1271, s. 160-163):

> *"Mûmâileyhin bâlâda muharrer olan gazelinin bâzı kafiyeleri sakatça vâki' olmuştur. Şöyle ki, gazel-i mezkûrda kafiye îrâd olunan beçe, haylice, gece, gizlice, nice, yüce kelimelerinin âhirlerinde olan harf-i hâ nefs-i kelimeden olmak hasebiyle onların birbirine kafiye olacakları müstağnî-i târiftir. Ancak içe, kerpice, hârice, râyice, geçe, güce lâfızları ki, âhirlerinde olan hâ harfi nefs-i kelimeden olmayıp alâmet-i mef'ûl olacağından harf-i mezkûr bu mahalde redif hükmünde tutulup mâ-kablinde olan cim harfi kafiye olmak iktizâ eyler. Bu sûrette elfâz-ı merkumede olan cim harfinin dahi mâ-kablinde gelen harfin harekesine nazar olunmak lâzım gelir. Bu takdirce bunların harekeleri birbirine mübâyin geleceğinden birbirlerine kafiye kılınmaları gayr-ı sahihtir, zîrâ asılları iç, kerpiç, hâric, râyic, geç, güç lâfızlarıdır. İç lâfzının hâric lâfzına, kerpic lâfzının râyic lâfzına, geç lâfzının güç lâfzına kafiye olamayacağı bedîhî ve celîdir."*

Bu satırları okumaya başlayan, Fatîn'in kafasının çok karışmış olduğunu farkeder. Kendisi de dîvan sahibi bir şair olan tezkirecinin, Türk tipi kafiyelerin gittikçe yaygınlaştığı bir dönemde, hâlâ revî harfinin *"c/ ç"* şeklinde kullanılışına itiraz edişi, anlaşmazlıkların

çözülemediğini gösteriyor; lâkin, artık kafiyenin istikameti netleşmiştir ve kulak için kafiyenin şiirdeki üstünlüğü iyice belirginleşmiştir. Özellikle 1880'den sonra, Abdülhak Hâmid'den Muallim Nâci'ye, Menemenli-zâde Tahir'den (Kaplan, 1971, s. 258, not 27; Birinci, 1988) Abdülkerim Sâbit'e kadar pekçok isim, kulak için kafiyelendirilmiş şiirler söyler ve garipsenmezler[42]. Hâl böyle iken, Fatîn'inin itirazlarını devrinin şiir şartları değil, asırların geleneği belirler, demek yanlış olmayacak. Onu rahatsız eden iki husus daha vardır. İlki, bazı mısrâlarda kafiye *"c/ ç"* iken peşinden gelen *"e"*nin redif hükmünde olmasına mukabil, bazı mısrâlarda da*"ce/ çe"*nin kafiyeye dönüşmesidir[43] ki, tezkireci bunu Türk'ün asırlardır kullandığı cinaslı kafiyenin alanını klâsik şiire doğru genişletmesi olarak görmek istemez. İkincisi de revî harfinden evvelki sesin her mısrâda aynı harekeyi taşımamasıdır. Fatîn şiirin yeni şartlarını görmezden gelirken yaşadığı dönem onu bu şartlarla sarıp sarmalamakta ve kendi şiirini de etkilemektedir. Nitekim, *Dîvân-ı Fatîn*'de tesadüf olunan örnekler de bu etkilenmeyi ortaya koyacak kadar belirgindir.

Fatîn'e en iyi cevap İbrâhim Râşid Efendi'den (d. 1812) gelir. Râşid-i Cedid bir gazelinde, Arapça, Türkçe ve Farsça kafiyelerin tamamını *"-iç"* şeklinde yazar:

Sâkîye edip bint-i ineb nefsini tezviç
Bak arbede nâmında doğurdu yine bir piç
Meclis donanıp her gece heman boşalsın
Doldur bakalım aşkına yârin kadehi iç
İflâsa çıkarsın bu biniş böyle gişle
Endâze-i îrâda göre masrafı kes biç
Leylâ'ya dolaştırdı varıp rişte-i aklı
Mecnün'un Arab saçı gibi her işi pür-piç

42 Sonraları Mutavassıtîn'in ve *"basar için kafiye"* anlayışının karşısındaki Recâi-zâde Ekrem Bey'in duruşu, *"apriori"* olarak bir modernist duruş şeklinde algılanmıştır. Oysa modernistler, *"Şiir gözümüzden doğru girer içimize, kulaklarımızdan doğru değil"* (Paz, 1993, s. 67) fikrinde birleşirler.

43 Fatîn'in kafiye eleştirileri üzerinde kaleme alınan bir yazıda (Açık, 2002, s. 168), tezkirede *"sahih"* sayılan *"haylice/ gizlice"* kafiyelerinin aslında diğerlerine benzemediğine ve sonlarındaki *"-ce"*lerin redif, *"-li"*lerin kafiye olduğuna dikkat çekilir.

Kâlâ-yı sühan az bulunur böyle kalemde
Bilmem bana güç geldi bunun mislini tensiç
Söz yok hele darbü'l-mesel Sâbit'e ammâ
Sen söyle eğer var ise böyle gazel hiç
Râşid garazım kafiye fahriyye değildir
Eylersem eğer medh ederek şi'rimi terviç

Son iki beyit, şairin kafiye tercihlerinde bilinçli olduğunu, bununla da alttan alta öğündüğünü gösteriyor. Sonraları, Muallim Nâci'nin Yenişehirli Avnî'den aldığı bir cevap da sanki Râşid Efendi'nin kafiyeleri ile ilgili meselenin zihinlerde dönüp durduğunu gösteriyor (Nâci, 1307, s. 97):

"Şâir-i dakayık-şinas Avnî Bey merhûma birgün (...) hîç ile tehyîc'in kafiye olup olamayacağını suâl ettik. Bilâ-teemmül şu cevâbı verdi:
–Hîç ile piç kafiye olabilir."

Oysa, Avnî'nin yarıda kalmış *Mir'ât-i Cünûn* adlı mesnevîsinin bile iki yerinde *"aç/ muhtac"* kafiyesine rastlanır (Avnî-c, s. 257 v.d.). Belli ki, Fatîn gibi Avnî de sorulduğunda geleneğin poetik *"canon"*larını tekrarlamakta, fakat kendi şiir *"praxis"*lerini yeni oluşan gelenek içinde yapmaktadır[44].

Fatîn'in cinaslı kafiyeler hakkındaki gelenekli fikirleri de yaşadığı dönemin artık yaygınlaşmaya başlayan tercihleriyle çelişmektedir. Meselâ, Elhac Ebubekir Rif'at Efendi XIX. asrın ilk yarısında, bir gazelinin (Rif'at, 1254, s. 5) kafiyelerini tamamen cinaslarla kurarken (*em memeler/ tev'em memeler/ em memeler/ emmemeler/ emmemeler/ em memeler*) şiire bir yenilik getirmekten çok, eski bir Türk kafiye geleneğini sürdürmekte ve Fatîn'in klâsik hudutlarından çok daha geniş bir şiir dünyasına açılmaktadır.

Kafiyedeki yeniliklerin hepsi de Türk tipi kafiyelendiriş etrafında olmaz; bazen de geleneğin cevaz vererek poetik yapıda açtığı bir delik genişletilmeye çalışılır; böylece, bir yeniliğin itirazsızca

44 Âdile Sultan'ın *"değiliz"* gazelinde kafiye bulmak zordur (Özdemir, 1996, s. 354-355); ama, asıl ilginç olan, *"riyâdan"* ile *"tamâdan"* kelimelerinin kafiye yapılmasıdır. Bu cins kulak için kafiyeler halk şiirinde asırlardır kullanılıyor olsa da klâsik şiirde çok daha sonra belirdiğini düşünmekteydik. Sadece Yahya Kemâl'deki benzer kafiyeler üzerinde dahi ne kadar durulduğu hatırlanmalı.

kabûlünün mümkün olabileceği hesaplanır. Meselâ, Sâlik (ö. 1800) bir gazelinde (Sâlik, v. 101[b]),

N'ola mahkûmum olsa şeş-cihan kişver-i mânâ
Gazelde kafiye-perdâz-ı tavr-ı Hâkimâ oldum

derken, gazelinin kafiyelerini Şeyhî-zâde Abdüşşükür Hâkim Efendi'nin (ö. 1805) tarzına uydurduğunu söyleyecektir. Daha ilginci ve önemlisi, Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) *"seyr ile"* gazeline koyduğu bir nottan çıkan netîcedir. Paşa, gazelinin 1., 6. ve 7. beyitlerinde *"bahâr"*ı; 2. ve 5. beyitlerde de *"yâr"*i kafiye olarak kullanır. Gelenekli şiirin kafiye kuralları, *"îtâ"*ya izin verirse de aynı kafiyenin bu kadar çok tekrarını hoş görmez ve şairinin beceriksizliğine yorarak küçümser. Esad Muhlis Paşa, şiirine *"Bu gazelin iki beytinde Sâib mesleği ihtiyâr ile kafiye tekrâr olunmuştur"* (Muhlis, v. 16[b]) notunu ekleyerek hem kendini aşağılanmaktan kurtarır hem de geçmişte bu sebeple karalanmış şairleri temize çıkarır[45]. Meselâ, Subhî-zâde Aziz'i (ö. 1784), kasîdenin *"nev-zemin"* olanı pek de görülmemişken, Şeyhülislâm Esad Efendi-zâde Şerif Efendi'ye hitab ettiği bir *"kasîde-i nev-zemin"*de (Erdem, 2001, s. 31-37) kafiyeleri tekrar tekrar kullandığı için suçlamak artık mümkün olmamalıdır. Kasîdesinde *"niyaz"* altı kere, *"naz"* dört kere, *"az"* ve *"güdaz"* üçer kere kullanılmış iken, kafiyelerini bir kusur değil de yenilik olarak görmekte ısrar edişi ayıplanmamalıdır. Hâl böyle olunca, Şeyh Galib'in *"mehtab"* kasîdesinde *"reng"*i tam beş kere kafiye yapıp sebebini de

Ne çâre kafiye-i nazmı teng eder mehtab

diye açıklayışını bir kere daha düşünmekte fayda var. Belki de bir kalemde silip attığımız yüzlerce şiire yeniden dönmemizi sağlayacak bir ipucu yakalarız.

Dinî şiirin asırlardır kullanarak vazgeçilmez kafiye şekliyle

45 1846'da hâlâ berhayat olduğu anlaşılan Nûrî adlı bir şairin, *"etmiş"* redifli gazelinin başına eklediği *"Gazel-i bî-bedel-i Sâib'den iki beyit mevrûsen lisân-ı Türki'ye bi't-tercüme işbu gazele dâhil olunmuş ve mezkûr beyitler üçüncü ve dördüncü beyit iduğu"* kaydı ile gazelinin son beytinde söyledikleri önemli (Nûrî-I, v. 43[a]):

Çalıp çarpıp biraz genc-i eş'âr Sâib'den
Bu silk-i ma'niye Nûri dahi nazm-ı güher etmiş

yazılan *"gazel-i mükerrer"*, tekrir sanatının ilginç bir kullanımıyle yenileşmeye küçük bir kapı aralar. Geleneğin *"zü'l-kavâfî"* ile aradığı mısrâ içi âhengi, tekrir sanatının desteğinde tek kafiye ile sağlamak gayreti XVIII. asır sonrası şairlerine yol gösterici olur. Bursalı İffet (ö. 1842)

Münevver kıl münevver kıl münevver yâ resûlullah

diye başlayan gazelinin kafiyesi olan *"münevver"* yerine, sonraki beyitlerde *müyesser/ muanber/ mukarrer/ muzaffer* kelimelerini getirerek bu geleneği tekrarlar (İffet, 1257, s. 85-86). Ağribozlu Sırrı'nın

Kanâat kıl kanâat kıl kanâat

gazelinin (Sırrı, s. 7) beyitleri de böyle kurulur ve *ibâdet/ itâat/ siyâset/ ferâgat/ seyâhat* kafiyeleriyle aslında aynı şablondan mısrâ çoğaltılır. Belki zamanında arûza uygun mısrâ kurmakta zorlanan tekke şairleri tarafından, belki de dinî şiirlerin ilâhî biçiminde ve âhenkle okunması geleneği yüzünden ortaya çıkan bu özel kafiyeleniş, yeni şaire kafiyenin âhengini mısrâ içine taşıma fikrini verecek ve Yahya Kemâl'in *"Rindlerin Ölümü"* şiirinde zirvesini bulan *"derûnî âhenk"* anlayışının –uzak ve silik de görünse– yerli kaynağını oluşturacaktır. Yahya Kemâl'e uzanan bu yolda Âkif Paşa'nın (ö. 1845) önemli bir durak olarak anılması gerek. Paşanın pek dikkat çekmeyen, ama fevkalâde ilginç bir kıt'ası vardır (Âkif, 1259, s. 32):

Mâcerâ-yı elemimdir reşehât-ı kalemim
Ser-nüvişt-i kalemimdir fıkarât-ı elemim
Elemim sühte-i ye's eder arz emeli
Meyl-i âfâk-ı ümîd etmeden ebr-i kalemim
Kalemim gayet-i a'dâdı ederdi tahdid
Kabil-i keyfe kem olsaydı nisâb-ı elemim
Elemim cevher-i ferdin arz-ı lâzımıdır
Oldu hem-neş'et-i terkîb-i elemle kalemim
Kalemim bahr-ı siyâhımla mürekkeb olalı
Varak-ı hâtıra nakş oldu sevâd-ı elemim
Elemim yem sühanım mevc ü hayâlim girdab
Onda bir mâhî-i kullâb-ı girifte kalemim

Kalemim açsa ağız sehvile hây-ı hevese
Ona âtîde tekaddüm eder elf-i elemim
Elem-i muhbire endîşe-lika ye's-i midad
Çekmede satr-ı ümîde hatt-ı butlân kalemim
Gam-güsarlıkta fedâ-yı ser edip yek-dîgere
Olur ol bu bu o baksın kalemimle elemim
Garazım tayy-ı mezâmîndir ancak Âkif
Yoksa sehv-i kalemimdir kelimât-ı elemim

Bu alışılmadık "*muad*" kıt'anın[46] ilginç denemelerin ürünü olduğunu paşa da hissettiriyor; son beyitte ifade edildiği gibi, şiirde "*tayy-ı mezâmîn*" denenmiştir. "*Tayyetmek*" fiilinin Türkçe'de sıkça kullanılan mânâlarının yanında, daha özel bir karşılığı da "*rulo hâlinde kıvırmak*"tır ki, önümüzdeki şiiri düşünerek, paşanın fiili "*spiral oluşturmak*" mânâsına aldığını söylemek daha doğru... Şiirde yerleri belirtilen "*elem*" ve "*kalem*" kelimeleri eğrilerle birleştirilecek olsa, hakîkaten, başta ve sonda eksenine yaklaşan, ortadaki beyitlerde merkezden uzaklaşan bir sarmalın oluştuğu görülecektir. Daha evvel Aynî de "*seyf ü kalem*" kasîdesinin (Aynî, 1258, s. 4-6) her beytinde mutlaka "*din*" ve "*devlet*" kelimelerini kullanmayı denemişti; lâkin, bu iki kelimeye beyit içinde yer belirlemeyip lâfın siyâk u sibâkına bırakmıştı ki, batılı şiir bunu "*anafora*" diye bilir. Kıt'anın ilginç bir tarafı âhengin mısrâ içine kaydırılması ise, bir başka tarafı da, "*elem*" ve "*kalem*" kelimelerinin kıt'aya bazen kafiye, bazen de redif olarak seçilmesidir. Aslında, kafiyelerin redifleştiği yerlerde de ayrıca kafiyelere ihtiyaç duyulmayışı önemli bir yeniliktir. Kıt'anın ilk beytinin musarrâ oluşu ise, şimdilik saded harici...

Çukadar-zâde Mehmed Şâkir Efendi'nin (ö. 1836) dîvânı ilginç "*gazel-i musannâ*"larla doludur. Hangi gazellerin, niçin "*musannâ*" sayıldığı; diğer gazeller o kadar da sanatlı değilse, niçin yazıldıkları gibi sorular bir yana, dîvandaki bazı gazelleri "*musannâ*" saydıran vasfın, bizzat kafiyesi olduğu anlaşılıyor. Meselâ, bir gazelde (Şâkir,

46 Rumeli Kadıaskeri Celâl Paşa'nın (ö. 1822) bir gazelinde (Beysanoğlu, C. I, 1957, s. 303) ve yıllar sonra, Süleyman Şâdi'nin (d. 1830) "*der-san'at-i reddü'l-acz ale's-sadr*" başlıklı gazelinde hâlâ geleneğe uygun olarak iâde sanatı kullanılmaktadır (Şâdi, 1325, s. 26).

s. 296), her beytin ilk mısrâının ilk kelimesi ters çevrilince o beytin kafiyesi olmaktadır ki, bunu bir çeşit *"anadiplosis"* saymak yerinde olacak:

Nâşî bu kadar gulguleye rûy-i dırahşan
Vasf-ı ruh-ı âlinde galât eyledi îşan
Nâ-merd-i reh-i aşka sakın sorma devâyı
Zehr-i sitem çarhı sanır derdine derman
Nâlân gezer sûk-ı gumûmunda fütâde
Çeşm-i siyehi gördüğü dem haste vü nâlân
Nâr-ı çeh-i gabgabda suyun bulmadı âşık
Mahv eyledi âmâl-i dili pûte-i hicran
Nâsî ne yaman mihnet çekti yine Şâkir
Güyâ ki midâdı sadef-i hikmete nîsan

İlk anda, mânâsız bir sanat gösterisinden, hattâ bir oyundan ibaret gibi görünen bu kafiye kuruluşu, bir başka taraftan bakılınca, hedefi belirsiz yenilik arayışlarının –biraz körlemesine de yapılmış olsa– önemli bir tecrübesi sayılabilir. İzzet Molla'nın aşağıdaki dört beytinin sekiz mısraında sadece üç kafiyenin altı kere devredip durması ise, ilginç ve üzerinde düşünülmeye muhtaç bir örnektir (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 557-558):

Nâvek-i âhımıza tâkati var mı bakalım
Bu şeb ol mîhı ser-i düşmen-i çarha çakalım

Sanemâ câm getir şevk-ı ruhunla çakalım
Köhne deyr-i dile kandîl-i şetâret yakalım

Her taraf sûret-i maksûd ile lebrîz anımâ
Gösterir mi bize âyîne-i devran bakalım

Yaradan aşkına rahmeyle yeter yâremize
Tâ-be-key dâğ-ı gamın sîneye zâlim yakalım

Önceleri Arapça ve Farsça kelimeleri kafiye yapmayı doğru bulmayan gelenek, bir süre sonra Türkçe kelimeleri Arap ve Fars dilinden seçilen kafiyeler arasına yakıştıramayacaktır. Nihayet, Türkçe kafiyelere hoşça bakılmağa başlandığında, bu defa da sırf Türkçe kafiyelerle oluşturulan şiirler yadırganacaktır. Artık kafiyede son aşamaya gelinmiştir; Batı dillerinden alınma kelimelerin kafiye

yapılmasına... Tarih düşürmelerde ve tarihî bir hadise üzerine kaleme alınan kasîdelerde zaman zaman *"Mosku, Moskuv, Frenk, Efrenc, kral, çar"* gibi kelimelerin kafiye olduğu görülürse de diğer nazım şekillerinde ve daha özel kelimelerle yapılmış örneklerine rastlamak çok zordur. Oysa, yeni şair, Batı ile kurulan sıkı münasebetlerin şiirdeki yansımaları peşindedir ve bu yansımaları da kafiye gibi Türkçe'yi dahi uzun süre reddeden bir rüknü üstünde gerçekleştirmekte ısrarlıdır. Müverrih Sürûrî'nin (ö. 1814), *Hezliyât*'ı arasında da olsa (Sürûrî, s. 27),

Artık gâvurca kafiye bul kim Hevâyiyâ
Şimdi usanmış ehl-i sühan müslümancadan

deyişini böyle bir isteğin ifadesi olarak görmeli. Gerçi Sürûrî'den önce, Seyyid Vehbî (ö. 1736) Nedîm'in gazelini tahmîs ederken

Bintü'l-inebi ki gül gibi zengin benizlidir
Bir zevk esîri câriyedir İngilizlidir

demişti; ama, bu küçük açılışın arkası gelmemişti. Yıllar sonrasına ait önemli bir anekdot:

Pertev Paşa'nın torunu Aziz Bey'in Ibnülemîn'e naklettiğine göre, paşanın Gedikpaşa'daki konağında Vassaf Efendi-zâde Mahmud Cemil Bey ve arkadaşları, kafiyesi *âmiz/ engiz* diye giden bir müşterek gazel söylerken kafiye bulmakta zorlandıklarından bahsederken, kapıyı dinlemekte olan Hâfız Müşfik Efendi odaya başını uzatıp *"İngiliz de olur efendim"* der. Türk şiir diline *"İngiliz"*in kafiye olarak başını sokuşu biraz böyle, zaruretten olsa gerek. Yine de bu küçük hareketin ileride önemli bir kültür göstergesine dönüşeceği ve özellikle Fransızca kelimelerle kafiye kurarak batılılaşmanın lehinde olduğu kadar aleyhinde de belirleyici bir rol üstlenen şairlerin çıkacağı söylenebilir. Meselâ, Ayıntablı Ali Râşid Efendi'nin (d. 1819)

Avrupa dilberleri kasrında balkon istiyor
Çifte atlı koşulur altında fayton istiyor

diye başlayan gazelinin (*Hazîne-i Evrak Mec.*, C. II, Nu. 15, 1297, s. 229) kafiyeleri *balon/ fakfon/ pardon/ komisyon* gibi Fransızca kelimelerden oluşur ve alafrangalılaşmayı yermek maksadıyle kullanılırken,

bir süre sonra Recâi-zâde Ekrem *"Brune et Blonde"* şiirini (*Resimli Kitab Mec.*, Nu. 2, Teşrîn-i evvel 1324) kültür coğrafyasındaki batılı konumunu belirlemek için yazacaktır. Şiir dili ve temalarından bahsedilirken Fransızca'dan istifade konusuna döneceğim.

Bahsi kaparken şunu hatırlatmakta yarar var: Şairlerin kafiye geleneğinde yaptıkları değişiklikleri müstakil bir transpozisyon hareketi olarak almamak ve monolitik bir yenileşme gayretinin küçük bir parçası saymak daha doğru olur.

Ç. Nazım şekli

"Nazım şekli" diye kaç mısrâın istifinden ve bendler oluşturmasından meydana geldiği, özel bir vezni bulunup bulunmadığı, kafiye şemasının nasıl olduğu ve *"eyzan"* mısrâı yahut beyti taşıyıp taşımadığı gibi şeklî özellikleriyle bir diğerinden ayrılan mısrâ havuzlarının metonimik adlandırmalarına denir. Gelenek, nazım şeklini öylesine katı formal kurallarla belirler ki, şairin bu kurallar hüküm sürerken, nazmın şekli üzerinde hiçbir tasarruf hakkı olamaz. Yenileşme gayreti içindeki şair, formal bir değişim peşinde ise, nazım şeklinin zayıf noktalarını aramaya mecburdur. Asırlar boyunca kendini muhkemleştiren nazım şeklinin yumuşak karnını bulmak zordur; ama, imkânsız da değildir. Meselâ, zamanla daha az kullanılan, hattâ tamamen terkedilen bazı nazım şekillerini canlandırmak ve bu esnada da kimi özelliklerini esnetmek mümkündür. Bir nazım şekli olmasına rağmen, sanki tür imiş gibi değerlendirilen veya türdeşleri arasında nazım şekliyle yalnız kalan formal yapıların transpozisyonu mümkündür. Belli tematik alan tercihleri taşıdığı iddia olunan nazım şekillerinin bu muhtevalarını başka nazım şekillerine nakletmek mümkündür. Kuralları arasında *"ikilik"*ler bulunan nazım şekillerini *"ikilem"*leri varmış gibi görmeyi yeğleyerek *"İkilemin olduğu yerde belirsizlik vardır ve bu belirsizlik bir üçüncü alternatife de elbette müsaade eder"* fikriyle hareket etmek mümkündür. Velhâsılı, yeni şiirin, kendi karakterini yansıtacak yeni nazım şekilleri aramaktan çok, eski nazım şekillerini murada uygun hâle getirmek niyeti taşıdığı söylenebilir. İmdi, nazım şekilleri üzerinde yeniliğin izini sürmeye başlayabiliriz.

a. Kasîde

Kasîde, nazım şekilleri arasında en eskilerindendir. Bu sebeple kuralları hem daha çok, hem de daha kesindir. Aslında, nazım şeklini belirleyen formal özellikler ise, kasîdenin uzun bir gazelden ayrılması mümkün değildir; lâkin, kasîdelerin bir kasıtla yazıldığı dikkate alındığında bu nazım şeklini sadece formal özelliklerin değil, belki ondan da fazla, tematik kurgunun belirlediği görülür. Bir sıra dâhilinde, *"nesib, girizgâh, medhiye, tegazzül, fahriye, duâ"* bölümlerinden oluşması ve bir önemli varlığı (Allah, peygamber, halîfe, şeyh, sultan, ricâl-i devlet, ekâbir...) medhetmesi beklenen kasîde, bu tematik nitelikleriyle daha çok bir tür özelliği taşır. Bir başka ifadeyle, kasîde nazım şekli olmakla tür olmak arasında sıkışıp kalır. İşte kasîdenin yumuşak karnı burasıdır. Yenilik heveslisi şairler, bazen kasîdeyi bir nazım şekli sayar ve içine kasîdenin olmazsa olmaz temalarını ve bölümlerini hiç dikkate almadan bambaşka konular yerleştirirler. Bazen de kasîdeyi bir tür sayar ve medhiyye yazmayı öncelik hâline getirerek başka başka nazım şekilleri içine kasîdenin temasını ve hattâ vazgeçilmez bölümlerini yerleştirirler. İmdi, kasîdenin zaaflarından yararlanarak genişletilen bu iki yoldaki tecrübelerden örnekler verelim.

XVIII. asır biterken Sarığıgüzel Sâmî Ebûbekir Paşa'nın (ö. 1813) *"der-sitâyiş-i hazret-i Sultan Selim Han"* başlıklı kasîdesinde

Şâirânın resmi mâlûm-ı hümâyûnun tamam
Medhe âgaz etmede her biri bir râha gider

deyişi (Sâmî, v. 11[b]), bir öngörü değil, yaşanmakta olan bir durumun tesbitidir. Hakîkaten, medhiye söylemenin kasîde dışındaki yolları keşfedilmeğe başlanmış ve nazım şeklinin tematik tercihler ile belirlenemeyeceği anlayışı belirerek şairlerin *"her biri bir râha"* gider olmuştur. Meselâ, Nedîm, pek sevgili hâmîsi Dâmad İbrahim Paşa için kaleme aldığı medhiyelerinin birini –gelenekte örneği görülmedik biçimde– tardiye olarak tasarlar (Nedîm, 1338, s. 106). İleride, Vak'anüvis Halil Nûri Bey (ö. 1800) de Sultan Selim için benzer bir tardiye yazacak (Halil Nûri, v. 18[b]); *"her mısrâın harf-i evveli terkîb olunsa mısrâ-ı hâmis çıkar"* kaydını taşıyan mütekerrir muhammes bir na't söyleyecektir (Halil Nûri, v. 10[a-b]).

Tezkire sahibi Sâlim'in (ö. 1744) Sultan Ahmed'e (Sâlim-a, v. 20b-24b), Sultan Mahmud'a (v. 19b-20b), Dâmad İbrahim Paşa'ya (v. 26b-27b) yazdığı kasîdeler, hattâ fahriyyesi (v. 39a-42a) mesnevî tarzında yazılmıştır. Sonraları Vesîm'in (ö. 1760) (v. 5b) ve Abdülgafur Lebîb'in (ö. 1771) mesnevî tarzındaki kasîdeleri (Lebîb-i Âmidî, s. 242-245) de vaktinde çok farkedilmemiş olmalı. Asır biterken, Şeyh Galib'in –muhtemelen hocası Neş'et Efendi'nin *"Şitâiyye der-zımn-ı na't-i şerîf-i hazret-i nebevî aleyhisselâm"*ından (Neş'et, 1252, s. 45) cesaret alarak yazdığı– mesnevî tarzındaki kasîdesi ise, büyük tartışmalara sebep olmuş ve etkileri Reîsülküttab Ârif Efendi'nin *"Kasîde mesnevî der-vasf-ı tuğrâ"*sı (Ârif, 1258, s. 48) üzerinden Şinasi'nin (d. 1826) Mustafa Reşid Paşa'ya hitap ettiği 1274 tarihli kasîdesine, Sâdullah Râmi Paşa'nın *"Ondokuzuncu Asır Kasîdesi"*ne kadar taşınmıştır. Ali Hâtif Efendi'nin (ö. 1823), *"Kasîde-i ramazâniyye der-sitâyiş-i Sultan Mahmud"*unu mesnevî tarzında kaleme aldıktan sonra,

Ramazâniyye deyü söylememiş bir şâir
Mesnevide bu kasîdem olur elbet kahir

diye övünmesi (Hâtif, v. 63a), yaptığı yeniliğin farkında olan bir şairi haber veriyor. Sünbül-zâde Vehbî'nin *"Muammâ-yı ism-i sâmî-i Selim"* (Vehbî, 1253, s. 43-45) başlıklı kıt'asının içinde, tıbkı kasîdede olduğu gibi, bir de gazel yer alır. Karayılan-zâde Sabri Efendi (ö. 1813), Veliyyüddin Paşa hakkındaki kasîdesini (Sabri, v. 115a), İbrahim Hafid Paşa (ö. 1813) dinî muhtevalı bir kasîdesini (Hafid, v. 1b), Hoca Neş'et de *"Kasîde-i mergubedir ki muharrer-i meşk u sühan kasdıyle inşâd buyurulmuştur"* (1252, s. 71) kaydını taşıyan kasîdesini kıt'a gibi, ilk beyti musarrâ olmadan yazarlar. Refî'-i Âmidî'nin (ö. 1816) bir kasîdesinde, gelenek bir başka tarafından zorlanarak iki tegazzül bölümü eklenir (Refî'-i Âmidî, v. 5b-7b). Ayıntablı Hasan Aynî'nin (ö. 1837) kasîdelerinin neredeyse tamamı tarih düşürmelidir ve kıt'a özelliği gösterir. İlginç olanı, şairin bazı musammat kasîdelerinin 8'li hece vezni ile ve dörtlükler hâlinde yazılmaya çok müsait oluşudur. *"Kasîde der-midhat-i Hurşid Paşa bâ-târîh-i sâl-i cedid"*i (Aynî, 1258, s. 18-20), Tayyar Paşa'nın dîvânını tertip edişine (s. 26) yazdığı kasîdeler hep bu özelliği gösterir. Sanki, şair bu çift özellikli şiirleri için 4

müstef'ilün'ü çok uygun bulmuş gibidir. Özellikle, Hurşid Paşa'ya hitab eden musammat kasîdedeki

Bin yıl kadar her subh (u) şâm/ Hurşîd Pâşâ-yı benâm
Pertev alır olsun bekâm/ kadr ola leyli rüzu iyd

gibi beyit/ dörtlükler, bir süre sonra Manastırlı Salih Fâik Bey'in cüretkâr bir çıkışla kaleme alacağı hece vezinli kasîdesini (*"Dersitâyiş-i Sadrıâzam Âlî Pâşâ be-vezn-i kadîm-i Türkî"*, Mecmûa-VII, v. 18[b]-19[b]; Mecmüa-VIII, v. 268[a]-269[a]) ve İbrahim Edhem'in yine hece ile olan nazîresini (*Hakayıku'l-vekayi Gaz.*, Nu. 397, 12 Şâban 1288; *Hazîne-i Fünun Mec.*, Nu. 40, 31 Mart 1310, s. 317-318) hazırlamışa benzer.

Söz konusu kasîde ise, Diyarbekirli Lebib'i (ö. 1771) bir dönüm noktası saymak çok da iddialı olmaz. Şair, Çeteci Abdullah Paşa'dan aldığı at, Boynueğri Abdullah Paşa'dan aldığı elbiselik kumaş için söylediği kasîdelerle bu formu majör konuların alanı olmaktan çıkarır. Bir yandan tarih düşürmeleri bile 60-70 beyitlik kasidelere dönüştürürken bir yandan da kasîdeleri tarih kıt'alarına yanaştırır. Dîvânındaki *"Mukattaât"* arasında, ilk beyti musarrâ olmayan bir *"Kasîde-i mergûbe berây-i sadâret-i azm-i vekâlet-i kübrâ İbrahim Paşa eş-şehîr Bakıyye-i Kulak"* yer alırken, yine aynı bölümde ilk beyti musarrâ olan pekçok şiire de rastlanır. Abdülcelil-zâde Mehmed Emin Paşa'nın vezâreti için kaleme aldığı kasîdede, 1181 yılına tarih düşürüşünü itinayla anlatır (Lebîb-i Âmidî, s. 289):

Kusûrumla ulüvv-i kadrine pîrâne pîrâne
Sekiz târîhi hâvî şimdi bir beyt eyledim inşâ

Ki her bir nısrı bir müstakil târih-i sâlimdir
Değildir piş ü kem addeylese bir kâtib-i dânâ

Dahi her nısranı âhad u aşrât u mietinden
Birin nısra'-ı âhirden idi zıddın ile ihsâ

Bulur bu altı vechin her birin dahi birer târih
Dil-ârâ dil-küşâ mu'ciz-nümâ rânâ vü nev-peydâ

Sonraları, Âkif Paşa'nın (ö. 1845) *"Müteveffâ Galib Paşa'ya verilen kasîde"*si tarih düşürülerek bitirilir (Âkif, 1259, s. 11-14). Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) *"Tasvîr-i hümâyûn ihsan buyurulduğunda*

teşekküren takdîm olunan kasîdedir" (Muhlis, 1268, s. 36-37) başlıklı kasîdesinin matlaı da musarrâ değildir. Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819) *"Kasîde be-tarz-ı kıt'a der-sitâyiş-i Vezir İsmâil Paşa"* (Eşref Paşa, 1278, s. 65) başlıklı ilginç bir şiiri vardır[47]. Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857) *"Târîh-i Cülûs-ı Meymenet-me'nûs Gazî Hazret-i Sultan Abdülmecid Hân ibni Sultan Gazî Hazret-i Sultan Mahmud Hân-ı Adlî"* başlıklı şiiri (1292, s. 12-13) kasîde özellikleri gösteren fakat dörtlükler hâlinde yazılmış[48] bir tarih düşürmedir. İlk dörtlüğü şöyledir:

Şükr ü sipâs-ı bî-girân
Kim Hâlık-ı Hayy-ı Mecîd
Verdi cihâna başka şân
İzhâr edip lütf-ı cedîd

Şairin *"Târîh-i Mansıb-ı Hazret-i Mehmed Paşa"* başlıklı şiiri de ilk beyti musarrâ olan ve içinde tegazzül bölümü bile bulunan bir tarih kasîdesidir (1292, s. 51-52). Aynı özellikler *"Târîh-i Câh-ı Hazret-i Osman Paşa"* başlıklı şiirde de görülür (1292, s. 53-54). Belli ki, Aynî'nin kasîdelerinin musammat beyitleri çözülüp dörtlüğe dönüşmeye başlamıştır. Meşhûrî'nin *"Muhammes ber-üslûb-ı münâcât"*ı ise, münâcat tarzında kaleme alınmıştır (1292, s. 61-62). İlginç olan bir başka yönü ise, ilk bendinin üçüncü mısrâının serbest oluşudur.

Ahmed Sadık Zîver Paşa'nın (d. 1793) da tarih kıt'ası şeklinde kasîdeleri vardır. Bunlardan, Irfan Paşa'nın Meclis-i Vâlâ'ya tayinine dair olanına (Zîver Paşa, 1313, s. 186-188) karşılık, Irfan Paşa da bir teşekkür mektubu yazar. Mektup *Mecmûa-i İrfan Paşa*'da (s. 80), muhatabının ismi gizlenerek *"Ser-firâz-ı şuarâdan bir zâta yazılan*

47 Dâniş İbrahim'in (ö. 1791) dîvânında, *"Kasîde der-Zımın-ı Arz-ı Tüfeng be-Huzûr-ı Şâh-ı Devrân"*, *"Kasîde-i Garrâ der-Vasf-ı Şâh-ı Cihân-ârâ"* ve *"Kasîde der-Medh-i Cirid-endâzî-i Hazret-i Şâh-ı Cihân"* gibi kasîdelerin ilk beyti musarrâ değildir. Buna rağmen, şairin ölümünden sonra, onun dîvânını tertip eden Hademe-i Hâne-i Hâssa'dan Ahmed Câvid Bey –ki, kendisi de şairdir ve dîvanın tertip sırasını her hâlde şimdiki klâsik şiir uzmanlarından daha iyi bilir– onları *"kıt'a"* saymaz ve Dâniş'in kayıtlarına uyarak kasîdeler arasına dahil eder. Şair hakkında bir doktora tezi hazırlayan Lütfi Alıcı ise, şairin de mürettibin de müstensihin de yanıldığından emin bir tavırla onları *"doğru"* yerlerine yerleştirip kıt'a sayarak asıl hatâyı kendi işler (*Dîvân-ı Nâşid, İnceleme, Tenkitli Metin*, İnönü Üniv., 1998).

48 Şeyh-zâde Bekrî'nin (ö. 1834) Muş Muhâfızı Emin Paşa'ya kasîdesi de dörtlükler hâlindedir (Beysanoğlu, C. I, 1957, s. 333-334). Kafiyelenişi *aaaa/ bbba/ ccca...*

teşekkür-nâme" başlığıyla yayımlanır. Zîver Paşa'nın *"Muhammes berây-i kasîde"*si ile *"Târîh-i muhammes berây-ı teşrîf-i hümâyun"*u da (Zîver, 1313, s. 307, 308-309) kasîde özellikleri gösterir.

Karslı Hacı Mehmed Rif'at Efendi *"sünühât"*ta mübâlâğanın iyi bir örneğini verir; *"Bahar faslında su kenârında birkaç ahbâbile gezerken ricâları üzerine denilen bahâriyyedir"* (Rif'at, v. 31[a]) başlıklı kasîdesinin sonunda bir de tarih düşürür ve bunların hepsini dolaşırken yapar[49]. Sayısı pekçok olan bu cins kasîdelere, tarih düşürme ve kıt'a vesîlesiyle yeniden dönülecektir.

XIX. asrın başlarında yaşadığı tahmin olunan Nürî'nin dîvânında bir *"kasîde-i pençiyye"* vardır (Nûri, v. 30[b]-34[a]) ki, beşlikler hâlinde yazılmış ve *aaaax/ bbbbx* biçiminde kafiyelenmiştir. Şairin yine beşlikler hâlinde yazılmış bir de varsağısı (v. 36[a-b]) olduğunu ekleyeyim. Hoca Süleyman Neş'et'in (ö. 1807) *"Tahmîs-i kasîde-i Hayrî Efendi"*si (Neş'et, v. 60[a]-62[b]) kasîdelerin de gazel gibi tahmisinin yapıldığını göstermesi bakımından önemli. Hoca efendinin mahlâsnâmeleri de bu bakımdan ilginçtir. Dîvânının baş tarafında Pertev Efendi'nin yazdığına göre, mahlâsnâmeleri müstakil bir kitap oluşturacak kadar fazladır (Neş'et, v. 4[a]) ve hemen hepsi de kasîde özelliği gösterirler. Meselâ, *"Mahlâs-nâme-i cenâb-ı Hanîf Efendi der-zımn-ı mirâciyye-i hazret-i risâlet-penah"* (Neş'et, v. 12[b]-16[a]), *"Mahlâs-nâme-i cenâb-ı Şehîd Efendi der-zımn-ı na't-i hazret-i Ali"* (v. 16[a]-20[a])... Galatalı yorgancı Safvet Efendi (ö. 1866), şiiri Beşiktaş Cemiyyet-i İlmiyyesi'nde, Süleyman Fehim'den öğrenmiştir (Ahmed Cevdet, C. XII, 1309, s. 213). Mahbûbu Tophâneli Seydî'yi tersanede gemiciler yakalayıp bir gemiye soktukları için müteessir olan şair, Kapdanıderyâ Husrev Paşa'ya müstezad şeklinde bir kasîde yazarak Seydî'nin kurtarılmasını ister. Tophâne Ruznâmçecisi Mehmed Lebib Efendi kasîdeyi görüp beğenir ve bir yorgancının yazdığını öğrenince, Safvet'teki cevheri farkedip himaye eder; Ruznâmçe Kalemi'ne kâtip olarak alır; kendi evinde de bir oda verir. Demek ki, bu formal kayma garip karşılanmamış; tam tersine, devrin şairleri tarafından övgüye lâyık bulunmuştur.

---

49 Aslında, Ziyâ Paşa'nın da *Zafer-nâme*'sini bilârdo oynarken dikte ettirdiği hatırlanınca, bu hâlde bir fevkalâdelik olmadığı anlaşılıyor. Meselâ, Selânikli Âkif'in (ö. 1827) dîvânına *"bedihi söylenmiştir"* (36[a]), *"bedihi goft"* (v. 36[b]) notuyle kaydedilen şiirlerin diğerlerinden daha basit olmayışı da bunu doğruluyor.

XVIII. asırdan itibaren ve gittikçe daha belirgin hâlde görülen odur ki, dîvanlardaki kasîdeler ve na't, münâcat gibi kasîde türleri hızla azalırken özellikle gazeller arasında kafiye sırasına girmiş medhiyeler artmaktadır. Haşmet (ö. 1768) kendi *"durdukça dur"* gazelini tahmis eder: *"Mukaddem Sultan Ahmed efendimize gazel inşâ olunup sonra Sultan Mustafa efendimizin nâmlarına bu vâdîde tahmîs olundu"* (Haşmet-a, v. 35[a]). Anlaşılan şair, kaside özelliklerini gösteren gazelinden iki post çıkarmıştır. Subhî-zâde Aziz (ö. 1784) de gazellerinden birini sultana, diğerini sadrıâzama kasîde gibi tasarlar (Erdem, 2001, s. 76-77, 81-82). Küçük Çelebi-zâde Âsım'ın (ö. 1760) *"Gazel-i Mendil der-Sitâyiş-i Sadr-ı Müşârünileyh"*i kasîdeler arasında yer alır (Âsım, v. 73[a]). Muvakkit-zâde Pertev'in (ö. 1807) *"hattın"* redifli gazeli bir na'ttir (Nûri Pertev-b, v. 38[b]). Hâlet Efendi'nin (ö. 1822) Âtıf Efendi ve ismi belirtilmeyen bir şair için söylediği medhiye şeklinde gazelleri (Hâlet, 1258, s. 15-17) vardır. Selânikli Âkif Efendi'nin (ö. 1827) *"Âkif"* redifli gazeli (v. 52[b]) yanında, *"nev-zemin"* gazellerinden ikisi (v. 63[a-b]) de Muhlis Yûsuf Paşa'ya kasîde gibi tertiplenmiştir. Hızır Ağa-zâde Said Bey'in (ö. 1836) dîvânında *"Darbhâne Müşîri Rızâ Efendi'ye müşîriyyet ihsân olundukta söylediği gazeldir"* (Said, 1257, s. 7) kaydını taşıyan ve kasîde özellikleri gösteren bir şiiri vardır. Bursalı Iffet Efendi (ö. 1842) dîvânındaki her harften gazelin arasına birer ikişer na't serpiştirir. Şeyh Müştak Efendi'nin *"Es'ad ü Mes'ud"* redifli gazeli (1264, s. 20), *"İki birâder-i maârif-perver hakkında medîhadır"*. Selânikli Meşhurî'nin (ö. 1857) *"arz"* gazeli, maktaında

> *Pâk gevher-veş bu nev-nazmın sezâ Meşhûriyâ*
> *Eylesen Sultân Mahmûd-ı şeh-i devrâna arz*

denişinden de anlaşılabileceği gibi, bir kasîde olarak tasarlanmıştır (1292, s. 80). Ahmed Sadık Zîver Paşa (d. 1793) Âli Paşa hakkında (Zîver Paşa, 1313, s. 275-276). İbrahim Râşid ise, *"Said Paşa"* redifli (Râşid, v. 13[b]) gazel söylerler. Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819) Galib Paşa'ya olan gazeli (Eşref Paşa, 1278, s. 139), mecîdî nişan istediği gazeli (s. 141-142), Râşid Efendi (s. 145) ve Müşir Ömer Paşa için (s. 145, 149-150) söylediği gazelleri gibi pekçok örnek, kasîde kılıklıdır. Osman Nevres'in (d. 1820) *"Fuâdımız"* redifli gazeli (Nevres, 1290, s. 108) Keçeci-zâde Fuad Paşa hakkındadır.

Âdile Sultan'ın *"Fahriyye ez-lisân-ı aşk"* adlı gazeli (Özdemir, 1996, s. 467-468) yanında, Leskofçalı Galib Bey'in (d. 1829) dîvânındaki gazeller arasında da bir na't ve Yusuf Kâmil Paşa'ya bir medhiye vardır (Galib, 1335, s. 111-112, 99). Aynı şekilde, Memduh Fâik'ın (d. 1839) bir gazeli de *"Na't-ı Şerif"* başlığını taşır (Memduh Fâik, 1332, s. 174-175). Çok sonraları, Yahya Hakkı (ö. 1897) da Sultan Hamîd'e şiirlerini arz etmeyi isterken padişahın, kendisine takdim edilen kasîdeleri okumaktan bunalmış olabileceğini düşünerek geleneğe aykırı bir yola sapar ve makta' beyitlerinde sultanın medhedildiği otuz kadar gazel söyleyip bunlarla bir mecmûa düzenler.

Nedîm'in Dâmad İbrahim Paşa'ya arz ettiği *"hammâmiyye"*sinin nesîbinde, şairin hamamda karşılaştığı bir *"âfet-i cân"* ile olan mükâlemesi verilir. Mesnevînin imkânlarını kasîdede deneyen ilk isim Nedîm'dir. Sonraları, Subhî-zâde Azîz'in (ö. 1784) de bir kasîdesini mesnevîye yanaştırarak hikâye naklettiği görülür (Erdem, 2001, s. 7-17). Son beytinde

Çün beni eyledi tûti gibi destân-güzar

dediğine göre, şair de kasîdenin tematik yapısına farklı unsurlar eklediği fikrindedir. Ayrıca, şairin dîvan tertibinde de çok sık karşılanmayacak bir tercihle, kasîdelerini hiyerarşiye değil, kronolojiye göre sıralayışı da ilginçtir. Sonraları Mûsâ Kâzım Paşa da eski bir Bektaşî lâtîfesini *"kasîdeden müfrez fıkra"* kaydıyle nazmedecektir (Mecmûa-IX, v. 57^{b}; *"Âbide-i Belâgat"*, Hayâl-i Cedid, Nu. 49, 21 Ağustos 1326). Ayıntablı Aynî'nin *"Mersiye vü Târîh-i Şehâdet-i Sultan Selim Han-ı Huld-âşiyan"*ı (Aynî, 1258, s. 8-13) 11. bendine kadar sultanın katline mersiyedir; hattâ şair de mahlâsını anarak şiiri tamamlar gibi görünür. Sonra 12. benddeki geçişi müteakib, 13. bend yeni sultan Mahmud Hân'a medhiye olur ve geriye kalan dokuz bend bu muhteva etrafında sürüp gider. Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857) *"Kasîde-i Dîğer der-Hakk-ı Şeyhülislâm-ı Müşârünileyh der-Zımn-ı Sitâyiş-i Cenâb-ı Hazret-i Abdülmecid Hân"*ı da Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey için yazılmasına rağmen, bir yandan da sultan için medhiyedir (1292, s. 23-24). Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791) *"Kasîde der-Beyân-ı Fıkdân-ı Sadâkat"* (Kânî, v. 37^{a}-39^{b}) başlıklı *"sadâkat"* kasîdesi, Sünbül-zâde Vehbî'nin (ö. 1809) *"Kasîde-i Kelâmiyye ki der-Sadâret-i Halil Pâşâ berây-i Nush*

u İstihzâ-yı Şâirân-ı Hezeyan-gûyân-ı Asr bâ-Emr ü İrâde İnşad Gerde est" başlıklı *"sühan"* kasîdesi (Vehbî, 1253, s. 113-118) gibi misâller, bir taraftan şahıslar için değil de kavramlar için yazılmaları bakımından gelenekten ayrılırlar; bir taraftan da nesrin, hattâ makalenin muhtevasını, sentaksını şiire sokarak gelecek neslin şiir anlayışını etkilerler. XIX. asrın önemli bir kısmında şiiri etkileyecek olan *"beliğ"* olmaktansa *"tebliğci"* olmayı yeğleyen anlayış biraz da buradan doğar. Sünbül-zâde Vehbî'nin *"Kasîde-i Tannâne"*si (Vehbî, 1253, s. 12-17), İran sefaretinden Bağdad'a dönüşte sultana takdim için yazılmış sefaretnâme tarzında bir rapor gibidir. Aynı şekilde, *"Kasîde-i Tayyâre der-Tertîb-i Cezâ-yı Şâhingirây-ı Bed-rây bâ-İrâde-i Hümâyun ez-Rodos Nüvişte"* (Vehbî, 1253, s. 17-21) de isyankâr Kırım Hanı'nın yakalanıp cezalandırılışını anlatan bir raporu andırır[50]. Doktorasını Vehbî hakkında hazırlayan Süreyya Ali Beyzâdeoğlu, *"Kasîde-i Tayyâre"*nin tematik yeniliğine işaret eder (Beyzâdeoğlu, 1991):

> *"Bu kaside, şekil bakımından klasik Divan edebiyatı kasidesinin bütün özelliklerini taşırken, muhteva bakımından büyük değişiklikler arz etmekte, hemen hemen Tanzimata kadar ve hatta Tanzimat edebiyatında bile görülmemiş bir yenilikle karşımıza çıkmaktadır."*

Kasdedilen yenilik, şairin de

> *Tasannu' etmeyip ancak vekayi'-nâme tarzında*
> *Getirdim silk-i imlâyı bu nev-nazm-ı güher-bârı*

beytiyle açıkladığı gibi, kasîdesini bir *"vekayi'-nâme"* olarak tasarlamasıdır. Beyzâdeoğlu buna dayanarak hükmünü veriyor:

> *"Muhteva bakımından kasidelerdeki değişikliğin Tanzimatla başladığını yıllar önce yazan kalemler, bu yeniliğin başlangıcının hangi tarihe uzandığını görmelidirler."*

---

50 Yeri gelmişken bir küçük soru: Kasîdede,

Fransız konsolosu dâr-ı murdârın penâh etti

mısrâıyle de ifade edildiği gibi, Şâhingiray Avrupa'nın kanatları altına girmişti. Bu hadise, Midhat Paşa'nın sefarethâneye sığınışına ve hattâ, Edebiyyât-ı Cedîde ediblerinin O'Conor'a sundukları listeye kadar uzanan bir dizi olayın başlangıcı gibi görülebilir mi?

Bu cümle ile sadece Tanzîmat'tan öncelik kasdediliyorsa, hüküm isabetli; başlangıç olarak Vehbî gösterilmek isteniyorsa, külliyyen yanlıştır. Meselâ, 1805'te başı kesilerek idam edilen Tayyar Mahmud Paşa'nın *"Bahâriyye berây-i Sitâyiş-i Sultan Selim Hân-ı Sâlis"*i (Tayyar, v. 2b) de bir vekayi'-nâmedir. Şairi de öyle söylüyor:

Tasannu' etmeyip ancak vekayi'-nâme tarzında
İki sâatte inşâ eyledim bu hicr ile anı

Tahir Ömer-zâde Yusuf Hâlis Efendi'nin (d. 1805) Kırım Harbi vesîlesiyle kaleme aldığı *"Muhârebeye Dair Nazmolunmuş Eş'âra Fezleke Olarak Vatan Kasîdesi"*nden (Hâlis, 1272, s. 23-32) Nâmık Kemâl'in *"Besâlet-i Osmâniyye ve Hamiyyet-i İnsâniyye Kasîdesi"*ne, Sâdullah Râmi Paşa'nın *"Ondokuzuncu Asır Kasîdesi"*ne varıncaya kadar pekçok örnek[51], merkezine bir kavramın oturduğu manzum lâyihalar ve makaleler gibi görünmelerini, önceki neslin gayretlerine borçludurlar. XVIII. asır biterken Erzurumlu Zihnî'nin,

Pîşgâh-ı ehl-i izz ü câhta âdet budur
Hâcet-i nazm-âverân eş'âr ile iş'âr olur

deyişi (Macit, 2001, s. 59), gelenekli kasîdenin tematik fonksiyonunu bir kere daha hatırlatmak maksadıyledir; fakat, artık *"eş'âr ile iş'âr"* olunan muhteva değişmekte ve hızla sosyal düşünceye, onun temel kavramlarına yönelmektedir. Artık, Âkif Paşa'nın,

Şi'ri iş'ârdan ibrâz-ı hikemdir maksad

demesinin zamanı gelmiştir. Bu önemli değişikliğe rağmen, kasîdeyi hep bir medhiye vasıtası olarak gören ve bu sebeple yücelten veya alçaltan gelenekçi şairler hep olurlar. Meselâ, Çerkeş Şeyhi-zâde Mehmed Tevfik Efendi (ö. 1901), hayatı boyunca hiç gazel söylemez ve bir kısmı na't şeklinde, ama hepsi de kasîde formunda olan şiirlerini topladığı dîvânına *Kasâid-i Tevfik* (1286, 1304) adını verir.

b. Gazel

XVIII. asrın son çeyreğinde ivme kazanan yenileşme hareketleri en kolay biçimde gazelde gözlenir; zîrâ gazel, ellerde ve dillerde

51 Mizahî kasîdelerden de bolca malzeme çıkar; ama, Mahmud Râtib Bey'in (d. 1825?) *Kasîde-i Garrâ-yı İnek* (İst., 1338, Hilâl Matb.) tecrübesi gibi, bu maksadı taşımayan uç örneklerden de sarf-ı nazar edilmemeli.

diğer bütün formlardan fazla dolaşmaktadır. Dolayısıyle, en kolay tepki alan, muârız kazanan, rağbeti etkilenen de gazel olur. Bu bakımdan, Müverrih Sürûrî'nin (ö. 1814)

Kadri yaprakça bilinmez yere düştü gazelin

diye yakınmasını (Sürûrî, 1255, s. 34), önceki asırlarda şairlerin benzer şikâyetler taşıyan mısrâlarından başka bir niyetle okumak doğru olacaktır. Herşeye rağmen, devrin şiirine yön veren Hoca Neş'et'in (ö. 1807) istikamet olarak ısrarla gazeli göstermesi önemlidir (Neş'et, v. 107[a-b]):

Hasbîce gazel söyleme bestir bize Neş'et
Erbâbına meymûn ola târîh ü kasîde[52]

Kılavuz gidilecek tarafı gösterince, takipçileri de bir güçle hamle ederler. Refî'-i Kâlâyî (ö. 1821) de aşağı yukarı aynı ifadeyle gazeli öne çıkarır (Refî', v. 80[b]):

Târîh ü kasâidle Refîâ oyalanma
Sâbit gibi icrâ-yı hüner eyle gazelde

Müstakim-zâde Süleyman Efendi (ö. 1788) gazeli *"hüsn-i hatt u hâl-i mahbûb hakkında inşâd olunan şiir"* diye tarif ettikten sonra ekler (Süleyman, v. 134[a]):

"Zamânımızda şuarâ girdikleri kapıdan çıkmayıp her beyt-i gazelde meşhumları tehâlüf üzredir. Meselâ bir beyitte hat mazmûnu yazıp ve bir beyt hâlden nişan verip ve bir beyit dahi pend ve bir beyit tasavvuf ve makta'da temedduh eder oldular."

Süleyman Efendi, konu dağınıklığı sebebiyle *"yek-âheng"* gazellerin azaldığına dair olarak söylediklerinde haklıdır; fakat, bu sıkıntı XVIII. asra mâl edilemez. Her devrin gazellerinde aynı sıkıntıyı farketmek mümkündür. Zaten, bir mevzû etrafın-

52 Hoca efendi bu beyti ile bir diğer taraftan da kasîdenin görevini gazelin yüklenmeye başladığını haber vermektedir. Bu maktaı, bir önceki beyitle birlikte okuyunca, gazelin nasıl olup da kasîde fonksiyonu kazandığı daha kolay anlaşılıyor (1252, s. 37):

Zulm-i sitemin cânıma geçti yeter ey baht
Şekvâ ederim hazret-i Sultan Hamid'e

Birazdan aynı konuya yeniden döndüğümde bu not hatırlanmalı.

da gazel yazmak daha yaygın olaydı, *"yek-âheng"* sıfatına gerek kalmaz; tam tersine, mevzüu birden fazla olan gazelleri tavsif için olumsuz bir sıfat terimleştirilirdi. Yine de uzun ve/ya kapsamlı rediflere yönelerek, basit ama bağlayıcı başlıklar konmaya başlanarak [Vak'a-nüvis Pertev'in *"der-tahsîn-i yasağ-ı mey"* (Nûri Pertev-b, v. 67^{b}-68^{a}), Sünbül-zâde Vehbî'nin *"bâ-ibrâm-ı bâzı ricâl-i devlet der-sahrâ-yı Niş berây-ı Sara nâm mahbûbe nüvişte şod ki ez-beher mürâfaı be-dîvân-ı âsafî âmede bud mebnî be-lâtîfe îst"* (Vehbî, 1253, s. 85), Refî'-i Âmidî'nin *"gazel-i mültezem be-ıstılâh-ı meânî-i beyân-ı hedî"*, *"gazel-i mültezem be-erkân-ı Kâbe vü hac"*, *"gazel-i mültezem be-ıstılâh-ı bâzı ulûm"*, *"gazel-i mültezem be-erkam"* denemeleri, Çukadar-zâde Şâkir'in şair Edîb'e yazdığı *"gazel-i mahlâsıyye"* (Şâkir, s. 290-291) başlıklı gazeli yahut Hanyalı Osman Nüri Bey'in (ö. 1814), *"Temmûziyye berây-ı zifâf-ı Edhem Ağa"* başlıklı gazeli (v. 141^{b}-142^{a}) gibi], kasîdenin alanına girip özellikle nesibleri taklit ederek gazelin sinkretik ârazları aşılmaya çalışılır. Zamanla gazel daha ciddî konulara yönelmeye başladığında, konu birliği de kendiliğinden sağlanır. Meselâ, XIX. asrın ilk çeyreğinde, Şükrî'nin bir gazel tecrübesi anılmaya değer. Şair,

İnsaf gibi âlemde mizân olmaz
Kişi noksânını bilme gibi irfân olmaz

beytini şerh eden bir gazel yazar ve *"Bu beytin nükte-i mezâyâsını bu ebyâtımız tasrîh olunmuştur"* başlığıyle dîvânına da alır (Şükrî, v. 9^{b}-10^{a}). Bir sonraki nesilde, Şeref Hanım (ö. 1861)

Belki eyler Şeref ahvâlime vâkıf yâri
Nâmını bu gazelin eyledim "Esrâr-ı Firâk"

diyerek gazeline isim koymaya kalkıştığında (1284, s. 29), bir başlık altında toplanabilecek beyitlerin konu bütünlüğüne güvenmektedir. Manastırlı Sâlih Fâik'ın (d. 1825) *"Mev'iza"* ve *"Abdâlâne Bir Nutuk"* başlıklı şiirleri (Mecmüa-VII, v. 13^{b}-15^{a}) yahut Memduh Fâik'ın *"İnşirâh-ı Sabah"*, *"Kurban Bayramı"*, *"Târîf-i Bahar Tavsîf-i Yâr"*, *"Harâbî-i Âlem"* gibi gazelleri (Memduh Fâik, 1332, s. 123, 134, 137, 174) artıverecektir. Zîver Paşa (d. 1793),

İnceden ince gazeller çıkalı âlemde
Sanma artık tutulur rişte-i eş'ârın ucu
Muntazam oldu leâlî-i meânî Zîver
Nazma merbût olalı rişte-i efkârın ucu

mısrâlarıyle (Zîver Paşa, 1313, s. 295), gazelin bir taraftan inceldiğini, diğer taraftan da fikrî-siyasî konulara açıldığını müjdeler. Gazel hissin hâkimiyetinden çıkıp kendini fikrin ifadesi için bir vâsıta olmak üzere teslim ettikçe, beyitleri de tek ağızdan konuşmaya başlayacaktır. Gazelde tematik seviyenin yükseltilmesi bir ideale dönüşür. Sâlik Efendi (ö. 1800)

Felek-i nazma urûc eyleme ey Sâlik
Şekl-i satr-ı gazelim süllem-i mi'râc olsun

derken (Sâlik, v. 105^{b}) dinî terimlerle de olsa, dindışı bir tematik yükselişi hedeflemektedir. XIX. asrın ortalarında, İstanbullu Eşref (ö. 1862→) aynı hedefin gittikçe soyutlaştığını ve belli kavramlar etrafında toplandığını haber verir (Eşref, v. 68^{a}, sahife kenarında):

Vasfı o kadar mücmel-i mânîde şi'rim
Kim mısrâımı beyt-i muammâya değişmem

Râşid-i Cedîd (d. 1812) ise, daha da ileri giderek bir gazelinde (Râşid, v. 36^{a}) muammâ sormayı dener:

Çıkacak ismi şu mısrâ ile ettim îmâ
Kalb-i fâriğle bulursun bu muammâyı düşün

Şair, sanki muammâ sormak da soyut, kapalı ve okuyanı düşünmeye sevkeden tema tercihlerinin bir parçası imiş gibi davranmaktadır. Tabiîdir ki, kelebek gibi daldan dala konan bir gazel anlayışının hevaîliğinden kurtulma gayreti, şaire popülist okuyucusunu kaybettirecektir. Osman Nevres'in (d. 1820)

Gazel hem-reng-i gazel ve şi'r hem-kadr-i şaîr
Dirîga asrımızda kıl kadar kadr-i hüner yoktur

yahut

Ben şi'r söylerim o şaîr anlar âh kim
Şimdi zamânımız da zebân-âşinâ değil

gibi farklı beyitlerde (Nevres, 1290, s. 98, 193) hep aynı nükteyi tekrarlayışı ve gazeldeki tematik değişimin gerisinde kalan okuyucudan şikâyet edişi dikkat çekicidir. Geçmişte, sebk-i hindî'nin soyutlamalarından hoşlanmayan okuyucu karşısında kalan adaşı Nevres-i Kadîm'in

Bir vakt ola Nevres aranır böyle gazeller
Kayd et ko bulunsun bu da dîvân arasında

deyişine mukabil, XIX. asırda Nevres-i Cedid ve onun gibi düşünen diğer şairler tarzlarında ısrar edecek; böylece modern şiirin tematik bütünlüğüne giden yolun tıkanmasına izin vermeyeceklerdir.

Kasîdenin *"teşbîb"* bölümünde konu bütünlüğünü sağlamanın genellikle kolay olduğu ve bu sebeple, gazelin de kasîdeye yanaşmaya başladığı teşbîti üzerinde bir parça daha durmakta fayda var. Özünde gazelle kasîdenin aynı nazım şeklinin türevleri olduğu şübhesiz. Üstelik, kasîdenin kasdı medhetmek ise, gazelin de sevgiliye medhiye düzmek maksadıyla yazılageldiğini söylemek mümkün. Tarih boyunca gelenek, kasîde ile gazelin arasındaki mesafeyi açmaya çalıştıkça şairlerin de kapatma gayretlerinin sürdüğü hissedilir. Bu gayretler, yenileşme hareketleri içinde özel bir mânâ kazanmaya başlar. Artık şair, gazele kasîdenin tematik bütünlüğünü taşımak amacıyla de çabalamaktadır[53]. Yukarıda, kasîdeden bahsedilirken verilen gazel örnekleri hep bu çabanın ürünleridir. Gazel ile kasîdenin birbirine temas ettiği noktada *"gazel-i müzeyyel"*in geliştirilmesine gayret edilişi bu bakımdan önemli bulmak gerekir. Poetik olarak bakıldığında, tamamlanmış bir gazelin zeyle ihtiyaç duyması, henuz tamamlanmadığı ve daha söyleneceklerin bulunduğu mânâsına gelmez mi? Oysa gelenek, gazele eklediği zeylle

53 Meselâ, İbrahim Nâşid'in "eyledi" gazelinin sonunda (Nâşid, v. 59[a]), Sultan Selîm'in "ömr ü ikbâli" için dua edilir. Selânikli Âkif'in (ö. 1827) "Veliyyü'n-niam efendimiz gazâda iken irsâl olunan mevzun mektubdur" (Âkif, v. 12[a]) başlıklı gazeli tematik olarak kasîdeye yanaştığı gibi, bir taraftan da mektup olma özelliği gösterir. Şair de denemesinin yeniliğinin farkında olmalı ki, gazelinin son beytinde

Şimdi bu nev-zemîn gazel tarzı nazm ile
Zîb-i zebânım oldu duâsı efendimin

diyor.

onu *"tegazzül"*den sonra *"medhiyye"* bölümü yer alan bir kasîde parçası olarak algılamaya çalışır[54]. Seyyid Vehbî'nin

Zeyl-i eş'ârda dâğ-ı dilim izhâr ettim
Resmdir âhir-i mektûba basarlar hâtem

deyişini, zeyllerin şair tarafından algılanış biçimine iyi bir örnek saymak mümkündür. Diyarbekirli Lebîb'in (ö. 1771)

Şikenc-i turreler şeb-hûn edince milket-i Çîn'e
Dür-i dendânı harf-endâz olur her gece Pervîn'e

diye başlayan onaltı beyitlik gazeli İsmail Paşa'ya söylenmiş bir kasîde gibidir ve şair mahlâsını altıncı beyitte anmaktadır (Lebîb-i Âmidî, s. 221). Aynı şekilde, Sarığıgüzel Sâmî Ebûbekir Paşa'nın (ö. 1813), yirmi beyitlik ve kasîde özellikleri gösteren bir gazelinin 5. beytinde mahlâsını anışı da (Sâmî, v. 36[b]) müzeyyel gazele uzanmakta olduğunu gösteriyor gibidir. Karayılan-zâde Sabri Efendi'nin (ö. 1813) *"Gazel-i müzeyyel berây-i Seyyid Mustafa Paşa Vâlî-i Mora"*sı (v. 101[a-b]) gazelden çok, kasîde rühu taşır. Muvakkit-zâde Pertev'in (ö. 1807)

Peyrev-i nutk-ı şehinşâh-ı sühan Neş'et olan
Gazelin böylece zeyl eyleme kanun gibidir

beyti (Nüri Pertev, v. 16[b]), tıbkı gazel gibi, müzeyyel gazeli de Hoca Neş'et'in teşvik ettiğini gösteriyor. Recâi-zâde Ahmed Cevdet (ö. 1831), *"Dâniş Bey'e nazîre"*sine (Cevdet, v. 19[b]-20[a]) bir zeyl yazar ki *"zeyl"* başlığıyle ve müstakil bir şiir gibidir. Bursalı Şeyh Zâik'ın (ö. 1852) İzzet Paşa ve Mazlûm Bey (Paşa) için söylediği *"gazel-i müzeyyel"*ler (v. 99[a]-100[a]) de gazelde kasîdeyi arama niyetini ortaya koymakta. XVIII. asır biterken, Erzurumlu Zihnî

Hâme-i pûyende-i erbâb-ı nazmın âdeti
Zeyl-i eş'ârında fahr-i resm-i şîrînkâr olur

diye (Macit, 2001, s. 60) geleneği tekrarlar. Sultan Selim devrinde Bağdad Vâlîsi Ömer Paşa'nın dîvan efendisi olan Seyyid Mehmed Esad Efendi üç *"murabbâ-ı müzeyyel"*i ile (Seyyid Esad, v.

54 Batı'nın edebî geleneğinde, birine saygı göstermek için, şiirin sonuna eklenen mısralara *"envoi/ envoy"* denir ki, müzeyyel gazelin medhiyeye yaklaştığı hâllerin karşılığı gibidir.

96[a]-97[a]) araştırma alanını genişletir. Sonraları, Selânikli Meşhûrî (ö. 1857) bir adım daha da ileri giderek müzeyyel kasîde (*"Kasîde der-Vasf-ı Vâlî-i Selânik Mehmed Sâlih Paşa"*) yazacaktır (1292, s. 48-49).

Söz tamâm oldu duâ eyle yeter Meşhûrî
Eyledin kâle-i pür-meşharetin zeyl-i kasîd

beytinden de belli ki şair, gazelin kasîde olmak için zeyle ihtiyaç duyduğunu; kasîdenin ise, zaten benzemek istenilen olarak değişmesinin gerekmediğini farkedememiştir. Dönemin, klâsik şiire karşı en cesur çıkışlarını yapan ismi İbrahim Hâlet Bey (d. 1837), konunun tam bir özeti olan mısrâı söyler (İbrahim Hâlet, v. 64[b]):

Hâletâ tuttu gazel şimdi kasîde râhın

Daha evvel yaptığım bir tesbiti geliştireyim: Gazel kasîdeye dönüşürken, kasîde ise yavaş yavaş tebliğci olmaya başlamakta; lâyihaya ve hattâ, manzum makaleye dönüşmektedir.

Bir zamanlar, Kadı Bürhâneddin, 1319 gazelinden sadece birinde Ahmed mahlâsını kullanarak (Ergin, 1980, s. 162), Kemâl Paşa-zâde gazellerinin hiçbirinde adını anmayarak (Saraç, 1987, s. 156) yahut Isli Abdî pekçok şiirini mahlâs beyitsiz yazarak Arap şiirinin ilk çağlarındaki bir âdetini tekrarlıyorlardı. Sonraları, nefis terbiyesini bir amaca dönüştüren tasavvuf ehli şairlerden bazısının da bir *"tavr-ı mahviyetkârâne"* ile mahlâslarını şiirde mümkün olduğunca az kullanmaya veya hiç kullanmamaya devam ettikleri görülür. XIX. asrın başlarında bile, meselâ Şükrî'nin

Şu nazma çün deyu Şükrî komak mahlâstan âcizim
Bilirken fânî olduğun fenâ râhına rıhlette

beytine tesadüf edişimiz, tavrın yaygınlığını gösteriyor. Ilginç olan, şairin anmak istemezken mahlâsını anışı... Cicero'nun *"Qui de contemnenda gloria libros scribunt, nomen suum inscribunt"* (şöhreti tahkir için kitap yazanlar, baş sahîfeye de kendi adlarını koyarlar) tesbitini hatırlatıyor. Dergâh geleneğinde, mahlâs olarak şeyhininkini seçen ve onun dîvânına, aynı tarzda ürünler ekleyerek hem mürşidini, hem de onun şiirlerini canlı tutan pekçok isimsiz şairin

bulunduğu da şuracıkta hatırlanmalı[55]. Diğer tarafta ise, şiirleriyle nâmını duyurmak, varlığıyle zamana bir iz bırakmak isteyen büyük bir profan şair ordusu, egosunun sözünü dinleyip mahlâsını bir mühür gibi kullanmaktadır. Hâlet Efendi'nin (ö. 1822)

Hâletâ nazm içre lâf olmaz Süleymânım desem
Beyt-i mahlâs sanki mühr-i nâmdârımdır benim

deyişi (Hâlet, 1258, s. 18) asırlar boyu büyük bir şair ekseriyetinin müşterek fikrini yansıtıyor. Ara yerde Nedîm önemli bir fenomen...

Mâlümdur benim sühanım mahlâs istemez
Fark eyler anı şehrimizin nüktedanları

diyen şair, o zamana kadar gidilenin dışında bir yol tutturduğundan ve bu sebeple şiirde mahlâsını kullanmasa da tanınacağından emindir[56]. Nitekim, dîvânında mahlâssız gazellerinin bulunuşu da inandığını uyguladığının delîlidir. Şairin yukarıdaki beytinde verdiği ipucuna rağmen, Halil Nihad'ın *Nedîm Dîvânı*'nı (1338) hazırlarken mahlâssız gazelleri *"nâ-tamam"* sayarak ayırması, hele kıt'alar arasına dâhil edişi, şair kadar yenilikçi olmayışından mıdır, yeniliği bir XVIII. asır dîvânında beklemeyişinden midir, bilinmez. Muhtemelen, benzer bir âkıbete uğramamak için, Esrar Dede'nin (ö. 1796) dîvânındaki bir gazel, *"gazel-i bî-mahlâstır"* başlığı altında yer alır (Horata, 1998, s. 454-455). İzzet Molla'nın da tıbkı Nedîm gibi

Taklîd edemez kimse değil kimseye taklid
Bir başka sühandır sühanım başka edâdır

---

55 İzzet Molla da *Bahâr-ı Efkâr*'ın dîbâcesindeki *"tenbîh"*te, *"ism-i sâmî-i hazret-i pîr ile tamga-pezîr-i i'tibâr olmayan nukud-ı gazeliyyât-ı sâire kendi hatt-ı destim ise de bu keckül-i iftikara idhâl buyurmayalar"* diyor. Bu ihtarın birkaç sebebi vardır. Ilkin, şair kendini başka İzzetlerden ayırmanın yolunu, her gazelinin son beytinde ya Mevlânâ'nın, ya Şems'in ya da bir başka mevlevî ulusunun adını anmakta bulmuştur. İkinci olarak, kendi elinden çıkan, fakat sonradan reddettiği şiirlerini de böylece eleyebilmektedir. İlginç olan, fevkalâde şuh gazeller de dahil olmak üzere, dîvandaki bütün gazellerde bu kurala uyması...

56 Nedîm'den 1700 yıl önce yaşayan Lâtin şairi Martialis de benzer bir iddiada bulunur (Martialis, 1975, s. 242):

Bir başlık mı istiyorsun? Neye? İki üç dize okuyunca
herkes bağırır, "Bu kitap Martialis'in!" diye

dedikten sonra (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 99), mahlâsı olmayan şiirler yazdığı görülür.

Makta'da dahi eylemeyiz mahlâsa minnet
Meşhûr-ı cihan bî-taleb-i şöhret ü nâmız

ve

Bu bâlâ-ter gazelde terk-i mahlâs eyledim zîrâ
Olur ehline mâlûm istemez nâm ü nişan Mecnûn

beyitleri, bu yolu genişletir (s. 464, 564). Selânikli Hasan Âkif'in (ö. 1827) dîvânındaki gazellerin yarıya yakınında mahlâs olmadığı da gözden kaçmıyor. Modern şiir, şairinin mahlâsı yerine üslûbunu taşıyan şiir olacaktır[57]. Bu bakımdan, 1839'dan 1901'e kadar yayımlandığı tesbit edilen 1621 gazelden 734'ünün mahlâssız olduğunu görmek (Andı, 1997, s. 105-106) hiç de şaşırtıcı değildir.

Bir gazele *"nâ-tamam"* sıfatını kondurmamıza sebep olan eksiği nedir? Mahlâsının olmayışı ise, mahlâs kullanmayacağını önceden haber veren Nedîm'in şiiri yine de eksik midir? Matla' beytinin olmayışı ise, bu onu kıt'a saymamız için kâfî sebep midir? Özellikle son dönem şairlerinin, dîvanlarındaki matla'sız veya beş beyti bulmayan şiirlerini kıt'a saymayalım diye *"gazel-i nâ-tamam"* başlığı altında ayrı bir tasnife tâbi tutması nasıl değerlendirilmeli? Naşid İbrahim (ö. 1791), dîvânının sonunda *"gazeliyyât-ı nâkısa"* bölümü varken, dört beyitten ibaret *"olup kaldık"* gazelini (Nâşid, v. 50[a]) niçin *"tamam"* olanlar arasına almıştır? Hacı Tahir Fâzıl Efendi (ö. 1796), dört beyitlik gazel (Tahir Fâzıl, v. 27[b]) söylemekten niçin rahatsız değildir?

57 Şairin mahlâsını kullanıp kullanmayacağı kadar, kullandığında mutlaka geleneğin belirlediği yere koyup koymayacağı da önemli olur. Gazelde mahlâs genellikle makta' beytinde yer almasına rağmen, bu bağlayıcı değildir; matla' hâriç, herhangi bir beyitte bulunmasına gelenek cevaz verir. O hâlde yenilikçiler mahlâslarını matla'da kullanmayı ve böylece geleneği bir de bu ucundan yıkmayı deneyeceklerdir. Meselâ, Bursalı İffet'in (ö. 1842) mahlâsını matla' beytinde söylediği birçok gazeli var (İffet, 1257, s. 34, 44, 58, 94). Osman Nevres (d. 1820) de biri müstezad, iki gazelinde bunu uygular (Nevres-a, 1290, s. 128, 173). Bir önceki nesilden Kırım hânı Halimgiray (ö. 1824),

Makta'da olsa mahlâsı şi'rin n'ola Halim
Be'yin de mîzbân yeri saff-ı niâldir

derken (Mecmûa-V, v. 15[b]), yenilikçilerin yaptığını kısa zamanda büyük terakkî saymak gerek.

Halimgiray Hân'ın (ö. 1823) gazelleriyle eksik gazelleri biraradadır; lâkin, eksik olanların başında bu belirtilir. Sözün gelişi, üç beyti bulunan *"olsun da kalsın mı"* gazelinin *"gazel-i nâ-tamam"* olduğu belirtilmişken (Halim, 1257, s. 54-55), Fehîm'e nazîre olan *"görünmez"* gazeli dört beyit olmasına rağmen (s. 24) benzer bir not niçin eklenmemiştir? Bu durumu müstensihin yahut mürettibin dalgınlığıyle açıklamak kolaycılık olmaz mı? Galatalı İhyâ'nın (ö. 1813) ilk beyti musarrâ olmayan bir gazel yazarak (İhyâ, v. 3^{h}) diğer gazellerin arasına alışını nasıl açıklarız? Bu durumda genellikle ortada bir hatâ görüldüğü için, bir de hatâlı aranır. Şairin şiir bilgisinde bir noksan sezilirse, suçlu da bulunmuştur. Eğer şairde bir zaaf bulunamazsa, geriye tek suçlu kalmaktadır, müstensih... Ah o *"göz"*ü *"kör"* eden ve aynı âkıbete uğrayası kâtipler! Muvakkit-zâde Pertev Efendi'nin (ö. 1807) dîvânındaki *"olur"* redifli gazel dört beyitlidir ve diğer gazellerle bir aradadır. Şairlerin yenilik kasdıyle yazıp, birilerinin hatâ zannederek dîvânı beyaza çekeni suçlamasından bıkmış bir müstensih, gazelin yanına küçük bir not koymuş: *"Pertev'in kendi hattıyle olan nüshada dahi bu gazeli dört beyittir"* (Nüri Pertev-b, v. 14^{a-h}). Artık, itiraz edecek bir şey kalmıyor. Şair, gazelin beş beyitten daha az olamayış sebebini sorgulamakta ve *"İşte, ben yaptım oldu"* demektedir. Hâlet Efendi'nin (ö. 1822) ve Selânikli Âkif'in (ö. 1827) gazelleri arasında da *"nâ-tamam"* örnekler yer alır (Hâlet, 1258, s. 14; Âkif, v. 45^{h}, 51^{h}). Şeyhülislâm Ârif Hikmet'in (ö. 1859) dîvânında, gazeller arasında mısraı, beyti eksik pekçok şiire rastlanışını ise, beyefendinin tasarrufu olarak kabûl etmek mümkün değildir. Böyle bir durumda şairin özel dikkatlerinden, tercihlerinden bahsedilemeyeceği ortadadır; lâkin, şurası da bellidir ki, dîvânın mürettibi bitmemiş gazelleri ayırmaya üşenirken yahut bunu gereksiz bulurken, tedvin geleneğindeki yumuşamanın tabiî bir sonucu olarak böyle davranmaktadır.

Gazelin beyit sayısına ait olarak yaşanan, bir nazım şeklinin formal prensiplerini değiştirme, hattâ yıkma teşebbüsüdür. Bu uzun ve çetin mücadelenin XIX. asrın son çeyreğinde hâlâ bir netîce vermediğini gösteren ilginç bir örnek, Sirozlu Sâdi'nin (ö. 1916) *Tercümân-ı Hakîkat*'e yolladığı matla'sız ve üç beyitli gazelidir. Gazetenin edebiyat sahîfesini hazırlayan Muallim Nâci'nin cevabı geleneğin ağzından söylenmiş gibidir (Nâci, Cüz 1, 1303, s. 232-233):

"Eseriniz beş beyitten az olmakla beraber matla'sız dahi bulunduğundan bize kalırsa buna (gazel) demeyeceğiz. Muvâfakat ederseniz (kıt'a) ser-levhası ile neşredelim. Böyle üç beyte (gazel) unvanını verirseniz gazelcilerimizin itirazına düçâr olabilirsiniz."

Sâdi'nin cevabı, gelenek karşısındaki yenilikçi şairin iki asırlık mücadelesinin bir özeti sayılabilir:

"Dikkat buyurmak istemediğiniz noktayı göstereyim mi? Ben üç beyte (gazel) demiyorum, (gazelcik) tâbir ediyorum. Beş beyitli, matla'lı bir esere (gazel) deniyorsa, varsın üç beyitli, matla'sız bir esere de (gazelcik) deniversin"

dedikten sonra ekler:

"Bana kalırsa terakkıyât-ı edebiyye öyle bir söze takılıp bir yerde kakılıp kalmakla müyesser olmaz. Yeni yeni fikirler bulmalı, yeni yeni sözler söylemeli."

Yine de bu küçük çıkışın bir faydası görülmüş olmalı ki, on yıl sonra Mehmed Celâl matla' beyti musarrâ ve fakat dört beyitlik bir şiirini *"Dört Beyitli Gazel Olmaz mı?"* başlığıyle neşrettiğinde (Mehmed Celâl, 1312, s. 9) hiçbir itiraz sesi yükselmeyecektir[58]. Müstecâbî-zâde Ismet'in, dört beyitlik gazelini *"Bir Gazelcik"* adıyle neşretmesi (*Mekteb Mec.*, Nu. 36, 10 Safer 1313, s. 434) ise, Sâdi'nin teklif ettiği gazel adlandırmasının kabül görmekte olduğunun isbatı sayılabilir.

Gazel formunu değiştirerek yenilik sayılacak deformasyon çabaları, sadece gazelin matlaı olup olmadığı ve beyit sayısının beşi bulup bulmadığı tartışmalarıyle sınırlı kalmaz; sürekli olarak alanını genişletir. Konyalı Âşık Şem'î'nin (ö. 1839) dîvânında, dörtlükler hâlinde yazılmış bir gazel vardır (Şem'î, 1342, s. 23). Tematik kurgusu bitkisel renkler üzerine olduğu için de ilginç bulunabilecek şiirin son dörtlüğünde

Hâcı Şem'î böyle bir gazel demiş
Galibâ ağyâr de kızılcık yemiş

58 Memduh da Recâi-zâde Ekrem'in bir gazeline "Dokuz Mısrâlı Manzûme Olmaz mı?" (*Mekteb Mec.*, Nu. 14, 14 Kânûn-ı evvel 1311, s. 211) şiirini nazîre olarak yazar.

denerek gazel olsun diye söylendiği belirginleştirilir. Ürgüplü Mahfî'nin (ö. 1853) de dörtlükler hâlinde yazılmış birkaç gazeli vardır (Baran, 1946, s. 19-20). Edirneli Ali Galib Efendi (ö. 1844) ise, ilginç bir kafiye şeması olan ve muhammesi andıran şiirine gazel adını verir:

Âl câme kesilip duht-ı reze
Durmayıp meclis-i yârânı geze
Suna sâkî leb-i la'l ile meze
Bu safâ olmada âlemde bize
Râzıyız olsa da rüyâ olsa

O perî câm-ı Cem'e el vursa
Şöyle karşımda dayansa dursa
Hâtır-ı çâkerini bir sorsa
O safâ olmadı âlemde bize
Kailiz olsa da hulyâ olsa

Aynı şeyi İbrahim Sütûrî de yapar (Sütûrî, v. 8^{b}-9^{a}). Âkif Paşa (ö. 1845) ise, bir gazelini mütekerrir müseddes olarak kurar (Âkif, 1259, s. 17-19). Paşanın gazelinden sonra, Ali Galib'in böyle bir gazeli cehaletinden tasarladığını söylemek artık mümkün değildir. Gazelin yumuşak karnını da musammatlar oluşturur. Musammat gazel, sadece mısrâ içine de birer kafiye gömerek âhengi artırmak için yazılmaz. Musammatlar, aruz ve hece vezinlerinin iltisak noktalarındandır. Türk'ün kulağı, musammat gazellerde beyitler değil, dörtlükler duyar. Şairler ne zaman şiirlerini musammat olarak düzenlese, 4 *mefâîlün* veya 4 *müfteilün* gibi yarıdan bölünebilecek vezinleri seçerler. Bu seçimi yapan bir klâsik şair ise, içten içe koşma'nın yapısını hatırlayacak; arûzu da kullanan bir âşık ise, aynı seçimle hem kendi geleneğinden kopmamış hem de klâsik şiire yanaşmayı başarmış olacaktır. Âşık edebiyatında 4 *müfteilün*'ün "*şatranc*"ı, 4 *mefâîlün*'ün "*semâî*"yi karşılaması da bu yakınlığı sağlar. Halk şiiri semâî veya şatranc ile kendi geleneğini zorlayıp klâsik şiire yanaşırken klâsik şiir de kendi geleneğini zorlayarak halk şiirine yanaşmaktadır. Bursalı İffet'in

Mecnûna hâkim n'eylesin/ tâlîm-i âlim n'eylesin
Karmında yok cim n'eylesin/ İffet seni kim n'eylesin
Bir bî-kes ü bî-çâresin/ bir âciz ü âvâresin
Bilmem kime yalvâresin/ İffet seni kim n'eylesin

diye başlayan musammat gazeli (İffet, 1257, s. 80-81) 4 *müstef'ilün*'le yazılmıştır ve 9 beyit olarak da 9 dörtlük olarak da okunabilir. Fakat bu iki vezinle kurulan musammat gazeller, 4+4 gibi halk şiirinde az kullanılan vezinlere karşılık gelir. Türk'ün, şiiri asıl yakaladığı vezin olan 4+3'ü karşılamak için daha çok *müstef'ilün feülün* (*mef'ûlü fâilâtün*) kullanılır. Bu vezin, Türk'ün iki farklı şiir kültürünü birbirine yaklaştırmasında çok özel ve önemlidir. Diğer taraftan, bütün vezinler içinde böyle iki farklı tef'ilede okunabilen başka bir örnek de yoktur. Vezin, âdetâ Türkler düşünülerek oluşturulmuştur. Meselâ, XVIII. asrın sonunda, Erzurumlu Zihnî'nin

Lâ'l ü ruhunla olsun/ zevk u safâmız ey şuh
Câm-ı ceminle dolsun/ aşk u hevâmız ey şuh

diye başlayan musammat gazeli 2 *müstef'ilün feülün*'le söylenmiştir (Macit, 2001, s. 155). Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857)

Çarhın elinden el-ân
Ben ağlamam kim ağlar
Hem-çün sehâb-ı bârân
Ben ağlamam kim ağlar

Halkın çekip cefâsın
Sad-dürlü keç-edâsın
Dehrin görüp fenâsın
Ben ağlamam kim ağlar

diye başlayan ve gazelleri arasına alınan şiiri de *müstef'ilün feülün* ile yazılmış (1292, s. 75). Kolayca rastlanabilecek pekçok örnek, musammat gazelleri koşma'ya benzetebilmek için bu veznin seçildiğini ve dörtlükler hâlinde yazılıp gazel olduğu iddia edilen şiirlerin de büyük ölçüde bu vezinde yazıldığını doğrulayacaktır. Sonraları aynı yoldan ilerleyen Mehmed Rif'at de çapraz kafiyeli dörtlükler hâlindeki bir şiirine *"Gazel"* başlığını koyacaktır (*Maârif Mec.*, C. VI, Nu. 146, 29 Safer 1312, s. 156).

Üç küçük ve şahsî teşebbüsten söz etmenin sırası gelmiştir. İlkini, Pertev'in (ö. 1807) dîvânını istinsah eden kâtibin bir notundan öğreniyoruz (Nûri Pertev-b, v. 10^{a-b}):

> *"İşbu siyah hat ile tahrîr olunan Fârisî gazelin beyitleri zeylinde la'l ile terkîm olunan ebyat gazel-i mezkûrun tercümesi olmak üzere 'hâ' kafiyesinde söylenen bir gazeldir ki bu mahalle yazıldı."*

Bu nottan anlaşıldığına göre, şairin Farsça bir gazelinin Türkçe'ye tercümesi de ayrı bir gazel olmuştur. İkincisini, *"Kemâl Efendi'nin beş aded mısrâına sonradan birer mısrâ ilâvesiyle hâsıl olan gazeldir"* başlıklı şiiriyle (Senih, 1275, s. 85) Süleyman Senîh-i Mevlevî (d. 1822) dener. Üçüncü ve en ilginç teşebbüs ise, İstanbullu Eşref'ten gelir. Şair, bir gazelini, mısrâlarındaki kelimelerin yeri numara sırasına göre değiştirilse de aynı vezinde, hâlâ kafiyeli ve anlamlı olacak şekilde tasarlar (Eşref, v. 33b):

Ey perî ruhsârının pertevi kalbi nûr eder
5 2 3 4 1
Serseri oldum beni âlemde çunkim tûr eder
6 5 3 4 2 1
Âlemi gezdim de senden bulmadım bir gayr-ı yâr
5 3 4 1 2
Her yeri etsem temâşâ kudretin mazhûr eder
3 2 1
.....
Eşrefâ âlemdir âdem kıl basîretle nazar
4 2 3 1
Gel beri bil tâlibâ dil herşeyi manzûr eder
5 4 3 2 1

Eşref'in tecrübesi, sonu Behçet Necatigil'in *Kareler Aklar*'ına (1975) çıkacak bir dizi arayışın ilk ve ilkel modellerinden biri olarak anılmaya değer[59].

Bu bahsin nihayetinde de olsa, *"nazîre"* ve *"gazel-i müşterek"* üzerinde bir parça durmak gerek. Sanat eseri bir yaratma ise, bir sanatkârın îcâdıdır; onun damgasını taşır. Bir başkasının o eser üzerinde tasarruf hakkının olmaması, yaratıcının da buna müsaade etmemesi gerekmez mi? Oysa gelenek bize, nazîrelerle çoğaltılan (bir şiirin nazîre yoluyle

59 Necatigil'in denemeleri için bir önemli başlangıcın da ayaklı semâîler ve Esad Muhlis Paşa'nın *"murabbâ-ı musannâ"*'ı (Muhlis, 1268, s. 35) olduğunu düşünüyorum. Ayrıca bk. Ömer Seyfeddin, 1335.

çoğaltılmasını *"refonte"* saymıyorum) şiirlerin ve başkalarından nazîre isteyen şairlerin tabiî karşılandığı bir geçmiş tanıtıyor. Bir şair, tamamen kendisine ait bir yaratma eseri ortaya çıkaramayacağını bile bile niçin nazîre söyler? Muhtemel sebeplerini sıralayalım:

1. Bir şair yahut bir şiir şöhret bulmuş ise, başka şairler de bulunan şöhrete sebep olan cevherden istifade etmeye çalışarak nazîre söyleyecektir. Bâkî'nin

Güzel söz güherdir güher az olur

deyişini doğrular gibi, az olan cevheri çoğaltmak isteyen şairler çıkacaktır. Necâtî'ye yahut Fuzûlî'ye nazîre söylemek, yakalanmış bir redifin peşinden gitmek sûretiyle, bazen mûcidi unutulmuş, ama asırdan asra sıçrayan nazîre zincirleri oluşturulur. Şiirin uzak gelenekle bağını sağlayan önemli unsurlardan biri, bu cins nazîreciliktir. Sık sık, nazîrelerden birinin orijinalinden fazla rağbet gördüğü ve sonraki nazîrelerin ona yazıldığı da olur[60] ki, gelenekten doğan yenilik de bilhassa onlarda hissedilir.

2. Bir şairin şairiyeti dışındaki vasıflarına duyulan hürmetle şiiri tanzîr edilecektir. İyi bir şair olmadıkları hâlde, devlet büyüklerinin ve din ulularının, mürşidlerin gazellerinin tanzîr edildiği çoktur. Sultan Selîm, Hoca Neş'et, Osman Şems gibi isimlerin pekçoğu, şairiyette kendilerinden çok daha üstün isimler tarafından tanzîr edilmiştir. Halimgiray Hân'ın

Halîm güfte-i Hâlet Efendi'yi tanzir
Edip de gönderelim biz de armağan yerine

deyişi (Mecmûa-V, v. 27^{b}) yahut Dâvud Fatîn'in İsmail Paşa-zâde Hakkı Bey'e bir nazîresindeki (Fatîn, 1288, s. 32)

Değil haddim Fatîn peyrevlik etmek Mîr Hakkî'ye
Murâdım bendelik arz etmedir böyle tegazzülden

beyti ise, *"arz-ı hulûs u hürmet"* mânâsınadır.

60 Meselâ, *"kendin gösterir"* redifli gazeller böyledir: Koca Râgıb Paşa (Râgıb, 1253, s. 25-26) ile Fitnat Hanım'ın (Fitnat, 1286, s. 9) gazelleri daha çok Nedîm'in *"gösterir kendin"* gazeline (Nedîm, s. 163) benzer. Leylâ Hanım (Leylâ, 1260, s. 10) ile Mehmed Lebîb'in (Lebib, Mecmûa-IV, v. 95^{a}) gazelleri Fitnat'a nazîredir. Hersekli Ârif Hikmet'in bir müfrediyle (Hikmet, 1334, s. 288) Nâmık Kemâl'in bir beyti (Nâmık Kemâl, C. I, 1967, s. 13) ise, Leskofçalı Galib'in gazeline (Galib, 1335, s. 89-90) nazîredir.

3. Bir şairin getirdiği özel bir üslûp, bir edâ varsa, onun etrafında küçük bir cereyan oluşturmak için tanzîr edildiği çoktur. Sâbit'e, Nâilî-i Kadîm'e yahut Nedîm'e söylenen nazîreler biraz da bu niteliktedir. Bu cins nazîreler, söyleyeninin *"peyrevlik"* ettiği ekolü gösterdiği, şiirin hangi damarından cevher çıkardığını belirttiği için de önemlidir. Meselâ, Selânikli Âkif Efendi (ö. 1827) Enderunlu Vâsıf'a nazîre söylerken, onun büyüklüğünü düşünür (Âkif, v. 38[a]):

Âkif cenâb-ı Vâsıf'a peyrevlik eyle kim
Şâirlerin o tâc-ı ser-i ibtihâcıdır

Aynı şairi Râtib'i tanzîr etmeye sevkeden ise, onun yeni tarafıdır (Âkif, v. 43[a]):

Cenâb-ı Râtib'e peyrevlik eyle Âkif
Ki nazm-ı tâzede öyle sihr-i beyân olmaz

4. Şairin gazelinde denediği bir yenilik varsa; meselâ, başka şairlerin de beğendiği bir *"gazel-i nev-zemin"* yazmışsa, yeniliği çoğaltan, yaygınlaştıran ve tabiîleştiren nazîrelere ihtiyaç vardır[61]. Karayılanzâde Sabri Efendi (ö. 1813) Hanyalı Nüri Bey'e söylediği nazîrenin (Sabri, v. 93[b]) sonunda

Sabrî cenâb-ı Nüri'ye peyrev olanların
Her nazmı böyle nev-eser ü nev-îcâd olur

deyişi, îcâda nazîre söyleyenin kendini de mûcit saydığını göstermesi bakımından ilginç.

5. Genç ve acemî şiir heveslileri, edebî kişiliklerini bulma ve usta birer şair olma yolunda ilk adımı, ustaların şiirlerini tanzîr ederek atarlar. Resme, usta işi tabloların röprodüksiyonlarını ya-

---

61 Memduh Fâik'ın dîvânında *"nev-zemin"* başlığı altında hakîkaten bir yenilik taşıyan oniki gazeli vardır (Memduh Fâik, 1332, s. 125, 131, 145, 159, 161, 168, 171, 173, 176, 180). Bunlardan, meselâ *"reng reng"* redîflisine (s. 161; Memduh Fâik, 1289, s. 20; *Mecmûa-i İbret-nümâ*, Nu. 13, Şevvâl 1282, s. 18-19) Leskofçalı Galib nazîre söylerken (Mecmûa-VIII, v. 80[a-b]; *Resimli Gazete*, Nu. 77, 28 Mayıs 1314, s. 1014), onu da Nâmık Kemâl tanzîr eder (Mecmûa-XI, v. 121[b]). Hersekli Ârif Hikmet'in müfrediyle (Hikmet, 1334, s. 291) İbrahim Hâlet'in nazîresinin (İbrahim Hâlet, v. 55[a]) kime olduğu belli değilse de Sâlih Fâik'ın bir nazîresi (Mecmûa-VII, v. 37[b]) Osman Şems'edir (Mecmûa-VIII, v. 130[b]-131[a]; Mecmûa-X, 71[a]). Sonraları Adanalı Ziyâ'nın da bir nazîresi vardır {*Peyâm-ı Edebî*, Nu. 61 (18), 11 Kânûn-i evvel 1335}.

parak başlamak gibi, şiire de nazîre ile başlanır. Dîvanlarda, şairin her şiirin yazılış tarihini belirtmesi âdet olmadığı için, ilk şiiriyle son şiirini aynı kıstaslarla değerlendirmek bir mecbûriyete dönüşür. Yine de şairlerin genellikle nazîre temrinleri sonrasında özgün şiirlerini bulduğunu tahmin zor değil. Meselâ, Selânikli Âkif'in

Güçtür cenâb-ı Vâsıf'a peyrevlik etme ol
Şâirlerin kemâliyle fevka'l-alâsıdır

beyti (Âkif, v. 41[a]), zor bir ödevle karşılaşmış öğrencilerin şikâyetine benziyor. İstanbullu Eşref ise, kendi gazellerini şiir heveslilerinin tanzîr edemeyeceği kadar zor bulduğunu söyler (Eşref, v. 54[b]):

Nev-hevesler nice taklîd eder Eşref nazmım
Ede mi tûti-i tab'ımla nevâ zâg u kelâb

6. Şair sanatının ve şiirinin üstünlüğünü başkalarına isbatlamağa çalışıyorsa, nazîre için iki farklı tavır sergiler; ya şairlerin şiirine rağbet gösterip nazîreler söylemelerini ister ya da şiirinin nazîri olamayacağını iddiâ ederek onları kışkırtır. Sözün gelişi, Lebîb-i Âmidî'nin (ö. 1768)

Bulmak Lebîb şânı terakkî bu şi'rimin
Ahbâbdan tenezzül-i tanzîre bağlıdır

beyti yahut daha yenilerden Sünbül-zâde Vehbî'nin

Bu tâze zemîni beğenip nükte-şinâsan
İnşâd-ı nazîre edelim derse yeridir

beyti (Vehbî, 1253, s. 22) bütün şairlere, Zîver Paşa'nın

Takdîm kıl bu nazmı cenâb-ı Lebîb'e kim
Şâirler içre böyle olurmuş alışveriş

beyti (Zîver Paşa, 1313, s. 96 zeyl) ise, belli bir şaire nazîre çağrısıdır. Müverrih Pertev'in

Cevâb-ı Galib-i her-mâye anı eylesin ihyâ
Bu şi'rin Pertevâ hoş-sûret hûsnü velî cansız

deyişi (Nûri Pertev, v. 18[a]), nazîre yoluyle şairlerin birbirinin eksiğini tamamladığı fikrinin varlığına bir işaret veriyor. İbrahim Hâlet'le

Nâmık Kemâl'in bir müşterek gazellerinin sonunda

Hâlet- *Cenâb-ı Nâilî ve Hikmet-i üstâddan gayrı*
Nâmık- *Bunu tanzîr eder bir şâir-i müciz-beyân olmaz*

demelerine (İbrahim Hâlet, v. 41[b]-42[a]; Mecmûa-XI, v. 113[a]) rağmen Manastırlı Nâilî ve Hersekli Hikmet'ten beklenen nazîrelerin gelmeyişi, beğenilmeyen gazelin tanzîr edilmediği şeklinde açıklanabilir. Bazen de hoşa gitmeyen bir şiire, beğenilmeme sebebi yüzünden nazîre söylendiği olur. Meselâ, Nâmık Kemâl'in

Zuhûr-ı reng-i kesret pertev-i mihr-i Hudâ'dandır
Televvün hey'et-i eşyâda te'sîr-i ziyâdandır

diye başlayan gazelinin (Mecmûa-XI, v. 98[a]) muhtevâsına cevap vermek gereğini duyan Mûsâ Kâzım Paşa,

Ne mihr-i âlem-ârâdan ne te'sîr-i ziyâdandır
Bu rengâreng meşhûdât hep sun'-ı Hudâ'dandır

matla'lı nazîresini söyleyerek (Kâzım, 1328, s. 78) onun fikirlerini reddeder. Galib'in rakiplerinden *"kolaysa" Hüsn ü Aşk*'ın *"beş beytine bir nazîre"* istemesinden (Galib, 1992, s. 348) İstanbullu Eşref'in

Gazel tarzında gör zâhir ne söyler Eşref-i sâhir
Getir inkâr eden şâir görünsün söyle tanzîrin

deyişine (Eşref, v. 61[b]) kadar epeyce örneği bulunabilecek bir tavır da muhatabını imtihana çağırır gibi bir meydan okumayla nazîre istemektir. Diğer taraftan, Sürûrî (ö. 1814) Sultan Selîm'e kasîdesinde

Ben şâikım nazîrede eslâfa kim bana
Yoktur cevâb-ı nazm-ı cevâhir-feşan verir

diye (Sürûrî, v. 178[a]), Karayılan-zâde Sabrî de

Nazîri var mı bu nazm-ı selîsin ey Sabrî
Sezâ değil midir imzâ-yı imtiyaz bana

diye (v. 120[a]) övünürler. Nazîre söylemek, nazîrini söylemekse, şiirinin nazîri olmamak da nazîreleri olmaktan daha önemli bir ayrıcalıktır.

7. Bir şiire, başka şairlerden daha güzel tanzîr etmek, âdetâ bir müsabaka ve imtihan mânâsı kazanmış ise, nazîreler peşipeşine doğacaktır. Meselâ, Yenişehirli Avnî'nin *"lâzımsa"* gazeli etrafında oluşan nazîre çemberi tam da böyledir[62]. Nazîreleri değerlendirmesi için, devrin muktedir şairi Abdülhamid Ziyâ Bey'in arbitraj makamına getirilmesi, Ekrem'in nazîresinin Nâmık Kemâl tarafından diğerlerine müreccah sayılması önemlidir.

8. Belki de en masum nazîreler, bir dostluğu pekiştirmek, geleceğe bir hatıra bırakmak muradıyle yazılanlardır. Saîd'in

Tanzîr değil murâdı Saîd'in Rızâyî'ye
Bir bergüzâr olmağıçun hasbilhâl açar

deyişi (Said-I, v. 13[b]), bu tarz nazîrecilik için bir fikir vermeğe kâfîdir.

Mehmed Celâl yazıyor (Mehmed Celâl, 1309, s. 255):

"İtikadımca tanzîr ile taklîd beyninde pek büyük fark vardır. Elbette bir gazele nazîre söyleyen şair o neşîdeyi bir fikr-i müsâbakatle tanzîm eder. Nazîreden maksad da bu fikr-i müsâbakattır sanırım. Yoksa, gazelin aslını geçmeyen bir nazire neye yarar?"

Sonraları, değişen şartlar nazîre söylenmesi için yeni sebepler

62 Avnî'ye (Avnî, 1306, s. 148) Nâmık Kemâl'in iki tane (Rızâ Nur, 1936, s. 1137-1138; *Gayret Mec.*, Nu. 9, 28 Şubat 1301, s. 33), Mehmed Nâzım Paşa ile Hersekli Hikmet'in (Nâzım Paşa, 1932), Ziyâ Paşa'nın (Ziyâ Paşa, 1343, s. 208-209), Dâmad Mahmud Celâleddin Paşa'nın (Mahmud, 1316, s. 359-360), Recâi-zâde Ekrem'in (*Gayret Mec.*, Nu. 9, 28 Şubat 1301, s. 33-34), Ebuzziyâ Tevfik'in (Nâmık Kemâl, C. II, 1969, s. 202), Zeynelabidin Reşîd'in (*a.g.e.*, s. 47), Müsâ Kâzım Paşa'nın (Inal, C. II, 1988, s. 814), Osman Şems'in (Mecmûa-X, v. 74[b]), Abdülhak Hâmid'in (Tarhan-a, 1334, s. 81-82), Eşref'in (Eşref, 1928, s. 122-124), Eşref'e nazîre olarak Aksekili Mehmed Nüri'nin (Hüseyin Avnî, 1. kt., 1934, s. 127-128), Abdülhalim Memdüh'un (*Gülşen Mec.*, Nu. 20, 3 Temmuz 1302, s. 77-78), Hoca Hayret'in (Inal, C. II, 1988, s. 596), Ziver Paşa-zâde Yûsuf Bahâeddin'in (Ergun, C. II, s. 656), Kapıcıbaşı-zâde Mahmud Râtib'in (Inal, C. III, 1988, s. 1371-1372), Münif Paşa-zâde Süleyman Vehbi'nin (*Risâle-i Hâfî*, Nu. 12, 26 Şubat 1303), Hâfî'nin (*a.g.mec.*, Nu. 3, 25 Kânûn-i evvel 1303), Yahyâ-yı Antakî'nin (Türkmen, C. III, 1939, s. 690), Halil Edib'in (*Kamûs ve Mecmûa-i Fevâid*, s. 805-812), Şeyh Vasfî'nin (*Tercümân-ı Hakîkat Gaz.*, Nu. 1426, 4 Cemâziyelevvel 1300), Muallim Feyzi'nin (*Necm-i Saâdet*, Cüz 3, 1304, s. 80), Cenab Şehâbeddîn'in (*Sebat Mec.*, Nu. 10, 31 Temmuz 1302, s. 75-76), *"Iki-edri"* (*Sebat Mec.*, Nu. 13, 15 Eylül 1302, s. 100), Yahyâ Hakkı'nın (İnal, C. IV, 1988, s. 1989), Ali Salâhaddîn'in (*Devr-i Cedîd*, Nu. 9, 29 Hazîran 1325) şiirleri gibi pekçok nazîre söylenir.

yaratacaktır. Meselâ, şiir içindeki bir hizipleşme netîcesinde, bir taraf olduğunu isbat için de nazîreye müracaat edilir; Recâi-zâde Ekrem'in *"Hasbıhâl"* başlıklı *"ey bülbül"* gazeline yahut Muallim Nâci'nin *"meyhânede"* gazeline söylenen nazîreler gibi... Gazelin anatomik ve psikolojik yapısında beliren bozulmaların/ değişmelerin çaresi olarak geleneğin kudretli şairlerini yeniden hatırlamayı çözüm sayanlar da nazîreye sarılacaktır.

Nazîrenin geniş bir alanda kullanıldığı anlaşılıyor. Herşeyden evvel, Nâilî'nin *"nezâredir bu/ sitâredir bu"* gazeline Şeyh Galib'in meşhur *"kenâra düştü/ seng-sâra düştü"* gazelinin nazîre olduğunu öğrenmek (Dilçin, 1986, s. 111-112), nazîreciliğin değişmez kurallarının azlığını ve varyasyonlara müsaitliğini gösteriyor. Bu durumda, Sünbül-zâde Vehbî'nin *"Nazîre-i bahâriyye-i Nef'î der-zımn-ı târîh-i cülüs-ı hümâyün-ı hazret-i Sultan Selim Hân"*ının (Vehbî, 1253, s. 27-30) kasîdeye tarih düşürmeli nazîre oluşunu çok da garipsememek gerek. Refî-i Âmidî'nin *Cân ü Cânân*'ı bir mesnevîye, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ına nazîredir. Enderunlu Vâsıf Bey'in (ö. 1824) *"Tahmîs bâ-ıstılâhât-ı zenan der-vâdî-i nush u pend ez-zebân-ı vâlide"*si (Vâsıf, 1257, s. 7-11) bir annenin, bozulan bir devirde, yoldan çıkmağa hazır gördüğü kızına gelenekli nasîhatleridir; bu bakımdan, kadının dünyasına ait dikkatleri ötesinde çok da ilginç sayılmaz. Asıl ilginç olanı, isyankâr ve genç bir rûhun annesine karşı çıkışıdır: *"Cevab-nâme-i pesendîde ez-dehân-ı duhter-i zîbende-güher"* (Vâsıf-a, 1257, s. 51-57). Sermed Efendi (ö. 1847) de böyle düşünmüş olmalı ki, Vâsıf'ın anne ağzından söylenmiş muhammesine kızı kadar isyankâr, hattâ *feminist* bir nazîre söyler: *"Letâyif-güne Vâsıf merhûma nazîre-i murabba olarak bir kadının ağzından kızına nasîhat verdiğidir"* (Sermed, s. 53-57). Bir muhammese murabbâ şeklinde nazîre söylemenin örneğini gelenekte bulmak pek mümkün olmasa gerek. Ayrıca Sermed, aynı tarzda *"Bu dahi oğluna nasîhat"* (s. 57-58) başlıklısını da yazar. İbrahim Hâlet Bey, *"Kıt'a Nâilî Bey'e nazîre"*si (İbrahim Hâlet, v. 86b) ile tanzir geleneğini kıt'aya doğru genişletir. Mensur metinlerin bile nazîresinin yazıldığı olur. Münif Paşa'nın Hasırcı-zâde Hâfız Mehmed Ağa'ya gönderdiği meşhur mektûbu (Aksoy, 1941, s. 84-86; *Gaziantep Kültür Der.*, C. III, Nu. 37, Şubat 1960; *Türk Dili Der.*, C. XXX, Nu. 274: *Mektup Ö. S.*, 1 Temmuz 1974, s. 110-111), Yusuf

Kâmil Paşa'nın Abdurrahman Sâmi Paşa'ya tezkeresine nazîredir. Makaleye de nazîre söylendiği olur. Meselâ, Vidinli Hüseyin Tevfîk (Paşa)'ın teklifiyle Nâmık Kemâl, Subhi Paşa-zâde Âyetullah ve İbrahim Hâlet'in arasında böyle bir müsabakanın geçtiğini biliyoruz (Ebuzziyâ Tevfik, 1330, s. 46-47).

İmdi, gelelim müşterek gazele... Aslında, başka şair veya şairlerle müştereken gazel söylemenin modern şiirle bağlantısını kurmak zor görünüyor; zîrâ, yeni şairin kıskanç ve egosantrik seciyesi, aynı metnin mülkiyet haklarını bir başkasıyla paylaşmasına çok da müsaade etmez. J. Heinrich Fussli'nin *"Deha ortaklıktan anlamaz; tıpkı şiirde olduğu gibi, sanatta da tüm ortaklıklar zararlıdır: her zaman tek bir kişi egemen olmalıdır"* (Fussli, 2001, s. 42) cümlesi, modern tavrın bir özeti gibidir. Bir başkasının fikirlerinden, söyleyişinden, imgelerinden yararlanmayı bile hoş görmeyip sanatkârın kendini yalıtarak yaratmasını teşvik eden modern sanat, roman ve sahne eserlerinde müşterek çalışmalara tereddütle yaklaşarak pek itiraz etmese de söz konusu şiir olduğunda, şiddete karşı çıkar. O hâlde, müşterek gazellerin şiire katkısı nedir?

Kökleri Ortaçağ'a kadar uzanan bir geçmişte ve bütün Avrupa'da ortak şiirler söylendiği biliniyor. XIX. asrın başlarında, Norveç'te hâlâ *"stevleik"* vardır. İki katılımcı, seyircilerin huzûrunda ve bir müsabaka havasında karşı karşıya gelir ve tematik olarak birbirini tamamlayacak iki kıt'anın yazılmasını paylaşırlar (Burke, 1996, s. 164-165). Osmanlı şiirinin gelenekli asırlarında tektük tesadüf olunsa da bilhassa XVIII. asrın sonlarından itibaren müşterek gazele rağbetin arttığı gözlenir (Pala, Temmuz 1996; Aksoyak-a, 1999, s. 239-254). Bu rağbette, hızla güçlenen âşık şiirinin ve *"ayak"* verilen âşıkların atışarak birbirlerini mat etmeye çalışmalarının da bir payı bulunduğu düşünülebilir. Müşterek gazel, şairin *"isbât-ı hüner ve ibrâz-ı mârifet"* ettiği bir müsabaka gibidir. Geçmiş asırlarda, edebî hayatın ve encümen-i şuarâların önemli mahfelleri konaklarda oluşturulur; buralarda şairler huzzârın karşısında şiirlerini teşhir ederken müşterek gazellere çok da ihtiyaç yoktur; çünki, şairin iyisini kötüsünden temyiz eden kurallar bellidir ve bunun uygulanabileceği gelenekli ortam hazırdır. Oysa, gelenek bozulmaya başlarken hâmîlerin desteği de azalmış; hem edebiyat toplantılarına kapısını açan konaklar hem de bu konaklardaki edebiyat günleri

seyrelmiş, eski düzenini kaybetmiştir. Şair, ayarını tesbit eden bu en önemli mihengin eksiğini, daha özel ve kendiliğinden gelişen meyhâne, kahvehâne sohbetleri esnasında yarışmaya razı olan başka şairlerle müşterek gazeller söyleyerek kapatmaya çalışır (Ahmed Râsim, 1336; 1342, s. 210-212). Önceleri rakip şairler arasında bir *"imtihân-ı liyâkat"* olarak beliren müşterek şiirler, bir süre sonra, dost şairler arasında ve daha hâlisâne niyetlerle söylenmeğe başlar. Artık müşterek gazel, şiirde benzer eğilimler taşıyan şairlerin güç birliği etmelerini ve gazel üretilirken birbirlerine yönelttikleri samimî kritiklerinden bir mektep atmosferi oluşturmalarını sağlamaktadır. Ali Ekrem, babası Nâmık Kemâl ile Deli Hikmet'in müştereken *"Vatan Mersiyesi"*ni nasıl yazdıklarını anlatırken şairler arasındaki ruh ve fikir beraberliğini, *"nizâmiyye"* beyitler bulmak için birbirlerinin mısrâlarını nasıl eleştirip geliştirdiklerini uzun uzadıya nakleder (Bolayır, 1991, s. 113-116).

Özellikle XVIII. asrın son çeyreğinden itibaren geçen bir asırda müşterek gazelin pekçok şair tarafından denenmesi sebebiyle burada teker teker göstermenin pek bir faydası olmayacaktır. Sadece, ilginç birkaç örnek vereyim. Meselâ, dostlarının, başladıkları şiirleri Ebûbekir Kânî Efendi'ye (ö. 1792) tamamlatmaları sebebiyle, gelenekli ve ağırbaşlı başlayıp mizâhî ve saçına bir şekilde biten Kânî şiirlerinin çok olduğundan bahsedilerek alışılmadık bir müşterek gazel yazış tarzına dikkat çekmek mümkün. Halimgiray Han'ın (ö. 1824) Sürûrî ile müşterek gazelinin varlığını (Mecmûa-V, v. 17^{a}), şiirde hiyerarşiyi yaratıcılığın belirlediğinin örneği olarak anmak gerek. Hızır Ağa-zâde Said Bey'in (ö. 1836), Koca Yusuf Paşa hafîdi Molla Bey ve Tayyar Efendi-zâde Ahmed Atâ Bey'le müştereken murabbâ söylemesi (Said, v. 7^{b}-8^{a}), bu ortaklığın sadece gazelde kurulmadığını gösterir; kıt'a, rubaî, şarkı biçiminde müşterek şiirler de vardır. Âmir Bey (ö. 1816) ile Beylikçi İzzet Bey (ö. 1809), ölmüş dostları Pertev Efendi'nin bir gazelini müştereken tahmis ederler (İzzet Mehmed, 1258, s. 13). Aynî (ö. 1837), bir gazelinde

Tensîb edince cevheri kadri şikest olur
Nazm etme Ayniyâ gazel-i müşterek abes

dese de (Aynî, 1258, s. 72) kendini iknâ edememiş olmalı ki, İzzet Molla ile müştereken ilginç bir gövde gösterisine soyunmaktan

kendini alamaz: *"Keçeci-zâde İzzet Molla merhûm ile Müşâare-i İmtihânü'ş-şuarâ nâmında yirmi aded gazeldir ki ancak matla' kafiyesi lâfzen bir ve mânâ iki ve birbirine nazîre olarak tanzim ve kafiyesi kafiyesine tertîb ü terkîm olunmuştur"* (s. 96-102) başlıklı yirmi gazel söyler ve *"imtihânü'ş-şuarâ"* terkibini, gazellerin söyleniş tarihi olan 1240 (1824) yılını göstermek üzere ad koyarlar. İlk gazelin kafiyesi ve kafiye sırası (*kaparız/ taparız/ saparız/ çaparız/ yaparız*) diğer onbirdokuz gazelde de aynen korunur. Böyle, kafiyenin imkânları etrafında dönen beyitler kurmak zaten kâfî derecede zorken, sabitlenmiş beş kafiyeden faydalanarak yirmi farklı gazel söylemeye kalkışmak bir ustalık gösterisine dönüşür. Molla'nın, *"hasbihâl ez-zebân-ı fakîr ü Mîr Vâsıf-ı şîrin-makal"* başlıklı kıt'asının muhtevâsından da Enderunlu Vâsıf'la müştereken söylediği anlaşılıyor. Sadrıâzam Pertev Paşa (ö. 1837) ise, Zîver'le müştereken bir tarih kıt'ası söyleyerek (v. 25^{a-b}) hem müşterek şiir söylemenin alanını genişletir hem de tarih düşürmelerde şair sayısının artabileceğini gösterir.

Encümen-i Şuarâ şairleri müşterek gazeli, birlik rûhunu kuvvetlendiren bir katalizör olarak görürler. Meselâ, Leskofçalı Galib (d. 1829), Hersekli Ârif Hikmet (d. 1839), Nâmık Kemâl (d. 1840) ve Memduh Fâik'in (d. 1839) müştereken oluşturdukları gazel (Memduh Fâik, 1332, s. 176), bu özelliği gayet güzel yansıtır[63]. Gazelin maktaı şöyle:

Her ne rütbe şi'rde Memdûh ise Nâmık yine
Galib ammâ kuvve-i tab'iyle Hikmet'tir bize

Son örnek, İbrahim Hâlet'in (d. 1837) *"Merhum Atâ Efendi'yle müştereken gibi söylenmiştir"* (İbrahim Hâlet, v. 31^{b}) kaydını taşıyan gazeli, ki ölmüş bir şairle müşterek şiir söylenmek denendiği için, belki de yukarıda anılanların en ilginci[64]...

---

63 İkili, üçlü gruplar hâlinde söylenen müşterek gazeller varsa da encümenin birlik rûhunu göstermek için –aslında nadiren rastlanan– dört şairli gazellere ağırlık verilir. Birkaç örnek için bk. İbrahim Hâlet, v. 46^{a}, v. 76^{b}-77^{a}; Hikmet, 1334, s. 203-205.

64 Daha evvel Pertev'in de *"Nedîm merhûmun müseddes-i meşhûrunun mısrâlarına birer mısrâ-ı evvel zamîmesiyle müşterek vâdisinde söylenen muaşşerdir"* (Nûri Pertev, v. 37^{b}) kaydını taşıyan *"olsun"* gazelinde aynı yolu denediğini söylemeden geçmemeli.

c. Müstezad

Antik Yunan *hexameter*indeki *hemiepes*ler hatırlandığında, yarım mısraların (*hemistich*) tarihinin tahminlerimizden çok daha eskiye dayandığı farkedilir. Bizdeki müstezad ise, her beytine yahut mısrâına bir "*ziyâde*" mısrâ eklenerek oluşturulur ve ziyadelerin asıl veznin cüzlerinden çıkarılmış daha kısa bir vezin olmasına dikkat edilir. Müstezad'ın yedekli koşmadan çıktığı düşünülebilir. Koşmalar bestelenmek için veya bestesi ile beraber doğduğu için, prozodiyi sağlamak maksadıyle bazı mısralara yapılan küçük eklemelerin zamanla bir düzen ve itina kazanması yedekli koşmaya uzanan yolu açmış olmalı. Yedekli koşmanın da klâsik şiirde müstezadın doğmasına, en azından yaygınlaşmasına yardımcı olması muhtemel görünüyor. "*Yedekli semâî*"nin "*müstezâd-ı südâsiyye*"den doğuşu ise, aynı yolun tersine, klâsik şiirden âşık şiirine doğru katedilmesi sonucunda olmalı.

XVIII. asır başlarken Yüsrî,

Keştî-i satrı sandala çektirmedir heman
Bahr-i hünerde eylemek eş'ârı müstezad

diyerek müstezâdın karşısındaki yerini belirlerken pek de haksız değildir; zîrâ, usta ellerdeki ziyadeler mısrâın ağır yükünü çekip götürürken acemî ellere düştüğünde de "*ziyâdesi ziyâde*" mısrâlar, beyitler yazdırmaktadır.

Sünbül-zâde Vehbî'nin gelenekte örneği görülmeyen ve muhtemel isimbabası olduğu "*müstezâd-ı südâsiyye*"si (Vehbî, 1253, s. 56) ilginç bir istisnâdır. Cem Dilçin "*müstezâd-ı südâsiyye*"den bahsederken, başka örneğini bulamayışı sebebiyle olsa gerek, yine Vehbî'nin şiirini örnek verir. Dilçin "*südâsiyye*"ye, ikisi ziyâdesinde olmak üzere, 6 *mefâîlün* ile yazıldığı için bu nâmın verildiğini söyler (1983, s. 205-206). Oysa, gelenekte bu cins isimlendirmelerin vezne değil, dâimâ mısrâ sayısına göre yapıldığı gerçeği bir yana, Vehbî'nin dîvânında müstezâdın ziyadelerinin mısrâlara göre konumlandırılış şekli bile gelenekli değildir. Vehbî'nin müstezâdının bir başka özelliği de veznidir. Gelenek, müstezâdın aslî veznini *mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün*, ziyadelerin veznini de *mef'ûlü feûlün* olarak belirlediği için, Vehbî'nin müstezâdı bir kere daha yenidir.

Geçmişte müstezâdın kaynağı araştırıldıkça, her seferinde karşımıza gazelin nadiren karşılaşılan bir özelliği çıkıyor. Gazelde kafiyeli mısrâlarla kafiyesiz mısrâların birbirine yakın, ama farklı vezinlerde kurulmasına izin verildiğini gösteren ilginç örnekler bulunabilir. Bulunacak örnekler, böyle gazellerde *mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün*, yâni müstezâda biçilen veznin ekseriyetle kullanıldığını gösterecektir. Meselâ, Nev'î'nin (ö. 1598) *"değil"* redifli gazelinde de her beytin kafiyeli ve kafiyesiz mısrâlarının vezni ayrı ayrıdır; kafiyesizlerinki müstezadla aynı iken, kafiyelilerin vezni *mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûl*'dür. İmdi geldik soruma: Gazelin küçük bir vezin istisnâı bizi, müstezadın da kullandığı vezinle, üstelik o veznin de müstezadın varlık sebebi olan eksiltmeli bir kullanılışıyle buluşturuyorsa, bu istisnâın zaman içinde kendini serbest müstezâda doğru geliştirdiği düşünülemez mi? Yeri gelmişken, müstezâda musammat gazelden bir çıkış yolu arayan İstanbullu Eşref'in (ö. 1862'den sonra) *"müstezâd-ı musannâ"*ından (Eşref, v. 70b) da söz etmek gerek. Eşref, müstezâdın aslî vezni olan *mef'ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün*'ü aynen muhafaza eder; ama, ziyadeyi bu veznin ilk ve son tef'ilesinden çıkararak *mef'ûlü feülün* gibi eksiltmeli bir vezin bulmak yerine, aslî vezni hiç kısaltmadan ikiye böler. Böylece, kendiliğinden bir *mef'ûlü feülün* ve bir de *feilâtün feilâtün* vezni elde eder:

mef'ûlü+mefâî + lü mefâî+lü feülün
(mef'ûlü feülün) (feilâtün feilâtün)

Aslî mısrâ, gazelin matlaı hâriç, bir daha kullanılmaz; sonraki mısrâların tamamı, ondan türeyen iki veznin ziyadeler hâlinde kullanılmasıyle ilerler:

Âvâreliğim ol yüzü gül dilber-i terden
Sevdim onu nerden/ Ki ne hikmet bire birden
Aldı aklımı serden/ Ki o mestâne nigâhı
Hem çeşm-i siyâhı/ Dahi tîr attı sükerden
Tâ vurdu ciğerden/ O ciğer küşe zîbâ
Bâ-şûriş-i tîpâ/ Ve tecâhülle nazardan
Korkmam ne zarardan/ Bulalı yâr ile kârı
Terk eyledim ârı/ Düşeli aşka teberden
Eyvâh ol eserden/ Severim şûh-ı cihânı
Ol rûh-ı revânı/ Göricek böyle gulerden

Dil geçti nelerden/ Bulalı sen gülü ey hub
Şâhinşeh-i mahbub/ Beni tard eyleme derden
Kork âh-ı seherden/ Ederim nâle vü âhı
Sor Eşref'i gâhî/ Ve halcis eyle kederden
Gitmez o bu yerden

Ortaya çıkan şiir, hem iki vezinli bir musammat gazele, hem de üç vezinli bir serbest müstezâda benzer. Üstelik, serbest müstezâdı yaygınlaştıran Edebiyyât-ı Cedîde şairleri bile yola çıkarken, aslî vezinden türemiş gelenekli ziyadeler (*mef'ûlü feûlün*) arasına, yine aynı aslî vezinden türeyen *mef'ûlü mefâîlü feûlün*'ü getirerek müteredditbir tecrübede bulunabilirken onlardan kırk, belki de elli sene evvel Eşref'in denediği tarz çok daha cesurca görünüyor. Özellikle, Tevfik Fikret'in "*Müstezadlarımız*" yazısını (*Servet-i Fünun Mec.*, Nu. 307, 16 Kânûn-i sânî 1312, s. 324) okuduktan sonra, Eşref'in teşebbüsü daha bir mânâ kazanıyor.

Gazelden müstezâd gazele geçiş nasıl bir ihtiyaçtan doğmuşsa, müstezad gazelden serbest müstezâda ve nihayet, serbest vezinli şiire (sahi, "*vezinsiz şiir*" var mıdır?) geçiş de öyle bir arayış ihtiyacından ve ihtiyaçlara uygun olanı arayıştan doğar. Bu önemli süreci başlatan, gazelin yumuşak karnının iki vezne ruhsat verişidir. Peşinden Fehîm-i Kadîm (ö. 1648) gelip gazelin müstezâdı olur da onun kullandığı veznin gerçek sahibi sayılan rubaî niçin müstezad olamazmış, deyip örneğini verir (Üzgör, 1991, s. 710). Ebûbekir Kânî (ö. 1791), eğer matla'sız gazeller kıt'a sayılıyorsa, kıt'anın müstezâdının niçin olamayacağını sorup bir müstezad kıt'a yazar (Kânî, v. 119[a]). Vak'anüvis Halil Nüri Bey'in (ö. 1800) dîvânında bir (Halil Nüri, v. 101[b]), Çukadarzâde Şâkir Efendi'nin (ö. 1836) dîvânında üç "*kıt'a-i müstezad*" vardır (Şâkir, v. 136[b], 140[b]). Enderunlu Nazîf, kıt'anın müstezâdı olursa, tarih kıt'asının da müstezâdının olabileceği sonucunu çıkarıp "*Târîh-i müstezad berây-i post-nişîn şoden Eş-şeyh Selâmet Efendi*"yi (Mehmed Nazif, v. 40[a]) yazar. Bir başka enderunlu şair, Halim Bey (ö. 1830), gazelin tahmîsi olur da müstezad gazelin tahmîsi olmaz mı, fikriyle "*Tahmîs ü müstezad gazel-i Tayyar Mahmud Paşa merhum der-Şem'î güfte est*"i (Halim, v. 46[a]) dener. Tahmîsin ilk bendi

Âfetsen eğer girye için al ele çevre
Bezminde figan eyleyerek def gibi gevre

Baktıkça açan hüsn ile rüyündeki nevre
Dil nice dayansın beyim ol tarz ile tavra
Sarsam dahi belden
Billâh çekemez hele bu resme palavra
Gitti gönül elden

şeklindedir. Bütün bu arayışlar[65], müstezâdın arayışlar içindeki yeri ve payı, yenileşen şiirin kendini oluşturma gayretinin bir parçası olarak önemlidir.

ç. Kıt'a

Kıt'anın yumuşak karnı, varyasyonlara müsaade eden netleşmemiş taraflarının olmasıdır. Kıt'a, matla'sız gazel sayılır mı; sayılırsa, gazelin özelliklerini sahiplenmeye de hakkı var mıdır? Meselâ, matlaı bulunan kıt'a olamaz mı?[66] Böyle kıt'alara *"nazm"* demek de ne ola? Tarih düşürmeler, kıt'a dışında niçin kullanılamasın? Kıt'anın hangi vasfı tarih söylemeye uygundur ve hangi kuralı başka formlarda tarih düşürülmesine engeldir?[67] İki beyitten uzun, lâfın gelişi üç beyit olursa, *"kıt'a-i kebîre"* adının verilmesi gerekir mi? Gerekirse, otuz beyitli kıt'aya *"kıt'a-i ekber"* mi denmeli? Yoksa bir de *"kıt'a-i sagîre"* mi vardır? Hangi kasîdeye niçin *"beyçe"*, hangi kıt'aya niçin *"kebîre"* denmesi gerektiğini –şairinin adlandırışı dışında– hangi kıstaslara bakarak bileceğiz? Sözgelimi, Tezkireci Sâlim'in (ö. 1744) Dâmad İbrahim Paşa vasfında söylediği 56 beyitlik kocaman bir şitâiyyeyi *"kasîde-beyçe"* olarak adlandırmasını (Sâlim-b, v. 13^{h}-15^{a}) nasıl açıklayacağız? Bu hacimde bir şiire küçük denmesinin tek

65 Harputlu Rahmî'nin (d. 1802), Esad Muhlis Paşa'ya ait *"müstezâd-ı nâ-tamâm"*ı tamamlayışını (Cengiz-Eren, 1996, s. 55-56) hircins müşterek şiir teşebbüsü olarak mı değerlendirmeli? Şair, *"seyyâh-ı şehir"* Tevfik Efendi'nin bir matlaına yedi beyit ekleyerek onun ağzından yazdığı gazelde de benzeri bir yol izler (s. 256).

66 Sözün gelişi, Muvakkit-zâde Pertev'in ilk beyti musarrâ bir şiirine *"Kıt'a-i kemân-redîf der-sitâyiş-i Sadrıâzam Yûsuf Ziya Paşa"* başlığını koyduğu (Nûri Pertev-ç, v. 72^{b}-73^{a}) görulmüşse, artık ne doktora tezini yazarken Ekrem Bektaş'ın ne de tezi yönetirken Abdülkadir Gürer'in onu *"nazım"* saymağa hakkı vardır (Bektaş, 2004, s. LXXIII-LXXIV). Nitekim, onlar da bu örnekte sorumlulukla hareket ederler; lâkin, dîvandaki *"Mukattaât-ı müteferrika"*ya gelince (Nûri Pertev-ç, v. 70^{b}) daha fazla dayanamayıp *"nazım"* damgasını yapıştırırlar.

67 *"Tarih düşürmeler sadece arûzun dünyasına mı has kalmalıdır?"* sorusu ise, Mehmed Behcet Efendi'yi (ö. 1878) *"hesâbü'l-benân üzre"* tarih kıt'ası söylemeye sevkeder; lâkin, takipçisi çıkmaz (İsmail Safâ, 1308, s. 47).

sebebi paşanın medhi için az görülmesi olabilir mi? Hâl böyle ise, küçük-büyük adlandırmalarının teknik değil de şahsî gerekçeleri olduğu söylenebilir mi?

Bütün bu ve benzeri sorular, geleneğin formlarını sorgulayan, onun kalıplarını kırmaya çalışan her şairin aklından geçmiş olmalı. Kıt'ayı *"gazel-i nâ-tamam"* gibi düşünen şairler için, gazelin kasîdeye yaklaşması, kıt'anın da yaklaşması demek olur. Bazen, kıt'a formunda kasîdeler görülür. Meselâ, Sünbül-zâde Vehbî'nin *"Muammâ-yı ism-i sâmî-i Selim"* (Vehbî, 1253, s. 43-45) başlıklı muammâ kıt'asının içinde, kasîde imiş gibi, bir de gazel (belki de *"tegazzül bölümü"* demeli) vardır. Hoca Neş'et'in *"Neşâtâbâd'a tarh u inşad buyurdukları kasrın târihidir"* (1252, s. 78-80) başlıklı şiirinin ilk beyti musarrâdır. Aynı şekilde, bir *"Târîh-i velâdet"*i (s. 83) de vardır. Diğer tarih kıt'alarıyle bir arada bulunan ve Devletgiray'ın vefatına tarih düşürdüğü şiirin de ilk beyti musarrâdır ve gazel olarak okunsa bile yadırganmaz. Sünbül-zâde Vehbî'nin *"În çâr ebyâteş bâ-lügat-i Frengî âmîhte büd"*u bir kıt'a olarak başlamasına rağmen, içinde *"tegazzül"* bölümü vardır (1243, s. 26-27). Şair de yaptığının bir yenilik olduğunun ve tepki alacağının farkındadır ve bunu önlemek için mâzeretini ekler:

Bu zevk u şevkile bir âşıkane gazel yazdım
Sürûr eyyâmıdır mâzûr ola var ise mahzûru

Selânikli Âkif (ö. 1827) *"Hazret-i Abdülkerim Dede Efendi'nin püşîdesi târihidir"* (v. 6^{b}-7^{a}), *"Vâlî-i Selânik Ömer Paşa hazretlerinin inşâ eylediği tabya târihidir"* (v. 14^{a}) gibi pekçok tarih kıt'asını musarrâ bir matla' ile başlatır. Leskofçalı Galib'in (d. 1829) dîvânının girişindeki kıt'anın da ilk beyti musarrâdır; Acem şairi Örfî'nin bir fahriyesine nazîredir (Galib, 1335, s. 44) ve içinde *"tegazzül"* bölümü vardır (a.g.e., s. 49-52)[68].

Ahmed Sadık Zîver Paşa (d. 1793) *"Târîh-i muhammes berây-ı*

68 O hâlde niçin kasîde olduğunu söylemeyelim, diyenlere verilecek yegâne cevap, şair cahilin biri değilse, kendi eserini istediği gibi adlandırmaya hakkı ve böyle adlandırmakta bir bildiği olduğu yolundadır. Gündüz Akıncı (1966, s. 17), bu kıt'anın ilk beytinin musarrâ oluşunu dikkate alarak, kasîde sayılmasını teklif eder ve Şinasi'den önce, kasîdeden nesib bölümünü çıkardığı için Galib'i önemser. Muallim Nâci (1307, s. 181) ise, *"zikrolunan neşideye 'nazm' denilmek iktizâ"* ettiği fikrindedir.

teşrîf-i hümâyun" (Zîver Paşa, 1313, s. 308) başlıklı şiirinde kasîde konulu bir muhammeste tarih düşürür. Tayyar-zâde Atâ'nın *"Kıt'a vü na't-ı Elhac Âkif Paşa taştîr-i fakîr"*i (Atâ, v. 8^{b}-9^{a}) ise, na't muhtevalı bir kıt'anın taştir edilmesi gibi alışılmadık özellikler taşır. Taştirin gazel kaynaklı bir tarz oluşu gibi, ilk beyti musarrâ olmayan bir şiirin taştir edilmesinin yadırganacağı gibi etkenler şairi yıldırmaz. Çok sonraları, Murad Emrî Efendi'nin (d. 1852) dîvânındaki kıt'aların büyük kısmının dört mısrâlı ve çapraz kafiyelenişli olduğu görülecektir. Bir örnek: (Emrî, 1329, s. 4):

Serde sevdâ dilde âteş bende hasret var iken
Kande varsam derd-i hicrân hep benim yanımdadır
Ben ona hem-dem iken ol da bana âh yâr iken
Zannedersem her zaman bu cism ile cânımdadır

Ayrıca, Emrî'nin dîvânına *"muhammes kıt'alar"* diye alışılmadık bir bölüm açması ve burada kıt'a saydığı beş mısralık ve kafiyeleri tamamen musarrâ olan şiirlerini toplaması da önemli bir teşebbüstür.

Kıt'anın formal yapısından çok, tarih düşürmeleri ile diğer nazım şekillerininin içine sızdığı görülür. Meselâ, gazel formunda tarih düşürmelerin bulunması ilginç... Muhtemelen, Şeyh Galib'in (ö. 1799) bir gazelinde

Târîhi imiş Galib-i zârın "eser-i aşk"

diyerek doğum tarihi olan 1171 (1757)'i göstermesi yahut Sürûrî'nin (ö. 1814), dîvânındaki son gazelinin maktaında 1192 yılına tarih düşürmesi (Sürûrî, 1255, s. 52) gibi istisnâlar, zaman içinde tabiîleşerek yaygınlaştı. Enderunlu Nazîf'in *"Târîh-i müstezad berây-i post-nişîn şoden eş-Şeyh Selâmet Efendi"*si (Mehmed Nazif, v. 40^{a}) müstezad gazelde de tarih düşürüldüğünü gösterdiği için kayda değer. Tarih düşürmelerin kıt'adan gazele sıçrayışı böyle başlamış olsa gerek. Sonraları İstolçalı Vehbî'nin (ö. 1801) *"Gazel-i musannâ be-san'at-i müsâvî-i aded"*inden (Fatîn, 1271, s. 445) Abdülaziz Âsım'ın (ö. 1887) *"Gazel-i musannâ bâzı kelime hesabca bir olduğu"* başlıklı şiirine kadar (v. 12^{a-b}) pekçok örnek, gazelde ebced uygulamaları için önemli denemeler olarak dikkat çeker.

Nedîm, İran'la sulh olunması vesilesiyle söylediği bir tercî-i

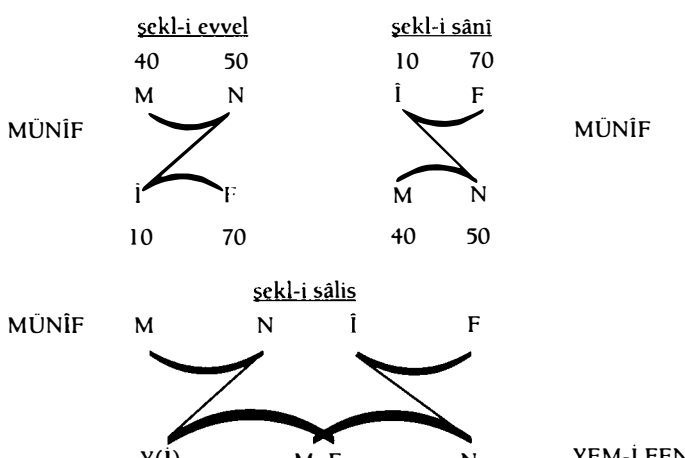
bendinde hem Dâmad İbrahim Paşa'nın bir beytini tazmîn eder hem de tarih düşürür. Nâşid İbrahim Bey (ö. 1791), "*Târih der-şekl-i tercî-i bend berây-i nişân zeden şâh-ı müşkil şod*" (Nâşid, v. 34[a-b]) şiirini yazar. Sürûrî'nin (ö. 1814) "*Târîh berây-ı feth-i Ariş be-san'at-i muhammes be-zımn-ı medh-i Sultan Selîm*"i (Sürûrî, 1255, s. 18-25) 55 beşlikten oluşur. Sonuncu beşlikte tarihin nasıl bulunacağı söylenir:

Her iki nısrâdaki âhâd ü aşrât ü meat
Kendi cinsiyle müsâvât üzre bulmuştur sebat
Nakl-i yek-dîgerle et bu altı kısma iltifat
Heşt olur her beyt-i yektâda tevârîh-i guzat
Kıl hesâb evvelki iki üzre ey ehl-i yakîn

Hâlet Efendi'nin (ö. 1822) "*Târîh-i şikesten-i sebü*"su (Hâlet, 1258, s. 24-26) murabbâ şeklinde tasarlanmış bir tarih düşürmedir. Sonraları, Münif Paşa'nın (d. 1824) 1297'ye düşürülen mücevher tarihinin ilginç bir muammâ olarak tasarlandığı ve şairin adını verdiği görülür:

Yem-i fende o keştî-i maârif
Gezerken sâhil-i ilhâma düştü

Münif Paşa, bu dâhiyâne ve geleneksiz beytin çözümünü üç şekille gösterir:



Paşanın ilk iki şeklinde, kelimelerin birleştirilişini dalgalara benzetmesi; sonuncusunda ise, bir gemi silûeti çıkarmağa çalışması ayrıca ilginç ve benzersiz bir teşebbüstür.

Edebiyat tarihçiliğinin önemli isimlerinden Sadeddin Nüzhet Ergun'un dedesi Şeyh Mehmed Vehbi Efendi'nin (ö. 1885) *"Yüzyirmi sene sonra bazı ihvanın iltimasıyle cenâb-ı hazret-i Abdüsselâm'ın vefatına söylenen tarihtir"* başlıklı kıt'ası ise, ilk ânda tematik bir yenilik gibi görünse de bilhassa *"üveysî-meşreb"* mutasavvıflar arasında ölmüş din büyüklerinden himmet almanın yaygınlığından haberdar iseniz, asıl yeniliğin bir asır önce ölmüş birine tarih düşürmek olduğunu farkediyorsunuz (Mehmed Vehbî, 1287, s. 30-31)[69].

Sünbül-zâde Vehbî'nin *"Tahmîs-i Kasîde-i Nef'î ve arz-ı târih berây-i tâmîr-i saâdet-hâne-i Şeyhülislâm Esad-zâde Mehmed Şerif Efendi"* ve *"Kasîde-i tebrik ve arz-ı târih berây-i ihsan-hâne ez-cânib-i hümâyun be-Şeyhülislâm Kâmil Efendi"* (Vehbî, 1253, s. 93-103) başlıklı kasîdelerinde tarih de düşürür. Bütün zamanların en kolay, çabuk ve ilginç tarih düşüren şairi Sürûrî'nin (ö. 1814) matbû dîvânında Sultan Selîm'e ve ekâbire kasîde olarak kaydedilen tarih düşürmeli şiirlerin (Sürûrî, 1255, s. 7-18, 28-30, 43-45), yazma dîvanda yeni yıla, suyu akıtılan çeşmeye, denize indirilen üçanbarlıya söylenmiş tarihler (Sürûrî, v. 173^{b}-177^{b}, 182^{a}-183^{a}, 189^{b}-190^{b}) olarak kaydedildiği görülür. Şair, Mehmed İzzet Paşa'nın sadâretine söylediği kasîdede tarih düşürürken, kendisine verilen *"müverrih"* sıfatını hakettiğini de isbatlar (Sürûrî, v. 180^{b}-181^{a}). Kasîdede ilk on beytin toplamı 1195 tarihini verir. Şair bunun yolunu öğretiyor:

Sun'-ı kilkimle Sürûrî hele düştü târih
Her behîn-i mısra'-ı nev-tarz ki kıldı imlâ
Buyurup mühre sezâ şâh-ı Süleyman-mesned
Oldu âsaf yine izzetle Mehemmed Pâşâ
Dâverâ beyt-i ahîrinde bu târihlerin
Heşt târih var i'lâm edeyim onu sana
Evvelâ eyle iki mısra'-ı rânâyı şümar
Müstakillen iki târîh olur ondan peydâ
Birbiriyle değiş âhâdini mısrâların
Bulunur beyte dü târîh olunursa ihsâ
Aşerâtında meâtinde kılarsan böyle

69 Çok daha önce, Izzet Ali Paşa (ö. 1734) *"ez-lisân-ı Merâmi Ahmed Efendi"* başlıklı gazelini söylediğinde (İzzet Ali, v. 56^{b}), şiirde kurguya başka bir kapı açtığının farkında değildir.

Çâr târîh dahi sana olur çehre-nümâ
Âsafâ makta'-ı ebyâtta târîh gibi
Mısra'-ı zâtım ile buldu nihâyet şuarâ

Tarih kasîdesinin bundan sonrası bir müverrihin fahriyesidir:

Ba'd-ez-în bencileyin dehre müverrih mi gelir
Ben dahi geldiğime nâdim iken ihyânâ
Kuvvet-i tab'ımı târîh düşürmekte benim
Hak bu kim kılmadı Vehbî'ye de Vehhâb atâ
Cümle mısrâları târîh kasîde demeğe
Kadirim bî-meded-i hâme vü bî-çûn ü çerâ
Biri noksan bulamaz mâni' u elfâzında
Gelse târîh-i tamâmım adedince zurefâ
İşte âsâr-ı fakîr işte tevârîh-i selef
Hangi târîhte gelmiş bana akrân acabâ
Nüsha-i şi'r-i metînim bana hüccet yetişir
Etsem eş'ârda akrânıma rüchân-ı dâvâ
Fazlım isbât edemezsem olunan dâvâda
Nefy kıl bendeni ey hâkim-i mülk-i mânâ

Övünmesi bu minvâl üzre uzayıp gider. Gelenek, bir kıt'ada aynı olaya birden fazla tarih düşürülmesini meziyetten gösterir[70]; ama, Ayıntablı Aynî (ö. 1837), *"Târîh-i nakl-i hümâyun ve târîh-i teşerrüf-i nâzım be-takbîl-i pây-ı şâhâne"*de (Aynî, 1258, s. 6) iki farklı olaya, iki farklı tarih düşürür. Şiirin 11. mısrâı Aynî'nin huzûra kabûlüne, 44. ve sonuncu mısrâ ise, sarayın nakline tarihtir. Şair, *"Mersiye vü târîh-i şehâdet-i Sultan Selim Hân-ı huld-âşiyan"* başlığı altında (Aynî, 1258, s. 8-13) 22 bentlik bir mütekerrir müseddes yazar. *"Kasîde der-senâ-yı Şalı Selîm-i yemm-i atâ ve târîh-i nüzûl-i fülk-i felek-bâdban be-deryâ"* da (Aynî, 1258, s. 13-15) bu meyanda zikre değer.

Antakyalı Sadık Efendi'nin (ö. 1860) Sürûrî etkileri taşıdığı anlaşılan tarih düşürmeleri vardır. Kırım Harbi için söylediği kasîde

70 Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey (ö. 1859), aynı yıl ölen iki hanım için birer mısralık tarihler düşürür ki, mısralardaki her kelime 1218 yılını verir (Ârif Hikmet, 1283, s. 252):

Terk etti cism ü câmı gitti Halîme Hanım
Terk etti cism ü câmı gitti Selîme

(Türkmen, C. III, 1939, s. 678-680), tarih düşürülüş şekliyle de ilginçtir:

Söyledim ol şâh-ı bî-hemtâya bî-hemtâ sühan
Duymamış esmâ'-yı mislin görmemiş şebhin uyûn
Beyt-i vâhidden yüz altmış dört ola târîh-i tam
Tıbk'ola Abdülmecîd a'dâdına cem'an yekûn
İltizâm ettim fakat ol denlü târîh olmasın
Onda bir yekten ziyâde var tevârîh-i fünûn
Çünki her mısrâ hurûfen dîgerin bir aynıdır
Lâ-yuad târîhler var olduğun anlar fütûn
Çoktur evsâf-ı hurûf içre cihât-ı câmia
Ol cihetlerle hesâb etmek daha gayet uzun
"Cenge baş kaldırdı Moskov ulu mel'ûn-ı elîm
Kıldı Şâh Abdülmecîd ol kavmi levmen sernigûn"

Tarih düşürülen beyitten sonra kasîde daha onbeş beyit sürer. Şiirinin mükâfatını gören Sadık Efendi, Antakya müftüsü olduğunda, yazdığı bir teşekkür kasîdesinde (s. 680-682) aynı konuya yeniden döner:

Şükr kim bundan mukaddem söylemiştim bir kasid
Ondaki bir beyt-i târîhe revâ müciz demek
Şükr kim nazmettiğim târîh-i nusret nüshası
Bir hümâ oldu erişti hâk-i pây-i şâha dek
Ehl-i irfâna hüveydâdır ayâr-ı dânişim
Böylece târîh tertîbe tasaddîdir mihek

dedikten sonra yine tarih düşürür:

"Şükr kim oldu müeyyed silk-i Şeh Abdülmecid
Mülk-i Rûs oldu muhadded cem'-i küllî şaştı pek"
Beyt-i evvelde yüz altmış dört idi târîh-i tam
Beyt-i sânîde yüz altmış dört dahi olmak gerek
Vardır onlarda tevârîh-i dîger lâkin edeb
Pâdişâhın nâm-ı nâmîsin tecâvüz etmemek
Herbirinde bast olan elkab-ı cedvel menheci
Dîgerinde bast kabildir hesâb et kılma şek

Takip eden altı beytin sonuncusunda da lâfzî tarih düşürme vardır. Sonraları, Süleymaniyeli Re'fet'in *"Kasîde-güne medhiyye-i ref'-i*

evrâk-ı nakdiyye"sinde de (Re'fet, s. 48-49) 1279'a tarih düşürülür. Şeyh Zâik Efendi'nin (ö. 1852) "*Târîh ü kasîde-i kudûmiyye-i vâlî-i Mısr-ı Kahire be-İstanbul*"u (v. 63^{b}-64^{b}) adının da gösterdiği gibi her iki niyetle tasarlanmıştır.

Tarih düşürmeli gazel ve kasîdeler dîvâna alınırken, genellikle formlarının gerektirdiği biçimde tasnif edilirler; ama, kıt'a formunda olup da kasîde yahut gazel özelliği gösteren şiirlerin tasnifteki yerleri her zaman kıt'aların arası olmaz. Sözün gelişi, Benderli Cesârî'nin (ö. 1829) dîvanında, Tahir Ağa'nın "*ser ebvâbîn*" oluşuna (1227) tarih düşürülen bir gazelle (v. 34^{b}-35^{a}) Mahmud Bey'in doğumuna (1213) tarih düşürülen bir diğer gazel (v. 130^{b}) tarihlerin değil de gazellerin arasında yer alırlar. Dîvân-ı Hümâyun hâcegânından Fodlacı-zâde Üsküdarî es-Seyyid Ahmed Râsim Efendi (ö. 1853), dîvânının gazel faslında yer alan "*târih*" redifli ve beş beyitli şiirinin handiyse her mısraında 1250 yılına tarih düşürür (Râsim, 1272, s. 35)[71].

İlginç bir dikkat: Tarih kıt'alarında rûmî takvim bile kullanılmazken, ilk defa Sürûrî hicrî takvîmi bir yana itip mîlâdî yıla tarih düşürür. Rus çariçesi Ekaterina'nın ölümüne 1796 yılını verecek bir tarih mısrâı söyler:

Kıldı nâr-ı dûzaha çârîce-i Moskov sefer

Sonraları, Safvet'in de üç kıt'asında mîlâdî 1855'e tarih düşürdüğü görülür ki (Mecmûa-II, v. 33^{a-b}), garip tarafı, üçünün de Çar I. Nikola'nın ölümü üzerine söylenmiş olmasıdır:

Nikola Pavloviç ellisekiz yaşında fevt oldu
Erişti bin sekizyüz ellibeşte ömrü gayyâta

lâfzî tarihinin yanında,

Oku târîh-i fevtin yazdı Safvet sâl-i İsâ'dan
Kral-ı Rus müjde gitti ordu-yı mükâfâtına

ve

71 Bu gazelin mısralarına göre tarih düşürmeleri sıralayarak çeşitliliği göstermeye çalışayım: I/a mücevher, I/b noktasız, II/a mücevher, III/a mücevher, III/b noktasız, IV/a tam, IV/b sekiz eksikle mücevher, V/a iki eksikle mücevher, V/b mücevher tarih. Bu beş beyitlik gazelin dokuz mısraında tarih düşürülüşü de gösteriyor ki, şair öncelikle gazel yazmak için değil, tarih düşürmek için uğraşmaktadır.

Eyledim târîhini mîlâddan bir bir hesab
Çâr-ı Rûs'u ansızın kahr-ı Mecid etti tebah

Garip, zîrâ, sanki Osmanlı şairleri Sürûrî'den sonra, Rus çar ve çariçeleri öldükçe mîlâdî tarih söylemeye bir kapı açıldığını düşünmüş gibiler. Safvet'in (d. 1794) "*Beranger*" manzümesini (Mecmua-I, s. 229)

Ahâlî sâl-i Îsâ'dan dese târihini şâyan
Bulunmaz zât idi hakka Beranger göçtü fânîden

beytiyle ve yine mîlâdi bir tarih düşürme ile bitirişi ise, böyle tarihlerin Îsâ'nın doğumunu takvimlerine başlangıç sayan hıristiyan dünyasına ait konuları ele alan kıt'alarda bir geleneğe dönüşmeye başladığını gösteriyor.

Tarih, harflerin ebced hesabında karşılığı sayılan rakam değerlerinin toplamından önemli bir vak'anın oluş yılını elde etmek süretiyle düşürülür. "*Müverrih*" Sürûrî, gelenekli tarih düşürmelerin âdâbı sürerken, devletin önemli hadiseleri ve ekâbirin önemli günleri ile sınırlı bir alanda ürün verilirken yetişir; gelenekli tarih düşürmelere itirazı da bu yolda olur. Sıradan insanın sıradan hayatını renklendiren küçük hadiselerin nükteli tarihlerini yazar. Böylece iki önemli geleneği bir kenara iter. Şairin tıbkı kasîde gibi, tarih düşürmeleri de nüfuzlu isimlere takdim edilip mukabilinde caize beklenen bir metâ hâline getirmesi geleneği ve ona kuvvetle bağlı olarak, tarih düşürülecek hadisenin ekâbirden, ricâlden birilerini mutlaka yakından ilgilendiriyor olması geleneği Sürûrî'den sonra zayıflar. Mîlâdî takvime göre tarih düşürme buluşu ise, tema ve muhatap değişikliği kadar önemli olmasa gerek.

Kıt'anın daha teknik bir problemi de mükerrer veya birbirine çok yakın tarih düşürmelerden doğan "*tevârüd*"dür. Bir olayı niteleyen temel kelimeler ve onların içinde de ebcedle tarih düşürmeye uygun gelenlerin sayısı sınırlı olduğu için, değişik şairlerin benzer mısrâlarına sıkça tesadüf olunur. Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) "*Yâverî-i tevfîk-ı cenâb-ı Bârî'yle yeniçeri nâmına olan tâife-i hâine ocağının itfâ ve ilgasına muvaffakıyyet-i hazret-i şâhânede takdîm olunan târihtir ki taraf-ı eşref-i şâhâneden pırlanta ile murassâ ve giran-bahâ bir kutu ihsan ve i'tâ buyurulmuştur*" (Muhlis, 1268, s. 39-

40) başlıklı kıt'asında *"gazâ-yı ekber"* terkîbi 1242 tarihini verir. Diğer şairler arasından da *"Vak'a-i Hayriyye-i mâlûme"* için hep *"gazâ-yı ekber"*, *"gazî vezir"*, *"gazî kibar"* gibi tarihler düşürüldüğü görülür. Duruma itiraz eden İsmail Ferruh Efendi-zâde Zîver Efendi'nin (ö. 1829), *"gazî sermâye-i vefîri elde iken bu bâbda târih yoluna sarf etmek bir iş midir, hattâ 'Gazî Zîver' dahi bana târih olur"* diye söylenmesi[72] (Esad-a, v. 47[b]), siyasî olduğu kadar edebî sebeplere dayanır.

Bahsi, tarih düşürmenin toplumdaki yaygınlığını gösteren bir örnekle bitirmek doğru olacak. İpekli Hoca Tahir Efendi, 1290'da doğan oğluna Ragîf ismini koyarken adının garâbete örnek olacağını düşünmez de doğum yılına tarih düşürmekte olduğuna sevinir. Ragîf'in Âkif, Âkif'inse şair Mehmed Âkif olması sadet harici... Sonraki nesilde, âilelerin bu ihtiyacını *Hayri Bey Kütüğü* (1304) karşılar[73]. Süleyman Hayri Bey'in (d. 1844) kendi adıyle yayımladığı kütükte, hicrî 1304'ten 1499 yılı sonuna kadar (demek ki, daha uzun yıllar kullanabiliriz) doğacak olan çocuklara konmak üzere, ebceddeki harf değerleri doğum senesini verecek isimler sıralanır. Her yılı gösteren otuz ismin arasından seçim yapmak kolay olduğu gibi, bebenin mevlid tarihini söyleyecek şaire de sadece ismi bir beytin içine yerleştirmek düşmektedir. Hayatı kolaylaştırmanın çağı başlıyor.

d. Musammatlar

Musammatları murabbâ ile başlatmak âdet olsa da ara yerde *"müselles"*i görmezden gelmenin mümkünü yoktur. Belli ki, şiir arayışlarının bir yerlerinde, en küçük birim sayılan beyitten dörtlüğe geçişi içine sindiremeyen ve geleneği zorlayarak ikisi arasında üç mısralık bendler kurmayı deneyen birileri çıkmış. Kolayca tahmin olunabileceği gibi, müsellesin doğumu XIX. asra tarihlenir. Cem Dilçin'in *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* gibi her klâsik şiir meraklısının elaltı kitabı olmayı başarmış bir kaynakta dahi *"müselles"* maddesinin olmayışı, onun geleneksizliğinin işareti sayılsa yeridir. İlk

72 *"Gayı"* harfi ebced hesabında 1000'e karşılık geldiği için, tarih düşürmenin kolaylaştığı anlatılmak isteniyor. Daha derinlerde ise, kendi devletinin askerine *"gazâ"* ilân edip onları düşman sayanların *"gazî"* olarak nitelendirilmesinden duyulan rahatsızlık hissediliyor.

73 Daha evvel Osman Izzet Efendi (d. 1811) de aynı yolda bir mecmûa tertîb ederek hicrî 1270'ten 1400'e kadar doğan çocuklara konacak isimlerle tarih düşürür (Fatîn, 1271, s. 291-292); lâkin, mecmûası bastırılmadığı için halkın mechûlü olarak kalır.

olarak Leylâ Hanım'ın (ö. 1848) müsellesine tesadüf ederek böyle bir nazım şeklinin varlığından haberdar olan H. Erdoğan Cengiz, her üçlüğün son mısraına göre *"müselles-i mütekerrir"* ve *"müselles-i müzdevic"* adlandırmalarının da isim babası sayılabilir. Sonraları iki tane mütekerrir müselles yazan Ayıntablı Enderî'den (d. 1855) bir bend (Enderî, 1959, s. 74-75):

Dü-cihânda reh-nümâ/ şâh Aliyyü'l-Murtazâ
Gayrı bâba iltică/ etmezem etmem riyâ
Sev Aliyy-i Hayder'i/ vâsi-i peygamberi

Bu benddeki musammat yapının (*fâilâtün fâilât+fâilâtün fâilât*) başka müselleslerde de tekrarlanışı, onun alttan alta bir müseddes gibi düşünüldüğünü de gösteriyor olabilir. Yine de müselleslerin açtığı yol[74], Edebiyyât-ı Cedîde'de terza-rima'ya, yarım asır sonra da haiku'ya çıkacaktır. Göz alışınca şairin kalemi de okurun gönlü de alışıyor galiba...

İbrahim Necmi edebiyat tarihinde,

> *"Nâilî, Fehim, Nâbî tercî' ve terkib, müseddes, muhammes ve murabbâ gibi tâlî şekillere fazla bir ehemmiyet atfederek, Nedîm şarkı yolunu meydân-ı revâca sevk eyleyerek"*

forma çeşitlilik katmağa çalıştıklarını yazar (Dilmen, C. I, 1338, s. 228). Bendler hâlinde yazılan formların bilhassa revaç bulmasının bir sebebi olmalı. Belki, beyit bütünlüğünün bozulması yolundaki ilk adım, içinde beyitler değil, mısrâlar bulunan formlardan geçmektedir. Belki de *"musammat"*ın semt semt, bölük bölük ayrılması, her bendin şiirdeki tematik bütünlüğü tamamlayan, ama kendi içinde de küçük bir anlam bütünlüğü taşıyan muhtar parçalar olarak algılanmasını sağlamaktadır ve bu özelliğiyle Türk geleneğine eklemlenmesi daha kolay görünmüştür. Meselâ, Refî'-i Âmidî'nin (ö. 1816) gazellerinin neredeyse tamamının 6, 8, 10, 12, 14, hattâ 20 gibi çift sayıdaki beyitlerden oluşması, alttan alta dörtlük ihtiyacını yansıtıyor olabilir. Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) *"murabbâ-ı musannâ"*ı Türk'ün ayaklı semâîsi ile büyük benzerlikler gösterir (Muhlis, v. 6[a]). İlk bendi:

74 Bu yolda Müsâ Kâzım Paşa'nın önemli bir durak olduğu söylenebilir (Eflatun, 2004, s. 89-93).

Dil-rübâsın/ bî-veſâsın /ey ceſâ-cû /nev-civan
Bî-veſâsın/ ey ceſâ-cû/ nev-civan/ hâlim yaman
Ey ceſâ-cû/ nev-civan/ hâlim yaman/ senden aman
Nev-civan/ hâlim yaman/ senden aman/ sad el-aman

Murabbâ formunun içindeki küçük kımıldanışlar *"şarkî"*yi oluşturur (Kam, 1950). Çoğunlukla mütekerrir murabbâa karşılık gelen şarkı, bazen sadece murabbâdır. Buna rağmen, murabbâ ile şarkı birbirinden başka özellikler taşır. Şarkı, şiirin müzik ile temasa geçtiği noktada(n) doğar; bu sebeple de murabbâda olmayan iki temel nitelik taşır. Şarkı, bestelenmek kasdıyle yazıldığı için prozodiyi, dilden dile dolaşmak kasdıyle yazıldığı için de popülist bir dili ve slogan mısrâları hesaba katmak zorundadır. Murabbâda *"şair"* olan, şarkıda *"güftekâr"* olmayı seçecektir. Mesnevîhanlardan mevlidhanlara, klâsik ve folk müziğin müştereği olan *"gazel atma"*lara kadar pekçok uygulama alanı, sözün (şiirin) nağmeye galibiyetinin örnekleriyle doludur. Bestelenmek kasdıyle yazılmamış şiiri *"makamsal dizge"* içine yerleştirmek, pekçok bestekârı yıldıran zorlu bir hünerdir; çünki, söz sese teslim olmayı bilmez. Mubtemelen aynı sebeple, Batı'nın müzik terminolojisinde konu'yu ifade için, Lâtince'nin *"dux"* (önder) kelimesi kullanılır. Oysa usta bir şarkı şairi, mûsikî usûllerini dikkate alarak; hattâ, hangi makamda bestelenmesinin daha uygun olacağını düşünerek yazar. Yazma şarkı mecmûalarında, şiirlerin tepesinde makam adını görünce, o makamda bestelendiği hükmüne varan ve hemen kayıp bestelerden söz etmeye başlayan müzikologlar, belki de hiç bestelenmemiş şarkılara şairi tarafından konmuş *"bestekâra tavsiye notları"* karşısında bulundukları ihtimâlini de gözden ırak etmemeliler.

Bugünki bilgilerimize göre, dîvânının sonuna bir de *"şarkı"* bölümü eklediği bilinen ilk isim Mustafa Nâzım'dır (ö. 1695). XVIII. asra girerken şarkı formunun bu ânî atağı nasıl açıklanabilir? Cevaplardan birini, *"Şarkıların İfadesi"* adlı yazısında M. Şekip Tunç veriyor (Tunç, 1943, s. 51):

> *"Dikkat edilirse görülür ki şarkıya ihtiyac en ziyade ferdî ve içtimaî hayatın sıkıldığı, coştuğu zamanlarda tezahür ediyor.*
>
> *Şarkının mistik ve dinî devirlerden ziyade insanların hayat ve tabiate döndükleri devirlerde coştuğu, sokaklara ve kırlara döküldüğü görülür."*

Hakîkaten, XVIII. asrın Osmanlısı da Avrupalısı da tam bu özellikleri gösteriyor. Osmanlı'nın *"şarkî"*ye yöneldiği tarihlerde Batı'da da Beethoven (ö. 1827), Schubert (ö. 1828), Schumann (ö. 1856) gibi Fransız İhtilâli'nin, Restorasyon döneminin, halka yönelme hareketlerinin etkisinde eser veren büyük besteciler, âdetâ tabiî bir akışla *"lied"*e yönelmektedir. Onlar Goethe, Heine, Eichendorf gibi şairlerin şiirlerinden şarkı çıkarmayı seçerken, bir sonraki nesilden Brahms'ın (ö. 1897) özellikle *"Volkslied"*lere yönelmesi ilginçtir ve bizde makamlı türkülerin, koşmaların makamlı bestelerinin artışına paraleldir. Doğu'da ve Batı'da benzer profan eğilimler ve hayata açılışlar, halk kitlesinin benzer bir biçimlerde farkedilişi, folk kültürü etkileri, bir tarafta *"romans"*ın hüzünlü, ağır havasından *"lied"*e ve diğer tarafta *"gazel"*in tansiyonu düşük bestesinden kıvrak, uçarı, şen *"şarkı"*ya geçişi kolaylaştırır.

XVIII. asırda şarkı formunun parlayışının hayattan değil, edebî eğilimlerden doğan ikinci sebebi ise, İran şiirinin etkisinden çıkıp daha yerli kaynaklara yönelme gayretinin bütün devri sarmalamasıdır. Ziyâ Paşa, *Harâbât*'ın antolojisi kadar meşhur mukaddemesinde *"Şarkı, Osmanlı şiirinin İran şiirine isyanıdır"* hükmüne varırken tam da bunu kasdeder. Yoğun bir şekilde İran etkilerinin yaşandığı gelenekli şiirde Türk'ün damgasını taşıyan formlara ihtiyaç vardır. Aranan form, Türk'ün beyit yerine dörtlük tercihini yansıtmalı, Türk'ün şiiri besteden bağımsız düşünmeyiş ilkesini taşımalıdır. Âdetâ, koşma'nın klâsik şiirdeki karşılığı aranmaktadır. Şarkı tam da bu boşluğu doldurur ve Acem'in karşısına bir alternatif form olarak çıkar. Şarkı öylesine bir rağbet görür ki, Kaçar hânedânının hüküm sürdüğü İran'da da yaygınlaşarak Türklerin Acem şiirine bir *"tuhfe"*si olur. Gelenekten bir taş kımıldamış ve bütün Doğu şiirini beslemekle övünen İran şiiri ilk defa alıcı olurken, asırlardır İran'dan beslenen Osmanlı şiiri de ilk defa verici olmanın gururunu yaşamıştır.

XVIII. asırda şarkının yaygınlaşmasının önemli sebeplerinden biri Nedîm ve onun 29 şarkısıdır. Bu şarkılardan birinin vezni ve havası, onu *"koşma"* olarak adlandırmanın daha doğru olacağını gösteriyor. Şairin hayatı, eğlenceyi seven mizacı, şarkıyı bir *"meserret-nâme"*ye çevirir. Daha şarkı geleneği yeni yeni kurulurken onu bir taraftan yıkmağa başlayan da yine Nedîm olur. Sul-

tanın tıraşı, çerâğan seyrine daveti, Ibrahim Paşa'nın Şevkâbad ve Şerefâbad kasırlarını teşrifi gibi, şarkının tematik yapısına pek de uygun düşmeyen Nedîm şiirleri vardır. Nedîm, bu bilinçli çabasının niteliğini yine kendisi hissettirir:

Zamânında serâpâ resmi nevdir çünki dünyânın
Okunsun bu yeni şarkîsi de bârî Nedîmânın

Dünyanın genel özelliği değişim olmuşken, şarkı formunun değişmeden kalması mümkün değildir. Sonraları, dîvânındaki 141 gazele mukabil, 217 şarkı ile tam bir rekortmen olan Enderunlu Vâsıf da padişahtan özür dilemek, onun Beşiktaş Sarayı'na yahut Sürûrâbad Kasrı'na gidişi gibi sebeplerle de şarkı yazarak aynı tavrı sürdürür. Vâsıf'ın şarkılarından 24'ünün muhammes, 4'ünün de müseddes oluşu ise, ayrıca önemli.

Sürûrî'nin (ö. 1814) *"Târîh berây-ı feth-i Ariş be-san'at-i muhammes be-zımn-ı medh-i Sultan Selim"*i (Sürûrî, 1255, s. 18-25) 55 beşlikten oluşur. Enderunlu Vâsıf Bey'in (ö. 1824) *"Tahmîs bâ-ıstılâhât-ı zenan der-vâdî-i nush u pend ez-zebân-ı vâlide"*si (Vâsıf, 1257, s. 7-11) bir tahmis mi yoksa muhammes midir? Şiirin adı, dîvânın Bulak baskısında *"tahmis"* olarak görünüyor. Bulak Matbaası, kusursuz metinler yayımlamakla meşhurken burada bir mürettip hatâsından söz etmek güçleşiyor. Diğer taraftan, dîvânın İstanbul baskısında ve yazma nüshalarında da şiirin bir *"muhammes"* olduğu kayıtlı. Mütekerrir mısraı olan bir tahmisin yazılması mümkün müdür? Eğer tahmis ise, kimin, hangi beyitlerinin beş mısrâa tamamlanmasından oluşmuştur? Şairin tahmis ile muhammesin farkını bilmemesi mümkün müdür?

Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857) *"Muhammes ber-üslûb-ı münâcât"*ı münâcat tarzında kaleme alınmıştır. İlginç olan, ilk bendin üçüncü mısrâının serbest oluşudur.

El-vedâ ey dil-pesendim yâ gelem yâ gelmeyem
Lebleri şîrîn-kandim yâ gelem yâ gelmeyem
Bir dahi arz et cemâlin gel dil-i üftâdene
İşte ben gittim efendim yâ gelem yâ gelmeyem
Hak bilir bilmem ki gittim yâ gelem yâ gelmeyem

Ahmed Sadık Zîver Paşa'nın (d. 1793) "*Muhammes berây-i kasîde*"si ve "*Târîh-i muhammes berây-ı teşrîf-i hümâyun*"u (Zîver Paşa, 1313, s. 307-309) kasîde özelliği gösteren muhammeslerdir. Murad Emrî Efendi (ö. 1916), muhammeslere bambaşka bir yenilikle yanaşır. Dîvânında (Emrî, 1329), "*muhammes kıt'alar*" diye bir bölüm vardır ve burada, kıt'a saydığı, *aaaaa* kafiye düzenindeki beş mısralık şiirleri yer alır.

Eski mesnevîlerde, yeknesak gidişe küçük bir ara vermek maksadıyle "*sekt-i melih*" denenebileceği gibi, daha belirgin sekteler için, hikâyenin figürleri ağzından gazeller, murabbâlar ve muhammesler söylendiği de olur ki, bunlara "*tardiye*" denir. Tardiye adıyle mesnevîlerde yer alan her formun müstakilen de bir kullanım alanı varken, sadece muhammes şeklindeki tardiyeler bu serbestîyi taşımazlar; hattâ zamanla "*tardiye*" denince sadece onlar anlaşılır olur. XVIII. asır başlarında, tardiyenin de mesnevîden tard edildiğinde tek başına bir form sayılabileceğini akleden şair, Nedîm olmalı. Şair, Dâmad İbrahim Paşa için kaleme alacağı medhiyesi için form olarak kasîde yerine, tardiyeyi seçerek (Nedîm, 1338, s. 106) avangard karakterine uygun bir çıkış yapar. Peşinden, Şeyh Galib'in tardiyeyi müstakil bir form olarak canlandırmak için cüretli ve ısrarlı gayretleri gelir. Dede Efendi'nin en yakın takipçilerinden biri, Vak'anüvis Halil Nüri Bey (ö. 1800) olur (Halil Nüri, v. 18^{b}).

Bir başka şairin gazeline üç mısrâ ilâvesiyle oluşturulan şiirlere "*tahmis*" denir. Tahmîsin değerini, gazeldeki rûhun ve ifade tarzının ilâve mısrâlarda da sürdürülebilmesi belirler. Bâzen, tahmis edilen gazel birkaç asır evvel yaşamış bir şaire âit olabilir ve tahmîse niyetlenen, gazelin karakteri kadar, yazıldığı asrın karakterini de kavrayıp aksettirmek zorunda kalabilir. Bu sebeple, terbî' ve tahmis gibi, başkasının gazeli üstüne eklenerek oluşturulan şiirlerde, derin ve benimsenmiş bir gelenek bilgisi, hattâ büyük bir taklit kabiliyeti şarttır. Dolayısıyle, tahmîse kalkışan şair –devirdaşlarının gazelleri hariç– geleneğe yaslanmadan bunu gerçekleştiremez. XVIII. asır sonrasında, nazîrelerde olduğu gibi, tahmis ve terbî'lerde de ya zamane şairlerinden ya da eskilerden ama, aynı poetik görüşün paylaşıldığı isimlerden gazel seçilişi belirginleşir. Şair, geleneğe müracaat zorunda kalmayacağı bir şiir alanını hedeflemeye başlar. Enderunlu Vâsıf'ın (ö. 1824)

Caba bir kahve-i tahsîn ona benden Vâsıf
Kim uyup keyfe bu beş beytim ederse tahmis

beyti, şahsî çıkarı kadar, döneminin tercihlerini de gözeten bir şairin ifadesi olarak dikkate alınmalı. Şair, tahmis için gelenekli metinleri seçtiği zamanlarda ise, eski gazeli bir yenilik gösterebileceği şekilde tahmîs eder. Meselâ, Sünbül-zâde Vehbî'nin (ö. 1809) *"Tahmîs-i kasîde-i Nef'î ve arz-ı târih berây-i tâmîr-i saâdet-hâne-i Şeyhülislâm Esad-zâde Mehmed Şerif Efendi"*sinde (Vehbî, 1253, s. 93-101) gazel yerine, Nef'î'nin bir kasîdesi tahmîs edilirken tarih de düşürür. Câmeşûybaşı Enderunlu Halim Bey'in (ö. 1830) dîvânındaki *"Tahmîs ü müstezad gazel-i Tayyar Mahmud Paşa merhum der-Şem'î güfte est"* (Halim, v. 46[a]) de bir gazelin müstezad tarzında tahmîs edilebileceğini gösterir. Daha önce, Muvakkit-zâde Pertev'in (ö. 1807), bir Farsça gazelinin Türkçesini de ayrıca gazel hâline getirdiğinden söz edilmişti. Şair aynı yolla, Nedîm'in Farsça gazelini de Türkçe tahmis eder: *"Tahmîs-i Türkî be-gazel-i Fârisî-i Nedîm"* (Nüri Pertev-b, v. 76[a-b]).

e. Mensur şiire doğru

İnşâ, nesrin estetize edilmiş hâlidir. Dili *"âlî"*, üslûbu *"müzeyyen"*, tekniği *"müseccâ"* olmasına rağmen, kullanım alanı dikkate alındığında, inşâyı geleneğin mensur şiiri olarak kabûl etmek mümkün değildir. Geleneğin mensur şiiri iki kaynaktan doğar; biri *"akd ü hall"*in *"hall"*idir, diğeri *"bahr-i tavil"*ler... Akd diye mensur bir metni nazma çekmeye, hal diye de manzum bir metni nesre çevirmeye denir. Halledilen metin, mensur şiirin bütün özelliklerini taşır. Nitekim, Batı dillerinden yapılan ilk şiir tercümelerinin bir kısmının mensur oluşuna rağmen gördüğü kabûl de hall'in sayesindedir. Bahr-i tavil ise, aruz vezninin aynı tef'ilesinin defalarca tekrarlanmasından oluşmuş mısrâlarla yazılan, kafiyeli nesir cümleleridir.

Varlığından haberdar olduğumuz en eski bahr-i tavil örneği Ahmed Paşa'ya aittir (Aksoyak, 2007, s. 84-97). Aksoyak'ın tesbit edebildiği onsekiz bahr-i tavilden ikisi XVI., üçü XVII. asra aitken, geriye kalanlardan beşi XVIII. ve sekizi XIX. asra aittir (Aksoyak, 1999, s. 438-445;. Geçmişte nadiren kullanılan bu formun XVIII. asırdaki ânî yükselişini, şiirin nesirle bağını kuvvetlendirme teşeb-

büsü olarak kabûl etmek gerekir (teferruat için, *"Nâsir şair"* bölümüne bakıla). Buna rağmen, Müstakim-zâde Süleyman Sâdeddin Efendi'nin (ö. 1788) *Istılâhâtü'ş-şi'riyye*sinde (Süleyman, v. 133[a]) bahr-i tavil söyleyen şairlere *"devâvîn-i eslâf"*tan Zâtî'yi örnek verirken *"lâkin zamanımızda metrûktür"* diye ekleyişi, ilginç... Demek ki yazar, edebiyat terimleri sözlüğünü kaleme aldığı 1773'te örnek görememiş. Oysa, Birrî'nin (ö. 1716), Vahyî'nin (ö. 1718); hiç değilse, Dâniş'in (ö. 1774) bahr-i tavîllerinden (Dâniş-a, v. 1[b], 2[b]) haberdar olması beklenirdi. Anlaşılan, bahr-i tavîli artistik nesre uzanan yolda bir merhale olarak görmek genel kabûle dönüşmemiş ve şairlerin fert fert, birbirlerinden habersizce sürdürdükleri şahsî arayışların sonucunda vardıkları ortak bağlantı noktası olmuş.

XIX. asra girerken, özellikle Şeyh Galib'in bahr-i tavîlinden itibaren, nazım şeklinin kullanımının bilinç ve hız kazandığı gözlenir. Aynî, İzzet Molla gibi şairlerden Senîh-i Mevlevî'ye (Senih, 1275, s. 50), hattâ –biri na't şeklindeki iki bahr-i tavîliyle– Bayburdlu Zihnî'ye (Zihnî, 1293, s. 8-9, 66-67) uzanan bir silsilede yeni şiirin imkânları arasına katılan bahr-i tavil, ciddî bir değişim geçirerek Nâmık Kemâl'e bağlanır. Ebuzziyâ Tevfik, Kemâl'in *"Tekellüfât-ı lâfzıyyeden berî olmak şartıyle bir de nesr-i şâirâne meydâna çıkardı"*ğından bahsederken (Ebuzziyâ, 1326, s. 17), henuz mensur şiir doğmamıştır ve Mahmud Ekrem'in, Hâlid Ziya'nın yazarlığa başlamasına daha çok vardır. O hâlde, Kemâl'in meydana çıkardığı, mensur şiirin atası olan bahr-i tavilin modern bir türevi olmalı. Kemâl'i *"nesr-i şâirâne"*ye yönelten sebep, bahr-i tavîlin de doğma ve diriltilme sebebidir; nazmın güçleştirdiği söyleyişi, nesrin imkânlarına açılarak aşmak... Bir mektubunda, *"şiir yolu, araba yolu kadar geniş olmadığından"* bir fikri veznin ve kafiyenin kuralları dâhilinde söylemenin her zaman başarılamadığını yazan Kemâl (Nâmık Kemâl, C. II, 1969, s. 174), aynı zorlamanın etkisiyle ortaya çıkan bahr-i tavîli geliştirecektir.

Nesir güç kazandıkça, mensur şiiri andıran manzum metinlerin yerini mensüreler alacak; derken, nesrin diliyle şiir yazmaya çalışan Fikret-Âkif nesli gelecektir. Bu korkutucu gelişmeyi erkenden farkeden Yenişehirli Avnî Bey, nesrin nazma galebe etmeye başladığı bir çağda şairlik gibi zorlu bir hünerin, yerini yavaş yavaş kitabete bırakmaya başlayışına dikkat çeker:

Avnî kime lâzım hünerin kâr ü ziyânı
Oldukça kitâbet gibi râhatlice mekseb

Sonra da şairin makamını kâtibin işgal edemeyeceğini söyleyerek gönüllere bir parçacık su serper:

Yine kabûlde kaim-makam-ı nazm olamaz
Kibâra olsa da râci' kelâm-ı nâ-mevzun

2. EDEBÎ SANATLAR

Edebî sanatlar, edebiyatın sanatlarıdır; dolayısıyle edebiyat var oldukça ve edebiyatı olan her dilde varlıklarını sürdüreceklerdir. Bu bakımdan, aslî edebî sanatların coğrafyayla ve dönemle bağlantılı olarak değerlendirilmesi, varlığının yokluğunun araştırılması yahut nitelik değişimlerinin takip edilmesi pek de semereli olmayacaktır. Batı'nın şiiri de, Türk folk şiiri de klâsik edebiyattakine benzer sanatları aynı tabiîlikle kullanır. Hattâ, günümüzün Türk şairi de adını ve temel prensiplerini çok umursamadan edebî sanatların büyük kısmından yararlanmaktadır. O hâlde, klâsik şiirin kendine has sanatlarından söz etmek yerine, belki de şiirin milletler arası sanatlarından söz etmek daha doğru olacak. Avrupa'da, önce Cermenler arasında ve onlardan alınarak VII.- VIII. asır İngiliz şiirinde *"kenning"* (mazmun) başlar[75]; daha XII. asırda *Roman de la Rose* ile gül'ün, *Les Romans du Renart* ile tilki'nin mazmunlaştığı görülür. Biz nasıl *"belâgat"* ile *"mübâlâğa"*nın sadece kökdaş değil, aynı zamanda karındaş olduğunu düşünmüşsek, İtalyan da *"retoric"* ve *"retoricume"* (beliğ) ile *"retoricastro"* (mübâlâğa) arasında bir akrabalık bulmuştur. İngiliz de yeşil renkli diş macununa *"Grin"* markasını koyarak *"green"* (yeşil) ile *"grin"* (dişlerini göstermek) arasında oyun yapmayı bilir. *"Analogie"* (teşbih), *"metaphore"* (istiâre), *"métonymie"* (mecâz-ı mürsel), *"allusion"* (kinâye) gibi temel sanatların tamamı Batı'nın şiirinde de vardır. Lâkin, eksik aramak kasdıyle bakıldığında *"tasavvur"*un *"image"*a, *"kapalı istiâre"*nin *"symbol"*e karşılık geldiği gibi basit bir paralelliğin

75 *"Kenning"*, Osmanlı şiirindeki mazmûnu uzaktan okşar. *"Savaş"* yerine *"kılıçların fırtınası"* yahut *"kayık"* yerine *"dalga aşan"* denmesi gibi istiareli kullanımlardan ibarettir.

dahi görülemeyeceği açıktır. O hâlde, şiirin ortak paydası Doğu'yu da Batı'yı da kucaklar iken, şiirin yenileşme sürecine girdikten sonra, söz ve mânâ sanatlarında bir değişimin doğduğundan söz etmek de mümkün değildir. Her şeye rağmen, XVIII. asır ve sonrasındaki hareketliliğin edebî sanatlara bir yansımasının görüldüğünden bahsetmek çok da yanlış olmaz. Nasıl ki, *"med"* ve *"zihaf"* gibi vezne uydurma hatâları; *"sinad"*, *"ikfâ"*, *"îtâ"* gibi *"uyüb-ı kavâfî"*; kelimelerin imlâsı üzerindeki yanlış tasarruflar ve benzeri şiir kusurları bu dönemin mahallîleşme gayretleri içinde sıradanlaşıyorsa, sanatların bir kısmı da aynı şekilde, daha önemli yahut daha önemsiz hâle gelir. Meselâ, Ömer Besim Efendi (ö. 1781)

Kinâye tevriye tecnîs ile hemân olmaz
Edâ-yı şi'r-i dil-ârâda insicam gerek

derken, şiirin önceliklerini değiştirmeye çalışır[76]. Oysa, Sarığıgüzel Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813) dîvânının başındaki *"Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"*inde (Sâmî, v. 6^{b}-7^{a}) değer verdiği edebî sanatları hatırlatırken poetik olarak da *"tasannu"*a olumlu bakışını ortaya koymaktadır:

Sâdedir olsa kumâşı yek-reng
Tevriye câmesi makbûl-i evreng
.....
Kalmaya küşe-i beytin hâlî
Nakd-i san'at ile olsun mâlî

Cilve-rîz olsa cinâs ile hayâl
Bir hüsünde iki mahbûb misâl

Cem' u tefrîkın edâsın fark et
Cây-i güftârını dâim fevk et
.....
Leff ü neşri eder iken tertib
Görünür kâle-i zer-târ acib

Eşheb-i tevriye bulsa meydan
Birden eyler iki semte cevlân

Bunların misli dahi çok san'at
Eyle bu kâr ile kesb-i ülfet

76 Besim'in cinası küçümseyişini okumadan evvel, Yûsrî'nin (ö. 1717→) *"cinâs-ı durûbu müştemil kaside"*sini görmek gerek (Yûsrî, v. 11^{a}-12^{b}).

Paşa'nın gazellerinde ise, daha incelikli dikkatleri farkedilir. Meselâ,

Nazar meâni-i rengînedir belâgat ile
Kelâmı sanma fasîh eyleyen garâbettir

derken (v. 45b) bir taraftan belâgati fesâhatin önüne alır, bir taraftan da renkli mânâyı çarpıcı olsun diye alışılmadık kelimeler kullanmaktan üstün tutar. Şairin şiiri öncelikle bir söz değil, mânâ sanatı saydığı açık.

Sâde îhâm-ı lâtîfe meyl eder ehl-i beyan
Kim okur âlemde Sâmî zor ile yapma cinas

beytinden (v. 53a) ise, zorakî bulunmuş cinaslar yerine, daha büyük bir ustalık ve yaratıcılık isteyen îhâma rağbet gösterdiği anlaşılıyor. Oysa, bir asır evvel Fehîm-i Kadim,

Sözlerim gevher-i mazmûn u hayâl oldu Fehim
Neyleyim ben hazef-i tevriye vü tecnîsi

diyerek cinasla beraber tevriyeyi de, hattâ belki vezin müsaade etse îhâmı da şiirinden kovmaya çalışıyordu. Doğrudan doğruya hayâle yönelen bir şiir kurmakta iken, Fehîm'in sanatlarla çokça uğraşmağa niyeti yoktur. Oysa, bir asır sonra, Şeyh Galib gibi bir başka sebk-i hindî şairi, *Hüsn ü Aşk*'ını istiâreler üstüne kuracak; bu sebeple kendine yönelecek eleştirileri,

Gel kılma mecâzıma mücâzat
Hep bu söz içindir istiârat

beytiyle engellemeye çalışacaktır. Aslında, yeni asır sebk-i hindînin değil, reel hayatın peşindedir ve onu şiir aşına katabilmek için, sanatlarla terbiye etmeye ihtiyacı vardır. Ebûbekir Kânî (ö. 1791)

Teşbîh ü tevriye sühana hüsn ü ân verir
Envâ'-ı istiâre beyâna medâr olur

derken (Kânî, v. 15b), sanatların ifadeye getireceği "*hüsn ü ân*"a duyduğu ihtiyacı hissettirir. Muhtemelen aynı sıralarda, Erzurumlu Zihnî de

Zihnî nizâm-ı nazmını müşkil-ter etmeyip
İzhâr eder letâyifini mübhem istemez

beytiyle ibhâmı reddederek (Macit, 2001, s. 211) cümleyi tamamlar: Şiirin sanatlara ihtiyacı vardır; onların getireceği mübhemiyete değil... Sonraları Nâmık Kemâl

> *"(...) edebiyâtın mânâya müteallik ne kadar san'atı isim bulabildiyse onların hâricinde olup da ismi muayyen olmayan fikirlere itikadımca sâde fikir denilmek lâzım gelir"*

derken (Yetiş, 1989, s. 322) bu küçük kımıldanışları, mırıltı hâlindeki karşı çıkışları bir hedef kavram altında toplamayı başarır ve iki asrın mânâ sanatları karşısındaki tavrını belirginleştirir.

Rûhî-i Bağdâdî

> *Haşv olan eş'ârda olmaz selâset Rûhiyâ*
> *Şâir oldur kim ola şi'r inde hüsn-i irtibat*

derken râbıtalı söz etmeyi şairliğin rüknü saymaktaydı. Şeref Hanım ise,

> *Sözde te'sîr gerek yoksa nedir şâirlik*

mısrâıyle şairliği müessir söz söylemeye bağlayacaktır. Sâbit tarzının, atalarsözü ve deyimlerle desteklenen *"irsâl-i mesel"* yolunu fazlaca kullanışı bir tarafıyle Türk geleneğine bağlanmak olarak algılanıp övülse de diğer taraftan şiiri kalıplara ve kısırlığa mahkûm ettiği, yaratıcılığı kısıtladığı düşünülebilir. Nâbî'nin meşhur

> *Sözde darb-ı mesel irâdına söz yok ammâ*
> *Söz odur âleme senden kala bir darb-ı mesel*

beytini bu mânâda bir karşı çıkış ve şahsî yaratmalara açılış olarak görmek mümkündür. Ziyâ Paşa'ya kadar uzanan bir gelecekte lakonizmin öne çıkmasını ve *"kelâm-ı kibar"*ların yaygınlaşmasını şiirde şahsî aforizmaların doğuşu adına önemsemek gerek[77].

Edebî sanatlar îcat edilirken de kullanılırken de *"ilm-i beyân"*ın onca önemsediği *"lâfzın mânâya delâleti ve tevâfuku"* kuralı işletilir ve 1950'li yıllarda, İkinci Yeni'nin ilişkiyi tersine çevirip *"mânânın*

77 Meselenin bir başka ilginç tarafı da atalarsözünün doğuşudur. Pekçok atalarsözünün birbiriyle kafiyeli iki mısrâı andıran yapısı, manzum metinler içinde doğmuş olabileceklerini düşündürüyor. Bir şiir içinde rastlayıp *"irsâl-i mesel"* örneği saydığımız darb-ı mesel, belki de ilk defa önümüzdeki metinde kullanılmış bir vecîzedir ve oradan yayılarak anonimleşmiştir de haberimiz yoktur.

lâfza delâleti"ni deneyişine kadar geçerliliğini korur. Belki, lâfzın mânâya olduğu kadar, mânânın da lâfza uygunluğunun gözetildiği bir ara devre yaşanmıştır ve Ebûbekir Kânî'nin (Kânî, v. 15^{b})

Elfâza ma'ni ma'niye elfâz reşk eder

yahut Sünbül-zâde Vehbî'nin

Tenâsüb san'atiyle hâmesin derdest edip Vehbî
Yine mânâyı lâfza lâfzı mânâya yakıştırmış

beyti (Vehbî, 1253, s. 40) gibi örnekler, bu ara devreye ait bir îmâ taşıyordur. Aslında şairin, edebî sanatı asırlar içinde kurgulanmış ve lâfız-mânâ ilişkisi oturmuş oyunları tekrarlarkenki başarısı ile kendi oyununu oynarkenki başarısı genellikle eş değerde olmaz. Bir nüktenin nesilden nesle aktarılarak tekrar tekrar kullanılırken hatâlarını törpülediği ve sağlam bir lâfız-mânâ münasebeti oluşturduğu anlaşılıyor. Meselâ, *"Karaman'ın koyunu"* meseli içinde uzun müddettir yer alsa da şiirde daha önce kullanıldığına tesadüf etmediğim *"koyun"* nüktesini ilk defa Sâbit'in bir kıt'asında (Karacan, 1991a, s. 542) ve

Koynuna girmek için ol kuzunun
Bir koyun sâati alsam bârî

şeklinde gördüm. Belli ki, şair lâfzî oyunu yakalamış, ama bunu mânâlı bir şekilde ifade etmeyi çok da beceememiş. Sonraları, Nedîm aynı nükteyi

Yetmez mi sana bister ü bâlîn kucağım
Serd oldu hevâ çıkma koyundan kuzucağım

şekline sokarak ölümsüzleştirirken İzzet Ali Paşa (ö. 1734) da bir kıt'asındaki

Bir iki kuzucuk ihsân eder isen billâh
Aldığım gibi koyunlardım anı sultanım

beytiyle tatsızlaştırır (Aypay, 1998, s. 265). Haşmet, Nedîm'in beytindeki ikinci mısrâı tazmin ederek (Haşmet-a, v. 73^{a}) şöhretini pekiştirir. Sünbül-zâde Vehbî, nükteye vesîle olan *"serd hevâ"*nın yerine *"kurd"* oturtarak oyunu tekrarlar (Vehbî, 1253, s. 120):

Kurda kaptırmayalım pek küçüktür kuzulu
Koyuna girsin emîn olsun o âfetten aman

Ebûbekir Rif'at ise,

Ol kuzunun koynuna talib olan ardın alıp
İt gibi yelmelidir hem kurt gibi salmalıdır

beytini (Rif'at, 1254, s. 5) kurduğu gazelinin maktaında, bu espriyi Vehbî'den çaldığını açıkça söylerse de onun kadar hoş kullanamaz. Ahmed Sadık Zîver Paşa (d. 1793), tehlikeli vesîleler arasına *"kurban bayramı"*nı ekler (Zîver Paşa, 1313, s. 95 zeyl):

Kuzucağım koyuna gir sana kurbân olsun
Âşıkın oldu çerâgâh-ı muhabbette semiz

Abdülhamid Ziyâ Bey'in

Pek körpesin esirgesin seni yaradan
Gir koyuna kurd kapmasın gel kuzucağım

beyti (Ekrem, C. III, 1301, s. 5) ise, nükteyi geliştirmek yerine, Nedîm'inkini tekrarlayışı ile ilginçtir. Şair, yakın tarihlerdeki kötü örnekleri tanıdıktan sonra, nüktenin mükemmel kullanıldığı ilk kaynağa dönmekte mahzur görmemiş gibidir[78].

Şiirde bir kelime oyununun, bir sanatın doğmasına sebep olan olayların araştırılması ilginç sonuçlar verebilirdi. Meselâ, *"sakız"* etrafında dönen bir nüktenin oluşumu, Piyale Paşa tarafından Sakız Adası'nın alınmasıyle ilişkilendirilebilir mi? Soru, tersine çevrilerek de sorulabilir: Sakız, Türk topraklarına katılmayaydı, böyle bir nükte doğar mıydı? Seyyid Vehbî'nin (ö. 1736)

Bir meşrebi küşâdece kızdır Sakızlıdır

yahut Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791) (Kânî, v. 87[a]; ayrıca bk. v. 123[b])

Gördüm Sakız kızını yanaklar kızıl kızıl

78 Dağıstanlı şair Resul Hamzatov, *"Başkalarının Şiirinden Ödünç İmge Alan Ozana"* şiirinde, hem anlamca hem de imgece konumuza çok uygun düşen şeyler söyler:

Senin süründe de bazen
Görülmüyor değil güzel kuzular
Ne var ki daha önce başka sürülerde
Melemeleri duyulmuş kuzular bunlar

mısrâlarında nükte henuz doğmamışken Lütfullah Âkif'in (ö. 1786)

Bir sakız çiğnedi Sakız'daki sakız gülü kız

derken nükteyi yakaladığı görülür. Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) ise,

Âh kim ağzını sulandı seyrederken Sakız'ı
Büse va'diyle şeker çiynerdi bir tersâ kızı

beytiyle (Vehbî,1253, s. 84) nükteyi bir başka yerden kurar. Enderunlu Vâsıf Bey'in (ö. 1824)

Açılmış bir Sakız gülü

ve

Gönlü bend etti bir Sakız gülü

nakaratlı şarkıları ise, muhtevasının gerektirdiği basitliği taşır. Sâhi, hicrî 1137'de Revân'ın fethinden sonra *"ruh-i revan"*, *"serv-i revan"* gibi terkiplerde bir artış yahut mânâ zenginleşmesi olup olmadığı araştırılamaz mı?

Ayıntablı Aynî'nin (ö. 1837) *"Kasîde der-midhat-i Mehmed Ali Paşa ber-san'at-i çâr-çîz yâni herbir mısrâ-ı evvelinde dört eşyâ zikr ve mısrâ-ı sânîde zâten yâhud sıfaten veyâhud izâfeten sekiz eşyâ zikr olunarak leff ü neşr-i müretteb san'atine riâyet olunmuştur ki Abdülvâsi'-i Ceylî'nin kasîde-i garrâsına nazîredir"* (Aynî, 1258, s. 20-25) açıklamalı başlığını taşıyan kasîdesi, matlaındaki

Senin ebrü-yı hâl ü kâkül ü ruhsârın ey dilber
Meh-i nev necm-i dırahşan leyle-i kadr ü kamer-i hâver

yapısını her beytinde tekrarlar. Bu cins mânâ sanatlarının giderek itibardan düştüğü bir sırada Aynî'nin tecrübesini gereksiz bir gövde gösterisi saymak gerek.

Hâlet Efendi'nin *"Târîh-i şikesten-i sebû"*sunda (Hâlet, 1258, s. 24-26), top ateşiyle bir testiyi vuran Sultan Mahmud'a dörtlükler hâlinde tarih düşürürken, bir dörtlükte

Kırdı sebüyu şübhesiz
Bin pâre etti görseniz
Menzil yediyüz onsekiz
Adım iken bî-kîl ü kal

deyişi, klâsik şiirin *"merhun"* veya *"masruf"* tabirleri ile açıklanmaktan uzak bir anjambman habercisine benziyor[79].

Râşid-i Cedîd'in (d. 1812), dîvânındaki bazı mısralarının yanına notlar koymak gereğini hissettiği görülür. Meselâ,

Olmasa şemşîr-i muhtelle eğer Râşid şehîd
Surh ile olmak nedir nâm-ı sühanverden murad

beytinin (Râşid, v. 17b) karşısına *"Bâzı dîvanlarda şâirin mahlâsı surh ile yazıldığı çoktur"* notunu koymak ihtiyacını duymuş; hattâ, açıklanması gerektiğine inandığı bazı telmihleri dahi göstermiş. Demek ki, artık okuyucusunun klâsik şiirin dünyasından uzaklaştığını tesbit eden şairin, eserindeki gelenekli, incelikli, sanatlı tarafları açıklamak zorunda kalmaya başladığı bir zaman gelmiştir.

• • •

Figüratif şiirin atağa geçmesi de bu devrin dikkat çekici özelliklerinden olur. Bir söz sanatı değilse de şiirin şeklî sanatları arasına *"müşekkel"* ve *"musannâ/ masnû"* örneklerin de eklenmesi gerekir. Aslına bakılırsa, şiirin bir ses ve söz sanatı oluşunun yanına bir yazı sanatı oluşunun da eklendiği çağlardan beri, pekçok milletin edebiyatında figüratif şiirlere rastlanmakta... Antik Yunan'da figüratif şiir'e *"technopaegnia"* denirdi. Gadarlı Meleager'in antolojisinde, mîlâttan üç asır önce yaşamış Rodoslu şair Simias'ın yumurta, balta, çifte kanat figürlü şiirleri; Dosiades'in akrostik *"Altar"*ı, Vestianus ve Optatianus'un benzer örnekleri yer alır. Theokritus'un çoban

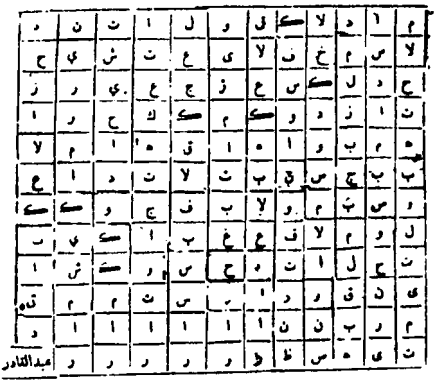
79 Bu vesîleyle bir yanlışı da tashîh edeyim. *"Enjambement"* ve *"couplet"* Türk şiirinin Edebiyyât-ı Cedîde'ye kadar tanımadığı bir teknik değildir. Anjambman'ın tersine olarak, tek mısraa birden fazla cümle sıkıştırma şeklindeki mısra kırılmaları da Celâl Sâbir'den yahut Mehmed Âkif'ten çok evvel vardı. Şimdi tanıyan kimse kalmamış olsa da Ebunnef'i Vâsıf Bey'in, 1885'te yayımladığı gazelinin matla' beytini kırılmaları ile gösteriyorum (*Kevkebü'l-ilm*, Nu. 4, 1 Rebî-i sânî 1302, s. 101):

–Ey gönül!
–Emret!
–Nedir?
–Ne?
–Ettiğin efgânlar?
–Yâ nasıl etmem?
–Niçin?
–Sînemdedir peykânlar!

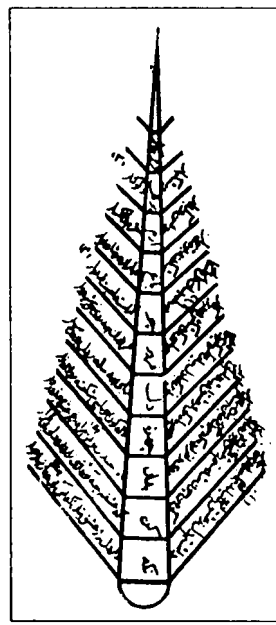
kavalı biçiminde istiflenmiş şiiri bilhassa ilginçtir. VI. asırda Venantius Fortunatus'un *"carmen figuratum"* (figüratif şiir) örnekleri var (bunlardan üçü için bk. Graver, 1993, s. 243-245). Daha uzakta, Çin'de Wan Shu'nun *Xuan Ji Sui Jin* adlı şiir kolleksiyonunda yer alan XVII. asır şiir örnekleri arasında da *"diagrammatic"* şiirlere rastlanır ki, bunlara *"hui wen"* denir. Meselâ, *"Hulu"* (su kabağı) şiiri dahi figüratif şiirin Uzakdoğu'daki tarihî varlığını göstermeye kâfîdir. Burada pekazı anılan örneklerden sonra bile, Ferit Edgü'nün (1991, s. 111)

> *Yazının resme dönüşmesini izlemek için*
> *Batı'dan Doğu'ya doğru bir yolculuğa çıkmak gerek.*

deyişine hak vermek mümkündür. Şark'a giden seyyahın yolu müslüman topraklardan geçtiğinde, orada da benzer denemelerle karşılaşacaktır. Sözün gelişi, Kasım bin Abdullahü'l-Mısrî'nin (ö. 1204) en küçük yapı taşını kelimeden harfe indirgediği, bu mânâda letrist sayılabilecek *"şatranc"* şiiri ve ondan etkilenen Abdullah el-İdkâvî'nin (ö. 1770) benzer tecrübesi karşısında şaşıracaktır (Abdurrahmanü'l-Cebertî, C. II, s. 271-272). Hele, *"Şeyhü'l-ecli'l-mevlevî"* Muhammed Ali bin Ali et-Tehânevî (ö. 1745)'nin *Kitâbü Keşşâfü Istılâhâti'l-fünûn*'unu (C. I, 1862) karıştırmak imkânını bulanları büyük sürprizler beklemektedir. Kitapta müşekkel şiirlere temas edilirken, bunların motif ve figür olarak ikiye ayrıldığı görülür. Buna göre, *"el-müşeccer"*, dalları mısra istifine fevkalâde müsait görünen ağacın (*şecer*) temel bir figür olarak kabûl edildiği müşekkel şiirlerin ortak adıdır (s. 742-743); *"el-müdevver"* (s. 478-479) ise, temel motifini dairenin, çarkıfeleğin yahut dairevî bir döngüde içiçe geçirilmiş başka geometrik şekillerin oluşturduğu müşekkel şiirlerdir.



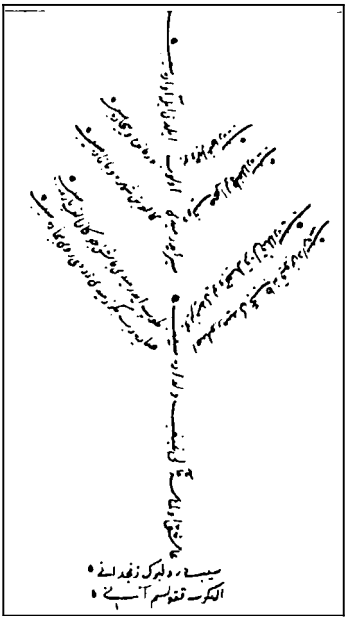
Tehânevî, müşeccer şiir için karşı sahifedeki örneği verir. Ağaç figürünün, dalları ve gövdesi sebebiyle mısralar hâline dönüşmeye elverişli olduğu çok erken



tarihlerde farkedilmiş ve İslâm dünyasının ilk şiir figürleri arasında yer almıştır. İhvânü's-safâ'nın *Resâili* arasındaki *"Risâle fî Mâhiyyeti'l-aşk"*ta yahut Fahreddin Esad Gürgânî'nin *Veys ü Râmin* mesnevîsinde aşk'ın bir ağaca, o ilk bakışın da ağacın dikilmesine teşbihi gibi eski örnekler, ağaç şeklinde istiflenmiş şiirlere de bir kapı aralamış olmalı. Osmanlı şiirinde ise, *"teşcîr"*e pekaz müracaat edildiğini söylemek mümkün. Müşekkel şiirler, hangi formda yazılırsa yazılsın, genellikle dîvan tertibine alınmazlar. Ya dîvânın sonuna eklenirler ya da mecmualara müstakilen kaydedilirler. Pekaz şair, müşekkel şiirini dîvânına dâhil eder; gazelse, diğerleri arasında kafiye sırasına sokanlar ise, daha da azdır. Bu sebepledir ki, figüratif şiirlere ulaşmak hayli zordur.

Nadir müşeccer örneklerinden birini ilim dünyasına tanıtan, Avusturyalı türkolog Edith G. Ambros'tur (2000, s. 57-64); lâkin, araştırmacı Osmanlı şiirindeki kaligramlar konusunda öylesine tecrübesiz ve şaşkındır ki, onun neşrettiği figüratif şiiri bir kere daha ele almak, aslında ilk defa ele almakla eş değerdir[80]. Ambros, XVI. asır şairlerinden Meâlî'yi çalışırken, onun yazma dîvânının kaç nüshasını gördü, bilmiyorum; lâkin sonraları, Leiden Üniversitesi'ndeki bir mecmuada, şairin daha evvel tesadüf etmediği bir şiirini

80 Bir yazımda gazelin doğru okunuşunu gösterdim (Temmuz-Ağustos 2005). Ayrıca, bu konuda yıllardır malzeme topladığımı, örneklerden birini daha 2000 yılında bir seçkide tanıttığımı (Özgül, 2000, s. 88), Osmanlı'nın figüratif şiirleri üzerine kitap hacminde bir çalışmam olduğunu da yine orada ilân ederek, başka müşekkel şiir örneklerini göstermiştim. Seçkiye aldığım örnek değilse de bu yazım araştırmacıların dikkatini çekmiş olacak ki, Turgut Karabey, M. Fatih Köksal (Ağustos 2004), Dursun A. Tökel ve hepsinden çok da Özer Şenödeyici bu konuyle ilgilendiler. Şenödeyici karşılaştığı figüratif şiirleri alelacele kitaplaştırdı (2012). Elinizdeki çalışma belli bir zaman dilimini ele aldığı için, bundan sonra kullanacağım birkaç örneği de sadece bu süreçte yazılanlardan seçtim ve mümkün olduğu kadar Şenödeyici'nin yahut diğer ilgilenen isimlerin görmedikleri malzemeyi tanıtmaya çalıştım. *Şiir Susunca Gölgesi Büyür-Türk Şiirinde Kaligram* adını verdiğim çalışmamı ise, yayımlamaktan vazgeçtim.

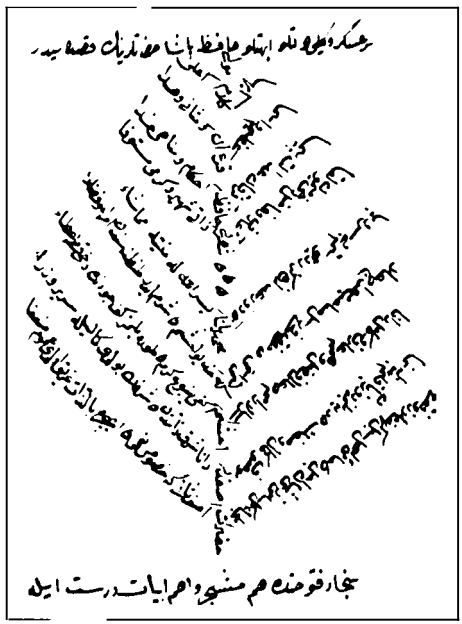


bulur (Cod. Or. 1295, v. 158^{h}). Şiir, bir elma ağacı figürü oluşturacak şekilde tasnif edilmiş mısralardan ibarettir ve redifine uygun olarak, dallara kırmızı meyveler dahi serpiştirilmiştir[81]. *Dîvân-ı Meâlî*'nin nüshalarında bu şiire rastlanamayışı bir kere daha göstermektedir ki, şairler figüratif bir dikkat taşıyan şiirlerini ya sıradan bir kalem tecrübesi saydıkları için ya da dîvan tertibini aksatacağı endîşesiyle diğerlerinden ayırmaktadırlar. Böyle sıradışı –belki de *"sırayı bozan"* demeli– denemelerini Meâlî ancak bir mecmuaya dâhil edebilirken, ondan ikibuçuk asır sonra, Lebib Sadıkî'nin (ö. 1812) hâlâ benzer bir yol izlediği farkedilir. Sâdıkî de babası Saltalı Abdullah Paşa'nın vasfında kaleme aldığı *"kasîde-i şecerî"*sini mecmualarda gizler (Mecmûa-XIX, v. 29^{h}). Benderli Cesârî'nin (ö. 1829) *"gazel-i müselsel"*ini dîvânının sonuna ekleyişi (v. 183^{a}), aradan geçen zamanda deneysel şiire daha hoşça bakılmasıyle açıklanabilir. Osman Nûri

81 Bu hâliyle şiir bana Taşlıcalı Yahyâ Bey'in

Şi'r-i Yahyâ'nın nihâl-i tâzedir her mısraı
Encüm-i şehlâ gibi ucunda var yer yer turunc

beytini hatırlattı [*Dîvan*, (haz. M. Çavuşoğlu), İst., 1977, İÜ Edb. Fak. y., s. 306].



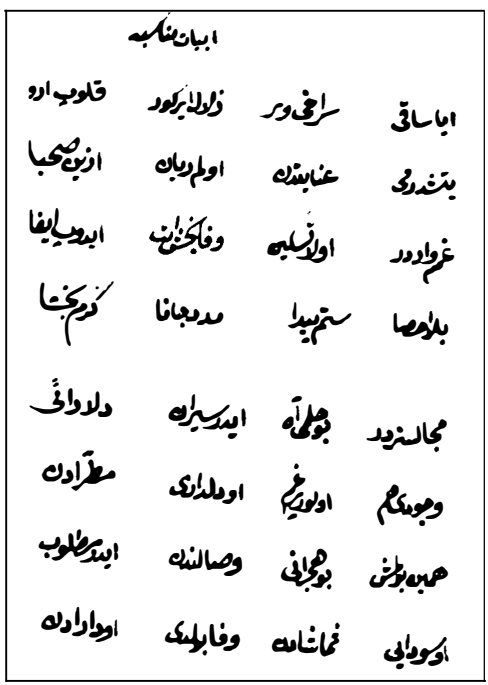
Paşa'nın (ö. 1856) dîvânı kadar yakın örneklere gelindiğinde, cesaret biraz daha artar. Paşa, çam ağacı formunda istiflenmiş yirmi beyitlik *"kasîde-i müşeccere"*sini (Nüri Paşa, v. 13b) Meclis-i Ahkâm-ı Adliyye Reîsi Süleyman Paşa için söylemiştir ve dîvânının içinde, kasîdeler sırasına yerleştirmekte artık bir mahzur görmemektedir. Nitekim, Ömer Şevkî-i Mardinî'nin (ö. 1852) dîvânında da *"Serasker Vekîli devletlü übbehetlü Hâfız Paşa Hazretleri"*nin Sincar'ı fethi üzerine yazılmış ve ilk ondört beyti müşeccer bir kasîde vardır (Kanmaz, 2010, s. 379-381)[82]. Yenişehirli Avnî Bey, Sünbül-zâde Vehbi'nin

İ'timâd etme sakın hendeseye
Düşme ol dâiye-i vesveseye

beytini hendesî bir figür içine yerleştirmeye teşebbüs eder; lâkin, geride sadece netîcesiz bir taslak kalır (Avnî-ç, s. 96) ki, bu karalamalardan hareketle, çark-ı felek biçimli şiir istiflerinin nasıl yapıldığı hakkında bir fikir sahibi olmamız kolaylaşıyor.

82 Kasîdenin müşeccer kısmının okunmasında pekçok yanlış vardır. Sonraları bu hatâlardan bir kısmını tamir eden bir yazı yayımlanmıştır (Öztekin, 2013, s. 59-72).

Kasım bin Abdullahü'l-Mısrî'nin şiiri gibi, harflere kadar indirilmiş şatranc örneklerine bizde rastlamadım; fakat, XVIII. asırdan sonra, kelimeye kadar bölünmüş olanlarına sıkça tesadüf ettim. Esad Muhlis Paşa'nın *"murabbâ-ı musannâ"*sı bunlardan biri olarak gösterilebilir. Altta örneği verilen *"ebyât-ı münâsibe"* de Hilmî'ye aittir ve paşanın şiirine benzeyen bir teknikle kurulmuştur. İlk dörtlüğü buraya kaydediyorum:



Eyâ sâkî	sürâhı ver	zülâl irgür	kılıp irvâ
Yetiştir mey	inâyetten	olanı reyyân	ez-în-sahbâ
Gamım vardır	ola teskîn	vefâ bahş et	edip îfâ
Bilâ-ihsâ	sitem peydâ	meded cânâ	kerem-bahşâ

Dörtlüğün kutucuklara dağıtılmış kelimeleri ister normal mısra düzeninde yanyana, ister amûdî olarak, isterse çaprazlama okunsun, vezni bozulmayan, anlamlı mısralar oluşturmaktadır.

Urfalı Âdemî Efendi'nin *Şükûfe-nâme*'sinden (Adana, 1290) Mekteb-i Idâdî-i Şâhâne muavinlerinden Yüzbaşı Mehmed Râif'in küçük risâlesine (1307, s. 16), Ömer Seyfeddin'in bir yazısından (1335) kahvehâne duvarlarını süsleyen levhalara kadar pekçok yerde gözümüze ilişen bir beyitte, altı kutucuğa yazılmış şu kelimeler vardır:

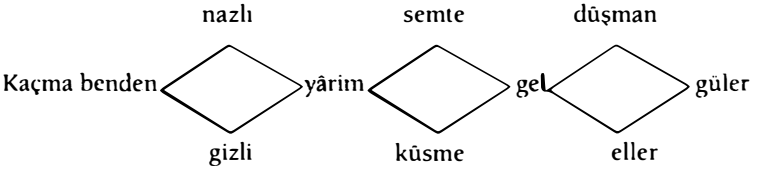
müşkil	âşık	bî-vefâya
ancak	olmak	doğrusu
zahmet	râzı	her cefâya

Bu "*şatranc*"ın okunuşu ise,

Müşkil ancak âşık olmak bî-vefâya doğrusu
Zahmet ancak râzı olmak her cefâya doğrusu

şeklindedir (ayrıntı için bk. Özgül, 2008, s. 144-145)[83].

Erzurumlu Emrah dîvânının Metin Karadağ'da bulunan bir nüshasının son sahîfesindeki (Karadağ, 1992, s. 46) şu istif de yukarıdaki örneklere yakındır:



83 Selim Nüzhet de eski kitapları karıştırırken böyle bilmeceye dönüşen şatranclardan birine tesadüf etmiştir (Gerçek, 1942).

Safder zem ârif alk alb yan
âkıl bâb lâgat âc emî' akılan

Altına eklenmiş bir beyitte,

İşbu beyti kim okursa âferîn olsun hemân
Levh-i dilde nakşolundu vird edindim her zamân

denmesi, bunun bir bulmaca olarak tertiplendiğini gösteriyor. Beytin okunuşu şöyledir:

Safder-i rezm-i maârif falk-ı kalb-i beyân
Nâkıl-i bâb-ı belâgat tâc-ı cemî' âkılân

Buna göre, beytin okunuşu şu şekildedir:

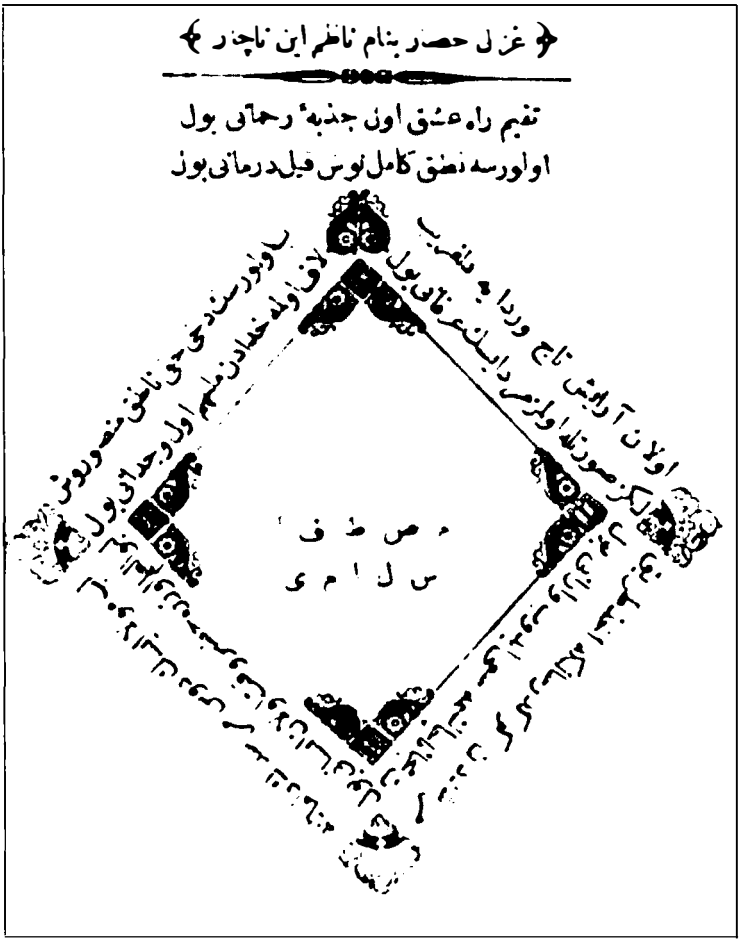
Kaçma benden nazlı yârim semte gel düşman güler
Kaçma benden gizli yârim küsme gel eller güler

Anlaşılan o ki, bu cins figüratif oyunlar XIX. asırda taşraya doğru yayılmıştır. Buna rağmen, 1886'da Veys Paşa-zâde Ali Rühi'nin (ö. 1890), bir dergide *"armudî dizilmiş bir manzume"*yi görünce, *"Bunlar şair değil, manav!"* diyerek dostlarını güldürdüğü öğrenilir (Ahmed Rasim-b, 1335). Bahsi geçen deneme, Ali Kemâl'in neşrettiği *"Öyle de Yazılır Böyle de"* (*Gülşen Mec.*, Nu. 22, 24 Temmuz 1302) adlı manzûmesidir ve armuttan ziyade, kum saatini andırmaktadır (Özgül, 2000, s. 254). Demek ki, figüratif tecrübelerin taşrada bile denendiği bir dönemde –hem de İstanbul'un şairleri arasında– hâlâ bu cins çıkışları hoş karşılamayanlar vardır.

Gelibolulu Sürûrî'nin 1549'da telif ettiği *Bahrü'l-maârif*'e alınan figüratif şiirlerin tamamı mektup zarfı biçiminde tasarlanmıştır ve ortadaki boşlukta şahıs isimleri bulunur. İsimleri oluşturan harfler, çerçeveye dönüşmüş mısraların başına ve sonuna gelerek anlamı tamamlamaktadır. Bu tarzı devam ettirerek XVIII. asır ve sonrasında şiir yazanlar da bulunur. Sözgelimi, İzmirli Şeyh Mustafa Selâmi Efendi'nin (ö. 1813) dîvânının son şiiri dört beyitten ibaret bir karedir ve matla beyti müstakilen bu karenin üstünde durmaktadır (Selâmî, 1287, s. 208). Karenin göbeğine, şairin isminin harfleri yerleştirilmiştir:

M S T F Â
S L Â M Î

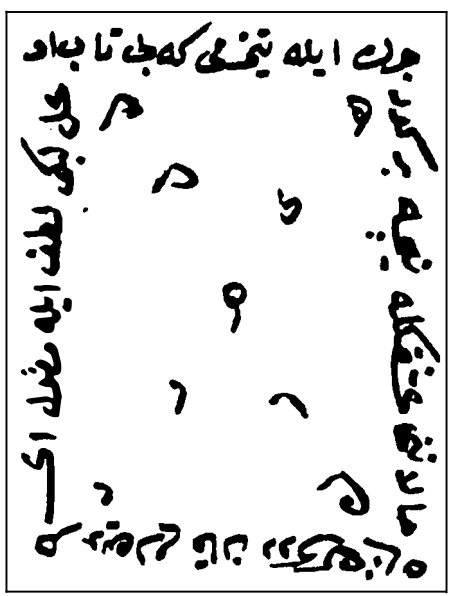
Beşer harften oluşan bu iki ismin toplam on harflik bir kombinasyonu haber verdiği görülür. Matlaın ilk mısraında *"MSTFÂ"* ve *"SLÂMÎ"* isminin ilk harfleri başa eklenir, ikinci mısraında ise, aynı harfler ters çevrilerek yerleştirilir:



Müstakîm-i râh-ı aşk ol cezbe-i Rahmân'ı bul
Semm olursa nutk-ı kâmil nüş kıl dermânı bul

Aynı yolla diğer beyitler de anlaşılır hâle getirilir. Azmî-i Âmidî'nin (ö. 1831) dîvânında da böyle sekiz şiir vardır ki, gelenekli örneklerden tek farkı, bir mahbûbun veya memdûhun adını ortaya yerleştirme (*"Ahmed Husrev"*, *"Esad Çelebi"*, *"Mehmed Şerif"*, v. 50[b]) âdetinin yavaş yavaş terkedildiğini ve yerini daha soyut göndermeleri olan kelimelere bırakmaya başladığını görmemizdir (*"makam-ı tâhir"*, *"meclis-i vahdet"*, *"şarâb-ı zuhûr"*, *"sâkî-i gül-fem"*, *"mürşid-i kâmil"*, 51[a]).

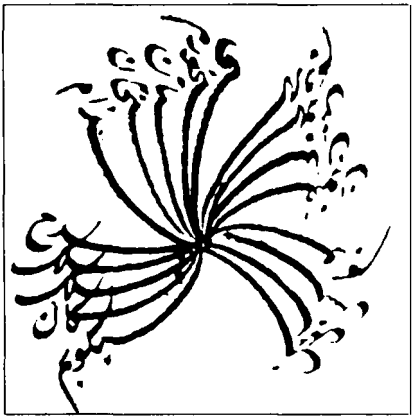
Azmî'nin figüratif şiire getirdiği asıl yenilik, zarfın ortasına kelime yazmak yerine harf yerleştirmeyi denediği dört örnektedir (Azmî, v. 51b). Bunlardan biri yanda görüldüğü gibidir. Zarfın çerçevesini oluşturan mısraların başına ve sonuna eklenecek kelimeler, ortadaki harflerden çıkarılacaktır. Merkezdeki M, dört köşeye doğru kendinden sonra gelen ve dönüp kendine bağlanan harflerle anlamlı kelimeler kurulmasını ve mısraların hem başından hem de sonundan tamamlanmasını sağlar. Buna göre, tekmil edilen mısralar şöyle olur:



Mey-i h-ecrin ile yetmez mi ki bî-tâb o-lalım
Mül-i l-a'l-i lebini lütf ile me'mül e-derim
Merd-üm-i dîdelerim kan dökerek şâh-ı kerem
Merg-i hâlâtını aşkınla niçe bir gör-eyim

Urfalı Ademî'nin zarf biçimli dört müşekkel şiiri için ise, *Şüküfe-nâme*'sine müracaat etmek gerekir (1292, s. 17-20).

Tehânevî'nin "*müdevver*" diye adlandırdığı figüratif şiirlere gelince... Geçmişte karşılaşılan gelenekli örneklerde "*müdevver*" denince, ekseriyetle bir "*M*" harfini merkez alarak kurulan, dolayısıyle herbirinin ilk harfi "*M*" olan mısralardan müteşekkil daireler anlaşılır.



Bir kere mısra kurarken "*mim*"le başlamasına dikkat edilmişse, artık onu daire biçiminde istiflemek fevkalâde kolay ve sanatsızdır. Üstte, Farsça bir müdevver şiir örneği görülüyor (Mecmüa-XX, v. 114[h])[84]. XVIII. asırdan itibaren, müdevver şiirleri böyle tasarlamadığımızı söylemek yanlış olmaz. Bu asırda, bilhassa Şâhingiray Han'dan (ö. 1787) ile birlikte, gayet sofistike istiflenmiş çarkıfelek formunda figüratif şiirlere tesadüf olunmağa başlanır. Osmanlı'ya esir düşen Kırım hânı, yaşadığı hayatın bütün kısıtlamalarına rağmen,

Yâr gelip âşıkın menzilini kılsa cây
Etmeye mi günyüzü dîdeleri rüşenây

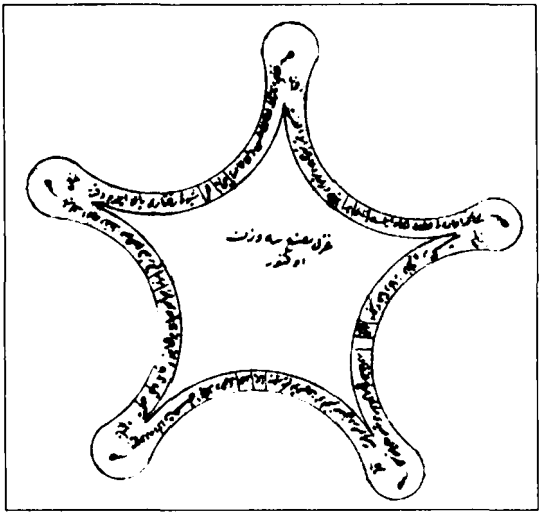
diye başlayan onüç beyitlik bir gazelini büyük ve müdevver bir figüratif şiire dönüştürerek poetik dünyada küçük bir cereyanın doğmasına sebep olmuştur[85]. Şenödeyici, yazma mecmualarda bu figüratif

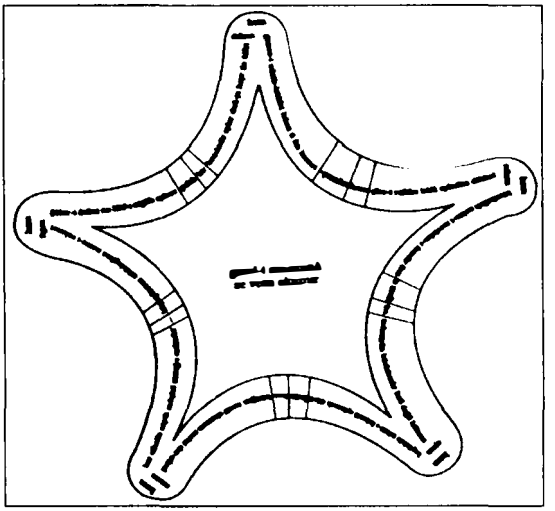
84 Şiirin tercümesini eklemenin bir faydası olmayacak. Tek yapılması gereken, "*mim*"lerin mısralardaki yerlerini kavramaya çalışmak...

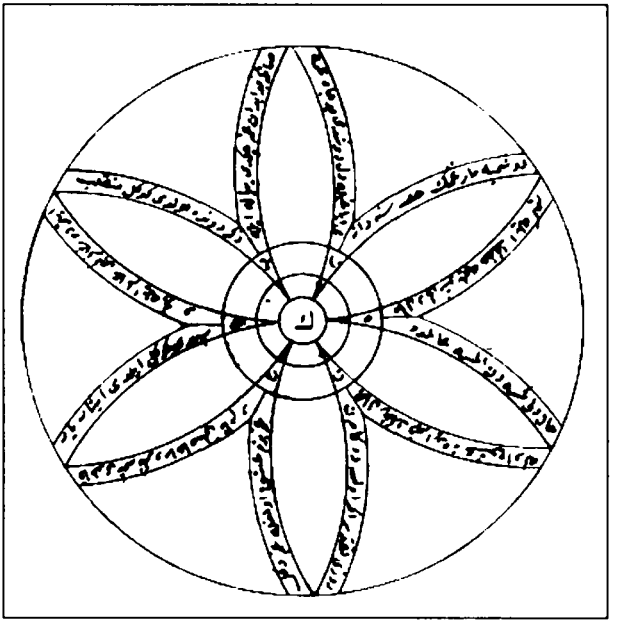
من مائل مسلسل مویم
مفتون میان مهوش مهرویم
مي میخورم مستان میخان مدام
مدح ملك ملك مكان میكویم

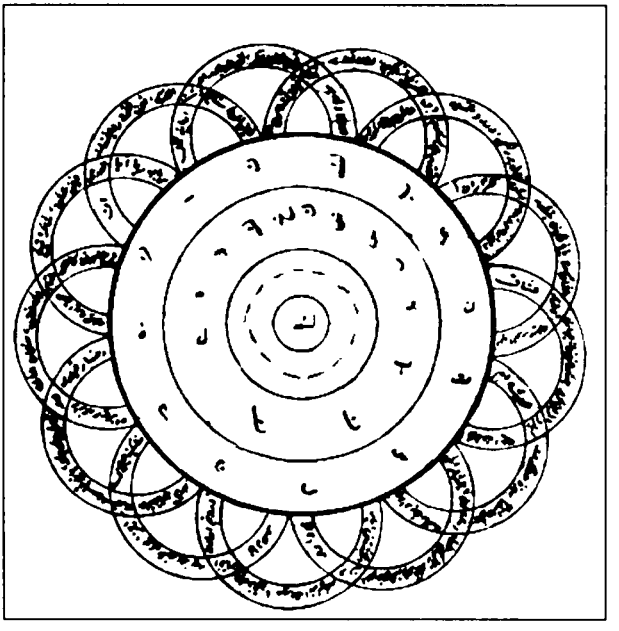
85 Burada anılacak örneklerin azlığı, cereyanın küçüklüğünden değil, böyle zorlu bir hüner sergilemeye kalkışanların büyük kısmının hüsrana uğradığındandır. Kimi mecmualarda, daireleri çizilmiş de içine mısralar yerleştirilemeden terkedilmiş hezimet örnekleri dikkate alınırsa [Mecmüa-XXIII, v. 186[a]; Mecmüa-XXII, v. 34[a]...], cereyana dahil olmaya çalışanların sayısının çok daha fazla olduğu sonucu çıkarılabilir. *Defter-i Dervîşân*'da (2011, s. 184, 196) da böyle iki netîcesiz deneme vardır ki, Nuri Özcan tereddütsüzce bunların "*neydeki perdeleri gösteren bir şekil*" olduğunu söyleyip fena hâlde yanılmıştır.

şiirin üç varyasyonunu bulur (2012, s. 171-177). Bu bilgiye, şiirin bir levha olarak litografik basımının yapıldığını (*Kırım Hanlarından Merhum Şâhingiray Sultan'ın Nevâdir-i Âsârdan Mâdûd Olan Musanna' Manzûmesidir*, Ist., 1307, Âlem Matb.), bundan da 1890 gibi geç bir tarihte bile rağbet görmeye devam ettiğinin anlaşılabileceğini eklemeliyim. Muallim Nâci'nin *Esâmî*sinde (1308, s. 182), Şâhingiray'ın nere-









deyse sadece bu şiiriyle hatırlanması, levhasının yenilerde neşredilmiş olmasıyle açıklanabilir. Şâhingiray'ın bu tekniği Osmanlı topraklarına beraberinde mi getirdiği yoksa esareti esnasında geçen boş günlerinde mi îcat ettiği şimdilik mechûlümüz...

Şâhingiray'ın en sebatkâr takipçisinin Çukadar-zâde Mehmed Şâkir Efendi (ö. 1836) olduğu söylenebilir. Şâkir'in dîvânındaki üç *"gazel-i musannâ"*, şairin bu konuya ne kadar zihin yorduğunu göstermeye kâfîdir. Üç farklı vezinden de anlamlı mısralar oluşturan beşgen gazeli ve okunuşu (Özgül, 2000, s. 88) 357. sahîfededir. Göbeğinde bir "kef" harfi bulunan ve altı beytin mısra başları ve sonları hep ona bağlanan figüratif şiir ise, karşı sahîfededir.

Sonuncusu da Şâhingiray'ın figüratif gazeliyle aynı biçimde ve aynı dilim (beyit) sayısında tertip edilmiş olan *"gazel-i musannâ"*dır. Dairenin göbeğindeki *"kef"* harfi, gazelin etrafında döndüğü merkez harftir. Onu çevreleyen üç katmandaki harfler anagrammatik karakterli kelimeler oluşturmaya yararlar ve düzden okunduklarında bir önceki mısraın kafiye kelimesini, tersten okunduklarında ise, bir sonraki mısraın ilk kelimesini verirler. En dışta kalan ve bir çiçeğin taç yapraklarını andıran katman, aslında mısraların doğru okunabilmesi için açılmış kanallardır. Bu kanallar takip edildiğinde farkedilir ki, ortadaki anagrammatik kelimeler aynı beytin yahut takip eden beytin değil, birer atladıktan sonra gelen beytin ucuna eklemlenmektedir.

Sonraları, Birecikli Şeyh Emin Sâkıb Efendi (ö. 1873) de Şâhingiray'ın müşekkel gazeline tesdis söyler. Şiirin onüç dilimli şeklini geliştirerek, üstüste onüç daireye ve her daireyi altı dilime ayırır; her dilim bir mısra olur. Sâkıb, şiiri büyük levha hâline getirip, altına da *"Güfte-i Şâhingiray tesdis-i Sâkıb Ruhay"* yazar. Levhanın büyütülmüş bir fotografı Urfa Temyiz Mahkemesi Hukuk Dairesi âzâsından Urfalı Mazhar Efendi tarafından Kahire'deki El-Ezher Üniversitesi'ne armağan edilmiştir (Alpay, 1986, s. 195-198). Onüç dairenin ilki:

Yâd edip araya oldum o mehten cüdâ
Âh ede mi rûz u şeb hasretiyle bu gedâ
Vâsıl-ı cânân için gonlumu kıldım fedâ
Yâr ki bu sînemin derdine olur devâ
"Yâr gelip âşıkın menzilini kılsa câ
Etmeye mi gün yüzü dîdeleri rûşenâ"

Ketancı-zâde Mehmed Rüşdü Efendi'nin (ö. 1916) de benzer bir denemesi vardır (Elmalı, 1984, s. 247-248, 275).



Şeyh Abdülkadir Gulâmî'nin (ö. 1886) matbû dîvânında ise, üç figüratif şiir vardır ki, bunlardan yukarıda gördüğünüz ikisi *"gazel ber-üslûb-ı Şâhingiray"* olmak üzere kaydedilmiştir (Gulâmî, s. 16-17). İlki

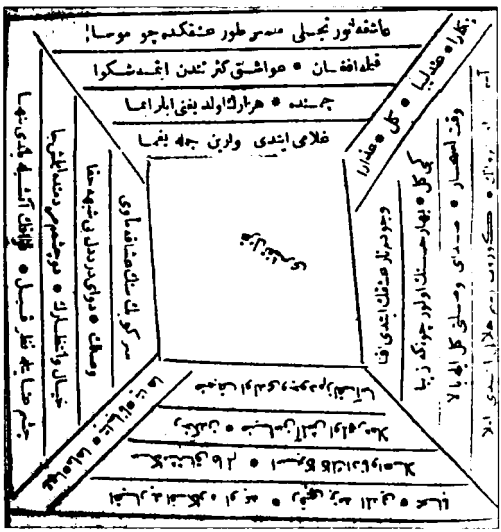
Nâm-ı elif-kaddi serv bahş-ı maârif eder
Sâhib-i irfanlara vasfını eyle beyân



ikincisi ise,

Aksa gözümden firâk ile çü cüy-i âblar
Teşne-nigâr müşterî gözden alır eşkhâ

beytiyle başlar. Üçüncü şiirin ise, daha evvel örneğini görmediğim için, şeyh efendinin îcadı olabileceğini düşünüyorum. "*Gazel-i tekaşşürî*" başlığını taşıyan şiir, hakîkatte de adının ifade ettiği mânâda katmanlardan oluşmuştur.



Kare biçimli gazel, en dıştaki kabuktan içe doğru okunur. Dört kat kareyi çapraz kesen iki mısraın kelimeleri, yatay mısraların başına eklendiğinde şiirin anlamı ortaya çıkar. Bu dikkatle okunduğunda, gazelin aslında kıt'a özelliği gösterdiği ve işgal ettiği yere nisbetle çok uzun olduğu (onaltı beyit) farkedilir. Buraya kadar, genellikle örneklerin orijinal biçimlerini verip geçtiysem de bu defa şiirin tamamını buraya kaydedeceğim:

[Nigârâ] âsumân ol ebruvânın
Görüp resm-i hilâli etti imlâ

[Nigârâ andelîbâ] vakt-i eshâr
Sadâ-yı vuslatı gel eyle bâlâ

[Nigârâ andelîbâ gül] gibi gel
Bahâr-ı hüsnün olur çünki zîbâ

Nigârâ andelîbâ gül-izârâ
Vücûdum nâr-ı aşkın etti ifnâ

[Şehâ] ağyâr-i bed-efkâra uyma
Rakîbi bezme alma bî-muhâbâ

[Şehâ mâhâ] sana müştâk âlem
Esîr-i kâkülün ednâ vü a'lâ

[Şehâ mâhâ bütâ cânâ] ruhundan
Ziyâsın almış ol mihr-i muallâ

Şehâ mâhâ bütâ cânâ penâhâ
Zaîf oldu vücûdum zülf-âsâ

[Şehâ] çeşm-i inâyetle nazar kıl
Firâkın âteşiyle yandı nühâ

[Şehâ mâhâ] hayâl-i intizârın
Dü çeşmim merdümünde eylemiş câ

[Şehâ mâhâ bütâ cânâ] visâlin
Devâ-yı derd-i dil bî-şübhe hakka

Şehâ mâhâ bütâ cânâ penâhâ
Ser-i kûyin senin uşşâka me'vâ

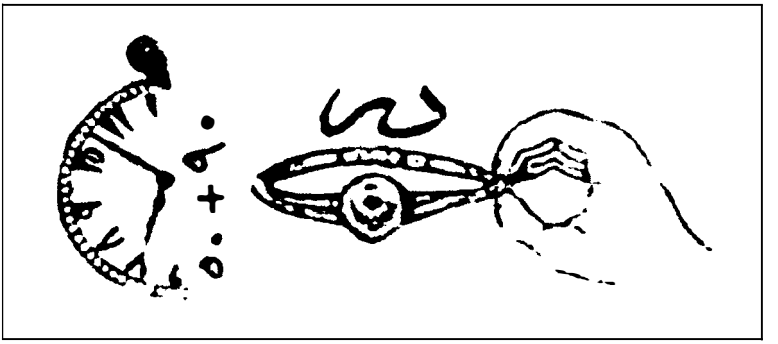
[Nigârâ] âşıka nûr-ı tecellî
Müyesser tür-ı aşkında çü Mûsâ

[Nigârâ andelîbâ] kılma efgan
Avâşık kesretinden etme şekvâ

[Nigârâ andelîbâ gül] çemende
Hezârın olduğunu eyler îmâ

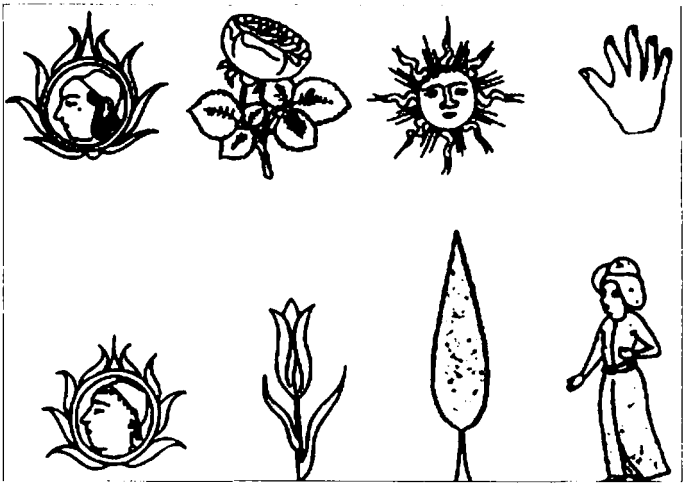
Nigârâ andelîbâ gül-izârâ
Gulâmî etti varın cümle yağmâ

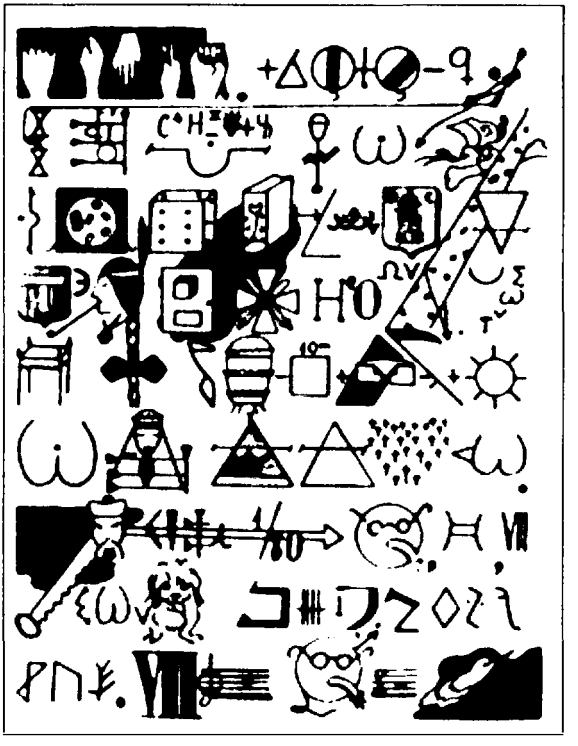
Çocukken, her sayısını büyük bir sabırsızlıkla beklediğim *Doğan Kardeş Dergisi*'nde çizgi romanları, hikâyeleri okuduktan sonra, nihayetinde de bulmacalarını çözerdim. Resimli bulmacalarla (*rébus*) tanışmam da bu dergi sayesindedir. Sözün gelişi, bir *"kaş"* ve bir de *"kol"* resmi yapılıp, burada gizli olan *"kaşkol"* kelimesi sorulurdu. Bazen de bir musluktan sızan iki *"damla"*nın resmini bir *"göl"* tasviri takip eder; her damla figüründen sonra bir *"ya"*, göl figüründen sonra da *"olur"* eklenerek *"damla'ya damla'ya göl olur"* atalarsözünün bulunması beklenirdi. Sonraları, eski harf-



li dergilerde de böyle bulmaca örneklerine rastladım. Meselâ, yukarıdaki *"rébus"*nün cevabı olan *"Elde altın bileziktir san'at"* mısraını bulanlar arasında yapılacak çekilişte kazanana bir saat hediye edileceği duyuruluyor. Böyle örnekler, piktografik bir geleneğin alttan alta yaşamayı sürdüren ürünleri olarak değerlendirilebilir.

Şimdi vereceğim örnek, figüratif şiirin bambaşka bir tarafını aydınlatarak, XVIII. asır şiirini hem piktografi geleneğine bağlayacak, hem de bir ideogram olarak görmemize yardım edecek özellikler taşıyor. Sultan I. Mahmüd'un ser-nakkaşı Abdullah-ı Buhârî'nin (ö. 1760→) bugün Topkapı Sarayı'nda saklanan murakkaında, şimdiye kadar farkedilmemiş ve yenileşme yolundaki şiir tarihimiz için önemi anlaşılmamış bir piktografı vardır. Burada, bir tablo bütünlüğü taşımadan yanyana sıralanan sekiz figür –*seyredilmek* yerine– ideografik bir dikkatle *okunduğunda*, ortaya şu beyit çıkmaktadır:





yankee,

Comme ivrogne, je me sens dépaysé, en butant aux becs de gaz, qui me cabossent en usant des dictionnaires de la perfide Albion.

Tous les peaux-rouges portent des croix de guerre au cou.

Ce sont des noeuds papillons multicolores, ou papiers tue-mouches qui donnent à Salut Germain des prés son air de cimetière minuscule.

Le mandarin du quartier est XXXXXXX XXXXXXX mais c'est aussi son pékinois néologique.

C'est aussi l'homme à la sansonnette

Pençe-i âfitâb-ı gül-ruhsâr
Dilber-i serv-kadd-i lâle-izâr

Nasıl ki Edith G. Ambros, *"gazel-i şecerî"* karşısındaki ilk şaşkınlığını atlatır atlatmaz onu Apollinaire'in öncüsü saymışsa, bu ideogram da bize Isidore Isou'nun –daha isabetli bir tahminle– Gabriel Pomerand'ın atasını bulduğumuzu düşündürebilir. Isou'nun ilk takipçisi olan Pomerand, önceleri *"metagrafi"*, sonraları daha da iddialı bir isimle *"hipergrafi"* diye anılacak olan modern hiyeroglifin güçlü savunucularından biridir. Bu neo-hiyeroglifte, alfabetik yazıya cümlenin bir unsuru imiş gibi figürler de dâhil edilir; tıpkı *"rébus"*yü andırır şekilde, grafik ve anti-grafik aynı alfabetik metinde birleşir. 1950'de Pomerand *Saint ghetto des prêts* adlı ideogram kitabını neşrederek metagrafiği Fransızca'dan yola çıkan bir evrensel söz oyununa dönüştürür. Sözün gelişi, *"dénicher"* (didikleme) kelimesini karşılamak üzere bir zar (*dé*) ve köpek kulübesi (*niche*) çizilir. Kitapta, her kelimenin yerine böyle bir bir grafik, bir sembol kullanılarak ileride sitüasyonistlerin *"kelimelerin isyanı"* diyeceği dekadan çıkış başlatılır. Abdullah-ı Buhârî'nin tecrübesinden sonra, artık biliyoruz ki, bu çıkışın iki asır öncesinde, en parlak örneklerinden biri Türk şiirinde bulunmaktadır. *"Şimdilik"* kaydıyle elimizdeki tek örnek budur. Aynı niyetle çizilmiş başka nakışlar var mıdır? Varsa, bu yönde bir göz terbiyesi edinmediğimiz için farkedemiyor olabilir miyiz? Sorulabilecek böyle pekçok sorunun cevabını zamana bırakıyorum. Sadece, bir mizah mecmuasında (*Lâtîfe*, Nu. 20, 19 Ramazan 1291) rastladığım aşağıdaki örneği, artık böyle oyunların lâtîfeden sayıldığı yıllara ait bir son gayret olarak almakla yetineceğim. Resmi okuduğunuzda ortaya şu beyit çıkıyor:

Sandık âyinede ol meh-rûyi
Şîşe-i şem'-i felekte mâhi



Bu bölümü bitirirken söylenebilecek son söz, dîvan basımlarına dairdir. Yazma dîvanlarda müşekkel şiirlere ve figüratif denemelere pek rastlanamadığını yukarıda ifade etmiştim; lâkin, buna cesaret eden birkaç şairin de XVIII. asırdan sonra belirmesi yeni imkânların aranışı yolunda bir işarettir. Bu pekaz şairin yazma nüshalarda kalan tecrübeleri de sonraki yıllarda matbaanın imkânlarıyle dizilemediği için mürettip tarafından çıkarılmış veya düz şiir hâlinde kaydedilmiştir. Gerçi, elle hazırlanmış sayabileceğimiz litografik basım dîvanlarda bir-iki örnek bulunabildiyse de müteharrik harflerle dizilen dîvanlarda, *Dîvân-ı Gulâmî* haricinde müşekkel şiir örneğine tesadüf edemedim. Yeni harflerle yapılan sonraki neşirlerde ve akademik çalışmalarda sorumsuzca atlanan yahut bir cehl-i mürekkeb misâli olarak düz şiir biçimine dönüştürülerek kullanılan epeyce metnin bulunduğunu da burada esefle belirtmem gerek. Ümidim, bundan sonraki çalışmalarda müşekkel şiir denemelerinin orijinal hâlinin muhafaza edildiğini ve hakettiği değerin verildiğini görmektir.

3. MUHTEVÂ DEĞİŞİYOR

Bir edebî eserin orijinal sayılması için, mutlaka sanatkârı tarafından vak'asının da yaratılmış olmasının gerektiği fikri, Batı'da ortadan kalkalı epeyi zaman oldu. Mihail Bahtin'in *"dialogism"*i, Julia Kristeva'nın *"intertextualism"*i, Roland Barthes'in *"Yazar ancak eski olan ve orijinal olmayan bir jesti taklit edebilir"* fikri, Michel Foucault'un meşhur *"Yazar Nedir?"* denemesinde orijinaliteyi sorgulayışı, bu fikrin gelişmesindeki önemli basamakları belirledi. Oysa, Osmanlı şiirini inceleyen ve eleştirenler, özellikle mesnevîleri araştıranlar, hâlâ önlerindeki metinden çok, o metinde hangi şair ve eserlerin etkisi bulunduğu konusuna ağırlık veriyorlar (Holbrook, 1998, s. 139-140). Bir gazelin nazîre olup olmadığını; nazîre ise, kimin, hangi şiirine söylendiğinin araştırılması metni çözmenin önemli bir parçası gibi algılanıyor. Gelenekte aslolan, daha önce ne kadar işlenirse işlensin, şairin ele aldığı konuya kendinden kattıklarıdır. Klâsik şiirin de sonuna kadar hep inandığı bu fikir, yenilikçi şairin canını sıkar; çünki, yenilik peşindeki şair, şiirin muhtevâsı hakkında gelenekçilerle benzer fikirler taşısa dahi, bu yolla yenilik gösteremeyeceğinin, gösterse de çok farkedilemeyeceğinin bilincindedir. Bir yeniliğin kabûl görmesi yolundaki ilk aşama, eskinin yerilmesi, hattâ küçümsenmesidir ve yeni şair de bu yolu seçer. Bir îcâdın yeniden yeniden üretimini intihâl sayan modern poetika, ibdâ ve orijinaliteyi savunur. Sonraları Anatole France'ın *Le Temps*'da yayımlanan *"İntihâlin Müdafaası"* yazısında ileri sürdüğü temel fikir, gelenekçi bir Osmanlı şairinin ağzından dökülüyor gibidir ve *"esaslı konular herkesin malıdır"* cümlesiyle özetlenebilir; *"bir esaslı konu, ilk bulanın değil de, onu insanların kafasına kuvvetle yerleştirenlerindir"*. France bu fikrini biraz daha açar (France, 1967, s. 368-377):

> *"Çağdaş edebiyatçılarımız, bir fikrin mutlaka birisinin malı olabileceğini kafalarına koymuşlardı. Eskiden böyle birşey tasavvur edilemezdi; intihal de vaktiyle bugünkü gibi değildi. (...)*
>
> *Sadece edebiyatla ilgilenen bir kafa böyle itirazlara kulak asmaz. O, bilir ki, hiçbir aklı başında insan, muhakeme etmek suretiyle, başka birinin kendisinden önce düşünmediği birşeyi düşünmüş olmakla övünemez. Bilir ki, fikirler herkesin malıdır, (...) bir insan kalkıp da 'bu fikir*

> *benim fikrimdir' diyemez. Yine bilir ki, bir fikir ancak şekille değerlenir ve eski bir fikre yeni bir şekil vermek, tamamiyle bir sanattır, insanlık için mümkün olan biricik yaratmadır."*

Roma hukukunda *"intihâlci"* diye başkalarının çocuklarını, kölelerini baştan çıkartana, hattâ çalana denirken, kelimenin ancak ikinci mânâsı *"fikir hırsızı"* idi. Yunan ve Lâtin şiirinde *"plagiary"*, yağmalanan şair için bir iftihar vesîlesiydi. Sonraları La Mothe Le Vayer, *"İnsan, arılar gibi, kimseye zarar vermeden aşırabilir. Fakat bütün bir taneyi kaldıran karıncanın hırsızlığı asla taklid edilmemelidir"* derken *"igare"*ye onay veriyor, ama *"sirkat"*e karşı çıkıyor gibidir. Süleyman Fehîm'in

> *Kanâat eylemez mazmûna dîvânı çalar çarpar*

mısrâı, sadece mazmünu çalınsa, itiraz etmeyi düşünmeyecek olan gelenekli şairi tanıtıyor. Nev'î'nin

> *Düşürmüştüm hatın vasfında bir hoş ma'ni-i nâdir*
> *Bulup anı tırâş etmiş işittim sonra bir şâir*

deyişi de aslında öfke duyması gerekirken, kelime oyunları peşinde koşan bir şairi göstermekte...

İntihâlin Avrupa edebiyatlarında iyice olumsuz karşılanması, tıpkı Osmanlı şiiri gibi, XVIII. asırdan itibarendir. Bernardo Atxaga'nın *Obabakoak* adlı romanının *"Metin Hırsızlığı İçin Bir Usûl"* başlıklı bölümünde, hınzırca bir istihzâ ile anlatılan da tam budur. France, intihâle bakıştaki bu köklü değişimin sebebini biraz da edîbin yaratıcı ruhunu tatmin isteğine bağlar:

> *"Etrafı hayrete düşürmek istiyoruz, tek istediğimiz bu. Orijinallik aslında makbul birşeymiş gibi, sanki iyisi olduğu gibi, kötüsü de yokmuş gibi tek bir övgü, orijinalliğimizi belirten övgü bizi heyecanlandırıyor. En büyük dehalarda bile bulunmayan yaratıcı meziyetleri çılgınca kendimize yakıştırıyoruz."*

XVIII. asır ve sonrasında orijinal eser verme gayretinin arttığı şübhesiz ise de bu, dönemin Osmanlı şiirinin aslî *"attribute"*ı değildir. Daha önemli olan, orijinal eserin, îcâdın ilk yaratıcısı tarafından sahiplenilmesi meselesidir. Artık şair, bulduğu yeni bir konunun ortalığa düşüp anonimleşmesine müsaade etmemeye kararlıdır. Şiir, yaratıcısının iyeliğine girmekte ve paylaşılarak çoğaltılan bir metâ olmaktan çıkmaktadır.

Câme-i gayrı bozup anteri yapmak gibidir
Nazm-ı Türki'ye çevirmek Acem'in güftârın

İntihâlât-ı hayâlât-ı Acem'le Nâbiyâ
Şâhid-i eş'âr bir udhûke sûret bağladı
İştirâk-i istiârâtıyle şi'r-i Şevket'in
Şimdi düzdân-ı mecânî şân ü şevket bağladı

beyitlerinin taşıdıkları eleştiriler, eleştirilerin sahibi olan Nâbî'yi de kapsayacaktır, diye düşünülürken, şairin *Hayrâbâd*'ının konusunu Şeyh Attar'dan alışı, hem *Hüsn ü Aşk*'ın mukaddemesinde Galib'in, hem de *Harâbat* mukaddemesinde Abdülhamid Ziya Bey'in tenkidine uğrar. Aynı tenkid, ama bu defa haksız olarak Şeyh Galib'i de bulur. Şairin,

Hiç kimsede kalmayıp liyâkat
Şâirlerin ola kârı sirkat

diye şikâyet ettiği *Hüsn ü Aşk*'ında (Galib, 1992, s. 125), kendisinin bir liyâkatsizlik göstererek *Mesnevî*'den (ç)alıntı yaptığını düşünmek mümkün müdür? Sorunun, birbirini tamamlayan iki cevabı var: Geçmişteki şairler, XVIII. asır sonrasının şairleri arasında geçerli olan *"şiirde iyelik"* kavramına dâhil değildir; *"mîrî mâli"* olan işte tam da onların eserleridir. Yeni nesil, onların dîvanlarında gizlenen cevherden alenen faydalanmağa devam edilecektir. Sık sık duyulan

Ol cevheri bul da sirkat eyle

mısraı arsız ve hırsız ağızlardan değil, geleneğin müşterek cevherini çıkarıp kullanma becerisini gösteren ustaların ağzından dökülür; tıbkı, şimdilerin *"Acemî şair taklit eder, usta şair çalar"* iddiasında olduğu gibi... İkinci olarak da Mevlânâ bütün zamanlar için bir ilham kaynağı ve cevher yatağı olmayı sürdürecek ortak değerdir. Bu sebeptendir ki, Galib'in söylediği ile yaptığı arasında bir çelişki aramak yanlış olur. Dede Efendi de çağdaşları gibi, intihâlin karşısındadır.

Küçük ve şahsî söylenmelere rağmen, intihâl hususunda devrini kapsayacak kesin hükmü Sünbül-zâde Vehbî verecektir. Şair, *"harâmî gibi yağmâ-yı sühan"* edenlerin, akabinde bunu *"selh ü*

ilmâm ü tevârüd"e bağlamağa çalıştıklarından yakınır[86] ve "*intihâl*"e bir kapı aralayan her metnin demirbaşı olmuş beytini söyler (Vehbî, 1253, s. 116):

Sirkat-i şi'r edene kat'-ı zeban lâzımdır
Böyledir şer'-i belâgatte fetâvâ-yı sühan

Yılların tecrübeli kadısı Vehbî, şiirde uğruluk edenler için fetvâsını vermiş; metni "*mîrî mâli*" olmaktan kurtararak yaratıcısının mührünü taşıyan bir özel mülk saymıştır. Bir başka yerde de meseleye estetik noktadan ve daha şâirâne bakar:

Sühen-i gayr ile mânâya tevessül mü olur
Zâg taklîd-i nagam etse de bülbül mü olur

Halimgiray Han (ö. 1824) gibi,

Gördüm gazelin şi'r-i Fehîm ile berâber
Tahkîk Halîmâ bana taklîd görünmez

diyerek (Mecmüa-V, v. 12[a]) hem şiirdeki tasarrufundan duyduğu rahatsızlığını hem de bundan kurtulmak için mazeret arayışlarını ele veren şairler bulunsa da yeni şairin intihâl karşısındaki titizlenmeleri hep baskın çıkar. XIX. asrın başında Ebûbekir Rif'at'in

Rif'atâ böyle güher bulmak çıkarmak güç sana
Kân-ı tab'-ı pâk-i Vehbî'den meğer çalmalıdır

deyişi (Rif'at, 1254, s. 5) dahi kaynağını açıkça belirttiği için, etik olarak doğru bulunabilir. Kıbrıslı Müftî Hilmî Efendi'nin (ö. 1847)

Ellerin şi'riyle şâirlik satılmaz herkese
El s.kiyle gerdek olmaz kendi s.kiyle gerek

beyti (Hilmî, v. 6[a]) ise, ifadesindeki âmiyâneliğe rağmen, intihâle samimî bir karşı çıkıştır. Sonraları, daha edeplisini Tayyar-zâde Atâ Bey'in oğlu Mehmed Nezih Bey (d. 1839) söyleyecek ve

86 Sonraları. Yahya Kemâl de "*tesir, taklit, mülhem olmak, yaratma, recrétion, réminiscence*" kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerektiğini söyleyerek (*Kültür Haftası*, 1936) mesele üzerinde titizlenir. Ayrıca bk. Ayvazoğlu, 2000, s. 488-493.

Düşer sihr-i helâlim rağbetinden ehl-i temyîzin
Harâma el uzatmam ben eserde intihâl etmem

beyti, şiir hırsızlığı'nı günah'la eşleyecektir. İntihâl hususunda gittikçe kuvvetlenerek gelen bu hassasiyet, şiirde tematik arayışların ve orijinal eser verme gayretinin itici güçlerinden birini oluşturacaktır.

Klâsik şiirin esaslarını belâgat belirler; çünki, yeni bir temayı işlemekten ziyade, eski bir temayı farklı söylemek, nazîrelerle bir şiirin aslına benzemeyen benzerlerini oluşturmak, ciddî bir retorik ustalığı ve gittikçe daha metaforik bir ifade tarzını getirir. Şiirin hikemî, ictimaî, fikrî meselelere eğilmeye başlaması; daha farklı ve daha reel şeyler söylemeye çalışması, soyutlamaların ve bunu sağlayan söz sanatlarının ihmâlini gerektirir. Dolayısıyle, şiir ilk darbeyi *"tahayyül"*den *"tasavvur"*a, *"ruh"*tan *"şuur"*a, *"utopya"*dan *"sokak"*a çark ederek alır. Tematik soyutlamalardan kaçınılması yenilikçilikle özdeş sayıldığı için, bugün dahi klâsik şiirin soyut unsurları bir olumsuzluk olarak algılanmaya devam ediliyor (Holbrook, 1998, s. 241):

> *"Fars edebiyatının oryantalistlerce onaylanmış tinselliği, İran için ulusal gurur kaynağı olmuşken, müthiş gerçekçi bir soruşturmayla didik didik edilen Osmanlı tinselliği modernist bir utanç haline gelmiştir."*

Gelenek için tematik gerçeklik ne kadar soyutlanabilir ve metaforlar yoluyle aslından ne kadar uzaklaştırılabilir ise, o kadar muteberdir. Yenileşen şiir, retoriği hafife alarak gerçekliği örten pusu dağıtır. Şu farkla ki, XVIII. asır şairlerinin ekseriyeti için hâlâ ontolojik bir malzeme olan gerçekliğe mukabil, gelecek asrın şairi gerçekliği hâl'de, yaşanmakta olan'da bulur ve aktüel bir malzeme bilip kaydederek şiirleştirir. XVIII. asır şairi, şiirin sosyal bir ileti olarak kıymetini farketmiştir; fakat, XIX. asrın şairleri gibi mesajını ve alıcısını milletten seçmez de sosyal gelişmeler karşısında şiirleşen ilâhî-hikemî bir mesajın ferdî alıcısını bekler.

Devletlerin yapısını, düzenini, karakterini değiştiren köklü hareketlerin edebiyatta da karşılığını bulduğu şübhesiz. Devlet değişirken insan, insan değişirken önce aydın ve sanatkâr etkilenir. Değişim ve yenilik ne kadar büyük olursa, esere yansıması da o kadar büyük olur; lâkin, sanatın paradoksu da tam burada başlar.

Devletteki dalgalanmaların gücü arttıkça, sanattaki yansımaları olumsuzlaşır; olumsuzlaştıkça da bulduğu rağbet artar. *"Devrimler kötü edebiyatın yüceltilmesidir"* (Cioran, 2001, s. 135) fikri, Fransız İhtilâli'nden Oktober İhtilâli'ne varıncaya kadar dünyada daima doğrulanmışken Osmanlı'da da Vak'a-i Hayriyye'den II. Meşrütiyet'e ve sonrasına uzanan bir süreçte sık sık sağlamasının yapılması mümkün olmuştur. Şiir, büyük sosyal heyecanların esiri olduğunda, estetik değerlerini terketmekte –en azından, hafife almakta– ve sosyal konuların çekiciliğine kapılarak hızla poetik özelliklerini kaybedip *"nazım"*laşan bir çizgiyi benimsemektedir.

XVIII. asır sonundan XIX. asrın yarısına kadar, devletin gerileyişinin ve yine devlet eliyle kotarılan yenileşmenin şiirdeki karşılığını iki temel eğilimde toparlamak mümkün (Dilmen, C. I, 1338, s. 225-226):

> *"(...) Onikinci karn-ı hicrî, biri mâziyi kendi umde ve esasları dâhilinde ıslâha, diğeri de kısmen esaslarından fedâkârlık ederek daha mahallî bir tarza taklîbe mütemâyil iki kurtarıcı cereyan ile başlamış, Onbirinci asr-ı hicrî nihâyetlerinde mahsûs olan inhitâta karşı muhîtin mukavemeti bu sûretle tezâhür eder gibi olmuş idi. Lâkin birinci cereyan hakîkatte kendisinden evvelki edebiyâtın kuvvet ve zaaf noktalarını ihâta edemeyerek halâs yolunu yanlış bir vâdîde aramış, daha ziyâde şekil ve lâfza merbut kalarak his ve hayâl neşvesini bütün bütün azaltmış ve bu yüzden esaslı bir muvaffakıyet bırakamayarak çarçabuk inhitâta münkalib olmuş olduğu gibi, ikinci cereyan da devrin ilhamlarına menba' olan ezvak ve huzûzat musavvirliği yüzünden pek maddî ve ihtirâsî bir vâdî gibi görülmüş, esas ittihâz edilmek lâzım gelen edebî umdeleri vaz' u ihâta edemediğinden serîan nefsâniyyat musavvirliğine düşmüştür."*

Böylece, eski şiirin ıslâhı gibi, yeni şiirin esaslarını oturtmanın da pek mümkün olamadığı; her iki taraftaki arayış ve çabaların da sürüp gittiği anlaşılıyor. Şiirin formal arayışları, kıyıda köşede kalıp çok işlenmemiş formların canlandırılması ve mevcut formların deformasyonu gibi iki ana yolu takip ederken muhtevâ için özel bir arayış gerekmez; zîrâ, sosyal değişimlerin getirdiği yeni konular kendiliğinden ve kolayca şiire akseder. Gelenekli temaları sürdürmek isteyen şair için, arayışa ihtiyaç yoktur; zamânenin

etkileri ise, dolaylı ve ancak gayr-ı iradî olarak şiire sızabildiği kadardır. Dolayısıyle, intihâl sayılma endîşesi olmadan geleneğin konuları tekrarlanacaktır. Diğer tarafta yeni şair ise, aktüaliteye açık, orijinal ve sadece kendi inhisarında kalması gereken şiirini korumak için, intihâli gelenektekinden daha önemli bir ayıp, hattâ suç hâline getirir. Böylece, yarattıklarının telif hakkını korumak için oluşturduğu yeni ahlâk, kendisini de orijinal yaratmalara mahkûm eder. Yeni temaların büyük kısmını hayattaki değişmeler getirirken ondan arta kalan boşluğu da şahsî muhtevâ yaratmaları doldurmağa başlar.

Edebî sanatlar vesilesiyle lâfız-mânâ ilişkisinden söz edilirken anlatılanların bir kısmını yeniden hatırlamakta ve diğer cebhesini biraz daha açmakta fayda var. Lâfzın mânâya uygunluğundan geleneğin kasdettiği karşılığın dışında, kullanılan kelimelerin ifade edilecek mânâya muvâfakatini, yani zarfın mazrûfa göre seçilmesini de anlamak gerek. Resmî bir makamdan gelen sarı zarfın soğukluğu ile sevgiliden gelen renkli, desenli ve kokulu zarfın farkını aslında mazrûfu belirler. O hâlde, gelenekli konuların değişmeye başladığı bir şiirde, zarfın da değişmeye başlaması kaçınılmazdır. Sâmi Ebûbekir Paşa (ö. 1813), dîvânının başındaki *"Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"*de (Sâmî, v. 5b-6b) de zarf-mazruf ilişkisi tekrarlanır:

Müfredât olmaz ise uss-i metîn
Nazm-ı terkîbi olur sanma güzîn
.....
İki mısrâ ola birbirine bend
Sözünü kâr eyle çün nakş-ı pesend
Yâni zarf-ı güherâsâ mazbut
Hıfz-ı mânâ gerek onda merbut
.....
Hall-i san'atle olunsa tezhib
Beyti mânâ edegelmiş terkib
Sıhhat-i ma'ni-i rengin elzem
Şâir indinde değildir mubhem
Eğer olursa da mânâsı sahih
Sâde vezn ile olur sanma fasih

Bir süre sonra, söz ile mânânın birbirini dengelediği ve her ikisinin de bir diğerini belirlediği netîcesine varılmış olmalı ki, Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791) (Kânî, v. 68[b])

Kâniyâ kân-ı meânîde sühan gevherdir

mısrâı, Sâlik Efendi'nin (ö. 1800) (Sâlik, v. 90[b]-91[a])

Mir'ât-i nazardan görünür süret-i elfaz
Mânâya nikab-âver olur hil'at-i elfaz
.....
Yek-dîgere âmîziş eyler sana îmâ
Her şâhid-i mânâ ile germiyyet-i elfaz

Hâlet Efendi'nin (ö. 1822)

Olunca tâze mânâ lâfzı da rengîn lâzımdır
Arüs-ı bikre zîrâ perde-i nâmüs gülgündur

beyti (Hâlet, 1258, s. 12) gibi örnekler çoğalıyor ve bilhassa Kıbrıslı Hilmî Efendi'nin (ö. 1847)

Sâat âlâtı gibi birbirine merbuttur
Lâfz ü mânâda budur kaide-i istihsâl

deyişi (Hilmî, v. 16[a]) ile ilişkinin bu yeni rengi netleşiyor. Yine de bütün XIX. asırda yeni temaların eski formlarda söylenmeye devam edilmesi, hattâ cumhuriyetin ilânından yıllarca sonra bile klâsik formlarda yazılmış şiirlere rastlanması, mazrûfun zarftan daha hızlı değişebildiğini gösteriyor. O hâlde, değişen şiir anlayışını araştırırken formal yeniliklerden ziyade tematik yeniliklere rastlanacağı peşîn olarak anlaşılıyor.

Şiirin, aslî mevzûlarını yeniden düşünmeye mecbur kalışı, metinde konu birliğinin aranmaya başlanması iledir. Mânânın, beyit bütünlüğünden şiirin tamamına doğru genişlemesi, sinkretik metinlerin azalmasını ve "*yek-âheng*" olanların artmasını sağlar. Zamanında, İbrahim Zîver'in (ö. 1663) "*netîce-i mânâ*"nın matla'ından göründüğünü söylediği şiirinden (İbrahim Zîver, v. 5[a]) Seyyid Vehbî'nin (ö. 1736)

Matlaından anlanır sühan-ı saftan meâl

diye medhettiği şiire geçiş[87], aynı hedefi gösterse de farklı niyetler taşıyan iki metni karşı karşıya getirir. *"Yek-âheng"* şiir söylemek artık bir hüner değil, gerekliliktir. Tema teke inince, daha etraflı anlatılabilecek mevzuların aranması, ele alınan konunun daha incelikli anlatılabilmesi mümkün hâle gelir ki, bu tarza alışmamış şairlerin hayli zorlandıkları kolayca tahmin olunabilir. Meselâ, Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791) *"Kaside der-beyân-ı fıkdân-ı sadâkat"* (Kânî, v. 37^{a}-39^{b}) başlıklı *"sadâkat"* kasîdesi yahut *"kahve"* gazeli (v. 101^{b}) tek konu etrafında toparlanmaya çalışan şiirin acemîliklerini taşır. Sultan Selîm'in (ö. 1808) bir şarkısında (İlhâmî, v. 102^{a}), bütün konu kahve etrafında döner ve bu vesîleyle yeni mekânlar da sıralanır. Halil Nüri'nin (ö. 1800) *"Allah yektir"* gazeli (Halil Nûri, v. 50^{b}-51^{a}), 1202'deki Rus Harbi için söylenmiştir. Sünbül-zâde Vehbî'nin (ö. 1809) *"sühan"* kasidesi (Vehbî,1253, s. 113-118), Halil Paşa'nın sadâretine söylenmiş gibi görünse de sonuncu beytine kadar paşadan hiç bahsedilmez; böylece kasîdenin konu birliğini bozacak aksâmı uzak tutulur. Vehbî'nin *"sâat"* redifli gazeli ise, *"berây-ı lâtîfe"* yazılsa da konu birliği taşır[88]. Aynı birlik, Refî-i Âmidî'nin (ö. 1816) *"sâat"* redifli gazeli (v. 22^{b}) için de söylenebilir. Sonraları, Âkif Paşa'nın *"adem"* ve Yusuf Hâlis Efendi'nin (d. 1805) *"vatan"* (Hâlis, 1272, s. 28) kasîdeleri de tematik bütünlüğü geliştirilmiş şiirlere iyi örneklerdir. İbrahim Hâlet Bey'in (d. 1837) *"eyledi vâiz"* redifli gazeli (İbrahim Hâlet, v. 49^{b}) bir vaizin kürsüye çıkış ve iniş bütünlüğü içindedir; bir diğer gazelinin ise, her beytinde *"ağız"*la ilgili birşeyler söylenir (v. 62^{b}-63^{a}). Böylece, içinden bir beyit çıkarıldığında, yeri eksik diş gibi hemen belli olan yeni şiire doğru hızla kanat çırpılır.

A. Mazmun etrafında

Gelenek, farkına hiç varmadan, asırlar boyu Batı medeniyeti ile aynı kültürel birikimi kullanır. Bir Hint-Avrupa kavmi olan İranîlerin kültürel birikimleri, antik Yunan ile ilmî ve felsefî münasebetle-

87 Sonraları Vak'anüvis Halil Nüri Bey (ö. 1800) de

Matlaından makta'-ı eş'âra oldum muttali'

diyecektir (Halil Nüri, v. 69^{a}).

88 Vehbî'nin gazeli, mizahî şiirin modern olana açılışta önemli bir basamak olduğu teorimi doğruluyor. Diranas'ın *"Fahriye Abla"*sına kadar epeyce bir örnek de iddiamı kuvvetlendirecek gibi görünüyor.

rini tercümeler üzerinden kuran Arapların edindikleri kavram zenginliği, İslâmiyet'i kabûlünden sonra, Türklerin de malzemesi olur. Joseph Schacht, Emevîlerde devlet hizmetinde Romalıların çalıştığını, defterlerin Lâtince tutulduğunu ve bu âdetin ancak yediyüz sene sonra bırakılarak Arapça kayıt tutulmağa başlandığını, İslâm fıkhında –bilhassa ekonomiye dair pekçok ahkâmın Roma-Bizans hukukundan alındığını isbatlamıştır. Türkler Arap, Acem ve bilhassa Sâsânî yoluyle gelen her kültür ürününü müslümanlığın ortak değeri bilirler[89]. Sonraları, Osmanoğulları Roma İmparatorluğu'nun mirasçısı olduklarında, yeni teb'alarının kültür ürünlerinden ne çoğunun kendilerininkine benzediğini görüp şaşırmış olmalılar. Oysa, bunda şaşacak birşey yoktur; hele, Sorokin'in (1972, s. 213) *"Doğu sanatında Batı sanatının bütün temel kalıplarını görebiliriz ve de tersine (vice versa)"* tesbitinden haberdar olduktan sonra...

XIII. asır sonlarından beri Bizans'ta, Sırbistan'da hıristiyan Türk askerleri vardır. Rodos şövalyeleri arasında en tanınmış kumandanlardan birinin adı Turkopouloi'dir (İnalcık, 2005, s. 463). Yıldırım Bayezıd, ikinci kuşatmasında da İstanbul'u alamamıştır ama, Bizans imparatorundan, İstanbul'da bir müslüman mahallesi kurulmasına, cami ve mahkeme teşkiline, imam, kadı, hatip tayinine ve her yıl onbin duka altını verilmesine müsaade almıştır. Böylece, Istanbul'a ilk Türkler daha 1399'da yerleşmiş olurlar. Sultan I. Mehmed'in kardeşi Süleyman'ın Bizans tarafdarı olan oğlu Orhan'a ölüm, Bizans surlarından Fatih'in ordusuna ok yağdırırken gelmiştir. Sonraları, imparatorun yerine *"sultan-ı iklîm-i Rum/ kayzer-i Rum"* olan padişah, Roma imparatorlarına ait *"tanrının gölgesi"* sıfatını da –mânâsı İslâmî literatürde epeyce tartışmalı olan– *"zıllullahi fi'l-âlem"* şekliyle benimsemekte bir sakınca görmeyecektir. Benzerliğin kökleri, zannedilenden daha derindedir. Montaigne'in iddiası doğru ise, Fatih Sultan Mehmed'in Papa II. Pius'a gönderdiği mektupta, Troialıların soyundan gelmiş bir milletin padişahı olduğunu yazdığına inanmamız gerekecek. Nicolas Iorga'nın *"müslüman Roma İmparatorluğu"* (Köprülü,

89 Muhammed Emin Riyâhî, Selçukluların Anadolu'da içine girdiği kültür atmosferini –yerinde bir tesbitle– *"Yunan kadehinde İran şarabı"* içmeye benzetecektir (Riyâhî, 1995, s. 33).

1981, s. 17, not 29)[90], İlber Ortaylı'nın *"III. Roma/ Terza Roma"* olduğunu (meselâ, Ortaylı, 1990) sık sık söylemeleri, Osmanlı Devleti için çok da mesnetsiz bir iddia değildir. Devlet yönetimine (Oktay, 2001, s. 29-36) ve müesseselerine (Köprülü, 1981) ait model almalar; Ö. Lütfi Barkan'ın Türk iktisat tarihi için, Bizans'ın tarım ekonomisine, feodal pronoalar sistemine, lonca kuruluşuna uzanmak gereğini hissettirişi; Ziya Gökalp'tan beri, Türk kültürünün müsikî[91], mimarî gibi sanatlarda da Bizans'ın Helenistik birikimlerin üstüne eklediği Latin rühundan çokça istifade ettiğinin konuşulmakta oluşu; Ernst Diez, Kurt Erdmann, Doğan Kuban, Semavi Eyice gibi sanat tarihçilerinin bu yönde vardıkları hükümler[92]; Metin And'ın Bizans ve Türk tiyatroları arasındaki muhtemel yakınlıklara dikkat çekişi (And, Ekim 1958; Şubat 1959) gibi pekçok ipucu bu iddiayı doğrular gibidir.

Pekâlâ, ya edebiyatta? Bilhassa şiirde buna, Yunan ve Latin ede-

90 Iorga Bizans'ın çöküşünü 1453'te değil, XIX. asırda milliyetçi hareketlerin başlamasından sonra gördüğü için, 1935'te Bukreş'te bastırdığı kitabının adını da *Byzance après Byzance* (Bizans Sonrası Bizans) koymuştur.

91 Makamlı müziğin benzerlikleri bir yana, hıristiyan Bizans'ın *"esoteric/ecclesiastic"* müziği, bilhassa *"psalmody"*leri ile Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i gibi notasyona dönüştürülemeyen (*"reciter"*yi de kapsayacak) bir icra tarzı bulunan dinî metinlerin karşılaştırılması ilginç sonuçlar verir. Ayrıca bk. Erguner, 1974; Bardakçı, 1993, s. 11 vd. H. Sâdeddin Arel'in *Türklük Mecmuası*'nda çıkan *"Türk Musikisi Kimindir?"* tefrikasında Yunan müsikîsi gibi, Bizans müsikîsinin etkileri de reddedilir; lâkin çalışına, Türk müsikîsinin Sümer kaynakları anlatılırken ne kadar ilmî ise, Bizans müziğinden etkilenmediğini iddia ederken de ancak o kadar ilmîdir. Yılmaz Öztuna'nın tefrikayı kitaplaştırırken kendince bir sansürle Sümer müziğine ait bahsi çıkararak hocasının ilmî inanırlığını artırma gayreti takdire ve acımaya değer.

92 Sezer Tansuğ'un şu cümleleri, sanat tarihinde etkileşimi farkedenlerin ortak fikri olarak da düşünülebilir (Tansuğ, 1983, s. 169):

> *"Bizans biçim ve teknik verilerinin yeni bir sanat iradesi emrinde kullanılmasıyla, Anadolu toprağı ve kentlerinin fethedilip Türkleştirilmesi arasında hiçbir fark yoktur. Bağlantıların inkârı, bu büyük tarihsel olayın inkârıdır. Türk sanatını orijinal gösterme kisvesi altında, Türk sanatının engin sentez kudretine ihanet etmektir."*

Kültür sosyolojisinin büyük ismi Sorokin de Batı cephesinden bakarak aynı hükme varır (Sorokin-Toynbee, 1964, s. 12):

> *"Ne Batı Hıristiyanlığını, ne onun hukukunu, ahlâkını, felsefesini, iktisadını ve siyasetini ne de bellibaşlı Batı ülkelerinin tarihlerinin çoğunu, Asya'ya, Afrika'ya ve bu gezegenin öteki kültür kıtalarına 'bakmadan' anlamak olanaklıdır. (...) Hellen, Arap, Mısır ve daha başka birçok 'uygarlıklar' olmadan, İran uygarlığının tarihi kavranamaz."*

biyatı etkilerinin de eklenmesi doğru olur kanaatindeyim. Grek şiirindeki vezinlerin de bir heceyi telâffuz ederken geçen sürenin uzun veya kısa (*açık-kapalı*) olarak tasarlanması esası üstüne kuruluşu, aruz tef'ilelerini andıran "*pous*"ları oluşturur. Meselâ, "*khoriambos*" (/../) "*müfteilün*"e, "*epitritos*" (/.//) "*fâilâtün*"e yahut "*dokhmios*" (././) "*mefâilün*"e karşılık gelir; fakat, Arap ve Yunan şiirlerinin metrik yapısı arasındaki bu benzerlik, bir etkilenmeden ziyade, aynı ritmik sonuca ulaşmış iki kavmi haber veriyor[93]. Şiirde bir etkilenmeden bahsedilecekse, bilhassa tematik yakınlaşmalara dikkat çekmek gerekir; çünki, form bir kere bulununca değişmeden yaşatılabilir. Oysa temada değişen din, değişen çevre, değişen insan, ferdî etkilenmeler, kavmî münasebetler önemli olur ve şiirin muhtevası böyle oynak bir zeminde değişmeye hazır durur. Meselâ din değiştiren bir kavmin temel kavramlarının da büyük kısmı değişeceği için, mitolojisi başta olmak üzere, eski inançlar üzerine kurulu bütün şiir temalarını geçmişe gömmesi ve yeni dininin temalarını idhâl ederek başka bir şiir dünyası oluşturması gerekecektir. Türk'ün başına gelen de aynıyle budur.

Homo Ottomanicus uzun bir zaman tarihsiz ve dolayısıyle mitologyasız kalmıştır. Oysa, edebiyatın ve bilhassa şiirin ana damarlarından biri mitologyadır. Bu eksiklik Osmanlı'nın şiirini Acem mitologyasına itmiş; böylece, Arap unsurlarıyle zaman zaman beslense de özü Fars kalan bir mit dünyası edinilmiştir. Bu dünyanın büyük kısmı, Yunan ve Latin mitologyasının İran toprağında şekil değiştirmiş mitoslarından ve mitik kahramanlarından ibarettir. Bugün, klâsik şiirimizin kullandığı mitolojik unsurları değerlendirirken ihmâl ettiğimiz nokta da budur. Dursun Ali Tökel'in *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi* (Ank., 2000, Akçağ y.) adlı doktora çalışmasından, *Şehnâme* dışında bir mitologya tanımadığımız ve kullanmadığımız sonucu çıkıyor. Bu netîce ilk ağızda doğru olsa dahi, biraz derinine inilmesi hâlinde, asıl gerçek ortaya çıkacaktı. Böylece, Cemşîd'in Dionysos (Lâtinlerde Bacchus) olduğu, "*âyîn-i Cem*"in de Dionysos törenlerine karşılık

93 Adonis daha da ileri giderek, Arap şiirinin daha Câhiliyye devrinde Yunan'dan etkilenmeye başladığını söyler (Adonis, 2004, s. 6). Cenap Şehabettin'in "*Eski edebiyat, Yunan ve Lâtin edebiyatı kâmilen aruzîdir*" cümlesi de bu meyanda hatırlanmalı (Koray, 1930).

geldiği anlaşılırdı. Savaş tanrısı Ares'in (Lâtinlerde Mars) karşılığı olarak Mirrîh'in anıldığı bilinse, niçin elinde hep bir kılıcın, hançerin bulunduğu da açığa çıkardı. Zühre'nin, Nâhîd'in adının anıldığı yerde bir müzik âletinin, genellikle de çengin geçmesi, onun aşk ve mûsikî ilâhesi Aphrodite (Lâtinlerde Venus) olduğunun bilinmesiyle mânâ kazanırdı[94]. Müşterî (Hürmüs, Bercis) bilgiçtir; çünki o büyük tanrı Zeus'un (Lâtinlerde Jupiter) karşılığıdır. Utârid dilbazdır; zîrâ o kurnaz Hermes'tir[95]. Hattâ, burada saydıklarım içinde Tökel'in çalışmasına *"dışarıdan"* aldığı yegâne mitik kahraman olan *"mâlik-i deryâ"* (diğer isimleriyle *"âb-ı kebud"*, *"âfet-i âb"*, *"su kızı"*, *"su perisi"*, *"denizkızı"*) bile, *seiren*'dir, *sirena*'dır[96]. Nasıl ki, geleneğin şiirinde Yunan Aristoteles'i Aristo veya Risto, Hippokrates'i Bukrat, Platon'u Eflâtun veya Felâtun, Diogenos'u Diyojen diye kullanılırken görüyorsak, aynı Yunan'ın mitik kahramanlarının da öylece anıldığını ve mazmunlaştırıldığını kabûl etmeliyiz. Bir küçük dikkat: Bu isimleri öylesine benimser ve mazmunlaştırırız ki, bizim için Hippokrates artık Lokman Hekim olmuştur; küpte yaşayanın Diyojen olduğunu öğrendikten sonra bile, oraya Eflâtun'u oturtmaya devam ederiz. İzzet Molla'nın

Akl-ı kül vâlihidir nâra-i mecnûnumuzun
Hum-ı gerdûn olamaz bezmi Felâtûnumuzun

---

94 Sâmih Rif'at Bey, bir yazısında (1312), Şark'ın hayâl âleminde karşılığı varken eski değerini kaybetmesi sebebiyle artık anlaşılmaz olmağa başlayan esatirî unsurların okura yabancılaşmasından söz açar. Örnek olarak Venüs'ü ele alır ve ona Zühre demenin eski tanışıklığı sağlamaya yetmediğinden yakınır. Bulduğu çare, onun mitolojik anlamını verecek yeni bir karşılığını bulup kullanmaktır. Bu maksatla, Zühre yahut Venüs yerine, *"rakkase-i âsumânî"* denmesini teklif ederek benzer mazmunlar için de bir yol açmağa çalışır.

95 Sözün gelişi, Enderunlu Dâniş'in

Utârid etse sezâ nazm-ı pâkimi takriz

mısraında (Dâniş-a, v. 63[a]) niçin Utarid (Mercurius/ Hermes) tarafından takriz edilmeyi beklediğini klâsik Osmanlı şiir bilgisiyle kim çözebilir? Diyelim ki, Ahmet Talât'in *"Utarid"* hakkında söylediklerinden, antikiteye ait unsurlar çıkarılsa, geriye ne kalırdı? (Onay, 2000, s. 449). Ara yere şunu da eklemeliyim ki, *"Hermes"*in *"Hürmüs"*e dönüşümü sırasında bir yıldız kayması yaşandığını ve Müşterî ile Utârid'in karıştırıldığını düşünüyorum.

96 Gibb'in *"su kızı"* hakkında yazdıkları, bir Batılının kaleminden çıktığı için önemli (Gibb, C. III-V, 1999, s. 536, not 1225).

beytinde gördüğümüz Diogenos-Platon karışıklığını bilgi eksikliğinden kaynaklanan bir hatâ saysak bile, İbrahim Şinasi'nin Mustafa Reşid Paşa için yazdığı kasîdesindeki

> *Kuvve-i akl-ı hasîfânesini Eflâtun*
> *İşitip fart-ı hasedden küpe binse şâyan*

beytinde hâlâ aynı bilginin tekrarlanışı bize bir hatâ değil, mazmun karşısında bulunduğumuzu kesinkes haber verir. Nergis'in (Narkissos), İskender'in (Alexandre. Ayrıca Nizâmî'nin *İskendernâme*sinin *Pseudo Kallistenes*'ten alındığı da hatırlanmalı) yahut Kaknus'un (Phoenix) mazmunlaşma süreci de biraz böyle bizleşerek olacaktır. Nasıl ki, *"tuttuğu altın olmak"* deyiminin arkasında Midas'ın lânetini, Deli Dumrul'la karısının hikâyesinin ardında Kral Admetos ile karısının hikâyesini hatırlamıyorsak, mazmunlarımızın ardındaki mitolojiyi de hatırlamayız (Özgül, June 2011, s. 85-119). Sanki doğulu dilberin alâmet-i fârikası gibi görülen *"gamze"* (yan bakış) dahi batılı kültürle müşterektir. Richard Leppert, XVI. asır ressamlarından Hans Baldung'un *"Havva, Yılan ve Ölmüş Âdem"* tablosunda Havva'nın yüz ifadesine dikkat çekerek,

> *"Bir yosma gibi, bir orospu gibi tehlikeli bir bakışı var (Batı ikonografisinde 'yandan göz süzmek' kadınlardaki cinsel kötülüğün ve ayartma gücünün işaretidir)"*

der (Leppert, 2002, s. 283).

Hâsılı, Türk klâsik şiir geleneğinin Yunan ve Lâtin'in mitologyası ile, önemli şahsiyetleri ile yolunun kesiştiği; onları Arap ve çoğunlukla da Acem edebiyatı yoluyle aldığı için, pek de garipsemediği, hattâ sahiplendiği söylenebilir. Osmanlı'nın batılılaşma sürecine girişinden sonra, Avrupa ile kültürel münasebetler hıristiyan azınlığın, genellikle de kendini antik Yunan'ın torunu ve Roma'nın son sahibi sayan Rumların üzerinden olur. Geçmişte şiire ekalliyetin figür olarak bu kadar sızdığı bir başka dönemin olmayışı da bu ilgi ve ilişkinin delili gibidir. Bu konuda şimdiye kadar kotarılmış bir çalışma olmamakla beraber, yenileşmekte olan şiir üzerinde yapılacak bir istatistik, muhtemeldir ki, bize bu dönemde Yunan ve Lâtin mitologyasından alınan mazmun-

ların kullanımında belirgin bir artış olduğunu gösterecektir[97].

Anadolu'da eser veren ilk büyük şairlerden itibaren Bizans kalıntısı olan söyleyişlere tesadüf etmek, bu topraklarda başlangıçtan beri bir kültürel yakınlaşmanın varlığını gösteriyor olabilir. Meselâ, Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*inde Rumca mülemmâlar yanında, bütün dîvâna sinmiş epeyce Rumca kelime de vardır. Hattâ, hazret-i şeyhin Sille'de bulunan Deyr-i Eflâtun adlı kilisenin rahibiyle özel bir dostluğu bulunduğu ve bazen onu ziyarete gidip gece de orada kaldığı biliniyor (Gölpınarlı, 1985, s. 257, 260-261). Prof. Robert Mantran'ın çalışmaları, Sultan Veled'in de benzer şiirlerinin bulunduğunu gösteriyor[98]. Aransa, Selçuklulardan başlayarak iki dil arasında böyle bir münasebetin bulunduğuna ve XVI. asır sonlarına kadar Rumca'nın diplomasi dili olarak kullanıldığına (Köprülü, 1981, s. 169-172) dair hayli örnek bulunabilir. Bunlardan bir kısmını Melek Delilbaşı'nın *Türk Hükümdarlarına Ait Yunanca Ahidnâmeler ve Nâmeler* adlı doçentlik tezinde (1980) okumak mümkün... Bütün bu işaretler, Tanpınar'ın *"Bizim edebiyatımızın başlangıcı hellenistik olabilir"* şübhesini doğrulamıyorsa da destekler gibi görünüyor. Demem odur ki, mazmûnun kaynağı, İslâmî edebiyatı şekillendiren Arap ve Fars milletleridir; aynı mazmûnu kullanmak, onlarla bütünleşmedir ve başka mazmun üretmek, ortaklığın bozulmasıdır, gibi düşüncelerle hareket eden Türk şairi, kendi şiir dünyasına has mazmunlar oluşturmaya çabalamayacaktır. Oysa, mazmun oluşturmanın Avrupa şiirinde de bulunduğu; Antik Çağ'ın mazmunlarının bir kısmının Batı edebiyatlarıyle müştereken kullanıldığı bilgisine sahip olsa, Osmanlı şairinin gelenekli mazmunları İslâm dünyasına has zannederek bu kadar bağlanmayacağı ve yeni mazmun îcâdına bu kadar uzak durmayacağı âşikâr...

San Tomaso d'Aquino, büyük üstadı Aristoteles'ten *"Nonquam sine phantasmate intelligit anima"* (kimse imge olmadan anlayamaz) cümlesini naklederken, bu hükmün felsefe kadar şiir

97 Sözün gelişi, Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin'in *"Gıdasını Eflâtun'un ve Plotinos'un sofrasından alan Divan şiiri"*nden bahsetmesi o kadar da temelsiz olmamalı (Yetkin, 1942).

98 Feridun N. Uzluk. Veled Çelebi (İzbudak)'nin *Mevlânâ ile Sultan Veled'in Rumca Şiirleri* adlı çalışmasının müellif hattı tek nüshasının kendinde bulunduğunu haber verir (Uzluk, 1962).

için de geçerli olduğunu düşündü mü acaba? Felsefî bir teorinin kurgusunda *"phantasm"*ın yeri ne ise, şiirde de teşbih onu karşılar. Mazmun, teşbihten doğar; teşbih de temessülden... Bir başka nesneye yahut kavrama teşbîh edilen, o nesne veya kavramla arasında temsil gücü yüksek imtisâl ve ittisâl noktaları bulmak zorundadır. Teşbîhin mecazlaşma ve mecazın istiâreleşme süreci, bir başka yönde de mazmunlaşma sürecidir. Anonim mazmunların büyük kısmı açık istiârelerdir; kapalı istiâre ise, *mazmun*'dan çok *sembol*'e karşılık gelir.

Mazmûnu, içine dâhil olduğu veya etkisine girdiği medeniyet dairesinin geçmişinde, ilk söyleyeni genellikle mechûl kalmış, fakat yaygınlaşarak sanatın ve okurun şuuraltına mâlolmuş şekilde hazır bulan şair, şahsî mazmun yaratmaların peşinde ise, bunların da aynı millî şuuraltı birikimine eklenmesine çalışır[99]. İcâdı olan mazmûnu kullansınlar diye başka şairleri teşvik eder; *"mâl"*ini *"mîrî mâl"*ine çevirmek, anonimleşmek için uğraşır görünen şair, aslında mazmûnunu umûmîleştirerek kollektif şuuraltının ortak bilgilerine dâhil etmek gayretindedir. Nasıl ki, *"gül-bülbül"* mazmûnu milletin –âdetâ öğrenmeden bildiği– bir karşılığa sahipse, şair de kendi mazmûnunun öylesine kolay çözülebilecek şekilde şuuraltı malzemesine dönüşmesini istemektedir; şiirinin anlaşılırlığı ve kıymetinin takdîri biraz da buna bağlıdır. Bu geleneğin altında yatan sebebi Huizinga gayet isabetli bir tesbitle açıklar (1997, s. 318):

> *"(...) Orta Çağ insanı, şeylerin tekil özellik ve nüanslarını bilinçli şekilde bir yana bırakmaktadır. Derin bir idealizmin sonucu olan bağımlılaştırma ihtiyacı, onu bu şekilde davranmaya yöneltmektedir. Söz konusu olan, tekil çizgileri ayırma yeteneksizliğinden çok, şeylerin anlamını, bunların mutlakla olan bağlantılarını, genel anlamlarını açıklamaya yönelik bilinçli iradedir. Kişisel olmayan, öneme sahip olandır."*

99 Yerleşik mazmunların muhtevaları üzerindeki masum bir değişiklik, ucu din gibi, mitoloji gibi önemli bir sosyal değere dokunduğu için büyük tepki toplar. Vaktinde Likaî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı sebebiyle başına gelen buna iyi bir örnektir (Canım, 2000, s. 490-491). Şairin mesnevîsini sunduğu Sultan Bayezıd, kitaptan fala bakarken karşısına çıkan bir beyitte Kur'ân'ın ve kısâsü'l-enbiyâların hilâfına olarak *"uhuvvet-i Yûsuf hakkında kelâm-ı nâ-sezâ"* yazıldığını görünce, eserin yakılmasını emreder. Şairin, kendisine verilen gerçekleri çarpıtma hakkını sonuna kadar kullanamayacağı alanlar vardır.

Değişim, o zamana kadar eski mazmunları kullanmaktan rahatsızlık duymayan şairi, yenilerini bulmaya sevkeder. Tezkire sahibi olarak devrinin şiir eleştirmeni, hattâ edebiyat tarihçisi sayılabilecek Mîrzâ-zâde Sâlim (ö. 1744), yaşanan bu değişimden şikâyetçidir (Sâlim, v. 38a-41b):

Hâs mazmûna kimse bakmazlar
Şi'ri herkes avam-pesend isterler

Herkesi bu hevâ-yı bi-âdâm
Etti âhir garîb-i sûy-i nizâm

Buna taklîd ede ede şuarâ
Sâde elfâz kaldı bi-mânâ

Herkes oldu bu vâdiye meftûn
Yekser oldu meânî vu mazmûn

Bir niçe haltı eyleyip ezber
Tâze nev-tarh-ı tâzedir derler

Bu mısraları Sâlim'i teskin etmeğe yetmemiş olmalı ki, yeni mazmun heveslilerini fena hâlde hırpalayan şu beyti de söylemekten kendini alamaz (Sâlim, v. 177b):

Bir iki har veled-i zinâ olup buna meftûn
Katırcı cerrine çıktı nihâyet-i mazmûn

Oysa devletin, insanın, nesnenin tabîati değiştikçe şiir de değişmekte ve yeni temalar, yeni mazmunları gerekli kılmaktadır. Şair, taze mazmunlar bulmayı, hem kendini gelenekten ayırmanın bir yolu hem de yeni yeni geliştirmekte olduğu müstakil poetikasının îcâbı olarak görmektedir. Sâbit'in (ö. 1712)

N'ola devşirse bakayâsını mazmunlarının
Hâme tahsîl-i kemâlâtta Bâkî kuludur*

diye çelebice itirafının üstünden çok bir zaman geçmemişken ve Süleyman Fehîm'in (ö. 1847)

Fehîmâ şâirân-ı bü'l-heveste kalmamış insaf
Kanâat eylemez mazmûna divânı çalar çarpar

---

* Tahirü'l-mevlevî, Ahmet Talʿat'e bir mektubunda, bu beyitte geçen *"Bâkî"*yi has isim olarak anlamlandırmaz (Olgun, 1995, s. 26).

diye söylenmesine (1262, s. 24) hayli vakit varken[100], Nedîm'in (ö. 1730) çıkıp da bir rubâîsinde

Ekser şuarâ-yı asr kullanmazlar
Bikr olduğuyçün sühanda tâze mazmun

diye hınzırca yakınması, yeni belirmeye başlayan bir şair cinsinin de karakteristiklerini hissettirir. Gelenekli şair, taze mazmunlar buldukça anonimleştirmeğe ve kollektif şuuraltına mâletmeğe çalışırken yeni şair, mazmun kurmayı biraz da şahsî varlığının ifadesi olarak algıladığı için, ne yaratırken milletinin şuuraltından istifade etmeye çalışır ne de yarattıktan sonra anonimleşmesine müsaade eder. Derken, kollektif şuuraltıyle değil, okurun şahsî birikimlerini şairin özel şuuraltıyle birleştirebildiği yerde sırrını açan mazmunlar belirir. Böylece, Arpaemîni-zâde Sâmî'nin (ö. 1733)

Havf eder endîşesin sarf etmeğe dahi kibar
Sâdece eş'âr arar dikkatli mazmûn istemez

şikâyeti de bir mânâ kazanmağa başlar. Bir sonraki nesilden Çeşmî-zâde Reşid (ö. 1770) ise, yeni mazının peşinde koşmaktansa, şiirini bezekli bir dil üstüne inşa eden şairlerden yakınır (Mustafa Reşid, v. 32[b])[101]:

Değil nazm-âverân-ı asr mâil tâze mazmûna
Olurlar tumturâk-ı elfâz ile tâbîrden mahzuz

Oysa, sonraları, Hoca Neş'et'in (ö. 1807) gelip de

İklîm-i tabîatte olur sür-ı hümâyun
Doğdukça saâdet ile şehzâde-i mazmun

---

100 Dâniş İbrahim'in (ö. 1791), Hademe-i Hâne-i Hâssa'dan Ahmed Câvid Bey tarafından tertip edilen dîvânında olmayan bir gazelindeki (Esad-b, s. 215-216)

Şu rütbe zerd-i çâlâk olmuş ol çeşm-i sühan-gû kim
Dehân-ı Zühre'den mânâ-yı güftârı çalar çarpar

beyti yahut Muvakkit-zâde Nûri Pertev'in (ö. 1807) *"çalar çarpar"* gazeli (Nûri Pertev-ç, v. 27[a]) gibi örneklerdeki artış, göze çarpmayacak gibi değildir.

101 Ferrî'nin (ö. 1805)

Tâze mazmûn şâir-i sersemle etmez intizâc

diyerek (Ferrî, v. 34[a]) gelenekli şairleri tôhmet altında bırakışı, yeni mazmunlar bulmanın artık bir görgü değil, zekâ işi olduğunun işaretidir.

diye mazmun yaratmayı yüceltişi talebeleri üzerinde etkili olacak; anlaşılamasa da mazmun kurmayı önemseyen, hattâ anlaşılmamayı bir övünme vesîlesi sayan şairler belirecektir. Meselâ Şeyh Galib, bir rubâîsinde

Ol şâir-i kem-yâb benim Galib kim
Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz

diye iftihar eder[102]. Galib, taze mazmunlar bulmanın bir mecburiyete dönüştüğü fikrindedir; sosyal hadiseler sonucunda yaşanan fikir ve ruh değişiminin, kendini ifade edecek yeni bir lûgat ve yeni bir mazmun arayışını da gerekli kıldığına inanmıştır.

Ez-cümle teceddüd-i havâdis
Mazmûn-ı neve değil mi bâis

beyti (Galib, 1992, s. 132), bu inancın ifadesidir. Galib Dede, gelenekli şairleri,

Birbirine satmak için eş'ar
Mazmûn-ı nevi ederler inkâr

diye suçlar (s. 127). Fikrince, hazır mazmunlar üzerine şiir kuranlar, şiirlerini birbirine göstererek şöyle söylemektedirler (s. 137-138):

Bak bak ne güzel edâ-yı şîrin
Gül-bûse yanında lâl-i mûşin
Cem'iyyete kıl şu sözde dikkat
Gîsû-yı siyâh-ı şâm-ı gurbet
Hançer burada zihi nezâket
Ebrûsuna eylemiş işâret

---

102 Sürûrî (ö. 1814) ise, Sultan Selîm'e kasîdesinde

Zâyi' olursa kadr-i mezâminim âsuman
Şuarâyı şi'r-i pâkime şer'an zaman verir

diyerek (Sürûrî, v. 178[a]) mazmunlarının ancak zamanla anlaşılacağı fikriyle tesellî bulurken Galib'in tersine, anlaşılmamasından duyduğu sıkıntıyı da hissettirir. Mehmed Lebîb'in (d. 1784)

Ta'rîz eden gazellerine var ise Lebib
Vakt edip de vâkıf-ı mazmûnun olmamış

beytinde de (Lebib, Mecmûa-IV, v. 61[b]) aynı sıkıntı farkediliyor.

Dede Efendi, gelenekli mazmunları ve onların sonraki asırlarda tekrarlanagelmesini de hüner sayar, ama pek önemsemeyip mazmunda *"tâze edâ"* arar:

Gerçi bu da haylice hünerdir
Ammâ ki sühan yine digerdir
.....
Hâyîde-edâya sunma kim el
Bir kerre dahi demişler evvel

Çün şîve-i nâza mâiliz biz
Bir tâze edâya kailiz biz

Yoksa ne nezâket ü ne mazmun
Dâvâ-yı fazîlet ile meşhun

Galib gelenekli mazmunlar yerine, şahsî yaratmaları önemsediğini tekrarlar (s. 138):

Rüy ü lebe etmeyip tenezzül
Açsın çemeni görülmedik gül
.....
Gevher dediğim değildir ol söz
Kim bir yere gelmiş ola kaş göz

Söylenmedik söz, bulunmadık mazmun mu kaldı, diyenlere de Galib'in verecek bir çift cevabı vardır (s. 132):

Bî-gaye vü bî-kıyâs u tahmin
Söylenmede nev-be-nev mezâmin

Sonraları, Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813) da *"Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"*inde

Zikri sebkat eden envâ'-ı hüner
Silk-i mazmününa olsun mıstar
.....
Sayd-ı âhü-yı mezâmîne çalış
Kendi mülkünde güzergâha alış
.....
Nev-nihâl ola siyâk-ı mazmun
Göstere şîve-i kadd-i mevzun

diyerek (Sâmî, v. 5^a-6^b) yeni mazmun avcılığını destekleyecektir. Paşa, öğüdünü tutup kendi şiirinde de uygular (v. 37^a):

Gözden geçir kumâş-ı hüner Sâmiyâ sakın
Mazmûn-ı pâk ü nükte-i rengîn-edâ gözet

Yeni şairin gazelde *"nev-zemîn"* olanı kafiye ve redifte aradığı sıralarda, Sâmi Paşa yeniliği mazmunda arar;

Aceb hoş nev-zemindir sebzezâr-ı tab'-ı Sâmî
Dehân-ı yâre benzer gonce-i mazmûn olur peydâ

Gelse giran aceb mi sebük-magza Sâmiyâ
Mazmûn-ı nev-zemîne bakar nüktedan yine

gibi beyitlerinde (Sâmî, v. 33^b, 69^b) ifade ettiğine göre, mazmûnun da nev-zemîn olanını bulmaktadır. Sünbül-zâde Vehbî, meşhur *"kasîde-i kelâmiyye"*sinde

Mahrem-i bikr-i mezâmîn olamaz nâ-ehlân
Takviyet vermevicek tab'a mezâyâ-yı sühan
.....
Köhne mazmûn giyip ol câme-i müsta'mel ile
Şîvesin göstereniez kamet-i bâlâ-yı sühan
.....
Mâil-i duhter-i mazmûn-ı Acem bü'l-hevesan
Şimdi mâder-be-hatâ doğmada ebnâ-yı sühan

diyerek (Vehbî,1253, s. 116-117) hem eski mazmunları kullanmaya devam edenleri, hem de yenilerini anlamayanları bir çırpıda silip atar. Keçeci-zâde İzzet Molla ise, yeni mazmunlar yaratılabileceğini isbat etmek ve onların değerini övmek maksadıyle dîvânına *"Temeddüh ve isbât-ı zuhür-ı mezâmîn-i nev"* başlıklı bir şiir ekler (İzzet-a, 1255, s. 45):

Rub'-ı meskûn-veş cihân-ı nazmı taksîm eyleyip
Ancak evlâd-ı Arab zabteylemiş Afrikasını

Avrupa vü Asiyasın gasbedip Rûm u Acem
Kalmamış yer ben de fethettim Yeni Dünyâsını

Tâze mazmun kalmadı der mi yine ısrâr edip
Kıt'a-i nev-güftemin İzzet bilen mânâsını

Âlem-i diger bulur âlemde erbâb-ı hüner
Bulma bir işten mi mazmûn-ı nevin âlâsını

Molla'nın, bütün hayâl dünyasını eski mazmunlara gömen şairlerden olmadığını ısrarla belirtişi önemlidir (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 544, 161)

Köhne güftâr-ı seleſ gerçi güzeldir ammâ
İzzetâ her sühan-ı mürdeye medſen değilim

Köhne mazmûna değil genc-i hayâlim

Hepsinden önemlisi, şairin nazmını değişen çağın çocuğu olarak takdimidir ve şu mısra belki de bütün poetik yenileşme macerasının özeti gibidir (s. 611):

Nazmım efendi zâde-i ebnâ-yı asrdır

Molla'nın bir mısraında (s. 607)

Arama kafiye-i köhnede mazmûn-ı cedîd

deyişinin ise, orijinal kafiyeler bulmanın yeni mazmun kurmak zannedildiği yolundaki tesbitimi doğruladığı görülüyor.

Yeni şairin, taze mazmun bulduğunda, gelenekli şair gibi davranmadığından ve *"mâl"*ine sahip çıktığından yukarıda bahsedilmişti. İzzet Mehmed Bey'in (ö. 1796)

Sanma her beytinde şâir dâimâ altın kapar
Beyt-i şâirden ekâbir şimdicek mazmun kapar

Kibâr-ı devleti Râgıb gazel almaz demiş ammâ
Kaparlar İzzetâ şimdi gazelden tâze mazmûnu

gibi beyitleri (İzzet Mehmed, v. 50^a, 79^b), aynı intihâl sıkıntısı ile söylenmişe benzer. Başkalarının şiirinden mazmûn beğenip kullanmanın *"sirkat"* sayılmadığı gelenekli bir edebiyat ortamında, mazmûnunun anonimleşmesine karşı koymaya kararlı bir yeni şair tavrı... 1805'te başı kesilerek idam edilen Tayyar Mahmud Paşa'nın

Yine âguş-ı hâmem şâhid-i mazmûna sarmıştır
Rakîbân-ı sühanda oldu Tayyâr'a hased peydâ

deyişi de (Tayyar, v. 14^b) aynı şair tavrının bir diğer yansımasıdır. Bir sonraki nesilden Zîver Paşa'nın (d. 1793), şiirde zaman zaman yeni çıkışları olmasına rağmen,

Mazmûnumu şâir bulup eş'âr arasında
Söyler onu ahbâbına güftâr arasında

deyişi (Zîver Paşa, 1313, s. 283), yeniliğe hoşça bakan şairlerin arasında bile mazmunlarına sahip çıkmayıp hâlâ anonimleşmeye inanan isimlerin olduğunu haber veriyor.

İbrahim Hafid Paşa'nın (ö. 1813)

Sanma pâyini muhanna riște-i çeşmim Hafîd
Hûn-ı eşkimle boyayıp eyledim ana çorâb

beyti (Hafid, v. 5[a]) fevkalâde iğrenç, ama yepyeni bir mazmûnun doğuşunu müjdeler. Sürûrî'nin (ö. 1814) Sultan Selîm'e kasîdesinde,

Halvetgeh-i haremde germ eyleyip nigâr
İşretgeh-i selâmlığında civan verir

beytinin (Sürûrî, v. 180[a]) yanına surh ile konmuş bir notta *"Tebârekallah işte mazmun buna denir"* yazılı ki, mazmun değişmelerine paralel olarak okuyucunun zevkında de ciddî değişimlerin yaşandığını göstermesi bakımından ilginç... Şairin bir diğer şiirinde,

Şarâb-ı nâbdır mazmûn ona peymânedir elfaz

diyerek (Sürûrî, v. 220[a]) form-tür farkını anlatmak için bugün de sıkça kullanılan örneği andırır bir küçük tarif yapılır[103].

Halimgiray Hân'ın (ö. 1824)

Rûy-i yâre nev-bahârı şimdi teşbîh etmeden
Maksadım bir tâze mazmûn olduğu bilmez mi var

beyti (Mecmûa-V, v. 7[a]), *"bilmez mi var"* sorusunda kendine güven kadar, okuruna güvensizliği de toplar. *"Bikr-i mazmun"* hevesiyle söylenmiş mısrâlar, geleneğin etkilerinden çok da kurtulamayan

103 Sâlik Efendi'nin (ö. 1800) [devamı arka sayfada]

Gelmez nigeh-i ahvel ile hatta sekamet
Vermez reh-i mazmûna hatar lüknet-i elfaz

Sâlikâ râsttır eş'ârını kec görse hasud
Çeşm-i şehlâ ile mânâya sekamet gelmez

beyitleri (Sâlik, v. 90[b], 84[a]) de mazmunun aslında şekil değil, bir mânâ işi olduğunu söylemektedir. Mazmun ve mânâ birdir.

okuyucunun yadırgaması ile karşılanır. Meselâ, *Letâif-i Enderun* yazarı Hızır İlyas Ağa, Hazîne-i Hümâyun ağalarından Ekmel Bey'in kış mevsimiyle ilgili yeni mazmunlar kullandığı bir gazelini alaya aldığı gibi, bir de cevap şiiri yazar (İlyas, 1987, s. 170-171). Anlaşılan o ki, günü yaşamakta olan okuru, dinleyeni, seyredeni tarafından anlaşılamamak, yarına sıçramaya çalışan sanatkârın ezelî kaderi imiş.

Ruznâmçeci-zâde Mehmed Lebib (1784-1867), seksen yılı aşan ömründe, şiirdeki büyük köklü değişimlerin yaşandığı bir asrın neredeyse tamamını görmüş; edebî çalkantıların ortasında, sürekli yazan[104] bir şair olarak bulunmuş ve yenileşme gayretlerinin, birbiriyle sık sık çelişen arayışların, poetik ikilemlerin tesirinde kalmıştır. Şiirinin bunca değişkeni içindeki pekaz değişmezinden biri, yerlileşme hareketlerine olan bağlılığıdır. Şair, mazmunlar hakkındaki fikirlerini de yerlileşmeye göre belirler (Lebib, Mecmûa-IV, v. 4^a; Mecmûa-V, v. 40^b):

Sâde olsun çok tekellüf eyleme mazmûnda
Şimdilerde anlayan azdır Lebîb eş'ârdan[105]

İktifâ edip gazelde sâdece sözle Lebib
Bahşettim gayriye mazmûnları mânâları

Aslında, bazen mazmûnu kolayca yakalayıp

Daracık yerde de yüksekte de olsa mazmun
Ben Lebîbâ kolayını bulurum tırmaşırım

diye övünmesi (Mecmûa-II, v. 34^b), bazen de hiç bulamayıp

Çok nev-zemîn açtı Lebîbâ kalem fakat
Mazmûna dikkat eylemiyor var mı çâresi

diye hayıflanması (Mecmûa-IV, v. 10^b-11^a); bazen mazmûnu hiç umursamayarak

104 Lebîb'in şiirlerinin toplandığı oniki şiir mecmûasının (Süleymaniye Ktbh., YB. 1987-1998) ilk sahîfelerindeki bağış notunu İbnülemin koymuş, varak numaralarını da ben ekledim. Battal boyda, tamam 2766 varak!

105 Tırnakçı-zâde Zîver Bey (d. 1812) de sade mazmunların bir gereklilik hâlini aldığını düşünür (Said Zîver, v. 7^b):

Asrda yok kâle-i zer-târ-ı mazmûnu alan
İ'tibârı var onunçün şimdi nazm-ı sâdenin

Ben Lebîbâ gazele şîve-i mazmûn aramam
Neş'e-i aşkı korum şi'rime mânâ yerine

diye tesellî buluşu (Mecmûa-II, v. 50[b]), bazen de mazmunsuz şiirin kıymetsizliğini farkederek

Nazmda olmasa mazmûn u hayâl-i ma'nî
Demiş erbâb-ı hüner ol sözе mâlâya'nî

Böyle sudan şi'r ile fahreylemek olmaz Lebib
Lücce-i mazmûna şâirlik eden dalmalıdır[106]

diye söylenişi (Mecmûa-II, v. 77[b]; Mecmüa-VI, v. 53[a]) onun gel-gitleridir. Lebib, mazmun kullanışından çok, mazmunsuz şiir söylemeyi deneyişiyle ilginç olsa da mazmûna yeni kapılar aralayışını ve

Tarz-ı mazmûn-ı nev-îcad Lebîbâ yeniden
Başka hâlet veriyor şîve-i eş'ârımıza

diye sevinmesini de (Mecmûa-V, v. 110[a]) önemli bulmak gerek.

Yeninin yaygınlaşması için, eskinin yerilmesi gerektiği kanûnu mazmunlar hakkında da geçerlidir. Bir yandan yeni mazmunlar yaratılırken diğer yandan da gelenekli mazmunların gözden düşürülmesine ihtiyaç vardır. Sürûrî'nin

Bir karış boylu cüce oğlancığa meyl eyledim
Vasf-ı kaddin uzatıp altı kulaç etsem gerek

beyti (Sürûrî, s. 9), bütün edepsizliğine rağmen, gelenekli mazmunların en yoğun olduğu alanda, sevgilinin tavsîfine ait mazmunların alaya alınması adına cesur bir itiraftır[107].

Gelenekli mazmunlara doğrultulan eleştirinin fitili bir kere ateşlenmiştir ve durdurulması artık mümkün değildir. Yeniliğin

---

106 Osman Nevres (d. 1820) de

Nevresâ mazmun bulup nazm eylemek âsan değil
Tâ bulur bin gavta bir gavvas bir dürdâneyi

diyerek (Nevres, 1290, s. 163) aynı fikre varır.

107 Sürûrî, ebedî dostu ve ezelî rakibi Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) hakkında

Yenikôy'de gehî yanşak olur gâhî susar Vehbî
İçip eski şarâbı kôhne mazmunlar kusar Vehbî

derken (Sürûrî, s. 178), şairi eski mazmunları kullanmakla "suç"layacaktır.

önemli ismi Muvakkit-zâde Pertev, iyi bir Neş'et talebesi olarak, gelenekli mazmunlar yerine, anlık yaratmaların önem taşıdığını pek rânâ bilir (Nûri Pertev-c, v. 90^{b}-91^{a}):

Harçlık gibi mazmunda zarüretleri yoktur
Erbâb-ı sühan her sözü ânîde bulurlar

Eski mazmunlardan duyulan usanç gitgide daha yüksek bir sesle dillendirilir. Meselâ, Tahir Fâzıl Efendi (ö. 1796),

Usandı vasfetmeden miyân-ı lâle-rüyânı
Gazel tarh etmeğe Fâzıl gönül tâze zemîn ister

diye söylenirken (Tahir Fâzıl, v. 35^{b}), Pertev de mum-pervane mazmûnunun dillere peleseng olmasından sıkılmıştır (Nûri Pertev-ç, v. 76^{a}):

Usandırdı beni pervâneyi yandırma mazmûnu
Biraz müddet de bârî hâtıra 'yan molla yan' gelsin

Muvakkit-zâde, ciğer kebabı ile şarabın hem kafiye hem de mazmun olarak köhnediğine inansa da kullanmaktan vazgeçemediğinde,

Onun için geçemem olmasan da ehl-i şikem
Gazelde bir niçe mazmûn alır kebâb şarâb

demeyi sürdürecek (a.g.e., v. 6^{a}); lâkin, Nâyâb'a yazdığı mahlâsnâmede (v. 154^{b})

Yalınız söyleme şi'rinde şarâb ile kebâb

îkazını da ihmâl etmeyecektir. Şiir okurken imgelerin zihinde tasavvuru yanında tecessümü refleksi de gelişmeye başlamış ve aşk ateşinden ciğeri kebap olan âşık imgesinin çirkin, hattâ iğrenç göründüğü fikri baş vermiştir. Bu itiraz, Leskofçalı Galib üzerinden Nâmık Kemâl'e kadar taşınacaktır (Özgül, 2012, s. 176-177).

Daha ilginci, Sultan Selim'in gül-bülbül mazmûnuna karşı sefer açanların serdarlığına soyunmasıdır.

Bu şâirler cihanda bulmamış mı gayrı bir söz hiç
Ki ekser güftelerinde hemen bülbül deyip yatar

diye (İlhâmî, v. 137[b]) şikâyet ederken, klâsik şiirin belki de en çok kullanılmış mazmûnuna saldırmak, ancak bir cihan pâdişâhının cesaret edebileceği ataklıklardandır. Sürûrî, aynı yoldan giderek *"gül-bülbül"* remzinde, ifakat bulmayacak âşıkın karşılığı diye gösterilen bülbüle saldırır ve *"hokluca bülbül"* redifli gazeliyle (Sürûrî, s. 56) ciddî bir muhalefet başlatır. Muhtemelen kısa bir süre sonra, Enderunlu Vâsıf Bey (ö. 1824) de şiirde gül'ün ve bülbül'ün gelenekli rollerini zarifçe iğneleyecektir:

Girye-i bülbülü gülşende alıp maskaraya
Güldüre güldüre ol gonce gülü çatlattık

Derken, Cesârî (ö. 1829) gelip şiirde bülbül'ün yerine kanarya'yı teklif edecektir (Cesârî, v. 130[b])[108]:

Bülbül yerine biz onu şimdi bedel ettik
Meyletse n'ola gonceye dünyâda kanarya

Yıllar sonra, aynı yoldan yürüyen İbrahim Hâlet Bey (d. 1837) de gülü küçümseyerek

Gül-i rânâsını şemmetmeğe etme tama'
Bu zamânın çiçeğin koklayanın burnu düşer

(İbrahim Hâlet, v. 92[b]) diyecek[109]; ama, önceki şairler gibi, bu kadarıyla yetinmeyip gelenekli mazmunlara karşı ilk süngü muharebesini başlatacaktır[110]. Hâlet, klâsik şiirin mazmunlar dünyasını tahayyülün

108 Şeyh Ahmed Râşid-i Tırnavî'nin (ö. 1866)

Âşık geçinir kuşça o biçâre kanarya
Âşüfte vü şûrîdedir âvâre kanarya

diye başlayan gazeli (Ahmed Râşid, v. 13[a]) de bu yolda atılmış bir adım olarak okunabilir.

109 Bu beyte, İzzet Molla'nın

Bâğ-ı cihanda koklayanın burnu düşmesin
Gül gibi hüsn-i hulkla der-dest-i rağbet ol

beytinin gölgesi düşmuş gibidir (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 539).

110 Sonraları, Ahmed Hâşim'in *"Akşam"* şiirinde bülbül'ün yerine kurbağayı *"bülbül-i âb"* olarak takdimi çok kişiyi rahatsız edecek ve

Âdât-ı cihan şimdi bütün tersine dönmüş
Bülbül yerine kurbağa gul dalına konmuş

mısraları (Emin Yümni, 1330, s. 22) bu rahatsızlığın ifadesi olacaktır.

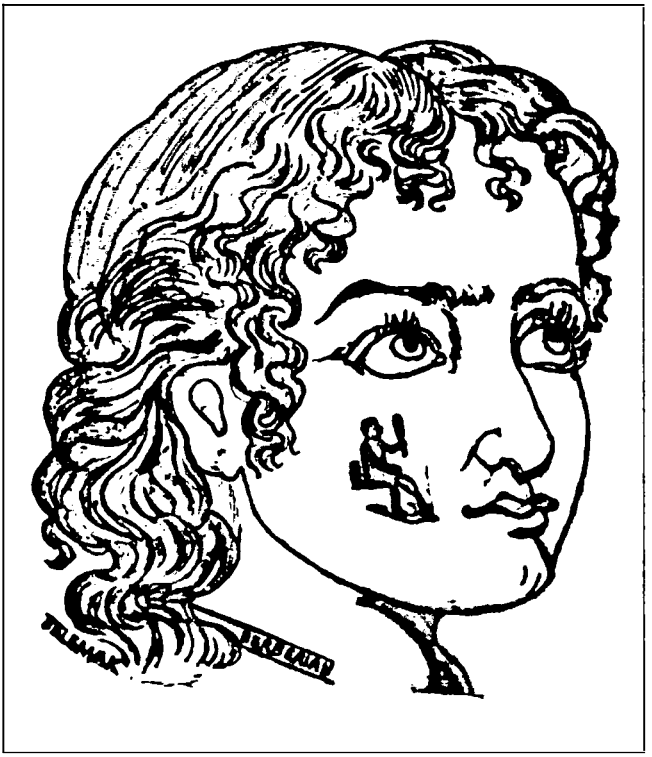
beslediğini farketmesine rağmen, sanki tasavvurun ürünü imiş gibi görmeyi yeğleyen ve mazmûnu somutlaştırınca nasıl gayr-ı tabiî, hattâ gülünç bir sûrete büründüğünü ortaya koymaya çalışan ilk isimdir. Sahibi ve neredeyse tek yazarı olduğu *Dolab Mecmûası*'nda başlattığı hareket 1873 tarihini taşısa da fikrî olgunluğunu kazanalı epeyi bir zaman geçtiği hemen farkedilir. Hâlet, mecmûasında yayımladığı bir "*İhtar*" (Göz 14, 1290, s. 106) ile takip edeceği yolu anlatır:

> *"Hakku'l-insaf düşünelim. Bir san'at göstermek için mânâsı fedâ edilen ve muhâl ender-muhâl bir hayâli beyân eden ebyattan ne istifâde olunur?... Dolab, mânâsı sanâyi-i lâfziyye yolunda heder edilen ve mânâ-yı murâda vuzûh-ı delâleti olmayan ve hayâlât ü teşbîhât-ı gayr-ı makbûleyi mutazammın olup tasvîri mümkin olan beyitleri resimli ve resimsiz neşreyleyecektir."*

Bu ilân ile aynı sayıda bir karikatür[111] ve karikatür üstüne kurulmuş "*Fâidesiz Zevk-ı Vicdânî*" başlıklı bir muhâvere yayımlanır (s. 109-110):

> *"–Ne tahayyül buyuruyorsunuz?*
> *–Şu beyti...*
> *–Hangi beyti?*
> *–Mevlânâ! Şu beytin mânâsını işte:*
> *İstedim büs edeyim rûyini reddetti beni*
> *Bir Habeş bekler imiş ben onu hâli sandım*
> .....
> *–Ah birâder! Onun mânâsı pek zevkıme gitti. Hattâ resmini çıkarttım.*
> *–Fotograf ile mi?*
> *–Hayır! Yağlıboya ile...*
> *–Aman göreyim!*
> *–İşte.*
> *–Birâder, sûret aynalı. Ammâ yüzündeki eli mızraklı Arab neci?*
> *–Efendim, ben.*
> *–Estağfurullah. Siz değilsiniz. Hamdolsun sizin yüzünüz kara değil.*
> *–Hayır efendim, hâl.*

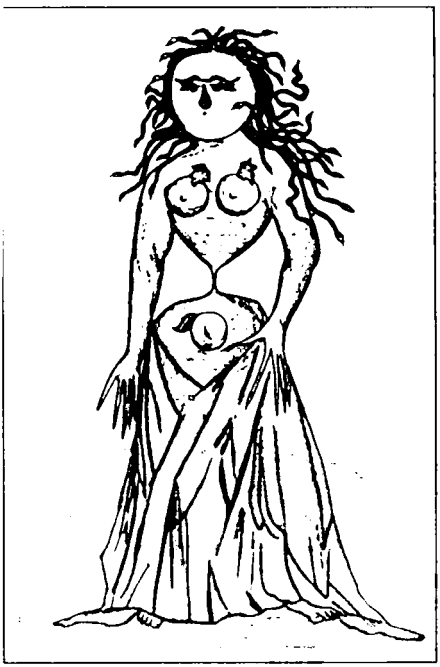
111 *Dolab*'dan birkaç sene evvel, *Terakkî Gazetesi*'nin ilâvesi olarak çıkarılan *Terakkî-Eğlence*'de (Nu. 5, 21 Şevvâl 1287) bir gazeldeki güzel kadını tavsif eden mazmunlarla alay edilirse de arkası gelmez.



–Damga-yı hüsn dedikleri değil mi, anladım. Fakat o niçin Arab olmuş. Hani ya hâmileler bir şey çalar veyâ sâhibinin rızâsı olmaksızın alırlar ise, doğurduğu çocuğun vücûdunda o şeyin aynı müşâhede olunur ya. Sakın bu zavallının ninesi de gebe iken eli mızraklı bir Arab yavrusu çalmasın?

–Zihniniz intikal etmedi. Öyle değil. Kail-i beyt ben ile Arab beyninde vech-ı şebeh bulup mahbûbenin yüzündeki beni siyahlık cihetinden Arab'a teşbîh eylemiş!

–Anladık, artık. O güzelim süreti teşbih değil âdetâ şebek eylemiş. Bundan ne istifâde olunur?"



Dolab'ın yine aynı sayısında, sevgilinin güzelliğini anlatan klâsik mazmunlarla alay etmek için çizilmiş bir resim[112] daha vardır.

Edebiyat tarihlerimiz, klâsik edebiyatın mazmunlarına savaş açan ilk edîbimizin Nâmık Kemâl olduğu konusunda ittifak ederler. Oysa, Kemâl'in bu hususta kalem oynatması, Hâlet'in teşebbüsünden hemen sonra, *Bahâr-ı Dâniş*'in (İst., 1290, Mekteb-i Sanâyi Matb.) mukaddemesi iledir[113]. Kemâl'le Hâlet dosttur ve Encümen-i Şuarâ'dan beri şiir hakkındaki fikirleri de örtüşmektedir. Belki de bu hareketi beraberce kotarmışlardır. Kemâl, mazmunlara mutabakatle çizilmiş *"tam boy"* resimdeki sevgiliye *"çarşamba karısı"* nâmını yakıştırır ve ne zaman klâsik şiire hücum edecek olsa, okuyucuya hatırlatır[114].

112 Benzer bir resmi de Aziz Azimzâde, meşhur Âzerî heccavı Ali Ekber Sâbir'in *Hophopnâme*'sine çizmiştir. Ahdülhaki Gölpınarlı'nın, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* (İst., 1945, Marmara Ktbv.) adlı kitabında da kullandığı resim, Hâlet'inki ile aynı mesajı ve dikkatleri taşır.

113 *Dolab*'ın da *Bahâr-ı Dâniş*'in de aynı yılda neşredildikleri belli iken, hangi ayda hastırıldıklarının kaydedilmemesi, önce Hâlet mi yoksa Kemâl mi mazmunlarla savaşmaya başladı, sorusuna kesin bir cevap vermeyi zorlaştırıyor. Ancak, *Hayâl Gazetesi*'ndeki birkaç yazı, bu tereddüdümüzü yok edebilir. Gazetede *Bahâr-ı Dâniş*'in neşri ilânı 9 Nîsan 1290 tarihli 55. sayıda çıkmışken *Dolab*'daki karikatürlere dair gazetede çıkan ilk fıkra 6 Şubat 1289 tarihli 31. sayıda, ikincisi 7 Mart 1290 tarihli 41. sayıda ve üçüncüsü de 21 Mart tarihli 47. sayıdadır. Buna göre, Hâlet'in bir iki ay farkıyle önceliği kaptığı anlaşılıyor. Yine de Kemâl ile Hâlet'in fikir alışverişi içinde bulundukları unutulmamalı.

114 Meselâ bk. Nâmık Kemâl, 1299, s. 712; 1300, s. 968; C. IV, 1986, s. 657.

Şiirin gelenekli imgeleri kalple okunduğunda tasavvur ve tahayyül, akılla okunduğunda tecessüm edilir. Hayâle uygun gelen bir imge aklın elinde somutlaştırıldığında, ortaya deforme olarak güzelliğini kaybetmiş, karikatüre benzer ucûbeler çıkar. Huizinga'nın deyişiyle (1997, s. 465),

> *"Allegorik figür, kendini ancak saygıdeğer bir gelenek aracılığıyla meşru kılabilir. Eğer allegorik bir fikir, baştan aşağı yeniden oluşturulduysa, ancak nadiren başarılı olabilmektedir. Onu yaratan akıl ne kadar gerçekçiyse, biçimi o kadar tuhaf ve uydurma olmaktadır."*

Modern şiirin mazmüna olan tavrı, Hâlet'e ve Kemâl'e mâledilemez. Belli ki, çıkılan bu akli yolda, varılan noktada onlar olsa da olmasa da gelenekli mazmun yeniden belini doğrultamayacak ve bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819)

> *Hiç hâyîde mezâmine tenezzül mü eder*
> *Dehen-i hâmemin âşüftesi la'l-i ebkâr*

beyti (Eşref Paşa, 1278, s. 35), yeni şairin umdeleri arasındadır. Bundan sonra, yeni şairin önünde iki önemli yol belirecektir. İlki, zor ve farklı birikimler gerektiren bir yol, mazmunlarla kurulan şiirden sembollerle kurulan şiire yönelmek; ikincisi ise, çağın imkânlarından modern mazmunlar yaratmak... Kolayca tahmîn olunabileceği gibi, ağırlıklı olarak ikinci yol seçilecektir.

Sosyal değişimlerin arttığı Sultan Mahmud devri, şiirde de yeni temaların ve onları şiirleştirecek yeni mazmunların artmağa başladığı devir olacaktır[115]. Nasıl ki, Sultan Selîm'in yenilikleri Şeyh Galib'le (Dilçin, 1993, s. 209-219; İsen, 1997, s. 285-293) Sürûrî'nin tarih düşürmelerinden takip edilebiliyorsa, Sultan Mahmud'un yenilikleri de Zîver Paşa'nın tarihleri üzerinden izlenebilir (Zîver Paşa, 1313, s.74-207). Tarih kıt'aları, genellikle şiir vasıfları en aza indirilmiş manzum birinci sahîfe haberleri gibi tasarlanır; o sebeple de *"bikr-i mazmûn"*un gözetildiği tarih manzûmelerine pekaz tesa-

115 Benderli Cesârî'nin (ö. 1829)

> *Rüzigârın şiddetinden mevc urup cûşa gelir*
> *Top gibi gürler dokunur sâhile deryâ sesi*

beytinin (Cesârî, v. 44[b]) taşıdığı şaşırtıcı orijinalite, her yeniliği sosyal değişimlerin ardında aramamamız gerektiğini bir kere daha ihtar ediyor.

düf olunur. Tematik değişimlerin yeni mazmunlarla desteklendiği şiirleri başka yerlerde aramak gerek. Meselâ, Yeniçeri Ocağı ortadan kaldırıldıysa, Aynî ortaya çıkıp *Nusret-nâme*sini yazacak (Arslan, 2000, s. 319-370); birileri sultanı dinsizlikle ve despotlukla itham ediyorsa, Aynî tekrar ortaya çıkacak ve bu sefer de asırların redîfini kullanarak bir *"seyf ü kalem"* kasîdesi yazacaktır. *Seyf*'in devleti, *kalem*'in de dini karşıladığı şiirin istisnasız her beytinde, mutlaka *"din"* ve *"devlet"* kelimeleri bir şekilde geçecektir (Aynî, 1258, s. 4-6)[116]. Aynî, Reîsülküttab Râtib Efendi'ye kasîdesinde

Etmemiştir dîde-i âlem temâşâ bir zaman
Böyle bir hoş devr-i eflâk inkılâb-ı âfitab

diyerek (Aynî, 1258, s. 28-31) Sultan Mahmud devrini işaretlerken *"inkılâb"*ın şiirin temasına ve mazmunlarına doğru genişlediğinin de farkında olmalı.

İnkılâbın ve inkılâpçı hükümdar Mahmüd-ı Adlî'nin *"alâmet-i fârika"*sı sayılan fesin takibi, bize bir nesnenin mazmunlaşma sürecini de verecektir[117]. Fes, Osmanlı'nın başında ve şiirinde eskiden beri vardır. Yüsrî (1717→)'nin *"dal fes"* gazeli (Yüsrî, v. 29[b]) ile Yenişehirfenarlı Belîğ'in (ö. 1760)

Ol al fes kâkül üzre berg-i güldür sünbül üstünde

mısrâından Sultan Selîm'in

---

116 Enderunlu Nazîf'in *"Seferiyye terkib-i bend-i muaşşer der-sitâyiş-i Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye"* ve *"Der-senâ-yı pâk-i Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye"* (Mehmed Nazif, 18b, 91[a-b]) başlıklı şiirleri ise, sultanın yeni ordusu içindir. Sultanın faaliyetlerinin Ermeni muhitindeki etkileri için bk. Pamukciyan, Aralık 1990, s. 1053-1071.

117 Yenileşmeyi devletle ve kurumlarla birleştirmemek gerek. Batı'dan alınan maddî kültür ürünleri de bize yenilik unsurları olarak yansır. Meselâ, *"keman"*ın gelenekli ınânâsıyle *"savaş yayı"* yerine –mânâsından saparak– yeni tanıdığımız batılı bir saza isim olması, muhtemelen Sultan Selîm'in zamanındadır. Müsikîşinas sultan, bir şarkısının son bendinde

Kemânın nağmesi hoş geldi ol mehpâre nevresten

diyerek kemanı bir şiir nesnesine tahvîl eder. Sonraları, Enderunlu Hafız Hızır İlyas Ağa, devrinin sultanı Mahmüd-ı Adlî'nin emriyle keman çalındığını anlatırken *"keman kemân-ı bî-amân"*ın *"feryâd ü figan"*a girişti̇ğini yazarak kulağının bu saza alışamadığını gösterir (İlyas, 1987, s. 109). Kulağın kemana alışma süreci, kemanın da mazınunlaşma süreci olacaktır.

Zîr-i püşundan göründü yine ol yâkuti fes
Benim gönlüm alan mümtaz ü müstesnâ güzel dal fes

gibi mısrâlarına (Selim, v. 58[a], 59[a]) varıncaya kadar, gelenekli şiirde fesin epeyce bir sanatlı kullanımına şahit olunur. Lâkin, Sultan Mahmud'dan sonra, fes artık bir nesne olmanın ötesinde, değişen Osmanlı'nın *sembol*'üdür. Sultanın inkılâplarına hoşça bakan şairler, fesi değişimin propagandası için kullandıkları bir şiir nesnesine çevirirler. Pertev Paşa'nın *"Târîh-i berây-i Feshâne-i Âmire"*si (Pertev, 1256, s. 55); Bursalı Iffet'in (İffet, 1257, s. 43-44) *"fesler"* gazeli, Konyalı Şem'î'nin (Şem'î, v. 12[b]-13[a]; 1292, s. 26-27) ve Müftü Hasan Hilmi Efendi'nin (Fedai, 1986) manzûmeleri, Erzurumlu Emrah'ın *"Püskül Destânı"*, fesi bir mazmun olmaya adım adım yanaştırır. Diyarbekirli Süleyman Nazif Efendi'ye (ö. 1832) gelindiğinde, fesin yeni bir mazmun olarak parladığı farkedilir (Süleyman Nazif, 1290, 18-19, 20). Devlet de değişimi *"fes"* mazmûnu üzerinden destekleyen şairlere arka çıkarak *"angaje"* bir şiirin doğmasına sebep olur[118]. Ayıntablı Aynî'nin sultan tarafından ödüllendirilmesi, *"fes"* redifli dört gazeli (Aynî, 1258, s. 107-109) sebebiyledir[119]; Âşık Derdli'yi de Çağa Âyânı yapan

Al renkler bahşeder ruhsâre-i hûbâna fes
Benzemez mi şâh-ı gülde gonce-i handâna fes

diye başlayan gazelidir (Derdli, 1979, s. 175). Konyalı Âşık Şem'î'yi sultanın huzuruna kadar taşıyan da yine benzer bir gazeldir (Şem'î, 1342, s. 26-27). Angaje şairlerin *"iltifât-ı şâhâneye nâiliyyet"*i, fesle ilgili şiirlerin ve mazmun îcatlarının artmasına yol açar (değişik şiir ve güfteler için bk. Koçu, 1972). 1220'deki Maraş isyanını yöneten derebeyi Mıstık Paşa'nın torunu Âkif Efendi'nin (ö. 1880)

Âteş-i âhımla dûd-ı serkeşin taklîd eder
Kırmızı fesle bu püskülden aceb niyyet nedir

beyti (Türkmen, C. III, 1939, s. 753), hâlâ leff ü neşre gömülü bir fes mazmûnunu işlerken yahut Zâkirbaşı Çörekçi-zâde Lûtfi Efendi

118 Sultan Mahmud'un *"angaje"* edebiyatı körükleyişi ve bu yoldaki ihsanları için bk. Dadaş, 2003, s. 181-189.

119 Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi, Ayıntablı Aynî'nin aslında *"fes telbîsiyle siklet-âver"* olduğunu söyler (Esad-a, v. 65[b]).

(ö. 1882) *"fes"* gazeli yazmayı sürdürürken (Topal, 1999, s. 84) XX. asrın başlarında, yine bir sosyal hadisenin –II. Meşrûtiyet'in ilânı– sonrasında, Ali Ekrem'in *Kırmızı Fesleri*'yle (İst., 1324, Matbaa-i Askeriyye) jurnalci hafiye tipini yeriş biçimi, nihayet fesi mazmundan sembole taşıyacaktır.

Yenileşme gayretleri, batılı teknolojiyi Osmanlı'ya tanıtırken modern çağın önemli îcatları da İstanbullunun karşısına birer ikişer çıkmağa başlarlar. Her yeni nesne, Osmanlı'nın gelenekli şiir dünyasından bir yerlere ulanmaya müsait olan özellikleri yakalanarak hızla mazmunlaştırılır. Meselâ Yek-çeşm Hasan Tahsin Bey (d. 1800), 1844'teki sür-ı hümâyunda pekçok İstanbulluyla beraber ilk defa *"balon tâbîr olunan haymiyü'ş-şekl bir âlet"* görür. O gün, balonuyle gösteri yapan İtalyan Comasgi, Haydarpaşa semâlarında uçarken balonu patlayınca fecî şekilde can verir. Şair, önce hayretle, sonra dehşetle izlediği bu olaya tarih düşürür[120]. Tarih kıt'asının bir beyti:

Pister-i nakmet olup bâd-ı hevâ balona
Aldı âguşa kazâ nuhrim idi gitti gider

İki İngiliz'in Dolmabahçe Çayırı'nda balon uçurdukları 7 Ekim 1802'den beri, İstanbul'da zaman zaman gösteriler yapılmasına rağmen, ne ilkini seyreden Sultan Selîm'in dîvânında ne de sonrakilerde hazır bulunan şairlerin şiirleri arasında, böylesine ilginç bir îcâda dair dişedokunur malzemeye tesadüf olunamaması dikkat çekici (teferruat için bk. Özgül, 2008, s. 48-51). Belki de bir nesnenin mazmunlaşması, hayatın üstünden uçması ile değil, içine dâhil olması ile gerçekleşebiliyordur. Bu bakımdan, İstanbul'un hayatında çabucak önem kazanan vapur gibi bir yeni nesneyi ele almak daha verimli sonuçlar getirebilir.

Vapurda şiir söyleyen ilk şairimiz Esad Muhlis Paşa (ö. 1851) olmalı (*"İşbu gazel vapurda söylenmiştir"*, Muhlis, 1268, s. 24). Yakın tarihlere kadar, o günki köşeyazısını vapurda yazan, kaptan köşkünde şiir karalayan edibleri kanıksadığımız için, paşanın

Gâh havf-ı ihtirâk u gâh hevl-i iğtirak

120 Fatîn, tarih kıt'asını *"bâzı taraftan rivâyet ü ihbar kılınmış"* olduğu gibi, Gürcü Dâvud Paşa'ya mâleder ki, yanlıştır (Fatîn, 1271, s. 92). Ayrıca bk. Toydemir, 1950.

ile söylediği gazelin rûhunu anlamaktan uzak görünüyoruz. Oysa Paşa, bu şiiri ile gençlere bir yol açtığının farkındadır:

Nev-hevesler kim eder tanzîr-i şi'r-i kâmilân
Sohbet-i sadra karışmak gibidir dehlizden

Tezkire sâhibi Fatîn Efendi (ö. 1866), bir tarih düşürmesinde (Fatîn, 1288, s. 16),

Dedim bir mısrâ-ı dil-cû ile târîh-i zengin
Bu yıl bahre olundu iki vapur-ı metîn ilka

diyerek şiirimize de "*vapur*" kelimesini ilka eder. Seyrânî'nin

Ateş vapurunu îcâd edenler
Yelken açıp yel kadrini bilir mi

derken teknolojiye olduğu kadar yeni bir mazmûnun doğmasına da karşı çıkıyor gibidir[121]. Buna rağmen, Osman Nevres'in (d. 1820)

Tasavvur etmiş elbet dûd-ı âh ü âteş-i sînem
Bu şekl ü vaz' ile îcâd eden üstâd vapuru

beyti (Nevres, 1290, s. 170), buharla çalışan "*yandançarklı*"ların fiziği ile âşıkın kimyasını birleştirmekte gecikmez. İbrahim Hâlet'in (d. 1837)

Hâletâ reftâr-ı tab'ı tîz eder aşk âteşi
Seyr-i vapur infirât-ı târ ile sür'atlenir

beyti (İbrahim Hâlet, v. 37[h]) yahut Nâmık Kemâl'in Rûmî Paşa'ya nazîre olup matbû şiirleri arasında rastlanmayan bir gazelindeki (Mecmûa-X, s. 31)

Vücûdu sâhil-i maksûda sevk eder Nâmık
Bu süz u tâbile vapur ocağıdır gönlüm

---

121 Süleyman Şâdî (d. 1830) de

Olmazyem-i hâtırda dahi fırtına bâki
Yelkenle açar her yana vâpûr-ı muhabbet

derken (Şâdî, 1325, s. 19) vapura yelken takarak Seyrânî'ye destek olur.

gibi kullanışlar, *"vapur"*un bir mazmun olarak doğan *"mânâ-yı zımnî"*sini göstermeğe kâfîdir[122].

"Telegraf" da mazmun kurma geleneğine kolayca uyum sağlayan yeniliklerden olur. Gelenekli olanla bir iltisak noktası bulmakta zorlanmayan yeniliklerin çabuk mazmunlaştıklarına iyi bir örnek telgraf olur. Daha Seyrânî'nin

Telgıraf dediğin ebced hesâbı

mısrâında ebcedle kurduğu yakınlıktan da telgrafın kolayca mazmunlaşmaya başladığı anlaşılıyor. Recûlî (ö. 1870-→), peşipeşine gelen iki gazelinin makta'larına *"telgıraf"*ı kafiye yapar (v 48[a-b]):

Kürre-i arz-ı hüner sende Recûlî var iken
Berk-ı eş'ârın o yâre nice olmaz telgıraf

Ey Recûlî bezm-i aşka tiz gider gelir haber
Kande var kalbim gibi gayet serî' bir telgıraf

Niğdeli Deli Hikmet'in (Hikmet, 1330, s. 7)

Hergün cihandan âhirete telgıraf gelir
İhbâr-ı hâdisât-ı zaman bî-hilâf gelir

beyti, olgunlaşmak için Abdûlhak Hâmid'i bekleyen bir muhtevânın içine modern teknolojiyi yerleştirir. Abdûlkadir Gulâmî'nin (ö. 1885)

Cânib-i gülden vuruldu telgıraf bülbüllere
Büstân-ı dilde kılsınlar donanmâ-yı safâ

beyti yahut Osman Nevres'in

Târ-ı zülfün uzatıp hatt-ı telegraf gibi
Avrupa ile haberleşmede hâl-i Habeşi

mısraları (Nevres, 1290, s. 166) gibi örneklerin artması, telgraf tellerini sevgilinin saç telleriyle eşleyerek bir başka mazmun doğurur[123]. Ali Emîrî'nin (d. 1857) nasıl çalıştığını merak ettiği için

122 Muallim Nâci, *"vapur-dil"* sıfatını çok çirkin bulduğunu söyler (*Tercümân-ı Hakîkat Gaz.*, Nu. 1412, 24 Şubat 1883; Nâci, 1303-a, s. 159).

123 Harputlu Rahmi (d. 1802) de benzer bir mısrâ söyler (Cengiz-Eren, 1996, s. 244). Hüsnî'nin

altı ay telgrafhâneye devam ettikten sonra söylediği *"telsiz telgıraf"* redifli gazeli[124] ise, teknoloji ile mistik âlem arasında kurduğu bağ ile ilginçleşir:

Âyet oldu kudret-i Yezdân'a telsiz telgıraf
Saldı bir şekl-i garib ekvâna telsiz telgıraf

Giridli Selim Sırrı Paşa (ö. 1895), yeni açılan Süveyş Kanalı'nı *"sebat"* karşılığına mazmunlaştırmayı denerse de takipçisi çıkmaz (Sırrı Paşa, 1301, s. 97):

Süveyiş Cedveli'ni görsün edenler şübhe
Mülteka'l-ebhâr eder berri sebâtı kişinin

Avrupa medeniyetinin maddî kültür mahsûlleri Osmanlı'ya idhâl edildikçe, şiirin imbiğinden geçip bir mazmun şeklinde estetize edilmeleri zordur. Oysa, maddî olduğundan çok, manevî-edebî kültür ürünü sayılan tiyatronun mazmunlaşması daha derin ve köklü olur. Tiyatro, mazmunlaşmanın pratiği içinde, gelenekli unsurlarla bağını kolayca kurar. Şair zihni, İstanbul'da bir tiyatroda, meselâ Frenk libaslarına bürünmüş oyuncuların Frenk mefrûşâtıyle döşenmiş bir sahnede görünmelerini gelenekli şiir birikimiyle eşlemekte gecikmez ve tiyatroyu İskender'in bütün dünyayı gösteren aynasına (*âyîne-i İskender*, *âyîne-i ibret-nümâ*, *âyîne-i gîtî-nümâ*) benzeterek sahneyi de dünya mânâsına mazmunlaştırır. Zamanında şiirin hayâl perdesi ile kurduğu remzî bağ (İspirli, 2000, s. 8), artık tiyatro ile geliştirilmektedir[125].

Nâme-i eş'ârımı al yâre gönder postacı
Bas taahhüd mührünü dildâra gönder postacı

diye başlayan gazeli (Hüsnî, v. 21[a]) ise, sonraki yıllarda yaygın olarak kullanılacak bir mazmunun doğumunu haber veriyor.

124 Efendi hazretlerinin bu gazelindeki (*Osmanlı Târih ve Edebiyat Mec.*, Nu. 29, 31 Temmuz 1336) tematik bağlantılar *"Tayyâre hakkında"*ki gazelinde (Ali Emîrî, v. 143[b]) de farkedilir (Yahya Kemâl'in bu şiire dair yorumları için bk. Beyatlı, 1971, s. 32-33). Kıyaslama imkânı sağlaması için, daha yakın tarihlerden fütürist bir örnek de Enver Tuncalp'tan vereyim (Tuncalp, 1976, s. 46):

Benim sevgilim süzme,
Yanakları nar gibi.
Bakışlar hüzme hüzme
Otodaki far gibi

125 Sonraları aynı tasavvufî bağın sinema üzerinden kuruluşu için meselâ Ramana Maharşi'nin (ö. 1950) yazdıklarına bakılabilir (Harvey, 2004, s. 157-158).

Basılmış ilk telif oyunumuz olan *Şair Evlenmesi*'nin neşrine daha yıllar varken, Hâfız Müşfik'ın, *Cerîde-i Havâdis*'te (23 Rebîulâhir 1267/ 25 Şubat 1851) yayımlanan Arapça lügazini halledip "*tiyatro*"nun sorulduğunu bulan ve

Tiyatro perdesidir perde-i gaflet bu âlemde
Küşâd oldukta insan çok acâib şey görür ol ân

beytiyle cevabını açıklayan Zîver Efendi olur[126]. Mehmed Lebib, bir müfredinde (Lebib, Mecmûa-III, v. 40b)

Tiyatro-hâne-i ikbâli tezyîn etseler gerdun
Verâ-yı perdede pekçok temâşâ eyler âmâde

derken, öğrencisi Abdülhamid Ziyâ da tiyatroyu dünya ile eşler (Ziyâ Paşa, 1343, s. 190, 202):

Perde perde san'at ibrâz etmeğe üstâd-ı sun'
Bir tiyatro-hâne yapmış sana âlem koymuş ad

Ne Husrevler ne Cemler geldi geçti cilvegâhından
Nice bâzîçe görmüş bir tiyatro-hânedir âlem

Tiyatro ile yakından ilgilenen ve Yunanca'dan *İntak* diye romandan çok, sahne eserine benzeyen mükâlemeli bir metin çeviren, gençliğinde bir oyun kaleme almaya teşebbüs eden, hattâ bir de tiyatro plânı çizen Yenişehirli Avnî'nin (Özgül, 1990, s. 29, 32, 33, 216-221) de Ziyâ Paşa ile aynı teşbîhi sürdürerek

Şâhım tiyatro-hâne-i âlemde hâlimiz
İrâs-ı hayret eyleyecek bir dramdır

Nisâr eyledikçe hergün tablo tablo pertev-i ekvan

gibi mısrâlar kurması (s. 63) garip olmasa gerek. Lâkin, garip olan ve üzerinde düşünülmesi gereken, dünyayı ve yaşamayı tiyatroya benzetmenin Ortaçağ Avrupa edebiyatının önemli *topos*larından biri olan "*theatrum mundi*" (dünya tiyatrosu) fikriyle olan ortaklığıdır.

Son bir örnek: Osman Nevres,

126 Bahsi geçen Zîver Efendi, Âli Paşa'ya damat iken Müşfik'ın devlet kapısından ayrılmasına sebep olan Salâhaddin Bey'in babasıdır ki, bu da bir başka muammâ!

Ger vukuâtın yazıp jurnal kılsam hâlini
Yırtılır defter kalem feryâd eder bî-ihtiyar

beytini (Nevres, 1290, s. 187) daha evvelki bir dönemde yazaydı, *"jurnal"* yerine *"destan"* kelimesini koymaz mıydı? Özetle, içinde batılı unsurların arttığı bir hayatın, şiirde de tematik yansımasını bulacağını ve şairin yeni şartlara uygun, modern mazmunları yaratacağını tekrarlayayım.

Yukarıda verilen örneklere bakılarak sadece Batı'dan giren maddî ve manevî kültür ürünlerinin mazmunlaştırıldığı düşünülmemeli. Şairin değişen zihniyeti ve tasavvur dünyası, değişen şiir anlayışı ve gelenekli poetikaya geleneksiz bakışı, değişen hayatın şiire yansımaları da yeni mazmunlar doğuracaktır. Sözün gelişi, Osman Şems'in (d. 1813) şiirinde vapur seyrüseferleri başlamamıştır; ama, gemi etrafında kurulmuş, yeni bir mazmûna rastlanır (Mecmûa-X, v. 59[a-b]):

Tünd-bâd-ı âh-ı hasretle coşup eşkim yemi
Görünür her bir mûjem deryâda güyâ bir gemi

Ahmed Cevdet Paşa (d. 1822), Boğaziçi'nde mehtab safâsına çıkmanın bir modaya dönüştüğü yılları anlatırken bu modanın şiirdeki yansıması olarak doğmuş *"gümüş servi"* mazmûnunu da tanıtır (Ahmed Cevdet, 1980, s. 9)[127]:

"Mâlûm a! En güzel mehtâbı olan Bebek koyu ile Büyükdere koyudur. Nâs, 'Gümüş-Servi' temâşâsı için kimi Büyükdere'ye giderler ve kimi Bebek sâhillerine inerler idi. 'Gümüş-Servi' mazmûnları şâirlere sermâye olup buna dâir güzel şiirler söylerlerdi.

Mâdem ki her şeyin doğrusunu söylemek iltizâm olundu, artık kendi hâlimi de olduğu gibice arz etmeliyim: (...) İstanbul'da böyle zevk u safâ rüzgârları esmeğe başlayınca kulları da bütün bütün hâric kalmadım. Şâirlikten fâriğ olmuş iken 'Gümüş-Servi' mazmûnuyle şiir söyleyerek yine şâirlere ve bazan mehtâbcılara karışmaktan geri durmadım."

127 Metni yayına hazırlayan Dr. Yusuf Halaçoğlu, *"gümüş servi mazmûnu"*nu anlamamış olmalı ki, semt adı gibi ısrarla *"Gümüş-Servi"* yazıyor. O yıllarda, mehtap safâsına çıkanlar, ayın su üzerindeki uzun ve parlak aksini gümüşten bir serviye benzeterek bu mazmûnu geliştirmişlerdir.

Hayatın estetize olmuş tarafında beliren değişimler, şiirde kendine daha kolay yer bulduğu gibi, mazmûnunu da daha çabuk kurup şiire yerleştiriyor olmalı.

Memduh Fâik'ın (d. 1839)

Sis kaplamış Boğaz'ı bütün zanneder gören
Kalsa sevâd-ı zülf-i muanberde gerdenin

beyti (Memduh Fâik, 1332, s. 159), Yahya Kemâl'in *"Siste Söyleniş"*inden çok, Fikret'in olumsuzlukları silinmiş bir *"Sis"* şiirine hazırlık gibi görünüyor. Memduh Fâik'ın bir gazelinde de klâsik şiirin, aşk ateşiyle eriyip *"mâh-ı nev"* gibi *"zaîf"*leyen âşık tipini ifade için kullandığı mazmunların yerine yenileri konmaya çalışılır (s. 118):

Sapsarı bir çöp gibi kalsam da yâri cezbeder
Çehre-i zerdim ki olmuştur misâl-i kehrübâ
Kısmet olmaz meyvesi Memdûh her mırga onun
Büstân-ı aşka konmuş korkuluk dâm-ı belâ

İbrahim Hâlet (d. 1837) bir kıt'asındaki

Karabahtım eyleyip hep pâymâl ceyş-i berf
Gülşen-i gönlümde oynar tıfl-ı nevber kartopu

mısrâları ile (İbrahim Hâlet, v. 87^{b}) klâsik şiirin *"şitâiyye"*lerinde tesadüf olunmayan bir mazmun, hattâ bir imge yakalar. Şair de yakaladığı yeniliğin farkındadır ve kıt'asını, konuya uygun bir hikâye içinde *Dolab Mecmüası*'na (Göz 15, 1290, s. 117) da alır.

Gelenek içinde olgunlaşmış ve şair olsun, okur olsun, milletin kollektif şuuraltında karşılığını bulmuş mazmunlardan vazgeçmeye cür'et ederek cesaretle yeni mazmunlar avlamaya kalkışmak riskli, ama gerekli bir seçimdir. Şairin gelenekle bağlantısı zayıf yahut tamamen bağlantısız bir mazmun bulması mümkün ise de bunu okurun zihnindeki mazmun lûgatçesi ile eşleyemediği hâllerde *"garâbet"*le itham edilmesi ve şiirinin reddi tehlikesi her zaman vardır. Mahmud Râtib Bey'in (d. 1825?) yaşadığı, bu konuda iyi bir örnek olabilir. Râtib, Boğaziçi sahillerinde yürürken bir kahvehânede *"İmamların işini ölüler sağlar"* dendiğini işitir ve çok beğenerek kendisi de benzeri bir söz söylemek merakına

düşer. Yürümeye devam ederken balıkçıların ağ çektiklerini görür; *"Balıkçıların yüzünü ağlar güldürür"* mazmûnu *"sünüh eder"*. Sahildeki bir kayıkçıya yaklaşıp buluşunu *"kemâl-i itinâ ile"* söyler. Adam Râtib'i hayretle süzerek *"Efendi, sen deli misin, bu nasıl söz?"* der ve aceleyle kayığına binip uzaklaşır. Şairin testi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Aslına bakılırsa, şiirde önceleri yeni mazmun avcılığının, sonraları yeni sembol arayışlarının tarihçesi, biraz da şairlerin sebatkâr başarısızlıklarının tarihçesidir.

B. Mahallîleşme ve yerlileşme

"Medeniyet" kavramı, Şark'ın ve Garb'ın geleneğinde aynı nitelikleri karşılamak için üretilmiş kelimelerle karşılanır. Doğu, *"medenî"* olmayı *"medîne"* (şehir)de yaşamakla eşlerken Batı da aynı maksatla *"policé"* kelimesini kullanır. Fransızca'da *"policé"*nin yerini *"civilisé"* kelimesinin alması, ancak XVIII. asrın ortalarında gerçekleşmiştir. Demek ki dünya geleneği, medenî olmayı şehirli olmakla sinonim saymaktadır. Osmanlı'da da mahallî kültürel değerlerin önem kazandığı ve mahallî güçlerin siyasette kendini kabûl ettirdiği XVIII. asra kadar, nerede *"umran"* var ise, *"medeniyet"*in de orada olduğu fikri yaygındır. *"Reâyâ"*dan *"teb'a"*ya geçilirken devletin kültürel değerleri de önemli bir değişim geçirir ve âyanlarla, taşradan gelme idarecilerle değişmeye başlayan şehirli zevkler, taşralı sanatkârlara ve onların sanat anlayışlarına samimî bir yakınlaşmanın doğması ile yeniden biçimlenir. Buna rağmen, taşralı ve şehrî sanatkârların önemli bir farkı vardır. Taşradan gelen hammaddeyi kendi kriterlerine uydurarak yeniden şekillendiren şehrî şair, işlenmiş madde olarak gerisin geriye taşralı şairin kullanımına sunmaktadır[128]. Bunu yaparken şehrî şairin eserlerinin tematik değişiminden ve formal gevşemesinden söz edilebilirse de asıl değişimi âşıklık geleneği içinde yetişen şairler yaşar.

Âşıklar, yetiştikleri muhitin *"mahallî"* temalarını İstanbul'a taşıdıklarında, şehir bunlardan direkt olarak etkilenmez; *"Cânım İstanbul"* bölümünde etraflı olarak anlatıldığı üzre, şehir de kendi *"mahallî"* temalarını şiire taşıyarak cevap verir. İstanbul'un şiire

128 Alfred L. Kroeber kültür büyümesinin iki farklı tipi olduğunu söyler; biri merkezden taşraya/ dışarıya, diğeri çevreden merkeze doğru... Lâkin böyle çift yönlü bir devr-i dâim sadece Osmanlı'nın XVIII. asrına has olmalı.

tematik bir özne olarak yerleşmesi ve kalem şuarâsına da aynı "*istanbulîn*"i giydirmesi bundan sonradır. Sözün özü, XVIII. asır şiirinde görülen dil ve tema değişiminin önemli kaynaklarından biri olarak gösterilen "*mahallîleşme*" hareketi, her şairin kendi yöresinin özelliklerini eserine yansıtmasından çok, İstanbul'un mahallî unsurları etrafında birleşmesi mânâsını taşır. İstanbul'un güzellikleri, eğlence anlayışı, mesîreleri, insan skalası[129], ev ve sokak hayatı, insanî münasebetleri, gelenek ve görenekleri gibi pekçok tematik malzeme, Osmanlı şiirinin bir müştereği hâlini alır; İstanbul'un mahallî realitelerini aksettiren temaların taşraya doğru yayılmağa başladığı gözlenir. Sözün gelişi, XIX. asrın ikinci yarısını görecek kadar yaşayan Nürî, iyi bildiği Rumeli'nden ilginç mahallî unsurları şiirleştirir: "*Foçitin kazâsında bir sür-ı meserret-i mevfûr-ı rümiyyede raks eden duhterân-ı perî-revişân hakkında söylenilen müseddestir*" (Nürî-I, v. 11[a-b]), "*Halîm nâm bir sünüh-ı canbaz hakkında söylenilen müseddestir*" (v. 12[a-b])...

Mahallî malzeme, İstanbul'un somut bir coğrafî yer olarak algılanmasını sağlayacak biçimde reelleşir ve "*hayâl şehir*" ete kemiğe

---

129 Şiir realiteleri daha derinden ve daha tabiî biçimde farketmeye başladığında, sokaktaki insanın da farkına hakîkaten varılmağa başlanır. Meselâ, çingenelerin şiirdeki payının artması, mahallîleşme cereyanından sonradır. İstanbul'un en mahallî renklerinden biri çingene pembesidir. Yenişehirfenarlı Belîğ'in (ö. 1760)

Ele aldıkça o çengî güzeli çarpâre

diye başlayan gazeli, "*yek-mâcnî*" olarak bir çingene güzelinin dansını anlatır ve Levnî'nin meşhur rakkase minyatürünü hatırlatır. XVIII. asır biterken, özellikle Refî'-i Kâlâyî'nin (ö. 1821) Topkapılı bir çingene olması ve kendi insanlarına rağbet kazandırma gayreti, semeresini verir; şiirde çingenelere daha sık rastlanmağa başlanır [Başka şairler bir yana, sadece Sürûrî'nin bile Refî'in çingeneliği hakkında söyledikleri, ona tepki gösteren ve onu aşağılayan çoğunluğun hislerine tercüman gibidir.

Şöhreti Kâlâyi-i Köseç kuru çingânedir
Pek çalıp çağırmasın çingâne Kâlâyî Refî'

gibi örnekler (Sürûrî, y.t.y., s. 156) çoğaltılabilir]. Sonraları, Refî'in torunu Ahmed Münib Efendi (ö. 1873) de aynı çizgiyi sürdürecek ve meselâ, "*letayif-güne yazıldı*" kaydı ile söylediği bir şiiri (Münib, v. 36[b]-38[a]), çingeneler hakkında yazılmış en realist eserlerden biri olacaktır. Bu bakımdan, Münib'de Osman Cemâl Kaygılı'yı haber veren pekçok tarafı vardır. Enderunlu Fâzıl'ın (ö. 1810) *Hûban-nâme*'sinde Kıbtîleri de anlatışı, *Defter-i Aşk*'taki dördüncü hikâyesinde çingenelerin düğün geleneklerine ait güçlü pitoresk unsurlar yakalayışı, *Rakkas-nâme*'de andığı çengîlerin bir kısmının da çingene oluşu İstanbul'un insan skalasında önemli bir rengin tanıtılması adına önemlidir.

bürünür. Şair, Istanbul'un ve Istanbullunun gerçeklerini şiirine taşıyarak hem bir *"utopia"*yı somutlaştırır hem de eseri soyutlamaların güzelleştirdiği fikrini temelinden sarsar. Bir asır sonrasının romanı düşünülerek söylense de

> *"Türk edebiyatında başarının standart ölçüsü, ampirik olarak gözlemlenebilir koşulların taklidi haline geldi; oysa Osmanlı düşüncesi gizemlileştirmeyi temsil etmekteydi"*

cümlesi (Holbrook, 1998, s. 217. Ayrıca, aynı yerde Nikolay Berdyaev'in benzer cümleleri için bk. s. 131) mahallîleşme hareketinin şiirdeki akislerini anlatmak için de rahatlıkla kullanılabilir. Şiir, tematik ideallerin yatağı idi. Ideal âşık, ideal sevgili, ideal duygular, ideal mekânlar, ideal olaylar hep bu idealize edilen temanın unsurlarıydı. Mahallileşme ile beraber, bir taraftan İstanbul merkezli bir gerçekleşmiş utopya ideali kurgulanmaya çalışılırken, bir taraftan da gerçek mekânlarda dolaşan gerçek insanların, gerçekliği içinde süflîliği ve zaafları da barındıran şiiri yazılmağa başlanır. Klâsik şiirin tematik çöküşü gibi algılanan, poetik gerçeğin artık eskisi gibi ideali değil, realiteyi esas almasıdır. Bir süre sonra *"hakîkıyyûn mesleği"*ne uyarak yazılan romanların *"fuhşiyât ile mâlâmâl"* olmasından duyulan endîşenin bir benzeri yaşanmakta ve şiire giren her gerçeğin estetik normlara uymayışından, insanın profan, gündelik, çirkin, muhteris, şehevî, çıkarcı, eyyamcı tarafının ortaya çıkmasından rahatsız olanlar hızla artmaktadır. Alfred L. Kroeber,

> *"(...) sanat (ya da felsefe) tamamıyle layik ve çoğucası büsbütün dünyaya-dönük olunca, yaratıcılığın gerilemesi başlar. 'Aşağılık ve bayağı, salt biçimsel ve incelmiş olana yer açılır ve gerilenle yerleşir"*

derken (Sorokin, 1972, s. 153) büyük ölçüde haklı olsa da böylece yeni bir şiir arterinin açıldığı da gözden ırak edilmemelidir.

*"Mahallîleşme"*nin, kapsamını İstanbul dışına doğru taşırdığını düşündürecek örneklere –az da olsa– rastlanır; lâkin, dikkatli bir göz, bunların dahi bir taraflarıyle İstanbul'a bağlandığını farkeder. Sözün gelişi, Yusuf Muhlis Paşa (ö. 1843), doğduğu Siroz'un güzelliklerini anlatan birkaç şiir yazmışsa [*"Medhiyye der-hakk-ı yaylak-ı Siroz"* (Muhlis Paşa, v. 39^b-40^b), *"şehr-i Siroz'un"* (v. 28^a) ve *"Siroz'un"* gazelleri (v. 28^b)], araya bir de *"İslâmol'un"* (v. 27^b)

redifli gazel sokuşturmadan içi rahat etmeyecektir. Meselâ, Bursalı İffet'in (ö. 1842) dîvânında

Yeni yâr ile Eski Kaplıca Kasrı'nda ey İffet
Sebûlar mâden olmaz ise bir çînî sifâl olsa
İffetâ Kasr-ı Yeni Kaplıca'da ıyd edelim

gibi, Bursa'dan çizgiler taşıyan mısrâlara tesadüf olunurken (Iffet, 1257, s. 88, 92), yaşadığı şehri beğenmeyip kendini İstanbul'a lâyık bir şair olarak gördüğü de öğrenilir (s. 56, 71, 97). Şair, mahallîleşmenin olmazsa olmaz şartlarından biri gibi görünen *"mahall"*ini sevmek, idealize etmek fikrinden yola çıkmamış ve sanki şehir şiire kendiliğinden sızmıştır. Ayaşlı Esad Muhlis Paşa (ö. 1851) *"Muğla karyesinde söylenmiştir"* kaydını taşıyan şiirine (Muhlis, 1268, s. 25)

Başlar belâda bir büt-i başbuğla Muğla'da
Serden geçer fütâdeleri çoğla Muğla'da

diye başlar. Şiirin sadece kafiye hatırına yazılmadığı,

Hüsn-i binâya rağbeti yok Menteşâlının
Hiç görmedik kireç kiremit tuğla Muğla'da

beytindeki gözlemlerden de anlaşılıyor. Buna rağmen gazel, şehirle kendi arasına büyük bir mesafe koyan azametli bir paşanın Muğla'yı teftişi esnasında söyleyiverdiği hissini uyandırıyor. *Mihnet-keşan*'da (1269, s. 43) *"Ahvâl-i âyân ve bâzı ıstılâhât-ı îşân"* bölümünde mahallî ağızla konuşturulan ağa, mesnevîde bir ilktir. Sonraları, Abdülhalim Galib Paşa (ö. 1876) *Mütâyebât-ı Türkiyye*'sindeki gazellerini Kastamonu ağzı ile ve yörenin âdetleri, insan tipolojisi, ilişkiler manzûmesi ile kurgulaması başlıbaşına bir fenomendir (Kaçalin, 2000, s. 137-185). Paşa'nın Kastamonu'da bulunup bulunmadığının kesinleşmeyişi ve devrin İstanbulunda konakların Kastamonulu hizmetkârları tercih ettiği bilgisi bu gazelleri sağlıklı bir biçimde değerlendirmeyi zorlaştırıyor[130]. Yine de Galib Paşa'nın,

130 Yıllar sonra, Nâbi-zâde Nâzım'ın da *"Karabibik"* adlı hikâyesini Antalya'yı, Kaş'ı ve civarın köy hayatını görerek mi yoksa görmeden mi yazdığı meselesi de benzer belirsizlikler getirecektir. Allahtan ki, Himmet Uç yazarın harîta çıkarmak için Kaş'a gittiğini tesbit etti de bu mesele kökünden halledildi.

kendisine *"Türk"* sıfatının yakıştırılmasını hakedecek kadar büyük bir ustalıkla Kastamonu'yu şiirin temaları arasına dâhil edişi önemli. Şarkîkarahisarlı Abdi Efendi (ö. 1884) de *"Erzurum lehcesi"* ile şiir yazmayı deneyecektir.

Kavurga oldu kavrulmuş olan buğday unu kavut
Yoğurdu kurutup derler adına keş dahi kurut

Fâilâtün fâilâtün fâilün
Erzurûm'un öksürür içen suyun

Müfteilün fâilün Erzurûm'a gel de gör
Nice olur rüz u şeb turp ile şalgam yemek

beytinden de farkedileceği gibi, Abdi'nin yaptığı Erzurum ağzıyle söylemekten ziyade, kendini yabancılaştırarak bu ağzı tanıtmaktır. Metnin söyleyeni değil, kurucusudur. Bu özelliği ile Abdi Efendi'yi Galib Paşa ile aynı kefeye koymanın mümkünü yok; ama, Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819) Erzurum için hissettiklerini

Erzurûm'un ne belâ berfi tükenmez asla
Kış değil belki temûzunda hazîrânında
N'ola ünsiyyet olunmazsa ahâlîsi ile
Bu soğuk yerde bürûdet olur insânında

mısralarıyle açıkladığı (Eşref Paşa, 1278, s. 193) bir dönemde, Abdi Efendi'nin gayreti yine de önemli sayılmalıdır. Doğduğu toprakları şiirine de vatan bilen ve kendi yöresinin insanından, âdetlerinden, tarihinden tematik malzeme çıkaran Hasırcı-zâde Mehmed Ağa (d. 1803), Mehmed Emin Hilmi (d. 1831) gibi isimlerin çıkması, nisbeten sonradır[131]. Meselâ, Harputlu Hayri (d. 1855) gibi İstanbul'da bulunmuş, orada da kendini isbat etmiş bir şairin

Gerçi İstanbul'da envâ-ı niam mebzûldür
Harput'a gitsem de bir keşkek yeseydim kâşki

diye sıla hasreti çekmesine daha çok vardır. Hoca Hayret Efendi (d. 1848) gibi, İstanbul'da yaşasa da Adanalı olmayı nişan misâli

131 Azmî-i Âmidî'nin (ö. 1831) *"Bidlis"* için (Beysanoğlu, C. 1, 1957, s. 322), Aydî'nin (d. 1810) *"Aynıtab"* için (Aksoy, 1954, s. 17-18) söylediği gazeller, mahallî şairlerin ürünü olarak ayrıca değerlendirilmelidir.

göğsünde taşıyan, *"Eşvâk u Ezvak"* kasîdesiyle memleketini özlemenin fevkalâde örneklerinden birini veren (İnal, C. II, 1988, s. 600) şairlerin yetişmesi daha sonradır. Hayret Efendi Adana'da, *"yaylada mehtaba karşı açıkta yattıkça dakik mânâlar, rakik mazmunlar tulû"* ettiğini söyler. Meselâ,

Kandîlimi mâh eder fürûzan
Üstümde semâ çiçekli yorgan

beyti de böyle bir hâlde iken ortaya çıkmıştır ve İbnülemîn'in bütün istihfâfına rağmen, örneğine ancak çok sonraları tesadüf edilecek güzelliktedir[132].

Diğer taraftan, adına *"mahallîleşme"* denen hareketin aslında şiirde bir kendine dönüş, bir millî şiir hareketi olduğu da söylenebilir. Klâsik şiirin, özellikle Fars kaynaklı prensiplerinin yeniden tartışılması ve bir kısmının daha millî unsurlarla değiştokuşunun mümkün olduğu fikrinin doğması, bu hareketin *"yerelleşme"*den ziyade, *"yerlileşme"* adını hakettiğini gösteriyor. Gelenekli şairin

Herkes kesemez böyle kabâ şâhid-i nazma
Şirvânî-i zerdûz-ı Acem başka kesimdir

diye medhettiği Acem şiiri, kendi millî konularını Osmanlı edebiyatına da kabûl ettirmiştir. Gerçi,

Nev'iyâ nazm içre îcâd eyledin bir tarz-ı has
Rûm'u kurtardın Acem eş'ârına taklîdden

beytinin sahibi Nev'î (ö. 1598) gibi birkaç şairin, ferdî çıkışlarıyle bu etkilenmelere bir son vermeye çalıştığı görülürse de arkası gelmez. Fars şiirinin tematik birikiminden beslenen Osmanlı edîbi, ilk ciddî tepkiyi XVIII. asırda, Nedîm'de görür. Şairin

İran zemîne tuhfemiz olsun bu nev gazel
İrgürsün Isfahân'a Sitanbul diyârını

beyti, Acem diyarından gelen konulara ilk ciddî itiraz, hattâ meydan

132 Nitekim, yıllar sonra, Adanalı Hayret'in beytinin yeniliğini takdir eden Mersinli Özdemir İnce, *"Geleceğin Ozanına"* şiirinde eskinin şairini tekrarlar:

yeryüzü yatağın olsun,
gökyüzü çiçekli yorganın

okumadır[133]. Böyle bir çıkışın ardından *"yerlileşme"* çabalarının önemli bir hız kazandığı şübhesiz. İyi de Osmanlı şiiri, tematik istiklâli için bunca zamandır önemli bir çaba harcamamışken XVIII. asırda bu ânî kükreyişinin sebebi nedir? İşte tam burada, Osmanlı şiirine tematik bilinç kazandıran önemli bir gelişmeden söz etmek gerek.

Şahsî fikrimce, Osmanlı şiirine *"tarz-ı Acemâne"*nin İran sınırından girişi gibi, *"yerlileşme"* gayretleri de ironik bir biçimde yine aynı sınırdan geçmiştir. Bu iddia *"a priori"* olarak içinde büyük bir çelişkiyi taşıyor gibi algılansa da aslında tarihî bir gerçeğin ifadesidir. Osmanlı'da *"kaba Türk"*ün iktidarı elde etme gayretleriyle geçen yıllar, İran'da da Hülâgu soyundan gelen Kaçarların hakanlık mücadelesine isabet eder. 1726'da Nâdir Şah büyük bir isyanı bastırarak Kaçar hükümdarı Fethali Kaçar Hân'ı idam ettirir. 1757'de de Muhammed Hüseyin Kaçar Han, Kerim Han Zend'in emriyle öldürülür. Aka Muhammed Hân'ın uzun ve kanlı çarpışmalardan sonra iktidarı ele geçirdiği 1779 yılından itibaren, İran'da Kaçar hânedânının hükümranlığı başlar.

İran'ın şiirini üç ana tarzın belirlediği söylenebilir; *"sebk-i Türkistânî"*, *"sebk-i Irakî"* ve *"sebk-i Hindî"*. Konumuz gereği, burada bizi asıl ilgilendiren *"sebk-i Türkistânî"*dir. Acemler, Türkistan üslûbu diye, Hülâgu'nun 1265'e kadar süren iktidarı dönemi eserlerini gösterirler. Üslûbun genel vasfı düşüncede ve ifadede sadelik, hayata ve insanlara dikkat, mahallî söyleyişlere, hattâ Türkçe kelimelere açılıştır. Anlaşılan o ki, Acem ve Acemce yazan Türk şairleri iktidarın zevkini, ilgi ve alışkanlıklarını eserlerine taşımaya çalışmaktadır. Kaçar hânedânının şairleri ve sonraları, 1779'da Aka Muhammed Hân'ın İran şâhı olmasını takip eden yıllar boyunca bellibaşlı büyük şairler *"sebk-i Türkistânî"*yi tekrar canlandırırlar. Şiir tarihleri bunu bir geriye dönüş saydıkları için *"bâzgeşt-i edebî"* diye anarlar. Şiirde Türk'e doğru gizli bir yerlileşme

133 Nedîm'in bu gazelinin bağlamı düşünüldüğünde, farklı bir anlam çıkarmak da mümkündür. Bu fırsatla şunu da tartışmaya açayım. Nedîm'in poetik kaynakları araştırılırken anılanların arasına, hattâ hepsinin önüne Ebû Nüvâs'ın eklenmesi gerektiğini düşünüyorum. VII. asır biterken Ebû Nüvâs'ın Arap şiirine getirdikleri ile asırlar sonra, Nedîm'in Osmanlı şiirine armağan ettikleri arasında büyük bir benzerlik olduğu fikrindeyim. Araştırılmalı.

cereyanı yaşanmağa başlar. Meselâ, Farsça söyleyen Türk şairlerinden *"melikü'ş-şuarâ"* Fethali Han Sabâ, şiirlerinde Türk'ün kulak için kafiye anlayışını sürdürür (Tecrübekâr, 1995, s. 48). Bir başka Türk şairi, *"şemsü'ş-şuarâ"* Sürûş, Acemlerin kullanmadıkları –belki kendisinin, belki de Türklerin Farsça'ya hediyesi olan– garip terkipler yaparak za'f-ı te'lîfi tabiîleştirir. Türk güzellerini medhediş, Türk'ün dünyaya bakışından, yaşayışından, mahallî hayatından çizgiler ekleyiş şiirin vasıflarından olmaya başlar.

İran şiirini yakından takip eden Osmanlı için, bu gelişmeler ilginç ve önemlidir. Zaten bariz bir yerlileşme yoluna giren Osmanlı şiiri, İran'da da kendi anlayışını destekleyecek önemli bir mesnet bulmuştur. Böylece, hem şiirde İran zemînini taklit geleneği bozulmayacak hem de o zemînin *"tarz-ı Türkâne"*si Osmanlı şairinin elinde öz vatanına dönecektir. Yerlileşme çabalarının Osmanlı'da hız kazanışı, Kaçar hânedânının da kesin olarak hâkimiyeti ele geçirişine paraleldir ve her ikisi de XVIII. asır sonuna tarihlendirilebilir. Klâsik şiirin tarihi boyunca İran ile olan göbek bağı hiç koparılmamış olduğu için, bu yeni gelişmenin de kolayca Osmanlı şairlerine ulaştığını tahmin zor değil. Yine de Neş'et Efendi'ye kadar bu gayretlerin tek yumruk hâline gelip tek istikamete yöneldiği görülmez.

Hoca Neş'et Efendi (ö. 1807) 14-15 yaşlarında iken Konya'da sikke giyip mevlevî olmuş; *Mesnevî*'yi daha iyi anlayabilmek için, Farsça öğrenmeye hız vermiştir. Neş'et'i İran şiirindeki Türkleşme hareketiyle karşı karşıya getiren tesadüf de bu sıralarda gerçekleşir. Tahmasbkulı Hân'ın tabibi ve Şîrâz'ın, Isfahân'ın tanınmış şairlerinden, Farsça öğretmenlerinden Eymânî İstanbul'a gelir ve Neş'et onunla tanışmak ve talebesi olmak fırsatını bulur. Eymânî'den Farsça dersleri alan, İran şiirinin klâsiklerini okuyan Neş'et'in *"sebk-i Türkistânî"*nin inceliklerini hocasından öğrendiği şübhesiz... Bir müddet sonra, Neş'et'i İstanbul'un en meşhur Farsça hocası olarak görürüz. Asrın *"yed-i tûlâ"* sahibi onca Fârisî muallimi arasında Neş'et'i şöhrete eriştiren tarafı, Acem'in klâsik şiiri yanında, Kaçar dönemi şiirini de me'haz gösterdiği bir öğretim tarzını tercihidir. Böylece, talebelerini *"tarz-ı Türkâne"*nin kulak için kafiyelerine, za'f-ı te'liflerine olduğu kadar, yerli konularına da ısındırır. Mollagürânî'deki evi âdetâ bir dil ve şiir mektebi hâlini alır; İran'dan ve Frengistan'dan gelen ehl-i edebin uğrağı

olur. Farsça ve şiir öğrettiği talebelerinin yetenekli olanlarına birer mahlâs-nâme yazarak kendi grubunu, ekolünü oluşturur. Hanîf (ö. 1802), Vak'anüvis Pertev (ö. 1807), Âmir (ö. 1816), Beylikçi İzzet (ö. 1809), Şehîd (ö. 1848), Vahyî Süleyman (ö. 1817), Müştak (ö. 1831), Esad (Şeyh Galib)[134] (ö. 1799), Gayûr (Refî'-i Kâlâyî) (ö. 1821), Nâyâb (ö. 1832), Hâtifî (ö. 1828), Müftî-zâde İbrahim, Sıddîk, Zâhir, Bedî' bu isimlerden birkaçıdır. Neş'et'in dîvânını toparlarken başına kısa bir giriş yazan Vak'anüvis Nüri Pertev Efendi, hocasının mahlâsnâmelerinin de ayrı bir kitap tertip edilebilecek kadar fazla olduğunu söyler[135]. Neş'et'in *Beykoz'a/ İstavroz'a* kafiyeli gazeline kırka yakın öğrencisinin nazîre söylemesi (Esrar Dede, 2000, s. 514-515), bir gövde gösterisidir.

Neş'et'ten bahseden çalışmalar, onun şiirdeki Türkleşmeye, mahallîleşmeye, bazen de mübtezelleşmeye mukabil, yeniden Fars dilinden, edebiyatından istifadeyi savunduğunu ve kapanmaya yüz tutan bir eğilimi canlandırdığını tekrarlar. Bu iddianın kaynakları mechûl ise de bir doğruluk payı taşıdığı açık... Hakîkaten Neş'et'in, poetik tercihlerini şiirin zaman zaman pek alçalan seviyesini yükseltmek üzerine inşâ ettiği ve talebelerini de bu sebeple İran edebiyatına yönelttiği doğrudur. Yanlış olan, Neş'et'i bir yerlileşme, sadeleşme, Türkleşme aleyhdarı olarak görmek ve göstermektir. Hoca, İran şiirinin Kaçar idaresinde kazandığı yeni karakterini yansıtan, Türk'ün Acem dilindeki yaratmalarını örnek gösteren bir ders plânını takip ederken ve âdetâ Osmanlı'daki yerlileşmenin Fars(ça)'daki delillerini öne çıkarırken, onun *"tarz-ı Acemâneye rağbet"* kazandırdığını, şiir dilindeki payı azalmaya başlayan Farsça kelimeleri canlandırmağa çalıştığını söylemek bühtandır[136].

---

134 Hoca Neş'et'in *"Esad"* mahlâsını verdiği Şeyh Galib, bir teşekkür kasîdesiyle mukabele eder (Galib, 1252, s. 30-32). Müverrih Sürûrî, şeyhin mahlâsını Esad'dan Galib'e tahvili üzerine sert bir kıt'a yazar (Sürûrî, v. 201[b]).

135 Osman Sürûrî de

Neş'et ol denlu telâmîzine mahlâs-nâme
Söylemekten tükenip tükrüğü ağzı kurumuş

diye başlayan müstehcen bir kıt'a söyler (Sürûrî, s. 164).

136 İzzet Molla'nın

Bütün Şîrâzlı Hâfız değildir

mısrâını bir başka mânâda düşünmek ve Şîraz'dan çıkan Türk asıllı şairleri hatırlatmaya çalıştığını söylemek de mümkün.

Neş'et sühanda sâdedir ârâyişi yoktur
Almaz ele merdân-ı vega tîg-ı mücevher

diyen bir şair (Neş'et, v. 88[b]) hakkında verilecek hüküm daha farklı olmalı; şiir dilini sadeleştirmek yolundaki çabaları ve öğrencilerine de aynı fikri aşılamaktaki ısrarı farkedilmeliydi. Neş'et'in amacı, şiirdeki sadeleşmeye muhalefet değil, kazandığı avâmî söyleyişi değiştirmek, yeniden entellektüel bir zevk, görüş ve ifade kazanmasını sağlamaktır. Bunun temini için *"sebk-i Türkistânî"*ye uzanışı ve Kaçar şiirinden faydalanışı yanlış anlaşılmamalıdır. Meselâ, Neş'et ile aynı şiir görüşünü paylaşan Süleyman Fehîm'in (ö. 1847) *Tezkire-i Devletşâhî*'yi (1486) özetleyerek ve ilâveler yaparak *Sefînetü'ş-şuarâ* (Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, Yz. 347; İst., 1259, Tab'hâne-i Âmire) adıyle tercüme edişi de aynı sebeplerle yanlış anlaşılmaktadır. Devletşâh-ı Semerkandî'nin ısrarla Türk asıllı şairleri toparladığı ve Ali Şir Nevâyî adına kaleme aldığı tezkiresi, asırlarca Farsça yazan Türk şairlerinin varlık sembolü sayılmıştır. Tıbkı, Şah İsmail-i Safevî'nin oğlu Sâm Mîrzâ'nın, *Tezkire-i Sâmî*'sini (1566) *Devletşâh*'a zeyl olarak düşünüp 6. bâbını da *"Tabaka-i Türkân"*a ayırması gibi, Fehim de aynı tezkireyi, Fars şiirinde Türk varlığının ifadesi olmak üzere tezyîl eder; eklenen isimler, niyetinin delilleridir. Efendinin tezkiredeki gayretini doğru algılamak için,

Haleb anda ise bunda bulunur endâze
İşte meydân-ı sühan gitmeyelim Şîrâz'e[137]

beytinden haberdar olmak kâfîdir (1262, s. 46). Bu beyit, Fars şiirinin tematik dünyasına yönelmeyi isteyen bir şairi haber veriyor mu? Tezkire seçimi ve metin üstündeki tasarrufu, devri şairlerinin

137 Küçük Çelebi-zâde Âsım'ın (ö. 1760) bir *"kıt'a-i hezl-âmîz"*inin sonunda (Âsım, v. 109[a]) aynı mısrâı kullanışı, Lebîb-i Âmidî'nin (ö. 1771) bir kasîdesindeki

İşte meydân-ı sühan varmayalım Şîrâz'a
Eskiden darb-ı meseldir bu edâ-yı zîbâ

beyti, daha eskilerde bu söyleyişin başka bir mübdii olabileceğini haber veriyor. Müverrih Sürûrî aynı mısrâı küçük bir fark ile tekrarlıyor (Sürûrî, s. 130); Ayıntablı Aynî ise,

İşte meydân-ı sühan Şîrâz'a azmetmek neden?

mısrâını söylüyor (Aynî, 1258, s. 26).

Acem tarzına mı, Türk tarzına mı meylini hedefliyor? Titiz bir inceleme, Fehîm'in çabalarının Neş'et'e eklemlendiğini ve Fehîm'in Karagümrük'teki konağının, Neş'et'in Mollagürânî'deki konağı ile aynı fikre hizmet ettiğini ortaya çıkaracaktır.

Semt-i eş'ârı ferâgat edelim gayrı Fehîm
Kabaca söyleşelim nükte vü mazmun yerine

beyti de bu meyanda değerlendirildiğinde bir mânâ kazanır (a.g.e., s. 38).

Neş'et'in en büyük talebesi olan Şeyh Galib de mevlevîliğin bütün önemli kaynakları Farsça iken ve dergâh muhîtinde Fars kültürü o kadar yaygın iken, şiirde Acem işi konuları reddeder. *Hüsn ü Aşk*'taki

Ol tarz-ı Acem'dir olmaz i'cab
Rindân-ı Acem gözetmez âdab
Her tavrına iktidâ ne lâzım
Câizse de ictirâ ne lâzım

mısrâları, İran şiirine *"Türkâne"* bakışı netleşmiş bir şairin kaleminden çıkmıştır. Galib'in mesnevîsi Neş'et'in de kontrolünden geçmiş ve onayını almış olmalı. Hoca efendinin pek dikkat çekmeyen bir âdeti, öğrencileri birer büyük şair olduktan sonra bile, eserlerini okuyup düzeltmeyi –daha ilginci– ara yere beyit eklemeyi sürdürüşüdür. Bunu, esere kendini de katarak ve aynı poetik prensiplerde birleşmiş bir şair grubu adına mührünü basıyormuş gibi, ısrarla yapar. Nitekim, *Hüsn ü Aşk*'ta da (Galib, 1992, s. 94)

Bu beyt ile Neş'et-i sühan-saz
İcmâl-i cemâlin etti i'caz

dendikten sonra, hocanın metne kattığı bir beytine yer verilir. Sürûrî (ö. 1814) bile Neş'et'in hocalığını öylesine kabüllenir ki, *"güldürdü"* redifli gazelinin (Sürûrî, 1255, s. 50) sonunda

Tebessüm kıldı Neş'et Hoca mazmûn-ı Sürûrî'ye

demekten kendini alamaz. Kendini Neş'et'in talebelerinden sayan Enderunlu Halim Bey'in de hocanın adını andığı birçok gazeli yanında,

Semâ-yı âlem-i ilme zekâdır hazret-i Neş'et
Şeb-i takrîre mâh-ı pür-ziyâdır hazret-i Neş'et

diye başlayan bir *"takrîz berây-i Neş'et Efendi"*si (Halim, v. 20[b]) ve bir *"tahmîs-i mutarraf gazel-i Neş'et Efendi hâce-i sânî hod"*u (v. 8[b]) da vardır. Tek başına, Muhît'in

Hamdülillah himem-i hazret-i Neş'et'le Muhit
Hâzin-i genc-i zer ü gevher-i esrâr oldum

Arz et cenâb-ı Neş'et-i üstâda kim Muhit
Tahsîn eder bu nev esere ihtimâldir
Ol câmi'u'l-fünün u hüner hâk-i pâyine
Saf saf gürüh-ı ehl-i hüner rûmâldir

gibi beyitleri (Muhit, v. 17[b], 23[b]) dahi hocanın etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Muvakkit-zâde Pertev'in

Hazret-i Neş'et'ile Galib gibi Pertev ben dahi
Gamdan ölmem korkarım gayret helâk eyler beni

beyti (Nûri Pertev, v. 36[a]) ise, yerlileşme yolunda harcanan müşterek emeğin ifadesi gibidir ve hakîkaten, hocasının peşinden, aynı yıl içinde ölüp gidecektir[138].

Şiirde yenileşme, klâsik olanın tematik esaslarını belirleyen Fars kültürünün edebiyattan kovalanması ile sağlanacaktır.

Her kim okur Fârisî
Gider dînin yarısı

fikri ile Farsça'nın değil, aslında Fars kültürünün öğrenilmesi engellenmek istenir. Nâmık Kemâl'in Farsça'ya muhalefeti de bu şekilde anlaşılmalıdır (Nâmık Kemâl, C. III, 1973, s. 115):

"Fârisî'ye gelince, bu mübarek lisanı hattı ile, bûsesi ile, âşıkı ile, mahbûbu ile beraber mektep kapısından görünmek iktidârından mahrûm etmeli.

138 Hoca Neş'et'in talebesinden olan ve

Gamdan ölmem âkıbet gayret helâk eyler beni

mısraını peşipeşine gelen iki gazelinde (Ferrî, v. 66[a]) iktibas eden Mehmed Ferrî Efendi ise, 1805'te göçüp gider. *Dîvân-ı Ferrî*'nin başındaki imzasız takrîzin de Hoca Neş'et'in kaleminden çıkmış olabileceğini düşünüyorum.

> *Yalnız vasf-ı terkîbîlerde, şilânda lâzım olduğu için, mektepte kavâidini göstermelidir. Fârisî bilmek isteyen bıyığı, sakalı geldikten sonra öğrensin. Mekteplerde ifsâd-ı ahlâk için, lisan tâlim olunmaz."*

Kemâl, Fars şiir kültürüne karşı çıkışının sebebini de şöyle açıklar (Nâmık Kemâl, C. IV, 1986, s. 391):

> *"Kudemânın iktidâr-ı ilm ü irfânı o selâmet ü metânete kalemen dahi birçok deliller göstermeğe kâfî idi; fakat hayf ki edebiyyât-ı Îrâniyye mukallidliği seyyiesiyle ilâhiyâtın haricindeki şiirler ya meddahlık, ya bâzîçe-i efkâr kabîlinden olarak söylenmiş (...) olmak cihetiyle, arada efkâr ü ahlâk-ı milliyyeyi gösterecek yolda âsâr-ı edebiyye meydana gelememiş idi."*

Ali Şir Nevâyî'den Hoca Neş'et'e ve N. Kemâl'e kadar, yenilikçi olmak iddiasındaki her şairin Farsça ve İran şiiriyle bir hesaplaşmaya soyunması ilginç... Osmanlı'nın şiir arsasına yapılmış *"sâl-dîde"* Acem köşkü yıkılmadan, hiç değilse müştemilâtı kaldırılmadan, yerine yeni bir binâ dikmek mümkün değildir ve tematik yenilik peşindeki her şairin külüngünü yanından ayırmaması şarttır.

C. Din, felsefe derken

Tasavvufta, felsefenin septik tavrı ve soru(n)ları yoktur. Antikiteden beri felsefenin önemli bir anlatım biçimi olan diyalog, İslâm felsefesinde *"mücâvebe"*ye dönüşmüştür[139]. Platon'un diyalogları bize, cevaplamaktan çok, soran feylesofu gösteriyor. Tasavvufta ise, dervişin bir müşkili vardır, onu sorar; şeyhin de akletmekten çok nakledeceği bir cevabı vardır, onu aktarır. Mevlânâ'nın, sohbet esnasında sorduğu bir meseleye hâzirûnun *"İmâm-ı Rabbânî'nin söylediğine göre..."*, *"İmâm-ı Âzam'dan rivayet olunduğuna göre..."*, *"İmâm-ı Şâfiî'nin hükmüne göre..."* girişiyle söze başlayıp uzun uzun cevap vermeleri üzerine, *"Onlar bir yana da ya size göre nasıldır?"* diye sitem ettiği söylenir. Belli ki, şahsî sorulara şahsî cevaplar kapısı daha aralanırken kapatılmıştır. Sâlik, akıldan geçirilmesinin bile küfür sayıldığı kimi soruları sormaz; mürşid de aklın ve inancın tehlikeli sularında dolaşan kimi cevaplarını *"ham ervâh"*a

139 Adonis, yerinde bir tesbitle *"Arap-İslâm bilgi geleneğinde düşünce cevaptır"* diyor (Adonis, 2004, s. 65).

açmaz. Aslına bakılırsa, Islâm felsefesi *"arayan bulur; bulan bilir, bilen söylemez"* şeklinde özetlenebilecek, ledünnî bir öğrenme biçiminden ibarettir. Bu hâl, ayniyle şiirde de yaşanır. Tasavvufî şiirde akıl ile rûhun, ruh ile bedenin, şübhe ile îmânın, îmân ile küfrün, gerçek ile hakîkatin, hakîkat ile mutlak gerçeğin çatışması hiç yaşanmaz. Oysa bunlar, şairin kendini ve inancını sorgulamasının şiirdeki iç dinamiklerini oluşturmalıydı. Mutasavvıf şairler de şiiri sadece *"öğreti"*lerini aktarmakta kullanır; lâkin, ağır perdelerini bin müşkilât ile kaldırdıkları *"sırr"*ın ulaştıkları mertebedeki bilgisini *"fâş"* etmeyi istemezler. Önlerinde Hallâc-ı Mansur gibi, Sühreverdî yahut İbni Berrecan gibi örnekler dururken, bunu isteseler de yapmamaları gerektiğine inanırlar.

Işte, tasavvufî şiirin kısırdöngüsü de tam burada başlar. Her mutasavvıf (şair), çileli bir hayatın sonunda, elde ettiği *"semere-i ömr"*ünü dile getiremeyecek, sadece o noktaya ulaşma yollarını aktarabilecektir. Bir sonraki nesli, bu yolları takip ederek vardığı noktada yine süküt beklemektedir. Elindeki harîtaya uyarak bin yıldır aynı yolu yürüyen ve mecâli yetip de bir menzile erişirse, eriştiği yerde bulduğunu kimselere söyleyemeyen mutasavvıfların, kendilerinden sonraya bıraktıkları harîtaya *"tasavvuf"* dersek, *"ehl-i tarîk"*ın ömür boyu sürecek bu yolculuğunda istikamete, gayrete, ümîde, îkaza, nasîhata ihtiyaç duyduğu zamanlarda söyleyeceği yol türküleri de *"tasavvufî şiir"* olur. Yol aynıdır; tehlikeleri, müşkilleri, sapakları, yolcuya hissettirdikleri aynı... Bu şartlarda, yol türkülerinin asırlar boyu söyleyecekleri de hâliyle birbirine benzeyecektir. Üretimini değişkenler yerine, değişmeyenler üzerine kurmak, tasavvufî şiirin öncelikli çıkmazıdır.

İkinci önemli mesele, tasavvufî şiirin sokaktaki insanla ilişkisinden, daha doğrusu, ilişkisizliğinden doğar. Süfî muhîti, sıradan insanların sağır ruhlarına hitab etmek için çabalamaz; tam tersine, Yûnus'tan beri, rûhundaki çalkantıları dindirecek liman arayanlar bir şeyhe intisab için uğraşır; *"seyr ü sülûk"* dairesinde, uzun bir ruh ve zihin terbiyesinden geçerler. Tasavvuf remizlerini yaşayarak tanıyan derviş, dil içinde geliştirilmiş bir dilin mahremiyetini kavrar, esrârını çözmeye ömür harcar ve vardığı noktada, mevcut tasavvufî jargonun bir parçası hâline geldiğini hisseder. İslâm mitoslarına ve tarîkat ulularına telmihler, Kur'an ve hadislerden iktibaslar, *"âdâb*

*ü erkân"*a ait terminoloji ve uygulamalar hayatının gündeliğine dönüşür. *"Lisânü'l-asâfir"*ce şakımaya başlayan şair-derviş için artık, mısrâlarının herkes tarafından anlaşılıp anlaşılmadığı gibi bir iletişim meselesi kalmamıştır; nasıl olsa her sözün kendi muhatabını bulacağı fikrindedir. Şiirlerinin halkı değil, talibi ilgilendirdiği önbilgisi, mutasavvıf şairin irşad dairesini dergâh ve çevresi ile sınırlar; eserini *"içerlek"*leştirir.

Aynı meselenin *"dışarı"*daki insandan kaynaklanan bir diğer cebhesi vardır. Türk'ün cevvâl Asyalı kimyası tevekkül, itidâl, sükûnet, imbisat gibi davranışa dönüşen kavramları; zihin, ruh, hattâ beden terbiyesini Islâmiyet'le tanır. Asırların Türk genleri, İslâm'ın akîdesine olduğu kadar, tefekkürüne de uyumda zorluk çeker ve ciddî bir transformasyon yaşar. Yine de Türk'ü İslâm'ın felsefesinden ziyade, teâmüllerinin ilgilendirdiği; hayatı ve kendini sorgulamak yerine, hatâ-savab, günah-sevab, cennet-cehennem gibi yaptırımların yönlendirmesiyle sade bir müslümanın hayatını yaşamayı yeğlediği açıktır. Bu *"sade"* müslümanlığın (*"laodicean"* mânâsını da Şerif Mardin'in *"pop Islam/ folk Islam"* tabirini de içerecek genişlikte kullanıyorum) taşrada, İslâmiyet öncesine ait inançların tümden yok olmadığı yahut Türk genlerinden silinemediği yörelerde, yer yer rükünleri bilinip yapıl(a)mayan veya yapılıp bilin(e)meyen bir garip *"basit"* müslümanlığa dönüştüğüne şahit olunur. Osmanlı'nın kendini *"müslüman"* olarak tanımlayarak *"zaîfü'l-îman Türkman"*dan, taşra Türklüğünden ayırmaya çalışmasının[140] sebeplerinden biri de budur.

Nedir bildin mi sen âlemde Türk'ü
Ola eğninde kürkü başta börkü
Ne mezheb bile ne dîn ü diyânet
Yumaz yüzün ne abdest ü tahâret

mısrâları, şehirli *"sade"* müslüman Türk'ün, bütün taşrayı temsil ettiğini düşündüğü pekaz *"basit"* müslüman Türk'e gelenekli bakışını gösteriyor. Bektaşîliğin şehirden çok, *"basit"* müslüman Türklerin yoğunlaştığı yerlerde gelişmesini biraz da buna bağlamak

140 İslâmiyetin kabûlünden itibaren, bizzat Türklerin bir ayrım geliştirerek, *"Türk"* kelimesini müslüman olmayan vatandaşları için kullanmağa başladıkları görülür (Karaismailoğlu, 1999, not 54).

mümkündür. Nitekim, tâatte *"sade"* müslümanlığı dahi çok su götürecek bir isim, Tokadlı Kânî (ö. 1791) bile Bektaşî müslümanlığını beğenmeyecektir (Kânî-a, v. 3b):

Ne câmi'de eder secde ne halvette gelir vecde
Şu Bektâşî kıyâfetli gidi bilmem ne millettir

Oysa, asıl ilginç değişim, XVIII. asrın büyük şehirlerinin ahalîsi arasında yaşanmaktadır. *"Sade"* müslümanın îmânında bir zayıflama olmasa da dinin îcaplarını yerine getirmede büyük ihmâlkârlığı görülmeğe başlamıştır ve Nietzsche'nin dediği gibi, *"Sanat dinlerin ihmal ettiği yerde kaldırır başını"* (2003, s. 144)[141].

Bursalı Belîğ'in (ö. 1729)

İcrâ-yı sünnet etmeyerek terk olundu farz

şikâyeti, Yeşil İmaret Şeyhi'nin ibadet eden bir topluma yöneltilmiş titizliği değil, tâatten gittikçe uzaklaşan zamâneye ait gözlemleri eseridir. Dinî vecîbelerden uzak duruş, asır boyunca artarak ve âdetâ bir furyaya dönüşerek devam eder. Bir koldan mahallîleşme ve Türkleşme cereyanının, diğer koldan da batılılaşma gayretlerinin inanç dünyasına bu şekilde yansıması ilginçtir. Asır biterken Sürûrî, ezelî rakibi Vehbî'yi okuyucusuna ihbar edecektir (Sürûrî, Hezliyyât, s. 48):

Geçti hep seccâde-i şer' üzre vakti lâfile
İhtiyât edip kazâdan kıldı geh Vehbî namaz
Tanrıdan korkmaz o serkeş baş eğmez seccâdeye
Kâfire benzer ki yoktur ondan işte bî-namaz

Muvakkit-zâde Pertev de camilerin tatlı tatlı uyumak için münasip yerlere dönüşmesinden şikâyetçidir (Nûri Pertev-ç, v. 22a):

Cevâmi' içre olan i'tikâflar şimdi
Namaz vakti huzûr ile hâb için kurulur

141 Adnan Uzun'un, doktora çalışmasında (1999) klâsik şiirde islâmiyet dışı etkileri araştırılmaya soyunması önemli bir teşebbüstür; lâkin, bütün devirlerden, toplam sayısı 35'i zor bulan dîvan –ki, büyük kısmının ya yeni neşri var, ya da hakkında çalışılmış– taranarak hazırlanması sağlam sonuçlar çıkarmayı zorlaştırmış. Tezin daha derin dikkatleri olsaydı, XVIII. asırda bu kaymanın kuvvetle görüldüğü de farkedilirdi.

Bir nesil sonra, mahallîleşmenin üstüne bir de kültürel batılılaşmanın devlet politikasına dönüşmesi eklenince, inanç gevşekliği daha da artacaktır. Bir Recâî-zâde Şefik (ö. 1856) çıkıp kimsenin ihbarına ihtiyaç duymadan, âdetâ göğsünü gere gere,

Kalınsa aç ramazanda oruç yenir bî-şek

diyebilecek; bir Muvakkit-zâde gelip,

Ramazan gelmek ile tâib ü tâhir olamam

diyebilecek (a.g.e., v. 68[a]); bir Selânikli Meşhurî (ö. 1857) çıkıp kendince bir kâr-zarar hesabıyle

Bu hâl-i pür-fütür ile tâatu himmetin
Bir nef'i olmasa dahi olmaz ziyânımız

diyebilecek (1292, s. 78) ve bu cesareti, İstanbul'da artık *"basit"* müslümanlığın yadırganmayışından, hattâ biraz da yeni devlet anlayışının parçası gibi görülmesinden alacaktır[142]. Aynı tavır Âkif Paşa hakkında da gösterildiği için, dinibütün bir ihtiyarcık karşımıza neredeyse nihilist olarak çıkarılacaktır. Paşa, bu mevhum karakteriyle Osmanlı şiirinde bir dönüm noktası olarak takdim edildiği için, üzerinde özellikle durmakta fayda var.

Âkif Paşa'nın *"Avrupaî Türk edebiyatının ilk mübeşşiri"* olarak takdimi, Ebuzziyâ Tevfik'ın *Nümüne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*'si (1879) ile başlar. Ebuzziyâ, antolojisinin ilk cildini nesre, ikincisini nazma ayırmış ve kimden, hangi metinleri seçeceğine Nâmık Kemâl'in yönlendirmesiyle karar vermiştir. Âkif Paşa'nın antolojiye kabûlü de onun sayesindedir. Kemâl, paşanın *Tabsıra*'sını ve Şeyh Müştak'a olan mektubunu modern nesrin başlangıcı sayar. Oysa, önlerinde Mustafa Reşid Paşa'nın *"kitabetçe sade ve belîgane bir*

142 İlginç olan, artık yadırganmayan bu müslümanlık tarzının bir Alman oryentalisti tarafından şaşırtıcı bulunuşu... 1840'lı yıllarda Osmanlı topraklarında dolaşan J. Philip Fallmerayer, İstanbul'un Asya ve Avrupa yakaları arasında –ileride daha da büyüyecek olan– bir inanç farklılığı sezer; Asyalı Türkler gemide bile namaz kılmayı ihmâl etmezlerken Avrupalı Türkler hiç ibadet etmezler. Seyyah aklındaki soruyu kâğıda döker (Fallmerayer, 2002, s. 35):

"Bunlar ibadetlerini hıristiyanlar gibi yürekleriyle sessiz kamaralarında mı yapıyorlar, yoksa bizim yakınlığımız ve uygar Batı ile ilişki, Türklerin dini duygularını öldürüyor muydu?"

meslek-i cedîd ittihâz" ettiği nesri vardır[143]; onun arkasında Mütercim Âsım neslinin sade nesri[144] ve Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Ibnülemin'e *"Merhum Ebuzziyâ bu lâyihayı görmüş olsaydı –bazı zevâta tercîhan– mollayı Nümüne-i Edebiyyat'a kaydederdi"* dedirten (İnal, C. II, 1988, s. 739) lâyihası gibi metinler... Nâmık Kemâl, Âkif Paşa'dan önceki nesrin yenileşmekte olduğundan haberdardır; ama, paşanın nesrindeki isyankâr, öfkeli, alaycı tarafı resmî otoriteye bir karşı çıkış gibi değerlendirerek kendi nesrine bağlamanın mümkün olabileceğini düşünmüştür. Bir başka ifadeyle, kendi isyankâr nesrini modern saymakta; bu nesre öncelik ve öncülük edecek bir muhalif nesir geçmişi yaratmaya çalışmaktadır.

Ebuzziyâ, antolojisinin ikinci cildini yayımlayamaz; ama basılacak olsaydı, şübhesiz ki, bu ciltte de Âkif Paşa'nın hece vezniyle olan mersiyesi ve *"Kasîde-i Adem"*i yer alacaktı. Zannımca, şiirlerin önünde, bunların Avrupalılaşma yolundaki ilk örneklerden oldukları şeklinde bir tanıtım da bulunurdu. Tematik farklılık taşıyanlar bir yana, formal yapısı halk şiirinden alınmış eserlerin hiçbirinin yeni sayılmaması; bir milletin fertlerinin kendi şiirini söylemesinin garipsenmemesi gerektiği hakkındaki fikrimi net bir biçimde tekrarlayarak[145] paşanın parmak hesabıyle söylediği şiirlerini modernizmin değil, geleneğin hânesine kaydediyorum. *"Kasîde-i Adem"*in durumu ise, daha farklı. Bu kasîdede *"varlık"* yerine *"yokluk"*un yüceltildiği fikriyle, Âkif Paşa'yı modern şiirin öncüsü saymağa başlamak mümkün değildir. Ondaki varlık buhranını egzistansiyalizmin *"angoisse"* kavramıyle karşılamak ve

143 Sadrıâzam Said Paşa,

> *"Bundan seksen sene evvele kadar gerek târih lisânında, gerek mükâtebât-ı resmiyyede cümleler münkatı' idi. Cümel-i mefsûle ile yazı yazmak usûlü takriben 1245 târihlerine doğru başladı"*

diyor (Said Paşa, 1327, s. 106).

144 Ali Kemâl yazıyor (1311):

> *"Ondokuzuncu asrın ibtidâlarına doğru ve Sultan Selîm-i Sâlis'in zamân-ı saltanatlarında idi ki, birinci defa olarak edebiyyât-ı Osmâniyye ulemâdan Âsım Efendi'nin âsâr ü efkârıyle Arap ve Acem mukallidliğinden kurtulmağa başladı. Fakat o zamanın üdebâsı bu fikre muhâlif olduğundan Âsım Efendi yalnız kaldı."*

145 Aydın şairin hece vezniyle söylediği şiirlerin *"yeni"* yahut *"modern"* gibi sıfatlarla anılması için, kısmen Mutavassıtın'in, *Türkçe Şiirler* (1898) sahibi Mehmed Emin Bey'in ve nihayet Millî Edebiyatçıların cumhuriyeti gören neslinin beklenmesi gerekecektir.

Nietzsche'den Kierkegaard'a, Heidegger'e kadar, Avrupa'nın varoluşçu felsefesini kurmuş isimleriyle karşılaştırmak doğru mudur? Âkif Paşa gibi *"El-hac"* sıfatıyla anılan, *"münhasıran Şark terbiyesi görmüş ve Avrupa medeniyetine bîgâne kalmış"* (Köprülü, 1928, s. 33), *"Münâcât"*inde

> *Peydâ vü nihan çün ü çerâ büd ü ne-büda*
> *Mâzî gibi müstakbel ü her ânıma tövbe*

diye tövbe eden bir şairi, modern şiirin ancak 1940'lı yılların sonunda ulaştığı yere oturtmak ve yokluğu medheden ilk edîbimiz olarak göstermeye kalkışmak, külliyen hatâ olmaz mı?

Fransızların *"être"* (varlık olmak) ve *"existence"* (var olmak) ayrımı, İslâm felsefesinde *"mümkinü'l-vücud"* ve *"vâcibü'l-vücud"* terimleriyle gösterilir. *"Vâcibü'l-vücud"* olan varlık, zâtının bir îcâbı olarak vardır, *"hâlik"*tır; *"mümkinü'l-vücud"* ise, *"kün"* emriyle var olan herşeydir, *"mahlûk"*tur. Bir müslüman şair *"adem"* (yokluk) den bahsederken *"vâcibü'l-vücûd"*u da kapsayacak bir yokluk fikrini asla taşımaz; çünki, yokluğu da yaratmış bir tanrı inancı vardır. Geleneğin şiirinde *"vücud"*, *"îcad"*, *"mevcud"* gibi redifler etrafında dönen pekçok şiirin arasında *"adem"*i bir leitmotiv hâline getireninin bulunmayışı, araştırmacıları paşanın yeniliğine iknâ etmiş olmalı. Fakat, burada, felsefenin ve mantığın temel tekniklerinden biri gözardı edilmektedir. Nasıl ki, *'beyaz'*ın tarifinde acze düşüldüğünde *'siyah'*ın zıddı oluşundan istifade edilirse, *'varlık'*ı açıklamakta da *'yokluk'*tan yararlanmak, eski ve köklü bir yoldur. Antikitenin *"argumentum e contrario"* (zıt kavramlardan sonuç çıkarmak) metodunun bir uygulaması olan *"Privatio presupponit habitum"* (yokluk varlığı şart koşar) kuralı, retorikanın *"litotes"* tarzı ve Arab'ın mâruf şairi İmriülkays'in *"Ve'l-eşyâi tenkeşifü bi-ezdâdihâ"* (eşya zıtlarıyle keşfedilir) deyişi bu gerçeğin ifadesidir. Rabb'ın *"câmiu'l-ezdâd"* oluşu da buna müsait zemini hazırlar[146].

---

146 Nâmık Kemâl'in, dâmâdı Menemenli-zâde Rif'at'e gönderdiği 6 Şubat 1297 tarihli mektubu bu bakımdan çok aydınlatıcıdır (Nâmık Kemâl, C. II, 1969, s. 127-128). Ayrıca, Susanne K. Langer'in şu satırlarına dikkat (Yılmaz, 2004, s. 236):

> *"(...) duyguların üç karşıtlıklarını çoğu kez aynı sözcük belirler: siyah ve beyaz, soğuk ve sıcak, yüksek ve derin gibi (Latince 'altus'). Bir duygunun bu üçsel karşıtlıklarının ikisi de aynı duygu yoğunluğunu simgeler."*

> *"Sufilere göre varlık, yokluğun zıddı değildir ve gerçekte yokluk diye birşey yoktur. Yokluk sadece Varlık'ın kendisinde taayyün ettiği ve kendini gösterdiği bir imkândır"* (Demirli, 2009, s. 175-176).

Âkif Paşa, şahsî bunalımlarının ortasında, herhangi bir inanç krizi yaşamadan, şikâyetlerini ve karamsarlığını dile getirmekte; Gibb'in yerinde bir tavsifiyle *"kötümserliğin, ye'sin Marseillaise'i"*ni, *"ümitsizliğin zafer şarkısı"*nı yazmaktadır (Gibb, C. III-V, 1999, s. 490). Bu tematik yapısıyle paşanın kasîdesini yeni ve modern saymak güçtür. Nitekim Süleyman Nazif'ten (1926, s. 242-243) Tanpınar'a (C. I, 1940, s. 242-246) kadar birkaç önemli kalemin *"Kasîde-i Adem"*i değerlendirişi de bu yöndedir[147].

Yazıldığı sıralarda *"Kasîde-i Adem"*in hoş karşılanmadığı ve *"hayât-ı insâniyye aleyhinde"* olduğu biçiminde algılandığı anlaşılıyor (İnal, C. I, 1988, s. 88); lâkin, nihilizme medhiye olarak görülmediği de açık... Aksi hâlde, paşanın dışlanmasına, hattâ muhakemesine kadar varacak bir sürecin başlaması kaçınılmaz olurdu. Öncesinde, devrinde ve sonrasında kimsenin *"adem"* redifinden korkmadığını gösteren yeteri kadar örnek vardır. Bursalı Belîğ'in *Güldeste*'sine zeyl yazan Kâmil-i Mevlevî'nin (ö. 1657) bir *"Kasîde-i Adem Şerhi"* vardır (Mecmûa-VI, v. 139b-152a) ki, hem bu redifin kullanım eskiliğini, hem de tematik sakıncalarının olmadığını göstermesi bakımından önemlidir[148]. Esrar Dede'nin *"yokluktur"* redifli gazeli (Esrar, v. 42a) aynı tematik ize basarak ilerler. Ahmed Zîver Paşa'nın (d. 1793)

> *Yek-vücûd olalı varlıkla Züleyhâ-yı adem*
> *Yûsufistân-ı hayâlâtım olur cây-ı adem*

diye başlayan şiiri *"Na't-i şerif"*tir (Zîver Paşa, 1313, zeyl, s. 5-6). Lefkoşalı Yek-çeşm Hasan Tahsin Bey (ö. 1861) *"nakîbü'ş-şeref"* iken, onun *"adem"* kasîdesinde küfre sapacak şeylerin bulunmayacağı, daha şiir görülmeden de tahmin olunabilir (Tahsin, 1299,

147 Prof. Dr. Mehmet Kaplan, kasîde hakkında kaleme aldığı bir yazısında (Kaplan, 1947), bu şiirin *"Existentialisme ve Heidegger felsefesi dolayısıyle yeni bir dikkatle ele alınmasını temennî"* ederken yedi yıl sonra yayımladığı *Şiir Tahlilleri*'nde aynı şiirde yokluk fikrinin tartışılmasını artık bir yenilik olarak görmez.

148 Kâmil-i Mevlevî'nin şerhi ile Âkif Paşa'nın kasîdesini Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil'in şerh edişinin karşılaştırılması teknik ve tematik olarak ilginç sonuçlar verebilir (Ölmez, 1997, s. 53-69).

s. 178-190). Âkif Paşa'nın kasîdesine söylenmiş nazîrelere Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819) dîvânında (Eşref Paşa, 1278, s. 28-30, 40), hattâ çok sonraları, Ubeydullah Efendi'nin onsekiz-ondokuz yaşlarında iken söylediği acemîlik şiirleri arasında bile rastlanabilir (Alkan, 1989, s. 93-94). Kısacası, *"Kasîde-i Adem"* ne redif olarak yeni, ne de tema olarak Avrupaîdir; sadece, hırsları sebebiyle atıldığı menfâda hasta ve ümitsiz, kalakalmış ihtiyar bir şairin kör talihe bedduası ve ölüme yazdığı hasret türküsü olarak ilginçtir. İnancı sarsılmış aydının isyanı olarak algılanması mümkün değil...

Sonraları Auguste Comte, ikinci ve üçüncü sadareti arasındaki kısa boşlukta Meclis-i Vâlâ Riyaseti'ne getirilen Mustafa Reşid Paşa'ya 4 Şubat 1853 tarihli meşhur mektubunu (Comte, 1911) yollayarak pozitivizmin *"religion universelle"*ine Osmanlı Devleti'nin de daveti için yardımını istediğinde, bu cesareti biraz da bizdeki inanç buhranlarından alacaktır. Vatanından uzakta yaşayan Abdülhamid Ziya Bey, inanç zayıflamasının had safhaya vardığı yolunda sürekli bilgilendiriliyor olmalı ki, 1869'da, hem de ihtilâlci fikirlerin sembolü *Hürriyet Gazetesi*'nde (Nu. 41, 5 Nîsan 1869) konuyu ele almak zorunda kalacaktır:

> *"(...) ahlâk-ı milliyye fâsid oldu. Devletimizin her şübe-i idaresinde nazar-ı ye's ü teessüfle görülen fenalıkların kâffesi işte bu mebde'den (dinî mübâlâtsızlıktan) tevellüd etti. Vükelâ ve ricâl-i devlet beyninde dinsizlik modasının muteber olduğunu gören ikbâl-perestan lisan ve etvârını o yolda koyup ve bu hâl tevabia ve bi't-teselsül ahad ü hisvana ve etfâle kadar sirayet etti. Namaz kılmak ve oruç tutmak gibi feraizin îfâsı âdetâ nümûne-i humk u belâhet, alenen irtikâb-ı fısk u menâhî nişane-i akl ü fetanet addolundu."*

Başka şairlerin itirazları bir yana, sadece Ziya Paşa'nın şiirleri arasında dahi, bu yozlaşma hakkında yazılmış pekçok mısrâ bulunabilir (Ziya, 1342, s. 144, 153, 157):

> *İsnâd-ı taassub olunur merd-i gayûra*
> *Dinsizlere tevcîh-i reviyyet yeni çıktı*
> *İslâm imiş devlete pâ-bend-i terakkî*
> *Evvel yoğidi işbu rivâyet yeni çıktı*[149]

149 Sonraları, Süleymaniyeli Re'fet bu bende bir nazîre söylerse de (Re'fet, 1289) daha ikinci beytinde sosyal muhtevasını elden kaçırıp klâsik bir aşk şiiri hâline sokar.

Za'f gelmiş dîne âsâr-ı metânet kalmamış
Müslümanlık feyz ü âsâyiş için gayet muzır
Her husûmet millet-i Islâm'a olmuş münhasır
Devletin üss-i esâsın dîn ederken müstakır
Kimseler İslâm'ı istishâba olmaz muktedir

Anlaşılan odur ki, devlet ricâlinin ve intelijansiyanın bir kısmı, batılılaşmak için "*sade*" müslümanın kumaşını da fazla sık(ı) dokunmuş bularak "*mâni'-i terakkî*" sayacaktır. "*Basit*" müslümanlığın şehirlerde ve ekseriyâ devletin gizli yahut açık himayesinde yaygınlaşması bu anlayışın tarafdarlarını artırışından sonra olacaktır.

Türk'ün naturasından ve muhitinden doğmuş îman değişkenleri ve değişmezleri vardır. Edebiyat sözkonusu olduğunda da kullandığı ölçüt odur. Türk'ün "*sade*" müslümanlığını *Çarhnâme*'den ziyade, *Battal-nâme*, *Dânişmend-nâme* temsil eder. Din fikri üzerine düşünmeler *Muhammediyye* ve *Mevlid* seviyesindedir. Mesnevîlerde *Leylî vü Mecnun*, *Yûsuf u Züleyhâ* gibi mistik karakterli metinlerden çok, *Vâmık u Azrâ*, *Hüsn ü Aşk* benzeri örnekler; mensur hikâyelerde *Muhayyelât*'tan çok *Letaif-nâme*, *Âsuman ile Zeycan* yahut *Şah İsmail ile Gülizar Hanım* Türk'ün karakterine yakındır. "*Leylâ'yı ararken Mevlâ'yı bulmak*" fikrine dayalı, vuslatsız ve ölümcül aşkların anlatıldığı, tasavvufî mesajlar taşıyan hikâyelerdense; içinde ete, kemiğe bürünmüş, daha insanî zaaflar taşıyan, "*biz*"e benzeyen insanların bulunduğu, sonunda sevenlerin kavuştuğu ve "*murâd alıp murad verdikleri*" hikâyeler daha yakın gelir[150]. Tasavvufî edebiyata hürmet gösterir; ama, anlamaktaki müşkilâtını farkeder etmez, tekke şiirine yönelir.

Türkler, başlangıçta, dinî taassubun karşısına tasavvufun dikildiğini görürler. Profan şairin "*sûfî*"yi yücelterek "*zâhid*"i, "*softa*"yı,

150 Sözgelimi, *Ferhâd ü Şîrin*'dense, kavuşan sevgililerin anlatıldığı *Husrev ü Şîrin* bize daha yakındır. Nitekim, *Ferhâd ü Şîrin*'in Enderûnî Nazif Efendi nüshasında kayıtlı hayâl oyununda da âşıklar kavuşurlar (Ducla, 1931, s. 18-47). Bizdeki ilk *Leylî vü Mecnun* mütercimi olan Edirneli Şâhidî, Nizâmî'den bu mutsuz hikâyeyi *Gülşen-i Uşşâk* nâmıyle aktarırken, ara yerde bir de Zeyd ile Zeyneb'in aşk hikâyesini uydurur; onları evlendirip sevişmelerini uzun uzadıya anlatır (Levend, 1959, s. 108-132). Böylece hikâyeyi Türklerin hoşlanabileceği bir biçime soktuğunu düşünür. Boratav da mutsuz biten halk hikâyelere müdahale eden anlatıcı ve dinleyicilere dair örnekler verir.

*"yobaz"*ı hicvedişi bundan sonradır. XVI. asır biterken Rûhî-i Bağdâdî'nin (ö. 1605) meşhur terkîb-bendinde çıkarcı softaların eleştirilmesi, bu itirazın en tipik örneklerindendir. Bir süre sonra, tekke ile dergâhın yollarını ayırıp sıradan insanın kendi meşrebine uygun *"katharsis"*i tekke muhîtinde buluşu dönüm noktası olur. Sokaktaki insan için tasavvuf abartılı, her mânâsıyle arabesk, insanı meskenete sevk eden bir hayat tarzı olarak algılanmağa başlar[151]. Dergâhların siyasete bulaşması ve sultandan başlayarak devlet erkânını yönlendirme gayretleri, talibin *"gassâl elinde meyyit"* gibi teslim olduğu şeyhin her zaman doğru kişi çıkmamaya başlayışı, doğru mürşidin de –adı etrafında oluşturulan ilâhî hâlenin mübâlâğalı ve sun'î parlaklığı sebebiyle– pekçok mütevazı rûha itici gelişi mutasavvıflara alttan alta bir soğukluğun duyulmasına sebep olur. Üstelik tasavvuf şiiri halkın genel zevk, dil, inanç seviyesini hiçe sayar bir tutumla soyutlamalara kendini fazla kaptırmış; zevâhire sırtı dönük, remze alabildiğine açık, yaygınlaşmayı değil, derinleşmeyi hedefleyen dindar-entellektüel bir çizgide gelişmiştir. Profan şair bu defa *"sûfî"*yi yermeye ve *"rind"*i yüceltmeye başlayacak, *"tasavvuf"*un yerine de *"hikmet"*i oturtacaktır[152]. Tırsî'nin (ö. 1727)

Şeyhi câdû gibi hep sûfileridir uçuran

mısrâının (Tırsî, v. 13[a]) ortalıkta dolaşan varyasyonları, tasavvufla mücadelenin âdetâ *"motto"*su gibidir[153]. Klâsik şiir, meyhaneyi

151 XVII. asırda Halvetî Şeyhi Sivasî Efendi ile Kadı-zâde Mehmed Efendi çatışmasının yarattığı hizipleşme; asrın sonlarında, zahidlerin musikî, tütün ve kahve karşısındaki duruşlarıyle aslında halk desteğini kaybedişleri gibi pekçok sebebin tasavvufa duyulan güveni zedelediği söylenebilir.

152 Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857) tamamı rindlik etrafında dönen bir müseddesinden alınan şu bend (1292, s. 56), XIX. asırda netleşen bir tercihin XIX. asır ortalarında dahi hâlâ önemini koruduğunu gösteriyor:

Rind odur kim ola yanında hemîşe yeksân
Gam u şâdî vü küdûrât u safâ-yı devrân
Yâni zevkinde nice hurrem olursa her ân
Mihnetinde dahi öyle ola şâd u handân
Mârifet çekmemedir gülşen-i âlemde keder
Yoksa bu bâğda gamsız ne olur var ne biter

153 Çeşmî-zâde Reşid (ö. 1770) de kerameti kendinden menkul bir sûfi tipinin doğuşundan duyduğu rahatsızlıkla yazıyor (Mustafa Reşid, v. 28[b]):

feyz-i ilâhîye ulaşmanın sembolik bir karşılığı olarak görüp mutasavvıfı oraya girmesi ve şarâb-ı aşkı içmesi için iknâa uğraşır. Fennî (ö. 1745) ise, meşhur *Sevâhil-nâme*'sinde

Ayş ü nüş eyle de terk et azıcık paſ püſu
Sadr-ı meyhâne umur yeri değildir sûſî

derken[154], artık sembolik olarak değil, gerçek mânâsıyle mutasavvıfı "*vird*"ini terke ve işrete çağırmaktadır. Sıradan insan ve "*sade*" müslüman, tasavvufta hayatını düzenleyecek "*örf*"ü ve "*irfân*"ı aramış; lâkin kaidelerin, zikirlerin, bin türlü teferruâtın içinde bulamamıştır. Reel hayatın müşkilleri bunalttığında, "*ârif*"tir diye müracaat etmeğe kalktığı sûfîyi "*ârif-i billâh*" olmak gayretinde bulmuştur. Oysa, nasıl ki hadis, atalarsözü, kelâm-ı kibar gibi kısa, çarpıcı, akılda kalıcı, bir düğümü çözen, bir kilidi açan lakonist cümleler cemiyet hayatında ferdi yönlendiriyorsa, tasavvuftan da böyle bir fayda umulmaktadır. Tasavvuf ise, birebir felsefe değildir; dinî felsefe, hattâ din felsefesi de değildir. Ondan bahsederken, kâmil insanın yetiştirilmesini hedefleyen bir cins ferdî eğitim felsefesine kapı aralanıyor demektir. Felsefesini dünya düzeni, nimetleri, meseleleri için değil, bunlara rağmen üretir. Sokaktaki fert, dünyada insanî vasıflarla ve insanca yaşamanın yolunu sorsa, tasavvuf önce soğan gibi bedeninden soyunmasını, kendini silmesini tavsiye eder. Nefsini, dünyevî arzûlarını, maddiyâtı elinin tersiyle iten ferdin, bütün "*germ ü serd*"iyle hayatın karşısında nasıl ayakta duracağının cevabını vermez. Hâlbuki sıradan insan, âhiret kadar dünyayı da dikkate almak zorundadır. Muvakkitzâde Pertev'in deyişiyle (Nûri Pertev-ç, v. 53^{b}):

Delîl-i kizb olur elbet kelâm-ı sûfîde
Kerâmet olsa demezdi kerâmetim var

154 Şu beyit de Muvakkit-zâde Pertev'den (Nûri Pertev-ç, v. 31^{b}):

Sûfîde bu ruûnet ü şiddet ne bî-sebeb
Eşşekliği aceb ki müşedded midir nedir

İsmini tesbit edemediğim bir şair daha da ileri gidiyor:

Sûfî pûsere mâil olur, duhtere âşık
Mâbeyn odası gibi iki yüzlü münâfık

Süleyman Dâniş (ö. 1774) ise (Dâniş-a, v. 65^{b}),

Yabana atmayalım pek de cünbiş-i lâfı
Efendi işe yarar bâzı yerde pâſ ile puſ

diyor.

Ne kadar târik-i cihân olsak
Yine lâzım değil mi dünyâlık

Sokaktaki insan, içinde daha az din, daha çok hayat ve dünyevîlik; daha az tasavvuf, daha çok irfan ve tecrübe bulabileceği; gündelik akışın pratiği içinde işini kolaylaştıracak, ikircikli durumlarda tercihini yönlendirecek, ilişkilerinde îkazlarına güvenebileceği aforizmalar, halk felsefesi ürünü komprimeler, âdetâ modern atasözleri aramaktadır. *"Hikmet"*in, genel mânâsıyle *"felsefe"*yi karşılasa da *"tasavvuf"*un zıddı yönünde bir mânâ kaymasıyle *"profan felsefe"* yerine kullanılmağa başlanması, şiirde önemli bir dönemeç olur. Dindar entellektüelin tasavvuf felsefesi, taşranın tekke muhîtinde yumuşamış; şehirli *"sade"* müslümanın gündelik ihtiyaçları, devletin batılılaşma politikası, mahallîleşme ve Türkleşme gayretleri de *"hikmet"*i alternatif dünyevî felsefe olarak canlandırmıştır. Tekke ve tasavvuf şiiri kadar erken belirmese de *"hikemî şiir"* hızla gelişecek; dengeleri bozulan dünya, insanî zaaflarıyle ferd, çıkar çatışmalarıyle ricâl, irtikâbıyle ulemâ, serkeşliğiyle asker için üretilen aforizma kılıklı şiirler bir süre sonra sultan, devlet, batılılaşma siyaseti gibi daha ciddî konulara yönelerek XIX. asra uzanacaktır. Tasavvufî şiir ile hikemî şiir *"collisio"*sunun galibi hikmet ve dünyevîlik olur ki, modern şiirin önemli bir arteri de böylece devreye girer. İbrahim Necmi, XVIII. asırda profan şiirin bu galibiyetinden söz ederken dönemin ruhunu da mükemmelen yansıtır (Dilmen, C. I, 1338, s. 224-225):

> *"Efkârın başlıca mesnedi olan 'umde-i tasavvuf' gerek Nâbî ve gerek Nedîm tarafından sarâhaten reddedilemeyecek kadar kuvvetli olmakla beraber her iki üstad bu vâdîye ancak i'tiyâdât ü an'anâta vergi vermek kabîlinden olarak arada bir temâs eylemişler, hakikî muvaffakıyet vasıtalarını burada aramamışlardır. Bunun da sebebi tarîkat tesânüdünün ve tekke felsefesinin artık ne sarayda, ne de ocakta canlı bir esas teşkîl edememesi idi. Kudsiyet izâfe edilmiş olduğu için kimse tasavvuf nazariyâtını açıktan cerhe kalkamıyor (...), onun yerine daha kuru, daha bârid bir taassub-ı zâhir-bînâne kaim olacağından korkarak az çok müsâmahakâr olan tarîkat akîdelerini, mübâlâtsızlıklarına siper gibi kabûl ve müdafaa edenler çok bulunuyordu. Fakat samimî sûrette tasavvuf i'tikadlarına gönül bağlayan az idi. Rûh-ı felsefesi şâirâne bir hayâlden ibaret olan tasavvufun umk-ı mânâsına samîmen merbût olanlar için henuz kuvvetli*

bir vasıta-i şairiyyet olacağına onikinci asrın en mütemâyiz şairlerinden Sâmî ile asr-ı müteâkibin yegâne parlak hüviyeti olan Galib iki bürhân-ı mücessemdir: Mâhazâ bunların bile enzâr-ı halkta meselâ Nâbî ile Nedîm kadar şöhret-yâb olamamaları tasavvuf vâdîsinin artık umûmu etrafında toplayan bir merkez olmaktan çıktığını isbât eder."

XIX. asır, profan felsefenin ve edebiyatın kesin hakimiyeti demektir. Tırnakçı-zâde Zîver Bey'in (d. 1812) aşağıdaki mısrâları, artık tasavvufa olan hürmetin de tamamen ortadan kalktığının delîlidir (Said Zîver, v. 5^{a-b}):

Asrda ehl-i tasavvuf geçinen hî-magzan
Dem vurup sırr-ı hakîkatten eder çok hezeyan
Eylemiş bir takım elfâz-ı perîşân ezber
Bahs-i vahdetle eder kesret-i cehlin ilân

Diğer dinlerin felsefeleri sorgulamaya, değişime, gelişime, eskiyi redde ve yeniyi kabûle, üretime açıkken tasavvufun skolastik bir *"öğreti"*, hattâ bir *"öğrenim"* tarzı olarak kendini tekrarlayışı, *"din felsefesi"*nin *"dinî"* ve *"kudsî"* felsefe demek olmadığını farketmeyi istemeyişi, döneminin ve insan malzemesinin şartlarını umursamayan, anlamak istemeyen bir felsefenin yaşayamayacağını düşünmeyişi, şiirin güçlü ve önemli bir damarının tıkanmasına sebep olmuştur.

Bursalı Talib'in (ö. 1706)

Sözde mazmûn olsa te'vîl-i tasavvuf olmasa

mısrâı çok önemli... Tasavvuf, şiirde kendine has remizleri olsa bile ekseriyetle profan edebiyatın mazmunlarına müracaati ve onlara sûfî şiirinin anlam zenginliğini eklemeyi tercih eder. Bunun sonuçları ciddî bir kargaşaya sebep olur ve handiyse her mazmûnun biri tasavvufî, diğeri profan, iki karşılığı belirir. Şiirin bu iki anlam düzleminden hangisine göre mânâlandırılacağını metnin kendisi değil, şairinin kim olduğu, tasavvufa meylinin bulunup bulunmadığı belirler. Bu durumun gayet yanıltıcı olabileceği açıktır. Belli ki, tasavvufun evrenine yakın olduğu için, her şiiri o düzlemde değerlendirilen bir şairin şu şikâyeti ne kadar anlamlı:

Sûfî mecâz anladı yâre muhabbetim
Âlemde kimse bilmedi gitti hakîkatim

Dönemin okuyucusu, bildiği mazmunların bilmediği mânâları kullanıldığı için, okuduğu şiiri anlamakta sık sık zorlanmış olmalı. Bugün bile klâsik şiirleri şerhetmeğe çalışanların, önlerindeki metin dinî mi, gayr-ı dinî mi, hattâ lâ-dinî midir, anlaması ve metni buna göre açıklaması her zaman mümkün olamıyor. *Tezkire-i Lâtîfî*'ye kulak verirsek, Talib'in ve şârihlerin yakınmaları bir anlam kazanıyor (Lâtîfî, v. 117[a]):

> *"Zümre-i irfandan mahfî vü mestur değildir ki, şiirin ekser mevâdd ü mebâhisi ibârât-ı şem' ü şâhid ü şarab ve istiârât-ı mey ü mahbubdur. Ekâbir-i meşâyih-i selef taglît-ı avam için libâs-ı mecazda göstermişlerdir."*

Mutasavvıf şair, şiiri ile geniş kitleleri aydınlatmak, bîgâne olanı âşinâsı kılmak gibi bir niyet taşımıyor; tam tersine, gayriye sırrını fâş etmek istemeyen ve şiirin ortak dili içinde kullanılagelen mazmunlara enigmatik anlamlar yükleyerek sadece şifreyi bilenlere kapılarını açan bir şiir tasarlıyor. Bu sebeple, *dışarı*'dan bir okura kapalı, hattâ absürd görünen metinler ortaya çıkıyor. XX. asra girerken, büyük heccav Eşref'in

> *Bir kolay san'at mi var âlemde şairlik gibi*
> *Sözlerimde olmasa mânâ, tasavvuftur derim*

mısraları, bütün mübâlâgasına rağmen, bir hakîkatin ifadesidir. *"Libâs-ı mecâz"*a bürünen şiir, sıradan okur kadar entellektüel okura da uzaktır ve belki biraz da bu uzaklığın kazandırdığı bir hürmet hissiyle özel bir yere oturtulur. Bu bakımdan, tasavvufî şiir profan şiirden çok daha elitist, zümrevî ve içedönüktür. Bu içe kıvrılan şiir karşısında, okurun ilginç bir refleks geliştirdiği ve –biraz da tasavvufî remizlerin profan remizlerden çıkışı sebebiyle– her dindışı şiirde tasavvufî göndermeler aradığı görülür; daha ilginci, aranan da kolayca bulunacaktır[155].

---

155 Doğru tesbit Türk araştırmacılardan değil de Amerikalı bir profesörden geldi (Andrews, 2000, s. 107):

> *"Bu geleneğin içinden bir şiir, hitap ettiği kitlenin dinî perspektifine uygun şekilde yorumlanabilir her zaman. Yani, bir gazelde ne kadar dünyevî ve erotik unsur bulunursa bulunsun, bütün bunları, hiç değilse görünüş açısından, din düzlemine yükselten bir örüntü mevcuttur."*

Beylikçi İzzet'in (ö. 1809)

Sözü şâirlerin İzzet demâdem bir sibâk olmaz
Hakîkî geh mecâzî geh tasavvuf lâzım eş'âra

beyti (İzzet Mehmed, v. 73[b]), şiirin dünyâ-ukbâ tercihini yapmak zorunda kalmaması gerektiğine işaret eder. Ona göre, şiir bu önemli arterini tıkamamalı; şair de dinî ile dindışı olan arasında bir seçime mecbur kalarak *"ihtisas"*laşma yoluna gitmemelidir. Sözün gelişi, Bursalı İffet (ö. 1842) gibi, dîvânındaki her harften profan gazelin başına mutlaka na'tler de eklemeyi ihmâl etmeyen şairler için,

Husûsâ ehl-i nazma atâsın yâ resûlullah

diyerek (İffet, 1257, s. 85) şükranlarını sunma yolu da kapanmamalıdır. Hem, tasavvuf'un yerine hikmet'i oturtmaya çalışmakla şiirde mistik duygulanmaların önü kesilmektedir. Çok sonraları, Pakistanlı İkbâl'in *Şark'tan Haber*'deki *"Hikmet ve Şiir"*de yaptığı *"Hakikatin eğer yanışı, ıztırabı yoksa, o hikmettir; gönülden yanış ve ıztırap varsa, şiirdir"* tesbiti çok yerindedir. Hikemî şiir ilâhî aşkın, teslimiyetin, hasretin, vuslatın güzelliğini bir yana bırakıp aklın ve pratiğin şiirini –hayır, manzûmesini– yazmak niyetindedir.

Şiirin seyri hayatın, şairin ve okurun profanlaşmasına doğru olur. Dindışı felsefe, âdetâ avamî bir *"savoir-vivre"*, bir halk irfanı ve görgüsü hâlinde şiire akmağa başlar. Beylikçi İzzet, yukarıda tasavvufun şiirdeki yerini savunurken aşağıda da Sultan Selîm'e yazdığı bir kasîdesinde, hikmetin gereğine işaret edecek (İzzet Mehmed, v. 39[a]-40[a]) ve şiirin alanının daralmasına müsaade etmeyen tavrını burada da sürdürecektir:

.....
Şâirin her sözü hikmetle ola bir ahkâm
Kufl-i müşkilleri miftâh-ı zebânıyle aça
Künc-i hikmetten ede gevher-i elfâz îham

Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813) dîvânının başındaki *"Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"*de (Sâmî, v. 7[a])

Ne aceb vâdidir üslûb-ı hakîm
Onu derk eyleyemez zihn-i sakîm
Silk-i dür gibi dizilmiş tesmît
Şâirânın dilin eyler tenşît

diyerek hem hikmetin şiirdeki lüzumuna, hem de –tıbkı tasavvuf gibi– *"zihn-i sakîm"*in idraki üstünde olduğuna dikkat çekecektir. Hikmet de *"su ahar, ataş yahar"* seviyesinin üstüne çıktıkça şiirdeki okuyucu kitlesi değişmekte ve entellektüelleşmektedir. XIX. asırda, Âkif Paşa (ö. 1845)

Şi'ri iş'ârdan ibrâz-ı hikemdir maksad

diyerek şiire taşıyamayacağı kadar ağır bir görev yükleyecek; Esad Muhlis Paşa (ö. 1851) da şairin felsefî bir zeminde eser vermeyi alışkanlık hâline getirmesini isteyecektir (Muhlis, 1268, s. 23):

Hey'et-i nazma garez sûret ise bes Es'ad
Ba'd-ez-în hâmemizi hikmete mu'tâd edelim

İlginç bir yere geldik. Tasavvufî şiirin yerini hikemî şiirin almasıyle dindışı felsefenin tartışılması için de bir kapı aralanmıştır; lâkin Türk'ün tanıdığı başka felsefe yoktur ki... Üstünden yüz küsur yıl geçtikten sonra dahi, İbrahim Necmi (Dilmen, C. 1, 1338, s. 260) o günleri değerlendirirken dindışı bir felsefenin mevcudiyeti ihtimâlini görmek istemez:

"İnhitat edebiyatı, herşeyden evvel felsefî bir esastan mahrûmiyetle mütemâyizdir. Eski edebiyatın şâheserleri tasavvuf felsefe-i rûhâniyyesine dayandığı hâlde bunlar ne eski, ne yeni hiçbir uknûm-ı felsefîye müstenid değillerdir. Hâlbuki âsâr-ı edebiyyenin bedîiyet ve hayâtiyetini behemehâl samimî bir hayat ve hilkat felsefesine istinad ile mümkin olur. Devr-i inhitat şairlerinde ne tasavvufî bir vahdet-i vücud vecd ü istigrâkı, ne de heyecanlı bir ulûhiyet ve senâiyet kudret ve incizâbı vardır. Sathî bir ulûhiyet itikadı, mücâzat ve mükâfat hakkında yalnız zahirî bir akîde, bütün o devrin kabiliyyet-i tefekkür ve tahassüsüne bir duvar örmüş gibidir."

Oysa, felsefe tasavvuftan ibaret değildir. Dinin, toplum hayatının en ince detaylarına kadar nüfuz etmesinin amaçlandığı asırlar için tasavvuf yeterli ve gereklidir; ama, devletin, insanın, düşünme kültürünün değişmesi, tasavvufun bu değişime ayak uydurmak yerine ayak diremeyi tercihi yetersizliğine sebep olmuştur. Türk insanı dinle, hayatla, toplumla ilişkilerini yeniden düzenlerken kendine destek, sorularına cevap, sıkıntılarına medar olacak felsefi birikimi *"akroatik"* tasavvufta bulamaz ve meşrebine uygun *"ek-*

soterik" felsefeyi arar. Bu arayışların sonu, daha*"Türkâne"* ve daha *"îcâbü'z-zaman"* bir hayat felsefesine, handiyse bir cins epiküryen hedonizme çıkar.

Hedonizm ve epiküryen felsefe, Türk'ün asırlardır bastırılan gerçek meşrebincedir. Nedîm'in

Gülelim oynayalım kâm alalım dünyâdan
Bir gün uğrulayalım çarh-ı sitem-perverden

beytini hayat felsefesine dönüştürmesinden Ziya Paşa'nın

İç bâde güzel sev var ise akl ü şuûrun
Dünyâ var imiş yâ ki yoğ imiş ne umûrun

beytine kadar geçen süreci hedonizmle açıklamak bir aşırı yorum olmasa gerek[156].

Sokrates'in öğrencisi ve Kirene okulunun kurucusu Aristippos'a göre, maddî zevk, hazzalmasını bilmek hayatın birincil amacıdır. Antisthenes ve Kynisarges Gymnasiumu'nun diğer kinikleri ise, insanın tekâmülünü zorluk ve sıkıntılarla terbiye olmakta ararlar. Epikuros, felsefesini Kirene ekolüne dayandırır; ama, bir aforizmasında aç-susuz olmayanların mutlulukta Zeus'la yarışabileceklerini söylemesi (Schmidt, 1946, s. 90), kiniklere de çok uzak olmadığını gösteriyor. Dolayısıyle, Epikür'ü hedonist felsefenin tamamen içinde addetmek zordur. Buna rağmen, yaşadığı devirden bu yana,

---

156 Bu seçim, cumhuriyet sonrasında bir nesli derinden etkileyen *"düşünmeden yaşamak"* gayretine bir kapı aralamış; lâkin, asla atası olmamıştır. Orhan Veli'nin

Düşünme,
Arzu et sade,
Bak böcekler de öyle yapıyor

Âsaf Hâlet'in

Bilmemek bilmekten iyidir
Düşünmeden yaşayalım

yahut Sabahattin Âli'nin

Aklı kafamızdan sürsek
İlmin içine tükürsek
Dünyaya çevirip dirsek
Günümüzü hoş geçirsek

gibi mısraları fikri reddeden bir hazcılığı yüceltir ki, bu duruşun epikürcülükle bir ilgisi yoktur.

Epikür'ün Kireneci bir hedonizmi savunduğu fikri kemikleşmiştir. Cicero Grekçe "*hedone*" (haz) kelimesini Lâtince'de "*voluptas*" (ruhta sevinç, bedende tatlı bir hoşluk uyarımı) ile karşılarken bu yerleşik kanaatten hareket eder. Oysa Epikuros, "*hedon*"dan ziyade "*atarali*" yahut "*ataraksia*" kelimesini yeğler ki, bundan kasdı ıztırap ve kötülüklerden uzaklık, ruhun sükûneti ve rahatlığıdır, "*eudemonia*"dır. Nitekim, Menoikeus'a mektubunda da açıkça bundan bahseder (Epikür, 1962, s. 37-38):

> *"Hazzın bizim için hayatın en üstün amacı olduğunu söylemekle ne sadece herşeyin tadını çıkarmak isteyen sefihlerin zevklerini, ne de maddî hazları söylemek istiyorum. Bunu yalnız, doktrinimizi anlamayan bilgisiz insanlar, ya da kötülük olsun diye anlamaz görünenler söylerler. Bizim için haz, beden alanında acı çekmemek, ruh alanında da hiçbir huzursuzluk duymamaktır."*

Çağdaşları tarafından dahi yanlış anlaşılmış bir felsefeyi, asırlar sonra –hem de Osmanlı şiirinde– görüp doğru yorumlamak pek kolay değildir.

İran'a sinik felsefeyi Hind'in meşhur "*fakir*"leri tanıtır ve Yunan'ın felsefesi yaygınlaştırır. Acemler arasında, sinizm kadar Yunanî hedonizm de taraftar bulur. Dünya nimetlerini reddederek çanağını ve tarağını dahi fazla gören, yine de göğe çekildiğinde yakasına takılı iğnesi yüzünden umduğu yere yükselemeyen Hazreti İsâ figürü müslüman Acem'e yansıdığında, "*fakirizm*"le, "*sinizm*"le ve "*hedonizm*"le çabucak kaynaşarak "*rind*" tipini yaratır. Rind, bazen tasavvufta nefsini yenmiş ve hayatını bir şathiyeye çevirmiş Hak âşıkına, bazen dine rağmen bir karşı duruş geliştirene, çoğunlukla da mutasavvıfı softalıkla, dargörüşlülükle, kuralcılıkla suçlayıp küçümseyen epiküryen dünya adamına sıfat olur. Rindin Epikür'ün bahçesinde yetişmiş bir hedonist olduğunu isbat için din, tanrı ve ölüm korkusu, hayat, beden, haz ve mutluluk konularındaki fikirlerini uzun uzun kıyaslamak bizi konumuzun hayli dışına sürükler; lâkin, epikürcü felsefenin şiirde ilk ve mükemmel örneğini veren Lucretius Carus'un altı tomar dolduran *De Rerum Natura*'sı ile meselâ Ömer Hayyâm'ın "*terâne*"lerinin karşılaştırılması sonucunda çarpıcı benzerlikler bulunabileceğini şuracığa sıkıştırayım. Hayyâm'ın sadece

Hâlî hoş bâş z'ân ki maksûd înest

mısrâı dahi, tek başına bütün bir epiküryen hazcılığın manifestosu sayılsa yeridir. Osmanlı şairi epiküryen bir hedonist olamazdı; fakat, seve seve epiküryen hedonist bir rind oldu (krş. Karaismailoğlu, Ocak 1999, s. 57-59) .

Felsefe ve edebiyat tarihlerinin gösterdiği bir gerçektir ki, sofist felsefenin ve klâsik edebiyatın sonu individualizme ve personalizme çıkar. Bir başka ifadeyle, ferdîlik ve şahsîlik felsefeyle bedii tefekkürün izmihlâl noktasından doğar. Yunan'ın çöküşü Büyük İskender'in ölümüyle başlıyorsa, felsefesinde şahsî, insanî, orijinal çıkışlar; gelenekli feylesofların aurasına girmeme gayreti, ferdi önemseyip öne alış da İskenderiye döneminde olacaktır. Epikuros insanın içdüzenine ait felsefesini kurarken olduğu kadar, toplum içi dinamikleri düşünürken de ferdiyetçidir. *"Cemiyet"*ten dostluk kurduğu insanları anlaması, sosyal meseleleri sadece kendini mutsuz ettiği yerlerde farkedişi, politikadan uzak duruşu hazcı görüşlerinin îcabıdır. Osmanlı'nın klâsik edebiyatı da tırmandığı şahikadan teker meker inmeğe başlamıştır. Çöküş şartlarının çocuğu olan yeni Türk *"eyyamcı"*dır, hayatı dolu dolu yaşamağa çalışır; *"ten-perest"*tir, nefsinin sesini dinler; *"öte"* korkusu, hatâ ve günah endîşesi zayıftır, *"basit"* müslümandır; *"şâdmânî"* peşindedir, keder veren herşeyden uzak yaşar. Bütün bunlar, dinin, geleneğin, toplumun baskısını umursamayan; tek başına da bir bütün olduğunu hisseden ferdiyetçi Türk şairini, *"rindâne-edâ"* Osmanlı şiirini öne çıkarır. Artık şair, kendini en iyi şekilde ifade edeceğine inandığı profan felsefesini bulmuştur; bir daha da bırakmayacaktır.

Tasavvuf, Osmanlı'ya Arap topraklarından geldi; ama, tasavvufî şiirin yolculuğu Şîraz'dan, Şeyh Sâdî'nin tekkesi eşiğinden başladı. Tasavvuf Mütenebbî'nin yahut Ebü Mearî'nin şiirlerinden de izlenebilirdi; lâkin, Türk'ün şiire sinmiş felsefe zevkını ancak Acem şairlerinin tatmin ettiğini söylemek mümkün... Bir başka söyleyişle, Türk mutasavvıf şairi tercihini filozofik tasavvuf yerine, entellektüel tasavvuftan yana kullanmıştır. XVIII. asırda profan şiirin isyanı ve *"rind-meşreb"* edânın hakimiyeti, İran'ın entellektüel tasavvuf şiiri yerine, epiküryen hedonist şairlerinin eserlerine rağbeti artırır. O zamana kadar, Türk şiirinde gördükleri *"gulâm-perestî"*, *"mey-güsârî"*

gibi birkaç hususiaki itirazlarını Acem etkilerine bağlayarak rahatsızlıklarını dile getirseler de gelenekçi şairler arasında Fars şiirine gerçek cebhe alışın bu asırda başladığı açıktır.

Ç. Mahbub-perestî

İnsanoğlunun %5'i gizli veya açık homoseksüeldir. Bu orana biyolojik yapısı ve/ya psikolojisi bu eğilimi hazırlayan, eğilimlerini farkeden-etmeyen, bastıran-bastırmayan, hayata geçiren-geçirmeyen herkes dâhil... Dünya üzerinde herhangi bir coğrafya, herhangi bir kavim için değişmeyen, insanlığın müşterek seksüel sapma oranı budur[157]. Nisbetin bundan daha düşük olduğunu iddia eden toplumlar, aslında sadece, seksüel tercihlerin kimliğe dönüşmesini hoş görmeyip bu eğilimleri bastıranlardır. Grekoromen kültürde *"homofobia"* görülmediği için[158], egemen oldukları topraklarda, dolayısıyle Anadolu'da ve Avrupa'da da pederasti bir ayıp olarak algılanmaz; üstelik, felsefe içinde bir yer dahi edinir.

Sokrates'in sodomiyi yücelttiği ve öğrencileri arasında da yaygınlaştırdığı biliniyor. Platon, hocasının *"Atina'nın harika çocuğu"* Alkibiades'e olan aşkını *Symposion*'daki (217a-219e) bir diyaloğunda ele alır. Bu diyalogda, Sokrates'in kendisine duyduğu ilgiyi bilen Alkibiades, üstadı baştan çıkarmağa çalıştığını ve kayıtsızlıkla karşılandığını uzun uzadıya anlatır. Platon, Sokrates'in Alkibiades'e duyduğu sevdayı örnek vererek bir gence beslenen sevginin mutlaka pederasti ile sonuçlanmasının gerekmediğini iddia eder. Yine de gençten söz ederken *"pais"* (delikanlı) yerine *"eromenes"*, olgun erkek yerine de *"erastes"* kelimesini tercihi Platon'u yalancı çıkarıyor; zîrâ, bu kelimeler *"eran"* (cinsel istek duymak) fiilinden türemiştir. Platon, bu tarz sevdayı yücelttiği için, onun adıyle anılan *"platonik aşk"* sıfatı doğacak ve zamanla mânâ değişikliğine uğrayacaktır. Sonraları, Lukianos'un bir diyaloğunda savunulan

---

157 ABD'nde Kinsey'nin ve Fransa'da Pierre Simon'un raporları ortaya koymuştur ki, antikitenin abartılan eşcinsellik yüzdesi ile kendi ülkelerindeki aktüel yüzdeler aynıdır ve dünya ortalaması gibi %5'tir (Sartre, 1992, s. 44).

158 Millet, mitolojisini kendi değerleriyle yaratır ve mitolojisine uygun nesiller yaratır. Mitolojisi pederasti örnekleriyle dolu iken (Bayladı, 2002, s. 133-183), Yunan insanının farklı düşünüp yaşaması mümkün değildir.

> *"Erkeklere duyulan aşk, fazileti zevkle birleştirir. Kadınlara duyulan aşk ise yalnızca fiziksel bir gereksinmedir: Oğlan aşkı yüksek kültürün ürünü olup felsefe ile birlikte yürür"*

fikri asırlarca taraftar bulacaktır. Lukianos, platonik aşkın feylesoflara has bir imtiyaz gibi görülmesini ister: *"Tüm erkekler evlenebilir ama oğlancılık yalnızca filozoflar içindir"* (Hyde, 1986, s. 45).

"Homofobik" bir kavim olan Türkler, bu tavırlarını İslâmiyet'le ve *"kıssa-i Lût"* ile daha da pekiştirmelerine rağmen, Grek ve Lâtin alışkanlıklarının hüküm sürdüğü Anadolu topraklarına geldikten sonra, yavaş yavaş etkilenip eşcinselliği yadırgamaktan vazgeçerler[159]. Yeniçağ'ın başlarında Osmanlı pederastiyi alenen yaşamağa başlarken, Avrupa'da da garip bir değişim gözlenir. Kendini antikiteye ve onun takipçisi olan klasisizme bağlı hisseden aristokrasinin yanıbaşında, burjuvazi filizlenir. Burjuva, aristokratların küçümseyerek *"vulgus profanum"* diye vasıflandırdığı aşağı halk tabakasından, avamdan, rençberler arasından çıkar. Aslında *"profanum"* kelimesi, bugünki Batı dillerinde *"profane"* imlâsıyle kullanılır ve sıfat şeklinde *"kâfir, dindışı, mukaddes olmayan"*, fiil şeklinde de *"kirletmek, saygısızca kullanmak"* mânâlarına gelir. İlginç olan, *"profanum"* diye aşağılanan kitlenin antikite ile uzaktan yakından hiçbir münasebetinin olmayışı; aristokrasinin ve onların yakıştırdığı sıfatın hilâfına, dinibütün bir hıristiyan hayatı yaşamalarıdır. Bilhassa XVII. asır sonlarından itibaren burjuvazinin etkisini artırışı, Avrupa'da antikiteden kalma cinsel ahlâkın reddini ve *"homofobik"* bir dindar-burjuva ahlâkının gelişmesini sağlar. Osmanlı'nın sodomiyi kabûl süreci, Avrupa'da da red süreci olarak yaşanır.

Pederastinin, Ahmed Paşa'nın Yedikule zindanlarına atılmasına ve *"kerem"* kasîdesini yazmasına sebep olan hadiseden itibaren aleniyet kazandığı söylenebilir. Arkası çorap söküğü gibi gelir. Sapma oranı hâlâ %5'tir; ama, şairin diline düştükten ve Acem mazmunlarıyle süslenmiş şiirler ortalıkta dolaşmaya başladıktan sonra, heteroseksüel çoğunluk tarafından, kıyamet alâmeti bir furyanın başladığı şeklinde değerlendirilir.

---

159 Müslüman milletlerin homoseksüalizme yabancı olmayışları için bk. Schmidt, 1995; Spencer, 1998.

Gibb, şiir tarihini yazarken, Osmanlı Devleti gibi dışarıdan gelenekçi görünen bir toplumda, eşcinselliğin edebiyata bile girecek kadar aleniyet kazanmasını yadırgamış olmalı. Osmanlı edebiyatıyle ilgili problemleri için müracaat edebileceği tek kişiye, Cambridge Üniversitesi'nden Çerkeş Şeyhi-zâde Halil Hâlid'e bu meselesini de aktarmış olması ihtimâl dâhilinde... Bu sebeple, *Osmanlı Şiir Tarihi*'ndeki şu satırları Gibb'in olduğu kadar, Osmanlı'nın da yorumu olarak okumak mümkündür (Gibb, C. III-V, 1999, s. 423):

> *"Bir erkeğe karşı hissedilen aşk ve engin takdir hisleri tamamıyla saftır; üstelik bu aşk, kişinin tabiatında bulunan en iyi ve en yüksek vasıfların olmasını gerektiren her şeyin ötesinde aşığın ahlâkî tekâmülünü işlemeye yöneliktir. Diğer taraftan, kadını arzulayan kişi onu yalnızca bir şey için ister"*[160].

Kolayca farkedilebileceği gibi, Gibb'in cümleleri birebir Platoncu Lukianos'a aittir. Osmanlı şairi, *"Eflâtun"* diye tanıyıp fikirlerini önemsediği filozofun bu konudaki açıklamasını da kabüllenmişe benzer. Bu benimseyişi şiirlerden de takip etmek mümkün. *"Lâ-edrî"* bir şairin

> *Yine hem-cins çeker birbirinin gayretini*

mısrâı tam da Platon'un kasdettiği tesanüdü yansıtır. Bir başka şairin

> *Ne olur avretin aklı sözü ne*
> *Er odur uymaya avret sözüne*

deyişinde, Platon'un *Politeia*'sından beri süregelen bir aşağılama, hattâ *"misogynous"* farkedilir ve

> *"Acaba antik toplumun bir özelliği, örneğin kadınlara karşı duyulan küçümseme, yapay olarak eşcinselliği mi körüklüyordu?"*

160 Platon'un fikrinin Lukianos'taki yansıması *"homofobizm"* öncesi Batılı toplumlarında kolayca takip edilebilir. Meselâ, homoseksüel sanatkârlardan Leonardo da Vinci'nin şu cümlelerinin (Vezzosi, 2002, s. 139) karşılaştırılması, eşcinsel tercihlerin açıklamasındaki benzerliği ortaya koyuyor:

> *"Şunu bil ki erkekler arasındaki aşk yalnızca erdemlerin (niteliklerin) ürünüdür; erkekler çok küçük yaşlardan değişik sevgiler ve arkadaşlıklar geliştirir, böylece erkeklik çağı gelince arkadaşlıkları pekişir."*

Aynı cümle, sonraki asırlarda geçmişini ve atalarını aklamağa çalışan kalemler tarafından da kullanılacak; sapkınlığın masumiyeti için delil olarak gösterilecektir.

sorusu (Veyne, 1992, s. 69) birden anlam kazanıverir. XVIII. asırda Müverrih Râşid'in (ö. 1735)

Ayân iken zarâr-ı iktirân-ı şîşe vü seng
Hilâf-ı cinsile ülfet belâ değil de nedir

beyti, Mollacık-zâde İshak Efendi'nin (ö. 1780)

Sohbet-i nâ-cins olur elbet medâr-ı inkisar
İttihâd-ı seng ü âhenden görünmez mi şerer

veya Selânikli Meşhürî'nin (ö. 1857)

Hilâf-ı cinsile hergiz değil etmek becâ ülfet
Eder mi zâgile hiç andelîb-i hoş-nevâ ülfet

beyitleri (1292, s. 69) aslında aynı fikri benzer yollarla isbata çalışır. Ebûbekir Kânî (ö. 1791)

Cins cinsini cezbeder elbet

derken (Kânî, v. 127b), platonik aşkın sâfiyetine inanmış şairlerin gönül rahatlığını da taşıyor[161]. Her ne kadar, Şâmî-zâde Ahmed-i Üsküdarî (ö. 1738) gibi,

Kapılma kâkül-i hûbâna gaflet etme sakın
Düşürme kendini dâma hamâkat etme sakın
Girerse destine işrette dâmen-i dilber
Kenâr-ı vuslata çek fevt-i fırsat etme sakın

yollu öğüt verenler çıksa da cüretkâr bir giyim modası başlatan, fikrinde ve davranışlarında büyük bir serbestlik hissedilen kadının sokağa açılıp mesîre yerlerinde serbestçe gezinmesi Sultan Selim'den beri kayıt altına alınmağa çalışılmaktadır. Devlet eliyle başlayan ahlâkî denetimin sonucunu Osman Sürürî (ö. 1814) söylüyor (Sürürî, 1255, s. 45):

---

161 Bu tavrın klâsik şiire has olduğu fikri tamamen yanlıştır. İddiaların aksine, %5'lik oran sadece "*şehrî*"lere ait değildir; Osmanlı'nın taşrası için de geçerlidir. Henuz XVII. asırda, Gevherî'nin

Yârin ismi dört harf ile okunur
Elif ile hâ ile mim dal ile

mısrâlarına rastlanışı bile, bize "*homoerotik*" edebiyatın halk şiirindeki geçmişi hakkında bir fikir veriyor. Belki kimi okurlar "*Ahmed*"den kasdın hazret-i peygamber olduğunu da düşünmüşlerdir.

Ey Sürûrî n'ola olduysa yasak nisvâna
Tâzelerle ederiz sohbet Kâğıdhâne'de

"*Homoerotik*" şiir, Osmanlı'nın "*homofobik*" bir toplum olmaktan çıkmağa başladığı XV. asırdan beri var; fakat bu ilgi, insanî zevklerin aşağılandığı dönemlerin etik ve estetik kılıfında dururken o kadar da rahatsız edici değildir. Ne zaman ki, şiirde Türk'ün epiküryen hedonizmi egemen olmağa başlar, "*homoerotik*" şiir de kılıfından çıkar ve "*nefis şiir*" ile "*nefsin şiiri*" arasındaki fark alabildiğine büyüyüverir. Döneminin her mânâsıyle "*edîb*" olan şiir muhatapları ile sonraki yılların edebiyat tarihçilerini rahatsız eden bir çıplaklık kazanır. Meselâ, Selânikli Âkif (ö. 1827) "*Murad nâm mahbub*" hakkındaki kıt'asını (Âkif, v. 58[a]) bir asır evvel yaza idi, okuyanı daha az rahatsız edecek bir kisveye büründüreceği şübhesizdi. Tasavvufun meşşâî ve işrâkî felsefeden aldığı "*platonik aşk*"ı ilâhî aşka ulaşmanın bir yolu gibi görmesi, şiirde asırlarca "*şâhid*"in, "*mahbûb*"un, "*hatt*"ın remzî olarak kullanılmasını mümkün kılmıştır. Profan şiir kılıfından sıyrılırken nisbî olarak tasavvufî şiirde de aynı hâl yaşanır ve mutasavvıf şairlerin "*platonik aşk*"ı ilâhî aşkın değil de "*mecâzî aşk*"ın bir biçimi olarak algılamaya başladıkları görülür. Meselâ, Edirneli Şeyh Mustafa Kabûlî Efendi'nin (ö. 1824) dîvânında "*Şâkir Mehmed*" adını veren müveşşah tarzında bir aşk şiiri vardır ki, şübheye yer bırakmayacak kadar profan ve somuttur[162]. Müveşşahın sadece kafiyelerini sıralamak dahi şiirin tasavvufa bağlanamayacağını göstermeğe kâfî: *sevsem seviştirsem/ tıksam tıkıştırsam/ çeksem çekiştirsem/ emsem emiştirsem* (Kabûlî, v. 56[b]). Ağribozlu Mehmed Emin Sırrı Efendi'nin dîvânı Câferî-Alevî neşvesi taşıyan dinî şiirlerle doludur. *Hâzâ Dîvân-ı Meczûbü'r-Rahman Bende-i Şâh-ı Merdan es-Seyyid Mehmed Sırriyü'l-Ağribozî* başlıklı dîvânın hemen başındaki ilk gazellerden birinin (Sırrı, s. 5)

162 Sözün gelişi, Şeyh Galib'in

Yâd eylemez olduk haber-i Yûsuf-ı Mısr'ı
Sütlüce'de bir mâh ile şîr ü şekeriz

beytini Süleyman Fehim gibi değerlendirerek Yûnus Bey'e olan "*muhabbetini kalbi bir rabıtadan başka*" türlü mü tefsir etmeliyiz yoksa, Sadettin Nüzhet gibi, Yûsuf Sîneçâk'in "*mâneviyetine atfen*" yazılmış mı saymalıyız (Ergun, 1936, s. 26)? Şiiri tefsirimiz, biraz da kendi cinsel değerlerimizle ilgili olacaktır.

Hasretin oduyle yandı cism ü cân Osman Ağa
Düd-ı âhımdan karardı âsumân Osman Ağa

oluşu;

Kaçma benden cânıma cân ol beyim
Gel meded derdime dermân ol beyim

diye başlayan gazeli (Sırrı, s. 48) kimseyi yadırgatmaz ve rahatsız etmez. Devir, îcâbını tasavvufî şiirde de göstermektedir (ayrıca bk. Aslaner, 1996).

Şiirin âsî çocuğu Mesîhî'nin (ö. 1512), Edirne'den kırkaltı tane *"sâhib-i cemâl"* oğlanı tanıttığı şehrengîzi, şiire yeni bir yol açmıştır. Agâh Sırrı'nın tesbit ettiği kırksekiz şehrengizden (Levend, 1958) sadece birinde kadınların tanıtılması, şehrengîzin doğuşundan itibaren *"homoerotik"* şiirin bir altbaşlığı olarak tanındığını gösteriyor. XIX. asra girerken Enderunlu Fâzıl (ö. 1810) biraz şehrengiz, daha çok da târifat-nâme sayılabilecek eserleri ile bu geleneği sürdürür. *Çengî-nâme* veya *Rakkas-nâme* diye anılan eserinde, büyük kısmı Çingene ve Rum olan rakkas oğlanları anlatır; özellikle *"Büyük Âfet"* Yorgaki ile *"Küçük Âfet"* Kaspar'ı pek medheder (ayrıca bk. Schmidt, 1993, s. 183-191).

Moltke, Şark insanının keyfini nelerin yerine getirdiğinden bahsederken

"(...) Rum oğlanları bizim anlayışımıza göre çok müstehcen ve zerafetten mahrum danslarını yaparlarsa keyif son derece artar"

diye yazar (Moltke, 1960, s. 116). Genç subaydan onsekiz yıl sonra, 1855'te aynı toprakları gezen bir başka batılı, Ubucini, Rum çengilerine yeniden döner (Ubucini, C. II, 1977, s. 68):

"Birkaç yıldan beridir İstanbul'da bu sapıkların adedi çok azalmıştır; şimdi bunlara sadece Galata'daki Rum tavernalarında rastlanmaktadır. Rastlandığında herkesin hakaretli bir tabir homurdandığı..."

Kısa sürede büyük değişim! Ne olmuş da zevk ehlinin tercihleri böylesine kısa sürede ve tam tersi istikamete doğru değişmiştir? Ahmed Cevdet Paşa da aşağı yukarı aynı yıllara ait benzer gözlemlerini aktarmakta (Ahmed Cevdet, 1980, s. 9):

"Zen-dostlar çoğalıp mahbûblar azaldı. Kavm-i Lût sanki yere battı. İstanbul'da öteden beri delikanlılar için mârûf ve mutad olan aşk u alâka, hâl-i tabiîsi üzre kızlara müntakil oldu. Sultan Ahmed-i Sâlis zamânından beri mutâd olan Kâğıdhâne seyri ziyâde rağbet buldu. Gerek orada, gerek Bâyezid Meydânı'nda arabalara işâretlerle muâşaka usûlü hayli meydân aldı. Küberâ içinde gulâmpârelikle meşhur Kâmil ve Âli Paşalar ile onlara mensûb olanlar kalmadı. Hâlbuki Âli Paşa da ecânibin itirâzâtından ihtirâz ile gulâmpâreliğini ihfâya çalışırdı."

Son cümle önemli... Devlet erkânı *"ecânibin itirâzâtından ihtirâz ile"* yeni bir ahlâk anlayışı geliştirmektedir. Batı'nın son bir-iki asırda iyice muhkem kıldığı hıristiyan burjuva ahlâkının *"homofobia"*sı[163] Osmanlı'yı da etkisine almaktadır. Etkinin şiire yansıması için bir başlangıç tarihi aranıyorsa, 1837-1838'i anmak gerekecek. Bu yıllar, Fransa'da kral Louis Philippe'in sırtını burjuvaziye dayayarak yürürlüğe koyduğu kanunlarla ve İngiltere'de parlamentonun kabûl ettiği kararnâmelerle yeni ahlâkın tescil edildiği, mer'iyet bulduğu tarihlerdir. Artık, *"crimen nefandum"* (oğlancılık) yasaktır. Devrin Hariciye Nazırı Mustafa Reşid Paşa –biraz da mevkii ve ilgileri sebebiyle– bu gelişmelerden en erken ve en çabuk etkilenen isim olur. Enderunlu Fâzıl'ın *Hûban-nâme* ve *Zenan-nâme*'si, *Defter-i Aşk*'la beraber dört kere basılmışken, 1837-1838'deki beşinci baskısı müstehcen bulunarak Reşid Paşa'nın emriyle toplatılmıştır[164]. Bu hadise, edebiyatımızda ilk sansür olduğu kadar, homofobik Avrupalının edebî-etik anlayışının resmen kabûlünü göstermesi bakımından da önemlidir. *Hûban-nâme*'de –Avrupa ve Amerika da dâhil olmak üzere– dünya kavimlerinden kırk erkek tipinin tanıtıldığı görülür. *Zenan-nâme*'de ise, aynı kırk kavmin kadın cinsi

163 Aslında, Katolik kilisesi ve Papa IV. Paul, okunmasını yasakladığı kitapların listesini *Index librorum prohibitorum* adıyle engizisyona göndermeye başladığında, yıl 1559'dur; fakat, papalık makamının edebî eserlere ait dikkatlerini müstehcenlik değil, dine saygısızlık belirler. Müstehcenliğin ve özellikle homoerotizmin edebiyattan çıkarılmağa çalışılması için, burjuvazinin bir sınıf olarak doğuşu beklenecektir.

164 Alpay Kabacalı, Türkiye'de sansürün tarihçesi üzerine yaptığı bir çalışmasında (Kabacalı, 1990), toplatılan ilk kitabın *Defter-i Aşk* olduğunu söyledikten (s. 13) birkaç sahîfe sonra, Ahmed Midhat'in *Dağarcık*'ı –ki, kitap değil, mecmûadır– ile Kemâl'in *Evrâk-ı Perişân*'ını sansür edilen ilk kitaplar olarak gösterir (s. 41). Dalgınlık mı, şaşkınlık mı, cehalet mi?

tanıtılır[165]. Belli ki, ahlâk anlayışı değiştikçe, pederasti kadar heteroseksüel ilişkilerin anlatılması da ayıp sayılmağa başlanmıştır[166]. 1253 (1837-1838)'e kadar dört kere basılmasında mahzur görülmeyen bir eser bu tarihte yapılan beşinci baskısında toplatılıyorsa, Türk'ün yeniden *"homofobik"* bir millet olmaya başlaması da bu yıllarda olmalı.

Meselenin ikinci bir boyutu daha var. Osmanlı'nın sodomiyi yadırgamayışı tümden de kabûl ettiği mânâsına asla gelmez. İslâmiyet'in kesinkes yasakladığı *"Lûtî"* münasebetlerin Osmanlı'da büyük bir yaygınlık kazanması zaten mümkün değildi. O hâlde, bilhassa XVIII. asırdan itibaren homoerotik metinlerin büyük bir aleniyet ve ekseriyet kazanmasını nasıl açıklamalı? Muhtemel cevapları sıralayayım:

1. Aşk şiirinin öznesi olan sevgili, artık eskisi kadar/gibi muhayyel bir varlık değildir; ten zevklerinine açık, şuh bir bedene bürünmüştür. Şairin bir bedende imtisâl eden sevgiliyi kadınların mahrem dünyasından seçip anlatması, şiirin realitesi içinde içki meclisine, Kâğıthâne safâsına, halvetgâhına taşıması mümkün değildir. Sokağa açılan şiir, anlattığı sevgiliyi de oradan seçmeli, orada gezdirebilmelidir. Bu tematik mecburiyet, şairi iyi tanıdığı erkeklerin dünyasından reel bir özne seçmeye itmiş olabilir.

2. Dikkatli okur, sevgili öznesi bir erkek gibi görünen her şiirin öyle olmadığını kolayca farkedebilir. Aslında, şiirde sevgiliyi ifade eden *"beyim"*, *"efendim"*, *"arslanım"*, *"sultanım"* gibi erkeksi hitapların ayniyle kadınlar için de kullanılması; *"sîne"*, *"miyan"*, *"gerden"* gibi uzuvların yahut *"fes"*, *"cepken"*, *"hançer"* gibi giyim unsurlarının ortaklığı şiirde bazen biseksüel, ama çoğunlukla aseksüel bir sevgilinin model alındığını gösteriyor. Meselâ, *"çengî"* kelimesinin geçtiği

165 Her iki eserdeki tasvirler için bk. Erdoğan, 1998, s. 78-85. Sözün gelişi, XVI. asır nakkaşlarından Velican bin Kasım'ın Avrupalı genç tasviri (Topkapı Sarayı Müzesi Ktbh., Murakka nu. H. 2168, v. 14^b) ile karşılaştırılınca, yeni musavvirlerin eskisinden daha fazla yabancıyı, daha uzun müddet gözlemek imkânını yakaladıkları kolayca farkedilir.

166 Sansür edilen kitabın adının *Defter-i Aşk* olması, yasaklanan metnin de *Defter-i Aşk* olduğunu göstermez. Fikrimce, Fâzıl'ın eserlerinden ziyade, kitabın sonuna Sünbülzâde Vehbî'den eklenen *Şevk-engiz* yasaklanmaya sebep gibi görünüyor. *Şevk-engiz*, biri oğlanları, diğeri kızları yeğleyen iki kişinin tercihlerini tartışmasından ibaret bir mesnevîdir ve her ikisi de haklı çıkmak için kendi seçimini övmektedir. Metin, bütün zamanlar için utanç vericidir (ayrıca bk. Schmith, 1993-a, s. 9-37).

her şiirde bir erkek *"köçek"*in oynadığını düşünmemek gerekir[167]. Sultan Selîm'in, bir şarkısının tekrar mısrâında (İlhâmî, v. 108[a]),

Raks ederken aklım aldı âh bir çengî kızı

deyişi, değerlendirmelerinde titiz ve uyanık davranmayanlar için ihtar hükmündedir.

3. Öznesi erkek olan her şiirin homoerotik metin olarak algılanması mümkün değildir. Şairin bir akrabasına, bir dostuna beslediği hâlisâne muhabbetini anlattığı şiirindeki kelimelerin çoğunu aşka hasmış gibi görünen bir lügatten seçmesi tabiîdir. Çarpıcı bir uç örnek: Muvakkit-zâde Nûri Pertev Efendi'nin (ö. 1807)

Leblerindir mâye-i can sâye-i candır hatın
Çeşme-i hayvanda mevc-i âb-ı hayvandır hatın

(Nüri Pertev-b, v. 38[b]) beyti, gazel formunda yazılmış bir na't olmasına rağmen, kabaca okunduğunda homoseksüel bir aşkı anlattığı düşünülebilir. Aynı şekilde, Abdülhamid Ziyâ Bey (ö. 1880) bir şarkısına *"Amasya'dan avdetle zât-ı şâhâne görüldükte teşekküren söylenen şarkıdır"* kaydını koymasa, şiirin sevgisini, hasretini anlattığı bir aşk şarkısı olarak okunması pekâlâ mümkündür (Ziyâ, 1342, s. 231-232).

4. Bazen, şairin şiir şeytanına teslim olduğu ve bir nükte, bir cinas, bir îmâ hevesiyle sodomitik göndermeler yaparak *"mim"*lenmeyi göze aldığı görülür. Fâtih Sultan Mehmed'in

Bir Frengî şîveli İsâi gördüm onda kim
Lebleri dirilmişi der idi İsâ'yı gören

beytinden Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857)

O büt-i cilvegerin sanma heman nâmı Lâtif
Tepeden tırnağa dek ser-be-ser endâmı lâtif

matlaına (1292, s. 81) kadar böyle pekçok örnek bulunabilir.

5. Cinsiyeti umursanmadan, sevgiliye ait mazmunların ortak kullanımı asırlar içinde alabildiğine ve olabildiğince yaygınlaşmış-

167 Eskilerde çeng çalanlara, daha yenilerde erkek dansçılara (*köçek*) ve XIX. asırdan sonra ise, sadece rakkaselere *"çengi"* denişi için bk. Celâl, Birincikânun 1931.

tır. O kadar ki, bugün ancak bir *"mahbûb"*a söylenebileceği düşünülen pekçok mazmun tasavvufî remiz hüviyeti dahi kazanmıştır. Mazmunlar şiirin derinliği ve süsüdür, vazgeçilemezidir[168]. Bu sebeple, pekçok şair mazmûnun cinsel göndermelerine rağmen, güzelliğine ve vazgeçilmezliğine dayanamayarak kullanırlar. Bundan kendini kurtarabilmiş ve mazmunları öznesinin cinsiyetine göre taksim edebilmiş şaire rastlamak muhtemel görünmüyor. Şu farkla ki, XVIII. asır sonrasının şairleri hem mazmunlarını cinslere göre ayırmadan kullanır, hem de şiir okurunun metinden hareketle söyleyenin cinsel tercihlerini yanlış anlayacağından çekinirler. Örnek yine Sultan Selim'den. İlhâmî, şiirindeki kimi söyleyişlerin yanlış değerlendirilebileceği korkusuyle, dîvânının sonuna eklediği manzûmede (İlhâmî, v. 147^{b}-148^{a}) okuyanı îkaz gereğini hisseder:

Yazıp şi'rimde vasf-ı zülf-i hûban
Nice esbâb-ı hüsn-i her civânan

Değil fi'lim benim gayrı kinâye
Nakışla verilir ziynet binâya

.....

Değil maksûdumuz evsâf-ı hûban
Bilir meftûnumu erbâb-ı irfan

Aynı dikkat, Sultan Selîm'in sevgili şeyhi Galib'in şiirine de yöneltilebilir. Dîvânında tersini gösterecek örnekler bulunsa dahi, bunlar Galib'in homoseksüel eğilimler taşıdığına asla delâlet edemez. Şeyh hazretleri, şairlerin bir kısmının ilham arayışları içinde oğlancılığa meylettiğini söyleyip onları şiddetle eleştirir (Galib, 1992, s. 128):

Sonra bir iki güzelce oğlan
Tanbûr u şarâb bâzı dîvan

---

168 Rıza Tevfik, bir *"Kalenderî"*sini neşrederken [*Peyâm Gaz. (edebi ilâve)*, Nu. 31, 7 Nisan 1330], yazdıkları sebebiyle ayyaş zannedilmekten korkarak bir de not eklemek lüzumunu hisseder:

"(...) şunu arz edeyim ki, hiç harâbâtî değilim ve içkinin katresini ağzıma almam, şimdiye kadar içtiğim yeter; beni ilelebed sermest-i zevk edebilir. Şimdi ise, tütün bile içemiyorum. Şiire aldanmasınlar. Bu yalnız 'neş'edir'. O kadar!..."

Tasavvufî *"neş'e"*nin etkisinde söylenenlerin, ham ervâha *"şâribü'l-leyli ve'n-nehâr"*, hattâ *"lûtî"* bir şairle karşılaştıklarını hissettirdiğinin örnekleri saymakla bitmez.

İş görmede tab'a gelse nefret
Bunlarla imiş medâr-ı kuvvet

Muglim deme bu demek değil mi
Şâirliği bî-nemek değil mi

Bunları söyleyen şair, nasıl olur da pederastiye inanır? Kim bilir, böyle delillerle tersi isbatlanamadığı için, homoseksüellikle itham edilen ne çok şairin kemikleri sızlatılıyordur. Ferrî'den (ö. 1805) alınan şu örnek, bu maddede söylenenlerin özeti olsun:

Mey ü mahbûb zikrinden sühan tezyînidir maksad
Sühendân-ı selef böyle letafet verdi mânâya

XVIII. asırda ve XIX. asra geçerken şiirde homoerotik konuların alabildiğine aleniyet kazanması, sanatta çöküşün önemli işaretlerinden biri olarak kabûl edilmiştir. Sonraları edebiyat tarihçileri tarafından pekiştirilen bir tesbitle, dünyanın olduğu gibi, klâsik şiirin de kıyamet alâmetlerinden biri pederastidir. Şiirin Sodom ve Gomorrah'sını edebiyat da lânetlemeli ve ondan söz açmamalıdır. Biraz da bu anlayış yüzünden, neredeyse bütün edebiyat tarihleri için koca XVIII. asır sadece iki isimden, Nedîm ve Şeyh Galib'den ibaret kalmıştır. Oysa, kabûl edilmesi gereken gerçek, şiirin de bir kurgulama sanatı olduğu ve şairinin cinsel tercihlerini her zaman yansıtmayacağıdır. Üstelik, edebiyat tarihçisini şairin seksüel karakteri değil, eseri ilgilendirir. Shakespeare'in günümüze kadar ulaşabilen 154 sonesinden 126'sını aynı genç asilzâdeye duyduğu aşkın ifadesi için söylemiş olması, bu şiirlerin edebî parlaklığını engellemez. Byron, Whitman, Wilde, Verlaine, Rimbaud gibi yüzlerce büyük şairin homoseksüel oluşu, şiirlerinin edebiyat tarihindeki kıymetini azaltmamıştır. Ahlâk ve sanat arasındaki bu değerler ayrılığı modern Türk şiirinde aynen geçerli iken, söz konusu klâsik şiir olduğunda edebiyat tarihçisinin rolü değişivermektedir. Edebiyat tarihçisi ne şairlerin çöp kutularını karıştıran bir *"paparazzo"*dur, ne de muhakeme için delil toplayan *"ahlâk zabıtası"*!...

Özet olarak, XVIII. asırda *"kaba Türk"* hakimiyetinin şiirdeki önemli etkilerinden biri *"eudaemonism"* olmuş; epiküryen eğilimlerin neticesinde *"ten-perestî"*nin şiirdeki yeri genişlemiş; hayatın ve sokağın realitesi ile birleşerek homoerotik edebiyatın pervasızlaş-

masına sebep olmuştur. O kadar ki, tasavvufî şiir ve heteroseksüel şairler dahi haklı yahut haksız olarak töhmet altında kalmıştır. Avrupa'yı ve Avrupaî *"homofobia"*yı tanıyan ricâl-i devletin müdahaleleri sonucunda 1830'lu yıllarda şiirin etik anlayışı değişmeye başlamış ve Kırım Harbi esnasında sodomitik temalar şiirin iyice arka saflarına doğru itilmiştir.

D. Kadın ağzı

Gelenek, kadın şairlere karşı bir peşin hükümle veya bir art niyetle davranmaz. Aslolan şiirdir ve iyi söylenmişse, şairinin cinsiyetini çok da dikkate almamaya çalışır. Klâsik şiirin gelenekli dili, cinsiyetten doğan vasıfları iyice belirsizleşmiş sıfatları yeğleyen, âdetâ *"asexual"* bir yapı gösterir. Bu bakımdan, şairin ele aldığı muhtevâya kendi cinsiyetinden taşıyacağı unsurların ifadesi olan sıfatlar cla cinsiyetsiz görünmeye devam ederler. Dolayısıyle, şairlerle şairelerin şiirleri, tema ve anlatım dili olarak birbirinden farklı değildir. Şairelerin erkek şairlere *"ait"* bir şiir tarzını sürdürdükleri ve bunun sebebinin de şiire hâkim bir erkek otoritesi olduğu görüşü, ilk anda doğru gibi görünse de aldatıcıdır. Şiirin cinsiyetsiz yapısı, sayıca daha fazla olan erkek şairlerin hâkim olduğu bir ortamda şaireler tarafından da paylaşıldığı için, erkek tarzının taklidi olarak algılanmaktadır. Ortada bir taklit varsa, şiirin tematik malzemesinde değil, o malzemenin anlatıcısının cinsiyetini tercihtedir. Şairelerin, şairlere has bir anlatıcı kimliğini tercih ettiklerini söylemek daha doğru olacaktır (daha etraflı mâlûmat için bk. Özgül, 2000). Zeyneb Hanım'ın örnek olarak sıkça tekrarlanan

Zeyneb ko meyli ziynet-i dünyâya zen gibi
Merdâne var sâde-dil ol terk-i zîver et

beyti, anlatıcı kimliğini değiştirme isteğinin ifadesi olarak anlaşılmalı. Oysa, Leylâ Hanım'ın

Kıl meclisi âmâde ne derlerse desinler
İç dilber ile bâde ne derlerse desinler

diye başlayan gazeli, erkek anlatıcı kimliğini değil, ortak cinsiyetsiz şiir dilini yansıtır.

Şiirde cinsiyetin belirginleşmesi XVIII. asırdadır. Bu dönemde, erkeğin cinsiyetini şiirde alabildiğine hissettirişi, kadın şairlerin de kendi cinsiyetleri için aynını yapmasını gerektirmez. Asrın Fitnat, Leylâ gibi şairleri, abartılı bir biçimde kendi cinsiyetlerini şiire taşımak yerine, gelenekli şiirin cinsiyetsizliğine ölçülü bir cinsellik eklemeyi yeğlerler. Asıl şaşırtıcı olan, şiirde gerçek mânâsıyle kadın anlatıcı kimliğinin tam da bu sıralarda; ama, erkekler tarafından kullanılmağa başlanmasıdır.

Asırların geleneği, şiirlerin âşık'tan mâşûk'a hitâben yazılmasını bekler. Dolayısıyle, kadın genellikle anlatıcı değil, anlattıran ve anlatılandır. Şiirin üreticisi ve öznesi olarak kadının bu konumu pek değişmez. Gelenekte bunun belki de tek istisnâi mesnevîlerdir. Sevdâ konulu mesnevîlerde, âşık kadar mâşûkun ağzından söylenmiş gazellere de rastlanır. Meselâ, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*unda (Fuzûlî, 1956) *"Bu Leylî'nin mâh ile münâzara kıldığıdır"* (s. 130), *"Bu gazel Leylî dilindendir"* (s. 140, 164, 175, 235, 260, 265...), *"Bu Leylî'nin anasına vasıyyet ettiğidir"* (s. 281) gibi başlıklarla verilen kadın ağzı gazeller vardır.

XVIII. asırda kadın anlatıcı kimliği ile gazel yazmağa başlayan erkek şairler, bunu mesnevîlerden çok ayrı bir yolda ve amaçta yaparlar. Tesbit edebildiğim kadarıyle, *"féminin"* bir anlatıcı kimliğiyle şiir yazan ilk erkek şair, Çeşmî-zâde Mustafa Reşid (ö. 1770)'dir. Reşid'in kadın ağzı ile yazdığı bir gazeli vardır ki, maktaı

Va'd eyledi bir bûse lebinden dedi ol meh
Bir tâze gazel söyle Reşîdâ dehenimden

şeklindedir (Mustafa Reşid, v. 37[a]). Ardından, Sünbül-zâde Vehbî'nin, Zeyneb Hanım'ın yukarıdaki beytini hedef alarak,

Merd isen bikr-i mezâmîne çalış ey Vehbî
Şîve-i bîveye meyl etme nisâl-i Zeyneb

deyişi (Vehbî, 1253, s. 7) *"şîve-i bîve"*ye meyletmeyeceğini haber verirse de *"şîve-i mâşûka"*yı kullanmayacağı mânâsına gelmez.

Hüsnüyle felekte benim ol mihr-i dilârâ
Kim benden eder kesb-i ziyâ gurre-i garrâ

diye başlayan bir gazelinde (Vehbî, 1253, s. 6) sevgilinin ağzından konuşarak temayı değiştirmeden tersyüz eder. Gazelin maktaı:

Vehbî bu gazel olsun o şûhun deheninden
Uşşâka hediyye yine bir gonce gül-âsâ

Muhtemelen aynı sıralarda, Osman Vâsıf da *"Tahmîs bâ-ıslâhât-ı zenân der-vâdî-i nush u pend ez-dehân-ı vâlide"*sini ve *"Cevab-nâme-i pesendîde-eser ez-dehân-ı duhter-i zîbende-güher"*ini (Vâsıf, 1257, s. 8-11, 11-16) yazar. İlk muhammesinde bir annenin ağzından konuşan şair, devrin İstanbul'unda kapısı çalınacak her sıradan evde, her sıradan kadının kullandığı kelime ve deyim dağarcığını büyük bir başarıyla taklit eder. Anne, fazla hoppa bulduğu onüç yaşındaki kızına nasîhat vermektedir.

Kız dinle nush u pendimi kavlinde sâdık ol
Gözle rızâ-yı kaynatayı kul halâyık ol
Kim der sana ki bir çamura var bulaşık ol
Ne kesret ile zâhide ne pek de açık ol
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

diye başladığı sözleri, sağduyunun ve geleneğin sesi olduğunu gösterir. Her beşliğin sonunda kızına *"kadın kadıncık olma"*sı isteğini tekrarlar. Kızı ise, geleneklere öfkeli, âsî ve fazla rahattır; deli deli akan kanının ve değişen çağının sesini dinler:

Pend ederse bir dahi ağaca sarayım
Yanmış odunla başını gözünü yarayım
Başlı başına ben dahi bir iş başarayım
Bir âşinâya yalvarayım sonra varayım
Onbeş yaşında kendime bir oynaş arayım

O da her beşliğin sonunda *"oynaş arama"* isteğini tekrarlar. Vâsıf, *"kenar mahalle dilberi"*nin ağzıyle konuşmakta ve kadınlar arasında yaşanan değişim sancılarını aktarmakta çok başarılıdır. Şair, Osmanlı kadınının evlilik, kız evlât fikri, inanışları, ev hayatı; yeni nesil kızların geleneklere isyanı ve sevdiğini kendi seçme isteği, dört duvar arasına tıkılı bir geleceği reddi; annenin kızına öfke ile şefkati karıştırarak hitabındaki dramatik başarısı ile Hüseyin Rahmi'nin atası sayılsa yeridir. Lâtîfe olsun diye söylenen şiirlerin gerçek yeniliği

taşıdığı hakkındaki tezimi bir kere daha tekrarlayayım[169]. Unutulmamalı ki, kadın ağzından şiirler yazmak, biraz da *ana*dilinde şiir yazmak demektir. Şair bir koldan elitist tavrını sürdürürken diğer koldan da anasından öğrendiği tabiî Türkçe'ye yönelmektedir.

Tanpınar'ın bu iki şiiri değerlendirirken *"Bir Enderun alayından, hattâ 'zenne' taklidinden doğduğuna hiç şüphe"* (Tanpınar, 1988, s. 85) etmediğini söyleyişi ilginç ve iddialı... Ilginç; çünki, şiirlerin hakîkaten meddah ve karagöz gibi halk tiyatrosu unsurlarından faydalandığını, bir *"parodie"* niyeti taşıdığını göstererek, metinlerin bu özelliğini farketmeyenlere önemli bir ipucu veriyor. Iddialı; çünki, zenne taklidinden doğduğu konusunda hiçbir şübhe duyulmuyor ve âdetâ, manzum iki teatral metin olarak değerlendirilmesi bekleniyor. Tanpınar'ın tesbitini biraz daha geliştirmek mümkün: İlk metnin 33, ikincisinin 32 beşlikten ibaret tasarlanması ve her iki metnin iskambil kartları gibi içiçe geçirilmesi hâlinde, annenin başlatıp bitirdiği bir diyalogun her bendine kızın bendinin uygun cevap oluşu, bu iki şiirin aslında tek metin olarak plânlandığını ve halk şiirinde *"dedim-dedili"*, klâsik şiirde *"tekellümî"* denen tarza karşılık geldiğini gösteriyor. Metin, ancak bu tek parça hâliyle bir tiyatro tekstine dönüşüyor ve Türk tiyatrosunun manzum oyunları niçin bu kadar çabuk keşfettiğinin de dolaylı cevabını veriyor.

Sonraları, Sermed (ö. 1847) *"Letâyif-gûne Vâsıf merhûma nazîre-i murabbâ olarak bir kadının ağzından kızına nasîhat verdiğidir"* (Sermed, s. 53-57) ile metni çoğaltırken, *"Bu dahi oğluna nasîhat"* (s. 57-58) ile de kapsamını genişletir. Muvakkit-zâde Nüri Pertev Efendi'nin (ö. 1807) *"zebân-ı dilberden"* kaydını taşıyan (Nüri Pertev, v. 28^{b}) ve

> *Terahhum etti o bîdâd gördüğün gamzem*
> *Ceſâ vü cevrine mu'tâd gördüğün gamzem*

diye başlayan gazeli yanında,

169 Kadın ağzı şiirlerin önemli kaynaklarından birinin de Tokadlı Ebûbekir Kânî (ö. 1791) ve onun mizahî şiirleri olduğu hatırlandığında, bu ilişki bir kere daha belirir. Şairin *"Bükreş'te bir gâvur karısından alâ tarîku'l-latîfe kocasına olarak yazdıkları mektûba derc ettikleri nazımdır"* yahut *"Avret ağzından letâîftir"* gibi tecrübeleri bir de bu gözle okunmalıdır (Kânî-b, v. 28^{b}-29^{a-b}). Bunlara, *"ez-zebân-ı dadı"* da ilâve olunabilir (Mecmua-XVIII, v. 29^{b}).

Husrev-i milket-i bîdâd ki derler o biziz
Mâil-i nâle vü feryâd ki derler o biziz

ve

Düşümden aştı turrelerim sînem üstüne
Astım siyeh harîrler ebniyem üstüne

matla'lı gazelleri de (Nûri Pertev, v. 18[b]; Nûri Pertev-a) kadın anlatıcı kimliğinde şiir kurmanın bir modaya dönüştüğünü gösteriyor. Tatarpazarlı Ferrî Efendi'nin (ö. 1805)

Bu ter gazel ki safha-i divân-ı Ferrî'de
Uşşâka yâd-ı hüsnüm ile yâdigârımdır

diye biten *"ez-dehân-ı mahbûb"*unda (Ferrî v. 39[a]) ve Sultan Mecid devrinde ölen Mahrem Dede'nin *"gazel-i rengîn-tırâz-ı dehân-ı dilber"* başlıklı gazelinin (Dâvud Fatîn, 1271, s. 367) son beytinde

Mumcu bir âfetin ağzından alındı bu gazel
Mahremâ şûle vere dillere güftârımdan

denerek *"féminin"* tarza *"éfféminin"* olanı da eklenir. Bayburdlu Zihnî'nin (ö. 1859) gazelleri arasında da *"mahbûb ağzından"* başlıklı bir gazel görülür ki, maktaında (Zihnî, 1293, s. 73)

Bir turfa gazel söyledi mahbub deheninden
Zihnî diyeler kim ki bu dîvânımı görse

diye yenilikle övünülmektedir. Şeyh Mehmed Şâban Efendi'nin dîvânında da (Kâmî-i Âmidî, 1280, s. 48) aynı başlıkla bir gazel vardır.

XVIII. asırdan XIX. asra uzanan bir genişlikte, mevlevî muhitinin kadın anlatıcı kimliğinde şiirler yazmağa özel bir meyli farkediliyorsa da bu ilginin sebebini anlamak zor. Edirneli Mahrem Dede'den sonra, Süleyman Senih Efendi'nin

Şerbet-i la'lim devâdır hastegân-ı aşkıma
Sıhhat-i âlem nigâh-ı çeşm-i bîmârımdadır

beytinden ibaret *"Müfred ez-zebân-ı cânân"*ı (Senih, 1275, s. 132), Süleyman Hayrî'nin *"ez-zebân-ı dilber"*i (Hayri, 1291, s. 35), Yenişehirli Avnî'nin *"zureſâ-yı zenân ağzından"* (Avnî-c, s. 240) söylediği şiiri ile veremden ölen eşinin ağzından yazdığı mersiyesi,

Atâ Efendi'nin *"gazel-i rengîn-tırâz-ı dehân-ı dilber"*i (Fatîn, 1271, s. 305) hep mevlevî muhîtinden çıkar. Ruznâmçeci-zâde Lebîb Efendi'nin gazeli (Lebib, Mecmûa-IV, v. 145b-146a), Hersekli Ârif Hikmet Bey'in iki müfredi (Hikmet, 1334, s. 292) yahut Sadrıâzam Mahmud Nedîm Paşa'nın *"Gazel-i ez-dehân-ı cânan"*ı (Mahmud Nedîm-a, v. 96a) gibi örnekler ise, mevlevî olmadıkları hâlde, mevlevîhânelerde bulunmaktan hazzalan şairlerin de bu tarzı denediklerini gösteriyor.

Erkek şairlerin kadın anlatıcı kimliğini üstlenmesi, sonraki devirlerin edebiyatı için fevkalâde önemli birkaç unsuru hazırlar:

1. Erkek şair, o zamana kadar şiirin mef'ûlü olan kadını, fâil makamına taşıyarak ciddî bir tematik kıpırdanış uyandırır. Faik Âli, Celâl Sâhir gibi Edebiyyât-ı Cedîde mensupları bu yolu genişletirler[170].

2. Geleceğin kadın ediblerinin önünü açarak kendi cinslerinin dil inceliklerini ve özel temalarını esere sokmada tutacakları yol için bir fikir verir; *"féminin"* temalara yönelmeleri için cesaretlendirir.

3. Okuyucuda, kadın elinden çıkma metinlere bir âşinâlık uyanmasını sağlar. Böylece, kadın edibler eser vermeğe başladıklarında, hazır bir okuyucu kitlesi bulacaklardır.

4. Erkek ediblere *"empathy"*yi tanıtır; kadının dünyasına girmeye çalışan eserlerin belirmesine bir kapı aralar.

Bir 5. madde gibi düşünülmesi mümkün olan diğer bir tesbit de erkek ediblerin *"kadın edebiyatı"*nın doğuşuna hizmetleridir. Geçmişte kadın şairleri dışlamayarak, hattâ yetiştirerek belirgin bir teşvik gösteren erkek edibler, yenileşme devrinde de kadının, kendi

170 Süleyman Nesib'in *"bir gençkız lisanından"* kaydını taşıyan *"İlk Heyecan"* şiiri buna iyi bir örnektir (*Servet-i Fünun Mec.*, Nu. 547, 23 Ağustos 1317). Daha ilginci, Hüriye adında zengin bir hanımın hikâyesidir. Çeşmeleydanlı Lâz Bekir nâmında bir tulumbacıya âşık olan hanım, bir arzıhâlciye gidip de ona muhabbet-nâme yazdıracağına, son asrın İstanbullu halk şairlerinden Üsküdarlı Vâsıf Hoca'ya (cumhuriyetten sonra *"Hiç"* soyadını almıştır) haremağasını göndererek iki mecidiye mukabilinde bir dîvan yazmasını ister. Şair de bu isteği yerine getirir ve kadının ağzından bir dîvan oluşturacak kadar şiir söyler (*İstanbul Ansk.*, C. V, İst., 1961, s. 2421). Meselâ, *"tulumbacı"* redifli bir gazelin makta' beyti:

Hüri'yi yaktın ciğerden sen de yan yan âteşe
Ol sebebden benle yanık bil bu dîvan tulumbacı

cinsine uygun bir anlatıcı kimliği edinmesine yardımcı olurlar. Nihayet, matbûat dünyasına kadın ediblerin rağbetini sağlamak, periyodiklerde eser yayımlama cesaretlerini artırmak için, kadın ağzıyle ve kadınlara mahsus müstearlarla yazılar, şiirler neşreden erkek edibler de çıkar.

> *"O zamanlar bunlar hep nâm-ı müstear yahud erkekler tarafından yazılan makalelerin sonlarında kadınlar nâmına izhâr edilmiş birer arzû-yı iştihar gibi telâkkî ediliyordu"*

diyen Tevfik Fikret (1312, s. 359), *Hazîne-i Evrak*'ta kadınlara ait gibi görünen birkaç imzanın, erkek ediblerin müstearları olduğunu bildirir. Ahmed Râsim'in *"Leylâ Ferîde"*sinden sonraki kadın imzalı erkek şairlerin bir kısmının eserlerini yeni yeni farkedebiliyoruz (Özgül, 2000). XVIII. asır sonlarında başlayan *"ez-dehân-ı dilber"* şiir söyleme modası, XIX. asır biterken *"kadın edebiyatı"*nın doğuşunda önemli bir etken olacaktır.

E. Eski konular değişirken, yenileri doğarken

Sosyolojik bir kanundur ki, bir devlet gönüllü yahut gönülsüz değişirken teb'anın değişmemesi mümkün değildir. Maddî unsurlarla sınırlandırılmaya çalışılan değişimler bile, maddenin kendi karakterini ve gereklerini taşıması sebebiyle, kaçınılmaz bir hâlde manevî değişime dönüşür. Şair, değişimlere sıradan insandan daha duyarlıdır; değişimin ruhunu keşfetmekte ve geliştirmekte ustadır. Teb'anın henuz farketmekte olduğu bir hassasiyeti şair çoktan edinmiş ve *"içsel"*leştirmiştir. Bu mânâda şair, toplumunun gözü, kulağı, kalbi, duyargası, erken uyarı sistemidir.

Şiir, bir taraftan mevcut temalarını dikkat ve hassasiyet değişikliklerine göre yeniden şekillendirirken bir taraftan da değişimin ruhuna uygun yeni temalar aramayı sürdürür. Pek tabiîdir ki, değişim gayretinden ve telâşından nasîbini ençok alıp âdetâ tepetaklak olan da şiirin aslî kaynağı aşk'tır. Gelenekli şiir, aşka şiirin ana teması, vazgeçilmezi olarak bakar. Biraz eşelenirse, bu bakışın altından da tasavvufî bir anlayış çıkacaktır. Şiire, profan aşk temaları için *"ruhsat"* verilirken aslî maksadın *"aşk-ı hakîkî"* olması gerektiği ısrarla belirtilmiştir. Nasıl ki, *"el-mecaz kantaratü'l-hakîka"* (mecaz hakîkatin köprüsüdür) fikri mutasavvıfların önemli dayanakla-

rından biri ise, profan şairler de mecazî aşkın ilâhî aşka köprü olabileceği fikrine öylesine sarılırlar. Artık, dünyevî ve insanî aşkın yüceltilişine söylenenlerin ağzını asırlar boyu kapatacak mesnet bulunmuştur (Pürcevâdî, 1998, s. 131 v.d.). Profan şair, mutasavvıf şaire kendi dindışı konu ve mazmunlarını vererek onları *"tasavvufça"* kullanıp yorumlamasına ses çıkarmayacak; mutasavvıf şair de profan şairin dünyevî isteklerini yansıtan şiirlerini görmezden gelecektir. Bu sözsüz anlaşma, XVIII. asırda temelinden bozulana kadar sessizce uygulanır.

XVIII. asırda ne olur da anlaşma feshedilir? Cevabı, daha 1605'te, *The Advancement of Learning*'de Francis Bacon vermişti:

> *"Sanatların, fazîletin yükselme çağında askerî, duraklama çağında liberal ve gerileme çağında şehevî oldukları iyice gözlemlendiğinden, korkum odur ki, dünyanın şimdiki dönüşü çarkın iniş yolu boyuncadır."*

Cümle, XVII. asır başlarının Ingilteresi için ne kadar geçerlidir, bilinmez; ama, Osmanlı'nın hem klâsik asırlarını, hem de XVIII. asrın kuşbakışı edebî panoramasını birebir karşıladığı rahatça söylenebilir. Aslında, İngiltere'ye kadar uzanmağa hiç gerek yok; Türk şairi de Bacon kadar lâfı uzatmadan aynı kanaate varmıştır:

> *Olsa devlet eğer zevâle karib*
> *İşler işler kişi acîb ü garib*

Şair, kaynağı ilâhî yahut beşerî olsun, aşktan uzak duramaz. Aşk, şiirden evvel şairin yandaşıdır; hattâ, gerçekte var olmadığı zamanlarda bile... Martialis, bir sabah benzini sararmış görünce şiir yazmağa başlayan Opimianus'un hikâyesini iki mısraa sıkıştırır (Martialis, 1975, s. 149). Hasretten sararıp solmuşların şair olabileceği bir fikr-i ham olsa da geleneğe pek hoş gelir. Benderli Cesârî (ö. 1829),

> *Şâirlik ise maksadın âlemde Cesârî*
> *Bir tâze sevip aşkı ile yan içeriden*

demişse (Cesârî, v. 113ª), sebebi bu geleneğin ölümsüzlüğüdür. Yine de yeni şairin, *"cânân"*ı ve aşkı ile olan ilişkisini yenibaştan kurgulamakta olduğu söylenebilir. Geleneğin şairi, sevgilisinden gelen yahut ona kavuşmak yolunda çekeceği her acıya *"âmâde"*, hattâ *"teşne"* olduğu için, hedefi değilse de yolu *"aşk-ı ilâhî"* peşindeki

şairlerle benzeşiyordu. Türk şiirinde *"aşk-ı hakîkî"*nin en büyük isimlerinden biri olarak gösterilen Fuzûlî'nin neredeyse her mısrâında yaratıcısına olan derin aşkını yakalayacak bir işaret buluşumuz, dindışı şiiri olduğuna inanamayışımız, önümüze böyle şiirleri çıksa bile, tasavvufî bir mânâ veremeyişimizi kendi cehaletimize ve metnin *"künhüne vâkıf"* olamayışımıza bağlayıp hayıflanışımız bu konuda iyi bir örnektir; çünki Fuzûlî, aşk yolunda her cefâya katlanışı ve vuslattan çok, vuslat yolunda çekeceği çileyi yücelten şiiriyle iki poetikayı üstüste bindirebilmekteydi. Bu sebeple o,

Tîz çekmezsen cefâ tîgın beni öldürmeğe
Öldürür âhir beni birgün bu ihmâlin senin

derken profan şiir şablonunda çok insanî bir duyguyu da ifade ediyor olsa, tasavvufî şablonda *"fenâfillâh"*a göndermeler yakalanacaktır (Tarlan, C. II, 1985, s. 134). Oysa, XVIII. asır şairi, sevgiliyi erişilmez, cinsiyetsiz, vuslatı için *"küyindeki her ite bin pâre fedâ"* etmenin gerektiği, ama yine de kavuşmanın mümkün olmadığı soyut bir varlık, âdetâ bir melek süretinde tasarlamaz; tam tersine, cinsiyeti, kıyafeti, yaşadığı evi, dolaştığı mesîre yeri, işretteki mahlûliyeti, zaafları, çapkınlığı; hulâsa, ete kemiğe bürünmüş insan tarafıyle ele alır. O sebeple de tasavvuf şiiriyle profan şiirin aşk malzemesi birbirinden kesinkes ayrılmağa başlar.

Yeni şair için aşk hâlâ önemli bir şiir malzemesidir; lâkin, artık mahiyeti değişen ve hızla maddîleşen bir aşkın şiiri yazılmaktadır. Sultan Selim,

Kaçma âdettir gezinmek âşık ile kolkola
Adımız sultan iken biz de kul olduk bir kula

derken (İlhâmî, v. 142^{b}) Tayyar Mahmud Paşa (ö. 1805) da

Tayyâr düşüp Moskof'a esîr olmadım ben
Şimdi beni bir Rüm'a esîr eyledi gönlüm

diye yakınmağa devam edecektir (Tayyar, v. 42^{b}). Şair, hâlâ sevgiliye *"kul"* ve *"esîr"* olsa da sevgilinin cismânî varlığı bu kadar belirginleşirken sevdâ rûhânîleşemez. Vâsıf-ı Enderûnî (ö. 1824), bir asır evvelinden Nedîm'in şuhluğunu sürdürerek

Beklesem bir iki çifteyle sizi iskelede
Yârın eyler misiniz üç sularında teşrif

diye çapkınca randevu isterken firak, hasret, cefâ bir yana, reddedilme ihtimâlini dahi hâtıra getirmez. Kıbrıslı Hilmî Efendi (ö. 1847)

Usandık fâil ü mef'ûle dâir bahs-i nahvîden
Mey ü mahbûba dâir naklolunsun özge hâletler

itirazıyle (Hilmî, v. 5^b) Muhît'in

Dehen-bâz olma bezm-i şâiranda hâl-i âlemden
Mey ü mahbûb ile sohbetleri eş'âra dâirdir

ihtarı (Muhit, v. 22^a) şiirin hâlâ aşk merkezinde döndüğünü gösteriyorsa da temel fark, sevdadan başlayarak tematik ağırlıklı bir "*concrete*" şiirin doğmakta oluşudur. Zübeyde Fitnat Hanım'ın (ö. 1780)

Aşk ola bir sînede eş'âr kendin gösterir

mısrâı (Fitnat, v. 22^a) gibi, Müftî Hilmî Efendi'nin

Aşktır tahrîk eden rakkas-ı tab'-ı şâiri
Sâat işler mi içinde olmayınca zenberek

(Hilmî, v. 6^a) beyti de şairin temel üretim aracı(sı) olarak aşkı gösterir; ama, şu farkla ki, önceki, aşkı soyut ve manevî bir güç sayarken sonraki, somut ve mihânikî bir işlev yükler[171]. Aşka geleneğin değerleriyle bakmak ve bakmamak arasındaki fark da budur.

Sonraları Avrupa'yı da etkileyecek olan Grekoromen güzellik anlayışı mistik ve ilâhîdir; sanatlar kadar, felsefeyi, dini ve hayatı da kapsar. Bu estetik eğilim, XIX. asırda, Hegel ve Schelling gibi isimlerde hâlâ etkisini sürdürmekte iken diğer taraftan da Guyau, Kralik gibi sanat teorisyenleri başka bir yol açmağa çalışmaktadırlar. Yeniler, fayda maksadı taşımayan, hesapsız ve çıkarsız bir zevke inanırlar. "*Faydalı olan güzeldir*"den "*haz veren güzeldir*"e

171 Sonraları, Şerif Reşid Paşa (d. 1858) da

Meânî-i gazel parlak görünmek ayn-ı elzemdir
Kelâm ü bahs-i hüsn ü çeşm-i ter elbette lâzımdır

(Reşid, v. 45^b-46^a) derken sevgiliyi yüceltmek yerine, onun şiirdeki fonksiyonunu önemsiyor gibidir.

doğru kaymağa başlayan güzellik felsefesi, sınırlarını somuta doğru genişletir ve yemekten, içkiden, yumuşak bir tene dokunmaktan kaynaklanan hazzı da güzelliğe ve sanata dâhil ederler. XVIII. asrın Osmanlı edebiyatında da durum, aşağı yukarı aynıdır. Hazzın ve hedonizmin öne çıktığı bir çağda şiirin temaları, özellikle de en önemli malzemesi olan aşk hızla somutlaşır. Gelenekli aşk anlayışının değişmesinde *"kaba Türk"* zevklerinin ve felsefesinin de etkili olduğundan[172], böylece, bir cins epiküryen hedonizmin hayata ve şiire doğru yayıldığından daha önce söz edilmişti. Epikuros *"Haz sağlamayan güzelden seve seve vazgeçerim ve ona tapan budalaları hor görürüm"* derken (Epikür, 1962, s. 70), iki bin yıl sonranın yeni şairi de aşka ve sevgiliye tam böyle bakar. Şair, *"kirişme"*, *"tegafül"*, *"istiğnâ"*, gaddarlık, rakîbe yüz verip kıskandırma gibi binbir çeşit belâsına katlandığı; eşiğinde sabahlayıp hayâliyle gecelediği; ezâsına ve cefâsına katlanmayı mutâd edindiği; ama, vuslatına eremediği için hasretinden erim erim eridiği bir sevgili tipini reddetmeye başlamıştır. Aşk acısıyle yaşamanın hazza dönüştüğü bir şiir âleminden, dünya zevklerinin, bedenî hazların öne çıktığı bir âleme geçilmektedir. Artık, nazlanan sevgiliye verilecek cevaplar değişmiştir[173].

---

172 Halk şiirinde sevgilinin somut bir varlık olarak tasarlanmasının da buradaki rolü ihmâl edilmemeli. Herşeye rağmen, aşka folklorik bakışta da bencilliğin ve benmerkezli tavrın XVIII. asırdan sonra daha bir belirginleştiği düşünülebilir. Fikrimce,

Bir fındığın içini
Yâr senden ayrı yemem

mısrâları,

Yine gam yükünün kervânı geldi
Çekemem bu derdi bölek seninle

diyen şairden daha önce, henuz sevdanın kimyâsı bozulmadan söylenmiş olmalı.

173 İbrahim Dâniş'in (ö. 1791) *Bağçe-i Safâ-endûz*'da görüp de dîvânında bulamadığım bir gazelinde

Ben ol gülbün-tırâz-ı hüsne ihâm-ı visâl etmem
Gülistân-ı cemâlin jeng-yâb infiâl etmem

diye başlayan itirazları dikkat çekmeyecek gibi değildir. Şair, her âşıkın yaptıklarını tekrarlamayacağını haykıran şu mısralarıyle yeni bir aşk ve âşık tipini haber vermektedir:

Dehân-ı tengini tasrîf için bast-ı makal etmem
Düşup vasf-ı miyâna inceden ince hayâl etmem

Hüsnün ne kadarsa o kadar nâz eyle

demekten başlayıp Fennî'nin (ö. 1745)

Meşhur meseldir âşıkı çok nâz usandırır

yahut Esrar Dede'nin (ö. 1796)

Nâzı koy cânâ doygunum doygun

mısrâlarına doğru tatlı-sert bir hava kazanan söyleyişler, nazlanana yüzvermeyi reddeden yeni şair karakterini haber verir. Cânan, soyutlamaların idealize ettiği bir auradan çıkarılınca kusurları da farkedilir olmuştur. Râşid'in (ö. 1735)

Öyle mecnûn olacak hüsnüne Leylî yoktur[174]

deyişi, bir hulyâ ve rüyâ âleminin büyüsünden sıyrılınca, aşkın öznesini daha realistçe değerlendirmeğe başlayan şairi haber veriyor. Artık, âşıkın yârine hiç minnet etmediği ve kolayca küsüp çabucak vazgeçebildiği günler gelmiştir. Tahir Fâzıl Efendi (ö. 1796),

Âşık odur ki gâhîce mâşûka nâz eder

derken yeni bir âşık-mâşuk ilişkisini tanıtmaktadır (Tahir Fâzıl, v. 34[b]). Nâbî'nin

Kenârın dilberi nâzik de olsa nâzenîn olmaz

diye küçümseyerek nâzıyle, tegafülüyle âşıkını harap eden *şehrî* dilberleri yeğlemesinin üzerinden çok zaman geçmeden, Küçük Çelebi-zâde Âsım (ö. 1760), İstanbullu güzellerin cefasını çekmekten ise, *"kenârın dilberi"*ne yönelmeyi öğütleyerek yeni mâşûka tipinin *"derd-âşinâ"* olmayacağının işaretlerini vermektedir (Âsım, v. 87[a]):

Edip bülbül gibi beyhûde feryâd pey-ender-pey
Mizâc-ı nâzikin âzürde renc-i melâl etmem

Hayâl-i şekkeristân-ı leb-i gül-reng-i dilberle
Dil-i şûridemi âlûde-i kayd-ı vebâl etmem

Emekdâr-ı der-i devlet-serây-ı aşkın olmuşken
Yine ey şâh-ı taht-ı işve arz-ı bî-meâl etmem

174 Sonraları Sünbül-zâde Vehbî de

Leyli meyli yakışır mı bize Mecnun değiliz
Öyle nâ-merdi tutar taşa hususâ ahbab

diyecektir.

Kenârın sâde-dil meh-rüsu yeğdir ülfete Âsım
Sitambul şehrinin âlüfte-meşreb bî-vefâsından

Aşkın kimyasının değişmeye başladığına Muvakkit-zâde Pertev'den iki örnek (Nûri Pertev-ç, v. 64ª, 78ª):

Cûlar gibi her serv-kadin pâyine akmam
Ben şâhid-i bâzâr olanın rüyine bakmam
.....
Pervâne gibi vuslat ile yanmağa gelmez
Ben göz göre cân ü tenimi âteşe yakmam

Ben bıraktım küşe-i dâmân-ı yâri ey gönül
Sen yapış kasdınsa hizmet işte dâmân işte sen
.....
Ben çekildim sâkıyâ bu küşe-i meyhâneden
Hâzır işte bezm-i işret, işte rindân işte sen

İzzet Molla daha da ileri gidip, bin nâz ile gelen sevgiliye yuf çekmeye başlamıştır (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 495):

Bâd-ı figan ile açılan gül'izâre yuf
İbrâm-ı âşık ile olan vasl-ı yâre yuf

İlhâmî'nin

Lisâna almam artık ben seni kat' oldu bil ülfet

mısrâı yahut Vâsıf'ın

Cânın kimi isterse görüş gayrı karışmam
Küstüm sana ben nâfile yalvarma barışmam

beytindeki rol değişimi, hattâ

Yazmış idim o sözü kalmış öbür anteride
Va'dimiz büse mi vuslat mı unuttum neyidi

derkenki hınzırca ve umursamazca tavrı, *"yeni moda sevdalanma"*nın îcaplarından olsa gerek. Fâzıl-ı Enderûnî, kızının erkenden başını bağlamak isteyen anne ile evlenmek yerine, oynaş bulmayı tercih eden âsî kızın diyaloğunu verdiği muhammesinden sonra, *Zenan-nâme*'sindeki *"Der-Beyân-ı Emr-i Nikâh"* faslında da

evlilik aleyhdarlığı ederek değişimin bir başka boyutunu ortaya koyuyor.

Selânikli Meşhûrî

Bir hûb ki Meşhûrî dirîğ eyleye vaslın
Şâyetse midir sahte edâsın çekeriz biz

derken (1292, s. 76), değişen âşık tipinin ve aşka epiküryen bakışın iyi bir örneğini verir. "*Müftî-i Antakî*" Âkif Efendi'nin

Gönül muhabbeti bir âdet eylemiş
Yoksa ne bende aşk ne sende cemâl kalmıştır

beytini ise, bir asır evvel Haşmet'in

Kahbe dünyâya nigâh etmeğe yok dilde heves
Haşmet erbâb-ı sühan hak bu ki zenpâre değil

deyişi (Haşmet-a, v. 71[a]) ile birarada düşünmek ve belki de şiirde aşkın baştan sona bir kurgu olduğundan şübhelenmek gerek.

Aşkın içinden, onu yücelten kudsiyet çekilip alınınca, geriye çiğ bir şehvet düşkünlüğünün kaldığı ve bu uryan hâliyle şiiri hem tasavvufî söylemin hem de terbiyenin uzağına düşürdüğü iddiası doğru olabilir; fakat, bunu bir ahlâksızlık, kokuşmuşluk ifadesi olarak kabûl edip XVIII. asrın ve sonrasının şiirini bir kalemde silivermek mümkün değildir. Şiirin poetikası değişirken artık varlığını "*edeb*"le eş tutmadığı; Vehbî'nin *Lütfiyye*'sinden beri, kendisine "*edebiyyat*" diye başka bir üstbaşlık oluşturmağa çalıştığı ve dinî ahlâkın bazen yanına, bazen de karşısına tabiî ahlâkı koymağa niyetlendiği farkedilmelidir. Bir metnin ahlâksız olması, edebî olmasına engel değildir, fikrinin adım adım gelişmekte olduğu görmezden gelinmemelidir. Çok uzun süre önce söylenmesi gereken, ama hiçbir şairin ifade etme cesaretini kendinde bulamadığı cümle, Hoca Hayret Efendi'nin (d. 1848) gelmesini bekleyecektir: "*Fuhuş mâni'-i belâgat değildir.*" Cümlenin trajikomik tarafı, bunu söyleyen şairin, Maârif Nezareti Encümen-i Teftiş ve Muayene –halk arasındaki yaygın adıyle Sansür Hey'eti– Âzâlığı yapmış olmasıdır. Siyasî olan kadar müstehcen olana da geçit vermeyen bir encümenin üyesinden –hiç şübhesiz ki– devrinin edebî ahlâkı için de en tutucu hükmü vermesi beklenirken Hayret'in fikri, bu görevdeki birinden umulmayacak kadar

moderndir. Şairin encümenden uzaklaştırılışına, *"muzır"* bir kitaba ruhsat verişinin sebep sayıldığını öğrenmek şaşırtıcı olur mu?

• • •

Dışarıdan ABD'nin kurulduğu, Fransız İhtilâli'nin olduğu, parlamentonun faaliyete geçtiği ve bütün bunları halkın gerçekleştirdiği haberleri gelirken; içeride ise, kötü idarecilere, yüksek vergilere, adalet sisteminin çöküşüne, isyanlara, ordunun hâline dair onca hadise yaşanırken *homo Ottomanicus*'un hep aynı kaldığını düşünmek mümkün değildir. Büyük halk kitleleri bilinçten çok, küskünlük, bıkkınlık, öfke gibi olumsuz duyguların sevkıyle ve usul usul, çoklukla kendi dahi farketmeden değişirken aydınlar ve aydın-şairler daha hızlı, daha bilinçli bir zihniyet değişimiyle devlete ve onun temsil ettiklerine karşı bilenmektedir.

Gelenekli aydın-şair, devleti halktan ayrı bir kurum, daha doğrusu, kurumlar üstü bir varlık sayarlar. Aslolan devlettir ve teb'a, devletin bekasına hizmet için vardır; daha ötede bir mânâsı ve işlevi yoktur. Sultan Veled'in

Halka gönlün bağlayan sonra peşimân olur

mısraı, kasdı aşılarak, asırlar boyunca teb'aya karşı sürecek bir aydın ve ricâl tavrının erken ifadesi olarak da algılanabilir[175]. Sultan, teb'anın olduğu kadar, devletin de hâkimi sayılır. XVI. asırda, zamanının aydın şairlerinden sayılan Usûlî'nin (ö. 1538),

Bu ilin kim pâdişâhı olmaya vîrân olur

yahut Bâkî'nin (ö. 1599),

Pâdişahsan ettiğin kanûn olur

gibi mısrâlar söylemesi, halka ve sultana yönelik gelenekli, hattâ kemikleşmiş bir anlayışın şiirdeki yansımalarıdır. Oysa, daha XVIII. asır başlarken devlete, teb'aya, sultana ait fikirlerin köklü bir değişim geçirmeye başladığı görülür. *"Devlet Değişirken"* bölümünde

175 Beş asır sonra, Vak'anüvis Halil Nûri Bey'in (ö. 1800) de hâlâ aynı noktada bulunuşu (Halil Nûri, v. 65[a]) ilginç değil mi?

Halktan yok ümîdimiz Nûrî
Hazret-i Hakk'adır tevekkülümüz

etraflıca açıklandığı gibi, teb'anın sultan olmadan başsız kalacağı; ama, sultanın da *"kul"*suz saltanat süremeyeceği yolunda mûnis bir ihtar, gevşek bir eleştiri geliştirilir. Sâdî-i Şîrâzî'nin

Benî Âdem âzâ-yı yek-dîgerend

mısrâının mânâsı, âdetâ yenibaştan keşfedilir ve Nâbî'nin (ö. 1712)

Biri birisine muhtâcdır âlâ ile ednâ

deyişindeki yumuşak ifadeli tercümesi, XIX. asrın ortalarına gelindiğinde Deli Hikmet'in lisanında sertleşerek

Benî Âdem esâsen müttehiddir cism-i vâhiddir
Budur sâf-ı ibâdetten murâdı varsa Allâh'ın
Müsâvîdir nazargâh-ı Hudâ'da cümle mahlûkat
Hukuken bir çobandan farkı yoktur bir şehinşâhın

şeklini alır (Eşref, 1908, s. 2, dipnot[176]). Memduh Fâik (d. 1839) ise, süreci tamamlayan beyti söyler (Memduh Fâik, 1332, s. 126):

Şâh olunca gedâlara muhtac
Ser-i sultana bâr-ı zâid tac

Böylece, halkına karşı iktidarın ve iktidara karşı teb'anın, özellikle şairin konumunu yeniden belirleyen bir siyasî şiir kanavası oluşmaya başlar.

Sultan Selîm'in, yeni cülûs ettiği sıralarda söylediği anlaşılan bir gazelinde,

Teâlallah nasîb ettin ki bu bahr-ı Süleyman'dır
Uyan bu hâb-ı gafletten ki zîrâ mülk perîşandır
.....
Emânet eyleme nâ-ehle halkı Hak nigehbandır

deyişi, teb'ası karşısında sorumluluklarını yenibaştan gözden geçiren bir saltanat anlayışının doğmakta olduğunu açıkça gösteriyor. Sultan Mecîd'i de kapsayan bir süreçte, devlet kendini değiştirmeye çalışırken teb'asını da *"pro bono publico"* (toplum yararı için) gerekli gördüğü, zorâkî bir değişime memûr ve mecbûr eder.

176 Eşref'in kitabında yer alması sebebiyle kıt'ayı ona mâledenler çıkar. Meselâ bk. Uzun, 1964, s. 31, 35.

"Halka rağmen, halk için" anlayışı, teb'anın *"modernizasyon"*u adına iyi niyetli bir teşebbüs olsa da devletin hesaplamadığı bir sonuç verir ve hançer, kınını kesmeye başlar. Devletin bilinçlendirdiği teb'anın, saltanatta, ricâlde, devlet kurumlarında yanlış olanı görmesi, daha önemlisi, ifade etmesi, çokça hesaplanmış bir gelişme değildir. Osmanlı şiirindeki hiciv geleneği asırlardır devleti ve idarecileri eleştirirken yeni bir teb'a tavrından bahsetmenin yanlışlığı iddia olunabilir; fakat, iki tarzın birbirinden kolayca ayrılmasını sağlayacak birkaç önemli fark vardır. Herşeyden önce, hicivler şairinin şiir sayıp dîvânına almadığı ikinci sınıf metinlerdir; yeni eleştiriler ise, şiir saygınlığı taşırlar. Hiciv, şahsî garez mahsûlüdür, mübâlâğalıdır, taraflıdır, genellikle haksızdır ve hissî bir atılganlık taşır; yeni eleştiriler ise, kişilerden çok kurumları hedef alır, hissin değil fikrî bir olgunluğun eseridir, tahrip yerine tamir ve îkaz maksadını taşır. Bu sebeplerle, hiciv bir koldan devam ededursun, eleştiri şiirleri sosyal-siyasî temasını geliştirerek Ziyâ-Kemâl nesline bağlanacaktır.

Hıdiv Mehmed Ali Paşa'nın torunu Husrev Bey (ö. 1833), Kahire'de edindiği siyasî birikimle

Gedâlar pâdişeh-meşreb gerek şehler gedâ-meşreb

derken mesajını saltanata olduğu kadar, teb'aya da ulaştırmak gayretindedir. Şeyhülislâm Ârif Hikmet Bey (ö. 1859)

Meşreb ü melbes-i efrencî ile
Pâdişâh eyleyeli istînas
Sâlik-i nehci olup bendeleri
Âşikâr oldu rumûz-ı ennas

derken yahut aynı yolda

Tasarrufta ibâdın ırz u mâlin
Cünûd u pâdişeh hem-şirket oldu

diye söylenirken meseleye bakışı gelenekli olsa da yeni şairin ifade imkânlarından ve medenî cesaretinden faydalanmaktadır. Seyrânî (ö.1866) dahi sultanın Dolmabahçe Sarayı'na taşınmasından hoşlanmadıysa,

Eski sarayları beğenmez oldu
Yere sığmaz oldu sultan olanlar

diyebilecek cür'eti bulduğu bir ortamda şiir söylemektedir. Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) *"Târih berây-ı sadâret-i sâniyye-i Reşid Mustafa Paşa"*sı (Muhlis, 1268, s. 41-42) paşadan çok Sultan Mecîd'i överken İbrahim Şinasi Efendi (d. 1826), aynı sadrıâzam için

Bir ıtık-nâmedir insâna senin kanûnun
Bildirir haddini sultana senin kanûnun

diyerek sadrıâzamı sultan katının da üstüne taşır. Edebiyat tarihçilerinin Şinasi'ye bakışını önemli ölçüde yönlendiren bu kasîde, aslında büyük bir yenilik taşımaz. Şinasi'nin şiirinde sultanın yerine Reşid Paşa konarak sadece otoritenin yönü değiştirilmiştir; yoksa, otorite makamına halkın iradesini koymak gibi bir maksadı yoktur[177]. Gelenekte, sultanın otoritesinin sarsılması, olsa olsa bir hal'i ve yeni bir cülûsu hâtıra getirirdi; oysa, aynı sarsıntı yeni zamanlarda yaşanıyorsa, bunun bir rejim problemine dönüşeceği tahmin olunmalıdır. Sultanın sorgulanması, varlığının sorgulanmasına dönüşecek; meşrûtiyet fikri yeşermeğe başlayacaktır. Hersekli Ârif Hikmet'in *"hürriyyet-i siyâsiyye, ahâlînin hükûmetçe umûr u idâreye hakk-ı müdâhalesi olup iştirakte serbest bulunması"*dır (Hikmet, C. I, s. 89) fikri,

Yaşar gider mi sanırsın bu tarz ile âlem
Cihân-ı kevn ü fesâd inkılâbsız yaşamaz

beytindeki (Hikmet, 1334, s. 187-188) isyancı tavrını doğurur ve bir adım daha ileri giderek, içinde *"zâdegân"*ın bulunmadığı bir *"millet meclisi"* idealine dönüşür[178]:

---

177 Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819) aynı sadrıâzama

Vekîl-i mutlak-ı devlet vezîr-i Cem-haşmet
Hıdiv-i çarh-azamet âsaf-ı kadr-ahkâm

diye hitap ettiği kasidesi (Eşref Paşa, 1278, s. 39) ise, gelişime dönüşmeyen küçük bir değişim unsuru taşır.

178 Hikmet, 1334, s. 186. Gazelin *Hazîne-i Fünun* (Y. 4, Nu. 1, 25 Nîsan 1312) ve Andelib (1313, s. 64-65) neşirlerinde bu beytin yeri boş bırakılmış; *"bir beyti mahfuzdur"* notu eklenmiştir. Oluşumu engellenemeyeni yok saymak, bir XIX. asır geleneğidir.

Gelmiş cihâna vaz'-ı vakurâneden kelâl
Bir meclis olsa millete ammâ kibarsız

Hikmet'in siyasî hayâlleri dizginlenmek bilmez;

Bir mülke var ki şâh ü vezîri bulunmaya

mısrâı (Hikmet-a, v. 27[b]), Yenişehirli Avnî'nin (d. 1826)

Birgün gelir ki kaidetü'l-mülk-i nahvetin
Cumhûr-ı ağniyâda kralı bulunmaya

beyti (Avnî, s. 296) ile ağız birliği eder ve o tarihlerde kimsenin aklından geçmeyecek kadar radikal bir rejim değişikliğini isteyerek cumhuriyeti özler.

Şair ve şiiri siyasî meselelere böyle açılırken her edîbin aynı saflarda yer aldığını düşünmek hayâl olur. Kimi şairler poetikaları elvermecliğinden, kimisi siyasî görüşü yahut çıkarları devletle uyuştuğu için, kimisi de ürkekliği sebebiyle şiirinin temaları arasına siyaseti eklemeyecektir. Meselâ, Ibrahim Râşid'in (d. 1812)

Elbet düşünürler vükelâ hâl-i zamânı
Söz söyleme hâcet ne sana devlete dâir

beytini (Râşid, v. 19[b]), şair ekseriyetinin hislerine tercüman olduğu için anmak gerek. Yine de şairlerin yeni bir çağa girdiklerinin farkında oldukları ve her şairin kendi beklentilerine göre, bu çağı önemsediği anlaşılıyor. Abdullah Âtıf yeni çağın bünyesindeki ihtişam ve yükselişi farkedip

Bu şanla çok mu eylesem
Cihanda ben de irtika
Zemin zemîn-i muhteşem
Zaman zamân-ı i'tilâ

derken Bursalı Eşref Paşa huzur ve mutluluğu görerek

Sınıfsız bir toplumda, halkın egemenliğini isteyen Hikmet Bey'den bir asır evvel, Çeşmî-zâde Mustafa Reşid (ö. 1770) ise, sadece fertler arası eşitliğin peşindedir (Mustafa Reşid, v. 32[b]).

Bir meclis olsa vermese külfet muzâyaka
Yeksan görülse kâse-i fağfûr ile hazef

Bu iki beytin, sosyal tarih araştırmacılarını uzun müddet oyalayacak önemde olduğu fikrindeyim.

Zaman zamân-ı sürûr u zemin zemîn-i hubûr
Cihan cihân-ı huzûr u âlem âlem-i âram

beytini (Eşref Paşa, 1278, s. 39) söyleyecek; beri yanda Sâdullah Râmi Paşa ise, meşhur "*Ondokuzuncu Asır Kasîdesi*"nde (*Mecmûa-i Ebuzziyâ*, Nu. 46, 15 Cemâziyelevvel 1302) yeni çağdan bilim ve ilerlemeyi anlayacaktır:

Zaman zamân-ı terakkî cihan cihân-ı ulûm
Olur mu cehl ile kabil beka-yı cem'iyyat

Çağın ruhunu doğru kavrayamayanlar ise, değişimin mümkün olmayacağını zannedeceklerdir (Hikmet-b, v. 16[a]):

Olmayan devr-i tekalîb-i zamâna vâkıf
Zanneder köhne cihan kabil-i tecdîd olmaz

Fili yoklayan âmâlar gibi, her şair yeni devri başka başka özellikleriyle algılarken kimse bir ötekinden daha samimî, daha ilerigörüşlü yahut daha vatanperver görünmüyor. Her şair, değişimi kendi ihtiyaçlarının, hasretlerinin, emellerinin cevabı olarak görmeye çalışmaktadır.

• • •

Yeni çağın getirdiklerinden birinin de "*vatan*", "*millet*", "*hürriyet*" gibi sosyal kavramların doğuşu ve şiirin kelime kadrosuna eklenişi olarak gösterilmesi âdettendir. "*Vatan*"ı bir yeni çağ ürünü gibi görmek, Osmanlıların gelenekli devirlerinde böyle bir kavram tanımadıklarını söylemek olur ki, böyle bir sonuç çıkarmanın mümkün olmadığının en iyi isbatı, tarih sahîfelerindedir. O hâlde, tıpkı "*mülk*"ün bir zamanlar "*devlet*"i karşılaması gibi, burada da gerçekte kasdedilmeye çalışılan, "*vatan*" fikrinin, hissinin, kavramının olduğu; fakat "*vatan*" kelimesiyle karşılanmadığıdır. Bir sonraki bölümde, dildeki değişmelerden bahsedilirken daha etraflıca açıklanacağı gibi, gelenek "*vatan*" kelimesini hem "*küy-i yâr*", hem de "*yurt*" mânâsıyle kullanıyor olsa gerek. Daha XV. asırda, Germiyanlı Ahmedî'nin (ö. 1412)

Vatan firâkı yakar şem' gibi cânı oda
Nice ki gönlüme düşe benim hevâ-yı vatan
Behişte dahi varırsam vatan unutulmaz
Ki cân ile bile geldi tene vefâ-yı vatan

mısrâlarını, bir sevgilinin sokağı için söylenmiş gibi anlamak zor görünüyor. Hâmî-i Âmidî'nin (ö. 1747)

Gâh olur gurbet vatan gâhî vatan gurbetlenir

mısrâı[179] da Karayılan-zâde Sabri'nin (ö. 1813) ondan etkilenerek söylediği kolayca farkedilen

Vatan gurbet olur gurbet vatandan addolur gâhî

mısrâı (Sabri, v. 119[a]) da kelimenin bu iki mânâsı üzerinde yeniden düşünmeyi gerekli hâle getiriyor. Beri yandan, Enderunlu Nazîf'in (ö. 1848)

Gülşen-serây-ı hâne-i dilber vatanımdır

mısrâı (Nazif, v. 72[a]), XIX. asırda söylenmesine rağmen, *"vatan"* kelimesinin aşk lügatindeki karşılığı gibidir ve şairi için hiçbir fikrî-siyasî mânâ taşımadığını göstermektedir. Asırlara dağılmış bu örnekler, *"vatan"*ın bir mânâ kayması yaşamadığını; muhtemelen, baştan beri var olan iki mânâsından şairin şiirine uygun olanı seçegeldiğini anlatıyor. Burada önemli olan, XIX. asırdan itibaren şairin *"vatan"*daki romantik mânâyı terkederek *"ana yurdu/ anayurt"* karşılığını sâbitleyişidir. Zîver Paşa (d. 1793) vezirde bulunması gereken vasıflar arasına vatan sevgisini de ekleyip (Zîver Paşa, 1313, s. 113 zeyl)

Sıdk u adl ü istikamet gayret ü hubb-ı vatan
Oldu bu beş şey vezîr olanlara de'b-i hasen

derken yahut Sâlih Fâik (Mecmûa-VII, v. 32[b])

Niçin ebnâ-yı vatan kesb-i maârif etmez
Bilmedim gitti taallüm mü tekâsül mü nedir

179 Rumeli Kadıaskeri Celâl Paşa'nın (ö. 1822) bir gazelinde de aynı mısrâ geçer (Beysanoğlu, C. I, 1957, s. 308).

diye zihin yorarken kelimeyi artık yerleşik kullanımı içinde mânâlandırırlar[180]. Yine de vatan kavramının içini dolduran fikrî ve ruhî birikimin savaşlarda kazanıldığı unutulmamalı. Vatan fikrini, sevgisini, endîşesini, siyasetini her zamankinden ziyade hareketlendiren savaş, şiirde de önemli bir tematik dalgalanmaya sebep olur. 1788'de Nemçe ile girişilen harp olmasa, Priştineli Begzâde Nûrî de

Ne aceb dil-keş olur kûy-i dil-ârâ-yı vatan
Şevk-engîz-i hayâldir bana me'vâ-yı vatan
Elde tenvir dil-i fırkat-keşi mânâ-yı vatan
Şimdi bildik ne imiş hubb-ı mezâyâ-yı vatan
Sînemi mahzen-i şevk eyledi sevdâ-yı vatan
Çeşmi nâ-mahrem-i hâb etti temâşâ-yı vatan

diye başlayan müseddesini (Egüz, 2010, s. 301) söylemezdi. Aynı şekilde, Kırım Harbi, 93 Harbi ve Yunan Harbi yirmişer yıllık aralarla şiirde vatan konulu şiirleri artırır ve her şair bir *"vatan şairi"* olur. Kırım Harbi Yusuf Hâlis'i, 93 Harbi Nâmık Kemâl'i, Yunan Harbi de Mehmed Emîn'i *"vatan şairi"* olarak öne çıkarmış gibi görünse de aldatıcıdır. Belki de doğru olan, bu şairlerin eserlerini ortaya koymakta diğerlerinden daha şanslı olduğunu söylemektir. Yoksa, Kırım Harbi için söyledikleri muhammesleriyle Rahmî-i Harputî (Cengiz-Eren, 1996, s. 247-248) veya Şarkîkarahisarlı Abdî (Abdi, v. 66[a]-67[a]) de Yusuf Hâlis kadar; bir *"Neşîde"*sinde

Vatan ki mâyesi hûn-ı şehâdetle muhammerdir
Bize herbir gubârı mâye-i iksîr-i ahmerdir

180 Mûsâ Kâzım Paşa'nın (d. 1821) vatan kavramı hakkındaki itirazları, devrinin gelenekçi şairlerinin hissiyâtına da tercüman olur (Kâzım, s. 282-283):

Kâzım ebnâ-yı zamânın ne denir
Bilemem bu hezeyân-ı fikretine

Bırakıp gayret-i dini elden
Düştüler hubb-ı vatan gayretine

Gerçi hubb-ı vatan îmandandır
Buyurur fahr-i rüsul ümmetine

O vatan başka vatandır tutalım
Bu imiş ehl-i hevâ nisbetine

Dîn ü îmânına hayr eylemeyen
Hayr eder mi vatan u milletine

Vatan bir cevher-i nâmûsudur Osmâniyânın kim
Hayât ol cevher-i âliye nisbetle muhakkardır
.....
O yerler ki onu milletle fethetmiş idi devlet
Yine devlet o devlet millet ol millet yer ol yerdir

Ey ebnâ-yı vatan arş ey guzât-ı şîr-savlet arş
Bu dîn ü mülke hizmet günleri işte bu günlerdir
.....
Zafer bir gonce-i hoş-bûy-i bâğ-ı mefharettir kim
Meşâmm-ı millet ol hoş bûy ile her dem muattardır

diyen (Said, s. 11-12) Diyarbekirli Said Paşa (d. 1832) da hiç şübhesiz, Nâmık Kemâl kadar *"vatan şairi"*dir; bizzat Plevne'nin müdafaasına katılan Deli Hikmet'in şiiri de Kemâl'inki kadar *"vatan şiiri"*dir.

"Millet" kavramı da *"vatan"*la aşağı yukarı aynı yollardan geçmişe benziyor. *"Millet"* de din sosyolojisinin kavramlarından biri iken mânâ değişikliği ile siyaset sosyolojisinin kavramları arasına katılmıştır. Yine de sosyolojik adlandırmaların doğru kullanılmağa başlanması ve *"Osmanlı milleti"* komedyasından *"Türk milleti"*ne geçiş acı veren tecrübelerin yaşandığı bir süreçtir ve epeyce zaman alır. XIX. asrın sonlarına kadar *"millet-i Osmâniyye"* terkîbi büyük bir samîmiyetle kullanılır ve *"pan ottomanist"* bir siyasete hizmet eder. Şiirde *"millet"* kelimesinin yeni mânâsıyle kullanılışı biraz daha erkene tarihlenebilse de siyasî bir kasıt taşıması daha yenilerdedir. Leskofçalı Galib'in

Hudâ me'yûs kılma gönlümü ikbâl-i milletten
Haberdâr eyle Rahman ismini ahvâl-i milletten
Olup mecrûh peykân-ı kazâdan tair-i devlet
Demâdem hûn akar çeşmim gibi şehbâl-i milletten

kıt'ası (Galib, 1335, s. 146) Nâmık Kemâl'e *"Besâlet-i Osmâniyye Ve Hamiyyet-i İnsâniyye Kasîdesi"*ni (Mecmûa-XII, v. 29^{b}-30^{a}) ilham eder (Nâmık Kemâl, C. I, 1967, s. 146). Memduh Fâik de *"millet"* gazelinde

Medâr-ı âzamı her devletin âlemde millettir
Değildir devlete vâbeste ammâ satvet-i millet

derken (Memduh Fâik-a, 1298, s. 34) aynı kaynaktan feyz alıyor gibidir. Kemâl'in kasîdesini Avrupa'da yayımlayışı, Memduh Fâik'ın gazeli sebebiyle yaşadıkları[181], şairlerin *"millet"* kelimesinin içini tehlikeli ve uyarıcı bir muhtevayla doldurmaya başladıklarını *a priori* olarak da gösteriyor. Öyle ya, millet *"milliyet"* fikrini ve o da *"milliyetçilik/ milletçilik"*i doğuracaktır. Matruşkalar gibi, içi tıkız olan en derindeki...

*"Hürriyet"*e gelince, öncekilerden ciddî ayrılıkları bulunan bir kavramla karşılaştığımızı anlarız. Herşeyden evvel, *"hürriyet"*, böyle bir kavramın doğuşu akabinde türetilmiş; geçmişte var olmayan bir kelimedir. Diğerleri gibi, teb'anın zaten asırlardır hissettiği değil; Avrupa'dan öğrenme ve taklit yoluyle kaptığı bir fikirdir. Sonra, *"vatan"* ve *"millet"* kavramları her devletin temel kelimeleri arasında yer alırken *"hürriyet"*, monarşilerin yasaklı kelimeler listesinde başı çeker. *"Hürriyet"*, demokrasiye giden yolda çıkacak isyanların, ihtilâllerin parola kelimesi olarak önemli ve korkutucudur. Buna rağmen, elimizdeki bilgilerin şiire *"hürriyet"* kelimesini soktuğu bilinen ilk şair olarak bir veziri, Mehmed Pertev Paşa'yı göstermesi (Hatemi, 1982, s. 60-61) ilginç...

Reh-cûy-i serâperde-i hürriyyet olanlar
Hâk-i kadem ol hâce-i ahrâre olurlar

beyti (Pertev Paşa, 1256, s. 71-72) *"hürriyet"*in yanısıra, *"ahrar"* kelimesini de şiire sokar. 1837'de idam edilişini de dikkate alarak paşayı ilk hürriyet şehidimiz saymalı mıyız? Yeni Osmanlılar Cemiyeti'nin kurucularından Subhi Paşa-zâde Âyetullah Bey'in (d. 1846), Fransa'nın ihtilal bayrağı hükmündeki *"Le Marseillaise"*i

181 Memduh Fâik, hem de *"Dahiliye Nâzırı Memduh Paşa"* olduktan sonra, bu gazeli sebebiyle zor günler geçirir (Memduh Fâik, 1332, s. 4):

"Bu adimü'l-bizâa geçen bin üçyüz sâlinde Maârif Nezâreti'nden mecmûa-i eş'ârımın tab'ına ruhsat-ı resmiyye alınını düşünmüşidim. Fakat orada manzum ve mensur müellefâtın ekser satırına mizâc-ı asra muvâfık gelmez zu'muyle çizgiler çektikleri görülüyordu. Hatta (seyf u kalem) münâzarasına dâir (Eser-i Memduh) nâmıyle yazdığım risâlede hurriyeti tazyikten tevellüd edecek mazarrâtı ve bunun otuzdördüncü sahifesinde mündemic (millet) redîfindeki gazelimin ebyâtı nezâret-i müşârünileyhâya 'muzırdır' ihbarıyle Dâhiliye Nâzırı bulunduğum hengâmda tedâvülden men' olunmuşidi."

tercümesi, kavramın tanınmasında bir diğer önemli hadisedir[182]. Ayaşlı Hayri, Kırım Harbi yıllarının Rusyasından

Serbestiyyet ne demek hürriyyet
Anlamaz bilmez onu ol millet

diye söz ederken, hürriyetin benimsenip yaşanmakta olduğu bir ülkeden seslenmenin rahatlığı içinde görünür (Salih Hayri, 1988, s. 28). Kısa zamanda büyük terakkî!...

Hersekli Ârif Hikmet

Millete serbestî-i efkâr lâzımdır ki Hak
Kârgâh-ı aklı hürriyyetle bünyâd eylemiş

diyerek (Hikmet, 1334, s. 289) hürriyet kavramını şer'î bir temele oturtmağa çalışacak; Manastırlı Sâlih Fâik Bey, büyük bir cesaretle sultandan hürriyet isteyecektir (Mecmûa-VII, v. 58[a]):

Hürriyyet-i şahsın eyle ger server isen

Izzet Paşa-zâde Süleyman Âsaf'ın (d. 1839)

Ne mühlik yâredir bilmez misin sen derd-i hürriyyet

yahut Murad Emrî Efendi'nin (d. 1851)

Bir âdem her zaman görmek diler kendinde hürriyyet
Değil bir ferd bunu dünyâ duyar âlemde her millet

gibi (Emrî, 1329, s. 62) mısrâları, hürriyete susamış şairlerin şahsî hasretlerini genelleştirmek maksadıyle söyledikleri anlaşılıyor. Oysa bir süre sonra Ahmed Reşid Paşa (d. 1858), özlediği hürriyete kavuşmanın rahatlığı içinde, kalabalıkları arkasına almış birinin "*biz*" ağzıyle söylediği şiirine, âdetâ bir marş havası verecektir (Reşid, v. 45[a]):

Tarafdârân-ı hürriyyetle serbestî-i efkârız
Esâretten berîyiz korkumuz yoktur heyûlâdan

Yeni çağ, kendi aydınını ve şairini yetiştirirken onlara Batı'da asırların birikimiyle oluşmuş, büyük değişimlere kılavuzluk etmiş bazı

182 Prof. Dr. Ö. Faruk Akün, bu tercümesi sebebiyle Âyetullah Bey'i hürriyet kavramını şiire sokan ilk kişi olarak takdîm eder (Akün, 1974-1976, s. 137-138).

sosyal ve siyasî kavramları da öğretmeye çalışır. Şair, bu kavramların etrafında yeni temalar oluşturarak gelenekli şiirin *"hikemî"* kolunu sosyopolitik bir zemîne doğru çekmeğe başlar.

• • •

Batı'yı, Batı'nın tekniğini, kültürünü, tefekkür dünyasını tanıma gayretleri, batılıyı tanımakla başlar; fakat, gelenekli Osmanlı'nın, hayatı boyunca bir batılı ile karşılaşması ihtimâli –savaşlar hâriç– pek azdır. İstanbul'un ahalîsi bu bakımdan biraz daha fazla imkâna sahip gibi görünüyorsa da şehre gelen batılıların, asırlardır âdetâ bir *"site"* gibi özelliklerini koruyan Galata'yı yegâne uğrak yeri bilmeleri ve müslüman unsurlarla herhangi bir münasebet kurmaktan kaçınmaları bu ihtimâli de ortadan kaldırır. Böyle bir cemiyetin şiirine yansıyan insan skalasında batılıların yeri pekazdır ve silik, soluk, kulaktan dolma *"mevhum"*lar hâlindedir. Aransa,

Freng-i zülfe esîr oldun işte ey dil-i zâr
Senin ne kârın bahr-i gamda korsanlık

diyen Sâbit'ten (ö. 1716) Bursalı İffet'in (ö. 1842)

Misl olmaz o âyîne-beden şûh-ı Freng'e
Gezsen nice yıl Beç'le Fransa yakasında

beytine (İffet, 1257, s. 87) yahut Süleyman Fehîm'in (ö. 1847)

Sîb-i gabgablı kız almak hevesiyle zâhid
Kızılelma'ya kadar gezdi Frengistân'ı

beytine kadar şiirde batılılara ancak şehir, hattâ ülke dışında rastlanabildiğini gösteren pekçok örnek bulunur[183]. Anlaşılan o ki, Osmanlı için(de), Frenklerle karşılaşmanın fazla yolu yoktur. XVIII. asır sonla-

183 Şair, azınlıkların çoğunlukta bulunduğu Osmanlı topraklarında, bilhassa Rumeli şehirlerinde Batı'nın, özellikle hıristiyan kültürüne ait epeyce birikim sahibi olur. Meselâ, Selânikli Meşhûrî'nin (ö. 1857)

Âh kim bir büt-i tersâya olaldan mâil
Rûz u şeb yanmada kandil-i kilîsâ gibi kandil

diye başlayan gazelinin tamamı İsevî kelimelerle dolu. Gazelin, mathû divana alınırken geçirdiği büyük bir değişimle müslüman edilişi başlıbaşına bir inceleme konusudur (Meşhûrî, 1292, s. 85-86).

rında, Enderunlu Fâzıl'ın (ö. 1810) *Defter-i Aşk*'ında yer alan *Hûbân-nâme* ve *Zenân-nâme*'de Batı, bütün insan zenginliği ile şiire doluşur; İstanbul Frenkleri kadar Moldovalılar, Fransızlar, Lehler, Almanlar, Ispanyollar, İngilizler, Hollandalılar, Ruslar, hattâ Amerikalılar[184] da kadınıyle, erkeğiyle ve etraflıca anlatılır. İlginç olan, tanıtılan insanların bir parçası oldukları medeniyet dairesine ait herhangi bir gıbtaya yahut özenme ihtiyacına tesadüf edilmeyişidir. Refî'-i Âmidî'nin

Zülfün görünce bir büt-i Efrenc'dir dedim
Baktıkça hüsn ü âninna bildim ki Vanlı'dır

beyti de bu meyanda anılabilir (Refî'-i Âmidî, v. 37[b]).

*"Değişim"*in *"yenilik"*e, yeniliğin *"asrîlik"*e, asrîliğin de *"Avrupaîleşme"*ye doğru bir istikamet belirlediği ve *"garblılaşma"*nın devlet politikasına dönüştüğü yıllarda, yanlış batılılaşmanın getirdiği *"Frenk hayranlığı"* problemleri de belirmeğe başlar. Bilhassa, *"gâvur padişah"* Sultan Mahmud'dan itibaren yaşanan batılılaşma süreci, Sultan Mecîd'in biraz da körlemesine yaptığı yenilikler bu problemleri belirginleştirir. Yine de bu değişimi soysuz bulan herkesin Sadrıâzam Mustafa Reşid Paşa'yı suçlaması bir geleneğe dönüşmüş gibidir. Şairlerin ekseriyeti de aynı kanaattedir:

Zamânenin şu tabîb-i Reşîdini gör kim
Revâc vermek için kendi kâr ü san'atine
Mizâc-ı nâzik-i devlet karîn-i sıhhat iken
Düşürdü re'y-i sakîmi frengi illetine[185]

Bir başkası (Mecmûa-III, v. 5[a] derkenar):

184 Fâzıl'dan önce Esrar Dede (ö. 1796)

Bir nûr dolar yekser bir bahr olur her yer
Ne mülk-i Amerika ne mülk-i Aferika

diyerek (Horata, 1998, s. 286) Afrika'nın yanında Amerika'yı da anmıştı; Fâzıl'dan sonra da Halımgiray (Mecmûa-V, v. 10[b]) anacaktır:

Serây-ı köhne revnak buldu mu bâğ-ı cemâlinden
Efendim yoksa bu âlem Yeni Dünyâ mıdır

185 Mûsâ Kâzım Paşa'nın bu kıt'asında (Mecmûa-XI, v. 98[b]) *"frengi"* kelimesi hem bir hastalık adı, hem de *"Avrupalılaşmak"* mânâsına kullanılır. Kıt'adan haberdar olan Reşid Paşa, Kâzım Bey'i çağırtarak *"Zarûrette bulunduğunuz anlaşılıyor. Şunu alınız da harçlık ediniz"* deyip beşbin kuruş verir. Şair ertesi gün bir şükran kasîdesiyle çıkagelir ve Reşid Paşa'dan bir beşbin kuruş câize daha alır (Fâik Reşad, C. 1, 1328, s. 145).

Bu çerhin devri şimdi başka mihver kısbet etmiştir
Kibar evzâ'-ı efrenge onunçün rağbet etmiştir

İki deyyûs istilâ edip bu mülk-i Osmân'ı
Nasıl devlet ki böyle ihtiyâr-ı zillet etmiştir

Değil mümkin ola bir dilde mihman küfr ile îman
Bu dinsizlik cihâm mübtelâ-yı hayret etmiştir

Nedir bir ehl-i iman kalmamış mı mülk ü millette
Felek bir kâfiri ser-kâr-ı câh-ı devlet etmiştir

Umûr-ı devleti ehl-i salîbe eyledi teslim
Aceb mi vakti Deccâl'in hurûcu kurbet etmiştir

Hersekli Ârif Hikmet, batılılaşma tarihimiz için gizli bir cevher sayılabilecek *Mısbâhü'l-îzâh*ında Avrupalılaşmak hakkında ilginç tesbitlerde bulunur (Hikmet-c, v. 106[a]-109[b]):

"Avrupa memleketleri zâhirde pek şâşaalı olduğundan ekser enzâr-ı kasıra ashâbı hayrette kalıp Frenkleri i'zâm eder.

.....

Nâkısların nazarı esere, kâmillerin müessire taattıf olmağla nâkıslar Frenkliğe özenir; kâmiller Frenkleri şu derece-i medeniyyete îsâl eden esbâbı bi't-taharrî onun lûzûm-ı istihsâli re'yinde bulunur.

(...) Frenkliğe mahsus birtakım rüsûm u âdâta i'tibâr edilerek sû-i taklid sebebiyle temâyülât-ı muzırra çoğalmış, bir dinsizlik beliyyesi meydâna çıkıp akaid ü ahlâka âriz olan tagayyürât milliyetimizi tezelzülâta düşürmüştür.

.....

Ulûm u fünun başka, Frenklik başka bir şeydir. Ulûm u fünun ale'l-umum nev'-i beşere mahsûs olan avâtıf-ı ilâhiyyedendir. Frenklik bâzı tavâif-i mâlûmenin âdât-ı kavmiyyesinden ibârettir.

Âdât-ı kavmiyye elbiseye benzer. Her kavmin vücûduyle mütenâsib olarak temekkün eder. Meselâ, uzun boylu, şişman bir adamın üzerinde biçimli görünen bir paltoyu kesîrü'l-kame, zaîfü'l-vücud bir kimse beğenip de aynıyle öyle bir palto kestirecek olsa, yakışmaz; hem çirkin durur, hem işine yaramaz. İşte âdât-ı kavmiyye dahi bunun gibidir. Akvâmın tabîat-i asliyye ve kabiliyyet-i mevkiiyyelerine göre takarrür eden i'tiyâdât-ı hususadandır.

Demek isterim ki, temâyülât ya âkılâne ya ahmakane olur. (...) Temâyül-i ahmakane, bir kimsenin üstündeki libas bi'l-istihsan, kendi

şahsıyetini düşünmeksizin öyle bir libas biçtirip giymeğe özenmektir. Bizim Frenkliğe özenişimiz temâyül-i ahmakaneden neş'et etmiş bir sü-i takliddir ki, bizi pek fenâ sûretlere koydu. Milliyetimizi berbâd eyledi."

Bu uzun iktibas, batılılaşma yolunda işlenen bütün hatâların hâzik bir hekim eliyle konmuş fevkalâde isabetli teşhisidir. Aydın şairler, yenileşmeye destek olurken nasıl gayretle kaleme sarılmış iseler, bu yoldan çıkmalar karşısında da sorumluluklarını yerine getirir ve aşırı, yanlış batılılaşmaya savaş açarlar. Devrin *"heccâv-ı kahhâr"*ı Koniçeli Kâzım Paşa'nın (d. 1821) ağzındaki baklayı çıkarması[186], sonrakilere de bir yol açar:

Politika koydular ad şimdi müdârâya kibar
Ser-fürû eylemek efrence dirâyet gibidir

Tab' u efkâr ile meşrebde bakılsa küberâ
Yâni efrenc ile hem-mezheb ü millet gibidir

Mekteb ü medresede fıkh u ferâiz yerine
Okumak şimdi Fransızca ibâdet gibidir

Hükm olunur haklı deyü dâvâsında
Pasaportlu bulunan sâhib-i hüccet gibidir

Hele pardon gibi boncorno gibi halt-ı kelâm
Eylemek hâsılı ibrâz-ı belâgat gibidir[187]

Mecmûa-XII'ya sonradan eklenmiş birkaç yapraktan, bu gazele söylenmiş altı nazîrenin varlığı öğrenilir. Galatalı Safvet, Râtib Bey, Mustafa İzzet, Salih Hayrî[188], Nâmık Kemâl[189] ve Sâlih Nâilî'nin[190]

186 Biraz da bu erken çıkışı yüzünden paşayı gericilikle itham etmek, edebiyat tarihçilerinin üzerinde fazlaca düşünmeden tekrarlayageldikleri bir hükme dönüşür (Ali Rıza, 1335; Ertaylan, C. I, 1925, s. 93; Tarlan, 1940, s. 600; Kuntay, C. 1, 1944, s. 361...).

187 Kâzım Paşa, bu gazelinin (Mecmûa-XI, v. 20^{b}-21^{a}) bir benzerini de yazar (Mecmûa-XII'nin başına eklenmiş birkaç varakta; Mecmûa-IX, v. 95^{b}). Ziyâ Paşa'nın *"Karınca Kanatlandı"* (*Hürriyet Gaz.*, Nu. 35, 10 Zilka'de 1285) başlıklı yazısında da benzer şeyler söylenir.

188 Ayrıca bk. Birinci, 1981, s. 53-54.

189 *"Güfte-i Nâmık"*a şairin matbû şiirleri arasında rastlanamadı.

190 Nâilî'nin

Ecnebî millete çeşm-i hakaretle nigâh
Nazar-ı kadr-i ekâbirde cinâyet gibidir

beytini de içeren gazeli için ayrıca bk. Mecmûa-VIII, v. 98^{a-b}; Mecmûa-i Şükrî

nazîreleri yanında, Dâvud Fatîn'in dîvânında da benzer bir gazel (Fatîn, 1288, s. 16) vardır. Ali Âli'nin (ö. 1856)

Zenân içre şerîat üzre ehl-i perde yok ammâ
Frengâne telebbüsle sefâhet artar eksilmez

Kibâr eyler tefâhür tavr u hâl-i Frengiyân ile
Ekâbirde bu şehr içre riyâset artar eksilmez

.....

Ayak altında kaldı ehl-i küfrün millet-i İslâm
Mesîhîlerde artık şân ü şöhret artar eksilmez

gazeliyle[191] başlattığı dalga da kabararak alafrangalığın sahiline olanca kuvvetiyle çarpar.

Seyrânî'nin

Âlemde bir devir dönüyor ammâ
Devr-i İngiliz mi Frenk mi bilmem

Âlemde idrâki ol kavm-i Frenk
Ahvâl-i âlemi kıldı dîger-renk

ve Abdülhamid Ziya'nın

Milliyyeti nisyân ederek her işimizde
Efkâr-ı Freng'e tab'iyyet yeni çıktı

beyitlerindeki (Ziyâ Paşa, 1343, s. 144) olumsuz ifadelere mukabil, Yenişehirli Avnî'nin

Bahş-ı ümîd-i vasl ile çok şeyhi Avniyâ
Aldattı gitti ol sanem-i Pârisâ-firib

Frengistân-ı nahvetsin gurûr-âbâdsın kâfir

Kırma mağlûbân-ı rezm-i aşkı ey şüh-ı Frenk
Şapka giydirmekse maksûdun eğer baş üstüne

mısrâlarında (Özgül, 1990, s. 64) aynı bakışın hissedilmeyişi il-

---

Efendi, v. 13[a]; Nâilî, v. 22[b]; bir beyti *Mecmûa-i Âsar*'dan (Y. 2, Nu. 7, 1300, s. 224) naklen Râcî, 1313, s. 67.

191 Mecmûa-III, v. 36[b]. Aynı mecmûada, bir sahîfenin kenarına yazılıvermiş (v. 5[a]) olan

Bu çerhin devri şimdi başka mihver kısbet etmiştir
Kibar evza'-ı efrenge onunçün rağbet etmiştir

beyti de ismi meçhûl sahibini aynı ruh hâline ortak eder.

ginç. Galiba, Batı'yı ve batılılaşmayı farklı farklı algılayan şairlerin Frenklere bakışı da değişiyor.

Örnekleri farkettikçe, Osmanlı topraklarına gelen Frenklerden çok, Frenk diyarlarına giden Osmanlıların batılılaşmaya bakışları daha bir önem kazanıyor. Meselâ Şinasi'nin (d. 1826), Avrupa'ya tahsil için gönderilmesinden hemen önce (1849), Reşid Paşa'ya arz ettiği kasîdesinde,

Paris'in bâde-i şevkıyle olup mest ü harab
Bir gazel eyledim âverde-i bezm-i tıbyân

Rûm'a bir Avrupalı bût vereli revnak u şan
Reşk-i iklîm-i Frenk olmadadır Türkistân

deyişi, Paris'e gitmeden tutkun, âdetâ *"içmeden sarhoş"* bir gencin heyecanlarını haber veriyor. Bir diğer örnek, daha da ilginç... Kalem ve mekteplerden Paris'e gidenleri okutmak, isteyenlere *"lisân-ı letafet-beyân-ı Türkî"*yi öğretmek, açılması düşünülen Dârülfünun'da verilecek bazı dersleri öğrenmek için Fransa'ya giden (1857) ve Paris'teki sefarethâneye imam olan Hoca Tahsin'i (d. 1813) batılılaşma karşısındaki ilginç tavrıyle bir avangard, bir fenomen olarak anmak gerek. Hoca efendinin,

Paris'e git hey efendi akl ü fikrin var ise
Âleme gelmiş sayılmaz gitmeyenler Paris'e

beyti[192], Avrupa'yı bir utopyaya dönüştüren gençlerin hayâllerine *motto* hükmünde yerleşmiş olmalı. Gözleri kamaşan gençlerin farketmedikleri, Tahsin Efendi'nin medreseden icazetli, îmânı kavî bir müslüman oluşudur[193]. İstanbul'a, zihninde birçok yeni-

192 Beyit, Mısır'dan tahsil için Paris'e gelen Rifâa Râfi'-i Tahtavî'nin

Avrupa'yı ve dünyayı görmeyen
Ne dünyayı tanımıştır ne de insanı

mısrâlarını hatırlatıyor (1992, s. 95).

193 Tahsin Efendi, Roma'da iken gezdiği Saint-Pierre Kilisesi'nde kürsüye çıkıp ezan okur. Kütüphânemdeki bir mecmûada, Ali Kemâl'in *"Saint-Pierre Kilisesi'nde"* başlıklı ve *"Roma 20 Mart 1899"* hâşiyeli bir şiiri var ki, bir parça felsefe uğruna yazılmış kupkuru mısrâlardan ibaret (*Irtika Mec.*, Nu. 7, 16 Nisan 1315)... Iki şairin, tesadüf eseri olarak farklı zamanlarda dolaştıkları aynı kilisedeki duygu ve davranışlarını kıyaslayarak Tahsin Efendi'nin ilk anda içinde bir çelişkiyi de barındırıyor gibi görünen tavrını, Ali Kemâl'in şiirinden daha yerli ve daha büyük bir imtizacın ürünü olarak algılıyorum.

likle döndüğünde çabucak "*gâvur*" sıfatı yapıştırılacak ve Kâzım Paşa'nın

Şimdi âsâr-ı terakkidir bozuldu eskiler
Mösyö Tahsin namını Petro'ya tahvîl ettiler

diye başlayıp sonu müstehcen biten meşhur kıt'asıyle karşılanacaktır (Mecmûa-I, v. 60[a]; Mecmûa-III, v. 13[a] derkenar). Oysa Hoca Tahsin, Doğu ile Batı'yı kıyaslama imkânı bulmuş ve vatanının düşkünlüğünden rahatsızlık duyarak Avrupa'nın "*ilm ü fenn-i cedîd*"ine meyletmiş bir fikir adamıdır. Aynı kıyas fırsatını Galata Köprüsü'nden geçtiği bir gece, kendi memleketinde de bulur ve bir Beyoğlu'nun ışıltılı şâşaasına, bir de İstanbul'un koyu karanlığına bakıp "*hâzâ sırâtı müstakîm beyne'n-naîm ve'l-cahîm*" (bu, cennetle cehennem arasındaki sırat köprüsüdür) diye hayıflanırken de aynı rahatsızlığı hisseder. 1851'de Londra Sergisi'ne gönderilen Said Ağa'nın (ö. 1867) orada gördüğü teknolojik gelişme karşısında hayran kalarak dönmekten vazgeçişini ve ölümüne kadar geçen onyedi yıl boyunca, İstanbul'da kuracağı fabrikanın hayâliyle yaşayışını anlattığı şiiri (*Mecmûa-i Ulûm*, Nu. 3, 1296, s. 230-234), bu aziz dostunda biraz da kendi hayâllerini yansıttığı için elîm ve önemlidir.

Sonraları, Nâmık Kemâl'le yoldaşları Avrupa'da yeni bir şahsiyet, zihniyet ve siyaset ararken yaşadıkları atmosferi şiirlerine taşımayı düşünmediler bile[194]... Memduh Fâik'in

Avrupa'yı açma hâzırdır fırâr endîşesi

mısrâının (Memduh Fâik, 1332, s. 189) ciddî bir gençlik meselesini ifade ettiği yıllarda, hasbelkader Avrupa'nın havasını koklayan herkesin[195], bir ilham perisi dokunmuş gibi, şairiyetinin uyanıp hiç değilse bir-iki şiir karalayarak hatıralarını nazmetmeyi moda hâline

194 Oysa, "*yârân-ı hürriyyet*" Paris'te iken onlara katılan Kerküklü Ahmed Hayâlî Efendi'nin Farsça olarak söylediği bir "*kasîde-i bi-nazîre der-târîf-i şehr-i Paris*"i (*Ruznâme-i Ceride-i Havâdis*, Nu. 222, 24 Rebîulevvel 1282) vardır.

195 Avrupa'ya gitmeyi insan olmakla eş tutan müfrit alafrangaların bu tavrı görüklediği kesin. Koniçeli Kâzım Paşa için anlatılan bir anekdot, durumu net olarak gösteriyor: Paşa, vapur kamarasında, karşısında oturan ve her fırsatta Avrupa'ya âşinâlıklarını hissettiren birkaç gencin konuşmasına kulak misafiri olur ve Avrupa görmeyenlerin eşek olduklarını söylemeleri üzerine dayanamayarak sorar: "*Sizin babalarınız Avrupa gördüler mi?*" Gençler, görmediklerini söyleyince paşa "*Öyleyse siz eşşekoğlusunuz!*" deyiverir.

getirişi, Abdülhak Hâmid'in[196] *Dîvâneliklerim*'i basıldıktan sonra olmalı[197]. Kemâl Avrupa'yı anlatan şiirlerle değil, ama Avrupalı bir şiir anlayışıyle döner; yeni düsturu, "*Maşrık ki, maddiyâtta matla'-ı ziyâdır, edebiyatta niçin mağrib-i fenâ olsun?*" cümlesinde gizlidir (Nâmık Kemâl, C. III, 1973, s. 372).

Yeni çağın yeni insanı, asrîleşmekle batılılaşmayı eşledikten sonra, batılılaşmanın da zahirî tarafına kapılıp alafrangalaşırken aynı neslin şairinden, daha şuurlu bir davranış beklemek hayâl olur. Bazı şairler Frengistan'ı, Frenkleri yahut Frenkçe'yi şiire sokarlarsa eserlerinin modernleşeceğini kurmuş olmalı ki, bu yolda epeyce deneme göze çarpıyor. Garip olan, alafranga aleyhdarlığı ile yazılan şiirlerin de benzer bir tematik birikimden faydalanması ve "*reklâmın iyisi kötüsü olmaz*" kuralını işlettiklerini farketmeden alafrangalaşmaya hizmet etmeleridir. Meselâ, Yusuf Paşa-zâde Mustafa Nüri, alafranga-meşreb gençleri anlattığı *Zamâne Şıkları* adlı komedyasını kitaplaştırdıktan (1874) hemen sonra, *Hayâl Gazetesi*'nde (Nu. 30, 21 Kânün-ı evvel 1290) imzasız bir hicviye yayımlanır.

Baston elde gözde gözlük
Lehçe sakil aynı yüzlük
Şimdi moda bu yüzsüzlük
Şık beylerde olan hâlet
Kabûl olunmaz rezâlet
Girer madamın koluna
Çıkar yayan Beyoğlu'na
Hak vermesin bir kuluna
Şık beylerde olan hâlet
Kabûl olunmaz rezâlet

196 Hâmid'in babası Hayrullah Efendi de Paris'i

Cihânın her nev' ahvâlini ta'dâd kabildir
Fakat bu Paris'in medh ü senâsın yâd müşkildir

diye medhedecek ve bu mısralarıyle Hoca Tahsin Efendi'ye yaklaşacaktır (Hayrullah, 2002, s. 91).

197 Maraş'ın isyankâr derebeyi meşhur Mıstık Paşa'nın torunu olan Âkif Efendi (d. 1821), "*1256'ya doğru siyasî bir meseleden dolayı*" İstanbul'da ikamete memur edilir. Şair, İstanbul'da ve Belgrad'da yedi yıl yaşar. Bu müddet ve bu kadarlık bir Avrupa toprağı bile ona

Pek karışmış görürüm Hıtta-i çîn-i zülfün
Avrupa semti aceb fitneden âsûde midir

beytini (Türkmen, C. III, 1939, s. 753) yazdırmağa kâfî gelir.

gibi beşliklerin bulunduğu hicviye, ortak bir psikolojinin mahsûlü gibidir. Aynı yıl, Ahmed Midhat de *Açıkbaş* adlı oyununu neşrederek 1850'li yılların şıklarından birinin ihtiyarlığını anlatır. Ertesi sene yayımlanan *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında ise, batılılaşırken millî benliğini kaybeden ve kaybetmeyen iki gencin mukayesesi yapılacaktır. Hüsnî'nin dîvânındaki

Modaya mâil olan kimse sayılmaz âkil
Dâimâ şık gezen âdemde fetânet göremem

Giyinip âleme süs satma nezâketse eğer
Ben o meşrebde olan keste nezâket göremem

Piyasa etmesi âdâbı muhildir ammâ
Pîr ü bernâda bu âdâba riâyet göremem

Şimdi halk alafranga deyu tuttu bir yol
Hâlbuki ben o yolu râh-ı selâmet göremem

Bozduk ahlâkı umûmen bize n'oldu bilmem
Kimsede gayret-i ahkâm-ı diyânet göremem

mısrâları (Hüsnî, v. 18^{a-b}), Ispartalı Hakkı'nın (d. 1868) bir şiirindeki

Mudhik o edâ ol kırılış ol dökülüşler
Aklınca bu şeyler mi nezâket beyefendi

Birkaç papağan kârı söz etmek ile ezber
Göstermedesin sanki fesâhat beyefendi

Zevzeklik için olsa da lâzım yine irfan
Sökmez bu hamâkatle zarâfet beyefendi

Zîbâyişiniz etmede nisvâna tefavvuk
Pek şıksınız Allah'a emânet beyefendi

mısrâları gibi pekçok örneğin yanında, aynı tema etrafında yazılıp da beğenilerek bestelenmiş şiirlere dahi tesadüf olunur. Şairi belli olmayan

Şıklık şeref ü ziyneti baston ve cakettir
Şıklarda sigara kutusu şimdi pakettir
Fevt etmeğe gelmez bu zamân-ı tuvalettir
Yaz geldi güzellendi hevâ şıklara müjde

şarkısı (*Kahkaha*, Nu. 7, 12 Nîsan 1291) yahut yine şairi mechûl kalan

Nev-zuhur gözlükle bir nâdîde baston bende var
Giydiğim elbise-i zîbâyı cânâ Mir yapar
Sen beğenmezsin benim şıklıkta emsâlim mi var
Çeşm-i mestim bak bana ben şık değil de yâ neyim

şarkısı (Üngör, C. I, 1981, s. 69), gördüğü kabûlü bestesinden çok, muhtevâsına borçlu olmalı.

Enderunlu Fâzıl'dan sonra, batılılarla ve Osmanlı teb'asının gayr-ı müslim unsurlarıyle şiir üzerinden kurulan münasebetlerin daha da sıkılaştığını gösteren örnekler hızla artar. Müslim ve gayr-ı müslim teb'anın devlet gözünde eşitlenmesi, Osmanlı'nın bir Avrupa devleti sayılmağa başlanması gibi sebepler de bu tematik yöneliş üzerinde belirleyici olur. Hâfız Müşfik'in III. Napoléon için söylediği kasîde-vârî manzûme, bu bakımdan fevkalâde ilginçtir. Muhtemelen, Louis Napoléon'un 1852'de tahta çıkışı sebebiyle yazılan şiirde, Fransa'nın bir imparatorluğa geçişi görmezlikten gelinir ve asıl, cumhûriyeti yaşayışı üzerinde durulur. Napoléon'un *"ârâ-yı umûm"* ile cumhurbaşkanı seçilmesi şiirin merkezine oturtulmuştur. Bir iki yıl önce Şinasi'nin şiire soktuğu *"reîsü'l-cumhur"* kavramı, Müşfik tarafından daha da geliştirilir ve dolaylı olarak örnek gösterilir:

Olup ashâb-ı fezâyih âlem-efrâz-ı gurûr
Niçe dem olmuş idi mülk-i Fransa pür-şûr
Sallayıp mirvehâ-i sûrişi erbâb-ı fesad
Güre-i fitne alevlendi misâl-i vapur
.....
Mülkü bir râbıta-i zâbıta tahtında konup
Eyledi gayret-i millet bu siyâk üzre zuhûr
Ki o günlerde Napoléon Bonapart-ı Sâlis
Oldu ârâ-yı umûm ile reîsü'l-cumhûr

Unutulmamalı ki, Müşfik *Cerîde-i Havâdis*'te gençleri etrafına toplayarak Jön Türk hareketinin nüvesini oluşturan adamdır (İnal, C. II, 1988, s. 1019) ve III. Napoléon da Nâmık Kemâl ile Abdülhamid Ziyâ'yı yurtdışına çıkarmağa çalışan Fransız sefir Bourrée'ye

bu yönde talimat veren imparatordur (Kuntay, C. I, 1944, s. 249, 359, 524).

Müşir Derviş Paşa ile Avusturya ve Macaristan'ı gezen Kadı-zâde Mustafa Talib Efendi (d. 1810), Batı'yı ve Avrupalıyı toprağında tanımak imkânını bulmuştur. Sonraları, Banker Camanto için yazdığı *"Lâle-i hod-rû der-medh-i kıdvetü'l-milletü'l-Müseviyye cenâb-ı ecell-i ekrem Kont Kamanto"* başlıklı kasîdesi (Beysanoğlu, C. II, 1959, s. 16-18), memdûhun yönünün değişmesi adına ilginç bir ilk örnek olabilir:

Nîş-i gam-ı hicrâna müfîd olmadı her giz
Nûş-ı mey-i gülgün u temâşâ-yı tiyatro

.....

Rüyin ki gül-i gülşen-i firdevse bedeldir
Mânend-i gül-i gülşen-i ikbâl-i Kamanto

.....

Lütf u kerem ü câize-i dembedeminden
Kâlâ-yı kelâm-ı şuarâ oldu bahâlu

.....

Te'sîr-i şitâdan ten-i uryânımı mestûr
Etsin deyü zor eylemeden patladı palto

.....

Ünsiyyeti hergün ola ünsiyyet-i ahbab
Cem'iyyeti her şeb ola cem'iyyet-i balo

Bâzîçe ile hoş geçe eyyâm ü leyâli
Halk oynaya dâim gazinosunda bilârdo

Hasret-keş ola hâne-i âdâsı hasîre
Ahbâbına ferş-i reh ola telli damasko

Bu kasîde, alışılmadık kafiye seçimi kadar, gayr-ı müslim bir memdûhun zevkleri etrafında dolaşan teması ile de önemlidir. Galatalı Safvet'in (ö. 1866), Fransız şairi Beranger'nin ardından yazdığı tarih düşürmeli mersiyesi (Mecmüa-I, s. 229) ise, Türk ve Fransız edîblerine gösterilen izzetin, hürmetin ve himmetin, biçilen kıymetin acı bir karşılaştırmasından ibarettir. Metnin satır aralarında gizli olarak, Avrupalı yoldaşlarını biraz da gıbta ile seyreden şairin, iki edebiyat kültürünü mukayeseden memleketini zararda gördü-

ğü sonucunu çıkarması ve Osmanlı şairinin konumunu kendince tartışması da izlenebilir. Sonraları Adanalı Hayret Efendi'nin (d. 1848), mikropların varlığını isbat eden Pasteur hakkında söylediği

Keşfeyledin hakayıkı da iş mi eyledin
Dünyâyı câhil eyledin ey hurde-bîn utan

beyti (Ahmed Rasim-a, 1335) gibi örneklerde önemli bir artış gözlenecektir. Kayserili Zıllî-zâde Hacı Emin Efendi (d. 1826) ise, Yahûdî, Rum ve Ermeni güzelleri için ayrı ayrı birer gazel kaleme alarak (Güven, 1994, s. 20-22) gelenekli şiirde de zaman zaman göndermeler yapılan azınlık mensuplarına ciddî bir ilginin başladığını gösterir. Edebiyyât-ı Cedîde, bu ilginin zirveye ulaştığı dönem olacak ve sadece Celâl Sâhir'in *Beyaz Gölgeler*'inde bile, onlarca şiirin temasını belirleyecektir. Şiir tarihimizde gayr-ı müslimleri şiirin merkezine alan örnekler üzerinde yapılacak bir çalışmanın çok ilginç ve semereli olabileceğini tahmin zor değildir.

• • •

Homo Ottomanicus'un teb'a ruhundan sıyrılış ve bir fert olarak varlığını farkediş tarihi biraz daha eskilere uzansa da bunun şiirdeki izdüşümü ancak XIX. asır başlarında yakalanır. Keçeci-zâde İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşan*'ında menfâya giderken, yaylının tentesine iliştirilmiş aynada kendisi ile yüzleşen sürgün motifi, ferdiyetinin farkına varan şairin timsâli olur.

Refîkım idi bir sühanver kişi
Bana mahrem olsun mu ya her kişi
.....
Müşâbih bana sûret ü siyreti
Hünerde heman andırır İzzet'i

Uzun boylu kösenç cesîmü'l-vücûd
Cihanda adîli adîmü'l-vücûd

O bana ben ona edip ser-fürû
Bir ağızdan eyler idik güft-gû

Beraber bakardı nigâh eylesem
Bakıp bir harâma günâh eylesem

Onu dahi nefy eylemiş pâdişah
Meğer etmişiz ikimiz bir günah

Bakıp ana mir'ât-i gürdünede
Acırdım gönülden o Mecnûn'a da

Ederdi ben âh eylesem ol da âh
O ben ben oyum sanki bî-iştibah

Onun mahlâsı da İzzet imiş
Heyülâ idim ben o süret imiş

Bu mısralardan –aynayı ilk defa görüyor olamayacağına göre– anlatıcının basit bir tecâhül-i ârifâne ile okuruna *"lâtîfe"* ettiği çıkarılabilirdi. Oysa, bu küçük sahne önce Ziya Paşa gibi, klâsik edebiyatı iyi bilen, şiirdeki değişmelere duyarlı bir şairin dikkatini çekecektir. *Harabat*'ın –kendisi kadar meşhur– *"Mukaddeme"*sindeki *"Ahvâl-i Şuarâ-yı Rûm"*da sonuncu isim olarak molla anılır ve bölümün sondan altıncı beytinde *"gerdüne-âyîne"* motifine dikkat çekilir. Sonra –muhtemelen oradan okuyan– İbnülemîn'in (İnal, C. II, 1988, s. 737) ve nihayet, Tanpınar'ın (Tanpınar, 1988, s. 271) kaleminde aynada kendisini keşfeden ferdin şaşkınlığı yorumlanır.

Gibb'e göre (C. III-V, 1999, s. 476),

> *"Edebiyat ve sanat zaviyesinden bakıldığında Mihnet-i Keşan, Gülşen-i Aşk'tan daha ilerde değildir, belki de geridedir."*

Edebîlik noktasında Gibb'e hak vermemek mümkün değil. Yine de mizah, siyaset, taşra gibi ilgi çekici konuların otobiyografik bir mesnevî zeminine serpiştirilmesi ve *"Osmanlı"* genel kimliği altında İzzet adlı bir ferdin varlığının hissettirilişi yoluyle verilen mesaj, *Mihnet-i Keşan*'ı öne çıkarır. Yukarıdaki beyitlerin, yine mollaya ait

Suver bir zıll-i zâil olduğun takrîr eder mir'at
Lisân-ı hâlile ol mebhasi tenvîr eder mir'at

diye başlayan gazelle kıyaslanması da ilginç olurdu. Ayrıca, Nâbî'nin

Hallıtan gönlümün ol mertebedir vahşeti kim
Aksim âdem deyü mir'âte nigâh eyleyemem

beytinden İffet'in (ö. 1842)

Tıfl-veş âyîne içre mekân arar gönlüm

mısrâına (İffet, 1257, s. 72) kadar karşılaşılan pekçok örnek, ayna karşısındaki şair imgesinin çeşitlemelerini vermektedir. Âkif Paşa'nın (ö. 1845) *"Hasbihâl tarzında mesnevî olup menfâda söylenmiştir"* kaydını taşıyan şiiri de *Mihnet-i Keşan* gibi, bir sürgünün kaleminden çıkmıştır ve bilhassa

Bakıp camdan bâri İstanbul'a
Şu cndûh-ı nefyi unutsam n'ola

(Âkif, 1259, s. 34) beyti mollanın mısrâlarına yakın sebeplerle hoştur, yenidir. Lâkin, bu örneklerde ister camdan, isterse aynaya bakılsın, molladaki kendi ile yüzleşme görülmez. Bu bakımdan, *Mihnet-i Keşân*'ın uzunca bir süre daha aşılamayacak bir muhteva özelliği taşıdığı söylenebilir.

• • •

Nasıl ki, Avrupa'ya, batılılaşmaya, Frenklere, azınlıklara gösterilen ilgi, hem şiir dilinin hem de temanın değişmesinde önemli rol oynamışsa, ülke içinde o zamana kadar çok da farkedilmeyen bir başka unsura, çocuğa gösterilmeğe başlanan ilgi de aynı şekilde, şiirin dilini ve temasını etkiler. XIX. asra kadar, Türkler de dâhil, hiçbir milletin edebiyatında, ninniler dışında, çocuklar düşünülerek oluşturulmuş herhangi bir esere rastlanmaz. Bugün *"çocuk edebiyatı"* içine alınan masallar, asırlar boyu sadece yetişkinlere anlatılmış; karagöz perdesi yetişkinler için kurulmuştur[198]. Manzum ve mensur, pekçok nasîhatnâme ile yeni neslin terbiyesi amaçlanmış olsa da bu didaktik metinlerin edebiyata dâhil edilmesi zordur. Nâbî'nin oğlu

198 *Binbir Gece Masalları*'nın bir çocuğa değil, sultana anlatılmasından filolog ve folklor araştırmacıları tarafından halk ağzından derlenen metinlerin muhtevasına kadar pekçok delil de bunu doğruluyor. Batı'da Grimm biraderlerin ve Türkiye'de Eflâtun Cem Güney'in yaptıkları aynıdır; yetişkinler için söylenegelen masalların içinden mustehcen kısımları ve sadece yetişkinleri ilgilendirecek bölümleri çıkarmak, çocuğun anlayacağı bir dille metinleri yeniden yazmak... Karagözün müstehcenliği üzerine batılı seyyahların şaşkınlıklarını ifade ettikleri onca kaynak, hayâlînin anlatırken veya nâşirinin yazıya geçirirken keyfî sansürü ile *"te'dib"* edilmeğe çalışılan onca metin bir yanda dururken, hayâl perdesini yalnızca çocuklara kurmak, hem büyüklerin ilgisini yitirmesine hem de küçük izleyicilerin sonradan ve acemîce karalanıvermiş tekstlere mahkûmiyetine sebep oldu. Gelenekli yapıyı bozmadan tekrarladıkları için, yetişkin seyirciyi cezbetmeyi hâlâ başarabilen Yunan karagözcülerini milli değerlerimize sahip çıkmakla suçlarken bir kere daha düşünmek gerekmez mi?

Ebulhayr'a hitab ettiği *Hayriyyes*'i yahut Sünbül-zâde Vehbî'nin, oğlu için aynı yolda kaleme aldığı *Lütfiyye*'si cinsinden metinler, bir taraftan şaire pekçok konudaki hayat tecrübelerini, fikirlerini aktarma fırsatı verirken diğer taraftan da oğlunu yönlendirmesini sağlar. İlginç olan, devlet adamı yetiştiren siyasetnâmelerden beklenen faydanın, bu cins nasîhatnâmelerden de beklenişidir. Bilhassa gerileyiş ve çöküş zamanlarında, edîblerinin büyük kısmı, kendi zamanından ümidini kesmiş ve geleceğe ait beklentilerini oğlunda tecessüm ettirmekte hemfikir gibidir[199]. Sünbül-zâde Vehbî de oğlu Lütfullah Lütfî doğduğunda beklentileri filiz verenlerden olur. Oğlunun ağzından kıt'alar yazmağa başlaması üzerine Sürürî dayanamayarak

Şâirin oğlu da şâir olur elbet diyerek
Vehbi lâf eylemesin yoksa dehânın kaparım
Kıt'alar yapmış on aylık piçinin ağzından
.....

diye başlayan bir kıt'a söyler (Sürürî, s. 133). Vehbî, *Lütfiyye*'yi ve *Tuhfe*'yi oğlu için kaleme alarak onu gelecek için şekillendirmeğe başlamışken, 1795'te yirmiyedi yaşındaki Lütfî ölüverir. Şair, sönen ümitlerine küçük oğlu Hayrullah Hayri (ö. 1851) ile fer verir ve onu bir şair olarak yetiştirir. Aynı yoldan ilerleyen Refî'-i Kâlâyî de önce oğlunun, sonra da torunu Ahmed Münîb Efendi'nin (ö. 1873) şairliğe soyunduğu bir silsileyi başlatır.

Âmil Çelebioğlu, edebiyatımızda taklidî ninninin ilk örneği olarak *Hüsn ü Aşk*'takini gösterir (Çelebioğlu, 1995, s. 31). Aslına bakılırsa, çocuk söyleyişinden kelimelerin şiir diline dâhil oluşu çok daha öncedir. Şeyh Vahyî (ö. 1717) *"lisân-ı sıbyân"* ile ve

Küçücek oğlan bebek takyesi oldu tata
Nenni babam uykudur su budur ekmek papa

matlaıyle yazdığı bir gazelinde, çocuk dilinin küçük bir lügatini çıkarırken bir asır sonra da Urfalı Süleyman Efendi

199 Erzurum Vilâyeti Diyadin Kazâsı Mal Müdürü Mehmed Necmeddin Efendi'nin de *Hayriyye*'ye ve *Lütfiyye*'ye benzeterek oğlu için bir nasîhat-nâme kaleme alışı (Karahan, 1987, s. 40-42), bu tavrın taşraya da yayılmış olduğunu göstermesi bakımından önemli...

Tıfl-ı nâzım kucuma gel götürem hoppa seni
Ben fedâ eylemişim uğruna bu cân ü teni

gazelini söylemektedir (Çelebioğlu, 1998, s. 489-496; Kurnaz, 1997, s. 499-509). Yine de Galib Dede'nin teşebbüsünün, ona takliden yazılan bir mesnevîde yaşadığını söylemek gerek. XIX. asırda, Şâkir'in *Aşkıyye*'sinde de beşikte yatan Aşk ağlamağa başlayınca, onu susturmak için annesinin söylediği ve üç dörtlükten oluşan bir ninni vardır ki, şöyle başlar (Kanat, 2006, s. 47-49):

Uyu uyu eyleme âh ü figan
Sonra duyar hâlimizi el yaman
Râhat edip kes sesini bir zaman
Nenni ağam nenni paşam nenni

Muvakkit-zâde Pertev ise, bebek dünyasının kelime kadrosuyle aşk şiiri yazmayı akleden ilk şair olmalı (*"Etfâl-i şîr-hâregâna mahsus lisân içinde olan elfaz iltizâmıyle söylenen gazelcik"*, Nûri Pertev-ç, v. 38[b]):

Mahcık istesem ol mehten eğer anna der
Göricek eşkimi bu çıpçıp eden buvva der

Nenesi âşıkının kanına mı aş ermiş
Dahi kundakta iken hûn-ı dile mamma der

.....

Seyr ü seyrâna götürmek dileyen o bebeği
Aldatıp hoppacık u dandin ile atta der

Kıh eder tîr-i nigâhı cız eder nâr-ı gamı
Şöyle nâ-rüste ki baksın yemeğe pappa der

Umacıdır sakınıp uyma rakîbin sözüne
Cici derken sana el sonra paşam kakka der

Çün bebek tıfl-ı dili kim vere sıbyân eline
Pertev-i dil-şüdemiz öylelere hoppa der

Sonraları İbrahim Râşid Efendi (d. 1812) de kendi doğumuna tarih düşürürken yine çocuk diline müracaat edecektir:

Mevlidim vakt-i sabâvette pederden sordum
Söyledim ben sana Râşid cici târîh dedi

Esad Muhlis Paşa (ö. 1851) baba ve çocuk için müstakil şiirler yazan, ümitlerini gelecek nesle bağladığını tavrı kadar şiiri ile de isbatlayan birkaç öncü şairden biridir. Şairin *"Der-nasîhat-i ferzendân"*ı (Muhlis, 1268, s. 8-9) babayı merkez alır ve

Zâde-i Nûh'a şeref vermeyicek hazret-i eb
Âhirin oğluna bilmem ne verir izzet-i eb

diye başlarken bir diğer gazel ise, merkezine evlâdı, bilhassa erkek evlâdı oturtur (s. 13):

Nahl-i nesl-i beşere meyve-i terdir evlâd
Bahr-i sulb-i pedere tâze güherdir evlâd

Selânikli Meşhürî'nin (ö. 1857) *"Da'vât-ı Manzûme Sıbyân-ı Âmîn-güyân"*ı okul çocuklarının ağzından yazılmıştır (1292, s. 54-55) ve

Ehl-i ilm ü hâfız-ı Kur'ân et yâ Rab bizi
Hâcegân-ı mekteb-i irfândan et yâ Rab bizi

diye başlar. Aynı şekilde, *"ez-Dehân-ı Sıbyân-ı Âmîn-gûyân der-Hengâm-ı Muhârebe-i İslâm be-Küffâr-ı li-Nâm-ı Bed-fercâm"* da Kırım Harbi sebebiyle yazıldığına göre, şairin son şiirlerinden olmalı. İlk dörtlüğü:

Bize imdâd-ı avnin eyle cüdunla atâ yâ Rab
Bizi âdâ-yı dîne eyle galib dâimâ yâ Rab
Karâr-ı ehl-i küfrün râyetin ma'küs edip dâim
Şeh-i İslâm'ı kıl lütfunla mansûrü'l-livâ yâ Rab

Görüldüğü gibi, Meşhürî'nin şiirleri çocuklar marş gibi yüksek sesle tekrarlasınlar diye yazılmasına rağmen, onların dilini ve rûhunu aksettirmekten çok uzaktır.

Âkif Paşa, kız torunu ölünce,

Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni
Aylar günler değil geçerse yıllar
Telhkâm eyledi fırâkın beni
Çıkar mı hâtırdan o tatlı diller

diye başlayan meşhur mersiyesini söyler (Âkif, 1259, s. 36-37). Sonraları, Mahmud Ekrem Bey'in babası Recâi Efendi (ö. 1874) de küçük oğlu Mazhar Ziyâeddin'in ölümü (1866) üzerine

Gezmeğe gönderdim bir sabah erken
Geceler geçti de gelmedi hâlâ
Dönmez mi evine gezmeğe giden
Nerde kaldı nûr-ı dîdem Mazharım âyâ

dörtlüğü ile başlayan mersiyesini söyleyecektir (Cemâleddin, 1314, s. 95). Anlaşılan, ölüm karşısındaki Türk şairi, elitist tavrını unutup acısını parmak hesabıyle ifade etmeye yatkındır. Aynı tesbiti, çocuk karşısındaki şairin arûzu bir kenara bırakmaya eğilimli olduğu biçiminde genişletmek de mümkün. Edhem Pertev Paşa (ö. 1872), küçük kızı Nefîse Hanım'a annesinin ağzından

A benim sevgili kuzum
Akıllı edebli kızım
Muhabbet-nâmeni aldım
Okudukça şaştım kaldım

diye başlayan bir mektup yazar ki, Victor Hugo'dan *"Tıfl-ı Nâim"*i tercüme eden şaire yakışan da budur. Şeref Hanım'ın (d. 1809) yeğeni ve geleceğin meşhur şairesi Nakıye Hanım'ın beşiği yanında söylediği musammat gazel (Şeref, 1284, s. 115) de benzer dikkatler taşır. Münif Paşa, muhtemeldir ki, kızı Leylâ Hanım için İngilizce'den basit bir çocuk şiiri tercüme eder (Münif Paşa, v. 65[a-b]). Nâmık Kemâl'in, kızı Ferîde Hanım'a gönderdiği mektuplarında kullandığı çocuk ağzı şiirlerine aksetse, hoş tecrübeler doğabilirdi.

Babası gibi, Recâi-zâde Ekrem Bey de oğlunun öldüğünü gören talihsizlerden olur. Oğlu Nijad onaltı yaşında ölünce (1900), şair duyduğu teessürün mahsûlü olan şiirlerini ve mensûrelerini *Nijad Ekrem* (1911) adlı bir kitapta toplar. Kitap, bir albüm olarak tasarlandığı için, sahîfe numaraları yoktur. Murad Emrî Efendi (d. 1851) de onyedi yaşında ölen oğlu Lütfî için dîvânında özel bir bölüm açar ve hakkında kaleme aldığı manzum-mensur eserlerini bir araya getirir. Ne ilginç bir tesadüftür ki, onun da dîvânında sadece bu sahîfeler numarasızdır (Emrî, 1329).

Kemâl, oğlu Ali Ekrem'i, o da kendi oğlu Cezmi'yi geleceğe ait bir ümit ışığı olarak görür. Mahmud Ekrem, Nijad'dan artakalan boşluğu diğer oğullarıyle dolduracak kuvveti kendinde bulamaz.

Bir sonraki nesilden Fikret'in Halûk'u, Âkif'in Emîn'i de hep aynı pırıltılı ümitlerle tebcil edildiler; aynı hayâl kırıklığıyle uğurlandılar. Geriye, çocukken eğlenmeleri için, delikanlı iken ideal insan olmaları için yazılmış baba yâdigârı manzûmeler kaldı. Belli bir çocuğu, özellikle kendi evlâdını hedefleyen şiirlerden sonra, bütün çocuklar düşünülerek yazılmış ilk şiir için belki de Nâci'nin *"Kuzu"*sunu beklemek gerekecektir. Hem, Ekrem'in Nijad'a ezberlettiği ilk şiirlerden biri de o değil miydi?

• • •

Gelenekli şiir, nesneyi bir obje olarak algılamaz; hızlı bir soyutlama netîcesinde deforme ederek sûjeye dönüştürür. Bu ameliyenin yavaşladığı XVIII. asırdan sonra, hayata ve şiire giren nesnelerin öz niteliklerini korumayı daha iyi başardıkları görülür. Osmanlıların I. Abdülhamid zamanında (1774-1789) tanıdıkları ve adını *"şemsiye"* koydukları nesneyi şiire malzeme edişleri [meselâ, Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) şemsiyesi üzerine yazdırdığı kıt'ası (Muhlis, 1268, s. 45)] yahut yelpâzeye şiirli vasıflar eklemeleri [sözün gelişi, Yemez-zâde Süleyman Rüşdî Efendi'nin (ö. 1855) *"Güfte-i Rüşdî berây-i evsâf-ı yelpâze"*si (Rüşdî, v. 13^{a-b})] şairiyetin tematik kaynaklarını da tahayyülden tasavvura çevirir. Vak'anüvis Nûri'nin *"berây-ı vasf-ı câmekân"* (Halil Nûri, v. 100^{a}) başlıklı kıt'ası, muhtemeldir ki, bizdeki ilk sera için söylensin:

Bu câmekân-ı sürûr oldu câmekân değil
Ki gamdan etmede şûyîde cism-i insânı
Bu i'tidâl ile âb ü hevâsı bî-şübhe
Unutturur kişiye germ ü serd-i devrânı

Muvakkit-zâde Pertev, *"Kocamustafapaşa âsitânesi harîminde vâki' zincirli serv"* için (Nûri Pertev-c, v. 58^{b}-59^{a}) ve bahçesindeki kayısı ağacı için (v. 71^{b}-72^{a}) şiir söyleyerek küçük nesnelere dair büyük dikkatler geliştiren şairlere öncülük eder. Geçmiş asır için *"koyun saati/ cep saati/ yelek saati/ köstekli saat"* üzerinden benzeri bir çalışmanın yapılması da ilginç sonuçlar verecektir. Sonraları, hikâyede Sâmi Paşa-zâde Sezâyi'nin *Küçük Şeyler*'inin nesneye yönelttiği *"hurde-bînâne"* dikkat ve nazımda Edebiyyât-ı Cedîdecilerin tarak,

kalem, yelpaze, hattâ firkete, ajurlu çorap gibi küçük nesnelerin şiirini yazmaları ile başlayan yeni dönem, edebiyatta objenin tasvirî anlatımını geliştirecek ve pitoresk şiire ait komplike unsurların küçük eskizleri böylece hazırlanmağa başlanacaktır. Bir diğer koldan, II. Mahmud devrinde kuvvetli bir iteleme ile şiire sokulan resim unsurları da bu hazırlıklara eklemlenecektir.

Devrinde, Sultan Mahmud'un portrelerini yaptırarak başlattığı Batı tarzı ressamlık (Baykara, 1980, s. 509-515), şiir adına da ilginç bir sonuç verir. Sultanın tablolar, mineli enfiye kutuları, nişanlar, saat kapakları, fincanlar, lokumluklar, gülâbdanlar, aşûrelikler üzerine yaptırdığı portrelerini lütfettiği ekâbir, teşekkür makamında kaleme aldıkları şiirlerinde, hediyeden duydukları gurur ve mutluluk kadar, bu tasvirlere de temas etmek gereğini hissederler. Yeni şair, batılı esaslarla yapılmış bir *"tasvîr-i hümâyun"* karşısında, *"portraitist"*, hattâ *"pittoresque"* şiirin acemî denemelerini yapar. Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) *"Tasvîr-i hümâyun ihsan buyurulduğunda teşekküren takdîm olunan kasîdedir"* (Muhlis, v. 4b) yahut Ahmed Zîver Paşa'nın (d. 1793) *"Kasîde-i Tasvîriyye der-sitâyiş-i cennet-mekân Sultan Mahmud Han"* (Zîver Paşa, 1313, s. 49) gibi kasîde örneklerinin yanında, bu yolda kaleme alınmış pekçok kıt'aya da tesadüf olunur. Böylece, 1880'li yıllardan itibaren, gravürlere bakarak söylenen manzûmelerin (Özgül, 1997) atası olacak bir resim-şiir ilişkisini –çok da farkında olmadan– kurarlar. Sonraları aynı ilişki, fotograf *"zahr"*ına yazılan kıt'alarla devam edecektir.

F. Taşlama ve haşlama

XVI. asırda Figanî'nin, XVII. asırda Nef'î ve Mantıkî'nin idamları gelenekli hicvin şakaya gelmediğini açıkça gösteriyor. Eski heccavın kalemi, iki tarafı da keskin bir kılıç gibi, hem hasmını, hem kendini öldürür. Klâsik hiciv ölümcüldür, ölümünedir. Yine de XVIII. asrın başlarında Osman-zâde Tâib'in zehir bulaşığı şübheli ölümü (1723), hicve bakış adına daha çok şey söyler. Hepsinden önce, hicivleri sebebiyle öldürüldüğü düşünülen son şair Tâib olacaktır. Sonra, bir şairin hiciv yazmak suçundan alenen hüküm giydiği günler geride kalmakta ve katli düşünülüyorsa bile, bunu artık gizlice yapmanın gereği farkedilmektedir. Nihayet, hiciv eskisi

gibi kalbe nişan almadığından, heccav da nişan tahtasına dönüştürülmemektedir.

Hicve bakıştaki değişimi XVIII. asrın başlangıcından itibaren takip etmek mümkündür. Mirzâ-zâde Salim, tezkiresinde (1721) Sükûnî'den (ö. 1690) bahsederken

Hicve mâil olanın âkıbeti hayr olmaz
N'oldu gördün sonu sen bir iki bed-girdârın

beytini heccavların gözünü korkutmak için söyler gibidir (Sâlim, 1315, s. 357-358). Nâbî'nin *Hayriyye*'sinde, belki de oğlunun âkıbetinden korkan herhangi bir babanın hassasiyetlerini okuruz (Nâbî, 1995, s. 129):

Hicvden el-hazer ey cân-ı peder
Ki verir meşreb-i irfâna keder

El-hazer hicvin olur gayeti şüm
Halk beyninde hakîr ü mezmüm

Hicve mâil süfehâdır ancak
Âkil etmez onu eyler alımak

Kisve-i nazmda gıybettir hicv
Sebeb-i zenb ü nedâmettir hicv

Hicv kat kat sebeb-i rû-siyehi
Kim okursa sana âid günehi

Seni etmiş biri fazlâ dil-gîr
Kavl ile fi'l ile kalbin tekdîr

Onu lâzım mı heman hicvetmek
Süfehâ gittiği râha gitmek

Kubûrî-zâde Rahmî'den (ö. 1715) itibaren hicvin ve hezlin mahiyetinde köklü bir değişiklik gözlenir. O tarihlere kadar, bir gazele komik nazîreler söylemek karşılığına kullanılan *"tehzil"* kelimesi, bir mânâ genişlemesi ile kısmen hicvi de kucaklar yahut hicvin *"cengcû"* ve *"cân-âver"* tabîati bir parça yumuşayarak mizah tarafı daha ağır basan bir *"hatt-ı i'tidâl"*e doğru geriler. Rahmî'nin *Hezliyyât*'ı bu değişimin önemli alâmetlerini taşır. Peşinden, Osman-zâde Tâib'in, İbrahim Tırsî'nin (ö. 1727), Ebûbekir Kânî'nin (ö. 1791), Sürûrî'nin (ö. 1812) *Hezliyyât*'ı aynı nitelikleri biraz daha gelişti-

rerek sürdürecektir. Rahmî, *"Hevâyî"* mahlâsını kullandığı mizahî şiirlerinde, hezl ile hicvin ara yerinden, *"hevâiyyât"* nâmıyle anılan ve her ikisinin terkîbinden doğan bir şakacı hiciv/ nazîre olmayan hezil çıkarır. Şairin

Bulunmazsa aceb mi güftesinde pâk mazmûnu
Hevâyî ekseriyyâ sözlerin işkembeden söyler

beyti, *"hevâiyyât"* denen tarzın temel prensibini de belirler. Rahmî, *"hevâî"* sıfatını bir terime dönüştürür ve sözlüklerdeki *"uçarı"* mânâsına *"bî-lüzum, mâlâyânî, gayr-ı ciddî, ten-perest, hafîfü'l-mizac"* mânâlarını da ilâve eder. Rahmî, *"hevâiyyât"*tan ibaren olan şiirlerini *Dîvân-ı Hevâyî*'de toplar. Ilginç olan, bu dîvânın sadece Rahmî'ye ait şiirlerden ibaret olmayıp, şair dostlarının aynı mahlâs ile yazdıkları metinleri de içermesidir. Bu sayede Hevâyî, Rahmî'nin şahsına özel bir mahlâs olmaktan çıkar ve *"hevâiyyât"*a sapan her şairin kullanacağı bir müşterek mahlâs, hattâ unvan hâlini alır. Rahmî'den sonra, Behcetî, Tırsî, Kânî, Sürûrî, Refî'-i Kâlayî, Pertev, Fâzıl Paşa, Dâvud Fatîn, Yusuf Kâmil Paşa, Kemâl Paşa-zâde Said hattâ Bayburdlu Zihnî dahi *"Hevâyî/ Mürekkepçi Hevâyî"* mahlâsıyle şiir söylerler.

"Hezliyyât", XVIII. asrın öfkeden çok neşeye, aşağılamaktan çok şakalaşmaya meyleden rûhuna, hedonist poetikasına daha bir uygun gelir. Hiciv tehzîle doğru kayarken, hezil de *"tezyîf"*e yanaşmaya başlar. Meselâ, *"Tezyîf-i gazel-i Sürûrî li-nâmıkılı Refî'-i Kâlâyî"* başlıklı bir şiirde *"tezyif"* yerine *"tehzil"* yazılınca da kasıt değişmez. Yine de kimi mecmûalarda, meselâ bir *Hezliyyât-ı Sürûrî*'de (Mecmûa-XIV içinde) şiirler *"Hezliyyât"* ve *"Hicviyyât"* başlıkları altında tasnîf edilerek aralarındaki fark korunmağa çalışılmıştır. Bu iki başlık altındaki şiirlerin dikkatle incelenmesi, aslında her iki grubun da tezyîfi amaçlıyor olmasına rağmen, tıbkı gelenekte olduğu gibi, hicviyelerin daha çok şahısları; hezlin ise şahıslardan ziyade şiir metinlerini hedeflediğini göstermektedir. Anlaşılan, Nâbî'nin Hayriyye'deki *"Der-beyân-ı zarar-ı hezl ü mizah"* bölümünde

Eyleme hezl ü mizah-ı pîşe
Düşürür dostlarını teşvişe

Dostu etme latîfeyle fedâ
Hakk-ı nan ü nemekî etme hebâ

îkazı, hiciv hakkında söyledikleri kadar etkili olmamaktadır. Belki de bunun sebebi, hezlin ve mizâhın niteliğinde, algılanışında yaşanan değişimdir. Hicvi bir *"rahne-i cân-âzâr"* olarak îcat eden şair, artık *"lehne-i can-gezâ"* olarak *"mülâtafe"*yi, zaman zaman *"mücâreze"*ye kaysa da*"mütâyebe"*yi, hezli ve hevâiyâtı geliştirmektedir. Artık amaç, muhâtabını öfkeden değil, *"lehne-i can-gezâ"* bulmuş biri gibi, gülmekten öldürmektir.

XVIII. asır boyunca ve XIX. asır başlarında tezyif, kaba bir *"pédantisme"*den ibaret olmaya başlamıştır. Bir koldan, sosyal ve siyasî manzara karşısında, şairin fert olduğunu bilinciyle ve aydın kimliğinin sorumluluğuyle söylediği eleştiri şiirleri artarken, diğer koldan da pedantist hevâiyat yaygınlaşır. Avrupa'nın salon edebiyatındaki pedantizm, ayaküstü yaşanan bir söz düellosuydu ve daha ukalâ, daha sivri dilli, daha keskin zekâlı olanın mizahı bir silâha dönüştürerek karşısındakini mat etmesinden ibaretti; rakiplerin el sıkışmasıyle, izleyenlerin alkışlarıyle sonlanırdı. XIX. asra yanaştıkça, Osmanlı şiirinde görülen tezyif örnekleri pedantizmin sözle değil de kalemle, nazımla yapılanı olmaya başlar ve bir tarafıyle âşık atışmalarını hatırlatan bir oyuna dönüşür. Özellikle, Sünbül-zâde Vehbî, Aynî, Refî'-i Kâlâyî ve Osman Sürûrî arasındaki atışmaları biraz da bu gözle değerlendirmek gerekir. Bu bakımdan, Gibb'in

> *"Kendisiyle alay edilen küfürlü bir manzume okuduktan sonra Vehbî'nin buna nasıl dostça mukabele edebildiğini görenler şaşırabilirler; zira bu devirlerde sınırsız denebilecek bir söz hürriyetinden söz edilebileceği gibi, mezkur sözlerin garazkârlık ve bir art niyet olmaksızın sadece rakibini geçmek arzusuyla ve ince bir mizah düşkunlüğünden dolayı söylenmiş ve nazmedilmiş olduğunu anlamak zor değildir"*

tesbîti (Gibb, C. III-V, 1999, s. 448)[200] isabetlidir. Meselâ Sürûrî, muhtemelen Sünbül-zâde Vehbî'nin

200 Gibb, şiir tarihinin bir başka yerinde de

> *"Tartışan tarafların kavrak zekâlarını sergiledikleri bu tür tecrübeler, dostluklarına bir halel getirmeksizin, birbirlerine iftira etme şeklinde kalmış olup erken dönem edebiyatlarının çoğunda mevcuttur"*

dedikten (Gibb, C. III-V, 1999, s. 433) sonra, İskoç şiirinde de buna *"flytings (nakaid)"* adının verildiğini ekler.

Hânümân-ı ırz u nâmûsu yakar bir hicv ile
El-hazer şiddetli âteştir zebânı şâirin

beytini de içeren gazeline (Vehbî,1253, s. 52) cevap olsun diye söylediği *"Hevâyî"* mahlâslı bir şiirinde, devrinin bütün önemli şairlerini bir kalem darbesiyle yere sererken kendisini de ihmâl etmez (Sürûrî-b, v. 11b):

Bıktırır Vehbi gibi halkı ozanı şâirin
Ağzı yanşaktır katı ol pîr-i fânî şâirin

Kizbi yakıştırmayınca söyleme Aynî gibi
Dinlenilmez her zaman zîrâ yalanı şâirin

Koynun evrâk-ı perîşân ile mânend-i Refî'
Doldurup şişmek gerektir iki yanı şâirin

Şi'ri nâ-hoş olsa da hoş gösterir ihyâ edip
Hüsn-i hatla hâme-i mu'ciz-beyânı şâirin

Yâ sağır yâ kör gözlü yâ semîn yâhud nahîf
Boş değil elbette lâzım bir nişânı şâirin

Hoş gazel yapmaz Sürûrî-veş müverrihlik eder
Ey Hevâyî sözde mazmun bulmayanı şâirin

Sürûrî, mazmun bulamadığı için gazeli rânâ düşmeyen şairlerin –kendisi gibi– tarih yazdıklarını söylerken *"şemşîr-i zebân"*ın kaydığı ve kınına da zarar verdiği düşünülebilir; lâkin, işin gerçeği, hicvin de artık bir mizansen olmağa başladığıdır. Eğer şair, bir seferinde Sünbül-zâde Vehbî'ye

Beyt-i şi're çalışırsın gerçi Vehbî sanma kim
Hurde san'at gösterici pîşeger üstâdsın
Üç kişinin gördüğü işi görürsün yalnız
Taş taşır toprak eler çamur yapar ırgadsın

diye hücum etmişse (Sürûrî, s. 135), bir başka seferinde de

Şehr-i sühanda yaptı biraz dermeçatma beyt
Üstâd-ı pîşeger geçinir dülger oldu dil

beytiyle (Sürûrî, s. 30) kendini aynı şekilde eleştirecektir. Nitekim, *Dîvân-ı Sûrûrî*'deki birkaç gazelin *Hezliyyât-ı Hevâyî*'de tehzîl

edilmesi *"lampoon"*(şetm)'un mef'ul kadar, fâile de yöneltilmeye başladığının delîli sayılabilir. İbnülemin'in

> *"Tab'an hicve mâil olanlar, mutlaka li-garezin hicvetmiyorlar. Bazen 'Geldi kafiye, gitti Sâfiye' meseline ittibâ ederek bir mazmun, bir nükte için şunu bunu hicve kalkışıyorlar"*

cümlesi (İnal, C. II, 1988, s. 804) bu görüşü destekliyor. Bir asır sonra, meşhur heccav Eşref de

> *Bir güzel mazmun bulunca Eşrefâ*
> *Kendimi hicveylemezsem kâfirim*

diyerek aynı fikri tekrarlayacak ve kendi şiirini tehzîl eden Sürûrî'nin tavrını anlaşılır kılacaktır. Şairi hiciv söylemeye sevkeden, birinden ve bir şeylerden duyduğu rahatsızlıktan ziyade, bulduğu bir mazmünu, bir nükteyi fırlatacak hedef arayışıdır; uygun hedef, dostlardan çıkabileceği gibi, bizzat şairin kendisi de olabilir.

> *İntikam almaz isem tîg-ı zebânımla eğer*
> *Şâiriyyet bana her vechile bühtân olsun*

beyti yüz yıl evvel söyleneydi, şairin öfke ve tehdit dolu ifadesi her okuyanı, özellikle de muhatabını titretirdi; ama, söz konusu yeni şair olunca, başını ağır ağır sallayarak ve hınzırca bir tebessüm eşliğinde ağzından döküldüğünü tahmin kolaylaşıyor.

Asırlar öncesinden Mevlânâ

> *Hezl-i men hezl nîst ta'lîm-est*

diye seslenerek tehzîlin bir eğitim biçimi olabileceğini hatırlatsa da yeni şairin hezli aynı şekilde algılamadığı açık. XVIII. asır sona ererken Erzurumlu Zihnî büyük bir olgunlukla

> *Etme fart-ı hezl ile tebrîd-i kalb-i âşinâ*
> *Dil-şikenlik var mıdır âlemde istihzâ kadar*

demekte; fakat, söyledikleri çoğunluğun fikrini temsîl etmemektedir. Şair ekseriyeti, tezyif maksatlı şiirleri ve cevaplarını biraz âşık atışmaları gibi algılamakta; okuyucunun ekseriyeti de Karagöz-Hacivat diyalogları gibi zevkle, merakla izlemektedir.

Hicvin yaşadığı bu değişim, gelenekli heccav tipini tümden

yoketmez; zîrâ, hicvi doğuran sebepler mevcut oldukça, heccavın zehri de dilinin ve kaleminin ucunda toplanacaktır. Aristofanes'in *"Şair de ısırır"* sözü hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Selânikli Meşhûrî (1292, s. 95)

Sühan tiryâkın âkıl zehr-nâk güftâr içün saklar

diyerek biraz da bu birikime işaret ediyor olabilir mi? Ağızda saklanan baklanın çıkarılacağı bir gün gelecektir. Iuvenalis *"Difficile est saturam non scribere"* (hiciv yazmamak zordur) diyordu; Recaizâde Şefik de asırlar sonra,

Bâzı âdem tavrı hicve şâiri mecbûr eder

diyor. Hicvi hakettiği düşünülen birileri olduğu müddetçe, şairi engellemek de mümkün değildir[201]; bu sebeple, yeni şair de hicviyeden pek uzak duramayacaktır, ama önemli bir farkla... Yeni şairi eskisinden ayıran, *"hicvi hakediş"*tedir. Gelenekli şair, çoğunlukla egosantrik sebeplerle hiciv söyler ve aslî mazereti, beklediğini alamamasıdır. Almayı beklediği mansıb, câize, himaye olabileceği gibi, bir *"Allah'ın selâmı"* da olabilir. Yeni şair ise, eleştiriye sebep olan konuları –gittikçe daha belirginleşir şekilde– toplumdan, devletten, siyasetten, idarecilerden çıkarır. Bu tematik periferi, bütün sosyalliğine rağmen, halkı karşısına almamaya dikkat eder. İzzet Molla'nın

Halkı hicvetme sakın kendini hicveylersin

---

201 Şairin, zamanından hicvedilecek kimseyi bulamazsa, geçmişten birilerini avlaması da zor değildir. Galatalı Safvet'in (ö. 1867) *"Ellibeş târihinde tanzîm olunan mersiye-i dil-sûzdur"* (Safvet, v. 25[a]-27[a]) başlıklı Kerbelâ mersiyesi, iki bakımdan önemli; şiir müstezad biçiminde tasarlanmış ve mersiye olarak başlayıp Yezîd'i hedef alan bir hicviyeye dönüşmüş:

.....
Gerçi edemem hikmetini sormağa cür'et
Yok bende cesâret
Ol rûzu anıp hem olurum derdile sûzân
Hem eylerim cfgan
Hem de s.çarım cânına mel'un Yezîd'in
Ol ibni pelîdin
S.ksin anasın şâma değin kelb-i ısırgan
Hınzîr-i beyâban

ihtarı, cumhûriyetten sonra da devam edecek önemli bir ilkeyi ortaya koymaktadır. Gelenekli şair, umûmiyetle sırtını güçlü bir hâmîye yasladıktan sonra, onun düşmanını düşman bilir yahut oradan aldığı güçle ve hâmîsinin mertebesinin üstündekilere dil uzatmamak şartıyle küberâya, ağniyâya hücumda bir beis görmez; kendisinin değil ama, hâmîsinin mâdûnu olanlara hücumu tenezzül sayar. Zaman zaman serdengeçti heccavlar belirse de ekseriyet bu *"silsile-i merâtib"*i gözetir. Yeni aydın-şair ise, memduhsuz ve hâmîsiz olmayı, karakterinin bir parçası hâline getirmek gayretindedir. Bu tavrı onu daha âzâde yapar; daha kayıtsız değil... Yeni şair bî-taraf değil, bir taraftır ve halkın tarafını tutmaktadır. Artık iktidara karşı çıkan, geniş kitleleri etrafına toplayarak *"efkâr-ı umûmiyye"*nin doğmasına yardımcı olan şairin prototipi doğmaktadır. XIX. asrın ikinci yarısında siyasî hedeflerle ortaya çıkacak olan Ziya, Kemâl, Kâzım Paşa gibi ilk nesilden, Mahmud Celâleddin Paşa, Abdullah Cevdet, Tarsusî-zâde Münif gibi ikinci nesilden, Ismail Safa, Ahmed Kemâl, Eşref gibi üçüncü nesilden şairlerin tamamı hicvi bir siyasî pankart gibi taşır ve taraftarlarını bu yolla artırıp onlara bu yolla ulaşırlar.

Hicvin gelenekten ayrılmağa başladığı yerde, ilginç bir gelişme yaşanır. Birbirini kıyasıya yeren şairlerin *"nekaid"*i, modern edebiyatın iki önemli rüknünü, polemik ve edebî eleştiriyi filizlendirir. Şahsı değil, şairiyeti, eseri hedefleyen hicivler ve cevapları, manzum yoldan da olsa, edebî polemiklerin acemî, hattâ ilkel başlangıcı olurlar. Aynı şekilde, *"nekaid"*in kelime kökünden türeyen *"tenkid"* de bu hicviyelerden uç verir. Son dönemden ilginç bir örnek olarak, Dâvud Fatîn'in *Hâtimeti'l-eş'âr*'ı (1271/ 1855) etrafında söylenen hicviyeler gösterilebilir. Tezkire-i Fatîn, şairlerin çokça tepkisini toplamıştır. Bazısı, Fatîn'in tezkire hazırlamasını, *"aksâ-yı emel addettiği"* terfî hevesine bağlar ve hedeflenen *"rütbe-i râbia"* tevcîhinin gerçekleşmesini hoş görmediği için onu çıkarcılıkla suçlayan hicviyeler söyler. Bazısı, tezkireye dâhil edilmeyişini bir adâvet sebebi sayar. Aslına bakılırsa, Fatîn'in onları tezkiresine almayışının da genellikle şahsî ve hoş olmayan bir sebebi vardır. Meselâ, Fatîn'in Ömer Lütfi-zâde Azmi Bey'i *Hâtimeti'l-eş'âr*'a dâhil etmeyeceği bellidir; zîrâ, onun tezkireci olmak için paşalara, beylere dalkavukluk ve muhabbet tellâlliği ettiğini düşünmektedir, bu fikrini açıkça ifade ettiği bir de kıt'ası vardır. Azmî Bey, tezkirede

ismini göremeyince, nihayet cevap verme zamanının geldiğini düşünerek bir kıt'a söyler ve

Yoğiken kudreti nîk ü bedi tefrîka Fatîn
Şuarâ hakkına bir tezkire tenmîk etmiş
Cühelâ zümresini medh ü senâ etti deyü
Bazı memdühu verip hak onu tasdîk etmiş

karşılığını alır (kıt'a ve cevabı için bk. Mecmüa-III, v. 21[b]). Aynı şekilde, Hüseyin Paşa-zâde Süleyman Bey de Fatîn'in yirmialtı dörtlükten oluşan koca bir *"ebânet-nâme"* yazdığı, böylece *"mim"*lediği için tezkiresine de almayacağı isimlerden olur. *"Fatîn'in Vîrâniyeli Hüseyin Paşa-zâde Süleyman Bey'i iz'âc için söylediği ebânet-nâme"*nin (Mecmüa-III, v. 18[a]-19[b]) ilk dörtlüğü:

Müstekardır tab'-ı erbâb-ı safâda ibnelik
Ehline eyler teveccüh bî-irâde ibnelik
Cânıma canlar katar geldikçe yâda ibnelik
Başka birşeydir kabül etmez ifâde ibnelik

Süleyman Bey'den beklenen cevap, umulmadık birinden, Manastırlı Salih Nailî Efendi'den gelir. Nâilî, tezkireye alınan isimlerden olmasına rağmen, hiç şübhesiz ki, bunca tanınıp da hakkında bu kadar az bilgi verilen pekaz isim vardır. Doğum tarihi ile *"ilm-i hatta behresi ve haylice eş'ârı"* olduğu dışında hiçbir malûmatın verilmediği biyografisi, Nâilî'yi de öfkelendirmiş olmalı ki, *"Ebânet-nâme"*ye ağır bir takriz söyler (a.g.mec., v. 20[a]; Mecmüa-VIII, v. 96[b]):

Bir ebânet-nâme tanzîm eylemiş miskin Fatîn
Halka me'bün olduğun i'lân etmiş âşerin
Ol dahi bu yüzden etti dehrde ibka-yı nam
Yâd olunsun haşre dek mânend-i şeytan-ı lain

Fatîn'in üç ayrı kıt'a ile Nâilî'yi de hiciv bombardımanına tuttuğu görülür (v. 20[a-b]).

Saymayıp nân ü nemek hakkın edebsiz Nâilî
Sâhibin Kıbtî Hüsâm'ı zemmedermiş rü-be-rü
Böyle nankör olduğun derk etmiş ecdâdı gibi
Kulalı'ya gönderirdi eski ayıdır deyü

Nâilî-i suhte(-dil) halkı nemek bilmez nedir
Söylemiş Kıbtî Hüsâm'ın ismine hicviyyeler
Vâkıf olsa kıbtiyan mülkünden ifrâz eyleyip
Azgın ayıdır deyü Eyvanserây'a vakfeder

beyitleri o hicviyelerdendir. Gerçi, ne saldırılar ne de cevapları tezkire ile doğrudan alâkalıdır; ama, tezkire olmasaydı, hicviyeyi tetikleyen sebep de ortadan kalkardı. Nâilî, tezkiresi sebebiyle Fatîn'e öfkelenmese, onun tarih kıt'asını eleştirmek gereğini de duymazdı (Nâilî, s. 20b):

Erzurum'a döndü bu kış yaptığın târîh ile
Âleme neşre ne hâcet bu soğuk efkârını
İltizâm et de Fatînâ bu sene karhâneyi
Halka bezl-i âni eyle yaz gününde karını

Bayburdlu Zihnî de *Sergüzeşt-nâme*'sindeki *"Der-hakk-ı Fatîn Efendi izz-i şuarâ-yı İslâmbol"* başlıklı şiirde (Zihnî, v. 34ª-35ª), tezkiresinde kendisi hakkında söylediklerini şânına lâyık görmeyerek Fatîn'i fena hâlde paylar.

Hiciv kılığındaki bu eleştiriler, acemî bir münekkid tipinin doğmasını sağlayan temel özellikleri tanıtmak için kâfîdir. Kolayca farkediliyor ki, tenkid, sadece öfke duyulan şairlere yöneltilmektedir. Haşmet'in

Noksâna nazar eyleyen ahbâb değildir

mısrâı (Haşmet, v. 65ᵇ) da bu gerçeği ifade eder; Osmanlı şairi, dostâne hislerle de olsa, ahbabının hatâlarını ve eksiklerini göstermekten kaçınır. Dostunu övüp düşmanını yermeyi *"nâkıd"* olmanın îcâbı sayan şair, *"olumlu eleştiri"*yi medhiye, *"olumsuz eleştiri"*yi de hicviyye zanneder ki, hâlâ zaman zaman aynı ayrıma göre davranan *"eleştirmen"*lere tesadüf olunması, tenkîdin bu özelliğinin akutlaştığını ve bir türlü yok edilemediğini de açıkça gösteriyor. *Tercümân-ı Ahvâl* ile *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis*'in *"mebhüsetü'l-anhâ"* meselesi, eleştiriyi nesre doğru yönlendiren ilk örnek olsa bile Kemâl Paşa-zâde Said, Muallim Nâci, İsmail Safa gibi pekçok isim, uzunca bir zaman eleştiriyi nazım üstünden sürdüreceklerdir.

Belki de bu bölümün ilk cümlesi olması gerekirken sonunu

bağlayacak tesbiti tekrarlayayım: Osmanlı şiirinde mizah ve hicvin XVIII. asırdan itibaren geliştirdiği yeni karakter, geleneğin anlayışından farklıdır. Artık mizahın yeni bir vazîfesi vardır; yeniliği tanıtmak... Şiirin yeni formu, yeni dili, yeni mazmunu, yeni nüktesi, yeni eleştirisi, hattâ yeni poetikası mizahî şiirlere sindirilerek okura sunulur. Bu karakter, şiirin burlesk tarafının gelişmekte olduğunu haber verse de tümden bir burlesk tercih ifadesi taşımaz. Aslolan *"barocco"* denen çarpık çurpuk incideki deformasyondur; bu şekil bozukluğunu yeni bir form olarak takdim etmenin ciddiyeti kadar, anatomisi bozuk bir kambur olarak görüp kahkahalarla gülmenin ilkel mizahını da şiirde buluruz. Dolayısıyle mizah, geleneğin eleştirisinde tercih edilen bir yol olmanın ötesinde, barok kültürün geleneğe biçimsiz ve gülünç görünen yanlarını genişleterek yeniliği kollama ve yaygınlaştırma metodudur[202].

4. YENİ LİSAN

A. Devletin şiir dili

Sultan II. Murad (ö. 1451), edebiyat-şinaslığın ötesinde, şair olduğu bilinen ilk Osmanlı padişahıdır. Hatib-zâde Lâtîfî, sultanın *"şi'r ü şuarâya kadr ü rağbet"* kazandırdığını, *"haftada iki gün ulemâyı ve şuarâyı cem' ve kendilerinin izan ve iltifât ile ser-tâ-kadem sem'"* eylediğini yazarak

> *"her kimde ki bir zerre mikdârı hüner ve yâhud hünerden eser ihsâs etseler sebeb-i kesb-i fazl ü mârifet ve bâis-i tahsîl-i ilm ü fazîlet olmak için envâ'-ı rağbet ü riâyetle nüvâziş"*

202 Barış Karacasu (2007), henuz basılmayan yüksek lisans çalışmasının 3. ve 4. sahîfelerinde söylediklerini kelimesi kelimesine 46. ve 47. sahîfelerde de tekrarlar. Buna göre, XVIII. asırda Osmanlı edebiyatı *"a period of formalism and sophistication"*a girmiştir ve bu devrenin karşılığı da grotesktir. Karacasu'ya göre, elinizdeki kitapta benim mizah saydığım, aslında *"appearances of burlesque pieces of literature"* (edebiyatın burlesk kısımlarının tezahürleri) imiş. Anlaşılan o ki, kitabın hemen başında *"barok"* için söylediklerim değil de *"Bitirirken"* bölümündeki 6. ve 7. maddelerde söylediklerim dikkate alınmış. Oysa, burlesk tek başına bir değer değildir; sadece barok anlayışın bir başka yansıması olarak anlamlıdır. Burlesk sadece komik ve acaip şiirleri kapsayabilirken, barok ciddî veya burlesk, şiirlerdeki bütün yenilik ve itirazları kuşatır. Hâl böyle iken, burleski barok yerine koymak nasıl mümkün olabilsin?

ettiğini ekler (Lâtîfî, 1314, s. 60). Klâsik edebiyatın halkın geleneğiyle, yazılı edebiyatın sözlü edebiyatla yolunu kesinkes ayırışı; sözlü telif ve tercüme faaliyetlerinin hız kazanışı (Köprülü-a, 1981, s. 357-365) Sultan Murad'ın dönemindedir. Padişahın kültür politikası Türklük üzerine kuruludur. Osmanlı'nın soyunu unutmaması için ilk ciddî gayret ondan gelir. Yazıcıoğlu Ali, Müverrih Reşîdüddîn'in (ö. 1318) *Câmiu'd-düvel*'inin Türk tarihini ilgilendiren ilk cildini *Târîh-i Âl-i Selçuk* adıyle tercüme, tashih ve tekmil ederken (1436) Sultan Murad tahttadır. Bu tercüme sayesinde Osmanlı ilk defa Ortaasya Türkünün destan çağıyle, gelenekleriyle bağlantı kurar ve tarihini gerilere, Oğuz Kağan'a kadar taşır. Kendisine *"han"* dedirten ilk Osmanlı sultanı Murad'dır. Osmanlı paralarında Kayı boyunun tamgasının görülmesi de onun saltanatındadır.

Millî tarihine ve geleneğine ait gelişmiş dikkatleri olan bir sultanın, bu dikkatlerini edebiyat sahasına taşımaması mümkün değildir. Emir Unsürü'l-meâlî Keykavûs'un *Kabus-nâme*'sinin (1082) tercümesi karşısındaki tavrı mâruf ve önemli... Sultan, kitabın Türkçe'ye tercümesini okuduktan sonra,

> *"Bir kişi Türki'ye tercüme etmiş velî rûşen değil, açık söylememiş. Öyle olsa hikâyetinden halâvet bulmazız dedi. Velâkin bir kimse olsa ki bu kitabı açık tercüme etse, tâ ki meflûmundan gönüller hazzalsa."*

Mercimek Ahmed ibni Ilyas'ın kitabı yeniden tercümesi (1432), bu hâdiseden sonradır (Ahmed, 1974, s. 3). Bilhassa mesnevîleriyle dikkat çeken dönemin şiirinde *"en bâriz vasıf, hitabî ifadenin, konuşma dilinin hâkim oluşudur"* (Çelebioğlu, 1999, s. 165).

Sultan Murad'ın oğlu Sultan Mehmed'in İstanbul'u alışı, dünyanın bir başka çağa; Osmanlı'nın ise, bir başka medeniyete adım atışını işaretler. Osmanlı'nın yeni kültür politikası daha az millî ve daha çok kozmopolit unsur taşımak zorundadır; pan ottomanizmin doğuşu kaçınılmazdır. Bu şartlarda, dili de Türkçecilik yerine kozmopolitizm yönlendirecektir ve öyle olur; dışarıya dönük bir kültür politikası yaygınlaşır. Tokadlı Şeyh Leâlî'nin yaşadıkları bu politikanın en sağlam ve meşhur delillerinden biridir. Şair, Acem diyarında bir müddet kalıp döner ve herkese kendini Fürs olarak tanıtır. Gitmeden öncesini kimselerin nâmını hatırlamadığı Leâlî, Acemistan'dan gelince, pek zorlanmadan Fâtih Sultan

Mehmed'in meclisine kadar girer; lâkin, *"müteaccem idügi"* anlaşılınca *"meclis-i şehriyârîden tarh u reddine ikdâm"* olunur. Leâli de *"rikâb-ı hümâyün"*a arzettiği bir şiirinde devletin yeni kültür politikasını protesto eder (Âlî, 1995, s. 142-143):

Olmak istersen itibâra mahal
Ya Arab'dan yâhud Acem'den gel
.....
Eğer âdemde mârifetse murad
Ne fazîlet verirmiş ona bilâd
.....
Rum'da kellelenmesin mi Acem
Buldu bu izzet ile çün ekrem
Acem'den her biri ki Rüm'a gelir
Ya vezâret ya sancak uma gelir

Lâmiî-zâde Abdullah Çelebi'nin *Letaif*'inden o yıllarda sultanın İran'dan gelme Hâbilî, Kabilî, Hâmidî adlı şairleri, ünlü bir yahudî doktoru ve Dosri adlı bir frenk ressamı bulunduğunu öğreniriz. Sultanın nedimlerinden Çatladı, onlar hakkında şu iki beyti yazıp Fatih'e takdim eder:

Ger dilersen şâh eşiğinde olasın muhterem
Yâ Yahûdî gel bu mülke yâ Frenk ol yâ Acem
Adını ko Hâbilî vü Kabilî vü Hâmidî
Dosrilikten olma gafil mârifetten urma dem

Taşrada, dillerde dolanan *"Türk iti şehre varınca Farsça ürer"* eleştirisinin atalarsözü hükmü kazanması bu yıllarda olmalı. Sonraki yıllarda da bu cins itirazların arkası kesilmez. Mesîhî (ö. 1512)

Mesîhî gökten insen sana yer yok
Yürü gel var Arab'dan yâ Acem'den

derken (Mesîhî, 1996, s. 231), Tatavlalı Mahremî (ö. 1535) ve Edirneli Nazmî (ö. 1548) gibi isimler küçük, ama sonuçsuz bir *"Türkî-i basit"* hareketi başlatırlar[203]. Koskoca bir şair nesli içinden

203 XVI. asrın –bir anlamda– dil arayışlarının bitmeyip başladığı asır olduğunu da düşünüyorum. Bir kolda Bâkî'nin temsil ettiği şiir dili, bir başka kolda *"türkî-i basit"*çiler ve üçüncü bir kolda da şair Muhyî'nin yarattığı Bâleybelen adlı yapma dil (1580)...

Bâkî'nin (ö. 1600) *"Sultanü'ş-şuarâ"* seçilmesi, şiirde resmî tercihi gösterdiği kadar, dilde sadeleşme ve Acem etkisinden kurtulma eğilimlerininin gözardı edildiğini de isbatlar. Sade Türkçe ile şiir söyleme gayreti her dönemde tarafdarını bulursa da yaygınlaşması ve resmî şiir dili hâline gelmesi mümkün olmaz.

Sultan Genç Osman 1617'de tahta çıktığında, büyük ceddi Sultan Murad'ın bıraktığı yerden Türkleşme politikasını canlandırmağa çalışır. Pâyitahtı Anadolu'ya taşımak; devşirme geleneğine son verip Anadolu Türkünden ibaret bir ordu kurmak; Bizans'tan kalma kanunları, saray geleneklerini, teşrîfâtını ve kıyafetlerini değiştirmek; hareme Türk'ten gayrı kadın sokmayarak hem entrikaların önünü almak hem de şehzâdelerin nesebini bozmamak (Danişmend, C. III, 1971, s. 292) gibi radikal plânları varsa da kurulu düzen bunların hiçbirini hayata geçirmesine müsaade etmeyecek ve fecî bir ölümle devrim şehitleri arasına katılacaktır. Yine de sonraları mahallî söyleyişlerin ve sokak ağzının şiire girmeye başlaması; Gevherî, Âşık Ömer gibi isimler başta olmak üzere, halk şairlerinin ve şiirlerinin yavaş yavaş İstanbul'u etkisine alması Sultan Osman'ın saltanatı eseridir.

Genç Osman'ın hunharca katlinin, sonraki sultanlara da gözdağı vermek maksadını taşıdığı düşünülebilir. Hakîkaten, halefleri bu hissi uzun zaman üzerlerinden atamamış ve isteseler de onun projelerini gerçekleştirememişlerdir. Aynı cesaretin tekrar edinilmesi, XVIII. asır başlarından itibaren, devlet kademelerinde Türklerin belirgin bir şekilde hâkimiyeti ele geçirmesinden sonradır. Nevşehirli Dâmad İbrahim Paşa, Halil Hamid Paşa gibi reformcu Türk devlet adamlarının önemli mevkilere atanması ve alt kadrolarını da Türklerden oluşturması devlet yönetiminde; Enderûn'a devşirmelerin alınmasının terki ve Anadolu'dan gençlerin kabûlü de sanatta *"kaba Türk"* egemenliğini getirir (Akkutay, 1984, s. 48-49; Ortaylı, 1987, s. 57). Bu mânâda, XVIII. asrın şiirindeki mahallîleşme hareketini bir millî edebiyat cereyanı olarak görmek de mümkündür.

Sultan II. Murad'a kadar edebî zevkı, nazım dilini, şiirin gelişme istikametini edibler belirlerken Murad Han'dan sonra, şiiri biraz da sarayın takdir ve kabûlleri şekillendirmeğe başlar. Bir başka ifadeyle, II. Murad'a kadarki cengâver ve şiire nisbeten uzak duran sultanların estetik terbiyesini edibler verir; ondan sonraki sultanlar

ise, şiirle ilgilenmeyi *"haslet-i hümâyun"*dan saydıkları için, kendilerine arz edilen kasîdelerden hangisini tahsin edeceklerini, hangi şaire caize, hangisine makam, mansıb vereceklerini ve hangisini boynu bükük bırakacaklarını edebî zevkleriyle belirlemeye başlarlar. Saraya ve ekâbire takdim olunan kasîde ve tarih düşürmelerin, *"memdûh"*un edebî zevklerini paylaşan bir mümeyyiz tarafından değerlendirilişi de uygulamada çok etkili olur. XVIII. asırda ricâl-i devletin Türkleşmesinin etkileri biraz da bu yolla olur. *"Kaba Türk"* olarak vasıflandırılan makam sahipleri, yerli ve millî zevklerine cevap veren şairlere iltifat ederek mahallîleşme cereyanının bilinçli yahut bilinçsiz, yönlendiricisi olurlar. Aslına bakılırsa, dikkatli bir şekilde gözden geçirildiğinde, Sultan II. Murad'dan beri Osmanlı'da edebiyat dilinin, devlet politikasına eşgüdümlü, resmî bir çizgisi olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz[204].

Dünyada, edebî dillerde millî unsurların artışına iki temel sebep vardır; resmî yönlendirişler ve savaş, iç savaş, sınıf çatışması gibi hâllerde millî hislerin galeyânı... Bu iki sebebin varlığını XX. asırda, Osmanlı'nın son yıllarında, farketmek ve belgelemek daha kolaydır; üstelik, Balkan Harbi'nde ve Cihan Harbi'nde iki sebebin bir araya geldiği nadir bir durum da yaşanır. Vatan, millet, milletçilik, milliyetçilik gibi kavramların önem kazanması ve bunun edebî dile aksedişi her harbin tabiî bir sonucu iken, Balkan Harbi'nde bu insiyâkî tavrın[205] devlet eliyle yönlendirildiği de görülür. Cihan Harbi sürerken Harbiye Nâzırı Enver Paşa'nın, hece vezniyle ve sade bir Türkçe'yle yazılmış şiir kitapları bastırarak cebhedeki askerin moral takviyesi için, vatan sevgisini ve şecâat hissini kuvvetlendirmek için orduya bedava dağıttırışı *"Millî Edebiyat Cereyanı"*nın güçlenmesinde önemli rol oynar[206]. Bu kadar belirgin olmasa bile,

204 III. Selîm'in bütün yazışmalarında sade bir Türkçe'yi tercihine ve *"açık ibare ile muvazzahane, riyâ ve mudâhenesizce yazsın"* ihtarına rağmen (Ahmed Vâsıf, 1978, s. XLV), tarihçi Ahmed Vâsıf Efendi'nin tarihi, döneminin en süslü diliyle kaleme alınmıştır. Ispanya'ya elçi gitmiş (Onalp, 1999) birinin görgüsünün ve anlatımının daha farklı olması beklenirdi. Demek ki, devletin yönlendirmeleri tavsiye seviyesindedir ve bir direktife dönüşmemektedir. Aslında, Osmanlı'nın en müstebid devirlerinde bile, Demirperde ülkelerindekini andırır bir edebî despotizm yaşanmamıştır.

205 *Genç Kalemler Mecmûası*'nın Fecr-i Âtî çizgisini bir çırpıda terk ederek *"Yeni Lisan"* hamlesini başlatmasında Balkan Harbi'nin dolaylı payı araştırılmağa değer.

206 Enver Paşa'nın ilginç bir kampanyayla şiir kitaplarını –harbin yokluk ve yoksulluk yıllarında– en iyi kâğıda onbinlerce nüsha bastırması, sahibine yüklüce bir telif ücretiyle

Osmanlı'nın geçmişteki iktidarlarının da edebî dile bir istikamet kazandırma gayreti taşıdıklarını göstermeye yetecek delillerin bulunduğunu düşünüyorum.

XVIII. asrın şiir dilinde yaşanan sadeleşme, önemli bir harekete dönüşür. Sultan Ahmed-i Sâlis devrinden Fasîhî,

> *Lisân-ı köhneden el çekti mahbûbu Sitanbul'un*
> *Fasîhî şâirân etmektedir tâze zeban peydâ*

demekte iken, *"tâze zeban"*dan kasdı, neredeyse üç asırlık bir müddettir metropolitan dil halîtasını kaynatıp, Rumeli ağzı özellikleriyle birleştiren İstanbul Türkçesi'dir. Eskiden beri *"mahallîleşme cereyanı"* olarak adlandırılan hareketi, Osmanlı coğrafyasının muhtelif köşelerindeki mahallî ağızların, hattâ şîvelerin şiir diline yansıdığı şeklinde anlamamak gerektiğinden; İstanbul ağzının şiirdeki hakimiyetine, bir başka deyişle, İstanbul'un mahallî söyleyişlerinin umumî şiir dili hâline geldiğine dair örneklerden daha önce de bahsedilmişti. Şiirde İstanbul Türkçesi'nin tercihi, gelenekli yazı dili yerine konuşma dilinin yeğlenmesi, İstanbul kadınlarının konuşma şeklinin tavsiyesi, lokal galâtların fasihleştirilmesi *"mahallîleşme"*nin prensiplerindendir. Biz bu prensipleri çok sonraları, Ziya Gökalp'ın *"Dilde Türkçülük"* umdeleri arasında da aynen bulacak ve Ziya Bey'in önceleri Ittihad ve Terakkî Fırkası Merkez-i Umumî Âzâsı, sonra da 1922'de cumhuriyetin programını hazırlayanlardan olarak, dilin istikametini devlet adına belirleyişine bir kere daha şehadet edeceğiz. Sonraları, Türk Dilini Tedkik Cemiyeti de Türkçe üzerindeki resmî kontrolü aynen sürdürecektir. Osmanlı'da *"resmî dil"* kavramının doğmasından bu kavramın önce Kanûn-ı Esasî, sonra da Anayasa tarafından temînat altına alınmasına kadar gelişen süreç, dolaylı olarak edebî dili de kapsayacaktır.

---

beraber şöhret de kazandırması pekçok usta şairi arûzu redde, pekçok şiir heveslisini de heceye ve sade Türkçe'ye sevkeder. Yusuf Ziya (Ortaç)'nın ilk şiir kitabı *Alandan Alana* bu resmî siparişin ilk basılı ürünüdür ve genç şairine dörtyüz elli altın gibi, bütün zamanlar için büyük bir telif ücreti kazandırmıştır (Ortaç, 1966, s. 41-42; Alangu, 1968, s. 364). Paşa, âdetâ yazar ve şairlere yazacakları gerçek malzemeyi yerinde tanıtmak için, Çanakkale'ye edebî bir heyetin gidişini sağlar; Şişli Atölyesi'nin kurulmasına önayak olarak ressamların da mâneviyâtı güçlendirecek temalara yönelimini destekler; hattâ, *"enveriyye"*yi îcat ederek halis Türkçe kelimelerin yazılışını ve okunuşunu kolaylaştırmağa çalışır (teferruat için bk. Özgül, 2007, s. 71-88).

B. Şiir dili sadeleşiyor

Osmanlı şairi, Arab'ın daha çok aslî ve şeklî şiir malzemesini kullandığı için, edebiyat kültüründen çokça etkilenmez; oysa, Acem'den –mitleri ve mazmunları da dâhil– muhtevasını, dünya görüşünü, dikkat, hassasiyet ve zevklerini, şiir dilini almıştır. Dolayısıyle, şiir dilinin sadeleştirilmesi demek, Fars'ın bütün bir şiir kültürünü reddetmek mânâsına gelir. Oysa gelenekli şair, Acem'in şiir diline yaslanmadan söylediklerini pek yavan bulmaktadır[207]. Fuzûlî gibi Türkçe ile oynamayı bilen bir şairin dahi

Ol sebebden Fârisî lâfzıyle çoktur nazm kim
Nazm-ı nâzik Türk lâfzıyle iken düşvâr olur

diyerek bu inancı tekrarlaması, durumun ciddiyetini gösteriyor. XVIII. asra girerken kımıldanmağa başlayan yerlileşme hareketi, Acem'in şiir kültürünün hakimiyetini ciddî biçimde sarsarken Farsça'nın Osmanlı şiir dilindeki payını da hissedilir şekilde azaltır. Türkçe'nin, Farsça desteği olmadan da estetik bir şiir dili yaratabileceği fikri, Sâbit'ten (ö. 1712) sonra, kuvvet ve tarafdar kazanmağa başlar. Nâbî (ö. 1712),

Ey şi'r meyânında satan lâfz-ı garîbi
Dîvân-ı gazel nüsha-i kamûs değil

diye itiraz ederken[208] Kürd-zâde Talib Efendi (ö. 1706) de

---

207 Tek mesele *"yavanlık"* değil... İran şiirinde estetik bir haz da verecek şekilde ifade edilebilen bir muhtevanın kendi dilinde o kadar da hoş ve kapsamlı bir karşılığını bulamayan Osmanlı şairi, kaçınılmaz olarak Arapça, Farsça kelimelere yönelir. Antikitede, Yunan şiiri karşısındaki Lâtin şairi de aynı sıkıntıyı yaşamıştı. Lucretius'un şu mısraları, geçen asırların problemleri değiştirmediğini veya azaltmadığını gösteriyor (Lucretius, 1974, s. 18):

Kolay değil biliyorum Latin şiirinde,
Karmaşık bulgularını sergilemek Yunan'ın.
Dilimizin yoksulluğu, konunun yeniliği,
Uygun sözcükler türetmeye zorluyor beni.

Gün gelecek, avrupalı edib de Lâtince karşısında aynı hisse kapılacak ve *"Quidquid latine dictum sit altum viditur"* (Latince söylenen söz kulağa derin gelir) demeye başlayacaktır.

208 Vanlı Sâdî (ö. 1748) de aynı şikâyeti tekrarlar:

Eğer memdûh ise Türkî lisanda nazm-perverlik
Selîs ü vâzıh ister dinleyen fehm eyleye anı

Şiirde mânâ ayân olsa tekellüf olmasa

diye düşünür. Osman-zâde Taib'in (ö. 1723) bir kıt'asındaki

Eylemem elfâz-ı masnü' irtikâb

mısrâı, şiir dilindeki yeni anlayışın mottosu gibidir. Bursalı İsmail Hakkı Efendi, kırk hadis tercümesine (İsmail Hakkı, 1317, s. 26),

"Âdem cennetten lisân-ı Türkî ile 'kalk' demekle kıyâm edip çıkmıştır. Zirâ dünyâda âhir tasarruf Türk'ündür. Feſhem cidden"

hadîsini eklediğinde yıl 1725'tir ve bundan sonra, şiir dilindeki Türk(çe)leşme hareketi dinî zeminde de kendine destek bularak daha bir kuvvet kazanır. Koca Râgıb Paşa'nın (ö. 1762)

Sarîr-i hâme sanma ıstılâhâta boğulmağla
Eder bîçâre dâim şîve-i küttâbdan feryad

deyişi, yalnızca inşâ dilinde sadeleşmeye işaret ediyor olsa da dîvânı *"Türk'ün İran'a elvedasıdır"* (Gibb, C. III-V, 1999, s. 336). Paşa'nın ismi her geçtiğinde hatırlanan Haşmet (ö. 1768) de

Hîn-i tekellümde tekellüften ârîyim

mısrâıyle (Haşmet, v. 42[b]) konuşurken herkesin anlayacağı, sade bir dili yeğlediğini belirtmek gereğini hisseder. Şiirin konuşma diline böylesine yanaştığı bir zamanda, Haşmet'in bu mısrâı, şiirdeki tercihini de göstermeye yeterdi; ama, şair yine de üstüne basa basa söylemek ister (Haşmet, v. 12[a]):

Hoş-âmedci değil tab'ım efendim şâirim gerçek
Benim gibi sühendâna yakışmaz lehçe-i serheng

Abbas Vesim Efendi (ö. 1760) de aynı hissi ve fikri paylaşır (v. 51[b]):

Nice Türkî denir ol şi're kim her lâfzının halli
Lügatler bakmağa muhtâc ede mecliste yârânı

Şairin Osmanlı şiir dilini *"Türkî"* olarak anışı, *"lisân-ı Osmânî"* fikrinin XIX. asrın ikinci yarısında değiştiği fikrini temelsizce tekrarlayagelen edebiyat tarihçilerine gösterilebilecek onlarca örnekten biridir. Biraz ileride, Şeyh Galib, Sünbül-zâde Vehbî ve Ebûbekir Sâmi Paşa gibi pekçok ismin daha *"Türkî"* şiir yazmakla övündükleri okunacaktır. O kadar ki, Dâniş İbrahim Bey'in bir dil endîşesiyle söylemediği

Nâşidâ ben rûz-ı tab'ımla sühan-perväz iken
Başına çalsın Şuûrî nüsha-i ferhengini

mısrâlarında dahi aynı lügat düşmanlığı hissedilir (Dâniş, v. 50[a]).

Düşürme kayd-ı ta'kîde dür-i nazmın nümâyan kıl
Vesîmâ intihâb et şi'rini ayb-ı tekellüften

Gibb, şiir tarihinde Ebûbekir Kânî'den (ö. 1791) bahsederken

"(...) Kânî'nin kullandığı kelime ve ibareler eğer kabalık sayılmazsa acayiplik sınırına varan derecede umumiyetle Türkçedir. (...) çoğunlukla kaba, argo ifadeler ve edebî olmayan deyimler kullanmakla kalmaz, hiçbir şairin söylemeyi bile hayal etmediği şeyler söyler. Bunlar geleneksel Türk şiiri üzerinde çalışan bir kişinin karşılaşmaya hazırlıklı olmadığı şeylerdir"

der (Gibb, C. III-V, 1999, s. 381). Aynı sıralarda Hoca Neş'et'in etrafında toplanan gençlerin Fars diline ve kültürüne karşı açtıkları savaşta önemli tabyalar zabtedilmektedir. Hoca efendinin pek sevgili talebelerinden Şeyh Galib (ö. 1799) de Hüsn ü Aşk'ın *"Der-beyân-ı sebeb-i te'lîf"* bölümündeki

Manzûme-i Fârisî-veş ebyat
Bi'l-cümle tetâbu'-ı izâfat

İnşâya verir egerçi ziynet
Türkî söz içinde ayn-ı siklet

Az olsa eğer değildi mâni'
Derdik ona belki de sanâyi'

mısrâlarıyle tavrını kesinkes ortaya koyar. Muvakkit-zâde Pertev, Nâyâb için kaleme aldığı mahlâs-nâmede

Bahr-i nazmında amîk olmaya dürr-i mazmûn
Yâni gavvâs-ı sühen-fehme olur çün girdâb

der (Nûri Pertev-c, v. 57^{b}-58^{a}). Arapça gibi Farsça'yı da bilmediğini, Sâdî'nin *Gülistân*'ını dahi okumadığını açıkça söyleyen, şiir birikimini sadece klâsik edebiyattan almadığını hemen belli eden Sultan Selim (ö. 1808), yerlileşmenin idealize ettiği şair tipine çok uygundur. Şübhesiz ki,

Tekellüf eyleme İllâmi zahmet verme evrâka
Ne lâzımdır düşürmek şi'r-i nâbı kayd-ı iğlâka

beyti (Selim III, v. 127^{b}), *"tekellüf"*ten ve *"iğlâk"*tan çoklukla

Farsça'nın tahakkümünü anlayan bir şairin kaleminden çıkmıştır. Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1808) ise, şairlerin Farsça'ya olan meyli ile uzun uzun alay eder (Vehbî, 1253, s. 114):

Vaz'-ı erkân-ı meânîde hatâsın bilmez
Acemîler geçinir Sâib ü Rükná-yı sühan

Şeved ü mî-şeved ü bâşed ü âmed şüd ile
Fârisî oldu sanır yaptığı saçmâ-yı sühan

.....

Ne hacâlet ki henüz bir iyi Türkî bilmez
Tarz-ı Tâzî vü Derî'de ede peydâ-yı sühan

Bir Acem börkü giyip bâri Acem şeklinde
Şehr-i Tebrîz'de olsun koca mirzâ-yı sühan

.....

Acem âhundu gibi bâzısı da bes ki deyü
Fârisî lehcesi üzre eder inşâ-yı sühan

Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813) dîvânının başındaki *"Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"*de (Sâmî, v. 5[a]) önemli bir konuya temas eder:

Türkî eş'âr olacaktır kârın
İnce tel-kârî ola güftârın
Ham kaba kulu beğenmez zurefâ
Rum'da câri olamaz nakş-ı hibâ

Şiir dilini sadeleştirmeye çalışanların önemli problemi, bu maksatla yazdıkları şiirlerdeki Türkçe'nin estetikten uzak ve inâleyle donanmış olmasıdır. Tekellüfsüz şiire yönelik itirazın ve gelenekli şiir dilinde inadın başlıca sebebini bu acemîlikler oluşturmaktadır. Paşa, hem sade bir Türkçe ile yazılmış hem de *"rekâket"* ve *"cezâlet"*ten kurtulmuş bir şiir dilinin oluşmasını özlemektedir ki, bunu gerçekleştirmek hiç de kolay değildir. Meselâ, Refî'-i Âmidî'nin (ö. 1816) dîvânında pekçok *"sâde Türkî gazel"*e ve *"Türkî gazel"*e tesadüf olunmasına rağmen, bu gazellerdeki tatsızlık ve yoğun âşık edebiyatı etkisi rahatsız edicidir. Bir kere halk şiirinden etkilenmeler başlayınca, nerede sona ereceği çok belli olmaz ve sık sık kafiye tasarruflarına da sıçrar;

Bâzı dedi râzı hep şây oldu
Çektiği emek bütün zây oldu

(Refî'-i Âmidî, 2000, s. 206) beytinde olduğu gibi, şairin "*şâyi'/zâyi'*" kafiyesini kendinden sonra gelen kelimeye ulayarak yazışı cinsinden başka rahatsızlıklara bir kapı aralanır. Şeyh-zâde İbrahim Hafid Paşa (ö.1813)

Müfîd ü muhtasar söyle bırak ıtnâb u îcâzun

diyerek şairlere çağa uygun bir mesaj iletmeğe çalışır (Hafid, v. 36[a]). Mütercim Âsım (ö. 1819) gibi, inşâda da kendini isbatlamış şairlerde başka bir başka sıkıntı daha gözlenir; nesrindeki sadelik ve mahallîlik şiire taşınamaz. Şair, inşâdaki tekellüfsüz ifadenin nazma taşındığında yeteri kadar estetize olamadığını görerek bir adım geriler ve şiirin süsünü özellikle Farsça'da arar.

Cesârî (ö. 1829), artık sade Türkçe ile söylenmiş şiirlerin rağbet bulduğu edebiyat meclislerinin ortaya çıkışını haber verir (v. 23[a]):

Nazmın Arabî Fürsice denmezse Cesârî
Bezm içre bu Türkîce lisan dinlenir elbet

Ayıntablı Aynî, Acem karşısında hep acemîliğini hissedip şiirinin kaynaklarını o topraklarda arayanlara

İşte meydân-ı sühan Şîrâz'a azmetmek neden

diye sorarken (Aynî, 1258, s. 26), hemşehrisi İbrahim Râşid (d. 1812) de şiirde üstad bildiği Aynî'nin fikri ile zikrinin birliğini tasdik eder (Râşid, v. 28[a]):

Usûl-i şi'ri tahsîl eyledik üstâddan Râşid
Ne seyr-i bâğ-ı Şîrâz u ne gül-geşt-i Hucend ettik

Aynî gibi, Râşid de şiir kültürünü dilden bağımsız düşünmez ve üstadını bu vesîleyle bir kere daha anar (Râşid, v. 17[b]):

Bana târîf ederken şi'ri üstâdım dedi Râşid
Olursa böylece iğlâktan hâlî sühan derler

Hocasından öğütlü Râşid'in, gazeli sade olduğu için

Ne kadar sâdece olduysa da Râşid bu gazel
Meclis-i nâdire-sencânda mâzûr olsun

diye (Râşid, v. 35[a]) özür dilemesi, kendi şairiyeti adına değil; dev-

rinin hâlâ büyük ölçüde kabûl gören gelenekli şiir estetiği adına olsa gerektir.

Meselenin bir diğer boyutunu da Kerküklü Müftî Ebûbekir Efendi'nin (ö. 1830) şahsında tecessüm ettirmek mümkün... Ebûbekir Efendi, Arapların çokça bulunduğu topraklarda yaşamasına rağmen, Arapça bilmez; lâkin (Terzibaşı, C. II, 1968, s. 5),

> *"Arapça'da büyük bir mahâret sahibi olduğunu iddiâ eder, bozuk ibâre ve çoğu mânâsız bir takım Arapça beyitler düzerdi. Kendisinden bâzı ibâre ve sözcüklerin ifâde ettiği hususlar sorulduktu, gerçek anlamını bilmeyerek başka biçimde îzâh eder ve Arapça'yı pek bilmediği hâlde sözünde ısrar ederdi. En çok Arap meşhurlarının beyitlerini, insanı güldürecek şekilde tahmîs ederdi. Nihayet Dâvud Paşa* (Bağdad Vâlîsi. MKÖ) *kendisini Arapça şiir yazmaktan alıkoyar: Buna öfkelenen şair, Dâvud Paşa'nın, bu hususta kendisini çekemediğini söylerdi!"*

Müftü efendi, bir şiirinde

> *Eş'ârda bir güne cihangîr-i zamânım*
> *Müftî bana sermâye kalemle sühanımdır*

derse de (Ebûbekir, v. 24^b) bu iddiasını eseriyle isbat edemez. Osmanlı'nın Arap etkilerine açık diyarlarında dahi Arapça öğrenmeden yaşanıyorken Arap ve Fars etkilerinin hiç hissedilmediği Türk topraklarında, bu iki kültürün şiir dili malzemesini aktarabilecek kadar entellektüel-sanatkârâne bir *"grammatical"* ve *"lexical"* birikimi, hem de bütün tabiîliği ile edinmek ciddî bir gayret gerektiriyor olmalı.

Osman Nûri Paşa (ö. 1856) şiir dilindeki sadeleşme eğilimini, şiirin de basitleştirilmesi, hattâ ibtizâli olarak görür (Beysanoğlu, C. II, 1959, s. 374):

> *Zamânımızda geçen şi'r sâde olmalıdır*
> *Ya fuhşiyyât-ı hezel ya hecâda olmalıdır*
>
> *Tamâmü'l-vezn olanı şi'r bir kırat etmez*
> *Ya nâkıs olmalı ya ziyâde olmalıdır*
>
> *Dakik mânâ olmaz zamâne havsalası*
> *Hazırlop olmalı sehlü'l-ifâde olmalıdır*

Bu mısrâlar, şiirde sadelik ve basitliğin, biraz da zamânenin gereği olarak algılanmağa başlandığını hissettirmektedir.

Bursalı İffet (ö. 1842),

Sühanın harf-i garîb ile edâya ne sebeb
Yâni kim gavta-hür-ı lücce-i kamûs olalım

beytiyle (İffet, 1257, s. 76) sadeleşmeden yana olduğunu gösterirken, önceki şairler gibi, o da lûgate bakmadan çözülemeyen şiiri ve *"lûgat-perdaz"* şairi reddeder. Oysa, sadece yarım asır sonrasında, Ahmed Cemil'in temsil ettiği Edebiyyât-ı Cedîde şairini, şiirde kullanacağı kelimeleri lûgatlerden araştırırken göreceğiz (Uşaklıgil, 1313, s. 95-96). İffet, bir başka beytinde de

Nukuş-ı ma'niden âzâde ise sözlerim İffet
Hele reng-i tekellüften zamîrim sâde buldum ben

derken (s. 81) şiirini mânâ nakışlarından ve tekellüf renginden sıyırıp sadeleştirmekle övünür. Kedhudâ-zâde Ârif Efendi,

"Konuşurken sözü halkın konuştuğu gibi söylemeli, ıstılahlı söylememeli. Yazı yazarken îcâbına, yerine ve makamına göre ıstılahlı yazmalı, zîrâ o başkadır"

diyerek (Emin, 1305, s. 210), sadeliği konuşma diline habsetmeğe çalışır. Abdülhalim Galib Paşa (ö. 1876), *Mütâyebât-ı Türkiyye*sindeki Kastamonu ağzı gazelleri sebebiyle *"Türk Galib"* diye anılır. Kitabının adını *"mütâyebe"* koyuşu ve baş tarafında

Eş'ârıma giydirip zamâne
Ücübe külâh-ı Türkiyâne
Meydâna çıkıp edâ-yı nevle
Girdim yeni bir dâsitâne

deyişi, paşanın kasdının mizah olduğunu gösterirken Türk şiirinde ciddî yeniliklerin lâtîfe kisvesinde doğduğu tezimi de bir kere daha doğruluyor. Aslında, XIX. asır şairinin şiir dili hakkındaki genel çizgisini öğrenmek için, Hasib Dürrî'nin *"Âteş-i Süzan"*ından şu iki beyti okumak kâfîdir[209]:

209 Âşık Kâmil de *"Yalan Destânı"*nda aynı muhtevayı tersinden işler:

Şâir oldum evvel dinle yalanı
Vezn ü mevzun derler bilmem ben anı

Arabî tercümesi etme sözü
Acem'e okşamasın kaşı gözü
.....
Şîve-i Türk'ü yitirme her dem
Koy desinler sana bîçâre Kerem

Şiir dilinin sadeleştirilmesi gayretini taşıyan şairlere neredeyse her devirde tesadüf olunur. Kimisi başka bir şiir diliyle yazamayacağı için, kimisi hitab ettiği okuyucunun veya okuyucu kitlesinin seviyesini düşündüğü için, kimisi de klâsik şiir diline bir alternatif olarak seçtiği için sade bir Türkçe ile yazagelmiştir. Bütün bu gayretlerin içinde, birbirini tamamlayan iki uç eğilim bilhassa ilginçtir; Osmanlı öncesi Türkçe'yi keşif ve *"sâfî Türkî"* arayışı...

Doğu Türkçesi, klâsik şiire erkenden geçmiş ve Ali Şir Nevâyî gibi hem dilinin istiklâlini savunan hem de bu dille İslâmî şiir dairesine dâhil olunabileceğini gösteren önemli bir isim yetiştirmiştir. Osmanlı'da klâsik şiirin emekleme devresini tamamlayıp yürümeye başladığı XV. asırda Nevâyî'nin rehberliği ve nüfuzu tartışmasızdır. Sonraki asırlarda da zaman zaman Nevâyî'ye dönenler, Çağatay Türkçesi'yle şiir yazanlar çıkar; ama, artık bu kıymetli kılavuzu takip ve taklit yerine, onunla *"aşık atmak"* niyeti galiptir. Daha XVI. asrın ilk çeyreğinde, Hayâlî'nin (ö. 1556)

Sözü rengin-edâ etmek Hayâlî ihtirâdır
Horasân ehli sanmasın bunu tarz-ı Nevâî'dir

deyişi, tefâhur merakı kadar, devri şairinin istiklâline düşkünlüğünü ve orijinalitesine dair hassasiyetini de aksettirir.

XVIII. asırda, yerlileşme hareketi ile birlikte, Çağatay Türkçesi'ne duyulan ilgi yeniden alevlenir. Devrin genel kanaati, en eski Türkçe'nin Doğu Türkçesi olduğu yolundadır[210]. O hâlde, *"Çağatâyî"* şiir söylemek, Osmanlı şairini de ataları ve yerli

Unuttum bildiğim Türkçe lisânı
Arabî, Fârisî sohbet ederken

210 XIX. asırda, Şeyh Süleymân-ı Özbekî'nin *"Çağatay lisânı"*nı hâlâ *"lisân-ı Türkî-i Osmânî'nin asıl me'hazi"* olarak gösterişi (Şeyh Süleyman, 1298) ve Ahmed Midhat'in itiraz makamındaki bir takrîzi (Mehmed Sadık, 1313), bu kabûlün etkilerini uzun zaman sürdürdüğüne delildir.

kaynakları ile buluşturacaktır[211]. Nedîm de dâhil olmak üzere, pekçok şairin Nevâyî'ye yeni nazîreler söylemeleri, Şeyh Galib'den Reîsülküttab Ârif'e (Ârif, sahîfe kaydı yok), Beylikçi İzzet'ten Muvakkit-zâde Pertev'e (Sertkaya, 1970, s. 11-13) ve Refî'-i Âmidî'ye (v. 21[b]) kadar pekçok şairin Çağatayca gazeller yazması bir modayı başlatır. Sünbül-zâde Vehbî'nin

Çağatayca ilki söz bilse Nevâyî geçinir
Deşt-i Kıpçak'ta sanır kendüyi kalgay-ı sühan

beyti, belli bir şahsı hedef alsa da[212] devrini şâmil olarak değerlendirmemize de müsaade eder. Çağatay şiirinin kelime kadrosu, hattâ dîvanlarda rastlanan özel imlâsı dahi Osmanlı şairleri tarafından zaman zaman kullanılır[213]. Şair için, eski Türkçe'nin her arkaik kelimesi *"Çağatayî"* olduğundan, *"hâlis Türkî"* şiire meyletmek, Doğu Türkçesi'ne meyletmekle zihninde eşleşir. Bursalı İffet (ö. 1842)

Zâhidâ açma dehen ta'zîb için tamu-sıfat
Muhtesib teg şimdi hep bir bir şumâr eyler felek

gibi kullanışlarıyle (İffet, 1257, s. 40, 77) garâbet-i mehcüreye örnek olduğunu değil, millî köklerine bağlandığını düşünmektedir.

211 Tesbit edilebildiği kadarıyle, Osmanlı topraklarına en çok Çağatay şairi XVI. asırda gelmiştir; zîrâ, Safevî istîlâsı yüzünden büyük bir beyin göçü yaşanmış ve 35 şair de Osmanlı'ya sığınmıştır. Takip eden asırda bu sayı 16'ya, XVIII. asırda 13'e, XIX. asırda da 12'ye iner (Kurnaz, 2000, s. 212). Rakamlara itibar edilirse, Osmanlı şiirinde Çağatay etkisinin en yoğun olarak yaşandığı devrenin de XVI. asır olması gerekirdi. Oysa, bu dikkatle bakıldığında, XVIII. asrın şiirinde Çağatay şiirinden çok, Çağatay lehcesine büyük bir rağbetin olduğu farkedilir ki, bunu basit bir etkilenme ile açıklamak mümkün değildir. Şair, şiir dilinin aslî kaynaklarını aramaktadır.

212 *"Kalgay"* velîahd mânâsına gelir. Bu beyit ile, Bahadır Giray'ın *"kalgay"*ı olan Halim Giray'ın kasdedildiği anlaşılıyor. Kelimenin doğru okunup mânâlandırılamayışı sebebiyle beytin de doğru açıklanamadığını gösteren pekçok örnekle karşılaştıktan sonra, bu notun konması şart oldu.

213 Âzerbaycan şairleri de aşağı yukarı aynı sıralarda benzer eğilimler gösterirler. Doğu Türkçesi, Türklerin en eski Türkçesi zannedildiği için, özel bir hürmet ve merakla benimsenir. Osmanlı şairlerinin Âzerbaycan Türkü olan yoldaşlarıyle yollarını birleştirmeleri de bu tarihlere rastlar. Fuzulî'nin bütün zamanlar için çok özel olan mevkiini bir yana bırakırsak, Küçükçelebi-zâde Âsım'ın (ö. 1760), Nâmî mahlâsıyle şiir yazan İran sefiri Mustafa Kulı Hân'ın Âzerî Türkçesi'yle söylediği gazellerini aynı şekilde tanzir edişinden Osman Nevres'in (d. 1820), başına *"Acemâne"* notu koyduğu bir gazelini Âzerî Türkçesi'yle yazışına (Nevres, 1290, s. 84) kadar geçen müşterek dönem, ayrıca incelenmeğe muhtaçtır.

Osman Şems (d. 1813) de *"benimlendir"* yahut *"tutuptur yolumu"* (Mecmûa-X, v. 15^b, 13^a) derken aynı yolun yolcusudur. O kadar ki, Süleyman Şâdî (ö. 1900) XX. asra girerken hâlâ *"irgürmek"* fiilini kullanacaktır (Şâdî, 1325, s. 46)[214]:

Tâ sabâ irgürdi bûy-i müşg-sârâ perçemin

XVI. asırda varlığından söz edilen *"Türkî-i basit"* bir hareket, bir cereyan mıdır? El-cevab: Hayır[215]. Osmanlı şiirinin her asrında aynı seçicilikle eser veren şairlere rastlamak mümkündür. XVIII. asrın yerlileşme eğilimleri, saf Türkçe şiir söyleyen şairlerin sayısını da birdenbire artırıverir. Şeyh Galib'in

Döktü omuzdan pişî saçağını
Açtı gönüller deli bayrağını

diye başlayan gazeliyle (Galib, 1252, s. 120) Ayıntablı Aynî'nin ona nazîre olarak söylediği

Açtı o yosmam yine bayrağını
Bastı İçel'de deli ocağını

matla'lı gazelinde (Aynî, 1258, s. 84) sâfî Türkçe endişesi belirgindir; ama arkası gelmez. Refî'-i Âmidî (ö. 1816) hâlis Türkçe ile gazeller yazmak hususunda çok daha ısrarlıdır. *"Gazel-i sehl-i mümteni' Arabiyye ve Fârisiyye elfazdan ârîdir"* gibi başlıklar taşıyan şiirlerinden matla'lar:

Tuttu gönlüm bakışıyle ansız ol gözü ala
Aldı ussum göz göre gizlice dek etti bana

Güzelim kirpiğin okunu atıp yahşı çat
Çık güzeller ile koşuya bu ortada tut at

---

214 Eskilere söylenen nazîrelerde, otantik ifadeyi yakalamak maksadıyle eski kelimelerin kullanılmasını bunun haricinde tutmak gerek. Meselâ, Abdülhamid Ziya'nın Fuzûlî'ye nazîre olan bir terkîb-bendinde (Ziya Paşa, 1342, s. 164-165) garâbet-i mehcûre (*göricek, yohsa, cânındurur, od bırahtı, yahşı, görüben, dâmen teg...*) ve za'f-ı te'lif (*süz-efgen-i ocağ, aks-i mevce-i kan...*) örneği olabilecek pekçok kelime kullanımı saded haricidir.

215 M. Fuad Köprülü, Millî Edebiyat Cereyanı'nın hâlâ berhayat olduğu bir sırada, onun kaynaklarını araştırmakta ve XVI. asırda Edirneli Nazmî, Aydınlı Visâlî ve Tatavlalı Mahremî'yi *"ilk mübeşşirler"*, onların şiirlerinden çıkardığı örnekleri de ilk önemli teşebbüsler olarak tanıtmaktadır (Köprülü, 1924, s. 73-81; 1928, 1928-a, 1928-b).

Bir karabenli güneş yüzlüye kul oldum ben
Gece gündüz yaş akar yağmura benzer gözden

Kan yalaşır iki hançer gibi çatmış iki kaş
Birbiriyle barışıp etmede güçlükle savaş[216]

Refî'in de bu gazelleri ile övündüğü anlaşılıyor:

İhtirâ eyledi tab'ım hele vâdî-i neve
Kim onu eylememiş şimdiye dek ehl-i sühan

Sâde Türkî'de dahi böyle tasannu' etmek

.....

Fârisî vü Arabî'den hele ârî bir gazel
Söylesinler göreyim işte hep erbâb-ı sühan

Akkoyunlular devrinin Âmid'inde, Kur'ân'ın Türkçe meâlinden namaz kılma âdetinin yerleşmiş olmasının, asırlar sonrasında Refî'e kadar uzanan etkilerinden söz edilebilir mi acaba?

Enderunlu Vâsıf'ın dîvânında, bir köşeye sıkışıp kalmış

Kan ile gözüm doldu/ benzim sararıp soldu
N'olduysa bana oldu/ ben böyle yanayım nu

gibi sâfî Türkçe ile ve âdetâ 7'li hece vezniyle söylenmiş hissi uyandıran mısralara tesadüf etmek mümkün...

Böyle onlarca örnekten sonra, nihayet İbrahim Şinasi'nin zamanına ulaşmak ve onun –hem de *"lisân-ı avam"* saydığını bilhassa belirttiği– *"sâfî Türkçe"* ile yazılmış şiirleri (Şinasi, 1960, s. 53, 55-56, 67, 71, 103) karşısında heyecanlanmak imkânsız... Üstelik, aynı sıralarda, Leskofçalı Galib'in

Durmayıp ney gibi inler gönlüm
Hem dönüp kendini dinler gönlüm

gibi (Galib, 1335, s. 149), *"sâfî Türkçe"* endîşesiyle yazılmış hissini veren beyitleri de ortaya çıkmış olmalı. Bir müddet sonra İbrahim Hâlet, konu üzerinde daha ciddî olarak düşündüğünü belli eden misâller verecektir (İbrahim Hâlet, v. 90^{a1}, 93^{a}):

Kaşının yayını ey gözleri kara kurdum
Kirpiğin oklarına göğsümü gerdim durdum

216 Şairin bu beyti (v. 41^{a}), Tevfik Fikret'in Nef'î için yazdığı şiiri andırıyor.

Düşkünüm bir saçı kara, gözü kara güzele
Sevgisiyle bana gündüz geceden kara gelir

Ayrıca, Diyarbekirli Said Paşa'nın dîvançesinde *"sâfî Türkçe"* iki kıt'a vardır (Said Paşa, 1288, s. 100-101. Asrın paşaya yansıyan yenilikleri için bk. Erdoğan, 2001). Hemşehrisi Kaftanağası-zâde Ahmed Lüzümî (d. 1843) de bir *"Gazel-i Sâde Türkî"* söyler (Beysanoğlu, C. I, 1959, s. 78). Hakkı Bey *"Sırf Türkçe Bir Gazeldir"* başlığıyla (*Tercümân-ı Hakîkat Gaz.*, Nu. 1183, 13 Mayıs 1298), Pepe İsmet Bey *"Yalnız Türkçe Söz İle Yapılmış Gazeldir"* ve *"Türkçe Gazel"* (*Cerîde-i Havâdis Gaz.*, Nu. 5228, 5233; 2, 7 Rebîulâhir 1300) başlıklarıyla şiir söylerler. Hasan Hüsnü Bey, *"lisân-ı azbü'l-beyan Türkî lügati ifâde-i merâma kâfî olmadığını iddiâ edenlere"* hitaben *"sırf Türkçe"* bir gazel kaleme alır (*Kevkebü'l-ilm*, Nu. 1, 16 Safer 1302, s. 24-25). *"Sâfî"* yahut *"kaba"* Türkçe ile yazılmış şiir örneklerinin azlığı, açık hecesi çok olan bir dilin kelimelerini arûza uydurmanın güçlüğü, böyle şiirler yazmanın küçümsenmesi gibi sebepler (Mazıoğlu, 1965, s. 607-612) yanında, biraz da arı Türkçe lügatinin darlığından kaynaklanır. Yusuf Hâlis'in

Mustalâhtan kaba Türkçe yolu güç hem dardır

deyişi (Hâlis, 1272, s. 28), şiirinin yönünü hâlis Türkçe'ye çevirmek isteyen bütün şairlerin önündeki en ciddî engeli gösteriyor. Yine de saf Türkçe ile şiir söylemekte başarılı olamayan şairlerin sade Türkçe'ye meyledişini sağlayan bilinci Trabzonlu Avnî'nin

Kimi Fârisî kimisi de Arabca söyledi eş'ar
Lisân-ı âharı bilmem dilimce söyledim destan

beytinde buluruz.

Şiir diline az da olsa sızan mahallî söyleyişler, geçmişte Âzerî sahasından ve Doğu Anadolu'nun bazı ağız özelliklerinden istifade eden gelenekli şiirin aksine, Batı'ya doğru yönelişin bir başka delîli olurlar. Şeyh Galib

Sen olma mısın bu hâle hoşnud

derken Selânikli Âkif'in (ö. 1827) *"Sâkî-nâme"*sinde (Âkif, v. 5[b]) de

Sâkî amânı bilme misin câm-ı nâb ver

denerek Osmanlı'nın coğrafî Batısının mahallî kullanımı şiire sokulur. Bu cins kullanışların şiirde fazla bir yer tutmadığını ve daha önemlisi, bugünki İstanbul Türkçesi içinde tabiîleştiğinden, çok da farkedilmediğini söylemek mümkün.

Sâbit'ten sonra gittikçe yaygınlaşan Türkçecilik hareketi, şiirin teknik hususiyetlerinin ihmâline önemli bir sebep olur. Bilhassa Arapça kelimelerin bir kısmı, öncelikle halkın telâffuzunu taklit gayretiyle, sonra da vezin zarûretiyle deforme edilir. Galib'in şiirlerinde bile *"bezim, şemis, seyir, hüsün"* gibi kullanımların yaygın hâlde bulunduğunu gördükten sonra, bunları cehaletle ve şiir bilgisinin zayıflığıyle açıklamaktan vazgeçmek gerekiyor. Aynı hâl, za'f-ı te'lifler için de söylenebilir. Enderunlu Süleyman Dâniş (ö. 1774) *"bıçağ-ı nâz"* (Dâniş, v. 118b) derken, Halil Nûri (ö. 1799) *"metâ-ı gönlüm"* (Halil Nûri, v. 48a) veya *"ülke-i hüsn"* (v. 53a) terkîbini kurarken yahut Sermed (ö. 1847) *"sancağ-ı resûl-i mücteba"* (Sermed, s. 3) yazarken ne yaptıklarının farkındadırlar. Enderunlu Vâsıf'ın (ö. 1824) *"akıntı-i yem-i firkat"* (Vâsıf, 1257, s. 16) terkîbi, şiire konuşma dilini, halk deyimlerini sokma gayretinin bir parçasıdır (Mardin, 1989, s. 115). Esad Muhlis Paşa'nın (ö. 1851) *"büt-i başbuğ"* (Muhlis, 1268, s. 25), İbrahim Hâlet'in *"gülşen-i gönlüm"* (Hâlet, v. 87b) veya Memduh Fâik'ın "(onun) *kaddi-âsâ*" (Memduh Fâik, 1332, s. 159) kullanışlarını hâlâ bir *"za'f-ı te'lif"* saymak mümkün değildir. Recâi-zâde Ekrem, Mûsâ Kâzım Paşa'nın

Pâye-i altmışbire bastı kadem

mısrâını *Tâlîm-i Edebiyyât*'a alırken (1299, s. 85) bir de dipnot koyarak

> *"Kâzım Paşa, mısrâlarının*
> *Pâyesi altmışbire bastı kadem*
> *yolunda tashîh olunmasını bi'l-münâsebe teklîf ile terk-i tahakkūm ve izhâr-ı insaf buyurmuşlardır"*

diye şairi zarifçe iğnelerken meseleyi gelenekten kopuş yönünde bir küçük adım olarak görmek istemez de eskilik-yenilik tartışmalarının ortasında kalan bir şairin zaaflarını yakalamağa çalışır. İlginç olan, aynı tavrın son yüz yıldır şiire bakan her *"yeni"* edebiyat araştırmacısı kadar, her *"eski"* edebiyat araştırmacısı tarafından da

tekrarlanagelmesidir. Ziya Paşa'nın *Harâbat* mukaddemesindeki

Eş'âra gelir ise tenezzül
Elbette lisan bulur tezelzül

tesbiti, bir yandan yumurta-tavuk ilişkisini ve *"Önce şiir mi yoksa dil mi bozulur?"* sorusunu akla getiriyor olsa da öte yandan geçmişe ait ciddî ve haksız bir suçlamayı barındırıyor.

C. Tasavvufî şiir dili

XVIII. asırda yerlileşme cereyanının yaygınlaşması ile, edebiyata *"Türkâne"* bir edâ gelir. Bu edânın edebî dile yansımalarını, sokaktaki insanın kelime kadrosunun şiire girişi ile sınırlamak mümkün değil. Şiir, Türk'e has bir his ve fikir dünyasını dikkate almaya başlamış; bunun şiir diline yansımaları da büyük olmuştur. Türk'ün İslâmiyet'ten önce, hayatı kadar şiiri de epik karakterlidir; düşünmekten çok yapmaya eğilimlidir. İnanmışsa, inancı için savaşır, ama onu asla sorgulamaz; sevmişse, aşkı için kaçırır, öldürür, habsedilir, ama sonunda mâşûkasına kavuşur. Dînin de aşkın da felsefesi onu çokça meşgul etmez. İslâmiyet Türk'ün karakterini değiştirmeyi beceremez; ama, mechûlü olan vâdîlerde düşünmeye ve hissetmeye zorlar. Tasavvufun seyr ü sülûkü, rûhun loş dehlizlerini keşif aşkıyla bedenden geçişi, remizlerle bezeli dili Türk'e yabancıdır. Etçil Türk'e Burkan ne kadar uygunsa, Epikuros'un bahçesindeki Türk'e de tasavvuf ve tasavvufî aşk o kadar uygundur. *Homo Ottomanicus*, önceki gelenekleri ile Islâmiyet arasında kaldığında çıkışı, din ile *"hurâfe"*nin, meyhane ile dergâhın, *"şühûr-ı selâse"* ile yılın geriye kalan dokuz ayının paradoksal imtizacında bulandır. Nasıl ki, Arap tasavvufu karşısında bocalayan Türk, Bektaşîlik'i yaratmışsa, tasavvuf edebiyatınının dilini kendine uzak bulan Türk de tekke edebiyatını oluşturacaktır.

Tefekkür kelime'den doğar; ancak bildiğimiz kelimelerin periferisinde düşünebiliriz. Tasavvufun bin yıldır sadece Türk dünyasında değil, bütün İslâm dünyasında değişmeden kalan kelime kadrosu, yeni düşünceler üreten feylesoflar yerine, mevcûdun farklı varyasyonlarını türeten mutasavvıfların yetişmesine sebep olurken, mutasavvıf şairin de işini zorlaştırır. Şair, kendisinden evvel binlerce farklı biçimde katlanıp şekil verilmiş bir parça

kâğıttan yeni bir figür çıkarmağa çalışan origami sanatçısı gibidir ve artık, ne kadar uğraşırsa uğraşsın, hep eski kat izlerini tekrarladığını, dolayısıyle de her seferinde, evvelden yapılmış bir figüre vardığını görecektir. Üstelik, bu özel alanın dil kombinasyonları, her şiir meraklısına esrarını ifşa etmeyecek bir süfî jargonu içerir. Henuz XV. asırda Seyyid Nesîmî'nin, o sade Türkçesine rağmen,

Sen bu Nesîmî'nin dilini anla bil sözün
Kim var bu dilden ayrı bizim bir lisânımız

deyişini bir erken uyarı olarak kabûl etmemek mümkün mü? Mutasavvıf şair hangi tarîkate mensupsa, genellikle o tarîkatin bir dergâhında, elindekini dîvan değil de felsefe metni olarak görüp uzun uzun şerheden; kelime kelime açıklamayı denedikçe, şerhini şiirden daha anlaşılmaz bir hâle sokan şeyhinin anlattıklarını çözmeye ahdetmiş bir avuç müritten başka, bu yolla tasavvufî şiir merakını giderip ilgisinin karşılığını alan kaç hevesli çıktığı merak konusudur (ayrıca bk. Ceylân, 2000; Tatcı, 2005). Beri yanda, sade Türkçe ile yazılmış ve tasavvufî problemlerin cümlesinden uzakta *Kısâsü'l-enbiyâ*, *Muhammediyye*, *Mevlid*, Kerbelâ mersiyeleri ve ilâhîlerden ibaret küçük bir liste, sıradan insanın îman tazelemesi için asırlarca kâfî gelmiştir.

*"Kaba Türk"*ün yönetime ve edebiyata hakimiyetinden sonra, tasavvufî edebiyattan, hattâ dinî edebiyattan *"profane"*a doğru güçlü bir kayış gözlenir. *"Püritan"* anlayışın asırlar içinde oluşmuş leksikonu şiirden çekildikçe, onun yerini hayatın ve sade insanın dünyasını kuran, nefes alan kelimeler doldurur. Şiirde tasavvufun yerini, halkın yaşayışını yönlendiren veya onun günlük meselelerine cevap olan *"hikemî"* söyleyişler alır. Sadeliğin esas olduğu bu lakonist şiirler, hemen dillere yerleşerek darb-ı mesel hüviyeti kazanır ve âdetâ aforizmaya dönüşür. Asırlar sonra, klâsik şiirin dili, meraklısını da aşarak yeniden sokaklarda dolaşmaya başlamıştır. Sâmî ve Şeyh Galib'in, kendilerinden önce yaşamış Nâbî[217] ve Nedîm'in şöhretini aşamayışlarında (Dilmen, C. I, 1338, s. 225), sıradan insanın tasavvufa ve onun şiir diline uzaklığının payı büyüktür.

217 Tezkirecinin (Sâlim, 1315, s. 628) Nâbî'den bahsederken, *"lisân-ı tasavvufa âgâh bir pîr-i muhterem"* olduğunu söylemesi, mutasavvıf olmayanların da aynı jargonla şiir yazdıklarını, mistik lügatin lakonik şiir için de kullanılabildiği gösterir.

XII. asırda Senâî, *Hadîkatü'l-hakîka*sında Fars dilinin müdafaasını yaparak Arapça'ya denk tutarken tasavvufun dili üzerine ciddî bir münakaşayı sonlandırmağa çalışmaktaydı. Attar, Mevlânâ, Sâdî, Hâfız gibi isimler, bu önemli çıkışın hemen ardından geldiler. Türkler arasında da Ahmed-i Yesevî, Yünus gibi mutasavvıfların Türkçe eser vermekteki itinaları, hem kronolojik olarak hem de mücadele tarzı olarak Acem'in yaşadıklarıyle büyük paralellikler gösterir. Mutasavvıfın dil tercihi, felsefesi adına çok önemlidir; çünki dil, düşüncenin tecellî yeridir. Dilin fikirle, özellikle batınî tecrübede kalbî tefekkürle ilişkisi zâtîdir. Dolayısıyle, Meşşâî orijinli olmasına rağmen kaynaklarının tamamı telif ve tercüme olarak Arapça'da belirmiş bir felsefe, başka bir dille ortaya konduğunda, bu dil ayrılığı tefekkürün kendisinde bir dâhilî/ batınî ayrılığa dönüşür. Bir başka söyleyişle, tek tasavvuf yoktur; tartışıldığı dille özdeşleştiği yerlerden doğan *"millî tasavvuf"*lar vardır. Türk mutasavvıfı, ne zaman ve ne ölçüde kendi diline sırtını dayamış ise, söyledikleri de o zaman ve o ölçüde yerli olmuş; insanını kalbinden yakalamayı başarmıştır. Türkçe'nin tefekkür/ tasavvuf dili olması bu bakımdan fevkalâde önemlidir. Asıl problem de tam burada başlar. Tasavvufun ve tasavvufî şiirin filozofik jargonu, onun herşeyidir. Remizleri, ıstılahları, telmihleri, kelime oyunları bütün *"millî tasavvuf"*larda ortaktır; bir dilin nazmında mı yoksa nesrinde mi, bin yıl öncesinde mi yoksa sonrasında mı kullanıldığı hiç farketmez, aynen tekrarlanagelir. Bu bakımdan, şiir dilindeki yerlileşme hamlesi sadece profan şiiri ilgilendirir.

Tasavvufî şiir, mazmunlarını kendi felsefi dünyasından çıkarmaz; daha XI. asırdan itibaren profan aşk şiirlerinde kullanılan ve sevgilinin zülfünü, gözunu, kaşını, ağzını tarif, tavsif, tasvir için sıkça anılan mazmunları kendine mâl edip mistik/ teolojik/ filozofik mânâlar yükleyerek *"müttekıyâne"* bir mazmun lügatçesi edinir. Bir süre sonra, *"harâbâtî"* şiir dünyasının bâde, sâkî, meyhâne, kadeh gibi kelimelerinin de benzer şekilde tasavvufa adapte edildiği görülür. Profan şiirin lügati, tasavvufî şiirin *"context"*i içinde yenibaştan kurulur, mânâlandırılır. Aynı topraklarda, iki farklı şair tipinin, bazen aynileşen iki farklı okur

tipine aynı kelimenin iki farklı mânâsını şiir yoluyle arzı, ciddî bir *"lexical"* meseledir. Mutasavvıf şair için bu ikilik garip değildir, hattâ gereklidir. Tasavvufun önemli kavramlarından *"ibret"*, aklî ve basarîden hareketle görünmeyen bilgiye ulaşmak demek olur. *"İbret"* kelimesinin kökünde, gemi veya köprü vasıtasıyle bilinen yakadan bilinmeyen yakaya geçiş mânâsı yatar. İbret kasdıyle, kelimenin bilinen mânâsından bir mechüle geçivermek de bunun aslî yollarından biridir. Madem ki, *"kelâmın zâhiri ibâre, bâtını ise işâre"*dir, o hâlde kelimenin görünen mânâsını görünmeyene işaret maksadıyle kullanmak mümkündür ve mutasavvıf şair de bunu yapar. Bazen karînelerle kelimenin tasavvufî mânâsı hissettirilir ise de genellikle okuyucu bu özel mânâyı kendisi çıkarmak zorunda kalır. O kadar ki, şairlerinin adı *"mutasavvıf"*a çıktığı için, baştan sona tasavvufla donanmış zannıyle okumağa ve şerhetmeğe çalıştığı dîvânlardan beklentilerinin karşılığını tamamen alıp profan maksatlı pekçok şiirde süfî remizleri yakalayan okuyucular, araştırmacılar, şârihler azımsanamayacak sayıdadır. Tasavvufî şiirin *"tarîku'l-mecaz ve'l-iştikak"*ı işlek bir yoldur ve profan şiirin somut kelimelerine soyut, mistik, batinî mânâlar yükleyerek gelişmeyi sürdürür. Yukarıda bir yerlerde yeni mazmunların doğuşundan söz ederken *"tiyatrohâne"* kelimesinin *"âyîne-i ibret-nümâ"* ile eşleştirilmesi örnek verilmişti. Kelimenin tasavvufî göndermelere açılan kapısından geçilerek daha sonraları da *"sinema"* ile Hazret-i Süleyman kıssası ve Belkıs'ın tahtı imgesi arasında kurulan bağlantı işlenecektir.

Özetle, tasavvufî şiir dilinin vazgeçilmez kelime kadrosu, dildeki değişim gayretlerine karşı dirençlidir; ama, süfî şiiri profan şiirin mazmunlarıyle erken dönemlerde kurduğu ilişkiyi hep sürdürmüş ve onlara batınî mânâlar yükleyerek de olsa, değişime ayak uydurmuştur.

Ç. Sebk-i hindînin dili

Klâsik şiir, entellektüelin inhisarında bir üstdilin ürünü olarak doğar. XVII. asırdan itibaren bu üstdilin âşıklar ve taşra şairleri tarafından deşifre edilerek gittikçe daha büyük bir rahatlıkla kullanılmağa başlanması, onu bir üstdil olmaktan uzaklaştırır. Şiir dili üzerindeki iyeliğine ve hakimiyetine *"mâdûn"*u şairlerin tecavüzü, seçmece bir dilin ibtizâle düşmesi, klâsik şairi zora sokar. Nâbî'nin deyişiyle,

Aldı fincân-ı Kütahya yerin şağfûrun

Bu şartlarda şair, kendi mevcudiyetini yüceltecek ve şiirinin erişilmezliğini yeniden sağlayacak bir başka üstdil arayışını kaçınılmaz görür. Sebk-i hindî ile tanışması da tam bu tarihlere tesadüf eder.

Zaman, Sultan Murâd-ı Râbi'in saltanatı zamanı iken, Hindistan'da da Gürkanlı sülâlesine düzenlenen kanlı bir sürek avının sonunda Şah Cihan Timurîlerin sultanı olarak cülûs etmiştir. Yeni şah, önce hısmı, sonra şâhı ve nihayet hasmı olmuş amca-zâdesi Baysungur Mirzâ'yı köşeye sıkıştırınca, sâbık şah da İran üzerinden İstanbul'a kaçıp Sultan Murâd'a sığınmıştır (Naîmâ, C. III, 1280, s. 204). Baysungur ümerâ, ulemâ ve üdebâsından; aile ve nedimlerinden, hattâ kölelerinden oluşan maiyetiyle ve kurtarabildiği kadarı dahi göz kamaştıran yüklüce hazînesiyle kendine tahsis olunan saray yavrusuna yerleşir (1633); Baykara'nın kanatları altında toplanan encümen-i şuarâların bir benzerini de İstanbul'da oluşturur. Âsitâne şairlerinin sebk-i hindî ile doğrudan tanışmaları, pek muhtemeldir ki, bu edebiyat mahfellerinde ola...

Şah Cihan'la Sultan Murad'ın fetih plânlarının birbirini tamamlayışı, iki hâkanın arasındaki münasebetleri sıkılaştırır. Hindistan'dan Mir Zarif'in elçi gelişi (1638) bu yakınlaşmayı daha bir pekiştirir. Sultan Mehmed-i Râbi'in cülûsundan sonra da Seyyid Hacı Mehmed (1653), Kaim Bey (1656) gibi elçiler gelmeyi ve murassâ kılıç, sorguç, hançer cinsinden mutad hediyelerine ilâveten sebk-i hindî örneklerini taşımayı da sürdürürler. Şah Cihân'ın ölümü (1658), siyasî ve kültürel münasebetlerin de sonu olur. Dolayısıyle, sebk-i hindînin bu ilk kuvvetli dalgasının 1633-1658 yılları arasında Osmanlı şiirini doğrudan etkilediği, buradan edinilen ilginin sonraki zamanlarda da İran'a yönelerek sürdürüldüğü söylenebilir. Bu tarih

belirleyişin sağlamasını da yapmak mümkündür. Meselâ, Osmanlı şiirinde sebk-i hindînin ilk nesil temsilcilerinin en önemlilerinden biri sayılan Neşâtî'nin (ö. 1674), 1640'ta tamamlanan *Tezkire-i Rızâ*'da Nef'î muakkibi olarak anılışı, bu sıralarda Osmanlı şiirinde sebk-i hindînin de henuz kuluçka dönemi yaşadığını gösteriyor olmalı.

Neşâtî'den bahsedilirken başka bir konuya daha temas etmek ve Osmanlı'da sebk-i hindînin öncelikle mevlevî şairler arasında yeşerdiğine dikkat çekmek gerek. Neşâtî Dede ve Derviş Hey'etî'nin (ö. 1698) Kâmî (ö. 1724), Enis Receb Dede (ö. 1734) gibi talebeleri sebk-i hindînin yerleşmesine hizmet ederler. Ahmed Sabûhî Dede (ö. 1647), İbrahim Cevrî Çelebi (ö. 1654), Vecdî Dede (ö. 1660), Süleyman Mezâkî Dede (ö. 1677), Ahmed Meyyâl Dede (ö. 1669) gibi isimler *"Neşâtî Dede'nin tâze zemîni"* etrafında birleşirler (Esrar Dede, 2000, s. 474-477). Sabûhî Dede, Fehîm (ö. 1648) ile Nâilî'nin (ö. 1666) *"şeyh ü üstâd"*ıdır (a.g.e., s. 276). İlk nesil sebk-i hindî şairleri arasında önemle anılıp da yukarıda adı geçmeyen pek kimse kalmadığına göre, iddiamı daha bir kuvvetle tekrarlayabilirim: Kılavuz isimleri, prensipleri, temel metinleri ve âyinleri hep Acem(ce) kaynaklı olduğu için, Osmanlı mevlevîleri her devirde mükemmel Farsçaları ile temayüz ederler. Sebk-i hindî cereyanı doğduğunda, böylesine bir üstdille yazılmış Farsça metinleri anlayacak Acem şairlerinin sayısı bile pek fazla değilken, ortalama Türk şairlerinin Farsçasının hepten yetersiz kalacağı açıktır. Bu durumda, sebk-i hindînin lâbirentlerinde zevkle dolaşmayı beceren pekaz şairin de mevlevî muhîtinden çıkması garipsenmemeli. Kısacası, Osmanlı'da sebk-i hindî cereyanı, mevlevîliğin şemsiyesi altında yeşermiş ve sonuna kadar da genellikle orada boy atabilmiştir. Bu bakımdan, takip eden dönemlerde de Sâkıb Dede (ö. 1735), Esrar Dede (ö. 1796), Şeyh Galib Dede (ö. 1799), Neyyir Abdülhalim Dede (ö. 1800), Keçeci-zâde İzzet Molla (ö. 1829), Yenişehirli Avnî Bey (d. 1826), Nâmık Kemâl (d. 1840) gibi mevlevî şairlerin, sebk-i hindîyi âdetâ özel bir mahfel dili, bir jargon, hattâ şifre olarak geliştirip sürdürdüklerini görmek hiç şaşırtıcı değil.

"Eser-i Türkî" bir sebk-i hindî için dikkat edilmesi gereken ikinci husus, Sâib-i Tebrîzî (ö. 1667) faktörüdür. Osmanlı şairinin, örnek aldığı Örfî-i Şîrâzî (ö. 1591), Niyâzî-i Nişâbûrî (ö. 1612), Talib-i

Âmulî (ö. 1626), Kelîm-i Hemedânî (ö. 1651), Şevket-i Buhârî (ö. 1695) gibi Acem orijinli sebk-i hindî kutupları arasından Sâib'i sıyırarak özel bir yere oturttuğu farkedilir. Bunun birkaç sebebi vardır: Evvelâ, Sâib de bir mevlevîdir ve Osmanlı'nın mevlevî sebk-i hindî şairleri, onu kolayca benimser; hattâ tezkirelerine dâhil ederler (Esad Dede, 2000, s. 282-287). Sâib'in hacı kıyafetiyle Konya'yı ziyareti esnasında dîvânını getirmeğe *"cesaret"* edemediği rivayeti mevlevi muhitinde anlatılagelmiştir. Sonraları, Zihnî Dede (ö. 1662) Tebrîz'e giderek Sâib'le görüşecek ve dîvânını Osmanlı'ya getiren de o olacaktır. Sâib'in Zihnî Dede ve Sâmî Yûnus Dede (ö. 1685) ile *"müşâare-i kesîre"* ettiğinden bahsedilir (Esrar Dede, 2000, s. 208, 242, 283-284)[218]. Sâib'e rağbetin ikinci sebebi, Türk asıllı bir şairin sebk-i hindîye ait tecrübelerinin Osmanlı şiirine taşınabileceğinin, Türkçe'de sebk-i hindînin dil anlayışına uygun bir şiir oluşturulmasında onun kılavuzluğundan istifade edilebileceğinin düşünülmesidir ve bu beklenti büyük ölçüde de gerçekleşir. XVIII. asırda, handiyse sebk-i hindî ile yerlileşme cereyanı arasında bir iltisak noktası doğduğundan ve Sâib'in bu noktada eşsiz örnekliğinden bahsetmek mümkün olacak. Hoca Neş'et yahut Şeyh Galib gibi isimlerin hem sebk-i hindîyi hem de yerlileşme eğilimini destekleyişini başka türlü açıklayamayız.

Klâsik şiirin *"kâle-i giran-bahâ"*sı mahallî tezgâhlarda kolayca ve mebzül mikdarda üretilip Buldan dokuması bahâsına satılır olunca, elit şair için yeni bir idhâlât hamlesi kaçınılmaz hâle gelir. Sebk-i hindî, nesciyle, deseniyle, renkleriyle bambaşka iklimlerin havasını taşıyan bir lâhûrî şaldır ve Osmanlı topraklarında hem benzerini dokuyabilecek ustası hem de böyle ağır bir şalı kuşanabilecek müşterisi pek azdır. Hint üslûbu kelâmdan mânâya, beyandan hayâle, tasavvurdan tahayyüle, makro kozmostan mikro kozmosa, mantıktan psikolojiye ve felsefeye, hassasiyetten santimantalizme, arabeskten groteske, mazmundan sembole, uyumdan zıtlıkların uyumuna, mâlûmdan gayba yöneliştir. Böyle bir istikamet tutturan şairin ilk yapması gereken, şiirinin yeni *"meâl"*ine uygun bir *"kal"* arayışıdır. Sebk-i hindinin dil arayışlarının netîcesi de meşrebine uygun olur: Nasıl ki, şiirin mânâsındaki üç boyutlu genişleme

218 Sâib'in Nâbî (ö. 1712) ile de muşâare ettiği iddiası için bk. Tarlan, 1944, s. 123.

realitenin kalıplarına sığamadığı için, hayâl unsurları güçlenmişse, hayâl unsurları da mevcut olan şiir dilinin imkânlarıyle ifade edilemediği için kendi jargonunu yaratmaktadır. Eski kelimelerin yeni mânâyı karşılayamayacağı fikriyle, o zamana kadar şiir diline girmemiş, arkaik yahut mahallî kelimeler bulunur ve alışılmamış tamlamalar yapılır. Şiir dilinde aslolan fesahat midir yoksa belâgat midir, sorusuna belâgat, hattâ zarafetin tercîhi ile cevap verilir. *"Tetâbu'-ı izâfat"* ile Farsça'nın, *"terkîb-i tavsîfî"*lerle aklın ve muhayyilenin sınırları zorlanır. Meâl öne çıkarıldığı için, kelâmdan tasarruf önem kazanır; söz sanatlarından çok, mânâ sanatları kullanılır. Söz sanatlarına rağbet edilmeyişi sebebiyle eksik kalan müzikalite de âhenkli kelime seçimleri, aliterasyon ve uzun rediflerle telâfî edilir. Bu özellikleriyle sebk-i hindî dilinin, olağanüstü bir titizlikle işlenmiş ve rûhun, tahayyülün türlü türlü çalkantılarını ifade imkânı fevkalâde genişlemiş olduğunu söylemek mümkün. Yukarıda, *"Hâriçten gazel okuyanlar"* bölümünde de bir vesîleyle söylendiği gibi, sebk-i hindîyi elitist şairin yeni şiir arayışlarına bulduğu cevap sayarsak, bu üslûbun şiir dili anlayışının da beklentilere cevap verecek bir rafine edilmişlik vasfı taşıdığını dolayısıyle söylemiş oluruz. Şeyh Gâlib'in *"sîh-i sitem"*, *"harîr-i şûle"*, *"behişt-i fikret"* gibi alışılmadık terkipleri, sebk-i hindînin dil içinde dil yaratma gayretine mükemmel misâllerdir[219]. Sonraları, Yenişehirli Avnî'nin İsmail Paşa-zâde Hakkı Bey'in dîvânına söylediği takriz, sebk-i hindînin geç kalmış poetikası gibidir (Hakkı, 1292, s. 52-54). Takrizde *"lisân-ı şuarâ başka lisandır"* dendikten sonra, şiir dilinden *"vâsıta-i râbıta-i âlemiyan"* ve *"âyîne-i ilhâm-ı hudâvend-i cihan"* olan bir *"kenz-i mahfî"* diye bahsedilmesi, sebk-i hindînin dil anlayışını mükemmelen açıklar. Hersekli Ârif Hikmet'in

Fark olunmaz cismi nûr-ı mihr-i âlem-tâbdan
N'ola bâlîn olsa yâre penbe-i mehtâbdan

219 Edebiyyât-ı Cedîde edibleri, Galib'in ilk sembolist şairimiz olduğunu iddia ederken dede efendinin dildeki bu cins tasarruflarını örnek veriyorlardı. Aralarında Cenab Şehâbeddin'den başka sembolizme yaklaşabilmiş şair bulunmayan Türk parnasları, şiir dili üzerindeki tecrübelerine bir mesnet ararken Galib'i öne çıkarmakta kendilerince haklı idiler. Galib'in de dahili olduğu sebk-i hindî eğilimi, Fransız sembolistlerinin yükledikleri mânâsıyle değilse de Osmanlı şiirinin gelenekli mazmunlarıyle karşılaştırıldığında sembol sayılabilecek pekçok örnek bırakmıştır.

Öyle bir şeb-zindedâr-ı aşk u sevdâyım ki âh
Çeşmim ürker cünbiş-i reftâr-ı pây-i nûrdan

gibi beyitleri (Hikmet, 1334, s. 281, 294), mehtap pamuğundan yastık yapmak, karıncanın ayak sesinden ürkmek gibi daha evvel duyulmamış imgeler etrafında kurgulanan sebk-i hindî dilinin garip, çarpıcı, mübâlâğada *"gulüv"* derecesine çıkmış örnekleridir. Şiir dilinin bu özellikleri, bizi başka bir bağlantı kurmaya sevkeder:

*"XVIII. Asır Biterken Edebî Yenilenmenin İnsan Kaynakları Hakkında Bir Deneme"*yi yazarken, asrın farklı plâstik sanat ürünlerindeki müşterek yenileşme unsurlarını *"barok"*la açıklamağa çalışmıştım. Beni böyle bir sonuca sevkeden sebeplerin ilkini *"Türk baroğu"* kavramını çözerken bizzat sanat tarihçilerimiz verdiler. Muhtelif çalışmalarında Batı'ya açılan müziğin, resmin, mimarînin, peysajın; hattâ mefrûşâtın ve yaşayışın baroklaşmasından bahsederlerken, bu kadar yaygınlaşan bir eğilimin edebiyatta da karşılığı, en azından yansımaları bulunup bulunmadığına hiç temas etmeyişleri, oysa aynı özelliklerin bilhassa şiir sanatında da izlenebildiğini tesbitim, beni *"Türk baroğu"*nun alanını şiire doğru genişletmeye yöneltti. Sonra, barok üslûbun Avrupa'daki en büyük teorisyeni Wölfflin'in, her klâsik çağın son döneminin barok olduğu yolundaki önemli çıkarımının bizim şiirimizi de kapsayabileceğini gösteren bütün işaretler sebk-i hindî şiirinde vardı. Batı'nın barok dönem şiiriyle karşılaştırılması da bu benzerlikleri doğruladı.

İngiltere'de *"euphuism"* cereyanı, rafine edilmiş ve incelikli ifadeler, mübâlâğalı hassasiyetler ve tasavvurlar peşinde koşan şairler tarafından oluşturulur. İspanya'da *"culteranismo"* da dilde elitist tercihlerin, soyut ve hayâlî bir şiir dünyası kurgulamanın, nazmın sentaksını değiştirmenin peşindedir. Tarzın önemli ismi Luis de Góngora y Argote'nin takipçileri, onun çizgisini daha da bir mübâlâğalı olarak sürdürdükleri için *"gongorismo"* nâmı altında anılır ve gelenekçilerin alaylarıyle, tepkileriyle karşılaşırlar. Aynı sıralarda Giambattista Marino da İtalyan klâsisizminin gelenekli yapısını sarsmaktadır. Girift, sembollerle, parlak mübâlâğalar, şaşırtıcı kelime oyunları ile süslenmiş bir şiir yaratır. Barok şiirin ilkelerini koyan *"concetti"* (concept) leri ile bütün Avrupa'yı etkileyerek *"marinismo"* veya *"concettismo"* adı arkasına saklanan barok şiirin aslî kurucusu olur. Fransa'da salon

edebiyatıyle başlayan *"préciosité"*ye barok için küçük bir kımıldanış olarak bakılabilir. Ne zaman ki, Marino Paris'e gelir ve salonlarda *La Lira*'dan parçalarla süsleyerek poetikasını anlatmaya başlar; Fransa'da da güçlü bir barok hareket canlanır. Belli belirsiz birkaç çıkıştan sonra, bilhassa Martin Opitz'le Almanya'nın barok çağı da filizlenir.

Baroğun, aşırılıkları sebebiyle sanatın her dalında tepki toplarsa da dilde ve edebiyatta hakîkaten güçlü bir direnişle karşılaştığı söylenebilir. İtalya'da, Marino'nun şiirlerinin neşrini Accademia della Crusca engeller. Fransa'da, barok edebiyatın dili bozduğu gerekçesi, Académie Française'i kurdurur. Almanya'da da aynı muhafazakâr tavırla, ardı ardına dil cemiyetleri açılır. Herşey, eskimiş prensiplerini değiştirmeye çalışanların gayretlerine muhalefetle klâsik edebiyatın çökmemesini sağlamak; en azından, çöküşünü yavaşlatmak içindir. Osmanlı şiirinde sebk-i hindînin barok özellikleri de tam bu noktada belirir. Sebk-i hindî de geleneğin kendini tekrarlamağa başladığı, mısrâın *"anhâsından minhâsının"* anlaşılır olduğu, Nef'î ve Nâbî gibi birkaç önemli ismin de şiirin niteliğini değiştirmek yerine ilginç ve özel şair karakterlerini esere yansıtarak bir farklılık yarattıkları sıralarda sebk-i hindîye giden zorlu geçidin keşfi tesadüf olmasa gerek. Barok da sebk-i hindî de Hindistan kaynaklıdır; ikisi de klâsik şiirin inişe geçtiği zamanlarda ortaya çıkmıştır; ikisi de bir üst dil kurmak amacındadır; ikisi de aynı şaşırtıcı, alışılmadık, girift ifade ve dil özelliklerini taşır; ikisi de dil incelikleri sebebiyle geleneğin tepkisine, sıradan okuyucunun tepkisizliğine ve münekkidin anlayışsızlığına muhatap olur (*"esîrü'l-Hind"* tabirini biraz da bu eleştirel mânâsıyle alıyorum). Ispanya'da Góngora'nın, 1927'de yeniden keşfedilene kadar asırlarca zulmette kalışı ile Fehîm-i Kadîm'in öneminin ancak XIX. asır biterken farkedilişi bile barok ile sebk-i hindînin müşterek kaderleri adına bir ipucu verir. Belki de dünya edebiyatları sandığımız kadar birbirinden uzak değildir ve şair zihni her coğrafyada, benzer lâboratuar şartlarında benzer ürünler veriyordur.

D. Başka dillerde dolaşırken

Gelenekli Osmanlı'nın şiir dili, Arapça ve Farsça dışındaki dillere kapalı kalmaya özen gösterir. *"Dârü'l-harb"*in lisanı ile, ancak sefer açmak, sefîr olmak, esir düşmek gibi sebeplerle Osmanlı coğrafyasının dışına çıktıkça karşı karşıya gelen şairin genel tavrı,

Dilleri var bizim dile benzemez

mısrâında gizli... Avrupa dilleri uzaktır, uzak durulmalıdır; yabancıdır, yabancı kalınmalıdır. Şair, ancak kasîde, tarih düşürme gibi sebeplerle ve gerek duydukça yabancı kelimelere müracaat eder. Subhî-zâde Azîz'in (ö. 1784), Silâhdar Mehmed Paşa'ya kasîdesindeki (Erclem, 2001, s. 48)

Kıralı mürd olur iskemlesinde fart-ı havfından
Celâdetle tüfengin tutsalar kâfirsitân üzre

beyti yahut Sünbül-zâde Vehbî'nin

Krallık iddiâsından geçip bed-nâm-ı dehr olsun
Değişsin bir nuzahref isme lâfz-ı imparatorî

beyti (Vehbî, 1253, s. 26) gibi örnekler, benzer siyasî sebeplerle söylenmiştir. Harp, silâh, denizcilik, siyaset gibi alanların terimleşmiş kelimelerinin böyle yollardan şiir diline sızması ilk anda önemli görünmüyorsa da *"Yeni bir sözcük, tartışma toprağına atılmış taze bir tohum gibidir"* ve *"Sözcükler eylemlerdir"* (Wittgenstein, 1999, s. 13, 43) gibi aforizmalar, îkaz için kulağımızı çekiyor; *"hürriyet"*, *"vatan"* cinsinden bir kelime öğrenip dünyası değişen nesilleri yenibaştan hatırlatıyor.

Türkçe'de *"hürriyet"* kavramı, XVIII. asır sonlarında kullanılmağa başlanır. Fransa'dan gelen ihtilâl haberleri, Fransızca manifestoların tercümeleri bu kavramı yerleştirir. Siyasî hürriyet için önceleri *"serbestiyyet, âzâdegî, ruhsat"* gibi kelimeler kullanılırken Mısr'a giden Fransız askeri için hazırlanan Fransızca-Arapça bir sözlükte köleliğin zıddını ifade için *"hürriyye"*nin kullanıldığını görmek (Ruphy, 1802, s. 120)[220], kelimenin yaygın ve kabûl edilebilir sayılıp sözlüğe alınmasına kadar, epeyce bir süre halk dilinde dolaşageldiğini de haber veriyor. *"Liberté"* karşılığına kullanılan diğer kelimelerin yanına *"hürriyyet"*in ilâvesinden (Rhasis, C. I, 1828; Bianchi, C. I, 1843) sonra dahi, *"liberté civile"*i *"ruhsat-ı şer'iyye"* ve *"liberté politique"*i *"ruhsat-ı mülkiyye"* terkipleriyle karşılayan lügatlerin varlığı (Handjéri, C. II, 1840), *"hürriyyet"*in tam olarak yerleşmediğini

220 Fransızca *"liberté"* kelimesinin *"hürriyyet"* ile karşılandığı ilk sözlüğün Ruphy'ye ait olduğu iddiası için bk. Meriç, 1978, s. 273, not 2.

gösteriyor olabilir. Büyük ihtilâlin akabinde, 1790'da Paris'te elçi olarak bulunan Seyyid Ali Efendi'nin ençok duyduğu kelimelerden biri *"patrie"*dir ve kendisi de sakat askerlerin bakımından bahsederken bu kelimeye mukabil olarak *"vatan"*ı kullanacaktır. Hançerî Bey'inki de dâhil, Fransızca lûgatlerin çoğu bu karşılığı benimseyerek *"patrioete"* kelimesinin karşısına da *"hubbü'l-vatan sahibi"* yazarlar. Bianchi, Osmanlıların siyasî yapısında *"parlement"*ı *"Meclis-i Âlî-i Kuzât"*ın karşıladığını düşünür (Ayrıca, *"nizam"*, *"tanzîmat"*, *"medeniyet"* gibi kavramlar hakkında bk. Baykara, 1991).

> *"İlk defa 'Takvim-i Vekayi'de Sadık Rifat Paşa ağzından 'hürriyet' kelimesinin çıktığını görüyoruz. Mustafa Sami Efendi de 'hubb-ı vatan ve millet'ten söz ediyor"*

iddiasının (Ülken, 1979, s. 54) doğru olmadığı ve çok daha önce şiirde kullanıldığı *"Eski konular değişirken, yenileri doğarken"* başlığı altında anlatılmıştı. Burada önemli olan, sosyal bilincin kökünden değişmesini ve siyasî bilincin filizlenmesini sağlayan bazı kavramlarla tanışılması; netîcesi, Osmanlı Devleti'nin yönetim şeklini bile değiştirecek bir hareketin, birkaç yeni kelimenin içine yeni bir dünya görüşünün doldurulması ile başladığıdır[221].

Osmanlı'nın tanımak için yaklaşabileceği diller Batı'dan değil, bizzat kendi teb'asından çıkar. Hizmetkârları sebebiyle kibar evlerin hanımlarının dahi Ermenice'yi konuşup anlayabildiği; ihtidâ, komşuluk, ticaret, kulakdolgunluğu gibi sebeplerle Rumca'nın Türk muhîtine sızdığı asırlar yaşandı. Osmanlı şairinin de şiirine *"elsine-i selâse"* haricinde bir dil sokacak olsa, âşinâlığı sebebiyle, yakınındaki bu azınlık dillerine öncelik tanıyacağı açıktır[222]. Bu

221 *"Vatan"* kelimesinin, Nâmık Kemâl'e gelindiğinde kazandığı içerik için bk. "Vatan", *İbret Gaz.*, Nu. 121, 10 Mart 1289.

222 Bilhassa Rumeli'nde ve Adalar Denizi'nde yaşayan Osmanlı şairlerinin Rumlarla daha yakın ilişkiler içinde bulunmaları sebebiyle şiir yazarken de Rumca'yı rahatça tekellüm edebildiklerinin pekçok örneği vardır. Son dönemde, Mora'dan çıkmış Karayılan-zâde Sabrî ve Hanyalı Nûrî, Girid'de bir müddet yaşamış Leylâ Saz Hanım gibi şairlerin Rumca şiirler söylediklerini bilmek, konuyu ilginç hâle getiriyor. Cezâir-i Bahr-i Sefid Vâlisi Âbidin Paşa Dino'nun *Constantinopolis Gazetesi*'nde (Nu. 66, 24 Mart 1894) yayımladığı Rumca manzûmesi kadar, Leylâ Hanım'ın manzum tercümesi de (Saz, 1928, s. 88-90) ilginçtir. Söz gelişi, Maraşlı Hasan Nâdir Efendi'nin (d. 1830) de Ermenice kelimelerin sıkça kullanıldığı bir *"hezl-âmiz gazel"*i (Inal, C. II 1988, s. 1065) varsa, yöresindeki Ermeni unsurların fazlalığındandır.

önbilgiyle yanaşarak Esrar Dede'nin (ö. 1796) *"lügat-i Lâtiniyye vü Talyâniyyeye bir mikdar vukufu"* oluşunu açıklamak şimdilik zor görünüyor. Dedenin İtalyanca'dan Rumca'ya olan bir lügatin Türkçe tercümesini yaparak *Lügat-i Talyân* (Mecmüa-XIII, s. 536-586) adını verişi, Italyanca kadar Rumca'ya vukufunu da isbatlar (Hasan Said, 1336; Horata, 2000, s. 73-80). Hıristiyanlara Hazret-i Muhammed'in İncil'de de anıldığını göstererek her iki din arasında yakınlıklar bulmağa çalışan bir gazelinde Esrar Dede'nin

Ey ümmet-i bî-me'men İncîl ü haber benden
Nomen ayoş Ahmedoş aposto profita

deyişi (Horata, 1998, s. 285), Rumca'yı arûza uydurmaktaki başarısı ile de ilginçtir. Aslına bakılırsa, Osmanlı nazmının dikkat çekmeyen bir köşesinde, XVIII. asrın sonlarından itibaren gayr-ı müslim milletlerin dillerinden Türkçe'ye yapılan manzum lügatlerin durupdurduğunu ve bunların şiire olan etkilerinin araştırılmadığını düşünüyorum. Öyle ya, bir lügati manzum olarak hazırlamanın tek sebebi, kolay ezberlenişine katkıda bulunmak değil, bir o kadar da yeni kelimenin şiir dilinde ve arûzun elinde aldığı şekli göstermektir. Bir başka ifadeyle, yabancı kelime daha Türkçe'ye ilk girişinde, nazmın yoğurduğu bir şiir malzemesi hâlini almaktadır; sonrası, nesrin dünyasına aktarılma savaşı... Refî'-i Kâlâyî'nin bazen *Tuhfe-i Manzûme-i Lügat-i Ermeniyân* bazen de *Manzûme-i Lügat-i Kâlâyî be-Lisân-ı Ermenî* diye anılan Ermenice-Türkçe manzum lügatinin hemen başından iki beyit:

Tanrıya asvas, kristios dediler peygambere
Şâha derler tekavur, hem muteber beraksere

Maneuk oğlan, kızdır ahcik, ustaya vadbet denir
Kardaş ahbar oldu ise, mar derler mâdere

Eskilerde, Şâhidî'den Sünbül-zâde Vehbî'ye kadar olan manzum lügatler, zaten aynı geleneğinin içinde, aynı veznin inzıbatında şiir diline dönüşen kelimeleri tanıttıkları için, katkıları sadece *"lexical"*dir. Gayr-ı müslim milletlerin kelimeleri, bundan fazlasını yaşarlar. Daha evvelden Türkçe'ye ve şiir diline giren has kelimelerin bile, nazmın kurallarına uyarak Eflâtun, Risto, Sikender, Bokrat hâlini aldığı düşünülürse, sıradan yabancı kelimelerin nasıl bir

değişim yaşayarak *"kavmî"* ve *"nazmî"* telâffuza sokulduğu tahmîn olunabilir. Şiir, Türkçe'ye girecek yabancı kelimelerin üstündeki *"assimilative"* güçtür; pekçok kelime, oradan çıktıktan sonra ve çıktığı şekliyle kabûl görür.

Asırlardır aynı topraklarda, birbirine belli bir mesafede yaşayıp özel hâller hariç, bu mesafeyi hep koruyan farklı kültürlerin yakınlaşması, mahallîleşme ve batılılaşma süreciyle başlamıştır. Meselâ, Mustafa Sabri'nin *Tuhfe-i Sabrî an-Lisân-ı Bulgarî* (İst., 1296, Ahter Matb.) adlı manzum lügati, Bulgar azınlığın dillerini tanıtırken Batı'ya yönelişin asıl etkileri Rumca-Türkçe sözlüklerin artışında hissedilmektedir. Hanyalı Nüri'nin 1211 (1797) tarihli *Lûgat-i Manzûme-i Nûriyye berây-i Tercüme-i Lisân-ı Rûmiyyesi ve Tezyîli* (TDK Ktbh. Yz. A 209) buna iyi bir örnektir. Yazarı belli olmayan *Tuhfe-i Rûmî* (İst., 1290, Yusufyan Hanı'nda 30 numrolu matbaa) adlı Rumca-Türkçe manzum lügatin baş tarafında söylenenler biraz da bu yakınlaşmayı ve ilgiyi gösterir:

> *"Mâdem ki herhangi bir lisan olur ki, tahsîli fâideden hâlî olmayacağı rû-nümûddur. Mâdem ki lisân-ı Rûmî memâlik-i Osmâniyyede kesretle mütedâvil olan elsineden ma'dûddur; bu lisânın tahsîlinde heveskâr olacak zevâtın dahi vücûdu melhuz bulunduğundan lisân-ı mezkûrun mürekkeb olduğu lûgatten meşhûr olanları Türkçe'de mukabilleriyle bir tuhfede cem' u nazm olunarak kitab-hâne-i vatana nâçîzâne bir yâdigâr olmak üzre bu kerre tab' u temsîl olundu."*

Tuhfe-i Rûmî'nin ilk beyitleri şöyledir:

İsm-i Hudâ oldu bu dilde Teos
Bunda ferişte demedir angelos

Söyledi perfeti peygambere
Hoca demektir deseler daskalos

Hartı kâğıd oldu volya kitab
Bil onu insâna dedi ansırapos

"Rûmî" kelimesinin kullanım alanı sebebiyle Rumca, Hellenika ile aynı dil zannedildiği için, Avrupa'nın Antik Yunan'dan doğan kökleriyle buluşmanın yolu da Rumca'da aranmaktadır. Abdurrahman Sâmi Paşa'dan Yenişehirli Avnî'ye kadar pekçok isim tercümeler

yapacak kadar iyi Yunanca bilirler. Böyle bir devirde, Abdülvehhab Zârî Bey'in oniki günde yazdığı *Manzûme-i Vehbî*'si (İst., 1291, Şeyh Yahyâ Efendi Matb.) bir diğer Rumca-Türkçe manzum lûgattir. Zârî, lûgatinin başında

Rûmi'yi tez öğrene her kim diler
Bu kitâbı okuya ser-tâ-be-ser

dedikten sonra, önemli bir iddiada bulunur:

Elsine-i sâire tahsîline
Rûmi dururken kim olur mübtelâ

Bu son beyit, ancak "*Rûmî*"den klâsik Yunanca anlaşılıyorsa, bir doğruluk payı taşıyor olabilir. Sonraları, Kîsedar-zâde Fevzi'nin (ö. 1911), âşık olduğu Rum dilberi yüzünden hazırladığı *Tuhfetü'l-uşşak* (y.y.y., y.t.y., litografik) adlı Rumca'dan Türkçe'ye manzum sözlüğünün basıldığını da ekleyeyim (ayrıca bk. Gerçek, 1941).

Gayr-ı müslim azınlıkların dillerine olan ilgi sürerken ülke sınırları dışına taşıp batılı bir dilin manzum lûgatini hazırlayan ilk isim Yusuf Hâlis Efendi (d. 1805) olmalı. Hâlis, Enderunlu Fâzıl'ın (ö. 1810) da mensûbu olduğu Tahir Ömer-zâdelerdendir; erken yaşlarda İngilizce ve Fransızca öğrenmiştir. *Miftâh-ı Lisan* adıyle Fransızca'dan Türkçe'ye hazırladığı manzum lûgati (Duman, 1988; Çavaş, 1989; Kırbıyık, 2002), sonraki yıllarda bir başucu kitabına dönüşmüş; seneler sonrasının Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'nde bile öğrencilerin dilinde mısrâ mısrâ dolaşmıştır. Lûgatin mukaddemesinde (Hâlis, 1266, s. 6),

Cümleden efdal ü âlâ Arabî
Fârisî Türki lisân müntehabı

Sonradan buldu Fransızca revâc
Fenn-i tâlîmi ona oldu muhtâc

Çoğalıp onda nev-îcad fünûn
Niçe bir mârifet-i ucbe-nümûn

Onda oldukça maârif îcâd
Oldu elfâz ü lûgati müzdâd

Oldu her fenne de bir başka lûgat
Istılâhâtı için bir âlet

denişi, Fransızca'nın hayatımıza girişi adına ilginçtir. Lügatin başlangıcından ilk iki beyit (s. 7):

Allah diyō, gōkler siyō, yer ter, komanse ibtidā
Dieu cieux terre commencer
Dâim tujur, bâkî eternel, infini bî-intihā
toujours éternel enfini
Peygamberin adı profet, sādık fidel, gid reh-nümā
prophète fidèle guide
Hâtif orakl, mūcize mirakl, irsâl anvua
oracle miracle envoi

Aslına bakılırsa, Fransızca'nın şiir diline sızmağa başlayış tarihi düşündüğümüzden daha eskidir. Sadece küçük bir örnek olması kasdıyle, Sünbül-zâde Vehbî'nin *"În çâr ebyâteş bâ-lügat-i Frengî âmîhte büd"* (Vehbî, 1253, s. 26-27) başlıklı şiiri anılabilir. Bugün, XVIII. asır Osmanlısının Fransızca'yı ne kadar tanıdığı tartışılırken, Vehbî'nin manzûmesine *"opera"*, *"électeur"*, *"sénateur"* gibi kelimeleri soktuğunu görmek şaşırtıcı olabilir. Muvakkit-zâde Pertev'in

Beççe-i muğ muğ-beçe tâbîr ederler şâirân
Lehçe-i Efrenc'de ol lâfza derler farmoza

beytinde (Nûri Pertev-ç, v. 87[a]) böyle bir mâlümat-fürüşluğa niçin ihtiyaç duyduğu zihni meşgul edebilir. Hattâ, Tokatlı Kânî'nin

Ermeni oğlanını yolda görüp Rūmî desem
Pasapadola mı desem babafingo mu desem
Bizi nefyeylediler Resmo'ya İstanbul'dan
İtine oşt mu desem yoksa donado mu desem

diye başlayan gazeli (Mecmüa-XVIII, v. 10[a-b]) de bu meyanda zikredilebilir. Limni'ye kal'abend olarak gönderilen şairin Girid'de ne aradığı, Resmo'ya sürüldüğünü açıkça ifade edişinin içyüzü araştırılmaya muhtaçsa da sacled haricidir.

Değişik sebeplerle Avrupa'ya çıkanların, özellikle Fransa'ya ve(ya) Fransızca'ya ilgi duydukları anlaşılıyor. Buna rağmen, ilgilerini şiire aksettiren pekaz ismin oluşu, buna kalkışanların da genellikle Fransızca'ya müracaat etmeden yapmaya çalışmaları

önemli... Meselâ, Mehmed Abdünnâfi' Efendi (ö. 1858), 1842'de gittiği Paris'te sefaretle iki yıl kalıp daha sonra da Viyana Sefîri olmuştur. Dîvançesi kaybolduğu için kesin bir hüküm vermek zorsa da eldeki şiirlerinde Avrupa'dan en küçük bir iz bulunmayışı bir poetik tercih sayılabilir mi? Oysa Hoca Tahsin Efendi'nin (d. 1813) şiirleri arasında Paris'i anlatan mısrâlar bir yana, Fransızca şiirlere bile rastlanmaktadır. Sözün gelişi,

Il croit faire des poèmes comme les poètes
Est il ivrogne ou et il perdu la tête[223]

beyti, aruzla ve tamamen Fransızca olarak yazılmıştır. İbnülemîn'in deyişiyle "*vezni Şarkî, lâfzı Garbî*" olan (İnal, C. IV, 1988, s. 1882) bu beyit, muhtemelen bir ilktir ve Tahsin Efendi, Abdullah Cevdet'ten Edip Ayel'e varıncaya kadar, Fransızca şiir yazmış epeyce şairin de bu mânâda atasıdır[224].

Batılılaşmanın getirdiği Fransızca modası haddi aşmaya başladığında, şairler de iki kutba ayrılırlar. Bir kısmı, Fransızca'nın modern dünyanın nimetlerine ulaşmak için gerekli olduğunu düşünürken büyük bir çoğunluk da Fransızca'nın alafrangalaşmaya yol açarak millî bünyeyi zedeleyişinden yakınır. Ali Âli'nin (ö. 1856)

Lisân-ı Fransevî'yi bilmeyen âdem değil şimdi
Buna vâkıf olanlarda dirâyet artar eksilmez

---

223 Hoca efendi, sinirlendiği bir şair hakkında söylediği bu beyitte, "*Şairler gibi şiir yazdığını zanneder; ayyaş mıdır, aklını mı kaybetmiş, nedir*" demekte.

224 Ahmed Râsim Efendi (d. 1766) ise, Batı'nın dili ve edebiyatı ile hiçbir münasebet kurmadan, nereden öğrendiği mechûlümüz olan bir bilgi ile batılı imlâyı kullanır. Şairin *Nesâyih-i Şer'iyye vü Mev'iza*'sını (1316) bastıran Tevfik Şehîdi Bey, kitabın başına yazdığı mukaddemede bu husûsa dikkat çeker:

> "*Üdebâ-yı Osmâniyye tarafından vav'a bedel şu (,) işaret kullanılmağa başlanılalı yirmi yirmibeş senelik bir zamandır. Efendi merhum o işareti bundan yüz on sene evvel eserlerinde kullanmıştır.*"

Râsim'in imlâsı, Şehîdi gibi metne saygılı, dikkatli ve sorumluluk sahibi biri tarafından neşredildiği için tahrip edilmemiştir. Oysa, şairin ölümünden hemen iki yıl sonra, 1272'de (1855) litografik baskısı yapılan dîvânında aynı imlâ özelliğini görmek mümkün değildir. Metne ve şairin şahsî tercihlerine saygısızlıktan, kimbilir başka hangi yenilikleri kaydetmedik, kaybettik.

Bu bilgiden sonra, noktalama işaretlerinin ilk defa Şinasi tarafından kullanıldığı mâlûmâtını, Fransız dilini tanıdıkça, noktalama işaretlerini de benimsediğimiz ve şiire taşıdığımız fikrini bir kere daha gözden geçirmek gerekecek (Özgül, 2006, s. 33-34).

şikâyetinden (Mecmûa-III, v. 36b) Hasib Dürrî'nin (ö. 1899)

Taallüm etmeğe sa'y eyler etfâl-i sıgarâsâ
Kibâr indinde güyâ ilmihâl olmuş Fransızca

beytine kadar pekçok örnek, şairlerin karşı hareketini haber verir. Burada ilginç olan, alafrangalaşmaya karşı çıkan şairlerin, yeni moda şıkları, onların tabiîleştirmeye çalıştıkları *"frengâne"* zihniyet, kıyafet, davranış ve konuşmaları şiirlerinde eleştirirken tehzil maksadıyle kullandıkları Frenkçe kelimelerle ve hiç farkında olmadan şiir diline pekçok yabancı kelimeyi sokmaları; okuyucunun gözünü ve kulağını alıştırarak bu kelimelere bir ünsiyet peydâ etmesine sebep olmalarıdır. Eskiden *"birini taklid etmek"* ile *"birine taklid etmek"* farklı mânâlara gelirdi; ilki *"birinin taklidini yaparak eğlenmek"*, ikincisi ise, *"birine benzemeye çalışmak"* demek olurdu. Fransızca'ya düşkün züppeleri taklit etmek isteyen şair, bu yolla bir süre sonra alafrangaya taklit etmekte olduğunu görse de artık geç kalmıştır. Ayıntablı Ali Râşid Efendi'nin aşağıdaki gazeli alafrangalığı taklit eder (*Hazîne-i Evrak*, C. II, Nu. 15, 1297, s. 229):

Avrupa dilberleri kasrında balkon istiyor
Çifte atlı koşulur altında fayton istiyor

Pek hevâlandı o ... duhterinin meşrebi
Âh-ı âşıktan semâya şimdi balon istiyor

Şem'-i kâfûrî fenâ ispermeçet eyler taleb
Şem'dânı sîmden olmaz ise fakfon istiyor

Şabkasın açtım o ... kâkülün koklatmadı
Şimdi ibrâz-ı rèsonla resm-i pardon istiyor

Bu gazelde şâirânın cem'i lâzımdır beyim
Kafiye teng oldu zîrâ bir commission istiyor

Yahut Nazîf'in şu *"nev-zemin"* gazeli gibi (*Tercümân-ı Hakîkat Gaz.*, Nu. 1016, 17 Zilhicce 1298):

Zâil olmaz ihtiyâr olmakla dilden espérance
Kail olmaz yâri ağyarle görünce consience

Ben de gördüm Al-Kasar'da dün gece âsârını
Madmazeller ediyorlar idi onda türlü dance

Körkörüne düştü derd-i aşkına bu pur coeur
Bir nigehle eylesen content beni votre excellence

Congrès çoktan bu nev ebyâtını tanzîr için
Şâiran yapsınlar isterler ise bir conférence

Tarh-ı şi're sen açtın Nazîfâ nev zemin
Bâğ-ı dilde bu gazel de oldu bak à la France

Şerri hayrında gizli olan bu alaycı itirazlar, İsmail Safâ'nın *"alafranga şathiyât"*ına (*Mirsad Mec.*, Nu. 8, 2 Mayıs 1307) kadar uzanır:

Ne bu süslenme? Nedir bu toilette mademoiselle?
Size derler bu kıyâfetle coquet mademoiselle!

Pek yaraşmışsa da costume, hele tournure corset
Kısa gelmiş size bir parça jaquette mademoiselle

Aquoi pensez-vous? Pour qui vous rendez malheureuse?
Je vous assure que vous n'êtes pas grisette mademoiselle

Seviyormuş sizi chanteur takımından birisi
Beni me'yûs ediyor bak bu cihet mademoiselle!

Seviyormuş diyorum (non!) demeyin doğru söze
Buna hem (oui!) deyiniz, hem de (evet) mademoiselle

Je vous rencontre pendant l'été dans un jardin
Size takdim edeyim bir cigarette mademoiselle

Acabâ nerde bıraktım kutuyu ben mon amie?
Café chantment'da mı kayboldu paquet mademoiselle?

Pratiquesiz bana conversation güç geliyor
Gerçi ezberliyorum hayli lûgat mademoiselle

Diğer taraftan, Recâi-zâde Ekrem ile Abdülhak Hâmid'in alafrangaya taklit olduğunu farketmedikleri şiirleri... Ekrem ve Hâmid'in Fransızca'ya kapılarını açan şiirleri ile *"edâ-yı Frengâne"*yi tehzil, tenkid ve tenkiz maksadıyle, Fransızca'nın şiir dili içinde sıkça anıldığı daha gelenekçi şiirler, netîce itibarıyle farketmeden aynı maksada hizmet ederler; şiir dili içinde Fransızca kelimeler yerini yadırgamaz olurken okuyucu da *"garâbet-i mehcûre"*den sayması gereken böyle kullanışları tabiî bulmaya başlar. Bir cins modern mülemmâ yahut makaronik şiir sayılması gereken

bu denemeler, başlı başına inceleme konusudur. Sözün gelişi, Eşref Paşa'nın

Ol mâh görünmezse n'ola semt-i Veſâ'da
Ser-hâcedir elbet akademya-yı ceſâda

matlaı (Eşref, 1302, s. 161-162); Murad Emrî Efendi'nin (d. 1851) bir gazelinin

Haber alclım bugün cânan beni sormuş yalandır bu
Yapılmış dest-i ağyarle düzülmüş bir plândır bu

diye başlaması (Emrî, 1329, s. 10) yahut bir başka mısrâında

Yanar hasret oduyle cism-i zârım sanki bir volkan

demesi (s. 3) artık şaşırtıcı değildir[225]. Yeni şiir dili, Frenkçe kelimelerle ünsiyet kurmayı, şairinden de önce başarmıştır.

Bahsin sonuna, hiç değilse, Ingilizce'den ve Fransızca'dan yapılan ilk şiir tercümeleri üzerine birkaç cümle eklemek doğru olacak. Edebiyat tarihlerine yansıyan genel kanaat odur ki, Şinasi'nin *Tercüme-i Manzûmesi*ne kadar, Batı dillerinin herhangi birinden yapılmış şiir tercümesi mevcut değildir. Şinasi'nin tercümelerinin neredeyse hepsi, daha büyük parçalardan oyulup çıkarılmış cümle, beyit ve kıt'alardan oluşur. Belli ki, manzum tercümenin zorlukları Şinasi'nin metinleri bütün hâlinde çevirmesine izin vermemiş; o da bir nebze tadımlık örnekler tercüme etmeyi şartlarına daha muvâfık bulmuştur. Tercüme edilen orijinal metinlerin içinde aslı manzum olmayan, hattâ romandan, oyundan alınmış cümlelerin dahi bulunuşu, aslolanın *şiir tercümesi* değil, *manzum tercüme* olduğunu gösteriyor. Eğer Şinasi'nin açtığı yoldan ilerlenir ve mensur metinlerin manzum tercümelerini de *"şiir tercümesi"* sayarsak, Fransızca'dan Türkçe'ye yapıldığı bilinen ilk manzum tercümenin Zîver Paşa'ya (d. 1793) mâledilmesi gerekecek. Paşanın, *"Mekteb-i Tıbbiyye-i Şâhâne şâkirdânı tarafından Fransızca tanzîm edilmiş bir teşekkür-nâmenin tercüme-i manzûmesidir"* (Zîver Paşa, 1313, s. 52) başlıklı şiiri

225 Bergamalı Cevdet Efendi'nin (ö. 1873) de benzeri bir mısrâı vardır (Hüseyin Avnî, l. kt., 1934, s. 31):

Firâkın püskürür âteşleri volkan eder peydâ

Fransızca yazınca Mösyö Lahey nesren ol bahsi
Onu Zîver kulu Türkçe nazmen eyledi imlâ

beytinde de ifade ettiği gibi, Fransızca bir nesrin Türkçe'ye nazmen tercümesi sûretinde *"akd"*edilmiştir. Aynı şekilde, *"Mekteb-i Tıbbiyye imtihânını teşrîf-i hümâyun vukuunda şâkirdan tarafından kırâat olunan Fransızca teşekkür-nâmenin tercüme-i manzûmesidir"* (zeyl, s. 9) başlıklı kasîdesi de paşanın manzum tercümelerindendir. Zîver Paşa'dan sonra, Şinasi'nin *Tercüme-i Manzûme*sindeki mensur cümlelerin manzum tercümelerini gördükçe yenilik ve ilklik bahsini yeniden düşünmek zorunda kalacağız[226].

İngilizce'den tercüme tarihçemiz daha karanlık... Muhtemelen, Fransızca'ya beslenen ilginin İngilizce için de uyanması geciktikçe, Shakespeare başta olmak üzere, pekçok İngiliz şairinin metinleri Fransızca'dan tercüme edilmiştir. Bugün, İngilizce'den mi yoksa Fransızca'dan mı tercüme edildiğini tesbîtin mümkün olmadığı epeyce İngiliz şiiri mahsûlüne sahibiz. Yine de şübheye yer bırakmayacak bir kesinlikte İngilizce'den çevrildiğini bildiğimiz metinler arasında, Tahir Münif Paşa'nın (d. 1824) bir şiir tercümesi özellikle anılmalı. Pekçok dil bildiği için, zamanında *"ebu'l-lisan"* diye anılan paşanın, *Cerîde-i Havâdis*'te çalışmaya başladıktan sonra İngilizce öğrenmeye heves ettiği tahmin olunabilir (Dilmen, C. II, 1338, s. 107). Paşanın, *İngiltere Târihinden Birkaç Yaprak* adlı yarın kalmış tercümesinin arka yapraklarında (v. 65^{a-b}) İngilizce bir şiirle tercümesi yer alır. Seçilen şiirin basitliği, mütercimin İngilizce'yi yeni yeni öğrenmeğe başladığı sıralarda tercüme edilmiş olabileceğini düşündürüyor. Diğer taraftan, şiirde geçen Leylâ isminden kasıt, paşanın sevgili kızı Leylâ Hanım ise, tercümenin daha sonra ve bir çocuğun zevkleri düşünülerek tercüme edilmiş olması da mümkün. Bu ikinci ihtimâl doğru ise, çocuk edebiyatı tarihimizi araştıranlar için de önemli bir

226 Konu ile doğrudan ilgili en kapsamlı çalışmanın sahibi olan A. Ihsan Kolcu, *"tercüme şiir"* ile *"nazmen tercüme"*yi ayırdetmeyip *Tercüme-i Manzûme*'ye Fénelon'un *Télémaque*'ından alınan manzum cümleyi dahi şiir tercümesi saymaktadır (Kolcu, 1999, s. 11). Meseleye böyle bakılacaksa, Zîver Paşa'nın tercümeleri –şübhesiz ki– Şinasi'ninkilerden daha eskidir. Yine aynı çalışmaya göre, İngilizce'den tercüme edilen ilk şiirin tarihini tesbit mümkün olmamakta; 1882'de Shakespeare'den yapılan bir sone tercümesi, İngiliz şiirinden ilk çeviri olarak yer almaktadır (a.g.e., s. 65).

malzeme ile karşı karşıyayız demektir. Bugüne kadar varlığı mechûl kalan şiiri, ihtiyatla ve *"şimdilik"* kaydıyle de olsa, İngilizce'den yapılan ilk şiir tercümesi olarak takdim edeceğim:

I

I know, I am a pretty girl,
All though my cousins sneer;
My teeth are all as white as perl;
My eyes are bright and clear;
My foot is very small and neat;
To mention it's no blame;
But what is most divinity sweet
My Henry thinks the same

II

And I can sing and I can waltz
And make a pudding too;
And if I have some little faults,
I shall not tell them you
My hair has got a natural curl,
Emilia is my name,
I know, I am a pretty girl,
And Henry thinks the same

Tercüme

Bilirim bir güzel kızım kendim
Ammi-zâdem ko etsin istihzâ
Gözlerim âhû gözleri gibidir
Dişlerim lü'lü-i lâlâ
Ayağım pek sagîr ü dilberdir
Bunları sevmek acîb değil a
Cümlesinden cazzi bence şu ki
Sevdiğim de bu itikaddadır

Türkü çağırmak, oynamak bilirim
Yaparım istersem dahi helva
Olsa bâzı küçük kusûrum da
Onları söylemem size asla

Dest-i kudret ile saçım kıvrık
Bilmek isterseniz adım Leylâ
Bilirim bir güzel kızım kendim
Sevdiğim de bu itikaddadır

E. Şiir dili bozuluyor

XVIII. asrın mahşerî kaosundaki Fransa'da J. Marie de Maistre, *"Her şahsî yahut millî yozlaşma, ona paralel bir dil yozlaşmasıyle ortaya çıkar"* diyordu. Babil Kulesi'nden Osmanlı Devleti'ne kadar doğruluğu test edilmiş önemli bir çıkarım... Osmanlı'nın gelenekli yapısında yaşanan ciddî bozulmanın, hattâ çöküşün edebiyatta, şiirde ve şiir dilinde etkilerinin görülmemesi mümkün değildi. Meselenin bir diğer boyutu da şairin bir yeniliğe niyetlendiğinde önce dili bozduğunu düşünmemizdir. Oysa, dildeki değişim bir başlangıç değil, sonuçtur. Önce sosyal şartlar, sanat fikri, kültürü, zevkleri değişmiş; sonra dil bu değişimi yansıtmaya başlamıştır. Croce'nin *"Örnek bir dil aramak, hareketin hareketsizliğini aramak demektir"* deyişi hatırlanmalı. Her yeni şiir dili, bir öncekinin yetersizliği, *"veterolojizm"* şikâyeti ve poetik eleştirisi ile doğar; ama, varlığını ona dayandırmaktan, ondan beslenmekten de vazgeçemez. Bu etki-tepki ilişkisi içinde, klâsik şiirin linguistik dikkatleri fazla önemsediği düşünülmüşse, yeni şairin ilk yapacağı değişiklik dilde bir deformasyona gitmek olacaktır.

Osmanlı'nın gelenekli şiir sentaksı sarsılmaz bir kunt yapıdır; büyük şairlerin elinde tuğla tuğla yükselmiştir. Kuralları okutulmayan Türkçe'nin *"sarf u nahv"*ine ait doğruları genellikle içgüdüsü ile bulan şair, inanılmaz bir hassasiyetle şiir dilini yuğurur; poetikasının gramere ait kısmını kesin çizgilerle ortaya koymayı başarır. XVIII. asırda, şiir gramerinin de ciddî bir sarsıntı geçirmeye başladığı görülür. Avrupa'da klâsisizmin kuralcı şiirinden sonra, romantiklerin duyguyu şiirin merkezine oturtarak grameri ihmâl edişlerine benzer bir hâl yaşanmağa başlar. Kıbrıslı Hilmî Efendi'nin (ö. 1847)

Usandık fâil ü mef'ûle dâir bahs-i nahvîden
Mey ü mahbûba dâir naklolunsun özge hâletler

itirazı (Hilmî, v. 5^{b}) şiirin sentaksını önemsemeyerek muhtevayı

kayıtsızca öne çıkarmaya çalışan şairin, bu isteğini XIX. asırda da sürdürmekte olduğunu gösteriyor. Bu gevşeyiş, özellikle XVIII. asrın sonlarından XIX. asrın ilk yarısına kadar, şiirde mânâ kaymalarının, sentaks bozukluklarının başlıca sebebi olacaktır. Meselâ, Adanalı Sürûrî'nin (ö. 1814) Sultan Mahmud'a kasîdesinin bir mısrâında

Hemîşe ola muîni ilâh Han Mahmud

deyişi üzerine Aynî, *"ilâh ism-i celîli min-haysi'l-i'rab Han Mahmûd'a muzâf olmuş"* diye ortalığı velveleye verirken (Esad-a, v. 50[b]) bir gramer hatâsı olduğunun farkındadır. Aynı gevşemenin şiir lügatinde de yaşandığı rahatça söylenebilir. Sultan Selîm'in

Topa fitili vermeden verdi bana fitili

nakaratlı şarkısı (İlhâmî, v. 109[a]), argonun hicivden, hezilden çıkıp şarkıya ve saraya kadar girdiğini göstermekte iken, şiirin gelenekli lügatinin yenilenmesi yolunda da benzer bir çizginin takip edildiğini söylemek mümkün değildir.

Devlet teb'anın kütleden değil kitleden, kitlenin de fertlerden oluştuğunu farketmeye başlarken, şair de *"eidetic"* dünyasından başını çıkarıp sokağı, insanları, reel hayatı kavramaya çalışır[227]. Muvakkit-zâde Pertev'in *"Murabbâ-ı avam-pesend"*i bir ilk değildir. Şair, insanları fizyonomileri, psikolojileri ve davranışları ile tartmayı öğrenirken, onların mahallî ağızlarını, özel telâffuzlarını, jargonunu, konuşma dilinin ârazlarını da şiir malzemesine çevirmeye başlar. Böylece, ağız taklitleri şiirde gittikçe daha sık kullanılmağa başlanır. Daha XVII. asırda Fehîm-i Kadîm, hakîkaten *"tavîl"* olan bahr-i tavîlini Arap, Arnavud, Ermeni, Rum, Yahûdî, Tatar, Acem, Kürt, Türk ve kendi ağzından, toplam on şîvenin taklîdi süretiyle yazmıştı. Enderunlu Süleyman Dâniş (ö. 1774)'in

Biy peyî göydüm yuhun nâz ile gül-yeng eylemiş
Tavy-ı kadd-i dil-pesendin yeşk-i Efyeng eylemiş

diye başlayan "R" özürlü bir gazeli vardır (Dâniş, v. 72[b]) ki, sonu

227 Şair, belki de tanımaya yakın çevresinden ve edib dostlarından başlamakta... Sadrıâzam Pertev Paşa'nın (ö. 1837) *"Güfte ez-zebân-ı Âkif Efendi"* ve *"Güfte-i İzzet"*inden (Pertev, v. 33[a]) Müftî Hilmî Efendi'nin *"Güfte-i Hilmî berây-i şîve-i Tevfik ez-lisân-ı Niyâzi"*sine (Hilmî, v. 5[a-b]) kadar pekçok örnek bu ihtimâli haklı çıkarıyor.

İltifâta tayh edip bu şi'yi hâmem Dânişâ
Nev-lügat-i şûh bulmuş zîb-i feyheng eylemiş

beytine bağlanır. Şiirin hemen altında *"gazel-i mezbûrun fasîhidir"* kaydıyle, aynı metnin "R"lisi tekrarlanır. Kânî, Hırvatlara sefer etmeğe hazırlanan Osmanlı ordusuna katılmayı reddeden Arapları, kendi telâffuzlarıyle konuşturur (Kânî-a, v. 26[b]):

Biz Arab ogli degil Osmanlı niyler bu sefer
Yenşeri olmaz Arab jeng iylemez Hırvat ile

Kânî'nin "ş" seslerinin cümlesini "s" olarak çıkaran Rum dilberini içki sunarken konuşturduğu beyit de ilginçtir (Kânî, v. 123[b]):

Pasam buyur bir anberiyye iç deyip döker
Dür-i niyâzı dühter-i Sakız sapır sapır

Rumlar Türkçe'nin "ç" ve "ş" seslerini çıkarmakta zorlanırlar. Bir şairin

Dehân-ı tengine sığmaz dökülür nokta-i şîn

dediğini okur okumaz, Rum dilberinden bahsettiği hemen anlaşılır[228]. Enderunlu Fâzıl'ın *Zenan-nâme*'sinde de Rum sâkînin aynı ağız özellikleri kullanılır:

Şın'ı sin okuyarak olma nişin
Diye bîçâresine 'hey saskin'

İçmedim aslına bir sîse sarâb
Olmasa hazretinizle sekker-âb

Dolular hos ola hoslar dolsun
Sen hemen is a pasam ask olsun

Ağız taklitleri şiirde yaygınlaşmağa başladıkça, geleneğin *lüknet* adıyle insanî ve *rekâket* adıyle edebî bir kusur saydığı kekemelik de şiirde kendine gittikçe daha çok yer bulur ve kekeme gazellerin

228 Bu sebepledir ki,

Şın'ı sin okuduğun muğbeçenin sanma galât
Dehen-i tengine sığmaz o bütün cirm-i nukat

beytini değerlendiren Prof. Dr. Cemâl Kurnaz'ın, onda *lüknet* bulunduğundan bahsedişi doğru olmasa gerektir (Kurnaz, 2003, s. 40).

yazılmasıyle bir söyleyiş taklîdine dönüşür. Gelenekteki pekaz örnekten (Çelebioğlu, 1998, s. 497-502; Türkmen, 1985; Kurnaz, 1997, s. 471-479) sonra, XVIII. asırdan itibaren *"lisân-ı pepegî"*yle yazılan gazellerde büyük bir artış görülür. Suyolcu-zâde Nehrî (ö. 1768), Hasan Efendi-zâde Bursalı Feyzî (ö. 1771), (Feyzî, v. 87[a]) Rahmî, Alî (Mecmüa-XVI, v. 20[b]), Abdî, Lütfî (Mecmüa-XV, s. 280) *"rekîk"* gazeli ısrarla denerler. Karayılan-zâde Sabrî'nin (ö. 1813), Hanyalı Nüri Bey'in (ö. 1814) kekeleyen gazeline söylediği nazîre buna iyi bir örnektir (Sabrî, v. 94[b]):

Se se seyret ol civânı ha ha hak ne dil-rübâdır
Ha ha haddi bâğ-ı cennet ka ka kaddi müntehâdır

Benderli Cesârî'nin (ö. 1829) kekeme gazelle yazdığı *elifnâme* (Cesârî, v. 45[b]) ise, bir fenomen... Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu'nun da dikkat çektiği gibi, şiirde kekeme lisanı üzerine kurulu bir ifade tarzı, Celâl Sılay'ın (ö. 1974) *"Ke Kendi"*sine, Mehmet Aycı'nın *"Pepe"*sine ve *"Kekeme Haiku"*suna kadar, arasıra hatırlanan bir damar olacaktır. İzzet Molla'nın

Sen verirsin fit bütün gün kaynanan mekkâreye
Söylemez mi yâ görümcen eltine âbû seni

beyti ise, kadının dünyasına dil üzerinden yaklaşma gayreti olarak da okunabilir (Ceylân-Yılmaz, 2005, s. 650).

Şiir dilindeki bozulmanın bir diğer sebebi, periyodiklerin neşredilmeğe başlanmasıdır. *Takvîm-i Vekayi*'in nesri, resmî kitâbetin özelliklerini taşıyor olsa da Türkçe'nin değişimine katkıları büyüktür. Kadrosunun çoğunluğunu reîsülküttablık makamının yabancı dil bilen elemanları ve Tercüme Odası kâtipleri oluşturur. Batı dilleriyle tanışıklığı herkesten evvel olan bu gençler, batılı gazeteleri takip eder; mukaddemesinde *"ber-muktezâ-yı vakt ü hâl mir'ât-i kâinatta yüzgösteren umûr-ı vâkıanın dercine sûret"* verdiğinin altını çizen *Takvîm-i Vekayi*' için önemli haberleri tercüme ederler. Türkçe'de mukabili olmayan kelimelere karşılıklar uydurulması, Fransızca'dan aynen alınması gereken kelimelerin dilimizdeki telâffuzunun ve imlâsının belirlenmesi, Fransız sentaksına kayış emarelerinin görünmesi hep onların işidir (örnekler için bk.

Özdem, 1940, s. 863-876)[229]. Deli Nüzhet Efendi'nin (d. 1826) Takvimhâne'de geçen yıllarını değerlendirirken söylediği

Haddeden çekti beni gerçi bu Takvim-hâne

mısraı gazete yazarlığının kâtiplere, İbrahim Hâlet Bey'in (d. 1837)

Evrâk-ı havâdis ki münâdi-i vatandır
Bâdî-i terakkî-i mebâdi-i vatandır

(Ibrahim Hâlet, v. 90[a]) beyti ise, gazete okumanın halka dil ve medeniyet hocalığı edişine işarettir. Sâdullah Râmi Paşa'nın, meşhur *"Ondokuzuncu Asır Kasîdesi"*nde (*Mecmüa-i Ebuzziyâ*, Nu. 46, 15 Cemâziyelevvel 1302) de ifade ettiği gibi,

Mükemmel eyledi noksân-ı feyzi matbûat

Takvîm-i Vekayi'in Batı'yı sadece Fransızca gazetelerden tanıyan ilk kâtip-gazeteci neslinden sonra, *Cerîde-i Havâdis*'in yayına başlamasıyle, gazetenin sahibi Churchill tarafından Ingilizce'yi de öğrenmeğe ve matbaada konuşmağa teşvik edilen yeni bir yazar nesli (Küçük Said Paşa, Münif Paşa...) doğacaktır. Gazetenin yazarlarındaki gerçek değişim, Kırım Harbi esnâsında, büyük Ingiliz gazetelerinin savaş muhabirliğini de *Cerîde-i Havâdis*'in üstlenmesi iledir. *Cerîde-i Havâdis* o vakte kadar *Takvîm-i Vekayi*'in resmî, sıkıcı, süslü, fakat şiirli ofitsioz ağzı ile yazarken, bu tarihten sonra İngiliz gazetelerinin tarzını benimseyerek kısa, sade, fakat ruhsuz bir nesre yönelir. Bernard Lewis'in *"Türk gazeteci üslûbu onların sütunlarında doğdu"* (Lewis, 1984, s. 146) tesbiti, ilkliği *Tercümân-ı Ahvâl*'in elinden alarak gerçek sahibine iade ettiği için doğru, lâkin eksiktir. Odalarda yarım gün yabancı dil öğrenen kâtiple Batı'dan gelen kitap ve periyodiklerin ilk okuyucusu olan sansör, gazete muhabiri ve muharriri ile devrin aydın şairi genellikle aynı kişidir. Sosyal ve didaktik konuları sade, ama Batılı kavramlarla bezeli bir dil ve basit bir sentaks ile ifade eden gazeteci şairin, şiir yazarken bu tavrını terketmesi beklenemez. Bir zamanlar, tümden ihmâl ettiği

229 1828-1867 yılları arasında, gazeteler yoluyle Türkçe'ye 331 kelime girmiştir. Bunların 210'u aynen, 27'si Türkçe ekler alarak ve 94'ü de mevcut kelimelerin manâları genişletilip batılı kavramları karşılayacak hâle sokularak kullanılmıştır (Koloğlu, 1994, s. 1945-1964).

nesrin işlevini nazmına yükleyen şair, artık nesre sahip çıkmakta, onun konularını, dikkatlerini, kelime kadrosunu ve söyleyiş tarzını nazmına da taşımaktadır. Robert Musil'in (ö. 1942) *Der Mann ohne Eigenschaften*'indeki Ulrich, *"Gazetecilerimiz gittikçe ustalaşırken şairlerimizin kötüleşmesi dikkatinizi çekti mi?"* sorusunu, sanki Osmanlı şiirinin XIX. asırdaki ahvâlini düşünerek sormuştur. Bir soru da benden: Gazeteciliğe bulaşıp da hâlâ iyi şiir yazmayı sürdürebilen bir XIX. asır edîbi hatırlayabiliyor muyuz?

Hâfız İsmail Müşfik Efendi'nin Mektübî Odası'ndan ayrılarak *Cerîde-i Havâdis*'e girişi, gazeteyi bir başka bakımdan daha önemli kılar. Müşfik, siyasî gazeteci donanımıyla şiir yazan ve bu yolla toplumunun gidişini, kaderini değiştirmeye çalışan ilk nesil aydın-şairin yetişmesine hizmet eder.

> *"Ol vaktin üdebâsı onun başına toplandı. Cerîde-hâne bir encümen-i üdebâ oldu ve daha doğrusu muahharen Jön Türk nâmını alan gençlere bir yuva oldu"*[230].

Bu gençlerin şiire estetik gayeler taşımadan, âdetâ manzum köşe-yazısı anlayışıyle yanaşmaları ve ihbârî, icmâlî dilleriyle bir aydınlanma metni yazar gibi, şiiri fikrin megafonu hâline getirmeleri en önemli değişimi sentaksta ve kelime kadrosunda oluşturur. *"Lâfzın mânâya tevâfuku"* kuralı gelenekli karşılığını kaybetmeğe başlasa da farklı sebeplerle hâlâ sürdürülmektedir. Gerçekte ise, Vâsıf-ı Enderûnî'nin

> *Tagyîr-i lâfz olunsa da mânâ yerindedir*

mısrâı, hükmünü ancak XIX. asrın ortalarında icrâ etmeye başlayacaktır. Geleneğin, şiir dilinin dejenerasyonuna delil olarak gösterdiği bozulmaların büyük kısmından yeni şiir kendi kaknüsunu yarattığı için, burada yeniden üzerinde durmaya gerek görmüyorum vesselâm.

---

230 Ahmed Cevdet Paşa'nın *Mâruzât*'ından yapılan bu iktibas, Ahmed Refik ve Halaçoğlu neşirlerinde yoktur. İbnülemîn'in kütüphânesinde bulunan, fakat kaybettiği bir diğer nüshadan alınmıştır (İnal, C. II, 1988, s. 1019). Müşfik'in sadarete karşı başlattığı mücadele için bk. Bilgegil, 1979-1983, s. 52.

Bitirirken

Modern olan tartışılırken, yeni-eski çatışması anlatılırken hatırlanmasını uzun zamandır beklediğim bir şiir var; Hoffmann'ın "*La Nouveauté*"si...

Aux lieux où régne la Folie,
Un jour la Nouveauté parut:
Aussitôt chacun accourut;
Chacun disait: "Qu'elle est jolie!
Demeurez dans notre patrie;
Plus que l'esprit et la gaîté
Vous y fûtes toujours chérie"
Lors la déesse à tous ces fous
Répondit: "Messieurs, j'y demeure"
Et leur donna le rendez-vous
Le lendemain à la même heure.
Le jour vint. Elle se montra,
Aussi brillante que la veille:
Le premier qui la rencontra
S'écria: "Dieu! comme elle est vieille!"

Kısacası, Cinnet'in hüküm sürdüğü yere Yenilik adlı bir hanım gelir; herkes onu çok beğenir ve şehirlerinde kalmasını isterler. Yenilik de kalmağa karar verir ve ertesi gün buluşmak üzere ahâlîyle sözleşir. Ertesi gün Yenilik yine öyle güzel, öyle çarpıcı çıkagelir ama, onu bekleyenler *"Aman Allahım, ne kadar yaşlı!"* diye bağırırlar. Kıssanın hissesi açık... Her yeni hızla kocayacaktır; büyük bir kısmı çabucak ölecek, ölmeyenler de klâsikleştiği için artık *"yeni"* olmayacaktır. Demek ki, *"yeni"* denilen, sürekli kendini tüketip üreterek, ürettiğini eskitip tüketerek, tükettikçe daha farklı şekilde üreterek ayakla kalabilir. Hâl böyle iken, bir-iki asır öncesinin edebî yenileşme çabalarına bakıp da neyin *"yeni"*, neyin *"eski"* olduğunu kim söyleyebilir? XVII. asır şiirinde ortaya çıkan bir yeniliğe

sonraki asırda *"Aman Allahım, ne kadar yaşlı!"* denmesi şaşırtıcı mıdır? Ya aynı çığlığı bir sonraki, iki sonraki asırda duymak?... Doğru bakış, yenilik'in zaman'la mukayyet olduğunu ve zaman değiştikçe onunla birlikte değiştiğini kabûllenmek; poetik yeniliği de bu çerçevede ele almaktır.

Unutulmamalıdır ki, her yeniliği önce yadırgar, sonra kabûllenir ve nihayet kanıksarız. Şiirde aynı döngünün olanca tabiîliğiyle yaşandığı niçin düşünülemesin? Bir zamanlar *yeni* olan, zamanla geleneğe mâl olup klâsikleşmiş ve sonunda da *eski*yip kanıksanmış değil midir? *"Klâsik"* eskimeyen değil, eskimesine rağmen değer kaybetmeyendir. *"Yeni"* ise, henuz zamanın aşındırıcı etkileriyle tanışmadığı için, geleneğe dahil edilmeyen, değeri sadece tazeliğinde gizli olandır.

> *"Evvelce afallatıcı yahut tuhaf olan ifade biçimlerinin kültürel söz dağarcığımız tarafından azar azar emilmesiyle, yön kaybı er geç kabule yol açar. Bu nedenle, edebiyat tarihi sonsuz bir şaşkınlık-alışma-şaşkınlık döngüsü tarafından yönlendirilir, zira yerleşik tarzda algıyı yeniden canlandırma gücüne sahip yeni tekniklere bırakır yerlerini."* (Felski, 2010, s. 143).

Söz konusu *"şiir"* gibi kunt bir edebî yapı olduğunda, hiçbir form ve konu yeniliğinin onu geleneğin çok da uzağına fırlatmaya yetmeyeceği farkedilir. Nasıl ki, yüz farklı çeşidi üretilse de ilkçağlardan bu yana tekerlek olmanın/ yapmanın temel özellikleri değişmemişse, şiirin kadîm özellikleri de en yıkıcı yeniliklere karşı dahi öz nitelik ve niceliğini korur. Dahası, o keskin yeniliği de geleneğinin bir parçası hâline getirir. Değil mi ki, şiir bir sanattır ve her sanat gibi ölümsüzlüğünün sırrı yenilenmede gizlidir; o hâlde, yenilik zaten şiiri var eden geleneğin bir parçası olmak gerek. T. S. Eliot'ın mı yoksa Jean-Luc Godard'ın mı söylediğini hatırlayamadığım *"Yeni olan, yeni olduğu için geleneklidir"* cümlesini bu bağlamda değerlendirmek yerinde olur. Osmanlı şiir geleneğinden bahsedilirken, geleneğin değişmezler üzerine kurulu olmadığı, hattâ her *gelenek*'in biraz da *gidenek* olduğu unutulmamalıdır. Sanki şiirin kanunları bir günde oluşup geleneğe dönüşmüş ve bir daha da asla değişikliğe uğramamış gibi, birileri yeni bir şeyleri geleneğe sokmağa çalışırsa recmedilirmiş/ recmedilmeliymiş gibi, bid'atler hep ayrıksı kalır ve asla geleneğe dönüşemezmiş gibi düşünülmesi fevkalâde yanlıştır.

Hiçbir şairin özel gayreti olmasa da şiir sosyal bir kültür varlığı olarak kendiliğinden değişir. Akan zaman içinde farklılaşan şartlar, *"Zeitgeist"* (çağın ruhu) kavramını şiir için de önemli hâle getirir. Kültürel etkilenmenin sonucunda beliren yaban'ın biz'leşmesi sürecine paralel bir yenilenme ihtiyacı ile bize ait olanın el olma süreci (*Entfremdung*) de hızlanır. Konu Osmanlı'nın değişim ihtiyacıyle Batı dünyasını gözlemeye başladığı bir devrenin şiiri olduğuncla, bu sürecin kendine yabancılaşma ve yabancıyı yerlileştirme malzemelerinin bir kısmının da şiir üstünde gösterilebilir olması kaçınılmazdır. Buraya kadar okuduklarınız, o gösterilebilir malzemenin farketmeyi becerdiğim kadarını tanıttı. Eldeki bu verilere dayanarak bir yekün çıkarmak gerekse, nihaî tesbitler şunlar olacaktır:

1. Ilk etkilerinin hissedilişi ve ilk sonuçlarının alınışı çok daha sonralarda olsa da Osmanlı şiirinde yenileşme tohumlarının XVIII. asrın hemen başlarında atıldığı söylenebilir.

2. Batı'nın modern şiiri, kaynaklarını Grekoromen geleneğinden beri biriktirdiklerine bilim, teknik ve sanayiin eklediklerinden çıkarır. Türk şiiri ise, aradığı çıkış yolunu, yerli/ gelenekli kaynakları batılı bir tetikleyiş sonucunda tepkimeye sokmağa çalışmakta bulur.

3. Osmanlı toplumundaki değişmeler şiiri derinden etkiler. Askerî alanda başlayıp kültürel bir boyut kazanan modernizasyon gayretleri, ticaret ve siyasette başlayıp nihayetinde hayata kadar inen Avrupalı faktörü, fert olduğunu fark ve ifade etmeye başlayan teb'a gibi etkenler, hem şiirin gelişiminde karşılığını bulur hem de temasında...

4. Klâsik ve modern çağ aydınını birbirinden ayıran temel özelliklerden birinin de edebiyata olan mesafesinde yattığı söylenebilir. Klâsik aydın, edebiyatla ve edebiyat üzerinden düşünmeyi tercih ederek mütefekkir-edîb olurken modern aydın edebiyata nisbî bir mesafede durur. Klâsik edib toplumunun aydınıdır; modern edib ise, ilk aydınlananlardandır. Klâsik edib, taşıdığı aydın sorumluluğu ile toplumunun değişim ihtiyacını önceden farkeden ve yönünü, yolunu, niteliğini ortaya koyandır. Osmanlı şairi gibi *kul*'dan *fert*'e geçmekte olan bir aydın tipi için bu misyon çok belirgin olarak görünmese de vardır ve önemlidir. Dolayısıyle edib-mütefekkir, cemiyeti için gerekli gördüğü değişimin küçük bir örneğini şiirinde

gösterecektir. Değişimlerin edebiyatta başlayışına Ömer Seyfeddin dikkat çekiyor (1919):

> *"İctimaî inkılâplar bir hareket ise, o hareketin şuûru da edebiyattır. Edebiyat bir cemiyetin âdetâ müfekkiresidir. Birşeyi yapmadan, evvelâ nasıl düşünür, nasıl niyet edersek, cemiyet de bir inkılâba hazırlanırken uğrayacağı tahavvülleri evvelâ edebiyatında izhâr eder. İşte bizim cemiyetimiz de asrileşmek ihtiyacını ilk defa bu sahada gösterdi."*

5. Klâsikleşmiş her sanat anlayışının ömrünü tamamlarken geçirdiği son aşamanın baroklaşmak olduğu tesbiti, Osmanlı şiiri için de geçerlidir. Klâsik mimarînin, mûsikînin, nakşın baroklaştığı XVIII. asır Osmanlısı, adını koymamış olsa bile, şiirde de barok bir devre yaşamıştır. Lâle Devri sonrasının şiirindeki adsız değişime *"inkıraz edebiyatı"*, *"geç dönem şiiri"*, *"çöküş edebiyatı"*, *"bozulma devri"* gibi adlar yerine *"barok şiir"* denmesini teklif ediyorum.

6. Osmanlı şiirinde formal değişim tematik değişimin gerisindedir. Şiir formlarının oluşumu ve türlerle arasındaki ilişkiyi belirleyişi o kadar eski tarihlerde gerçekleşmiştir ki, artık onlar üzerinde herhangi bir değişiklik yapmak imkânı kalmamış gibidir. Şiirin yapısıyle oynamayı deneyenler daha ilk teşebbüslerinde ya cehaletle ya beceriksizlikle ya da mevcut edebî geleneği hiçe saymakla suçlandıkları için, çıkışlarının arkasını getirememişlerdir. XVIII. asırda, yenilenmenin gereğine inanmış nesiller form üzerinde değişiklikler yapmaya teşebbüs ettiklerinde, bunu bir ibdâa dönüştürmek yerine, önceki nesillerin işte bu suçlanan denemelerini geliştirmeyi yeğlemişlerdir. Böylece, gelecek itirazların önünü geçmişten emsâl gösterilen bir dîvanla kesmek mümkün olabilmiştir. Tedvin düzeninden başlayıp şiir formlarına kadar uzanan bir genişlikte, yapılan değişikliklerin büyük kısmı bu cins sakat örneklerin geleneğe mâl edilişi sayesinde gerçekleşir.

7. Tematik değişimlerde ise, lokomotif duygu mizahtır. Üzerinde ciddî ciddî düşünüldüğü belli olan tematik yenilikleri bir lâtîfe, bir hezl, hevâiyâttan mâmûl bir küçük şaka gibi sunduğunda korktuğu tepkiyi almayacağı fikri, şairi bu yola sevketmiş olmalı. XVIII. asır şiirini ciddiyetten uzaklaşmakla suçlayan edebiyat tarihçilerinin gözden ırak tuttukları husus budur. Şair sosyal ve edebî eleştirisini şiire taşırken, yeni konular araştırırken yaptıklarına bir fantezi

havası vererek, komedyanın maskesi ardına saklanarak kendini ve teşebbüsünü korumaktadır. Bu pratik çare şiirin burlesk eğilimlerinden çok, barok deformasyonla açıklanabilir.

8. Diğer değişimlere paralel olarak şiir dilinde görülen yenileşme daha karışık ve çok yönlüdür. Bugüne kadar *"mahallîleşme"* denen ve benim *"İstanbullulaşma"* demeyi tercih ettiğim bir yöneliş sonunda şiirin sokaktaki insana ilgi duymaya başlaması şiir dilini de derinden etkiler. Öte yandan, şiirin remzî dilindeki çözülmeden rahatsızlık duyan entellektüel şairin sebk-i hindîye sığınması, bir başka cebhede şiir dilinin yeni bir lügat kazanmasını sağlar.

Osmanlı şiirinin XVIII. asır sonrasını kısmen de olsa anlamayı ve mümkün olduğunca anlamlandırmayı amaçlayan bu mütevazı çalışmanın ortaya koyduğu odur ki, klâsik olmayan bir döneme klâsik şiirin kanunları, hükümleri, değerleri ile bakmak ve aynı şiir bilgisinin verileriyle, kıstaslarıyle kıymet biçmek mümkün değildir.

Bibliyografya

ABADAN, Yavuz, "Tanzimat Fermanının Tahlili", *Tanzimat-I*, İst., 1940, Maarif Matb.

Abdi (Şarkîkarahisarlı), *Dîvân-ı Abdî*, İÜ Ktbh., TY. 207.

Abdurrahmanü'l-Cebertî, *Târihü'l-Cebertî*, C. II, Kahire, (y.t.y.), Matbaati'l-envârü'l-Muhammediyye.

Abdülaziz Âsım, *Dîvân-ı Âsım*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 267.

Abdülhalim Memduh, *Târîh-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, İst., 1306, Mahmud Bey Matb.

ABRAHAMIAN, Ervand, *Iran between Two Revolutions*, Princeton, 1982, Princeton Univ. Press.

Aczî, *Dîvân-ı Edremidî Mürid-zâde Mustafa Aczî Ağa*, İst., 1290, Mekteb-i Sanayi Matb.

AÇIK, Nilgün, "Fatîn'de Kafiye Dikkati", *Türk Kültürü Der.*, Nu. 467, Mart 2002.

AÇIKGÖZ, Namık, "Klâsik Şâirlerin Yenilik Arayışları", *Dergâh Der.*, Nu. 21, Kasım 1991.

Ademî, *Şükûfe-nâme*, 2. bs., İst., 1292.

ADIVAR, A. Adnan, "Kahve ve Okuma", *Akşam Gaz.*, Nu. 9332, 11 Teşrîn-i evvel 1944.

_____, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İst., 1970, Remzi Ktbv.

_____, "Kültür Pazarı", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 9064, 5 Kasım 1949.

Adonis, *Arap Poetikası*, (terc. E. İşler), İst., 2004, YKY.

AHISKALI, Recep, *Osmanlı Devlet Teşkilatında Reisülküttâblık (XVIII. Yüzyıl)*, İst., 2001, TATAV y.

Ahmed (Mercimek), *Kabusnâme Tercümesi*, (haz. O. Ş. Gökyay), İst., 1974.

Ahmed Cevdet Paşa, *Târîh-i Cevdet*, tertîb-i cedid, C. I-XII, İst., 1309, Matbaa-i Osmâniyye.

_____, *Tezakir-i Cevdet*, 1-12, (yay. C. Baysun), Ank., 1953, TTK y.; 13-20, Ank., 1986, TTK y., 40-Tetimme, Ank., 1967, TTK y.

_____, *Ma'rûzât*, (haz. Y. Halaçoğlu), İst., 1980, Çağrı y.

Ahmed Hâşim, "Taklid", *İkdam Gaz.*, Nu. 11240, 8 Ağustos 1928.

Ahmed Lütfi, *Târîh-i Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye*, C. I, İst., 1290, Matbaa-i Âmire; C. II, 1291, Matbaa-i Âmire; C. IV, (y.t.y.), Matbaa-i Âmire; C. V, 1302, Mahmud Bey Matb.; C. VIII, 1328, Sabah Matb.

Ahmed Râsim, *Resimli ve Harîtalı Osmanlı Tarihi*, C. IV, İst., 1330, İkbâl Ktbh.

_____, "Bana Bak-Dis Donc", *Diken Mec.*, Nu. 6, 22 Kânün-i sânî 1335.

_____-a, "Kırk Senelik Komedi-10", *Zaman Gaz.*, Nu. 463, 21 Ağustos 1335.

_____-b, "İstibdâd-ı Edebî: Tarz-ı İnşad", *Yenigün Gaz.*, Nu. 232, 8 Teşrîn-i sânî 1335.

_____, "İstibdâd-ı Edebî: İmtihân-ı Liyâkat", *Yenigün Gaz.*, Nu. 319, 3 Şubat 1336.

_____, *Matbûat Hâtıralarından: Muharrir, Şair, Edib*, İst., 1342, Kanâat Ktbh.

Ahmed Râşid (Tırnovalı Şeyh), *Dîvançe*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A 3140/1.

Ahmed Resmî, *Hulâsatü'l-itibar*, Konstantiniye, 1307, Matbaa-i Ebuzziyâ.

Ahmed Rıza, *Ahmed Rıza Bey'in Anıları*, (haz. Bülent Demirbaş), İst., 1988, Arba y.

Ahmed Rızâ Trabzonî, *Manzûme-i Sivastopol*, (haz. V. Usta), Ank., 2000, Kültür Bak. y.

Ahmed Vâsıf, *Mehâsinü'l-Âsâr ve Hakaiku'l-Ahbar*, (haz. M. İlginel), İst., 1978.

AKÇURA, Yusuf, *Zamanımız Evropa Siyasi Tarihi*, Ank., 1929-1930, Yenigün Matb.

AKDES, N. Kural, *Rusya Tarihi*, Ank., 1987, TTK y.

AKINCI, Gündüz, *Batıya Yönelirken Şinasi*, 2. bs., Ank., 1966, DTCF y.

_____, *Türk-Fransız Kültür İlişkileri (1071-1859) -Başlangıç Dönemi-*, Ank., 1973, Atatürk Üniv.y.

Âkif (Selânikli), *Dîvân-ı Âkif*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 8333.

_____, *Dîvân-ı Âkif*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 269.

Âkif (Mehmed Paşa), *Eş'âr-ı El-hac Âkif Efendi*, İst., 1259.

AKKUTAY, Ülker, *Enderûn Mektebi*, Ank., 1984, GÜ y.

AKSAN, Virginia, *An Ottoman Statesman in War and Peace: Ahmed Resmi Efendi 1700-1783*, New York, 1995, E. J. Brill.

AKSOY, Ö. Asım, *Aydi Divanı*, 2. bs., Ank., 1954, Desen Matb.

AKSOYAK, İ. Hakkı, "Bahr-ı Tavil", *GÜ GEF Der. Dr. Himmet Biray Ö. S.*, 1999.

_____-a, "Müşterek Şiir Söyleme Geleneği", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Nu. 8, 1999.

_____, "Anadolu Sahasında İlk Bahr-i Tavîl Ahmed Paşa'nın mıdır?", *Turkish Studies*, Vol. II, Nu. 4: *Tunca Kortantamer Özel Sayısı-I*, Fall 2007.

AKTUÇ, Avnî, "Avnî Bey (Yenişehirli)", *İstanbul Ansk.*, C. III, İst., 1960, Nurgök Matb.

AKÜN, Ö. Fâruk, "La Marseillaise'in Türkçede En Eski Manzum Tercümesi", *İÜ Edb. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Der.*, C. XXII, 1974-1976.

_____, "Tanzîmat Edebiyâtı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?", *Kubbealtı Akademi Mec.*, Y. 6, Nu. 2-3, Nîsan-Temmuz 1977.

ALANGU, Tahir, *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbey Edebiyatı ve Nümuneleri*, İst., 1943, Ahmet İhsan Matb.

_____, *Ömer Seyfettin-Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, İst., 1968, May y.

Âlî (Gelibolulu), *Künhü'l-ahbar*, (haz. M. İsen), Ank., 1995, AKM y.

Ali Emirî, *Tezkire-i Şuarâ-yı Âmid*, C. I, İst., 1327, Matbaa-i Âmidî.

_____, *Dîvân-ı Emîri*, Millet Ktbh., A. Emîri, mnz. 39.

Ali İzzet (Paşa), *Dîvân-ı İzzet*, Bayezıt Devlet Ktbh., Veliyyüddin Efendi, Nu. 2672/I.

Ali Kemâl, "Terakkıyât-ı Edebiyye", *Mâlûmat Mec.*, Nu. 30, 19 Kânûn-ı sânî 1311.

_____, *Ömrüm*, (haz. M. Kayahan Özgül), Ank., 2004, Hece y.

Ali Rızâ, "Onüçüncü Asr-ı Hicrîde Osmanlı Ricâli", *Peyam Gaz.*, Nu. 354 (112), 24 Teşrîn-i sânî 1335; *Peyâm-ı Sabah Gaz.*, Nu. 699, 15 Teşrîn-i sânî 1336.

Ali Seydi-Melkon, *Secî' ve Kafiye Lügati*, İst., 1323, Matbaa-i Kütübhâne-i Cihan.

_____, *Lügatçe-i Edebiyyat-Secî' ve Kafiye Lügatine Zeyl*, İst., 1324, Matbaa-i Kütübhâne-i Cihan.

ALKAN, A. Turan, *Sıradışı Bir Jön Türk Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hatıraları*, İst., 1989, İletişim y.

ALPAY, Bedri, *Şanlıurfa Şairleri*, C. I, Şanlıurfa, 1986, Dal y.

ALPTEKİN, Cem, *Eighteenth-Century French Influences in the Development of Liberal and Secular Thought in the Ottoman State (1718-1876)*, 1980, New-York Univ. (basılmamış doktora tezi).

(ALTINAY), Ahmed Refik, "Lâle Devri Ressamları", *İkdam Gaz.*, Nu. 6071, 17 Kânûn-i sânî 1914.

_____, *Tesâvir-i Riccâl*, İst., 1331, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı.

_____, "İstanbul'da Ecnebî Ressamlar: Van Mour, Hilliers", *Yeni Mecmûa*, C. III, Nu. 40, 18 Nîsan 1918.

_____, "18. Asırda Paris'te Türkkârî Sanat", *Yeni Mecmûa*, C. III, Nu. 54, 25 Temmuz 1918.

_____; "Türkiye'de Macar Mültecîleri", *İkdam Gaz.*, Nu. 8934-8935, 28-29 Kânûn-i sânî 1922.

_____, "Mültecîler Meselesine Dair", *Târîh-i Osmânî Encümeni Mec.*, Nu. 12 (89)-13 (90), 1 Teşrîn-i sânî 1341- 1 Kânûn-i sânî 1926.

_____, "Onikinci Asırda Hayat", *Hayat Mec.*, Nu. 4, 23 Kânûn-ı evvel 1926.

_____, "Türkiye'de Fransız Hey'et-i Tâlîmiyyesi", *İkdam Gaz.*, Nu. 11327, 4 Teşrîn-i sânî 1928.

_____, "Onsekizinci Asırda Fransa ve Türk Askerliği", *Türk Tarih Encümeni Mec.*, yeni seri, C. 1, Nu. 100 (23-24), Mart-Mayıs 1930.

_____, *Lâle Devri*, (haz. H. A. Diriöz), Ank., 1973, ME Bsmv.

ALTINOK, B. Yaşa, "Yeniçeriliğin Kaldırılması ve Hacı Bektaş Tekkesine Atanan Nakşibendî Şeyhi Mehmed Said Efendi", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Der.*, Nu. 41, Bahar 2007.

(ALÜS), Sermet Muhtar, "Semaî Kahveleri", *Yeni Mec.*, Nu. 12, 21 Temmuz 1939.

AMBROS, Edith G., "Apollinaire'e 'Öncülük' Eden 16. YY. Şairi Meâlî: Ağaç Şeklinde Bir Osmanlı Figür-Şiiri", *Journal of Turkish Studies*, Vol. XXIV: *In Memoriam: Agâh Sırrı Levend Hâtıra Sayısı-I*, 2000.

ANAFARTA, Nigâr, "Napoléon'un III. Selim'e Bir Mektubu", *Hayat Tarih Mec.*, C. II, Nu. 10, Kasım 1970.

AND, Metin, "Bizans Tiyatrosu Üzerine Bir Uyarma", *Dost Der.*, Nu. 11, Ekim 1958.

_____, "Eski Türk Tiyatrosu ve Mimos", *Forum Der.*, Nu. 117, 1 Şubat 1959

_____, "17nci Yüzyılda İstanbul'da Tiyatro Temsilleri", *Dost Der.*, Nu. 21, Hazîran 1959.

_____, "Fransız Elçiliğinde Türklerin de Katıldığı Bir Şenlik", *Forum Der.*, Nu. 127, 1 Temmuz 1959.

_____, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Ank., 1972, T. İş Bankası y.

_____, *Türkiye'de İtalyan Sahnesi-İtalyan Sahnesinde Türkiye*, İst., 1989, Metis y.

Andelib (Mehmed Esad), *Mahşerü'n-neşâis*, Dersaâdet, 1313, Asır Ktbh.

ANDI, M. Fatih, *Servet-i Fünûn'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, İst., 1997, Kitabevi y.

ANDREASYAN, Hırant D., "Celâlilerden Kaçan Anadolu Halkının Geri Gönderilmesi", *İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ank., 1988, TTK y.

ANDREWS, Walter G., *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İst., 2000, İletişim y.

ANHEGGER, R., "Hezarfen Hüseyin Efendi'nin Osmanlı Devlet Teşkilâtına Dair Mülâhazaları", *Türkiyat Mec.*, C. X, 1951-1953.

AREL, Ayda, *18. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Sürecinden*, İst., 1975.

ARISTARCHI, Grègoire, *Lègislation Ottomane ou recueil des lois, reglements ordonnances, traites capitulations et autres documents officiels: de l'Empire Ottoman*, C. II, Constantinople, 1873, Demètrius Nicolaides.

Ârif (Reîsülküttab Mehmed), *Dîvân-ı Ârif*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 184.

_____, *Dîvân-ı Ârif*, Kahire, 1258, Bulak Matb.

Ârif Hikmet (Şeyhülislâm), *Dîvân-ı Ârif Hikmet*, İst., 1283, Dârü't-tıbâatü'l-âmire.

ARSLAN, Mehmet, "Yeniçeriliğin Kaldırılmasına Dair Edebî Bir Metin: Aynî'nin Manzum Nusretnâmesi", *Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, İst., 2000, Kitabevi y.

Asâkir-i Mansûre Alaylarını İhtizâ Eden Elbise ve Levâzımâta Dâir Müzekkere, Süleymaniye Ktbh., Husrev Paşa, Yz. 807.

Asâkir-i Piyâdegânın Hizmet-i Dâhiliyye ve Örf ü Âdâb ü Erkânına Dair Şurût, Sadberk Hanım Müzesi Ktbh., Hüseyin Kocabaş, Yz. 167 (Fransızca'dan terc. Seyyid İbrahim Edhem, 1805).

Âsım (Küçük Çelebi-zâde), *Dîvân-ı Âsım*, Süleymaniye Ktbh., Lâlâ İsmail Ef., Yz. 431/ II.

ASİLTÜRK, Baki-Oğuz KARAKARTAL, "Sadık Rifat Paşa ve İtalya Seyahatnamesi", *Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı*, İst., 1995, MÜ Fen-Edb. Fak. y.

Askerî (Gülâboğlu Mehmed), *Dîvân-ı Askerî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 248.

ASLANER, Süreyya, *Tasavvufta Seks Fenomeni*, İst., 1999, Tevhid y.

Atâ (Tayyar-zâde Ahmed), *Târîh-i Atâ*, C. III, İst., 1291, Şeyh Yahya Efendi-Ali Efendi Matb.

_____, *Dîvân-ı Atâ*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 301.

ATASOY, Nurhan, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, 2. bs., İst., 1985, İÜ Edb. Fak.y.

Atâullah, *Şânî-zâde Tarihi*, C. II, İst., 1290, Süleyman Efendi Matb.; C. IV, İst., (y.t.y.), Cerîde-i Havâdis Matb.

ATAY, Falih Rıfkı, *Çankaya*, İst., 1969, Doğan Kardeş Matb.

Âtıf (Mustafa), *Dîvân-ı Âtıf Efendi*, İÜ Ktbh., TY. 1710/ V.

Avnî (Yenişehirli), *Külliyyât-ı Yenişehirli Avnî Bey*, İÜ Ktbh. TY. 9289.

_____-a, *Dîvân-ı Avnî*, İÜ Ktbh., TY. 9614 (şairin hattıyle).

_____-b, *Mecmûa*, AÜ DTCF Ktbh., kayıt nu. 48301 (şairin hattıyle).

_____-c, *Külliyyât-ı Avnî*, AÜ DTCF Ktbh., M. Con, A. 723.

_____-ç, *Yenişehirli Şair Avnî'nin Basılmamış Eseri*, Millî Ktbh., 06 Hk. 1011 (şairin hattıyle).

_____, *Merhum Avnî Bey Dîvânı*, Dersaâdet, 1306, Mahmud Bey Matb.

AYDÜZ, Salim, "Lâle Devri'nde Yapılan İlmî Faaliyetler", *Dîvân Der.*, Nu. 3, 1997.

AYHAN, Ece, *Çanakkaleli Melahat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi*, 3. bs., İst., 1997, Piya.

Aynî (Ayıntablı), *Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Aynî*, (İst.), 1258, Matbaa-i Seraskerî.

AYNUR, Hatice, "Bulak Matbaası'nda Basılan Türkçe Divanlar", *Journal of Turkish Studies*, Nu. 14, 1993.

AYPAY, A. İrfan, *Lâle Devri Şairi İzzet Ali Paşa, Hayatı-Eserleri-Edebî Kişiliği, Divan-Tenkitli Metin, Nigâr-nâme-Tenkitli Metin*, İst., 1998.

AYVAZOĞLU, Beşir, "İntihal Yahut Yağma-yı Sühan", *Simurg*, Nu. 2-3, Ekim 2000.

Azmî (Âmidî), *Dîvân-ı Azmî*, Millet Ktbh., A. Emîri, mnz. 294.

BACON, Francis, *Essays*, London, 1962, Oxford Univ. Press.

BAĞIŞ, A. İhsan, *Osmanlı Ticaretinde Gayrı Müslimler*, Ank., 1983, Turhan Ktbv.

BARAN, Ali, *Ürgüplü Saz Şairi Mahfi*, Kayseri, 1946, Erciyes Matb.

BARDAKÇI, Murat, *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*, İst., 1993, Pan y.

BAŞGÖZ, İlhan, "Nedîm'de Halk Edebiyatının İzleri", *Ant Der.*, Nu. 1, 15 Mart 1945.

BAYKARA, Tuncer, "II. Mahmud ve Resim", *HÜ Sosyal ve İdari Bilimler Fak. Beşeri Bilimler Der. Ö.S. Bedrettin Cömert'e Armağan*, 1980.

_____, "Nizam, Tanzimat ve Medeniyet Kavramları Üzerine", *Tanzimatın 150. Yıldönümü Uluslar Arası Sempozyumu (Bildiriler)*, Ank., 1991, TTK y.

_____, *Osmanlılarda Medeniyet Kavramı*, İzmir, 1992, Akademi y.

_____, "Osmanlı Reformunun İlk Zamanları: Yeniçeri Ocağının Kaldırılması ve İlk Tatbikat", *Ege Üniv. Edb. Fak. Tarih İncelemeleri Der.*, C. X, 1995.

BAYLADI, Derman, *Kutsal Kitapta ve Mitologyada Yasak İlişkiler Aykırı Sevdalar*, İst., 2002, Milenyum y.

BAYRAM, Fatih, *Ebûbekir Râtib Efendi as an Ottoman Envoy of Knowledge Between the East and the West*, Ank., 2000, (yayımlanmamış y. lisans tezi), Bilkent Üniv.

BAYSUN, M. Cavit, "Mustafa Reşid Paşa'nın Paris ve Londra Sefaretleri Esnasındaki Siyasî Yazıları", *Tarih Vesikaları Mec.*, Nu. 1, 1941.

BEKTAŞ, Ekrem, *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev, Hayatı-Sanatı ve Dîvânının Tenkitli Metni*, Ank., 2004, AÜ Sos. Bil. Enst. (basılmamış dr. tezi).

BELİNSKİ, V. Grigoryeviç, *Edebiyat, Sanat, Kültür, Tarih, Felsefe Üzerine Yazılar*, (terc. M. Beyhan) İst., 1989, Yön y.

BÉRARD, Victor, *La Révolution Turque*, Paris, 1909, A. Colin.

BERKES, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İst., (y.t.y.), Doğu-Batı y.

_____, "Historical Background of Turkish Secularism", *Islam and the West*, (ed. R. N. Fyre), 1957, Mouton and Co.-S. Gravenhage.

BERKSOY, Funda, "Heinrich Schlesinger'in II. Mahmut Portreleri", *Tarih ve Toplum Der.*, Nu. 6, Güz 2007-Kış 2008.

Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, (haz. H. İnci), İst., 1999, YKY.

BEYATLI, Yahya Kemâl, "Musâhabe: Kafiye", *Dergâh Mec.*, C. II, Nu. 19, 20 Kânûn-i sânî 1338.

_____, *Edebiyâta Dâir*, İst., 1971, İstanbul Fetih Cemiyeti y.

BEYDİLLİ, Kemal, *Büyük Friedrich ve Osmanlılar*, İst., 1985, İÜ Edb. Fak. y.

_____, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne, Mühendishâne Matbaası ve Kütüphânesi (1776-1826)*, İst., 1995, Eren y.

BEYSANOĞLU, Şevket, *Diyarbakırlı Fikir ve Sanat Adamları*, C. I, İst., 1957, Şehir Matb.; C. II, İst., 1959, Işıl Matb.

BEYZÂDEOĞLU, S. Ali, "Tayyare Kasidesi", *Dergâh Der.*, C. II, Nu. 18, Ağustos 1991.

BIANCHI, T. X., *Dictionnaire Français-Turc*, Tome I, Paris, 1843, Typographie de Mme. Ve Dondey-Dupré.

BILGEGİL, M. Kaya, "Âlî Paşa'nın Sadâreti Devresinde Sürgün Cezâsına Uğrayan Serbest Düşünceli Bâzı Ulemâ", *Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-I: Yeni Osmanlılar*, Ank., 1976, Atatürk Üniv. y.

_____, "Şeyh Müştâk'a Dâir Bir İpucu", *Türk Kültürü Araştırmaları Der.*, Y. 17-19, 1979-1983.

BİLİM, Cahit, "Ebubekir Ratib Efendi, Nemçe Sefaretnamesi", *Belleten*, Nu. 209, Nîsan 1990.

_____a, "Tercüme Odası", *AÜ OTAM Der.*, Nu. 1, Hazîran 1990.

BİLSEL, Prof. Cemil, "Tanzimatın Haricî Siyaseti", *Tanzimat-I*, Ist., 1940, Maarif Matb.

BIRAND, Kâmuran, *Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri*, Ank., 1955, Son Havadis Matb.

BİRDOĞAN, Nejat, "Türk Halk Edebiyatına Divandan Sızmalar", *Türk Folklor Araştırmaları Der.*, C. IX, Nu. 183, Ekim 1964.

BIRGE, J. Kingsley, *The Bektashi Order of Dervishes*, London, 1937, Luzac and Co.

BİRİNCİ, Ali, *Tarihin Gölgesinde Meşâhir-i Meçhûleden Birkaç Zât*, İst., 2001, Dergâh y.

BİRİNCİ, Necat, "Tanzîmat Sonrası Edebiyâtında Hece Vezni", *Kubbealtı Akademi Mec.*, Y. 8, Nu. 4, Ekim 1979.

_____, "Sâlih Hayri (Ayaşlı Türk Hayri) ve Eseri: Hayrâbâd", *Kubbealtı Akademi Mec.*, Y. 10, Nu. 1, Ocak 1981.

_____, "Manzûme-i Sivastopol", *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Der.*, Nu. 10-11, 1983.

_____, "1853-1856 Kırım Savaşı'nı Anlatan Bir Eser: Manzûme-i Sivastopol", *Kubbealtı Akademi Mec.*, Y. 13, Nu. 1, Ocak 1984.

_____, "Muktebes-Abes Tartışmasından Önce Kulak İçin Kafiye", *Türk Dili Der.*, Nu. 439, Temmuz 1988.

BOLAYIR, Ali Ekrem, *Ali Ekrem Bolayır'ın Hâtıraları*, (haz. M. K. Özgül), İst., 1991, KB y.

BOLTON, H. Carrington, "Turkish and Armenia", *The Counting Out Rhymes of Children*, Vol. 1, April-June 1888.

BOPPE, August, *Les Peintres du Bosphore en dix-huitième Siècle*, Paris, 1911.

BOSCHOT, Adolphe, "Les peintres Orientalistes et Theophile Gautier", *La Revue des seux Mondes*, C. VI, 1 Décembre 1954, s. 430-440.

BURİAN, Orhan, "Yabancı Dört Seyahatname", *Yeni Ufuklar Der.*, Nu. 62-64, Temmuz-Eylûl 1957.

BURKE, Peter, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, (terc. G. Aksan), Ank., 1996, Imge y.

BUSBECQ, O. Chiselin, *Türk Mektupları*, (terc. H. C. Yalçın), İst., 1939, Remzi Ktbv.

CANETTI, Elias, *İnsanın Taşrası*, (terc. Ahmet Cemal), İst., 2004, Payel y.

CANSEVER, Edip, *Gül Dönüyor Avucumda*, 3. bs., İst., 1997, Adam y.

CARIM, Fuad, *Venezuela'lı General Miranda'nın Türkiye'ye Dair Hâtıratı*, (İst.), 1965, Berksoy Matb.

CASSELS, Lavender, *The Struggle for the Ottoman Empire 1717-1740*, New York, 1967.

CAUDWELL, Christopher, *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*, İst., 2002, Metis y.

Câzim (Seyrek-zâde Mehmed), *Dîvân-ı Câzim*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 88.

Celâl (Musahip-zade), "Çengi Kolları", *Darülbedayi Mec.*, Nu. 23, 15 Birincikânun 1931.

Cemâleddin, *Osmanlı Tarih ve Müverrihleri*, Dersaâdet, 1314, Ikdam Matb.

CENGİZ, H. Erdoğan-EREN, Gönül H., *Rahmî-i Harputî Divanı*, Ank., 1996, Kültür Bak. y.

Cesârî (Benderli), *Dîvân-ı Cesârî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 303.

Cevdet (Recâi-zâde Ahmed), *Dîvân-ı Cevdet*, İÜ Ktbh., TY. 2847.

Cevdet Kudret, "Alafranga Dedikleri...", *Tarih ve Toplum Der.*, Nu. 4, Nîsan 1984.

CEYLÂN, Ömür, *Tasavvufî Şiir Şerhleri*, İst., 2000, Kitabevi y.

_____-Ozan Yılmaz, *Hazâna Sürgün Bahâr- Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Eşkâr*, İst., 2005, Sahhaflar Kitap Sarayı.

CİHAN, Ahmet, *Modernleşme Döneminde Osmanlı Ulemâsı*, İÜ Sos. Bil. Enst., 1994 (basılmamış dr. tezi).

CIORAN, E. Michel, *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine*, (terc. K. Sarıoğlu), İst., 2001, Gendaş y.

COMTE, Auguste, *L'Islamisme au point de vue social*, Paris, 1911, Publies par Christian Cherfils.

COX, Samuel S., *Diversions of a Diplomat in Turkey*, New York, 1887, C. L. Webster.

ÇAVAŞ, Raşit, "Manzum Sözlük Geleneği ve Fransızca-Osmanlıca Manzum Bir Sözlük", *Metis Çeviri Der.*, Nu. 6, Kış 1989.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed, "Galata'da Ayak Seyri", *Dîvanlar Arasında*, Ank., 1981, Umran y.

_____, "Divan Şiiri", *Türk Dili Der., Türk Şiiri Özel Sayısı-II: Divan Şiiri*, Nu. 415-417, Temmuz-Eylûl 1986.

ÇELEBİOĞLU, Âmil, *Türk Ninniler Hazinesi*, İst., 1995, Kitabevi y.

_____, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İst., 1998, ME Bsmv.

_____, *Türk Mesnevî Edebiyatı (15. Yüzyıla Kadar)*, İst., 1999, Kitabevi y.

Çelenklioğlu, "Ermeni Âşık Krikor Hakkında Kısa Bir Not", *Türk Kültürü Der.*, Nu. 182, Aralık 1977.

ÇELTİK, Halil- Yaşar Aydemir, "Vefatının 150. Yılında Selânikli Ahmet Meşhûrî", *Turkish Studies*, Vol. II, Nu. 4: *Tunca Kortantamer Özel Sayısı-I*, Fall 2007.

ÇORLU, Salih Münir, "İstanbul'da 1789 Fransız İhtilâli", *Yeni Türk Mec.*, Nu. 30, Şubat 1935.

DADAŞ, Cevdet, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Medhiyelere Verilen Ödül Çeşitleri ve Bir Örnek Olarak II. Mahmud'a Takdim Edilen Esad Efendi'nin Kasidesi", *Türk Dünyası Araştırmaları Der.*, Nu. 145, Temmuz-Ağustos 2003.

Dâniş (Enderunlu Süleyman), *Dîvân-ı Dâniş*, İÜ Ktbh., TY. 2834.

_____-a, *Dîvân-ı Dâniş*, İÜ Ktbh., TY. 5545.

DANİŞMEND, İsmail Hami, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, C. III, İst., 1971, Türkiye y.

DAVISON, Roderic H., *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876*, New Jersey, 1963, Princeton Univ. Press.

_____, "Küçük Kaynarca Antlaşmasının Yeniden Tenkidi", *İÜ Edb. Fak. Tarih Enstitüsü Der.*, Nu. 10-11, 1981.

Dâvud Fatîn, *Tezkire-i Hâtimeti'l-eş'âr*, (İst.), 1271, İstihkâm Alayları Litografya Tezgâhı.

Defter-i Dervîşân, (haz. B. A. Kaya-S. Küçük), Ist., 2011, Zeytinburnu Belediyesi Kültür y.

DEMİRLİ, Ekrem, *İslam Metafiziğinde Tanrı ve İnsan*, İst., 2009, Kabalcı y.

DEMİRTAŞ, F. Kadri, *XVII. Asır Şairlerinden Güftî ve Teşrîfâtü'ş-şuarâ'sı*, İst., 1946, İÜ Ktbh., Tez 1243, (basılmamış lisans tezi).

DEMİRTAŞ, Mehmet, "XVIII. Yüzyılda İstanbul'a Göçü Önlemek İçin Alınan Tedbirler ve Görülen Aksamalar", *EKEV Akademi Der.*, Nu. 33, Güz 2007.

Derdli (Âşık), *Şair Dertli*, (haz. Ş. Kutlu), II C., İst., 1979, Kervan y.

DESMET-GREGOIRE, Hélène, *Büyülü Divan-XVIII. Yüzyıl Fransa'sında Türkler ve Türk Dünyası*, (terc. M. A. Kılıçbay), İst., 1991, Eren y.

DIDEROT, Denis-Jean le R. D'ALEMBERT, *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*, (terc. S. Hilâv), 2. bs., İst., 2000, Yapı Kredi y.

DİLÇİN, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ank., 1983, TDK y.

_____, "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili Der.*, C. 52, Nu. 415-417: *Türk Şiiri Özel Sayısı-II (Divan Şiiri)*, Temmuz-Eylül 1986.

_____, "Şeyh Galib'in Şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedit", *AÜ DTCF Türkoloji Der.*, C. XI, Nu. 1, 1993.

DİLMEN, İ. Necmi, Târih-i Edebiyyat Dersleri, C. 1, İst., 1338, Matbaa-i Âmire.

DUDA, Herbert W., *Fasl-ı Ferhad*, İst., 1931, Zaman Kitaphanesi.

DUMAN, M. Harun, "Tuhaf Bir Lügat: Miftah-ı Lisan", *Türk Dünyası Araştırmaları Der.*, Nu. 54, Hazîran 1988.

Ebûbekir (Müftî), *Dîvân-ı Kerküklü Ebûbekir Efendi*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 7096.

Ebuzziyâ Tevfik, *Letaif-i İnşâ*, C. V, İst., 1285, Tasvîr-i Efkâr Matb.

_____, "Yeni Osmanlılar Târihi-16", *Yeni Tasvîr-i Efkâr Gaz.*, Nu. 20, 19 Hazîran 1909.

_____, *Kemâl Bey'in Tercüme-i Hâli*, İst., 1326.

_____, "Münif Paşa", *Yeni Tasvîr-i Efkâr Gaz.*, Nu. 253, 1 Safer 1328.

_____, "Kahvehâneler", *Mecmüa-i Ebuzziyâ*, Y. 31, Cüz 130-131, 28 Muharrem-5 Safer 1330.

_____, *Yeni Osmanlılar Tarihi*, (haz. Ş. Kutlu), İst., 1973, Hürriyet y.

ECO, Umberto-Jean-Claude Carrière, *Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın*, (terc. Sosi Dolanoğlu), İst., 2010, Can y.

EDGÜ, Ferit, *Yeni Ders Notları*, İst., 1991, Remzi Ktbv.

Edib, *Dîvân-ı Edîb*, Süleymaniye Ktbh., Esad Efendi, Yz. 2602.

EFLATUN, Muvaffak, "Müselles ve Musa Kâzım Paşa'nın İki Müsellesi", *Hacı Bektaş Velî Araştırma Der.*, Nu. 29, Bahar 2004.

EGÜZ, Esra, "Priştineli Begzâde Nûrî Divanı ve Divan'daki Şifreli Yazılar", *Selçuk Üniv. Türkiyat Araştırmaları Der.*, Nu. 27, 2010.

EICHENBAUM, Boris, *Edebiyat Kuramı -Rus Biçimciliği-*, (terc. S. Umran), Ank., 1994, Yaba y.

Ekrem, (Recâi-zâde Mahmud), *Zemzeme-I*, Kostantıniye, 1299, Matbaa-i Ebuzziyâ.

_____, *Zemzeme-III*, İst., 1301, Matbaa-i A. K. Tozlıyan.

ELGİN, Necati, *Üçüncü Sultan Selim (İlhâmî)*, Konya, 1959, Yıldız Bsmv.

ELMALI, Naci, *Erzurumlu Ketencizade Mehmet Rüştü Efendi*, Ank., 1984, Elmalı y.

Emin, *Menâkıb-ı Kedhudâ-zâde El-hac Mehmed Ârif Efendi*, 2. bs., İst., 1305.

Emin Yümni, *Perde-i Esrar*, Dersaâdet, 1330, Şems Matb.

Emrah (Erzurumlu), *Dîvân-ı Emrâh-ı Erzurumî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 53.

Emrî, *Dîvân-ı Murad Emrî*, Bursa, 1329 (dış kapakta 1330), Matbaa-i Emrî, s. 12.

Enderî, *Enderi Divanı*, İst., 1959, B. Erenler Matb.

ENGELHARDT, Ed., *Türkiye ve Tanzîmat-Devlet-i Osmâniyye'nin Târîh-i Islâhâtı 1826-1882*, (terc. Ali Reşad), İst., 1328, Mürettibîn-i Osmâniyye Matb.

Epikür, *Mektuplar ve Maksimler*, (terc. H. Örs), İst., 1962, Remzi Ktbv.

ERCILÂSUN, Bilge, "Mustafa Sami Efendi'nin Türk Yenileşme Tarihindeki Yeri", *HÜ Edb. Fak. Der.*, 1983.

ERDEM, Sadık, *Subhî-zâde Aziz ve Dîvân'ı*, Isparta, 2001, Fakülte Ktbv.

ERDENEN, Orhan, *Lâle Devri ve Yansımaları*, İst., 2003, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı y.

ERDOĞAN, Kenan, "Said Paşa Dîvânı'na Göre 19. Yüzyıl Dîvân Şiirinde Görülen Bazı Değişmeler", *SÜ Türkiyat Araştırmaları Enst. Türkiyat Araştırmaları Der.*, Nu. 9, 2001.

ERDOĞAN, S. Nilgün, *Sexuelles Leben bei den Osmanen*, İst., 1998, Dönence y.

EREN, Abdurrahman Adil, "Übeydullah ve Hatıralarım", *Yarım Ay Mec.*, Nu. 62, 1 Eylûl 1937.

(EREN), Abdurrahman Şeref, *Târih Musâhabeleri*, İst., 1340, Matbaa-i Âmire.

ERGİN, Muharrem, *Kadı Burhâneddin Dîvânı*, İst., 1980.

ERGIN, Osman Nuri, *Mecelle-i Umûr-ı Belediyye*, C. I: *Târih-i Teşkîlât-ı Belediyye*, İst., 1922, Matbaa-i Osmâniyye.

_____, *Balıkesirli Abdülaziz Mecdi Tolun, Hayatı ve Şahsiyeti*, İst., 1942, Kenan Bsmv.

_____, "Türkiye'de Dikilen İlk Heykel", *Türk Dünyası Der.*, Nu. 14, 1 Kasım 1950.

_____, *Türkiye Maarif Tarihi*, C. I-II, 2. bs., İst., 1977, Eser Matb.

ERGUN, S. Nüzhet, *Şeyh Galip*, İst., 1932, Kanaat Ktbh.

_____, *Şeyh Galib-Hayatı ve Eserleri*, İst., 1936, Bozkurt Matb.

_____, "Divan Edebiyatında Hece Vezni", *Çınaraltı Mec.*, Nu. 5, 6 Ağustos 1941.

_____-a, *Namık Kemal'in Şiirleri*, İst., 1941, İnkılâp Ktbv.

_____, *Türk Şairleri*, IV C., İst.

ERGUNER, Ulvî, "Türk Mûsikîsi Bizans Aksiyonu mudur?", *Kubbealtı Akademi Mec.*, C. III, Nu. 2-3, 1 Nîsan-1 Temmuz 1974.

ERHAN, Ahmet, *Öteki Şiirler*, 1993, Bilgi y.

ERTAYLAN, İsmail Hikmet, *Türk Edebiyâtı Târihi*, C. 1, Bakû, 1925, Âzerneşr.

_____, *Ziya Paşa, Hayatı ve Eserleri*, İst., 1932, Kanaat Ktbh.

ES, H. Feridun, "Tanımadığımız Meşhurlar", *Akşam Gaz.*, Nu. 9550, 20 Mayıs 1945.

Esad (Sahhaflar Şeyhi-zâde Mehmed), *Dîvân-ı Esad*, Süleymaniye Ktbh., Hafîd Efendi, Yz. 334.

_____-a, *Bağçe-i Safâ-endûz*, Süleymaniye Ktbh., Esad Efendi, Yz. 4040.

_____-b, *Bağçe-i Safâ-endûz*, İÜ Ktbh., TY. 2095.

Esrar Dede, *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, (haz. İ. Genç), Ank., 2000, AKM y.

_____, *Esrar Dede Dîvânı*, Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, Yz. 694.

Esad Efendi (Ebû İshak-zâde), *Dîvân-ı Esad*, Millet Ktbh., A. Emiri, Mnz. 25.

Eşref (İstanbullu), *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 8613.

Eşref (Mehmed), *Hasbıhâl Yâhud Eşref ve Kemâl*, Kahire, (1908).

_____, *Ölmez Eserlerden: Şâir Eşref'in Külliyâtı*, (İst.), 1928, Vakit Matb.

Eşref Paşa, *Pâk-dîvân-ı Eşrefü'ş-şuarâ*, (İst.), 1278, Matbaa-i Âmire.

_____, "Gazel", *Berk Mec.*, Nu. 6, 1302.

EYİCE, Semavi, "1833'te Türkiye'ye Vapurla Gelen Bir Seyyah: Marchebeus-II", *Türk Yurdu Mec.*, Nu. 259, Ağustos 1956.

_____, "Fransız İhtilâli Sırasında Osmanlı Imparatorluğu: G. A. Olivier-II, III", *Türk Yurdu Der.*, Nu. 262, 264, Kasım 1956, Ocak 1957.

Fâik (Manastırlı), *Türkçe Aruz*, Kostantıniye, 1313 (dış kapakta 1314), Âlem Matb.

Fâik Reşad, *Külliyyât-ı Letâif*, C. I, İst., 1328, Dersaâdet Ktbh.

FALLMERAYER, J. Philip, *Doğu'dan Fragmanlar*, (terc. H. Salihoğlu), Ank., 2002, İmge Ktbv.

Fatîn (Dâvud), *Tezkire-i Hâtimeti'l-eş'ar*, İst., 1271, İstihkâm Alayları Litografya Tezgâhı.

_____, *Dîvân-ı Fatîn*, İst., 1288, İzzet Efendi Matb.

Fatma Aliye, *Ahmed Cevdet Paşa ve Zamânı*, Dersaâdet, 1332, Kanâat Ktbh.

Fâzıl (Enderunlu), *Dîvân-ı Fâzıl Beğ-i Enderûnî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 3490.

Fâzıl Paşa Mecmuası, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 558.

FEDAİ, Harid, "Yenilik Yanlısı Bir Müftü: Kıbrıslı Hasan Hilmi Efendi", *Kültür Der.* (Kıbrıs), Nu. 1, Temmuz-Ağustos 1986.

FELSKI, Rita, *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, (terc. E. Ayhan), İst., 2010, Metis y.

Fehim (Süleyman), *Dîvançe-i Süleyman Fehîm-i Sânî*, İst., 1262, Matbaa-i Âmire.

FEIGL, İnanç, "Şarklı Benediktenler Katolik Ermeni Mehiteryan Örgütünün Viyana Kolu ve Arşivi", *Balkanlar ve İtalya'da Şehir ve Manastır Arşivlerindeki Türkçe Belgeler Semineri (16-17 Kasım 2000)*, Ank., 2003, TTK y.

Ferrî (Tatarpazarlı Mehmed), *Dîvân-ı Ferrî*, İÜ Ktbh., TY. 2840.

Feyzî (Bursalı), *Dîvân-ı Feyzî*, Millet Ktbh., mnz. 357.

FINDLEY, Carter V., *Bureaucratic Reform in the Ottoman Empire: The Sublime Porte 1789-1922*, New Jersey, 1980, Princeton Univ. Press.

_____, *Ottoman Civil Officialdom: A Social History*, New Jersey, 1989, Princeton Univ. Press.

_____, "Ebu Bekir Ratib's Vienna Embassy Narrative: Discovering Austria or Propagandizing for Reform in Istanbul", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Nu. 85, 1995.

Fitnat Zübeyde, *Dîvân Fitnat*, Süleymaniye Ktbh., Zühdi Bey, Yz. 130/1.

_____, *Dîvân-ı Fitnat*, İst., 1286, Tasvîr-i Efkâr Matb.

FLAUBERT, Gustave, *Lettres de Grèce*, Paris, 1948, Péplos.

FONTMAGNE, Durand de, *Un séjour à l'Ambassade de France à Constantinople sous le Second Empire*, Paris, 1902, Librairie Plon.

FRANCE, Anatole, *Edebiyat Hayatı*, (terc. N. Otman), 2. bs., Ank., 1967, ME Bsmv.

FRITSCH, Gerhard, *Pasches und Pest*, Wien, 1962.

FUSSLI, J. Heinrich, *Aforizmalar*, (terc. C. İleri), İst., 2001, Sel y.

Fuzûlî, *Leylâ ile Mecnun*, (haz. N. H. Onan), İst., 1955 (dış kapakta 1956), Maarif Bsmv.

GALANTI, Avram, "Türkiye'de İlk Kapusen Manastırları", *Türk Tarih Encümeni Mec.*, Y. 14, Nu. 2 (79), 1 Mart 1340.

_____, *Türkler ve Yahudîler*, İst., 1928, Kâğıtçılık ve Matbaacılık A.Ş.

Galib (Leskofçalı Mustafa), *Dîvan*, İst., 1335, Matbaa-i Âmire.

Galib (Şeyh), *Dîvân-ı Galib*, Topkapı Sarayı, Hazine Ktbh., 941.

_____, *Dîvan*, Kahire, 1252, Bulak Matb.

_____, *Hüsn ü Aşk*, (haz. O. Okay-H. Ayan), 2. bs., İst., 1992, Dergâh y.

Galib Atâ, *Tıb Fakültesi*, İst., 1341, Yeni Matb.

Galib Paşa (Abdülhalim), *Mutâyebât-ı Türkiyye*, (haz. E. Muhip), İst., 1943, Aydınlık Bsmv.

GALLAND, Antoine, *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673)*, C. II, Paris, 1881, Ernest Leroux.

GEERTZ, Clifford J., *Yerel Bilgi*, (terc. K. Emiroğlu), Ank., 2007, Dost Ktbv.

(GERÇEK), S. Nüzhet, *Türk Matbaacılığı*, İst., 1928, Matbaa-i Ebuzziyâ.

_____, "Fransızca-Rumca-Ermenice Öğreten Manzum Lügatler", *Akşam Gaz.*, Nu. 8023, 21 Şubat 1941.

_____-a, "İlk Basılan Askerî Kitaplarımız ve Fransız Sefâreti Matbaası", *Akşam Gaz.*, Nu. 8118, 29 Mayıs 1941.

_____, "Eski Eğlencelerimizden: Oyun Kitapları", *Akşam Gaz.*, Nu. 8528, 17 Temmuz 1942.

GIBB, E. J. Wilkinson, *Osmanlı Şiir Tarihi*, V C., (terc. A. Çavuşoğlu), Ank., 1999, Akçağ y.

GİZ, Adnan, "Avrupanın İlk Cumhuriyet İnkılâbı İstanbul'da Nasıl Karşılandı?", *Çınaraltı Mec.*, Nu. 110, 29 Ekim 1943.

_____, "Osmanlı Tarihinde Islahat Raporları", *Çınaraltı Mec.*, Nu. 112, 13 Kasım 1943.

_____, "XIX. Asırda İstanbul'u Ziyaret Eden Batılı Prensler ve Hükümdarlar", *Hayat Tarih Mec.*, Nu. 1, Şubat 1969.

GOURMONT, Rémy de, *Fikir Üretimi*, Ank., 1949, ME Bsmv.

GÖKÇEK, Fatma Müge, *East Encounters West, France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, New York, 1987, Oxford Univ. Press.

GÖKNİL, Ulya, "Sultan Abdülmecid'in Başmimarı Gaspare Fossati", *Yeni Ufuklar Der.*, Nu. 88-89, Eylûl-Ekim 1959.

GÖLPINARLI, Abdülbâki, "Namık Kemal'in Şiirleri", *Namık Kemal Hakkında*, İst., 1942, DTCF y.

_____, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İst., 1953, Inkılâp Ktbv.

_____, *Mevlânâ Celâleddin-Hayatı, Felsefesi, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, 4. bs., İst., 1985, Inkılâp Ktbv.

GRAVER, Margaret, "Quaelibet Audendi: Fortunatus and the Acrostic", *Transactions of the American Philological Association*, Nu. 123, 1993.

Gulâmî (Şeyh Abdülkadir), *Dîvân-ı Gulâmî*, İst., 1291, Matbaa-i Âmire.

GÜLERSOY, Çelik, *Çerâğan Sarayları*, İst., 1992, İstanbul Kitaplığı y.

GÜLERYÜZ, Naim, "Doğu'nun Rotschild'i: Kamondo Ailesi", *Tarih ve Toplum Der.*, C. 39, Nu. 232, Nîsan 2003.

GÜNDÜZ, İrfan, *Osmanlılarda Devlet-Tekke Münasebetleri*, İst., 1984, Seha Neşr.

GÜNEŞ, Aslı, "Rusya ve Türkiye'de Batılılaşma I-III", *Bilgi ve Düşünce Der.*, Nu. 5-7, Şubat-Nîsan 2003.

GÜRBÜZ, Incinur Atik, "İlâhizâde Mehmed Emin Vâsık ve Edebî Kişiliği", *Turkish Studies*, Vol. II, Nu. 4: *Tunca Kortantamer Özel Sayısı-I*, Fall 2007.

GÜRSOY, Belkıs Altuniş, "Fransa'da Daimi İlk Türk Elçisi", *GÜ GEF Der., Dr. Himmet Biray Ö. S.*, 1999.

GÜRSOY, Ülkü, "Sadık Rifat Paşa ve İtalya Seyahatnâmesi", *GÜ GEF Der., Dr. Himmet Biray Ö. S.*, 1999.

GÜVEN, A. Emin, *Kayseri Yakın Tarihinden Kültürel Araştırmalar-I: Zıllîzâde Hacı Emîn Efendi*, Kayseri, 1994, Erciyes Üniv. y.

Hafid (Şeyh-zâde İbrahim Paşa), *Dîvân-ı Hafid*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 108.

Hakkı (İsmail Paşa-zâde, Üsküdarlı, Kör), *Dîvân-ı Hakkı Bey*, Bursa, 1292, Hudâvendigâr Vilâyeti Matb.

Hâlet (Mehmed Said), *Dîvân-ı Hâlet Efendi*, İst., 1258, Takvimhâne-i Âmire.

Halil Nûri (Vak'anüvis), *Halil Nûrî Dîvânı*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F.B. 320.

Halim (Giray Han), *Dîvân-ı Halimgiray Sultan*, İst., 1257, Takvim-i Vekayi Matb.

Hâlis (Tahir Ömer-zâde Yusuf), *Miftâh-ı Lisan*, İst., 1266, Matbaa-i Cerîdetü'l-havâdis.

_____, *Şehnâme-i Osmânî*, Ist., 1272, Cerîde-i Havâdis Matb.

_____, *Miftâh-ı Lisân- Manzum Fransızca-Türkçe Sözlük*, (haz. M. Kırbıyık), Ist., 2007, Beşir Ktbv.

HALMAN, Talât S., *Eski Mısır Şiiri*, İst., 1972, İş Bankası y.

HAMMER-PURGUSTALL, J. von, *Des osmanischen Reichs Staatsverfassung und Staatsverwaltung*, C. I, Viyana, 1815.

_____, *Devlet-i Osmâniyye Târihi*, (terc. Mehmed Atâ), C. VII, Ist., 1332, Nefâset Matb.

Handjéri, Alexandre, *Dictionnaire Français-Arabe-Persan et Turc*, 2 Tome, Moscou, 1840, De l'Imprimerie de l'Université Impériale.

Hanif, *Dîvân-ı Hanîf*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 202.

HARVEY, Andrew, *Mistik Hind'in Hazineleri*, (terc. Nasip Ak-asya), İst., 2004, Samsara y.

Hasan (Sami Paşa-zâde), "Âyetullah Bey ve Yeni Osmanlılar", *Hâdisât-ı Hukukıyye vü Târihiyye Mec.*, Cüz 2, 1 Mayıs 1341.

Hasan Hamdi (Sıyam-zâde), *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 318.

Hasan Said, "Lügat-i Talyan", *Peyâm-ı Edebî*, Nu. 32, 8 Nîsan 1336.

Haşmet, *Dîvân-ı Haşmet*, IÜ Ktbh., TY. 1688.

_____a, *Dîvân-ı Haşmet*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 3284/ II.

HATEMİ, Hüsrev, "Halkın Tuğsuz Padişahı Pertev Paşa", *Hürriyet Gösteri Der.*, Y. 3, Nu. 25, Aralık 1982'den naklen: *Hoşça Bak Zatına*, Ist., 1989, İşaret y.

Hâtif (Ali), *Dîvân-ı Hâtif*, Millet Ktbh., Reşid Efendi, mnz. 783.

HAYDE, H. Montgomery, *Pornografinin Tarihi*, (terc. F. Çiçekoğlu), Ank., 1986, Kalem y.

Hayreddin, (Leskovikli), *Vesâik-ı Târihiyye vü Siyâsiyye Tetebbuâtı*, 1-2. kt., Ist., 1326, Ahmed İhsan ve Şürekâsı.

Hayrî (Süleyman), *Güvâh-ı Dil*, İst., 1291.

Hayrullah (tabib), *Avrupa Seyahatnamesi*, Ank., 2002, Kültür Bak. y.

Hâzik (Erzurumlu Müftü Mehmed), *Dîvân-ı Hâzik*, Süleymaniye Ktbh., Esad Efendi, Yz. 2621.

HERBETTE, Maurice, *Une Ambassade Turgue sous le directoire*, Paris, 1902, Librairie Académique Didier.

HEYD, Uriel, "The Ottoman Ulemâ and Westernization in the Time of Selim III and Mahmud II", *Scripta Hierosolymitana*, Vol. IX: *Studies in Islamic History and Civilization*, Jerusalem, 1961, s. 63-69.

Hezliyyât(-ı Bahâyî-i Küfrî), İÜ Ktbh., TY. 3005.

HINÇER, İhsan, "Türkçe Şiir Yazan Ermeni Şairler", *Türk Folklor Araştırmaları Der.*, C. VI, Nu. 125, Aralık 1959.

Hikmet (Hersekli Ârif), *Levâmiu'l-efkâr*, C. I, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2570.

_____, *Dîvan*, İst., 1334, Âsâr-ı Müfîde Ktbh.

_____-a, *Âsâr-ı Hikmet*, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2658.

_____-b, *Âsâr-ı Hikmet*, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 3214.

_____-c, *Mısbâhü'l-îzah*, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 3018.

Hikmet (Niğdeli Deli), *Muhterem Bir Şehîd Anasının Gördüğü Müdhiş ve Şâyân-ı Hayret Bir Rüyâ*, (İst.), 1330, Hukuk Matb.

Hilmî (Kıbrıslı, Müftü), *Dîvançe-i Kıbrısî Hilmî Efendi*, Millî Ktbh. (Ank.), B. 158.

HOF, Ulrich Im, *Avrupa'da Aydınlanma*, (terc. Ş. Sunar), İst., 1995, Afa y.

HOLBROOK, Victoria R., *Aşkın Okunmaz Kıyıları, Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, İst., 1998, İletişim y.

_____, "The Intellectual and the State: Poetry in Istanbul in the 1790's", *Oriente Moderno*, C. LXXIX, Nu. 28, 1999.

HORATA, Osman, *Esrar Dede-Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Dîvânı*, Ank., 1998, Kültür Bak. y.

_____, "Esrar Dede'nin Lügat-i Talyan Tercümesi", *Türkbilig Der.*, Nu. 1, Nîsan 2000.

Horatius, *Ode'ler-Epod'lar-Hicviyeler-Nameler*, (terc. Yakup Kadri), İst., 1931, Devlet Matb.

HOWARD, George W. F., *Türk Sularında Seyahat*, (haz. Ş. S. Türet), İst., 1978, Kervan y.

HUGO, Victor, *Anılar*, (terc. Ş. Yalçın), İst., 1974, Yankı y.

HUIZINGA, Johan, *Ortaçağın Günbatımı*, (terc. M. A. Kılıçbay), Ank., 1997, İmge Ktbv.

HULME, Thomas E., *Hümanizm, Din ve Sanat Üzerine Felsefî Düşünceler*, (terc. A. Aydoğan), İst., 1999, İz y.

Hüseyin Avnî, *İzmir Şairleri Antolojisi*, 1. kt., İzmir, 1934, İzmir Halkevi Neşr.

Hüsnî, *Dîvançe-i Hüsnî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2565.

Ibni Hâcib, *Şürühü'l-kafiye Se Zebân-ı Arabî Fârisî Türkî*, III C., İst., 1312, Matbaa-i Âmire.

İbrahim Hâlet, *Dîvân-ı Hâlet Bey*, Millet Ktbh., A. Emirî, mnz. 96.

_____-a, *Dîvân-ı Hâlet Bey*, Millet Ktbh., A. Emirî, mnz. 95.

İffet (Bursalı), *Dîvan*, (Ist.), 1257, Takvîm-i Vekayi Matb.

İĞDEMİR, Uluğ, *Kuleli Vak'ası Hakkında Bir Araştırma*, Ank., 1937, TTK y.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin, "19. Asrın Başlarında –Tanzimat Öncesi– Kültür ve Eğitim Hayatı ve Beşiktaş Cemiyet-i İlmiyesi Olarak Bilinen Ulemâ Grubunun Buradaki Yeri", *Osmanlı İlmî ve Meslekî Cemiyetleri*, İst., 1987, İÜ Edb. Fak. y.

İhyâ (Galatalı), *Dîvân-ı İhyâ*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 524.

İlhâmî (Sultan III. Selim), *Dîvân-ı İlhâmî*, İÜ Ktbh., TY. 5507.

İlyas (Hafız Hızır Ağa), *Letaif-i Enderun*, (haz. C. Kayra), İst., 1987, Güneş y.

İMRE, Vacide, *Selim III'e Verilen Lâyihalar*, 1946 (basılmamış lisans tezi), İÜ Merkez Ktbh. 1224.

İNAL, İbnülemin M. Kemâl, *Son Asır Türk Şairleri*, IV C., 3. bs., İst., 1988, Dergâh y.

İNALCIK, Halil, "Tanzimat Nedir?", *DTCF Yıllık Araştırmalar Der.*, C. I, 1940-1941.

_____,"Tanzimat'ın Uygulanması ve Sosyal Tepkileri", *Belleten*, C. XXVI-II, Nu. 112, Ekim 1964.

_____a, "Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümâyûnu", *Belleten*, Nu. 112, Ekim 1964.

_____, "İstanbul", *TDV İslâm Ansk.*, C. XXIII, İst., 2001, TDV y.

_____, *Şâir ve Patron*, Ank., 2003, Doğu Batı y.

_____, *Tarihçilerin Kutbu-Halil İnalcık Kitabı*, (haz. E. Çaykara), İst., 2005, İş Bankası y.

İNANIR, Emine, *I. Petro ve II. Katerina'nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı*, İst., 2008, İskenderiye y.

İPEKTEN, Halük, *Enderunlu Vâsıf*, Ank., 1989, KB y.

İREPOĞLU, Gül, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi-Yıllık I*, İst., 1986.

Irfan (Hayreddin Paşa), *Mecmûa-i İrfan Paşa*, İst., 1287.

İSEN, Mustafa, *Ötelerden Bir Ses*, Ank., 1997, Akçağ y.

İsmail Hakkı (Bursevî), *Hadîs-i Erbaîn Tercümesi*, İst., 1317, Mahmud Bey Matb.

İsmail Safâ, *Huzmâ Safâ*, İst., 1308, Âlem Matb.

İSPİRLİ, S. Alkan, "İslâm Tasavvufu, Gölge Oyunu ve Divan Şiiri", *Adım Der.*, Nu. 2, 2000.

Izzet Mehmed (Beylikçi), *Dîvân-ı İzzet Mehmed Bey*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. FB. 233.

_____, *Dîvân-ı Mehmed İzzet*, Ist., 1258.

İzzet (Keçeci-zâde), *Dîvân-ı İzzet-Hazân-ı Âsar*, Kahire, 1255, Bulak Mat.

_____-a, *Bahâr-ı Efkâr*, Kahire, 1255, Bulak Matb.

_____, *Gülşen-i Aşk*, Ist., 1265, Litografya Destgâhı

_____, *Manzûmetü'l-müsemmenî be-Mihnet-i Keşan*, Ist., 1269, Cerîde-i Havâdis Matb.

JELTYAKOV, A. D., *Türkiye'nin Sosyo-Politik ve Kültürel Hayatında Basın (1729-1908)*, (terc. O. Koloğlu), (Ist.), (1979), Basın-Yayın G. M. y.

KABACALI, Alpay, *Başlangıçtan Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü*, Ist., 1990, Gazeteciler Cemiyeti y.

Kabûlî (Edirneli Şeyh Mustafa), *Dîvân-ı Şeyh Kabûlî Mustafa*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2450.

KAÇALİN, Mustafa S., "Abdülhalim Galip Paşa'nın Mutâyebât-ı Türkiyye'si", *Journal of Turkish Studies*, Nu. 24: *In Memoriam Agâh Sırrı Levend Hâtıra Sayısı-I*, 2000.

KAHRAMAN, Kemal, "İngiliz Basınında Tanzimat", *İlim ve Sanat Der.*, Nu. 4, Kasım-Aralık 1985.

KAM, R. Ferid, "Edebiyat ve Musikide Şarkı", *Hisar Der.*, Nu. 3, 7 Mayıs 1950.

Kâmî-i Âmidî (Şeyh Mehmed Şâban), *Dîvân-ı Şeyh Mehmed Şâban Kâmî-i Âmidî*, İst., 1280 (litografik).

Kamûs ve Mecmûa-i Fevâid, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 463.

KANAR, Mehmet, *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*, Ist., 1999, Iletişim y.

KANAT, Yasemin, *Şâkir'in Aşkıyye'sinin Edisyon Kritiği ve İncelemesi*, İst., 2006, Marmara Üniv. Türkiyat Araştırmaları Enst. (basılmamış y. lisans tezi).

Kânî (Ebûbekir), *Dîvân-ı Kânî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 404/ II.

_____-a, *Letaif-i Kânî*, Köprülü Ktbh., M. Âsım Bey, 422/ II.

_____-b, *Dîvân-ı Kânî*, İÜ Ktbh., TY. 5604.

_____-c, *Letâif ü Hezliyyât-ı Kânî*, İÜ Ktbh., TY. 3027.

KANMAZ, F. Esra, *Ömer Şevki Mardinî ve Divanı*, Ank, 2010, GÜ Sos. Bil. Enst. (basılmamış y. lisans tezi).

KANT, Immanuel, *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena*, (terc. İ. Kuçuradi), Ank., 2002, Türkiye Felsefe Kurumu y.

KAPLAN, Mehmet, "Nesillerin Ruhu", *Hareket Mec.*, Nu. 22, Aralık 1948.

_____, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, İst., 1971, Dergâh y.

KARACAN, Turgut, *Sabit Zafername*, Sivas, 1991, Cumhuriyet Üniv. y.

_____-a, *Bosnalı Alaeddin Sabit-Divan*, Sivas, 1991, Cumhuriyet Üniv y.

KARACASU, Barış, *The End of a Tradition: How the Classical Turned into Burlesque*, Ank., 2007, METU (basılmamış y. lisans tezi).

KARACSON, I. de, "İbrâhim Müteferrika", *Târih-i Osmânî Encümeni Mec.*, Cüz 3, 1 Ağustos 1326.

KARADAĞ, Metin, *Karşılaştırmalı-Transkripsiyonlu Erzurumlu Emrah Divanı*, Balıkesir, 1992, Uludağ Üniv. Necatibey Eğt. Fak. y.

KARAHAN, Abdülkadir, *Nâbî*, Ank., 1987, KTB y.

KARAİSMAİLOĞLU, Adnan, "Klasik Şiirimizde Epiküryen Düşünce ya da Zamanı Yaşamak Anlayışı", *Yedi İklim Der.*, Nu. 12, Ocak 1999.

_____, "Klasik Türk Edebiyatının Iran Edebiyatı İle Münasebeti", *Dergâh Der.*, C. X, Nu. 110, Nîsan 1999.

KARAL, Enver Ziya, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri (1718-1839)", *Tanzimat-I*, İst., 1940, Maarif Matb.

_____-a, *Halet Efendi'nin Paris Büyük Elçiliği 1802-1806*, İst., 1940, İÜ Edb. Fak. y.

_____-b, "Osmanlı Tarihine Dair Vesikalar", *Belleten*, C. IV, Nu. 14-15, Nîsan-Temmuz 1940.

_____, *Selim III'ün Hat-tı Hümayunları -Nizam-ı Cedit- 1789-1807*, Ank., 1946, TTK y.

_____, "Hâlet Efendi Avrupa'yı Nasıl Görüyor? (1802-1805)", *Türk Dili Der.*, Nu. 6, Mart 1952.

_____, "Ebubekir Ratib Efendi'nin Nizam-ı Cedit Islahatında Rolü", *V. Türk Tarih Kongresi*, Ank., 1960, TTK y.

_____, "Gülhane Hatt-ı Hümâyununda Batının Etkisi", *Belleten*, Nu. 112, Ekim 1964.

_____, *Osmanlı Tarihi*, C. V, 4. bs.; C. VI, 3. bs., Ank., 1983, TTK y.

_____, "Osmanlı Tarihinde Türk Dili Sorunu (Tarih Açısından Bir

Açıklama)", *Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe*, 2. bs., Ank., 1994, TTK y.

KARAMUK, Gümeç, *Ahmed Azmi Efendis Gesandtschaftsbericht als Zeugnis dez osmanischen Machtverfalls und der beginnenden Reformära unter Selim III.*, Bern, 1975, Herbert Lang.

KARATAŞ, Turan, "Modern Şiirin Doğum Sancıları", *Kitap Zamanı*, Nu. 12, 1 Ocak 2007.

KAYGILI, O. Cemal, *İstanbul'da Semaî Kahveleri ve Meydan Şairleri*, İst., 1937, Eminönü Halkevi Neşr.

KAYNAR, Reşat, *Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat*, 2. bs., Ank., 1985, TTK y.

Kâzım (Koniçeli Mûsâ Paşa), *Dîvân-ı Kâzım Paşa*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 175.

_____, *Dîvân-ı Kâzım Paşa*, 2. bs., (haz. Hüseyin Saâdet), Ist., 1328.

KEMİKLİ, Bilâl, "19. Yüzyılda Bir Entelektüel Muhit: Şeyhülislâm Ârif Hikmet Beyefendi'nin Konağı", *İlim ve Sanat Der.*, Nu. 41, Nîsan 1995.

KIENIEWICZ, Stefan, "La Turquie et l'independance cle la Pologne au XIXe Siecle", *Belleten*, C. XLVII, Nîsan 1983.

KILIÇ, Filiz, *Meşâirü'ş-şuarâ (Âşık Çelebi Tezkiresi)*, Ank., 1994, GÜ (basılmamış dr. tezi).

KIRBIYIK, Mehmet, "Miftâh-ı Lisan Adlı Manzum Fransızca-Türkçe Sözlük Üzerine", *SÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Der.*, Nu. 12, 2002.

KIRZIOĞLU, M. Fahrettin, "Âşık Bahrî- Namık Kemal'e Tesir Eden Büyük Saz Şairi", *Doğuş Der.*, Nu. 63-64, Şubat-Mart 1950.

_____, *100. Yıldönümü Dolayısıyle 1855 Kars Zaferi*, İst., 1955, Işıl Matb.

KIZILTAN, Mübeccel, "Dîvân Edebiyatı Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler", *Sombahar Der.*, Nu. 21-22: *Kadın Şairler Altarı Ö. S.*, Ocak-Nîsan 1994.

KİREÇCİ, M. Akif, "Mehmet Ali Paşa Döneminde (1805-1848) Mısır'da Modernleşme Hareketleri", *Türk Yurdu Der.*, Nu. 148-149: 700. Yılında Osmanlı Ö. S., Aralık 1999-Ocak 2000.

Koca Sekbanbaşı Risalesi, (haz. A. Uçman), İst., (y.t.y.), Kervan y.

KOCATÜRK, V. Mahir, *Saz Şiiri Antolojisi*, Ank., 1963.

_____, *Namık Kemal'in Şiirleri*, 4. bs., Ank., 1971, Edebiyat y.

KOÇU, R. Ekrem, "Tarih Boyunca Fes", *Hayat Tarih Mec.*, Y. 8, C. I, Nu. 1 (85), 1 Şubat 1972.

KOLCU, A. İhsan, *Ondokuzuncu Yüzyılda Batı Edebiyatından Tercüme Edilen Şiirler Antolojisi (1859-1901)*, Ank., 1999, Gündoğan y.

KOLOĞLU, Orhan, "İlk Gazetelerimiz Aracılığıyla (1828-1867) Dilimize Giren Batı Kavram ve Sözcükleri", *XI. Türk Tarih Kongresi Tebliğler*, C. IV, Ank., 1994, TTK y.

(KORAY), Kenan Hulûsi, "Cenap Şehabettin Bey'le Konuştuklarım", *Muhit Mec.*, Nu. 29, Mayıs 1930.

KÖKSAL, M. Fatih, "Divan Şiirinin Garibleri", *Berceste Der.*, Nu. 20-22; Ocak, Mart, Nîsan 2004.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, "Âşık Tarzında Aruz Vezni", *İkdam Gaz.*, Nu. 6195, 8 Mayıs 1330.

_____, "Türk Edebiyâtında Âşık Tarzının Menşe' ve Tekâmülü Hakkında Bir Tecrübe", *Millî Tetebbu'lar Mec.*, Nu. 1, Mart-Nîsan 1331.

_____, "Millî Vezin", *Yeni Mecmûa*, Nu. 11, 20 Eylül 1917.

_____, *Bugünki Edebiyat*, İst., 1924, Ikbâl Ktbh.

_____, *Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basit*, İst., 1928, Devlet Matb.

_____-a, "Millî Lisan ve Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirlerinden Şâir Mahremî", *Hayat Mec.*, C. V, Nu. 106, 6 Kânün-i evvel 1928.

_____-b, "Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirlerinden Edirneli Nazmî", *Hayat Mec.*, Nu. 107-108, 13-20 Kânün-i evvel 1928.

_____, "Tanzîmat Devrinde Millî Edebiyat Cereyanları", *Hayat Mec.*, Nu. 112, 17 Kânün-i sânî 1929.

_____, *Türk Sazşâirleri*, 2. bs., Ank., 1962-1965, Millî Kültür y.

_____, "Türk Edebiyatı'nın Ermeni Edebiyatı Üzerindeki Te'sirleri", *Edebiyat Araştırmaları*, Ank., 1966, TTK y.

_____, *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, İst., 1981, Ötüken y.

_____-a, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (yay. O. F. Köprülü-N. Pekin), 3. bs., İst., 1981, Ötüken y.

KÖSEMİHAL, M. Ragıp, "J. Donizetti ve Oğlu", *Varlık Der.*, Nu. 258-259, 1-15 Nîsan 1944.

KUBAN, Doğan, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İst., 1954, Pulhan Matb.

KUM, Naci, "Şair Abdi ve Güzel İstanbul", *Yeni Türk Mec.*, Nu. 38, 1936.

KUNERALP, Sinan, "Bir Osmanlı Diplomatı Kostaki Musurus Paşa (1807-1891)", *Belleten*, C. 34, Nu. 135, Temmuz 1970.

_____, "Les Ottomans à la découverte de l'Europe: Récits de voyageurs de la fin de l'empire", *Etudes turques et ottomanes: Documents de travail*, Nu. 4, Aralık 1995.

KUNTAY, M. Cemal, *Namık Kemal, Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında*, C. I, İst., 1944, Maarif Matb.

KURAN, Ercümend, *Avrupa'da Osmanlı İkamet Elçiliklerinin Kuruluşu ve İlk Elçilerin Siyasî Faaliyetleri 1793-1831*, Ank., 1968, TKAE y.

_____, "XIX. Yüzyılda Türkiye'de Kültür Değişmesi", *Erdem Der.*, Nu. 16, Ocak 1990.

KURAT, A. Nimet-K. V. ZETTERSTEEN, *Türkische Urkunden*, Uppsala, 1938, Almaqvist-Wiksells Boktıyckeri.

KURDAKUL, Necdet, "Mehmet Sadık Rifat Paşa", *Tarih ve Toplum Der.*, Nu. 70, Kasım 1989.

KURNAZ, Cemâl, "Şeyh Galib Divanı'nda Nazım Şekilleriyle İlgili Problemler", *Yedi İklim Der.*, C. IX, Nu. 51, Nîsan 1995.

_____, *Türküden Gazele-Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Bir Deneme*, Ank., 1997, Akçağ y.

_____, "Osmanlı Döneminde Türkiye-Orta Asya Edebî İlişkileri", *Türk Yurdu Der.*, Nu. 148-149: *700. Yılında Osmanlı Ö. S.*, Aralık 1999-Ocak 2000.

_____, *Divan Dünyası*, Ank., 2003, Bizim Büro y.

_____-Halil Çeltik, *Osmanlı Dönemi Kırım Edebiyatı*, Ank., 2000, KB y.

KUT, Turgut, "Ermeni Harfleriyle Basılmış Türkçe Atasözleri Kitapları", *Türk Folkloru Der.*, Y. 5, Nu. 53, Aralık 1983.

_____, "Bellibaşlı Kaynaklarda Ermeni Aşuğları (Âşıkları)", *Tarih ve Toplum Der.*, C. 39, Nu. 230, Şubat 2003.

KUTAY, Cemal, "140 Sene Evvel Paris'te Mekteb-i Osmanî ve Sadrazam, Serasker Olan Talebeleri", *Tarih Sohbetleri*, Nu. 4, Şubat 1967.

KUTLUK, İbrahim, *Tezkiretü'ş-şuarâ (Hasan Çelebi Tezkiresi)*, C. II, 2. bs., Ank., 1989, TTK y.

KÜÇÜK, Cevdet, *Tanzimat Devrinde Erzurum*, 1975 (dr. tezi), İÜ Merkez Ktbh. 12211.

Kültür Haftası, "Haşim'e ve İntihale Dair Konuşuldu", *Kültür Haftası Mec.*, Nu. 5, 12 Şubat 1936.

LA FONTAINE, Jean de, "La dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues", *Fables choisies de La Fontaine*, Paris, 1902, Librairie Ch. Poussielgue (I. kitap, 11. fabl).

LALOR, Bernard A., "Promotion Patterns of Ottoman Bureaucratic Statesmen from the Lâle Devri until the Tanzimat", *İÜ Edb. Fak. Güney-Doğu Araştırmaları Der.*, Nu. 1, 1972.

LALUMIA, Matthew S., *Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War*, Epping, 1984.

LAMARTINE, Alphonse de, *Voyage en Orient*, C. II, Paris, 1874, Hachette.

Lâtîfî (Hatib-zâde), *Tezkire-i Lâtîfî*, İst., 1314, Ikdam Matb.

_____, *Tezkire*, Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, Yz. 342.

LATKA, Jerzy S., *Lehistan'dan Gelen Sefirler*, İst., (y.t.y.), Perka A.Ş.

Lebib (Ruznâmçeci-zâde Mehmed), *Mecmûa-I*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1993.

_____, *Mecmûa-II*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1998.

_____, *Mecmûa-III*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1987.

_____, *Mecmûa-IV*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1990.

_____, *Mecmûa-V*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1988.

_____, *Mecmûa-VI*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1992.

_____, *Mecmûa-VII*, Süleymaniye Ktbh., YB. 1994.

Lebîb-i Âmidî, *Dîvân-ı Lebib*, Millet Ktbh., A. Emiri, ınnz. 382.

LE GOFF, J., *Histoire et Mémoire*, Paris, 1988, Gallimard.

LEPPERT, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (terc. İ. Türkmen), Ist., 2002, YKY.

LEVEND, A. Sırrı, *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerle İstanbul*, İst., 1958, Baha Matb.

_____, *Arap-Fars-Türk Edebiyatında Leyla ve Mecnun Hikâyesi*, Ank., 1959, T. İş Bankası y.

Leylâ, *Dîvân-ı Leylâ Hanım*, Kahire, 1260, Bulak Matb.

LEWIS, Bernard, "The Impact of the French Revolution on Turkey", *Journal of World History*, Nu. 1, July 1953.

_____, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, (terc. M. Kıratlı), 2. bs., Ank., 1984, TTK y.

_____, *Müslümanların Avrupa'yı Keşfi*, Erzurum, 1997, Birey y.

LICHTENBERG, G. Christoph, *Aforizmalar*, (terc. T. Turan), Ank., 2000, Dost Ktbv..

LITTMANN, Enno, "Ein Türkisches Streitgedicht über die Ehe", *A Volume of Oriental Studies*, Cambridge, 1922, Cambridge Univ. Press.

Lucretius, *Evrenin Yapısı*, (terc. Tomris-Turgut Uyar), İst., 1974, Hürriyet y.

MAC FARLANE, Charles, *Constantinople in 1828 a Residence of Sixteen Months in the Turkish Capital and Provinces*, London, 1829, Saunders and Otley.

MACİT, Muhsin, *Erzurumlu Zihnî Divânı*, Ank., 2001, Kültür Bak. y.

Mâhir (Ağribozlu Osman Reşid Bey-zâde Numan Bey), *Dîvan*, İst., 1288, Matbaa-i Âmire.

Mahmud (Dâmad Celâleddin Paşa), *Dâmad Halil Paşa-zâde Dâmad Mahmud Paşa'nın Eş'ârı*, Kahire, 1316, Matbaa-i Osmâniyye.

Mahmud Nedîm (Sadrıâzam), *Dîvân-ı Nedîm*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 437.

_____-a, *Dîvân-ı Nedîm*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 439.

Mahmud Râif, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Nizamların Cedveli*, (terc. A. Terzioğlu-H. Hatemi), İst., 1988, TTOK y.

MAKAS, Zeynelâbidin, "Bazı Hikâyelerin Ermeni Kaynaklarında Uğradıkları Değişiklikler", *Türk Kültürü Der.*, Nu. 297, Ocak 1988.

_____, "Türkçe Yazan Ermeni Âşıkları ve Bizden Aldıkları Halk Şiiri Nevilerinden Örnekler", *Millî Kültür Der.*, Nu. 65, Hazîran 1989.

MAMBOURY, Ernest, *İstanbul Rehber-i Seyyâhîn*, İst., 1925, Ritso ve Mahdûmu Neşr.

MARDİN, Ord. Prof. Ebul'ulâ, *Medenî Hukuk Cephesinden Ahmet Cevdet Paşa*, İst., 1946, İÜ y.

MARDİN, Şerif, *The Genesis of Young Ottoman Thought*, Princeton, 1962, Princeton Univ. Press.

MARDİN, Yusuf, "Klâsik Edebiyatımız ve Enderunlu Vâsıf'ın Şiir Dili", *Türk Dili Der.*, Nu. 453, Eylül 1989.

MARTIN, B. Kingsley, *The Triumph of Palmerston: A Study of Public Opinion in England before the Crimean War*, London, 1924, Allen and Unwin.

Martialis, *Seçme Şiirler*, (terc. T. Uzel), İst., 1975, Hürriyet y.

MAŞTAKOVA, Elena, "Türk Aydınlanmasının Ön-Tarihi (XVIII. Yüzyıl Edebiyatı Üzerine)", *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İst., 1980, Cem y.

MAYER, S., *Sultanın Orgu*, (terc. H. Spatar), İst., 2000, İletişim y.

MAZIOĞLU, Hasibe, "Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı", *Türk Dili Der.*, C. XIV, Nu. 165, Hazîran 1965.

Mebnî (El-hâc Mehmed Baba), *Dîvân-ı Mebnî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 169/ IV.

Mecmüa-I, Atatürk Kitaplığı, M. Cevdet, K. 139.

Mecmüa-II, Millî Ktbh. (Ank.), A. 3672/ II.

Mecmüa-III, Millet Ktbh., A. Emirî., mnz. 558.

Mecmûa-IV, Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, TY. 763.

Mecmûa-V, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 23.

Mecmûa-VI, Mevlânâ Müzesi Ktbh., 1665.

Mecmûa-VII, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2579.

Mecmûa-VIII, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2801.

Mecmûa-IX, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 131.

Mecmûa-X, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2569.

Mecmûa-XI, İÜ Ktbh., TY. 9836.

Mecmûa-X, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2458.

Mecmûa-XI, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 3510.

Mecmûa-XII, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 833.

Mecmûa-XIII, Millet Ktbh., A. Emirî, mnz. 766.

Mecmûa-XIV, İÜ Ktbh., TY. 3005.

Mecmûa-XV, Cebeci İl Halk Ktbh. (Ank.), Yz. 251.

Mecmûa-XVI, Millet Ktbh., mnz. 643.

Mecmûa-XVII, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 264.

Mecmûa-XVIII, İÜ Ktbh., TY. 575.

Mecmûa-XIX, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2150.

Mecmûa-XX, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 4468.

Mecmûa-XXI, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 3491.

Mecmûa-XXIII, Millî Ktbh. (Ank.), Hk. 3288.

Mecmûa-i Şükrî Efendi, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2893.

Mehmed Celâl, "Taklid", *Hazîne-i Fünun Mec.*, Nu. 32, 3 Şubat 1309.

_____, *Gazellerim*, İst., 1312, Şirket-i Mürettibiyye Matb.

Mehmed Nazif (Enderunlu), *Dîvân-ı Nazif*, Atatürk Kitaplığı, Belediye, Yz. K. 181.

Mehmed Râif, *Nükât-ı Edebiyye*, İst., 1307, İstepan Matb.

Mehmed Râşid, *Târih-i Râşid*, C. II, 1153, Dârü't-tıbâati'l-âmire.

Mehmed Ziyâ, *Yenikapı Mevlevihanesi*, (haz. Y. Senemoğlu), (İst.), (y.t.y.), Kervan y.

Memduh Fâik (Mazlûm Paşa-zâde), *Berg-i Sebz*, İst., 1289 (litografik).

_____-a, *Eser-i Memduh*, (İst.), 1289, Matbaa-i Âmire.

_____, *Dîvân-ı Eş'ar*, İst., 1332, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı.

Mehmed Sadık, *Üss-i Lisân-ı Türkî*, İst., 1313, Âlem Matb.

Mehmed Vehbi (Şeyh), *Dîvân-ı Vehbî*, İst., 1287, İzzet Bey Matb.

MELEK, Z., "İngiliz Elçisinin Verdiği Balo", *Resimli Tarih Der.*, Nu. 29, Mayıs 1952.

MERİÇ, Cemil, *Umrandan Uygarlığa*, İst., 1977, Ötüken y.

_____, *Mağaradakiler*, İst., 1978, Ötüken y.

Mesîhî, *Mesihî Dîvânı*, (haz. M. Mengi), Ank., 1996, AKM y.

Meşhûrî (Selânikli), *Dîvan*, Selânik, 1292, Vilâyet Matb.

MILLER, M. Ruth, *The Crimean War in British Periodical Literature, 1854-1859*, 1966, Duke Univ. (basılmamış dr. tezi).

Milliyet Sanat Der., Nu.107, 1 Kasım 1984 ("Osmanlı'dan Günümüze: Toplumumuzda Ermeni Sanatçılar" dosyası).

MİRMİROĞLU, Vladimir, "Divân-ı Humâyun Tercümanları", *Tanin Gaz.*, Nu. 4454 (134), 4460 (139), 4462 (141); 15, 20, 22 İkincikânun 1944.

MOLTKE, Helmuth von, *Türkiye'deki Durum ve Olaylar Üzerine Mektuplar (1835-1839)*, (terc. H. Örs), Ank., 1960, T. İş Bankası y.

Muhammed Ali bin Ali et-Tehânevî, *Kitâbü Keşşâfü Istılâhâti'l-fünûn*, C. I, Calcuta, 1862, The Asiatic Society of Bengal ed.

Muhammed (bin Ahmed), *Tercüme-i Mustatraf*, (terc. Ekmekçi-zâde Ahmed), C. II, İst., 1263, Matbaa-i Âmire.

Muhit, *Dîvân-ı Muhit*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 3284/ 1.

Muhlis (Ayaşlı Esad Paşa), *Dîvân-ı Esad Muhlis Paşa*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2236 (müellif hattı).

_____, *Divançe-i Esad Paşa*, İst., 1268, Takvimhâne-i Âmire.

Muhlis Paşa (Sirozlu), *Dîvân-ı Muhlis*, Süleymaniye Ktbh., Hacı Mahmud Efendi, Yz. 5335.

MUMCU, Ahmet, "Osmanlı Devleti'nde Meşveret Yönetimi Demokratik Bir Gelişme Sağlayabilir miydi?", *HÜ Edeb. Fak. Der.*, C. I, Nu. 4, 1986.

Murad Molla, *Dîvân-ı Molla Murad*, İst., 1290, El-hac Hüseyin Efendi Matb.

Mustafa Hattî, *Viyana Sefâretnâmesi*, (haz. A. İ. Savaş), Ank., 1999, TTK y.

Mustafa Nuri Paşa, *Netayic ül-Vukuat*, C. III-IV, (haz. N. Çağatay), Ank., 1980, TTK y.

Mustafa Reşid (Çeşmî-zâde), *Dîvan*, İÜ Ktbh., TY. 9597.

Münib (Kâlâyî-zâde Ahmed), *Dîvân-ı Münib*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 482.

Münif Paşa, *İngiltere Târihinden Birkaç Yaprak*, Millet Ktbh., A. Emîrî, trh. 65.

Müştak (Şeyh), *Dîvân-ı Müştak Efendi*, İst., 1264, Takvimhâne-i Âmire Matb.

Mütercim Âsım, *Âsım Târihi*, II C., İst., (y.t.y.), Cerîde-i Havâdis Matb.

Nâbî, *Hayriyye-i Nabi*, (haz. M. Kaplan), Ank., 1995, AKM y.

Nâci (Muallim), *Mektublarım*, Cüz 1, Kostantıniye, 1303, Ebuzziyâ Matb.

_____a, *Muallim*, İst., 1303, Şirket-i Mürettibiyye Matb.

_____, *Istılâhât-ı Edebiyye*, İst., 1307, Şirket-i Mürettibiyye Matb.

_____, *Esâmî*, İst., 1308, Mahmud Bey Matb.

NAFF, Thomas, "Reform and the Conduct of Ottoman Diplomacy in the Reign of Selim III, 1789-1807", *Journal of the American Oriental Society*, Nu. 83, 1963.

Nâilî (Manastırlı Sâlih), *Manastırlı Nâilî Dîvânı*, İÜ Ktbh., TY. 9851.

Naîmâ (Mustafa), *Târîh-i Naîmâ*, C. III-VII, 1280, Matbaa-i Âmire.

Nâmık Kemâl, "Usûl-i Meşveret Hakkında Mektublar", *Hürriyet Gaz.*, Nu. 12, 14 Eylûl 1285.

_____, "Tanzîmat", *İbret Gaz.*, Nu. 46, 4 Ramazan 1289.

_____, "Nümûne-i Edebiyyât'a Dair", *Mecmua-i Ebuzziyâ*, Cüz 10, Gurre-i Safer 1298.

_____, "Kemâl Bey'in Abdülhak Hâmid Bey'e Bir Mektûbu", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, Nu. 13, 15 Rebîulevvel 1298.

_____-a, "Mikro-Mega Tercümesi'ne Kemâl Bey'in Muâhezesi", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, C. II, Nu. 17, 15 Cemâziyülûlâ 1298.

_____, "Tahrîb-i Harâbat", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, C. II, Nu. 23, 15 Şâban 1299.

_____, "Tâkib", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, C. III, Nu. 31, Gurre-i Rebîulâhir 1300.

_____, "Mukaddeme-i Celâl", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, C. IV, Nu. 44, 15 Rebîulâhir 1302.

_____, *Kemâl Bey'in İrfan Paşa'ya Mektûbu*, İst., 1304, Matbaa-i Ebuzziyâ.

_____, *Makalât-ı Siyâsiyye vü Edebiyye*, Cüz 5, İst., 1327, Âmedî Matb.

_____, *Namık Kemal'in Hususî Mektupları*, (haz. F. A. Tansel), C. I-IV, Ank.; 1967, 1969, 1973, 1986, TTK y.

NASRATTINOĞLU, İ. Ünver, *Afyonkarahisarlı Şairler Yazarlar Hattatlar*, Ank., 1971, İpek Matb.

Nâşid (İbrahim Bey), *Dîvân-ı Nâşid İbrâhim Bey*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 309/ III.

Nâzım Paşa, "Bir Devrin Tarihi-31", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 2803, 25 Şubat 1932.

Nazif, *Dîvân-ı Nazif*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2262.

Nedîm, *Nedîm Dîvânı*, (haz. Halil Nihad [Boztepe]), İst., 1338, İkdam Matb.

Necîbî (Sultan III. Ahmed), *Sultan Ahmed-i Sâlis Hazretlerinin Gazeliyyâtı ve Ebyâtı*, Dîvan, Millet Ktbh., mnz. 529.

Nesib (İkibayraklı-zâde), *Dîvan*, Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, Yz. 659.

Neş'et (Süleyman, Hoca), *Dîvân-ı Neş'et*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 255.

_____, *Dîvân-ı Neş'et Efendi*, Kahire, 1252, Bulak Matb.

Nevres (Osman), *Dîvân-ı Osman Nevres*, İst., 1290, Matbaa-i Âmire.

_____-a, *Eser-i Nâdir-Mecmûatü't-tarab alâ Lisâni'l-edeb*, 2 Cüz, İst., (1290-1291), Dârü't-tıbâati'l-âmire.

NIETZSCHE, Friedriche W., *İnsanca, Pek İnsanca-1*, (terc. M. Tüzel), İst., 2003, İtaki y.

_____, *İnsanca, Pek İnsanca-2*, (terc. M. Tüzel), İst., 2004, İthaki y.

Niyazi, *Mecmûa*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. Yz. 483.

Nûri, *Dîvân-ı Nûrî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 5730.

Nûri-I, *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 194.

Nûri (Hanyalı Osman), *Lûgat-i Manzûme-i Nûriyye Berây-i Tercûme-i Lisân-ı Rûmiyye*, TDK Ktbh. Yz. A 209.

_____, *Dîvân-ı Nûrî*, İÜ Ktbh., TY. 326.

Nûri Paşa, *Nûrî Dîvânı*, Millet Ktbh., A. Emîrî, mnz. 471.

Nûri Pertev (Muvakkit-zâde), *Dîvân-ı Pertev*, Süleymaniye Ktbh., Hâlet Efendi, Yz. 670.

_____-a, *Dîvân-ı Pertev*, Süleymaniye Ktbh., Esad Efendi, Yz. 2613 (varak numaraları yoktur).

_____-b, *Dîvân-ı Pertev*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 5270.

_____-c, *Dîvân-ı Pertev*, Süleymaniye Ktbh., Husrev Paşa, Yz. 517.

_____-ç, *Dîvân-ı Pertev*, Süleymaniye Ktbh., Pertevniyâl Valide Sultan, Yz. 801.

Nüzhet (Bursalı Osman), *Dîvân-ı Nüzhet*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 192.

OKTAY, Ahmet, "Zembil: Modern ile Gelenek", *Birgün Gaz.*, 9 Aralık 2006.

_____, "Klasik Şiirimiz Üzerine", *Birgün Kitap*, Nu. 29, 12 Aralık 2006.

OKTAY, Cemil, "Bizans Siyasî İdeolojisi'nden Osmanlı Siyasî İdeolojisi'ne", *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası*, C. I: *Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, 2. bs., İst., 2001, İletişim y.

OKUYUCU, Cihan, "Dîvan Şiiri ve Devrin Diğer Güzel Sanatları Arasındaki Ruh Akrabalığı", *Türkler*, C. XI, Ank., 2002, Yeni Türkiye y.

OLGUN, Tahir, *Divan Edebiyatının Bazı Beyitlerinin İzahına Dair Edebi Mektuplar*, Ank., 1995, Akçağ y.

ONAN, Prof. N. Halil, *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi*, Ank., 1950, ME Bsmv.

ONAY, A. Talât, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, 4. bs., Ank., 2000, Akçağ y.

ORHON, O. Seyfi, *Gönülden Sesler*, İst., 1934 (dış kapakta 1935), Sebat Matb.

_____, *Düğün Gecesi*, İst., 1957, Akbaba y.

ORHONLU, Cengiz, "Tercüman", *İslâm Ansk.*, C. XII/ 1, 2. bs., İst., 1979, ME Bsmv.

ORTAÇ, Y. Ziya, *Bizim Yokuş*, İst., 1966, Akbaba y.

ORTAYLI, İlber, "Tanzimat Fermanın(ın) İncelenmesi", *Dost Der.*, C. XXI, Nu. 47-48, Eylül-Ekim 1968.

_____, "İstanbul'da Barok", *Tarih ve Toplum Der.*, Nu. 28, Nîsan 1986.

_____, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 2. bs., İst., 1987, Hil y.

_____, "Osmanlı İmparatorluğu Tarihte Üçüncü Roma'dır, Bir Dördüncüsü de Yoktur", *Türkiye Günlüğü Der.*, Nu. 11, Yaz 1990.

_____, "Osmanlı'da 18. Yüzyıl Düşünce Dünyasına Dair Notlar", *Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası*, C. I: *Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, 2. bs., İst., 2001, İletişim y.

ÖLMEZ, Ahmet, "Bilgegil Hocamız ve Onun Dilinden Adem Kasidesi Şerhi", *Türklük Bilimi Araştırmaları Der.*, Nu. 5: *Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil Armağanı*, Sivas, 1997.

Ömer Seyfeddin, "Hazin Bir Mikyas", *Tercümân-ı Hakîkat Gaz.*, Nu. 13648, 23 Şubat 1335.

_____, "Vazıyyet-i Edebiyye", *İfham Gaz.* (ilâve), Nu. 3, 1 Eylül 1919.

ÖNALP, Ertuğrul, "La Cronica de Ahmet Vasıf Efendi, Primer Embajador Turco en la Carpe Espanola (1787-1788)", *AÜ OTAM Der.*, Nu. 10, 1999.

ÖNDEŞ, Osman-Erol Makzume, *Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour*, İst., 2000, Aksoy y.

(ÖRIK), Nahit Sırrı, *San'atkârlar*, İst., 1932, Burhanettin Matb.

ÖZ, Tahsin, "Cumhuriyeti Padişahlar Nasıl Bilirdi?", *Yedigün Mec.*, Nu. 294, 25 Teşrin-i evvel 1938.

_____,"Selim III'ün Sırkâtibi Tarafından Tutulan Ruznâme", *Tarih Vesikaları Der.*, C. III, Mayıs 1949.

ÖZALP, M. Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi*, C. I, Ank., 1986.

ÖZCAN, Abdülkadir, "II. Mahmud ve Reformları Hakkında Bazı Gözlemler", *Ege Üniv. Edeb. Fak. Tarih İncelemeleri Der.*, C. X, 1995.

ÖZCAN, Besim, "Kırım Harbi Sırasında Bazı Avrupalı Devlet Adamlarının Osmanlı Ülkesini Ziyaretleri", *AÜ OTAM Der.*, Nu. 9, 1998.

ÖZDEM, Ragıp, "Tanzimattan Beri Yazı Dilimiz", *Tanzimat-I*, İst., 1940, Maarif Bsmv.

ÖZDEMİR, Hikmet, *Âdile Sultan Dîvânı*, Ank., 1996, KB y.

ÖZGÜL, M. Kayahan, *Yenişehirli Avnî, Hayatı ve Eserleri*, Ank., 1990, KB y.

_____,"Yusuf Kâmil Paşa'nın Tercüme-i Telemak'ı", *Nar Der.*, Nu. 8-9, Mart-Hazîran 1996.

_____, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirler*, İst., 1997, Yapı Kredi y.

_____, *Helvacı-zâde Muharrem Hasbi, Hayatı ve Eserleri*, Ank., 1998, Beceri Matb.

_____, *Osman Nevres, Hayâtı ve Eserleri*, İst., 1999, MEB y.

_____, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Ank., 2000, TDV y.

_____, "Türk Edebiyatında Kadın Ağzı", *Edebiyat Güncesi*, Nu. 14, Ocak-Şubat 2000.

_____, "Şiir, Şair ve Sair...", *Hece Der.*, Nu. 53-55: *Türk Şiiri Ö. S.*, Mayıs-Temmuz 2001.

_____, *XIX. Asrın Benzersiz Bir Politekniği: Münif Paşa*, Ank., 2005, Elips y.

_____, "Figüratif Şiir", *Sonsuzluk ve Bir Gün Der.*, Nu. 3, Temmuz-Ağustos 2005.

_____, "Gelenek Bozulurken Mazmûna Bakış", *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar-I (24 Nisan 2006 Bildiriler)*, İst., 2007, Turkuaz y.

_____, "Millî Edebiyat 'Güdümlü Edebiyat' mıdır?", *1908 Meşrutiyeti Sanat ve Edebiyat*, Paris, 2008, IJT Publications.

_____, *Seke Seke Ben Geldim, Sekmeler-I*, Ank., 2008, Hece y.

_____, "Eski 'Nâmık'la Yeni 'Kemâl' Arasında...", *Nâmık Kemâl*, (ed. T. Karataş-O. K. Tavukçu), Ank., 2011, KTB y.

_____, "Ha Bu Diyar, Ha O Diyar...", *Journal of Turkish Studies*, Vol. 35/ I: *Festschrift in Honor of Walter G. Andrews-III*, June 2011.

_____, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*, Ank., 2012, Kurgan Edebiyat y.

ÖZKAYA, Yücel, "III. Selim Devrinde Nizam-ı Cedid'in Anadolu'da Karşılaştığı Zorluklar", *Tarih Araştırmaları Der.*, Nu. 1, 1963.

ÖZTEKİN, Özge, "Ağaç Kültünün Görsel Şiirdeki Figüratif Anlamı: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar", *Millî Folklor Der.*, Nu. 98, Yaz 2013.

ÖZTÜRK, A. Osman, *Alman Oryantalizmi- 19. Yüzyıl Alman Halk Kültüründe Türk Motifi*, Ank., 2000, Vadi y.

ÖZTÜRK, Y. Nuri, *Kutsal Gönüllü Velî Kuşadalı İbrâhim Halvetî, Hayatı, Tasavvufî Düşünceleri, Mektupları*, İst., 1982, Fatih y.

PALA, İskender, "Der-Hakk-ı Gazel-i Müşterek", *Türk Edebiyatı Der.*, Nu. 273, Temmuz 1996.

PALMER, Alan, *1853-1856 Kırım Savaşı ve Modern Avrupa'nın Doğuşu*, (terc. M. Gaspıralı), İst., 1999, Sabah Kitapları y.

PAMUKCİYAN, Kevork, "Ermeni Asıllı İki Halk Şairi ve Türkçe Şiirleri", *Tarih ve Edebiyat Mec.*, Y. 15, Nu. 10 (178), 1 Ekim 1979.

_____, "İkinci Sultan Mahmud'a Dair Ermeni Harfli Türkçe Dört Manzum Methiye", *Belleten*, C. 54, Nu. 211, Aralık 1990.

_____, "Âşık Pesendî ve Divanı", *Müteferrika Der.*, Nu. 3, Yaz 1994.

PARDOE, Julia, *Yabancı Göz ile 125 Yıl Önce İstanbul*, İst., 1967, Tan Matb.

PARLA, Jale, "Kırım Savaşı ve Türk Mitinin Yıkılışı", *Efendilik, Kölelik, Şarkiyatçılık*, İst., 1985, İletişim y.

PARLATIR, İsmail, "Tanzimat Edebiyatında Halk Edebiyatının Izleri", *Milletlerarası Türk Folkloru ve Halk Edebiyatında Yeni Görüşler-II*, (haz. F. Halıcı), Ank., 1985, Güven Matb.

PARMAKSIZOĞLU, İsmet, "Bir Türk Diplomatının Onsekizinci Yüzyıl Sonunda Devletler Arası İlişkilere Dair Görüşleri", *Belleten*, C. XLVII, Nu. 186, Nîsan 1983.

PARMAN, Ebru, "Der Orient in der Französischen Malerei des 19. Jahrunderts", *HÜ Edb. Fak. Der.*, C. IV, Nu. 2, Ekim 1987.

PAYNE, Michael- SCHAD, John, *Teoriden Sonra Hayat*, İst., 2004, Agora Kitaplığı.

PAZ, Octavio, *Modern İnsan ve Edebiyat*, (terc. T. Ilgaz), İst., 1993, Remzi Ktbv.

PEKOLCAY, Neclâ, "Ayaşlı Es'ad Muhlis Paşa ve Divanı", *Ayaş ve Bünyâmin Ayaşî (Tarihte-Günümüzde Ayaş ve Bünyâmin Ayaşî Sempozyumu)*, Ank., 1993, Kariyer Matb.

PERİN, Cevdet, "Yahya Kemâl'le Bir Mülâkat", *Akademi Fikir Hareketleri Mec.*, 1 Temmuz 1946.

Pertev Paşa, *Dîvân-ı Pertev*, (İst.), 1249.

PESSOA, Fernando, *Huzursuzluğun Kitabı*, (terc. S. Özden), İst., 2006, Can y.

PLEHANOV, G. V., *Sanat ve Sosyalizm*, (terc. Selim Mimoğlu), İst., 1962, Sosyal y.

POOLE, Stanley L., *Lord Stratford Canning'in Türkiye Anıları*, (terc. C. Yücel), 2. bs., Ank., 1988, Yurt y.

POUJOULAT, Baptistin- J. François Michaud, *Correspondance d'Orient*, C. II, Paris, 1833, Ducollet.

_____, "Türkiye'deki Yenilik Üstüne", *Yeni Ufuklar Der.*, Nu. 75, Ağustos 1958.

PÜRCEVÂDÎ, Nasrullah, *Can Esintisi-İslâm'da Şiir Metafiziği*, (terc. H. Kırlangıç), Ist., 1998, İnsan y.

Râcî (Hüseyin), *Telhîsu'l-inşâ*, İst., 1313, Âlem Matb.

Râgıb, (Koca Paşa), *Dîvân-ı Râgıb*, Kahire, 1252, Bulak Matb.

RAMSAUR, Ernest, "Bektaşî Dervişleri ve Jön Türkler", *Yurttan Dünyadan*, Nu. 1-2, Nîsan-Mayıs 1985.

Râsim (Fodlacı-zâde Üsküdarî Ahmed), *Dîvân-ı Râsim*, Ist., 1272, Elhac Halil'in Taş destgâhı.

Râşid, *Târîh-i Râşid*, C. II, (y.y.y.), (y.t.y.); C. V, Ist., 1282, Matbaa-i Âmire.

Râşid (İbrahim), *Dîvân-ı Râşid-i Cedid*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. B. 196/ 1.

Recûlî, *Dîvân-ı Recûlî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A 6038.

Re'fet (Süleymaniyeli), *Mecmûa-i Eş'âr-ı Re'fet*, İst., 1289, Şeyh Yahya Efendi Matb.

Refî' (Kâlâyî Mehmed Emin), *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 259.

Refî'-i Âmidî, *Cân u Cânân*, (N. Öztoprak), İst., 2000, Türk Gençlik Vakfı y.

_____, *Dîvân-ı Refî'*, Süleymaniye Ktbh., Hâlet Ef., Yz. 666.

Resulzade, M. A., "Mehsitî-i Gencevî", *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, Nu. 30, Hazîran 1934.

Reşid (Şerif Ahmed Paşa), *Dîvân-ı Hacı Reşid Paşa*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 3286.

RHASIS, Georges, *Vocabulaire Français-Turc*, II C., Petersburg, 1828-1829.

Rıza Nur, "Nâmık Kemâl", *Türk Bilig Revüsü*, Tome II, Livre 2, No. 6, Février 1936.

Rifâa Râfi'-i Tahtâvî, *Paris Gözlemleri*, (haz. C. Çiftçi), İst., 1992, Ses y.

Rif'at (Karslı Mehmed), *Dîvân-ı Hacı Rif'at*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 234.

Rif'at (Elhac Ebûbekir), *Münşeat ve Dîvân-ı Rif'at Efendi*, Kahire, 1254, Bulak Matb.

RİYÂHÎ, Muhammed Emin, *Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı*, (terc. M. Kanar), İst., 1995, İnsan y.

Rüşdî (Yemez-zâde Süleyman), *Dîvân-ı Süleyman Rüşdî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 332.

Sabri (Karayılan-zâde Mehmed Emin), *Dîvançe-i Sabri*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 618.

Sadık Rif'at Paşa, "Zikr-i Tebdîl-i Elbise vü Kıyâfet", (Rusya Muhârebesi), *Müntehabât-ı Âsâr*, İst., 2. bs., 1275, Matbaa-i âmire.

SAĞLAM, Serdar, "Osmanlı'da Matbaa'nın Resmî Tarihine Dair", *Türk Yurdu Der.*, Nu. 148-149: *700. Yılında Osmanlı Ö. S.*, Aralık 1999-Ocak 2000.

Said (Hızır Ağa-zâde), *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 791.

_____, *Dîvân-ı Hızır Ağa-zâde Said Bey*, İst., 1257, Matbaa-i Bâb-ı Hazret-i Seraskerî.

Said-I, *Dîvân-ı Said*, Süleymaniye Ktbh., Husrev Paşa, Yz. 924.

Said Giray, *Dîvân-ı Said*, Ankara İl Halk Ktbh., Eski Eserler, 933.

Said Paşa (Diyarbekirli, Dîvan Efendisi-zâde), *Dîvân-ı Said*, Millet Ktbh., A. Emirî, mnz. 210.

_____, *Dîvançe-i Eş'ar*, Diyarbekir, 1288, Vilâyet Matb.

Said Paşa (Sadrıâzam), *Gazeteci Lisânı*, İst., 1327, Sabah Matb.

Said Zîver (Tırnakçı-zâde), *Müntehabât-ı Eş'ar*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 3381.

SAINT-DENYS, A. de Juchereau de, *Révolutions de Constantinople en 1807 et 1808*, C. I, Paris, 1819, Librairie de Brissot-Thivars.

SALÇI, V. Lütfü, "Türkleşmiş Hıristiyan Bektâşi Şairleri", *Yücel Der.*, Nu. 47-48, 50, 52-54, 57; Ocak-Ağustos 1939.

Salih Hayri, *Kırım Zafernâmesi -Hayrâbât-*, (haz. N. Birinci), Ank., 1988, KTB y.

Sâlih Re'fet Efendi, *Dîvân-ı Re'fet*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 338.

Sâlik (Çelebi), *Dîvân-ı Sâlik*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 319.

Sâlim (Mirzâ-zâde), *Tezkire-i Sâlim*, Ist., 1315, İkdam Matb.

_____, *Dîvân-ı Sâlim*, Oxford Univ. Bodleian Library, MS. Turk.e.107.

_____-a, *Dîvân-ı Sâlim*, İÜ Ktbh., TY. 184.

_____-b, *Dîvân-ı Sâlim*, Konya Mevlânâ Müzesi İhtisas Ktbh., 2405.

Sâmî (Ağribozlu, Sarığıgüzel Ebûbekir Paşa), *Dîvân-ı Sâmî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2599.

Sâmih Rif'at, "Rakkase-i Âsumânî", *Maârif Mec.*, 4 ve 11 Temmuz 1312.

SARAÇ, M. Yektâ, *Kemâl Paşazâde'nin Edebî Kişiliği ve Şiirlerinin İncelenmesi*, İÜ Edb. Fak. (basılmamış y. lisans tezi), 1987.

SARAY, Mehmet, *Rus İşgali Devrinde Osmanlı Devleti ile Türkistan Hanlıkları Arasındaki Siyasi Münasebetler (1775-1875)*, İst., 1990, İÜ Edb. Fak. y.

SARTRE, Maurice, "Antik Yunan'da Eşcinsellik", *Batı'da Aşk ve Cinsellik*, (terc. A. Gür), Ist., 1992, Iletişim y.

SAYGIN, A. Adnan, "Sanat Adamının Yolunu Kim Çizer?", *Ülkü Der.*, Nu. 6, 16 Birincikânun 1941.

SAYILI, Aydın, "Bilim ve Öğretim Dili Olarak Türkçe", *Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe*, Ank., 1978, TTK y.

(SAZ), Leylâ, *Solmuş Çiçekler*, İst., 1928.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Keyif Verici Maddelerin Tarihi-Cennet, Tat ve Mantık*, Ank., 2000, Dost Ktbv.

SCHMIDT, Arno-Jehoeda Safer, *Müslüman Toplumlarda Erkekler Arası Cinsellik ve Erotizm*, (terc. D. Canet), İst., 1995, Kavram y.

SCHMIDT, Heinrich, *Epikür'ün Yaşama Sevinci Felsefesi*, (terc. Y. K Köni), İst., 1946, Remzi Ktbv.

SCHMIDT, Jan, "Fâzıl Beg Enderûnî, Social Historian or Poet?", *Decision Making and Change in the Ottoman Empire*, (ed. C. E. Farah), Missouri, 1993, Kiksville.

_____-a, "Sünbülzâde Vehbî's Şevk-engîz: An Ottoman Pornographic Poem", *Turcica*, Nu. 25, 1993.

Selâmî (Şeyh Mustafa), *Dîvân-ı Selâmî*, İst., 1287, Şeyh Yahya Efendi Matb.

Selim III; *Dîvân-ı İlhâmî*, İÜ Ktbh., TY. 5507.

Selma Rıza, *Uhuvvet*, (haz. N. F. Alsan), Ank., 1999, KB y..

Semih Mümtaz S., *Tarihimizde Hayal Olmuş Hakikatler*, Ist., 1948, Hilmi Ktbv.

Senih (Süleyman), *Dîvân-ı Senîh-i Mevlevî*, Ist., 1275, Takvimhâne-i Âmire.

SERTKAYA, O. Fikri, "Osmanlı Şairlerinin Çağatayca Şiirleri", *İÜ Edb. Fak. TDE Der.*, C. XVIII-XXII, 1970.

SERTOĞLU, Mithat, "Türkiye'ye Gelen Yabancı Ressamlar", *Resimli Tarih Der.*, Nu. 44, Ağustos 1953.

SEVENGİL, R. Ahmed, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, İst., 1927, Sühûlet Ktbh.

_____, *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*, İst., 1959, Devlet Konservatuarı y.

SEYİDOV, Mirali, *Âzerbaycan-Ermeni Edebî Elâgaları*, Bakı, 1976, Âzerbaycan SSR Elimler Akademiası Neşr.

Seyyid Esad (Mehmed), *Dîvân-ı Es'ad-ı Bağdâdî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A 3284.

Seyyid Mustafa, *İstanbul'da Askerlik Sanatı, Yeteneklerin ve Bilimlerin Durumu Üzerine Risale*, (haz. H. Hâtemi), Ist., 1986, TÜYAP y.

Sezayi (Sami Paşa-zâde), *Rumûzü'l-edeb*, Dersaâdet, 1316, İkdam Matb.

_____, *Yeni Kitab Mec.*, Nu. 6, Teşrîn-i evvel 1927.

SHAW, Stanford J., "The Established Ottoman Army Corps under Sultan Selim III (1789-1807)", *Der Islam*, Vol. XL, 1965.

_____, "The Origins of Ottoman Military Reform: The Nizam-ı Cedid Army of Sultan Selim III", *Journal of Modern History*, Vol. XXXVII, Nu. 3.

SILAY, Kemal, "Follower and Critic of the New Discourse Sünbülzâde Vehbî and the Eighteenth-century Reformers of Ottoman Poetry", *The Turkish Studies Association Bulletin*, C. XVIII, Nu. 1, 1994.

SIRMA, İhsan Süreyya, "Ondokuzuncu Asır Osmanlı Siyâsetinde Büyük Rol Oynayan Tarîkatlara Dâir Bir Vesîka", *İÜ Edb. Fak. Tarih Der.*, Nu. 31, Mart 1977.

_____, *Sömürü Ajanı İngiliz Misyonerleri*, 4. bs., İst., 1985, Beyan y.

Sırrı (Ağribozlu Mehmed Emin), *Dîvân-ı Sırrı*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 8094.

Sırrı Paşa (Giridli), *Âsâr-ı Hâme-i Sırrı Paşa*, Trabzon, 1301, Vilâyet Matb.

SİRER, Münir, "Türkiye'de Verilen İlk Balolar", *Resimli Tarih Der.*, Nu. 60, Aralık 1954.

SİYAVUŞGİL., Doç. S. Esat, "Tanzimat'ın Fransız Efkârı Umumiyesinde Uyandırdığı Akisler", *Tanzimat-I*, İst., 1940, Maarif Matb.

SLADE, Adolphus, *Record of Travels in Turkey, Greece... in the Years 1829, 1830 and 1831*, C. 1, London, 1832.

SMITH, Woodham, "Beyaz Eldivenli Savaş", *Bütün Dünya*, Nu. 89, Ağustos 1968.

SOMEL, Selçuk-Akşin SOMEL, *The Modernization of Public Education in the Ottoman Empire 1839-1908*, Leiden, 2001, Brill.

SOROKİN, Pitirim A., *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, (terc. M. Tunçay), Ank., 1972, Bilgi y.

_____-Arnold J. TOYNBEE, *Sosyal Değişim Üzerine Denemeler*, (terc. Erdoğan Güçbilmez), Ank., 1964, AÜ SBF y.

SOYSAL, İsmail, *Fransız İhtilali ve Türk-Fransız Diplomasi Münasebetleri (1789-1802)*, 2. bs., Ank., 1987, TTK y.

SPENCER, Colin, "Eski Arap Toplumunda Eşcinsellik ve İslâm", *Kaos GL*, Nu. 47-48, Temmuz-Ağustos 1998.

SPRY, William J. J., *Life on the Bosphorus*, London, 1895, H. S. Nichols.

SUNGU, İhsan, "Ahmet Vefik Paşa ve Ziya Paşaların 'Tartuffe' Tercümeleri", *Tercüme Der.*, C. I, Nu. 4, 6; 19 İkinciteşrin 1940; 19 Mart 1941.

_____, "Vatanını Uçurumdan Kurtarmaya Çalışırken Gericiler Tarafından Parçalanan Mahmut Raif Efendi ve Eserleri", *Tarih ve Edebiyat Mec.*, Y. 15, Nu. 9 (177), Eylûl 1979.

Sûzî, *Dîvân-ı Şeyh Elhac Ahmed Sûzî Efendi*, İst., 1290, Elhac Mustafa Efendi Matb.

Süleyman (Müstakim-zâde), *Istılâhâtü'ş-şi'riyye*, Süleymaniye Ktbh., Pertev Paşa, Yz. 625/ XVIII.

Süleyman Nazif (Diyarbekirli), *Süleyman Nazif Efendi'nin Manzum ve Mensur Âsârı*, Diyarbekir, 1290, Vilâyet Matb.

Süleyman Nazif, "Târih-i Edebiyyâtımızdaki Hatâlardan: Âkif Paşa'nın Müceddidliği", *Servet-i Fünun Mec.*, C. 60, Nu. 1568, 2 Eylûl 1926.

_____-a, "Bir Ufûl Münâsebetiyle", *Servet-i Fünun Mec.*, C. 61, Nu. 1580, 25 Teşrîn-i sânî 1926.

_____, *İki Dost*, İst., 1343, Yeni Matb.

Süleyman Nesib, "İki Söz Daha", *Servet-i Fünun Mec.*, Nu. 374, 30 Nîsan 1314.

SÜLEYMANPASİÇ, Mehmet, "Osmanlı Sarayında Konser Veren Sırp Prensleri", *Varlık Der.*, Nu. 156, Aralık 1939.

Süleyman Paşa, *Hiss-i İnkılâb*, İst., 1326, Tanin Matb.

Sürûrî, *Dîvân-ı Sürûrî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 387.

_____, *Dîvân-ı Sürûrî*, Kahire, 1255, Bulak Matb.

_____, *Hezliyyât-ı Sürûrî Merhum*, (yyy.), (y.t.y.).

_____a, *Mudhikât-i Sürûrî-i Hezzâl*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2513.

_____b, *Gazeliyyât-ı Hevâyî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 261.

Sûtûrî (İbrahim), *Dîvân-ı Sütûrî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 307.

Şâdî (Sûleyman), *Dîvân-ı Süleyman Şâdî*, Dersaâdet, 1325, Şirket-i Sahhâfiyye-i Osmâniyye Matb.

Şâkir (Çukadar-zâde Mehmed), *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 329.

ŞARDAĞ, Rûşdû, "Türkiye-Avrupa Musikî Münasebetleri", *Varlık Der.*, Nu. 148, 1 Eylûl 1939.

_____, "Divan Şiirinde Öz Türkçe", *Türk Dili Der.*, C. X, Nu. 111, Aralık 1960.

Şehdî Osman, *Rusya Sefâretnâmesi 1757-1758*, (haz. T. Polatçı), Ank., 2011, TTK y.

ŞEHSUVAROĞLU, Halûk Y., "Sami Paşa Konağı", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 9721, 24 Ağustos 1951.

_____, "II. Mahmud ve Kıyafet İnkılâbı", *Akşam Gaz.*, Nu. 12191, 14 Eylûl 1952.

_____, "III. Selim Ruznâmesi", *Akşam Gaz.*, Nu. 12359-12373, 1-15 Mart 1953.

_____, "Taş Konak", *Cumhuriyet Gaz.*, Nu. 13758, 21 Kasım 1962.

_____, *Boğaziçi'ne Dair*, İst., 1986, Fer Matb.

Şem'î (Konyalı), *Dîvân-ı Şem'î*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 2105.

_____, *Dîvân-ı Şem'î*, (İst.), 1292, Muhyiddin Efendi Matb.

_____, *Dîvân-ı Şem'î*, Dersaâdet, 1342, Matbaa-i Yûsuf Ziyâ.

ŞEN, Adil, *İbrahim Müteferrika ve Usûlü'l-hikem fî Nizâmi'l-ümem*, Ank., 1995, TDV y.

ŞEN, Cafer, "Bir Yapıbozum Örneği Olarak; Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle", Arayışlar Der., Nu. 18, Nîsan 2007, s. 43-52.

_____, "Yeniliği Şiirle İzlemek: Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Gittik mi Selâmetle?", *Dergâh Der.*, Nu. 207, Mayıs 2007.

ŞENÖDEYİCİ, Özer, *Osmanlının Görsel Şiirleri*, İst., 2012, Kesit y.

Şeref (Hanım), *Şeref Hanım Dîvânı*, İst., 1284, Matbaa-i Âmire.

Şeyh Sûleyman (Özbekî), *Lügat-i Çağatay ve Türkî-i Osmânî*, II C., İst., 1298, Mihran Matb.

Şeyhûlislâm Esad (Ebû İshak-zâde), *Dîvân-ı Esad*, A. Emiri, mnz. 25.

Şinasi (İbrahim Efendi), *Müntehabât-ı Eş'âr*, (haz. S. Beken), Ank., 1960, Dün-Bugün y.

Şükrî, *Dîvân-ı Şükrî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 275.

Tahir (Menemenli-zâde),"Şiir Nasıl Söylenir?", *Hâver Mec.*, Nu. 2, 1 Receb 1301.

Tahir Fâzıl (Hacı), *Dîvân-ı Fâzıl*, Süleymaniye Ktbh., Hacı Mahmud Ef., Yz. 3449.

Tahsin (Lefkoşalı Hasan Bey), "Kasîde", *Envâr-ı Zekâ Mec.*, Cüz 6, 1299.

TANPINAR, A. Hamdi, "Âkif Paşa", *İslâm Ansk.*, C. 1, Ist., 1940, ME Bsmv.

_____, "Ondokuzuncu Asrın İlk Yarısında Türk Şiiri", *Şadırvan Mec.*, Nu. 9, 27 Mayıs 1949.

_____, *Aydaki Kadın*, İst., 1987, Adam y.

_____, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 7. bs., İst., 1988, Çağlayan Ktbv.

TANSEL, Fevziye A., "Namık Kemal ve Hece Vezni", *Ülkü Mec.*, C. XVI, Nu. 94, Birincikânun 1940.

_____, *Hususî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Ank., 1949, Güneş Matb.

_____, "Tanzimat Devri Edebiyatı'nda Halk Şairlerinin Tahkiri Meselesi", *Türk Dili ve Tarihi Hakkında Araştırmalar-I*, Ank., 1950, TTK y.

TANSEL, B. Tevfik, "Bizde Dans ve Balo Ne Zaman Başladı?", *Yedigün Mec.*, Nu. 625, 25 Şubat 1945.

TANSEL, Salâhaddin, "Büyük Friedrich Devrinde Osmanlı-Prusya Münasebetleri Hakkında", *Belleten*, C. X, Nu. 37, Ocak 1946.

TANSUĞ, Sezer, "Organik Bütünlük", *Yelken Der.*, Nu. 29, Hazîran 1959.

_____, "Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma ve Balyanlar", *Varlık Der.*, Nu. 906, Mart 1983.

(TARHAN), Abdülhak Hâmid, *Mektublar*, C. II, İst., 1334, Âsâr-ı Müfîde Ktbh.

_____-a, *İlhâm-ı Vatan*, İst., 1334, Âsâr-ı Müfîde Ktbh.

_____, "Üstâd-ı Âzam Abdülhak Hâmid'in Hayâtı ve Hâtırâtı-9", *İkdam Gaz.*, Nu. 9651, 13 Şubat 1340.

TARLAN, A. Nihad, "Tanzimat Edebiyatında Hakikî Müceddit", *Tanzimat-I*, İst., 1940, Maarif Matb.

_____, *İran Edebiyatı*, İst., 1944, Remzi Ktbv.

_____, "Sâib-i Tebrîzî", *Servet-i Fünun Mec.*, C. 58, Nu. 43 (1517)-47 (1521), 10 Eylül-8 Teşrîn-i evvel 1341.

_____, *Fuzûlî Dîvânı Şerhi*, C. II, Ank., 1985, KTB y.

TATCI, Mustafa, *Yûnus Emre Şerhleri*, İst., 2005, MEB y.

Tayyar (Samsunlu Mahmud Paşa), *Dîvan*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 280.

TECRÜBEKÂR, B. Nusret, *İran Edebiyatında Şiir-Kaçarlar Dönemi*, (terc. M. Kanar), İst., 1995, İnsan y.

TEOLIN, Sture, *İstanbul'da Bir İsveç Sarayı*, İst., 2000, YKY.

TERZİ, Ihsan, "Mehmed Esad'ın Mir'at-i Mühendishane-i Berrî-i Hümayun ve Mir'at-i Mekteb-i Harbiyye Adlı Eserlerine Göre 19. Yüzyıl Türk Resmi", *19 Mayıs Üniv. Eğt. Fak. Der.*, Nu. 4, Aralık 1989.

TERZIBAŞI, Atâ, *Kerkük Şairleri*, C. II, Kerkük, 1968, Cumhuriyet Bsmv.

Tevfik Fikret, "Şuradan Buradan", *Servet-i Fünun Mec.*, Nu. 309, 30 Kânûn-i sânî 1312.

_____, "Tasfiye-i Lisan", *Servet-i Fünun Mec.*, Nu. 422, 1 Nîsan 1315.

THALASSO, Adolphe, "Le thèâtre turc", *La Revue Thèâtrale*, Nouvelle serie, No. 16, Aout 1904.

_____, "İstanbul Ressamları: Zarzecki ve Eserleri" (terc. E. Erksan), *Yeni Tarih Dünyası*, Nu. 1, 17 Eylûl 1953.

Tırsî (Ibrahim Çelebi), *Dîvân-ı Tırsî*, İÜ Ktbh., TY. 2917.

TIMUR, Taner, "Moniteur Universal, III. Selim ve İhtilâl Fransası", *Tarih ve Toplum Der.*, Nu. 1, Ocak 1984.

TODERINI, Abbé J. B., *De la litterature des Turcs*, C. 1, Paris, 1789, Libraire Poinçot.

TOPAL, Yeliz, *Lütfi Efendi, Bütün Şiirleri*, Ank., 1999, GÜ GEF Türkçe Öğrt. Böl. (basılmamış lisans tezi).

TOYDEMİR, Sait, "106 Yıl Evvel İstanbul'da Uçan İlk Balon", *Tarih Dünyası Mec.*, Nu. 3, 15 Mayıs 1950.

TUKİN, Cemal, "Osmanlı Devleti ve Yabancı Bilginler", *Necati Lugal Armağanı*, Ank., 1968, TTK y.

TUNALI, Tahsin, "III. Selim ve Kabakçı İsyanı", *Hayat Tarih Mec.*, Y. 8, C. 1, Nu. 6 (90), 1 Temmuz 1972.

TUNAYA, T. Zafer, *Türkiye'de Siyasal Partiler*, C. II, 2. bs., İst., 1986, Hürriyet Vakfı y.

TUNCALP, Enver, *Teknolojide Teknik Şiir Denemeleri*, Ank., 1976, Şark Matb.

TUNCER, Hüner, "Osmanlı Elçisi Ebubekir Ratip Efendi'nin Ozan Yönü", *Belleten*, C. XLVII, Nu. 186, Nîsan 1983.

TUNÇ, M. Şekip, *İnsan Ruhu Üzerinde Gezintiler*, İst., 1943, Cumhuriyet Matb.

TURAN, Lokman, "19. Yüzyıl Divan Şiirinde Yenileşme Temayülleri", *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enst. Der.*, Nu. 12, 1999.

_____-a, "Enderunlu Vâsıf'ın Tahmis bâ-ıstılâhât-ı zenân der-vâdî-i nush u pend ez-dehân-ı vâlide ile Cevâb-nâme-i pesendîde-i ez-dehân-ı duhter-i zîbende-güher İsimli İki Manzumesine Pedagojik Açıdan Bir Yaklaşım", *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enst. Der.*, Nu. 13, 1999.

TURHAN, Mümtaz, "Kültürde Değişen ve Değişmeye Mukavemet Eden Unsurlar", *Tecrübî Psikoloji Çalışmaları*, C. I, İst., 1957, İÜ Edb. Fak. y.

_____, "Teknik Değişmelerin Sosyal Tesirleri", *Tecrübî Psikoloji Çalışmaları*, C. II, İst., 1958, İÜ Edb. Fak. y.

_____a, *Garblılaşmanın Neresindeyiz?*, İst., 1958, Türkiye y.

_____, *Kültür Değişmeleri*, İst., 1969, ME Bsmv.

TÜRKMEN, A. Faik, *Mufassal Hatay Tarihi*, C. III: Hatay Şairleri, Antakya, 1939, İktisat Bsmv.

TÜRKMEN, Fikret, "Türk-Ermeni Âşık Edebiyatı İlişkileri", *Osmanlı Araştırmaları*, C. III, İst., 1982, Enderun Ktbv.

_____-a, "Türkçe Söyleyen Ermeni Aşuğları", *Hürriyet Gösteri Der.*, Nu. 24, Kasım 1982.

TÜTENGİL, C. Orhan, "1730'lar Türkçesine Tanıklık Eden Bir Yapıt", *Türk Dili Der.*, Nu. 281, 1 Şubat 1975.

UBICINI, Jean H. A., *Türkiye 1850*, C. I-II, (terc. C. Karaağaçlı), (İst.), (y.t.y.), Kervan y.

_____, *1855'de Türkiye*, C. I-II, (terc. A. Düz), İst., 1977, Kervan y.

UÇMAN, Abdullah, "Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Seyahatnamesi", *Tarih ve Toplum Der.*, Nu. 69, Eylül 1989.

UNAT, Faik Reşit, *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*, (haz. B. S. Baykal), 2. bs., Ank., 1987, TTK y.

(UŞAKLIGİL), Halid Ziya, *Mâî ve Siyah*, İst., 1313, Âlem Matb.

UZLUK, Feridun N., "Veled Çelebi", *Selâmet Der.*, Nu. 2, Mayıs 1962.

UZUN, Adnan, *Dîvân Şiiri'nde İslâm Dîni Dışındaki Diğer Dinlerle İlgili Meşhumlar*, Edirne, 1999, Trakya Üniv. Sos. Bil. Enst., (yayımlanmamış dr. tezi).

UZUN, Ahmet, *Tanzimat ve Sosyal Direnişler*, İst., 2002, Eren y.

UZUN, F(ahri)., *Bütün Eşref*, İst., 1964, İnkılâp Ktbv.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, "Selim III'ün Veliahtİken Fransa Kralı Lui XVI ile Muhabereleri", *Belleten*, C. II, Nu. 5-6, İkincikânun-Nîsan 1938.

_____, "Merhum Sâdullah Paşa'nın Safvet ve Cevdet Paşalar ve Safvet Paşazâde Refet Beyle Mektuplaşması", *Belleten*, C. XV, Nu. 58, 1951.

_____, "Asâkir-i Mansüre'ye Fes Giydirilmesi Hakkında Sadr-ı Âzamın Takriri ve II. Mahmud'un Hatt-ı Hümayunu", *Belleten*, Nu. 70, Nîsan 1954.

_____a, "Nizam-ı Cedid Ricâlinden Valide Sultan Kedhudası Meşhur Yusuf Ağa ve Kedhudazâde Ârif Efendi", *Belleten*, C. XX, Nu. 79, Temmuz 1956.

_____, "Nizam-ı Cedid Ricâlinden Kadı Abdurrahman Paşa", *Belleten*, C. XXXV, Nu. 138, Nîsan 1971.

_____, *Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı*, Ank., 1984, TTK y.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İst., 1979, Ülken y.

ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, "Âşık", *İslâm-Türk Ansk.*, C. I, İst., 1940, Güneş Matb.

_____, "Kırım Savaşı'nın İstanbul'daki İzleri: Didon ve Didonlar", *Hayat Tarih Mec.*, Y. 5, C. I, Nu. 2 (50), 1 Mart 1969.

ÜNGÖR, E. Ruhi, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*, C. I, İst., 1981, Eren y.

ÜNVER, İsmail, "XIX. Yüzyıl Divan Şiiri", *AÜ DTCF Der.*, C. XXXII, Nu. 1-2, 1988.

ÜNVER, Süheyl, "Ressam Preziosi, Biz ve Civarımız", *Yeni Tarih Dünyası*, Nu. 6, 28 Kasım 1953.

_____, "Yayın Hayatımızda Önemli Yeri Olan Sarafim Kıraathanesi", *Belleten*, Nu. 170, Nîsan 1979.

ÜSTÜNOVA, Mustafa, "Dîvân Edebiyatının Tanzimat Birinci Dönem Sanatçıları Üzerindeki Etkileri", *Uludağ Üniv. Eğt. Fak. Der.*, C. VII, Nu. 2, 1992.

ÜZGÖR, Tahir, *Fehîm-i Kadîm-Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ank., 1991, AKM y.

Vahyî (Şeyh Seyyid Mehmed), *Dîvân-ı Vahyî*, Millet Ktbh., A. Emirî, mnz. 492.

VAMBERY, Armin, "Osmanlı Hükümet-i Meşrûtasının İstikbâli", *Yeni Tasvîr-i Efkâr Gaz.*, Nu. 4, 21 Mayıs 1325.

Vâsıf (Enderunlu Osman Bey), *Dîvân-ı Gülşen-i Efkâr-ı Vâsıf-ı Enderûni*, Kahire, 1257, Bulak Matb.

_____-a, *Enderûn-ı Hümâyun'dan Muhrec Vâsıf Osman Bey Dîvânı*, İst., 1257, Takvîm-i Vekayi' Matb.

Vehbî (Seyyid), *Surnâme-i Vehbî*, Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kitaplığı, A 3593.

Vehbî (Sünbül-zâde), *Dîvân-ı Vehbî*, Kahire,1253, Bulak Matb.

_____, *Dîvân-ı Vehbî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. F. B. 359.

Vesim (Abbas), *Dîvân-ı Vesim*, Topkapı Sarayı, Hazîne, 961.

VEYNE, Paul, "Roma'da Eşcinsellik", *Batı'da Aşk ve Cinsellik*, (terc. A. Gür), İst., 1992, Iletişim y.

VEZZOSI, Alessandro, *Leonardo da Vinci, Evren Bilimi ve Sanatı*, İst., 2002, YKB y.

VIGOUREU, Camille, "1854'de Fransız Zuhaf Alayı İstanbul'da", (terc. E. Erksan), *Yeni Tarih Dünyası*, Nu. 2: 1 Ekim 1953.

WALSH, Robert, *A Residence at Constantinople, during a period including the commencement, progress, and termination of the Greek and Turkish revolutions*, V. II, 2. ed., London, 1838, F. Westley and A. H. Davis.

WHITE, Charles, *Three Years in Constantinople*, C. II, London, 1846.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Yan Değiniler*, (terc. O. Aruoba), İst., 1999, Altıkırkbeş y.

YALÇINKAYA, M. Alâaddin, "Mahmud Raif Efendi as the Chief Secretary of Yusuf Agah Efendi, the First Permanent Ottoman Turkish Ambassador to London (1793-1797)", *AÜ OTAM Der.*, Nu. 5, 1994.

YAMAN, T. Mümtaz, "Osmanlıların Son Iki Serpuşu Şubara ve Fes Hakkında", *Varlık Der.*, C. VII, Nu. 140, 1 Mayıs 1939.

YAVUZ, Özkan, *Tanzimat Fermanı'nın Konya'da Tatbiki Meselesi*, 1969 (bitirme tezi), İÜ Merkez Ktbh. 6088.

YETİK, Sami, *Ressamlarımız*, C. 1, İst., 1940, Maarif Bsmv.

YETİŞ, Kâzım, *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İst., 1989, İÜ Edb. Fak. y.

YETKİN, S. Kemal, "Edebiyatta Millî Benliğe Dönüş", *Ülkü Der.*, Nu. 24, 16 Eylül 1942.

YILMAZ, Arif, *Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Hayatı ve Şiir Sanatı*, Ank., 2000, AKM y.

YILMAZ, Mehmet, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ank., 2004, Ütopya y.

YÖNTEM, A. Canip, (başlıksız), *Kahkaha Der.*, Nu. 6, Nîsan 1949.

YURTSEVER, Ziya, "Eski İstanbul'da Kahvehaneler", *Aylık Ansk.* (tarih), Nu. 9, Mart 1950.

YÜCEL, Yaşar, *Osmanlı Devlet Teşkilâtına Dair Kaynaklar*, Ank., 1988, TTK y.

YÜKSEL, Sedit, "Koca Ragıp Paşa'nın Sanatında ve Yaşantısında Haşmet'in ve Fitnat'ın Yerleri", *AÜ Türkoloji Der.*, C. VII, 1977.

_____, *Şeyh Galib, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ank., 1980, İş Bank. Kültür y.

Yüsrî, *Dîvân-ı Yüsrî*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 515.

Zâik (Şeyh Emin), *Dîvân-ı Zâik*, Millet Ktbh., A. Emiri, mnz. 136.

Zihnî (Bayburdlu), *Dîvân-ı Zihnî*, (Ist.), 1293, Süleyman Efendi Matb.

_____, *Sergüzeşt-nâme-i Zihnî*, Millî Ktbh. (Ank.), Yz. A. 1878.

Zîver (İbrahim), *Dîvân-ı Zîver*, Millet Ktbh., A. Emirî, mnz. 189.

Zîver Paşa (Ahmed Sadık), *Âsâr-ı Zîver Paşa*, Bursa, 1313, Matbaa-i Vilâyet.

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşâ", *Hürriyet Gaz.*, Nu. 11, 20 Cemâziyülevvel 1285.

_____, *Harâbat*, C. I, (İst.), 1291, Matbaa-i Âmire.

_____, "Ziyâ Paşa'nın evân-ı tufûliyyeti hakkında bir makalesi", *Mecmûa-i Ebuzziyâ*, C. II, Nu. 13, 15 Rebîulevvel 1298.

_____, *Külliyyât-ı Ziya Paşa*, İst., 1342 (dış kapakta 1343), Kanâat Ktbh.

Ziya Şakir, "Saray Harem Musikisi ve Harem Bandosu", *Resimli Tarih*, Nu. 48, Aralık 1953.

Şahıs Adları İndeksi

Abbas Mirzâ, 77
Abbas Paşa (hıdiv), 86, 117, 121
Abbas Vesim Efendi, 103, 511
Abdî, 548
Abdî (âşık), 176
Abdî (İsli), 301
Abdi Efendi (Şarkîkarahisarlı), 411, 471
Abdullah Âtıf, 468
Abdullah Çelebi (Lâmiî-zâde), 506
Abdullah el-İdkâvî, 346
Abdullah-ı Buharî, 30, 42, 363, 365
Abdullah Paşa (Boynueğri), 289
Abdullah Paşa (Çeteci), 289
Abdullah Paşa (Saltalı), 348
Abdurrahman Hasan Bey, 118-119
Abdurrahman Sami Paşa, 76, 117-119, 315, 536
Abdurrahmanü'l-Cebertî, 346
Abdülaziz (sultan), 125, 256
Abdülaziz Âsım Efendi, 323
Abdülaziz Efendi (Karaçelebi-zâde), 65
Abdülbâki Bey, 119
Abdülgafur Lebib (Âmidî), 141, 288, 289, 300, 311, 416
Abdülhak Mihrünnisâ Hanım, 223
Abdülhak Molla, 36
Abdülhalim Galib Paşa (Türk), 210, 410, 411, 516
Abdülhalim Memduh Bey, 230, 241, 313
Abdülhamid (I., sultan), 41, 44, 58, 59, 493
Abdülhamid (II., sultan), 202, 293
Abdülhamid Ziya Paşa, 72, 87, 104, 155, 156, 161, 191, 193, 201, 259, 260, 273, 291, 313, 333, 341, 343, 369, 404, 427, 436, 447, 466, 478, 479, 484, 487, 501, 519, 523
Abdülkadir Gulâmî (şeyh), 360, 402
Abdülkerim Efendi (hoca), 117
Abdülkerim Paşa, 38
Abdülkerim Sâbit, 279
Abdüllâtif Paşa, 125, 260
Abdüllâtif Subhi Paşa, 117, 118
Abdülmecid (sultan), 43, 77, 81, 82, 85, 87-89, 91, 110, 113, 125, 202, 230, 256, 327, 329, 454, 465, 466, 476
Abdülmecid Efendi (Sivasî), 429
Abdülvehhab Zârî Bey, 537
Abdürreşid İbrahim Efendi, 120
Abdüşşükûr Hâkim Efendi (Şeyhî-zâde), 281
Âbidin Paşa (Dino), 534
ABRAHAMIAN, Ervand, 77
AÇIK, Nilgün, 279
Âdemî Efendi (Urfalı), 352
ADIVAR, A. Adnan, 58, 94, 102, 135
ADIVAR, Halide Edib, 68
Âdile Sultan, 221, 224, 225, 253, 280, 293
Adlî bk. Mahmud (II., sultan)
Adonis (A. A. Said Eşber), 378, 419
Ahmed (I., sultan), 31, 51
Ahmed (III., sultan), 32, 37, 41, 44,

46, 53, 55, 95, 109, 252, 288, 445, 509
Ahmed (şehzâde), 221
Ahmed (Çin'den), 120
Ahmed (Mısır beyi), 73
Ahmed Amiş Efendi, 113
Ahmed Atâ Bey (Tayyar-zâde), 100, 316, 323, 370
Ahmed Azmi Efendi, 38
Ahmed Câvid Bey (hademe-i hâssadan), 290, 384
Ahmed Cevdet (Recâi-zâde), 300
Ahmed Cevdet Paşa, 54, 60-63, 65, 66, 75, 79, 82, 83, 86, 87, 96, 97, 101-104, 112-114, 116, 119, 191, 257-259, 291, 405, 444, 550
Ahmed Efendi (Ekmekçi-zâde), 254
Ahmed Efendi (sırkâtibi), 40
Ahmed Efendi (Süslü), 125
Ahmed Efendi (Şâmî-zâde), 442
Ahmed Efendi (şeyh), 126
Ahmed Efendi (Taşköprülü-zâde), 42
Ahmed Efendi (Müftî-zâde), 144
Ahmed Efendi (müneccimbaşı), 94
Ahmed Haşim Bey, 12, 235, 393
Ahmed Hayâli Efendi (Kerküklü), 481
Ahmedî (Germiyanlı), 469
Ahmed ibni Ilyas (Mercimek), 505
Ahmed-i Yesevî, 525
Ahmed İzzet Efendi, 112
Ahmed Kuddûsî Efendi (şeyh), 202
Ahmed Lütfi Efendi, 42, 68, 72, 78, 80, 83, 103
Ahmed Lüzümî Efendi (Kaftanağası-zâde), 521
Ahmed Meyyâl Dede, 528
Ahmed Midhat Efendi, 124, 206, 222, 445, 483, 517
Ahmed Muhtar Bey (Yek-çeşm), 61
Ahmed Münib Efendi, 408, 489
Ahmed Nakşî Efendi, 42
Ahmed Nazif, 274
Ahmed Necib Bey, 119
Ahmed Paşa (humbaracı) (bk. BONNEVAL, Claude A. de)
Ahmed Paşa (Papuççu), 82
Ahmed Râsim Bey, 120, 123, 126, 134, 316, 353, 456, 486
Ahmed Râsim Efendi (Fodlacı-zâde), 328, 539
Ahmed Râşid Efendi (Tırnovalı), 393
Ahmed Resmî Efendi, 38, 44, 58, 74
Ahmed Reşid Paşa, 474
Ahmed Rıza (Trabzonlu), 90, 91
Ahmed Rıza Bey, 120, 123
Ahmed Sabûhî Dede, 528
Ahmed Sadık Zîver Paşa, 63, 167, 214, 290, 291, 292, 297, 298, 311, 317, 322, 323, 335, 343, 388, 389, 397, 426, 470, 494, 542, 543
Ahmed Şemseddin (Kemâl Paşa-zâde), 301
Ahmed Tevfik Bey, 217
Ahmed Vâsıf Efendi (müverrih), 508
Ahmed Vefik Paşa, 72, 88, 155
Aka Muhammed Han, 77, 413
AKAY, Hasan, 176
AKÇURA, Yusuf, 126
AKINCI, Gündüz, 45, 322
Âkif Efendi, 399, 482
Âkif Efendi (Antakya müftüsü), 463
AKKUTAY, Ülker, 507
AKSAL, Sabahattin Kudret, 16
AKSAN, Virginia, 74
AKSOY, Erol, 252
AKSOY, Ö. Asım, 314, 411
AKSOYAK, İ. Hakkı, 315, 336
AKTUÇ, Avni, 111
AKÜN, Ö. Faruk, 231, 474
(AKÜNAL), Ahmed Kemâl, 501
ALANGU, Tahir, 133, 509
ALICI, Lütfi, 290
Ali (hz.), 111
Ali, 548

Âlî, 157, 506
Ali (Yazıcıoğlu), 505
Ali Âli Efendi, 113, 132, 479, 539
Âli Bey (direktör), 260
Ali Bey (mebus), 68
Ali Cemâleddin, 259
Ali Çelebi (Kınalı-zâde), 198
Ali Çelebi (Yetim), 116
Ali Ekber Sâbir, 396
Ali Emîri Efendi, 147, 402, 403
Ali Galib Efendi (Edirneli), 306
Ali Galib Paşa, 83
Ali Hâtif Efendi, 288
Ali Kemâl Bey, 275, 353, 424, 480
Âli Paşa (sadrıâzam), 72, 83, 87, 91, 113, 114, 118, 148, 257, 292, 404, 445
Ali Râşid Efendi (Ayıntablı), 285, 540
Ali Rıza Bey (Balıkhâne Nâzırı), 125, 478
Ali Rühi Bey (Veys Paşa-zâde), 353
Ali Seydi, 274, 275
Ali Süâvi Efendi, 119
Ali Şir Nevayî, 177, 416, 419, 517, 518
ALKAN, Ahmet Turan, 427
Alkibiades, 439
ALPAY, Bedri,
ALPTEKİN, Cem, 33
ALTINAY, Ahmet Refik, 32, 33, 38, 41, 46, 53, 59, 121, 550
ALTINOK, B. Yaşa, 110
ALÜS, Sermet Muhtar, 133
AMBROS, Edith G., 347, 365
Âmir Bey, 316, 415
Amoureut (konsolos), 40
AND, Metin, 32, 34, 40, 377
Andelib bk. Faik Esad Bey
ANDI, Fatih, 303
ANDREASYAN, Hırant D., 251
ANDREWS, Walter, 175, 433
ANHEGGER, Robert, 94
Anselme, 32
Antaeus, 12
Antisthenes, 436
APOLLINAIRE, Guillaume, 365
AREL, H. Sadeddin, 43, 377
ARGİROPULO, Yakovaki, 101, 102
ARGOTE, Luis de Gongóra y, 26, 27, 531, 532
Ârif Bey (Didon), 125, 126
Ârif Bey (Şûrâ-yı Mahsus Reîsi), 128
Ârif Efendi (reîsülküttab), 151, 288, 518
Ârif Hikmet Bey (şeyhülislâm), 88, 116, 161, 216, 293, 304, 326, 466
Ârif Hikmet Bey (Hersekli), 119, 245, 268, 273, 309, 310, 312, 313, 317, 455, 467-469, 474, 477, 530, 531
Ârif Süleyman, 271
ARISTARCHI, Grègoire, 128
Aristippos, 436
Aristophanes, 500
Aristoteles, 103, 143, 200, 379, 381, 535
ARSLAN, Mehmet, 398
Âsım Efendi (Küçük Çelebi-zâde), 54, 57, 58, 74, 132, 142, 143, 179, 213, 292, 416, 461, 462, 518
Âsım Efendi (mütercim), 100, 101, 216, 424, 514
ASLANER, Süreyya, 444
Asvador (ekmekçi), 156
ASİLTÜRK, Baki, 80
Âşık Çelebi, 34
Âşır Efendi (şeyhülislâm), 222
ATASOY, Nurhan, 26
Atâ Efendi, 455
Atâullah Efendi (Şânî-zâde), 44, 104
Atâullah Efendi (Topal), 65
ATAY, Falih Rıfkı, 68
Atayî (Nev'î-zâde), 204

Âtıf Efendi (reîsülküttab), 61, 96, 98, 292
Âtıf Paşa, 224
Attar (şeyh), 369
Atıye Sultan, 222
ATXAGA, Bernardo, 368
Aubert-Duboyet (sefir), 32
Avni (Trabzonlu), 521
Avni (Yenişehirli), 111, 112, 118, 119, 244, 275, 280, 313, 337, 349, 404, 454, 468, 479, 528, 530, 536
AYAN, Hüseyin, 233
AYCI, Mehmet, 548
Aydî, 411
AYDÜZ, Salim, 53
AYEL, Edip, 539
Âyetullah Bey (Subhi Paşa-zâde), 119, 315, 473
AYHAN, Ece, 275
Aynî Ali, 51
AYNUR, Hatice, 76
AYPAY, İrfan, 342
AYVAZOĞLU, Beşir, 370
Aziz Azimzâde, 396
Aziz Bey, 285
Aziz Efendi (Subhî-zâde), 281, 292, 293, 533
Azîzî, 200
Azmî (Âmidî), 354, 355, 411
Azmi Bey (Ömer Lütfi-zâde), 501

Bâbür Şah, 29
BACON, Francis, 55, 232, 457
BAĞIŞ, A. İhsan, 34
Bahadır Giray Han, 518
Bahrî (âşık), 260
BAHTİN, Mihail, 367
Bâkî, 161, 163, 309, 464, 506, 507
BALDUNG, Hans, 380
BALYAN, Krikor, 35
BALYAN, Magar, 35
BARAN, Ali, 164, 306
BARDAKÇI, Murat, 377
BARKAN, Ö. Lütfi, 377
BARTLETT, F. Charles, 136
BAŞAR, Şükûfe Nihâl, 122
BAŞGÖZ, İlhan, 251
Bayezid (I., Yıldırım), 376
Bayezid (II., sultan), 382
BAYKARA, Tuncer, 42, 66, 68, 81, 494, 534
Baysungur Mîrzâ, 527
BAYLADI, Derman, 439
BAYRAM, Fatih, 45
BAYSUN, M. Cavit, 81
Bedî', 415
BEETHOVEN, Ludwig van, 333
Behcetî, 496
Bekir (Çeşmemeydanlı Lâz), 455
Bekrî (Şeyh-zâde), 290
BEKTAŞ, Ekrem, 321
Beliğ (Yenişehirfenarlı), 66, 110, 200, 398, 408, 422, 426
BELİNSKİ, V. Grigoryeviç, 6
BEM, Jósef (bk. Murad Paşa)
BERANGER, Pierre-Jean de, 155, 329, 485
BÉRARD, Victor, 44
BERDYAEV, Nikolay, 409
BERKES, Niyazi, 45, 60, 72
BERKSOY, Funda, 42
Beşir Fuad Bey, 148
BEYATLI, Yahya Kemâl, 33, 53, 171, 193, 261, 263, 280, 282, 370, 403, 406
BEYDİLLİ, Kemal, 58, 62, 102
BEYSANOĞLU, Şevket, 283, 290, 411, 470, 485, 515, 521
BEYZÂDEOĞLU, S. Ali, 294
BIANCHI, T. X., 533, 534
BIELINSKI, Severyn (bk. Nihad Paşa)
BİLGEGİL, M. Kaya, 111, 114, 426, 550
BİLİM, Cahit, 61, 72
BİLSEL, Cemil, 84, 85

BİRAND, Kâmuran, 97
BİRDOĞAN, Nejat, 163
BIRGE, J. Kingsley, 110
BİRİNCİ, Ali, 64-65
BİRİNCİ, Necat, 256, 260, 478
Birrî, 337
BOLAYIR, Ali Ekrem, 125, 316, 400, 492
BOLTON, H. Carrington, 167
BONAPARTE, Napoléon, 37, 62, 77
BONNAC, Jean-Louis d'Usson de, 32
BONNEVAL, Claude Alexandrre de, 43, 45, 56
BORÉ, M., 122
BOROLİNA, İrina, 11
BORZECKI, Konstanty (bk. Mustafa Celâleddin Paşa)
BOSCHOT, Adolphe, 42
BOURÉE, Nicolas P., 114, 484
BRAHMS, Johannes, 333
BOZTEPE, H. Nihad, 302
BÖLÜKBAŞI, Rıza Tevfik, 448
BURİAN, Orhan, 32
BURKE, Peter, 315
BUSBECQ, O. Ghislain de, 59
BÜKÜLMEZ, Yaşar Nezîhe, 221, 223
Bürhâneddin (kadı), 301
BYRON, G. Gordon, 449

CAMONDO, A. Salomon, 148, 485
CANETTI, Elias, 22
CANIM, Rıdvan, 382
Cânib Efendi, 99
CANNING, Stratford, 79, 83, 91
CANSEVER, Edip, 162, 268
CANSEVER, Turgut, 229
CARIM, Fuad, 59, 71
CARRIÉRE, Jean-Claude, 93
CASSELS, Lavender, 32
Castellan, 42
CAUDWELL, Christopher, 140
Celâl (Musahip-zâde), 447
Celâl Paşa (kadıasker), 283, 470
Cemâleddin, 105
Cemâleddin, 492
Cemîle Hanım, 222
Cemîlî, 163, 164
Cenab Şehabeddin Bey, 313, 378, 530
CENGİZ, H. Erdoğan, 110, 321, 331, 402, 471
Cesârî (Benderli), 243, 255, 328, 348, 393, 397, 457, 514, 548
Cevdet Efendi (Bergamalı), 542
Cevheriye Bâbü Hanım, 224
CEYLÂN, Ömür, 62, 277, 284, 303, 388, 393, 462, 524, 548
Cezmi Bey, 492
CHARDIN, Jean-Baptiste-Siméon, 29
Charlemagne, 9
CHARTRES, Bernard de, 15
CHOISEUL-GOUFFIER, Auguste, 41
CHURCHILL, William, 549
Cicero, 140, 301, 437
CİHAN, Ahmet, 78
Cihangir Şah, 28
CIORAN, Michel, 156, 372
Civan (aşug), 167
Civanyan, 35, 42
CLAVÉ, André-Joseph, 33
CLUVERIUS, Philipp, 94
Comasgi (baloncu), 400
COMTE, Auguste, 427
COX, Samuel S., 89
CRASHAW, Richard, 26
CROCE, Benedetto, 545
CZAIKOWSKY, Michael (bk. Sadık Paşa)
CZAIKOWSKY, Wladislaw (bk. Muzaffer Paşa)

ÇALLI, İbrahim, 148
ÇAMLIBEL, F. Nâfiz, 261
Çatladı (nedim), 506
ÇAVAŞ, Raşit, 537
ÇAVUŞOĞLU, Mehmet, 35, 163, 244, 348

ÇELEBİ, Âsaf Halet, 436
ÇELEBİOĞLU, Âmil, 489, 490, 505, 548
Çelenklioğlu (bk. ELÇİN, Şükrü)
ÇELTİK, Halil, 173
Çermeçer (Hintli), 120
ÇINAY, Selim, 152
ÇORLU, Salih Münir, 61

DADAŞ, Cevdet, 399
D'ALEMBERT, Jean le Rond, 97
DALLAM, Thomas, 32
DALLAWAY, James, 43
D'ANGOULÊME, Marguerite, 220
DANİLEVSKİ, Nikolai, 10, 11
Dâniş İbrahim, 290, 337, 384, 460, 511
DÂNİŞMEND, İ. Hâmi, 507
DANTON, Georges, 125
DA VINCI, Leonardo, 441
DAVISON, Roderic H., 58, 71, 92, 123, 130
Dâvud Fatin Efendi, 104, 145, 168, 169, 177, 268, 275-280, 309, 323, 330, 400, 401, 454, 455, 479, 496, 501-503
Dâvud Paşa (Gürcü), 400
Dehşetî, 147
DE JAUCOURT, Louis, 97
DELİLBAŞI, Melek, 381
De Lodo (sefir), 40
DEMİRLİ, Ekrem, 426
DEMİRTAŞ, F. Kadri, 180
DEMIRTAŞ, Mehmet, 251
Derdli (âşık), 107, 171, 258, 269, 399
De Rochefort, 45, 56, 60
Derviş Mehmed Efendi, 38
Derviş Paşa (müşir), 485
DE SAUMERY, Pierre L., 39
DESBORDES-VALMORE, Marceline, 220
DESCARTES, René, 143
DESHOULIÈRES, Antoinette, 220
DESMET-GRÉGOIRE, Hélène, 38
Destan Bey, 36
Devlet Giray, 322
Devletşah (Semerkandî), 416
DIDEROT, Denis, 97
DIEZ, Ernst, 377
DİLÇİN, Cem, 314, 318, 330, 397
DİLMEÇ, Ali Nuri (bk. NORING, Gustaf)
DİLMEN, İbrahim Necmi, 331, 372, 431, 435, 524, 543
DİNO, Arif, 148
Diogenes, 379
Diogenos, 380
DONİZETTİ, Guiseppe, 41
DONNE, John, 26
D'OHSSON, M. de M., 41
Dosiades, 345
Dosri (ressam), 506
DUDA, Herbert W., 428
DUHAMEL, Georges, 10
DUMAN, M. Harun, 537
DURANT, Ariel, 22
DURANT, William, 22

Ebûbekir Efendi (Kerküklü), 515
Ebûbekir Kânî Efendi, 52, 62, 73, 216, 265, 271, 293, 316, 340, 342, 343, 374, 375, 422, 442, 453, 495, 496, 512, 538, 547
Ebûbekir Paşa, 118
Ebûbekir Râtib Efendi (reîsülküttab), 38, 45, 60, 61, 398
Ebûbekir Rif'at Efendi (Kırımlı), 269, 280, 343, 370
Ebulhayr, 489
Ebu'l-Kasım Kerkânî, 194
Ebû Mearî, 438
Ebû Nüvâs, 413
Ebuzziya Tevfik Bey, 35, 117, 120, 122, 126, 134, 230, 313, 315, 337, 423, 424
Ecclesiastes, 189

ECO, Umberto, 28, 93, 200
EDGÜ, Ferit, 346
Edib Bey, 68, 297
EFLATUN, Muvaffak, 331
EGÜZ, Esra, 471
EICHENBAUM, Boris, 273
EICHENDORF, Josepf, 333
Ekaterina (II., çariçe), 38, 58, 328
Ekber Şah, 28
Ekmel Bey, 390
ELÇİN, Şükrü, 167
ELGİN, Necati, 208
Elif Naci, 148
ELIOT, T. S., 552
Elizabeth (I., kraliçe), 26, 32
ELMALI, Naci, 359
ELOĞLU, Metin, 162
Emin (sâzende), 103, 104, 131, 217, 516
Emin Ağa, 30
Emin Efendi (Zıllî-zâde), 486
Emin Nâmi Efendi, 274
Emin Paşa (Muş Muhâfızı), 290
Emine Rif'ati Hanım, 122
Emin Sabri (Karayılan-zâde), 109, 177, 195, 196, 209, 214, 266, 267, 288, 300, 310, 312, 470, 534, 548
Emin Sâkıb Efendi (şeyh), 359
Emin Yümni Efendi, 7, 132, 155, 263, 393
Emir Unsürü'l-meâlî Keykavus, 505
Emrah (Erzurumlu), 171, 179, 352, 399
Enderî (Ayıntablı), 331
ENGELHARDT, Ed., 73, 75, 80, 86, 126, 128
Enis Receb Dede, 528
Enver Paşa, 508
Epikuros, 436-438, 460, 523
ERCİLÂSUN, Bilge, 80
ERDEM, Sadık, 281, 292, 293, 533
ERDMANN, Kurt, 377
ERDOĞAN, Kenan, 521
ERDOĞAN, S. Nilgün, 446
EREN, Abdurrahman Âdil, 120
EREN, Abdurrahman Şeref, 79
EREN, Gönül H., 110, 321, 402, 471
ERGİN, Muharrem, 301
ERGİN, O. Nuri, 40, 113, 125
ERGUN, S. Nüzhet, 233, 250, 262, 325, 443
ERGUNER, Ulvi, 377
ERHAN, Ahmet, 275
ERKMEN, Nevzat, 275
EROZAN, Celâl Sâhir, 206, 273, 345, 455, 486
ERSOY, Emin Âkif, 493
ERSOY, M. Âkif, 330, 337, 345, 493
ERTAYLAN, İ. Hikmet, 259, 478
Esad Efendi (Yanyalı), 103
Esad Efendi (Ebü İshak-zâde), 232, 249
Esad Efendi (Sahhaflar Şeyhi-zâde), 104, 105, 150, 168, 182, 253, 254, 399, 546
Esad Muhlis Paşa, 146, 173, 190, 265, 269, 281, 289, 290, 308, 321, 329, 330, 331, 351, 400, 410, 435, 467, 491, 493, 494, 522
Esmâ Sultan, 39
Esrar Dede, 244, 302, 415, 426, 460, 476, 528, 529, 535
Eşref Efendi (heccav), 313, 433, 465, 499, 501
Eşref Efendi (İstanbullu), 298, 308, 311, 312, 319
Evliyâ Çelebi, 202
EYİCE, Semavi, 43, 45, 72, 377
Eymânî, 414
EYUBOĞLU, Sabahattin, 141

Fabre, 118
Fahrüddin Esad Gürgânî, 347
Fahrüddîn-i Râzî, 263
Fâik Esad Bey, 467

Fâik Reşad Bey, 476
Fâize Hanım, 221
Fakîrî Çelebi, 180
FALLMERAYER, J. Philip, 423
Fasîhî, 166, 509
Fatma Aliye Hanım, 112, 221
Fâzıl Bey (Enderunlu), 158, 196, 408, 444-446, 462, 476, 484, 537, 547
Fâzıl Mustafa Paşa (Köprülü-zâde), 45, 60
Fâzıl Paşa, 496
Fehîm (kadîm), 29, 161, 165, 304, 340, 528, 532, 546
FEIGL, İnanç, 53
FELSKI, Rita,
FÉNELON, François de Salignac, 543
Fennî, 109, 430, 460
Ferâhânî-i Senâî, 78
FÉRÉRA, Isaac, 167
Ferhad Paşa, 121
Ferîde Hanım, 221
Ferîde Hanım, 492
Ferîdüddin Efendi (şeyh), 259
Ferîdüddîn-i Attâr, 525
FERRIOL, Charles de, 41
Fethali Han Sabâ, 414
Fethali Kaçar Şah, 77, 78, 413
Fevzi Efendi (Kîsedar-zâde), 537
Feyzî Çelebi, 250
Feyzî (Hasan Efendi-zâde), 548
Feyzi Efendi (muallim), 313
Figanî, 40, 494
FINDLEY, Carter V., 61
Firdevsî, 194
Fıtnat Hanım (cedîd), 221-223
FLACHAT, Eugéne, 39
FLAUBERT, Gustave, 130
FOCILLON, Henri, 25
FONTENELLE, Bernard le B., 185
FONTMAGNE, Durand de, 92, 124
FORTUNATUS, Venantius, 346
FOSSATI, Ivano, 43
FOUCAULT, Michel, 367
FRANCE, Anatole, 367, 368
François (1., kral), 220
FRESCO, İsak, 35
Friedrich (Büyük), 44, 58
FRITSCH, Gerhardt, 32
Fuad Paşa (Keçeci-zâde), 83, 87, 121, 125, 128, 148, 292
FUSSLI, J. Heinrich, 315
Fuzûlî, 161, 163, 177, 309, 451, 458, 510, 518

GALANTİ, Avram, 36
Galib (şeyh), 29, 156, 165, 184, 187, 189, 205, 229, 232, 234-236, 241, 244, 247, 248, 252, 253, 256, 267, 270, 277, 281, 288, 312, 314, 323, 335, 337, 340, 369, 385, 386, 397, 415, 417, 431, 443, 448, 449, 490, 511, 512, 518, 519, 521, 522, 524, 528, 529, 530
Galib Atâ Bey, 131
Galib Paşa, 292
GALLAND, Antoine, 31, 94
GAMA, Vasco de, 28
Garib (âşık), 261
Gayür bk. Refî'-i Kâlâyî
Gedâyî (âşık), 256
GEERTZ, Clifford J., 229
Gellius, Aulus, 9
GENÇOSMANOĞLU, N. Yıldırım, 275
GERÇEK, S. Nüzhet, 62, 102, 352, 537
GERMIGNY, Jacques de, 36
Gevherî, 163, 165, 253, 259, 442, 507
GIBB, E. J. W., 120, 170, 220, 379, 426, 441, 487, 497, 511, 512
GİZ, Adnan, 45, 61, 123
GODARD, Jean-Luc, 552
GOETHE, Wolfgang, 333

GOLIUS, Jacob, 94
GORDİKYAN, İstepan, 169
GORDON, Robert, 82
GORKİ, Maksim, 196
GOURMONT, Rémy de, 17
GÖÇEN, H. Nedim, 72, 83, 87, 148
GÖKÇEK, F. Müge, 38
GÖKNİL, Ulya, 43
GÖLPINARLI, Abdülbaki, 111, 192, 381, 396
GRAVER, Margaret, 346
GREENBERG, Clement, 15, 192
GREENE, Robert, 26
GRIMM, Jacob, 488
GRIMM, Wilhelm, 488
GRITTI, Aloisis, 33
GRITTI, Andrea, 33
Grégoire (XIII., papa), 36
Gustav (IV. Adolf, 45
GUYAU, Jean-Marie, 459
GUYS, Pierre-Augustin, 39
Güftî (Edirneli), 180
GÜLERSOY, Çelik, 252
GÜLERYÜZ, Naim, 148
GÜNDÜZ, İrfan, 111
GÜNEŞ, Aslı, 75
GÜNEY, Eflâtun Cem, 488
GÜRER, Abdülkadir, 321
GÜRPINAR, H. Rahmi, 452
GÜRSOY, Belkıs, 39, 80
GÜVEN, A. Emin, 496

Habîbe Hanım, 221
Hâbilî, 506
Hac Mirzâ Akasî, 68
Hacı Halîfe, 94
Hadice Sultan, 40
Hâfız (Şîrazlı), 415, 525
Hâfî Efendi, 313
Haheperesenb (rahip), 189
Hakkî (aşug), 167
Hakkı (Ispartalı), 483
Hakkı (mevlevî), 57
Hakkı Bey (Büyükadalı), 68
Hakkı Bey (İsmail Paşa-zâde), 80, 309, 521, 530
HALAÇOĞLU, Yusuf, 405, 550
Hâlet Efendi, 79, 98-100, 104, 115, 212, 255, 271, 292, 302, 304, 309, 324, 344, 374
Hâletî (Azmî-zâde), 186
Halil (patrona), 44, 55, 56, 69
Halil Edib Bey, 313
Halil Halid (Çerkeş Şeyhi-zâde), 441
Halil Hamid Paşa (sadrıâzam), 44, 60, 224, 375, 507
Halil Nüri Bey (vak'anüvis), 62, 222, 224, 263, 268, 287, 335, 375, 464, 493, 522
Halil Paşa (kapdanıderyâ), 73, 75
Halim Bey (Câmeşüybaşı), 189, 266, 336, 417, 418
Halim Giray Han, 209, 243, 267, 303, 304, 309, 316, 360, 389, 476, 518
Hâlisî, 51
HALMAN, T. Sait, 189
Halük Bey, 493
Hâmî (Âmidî), 470
Hâmidî, 506
HAMMER-PURGUSTALL, J.. von, 39, 102
Hamparsum Efendi, 35
Hamza Bey, 121
HAMZATOV, Resul, 343
HANDJÉRI, Alexandre, 533, 534
Hanîf, 189, 269, 415
HARVEY, Andrew, 403
Hasan Âkif Efendi (Selânikli), 151, 210, 264, 291, 292, 299, 303, 304, 310, 311, 322, 443, 521
Hasan Aynî (Ayıntablı), 182, 283, 288, 290, 293, 316, 326, 337, 344, 398, 399, 416, 497, 514, 519, 546
Hasan Çelebi (Aşçı-zâde), 34
Hasan Hamdi (Sıyam-zâde), 244

Hasan Hilmi Efendi (müftü), 146, 147, 183, 190, 213, 370, 374, 399, 459, 545, 546
Hasan Hüsnü Bey, 521
Hasan Kâfî (Aksaraylı), 51
Hasan Nâdir Efendi (Maraşlı), 534
Hasan Nazif Dede, 111, 112, 118
Hasan Said, 535
Hasan Tahsin Bey (Yek-çeşm), 400, 426
Hasib Dürrî Efendi, 214, 516, 540
Haşmet, 109, 142, 180, 184, 211, 222, 264, 265, 292, 342, 463, 503, 511
Hâtemî, 57
HATEMİ, Hüsrev, 473
Hatice Fahriye Hanım, 224
Hatice Nakıye Hanım, 221, 222, 492
Hâtifî, 415
Hayâlî Bey, 517
Hayreddin (Leh), 122
Hayreddin (Leskovikli), (bk. GÖÇEN, H. Nedim)
Hayreddin İrfan Paşa, 290
Hayret Efendi (Adanalı), 274, 313, 411, 412, 463, 486
Hayretî, 163
Hayri (Harputlu), 411
Hayrullah Efendi, 108, 482
Hayrullah Hayrî, 489
HEGEL, G. W. Friedrich, 459
HEIDEGGER, Martin, 425
HEINE, Heinrich, 333
Herakleitos, 30
Herakles, 12
HERBERT, George, 26
HERBETTE, Maurice, 38
HESSE, Hermann, 23
HEYD, Uriel, 67
Hey'etî (Derviş), 528
HINÇER, İhsan, 167
Hızır Ilyas Ağa, 256, 390, 398
Hicâbî (âşık), 167
(HİÇ), Vâsıf (Üsküdarlı), 455
Hikmet Bey (Niğdeli), 261, 316, 402, 465, 472
HILAIR, Jean-Baptiste, 41
Hilmî (bk. GORDİKYAN, İstepan)
Hilmi Efendi (defterdar), 53, 351
Hippokrates, 379, 535
HOF; Ulrich Im, 29
HOFFMANN, H. T. Amadeus, 551
HOLBROOK, Victoria R., 65, 367, 371, 409
HOLDERMAN, P. Jean-Bastiste, 54
HOLWELL, John Z., 29
Homeros, 118
HORATA, Osman, 244, 302, 476, 535
Horatius, 115, 185
HOWARD, George W. F., 71, 87, 89
Hubbâ Hatun, 221
HUGO, Victor, 73, 81, 492
HUIZINGA, Johan, 204, 382, 397
HULME, Thomas E., 17
Hûriye Hanım, 455
Husrev Bey, 466
Hurşid Paşa, 289
Husrev Paşa (serasker), 82
Husrev Paşa (kapdanıderya), 291
Hülâgû Han, 413
Hümâyun Şah, 29
Hüsâmeddin Paşa, 117
Hüseyin (hz.), 111
Hüseyin (Hezarfen), 94
Hüseyin Baba (âşık), 256
Hüseyin Baykara, 527
Hüseyin Fahreddin Dede, 118
Hüseyin Hüsnü Efendi (Çizmecizâde), 217, 218
Hüseyin Paşa, 53
Hüseyin Râci, 479
Hüseyin Tevfik Paşa (Vidinli), 315
Hüsnî, 402, 403, 483
HYDE, H. Montgomery, 440

İbni Berrecan, 420
İbni Hâcib, 274
İbrahim (hz.), 41
İbrahim (elçi), 43
Ibrahim Cevrî Çelebi, 528
Ibrahim Edhem, 289
İbrahim Edhem Pertev Paşa, 492
İbrahim Efendi, (Kuşadalı), 112, 113
İbrahim Hafid Paşa (Şeyh-zâde), 146, 288, 389, 514
İbrahim Hakkı Efendi (Erzurumlu), 41, 244
İbrahim Hâlet Bey, 219, 301, 310-312, 314, 315, 317, 375, 393, 396, 397, 401, 406, 520, 522, 549
İbrahim (Müftü-zâde), 415
Ibrahim Mütelerrika, 37, 43, 53, 54, 56, 97
Ibrahim Nâşid Bey (Enderunlu), 195, 196, 299, 303, 324
İbrahim Paşa (hıdiv), 117
Ibrahim Paşa (Pargalı), 33, 40
İbrahim Peçevî, 94
İbrahim Paşa (Nevşehirli), 32, 44, 45, 55, 74, 149, 287, 288, 293, 321, 324, 334, 335, 507
İbrahim Paşa (sadaret kaymakamı), 60
Ibrahim Paşa (silâhdar), 199
İbrahim Râşid Efendi (cedîd), 88, 277, 279, 280, 292, 298, 345, 468, 490, 514
İbrahim Sütürî Efendi, 278, 306
Ibrahim Şinasi Efendi, 52, 53, 114, 120, 126, 230, 288, 322, 380, 466, 480, 484, 520, 539, 542, 543
İbrahim Tırsî, 429, 495, 496
İbrahim Zîver, 186, 374
İffet Efendi (Bursalı), 151, 177, 178, 190, 271, 282, 292, 303, 306, 307, 399, 410, 434, 475, 487, 488, 516, 518
İffet Hanım, 221, 222
İHSANOĞLU, Ekmeleddin, 103
İhsan Râif Hanım, 122
Ihyâ (Galatalı), 304
İlhâmî bk. Selîm (III., sultan)
İmriülkays, 425
İNAL., M. Kemâl (İbnülemin), 114, 119, 147, 148, 155, 164, 171, 173, 217, 262, 274, 285, 313, 390, 412, 424, 426, 484, 487, 499, 534, 539, 550
İNALCIK, Halil, 84, 85, 141, 251, 376
İNANIR, Emine, 26
İNCE, Özdemir, 412
IORGA, Nicolas, 376
İPEKTEN, Halûk, 170, 247
İPSALANTİ, Konstantin, 63
IREPOĞLU, Gül, 53
İsâ (hz.), 329, 437, 447
İSEN, Mustafa, 250, 397
İshak Bey (şehzâde elçisi), 43, 60
İshak Efendi (Mollacık-zâde), 442
İskender (Büyük), 380, 438, 535
İsmail (Şah), 416
İsmail Ağa (Efkeli), 259
İsmail Dede (Hammâmî-zâde), 30
İsmail Ferruh Efendi, 103, 104, 115
Ismail Hakkı Efendi (Bursalı), 109, 511
İsmail Müşfik Efendi (hâfız), 113, 114, 550
İsmail Paşa, 300
Ismail Paşa (hıdiv), 117
İsmail Paşa (Macar), 121
İsmail Safa Bey, 321, 501, 503, 541
İsmet Bey (Müstecâbî-zâde), 305
İsmet Bey (PEPE), 521
ISOU, Isidore, 365
İSPİRLİ, S. Alkan, 403
İstrati Efendi, 35, 42
Iuvenalis, 500
İZBUDAK, Veled, 381
İzzet (hazînedar), 87

İzzet Ali Paşa, 200, 325, 342
İzzet Mehmed Bey (beylikçi), 105, 158, 160, 195, 211, 266, 316, 388, 414, 415, 434, 518
İzzet Molla (Keçeci-zâde), 62, 66, 75, 78, 99, 170, 197, 201, 205, 206, 216, 218, 221, 254, 273, 277, 284, 302, 316, 317, 337, 379, 387, 388, 393, 415, 424, 462, 486, 487, 500, 528, 548
Izzet Paşa, 300
İzzetî (Vişne-zâde), 95
İzzî, 52

JELTYAKOV, A. D., 54
Joinville (prens), 83

KABACALI, Alpay, 445
Kabilî, 506
KAÇALİN, Mustafa, 410
KAHRAMAN, Kemal, 85
Kaim Bey (elçi), 527
KAM, Ö. Ferid, 254, 332
KAMERTAN, Fikret Adil, 148
Kâmî (Âmidî), 454
Kâmî (Edirneli), 199, 200, 528
Kâmil (âşık), 516
Kâmil (mevlevî), 426
Kâmil Bey (Mahşer Midillisi), 125
KANAT, Yasemin, 490
KANIK, Orhan Veli, 176, 436
KANMAZ, F. Esra,
KANT, 25
KANTEMİR, Dimitri, 94
KAPLAN, Mehmet, 139, 172, 279, 426
Karabet Serkis Ağa, 35
KARABEY, Turgut, 347
KARACAN, Turgut, 157, 180, 205, 270, 342
KARACASU, Barış, 504
KARACSON, I. de, 43
KARADAĞ, Metin, 352
KARAHAN, Abdülkadir, 489
KARAİSMAİLOĞLU, Adnan, 421, 438
KARAKARTAL, Oğuz, 80
KARAL, Enver Ziya, 44-46, 58, 60, 61, 64, 75, 84, 89, 95, 99
KARAMUK, Gümeç, 38
KARATAŞ, Turan, 22
(KARLIDAĞ), Abdullah Cevdet, 501, 539
KARR, Alphonse, 174
Kasım bin Abdullahü'l-Mısrî, 346, 351
Kaspar (Küçük Âfet), 444
Kâtib Çelebi, 51, 94
Kaufer (mimar), 42
KAYGILI, Osman Cemâl, 133, 408
KAYNAR, Reşat, 85
KEÇEOĞLU, Diyamandi, 167
Kelîm (Hemedanlı), 529
KEMENNY, Jean, 94
KEMİKLI, Bilâl, 116
Kerim Han Zend, 413
KERMODE, Frank, 19, 20
KILIÇ, Filiz, 34, 41, 180
KIRBIYIK, Mehmet, 537
KIRZIOĞLU, M. Fahrettin, 260
KISAKÜREK, N. Fazıl, 269
KIZILTAN, Mübeccel, 222
KIENIEWICZ, Stefan, 121
KIERKEGAARD, Søren, 425
Kigork Bey (sarraf), 117
KINSEY, Alfred, 439
KİREÇCİ, M. Akif, 76
KMETY, György (bk. İsmail Paşa)
KNOBELSDORF, Schmidt von, 62
Koca Sekbanbaşı, 64, 65
KOCATÜRK, V. Mahir, 253, 262
Koçi Bey, 51
KOÇU, R. Ekrem, 399
KOLAYLI, Tevfik (neyzen), 147
KOLCU, Ali İhsan, 543
KOLOĞLU, Orhan, 549

Konstantin Efendi, 35, 42
KORAY, Kenan Hulûsi, 378
KÖPRÜLÜ, M. Fuad, 163, 167, 230, 251, 254, 256, 259, 376, 377, 381, 425, 505, 519
KÖSEMİHAL, M. Ragıp, 41
KÖKSAL, M. Fatih, 347
KRALIK, Richard Von, 459
KROEBER, Alfred L., 407, 409
KUBAN, Doğan, 44, 377
KUDRET, Cevdet, 123
KUM, Naci, 176
KUNERALP, Sinan, 88
KUNOŞ, Ignacz, 120
KUNTAY, M. Cemal, 114, 119, 122, 262, 478, 485
KURAN, Ercûmend, 39, 99, 103
KURAT, A. Nimet, 45, 74
KURNAZ, Cemâl, 163, 173, 245, 250, 490, 518, 547, 548
KUT, Turgut, 167
KUTAY, Cemâl, 46
KUTLUK, İbrahim, 41
KÜÇÜK, Cevdet, 85
KÜHN, Gustav, 123

LABÉ, Louis, 220
LA BRUYÈRE, Jean de, 185
LA FONTAINE, Jean de, 67
LALOR, Bernard A., 72
LALUMIA, Matthew S., 125
LAMARTINE, Alphonse de, 130
LA MOTHE LE VAYER, François de, 368
LANGER, Susanne K., 425
LANGLÈS, L., 102
Lâtif, 447
Lâtifî (Hatib-zâde), 34, 41, 163, 220, 225, 504, 505
LATKA, Jerzy S., 37
Leâlî (Tokatlı), 505
Lebib Sadıkî, 348
LE GOFF, J., 9
LE MONTRAYE, Aubry de, 39
Leopold (I., kral), 52
LEPPERT, Richard, 380
Le Roi, 42
LEVAŞOF, Aleksey, 56
LEVEND, Agâh Sırrı, 428, 444
Levnî, 30, 42, 408
LEWIS, Bernard, 76, 96, 101, 549
Leylâ Hanım (kadîm), 221-224, 271, 309, 331, 450, 451
Leylâ Hanım, 492, 543
LICHTENBERG, G. Christoph, 224
Likaî, 382
LISTON, Robert, 83
LITTMANN, Enno, 167
LOCKE, John, 96
Lorenzo (dr.), 60
Louis (XIV., kral), 188
Louis (XV., kral), 32, 38, 188
Louis (XVI., kral), 44, 53, 60, 62
Louis Philippe (kral), 83, 445
LOWES, J. L., 16
LUCAS, Paul, 39
Lucretius Carus, 437, 510
LUKACS, Georg, 7, 19
Lukianos, 439, 440, 441
Lûtfi, 492, 548
Lûtfi Efendi (Çörekçi-zâde), 399
Lûtfullah Âkif Efendi, 344
Lûtfullah Lûtfî, 489
LYLY, John, 26

M. Celâleddin Paşa (Çapan-zâde), 78
MAC FARLANE, Charles, 68
MACİT, Muhsin, 182, 187, 195, 201, 272, 295, 300, 307, 341
MAECENAS, Cilnius C., 115
Mahfî (Ürgûplü), 164, 306
Mahmud (elçi), 43
Mahmud (I., sultan), 44, 56, 249, 288, 363
Mahmud (II., sultan), 42, 46, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 75-79, 82,

105, 110, 113, 128, 131, 167, 182, 197, 222, 244, 253, 256, 273, 292, 293, 344, 397-399, 476, 494, 546
Mahmud Bey, 328
Mahmud Celâleddin Paşa (dâmad), 313, 501
Mahmud Cemil Bey (Vassaf Efendizâde), 285
Mahmud Ekrem Bey (Recâi-zâde), 119-120, 124, 178, 184, 192, 198, 219, 222, 247, 259, 262, 279, 286, 305, 313, 314, 337, 343, 491-493, 522, 541
Mahmud Nedim Paşa (sadrıâzam), 256, 455
Mahmud Râif Efendi, 39, 101, 102
Mahmud Râtib Bey (Kapucubaşızâde), 295, 310, 313, 406, 407, 478
Mahrem Dede (Edirneli), 454
Mahremî (Tatavlalı), 34, 506, 519
Mâhşâh Hanım, 223
Mâide Hanım, 221
MAISTRE, J. Marie de, 545
MAKAS, Zeynelâbidin, 167
MAKZUME, Erol, 252
MALLARMÉ, Stéphane, 277
MAMBOURY, Ernest, 46
Mansur (Hallâc), 420
Mantıkî, 494
MANTRAN, Robert, 381
MARCHEBEUS, Jean-Baptiste, 72
MARDİN, Ebul'ulâ, 83, 259
MARDIN, Şerif, 113, 421
MARDİN, Yusuf, 522
MARINO, Giambattista, 27, 30, 531, 532
MARLOWE, Christopher, 26
MARSIGLI, L. Fernando, 94
Martialis, 141, 302, 457
MARTIN, B. Kingsley, 91
MARVELL, Andrew, 26
MAŞTAKOVA, Elena, 11
MAYER, S., 32
Mazhar Efendi (Urfalı), 359
Mazhar Ziyâeddin, 491, 492
MAZIOĞLU, Hasibe, 521
Mazlûm Paşa, 300
Meâlî, 250, 347, 348
Mecnûnî (aşug), 166, 167
MÉDICIS, Marie de, 27
Mehestî (Genceli), 220
Mehmed (I., sultan), 376
Mehmed (II., sultan), 41, 221, 376, 447, 505-506
Mehmed (III., sultan), 32, 51
Mehmed (IV., sultan), 51, 527
Mehmed (Çin'den), 120
Mehmed Abdünnâfi' Efendi, 539
Mehmed Ağa (Hasırcı-zâde), 314, 411
Mehmed Âkif Paşa, 79, 173, 184, 256, 257, 282, 289, 295, 306, 375, 423-427, 435, 488, 491
Mehmed Ali Paşa (Kavalalı), 76, 81, 86, 117, 119, 120, 466
Mehmed Ârif Efendi (Kedhudâzâde), 103, 104, 131, 217, 516
Mehmed Askerî Efendi (Gülâboğlu), 250, 267
Mehmed Behcet Efendi, 321
Mehmed Câzim Efendi (Zeyrekzâde), 276
Mehmed Celâl Bey, 305, 313
Mehmed Celâl Bey (Recâi-zâde), 262
Mehmed Çelebi (Pîrî Paşa-zâde), 34
Mehmed Çelebi (Yirmisekiz), 37, 43, 46, 53, 56
Mehmed Dede (mevlevî), 98
Mehmed Efendi (Kadı-zâde), 429
Mehmed Emin Hilmi Efendi, 411
Mehmed Emin Nahifî Efendi, 38
Mehmed Emin Paşa (Abdülcelilzâde), 289
Mehmed Emin Sırrı Efendi (Ağrıboz-lu), 282, 443, 444

Mehmed Esad Efendi (şeyhülislâm), 221
Mehmed Ferrî (Tatarpazarlı), 247, 384, 418, 449, 454
Mehmed Hâmid Efendi (Vâiz-zâde), 260
Mehmed İzzet Paşa (sadrıâzam), 325
Mehmed Lebib Efendi (Ruznâmçeci-zâde), 80, 155, 156, 222, 255, 268, 277, 291, 309, 385, 390, 391, 404, 455
Mehmed Mebnî Baba, 171
Mehmed Murad Efendi, 104, 112, 147
Mehmed Nâzım Paşa, 313
Mehmed Nazif Efendi (Enderunlu), 323, 398, 428, 470
Mehmed Nebil Bey, 222
Mehmed Necmeddin Efendi (mal müdürü), 489
Mehmed Nezih Bey, 370
Mehmede Nüri Efendi (Aksekili), 313
Mehmed Paşa (Silâhdar), 533
Mehmed Paşa (Sokollu), 39
Mehmed Paşa (Zaralı-zâde), 142
Mehmed Râif Efendi (yüzbaşı), 151, 352
Mehmed Râşid Efendi (müverrih), 45, 55, 60, 186, 199, 442, 460
Mehmed Rauf Bey (Büyükadalı), 224
Mehmed Rıza Bey, 224
Mehmed Rif'at Bey (Manastırlı), 307
Mehmed Rif'at Bey (Menemenli-zâde), 247, 425
Mehmed Rif'at Efendi (Karslı), 291
Mehmed Rüşdü Efendi (Ketancı-zâde), 359
Mehmed Sadık, 517
Mehmed Said Efendi (Debbağ-zâde), 110
Mehmed Said Paşa (Çelebi-zâde), 43, 56
Mehmed Şâban Efendi bk. Kâmî (Âmidî)
Mehmed Şâkir Efendi (Çukadar-zâde), 283, 297, 359
Mehmed Şerif Efendi, 221
Mehmed Şerif Efendi, 274
Mehmed Tahir Bey (Menemenli-zâde), 273, 279
Mehmed Tahir Münif Paşa, 96, 120, 152, 314, 324, 492, 543, 549
Mehmed Tevfik Efendi (Çerkeş Şeyhi-zâde), 295
Mehmed Vahyî Efendi (şeyh), 180, 206, 207
Mehmed Vehbi Efendi (şeyh), 191, 325
Mehmed Ziya, 111
Meleager (Gadarlı), 345
Melek Hanım, 117
MELEK, Z., 82
Melkon, 275
MELLING, Antoine I., 41, 42
Memduh Fâik Bey (Mazlûm Paşa-zâde), 245, 293, 297, 310, 317, 406, 465, 472, 473, 481, 522
MENÇİKOF, Aleksandr, 90
Menoikeus, 437
MERCATOR, Gerardus, 94
MERİÇ, Cemil, 81, 533
Mesihî, 34, 200, 444, 506
Meşhûrî (Selânikli), 77, 142, 147, 158, 178, 183, 214, 218, 266, 273, 290, 292, 293, 301, 307, 334, 423, 429, 442, 447, 463, 475, 491, 499
Meşrebî, 163
METTERNICH, Klemens W. L. von, 86
Mevlânâ Celâleddin, 369, 381, 419, 499, 525
Mıstık Paşa, 399, 482
MICHELET, Jules, 231
Midhat Paşa, 294

Mihrî Hanım, 220, 221, 224, 225
MILLER, M. Ruth, 125
MIRANDA, Francisco de, 59
MIRMİROĞLU, Vladimir, 72
Mîr Zarif, 527
Mirzâ Safâ, 117
Molla Bey (Koca Yusuf Paşa hafîdi), 316
MOLTKE, Helmuth von, 68, 73, 75, 444
MONTAIGNE, Michael de, 376
MONTESQUIEU, Charles de S., 97
MORDTMANN, A. David, 117, 120
MOTIE, M., 83
Muhammed (hz.), 535
Muhammed Ali bin Ali et-Tehânevî, 346, 355
Muhammed bin Ahmed, 254
Muhammed Emin Riyâhî, 376
Muhammed Hüseyin Kaçar Han, 413
Muhammed İkbâl, 434
Muhammed Kaçar Şah, 68
Muhît, 208, 418, 459
Muhlis Yusuf Paşa, 292
Muhyî, 506
MUMCU, Ahmet, 66
Murad (II., sultan), 504, 505, 507, 508
Murad (III., sultan), 39, 51, 54
Murad (IV., sultan), 44, 51, 94, 527
Murad Emri Efendi, 164, 323, 335, 474, 492, 542
Murad Paşa, 121
Murtaza Kulı Han, 199
Mûsâ Kâzım Paşa (Koniçeli), 218, 293, 312, 313, 331, 471, 476, 478, 481, 501, 522
MUSIL, Robert, 550
MUSSOLINI, 14
Mustafa (II., sultan), 44, 52-53
Mustafa (III., sultan), 41, 44, 58
Mustafa (IV., sultan), 64-66, 197
Mustafa (Kabakçı), 64
Mustafa Aczî Ağa (Mürid-zâde), 164, 243
Mustafa Ağa (Tokatlı), 64
Mustafa Âli, 51
Mustafa Âsım Efendi (şeyhülislâm), 99
Mustafa Celâleddin Paşa, 121
Mustafa Eşref Paşa (Bursalı), 114, 145, 183, 191, 207, 210, 290, 292, 397, 411, 427, 467-469, 542
Mustafa Fâzıl Paşa, 117, 122
Mustafa Galib Bey (Leskofçalı), 29, 119, 146, 165, 244, 268, 293, 309, 310, 317, 322, 392, 472, 520
Mustafa Hattî Efendi, 38
Mustafa İzzet Efendi, 478
Mustafa Kabûlî Efendi (şeyh), 443
Mustafa Kulı Han, 518
Mustafa Nâzım, 332
Mustafa Nûri Bey (Reji'den), 147, 482
Mustafa Nûri Paşa, 54, 63
Mustafa Paşa (Kemankeş), 52
Mustafa Paşa (Alemdar), 65
Mustafa Râsih Paşa, 38-39
Mustafa Reşid (Çeşmî-zâde), 143, 157, 384, 429, 451, 468
Mustafa Reşid Paşa (sadrıâzam), 79, 80-83, 86, 183, 230, 288, 380, 423, 427, 445, 476, 480
Mustafa Sabri, 536
Mustafa Sâmi Efendi, 80, 534
Mustafa Selâmi Efendi (şeyh), 353
Mustafa Talib Efendi (Kadı-zâde), 485
MUSURUS, Kostaki, 83, 88
Mustafa Talib Efendi (Kadı-zâde), 148
Muzaffer Paşa, 121
Münib Efendi (Aygır İmam), 65
Münif Bey (Tarsusî-zâde), 501
Münîre Hanım, 221
Münîre Sultan, 87

Müşfik Efendi (hâfız), 285, 404, 484
Müştak, 415
Müştak Efendi (şeyh), 257, 292, 423
Mütenebbî, 438

Nâbî, 55, 57, 104, 106, 115, 157, 161, 173, 186, 199, 248, 270, 341, 369, 431, 432, 461, 465, 487, 488, 495, 496, 510, 524, 527, 529, 532
Nâci Efendi (muallim), 15, 148, 193, 267, 279, 280, 304, 314, 322, 357, 402, 493, 503
Nâdir Şah, 413
NAFF, Thomas, 62
Nahîfî, 186
Nâilî (kadîm), 29, 165, 310, 314, 528
Naîmâ (müverrih), 527
Namık Kemâl Bey, 53, 66, 67, 72, 83, 85, 105, 111, 113, 114, 119, 120, 126, 171, 184, 191, 192, 202, 219, 223, 226, 247-249, 256, 260-262, 269, 273, 295, 309, 310, 312, 313, 315-317, 337, 341, 392, 396, 397, 401, 418, 419, 423-425, 445, 466, 471-473, 478, 481, 482, 484, 492, 501, 528, 534
Napoléon (III.), 90, 114, 132, 484
NASRATTINOĞLU, İ. Ünver, 147
Nâyâb, 392, 415, 512
Nâzım Bey (Nâbi-zâde), 410
Nâzım Efendi (defterdar), 269
Nazif, 540
Nazmî (Edirneli), 506, 519
Necâtî Bey, 105, 161, 211, 218, 221, 270, 309
Necati Efendi, 38
NECATİGİL, Behçet, 308
Necib Melhame Paşa, 89
Necîbî bk. Ahmed (III., sultan)
Nedim, 55, 95, 156, 161, 184, 199, 200, 243, 251, 256, 264, 285, 287, 293, 301, 309, 310, 323, 333-336, 342, 343, 384, 412, 413, 431, 432, 436, 449, 458, 517, 524
Nedim Efendi (müsteşar), 72
Nef'î, 146, 161, 173, 216, 336, 494, 520, 528, 532
Nefîse Hanım, 492
Nehrî (Suyolcu-zâde), 548
Nesib (İkibayraklı-zâde), 144
Nesîbâ Hanım, 221, 222
Nesîmî, 524
Neşâtî, 528
Nev'î, 204, 319, 368, 412
Nevres (kadîm), 299
NEWTON, Isaac, 215
Neylî, 200
Neyyir Abdülhalim Dede, 528
NIETZSCHE, Friedrich W., 25, 422, 425
Nigâr binti Osman, 122, 221-223, 225
Nijad Ekrem Bey, 492, 493
Nihad Paşa (serasker), 121
NİKİTİNA, Tatyana, 11
Nikola (I., çar), 90, 328
Niyâzî (Nişâburlu), 528
Nizâmî-i Arûzî, 16
Nizâmî (Genceli), 380, 428
NOINTEL, F. Oliver, 31, 94
NORING, Gustaf, 120
Novalis, 228
Nuh (hz.), 76
Nûman Mâhir Bey, 272
Nûri, 243, 281, 291, 408
Nûri (Begzâde), 471
Nûri (Tokadlı), 171
Nûri Pertev Efendi (Muvakkit-zâde), 116, 146, 208, 243, 252, 268, 269, 271, 291, 292, 297, 300, 304, 307, 311, 316, 321, 336, 384, 392, 415, 418, 422, 423, 430, 447, 453, 454, 462, 490, 493, 512, 518, 538, 546

Nüzhet Efendi (Deli), 549
Nüzhet Hanım, 221, 223

O'CONOR, Nicolas, 294
OĞUZCAN, Ü. Yaşar, 269
Oğuz Kağan, 505
OKAY, Orhan, 233
OKTAY, Ahmet, 21
OKTAY, Cemil, 377
OKUYUCU, Cihan, 30
OLGUN, Tahir (mevlevî), 384
OLIVIER, G. A., 43
ONAN, N. Halil, 105, 249
ONAY, Ahmet Talât, 379
Opimianus, 457
OPITZ, Martin, 27, 532
Optatianus, 345
Orhan (Süleyman'ın oğlu), 376
ORHON, Orhan Seyfi, 14, 258
ORHONLU, Cengiz, 71
ORTAÇ, Yusuf Ziya, 509
ORTAYLI, İlber, 11, 84, 94, 122, 377, 507
ORTELIUS, Abraham, 94
Oskiyan Efendi (neyzen), 35
Osman (II., sultan), 42, 44, 51, 102, 507
Osman (III, sultan), 44, 56
Osman Ağa, 444
Osman İzzet Efendi, 330
Osman Nevres Efendi, 120, 192, 193, 201, 207, 213, 214, 271, 292, 298, 299, 303, 391, 401, 402, 404, 405, 518
Osman Nihâli Paşa, 122
Osman Nûri Bey (Hanyalı), 297, 310, 534, 536, 548
Osman Nûri Paşa, 349, 515
Osman Nüzhet Efendi (Bursalı), 104, 150, 195, 212
Osman Sürûrî Efendi (müverrih), 145, 150, 177, 182, 189, 196, 209, 269, 285, 296, 312, 316, 323-325, 328, 329, 334, 385, 389, 391, 393, 397, 408, 415-417, 422, 442, 443, 489, 495-497, 546
Osman Şems Efendi, 113, 309, 310, 313, 405, 519
Osman Vâkıf Bey (Topuzlu-zâde), 105
Osman Vâsıf (Enderunlu), 170, 201, 216, 247, 273, 310, 314, 317, 334-336, 344, 393, 452, 458, 462, 520, 522, 550
Oymaciyan Efendi, 35, 42
(OZAN), Hüseyin Avni, 313, 542
OZANSOY, Faik Âli, 455

ÖLMEZ, Ahmet, 426
Ömer (âşık), 163, 165, 253, 255, 256, 259, 507
Ömer Besim Efendi, 339
Ömer Bey (Karaosmanoğlu), 254
Ömer Efendi (Kadı-zâde), 113
Ömer Hayyam, 437
Ömer Paşa (Bağdad Vâlîsi), 300
Ömer Paşa (müşir), 292
Ömer Nâili Paşa, 121
Ömer Seyfeddin Bey, 308, 352, 554
Ömer Şevki Efendi (Mardinli), 349
ÖNALP, Ertuğrul, 508
ÖNDEŞ, Osman, 252
Örfî (Şîrazlı), 322, 528
ÖRİK, Nahid Sırrı, 141
ÖZ, Tahsin, 61
ÖZALP, Nazmi, 253
ÖZCAN, Abdülkadir, 66
ÖZCAN, Besim, 123
ÖZCAN, Nuri, 356
ÖZDEM, Ragıp, 549
ÖZDEMİR, Hikmet, 280, 293
ÖZGÜL, M. Kayahan, 28, 119, 152, 162, 192, 194, 215, 235, 347, 352, 353, 359, 380, 392, 400, 404, 450, 456, 479, 494, 509, 539

ÖZTEKİN, Özge, 349
ÖZTUNA, Yılmaz, 377
ÖZTÜRK, A. Osman, 123
ÖZTÜRK, Yaşar Nuri, 112, 113

PALA, İskender, 315
PALGRAVE, William G., 130
PAMUKCİYAN, Kevork, 167, 398
PARDOE, Julia, 73
PARLA, Jale, 91
PARLATIR, İsmail, 256
PARMAN, Ebru, 42
PASTEUR, Louis, 486
Paul (IV., papa), 445
PAYEVSKAYA, 11
PAYNE, 20
PAZ, Octavio, 279
PERİN, Cevdet, 33
PERRAULT, Charles, 184
Pertev Paşa (reîsülküttab), 82, 104, 115, 285, 317, 399, 473, 546
PESSOA, Fernando, 17
Petraki, 60
Petro (Büyük, Deli), 74-76
PETROSYAN, Yuri A., 11
PISAN, Christine de, 225
Pius (II., papa), 376
Piyâle Paşa, 343
Platon, 379, 380, 419, 439, 441, 535
PLEHANOV, Georgi V., 93
Plutarkhos, 231
POOLE, Stanley L., 78, 79, 83, 89, 91
POMERAND, Gabriel, 365
POUJOULAT, Baptistin, 69, 72
PRÉAULT, Antoine-Augustin, 42
PUŞKİN, Aleksandr S., 273
Pürcevâdî, Nasrullah, 457

QUİNTILIANUS, M. Fabius, 69

Râgıb Paşa (Koca), 56-58, 109, 161, 187, 197, 201, 222, 268, 309, 511
Rahmî, 548
Rahmî (Harputlu), 110, 171, 321, 402, 471
Rahmî (Kubûrî-zâde), 495, 496
Rákóczi, 37
Ramana Maharşi, 403
RAMBOUILLET, Catherine de, 27
RAMSAUR, Ernest, 111
RAN, Nâzım Hikmet, 121
Râşid (kadîm), 200
RATHGEN, Bernhard, 59
Râzî (âşık), 123, 195
Recâi Efendi, 491
Recûlî, 85, 402
Re'fet Efendi (Süleymaniyeli), 327, 328, 427
Refî'-i Âmidî, 61, 206, 248, 288, 297, 314, 331, 375, 476, 513, 514, 518-520
Refî'-i Kâlâyî, 145, 196, 278, 296, 408, 415, 489, 496, 497, 535
RÉGNON, Th. de,
Resulzade, M. Emin, 220
Reşîdüddin (müverrih), 505
Revitski (baron), 56
RHASIS, Georges, 533
Rıza Efendi, 142
Rıza Nur (dr.), 262, 313
RICHELIEU, A. Jean du Plessis de, 27, 200
Rifâa Râfiü't-Tahtavî, 76, 81, 480
RIMBAUD, Arthur, 449
Riyâhî, 60
ROBESPIERRE, Maximilien, 125
Roswadowski (kont), (bk. Hamza Bey)
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 96, 97
Rûhî (Bağdadlı), 141, 145, 179, 181, 341, 429
Ruhsâtî (Deliktaşlı), 171
RUPHY, J. F., 533
Rûmî Paşa, 401
Rüknâ, 513
Rüstem Besim Efendi, 81

Sabahattin Âli, 436
Sâbit (Bosnalı), 65, 156, 157, 161, 180, 200, 204, 270, 280, 296, 310, 341, 342, 383, 475, 510, 522
SACY, Samuel de, 79
SACY, Silvestre de, 79
Sadık Efendi (Antakya müftüsü), 326, 327
Sadık Paşa, 121
Sadık Rif'at Paşa, 68, 80, 106, 534
Sâdi (Sirozlu), 304, 305
Sâdî (Şîrazlı), 106, 438, 465, 512, 525
Sâdî (Vanlı), 157, 510
Sadullah Râmi Paşa, 72, 122, 192, 288, 295, 469, 549
Safâî (tezkireci), 166, 169
SAFER, Jehoeda, 440
Safvet Efendi (yorgancı), 86, 104, 155, 156, 291, 328, 329, 478, 485, 500
Safvet Hanım, 221
Safvet Paşa (sadrıâzam), 72
SAĞLAM, Serdar, 54
Sâib (Tebrîzî), 281, 513, 528, 529
Said, 175, 313
Said Ağa, 481
Said Bey (Fodla Kâtibi-zâde), 105
Said Bey (Hızır Ağa-zâde9, 292, 316
Said Bey (Kemâl Paşa-zâde), 72, 496, 503
Said Paşa, 121
Said Paşa (Diyarbekirli), 472, 521
Said Paşa (sadrıâzam), 424, 549
Said Zîver Bey (Tırnakçı-zâde), 161, 390, 432
SAINT-ARNAUD, Jacques de, 89
SAINT-DENYS, A. de Juchereau de, 62
Sâkıb Dede, 528
Salâhaddin Bey, 113, 404
SALÇI, V. Lütfü, 167
Salih Fâik Bey (Manastırlı), 197, 255, 257-259, 289, 297, 310, 470
Salih Hayri (Ayaşlı), 90, 124, 474, 478
Salih Naili Efendi (Manastırlı), 35, 312, 478, 479, 502, 503
Salih Re'fet, 190
Sâlik Efendi, 181, 187, 195, 207, 212, 281, 298, 374, 389
Sâlim (Mirzâ-zâde), 166, 169, 200, 216, 246, 288, 383, 495, 524
Sâm Mîrzâ, 416
Sâmî (Arpaemîni-zâde), 214, 321, 384, 431, 524
Sâmi Bey (Süleyman Paşa-zâde), 192, 275, 455
Sâmi Ebûbekir Paşa (Sarığıgüzel), 150, 176, 213, 287, 300, 339, 373, 386, 387, 434, 511, 513
Sâmi Yûnus Dede, 529
Sâmih Rif'at Bey, 379
SANDERSON, John, 32
SARAÇ, M. Yektâ, 301
Sarafim Efendi (kahveci), 134
SARTRE, Maurice, 439
SAYGUN, A. Adnan, 30
SAZ, Leylâ, 221, 223-225, 534
SAYILI, Aydın, 120
SCHOPENHAUER, 18
SCHAD, John, 20
SCHACHT, Joseph, 376
SCHELLING, Friedrich, 459
SCHIVELBUSCH, Volfgang, 134
SCHMIDT, Arno, 440
SCHMIDT, Heinrich, 436
SCHMIDT, Jan, 444, 446
SCHUBERT, Franz, 333
SCHUMANN, Robert, 333
Seher Hanım, 222
Selim (III., sultan), 39-42, 44, 45, 58-66, 74, 75, 77, 83, 95, 97, 100, 103, 160, 197, 208, 253, 272, 287, 299, 300, 309, 312, 375, 385, 389, 392, 393, 397-400,

424, 434, 442, 447, 448, 458, 462, 465, 508, 512, 546
Selim Sırrı Paşa (Giritli), 223, 403
Selma Rıza Hanım, 123
Semih Mümtaz S., 86
Senâî, 525
Seniye Hanım, 222
Sermed Efendi, 314, 453, 522
SERTKAYA, O. Fikri, 518
SERTOĞLU, Mithat, 42
Servet Hanım, 222
SEVENGİL, Refik Ahmet, 40, 135
SÉVIN, François, 39
SEVÜK, İsmail Habip, 230
Seydî (Tophâneli), 291
SEYİDOV, Mirali, 167
SEYMOUR, G. Hamilton, 90
Seyrânî (âşık), 128, 131, 171, 215, 401, 402, 466, 479
Seyyid Abdullah Efendi, 39
Seyyid Ali Efendi (Moralı), 38, 534
Seyyid Hacı Mehmed (elçi), 527
Seyyid Mehmed Esad Efendi, 300
Seyyid Mustafa Efendi, 102
Sezâyi Bey (Sâmi Paşa-zâde), 118, 119, 493
SHAKESPEARE, William, 26, 449, 543
SHAW, Stanford J., 62
Sıddîk, 415
Sıdkî Hanım, 221, 222
SILAY, Celâl, 548
SIRMA, İ. Süreyya, 36, 111
Sırrî Hanım, 221
Simias (Rodoslu), 345
SIMON, Pierre, 439
SİRER, Münir, 82
SİYAVUŞGİL, S. Esat, 85
SLADE, Adolphus, 73, 82
SMİRNOV, V. D., 11, 106
SMITH, Woodham, 125
Sokrates, 436, 439
SOKU, Ziya Şakir, 89
SOMEL, Akşin, 82
SOMEL, Selçuk, 82
SOROKİN, Pitirim A., 15, 63, 376, 377, 409
SOTOMAYOR, Lis Carrillo y, 26
SOYSAL, İsmail, 33
SPENCER, Colin, 440
SPENGLER, Oswald, 12, 63
SPRY, William, 89
Stagnian (kont), 32
STEIN, Maximilian (bk. Ferhad Paşa)
Sultan Veled, 381, 464
SUNGU, İhsan, 39, 259
Sühreverdî, 420
Sükünî, 495
Süleyman (hz.), 107, 526
Süleyman (Kanûnî, sultan), 32, 33, 52
Süleyman (1. Mehmed'in kardeşi), 376
Süleyman Âsaf (İzzet Paşa-zâde), 474
Süleyman Bey (Hüseyin Paşa-zâde), 502
Süleyman Çelebi, 377
Süleyman Dâniş (Enderunlu), 243, 263, 265, 266, 271, 379, 430, 522, 546, 547
Süleyman Efendi (şeyh), 517
Süleyman Efendi (Urfalı), 489
Süleyman Fehim Efendi, 104, 183, 291, 368, 383, 416, 417, 443, 475
Süleyman Hayri Bey, 330, 454
Süleyman Hüsnü Paşa, 71
Süleyman Mezâkî Dede, 528
Süleyman Nazif Bey, 118, 219, 426
Süleyman Nazif Efendi, 399
Süleyman Nesib Bey bk. Süleyman Neş'et Efendi (hoca), 116, 146, 193, 244, 247, 270, 288, 291, 296, 300, 309, 322, 384, 392, 414-418, 512, 529
Süleyman Paşa (Meclis-i Ahkâm-ı Adliyye Reîsi), 349

Süleyman Rüşdî Efendi (Yemezzâde), 244, 493
Süleyman Sâdeddin Efendi (Müstakim-zâde), 296, 337
Süleyman Senih Efendi (mevlevî), 247, 268, 308, 337, 454
Süleyman Şâdi, 260, 283, 401, 519
Süleyman Talib Efendi (Trabzonlu), 164
SÜLEYMANPASİÇ, Mehmet, 40
Süleyman Vehbi Bey (Münif Paşazâde), 313
Sürürî (Gelibolulu), 353
Sürüş, 414
SWIFT, Jonathan, 185
SZILÁGYI, Dániel (sahhaf), 122

Şaban Kâmi Efendi (şeyh), 147
Şâhidî, 103, 535
Şâhidî (Edirneli), 428
Şah Cihan, 29, 527
Şâhin Giray Han, 74, 294, 356, 357, 359
Şâkir, 490
Şâkir Efendi (Ayaşlı), 147
ŞARDAĞ, Rüşdü, 41
Şarl (Demirbaş), 37
Şefik Bey (Recâî-zâde), 109, 423, 500
Şehâbeddin Mercânî, 120
Şehâbeddin Süleyman Bey, 230
Şehdî Osman Efendi, 38
ŞEHSUVAROĞLU, Halûk Y., 32, 33, 86, 117
Şem'î, 34
Şem'î (âşık), 164, 253, 305, 399
Şemsi (Mısrî), 164
Şemsi Ağa, 256
ŞEN, Adil, 56, 74
ŞEN, Cafer, 22
ŞENÖDEYİCİ, Özer, 347, 356
Şeref Hanım, 147, 166, 221, 222, 224, 225, 297, 341, 492
Şerif Efendi (şeyhülislâm), 244, 181
Şerif Reşid Paşa, 459
Şermî (âşık), 166
Şevket (Buhârî), 369, 529
Şevki Bey, 112
Şeyhî, 163
Şingitî (şeyh), 120
Şuûrî, 511
Şükrî, 297, 301

Tacitus, 154
Tahir Ağa (ser ebvâbîn), 328
Tahir Efendi (İpekli), 330
Tahir Fâzıl Efendi (hacı), 146, 244, 303, 392, 461
Tahmasbkulı Han, 414
Tahsin Efendi (hoca), 120, 480, 481, 539
Taib (Osman-zâde), 157, 199, 494, 495, 511
Tal'at, 206
Talib (Âmulî), 528-529
Talib (Bursalı), 432, 433
Talib Efendi (Kürd-zâde), 510
TANPINAR, A. Hamdi, 38, 229, 251, 381, 426, 453, 487
TANSEL, B. Tevfik, 82
TANSEL, Fevziye A., 256, 260, 261, 273
TANSEL, Salâhaddin, 58
TANSUĞ, Sezer, 43, 229, 377
TARHAN, Abdülhak Hâmid, 20, 118, 119, 171, 178, 192, 198, 219, 248, 260, 261, 279, 313, 402, 482, 541
TARLAN, Ali Nihad, 458, 478, 529
TATCI, Mustafa, 524
Tayyar Mahmud Paşa (Samsunlu), 208, 288, 295, 388, 458
Tecrübekâr, B. Nusret, 77, 414
TELLİ, F. Betül, 147
Terentius, 189
TERZİ, İhsan, 101
TERZİBAŞI, Atâ, 515

Tevfik Efendi (seyyah), 321
Tevfik Fikret Bey, 214, 337, 406, 456, 493, 520
Tevfik Şehîdî Bey, 173, 414, 415, 539
TEZCAN, Nurcan, 22
THALASSO, Adolphe, 40, 42
Theokritus, 345
TIMUR, Taner, 61
TODERINI, J. B., 57
TOLASA, Harun, 179
TOLLOT, J. D., 39
TOLUN, Abdülaziz Mecdi, 113
Tommaso (Aguinolu), 381
TOPAL, Yeliz, 400
Torrini (tiyatrocu), 40
TOSUNYAN, Muradcan (bk. D'Ohsson, M. de M.)
TOTT, François de, 45, 59
TOURNEFORT, Pitton de, 39
TOYDEMİR, Sait, 400
TOYNBEE, A. J., 11, 231, 377
TÖKEL, Dursun A., 347, 378, 379
TUKİN, Celâl, 46, 58
TUNAYA, T. Zafer, 113
TUNCALP, Enver, 403
TUNCER, Hüner, 45
TUNÇ, M. Şekip, 175, 211, 332
TURHAN, Mümtaz, 59, 136
Turkopouloi (kumandan), 376
TÜRKMEN, A. Faik, 313, 399, 482
TÜRKMEN, Fikret, 167
TÜTENGİL, C. Orhan, 54

Ubeydullah Efendi, 120, 427
UBICINI, Jean H. A., 84, 87, 89, 444
UÇ, Himmet, 410
UÇMAN, Abdullah, 61
Ulvî, 207
UNAT, Faik Reşit, 37, 43
Usûlî (Yenice-i Vardarî), 250, 464
UŞAKLIGİL, H. Ziya, 337, 516
UZLUK, Feridun N., 381
UZUN, Adnan, 422
UZUN, Ahmet, 85
UZUN, Fahri, 465
UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı, 44, 60, 68, 71, 75, 104

ÜLKEN, Hilmi Ziya, 203, 534
ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, 123, 256
ÜNGÖR, E. Ruhi, 484
ÜNVER, Süheyl, 42, 134

Vahyî (şeyh), 489
Vahyî Süleyman, 337, 415
Vâlihî, 108
VAMBÉRY, Armin, 126
VAN MOUR, Jean-Baptiste, 41, 252
Vartan (aşug), 166, 167
Vasfî Efendi (şeyh), 15, 313
Vâsıf Bey (Ebunnef'i), 345
VAUBAN, Sébastian, 45
Vecdî Dede, 528
Vehbî (Istolçalı), 323
Vehbi (Seyyid), 166, 199, 253, 285, 300, 343, 374
Vehbi (Sünbül-zâde), 75, 144, 145, 149, 150, 157, 158, 181, 188, 189, 191, 196-200, 208, 209, 212, 217, 253, 254, 266, 288, 293-295, 297, 311, 314, 318, 322, 325, 336, 342-344, 369, 370, 375, 387, 391, 422, 446, 451, 452, 461, 463, 489, 497, 511, 513, 518, 533, 535, 538
Vehbi Molla (Ebu'l-enf), 126
Velican bin Kasım, 446
Veliyyüddin Paşa, 288
Veliyyüddin Ahmed Paşa, 336, 440
Vergilius, 115
VERLAINE, Paul, 93, 449
VERNAY, Charles, 167
VERNINAC, Raymond de, 32
Vesîm, 207, 288
Vestianus, 345
VEYNE, Paul, 442

Veysî, 64
VEZZOSI, Alessandro, 441
VIGOUREU, Camille, 90
VILLENEUVE, Pierre de, 32
Visâlî (Aydınlı), 519
VOLTAIRE, François M. A., 57, 59, 96
Volney, 96

WALISZEWSKI, Ceslas, 74
WALSH, Robert, 42
WAN Shu, 346
WASHINGTON, George, 60
WILDE, Oscar, 449
WHITE, Charles, 131
WHITEHEAD, Alfred N., 136
WHITMAN, Walt, 449
WILDE, Oscar, 139
WITTGENSTEIN, Ludwig, 203, 533
WÖLFFLIN, Heinrich, 25, 531

Yahya (Antakî), 313
Yahya Bey (Taşlıcalı), 163, 348
Yahya Efendi (Bulgarî-zâde), 72, 104
Yahya Hakkı, 293, 313
YALÇINKAYA, M. Alâaddin, 101
Yaman Dede (bk. KEÇEOĞLU, Diyamandi)
YAMAN, Mümtaz T., 67
Yani (bakkal), 156
YAVUZ, Özkan, 85
YETİK, Sami, 62
YETİŞ, Kâzım, 341
YETKİN, Suut Kemal, 381
Yezid, 500
YILMAZ, Arif, 275
YILMAZ, Mehmet, 425
YILMAZ, Ozan, 62, 277, 284, 303, 388, 393, 462, 548
YİĞİTOĞLU, Ali Salâhaddin, 313
Yorgaki (Büyük Âfet), 444
YÖNTEM, Ali Canip, 109
Yûnus Bey, 443
Yûnus Emre, 16, 247, 258, 525
YURDAKUL, M. Emin, 193, 424, 471
YURTSEVER, Ziya, 133
Yûsuf (hz.), 382
Yusuf Âgâh Efendi, 39, 101
Yusuf Bahâeddin Bey (Zîver Paşazâde), 313
Yusuf Hâlis Efendi (Tahir Ömerzâde), 148, 268, 294, 375, 471, 521, 537
Yusuf Kâmil Paşa, 119, 152, 293, 314-315, 496
Yusuf Muhlis Paşa (Sirozlu), 409
Yûsuf Sîneçâk, 443
YÜCEL, Yaşar, 52
YÜKSEL, Sedit, 249, 252, 267, 271
Yüsrî, 58, 149, 318, 339, 398

Zaharya Efendi, 35
Zâhir, 415
Zâik Efendi (Bursalı), 114, 300, 328
Zâtî, 337
Zeyneb Hanım, 221, 450
Zeyneb Kâmil Hanım, 119
Zeynelâbidin Reşid Bey, 219, 313
ZHOU Enlai, 23
Zîbâ Hanım, 221, 222
Zihnî (Bayburdlu), 167-169, 255, 337, 454, 496, 503
Zihnî Dede, 529
Zihnî (Erzurumlu), 182, 187, 195, 201, 211, 272, 295, 300, 307, 340, 499
Zîver Efendi, 404
Zîver Efendi (İsmail Ferruh Efendizâde), 103, 330
Ziya Bey (Adanalı), 310
Ziya Gökalp, 171, 377, 509
Zübeyde Fıtnat Hanım (kadîm), 142, 220-225, 309, 451, 459

Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle klasik Osmanlı şiirinden yeni Türk şiirine geçiş sürecini bütün unsurlarıyla gözler önüne seren kapsamlı bir çalışma. Edebiyatımızın geçmişine ve bugününe yepyeni kavrayışlar getiren, yorumlar ve yöntemler öneren değerli bir başvuru kaynağı.

M. Kayahan Özgül, Modern ve Klâsik kavramlarının edebî çerçevesini kurarken evrensel kıstaslara ve yöntemlere başvuruyor; birbirinden ilginç örneklerle Türk edebiyatı tarihçiliğini çepeçevre kuşatan bir eleştiri silsilesi ortaya koyuyor.

Şiir uzun ve serüvenli bir yolculuktur; lâkin, bazen yolculuk olduğu farkedilmez, bazen de ne kadar uzun sürdüğü... Kimi zaman maceraları anlaşılmaz, kimi zaman da varılmak istenen menzile ulaşıldığı... Klâsik Osmanlı şiirinin sergüzeşti, Topkapı Sarayı'nın cümle kapısı önünden başlar. Divanyolu'ndan âheste-beste bir yürüyüşle Haliç'e kadar gelişi üç asrı bulan şiir, Azapkapısı kıyılarında şöyle bir soluklanır. Karşıya geçmek için üççifte kayık aramakla oyalanırken cisr-i cedid de tamamlanıvermiştir. Dört asır boyu Pera'ya çıkmak ihtiyacı duymayan Osmanlı, artık oraya ulaşımın en kolay yolunu aramakta ise, şiirin de bu kestirme yolları kullanma hakkı kendiliğinden doğmuş demektir. Elinizdeki kitap, işte bu cevelânın iki menzil arasını anlatıyor. Yolculuğunu Haliç sahillerinden aktarmaya başladığı şiiri, Unkapanı yokuşunu kan-ter içinde tırmanırken yalnız bırakacak. "Koca bir seyahatin ne de küçük parçası!" demeyin; zîrâ, şiirin bu iki nokta arasını katetmesi bile iki asrı buldu ve şu koca kitabı doldurdu. Ötesini varın siz düşünün.

M. Kayahan Özgül

Kapak resmi: Amadeo Preziosi, Arap Camii [Galata semti], 1873. Ömer M. Koç Koleksiyonu

ISBN 978-975-08-4215-3
39 TL
9 789750 842153