GELENEĞİN DİRENİŞİ

BEŞİR AYVAZOĞLU

ÖTÜKEN

ÖTÜKEN

Beşir Ayvazoğlu

Geleneğin Direnişi



OTUKEN

YAYIN NU: 319
KÜLTÜR SERİSİ: 102

ISBN 975-437-176-8

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.
İstiklâl Cad. Ankara Han 99/3 80060 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0212)251 03 50 • Faks: (0212)251 00 12

Kapak Düzeni: Nur-Olcay Okan
Kapak Baskısı: Birlik Ofset
Baskı: Özener Matbaası
Cilt: Yedigün Mücellithanesi
İstanbul - 1997

İÇİNDEKİLER

Önsöz / 9
Giriş / 11

I
Tabiatı Keşfetmek
Sanatta Batı rüzgarları / 17
Perspektifi anlamaya doğru / 21
Tasvîr-i Hümâyun / 23
Yerli bir oryantalist / 27
I.Millî Mimârî Akımı / 32

II
Muzıkâ-yı Hümâyun'dan Konservatuvar'a
"Piyanomuz var, çalar çağırırız" / 36
Türk musikisinde çiçeklenme / 38
Muzıkâ-yı Hümâyun / 42
Servet-i Fünun'da müzik / 46
Dârülelhan / 50
Türk musikisi nazariyatı /53

III
Sahneden Beyaz Perdeye
İlk tiyatrolar / 56
Tiyatrosu olmayan kültür var mı? / 60
Dârülbedâyi / 62
Muhsin Ertuğrul dönemi / 67
Muhsin Ertuğrul sinemasına tepki / 68
Türk sinemasının kimliği / 70
Tasavvuf ve sinema / 72

IV
Klasikleri Okumak
Divan Şiirindeki Çözülme / 73
Klasikler ve biz / 76
Bir Nev-Yunânî: Yahya Kemal / 82
Türkçüler ve Klasikler / 84
Hasan-Âli ve klasik kültür / 87
"Mavi Anadolu" / 89
Garip / 94

V
Belagattan Estetiğe

Ta'lîm-i Edebiyat / 96
Recâîzâde-Muallim Nâcî kavgası / 101
Abes-muktebes / 104
İlk estetikçiler / 107
Hayâliyyûn-hakîkiyyûn / 112
Terminoloji meselesi / 118
Sanat tarihi çalışmaları / 122
Sanat ve estetik kitapları / 124

VI
Yeni ufuklara Doğru

Fecr-i Âti / 126
Millî Edebiyat / 127
Dergah Hareketi / 130
Sanatın İçyüzü / 132
Ve sembolizm / 134
Derûnî âhenk / 137

VII
Divan Şiirinin Yaşama Gücü

İnkılaplı yıllar / 143
Tanpınar'ın değişen görüşü / 145
"Divan Edebiyatı Beyanındadır" / 149
Nurullah Ataç'a göre divan şiiri / 151
Değiştirmeci şiir kuruluşu / 153
"Arşın altındaki hazineler" / 155
İkinci Yeni ve gelenek / 158
Tasavvufu dışarıdan kuşatmak / 163
Meş'ale elden ele / 165

VII.Bölüm'e Ek

Yaşayan Şeyh Galib / 167

VIII
Geleneğin Yunus'ta Direnişi

Tekkelerin Yunus'u / 177
Köprülüzâde ve Rıza Tevfik / 178
Aydınların ilgisi / 181
Burhan Toprak'a göre Yunus / 183
Gölpınarlı ve Eyüboğlu / 186
"İsimsizin ötesindeki şair" / 188
Sezai Karakoç'a göre Yunus / 189

IX
Büyük Doğu'nun Ufukları

"Beklenen sanatkâr" / 191
Büyük Doğu / 198
Diriliş / 202
Hızır'la Kırk Saat / 206
Şair ve gelenek / 210
Soyutlama / 212
Ve sonrası / 215

X
Tanpınar'ın Tarih ve Kültür Felsefesi

Bir kültür erüdi'si / 217
Devam ederek değişmek / 220
Wagner'i sevmek, Mâhur Beste'yi yaşamak / 223
Geçmişi yeniden kurmak / 226
Geçmişin emrinde bugün / 229
Ucube / 233
Baba kompleksi / 236
Şartlı yenilik / 239
Mümtaz neyin peşinde / 243
Musiki, mimari ve şehir / 248

XI
Modern Türk Edebiyatı ve Tasavvuf

Dergiler / 254
Peyami Safa ve mistisizm / 259
Bir felsefecinin dergisi: Hareket / 263
Sanat ve sonsuzluk / 266
Bir oluşun idraki: Musikî / 267
Divan edebiyatı ve sonrası / 269
Yeni bir dil arayan hikayeci: Mustafa Kutlu / 271
"Yoksulluk İçimizde" / 273
"Denize Açılan Kapı" / 280

XII
Hendesenin Ruhu

Harflerin meleklerine ne oldu? / 281
Türk süslemesinde rönesans / 285
"Melûl" bir araştırıcı / 288
İkinci Millî Mimari Akımı / 292
"Geçmişimiz için bir gelecek" / 295
Türk mimarîsinin felsefesi / 299
Baltacıoğlu'na göre gelenek / 301

Ruhânî bir hendese / 305
Modern resim ve klasik sanatlarımız / 309
Anadolu romantizmi ve Malik Aksel / 313
Hat sanatının dirilişi / 315

XII.Bölüm'e Ek
Bir ikonoklast olarak Erol Akyavaş / 318

XIII
Turgut Cansever'in Sanat Felsefesi
Sınırlılığın güzelliği / 325
Dünyayı güzelleştirmek / 326
Tezyinîlik, tezyinîcilik / 328
Tektonikler / 331
İnsan ölçüsü / 333
Ve İstanbul / 336

XIV
Ekler
Sanâyi-i nefise hakkında / 340
Avrupa'da Bir Cevelan'dan / 341
Ta'lim-i Edebiyat önsözü / 344
Âsım Bey'e göre mücerret şiir / 346
Necip Fazıl'ın Poetika'sından / 347
Sezai Karakoç'a göre taklit ve yaratma / 349
Sanatımızın istikameti / 351
Minyatürler cennetinden Greco'ya / 352

Notlar / 358
Bibliyografya / 382
Şahıs isimleri indeksi / 391

ÖNSÖZ

Bana sorarsanız, bir toplumun sağlığı, kendisine yenilik diye sunulanlara karşı gösterdiği mukavemetin derecesiyle ölçülmeli, yeniliğin gücü de, karşılaştığı direnci kırmak için verdiği mücadelenin sürekliliğinde aranmalıdır. Değişmeye karşı direnmeyen hiç bir sağlıklı yapı gösterilemez; sonunda uyum sağlayacaksa bile, mutlaka bir şekilde direnecektir.

Türkiye'de bazı aydınlar hâlâ, aslında sağlık alâmeti sayılması gereken bir dirençle karşılaştıkları zaman, o tanıdık "suçlama sözlüğü"ne başvurmaktan, hatta bazı güçleri göreve çağırmaktan çekinmiyorlar. Yetişme tarzları yüzünden, içinden çıktıkları toplumun hiç bir değerini benimsemeyen bu aydınlar, kendi şahsî tercihlerini dayatıyor, karşılarına tarihin ve toplumun sözcüsü olarak çıkanları da "gericilik" ve "popülizm"le suçluyorlar.

Son iki yüzyıllık tarihimizde, daha çok halkı "adam etmeye" çalışan aydınlar ön planda göründüler. Devletin bütün imkânlarını kullanarak halkı sözümona "uygar"laştırmaya çalışırken zulme varan uygulamalar yapmaktan da geri durmadılar. Toplum hayatında devam eden ne bir gelenek, ne bir müessese kaldı. Türkiye bugün bunun acılarını yaşıyor; zira çok uzun bir süre yer altında yaşamak zorunda kalan gelenekler ve müesseseler, şimdi yeniden, fakat çok sağlıksız bir biçimde yeşermektedir.

En sağlam müesseler, köklü geleneklere sahip olanlardır. Ve gelenek, sağlıklı yeniliğin ve değişmenin ilk şartıdır. Halbuki bizde yenilik, eski sıfatını taşıyan ne varsa, hepsini hayatı-

mızdan uzaklaştırmak diye anlaşılmıştır. Bu yüzden, Türkiye'de hiç bir sahada oturmuş ölçü ve geleneklerden söz edilemediği gibi, ömrü yirmi beş, otuz seneden fazla bir müessese gösteremek de mümkün değildir.

Elinizdeki kitapta, gelenek kavramı, bir kültürün kendisini devam ettirme, değişirken bile kendisi olarak kalma refleksi olarak yorumlanmış ve Türkiye'de, iki yüz yıllık Batılılaşma döneminde, varlığını korumaya çalışırken yaşadığı heyecan verici maceralar anlatılmıştır.

Bu kitabın temelinde, 1989 yılında *İslam Estetiği ve İnsan* adıyla yayımladığımız kitabın ikinci ve üçüncü bölümleri vardır. Ancak bu bölümler başından sonuna kadar, yeni bir düzenlemeyle tekrar yazılmış ve aşağı yukarı bir misli genişletilmiştir. *İslam Estetiği ve İnsan* 'ın birinci bölümü, bilindiği gibi, daha önce *Aşk Estetiği* adıyla yine Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanmıştı.

Geleneğin Direnişi, belli ölçüde, Türkiye'de sanat felsefesinin ve estetiğin gelişimini de ihtiva etmektedir. Bu yönüyle Türk düşünce tarihine mütevazı bir katkı olarak görülebilir. Ayrıca, edebiyata, musikiye, tiyatroya, sinemaya, mimariye ve plastik sanatlara, aynı anda ve aynı açıdan bakıldığı için, son iki yüzyılda, bu alanlarda yaşanan değişmeleri, gerilimleri, kuşbakışı olarak görme imkânını vermesi bakımından da okuyucuların ilgisini ve dikkatini çekeceğini sanıyorum.

Ne derece başarılı olunduğuna şüphesiz değerli okuyucular karar verecektir.

Beşir Ayvazoğlu
İstanbul
Aralık 1995

GİRİŞ YERİNE

Batı'yla karşılaştıktan sonra yaşamaya başladığımız kültür ve medeniyet krizi ve Batılılaşma (modernleşme) yönünde devletin hayata devamlı müdahalesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle "önce umumî hayatta başlayan, sonra cemiyetimizi zihniyet bakımından ikiye bölen, nihayet ameliyesini derinleştirerek içimize işleyen bir ikiliğin doğmasına yol açmıştır".

Bu ikilik, bugün bile, hem toplum, hem de fert bazında bütün şiddetiyle yaşanmaktadır. Özellikle aydın sıfatını taşıyan fertler, kişilik olarak âdeta ikiye bölünmüşlerdir ve tek fertte birarada yaşamaya çalışan doğulu ve batılı kişilikler birbiriyle sürekli çatışma halindedir. Yaşadığımız birçok problemin temelinde, bu kişilik bölünmesi, dolayısıyla devamlılığı kesintiye uğramış kültür, özetlemek gerekirse, kimlik buhranı vardır.

Tarihin derinliklerine inen ve gerek toplum, gerekse fert olarak çehremizin temel çizgilerini belirleyen müslümanlığımızın, sadece bir inanç sistemi olarak değil, bir kültürel arka-plan olarak da belirleyiciliğini muhafaza ettiği tartışma götürmez. Bugün dıştan bakıldığında, müslümanlıkla hiç bir alâkasının bulunmadığı zannedilen fertlerin bile birçok davranışının arkasında İslamî kültür kod-

ları vardır. Çünkü kültür, çok geniş bir zaman kesitinde oluşan, bir elbise gibi kolayca giyilip çıkarılamayacak bir sosyolojik vakıadır. Yok olduğu farzedilen birtakım tarihî kültürler bile, hayatiyetini halen devam ettiren kültürler içinde, kendilerine, uzman olmayanların hemen farkedemeyecekleri yaşama alanları açarak varlıklarını şaşırtıcı bir biçimde devam ettirmişlerdir.

Geçmiş, tabiatının bir gereği olarak, kendini otomatik olarak korumakta, varlığını "hâl" içinde gizli veya açık olarak devam ettirmektedir. Geçmişi, yani kültürü (kültür kaçınılmaz olarak geçmişe ait bir şeydir, geleceğin kültürü mevcut kültürün üzerine inşa edilmekte olan şeydir), herhangi bir şekilde yok etmeye çalışmak boşuna bir gayrettir; böyle bir gayret, kültürün kendisini yok edemez, ancak birtakım tezâhürlerini engelleyebilir. Ve asıl tehlikeli olan da bu süreçtir; çünkü baskı altına alınan bir kültür, fertlerin bu kültür temelinde gösterecekleri yaratıcı faaliyeti önleyeceği gibi, yasaklanan ve kendini korumak için bir bakıma yer altına çekilen kültür de içine kapanarak yaratıcılığını ve yenilenme reflekslerini yitirecektir.

Türkiye'de halen bu süreç yaşanmakta, yaklaşık iki yüz yıldır baskı altında tutulan bir kültür, kendine yaşama alanı açma mücadelesi vermektedir. Ne var ki, bu içine kapanma süreci -kültürümüz yaratıcılığını ve kendini yenileme reflekslerini kaybettiği için- aynı zamanda bir yozlaşma süreci olarak yaşanmıştır. Bugün, zaman içinde içi boşalmış birtakım formların müslümanlık adına müsrifçe kullanılması bu yozlaşmanın bir sonucu olarak ele alınmalıdır.

Bu geçiş döneminde yaşanması muhtemel sancıların en aza indirilebilmesi için, ilk şart, geçmiş kültürle koparılan bağların gelenek kontekstinde yeniden kurulması, yani tarihî sürekliliğin ihyasıdır. Geleneğin sosyolojinin

en belirsiz kavramlarından biri olduğunu biliyoruz. Ancak biz, gelenekten ne örf ve âdetleri, ne de "belli davranış kalıpları üreten ve insanları bu kalıplara göre davranmaya zorlayan ideolojik aygıt"ı anlıyoruz. Gelenek, bizce, kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenilenme bilinciyle "hâl"de devam ettirme gücüdür.

Tarih şuuru, Thomas Stearns Eliot'ın ifadesiyle, geçmişi sadece bir bilgi olarak edinmek değil, onun hâl'de de var olduğunu anlamak demektir. Bu mânâda tarih şuuruna sahip olan bir sanatçı, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz; konuşmaya başladığı zaman, eserinde bütün bir geçmiş konuşur. Geleneğe sahip olan bir şairin eserinde, Yunus'tan Fuzûlî'ye, Hacı Bayram'dan Necip Fazıl'a, Bâkî'den Behçet Necatigil'e, Nâbî'den Mehmed Âkif'e, Nedim'den Yahya Kemal'e, Şeyh Galib'den Sezai Karakoç'a, bütün bir şiir birikimi aynı anda vardır. "Geçmişin hal içinde varlığını hissetmek kadar, ebediyeti, sınırsızı, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur".

Eliot'a göre, içinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün eserler, kendi aralarında organik bir bütün oluştururlar. Yeni bir edebî eser yaratıldığı zaman, bu organik bütün, aynı anda değişikliğe uğrar. Yani bu bütünü meydana getiren parçaların aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nisbet ve değerleri değişir. Bu durumu "eski ile yeni arasındaki uyum" diye tarif eden Eliot'ın düşünce sisteminde, hal'e yön veren geçmiş'tir, fakat geçmiş de, her yeni eserle birlikte, çağın şuuruyla yoğrulur. Bir sanatçı, geçmişin hal içinde varlığını hissedebiliyorsa, onun dünyasında, eski ile yeni birbiribiriyle uyumlu, yani kül-

türel süreklilik var demektir. Bu bakımdan, bir eser ortaya koyduğu zaman, aynı zamanda, geçmişi de içinden değiştirmiş olur. Bu mânâda geçmişle bugün birbiriyle sürekli olarak ilişki halindedir ve birbirini değişime uğratırlar. Bu izah tarzını, sadece edebiyata değil, bütün sanatlara ve müesseselere uygulamak mümkündür.

Bizde yaklaşık iki yüz yıldır uygulanan Batılılaşma politikaları, Eliot'ın "eski ile yeni arasındaki uyum" dediği, devamlılığı sağlayan prensibi yok etmeye yönelik olmuştur. Böylece, geçmişin de çağın şuuruyla yoğrulması önlenmiş, geçmişi temsil edenler, savunma mevkiinde bırakılarak bir bakıma geçmişe hapsedilmişlerdir.

Bu ameliye, Türk sanatını bu toprağın değerlerinden beslenememek gibi trajik bir durumla karşı karşıya bırakacak; sanatı anahatlarını çizdiğimiz görüşler doğrultusunda savunanlar ise, "Batıcı/Marksist" suçlama sözlüğü kullanılarak sanat düşmanlığıyla, gericilikle, çağdışılıkla suçlanmışlardır. Tarihte belki sanatın bazı türlerine, bazı sanat anlayışlarına ve bazı temalara düşmanlık gösteren topluluklar, dinler veya ideolojiler olmuştur; mesela Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam gibi semavi dinlerde, putperestliği önleme kaygısıyla tasvir yasağı (veya sınırlaması) getirilmiştir; ancak bu yasağın üzerine bile yepyeni bir estetiğin ve sanat anlayışının bina edildiğini görürüz. Sanatın bütünüyle düşman kabul edildiği vaki değildir. En katı anlayışlar bile, kendilerini, kaçınılmaz olarak sanat gibi etkili bir dille ifade etmek zorunda kalmışlardır. Farklı sanat anlayışlarına sahip insanların, grupların, ekollerin vb. birbirlerini sanat düşmanı ilan etmesi kadar abes bir gayretkeşlik düşünülemez.

Batıyla temasa geçtikten sonra farklı bir gerçeklik kavrayışıyla da yüz yüze gelen Türk aydınları, fotoğraf makinesi realizmini sanatın kendisi zannetmiş, realiteyi

göründüğü gibi tasvir etmeyen, hatta bunu gereksiz ve anlamsız bulan eski sanat anlayışını düşman ilan ederek geçmişle bugün arasına kalın bir duvar örmüşlerdir. Ancak bu duvar ne kadar kalın olursa olsun, geçmişten, yani gelenekten kurtulmanın o kadar kolay olmadığı bugün çok açık bir biçimde anlaşılmıştır. En yenilikçi aydınların içinde bile, sonuna kadar bir vicdan azabı gibi konuşan geçmiş, beklenmedik zamanlarda, beklenmedik yerlerden filizler vermiştir.

Elinizdeki kitapta, geleneğin bizdeki direniş macerası anlatılmıştır.

I

TABİATI KEŞFETMEK

Gören zî-rûh sandıkça o tasvîr-i hümâyunu
Cihanda haşre dek şevketle sağ olsun o şâhenşâh
Ziver Paşa

SANATTA BATI RÜZGÂRLARI

XVIII. yüzyılda Türkiye'ye gelen J. Dalloway'in yazdıklarına inanmak gerekirse, Sultan I. Mahmud, Nuruosmaniye Camii için Avrupa'dan kilise planları getirtmiş, fakat ulemânın şiddetli tepkisi üzerine kilise benzeri bir cami yaptırmaktan vazgeçmişti.[1] Yine de, inşasına 1748'-de başlanan Nuruosmaniye, Barok üslubuyla, klasik anlayıştan büyük ölçüde kopuşu ifade etmektedir.[2] Remzi Oğuz'a göre, Nuruosmaniye, Avrupa'yı sarmış bulunan Barok'un fütursuzca yapılmış bir tercümesidir.[3]

Gelenekten kopuşun bu kadar sür'atli bir seyir takip etmiş olması, kısa bir süre önce yapılmış Hekimoğlu Ali Paşa Camii gibi bir örnek ortada dururken, apansız Barok'a geçiş, sürekli yükselen Avrupa'nın ağır baskısını üzerinde hisseden Osmanlı'nın elini çabuk tutma telaşını, yahut insiyakî olarak savunmaya geçtiğini gösteren tipik bir örnektir.

1720'de Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, Fransa'nın bu muhteşem başkentinde gördüğü hemen herşeye hayran olmuş, ilk "Batılılaşma Programı" sayabileceğimiz *Sefâretname*'sini kaleme

almıştı, Osmanlı sarayında ve bürokrasisinde yepyeni hevesler uyandıran bu ünlü sefâretnamede, ayrıntılara dikkat eden, fakat 'üstünlük'lerin kaynağı üzerinde hemen hiç kafa yormamış ve soru sormamış bir Osmanlı aydınıyla karşılaşılır. *Yirmisekiz Çelebi Sefâretnamesi,* eski ve büyük bir medeniyeti temsil eden, gururu yaralanmış bir elçinin düşünce katına ulaşamayan ilginç izlenimleridir.[4]

Lâle Devri'nde gerçekleştirilen yenilikler de, Yirmisekiz Çelebi'nin izlenimleri gibi, sathî uygulamalardan ibarettir. Çelebi'nin Paris'teki saraylar ve bahçeler hakkında İstanbul'a yazdığı mektuplar, Osmanlı sarayında bunların benzerlerini yapma arzusu uyandırmıştır. Zaten bu devirde, Avrupa ülkeleriyle karşılıklı elçilik münasebetleri, Osmanlı ileri gelenlerinin Avrupa elçileriyle düşüp kalkmaları, yaşama biçimindeki değişmenin ilk işaretleridir. Bu değişme çok geçmeden saray ve köşk mimarisine de yansır. Osmanlı tarihinde ilk defa olarak dindışı mimarî, dinî mimarinin önüne bu devirde geçmiştir. Üstelik saray yapılarında kalın taş duvarların, kubbenin, kısaca, genel olarak yapıda dışa kapalılığın terkedilmeye başlandığını görürüz. Daha da önemlisi, tezyinatta klasik anlayışın soyut formlarından uzaklaşılmaya, duvarlarda ve tavanlarda perspektifli resimler belirmeye başlar. Klasik anlayışın devamı niteliğindeki çeşitli uygulamalarda da zevk değişikliği çok açık bir biçimde görülmektedir. Tezhipte, çinilerde, tahta ve taş oyma işlerinde, hatta mezar taşlarında sadece lâle motiflerinin kullanıldığı bir tezyinat uygulanmış, rumî, hatâî ve hendesî süslemelerin yerini çiçek ve lâle motifleri alınıştır.

Bu tesir yalnız tezyinatta kalmaz; şekillerde ve hacimlerde de çiçek inhinaları belirmeye ve eski şekillerin sertlikleri giderek yuvarlaklaşmaya, Celal Esad Bey'in ta-

biriyle "daha cünbüşlü ve oynak bir karakter" kazanmaya başlar. Klasik devirde boş bırakılan satıhlar süslerle doldurulmakta, şekil ve hacim güzelliği yerine tezyinat bolluğu aranmaktadır. Bu gelişme, sanat tarihçilerinin Lâle Üslubu dedikleri yeni bir üslubun doğmasına yol açacaktır. "Gerek mimaride, gerek tezyinatta klasik üslup ile lâle üslubunu mukayese edecek olursak, klasik devir şekillerinin erkek olduğuna ve Lâle Devri'nde ise kadınlaştığına hükmedebiliriz. Bu da tıpkı Yunan mimarisindeki Dorik nizamının erkek ve Korent nizamının dişi telakki edilmesi gibidir" diyen Celal Esad Bey, mezar taşlarının bile "bu yeni zevke uyarak, klasik devrin karnaslı ağır tezyinatı yerine çiçek ve dallarla daha şuh ve neşeli bir şekil aldığını" söyler.[5] Köşklerin iç düzenlemelerinde de yavaş yavaş klasik sedirin yerini sandalye ve koltuklar, yer sofrasının yerini ise masalar almaya başlamıştır.

Ne var ki bütün bu değişiklikler, soğukkanlı bir değerlendirmenin, daha doğru bir deyişle, sağlıklı bir düşüncenin yahut geçmişle zorunlu bir hesaplaşmanın değil, geçici heveslerin sonucudur. O dönemde Osmanlı aydını, açıkça söylemek gerekirse, Batı'da yaşanan büyük değişmeleri değerlendirebilecek ne birikime, ne de düşünce disiplinine sahipti. Bu yüzden, özellikle mimaride sadece dış görünüşü kurtarmak biçiminde beliren yenileşme eğilimleri büyük bir "yapısal" değişime yol açmamıştır. Ancak, Osmanlı mimarları hem kendi alışkanlıklarından kurtulamadıkları, hem de Batı'daki yeni eğilimleri tam anlamıyla kavrayamadıkları için, farkında olmadan, yeni zevklerin klasik anlayış içinde asimile olmasına, dolayısıyla Türk karakteri taşıyan bir Barok ve Rokoko'nun doğmasına zemin hazırlamışlardır. Bununla beraber, binaların cephelerine yansıyan yeni Avrupaî üsluplar, struktur'da köklü bir değişikliğe yol açmamışsa da, bir sürecin başlangıcıdır.

Öte yandan bu yeni eğilimlerin bazı tepkiler doğurduğunu da görüyoruz. Patrona Halil isyanını bile bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. 1759 yılında inşasına başlanan Lâleli Külliyesi, III. Mustafa devrinin sermimarı Mehmet Tahir Ağa'nın Nuruosmaniye'yi frenk yapılarına benzeten Simon Kalfa'ya ağırbaşlı bir cevabı niteliğini taşır. Ancak kompozisyon itibariyle klasik camilere benzeyen Lâleli Camii ile yeniden inşa edilen Fatih Camii'nde de, dekoratif unsurlar büyük ölçüde Barok'tur.

Bu örnekler gösteriyor ki, XVIII. yüzyılda çözülme daha çok mimarinin dekoratif yapısında karşımıza çıkmaktadır. Mimarî formların ve yapı geleneklerinin, dinî inançlarla ve kökleşmiş yaşama biçimiyle ilişkisi göz önüne alınırsa, kolay değişmemesi tabiidir. Fakat değişmemek, bir bakıma sermayeden harcamak anlamına gelir; sürekli kendini tekrarlayan, yaratıcılıktan mahrum bir mimarinin bıkkınlık doğurması kaçınılmazdır. Mimarinin temel formlarında 'yaratıcı' olmayan sanatçılar, değişikliği sathî yeniliklerde, yani mimarinin dekoratif yapısını altüst etmede ararlar. Böylece karnaslı, baklavalı başlıkların, sivri kemerlerin, düz çizgilerin yerini akant yaprakları, kartuşlar ve benzeri motifler alır.

Çiçek ve bahçe tutkunluğunun doruk noktasına eriştiği bir devir olan Lâle Devri'nde bahçe mimarisinde de büyük bir zevk değişikliği göze çarpmaktadır. Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın, Fransız sefiri Marquis de Bonnac'ın telkinlerine kapılarak Fransız usulü bahçeler kurma hevesine kapıldığını biliyoruz. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin de özellikle Marly bahçeleri hakkında yazdıkları etkili olmuş, sonuçta "dâmâd-ı hazret-i şehriyârî", De Bonnac'dan Fransız bahçe mütehassısları rica etmiştir. Bununla beraber, Sedad Hakkı Eldem, Lâle Devri bahçe mimarisinde Fransız tesirinin abartıldığı gö-

rüşündedir. Yine de, tabiiliği, güzelliği ve huzur vericiliği ile tanınan Türk bahçelerinin Lale Devri'nden itibaren Fransız bahçe mimarisinin etkisine girdiği muhakkaktır. III. Selim devrinde ise, birçok bahçe, ünlü mimar ve ressam Melling'in imzasını taşır. Danimarka maslahatgüzarı M. Le Baron de Hubsch'ün Büyükdere'deki köşkünün bahçesini görünce hayran olan Hatice Sultan, bu bahçeye benzer bahçeler yaptırmak istemiş, bunun üzerine Hubsch, hükümdarın sevgili kızkardeşine Melling'i tavsiye etmiştir.[6]

Bu olaydan sonra, Melling'i Sultan'ın Ortaköy'deki sarayı Neş'etâbad'a rahatça girip çıkarken görüyoruz. Oryantalist muhayyilenin Hatice Sultan'la aralarında bir aşk macerası bile yakıştırdığı Melling, ilk iş olarak Neş'etâbâd'ın bütün iç süslemelerini tepeden tırnağa değiştirir. Ayrıca Fransız tarzında düzenlediği bahçede saray kadınlarının gezip oynarken eğlenmeleri için ağaçlıklar ve labirentler yapar. Bütün bu yenilikleri çok beğenen III. Selim, Melling'e Beşiktaş'ta bir de Avrupaî bir köşk yaptırmıştır. Köşk o kadar hoşuna gider ki, bir ara ona "Ser-mimar-ı pâdişâhî" ünvanını vermeyi, ayrıca Sarayburnu'nda Avrupakârî bir saray yaptırmayı bile düşünmüştür. Ne var ki Napolyon Mısır'ı işgal ediverince bu proje suya düşer.

PERSPEKTİFİ ANLAMAYA DOĞRU

Batı etkisi, Lâle Devri'nden başlayarak, minyatürde de kendini göstermiştir. Avrupa ülkelerinden gelen elçilerin beraberlerinde getirdikleri ressamların Türk sanatçılarında yeni hevesler uyandırmamış olması düşünülemez. Felemenk elçilerinden birinin maiyyetinde Türkiye'ye gelen Jean Babtiste Van Mour (1671-1731), ölümüne kadar

yaklaşık otuz yıl İstanbul'da oturmuş, başta III. Ahmed olmak üzere, saray erkânının portrelerini çizmiş ve İstanbul manzaraları yapmıştır.[7] Bununla beraber, Lâle Devri'nde sadece Levnî'de fazla belirgin olmayan bir Batı etkisi hissedilir. *Surnâme-i Vehbî*'deki minyatürlerde, Türk minyatüründe o zamana kadar pek görülmeyen derinlik etkisinin yanısıra gerçekçilik kaygısı da vardır.

Şenlikname Düzeni adlı küçük, fakat dikkate değer kitabında Sezer Tansuğ, Nakkaş Osman'ın resimlediği *III. Murad Surnamesi* ile Levnî'nin resimlediği *Surnâme-i Vehbî*'yi karşılaştırarak, Levnî'de, beylik minyatür kurallarının aşıldığı söylenemezse de, yeni bir dış gözlem çabasının görüldüğü sonucuna varmıştır:

> Levnî gece yapılan şenlikleri, donanmaları tasvîr ederken üstü yıldızlı koyu renkte bir gök kullanarak zaman kavramının dış gözlem sonucunda elde edilmiş bir görünüşünü saptamaktadır. Ne var ki bu dış gözlem sonucu olsa da minyatür sanatının şematik niteliklerinin dışına çıkamamaktadır. Osman'a gelince, onun minyatürlerinde gök çoğu sahnelerde altın yaldızlı bir zemin olarak ele alınmıştır. Şüphesiz bu da zaman kavramının yaşanmış, içten duyulmuş bir anlamına denk düşmektedir (...) Bu demektir ki XVIII. yy. da anlatımın kazandığı özel bir çeşni, yeni bir anlatım tekniği, gelişmenin kavranmasında rol oynamaya başlıyor.[8]

Öte yandan, Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmed Yemiş Odası'nda nişler içindeki natüralist saksılara, buketlere, çiçekli vazolara ve meyve sepetlerine bakılacak olursa, Lâle Devri'nde yapılan saray, köşk ve kasırlarda üç boyutlu, Batı taklidi duvar resimlerinin bulunduğuna hükmedilebilir.

Elimizdeki bilgilere göre, Levnî'yi Türk minyatürünün son büyük temsilcisi olarak kabul etmek gerekiyor. Nitekim *Hadikatü'l-Cevamî*'nin yazarı Ayvansarayî Hafız Hüseyin Efendi de onu son büyük nakkaş olarak kabul etmektedir.[9] Şuurlu olarak perspektif kurallarının uygu-

lanmaya çalışıldığı ilk resimler, Enderunlu Fazıl'ın *Zenannâme*'sindeki saray hayatını ve Kağıthane'yi konu alan resimlerdir. Gerçi ressam minyatür alışkanlıklarından henüz kurtulmamıştır, ama gerek perspektif kurallarını, gerekse ışık gölge tekniğini kullanarak belirli bir plasticité'ye ulaşmıştır.

Asıl anlamıyla perspektif kuralları, 1793'te, III. Selim devrinde kurulan Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun'da teknik resim, II. Mahmud döneminde kurulan Harbiye'de ise resim derslerinin müfredat programına alınmasıyla anlaşılıp uygulanmaya başlanmıştır. Bu bakımdan, Batılı anlayışla resim yapan ilk Türk ressamlarının hemen hepsi asker menşe'lidir. Şüphesiz, bu yeni anlayış beraberinde yağlıboya tekniğini de getiriyordu.

Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun'da okutulan teknik resim ve haritacılık dersleri askerî amaç taşımakla beraber, Batı'ya açılış sürecinde birçok yeni gelişmenin de başlangıcı olmuştur. Perspektif kuralları, artık eskiye göre çok farklı bakmaya başladığımız tabiatı, tıpkı Batılılar gibi ifade etme ve tuvale aktarma imkânı getiriyordu.

TASVİR-İ HÜMAYUN

Batılı anlayışla çalışan ilk ressamlara cesaret kazandıran en önemli olay, II. Mahmud'un, halkın "mücessem tasvîr"lere karşı direnişini kırmak için yağlıboya portrelerinden birinin kopyalarını duvarlara asılmak üzere resmî dairelere ve kışlalara göndermesidir. Bu cesur davranış, Pertev Paşa, Es'ad Muhlis Paşa, Ziver Paşa gibi, devrin tanınmış şairleri tarafından hararetle alkışlanmıştır. Meselâ Ziver Paşa, *Kaside-i Tasvîriyye Der Sitayiş-i Sultan Mahmud Han*'da şöyle diyordu:

Âftâb-ı bürc-i şevketdir şeh-i şevket-penâh
N'ola tasvîr-i hümâyûnu olursa reşk-i mâh
Nûr-ı vechi mihr-veş işrak edince ol şehin
Bak getürmez pertev-i dîdârına tâkat penâh
Ol sebebden yapdırub tasvîr-i dünyâ tal'atin
Kıldı ihsan bende-i hâsına ol pâdişâh
Hem de ez-cümle cünûd-ı hassa-ı şâhânesin
Lütf-ı tasvîriyle şâdân eyledi bî-iştibah
.....
Görseler Bihzâd ü Mânî öyle tasvîri eğer
Hüsn-i resmine olurdu ikisi birden güvâh[10]

Yine Ziver Paşa, bir dörtlüğünde de Tasvîr-i Hümâyun'un âdeta ruh taşıdığını söylüyordu ki, o dönemde, tasvir yasağı ile ilgili hadisler düşünülecek olursa, böyle bir şey söylemek epeyce cesaret isterdi:

Sipihr-i şevketin mihr-i münîri Han Mahmud'un
N'ola olursa timsâl-i hümâyûnu misâl-ı mâh
Gören zî-rûh sandıkça o tasvîr-i hümâyûnu
Cihanda haşredek şevketle sağ olsun o şâhenşâh[11]

Dikkat edilirse, bu methiyelerde övülen olayla övme biçimi arasında büyük bir çelişki vardır: Ziver Paşa, bütün divan şairleri gibi resmin güzelliğini ve canlılığını anlatabilmek için klasik teşbihlere başvuruyor: Eğer Bihzad ve Mâni bu resmi görselerdi, ikisi de güzelliğine, canlılığına şahitlik ederlerdi yahut "O şevketli padişah, şevket burcunun güneşidir; tasvîr-i hümâyûnu ayı kıskandırırsa ne çıkar?"

Çelişki, Batı'ya yönelik bir gelişmeyi Doğu'ya has bir zihniyetle ve bakış açısıyla tasvipte yatmaktadır. Aynı şekilde devrin tarihçilerinden Lütfi Efendi de, tarihinde, Ermeni ressam Rupen Manas'ın yaptığı sözkonusu Tasvîr-i Hümâyun'dan bahsederken, Mâni ve Bihzad gibi eski büyük üstâdların eserlerine gösterilecek itibar ve saygı-

nın, bizden sonra geleceklerin bilgi edinmelerini sağlayacağı için bizden önce gelenlerin geleceğe kalmalarına, unutulmamalarına hizmet edeceğini söyler. Sultan Mahmud Han gibi, devleti yeniden kuran bir yenilikçinin resmini asmak da böyle hayırlı bir hizmete vesile olacağı için karşı çıkılmaması gereken bir teşebbüstür. Lütfi Efendi şöyle devam eder:

Yoksa maazallah taabbüd ve tecessüm mânâsı değildir. Bu mütâlaa-i hikemiyyeye mebnî olmak gerek ki Fatih Sultan Mehmed Han hazretleri, Ayasofya içindeki melek tasvîrlerini ibkaa buyurmuştur. Maamafih bu misillu ahkâm-ı ledünnîye kabul-i havas ile kaim olub inde'l-avam öyle te'vile muhtaç olacak memnûatın icrasından tevakki dahi ayn-ı hikmet olduğu âzâde-i kayd-ı tersim ve işarettir.[12]

Lütfi Efendi, önce sağlam gibi görünen gerekçesinin, Ayasofya'da bulunan melek tasvîrlerini işe karıştırınca birden anlamsızlaştığını farketmiş midir, bilmiyoruz. Tasvîr-i Hümâyun'un asla 'taabbüd' gayesiyle yapılmadığını söylerken örnek olarak Ayasofya'daki tapınmak için yapılmış melek tasvîrlerini göstermesi, en basit mantık kuralı olan analojiyi bile doğru kullanamadığı anlamına gelir. Ayrıca Lütfi Efendi ve benzeri Osmanlı aydınlarının, öncülüğü padişah yapmamış olsa, bu tür teşebbüsleri destekleyecekleri de şüphelidir.

Esasen Lâle Devri'nden itibaren Batı'yla ilişkilerimizin mantık plânında böyle yanlış analojilerle yürütüldüğü bir gerçektir. "Mücessem" tasvirin ne demek olduğu bilinmediği gibi, Batılı anlamda resmin dayandığı dünya görüşü, estetik prensipler ve büyük tarihî birikimden de haberdar olunmadığı için, ressamın da, övgüler dizen şairin de, Lütfi gibi tarihçilerin de vokabuleri henüz Mâni ve Bihzad'la sınırlıdır.

Tasvîr-i Hümâyun'un devlet dairelerinin duvarlarına

asılması, İmparatorluğun hemen her yerinde, özellikle Arapların oturduğu bölgelerde büyük tepkiyle karşılanmıştır. Tasvirin gönderilişi ve duvarlara asılışı sırasında yapılan görkemli merasimler, Ziver Paşa gibi şairlerin mübalağalı övgüleri, Lütfi Efendi'nin dediği gibi "inde'l-avâm te'vile" yol açmış, bu yüzden II. Mahmud'un ölümünden sonra devlet dairelerindeki resimleri önce örtülmüş, sonra büsbütün kaldırılmıştır.[13]

Gerçi halk tepki göstermiştir ama, "kabûl-i havas" devam edecektir. Lâle Devri'nden itibaren bütün Osmanlı aydın ve bürokratlarını saran Batı etkisinin önüne geçmek imkânsızdı. Çünkü "mücessem tasvîr"lere belki de en büyük ilgiyi padişahlar gösteriyordu. Nitekim Abdülmecid, babası hakkında yapılan dedikodulara pek önem vermemiş, sarayının duvarlarını Avrupalı ressamların eserleriyle doldurduğu gibi, Rupen Manas gibi bir Ermeni olan Sebuh Minas'a, üzerinde kendi tasvîri bulunan nişanı ve hediye edeceği saatlere minyatür portresini yaptırmıştı.[14]

Sultan Abdülaziz ise, Avrupa seyahati sırasında gördüğü tablolara hayran olmuştur. O sıralarda Paris'te resim tahsil eden Türk gençlerinin tavsiyeleriyle Daubigny, Gerome ve Ayvazovsky gibi tanınmış ressamların tablolarını satın aldığını, hatta kendisinin de bizzat resim yaptığını biliyoruz. Gerçekten sağlam bir deseni bulunan Abdülaziz, Avrupa seyahatinde daha da ileri giderek tunçtan bir heykelini yaptırmıştır.

Ne var ki sanat tarihçilerinin Primitifler dediği, Ferik İbrahim Paşa, Kaymakam Hüsnü Yusuf, Tevfik Paşa, Mirliva Osman Nuri, Servili Ahmed Emin, Balatlı Ahmed Bedri gibi Batılı tarzda resim yapan ilk ressamların, geleneğin baskısından kurtulmaları kolay değildi. Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun'dan ve Mekteb-i Fünûn-ı Harbiye'den mezun olan, bir kısmı da Avrupa'da

tahsil görmüş bu ressamların, eserlerinde, minyatür geleneğini bir tarafıyla yaşatmaya devam ettikleri rahatlıkla söylenebilir. Tabiata âdeta fotoğraf makinesi sadakatiyle bakan, hatta bir kısmı belki de fotoğraftan çalışan Primitifler ve Şeker Ahmed Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyit gibi ikinci kuşak yağlıboya ressamları, peyzajlarında figürden dikkatle kaçınmışlardır. Aslına büyük bir sadakatle tesbit ettikleri tabiatı âdeta cansızlaştıran, sürekliliği olmayan bir zamanda ebedî bir ilkbaharı tasvîr etmeye çalışan Primitifler'in ve ikinci kuşak yağlıboya ressamlarının bu davranışı, şüphesiz, İslâm'ın putperestliğe dönüş endişesiyle figürü yasaklamış, en azından sınırlamış olmasından kaynaklanmaktadır. Minyatürlerdeki figürler, perspektif bulunmadığı, yani üçüncü boyut ortadan kaldırılarak çalışıldığı için, birer nakış olarak kabul ediliyordu.

YERLİ BİR ORYANTALİST

O yıllarda Paris'e hukuk tahsil etmesi için gönderilen, fakat resim tahsil ederek dönen genç bir adam, inanılmaz bir cesaretle 'figüratif' resimler çizmeye başlar. Bu genç adam, nâzırlık, büyükelçilik gibi yüksek görevlerde bulunmuş, II. Abdülhamid devrinde de sadrazamlığa kadar yükselmiş olan Edhem Paşa'nın büyük oğlu, Türkiye'de müzeciliğin babası ve Sanâyî-i Nefîse Mektebi'nin kurucusu Osman Hamdi Bey'den başkası değildir.

1842 yılında İstanbul'da doğan Osman Hamdi, henüz on beş yaşında bir çocukken Paris'e gönderilmiş, bir yandan hukuk tahsil ederken, bir yandan da Paris Güzel Sanatlar Okulu'na ve özel atelyelere devam etmiştir. Gérome ve Boulanger gibi, atelyelerinde çalıştığı Fransız akademik'lerinin tabiata sadık resim anlayışlarını benimse-

yen Osman Hamdi, düzenli öğrenim görmüş ilk Türk ressamıdır denilebilir. Onu daha Paris'te iken 1857 yılında açılan Milletlerarası Sergi'de Osmanlı Devleti komiseri olarak görürüz. İki yıl sonra da Türkiye'ye çağrılarak Bağdat Vilayeti Umûr-ı Ecnebiyye müdürlüğüne tayin edilmiştir.[15]

III. Napolyon devrinin muhteşem Paris'ini hiç tereddüt etmeden terkederek Midhat Paşa'nın maiyyetinde, ihtişamı Binbirgece Masalları'nda kalmış XIX. yüzyıl Bağdat'ına giden genç ressam, burada ummadığı bir entellektüel çevreyle karşılaşır, hatta o sırada Bağdat'ta bulunan 'hâce-i evvel' Ahmed Midhat Efendi'yle dostluk kurar.

Osman Hamdi'nin Bağdat'ta bol bol resim yaptığını ve epeyce maceralı bir hayat yaşadığını biliyoruz. İstanbul'a 1871 yılında döner ve sarayda Teşrîfât-i Hâriciye müdür yardımcılığına getirilir. İki yıl sonra da resme büyük ilgi duyan Abdülaziz tarafından Viyana'da açılan Milletlerarası Sergi'ye Osmanlı temsilcisi olarak gönderilir. Bu sergi vesilesiyle, o sırada Nâfia Nâzırı olan babasının bastırdığı *Usûl-i Mîmârî-i Osmânî*'nin hazırlanmasında görev aldığı gibi, *Elbise-i Osmânî*'nin de Fransızca metnini yazar. 1875'te Hâriciye Umûr-ı Ecnebiyye katipliğine getirilir. Bir yıl sonraki taht değişikliği sırasında bu görevinden alınarak Matbûat-ı Ecnebiyye müdürlüğüne tayin edilmiştir. 1877 Türk-Rus Harbi sırasında gönüllü birliklerinin kurulmasında önemli görevler üstlenen ve bir ara memuriyetten ayrılarak kendini bütünüyle resme veren Osman Hamdi, 1881 yılında Müze-i Hümâyun'un başına getirilir.

Türkiye'de müzecilik XIX. yüzyıl ortalarında başlamıştır. Daha önce mânâsı anlaşılmadığı gibi, ihtiyaç da hissedilmemişti. Müze kurma hevesinin ilk defa Tophane Müşiri Ahmed Fethi Paşa'da uyandığını ve eski silahların

Aya İrini kilisesinde toplanmaya başladığını biliyoruz (1846). Bu ilk müze Mecmûa-i Esliha-i Atîka ve Mecmûa-i Âsâr-ı Atîka adını taşıyordu. Âli Paşa'nın sadrazamlığı sırasında bu kolleksiyona Müze-i Hümâyûn adı verilir ve başına Galatasaray Sultânîsi muallimlerinden M. Goold getirilir. Maarif Nazırı Saffet Paşa, bütün valilere birer genelge göndererek vilayetlerdeki eski eserler konusunda dikkatli olmalarını ve bunları İstanbul'a göndermelerini emretmiştir.

Aya İrini, zamanla çoğalan eserlere yetmediği için 1873 yılında Hazîne-i Hassa'dan istenen Çinili Köşk müzeye tahsis edilir. M. Goold'dan sonra müdürlüğe getirilen M. Deither ölünce, yerine Berlin Müzesi'nden Milkofer adlı biri getirilmek istenmiş, fakat bazı devlet adamlarının girişimleriyle, bu görev, başarılı çalışmalarıyla takdir toplayan Osman Hamdi'ye verilmiştir.

Müze-i Hümâyun'da düzensiz bir eski eser yığınıyla karşılaşan Osman Hamdi, hemen kolları sıvar, öğrencilik yıllarında da ilgisini çektiği muhakkak olan müzecilik ve arkeolojiyle büyük bir şevk içinde uğraşmaya başlar. O sırada babasının Dâhiliye Nâzırı olmasından da yararlanarak bütün vilayetlere genelgeler gönderir ve memleketin her yerinde toprak altından çıkarılan eserlerin müzeye gönderilmesini sağlar. Bununla beraber, Osman Hamdi, ülkede sanat eserlerine karşı ilgi ve sevgi olmadan eski eserleri tahripten kurtarmanın imkânsız olduğunu düşünmektedir. Vakit kaybetmeden teşebbüse geçer ve kısa bir süre sonra Çinili Köşk civarında kurulacak olan Sanâyî-i Nefîse Mektebi'nin inşasına başlanır.

Ahmed Rasim, güzel sanatlar sevgisinin bizde Müze-i Hümâyun'un kurulmasıyla başladığını, Sanâyî-i Nefîse Mektebi'nin ise "bu şevk-i güzîde-meşrebin ilcâât-ı kadir-şinâsânesinden" olduğunu söyler.[16] Müze fikri, gerçekten

de esaslı bir anlayış değişikliğini gösteriyordu. Çünkü müze kurmak, sadece eski eserleri ve sanat eserlerini bir mekânda toplayıp koruma altına almak değil, bir birikimin, daha doğrusu, tarihin şuuruna varmaktır. Müzeler, insanın unutulmaya karşı verdiği büyük mücadelenin somutlaştığı mekânlardır.

Müze fikrinin arkeolojiye yahut arkeolojinin müze fikrine paralel bir gelişme göstermesi de, üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Arkeoloji, Avrupalılar için, bilhassa "Yunan Mucizesi" fikrinin dorukta olduğu XIX. yüzyılda, antik Yunan, Roma ve benzeri medeniyetlerin kalıntılarını, başka bir deyişle, Batı medeniyetinin köklerini ortaya çıkarmaya çalışmaktı. Osmanlı ülkesi, bilhassa Anadolu ve Mısır ise, arkeolog veya arkeolog maskesiyle dolaşan hazine avcıları için, Zât-ı Şâhâne'den alınan izinlerle sürekli yağmalanan ucsuz bucaksız bir arkeoloji cenneti...

Osman Hamdi Bey'in hazırlayıp yayımlanmasını sağladığı, ülke sınırları içindeki eski eserlerin yurt dışına çıkarılmasını yasaklayan Âsâr-ı Atîka Nizamnâmesi, Avrupalı arkeologlar arasında büyük hoşnutsuzluk yaratmıştır. Çok zeki ve inanılmaz derecede çalışkan bir insan olan Osman Hamdi Bey'i kısa bir süre sonra Ayvalık ve Bergama'da bizzat kazı yaparken görürüz. Bu kazılardan başarılı sonuçlar alınca, bütçeden tahsisat ayrılmasını da sağlayan Osman Hamdi, Sayda'da yaptığı kazılarda, ünlü İskender Lahdi'yle birlikte birçok lahdi hiç hasara uğratmadan çıkarınca birden bütün dünyanın tanıdığı şöhretli bir arkeolog haline gelir.

Kazılarda çıkarılan eserlerin Çinili Köşk'e sığması imkânsızdır; bunun için karşısına "klasik" üslupta yeni bir bina inşa edilir (1891). Lahitler Müzesi adı verilen ve zamanla yeni binalar ilave edilerek genişletilen bu bina

1892 yılında açılmış ve bugünkü Arkeoloji Müzesi'nin temelini oluşturmuştur. Ne var ki bu müze, Türkiye'de uzun süre arkeoloji ile antik Yunan, Roma vb. medeniyetlerin özdeşleştirilmesine yol açacak, Selçuklu ve Osmanlı devirlerini içine alan bir Türk Arkeolojisi'nin doğmasını engellediği gibi, sanat kavramının çerçevesini de kendine göre belirleyecektir.

Figüratif resimleri, müzeciliği, arkeologluğu ve Sanâyî-i Nefîse Mektebi kuruculuğu ile yeni bir zevkin teşekkülünde büyük rol oynayan Osman Hamdi Bey'in sanat tarihimizde "dönüm noktası" diyebileceğimiz bir önemi vardır: Daha önce de belirttiğimiz gibi, çağdaşı ressamların hemen hepsi genellikle peyzaj ve natürmort çalışırken, büyük bir cesaretle portreler ve figüratif kompozisyonlar yapan Osman Hamdi, katı objektivizmine rağmen, renklerinin tazeliği ve parlaklığı, ayrıntılar üzerindeki inanılmaz dikkati ve kompozisyonlarındaki başarısıyla kendine has bir üslup geliştirmiş, yaşadığı çevreyi bir fotoğraf makinesi sadakatiyle tuvaline yansıtmaya çalışmıştır.

Ne var ki Osman Hamdi Bey'in Paris'te resim tahsili yaparken kazandığı bakış açısı, onu hemen bütün eserlerinde âdeta "oriantaliste" bir tavır sergilemeye zorlar. Yani resimlerinde büyük ölçüde Batı'nın görmeyi arzu ettiği egzotik şark tasvîrleri vardır.[17] Açıkçası, Osman Hamdi Bey'le birlikte, kendi öz hayatımızı ve çevremizi artık kendi gözümüzle göremez oluruz; muhayyilemize Avrupalı oryantalistlerin tasavvurları hükmetmeye başlar. Bunda, Batı tarzı resim geleneğine sahip olamayışımız kadar, kendimizi Avrupalılara beğendirme gayretinin payı da büyüktür. Devrin hemen bütün aydınlarında bu psikoloji çok açık bir şekilde kendini göstermektedir. Ahmed Rasim'in *Sanayi-i Nefise Hakkında* [Ek.1] başlıklı yazısındaki şu cümleler bu bakımdan dikkate değer:

1883'de meşâhîr-i ressâmân-ı asrdan olub Müze-i Hümâyun müdiriyetiyle müsahi olan Hamdi Bey'in taht-ı nezaretlerinde olmak üzere bir Sanâyî-i Nefîse Mektebi tesis edildi. İşte o zamandan beridir şark san'atkârânı şimdiler semerâtı görülmekle başlayan ma'lûmât-ı tersîmiyyeyi iktisab ettiler (...) Avrupa salonları dahi Dersaadet salonları gibi Osmanlı yeni Sanâyî-i Nefîse Mektebi terakkiyâtını seneden seneye idrak ve tasdik eder oldular.

Son cümleden memnûn ve mahzûz olmayacak bir Osmanlı tasavvur olunamaz. Az bir zaman zarfında Osmanlı Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin Avrupa salonlarına eser beğendirmeğe muvaffakiyetleri her vechile şâyân-ı takdîr terakkiyâtdandır.[18]

I. MİLLÎ MİMARÎ AKIMI

Kendimizi Avrupalılara beğendirmek için benimsediğimiz oryantalist bakış, Osman Hamdi'nin çeşitli alanlarda bütün gücüyle çalıştığı yıllarda mimarimizi de sarmıştır. 1873 yılında Viyana Milletlerarası Sergisi için Osman Hamdi'nin babası Edhem Paşa'nın himayesinde hazırlanan *Usûl-i Mîmârî-i Osmânî*'de -bu kitabın hazırlanmasında Osman Hamdi'nin de katkıları olmuştur- Sinan'ın ortaya koyduğu Osmanlı mimarî tarzının unutulmuş olduğundan ve Ermeni mimarların bu tarza vakıf olamadıkları için bize uygun olmayan bir mimarî ortaya koyduklarından şikâyet edilmektedir:

Bu hâlâtın bir neticesi olarak usûl-i mimarî-i Osmânî münkarız olduğundan Osmanlı mimarları Yunan ve İtalyan kadim mimarlarının bugünkü gün nâm ü nişanları mahv u perîşân olan âsâr-ı aliyyelerini fenn-i mimarî şâgirdânının mütâlaası için müretteb olan mecmualardan taharrî ile yeniden bir usûl-i mimarî ihdâsı sadedinde bulunmuşlardır. Cülûs-ı miyân-ı me'nus-ı hazret-i pâdişâhî rûz-ı firûzundanberu birtakım ebniye-i aliyye inşa buyurularak taraf-ı müstecmiu'l-kemâlât-ı hazret-i pâdişâhîden ibzâl buyurulan avâtıf-ı celîlenin eser-i hikmet-güsteri olmak üzere usûl-i mimarî-i Osmânî derece-i vâlâ-yı kadîmine terfi ve i'lâ buyurulmuş ve cülûs-ı hümâyun-ı hazret-i pâdişâhî usûl-i mimarî-i Osmanî'nin mebde'-i ihyâsı

olmuşdur. Devletlu ismetlu vâlide-i sultân-ı aliyyetü'ş-şân efendimiz hazretlerinin Aksaray'da tesisine bezl-i âtıfet (...) buyurdukları câmî-i dilârâ ve Çırağan sâhil-serây-ı hümâyûnu yeniden tesis buyurulan usûl-ı mimarî-i Osmanî'nin letâfetine kâfîdir.[19]

Unutulan Osmanlı mimarî tarzının her ne hikmetse "avâtıf-ı celîlenin eser-i hikmet-güsteri olmak üzere" eski yüksek derecesine ulaştığı iddia edilirken, örnek olarak Aksaray Vâlide Camii ile Çırağan Sarayı'nın gösterilmesi, Montani Efendi'nin ve eseri *Usul-i Mimarî-i Osmanî*'nin kalitesi hakkında önemli bir ipucudur. Aksaray Vâlide Camii'nin mimarının Montani Efendi olduğu düşünülecek olursa, yukarıdaki ifadelerin sebeb-i hikmeti hemen anlaşılacaktır. Sözkonusu iki eser, mimarî tarihimizde melez üslubun tipik örnekleri olarak kabul edilir. Klasik, gotik ve Hint üsluplarının garip bir karışımı olan Aksaray Valide Camii, kütle olarak da İslâm ruhuna hitap etmeyen bir etkiye sahiptir. Barok ve Ampir motifleriyle Magrip mimarisinden aşırılmış motiflerin kaynaştığı, Serkis Balyan imzalı Çırağan Sarayı'na gelince, trajik akıbetiyle de tarihimizin unutulmaz yapılarından biri olan bu eser, oryantalizm açısından Osman Hamdi Bey'in resimlerinin ikiz kardeşidir denilebilir. Biri İtalyan Montani Efendi'nin, diğeri Ermeni Serkis Balyan'ın fantezilerini günümüze taşıyan Aksaray Vâlide Camii ve Çırağan Sarayı, merkezî yapısı bozulduğu için, birden ırk, dil, din ve mezhep çeşitliliği göze batar hale gelen Osmanlı İmparatorluğu'nda kozmopolitleşme sürecinin âbideleridir.

Her şeye rağmen *Usûl-i Mimârî-i Osmânî*, bizde Türk sanatı tarihiyle ilgili ilk kitap olması bakımından büyük önem taşımaktadır. Montani Efendi, Bogos Efendi ve Fransız E. Maillard tarafından hazırlanan kitapta Türk mimarisi ile ilgili bir yığın yanlış bulunmakla beraber, tezyinat, kesit ve planlardan oluşan 189 levha, Türk mimarları arasında çok büyük bir ilgi uyandırmış ve klasik

mimarinin canlandırılması yönünde yepyeni bir hareketin doğmasına yol açmıştır.

Celal Esad Arseven, *Usûl-i Mimârî-i Osmânî*'de yalnız cami, türbe ve sebillerin ele alınarak sivil mimariye yer verilmediğini, Türk mimarlarının bu kitaptaki şekilleri kopya ederek sivil mimariye uygulamalarına sebep olduğunu söyler. Bu çizgide inşa edilen Haydarpaşa'daki Tıbbiye Mektebi, Cağaloğlu'ndaki Düyûn-ı Umumiye binası ve Galata'daki Osmanlı Bankası'nda dinî mimarî elemanlarının denendiği, fakat bu denemelerin oryantalistik sonuçlar verdiği görülmektedir.[20]

Sanat tarihçilerinin Birinci Millî Mimarî Akımı dedikleri, Mimar Kemaleddin ve Vedad Bey'ler tarafından temsil edilen anlayışta da aynı hatanın sürdürüldüğü, özellikle bu mimarların bütün ustalıklarını gösterdikleri cephelerde, Selçuklu ve Osmanlı stili kemerlerin, sütunların, baklavalı ve mukarnaslı başlıkların ve çini panoların kullanıldığı gözleniyor.[21] Zamanında "Evkaf Stili" diye eleştirilen, Ahmed Hâşim'in ise "mürtecî mimarî" diye nitelendirdiği bu anlayış, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yeni bir dinamizm kazanan Türkçülük hareketinin mimarideki uzantısıdır.* Bu çabanın Cumhuriyet'in ilk yıllarına

* Ahmed Hâşim, "Mürteci Mimarî" başlıklı ilgi çekici yazısında, dinî mimarînin elemanlarını sivil mimarîye uygulayan I. Millî Mimarî akımına mensup mimarları şöyle eleştirmişti: "Sultan Selim devri kıyafeti bugünkü yeknesak giyinişimize göre bin defa daha göze cazip görüneceği muhakkak iken, canlandırılmasını düşünmek ne kadar gülünç ise, bu dinî mimarîyi yaşatmak fikri de o derece gülünçtür. Sivri tırnakları çelikten bıçaklar gibi parlayan traş olmuş çehreli yeni erkekler ve işitilmemiş, paha biçilmez hayvan kürkleri içinden, altın renginde yılan gözleriyle bakan yeni kadınlar için, cami biçiminde sinema ve türbe şeklinde hal inşası fikri, ancak güzelliğin hidayetinden mahrum kalmış adamların şaşkın hayalinde vücut bulur. Bu tarzda maziye dönüş, bir soysuzlaşma, bir irticadır" (*Bize Göre-Gurabâhâne-i Laklakân-Frankfurt Seyahatnâmesi*, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser, İstanbul 1969, s. 151 vd.)

kadar uzanarak belli bir süreklilik sağladığı, yani Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerini birbirine bağladığı da söylenebilir. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları'* nda Mimar Kemaleddin Bey'in adını anarak, "Bütün genç mimarların Türkçü olmasında onun büyük tesiri vardır" diyor.[22]

Birinci Millî Mimarî Akımı, mimarîde millî olmayan cereyanları önlemek gibi saygıya değer bir çabanın ürünü olmakla beraber, çok uzun bir geçmişe dayanan geleneği -dinî mimarî elemanlarını sivil mimarîye aktararak- tersyüz ediyor ve yanlış bir çözüme ulaşıyordu. Ancak, Avrupa'da tahsil gören ve klasik Osmanlı mimarîsini çok iyi bilen Mimar Kemaleddin ve Vedad Bey'lerin, eserlerinde, klasik üslubun nisbetlerini ve ritmini çok iyi kullandıkları bir gerçektir.

II

MUZIKA-YI HÜMÂYUN'DAN KONSERVATUVAR'A

".. tiyatroya, muzikaya âşina çıkmamak vakıa tamamiyle meayibden addolunmazsa da herhalde görgünün, terbiyenin biraz noksanına hamlonulur."
Ahmed Midhat Efendi

"PİYANOMUZ VAR, ÇALAR, ÇAĞIRIRIZ"

II. Meşrutiyet'ten sonra hızlanan Türkçülük hareketleri içinde, dikkate değer gelişmelerden biri de, 1826'da, İkinci Mahmud tarafından Yeniçeri Ocağı ile birlikte kaldırılan Mehterhâne'nin ihyasıdır. Bu olayın en ilgi çekici tarafı, Mehterhâne-i Hâkânî'nin kurulmasında, Türk sanatı tarihiyle ciddî olarak ilk ilgilenen Celal Esad Bey'in âmil olmasıdır.[1] Şüphesiz bu çabanın temelinde, Arifî Paşa'nın *Mecmua-i Tesâvir-i Osmaniye* (İstanbul 1279/1862)'de mehter takımı kıyafetlerine, takım teşkiline ve musiki icrasına dair verdiği geniş bilgiler bulunmaktadır.

Musikide "alafranga"lığın bütün yönetici, bürokrat ve aydınlar arasında yaygınlaştığı bir dönemde, kendisi de alafranga musikiyle uğraşan ve alafranga bir hayat yaşayan Celal Esad Bey'in teşebbüsü gerçekten dikkate değer bir hadisedir.

Lâle Devri'nden itibaren mimarîde gözlediğimiz de-

ğişmelerin yanısıra, iç döşemede de yavaş yavaş klasik sedirin yerini koltukların aldığını, masa, sandalye, konsol gibi aksesuarın hayatımıza girmeye başladığını söylemiştik. Tanzimat'la birlikte iyiden iyiye yaygınlaşan bu eşyalara, Batı musikisinin ana sazı olan piyanonun da ilave edildiğini görürüz. Bu, aşağı yukarı III. Selim devrinden beri zevk sınırlarımızı zorlayan Batı müziğinin kibarlar katındaki zaferini belgeleyen bir gelişmedir.

Osman Hamdi Bey'in Bağdat'ta Umûr-ı Ecnebiyye Müdürlüğü görevinde bulunurken dostluk kurduğu Ahmed Midhat Efendi, o yıllarda Midhat Paşa'nın maiyyetinde, Fransızca öğrenmeye çalışan mütecessis bir gençtir. Osman Hamdi'nin tavsiye ettiği Fransızca kitapları getirterek "tevsi'-i ma'lûmat"a çalışırken, bir yandan da müzikle uğraşmaktadır. O günlerini kendine has üslubuyla anlattığı *Menfâ*'da, "Kitaplarımız var, okur yazarız. Piyanomuz var, çalar, çağırırız" diyor.[2]

Ahmed Midhat Efendi, şüphesiz, Tanzimat aydınlarının en yerlilerinden biridir. Fakat şartların zorlamasıyla Fransızca öğrenmeye kendini mecbur hisseden 'hâce-i evvel'e göre, operaya, "... tiyatroya, muzıkaya âşina çıkmamak vakıa tamamiyle meâyibden add olunmazsa da herhalde görgünün, terbiyenin biraz noksanına haml olunur."[3]

Ahmed Rasim'den daha önce naklettiğimiz "Osmanlı Sanâyî-i Nefîse Mektebi'nin Avrupa salonlarına eser beğendirmeğe muvaffakiyetleri her vechile şâyân-ı takdîr terakkiyâtdandır" cümlesinde ifadesini bulan müstemleke aydını psikolojisini Ahmed Midhat Efendi'nin de aynen taşıdığı görülmektedir. Midhat Efendi şöyle devam eder:

Bu haml dahi egerçi Avrupalıların kendilerine mahsus olarak bizim gibi şarklılar onların bu yoldaki sanâyî-yi nefîselerine vâkıf

olamadıkları suretde bittabî mazur görülürse de, buna muhalif olarak şâyet o şarklıyı bu misillû sanâyî-i nefîseye de fikir ve nazar îsâl etmiş ve az çok bir vukuf peydâ eylemiş görürlerse ziyâdesiyle memnun olarak bunu da terbiyesinin ve görgüsünün tamâmîsine hamlederler.[4]

Ahmed Midhat Efendi'nin bu sözleri, zihniyetteki büyük değişimin niteliğini açıkça göstermesi bakımından çok önemlidir. Aşağı yukarı yüz yıl önce, III. Selim'in sırkâtibi Ahmed Nazif Efendi'nin *Ruznâme'*sinde, Topkapı Sarayı'nda verilen bir opera temsili hakkında şu ifadeler kullanılıyordu:

(Zilkaade 1211) Altıncı çarşamba günü Topkapu'ya nüzûl ve dün gece Topkapu'da Ağa yerinde opera nam müzahref mülâabe-i efrencî izhar eyleyen çend nefer frenklerin temâşâ etdirdikleri mel'abe-i çengiyâne ve etvâr-ı efrencâneleri suhbetleri ve dimağı zükâm eyleyen is ve pasları ve taklidleri tezkâr ile eğlenildi.[5]

III. Murad devrinden itibaren sarayda opera temsilleri verildiğini, ayrıca Batı musikisine de meraklı olan IV. Mehmed'in 1675'te yapılan Edirne Şenliği için Venedik'ten opera getirtilmesini istediğini biliyoruz.[6] Fakat aşağı yukarı II. Mahmud devrine kadar, opera ve benzeri temsiller, Osmanlılar tarafından "mel'abe-i çengiyâne" ve "müzahref mülâabe-i efrencî" olarak görülmüş, ciddiye alınmamıştır. Bununla beraber Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, *Sefaretnâme'*sinde Paris'te seyrettiği operadan büyük bir hayranlıkla söz etmektedir.

TÜRK MUSİKİSİNDE ÇİÇEKLENME

Bu gelişmelere rağmen, XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyıl başında, diğer sanatlarımızdaki çözülüşe karşılık, musikimizde yepeni bir çiçeklenmenin ve dinamizmin yaşanmakta olduğu görülür. Ahmed Hamdi Tanpınar'ın

"tam klasik devrimiz" diye kısaca tarif ettiği XVII. yüzyıl, Hafız Post diye tanınan Tanburî Hanende Mehmed Çelebi (1630-1694), Türk musikisinin Abdülkadir Meragî'den sonra en büyük bestekârı olarak kabul edilen Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi (1640?-1712) ve daha pek çok büyük bestekârı yetiştirmişti.[7] Musikimizin bu atılımı XVIII. yüzyılda da devam etmiş, üstelik padişahlardan da yakın ilgi ve destek görmüştür. Lâle Devri'nde III. Ahmed ve aynı zamanda bestekâr olan damadı Nevşehirli İbrahim Paşa, daha sonra da I. Mahmud Türk musikisini himaye ederler. Gerçekte, musikinin kendi çizgisindeki bu büyük gelişim, mimarî ve tezyinattaki barok salgınıyla tam bir tezat teşkil etmektedir. Aynı tezat, musikimizin en büyük bestekârlarından olan III. Selim'in hükümdarlığı döneminde de yaşanacaktır. Ancak daha önce pek itibar görmeyen şarkı formunun, Tanburî Mustafa Çavuş'la birlikte ağırlık kazandığını, bir asır sonra Hacı Ârif Bey'de zirveye ulaşacak olan şarkı musikisinin temellerinin Lâle Devri'nde atıldığını burada belirtmek gerekir.

Bir Mevlevî muhibbi olan III. Selim, asıl büyük eserlerini şehzadeliği sırasında bestelemiş, tahta geçtikten sonra, Rauf Yektâ Bey'in ifadesiyle, "umûr u gavâil-i saltanat bizzat iştigallerine o kadar müsâid olmamış ise de erbâb-ı mûsikîyi yine teşvik ve tergîbden hâlî kalmamışlar, vakit ve halleri müsâid oldukça bazı âsâr-ı ber-güzîde vücude getirmişlerdir ki Sûz-i dilârâ nâmını verdikleri makamda besteledikleri âyîn-i şerîf-i Mevlevî bu âsârın bilâ-şüphe en nefisidir."[8]

III. Selim devri, Mevlevî dergâhlarıyla sarayın musiki konusunda birbiriyle âdeta kenetlendiği bir devirdir; Selim ise, bizzat bestekâr ve makam mucidi oluşunun yanında, kelimenin tam anlamıyla bir sanat ve sanatkâr ko-

ruyucusu olarak görünür. Fakat diğer bütün alanlarda etkisini gösteren Batılılaşma çabalarının musikiyi sonuna kadar dışında tutması mümkün değildi. Nitekim, klasisizmin zirvelerinde dolaşıldığı halde, musikide de yeni yollar arandığı, başta padişah olmak üzere, bestekârlar tarafından birçok yeni makam icad edildiği, çok daha önemlisi, nota ihtiyacının hissedildiği bir gerçektir. III. Selim, musiki tarihimizde kendi adıyla anılan dönemin temel karakteristiklerini yansıtan "şarkı"larında ve anlayış açısından yenilik kokan diğer büyük formlardaki eserlerinde yeni yolların bizzat işaretçisidir. Nitekim belki de yaklaşan tehlikeyi sezerek, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Abdülbâki Nâsır Dede'yi ve Hamparsum'u yeni nota sistemleri icad etmeye sevketmiştir:

Türk musikisi, çok eski zamanlardan beri çeşitli nota yazıları var olmuşsa da, daha çok hafızaya dayanan bir musikidir ve bu özelliği onun hem üstünlüğünü, hem de zaafını teşkil eder. III. Selim devrinde yeni nota sistemlerine ihtiyaç duyulması, eski nota sistemlerinin sürekli kullanılmadığını, hatta belki de unutulduğunu gösterdiği gibi, gelenekteki çözülüşün kaçınılmaz sonuçlarından biridir.

İhtişamına rağmen, 'inkıraz' tohumunu da içinde taşıyan XVIII. yüzyıl Türk musikisi, XIX. yüzyıla armağan ettiği Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'de, diğer alanlardaki Batılılaşma gayretlerine paralel olarak daha hızlı bir arayış dönemine girmiştir. Yenikapı Mevlevîhânesi'nde çile doldururken bestelediği Buselik makamında "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" güfteli şarkısıyla IIII. Selim'in dikkatini çeken Dede, asıl büyük eserlerini, değişmenin iyiden iyiye hızlandığı II. Mahmud devrinde verir.

Klasik ekolün son büyük bestekârı olan Dede Efendi

Lâle Devri'nden itibaren hayatımızı artan bir hızla kuşatan yenilik modalarının dışında kalamazdı. Âyin ve Kâr gibi büyük formlardan şarkı ve köçekçelere kadar, hemen her formda eser veren Dede'nin, hızla değişen zevke hitap edebilmek için sanatını Batı rüzgarlarına açtığı söylenebilir. Nitekim bazı eserlerinde az da olsa Batı müziği esintileri hissedilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, musikimiz, dış âleme Dede'den önce açılmaya başlamış, ancak asıl zaferini onun eserlerinde idrak etmiştir.[9]

Eski medeniyetimizin gerçeklik kavrayışı doğrudan doğruya gözleme dayanmadığı için, sanatlarımız, dış dünyayı, ancak Batı kültürüyle temasa geçtikten sonra göründüğü gibi almaya başlamıştı. Resimde bunun ilk işaretlerinin Levnî'de ve *Zenannâme*'deki resimlerde görülmeye başlandığını söylemiştik. Fakat gerçeklik kavrayışının bütünüyle değişebilmesi için epeyce uzun bir zamanın geçmesi gerekiyordu. Musikide bu değişme, resim sanatına paralel olarak, fakat daha az belirgin bir şekilde gerçekleşir. Dede'yi bu açıdan ele alan Tanpınar'ın görüşleri ilgi çekicidir (Bk. X. Bölüm)

Dış âleme açılışla birlikte, diğer sanatlar gibi, musiki de yavaş yavaş kendi gerçeğinden, daha doğru bir deyişle "Mutlak"tan uzaklaşmaya büyük formları terkederek daha dünyevî, hayata daha dönük duyguları terennüme elverişli küçük formlara sığınmaya başlar. Dede'den sonra, talebeleri Dellâlzâde ve Zekâî Dede Efendi, klasik çizgiyi takip ederlerse de artık Hacı Ârif Bey'in devri başlamıştır.

Musiki tarihçilerinin Romantik dedikleri Hacı Ârif Bey ekolü, genellikle şarkı formu çevresinde dönüp dolaşan, gramafon devreye girdikten sonra daha geniş kitlelere seslenme kaygısıyla neredeyse sırf eğlence musikisi niteliği kazanarak gitgide yozlaşan bir musikiye emek ver-

miştir. Şüphesiz Hacı Ârif Bey gibi bir dehâdan sonra, bu ekolü devam ettiren Şevki ve Rahmi Bey'ler, daha sonraki kuşaktan Subhi Ziya Özbekkan ve Refik Fersan gibi büyük bestekârlar, musikimizin itibarını koruma yolunda büyük mücadele vermişlerdir. Ne var ki, II. Mahmud'dan sonra sarayın himayesinden mahrum kalan Türk musikisi, değerinden şüphe edilen, polifoni ve armoni gibi meseleler sık sık gündeme getirilerek sürekli hırpalanan bir musiki haline gelecektir.

MUZIKA-YI HÜMÂYUN

Aslında bu trajik gelişme, Türk musikisine resmî ilginin önce azalması, sonra da büsbütün yok olmasının bir sonucudur. 1826'da Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhâne'nin de ilgası, sarayda kurulan Muzıka-yı Hümâyun'un askerî musikiyle birlikte polifonik müziği de gündeme getirmesi, üstelik Sultan Abdülmecid'den itibaren padişahların Batı musikisiyle daha fazla ilgilenmeleri çözülüşü hızlandırmıştır.

Bilindiği gibi, II. Mahmud döneminde kurulan ilk askerî muzıkanın, yani bando takımının başına Manguel adlı bir Fransız getirilmiş, fakat bu işi başaramayacağı anlaşılınca, İtalya'dan ünlü opera bestecisi Geatona Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti (1788-1856) davet edilmişti. Bununla beraber çeşitli bando takımlarını teşkil edecek elemanların bulunması mümkün değildi. Dolayısıyla, ilk iş olarak bir Muzıka Mektebi açıldı. Böylece Muzıka-yı Hümâyun denilen -ve Türk musikisi bölümü de kurulup saray fasıl heyeti buraya bağlanınca Enderun'un inkırazına yol açan- saray konservatuvarının temeli atılmış oluyordu. Bu bakımdan, Muzıka-yı Hümâyun'un kuruluşu, aynı zamanda, Batı musikisinin resmî musiki olarak kabul edildiği anlamına gelmektedir.[10]

II. Mahmud, Yeniçeri Ocağı'yla birlikte Mehterhâne'yi de acele verilmiş bir kararla lağvetmişse de, III. Selim'in tehzibinden geçmiş bir Türk musikisi bestekârıydı ve musikimiz onun zamanında en parlak dönemlerinden birini yaşamıştı. Asıl çelişki de buradadır; II. Mahmud'un portreleri resmî dairelere ve kışlalara asılırken yapılan tantanalı törenlerde yeni tarz bir muzıka takımı da yer almıştır. Lütfî Efendi bu merasimi "Nev resim sancaklı sandallarla bir tabur bahriye ve iki tabur hassa, üç adet top ve mükemmel bir muzıka takımı da İstanbul'dan Anadolu yakasına geçti" diye anlatır ve yollara dizilen kıtaların "mükemmel top ve muzıkalarıyla saf-beste-i selâm ve tevkir" olduklarını, "tasvîr-i hümâyun"u taşıyan fayton alayın önünde ilerledikçe sıradaki taburlardan muzıkalarla selâmlandığını söyler.[11]

Böyle bir törende acemi muzıka takımlarıyla ağır, ihtişamlı Osmanlı teşrifatının nasıl büyük bir tezat teşkil ettiğini tasavvur etmek kolaydır. Bu tezat, bir başka merasimi tasvîr eden Abdülhak Molla'nın cümlelerinde açıkça ortaya çıkar:

.. Evvelâ Nakib Efendi hazretleri biat edeceği zaman padişah ayağa kalktı, muzıka ile güzel bir alkış oldu. Ondan sonra ma'zul kazaskerler, yeşil feraceler ve enli telli sarıklarla İstanbul ma'zulü efendiler de üç parmak enli telli sarıklarla gelip padişahın ayağına yüz sürdükçe muzıka ile alkışlar oluyordu.[12]

Dede Efendi'nin ve devrin diğer büyük bestekârlarının böyle garip işler olurken rahatsızlık duymamış olmaları düşünülemez. Bununla birlikte, II. Mahmud, Türk musikisini ve bestekârları himaye etmekten hiç vazgeçmemiş, hatta bir seferinde hasta yatağından kalkıp Beşiktaş Mevlevîhânesi'ne giderek Dede'ye ısmarladığı Ferahfezâ Âyîn'i sonuna kadar dinlemiştir. Fakat Abdülmecid tahta geçtikten sonra işin çehresi değişir; çünkü genç pa-

dişah Batı musikisine daha fazla ilgi duymakta, Muzıka-yı Hümâyun dairesinde ise bu yüzden "alafranga muzıka" günden güne artan bir hızla rağbet bulmaktadır. Üstelik Abdülmecid'in Dede'den esirgemediği ilgi büyük bestekârlığından çok, babasının hatırasına duyduğu saygıyla ilgilidir. Bu durumdan büyük rahatsızlık duyan Dede Efendi, uzun zamandan beri arzuladığı hacc için padişahtan izin alarak Hicaz'a gider ve orada vefat eder (1846).[13]

Dede Efendi'nin hacca gitmeden önce, "Artık bu oyunun tadı kalmadı" dediği rivayet edilmektedir. Bu söz, Tanpınar'ın da işaret ettiği gibi, bir zevkin sona erdiğini, bir devrin kapandığını ilandan başka bir şey değildir. Her ne kadar Muzıka-yı Hümâyun'un bünyesinde Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olmak üzere iki kısımdan oluşan bir Türk musikisi bölümü varsa da, artık ikinci sınıf musiki olarak görülmektedir. Üstelik, Fasl-ı Cedid'ciler Türk musikisine armoni kaidelerini uygulamak gibi sakat bir iddia peşindedirler; Türk sazlarının yanısıra, trombon, flüt, kitara, mandolin, violonsel gibi Batı sazlarını da kullanırlar.[14]

Muzıka-yı Hümâyun'un kurulması, kültür hayatımızın gündemine armoni, polifoni, orkestrasyon, opera, operet, vodvil gibi yepyeni kavramların da girmesine yol açmış ve Türk musikisinin ıslah edilmesi gerektiğinden söz edilmeye, tekseslilik kusur olarak görülmeye başlamıştır. Bu bahsin başında bazı görüşlerini aktardığımız Ahmed Midhat Efendi, "evvel-be evvel muzıkamızı ıslah"tan dem vurarak şöyle der:

Bundan beş altı asır evvel Avrupa muzıkasında olduğu gibi bizim muzıkamız hâlâ ünison, yani hep bir perdeden icra olunur bir muzıkadır. Armoni henüz girmemişdir. Askerî muzıkalarımız için alaturka olarak tertip olunan bazı marşlarda ve piyano ile icra olunan bazı parçalarda armoniye biraz iltifat olunmağa başlanmış ise de

biz henüz alaturka muzıkamızın bu teceddüd ve tekemmülünü alafranga addiyle pek de hoşlanmıyoruz.[15]

Ahmed Midhat Efendi'nin, bu cümlelerini naklettiğimiz *Avrupa'da Bir Cevelân* adlı ilginç kitabında opera üzerinde özellikle durması dikkat çekicidir [Ek.2]. Opera, "diplomatik" bir sanat niteliği taşıdığı için Osmanlı yönetici sınıfının ve aydınlarının dikkatini ilk çeken türlerden biri olmuştur. Batı kültürüyle ilk yoğun temaslarımızın diplomatik münasebetlerle yakından ilgili olduğu düşünülürse, bu, çok tabiidir. Nitekim Yirmisekiz Çelebi'nin Paris'te seyrettiği operadan hayranlıkla bahsettiği üzerinde daha önce durmuştuk.

Ahmed Midhat Efendi, operadan bahsederken özellikle prozodi meselesine dikkati çeker. Bunun için, ona göre, operadan önce vodvil ve operet üzerinde çalışmak gerekir. Gerçi Dikran Çuhacıyan ve Haydar Bey, operetlerinde belirli ölçüde başarı kazanmışlardır, ama eserleri Türk ve İtalyan musikilerinin garip bir karışımı olduğu için

..insanın hem alaturka ve hem alafranga muzıkaya vukûf-ı tâm peydâ etmesi lazım gelir. Yoksa bir Osmanlı bu muzıkaları istima' eylediği zaman alaturka muzıka olmadığını anlayamadığı gibi bir İtalyan dahi istima' eyledikte kendi muzıkasını pek güç tefehhüm eyleyebilir.[16]

Midhat Efendi, alelâde muhaverelerin musiki ile icrasına şarklı kulağının henüz tahammül edemediğini, bunun için şimdilik bizim musikimize "tazarru nevinden romanslar ve hâlinden şikâyet-gûne lamantasyonlar ve şecîâne lamlar ve cemiyetle teganni edilecek alkış ve marş nevinden şeyler ve bâhusus raks havaları, bezm-i nûşânûşun şetâret-perestâne naraları"nın daha uygun düşeceğini, şarklı kulağının polifonik musikiye ancak bu tür eserlerle alışabileceğini söyler.[17]

Bu ifadeler, Ahmed Midhat Efendi gibi, yerli tarafları ağır basan aydınların bile Türk musikisinin değerinden şüphe etmeye başladıklarını göstermektedir. Batıcılar, özellikle Servetifünun'cular ise Batı musikisinden başka musiki dinlemezler. Halid Ziya ve Mehmed Rauf'un romanlarında Türk musikisinden hemen hiç bahis yoktur. Sık sık Batılı bestecilerden söz edilir; özellikle genç kızlar, mesela *Mai ve Siyah*'ta Lamia, *Aşk-ı Memnû*'da Nihal, özel hocalardan piyano dersleri alırlar. Waldteufel'in bir valsi, *Mai ve Siyah*'ın kahramanı Ahmed Cemil'in hayatında önemli bir yere sahiptir. "Bârân-ı elmas" adını verdiği bu valsi her dinleyişinde "bütün hayali inkişaf eder".[18]

Mehmed Rauf'un *Eylül*'ünde ise, Necip ile Suad arasındaki aşk, ikisinin de Batı musikisini sevmeleri dolayısıyle doğup gelişen bir duygudur. Mehmed Rauf'a Batı musikisi sevgisini Halid Ziya aşılar; birgün birlikte gittikleri bir operada Mehmed Rauf uyuyakalınca, Halid Ziya, onu Batı musikisine alıştırmaya azmeder, sonunda başarır da.[19]

O yıllarda Batı kültürüyle temasın en kısa yolu Beyoğlu'na gitmektir. İstanbul'a gelen çeşitli Fransız ve İtalyan kumpanyaları, Tepebaşı gazinosunun salaş sahnesinde Charles Lecocq, Offenbach, Varney, Planquete, Audran, Aubert gibi operet bestecilerinin eserlerini sunarlar. Halid Ziya, İtalyan operetlerinin en iyilerini Tepebaşı'nda seyretmenin mümkün olduğunu söylemektedir:

I. Granatieri, La Nuova Bufana, II. Venditoro di Ucelli gibi operetler haftalarca halkı çekip durdu, hele Gran Via adında bir İspanyol Zarzuella'sı vardı ki halkı çıldırttı, haftalarca, aylarca sahneyi terketmediği halde bunu bir kere gören on kere daha görse yine do-

yamadı, havaları her evin piyanosunda, her gencin gitara ve mandolininde, hatta çocukların ıslıklarında Beyoğlu'nun en ücra mahallelerine, Tatavla'ya, Galata'ya kadar yayıldı. Bu oyunu veren takımın bir komik sanatçısı vardı ki, işte şu dakikada adını bile buluyorum: Righi, çevikliğiyle, şarkı söyleme tarzının tuhaflığıyla Beyoğlu'nu baştan başa saran bir neşe havası yarattı.[20]

İslâmcı aydınların ise -aralarında İsmail Fenni Ertuğrul gibi besteci olarak da isim yapmış bazı önemli isimler varsa da- Türk musikisine karşı tavırları nötr gibi görünüyor. Bununla beraber, hoşgörülü bir şair olan Mehmed Âkif, daha ziyade Türk musikisinden yanadır. Nısfiye üflediği gibi, devrin bazı musikişinaslarıyla da yakın dostluk münasebetleri vardı. Fakat onun da, kızlarına piyano dersi aldırdığı ve ud'u bir Batı sazı gibi telakki ederek çalan Şerif Muhiddin'e hayranlığı göz önüne alınacak olursa, açıkça ifade etmemişse de, musikimizde ıslah taraftarı olduğuna hükmedilebilir.

Bu arada, tarihçiler tarafından "İttihad-ı İslâm" politikası güttüğü ifade edilen II. Abdülhamid, Türk musikisi hakkında Batıcılardan pek farklı düşünmemektedir. Kızı Ayşe Osmanoğlu, onun alafranga musikiyi alaturkaya tercih ettiğini ve "Alaturka güzeldir ama, daima gam verir. Alafranga değişiktir, neşe verir!" dediğini anlatır.[21] Ölümünden önce Abdülhamid'le yapıldığı öne sürülen mülakattaki şu cümleler dikkat çekicidir:

Doğrusu alaturka musikiden hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya, bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış.[22]

Ayşe Osmanoğlu'nun anlattıklarını nakzetmediğine göre, II. Abdülhamid'in bu sözleri söylemiş olması muhtemeldir. Türk musikisinin Arap ve Acem vasıtasıyla Eski Yunan'dan geldiği düşüncesini ise, Abdülhamid'in Türkçü aydınların yazıp çizdiklerinden aldığı anlaşılıyor. Tesbit edebildiğimiz kadarıyla, Türk musikisinin Yunan kaynaklı olduğunu, bize Araplar ve Acemler vasıtasıyla geldiğini iddia eden ilk yazar Necip Asım Bey'dir.[23] *İkdam* ve *Türk Yurdu*'nda yayımladığı yazılarında Necip Asım, millî bir musiki vücuda getirebilmek için, Macarlar gibi, halk havalarını Batı musikisi tekniğiyle düzenlemek gerektiği görüşünü savunur. Bu görüş, bir süre sonra Ziya Gökalp tarafından *Türkçülüğün Esasları*'nda daha da derinleştirilerek işlenecektir.

Bir başka milliyetçi, Celal Esad Bey, Mehterhâne'yi ihya ederken, Türkçülüğün ideologu Ziya Gökalp'in "Şark Musikisi" dediği Türk musikisini eski Yunan'a bağlaması hayli düşündürücüdür. Ona göre, Yunanlılar, halk melodilerindeki tam ve yarım sesleri yeterli bulmayarak bunlara dörtte bir, sekizde bir ve on altıda bir sesleri ilave etmiş, bu sonuncusuna da "çeyrek ses" adını vermişlerdir. Yunan musiki nazariyatı Farabî tarafından Arapça'ya aktarıldıktan sonra, bu hasta musiki, saraylar ilgi gösterdiği için Farsça ve Osmanlıca'ya da geçmiştir.[24]

Ziya Gökalp, böylece günümüzde bile zaman zaman tartışma konusu olan "çeyrek ses" meselesini gündeme getirmiş oluyordu. Türk musikisi aleyhtarı olanların dört elle sarıldıkları "çeyrek ses" hakkında, Gökalp'in görüşlerini benimseyenlerden biri olan Halil Bedii (Yönetken) büyük bir heyecanla şunları yazmıştır:

Millî tonalitelerin bünyesindeki hususiyet acaba koca bir milleti ebediyyen çoksesli bir sanattan mahrum mu bırakacaktır? Millî deha eli kolu bağlı bir esir ve mahkum vaziyetinde mi kalacaktır;

uzun asırlar "çeyrek ses"in esiri mi kalacağız; acaba ebediyyen yerli sazlar, peşrevler, semailer.. dinlemeye mi mahkumuz? Acaba bugünkü teknik imkânla Türk senfonisi, Türk operası bir emr-i muhal midir? Vaziyet artık gün gibi âşikardır: Ya çeyrek ses denilen musiki mikrobunu tatmin için meçhul bir istikbali bekleyeceğiz, veya ondan fedâkarlık edecek veya yalnız tonalitelerin sistem hususiyetiyle iktifa ederek mahallî bir renk ve koku istihsaline çalışacağız.[25]

Ziya Gökalp'e göre, Türk musikisinde, eski Yunan musikisinde olduğu gibi, "aynı melodinin tekerrüründen ibaret bir yeknesaklık" vardı. Ortaçağ Avrupası'nda teşekkül eden opera müessesesi, Yunan musikisindeki bu iki kusuru gidermiş, böylece modern Batı musikisi doğmuştu:

Çeyrek sesler operaya uymuyordu. Bundan başka, opera bestecileri ve oyuncuları halktan oldukları için, çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle, Batı operası, Batı musikisinden çeyrek sesleri çıkardı. Aynı zamanda opera, duyguların, heyecanların, ihtirasların arka arkaya gelmesinden ibaret bulunduğundan, "armoni"yi ilave ederek Batı musikisini yeknesaklıktan kurtardı. İşte, bu iki yenilik, tekâmül etmiş Batı musikisinin doğmasına sebep oldu (..) Bugün işte şu üç musikinin karşısındayız: Doğu musikisi, Batı musikisi, halk musikisi.

Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu musikisinin hem hasta, hem de gayrı millî olduğunu gördük. Halk musikisi millî kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikimiz, memleketimizdeki Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre "armonize" edersek, hem millî, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk Ocakları'nın musiki toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikişinaslarımıza aittir.[26]

Gökalp'in büyük yanılgılar taşıyan bu görüşleri, Batı

musikisi taraftarlarınca sonuna kadar Türk musikisini kötülemek için kullanıldığı gibi, Cumhuriyet döneminde devletin resmî musiki görüşünün temelini de teşkil etmiştir. Batı musikisi, her ne kadar saraya, II. Mahmud döneminde girmişse de, eskisi kadar olmasa bile, himaye görüyor, Muzıka-yı Hümâyun iki musikiyi de bünyesinde barındırıyordu.

DÂRÜLELHAN

II. Meşrutiyet döneminde Muzıka-yı Hümâyun eski önemini kaybederek bir askerî bando ve bir saray orkestrasından ibaret küçük bir kuruluş haline gelmiş, bu yüzden doğan boşluğu doldurmak amacıyla Maarif Nezareti tarafından hazırlanan *Musiki Encümeni ve Dârülelhan Talimatnâmesi*, 9 Aralık 1916 tarihli irâde-i seniyye ile yürürlüğe girmişti. Musiki Encümeni, fahrî üyelerden oluşan geniş yetkili bir ilim ve sanat kurulu, Dârülelhan ise Türk ve Batı musikileri ile tiyatro bölümlerinden oluşan bir konservatuvar niteliği taşıyordu.[27]

Musiki Encümeni 1923 yılında kaldırılmış, Dârülelhan ise İstanbul Şehremâneti(Belediye)'ne bağlanmıştır. 14 Eylül 1924 yılında yapılan açılış töreninde, müdür Musa Süreyya Bey, Dârülelhan'ın amaçlarını, Batı musikisindeki gelişmeleri yurdumuzda da yaymak, musikimizin değerli eserlerini saklayıp koruyarak devamını sağlamak, millî musikimizi lâyık olduğu seviyeye yükseltmek, ilmî toplantılar düzenleyerek eski musiki eserlerimizi tesbit etmek, opera, operet ve şan'la ilgili diğer Batı musikisi eserlerini dilimize aktarmak ve uygulamak şeklinde özetliyordu. Fakat Maarif Vekaleti'nin İstanbul Şehremâneti'ne yazdığı 9 Aralık 1926 tarihli yazıyla, hiç beklenmedik bir zamanda, Dârülelhan'ın adı İstanbul Konservatuvarı olarak değiştirilmiş ve Türk musikisi şubesi kaldırıl-

mıştır.[28] Bu uygulama, devletin Türk musikisini artık devrini kapamış bir musiki olarak gördüğü ve müzeye kaldırmak istediği anlamına gelmektedir. Nitekim, Muzıka-yı Hümâyun'un Fasl-ı Atik bölümünün bir uzantısı olarak kurulmuş Riyâset-i Cumhur İnce Saz Heyeti de çok geçmeden aynı akıbete uğrayacaktır. Devrin büyük müzikologlarından Rauf Yektâ Bey, haklı olarak, Dârülelhan'ın Türk musikisi şubesinin kaldırılmış olmasını, millî musiki kültürümüze vurulan büyük bir darbe olarak nitelendirir ve yalnız batı müziğinin öğretildiği konservatuvardan Türk bestekârının yetişemeyeceğini söyler.[29]

Daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alan Dârülelhan'ın ıslahı için, Viyana Yüksek Musiki Mektebi Rektörü ve kompozitör Prof. Joseph Marx'ın davet edildiğini biliyoruz. 1932 yılında İstanbul'a gelen Marx'ın incelemelerde bulunduktan sonra hazırlayıp İstanbul Belediyesi'ne sunduğu raporda ve tercümanlığını Hüseyin Sadeddin Arel'in yaptığı konferansında serdettiği fikirler, iktidarı da, belediyeyi de, bir kısım aydınları da hiç memnun etmemiştir. Joseph Marx, müzikte Avrupa'yı kopya etmekle başarıya ulaşılamayacağını, Türk musikisinin esas unsurlarını bozmadan gelişmesini sağlamak gerektiğini söylemiş ve "Türk musikisi gelişigüzel eğilip bükülürse, öldürülmüş olur" demiştir. O halde? "Türk musikisi gerek millî, gerek Batı kaynaklarından güç alarak kendi kendine büyümelidir".[30] Ne var ki, bu doğru, akıllıca ve samimi fikir ve teklifler, Türk musikisini yok etmeye kararlı aydın ve bürokratların işine gelmediği için Joseph Marx'a hiç vakit kaybetmeden yol verilecektir.

Dârülelhan'ın Türk musikisi şubesi kaldırıldıktan sonra kurulan Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmaları burada mutlaka zikredilmelidir. Başkanlığına Rauf Yektâ Bey'in tayin edildiği heyetin diğer

üyeleri de Zekâî Dedezâde Hafız Ahmed Efendi [Irsoy] ve İsmail Hakkı Bey'dir. Kısa bir süre sonra ölen İsmail Hakkı Bey'in yerine Ali Rıfat Bey [Çağatay] getirilecek, birkaç yıl sonra da Dr.Suphi [Ezgi] ve Mesud Cemil Bey'ler heyete katılacaktır. Bu heyet tarafından tesbit ve tasnif edilerek yayımlanan yüzlerce eser, Türk musikisi repertuvarının büsbütün yok olmasını önlemiştir. Asıl önemli olan, tesbit edilen eserlerin çoğunun, Hafız Ahmed Efendi'nin hafızasındaki biçimiyle ve onun okuduğu gibi notaya alınmış olmasıdır. Bu önemlidir; çünkü Hafız Ahmed Irsoy, inanılmaz hafızasındaki yüzlerce eseri babası Zekâî Dede'den, o da Dede Efendi'den meşketmiştir. Bundan dolayı, Tasnif ve Tesbit Heyeti'nce yayınlanan nota külliyatı, bugün de Türk musikisi çevrelerinde son derece yüksek prestije sahiptir ve âbide bir neşriyat olarak kabul edilmektedir.[31]

Bu arada, Ankara'da tamamen Batı musikisine dayalı olarak bir Musiki Muallim Mektebi kurulmuş ve öğretime başlamıştır (1924).[32] 1936 yılında Devlet Konservatuvarı haline getirilen kuruluş, başta Bursa mebusu Osman Şevki Uludağ ve Hüseyin Sadeddin Arel olmak üzere, birçok Türk musikisi taraftarının mücadelesine rağmen, devrin Maarif Vekili Hasan-Âli Yücel'den güç alarak Türk musikisini kapısından içeri sokmamayı başaracaktır. Tuhaf olan, Hasan-Âli'nin, eski kültürün en incelikli bir biçimde yaşandığı Mevlevî muhitlerinde yetişmiş, klasik tarzda şiirler yazdığı gibi, bir Türk musikisi bestekârı olarak da azçok başarı göstermiş bir kültür adamı olmasıdır.

Bu dönemde Türk musikisi, bütün inkılapçı aydınlar, daha da önemlisi, devlet tarafından hor görülmesine rağmen, Rauf Yektâ Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel gibi büyük temsilcilere sahip olması, Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmaları, ayrıca Yahya Kemal ve

Ahmet Hamdi Tanpınar gibi büyük ediplerden destek görmesi sayesinde direnmiş; Ercümend Berker, Nevzad Atlığ, Ahmet İhsan Kırımlı gibi isimlerin devam ettirdiği mücadeleyle İleri Türk Musikisi Konservatuvarı ve Üniversite Korosu gibi kurumlardan Kültür Bakanlığı İstanbul Klasik Türk Müziği Korosu ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'na uzanan çetin yolda yeni bir canlılık kazanmıştır. Yukarıda adlarını verdiğimiz büyük müzikologların Türk musikisi tarihi ve nazariyatı üzerine yaptıkları çalışmalar, eski *Edvar* kitapları sayılmazsa, ilk kapsamlı çalışmalardır.

TÜRK MUSİKİSİ NAZARİYATI

Dârülelhan'da Türk musikisi tarihi ve nazariyatı hocalığı, daha sonra da Alaturka Musiki Tasnif ve Tesbit Heyeti başkanlığı görevlerinde bulunan Rauf Yektâ Bey (1871-1935), Türk musikisi repertuarına bütünüyle hakim olduğu gibi, birçok dergide sayılamayacak kadar çok makale yayınlamış, ayrıca *Encyclopedie de la Musique*'deki *Le Musique Turque* maddesini yazmıştır. *Esâtîz-i Elhan* serisinde yayınladığı *Zekâî Dede, Dede Efendi* ve *Abdülkadir Merâgî* adlı eserleri, hâlâ değerlerini koruyan çalışmalardır. Doğu musikisinin yaygınlaştırılması konusundaki görüşlerini ihtiva eden ve 1934 yılında Kahire'de yayımlanan makaleleri de büyük önem taşır. Bu makaleler daha sonra kitap haline getirilmiştir.

Rauf Yektâ Bey, 1913'ten 1920'ye kadar yakın arkadaşları Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'le birlikte çalışır. Bulabildikleri bütün Edvar'ları, ebced, Hamparsum ve Batı notalarıyla yazılmış eserleri, ayrıca Fransız müzikoloji kitaplarını incelerler. Ezgi, Millî Mücadele'ye katılmak üzere Ankara'ya gidince, bir süre de Arel'le

başbaşa çalışan Rauf Yektâ, onun da İzmir'e gitmesi üzerine çalışmalarını tek başına yürütür.

Musiki nazariyatı konusunda, daha çok Suphi Ezgi ile Hüseyin Sadeddin Arel fikir birliği içindedirler. Rauf Yektâ Bey, onlardan bazı noktalarda ayrılmaktadır. Yılmaz Öztuna, Arel'in Suphi Ezgi'yi birlikte çalışabilmek için İzmir'e tayin ettirdiğini, daha sonra kendisinin de gittiğini söylüyor. Önce Rauf Yektâ Bey, *Şark Musikisi Tarihi* ve *Türk Musikisi Nazariyâtı*'nı yayımlar. Bu eser, Yılmaz Öztuna'ya göre, Batı metodolojisi ile Türk müzikolojisinin ilk gerçek eseri olmakla beraber, dağınıktır ve ilk olmanın kusur ve hatalarını taşır. Daha sonra Dr. Suphi Ezgi, değerini bugün bile kaybetmemiş olan beş ciltlik büyük eserini yayımlar. Ardından Hüseyin Sadeddin Arel'in *Türk Musikisi Nazariyâtı Dersleri* gelir. Arel'in eseri, yakın dostlarından Salih Murat Uzdilek'in de yardımını gördüğü için birçok bakımdan dikkate değer bir eserdir. Uzdilek, ünlü eserini, Arel'in teşvikiyle Türk musikisi seslerini fizik bakımından inceleyerek yazmıştır(1944). Onun için bugün Türk musikisinde yaygın olarak kullanılan sisteme "Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi" denilmektedir.[33]

Rauf Yektâ Bey'in açtığı yolda, Ezgi, Arel ve Uzdilek tarafından geliştirilen bu sistem, Avrupa müziğinin tonal kavram ve yaklaşımlarını Türk musikisinin ses ve makam çerçevesine âdeta zorla soktuğu gerekçesiyle eleştirilmektedir. Bu eleştirel bakışın önemli tezlerini ihtiva eden eserlerden biri, Abdülkadir Töre'nin öğrencilerinden Ekrem Karadeniz'in nazariyat kitabıdır. "Arel-Ezgi-Uzdilek" sistemine en ağır eleştirilerden biri de, son yıllarda Yalçın Tura'dan gelmiştir.[34]

Musiki üzerinde uzun uzadıya durmamızın sebebi, değiştirilmesi en güç sanat olduğu için, saldırıların özel-

likle Türk musikisi üzerinde yoğunlaştırılmış olmasıdır. Tanpınar'ın büyük bir isabetle teşhis ettiği gibi, "Bir kültürün musiki anlayışı, zekâsının zamâna en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcama tarzıdır", bunun için de değişmesi zordur; musikimiz değişene kadar, hayat karşısındaki vaziyetimiz de değişmez.[35] İşte bunu farkeden inkılapçı aydın ve bürokratlar, ameliyelerini özellikle musiki üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Bir araştırmacının ifadesiyle,

> Devrim'in en zorlu savaşlarından biri, müzik kesiminde veriliyordu. Köklü, ama gelişimi çok önce durmuş bir geleneğin yıkılması.. Yerine dinamik, "bilimsel", çağdaş bir müziğin, Ulusal Türk Müziği'nin getirilmesi, oluşturulması. Yeni müzik beğenisinin benimsetilip yaygınlaştırılması. Atatürk'ün özel ilgisini ve denetimini gerektiren çetin sorunlar, dönemin sanat politikası'nı belirgin olarak yansıtan sürekli çabalar. [36]

Radyolarda Türk musikisi yayını yapılmasının yasaklanması bu sanat politikasının gerektirdiği uygulamalardan biridir. Bir anda işsiz kalan Türk musikisi mensuplarının 1930'larda yaşadığı dramın ne kadar büyük olduğunu rahatlıkla tahmin edebiliriz. Türk musikisinin seviye kaybetmesi, arabesk müziği hazırlayan ortam ve Batı müziğinin devletin bütün imkanları kullanılmasına rağmen beklenen gelişmeyi gösterememesi, bu tepeden inmeci kültür politikasının sonuçlarıdır. Ancak gelenek direnecek, varlığını musiki alanında da, musiki dernekleriyle başlayıp Devlet Koroları ve Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na uzanan süreçte korumayı başaracaktır.

III

SAHNEDEN BEYAZ PERDEYE

".. tiyatrolar eğlendirici özelliğini kaybetmemekle beraber, medenî memleketlerin inkılap ve ilerlemelerine neşriyatın bütününden daha fazla hizmet etmiştir."

Namık Kemal

İLK TİYATROLAR

Ahmed Midhat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan*'da, İtalya sefiri Kontes Delandeberg ile bir sohbetini nakleder [Ek.2] Koca Osmanlı'nın Kontes'e âdeta tekmil verdiği, tiyatro sanatında henüz pek geri bulunduğumuzu "makam-ı i'tizarda", yani özür dilemek kabilinden itiraf ettiği, sanırız, okuyucularımızın dikkatinden kaçmayacaktır. Ayrıca kârgir tiyatro binalarımızın ve "sâha-i te-mâşâda türlü hünerler göstermek için icab eden makineler ve edevât ve perdeler"in bulunmayışını büyük bir kusur olarak gören Ahmed Midhat Efendi, az çok tiyatro eserleri yazılıyorsa da, bu eksiklikler dolayısıyla tiyatromuzun aslında bir "fıkdan-ı küllî" halinde olduğunu söylüyor.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, bu cümleler, Ahmed Midhat Efendi ve benzeri aydınların bir müstemleke aydını psikolojisini yaşadıklarını göstermektedir. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'yi de şaşkınlığa uğratan muhteşem tiyatro ve opera binalarının, büyük sahnelerin, süslü perdelerin ve bir anda değişen dekorların etkisinde

kaldıkları, yani tiyatroyu, gerçekte tiyatronun şartı olmayan birtakım tamamlayıcı unsurlarla özdeşleştirdikleri anlaşılıyor. Daha da önemlisi, ne idüğü anlaşılmadan tiyatronun mit'leştirilmesi ve etrafında bir mistik oluşturulmasıdır.

Operanın aynı zamanda diplomatik bir sanat nitelığı taşıdığı için, Osmanlı yöneticilerinin ve bürokrat aydınlarının ilk karşılaştıkları ve etkisinde kaldıkları sanat olduğu üzerinde daha önce durmuştuk. Opera ve operet dediğimiz temsil türleri, birbirinden çok farklı iki sanatın birleşmesinden doğmuştur. Bu bakımdan çoksesli müzik gibi, tiyatro da operanın beraberinde getirdiği bir sanat olarak ele alınabilir.

İstanbul'da ilk tiyatro temsilleri III. Selim devrinde verilmeye başlanır. Yabancı tiyatro gruplarının saraya davet edildiğini, ayrıca biri sarayda, biri Beyoğlu'nda olmak üzere iki geçici tiyatronun kurulduğunu, II. Mahmud devrinde ise bu sanata ilginin çok arttığını biliyoruz. Muzıkayı Hümâyun'un kurulması tiyatro faaliyetlerine zemin hazırlamıştır. Fransız Tiyatrosu, Beyoğlu'nda 1833 yılında açılır ve 1838 yılında da iki ahşap amfiteatr yapılır. Bu amfiteatrlarda birbiriyle kıyasıya rekabet eden iki tiyatro da saray tarafından desteklenmektedir.

Beyoğlu'nda açılan tiyatrolardan biri de Naum Tiyatrosu'dur. Bosko adlı bir yabancı tarafından kurulan ve daha sonra Osmanlı tebeasından Naum Efendi'ye devredilen bu tiyatroda opera ve tiyatro temsillerinin yanısıra konserler de verilmiştir.[1]

Şehzadeliğinden beri tiyatroya büyük ilgi duyan Abdülmecid ise, Dolmabahçe Sarayı'nın karşısında bir Saray Tiyatrosu yaptırmış, ayrıca 1847 yılında yanan Naum Tiyatrosu'nun yeniden inşası için büyük yardımlarda bulunmuştur. Başta padişah olmak üzere, devrin ileri gelenleri

sık sık Naum Tiyatrosu'nda verilen temsilleri seyrediyorlardı. Genellikle Fransız ve İtalyan dilleriyle verilen bu temsiller, aydın Türkleri tiyatroya alıştırdığı gibi, Ermeniler'de de bu sanata karşı büyük bir heves uyandırmıştır. Kısa süre sonra Ermeni gençlerden oluşan tiyatro grupları, Naum Tiyatrosu'nda oynanan oyunları kendi dillerine çevirerek sahnelemeye başlarlar. Türklerden de beklemedikleri bir ilgi görünce, aynı oyunları bu sefer Türkçe'ye çevirerek Ermeni aksanıyla oynama yoluna giderler.

Bütün bu gelişmeler, Batı'ya kapılarımızı bütünüyle açan Tanzimat'la birlikte ayrı bir hız kazanmıştır. Bu dönemde tiyatro açısından en önemli olaylardan biri, şüphesiz, Gedikpaşa'da Tiyatro-yı Osmanî'nin açılmasıdır. 1860 yılında canbazhâne olarak yapılan ahşap binada faaliyete başlayan Tiyatro-yı Osmanî, Güllü Agop adıyla tanınan Ermeni bir sanatçı tarafından yönetiliyordu. Ne var ki tiyatro faaliyetlerinin Ermenilerin tekelinde bulunması ve Türkçe'nin Ermeni aksanıyla dejenere edilmesi bazı Türk aydınlarında epeyce rahatsızlık yaratmıştır. Bu rahatsızlığın ilk işareti, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere İbrahim Şinasi'ye bir komedya ısmarlanmış olmasıdır. Böylece ilk tiyatro eserimiz olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi* doğar. Fakat bu eserin Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanıp oynanmadığı bilinmiyor.[2]

Tiyatronun Ermeni şivesine rağmen İstanbul'da beklenmedik bir rağbet görmesi, başta Âlî Bey olmak üzere, devrin tanınmış aydınlarının meseleye el koymasına sebep olmuştur. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda diksiyon hocalığı yapan Âlî Bey'in gayretleriyle, Hariciye Nazırı Reşid Paşa başkanlığında, Nuri Bey, Hâlet Bey, Âlî Bey ve Namık Kemal'den oluşan millî bir tiyatro heyeti kurulur: Gedikpaşa Tiyatrosu'na Muzahharat Komitesi. Böylece Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'yle başlayan Batılı tarzdaki tiyatro

edebiyatı, bu komitenin üyeleri tarafından yazılan oyunlarla zenginleşmeye başlar. Namık Kemal, ünlü *Mukaddeme-i Celâl*'inde bu gelişmeyi şöyle anlatmaktadır:

Zannederim ki, tiyatro dalında yazılan eserlerde bu ilerlemeye tiyatronun haddizatında romana olan üstünlüğü ile beraber İstanbul'da bir sahnenin varlığı sebep olmuştur. Hakikaten tiyatromuz sahneleri ışıklandırılmış ve perdeleri mükemmel olmadığı gibi oyuncular hareketlerinde zararsız fakat konuşmalarında seyir zevkinin yarısını yitirecek kadar kusurludurlar. Bununla beraber hayatın hakiki lezzetini bilenlere göre bu kadar noksanlarıyla beraber yine "Hayal" gibi, kötü edebiyatı öğreten yerlerden bin kat daha ehvendir (...) Sonraları, yani bundan takriben beş sene önce bazı kalem sahipleri bir encümen yaparak tiyatromuz için eserler tertibini üzerlerine aldılar. Bendeniz de liyakatsizliğimle beraber aralarında bulunmuştum. Encümenin eserlerinden en evvel sahneye "Vatan Yahut Silistre" konuldu. Bu oyun tiyatroyu bulunduğu durumdan kırk elli derece ileri götürmüş ve bundan başka Silistre'nin ortaya çıkışı dilimizde o edebiyat türü için bir ilerleme çağına başlangıç olmuştur. [3]

Vatan, millet, hürriyet gibi, o devirde çok yeni olan kavramlar etrafında örülmüş *Vatan Yahut Silistre* oyunu, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 1 Nisan 1873'te sahnelendiğinde büyük hadise olmuş, tezahürat sırasında "Muradımız budur!", "Allah muradımızı versin!" gibi sözler sarfedildiği için aleyhinde bir komplo düzenlendiği vehmine kapılan Sultan Abdülaziz'i ürkütmüştür. Üstelik Namık Kemal, kendisinden sonra tahta geçecek olan Şehzade Murad'ın hocasıdır ve onunla sürekli temas halindedir. Abdülaziz *Vatan Yahut Silistre*'nin temsiline mani olmamakla beraber, başta Namık Kemal olmak üzere, Nuri Bey, Ahmed Midhat Efendi, Ebuzziya Tevfik ve Bereketzâde İsmail Hakkı Bey'i tutuklatarak sürgüne göndermiş, olayı dikkati çekecek şekilde duyuran *İbret* gazetesini de kapatmıştır.[4]

TİYATROSU OLMAYAN KÜLTÜR VAR MI?

Tanzimat'tan sonra Türk aydınlarının tiyatro etrafında bugün de devam eden garip bir "mistik" yarattıklarını söylemek mümkündür. Bu konuda yazılıp çizilenlerde, tiyatro meselesi halledilir, yani Batılı anlamında gerçek bir tiyatro hayatı tesis edilebilirse, bütün meselelerimiz bir anda çözüme kavuşacakmış gibi, anlaşılması güç bir mantık sergilenir. Her gösteride bir dizi ritüele sahne olan tiyatro ve konser salonları, çağdaş mabetler ve halkın adam edildiği mekânlar olarak görülmüştür.

Hemen bütün aydınlar, Tanzimat'tan önce bizde tiyatro olmadığı düşüncesindedirler. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi temsil türleri de, Batılı tiyatro kalıplarına uymadığı için, Namık Kemal'in yukarıda naklettiğimiz cümlelerinde görüldüğü gibi, kısaca "Hayal" diye küçümsenerek geçilir. Halbuki tiyatrosu bulunmayan bir kültür yoktur. Gerçekliği yansıtma biçimleri ve kurguları farklı olsa da, her kültür kendine göre bir tiyatroya sahiptir. Fakat Batıcı Türk aydınları, kafalarında oluşturdukları şemayı bozacağı endişesiyle, Tanzimat'tan önce bir Türk tiyatrosunun bulunduğunu kabul etmek istememişlerdir. İsmail Hami Danişmend, 1942 yılında *Eski Osmanlılarda Tiyatro* başlığıyla yayımladığı altı makalede, yerli ve yabancı kaynaklara dayanarak, Osmanlılarda Meddah ve Ortaoyunu gibi temsiller dışında da dramatik gösterim türleri bulunduğunu isbata çalışmış, fakat onun bu saygıya değer gayreti tepkiyle karşılanmıştır.[5] Meselâ geleneksel temâşâ sanatları üzerinde çalıştığı için, Dânişmend'i desteklemesi gerekir gibi bir izlenim uyandıran Selim Nüzhet Gerçek, onun hiç bir iddiasına katılmadığını ve asıl anlamında tiyatronun Tanzimat'la birlikte başladığını yazar.[6]

İsmail Hami Danişmend, sözkonusu makalelerinde, eski Osmanlı şenliklerinde Ballet-pantomime, Farce ve Comédie niteliğinde gösterimler sunulduğunu, esasen tiyatro sanatının başka, tiyatro edebiyatının başka olduğunu, Aristo'dan beri bu ikisinin birbirinden ayrı düşünüldüğünü, ayrıca dans, musiki, sahne oyunları ve tuluat türlerinin tiyatro ihtiyacını gidermeye ve tiyatro sanatını yaşatmaya yeterli sayılması gerektiğini söyledikten sonra, meselâ eski Romalıların Atellena'larıyla İtalyanların Commedia dell'Arte'ları gibi, Osmanlı dramatik gösterimlerinin de yazılı metinlere dayanmadığını, bu yüzden bir tiyatro edebiyatının doğmadığını, yazılı metinler varsa bile, biraz da matbaanın geç kabul edilmesi yüzünden günümüze kadar ulaşamadığını anlatır ve şöyle devam eder:

> Fransa'da matbaa birçok eseri kurtarmış olduğu halde, eski Fransız farce'larıyla mystere'lerinden bugün elde kalan nedir? Bilhassa mystere'lerin birtakım livret'lerinden başka bir şey kalmış değildir. Matbaacılığın siyanetkâr rolüne rağmen Avrupa'da böyle olduktan sonra, asırlarca matbaasız kalan ve tarihe mal olmuş büyük yangınlarında birçok kültür eserleri kül olan İstanbul'da birgün belki bir iki eser bulunmak ümidinden başka bir şey kalmamış olmasını pek tabii görmelidir.
>
> Herhalde şurası muhakkaktır ki, Selçukî ve Osmanlı devirlerine ait olmak üzere misal olarak gözden geçirdiğimiz tarihî deliller ve vesikalarla mevcudiyet ve hatta ehemmiyeti sabit bir Türk tiyatro sanatı vardır. Bu sanatın mevcudiyeti şimdiye kadar olduğu gibi belki bundan sonra da bazı Türk düşmanları tarafından şöyle böyle birtakım te'viller ve derme çatma bir sürü tefsirlerle inkâr edilmek istenebilir.[7]

Daha sonraki araştırmalar, İsmail Hami Danişmend'in görüşlerini doğrulamıştır. Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* adlı değerli araştırmasında, bu şenliklerdeki tiyatro gösterilerini "Dramatik Savaş Gösterimleri", "Dans ve Sözsüz Dramatik Sanatları" ve "Sözlü

Dramatik Gösterim Sanatları" başlıkları altında, yerli ve yabancı çok sayıda kaynağı tarayarak ortaya koymuştur.[8]

Batı tarzı tiyatroda, Türk aydınlarını cezbeden taraf, hayatın gerçekte yaşandığı gibi tasvir edilmesidir: "Tiyatro dünyanın bir benzeridir". Hatta Namık Kemal, "hayat daha şiddetli tasvîr edildiği" için tiyatroyu romandan bile üstün tutar. Tiyatro aynı zamanda eğlencedir, ama eğlencelerin en faydalısı. Çünkü beş duyunun en üstünü olan görme duyusuna hitap eder. Bunun için tiyatro, medenî ülkelerin ilerlemesine kitap, dergi ve gazetelerden bile daha fazla hizmet etmiştir.[9]

Namık Kemal, bir başka yazısında da Zuhuri Kolu'nu, yani Ortaoyunu'nu bir nevi tiyatro olarak kabul ederse de, "tertip ve icrâsında ne tabiat tasvîrine, ne de kelâmın tesirine bakılarak arada edebin iki mânâsına da riayet" edilmediği için cahillerin ahlâkını bozmaktan başka hiç bir şeye hizmet etmediğini söyler.[10]

İlgi çekici olan, aşağı yukarı aynı yıllarda, Teodor Kasap, *Diyojen*'de çıkan bir yazısında bizim için tiyatroyu Batı ülkelerinden almaya gerek olmadığını, zira halkımızda eskiden beri tiyatro fikrinin bulunduğunu, Zuhuri Kolu her ne kadar zamanın ihtiyaçlarına göre geri kalmışsa da, şimdi oynanmakta olan avlulardan, yahut ahır benzeri yerlerden kurtarılıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi muntazam yerlere götürülerek ıslah edilebileceğini söyler ve "Yoksa *Zor Nikâhı*'nı Türkler zorla dahi beğenmezler. Hele *Kokona Yatıyor*'u ihtimal ki Hıristiyanlar dahi hoş görmezler" der.[11]

DARÜLBEDAYİ

Esasen Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'yle yaptığı başlangıç, Teodor Kasap'ın ifade ettiği düşüncelere epeyce uy-

gundu. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi, Şinasi, bu küçücük eseriyle, o zamana kadar edebiyatımızın semtine uğramadığı bir gerçekçiliğin kapısını açarken, bir yandan da Ortaoyunu ve Meddah gibi geleneksel gösterim türlerinden faydalanarak millî bir tiyatro için ilk adımını atıyordu.[12] Fakat *Şair Evlenmesi* sadece bir ilk adım olarak kalmış, sonuna kadar Batı taklitçiliğinde ısrar eden Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu, II. Abdülhamid döneminde uzunca bir süre suskunluk geçirdikten sonra,[13] II. Meşrutiyet'in getirdiği serbestîden faydalanarak Batı'ya daha büyük bir hızla ve hırsla açılmıştır. Bu dönemde, nasıl mantar gibi gazeteler çıkıp batmışsa, aynı şekilde, kurulup bir iki temsil verdikten sonra yokluğa karışan tiyatro grupları görülür.

II. Meşrutiyet döneminde en önemli tiyatro olayı, şüphesiz İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın temelini teşkil eden Darülbedayi'nin kurulmasıdır. Konservatuvar niteliğinde bir kurum olarak düşünülen Darülbedayi'i kurması için Paris Odeon Tiyatrosu Müdürü Mösyö Antoine davet edilir. 28 Haziran 1914'te İstanbul'a gelen Antoine, âdeta bir havari, hatta bir tiyatro peygamberi gibi karşılanmıştır. O günlerde henüz Nev-Yunânîlik dönemini yaşayan Yahya Kemal, *Antoine'la Musahabe* başlıklı yazısında şöyle der:

> Dün de bu havârî sanatkârla, o eski musahabemizi yazdığımız odada konuştuk! Bu çorak toprakta Dionysos'un oyunlarını uyandırmak için kendi geldi. Bu mülâkatı sanata itikadın bir mucizesi sandım.
>
> İlahî! Havarîler ne kadar sade oluyorlar. İri toparlak bir baş, Yunanî maskelerden sarkan geniş bir dudak, derinden bakan iki küçük göz sahibi bu adam, bir çocuk gibi konuşuyor; üstünde şark terbiyesinin sahte vekaarını görmeyen şarklılar belki şahsiyetini pek mühimsemezler. Lakin şimdi bizim aramızda sevinçle nikbin konuşan bu adam mu'ciz bir üstâd idi.[14]

Yahya Kemal, o dönemdeki Yunanî kafasına ve Tevra-tî üslubuna rağmen Antoine'ın, tıpkı Lamartine, Gautier, Loti ve Farrére gibi, Batı'ya bizden birşeyler götürebileceğine inanmaktadır. Nitekim "o eski musahabemiz" diye işaret ettiği bir önceki yazısında da şunları söylemiştir:

Şüphesiz Antoine da götürecek; beş on sene sonra bu sanatkâr gene mutantan bir sahneye sahip olursa, millî oyunlarımızdan Ortaoyunu, Zuhurî ve Karagöz'den, rakslarımızdan, efsanelerimizden, millî esvap ve mimarînin şekillerinden alacağı zevki oradaki sanatkârlara da verir. Evet Antoine kıratında bir üstad bizden memleketine birçok zevkler götürecek, bunun için onu burada Beyoğlu'nun o bulamaç âleminde değil, aramızda eğlendirelim.[15]

Yahya Kemal'in Antoine'la ilgili ilk yazısında önemli bir ikazı daha vardır: "Antoine bize yalnız ibda'daki kudretini getirdi, tabiidir ki bu müesseseyi bizdeki malzemeyle kuracak. Bu teşebbüsün en nâzik noktası da buradadır." Ne yazık ki, Antoine, meselenin bu nazik noktasına teğet bile geçememiştir. Özdemir Nutku, bir yazısında Antoine'ın İstanbul'a Fransız üslubunda ve özellikle Fransız oyunları temsil edecek ödenekli bir konservatuar ve tiyatro kurmak üzere davet edildiği kanaatinde olduğunu, onun 6 Ocak 1915'te *The New York Times* gazetesinde yayınlanmış bir makalesine dayanarak söylüyor.[16]

Gerçekten de Darülbedayi'i kuranların bir Türk tiyatro ekolü oluşturmak gibi bir düşünceleri yoktu. Zaten Ortaoyunu'na ve onun yozlaşmış şekli olan tuluata açıkça cephe almışlardı. Bunun için Darülbedayi'in musiki kısmı alafranga ve alaturka olmak üzere iki bölüm halinde kurulduğu halde, tiyatro kısmı, sadece Batı tarzı tiyatro eğitimi verilen tek bölümden müteşekkildi.

Özdemir Nutku, sözkonusu yazısında, Batı'da geleneksel tiyatrolardan nasıl faydalanıldığını, Brecht, Dürrenmatt gibi çağımızın büyük tiyatro yazarlarının bile tu-

luata ve grotesk oyun kişilerine döndüklerini çeşitli örneklerle anlattıktan sonra, Türk tiyatrosunun niçin kendine has bir üslup oluşturamadığını sorar ve cevabını şöyle verir:

Kendi öz tiyatromuzu başıboş bırakıp aşağılamamız, ölçüsüz bir yolda batıya hayranlığımız ve ağzımızın suyu akarak batı anlamında bir tiyatro yöntemi kurarken geleneksel Türk tiyatrosunu unutmamızdır (...) Darülbedayi, Türk tiyatro tarihinde önemli bir dönüm noktası olması yanında, kuruluşu sırasında geleneksel Türk tiyatrosuna üvey evlat gibi davrandığı için de eksik ve kusurlu bir başlangıçtır. Bugün tiyatromuzda hâlâ bir Türk üslubu bulamıyorsak, bu, çok yıllar önce elimize geçen fırsatları iyi kullanmamış olmamızdandır (...) Eğer Darülbedayi kurulurken, tiyatro bölümü iki kesimde düşünülmüş olsaydı, ya da tiyatro dersleri içine kuramsal ve deneysel çalışmalar getirilseydi, herhalde tiyatromuzun bugünkü kişiliksizliği büsbütün yok olmasa bile önlenmiş olurdu.[17]

13 Ocak 1915'te açılan Darülbedayi'de sahnelenen ilk oyun, Hüseyin Suat'ın Emil Fabre'den adapte ettiği *Çürük Temel*'dir. İlk üç yılda 3'ü yerli, 7'si adapte, 6'sı da tercüme olmak üzere toplam 16 oyun sahnelenir. Bu rakamlar, Darülbedayi'de yerli bir tiyatro ekolü kurmak gibi bir gaye yoksa da, oyunların konularını adaptasyon yoluyla yerlileştirme eğiliminin ağır bastığını göstermektedir.

1919'dan 1924'e kadar üç tiyatro mevsiminde de 13 yerli, 23 tercüme, 16 da uyarlama olmak üzere toplam 57 oyun sahneye konulmuştur. Yerlileşme eğiliminin bu yıllarda da devam ettiği anlaşılıyor. Bununla beraber, oran olarak, uyarlama sayısında düşüş vardır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, yerlilik arayışının tavsamaya başladığını görüyoruz. 1924-1930 yılları arasındaki altı tiyatro mevsiminde sahnelenen toplam 124 oyundan 27'si yerli, 20'si uyarlama, 77'si tercümedir. Yerli oyunların ve uyarlamaların sayısında önemli bir düşüş olurken, yabancı oyun sayısında büyük bir yükseliş göze çarpmaktadır.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Temsil Bölümü'nü kurarak tiyatro ve opera organizasyonunu gerçekleştirmesi için Paul Hindemith'in tavsiyesiyle Türkiye'ye davet edilen Alman Prof. Carl Ebert'ten istenen de, Antoine'dan istenenden hiç farklı değildir. Bütçe darlığı yüzünden önceleri Ankara'ya kısa süreler için davet edilen Ebert, asıl çalışmalarını, siyasî tarihimizde Millî Şef Dönemi (1939-1945) diye adlandırılan dönemde gerçekleştirmiş ve Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde bir Tatbikat Sahnesi kurmuştur. Bu sahne, Devlet Tiyatroları'nın temelini teşkil edecektir. Millî Şef Dönemi, özellikle Maarif Vekili Hasan-Âli Yücel'in gayretleriyle, doğrudan doğruya Yunan ve Latin kaynaklarına dayalı yeni bir kültür oluşturma yönünde sıkı bir programın uygulandığı ilgi çekici bir dönemdir (Bk.IV.Bölüm).

1939'dan 1945'e, yedi tiyatro mevsiminde, Şehir Tiyatroları'nda oran, yerli oyunların aleyhine büyük ölçüde değişmiştir. Sahnelenen yerli oyun sayısı 28, uyarlama 3, yabancı oyun sayısı 94'tür. Tatbikat Sahnesi'nde ise, 1939'dan 1947 yılına kadar sahnelenen tek yerli oyun, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'dir. Yabancı oyunların sayısı ise, önemli bir kısmı Yunan tragedyaları olmak üzere, 25'tir. Kısaca ifade etmek gerekirse, Millî Şef Dönemi'nde uygulanan kültür politikasıyla yerli ve yabancı oyunların sayıları arasında sıkı bir ilişki vardır. Köy Enstitüleri'nde bile köylü çocuklara Yunan tragedyaları oynatılmış olması, çarpıklığın derecesini göstermesi bakımından son derece dikkat çekicidir.

Durum, çok partili döneme geçildikten sonra da pek değişmeyecek, zaman zaman yerli oyun sayısında artış görülse de, Şehir ve Devlet Tiyatroları hiç bir zaman asıl mânâsında bir "Türk Tiyatrosu" kimliğine kavuşamayacak, sahnelenen yerli oyunlarda da genellikle bu toprağın değerleri aşağılanacaktır.

MUHSİN ERTUĞRUL DÖNEMİ

Türkiye'de tiyatroya damgasını vurmuş öncü şahsiyetlerden biri olan Muhsin Ertuğrul'un misyonu da, Batılı tiyatro ve sinema kalıplarını Türkiye'ye taşımaktan öteye geçmemiştir. Tiyatroda da, sinemada da hiç bir zaman yerli bir dil aramak gibi bir kaygı taşımayan Muhsin Ertuğrul, bu yöndeki arayışların önünü tıkamış, üstelik tiyatroyu "halkı adam etme" ve gerektiğinde "haddini bildirme cihazı" olarak görmüştür. "*Tiyatro Âdâbı*" adlı broşürü, aslında. Ertuğrul'un tiyatroda bir çeşit diktatörlük ilanından başka bir şey değildi. "Eğlence yeri" değil, "büyüklerin mektebi" olan tiyatroya mümkün mertebe temiz elbiseler giyilip gürültüsüzce oturulur, "Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra, perde kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir". Çünkü "Bir milletin bilgi ve anlayış seviyesi sanat eserlerine ve sanatkârlarına gösterdiği alaka ile ölçülür" vb.[18]

Kelimenin tam mânâsıyla bir Tek Parti devri adamı olan Muhsin Ertuğrul, "cahil halk"a dayattığı bu "âdâb" ile, onu, oyunu beğense de, beğenmese de sessizce seyredip sonunda alkışlamak zorunda olan passif bir seyirci konumuna düşürmüştü. Bugün bile, herhangi bir seyirci, bir oyunu herhangi bir şekilde protesto etmeye kalkışsa, tiyatrocular ve basının "seçkin" yazarları, solcu-batıcı suçlama sözlüğünün bütün incilerini "ilericilik" ipliğine dize dize bitiremezler.

Türkiye'de, her sahada olduğu gibi, tiyatroda da Batıcılık ve daha sonra solculuk adına estirilen terör, yerlilik arayışlarının önünü uzun süre tıkamıştır. Sadece tiyatrosuyla değil, on yedi yıllık sinema macerasında da, Almanya'da öğrendiği sinema kalıplarını uygulamaktan öte

geçemeyen Ertuğrul, üstelik yaptığı filmlerde tiyatrocu kimliğinden kopamadığı için Türk sinemasının neredeyse çeyrek asır kaybetmesine yol açmış bir yönetmendir. Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz'ın, 1950'lerde, sinemayı Muhsin Ertuğrul'un théatral dilinden kurtarmak ve yeni bir sinema dili geliştirmek için gösterdikleri çabayı da, "Batılı tiyatro etkilerinin yerine batılı sinema etkilerini geçirme çabası" olarak görmektedir. [19]

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASINA TEPKİ

Muhsin Ertuğrul sinemasına asıl tepki, Halit Refiğ'e göre, Yeşilçam Sokağı'nda yuvalanmaya başlayan, ne tiyatroyla ne de Batı sinemasıyla ilgili, sermayeleri çok kıt bazı film yapımcılarından gelmiştir. Bu yapımcıların imza attıkları, hiç bir sanat iddiası taşımayan, sadece ticarî amaçlarla çevrilmiş filmler, teknik ve estetik açıdan son derece ilkel olmalarına rağmen, geleneksel Türk temaşa sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşımaktaydılar. Tek Parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sineması, aynı yıllarda tıpkı siyasetin halka açılışı gibi, sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır. [20]

Halit Refiğ, aşağı yukarı on yıl süren Yeşilçam sinemasının bir taraftan Halk Sineması'na, bir taraftan da Ulusal Sinema'ya zemin hazırladığını söylüyor. Halk Sineması, 1950'lerin sonlarında başlayan bono sisteminin yaygınlaşması* ve yıldız sisteminin doğuşuyla başlamış-

* Bono sistemi, elektriğin yaygınlaşması ve sinema salonlarının artmasıyla yükselen talebi karşılayacak sermaye birikimine sahip ola-

tır. Sinema dilinde ve tekniğindeki gelişmelere rağmen, Halk Sineması'nı, Yeşilçam Sineması kadar ileri ve olumlu bir adım olarak görmeyen Halit Refiğ, Halk Sineması'nda yıldız kişilikler yüzünden hikâyelerde kalıplaşmanın başladığını ve diş tesirlere haddinden fazla açılarak yerli özelliklerin kaybedildiği düşüncesindedir.[21] 1966-1967 yıllarından itibaren kullanılmaya başlanan Ulusal Sinema kavramı, bu olumsuz gelişmeye tepkiyi ifade ediyordu. Ancak Ulusal Sinema, Halk Sineması'nda olduğu gibi "tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir". Ne var ki, halktan ve devletten destek görmediği için *Haremde Dört Kadın, Sevmek Zamanı, Kuyu* ve *Bir Türke Gönül Verdim* gibi birkaç filmde kalır. [22]

Kemal Tahir'in fikirleri etrafında oluşan Ulusal Sinema hareketinin en önemli ürünlerinden biri şüphesiz Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'dır. Filmde, eski halk hikayelerinde olduğu gibi, bir kızın kendisinden önce resmine âşık olan bir delikanlının hikâyesi anlatılmaktadır. Resimden ve resmin sahibinden de öte, Fuzulî'nin şiirlerindeki gibi, aşkın kendisine duyulan aşkın anlatıldığı filmdeki çarpıcı soyutlama, Halit Refiğ'in ifadesiyle, "doğu sanatlarına has bir soyutlamadır; batının bireyci ve marazi soyutlaması değil".[23]

Ulusal Sinema'yla aşağı yukarı aynı tarihlerde başlayan Millî Sinema hareketini de unutmamak gerekir. Yücel Çakmaklı başta olmak üzere, Mesut Uçakan ve Salih Diriklik gibi yönetmenler tarafından temsil edilen bu ha-

mayan Türk sinemacılarının bir buluşudur. Talebi karşılamak için, gerekli sermaye, işletmeler tarafından çıkarılan bonolarla karşılanmaya başlandı. 1950'lerin sonlarından itibaren geçerli hale gelen bu sistem, filmlerin yapılıp masraflarını kendi kendilerine ödemesi esasına dayanıyordu (Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s.90)

reket de, yerli bir sinematografiye başka bir yoldan giderek ulaşmaya çalışıyordu.

TÜRK SİNEMASININ KİMLİĞİ

1960'larda Kemal Tahir'in çevresinde bulunmuş, onun fikirlerinden ilham alan Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi ünlü yönetmenlerin sohbetlerine katılmış ve Batıcılığı reddeden bu Marksist yönetmenlerden derinliğine etkilenmiş bir senarist olan Ayşe Şasa da, Türk sinemasının kimliği üzerinde uzun boylu kafa yormuş bir düşünürdür. Japon ve Rus sinemasının Batı sineması karşısında kendi Doğulu geleneklerine sıkı sıkıya sarıldığını ve bu yolla olağanüstü derecede etkili ve orijinal bir anlatım tekniği kurmayı başardığını ifade eden Şasa, ülkemizde gelenek resmî ideoloji tarafından baskıcı bir tutumla yok edilmek istendiği için bizde böyle bir gelişmenin yaşanmadığını, yani bir Japon sineması, bir Rus sineması gibi orijinal bir Türk sinemasının doğmadığını söylüyor. Öyle ki, Türk sinemasının hâlâ doğru dürüst bir grameri, bir sentaksı bile yoktur. Birçok yönetmen, filan kamera açısını niçin seçtiklerini, filan yerde niçin yakın yahut uzak plan kullandıklarını hâlâ bilmemektedirler:

> Bir afra, bir tafra, bir hareket, bir gösteriş.. Anlatılan konuyla, malzemeyle hiç ilgisi olmayan, mekanik, yapay bir anlatım çıkıyor ortaya. Fırfır dönmeler, büyük hareketler. Ortada fol yok yumurta yok. Sonuçta sinema olmuyor yapılan. Birtakım frapan, geveze, hareketli fotoromanlar çıkıyor (...) Her şey gibi, sinema da Batı'dan hazır alınacak bir şey sanılmıştır. Batı'dan, Amerika'dan hazır dil kalıpları aktarmaya çalışmışızdır (...) Böyle bir bakış açısı, sinemanın kültürel muhtevasına tamamen ters düşen kısırlaştırıcı bir yaklaşımdır.[24]

Ayşe Şasa'ya göre, her toplum, sinema tekniğinin ana çekirdeğini, yani sinematografisini kendi kültürünün

işlevlerine uygun olarak kurup geliştirmek zorundadır. Türkiye gibi, zengin ve orijinal bir medeniyet zeminine sahip olan ülkelerde bu özellikle böyledir, böyle olmalıdır.[25] "Türk sinemasının yüzeyini, dün olduğu gibi, bugün de baştanbaşa kaplayan o kurşun rengi benliksizlik", yakın tarihimizle ilgili kollektif bir aldanışın sefil sonuçlarından biridir. "Hiç kimse kendisine ait olmayan bir sosyal irsiyetle, yalancı bir tarihle var olamaz. Yalancı kimlik her adımda sırıtır, her adımda sahteliğini taşıyıcısının ayaklarına dolaştırır".

Büyük Rus sinemacısı Eizenstein kendi sinema dilini kurarken, Avrupa ve Amerikan sinemalarından hiç bir hazır kalıp almamış, ünlü montaj ilkelerini tamamen farklı Doğulu sanat geleneklerinin özünden alarak yepyeni sinematografik prensipler üretmiş, entellektüel sinemanın ilkelerini Doğulu kültürün verileri üzerine inşa etmiştir. Bu büyük sinema adamının 1929 yılında, *Film Biçimi* adlı eserinde, Japon sinemacılarına "Ey Japon sinemacıları, kendi kültürünüzün ürünü olan has ve özgün bir sinematografiye sahip çıkacak mısınız, yoksa bunu size benim mi söylemem gerekiyor? Sinematografisiz bir sinema olmayacağını bilmiyor musunuz" diye seslendiğini hatırlatan Şasa, Japonların kendi sinematografilerine giden yolu çoktan keşfettiklerini, artık Haiku'dan, Kabuki'den nasıl yararlanılacağını çok iyi bildiklerini, bu sorunun asıl Türk sinemacılarına da sorulması gerektiğini söylüyor ve şöyle devam ediyor:

> 1968 yılında Atıf Yılmaz ve ben sinemada orta oyununda, minyatürden yararlanmaktan söz edince en saygın eleştirmenler tarafından alaya alınmıştık. Bir Batılı sinemacının filan empresyonistten etkilenmesi, falan Batı filminde, örneğin gotik esin kaynaklarından söz etmesi bir erdemdir de bizim kendi malzeme ve dünyamıza yönelmemiz nedense hep şüpheyle, alayla karşılanır. Şovenlik karalaması hazırda bekliyordur. [26]

TASAVVUF VE SİNEMA

Ayşa Şasa, son zamanlarda, bu bakış açısından hareketle ulaştığı, tasavvuf temeli üzerine oturmuş yeni bir sinema anlayışının imkânlarını araştıran bir düşünür kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bugünkü enternasyonal TV ortamına evrensel bir ibret perdesi (zıll-i hayal) olarak yaklaşan tasavvufun modern dünyaya yoğun bir ışık düşürmeye, taptaze ve beklenmedik yorumlar getirmeye aday ve orada Hakk'ın işleyişini görmek ve göstermekle yükümlü olduğunu söyleyen Şasa'nın şu cümleleri ilgi çekicidir:

Dilimden düşmeyen üç kelime var: İlham, keşif, fetih. Tasavvuf için anahtar olan bu üç kelime sanatçıların elinde medyanın batınî şifresini çözmeye başladığı zaman dünyayı şaşırtacak bir perspektife ulaşmaya başlayacağız. O zaman pozitif bilim, dua karşısında ne kadar yaya olduğununu farkedecek. Silahı aşk ve dua olan derviş, kamera denen aracın profan ufkunu delecek, onu şuhud âleminin sırlarına doğrultacak.

Tarkovski mistik bir ilhamla sinemayı tepeden tırnağa dönüştürdü. Bizim sinemacılarımız bambaşka bir doğrultuda yol alarak bu sürece beklenmedik açılımlar getirecekler.[27]

IV

KLASİKLERİ OKUMAK

Şüd be-lafz-ı klasik Midhat Efendi âşık
Said Bey

DİVAN ŞİİRİNDEKİ ÇÖZÜLME

Türk şairlerinin sevinçlerini, üzüntülerini, aşklarını, ihtiraslarını asırlarca terennüm ettikleri Divan şiiri, Namık Kemal tarafından daha önce de sözünü ettiğimiz *Mukaddime-i Celâl*'de -kendisi de o kaynaktan içtiği halde- yaylım ateşine tutulmuştu. Niçin? Şiir, Batı'da olduğu gibi tabiata uygun olmalı, nesir dış dünyayı tıpkı bir ayna gibi göstermeliydi. Halbuki nesrimiz Namık Kemal'e göre seci ve kafiye canbazlığından başka birşey değildi; şiirimiz ise bazı münacât, na't, birkaç ufak mesnevi ve güzel müfredler sayılmazsa, realiteyle ilişkisi bulunmayan birtakım vehim ve münasebetsiz tasavvurlardan ibaretti:

Divanlarımızdan biri okunurken, insan taşıdığı hayalleri zihninde gözönüne getirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış kahramanlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de yakı diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı a'lâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına boğulur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı sevgililerle dopdolu

göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder.[1]

Namık Kemal, yaklaşım tarzında değilse de, isyanında haklıdır. Şeyh Galip'le son büyük atılımını yapan divan şiiri, âdeta kalan gücünü de harcamış gibi, epeyce önce başlamış bir inkırazı daha hızlı bir şekilde yaşamaya başlar. Bütün alanlarda olduğu gibi, divan şiirinde de büyük bir zevk çözülüşü ve muhayyile kısırlığı kendini göstermiştir. Bu zevk düşkünlüğü, ikinci ve üçüncü dereceden şairlerce kelime oyunları ve ifade canbazlıklarıyla kapatılmaya çalışılır. Öte yandan Enderunlu Vâsıf gibi şairlerin elinde, ilk anda yenilik ve gelişme gibi görülen yerlilik arayışı, kaba bir gerçekçilikle bayağılığın sınırlarını zorlamaktadır. Yeni arayışlar, Tanpınar'ın ifadesiyle "hamlesini yöneltecek, dağınık tecrübelere düzen verecek ana fikirden mahrum olduğu için" çözülüşü hızlandırmaktan başka bir işe yaramaz; "daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensüalite teşhiri, söyleyecek hiç bir şeyi olmayan insanların vakit geçirmek için konuşmasını andıran yârenlik edası" bu dönemin şiirinde ilk göze çarpan özelliklerdendir:

> Ne halk ifadesine ve diline karşı gittikçe artan ilgi, ne nazirecilik dolayısıyla sık sık eserlerine dönülen eski şairlerin tesirleri, ne de geçen asrın sonunda, yani Galib'in musammatlarla yapmağa çalıştığı geniş nefesli ve hamleli şiir tecrübesi ve yine onun tesiriyle hızını arttıran Mevlevî ve tasavvufî ilham bu çözülüş manzarasını değiştiremez. Sanki bütün pınarlar kurumuş ve insan çırılçıplaktır. Ve sanki insanın yerine aruz vezninin bizzat kendisi ortada dolaşıyor, halk ağzından ve hayattan topladığı ifadeler üzerine tek başına küçük, mânâsız oyunlarını yapıyordu.[2]

XVIII. asrın bu mirası, olduğu gibi XIX. asra intikal etmiştir. İnkırazın acısını yüreklerinde hisseden aydınların bu olumsuz gelişmeyi anlamak için kafa yormaları olağandır. Olayın trajik yanı, Batı'yı yüzeyden de olsa ya-

vaş yavaş tanımaya başlayan XIX. yüzyıl aydını, "diyar-ı küfr" ile "mülk-i İslâm" arasındaki büyük farkları görerek sürekli bir mukayese psikozunu yaşıyor, bu yüzden meselelere bir an önce çözüm bulabilmek için sebeplerden ziyade sonuçlara bakarak birtakım genellemelerle bütün bir geçmişi mahkum ediyordu. Bu aceleciliğin yarattığı çelişkiler, Tanzimat aydınının en belirgin özelliğidir. Meselâ Namık Kemal'in yakın dostu Ziya Paşa, Londra'da *Hürriyet* gazetesinde yayınladığı ünlü *Şiir ve İnşa* makalesinde divan şiirini Türk şiiri saymadığını, asıl şiirimizin taşralarda "deyiş", "üçleme", "kayabaşı" vb. diye adlandırılan nazımlar olduğunu söyler. Fakat *Şiir ve İnşa*'dan çok sonra yazdığı *Harâbât Mukaddimesi*'nde bu görüşlerinin tam tersini savunacak, hatta halk şiirini eşek anırmasına benzetmekten bile çekinmeyecektir. Asıl dikkate değer husus ise, Ziya Paşa'nın bu *Mukaddime*'yi, beraber yola çıktığı, bir zamanlar aynı fikirleri savunduğu Namık Kemal'in tesirini silmek için yazmış olmasıdır. Namık Kemal, eski dostunun bu gerileyişini affetmemiş, *Tahrîb-i Harâbât* ve *Takib* adlı eserlerinde Ziya Paşa'yı şiddetle eleştirmiştir.[3]

Tanzimat aydınlarının yönetimle ilişkileri de benzer çelişkilerle doludur. Ayrıca Şinasi-Namık Kemal-Ziya Paşa neslinin sosyal meselelere duydukları ilgi, halka yönelme ve dilde sadeleşme gibi olumlu arayışları, bir sonraki nesilde âdeta unutulur ve sonuçta Servet-i Fünun edebiyatını doğuran elitist bir tavır ortaya çıkar.

Namık Kemal'in edebiyatı hemen bütünüyle sosyal fayda açısından ele aldığı, eski edebiyatı ise toplumun yeni ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak bulduğu için eleştirdiğini söyleyebiliriz. Ona göre, bütün müesseselerde olduğu gibi, edebiyatta da ıslahata ihtiyaç vardır. Özellikle çözülme devri edebiyatının -bütün divan edebiyatına teşmil ettiği- söz canbazlığından rahatsız olduğu için,

mânânın sanat uğruna feda edilmemesi, şekille muhteva arasında tam bir uyuşma bulunması gerektiğini düşünür.

Bu görüşlerini kabul ettirmek için, işi divan şiirini karikatürize etmeye kadar vardıran Namık Kemal, Türk edebiyatının en büyük talihsizliğinin bir zamanlar İran edebiyatını taklit etmesi olduğu kanaatindedir. Edebiyatımıza İran edebiyatından geçen hayal sistemi "tabiat-ı eşya"ya uygun değildir. Acem taklitçiliğiyle değil seviyeli eserler yazmak, edebî dilimizi bile kuramamışızdır. Taklidin de önemli bir merhale olduğunu, fakat neyin nasıl taklit edileceğini iyi bilmek gerektiğini ifade eden Namık Kemal, Avrupalıların da eski medeniyetlerin eserlerini kendilerine örnek olarak aldıklarını, fakat akla ve tabiata aykırı hususları bir tarafa bıraktıklarını söyler. O halde "biz daima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihab ettikleri kavaid-i külliyeye gerek ihtiyar eyledikleri tarz-ı taklide tabi olmak mecburiyetindeyiz."[4]

Namık Kemal, bu düşünceleriyle, bir süre sonra Ahmed Midhat Efendi tarafından gündeme getirilecek olan "klasikleri tercüme" meselesinin ilk işaretini vermiş oluyordu. Esasen bu mesele, Batı'ya kapılarımızı ardına kadar açan Tanzimat'ın er-geç gündeme gelmesi gereken meselelerinden biriydi. Artık Batı medeniyetine açıldığımıza göre, bu medeniyeti köklerine inerek derinliğine tanımak gerekirdi.

KLASİKLER VE BİZ

Rönesans, bilindiği üzere, Antikite'nin keşfedildiği, Avrupa'nın Antik Yunan'a ilan-ı aşk ettiği dönemdir. Perestiş ölçülerine varan bir aşktır bu. Medeniyet adına ne varsa, hepsi Yunan'a maledilir. Felsefe Yunan'da, şiir, mimarî, heykel.. hasılı her şey Yunan'dadır. Yunanlıları zamanla Avrupa'nın şımarık çocuğu haline getiren bu ga-

rip sevda, romantik İngiliz şairi Lord Byron'u bile çileden çıkarıp akıl almaz maceralara sürükleyecektir. İngiltere'den kalkıp Yunanlıların safında Osmanlı'ya karşı savaşmak için gelir ve "medenî" Yunanlıları "barbar" Türklerin elinden kurtarmak amacıyla savaşırken sıtmaya yakalanarak ölür (1824).

Bizde bile ateşli havariler bulan Hellenizm, gerçekte Türk ve İslâm düşmanlarının altında toplandıkları bir bayraktır. İslâm'a düşmanlığıyla tanınan Ernest Renan -ki Namık Kemal *Renan Müdafaanamesi* adlı eserinde onun fikirlerini şiddetle eleştirmiştir- "Yunan Mucizesi" ve "Hellenizm" fikrinin babalarından biridir ve Kudüs seyahatinden dönüşünde Hazreti İsa'yı Atina akropolünde adeta Athena Pallas'a kurban eder.

Müslümanların "Üstâd-ı evvel" diye yücelttikleri Aristo, Rönesans sanatçıları için neredeyse sadece *Poetika*'dan ibarettir. Aristo, bu eserinde güzel sanatlarla ilgili bütün problemleri halletmiş ve klasik sanatın değiştirilemez kurallarını koymuştur. Serbest düşünüşün öncülerinden kabul edilen Montaigne (1533-1592) Antikite der de başka bir şey demez. Ünlü *Denemeler*'i antik Yunan ve Latin şairlerinin adlarıyla dolup taşar. Descartes ise (1596-1650) Antik Yunan'ın rasyonalizmini felsefenin merkezine yerleştirmiştir.

Ve XVII. yüzyıl. Fikir babalığını Bolieau'nun yaptığı edebî ekol. Temsilcileri ise Tanzimat yazarlarının çok tuttukları Racine, Corneille, Moliere ve La Fontaine. Racine ve Corneille, Antik Yunan şairlerini örnek alarak yazdıkları tragedyalarıyla, Moliere ise komedileriyle ünlüdür. La Fontaine'e gelince, o Fransa'nın Aisopos'udur. Sonraları Klasikler adı verilen bu ekolün edebî görüşleri, devrin tanınmış tenkitçisi Bolieau tarafından Aristo'nun *Poetika*'sı ve Horace'ın görüşleri esas alınarak *Şiir Sa-*

natı (*Art Poetique*, 1674) 'nda sistemleştirilmiştir. Bolieau'nun görüşleri, kısaca "antikite yazarlarını taklit", "tabiata sadakat", "aklın üstünlüğü" ve "kurallara saygı" şeklinde özetlenebilir. Dikkat edilirse, Namık Kemal'in eski edebiyatı eleştirirken dayandığı esaslar da aşağı yukarı bunlardır.

Gerçekte, XVII. yüzyıl Fransız klasisizmine toplu olarak bakıldığında, şiir ve tiyatro dışındaki edebî türlerin dışarıda bırakılması bir yana, anlayış bakımından tam bir beraberliğin bulunduğundan söz etmek bile zordur. Edebiyat tarihçileri edebî meselelere uzaktan baktıkları için, meselâ Racine ile Moliere'in tabiata bakış tarzları aynı mıdır, Aristo'nun *Poetika*'sında şiirin insanlardan bahsetmesi gerektiği halde, La Fontaine hayvanları niçin konuşturmuştur, bu yazarların hepsi gerçekten Aristo'nun ve daha sonra Bolieau'nun koyduğu kurallara uymuşlar mıdır, gibi soruları sormaksızın Klasisizm'i edebiyat tarihi tasniflerine yerleştirirler. Klasisizm, Romantizm, Realizm.. Üstelik, bütün edebiyatlar bu dönemlerden geçmeliymiş gibi bir hava yaratırlar.

Bu tasnif Tanzimat aydınlarının ilgisini çeker ve Fransız edebiyatında böyle dönemler var da, bizde niçin yok diye sormaya başlarlar. Ahmed Midhat Efendi, 24 Ağustos 1897'de *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımladığı *"İkram-ı Aklâm"* başlıklı makalesinde, bizim henüz "Klasikler Devri"ne giremediğimizi yazıverir. Böylece fikir tarihimizin ilk "Klasikler" tartışması başlar.

Ahmed Midhat Efendi, sözkonusu makalesinde damadı Muallim Naci'yi Mesûd-i Harâbâtî'likten kurtarıp bir Racine, bir Bolieau yapmak için nasıl uğraştığını, Racine'den, Corneille'den birkaç trajediyle Shakspeare tercümelerinden birkaç dramı kendisine harf harf tercüme ederek okuduğunu, bunun üzerine Naci'de Fransızca öğ-

renme hevesi uyandığını ve yedi sekiz aylık bir çalışmadan sonra Naci'nin Victor Hugo'yu, Prudhomme'u anlayacak seviyeye geldiğini anlattıktan sonra şöyle devam eder:

İşte bir maksadı anlatmak için koca bir lisan öğrenerek maksadı hakikaten anladığı zaman *Zatü'n-Nıtâkayn*'ını ve *Ertuğrul*'u yazmaya başladı. Maksadı Osmanlıca trajediye bir yol açmak idi. Muvaffak olamadı. "Hazret! Bunları yazdım ama yine klasiklere benzetemedim. Voltaire'in *Henriade*'ını taklid mümkindir. Çünkü bir nevi şehnamedir. Fakat Racine'in, Corneille'in trajedilerini taklid mümkin olmayacak. Biz henüz edebiyatın bu devrine gelmemişiz. Ne yapsak kaside çeşnisinden kurtulamıyoruz" dedi (...) Biz hakikaten klasikler devrine henüz giremedik. Onun için diyorum ki *Faust*'lar, *Cid*'ler, *Andromaque*'lar, *Romeo Juliette*'ler gibi âsârı üdebâbımız, şuaramız henüz vücuda getiremeyeceklerinden hiç olmazsa şimdiki halde tercümelerini olsun vücuda getirelim.[5]

Ahmed Midhat Efendi'nin bu görüşlerine ilk tepki *İkdam* gazetesinin sahibi Ahmed Cevdet'ten gelir: Klasikleri asıllarındaki güzelliklerle başka bir dile tercüme etmek imkânsızdır. Nitekim yapılan tercümelerde başarıya ulaşılamamıştır. Ahmed Cevdet, başarısız tercümelere örnek olarak da Ahmed Midhat'ın *Le Cid* tercümesini gösterir: "Binaenaleyh klasikleri biz henüz terceme edebilecek bir halde olmadığımızdan, anların bekâretini lisanımızın tevsiine kadar muhafaza etmeliyiz."

Ahmed Midhat, tercüme güçlükleri konusunda Ahmed Cevdet'e katıldığını, ancak boş durmanın mânâsız olduğunu, birinci çeviride başarı kazanılmadıysa, ikincide, üçüncüde başarılabileceğini yazar. Derken Cenab Şahabeddin söze karışır: Ona göre edebiyatımızda klasik bir dönem bulunmadığı gibi, böyle bir temayülden de söz edilemez. Klasikleri tercüme etmenin onları taklit etmek olarak anlaşılması da çok yanlıştır. Üstelik eğer gerçekten klasik bir edebiyat vücuda getirilmek isteniyorsa, işe Corneille'den, Racine'den değil, Euripide, Sophocle gibi an-

tik tragedya şairlerinden başlamak gerekir. Bu ise ".. bizi bir cereyân-ı ma'kûs ile tufan devrine kadar sürükler ki, pek acîb olur".

Ahmed Midhat Efendi, Cenab Şahabeddin'e epeyce içerlerse de, edebi elden bırakmaksızın buna "cereyan-ı ma'kûs" değil, "tetebbu'-i ric'î" demek gerektiğini, sadece Latin ve Yunan eserlerine değil, ta eski Hind'e kadar gitmenin de şart olduğunu yazar. Cenab'ın "Bizim edebiyatımız o yollardan geçmeye muhtaç olsaydı teşviksiz gayretsiz kendi kendine geçerdi" şeklindeki haklı itirazını da pek çocukça bulur.

Tartışma büyüdükçe büyür. Hatta okuyucular bile mektuplar göndererek bu konudaki fikirlerini açıklamaya başlarlar. Devrin tanınmış aydınlarından Necip Asım ve Ahmed Rasim, Ahmed Midhat Efendi'nin; Hüseyin Dâniş ise Ahmed Cevdet'le Cenab Şahabeddin'in tarafını tutmaktadırlar. Hüseyin Dâniş Bey, klasiklerin Türk edebiyatı için yol gösterici olarak kabul edilemeyeceğini, Şark'ın Garb'ı taklit etmesinin sözkonusu olmadığını iddia etmektedir.. Bununla beraber, ona göre, klasikleri tercüme etmek faydadan hâlî değildir.

Bir süre ağırbaşlılığını muhafaza ederek devam eden bu tartışma, Kemal Paşazâde Said Bey'in de katılmasıyla sulanmaya başlar. Said Bey'e göre henüz bizde klasikleri tercüme edebilecek güçte adamlar yoktur; eğer varsa, onlar seviyesinde eser verecek adamlar da var demektir. Öyleyse "... pek büyük zahmetler ve külfetler ihtiyarıyle klasik denilen o heyâkil-i ma'neviyyeyi tercümeye kalkışmaklığımız abesle iştigaldir". Esasen, Avrupa'nın şimdiki eserlerine bakmak gerekir, daha öncekileriyle uğraşmak vakit kaybından başka birşey değildir.

Said Bey, Ahmed Midhat Efendi'nin "klasik" sözüne tutkun olduğunu, bunun "classicomanie" denilebilecek

bir hastalıktan kaynaklandığını söyleyecek kadar ileri gitmiştir: "Şüd be-lafz-ı klasik Midhat Efendi âşık". Ahmed Midhat Efendi susar mı? Kısa sürede mesele şahsiyâta dökülünce sabrı taşar ve o günlerde Bâbıâlî caddesinde karşılaştığı Said Bey'i bastonuyla adamakıllı pataklar. Ertesi gün de bu olayı *Said Bey'e Dayak* başlıklı yazısıyla kamuoyuna duyurur. Tartışmayı ciddiyet vadisinden uzaklaştıran Said Bey'dir. Nitekim *Galatât-ı Tercüme'* de hakaret ölçülerine varan saldırılarına devam eder. Aslında iki tarafın da haklı olduğu hususlar vardır. Fakat şahsiyâta dökülmesi ve bir kördövüşü haline gelmesi yüzünden, bu tartışma, fikir tarihimizdeki sonuçsuz tartışmalar arasında yerini alır.[6]

Bununla beraber, III. Selim devrinden beri Türk aydınının gündemini işgal eden batı medeniyetini köklerine inerek tanımak açısından, "Klasikler" tartışması önemli bir başlangıç sayılabilir. Bu tartışmanın yapıldığı yıllarda, esasen, Yunan ve Latin medeniyetlerine ilgi duyulmaya başlanmıştır. Yusuf Kamil Paşa'nın 1859 yılında tercüme ettiği *Télémaque*, bazı aydınların tecessüsünü antik Yunan tarihine ve efsanelerine yöneltmişti. Encümen-i Dâniş üyelerinden hakkında hemen hiç bir şey bilmediğimiz Ahmed Ağribozî de *Tarih-i Kudemâ-yı Yunan ve Makedonya* adlı bir eser yazmıştır.[7] Şemseddin Sami'nin Yunan ve Roma mitolojileriyle birlikte diğer kavimlerin mitolojilerinden de bahsettiği *Esâtîr'* i 1890'da, Nâbizâde Nazım'ın, *Esâtîr'* i 1893'te, Selanikli Hilmi'nin *İlias Yahut Şair-i Şehîr Omiros* adlı kitabı ise 1898'de yayımlanmıştır. Ayrıca Homeros'un *İlyada*'sını Sadullah Paşa'nın tercüme etmeye başladığını, fakat tamamlayamadığını biliyoruz. M. Naim Fraşeri'nin *İlyada* tercümesi 1885'te çıkmıştır. Tanzimat döneminde antik Yunan ve Latin klasiklerinden tercüme edilen diğer eserler de tesbit edebildiğimiz kadarıyla şunlardır:

Herodot Tarihi'nden Midhat Paşa tarafından tercüme edilen bir parça 1878'de, Necip Asım tarafından tercüme edilen bir parça da 1894'te yayımlanmıştır. Xenephon'unun *Cyropadie*'si Ahmed Midhat tarafından tercüme edilmiştir: *Hüsrevnâme* (1886). Cornelius Nepos'un *Vitae*'sinden Mehmed Tahir'in tercüme edip 1888'de yayımladığı eser ise *Meşhur Kumandanların Tercüme-i Ahvali* adını taşır. Ayrıca Aisopos'tan: *Kıssadan Hisse* (Trc. Ahmed Midhat, İstanbul 1870), *Menâkıb-ı Hayvan Berâ-yı Techiz-i Ezhan* (Trc. Osman Rasih, İstanbul 1877), *Esope'un Kıssadan Hisse Almağa Mahsus Misalleri* (Ermeni harfleriyle Türkçe, İstanbul 1866), *Tercüme-i Yezepos* (Trc. Çelebizade Agop Lütfi, İstanbul 1873); *Plutarkhos: Meşâhir-i Hükemadan Plütark'ın Bir Makale-i Meşhuresi* (Trc. Ziya Paşa, *Envâr-ı Zekâ Mecmuası*, I, 1299/1881); *Teokritos: Balıkçılar* (Trc. Mihalaki, *Envâr-ı Zekâ Mecmuası* I, 1881); *Lukianos: Dalkavuknâme* (Trc. Vasilaki, İstanbul 1870).[8]

BİR NEV-YUNANÎ: YAHYA KEMAL

Bu tercümelerin, özellikle şiir dünyamızda yansımalarını bulması kaçınılmazdı. Nitekim Abdülhak Hâmid, eserlerinde mitolojiye sık sık atıfta bulunmuştur.[9] Cenab Şahabeddin'in klasikler meselesinde aldığı menfi tavra rağmen, Servet-i Fünun'cular da genel olarak Yunan, Latin ve Avrupa klasiklerine ilgi duymaktadırlar. Tevfik Fikret, mitolojide tanrılardan ateşi çalarak insanlara armağan eden Prometheus'u Türk gençliğine örnek olarak gösterir:

Bir gün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey
Müştâk-ı feyz ü nûr olan âtî-i milletin
Meçhûl elektrikçisi, aktâr-ı fikretin
Yüklen, getir -ne varsa- biraz meskenet-fiken,

Bir parça rûhu, benliği, idrâki besleyen
Esmâr-ı bünye-hîzini, boş durmasın elin.
Gör dâima önünde Esâtîr-i Evvel'in
Gökten dehâ-yı nârı çalan kahramanını...
Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şânını.

Mehmed Rauf'un ise Yunan edebiyatına dair müstakil bir eseri vardır: *Yunan-ı Kadim Edebiyatı* (İstanbul 1909). Antik kültüre ve mitolojiye duyulan bu ilgi, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra artarak devam etmiştir. Özellikle Paris'ten 1912 yılında, dilinde Homerosvari mısralarla dönen Yahya Kemal, Yakup Kadri'yle birlikte Nev-Yunanî bir edebiyat vücuda getirmek istemektedir. Bu fikrin yayın organı olarak çıkarmak istedikleri *Havza* mecmuası için fikirlerini almak üzere Tevfik Fikret'e giderler. Fikret onlara katılabileceğini, fakat nazarî taraflarında Cenab Şahabeddin'le anlaşmaları gerektiğini söyler. Rıza Tevfik'in de hazır bulunduğu bir toplantıda, Yahya Kemal ve Yakup Kadri, Cenab'a fikirlerini uzun uzadıya anlatırlar:

Estetikte, bilhassa lisan estetiğinde süslü ve boyalı Acem bediiyatından sobre ve beyaz olan lisana döneceğiz. Acem'in teşbihli ve istiareli sanatından Yunan'ın sağlam ve oturaklı cümlesine geçeceğiz. Müşahedelerimiz, millette bu istidadın bulunduğunu göstermektedir. Nitekim Türk mimarisi böyledir. Onda Yunan çeşnisi vardır. Mimarimizdeki asillik ve basitlik gibi, süsten, çok boyalı cümleden, çıplak, sağlam cümleye geçeceğiz. Esasen Türkçe'nin çıplaklığa mail bir hali vardır. Nesirde Thukydides'in sobre lisanına geleceğiz. Modellerimiz onların epigram, idil, trajedi vesair şiir şekilleri olacaktır. Hasılı Renaissance'da bütün Avrupa milletlerinin ve Fransızların néoclassique şiirini vücuda getireceğiz. Felsefe'de Sokrat'tan ve Platon'dan açılan hatta geleceğiz; Şark felsefesini bırakacağız. Velhasıl bir nevi Nev-Yunânî edebiyat vücuda getireceğiz.[10]

Cenab Şahabeddin ve Rıza Tevfik bu fikirlere şiddetle itiraz ederek bizde klasik nesrin ve nazmın ancak İran

örneğine göre olabileceğini söylerler. Yahya Kemal, hayal kırıklığını şöyle anlatıyor:

Yakup Kadri ve ben, Rıza Tevfik ve Cenab Şahabeddin Bey'lerle birbirimizi o kadar anlamıyorduk ki, ictimaa kesel ve merâretle nihayet verdik. Onlardan ayrıldıktan sonra, Yakup Kadri dedi ki: 'Bizim yıkmak istediğimiz zevk ve fikirler işte bunların zevki ve fikirleridir, halbuki onlarla anlaşmaya gelmişiz.[11]

Bu toplantıda Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin fikirlerine itiraz eden Rıza Tevfik, daha sonra yayımladığı *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyyesi* (İstanbul 1918) adlı eserinde, görüşlerini biraz değiştirmiş gibi görünmektedir. Mahaffy adlı birinin Yunan sanat ve edebiyatına dair kitabından bahsederken, Türk aydınları eğer bu kitabı okumuş olsalardı, diyor, ".. âlem-i matbuatta ihdas ettikleri mesâilin ne kadar vâhî şeyler olduğu kendiliğinden taayyün eder ve bu bâbda îka olunan münâkaşât-ı beyhûde, asılsızlığı ve akameti yüzünden bir an evvel müzmahil olur ve bir daha tekerrür etmezdi."[12]

TÜRKÇÜLER VE KLASİKLER

Mehmed Tevfik Paşa'nın 1909-1913 yılları arasında yayınlanan *Esâtîr-i Yunâniyân* adlı kitabını *Peyâm-ı Edebî*'de yayınladığı *Bir Kitâb-ı Esâtîr* adlı yazısında, "Şark'da barbarlığın kandili sönerken bir kâhin tavrıyle konuşan Yakup Kadri Bey'in dediği gibi, bu sene Lidya dağlarında ilahlar mı uyanıyor?" diyerek coşkuyla selamlayan Yahya Kemal'in söyledikleri, aslında Namık Kemal'in söylediklerinden farklı değildir[13] Bir fark vardır, o da Batı'yı Tanzimatçılardan çok daha iyi tanıyor olmasıdır. Fakat üsluptaki radikallik ve zamanlamadaki hata, büyük tepkiyle karşılaşmalarına sebep olmuştur. Nitekim Ömer Seyfeddin, *Boykotaj Düşmanı* adlı hikâyesiyle bu

iki genç adamı Yunan donanmasına iane toplamaya çıkmakla suçlar.[14] İşin ilgi çekici tarafı, Ömer Seyfeddin'in daha sonra Homeros'un *İlyada*'sını Lecomte de Lisle'in Fransızca tercümesinden özetleyerek Türkçe'ye çevirmiş olmasıdır. Önce *Yeni Mecmua*'da tefrika edilen bu tercüme, daha sonra Maarif Vekaleti'nin Cihan Edebiyatından Nümuneler serisinde *İliada: En Eski Yunan Şairi Homeros'un Epopesi* (İstanbul 1927) adıyla kitap olarak da yayınlanmıştır. Ömer Seyfeddin, *Türk Kadını Mecmuası*'nda çıkan bir makalesinde de gençlere şu öğüdü verir:

Yazı yazmaya, hususiyle matbuat için yazmaya başlamazdan evvel derin derin, ders gibi, mukaddes bir kitap gibi Homer'i okumalısınız. Hayatın olduğu gibi satırlara nasıl nakledildiğini görmeli, hissetmelisiniz. O vakit okunacak birkaç satır yazabilirsiniz.[15]

Türkçülerin antik Yunan ve Latin medeniyetleri karşısındaki tavırları gerçekten ilgi çekicidir. Hüseyinzâde Ali, Yunan ve Latin kaynaklarına bağlanmayı tavsiye ediyordu. Ziya Gökalp ise, *Türkçülüğün Esasları*'nda, edebiyatımızın ikinci dereceden modelleri olarak "Homere ve Virgile'den başlayarak bütün klasikleri" gösterir. Türk edebiyatı, Gökalp'e göre, klasiklerin bütün estetik gıdalarını içine sindirmeden, romantiklere ve daha sonraki mesleklere yanaşmamalıdır. Çünkü genç milletler, idealleri ve kahramanlıkları yücelten bir edebiyata ihtiyaç duyarlar. "Klasik edebiyatlar bu maksadı temin edecek mahiyettedir."[16] Ziya Gökalp, bu görüşlerini Ruşen Eşref'e verdiği mülakatta daha açık bir şekilde ifade eder:

Avrupa milletleri rönesanstan sonra Yunan edebiyatının ve felsefesinin bir çeşit çırakları, kalfaları oldular ve Yunanlıların bütün bu milletler arası mahiyet taşıyan meziyetlerini aldılar. İşte bu hareketten klasik edebiyat çıktı. Meselâ Fransa'nın tabii bir halk edebiyatı vardı. Rönesans'tan sonra bu Yunan şekillerinin alınması da buna katılınca bir Fransız klasisizmi meydana geldi. Fakat bu Fran-

sız klasisizmi, şekilleri bakımından Yunanlılığa ve Latinliğe dayalı olmakla beraber, dil, vezin ve zevk bakımından daima millî kalmıştır. Bizde, İran edebiyatı için klasik diyenler varsa da bence doğru değildir. Çünkü İran edebiyatı, yukarıdan beri saydığımız vasıfları kendinde taşımıyordu. Bizde klasik bir edebiyatın meydana gelmesi için bizim de eski Yunan ve Latin edebiyatlarına kadar çıkmamız, onların meziyetlerini almamız ve bunu kendi bünyemize uydurmamız lazım gelirdi. [17]

Ziya Gökalp'in birçok görüşü gibi, klasikler konusundaki görüşleri de Cumhuriyet ideolojisinde genel kabul görecektir. Yalnız Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha ziyade Anadolu'da yeşermiş kültürlerin aslında Türkler tarafından yaratıldığını isbat yarışı vardı. Bu garip Türkleştirme ameliyesi, Güneş-Dil Teorisi'yle daha uzak coğrafyaları da içine almıştır. Bu dönemde Ruşen Eşref Ünaydın Vergilius'un *Ekloglar*'ını, Yakup Kadri ise Horatius'un şiirlerini Türkçe'ye çevirir. Nurullah Ataç'la Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun Yunan mitolojisine dair birer küçük kitabı vardır. Nüzhet Haşim ayrıca *Dante* ve *Petrarca* üzerine iki küçük inceleme yayımlar.[18]

Sözünü ettiğimiz bu hümanistlerin gayesi, inkılapları "klasik kültür" yönünde değişime uğratmaktır. Onlara göre Türklüğü, "dünya tarihinin tek tekâmül yoluna" sokmanın başka çaresi yoktur. Nüzhet Haşim Sinanoğlu, *Petrarca* adlı kitabına yazdığı önsözde "Büyük Türk inkılabı"nın şarklılığı yıktığını söyleyerek şöyle devam eder:

(İnkılaplar) dünya tarihinin gittiği tek tekamül yolundan malum tesirler altında ayrılarak bir zıt yola, medeniyetin merhale merhale üzerine gittiği hedefe varması imkânsız bir aykırı yola sapmış olan Türk tarihini mukadder olan büyük ve geniş yola sürmüştür. Bu yolu vuzuhla görmek için, bu yolda yürümeye yarayan cihazlarla kendimizi kuvvetlendirmek için en yanılmaz usul, Garp kültürünün köklerini tetkik etmek, o kültürü benimsemektir.[19]

Cumhuriyet'in ilk yıllarında "klasik kültür" havarileri-

nin gayretleri epeyce cılız kalmıştır. 1935 yılında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Yunan ve Latin Dili ve Edebiyatı bölümlerine yer verilmişse de, gaye Anadolu tarihine ışık tutmak, Anadolu'nun çok eski çağlardan biri Türklüğe ait olduğunu isbat için veri toplamaktır.

HASAN-ÂLİ VE KLASİK KÜLTÜR

"Hümanist" yahut "klasik" kültürün bir devlet politikası haline getirilmesi, Millî Şef devri Maarif Vekili Hasan-Âli Yücel'in gayretleriyle 1940'tan sonradır. 1939 yılında toplanan Türk Neşriyat Kongresi'nde Tercüme Encümeni tarafından hazırlanan rapor, bu bakımdan önemlidir. Bu rapora ek olarak, daha sonra büyük bir kısmı yayımlanan bir klasikler listesi de sunulmuştur. Raporun birinci maddesinde şöyle denmektedir: "Listedeki eserler arasında hümanist kültüre taalluku olanlara bilhassa ehemmiyet verilmesi, umumiyetle eserlerin tam liste olarak ve mümkün oldukça aslından tercüme ettirilmesi tavsiye olunur."[20]

Tercüme Encümeni'nin raporu Türk Neşriyat Kongresi'nde görüşülerek kabul edilmiştir. Bu rapor kısa bir süre sonra teşkil edilen Tercüme Bürosu'nun programı olacaktır. Böylece vakit geçirilmeden hümanist kültür politikasının uygulamasına geçilir. *Tercüme Dergisi* bu politikanın en önemli yayın organıdır. Asıl gayesi, İslamî muhtevalı Türk kültürüne alternatif olarak Greko-Latin temeline dayalı yeni bir kültür yaratmak olan bu tercüme faaliyetinin önemi ve büyüklüğü inkâr edilemez. Ayrıca geniş bir okuyucu kesiminin İbn Arabî, Mevlânâ, Şebüsterî, Irakî, Sa'dî vb. gibi İslam düşünürlerinin Şark Klasikleri serisinde çıkan eserleriyle ilk defa bu tercüme faaliyeti sayesinde buluştuğunu da gözardı etmiyoruz.

Ancak şark klasiklerinin de, hümanist bir çerçeveye sokulmak istendiği bir gerçektir. Hepsinin başında "Millî Şef" İsmet İnönü'nün ve Maarif Vekili Hasan-Âli'nin sunuş yazıları ve yazılarda "hümanist" kültürün Türkiye'de kökleştirilmek istendiği açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Öte yandan Suat Yakup Baydur ve Nurullah Ataç gibi, aynı zamanda dilde arılaşmanın filozofluğunu yapan bazı hümanist kültür taraftarları, okullarımızda Yunanca ve Latince'nin öğretilmesi gerektiği görüşünü hararetle savunmaktadırlar. Nitekim 1942-1943 ders yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde de Yunan ve Latin filolojileri açılır, hatta bu yıllarda İstanbul ve Ankara'daki bazı liselerde Latince öğretimine başlanır.

Klasikler Türkçe'ye aktarılırken önemli bir problemle karşılaşılmıştır: Türkçe'deki özellikle Arapça ve Farsça menşeli kelimeler, taşıdıkları kültür muhtevası yüzünden klasik kültürün yeterince aktarılmasında hatırı sayılır engeller çıkarmaktadır. Suat Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi*'nde bu problemi şöyle açıklar:

> Yeni didaktik yöntem Türkçe sözcüklerle Yunanca ve Latince sözcükler arasındaki semantik ayrımları, yani Türk evreni ile Yunan-Roma evreni arasında var olan ve belirli bir sözcükte ortaya çıkabilen ruh ayrılığını titizlikle izlemek zorundadır. Örneğin Yunanlıların ideal ve ahlâksal arete'sini, ya da Romalıların devlet ve vatandaşlık anlayışının temelinde bulunan virtus'unu Türklerin dinsel fazilet'i ile çevirmekle yetinilirse (...) metnin ruhu ve anlamı kavranılmaz olur.[21]

Nurullah Ataç da, yeni bir yaşama biçimine, yeni bir kültür sezgisine ulaşmak isteyenlerin dilimizin değişmesi gerektiğini anladıklarını söylemektedir. Ona göre, Yunan ve Latin yazarlarının eserleriyle beslenmeden Batı medeniyetine girmek mümkün değildir:

> Yunanca ve Latince'ye söydeşi (yani) köklere gitmezsek, bilelim ki

Batı uygarlığına girmiş olmayız. Batı uygarlığından öğrendiğimiz düşünleri gerçekten içimize sindiremeyiz, ondan aldığımız değerleri benimsiyemeyiz. Bugün biz budunbuyrumcu (démocrate) olduğumuzu, uluscu olduğumuzu söylüyoruz ya, değiliz, Allı; Yunan-Latin ekininden geçmemiş, Yunan, Latin yazarlarının yapıtlarındaki düşünlerle yoğurulmamış bir toplumda gerçekten budunbuyrumculuk da, gerçekten ulusçuluk da olamaz, bunlar Doğu'nun bilmediği görüşlerdir, Yunan-Latin ekininin ürünleridir (...) Bu toplumu Yunan-Latin yazarlarının yapıtlarındaki düşünlerle yoğurmadıkça, bireyleri (fertleri) o düşünlerle, o görüşle yetiştirmedikçe bizde olumlu (müsbet) dil devrimi başlayamaz. Bunu hep birlikte anladığımız gün orta-öğretim kuragılarımıza (müesseselerimize) Latince ve Yunanca girecek, gölgeleri değil, kendileri girecek.[22]

Bu cümlelerden, Türkçe'deki İslâmî kültür muhtevası taşıyan kelimelerin niçin birer birer temizlendiği açıkça anlaşılmaktadır. Bunların yerine uydurulan kelimeler herhangi bir kültür yükü taşımayacakları için, muhtevaları istenilen şekilde -yani hümanist kültürün ruhuna uygun olarak- belirlenecekti. Kısacası, dildeki özleşleştirme hareketinin temelinde de, büyük ölçüde "klasikler" meselesi yatıyordu.

"MAVİ ANADOLU"

1940 yılında başlayan tercüme faaliyeti, çok geçmeden ilk ürünlerini verir. Özellikle "Mavi Anadolucular" diye adlandırılan aydınlar grubunda aşk derecesinde bir klasik kültür ve mitoloji tutkunluğu başlamıştır. Fakat bu tutkunluk, XIX. asır Avrupası'nın "Yunan Mucizesi" aşkından bazı farklarla ayrılmaktadır.

Cevat Şakir Kabaağaçlı'ya göre, ortada bir mucize vardır, fakat bu Yunan değil, Ege yahut İyonya mucizesidir. İyonya, yani Anadolu kültürü Hellenistik kültürden üstün olduğu gibi, Homeros da Yunanlı değildir. Dolayısıyla *İlyada* ve *Odise* Anadolu destanlarıdır. Robert Ko-

lej ve Oxford mezunu olan ve hayatı Yunan tragedyalarındakine benzeyen Cevat Şakir, yaygın söylentiye göre, Avrupa'da evlenip Türkiye'ye getirdiği karısıyla arasında uygunsuz bir ilişki tesbit ettiği için babası Şakir Paşa'yı öldürmüştür. Fakat Bodrum'a sürgün edilmesinin sebebi, örtbas edilen bu olay değil, halkı askere karşı kışkırttığı iddia edilen yazısıdır. İstiklal Mahkemesi'nde yargılanarak sürgün edildiği Bodrum'un antik çağdaki adını benimseyerek yazdıklarına "Halikarnas Balıkçısı" diye imza atmaya başlayan Cevat Şakir Kabaağaçlı, gerçekte Türk düşmanlarının Hellenizm bayrağı altında birleştiklerini çok iyi bilmektedir. Bunun için Yunanlılara mal edilen medeniyetin aslında onlarla ilgisi bulunmadığını isbat etmek için *Anadolu'nun Sesi* (1971) ve *Hey Koca Yurt* (1972) adlı kitaplarını yazar.[23]

Balıkçı'ya göre, Yunan deyince "babası tutmuş" dervişler gibi hayranlık saralarına tutulan Shelley, Keats, Byron, Victor Hugo, Goethe, Heine, D'Annunzio gibi şairler, romantizm afyonuyla eleştirme güçlerini büsbütün yitirmişlerdir. Yunanlılar beş para etmez, medeniyet adına ne varsa hepsi İyonya'dan, yani Anadolu'dan çıkmıştır.[24]

Balıkçı'nın görüşleri, bir bakıma, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki iddialarla 1940'ların hümanizminin sentezi niteliğini taşımaktadır. Tercüme Bürosu'nun çalışkan üyelerinden Sabahattin Eyüboğlu da Balıkçı'yla aşağı yukarı aynı şekilde düşünür. *İlyada ve Anadolu* başlıklı yazısında, inanılmaz bir safdillikle, "İlyada sabahımızı tez getirecek kaynaklardan biridir" diyerek şöyle devam eder:

Dilini bilmiyoruz, okuyamayız diyemezsiniz artık. Elleri dert görmesin, Azra Erhat ve A. Kadir, bir yandan Anadolu Türkçesi'nin hakkını verip tadını çıkararak öyle bir çeviri vermişler ki bize, Batı

dillerinde eşini zor bulursunuz. Bu çeviri öyle bir tarih bilinci getirebilir ki size, sizi kendi yurdunuzda gurbetlik eden köhne inançları öylesine silip süpürebilir ki, birden dünyaya, kendi yurdunuza yeniden gelebilir, umutlu bir Akdeniz sabahında, bir Renaissance dönemecinde bulabilirsiniz kendinizi (...) Canım Anadolu! Kendi oğlun Homeros'un, yabancıların senden iyi bildikleri, hatta bazan sana karşı kullandıkları Homeros'un sesini dinleyecek yerde, bilerek bilmeyerek seni uyutmaya, seni yâlellilerle avutmaya çalışanları dinliyorsun, sen ki en güzel türküleri söylemiş, Apollon'a karşı Karyalı çoban Marsias'la müzik yarışmasını kazanmış Anadolu'sun, sen ki Diyonisos korolarının ilk kurulduğu topraksın.[25]

Mevhum bir İyonya halkı adına konuşan Mavi Anadolucular, içinde yaşadıkları ülkenin realitelerine gözlerini büsbütün kapatarak bir rüya ülkesinde yaşayan trajik kaçaklardır. Antikite'yi keşfedeceksiniz, Dante'ler, Petrarca'lar, Montaigne'ler yetiştireceksiniz, edebiyatınızda klasik, romantik, realist vb. dönemler yaşayacaksınız ve "çağdaş uygarlık düzeyi"ne ulaşacaksınız. Kafalarındaki mevhum İyonya halkına objektif bir kimlik kazandırmak için -aslında bu, tamamen bu aydınların yitirdikleri kimliklerinin yerine yenisini koymak için verdikleri bir mücadeledir- halk arasında yaşayan bazı geleneklerle İlkçağ Anadolusu'nun bazı törenleri arasındaki münasebetleri araştıran Mavi Anadolucuların gerçekte söylemek istedikleri şudur: "Anadolu'da yaşayan halkın Türklükle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Orta Asya'dan bir zamanlar Anadolu'ya göç eden Türk boyları, Anadolu'nun yerli halkına karışıp yok olmuşlardır!"

Sonunda "Mavi Yolculuk" diye turistik bir slogana dönüşen bu düşüncenin kutsal mekânı Bodrum'a gelince, birtakım aydınların yaz tatillerinde gidip bohem hayatı yaşadıkları ve İyonya düşleri gördükleri, daha doğrusu İyonyalılaştıramadıkları halktan kaçtıkları bir liman haline gelmiştir.

1940 yılında tercüme edilmeye başlanan klasikler arasına göstermelik olarak Şark-İslâm klasiklerinin de serpiştirildiğini söylemiştik. Bunlar arasında Mevlânâ'nın da bazı eserleri bulunmaktadır. Fakat Mevlânâ, başta Sabahattin Eyüboğlu olmak üzere, bazı hümanist aydınlar tarafından aslî hüviyetinden soyutlanarak bir "hümanist" gibi takdim edilmeye çalışılmıştır. İyonyacı aydınlara göre, Türkiye'de hümanizm hareketini Mevlânâ ve Yunus Emre temsil etmektedir. Mevlânâ Avrupa hümanistlerini bile geçmiş, insanı azizleştiren, hatta Allah'tan bir parça saymaya kadar varan yüce bir insancılık fikrini savunmuştur. Sabahattin Eyüboğlu ise özellikle Yunus Emre üzerinde durur. Bu iki şairden kendi görüşlerini destekleyecek mısraları bulup istedikleri gibi yorumlayan hümanist aydınlar için İslâm ve tasavvuf yoktur. Tipik bir anachronizm'dir bu.

Gerçekte bütün insanlığın malı haline gelmiş klasik eserleri dilimize kazandırmak, övgüyle karşılanması gereken önemli bir kültür olayıdır. Üstelik bunun tarihte ilk "tercüme hareketi" olmadığını biliyoruz. Abbasiler döneminde de yoğun bir tercüme faaliyetine girişilmiş, bunun sonucunda İslâm medeniyeti yepyeni bir çiçeklenme dönemi yaşamıştı. Fakat tercüme edilen eserler bütünüyle bilim ve felsefe eserleriydi. 40'lı yılların tercüme hareketi ise, açıkça ifade edilmemiş olsa bile, Selçuklu ve Osmanlı'yı yok sayarak Yunanî nitelikli bir kültür ve alternatif bir tarih oluşturma hedefine yönelikti. Bu "tarih"te, insanımızı yaklaşık bin yıldır yoğurup şekillendiren İslâm'ın ise hiç yeri yoktu. Sırtlarını Millî Şef'e dayamış birtakım aydınlar, Antikite teranesiyle sürekli tarihî kültür değerlerimizle didişiyor, bize ait olan her şeye karşı her fırsatta düşmanlıklarını ifade ediyorlardı.

Daha da ilgi çekici olanı, Millî Şef döneminde, Batı

kültürünün köklerine inilmeye çalışılırken, özellikle ilmî ve teknolojik gelişmelerin bütünüyle gözardı edilmiş olmasıdır. Sanayi ve teknoloji alanlarında hemen hiç yatırım yapılmayan bu dönemde, çağdaşlaşmanın tek yolu olarak Yunan ve Latin şiiri, çoksesli müzik, tiyatro, opera, bale.. görülüyordu. Öte yandan halk şiiri, divan şiirinin karşısına çıkarılıyor, sözgelişi Âşık Veysel köyünden koparılarak Ankara'lara getirilip CHP'nin propagandası yaptırılıyordu.

Abdülbaki Gölpınarlı gibi bir divan edebiyatı mütehassısı bile -sonralara tevbekâr olsa da- o devrin genel havasına kapılıp eski şiirimize bütün gücüyle saldırmıştır. Divan şiirinin ve eski musikinin, değil klasiklerimiz olduğunu söylemek, herhangi bir değer taşıdıkları bile kabul edilmiyordu. Kısacası hümanizma adına, Türk tarihine ve kültürüne karşı devletin bütün imkânları kullanılarak büyük bir savaş açılmıştı. Divan şiiri hayattan uzak, yapmacık; Türk musikisi tek sesli ve ilkeldi. Meselâ Suat Yakup Baydur şunları yazıyordu:

> Divan edebiyatı nasıl dar bir konu çerçevesinde dönüp dolaşırsa, divan musikisi de aynı darlık içinde döner durur. Divan edebiyatı nasıl belli bir toplum içinde gelişmiş, o devrin kapanmasıyla tarihe mal olmuşsa, Doğu kültür çerçevesine bağlı divan musikisi de yapacağını yapmış, vereceğini vermiştir; Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı'ya yönelen toplumunun arkada bıraktığı dünya içinde kalmıştır (...) Böyle bir dünyayı diriltmeye çalışmak, eskiye bağlı birkaç yaşlının, yahut yaşlı gencin kendilerini avutur, o kadar.[26]

Orhan Veli ise, radyoda Türk musikisi yayınlarının artması dolayısıyla 1951 yılında yayınladığı bir yazıda, "alaturka" musikinin kulakları Batı musikisinin olgun örnekleriyle terbiye edilmiş medenî insanı rahatsız ettiğini, Batı dünyasına karşı bu "geri" musikiyi kullanarak yurdumuzun propagandasını yapamayacağımızı söyler.[27] Halkçı ve toplumcu olduğu, şiirin "müreffeh ekalliyet"e değil

"fakir ekseriyet"e seslenmesini istediği eleştirmenlerce iddia edilen Orhan Veli, aslında zihniyet olarak tepeden inmeci bürokrat aydınlardan hiç de farklı değildir. Batılılar musikimizi dinlemeye tahammül edemedikleri için radyoda sadece Batı musikisinin yayımlanmasını isteyecek kadar "ilerici" ve "Batıcı" olan Orhan Veli'nin halkçılığı, "halka rağmen halkçılık"tır. Halkın "alaturka" musikiyi dinlemek istemesi önemli değildir; aydınlar en doğrusunu bilir ve düşünürler. Bunun için radyoda sürekli Batı musikisi yayını yapılarak halk "adam" edilmelidir.

GARİP

Orhan Veli deyince, şüphesiz akla ilk gelen Garip şiir akımı ve haklı bir isyanın sudan gerekçelerle harcandığı *Garip Önsözü*'dür. Bilindiği gibi, Orhan Veli, az çok poetika niteliği taşıyan bu önsözde, vezin, kafiye, teşbih, istiare ve mübalağa gibi eskiye ait her şeye, her şeyden evvel de şâirâne'ye karşı çıkmak gerektiğini, beş duyuya değil, kafaya hitap etmesi gereken şiirin bütünüyle mânâdan ibaret olduğunu söyler.[28]

Tanzimat'tan sonraki edebiyatımız, öncekinin aksine, sürekli karşı çıkışların, inkârların edebiyatıdır. Birkaçı istisna edilirse, genellikle Avrupa'dan ilk öğrendikleri şeyin peşine takılan şair ve yazarlar, kısa sürede söyleyebilecekleri her şeyi söyleyip solukları kesildiği için, sığlıklarını hastalıklı bir sentimentalisme ile ve şekil canbazlıklarıyla kapatmaya çalışmaktadırlar. Gürültüyle ortaya çıkan ve ortalığı kasıp kavuran sanat anlayışlarının çok geçmeden birkaç yeni şekil teklifinden öteye geçmediği görülür. Büyük eserlerin arkasında büyük birikimlerin yattığı gerçeği inkâr edilemez. Bir medeniyeti, muhasebesini hemen hiç yapmadan safra gibi çıkarıp atan Tanzi-

mat sonrası aydınlar, hep "klişe kelimeler ve ödünç hisler"le edebiyat yapmışlardır.

Sadece var olmakla yahut sadece böcek gibi arzu etmekle yetinen Süleyman Efendi'nin nasırı üzerine ancak tek bir şiir yazılabilirdi. Orhan Veli ise, Süleyman Efendi'nin nasırı üzerine yeni bir şiir anlayışı kurmaya kalkışmıştır. Üstelik onun kendi çapında kazandığı minicik başarının muhteşem bir zafer gibi ilan edilmek istendiğini görüyoruz. Her edebiyatçı nesli, arka planını kavramaksızın Batı'dan ödünç aldığı fikirlerle, daha önce aynı şekilde alınmış fikirlere karşı mücadele bayrağını açmış ve kısa bir süre benzeri bir saldırıyla silinip yok olmuştur. Bu şaşırtıcı sığlık yüzünden, edebiyatımızda ciddi başlayan birçok tartışmanın çok geçmeden küfürleşmeye kadar varan bir seviyesizliğe düştüğü görülür. Dışarıdan bakınca gelişme gibi görünen manzara, aslında bir süreç değil, sürekli yeniden başlamalardan ibaret bir fasit dairedir.

Belli bir damarı yakalayan ve azçok varlık gösteren bir şairin etrafını, hemen bir yığın tufeyli sarıp, en ciddî atılımları bile kısa sürede ibtizal noktasına vardırırlar. Gerçekte şiir cevheri yüksek bir şair olan Orhan Veli'nin açtığı kapıdan dergi sayfalarına doluşan şairler, aslında, Muallim Nâcî'yi nazire bombardımanına tutanlardan hiç farklı değillerdir.

V

BELÂGATTAN ESTETİĞE

".. bir şeyin câzibe-i letafeti eczâ-yı mürekkebesinin hakikat ve tabiata muvafık bir intizam ve tenasüb dairesinde bir azamet-i muşa'şaa içinde itilaf ve imtizacından vücud bulur."
Recâizâde Ekrem

TA'LÎM-İ EDEBİYAT

Tanzimat'tan sonra, edebiyatımızda sürekli bir Recâizâde-Nâcî kavgasının yaşandığını söyleyebiliriz. Bir önceki yeni, bir sonraki yeninin Muallim Nâcî'sidir. Putlar yıkılır, mahkemeler kurulur. Bir önceki daima o kadar kolay mahkum edilmiştir ki, sonuçta bütün edebiyatımızı hiçliğe irca etmek mümkündür. Bilim adamları ise, edebiyat tarihini edebî eserlerin nitelikleri açısından değil, devletin resmî görüşü doğrultusunda, resmî görüş yönlendiricilik açısından zayıfladıktan sonra da en çok gürültü koparmayı beceren fertleri ve grupları ön plana çıkararak tasnif etmişlerdir. Mehmed Âkif bile, ancak *İstiklal Marşı*'nı yazarak bu tasniflere girmeyi başarır. Muallim Nâcî ise yalnız Recâîzâde'nin değil, nedense bazı edebiyat tarihçilerinin öfkelerine de hedef olmuştur. *Âteşpâre* şairinden sadece Recâîzâde'nin büyüklüğünü, dolayısıyla Avrupaî edebiyatın önemini vurgulamak için "mürteci" sıfatıyla sözederler. Tanzimat döneminin en güzel, en sağlam nesrini verdiği halde, Ahmed Cevdet Paşa da,

Muallim Nâcî gibi, bazı hususlarda resmî görüşe ters düştüğü için kısaca geçiştirilir. Yenişehirli Avnî, Hersekli Arif Hikmet gibi, divan şiirinin Tanzimat dönemindeki bellibaşlı isimlerinden ise hiç söz edilmez.

Seviyesizliğine rağmen, edebiyat tarihimizin, sonuçları bakımından en dikkate değer kavgası, şüphesiz, Recâîzâde-Muallim Nâcî kavgasıdır. Eski şiirle yeni şiirin, eski zevkle yeni zevkin, kısacası iki farklı estetiğin kesin hesaplaşması gözüyle bakabileceğimiz bu kavga, aynı zamanda geleneğin nasıl tıkandığını, nasıl büyük açmazlarla karşılaştığını göstermesi bakımından dikkate değer. Yeninin tazyiki altında yaşama savaşı veren gelenek, savunma durumunda kaldığı için sürekli sermayeden harcıyor ve gitgide güçten düşüyordu. Bu, elde kalanlara daha hırslı bir şekilde sarılmak, böylece uzviyetin kendi imkânlarından kaynaklanan esaslı bir hamlenin önünü tıkamak demekti. Aslında Muallim Nâcî, eskiyi kendi içinde yenileyebilecek birikime sahipti. Nitekim bunu, şiirde değilse bile, dilde ve nesirde başarmıştır.

Divan edebiyatı, yukarıda da değindiğimiz gibi, ilk defa Namık Kemal tarafından ciddî bir şekilde hırpalanmıştır. Namık Kemal'le yakın dostluğu bulunan, hatta onunla Encümen-i Şuarâ'nın toplantılarına da katılan Recâîzâde, şiire eski vadide gazeller yazarak başladığı halde, gerçekten karizmatik bir şahsiyet olan Namık Kemal'in etkisinde kalarak Batı edebiyatına açılır ve çoğu başarısızlıkla sonuçlanan tercüme denemelerine girişir.[1] Şair olarak da genellikle başarısız olan Recâîzâde, 1878'de göreve başladığı Mekteb-i Mülkiye'de verdiği edebiyat nazariyatı derslerinin kitap olarak neşrinden sonra, birden yeni edebiyat taraftarlarının "Üstad-ı Ekrem"i haline gelmiştir. *Ta'lim-i Edebiyat,* klasik belâgat sistemine, bazı Fransızca retorik kitaplarına da müracaat edilerek yeni unsurların kazandırıldığı ilk kitap olmuştur.

Recâîzâde, Şinâsî ve Namık Kemal'le birlikte ölçüleri yavaş yavaş beliren yeni edebiyatın teorisini kurmak amacını taşıyordu.[2]

Daha önce "ilm-i edeb", "şiir ve inşa", "fenn-i kitâbet" gibi terimlerle karşılanan "edebiyat" kavramı, Fransızca "literature"ün karşılığı olarak beş on seneden beri kullanılmakla beraber, bir kitap ismi olarak ilk defa *Ta'lim-i Edebiyat*'ta karşımıza çıktığı gibi, bu kavrama o dönemde epeyce tartışılan yeni bir tarif de getiriliyordu. Asırlar içinde kristalleşmiş prensipleri ve kendi içinde sağlam bir mantığı bulunmakla beraber, klasik belâgat, XIX. asrın ikinci yarısına kadar bütün medreselerde Araplardan alındığı şekliyle sürekli tekrarlanmış, Türk şiir ve nesrinin özelliklerine göre yeniden hemen hiç yorumlanmamıştı.

Ta'lim-i Edebiyat'ın en büyük yeniliği, Recâîzâde'nin edebiyatı psikolojik bir zemine oturtmaya çalışmasıdır ki, bu, eski edebiyattan kesin kopuşu ifade eden bir gelişmedir. Eski şiirimizde, daha önce de belirttiğimiz gibi, psikolojik boyut özellikle ortadan kaldırılmıştır. Divan şiirinin insanı da, çiçek gibi, ağaç gibi, üsluba çekilmiş bir insandır. Dolayısıyla bu şiiri Batı edebiyatının temelinde yer alan ve psikolojik bir eğilim olan "einfühlung"un tamamen dışında düşünüp değerlendirmek gerekir. Bu yüzden, metafizik kaynağından koparılınca, sadece bir kelime oyunu gibi görünmektedir. Tanzimat edebiyatı, insanın bizde ilk defa kendini tabiat aynasında seyretmeye başladığı edebiyattır. Bunun için psikolojik boyutun *Ta'lim-i Edebiyat*'ta kaçınılmaz olarak yerini alması gerekiyordu. Divan şairi, daha ilk kelimesini söyler söylemez realitenin dışına taşar.

Recâîzâde, *Ta'lim-i Edebiyat*'ın birinci bölümünde *fikir, his, hayal* ve *hafıza* gibi genel, deha ve hünerverî,

hüsn-i tabiat (zevk), *zarafet* yahut *nüktedanlık* gibi özel ve daha üst seviyede psikolojik meseleleri gözden geçirerek, Ahmed Cevdet Paşa'nın da aynı yıl yayımladığı *Belâgat-ı Osmaniye*'sinde bulunmayan birçok yeni kavramı, açıklamaları yetersiz olsa da, edebiyatımıza taşır.[3] Önemli yeniliklerden biri de, *Ta'lim-i Edebiyat*'ta "üslup" meselesinin ele alınmış olmasıdır.

Recâîzâde, "Her şahsın efkâr ve mülâhazâtını ta'birdeki tarz-ı mahsusudur"[4] diye tarif ettiği üslubu, *üslûb-ı sâde, üslûb-ı müzeyyen* ve *üslûb-ı âlî* olmak üzere üç ana başlık altında değerlendirir ve Buffon'un ünlü "Üslûb-ı beyan ayniyle insandır" sözünü naklederek kişinin yaratılış, ahlâk ve davranışının üslûbuna yansıdığını söyler. İyi bir üslûbun, Recâîzâde'ye göre, altı temel kaidesi vardır: *Vuzuh* sözün açıklığını, *tabiilik* üslûbun kendiliğinden oluşunu, *munakkahiyet* ölçülülüğü, *âheng-i selaset* akıcılığı, *muvafakat* konuyla üslûbun uygunluğunu, *fesahat* ise anlatımın doğru ve kusursuz olmasını sağlar.[5] Birinci kısmın ikinci faslını tamamen üslûplar (esâlib) konusuna ayıran Recâîzâde'nin düşünce hayatımıza getirdiği en dikkate değer yeniliklerden biri de, bizce *güzellik* meselesine el atmış olmasıdır. Böylece estetiğin sınırlarını zorlar. *Ta'lim-i Edebiyat*'ta "Sanayi'de Güzellik Neden İbarettir?" başlığı altında şunlar söylenir:

> Deha ve hüner ashabının eazz-ı makasıd bildikleri şey sanâyi-i nefîsenin ve ale'l-husus edebiyatın mâbihi't-temeyyüzü olan güzelliği istihsal ve izhar etmektir. Eflâtun'un tarifince "Hakikatin şaşaa-i letafeti"nden ibaret olan güzellik tabiatta, efkârda, hissiyatta, ef'alde olsun, hayret ve meftuniyetimizi celbeden ve kulûbumuzu şevk u garam ile meşhun eyleyen şeydir.
>
> Sanayi'de letâfet havas-ı zahire vasıtasıyla, edebiyatta ise zihn ile takdir olunur. Umûr-ı sanayi'de elvan ve eşkâl ve esvâtın âheng-i imtizacından vücuda gelen güzellik âsâr-ı edebiyyede efkâr ve ta'birâtın tenâsüb ve tevâfuk-ı tâmından hasıl olur.

Bu efkâr ve ta'birât dahi hadd-i zâtında hakikat ve tabiata ve rûh-ı insanînin yâni nefs-i nâtıkanın âmâl-ı asîlânesine muvafık olmasıdır.

İşte neşide-i âtîye bu tarifi yalnız izah değil te'yid dahi eyleyecek bedâyi-i nâdiredendir:

Ey âlem-i misâlin seyyâh-ı huşyârı
Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-baharı
Nedim

.....

Eşyada güzellik mahiyet ve hakikatine gelince bihakkın tarifine şimdiye kadar muvaffak olunamamış. Fakat herkes vücudunu tasdik eder ve tab'-ı selim erbâbı ise ânı matmah-ı nazar ve maksad-ı âlî bilirler. [6]

Sanatta gayenin güzellik olduğunu söyleyen Recâîzâde,[7] edebî eserde güzelliği, yukarıdaki sözlerinden de anlaşıldığı üzere, konuyla üslûbun uygunluğunda (muvafakat) aramaktadır. Konuda güzelliğin gerçekleşmesi için, duygu, hayal ve düşünce güzelliğinin âhenkli bir biçimde birleşmesi gerekir. Hayal'i (image), faydasız gibi görünse de, şiirin temel unsurlarından biri olarak kabul eden Recâîzâde, hayal'siz şiirin mümkün olmadığı görüşündedir. Düşünce güzelliği konusu işlenirken de, *Ta'lim-i Edebiyat*'ta şiirde mânânın ön plâna çıkarılmaya çalışıldığı görülür. Güzel eserler, okunduktan sonra, insanı bir süre düşünmeye mecbur eden eserlerdir. "Efkârın meziyât-ı umumiyyesi", *hakikat, selamet, vuzuh* ve *intizam;* "Efkârın meziyyat-ı hususiyyesi" ise *sâdelik, sadedilânelik, incelik, parlaklık* ve *ulviyyet* olarak tasnif edilir. [8]

Ta'lim-i Edebiyat'ta temellendirmeye çalıştığı düşüncelerini daha sonra *Takdir-i Elhan*'la ve *Pejmürde*'deki bazı yazılarıyla da geliştiren Recâîzâde, divan şiirini eleştirirken epeyce dikkatlidir. Eleştirilerini daha çok klişeleşmiş ifadelerin mantıksızlığı ve fahriyelerdeki aşırılık-

ların arkasına sığınarak yapar ve Namık Kemal'in *Mukaddeme-i Celâl*'deki bazı eleştirilerini değişik şekillerde tekrarlar: Yılan saçlı, ok kirpikli, kıl kadar belli câdûlar, çarşanba karısı sıfatlı, kara koncolos kıyafetli mahluklar vb.[9] Divan şairlerinin tasvir ettikleri güzelin bu karikatürü, daha önce de belirttiğimiz gibi, ilk defa Namık Kemal tarafından yapılmış ve günümüze kadar zaman zaman çeşitli şekillerde tekrarlanmıştır. Meselâ Agah Sırrı Levend, ".. bu şairlerin muhtelif vasıflarla tasvir ettikleri bu güzelliği resmetmek lazım gelse, insana dehşet veren bir tablo meydana çıkmış olur" der.[10]

Ta'lim-i Edebiyat yayımlanınca, Namık Kemal, Abdülhak Hâmid, Menemenlizâde Tâhir ve Ahmed Midhat Efendi gibi yenilikçiler övücü şeyler yazarken, gelenekçilerin öfkelendiklerini görüyoruz. Ahmed Cevdet Paşa bile, Recâîzâde'nin kitabına takriz yazdığı halde, daha sonra geri plandan *Ta'lim-i Edebiyat*'a saldıranlara destek vermiştir. Gelenekçilerin sözcülüğünü üstlenerek *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımladığı *İmar ve Tashih* başlıklı yazısıyla *Ta'lim-i Edebiyat*'ı eleştiren Elhac İbrahim Efendi, Recâîzâde'ye "istiare" konusunda itiraz ederken, eski edebiyatı devam ettirenlerin eserlerine yeterince yer verilmemesi üzerinde durur.[11] Aslına bakılırsa, nasıl Elhac İbrahim Efendi'nin söyleyebileceği hemen hiç bir şey yoksa, Recâîzâde'nin söyleyebilecekleri de o kadarla sınırlıdır. Bu yüzden, bu tartışma da kısa sürede şahsiyâta dökülür ve Recâîzâde'nin çekilmesiyle hiç bir sonuca varmadan kapanır.[12]

RECÂİZÂDE-MUALLİM NÂCİ KAVGASI

Ne var ki bu tartışma, o zamana kadar pek fazla su yüzüne çıkmayan eski-yeni kavgasının alevlenmesine se-

bep olacaktır. Recâîzâde'nin de beğendiği ve birkaç şiirini *Ta'lim-i Edebiyat*'a aldığı Muallim Nâcî, *Tercüman-ı Hakikat*'in Kısm-ı Edebî adı verilen sütununu idare etmeye başlayınca bu kavga birden hızlanmıştır. Muallim Nâcî, Kısm-ı Edebî'de bazı genç şairlerin yeni tarz şiirlerine de yer vermekle beraber, daha çok kendi eserlerine yazılan nazireleri yayımlamaktadır. Mes'ud-i Harâbatî mahlasıyla yazdığı her gazel başlıbaşına bir hadisedir ve ardından yüzlerce nazire sökün eder. İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz*'de Nâcî'nin meziyetlerini rüşvet-i kalem kabilinden geçiştirerek sözü bu nazire bombardımanına getirmiştir:

Namık Kemal susmuş, Hâmid Avrupa'da yaşamağa mecbur edilmiş, Servetifünun henüz doğmamış, edebiyat meydanı hakikaten Nâcî'ye kalmıştı. Çok hassas, çok derin, çok muhayyileli bir şair değildi. Zaten böyle olmayışı onun âmme tarafından daha kolay anlaşılmasına ve şöhret bulmasına sebep oldu. Arapça ve Farisî'yi iyi biliyor, Türkçe'yi zamanında en fasih yazıyor, kelimelerine hâkim; kalemi gayet selis, tab'ını zorlamaksızın manzumeler ibdaına muktedir, zekâsıyla oldukça güzel buluşlar yakalamakta mâhir, ve işte bu gibi meziyetleriyle hakikaten bir "muallim" sultası kazanan bir kudret olmuştu.

Her gazeline her taraftan tufan gibi nazireler yağıyor, mesela bir meyhane gazeli yazsa buna yazılan sayısız nazirelerle matbuat havası meyhane kokusuna boğuluyor; bir "gark-ı nur" gazeli intişar etse saçmasapan nazirelerle ortalık alaca bulaca nurlara garkoluyordu! Kendisi meyhane masasında oturduğu zaman nasıl "kadehler etrafında devreden birer seyyare" ve kendisi de o seyyareler ortasında "istikrarını bulmuş bir güneş" gibi ise, kendini meyhane gazelinde nasıl öyle tasvir ediyorsa bir sürü talebeden mürekkep o mektep içinde de kendini bir güneş ve çömezleri de güneşten nur alan birer seyyare gibi görüyor (...) du.

Meyhane ve harâbât havaları içinde böyle gazelcilik yapan eski Nâcî gayet mağrurdur. Nef'îlere taş çıkartacak en mübalağalı fahriyelere tenezzül eder. Onun "fikrinin gölgesini yaymak" demek "âsumânın üstüne nurdan bir tente" çekmek demekti! Neşrettiği

Âteşpâre namındaki eseri "bir ateş parçasile binlerce gönlü yangına veren bir kudret" gibi görür; *Fürûzan* dahi, edebiyat semasında nurlu bir küre gibi parlayan *Ateşpâre*'nin ziyalı bir peykidir. [13]

Tercüman-ı Hakikat'in edebî sütununu mübtedilerin gönderdiği nazirelerle doldurarak işi gerçekten ibtizal noktasına kadar götüren Muallim Nâcî, kullandığı Mes'ud-ı Harâbâtî müstearıyla da divan şiirinin bir "mey ve mahbub" şiiri olduğunu iddia edenlerin eline koz vermiş oluyordu. Nitekim Ahmed Midhat Efendi, bundan çok rahatsız olmuş, "Bizde şairlik sarhoşluk demektir; elinden kadehi alırsanız lâl olur. Ensesinden vura vura koğunuz!" cümlelerini de ihtiva eden *Mülâhazât-ı Gayr-ı Edîbâne* başlıklı bir de yazı yazarak dâmadı Muallim Nâcî'yi ve arkadaşlarını gazetesinden uzaklaştırmıştır.[14]

Muallim Nâcî'ye saldırılar, *Tercüman-ı Hakikat*'teki yayınlarıyla şöhretinin doruğuna çıktığı sıralarda başlar. Bununla beraber bütün muarızları ona karşı korkuyla karışık bir saygı beslemektedirler. Çocuk denilecek yaştayken İzmir'den *Hizmet*'e gönderdiği yazılarla bu saldırılara katılan Halid Ziya, Nâcî'nin gerçekten çok güzel bir dile, yüksek bir şiir kabiliyetine ve hayret edilecek bir nazım kolaylığına sahip olduğunu söyledikten sonra şunları yazmıştır:

> Bu muallimin edebiyat tarihinde, hele o zamanda benzerine pek seyrek rastlanılan bu kudretine keskin bir tehzil ve tenkit fikri katılır ve her zaman gülenleri kendi tarafına çeken bir alay ustalığı da eklenirse onun ne sakınılacak bir pehlivan olduğuna hükmedilir. Çokluk üzere, bir kelime ile, bir fiske ile kendisine gönderilen eserleri berbat eder, ve bu küçük fiske korkunç bir tekme gibi eserin sahibini âdeta belini doğrultamayacak şekilde sarsardı.[15]

Nâcî'nin Recâîzâde'ye *Ta'lim-i Edebiyat*'a kendisinden aldığı örnekleri yetersiz bulmasıyla başlayan kırgınlığı, *İkinci Zemzeme* yayımlandıktan sonra artarak bir çe-

şit husumete dönüşmüştür. Recâîzâde ise, Nâcî'ye tenezzül edip göndermediği halde *İkinci Zemzeme*'den sözetmediği için kırılır. Bu yüzden *Üçüncü Zemzeme*'nin mukaddimesinde devrin en ünlü şairi Muallim Nâcî'den hiç örnek almadığı gibi, üstü kapalı olarak onun şiirlerini eleştirir. Recâîzâde'ye göre, Nâcî'nin şiirleri sadece "lafzen ulvî"dir; arşı ferşi tutuşturan o şiirler, "hiç bir kalb üzerinde eser-i ihtirak husule getirmeksizin kendi kendine sönüp mahv" olacaklardır.[16] Bu kadarla da yetinmeyen Recâîzâde, daha sonra Menemenli Tahir'in *Elhan* adlı kitabına dair yazdığı *Takdir-i Elhan*'da da saldırılarına devam eder.

Bu incitici eleştirilere Muallim Nâcî tarafından çok ağır bir dille cevap verilmiştir. Saadet gazetesinde tefrika edilen, daha sonra kitap olarak da basılan Demdeme'sinde Nâcî, Recâîzâde'yi gerçekten çok hırpalamıştır. *Demdeme*'nin yayını, Recâîzâde'nin müracaatı üzerine, hükümetin müdahalesiyle kesilir.[17]

ABES-MUKTEBES

Taraftarlar arasındaki tartışmalar, Muallim Nâcî'nin ölümünden sonra da devam edecektir. Büyük görüş ayrılıklarından ziyade -çünkü ortada öyle büyük denebilecek bir görüş yoktur- zevk ayrılıklarına ve şahsî husumetlere dayanan bu tartışmalar, Hasan Âsaf adlı bir gencin 1895 yılında *Malumat* dergisinde yayınlanan bir şiiri yüzünden yeni boyutlar kazanmıştır. Dergi, *Burhan-ı Kudret* adını taşıyan bu şiiri:

Zerre-i nûrundan iken muktebes
Mihr ü mehe etmek işaret abes

beytinde anlam ve kafiye kusuru bulunduğunu belirten

bir açıklamayla beraber yayımlar. *Muktebes* kelimesi "sin", abes kelimesi de "se" harfiyle bittiği için eski anlayışa göre kafiye sayılmamaktadır. Bu açıklama üzerine Hasan Âsaf dergiye bir mektup göndererek, Recâîzâde'den kafiyenin göz için değil, kulak için olduğunu işittiğini ifade eder.[18] *Malumat*, bu görüşü alaya alarak Recâîzâde'ye sataşınca, bir süredir ortalıkta görünmeyen *Ta'lim-i Edebiyat* yazarı tekrar tartışmaya girer.

Önceki tartışmalar gibi, kısa sürede şahsiyâta dökülen "abes-muktebes" tartışması, ilk bakışta incir çekirdeğini doldurmaz gibi görünürse de, iki farklı estetiğin kaçınılmaz hesaplaşmalarından biri olarak değerlendirilmelidir. Eski şiiri eski yazının hususiyetleriyle birlikte düşünmek, divan şiirinin sadece sese değil, şiir kağıda yazıldığı zaman kazandığı plastik değere de önem verdiğini göz önüne almak gerekir.

Bu tartışmalar, Recâîzâde'ye yeni edebiyat taraftarlarını biraraya toplama fikrini vermiş, bunun için Ahmed İhsan (Tokgöz) tarafından 1891 yılından beri çıkarılmakta olan *Servet-i Fünun* dergisi kullanılmıştır. Böylece, 1895 yılının sonlarına doğru Tevfik Fikret, Cenab Şahabeddin, Halid Ziya gibi genç şair ve yazarlar, edebî ürünlerini *Servet-i Fünun*'da yayımlamaya başlarlar.[19]

Servet-i Fünun etrafında toplanan gençler, Tanzimat edebiyatını Jean Jacques Rousseau'dan beş on sayfa, La Fontaine'den birkaç masal, topu topu onu geçmeyen kötü tercümelerle dramlar ve Ahmed Vefik Paşa'nın Moliere'den adaptasyonları.. diye küçümseyerek Batı'ya açılma konusunda çok yetersiz buluyorlardı.[20] Üstelik, Tanzimatçıların aksine, halka hitap etmek, toplumcu olmak gibi bir kaygıları da yoktu; "Sanat, sanat için"di.

Başta Namık Kemal olmak üzere, ilk Tanzimatçı edipler, edebiyatın "edeb"le, daha geniş mânasında

ahlâkla ilişkisi üzerinde önemle durmuşlardır. İlk olarak Recâîzâde -edebiyatın ahlâkla ilişkisini kabul etmekle beraber- şiirin ahlâk dersi vermek için söylenmeyeceğini ifade etmiştir:

Edebiyatın gayesi terbiye-i efkâr, tasfiye-i vicdan, tehzîb-i ahlâk, tenvîr-i ezhân olduğu münker değildir. Lakin bir şair şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez. Emeli şevk-i muhabbete ve letâif-i tabiata vesaireye müteallik sânihât-ı kalbiyye ve hayâlât-ı ulviyyesini mümkün olduğu kadar lâtif ve rengîn, zarif ve metin bir surette arz ve tasvir etmeğe münhasırdır.[21]

Servet-i Fünunculardа bu görüşün biraz daha genişlediğini görüyoruz. Tevfik Fikret, *Menafi-i Edebiyye* başlıklı yazısında, bir şeyin güzel olması için insanlığa hizmet etmesinin şart olmadığını, ama bunun edebî eserin hiç bir faydasının bulunmadığı anlamına gelemeyeceğini söylemektedir. Hüseyin Cahid ise, "sanatkâr bir vaiz değildir. Bidayet-i emirde pek sade görünen şu mes'ele edebiyat-ı umumiyyece birçok ihtilaflara bâdî olmuştur. Çünkü edebiyattan tehzib-i ahlâk ve tenvîr-i efkâra hizmet gibi bir maksat beklemek mine'l-kadim zihinlerde cây-gîr olagelmiştir; halbuki ahlâk başka, edebiyat başkadır" der.[22] Mehmed Rauf daha ileri giderek edebiyatın bir "tesliyet" sahası olduğunu, şair ve yazarların hayatta yapamadıkları bütün çılgınlıkları, güzellikleri orada yaptıklarını söyler.[23]

Güzel sanatlardan biri olarak gördükleri edebiyatı böylece "lâ-ahlâkîlik" çizgisine oturtan Servet-i Fünuncular, sanat anlayışlarını temellendirmeye çalışırken estetik meselelerine ilgi duymaya başlamışlardır. Edebî eserde doğrudan doğruya fayda gözetmedikleri için, dil konusunda, Tanzimatçılardaki sadeleşme temayülünün aksine, eskisine rahmet okutacak yeni bir Osmanlıca'nın peşine düşerler. Aristokrat bir dil yaratmak için işitilmemiş keli-

meleri ilk defa kullanmayı, yeni yeni terkipler yapmayı, Türkçe'yi Fransızca'ya benzetmeyi âdeta yarış haline getirirler. Fransızca'yı hatırlattığı için "jülide", "jale" gibi J harfiyle başlayan kelimelere ise özel bir ilgileri vardır. Onların bu aşırılıkları, her zaman yeniden yana olan Ahmed Midhat Efendi'yi bile çileden çıkarmıştır.

Sabah gazetesinde yayınladığı *Dekadanlar* başlıklı yazısında, Ahmed Midhat Efendi, Servet-i Fünun'cuları Fransız dekadanlarına benzetir ve bütün değerleri çökertmeye çalışmakla suçlar:

"Harhara-i mu'âkaradan bir havf-ı ezrak ile müstahîf olanlar, perr ü bâli küşâde bir merkeb-i rânde bâda maddiyet-i beşeriyyetleri bârını ihmâl-den isticnab etmelidirler" (...) Böyle şey olur mu? Biz lisanı sadeleştirelim derken, bunlar bir kat daha berbâd ettiler. Bu ne lisan? Bu ne ta'bir? Veysî'ye, Nergisî'ye rahmet okutuyorlar şu herifler![24]

Ahmed Midhat'ın bu saldırısı Servet-i Fünuncuları çok kızdırmış, hatta Tevfik Fikret, *Timsal-i Cehalet* adlı bir şiir yazarak onu "süpürge sakallı" diye tahkir etmiştir. Şüphesiz haklı olan Ahmed Midhat Efendi'ydi, fakat bütün Tanzimatçı aydınlar gibi, haklı olup olmadığından emin bulunmadığı için, bir süre sonra "Dekadanlar" diye yerin dibine batırdıkları hakkında övücü yazılar yazmaktan çekinmeyecektir.

İLK ESTETİKÇİLER

Sun'i bir dil yaratan Servet-i Fünuncular, zaman zaman yaşadıkları toplumdan kaçıp meselâ Yeni Zelanda'ya yerleşme hevesi duymalarına yol açan bir kaçış edebiyatı kurmuşlardır. Güzel sanatlara fazla ilgi duymalarının altında da bu "estetizm" yatar. Bir "Güzellik İlmi" olarak anladıkları estetik üzerine, özellikle Hüseyin Cahid'in ya-

zıları, derli toplu ilk yazılar olma özelliğini taşımaktadır. Tevfik Fikret'in ise, henüz *Servet-i Fünun*'a başyazar olmadan estetikle ilgilenmeye başladığını biliyoruz. *Malumat*'ta 1893 yılında yayınlanmış *Güzellik* başlıklı bir yazısı vardır. Güzelliği "Havâss-ı zâhire ve kuvâ-yı bâtınanın fevkattabia teyakkuz ve tenevvürünü icab eden bir tecelli-i bedi'adır" diye tarif eden şair, Eflatun'un Recâîzâde tarafından da kullanılan "hakikatin şa'şaa-i letafeti" sözünü nakleder. *Ta'lim-i Edebiyat*'taki "Sanayide Güzellik Neden İbarettir?" bahsinin şerhi niteliğindeki bu yazısında Fikret, hakikatin sanatın gayesi değil, şartı olduğunu yazmaktadır. Ona göre aklın kanunlarına uygun olmayan bir şey güzel değildir; ".. bir şeyin cazibe-i letafeti eczâyı mürekkebesinin hakikat ve tabiata muvafık bir intizam ve âhenk ve tenasüb dairesinde bir azamet-i muşa'şaa içinde itilaf ve imtizacından vücud" bulur. Güzellikten maddî faydalar beklemek yanlıştır, onun ancak manevî faydalarından sözedilebilir.[25]

Dikkat edilirse, güzellikten "tecelli-i bedi'a" diye sözeden Tevfik Fikret, "bedi'a" sözünü, klasik belâgat sistemindeki "bedi"den farklı bir anlamda kullanmaktadır. Servet-i Fünunculardan Hüseyin Cahid'in de "estetik"e karşılık aradığını biliyoruz. Bu bilime "İlm-i İhsâsât" yahut "İlm-i Hüsn" adının verilebileceğini söyleyen Hüseyin Cahid, bir yığın mantıkî çıkarımdan sonra, estetiğin güzel sanatlar felsefesi olduğu, dolayısıyla "Hikmet-i Bedayi" diye adlandırılabileceği sonucuna varır. Nitekim *Servet-i Fünun*'da *Hikmet-i Bedayie Dair* başlıklı makaleleriyle güzel sanatlar meselesini geniş olarak ele almıştır. Bedi' ve çoğul şekli bedayi yerine 1912'den sonra "bediiyyat" kullanılmaya başlanmış, daha sonra "estetik" yerleşmiştir.

Servet-i Fünun'da yayımlanmış estetikle ilgili yazılar-

dan önce, burada Sakızlı Ohannes'in *Fünûn-ı Nefise Tarihi Medhali* adlı kitabından da sözetmeyi faydalı görüyoruz.[26] "Mekteb-i Fünûn-ı Nefise-i Şâhâne'de tedris edilmiş olan derslerden müteşekkil" kitap, tesbit edebildiğimiz kadarıyla, bizde estetikle ilgili olarak yayımlanmış ilk müstakil kitaptır. Recâîzâde'nin *Ta'lim-i Edebiyat*'ta kısaca temas ettiği bazı meseleleri estetik planında daha geniş olarak ele alan Sakızlı Ohannes, kitabının birinci bölümünde "Fennin esas ve mahiyeti", "İdealizm ve realizm usulü", "Fennin evsâf-ı mahsûsesi", "Hüsn-i tabiat", "Hüner ve deha", "Üslûb"; ikinci bölümünde ise "Doğru ve eğri çizgi", "Fünûn-ı şekliyyenin aslı ve birbiriyle olan münasebeti", "Mimarlık fenni ve bunun evsâf-ı mahsûsası", "Oymacılık, heykeltraşlık yahut musavvirlik fenninin evsaf-ı mahsûsası", "Ressamlık yahut nakış" konularını ele alır.

Servet-i Fünuncuların, Sakızlı Ohannes'in eserinden de az çok etkilendikleri düşünülebilir. Fakat sanat meselelerinde genellikle Hippolite Taine(1828-1893)'in görüşlerini benimsemişlerdir. Yukarıda sözettiğimiz makalelerinde Hüseyin Cahid, bellibaşlı estetik teorilerini gözden geçirdikten sonra, Taine'in teorisini hepsinden üstün bulur.[27] Bilindiği gibi, *Taine, Philosophie de l'Art ve De l'Idéal dans l'Art* adlı eserleriyle bir döneme damgasını vurmuş ünlü bir Fransız estetikçisi ve eleştirmenidir. Deney ve tarih metodlarını uygulayarak estetiği pozitif bir bilim haline getirmek isteyen Taine, sanat eserini "ırk, çevre, an" teorisiyle açıklamaya çalışmıştır. Bu teorinin formülü olarak da "Sanat tabiatın tam değil, fakat kısımları arasındaki ilişki ve bağlantıların taklididir" önermesini verir. Yani sanat, tabiatın geçici çizgilerini değil, sürekli çizgilerini ve hakim karakterlerini ifade etmektedir. Hüseyin Cahid, Taine'in yukarıdaki önermesini "Sanatın gâyesi bir taklîd-i tam değil, bir tabiat-ı esasiye ve mü-

himmeyi hakikattekinden daha vâzıh bir surette izhar etmektir" şeklinde aktarmıştır.[28]

Bu görüş, şüphesiz, Tanzimatçıların en kaba hatlarıyla aldıkları ve esasını kavrayamadıkları "tabiata sadakat" yahut "tabiatı taklit" düşüncesine göre çok ileri bir adım sayılabilir. Sanatların tasnifinde de Eugene Véron ve Taine'e dayanarak yeni bir bakış açısı getiren Hüseyin Câhid, mimarlık, heykeltraşlık ve ressamlığı göze; raks, musiki ve şiiri de kulağa hitap eden sanatlar olarak kabul eder. Recâîzâde ise, *Ta'lim-i Edebiyat*'ta bu konuyu bir dipnotta, "Sanayi-i nefise -ki sanayi-i nazike dense daha münasip olur- resim, hakk, fenn-i mimarî, musikiden ibaret ise de bazıları şiiri ve daha umumî bir tabirle belâgati bu cümleye idhal ediyorlar" diye geçiştirmiştir.[29]

Servet-i Fünun'da Taine üzerinde Hüseyin Cahid'den sonra Mehmed Rauf ve geniş olarak Ahmed Şuayb de çalışmıştır. Ünlü *Hayat ve Kitaplar*'ının bir bölümü de *Ten ve Âsârı* başlığını taşır. Taine'in "ırk, çevre, an" teorisini faydalı bulmakla beraber çeşitli bakımlardan eleştiren Ahmed Şuayb, bu teoriye özellikle Servet-i Fünun anlayışını yanlışlayabilecek hususlarda itiraz eder. Mesela "edebiyat cemiyetin ifadesidir" önermesini ele alan Şuayb, her devirde üç dört çeşit edebiyat bulunduğunu, "edebiyat-ı âdiye"nin belki bir milletin filan tarihteki ruh halini ifade edebileceğini; "edebiyat-ı âliye"den ise her zaman sadece küçük ve seçkin bir topluluğun zevk alabileceğini söyler:

Bu misaller vazıhan isbat eder ki muhît-i ictimâînin, zevk-i muasırînin san'atkâr üzerine olan tesiri bir eserin nasıl cemiyet içinde tevellüd etmiş olduğuna kat'iyyen hükmetmek muhal olacak derecede mütehavvildir. Bu tesir bir taraftan Eşil, Mikelanj, Rambrand, Balzak, Betoven gibi âlî dehalar için mevcut değildir. Diğer taraftan İtalya'nın Rönesans zamanı, Fransa ve İngiltere'nin hâl-i hâzır gibi fevkalâde müterakki temeddün devirleri için de hemen hemen

yok gibidir. Hasılı tesir-i muhit, medeniyetin nevi ve derecesine göre daima değişir.[30]

Bu cümlelerden, Ahmed Şuayb'ın Servet-i Fünun edebiyatı için meşru gerekçeler bulmaya çalıştığı açıkça anlaşılmaktadır. Çevrenin tesirini de kabul etmekle beraber, bu tesirin uzun süreli olamayacağını, edebiyat geliştikçe çevrenin etkisini giderek yitireceğini savunan Şuayb'a göre, Taine'in üç ajanı, ancak bazı sanatçıların melekelerinin kaynaklarını belirlemek amacıyla ve ihtiyatla kullanılabilir.

Estetiğin alanına giren konulara ilgi duymuş Servet-i Fünuncu sanatçılardan biri de Cenab Şahabeddin'dir. Ona göre, insanı hayvandan farklı kılan tek özellik "meyl-i bedayi"dir. Bu eğilim sosyal seviyeye bağlı olarak artar veya azalır. "Süflî" halden kurtulmak için daima "bir hevâyı sanayi, bir hayat-ı hayalîye içinde yaşamak" isteyen insan, bu arzusunu ancak "güzel"e yönelmekle gerçekleştirebilir:

> Maddî ve tabiî hayatın zorlukları, sıkıntıları, acılıkları, insanoğluna rahat edebileceği, mes'ud olabileceğini sandığı diyarları, hayalen de olsa, düşündürür. Bu hayali dış âlemde gerçekleştiremeyince başka bir yol tutar, güzel sanatlara sığınır. [31]

Cenab'ın bu düşünceleri Servet-i Fünun'un estetizmini ve toplumdan kaçış eğilimine bulunan gerekçeleri çok net bir biçimde ortaya koymaktadır. Teknik açıdan, edebiyatımızda kusursuz denebilecek ilk romanlara imza atan Halid Ziya'ya gelince, bütün Servet-i Fünuncular gibi, o da sanatın çeşitli meseleleriyle ilgili görüşlerini çeşitli vesilelerle açıklamıştır. Özellikle *Hikâye* (1307/1889) adlı kitabı, bizde roman hakkında yazılmış ilk bağımsız kitap olmak bakımından büyük önem taşır. Halid Ziya, "hikâye" terimiyle sadece bugün anladığımız mânâda kısa hikâyeyi değil, hikâye ve romanı kastediyordu.

Bir romancının medenî ülkelerde filozoflar ve fen adamları kadar önemli sayıldığını söyleyen Halid Ziya, romanların insan hayatına ayna tuttuğunu, insanı tanıttığını belirtmektedir. Ne yazık ki, bu sanat bizde henüz çocukluk çağını yaşamaktadır. Hâlâ Batılıların hiç değer vermedikleri, hoşça vakit geçirtmekten başka faydası olmayan değersiz romanların Türkçe'ye çevrildiğini anlatan Halid Ziya, realist romancılara ilgi gösterilmemesinden şikayet eder. Tanzimat'tan önceki edebiyatımızda, hikâyenin masal ve benzeri ilkel hikâyelerden öteye geçememesi çok üzücüdür.

Halid Ziya, *Hikâye*'de romanın tarihçesi üzerinde durduktan sonra, hakikiyyûn (realizm), hayaliyyûn (romantizm) ve masalcılar hakkında görüşlerini açıklar. Özellikle Balzac, Flaubert, Concourt Kardeşler, Emile Zola ve Alphonse Daudet'den sözeden *Aşk-ı Memnû* yazarı, realizmle romantizmi karşılaştırır ve realizmi tercih eder. Edebiyatımızın asıl ihtiyacı realist eserlerdir. Çünkü XIX. yüzyılın ilerlemelerine en uygun tarz realizmdir.[32]

Filozof Rıza Tevfik de, estetik meseleleriyle yakından ilgilenen ilk fikir ve sanat adamlarımızdan biridir. 1909 yılında *Bağçe* mecmuasında *Hüsn ve Mahiyeti* başlığı altında yayımladığı on beş makalede, güzellik kavramını ve güzelliğin mahiyetini felsefî açıdan ele almıştır.[33]

HAYALİYYÛN-HAKİKİYYÛN

Daha önce de çeşitli vesilelerle belirttiğimiz gibi, Tanzimat sonrası aydınlar, eski edebiyatımızın gerçeklik'inden çok farklı bir gerçekliğin peşindedirler. Bu, aslında Avrupa'nın Rönesans'tan beri peşinde olduğu, keşfetmeye çalıştığı gerçeklikten başka bir şey değildir.

Tanzimat'tan beri bunun için Avrupaî edebiyata "edebiyat-ı cedîde" dedikleri gibi, "edebiyat-ı sahiha" da demektedirler. Meselenin esası, tabiata uygunluktur. Namık Kemal, *Mukaddeme-i Celâl*'de *İbretnüma, Muhayyelât, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin* gibi eski hikâyeleri eleştirerek, dilimize çevrilmiş bazı romanlardan da anlaşılacağı üzere, romanın "geçmemişse bile geçmesi imkân dahilinde olan bir olayı", ahlâk, âdetler, hisler ve ihtimallere dayanan her türlü tafsilatıyla anlatmaktan ibaret olduğunu yazmıştır:

> Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin dışında birer konuya dayandırılmış şekil ve tasvirden ibaret olup ahlâkî tasvirler, âdetlerin tafsili ve duyuların izahı gibi edebî şartların bütününden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nevindendir. Hüsn ü Aşk ve Leyla Mecnun çeşidinden olan manzumeler de, gerek konularına ve gerekse yazılış şekillerine göre âdeta birer tasavvuf risalesidir.[34]

Namık Kemal, kendine göre sınırlarını çizdiği romana örnek olarak Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo ve Alexandre Dumas'nın eserlerini gösterir ve *İntibah*'ı bu yolda yazdığını söyler. *İntibah*'tan önce Ahmed Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* serisinden ve Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme*'sinden bazı hikâyeler yayımlanmışsa da, edebiyatımızda Avrupaî ilk roman olarak Namık Kemal'in *İntibah*'ı kabul edilmektedir.[35] Eski hikâyeden Avrupaî romana geçiş, Berna Moran'ın da belirttiği gibi, hayalcilikten ve akıldışılıktan akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, ilkellikten medeniyete geçiş olarak görülür.[36]

Ne var ki çok geçmeden ilk Türk pozitivisti olarak kabul edilen ve daha çok trajik intiharıyla tanınan Beşir Fuad, *Victor Hugo* adlı biyografik eserinde, başta Namık

Kemal olmak üzere ilk Tanzimatçı yazarların hayran oldukları romantikleri yaylım ateşine tutacaktır. Beşir Fuad'a göre, Hayaliyyûn, yani romantik yazarlar, eserlerine fenne mutabık olmayan, gerçeğe aykırı birçok unsur katmışlardır. Edebiyatta asıl önemli olan gerçeğin çıplak ifadesidir, bunu da Hakikiyyûn (realizm) gerçekleştirmiştir. "Meslek-i Hakikiyyûn, Emile Zola'nın iltizam eylediği tarikdir ki edebiyatı fenne tatbik etmekden ibarettir."[37]

Edebiyat tarihimizde romantizm karşılığı olarak Hayaliyyûn, realizm karşılığı olarak da Hakikiyyûn terimleri ilk defa Beşir Fuad tarafından kullanılmıştır. Böylece ünlü Hayaliyyûn-Hakikiyyûn tartışması başlar. Beşir Fuad, gerçekte, geniş bilgisine ve engin tecessüsüne rağmen, realizmle romantizmi henüz birbirinden ayıramayacak kadar donanımsız bir pozitivisttir ve Zola'nın birkaç eserini okuyarak ilimciliğine hayran olmuştur. Balzac'ı bile "romantik meyanında ta'dat" eder. Daha da önemlisi, Beşir Fuad'ın şiirde de romanda aradığı şeyleri aramasıdır. Tabii hemen tepkiyle karşılaşır. Tenkitlerini *Gayret*'te tefrika halinde yayımlayan Menemenlizâde Tahir'e göre, şiirin gerçeklerden bahsetmesi ne demektir? Hiç teşbih, istiare, hayal gibi hakikati süsleyecek unsurların bulunmadığı sözlere şiir denebilir mi? Beşir Fuad, aslında bunlara karşı olmadığını, fakat teşbih, istiare ve hayallerin de tabii ve gerçeğe uygun olması, başka bir dile çevrildiğinde değerinden bir şey kaybetmemesi gerektiğini söyler.

Diğer bütün tartışmalar gibi gitgide şahsiyata dökülerek seviyesizleşen bu tartışmaya o sırada Rodos mutasarrıfı olan Namık Kemal bile katılmıştır. Victor Hugo'nun eleştirilmesine epeyce içerleyen Namık Kemal, kendisinden beklenmeyecek bir üslupla Beşir Fuad'a saldırır.[38]

Hayaliyyûn-Hakikiyyûn meselesi, daha önce üzerinde

durduğumuz Klasikler tartışması dolayısıyla bir kere daha gündeme gelmiştir. Kemalpaşazâde Said, *Galatât-ı Tercüme*'de Ahmed Midhat Efendi'nin klasik sözünün gerçek anlamından habersiz olduğunu ileri sürdükten sonra, klasikleri tercümenin gereksizliğinden bahsetmiştir. Çünki önemli olan Avrupa'nın bugünkü fikirleridir. Şimendifer asrında posta arabalarını diriltmeye kalkmak da ne demek oluyor? Üstelik Ahmed Midhat Efendi, Zola'nın eserlerine nasıl "rezaletnâme" diyebilir? "Emile Zola'nın rezaletnâmeleri tabirini bî-mehaba irad eden, Avrupa'nın ahvâl-i hâzıra-i edebiyyesine ve Emile Zola'nın mensub olduğu realizm mesleğine gayr-ı vakıf olduğunu isbat etmiş olur."

Bu tartışmalar üzerine, Ahmed Midhat Efendi, Hakikiyyûn mesleğini ne derece bildiğini isbat etmek için, roman tarihimiz açısından gerçekten önemli bir eser olan *Müşâhedât*'ı yazar ve önsözünde natüralizm hakkındaki fikirlerini açıklar. Cemil Meriç'e göre, Ahmed Midhat nasıl "klasik" sözüne âşık olmuşsa, Said Bey de "realizm" kelimesinin cazibesine kapılmıştır. İkisinin de realizmi ve natüralizmi anladıkları söylenemez. Bu kavramların yerli yerine oturması için Ali Kemal'in *Edebiyyat-ı Hakikiyye Dersleri*'ni yazması gerekecektir. Bu eserinde edebî akımların birbirini doğurduğunu, romantizmle realizm arasında gerçekte çok büyük farklar bulunmadığını anlatan Ali Kemal, o zamana kadar sadece Beşir Fuad'ın *Victor Hugo* biyografisinde kısaca bahsedilen Flaubert üzerinde durur.[39]

Flaubert, Ahmed Şuayb'in *Hayat ve Kitaplar*'ında tam 104 sayfalık bir bölümdür. İlmî ilerlemenin "tecrübe" metoduyla mümkün olduğunu, Taine'in teorisini bu gerçeği görerek kurduğunu, bunun için Fransızlar'ın romantizmi bırakarak vak'ayı araştırmaya başladıklarını

söyleyen Ahmed Şuayb'e göre, 1850'den itibaren gerçeği arama eğilimi yaygınlaşmış, Bastien, Lepage, Millet gibi ressamlarda, Leconte le Lisle, Heredia, Sully Prudhomme gibi şairlerde, Renan, Fustel de Coulanges gibi tarihçilerde, Flaubert, Emile Zola, Mauppassant gibi romancılarda bu gelişmeye paralel olarak gerçeği arama cehdi görülmeye başlanmıştır.[40]

Halid Ziya ise, *Hikâye*'de, yalnız adının bile Hakikiyyûn'u tercih etmelerine yettiğini, en çirkin hakikatin bile en süslü hayalden daha değerli olduğunu, realistlerin insanları olduğu gibi, romantiklerin ise hayallerinde icad ettikleri kişileri kendi arzularına göre anlattıklarını söyledikten sonra, sözgelişi bir cânînin realist bir eserde câniden başka bir şey olmadığını, romantiklerde ise haklı bir intikam alıcı ve "galip bir mağdur" olduğunu ifade eder. Kısaca realizmde her şey ciddi ve doğru, romantizmde ise her şey hayalî ve sahtedir.

Edebiyatımızda realizm ve natüralizm iddiasıyla yazılmış ilk romanlar, Nâbizâde Nazım'ın *Karabibik* (1890) ve *Zehra* (1896)sı ise de, bu tarzı bilerek ve şuurla uygulayan ilk yazar Halid Ziya'dır. Romantiklerin etkisinde kalan Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi gibi Tanzimatçı ilk yazarlar, belki de sadece alışkanlıklarının bir sonucu olarak, geleneksel anlatım biçimleriyle romantizmi birleştirerek bizi yerli romana götürebilecek bir yol tutturmuşlardı. Başka bir deyişle, Tanzimat yazarları, geleneksel hikâye biçimlerinde akıl dışı ve çocukça buldukları unsurları ayıklar, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkan kahramanlara iltifat etmezler. Özellikle meddah üslubundan faydalandıkları çok açık bir şekilde bellidir. Geniş halk kitlelerine hitap etme kaygısı taşıdıkları için, kendilerini buna bir bakıma mecbur hissetmişlerdir.

Servet-i Fünuncular ise, gerek dilleriyle, gerek işledikleri konularla tam bir kaçış edebiyatı yaratmış ve Batı edebiyatından okudukları eserleri taklit ederek sun'î, hayattan kopuk eserler vermişlerdir. Bunu yaparken, Cemil Meriç'in ifadesiyle "şahâne" bir mazeretin arkasına sığınıyorlardı: İstibdat. Ayrıca iktibas ve intihal olmamak kaydıyla, taklidi "en mebzul bir menba" olarak görüyorlardı. Halid Ziya, Ruşen Eşref'in "Fakat üstad, diyorlar ki: konular, emeller, gayeler Servet-i Fünun'da tamamiyle bize yabancıydı" şeklindeki itirazını şöyle cevaplandırır:

Bu fikri zihinlerde uyandıracak sebepler yok değil şüphesiz. Avrupa edebiyatının türlü çeşit haletlerini ve edevatlarını alırken bunları tutan parmaklarımızın o boyalarla boyanmaması mümkün değildi. Belki Edebiyat-ı Cedide'nin şiirleri o zamana kadar yalnız batı edebiyatında açılmış olan ufuklardan ilham aldığı için; belki Edebiyat-ı Cedide'nin nesrinde mevzu olarak en çok yer bulan hikâyelerindeki kişiler doğudan ziyade batı örneklerini andıran kimseler olduğu için bu böyleydi. Fakat buna rağmen, bütün bu şekillerin ve dış görünüşlerin altında yine bir Türk duygusu yok muydu? Eğer olmasaydı Fikret'le Cenab'ın şiirleri bütün o zaman neslinin, ne diyorum, hatta zamanımızın gençlerinin ağızlarında devamlı okunup durur muydu? Hikâyelere gelince: Bunlar arasında belki yukarıda işaret edilen iddiayı haklı gösterecek örnekler vardır; bunu inkâr etmem. Fakat (...) bir edebiyatın mutlaka falan veya filan bayrağa sarılmış olması mı lazımdır? Bunların dışında bir de insanlık edebiyatı yok mudur ki, herhangi bir milletin diline çevrilirse çevrilsin, ayrıntıya has bazı özelliklerini bir yana bırakırsak, sanki o milletin dilinde yazılmış gibi insanlık edebiyatının bütününün malı olmasın?[41]

Halid Ziya'nın bu cümlelerinde açıkça beliren kozmopolit sanat anlayışı, romanlarını da çok iyi açıklamaktadır. Sözgelişi *Aşk-ı Memnu*'da, toplumdan soyutlanmış birtakım kişilerin sadece kendi psikolojik gerçeklikleriyle yaşadıkları, adları yabancı adlarla değiştirilse, romanın hemen hiç bir şey kaybetmeyeceği söylenebilir.

TERMİNOLOJİ MESELESİ

Okuyucularımız, buraya kadar yazdıklarımızda zaman zaman yeni terimlerle karşılaştılar: Hikmet-i bedayi, bediiyyat, üslub, hayaliyyûn, hakikiyyûn, hikâye (roman) vb. Tanzimat'ın ilk dönemlerinde aydınlar, dilde sadeleşme eğilimini taşımakla beraber, "tiyatro", "roman" gibi bazı terimleri Fransızca'dan aynen almaktan çekinmemişlerdir. Fakat zamanla benzeri terimlere Türkçe karşılıklar bulmaya çalıştıkları görülür. Mesela Recâîzâde, *Ta'lim-i Edebiyat*'ta "style" karşılığı olarak "üslub"u, "harmonie" karşılığı olarak "âheng-i selaset"i kullanır. Littératüre karşılığı olarak "edebiyat"ın ilk defa Namık Kemal tarafından kullanıldığını, kitap ismi olarak da ilk defa *Ta'lim-i Edebiyat*'ta karşımıza çıktığını daha önce belirtmiştik [Ek.3]. Hayaliyyûn ve Hakikiyyûn terimleri Beşir Fuad'ın, roman karşılığı olarak "hikâye" de Halid Ziya'nın imzasını taşır. Bütün bu gayretlere rağmen, terminoloji sıkıntısı giderilememiş, bir problem olarak günümüze kadar devam etmiştir. Bu sıkıntı, Tanzimat'tan sonra, sadece edebiyatta değil, bütün alanlarda hissedilir. Tevfik Fikret bir *Musahabe-i Edebiyye*'sinde bu konuda şunları yazmıştır:

> Garip! Nasıl oluyor da biz hâlâ hakikat-i san'at nedir, bilmiyoruz; sanayi-i ulviyye, sanayi-i nefise, sanayi-i nâzike, fünun-ı bedîa.. namlarını verdiğimiz, daha doğrusu ne nâm ile yâd edeceğimizi bilemediğimiz o güzel şeyler, o güzellikler hakkında el'an sâlim bir fikre, hatta bir hisse mâlik değiliz![42]

Nitekim, bu önemli problemin farkına varan Maarif Nezareti bir Istılahat-ı İlmiyye Encümeni kuracak ve güzel sanatlarla ilgili terimleri tesbitle de Celal Esad Bey görevlendirilecektir. Bu encümendeki çalışmalarının so-

nuçlarını *Sanayi-i Nefisede Mevcud Kelimât Ve Ta'birât İçin Vaz' ve Tedvini Tensib Olunan Istılahât Mecmuası* (1320/1903) adlı kitabında toplayan Celal Esad Bey, zamanla çalışmalarını genişletmiş ve bizde ilk kapsamlı sanat sözlüğü olan *Fransızca'dan Türkçe'ye ve Türkçe'den Fransızca'ya San'at Kamusu* (İstanbul 1340/1921)'nu yayımlamıştır. Celal Esad Bey, daha sonra bu kamusu ansiklopedi boyutlarında da ele almış, böylece Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1958 yılında fasiküller halinde yayınlanmaya başlanan beş ciltlik *Sanat Ansiklopedisi* doğmuştur.

Sanat terminolojisiyle ilgilenenlerden biri de, Mehmed Vahîd Bey'dir. Bu konuda fikirlerini ilk olarak *Sabah* (18 Eylül 1325/1907) gazetesinde yazan Vâhid Bey, S. Reinach'tan Türkçe'ye çevirdiği *Apollo*'nun başına *Bazı Istılâhât-ı Mühimme-i Sınaiyye Hakkında Mütalaat*'ını ekler. Fransızca "art" karşılığı olarak Türkçe'de o yıllarda kullanılan sun', sanat, sınaat, fen gibi terimler üzerinde durarak en uygununun "sınaat" olduğu kanaatine varan Vâhid Bey, başta Celal Esad Bey olmak üzere birçokları tarafından benimsenen "san'at" kelimesinin ancak Fransızca "profession" karşılığı olarak kullanılabileceğini öne sürer. Vâhid Bey, sonuna kadar da bu kanaatinde ısrar etmiş, hatta *Dergâh*'ta "art" karşılığı olarak "san'at" kelimesi kullanıldığı halde, o, yazılarını "sınaat" başlığı altında yazmıştır. *Bazı Istılahat-ı Mühimme-i Sınaiyye Hakkında Mütâlaat*(1331/1912)'ını ise ayrı bir kitapçık olarak bastırır.

Vahîd Bey'in "san'at" kelimesine itirazı kısaca şöyle özetlenebilir: Sani' ve sun' güzel iş işlemek anlamına gelir. Eskiler, bu kelimedeki güzellik anlamını dikkate alarak edebiyatta "figures" tabirinin eşanlamlısı olmak üzere yalnız çoğul şeklini kullanmışlardır. Edebiyat kitapla-

rında sık sık kullanılan "Sanayi-i lafziyye", "Sanayi-i bediiyye" gibi. Daha eskilerde ise, "sanayi", "hırfet"in üstünde olarak güzellik duygusunu okşayacak eşyalar yapanların işlerine verilen addır. O zamandan beri kullanılan "hıref ve sanayi" tabiri, sade ve kaba işlerle birlikte güzel ve zarif eşya imal eden sanatların hepsi hakkında kullanılmaktadır. Kısacası "san'at" genel bir terimdir ve ancak "profession" karşılığı olarak kullanılabilir.[43]

Celal Esad Bey ise, "sınaat" kelimesini vaktiyle kendisinin de kullandığını, fakat birtakım zorluklarla karşılaştığı için bırakmak zorunda kaldığını, ayrıca bu kelimenin telaffuzundaki ağırlık dolayısıyla Türkçe'ye uymadığını belirterek şunları yazmıştır:

Fransızlar sanayi-i nefiseye ait olmayan şeylerin pek çoğunda "san'at" kelimesini kullanıyorlar. Hatta "profession" mukabilinde dahi kullanabiliriz. Fakat bunun mukabili olarak "iş" kelimesi var. San'atkâr demek, sınâatkâr demekten daha kolay olduğu gibi, lisanımız sad'daki kesreyi ekseriya fetha ile okuyarak buna sanaatkâr demiş ve bunu artisan mukabili almıştır. Mânaya gelince lisanımız nice Arap kelimelerini delâlet ettikleri mânanın büsbütün gayrısına olarak almıştır. Lazım olan şey ıstılahatı tesbit etmek ve teşviş ve tereddüdü izale etmektir.

Bu hususta Istılahât-ı İlmiye Encümeni dahi ariz ve amîk tedkikattan sonra "art" ve buna ait ıstılahâtı şu suretle kabul etmiştir: Art: San'at; artiste: san'atkâr; beaux-arts: sanayi-i nefîse (kilişe olarak); artisan: hırfetkâr, sanaatkâr; artifice: sanîa; artificel: sun'î; arts et metiers: hıref ve sanayi; arts indüstriels: sınâî san'atlar; endüstrie: sanayi; profession: iş; carriere: meslek, metier: hırfet, sanaat. [44]

Vahîd Bey'in ısrarına rağmen "sınaat" kelimesi tutmamış, kendisi gibi unutulup gitmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında "san'at" karşılığı olarak Fransızca "Art"dan bozma olarak "Ar" kelimesi bir süre kullanılmışsa da, "sınaat" gibi o da benimsenmemiş ve "san'at" kelimesi "sanat" şekline girerek yerleşmiştir. Ancak terminoloji konu-

su mesele olmaya devam edecekti. Bu meselenin peşini bırakmayan Celal Esad Bey, *"Resim Kütüphanesi"* adı altında yayımladığı kitapları yazarken önce sanata ait terimleri toplamak ihtiyacını hisseder ve bunlardan mimariye ait olanları *Istılahat-ı Mimariye* (İstanbul 1326/1908) adıyla kitap olarak neşreder:

O küçük lügatçeyi yazmak için bizde mevcut lügatler ve kitapların hemen hepsini araştırarak bulduğum tabirleri toplamakla beraber, o vakit yaşayan en eski mimar, taşçı, duvarcı, dülger, ressam, hattat, nakkaş gibi sanat ve zanaat erbabından da kimi buldumsa sorarak bu terimlerin anlamlarını doğru bir surette tesbite çalışmıştım.

Fakat bellibaşlı bazı ıstılahlar müstesna olmak üzere, birçok tabirlerin muhtelif sanatkâr ve ustalar tarafından başka başka anlamlarda kullanıldığını ve bu tabirler her ustanın kendi çırakları arasında yayılarak kol kol ıstılah lehçeleri husule geldiğini görmüştüm. Mesela Fransızca "chambranle" denilen açıt pervazı'na bir marangozun kapı çerçevesi; diğerinin kapı pervazı, bir diğerinin sadece söğe veya söğe silmesi dediğini (...) öğrenerek şaşırmıştım. Halbuki bunların her biri yabancı dillerde tek bir terimle ifade ediliyor ve sarih mânaları ihtiva ediyorlardı. Bu tabirleri tarif ve tesbit eden Türkçe terim lügatlerinin bulunamaması, terimler meselesini çözülmez bir bilmece haline koyuyordu. Bir taraftan da Rum, Ermeni, İtalyan kalfalarının yabancı tabirleri yanlış yerlerde kullanmalarından husule gelen karışıklıklar buna katılınca işin içinden çıkmak kabil olamıyordu. Bahusus inşaat mukavelenamelerinde bu yüzden birçok yolsuzluklar ve dâvalar da vukua geliyordu.

Sanatın resim, heykel ve tezyinat gibi sair şubelerine gelince, onlara mahsus tarifler de büsbütün ortadan kaybolmuştu. Sanatın zamanla düşmesi ve birçok eski sanatların sönmesi, onlara ait terimleri de unutturmuş ve bunlar, bizde Avrupa'daki gibi hususi lügatler ve kitaplarla tesbit edilemediğinden ağızdan ağıza geçerek, veya o sanatın tabirlerini hakkıyle bilmeyenler tarafından yanlış yerlerde kullanılarak anlamları büsbütün karıştırılmıştı. Sulu boya, yağlı boya, pastel, çizgiresim, fresk, peyzaj, figür, portre gibi muhtelif mahiyetteki resimlerin nevilerini ayıran ve teferruatına âit mânaları ifade eden terimleri kimse bilmiyordu.[45]

Celal Esad'ın bu çabası, şüphesiz, Türk sanat tarihini sağlıklı bir biçimde yazabilmek içindi. Türk sanatının varlığını kabul etmeyen Batılı sanat tarihçilerine ve onların Vahîd Bey gibi yerli izdüşümlerine rağmen gösterilen bu çaba gerçekten saygıya değerdir.

Bu arada Vahîd Bey'den biraz daha söz etmek gerektiğine inanıyoruz. Osman Hamdi Bey'in damadı ve opera sanatçısı Nimet Vahîd'in babası olan Mehmed Vahîd Bey (1873-1931), yakın tarihimizin ilginç şahsiyetlerinden biridir; içinden çıkıp geldiği tarih ve kültürümüzde övgüye değer hemen hiç bir şey göremeyen aydınların prototipi olduğu söylenebilir. Dokuzuncu sayısından itibaren *Dergâh* mecmuasında *Sınaat* genel başlığı altında yazılarına rastladığımız Vahîd Bey, aslında bu derginin genel havası dışındadır ve kendini âdeta Yunan, Roma ve Hıristiyan Batı sanatlarını Türklere tanıtıp benimsetmekle görevlendirmiştir.[46]

Harbiye mezunu olan ve 1900 yılında emekli olarak kendini sanat çalışmalarına veren Vahîd Bey, bir ara Duyûn-ı Umumiye İdaresi'nde mektupçu olarak çalışmış, 1908-1931 yılları arasında da Sanayi-i Nefise Mektebi ile Darülfünun Edebiyat Fakültesi'nde sanat tarihi okutmuştur. Salamon Reinach'ın *Apollo* adlı sanat tarihini *Apollo-Tarih-i Umumî-i Sınaat* (İstanbul 1331) adıyla Türkçe'ye çevirmiştir. Bayet'den de bir tercümesi vardır: *Muhtasar Sanat Tarihi* (İstanbul 1928). *Apollo*'da, *Sınaat, Muhtasar Tarih-i Nakş* ve *Rehnüma* adlarıyla üç eserinin daha bulunduğu kaydedilmektedir. *Dergâh*'tan önce *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*'nda çeşitli yazıları yayınlanan ve daha sonra *Hayat* mecmuasında karşılaştığımız Vahîd Bey hakkında Malik Aksel şöyle yazar:

Uzun bir devir sanat tarihi yazılarıyla, tercümeleriyle memleketimizde ün yapmış Vahîd Bey'i de aynı hataya düşmüş görürüz. Bu zat senelerce İslâm, Türk sanatlarının güzelliğini görememiş, anlayamamıştı. Daha doğrusu, yabancı hayranlığından bir türlü kurtulamamıştı. Eserlerinden çıkan mânâ: Yunan, Roma sanatı ile beslenmiş Hıristiyan sanatını, resmini, heykelini Türklere tanıtmak.[47]

Tuhaftır, Montani Efendi'nin *Usul-i Mimarî-i Osmanî*'sinden sonra, uzun süre dilimizde Türk sanatıyla ilgili kitap yazılmamıştır. Mahmud Esad adlı bir öğretmenin yazdığı *Tarih-i Sanayi* (1307)'de, sanatın başlangıcından XIX. yüzyıla kadar mimarî, heykel ve resim konuları ele alınır. Türk sanatlarından hiç bahsedilmemesi bir yana, İslâm sanatlarına ayrılan yer de konunun önemine göre hiç mesabesindedir. Sakızlı Ohannes'in daha önce sözünü ettiğimiz *Fünun-ı Nefîse Tarihi Medhali* ise, sanat tarihinden ziyade estetik konuları ihtiva eder. Selçuklu abideleri hakkında bilgi vermeye çalışan ilk yazar İhtifalci Mehmed Ziya Bey'dir: *Bursa'dan Konya'ya Seyahat* ve *Hey'et-i Aliyye-i Mevleviyye Nâmına Konya Seyahati Hatıratından* (1328/1909) adlı kitaplarında, Konya'daki Selçuklu eserleri hakkında sanat değerlerini de belirterek bilgi verir. Halil Edhem Bey'in Tarih-i Osmani Encümeni Külliyatı arasında çıkan *Kayseriyye Şehri Mebani-i İslamiyye-Selçuklu Tarihinden Bir Kısım* (İstanbul 1340/1923) adlı kitabı Selçuklu sanatı hakkında ilk kapsamlı araştırmadır.[48] Aynı yazarın *Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu* (İstanbul 1340/1923) adlı kitabı ise, Türk resim tarihiyle ilgili ilk kitaptır. 61 sayfalık bu küçük kitabında Halil Edhem Bey, İslâm'da resim, ülkemizde resmin tarihî gelişime ve Batılılaşma dönemi Türk resmi konularını ele alır ve Eski Eserler Müzesi'nde toplanan tabloların kataloğunu verir.[49]

Türk sanatı tarihi araştırmalarına ilim haysiyeti kazandıran ve öncülük yapan, daha önce mehterhaneyi ihya

ettiğinden söz ettiğimiz Celal Esad (Arseven) Bey'dir. Aynı zamanda güçlü bir suluboya ressamı olan Celal Esad, 1909 yılında Paris'te Fransızca olarak yayınladığı *Constantinople, de Byzance a Stanboul* adlı önemli eserinde, Türk sanatını ayrı bir bölüm halinde yeni bilgilerle ele alır. Daha önce de Resim Kütüphanesi adı altında dört küçük kitap yayımlamıştır: *Resim Dersleri* (1315/1897), *Ressam ve Mimarlara Mahsus Menazır* (1318/1900), *Ressamlara Rehber* (1320/1902), *Renkler ve Yağlıboya* (1321/1903).

Celal Esad Bey'in *Constantinople*'u 1328 (1912/13)'-de İstanbul'da Türkçe olarak yayınlandığı gibi, Rusça'ya da tercüme edilmiştir. Bu kitaplara *Türk Sanatı* (1928) ve Paris'te Fransızca olarak yayınlanan *L'art Turc* (1939) ve *Les Arts Decoratifs Turcs* (1952) adlı kitapları da ilave edilirse, Celal Esad Bey'in hizmetinin büyüklüğü daha iyi anlaşılır. 1956 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından fasiküller halinde yayınlanmaya başlanan üç ciltlik *Türk Sanatı* ise, önceki çalışmaların bir toplamı niteliğini taşıyan, değerinden hâlâ bir şey kaybetmemiş öncü bir kitaptır.

SANAT VE ESTETİK KİTAPLARI

Bizde *Bediiyyat* adıyla çıkmış ilk kitap, Ziyaeddin Fahri (Fındıkoğlu) imzasını taşır. Liselere ders kitabı olarak hazırlanan bu 64 sayfalık kitap, aynı zamanda Ziyaeddin Fahri'nin ilk kitabıdır. Yazar önsözde şunları söylüyor: "Liselerde ikinci devre programlarına idhal edilen felsefî dersler arasında bediiyyatı da görüyoruz. Bu ders iki bakımdan ehemmiyetli addedilebilir: Evvelen memleket gençliğinin çok kıymet verdiğimiz felsefî ve fikrî terbiyesi için elzemdir. Saniyen bütün tedris sistemi-

mizin mühim bir kolu olan edebiyat ve edebiyat tarihi derslerini yakından ve samimi suretde alakadâr etmesi itibariyle mühimdir. Bu iki vecihden arzettiği ehemmiyete rağmen bediiyyat derslerine ait bir eser, bilhassa felsefe ve edebiyat muallimleriyle talebelerinin müracaat edebileceği klasik Türkçe bir menba mevcud değildir. İşte bu yokluktur ki, naçiz eserimizin vücud bulmasına saik oldu".[50] Estetikle ilgili olarak tesbit edebildiğimiz diğer eser de İbrahim Alaeddin'dir: *Bedîî Terbiye,* İstanbul 1341 (1922). Ayrıca Hüseyin Cahid'in Yrjö Hirn'den çevirdiği *Sanayi-i Nefîse Menşeleri* (İstanbul 1925) ve Hasan-Âli'nin J.M. Guyao'dan çevirdiği *Sanat Musahabeleri* (İstanbul 1928) sayılabilir.

VI

YENİ UFUKLARA DOĞRU

"Medeniyetten epey zamandan beri bezginiz. Kusvasına varanlar bile son senelerde nasıl meraretle döndüler."

Yahya Kemal

FECR-İ ÂTÎ

Servet-i Fünun şair ve yazarları, "istibdat" sona erip Meşrutiyet ilan edildikten sonra, belki de toplumdan kaçmak için sığınacakları bir mazeret kalmaması yüzünden garip bir şekilde sessizliğe gömülmüşlerdir. Ali Kemal, *Servet-i Fünun*'un bu halini "Vakta ki meşrutiyet ilân olundu. Servet-i Fünun ileri gelenlerinin bilgi, kültür ve sanatlarından memleketimiz ne gördü? Fikret'i o yüce, o müstesna Âşiyân'ında, şehitliğinde bırakınız. Siyaset ve edebiyat sahasında öbürlerinin halini ancak bir kelime ile ve hakkiyle vasıflandırabilirsiniz; o da en derin mânasiyle: Sukut!" diye anlatır.[1] Meşrutiyet'ten sonra da, dilleri aynı dil, üslupları aynı üslup olarak kalmış, düşüncelerinde de herhangi bir değişme olmamıştır.

Bu arada *Servet-i Fünun* dergisini okuyarak yetişen genç bir neslin yeni, fakat güçsüz bir atılımı görülür: Fecr-i Âtî. Birkaç toplantıdan ve *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanan bir beyannameden ibaret kalmış cılız bir isyan. Esasında Fecr-i Âtî, Ahmed Haşim, Yakup Kadri, Refik Halid, Köprülüzâde gibi, daha sonra değişik

alanlarda başarılı olmuş mensupları bulunduğu için edebiyat tarihlerinde sözü edilen bir topluluktur.

Fecr-i Âtî'ciler, beyannamelerinde edebiyatın mânâsındaki genişliğin şimdiye kadar anlaşılıp anlatılamadığını, bu bakımdan sanat ve edebiyatın boş vakitleri doldurmaktan öteye bir anlam kazanamadığını ve milletin ilerlemesindeki büyük rolünün takdir edilemediğini söylüyor, amaçlarını kısaca şöyle açıklıyorlardı:

Dilin, edebiyatın, edebî ve ictimaî bilgilerin ilerlemesine hizmet, şurada burada ayrı ayrı beliren istidatları sinesinde toplamak ve bu birleşmelerden doğacak tekemmülle 'müsademe-i efkârını parlatacağı bârika-i hakikat'le fikirlerini aydınlatmağa çalışmak...[2]

Gerek dil, gerek zevk bakımından Servet-i Fünun'un devamı niteliğini taşıyan Fecr-i Âtî, amaçlarından hiç birini başaramadan dağılmıştır. Bazı konularda Servet-i Fünuncular dan daha radikal düşündüklerini bile söyleyebileceğimiz Fecr-i Âtî'cilerden Şahabeddin Süleyman, Hüseyin Cahid ve Ahmed Şuayb gibi, teorik sanat meselelerine eğilen bir aydındır. Servet-i Fünun, Rübab, Şehbal gibi mecmualarda yayımladığı sanat ve estetikle ilgili yazılarında, seçkinlik konusunda epeyce ileri gider. Ona göre bir "avam" edebiyatı yoktur, ancak edebiyat ve edebiyat dışında kalanlardan sözedilebilir. Realizm konusunda ise Servet-i Fünun'cular kadar katı değildir; romantizmin de, realizmin de bizim farklı duygularımıza hitap ettiğini söyler.[3]

MİLLÎ EDEBİYAT

Fakat artık bu görüşlerin devri geçmiştir. II. Meşrutiyet'le birlikte büyük bir hızla canlanan fikrî ve edebî hayatta hâkim ses, artık milliyetçilerin sesidir. Tanzimat döneminde özellikle Ahmed Vefik Paşa, Süleyman Paşa,

Ali Suavi ve Şemseddin Sami gibi milliyetçilerin ilmî çalışmalarıyla belirli bir seviye kazanan milliyetçilik, 1899'da Servet-i Fünuncuların bile övgüyle karşıladıkları Mehmed Emin'in *Türkçe Şiirler*'i yayımlanınca yepyeni bir vecheye kavuşur. 1911'de *Genç Kalemler*'de Ömer Seyfeddin ve Ali Canib'in başlattıkları sade lisan hareketi, 1908'de kurulan Türk Derneği, 1912'de kurulan Türk Ocağı ve onun yayın organı olan *Türk Yurdu* mecmuası, Türkçülüğün yaygınlaşmasına, hatta İttihat ve Terakki kanalıyla devlet politikası haline gelmesine yol açmıştır. Ziya Gökalp ise makaleleriyle Türkçülüğün teorik temellerini atar.

Bu gelişmeler, birçok yazar tarafından enine boyuna araştırılıp yazıldığı için, biz burada özellikle Ziya Gökalp'in -bir kısmına daha önce temas ettiğimiz- sanat görüşleri üzerinde durmak istiyoruz. Bilindiği gibi, Batı'nın kaçınılmaz üstünlüğüyle karşı karşıya kalan Devlet-i Aliyye, yok olmamak için çareler bulmak zorundaydı. Yenileşme hareketlerinin ilk olarak askerî alanda başlaması, bu telaşın ardındaki kaygılar hakkında yeterli fikir vermektedir. Devrin aydınları, meseleyi uzun boylu düşünecek kadar ne zamana, ne de bilgi birikimine sahipti. Hem millî değerlerimizin muhafazası, hem varlığımızı her gün biraz daha tehdit eden teknolojik ilerlemenin dışında kalmamak başlıbaşına bir problem teşkil ediyordu. Bazı noktalarda ayrılmakla beraber, genellikle İslâmcıların da katıldığı medeniyetin kültürden ayrı olduğu düşüncesi, ilk anda badireyi en az kayıpla atlatabileceğimiz tek pratik çözüm yolu olarak görünüyordu.

Ne var ki Gökalp'in medeniyeti kültürden tamamen ayrı, bir elbise gibi rahatça giyilip çıkarılabilen birtakım şeklî unsurlardan mürekkep bir müessese gibi görmesi, başka bir deyişle, meselenin girift mahiyetini tamamen

göz ardı etmesi, Türk aydınlarını Batı medeniyetinin kabul edilmesiyle ortaya çıkacağı muhakkak olan bir yığın meseleden uzaklaştıracaktır. Kavramlar, insan zihninin meseleleri tasnif ederek daha anlaşılır kılmak arzusundan doğmuştur. Bu tasniflerin realiteyi bütünüyle kucaklayıp kucaklamadığı, meselâ medeniyet ve kültürün, zihnimizde ayırdığımız gibi, realitede de birbirinden kolayca ayrılıp ayrılmadığı tartışılabilir. Gökalp'in hatası, Türkçülük adına, milletimizin mimariden musikiye, edebiyata kadar Batı'yla her zaman boy ölçüşebilecek değerlerini küçümsemesi, hem gelişmemiş, hem de gelişme imkânlarına sahip olmayan birtakım folklorik değerleri model olarak takdim etmeye kalkışması ve bin yıllık birikimi atlayarak çok az bildiğimiz İslâm öncesi Türk kültüründe kaynak aramasıdır.

İslâm medeniyeti çerçevesinde oluşan Türklük ve Türk kültürü, Gökalp'in sisteminde asıl Türklüğü ve Türk kültürünü temsil etmemektedir. İslâm öncesi Türk kültürü ve onun tabii bir devamı saydığı halk kültürü, Avrupaî bir terbiyeden geçen Türk sanatçıları tarafından işlenerek milletlerarası bir değer kazanacaktır.

Ziya Gökalp'in birçok bahiste olduğu gibi, Bedii Türkçülük bahsinde de verdiği hükümlerin çok acele verilmiş olduğunu söylemek zorundayız. Ona göre edebiyatımız, Arap ve Acem edebiyatlarının basit bir taklidinden ibarettir. Aruz Türkçe'nin tabiatına uymaz. Musikimiz Farabî tarafından Bizans musikisini takliden vücuda getirilmiştir. Bu konuda en safça fikirleri ise, dans, mimarî, nakkaşlık, hattatlık, ressamlık, halıcılık ve benzeri sanatların tamamiyle halk tarafından vücuda getirildiğini, bu bakımdan millî olduklarını söylemesidir. Çünkü Osmanlıların yüksek tabakası bedenle ilgili olan, yahut elle yapılan bu işleri alelâde kabul ettiği için halka bırakmıştır.

Gerek halk şiiri, gerek Osmanlı yüksek tabakasının alelâde bulduğu için halka bıraktığı sanatlar, "yalnız avam dediğimiz geniş halk yığınları içinde" kalmış, bu yüzden yükselememiştir. O halde, sanat dâhîlerinin de tenzibinden geçmek zorundadır.[4]

Bu fikirler, Gökalp'in takipçisi gibi görünen sanatçılar tarafından uygulanamamış, uygulamaya çalışanlar da başarısız olmuşlardır.

DERGÂH HAREKETİ

Türçülük akımı Mütareke döneminde de bütün hızıyla devam ederken, fikir hayatımız bir başka fikrî ve edebî harekete şahit olur. Yahya Kemal'in önderliğinde ilk sayısı 15 nisan 1337 (1921) yılında çıkarılan *Dergâh* mecmuası, modern-mistik diyebileceğimiz bir hüviyetle yayın hayatına atılır. Yahya Kemal'den başka, Fecr-i Âtî'den Yakup Kadri'yle Ahmed Haşim'i de bu hareketin içinde görürüz.

Dergâh, Bergson, E. Bourtoux ve W. James gibi bazı anti-intellektüalistlerin fikirlerinden hareketle, XIX. yüzyıl başlarından beri Türkiye'de de hüküm süren pozitivizm, materyalizm ve mekanizm'e bir tepki niteliği taşımaktadır. Anti-intellectualisme'de birleşen Mustafa Şekip [Tunç], Mehmed Emin [Erişirgil] ve İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], aynı zamanda Ziya Gökalp sosyolojisine şiddetli bir tepkiyi temsil ederler. Yahya Kemal'in *Dergâh*'ın ilk sayısında yeralan *Üç Tepe* adlı musahabesi ise *Dergâh* hareketinin beyannamesi niteliğindedir. "Yeni" ünvanını taşıyan edebiyatımızın elli yıldır dünyaya iki tepeden, Çamlıca Tepesi'yle Tepebaşı'ndan baktığını, artık Türk edebiyatının bundan sonraki mihrakının Metris Tepe olduğunu söyleyen Yahya Kemal şöyle devam eder:

Çamlıca, Namık Kemal ve arkadaşları Hâmid, Ekrem, Sezaî ve ötekilerinin elli sene evvel âleme baktıkları tepedir (...) Eserlerinde Çamlıca havası eser, Çamlıca bahçelerinde bülbül sesi dinledikleri sezilir, şiveleri o semtin vezir konakları gibi ağır, harab ve şâirânedir (...) Edebiyatta yalnız yazı mahiyeti gören bugünkü yüzler, Namık Kemal ve arkadaşlarının yalnız lisana ettikleri hizmeti görebiliyor; bilakis fikirlere ve binnetice vekayie olan tesirleriyle daha ziyade mümtazdılar (...) Bu edebiyat, çok sıhhatli, temiz havalı, çok sıcaktı; cephaneyi üstüne çıkıp berhava edecek zabitlere, gemisini düşmana vermemek için batıracak kapdanlara vücud veriyordu. Yalnız bu edebiyat mazidir. Çamlıca gençleri o tepede eski saltanatın rüyasını görüyor, o rüyaya yeni fikirlerle vücut vermeyi hayal ediyorlardı.

Çamlıca Tepesi'nden Tepebaşı'na geçiş nice muasırlara bir inhitat hadisesi gibi görünüyor. Mai ve Siyah kahramanı Ahmed Cemil'in Tepebaşı'ndaki meşhur gecesinden sonra son neslin gençleri millî rüyadan uyanarak var kuvvetleriyle medeniyete atıldılar (...) Bizi bir müddet tatlısu frengine benzeten o edebiyat mukadderdi (...) Edebiyatın en güzel değeri ihtirassa, itiraf etmeli ki, Servet-i Fünun edebiyatı ihtiras hamleleriyle yanar. Medeniyette bütün idrakler ihtirasla mümkündür. Bugünkü garp medeniyetini, kendiliğimizden tiksinecek kadar ateşli bir ihtirasla sevmeseydik idrak edemezdik.

Yahya Kemal, Mai ve Siyah kahramanı Ahmed Cemil'in Tepebaşı'ndaki meşhur gecesinden sonra bütün güçleriyle medeniyete atılan bu son neslin ve edebiyatlarının serencamını Fikret'in oğlu Halûk'ta gördüğünü söyleyerek şöyle devam eder: "Bu çocuğun serencamı, o edebiyatın son götürdüğü merhaleyi ibretle düşündürecek kadar manidar değil mi? Medeniyetten epey zamandan beri bezginiz. Kusvasına varanlar bile son senelerde nasıl meraretle döndüler.[5]

Üç Tepe musahabesi, artık edebiyatta mektepten memlekete döndüğümüzü, Tanpınar'ın ifadesiyle "Metris Tepe'den bütün vatan ufkuna ve kendi ruhumuza" bakacağımızı müjdeliyordu. *Dergâh*, Mütareke yıllarının doğurduğu büyük ümitsizliğin bir diriliş duygusuyla "vitali-

te"ye dönüşünü ve yeni bir "elan vital"i, yani hayat hamlesini ifade ediyordu. "Vitalite" ve "elan vital" Bergson'a ait terimlerdir. Mustafa Şekip, mütarekeyi takip eden günlerde, milletimizin uğradığı büyük haksızlık karşısında içine düştüğü ümitsizlikten Bergson felsefesi sayesinde kurtulduğunu ve ruhunun taze bir hayat neşvesiyle canlandığını söyler.

SANATIN İÇYÜZÜ

Mustafa Şekip, *Dergâh*'ın felsefî ve estetik görüşlerini temsil eden adamdır. İlk sayıdaki "San'atın İçyüzü" başlıklı yazısında bazı filozofların sanatçıyı tabiatın havai bir taklitçisi, yalancı bir şahidi veya şaşı bir kopyacısı olarak gördüklerini, bazılarının sanatı oyunun yüksek bir şekli gibi göstermek istediklerini hatırlatarak, bu görüşlerden hiç birinin sanatı ve sanatçıyı açıklayamayacağını söyler. Filozofların görüşleriyle "beşeriyetin fiilî ve canlı perestişleri arasındaki uçurumlu tezat", başka bir ifadeyle, sanatı dışarıdan, ilmin bakış açısıyla görmeye çalışmak, bu muhakeme yanlışının asıl kaynağıdır.

Halbuki sanat gibi batınî bir ilmin kıymet ve mahiyeti zahirî ilimler nokta-i nazarından hiç bir zaman canlı ve müşahhas bir surette muhakeme edilemez. Onu kendi haysiyet ve mahiyetinde anlamak isteyenler, uzaktan ve dıştan seyredeceklerine harimine girmeğe tenezzül etmeli ve içinde yaşamalıdırlar. Çünkü sanatın hakiki mahiyeti buradadır. Bu cephelerden muhakeme edilen sanat ne bir mel'abe-i ruh, ne mefkûrevî bir hissin tahrisi ve ne de tabiatın şaşı bir taklididir. [6]

Kainat sürekli bir oluşma halindedir ve insan bu tekâmülün son ucunu teşkil ettiği için, bu oluşma insan ruhunda devam eder. Yani insan, kainatın kalbi ve vicdanıdır. O halde sanat, din ve ahlâk dediğimiz batınî ilimler, "Hilkat-i kâinatın rûhî mahiyette devamından başka bir suretle kabil-i izah değildir". Maddî gerçekliklerin ruhî ve

yüce gerçekliklere istihalesinden ibaret olan sanat, din ve ahlâk, ruhlarda ve vicdanlarda tecelli eden hadiseler olduğu için kendi yuvalarında incelenmelidirler.

Tabiatın kanunlarını bir âlim gibi okumak sanatçının aklına bile gelmez. Onun nazarında meselâ bir servi, ağaçlar arasında bir ağaç olmaktan ziyade hüzün ve matem sembolüdür. Şahikaları örten karlar onun ak saçları veya temiz örtüsüdür.

İşte sanat sayesindedir ki, tabiat, kalb-i cihan olan insanın etrafında toplanıyor ve gitgide ruhun müstaid olduğu kemale kadar yükseliyor (...) Fazla olarak sanatkâr, eserleri ile tabiatı ve hatta kainatı zenginleştiriyor. Bir hırfetkâr veya mühendisin vücuda getirdiği şeylerde, ruh ve heyecandan eser yoktur; halbuki sanatkâr dediğimiz yaratıcı hırfetkâr, heyecan uyandırmağa en müstaid mevaddı seçerek ruhunda yoğuruyor ve nihayet bu maksadı bihakkın temin edecek bir iki eser vücuda getiriyor, daha doğrusu en âlî heyecanlarını ifade etmek için birtakım ecsam ve mevaddın kalıplarına ruh nefhediyor. Bunun için ruh-ı san'atın temas ettiği bütün eşyaya can geliyor. Ve âsâr-ı san'at tabiatın bihakkın en asîl mevcudatı sırasına geçiyor. Ve nihâyet âlem-i ecsam ile âlem-i ervâhın mahall-i mülakatı oluyor. İşte san'atın hakiki haysiyeti buradadır. [7]

Mustafa Şekip, yazısının devamında bugünkü estetik zevkimizin Fuzulî'ler, Nedim'ler, Galib Dede'ler, Dede Efendi'ler, Zekâî Dede'ler ve Mimar Sinan'lardan aldığımız terbiyenin bir sonucu olduğunu, onların sanat dergâhına ne zaman yönelsek, zevk bakımından biraz daha yükseldiğimizi söylüyordu. Ona göre, din, sanat ve ahlâk gibi ruh ilimlerinin anası olan Şark en yüksek medeniyet yuvasıdır. Bugünkü Batı medeniyeti, Hazreti İsa gibi büyük bir Şark çocuğundan biraz nur almamış olsaydı, o hain ve hilekâr bencillikle çoktan yıkılmış bulunurdu. Bütün peygamberleri ve bütün ahlâk dâhîlerini yetiştiren Şark, bu benzersiz medeniyet hazinelerini muhafaza etikçe ergeç kendini bulacak, Batı'ya esaretimiz maddenin

tahakkümünden ibaret olduğu için sonunda mutlaka nihayete erecektir. Asıl esaret ruhların alçalıp boşalmasındadır.

Dikkat edilirse, Mustafa Şekip Tanzimatçılardan da, Servet-i Fünunculardan da çok farklı konuşmakta, onların sanat anlayışlarını üzeri kapalı olarak eleştirdiği gibi, Doğu'nun kaynaklarına dayanan millî bir Rönesans'ı müjdelemektedir. İlerleme ve tekâmül anlayışının Bergson felsefesinden kaynaklandığı, sanat görüşlerinin ise yine Bergson kaynaklı bir sempatik sembolizmi (einfühlung) ifade ettiği açıkça görülmektedir. Kısacası, *Dergâh*, Batı'dan ödünç alınmış fikirlerle Doğu'ya yönelişi ve mistik nitelikler taşıyan modern bir eğilimi temsil etmektedir.

VE SEMBOLİZM

Dergâh'ın birinci sayısında Ahmed Haşim'in de epeyce gürültü koparan *Bir Günün Sonunda Arzu* adlı şiiri yer almıştır:

Yorgun gözümün halkalarında
Güller gibi fecr oldu nümâyân,
Güller gibi.. sonsuz iri güller
Güller ki kamıştan daha nâlân,
Gün doğdu yazık arkalarında!

Altın kulelerden yine kuşlar
Tekrârını ömrün eder ilân.
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam
Âlemlerimizden sefer eyler.

Akşam, yine akşam, yine akşam
Bir sırma kemerdir suya baksam
Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde bu dem bir kamış olsam!

Bu şiirin özellikle son mısraları alaylarla karşılanmış ve epeyce eleştirilmiştir. Eleştirilerin *Dergâh*'ta önce Nurullah Ata (Ataç) tarafından göğüslendiğini görürüz. Gençler olarak yıllardan beri dergi sayfalarında Haşim'in şiirlerini aradıklarını, bulduklarında âdeta bayram ettiklerini söyleyen Nurullah Ata, onun şiirde yepyeni bir ufuk açtığını, "âteşîn sesiyle" mest olarak "akşam ve gölge beldelerinin füsunu"na daldıklarını, "Melâli anlamayan nesle âşina değiliz" mısraının ise edebiyatımızda başlıbaşına bir tarih olduğunu yazmıştır:

Ahmed Haşim'in hayali bir seyahate çıkmış ve bize halkettiği rakik manzaralardan, ipekli köşelerden bahsediyordu. Muhitini böyle kendi elleriyle ördükten sonra şimdi bize oradan "Panîtı" ve "Şafakta" gibi ilâhî hitabeler gönderiyor. Şüphesiz yarın bunları da genişleterek geceler erganununda beşerin aslî macerasını terennüm edecek..[8]

Ahmed Haşim'in sözkonusu şiiriyle tepki görmesinin asıl sebebi, Tanzimat'tan beri realistler ve parnasyenler gibi algılamaya çalıştığımız tabiatı birden garip bir sis perdesiyle örtüp objektif varlıkları arka plana itmeye çalışması, yeni, kendine has ve bir yönüyle Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ına, oradan da divan şiirine açılan bir realitenin şiirini söylemesiydi. Bu şiirle, Recâîzâde'nin *Ta'lim-i Edebiyat*'ta belirlediği "vuzuh", "tabiilik", "fesahat", "tabiata uygunluk" gibi kaideler de altüst edilmişti.

Şiirlerine mânâ ve vuzuh bakımından yöneltilen eleştiriler üzerine, Ahmed Haşim, *Şiirde Mânâ* başlıklı yazısıyla *Dergâh*'ta kendini savunmak zorunda kalmıştır.[9] Edebî tartışmalardaki seviyesizlikten söz ettikten sonra, "Şiirde mânadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. Fikir dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve vuzuh bunların âdî idrake göre anlaşılması mı demektir?" diye soran Haşim, birtakım kişilerin, malzemesi herkesin kullandığı dil olduğu için, şiiri "küstâhâne bir

lâubâlilikle muhakeme etmek hakkını kendilerinde" bulduklarını söyleyerek şöyle devam eder:

Halbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belâgatli insan, ne de bir vâzı'-ı kanundur. Şairin lisanı nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır. Nesirde üslubun teşekkülü için zarurî olan anâsırın hiç biri şiir için mevzu-ı bahs olamaz. Şiir ile nesir, bu itibarla, yekdiğeriyle nisbet ve alâkası olmayan, ayrı nizamlara tâbi, ayrı sahalarda, ayrı eb'ad ve eşkâl üzere yükselen, ayrı iki mimaridir. Nesrin müvellidi akıl ve mantık, şiirin ise idrak mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhûlâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh u bîgâh ufk-ı mahsûsata akseden kudsî ve isimsiz menbadır.

Şiirin evza ve harekâtını taklide özenen bir nesrin sahteliğine, ancak nesrin sarahat ve insicamını istiare eden gölgesiz bir şiirin hazin çıplaklığı erişebilir. Denilebilir ki şiir, nesre kabil-i tahvil olmayan nazımdır.

....

Mâna araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihrengiz sesi telâfiye kâfi midir?

Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan kelimenin mânâsı değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. Şairin hedefi, her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesadümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehassıl tatlı, mahrem, havaî veya haşin sese göre tayin ve müteferrik kelime âhenklerini, mısraın umumî revişine tabi kılarak, mütemevvic ve seyyalî, muzlim veya muzî, ağır veya seri hislere, kelimelerin mânâsı fevkinde, mısraın musiki temevvücatından nâmahdud ve müessir bir ifade bulmaktır.

Sembolizm'in Türk şiirinde ilk ciddî yansıması olan bu görüşler, devrine göre son derece modern ve ufuk açıcıdır. Daha sonra *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar* başlığıyla *Piyale*'nin başına koyduğu bu yazısıyla, Ahmed

Haşim, estetiğinin prensiplerini net bir şekilde açıklamış oluyordu. *Şiirde Mânâ*, bizde Poetika niteliği taşıyan ilk yazıdır, denilebilir. Daha önce Abdülhak Hâmid, *Makber Mukaddimesi*'nde şiir anlayışını izah etmeye kalkışmış fakat tumturaklı sözler söylemekten öteye geçememişti.

Şiirin ilk dönemlerinde daha çok Remy de Gourmont'un fikirlerine bağlı olan Haşim, daha sonra bir başka Fransız eleştirmenin, Abbé Brémond'un, genel anlamda dekadan'ların ve sembolistlerin "öz şiir" (Poésie Pure) anlayışına yaklaşır. Sembolizmin de Bergson felsefesi gibi, XIX. asır maddeciliğine tepki olarak doğmuş bir edebî akım olduğu, ayrıca mistik nitelikler taşıdığı düşünülecek olursa, Haşim'in şiir anlayışının *Dergâh*'taki temel yaklaşıma uyduğu görülecektir. Ahmed Midhat Efendi'nin "Dekadanlar" saldırısına uğrayan Cenab Şahabeddin, Haşim'den önce, sembolistlerinkine benzer denemelere girişmiş, fakat belki çok zihnî yaklaşımının, belki de koyu estetizminin çıkardığı engeller yüzünden, Tanpınar'ın ifadesiyle, "şiiri kendi uzviyetinin tabii bir meyvesi haline getirememiştir". Vokabüleri Türk şiirinin genel çizgisi dışında kaldığı için, Cenab'ın şiiri tadılmayan bir şiirdir. Aslında bazı bakımlardan Servet-i Fünun şiirinin bir uzantısı olan Haşim, büyük bir damarı yakalayarak Şeyh Galib kanalıyla divan şiirine yaslandığı için, Cenab'ın yapmak isteyip de yapamadıklarını gerçekleştirir.

DERÛNÎ AHENK

Aslında, Haşim'in *Şiirde Mânâ* yazısı çıktığında, "Öz Şiir" meselesi yaklaşık on yıldır Türk edebiyatının gündeminde yedi. Modern şiirdeki yeni gelişmeleri görüp tanıyarak 1912 yılında Paris'ten İstanbul'a yepyeni bir şiir anlayışıyla dönen Yahya Kemal'in dilinde, "öz şiir",

"ritm" ve benzeri değişik kavramlar vardı. Bir yazısında muarızlarının özellikle "rythme" konusunda kendisini eleştirdiklerini söyleyen Yahya Kemal, şiirde ritmin mekanik ritmden farklı bir şey olduğunu göstermek için "derûnî âhenk" kavramını ilk defa kendisinin -hem de Rahip Brémond'dan sekiz on yıl önce- kullandığını öne sürer:

Bu tecrübemize şahit olanlar öz şiir, rythme, derunî âhenk sözlerinin şiirle alakası olanlar arasında çok deveran etmiş olduğunu hatırlar. Muarızlarımızın kimi rythme'in ne olduğunu anlamadığımızı, kimi yanlış anladığımızı söylüyor, kimi de şiiri sırf bir rythme işi yaparak şiirlikten çıkarmak ve bir âhenk oyuncağı yapmak istediğimizi iddia ediyordu.

Öz şiir tesmiyesini ise gülünç ve iddialı görenler vardı. Şiirde rythme'in fennî ve mihanikî tarifinden başka bir şey olduğunu anlatabilmek için derûnî âhenk tarifini bulmuştuk. Derûnî âhenk terkibinin Türkçe'de ilk defa 1912'de kullanılmış olduğunu zannederim; Fransızca'da o tarihten evvel mevcud olup olmadığını bilmem, lakin bu terkibe Fransızca'da ben, ancak 1920'de, yani İstanbul'da geçen bahislerden sekiz sene sonra Râhib Brémond'un şöhret almış olan öz şiir mübahasesinde tesadüf ettim. Bana öyle geldi ki Rahib Brémond'la aramızda bir tevarüd olmuştur ve onun rythme intérieur terkibi, bizim derûnî âhenk'den sekiz on sene sonradır.[10]

Ne var ki Yahya Kemal'in kurmaya çalıştığı şiir, Mallarmé ve Paul Valéry gibi bazı Fransız sembolistlerinden çizgiler de taşımakla beraber, Haşim'in şiirinden çok farklıdır. Daha da önemlisi, Yahya Kemal, Tanzimat'tan bu yana şiirimizin âdeta "günahkâr teke"si haline getirilmiş divan şiirine de çok başka türlü bakıyordu. Londra'da eski Türk akıncılarını ve korsanlarını konu alan bir Türk Destanı yazmaya çalışırken kendine göre bir şiir dili bulduğunu hatıralarında anlatan Yahya Kemal, "Bu şiir lisanı Tevfik Fikret'in, Cenab Şahabeddin'in ve muakkiplerinin lisanından büsbütün başkaydı; o desta-

nın başarabildiğim bazı parçalarındaki şiir telakkisi de yeniydi; marazîlikten, ibhamdan, muammalıktan uzaktı" diyor.[11]

Paris'e gitmeden önce zevki Servet-i Fünun şiirini aşamamış bir mübtedi olan Yahya Kemal, yavaş yavaş Fransız şiirini tanımaya başlar. Hugo'yu, Theophile Gautier'yi, De Bonville'i okur ve nihayet koyu bir Baudelaire-perest olur. Bununla beraber Baudelaire şiiri onun mizacına pek yatkın değildir. Daha sonra Paul Verlaine'i sever, fakat şiir zevki onu Jose-Maria de Heredia üzerinde durmaya zorlamaktadır. "İlhamdan ve ihtirastan uzak, yalnız zevk kudretiyle işlediği yüz yirmi kadar sonnet ile bir iki uzunca manzume"nin sahibi olan Heredia'yı okurken, Yunan ve Latin şiirinin de zevkine varır. Artık öteden beri aradığı Türkçe'nin bu şiirlerdeki "beyaz lisan" gibi bir şey olduğunu düşünmeye başlamıştır:

Bu müşahedeyi tartıyordum. Eski şairlerimizden kalan birçok mısraların güzelliklerindeki hikmeti anlıyordum:

Geçdi Galib Dede candan yâhû

mısraı, eski edada olmakla beraber Türkçe'ydi ve bir Mevlevî dedesinin öldüğünü, bir Mevlevî dergâhının sabahında, münzevi ve mu'tekif dedelerin odalarına, halis bir şiir sesiyle haber veriyordu.

Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz

mısraı da böyle bir Türkçe'ydi; eski hâtıraları bir musiki notasını cisimleştiren bir lisanda ve nazımdaydı.

Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün

mısraı yine böyle Türkçe'ydi; nazik bir intikam hissini olduğu gibi ifade ediyordu.

Sürdü yelken-kürek a'dâyı Kapûdan Pâşâ

mısraı gazel ve kaside Türkçe'sinin amîk medlerine misal olmakla beraber yine Türkçe idi; bir donanma muharebesinin canlı bir çizgisini gösteriyordu.

Göklere açılmasun eller ki dâmânındadur

mısraı yine bu nevidendi, lâkin Türkçe'ydi; emsalsiz bir aşk hissinin âdeta canlı şekliydi.

Şemşîr gibi rûy-ı zemine taraf taraf
Saldın demir kuşaklı cihan pehlevanları
Aldun hezâr bütgedeyi mescid eyledün
Nâkus yerlerinde okutdun ezanları

mısralarını niçün seviyormuşuz? Çünkü bu mısralar Acemlerin şiir lisanından Türkçe'ye bir açılışı hissettiriyor. 1560 senelerine doğru şiirde Türkçe söylemek ne derece kabilse bu mısralar o derece Türkçe'dirler. [12]

Yahya Kemal, bu cümlelerle eski şiirin güzelliklerinin klişeleşmiş ifadelerde, eskimiş hayal sisteminde değil, söyleyiş tarzında ve büyük şairlerdeki eşsiz lirizmde bulunduğunu, bu anlamda Batı şiiriyle Türk şiiri arasında pek fark olmadığını anlatmak istiyordu. Esasen ona göre, Tanzimat'tan sonraki şiirimiz, şiir olmak bakımından, divan şiiriyle hiç bir zaman boy ölçüşebilecek seviyeye gelmemişti. Üstelik Avrupaî şairlerimiz, sık sık adlarını zikrettikleri Batılı şairlerden üç beş mısraı bile anlayabilecek birikime sahip değillerdi. Halbuki eskiler, Arap ve Acem kültürünü hakkıyle hazmetmişlerdir. "Onların Arab'ı, Acem'i benimseyişiyle bizim Avrupa'yı benimseyişimiz, nüfuz ve ihata itibariyle mukayese bile edilemez."

Divan şiirinden gelen dil zevkiyle Batılı zevki birleştirerek, eski şiirden farklı olmakla beraber, bir yönüyle onun devamı niteliğinde neo-classique bir şiir kuran Yahya Kemal, Mustafa Şekip'in müjdelediği Doğu rönesansını şiir cephesinde gerçekleştirmiştir.[13]

Yahya Kemal, birçok aydının yaptığı gibi, tarihi bir kütle halinde kabul veya reddetmiyor, âdeta cüzlerine ayırıp ayıklayarak, daha doğrusu tashih ederek yeniden yaşanabilir bir vakıa haline getiriyordu. Bu, onun geçmişle hesaplaşma biçimiydi. Tanpınar'a göre, tarihi bu tarzda değerlendirmek, Bergson'un anladığı mânada "bugünün ışığında maziyi görmek keyfiyetidir"(Bk.X.Bölüm). Daha açık bir ifadeyle, Yahya Kemal, Türk tarihine ve kültürüne bir Batılı gözüyle bakarak eskilerin farkedemedikleri güzellikler buluyordu. Fakat bu, Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki gibi oryantalistçe bir bakış değildir. Bununla beraber, şiir, musiki ve mimarî hakkında konuşurken son derece doğru şeyler söyleyen Yahya Kemal'in resim hakkındaki fikirleri, eskilerin tabiriyle "safderunî"dir. *Resimsizlik ve Nesirsizlik* başlıklı yazısında, hayatımızı Batılılar gibi tablolara geçirmemiş olmamızı ve nesirsizliği "iki feci noksanımız" olarak gösterir. Bu iki kusur, atalarımızın yüzlerini, eski şehirlerimizi, yanmış yıkılmış binalarımızı, eski kıyafetlerimizi, büyük meydan muharebelerini kazanmış şerefli ordularımızı görmemize mani olmuştur:

.. tıpkı Avrupa milletlerinde olduğu gibi, bizde de her şehirde ve her devirde birçok ressamlarımız olsaymış ve o ressamlar, her biri kendi ihtisasına göre, millî ve şahsî hayatımızın her safhasını tasvir etselermiş ve o tasvirler bize kadar gelselermiş, biz onlara bakarak, büyük, geniş ve derin tarihimizi her an görebilseymişiz! Ah! Ah! Bu ne üzüntülü bir özleyiştir! [14]

Bu, samimi özleyişlerinin ve nostaljik muhayyilesinin Yahya Kemal'e oynadığı bir oyundur. Batılı anlamda resmimiz olsaydı, estetiğimiz de farklı olurdu, dolayısıyla Yahya Kemal'in özlediği hayat ve peyzaj da başka bir şeye benzerdi. Bu, Sinan yine Süleymaniye'yi yapsın, Itrî de Nevâ Kâr'ını bestelemiş olsun, fakat keşke Nakkaş Osman fırçasını Leonardo gibi kullansaydı demek gibi bir

şeydir. Yahya Kemal'in bunu düşünememiş olması, bir yandan "Öz Şiir" derken, bir yandan resimde sadece belge değeri araması ilgi çekicidir. Bununla beraber, Batı karşısındaki ruh esaretinden kurtulup eşit seviyede konuşabilen nadir aydınlardan birinin de Yahya Kemal olduğunu belirtmek gerekir.

VII

DİVAN ŞİİRİNİN YAŞAMA GÜCÜ

Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele
Yahya Kemal

İNKILAPLI YILLAR

Dergâh mecmuasında, Yahya Kemal'in etrafında toplanan aydınların geçmişle kurdukları sağlıklı ilişkiler, 1923'ten sonra gerçekleştirilen inkılapların etkisiyle duraklar. İnkılaplar, genç Türkiye'nin Osmanlı mirasıyla bütün bağlarını koparmayı amaçlamaktadır. Özellikle 1928'-de yapılan harf inkılabı gemileri yakmak anlamına gelmektedir; Arap alfabesinin zor öğrenilmesi, imlâ problemleri ve benzeri gerekçelerin arkasına gizlenen, Osmanlı mirasını tarihin karanlıklarına gömmekten başka bir şey değildir. Bernard Lewis, bu amacı çok açık bir şekilde ifade eder: "Yeni yazıyı öğrenip eskisini unutmak suretiyle geçmiş gömülüp unutulabilecek ve yalnız Latin harfli Türkçe'de ifade edilen fikirlere açık yeni bir kuşak yetiştirilecekti."[1]

1930'da kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti 1932'de kurulan Türk Tarih Encümeni ise alternatif bir tarih ve kültür yaratmakla görevlendirilmiştir. Gerçekte inkılap-

lar, Ziya Gökalp'in -radikal bir Batılılaşma programıyla desteklenen- Türkçülük programının pratiğe aktarılmasından ibarettir. Nitekim Latin harflerinin kabulünde, Türkiye'deki Azerbaycanlı Türkçü aydınların da önemli rolleri olmuştur.[2]

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, tabii olarak Türklüğün önemle vurgulandığı görülür. Osmanlı dönemine saldırılar da en çok bu noktada yoğunlaştırılmıştır. Türk Dili Tetkik Cemiyeti Başkanı Samih Rıfat, I. Türk Dili Kurultayı'nda yaptığı açış konuşmasında, "müstereddî" diye nitelendirdiği padişahları, çevrelerindeki insanların Türklüğe hakaret etmelerinden zerrece rahatsızlık duymamakla suçlar.[3] Eleştirilerde, Osmanlı Devleti'nin üç kıtaya yayılmış, bünyesinde aşağı yukarı her dinden, her mezhepten milyonlarca insanı barındıran büyük bir "imparatorluk" niteliği taşıdığı, millî devlet, milliyet ve milliyetçilik gibi kavramların çok yeni kavramlar olduğu, XIX. yüzyıla kadar sadece bizde değil, bütün dünyada böyle meselelerin bulunmadığı hiç hesaba katılmamıştır.

Türk tarihinin Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine karşı büyük bir suçlama kampanyasıyla birlikte başlatılan inkılaplar, geçmişle şuurlu bir hesaplaşma olmaktan çok, yeni rejimi oturtmak için, bu dönemleri âdeta hafızalardan silmeye yöneliktir. Saldırı noktaları ise, özellikle Osmanlı kimliğini belirleyen kurumlardır: Medrese, tekke, divan edebiyatı, klasik musiki, alfabe vb. Gerçi bu saldırılar Cumhuriyet'ten çok önce başlamıştır, ama ilk radikal adımlar 1923'ten sonra atılır: Müstereddi padişahlar, devlet yönetimini halktan kopuk ve Türklüğe düşman devşirmelere bırakıp zevk ve safalarına bakmışlardır: medreselerde müsbet ilimlere yer verilmemiş, ayrıca ilim dili Arapça olduğu için Türkçe ihmal edilmiştir; bütün tekkeler birer miskinlik yuvasıdır; divan edebiyatı, İran edebi-

yatının basit bir taklidi olmaktan öteye geçmeyen, sadece saray çevresine has, beşerî değeri şüpheli, hayattan kopuk, klişeleşmiş bir edebiyattır; Bizans'tan, Arap ve Acem musikilerinden aşırılan musiki ise teksesli olduğu için ilkeldir vb.

TANPINAR'IN DEĞİŞEN GÖRÜŞÜ

Devrin aydınlarından birçoğu, fikirlerini inkılapların etkisiyle çok kısa bir sürede bu görüşler doğrultusunda değiştirmişlerdir. Devletin zorlayıcı gücü de onların ellerinde olduğu için muhalifler pek seslerini çıkaramazlar. Aslına bakılırsa, bazı aydınlar fikirlerini bu kadar kolayca niçin değiştirmişlerse, muhalif aydınlar da onun için susarlar. Yaygaracı inkılapçılık ve suskun muhalefet, aynı aydın tipinin değişik çehrelerinden başka bir şey değildir. Bununla beraber, 1930 yılında, yani harf inkılabından iki yıl sonra Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde, Ahmet Hamdi Tanpınar, divan edebiyatının liselerden kaldırılmasını istediği için çok şiddetli bir tepkiyle karşılaşmıştır.[4]

Tanpınar, o yıllarda divan edebiyatının yaşayan hiç bir tarafı kalmamış bir zihniyetin beşerî kıymeti şüpheli bir ürünü olduğunu ileri sürüyor, liselerde edebiyat tarihi öğretiminin Tanzimat'tan sonraki devreye inhisar ettirilmesi gerektiğini söylüyordu. Ömer Faruk Akün, o günlerde Ahmet Hamdi'nin böyle düşünmesini, Yahya Kemal'in muhitinden uzakta kalmasına bağlamaktadır.[5] Yahya Kemal'in öğrencisi olan ve *Dergâh*'ta da bazı şiirleri yayımlanan Tanpınar, fakülteden mezun olur olmaz İstanbul'dan ayrılmış, Yahya Kemal ise elçilik görevleri dolayısıyla memleketten uzaklaşmıştır.

İnkılapçı aydınlar, Divan edebiyatına saldırdıkları kadar, Servet-i Fünun edebiyatını da eleştiriyorlardı. Esasen

Servet-i Fünun, II. Meşrutiyet'ten önce söyleyeceklerini söylemiş ve bir daha dönülmemek üzere edebiyat tarihine gömülmüştür. Divan edebiyatının ise, Yahya Kemal'in *"Eski Şiirin Rüzgârıyla"* söyledikleri bir yana, inkılapların en heyecanlı günlerinde bile taraftar bulması son derece dikkate değer bir olaydır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, kısa bir süre sonra divan edebiyatı ve genel olarak "Doğu" hakkındaki fikirlerini değiştirir, 1932 yılından sonra "kendisi için tefsir ettiği bir şarkta" yaşamaya ve asıl yaşama iklimimizin böyle bir iklim olması gerektiğini söylemeye başlar.[6] 1939 ve 1941 yıllarında yayınladığı *Eski Şiir ve Eski Şairleri Okurken* başlıklarını taşıyan yazılarında ise divan şiiri hakkında yanıldığını itiraf etmekten çekinmeyecektir:

> Eski şiirin tadı gittikçe beni daha fazla sarıyor. O kadar ki divanlardan ayrı geçirdiğim zamana acıyacağım geliyor. Bir zamanlar ben de onu kâh yaşa ve kâh etrafımdaki havaya uyarak ihmal etmiştim; şimdi içimde onu her şeklinde daha mütekâmil ve yüksek bulmağa çalışan bir taraf var. İnkâr, muayyen bir yaşta belki de bir zaruret oluyor. İhtimal, şahsiyetimizi ikrar için kıymetlerin hududunu daraltmak, bu suretle kesif yaşamağa ve düşünmeğe ihtiyacımız var. Vakıa o zamanlar Nedim'i, Nef'î'yi, Bakî ve Nailî'yi severdim; fakat onlarda hatalı gördüğüm birçok tarafı unutarak ve ihmale çalışarak. Şimdi ise bu taraflar bilhassa hoşuma gidiyor. [7]

Tanpınar, *Eski Şiir* başlıklı yazısında, eski şairlerin bugün beğenilmemesini, onların eriştiği yüksek sanat anlayışına ulaşılamamış olmasına bağlayarak divan şiirinin en yüksek mânâsında tecrit işi olduğunu, Valery'nin "psikolojik pislikler" dediği ferdî ârızalardan, düşünce bezemelerinden ve dramatik karşılaşmalardan kurtulduğunu söylemektedir. Divan şiiri, hayatı nehyeden bir şiir olduğu için büyüktür ve eski şairlerin en önemli meziyetleri şiirin dilden çıktığını bilmeleri, "heyecanlarını sözün mâ-

nâsına değil, mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulâde harekete emanet" etmeleridir:

Eski şiiri behemahal itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, sadece bu terkibin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoriteyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslup arasından seyredilen ruh peyzajını hesaba katmak istemiyorlar.

Hakikat şu ki, eski şairler dile tasarruf etmesini bizden iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğümüz zaman, bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız.

Eski şiirimiz için yapılan ithamlardan biri de onun beşerî olmamasıdır. Bunu söyleyenler, bu kelimelerin geniş mânasında güzelliğin tuttuğu istisnaî mevkii hatırlamak istemeyenlerdir. Eski şiirimizde garbın anladığı mânada psikolojik vaziyetlerden, derunî mücadelelerden, insanı talihin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş beşerî yoktur. Fakat onlarda sadece insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır ve sanatta asıl istenen de odur.

Mütebakisi hayatın kendi bulanık akışında her gün yığın yığın önümüze döktüğü şeylerdir. Unutmamalı ki, her devrin beşerî telakkisi kendisine göredir. Mutlak bir insan tasavvur edemeyeceğimiz gibi, onun her zaman ve mekân için mutlak bir ifadesini de isteyemeyiz. Eski şairler güzel olmak haysiyetiyle beşerî olan eserler vücuda getirdiler. Bir tarafta olan eksikliklerini öbür taraftaki emsalsiz faikiyetleriyle tamamladılar. [8]

Öteki yazısında ise, Tanpınar, divan şiirini sevmekle beraber, eskiyi sevenlerin çoğuyla anlaşamadığını özellikle belirtmektedir. Onlar, divan şiirini "beraberce mahpus oldukları daire içinde tanımakta ve yalnız onu bildikleri için onu sevseler bile, bu sevgiye, doğru bir intihabın zevk ve şuurunu" koyamamaktadırlar.[9] Halbuki geleneğin en güzel eserleri, onu yaratan zihniyetin dışında sevilenlerdir. Yahya Kemal'in *"Eski Şiirin Rüzgârıyla"* söyle-

diklerini de bu açıdan değerlendiren Tanpınar, aramızda eskinin devamı olarak yaşayanların onun gazellerini anlayamayacaklarını söyler. Çünkü Yahya Kemal, eskiyi zamana ve zihniyete bağlı fazlalıklarından arındırmış, en saf şekliyle yaşadığımız zamana aktarmıştır. Geleneği kendi çizgisinde yenileyen, bir yönüyle eskinin devamı, bir yönüyle de ondan tamamen farklı bir şiirdir Yahya Kemal'in şiiri. Özellikle "tarz-ı kadim üzre" yazdıkları, ilk bakışta eski gibi görünmekle beraber, divan şiirini yakından tanımayanların farkedemeyecekleri yeniliklerle doludur. Başka bir şairin kaleminden çıkmış olsa, büyük tepkiler çekeceği kesin olan gazeller, çok az Türk aydınında bulunan geniş bir Batı tecrübesine sahip Yahya Kemal'in imzasını taşıdığı için genel olarak takdirle karşılanmıştır. Bununla beraber, divan şiirine karşı olmak, daha çok etraftaki havayla ilgilidir. Yahya Kemal'in gazelleri, bu bakımdan, birçok insana asıl düşüncelerini söyleme imkânı vermiştir, denilebilir. Kısacası, Yahya Kemal, divan şiirini, Türk aydınının gündemine yeniden yerleştirmiş ve birçok yazısında savunduğu "imtidad" fikrini, gazelleriyle ve öteki şiirleriyle pratiğe aktarmıştır.

Tanpınar, bunun için Yahya Kemal'in sanatını Orphee'nin sazına benzetir ve onun bütün bir geçmiş zaman zevkini ahıretin kapılarından geriye çağırdığını söyler; bu bir yeniden dirilmedir, onun için de aramızda eskinin devamı olarak yaşayanlar ".. bu zevki bu kadar saf olarak görmeye alışmış değillerdir. Yahya Kemal'in herhangi bir gazelini Nef'î veya Nailî-i Kadim'in dinlemiş olmasını isterdim; ancak onlar birbirlerini anlayabilirlerdi".[10]

Yahya Kemal'in yenileme gücü inkâr edilemez; fakat bu dikkate değer olayı, geleneğin direnme gücü hesaba katılmadan anlamak mümkün değildir. Tanzimatçıların ve sonrakilerin kendilerini sürekli hesaplaşma zorunda

hissettikleri divan şiiri, Cumhuriyet döneminde de aydınların gündeminden hiç bir zaman çıkmamıştır. Bu direnme gücünün farkına varan inkılapçı aydınlar sık sık divan şiirine saldırma ihtiyacını hissederler. Saldırıların en trajik olanı ise, eski şiirin önde gelen uzmanlarından Abdülbaki Gölpınar'lı'nın imzasını taşımaktadır. 1945 yılında yayımlanan *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabında, Gölpınarlı, divan şiirine, Nurullah Ataç'ı bile isyan ettiren ağır bir üslupla hücum eder.[11]

"DİVAN EDEBİYATI BEYANINDADIR"

1940'ların Abdülbaki Gölpınarlı'sına göre, divan şairleri, buğulu gözlerini yumduktan sonra, hayal meyal gördüklerini kafalarındaki mecaz diline adapte edip tabiatı tabiatlıktan çıkarırlar; aşkları tabii aşk değildir, sevgilileri "gulyabani"ye benzer. Dünyanın mihveri olarak kendilerini görür, umumî hayata hiç değer vermezler. Hayattan ve tabiattan kopuk bir mecazlar dünyasının fasit dairesinde dönüp durur, gidene ağam, gelene paşam deyip dalkavukluk ederler. Övgüleri dalkavukluk, sövgüleri küfürnamedir. Miskince bir tevekküle bağlanıp kaza ve kader çemberi içinde yaşarlar. Divan edebiyatı, İran edebiyatı taklid edilerek vücuda getirilmiş yapmacık bir şehir ve saray edebiyatıdır; aynı konular bıkıp usanmaksızın tekrar edilir. Mesnevilerde işlenen hikâyeler de mesnevi tarzı kafiyeleri yüzünden insana bıkkınlık veren akla hayale sığmadık uydurmalardır vb.

Kafiyeye ve aruz veznine de aynı insafsızlıkla yüklenen Gölpınarlı, hızını alamaz, klasik musikiyi de bir kalemde harcayıverir. Sık sık Yahya Kemal'e de taş atılan kitap şu cümlelerle noktalanır:

Hoş gör sevgili, belki nağmelerin gemiler geçmiyen bir ummanda çalınır, fakat orada da dinleyecek kimsecikler yok. Eğer arada bir

senin nağmelerini dudaklarıma alırsam emin ol ki bu, bir zaman sevilen ve sonra terkedilenin adıyla bir müddet herkesi çağırmamıza benzer, alışkanlık. Sinelerinden sızdığın âletlerle beraber boynun büküldü artık zavallı görünmeyen, görülmeden sevilen eski sevgili!

....

Vakt ü zamaniyle bir divan edebiyatı, bir de divan musikisi varmış. Bunlar bir dervişin verdiği bir elmadan meydana gelmişler. Birbirlerine o kadar benzerlermiş ki bir elmanın yarısı o, yarısı öbürü. Gün görmez yerde yetişmiş bu şehzadeler. Pek nazik nazistan çelebilermiş. Kuş uçmaz kervan geçmez, yılan barsağını sürümez güllük, gülistanlık yerlerde zümrüdüanka eti yemişler, kuş südü içmişler. Bir tek sevgilileri varmış, görmeden aşık olmuşlar. Bir tek nağmeleri varmış, duyulmadan söylemişler. Pek bağdaşmış birbirine bu iki dilber. Ağlamışlar gülmüşler, iğne ipliğe dönmüşler. Derken günün birinde güneş doğmuş, murat alıp murat veremeden erimiş gitmişler.[12]

Devrini kapadığı ve artık dönülemeyeceği iddia edilen bir edebiyata böyle ağır bir şekilde saldırma ihtiyacının hissedilmesi, gerçekte bu edebiyatın direnme gücünü göstermesi bakımından ayrıca ele alınmaya değer. Sözkonusu kitapta, aslında konuşan Gölpınarlı değil, Tanpınar'ın da itiraf ettiği gibi, devrin havasıdır. Çünkü Gölpınarlı, ömrünün sonuna kadar, eski şiir üzerinde çalıştığı gibi, geç de olsa yanıldığını itiraf etmiştir. Divan Edebiyatı Müzesi'nin açılışı münasebetiyle yazdığı bir yazıda, artık o fikirde olmadığını, hatta *Divan Edebiyatı Beyanındadır*'ı yazdığı günlerde de öyle düşünmediğini söyleyiverir:

Vaktiyle ben bir "Divan Edebiyatı Beyanındadır" yazmıştım; bu eser epeyce de gürültüler koparmıştı; hatta rahmetli Ataç bile "Ayıp derler bu senin yaptığına Abdülbaki, Neşatî'yi biz senden öğrenmedik mi?" gibilerden serzenişlerde bulunmuştu. İtiraf edeyim; gerçekten de ayıptı; yerilirdi, yergilerimin çoğu da hâlâ doğru. Ama öyle yerilmezdi, övülecek yanı hiç mi yoktu? O benim dü-

nümdü; yazılarımda derim ya, dününü bilmeyen, bugününü bilemez, yarınını düşünemez (...) Bu sözleri bir "itiraf-ı zünûb" olarak söyleyip şimdi hiç de o fikirde olmadığımı, hatta o zaman bile olmadığımı, onun bir tehevvür sayhasından ibaret bulunduğunu belirttikten sonra asıl söze gelelim: "Divan Edebiyatı Beyanındadır"ı yazdığımdan dolayı da ayıplamayın artık, olmaz mı?[13]

NURULLAH ATAÇ'A GÖRE DİVAN ŞİİRİ

Okullarımızda Yunanca ve Latince'nin okutulmasını isteyecek kadar radikal bir Batıcı olan ve dilimizdeki bütün Arapça, Farsça kelimelere karşı inanılmaz bir mücadele veren Ataç'ın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* dolayısıyla Gölpınarlı'yı ağır bir şekilde eleştirmesi aslında şaşılacak bir olay değildir; çünkü şiiri gerçekten bilen ve divan şiirinin değerini çok iyi anlamış bir yazardır. Ona göre, divan şiirini kolay kolay yıkılacak bir şiir sananlar yanılırlar.[14] Esasen Nâbî, bu şiirin değme saldırılara aldırmayacağını çoktan haber vermiştir:

Eğerçi köhne metaız revacımız yoktur
Revaca da o kadar ihtiyacımız yoktur

Aslında Ataç, Batı medeniyetine girebilmemiz için divan şiirinden uzaklaşmamız gerektiği inancındadır. Fakat bu şiirin sesiyle öylesine yoğrulmuştur ki, kafasıyla karşı olduğu halde, gönlüyle bağlıdır ona. Bir yazısında, "Biz yaşlılar da, siz gençler de ondan daha büsbütün ayrılmadık, onun sesi bize yabancı gelmiyor; o sesi duyar duymaz içimizdeki şiir teli titremeye başlıyor" der.[15]

Divan şiirinin tadına daha iyi varmak için Farsça öğrenmeye bile kalkışan Nurullah Ataç, *Dergâh* mecmuasında Yahya Kemal'in zevk eğitiminden geçmiş bir aydındır. Güzel beyitler bulabilmek için yıllarca divanlarla

haşir neşir olmuş ve onca Arapça, Farsça kelimeye rağmen, divan şairlerinin Türkçe'nin asıl sesini yakaladıklarını anlamıştır. Bazan çelişkili şeyler söylerse de, divan şiirindeki dilin asıl Türkçe olduğu kanaatindedir. Aruz konusunda da birçoklarından farklı düşünür. Nereden almış olursak olalım bu vezni kendimize mal etmiş, benimsemişizdir. Geçmişte kalan bütün kitapları kapatamayacağımıza göre, onları ne zaman açıp okusak içimizde aruzla yazma hevesi uyanacaktır:

Aruzun artık Yahya Kemal'inkilerden başka güzel şiir vermemesine seviniyorum sanılmasın, ben salt gördüğümü söylemek istiyorum. "Bizim millî şiir ölçümüz hecedir, aruza artık katlanamayız!" diyenlerden değilim; öylelerine ne dediklerini pek bilmeyen kişiler diye bakarım: Baki gibi, Nedim gibi, Yahya Kemal gibi en büyük Türk şairlerinin işledikleri ölçüye millî değildir demek, yalnız o ölçüyü değil, onunla çalışmış şairlerimizi de bizden saymamak olur. Pek yalnız, pek tarihsiz kalıveririz. Bir topluluğu büyük şairlerinden ayırıp sonra da ona: "Kendini sev, kendini beğen!" demek, pek aykırı olmaz mı? Fuzuli ile, Baki, Nef'î, Nedim, Yahya Kemal ile övünmezsem, hangi şairle övüneceğim? Unutmayalım ki Baki de, Nedim de Karacaoğlan kadar, bizim kadar Türktür, Türklüğü yüceltmiş olan kişilerdir; onları bizden ayrı saymağa kalkmayalım.[16]

Ataç'a göre, Servet-i Fünun şairleri, taklit etmeye kalktıkları Fransız şiirini derinliğine bilmedikleri gibi, Türkçe'yi de berbat etmişlerdir. Divan şairleri ise herhangi bir şairi değil, İran edebiyatının en büyük şairlerini örnek alıyorlardı. Üstelik dilleri yabancı kelimelerle dolu da olsa, öz bakımından Türkçe idi. Türkçe'nin asıl sesini yakalamışlardı. Bu bakımdan divan şiirinin büyük ustaları daima okunacak, okundukça edebiyatımız yenilenecektir. Türkçe'yi öğrenmenin, tadına varmanın, onunla güzel şekiller kurabilmenin tek yolu, divan şairlerini okumaktır.[17]

Nurullah Ataç da Yahya Kemal ve Tanpınar gibi, divan şiirinin zamana ve zihniyete bağlı taraflarına değil, saf şiirin yakalandığı beyitlere tutkundur. Bütün yazılarında mutlaka herhangi bir divan şairinden keşfettiği bir veya birkaç çarpıcı beyti kullanmıştır. Esasen Yahya Kemal'in çevresinde bulunmuş bütün aydınlarda, divan şairlerinin bütün zamanlara hitap eden beyitlerini toplama ve yazılarında kullanma merakı vardır. Günümüzde birçok yazarda hâlâ bu alışkanlık devam etmektedir.

"DEĞİŞTİRMECİ ŞİİR KURULUŞU"

Tanpınar'ın yakın dostlarından Sabahattin Eyüboğlu, *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımladığı Şiirin Yapısı başlıklı yazı dizisinde, divan şiirindeki beyit anlayışı üzerinde uzun uzun durur. Eyüboğlu'na göre, Türk şiiriyle Batı şiirinin kuruluşları temelde herbirinden farklıdır. "Geliştirmeci" bir şiir olan Batı şiirinde, her mısra, her birim birbirini açarak, geliştirerek ve tamamlayarak ilerler ve kapanır. Divan ve halk şiirlerinde ise, beyitler ve dörtlükler, birbirini tamamlayarak ve geliştirerek değil, tesbih gibi ardarda dizilerek kurarlar bütünü. Eyüboğlu'nun "Değiştirmeci Şiir Kuruluşu" dediği bu yapı, yani değiştire değiştire aynı şeyi söyleme, divan şiirinde beytin, halk şiirinde ise dörtlüğün tek kalıp haline gelmesine yol açmıştır. İstisnaî örnekler dışında, mimariden musikiye, şiirden raksa ve süsleme sanatlara kadar bütün İslâm sanatlarında, bu eklemci yapı tekniği kullanılmıştır. Şairin asıl işi, beyit kurmak, düşüncesini beyitte başlayıp bitirmek, daha sonra aynı şekilde bir başka beyit kurmaktır:

O halde beyit bütünün parçası değil, bütünün tâ kendisidir. Özü, sözü, yaptığı yapacağı odur şairin. Düşüncesi beyitin, beyit düşüncesinin biçimine girmek zorundadır. Okuyan veya dinleyen için

de, tadı tuzu beyittedir şiirin. Çözülecek düğüm, açılacak sihirli kutu beyittir.

Beyitin bütün bir şiir olması, kendi kendine yetmesi şiiri ister istemez bir özcülüğe, az sözle çok şey anlatma ustalığına götürüyor. Divan şiirinin hacı yağını andırması bundandır biraz da. Şair her beyitte düşüncesini, daha doğrusu verilmiş bir düşünceyi, ortamalı bir dünya, hayat, insan, aşk, dert veya ölüm görüşünü hatta bazan bir hikâyeyi imbiklerden geçirip bir ıtır şişeciğine boşaltır gibidir. Onun için nice beyitler, bizi bir nefeste sarhoş edecek kadar yoğun şiirle doludur. [18]

Eyüboğlu, bunları söyledikten sonra Neşatî'nin "Şevkız ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânız-Hûnuz ki dil-i gonce-i hamrâda nihânız" beyti üzerinde durur. Aslında bu iki mısrada da söylenen aynı şeydir; fakat birinci mısradaki her kelime ikinci mısrada eşini bularak kaynaşır. Şevk, hûn(kan)'un sıcaklığını ve rengini alır, dem dil'le, bülbül gonce'yle ve şeydâ hamrâ ile birleşip kaynaşarak birbirini anlam bakımından tamamlayıp zenginleştirir; kısaca iki mısra arasındaki hendesî bağlantı beyitin şiir gücünü daraltacak yerde, büsbütün genişletiyor. Yani burada şekil disiplini söze bir hayal serbestliği sağlıyor. Hem ayrı ayrı yaşıyor kelimeler, hem beraber.[19]

Eyüboğlu'nun üzerinde durduğu bu şiir yoğunluğu, Abdülhak Şinasi Hisar'ı ise *Aşk imiş her ne vâr âlemde* (1955) adlı bir beyit ve mısra güldestesi hazırlamaya kadar götürür. Güldestesine yazdığı önsözde, Hisar, bütün mısraları birer icmal olan klasik şairleri acele ve ihmal ile değil, dikkat ve itina ile okumak gerektiğini, çünkü onların ferdî aşklarını anlatırken bile klasik kalmayı bildiklerini, tıraşîde bir üslup içinde, şahsî hayat şartlarından soyutlanmış, bütün zamanlar içinde herkesin iştirak edebileceği duyguları dile getirdiklerini söyler. Bunun için birçok mısra ve beyit, birer darbımesel gibi nesilden nesile

geçerek duygularımızı ifadede acze düştüğümüz zaman dudaklarımızdan dökülür.[20]

Her şair neslinin kendini divan şiiriyle hesaplaşmak zorunda hissetmesi, divan şiirinin bu zamanlarüstü niteliği ile ilgilidir. Nurullah Ataç'ın o kadar desteklediği Garip akımı bile, Ahmed Haşim'in şiirine tepki gibi görünmekle beraber, divan şiiriyle örtülü bir hesaplaşmadan başka bir şey değildi. Üstelik Ahmed Haşim, özellikle *Piyâle* şiiriyle birlikte divan şiirinin dünyasına girmeye başlamıştı; Tanpınar'ın da isabetle teşhis ettiği gibi, "yavaş yavaş Şark'a doğru kayıyordu". Ayrıca Orhan Veli'nin şiirleri her ne kadar mecazdan ve söz sanatlarından arındırılmışsa da, divan şiirinden süzülüp gelmiş bir dilin şiiriydi. Servet-i Fünun dilinin değil. Hatta bu şiirde uzaktan uzağa aruzun âhengi sezilir.

"ARŞIN ALTINDAKİ HAZİNELER"

Bu tartışmalar sürerken, şiire klasik tarzda gazeller yazarak başlayan genç bir şair, Âsaf Hâlet Çelebi, Garip akımının yarattığı toz duman yüzünden farkedilmeyen yeni bir şiirin peşindedir. Geniş bir tasavvuf ve divan şiiri kültürüne sahip olan Âsaf Hâlet.

bakanlar bana
gövdemi görürler
ben başka yerdeyim
gömenler beni
gövdemi gömerler
ben başka yerdeyim
aç cübbeni cüneyd
ne görüyorsun
görünmeyeni

gibi doğrudan doğruya tasavvufî görüşlere;

dağın içinde ne var ki
güm güm öter
ya senin içinde ne var
ferhâaad

gibi Doğu şiirinde hiç bir zaman vazgeçilmeyen efsanelere ve

ibrâhîm
içimdeki putları devir
elindeki baltayla
kırılan putların yerine
yenilerini koyan kim

gibi Kısas-ı Enbiya legende'larına dayanır; masalların, Mısır, Asurî ve Hind gibi eski Doğu medeniyetlerinin mistik dünyasına girerek son derece modern ve etkileyici bir şiir dünyası kurar. Âsaf Hâlet Çelebi de, Garipçiler gibi, özellikle teşbihe karşı olmakla beraber, divan şiiri ile Batı'daki soyut şiir akımlarının çarpıcı bir sentezini vücuda getirmiştir. Fakat o da, divan şairleri gibi kelimelerle arabeskler kurmakta, Garip'in tam aksine "soyut"un peşinde koşmaktadır. *Benim Gözümle Şiir Dâvâsı* başlıklı yazıları ise, kelimenin tam anlamıyla bir poetika niteliği taşır. Daha önemlisi, Âsaf Hâlet'in şiir anlayışını bir hadîs-i şerife dayandırmış olmasıdır [Ek.4]. Sözünü ettiğimiz yazısının birinci kısmında, "Muhakkak ki, arşın altında, Allah'ın, anahtarları şairlerin dilleri olan birtakım hazineleri vardır" hadîsini hatırlatan Âsaf Hâlet, "Şairlerin dillerini anahtar gibi kullandıkları bu hazineler, saf şiir mücevherlerini saklayan arşın altındaki hazinelerdi (...) Peygamber şiirin, bilhassa saf şiirin ilâhî bir menşei olduğunu da bize öğretiyordu" der ve şöyle devam eder:

Çok defa mânâ ve hayal şiirde olduğu kadar ve belki de daha çok masallarda ve efsanelerde gemi azıya alabiliyordu. Ancak akademikleşen kelimelerin arkasından hiç kimse bazı derûnî anarşileri ve bu anarşinin bir sanat ihtiyacını karşılamakta olduğunu anlıyamıyordu.

Her şeye rağmen bir Bâkî vezin ve kafiyeye riayet etmekle beraber yine kendi iç dünyasından bir şeyler duyurmaya, bir Nef'î klasik mübalağalar içinde muhayyilesini koşturmağa imkân bulabilmişti. Bu hadise aynen Arap şiirinde Nabiga, İmrülkays veya Maarri'de, Fars şiirinde Şevket veya Feyzî'de vaki olduğu gibi, Fransız şiirinde de bir Rimbaud için variddi. Ancak diğer şark şiirlerinde olduğu gibi, eski Türk şiiri de saf şiirin hakiki örneklerini vermekle beraber onlardaki saf şiir billurları ekseriya bir kasidenin, bir gazelin, bir şarkı veya diğer neviden bir şiirin köşelerine ilişik olarak kalıyordu. [21]

Halbuki saf şiir, Âsaf Halet'e göre, yalnız bu billurları alıkoymakta ve gerisini hikâyeye, romana veya resme bırakmaktadır. Bugünkü saf şiir "anecdotique" ve "romantique" unsurlardan temizlenmiştir. Saf şiir, ona ne bir şey ilave edilebilmeye, ne de ondan bir şey eksiltmeye imkân veren bir keyfiyettir; parçalanamayan tek bir kelimedir âdeta. Başka bir deyişle "kelimelerin bir araya gelmesinden hasıl olan büyük bir kelimeden başka bir şey değildir. Bir tek kelime hecelere ayrıldığı zaman nasıl o heceler başlı başına bir mânâ ifade etmiyorsa, şiirde de teker teker kelimelerin mânâlarıyla uğraşmak beyhudedir".[22]

Âsaf Hâlet, Ahmed Haşim kanalıyla Şeyh Galib'e, dolayısıyla divan şiirine bağlanan ve oradan Behçet Necatigil'e uzanan, teşbihe ve söz sanatlarına karşı oluşuyla Garip'le bağlantılı, öte yandan "soyut" niteliğiyle İkinci Yeni'ye belli ölçüde kaynaklık eden önemli bir şiir anlayışı ortaya koymuştur. Onun bu önemli yeri, şüphesiz, şiire divan tarzında yazarak başlamasının yanısıra, Doğu ve Batı kültürlerini derinliğine bilmesinin bir sonucudur.

Bu çerçevede Ârif Nihat Asya'nın da önemli bir yeri bulunduğunu unutmamak gerekir. Şiirimizdeki yeni eğilimlerin büsbütün dışında kalmamakla beraber, rubâîleri, tarih düşürme merakı, imaj ve atıflar dünyasıyla doğrudan doğruya geleneğe bağlanan Ârif Nihat Asya, aruzu yaşatmayı başaran şairlerden biridir. Aruzu ustalıklı kullanışı ve özellikle gazel formunda yazdığı modern şiirleriyle Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, ayrıca geleneğe rubâî yazarak bağlanan Cemal Yeşil, Fuat Bayramoğlu, Bekir Sıtkı Erdoğan, Talat Sait Halman ve Aydil Erol da burada zikredilmesi gereken isimlerdir. Şiir dünyasında, divan şiirinden devşirip kullandığı zenginliklerle dikkati çeken bir başka şair de Hüsrev Hatemi'dir.

Mustafa Miyasoğlu da, hem bir şair olarak gelenekten yararlanan, hem de gelenekle ilgili teorik yazılar yazan önemli bir şair ve yazardır. Gelenek ve yenilik meselelerini enine boyuna tartıştığı *Edebiyat Geleneği* (1975) adlı eseri bu bakımdan büyük önem taşır.

İKİNCİ YENİ VE GELENEK

Divan şiiri, İkinci Yeni akımının en parlak günlerini yaşadığı sıralarda da Türk aydınının gündemindedir. Bir eleştirmen, İkinci Yeni şairlerini "sinsi bir divan şiiri muhipliği" ile suçlar.[23] Bir başkası ise İkinci Yeni'nin divan şiirine, yazanlardan başka kimsenin bu şiirle ilgilenmemesi, biçimci, kapalı, kaçak bir şiir olması bakımından benzediğini söyler.[24] Bu vesile ile divan şiiri hakkında konuşanların herhangi bir gazeli okuyup anlayabilecek seviyede oldukları şüphelidir. Ortalıkta genel olarak ortamalı fikirler dolaşıp durmaktadır. Bu fikirler üzerinde durulmaya değmeyecek kadar önemsiz olmakla beraber, divan şiirinin gündeme yeniden getirilmesi bakımından ilgi

çekicidir. İkinci Yeni'nin önde gelen şairlerinden Turgut Uyar'ın kitaplarından birine *Divan* adını vermesiyle, divan şiiri ve gelenek birden edebiyat gündeminin ilk maddesi oluverir.[25] Çünkü Osmanlı dönemine farklı bakışıyla solun ve inkılapçı aydınların büyük tepkisini çeken Kemal Tahir, *Tarih ve Şiirimiz* başlıklı yazısıyla, Turgut Uyar'ı hiç de hakkı olmadığı halde göklere çıkarmıştır. Kemal Tahir, divan edebiyatımızdan nasıl yararlanılabileceğini *Divan*'daki şiirleriyle Turgut Uyar'ın yeterince isbatladığını ve bu kitabı epeyce geç kalmış bir dönüşün önemli belirtilerinden biri sayarak selamladığını söylemektedir.[26]

Kemal Tahir'in bu yazısı üzerine telaşa kapılan Turgut Uyar, kendisiyle yapılan bir konuşmada Divan adıyla hiç bir şeyi belirtmek istemediğini, sadece "bir zamanlar bir yüksek sınıfın beğenisini karşılamak üzere kullanılmış bir biçimi halk için kullanma isteği" duyduğunu söyler. Aslında klasik anlamda bir divan yapmayı hiç mi hiç düşünmemiştir:

> Böyle bir şey bugün için hem çağdışı, hem biraz gülünç bir şey de olurdu. Kaldı ki ben divan temalarını da kullanmadım. Bütün düşüncem ve kaygum yeni bir anlatım olanağı aramaktı. Yapmak istediğimde hiç bir biçimde divan şiirine yaklaşma çabası yoktur. Sadece bir âlet kullanmak istedim (...) Kendi yapısı, kendi mantığı, kendi dünya görüşü kullanılarak divan şiirinden yararlanılması bugün için olanaksızdır, gereksizdir. Böyle bir kaynağa dönmeyi hiç düşünmedim. Divan şiirinden, onun kendi değerlerinden yararlanılarak bir yere varılabileceğine inanmıyorum. Çağını doldurmuş ve kendini yenileyip diri tutamamış bir uygarlığın değerleri bugüne nasıl uygulanabilir? [26]

Bir İkinci Yeni şairinin, Turgut Uyar'ın, bir zamanlar yüksek bir sınıfın "beğenisini" karşılamak için kullanılmış bir biçimi "halk için" kullandığını ileri sürmesindeki gariplik bir yana, gerçekten de *Divan*'daki şiirlerin divan

şiiriyle uzaktan yakından bir ilgisi yoktu. Esasen divan şiirini anlayabilecek bir birikime sahip olduğu şüpheli bir şair olan Turgut Uyar, sadece birtakım biçimlere uzaktan bakarak, işe yeni başlamış bir oryantalist edasıyla fantezi niteliğinde bazı denemeler yapmıştır, o kadar. Kısa bir süre sonra, konuyla ilgili olarak yapılan bir soruşturmada Konur Ertop, haklı olarak "Bir tek divanı baştan sona okumadan, o çağdaki insanımızı tanımadan, onu kuşatan şartları öğrenmeden yapılan işler fanteziden öteye geçemez" der ve şöyle devam eder:

... gelenekten alınacak öğeler sadece çarpıcı bir yenilik bulmak için devşirilmiş yönler olmamalıdır. Bizde belli belirsiz yaşayan, bilincine varamadığımız niteliklere bir sanat adamı gelir dikkatimizi çekiverir. Yahut şu kadar yüzyıl öncesinin sanat eserine içinde yaşadığımız çağın damgasını taşıyan, bizim bugünkü ihtiyaçlarımıza karşılık veren bir yorum getirir (...) Elbet Şeyh Galib'in insanı "zübde-i âlem", "merdüm-i dîde-i ekvân" saymasının ne anlam taşıdığını; Nailî'nin, Neşatî'nin, Nazîm'in insanoğluna nasıl baktıklarını, sanatın ve dilin hangi kalıpları içinde ne kadar yeni olduklarını gösterenler de gelecektir! [27]

Aynı soruşturmada Hilmi Yavuz, divan şiirinin teknik bakımdan büyük bir yetkinlik gösterdiğini ve bu tekniken yararlanılabileceğini belirterek, "Başka bir edebiyatın bu ölçüde teknik bir yetkinliğe ulaştığını sanmıyorum" der. Ona göre, teknik "zorunlu olarak belirli bir dünya görüşünü içermez. Bir şiiri, özüne bakmadan, salt biçimi ile belirli bir dünya görüşünü içeriyor sanarak övmek ya da yermek yanlıştır. Şiirde biçim, gericiliğin ya da devrimciliğin ölçüsü değildir çünkü". Fahir Onger ise, "Divan şiirine dönüş, ileriye gidemeyenlerin, ileri bir atılım yapacak güçte olmayanların sanatlarını kurtarmak için buldukları bir selamet yoludur, tıpkı taarruz gücünü yitiren bir ordunun geri mevzilere çekilmeye mecbur olması gibi" diye kestirip atar.[28]

Divan şiirinden yararlanan şairler arasında, başarısı tartışılmayan tek isim o günlerde Behçet Necatigil'dir. Esasen divan şiirini, ondan yararlanabilecek ölçüde bilen tek şair de odur. Necatigil, Turgut Uyar, İlhan Berk gibi birkaç şairin sadece biçime dayalı denemelerinin aksine, divan şairlerindeki şiir disiplinine ve dikkatine işaret etmektedir:

Halk'ı, Divan'ı, Tasavvuf'u dahil bütün eski şiirden, bugüne besleyici birtakım eskimez değerler geldiğine inanıyorum. Koca bir imparatorluğun düşünce ve disiplin direnişini temsil eden bir edebiyat, her şeyden önce Osmanlıca'nın yani karışık bile olsa Türkçe'nin inceliklerini yüzyıllar boyu yabancı kelimelere direnerek işlenilegelmişliğini öğretir bana. Ben özellikle divan şairlerindeki şiir disiplin ve dikkatini Tanzimat sonrası şairlerin pek azında -çok yönlü bir dikkat olarak- ancak gördüm (...) Divan şiirinden yararlanmamız, dil boyutlarını arayış dışında, tema'yı kafiyeler, redifler, sınırlı beyit sayıları içinde yoğunluğa bağlayışla olur (...) Dilin ölü oluşu, bugün için ölmüş oluşu önemli değil. Yabancı bir dili öğreniyoruz da, bizim atalarımızın diline geçmiş sekiz on Farsça, Arapça kuralı, seksen doksan çok yabancı, bugüne uzak Farsça Arapça kelimeyi -bir kezliğine bile olsa bakıp- öğrenmeye mi yüksünüyoruz? [29]

Necatigil'in bütün çabası, şiiri, tıpkı divan şairleri gibi yoğun bir söyleyiş, mükemmel bir istif haline getirmek, kelimelerin çağrışımlarıyla arka planda geometriler kurmaktır. Öte yandan, divan şiirinin mitolojik dünyasından faydalanmak gerektiğini de düşünür. Bugün modern Batılı şairler de eski Yunan ve Hıristiyan mitoslarından faydalanmaktadırlar. Divan şairlerinin sürekli gönderme yaptıkları menkıbeler, dervişlerin hayatları ve kerametleri, Kısas-ı Enbiya, baştan sona istiareler dünyasıdır. Şair de, şiir okuyucusu da köklerine inebilmek için bunları bilmek zorundadır. Esasen efsaneler olmadan, şiir yazmak mümkün değildir.[30] Kısacası, "şiir ne yana yönelirse yönelsin, geçmişten tam kopamaz. Eski motif ve imgeleri de değerlendirmek, onlarla da beslenmek zorundadır.

Kendimize, yani eski yüzümüze gözgü (ayna) olmamız, kendimize özgü olmamızı kolaylaştırır."[31]

Divan şiirinin özellikle biçimlerinden yararlanan bir başka şair de İkinci Yeni'ye muarızlığıyla tanınan ve *Hangi Batı* adlı kitabıyla dikkate değer bir çıkış yapan Attila İlhan'dır. İlhan, divan şiirinin, "batı sanatının çağdaş dönemine temellik eden bütün o lanetli eğilimleri" içinde taşıdığını -kendi düşünceleri doğrultusunda seçmeler yaparak- söyler ve şöyle devam eder: "Öyleyse neden kendini batılı sanan Türk aydını bunları kefere'de okuyunca insanı bulur da, kendi klasiklerini okuyunca bulamaz?" Bu soruyu, sözü Gölpınarlı'nın yukarıda sözünü ettiğimiz *Divan Edebiyatı Beyanındadır*'a getirerek şöyle cevaplandırır:

Alışmamışız biz buna, bu beyitleri hep "eski kafa"lardan dinlemişiz, baş kaldırmak gelmiş içimizden. Abdülbaki Gölpınarlı gibi uzmanların "Divan Edebiyatı Beyanındadır" gibi kitaplarını okumuş, uzun zaman, Divan Edebiyatı'nın "başında saç yerine yılanlar oynaşan, yirmi metre boyunda bir servi-sevgili" edebiyatı olduğuna inanmışız. Hatta bir de desen vardı o kitabın sonunda, servinin tepesinde saçları demet demet yılan bir genç kız başı, kirpikleri ok, kaşları keman boy sürahi vs. "İşini bilen için yeteri kadar kahkaha olanağı". İki yıl sonra, Neully'de, yine bu konu açılıyor. Christiane, hem de bütün ciddiyetiyle:

"... Dali'nin tablolarında böyle bir depaysement düzeni vardır, eşyayı asıl yerinden başka bir yerde kullanmak öyle izlenimler yaratır ki, gerçeküstünün anlamı iyice zenginleşir."

Demez mi? Al bakalım![32]

Attila İlhan, böylece divan şiirinden faydalanmamanın, onu hesaba katmamanın büyük bir yanlış olduğu sonucuna vararak yeni denemelere girişir ve bu denemelerini *Ben Sana Mecburum* (1960) ve *Bela Çiçeği* adlı kitaplarında toplar. *Yasak Sevişmek* (1968)'in Şehnaz Faslı adlı bölümü de bu yolda yazılmış şiirlerden oluşmaktadır.

Duvar (1948), *Sisler Bulvarı* (1954) ve *Yağmur Kaçağı* (1955) adlı şiir kitaplarında halk şiirinin sesini ustaca duyurmayı başaran Attila İlhan, divan şiiriyle Batı şiirinin "olanak ve araçlarını çağdaş ve ulusal bir bileşim içinde verebilmek" amacındadır. Çünkü, şiirini kendinden önceki şiir zincirine bir halka olarak ekleyemeyen şairin yaşayabilmesi imkânsızdır.

TASAVVUFU DIŞARIDAN KUŞATMAK

Divan şiirinden faydalanmayı Behçet Necatigil çizgisinde deneyen Hilmi Yavuz ise kendisiyle yapılan bir konuşmada, geleneği "sürekli değişen içinde değişmeyeni; ârazlar, ilinekler içinde değişmeyeni, "essence"ı, özü bulmak ve bugüne ulaştırabilmektir"[33] şeklinde tarif etmiştir. Yavuz, gelenekten yararlanma biçimini ilgi çekici bir örnekle açıklar:

Yunan mitolojisinde Narkissos aynaya bakınca kendisini görmüştür. Halbuki "Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî - Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız" beytinde, aynaya baktığında kendisini görmediğini söyler. Fuzulî ise nereye baksa Leyla'nın suretini gördüğünü "Neye kim nazar kılsam sûret-i Leylî görünür" mısraında anlatmaktadır. Narkissos örneğinde, nasıl bakanın aynada kendisini görmesi bir ilişki biçimiyse, baktığı aynada kendisini görmemek veya Leyla'dan başkasını görmemek de bir ilişkidir. Gelenekten yararlanan bir şair, objeleri değil, bu ilişkileri almak zorundadır. "Âyine-i pür-tab-ı mücellâ" değişebilir, Leylâ değişebilir, ama bu mısralarda belirlenen ilişki değişmez. Hilmi Yavuz bunları anlattıktan sonra *Zaman Şiirleri*'nden iki mısraını örnek olarak gösteriyor: "Ne zaman suya baksam, suyun hayalini görürüm"; "Biz bakınca görünen aynalardı". O halde geleneğin ye-

niden üretilmesi demek, "gelenek bir ilişkiler, örüntüler ağı olduğuna göre, objeleri değiştirip, asıl özü koruyarak bu ilişkiler ağıyla yeni şeyler anlatmaktır".[34]

Hilmi Yavuz'a göre, divan şiiriyle ilgili bütün olumsuz yargılar, resmî tarih anlayışından kaynaklanmaktadır. "Resmî tarih, ideolojik bir tarihtir; bütün ideolojik tarihler gibi olumsuzlayıcıdır". Edebiyat tarihi de, resmî tarihin içinde olduğuna göre, Osmanlı'yı reddeden bir tarihin, onun şiirini de reddetmesi kaçınılmazdı. Bu şiirle ilgili olarak öne sürülen, hayattan kopuk, halka kapalı, kitabî, mazmuncu.. gibi eleştiriler, şimdiye kadar ciddî bir şekilde sorguya çekilmemiş, herkesin üzerinde düşünmeden tekrarladığı ortamalı fikirlerdir.[35]

Kendi şiirini kurarken, divan şiirinin yanısıra, tasavvuftan da büyük ölçüde faydalandığını söyleyen Hilmi Yavuz, mutasavvıf olmadığını özellikle belirterek şöyle devam ediyor:

Tasavvufu bir yapı olarak, ikili karşı-olumlardan (binary opposition) oluşan ve o karşı-olumların giderilmesi doğrultusunda bir içsel çaba olarak görüyorum. Ve beni sadece yapısı ilgilendiriyor. Bu ikiliği aşma konusunda verilecek içsel çaba beni ilgilendirmiyor (...) Şimdi bu 'neden-sonuç çerçevesinde ele alınmaması gereken bir konu. Ben tasavvufu dışarıdan kuşatmaya çalışıyorum derken, demin de dile getirmeye çalıştığım gibi, tasavvufun yapısıyla ilgiliyim. Bu yapı birtakım ikiliklere indirgenebilir: zâhir/bâtın, vahdet/kesret gibi. Tasavvufun yapısı, yapısalcı terminoloji ile söylersek, 'binary opposition'a, ikili-karşıtlıklara dayandırılabiliyor ise, 'tasavvufu dışarıdan kuşatıyorum' derken, bu formel yapıdan sözediyorum demektir. [36]

Hilmi Yavuz, alıntı yaptığımız konuşmasında *Gizemli Şiirler*'indeki şiirlerin tamamını bu yapıyı göz önüne alarak kurduğunu belirtiyor. Bu şiirde aldanan/aldatan; dil/söz; güz/yaz; yaşayan/yaşatan gibi, vahdet/kesret zıtlığını karşılayan söz gruplarının yanısıra, "kuşların kuşlarla

örtüştüğü", "bir yaprağın bir yaprağa doğru uğuldadığı", "dağların dağlara göçtüğü" ve "gülün gülden koparıldığı" gibi birtakım bütünlükler, yani kesretten kurtulup birliğe erme durumları vardır. Fakat şair söylediklerinin mistik anlamda bir birleşme olarak algılanmaması için, şiirine aktüel ve ideolojik bir muhteva taşıyan "bir acı, telörgünün ardında/bir acıyla görüşür" mısralarını da ekler. *Gizem* adlı şiiri, daha net bir fikir edinilmesi için buraya aynen aktarıyoruz:

hem aldanan hem aldatan
olduğu zaman
dilden
dilin güzüdür üşür
sözün yazına karşı
kuşlar kuşlarla örtüşür
bir yaprak bir yaprağa
doğru uğuldar
ve der ki onu yaşasan da
yaşatsan da bir
dağlar çoktan dağlara göçmüştür
o altın gözlü anka
hangi derin dağdadır şimdi?
bir acı, telörgünün ardında
bir acıyla görüşür:
ve der ki dilden kopan
bal örgüsü söz
hem söyleyen hem söyleten
olduğu zaman
bana ben o'yum dedirten
nedir?
ustam der ki sen, şair
hiç gül kopardın mıydı gülden? [37]

MEŞ'ALE ELDEN ELE

Gelenekten yararlanma iddiası, Hilmi Yavuz ve onun

izinden yürüyenlerce belli bir başarı çizgisinde hâlâ sürdürülüyorsa da, genelde hararetli tartışmalardan öteye pek geçememiştir. Ancak bir heves olarak kalmış olsa bile, bu yöneliş, geleneğin gücünü göstermesi bakımından ayrıca ele alınıp değerlendirilmelidir.

Esasen geleneğe bütünüyle ters düşen denemeler, sonunda mutlaka tükenmişlerdir. Servet-i Fünun, Sosyal Şiir, Garip, İkinci Yeni.. bugün edebiyat tarihinde yerlerini almışlarsa da, bir daha dönülmesi düşünülemeyecek denemelerdir. Buna karşılık, Tanzimat'tan bu yana her aydın neslinin saldırılarına maruz kaldığı halde direnen divan şiiri, kendine bir damar bularak mutlaka filizlenmiştir. Bu şiir, bazı modern şairlerde bazı nitelikleriyle görünerek değil, "tarz-ı kadim"in aynen devamı şeklinde de inanılmaz bir hayatiyete sahiptir. Mesela Türkiye'de Batı kültürünü bütün kurumlarıyla yerleştirme misyonunu yüklenmiş bir aydın olan Hasan-Âli Yücel, bu yolda uğradığı eleştirileri de, kendi kendisiyle başbaşa kaldığı zamanlarda, Fuzulî'ye nazire niteliğinde bir "divan"la cevaplandıracaktır. Doç.Dr.Cemal Kurnaz, Kasım 1994'te İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Fuzulî Sempozyumu'nda, Hasan-Âli Yücel'in bu ilginç divanı hakkında bir tebliğ sunmuştur. Cumhuriyet devrinde, divan şiirini klasik tarzda devam ettiren şairlerden bazıları şunlardır: Ferit Kam, Kemal Edip Kürkçüoğlu, Rıfkı Melul Meriç, Mahir İz, Midhat Sertoğlu, Fuat Bayramoğlu, Amil Çelebioğlu, Cemal Kurnaz, Mustafa Tahralı, Şahin Uçar (Şahin-i Şeyda), Memduh Cumhur, Beşir Ayvazoğlu.

Kısacası, Yahya Kemal'in "Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm/Bir meş'aledir devredilir elden ele" mısralarındaki kehanet doğru çıkmıştır.

Ek

YAŞAYAN ŞEYH GALİB*

"Merd âna dinür ki açа nev-râh"

XVIII. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, divan şiiri artık ömrünü tamamlamış gibidir; Şeyh Galib'in gençlik aşısına benzeyen şiiri de onu hayata döndürmeye yetmez. Belki de bu doping, kocalmış gövdenin, kalan bütün gücünü harcayarak birdenbire iflas etmesine yol açmıştır. Kısacası Galib'in açtığı "nev-rah"da yürüyecek "merd" kalmamış, eski şiir, son bir çırpınışla Encümen-i Şuarâ şairlerine ulaşmışsa da, bu grubun genç mensuplarından Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın kollarında son nefesini vermiştir. Muallim Nâcî'nin eski şiiri Mes'ûd-ı Harâbâtî kisvesiyle ve sun'i teneffüsle yaşatma gayreti de pek netice vermeyecektir.

Şimdi söz 'Nasıl bu taze maârifle eskiler âlayim' diyenlerdedir. Ancak beş yüz yıllık birikimiyle karşılarında bir heyulâ gibi duran ve inanılmaz zenginliklere sahip olan divan şiiri, Galib'in getirip bıraktığı parıltılı noktada hâlâ gözleri kamaştırmaktadır. Ve bu şiirin ölmeyen bir tarafı vardır; şiirimizin damarlarında bir usare gibi, Tanzimat şairlerinin pek farkına varamadıkları bir akışkanlıkla, fırsat bulur bulmaz, yepyeni bir hayatiyetle gün ışığına

* Bu metin, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı tarafından Mart 1995'te düzenlenen Şeyh Galib Sempozyumu'na bildiri olarak sunulmuştur.

çıkmak üzere dolaşmaktadır. Bu saf şiir usaresinin, Şeyh Galib şiirinin imbiğinden geçtiği rahatlıkla söylenebilir.

Şeyh Galip, tesirleri günümüze kadar uzanan tek divan şairidir. Daha hayattayken gazellerine çağdaşları tarafından sayısız nazire yazılan şair, kısa fakat zengin hayatı, özelikle *Hüsn ü Aşk* adlı orjinal mesnevisiyle bir çok şair ve romancının muhayyilesini sürekli tahrik etmiş ve etmektedir. Galib'in gazellerine geleneğe uyularak nazire yazılmasında hiç bir olağanüstülük yok; ancak bunun günümüze kadar devam etmiş olması son derece şaşırtıcıdır.

Galib'in *"bir başka lisan tekellüm"* etmeye çalıştığı ve bunu başardığı *Hüsn ü Aşk*'taki imaj dünyası, kendisinden sonra gelen çok sayıda şairi cezbetmiştir. Keçecizâde İzzet Molla, *Gülşen-i Aşk*'la *Hüsn ü Aşk*'ın bir benzerini vücuda getirmeyi denerse de pek başarılı olamaz. Yalnız XIX. asrın en güçlü şairlerinden Yenişehirli Avni Bey'in *Âteşgede* adlı tamamlanmış mesnevisinde, Galib'in hayal zenginliğine azçok ulaştığı kabul edilir. Sadettin Nüzhet'in naklettiği kısa bir bölüm, Yenişehirli Avni'nin Şeyh Galib gibi, *âteş*'li *şûle*'li, *şem*'li *âftâb*'lı, ışıl ışıl bir hayal dünyası kurmaya çalıştığını göstermektedir.[1]

Eski şiirle yeni şiir arasında bir yerde duran Edhem Pertev Paşa da, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, "Hugo'nun edebiyatımız için çok yeni olan oyunlarının Türkçe'de karşılığını ararken Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'daki diline, bilhassa sonradan Hamid ve Namık Kemal'in üzerinde o kadar duracakları tardiye'lerin diline gider ve onun veznini de kullanır. Bu bakımdan o yalnız, Hugo'nun şiirinin Türkçe'ye vurmuş, oldukça değişik bir gölgesini bize vermez, ta Cenab'dan Hâşim'e, Fecr-i Âtî'ye kadar uzanacak bir Şeyh Galip tesirine de yeni bir şekilde yol açar".[2]

Tanzimat'tan sonra da, *Hüsn ü Aşk*'ın erişilmez bir eser olduğu hususunda görüş birliği var gibidir. Galib'in divanını pek değerli bulmamakla beraber, bir gazelini tanzir etmekten kendini alamayan Ziya Paşa, Harâbât Mukaddimesi'nde, Şeyh Galib'i "şâir-i yegâne" olarak nitelendirir ve onun *Hüsn ü Aşk*'ı yazmak için dünyaya gelmiş olduğunu söyler:

Gelmişdir o şâir-i yegâne
Gûyâ bu kitâb içün cihâne

Kendisini âdetâ divan şiirini yıkmakla görevlendirmiş bir yenilikçi olan Namık Kemal ise, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı dışında, Selim-i Sâlis devrinde yetişmiş şairlerin hiç bir eserini önemli görmez. Ancak *Hüsn ü Aşk*'ın da Recâîzâde'nin *Kudemâdan Birkaç Şair*'de yücelttiği kadar büyük bir eser olmadığı düşüncesindedir.[3] Bununla beraber, *Cezmi* adlı tarihî romanının kahramanlarından Âdil Giray, Tanpınar'a göre, Şeyh Galib'in yıldızı altında doğmamışsa da, orada büyümüştür: "Güya ki Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk'ında ziynet veren ninnisinin kendini Adil Giray'ın dayesi lisanından söylemiştir: 'Ey mâh uyu bu az zamandır'". Cezmi, dostu Adil Giray'ı ölümünden sonra da adeta Şeyh Galib'in dilinden övmüştür:

Ey zübde-i san'at-ı ilâhî
İnsân idi fıtratın kemâhî. [4]

Yeni Türk şiirinin ilk büyük temsilcilerinden Abdülhâk Hâmid'de ise Şeyh Galib tesiri çok belirgindir. Onun, Ebuzziya ile birlikte Maliye Kalemi'nde çalışırken Hacı Edhem Paşazâde Kadri Bey'den *Hüsn ü Aşk* okuduğunu biliyoruz. Nitekim Fevziye Abdullah Tansel, *Makber*'deki *Hüsn ü Aşk* tesirini açık bir şekilde göstermiştir.[5]

Servet-i Fünun döneminde Şeyh Galib şiirinin yansımaları özellikle Canab Şahabeddin'in şiirinde görülür. Bu arada Galib'in ismi, Ahmed Hikmet Bey tarafından ünlü *"Dekadanlık"* tartışmasına da karıştırılmıştır. Bilindiği gibi, geçen asrın sonlarında, Ahmed Midhat Efendi ve taraftarları, Türkçe'nin Servet-i Fünun şairleri elinde anlaşılmaz bir dil haline geldiğini öne sürerek, *"sâat-i semen-fâm"* gibi garip ve anlaşılmaz hayalleri, sembolleri, allegorileri ve cümle yapılarını şiddetle eleştirir ve "soysuzlaşma" mânâsında kullanarak "dekadanlık" suçlamasında bulunurlar. Yaklaşık beş yıl süren bu tartışmaya *"Eslâfda Dekadanlık ve Şeyh Galib"*[6] başlıklı makalesiyle katılan Ahmed Hikmet, yeni şairlerde eleştirilen hayallerin çok daha gariplerine eski şairlerde rastlanabileceğini örnekler vererek gösterdikten sonra sözü Şeyh Galib'e getirir ve parlak hayaller bulmak dekadanlıksa, onun dekadanların piri olduğunu söyler:

"Hele Şeyh Galib merhum -ki dekadanların pîri diyeceğim geliyoren ziyâde bu güzelliklerle iştigâl etmiş ve Hüsn ü Aşk'ın baştanbaşa derâri-i bedâyi' ile ile tersi' eylemişdir. Zaten kabil-i vusûl ve ihrâz olmayan bu mevki'-i bülend-i edebîyi, o şöhret-i sâdıkayı hep bu mezâyâ-yı hayret-fermûdu sâyesinde iktisâb ettiğini, gazeliyyâtı binnisbe daha alelâde ve bu gibi hünerverî-i nâzikden âzâde olduğu için o kadar makbûl ve mergûb olmadığını söylemeğe hâcet var mı? Evet, Şeyh bir güzeli hûnîn terennüm ettirir, sonra bir diğerine ziyâ-ı şems giydirir, katre katre lem'a nûş ettirir; âhû gözlere âhlarla sürmeler çeker ki zann-ı âcizânemce şuarâ-yı hâzıra henüz bu kadar ileri gidememişlerdir.

Asıl Şeyh Galib modası, Servet-i Fünun edebiyatının bir uzantısı sayılan Fecr-i Âti şairleri tarafından başlatılmıştır. Grubun önemlli temsilcilerinden Köprülüzâde Mehmed Fuad, *Mehâsin*'de yayımlanan Şeyh Galib adlı manzumesinde, *Hüsn ü Aşk* şairini tebcil eder.[7] Aynı gruptan Tahsin Nahit'in ise Galib'in "Şemîm-i gül getü-

rür bağa kârbân-ı bahâr" mısraından yola çıkarak yazdığı Bahar adlı bir şiiri vardır.[8]

Asrın başında Şeyh Galib adı etrafında uyanan bu ilgi, ihtifal düzenlemeye meraklı olduğu için "İhtifalci" lakabıyla anılan Mehmed Ziya Bey'i de harekete geçirmiştir. Galata Mevlevihanesi'nde, 11 Teşrinievvel 1328 (1912) günü, *Hak* gazetesinin de yardımıyla gerçekleştirilen "Galib Dede İhtifali"nde Süleyman Nazif, Recâîzâde Mahmud Ekrem, Şahabeddin Süleyman ve Köprülüzâde Mehmed Fuad Bey'ler, şairin hayatı ve edebî şahsiyeti hakkında konuşurlar. Ayrıca *İlâve-i Hak*'ta Veled Çelebi ile Ahmed Hikmet'in, *Servet-i Fünun*'da da Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın Galib hakkında makaleleri yayımlanır.[9]

Hak gazetesinin ihtifal münasebetiyle açtığı yardım kampanyasında toplanan parayla da Galib'in can yoldaşları Esrar ve Fasih Dede'lerin kabirleri yeniden inşa edilir. III. Selim'in *Sûzidilârâ Âyin*'iyle bir de mukabelenin icra edildiği ihtifale, devrin padişahı V. Mehmed Reşad, Şârih-i Mesnevi İsmail Ankaravî ile Şeyh Galib'in sandukalarına örtülmek üzere pahalı şallar göndererek katılmıştır.[10]

Feyzullah Sacit Ülkü ve Nihat M. Çetin, Fecr-i Âti'nin prensiblerine sonuna kadar sadık kalan Ahmed Haşim'in de, Şeyh Galib'in şiirinden, özellikle *Hüsn ü Aşk*'dan derin bir biçimde etkilendiğini göstermişlerdir.[11] Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Hüsn ü Aşk* adlı şiirinin aynı iklimin şiiri olduğunu söyleyebiliriz.[12] Ârif Nihat Asya'nın da aynı adda bir şiiri vardır. Ayrıca *Kubbe- i Hadrâ*'da, Şeyh Galib'le III. Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan arasında var olduğu söylenen aşka telmihte bulunur.[13]

Mustafa Seyit Sütüven, Mahir İz'le birlikte Galib'in "görmüşüz" redifli gazeline bir nazire söylemiş.[14] Rıfkı Melul Meriç ise *Aşk* adlı şiirinde "Bir şu'lesi var ki

şem'-i cânın / Fânûsuna sığmaz âsmânın" mısralarını epigraf olarak kullanmıştır.[15] Aynı mısralar, Attila İlhan tarafından da *Yasak Sevişmek*'in *Şehnaz Faslı* bölümünün başında epigraf olarak yer alır.[16] Âsaf Hâlet Çelebi'nin şiirinde Şeyh Galib'in doğrudan etkisi yok gibidir; fakat onun da şairinin hayatı, eserleri ve edebî şahsiyeti hakkında, *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanmış önemli bir makale serisinin bulunduğunu belirtelim.[17]

Behçet Necatigil, *Ölü* adlı şiirini, *Hüsn ü Aşk*'tan aldığı "Ateş denizlerinde mumdan kayıklar" imajı üzerine kurmuştur.[18] Hilmi Yavuz'un *Kalp Kalesi* adlı şiiri ise *Hüsn ü Aşk* atmosferini günümüze taşır.[19] Kalp Kalesi "atım geç ateşi ve.. Hüsün" gibi açıkça Galib'in damgasını taşıyan imajların yanısıra, "Dayanır mı şişedir bu" söyleyişini alarak "dayanır mı Hüsn ü Aşk bu" şeklinde yeniden söyleyen Yavuz'un geleneğe dayalı bütün şiirlerinde Şeyh Galib etkisi bârizdir. Hilmi Yavuz, dublaj Türkçe'sinin yaygınlaştırdığı "Kendine iyi bak" yerine Galib'e uyarak "Hoşça bak zatına" tabirinin kullanılmasını da teklif etmiştir.

Sezai Karakoç'un bir bakıma ütopyasını veren *Fecir Devleti*'nde yeni oluşumun yapı ustası Şeyh Galib'tir. [20]

Çağırdığım fecirde yoğrulacak bir yapı
Dumanlar içinde
Alevler içinde bir Şeyh Galip'tir ustası

Bu ilginç şiirde, şafakla beraber işe koyulan Galib'i, *Hüsn ü Aşk*'ın ışıltılı şiir ikliminde buluruz. Dünyamızı karartan madenî sis ve kömür tabakası, "Gül bahçelerinden gelen/Şeyh Galib işi /Bir şafakla" üfürülüp temizlenecek, damarlarımız eski ruhun dirilişiyle canlanırken, "Şeyh Galib'in divanı gibi" yepyeni bir yapı doğacaktır.

Birçok şiirinde Galib'in şiirlerine göndermelerde bulunan ve kitaplarından birine *Hoşça Bak Zatına*[21] adına veren Hüsrev Hatemi ise *Ave Praha* adlı şiirinde, hiciv oklarını, onun postnişinlik yaptığı Galata Mevlihanesi'nin önünden başlarını bile çevirmeden geçip "çağdaşlık olsun diye" Sent Antuan Kilisesi'ne giden "entel zonta"lara yöneltir.[22]

Mustafa Miyasoğlu da, şiirinde Şeyh Galib'den derin bir biçimde etkilenen ve onun şiirlerine sık sık atıflarda bulunan bir şairdir. *Anafor* adlı şiirinde ünlü "Efendimsin cihanda i'tibârım varsa sendendir / Miyan-ı âşıkanda içtihârım varsa sendendir" beytini epigraf olarak kullanmıştır.

Şeyh Galib'in hayatı etrafında bir roman yazmayı ilk düşünen Muallim Naci olmuştur. Dağınıklığı ile Naci'nin kişiliğini çok iyi yansıtan *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'ndaki Ezhâr-ı Efkâr hikayesi, Surûrî'nin, mahlasını değiştirdiği için Galib hakkında yazdığı hicvin hikâyesiyle ve biyografik bir roman gibi başlarsa da, bir süre sonra Galib'in baba dostu Vahîd Efendi'nin oğlu Âzâde Galib Efendi'nin romanı olur.[23] Bu eserde metni verilen, Galib'in Konya'dan babasına gönderdiği mektubun şairimize ait olup olmadığı tartışılmıştır. Sadettin Nüzhet, bu mektubun Muallim Nâcî tarafından uydurulduğu kanaatinde, Sedit Yüksel ise aksi görüştedir.[24]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın büyük romanı *Huzur*'da da, Mümtaz, Şeyh Galib'i konu aldığı bir roman üzerinde çalışmaktadır. *Hüsn ü Aşk* şairinin, III. Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan'a duyduğu iddia edilen aşkla kendi aşkı arasında paralellikler kuran Mümtaz, sevgilisi Nuran'ı sık sık Beyhan Sultan'ın çehresiyle görür: "Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz, Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'ın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti".[25]

Roman boyunca adeta iki farklı zamanı içiçe yaşayan Mümtaz'ın Tevfik Bey'in evinde Dede'nin Ferahfezâ Âyin'i geçilirken aklından geçenler de ilginçtir: Böyle bir âyin esnasında Yenikapı Mevlevihanesi'nin sultan hanımlara ayrılmış kısmında, kafesler arkasında Beyhan Sultan'ın tıpkı Nuran gibi ve beş asırlık bir kudretin ikrarını sadece omuzlarında taşıyarak Şeyh Galib'i süzmüş olması ihtimalini düşünür.[26] Mümtaz, Üçüncü Selâm'da âyinden o kadar etkilenmiştir ki, âdeta sonsuzluğu kendi içinde bulur, içi kâinat kadar genişler. Dördüncü Selâm'da ise artık zaman ve mekân değişmiş gibidir.

Şeyh Galib şimdi neredeyse abasının göğsüne yakın bir yerini tutarak âyine katılacaktı. Onun da Şems-i Tebrizî'nin güneşinde, ebedî aşk ocağında bir an için kül olması lazımdı. Son çığlıklarda Nuran Mümtaz'ı omuzlarından yakalayarak "beraber ölelim" diye yalvardı" .[27]

Mümtaz'ın yazmakta olduğu romanla ilişkisi, Nuran'la ilişkisine paralel bir seyir takip etmektedir. Aralarının iyi olduğu günlerde, romana da büyük bir hırsla sarılır ve yepyeni bir plan yapar. O güne kadar yazdıklarını yırtıp atacak ve yeni baştan işe girişecektir. Nuran'a "kitabı artık vâzıh olarak gördüğünü" söyler.[28] Ancak aralarındaki bağlar kopunca romandan da kopacaktır. Birgün İhsan, Şeyh Galib'in akibetini sorunca verdiği cevap, Mümtaz'ın psikolojisini bütün açıklığıyle yansıtmaktadır: "O da başka dert! Bütün füsun sönmüş. Üç haftadır uğraşıyorum, bir sahife bile yazamadım! Galiba yazamayacağım!"[29]

Şeyh Galib'in şiiri hakkındaki düşüncelerini *Avîze Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir*[30] başlıklı yazısında anlatan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, kahramanı Mümtaz gibi, Şeyh Galib'in hayatını konu alan bir romanın hayalini kurduğu düşünülebilir. Nitekim onun III. Selim devriyle

çok yakından ilgilendiğini ve malzeme topladığını biliyoruz.

Burada, Halide Edip'in *Döner Ayna* adlı romanından da kısaca söz etmeliyiz. Romanda, Türk mistikleri hakkında bir doktora tezi hazırlayan Fatma, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ına saplanmıştır. Bu eserdeki tabiatüstü manzara ve karakteri Coleridge'in *Eski Denizcisi*'yle karşılaştırır. Bu tartışmalarda sözü geçen ateş denizi, mumdan gemiler ve içlerindeki devler, zaman zaman Hanife'nin rüyasına bile girmektedir.[31] Emine Işınsu *Kaf Dağının Ardında*,[32] Mustafa Miyasoğlu *Kaybolmuş Günler*, Orhan Pamuk da *Kara Kitap* adlı romanlarında, *Hüsn ü Aşk*'tan geniş ölçüde faydalanmışlardır. *Kara Kitap*'ta Celal Salik, Galip, Rüya ve Şehrikalp Apartmanı adları ilk ipuçlarını hemen verir. Romanın kahramanları Galip ile Rüya, *Hüsn ü Aşk*'ı okurken birbirlerine âşık olmuşlardır.[33] Galib'in İstanbul'da kaybolan sevgilisini ve Celal Salik'i aramasıyla *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın kimyayı araması arasında bir paralellik olduğu görülüyor. Romanda üç bölümün başında *Hüsn ü Aşk*'tan beyitler epigraf olarak kullanılmıştır. *Kara Kitap* / *Hüsn ü Aşk* ilişkisi çeşitli eleştirmenler tarafından açık bir biçimde gösterildiği için üzerinde daha fazla durmayı gereksiz görüyoruz.[34]

Şeyh Galib ve eseri, Turan Oflazoğlu'nun da *III. Selim, Kılıç ve Ney* [35] ile *Güzellik ve Aşk*[36] adlı oyunlarında karşımıza çıkar. Galib, birinci oyunun kahramanlarından değilse de, çeşitli vesilelerle sözü edilir. İkinci oyun ise, *Hüsn ü Aşk*'a büyük ölçüde sadık kalınarak yazılmıştır.

Yaklaşık yüz elli yıldır, geçmişle irtibatımızın kesilmesi için ne yapılması gerekiyorsa yapıldığı halde, Şeyh Galib'in ve onun şahsında divan şiirinin gösterdiği yaşama kudreti, inanılması güç bir hadisedir. Bu hadise, me-

deniyetlerin hiç bir zaman yok olmadıklarını, mutlaka bir şekilde varlıklarını devam ettirerek hiç umulmadık zamanlarda yeniden filiz verdiklerini gösteriyor, *Hüsn ü Aşk* gibi.

VIII

GELENEĞİN YUNUS'TA DİRENİŞİ

O kitapta, ruhun büyüklüğü, varlığın geçiciliği, kendi talihimizi yaratamamak felâketi, varlığımızın kadın ve erkek taraflarının -aklımızla hassasiyetimizin- mücadelesi, insanlığın bütün sefalet ve yüksekliği, ıztırap tesellisi vardır. O kitaptaki ıztırap, bacağı kesilen adamın ıztırabı kadar doğrudur. Gözyaşı gözyaşıdır, iştiyak iştiyaktır.
Burhan Toprak

TEKKELERİN YUNUS'U

Cumhuriyet devrinde, divan şiirine, Gölpınarlı'dan önce, aynı insafsızlıkla saldıran aydınlardan biri de Burhan Toprak'tır. İlk baskısı 1933 yılında yapılan *Yunus Emre Divanı*'na yazdığı Başlangıç, bu bakımdan son derece dikkate değer. Fuad Köprülü'yle kıyasıya hesaplaştığı bu başlangıçta, tiksindiğini söylediği divan edebiyatına ve divan şairlerine yalınkılıç saldırıp hepsini yere serdikten sonra, Alp Dağları'ndaki senatoryumda haşir neşir olduğu Yunus'un kendisine, doğduğundan beri hiç kimsenin seslenmediği kadar içten seslendiğini söyleyen Burhan Toprak'a göre, Yunus, Türk Ortaçağı'nın en büyük yıldızıdır.

Burhan Toprak'ın görüşlerinin tahliline geçmeden önce, aydınların bütün bir birikimin inkarından doğan boşluğu doldurmak için kullandıkları Yunus'un nasıl keşfedildiği üzerinde durmak gerekir. Bugün yediden yetmişe herkesin tanıdığı ve hiç değilse birkaç mısraını ezbere bildiği Yunus Emre, asrımızın başlarına kadar aydınlar

tarafından pek tanınmıyor, tanınsa bile önemsenmiyordu. Bu yüzden şuara tezkirelerinde Yunus'un adına rastlanmaz. Fakat o, asırlar boyunca Türk halkı tarafından sevilerek okunmuş, menkıbeleri nesilden nesile aktarılmış ve deyişleri tekkelerin vazgeçilmez söz hazinesi haline gelmiş efsanevî bir şahsiyetti. Şiirlerini yerde insanların, gökte meleklerin, denizlerde ise balıkların okuduğuna inanılırdı. Dinî musikimizde de Yunus'un şiirlerinin çok ayrı bir yeri vardır; Dede Efendi, Zekâî Dede, Kazasker Mustafa İzzet gibi büyükler de dahil olmak üzere, çok sayıda bestekâr, onun şiirlerini *ilahi, na't, mersiye, kaside, durak* ve *tevşih* formlarında bestelemişlerdir.

Yunus'un şiirlerinin tekkelerde öncelikle tercih edilmesinin en önemli sebebi, şüphesiz, onun Türkçe'sindeki saflık, söyleyişindeki samimiyet ve düşüncesindeki derinlik sayesinde, halkın ruhuyla tam bir akord tesis edebilmiş olmasıdır. Yunus ilahilerinin eski hayatımızdaki yerini bir makalesinde geniş olarak anlatan Cemaleddin Server Revnakoğlu, bütün Anadolu halkının Yunus ilahilerini âdeta mukaddes sözler gibi gördüğünü, "onu kendi elceğizleriyle yapmış oldukları mumlu bezler içinde sarmalayıp sakladıklarını ve daima yukarıda tuttuklarını", mübarek gecelerde ve çeşitli dinî toplantılarda *Kur'an-ı Kerim* ve *Mevlid*'den sonra mutlaka Yunus ilahilerinin okunduğunu anlatır.[1]

KÖPRÜLÜZÂDE VE RIZA TEVFİK

Yunus Emre'nin Türk dili, düşüncesi ve edebiyat tarihi bakımından taşıdığı önem, ilk olarak Darülfünun Türk Edebiyatı Tarihi Müderrisi Köprülüzâde Fuad (Prof. Dr. Fuad Köprülü) tarafından farkedilmiştir. *Türk Yurdu* dergisinde "Yunus Emre"[2] ve "Yunus Emre ve Âsârı"[3] baş-

lıklarını taşıyan iki makalesiyle aydınları Yunus Emre adlı önemli bir şairden haberdar eden Köprülüzâde'nin ikinci yazısından bir hafta kadar sonra, *Büyük Duygu* mecmuasında Rıza Tevfik Bey (Bölükbaşı)'in "Yunus Emre Hakkında Biraz Daha Tafsîlât"[4] başlıklı makalesi çıkar. Köprülüzâde'nin Yunus hakkında yazdıklarının genel hatlarıyla doğru olduğunu ve büyük şairin bilinmeyenlerle dolu hayatının vuzuha kavuşabilmesi için zamana ihtiyaç bulunduğunu yazan Rıza Tevfik, "filozof" lakabına yaraşır bir üslupla Yeni Eflatunculuk hakkında bilgi verdikten sonra tasavvufu, dolayısıyla Yunus'u da bu felsefe açısından ele almaktadır.

Rıza Tevfik'e göre, Yunus, bugün anladığımız mânâda okumuş bir adam değil, bir gnostik, yani âriftir. Zira tasavvufa(mysticisme) göre, okumak bilmek değildir. Hakiki bilgi, la gnose, yani irfan'dır ki ancak bir mürşidin telkinleriyle anlaşılır ve kaynağı duygu, akıl veya nakil değil, doğrudan doğruya ilhamdır. Bu bilgiye ulaşanlara ârifler (les gnostiques) denir. Yunus Emre de, bu mânâda bir ârif, bir mutasavvıftır. Aynı makalede Yunus'un hurûfî olduğunu da iddia eden Rıza Tevfik'e göre, *"Dört kitabın mânâsı bellidir bir elifde"* mısraının yer aldığı şiirde hurûfîliğin bütün temel esaslarına işaret edilmiştir.

Bu arada Köprülüzâde Fuad Bey, Yunus'la ilgili araştırmalarını derinleştirmekle meşgguldür. *Bilgi* mecmuasında yayımlanan "Hoca Ahmed Yesevî, Çağatay ve Osmanlı Edebiyatları"[5] başlıklı makalesinde, Batı Türkleri arasında yaygın olan tasavvufî edebiyatın Şark Türkleri'nden, özellikle Ahmed Yesevî'den geldiğini ileri sürer; daha sonraki araştırmaları bu tezi doğrulayınca *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı anıt eserini yazar. 1918 yılında yayımlanan ve iki ana bölümden meydana gelen eserin birinci bölümünde Ahmed Yesevî, ikinci bö-

lümünde de Yunus Emre geniş olarak işlenmektedir.

Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Türk edebiyatı tarihi araştırmalarına yepyeni ufuklar açan öncü bir eser oluşunun yanısıra, XIII. yüzyıl Anadolu'sunun din ve kültür tarihi açısından da son derece önemli bir çalışmadır ve Türkiye dışındaki Türkoloji ve şarkiyat çevrelerinde geniş yankılar uyandırmıştır.

Köprülüzâde, millî zevki en iyi temsil eden ve edebiyat tarihi noktasından benzersiz bir tarz ortaya koyan Yunus'un, eldeki belgelere göre ümmî kabul edilmesi gerektiğini, ancak bu ümmîliğin kara cahillik anlamına gelmediğini, *Risaletü'n-Nushiyye* gibi uzun bir mesneviyi asıl mânâsında ümmî bir şairin yazamayacağını belirttikten sonra, onu medrese tahsili görmüş biri olarak değerlendirmenin de yanlış olduğunu söylemektedir. Yunus, Köprülüzâde'ye göre, asla sanat ve sanatkârlık endişesi taşımayan, sırf kendi ruhunu, ruhî heyecanlarını, ve ilhamlarını terennnüm etmiş "âteşîn" bir mutasavvıftır. Bütün sufilerde olduğu gibi, onu da bu yolda teşvik eden tek dış etken, halkı irşad etmek, insanlara faydalı olmak düşüncesidir. Ancak, sanat ve sanatkarlık endişesi taşımaması, onun büyük bir sanatkâr olmasına hiç bir zaman engel değildir; aksine, çağının anlayışı doğrultusunda bir sanat endişesine kapılmış olsaydı, klasik edebiyatın sıkı kaideleri içinde tasannudan kurtulamayacak, dolayısıyla ruhunu bu kadar samimiyetle dökemeyecekti. Halbuki sanatta esas şahsiyettir, en kuvvetli şahsiyetler, en samimi olanlardır. "Demek oluyor ki, Yunus'un kendi sanatkârlığından habersiz olması, onu büyük bir sanatkâr sayabilmemize hiç bir zaman mani değildir".[6]

Köprülüzâde, Rıza Tevfik'in Yunus'un hurûfîliği iddiasına da temas etmiş ve haklı olarak, hurûfîliğin XIV. yüzyılda ortaya çıktığını, dolayısıyla bir XIII. yüzyıl şairi

olan Yunus'un hurûfî olmasının mümkün olmadığını açık bir biçimde göstermiştir. Yunus'un dehâsı, Köprülüzâde'ye göre, onun şahsiyetinde tasavvuf ile dilini, edâsını, veznini ve şeklini veren millî unsurun mükemmelen kaynaşmış olmasındadır. Ortaya çıkan sentez bütünüyle millîdir, başka bir deyişle, Yunus, zevk bakımından katıksız bir Türk'tür.[7]

AYDINLARIN İLGİSİ

Köprülüzâde'nin, Yunus'un bu Türklük tarafını özellikle vurgulaması sebepsiz değildir. Büyük bir hızla dağılan imparatorluğun enkazı altında tutunacak bir dal arayan Türk aydını, Yunus'u, temiz Türkçe'si, samimiyeti ve o gösterişsiz söyleyişin ardına ustaca gizlenmiş derin düşüncesiyle Türklüğün katıksız bir temsilcisi olarak görmüştür. Nitekim *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* yayımlandıktan sonra, aydınlarda Yunus'a karşı büyük bir ilgi uyandığı gibi, ülkenin çeşitli bölgelerinde bu büyük şairi sahiplenme yolunda zorlu bir yarış başlar. Bu arada, Yunus'tan derin bir biçimde etkilenen bir şair vardır: Necip Fazıl. Yunus, genç şaire, yaşanan şiir çoraklığında bir vaha gibi görünmüş ve ruhunun derinliklerine ayna tutmuştur.

Necip Fazıl'ın, 1926 yılında yazmış olmakla beraber, ilk defa 1932 yılında yayımladığı *Yunus Emre'ye* adlı şiiri şöyledir:

Kaç mevsim bekleyim daha kapında,
Ayağımda zincir, boynumda kement?
Beni de piştiğin eza kabında,
Kaynata kaynata buhara kalbet!

Bekletme Yunus'um, bozuldu bağlar
Düşüyor yapraklar, geçiyor çağlar!
Veriyor, ayrılık dolu semalar,
İçime bayıltan, acı bir lezzet.

Rüzgâra bir koku ver ki hırkandan;
Geleyim izine doğru arkandan;
Bırakmam, tutmuşum artık yakandan,
Medet ey şairim, Yunus'um medet!

Necip Fazıl, *Babıâlî*'de, daha sonra Toprak soyadını alacak olan yakın arkadaşı Burhan Ümit'in Yunus'u bu şiirden tanıyıp sevdiğini ve idealleştirdiğini söyler.[8] Burhan Ümit, Köprülüzâde'nin eserinden tanıdığı ve Necip Fazıl'ın etkisiyle hayran olduğu Yunus Emre'yle, Alp Dağları'nda bir senatoryumda tedavi görürken içli dışlı olmuştur.

Burada hemen şu hususu hatırlatmalıyız: Köprülüzâde'nin eseriyle birlikte Türk aydınlarının ilgi odağı haline gelen Yunus'un -aradan yıllar geçtiği halde- şiirlerinin doğru dürüst bir neşri yoktur. Onun hakkında övücü yazılar okuyup da şiirlerini merak edenler, 1933 yılına kadar, taşbaskısı dermeçatma Yunus divanlarıyla yetinmek zorundadırlar. Bu divanlar, Yunus adıyla ve Yunus vadisinde yazan birçok şairin şiirleri de karıştığı için güvenilemeyecek neşirlerdir.

Yunus hayranlarının imdadına Burhan Toprak yetişmiştir. Senatoryumda tedavi gördüğü sırada Yunus'un şiirlerini, ona ait olmayanlardan, kendine göre birtakım kriterler tesbit ederek ayırır. Gayesi, mümkün olduğunca güvenilir bir *Yunus Divanı* ortaya çıkarmaktır. Yaptığı çalışma nihayet Ahmet Halit Kitabevi tarafından 1933 yıllında üç cilt halinde yayımlanır. Bu üç ciltte, daha sonra birçoğunu ayıklayacağı 350 şiir vardır.

Peyami Safa, *Hafta* mecmuasında, Burhan Toprak'ın

bu önemli çalışmasının yayımlanması vesilesiyle şunları yazar:

Var ola o Burhan Ümid ki, Yunus'un divanını geçen yıl iki cilt halinde çıkarmış ve bizi taş basması, eksik, dermeçatma ve dağınık nüshalar içinde perişan olmaktan kurtarmıştı. Şimdi de divanların şerhine ait üçüncü cildi neşretmiş bulunuyor. Burhan'ın Yunus'a bu aşkı olmasaydı, adına ihtifaller tertip ettiğimiz ve asri dualar okuduğumuz büyük şairin kitabı, gel zaman git zaman, sahhaflardan bakkallara ve onlardan da bize bir kırmızı biber külahı biçiminde intikal edecekti; hele bizden sonrakiler bu büyük şairin neden dolayı büyük ve neden dolayı şair olduğunu asla bilemeyeceklerdi. Var ola gayretli dostumuz Burhan Ümid ki, yeni soyadile Burhan Toprak olmuş diyorlar, sahhaf çarşısının harabesinden Yunus'u kurtarmak suretiyle bir kere daha isbat etti ki, devirler ve çarşılar yıkılır, fakat Yunus gibi büyük şairler devirlerin ve çarşıların, geçmiş zamanların ve harab olmuş mekânların daima üstünde kalırlar. [9]

BURHAN TOPRAK'A GÖRE YUNUS

Burhan Toprak'ın *Yunus Emre Divanı*'na yazdığı Başlangıç da, Yunus'a getirdiği yeni yorum bakımından son derece dikkate değer. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, her satırında Fuad Köprülü'yle hesaplaştığı bu başlangıçta, Burhan Toprak, tiksindiğini söylediği divan edebiyatına şiddetle saldırır:

Yunus Emre'yi bulmadan önce Türk edebiyatının havasından bunalıyordum. Saz şairlerini lüzumundan fazla tekdüzen, lüzumundan fazla sade, bir kelime ile bayağı buluyordum. Divan edebiyatına gelince: Bu edebiyatın kendisine mahsus Cachet'si, bedi ve beyan kaideleriyle tesbit edilmiş teşbih, istiare, mecaz vesairesi; klişeleri; gül deyince arkasından bülbül, gülşen, bahar, saba; bâde deyince yine arkasından bezm, sâki, mahbub, cânan, sâgar, piyale kelimelerini sıralaması, nihayet biteviye aynı thémaları, aynı düşünceleri gevelemesi, en büyüklerinde bile beni deli edecek kadar iğrendiriyordu (...) Divan edebiyatının bu ahlâk sefaletini ve

manevî hiçliğini unutmak elden gelse yine sevilecek birçok şiirler, okunup ezberlenecek birçok gazeller bulmak mümkün. Fakat onların da müthiş yüz karaları var : Made in Persia sezgisini veriyorlar. Ben bir eserle ilgilenmek için daha önceden değilse bile, hiç olmazsa aynı zamanda ve aynı sıkı bağla sanatçıya sarılmalıyım. Oysa ki divan edebiyatının sözde üstatlarına bir türlü ısınamıyorum (...) Bu adamların hain, yalancı, riyakâr olduklarını zannediyorum.[10]

Alp Dağları'ndaki senatoryumda Pascal'ı okurken, lise son sınıfta hocasının aylarca okuttuğu Yunus Emre'yi hatırlayan Burhan Toprak, Fransız filozofunda çok önemli bulduğu bazı düşünceleri Yunus'ta da görmüş gibidir. Hemen İstanbul'a yazar ve on beş gün sonra gelen Divan'ı okumaya başlar. O günden sonra eserini dua kitabı gibi hiç yanından ayırmadığı Yunus'un kendisine kimsenin seslenmediği kadar içten seslendiğini ifade eden Burhan Toprak'a göre, *Yunus Divanı*, bizim *Divina Commedia*'mızdır:

O kitapta, ruhun büyüklüğü, varlığın geçiciliği, kendi talihimizi yaratamamak felâketi, varlığımızın kadın ve erkek taraflarının -aklımızla hassasiyetimizin- mücadelesi, insanlığın bütün sefalet ve yüksekliği, ıztırap tesellisi vardır. O kitaptaki ıztırap, bacağı kesilen adamın ıztırabı kadar doğrudur. Gözyaşı gözyaşıdır, iştiyak iştiyaktır, heyecan kelimeleri doldurur ve kelimeler karşımızda kuru kafalar gibi sırıtmaz. Metafizik düşünceler karşısında her zaman kayıtsız, içgüdülerinin çamurunda boğulan adamların prensibine bu kitapta rastgelinmez. Zira onun her mısraının amacı kendi gerçeğine yönelmelidir. Burada sanat oyun değildir ve kalp ile kafa faciası bütün şiddetiyle kendini gösterir. Bu divanda zevk fırtınaları, korkuları, ümitleri, pişmanlıkları, isyanları, şüpheleri, teselli ve imanları ile bütün bir insan hayatı vardır. [11]

Dikkat edilirse, Burhan Toprak'ın bu cümlelerini okurken, gözümüzde, geleneksel bir İslam sûfisinden çok, bunalımlı bir entellektüel portresi canlanmaktadır.. Daha da ileri giderek, Burhan Toprak'ın, *Yunus Diva-*

nı'nda aynaya bakar gibi kendini seyrettiğini söyleyebiliriz. Nitekim kendisi "Ben o divanda yalnız kendi coşkunluğumun yankısını görüyordum. O, benden bana gelen bir ses gibiydi, bu yüzden onu çok sevdim" diyor. Esasen Necip Fazıl da Yunus'ta, kendi kriz entellektüel'ini bulmuştur. Bu bakımdan, kendilerine tutunacak bir dal arayan aydınların, yani Fuad Köprülü ve onun gibi düşünenlerin Yunus Emre'si ile, eserlerini Cumhuriyet'in ilk yıllarında veren ve kendilerini büyük bir boşlukta hisseden aydınların Yunus Emre'si birbirinden çok farklıdır.

Burhan Toprak'ın Köprülü'ye birçok itirazı vardır. Özellikle Yunus'u ihtiyatlı da olsa, ümmî bir şair olarak kabul etmesi onu epeyce kızdırmıştır. Bir yığın örnek sıralayarak Yunus'un Arapça bildiğini isbet eder. "Şairlerimizin değil" de, "birçok âlimlerimizin bile ana dilinden başka iki dil bilmedikleri bu devirde olsun, artık Yunus Emre'nin ümmîliği efsanesini ortadan kaldıralım".

Burhan Toprak, Köprülü'nün Yunus'un şiirlerinde azçok tabiat zevki bulunduğuna dair sözlerine de, Massignon'un kendisi tarafından Türkçe'ye çevrilen *İslam Sanatlarının Felsefesi* başlıklı ünlü makalesine atıfta bulunarak İslam metafiziğinde tabiat denen şeyin bulunmadığı, dolayısıyla Yunus'un şiirlerindeki tabiatın gerçek değil soyut bir tabiat olduğu yolundaki görüşüyle karşı çıkar. Köprülü, Yunus'un halkı irşad etmek istediğini söylemiştir. Burhan Toprak, "Hayır" der, Yunus kendi evinde yangın varken hangi yangını söndürmeye gidecek? O başkalarını irşad etmekle değil, kendi kafasındaki kaostan kurtulmak için çabalamakla meşguldür". Köprülü'nün Yunus'ta sanat kaygısı bulunmadığı iddiasına karşı da, aksini isbat edecek yüzlerce mısra gösterebileceğini söyler.[12]

Köprülü'nün görüşleri kadar, Burhan Toprak'ın gö-

rüşleri de şüphesiz tartışılabilir, eleştirilebilir. Fakat, Toprak'ın çalışmasının ve yorumunun, aydınları Yunus Emre üzerinde daha önemle durmaya sevkettiğini inkâr etmek mümkün değildir.

GÖLPINARLI VE EYÜBOĞLU

O yıllarda Abdülbaki Gölpınarlı da, Yunus'la yakından ilgilenmeye başlamıştır. İlk kitabı *Yunus Emre'nin Hayatı* adıyla 1936 yılında çıkar. Ömrünün sonuna kadar Yunus'la aralıksız uğraşan Gölpınarlı'nın Yunus yorumu, dünya görüşündeki değişmelere paralel olarak bazı önemli değişiklikler göstermiştir. Başlangıçta Yunus'un Bektaşi-Batınî dervişi olduğunu öne süren Gölpınarlı, 1960'larda, bir ara devrin havasına kapılarak onun dinî ve tasavvufî tarafını geri plana itmiş, laik ve hümanist, hatta sosyalist bir Yunus portresi çizmiştir, 1970'lerde ise Mevlevi olduğu görüşünü savunmaya başlamıştır.

Yunus'ta tasavvufun soyutlayıcı bir felsefe olmaktan çıkıp insanı ve tabiatı soyutluktan kurtaran bir sistem olarak kullanıldığını düşünen Gölpınarlı, soyut Tanrı sevgisinden yola çıkan Yunus'un somut insan sevgisine, maddî sevgiye ulaştığını söylemektedir. İnsan sevgisi onda, bazan bir sevgiliye aşktır, bazan halktan yana oluştur. Yani Yunus'un sevgisi, Tanrı sevgisinden halktan yana oluşa kadar, çok çeşitli şekillerde tezahür eder.[13]

Türkiye'de hümanist kültürün baş savunucularından olan Sabahattin Eyüboğlu'nun Yunus yorumunda, bu halktan yana oluş düşüncesi ön plana geçmektedir. Anakronik bir yaklaşımla ve hayret verici bir mantıkla Yunus'tan "halkçı ve devrimci"[14] bir şair çıkarmaya çalışan Eyüboğlu, meselâ, *"Yunus esrüyüben düştü sokakta"* mısraından Taptuk'un tekkesinde şarap içildiği hükmüne

varırken[15], şairimizin "bütün dinlerin ötesinde, camilerin, kiliselerin dışında, hele softaların, yobazların düpedüz karşısında kitapsız, tapınmasız, törensiz, kıblesiz bir inancın adamı"[16] olduğunu ileri sürer. Yunus, çağının gereği olarak "dinsel düşünce" sınırları içinde kalmıştır, ancak "hiç bir donmuş tarikatin, hiç bir kara kaplı kitabın, hiç bir dogmanın kölesi" olmamıştır; bunun için,

> Bugün yaşasa elbet düşüncesi de şiiri de çağının inançlarıyla beslenecek ve en ileri şairimiz neyle savaşıyorsa o da onunla savaşacaktı. Geriye çevrik bir çaba değil Yunus'un çabası; karanlıktan aydınlığa doğru çevrik bakışları. Onun için de eskiliği yenileşmesine mani olmuyor, ondan yüzyıllarca sonra gelmiş nice Türk şairinden çok daha yeni geliyor bize [17]

Eyüboğlu'nun yorumunda, Yunus Emre, hümanizmayla sosyalizm arasında bir yerde durur. Esasen Marx, 1843'te hümanizmayı komünizmin son ideali olarak ilan etmişti. Bu bakımdan Eyüboğlu'nun Yunus'u anlatırken sol jargonu kullanmış olması son derece tabiidir:

> Selam olsun Anadolu'nun orta yerinden, Türkiye halkının bağrından dünyaya seslenmiş Yunus Emre'ye:
>
> Halkı seven, halkın sevgilisi olmuş Yunus Emre'ye;
>
> Halkın ağzından konuşmuş ve halkı kendi ağzından konuşturmuş Yunus Emre'ye;
>
> Türkçe, insanca ve Yunusça olmanın sırrını, yani gerçek şiirin sırrını bulmuş Yunus Emre'ye
>
> Yüreğini, düşüncesini ezenlere karşı ezilenlerden yana koymuş Yunus Emre'ye;
>
> İnsanları birliğe, dirliğe, doğruluğa, barışa çağıran, yaşamayı seven, ama ölümden korkmayan Yunus Emre'ye;
>
> Şairler şairi, insanlar insanı, garipler garibi, dostlar dostu, Türkmen kocası Yunus Emre'ye 1972 yılı Türkiye'sinden selam olsun.[18]

Aslında hümanizma kavramı, Batılı muhtevasından ayrı ele alınırsa, Yunus Emre gerçek bir hümanisttir ve *Yunus Divanı*'nın bu bakımdan dünya edebiyatında bir benzerini bulmak mümkün değildir. Fakat *Yunus Divanı* Burhan Toprak'ın iddia ettiği gibi, bizim *Divina Commedia*'mız olamaz. Çünkü klasik hümanizmanın kurucusu olarak kabul edilen Dante, Yunus gibi, yetmiş iki millete bir göz ile bakmaz ve yaratılmışı yaratandan ötürü sevmez. Dante, *Divina Commedia*'da sevmediklerini gözünü kırpmadan cehenneme göndermiştir.

"İSİMSİZİN ÖTESİNDEKİ ŞAİR"

Türkiye'de aydınlar, dünya görüşlerine göre, Yunus'u ya müslüman bir mutasavvıf olarak benimsemiş ve insan sevgisini onun tasavvuf anlayışına bağlayarak bize has bir hümanizmanın temsilcisi olarak görmüşlerdir, yahut dinî ve tasavvufî tarafını yok sayarak âdeta laik ve batılı manasında hümanist bir şair olarak değerlendirmişlerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar'da, yakın dostu Eyüboğlu'nun aksine, Yunus, ruhânî bir çehreyle çıkar karşımıza. "Pek az şair, Yunus kadar isimsizin ötesinde yaşamıştır. O, hüviyeti kolayca nüfus kağıdına sığmayanlardandır" diyen Tanpınar, Yunus'u Mevlânâ ile karşılaştırır. Ona göre, Mevlânâ bütün bir saltanattır; arkasında son dalı olduğu bir hânedan şeceresi vardır. Yunus'un hânedanı ise kendisiyle başlar: O, ne yaptığını bilen ve bunu bildiği, böyle istediği için yapan şairdir.[19]

Tanpınar'ın önemli tesbitlerinden biri de, Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ile Yunus'un şiiri arasındaki ilişkidir. Orhan Gazi'yi ve onunla beraber ikinci imparatorluğu kurmaya çalışanların hiç birini Yunus'tan ayırmayan

Tanpınar, "Ne zaman Orhan Gazi'nin çehresine biraz eğilsem, orada *Yunus Divanı*'ndan aksetmiş çizgiler görürüm ve bütün fütuhatların arkasında bu ruh kasırgası ile Türkçe'de doğan yapıcı değerler dünyasını selamlarım" diyor.[20]

Tanpınar'ın talebelerinden Prof.Dr.Mehmet Kaplan ise *Yunus Emre ve Nebatlar* başlıklı makalesinde, şairimizi farklı bir açıdan ele almıştır. Göçebelik devrinin ideal insanı olan *Alp* tipi ile, yerleşik İslamî devrin ideal tipini temsil eden *velî* ve *derviş* tipi arasında, Kaplan'a göre, derin bir tezat vardır. Birincisi dışa, ikincisi içe dönüktür. "Birincisinde maddî kuvvet, ikincisinde manevî kuvvet fikri hakimdir. Semboller ve imajlar da bu iki medeniyet tarzı ve ideal insan tiplerine göre değişmekte, göçebe-avcı aktif tipin hayat ve insan görüşü daha ziyade hayvan temi, ekinci-bağcı passif tipi ise umumiyetle nebat temi etrafında teşekkül etmektedir".[21]

SEZAİ KARAKOÇ'A GÖRE YUNUS

Dikkate değer Yunus yorumlarından biri de, Sezai Karakoç'un imzasını taşımaktadır. İlk baskısı 1965 yılında yapılan *Yunus Emre* adlı kitabında, Yunus'un İslam mesaj ve kültürünü, Türkçe'ye "bir baştan sona bağlantı" halinde işlediğini ve bu kültürü Türk ruhuna geçirerek şairlik görevini yerine getirdiğini söyleyen Karakoç'a göre, İslam ruhu, erimiş bir maden gibi, Yunus'un şiirlerinde donup biçim almıştır. Bunun, şiirin bir köke bağlanış hali olduğunu belirten Karakoç'un şu cümleleri ilginçtir:

Bu noktadan giderek, Yunus'un niçin halka eğildiği, sade Türkçe'si, hece ölçüsünü esas alışı anlaşılabilir. Çünkü: O, Türk'ün ileri çağlardaki ödevini biliyor, onun için var gücüyle onun dil ve edebiyatını kurmaya, geliştirmeye, ilerletmeye çalışıyordu. Türk duyarlı-

ğını sonuna kadar işledi. Böylece İslam'ın Türk'le kaynaşmasının ve Türk'ü, İslam'ı misyon olarak benimseyen bir toplum haline getirmenin bütün kıvrımlarını çekti..[22]

Yunus Emre, her ne kadar, farklı görüşlere mensup aydınlar tarafından çok farklı biçimlerde yorumlanmış ve zaman zaman çok zengin bir kültürel geçmişin inkar edilmesinden doğan büyük boşluğu doldurmak için bir alternatif olarak sunulmak istenmişse de, geleneğin Yunus'ta çok güçlü bir direniş noktası bularak kendisini günümüze taşıdığını demek daha doğrudur.

IX

BÜYÜK DOĞU'NUN UFUKLARI

Kaçır beni âhenk, al beni birlik;
Artık barınamam gölge varlıkta.
Ver cüceye onun olsun şairlik
Benim gözüm büyük sanatkârlıkta
Necip Fazıl

"BEKLENEN SANATKÂR"

Divan şiirinin, ardındaki büyük idare edici gücü, Mutlak'ı kaybettiği için, Şeyh Galib istisna edilirse, on sekizinci yüzyıldan sonra alelâdeye düştüğünü, fantezilerle oyalandığını daha önce belirtmiştik. Muallim Naci'nin mücadelesi de, bu şiire kaybettiklerini kazandıramaz. Yahya Kemal'in ilave ettiği Batı tecrübesiyle bir ara canlanır gibi olursa da, artık devrin aydınları başka sularda avlanmaktadır. Bununla beraber, altı yüz yıllık büyük şiir birikimi, her şair nesli için hesaplaşılması gereken büyük bir realite olarak geride durur ve bir damar bulur bulmaz yeni filizler verir. Fakat yeni şiirin bereketsiz toprağı, bu filizlerin kısa sürede kurumasına yol açacaktır.

Bu arada İslâm şiir geleneğine Şirazlı Şeyh Sa'dî kanalından bağlanmaya çalışan bir şair vardır: Mehmed Âkif.* Bir yandan onun "kıssadan hisse" anlayışını sür-

* Mehmed Âkif'e göre Şeyh Sa'dî, "şarkın ruh-ı kemâli"dir. Bunun için *Sırat-ı Müstakim*'de yayımlanan makalelerinde "Sa'dî" müstear adını kullanmış, doğrudan doğruya Sa'dî'den mülhem manzumeler *(Durmayalım, Acem Şahı, Geçinme Belası, Azim)* yazdığı gibi, manzum olarak ondan bazı küçük parçalar da tercüme etmiştir.

dürmeye çalışan Âkif, bir yandan da Fransız natüralizmine bağlanarak "rezâil-i ictimaiyye"mizi gözler önüne sermek istediği için, metafiziğe son derece müsait olan şair şahsiyeti, sosyal meseleleri aşarak şiirin asıl kaynağına ulaşamaz. Bununla beraber, Mehmed Âkif, pozitivist ve materyalist fikirlerle beslenen Batıcılığın karşısında İslâm imanının gür sesli bir temsilcisi olarak büyük bir misyonun sahibi olmuştur.

Tanzimat'tan sonra bir ara Abdülhak Hâmid'i yoklayan büyük şiir soluğu, yahut metafizik ürperti, Türk şiirinde asıl mecrasını bulmak için Necip Fazıl'ı bekleyecektir. *Örümcek Ağı* (1925) ve *Kaldırımlar* (1928) adlı şiir kitapları yayımlandığında, Türk şiiri, peşpeşe yaşanan fırtınalı devrelerin, rejim değişikliklerinin; büyük toprak kayıplarına, sosyal ve ekonomik krizlere yol açan savaşların tabii bir sonucu olarak, sosyal meselelerin tekelindedir. Cumhuriyet'in ilanı ve ardarda gelen inkılaplarla yaşadığımız büyük dönüşüm, bu şiire aynı zamanda ideolojik bir muhteva kazandırmış, yeni yeni keşfedilmeye başlanan Anadolu coğrafyası, Ortaasya'ya kadar uzanan, destanla karışık, alternatif bir tarihin hemen bütün aydınları saran heyecanı, Millî Mücadele'de kazanılan zaferler ve bu zaferlerin kahramanları şiirin başlıca konuları haline gelmiştir. Ayrıca Batı'nın hiç bir zaman inkâr edilemeyecek üstünlükleri karşısında ezilerek "geri kalmışlığın" bütün suçunu geçmişe yükleyen aydınların çok büyük bir kısmında pozitivist eğilimler hakimdir.

Necip Fazıl'ın şiiri, 1908 sonrasında başlayan, Cumhuriyet'ten sonra da yeni boyutlar kazanarak devam eden şiirin sosyal ve ideolojik muhtevasına bir tepki olarak doğar. Dergilerde yayımlanan ilk şiirleriyle hemen dikkatleri üzerinde toplayan Necip Fazıl'ın, *Örümcek Ağı* ve *Kaldırımlar* yayımlandıktan sonra, birden en çok konu-

şulan şair haline geldiğini görürüz. Necip Fazıl'ın tepkisi, birçok bakımdan, Mütareke yıllarında *Dergâh* mecmuası etrafında toplanan aydınların pozitivizme ve mekanik tekâmülcülüğe gösterdikleri tepkiye benzemektedir. Necip Fazıl'ın, Dergâh hareketinin önde gelen isimlerinden Yahya Kemal'le Mustafa Şekip Tunç'un talebesi olduğu, ayrıca Fransa'daki talebelik yıllarında Bergson felsefesinin altın çağını yaşadığı göz önüne alınacak olursa, onda Bergson etkilerini aramak gerektiği ortaya çıkar. Aynı yıllarda Freud'un şuuraltı ve libido'yla ilgili teorileri de ortalığı sarsmış, insanları kendi içlerine daha dikkatli bir şekilde bakmaya yöneltmişti.

Türkiye'de Bergson'u ve Freud'u enine boyuna ilk defa tanıtan Mustafa Şekip olmuştur. *Kaldırımlar* yayımlandığında, ilk yazılarından birini de o yazar.[1] Necip Fazıl'ın kendisi hakkında yazılmış yazıların en iyisi olarak kabul ettiği bu yazıda Mustafa Şekip, "mektep" ve "muhit" açısından yapılan izahların hakiki sanatkârı açıklamakta yaya kaldığını, onu ancak psikanaliz yoluyla anlamanın mümkün olduğunu söylüyordu. Şimdiye kadar edebiyat ve sanat tarihçilerinin "mihanikî kronoloji"yi kaçırmak kaygısıyla hakiki sanatkârları sanat tarihinin kaide dışı vakıaları gibi gösterdiklerini, halbuki asıl sanat tarihinin Necip Fazıl gibi hakiki sanatkârlara hasredilmesi gerektiğini ifade eden Mustafa Şekip şöyle devam eder:

Öyle görünüyor ki, hakiki sanat, hayattan ziyade çocukluk ve rüyaya yakındır (...) Şimdiye kadar en karanlık kalan mahrem dehlizde ne kadar ilerleyebilirsek, sanatkârı da o kadar yakından anlayabileceğiz. Çünkü "ilham" denilen sırrın menbaı, hadise âleminde kalmak şartıyla, ancak burada bulunabilir. Yeni ruhiyâtın çok derin ve nâfiz tahlillerine bakılırsa, sanatkârın insiyakları, bilhassa cinsî insiyakları pratik hayata hiç uymayan bir keyfiyetle mütahallî veya böyle olmayıp da normal olsalar bile pratik sarfiyattan sanatı uğruna mütehaşi bir halde görünmektedir. Vakıa insiyak hallerinin bu kısıklığı, yani pratik hayata intibaksızlığı nevrozlarda da vardır.

Yalnız bu hal nevrozlarda bir zaaf ve bozukluk halinde yaşarken, sanatkârlarda, sanat dediğimiz orijinal ve müessir bir sembolizme kadar yükseliyor

....

Normal hayattan iğrenen sanatkârın kendi ruhuna kapanmaktan başka kaçacağı yer olmadığından bütün teselli, ümid ve gururunu kendi ruhundan alması gayet tabiidir. Bunun için o, çârnâçar kendisine hayran olmuştur. Kendisini kendisine meclub etmekten daha samimi bir zevki olmayan sanatkârın başkalarını da kendine râm görmek veya her şeye kendini aksettirmek en tatlı bir ihtiyacıdır.

.

.er sairde bir aşk ducreti* vardır. Ve şairin aşkı hiç bir zaman tahakkuk edebilir hakiki, canlı, tamiınkâr bir aşk olmamıştır.

.

te bu korkunç yalnızlık yüzünden bütün sevgi ruhta aranır ve her şey ruhta ve oradan seyredilir. Bunun için şair, başkasının söyleyebileceğine hiç inanmayan veya bundan en çok şüphesi olan bir insandır. Nitekim Musset, "Fantaziyö"sü vasıtasıyla münzevi şair arkadaşının o sıkıntılarından şöyle şikâyet eder: "İki, hatta bir saatçik olsun bu derdimden sıyrılıp kurtulsam ne olurdu? Bütün bu insan ıstıraplarını ne müthiş inzivalar yarabbi!" diyordu. Keza Flaubert de "Bir şiir için çarpan iki kalp arasında uçurumlar vardır: adem bu iki kalp arasındadır. Ruh, inzivasından kurtulmağa beyhude çırpınır" diyor (...)

İşte Necip Fazıl ve emsali şairlerin eserleri ancak sanatkârın bu sahayı psikolojisi vasıtasıyla anlaşılabilir. Bu psikoloji bilinmedikçe hakiki şairlerin sembolizmi ya sunî bir maharet veya esrarengiz bir sayıklama zannedilir. Halbuki bunlar ta çocukluk insiyaklarımızdan gelen gayri şuurî ve çok derin bir mazinin remzî hakikatleridir. Bu hakikatlerin mukavemet olunamaz cazibesi etrafında pervaneler gibi yanmaktan daha iyi bir şey yapamayacak olanlardır ki, hakiki şairlerdir. "Kaldırımlar"ın Necip Fazıl'ı, bu pervanelerden biri, hem de çok cezbelisidir. [2]

Mustafa Şekip'in sanatı ve sanatçıyı sırf psikanalizle

* Ducreti: Angoisse

açıklamasının yanlışlığı bir yana bırakılırsa, çarpıcı bir Necip Fazıl portresi çizdiği bir gerçektir. Aslında Necip Fazıl'ın kumar tutkusu ve aralarında Peyami Safa'nın da bulunduğu arkadaşlarıyla daldığı koyu bohem hayatı bile kendi içine kaçışın ve orada karşılaştığı fırtınaların değişik bir dışavurumuydu. Etrafında, devrin havasına kapılmış, "gelenin keyfi için geçmişe söven" yüzlerce cüce çıldırtıyordu onu. Kısacası, gözlerini sadece dışarıya çevirmiş, olup bitenleri itirazsız kabullenip gönüllü meddahlığını yapan bir şair kalabalığı arasından genç bir şair çıkmış ve iri iri açılan gözlerini doğrudan doğruya kendi içine çevirmiştir. Ama içe çevirdiği gözlerinde, dışarıda yaşadığımız büyük trajedinin korkunç hayallere benzeyen yansımaları vardır.

Necip Fazıl, bir imparatorluk coğrafyasında dünyaya gelip şuuru aydınlığa kavuştuğunda kendisini çok küçük bir ülkenin vatandaşı olarak bulan trajik bir neslin beyni yaralı bir ferdidir. Bir dünyanın, bir yaşama biçiminin, bir kültürün toptan inkâr edildiğini görür, kökten ayrılışın ve her geçen gün biraz daha küçülüşün, cüceleşin acılarını yaşar. Aslına bakılırsa o, bu trajedinin farkına varabilen birkaç kişiden biridir. Dünyada değil, kendi çevrelerinde bile olup bitenleri anlayamayan güdümlü aydınlar, *Kaldırımlar* şiirini, kaldırımlarda geceleyen evsiz barksız sefil bir sınıfın destanı zannetmişlerdir. "Halbuki o, belki şato sahibi, en nadide ağaçtan yontulu karyolasında gözü uyku tutmaz, mustarip fikir prensinin, çilekeş entellektüelin şiiri.. Yirminci asır entellektüeline bağlı, ruhunu ve gayesini yitirmiş bir cemiyette bunalımlar yaşayan öncü kişiliğin şiiri"dir.[3]

Bütün cemiyeti istila eden "çıkarma kağıdı taklitçiliği" Necip Fazıl'ın zaten var olan o müthiş "ben" duygusunu körüklemiş; bunun için hiç bir zaman riyakârca bir te-

vazuun arkasına gizlenmeden, doğru bildiklerini en yüksek perdeden söyleme cesaretini göstermiştir. Şüphesiz onun da şüpheleri, tereddütleri, zaafları ve bunlardan kaynaklanan yanılgıları vardır; ama o, kendini de en az başkalarını didiklediği kadar didiklemiştir.

Batılılaşma tecrübemiz, Necip Fazıl'a göre "bir minareden seyrettiğimiz kaldırım taşlarını, üzerine burnumuzu dayayarak bir kirpik mesafesinden görebilmek için kendimizi minareden balıklama fırlatışımıza" benziyordu. Bu tecrübe dünle bugün arasında, anlayış ve görüş farkı olarak, "bir Süveyş kanalı değil bir okyanus" açmıştır. Sanat hayatımız da aynı şekilde içler acısıdır, "sanat yok, sanatkâr yok, hareket, hararet, kıyamet yok. Yeni nesil kuvvetsiz, gayesiz, nizamsız"dır.

Necip Fızıl'ın bu cümlesi, D Grubu'nun bir resim sergisinin açılışında verdiği hitabede geçer. Cümlenin devamı şöyledir: "Nerede beklenen sanatkâr?" Dünün inanmış, vecdini bulmuş sanatkârı yanında, bugün inanmayan, hiç bir gıda ile doymayan, hiç bir kalıba sığmayan, başının etrafındaki iman güvercinlerini imdadına çağırdığı kadar onların yoluna en biçimsiz korkulukları diken, sevimsiz, rahatsız, yüzü ıstırap, istihza ve hakaret dolu bir mahluk peydahlanmıştır.

Dünya bugünkü hamleye hazırlanırken memleketimiz Tanzimat-ı Hayriye serlevhası altında kısır bir Avrupalılaşma hareketine girişiyordu.

Bu hareketin bayraktarları, Avrupa'da elçilik ve talebelik ederken St. Michel bulvarında halka mahsus kocaman bir kütüphane olduğunu hayretle görmüş, Hyde-Park'da bir adamın dilediği gibi halka hitap edişini gözleri faltaşı gibi açılarak seyretmiş, Versailles'da yüzlerce musiki aletinin konserini düşük çenesi ile dinlemiş, Charlottenburg sarayının gül bahçesinde kendinden geçmiş, basit bir İsviçre köylüsünün ruh haletini taşıyan bir zümredir.

Bu zümrenin memlekete hediye ettiği kıyafet de, aynı köylünün

Berlin'de köylülere hazır elbise satan bir mağazadan çıkarken kırıta kırıta sırtında taşıdığı ruba...

İçinde yaşadığı cemiyetin bütün duygularını kucaklayamamış olsa da, dili annesinin dilinden ayrı bir Karagöz diline benzese de, sahası bir deniz gibi hayatın bütün kıyılarını tutan bir genişlik yerine, kuyu gibi derinliğine, muayyen birkaç his darlığına sıkışmış da olsa, şahsiyetinin, ferdiyetinin en yüksek derecelerine varmış olan eski saf ve mükemmel divan şairi bu rubayı giyince meydan âdi bir mukallide kaldı.[4]

Necip Fazıl, bu cümleleriyle divan şiiri hakkında düşündüklerini çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır. 1936 yılında Ankara'da çıkarmaya başladığı *Ağaç* dergisindeki Manzara başlıklı yazılarında da divan şiiriyle ilgili görüşlerini açıklayan Necip Fazıl, Türk Ortaçağı'nda, yani Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan Tanzimat'a kadar geçen sürede, Türk aydını ve sanatçısı, "ruhunun ve kafasının bütün mimarisine, sanat ve ideolojisinin bütün ölçülerine, cemiyetin bütün nizamına ve ferdiyetinin bütün şahsîliğine ermiştir." Süleyman Çelebi bu cemiyetin dinî mizacını, Fuzulî hassasiyet ve kalitesini, Bâkî ustalık ve estetiğini, Nef'î belâgat ve tezyifini, Nâbî kuru mantık ve aklını, Nedim şive ve zarafetini, Şeyh Galib de irfan ve inceliğini temsil eder.[5] Tanzimat'tan sonraki şairler ise, elini soktuğu küpteki bütün fındıkları avuçlayan, fakat avucundaki fındıkları bırakmayı akıl edemediği için kolunu kurtaramayan, böylece avcının eline düşen maymuna benzemektedirler. Baudelaire ve Rimbaud gibi halis şairlerin gelip geçtiği bir devirde, Türk şairi,

Musset ile Sully Prudhomme'un tuzlu gözyaşlarından başka içecek kevser bulamamıştı. Edebiyat-ı Cedide devri, şahsiyetli eser vermeyi değil, kimlerin taklide değer olacağını bile takdir edememiş, baş şairi Musset'den ve baş romancısı Goncourt biraderlerden ilerisini anlayamamış, bir zevk ve idrak harem ağalığı devridir.[6]

BÜYÜK DOĞU

Necip Fazıl'ın ilk şiirlerinden itibaren kendi içine doğru yönelen tecessüsü, aynı zamanda dinî ve mistik boyutlar da taşımaktadır. Çok çeşitli şekillerde ifade ettiği sebepsiz korkuların ardında, gerçekte şiirimizin uzun bir süredir kaybettiği bir hakikati, Mutlak'ı, ruhunun dehlizlerinde arayıp bulma cehdi vardır. 1934 yılında Nakşibendi şeyhi Abdülhakim Arvasî'yi tanıdıktan sonra, bu arayış daha şuurlu hale gelir ve ruhunun karanlık dehlizleri aydınlanmaya başlar. Şeyhi, kendisine âdeta çocukluğunda ve ilk gençliğinde, masal gibi bir rüya ikliminden topladığı karanlık ve karışık haberlerin aydınlık gerçeğini vermiştir. Artık şiirlerinde dinî ve mistik hava hakimdir. Bununla beraber ilk şiirlerinde hakim olan korku ve trajedi hissi, yeni şiirlerinde de devam etmektedir, ama keşfettiği şiir damarı, onu birden Şeyh Galib'de düğümlenen bir geleneğe bağlar. Şekil bakımından divan şiiriyle hiç bir ilgisi bulunmasa da, bu şiir, Tekke şiiri, dolayısıyla tasavvut kanalıyla asıl ırmağa bağlanmıştır artık: tıpkı Yahya Kemal gibi, Batı kapısından girdiği Doğu'nun şairidir, üstelik şiiri zengin bir Batı tecrübesi de taşır. Ve onun Doğu'su küçük bir Doğu değil, *Büyük Doğu*'dur.

İkinci Dünya Savaşı'nın dünyayı kasıp kavurduğu, Türkiye'de ise Millî Şef istibdadının bütün şiddetiyle hüküm sürdüğü bir dönemde (1943) yayın hayatına başlayan *Büyük Doğu*, adıyla da Necip Fazıl'ın fikrî çerçevesini ve özlediği geleceği veren bir misyon dergisidir. Nitekim kısa bir sürede müslüman kimliği belirginleşerek bir "mektep" haline gelecektir. Necip Fazıl'ın yıllarca çilesini çekerek kafasında oluşturduğu *Poetika* da bu dergiyle birlikte doğar. Garip akımının ayağa düşürdüğü şiir, böylece yepyeni bir anlam ve derinlik kazanıyor, yeniden Mutlak-olan'a yönelmek suretiyle biçim olarak de-

ğilse de, ruh olarak geleneğe bağlanıyordu. Orhan Veli ve takımının bayraktarlığını yaptığı, edebiyat dergilerini alelâde esprilere boğan şiir akımı, Necip Fazıl'ın nazarında, nesrin yatay düzeni yerine, nazmın dikey düzeninin tercih edildiği, adına nesir bile denilemeyecek boş laflardan öteye geçememiştir. Şair, alelâde lafları altalta dizen adam değil, bir ilahî idrâk emaneti olan "şuur ve zat bilgisi"nin "ilk kâmil vâhidine kavuştuğu" adamdır. Bir başka deyişle, "Şair, bu ilâhî idrak emanetinin, insanda, insanüstü mevhibesini temsil etmeye memur yaratık"tır.[7]

İlahî idrak emanetiyle şereflendirilen şair, bu görevini bizzat şuurlaştırmamış, yani Garipçiler gibi sadece kör ve sığ duygu planına mahkûm kalmışsa, "bir bönlük, bir yersizlik, bir eksiklik arzeder". İşin kötüsü, bu tür şairler, şair kalabalığının yüzde doksan dokuzudur.

Necip Fazıl'a göre, şiir Mutlak Hakikat'i arama işi, Mutlak Hakikat ise Allah'tır.[8] İlmin görevi de aynısıdır, fakat o Mutlak Hakikat'i polis gibi arar; şiir ise hırsız gibi:

Biri mesuliyetli bir tahlil, öbürü mesuliyetsiz bir terkip... Biri, ağacın yemişine taş taş duvar örerek ve her taşa üstündekileri taşıtarak yükselir; öbürü iki dizi üzerinde yaylanıp zıplar. İlim, aslî gayesinden uzaklaşa uzaklaşa, birtakım müşahhas eşya ve hadiselerin amelî fayda noktalarını avlar ve mücerretten müşahhasa döner; öbürü, şiir, aslî gayesine yaklaşa yaklaşa, teşhis vesilesi diye kullandığı aynı eşya ve hadiselerin amelî sevk ve idare kanunlarından uzak yaşar ve müşahhastan mücerrede kıvrılır. İlimde tecrid, teşhis için; şiirde teşhis, tecrid içindir. Bu yüzdendir ki, tecridde kalan ilimlere sanat (felsefe) ismi verilirken, teşhiste kalan şiire de davulculuk zanaati gözüyle bakılır. Bütün kaba meddahlar, didaktik ve politik şairler bu soydandır. İlmin usulünde tebliğ, şiirin usulünde de telkin vardır. Şiirde tebliğ kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılık.[9]

Necip Fazıl'a göre, şiirde, bütün şekil unsurlarının dı-

şında, bir iç protoplazma vardır ki, bu, şiirin Mutlak Hakikat'i arama gayesine soydaş ikinci bir gaye olarak "remzî ve sırrî bünye"dir ve "güzellik, heyecan, âhenk, edâ gibi işporta malı ölçülerden önce ve sonra" gelir. Bu bakımdan şiir, kasa şifreleri gibi, bir şey bildirmekten çok saklamakla görevlidir ve ne söylediğine değil, nasıl söylediğine bakılır. Her sembolde (remz) "gizli"den bir işaret ve her gizlilik işaretinde sır'dan bir haber vardır:

En büyük gizli, Allah'tır. Ve şiir üstün mânâsıyle sadece Allah'ı arayan bir âlet olduğu için, ister güneşten bahsetsin, ister kertenkelcden, eşya ve hadiseleri kuşatıcı nâmütenahî ince ve girift nisbetler içinde, Allah'ın hudutsuz sanatındaki sonsuz mimarinin bir kapısından girip bir kapısından çıkmaya memurdur. Böylece şiir, kör düğümlerin en belâlıları arasından süzülerek, daima bulduğu şeyin arkasında kalmaya mahkûm başka bir "bulunacak şey" arar. Şair ise, işte bu soydan bulunacak şeylere yol açtığı nisbette sanatkâr; onları çıkmaz sokaklara tıkadığı nisbette de basit bir davulcu olarak kalır.[10]

Poetika'sındaki [Ek.5] bu cümlelerden sonra, Necip Fazıl da, Âsaf Hâlet Çelebi gibi, "Allah'ın sır hazinesi Arş'ın altındadır ve anahtarı şairlerin diline verilmiştir" hadisini hatırlatarak, Hazreti Peygamberin, şiir hakikatini, hiç bir fâninin ulaşamayacağı ölçüde, tek bir cümlenin esrarlı menşurunda renk ve çizgiye boğduğunu söyler:

Böyle olunca şiir, sonu bulunmaz, dibine varılmaz, etrafı çerçeveye alınmaz iç delâletlerin maske altında maskesi olarak, soydaş gayesini, remzî ve sırrî mahiyetinde hülâsa edici ulvî bir idrak makamı halinde karşımızda âbideleştiriyor.

Şiirin soydaş gayesi, âlemlerin nâmütenahi kesret ifadesi içinde büyük ve merkezî vahdete doğru, içiçe remz ve sır helezonlarından kayacak, harikulâ-de çevik ve ince bünyenin heykeltraşlığıdır.[11]

Necip Fazıl, bu cümleleriyle İslam sanatlarının ve müslüman sanatkarın temel hedefini düşünce planında da

çok net bir biçimde ifade etmiş olmaktadır. Hatta bu düşüncelerin, Şeyh Galib'in şu rubaisini şerh niteliği taşıdığı bile söylenebilir:

Ol şâir-i kem-yâb benim kim Gâlib
Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz
Yekta güher-i gayb-ı hüviyyetdir hep
Gavvâs-ı hıred behre-ver-i gayb olmaz

İlk bakışta divan şiiriyle uzaktan yakından hiç bir alakasının bulunmadığı izlenimini uyandıran Necip Fazıl'ın Poetika'sıyla Galib'in bu rubaisi, dikkatle karşılaştırılırsa aşağı yukarı aynı şeyleri söyledikleri açıkça görülecektir. Bu bakımdan biz, onun şiirini geleneğin çağdaş formlar içinde dirilişi olarak değerlendirmekte hiç tereddüt etmiyoruz. Esasen yeniliği ve gücü de, bu şiirin sağlam bir dünya görüşüne ve estetik temeline oturtulmuş olmasından kaynaklanmaktadır. Öte yandan genel eğilime ters düşmesi dolayısıyla çevresindekileri son derece ürküten Necip Fazıl'ın sanattaki mücerret hedeflerinin dışında, müşahhas hedefleri de vardı. Bu hedeflerden biri, kendisiyle yapılan bir mülâkatta da ifade ettiği gibi, düşmanı olduğu sanat anlayışlarıyla mücadele etmekti. Aynı konuşmada, bir anlayışa düşman olmak için, bir insanın önce bir anlayış sahibi olması gerektiğini, kendisinin "ruhçu, kaliteci, sürnatürel ve merveyyö telakkîsine inanmış bir sanat âlemi kurmak" amacında olduğunu söyleyerek bu amacı kısaca şöyle özetliyordu: "Ruhçu, hadiselerin maverasını arayan ve hadiselerin düğümlerini kendi maddî çerçevelerinde değil, mâveralarında bulan bir telakkidir, kasdettiğim budur".[12]

Bu anlayış doğrultusunda, *Büyük Doğu*'nun müslüman kimliği belirginleştikçe, Necip Fazıl'ın karizmatik

şahsiyetinin ve güçlü şiirinin etkisiyle çevresinde toplanan şair ve yazarların büyük bir kısmı birer birer uzaklaşmaya başlamışlardır. Bununla beraber "Kaldırımlar şairi"nin *Büyük Doğu*'da attığı maya tutmuş ve bu mayanın kıvama erdirdiği ilk hamur, Sezai Karakoç'un şiiri ve düşüncesi olmuştur.

DİRİLİŞ

Sezai Karakoç'un adına *Büyük Doğu*'nun 1964 yılında dokuz sayı kadar çıkan onuncu devresinde rastlarız. Bu dönemde derginin edebiyat sayfasını yöneten Karakoç, bir yandan da edebiyatla ilgili deneme ve eleştiriler yazmaktadır. Şüphesiz, Karakoç'un şiiri, dil ve biçim itibariyle Necip Fazıl'ın bir devamı değil, divan şiirinden gelen ve Necip Fazıl şiirinin süzgecinden geçen bir damarın İkinci Yeni çizgisine paralel bir gelişmesidir.

Daha açık bir ifadeyle, Sezai Karakoç'un şiiri, Garip şiiri gürültüsüne tepki olarak doğan ve sonradan İkinci Yeni olarak adlandırılan, imaja kapılarını sonuna kadar açmış, söz sanatlarını dilediğince kullanan, ortak dille ve toplumun kültürel değerleriyle bütün bağlarını koparmış, şuuraltına fazlaca yaslanarak anlamsıza kadar dayanmış ferdiyetçi şiirin paralelinde bir şiir olarak doğar. Bu yüzden eleştirmenlerce İkinci Yeni'nin kurucularından biri olarak ele alınan Sezai Karakoç'un, gerçekten de, ilk şiirlerinde bu şiirin imkânlarına fazlaca bel bağladığını görürüz. Yine de onun, o sıralarda gündemde bile olmayan Mehmed Âkif, Yahya Kemal, Ahmed Haşim ve Necip Fazıl gibi şairlere dikkatle eğilerek yeniden değerlendirdiğini ve kendisine dönemin şairlerinden farklı bir dil aradığını biliyoruz. Esasen yakından bakıldığında, Sezai Karakoç'un şiirinde, ilk şiirlerinden itibaren, Necip Fa-

zıl'ın "iç protoplazma" dediği, bütün şeklî unsurların dışında bir "remzî ve sırrî bünye"nin oluşma halinde olduğu görülmektedir. 1960 yılından sonra, özellikle *Köpük* şiiriyle günışığına çıkan bu oluşum, gerçekte İkinci Yeni şiirinden "iç protoplazma" olarak bütünüyle bir kopuşu gösterir. Şair, böylece İslâm medeniyetinin kaynaklarına yönelmiş, *Hızırla Kırk Saat*'te ve *Tahanın Kitabı*'nda bu oluşumun en yetkin örneklerini vermiştir.

Daha da önemlisi, Karakoç'un da, Necip Fazıl gibi, şiirimizin daha XVIII. yüzyılın başlarında kaybettiği Mutlak'ı yeniden ele geçirmeye çalışmasıdır. "Benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürd'e bulanmış mutlak'ı zaptetmektir" diyen şair, İkinci Yeni'cilerle yollarının varoluşu idrak farkı yüzünden" ayrıldığını söyler. Aslında işin başından beri var olan bu fark gittikçe belirginleşmiş, sanatı "birtakım duyguları heykeltraş gibi yontmaktan ibaret sayanlar"la "doktrinlerin propaganda âleti olarak kullananlar"dan uzaklaşmıştır.[13] Ebubekir Eroğlu, Sezai Karakoç'la ilgili bir incelemesinde, *Balkon* şiirinin ondaki ilk dönüşümü, *Köpük* şiirinin ise ikinci ve asıl dönüşümü belirlediğini böylece şairin *Diriliş* genel adını verdiği görüşlerine ilk adımlarını attığını ifade etmektedir.[14] *Diriliş* görüşünün esası, İslâm medeniyetine kendi mantığı içinde bakmaktır. Karakoç'un klasik İslâm şiirine yönelmesi ve Yunus Emre şiirini aniamaya yönelik incelemesi de bu yıllara rastlar.[15] Esasen Sezai Karakoç'un birikimi, klasik şiiri içinden kavrama bakımından, İkinci Yeni'nın gelenekten yararlanmaya çalışan şairleriyle mukayese edilemeyecek kadar geniştir.

Daha önce sözünü ettiğimiz, 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan ve bir süre aydınları meşgul eden gele-

nekten yararlanma hevesi, bu yolda çaba gösteren şairlerin birikim azlığı yüzünden birkaç kitap, kırık dökük şiirler ve sonuçsuz bir tartışmayla bitmiştir. Sezai Karakoç'ta aşağı yukarı aynı yıllarda başlayan dönüşüm ise, İlhan Berk ve Turgut Uyar gibi İkinci Yeni'cilerin ve Attila İlhan gibi bağımsız şairlerin sırf şekle dayanan denemelerinin aksine, İslam şiirini özünden yakalama heyecanı olarak doğar.

Sezai Karakoç'un denemeleri, kısaca, İslam sanatçılarının tarihî ürünlerinden değil, prensiplerden hareket etmek ve bu prensipleri çağın şartlarında yeniden yorumlayarak modern bir şiir ortaya koymak şeklinde özetlenebilir. Klasik İslâm şiirinden uyarlamalarında bir ses arayışı olarak başlayan bu çaba, *Hızırla Kırk Saat*'te derinliğine bir tecrübe haline gelir. İmaj dünyası da artık bu doğrultuda yeniden şekillenmeye başlamış, klasik İslâm edebiyatının mythe ve legende'ları onun şiirinde çarpıcı yorumlarla bir bir yerlerini almışlardır:

Biz bir Hızırız ama belki bin Hızır gibi
Biliriz yeryüzünde bengisu illerini
Namazda yürüyoruz ışıldayan meş'alelerle
Oruçta aydınlığız İsayla Meryemle
.....
Yusuf gömleğinin yıkandığı kaynak ondandır
Mısırın kapıları onunla açılır
Davutun demirini eriten o
.....
Nuhun bir işçisiydim
Günlüğümü biriktirdim tahta aralarında
.....
Günleri bıraktınız takvimle uğraştınız
Suyu özlediniz ve aramadınız
Harut ve Marut'u dilsiz eden
Saçlarından peygambere büyü ören
Uykuyla ilgili su ve kuyu bilgilerini [16]

İlk olarak Âsaf Hâlet Çelebi'de karşımıza çıkan Doğu medeniyetlerine has motif, imaj, mythe ve legende'ları kullanma eğilimi, Sezai Karakoç'ta daha şuurlu bir davranış olarak belirmiştir. Üstelik Âsaf Hâlet'in özellikle kaçındığı anekdotik ve romantik unsurlar da Karakoç'un şiirinde geniş bir uygulama alanı bulur. Âdeta bir imaj bombardımanı altında imiş gibi yazan Karakoç'un şiiri, bu bakımdan, bütün modern şairlerde gördüğümüz bir dağınıklık içindedir. Fakat şair, *Hızır, Taha, Gül* gibi birtakım merkez imajlarla, farkında olduğu bu dağınıklığı giderek bir iç düzen kurmaya çalışır; bu yüzden, her ne kadar "kendiliğinden" izlenimi verirse de, uzun uzadıya düşünülmüş şiirlerdir bunlar. Divan şairinin tek bir beyit içinde kurmaya çalıştığı geometrik yapıyı, Karakoç uzun şiirlerde gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Ebubekir Eroğlu'nun haklı olarak belirttiği gibi, Sezai Karakoç'un şiiri, "yeni şiirin eski şiire doğru uzama çizgisi",[17] bir başka deyişle, Tanzimat'tan sonra yitirdiğimiz devamlılığı yeniden kurma girişimidir. Böyle bir girişim, daha önce Yahya Kemal tarafından yapılmıştı. Esasen Sezai Karakoç, kendisini Mehmed Âkif, Yahya Kemal ve Necip Fazıl'ın bulunduğu bir çizgiye koyma eğilimindedir. Fakat ona göre, bu şairler arasında geçmişle ilk sağlıklı ilişkiyi Yahya Kemal kurmuş, divan edebiyatına dikkati çekerek klasik şiirin bizim asıl şiirimiz olduğunu ilk defa o açıkça söylemiştir. Ne var ki Yahya Kemal'in

Bu görüşü (...) temelli bir medeniyet anlayışı üzerine bina ettiği söylenemez. Ancak o, zevk olarak ve sağlıklı bir sezgi ile, dikkatin o edebiyat üzerinde toplanması gerektiğini biliyordu. Gerçi şu nokta unutulmamalıdır ki, Yahya Kemal aruzu kullanmasına, rubailer yazmasına, hatta eski şiir örneklerine benzer birçok eser vermesine ve eski dille yoğrulmasına rağmen, divan şiirini devam ettiren bir şairdi denemez. Hatta onun şiiri, divan şiirinin yeni ve orijinal bir dirilişi de sayılmazdı. Onun şiiri de bu özelliklerine karşın

batılı bir şiirdi. Şu farkla ki, o, doğrudan doğruya Batı türünde şiir üretmemiş, Batı tipi şiirini, eski şiirimizi gözönünde tutarak esaslı bir reforma tabi tutmuştu.[18]

Karakoç'a göre, Yahya Kemal de geçmiş edebiyatımızla bağlantısını tam kurup yeni edebiyatımızı asıl eksenine oturtan bir akım kuramamıştır. Eğer böyle bir akımı gerçekleştirebilseydi, mutlaka kendisini takip edenler de bulunacak, böylece Türk şiiri gelenekle bağlarını yeniden kurmuş olacaktı. Ne var ki hececi şairler bambaşka bir yol izledikleri için Yahya Kemal'in şiirimizi getirdiği noktadan öteye geçilememiştir. Hececi şairlerin Yahya Kemal'e karşı olmaları başlıbaşına bir talihsizlikti.[19]

1950'lerde ise Batı'daki gelişmelere paralel olarak serbest nazım denemelerine girişilmiş, artık divan şiiri geleneğine bağlanmak neredeyse imkânsızlaşmıştır. Gerçi bu dönemde bazı şairler, sözümona geleneğe yönelerek *Divan*, *Divançe* adlarıyla şiir kitapları, Gazel, Kaside, İlahi vb. adlarla şiirler yayınlamışlardır, ama bunlar birer özenti, yahut doğması muhtemel bir şiirin yerini daha doğmadan Batıcılık adına kapma kurnazlığından öteye geçemez. Karakoç'a göre, yapılması gereken, eski şiirimizin ruhunu, dünyayı algılayış biçimini ve şiire bakışını, kısaca prensipleri diriltmekti.[20]

Aslında Sezai Karakoç, yapılması gerekenleri anlatırken, kendi şiirinde yapmaya çalıştığını anlatmaktadır. Şüphesiz, bu yolda ne kadar başarılı olduğunu anlamak için, bütün şiirlerinin yapı bakımından dikkatli bir şekilde çözümlenmesi gerekir. Bununla beraber, daha ilk bakışta onun edebiyatımızın geçmişiyle sağlıklı ilişkiler kurduğunu rahatça görebiliyoruz.

HIZIRLA KIRK SAAT

Yeni şiirin eski şiire doğru uzama çizgisinde, Sezai

Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat*'i önemli bir dönemeçtir. Bizi modern şiirin kapısından hızla bir semboller ve allegoriler ormanına sokarak değişik zaman katmanlarının havasını teneffüs ettiren şair, "yolculuk" motifiyle aynı zamanda evrensel bir geleneğe de yaslanmış olmaktadır.

Yol ve yolculuk, en ilkelinden semavîlerine kadar bütün dinlerde ve bütün mistik akımlarda önemli bir semboldür ve manevî gelişmeyi temsil eder. Şamanlar ve kâhinler, vecd halindeyken çeşitli yer ve gök katlarından geçerek manevî bir yolculuk yapmakta veya yaptıklarını ileri sürmektedirler. Çince'de Tao yol mânasına gelir. Hazreti Peygamber'in ve arkadaşlarının Medine'ye hicreti, uzun, meşakkatli, fakat sonunda kurtuluşa erdiren büyük bir yolculuktu. Hiç şüphesiz bu motif, en derin anlamını, büyük sufilerin hemen hepsinde ruhanî yükselişin en mükemmel örneği ve ifadesi olan Miraç olayında bulur.[21]

Bilindiği gibi, Hazreti Peygamber bir gece evinde -bir rivayete göre de Kâbe'nin avlusunda- otururken ansızın Cebrail, göğsünü açıp kalbini yıkadıktan sonra "burak" adlı semavî bir binekle göğe götürür. Yedi göğün her birinde onu sırasıyla Âdem, İsa, Yusuf, İdris, Harun, Musa ve İbrahim peygamberlere takdim eder. Sonra kaderi ve ilâhî hükümleri yazan kalemin sesinin duyulduğu göğe çıkarlar. Cebrail onu bir yere kadar götürür, sonra da kendisinin daha ileri gitmeye mezun olmadığını söyleyerek Peygamber'e yolunu göstermekle yetinir. Gökteki yolculuğunu sürdüren Hazreti Peygamber, sonunda Allah'ın huzuruna kabul edilme şerefine erişir.[22]

Miraç olayında sözü edilen yedi gök, eski Babil'e kadar uzanan astrolojik sistemin yedi seyyaresiyle (Ay, Utarid, Zühre, Güneş, Merih, Müşteri, Zühal) sembolleştirilmiş ve mânevi gelişme için geçilmesi şart olan yedi

merhale olarak kabul edilmiştir. Yolculuk semavî olmasa bile yedi mıntıkadan geçilir. Mesela Feridüddin Attar'ın ünlü *Mantıku't-Tayr*'ında, kuşlar, Simurg'da yok oluncaya, yani vuslata erişinceye kadar yedi dereden geçmek zorunda kalmışlardır. Yolculuk daima meşakkatlidir; karanlık güçlerle mücadele edilir. Yolcunun manevî olarak tekâmül etmesi için bu şarttır.

Miraç motifi sadece manevî gelişmenin sembolü olarak kalmamış, öbür dünyaya yolculuk konusunun işlendiği edebî eserlerin doğmasına yol açmıştır. Bu türdeki eserlerin en eskisi, büyük Arap şairi el-Maarri'nin *Risaletü'l-Gufran*'ıdır. Dante'nin *İlahî Komedya*'yı yazarken Maarri'nin bu eserinden, dolayısıyla Miraç olayından büyük ölçüde faydalandığı biliniyor. İbn Arabî ve tasavvufun da Dante'nin başlıca kaynaklarından olduğu son araştırmalarla ortaya çıkmıştır.[23] Goethe'nin ünlü *Faust*'u ve Muhammed İkbal'in bir bakıma *Faust*'a karşılık olarak yazdığı *Câvidnâme* de, kökü Miraç olayına kadar giden bu evrensel geleneğin önemli halkalarıdır.[24]

Miraç'ta Hazreti Peygamber'in kılavuzu Cebrail, *İlahî Komedya*'da Dante'nin kılavuzu Romalı şair Virgilius, *Cavidnâme*'de ise Mevlânâ'dır. Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat*'inde ise kılavuz olarak karşımıza Hızır çıkıyor. Bu noktada hemen aklımıza Hazreti Musa'ya bir yolculuğunda arkadaşlık eden genç adam gelmektedir. Birçok müfessir, Kur'an'da Musa'ya "ledün bilgisi"ni öğrettiği ifade edilen bu genç adamı, âb-ı hayatı içerek ölümsüzleştiğine inanılan Hızır olarak yorumlamıştır.[25]

Sezai Karakoç'un kendisine kılavuz olarak Hızır'ı niçin seçtiği bu bilgilerden açık seçik anlaşılmaktadır. *Hızırla Kırk Saat*'teki yolculuk tasavvufî boyutlar taşıyorsa da, *İlahî Komedya, Faust* ve *Cavidnâme*'deki gibi semavî bir yolculuk değildir. Şair Hızır'la birlikte, belirsiz

bir mekânda ve geçmiş, şimdi, gelecek arasında kırk saat yolculuk etmekte ve her bölümde çeşitli meseleleri ele alarak içinde yaşadığı asıl çağa eleştiriler getirmektedir. Kırk rakamının mitolojik ve mistik anlamları göz önüne alınırsa, onun da tesadüfî olmadığı anlaşılacaktır.

Eserde özellikle peygamberler tarihi (Kısas-ı Enbiya) önemli bir yer tutar. Çağ, bir bakıma "kutsal tarih" açısından yargılanmaktadır. Ve Karakoç'un, çağını yargılarken kullandığı dil, sufilerin herkesçe bilinmesi gerekmeyen, hatta bazan büyük tehlikeleri davet eden bilgileri gizlemek için geliştirdikleri sembolik dil gibi, kelimelerin benzer ameliyelerden geçirildiği hususi bir jargon yahut gizli bir dil niteliği taşır. Bu gizli dili, şiirin içine girdikçe, şifre çözer gibi çözmek mümkündür. Esasen şair, eserinin daha başında gerek dili, gerekse eserinin muhtevası hakkında önemli ipuçları verir:

Her evde kutsal kitaplar asılıydı
Okuyan kimseyi göremedim
Okusa da anlıyanı görmedim
Kanunlarını kağıtlara yazmışlar
Benim anılarım gibi
Taşa kayaya su çizgisine
Gök kıyısına çiçek duvarına değil
.....
Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz
Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz
Kadının üstün olduğu ama mutlu olmadığı
Günlere geldim bunu bana öğretmediniz
Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı
Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim
Bunu bana söylemediniz
İnsanlar havada uçtu ama yerde öldüler
Bunu bana öğretmediniz
Kardeşim İbrahim bana mermer putları

Nasıl devireceğimi öğretmişti
Ben de gün geçmez ki birini patlatmıyayım
Ama siz kağıttakileri ve kelimelerdekini ve
sözlerdekini nasıl
sileceğimi öğretmediniz

Karakoç'un *Tahanın Kitabı* ve *Gül Muştusu*'nu da aynı çerçevede değerlendirebiliriz. Daha da önemlisi, şairimizin müslüman edebiyatlarının ölümsüz konularından *Leyla ile Mecnun*'u ele alıp modern anlamda yeniden yazmasıdır. Sezai Karakoç, eser verdiği kadar, eseri üzerinde düşünen bir şair olduğu için, gelenekle kurduğu bu sağlıklı ilişkinin tesadüf olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Çeşitli yazılarında, kendi sanat anlayışını açıkladığı gibi, sanatla ilgili çeşitli meseleler üzerinde dikkate değer görüşler de ileri sürmüştür. Şair ve gelenek ilişkisi hakkında yazdıkları özellikle üzerinde durulmaya değer.

ŞAİR VE GELENEK

Sezai Karakoç'a göre, şair, gelenek sayesinde başka bir zamanda yaşama imkânını kazanır, böylece geçmiş şairlerle adeta çağdaşları imiş gibi dialog kurar. Bu ilk adımdır, daha sonra ikinci bir adım atması gerekir. Şimdi klasik şairlerle yarışma halindedir; kendini anlaması ve gücünü değerlendirebilmesi için şarttır bu. Ardından, klasik şairlerin etkisinden kurtulup gelenekle hesaplaşma dönemi gelecektir. Bazan bu hesaplaşma çok şiddetli cereyan eder. Şair, bir isyan edası içinde geleneği yıkmaya kalkışır ki, gerçekte bu geçmişin büyük gerçeği karşısında kapıldığı korkuyu kendisinden bile saklama gayretinden başka bir şey değildir. Halbuki yapılacak iş eser vermektir, gürültü koparmak değil. Her yeni eser zaten eskileri biraz eskitecek; gerçi eskiler bir şey kaybetmeyecek ama, şair mutlaka bir şey kazanacaktır.

Yapılacak yenilik de, çoğu kez görüldüğü gibi, biçimde olan yenilik değil, ruhta yeniliktir. Ama, bu yenilik, esasta, geleneğe karşı olmak değil, belki onun bıraktığı noktadan başlamak demektir. Bıraktığı noktadan alıp ileri götürmektir şiiri yenilik.

Bu yüzdendir ki, çoğunlukla geleneğe ve kendinden öncekilere başkaldırmakla başlayan şair, sonraları yumuşar ve daha uzlaşıcı ve hoşgörülü olur. Çünkü eninde sonunda, kendisi de, gelenek denen o geçmiş zaman kataloğuna ve kalamozasına sokulacaktır. Kütüğe yazılacaktır adı.

Aslında yeni olmak, eskinin sırrını bulmaktır. Çünkü o "eski" bir nevi ölmezlik kazanmıştır. Şair de zaten o ölmezlik sırrının peşindedir..[26]

Geleneğe saygı, eskilerin tanrılaştırılması, eleştirilmemesi anlamına gelmez. Onları her zaman yeniden değerlendirmek mümkün ve gereklidir. Fakat bu değerlendirme iyi niyetle yapılmalı ve geçmiş eserlere sevgiyle yaklaşmalıdır. Gelenekten yararlanmayı geçmiş şekilleri taklit yahut onların adlarını kullanma biçiminde anlayanlar büyük bir yanılgı içindedirler. Geleneğe duyulan saygı, ona sorular yöneltme hakkımızı ortadan kaldırmaz. Sorularımıza cevap alırsak ne âlâ; alamazsak yeni bir imkân ele geçirmiş oluruz. Çünkü getireceğimiz yenilik, gerçekte cevabını alamadığımız bu sorularda gizlidir. Kısacası gelenek, şair için çetin bir imtihan dünyasıdır. Bu imtihanı kazanan şair, geçmişle karşı karşıya gelmiş, yıkılmadığı gibi, geleneğin onayını almış şairdir:

Gelenek dünyası, yedi gök gibi kat kattır. Şair, orada miracını tamamlayıp yine kendi toprağına dönmelidir. Her katta ayrı sınav verecektir. Cenneti ve cehennemi görecektir. Meleği ve zebaniyi orada tanıyacaktır. Bir âhiret gibi kutlu ve gereklidir gelenek, şairin dünyası için. Orda ölüp kendi dünyasında yeniden dirilecektir şair. Hesap verecek, canını burnuna getiren sorularla karşılaşacak, Münker ve Nekir'i görecek, kabir azabını tadacak, Araf'ı seyredecek, ceza ve armağanı, rûhun bu zakkum ve tûba yemişlerini, azap ve muştuyu bilecektir. Evet, hayat macerasında olduğu ka-

dar, gelenek dünyasında da bu haşr ve neşri yaşayacak, kıyametini bütünleyecektir. Bütün geçmiş şairler önünde onlar diriymiş, ya da kendisi ölüymüş gibi diz çökecek, dersini okuyacak, icazetini koparacaktır. Evet bunlar manevî bir dünyada cereyan eden şairlik çilesidir. Gereğinde terleyecek üstadların önünde. Eğer kendine güveniyorsa onları terletecektir de.

Gelenek dünyası, çok boyutlu ve cepheli bir dünya olarak, şairin okuludur. Bu okuldan geçmek zorundadır şair. Aşkla, sevgiyle, çileyle.[27]

Bir başka yazısında da, gelenek hakkında somut bir fikir edinmek için divan şiirini toptan kuşbakışı gözden geçirmenin yeterli olduğunu söyleyen Sezai Karakoç, bu şiirin İslam şiirinin üçüncü büyük atılımı olduğunu söylemektedir. Arap ve Acem şiiriyle ortak bir köke sahip olmakla beraber bütünüyle orijinal bir şiirdir. Divan şairleri, Arap ve Acem şairlerini taklit etmez, onlarla yarışırlar. XVI. yüzyıldan sonra yarış bayrağını ellerine geçiren divan şairleri, aynı zamanda kendi aralarında da yarışır, fakat hiç biri tam yeni olduğunu söyleyip eskiyi bütünüyle inkâr etmez. Çünkü yenilik, geleneğe bir adım daha attırmak şeklinde anlaşılır.* Bunu, "aynı leitmotifi, aynı mazmunu, aynı temayı bıkıp usanmadan bin bir orijinal ele alışla" gerçekleştirirler.[28]

SOYUTLAMA

Sezai Karakoç, İslam sanat geleneğini "doğa-soyutla-

* Bazı yazarlar Sezai Karakoç'la Ezra Pound ve T.S. Eliot arasında benzerlikler bulmuşlardır. Sezai Karakoç'un "Şair ve Gelenek" adlı yazısıyla Eliot'un aynı adı taşıyan yazısı arasında ilgi çekici paralellikler vardır. Bunu, Karakoç'un fikirlerini Eliot'tan aldığı anlamında söylemiyoruz. Aynı meseleler üzerinde düşünen iki sanatçının benzer sonuçlara ulaşması çok tabiidir. Karşılaştır: T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 19 vd

ma-metafizik ve mutlak-yeniden somutlanış: diriliş" şeklinde formülleştirerek açıklamaya çalışmakta ve hemen her şair tarafından kullanlan "mum ve pervâne" imajını örnek olarak göstermektedir: Klasik şair ve yazarlar, tabiattan aldıkları mum ve pervâne motiflerinden bir soyutlama ile insanî psikolojiye ve onun en yüce tezahürü olan aşk kavramına; oradan da Vahdet-i Vücud görüşüne ve Tanrı aşkında yok olmaya; sonra o sevgide yeniden ve ebedî olarak dirilişe çıkarlar. Tabiat-İnsan-Allah ilişkisi, Karakoç'a göre, bu örnekte en soyut ve en somut ifadesine kavuşmaktadır. Nedir soyut ve soyutlama?

Soyutlama, sanatın, bir yandan biçim'e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına ve derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı ortaya koyma denemesi, hilkatin sırlarını okuma ve onları yeni bir alfabeye ve dile bağlama kaygısı. Sanatın Amentüsünde, metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar.[29]

Sanat sırf soyutlamadan ibaret değildir ama, sanatçı malzemesine önce soyutlama işlemiyle el atar. Böylece ölü bir tabiat elde edilmiştir. Fakat olay bu noktada kalmaz; sanatçı bu ölü tabiata ruhundaki soluğu üfleyerek ona yeniden can verir. Birinci işlem, yani soyutlama, tabiatın direnişini kırmak için şarttır. Tabiat böylece sanatçının soluğunu üflemesine hazır hale gelir. Sonuçta soyutlanan, yani ölü tabiat haline getirilen parça, yeni, canlı ve somut bir varlık haline gelerek sanat dünyasındaki hayatına başlar.[30]

Tabiatın iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkânlarını kurcalamak anlamına gelen soyutlama, Sezai Karakoç'a göre, eserin üzerine oturacağı şemayı vermektedir. Gerçi bütün anahtarlar Allah'ın elinde-

dir ama, sanatçı çaba göstererek onlardan bazılarına ulaşabilir. Sezai Karakoç, bu noktada "mimesis" konusuna yeni bir bakış açısı getiriyor: Sanat tabiatı değil, yaratışı taklittir. Bu, şüphesiz yoktan var etme anlamına gelmez; "yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık türetmektir". Ne var ki, yaratıkların Allah tarafından yaratılmış olmaları dolayısıyla kendilerine has dirençleri vardır. Bunun için sanatçının Tanrı'dan izin alması gerekir. Bir başka deyişle, Tanrı'ya teslim olmayan sanatçı, eşyayı teslim alamaz. Sanat eseri, ancak bu yolla ontolojik bir varlık kazanabilir.[31]

Aşk Estetiği adlı denememizde, müslüman sanatçının Allah'ı taklit etmiş olmak endişesiyle, tabiattan aldığı objeleri direnişlerini kırarak cansızlaştırdığını ve stilize ederek soyut biçimler haline getirdiğini söylemiştik. Esasen İslam sanatlarının genel karakteri soyuttur. Bu bakımdan Sezai Karakoç'un "somutlama", yani görünüşlerinden soyarak ölü bir tabiat haline getirilmiş parçaya ruh üfleyerek yeni ve canlı bir varlık yaratma aşaması, İslam sanatları için sözkonusu değildir. Bu durumu çok iyi bilen Sezai Karakoç, tümüyle soyuta dayanan sanat dallarının da bulunabileceğini söyleyerek İslam'da hat sanatıyla tezyinî sanatların bu türden olduğunu ifade etmektedir. Bu durumda, Sezai Karakoç'un açısından bakılırsa, sözgelişi Karahisarî'nin sülüs bir kompozisyonu "yaratış" değil, fakat herhangi bir ressamın herhangi bir tablosu "yaratış"tır. Burada niçin sorusuna, Sezai Karakoç'un açıklamalarının cevap getirmediğini düşünüyoruz [Ek.6].

Hangi türden sanat eseri olursa olsun, gerçekleştiği an somut bir varlık kazanır. Fakat soyut dediğimiz türden sanatlar tabiata, duyu verilerine nazaran soyut nitelikler taşırlar. Sözgelişi Sultanahmet Camii, her şeyiyle somut bir gerçekliğe sahiptir, fakat bütünüyle soyut formlardan

oluşan soyut bir mimarî kompozisyondur. Ayrıca, varlığı görünüşlerinden soyarak şematize etmek "stilizasyon"-dur. Soyut (abstre) stilizasyonun tabii sonucudur, ama her soyut form stilizasyona dayanmaz. Soyut formlar, hiç bir objeden hareket etmeksizin de elde edilebilir. Harfler ve geometrik figürler soyuttur; o halde yazı kompozisyonlarında ve geometrik tezyinatta soyutlamadan değil, soyut formların çeşitli şekillerde düzenlenişlerinden söz açabiliriz. Bu bakımdan, Sezai Karakoç'un formülü, ancak tabiatı örnek alarak gerçekleştiren sanat eserlerinde kullanılabilir. Bu formülle tezyinî sanatları, hat sanatını, mimariyi ve musikiyi açıklamak mümkün değildir.

VE SONRASI

Büyük Doğu'nun, Sezai Karakoç'un da edebiyat sayfasını yönettiği 1964 dönemi, *Büyük Doğu* okuyarak yetişen, esasen potansiyel olarak da var olan genç bir edebiyatçı neslinin yavaş yavaş ürünler vermeye başladığı bir dönemdir. Bu neslin yetişmesinde şüphesiz *Hareket*, *İstanbul* ve *Hisar* gibi milliyetçi dergilerin de önemli rolleri vardı. Fakat Sezai Karakoç 1966'da *Diriliş*'i çıkarmaya başlayınca, bu dergi etrafında toplanan bir edebiyatçı nesli (Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Erdem Bayazıt, Nuri Pakdil, Âkif İnan vb), sonradan "İslâmî Edebiyat" diye nitelendirilen bir anlayışın ilk ürünlerini verirler.[32]

1969 yılında Nuri Pakdil'in çıkarmaya başladığı *Edebiyat* dergisi, Sezai Karakoç'tan kopuşu ve onun *Diriliş* adıyla sistemleştirmeye çalıştığı görüşe tam açıklanmamış bir itirazı ifade ediyordu.[33] *Diriliş*, daha modern anlamda *Büyük Doğu* misyonunun devamı niteliğini taşımaktadır. Sezai Karakoç, edebiyatımızın geçmişine yas-

lanarak, Tanzimat'la birlikte kesintiye uğrayan sürekliliği, tıpkı Yahya Kemal gibi, yeniden tesis amacındaydı. *Diriliş*'ten koparak gittikçe çoğalan dergiler etrafında kümelendiğini gördüğümüz edebiyatçılarda ise, Necip Fazıl'da ve Sezai Karakoç'ta rastlamadığımız "İslâmî Edebiyat" iddiasının yanısıra, geleneğe karşı bir tavrın da geliştirildiği görülmektedir.

X

TANPINAR'IN TARİH VE KÜLTÜR FELSEFESİ

Mâziyi ihmal edersek hayâtımızda ecnebî bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkîbinin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz lâzım gelen bir şeydir. Bir devam fikrine vehim de olsa muhtâcız.
(Huzur, 227)

BİR KÜLTÜR ERÜDİ'Sİ

Ahmed Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'de mâzî hasretinin bulunup bulunmadığı hususundaki bir soruya, "Bilakis, yarının hasreti var" diye cevap vermiştir. Yahya Kemal hakkında böyle yaygın bir kanaatin bulunması, Tanpınar'a göre, şimdiye kadar bizde kendi mâzisini bilen bir edebiyatçının çıkmaması yüzündendir. Halbuki Avrupa'da her sanatçı bir kültür "erüdi"sidir, her fırsatta tarihten bahsederler. Mesela Aragon'u okuyanlar kendilerini her an Fransa tarihinin içinde hissederler. Malraux yüzyılın en büyük sanat tarihini yazmıştır. "Tarih şahsiyetin kendisi, hiç olmazsa kaynağıdır. Onsuz insan teşekkül etmez. Ben tek başıma yaşayabilir miyim? Ben bir oluşun parçası, yarın ortaya geçecek halkayım. Zinciri tanımazsam olur mu? Yahyâ Kemal'deki tarih de bu".[1]

Mahur Beste Hakkında Behcet Bey'e Mektup'ta, birçok huzursuzluklarına rağmen yaşadığı devirden memnun olduğunu ve hiç bir mâzî hasretinin bulunmadığını söyleyen Tanpınar'a göre, yaşadığımız zamandan nasıl gerçek mânâsında kaçmak mümkün değilse, geçmişten kaçmak

da aynı şekilde imkânsızdır. Çünkü "mâzî, bugün olduğu gibi, gelecek zamanlarda da hayatımızın şekillerinden biridir".[2]

Bu son cümle, Tanpınar'ın tarih ve kültür felsefesinin bir hülâsası olarak kabul edilebilir. Hayâtımızın bugün olduğu gibi, gelecek zamanlarda da şekillerinden biri olarak gördüğü mâzî, bunun için, onun düşüncesinde dâimâ aktüel bir mesele hâlindedir. Başka bir ifâdeyle, Tanpınar, ya aktualitelerimizi mâzîye naklederek, yâhut mâzîyi aktuel hâle getirerek düşünür. Çünkü o, çok beğendiği Malraux gibi, Valery gibi, asıl mânâsında bir kültür *erüdi*'sidir; üstelik garip bir erüdisyondur bu: Bilgiden ziyâde, vaktiyle yaşanmış hayatların peşindedir.[3]

Tanpınar'ın davranışı her iki durumda da kaçış olarak değerlendirilemez. Aksine her an geçmişle hesaplaşma içindedir. Ne var ki bu hesaplaşmanın zaman zaman doğuyla batı arasında ölçüsüz mukayeselere[4] girişmesi yüzünden, bir çeşit anakronizme dönüştüğü ve içinden çıkıp geldiği geçmiş aleyhine ağırlık kazanarak gerçekleştiği görülür:

> Cem galip gelse; yâhut Fâtih yirmi sene daha yaşasa n'olurdu acaba? En büyük felâket onun erken ölmesi. Tarihte uzun süren saltanat devirleri daimâ faydalıdır. Mesela Elizabet devri, Viktorya devri gibi. Tabiî, şartlar müsait olursa! Fâtih yirmi sene daha yaşasaydı biz şimdi belki de Rönesans'ı vaktinde idrak etmiş bir millet olurduk.[5]

Ne var ki Tanpınar zaaflarının da farkındadır; yine *Huzur*'da, bir aksülamel devrinde yaşadığımızı, kendimizi sevmediğimizi ve kafamızın bir yığın mukâyeseyle dolu olduğunu, Dede'yi Wagner, Yûnus'u Verlaine, Bâkî'yi Goethe veya Gide olmadığı için beğenmediğimizi, uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyânın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırçıplak yaşadığı-

mızı söyler. Halbuki "Coğrafya, kültür, her şey bizden yeni bir terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşıyoruz".[6]

Hem böyle düşünmek, hem de Fâtih yirmi sene daha yaşasaydı Rönesans'ı vaktinde idrak etmiş bir millet olacağımızı söylemek, gerçekten de Tanpınar'ın kafasında büyük bir çatışmanın var olduğunu göstermektedir. Çünkü Wagner olmadığı için Dede Efendi'yi beğenmemekle, Fâtih'in yirmi yıl daha yaşaması hâlinde Rönesans'ı idrak edebileceğimizi düşünmek hemen hemen aynı şeydir*.

Tanpınar, hâtıralarının son satırlarında -devrinin birçok aydını gibi- kendi kendisiyle açıkça tezatta olduğunu samîmiyetle îtiraf etmiştir**. Nitekim onun 1932 yılına kadar "çok cezrî" bir Batıcı olduğunu ve Doğu kültürüne karşı düşmanca bir tavır aldığını biliyoruz. 1930 yılında Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde, divan edebiyatının lise programlarından çıkarılarak edebiyat tarihi öğretiminin Tanzîmat'tan sonraki devreye inhisar etmesi gerektiği görüşünü savunduğundan daha önce söz etmiştik. Fakat bu görüşlerini kısa bir süre sonra değiştirecek ve 1932 yılından itibaren, bütünüyle "kendisi için tefsir ettiği bir Şark'ta"[7] yaşamaya başlayacaktır. Bu yeni döneminin ürünleri olan *Mahur Beste, Huzur* ve *Beş Şehir* gibi eserlerinde ve büyük bir kısmı *Yaşadığım Gibi*'de toplanan fikrî yazılarında Tanpınar, eğer hayâtımızda bir devamlılık olsaydı, nasıl bir

* Bugün bile bazı aydınlar, Fatih'in Rönesansçı bir pâdişah olduğuna, II. Bâyezid'in tahta geçmesiyle onun başlattığı hümanizma hamlesinin akâmete uğradığına inanmaktadırlar.

** Tanpınar'ın hâtıralarının bazı bölümleri *Kaynaklar* (5.2/Kış 1984) dergisinde, son sayfaları da Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı kitabının *Dergâh* tarafından yapılan ikinci baskısının başında, bazı bölümleri de *Dergâh* dergisinin 1995 sayılarında yayımlandı.

yaşama üslûbuna sâhip olurduk sorusuna cevap arayan bir aydın kimliğindedir.

DEVAM EDEREK DEĞİŞMEK

Tanpınar'ın radikal Batıcılıktan Doğu'ya yönelmesi ve bir "millî hayat" arayışının içine girmesi, bir bakıma, Yahya Kemal ve arkadaşlarının *Dergâh* mecmuasını çıkardıkları günlerin atmosferine dönüşü anlamına geliyordu. Mütâreke'nin acıklı günlerinde öğrencisi olduğu Yahyâ Kemal'in, on yılını Paris'te geçirmiş ve henüz tamamlanmış hiç bir şiiri bulunmadığı halde İstanbul'a döner dönmez meşhur olmuş bu genç adamın, Zeynep Hanım Konağı'ndaki her dersi başlı başına bir olaydır. Tanpınar, bu derslerin biraz karışık olduğunu, Yahyâ Kemal'in düşüncesinin zaman ve mekân tanımadığını, daima bir terkîbin peşinde olduğu için bütün millî tarihin insan evolüsyon'u ile berâber orada olduğunu söyler: "Malazgirt muhârebesi İstanbul fethiyle, Millî Mücâdele Fransız İhtilâli'yle omuz omuza"dır.[8]

Yahya Kemal, Tanpınar'a göre tarihte veya sanatta, zaman ve mekân içine ancak birtakım küçük teferruatla yerleşilebileceğini biliyordu. Hattâ fazla araştırmaya gitmeden eldeki kaynakları iyi yoklamakla elde edilebilen bir bilgi bile bu iş için yeterliydi. "Elverir ki bu bilgi sahih olsun ve onu muhayyilemize mal ederek yaşayalım. Yahya Kemal, bugünkü mânâsıyla historicité'nin ehemmiyetini mâzî karşısında ruhî esârete düşmeden bizde ilk idrâk edendi".[9]

Tanpınar'ın 1932'den sonraki fikirleri, bu bakımdan, *historicité*'nin ehemmiyetini "mâzî karşısında rûhî esârete düşmeden idrak etmeye çalışmak" şeklinde özetlenebilir. Yalnız bu noktada şunu belirtmeliyiz: Bilindiği

gibi Yahya Kemal, özellikle Türklüğün Anadolu'da Malazgirt zaferiyle başlayan tekevvünü üzerinde kafa yormuştur. 1071 öncesi, Türklüğün kablettarih'idir. Tanpınar'ın yorumlarını da bu çerçevede ele almak gerekiyor. Fakat aralarında önemli bir fark vardır: Tanpınar'ın özellikle medeniyetimizin inkıraz dönemi üzerinde düşünmüş ve inkırazın sanat eserlerindeki tezâhürlerini araştırmıştır. Türklüğün tekevvününü de siyasî tarihten ziyade sanat eserlerinden hareketle ele alır. Bu bakımdan onun tarih ve kültür felsefesi büyük ölçüde estetik bir hüviyet taşımaktadır.

Tanpınar'ın tarih ve kültür felsefesinden bahsetmek birçoklarına şüphesiz şaşırtıcı gelecektir. Çünkü onun böyle bir iddiası olmadığı gibi, üzerinde çalışanlar da bundan bahsetmemişlerdir. Esâsen Tanpınar'ı herhangi bir disiplinin içine koymak bize pek mümkün görünmüyor. Bununla berâber, külliyat olarak okuyanlar bilirler ki, onun romanları ve şiirleri de dâhil olmak üzere, bütün eserlerinde, özellikle Osmanlı tarihi ve medeniyeti üzerinde dikkat çekici yorumları vardır. Gerçi bu yorumların bir sistem içinde ifâde edildiği söylenemez; fakat Tanpınar, çok geniş bir kültür zeminine oturttuğu yorumlarıyla bir medeniyet krizinin yetiştirdiği büyük fikir adamlarından biri olarak karşımıza çıkar.

Her şeyi izah etmek ister gibi görünmesine rağmen, Tanpınar'ın eserlerinde, bir akıl yürütme, bir izah cehdinden çok, dağınık empresyonları geniş bir kültür zeminine âhenkli bir tarzda yerleştirme gayreti görülür. Bergson'u, özellikle Schopenhauer'la Nietzsche'yi iyi okumuş olmasına rağmen, onun zaman konusu dışında bellibaşlı felsefe meseleleriyle uğraştığına dair bir ipucu yoktur. Yalnız Nietszche'nin sanat olaylarını açıklamakta kullandığı Apollon-Dionysos düalizminin akisleri eserlerinde sık

sık karşımıza çıkar. İlgi çekici olan, çok az okuduğunu söylediği Bergson'un süre (durée) kavrayışı hakkındaki yaklaşımının -bir çeşit metod olarak- fikirlerini kuşatmış olmasıdır. Fakat Tanpınar, zaman konusunda da bir izah cehdiyle konuşmaz, daha çok zengin varyasyonlar halinde işler.

Tanpınar'ın yorumlarını bir kültür ve tarih felsefesi katına yükselten, düşüncesindeki bu zaman boyutudur. Bununla beraber, bir sisteme gitmek gayesinde olmadığı için, tarih felsefecilerinin büyük tutkusu olan bütün insanlığı kucaklayacak kanunlar, ritmler, tekbiçimlilikler aramaya kalkışmamıştır. Sanatkâr sezgisinin ulaşabildiği noktaları, fevkalâde geniş kültürüyle yoğurarak orijinal, fakat her zaman ihtiyatlı hükümlere ulaşır. İhtiyatlıdır, çünkü şahsî duyuşlarını kaide yapmak hatasına düşmekten korkar. Cesaretle daldığı semboller ormanından bir yığın yaşanmış zaman kırıntısıyla döner ve bunları tekrar yaşar.

Dikkatle okunursa, Tanpınar'ın tarihi aktüel bir mesele haline getirmedeki ustalığı hemen göze çarpacaktır. Ona bu şansı kazandıran, sanatkâr sezgisinin yanı sıra, özellikle zaman kavrayışı konusunda Bergson'dan aldığı tesirlerdir. Tanpınar, kendi ifâdesiyle, fikrî formasyonunu "Bergson felsefesinin ortada yüzdüğü bir devirde" kazanmaya başlamıştır.[10] Antalyalı genç kıza yazdığı mektupta, Bergson'u çok az okuduğunu, fakat şiir ve sanat anlayışında onun zaman telakkisinin önemli bir yeri olduğunu söylemektedir.

Bilindiği gibi, genç Ahmet Hamdi, Yahya Kemal'in istikamet verdiği *Dergâh* mecmuasının kadrosundaydı. *Dergâh*, acılı Mütâreke yıllarında, özellikle pozitivizme karşı bir tepki olarak doğmuştur. Gerçi *Dergâh* çevresindeki aydınların tavır alışları farklı farklıydı; fakat poziti-

vizme ve mekanik tekâmülcülüğe karşı birlikte hareket edildiği hemen göze çarpar. *Dergâh*'çıların savundukları fikirlerin temelinde, aralarında yalnız Mustafa Şekip Tunç'un sonuna kadar bağlı kaldığı Bergson felsefesi vardır. Tanpınar, o günleri, Bergson'un terminolojisini kullanarak kısaca "Anadolu dışarıdan bakılırsa, biraz da istatistiğe karşı vitalitenin harbini yapıyordu" diye özetlemiştir.[11]

Tanpınar'ın hemen bütün eserlerinde ısrarla üzerinde durduğu "devamlılık" düşüncesi, büyük ölçüde Bergson'un "durée" fikrinden kaynaklanmaktadır. "Millî hayat devamdır" Tanpınar'a göre; "devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakiki kırılışlar ve kopuşlar, ancak yaratış ucûbeleri meydana getirir".[12] Türk toplumu ise, Tanzimat'tan beri bu mânâda kırılışları yaşamaktadır. Fertleri ve toplumu hemen değiştirilebilecek, istenen şekle sokulabilecek birer eşya gibi gören devlet ve aydınlar, hayata sürekli müdahale etmişlerdir. Halbuki "tabiî şekilde ihtilâl, halkın ve hayatın devleti geride bırakmasıyla olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle devlete yetişmek mecbûriyetinde (...) En aşağı 1839'dan beri bu böyle".[13]

WAGNER'İ SEVMEK, MAHUR BESTE'Yİ YAŞAMAK

Tanpınar'a göre, yaşadığımız medeniyet krizi ve devletin hayata sürekli müdahalesi, önce umumî hayatta başlayan, sonra cemiyetimizi zihniyet bakımından ikiye bölen, nihayet ameliyesini derinleştirerek içimize işleyen bir ikiliğin doğmasına sebep olmuştur. Bir medeniyetten öbürüne geçmeye çalışmak, millî hayatı ve istikrarı temelinden sarsmıştır. Tanzîmat'tan beri

... sâdece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldığı prensipler-

den de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine şaka denilebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran, yahut da mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir.[14]

Çeşitli yazılarında bu ikiliğin sebeplerini araştıran Tanpınar, 1850'lerden sonra gitgide hızlanan ekonomik çöküş ve bu çöküşü hazırlayan siyasî hâdiseler, Tanzimat'ın işe programsız başlaması ve hedef yokluğu üzerinde durur. Eğer bu sebepler olmasaydı, Tanpınar'a göre, medeniyet krizinden doğan ikilik belki de hiç yaşanmayacak, yahut böylesine sarsıcı olmayacak, yani ilerlemenin safhalarına göre mahiyetleri değişen bir eski-yeni mücâdelesi şeklinde kalacaktı. Hatta bu mücadele cemiyet hayatını rahatsız etmeyen muvazaalı terkipler doğurabilir, böylece millî hayat için gerekli devamlılık sekteye uğramazdı. Yahya Kemal'in şiiri işte böyle bir terkip sayılabilir. Ne var ki Yahya Kemal nev'inde tek örnektir. Bunun dışında hayatımızın her safhasında söz konusu ikiliği bütün şiddetiyle yaşıyoruz:

> Kalbimizle düşüncemiz, iyi niyetlerimizle itiyatlarımız hep birbiriyle çarpışıyor. Sonra dikkat edin ki bu hadlerin kendileri de sabit değildir. Bende iyi niyet olan öbüründe itiyat, öbüründe hissî bir mesele olan, bir başkasında aklın tek icabı. Belki de gelecek nesiller için bugün yaşayanların ayırıcı vasfı bu devamlı çatışma olacak.[15]

Esasen umumî hayat değiştikçe, Tanpınar'a göre, medeniyetler de müesseseleri ve değer hükümleriyle değişirler; fakat bu değişme bizde olduğu gibi, insanın dışında cereyan eden bir hâdise değildir. Batı'da ortaçağ insanı, Rönesans insanı, makine sanayii devri insanı, bugünün insanı, medeniyetiyle, müesseseleriyle beraber teşekkül eden vakıalardır. Eski medeniyetimiz içinde biz de bütün değişmeleri böyle yaşadık:

Anadolu'nun kapılarını zorlayan insanlar, yeni vatanı benimseyen ilk kurucu nesiller, Osmanlı fâtih-leri, bütün siyasî düzensizliklere rağmen bize Itrî'nin dehâsını ve Nâilî'nin dilini veren, zevkimizin o tam inkişaf ve istikrar devri, on yedinci asır sonunun insanı elbette birbirlerinden çok farklıydılar. Fakat aynı zamanda birbirlerinin devamıdırlar da. Vânî Efendi'de Zembilli Ali Efendi, Zembilli Ali Efendi'de ilk İstanbul kadısı Hızır Bey, Bursalı İsmail Hakkı'da Aziz Mahmut Hüdâî, Hüdâî'de Üftâde, Üftâde'de Hacı Bayram, onda Yûnus Emre, Yunus'ta Mevlânâ aynı ocağın ateşiyle devam ediyordu .[16]

Tanzimat'tan sonra kaybedilen işte bu devamdır. Artık ondan sonra "daima içimizden ikiye bölünmüş (olarak) yaşadık. Bir kelime ile, yaptığımızın çoğuna tam inanmadık. Çünkü bizim için bir başkası, başka türlüsü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi Garplıdan ve eski müslüman dedelerimizden ayıran ruh hali budur [17]

Yeninin taraftarı ve mücâdelecisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla kalsa iyi. Fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayâtımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyîki altında yaşıyoruz. Bu kutup değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hakim .[18]

Tanpınar, *Huzur*'da ise aynı çatışmayı kısaca şöyle ifâde ediyor:

Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mâhur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi .[19]

Tanzimat'la beraber eski medeniyetimizin ve hayatımızın devamlılığı sekteye uğramasaydı, Yahya Kemal'in şiirde vardığı yere veya benzer bir merhaleye ulaşacaktık. Çünkü yaşayan her şey değişmeye mecburdur,

... hatta canlılığını ve güzelliğini ona borçludur. Çünkü bizim gibi, sırlarımız, hülyalarımız, duygularımız, ifade tarzlarımız da değişirler. Hayatın devamı nasıl maddenin nöbetleşe nöbetleşe istirahati diyebileceğimiz mütemadi bir değişme sayesinde ise, sanatın devamı da böyle bir değişme sayesindedir.[20]

Fakat bu değişme mutlaka kendi istikametinde olmalıdır,

Sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mâzisinden alıyor.[21]

GEÇMİŞİ YENİDEN KURMAK

Tanpınar'a göre, trajedi, kaderiyle karşı karşıya bırakılmış insana hastır; cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. Çünkü cemiyet için, fertte olduğu gibi ölüm yoktur, aksine devamlılık vardır; zincir uzayıp gider. Cemiyet hayatı, topluluk için olduğu kadar, fert için de ölümü yenebilir. Tek başına fert için ölüm bir yok oluştur. Fakat kahramanca veya ona benzer herhangi bir vasfı olan ölüm, artık hiçlik olmaktan çıkar ve yeni bir şekle bürünmüş bir varlık olur. Bu yeni varlık fikri, şahsa ait olandan cemiyete doğru yükseldikçe, başka bir deyişle, dost, ana, sevgili, kardeş, evlat hatırasından cemiyetin hatırasına geçtikçe sağlamlaşır ve cemiyet tarafından devam ettirilir. "Bu ayrılış şahsiyete ait hususîliklerin inkârı değil, aksine bu hususîliklerin değer kazanmasıdır." Tarih ancak hatıralarla devam eden topluluk şuurunda mânâsını kazanır. "Tarih, sanat eserleri, gelenekler... hepsi cemiyetin süreklilik şuurudur".[22]

Kısacası cemiyet hayatı, insana kendi ölüm tecrübesini kabul ettirdiği gibi, ölümü, hayatın bir başka şekilde devamı haline getirir. Artık "kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır".[23]

Kadere karşı duran bu büyük çınar bütün bir uzviyettir. Tanpınar, bütün eserlerinde, düşüncesini bu uzviyet

fikrine teksif eder; ona göre, değişme, uzviyetin tabiî değişmesi olmalıdır. Çünkü her medeniyet bir bütündür, "müesseseleri ve kıymet hükümleriyle birlikte inkişaf eder. Onları lüzumsuz bulmaz, şüphe de etmez. Nasıl elimiz, ayağımız, kulağımız bulunduğunu düşünmeden bu uzuvlarla yaşarsak, onlarla öyle yaşarız. Hakiki taazzuv da budur".[24]

Huzur'da Mümtaz, bir bakıma, millet olarak Tanzimat'tan beri yaşadığımız ikiliği bütün benliğinde hisseden, başka bir deyişle, "Debussy'yi, Wagner'i seven, fakat Mâhur Beste'yi yaşayan"* bölünmüş bir tiptir. Halbuki Nuran'la "devam"ın müşahhas olarak tezahür ettiği bir prototip çizilir. Oturuşunda, kalkışında, yürüyüşünde hep ecdad mirası bir şeyler vardır. Nitekim, Mümtaz, Nuran'ın bir resmindeki oturuş biçimiyle eski minyatürler arasında münâsebetler kurar: "Tuhaf bir resimdi: eski minyatürlere benziyordunuz. Elbise hiç de aynı olmamakla berâber, meselâ Ali Şîr Nevâî'ye şarap kadehini sunan gence.. Gülerek ilave etti: o oturuşu nereden aldınız?" Nuran'ın cevâbı ilgi çekicidir: "Dedim ya, ecdat mirası.. Uzviyetimde var. Onlarla doğmuşum".[25]

Tanpınar'ın bu düşüncelerinin "mâzî hasreti" olmadığı açıktır. Çünkü Nuran, bir devam olmakla ve uzviyetinde ecdat mirasını taşımakla beraber yeni ve moderndir,

* "Aşkın, ölümün garip ve zalim bir terkibi olan Mâhur Beste (*Huzur*, s. 957)'nin bestekârı Talat Bey, Nuran'ın dedesidir. Mâhur Beste romanında Atiye Hanım'ın enîştesi Lütfullah Bey'in babası olan Talat Bey, bu eseri çok sevdiği karısının kendisini terkedip bir bahriyeliye kaçması üzerine bestelemiştir. Aslında bir âyin bestelemek niyetinde olduğu halde Mâhur Beste'nin ortaya çıkması bir kader olarak yorumlanır ve bir aile yadigârı olarak nesilden nesile aktarılır. Tanpınar, bütün Türk musikisinin sembolü olarak kullandığı Mâhur Beste'ye güfte olarak Neşâtî'nin "Gittin amma ki kodun hasret ile cânı bile/İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile" beytini seçmiştir. Mâhur Beste'nin ne olduğundan çok, romanlarda, hepsi de mutsuzluk ve ayrılıkla biten aşk hikâyelerindeki rolü önemlidir.

tıpkı Yahya Kemal'in şiiri gibi. Halbuki Nuran'ın dayısı Tevfik Bey, aramızda eskinin değişmeden devamı olarak yaşayan bir tip olarak çizilir. Sahip olduğu değerlerin farkına varamadığı için bütün değişmeleri tepkisiz bir şekilde tevekkülle karşılamıştır:

Yahya Kemal'le zevkimize gelen o saf şeklinde eskiyi aramak ve duymak zevki onda yoktu. Tıpkı bizden evvelkiler nasıl Servet-i Fünûn diliyle yazılmış bir gazele bile eskinin en saf eserlerine yakın bir itibar gösterirlerse, o da, yazıda, resimde, musikide olan bir yığın değişikliği öylece kabul ediyordu. Zaten bahsettiği şeylerde hususî çizgiler bularak konuşan adam değildi ..[26]

Nuran ise değişmeden donup kalmış değil, devam ederek değişmiş, değişerek devam etmiştir.

Dikkat edilirse, Tanpınar'ın, bazı tarih felsefecilerinin aradığı, bütün unsurları birbirine cevap veren bir medeniyet yapısının peşinde ve böyle bir uzviyeti kaybettiğimiz fikrinde olduğu görülecektir. Fakat medeniyeti ve millî hayatı bir organizma karakterinde görme eğiliminin onu bir nevî seçmeciliğe götürdüğü söylenebilir. Özellikle tarihe bakış tarzı, herhangi bir tarihçininkinden çok farklıdır. Tarihî hadiseleri, bilhassa tarihçilerin hiç ehemmiyet vermeksizin geçtikleri ayrıntıları âdeta temessül ederek yeniden yaşamak suretiyle anlamaya çalışmak onun tarih metodunun esasıdır. Elde ettiği verileri daha sonra şuurun aydınlığında ikinci bir ameliyeye tâbi tutar, yani Batılı bir zevkle yeniden yorumlar. Bu, bir bakıma "Bergson'un anlattığı, bugünün ışığında mâzîyi görme keyfiyetidir".[27]

Tanpınar metodu, şu cümleleriyle daha da açıklık kazanmaktadır:

Şurası var ki, tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da bizdeki aksiyle tekevvün halindedir. Kâinatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak, mâziyi de düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz. [28]

Huzur'da ise "tarihe bugünün hesapları arasından bakmak"tan bahsedilir.[29] Aynı görüş, yine *Huzur*'da biraz daha açılarak şöyle izah edilmiştir:

İşler olup bittikten sonra, aynı insanlar bütün samimilikleriyle bu akşam düşündüklerini yazmak isteseler, araya hâdiseler girdiği için aynı ruh hâlini ve düşünceyi bulamayacaklardı. Çünkü hâdiselerle berâber biz de değişiriz; ve biz değişince, mâzimizi de yeniden kuranz .[30]

GEÇMİŞİN EMRİNDE BUGÜN

Tanpınar'ın "Eğer hayatımızda devamlılık olsaydı nasıl bir yaşama üslubumuz olurdu?" sorusuna cevap arayan bir aydın kimliğinde olduğunu söylemiştik. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de aynı soruya cevap aradığını düşünüyoruz. Ne var ki bu sefer farklı bir metod uyguladığı, diğer eserlerinde "tashih" ve "tefsir" ederek yaşadığı Şark'ı, güzelliklerini bilhassa görmezlikten gelerek, yarı yolda kalmışlıklarıyla -hattâ öteki eserlerinde geçmişi güzelleştirmeye, tashih etmeye çalıştığı için kendisini de eleştirerek- ele alır. Yani artık geçmişi açıkça -hesaplaşmaktan da öte- yargılamaya başlamıştır. Diğer yandan Tanzimat'tan sonraki hayatımızın ayırıcı vasfı olan kültür ikiliğinin tezahürlerini ve iki ayrı dünyanın eşit olmayan şartlarda karşılaşmasından doğan humour'u yakalamaya çalışır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün en önemli kişisi olan Hayri İrdal, değişmeye çalışan, bir türlü eşikten adımını atamamış, bir tür "aralık"ta yaşayan, kendi kendisiyle tezat halindeki Türk aydınının tipik bir örneğidir. Eski kültürümüzün içinden çıkıp gelmiştir ama, onun temessül ettiği kültür, mütecanis hüviyetini ve üstünlüklerini yitirerek zaaflarıyla baş başa kalmış, daha doğrusu, üstünlük-

lerini tayin eden kaynaklar kuruduğu için artık zaaflarıyla göze batmaya başlamış bir kültürdür. Tanpınar, bu kültürün nasılsa devam eden arı duru taraflarını Muvakkit Nuri Efendi ile, yarı yolda kalmışlıklarını ise Deli Seyit Lütfullah, Aristidi Efendi ve Abdüsselam Bey gibi inkıraz tipleriyle sembolleştirir. İrdal, bunların hepsinden bir şeyler almış, hatta bazılarını hayatının belirli dönemlerinde "baba" yerine koymuştur Kısacası İrdal, eski kültürümüzün artıklarıyla geçinen biridir ve sahip olduğu değer hükümleri, içi boşalmış, asıl kaynağından uzaklaşmış, boşlukta yüzen alışkanlıklar seviyesindedir; onu bir yere sıkı bir şekilde bağlamazlar. Bu yüzden, bir gün Faust'un Mefisto'yla karşılaşması gibi, "velînîmetim" dediği Halit Ayarcı'yla karşılaşınca, kendisini apansız bir yenilik hummâsının, yahut yeni bir "abes"in içinde bulur. Bir müessese olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Ayarcı'nın İrdal'daki kültür artıklarını modern bir işletmeci zihniyetiyle kullanmasından doğmuştur.

Nedir *Saatleri Ayarlama Enstitüsü?* Sözüm ona saatlerin ayarsızlığı yüzünden kaybedilen zamanı yeniden kazanmak için kurulmuş, etrafında Saatleme Bankası, Saat Sevenler Cemiyeti gibi aynı ölçüde lüzumsuz bir yığın kuruluş yaratan tepeden tırnağa abes bir müessese.

Romanda, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün neyi temsil ettiği değil, bütünüyle abes bir müessese oluşu önemlidir. Her şey bu abesin etrafında cereyan eder. Daha doğrusu, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İrdal'ın hepsinden ayrı ayrı geçtiği bir abesler zincirinin, aynı zamanda hepsini içine alan son halkasıdır. İrdal'ın aile çevresi - burada bilhassa bir eşyadan çok, gizli güçler taşıyan bir canlı gibi gördükleri ayaklı saat Mübarek'in oynadığı rol çok önemlidir-, Seyit Lütfullah'ın peşinde koştuğu Kayser Andronikos hazinesi ve gayb âlemiyle irtibatı, Abdüs-

selam Bey'in uçsuz bucaksız konağı, güya modern usullerle cıvadan altın yapmaya çalışan Aristidi Efendi'nin eczanesi, İrdal'ın bir müddet "yalanın sihirli çizgisinde"[31] oyalanarak kendinden kaçtığı tiyotro, Şehzadebaşı'nda ilgi çekici tiplerle karşılaştığı kahve, Doktor Ramiz'in memleketin kurtulması için yegâne çare olarak gördüğü psikanalizm, İspiritizma Cemiyeti, hep birer abes halkasıdır. İrdal bu halkalardan geçe geçe *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne ulaşır. Öyle bir fâsit dairedir ki bu, Enstitü'nün tasfiyesiyle de bitmez; bünyesinde kurulan Daimî Tasfiye Komisyonu'yla abes çarkı aynı şekilde dönmeye devam eder.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün yaptığı iş, saatleri ayarlamaktan ziyade, zamanı parçalamaktan ibarettir. Şube müdürlüklerine saat, dakika, saniye, salise gibi adların verilmesi, bu parçalanmışlığı ifade etmektedir. Romanın kahramanları yekpâre değil, parçalanmış bir zamanı yaşarlar.

Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, Bergson'a göre, geçmiş sürekli olarak birbiri üzerine yığılmak suretiyle büyür. Başka bir deyişle geçmiş, kendini muhafaza ederek hayat hamleleriyle geleceğe doğru uzanmaktadır. Sonra, önceye bağlı; fakat ondan daima yeni ve farklıdır. Tanpınar, "mâzî, bugün olduğu gibi, gelecek zamanlarda da hayatımızın şekillerinden biridir" derken buna benzer bir görüşü ifade etmek istemiştir. Nitekim eski kültürümüzün zaman felsefesini devam ettiren Muvakkit Nuri Efendi'yi şöyle konuşturur: "Hal yoktur, mâzî ve onun emrinde bir istikbal vardır. Biz farkında olmadan istikbalimizi inşâ ederiz".[32]

Ne var ki Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde mâzinin emrinden çıkmış, daha doğrusu geçmişle irtibatı kalmamış bir hali anlatmaktadır. Kahramanlarının zihin-

lerinde hâl ve mazi birbirine bağlı değildir; bunu bir boşluk olarak hissettikleri için yeni bir mâzi yaratmak uğruna boş yere uğraşır dururlar, yâhut mâzi ile sun'î köprüler kurmaya çalışırlar.

Romanda üzerinde hemen hiç durulmadığını zannettiğimiz bir parmaklık hikâyesi vardır: İrdal, parasızlıktan iyice sıkıştığı bir gün, bir zamanlar Seyit Lütfullah'ın bir baykuş gibi oturduğu harap medresenin parmaklığını bütün tehlikeleri göze alarak söker ve "otuz kâğıda" satarak bu parayı karısının ve baldızlarının lüzumsuz fantezilerine harcar. Yıllarca sonra -artık zengindir- Villa Saat adını verdiği evini süslemek için zaman zaman uğradığı bir antikacı dükkanında depoyu gezerken birden bu parmaklıkla karşılaşınca "derhal üzerine atılıp eski bir dost gibi kucaklamamak için" kendini zor tutarak Mandalin Efendi'yle, sonunda yine hâin Yahudi'nin galip çıktığı sıkı bir pazarlığa girişir ve dört yüz yetmiş beş liraya satın alır. "Villa Saat'in verandasına ve mevsim çiçekleri ile dolu bahçesine açılan kapı penceresine" takdırdığı bu parmaklığın "yıldız benekli, lâle motifleri arasından doğrudan doğruya mâziye, o kadar yoksulluk içinde, fakat o kadar rüyalı ve ümitli geçen çocukluk günlerine" bakar gibi olmaktadır.[33]

Tanzimat'tan sonra geçmişin hayatımızda işgal ettiği yeri bu parmaklık motifiyle çarpıcı bir şekilde anlatan Tanpınar, ayaklarını basacak sağlam zemini kaybeden insanların ağır geçmiş yükünü taşıyamayacaklarını ve bu yüzden bir değişme ve gelişmeden değil, ancak sürekli bir parçalanıştan söz edilebileceğini vurgulamak istemektedir. Geçmiş, geleceğimizi idare eden bir birikim olmaktan çıkmış, zaman zaman hayatımızı süslemek için kullandığımız müzelik eşyalar derekesine indirilmiştir. Geçmişle münasebetlerimizin mahiyetini anlatan şu cümleleri bu bakımdan dikkate değer:

Gideceğimiz yolu hepimiz biliyoruz. Fakat yol uzadıkça ayrıldığımız âlem bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir boşluk gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bâzan bir vicdan azabı gibi konuşuyor.[34]

UCUBE

Hayri İrdal'ın parmaklığı eski yerine koyması mümkün değildir; çünkü daha o zamanlar harabe haline gelmiş olan m'dresenin yerinde şimdi yeller esmektedir. Sonunda, sadece bir süs olarak, kendisine yabancı bir yığın eşya arasında sıkışıp kalır. İrdal'ın, içinde sürekli bir vicdan azabı gibi konuşan bu olay karşısında kendini savunuşu da ilgi çekicidir:

Kaldı ki bu harap binanın yerine yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt adeta şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl sonra modern bir mahalle kurulacak. Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum.[35]

Kendisini böyle kandırmasına rağmen, İrdal, ne mâziden bütünüyle kurtulabilir, ne de onun emrine girebilir. Bu yüzden hem geçmişle, hem de şimdiyle sürekli çatışma halindedir. Halit Ayarcı'yla birlikte yaptıklarına bir türlü inanmaz, fakat ondan kopamaz da.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü pek dikkatli okumayan bir okuyucu, İrdal'ın şahsiyeti hakkında ister istemez şüpheye düşecektir. Devamlı değişik çehrelerle karşımıza çıkan İrdal, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, geçmişi bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığı ağır bir yük gibi taşımaktadır. Hep bir baba, daha doğrusu bir kimlik arayışı içindedir. Bazan bir budala gibi görünür, bazan usta bir dolandırıcı ve parmaklık hikâyesinde olduğu gibi,

yaptıklarını mazur göstermeye çalışan pişkin, yüzsüz biri. Bir bakarsınız aşırı bir yenilikçi, bir bakarsınız kaybedilen değerler karşısında vicdan azabı duyan samimi bir gelenekçidir. Bununla beraber, romanı okuyup bitirdikten sonra, okuyucunun zihninde, kendini bile eleştirmekten çekinmeyen dürüst ve samimi bir insan imajı kalır.

İrdal bunlardan hangisidir? Hem hepsi, hem hiç birisi. Yukarıdaki çehrelerden hiç biri İrdal'ı tek başına açıklamaya yetmez. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi o, kendi kendisiyle tezat halindeki Türk aydınının tipik bir örneğidir, hattâ biraz da Tanpınar'ın kendisi. Doğu'yla Batı, geçmişle bugün arasında kalakalmış, şaşkın, rüzgârın istikametine göre yön değiştiren, yaptıklarından şüphe ettiği halde, kendisine "dur" diyecek gücü bulamayan trajik bir kahraman. Mefisto'ya benzettiğimiz Halit Ayarcı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü, babasını beğenmediği halde beğenmediğini kabul etmek istemeyen, geçmişin ağır yükünü taşıyacak gücü kalmamış bu adamın zayıf omuzlarında yükseltir.

Aslına bakılırsa, Seyit Lütfullah'tan Halit Ayarcı'ya kadar, romanda karşılaştığımız bütün tipler, istisnasız, inkıraz tipleridir. Tanpınar'ın son bir buçuk asır içinde yenilik ve gelişme diye takdim edilen şeylerin hepsini, aslında inkırazın değişik tezahürleri olarak ele aldığını sanıyoruz. Bu bakımdan, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Tanzimat öncesi ve Tanzimat sonrası olmak üzere iki dönemin işlendiği söylenebilir. Bu iki dönemi roman kahramanlarının hayatlarında da gözlemek mümkündür. Mesela İrdal'ın Ayarcı'yla karşılaşmadan önceki hayatıyla sonraki hayatı, Zarife Hala'nın ölmeden önceki hayatıyla sonraki hayatı, Seyit Lütfullah'ın ortadan kaybolmadan önceki hayatıyla sonraki hayatı vb. bu iki döneme tekabül etmektedir. Esasen Cumhuriyet dönemi de Tanzimat'ın

bir uzantısıdır, çünkü Cumhuriyet'le birlikte hayatımızda görülen değişikliklerin hepsi nüve olarak Tanzimat'la birlikte var olmuştur Hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde tek dönemin anlatıldığı bile söylenebilir: İnkıraz.

Tanpınar'ın eserlerinin mühim bir kısmında inkırazın özellikle sanat eserlerindeki tezâhürlerini araştırdığını ve ilgi çekici yorumlar getirdiğini söylemiştik. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise, daha çok inkıraz tipleri ve inkırazın hayatımızdaki görünüşleri üzerinde durur. Bütün kahramanlar, geçmişle, bunun neticesi olarak, realiteyle ilgilerini koparmış tipler olarak çizilmiştir. Abdüsselam Bey gibi kendini tamamen geçmişe hapseden tipler de öyle. Bu realite-dışılık, hayatın "kendi şeklini yaratamamasından" ileri gelmektedir.[36] Geçmişi inkâr edenler olsun, kendini geçmişe hapsedenler olsun, hep bir fâsit daire içinde dönüp durur, bir türlü kapıdan içeri giremezler. "Bir çeşit aralıkta yaşamaktadırlar".[37] Şehzadebaşı'ndaki kahvenin müdavimleri Halit Ayarcı tarafından bu cümlelerle değerlendirilir. Fakat aynı değerlendirme romanın bütün kahramanları için geçerlidir. Kapının dışındadır hepsi, "muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddî, yarı şaka, tembel bir hayat"[38] sürerler.

Halit Ayarcı'nın mantığıyla düşünülecek olursa, kapının içindeki hayatta "geçmiş" pek o kadar önemli değildir, gerekirse yeniden yaratılır. Fakat Tanpınar, İrdal'ın yanındadır ve "kapının içi"yle, muhtemelen, bizim cemiyet olarak şimdiye kadar ulaşmış olmamız gereken noktayı, başka bir deyişle, kültür ikiliğinin yaşanmadığı, geçmişimizin kendi içinde gelişerek "muasır" gelişmelerle bütünleştiği kuvvetli bir sentezi anlatmaya çalışmaktadır.

Ne var ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki kahramanların ayakları altındaki zemin kaymıştır; hepsi bir

boşlukta yüzmektedirler. Devam zinciri kopmuştur. Tanpınar ise yaratmanın ilk şartının "devam" olduğu fikrindedir, "hakikî kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucûbeleri meydana getirir." Saatleri Ayarlama Enstitüsü işte böyle bir ucûbedir.

BABA KOMPLEKSİ

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Halit Ayarcı'nın İrdal'daki kültür artıklarını modern bir işletmeci zihniyetiyle değerlendirmesinden doğmuştur, demiştik. Bu kültür artıklarının büyük bir kısmı, İrdal'a Muvakkit Nuri Efendi'yle Seyit Lütfullah'tan intikal etmiş bilgilerdir. Özellikle İrdal'ın saat bilgisi ve yarım yamalak saat felsefesi Ayarcı'nın asıl ilham kaynağını teşkil etmekle beraber, Enstitü'nün ardındaki temel fikir "yenilik"tir:

> Dikkat edin, yeni diyorum. En büyük harflerle yeni. Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur .[39]

Bununla beraber, geçmiş, çok geçmeden Enstitü'nün hüviyetinde bir boşluk olarak hissedilmeye başlanır. Ayarcı, bir ara İrdal'dan Muvakkit Nuri Efendi'nin hayatını ve fikirlerini anlatan bir kitap yazmasını isterse de, bir müddet sonra, ani bir ilhamla Ahmet Zamanî Efendi diye güya on yedinci asırda, yani "tam klasik devrimizde"[40] yaşamış ve Graham'dan evvel "râbia hesaplarını bulmuş" bir adam uydurarak İrdal'ın önüne sürer. İrdal, Muvakkit Nuri Efendi'ye dair malzemeyi ve onun fikirlerini kullanarak *Ahmet Zamanî Efendi ve Eseri* adlı kitabını yazacaktır.

Burada dikkat edilmesi gereken husus, Muvakkit Nuri Efendi'nin, yani hakiki geçmişin yok farzedilerek yeni ve tamamen uydurma bir geçmiş üretilmesidir. Zira Dok-

tor Ramiz'e ve Ayarcı'ya göre "tarih günün emrindedir".[41] Kendimize daima yaşanacak iklim yaratmaktan başka ne yapabiliriz? "Hal denen bıçak sırtında oturamayacağımıza göre".[42]

Bu cümlelerle kendisini de şiddetli bir şekilde eleştirdiği şüphesiz olan Tanpınar, geçmişi yeniden üretme fikrini, roman boyunca, çeşitleme yoluyla tekrarlamaktadır. Abdüsselam Bey'in olmayan mirasının başına açtığı dertler yüzünden adlî tıbba gönderilen İrdal'da, Doktor Ramiz, uzun seanslar ve pisikanalitik analizler sonucunda "baba kompleksi" diye garip bir hastalık bulur. Ona göre, İrdal babasını beğenmemekte ve bu yüzden kendisine sürekli yeni babalar aramaktadır. Hatta hayatının bir döneminde, babasının "menhûs", annesinin ise "mübârek" diye adlandırdığı, sonradan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün sembolü, yahut bir çeşit fetişi haline gelecek olan büyük ayaklı saati bile baba yerine koymuştur.

.. ictimaî bir şekilde bu hastalık hemen hepimizde var. Bakın etrafa, hep mâziden şikayet ediyoruz, hepimiz onunla meşgulüz. Onu içinden değiştirmek istiyoruz. Bunun mânâsı nedir? Bir baba kompleksi değil mi? Büyük küçük, hemen hepimiz onunla uğraşmıyor muyuz? Şu Etilere, Frikyalılara, bilmem ne kavimlerine muhabbetimiz nedir? Baba kompleksinden başka bir şey mi? [43]

Tanpınar, bu vesileyle, Bergsonizm'den psikanalizme kadar aydınlarımızın tek kurtuluş reçetesi olarak gördükleri bütün düşüncelerle -bu alaylara kendisi de hedef olduğu halde- çekinmeden ve ustaca alay eder. Türk aydınlarının çeşitli dönemlerde bağlandıkları izm'ler, felsefeler yahut kavramlar, aslında Aristidi Efendi'nin, Seyit Lütfullah'ın, Abdüsselam Bey'in bel bağladıkları "mucizeli kelime, formül, dua, yahut ameliye"den pek farklı değildir.[44] Nitekim Doktor Ramiz, psikanalizmi meselelerimizin hemen hepsine çözüm getirecek sihirli bir formül gibi gör-

mektedir. Memlekette hiç bir şeyi beğenmemekte, Almanya'dan döneli iki yıl olduğu halde, kendisine psikanaliz metodunu uygulama imkânı verilmediğinden şikayet edip durmaktadır. Tanpınar, Doktor Ramiz'i öylesine ustalıkla anlatır ki, okuyucu, sonunda asıl onun hasta olduğunu ve tedavi edilmesi gerektiğini anlar.

Burada ister istemez Sabri Ülgener'in iktisadî zihniyetle ilgili tahlillerini hatırlıyoruz. Ülgener'e göre, asırlar, derinliğine saplanan yüz çizgilerinden çok azını silebilmiştir. İnsanımızın zihniyet yapısı, en yakın inkılap yılları da dahil, III. Selim'den bu yana süren şekil ve kalıp değişikliklerine rağmen, eskisinden çok farklı değildir. Geçmişi silmeye yönelik gayretler de bir sonuç vermemiş, böylece alacalı bir zihniyet yapısı ortaya çıkmıştır. Aynı şeyi aydınlar için de söylemek mümkündür; gerçekte yeni aydın, Osmanlı aydınından yüz çizgileri itibariyle farksızdır. İkisi de, meseleleri hemen çözecek sihirli formüller peşindedir.

Baba Kompleksi fikrinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bel kemiğini teşkil ettiği söylenebilir. Nitekim Zarife Hala'nın ölüp dirilmesi olayında aynı fikir farklı bir yönüyle karşımıza çıkar. İrdal'ın huysuz, hastalıklı, ahretliği Safinaz Hanım'la dış dünyadan tamamen el etek çekmiş bir halde yaşayan zengin halası bir gün ölür; fakat tam gömüleceği sırada dipdiri ayağa kalkar. O günden sonra, o eski hasis, hastalıklı kadının yerini "hayat aşkı bereketli bir arpa tarlası gibi her tarafından fışkıran"[45], bütün malını mülkünü hayattayken yemeye ve kimseye, bilhassa İrdal'a zırnık bile koklatmamaya kararlı bir kadın alır. Ölüp dirildikten önceki hayatı onun için artık yoktur.

Asıl ilgi çekicisi, olmayan mirasını İrdal'a bırakan Abdüsselam Bey'le, hadsiz hesapsız mirasından zırnık bile koklatmamaya kararlı Zarife Hala arasında tam bir te-

zat bulunmasıdır. Üstelik Abdüsselam Bey insan canlısıdır, hep büyük bir kalabalıkla yaşar ve serveti tükendikçe yalnızlaşır; Zarife Hala ise başlangıçta dünyadan el etek çekmiş olduğu halde, ölüp dirildikten sonra, kaybettiği zamanı telafi edebilmek için hayatın içine bütün hızıyla atılır. Abdüsselam Bey, ölünceye kadar geçmişe bağlı kalmış, fakirleştiğini bir türlü kabul etmeyerek grurunu sonuna kadar korumuş, bir başka deyişle, kendini ihtişamlı bir geçmişe hapsetmiştir. Zarife Hala ise geçmişi inkâr eder. Hatta Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi kollektif bir yalana katıldıktan sonra, o kadar nefret ettiği İrdal ve babası hakkındaki kanaatlerini bile değiştirir, "maziyi düzeltmekle, hatta güzelleştirmekle meşgul" olur.[46]

Tanpınar, bütün romana yaydığı bu tezatla, Tanzimat'tan sonraki hayatımızın birlikte yürüyen, fakat birbirine zıt iki ayrı yönünü ve hadisenin ardında çalışan psikolojik mekanizmayı veriyor. Yorulmuş bir medeniyetin hayatiyetini yitirdiğini bir türlü anlayamaması ve hatıralarına gömülerek çevresinde olup bitenlerden habersiz yaşaması Abdüsselam Bey'le verilirken, tam defnedilmek üzereyken dipdiri ayağa kalkan Zarife Hala'yla da geçmişin yok farzedilerek mirasının bir mirasyedi tavrıyla harcanması anlatılmaktadır. Abdüsselam Bey yok olan bir medeniyeti, Zarife Hala ise, bu medeniyetin yok olmaya razı olmayan, hayatiyet belirtileri kalmış bir tarafını ve bu hayatiyetin nasıl harcandığını göstermesi bakımından ilgi çekici tiplerdir.

ŞARTLI YENİLİK

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kurulması, tıpkı Zarife Hala'nın dirilmesi gibi bir durumdur. Geçmişin arıduru bir tarafını, yahut uzuvlarından birinde nasılsa kalmış

bir hayatiyet belirtisini temsil eden Muvakkit Nuri Efendi'nin saat ve zaman felsefesi, çarpıtılarak, yozlaştırılarak, tıpkı Hala'nın servetini yeni yeni fantezilerle harcaması gibi harcanır. Doğan, bütün uzuvları tam ve sağlam bir çocuk değil, Seyit Lütfullah gibi, "gözlerinden biri akmış, ağzı hafifçe çarpılmış, bütün vücudu büyük hareketlerine zarar vermeyen, fakat onları bir türlü serbest de bırakmayan, her uzuv için ayrı, küçük, mânâsız ve lüzumsuz bir yığın dar sahalı harekette kendisini dağıtan bir tik kaplamış"[47] bir ucûbedir. Seyit Lütfullah'da, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde olduğu gibi, "yalanın nerede başladığı ve nerede bittiği bilinmez".[48]

Tanpınar, romanında, tipler ve olaylar arasında öylesine girift ve ustalıklı ilgiler kurmuştur ki, dikkatsiz bir okuyucunun farketmesi imkânsızdır. Anlatılan her olay ve çizilen her tip, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün ya küçük bir örneğidir, yahut mutlaka bir yönünü açıklar. Zaten Enstitü kurulduğunda, bütün kahramanlar ya hatıraları ve fikirleriyle, yahut Enstitü'nün birer personeli olarak aynı çatı altında toplanırlar. Kısaca, Seyit Lütfullah'ın fonksiyonlarından birçoğunu yitirmiş hayatiyeti, Zarife Hala'nın hortlamışlığı, Abdüsselam Bey'in hısım akraba sevgisi, Muvakkit Nuri Efendi'nin zaman felsefesi vb. birleşerek garip bir karışım oluştururlar.

Romanın İrdal'dan sonra en önemli kişisi şüphesiz Halit Ayarcı'dır. İrdal ne kadar pasif, müteredditve beceriksizse, Ayarcı o kadar aktif, sür'atli kararlar verebilen, cesur bir tip, müteşebbis bir iş adamı, kurnaz bir bürokrattır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü, daha İrdal'la tanıştığı gün -onun saat hakkındaki bilgisi ve umumî saatlerden hiç birinin diğerini tutmadığı hususunda söyledikleri dolayısıyla- kafasında oluşmuştur. İrdal Ayarcı'nın sür'atine bir türlü ayak uyduramaz ve zıt karakter yapıları birbirle-

riyle sürekli çatışır. Ayarcı âdeta bir yenilik timsalidir ve hakikati olduğu gibi görmenin yararsızlığına, hatta bozgunculuk olduğuna inanır. Realist olmak hakikati olduğu gibi görmek değil, onunla münasebetlerimizi en faydalı şekilde tayin etmektir.[49] Kelimenin tam mânâsıyla bir eylem adamı olan Ayarcı, İrdal'ı ve çevresindekileri istediği gibi yönetir. En olumsuz şartları bile lehine çevirecek kadar beceriklidir, ümitsizliğe düşmez, en güç vaziyetlerden ustalıkla sıyrılır.

Bilhassa son iki bölümde, önceleri kendisini yalana kolayca teslim ettiği, hatta bunu bir kurtuluş olarak gördüğü halde, aklıselim sahibi bir gözlemci imajı veren İrdal, dibine kadar gömüldüğü bataklıktan kurtulmak için çabalar, fakat çabaladıkça daha fazla gömülür. Hakikati, sahih olanı araştırmakla beraber, eyleme geçecek gücü bulamaz. Hatta yeni Enstitü binasının projesini bile kendisi yapmak zorunda kalır.

Yapılacak yeni bina için bir proje yarışması açılmıştır. Ayarcı, şartnameye, İrdal'ın tamamen lüzumsuz gördüğü "müessesenin modern mahiyetine ve adına uygun bir şekilde orijinal ve yeni üslupta" kaydının konulmasını ısrarla ister. İrdal, bunun üzerine sırf inat olsun diye, biraz da projeyi sabote etmek maksadıyla yukarıdaki cümleye "içten ve dıştan" ibaresini ekler. Ne var ki bu küçük eylem denemesi başına olmadık işler açacaktır. Nitekim, Ayarcı gönderilen projelerden hiç birini beğenmediği için, içten ve dıştan bir saate benzeyen projeyi çizme işi İrdal'ın üzerine kalır. Aylarca uğraştıktan sonra, karısı Pakize'nin verdiği ilhamla Mübarek'i model olarak kullanır ve oğlu Ahmet'in yardımıyla Ayarcı'nın çok beğendiği bir proje hazırlar*. Aslında, Enstitü bir müessese olarak ne kadar abesse, bu proje de o kadar abestir.

* Mübârek'in romandaki rolü, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi çok önemlidir. Ağır aksak yürüyüşüyle çözülme devrimizin hurafelerle

Mübarek'i model alarak Enstitü projesini çizen İrdal, bu başarısı dolayısıyla tekrar günün adamı olmuştur. Hatta Beynelmilel Mimarlar Cemiyeti'nin fahrî üyeliğine seçilir. Bunun üzerine Ayarcı, Saat Evleri'nin projesini çizme vazifesini de İrdal'a verince büyük bir kıyamet kopar. Hiç kimse, İrdal'ın yapacağı evlerde oturmak istememektedir:

> Bunlar hususi evlerdir. Bizden sonra çoluk çocuğumuza kalacak. Fazla orijinal olmasına ihtiyaç yoktur. Sağlam, ucuz, emniyetli olması kâfidir! Dişimizden tırnağımızdan artırdığımız para ile tecrübeye giremeyiz. Biz ev istiyoruz, dahiyâne eser değil! (...) Olmaz azizim, olmaz! Bir de bakarsın ki, merdivenleri ters taraftan koymuşsun .[50]

Halit Ayarcı şaşkın ve muztariptir. İlk defa nerede hata yaptığını düşünmeye başlar. O zamana kadar bütün yaptıklarını alkışlayanlar, menfaatlerine dokunulunca birdenbire dönmüş, "hulâsa, herkes kendisi olmuştur".

Ayarcı, gerçekte yaptığı işi ciddiye alan, İrdal'a göre çok farklı bir mantıktan hareket ettiği için sonuna kadar tutarlı kalabilen bir tiptir. İnandığı tek hakikat vardır: Yenilik. İrdal'ın ve hadiseleri ister istemez İrdal'ın gözüyle gören okuyucunun nazarında, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, akıl almaz bir dolandırıcılıktan başka bir şey değildir. Fakat Ayarcı kendi açısından tutarlıdır. Hatta samimi olarak etrafı aldatmadığına, aksine aldatıldığına inanmaktadır. Çevresindeki herkes yalan söylemiştir kendisine, menfaatlerine dokunulunca dönmüşlerdir. Fakat İrdal farklı düşünür:

> karışık felsefesini temsil eder. Sonraları ise Enstitü'nün sembolü haline gelir. Fakat o da yeniliğe ayak uydurmuş, tamamen değişmiştir. Zarife Hala, onun eskiliğine tahammül edemediği için, yerine ona benzeyen başka bir saat koyar. Fakat hiç kimse Mübarek'teki bu değişikliği farketmez, yahut farketmek işlerine gelmez. Doktor Ramiz bile bu sahtekârlığı görmez, Mübarek'in o kadar değişmiş olmasına sadece hayret eder.

İkisinde de samimi idiler. Yeniliği kendilerine ucu dokunmamak şartıyla seviyorlardı. Hâlâ da o şartla severler. Fakat hayatlarında emniyetli ve sağlam olmayı tercih ediyorlar .[51]

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, sonunda lüzumsuz bir müessese olduğu anlaşıldığı için lağvedilir. Bununla beraber, Ayarcı, Ankara'ya giderek bir Daimî Tasfiye Komisyonu kurulmasını sağlamıştır. Böylece çark aynı şekilde dönmeye devam edecektir. Roman, Halit Ayarcı'nın şüpheli bir trafik kazası sonucu ölmesiyle biter.

MÜMTAZ NEYİN PEŞİNDE?

Huzur'da Mümtaz, Tanpınar'ın kendisidir, bu bir gerçek. Diğer kahramanların büyük bir kısmı da, söz gelişi İhsan, Nuran, Suad, aslında Mümtaz'ın diliyle konuşur ve onu tamamlarlar. Kısacası *Huzur*, Tanpınar'ın şüphelerini, tereddütlerini, hafakanlarını, hayallerini -bir kısmı gerçekten yaşamış, bir kısmı da muhayyel- kahramanlarına bölüştürerek anlattığı yoğun bir "yaşantı" romanıdır.

Tanpınar, en çok inandığı şeyden bile aynı zamanda en fazla şüphe eden bir aydındı. Romanda eğer Suad, Mümtaz'a itiraz ediyorsa, bu aslında Tanpınar'ın kendisine itiraz eden bir başka Tanpınar'dır. Daha değişik bir ifadeyle, o, kendisini sürekli göz hapsinde tutar.[52] İki farklı medeniyetin arasında kalmış, ikisinden de vazgeçemeyen ve bir çıkış noktası arayan karakteristik bir çözülme devri aydınıdır. Kendi tabiriyle, iki çehrelidir, iki türlü düşünür, hatta daha garibi, iki türlü duyar.[53] Yani bir tamlık değildir.[54] Fakat bir tamlığın, daha doğrusu "devamı"ın peşindedir.

Tanpınar "devam"ı özellikle musikide arar. Bu bakımdan musiki, onun düşüncesinin temel kavramlarından biri olarak ele alınabilir. Çünkü "bir kültürün musiki an-

layışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcama tarzıdır".[55] Bunun için de değişmesi çok zordur. Ve musikimiz kendi içinde değişene kadar, hayat karşısındaki vaziyetimiz değişmez.[56] "Bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız, güzel taraflarımız", hepsi musikimizdedir, "Garb'ın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de, yine onu anlamamaktan"[57] ileri gelir. Sahnenin Dışındakiler'de İhsan'ı "Bana musikimiz tek bağlanış noktası gibi geliyor. Kimbilir, belki bir gün yalnız onunla kendimizi anlayacağız" diye konuşturur ve hemen ardından ilave eder: "Belki o da etrafımızdaki kuyulardan biridir".[58] Kısacası Tanpınar'a göre, musiki düşünceyi değil, nabzı idare eder.

Mümtaz, *Huzur*'un birinci bölümünde, sokakta çocukların söylediği "Aç kapıyı bezirganbaşı, bezirganbaşı" türküsünü dinlerken şöyle düşünür:

> Devam etmesi lâzım gelen işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi, ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir .[59]

Bütün bunlardan Tanpınar'ın musiki üzerinde niçin ısrarla durduğu açıkça anlaşılmaktadır. İnsanımız "Alaturka musiki dedikleri acaip tokmakla dövüle dövüle"[60] şekillenmiştir ve bunun için hâlâ direnme gücü vardır. İnkıraz döneminde musikinin ön plana çıkması ve asıl büyük hamlelerini bu devirde yapması da ancak bu sanatın bizi kendi hayatımıza bağlayan en güçlü bağlanış noktası olmasıyla açıklanabilir. Mümtaz, bunun için musikiyi hayatına naklettiğini ve belki de "kollektif bir kaderi yaşadığını" söylemektedir.[61]

Tanpınar'ın düşüncesinde "zaman"la beraber musikinin de önemli bir yere sahip olması, musikinin zamanla

ilişkisi düşünülecek olursa, hiç de tesadüfî değildir. Bilindiği gibi, Bergson, zaman hakkındaki fikirlerini açıklarken, "durée"yi, en iyi bir şekilde bir melodiyi kendimizi tam vererek yaşadığımız zaman anlayabileceğimizi söyler. Öyle bir anda artık dakika ve saniyeler yoktur; mekân aradan çekilmiştir, her nota, bir sonraki notanın içinde kaybolur ve hareket devamlı bir akış haline gelir. Artık zaman da ortadan kalkmış, durée başlamıştır*.

Huzur yazarının bütün bir medeniyet maceramızı en kesif ve en saf şekliyle sürekli bir akış halinde musikimizde görmesi, şüphesiz, Bergson'a bağladığımız zaman anlayışıyla yakından ilgilidir. Bir bakıma, her nota, her musiki cümlesi, Tanpınar'a birbirinde devam eden tarihî

* Berna Moran, Tanpınar'ın "Kompozisyon için örneğim musiki olmuştur" (*Edebiyat Üzerine Makalaler*, s.557) cümlesinden yola çıkarak, onun *Huzur*'daki dört bölüme senfonilerdeki bölümlerin fonksiyonlarını yüklediğini, yanılmış olabileceği ihtimalini de kaydederek ileri sürüyor. (bk. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 231). Biz Moran'ın bu tesbitinin eksik olmakla beraber doğru olduğu kanaatindeyiz. Şu bakımdan eksik: *Huzur*'da Batı musikisi de önemli bir yer almıştır; fakat temlerin büyük bir kısmı Türk musikisi ile ilgilidir. Yani *Huzur*'da Türk musikisi önemli bir mesele olarak karşımıza çıkar. Öte yandan bir leit-motif olarak Mâhur Beste etrafında bir ailenin kaderinin oluşturulduğunu biliyoruz. Bu bakımdan Tanpınar'ın *Huzur*'u dört bölüm halinde düzenlerken sadece senfoniyi değil, dört hâneli Türk musikisi kompozisyonunu da örnek aldığı rahatlıkla söylenebilir. Fakat her hânede ayrı bir duygu işlemek suretiyle Türk musikisine idealindeki yapıyı vermek, yani bir sentezi telkin etmek istediği düşünülebilir. Üçüncü bölüm, dört haneli Türk musikisi kompozisyonundaki miyan-hâne'ye tekabül etmektedir. Bilindiği gibi miyan'da genellikle tiz seslerde dolaşılır ve esaslı geçkiler yapılır. Romanın üçüncü bölümünde, miyan-hâne'nin karakterine uygun olarak Tanpınar'ın âdeta tiz seslerde dolaştığı ve önemli "geçki"leri bu bölümde gerçekleştirdiği görülmektedir. Kısaca denilebilir ki, Tanpınar, roman boyunca işlediği Doğu-Batı sentezini, romanın teknik yapısıyla da ortaya koymak istemiş olabilir.

zamanları veriyordu. *Huzur*'da Mümtaz: "İster istemez onların bir parçasıyız" diyor ve şöyle devam ediyor:

Eski musikimizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü maziyi açacak bir anahtar var. O bize üstüste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor. İçimizde bir hazine bulunduğu, Ferahfezâ yahut Sultanî Yegâh'ın arasından etrafımıza baktığımız için ..[62]

Türk musikisinin bize verdiği üstüste zamanlar, Tanpınar'ın çeşitli yazılarında iyice açılır. Musikimiz, ona göre, gelişmesini üç büyük eser etrafında tamamlamıştır: Meragalı Abdülkadir'in Segâh Kâr'ı, Itrî'nin Nevâ Kâr'ı (buna Na't-ı Mevlânâ'yı da ilâve edebilirsiniz diyor) ve Dede'nin Ferahfezâ Âyin'i. Bu üç büyük eser, medeniyetimizin sadece üç ayrı çehresini değil, aynı zamanda bütün bir tarihi de verirler. Segâh Kâr'da garip bir tokluk ve arkaizm sadece bir zenginliği göstermektedir; "belki nağmenin şalı bulunmuştur". Nevâ Kâr'da ise "eşyanın yerli yerinde oturduğu, kurulmuş ve kendisini idrak etmiş bir âlemle" karşılaşılır; klasik bir sanattan ne beklenebilirse, hepsi vardır Nevâ Kâr'da. Bir inkıraz devrinin bütün acılarını taşıyan Ferahfezâ Âyin'de ise kopmağa çalıştığı, fakat bir türlü kopamadığı âlemde çırpınıp duran bir ruh...

XVII. asır -ki, yetmiş senesi tam bir kargaşa halinde geçmiş, kapısı acı bir mağlubiyetle kapanmıştır; -bununla beraber- yine de sanatlarımızın tam kararını bulduğu, dehâmızın bütünüyle konuştuğu asırdır. Meragalı Abdülkâdir'in eseriyle Dede'nin eseri arasında bir merkez teşkil eden ve batan güneşin son ışıklarına benzeyen Nevâ Kâr, işte böyle bir asırda "Yeni Câmi'in ve Nâilî ve Neşâtî divanlarının üstün kardeşi olarak" doğar.[63]

Bizi mukadder akıbete götüren yol ayrımında durduğu ve zevkimizin tam teessüs ettiği asır olduğu için, on

yedinci asır, Tanpınar'ın düşüncesinde önemli bir yer tutmaktadır. Bir yandan sivil mimarimiz Boğaz'a yaraşır bir üsluba kavuşurken, bir yandan da dehâsını Nedim'de bulan Türkçe hazırlanır. Tanpınar'a göre, "küçük, Fransız taklidi birkaç havuz ve şelâle ile buluştan öteye geçemeyen, bir eğlence ve israf devrinden başka bir şey olmayan Lâle Devri", Nedim'in şiirinde büyük bir devir manzarası almıştır.[64]

Fakat Lâle Devri yalnız Nedim değildir. Yanıbaşında Itrî'den sonra şiirimiz ve biraz sonra Hekimoğlu Ali Paşa Câmii'ni verecek mimarimiz kadar, musikimiz de yaratıcıdır. Hatta meş'ale biraz da onun eline geçmiş gibidir. Hâfız Post 1689'da, Itrî 1712'de ölür. İbrahim Paşa zamanında ikisinin de eseri yavaş yavaş orta sınıfa yayılmakta idi. Onlardan biraz sonra Seyyid Nuh'la Nühüft makamının kendine mahsus Şark'ı başlar. Onun yanıbaşında dehâsıyla Itrî'den İsmail Dede'ye geçmeyi o kadar tabii yapan Ebubekir Ağa ile Kara İsmail Ağa ve Tab'î Mustafa Efendi yer alırlar.[65]

Bu arada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da Nühüft makamı üzerinde Tanpınar'ın ısrarla duruşudur. Ona göre, Lâle Devri'nden başlayarak Dede'ye kadar uzanan musiki eserlerimizin bir kısmında

..bazı nağmeler, hatta yer yer eserin bütünü, bir düşünce veya azaba birden uyanış, yarım kalmış rüya ile keskinleşen hasret, insanı aşan bir yalnızlık vehmiyle canlıdır. Eyyubî Bekir Ağa'nın Mâhur Beste'sini, güftesinin yarı çapkın ve hemen hemen hiç bir şey söylemeyen oyunundan sıyırın, elinizde bir nevî nocturne kalır.[66]

Dede'nin bâzı Acemaşîran ve Ferahfezâ'larının daima kendisine geceden bahsettiğini ilave eden Tanpınar, Nühüft'te bir karanlık su duygusunun bilhassa hâkim olduğunu söyler:

Hüseynî'nin mersiye âhengiyle, Nevâ'nın âdeta platonisyen arayışı bu makamı kendiliğinden bir geçmiş zaman arayıcısı yapar. Nü-

hüft ne anlatırsa anlatsın, bir daha dönmeyecek olanın peşindedir. Onun için daima bir gece yarısı sızlanışına benzer. Eyyûbî Bekir Ağa'nın, Hâfız Post'un Nühüft'lerinin eski musikimizin kendisine ayırdığı halleri o kadar aşmasının sebebi bu olsa gerektir.[67]

Bu iki bestekârın Nühüft'lerinde âdeta bir Euripide korosunun dövündüğünü, bu trajedi hissi yüzünden Nühüft makamının eski musikimizde çok az kullanıldığını söyleyen Tanpınar, kendi intibalarını kaide yaptığı ihtimalini de göz önünde tutarak, bir şehrin, daha doğrusu bir medeniyetin, tabiatı, tarihi ve cemiyet statüsüyle, yarattığı sanat eserlerine aksettiği, XVIII. asır Türk musikisinde ise tabiat haddinin ağır bastığını ileri sürer.

Tanpınar'ın üzerinde fazla durmamakla beraber, sanatlar arasında hiyerarşi bulunduğuna inandığı anlaşılmaktadır. Fakat ona göre bu hiyerarşinin yanıbaşında, devirlerin kurduğu ikinci ve gizli bir değerler zinciri daha vardır ki ".. bazan mimarî gibi doğrudan doğruya idare edici bir sanatı bile, hiç farkında olmadan, hatta küçük sanatlardan birinin emrine verir".[68] Meselâ Sultanahmet Çeşmesi'nde, devir, mimariyi kitap sanatının emrine vermiştir. Kendisinden önceki hiç bir sebil ve çeşmede bu durum görülmez.

Fakat yine aynı çeşmede, göz, bilhassa yazının üstünde durursa, o zaman muhayyile musikiye döner. Çünkü İtrî'yi idrak etmiş bir devirde, büyük sanatımız musikidir. Üçüncü Ahmed'in annesinin Üsküdar'da yaptırdığı camide bu musiki üstünlüğü daha bârizdir ve mimariyi o idare eder. Hatice Emetullah Sultan'ın bu camiin yanındaki türbesinde ise bu zevk bir nevi his bozuluşuna kadar gider. Ölüm, kendisini duyurmakla kalmaz, ölüyü âdeta teşhir eder.[69]

MUSİKİ, MİMARÎ VE ŞEHİR

Tanpınar'a göre, yüzümüzün Batı'ya çevrildiği devirde ayakta duran tek sanatımız musikidir. III. Selim tahta

geçmeden çok önce mimarî ve bahçe zevkimiz çözülmüş, "ufak tefek geriye dönüşlere, klasik devri hatırlamalara rağmen Türk rokokosu başlamıştır".[70] III. Selim devrinde, bir bakıma ressam Melling'e emanet edilen İstanbul, Nuruosmaniye Camii ile başlayarak yayılan bir zevk kargaşasına sahne olur. Fakat Galib'in şiiriyle birleşen Yesârîzâde ta'liki, onsekizinci asır Fransız süslerinin bozulmuş rokokosunu gölgede bırakır.[71]

Mimaride başlayan çözülüşle beraber, hat sanatında büyük bir yer değiştirme hadisesinin bulunduğu Tanpınar'ın önemli dikkatleri arasındadır. Sülüs'ün ve Celî'nin mimariyle atbaşı giden âbidevî zaferlerinden, Nesih'in dikkatli tahta oyuculuğundan ve sadeliğinden, Ta'lik'in "henüz uyanmış canlı ve güzel mahlûk edâsı"na geçilir.[72] Ta'lik'in zaferi, yukarıda sözünü ettiğimiz zevk dağılışıyla ilgilidir. Geleneğin kapattığı ifade yollarının bu üstüste yapılan değişiklikler ve arayışlarda büyük hissesi olduğunu söyleyen Tanpınar'a göre, diğer sanatlarda olduğu gibi, hat sanatında da, zamanla, mânâda, kuvvette, ifade ve fonksiyonda kaybedilen şeyler, zarâfette, kullanılan maddenin kıymetinde aranmıştır. Hatta genellikle ferman ve beratlarda kullanılan ve çok süslü bir görünüşü olan Dîvânî -ki Tanpınar bu yazının kendi bünyesinde monograma gittiğini söyler- Ta'lik'ten çok farklıdır ve dinamiktir;

..daima bir süvari akınıdır, rüzgârda uçan tuğlar, bayraklar ve hücum, yürüyüş havası. Halbuki Ta'lik, bize henüz uyanmış canlı ve güzel mahluk edâsı ile, hatta bir peyzaj vehmiyle gelir. Dîvânî her an yeni şekil teklif eder, halbuki Ta'lik, şeklin dağılışıdır.

Hemen bütün sanatlarda yaşanan bu arayış psikozu, maddesi bulunmadığı ve hiç bir fenomeni dile getirmek zorunda olmadığı için musikide çok farklı bir şekilde ortaya çıkar. Ve hatta denebilir ki, bu arayış, musikinin son

bir silkinişle zirveye ulaşmasına ve idare edici bir sanat haline gelmesine sebep olur. III. Selim'in beste ve âyinleri de dahil, Dede ve sonraki musikimizde, Tanpınar, "bütün bir ınkıraz korkusu, inkıraz zevki, azaplar, tehlikeli sezişler, nefis ithamları ve kaçışlar" bulur. Özellikle Dede Efendi, sâhip olduğu eşsiz musiki dehâsıyla "bir inkırâzı muhteşem bir zafer yapan" adamdır.[73] *Huzur*'da, Neyzen Emin Dede, onun Ferahfezâ Âyin'ini icrâ ederken Mümtaz'ın düşündükleri, Tanpınar'ın bu fikirlerini daha açık bir hâle getirmektedir:

Eserin kumaşı dalga dalga açıldıkça, Mümtaz bir inkıraz dehâsının ne olduğunu anladı. Ne Abdülkâdir-i Meragî'nin Segâh Kâr'ında, ne Itrî'nin Na't'ında, ne de akşam Ahmet Bey'in evinde bir tesadüfle kendi ağzından dinlediği Isfahan Beste'de -yine Itrî'nin- bu âyinin içten yakalayan ürpermesi yoktu. Onlar kendi üstlerinde toplanmış büyük ruh kudretleriyle ve sağlam mimariler içinde, hiç şaşırmadan Allah'ı veya ideali arayan veya ruh macerasına nakleden eserlerdi. Âdeta dikine uçuyorlardı. Burada ise ameliye iki türlü idi. Ruh ayrılmağa çabaladığı âlemini bir türlü bırakmıyordu. Bu şüphe değildi; aşkın eksikliği de değildi: Sâdece iki ayrı rüzgârda birden çırpınmaktı.[74]

Tanpınar'a göre, Dede'nin musikisinde İstanbul peyzajının hissesi büyüktür. Diğer sanatlarımız gibi, musiki de Dede'den önce dış âleme açılmaya başlamış, fakat asıl zaferini onda idrak etmiştir.[75]

Tanpınar'ın bu tesbitleri, "büyük ve çok inzibatlı terkip"[76] dediği İslâm medeniyetinin, bilhassa bu medeniyet içinde erişilmez bir merhale olan Osmanlı terkibinin temel özelliklerini derinliğine kavradığını göstermektedir. Gerçekten de eski medeniyetimizin realite kavrayışı doğrudan doğruya müşahedeye dayanmadığı için, sanatlarımız, dış âlemi ancak Batı kültürüyle temasa geçtikten sonra göründüğü gibi almaya başlamıştır (Bk.I.Bölüm). Fakat realite kavrayışının bütünüyle değişmesi için ara-

dan çok uzun bir zamanın geçmesi gerekeçektir. Tanpınar, Dede'nin eserinde, Batı'da yetişen eşitleri gibi, peyzajı ve her istediğini, istediği gibi veremediğini söyler. Çünkü Türk musikisi, peyzajı verebilecek bir yapıda değil, tamamen eski medeniyetimizin realite kavrayışına uygun bir yapıda teşekkül etmiştir. Bununla beraber, Itrî'nin Na't-ı Mevlânâ'sıyla Dede'nin herhangi bir âyinini beraber dinleyiniz" diyor Tanpınar, "Celî yazıdan büyük resme ve peyzaja geçtiğinizi hissedersiniz".[77]

Gerçekten de Dede yaşadığımız değişmenin farkındadır ve hatta biraz da cazibesine kapılmıştır; eski musikimize Batı tecrübesini sokmaya çalışır. Tanpınar'a göre, bu, esasında sakat bir iddiadır; ama Kâr-ı Nev gibi bir şaheserin doğmasına sebep olur. Bununla beraber büsbütün aldandığı söylenemez. Alafrangalaşmaya başlanmış bir hayatın içinde yetişmekle beraber "Abdülmecid devrinin yeni ve alafranga hayatı başlar başlamaz İstanbul'dan kaçmış ve Hicaz'da ölmüştür".[78] Hacca gitmeden önce söylediği "Artık bu oyunun tadı kalmadı" sözü, Tanpınar'a göre, "daha ziyade bir âlemin tükendiğini, bir zevkin, bir anlayışın, bir yaşama tarzının sona erdiğini"[79] ilandan başka bir şey değildir.

Tanzimat'ın ilan edildiği yıllarda, devletin, yaklaşık bir asırlık Batı tecrübesi vardır. Fakat henüz umumî hayatın büyük ölçüde değiştiği, bir başka deyişle, yaşama üslubunun ortadan kalktığı söylenemez. Tanpınar, özellikle Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla beraber bir yığın yenilik modasının şehir hayatını istila ettiği fikrindedir. Açıkça ifade etmemiş olsa bile, öyle anlaşılıyor ki, Yeniçeri Ocağı'nı eski nizamın, zevkin ve estetiğin bir nevi bekçisi olarak görmektedir.

Burada, Tanpınar'ın tarih ve kültür felsefesi olarak değerlendirdiğimiz fikirlerinin önemli noktalarından biri-

ne gelmiş bulunuyoruz. Musikinin son bir hamleyle zirveye ulaşması ve inkıraz arasında bir paralellik kuran Tanpınar, mimaride çözülüşü de aynı durumun bir başka tezâhürü olarak ele alır. Doğrusu, Türk musikisinin Rönesans'ını gerçekleştirdiği bir devirde, mesela Topkapı'daki Tanzimat Köşkü'nün inşa edilmiş olması aklın alacağı iş değildir.[80] Gerçi Tanzimat yapıcı bir devirdi; "hayatın icapları ve devlet müesseseleri değiştikçe İstanbul yeni binalar kazanıyordu";[81] fakat hususi bir üslubu yoktu. Tanpınar'a göre, XIX. asrın en büyük zaafı, mimarisiz bir asır oluşudur. Zevk tamamen değişmiş, fakat eski zevkin yerine yenisi değil, karışık bir zevk, daha doğrusu üslupsuzluk gelmiştir: Cephesi grekoromen taklidi binalar, Taksim'deki yıkılan kışlanın Endülüs tarzı kule ve pencereleri, Kuleli mektebinin Venedik saraylarına benzeyen mimarisi vb. bu üslupsuzluğu bütün açıklığıyla ortaya koyan örneklerdir. Gerçi İstanbul'un büyük bir kısmı sivil mimarimizin en güzel devirlerinden birini yaşamaktadır; fakat "İstanbul'un dört asır kendi bünyesinde yabancı bir örgü gibi taşıdığı Beyoğlu'nun birdenbire, Tanzimat'ın verdiği yeni imkânlarla" genişleyerek bütün şehri istila etme tehlikesi baş göstermiştir.[82]

İkinci Mahmud'un şahlanmış at üstünde resmini yaptırdığı gün, diyor Tanpınar, bu zevk değişikliği başlamıştı:

> Çünkü eski merasimde şahlanmış at yoktur, hatta hareket yoktur. Sükûn ve sükûnet vardır. Avludan divan ve sofaya geçilir, orada sâkin, vakur baş eğilir, saçak öpülür, konuşulurdu. Ferman, hutbe minberden okunurdu. Şimdi ise hükûmet konağının veya kışlanın önünde toplanılacak, içeriden merasim elbisesiyle devleti temsil eden şahıs çıkacak, yüksekten kalabalığa hitap edecekti. Bu, padişahın, merasim kılıcının, ayakta karşılama ve kabulün binasıydı.[83]

Eski medeniyetimiz böylece mimarimizle beraber, kendi yaşama üslubunu da kaybetmeye başlamıştır; bu-

nun en hazin sonucu ise gitgide şehir fikrini kaybetmemizdir. Çünkü şehir, Tanpınar'a göre,

..bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayattır. Mimarî bu hayatın asıl büyük üslubunu yapar. Ona doğru yürüdükçe hayat o memlekete mahsus bir renk kazanır.[84]

XI

MODERN TÜRK EDEBİYATI VE TASAVVUF

Sanatkâr, hadiseler karşısında kendi iç dünyasına çevrilen bir metafizikçidir. O, ruhunun dünya ile çarpışmasını dikkatle takip eder ve içindeki mistik ritmi, hislerin sembollerine bürüyerek bize anlatır

Nurettin Topçu

DERGİLER

Bu kitabı okuyanlar, buraya kadar yazdıklarımızdan, sanata ve edebiyata belirli bir açıdan baktığımızı, yani geleneğin günümüzdeki yansımalarını takip ettiğimizi farketmişlerdir. Şüphesiz, gelenekle birtakım ilişkiler kurmayı denememiş olsalar da, geçmiş kültüre saygı duyan, bu kültürü savunan, en azından ona ters düşmemeye çalışan çok sayıda şair ve yazar vardır. Bizim yazdığımız bir sanat ve edebiyat tarihi olmadığı için, hepsinden ayrı ayrı söz etmemiz mümkün değildir. Böyle bir şey kitabın sınırlarını çok aşardı. Bununla beraber, dokuzuncu bölümde söz ettiğimiz genç edebiyatçı neslinin de içinde bulunduğu, fikrî istikametleri ve etrafında kümelendikleri dergiler farklı olsa da, en azından millî ve ma-nevî değerlere saygı noktasında birleşen sanatçıların fikrî oluşumlarında, *Büyük Doğu* kadar etkili olmuş *Türk Yurdu, Hareket, İstanbul, Türk Düşüncesi, Hisar, Türk Edebiyatı* ve *Kubbealtı Akademi* gibi dergilerin de unutulmaması gerekir.

İstanbul, Kasım 1953'te yayın hayatına atılıp 38 sayı çıktığı ikinci döneminde, muhtevası ve kalitesiyle dikkate değer bir misyon dergisiydi. Âsaf Hâlet Çelebi, *Benim Gözümle Şiir Dâvası* başlıklı Poetika'sını bu dergide ya-

yımlamıştır. Temel fikir olarak milliyetçiliğin savunulduğu *İstanbul*'un ilk sayısındaki Arayış başlıklı başyazıda, öncelikle divan şiirinin önemi vurgulanır ki, bundan önceki bölümlerde bu şiirin inanılmaz direnme gücüyle ilgili olarak söylediklerimiz bir kere daha doğrulanmaktadır.* Toplum hayatından kopuk olduğu iddia edilen divan edebiyatının kainat görüşü, ideali ve üslubuyla tamamen kendi devrinin mahsulü olduğu, bir medeniyet nizamını ve değerler hiyerarşisini ifade ettiği belirtilen yazıda şöyle devam edilir:

Divan edebiyatı cemiyeti aksettirmez demek yanlıştır. O, teferruatına kadar bir medeniyetin aynasıdır. Mazmunlara dikkat edin, her birinin içinde bir örf, bir itikat, bir efsane, o devirde giyilen, taşınan, yenilen, içilen, sevilen veya nefret edilen bir şey gizlidir. Okumasını bilen, bu edebiyatta bütün bir tarihi ve cemiyeti bulur. Divan edebiyatı, büyük bir bütünün küçük bir parçasıdır. Onun yanısıra, cami, medrese, tekke, çarşı, ev, saray, ordu vardır. Bütün bunlar, birbirine bağlı geniş bir nizam kurarlar. Bu edebiyatı başka bir cemiyetin ve devrin içinde, meselâ Afrika'da, Asya'da veya Amerika'da tasavvur edemezsiniz. O, bizim on asırlık mazimizin eseridir.[1]

Ne var ki, divan edebiyatının da parçalarından biri olduğu o büyük ve sağlam nizam, XVIII. asırdan sonra sarsılmaya, XIX. asırda da çökmeye başlamıştır. Bunun sebebi, sadece yaratıcı kuvvetlerini kaybetmesi değil, sınırlarımızın hemen ötesinde, bizim haberimiz olmadan, yeni ve güçlü bir nizamın doğmuş olmasıdır. Bunun için, bugün pusulayı tam anlamıyla şaşırmış olarak nereye gideceğimizi bilmiyoruz. Düşüncelerimizin ibresi doğu, batı, kuzey ve güney istikametleri arasında dolaşıp duruyor. Halbuki dünyada ne kadar millet ve fert varsa, o kadar da farklı cemiyet ve fert vardır. Dolayısıyla başkalarına benzememiz sözkonusu olamaz. Ama eski kalıplar içinde ya-

* Bu başyazı, Prof. Dr. Mehmet Kaplan tarafından yazılmıştır.

şamamıza da imkân yoktur. Kısacası, içinde bulunduğumuz durum, bizi aramaya, bulmaya ve yeni bir şey yaratmaya zorluyor.

Kısaca özetlediğimiz başyazıda, daha sonra, dün olduğu gibi, bugün de cemiyetleri şekillendirenlerin sanatkârlar olduğu, vâzıh fikirlere mübhem duygulardan varıldığı ve beşerî arzulara ilk şekli şairlerin verdiği belirtilerek, *İstanbul* dergisinin projektörünü yeni ufuklara çevirdiği, bizi yaşatacak, yükseltecek değerler aradığı ifade ediliyor.

Dikkatle bakıldığında Yahya Kemal çizgisinin hakim olduğu görülen ve birçok değerli sanatçıya "mektep" vazifesi gören *İstanbul* dergisinin yanısıra, aşağı yukarı aynı çizgide yayın yapan ve ilk sayısı 16 mart 1950'de çıkan *Hisar* dergisi de gelenekçi edebiyatın önemli yayın organlarından biridir. Sanatın sürekli olarak değişmesini ve yenileşmesini esas almakla birlikte, yenileşmenin ancak geçmişle kurulacak sağlıklı ve tutarlı ilişkilerle gerçekleşebileceği görüşünü savunan *Hisar,* aynı zamanda Garip akımına ve bu akıma tepki olarak doğup hızla anlamsıza doğru kayan İkinci Yeni'ye karşı ciddî bir tepkiyi de temsil etmektedir.

Hisar'ın kurucularından Mehmet Çınarlı, yazılarıyla derginin fikrî çerçevesini çizerken, şiirlerinde aruz veznini kullanarak Yahya Kemal çizgisini devam ettirir. Çınarlı'ya göre gelenek, geleneğe döndükleri söylenen bazı şairlerin sandığı gibi, birtakım şekillerde değil, ruhta, tavır ve edadadır. Geleneğe uygun şiirleri ancak eski şairleri iyice okuyup hazmetmiş, onları sevip benimsemiş şairler yapabilir:

> Aslında mesele, geleneğe dönmek değil, gelenekten kopmamak, onu zamanın şartlarına göre geliştirmektir. Bir kere koptunuz mu, ne kadar dönmek isteseniz, ulama yeri belli olur.[2]

Türk Edebiyatı ise, *Hisar*'la *İstanbul*'u âdeta bünyesinde birleştiren, benzer görüşler etrafında şekillenmiş, uzun ömürlü, mektep niteliğinde bir dergidir. Yayınına Nihad Sami Banarlı idaresinde, 1972 yılında başlanan *Kubbealtı Akademi Mecmuası*'na gelince, Yahya Kemal çizgisini daha muhafazakar doğrultuda devam ettiren bir dergi olarak dikkati çeker. Derginin birinci sayısında, Nihad Sami'nin yazdığı uzun bir Beyannâme vardır. 1940 sonrasında ortaya çıkan vezinsiz kafiyesiz şiire şiddetle tepki gösterilen bu Beyannâme'de, yeniliğin klasik ölçüler içinde yapılması ve "millî bir romantizm"in gerçekleştirilmesi gerektiğine işaret edilmiştir:

Size edebiyatta vezin, şekil, kafiye, düzgün cümle gibi, kaaideci yollar tavsiye ettiğimizin farkındayız. Ancak, bütün dünya, ergeç, bu başıboşluktan ve düzensizlikten bıkacak ve def'alarca olduğu gibi, bu aşırı romantizmden ayrılıp yeni bir neo-klasizme başvuracaktır.

Siz, Türk edebiyatının şuurlu nesilleri olarak bu yeniliğin öncüsü olabilirsiniz.

Hatırlayınız ki dünya edebiyatı en ölümsüz eserlerini, umumiyetle klasik estetikler, şekiller ve kaaideler içinde yaratmıştır.

"Klasik edebiyatlar, dillerin de klasik seviyeye erdikleri zamanlarda meydana gelir" diyen Voltaire'den iki asır önce bizim büyük Fuzûlî'mizin de: "Muntazam şiir söylemek, okuyanın zevkine hürmet etmektir" gerçeğine vardığını hatırlayınız. Unutmayınız ki, insanlığın hâfızasında yer eden ve belki birgün sizi de ebedîleştirecek olan sözler, sanatın asırlar, hatta çağlar boyunca işleyerek ortaya koyduğu estetik kaaidelere uyan sözlerdir. [3]

Nihad Sami Banarlı'nın çağrısı doğrultusunda, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*'nda bazı şiirler yayımlanmışsa da, ne yazık ki, büyük bir kısmı heves olmaktan öteye geçememiştir. Zaten bu dergi, Nihad Sami'nin ölümünden sonra, edebî ürünlerin yayımlandığı bir dergi olmaktan

ziyade, fikrî bir dergi olarak devam eder. Bununla beraber, *Akademi Mecmuası*'nı yayımlayan ve daha sonra bir kültür ve sanat vakfına dönüştürülen Kubbealtı Cemiyeti, İstanbul Fetih Cemiyeti ve Yahya Kemal Enstitüsü'yle aynı çatı altında, klasik sanatlarımızın korunduğu, yaşatıldığı ve değerli sanatçıların yetiştirildiği bir ocak olmuştur. Musikide Kemal Batanay, Münir Nureddin Selçuk ve Yusuf Ömürlü, tezhipte A. Süheyl Ünver ve öğrencilerinin verdiği kurslar, ayrıca cemiyetin mensuplarından Ekrem Hakkı Ayverdi ile İ.Aydın Yüksel'in Osmanlı mimarisiyle ilgili çalışmaları, mutlaka zikredilmesi gereken büyük hizmetlerdir (Bk. XII. Bölüm).

Bu çerçevede üzerinde durulması gereken önemli bir yazar da, şüphesiz, Samiha Ayverdi'dir. *Akademi Mecmuası*'nın sürekli yazarlarından olan Ayverdi, romanlarında ve *İstanbul Geceleri* (1952), *Boğaziçi'nde Tarih* (1966) gibi deneme ve incelemelerinde, eski İstanbul'u bütün güzellikleriyle, incelikleriyle yaşatan, uydurma hiç bir kelimeyi kullanmadığı halde, dili kendi bünyesi içinde yenilemeyi ve bütün imkânlarıyla kullanmayı başarmış güçlü bir yazardır. Her cümlesinin ardında yaşanmış ve bir yaşama biçimi haline getirilmiş son derece zengin bir kültürün derinliği vardır. *İbrahim Efendi Konağı* (1964) ve *Mesihpaşa İmamı* (1944) gibi eserlerinde romancı olarak da üstün bir başarıya ulaşan Samiha Ayverdi'nin üslubunda, dikkatle okunduğu zaman, tasavvufî bir arkaplan insanı hemen kavrayıp içine çekmekte, bin yıllık bir kültürün ve dünya görüşünün cümleleri yoğunluktan çatlatacak raddelere getirdiği hissedilmektedir. Son yazdıklarını *Hanci* (1988) adıyla kitaplaştırdığı mensur şiirlerinde ise doğrudan doğruya tasavvufî bir dil kullanır. Baştan sona ilâhî aşkın terennüm edildiği bu şiirlerde, Rabiatü'l-Adeviyye'den Şeyh Galib'e kadar bütün sufiler, çağdaş bir sufinin dilinde, âdeta koro halinde günümüz

insanına seslenir, bizi yitirdiğimiz büyük medeniyetin ruh iklimlerine davet ederler.

PEYAMİ SAFA VE MİSTİSİZM

Aynı çağrıyı, felsefe ağırlıklı bir dille yapan yazar ve fikir adamlarından biri de Nurettin Topçu'dur. Ancak ona geçmeden önce, edebiyatımızda Cumhuriyet'ten sonraki mistik eğilimlerden kısaca söz etmek gerektiğini düşünüyoruz.

Tanzimat'tan sonra, edebiyatımızın ardındaki büyük idare edici gücü, yani Mutlak'ı kaybettiği üzerinde durmuştuk. Bu, şüphesiz tasavvufî anlamda Mutlak'tır. Edebiyatımızın modern çizgisinde, birdenbire çehresi değişen realiteyi yakalamak için didinmeye başlayan Türk yazarları, uzun bir süre, gerçekçiliği eşya ve hadiselerin fotoğrafını çekmek zannetmiş, insanı psikolojik gerçekliğiyle yakalayamadıkları için, kuklalardan farksız kişilerin serüvenlerini anlatıp durmuşlardır. Tasvir edilen memleket manzaraları da bir çeşit tiyatro dekoru olmaktan öteye pek geçememiştir. Gözlerini kendi içlerine çeviremeyen şair ve yazarlar, insanımızı asırlardan beri şekillendiren ve bir "iç tecrübe" niteliği taşıyan tasavvufla da bütün ilişkileri kesildiği için, dış görünüşleri bize benzeyen, yaşadıkları maddî çevre de bizim olan, ama gerçekte ayakları yerden kesik insanları, Batı romancılarından aşırılmış münasebet biçimleri içinde roman ve hikâyelerine doldurmuşlardır.

Tanzimat'tan sonra, ilk olarak Abdülhak Hamid'de öteleri kurcalama çabası görülür. Ama bu çabanın tasavvufî bir nitelik taşıdığı söylenemez. Yahya Kemal'de klasik şiirle çok fazla haşir neşir olmanın getirdiği bir tasavvufî neş'e (daha doğrusu melâmet neş'esi) vardır.

Yakup Kadri ise, "Tevratî" bir üslupla yazdığı *Erenlerin Bağından*'da rûhumuza çok yabancı bir mistisizmin kıyılarında dolaşır.[4] Ahmet Hamdi Tanpınar'da ise, tasavvufî denilemezse de, "pantheist" bir arka-plan vardır.

Bu noktada karşımıza Peyami Safa çıkar. Parapsikolojik ve metapisişik olaylardan yola çıkarak mistisizme ulaşan Peyami Safa, özellikle *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) ve *Yalnızız* (1951) adlı romanlarında metafizik meselelerini kurcalamıştır. Mistisizm konusunda müstakil bir kitabı da bulunan Peyami Safa, Doğu-Batı problematiğinden hareketle vardığı düşünce planında, pozitivist ve materyalist nitelikli bir bilim anlayışının ve felsefenin hakikati bütün vecheleriyle kavramakta aciz kalacağı ve insanlığı felakete götüreceği kanaatindedir.[5] Esasen, ona göre, son araştırmalarla pozitif bilimlerin anladığı mânada madde çökmüş ve modern bilim tabiatı aşan prensiplere yönelmiştir. Mustafa Şekip Tunç gibi, Bergson'la yakından ilgilendiğini bildiğimiz Peyami Safa, Batı'nın ".. teknik buluşların harikalı inkişafına mukabil, insanı maddî vasıtaların emrinde bir ırgat gibi koşturarak mânevî bir takatsizliğe düşürmek tehlikesi içinde" olduğunu "veya, hiç değilse manevî kıymetlerle bu maddî inkişaf arasındaki nisbetsizlikten doğma bir intibak buhranı" yaşadığını söyler.[6]

Bu yüzden Batı'da şimdiden Doğu'ya dönüşün tek selamet yolu olduğunu ileri süren fikir adamları vardır. Çünkü Doğu, bütün sefaletine rağmen hâlâ büyük değerlere sahiptir ve Batı'ya vereceği çok şey vardır. Nitekim,

Büyük Hint şairi Tagore, ispiritualizmi, iç hayatın derinliğini, Doğu'nun manevî yükselmeye karşı yorulmaz meylini, Batı'nın maddeciliğine, kazanç hırsına, aceleciliğine, doymak bilmez zenginlik hırsına, düşüncesiz faaliyetlerine karşı koyuyor, şüphe etmiyor ki Doğu ile Batı arasındaki çatışma, Batı'nın kendi içinde de vardır. İki Avrupa ve iki Amerika karşısındayız. Bunlar Doğu ile Batı gibi

daima kendi kendileriyle mücadele halindedirler. Her Avrupalı ve her Amerikalı aynı zamanda hem Batılı, hem de Doğulu'dur, hatta Maeterlinck'in meşhur benzetişine göre, insanın beyninde bir Doğu, bir de Batı köşesi vardır. 7

Peyami Safa, Batı'yı temsil eden madde'nin insanda karşılığını nefs olarak bulduğunu söyler. Doğu ise ruhtur. Bu bakımdan hepimiz aynı zamanda hem Doğulu, hem Batılıyız. Doğu, Batı'nın maddeden hareketle gerçekleştirdiği hamlelere, Batı ise Doğu'nun ruhuna muhtaçtır. Doğu'yla Batı arasındaki mücadele, insanın kendi nefsine karşı mücadelesine benzer. Kısaca söylemek gerekirse, "Doğu-Batı sentezi bizim, yani bütün insanların tarih ve ruh yapısıdır", kaderidir. "İnsan, bütünlüğünü ve tamlığını ancak bu sentezde bulabilir." [8]

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit, başlangıçta, bu senteze ulaşamamış, tıp tahsil eden, fizik ötesine inanmayan, her konuda akla yatkın çözümler arayan pozitivist bir tiptir, yani Batı'yı temsil eder. Ne var ki zaman zaman sinir krizleri geçirerek, aklıyla açıklaması mümkün olmayan parapsikolojik ve metapsişik olaylara şahit olmaktadır. Romanın önemli tiplerinden Yahya Aziz Bey ise, Sorbonne'da öğrenim görmüş bir felsefe öğretmeni olmakla birlikte, sırf akla dayanan bilim ve felsefenin gerçekliğin bütün sırlarını çözemeyeceğine inanmıştır. Romanda, bir bakıma Yahya Aziz Bey'in şahsında Peyami Safa'nın "Doğu-Batı Sentezi" temsil edilmektedir. Ferit yine bir gün sinir krizi geçirerek inanılmaz olaylarla karşılaşınca, aynı pansiyonda kaldığı Yahya Aziz Bey'in odasına düşer; burada söyledikleri Peyami Safa'nın tezini açıkça ortaya koymaktadır:

... Aziz Bey, şimdi normalim. Beni bile şaşırtan vuzuh ile düşünüyorum. İki dakika sonra bana bir titreme gelebilir. Sizin karyolanızı tavana çıkmış görebilirim. Bu iki dakika içinde idrakimin geçirdi-

ği istihalenin karanlık mekanizmasını bilmeyen bir ilmin bu halime bir isim koymaya hakkı olsa bile, bu ismi bize bütün bir izah sistemi gibi kabul ettirmeye hakkı var mıdır? Sırları sırlarla veya isimleri yine isimlerle izah eden bu bilgi "Hayat hayattır", "Varlık varlıktır" demiş olmaktan öteye geçiyor mu? (...) Eğer bana "Bu budur bu"dan başka bir şey söylemeyen müsbet felsefeyi aşamazsam, aklın tamamiyle lüzumsuzluğuna inanacağım. Abes bir varlık nizamı içinde akıl bir körbağırsak kadar vazifesizdir. İç güdünün yerini almaya niçin boşuna uğraşıyor (...) Eğer insanın aradığı mânâ kendi icadı değilse, mânâya mânâ veren kendisi değilse, bu, Allah'ın hikmetinden başka nedir? Onun varlığı veya yokluğu hakkında bir kararа varmak için, ya her biri kendi tecrübelerimizin yoluyla ferdî ve mistik bir sezişi kendimize rehber edeceğiz; veya evrensel bir anlayışı doğrulayan küllî mefhumlar delâletiyle düşüneceğiz.[9]

Romanın ikinci bölümünde, Ferit, Matmazel Noraliya'nın evindedir. Asıl adı Nuriye olan Matmazel Noraliya, kendini Allah'a adayıp ermişliğiyle Doğu'yu temsil etmektedir. Ferit'in de mistik bir tecrübe yaşadığı bu bölümde, Matmazel Noraliya'nın hatıraları biçiminde yazılmış kısımlar, edebiyatımızda, mistik tecrübenin anlatılması bakımından, bir benzeri daha bulunmayan son derece dikkate değer parçalardır. Peyami Safa'nın söylemek istediklerini kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Diniler, insanın kuduran ben'ini Allah'ta eritmeye çalışmışlardır. Hümanizm onu insanlık idealinde uyuşturmak için çalışır. Nasyonalizm, ben'i millette yok etmeyi emreder. "Ben'in Allah'ta yok olmaya koşması azizleri, insanlıkta yok olmaya koşması dahileri, millette yok olmaya koşması kahramanları yaratmıştır". Ben, kendisini "biz"e ve biz'den daha üstün bir perspektife doğru aşmalıdır. Çünkü taazzuvun şartı transandanstır. Yoksa ben'lerin çarpışması ve boğuşması içinde parçalanma mukadderdir. Ferden millete, milletten insana, insandan Allah'a doğru aşmanın merhalelerini idealleştirmeyen ve kendi ölçüsünü yalnız kendisinde bulan insanın nasibi, dünyanın bugünkü halidir.

Aşmaların silsilesi bize fertleri milletin, milletleri insanlığın, insanlığı Allah'ın otoritesi altına koyan bir nizam düşündürür. Fertlerin, milletlerin ve insanlık camiasının ihtiraslarını ancak her birinin daha üstündeki plandan gelen bir disiplin emrinde dizginlemek mümkündür.[10]

BİR FELSEFECİNİN DERGİSİ: HAREKET

Peyami Safa'nın romanlarındaki mistisizm, ispiritizma, parapsikoloji, metapisişik ve telepati olaylarıyla karışık bir mistisizmdir. İslam tasavvufunun meselâ *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda yeterince yer aldığını söyleyemeyiz. Fransa'da felsefe doktorasını tamamladıktan sonra (1934) Türkiye'ye dönen ve Şubat 1939'da *Fikir ve Sanatta Hareket* dergisini yayımlamaya başlayan Nurettin Topçu'un mistisizminde de, aynı şekilde, Batılı bir hava hakimdir. Bununla beraber, Peyami Safa ve Nurettin Topçu, bugün sonuçlarını yaşadığımız dönüşümde önemli roller oynamış iki büyük fikir adamıdır.

Nurettin Topçu, Sorbonne Üniversitesi'ni birincilikle bitirmiş olmasına ve Batıcılara göre çok daha Batılı bir kafaya sahip olmasına rağmen, Batılılaşma'ya karşı, felsefî boyutlar da taşıyan ciddî bir muhalefet başlatmıştır. *Hareket*, 1925'de *Sebilürreşad*'ın kapatılmasından sonra yayın hayatına atılan ilk İslamcı dergi olarak *Büyük Doğu*'dan önce gelir. Topçu'ya göre, büyük bir rönesansa ihtiyacımız vardır, ama Batılılaşma, böyle bir yeniden doğuşu gerçekleştirmek için gerekli şartları hazırlamaktan uzaktır. Düşüncelerinde Bergson'un "sezgi" ve M. Blondel'in "hareket" felsefesinin etkisi açıkça görülen Topçu, *Hareket*'te edebî bir ekolün doğmasını sağlayamamışsa da, düşünceleriyle bir nesli büyük ölçüde beslemiş kudretli bir fikir adamıdır.*

* Hareket adı, Blondel'in "action" (hareket) felsefesinden kaynaklanmaktadır. Topçu, dergisinin ilk sayısında Blondel'in *"Action"* adlı

Hareket'te sanat ve estetikle ilgili çok sayıda yazının yayımlanması, Topçu'nun bu konuya büyük önem verdiğini göstermektedir. Kendisi de, sistemli olduğu söylenemezse de, sanat meseleleri üzerinde ciddi bir şekilde düşünmüş, çeşitli yazılarında ve kitaplarında zaman zaman bu konulardaki fikirlerini açıklamıştır. Sanatın mahiyeti, kaynağı ve sanatkârın kimliği konusundaki düşüncelerinde de kanaatimizce Bergson ve Blondel etkileri açıktır. Topçu'ya göre sanat bir dava, bir ideal, bir iradedir; sanatçı ise, önce realiteye hâkim olan ve onun ikazlarından faydalanarak üzerine çıkabilen adamdır.[11]

Topçu, bir başka yazısında, sanat hakkında daha net ve daha ayrıntılı bir tarif verir: "Sanat, dıştaki varlıklara akseden bizim kendi hayallerimiz ve kendi tasavvurlarımızdır. Hatta en ileri derecesinde bizim kendi çevremizdir".[12] Bu tarifin, Almanların einfühlung dedikleri anlayışı ihtiva ettiği söylenebilirse de, Bergson'cu anlamında sempatik sembolizme daha yakın olduğu açıktır. Bergson'un "estetik sezgi"si, "eşyanın tam orta yerinde, ikisinden de müstakil bir birleşmedir. Bu birleşmede dış dünya kendi hususiyetini asla kaybetmez. Ancak benliğin bir an için eşyanın karakteri içine sığınarak" onu olduğu gibi tanıyabilmesi için gösterilen bir gayrettir.[13] Bir gayrettir, çünkü sanatçı, eserini meydana getirirken duyduğu heyecanı tesadüfen değil, isteyerek ve arayarak bulur. İnsanda sanattan önce gelen bir aşk vardır; sanatın özü, iradenin derinliklerinde ve transcendent (aşkın) hareketinde bulunur. Bu aşkın hareketin, yani sanat iradesinin kaynağı ise imandır.

eserini özetleyerek yayımlar (bkz. "Hareket Felsefesi", *Hareket*, Yıl 1, Sayı 1, Şubat 1939, s. 22). Topçu'nun doçentlik tezi de Bergson konusundadır ve bu tezi kitap olarak yayınlanmıştır (Bergson, *Hareket Yayınları*, İstanbul 1968).

Topçu, estetik ve mistik olmak üzere iki türlü imanın bulunduğunu ve birinden sanatın, diğerinden ise dinin doğduğunu söyler. İmanın kaynağından doğan sanat iradesi, sanatçıyı realitenin üzerinde bir yaratıcı iktidara sahip kılmaktadır. Ancak bu anlamda sanat, kurtarıcı bir vehim olmaktan öteye bir şey değildir. Bu vehimden, insanın kendisinden başkasına sığınması demek olan aşk, sanat aşkı doğar. Aşk, bir bakıma, iradenin bütün kuvvetleriyle bir aldanışa teslim olmasıdır. "Sanatın konusu olan hayaller, sanatkârın hayalgücünün eseri olduğuna göre, sanatın konusu varlıkla yokluk arasında bir seçim haline geliyor ve sanatın dünyası âdeta yokluğun eş değeri oluyor".[14]

Büyük sanatçıların ızdırap kaynağı işte bu yokluktur. Yokluk ise iradeye nazaran vardır. İradenin ağır yükü altında bunalan ruh önce tabiata ve insanlara koşar. Ne var ki hiç birinden ızdıraplı çağrısına cevap alamaz, bunun üzerine tabiatı ve insanları itham etmeye başlar. Sanatçının içindeki melodi, artık aşk ile ölüm arasında bir gidip gelme halini almıştır. Topçu, sanatçının bu anlamda yalnızlığını ve ızdırabını Sanatkâr adlı yazısında çok güzel anlatmıştır:

.. Fâni varlığımı gıda yaparak yarattığım eserde gördüğünüz sefalet kahramanı, ruhunun herkesten kuvvetli olduğunu sandığı halde hayatın çukurunda sürünen kahraman, işte o bendim. Kâh kendisiyle eğlenen, kâh muvaffakiyet dilenen gururlu dilenciyi tanıdınız mı? O, ruh istihzasından kendine gurur hissesi çıkarmasını bilen samimi sahtekarlık benim sanatımdı. Sanatım, bu Allah'la rekabete yeltenen aciz ve inatçı ruh, bana tek kıymettar hediye bırakan sevgilimdir: Izdırap! (...) İstemiyorum, artık sizin mukadderatınıza bağlanarak, sizden halas umarak yaşamak istemiyorum. Gidiniz insanlar, beni yalnız bırakıp gidiniz, belki bu yalnızlıkta birlikle selâmeti bulurum. [15]

Sanatçı için ızdıraptan kurtuluşun tek çaresi ebedî ve

mutlak varlığın yanında karar kılmak, kısaca, birlikle selameti bulmaktır. İrade böylece sanattan dine geçer. Zira irade hiç bir yerde sona ermez, sürekli olarak kendi kendisini aşar. Geride bıraktığı tabiata son sözü ise şudur -ki bu aynı zamanda panteizmin Nurettin Topçu'daki çehresini vermektedir-:

Mâil-i cilve-i lâhût olup akım gideli
Gelmez oldu dil-i mecnûnuma Leylî meyli

SANAT VE SONSUZLUK

Nurettin Topçu'ya göre, hayata koşmak ve hayattan kaçmak şeklinde kısaca özetlenebilecek iki türlü sanatçı davranışı vardır. Hayata koşmak, hayatı hiç bir aşkın tatmin edemeyeceği hırsla seven sanatçıların davranışıdır. Gerçek sanatçılar hayattan kaçar, hayatı büyük bir hırsla sevenlerin aksine, bu dünyayı dar ve kasvetli bir zindandan farksız görürler. Çünkü "Dost bîpervâ felek bîrahm devran bîsükun/Derd çok hemderd yok düşmen kavî tâli' zebûn"dur. Bu yüzden hep realiteyi aşmak ve üzerine çıkmak iştiyakı içindedirler. Sığınacakları ilk yer ise, zaten kaçmak duygusunu da içlerinde barındıran sanatlardır.[16] Fakat sanata kaçmak gerçek kurtuluşu vermez. Hasta ruhlular, bu fasit daireden kurtulamayarak hayata karşı gayz, nefret ve ısırıcı alay duygularıyla dolarlar. Topçu, yukarıda sözünü ettiğimiz *Sanatkâr* yazısında bu tipteki sanatçıları anlatmaktadır. Bizde Servet-i Fünun'cular, Batı edebiyatında ise Baudelaire, Verlaine, Balzac, Edgar Allen Poe ve benzerleri bu kategoriye girmektedir. Bununla beraber, hayattan kaçan sanatçıların şikâyet ve nefretlerinde "derece derece incelmiş ve bazan da sonsuzluğun sevdasına karışmış şekiller" görmek mümkündür.[17]

Hayattan kaçanların cesur olanları, kısa sürede, sanatın gerçekte bir vasıta olduğunu anlayarak sonsuzluğa sığınırlar. Çünkü gerçek huzura sonsuzlukta kavuşulur. Sanatçı parçadan bütüne, çoklukta birliğe ulaşan adamdır. Bu yönüyle filozofa benzer. Parçanın verdiği duyuşlarla ciddi ve değerli sanat eseri meydana getirmek mümkün değildir. Gerçekte sanatçı "çokluk içinde dağılan iradesini birlikte toplamakla din dünyasına ayak basacaktır".[18] Bu bakımdan sanat, aynı zamanda dine götüren bir köprü gibidir. Sanat, sadece sanat olarak kaldığı sürece, ilâhî varlığı ruhumuzda yaşatan küllî iradeyi bize ancak zaman zaman ve parça parça sunduğu için, tatmin yerine tatminsizliğin şuurunu getirir. Zira tatmin, tamam olmadığı sürece, daima artan bir iştihadır.[19] Gerçek tatmine ulaşabilmek için bu iştihadan ve bu iştihayı doğuran bütün içi boş tatminlerden uzaklaşmak gerekir. Aslında bütün tatminlerin yetersizliği, gerçek sanatçıyı sonunda sonsuzlukla karşı karşıya getirecektir.

Sanatla din arasında çok az sayıda sanatçı tarafından kurulabilen bu köprü, tabiat içinde dağılmaktan ve kaybolmaktan kurtulmak isteyen sanaçının sonsuzluktan ibaret olan birliğin kucağına atılmak ihtiyacının bir neticesi olarak karşımıza çıkar. Bu, sanatçı için bir çeşit nekahet halidir ve bütün mânâsıyla hayalgücü hezeyanından kurtuluştur. Fakat bu anlamda kurtuluşa eren sanatçı çok azdır; sanat bilmecesine gönül kaptırıp bağlandıkları tabiat ibadetinden bir türlü kopamayarak zevk ve şüpheden yapılmış bir köprünün üstünde karşılarındaki cenneti göre göre azap çeken sanatçılar çoğunluktadır.

BİR-OLUŞUN İDRAKİ: MUSİKİ

Bu noktadan itibaren, Nurettin Topçu'nun düşüncesinde musikinin çok önemli bir yer tutmaya başladığını

görüyoruz. Musiki, gönlümüzde Leylâ'yı silip bizi "cilve-i lâhut"a yaklaştıran ve sanki ruhumuzdan çıkarak bütün kâinatı saran bir sanattır. Bir başka deyişle Topçu, musikide çoklukta birliğin idrakini, bir-oluş şuurunu bulur. Bu düşüncelerde, Bergson ve Schopenhauer'ın izlerini* rahatlıkla seçebiliyoruz:

Musiki temizleyicidir; genç ruhu bulaştığı kirlerden temizler; ondaki dikenleri ayıklar. Musiki ile temizlenemeyen ruh havalanamaz, uçamaz. Yerdeki bütün bayağı ihtiraslara bulaşır, kirlenir ve kararır, körleşir ve hoyratlaşır. Musikinin gerçekten insana doldurduğu "sonsuz varlığın sezgisi"dir. Bizde erittiği ise kinlerimizle zaaflarımızdır; menfaati kollayan zekânın çevikliğidir. Musiki bizi varlıkla birleştirir; çokluktan ve çokluğun ezasından kurtarır. Musiki ruha hürriyet vaad eder, hür oluşun ümidini sunar.[20]

Topçu, doğu ve batı musikisi diye iki ayrı musikinin bulunmadığı, musiki tekniğinin üniversal olduğu kanaatindedir. Bu tekniği kullanmak suretiyle Alman'ın Alman musikisi, İtalyan'ın İtalyan musikisi yapması gibi, biz de Türk ruhunun seslerini çıkarmak zorundayız. Burada Topçu'nun, musikinin kaynağı ve mânâsı gibi meseleler hariç tutulursa, Türkiye'de batı musikisi taraftarlarıyla birleştiğini görüyoruz. Sadece musikide değil, bütün sanatlarda onun bir üniversalite peşinde olduğu söylenebilir. Topçu'ya göre millî musiki evrensel musiki tekniğiyle kendi ruhumuzu ifade etmekdir. Beethoven'in *Sevince*

* Schopenhauer'ın buraya aktaracağımız musiki düşünceleriyle Topçu'nun düşünceleri arasında büyük bir benzerlik bulunmaktadır: "İnsan ruhunu daha dolaysız ve daha derin bir biçimde etkileyen bir başka sanat yoktur. Çünkü hiç bir sanat, dünyanın gerçek özünü müzik gibi dolaysız ve derin bir biçimde dile geetiremez. Güzel ve yüce melodiler duymak, ruhu yıkamak gibidir: İnsanı bütün pisliklerden, bütün zavallılıklardan ve bayağılıklardan temizler" (Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği*, Çev. Selahattin Hilav, Oluş Yayınları, İstanbul 1965, s. 89).

Kaside adlı senfonisinde ağlaya ağlaya sevindiğini söyledikten sonra şöyle sorar: "Acaba Türk nasıl sevinir?" İşte bu sevinci musikide ifade edebildiğimiz zaman millî musiki doğmuş olacaktır.[21]

Millî musikimizi yaratacak olan sanatçının, müslüman Türk'ün ruhunu yansıtacak nağmeler bulması gerekir. Topçu, daha sonra bir çerçeve çizer: Millî musikimizin esas unsurlarını halk musikisi verecek ve bu musikinin nağmelerinde Fuzûlî'nin feryadıyla Mecnun'un ve Yunus'un iniltileri yeralacaktır.[22] Klasik musikimizin çerçeve dışında bırakıldığı hemen anlaşılıyor. Topçu'ya göre, divan edebiyatı gibi, eski musikimiz de insanlara mukadderat hakkında şuuru işletmemeyi telkin etmektedir.[23] Başka yazılarında, divan edebiyatında Fuzûlî'yi nasıl çerçeve dışında bırakıyorsa, eski musikimizde de Dede Efendi'yi ayıran ve imanımıza isyan karışmadığı için, Beethoven'in Dede Efendi'ye nüfuz edemeyeceğini söyleyen Topçu, öyle sanıyoruz ki, imanımıza isyan karışmamasıyla mukadderat hakkında şuuru işletmemek arasında bir bağlantı bulunduğunu ve bizde trajedinin bu yüzden doğmadığını farkedememiştir. Üstelik Topçu'nun estetiğinde önemli bir yer tutan mistik birleşme, en üst seviyede klasik musikimizde ifadesini bulur.

DİVAN EDEBİYATI VE SONRASI

Topçu'nun teorik düşüncelerini pratiğe aktarırken yer yer yanılgılara düştüğünü belirtmek zorundayız. Divan şiirini değerlendirirken, daha önce de söylediğimiz gibi, çerçevenin dışında bıraktığı tek şair Fuzûlî'dir. Bunun dışında sadece Nedim'den bahseder ve koskoca bir edebiyatı Nedim penceresinden bakarak "bâde edebiyatı" olmakla itham ve mahkum eder. Topçu'ya göre, Fuzûlî ve

bazı tasavvuf şairleri istisna edilecek olursa, divan şiiri, realiteye şiddetle bağlı ruhî hadiseden hız almayarak madde ve şekillerden ibaret bir realitenin unsurlarıyla meydana gelmiş, bunaltıcı ve realitenin çürüttüğü bir edebiyattan başka bir şey değildir[24]. Nedim'in şiirlerinde terennüm ettiği, çözülmenin bütün hususiyetlerini içinde taşıyan Lâle Devri, ruhumuzdan doğup sonsuzluğa doğru yol alan ideallerin yerini hedonizm'in almaya başladığı devirdir. Büyük bir yenilik hareketi gibi görünen Tanzimat ise idare tarzının kötülüğünü haykırmaktan, yani siyasetten öteye geçememiş, ruhlara nüfuz edecek bir ideal ve ruhî bir hayat sistemi getirememiştir.[25]

Servet-i Fünuncular ise, Türk sahnesinde aşk piyesleri oynayan Ermenileri andırırlar. Flaubert, *Madame Bovary*'yi yazarak Fransız ruhunun gelecek asra da miras kalabilecek sefaletini canlandırmıştır. Halid Ziya, *Madame Bovary*'yi taklit etmek ister, fakat elinde bir iskelet, bir kelime yığını, kısaca cansız bir şişirme kalır.[26] Fikret'e gelince, o, mâzisizliğin timsalidir; "âtî çıkınca mâzî silinmeli" teranesiyle oğlu Haluk'u bir hamlede İslâm'ın âmentüsünden Amerikan bezirganlığına fırlatır.[27] Özetlemek gerekirse, Topçu'ya göre, bizdeki yenilik hareketlerinin başarısızlığı, ithal karakteri taşımalarından ileri gelmektedir. Halbuki rönesans "cemiyet içinde doğar ve bütün insanlığın malı olur. Her rönesans bütün insanlığın bir cemiyet içinde doğuşudur".[28] Bizim, bütün sahalarda olduğu gibi, güzel sanatlarda da kendi millî kaynaklarımızdan hareket etmemiz gerekirdi. Bununla beraber vakit geçmiş değildir:

.. gerek edebiyatta ve gerek musiki sahasında pek zengin ve kuvvetli olan halkıyâtımızdan hareket ederek divan edebiyatının çerçevesi dışında kalan Fuzûlî'den Âkif'e kadar, Yunus'lardan, Mevlânâ'lardan hayat alarak, Kur'an'dan gelen ilhamın ışıklarıyla dopdolu olan bu halk sanatının ruhundan fışkıran romantizmimizi

yapacağız. Bir psikolojik roman ve bir realist hikâye sanatını Anadolu'nun muztarip ruhundan çıkaramazsak, ortaya koyacağımız sanat, sadece kopyadan ibaret kalır.[29]

Nurettin Topçu Anadoluculuğunun ve *Hareket* dergisinin bütün hedefi bu cümlelerdedir. Aralıklarla, yedi devre halinde 1982 yılına kadar yayınını sürdüren *Hareket*, edebî ve fikrî bir hareket olarak bazı şair ve yazarların yetişmesine zemin hazırlamıştır. Başta Nurettin Topçu olmak üzere dergi çevresinde toplanan yazarların eserleriyle tercümelerinin yeraldığı Hareket Yayınları da, çıkardığı 67 kitapla fikir hayatımıza önemli katkılarda bulunmuştur. Hareket'in devamı niteliğindeki Dergâh Yayınları'nın da, başta *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* olmak üzere, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan'ın eserleriyle önemli tasavvuf klasiklerini ve daha birçok önemli eseri yayımlayarak aynı misyonu devam ettirdiği söylenebilir. İlk sayısı Mart 1990'da çıkan *Dergâh* dergisi ise, Mustafa Kutlu'nun yönetiminde, modern, fakat köklerine bağlı bir edebiyatın ve geleneği yeniden üretmenin imkânlarını araştırmaktadır.

YENİ BİR DİL ARAYAN HİKÂYECİ: MUSTAFA KUTLU

Burada Hareket ekolünden sayabileceğimiz bir hikâyeci olan Mustafa Kutlu üzerinde durulması gerektiği açıktır. *Hareket*'te yayımladığı ilk hikâyelerinde, Nurettin Topçu'nun görüşlerine paralel olarak romantik bir Anadoluculuğun izlerini gördüğümüz Mustafa Kutlu, 1979-1982 döneminde aynı derginin yazı işleri müdürlüğünü de yapmıştır. Önceleri daha çok köy ve kasaba insanlarının günlük endişelerini ele alan Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde,*Yokuşa Akan Sular* (1979)'dan itibaren sanayileşmeyle gelen problemlerin ön plana çıktığı görülür.

Yoksulluk İçimizde (1981)'yle tasavvufî bir dil arayışına giren Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987) ve *Sır* (1990)'da da aynı arayışı devam ettirir. Adlarını zikrettiğimiz kitapların ortak bir özelliği de, yeni bir hikâye yapısının denenmiş olmasıdır; dört kitapta da, her hikâye kendi içinde ayrı bir bütün olduğu gibi, hep birlikte ayrı bütün de teşkil ederler.

Mustafa Kutlu'nun son üç kitabında, İslâmî bir sanat görüşünün teorik ve pratik temellerini araştırmaya başladığı söylenebilir. Bu çabasını kendisi şöyle anlatmaktadır:

Ben şu kadar yıllık şark kültür mirası içinden, Türk kültür mirası içinden, gelenek içinden süzülerek bize ulaşan, bugünün imkânları ile, diliyle yeniden üretilmesi gereken bir biçim ve öz endişesini taşıyorum. Bunun için eski "kıssa" geleneğini seçtim. Kıssa, bilirsiniz, ele aldığı konunun, kişinin bütün hayatını, yönlerini teferruatı ile vermez. Diyelim bir İbrahim Edhem kıssaları. Ancak gerekli görülen, vurucu bilinen parçaları, hareketleri, sözleri, hikmetleri sıralar. Dinleyici (tabii okuyucu) bunları kendi kafasında birleştirmeye çalışır. Aktif algılama olur yani. Sonunda ortaya İbrahim Edhem'le ilgili bir görüntü, mânâlı bir bileşim çıkar.

Benim hikâyelerim de kendi başlarına birer müstakil hikâye oldukları gibi, aynı zamanda kitap bütününün parçasıdırlar. Yani kitabın tamamı da uzun bir kıssadır. Yoksulluk İçimizde'de bunu daha da zenginleştirmeye çalıştım. Nasıl bir mesnevîde gazeller bulunur, nasıl bir camide, bir mimarî eserde hat sanatından örnekler bulunur, bir çeşmenin tarihi, kitabesi şiirle verilir, yani böyle bir bütünleşme vardır. Eski kitaplarımızda söz arasında kelam-ı kibarlar, berceste mısralar, hadisler serpiştirilir. Ve anlatılanların hikmet-i vücudu bir yerlere bağlanmaya çalışılır. Ben de öylesine hikâyelerim arasında "levha"lar yerleştirdim, şiirler ve hat örnekleri koydum. Ama bunları bugünün diliyle yansıttım.

Yoksulluk İçimizde'nin tasavvufî bir muhtevası vardır. Bu muhtevanın biçime yansıyan özellikleri vardır. İşte böylece ben, Türk hikâyesinin son yönelişinde bir yer tuttuğum gibi, bir taraftan kendimce geliştirdiğim bir başka yöneliş içindeyim.[30]

"YOKSULLUK İÇİMİZDE"*

Mustafa Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde* adlı hikâye kitabı, *Yokuşa Akan Sular* gibi, birbirini tamamlayan hikâyelerden meydana gelmekle beraber, edebiyatımızın uzun zamandır tanımadığı bir derinliği getirir. Bu bakımdan, bu kitabı bilinen eleştiri metodlarıyla ele almak, insanı ister istemez yanlış sonuçlara götürecektir. Kutlu, hikâyelerin aralarına serpiştirdiği levhalarla bir şeyler söylemek ister. Batılı anlamında dramatik kurguya pek önem vermemesi ve trajik durumun bir sürprizle, Süheyla'nın hidayetiyle ortaya çıkması, bizi Kutlu'nun söylediği şeylerle olduğu kadar, söyleyiş biçimiyle de farklı bir yöne çekmek istediğini göstermektedir.

Bu durumu, yazarın başarısızlığına bağlamak, şüphesiz, kolaycı bir çözüm olurdu. Nitekim kitabın neşrinden sonra, hep bu kolaycı çözümle işin içinden çıkılıverdi. Halbuki biraz dikkat edilseydi, aktüel bir tartışma konusu olan gelenek (yahut geçmiş kültürü kaynak olarak kullanma) problemine Kutlu'nun hikâyeleri vesilesiyle yeni boyutlar getirilebilirdi.

Yoksulluk İçimizde'yi kavramak için, dayandığı fikrî temelleri iyi tesbit etmek gerektiği kanaatindeyiz. *Kuşeyrî Risalesi*'nin, *Taarruf*'un ve Rene Guénon'un kitaplarının neşredildiği günlerde, Kutlu'nun da *Yoksulluk İçimizde*'yle karşımıza çıkması bir tesadüf değil. Öz değerlerinden kopmaksızın düşünen aydınlar, artık Batı'yla zihnî platformda kesin bir hesaplaşmanın gerektiğine inanıyorlar. Mustafa Kutlu da bunlardan biridir.

Şu gerçeği altını çizerek söylemeliyiz ki, insanoğlu-

* Bu başlık altındaki bölümü, *Yoksulluk İçimizde*'nin çıktığı günlerde yazmıştık (Bk. *Eğitim ve Kültür*, Yıl 4, Sayı 13, Ocak 1982, s.77 vd). Buraya ufak tefek değişikliklerle alıyoruz.

nun varabileceği tek zirve, Batı'nın bugün ulaştığı zirve değildir. Çağımızın ayırıcı vasfı olan teknolojik ilerlemenin insana rağmen gerçekleştiğini söylemek bile mümkün. Teknoloji görünüşte insanlara daha rahat yaşama imkânları sağlamaktadır. Ama bu imkânların aynı zamanda çok çeşitli problemlere yol açtığı görmezlikten gelinebilir mi? Kapitalizmin teknolojiye bağlı olarak kurduğu amansız çark, lükse, konformizme alıştırılan insan, devamlı artan talep ve bunun sonucunda ortaya çıkan korkunç bir çalışma temposu, otomatizm.. Ürettiğinden daha fazlasını tüketen, eşyaya gittikçe daha fazla bağlanan, çalışmaktan arta kalan zamanını, otomatizmin sıkıntısından kurtulmak amacıyla eğlence endüstrisinin emrine verdiği için kendisiyle başbaşa kalamayan, kalbine dönecek zamanı bulamayan bir insan tipi. Teknolojik ve ekonomik bağımlılık, bizde de benzer bir insan tipinin doğmasına yol açmıştır. Üstelik İslam toplumları tamamen farklı bir kültürel organizasyondan geldikleri için, ilave olarak, Batı'nın tanımadığı problemlerle de karşı karşıya kalmışlardır. Batı'nın varmış olduğu nokta, çarpık da olsa, kendi istikametinde bir gelişmenin sonucudur. Bir başka deyişle, Batı'da bugün yaşanan problemler, gelişmenin ardındaki zihniyette zaten vardı. Nitekim bu husus, René Guénon tarafından bütün açıklığıyla ortaya konulmuştur.

Halbuki İslam toplumlarında teknoloji transferi -teknolojik ilerleme diyemiyoruz- bünyeye tamamen yabancı bir eleman olduğu için, sosyal ve kültürel organizasyonun parçalanmasına ve bu yüzden sistem arayışlarının doğmasına sebep olmuştur. Hatta, bilhassa bizde, bu gelişmeye paralel olarak dünya tasavvurunun, realite kavrayışının değişmesi, İslâmî Türk kültürünün dünya tasavvurunu taşıyan dilin bile değiştirilmesini gerektirmiş, insanımızı kendi kültürel organizasyonuna bağlayan bütün köprüler yıkılmıştır.

Kendisine rağmen meydana gelen değişmeye karşı duramadığı için, sonunda değişmek, hiç değilse olup biteni kabullenmek zorunda kalan insanımızın yaşadığı trajik durum, üzerinde bilhassa durulması gerektiği halde, Tanpınar ve bir ölçüde Peyami Safa hariç tutulursa, edebiyatımıza hemen hiç aksetmemiştir diyebiliriz. Bu trajik, bilhassa inanç konusunda toplumumuzu içten ve derinliğine sarsan bir seviyededir. İçinde yaşadıkları toplumun kültürel değerleriyle, mukaddesleriyle hemen hiç bir bağları kalmamış olan aydınlar, sosyal karşılığı bulunmayan bir yığın meseleyle uğraşmışlardır. Bir başka deyişle, bizde aydınların uğraştığı meseleler, ilerlemenin Batı'yı getirdiği noktadaki meselelerdir. Halbuki müslüman Türk toplumu olarak yaşadığımız trajedi, doğrudan doğruya realite kavrayışımızın değişmesiyle ve sistem arayışlarıyla ilgilidir. Son elli yıllık edebiyatımızda, bazı yazarlar hariç, insanımızın inançla ilgili meselelerinden şuurlu bir kaçış gözlenebilir.

Diriliş, Edebiyat, Mavera gibi dergiler etrafında toplanan İslâmcı yazarların inanç problemi karşısındaki tavırları, şüphesiz edebiyatımızda yokluğu hissedilen bir duyarlığı getirmiştir. Fakat onlar da meseleleri "geleneksel"e düşmekten çekindikleri için çok farklı bir düzlemde ele alır, daha çok planladıkları bir geleceğin problemleriyle ilgilenirler.

Mustafa Kutlu'nun *Yoksulluk İçimizde*'yle ortaya koyduğu tavır, bu bakımdan çok yenidir. Etrafımızda dolaşan, her gün gördüğümüz, tanıdığımız insanları alarak "trajik-olan"ı kaynağında ele geçiriyor. Yani Kutlu'nun insanları ne geçmişin, ne de kurulması planlanan bir geleceğin insanlarıdır. İçimizden biri olarak bizi anlatıyor. İnce bir dikkati var. Çok zaman hissettiğimiz, fakat ifadeye muktedir olamadığımız durumları, Kutlu, bir fırça darbesiyle gözlerimizin önüne seriyor.

Bu durumda, Mustafa Kutlu'nun gerçekçi bir yazar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat bu gerçekçiliği, gerçekçiliğin bilinen tariflerine sıkıştıramayız. Çünkü gerçekçi tavrı dramatik kurgudan ayrı düşünmek mümkün değildir. Bilindiği gibi, gerçekçi romanda, oluşun sonsuz çeşitliliği teke indirilmekte, dolayısıyla tesadüf, mucize, Allah'ın lütfu gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır. Başka bir deyişle, dramatik kurgu, tabiat ilimlerinin de vazgeçemediği bir prensibi, illiyet (causalité) prensibini beraberinde getirdiği için, belli bir yönde gelişen olaylar arasında zorunlu bir sebep-sonuç münasebeti düşünülür. Halbuki Süheylâ'nın hidayeti, kendi deyişiyle "müslüman oluşu", yeterli sebepler zinciri hazırlanmadan gerçekleşmiştir. Kısacası, Süheyla Allah'ın lütfuyla hidayete ermiştir. Klasik şark hikâyesinde, kahramanın simya gücüyle "ân-ı vâhid"de bir saray inşa etmesi gibi, ilk anda yadırgatan bir durumla karşı karşıyayız. Fakat zihnî alışkanlıklarımızdan kurtulup da meseleye değişik açılardan baktığımız zaman "Niçin olmasın?" diyebiliyoruz.

Burada Gazzalî'nin causalité hakkında görüşünü hatırlatmakta fayda vardır. Gazzalî'ye göre, tabiat kanunlarını kesin bir sebep-sonuç münasebeti olarak ele almak yanlıştır, çünkü Allah'ın iradesini inkâr etmek anlamına gelir. Ardarda gelen olaylar arasındaki bağ zorunlu değil, alışılmış bir münasebettir (âdetullah). Bu münasebet Allah tarafından tanzim edilmiştir, öyle olup gider. Bizim sebep dediklerimiz sadece vesilelerden ibarettir; eğer Allah isterse zaman bile tersine dönebilir. Gazzalî bu izah tarzıyla mucize meselesini akledilir hale getirir ve tabiatçı ilim zihniyetinin karşısına yaratma fikrini, dolayısıyla zorunsuzluğu (contingence) çıkarır.

Tabiat kanunlarının zorunsuzluğunu kabul eden bir zihniyet, sosyal hadiselere determinist bir zihniyetle hiç yaklaşamazdı. Mustafa Kutlu, meseleyi belki sezgileriyle,

belki de şuurlu olarak kavramıştır. Fakat dramatik kurguyu özellikle basite irca ettiği anlaşılıyor. Nitekim Süheyla'nın hidayetini baştan planlamadığı ve sadece bir çarpıklığı anlatmak gayesiyle yola çıktığı bellidir:

Biliyorsun aslında ben Süheyla'nın hikâyesini bitirmiştim. Yani kendi hesabıma sevgilisi Engin onu terkedip de kara-kuru ancak fevkalade zengin biri ile nişanlanınca artık bitti bu hikâye demiştim.[31]

Fakat hikâye bitmemiştir. Dramatik kurgunun basitliği bizce eserin değerinden hiç bir şey eksiltmiyor. Çünkü Kutlu'nun anlatmak istediği zaten serüven değil. Hatta diyebiliriz ki, konu, Süheyla'nın müslüman olması da değil, insanın eşya ile münasebetleri ve dolayısıyla iki medeniyetin hesaplaşması. Eşyayı yücelten ve değerlerin kaynağı haline getiren bir zihniyetin karşısına, müslümanın eşyayı küçümseyen tavrını koyunca, Kutlu, önemli bir çatışmayı yakalıyor. Artık saç tokalarına, bluzlerine, tayyörlerine, makyaj malzemelerine vb. önem vermeyen Süheyla, toplumun, hiç değilse toplumun bir kesiminin nazarında klinik bir vak'adır. Nitekim Süheyla'yı örtünmüş gören arkadaşlarının,

Birkaç cümleden sonra gülen yüzleri gülmez, söyleyen dilleri söylemez oluyordu. Deva bulmaz bulaşıcı bir hastalığa tutulmuş gibi görüyorlardı Süheyla'yı. Araya bir mesafe koyup böylece "Hadi eyvallah, görüşelim, buluşalım" demeye bile fırsat bırakmadan kaçıyorlardı.

Sadece arkadaşları değil, Süheyla'nın namazlı abdestli annesi Münire Hanım bile kızındaki değişmeye bir anlam verememektedir. Çünkü değiştirmeye gücü yetmediği için, cemiyette kendisine rağmen olup bitenleri mütevekkilce kabullenmiştir. Süheyla'daki değişmeden şikayet eden Şükran'a söyledikleri bu bakımdan ilgi çekicidir:

Ben mi? Ben napiyim Şükran kızım beni dinleyen mi var ana kız sabahtan akşama didişip duruyoruz daha geçen gün ne dese beğenirsin bu evde ne kadar fazla eşya var şunların bir kısmından kurtulalım demez mi hey Allah ne cevap vereyim bilmem ki zaten ne kadar üstü başı var torladı topladı bir kenara kaldırdı bir münasip bulursa verecekmiş iki kat elbise bana yeter de artar diyor hani o haftada bir gittiği sohbet toplantıları var ya işte onlara giderken birini giyiyor ötekini de evde.[32]

Gerçekten de dünyaya bağlılığın sembolü olan eşya, artık Süheyla'nın hayatında ihtiyaç ölçüsünde yer alacaktır. İhtiyaçtan fazlası, insanla kalbi arasına çekilmiş bir duvardır çünkü. Nitekim Kutlu üçüncü levhada (Mefruşat) eşyaya bağlı zihniyetin sonunda sınırları hiç bir zaman çizilemeyecek bir konformizm ihtirasına vardığını ve insanın teferruat arasında gitgide belirsizleştiğini göstermektedir. Projektör bizi çepeçevre kuşatan eşyaya çevrilmiştir. Yaklaştıkça mutluluğun kaynağı zannettiğimiz eşyanın çirkinliği gözlerimize biraz daha batmakta, Süheyla gibi, biz de "üzerinde küçük mavi-pembe mineli çiçekleri olan saç tokası"na verilen değere şaşıp kalmaktayız.

Yoksulluk İçimizde'de tasavvufî derinlik, insanın eşya ile münasebetleri değişik bir açıdan ele alındığı için sağlanabiliyor. Bilindiği gibi, tasavvufta, ilahî bilginin aksedebilmesi için kalp aynasının ihtiraslardan temizlenmesi, kirden, pastan arındırılması esası vardır. Süheyla'nın yaptığı da bundan başka bir şey değil (Bu konuda *Kuşeyrî Risalesi*'nin ve *Taarruf*'un Zühd bahislerine bakılmalıdır). İslâm'da Allah'tan başka her şeyin fânî olarak nitelenmesi, tasavvufî doktrinlerde ise, Allah'tan başka varlığın bulunmadığı (Vahdet-i Vücud) görüşü, İslâm kültüründe çok farklı bir obje yorumunun oluşmasına yol açmıştır. Varlık, birliğin açılımı olduğu için değerli olmakla beraber, birliğe ulaşma yolunda bir engel teşkil ettiği için

aynı zamanda süflîdir. Müslümanın eşya ile münasebetlerini bu anlayışın tanzim ettiğini görüyoruz. "Zahide mâlik olan sadece Allah'tır, başka bir sebep ve menfaat ona hakim olamaz (*Taarruf*)".

Eşyanın hakimiyetinden kurtulan ve eşyaya hakim olan Süheyla -ki Engin de sonunda aynı noktaya varacaktır- artık Şükran'ın ve Engin'in temsil ettiği dünya görüşünün tam karşısında bir yerde durmaktadır. Aslında toplumumuzun genel olarak yaşadığı ve zamanla şuuraltına ittiği bu trajik durumu, Kutlu, şuura naklederek kendilerinden ziyade toplumu temsil eden fertler (Süheyla, Engin, Şükran, Münire Teyze ve Engin'in zaman zaman sisler içinde beliren babası) vasıtasıyla aksettiriyor. Fakat bu fertlerin eserde açık seçik birer tip olarak belirdiklerini söylemek zordur. Kendisiyle yapılan bir mülakatta, Kutlu, "Cemiyeti anlatmakla ferdi anlatmak arasında kesin çizgilerin gireceğini sanmıyorum" diyor, "Şarkta hâlâ batılı mânâda ferdin var olduğuna inanmıyorum (...) Dolayısıyla ferde münhasır gibi duran hadise, ferdin yaşadığı cemiyete dönüyor".[33] Daha da ileri giderek, Kutlu'nun figürden kaçtığını, kanlı canlı tipler yaratmak yerine hadiseyi vermeyi tercih ettiğini söyleyebiliriz.

Demek ki Kutlu'nun aksettirdiği gerçeklik, sosyal bir nitelik taşımaktadır. Fakat ulaşmak istediği farklı bir gerçeklik tabakası daha vardır ki, sözkonusu mülakatta, Kutlu, bu tabakayı "hakikat" kavramıyla ifade ediyor. Hakikat'le neyi kasdettiği levhalarda, bilhassa birinci levhada açıkça belirtilmiştir. Bu noktada Kutlu'nun İslâm sanatlarının estetiğine yaklaştığı, gerçekçiliğinin tasavvufî bir kılığa büründüğü söylenebilir.

Bununla beraber, Mustafa Kutlu, bugün karşı karşıya bulunduğumuz yeni durumların farkındadır ve geleneğin bize bıraktığı ifade metodlarının bugünü vermek bakı-

mından yeterli olmadığını bilmektedir. Bu bakımdan gerçeklik, onun hikâyelerine, klasik şark hikâyesinde olduğu gibi, bütün trajik unsurlardan arındırılarak değil, aksine trajik'ın üzerine gidilerek verilmekte, dolayısıyla Kutlu, bir bakıma Sezai Karakoç'un yaptığı gibi, uzun bir aradan sonra, geçmiş kültürle bugün arasında sağlam bir köprü kurmuş olmaktadır.

Mustafa Kutlu'nun aradığı tasavvufî dili, klasik metinlerden çıkarılmış, terimlerle ve sembollerle dolu bir dil değil, tasavvuftan yola çıkarak eşyaya ve hadiselere bakmaya ve bunu modern bir biçimde ifadeye yönelik bir dil olarak anlamak gerekir. Aynı şeyi Rasim Özdenören için de söylemek mümkündür. Kutlu, fazladan olarak, kendisinin de belirttiği gibi, "kıssa" geleneğine kadar gider ve hikâyesini, modern hikâyenin fazlaca yaslandığı ayrıntıdan kurtarmaya, okuyucunun muhayyilesini yardıma çağırarak bütünü birlikte yakalamaya çalışır.

"DENİZE AÇILAN KAPI"

Deneme ve eleştirileriyle de edebiyatımızda önemli bir yer kazanan Rasim Özdenören'in de son hikâyelerinde tasavvufî bir dil geliştirmeye çalıştığını görürüz.. Özellikle *Denize Açılan Kapı* (1983) adlı hikâye kitabında bu dili deneyen yazar küçümsenemeyecek bir başarıya ulaşmıştır. Bilhassa "ev" motifi, onun hikâyelerinin arka plânında derinleşerek "eve dönüş"ün hikâyesi olur. Müşahhas olarak ev, yazarın, çocukluğunda bizim hayatımızı yaşadığı evdir. Fakat arka plânda ev, bütün hayatımız, inancımız haline gelir. Ve gitgide aşkın (transcendent) bir muhteva kazanarak Allah'a dönüş anlamı kazanır. Ustalıkla kullandığı tabiat ve eşya ile ilgili ayrıntılara (kesret) bakış tarzına dikkat edilirse, bunun mistik mânâda "birolma" tecrübesine yaklaştığı görülecektir.

XII

HENDESENİN RUHU

Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;
Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,
Senelerden beri rü'yada görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret iklimine girmiş gibiyim.
Yahya Kemal

HARFLERİN MELEKLERİNE NE OLDU?

Hükümdarlığının yirmi beşinci yılında II. Abdülhamid'e bir tebrik arîzası gönderilir. Som altın bir sayfaya en nadide mücevherlerle yazılmış bir arîzadır bu. Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazısında, hiç bir inkırazın kendini bu kadar parlak bir şekilde anlatamadığını söylüyor. Yazı sanatı, sanki zamanla kaybettiği şeylerin hepsini zarafette ve kullandığı maddelerin kıymetinde kazanmaya çalışmakta, yahut sadece bir süs olabilmek için onların hepsini inkâra kalkışmaktadır. "Öyle ki, Yakut'tan Yesârîzâde'ye ve kendisinden sonra gelenler dahil, sözü mücevher yapanların hepsi, bu küçük mücevher parçasında ve onun birbirleriyle çatışan küçük ve keskin parıltılarında mumyalanmış gibidirler".

Tanpınar, bu arîzayı gördükten sonra da birçok yazı üstadı ve birçok şaheser tanıdığını, fakat hepsinin kendisiyle bu mücevher mektubun çektiği "temmet" işaretinin altında konuştuklarını belirttikten sonra, Müstakimzâde'nin *Tuhfe-i Hattâtîn*'de harfler ve meleklerle ilgili olarak söylediklerine dikkati çeker:

Müstakimzâde, her harfin başında o harfin meleğinin beklediğini söyler. Hatta Evliya Çelebi'yi imrendirecek bir saflıkla zülfeli elifle-rin yanıbaşında bayağı "saçlı sakallı" bir meleğin durduğunu iddia eder. İşte bu elmas ve altın mektupta kaybolan şey budur. Bu mektuptan sonra yazı sanatı epeyce istihale geçirdi. Hatta eski yazı hayattan çekilince bir nevi müdafaa hissiyle büyük âbidevî şekillere tekrar dönmeye çalıştı. Fakat yanıbaşında bekleyen melek, büyük mânâsında kültür ve medeniyet bulunmadığı için sadece asil bir hendese kaldı.[1]

İslâm estetiğinin en yetkin ifadesi olan hat sanatını, Tanpınar'ın sözünü ettiği inkırazdan ve sadece asil bir hendese olarak kalmaktan kurtarmak için bazı teşebbüslerde bulunulduğunu biliyoruz. Bu teşebbüslerden biri, 1892 yılında Sadrazam Ahmed Cevad Paşa tarafından yapılmış ve İbnülemin'in ifadesiyle "Bâbıâlî'nin en eski dairesi ve mukaddema marifetin menşei ve bilâhare medfeni olan Dîvan-ı Hümâyun'da bir ta'lîm-i hat şubesi tesis" edilmiştir. İbnülemin, bizde iyi şeylerin az, kötü şeylerin çok devam ettiğini, nitekim Ahmed Cevad Paşa'nın azlinden sonra bu şubenin kısa sürede kapandığını söylemektedir.[2] İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra, Şeyhülislâm ve Evkaf Nâzırı Hayri Efendi'nin arzusu üzerine dört arkadaşıyla birlikte Evkaf-ı İslamiyye Müzesi'ni kurduklarını anlatan İbnülemin, yine Hayri Efendi'nin gayretiyle 1914 yılında açılan Medresetü'l-Hattâtîn'in yönetimine de kendilerinin getirildiğini anlatırken ilgi çekici bir not düşer ki, bu not, Tanpınar'ın son derece çarpıcı bir örnekle açıkladığı inkırazı bir başka yönüyle ortaya koymaktadır.*

* Bâb-ı âlî Caddesi'nde mukaddema merhum Hoca Tahsin'in dershanesi ve bilahare Sıbyan mektebi olan bu bina layıkile tamir ve "Medresetü'l-Hattâtîn" ittihaz olunarak açılma merasimi 6 Receb 1332 (914)'de icra olundu. Nezaretin daveti üzerine ben de hazır bulundum. Salonda meşihat ve evkaf müsteşarları, teşrifat müdîr-i umumisi, beylikçi ve sair zatlarla baş tarafa oturduk. Karşımızda

Medresetü'l-Hattâtîn, Cumhuriyet döneminde diğer medreselerle birlikte ilga edilmişse de, faaliyetlerine Hattat Mektebi adıyla harf inkılabına kadar devam etmiştir (1929). Hemen ardından aynı binada Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi açılacak ve Hattat Mektebi'nin hocaları bu yeni okulda görevlendirileceklerdir. Ne var ki 1936 yılında bu okul da kapatılır ve hocalar, Güzel Sanatlar Akademisi'nde kurulan Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'ne geçerler. Akademi'de kurulan yeni bölüm, Tezhip, Tezyiî Arap Yazısı, Türk Cildciliği, Türk Cild Kalıpları Yapımı, Altın Varak Yapımı, Türk Minyatürü, Sedef Kakmacılığı, Türk Çini ve Halı Nakışları, Kıymetli Taşlar üzerine Hâk olmak üzere on dalda eğitim vermektedir.

Aslına bakılırsa, Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü, bölüm olmaktan çok, Akademi bünyesinde açılmış süreye bağlı olmayan bir kurs niteliği taşıyordu. 1939 yılından

hattatlar sıra ile oturdular. Diğer davetliler de kenarlara ve ortaya yerleşdiler.

Müdürlüğe tayin olunan hattat Ârif Bey, ortaya gelüb -başile ve ellerile işaretler yaparak- habt ü halelden halî olmayan bir nutuk irad etti. Sözünü bitirince Mısırlı bir hafız aşr-ı şerif okudu. Darülfünun hocalarından Şevket Efendi, müdire nazire yaparcasına mufassal bir dua okuyarak -kimin tertibi olduğunu bilmiyorum- ayakda âmin denildi.

Bir tepsi üzerinde âdi bir çakı ile kalem getirdiler. Bir kalemtraş tedarik etmeyüb de çakı ile kalem açdırmak isteyen merd-i hünerver kim ise, "merhaba ey semt-i irfanın bâid-i ebteri" hitabına layıkdır. Meşihat Müsteşarı Hacı Evliya Efendi kalemi açdı. Bir hokka ile mürekkeb şişesi getirdiler. Evkaf Müsteşarı Münir Bey, mürekkebi hokkaya koydu. Diğer odada da Reisülhattâtîn Kâmil Efendi, o mürekkeb ve kalem ile Hind abâdîsi bir kağıda sülüs besmele yazdı, hayli müddet beklendi. Çünkü kör çakının açdığı kalemle çabuk ve güzel yazı yazmak kolay şey değildir.

Besmelenin üzerine umumen imza koyduk. Merasim bitdi (İbnülemin, *Son Hattatlar*, s. 4).

itibaren, seviyesini diğer bölümlere paralel olarak yükseltmek için bu bölüme de ortaokul mezunları alınmaya başlanmış ve öğrencilerin bir yıl Resim Bölümü desen atelyesine devamları şart koşularak öğretim süresi dört yılla sınırlandırılmıştır. Bu değişikliklerin yanısıra, bölümün adı da artık Türk Süsleme Bölümü'dür.

Ne var ki, Türk Süsleme Bölümü hocaları, genellikle yaşlı kişiler oldukları için, 1950'ye kadar ya ölür, ya emekli olurlar. Hat hocası Nuri Korman 1944'te, tezhip hocası İsmail Hakkı Altunbezer 1945'te, cilt hocası Necmeddin Okyay 1948'de emekli olmuş; sedef kakmacılık hocası Vasıf Sedef 1940'ta, halı nakışları ve hat hocası Kâmil Akdik 1941'de, altın varak hocası Hüseyin Yaldız, çini nakışları hocası Fezyullah Dayıgil ve hat hocası Mustafa Rakım Unan 1949'da, ağaç üzerine hakk hocası İsmail Arif Sonver ise 1950'de ölmüşlerdir. Yerlerine minyatür için İranlı Hüseyin Tahirzâde, hat için Halim Özyazıcı, tezhib için de Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt getirilir. Fakat Türk Süsleme Bölümü'ne çok az öğrenci kaydolmaktadır. 1955'ten sonra ise hiç bir öğrenci kaydolmaz olur. Bu, iş bulma imkânlarının az olmasından çok, devrin, özellikle Güzel Sanatlar Akademisi'nin havasıyla ilgilidir. Kısaca söylemek gerekirse, Türk-İslâm sanatları, Akademi'de açıkça değilse bile küçümsenmekte ve dışlanmaktadır. Böylece Türk Süsleme Bölümü bütünüyle gözden çıkarılarak Dekoratif Sanatlar Bölümü'yle birleştirilir. Bu, aslında bölümün kapatılması anlamına gelmektedir.[3]

1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Minyatürü ve Süslemesi dersleri vermeye başlayan A. Süheyl Ünver ise, kısaca özetlediğimiz bu gelişmeler üzerine, 1955'de görevinden ayrılır ve çalışmalarına, Topkapı Sarayı'nda 1936 yılında ihya ettiği Nakışhane'de ve Cerrah-

paşa Tıp Fakültesi'nde kurduğu Tıp Tarihi Enstitüsü'nde devam eder. Türk tezyinî sanatlarında adeta bir büyük rönesans gerçekleştiren A. Süheyl Ünver, tıp tahsiline devam ederken 1916'da Medresetü'l-Hattâtîn'e kaydolarak 1923 yılında hat, tezhib, minyatür, ebru ve cild dallarından birincilikle mezun olmuştur. Klasik sanatlarımızın her dalında birinci sınıf bir sanatkâr olan Süheyl Ünver, yorulmak bilmeyen bir araştırıcı olarak, tarihî kültürümüzü bütün incelikleriyle günışığına çıkarmaya çalışmış, sözgelişi Fatih devrinde, Topkapı Sarayı başnakkaşı Baba Nakkaş'ı, Kanuni devrinde başnakkaş olan Karamemi'yi, Nigarî'yi ve Levnî'yi sanat dünyasına o tanıtmıştır.[4]

Süheyl Ünver, kendisiyle yapılan bir mülakatta, Tıp Tarihi Enstitüsü'nde Türk Tezyinî Sanatları kursu açınca çok büyük bir taleple karşılaştığını, bu yüzden, yer dar geldiği için, Beyazıt'taki Enstitü'yü Cerrahpaşa'ya taşıdığını, ayrıca İstanbul Fetih Cemiyeti Başkanı Ekrem Hakkı Ayverdi'nin ricası üzerine Çarşıkapı'da da bir şube açtığını ve çeşitli kuruluşlar adına kurslar düzenlediğini anlatır.[5] Burada, bu kadar rağbet gösterilen kurslara, Güzel Sanatlar Akademisi'nin bünyesindeyken niçin rağbet gösterilmediği sorusu kaçınılmaz olmaktadır. Akademi'de Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün de büyük bir mücadele sonunda kurulabildiği hatırlanacak olursa, Türk Süsleme Bölümü'nün öğrenci bulunamadığı için kapatıldığı gerekçesi anlamını yitirir.

TÜRK SÜSLEMESİNDE RÖNESANS

Süsleme ihtiyacının insanlarda doğuştan var olduğunu, ilk çağlardan itibaren bu ihtiyacı gidermek için yapılan denemelerin tekâmül ede ede bir sanat dalı haline geldiğini, çeşitli ülkelerde değişik süsleme tarzları ve süsleme ekollerinin doğduğunu söyleyen Süheyl Ünver, XII.

yüzyıl başlarında Anadolu'da çok sade, fakat olgun bir süsleme tarzının bulunduğunu belirtir. Fakat XIII. yüzyılda "çok münetevvi şekiller" ortaya çıkmıştır. Nitekim Selçuklular'ın günlük hayatlarında kullandıkları en basit eşyaları bile ince ince tezyin ettiklerini görüyoruz. Bununla beraber, tezhibde asıl büyük gelişme XV. yüzyılda gerçekleşir. Fatih, İstanbul'u alınca bir Nakışhane kurar ve başına Özbek asıllı büyük bir sanatkâr olan Baba Nakkaş'ı getirir. Bu nakışhanenin, hattatları, müzehhibleri, mücellidleri, cetvel çekenleri vb. sanatçıları bünyesinde toplayan geniş bir kadrosu vardır. Fatih'in hususi kütüphanesinde gördüğümüz mükemmel süsleme örnekleri bu Nakışhane'den çıkmıştır. Ne yazık ki Fatih ölünce bu Nakışhane dağılır. Fakat İkinci Beyazıt'ın tahta geçmek üzere Amasya'dan gelirken yanına aldığı birçok sanatkâr, Türk süsleme tarihinde Amasya Ekolü adı verilen yeni bir ekol kurarlar. XVI. yüzyıl, özellikle Kanunî devri bizim klasik devrimizdir. Bu devirde, bugün birçoğu elimizde bulunan değerli eserler verilmiştir. XVI. yüzyılın tesiri XVII. asırda da devam etmekle beraber, klasik zevkte yavaş yavaş değişmeler görülür. Avrupa'yla temaslarımız artmakta, bu arada Batı tesiri tezyinatımızda da kendini hissettirmektedir.

Süheyl Ünver, XVIII. asırda tezyinatımızda zirveye ulaşan Batı tesirini iki devre halinde ele almaktadır: Birinci devrede Batı tesiri açıkça görülmekle beraber klasik tezyinî anlayış henüz ortadan kalkmamıştır. İkinci devrede ise Batı tesiri artık tam hakimiyetini ilan eder ve sonuçta Rokoko doğar. Ünver'e göre bu, bazılarının sandığı gibi sırf taklit değil, Rokoko tarzında yeni bir Türk süsleme ekolüdür. Asıl bozulma XVIII. yüzyıldan sonra başlar. Gerçi münferit olarak çalışan değerli sanatkârlar vardır ama, bu asır, süslemecilik bakımından bir soysuzlaşmadır ve bu soysuzlaşma günümüze kadar devam eder.

Kendilerinin ise tezyinatta, maziden güç alan bir rönesans peşinde olduklarını, bunun için geçmişte meydana getirilmiş en güzel eserleri toplayarak, onlardan hareketle yeni kompozisyonlar yapmaya çalıştıklarını ifade eden Süheyl Ünver şöyle devam eder:

İşte rönesans budur. Bunlar yapılabilir. Aynı zamanda bunu iyi anlayan talebemden sekiz on kişi de bana hak verdiler ve o yolda çalışmaya başladılar ki, bunlardan bir tanesi -daima iftiharla söyleyebilirim- Azade Akar hanımdır. Ve kendisinin böyle yetiştirdiği bir grup vardır. Bu suretle yeni bir Türk tezyinatı rönesansının başında bulunduğumuzu anladık ve o nokta üzerinde yürüyoruz. Artık biz tezyinatımızda yeni bir reform yapabiliriz. Ben buna inanmışımdır. Bu şimdiye kadar yapılmamıştır. Faraza XIV. asırda bir Selçuk münhanisi vardır. O Selçuk münhanisi ile yapılmış eserler meydanda. Birer kopyalarını yaptık duruyor. Ama onları sanat eserleri diye teşhir etmiyoruz. Bunlar bize öğretiyor. Ama herhangi bir münhaniyi almakta, onu çoğaltmakta dünya tezyinat âlemine de malolacak yeni Türk tarzında fevkalade mükemmel eserler vücuda getirilebilir, ben buna inananlardanım.[6]

Çok farklı bir medeniyetin, dolayısıyla farklı bir gerçeklik kavrayışının ifade vasıtaları olan süsleme sanatlarının fonksiyonları şüphesiz "süslemek"ten ibaret değildir. Fakat arkalarındaki büyük kültür belirleyicilik vasfını yitirdiği için, tıpkı hat sanatı gibi, bu sanatlar da günümüze bir "hendese" olarak intikal etmiştir. A. Süheyl Ünver ve talebelerinin bu noktadan öteye geçme gayretinde oldukları da görmezlikten gelinemez. Klasik örnekler üzerinde çalışıp geleneği en azından biçim olarak özümsedikten sonra, bunları bir çıkış noktası kabul ederek modern çözümlere ve yeni sentezlere ulaşabilmek mümkün görünüyor. Açılan sergilerde, klasik örneklerin taklidi olmayan, her bakımdan orijinal çalışmalarla da karşılaşılması bunu gösterir.*

* Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in değerli birer sanatkâr olarak yetiştirdiği talebelerinden bazıları şunlardır: Azade Akar, Cahide Keski-

"MELÛL" BİR ARAŞTIRICI

Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'nün kuruluşu, *Yunus Emre Divanı*'nı yeni bir anlayışla yayına hazırlayarak aydınların gündemine getiren Burhan Ümit Toprak'ın müdürlük görevine başladığı yıl gerçekleşmiştir (1936). Louis Massignon'dan ünlü *İslam Sanatlarının Felsefesi* makalesini de Burhan Toprak'ın Türkçe'ye çevirdiği düşünülürse, bu alana duyduğu ilginin sebebi daha kolay anlaşılabilir. Rıfkı Melul Meriç'in *Türk Tezyinî Sanatları*'nı yazmasını da o sağlamıştır. Meriç, "Güzel Sanatlar Akademisi'nin kıymetli ve kıymetşinas müdürü Burhan Toprak'ın isteği üzerine ve sırf onun hatırı için bu kitabı -fahriyyen- yazmak vazifesini üstüme aldım" diyor.[7]

Yazılacak kitapta, Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'ndeki her biri değerli bir sanatkâr olan hocaların biyografileri ve eserlerinden bazı örnekler yeralacaktır. Fakat daha sonra esere kısa bir mukaddimenin ilavesi, ardından da tezyînî sanatlarımızla, uzun süreden beri terkedilmiş ve erbabı kalmamış öteki sanatlar hakkında bilgi verilmesi uygun görülür. Bu kitap, aynı zamanda bölüm öğrencileri için bir ders kitabı niteliği taşıyacaktır. Sonuçta hazırlanacak kitabın birinci cüzünün İslâm sanatları hakkında genel bir giriş olması, ikinci cüzünde yazı çeşitlerinin bütün yönleriyle ele alınması, üçüncü, dördüncü ve beşinci cüzlerde ise nakış, resim, tasvir, cild, hâk, zernişânî, zerkârî, gendekârî, senktırâşî, kâşikerî, halıcılık, kadifecilik, kumaşçılık, nakşbendî ve zerdûzî gibi sanatlarla ilgili gerekli bilgilerin verilmesi kararlaştırılır. Altıncı cüz, bu sa-

ner, Melek Antel, Günseli Özgür, Nusret Çolpan, Semih İrteş, Faik Kırımlı, Gülbün Mesara, Dilber Kamhi, Mine Alişan, Nil Akdeniz, Tülay Tozanlı...

natların teknik özelliklerini içine alacak, yedinci cüzde de Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü hocalarının biyografileri ve eserlerinden bazı örnekler verilecektir.*

Vakit geçirmeden insanüstü bir gayretle çalışmaya başlayan Rıfkı Melûl, ilk iki cüzü kısa zamanda bitirir ve bu çalışma *Türk Tezyinî San'atları* adıyla Güzel Sanatlar Akademesi Neşriyatı arasında çıkar. Ne var ki çıkacağı açıklanan diğer cüzler yayımlanmamıştır. Bununla beraber, Rıfkı Melûl, bu çalışmalarının bir kısmını *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I-Vesikalar* (A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1953), *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları I-Vesikalar* (A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1954) adlarıyla yayımlayacaktır. *Türk Yazı San'atı, Türk Tezyi-nî San'atları Tarihi* ve benzeri konularda yazılmış, fakat basılamamış eserlerinin de bulunduğunu biliyoruz.

Türk Tezyinî Sanatları'nın giriş kısmında İslâm'da tasvir yasağını ve bunun doğurduğu sonuçları geniş olarak ele alan Rıfkı Melûl, bu yasak dolayısıyla "ihtisâba uğrayıp tatmin edilemeyen bedîî ihtiras"ın yazı sanatının gelişmesine yol açtığını söyler. Bununla beraber, yazı sanatının gelişmesinin en önemli sebeplerinden biri de, âyet, hadis ve ictihatlardaki övücü sözlerdir. Buna ayrıca

* Klasik tarzda ve Yahya Kemal vadisinde şiirler de yazan Rıfkı Melûl Meriç'in asıl adı Süleyman Rıfkı Coşkunmeriç'tir. "Melûl" mahlasını şiire başladıktan sonra alır. Bilhassa rubaileriyle dikkati çeken Rıfkı Melûl, şiirlerinden bazılarını *İnkıraz* (1928) adlı kitabında toplamıştır. *Rubâiyyat-ı Melûl* (1951), Hilmi Ziya Ülken'in şerhleriyle birlikte yayınlanır. Yahya Kemal ise ünlü Itrî şiirini Rıfkı Melûl'e ithaf etmiştir. Musiki tarihi ile ilgili çalışmaları da bulunan Rıfkı Melûl'ün *Türk Musikisi Tarihi* adlı yayınlanmamış bir eseri vardır. Geniş bilgi için bk.Muhtar Tevfikoğlu, *Rıfkı Melul Meriç*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986

harflerin mistik anlamlarını ve onların tesirlerini de eklemek gerekir. İslâm yazısının menşeini ve gelişmesini anlatan bölümde ise, bu yazının estetik bağımsızlığını kazandığı zamanlara kadar geçen safhalar hakkında bilgiler yer almakta, özellikle harflerin sembolik değerleri üzerinde önemle durulmaktadır.[8]

Rıfkı Melûl Meriç, Türk sanatlarıyla ilgili önemli çalışmalarının bir kısmını da, 1952'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi hocası olarak göreve başladıktan sonra yapmıştır. Bilindiği gibi, Akademi'de 1951 yılına kadar Türk sanatı tarihi okutulmuyordu. D Grubu'nun kurucularından ve Türkiye'de soyut resmin öncülerinden olan Zeki Faik İzer'in müdürlüğü sırasında (1938-1952), bütün bölümlerde okutulmak üzere Türk Sanatı Tarihi dersi ihdas edilmiş, ayrıca Akademi bünyesinde, Celal Esad Arseven ve Rıfkı Melûl'un çok arzuladıkları Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü kurulmuştur. 7 Kasım 1951'de Millî Eğitim Bakanlığı'nca onaylanarak faaliyete geçen Enstitü'nün başkanlığına da Celal Esad Arseven getirilir. Ne var ki, Zeki Faik'in bir ara Avrupa'ya gitmesi fırsat bilinerek, beklenen ölçüde verimli olmadığı bahanesiyle Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü kapatılmıştır.* 1962 yılında

* Zeki Faik İzer, *Tercüman* gazetesinde kısmen yayımladığım özel bir görüşmemizde,1948'de Akademi'ye müdür olduktan sonraki gelişmeleri şöyle anlatmıştı: "O günlerde Akademi bir yangın geçirmişti. Her şeye rağmen tedrisata başladık. Hükûmetten herhangi bir yardım gördüğümüzü söyleyemem. Akademi'de aşağı yukarı bütün Garp sanatları okutuluyordu. Sadece Türk sanatı yoktu. Celal Esad Arseven'in Fransızca neşrettiği *Türk Sanatı* adlı kitabı hep karşımda duruyordu. Bu kitap benim için ilham ve hareket kaynağı olmuştur. Akademi bünyesinde bir Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü kurmak için harekete geçtik. Celal Esad'a gittim ve bu enstitünün fahrî başkanlığını teklif ettim, kabul etti. 1951'de Cumhurbaşkanı Celal Bayar, TBMM'de yaptığı bir konuşmada Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün kuruluşunu resmen açıkladı. Türk sanatıyla ilgili zevatı bu

yeniden kurulan Enstitü'nün yönetim kurulu şu isimlerden oluşuyordu: Rıfkı Melûl Meriç (Müdür), Feridun Akozan (Genel Sekreter), Burhan Toprak, Sedad Hakkı Eldem, Behçet Ünsal.

Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün bu yeni döneminde, Rıfkı Melûl Meriç'in başkanlığında önemli faaliyetleri olmuş; 1963 yılında, değerini hâlâ koruyan *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri* adlı derginin ilk sayısı son derece zengin bir muhteva ile yayınlanmıştır. Aynı yıl Edirne'ye bir rölöve araştırma gezisi yapılırsa da, bu gezide yapılan çalışmalar yayımlanamaz. Enstitü faaliyetlerindeki aksamanın sebebi de, Rıfkı Melûl'ün ölümüdür(1964). Her yıl yayımlanacağı vaadedilen *Türk Sanatı Araştırma ve İncelemeleri*'nin ikinci sayısı ise ancak 1969 yılında yayımlanabilir. Enstitü'nün bundan sonra dişe dokunur bir faaliyeti görülmeyecektir.

Enstitü'de topladık. Bir problemimiz vardı: Türk sanatı tarihini nereden başlatacaktık? Bazı arkadaşlarımız en fazla Selçuklular'a kadar gitmemizi istiyordu. Fakat Celal Esad daha eskilere gitmemiz görüşündeydi. Türk sanatının büyük bir geçmişi olduğunu söylüyordu. Bu konuda çalışmalar yapan bir Alman arkeoloğun altı ciltlik eserini getirttik. Gördük ki Türk resmi minyatürden ibaret değil. Gelişmiş bir resim ve heykel sanatı vardı. Minyatür de İranlılar'a Türkler'den geçmiş. Halbuki bize tam tersi öğretilmişti".

Zeki Faik İzer, kendisinin Avrupa'da bulunduğu bir sırada Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü'nün kapatıldığını belirttikten sonra, Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilgili bir hatırasını da şöyle anlatıyor:

"Birgün Hamdi'ye gittim ve Türk sanatı tarihi felsefesinin ancak kendisi tarafından yazılabileceğini söyledim. Hamdi, Akademi'de estetik hocalığı yapıyor, aynı zamanda mitoloji okutuyordu. Türk sanatı hakkında da geniş bilgisi vardı. Benim teklifim üzerine şöyle dedi: "Ben Malraux değilim!" Hamdi'ye, "Sen Hamdi'sin, memleketi tanırsın" dedim. İstemedi. Halbuki ben bütün kaynakları önüne serecektim. Bu işi yapsa yapsa Ahmet Hamdi Tanpınar yapardı. Bana değil ama, memlekete borçlu kaldı".

İKİNCİ MİLLÎ MİMARÎ AKIMI

Burada üzerinde durulması gereken bir konu da, Türk Sanatı Enstitüsü'nün ikinci döneminde yönetim kurulunda yer alan Sedad Hakkı Eldem'in 1934 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlattığı Millî Mimarî Semineri'dir.

Birinci bölümde kısaca değindiğimiz, Mimar Vedad, Kemaleddin ve Muzaffer Bey'lerin temsil ettikleri Birinci Millî Mimarî Akımı, Cumhuriyet'in ilanından sonra da bir süre devam etmiş, fakat Türkiye'ye davet edilen yabancı mimarların çalışmalarıyla Viyana kübiği kesin hakimiyet kazandığı için, Ankara Türkocağı binasıyla ömrünü tamamlamıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Birinci Millî Mimarî Akımı mimarları, Osmanlı dinî mimarisinin elemanlarını sivil mimariye uygulayarak geleneği tersyüz etmiş, "evkaf stili" diye eleştirilen bir anlayışı getirmişlerdir. Bununla beraber, bu akım, mimaride sürekliliği yeniden tesis için yapılmış, belli ölçüde başarıya da ulaşmış saygıya değer bir teşebbüs olarak değerlendirilmelidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlayan imar hareketlerinde yabancı mimarların ön plana çıktıkları görülür. Bu mimarlardan çoğu, 1930'dan sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde hoca olarak görevlendirilmişlerdir.[9] Özellikle Ernst Egli'nin 1930'da Akademi'de göreve gelişiyle birlikte, o güne kadar hakim olan Millî Mimarî Akımı anlayışı doğrultusundaki eğitim, milletlerarası prensipler doğrultusunda değişime uğrar. Şehirlerin imarında da yabancı mimarlara öncelik tanınmakta, bu ise yerli mimarların -pek açığa vurmasalar da- tepkisini çekmektedir. Fakat bu arada Avrupa'da, özellikle Almanya ve İtalya'da milliyetçilik rüzgarları esmeye başlamış, Türkiye'de de etkisini göstermekte gecikmemiştir.

Akademi'nin genç mimar adayları, Avrupa'daki yeni gelişmelerin de etkisiyle, yabancı mimarların Türkiye'deki uygulamalarından huzursuzluk duymaktadırlar. Bunlardan biri de Sedad Hakkı Eldem'dir. Ona göre, Viyana ekolü kübiği mimarimize yapı tekniği bakımından yenilikler getirmiş, özellikle Ernst Egli çizgi tekniğini ülkemizde standartlaştırarak faydalı olmuşsa da, Türk mimarisiyle hiç bir şekilde ilişki kurmamış, üstelik Le Corbusier gibi büyük mimarları da tanımazlıktan gelmiştir. Eldem, 1984'te yapılan Mimaride Türk Millî Üslubu Semineri'ne sunduğu bildiride bu konuda şunları söyler:

Bu hal bazı genç öğrenciler arasında hoşnutsuzluk yaratmamış değildi. Bunların biri de bendim. Şimdi hikâyemizin son şapirtrelerine geliyoruz. O zaman ben öğrenci olmakla beraber iki taraflı asi idim. İlk olarak kubbeli, kemerli Neo-Türk, ikincisi de enternasyonel kübiğine şiddetle karşı idim. Aynı şiddette de Türk evine aşık ve hayrandım. Eğer o tarihten itibaren mesleğimde bir marifet yapmış isem, o da bu iki hissimi korumuş olmamdır. Her yaz tatilimde Anadolu'nun köy ve kasabalarını ve o zaman daha birer müze güzelliğinde olan şehirlerini dolaşır ve mimarilerini incelerdim. O zaman sözünü ettiğim yerler (hatta Ankara) bütün esrarengiz güzelliklerini korumakta idiler. Dar sokaklarda dolaşmak, her köşe başında başka bir güzellik keşfetmek, durmadan heyecan içinde olmak demektir. Bu işime batıda üç senelik stajımda da devam ettim ve Le Corbusier, Wright, Perret'leri daha yakından keşfettim ve tanıdım. Bunlardan Türk evinin dünya çapındaki güzellik ve mânasının büyüklüğünü öğrendim.[10]

Sedad Hakkı, Avrupa'dan döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlar (1930) ve dört yıl sonra da Millî Mimarî Semineri'ni başlatır. Bu seminere devam eden öğrenciler, İstanbul'daki "geleneksel" Türk evlerinin rölövelerini çıkararak önemli bir malzeme birikimi sağlarlar. 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, sözkonusu seminerler sonucu doğan Millî Mimarî Akımı etrafındaki mimarlara uygulama imkânı

sağlamıştır. Çünkü dışarıdan getirtilen yapı malzemeleri, özellikle demir, savaş şartları yüzünden sağlanamamaktadır. Bu yüzden eldeki imkânları kullanma yoluna giden mimarlar taşa yönelir ve kendi görüşleri istikametinde eserler vermeye başlarlar. Birinci Millî Mimarî Akımı'nda Mimar Sinan dönemi kaynak olarak kullanılırken, bu yeni akımda milliyetçiliğin ilham kaynağı sivil mimari olmuştur.

Sedad Hakkı Eldem, İkinci Millî Mimarî Akımı'nda şekil taklidinin kesinlikle sözkonusu olmadığını, eski ve millî zevkimizle bağlantı kurmayı amaçladıklarını söylemektedir. Millî zevk, genel hatlarda, pencere bolluğunda, binaların hafif görüntüsünde ve "geleneksel" karakteri ferahlık ve güzellik olan planlarda aranmıştır.[11] Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat gibi mimarların temsil ettikleri bu akım, gerçekte resmî destekten mahrumdur; çünkü devletçe benimsenmiş kübik mimariye karşı büyük bir reaksiyonu ifade etmektedir. Başbakanlık binası içinde Sedad Hakkı'nın yaptığı projeye, Avusturyalı mimar Holzmeister'in yanısıra, resmî görüşün bir bakıma sözcülüğü görevini üstlenen Falih Rıfkı'nın şiddetle karşı çıkması da bunu gösterir.*

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Almanya'nın savaşı kaybetmesi dolayısıyla, Millî Şef'in politikası gibi, mimarîdeki millî eğilimler de yavaş yavaş değişmeye ve itiraz sesleri yükselmeye başlamıştır. Savaş sonrası imar hareketleriyle birlikte mimaride meydana gelen yeni değişme-

* İkinci Millî Mimarî Akımı doğrultusunda yapılan binalardan bazıları şunlardır: Ankara Saraçoğlu Mahallesi (Paul Bonatz), İstanbul Fen ve Edebiyat Fakülteleri (Emin Onat-Sedad Hakkı), Adalet Sarayı (Emin Onat-Sedad Hakkı), Ankara Fen Fakültesi (Sedad Hakkı), İstanbul Taşlık Şark Kahvesi (Sedad Hakkı), İstanbul Radyoevi (Doğan Erginbaş-İ.Utkular-Ö.Güney) vb.

ler ve gelişmeler Türk mimarlarını da etkiler. Böylece şehirlerimizin bugünkü görüntülerini hazırlayan hızlı bir betonlaşma sürecine girilir. İkinci Millî Mimari Akımı'na mensup mimarlarda da bu yönde gözle görülür değişmeler olmuştur. Yalnız Sedad Hakkı Eldem ve öğrencilerinden Turgut Cansever, görüşlerini sonuna kadar muhafaza edecek ve eserleriyle Ağa Han Mimari Ödülü'ne layık görüleceklerdir.[12]

Turgut Cansever'e göre, Sedad Hakkı Eldem, mimarisini, virtüoza benzer bir beceri ve sezişle vardığı tercihlerden yola çıkarak yönlendirmiştir. Ancak bu tercihleri bir varlık görüşüyle teorik planda temellendirmemiş; iyi-yi, sadece teknikleri zekice kullanmak şartıyla, ortama hakim olan tercihlere uyarak da gerçekleştirmenin mümkün olduğuna inanmıştır. Teknikleri doğru kullanan zevkli tasarım yeteneklerine sahip bir mimar nesli yetiştirerek Türk mimarisinin trajik yetersizliğini aşabileceğine inancı, Cansever'e göre, Eldem'in en büyük yanılgılarından biridir. Bu yüzden, Türkiye'de etkili olan yabancı mimarların kuru, kaba rasyonalizmini aşmak için başlattığı Millî Mimarlık Akımı'nın etkinliği 1950'den sonra devam edememiştir. Yani Eldem'in Türk mimarlığına etkisi, temelsiz dış etkiler ve spekülatif piyasa mimarlığının etkileri yanında çok cılız kalacaktır. Üstelik, Türk sivil mimarisinin ve pek çok önemli mimarlık eserinin tahrip edilmesini önlemek için mücadele eden ve ömür tüketen bir nesil, Eldem'in desteğinden mahrum kalmış, bu durum, tahribatı hızlandırdığı gibi, Eldem'in tesirinin sınırlı kalmasına da yol açmıştır.[13]

"GEÇMİŞİMİZ İÇİN BİR GELECEK"

1950 yılından sonra teknoloji transferinin hızlanması, buna bağlı olarak hızlı bir sanayileşme sürecine girilmesi

ve köylerden şehirlere doğru giderek artan göçler, inanılmaz boyutlarda bir mimarî miras tahribine yol açmış, çok kısa bir sürede şehirlerimizin geleneksel çehresi değişmiştir. Bunun sadece Türkiye için değil, bütün İslâm ülkeleri için de sözkonusu olduğu söylenebilir. Fakat suçu yalnız sanayileşmeye ve bunun bir sonucu olarak şehirlerimizin iç göçlerle büyüyüp şişmesine ve nüfus artışına yüklemek yanlıştır. Bütün muhtemel gelişmeler hesaplanarak tesbit edilmiş bir sanayileşme politikasının bulunmaması, varsa bile sağlam bir kültür politikasıyla desteklenmemesi de bu olumsuz gelişmenin önemli sebeplerinden biridir. Daha da önemlisi, yaşadığımız büyük ideolojik ve kültürel dönüşümün sonucu olarak, geçmişe karşı duyduğumuz düşmanlığın büyük bir tahribata yol açmış olmasıdır.

Cumhuriyet'ten sonra, Osmanlı'dan kalan ve Osmanlı'yı hatırlatan ne varsa, hepsini yok etmek "ilerleme" zannedilmiş ve şehirlerin ortalarına ilerlemenin somut göstergeleri olarak lenduha binalar ve fabrikalar dikilmiştir. Her ne bahasına olursa olsun, hedef ilerlemedir. Neye göre, niçin, nasıl ve nereye kadar sorularının cevaplarını ise kimse aramak zahmetine katlanmaz. Böylece, aydınlarda ve yönetici kadrolarda "ilerleme için ilerleme" düsturuna dayalı yeni bir mistik doğar; teknoloji, muasır medeniyet ve müsbet ilim gibi kavramlar, asıl mahiyetlerinin dışında, âdeta birer mit haline getirilerek bu mitler etrafında maddî ve manevî baskı müesseseleri oluşturulur.

Sanayileşme, kendi vatanında da büyük bir zihniyet değişikliğine sebep olmuştur; fakat bu değişim spontane bir nitelik taşıdığı için, Batı dışındaki toplumlarda olduğu kadar büyük tahribata yol açmaz. Çünkü yeni gelişmelerin beraberinde getirdiği problemler, ilk şok atlatıldıktan

sonra alınan tedbirlerle kontrol altında tutulabilmiştir. Halbuki teknolojiyi transfer etmek durumunda olan ülkeler, bünyelerine tamamen yabancı olan bu yeni "yapı"yı, bedelini çok pahalıya ödeyerek benimsemiş ve bir çeşit Truva Atı'nı kendi elleriyle o zamana kadar çok sağlam olan kalelerinin içine aldıklarını geç farketmişlerdir. Olacakların farkına varan aydınlar ise seslerini hiç kimseye duyuramazlar. Meselâ Abdülhak Şinasi Hisar, 1933 yılında yayımladığı bir yazıda, o sıralarda yaygınlaşmaya başlamış olan Viyana kübiğine açıkça cephe alamamışsa da, herkesin gözü önünde cereyan eden eski eser tahribatına karşı sesini yükseltme cesaretini göstermiştir:

Güzel Sanatlar Akademisi'nin bulunduğu İstanbul'dan, güzel Boğaziçi'nin her iki sahilinden başlayarak Anadolu ve Rumeli'nin bütün Türk şehirlerindeki eski bir maziden kalma bu millî ve kıymetli eserler cahil nesillerin, duygusuz belediyelerin, körleşmiş evkafın, asaletsiz gözlerin, çapulcu ellerin kayıtsızlığı ve tahribiyle taş taş dökülerek, lime lime eriyerek, parça parça alınarak her gün ve her gece biraz daha harap oluyor ve biraz daha mâzînin karanlıklarına karışıyor.

Millî olsun, yabancı olsun, açılmış gözler eski dâhî ecdadımızın himmeti, zenginliği, sanatı ve zevki sayesinde topraklarımızda taştan, mermerden ve çiniden büyük çiçekler gibi üremiş bu eserlerin, üstlerinden çalınan çini parçalarının bile Avrupa müzelerinde yer bulduğu bu eserlerin bize dünden kalmış bugünkü harap hali karşısında duyduğumuz kayıtsızlık, güzel sanatları artık anlamadığımıza, hissedemediğimize hükmettirecek bir fecaat manzarası değil midir?

.....

Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarî şubesinde klasik sanatımız en büyük bir dikkat ve ehemmiyetle okutulmalı, öğretilmeli ve tefsir edilmelidir. Yazık ki yeni yetişen bazı genç mimarlarımızın gözlerine "başka bir sanat" perdesi indirilmiş oluyor ve bu gözler münkir yetişiyor. Öyle ki, bu sanatkârlar Salıpazarı'nda bulundukları halde kendilerini İstanbul'dan ziyade mesela Münih'e yakın duyuyorlar. Ve hazindir ki mektepten derslerini bitirerek çıkan talebe-

nin bazısı millî sanat âbidelerimizin güzelliklerini ve değerlerini anlamıyorlar da, bunları sevmediklerini söylemekle iftihar etmek istiyorlar. [14]

İkinci Millî Mimarî Akımı'na mensup mimarlarla, Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi, mimar olmadıkları halde bu meselelere ilgi duyan bir avuç aydın istisna edilirse, 1970'li yılların ortalarına kadar, geçmişin en somut uzantısı olan mimarî mirasa karşı genel aydın tavrı aynen Abdülhak Şinasi'nin anlattığı gibidir. UNESCO ve Avrupa Konseyi, 1974 ve 1975 yıllarını ardarda "Mimarî Miras Yılı" olarak ilan edince, aydınlarımız apansız daha önce düşman oldukları geçmişin -daha doğrusu mimarî mirasın- heyecanlı birer koruyucusu kesileceklerdir. Tarihî çevreyi koruyarak çok boyutlu bir zamanda yaşamak, artık gericilik değil, aksine en büyük ilericiliktir. Almanya'daki Yeşiller hareketine paralel olarak gelişen Doğal Çevre Korumacılığı'na şimdi Tarihî Çevre Korumacılığı da eklenmiş, özellikle geleneksel Türk evleri büyük bir entellektüel ilgi alanı haline gelmiştir. Slogan ise "Geçmişimiz için bir gelecek".. O günlerde Safranbolu, tarihî çevreyi koruma düşüncesinin sembolüdür. Mimarî Miras Yılı'nda silkinip ayağa kalkıveren Safranbolu'da zaman bile bir başkadır.

Ne var ki, bizdeki mimarî miras kampanyası, bir birikimin ve ciddi bir hazırlığın sonucu olmadığı için yüzeyde kalmıştır. Ayrıca homojen bir zihniyetin bulunmaması sebebiyle, bu konuda genel bir eğilimden de söz edilemez. Mimarî mirasa yaklaşım biçimi gruplara göre değişmektedir. Ve tarihî değerlerin gözle görünen en kolay kısmı, yani mimarî gündeme getirilmiş, mimari ile birlikte ele alınması gereken diğer değerler hep gözardı edilmiştir.

Mimarî miras kampanyası, her şeye rağmen, bir kısım

insanları tarih ve kültür değerleri üzerinde yeniden düşünmeye sevkedecektir. Artık eski evleri korumak isteyen kişiler ve kuruluşlar var. Mimarî geleneklerimizden faydalanarak modern, fakat çevreye ters düşmeyen yapılar ve konutlar yapma arzusundaki mimarların sayısı da yavaş yavaş artıyor. Ama Batı'dan gelecek yeni bir rüzgarın, daha öncekiler gibi, bu akımı da kısa sürede silip süpürmeyeceğini hiç kimse iddia edemez.

"TÜRK MİMARİSİNİN FELSEFESİ"

Bu arada, modaların tamamen dışında, Osmanlı medeniyetinin mimarî mirası üzerinde insanüstü bir gayretle çalışan Ekrem Hakkı Ayverdi (1899-1984)'den de söz etmek gerekir. Müteahhit olarak çok sayıda tarihî eserin restorasyonunu gerçekleştirdiği gibi, 1950'lerde iş hayatını bırakarak kendisini bütünüylü kültür mirasımızı araştırmaya adayan Ayverdi'nin Osmanlı mimarisini başlangıcından Fatih devri sonuna kadar ele aldığı eserinin baskısı, 1974 yılında, dört ciltlik bir külliyet olarak tamamlandı. Daha sonra atalarının at koşturduğu toprakları yeniden fethetmek için, yeni bir faaliyete hummalı bir biçimde başlayan Ayverdi, imparatorluk coğrafyasının yaklaşık 550 bin kilometrekarelik bölümünü kendi imkânlarıyla gezerek Osmanlı'dan kalan mimarî eserleri tek tek incelemiş ve bu incelemenin sonuçlarını, *Avrupa'da Osmanlı Eserleri* adlı dört ciltlik âbidevî eserinde toplamıştır. Son olarak üzerinde çalıştığı, ancak vefatı üzerine tamamlanamayan *Türk Mîmârîsinin Felsefesi* adlı eserinin yazabildiği çok küçük bir bölümü, Aydın Yüksel tarafından *Türk Mîmârîsi ve Dünya* (Kubbealtı Neşriyatı 10, İstanbul 1984) adıyla yayımlanmıştır. Bu eserden son derece önemli bulduğumuz kısa bir bölümü sunuyoruz:

Bütünüyle Türk mimarisi, bunlar arasında da tahsisen Osmanlı Mimarisi denince, içinde insanın günlük hayatının geçeceği veya belirli işler için muayyen zamanlarda kullanacağı, faydalanacağı canlı (bina) anlaşılmalıdır.

Bu da, bir hâtırayı yaşatmak arzu ve hevesini, maddeyi ilahlaştırmak iddiasını taşta dondurmak, cemadlaştırmak yerine, içi, dışı canlı, hayat dolu bina yapmak ve boyu bosu, endâmı, havası, muhiti, etrafı ile bir cemiyetin benimsediği, kendinden olduğunu hissettiği tenasübün, kıvamın kemâlini ortaya koymuş ve peşinen hiçbir iddia taşımadığı halde, meydana çıkan bir eserin, mücerred âbide için ortaya sürülen meziyetlerin hepsini câmî olduğunu ve bu meziyetle birdenbire kendiliğinden âbide-bina olduğunu görüvermek demektir.

Türk ahlâkında Mikel Anj'ın "Söyle!" feveraniyle Hazret-i Musa heykelinin dizine çekiç indirmesi gibi tezâhür ve gurur nakisesi yoktur. Hakiki san'atkâr yaptığının "ezelin" elinden çıktığını bilendir; sani'-i hakikinin kendisine tanınan imkân ve saha dairesinde dünya yüzündeki bir icrâkârı olduğunu idrak etmezse nafiledir. İşte Greko-Romen medeniyeti ve kültüründen ilham almış bir san'at üslubunda aksak taraf budur. Bu sebeple o üslupların mimarilerinde bina yanında bir de yalnız bir arzu üzerine dikilmiş âbide, "monument" vardır. Tabii bu âbideler yanında yukarıda anlattığımız mânâda âbideleşmiş binalar da yok değildir. Fakat bütün dünyaya şamil bir mimarî felsefesi araştırması yaptığımıza göre, daha ileriye gitmeden şu kadar söyliyelim ki Greko-Romen medeniyeti sahasında yapılan büyük binaların pek çoğunda âbideleş-mek mücerred olarak binanın kendine bırakılmamış pek zorlama bir yola doğru itilmiş, binalar heykel, taş ve oymaların hamalı haline sokulmuş, vazifesi olmayan payandalar, sivri uçlar, boğum boğum kemerler vesaire ile donatılmıştır. Gotik kiliseleri bunun en göze batan müşahididir.

Diğer üsluplarda da ayni intibaları derece derece buluruz. Şunu da söyliyelim ki Arap ve İran mimarilerinde de lugavî mânâsıyla âbide yoktur. Fakat binaların fazla süslü olması göz kamaştırmaya kaçan bir samimiyet noksanlığı hissettirir.

Bilhassa Arap mimarilerindeki zorlama süsler ve âbide görüntüsü vermek hevesini anlatırken, Tük mimarisi ve asıl Osmanlı üslubunun, bunun zıddı olan bir vasfını da, süsü imdada çağırmaya ihti-

yacı olmadığını da söylemiş bulunuyoruz. Bu bahsi de bir bir anlatacağız.

Türkler hayra yarayan, ibadullaha faydalı olan bina mimarisi ile iktifa ederken, bunların hayranlık, şaşkınlık tevlid etmesini de hiç akıllarına getirmemişler, düşünmemişlerdir bile. İnsan tabii haliyle güzelse güzeldir. Değilse göz almak için ne kadar gayret etse boştur; neticenin gülünç olmaya kadar yolu vardır. Bina da bir insan sayılabilir.

BALTACIOĞLU'NA GÖRE GELENEK

Rıfkı Melûl Meriç'in Türk tezyinî sanatlarıyla, Sedad Hakkı'nın ise "geleneksel" Türk evleriyle ilgilenmeye başladığı yıllarda, Türk sanatları üzerinde düşünen ve çeşitli kitaplar yayınlayan yazarlardan biri de İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur. Asıl uzmanlık alanı pedagoji olmakla beraber, aynı zamanda bir hattat olan Baltacıoğlu'nu, Yahya Kemal'in başlattığı Dergâh hareketi içinde de görürüz. Mustafa Şekip Tunç'la birlikte Türkiye'de Bergsonizm'in temsilciliğini yapan Baltacıoğlu, daha sonra Bergson'la Durkheim'in sentezine gitmek istemiş ve kendine has bir "gelenek felsefesi" geliştirmiştir.

Baltacıoğlu'na göre, bitkiler için gövde biçimi, hayvanlar için belkemiği ve insanlar için mizaç neyse, toplumlar için de gelenek odur. Çok eski zamanlarda oluşup "kamunun şuursuzluğuna bir kere yerleştikten sonra, nesilden nesile geçerek" milliyetleri meydana getiren gelenekler, milletlerin ana karakterleridir. Sosyal anlamda soy ortaklığı, gelenek ortaklığı demektir. Din ve dil gibi toplumun ana kurumlarından biri olan sanat ise, "güzellik" dediğimiz estetik değerlerden başka, toplumun "iç ben"ini taşır. Meselâ sanat eseri olarak bir cami, sadece içinde namaz kılınan bir yer değildir. "Namaz cami olmadan kılınabilir. Camide onu yapan ulusun bütün psikolojisi, ulusal benliği de vardır. İşte bu sebepten dolayıdır ki,

bir ulusun sanat geleneklerinin incelenmesi, onu tanımanın, tanıtmanın en kestirme yoludur".[15]

Baltacıoğlu, *Türk Sanat Gelenekleri* başlıklı makalesinde, çeşitli örnekler üzerinde durarak bu geleneklerin neler olduğunu tesbite çalışmıştır:

Başta mimarî olmak üzere, bütün Türk-İslâm sanatlarında "somuttan kaçıp soyuta ağma" vardır. Fakat bu soyutluk Yunan'ın geometrik kuru soyutluğu değil, doğru, iğri, düz, kırık çizigilerin ve doğru, iğri kitlelerin birbiriyle anlaşmasından doğan bir organizmanın soyutluğudur. Nerede yapılmış olursa olsun, bir Türk eserine Türklük damgasını vuran gelenek budur: Organicisme (organlılık). Özetlemek gerekirse, Türk mimarisi, Yunan'ın geometriciliğinden ve Ortaçağ Hıristiyan mimarlığının bitkiciliğinden kaçar; o, her şeyden önce bir mimarî organizmadır ve bütün organlarının mutlaka görevi vardır. O halde Türk sanat gelneklerinden biri de "fonctionalisme" (görevcilik)dir. Sanat eseri, parçaları birbirbirinden asla ayrılamayacak bir bütünlük teşkil eder. "Türk sanat eserlerinde hiç bir parçayı bütünün bütünlüğünü bozmadıkça, bütünü sakatlamadıkça ayıramazsınız*. Türk sanatında bütüncülük geleneğinin ne kadar kuvvetli bir gelenek olduğunu anlamak için yalnız mimarlık eserlerine değil mutfak eşyasına kadar en ufak eserlerine bakınız".[16]

Batı tabiatın yalnız şeklini, dış görünüşünü taklit ettiği için natüralist kalmış; Türk ise tabiatın kanunlarını sezmiş, canlı varlıklarda gelip geçici değil, mânâyı aramıştır. Bu bakımdan Türk sanatı, sonuna kadar idealist ve sürrealist kalmayı başarır. Bütün sanatlarımızda bu geleneği açık seçik görebiliriz. Temelli sanat geleneklerimizden biri de "nisbet" (proportion)'tir:

* Baltacıoğlu'nun bu görüşlerini, Turgut Cansever'in XIII. Bölüm'de anlatılan görüşleriyle karşılaştırınız.

Bir Türk mimarlık eseri ile bir Gotik eserini, üslup, bezeme ayrılıkları bir yana, birbirinden ayıran ana karakterlerden birinin bu oran olduğunu görüyoruz. Hatta Arap minaresi ile Türk minaresini, Bizans kubbesi ile Türk kubbesini ayıran da bu orandır. İslâm yazı sanatı da bir bakıma bir oran sanatıdır. Tarih boyunca Türk sanat yazılarını öbür İslâm sanat yazılarından ayıran bu orandır. Nitekim İran tâlikçiliği ile Osmanlı tâlikçiliği arasındaki ayrılık da, bu oran ayrılığından ileri gelmektedir.

Her ulus gibi Türk ulusunun da güzel bulduğu, güzel olarak benimsediği oranlar vardır. Onları meselâ kubbenin genişliği ile yüksekliği, kapının, pencerenin eni ile boyu arasında bulursunuz. Bu oranlar, yabancı eserlerdeki oranların tıpkısı değildir. Çünkü her ulusun oran anlayışı kendine göredir. Kare dediğimiz şeklin ulustan ulusa değişen bir özelliği yoktur. Oysaki dikdörtgen, eni, boyu sonsuzluğa kadar değişen bir şekildir. [17]

Türk mimarisinin oranları kullanıldığı takdirde, betonarme binalarda da millî bir üsluba varılabileceğini söyleyen Baltacıoğlu, bu oranların tek kaynağı olarak insan anatomisini göstermektedir. Sülüs, nesih, tâlik, divanî, rik'a gibi sanat yazılarının ana şekilleri, insan gövdesinin çeşitli duruşlarıyla ilgilidir. Bunu, Türk-İslâm sanatlarının tabiatın şeklini değil, kanunlarını taklit ederek tabiatta olmayanları var etme (surréalisme) anlayışına bağlayan Baltacıoğlu, Türk mimarisinin ne Yunan'ın geometriciliği ile, ne Gotik'in mistisizmiyle, ne de Roma'nın gücüyle yetindiğini, üç gücü de (akıl, gönül, irade) kendisinde topladığını söyler. Kısacası, Türk mimarisi, hem kafaya, hem gönle, hem de iradeye hitap ederek, insan varlığının yalnız bir gücünü değil, bütününü anlatır. Bu bakımdan, başta mimarî olmak üzere, bütün Türk-İslâm sanatları "şahsiyetçi" (personnaliste)'dir. Şahsiyetçilik, sanat geleneklerimizin en önemlilerinden biridir. Ayrıca Türk'ün ortaya koyduğu eserler, seçkinler için değil, bütün halk içindir. Böylece sanat geleneklerimizden birinin de "halkçılık" olduğu ortaya çıkar.[18]

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, daha sonra İslâm'ın yaklaşımını ele alır ve bazı âyetleri yorumlayarak, Türk-İslâm sanatlarında daima somuttan soyuta, tabiattan tabiatüstüne ve özelden genele doğru bir gidiş olduğu sonucuna varır. Bu eğilim, doğrudan doğruya İslâm'ın sanat anlayışından kaynaklanmaktadır. Baltacıoğlu, bu varlık anlayışını şöyle özetler: Bütün varlıkları yoktan var eden Allah'tır. Allah'ın dışında her şey gelip geçicidir. Önsüz ve sonsuz olan yalnız Allah'tır. Allah gözle görülmez, elle tutulmaz; o her yerdedir, ne yaparsa bilerek yapar. Bilgisi bütün varlıkları kaplayıcıdır, yerleri ve gökleri kendi kanunlarına göre yönetir. İnsanlar için sonsuz yaşayış öbür dünyadadır:

Şimdi bütün bu inançlarla yoğrulmuş olan devirlerde yaşayan sanatçıların sanat şuurunu bir düşünün. Besbelli ki bu şuur tabiat varlıkları üzerinde çalışırken, sanat varlıkları yaratırken, fânî ile bâki'yi, âraz'la zâtı, vasıfla kendiyi birbirinden ayırmaya çalışacaktır. Bu şartlar altında çalışan bir sanatçı tabiatın bütün gelip geçici olan olaylarını bir yana bırakıp, yalnız anlamı, özlüğü, yasayı arayacaktır. Böylece sanat eserini naturalisme'in boyunduruğundan kurtaracak, surréalisme'e götürecektir. [19]

Baltacıoğlu'nun yazdıklarında doğrularla yanlışlar o kadar iç içedir ki, bazan okuyucu, bunları söyleyen bir adam, şunları nasıl söyler diye hayretler içinde kalmaktadır. Bunu biraz da inkılapların zihinlerde yarattığı karışıklığa bağlıyoruz. Birçok konuda Ziya Gökalp'le aynı şekilde düşünen İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sanat konularında ona göre daha derin olmakla birlikte, düşüncelerini inkılaplar doğrultusunda değiştirdiği, yahut en azından inkılaplara ters düşmeme kaygısı taşıdığı için büyük çelişkiler içindedir. Tesbit ettiği geleneklere uymayan sanatları veya unsurları ya görmezlikten gelen, yahut reddeden Baltacıoğlu, divan şiirine hemen hiç temas etmez. Türk musikisini ise, miskin, uyuşturucu, güftesi ve bestesiyle

ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, kalbi ölümle, mezarla titreten sakat bir musiki olarak değerlendirir ve "Ey musikişinaslar, korkmayıp asrileşiniz ve garbın musikisini aynen ve harfiyyen almaktan hazer etmeyiniz" diyerek 1926'da Sanayi-i Nefise Encümeni'nin verdiği Türk musikisinin mekteplerden kaldırılması kararını alkışlar.[20]

RUHÂNÎ BİR HENDESE

Baltacıoğlu'nun ilgi çekici, fakat kabul edilemeyecek görüşlerinden biri de, harflerle insan vücudu arasındaki ilişkilerdir. Ona göre, elif, mim, vav ve he harfleri baş'lı şekillerdir. Mesela elif, başı ve karnı ile bir adamın yan duruşunu; fe, yere oturan ve önüne bakan bir adamı; vav da ayakları uzamış birini hatırlatır. Zaten hattatların kullandıkları kaş, göz, burun, ayak, karın gibi bazı terimler de doğrudan doğruya insan teşrihine aittir. Hattatlık denen güzel sanat teessüs ederken, esasen, insan teşrihinin estetiğe son derece müsait unsurlarından faydalanmaya adaydı. "Daha doğrusu İslâm yazıları, tarihî sebeplerle, canlı şekillere istihale etmek temayülünü gösterdiği zaman, elde mevcut şekiller, bu istihaleye müsait bir tabiatta idiler".[21]

Mahmud Bedreddin Yazır, Baltacıoğlu'nun bu görüşünü kabul etmez. Gerçi bazı harflerde kaş, göz gibi kelimelerle ifadeye elverişli karakterlerden söz edilebilir; fakat bu kelimelerden anladığımız mânaları her harfe yakıştıramayacağımız gibi, mürekkebâtta, yani birleşik yazılmış harf gruplarında teşrihî yapıdan bahsetmek büsbütün imkânsızdır. Meselâ "vav" ayaklarını uzatmış bir adamın resmi olmadığı gibi, onu hatırlatmak için de yapılmış değildir. Hattatların kullandıkları kaş, göz, baş, ayak, karın gibi terimleri hakikat olarak değil, suyun gözü, torbanın

ağzı, pabucun burnu gibi teşbihli, mecazlı, kinayeli tabirler olarak anlamak gerekir. Çünkü "ye" ve "ha" gibi daha birçok harf vardır ki, bunlarda teşrihî kelimelerle ifade edilen kısımların bir benzerini değil insanda, canlı ve cansız hiçbir şeyde görmek ve resimlerden anladığımızı bunlardan anlamak kabil değildir.[22]

Mahmud Bedreddin Yazır (1893-1952), *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* adlı son derece dikkate değer kitabında, hat sanatını bütün yönleriyle ele almış, ayrıca bu sanatın güzellik sırlarını estetik açısından belirlemeye çalışmıştır. Eserinin "Hat Sanatının Güzel Sanatlar Arasındaki Yeri" başlıklı bölümünde, bellibaşlı estetik teorilerinin "güzellik" problemiyle ilgili yaklaşımlarını gözden geçirdikten sonra, aşağı yukarı bütün sanatlarda, derecesi ne olursa olsun, tabiatta veya hayatta mevcut bir aslın etrafında dönüp dolaşıldığını söyleyen Yazır, şiir gibi maddeden uzaklaşarak ruhlaşan sanatların bile bu kaidenin dışında olmadığını ifade eder. Halbuki yazı, "ruhdan doğan ve tabiatın üstünde bir fıtrat karakteri arzeden" çok farklı bir sanattır. Gerçi hattat da, yazının maddî hendesesiyle ilgili olan ve ilk unsurları teşkil eden çizgileri ve bunlarla yapılan şekilleri önce kısmen tabiattan ve eşyadan, kısmen yazı çeşitleri ve örnekleri üzerinde yaptığı çalışmalardan toplayarak öğrenir. Ama bu, işin birinci safhasıdır. İkinci safhada, yani hattat kalemi eline alıp da artistik yazıya başlayınca, artık ne tabiatın, ne eşyanın, ne örneklerin, ne de meşklerin taklidi söz konusu değildir; "rûhunda kıvamını bulmuş bir hendeseyi yepyeni bir fıtrat halinde ibda ederek dışa verir". Ve bu noktada yaşadığı ruhî hendeseden başka hiç bir şeye uymak ihtiyacını hissetmez. Yazı tamamlandıktan sonra üzerinde yaptığı tashihler de, bir ressamın, yahut heykeltraşın tashihlerinden farklıdır; ortaya çıkan maddî hendese içinde ruhî hendeseyi sağlamlaştır-

mak amacını taşıyan hattat, iki hendese arasındaki âhengi sağladığı takdirde, yazı, bütün güzelliğiyle estetik bir realite olarak varlıkta yerini alacaktır. Ortaya çıkan eser, artık kainatta tabii ve sun'i hiç bir şeye tekabül etmez; o, tabiatla fıtrat arasında bir yerde kendi hayatını yaşar.

Bedreddin Yazır, "yazı güzelliği" derken, "maddî hendese içinde yer alan ve bir benzeri bulunmayan ruhî hendesenin ifadelendirdiği fıtrat güzelliğini" kasdettiğini söyleyerek şöyle devam eder:

> Bu sebeple, ruhî hendesenin ve fıtrî karakterinin hakimiyeti bakımından, hattat, meşkini aşkından almakta ve aşkı meşkini kendinde bulmaktadır. Diğer san'atlar ise, meşklerini aşklarında bulsalar bile, aşkları meşklerini tabiattan ve hayattan almaktadır.[23]

Hat sanatını diğer sanatlardan ayıran özellikleri "terkib", "seyyaliyet", "metanet", "el ve kalemle yazma", "ibda", "tahrik", "ölçülü olmak" ve "güzellik hususiyeti olmak" gibi başlıklar altında inceleyen Yazır'ın görüşlerini kısaca şöyle özetleyebiliriz: Terkib, diğer yazılarda görülen çizme ve şekillendirme, yahut ressamların tersim ameliyesi gibi yazı yapmak veya taklit etmek değil, ruhî hendeseyi belirli bir konuda ve en güzel bir biçimde bünyeleştirip düzene sokmak ve bir fıtrat güzelliği halinde ifadelendirmektir. Harflerin elastikiyeti, bünyeleştirmeye hattatın en büyük yardımcısıdır. Her harf yerine göre çok çeşitli şekillere girebildikleri halde, "cevher" denilen aslî karakterlerini kaybetmezler. Bu seyyaliyet, bir kaynaktan çıkan suyun, arazinin tabii meyline göre yollar bularak ve kendi hızıyla hiç bir sun'i engelle karşılaşmadan akıp gitmesine benzemektedir.

"Terkib" kanununun asıl hedefi, kompozisyonda ruhî hendesenin gerektirdiği metaneti sağlayabilmektir. Bu bakımdan, maddî hendesedeki metanet yeterli sayılmaz.

Önemli olan ruhî hendesenin seyyaliyetini, akıcılığını maddî hendeseye yansıtabilmektir:

Bu, öyle bir metanettir ki, yazının maddî hendesesinde, metaneti kendi seyyaliyeti içinde eriterek estetiği lehinde kullanır da, yazı hem akıcı ve yumuşak bir karakter gösterir, hem de nüfuz edilemeyen bir mukavemet hissettirir. Estetik değeri de, bu iki metanetin bir seyyaliyeti içinde arzettiği âhenkden okunur. Füsun ve cazibe hali bu mertebede kendini gösterir. [24]

Terkib'in mükemmel bir biçimde gerçekleşebilmesi için, el ve kalemin hususî bir teknikle yürütülebilmesi gerekir. Hattatın kendi iç gerçeğini, yazı çeşitlerine göre kalınlıkları değişen kalemlerle değişmeden verebilmesi, sözgelişi en kalın kalemin çıkaracağı harf ve kelimelerde en ince kalemin zarafetini, inceliğini yansıtabilmesi, ancak bu hususî teknikte tam bir "meleke" kazanmış olmakla mümkündür. Bedreddin Yazır, tahrik'in, yani kalemi hareket ettirme tarzının, güzelliği, başka bir deyişle maddî hendese ile ruhî hendese arasındaki uyumu sağlamada çok önemli olduğunu ifade etmektedir. Ancak bu da yeterli değildir; çünkü hattat, yazarken belirli ölçülere riayet etmek zorundadır. Gözün yapısına uygun biçimler elde edebilmenin önemli bir şartı olan ölçüler, sanatçıyı kayıt altına alıyor gibi görünse de, gerçekte "el ve kalemi daha geniş bir imkân ve elastikî bir faaliyet içinde yürütmeye de yararlı olur." Çünkü ölçüleri bilen bir hattat, gideceği yolu ve hedefi de az çok biliyor demektir.

Bedreddin Yazır'a göre, hat sanatında ibda', diğer sanatlara göre çok farklıdır. Bu yönüyle hat sanatı, güzel sanatlar tarihinde ve estetik dünyasında, beşer faaliyetine yeni bir seyir ve yeni bir alan açmıştır:

.. bu san'at, beşer rûhunu, tabiat ve eşyayı taklid temayülünün ve kabuklaşmış alışkanlıkların üstüne çıkararak, ona san'at ve bedâat sahasında ve rûhunun enginlerinde yeni ufuklar göstermiş, kainatı

her yönden mütalaa ettirip, ruhunda sindirecek hale getirdikten sonra; nisbî olmakla beraber, yeni bir fıtrat ifade edebilecek kadar kuvvetli bir ibda ile hilkatle tabiat arasında yer alan, yani "fıtrî bir bedîa" sunabilmenin imkânını göstermiştir. Böylece beşer zevkini ve duygularını taklidlere düşmekten kurtarıp, daha yüksek, daha ince, daha esrarengiz bir çalışma seviyesine çıkarabilmenin mümkün olduğunu öğretmektedir. Bu hâle, diğer san'atların hiç birisinde rastlıyamayız. Bu sözümüz, onları hafif görmek ve küçümsemek demek olmayıp, maksadımız, yazı güzelliğinin onlara bedaat âleminde yeni bir örnek sayılabilecek kadar görülmeye değer olduğunu ifadedir.

Bu cümlelerden sonra, Yazır, yazı tekniği ve estetiğinin diğer sanatlara da uygulanabileceğinden söz ederek ilgi çekici görüşler ileri sürer:

Mesela güzel bir Sülüs veya Ta'lik veya bunların Celî'leri ile yazılmış bir levha, musikiye tatbik edilebildiği takdirde, musikinin ne renk alacağını şimdiden kestirmek mümkün olmamakla beraber, musiki üstadlarının bu mevzuda yapacakları etüdler, Batı müziğinde ehemmiyetle yer almış olan "mefhumlu ve mânâlı müzik" gibi, hatta ondan daha enteresan yeni bir san'atın doğmasını mümkün kılsa gerektir. Bir şartla ki, müzisyen, yazı estetiğini bilir ve anlar olsun.

Yazı estetiğinin ve tekniğinin resme ve mimariye de tatbiki mümkündür. Mesela güzel yazı estetiği üzerine yapılmış bir bina, kurulmuş bir park, âhenkleştirilmiş bir köprü.. gibi eserler, güzel bir yazı gibi, gönülleri ruhî hendeseleriyle de bir dereceye kadar alâkalandırabilir. Nitekim bu san'atta böyle bir tatbik şeklinin ibtidaî ve ufak nümunelerini, resimle yazının kanştırılmış örneklerinde görürüz. Müsenna yazılar ve tuğralar böyle bir fikrin mahsulüdür. [25]

MODERN RESİM VE KLASİK SANATLARIMIZ

Mahmud Bedreddin Yazır bunları yazarken, Türk resmindeki yeni gelişmeleri de takip ediyor muydu, bilmiyoruz. Hükûmet tarafından 1924 yılında Paris'e ve Münih'e

gönderilen bazı genç ressamlar, dört yıl kadar çalıştıktan sonra Türkiye'ye dönmüş ve yeni şeyler söylemeye başlamışlardır. 1928'de kurulan Müstakil Ressamlar Birliği ve 1933'de kurulan D Grubu, Avrupa'daki modern sanat akımlarının etkisinde kalan ressamlardan oluşuyordu.[26]

Avrupa'da modern ressamlar artık kanlı canlı insan resimleri ve manzaralar yapmamakta, renklerle ve çizgilerle oynayarak tabiattaki örneklerine hiç benzemeyen şekiller üretmektedirler. Üstelik bu ressamların Rönesans dışı sanatlara, meselâ Ortaçağ mozaiklerine, renkli camlarına, zenci maskelerine, Doğu minyatür ve yazılarına, Japon estamplarına vb. kendilerini daha yakın bulmaları, Avrupa'ya giden ve dış dünyada gördüklerinin benzerlerini tuallerine geçirmeyi sanatta erişilebilecek en yüksek nokta olduğunu zanneden genç Türk ressamlarını şaşkına çevirmiştir:

> Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan bilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu.[27]

Türk aydınları birden klasik sanatlarımıza başka bir gözle bakmaya başlamışlardır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'nün açılışı da aynı yıllara rastlar (1936). 1939 yılında Maarif Vekaleti tarafından çıkarılmaya başlanan *Güzel Sanatlar* mecmuasında da aynı istikamette yayın yapılması ilgi çekicidir. Her sayısında hat, minyatür, tezyinî sanatlar ve Türk mimarisi konularında yazıların bulunduğu mecmuanın ikinci sayısındaki *Sanatımızın İstikameti* [Ek.7] başlıklı yazısında Suut Kemal Yetkin, asırlardır aynı anlayışı muhafaza eden plastik eserlerimizin, bize halis bir sanat anlayışını

gösterdiği gibi, takip edilecek yolu da belirlediğini söyler:

Bu yol tezyinî bir sanat anlayışına götüren yoldur. Hiçbir sanat, sanatımız kadar çizgilerin ve şekillerin ahengini kudretle ve maharetle canlandırmamış, hiçbir millet milletimiz kadar ruhunun hendesesini sırf sanat endişesiyle tecessüm ettirmemiştir. Taş üzerinde şekillere bütün imkân zenginliğini kazandıran mimarimiz, düz bir satıh üzerinde renklere bütün safiyetini ve tazeliğini veren minyatürlerimiz, hatla ve renkle elde edilmiş birer güftesiz bestedir. Yazıyı bile muhtevasından tecrit edecek kadar halis şekillerin dünyasına giren dünün Türk sanatkârını, bugünün Türk sanatkârı hiç bir zaman ihmal edemez. Maarif Vekaleti tarafından Güzel Sanatlar Akademisi'ne bir Şark Tezyinî Sanatlar Şubesi'nin ilavesi bu anlayış ve inanışın canlı ifadesidir .

Avrupa'dan dönen ressamlardan bazıları da, eski minyatürlerden ve halk sanatlarından hareketle, iki boyutlu bir resim tarzına doğru gitmek gerektiğini savunarak bazı denemelere girişmiş, ayrıca minyatüre perspektif ilave ederek realist bir resim anlayışı geliştirmek isteyenler de olmuştur. Turgut Zaim bunlardan biridir.

D Grubu'nun kuruluşuyla birlikte, o zamana kadar tabiat karşısında kekeleyip duran Türk resmi, beklenmedik bir dönüşüme uğrayarak henüz tam keşfedemediği tabiatı başka bir açıdan görebilmek için emeklemeye başlar. Ne var ki onlar da, daha önce klasik şiire, minyatüre vb. yöneltilen tabiattan ve hayattan kopuk olma suçlamasıyla karşı karşıya kalacaklardır. Bununla beraber, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin ve Sabri Esat Siyavuşgil gibi genç yazarlar, D Grubu'nun görüşlerini hararetle savunurlar. Eyüboğlu, grubun beşinci sergisi dolayısıyla yazdığı bir yazıda, sergiyi gezenlerin ağzından sadece "tabiat" kelimesinin çıktığını belirterek, "Nedir resmin tabiattan bu çektiği!" diye öfkelenir ve şöyle devam eder:

.. Ben bu tabiat ibtilâsını biraz da seyircinin tenkit ihtiyacile izah

ediyorum. Bir tablonun muvaffak olup olmadığını takdir etmek çok zor bir iştir. Halka kolay, zahmetsiz ve evrensel bir miyar lazım; onun uzun boylu tenkide vakti ve tahammülü yoktur. Resmin tabiatle alakası yoktur dediğimiz zaman, halkın muhayyelesi ve muhakemesi boşlukta kalıyor. Artık resimde ne arasın? Neyi neye benzetsin, neye nazaran bu eser olmuş veya olmamış desin?[28]

Suut Kemal ise, modern Türk resminin, ilk bakışta Batı'da hakim olan soyut ve figürsüz anlayışın taklidi olduğunun ileri sürülebileceğini, fakat kendisinin bu görüşe katılmadığını söyler. On sekizinci yüzyıldan başlayarak Batı resmine yönelen Türk sanatı, şurada burada dolaştıktan sonra soyuta, nonfigüratife dönmekle, aslında kendi yuvasına dönmüş olmaktadır. Zira Batılı sanatçılar, İslâm ülkelerinde geliştirilen bir estetiğe yönelmişlerdir:

Paul Klee'nin Vassily Kandinsky'nin Tunus'un Kayravan kentinde Arap yazılarını inceledikleri, Matisse'in, Hans Hartung'un, Van Doesburg'un İslâm minyatürlerine ve yazı istiflerine hayranlıkları düşünülecek olursa, bu gerçek daha kolay anlaşılır.[29]

Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İbşiroğlu, Suut Kemal Yetkin'den epeyce farklı düşünürler. Gerçi Matisse'in bazı resimleri minyatürlere benzer ama onun resim anlayışı, dünya görüşü ve insana bakışıyla bizim nakkaşlarımızınki arasında hiç bir bağlantı yoktur. Bu bakımdan Batı resminin doğululaşmasından söz edilemez. Matisse, gelenekleri aşarak rengi yeniden bulmuş ve onunla kişiliğini dile getirmiş, biçimleri kendi anlatımıyla yoğurup değiştirmiştir. Van Gogh'un servisi, tıpkı el yazısı gibi, kendi yaratılışının ve duyuşlarının biçimini aldığı halde, "minyatürün ağacı, bireyci kaygıların ötesinde, değişmez estetik değerler dünyasında, donmuş bir güzellik, serüvensiz, tasasız bir nakış olarak" kalır. Batılı ressam sınırsız bir anlatım hürriyetine sahiptir; nakkaş ise aşmayı aklının ucundan bile geçirmediği bir geleneğin içinde,

kendini silerek, değişmez soyut biçimler dünyasını tekrarlar. Bu anlamda bir sanat anlayışı bütün imkânlarıyla bir daha dönmemek üzere göçmüştür. Yeni Türk ressamı kendi geçmişindeki nakışları bile Avrupalı ressam gözüyle değerlendirmek zorundadır. "Gerçekçi bir dünya görüşü içinde minyatürü diriltmek, eski cennet düşüncesini yeniden gerçek saymak kadar olmayacak şeydir."[30]

Sabahattin Eyüboğlu'nun, folklora fazla yaslandığı için eleştirdiği kardeşi ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, *Güzel Sanatlar*'da yayımlanan *Minyatürler Cennetinden Greco'ya* [Ek.8] başlıklı yazısında, minyatürler cennetinden nasıl baş döndürücü bir hızla uzaklaştığını anlatır. Türk resminin modern sanat anlayışlarıyla tanıştıktan sonra yaşadığı serüvenin anlatıldığı ilgi çekici bir yazıdır bu. Günümüzde ise Erol Akyavaş, Ergin İnan, Ferit Edgü gibi ressamlar, hat sanatından yararlanmaya devam ediyorlar. Özellikle dünya çapında bir ressam olan Erol Akyavaş, sanatını zengin İslamî birikime ve bu birikimin ardındaki estetik prensiplere dayandırma çabasıyla dikkati çekiyor. Onun bu çalışmalarını değerlendirdiğimiz *Bir İkonoklast Olarak Erol Akyavaş* başlıklı yazımızı bu bölümün sonuna aynen alıyoruz.

ANADOLU ROMANTİZMİ VE MALİK AKSEL

Bu arada, Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğan Anadolu romantizminden de kısaca söz etmek gerekir diye düşünüyoruz. Yeni yeni keşfettikleri Anadolu'yu taşından toprağına, kerpiç damlarından çıplak dağlarına kadar herşeyiyle idealize eden şair ve ressamların bu duyguları, Faruk Nafiz'in ünlü Sanat şiirinde dile getirilmiştir:

Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz

1937 yılından itibaren, çok sayıda ressam, bu yazılmamış destanı renk ve çizgilerle yazıp bakir güzellikleri keşfetmeleri için Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından Anadolu'nun çeşitli şehirlerine gönderilmişlerdir. İki eğitimcinin, Nafi Atuf ile Rıdvan Nafiz Bey'lerin kotardıkları bu geziler için o zamana göre hatırı sayılır bir bütçe de ayrılmıştır. Ressamların yaklaşık sekiz yıl süren bu sanat gezileri sonunda, bütün Anadolu'yu, tabiatı, mimarî mirası, folkloru ve töreleriyle yansıtan 675 resimlik bir kolleksiyon doğar. Ne var ki, ressamlar Anadolu'da demir asâ, demir çarık dolaşıp dururken Ankara'da Milli Şef devri başlamış ve onun Maarif Vekili-Hasan Âli Yücel marifetiyle uygulanan kültür siyaseti, geminin rotasını Greko-Latin kültürüne çevirmiştir (Bk. IV. Bölüm). Sanat dünyasında ise kübizm fırtınası esmekte, sadece ressamlar değil, mimarlar bile her şeyi küp, koni ve silindirler şeklinde görmektedirler.

Bu toz duman arasında, Anadolu'ya gönderilen ressamların Ankara Atatürk Lisesi konferans salonunun bitişiğindeki odaya üstüste gelişigüzel yığılan resimleri de unutulmuştur. Bir ara, o yıllarda Halk Partisi Genel Sekreteri olan Tahsin Banguoğlu, bu resimleri Maarif Vekâleti'ne satmak ister. Üç kişilik bir komisyon kurulur. Ancak temizlenip listesi çıkarıldığı halde para bulunamadığı için satın alınamayan resimler, bu sefer Evkaf Apartmanı'nda, Tatbikat Sahnesi'nin üzerindeki daracık odaya tıkabasa doldurulacaktır. Bir süre sonra, tiyatro idaresi burayı aksesuar odası olarak kullanmaya karar verir. Sonunda Halkevi'nin çatısına taşınan resimler, akan yağmur suları altında kalarak tanınmaz hale gelirler. Nakiller sırasındaki yağma da içler acısıdır.[31]

Tuhaftır, Anadolu'yu karış karış gezerek güzel eserlerle dönen ressamların çoğu esen rüzgarlara kapılarak

binbir emekle ortaya koydukları resimleri bir daha arayıp sormamışlardır. Sivas ve Denizli'de nefis etüdler yapan Malik Aksel'in çırpınışları da kâr etmez. Yalnız o, modaların tuzağına düşmemiş, Anadolu'da gezerken tanıdığı güzelliklerin ve zenginliklerin peşini bir daha bırakmamış, resimlerinde her zaman Anadolu'yu ve kültürünü yansıttığı gibi, ömrünün sonuna kadar bu kültürün yılmaz bir araştırıcısı olmuştur. Taşbaskısı kitap resimlerinden yazı-resimlere, camaltı resimlerinden kuşevlerine kadar, el değmemiş bir yığın konuyu ilk defa inceleyen odur. Klasik kültürümüz ve sanatlarımız hakkında orijinal görüşlere de sahip olan Malik Aksel'in *Sanat Hayatı/Resim Sergisinde Otuz Gün* (1943), *İstanbul Mimarisinde Kuşevleri* (1959), *Anadolu Halk Resimleri* (1960), *Türklerde Dinî Resimler* (1967), *Sanat ve Folklor* (1971), *İstanbul'un Ortası*(1977) adlı eserleri, geleneğe halk kültürü cephesinden baktığı son derece önemli çalışmalardır.

HAT SANATININ DİRİLİŞİ

Eyüboğlu kardeşler cennet düşüncesini ölmüş saysalar da, en uzak gelecekte bile inananlar bulunacak ve sanatlarına bu düşünceyi yansıtacaklardır. Yıllarca resmî destekten mahrum kalmasına rağmen, tezyinî sanatların, yazının, minyatürün ve klasik musikinin hâlâ yaşaması ve birçok sanatçıyı cezbetmesi, divan şiiri gibi, bu sanatların da inanılmaz bir hayatiyete sahip olduğunu göstermektedir. Bunun içindir ki, devlet bile, resmî görüşe rağmen, sözünü ettiğimiz sanatları himayesi altına almak ihtiyacını hissetmiştir.

Tezhip ve minyatürün dirilişinde A. Süheyl Ünver, Rikkat Kunt, Muhsin Demironat gibi sanatçıların oynadığı rolü, hat sanatının dirilişinde de tek başına Hâmid Aytaç (1891-1982) oynamıştır diyebiliriz. Asıl adı Musa Az-

mi olan Hâmid Aytaç, Diyarbakır askerî idadisini bitirdikten sonra, 1906'da yüksek tahsilini tamamlamak üzere Mekteb-i Kuzat(Hukuk Fakültesi)'a kaydolur, oradan da bazı hocalarının etkisiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'ne geçer. Babasının ölümü üzerine buradan da ayrılmak zorunda kalan Hâmid, Diyarbakır'da bazı hocalardan az çok öğrendiği güzel yazıyı, Mekteb-i Harbiye Matbaası'nda hattat olarak çalışırken meşhur hattat Nazif Bey'den meşk alarak ilerletmek ister. Fakat hocasının âni ölümü üzerine bu çalışması da yarım kalacaktır. Bununla beraber son derece üstün bir kabiliyete sahip olduğu için, kendi kendine çalışarak devrinin büyük hattatları arasına girmeyi başarır. Reisülhattâtîn Hacı Kamil Akdik, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Emin Yazıcı ve Hulusi Yazgan gibi büyük hattatlardan faydalanmışsa da, daha çok kendi kendini yetiştiren Hâmid'in bir taşra şehrinden gelip her biri bir dev olan bu hattatlar arasında yer bulabilmesi inanılması gerçekten güç bir hadisedir.

Ölümüne kadar hiç durmadan yazı yazan ve eşsiz eserler ortaya koyan Hattat Hâmid, aynı zamanda çok sayıda talebe yetiştirerek yazının hâlâ bütün diriliğiyle yaşayan bir sanat olmasını sağlamıştır. Son zamanlarda gördüğü büyük ilgi, müslüman ülkelerle artan ekonomik ve kültürel ilişkilerimizin yanısıra, yabancıların bu sanata merakından ve koleksiyoncuların çoğalmasından kaynaklanıyordu. Hâmid'in talebelerinden ve günümüzün önemli hattatlarından biri olan Hüseyin Kutlu ise, hat sanatının son zamanlarda yeniden büyük bir ilgi alanı haline gelmesini, Türk milletinin ruhunda derin izler bırakmış olmasına bağlamaktadır: "Belli bir süre unutulur gibi görünmüşse de, 'her şey aslına döner' kaidesince, müslüman Türk milleti, kendisini en iyi şekilde ifade ettiği bu sanata yeniden ihtiyaç hissetmiştir. Ruhunun derinliklerinden gelen bir itişin sonucudur bu" .

İslâm Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA)'nin 1985 yılında açtığı Milletlerarası Hattat Hâmid el-Amidî Hat Yarışması'nda, bütün birincilikleri, çoğu Hâmid'in talebesi olan genç hattatların kazanması, Hüseyin Kutlu'nun bu tesbitini doğrulamaktadır.* Kimbilir, belki de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın zannettiği gibi değildir; ola ki Müstakimzâde'nin harfleri beklediklerini söylediği melekler geri dönmüşlerdir.

* Sözkonusu yarışmaya 18 ülkeden 352 hattat katılmış ve gönderilen 1272 hat eseri Prof. Emin Barın (Türkiye), Ahmed Ziya İbrahim (S. Arabistan), Prof. Mahmud Hilmi (Mısır), Dr. Muhammed Şerifî (Cezayir), Prof. Muhammed Yusuf (Malezya), Prof. Dr. Ali Alparslan (Türkiye), Uğur Derman (Türkiye) ve Prof. Dr. Ekmeleddin İhsanoğlu (Türkiye)'ndan oluşan jürice değerlendirilmişti. Sözkonusu yarışmada birinci olan Türk hattatları şunlardır: Mehmet Özçay (Sülüs-Nesih), Davut Bektaş (Celî Sülüs), Savaş Çevik (Ta'lik ve Celî Ta'lik), Hüseyin Öksüz (Divanî ve Celî Divanî), Hüseyin Gündüz (Hamid'in taklidi). Bu yarışmada Hüseyin Kutlu ise, üç dalda birinci mansiyona layık görülmüştü.

Ek
BİR İKONOKLAST OLARAK EROL AKYAVAŞ

İbrâhîm
içimdeki putlar ..evir
elindeki baltayla
kınlan putların yerine
yenilerini koyan kim
Âsaf Hâlet Çelebi

I

Eğer İslâm sanatını farklı kılan bir estetikten söz edilebiliyorsa, bu estetiğin diğer ilkelerini de belirleyen ilk ve temel ilkesi, müslümanlığın putperestliğe karşı verdiği büyük mücadelede asıl ifadesini bulan, sınırları hadislerle çizilmiş *tasvir yasağı*dır. Gerçi tasviri yasaklayan herhangi bir âyet yoktur; fakat tasvir yasağını putlaştırmayı yasaklayan genel bir ilke olarak alırsak, *Kur'an-ı Kerim*'in sırf bu ilkeyi hayata geçirmek için indirilmiş bir kitap olduğu bile söylenebilir. Çünkü putlaştırmak, Tanrı'ya ortak koşmaktır (şirk).

Tasvir yasağının sadece İslâm'a has bir ilke olmadığını hemen belirtmek gerekir. Diğer semâvî dinlerde de aynı ilke, aynı ısrarla vurgulanır. *Zebur*'da altın ve gümüşten yapılmış putların ağızları olduğu halde konuşmadıkları, kulakları olduğu halde işitmedikleri, gözleri olduğu halde görmedikleri belirtildikten sonra, put yapanların sonunda onlara benzeyecekleri ve öteki dünyada, yaptıkları putlara ruh üfleme azabından kurtulamayacakları ifade edilmektedir. İlk Hıristiyanlığın da putperestliğe düşme kaygısıyla resim ve heykele karşı cephe aldığını biliyo-

ruz. Fakat zamanla bu anlayış değişmiş, kiliseler ikonlarla doldurularak bir bakıma putperestliğe yeniden dönülmüştür. Nitekim Doğu Roma İmparatorluğu'nda ikonlara tapınma büyük bir tepkinin doğmasına yol açar ve 745 yılında kiliselerdeki bütün dinî resimler imha edilir. Tarihte bu harekete *İkonoklazm* (Putkırıcılık), putkırıcılara da *ikonoklast* denmektedir. Protestanlığın kurucusu Martin Luther de kiliselerden dinî tasvirleri kaldırtacaktır.

Bütün semâvî dinlerde var olması, tasvir yasağının evrensel bir ilke olduğunu gösterir; bu bakımdan en basit biçimiyle resim ve heykel yasağı olarak anlayıp ardındaki derin felsefeyi gözardı etmek doğru değildir. Bu yasak, putlaştırmanın yasaklanması olarak anlaşıldığı takdirde (ki öyle anlaşılması gerekir), geçerliliğini hiç bir çağda yitiremeyecek temel bir ilke olarak karşımıza çıkar. O zaman tasvir kavramının içine icone'lardan idole'lere, kendilerini tanrılaştırıp kişisel arzularını kitlelere dayatan tiranlara, paraya ve pop yıldızlarına kadar putlaştırılan her şey girer.

Erol Akyavaş'ın ilk olarak 1990'da, St. Petesburg'da sergilediği, 1991'de Moskova'da, 1993'te de İstanbul'da tekrarladığı *İkonoklastlar İçin İkonalar* dizisine bu açıdan bakmak gerekir. Lamine edilmiş saydam bloklar üzerinde duran antik sikke diaları, üstüste harfler ve şekiller, sıcak renklerle elde edilen ışıltılı bir dünyada erirken, seyredenlere önemli mesajlar da ileten on dokuz parçalık müthiş bir dizi. Bu dizide para temasını ele alan ve bir yandan antik sikkelerde beliren suretleriyle putlaştırılmış tiranları (dolayısıyla tiranlığı, totalitarizmi), diğer yandan para mythe'i etrafında maddeciliği ve maddeci batı dünyasını sorgulayan Erol Akyavaş, üç büyük dinde ortak olan putlaştırma yasağına, dolayısıyla köklü ve evrensel bir tradisyona göndermede bulunmuştur.

İkonoklastlar İçin İkonalar dizisi, aynı zamanda, Erol Akyavaş'ın sanatına dair son derece önemli ipuçları taşımaktadır ve sanat eserine kutsallık (dolayısıyla dokunulmazlık) atfederek onu âdeta putlaştıran ve farkına varmadan sanatı dinin yerine ikame edenlere verilmiş bir cevaptır. Akyavaş, modern bir ressam olarak, kendi çağının içinden ve problemleri arasından geleneğe bakarken, bu problemlere en doğru cevabı, insanların, sanattan politikaya kadar her alanda karşımıza çıkan putlaştırma eğilimine ve eylemlerine karşı dikkatli olmaya davet edildiği ilkede bulmuştur.

II

Putlaştırma eğilimini köreltmek için konulmuş genel bir ilke olmakla beraber, Allah'ın mutlak soyutluğunu, yani her türlü sınırlamadan ve belirlemeden "münezzeh" oluşunu, müslüman olmadan önce somut, insanbiçimli putlara tapan Arapların zihnine iyice yerleştirmek için söylendiği anlaşılan ve tasviri şiddetle yasaklayan hadisler pratikte birbirini tamamlayan iki eğilime yol açmıştır: "Figürden kaçma" ve "Figürü cansızlaştırma"

Figürden kaçış, müslüman sanatçıyı doğrudan doğruya soyut formlara yöneltir (ki bunun aynı zamanda modern anlamda kavramsal sanatın prensibi olduğu söylenebilir). Sözgelişi Arap alfabesindeki şekil repertuvarının başlangıçta plastik açıdan son derece elverişsiz olduğu halde, harf köşelerinin zamanla yuvarlaklaştırılarak (Ma'kılî yazıdan Kûfî'ye, oradan diğer yazı karakterlerine geçiş) zengin imkânlara sahip bir ifade vasıtasının elde edilmesi, öte yandan geometrik tezyinat ve arabesk düzenlemeler bu eğilimin önemli sonuçlarındandır. Figürü cansızlaştırma eğilimi ise, tabiattan alınan şekilleri stilize ede ede asıl kaynağından büsbütün uzaklaştırarak soyut form-

lara dönüştürülmesini sağlarken, diğer geleneklerden devralınan resim tarzlarını da bazı unsurlarından arındırarak bir çeşit nakış haline getirmenin ilkesi olmuştur.

Başlangıçta, günah işlemiş olmamak için, yani sadece itikadî endişelerle figürden kaçan veya figürü cansızlaştırarak bir çeşit nakış haline getiren müslüman sanatçılar, zamanla tasvir yasağının basit bir yasak değil, temel bir ilke olduğunu anlamış ve ilkenin üzerine başlıbaşına bir estetik inşa etmişlerdir. Mimariden musikiye, şiirden tezyinata, hat sanatından arabeske kadar, İslâm sanatı deyince aklımıza gelen bütün sanatların arkasında, özellikle sufiler tarafından bu ilke etrafına dantela gibi örülmüş ince estetik ve görkemli metafizik yatmaktadır.

Figürde, daha kavrayıcı bir ifadeyle, geçici dış görünüşlerde oyalanmayıp doğrudan eşyanın içine dalan sanat iradesini tasvir yasağı ilkesine bağlamak yanlış olmayacaktır. Hedef, görünenlerin ardındaki görünmeyene (*kesret*'in ardındaki *vahdet*'e) ulaşmak, görünüşteki karmaşayı aşıp mutlak kanunluluğu yakalamaktır.

Müslüman bir sanatçının nazarında, güzellik, batı kaynaklı objektivist ve sübjektivist estetiklerin anladığı manada bir güzellik değil, mutlak güzelliktir ve bu güzelliğin görünen âlemdeki içkinliği, immanent oluşudur. Meselâ gül, kendiliğinden güzel olmadığı gibi, bizim onda kendimizi yaşamamız (einfühlung) da değildir. Gülün güzelliği, *cemal* sıfatının ondaki görünüşüdür (tecelli). Batı kaynaklı bazı estetik teorilerinin kavram çerçevesinde yer alan çirkinlik, bu estetiğin konularının tamamen dışında kalır. Çünkü çirkinlik itibaridir, bir başka deyişle, güzellik mutlak olduğu için, son tahlilde, çirkinlik yoktur.

Sanatçının görevi, güzelliği kaynağında yakalamak, yani görünenlerin temelinde bulunanı araştırmaktır. Bu bakımdan sanat, dış dünyanın yerine benzerini geçirmek

(mimesis) gibi bir kaygının tamamen dışında, sanatçının kendi ferdiyetinden de bağımsız bir arayıştır. Sanatçının ferdiyetini paranteze alması, soyutlamanın ilk şartıdır. İslâm sanatları çerçevesinde değerlendirilebilecek bütün sanat ürünlerinde bunu görürüz. Müslüman sanatçılar, eserlerini, bazan imzalarını bile atmayacak kadar kendi ferdiyetlerinin dışında düşünmüş ve üretmişlerdir. Psikolojiye en fazla bağımlı görünen şiir bile, zaman içinde ferdî ârızalardan arındırılarak, arabesk gibi, sadece dilin kendi imkanlarına dayanan bir ifade vasıtası haline getirilmiştir. Mecazlaştırma yoluyla semantik alanları son derece genişletilen kelimeler, tıpkı Arap alfabesindeki harfler gibi, âdeta plastik bir kullanışlılık kazanırlar.

Bu çerçevede düşünüldüğü zaman, sanatçı, güzelliği yaratan değil, keşfeden adamdır. Fildişinden kendi eliyle yaptığı heykele âşık olan Pygmalion'un yahut Musa heykelini tamamladıktan sonra karşısına geçerek "Ey Musa konuşsana! niye konuşmuyosun?" diye haykıran Michalangelo'nun davranışı, müslüman sanatçının hiç anlayamayacağı bir davranıştır. Çünkü işi yaratmak değil (ancak Allah yaratabilir), zaten var olan bir niteliğe kaynağında ulaşmaktır. Erol Akyavaş'ın kendisiyle yapılan bir konuşmada "Ben yaratmıyorum, estağfurullah!" deyişi, onun kendisini davranış olarak çağdaşlarından ne kadar farklı bir yere koyduğunu göstermesi bakımından dikkate değer.

Güzellik objetif bir nitelik olmadığına göre, ona, diyelim ki, bir ağacın resmini yaparak yahut kelimelerle tasvir ederek ulaşılamaz. Ağaç sadece bir işarettir (âyet). Güzelliğe bu işaretten hareketle ulaşmak gerekmektedir. Duyularımızla kavradığımız ağaç, biz farkında değilizdir ama, sürekli bir değişme halindedir (ol emriyle sürekli yeniden yaratılmaktadır). Gerçek güzellik ağacın değişen

niteliklerinde değil, değişmeyen özündedir. Değişmeyen öze ancak soyutlama (tecrit) yoluyla ulaşmak mümkün olabilir. Dış dünyanın verilerinden hareket edildiği takdirde, soyutlamanın ilk aşaması, stilizasyondur. Stilizasyon (üsluplaştırma) objeyi sadeleştirip şematize ederek biçim kanununa ulaşmaya çalışmaktır.

Bir olayı, eğitim vb. gibi amaçlarla görselleştirmek zorunluluğu yüzünden kullanılan figüratif resimde ise, soyutlama, üçüncü boyut, yani derinlik boyutu ortadan kaldırılarak elde edilir. İki boyutlu yüzeyin tabiatına uygun olarak tasvir edilen olaydaki figürler ve şekiller, aslında dış dünyanın bir görüntüden, su üzerindeki nakıştan (nakş-ı ber-âb) başka bir şey olmadığı yolundaki temel tasavvuf görüşünün bir ifadesidir. Şekiller geçicidir, aslolan "füsûn ü işve"dir, yani görünenlerin ardındaki görünmeyendir, "kenz-i mahfî"dir. Şeyhülislam Bahayi, bir gazelinde, doğu resminin büyük üstadı Bihzad'a şöyle sorar:

Güzel tasvîr edersin hatt u hâl-i dilberi amma
Füsûn u işveye geldikde ey Bihzâd neylersin

III

Erol Akyavaş'ın sanatını, şüphesiz sırf bu estetiğe dayanarak çözümlemek zordur. Ama onu, bu estetiği göz önüne almadan anlamak da pek mümkün görünmüyor. Kendini Avrupalı zannederek gittiği Amerika'da, hiç bir zaman Avrupalı olmadığını ve olamayacağını farkeden Erol Akyavaş'ın içindeki ışık Doğu'dan geliyordu. Doğu'nun muhteşem birikimiyle sağlıklı ilişkiler kurmak için gösterdiği samimi gayret, belki başlangıçta kolaj izlenimi veren ve postmodernizmin kıyılarında dolaşan de-

nemelerle sonuçlanmıştır. Fakat çok geçmeden bu birikimin ardındaki temel ilkeyi keşfedecek ve 1984'te *Kimya-yı Saadet*'le başlayan resim macerasıdaki yeni safhada, İkonoklastlar İçin İkonalar dizisiyle, kendi çağının içinden ve problemleri arasından bakarak geleneği yeniden üretmeyi başaracaktır.

Erol Akyavaş, hiç şüphesiz, modern bir ressamdır, fakat üç büyük dinde ortak olan tasvir yasağının derin anlamını keşfederek evrensel bir dil haline getirmek isteyen bir ressam. Oltasını geçmiş zamanlara atarak yakaladığı motifler, şekiller, semboller, onun tuvalinde bir kolaj gibi durmaz; organik bir bütünün parçaları halinde, yepyeni anlamları yüklenirler. *Kimya-yı Saadet*'ten *Hallac-ı Mansur*'un *Pasyonu*'na, *Miraçname*'den *Fihi Mafih*'e, hiç bir dizisi veya tek resmi, belli bir temayı anlatmak için yapılmış illüstrasyon değildir. Akyavaş'ın bütün resimleri, hiç bir fenomeni doğrudan dile getirmeyen, soyutlamaya dayalı, kavramsal göndermelerde bulunan modern resimlerdir.

Geleneği farklı bir alfabeye aktararak yeniden okuyan Erol Akyavaş'ın çok katmanlı resmini çok farklı biçimlerde okumak mümkündür. Fakat her okuyuşun onun doğulu/müslüman kimliğini biraz daha belirginleştireceğinden eminim.

Son resimlerinde iyiden iyiye parlayan ışık, "Doğudan gelen ışık"tır.

XIII

TURGUT CANSEVER'İN SANAT FELSEFESİ

Sanat eseri, varlık-kainat tasavvurunun yapılana yansımasıdır.
Eserini ortaya koyarken aldığı her karar sanatkârın varlık ve
varlığın güçleri hakkındaki tasavvuruna göre şekillenir.
Bu özellikleri ile sanat din ve ahlâk alanında yer alır.

SINIRLILIĞIN GÜZELLİĞİ

Turgut Cansever'e göre, mimarînin ilk şartı, maddî varlık alanına, biyo-sosyal alana, insanın psişik yapısına ve inanç dünyasına ait bütün etkenlerin, Yaratılış'ın yapısında mevcut hiyerarşiler içinde, bütünlüğü ile ele alınmasıdır. Mimarî, bu çerçeve içinde, ahlâk ve inanç dünyamızın ayrılmaz bir parçasını teşkil eder. O halde, "mimarî alanında yüz yıldır cereyan eden en önemli olay, bu gerçeğin kaybedilmiş olması, gelecek olan en önemli olay da bu idrakten hareket edilerek yapılacak olan mimaridir".[1] 1983 yılında *Mimar* dergisinde yayımladığı manifesto, onun bu yaklaşımını özlü bir biçimde vermesi bakımından son derece önemli bir metindir. Bu manifestonun ilk cümleleri, aynı zamanda Cansever'in mimarî felsefesinin özü niteliğini taşır:

Sanat eseri, varlık-kâinat tasavvurunun yapılana yansımasıdır. Eserini ortaya koyarken aldığı her karar, sanatkârın varlık ve varlığın güçleri hakkındaki tasavvuruna göre şekillenir. Bu özellikleri ile sanat, din ve ahlâk alanında yer alır.

Biçim ve varlık tasavvurunun bütünlüğünün bilinci ile oluşan so-

rumluluk, tutarlılık duygusu, "beşer"i "insan"a dönüştüren adımdır.

Bu bakımdan mimarinin oluşturulması sırasında varlık sorunlarının hepsinin bütünlüğü ile gözönünde tutulması gerekir. Varlık yasaları ile varlığın güçlerinin bütünlüğü her şeyi var edip herşeyin var olmaya devam etmesini sağlar. Bu bütünlük varlığın güçlerinin ve yasalarının toplamından başka bir şeydir. Hepsinden daha büyük ve daha yücedir. Var olan her şeyin var olmaya devam etmesini sağlayan da "O"dur

Her yaratığın varlığını sürdürmesi şartı, yaradılışın amaç, güç ve yasalarına uymaktır. Bu insan için de tabii tavırdır. En yüce varlığın, en büyük kudretin himayesine mazhar olmak İslamî yaşama düzeninin ve kültürünün temel niteliklerini belirlemiştir. Huzurlu, sakin bir hareket içinde, neş'e ve ümit dolu, aydınlık, ışıklı, renkli ve güzel olmaya yönelik İslam dünyası bu inancın ürünüdür.[2]

Dünyayı, öncelikle bu bütünlüğü ve insanın yaratılmışların en şereflisi (eşref-i mahlukat) olduğunu göz önünde tutarak düzenlemek gerektiğine inanan Turgut Cansever'e göre, güzellik, varlığın yasalarına uyumdan doğar. Ancak insan eliyle yaratılan güzellik, sınırlılığın güzelliğidir. Sanat eserinin sınırlılığı ve sun'iliği, varlığın yasalarına gösterilen saygının ve uyumun tabii sonucudur. İslâm kültüründe karşımıza çıkan biçim berraklığı, sezişin ve bilginin sınırlılığı konusundaki bu şuurun sonucudur. "Bu berrak ve ışıklı dünya, mimarî, tezyinat, minyatür ve bütün diğer alanlarda görülür".[3]

DÜNYAYI GÜZELLEŞTİRMEK

Sanat eserini, kilise ve diğer güçler adına insanı yönlendirmek ve istenen hedeflere sürüklemek için bir telkin, kandırma aracı olarak kullanan son on asırlık Batı kültüründe ise, Ortaçağ, Rönesans, Barok, Rokoko, eklektik ve daha sonraki dönemlerin tarihi, bir çatışmalar tarihidir. Tasvirci sanat, kaçınılmaz olarak tasvir ettiğini

ya yüceltir, ya benimsetmeye, ya da küçültmeye çalışır. Yani özünde baskıcı, kişinin karar verme hakkını elinden alan bir anlayıştır ve bu anlayış, esasında Batı kültürünün temel niteliğidir. Halbuki bütüncü, tezyinîci, strüktüralist yaklaşımda sanat eseri bu etkiyi yapmaz ve yapmak imkânından da mahrumdur, yalnızca insanın yaşadığı dünyayı güzelleştirmeye yöneliktir.[4] Bu durumda, insan güzelleştirme eylemine katılmak hak ve sorumluluğunu kazandığı gibi, hayatının hiç bir kararında da kısıtlanmamıştır. Aksine bağımsız ve hürdür. Bu hürlük ister istemez ferdin ve mahallî çözümün ön plana çıkmasına yol açmıştır; doğru çözüm ve gerçek evrensellik de budur. Eski İslâm şehirlerinde çevrenin sadeliği, insanî ölçüsü, tevazuu, geçiciliği, güzelliği, insanı sürükleme iddiasında olmaması, bu temel görüşün bir neticesidir. "Evrensel olmak iddiasındaki pek çok merkeziyetçi çözümün, meselâ Modern Uluslararası Mimarî'nin, çeşitli teknolojilerin veya ideolojilerin yerel şartlara uyumsuzluktan doğan dramatik sonuçları pek çok yerde hâlâ yaşanmaktadır".[5]

Tasvir yasağı meselesine yeni ve farklı bir yorum getiren Turgut Cansever, bir hadis-i şerife dayanarak sanatın asıl görevinin dünyayı güzelleştirmek olduğunu söylemekte, estetiğini ve mimarî felsefesini bu görüşe dayandırmaktadır. İnsanların içinde mutlu bir hayat sürebilecekleri güzel dünya, avutucu eğlencelerle değil, konutlar, şehirler, kırsal alanlar ve insanlar arasındaki ilişkiler gereken şekilde yeniden düzenlenerek inşa edilebilir. Konut sadece yağmur ve soğuktan koruyan barınaklar olarak görüldüğü ve insanın güzel bir dünyada yaşama ve çevresinin oluşmasına katılma hakkı/sorumluluğu kabul edilmediği sürece, insana yaraşır güzel bir çevre meydana getirmek mümkün değildir. Teknokratlar, insanın karar verme ve seçme haklarını bir kenara iterek herşeyi çözeceğine inandıkları makinelerin imkânlarına göre konut üreti-

mini öngörmüşlerdir. Turgut Cansever'e göre, insanları bir çeşit esir sayan ve dev apartman bloklarına tıkıştırarak kollektivite ile bilinçli ilişkilerini imkânsızlaştıran bu merkeziyetçi-teknokrat despotizmi bütünüyle gayrı ahlakîdir. En yoksul insanların da, özel bilgi ve yeteneklerle geliştirilmiş güzel bir çevrede yaşamaya hakları vardır. Osmanlı tecrübesi, bunun başarılabileceğini çok açık bir biçimde göstermektedir:

> En fakirlere bile bu gelişmiş, değerli çözümü ulaştırma sorumluluğu ve bilinci yeni bir şey değildir. Osmanlı konut mimarisinde en üst düzeyde bilinç ve yetenekle geliştirilmiş mimari, yüksek bir kültür ürünü olan standart elemanların yerel gerçeğin ve bir bütünlük zaruretinin bilinci ile biraraya getirilerek kullanılması yaşayan bir örnektir. Kullanıcılar ile yerel kararları oluşturacak teknisyenlerin/kalfaların bu yüksek bilgi ürünü standart mimari elemanları birleştirmeleri şeklindeki bu çözüm İslam dünyasında yaygın bir yaklaşımdır. Kaynak ve enerji darlığı sıkıntısı çeken gelişme halindeki ülkelerde kıt kaynak dönemlerinin ürünü olan yukarıdaki veya benzer çözümler çıkış yolu olarak gözükmektedir. Ayrıca insan sorunlarının halli bakımından bu çözüm varlıklı ülkeler için de tek çözüm yoludur. Bu modelin ancak yoğun, bir ilâ üç katlı bahçeli, avlulu evlerle başarılabileceği aşikardır.[6]

TEZYİNÎLİK, TEZYİNÎCİLİK

Turgut Cansever, *Mimaride Tezyinîlik* konulu önemli yazısında da, üslup araştırmalarının genellikle tasvirci yaklaşımla yapıldığını, ancak asrımızın başlarında Alois Riegl'in geç Roma kültürü, L. Coellen'ın ise Avrupa sanatı üzerine yaptığı genetik estetik denemelerinin farklı bir nitelik taşıdığını ve bu denemelerin Ernst Diez tarafından İslâm sanatına da teşmil edildiğini belirterek*, genetik estetiğin ulaştığı sonuçları özetlemiştir.[7]

* Ernst Diez, genetik estetiği 1938 yılında yayımladığı *İslâm Sanatının Üslup Analizi*, *İslâm Sanatında Tezyinîcilik* ve *İslâm Sanatında Hemzamanlık* başlıklı üç makalesinde İslam sanatlarına uygulamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlık kazanan akımlar arasında gelişme imkânı bulamayan genetik estetiğe göre, sanatçı eserini vücuda getirirken, kararlarını, kendi varlık telakkisine, kozmolojik yapıyla ilgili kavrayışına ve bu yapıya ait güçlerin hiyerarşisine dayanarak verir. Böylece sanat eseri, bu eserin üslup özellikleri, sanatçıyı idare eden kuvvetler, yani kozmolojik idrak, birliğin (Tevhid) vecheleri olarak tecelli eder. Bu mânâda bir sanat eseri, asrımıza baştan sona hakim olan fetişistik sembolizmden tamamen farklı bir mahiyet taşır.

İslâm sanatına genetik estetik açısından bakan Turgut Cansever'e göre, İslâm'da Tevhid temel postüla olduğu için, sanat alanındaki üslupların da temelini teşkil etmektedir. İslâm'a ve onun derunî yorumu olan tasavvufa göre, insan, kendisinin ve çevresinin farkında olma yeteneğine sahiptir; bu da onu, insanî gelişmede en önemli adım olan sorumluluk şuuruna sevkeder. Bu şuur İslâm sanatının bütün dönemlerinde biçimsel unsurları ve berraklığı tayin eden kaynak olmuştur.[8]

Varlığın farkında olan ve onu kavrama arzusu gösteren müslümanın ilk müşahedesi zaman ve mekânın sonsuzluğudur. İnsanın iradeye kayıtsız şartsız itaati, bir başka temel İslamî davranış ve süjenin objeyi aşmasının temel şartıdır. Sanat ve üslubun iki boyutlu satıh içinde kalmayı kabul etmesi, üçüncü boyutun terkedilmesi, varlığın kurallarına uyma iradesinin (itaatin) en belirgin tezahürüdür. Satıh üzerinde kalmanın tezyinatın en belirgin özelliği olduğunu ifade eden Turgut Cansever, sözkonusu yazısında, Coellen ve Ernst Diez'in görüşlerini özetleyerek *tezyinat, tezyinîlik* ve *tezyinîcilik* kavramlarına açıklık getirmiştir:

Saf tezyinat Coellen'in ilk mekân idrak safhasında belirttiği gibi herhangi bir temelden yoksun biçimdir. Biçim bu dönemde

mekânın tümü ve onun varlık bütünlüğü olarak belirlenmektedir. Geometrik elemanlar hiç bir boşluk bırakmadan varlığın tümünü temsil ederler. İlkel toplum sanatlarının bu idrak aşamasını yine ilkel kültürlerde rastlanan ikinci tezyinat üslubu takip eder. Bu safhada mekân bütünlüğü şahsî-individüel mekândır ve tezyinat biçimleri birbirlerinin yanında diziler, çeşitli şekilde vücuda getirilmiş gruplar teşkil ederler.

Tezyinat üçüncü mekân idrak kategorisinde, tektonikler safhasında yepyeni bir aşamaya ulaşmıştır. Demon figürlerinin bir totem üzerinde yığılması, sfenkslerin bir yol boyunca bir dizi teşkil etmesi, bir figürün kaidesi vasıtasıyla zemin ile bağlantıya geçirilmesi bu safhanın özellikleridir.

Bu dönemde tezyinatın zeminden ayrıldığı ve ayrıldığı zemin ile bir tektonik olarak ilişkiye geçtiği görülür. Zemin artık tezyinat birimine yabancı değildir ve biçimin birçok yeni imkânlarla gelişmesini sağlayan bir başlangıç noktasını teşkil eder.[9]

Son merhale ise, tezyinatın sonsuz mekân bütünlüğü içinde yer almasıdır. Bu merhalede, satıhla sınırsız mekân arasında kurulan ilişki, tezyinat unsurlarının sathı vücuda getirme fonksiyonuna eklenir. Üslubun tezyinîciliğini belirleyen bu, yani sınırlı mekânla genel mekânın ayniyetidir. Başka bir ifadeyle, polar kompozisyon ve transandantal hayat görüşü sanat eserinde birleşmiş, varlık transandantal temeline yükseltilerek onunla aynîleştirilmiş, böylece "parça mekân sınırsız mekânla beraber var" olmuştur.[10]

İslâm sanatının kutbî tezyinîcilik karakteri, halı tezyinatında yetkin ifadelerinden birini bulan zemin/zaman ilişkisinde belirlenir. Üçüncü ve dördüncü boyutlar, yani derinlik ve zaman, iki boyutlu satıhta yansıtılmış, böylece tezyinata metaforlarla bir fikrî-zihnî fonksiyon kazandırılmıştır. Bu genel sembolizm yanında ayrıca her figür, her tezyinî eleman ve renk sembolik bir anlama, dolayısıyla kutbî bir yönelişe sahiptir. "Özetlenirse, İslâm sana-

tı, mekanik-kübist, (organik olmayan) kollektivite bütünlüğünde, majik dünya görüşünden kaynaklanan tezyinatın transandantal kutbî (polar) tezyinîcilik düzeyindedir".[11]

TEKTONİKLER

Turgut Cansever, bu analizi çok önemli bulmakla beraber, Diez'in parça-bütün ilişkilerini açıklarken, bütünlüğün özellikleriyle ilgili olarak Batılı kıymet hükümlerine dayandığı, bu bakımdan vardığı sonuçların eksik olduğu görüşündedir. Birçok düşünür gibi, insanlık tarihinin tek doğrultuda geliştiğini öngören Batılı görüşün derin yanılgısından kurtulamayan Diez, özellikle parçanın bütünlük ve aynı sonuca götüren dinamiklik gibi özelliklerini, vücuda getirilen eserin yaşayan insana göre dünyada aldığı yeri ve insanla ilişkisini dikkate almadan değerlendirmektedir:

Organik ve dinamik kavramlar üzerindeki değer yargıları, sanat eserini, tabiatın en üstününü insan bünyesine benzetmeye yönelik klasik ve Rönesans sonrası görüşün bir uzantısıdır. Rönesans sonrası Batı sanatının, resmin, tasvirciliğin getirdiği temaşa tarzının kaynağı bu noktada yatmaktadır. Ayrıca bu yaklaşım şekli güzel bir dünya yapmak, yaşamı düzenlemek, dünyayı güzelleştirmek yerine pasif bir temaşa tavrını tercih etmekten ve özünde dünyadaki hayat için ümitsiz bir bakış açısından kaynaklanmaktadır.

Parçanın bütünlük içinde erimesi bütünlüğe ve parçalara kuralları ve yapısı kavranılmaz bir sınırsızlık kazandırmakta, bu bütünlük biçimine sahip sanat eseri ile insan arasında insanın hürriyetini serbest değerlendirme ve davranma hakkını sınırlayan bir nitelik getirmekte ve sanat eserini bir mistifikasyon, yani ikna ve aldatmaca âleti haline dönüştürmektedir.[12]

"Nasıl ve hangi özelliklere sahip bir sanat eseri ve üslup geliştirmelidir?" sorusuna ancak ahlâk ve din alanlarını da kapsayan genetik analizler yapılarak tutarlı cevaplar bulunabileceğini düşünen Turgut Cansever'e göre, Riegl,

Coellen ve Diez'in genetik estetiklerinde sanatın ahlâk ve dinin alanında yer aldığı belirtilmekle beraber, sanat eserinin ahlâk ve dinin düzenlediği davranış biçimlerine nasıl bağlandığı belirtilmemiş, konu inceleme dışına bırakılmıştır. Ancak Diez'in gözünden kaçan hususları Ananda Coomaraswamy'nin *Doğu ve Hıristiyan Sanat Felsefeleri* adlı eserinde incelendiğini hatırlatan Cansever, bu eserde, Doğu sanatlarının yaşanan bir dünya yaratmaya, Hıristiyan sanatlarının ise temaşa, ikna ve anlatmaya yöneldikleri ortaya konularak açıklandığını söylüyor ve kendi sanat felsefesinde önemli bir yeri olan tektonikler meselesine geliyor:

Batı kültür yaklaşımı temel üslup özelliği olan tasvircilik ve organik-dinamik bütünlük çözümü ile bütünlük içindeki birimlerin tek tek varlığını ve sorumluluğunu yok etmek iradesini ortaya koymuştur. Bu yaklaşım içinde sanat eseri, insan çevresinde yer alan tasvirci unsurlarla insanı ikna etmeye ve yöneltmeye dönük bir iradenin âleti olmaktadır.

İnsanın varlık ile aracısız, serbest, kısıtlanmamış ilişki içinde olması temel hakkı ve insan varlığının en üstün kuralıdır. İnsanın sorumluluğu, insanın bu hakkından ve yeteneğinden kaynaklanır.

İnsanın sorumluluğu ve varlığı kavrama ve şekillendirme iradesi, insanın vücuda getirdiğini belirgin, sınırlı, tarif edilmiş ve kavranılabilir yapmakla ortaya çıkar. Diğer taraftan insanın vücuda getirdiği her şeyin sınırlı olması insanın yapısının gereğidir.[13]

Her cepheden görülebilen ve kavranabilen tarif edilmiş bütünlükler, Turgut Cansever'e göre tektoniklerdir. Bir tepeyi veya bir ovayı belirleyerek, tamamlayarak yaşayan menhirler, anıt taşlar gibi. Sonsuzluğun ve transandantal varlık görüşünün polar kompozisyon biçiminde var olduğu İslâm tezyinatında da, tezyinat sonsuz zemin üzerinde o zemine göre tektonikler olarak belirir. Tektoniklerin kollektivist bütünlüğü içinde bu birimlerin meydana getirdiği diziler veya noktalamalar, mekânı süsleyen

varlıklar meydana getirme iradesini aksettirirmektedir. Burada üslup özelliği tezyinîciliktir:

Sütun dizileri, İslâm kültür dünyasının belirgin özelliği olan dıştan etkili tektonik kubbeler, dizi veya eş mesafeli kollektivist bütünlükler olarak satıhları kaplayan birimler, tezyinî bütünlükler meydana getirirler. Bu birimlerin Barok'ta yok olduğuna ve organik bütünlüğün ve bu bütünlüğü yaratan hareket içinde eriyen parçaların tezyinî niteliklerini kaybettiklerine de işaret edelim. Modern kübizmde mekanik, kollektivist bütünlüklerde olduğu gibi birimler geometrik, steorometrik unsurlardır.

Varlığın kurallarına kayıtsız ve şartsız uyma anlamında, davranış tarzını "Biz yalnızca meseleleri çözüyoruz" sözü ile açıklayan Mies Van der Rohe'nin Lake Shore Drive apartmanlarının cephelerinde eş değerde birimlerden diziler halinde gelişen kolonların kollektif bütünlüğüne işaret edelim. Mies Van der Rohe'nin Seagram Ofis binası da yekpare bir kaya, bir menhir, bir hatıra taşı gibi çözümlenmiş tektoniklerin tezyinî bütünlüğünün günümüzdeki bir örneğidir.[14]

İNSAN ÖLÇÜSÜ

Birimlerin önceden standart elemanlar olarak geliştirilmesini de transandantal bir çözümleme anlayışının sonucu olarak yorumlayan Turgut Cansever, tektoniklerin tezyinî bütünlüğünün şehir yapısında en dikkate değer uygulamalarından birini, Osmanlı konut-mahalle bütünlüklerinde görmektedir:

Birbirinden ayrı eş değerde birimlerin, esas itibariyle aynı nitelikte ve aynı değerdeki evlerin tektonik kübist karakteri ve birbirlerine göre vaziyet alışlarının tezyinî niteliği bütün Türk-Osmanlı şehirlerinde açıkça görülür. Şehir mekânı, sonsuz mekân, tezyinî tektonik birimlerin üzerinde geliştiği genel zemini teşkil eder. Konu yapı ölçeğinde ele alındığında pencere dizileri kiremit, çatı satıh dokuları, ahşap karkas içinde tuğla dolgular ayrı ayrı tezyinîci bir üslubun ürünleridirler.

Tezyinîlik insan eliyle biçimlendirilmiş maddenin biçiminin özelliği-

dir. İnsan eli ile yapılanın teknik polar tezyinîliği, sınırlılığı, varlığın sınırsızlığının ve maddî niteliklerinin belirlenmesini sağlar. İnsanın varlığa aracısız yönelmesini ve birimlerin sınırsız kâinat ile sorumlu ilişkisini zorunlu kılar. İnsan yapısının zorunlu sonucu olan bu davranış biçimi insan ile yaratanın varlığının arasına hiçbir şeyin girmesine imkân bırakmaz. Aksi davranış insana yön vermek istemektir. Bu ise aldatmaca ve sahteciliktir. İnsanın varlıkla yabancılaşmamış bir ilişki kurmasını engelleyecek her tutum haksızdır ve insanın varlığını yok etmesi kaçınılmazdır.[15]

Cansever'e göre, varlığın, çevresinin ve dünyanın sorumluluğunu üzerine almış bir insan için, bu emanetlerin en iyi biçimde korunması ve güzelleştirilmesinden daha büyük bir ideal olamaz. Bu anlayış doğrultusunda vücuda getirilen bir sanat eserinin ise, insanın farkında olmadan etkileneceği bir nesne değil, dünyayı güzelleştirme iradesinin bir ürünü olacağı muhakkaktır. Bu iki farklı yaklaşım, yani tasvirci/ telkinci yaklaşımla dünyayı güzelleştirmeye yönelik tezyinîci yaklaşım, seyredilen sanat ve yaşanan sanat biçimlerin kaynaklık etmiştir. Birinci türde resim, heykel, sinema, tiyatro vb. gibi seyredilen sanatlar önceliğe sahipken,

İslâmî kültür ortamında, yaşanan, insan hayatını çevreleyen ve dünyayı güzelleştiren sanat olarak mimarî, kültürün niteliğini belirleyen sanat türünü oluşturur. Diğer sanat ürünleri (şiir, musiki vs.) de bu iki farklı kültürde farklı nitelikler kazanırlar. Türk-İslam-Osmanlı kültür çağının bu sebepten en üst ifadesi mimarîde tezahür eder.

Bu mimarînin büyük abideleri yanında, sivil mimarî eserleri olan evler, mahalleler, kültürü belirlemek açısından daha da yüksek bir değere sahiptir. Türk-İslam ve özellikle Osmanlı kültüründe seyredilen sanat yerine yaşanan sanatın hakim olması; insanların hayatın her anında, bir sanat, kültür duyarlılığı ile yücelmeleri, büyük mimarî eserlerin varlığı ile olmaktan çok. insan hayatının her anını çevreleyen evler, mahalleler, sokaklar, iş ve çalışma yerlerinin mimarî özelliklerinin idrak edilmesiyle sağlanır.

İnsan, inşa edilip biçimlendirilen bir mimarî çevresinin oluşumuna katıldığı nisbette onun sorumluluk ve bilincine erişir. Onu daha güzelleştirme iradesi gelişir. Yani gittikçe daha fazla ve daha derinden fark ettiği mimarîyi anlar ve onun tadına varır, onunla yaşar, onu geliştirir. Hatta birlikte gelişir. [16]

Batı'da mimarînin başta Katolik kilisesi olmak üzere çeşitli güçler tarafından bir çeşit güç gösterisine dönüştürüldüğünü, devâsâ yapıların sadece Ziya Paşa gibi yabancıları değil, o ülkelerdeki insanları bile ürküttüğünü ve yönlendirdiğini belirten Turgut Cansever, dev şehirlerin dev ölçekli yolları ve binaları arasında küçülüp yok olan insanın çevrenin oluşumundaki sorumluluğunu bile unuttuğunu söylüyor. Ziya Paşa meşhur *"Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm/ Dolaştım mülk-i İslâm'ı bütün vîrâneler gördüm"* beytiyle, bu yapıların tahakküm eden ifâdesi karşısındaki şaşkınlığını ve ezikliğini dile getirmişti. Bu eziklik, Türk toplumunu kendi değerlerini takdir etmekten aciz hale getirdiği için, şehirlerimizdeki tarihî dokunun bütünüyle yok olmasına yol açan bir süreci başlatmıştır.[17]

Asır başından beri Türk aydınlarının genel kanaati, Türk-Osmanlı toplumunun göçebelikten kurtulamadığı, derme-çatma evler ve bunlardan oluşan köy benzeri şehirler inşa ettikleri yolundadır. Bu yanılgı, Türk-Osmanlı şehirlerinde mimari dokunun temel birimi olan evde niçin "küçük ölçü"nün esas alındığını kavrayamamaktan ileri gelmektedir. Türk aydınları, evin, ailenin değişen ihtiyaçlarına cevap verebilmek, yani "değişme"ye imkân sağlamak için küçük ölçekli tasarlandığını uzun süre farkedememişlerdir. Daha da vahimi, bu yanılgı, son yüz yıl içinde Türk şehirlerinin bütünüyle yok edilmesinin de ana sebeplerinden biridir.

Cansever'e göre, küçük ölçekli çevre içinde insan, çevresini ve onun birimlerini farketme imkânını bulmak-

tadır. Ancak böyle bir ölçü düzeni, insanın mimarî değerleri, yeniyi ve güzeli her an farketmesini sağlayarak şaşkın bir seyirci durumuna düşmekten kurtarır. Yapıların yanyana gelip teşkil ettikleri yapı gruplarında, parça-bütün ilişkisinin değişmeye imkân veren özellikleri, bu çevrede yaşayan nesillerin, yeni sartlara göre zarurî olan değişmeleri, çevrenin temel vasıflarını bozmadan, çevreyi daha da güzelleştirerek gerçekleştirmelerine de imkân verir. Böylece her insan bilfiil çevreyi inşa sorumluluğuna katılır:

Daha altmış sene evvel Bursa ve benzeri şehirlerimizde sokak boyunda evlerin renkleri ve yapılar arası ilişkiler, sokak ve mahalle sakinlerinin üzerinde her an düşündükleri, daha büyük bir güzellik oluşturmaya çalıştıkları bir ilgi alanı idi. Böylece insan ilgisinin ağırlık merkezi seyredilen sanat yerine, çevre bilinci ile her an yaşanan ve sorumluluğu taşınan çevre mimarîsi etrafında odaklanıyordu. Böylece insanın güzel bir dünya inşâ edebilecek yönde gelişmesi imkânı da doğuyordu. [18]

Bahçesinde yetiştirdiği çiçeği, ağacı, bahçe duvarının üzerinden taşırıp sokağı, yani komşularının da yaşadığı çevreyi güzelleştiren eski Türk insanının, kollektif ve inşâ edilmiş ortamla tabiatı bütünleştirme şuurunu ve sorumluluk duygusundaki yüceliği hatırlatan Cansever, bugünkü şehirlerimize hâkim olan tabiat-yapı ilişkisinin insanı tabiat karşısında da yabancı bir seyirci durumuna düşürdüğünü söylüyor.

VE İSTANBUL

Bir mimar, sanat tarihçisi ve şehirci olarak, İstanbul'a ve İstanbul'un imarına da da farklı bir biçimde bakan Turgut Cansever'in bu büyük şehir hakkındaki dikkate değer düşüncelerinden de söz ederek bu bölümü noktalamak istiyoruz. Fatih Camii'nin Apostorol Kilisesi üzerinde, onun temelinden hareket edilerek inşa edilmiş olması,

Cansever'e göre, sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu, fetihten sonra, İstanbul'un yeniden oluşumunda kültürel geçmişinin inkâr edilmediği biçiminde yorumlanabilir. Ancak yeniden inşa sürecinde, atalarımızın, öncelikle İslâmî anlayışa uygun olarak insan ölçeğini esas aldıkları ve Roma devri İstanbul'una göre çok daha insanî bir şehir meydana getirdikleri muhakkaktır. Türk İstanbul'da, meselâ Roma devrinde olduğu gibi, imparatorun sonsuz varsayılan kudretini ifade eder mahiyette yollar yoktur. Yollar tabiî oluşum sürecinin bir neticesi olarak ortaya çıkar. Bu süreçte tayin edici faktör, yukarıda da ifade edildiği gibi, insan ölçüsüdür.

İstanbul yeniden kurulurken, Rönesans büyük bir yanılgıyı yaşıyor, sabit bir noktadan ve tek bir bakış açısından bütün varlığın kavranabileceği yolundaki düşünceyi mimarîden resme, felsefeden bilime kadar bütün insan faaliyetlerinin temeline yerleştiriyordu. Bu görüş şehirleri dondurmuş ve sanatı *yaşanan* değil, *seyredilen* faaliyet haline getirmiştir. Halbuki bütün Türk-İslâm şehirlerinde olduğu gibi, İstanbul da, fetihten sonra yeniden kurulurken, mekânın hareket halinde farkedilmesi esas alınacaktır. Bu, varlığın Rönesans'ta olduğu gibi, bir noktadan bakıp o noktadan görülen yüzüyle tamamen anlaşılabileceği yolundaki kanaate bütünüyle zıt bir anlayıştır. Var olan her şey, bütün vecheleriyle, ancak hareket eden göz tarafından görülerek idrak edilebilir. Bu bakımdan şehir her tarafından sonsuzluğa açılır ve bu sonsuzluğu kırmak günah sayılır.[19] Bunu dikkatli bazı Batılı gezginler de hayretle farketmişlerdir. Mesela Edmondo Amicis, Avrupa şehirlerinde gözün ve düşüncenin hemen her zaman dar bir çerçeveye hapsedildiğini, İstanbul'da ise, her an sınırsız ve lâtif uzaklıklara kaçacak bir yol bulabildiğini söyler.

Bu yaklaşım, sadece şehir ölçeğinde değil, ev ölçe-

ğinde de uygulanmıştır. Barınmak için vücuda getirilen oda, bir tarafından sokağa, bir tarafından bahçeye, bir tarafından yandaki sofaya bakmak üzere pencereler açılarak sonsuz mekânla irtibatlı hale getirilir. Yani ev, tabiî çevreden kopuk, kendi içine kapalı bir mekân olarak değil, çevrenin tabiî bir uzantısı gibi, tabiatla ve mimarî dokuyla ilişkileri açısından düşünülmüş, malzeme de aynı mantıkla kullanılmıştır. Amaç gösteriş, yarış, servet veya güç teşhiri değil, çevreyle en uyumlu çözüme ulaşmaktır.

İstanbul, fetihten sonra birtakım odak noktaları etrafında şekillenmiştir. Bu noktalar, değişmez değerler bütününü, yani dini temsil eden camilerdir. Özellikle âbide niteliği taşıyan camilerin etrafındaki evler inşa edilirken son derece hassas davranıldığına dikkatimizi çeken Turgut Cansever, mesela Süleymaniye Camii çevresindeki evlerin pencerelerinin, camii daha büyük göstermek için vasatî pencere ölçeğinden daha küçük imal edildiğini söylüyor. Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin arkasındaki sadrazam konaklarında da pencereler daha küçük tutulmuştur. Böylece âbidevî camiler akıl almaz bir nisbî büyüklük kazanmaktadır.[20] Bu gerçek, Osmanlı dünyasında, dolayısıyla bu dünyanın özetini veren İstanbul'da, birbirine kıyasen büyüklüğün gerçek ölçek olduğunu, yani metre gibi bir ölçüye dayanan büyüklüğün hiç bir şey ifade etmediğini gösterir. Bugün âbidevî camilerin yanıbaşında devâsâ apartmanların yükseldiği, hatta bazı tarihî camilerin üzerlerinden köprülerin geçtiği düşünülecek olursa, ölçülerimizin ne kadar değiştiği konusunda daha açık bir fikir edinilebilir.

Başta İstanbul olmak üzere, bütün Osmanlı şehirleri oluşurken, mesken mimarîsinde daha çok ahşap ve kireç gibi dayanıksız malzemelerin tercih edilmesi doğrudan doğruya İslâmî dünya görüşü ve tasavvufî duyarlıkla ilgilidir. Ahşap, taş'la temsil edilen kalıcı, değişmez büyük

değerler sistemi karşısında günlük hayatı tanzim eden çerçevelerin değişmeye açık ve dinamik süreç oluşunu ifade etmektedir.

Büyük odak noktaları etrafında cereyan eden günlük hayatın şartlarına göre şekillenmiş sokaklar ve mahalleler, bu anlayışa uygun olarak kısa aralıklarla yenileniyor, yani her nesil kendi şehrini bir bakıma yeniden inşa ediyordu. Hiç bir nesil, kendisinden önceki neslin zevklerine ve ihtiyaçlarına göre belirlenmiş bir şehirde yaşamak zorunda değildi. III. Selim devrinden itibaren bu ölçüler kaybedilmiş, sadece âbideleri örtmekle kalmayıp şehrin sonsuz mekânla irtibatını da kesen kârgir binalar yapılarak dinamik bir süreç halindeki şehir anlayışından donmuş şehir anlayışına geçilmiştir. İstanbul, bilhassa Tanzimat'tan sonra, gafil aydınların ve yönetici zümrelerin jakobence tutumları yüzünden, bir neslin sonraki nesilleri kendi inşa ettiği şehir çerçevesinde yaşamaya mahkum eden Batı şehirlerine benzemeye başlamış, bu yüzden kendini yenileyemediği gibi, kendi kültürünü de üretemez hale gelmiştir.

XIV
EKLER

1
SANAYİ-İ NEFİSE HAKKINDA

Memâlik-i Osmâniye'de sanâyi'-i nefîse-i cedîdenin mebde-i tesîsini arayacak olursak Müze-i Hümâyun'un tarîh-i küşadı olan 1297 senesini esaslı olarak bulabiliriz. Çünkü Müze-i Hümâyun tertip ve tanzim edilmekle beraber şevk-i nefâis-perestî dahi uyanmıştır. Sanâyi'-i Nefîse Mektebi'nin ihdâsı dahi bu şevk-i güzîde-meşrebin il-caat-ı kadirşinâsânesindendir. Şu halde bu şube-i maârif ile iştigâl-i cedidemiz bir rub' asrı tecavüz ediyor. Fakat bu kadar ömr i'tibârîdir. Osmanlılar'ın sanâyi'-i nefîse şuabâtıyle iştigalleri pek eski olmağla beraber hayli eserleri de mevcuddur.

Deba gazetesinin bundan üç dört sene evvel manzur olan bir nüshasında Adolf Talaso nam bir muharririn Fransa resâil-i mühimmesinden "Sanâyi'-i Nefîse ve San'atkârân" mecmuasına Osmanlı ressâmânı hakkında birkaç sahifelik bir makale yazdığı bildiriliyor ve hülâsa-i meâli dercediliyordu (...) Sâhib-i makale bir yerinde diyor ki:

"Fransız ressamı Kiyime'nin hizmet-i seniyyede bulunduğu 1874 tarihlerinde açtığı bu mektebin şâkirdânı meyanında üç Türk vardı ki bunlar peyzaj, yani san'at-ı tarâhî(?) ve natürmorta yani urulmuş veya saydedilmiş av hayvanâtıyle koparılmış meyve vesâire tersîmâtına heves etmişlerdir. Aradan birkaç sene mürûrundan sonra o zamanlar yüzbaşı ve Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne'de resim muallimi olan mihmandâr-ı merhum Ahmed Ali Paşa'nın tertîbi üzere Mekteb-i Sanâyi' dahilinde ilk sergi açıldı. Bunu müteakib pek çok sergiler daha küşad edildi ise de mebâdi-i ahvalde her yerde olduğu gibi burada dahi masrafını koruyamadı. 1883'te meşâhîr-i ressâmân-ı asrdan olub Müze-i Hümâyun müdiriyetiyle mübâhî olan Hamdi Bey'in taht-ı nezâretlerinde olmak üzere bir Sanâyi'-i Nefîse Mektebi tesis edildi. İşte o zamandan beridir şark san'atkârânı şimdiler semerâtı görülmekle

başlayan ma'lû-mât-ı tersîmiyeyi iktisab ettiler. Bir haldeki Avrupa salonları dahi Dersaadet salonları gibi Osmanlı yeni Sanâyi'-i Nefîse Mektebi terakkiyatını seneden seneye idrâk ve tasdik eder oldular."

Son cümleden memnun ve mahzuz olmayacak bir Osmanlı tasavvur olunamaz. Az bir zaman zarfında Osmanlı Sanâyi'-i Nefîse Mektebi'nin Avrupa salonlarına eser beğendirmeğe muvaffakiyetleri her vechile şâyân-ı takdir terakkiyattandır.

.....

San'at-ı tersîmin memâlik-i şâhânede ilk devr-i tesisi hakkında elimizde mevcut olan vesâikin en mu'teberi Âlî merhumun "Menâkıb-ı Hünerverân" nam eserinde mezkûr tâife-i musavvirân-ı rûmiyân faslında münderic sütur bu bâbda şevâhid-i târihiyyeden olmakla bervech-i âtî derc eyliyorum.

.....

İkdam'da bir zamanlar neşrolunmuş olan "İslâm'da San'at-ı Tersim" makâlâtını mütalaa edenlerin ma'lûmu olduğu üzere burada şebih yazmak demek musavvirlikdir. Musavvir Sinan Bey'in üstadı olmak üzere gösterilen Mastori Pavli dahi terceme-i hâli bizce mefkud ressâmân-ı ecânibden olup "San'at-ı Tersîm" makâlâtının ahass-ı temenniyatı olan:

"Âsâr-ı Osmâniye'yi birer ikişer tedkik ve neşreylemek bize, yani hünerverânımıza düşer. Böyle şeyleri Avrupalılardan beklemekden ise onlara biz öğretmeliyiz. O eserleri tetkîk edersek hem san'atkârlarımızın adlarını hem de eserlerini meydana çıkarmış oluruz." (Ahmed Rasim, Tarih ve Muharrir)

2

AVRUPA'DA BİR CEVELAN'DAN

.....

Musâhabe-i münekkidâneye iştirakim üzerine Kontes Delandeberg cenabları İstanbul tiyatrolarını sual eylediler. İrad eyledikleri sual alelıtlak tiyatroya dair olduğundan ben bililtizam bu san'at-ı nefîseye asıl Osmanlılar'ın sûret ve derece-i iştirâkini en sonraya bırakarak Beyoğlu'nda birkaç tiyatromuza aralıkta bir gelüp icrâ-yı hüner eyleyen Fransız ve İtalyan kumpanyalarından bahseyledim. Nihayet:

— Edebiyat-ı Osmaniye'niz cümlesine tiyatroyu da henüz idhâl etmediniz mi?

Suali îrâd olunduğu zaman terakkiyât-ı edebiyyenin bu cihetinde

henüz pek yeni ve pek gerü bulunduğumuzu makam-ı i'tizarda itiraf ile beraber dram ve komedya suretinde Osmanlı erbâb-ı kaleminin gerek doğrudan doğruya telif ve gerek Avrupa âsârından tercüme suretiyle vücûda getirdikleri âsârın en başlıcalarını tâdâda girişdiğimde miktarları otuzu tecavüz eylediği gibi Avrupa'nın vodvil ve operet ve operalarından Osmanlıca'ya naklolunan şeyleri ve nihayet Dikran Çukaciyan Efendi tarafından doğrudan doğruya telif edilen üç operayı da dermeyan edince İtlayan sefir:

— Öyle ise siz tiyatro san'at-ı nefîsesine âdeta girişüb bir hayli yol dahi almışsınız.

Diye beyan-ı istiğraba başladılar. Ben dedim ki:

— Tiyatro sanatında henüz pek geride bulunduğumuzu beyan edişim cihet-i edebiyesinden dolayı değil idi. Himmetli Osmanlılar bu yolda epeyce eserler yetiştirdikleri gibi daha ziyâdesini yapabiliyorlar ise de asıl taahhurumuz icrâ cihetindedir. Evvela Avrupa'da olduğu gibi bizim İstanbul cihetinde ve asıl Osmanlılar'a mahsus mevâki'de mükemmel ve kârgir tiyatrohânelerimiz yoktur. Baraka nevinden birkaç yer yapılmış ise de sâha-i temaşâsında türlü hünerler göstermek için icab eden makineler ve edevât ve perdeler mükemmel olmadığından hemen hiç bir oyunu Avrupa'da görülen mükemmeliyeti derecesinde icrâ kabil değildir. İşte bu sebebe mebnîdir ki tiyatroculuğun Avrupa'da var olan derecesini tesbitle bizdeki varlık bir fıkdân-ı küllî halini alır.

Kontes cenabları operaların tercümesinde müşkîlât çekip çekmediğimizi sual eylediler. Cevâben dedim ki:

— Bu babda bizim çektiğimiz müşkîlât elsine-i sâire erbabının gördükleri güçlükten daha pek çok ziyadedir. Geçen akşam inâyet edip bendenizi Minyon oyununu temâşâya getirmiş idiniz. Bu akşam da Aida'yı temâşâ ediyoruz. Bu iki oyunun ikisi de zaten epeyce mahfûzum olduklarından dikkat ediyorum, görüyorum ki güfteler "firaz" müzikaller ile tamam birlikte gidiyorlar. Bu ise bizim için aslâ kabil olmuyor. Bir kere Avrupa evzân-ı şi'riyyesi bizim evzân-ı şi'riyyemize hiç uymadığından ve operalarda güftelerin mutlaka muzıka ölçüsünden narice çıkmamaları lazım geldiğinden tercüme olunan operaların Osmanlıcalarına "şiir" ve "manzum" diyebilmek kabil olamayıp yine evzân-ı Avrupaiyye ölçüsü dahilinde olarak biraz da mukaffa olabiliyorlar ise bununla iktifâya mecbur oluyoruz. Fakat asıl bahs bunda değildir. Firaz müzikaller ve cümle-i musikiyyeler ile güftenin cümel-i mürekkebesi birlikde gitmek lazım geldiği halde şîve-i terakkübât-ı lisaniyemiz iktizâsınca biz anda muvaffak olamıyoruz (...)

Biz bahsi muzıka cihetinden inceleşdirdikçe inceleşdirmekliğimize mukabil İtalya sefiriyle kontes birbirinin yüzüne bakışarak etvâr-ı müteaccibâneleriyle tahsînime inâyet buyurduklarından cesâretim artmağa başlıyor idi. Diyor idim ki:

— Alafranga muzıkadan bizde anlayanlar pek çok olmadıkları için cümel-i şi'riyye ile cümel-i mûsikiyyenin beraber gidememelerinden mütevellid olan rahatsızlık yine ne ise ne diyelim. Fakat oyuncuların evza' ve harekâtı bil'külliye karışup gidiyor ki erbâb-ı temâşânın asıl hoşlarına gitmeyecek olan şey de işte bu oluyor (...) Elhasıl bir Avrupa operasının lisan-ı Osmânîmize aynen meselâ şu Aida operasının İsveç lisanına tercümesi derecesinde muntazaman tercümeye hiç imkân bulunmuyor.

Kontes — Ey demincek dediğiniz mayestro Çukaciyan Efendi yeniden Osmanlıca olarak yazdığı operalarda işi bu mahzurdan kurtarabilmiş midir?

Ben — Hayır madam! Pek az kurtarabilmişdir. Dikran Çukaciyan Efendi'nin "Leblebici Horhor" ve "Arif'in Hilesi" gibi operalarda yazdığı muzıkalar dahi tamamiyle Osmanlı muzıkası olmadığı gibi, güfteleri de tamamiyle Osmanlı şiiri değildir. Bu muzıkalar İtalyan muzıkası olup fakat bazı nağmeleri alaturkadır ki böyle İtalyan ve Osmanlı muzıkasının birbirine indirâc ve indimâcında hakikaten bir mahâret var ise de anı takdir için insanın hem alafranga ve hem alaturka muzıkaya vukûf-ı tâm peyda etmesi lazım gelür. Yoksa bir Osmanlı bu muzıkaları istima' eylediği zaman alaturka muzıka olmadığını anlayamadığı gibi bir İtalyan dahi istima' eyledikte kendi muzıkasını pek güç tefehhüm eyleyebilir. Yalnız böyle doğrudan doğruya yazılan operalarda muzıkanın cümleleri ile güftenin cümleleri ve bunların her ikisiyle oyuncunun evza' ve etvârı arasında tetâbuk ve tevâfuk biraz daha yolundadır.

Kontes — Doğrudan doğruya Osmanlı eş'ârı üzerine yine doğrudan doğruya Osmanlı muzıkası besteleyerek opera yapmadınız mı? Yapılamaz mı?

Ben — Yapmağa çalıştık. Bir dereceye kadar yapabildik de, erbab-ı mûsikiyemizden bir de Haydar Bey vardır ki bu yolda hayli sa'y ve gayretde bulundu. Fakat tamamiyle muvaffak olamadı.

Kontes — Demek oluyor ki muhaldir?

Ben — Hayır kontes! Muhal değildir, güçtür. Bizde bir âdet tevsi' edinceye kadar insan hem mûsikişinas, hem de şair olmalıdır. Bununla beraber birdenbire büyük operalar yapmayup vodviller ve operetler

yaparak işe başlamalıdır. Zira muhâverât-ı âdiyeyi negamât-ı mûsikiyye ile icrâ eylemek bizim şarklı kulaklarımıza henüz muvafık gelmiyor. Tazarru' nev'inden romanslar ve halinden şikâyet-gûna lemantasyonlar ve şecîâne lahnler ve cemiyetle tegannî edilecek alkış ve marş nev'inden şeyler ve bâhusus raks havaları ve bezm-i nûşânûşun şetaret-perestâne nâraları bizim muzıkamıza pek muvafık düşerler. Ancak evvel be evvel muzıkamızı ıslah etmeli. Çünkü bundan beş altı asır evvel Avrupa muzıkasında olduğu gibi bizim muzıkamız hâlâ "ünison", yani hep bir perdeden icra olunur bir muzıkadır. Armoni henüz girmemişdir. Askerî muzıkalarımız için alaturka olarak tertib olunan bazı marşlarda ve piyanoyla icra olunan bazı parçalarda armoniye biraz iltifat olunmağa başlanmış ise de biz henüz alaturka muzıkamızın bu teceddüd ve tekemmülünü alafranga addiyle pek de hoşlanmıyoruz.

Şu tahlîlât-ı mûsikiyye sefir cenaplarının da, kontes hazretlerinin de ziyâdesiyle hoşlarına gitti. Halbuki benim derûnumda olan şeyler anların dahî derûnlarında bulunsa idi şu temhîdatım daha ziyâde hoşlarına gider idi. Zira hakayık-ı mûsikiyeden şu nisbetle bahsedebilmek Avrupalılar için hemen umumî denebilecek bir iktidar olup hayfâ ki bizde böyle bir bahs olsa olsa ancak havas-ı müntesibîn iştirak edebilirler. (Ahmed Midhat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan*, s. 210-213)

3

TA'LÎM-İ EDEBİYAT ÖNSÖZÜ

"Edebiyat" ta'bîri hususiyle beş on seneden beri erbab-ı kalem arasında çok zeban-zed olmuş ta'birlerdendir. Bu derece me'nus, bu derece kesîrü'l-isti'mal bir ta'bîrin şüphesiz medlûlü dahi kullananlarca ma'lum olmak icab eder. Mamafih bunun kabûl-i üdebâya şâyân olacak sûretde bir ta'rîf-i mücmel ve munakkahına şimdiye kadar tesâdüf olunmamışdır. Bu cihetle öyle bir ta'rîfin birinci olarak taraf-ı ahkarânemden iradı büyücek cesaretlerden ma'dun olmadığını bildiğim halde vazîfe-i tedris ile buna mecbur olmuş ve talebeye şu suretle anlatmış idim:

Pek vâsi' yani umumî bir nazarda bakılırsa, "edebiyat" ta'biri mahsûlât-ı efkârın kâffesine şâmil tutulmak iktizâ eder. Çünkü her nevi mahsûlât-ı fikriyeyi bir zâbıta ve râbıta altına alacak şey fenn-i kitâbetdir. Bu halde fenn-i kitâbet dahi aslu'l-usul edebiyat i'tibar olunmuş olur ve buna taalluk eden her şey bittabi' edebiyatdan ma'dud bu-

lunur: Halbuki edebiyatı en ziyâde zevk ve his ve hayalden mütevellid ve red ve kabulü yine en çok bunlara aid bir san'at-ı nâzike olmak üzere telakki ve haysiyet ve meziyetini o suretle takdir eyleyen erbâb-ı tetkik bunun ta'rifinde en meşhur erbâb-ı kalemin en müntehib, en makbûl eserlerinden istinbat ve ahz olunan usul ve emsâlin marifetidir derler.

Filhakîka edebiyatın medlûl-i umûmîsine göre meselâ bir esnaf tezkiresi veyahud bir hâne ilanını da âsâr-ı edebiyattan bir şey addetmemiz lazım gelecek. Halbuki bunu umûma kabul ettirmek mümkün değildir. Öyle olduğu halde herkesce mülâyim-i akl ve vicdan olması lazım gelen ta'rif, edebiyatı bi'n-nisbe mahdûd bir dâireye hasr ve müstesnâ bir mevkie ircâ eden ta'rîf-i sânîdir.

Havza-i edebiyata dahil olan âsâr ve müellefat ise iki şekilde arz-ı vücud eder ki birisi nesir ve ta'bir-i diğerle inşa, diğeri nazım ve ta'bir-i âharla şiirdir.

Âsâr-ı menseûrenin tâbi olduğu şeyler lisanımızın kavâid-i umumiyesiyle ilm-i mantık mukteziyât-ı ahkâmından ve zevk-i vicdânî ve âheng-i selâset ta'bir ettiğimiz iki mühimme-i edebiyenin usûl-i umûmîsinden ibarettir. Manzûmâtta fazla olarak evzân ve kavafiye dahi riayet olunmak icab eder.

Edebiyat-ı Osmâniye'de zevk-i vicdânîden münba'is olarak cârî olan usul ve kavâid o kaidelerdir ki cem ve tedvin ve misalleriyle tavzîh ve tebyîn olunacak olursa bedi'i dahi havi olarak Osmanlıca'ya mahsus bir ilm-i beyan ve ta'bîr-i diğerle belâgat-i Osmâniye kitabı meydana gelir.

Ta'lîm-i Edebiyat'ın bu kısm-ı evveli âsâr-ı edebiyyece en evvel itinaya şâyân olan efkâr ve hissiyâtın meziyyât ve tabâyiinden, esâlib-i kelâmın şerâit-i umûmiyesinden ve belâgat-i Osmaniye'nin zaten pek çoğu Arapça'dan alınmış ve duhât-ı üdebâmızın âsâr-ı bedîasına gerçekten medâr-ı ziynet bulunmuş olan kavâidinden yani envâ-ı mecaz ile sair tezyînât-ı üslubdan bâhis mebhaslerin ekserisine istitrad suretinde zeyl olunan birçok mütâlaât-ı mahsûsayı ve te'yîd ve tenvîr-i usul için meşahir-i üdeba ve şuarâmızdan alınan bir hayli âsâr-ı müntehibeyi hâvîdir.

Eserin tertibinde Fransızca bazı âsâra mürâcaattan çekinmediğim gibi, bunların tetkîkat ve ta'rîfât-i edebiyesinden bizce de fâidesine kail olduğum şeylerin naklinde dahi taassub etmedim.

.....

4
ÂSAF HÂLET'E GÖRE MÜCERRED ŞİİR

Hayatta bize mücerred fikri veren aslında müşahhas olan şeylerdir. Yani esasen haricî âlem müşahhas şeylerden mürekkep olduğu halde bizim kafamızda bir takım mücerred hayaller vücude getirebilmiştir. Bu mefhumun kafamızda doğabilmesi için sayısız defalar gözlerimizin önünden geçip gitmesi lâzım gelmiştir. Birçok tekrarlardan sonradır ki mücerret ortaya çıkabilmiştir. Muayyen hadiselere göre de tesir ve kıymetlerini değiştirirler.

Meselâ keder mefhumunu ele alalım. Hangi neviden bir kederdir? Bunu şiirde anlatmak için gene aynı (keder) kelimesine müracaat etmek bize istediğimiz şeyi anlatmak fırsatını vermez ki... Keder lâkırdısını düşündüğünüz zaman gözünüzün önüne kederli bir yüz gelecektir ve bu yüz hitap ettiğimiz şahsın muhayyilesinde muayyen bir kederli yüzü canlandıracaktır. Halbuki bu yüzün şairin murad ettiği kederli yüzle hiç bir alâkası olmayabilir ve her iki taraf için de anlaşılmamazlığı doğurabilir. Şair kendine mahsus bir tip anlatır ve o tipin kederini veya o nevi kederi anlatmak ister.

İşte hiç kederden bahsetmediği halde muhakkak ki kederi, bir nevi kederin acılığını çok iyi anlatmış olan bir şiirden küçük bir parça alıyorum. Bedri Rahmi'nin (Kırk Odalı Konak) şiirinden:

İkinci odada saçları bademyağıyla taranmış
küçük bir kız var
Bir bayram sabahı yeni elbiselerini giydirdiler
Saçlarını sıkı sıkı taradılar
Onu güzel bir yere götüreceklerdi unuttular.

Bu şiirdeki saçları bademyağıyla taranmış ve nihayet çok güzel bir yere götürülmek istendiği halde unutulmuş olan küçük kızın ruh hâletine inerek kederini anlayabiliyoruz. Unutulmuş, terk edilmiş olmanın ıztırabını hissediyor, içimizde düğümlenen şeyleri duyabiliyoruz. Halbuki (keder) kelimesiyle onu tarif etmeğe kalkışsa idik hiç bir zaman bu kadar muvaffak olamazdık ve zihnen belki büsbütün başka sebeplerden geldiği için başka neviden olan bir keder ifadesini düşünebilirdik.

Gene kendi şiirlerine döneceğim:

Benim bu mücerred mefhumlu kelimelerden ve bilhassa sıfatlardan mümkün olduğu kadar uzak kaldığıma dikkat edenler vardır. Şiir-

de bize vuzuhu ve idrak silsilesini sislendiren bu kelimelerdir ki hayaller vasıtasiyle hayâlî bir âlem göz önüne getirmemizi icab ettirir. Bu da büsbütün havaî ve esassız bir şey demek olur.

Mücerred mefhumlu kelime kullanmakta lüzumsuz bir taassuba kapılmayı tavsiye ettiğim zannedilmesin. Müşahhas kelimelerin arkasında arzu ettiğimiz hayali canlandırdığımıza kani olabilirsek veya mücerred mefhumlu kelimeyi müşahhas bir hale sokabilirsek bu hal şiir mantığına pekâlâ uygun gelebilir. Mesela (Nur-i siyah) şiirinde:

sebepsiz hüzün hocamdı
loş odalar mektebinde
harem ağaları lalaydı
kara sevdama

mısralarında olduğu gibi sebepsiz hüznün muallim şekline girmesi ve kara sevdanın harem ağalarından lalası olan bir çocuk olması bu mefhumları gözümüzde canlandırmaya imkân verebilmektedir. Fakat (kalb, aşk, şairane, ilh...) gibi bir çok kelimeler yıpranıp esasen mücerred olan mefhumlarını çoktan kaybettikleri gibi, eskilerin tabiriyle "ne semâvi ve melekâne hisleri" hatta ne de arzî ve şehevî rabıtaları "terennüm!" edememektedirler. Yani bu kabil mücerred kelimeler bize bir şey anlatmış olmuyorlar.

Şair hiçbir zaman aşktan ve kederden bahsetmediği halde bu mefhumları müşahhas kelimelerle çok vazıh olarak ifade edebilir. Mesele esasen müşahhas malzeme ile mücerred olan hayali yaşatabilmektedir. Yani mücerred şiir bilâkis mücerred mefhumlu kelimelerden mümkün mertebe soyunmuş olan ve toplu bir halde mücerred bir mânâ anlatan ve bize o ihsası veren ruh ânının ifadesini taşıyan şiirdir. (Semih Güngör, *Âsaf Hâlet Çelebi*, İstanbul 1985, s. 112 vd.)

5
NECİP FAZIL'IN POETİKA'SINDAN

- Şiirde dış şekle bağlı bir de iç şekil mevcut... Serbest şiirin gayesi, dış şekli yıkıp bu iç şekli billûrlaştırmaksa da, mekânsız zaman gibi dış perde gergefini kurmadan iç mânâyı nakışlandırmak muhal...
- Şiirde dış mânâ, büyük muhteva yekûnuna giren zahirî delâlet unsurlarının heykeli; iç mânâ ise bu heykelin edasından tütücü gizli delâletler... Bunlardan biri tebliğ, öbürü telkin mevzuu...
- İşte şiirde, doğrudan doğruya, dışın dışı, iç, için içi gizli

mânâların esîrî kıvrımlarını örgüleştiren edâdır ki, iç şekli dokur. Bu dokunun malzemesi, yine doğrudan doğruya dış âhengin ötesindeki iç âhenk, kelimelerin dış mânâsı altındaki iç mânâ, kelime münasebetlerinde lezzetleşen mizaç tavrı ve duygu hali..

• Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle nisbeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırmış birer esrarlı billûr zerresidir. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayayarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir; ve bir simyacı hüneriyle terkibini tamamlarken, iç şekli, kendi içindeki mânâ heykeline eş olarak, kalıba döker.

• Dış kalıba esaret ve mahkûmiyet büyüdükçe iç şeklin hürriyet ve hayatiyeti tıkanırsa da, üstün san'atkâr, daima dışla içi muvazene halinde tutmayı bilen ve doz sırrını bozmayandır...

• Aruz kalıbında, koltuk değneğiyle yol alırcasına, içi dışa çeken sun'î âhenk, yine büyük ustaların elinde bu sun'îliğin de üstüne sıçrayıcı bir iç âhenkle tesviyelenir ve portrede kurşun kalemle çizilmiş kaba resim kareleri böylece belirsiz hâle gelir. Buna, Fuzûlî, Bâkî, Nedim, Şeyh Galip ve daha niceleri şahit...

• Hece kalıbındaysa iç şekil mimarlığı, daha elverişli bir âlete mâliktir. Onda uzun ve kısa hecelerin harmanı, her ân değişik bir aruz kalıbı imtiyazını, sâbit ve mecburî bir kalıba bağlı olmamak imtiyaziyle bir arada yürütebilir. Ânbeân düştüğümüz ruh haletlerinin iç şekliyle dış şekil arasındaki gayet seyyal münasebete ve içi dışa değil, dışı içe bağlayıcı san'at sırrına, Yunus Emre ve birçok halk şairini misal gösterebiliriz.

• Üstün san'atkâr, mutlaka bir dış şekil ve kalıba bağlı kalmak, onu bir işaret tablosu halinde korumak ve tam şekilsizlik karanlığına düşmemek, böylece dış şekil ve kalıbı mistik bir unsur diye ele almak borcu altında, o dış şekil ve kalıbı da şekilsizliğe ve kalıpsızlığa yakın bir istiklâl tasarrufiyle icat ve ihya makamındadır.

• İç şekil, en büyük tecrit işi olan şiirin, müşahhas kalıbı üzerine binmiş mücerret ruhudur.

• Son yılların sadece maddesiyle taklit malı şekil ve kalıp düşmanlığını, bir zamanlar Mısır'daki ehramlara taş taşıyan esirlerin ihtilâli diye kabul ediniz! Bu (anti-tez) köleleri sultana ne kadar yakınsa, onlar da şaire o kadar... Bunlar, cüce şairlerin şekil esareti altında ezilmiş, bedbaht encamlarına bakıp, hürriyeti, şekil içinde şekli aşmak yerine, şekli atmakta bulan idrâksiz paryalar...

• Şiir ulvî bir nizamdır; ve cemiyetler ruhî bunalımlarını yenip

nizama kavuşacakları zaman şiire de nizam gelecektir. (*Çile*, İstanbul, 1977, s. 381 vd.)

6
SEZAİ KARAKOÇ'A GÖE TAKLİT VE YARATMA

Metafizik kavramının felsefede ve genel olarak düşüncede uğradığı ihanetin bir benzeri de, daha çok sanat alanında olmak üzere, "soyut" kavramının başına gelmiştir.

Soyutlama, sanatın, bir yandan (biçim)e, bir yandan da kalıcılığı bütünüyle aramaya yönelen ilkesidir. Enlemesine arındırma ve yaşayacak biçime bağlama işlemi, boylamasına ve derinlemesine, çürüyecek olanı aşındırıp dayanıklı olanı yeni bir alfabeye ve dile bağlama kaygısı. Sanatın Amentüsünde, metafizik ve soyut, biri insanüstünün ve doğaüstünün, öteki zaman ve şartlar üstünün kapılarını aralarlar. Fotoğrafla resim arasındaki farkta soyutlamanın payı birinci derecede kendini gösterir. Fotoğrafçı, ressamın fırçasını kullandığında fotoğraf da giderek resme yaklaşır. Ressam, tabiatın amprik yanını soyutlaya soyutlaya bir netliğe ulaşmak ister. Şüphesiz, sanat sadece soyutlamadan ibaret değildir. Ancak sanatçı, malzemesine bu soyutlama işlemiyle el atar. Soyutlanan doğa, bir an için, geçici bir an için, âdeta ölü hale gelmiştir. Şimdi ona yeniden can vermek gerekmektedir. Bu, ona, sanatçının, ruhundaki soluğu üflemesiyle gerçekleşecektir. Sanatçı, modelini önce doğadan koparmalıdır ki, o, son işlem olarak, kendisinin üfüreceği soluğu kabul edebilsin. Modelin direnişini kırmadır soyutlama. Onun doğayla bağı kırılmadıkça, oradan kuvvet almadıkça sanatçıya baş eğmez, teslim olmaz. Demek ki, sanatçının ilk ve uzun uğraşı soyutlamadır. Bu yoldur ki, doğanın kalbine ulaştırır onu. Kalbini kazanır ve onu kendine uymaya razı eder. İkinci, son ve eserin oluşunu bütünleyen işi de, kendi ruhunu, o soyutlanıp da hazır hale gelmiş eser tablosuna üflemektir. Öyle ki, doğadan, ya da düşünce ve düş dünyasından (ki geniş anlamda onlar da doğaya dahildir) koparılan bir parça, sanatçının ruhundan estirdiği bir ruhla, yeni, canlı, somut bir varlık olup çıksın ve sanat dünyasındaki yaşamına başlasın.

Soyutlama, doğanın kemiğini, iskeletini görmek, geometrisine ermek ve matematik imkânlarını kurcalamak, yeni eserin üzerine oturacağı şematizmi yakalamak çabasıdır. Bu çabayı, doğrudan, ya da dolaylı göstermeyen sanatçı, eseri doğuran "büyük değişim"in anahtarını ele geçiremez. Bütün anahtarlar, kuşkusuz, Tanrı'nın elindedir. Sanatçı, uğraşarak onlardan bazılarına ulaşır. Her çağda yenilerine ulaşılır.

Ama, yaratış sırrı gereği, yine de sonunda "anahtarlar, Tanrı'da kalır."

Sanatçı, işi, Tanrı'nın yaratışını taklide yeltenme cinsinden bir iş olmakla birlikte, O'nun gibi yoktan varedici değildir elbet. Onun işi, yaratıştan bir yaratış çıkarmak, varlıklardan yeni bir varlık, var olanlardan yeni bir varolan türetmektir. Ancak, değindiğimiz gibi, yaratılmışların, yaratıkların, genel yaratışa yaslanmalarından doğan bir dirençleri vardır. Sanatçı, Tanrı'ya rakip olmaya kalkıştıkça, yani sahte tanrılık rolüne çıktıkça bu direnç artar. Tanrıdan "izin" alması gereklidir sanatçının. Bu da alçakgönüllülükle olur. Tanrıya teslim olmayan, eşyayı teslim alamaz. Eşyanın direnci kırılmadan, doğa (ister bu fizik, ya da psikolojik doğa olsun) verileri, bu direnci, dayatışı sağlayan bağlarından, ortam ve çevresinden, köklerini içlerine saldığı kuvvet kaynaklarından koparılmadan, sanatçı, hilkatin öz yuvasına erişemez, mahremiyetine eremez. Ona ermezse, çeperde kalmaya mahkûm demektir. Eşya, kaynar suda haşlanmalıdır. O, âdeta sanatçının önünde ölü hale gelmelidir. Doğa kurnazdır, ölü olmadan ölü taklidi yapabilir. Sanatçı aldanmamalı ve yoklamasını bıkmadan usanmadan, sabırla, tâ kendine güven gelinceye, kesin kanıya varıncaya değin tekrarlamalıdır. Malzemesinin tamamiyle elinin altına girdiğine tam emin olmalıdır sanatçı. O, tasarruf altına alınmış olmalıdır. Burada, zekâ, bilgi ve beceri işe karışacaktır. Soyutlama işlemi yani, sanatçı, bir kere, eşyayı ve ona ilişkin duygu ve düşünceleri "yere serince", başını ellerinin arasına alacak, kara kara değil belki, ama koyu koyu, derin derin düşünecektir. Kendi başına yaşayan şeylerden, şimdi o, bir "ölü" elde etmiştir. Bir kadavra. Otopsi tamamlanmıştır. Şimdi, ona yeniden can vermesi gerekmektedir. Bunu nasıl yapacaktır? Elbette Tanrı'dan aldığı güç ve izinle. Kederlerinden ve sevinçlerinden Cennete ve Cehenneme açılan pencerelerle. İlhamla. Evet, ben oyumu ilhama veriyorum. Birinci aşama olan soyutlama, onu bir parça maskelese de, peçelese de. Valéry'nin "ilk mısra Tanrı vergisi, sonrası çalışma," demesi de bir bakıma ayni kapıya çıkar. O, ilhamı, toptan ve öz halinde ilkin almış olmayı kabul etmektedir ki, pratikte, çoğu kez, deneyime uyar. "Çalışma" ise, soyutlama içindir daha çok. "Her şeyden önce müzik" derken, Verlaine ve Mallarmé de çok uzaklardan, doğadaki genel âhenge, Tanrı'nın eşyaya koyduğu ve her türlü sesle kamufle ettiği müziğe, bir sezgi halinde, işaret ediyor olsa gerekti. (*Edebiyat Yazıları I*, İstanbul 1986, s. 30 vd.)

7
SANATIMIZIN İSTİKAMETİ

Sanat bir milletin manevî zenginliğini teşkil eder. Bu zenginlik Türk milletinde, gelecek sanatkâr nesillerini besleyecek kadar sonsuzdur. Sanat şahsî bir şekil içinde bir duyuşun ve bir dünya görüşünün ifadesi olduğuna göre, Türk milletine has duyuş ve görüşün bilinmesi ancak sanat eserlerimizin tetkiki ile mümkündür. Plastik ve fonetik sahalarda vücuda getirilmiş olan eserlerimiz, asırlar arasında aynı karakteri saklamış görünüyor; istikbalin büyük Türk sanatı, mazinin büyük bir titizlikle muhafaza ettiği bu müşterek karakter üzerinde yükselecektir. Yurdumuzun tabiî zenginliğini yurdun topraklarında ararken, milletimizin manevî zenginliğini de yaratmış oldukları eserlerle aramak mecburiyetindeyiz. Plastik sanatlarımız için, âbidelerimiz, çinilerimiz, minyatürlerimiz, hatlarımız; musikîmiz için halk türkülerimiz, klasik bestelerimiz; tiyatromuz için, karagözümüz ve ortaoyunlarımız; tükenmez birer kaynaktır.

Asırlarca aynı karakteri, aynı anlayışı muhafaza eden plastik eserlerimiz bize, halis bir sanat anlayışını gösterdiği gibi, takip edilecek yolu da göstermektedir. Bu yol tezyinî bir sanat anlayışına götüren yoldur. Hiçbir sanat, sanatımız kadar çizgilerin ve şekillerin ahengini kudretle ve maharetle canlandırmamış, hiçbir millet milletimiz kadar ruhun hendesesini sırf sanat endişesiyle tecessüm ettirmemiştir. Taş üzerinde şekillere bütün imkân zenginliğini kazandıran mimarîmiz, düz bir satıh üzerinde renklere bütün safiyetini ve tazeliğini veren minyatürlerimiz, hatla ve renkle elde edilmiş birer güftesiz bestedir. Yazıyı bile muhtevasından tecrit edecek kadar halis şekillerin dünyasına giren dünün Türk sanatkârını, bugünün Türk sanatkârı hiçbir zaman ihmal edemez. Maarif Vekilliği tarafından Güzel Sanatlar Akademisi'ne bir şark tezyinî sanatlar şubesinin ilavesi bu anlayış ve inanışın canlı ifadesidir.

Millî vasıfta kuvvetli olan eserlerin ancak beynelmilellik vasfını kazanacaklarını kabul etmekteyiz. Bu itibarla halk türküleeri, Itrî ve Dede gibi büyük üstadların klasik besteleri, yarının musikisine tükenmez bir hazinedir. Devlet Konservatuvarı'na bağlı Müzik Folklorü Arşivi'nde toplanan cazip ritmli, güzel ve hassas melodili türkülerimiz, kendi bünyelerinin icaplarına uygun teknik vasıtalarla ifade edildikleri takdirde, garp musikîsine yepyeni, taze ve heyecanlı eserler katılmış olacaktır. Konservatuvar arşivinde halen mevcut, yirmibir vilayette derlenmiş ikibin kadar türkü arasında bazı enstrümantal halk havaları-

nın çokseslilik bakımından da, kompozitörlerimize yarınki armonimiz hakkında ilhamlar verebileceğini kabul etmek lâzımdır. Klasik büyük Türk üstadlarının halis musikînin örneği olan besteleri ise, yeni bir sanat anlayışiyle nelere inkılâp edemez.

Garpta tiyatronun ikibin seneyi geçen bir mazisi var. Bizde ise bu sanatın tarihi yarım asrı bile doldurmaz. Şüphesiz şu anda garp aleminin bu mühim sanat şubesile bol ölçüşecek vaziyette değiliz. Fakat müstakbel tiyatromuzun temelleri ilmî metodlarla bugün atılmıştır. Sistemli bir tarzda devam eden çalışmaların, ilk müsbet neticelerini bir iki ay evvel tiyatro mektebinin verdiği temsilde gördük. Tiyatro eserlerini sahne faaliyeti doğurur. Kuvvetli bir sahnemiz teşekkül edince, bu sahnenin ifadesi olan millî eserlerimiz kendiliğinden vücut bulacaktır. Şimdilik dünyaca tanınmış eserlerin tercümeleriyle iktifa ediyoruz. Edebiyat ve tiyatro inkılâplarının bir tercüme hareketiyle doğduğunu tafsile bilmem lüzum var mı? Yalnız şu kadarını işaret edeyim ki, Alman sahnesi Lessing'in ve Schlegel'in tercümeleriyle canlanmıştır.

Biz adapte piyes ismi altında, şahsiyeti bozulmuş şeyler, derme çatma eserler istemiyoruz; sonu gelmeyen bir tercüme faaliyeti de gayemiz değildir.

Fakat gıdasını millî kaynaklardan alarak bir gün sahnemize hakim olacak muharririn, sistemli ve rasyonel bir tiyatro ve tercüme faaliyeti içinde hazırlandıktan, tiyatro sanatının tekniğini ve ruhunu iyice kavradıktan sonra yetişebileceğine, kuvvetli eserler vereceğine inanıyoruz.

İfade ve tebliğ vasıtaları ne olursa olsun, büyük sanat eserleri, içinde doğdukları cemiyetin küllî ruhunu şahsî bir şekil içinde tecessüm ettiren eserlerdir. Bütün sanat şubelerimiz garp tekniğiyle işlerken, onları yeni imkânlarla zenginleştirirken millî kaynaklarımızı daima göz önünde bulundurmak mecburiyetindeyiz.

Bir gün doğacak olan büyük Türk Sanatı, hiç şüphe yok, bu mecburiyet altında doğacaktır. (Suut Kemal Yetkin, *Güzel Sanatlar*, Sayı 2, Mayıs 1940)

8

MİNYATÜRLER CENNETİNDEN GRECO'YA

Rembrand'ın Türk ve Acem minyatürlerinden bazı kopyalar yap-

tığını, onları uzun uzadıya tetkik ettiğini öğrendiğim zaman şaşırıp kalmıştım.

Boğazına kadar gölgelere gömülü bir sanatkârın en ufak bir ışık, gölge endişesinden âzâde minyatürler cennetinde ne işi vardı?

Minyatürler cennetine giren bütün motiflerin canları ellerinden alınıyor, ağırlıkları, ışıkları, gölgeleri velhasıl yeryüzünden getirdikleri her şey müsadere ediliyor ve bütün bunlara mukabil nakşın ebedî hayatı veriliyordu. Orada her şey nakış halinde donup kalmağa mahkûmdu. Sesler, kokular nakış kesiliyordu. Rüyalar, insanlar, çiçekler her şey nakşın candan sıyrılan hayatını yaşıyordu.

Bal kokan gölgelerini, altın kokan ışıklarını ve her biri bir salkım kadar üsare yüklü kadınlarını soyunup minyatürler bahçesine giren Rembrand oradan neler devşirmişti? Bunu müthiş merak ediyor fakat bir türlü Rembrand'ın eserlerini dokuyan alaca karanlıkta minyatürlerden devşirme en ufak bir tesir seçemiyordum. Merak ediyordum, çünkü ben o aralık bir taraftan minyatürleri ve onun etrafına sıralanan tezyinî sanatları, çinileri, dokumaları, oymaları delicesine seviyor, bir taraftan da aynı hızla Greco'da kemal devrine yükselen ve adına Peinture denilen halisüddem resmi tadıyordum. Bütün zevkim, bütün dikkatim, bütün zamanım böylelikle ortadan ikiye bölünüyordu.

Tezyinî sanatlarla resim arasında mekik dokuyan yalnız ben değildim. Resmi akademiklerin aşağılık fırçasından kurtaranlar onu bir aralık tamamiyle tezyinî sanatların kucağına atmışlardı. Van Gok'la, Gogen'le Lotrek'le resmin bünyesine giren tezyinî sanatlar Matis'lerin Pikaso'ların ve Düfi'lerin himmetiyle resim dünyasını haraca kesmişlerdir.

Halılar, kilimler, ayak altında dolaşmaktan kurtulmuş, çerçevelenmiş Koro'ların, Mane'ların yanıbaşına asılmağa başlamıştı. Bir çini motifinin, bir yazmanın, bir kumaş örgüsünün yağlıboya ile muşamba üzerine yapılmasından başka bir şey olmayan ve sırf tezyinî bir kıymet taşıyan işler resim sergilerinde yaldızlı çerçevelere kuruluyordu. Her horozun kendi çöplüğünde ötmesinden hoşlanan halk; hizmetçisini locada kurulmuş gören efendiler gibi kızıyor ve küfrediyordu.

Hakikaten bu tezyinî sanatın resme karışması değil, resmi tamamiyle benimsemesi ve tezyinî sanatların işçiler tarafından işlenirken bu sefer doğrudan doğruya okumuş, yazmış ressamlar tarafından fırça ile yapılması demekti.

Resmi tezyinî sanatlara peşkeş çekenler için müzeler tabiatın yeri-

ni almıştı. Müzelerin sayısız salonlarından birisinde bir tabak, kilim parçası, bir vahşi küreği bulmak ve ertesi gün o motifi resim dünyasına nakletmek, kutusunu sırtlayıp tabiat karşısında çalışmanın yerini alıyordu.

Bu minval üzere çalışan, müzelerden motif devşiren kaç tane genç tanıdım. Tezyinî eserlerin imzasız, iddiasız, ortamalı oluşu onların cesaretini artırıyordu. Bu çalışma köşede bucakta kaybolmuş tezyinî kıymetleri meydana koyması itibariyle, tezyinî sanatlar hesabına kaydedilecek mühim bir hamle olabilirdi. Fakat tezyinî motifleri başka bir dile tercüme etmekten başka hiçbir iş yapmayan bu zevata doğrudan doğruya ressam, hattâ büyük ressam unvanı veriliyordu.

Bütün dünya tezyinî sanatları resim kanalıyle ve bilhassa Brak, Pikaso, Matis, Düfi firmaları altında her tarafa yayılıyordu. Matis bilûmum Şark tezyinatını. Pikaso, Brak vahşi kabilelerin motiflerini, Düfi de Çin, Japon tezyinatını birer müstemleke edinmişlerdi.

Resimde kendi imkânlarını unutturan tezyinî sanatlar malzemesinin ve tezgâhın sihirli tesirlerinden uzaklaştıkça kendi imkanlarını da kaybediyorlardı. Fildişinden yontulmuş bir noktalı virgül bir ceviz kütüğüne kakılırsa belki mütevazı bir tezyinî kıymet alabilir. Fakat dört metre kare bir muşambaya yağlı boya ile bir tek noktalı virgül resmetmek ve bundan bir resim zevki almak mühim bir hadisedir!..

Resmin, tezyinî sanatların ötesinde, ondan bambaşka, çok daha girift ve çetin bir sanat olduğunu sezmeğe başlıyalı çok olmadı. Ben de kendi hesabıma resim dünyasına ancak tezyinî sanatların kapısından girmiştim. Ne yalan söyleyeyim ilk defa klâsiklerin dev cüsseli eserleriyle karşılaştığım zaman onlardaki sanat düğümünü çözebilmek için en ufak bir ipucu bulamamış ve ilelebet bu dünyadan uzakta yaşamak endişesiyle ürpermiştim. Halbuki ilk defa Van Gok'un bir resmi ile karşılaştığım zaman canım ağzıma gelmişti! Bu resim bana klâsiklerin veremediği hakikî sanat heyecanını vermişti. Niçin? Bugün bunun sebeplerini araştırırken karşıma ondaki tezyinî kıymet çıkıyor. Çünkü ben o aralık Van Gok'taki hakikî resim kıymetini anlayacak yaşta ve zevkte değildim. Van Gok'un desen anlayışını hakkiyle tatmağa başlıyalı da çok olmadı. İlk defa Van Gok'ta beni şeytan gibi çarpan onun ressam tarafı değil, doğrudan doğruya tezyinî tarafı idi. Nitekim tezyinî zevki Van Gok'tan çok daha üstün, fakat ondan çok daha az ressam olan Gogen'in eserleriyle karşılaştığım zaman Van Gok'u unutmuş, ona sarılmıştım. Gogen'den, Matis'e, Düfi'ye ve onların vasıtasiyle doğrudan doğruya tezyinî sanatların kucağına düşmüş-

tüm. Bir aralık tabiat karşısında resim diye yalnız tezyinî kıymet taşıyan işler yaparken şu sözü hatırladım: "O kimseler ki kapıyı balta ile açarlar ve odunu anahtarla kırarlar!" Ta kendisi değil mi?

Tezyinî sanatlarla haşirneşir olduğum müddetçe "Canlı" kelimesinden ödüm kopuyordu. Minyatürlerin cennetine canın ötesinde başlıyan bir sanat olduğu için hasret çekiyordum. Onların fırçalarına değen motiflerin canlarını almak için ne kadar eziyet çektiklerini biliyordum. Hakikaten göbekli bir insanı, bir atı, kitap arasında ezilmiş bir çiçek gibi yamyassı bir hale koymak hakikaten güç bir şeydi. 300 kiloluk bir ata tüy kadar hafif bir nakış inceliği vermek bununla beraber at denilen mahlûkun bütün zarafetini kaybetmemek kolay bir iş değildir. Bunu birçok modern motifleri sadeleştirmek, onlara bir nakış hayatı vermek isteyenler çok iyi bilirler.

At, Acem minyatürlerinde o hale gelebilmek için kaç sanatkârın ve kaç asrın imbiğinden geçmişti! Gemiler, şimendiferler, otomobiller, minyatürlerdeki atlara nasip olan harikulâde sadeliği ve tezyinî kıymete erişebilmek için birçok büyük sanatkârın ve birkaç asrın imbiğinden geçeceklerdir.

Zaman geçtikçe tabiatın müzelerden daha çok sürprizler taşıyan uçsuz bucaksız bir âlem olduğunu kavradıkça, ondan alınan hazzın sanat eserinden alınan hazdan daha çok "yaratıcı" olduğunu sezince, tezyinî sanatlardaki tabiat bana bir müstehase gibi gelmeğe başladı. Candan ve canlıdan hâlâ korkuyordum, bunların yerine "taze" kelimesini kullanmayı münasip görüyordum. Halbuki taze diye tavsif ettiğim bütün resimlerin içerisinde can vardı. Hem de nur topu gibi bir can!..

Tabiat aşkının, tabiati her tarafından tetkik etmek hususiyetinin en iyi ressamlarda aldığı mühim yeri gördükçe resim sanatının kendi imkânlarına kavuşuyordum.

Resmi tezyinî sanatlara peşkeş çekenler ışığı ve gölgeyi azat eylemişlerdi. Tezyinî eserleri asırlardan beri aydınlatan bir tek ışık vardı: renklerin bünyelerinde saklı olan ışık!.. Ondan ötesine Rembrand'lar, Greko'lar karışıyordu. Bizim için gölge, canlı mahlûkların taşıdığını lüzumsuz, mânasız iğreti bir yükten başka birşey değildi.

Işık ve gölgeye düşman kesilmiştik!

Müzelerin kapılarını sonuna kadar açmış, ışığı gölgeyi azat eylemiştik. Işığa ve gölgeye düşman kesilmiştik. Çünkü onlar eşyayı tagyir ediyor, ona hatır ve hayale gelmeden ifadeler, kıymetler, heyulâlar, hikâyeler yüklüyordu.

Halbuki eşyayı çırçıplak mütalaa etmek lâzımdı! Halbuki çınar ağacı ayaklarını yere dokundurmadan evvel toprağa gölgesini seriyordu.

Halbuki biz; çınar ağacının toprağa değdiği yeri görmek istiyorduk.

Madem ki gölgenin başladığı yerde şekil dağılıyor, siliniyor, gözden kaybolmağa yelteniyordu, şu halde gölgenin başladığı yerde resim bitsin. Gözün görmez olduğu yerde şiir başlasın. Musiki başlasın, ne isterseniz başlasın fakat resim bitsin diyorduk!

Işığın şerrinden kurtulmak, gölgenin eşyayı aç kurt gibi ısırmasına mâni olmak için tabiati nötr bir ışık altında mütalaa etmek ve bu ışığı bulamayınca surat asmak icap ediyordu.

Tabiate kavuşmuştuk, fakat tezyinî sanatların yüzünü güldüren ışık hâlâ arkamızdan geliyordu.

Bugün Greko'ya bakıp düşünüyorum:

— Yarabbi, biz ışık ve gölgeden niçin bu kadar korkmuş ve telâşa düşmüşüz?..

Evet bir sanatkârın mevzuunu tetkik ederken muayyen bir ışığa ihtiyacı var. Işığın mümkün olduğu kadar az değişmesi ve eşyanın ana vasıflarını silmemesi lâzım. Doğru, fakat bir defa mevzua tamamiyle tesahüp edildikten sonra artık bu endişe ne oluyor?

Bir ressam mevzuuna ancak desen sayesinde tesahüp edebilir. Desen anlayışı mükemmel olan bir ressam, bir heykeltraş gibi mevzuunun içinden çıkararak boşlukta her tarafından seyretmek imkânını bulmuş demektir. Mevzuunu bir heykel gibi kavradıktan sonra ışık endişesi ne oluyor? Güzel bir heykel bütün ışıklar altında güzelliğinden nihayet ne kadar kaybeder? Bizim umacı gibi kendisinden korktuğumuz gölgenin Greko'da gördüğü işleri araştırıyorum. Yüzün gölgesi olgun bir meyva gibi boyuna düşüyor ve göğüse kadar taşıyor. Burada gölge silmiyor, yontmuyor, modele ediyor ve eşyayı bir kat daha doğru ve sahih olarak sunuyor.

En ufak bir gölge oyunundan uzak, bir tek ışık altında son damlasına kadar aydınlık, açık tabiatten gelip klâsiklerden birisi önünde durunca ilk intiba avuç içi kadar bir pencereden ışık alan mahzene girince duyulan rahatsızlıktır. Göz birdenbire onların koyu renkler arasında mırıldandıkları şeyleri duyamaz. Bunalırlar. Halbuki biraz sonra bu koyu renkler içerisinde renkler perde perde açılacaklar ve göz bu mahzende olup bitenleri kolaylıkla seçecektir.

Greko'ya, Tentore'ye, Rembrand'a bakıyorum da, onlar bu koyu renkler içerisinde neler, ne mücevherler saklamışlar!

Uzun sözün kısası, tabiati niçin bir tek ışık altında mütalâa etmeli? Işık empresiyonistlerin elinde formları inkâr ve tahrip eden bir silâh olarak kullanıldı diye ona niçin küsüyoruz? Işık Greko'nun elinde ne muazzam bir kuvvet oluyor! Bilhassa insan vücudu şimdiye kadar hiçbir sanatkârın elinde Greko'da olduğu kadar hiç umulmadık bir şekilde aydınlanmıştır. Desen anlayışı en sağlam olan, Dürer, Holbayn, Davençi gibi sanatkârlarda bile ışık; formu kırmamış, daima okşamıştır. Halbuki Greko'da ışık ve gölge daha mükemmel bir form âlemine kavuşmak için formu kırar, yırtar buruşturur. Bana öyle geliyor ki bütün mesele mevzua tam mânâsiyle tesahüp etmekte. Resmi yapılan motifi avucunun içerisine alacak kadar benimsedikten sonra onu yüzlerce ışık altında evirip çevirerek en ekspresif taraflarını seçmek. Greko'da bu var. O serçe parmağı kadar iyi tanıdığı insan vücudunu istediği ışık içerisinde yoğurabiliyordu. Bu yüzden o; insan vücudu, kumaş ve gök yüzünden ibaret olan üç motifle bugün her adım başı yepyeni bir mevzu bulan ressamlardan çok daha zengin ve onlarla mukayese edilemeyecek kadar ekspresif kompozisyonlar yoğurabildi.

Greko'ya karşı beslediğim muhabbet gitgide büyüyor. Onda hergün yepyeni kıymetler seziyorum. Bana resmin tezyinî sanatlardan bambaşka bir iş olduğunu o öğretti. Resimde heykelin alacağı yeri ondan öğreniyorum. Figürleri hiç kırılıp dökülmeden kıvrım kıvrım kıvrılan, en hareketli pozlarda teatral edalara bürünmeyen ve formları yalnız ışık, gölge ile parçaladığı için heykel kıymetinden bir şey kaybetmeyen başka bir ressam tanımıyorum.

Greko'ya karşı sevgim büyüdükçe minyatürler cennetinden baş döndürücü bir süratle uzaklaştığımı biliyorum.

Canı ve ışık gölge meyvasını ısırdığım gündenberi bu cennetten kovulduğumu biliyorum. (Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Güzel Sanatlar*, Sayı 2, Mayıs 1940)

NOTLAR

I
TABİATI KEŞFETMEK

1 Doğan, Kuban, *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler*, s. 126

2 I. Mahmud, Nuruosmaniye Camii'nin inşası tamamlanmadan ölür. Yerine tahta geçen III. Osman, camii kendisine mal etmek için kardeşinin ölmeden önce yaptırdığı türbeye gömülmesine izin vermez, Yenicami türbesine defnedilmesini emreder. Ne var ki, III. Mustafa da III. Osman'ın cenazesinin Nuruosmaniye'deki türbeye gömülmesini kabul etmeyecektir. Böylece yanlış olarak Nuruosmaniye Camii diye anılan I. Mahmud Camii'nin avlusundaki türbe boş kalır. Bu konuda bkz. Mustafa Nuri Paşa, *Netayicü'l-Vukuat* (sadeleştiren: Prof. Dr. Neş'et Çağatay), Ankara 1987, C. III-IV, s. 53. Ahmed Efendi'nin *Tarih-i Cami-i Şerif-i Nur-ı Osmanî* adlı eseri, Türk mimarisinde yapım teknikleri hakkında bilgi vermesi bakımından çok önemli bir kaynaktır. Eser, *Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası*'nın ilavesi olarak 1918 yılında yayımlanmıştır.

3 Remzi Oğuz Arık, *Türk Sanatı*, s. 53

4 Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin III. Ahmed'e ve Sadrazam Nevşehirli Dâmad İbrahim Paşa'ya sunduğu yazmaların zamanla birçok nüshası meydana getirilmiş ve İstanbul'da birkaç defa basılmıştır. 1757'de Galland tarafından Fransızca'ya da çevrilen bu *Sefaretname*'nin çeşitli yazma nüshaları bulunmakta ve *Râşid Tarihi*'nde metni yeralmaktadır. Ayrıca 1238 (1871) yılında Matbaa-i İlmiyye-i Osmaniye'de *Sefaretname-i Fransa* adıyla basılmıştır. Bu nüsha esas alınarak Dr. Abdullah Uçman'ın hazırladığı metin ise, sadeleştirilmiş şekliyle birlikte yayımlandı (*Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi Sefaretnamesi*, Tercüman 1001 Temel Eser Dizisi, İstanbul 1975). Şevket Rado tarafından da sadeleştirilmiş bir metni bulunan *Sefaretname*'nin sadeleştirilmiş bir başka metni de Dr. Hüner Tuncer tarafından *Belleten* (C.LI, S.199, Nisan 1987)'de yayımlanmıştır.

5 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, C. I, s. 400.

6 Melling hakkında geniş bilgi için bkz. Ahmed Rasim, *Tarih ve Muharrir*, s. 45 vd.

7 Ahmed Refik, *Lâle Devri*, s. 72 vd.

8 Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, s. 17.

9 "Levnî Abdülcelil Çelebi Edirne'den gelip ibtidâ nakkaş şakirdi olup nakkaşhanede izinle sanatında üstâd olup ba'dehû saz koluna yani tezhib ile saz işlemek semtine mâil olup bir müddet mürûrunda müsavvirliğe heveskâr ve bu vâdide faiku'l-akrân olup Sultan Mahmud Han cülusuna dek mücessem tasvirler zuhur etmezden evvel ol cümleden serefrâz müsavvir bunlar idi. Vaktü'l-hicre sene 1145 tarihinde Otakçılar Camii kurbünde Aktürbe hizasında Sadiler Tekkesi makablinde sed üzerinde medfundur. Eş'arı ve sair âsârı vardır", Prof. Dr. A. Süheyl Ünver, *Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri*, s. 13.

10 *Asâr-ı Ziver Paşa*, s. 49.

11 A.g.e., s., 313; aynı mealde bir başka kıt'a için bk. s. 315.

12 Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim*, s. 16

13 Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, C. III, s. 128.

14 Arseven, a.g.e., C. III, s. 128 vd.

15 Osman Hamdi Bey hakkında geniş bilgi için bkz. Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971; a.y., *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988.

16 Ahmed Rasim, a.g.e., s. 86.

17 Mustafa Cezar, Osman Hamdi'nin oryantalizmi hakkında şunları söylemektedir: "Osman Hamdi'nin orientalizme ilgi göstermesi hocası Jean-Léon Gérome'un etkisinin sonucudur. Genç Osman Hamdi'nin o yıllar Fransa'sında orientalizm akımının ve akademik çalışma tarzının önemli bir temsilcisi olan hocası Gérome'a duyduğu hayranlık, onu da hocası gibi orientalist anlayışta eserler vermeyi yıllar boyu sürdürmüştür", *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, s. 22.

18 Ahmed Rasim, a.g.e., s. 88.

19 Bk. *Usul-i Mimari-i Osmanî/L'Architecture Ottomane, Duvrage Autorise par irade Imperial et publie sous le patronaje Son Excellence Edhem Pacha*, Constantinapole 1290 (1873).

20 Arseven, a.g.e., C. I, s. 430.

21 Mimaride millilik arayışları konusunda geniş bilgi için bk. *Mimaride Türk Millî Üslubu Semineri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1984.

22 Zıya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 15.

II
MUZIKA-YI HÜMAYUN'DAN KONSERVATUVAR'A

1 Celal Esad Bey'in *"Türk musikisinin teşvik ve ihyası maksadile Celal Esad Bey tarafından ilk defa olmak üzere tertip ve ihya edilen tarihî ve musiki müsamere dolayısile Türk Musikisi ve Yeniçeri Mehter Muzikası Hakkında Mütâlaat"* (1327) adlı bir risalesi vardır. Geniş bilgi için bkz. Haydar Sanal, *Mehter Musikisi,* s. 284 vd.

2 Ahmed Midhat Efendi, *Menfâ,* s. 36.

3 Ahmed Midhat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan,* s. 209.

4 A.g.e., s. 209.

5 Tahsin Öz, "Selim III'ün Sırkatibi Tarafından Tutulan Ruzname", *Tarih Vesikaları Dergisi,* C.III, S.15, Mayıs 1949, s. 199. Kanuni devrinden itibaren Avrupa ülkelerinin İstanbul'daki temsilcileri, çeşitli zamanlarda oda müziği konserleri düzenleyerek Osmanlı ileri gelenlerini davet ediyorlardı. III. Ahmed'in çocukları için yaptırdığı muhteşem sünnet düğününde de Fransız trupları konserler vermişti.

6 Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği,* s. 38.

7 Tanpınar'a göre yetmiş senesi tam bir kargaşa içinde geçen ve acı bir mağlubiyetle kapanan XVII. asır, sanatımızın tam kararını bulduğu, dehamızın bütünüyle konuştuğu asırdır. Bk.X.Bölüm

8 Rauf Yektâ Bey, "Selim-i Salis Musikişinas", *Yeni Mecmua,* S. 16, 1917.

9 Tanpınar, *Beş Şehir,* s.249

10 Bu konuda geniş bilgi için bk. Mahmut R. Gazimihal, *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi,* İstanbul 1955.

11 Gazimihal, a.g.e., s. 49.

12 Gazimihal, a.g.e., s. 44.

13 Rauf Yektâ Bey, *Esâtîz-i Elhan,* "Dede Efendi", Aded 3, İstanbul 1340 (1924), s. 165 vd.

14 Gazimihal, a.g.e., s. 98 vd..

15 Ahmed Midhat, *Avrupa'da Bir Cevelan,* s. 213.

16 Ahmed Midhat, a.g.e., s. 212.

17 Ahmed Midhat, a.g.e., s. 213.

18 Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu,* İnkılap ve Aka, İstanbul 1971, s. 20.

19 "Bundan sonra Mehmed Rauf'un konuşmalarında edebiyattan, son okunan eserlerden, son yazılan şeylerden, hele dedikodulardan çok yer tutan musiki bahisleri oldu. Onun getirdiği parçalar günden güne sayıca arttığı gibi, ehemmiyetçe de yükseliyordu. İlkin romanslardan, "lied"lerden, Strauss'un, Waldteufel'in valslerinden başlayarak opera parçalarına geçerken birdenbire merakının yönü klasik

üstadlara çıkmaya başlıyor. Bach'tan, Mozart'dan, Beethoven'den, Schumann'dan dem vuruyor, hele Chopin için çıldırıyordu". Halid Ziya, *Kırk Yıl*, s. 251.

20 Halid Ziya, a.g.e., s. 516.

21 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Abdülhamid (Hatıralarım)*, s. 29.

22 "Abdülhamid'in Son Günleri", *Son Posta*, 1 Eylül 1931.

23 Yusuf Akçura, *Türkçülük*, s. 118; Necip Asım, "Dilimiz, Musikimiz", *Türk Yurdu*, C. XIV, S. 157, 15 Mayıs 1334.

24 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 145.

25 Halil Bedii (Yönetken), "Alaturka Musikide Son Tezahürlerin Kıymeti", *Hayat*, nr. 83, Ankara 28 Haziran 1928.

26 Ziya Gökalp, a.g.e., s.146 vd.

27 Dârülelhan hakkında geniş bilgi için bkz. Hikmet Tongur: *Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı;* ayrıca Yılmaz Öztuna "Türk Musikisi Öğretim Tarihi", *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. II, s. 344 vd. Belediye Konservatuvarı'na 1944 yılında yeniden kurulan Türk Musikisi Bölümü, bu konservatuvar 1987 yılında YÖK'e bağlanınca tekrar kaldırılmıştır.

28 Hikmet Tongur, a.g.e, s. 10 vd.

29 Rauf Yektâ Bey, "Alaturka-Alafranga Mücadelesi", *Tiyatro ve Musiki*, 2 Şubat 1928.

30 Joseph Marx'ın raporunun tam metni için bkz. *Musiki Mecmuası*, Sayı:11-12, Ocak 1949, Şubat 1949

31 Zekâî Dedezâde Hafız Ahmed Irsoy ve Tasnif ve Tesbit Heyeti'nin çalışmaları hakkında geniş bilgi için bkz.Cem Behar, *Zaman Mekan, Müzik*, s.141 vd.

32 Orhan Şaik Gökyay, Musiki Muallim Mektebi fikrinin nereden geldiği konusunda Cevat Dursunoğlu'nun şu bilgiyi verdiğini söylüyor: "O zaman memlekette Garp musikisine hakim tek adam 1321 (1910)'da Emrullah Efendi tarafından Avrupa'ya gönderilmiş olan Musa Süreyya idi. Mekteplerdeki bütün musiki muallimleri alaturkacı öğretmenlerdi. Binaenaleyh mektepte inkılap yapılırken Garp musikisinin de mektepte yer alması bahis mevzuu olmuştu. Bunun için de eldeki tek eleman Riyaseticumhur Falarmonik Orkestrası idi. Musiki Muallim Mektebi açılacak olursa Riyaseticumhur üyelerinden muallim tayin etmek mümkündü. Bazı lise müdürleri de vekalete garp tekniğine vakıf elemanlar yetişinceye kadar musiki tedrisatının durdurulması hususunda yazmışlardır." Bkz. Orhan Şaik Gökyay, "Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi", *Güzel Sanatlar*, S. 3, s. 49 vd.

33 Öztuna, *Sâdeddin Arel*, s. 89 vd.

34 Ekrem Karadeniz: *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1982; Yalçın Tura: *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri*, İstanbul 1988

35 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 37.

36 Ünsal Yücel: "Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı", *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk*, 2.bs., Dr.Nejat F.Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul 1986

III
SAHNEDEN BEYAZ PERDEYE

1 Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatroları hakkında geniş bilgi için bkz. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu* (1908-1923), Ankara 1971; a.y., *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosı* (1839-1908), Ankara 1972; Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, İstanbul 1961; a.y., *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul 1968.

2 Şinasi'nin 1859 yılında yazdığı *Şair Evlenmesi*, 1860'ta *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap olarak da çıkmıştır. Çeşitli baskıları bulunan eserin tenkitli bir neşri de Fevziye Abdullah Tansel tarafından yapılmıştır (Dün-Bugün Yayınları, Ankara 1960). İlk tiyatro eserimiz olarak *Şair Evlenmesi* kabul edilirse de, İsmail Hami Danişmend, bir makalesinde ilk tiyatro eserinin Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi tarafından 1844 yılında yazıldığını ortaya koymuştur. Bkz. "Türk Tiyatrosunun İlk Piyesi", *Tiyatro Mecmuası*, S. 109, 1 Birincikânun 1939. Prof. Fahir İz ise Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (S. VIII, İstanbul 1958)'nde yayınladığı bir makalede, XIX. asır başlarında yazılmış *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed* adlı bir komediden bahsetmektedir.

3 Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah* (Haz. Hüseyin Ayan), s. 13.

4 *Vatan Yahut Silistre*, bu olaydan sonra Gedikpaşa Tiyatrosu (Tiyatro-yı Osmanî)'nda 47 defa sahnelendiği gibi, çeşitli tiyatrolardaki temsillerinin sayısı 500'ü bulmuş, hatta Abdülaziz, çok merak ettiği bu oyunu Saray Tiyatrosu'nda temsil ettirerek seyretmiştir.

5 Cumhuriyet gazetesinde 1942 yılında yayınlanan bu makaleler, yazarın bir kitabında da yer almıştır, bkz. *Türklük Meseleleri*, s. 179 vd. Danişmend'in aynı kitabında bir de *Selçukilerde Tiyatro* başlıklı dikkate değer bir makalesi vardır.

6 Selim Nüzhet Gerçek'in Danişmend'i eleştirdiği yazısı *Akşam* gazetesinde yayınlanmıştır (24 Teşrinievvel 1942); ayrıca bkz. *Türk Temaşası*, s. 158.

7 Danişmend, a.g.e., s. 212.
8 Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara 1982.
9 Namık Kemal, a.g.e., s. 14, 18.
10 Sevengil,*Tanzimat Tiyatrosu*, s. 176.
11 Sevengil, a.g.e., s. 258.
12 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 206.
13 Gerçekte Abdülhamid, tiyatroyu en az Abdülmecid kadar seviyordu. Hatta Yıldız Sarayı'nda gösterişli bir Saray Tiyatrosu yaptırmıştır. Bu tiyatro son yıllarda restore edilerek yeniden hizmete açıldı.
14 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 241 vd.
15 Yahya Kemal, a.g.e., s. 235 vd.
16 Özdemir Nutku, "Darülbedayi'nin Kuruluşu Üzerine Birkaç Not", *Türk Dili*, S. 190, Temmuz 1967.
17 Nutku, a.g.m.
18 Gökhan Akçura, *Muhsin Ertuğrul*, s.17
19 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, s.89
20 Refiğ, a.g.e., s.89
21 Refiğ, a.g.e., s.91
22 Refiğ, a.g.e., s92
23 Refiğ, a.g.e., s.119
24 Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, a.g.e., s.25
25 Şasa, a.g.e., s.25
26 Şasa, a.g.e., s.27
27 Şasa, a.g.e., s.119

IV
KLASİKLERİ OKUMAK

1 Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah*, s. 8.
2 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 77.
3 Geniş bilgi için bkz. Prof. Dr. Kaya Bilgegil, *Harâbât Karşısında Namık Kemal*, İstanbul 1972.
4 "Son Pişmanlık Mukaddimesi", *Reşad Kemal ile Muhaberemiz*, İstanbul 1326, s. 21.
5 "İkrâm-ı Aklam", *Tercüman-ı Hakikat*'te bu yazı yayımladığında Muallim Naci ölmüş bulunuyordu (1893).
6 Bu tartışmalar hakkında daha geniş bilgi için bkz. Agâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, s. 254 vd.; Ayrıca bkz. Durali Yılmaz, "Edebiyatımızda Klasik Tartışmaları", *Yedi İklim*, S. 13, Mart 1988.

7 Tanpınar, a.g.e., s. 145.
8 Şerif Hulusi, "Tanzimat'tan Sonraki Tercüme Faaliyetleri", *Tercüme Dergisi*, C. 1, S. 3, 19 Eylül 1940.
9 Geniş bilgi için bkz Prof.Dr.İnci Enginün, "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek ve Latin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.XIV, 1966
10 Hasan-Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden*, s. 256.
11 Yahya Kemal, *Siyasî ve Edebî Portreler*, s. 10.
12 Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi* , s. 261 vd.
13 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 172.
14 Hasan-Âli Yücel, a.g.e., s. 278.
15 *Türk Kadını Mecmuası*, 9 Ocak 1919.
16 Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 191 vd.
17 Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, s. 192 vd.
18 Virjil, *Çoban Şiirleri* (Çev. Ruşen Eşref), İstanbul 1929; Horas, *Odlar-Epodlar-Hicviyeler-Nameler* (Çev. Yakup Kadri), İstanbul 1929; Nüzhet Haşim Sinanoğlu, Dante ve Divine Commedia, İstanbul 1934; a.y., *Petrarca/Hayatı, Eserleri ve Ortadevirden Rönesansa Geçiş Merhalesinin Tetkiki*, Ankara 1931; a.y., *Grek ve Romen Mitolojisi*, Ankara 1931; Nurullah Ataç, *Mitoloji*, İstanbul 1932.
19 Nüzhet Haşim Sinanoğlu, *Petrarca*, s. 11 vd.
20 Bedrettin Tuncel, "Hasan Ali Yücel ve Tercüme", *Tercüme Dergisi*, S. 75-76, Temmuz-Aralık 1961, s. 7.
21 Suat Sinanoğlu, *Türk Hümanizmi*, s. 95.
22 Ataç, *Diyelim-Söz Arasında*, s. 44 vd.
23 Cevat Şakir Kabaağaçlı hakkında ilgi çekici bir yorum için bkz. Murat Belge, "Türklerin Türkiye'yi Keşfi Nasıl Tamamlandı?", *Gergedan*, S. 1, Mart 1987, s. 28 vd.
24 Halikarnas Balıkçısı, *Anadolu'nun Sesi*, s. 14.
25 Eyüboğlu, *Mavi ve Kara*, s. 283 vd.
26 Suat Yakup Baydur, *Dil ve Kültür*, s. 102.
27 Orhan Veli, *Denize Doğru*, s. 96 vd.
28 Orhan Veli, a.g.e., s. 9 vd.

V
BELAGATTEN ESTETİĞE

1 Encümen-i Şuara, 1860 sonlarında eski tarza bağlı şairler tarafından kurulmuş bir cemiyettir. Üyeleri, her hafta salı günleri Hersekli Arif

Hikmet Bey'in Laleli Çukurçeşme'deki evinde toplanır, birbirlerine yeni şiirlerini okur, fikirlerini söyler, tartışırlardı. Bu cemiyetin en tanınmış müdavimleri Şeyh Osman Şems, Ziya Paşa, Kâzım Paşa, Lebib Efendi, Manastırlı Hoca Naili Efendi, Halet Bey ve Recâîzâde Celal Bey'di. Namık Kemal de 20 yaşındayken bu cemiyete girmiştir.

2 *Ta'lim-i Edebiyat*, 1879 yılında önce taşbasması olarak yayınlanmış, daha sonra 1299 ve 1330'da yeni baskıları yapılmıştır.

3 *Belâgat-i Osmaniye*, İstanbul 1299. Bu eserin tıpkı basımı Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları arasında çıktı (İstanbul 1987).

4 *Ta'lim-i Edebiyat*, s. 61 vd.

5 A.g.e, s. 61 vd.

6 A.g.e, s. 59 vd.

7 Recâîzâde , *Pejmürde*, s. 77.

8 *Ta'lim-i Edebiyat*, s. 17 vd.

9 "Bunlar arasında yılan saçlı, ok kirpikli, kıl kadar belli, ağzı yok, çenesi kuyulu câdûlarla -mücevherâta müstağrak mezerkeş ve bukalemun renk libaslarla mülebbes- çarşanba karısı suratlı, kara koncolos kıyafetli mahluklar da karışırlar. Garibdir ki veya daha doğrusu garip değildir ki bunları beğenenler, bunları sevenler de bulunur. Meşrebden bahsolunmaz ya!" Bkz. *Takdir-i Elhan*, s. 41.

10 Agah Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, s. 490.

11 Bu tartışmalar hakkında geniş bilgi için bkz. Kazım Yetiş, *Ta'lim-i Edebiyat'ın Rhétorique ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler I-II* (Doktora Tezi) Türkiyat Enstitüsü.

12 Tevfik Fikret, ikisi de hocası olan Recâîzâde ile Muallim Nâcî'yi şöyle karşılaştırır: "Recâîzâde Ekrem edebiyat hocamız olmuştu. Bizde memnuniyete nihayet yoktu. Ekrem, saçını sakalını tarayışı, oturuşu, kalkışı, selam verişi ile canlı bir edebiyat muallimi idi. Yerine Nâcî Efendi tayin edildi. Hiç unutmam, ilk derse geldiği gündü. Boyunbağı bir tarafa gitmiş, ceket yerine giydiği sof birkaç renk olmuş, sakalı bıyığına karışmış, geniş bir gülümseme ile kapıdan girince soğuk bir duş yapmıştık." Nakleden: Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1971, s. 49. Recâîzâde ve Muallim Nâcî ile ilgili dikkate değer bir olayı da Yahya Kemal anlatır: "Bir gün İsmail Safa üstadı (Recâîzâde 'yi) ziyarete gitmiş. Kendisini misafir salonuna almışlar. İçeriye girdiği zaman Ekrem Bey piyano çalıyormuş. İsmail Safa tabii hürmetsizlik olur diye paltosunu çıkarmamış veya unutmuş. Her ne ise. Bunu göz ucuyle gören üstad piyano çalmağa devam etmiş, istifini bile bozmamış ve sanki odada hiç kimse yok-

muş gibi hareket etmiş. Genç şair İsmail Safa, ecel teri dökerek beş on dakika kadr bekledikten sonra istiskaal edildiğinin farkına varmış ve beyninden vurulmuş bir halde konaktan çıkmış. Ertesi gün Bâbıâli'de Muallim Nâcî'ye rastlamış. Ekrem Bey'in yaptığı ağır muameleyi anlatmış. Muallim Nâcî: 'İçeriye girdiğinde paltonu çıkarmamış mıydın?' diye sormuş. İsmail Safa 'Hayır' deyince Muallim kahkahalarla gülmeğe başlamış. Bunun üzerine genç şair: 'Neden gülüyorsun üstad?' diye sorunca Muallim Nâcî: 'Aynı vak'a benim de başımdan geçti de.. meğer alafrangalıkta palto çıkarmak icab edermiş!' diye bıyık altından gülerek cevap vermiş (...) Ekrem Bey, Araba Sevdası'ndaki Bihruz Bey'dir vesselam." Bkz. *Edebiyata Dair*, s. 288.

13 İsmail Habib, *Edebî Yeniliğimiz*, İstanbul 1932, C. II, s. 102 vd.

14 Sözkonusu yazı, *Tercüman-ı Hakikat*'in 27 Ağustos 1885 tarihli nüshasında yayınlanmıştır. Geniş bilgi için bkz. Fevziye Abdullah Tansel "Muallim Nâcî ile Recâîzâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar", *Türkiyat Mecmuası X*, İstanbul 1953, s. 159 vd. Ayrıca: Ali Kemal, Ömrüm (Yayına Hazırlayan: Zeki Kuneralp), İsis Yayıncılık, İstanbul 1985, s. 25 vd.

15 Halid Ziya, *Kırk Yıl*, s. 349.

16 Recâîzâde, *Zemzeme III*

17 Muallim Nâcî, *Demdeme*, İstanbul 1303.

18 *Malumat*, 21 Ocak 1895. Şiir alanında hiç bir varlık gösteremeyen Hasan Âsaf, bu tartışma sayesinde edebiyat tarihine geçmiştir.

19 "Edebiyat-ı Cedide azası birbiriyle münasebet kurmadan öylece birleşmiş oldular. Önce birbirleriyle görüşselerdi de yeni edebiyat âleminde yeni bir hareket yaratmaya kalkışsalardı belki birleşmemiş olacaklardı. Onlar hatta yeni bir yolun adımlarını atmak üzere seferber olduklarından bile haberleri yoktu. Sadece bir el: "Çocuklar, siz yazı yazsanıza, işte size sayfalarını açan bir mecmua.." diye Ahmed İhsan'ın haftalık resimli mecmuasını göstermişti. Bu el birinin üstadı, ikincisinin edebiyat düşüncelerinde bir kılavuzu, üçüncüsünün ilk adımlarında bir koruyucusu olmuştu; ve üçü tarafından da sayı ile öpülecek temiz ve mübarek bir eldi. Hemen onun işaretine uyarak oraya gittiler", Halid Ziya, *Kırk Yıl*, s. 410.

20 Halid Ziya, a.g.e., s. 412.

21 *Takdir-i Elhan*, s. 18.

22 Hüseyin Cahid, "Romanlara Dair III, Edebiyat ve Ahlâk", *Servet-i Fünun*, C. XIV, S. 358, 8 Kanunusâni 1313.

23 Servet-i Fünun, C. XVIII, S. 465, 27 Kânunusanî 1315.

24 Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. II, s. 966;

ayrıca Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları* (Haz. Rauf Mutluay), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, s. 85.

25 *Malumat*'ın 10 Şubat 1309 tarihli birinci sayısında yayımlanan bu yazı için bkz.Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları* (Haz. Doç. Dr. İsmail Parlatır), s. 223.

26 Sakızlı Ohannes, *Fünun-ı Nefise Tarihi Medhali*, İstanbul 1308.

27 Geniş bilgi için bkz. Dr. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*, s. 141 vd.

28 Ercilasun, a.g.e., s. 150 vd.

29 *Ta'lim-i Edebiyat*, s. 58.

30 Ahmed Şuayb, *Ten ve Asârı*, s. 67.

31 Geniş bilgi için bkz. Doç . Dr. Celal Tarakçı, *Cenab Şahabeddin'de Tenkid*, s. 38 vd.

32 Ercilasun, a.g.e., s. 242 vd.

33 Namık Kemal, *Celaleddin Harzemşah*, s. 12.

34 Rıza Tevfik'in estetikle ilgili görüşleri için bk.Abdullah Uçman, "Rıza Tevfik'in Estetikle İlgili Yazıları", *M.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı 6, Yıl 1990, İstanbul 1991

35 "Hikâye nevinin başlaması daha sonra ve yine tercüme yolu iledir. Türkçe'ye nakledilen ilk Avrupaî hikayenin Yusuf Kamil Paşa'nın tercüme ettiği 'Télémaque' olduğunu yukarıda gördük. Bu eserin tab'ı 1862'dir. Bunu birkaç sene sonra *Ceride-i Havadis*'te tefrika edilen bir *Sefiller* hülasası ile, vak'anüvis Ahmet Lütfi Efendi'nin Arapça tercümesinden naklettiği *Robinson Cruzoe* (1864) takip eder. 1871-1873 senelerinde ise Teodor Kasab'ın *Monte Cristo* tercümesi, yine 1872'de Lesage'dan *Topal Şeytan* tercümesi ile Recâîzâde Ekrem Bey'in Chateaubriand'dan tercüme ettiği *Atala*, 1873'te Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ve Virginie*'si çıkarlar. Bu suretle, içlerinde Lesage, Victor Hugo, Dumas Pere ve Ann Radcliffe ile Daniel Defoe bulunmak üzere roman nevinin bir kaç büyük örneği Türkçe'ye geçer. Ahmed Vefik Paşa'nın Voltaire'den oldukça garip bir dille çevirdiği *Hikâye-i Feylosofiye-i Mikromegas* tercümesi ile Lesage'dan yaptığı *Gil Blas* tercümesini bu saydıklarımıza ilave edersek bu ilk devrenin kazançları hakkında tam bir fikir edinmiş oluruz. Garp hikâyeleri tarzında eserler ise 1870'de Ahmed Midhat Efendi'nin neşrettiği *"Kıssadan Hisse"* ve *"Letaif-i Rivâyât"*ın ilk beş cüzü ile başlar. 1873'de başlayıp 1875'de biten, Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretname*'si ikinci teşebbüstür." Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk edebiyatı Tarihi*, s. 285 vd.

36 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 11.

37 M. Orhan Okay, *Beşir Fuad,* s. 144.
38 Okay, a.g.e., s. 159 vd.
39 "Ondokuzuncu asrın son yarısında edebiyatta bir değişiklik olur. Hayalin yerini hakikat alır. Ama bu tebeddülü hazırlayan da hayaliyyûn. Kâffe-i şu'ûnât, bir tebeddül-i dâimîye tabidir. Hugo'ya bakın, o da hızla değişmiyor mu? Şair 1828'den beri bütün gördüklerini bir deftere kaydetmiş, Üstad en çok maddî manzaralara meftun. Bütün şiirlerinin kaynağı o defterler. Evvelâ nesren işaret, sonra da şiiren tevsî. Demek ki hakikiyyûn mesleğinin kurucusu da Hugo'dur. Yani bu yeni meslek, hayaliyyûn mesleğinin bir sûret-i cedidesinden ibaret. İkinci ders, birincinin devamı. Sefiller de, hakikat zeminine oturtulmuş bir hikâye. Ali Kemal, selahiyetli bir ağızdan edebî cereyanların birbirini doğurduğunu, hayaliyyûn ile hakikiyyûn arasında pek büyük farklar olmadığını öğrenir. Daha sonraki derslerde Parnas mektebi anlatılır. Takrirler geniş, ciddî ve doyurucudur. Ama muallimin üzerinde en çok durduğu yazar, meslek-i hakikiyyûn'un pire Flaubert'dir. Beşir'in de, Said Bey'in de, Ahmed Midhat Efendi'nin de tanımadığı Madam Bovary yazarını Türk okuyucusu daha sonra Ahmed Şuayb'in "Hayat ve Kitaplar"ından öğrenecektir". Cemil Meriç, *Kırk Ambar,* s. 182.
40 Ahmed Şuayb, *Hayat ve Kitaplar,* s.243 vd.
41 Ruşen Eşref, *Diyorlar ki,* s. 57.
42 Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları,* s. 44.
43 Vahid Bey, *Bazı Istılahat-ı Mühimme-i Sınaiyye Hakkında Mütalaat,* s. 6 vd.
44 Celal Esad, *San'at Kamusu,* s. 33 vd.
45 *Sanat Ansiklopedisi,* C. I, s. 1 (Önsöz)
46 Bk. *Dergâh,* "Sınaat", C. I, s. 136, 168; C. II, s. 8, 24, 41.
47 Malik Aksel, *Sanat ve Folklor,* s. 59 vd.
48 Prof. Dr. Oktay Aslanapa, "Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi", *Cumhuriyet'in 50. Yılına Armağan,* s. 120 vd.
49 Elvah-i Nakşiye Koleksiyonu'nun Gültekin Elibal tarafından sadeleştirilmiş şekli (*Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu-Türk Resim Sanatı Tarihi,* Milliyet Yayınları, İstanbul 1970) baştan sona yanlışlarla doludur.
50 Bkz. Ziyaeddin Fahri, *Bediiyyat,* İstanbul 1927

VI
YENİ UFUKLARA DOĞRU

1 Ruşen Eşref, a. g.e., s. 299.

2 Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. II, s. 1092 vd.
3 Geniş bilgi için bkz. Bilge Ercilasun, "Şahabeddin Süleyman'ın Tenkit Görüşleri", *Mehmet Kaplan'a Armağan*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1984, s. 117 vd.
4 Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, s. 140 vd.
5 Dergâh, S. 1, s. 15 Nisan 1337; aynı yazı için bkz. Yahya Kemal, *Eğil Dağlar*, s. 316.
6 Dergâh, S. 1, 15 Nisan 1337.
7 A.g.y.; Mustafa Şekip'in sanatla ilgili bir başka yazısı da "Bedii İhtiras" başlığını taşır. Bkz. *Dergâh*, S. 18, 5 Kânunusanî 1338.
8 *Dergâh*, S. 12, 5 Teşrinievvel 1337.
9 *Dergâh*, S. 8, 5 Ağustos 1337
10 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 20 vd. Yahya Kemal'in şiir anlayışı hakkında daha geniş bilgi için aynı kitaptaki "Şiir" genel başlığı altında toplanan yazılar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal* (İstanbul 1962) adlı kitabı okunmalıdır.
11 Yahya Kemal, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, s. 103.
12 Yahya Kemal, a.g.e., s. 108 vd.
13 *Dergâh*, Bergson felsefesi ve Mustafa Şekip'in Doğu rönesansı fikri için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, s.95 vd.
14 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 70

VII
DİVAN ŞİİRİNİN YAŞAMA GÜCÜ

1 Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, s. 428.
2 Latin alfabesi Azerbaycan'da daha önce kabul edilmiştir (1 Mayıs 1925). Sovyetler'in latinleştirme politikası, Türkler arasında İslâm'ın etkisini azaltmak ve Türkiye Türkleriyle aralarındaki kültürel ilişkileri bütünüyle kesmek amacına yönelikti. Azerbaycanlı aydınların Türkiye'de latin alfabesinin kabul edilmesi çalışmaları, kesilen kültürel ilişkiyi yeniden tesis içindir.
3 Birinci Türk Dili Kurultayı-Tezler, *Müzakere Zabıtları*, T.C. Maarif Vekaleti, İstanbul 1933, s. 9.
4 Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Mecmuası, C. XII (31 Aralık 1962), İstanbul 1963, s. 9.
5 A.g.m., s. 10.

6 Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 550.
7 A.g.e., s. 179.
8 A.g.e., s. 178.
9 A.g.e., s. 179.
10 A.g.e., s. 24.
11 Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi, İstanbul 1945.
12 Gölpınarlı, a.g.e., s. 166 vd.
13 Gölpınarlı, "Divan Edebiyatı Müzesi'nin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 165, Ocak 1976.
14 Nurullah Ataç, *Sözden Söze*, s. 33.
15. Ataç, *Okuruma Mektuplar*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1958, s. 8.
16 Ataç, *Günlerin Getirdiği-Karalama Defteri*, Varlık Yayınları, İstanbul 1967, s. 357.
17 A.g.e., s. 379 vd.
18 Sabahattin Eyüboğlu, *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler* (Söz Sanatları I), s. 250 vd.
19 A.g.e., s. 252.
20 Abdülhak Şinasi Hisar, *Aşk İmiş Her Ne Var Âlemde*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul 1955, s. 9 vd.
21 Âsaf Halet Çelebi'nin bu yazıları *İstanbul* dergisinin Temmuz, Ağustos, Eylül, Ekim, Kasım ve Aralık 1954 sayılarında çıkmıştır. Ayrıca bkz. Semih Güngör, *Âsaf Halet Çelebi*, s. 98 vd.
22 Semih Güngör, a.g.e., s. 100.
23 Asım Bezirci, İkinci Yeni ile Divan şiiri arasındaki uzaklıkların yakınlıklardan daha fazla olduğunu söyler: "Divan Şiiri yerleşik kalıplara (mazmunlara) dayanır. İkinci Yeni'de kalıplara rastlanmaz. Divan şiiri aruz ölçüleriyle kurulur, uyaklıdır. İkinci Yeni ölçü ve uyağı ilke olarak benimsemez. Divan Şiiri gelenekçidir. İkinci Yeni geleneği umursamaz. Divan Şiiri belirli koşuk türlerini izler. İkinci Yeni'nin böyle bir yapısı yoktur. Divan Şiiri düzenlidir, sıkı kuralları bulunur. İkinci Yeni çokluk düzenden, kuraldan kaçar. Divan Şiiri İran edebiyatından, İkinci Yeni Batı edebiyatından etkilenir. Divan Şiiri Osmanlıcayı kullanır. İkinci Yeni ise Türkçe'ye, en çok da öztürkçeye yaslanır. Divan Şiiri anlamsız değildir. İkinci Yeni ise çoğun anlamsızlığa yönelir. Divan Şiiri bilenlerce kolay anlaşılır. İkinci Yeni ise bilenlerce dahi güç anlaşılır. Divan şiiri İslâm ideolojisinden kaynaklanır. İkinci Yeni ise hiç bir ideolojiye bağlanmaz." (Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, s. 28)
24 Asım Bezirci, *2. Yeni Olayı*, s. 27.

25 Turgut Uyar, *Divan*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.
26 *Yeni Edebiyat*, Mayıs 1970.
27 Rauf Mutluay, "Turgut Uyar'la Konuşma", *Cumhuriyet*, 31 Ağustos 1970.
28 *Cumhuriyet* (Sanat-Edebiyat eki), Ekim 1970.
29 Behcet Necatigil, *Konuşmalar Konferanslar* (Düzyazılar II), s. 519.
30 "Behcet Necatigil'le Şiir Üzerine Bir Sohbet", *Gerçek* dergisi, Mayıs 1979, s. 11.
31 Behcet Necatigil, *Bile/Yazdı*, s. 114.
32 Attila İlhan, *Hangi Batı*, s. 151 vd.
33 M. Emin Ağar, "Hilmi Yavuz'la Bir Konuşma: Sanatta Gelenek ve İslâm", *Zaman Gazetesi*, 27 Aralık 1987.
34 Bkz. Aynı konuşma.
35 Hilmi Yavuz, *Yazın Üzerine*, s. 84.
36 Hilmi Yavuz, *Kültür üzerine*, s. 112 vd.
37 Hilmi Yavuz, *Gizemli Şiirler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 8.

VII. Bölüm'e Ek
YAŞAYAN ŞEYH GALİB

1 Sadettin Nüzhet, *Şeyh Galip*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1932, s.23
2 Ahmet H.Tanpınar: *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.264 vd.
3 *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Haz. Doç. Dr. Kazım Yetiş), İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989, s.308 vd.
4 Tanpınar, A.g.e., s.410
5 Fevziye Abdullah: "Makber'de Leyla vü Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri II", *Ülkü*, Şubat 1938
6 *Servet-i Fünun*, C.16, Sayı: 393, 1314
7 *Mehâsin*, Sayı 1, Eylül 1324
8 *Servet-i Fünun*, C.42, 1327, s.78
9 Veled Çelebi: "Şeyh Galib Kimdir?", *İlave-i Hak* No.11, 1328; Ahmet Hikmet Bey: "Şeyh Galib", *İlave-i Hak*, No.12, 1328; Köprülüzade Mehmet Fuat: "Şeyh Galib'e Kadar Osmanlı Şiiri", *Servet-i Fünun*, Cilt: 44, İstanbul 1328.
10 Mehmed Ziya: "Şeyh Galib İhtifali Münasebetiyle", *İkdam*, 25 Ocak 1336. Sözkonusu ihtifal, düzenleniş biçimi yüzünden Mevlevi

çevreleri tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış ve uzun süren tartışmalara yol açmıştır.

11 Feyzullah Sacit Ülkü: "Ahmet Haşim Hayallerini Kimlerden Aldı?", *Ülkü*, XVII, 1941, s.17-24; Nihat M.Çetin: "Ahmed Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", *Türkiyat Mecmuası*, C.XI, 1954

12 *Han Duvarları*, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser, İstanbul 1969, s.157

13 *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982

14 Mahir İz: *Yılların İzi*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1975, s.248

15 Muhtar Tevfikoğlu, *Rıfkı Melûl Meriç*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986

16 *Yasak Sevişmek*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1971, s.72

17 Âsaf Hâlet Çelebi: "Eski Türk Şiirinde Reform: Galib Dede", *Türk Yurdu*, Sayı 263-269, Arlık 1956-Haziran 1957

18 *Yaz Dönemi*, De Yayınevi, 2.bs., İstanbul 1968, s.21

19 Hilmi Yavuz: *Yaz Şiirleri*, Cem Yayınevi, 2.bs., İstanbul 1984, s.21

20 *Şiirler IV, Zamana Adanmış Sözler*, Diriliş Yayınları, 3.bs., İstanbul 1985

21 H.Hüsrev Hatemi: *Hoşça Bak Zatına*, İşaret Yayınları, İstanbul 1989

22 *Gün Akşamlıdır*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1994, s.33

23 *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, İstanbul 1306

24 Sadettin Nüzhet: A.g.e., s.27; Dr. Sedit Yüksel: *Şeyh Galib / Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, DTCF Yayınları, Ankara 1963, s.12

25 Tanpınar: *Huzur*, s.152

26 A.g.e., s.245

27 A.g.e., s.247

28 A.g.e., s. 295

29 A.g.e., s.302

30 Tanpınar: *Yaşadığım Gibi*, s.289 vd.

31 Halide Edip: *Döner Ayna*, İstanbul 1954, s.188

32 Bu konuda bk.Alaattin Karaca "Bir Yazarın Masalı: Kafdağının Ardında", *Milli Kültür*, Sayı 83, Nisan 1991. Ayrıca bk.Ahmet Kabaklı: *Türk Edebiyatı*, C.5, s.554

33 *Kara Kitap*, Can Yayınları, İstanbul1990, s.339 vd.

34 Berna Moran "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", *Gösteri*, Mayıs 1991; Mustafa Ever "Adlar ve Kitaplar, *Argos*, Ağustos 1991

35 *III. Selim, Kılıç ve Ney*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983

36 *Güzellik ile Aşk* (Müzikli Oyun), Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1991

VIII
GELENEĞİN YUNUS'TA DİRENİŞİ

1 Cemaleddin Server Revnakoğlu: "Yunus'un Bestelenmiş İlahileri Nerede ve Nasıl Okunurdu?", *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, C. 5, sayı:319, Ocak 1966
2 *Türk Yurdu*, C.4, S.3, 1329(1913)
3 *Türk Yurdu*, C.5,S.2 1329
4 *Büyük Duygu*, sayı: 10-13, Temmuz 1329
5 *Bilgi Mecmuası*, sayı: 6, 1329
6 Köprülü: *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, s.284
7 Köprülü, age, s.285
8 Necip Fazıl, *Babıâlî*, 2.bs.,İstanbul 1976, s.28
9 Peyami Safa: "Yunus Emre ve Genç Dostu", *Hafta*, 16 Ocak 1934
10 Burhan Toprak: *Yunus Emre*, 6.bs.,İnkılap ve Aka, s.13 vd.
11Burhan Toprak, a.g.e., s.17
12 Burhan Toprak: a.g.e., s.22 vd.
13 Gölpınarlı'nın Yunus'la ilgili yorumları için bkz. *Yunus Emre ve Tasavvuf*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961
14 Sabahattin Eyüboğlu: *Yunus Emre*, Cem Yayınevi, İstanbul 1976, s.21
15 Eyüboğlu, a.g.e., s.14
16 Eyüboğlu, a.g.e., s.26
17 Eyüboğlu: a.g.e., s.67
18 Eyüboğlu: a.g.e., s.5
19 Tanpınar: *Edebiyat Üzerine Makalaler*, s.133
20 Tanpınar: a.g.e., s.133
21 Mehmet Kaplan: "Yunus Emre ve Nebatlar", *Türkiyat Mecmuası*, CXII, 1955. Mehmet Kaplan, Yunus'un dinî ve tasavvufî arka planını yok sayan aydınları da eleştirir: "Bazıları Yunus'un bütün fikirlerinin kaynağı olan mistisizmi sevmedikleri için, kendilerinin hoşuna giden ve kendi akidelerine uyan mısralarına önem veriyorlar. Âdeta Yunus'un dindarlığından korkuluyor, çağdaş fikirlere yatkın, insaniyetçi, laik, halkçı, neredeyse devrimci bir Yunus uyduruluyor. Bu davranış tarzı ilme uymadığı gibi, Yunus'un beslendiği büyük kaynağı da kurutur. Yunus'un Türk, Müslüman ve mistik bir şair olduğu gerçeği ne yapılsa inkâr edilemez, zira metinler ortadadır."
22 Sezai Karakoç: *Yunus Emre*, 6.bs.,İstanbul 1989, s.45

IX
BÜYÜK DOĞU'NUN UFUKLARI

1 "Beni kendi kanaatimce, lehimde ve aleyhimde benden bahseden hiç bir insan anlamamıştır. Yalnız Mustafa Şekib'in vaktiyle Hayat mecmuasında çıkmış, benden bâhis bir yazısını en güzel, en doğru telakki ederim" ("Necip Fazıl Diyor ki", *Her Ay*, Yıl 1, Sayı 4, 20 Haziran-20 Temmuz 1937, s. 96).
2 Mustafa Şekip, "Kaldırımların Şairi", *Hayat*, C. IV, Sayı 103, 16 Teşrinisani 1928, s. 497 vd.
3 Necip Fazıl, *Bâbıâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1976, s. 17.
4 "Beklenen Sanatkâr" hitabesi için bkz. Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek*, s. 138 vd.
5 A.g.e., s. 58.
6 A.g.e., s. 141.
7 Necip Fazıl, *Çile* (Poetika bölümü), İstanbul 1977, s. 371.
8 A.g.e., s. 373.
9 A.g.e., s. 374.
10 A.g.e., s. 376.
11 A.g.e., s. 376.
12 *Her Ay*, a.g.mülakat.
13 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, s. 36 vd.
14 Ebubekir Eroğlu, *Sezai Karakoç'un Şiiri*, s. 32.
15 Sezai Karakoç, *Yunus Emre*, İstanbul 1965.
16 *Hızırla Kırk Saat*, istanbul 1967 (Diğer baskıları 1969, 1974).
17 Eroğlu, a.g.e., s. 40.
18 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, s. 11 vd.
19 A.g.e., s. 12.
20 A.g.e., s. 14.
21 Bu konuda geniş bilgi için bkz. Muhammed İkbal, *Cavidnâme* (A. Schimmel'in önsözü), s. XXXVII vd.
22 Mirac olayı divan şiirinde de sık sık telmihlere konu olmuş ayrıca Mi'racnâme adıyla müstakil manzum eserler yazılmıştır. Bu konuda geniş bilgi için bkz. Dr. Metin Akar, *Türk Edebiyatında Manzum Mi'racnâmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.
23 Dante'nin eserinde İbn Arabî tesiri Miguel Asin Palacios tarafından isbat edilmiştir. Bk. *Türk Ansiklopedisi* Dante md.
24 Faust'un Türkçe'ye muhtelif tercümeleri vardır. İkbal'in *Cavidnâme*'si ise tanınmış müsteşriklerden Annemarie Schimmel tarafından dilimize kazandırılmıştır.

25 *Kur'an*, XVII/60-62.
26 Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1982, s. 95.
27 A.g.e., s. 100 vd.
28 Karakoç, a.g.e., s. 17.
29 A.g.e., s. 9.
30 A.g.e., s. 10.
31 A.g.e., s. 11. Karakoç'un bu görüşleri hakkında bir yorum için bkz. İlhan Kutluer, *İki Denizin Birleştiği Yer*, Nehir Yayınları, İstanbul 1987, s. 96 vd.
32 "İslâmî Edebiyat" terimi hakkında bazı görüşler için bkz. Ebubekir Eroğlu, "İslâmî Edebiyat Terimi", *Yönelişler*, sayı 7, Ekim 1981; Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul 1986 (Bu kitapta özellikle "Aşkın Edebiyat", "İslâmî Edebiyat Tartışmaları", "Malzemelerin Ruhu", "Picasso'nun Hatları" ve "1969 Sonrası Edebiyat ortamı" başlıklı yazılar okunmalıdır).
33 Daha sonra Edebiyat'tan da kopmalar olmuş ve Rasim Özdenören, Akif İnan, Erdem Beyazıt ve Cahit Zarifoğlu, ilk sayısını Aralık 1976'da çıkardıkları *Mavera* dergisinde yazmaya başlamışlardır.

X
TANPINAR'IN TARİH VE KÜLTÜR FELSEFESİ

1 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.561
2 *Huzur*, s.155
3 "Mümtaz'ın garip bir erüdisyonu vardı. Bilgiden ziyade, vaktiyle yaşanmış hayatların peşindeydi", *Huzur*, s. 112
4 "Şark'la Garp arasında ölçüsüz mukayeseler...", *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s.18
5 *Huzur*, s.219
6 A.g.e., s.228
7 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 550
8 *Yahya Kemal*, s.7
9 A.g.e., s.20
10 A.g.e., s. 16
11 A.g.e., s. 16
12 A.g.e., s. 14
13 *Huzur*, s. 293
14 *Yaşadığım Gibi*, s.24
15 A.g.e., s. 118

16 A.g.e., s. 26
17 A.g.e., s. 27-28
18 A.g.e., s. 29
19 *Huzur*, s.127
20 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.22
21 *Huzur*, s.155
22 Yaşadığım Gibi, s.14 vd
23 A.g.e., s. 25
24 A.g.e., s. 25
25 *Huzur*, s.108
26 A.g.e., s. 238
27 *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 25
28 *Beş Şehir*, s.245
29 *Huzur*, s.228
30 A.g.e., s. 316
31 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s.76
32 A.g.e., s. 86
33 A.g.e., s. 55
34 *Beş Şehir*, s.IV
35 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s.58
36 A.g.e., s. 133
37 A.g.e., s. 133
38 A.g.e., s. 133
39 A.g.e., s. 220
40 A.g.e., s.263
41 A.g.e., s. 280
42 A.g.e., s. 293
43 A.g.e., s. 114
44 A.g.e., s. 14
45 A.g.e., s. 330
46 A.g.e., s. 293
47 A.g.e., s. 43
48 A.g.e., s. 42
49 A.g.e., s. 221
50 A.g.e., s. 362
51 A.g.e., s. 363
52 A.g.e., s. 145; YY, 86
53 *Huzur*, s.336
54 A.g.e., s. 253
55 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s.37

56 *Huzur*, s.125
57 A.g.e., s. 124
58 *Sahnenin Dışındakiler*, s.149
59 *Huzur*, s.18
60 A.g.e., s.124
61 A.g.e., s.125
62 A.g.e., s.154
63 *Yaşadığım Gibi*, s.359
64 *Beş Şehir*, s.236
65 A.g.e., s. 237
66 *Yaşadığım Gibi*, s.124
67 A.g.e., s. 124
68 A.g.e., s.119
69 A.g.e., s. 119 vd
70 Beş Şehir, s.241
71 A.g.e., s. 242
72 *Yaşadığım Gibi*, s.120
73 A.g.e., s. 344
74 *Huzur*, s.244
75 *Beş Şehir*, s.249
76 *19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 41
77 *Beş Şehir*, s. 249
78 A.g.e., s. 250
79 *Yaşadığım Gibi*, s. 349
80 *Beş Şehir*, s.130
81 *Yaşadığım Gibi*, s. 167
82 A.g.e., s. 169
83 A.g.e., s. 168
84 A.g.e., s. 191

XI
MODERN TÜRK EDEBİYATI VE TASAVVUF

1 *İstanbul* (Sanat ve Edebiyat Dergisi), Cilt 1, Sayı 1, Kasım 1953.
2 Mehmet Çınarlı, *Söylemek Yaraşır*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1978, s. 96 vd.
3 *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Yıl 1, Sayı 1, 1 Ocak 1972, s. 19.
4 İlk olarak *Yeni Mecmua* ve *Dergâh*'ta yayımlanan *Erenlerin Bağından* başlıklı yazılar, *Okun Ucundan* başlıklı yazılarla birlikte kitap olarak 1946 yılında yayımlanmıştır. Aynı kitabın diğer baskısı için bkz. *Erenlerin Bağından*, M.E.B. 1000 Temel Eser, İstanbul

1970. Yakup Kadri'nin bu yazılarında "Aziz Dost" diye hitap ettiği Yahya Kemal'dir. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*(1969)'nda anlattığına göre, Yahya Kemal de bu yazılara karşılık olarak Sevenlerin Bahçesinden başlıklı yazılar yazmaya niyetlenmiş, fakat yazamamış. Yahya Kemal'in düşüncesi, Yakup Kadri'nin mistisizmiyle kendi Epikürizmi arasında dialog kurarak yeni bir hümanizmaya götürecek bir yol açmakmış.

5 Peyami Safa'nın 1962'de müstakil olarak yayımlanan Mistisizm adlı kitabı daha sonra nasyonalizm ve sosyalizm konularındaki kitaplarıyla birarada yeniden yayınlanmıştır. Bkz.*Nasyonalizm-Sosyalizm-Mistisizm*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1975.

6 Peyami Safa, "Bergson ve Zamanımız", *Cumhuriyet*, 16 Eylül 1937.

7 Peyami Safa, *Seçmeler* (Haz. Faruk K. Timurtaş-Ergun Göze), M.E.B. 1000 Temel Eser, İstanbul 1970, s. 141.

8 A.g.e., s. 142.

9 Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, İstanbul 1974, s. 207 vd.

10 A.g.e., s. 292 vd.

11 Nurettin Topçu, *Yarınki Türkiye*, s. 166.

12 Topçu, *Kültür ve Medeniyet*, s. 59.

13 Topçu, *Bergson*, s. 94.

14 Topçu, *İradenin Davası*, s. 68.

15 Topçu, *Var Olmak*, s. 57 vd.

16 Topçu, *Mehmet Âkif*, s. 29.

17 A.g.e., s. 30.

18 *İradenin Davası*, s. 73.

19 A.g.e., s. 74.

20 *Kültür ve Medeniyet*, s. 93. Schopenhauer'ın buraya aktaracağımız musiki düşünceleriyle Topçu'nun düşünceleri arasında büyük bir benzerlik bulunmaktadır: "İnsan ruhunu daha dolaysız ve daha derin bir biçimde etkileyen bir başka sanat yoktur. Çünkü hiç bir sanat, dünyanın gerçek özünü müzik gibi dolaysız ve derin bir biçimde dile geetiremez. Güzel ve yüce melodiler duymak, ruhu yıkamak gibidir: İnsanı bütün pisliklerden, bütün zavallılıklardan ve bayağılıklardan temizler" (Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği*, Çev. Selahattin Hilav, Oluş Yayınları, İstanbul 1965, s. 89).

21 *Yarınki Türkiye*, s. 107.

22 A.g.e., s. 197.

23 A.g.e., s. 312.

24 A.g.e., s. 249.

25 A.g.e., s. 245.

26 A.g.e., s. 158.
27 A.g.e., s. 217.
28 A.g.e., s. 75.
29 A.g.e., s. 106. Nurettin Topçu'nun sanat görüşlerinin daha geniş bir tahlili ve eleştirisi için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Geçmişi Yeniden Kurmak*, s. 40 vd.
30 "Hikâye Üzerine Mustafa Kutlu İle Bir Konuşma", *Yenidevir*, 25 Nisan 1983.
31 *Yoksulluk İçimizde*, s. 23.
32 A.g.e., s. 55.
33 "Yoksulluk İçimizde Üstüne Mustafa Kutlu ile Konuşma", *Yönelişler*, Yıl 1, Sayı 3, Haziran 1981, s. 39.

XII
HENDESENİN RUHU

1 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 120 vd.
2 İnbülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Hattatlar*, s. 3; Sadrazam Ahmed Cevad Paşa hakkında geniş bilgi için aynı yazarın şu eserine bakılabilir: *Son Sadrazamlar*, C. 3, s. 1473 vd.
3 *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul 1983, s. 26; Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü hocaları için bk. a.g.e., s. 65-66.
4 A. Süheyl Ünver, *Müzehhib Karamemi*, İstanbul 1951; *Fatih Devri Saray Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul 1958; *Ressam Levnî, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1949; *Ressam Nigarî*, İstanbul 1946. Süheyl Ünver hakkında geniş bilgi için şu çok önemli esere bk.Ahmet Güner Sayar: *A.Süheyl Ünver: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri (1898-1986)*, Eren yayıncılık, İstanbul 1994
5 "Konumuz Türk Süsleme Sanatı", *Milliyet*, 7 Şubat 1972.
6 Aynı yer.
7 Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Tezyinî Sanatları*, s. 71.
8 Türk Tezyinî Sanatları, s. 35 vd. Bu kitap hakkında Tanpınar'ın dikkate değer bir yazısı için bkz. Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 392 vd.
9 Geniş bilgi için bkz. Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, s. 168 vd.
10 *Mimaride Türk Millî Üslubu Semineri*, s. 57
11 A.g.e., s. 57; Sedad Hakkı, söz konusu bildiride, Millî Mimari hareketinin ilk eseri olarak Yalova Termal Oteli'ni gösteriyor ve bu binanın hâlâ modernliğini koruduğunu söylüyor. Bkz. A.g.e., s. 58.

12 1977 yılında Ağa Han tarafından kurulan Ağa Han Mimari Ödülleri, İslâm ülkelerinde İslâm mimari mirası doğrultusunda yapılmış tasarımlara ve uygulamalara veriliyor. Kerim Ağa Han, ödüllerin amacını şöyle açıklamıştır: "Benim son zamanlarda geliştirdiğim mimarî ödülün gerçek amacı, İslâm dünyasına yardımcı olmak, geçmişe bakarak kendini daha iyi tanımaya özendirmek, hiç değilse şu soruyu sormaya yöneltmektir: İçinde bulunduğu nesnel çevre ve ortam nedir? Çünkü bu nesnel çevre ve ortam kendi kültürümüzle bağlantılı değildir. Ya da tam tersine, kendimize şu soruyu sormak bizi ilgilendiriyor mu: Geçmişimizde neler vardır, geçmişimizden bir şeyler öğrenebilir miyiz, böyle bir çabaya katılabilir miyiz ve bunu kendi görüşümüze göre, yapmamız gereken biçimde yapabilir miyiz? Müslümanlar olarak, kültürümüzle, geleneklerimizle, sanat ve biçimdeki yeteneklerimizle hiç bağdaşmayan kalıp bir okul binası, koskoca bir hastane, bir okul satın almak zorunda değiliz. Gerçekten de koyduğum bu ödülün amacı, bu meselelere karşı duyarlık yaratmak ve bu gibi meselelerle karşılaşınlara, inançları, kültürleri, gelenekleri ile uyumlu çözümler bulmakta özen sağlamaktır. Amacım eksiklik değil, buluşlar yeni ve çağdaş olacaktır ama, kendi geçmişimize şimdikinden çok daha yakın bir türde olması gerekir." (Bu haftaki konumuz: Ağa Han Mimarlık Ödülü ve İsmailiye Mezhebi, konuğumuz Kerim ağa Han, *Milliyet*, 30 Ekim 1978).

13 Turgut Cansever, *Şehir ve Mimari*, s.263 vd

14 Abdülhak Şinasi, "Klasik Abidelerimiz ve Güzel Sanatlar Akademisi", *Varlık*, Sayı 2, 1 Ağustos 1933.

15 İ. Hakkı Baltacıoğlu, "Türk Sanat Gelenekleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi I*, s. 3.

16 A.g.m., s. 9.

17 A.g.m., s. 10.

18 A.g.m., s. 15.

19 A.g.m., s. 17.

20 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Sanat*, İstanbul 1934, s. 156 vd. Baltacıoğlu, bu fikirlerini daha sonra biraz yumuşatmıştır. Bkz. *Türke Doğru*, Ankara 1972, s. 165 vd.

21 Baltacıoğlu, a.g.m. s. 21. Yazarın bu konudaki görüşleriyle ilgili daha geniş bilgi için bkz. *Türklerde Yazı Sanatı*, A.Ü.İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1958; ayrıca bkz. *Türk Plastik Sanatları*, M.E.B. Yayınları, Ankara 1971.

22 Mahmud Bedreddin Yazır, *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli II*, s. 213 vd.

23 *Kalem Güzeli I*, s. 120.
24 A.g.e., s. 122.
25 A.g.e., s. 124.
26 D Grubu şu ressamlardan oluşuyordu: Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Cemal Tollu, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Nurullah Berk. Geniş bilgi için bkz. Nurullah Berk, *Sanat Konuşmaları*, İstanbul 1943, s. 75 vd.
27 M.Ş. İbşiroğlu-S. Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, s. 4 vd.
28 Nurullah Berk, a.g.e., s. 83 vd.
29 Suut Kemal Yetkin, "Türk-İslâm Plastik Sanatlarının Estetiği", *Sanat Dünyamız*, Yıl 3, Sayı 7, Mayıs 1976, s. 10 vd.
30 İbşiroğlu-Eyüboğlu, a.g.e., s. 6.
31 Geniş bilgi için bkz.Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*, s.425 vd.

XIII
TURGUT CANSEVER'İN SANAT FELSEFESİ

1 Turgut Cansever, *Şehir ve Mimarî*, s.265
2 A.g.e., s.11
3 A.g.e., s.13
4 A.g.e., s.13 vd.
5 A.g.e., s.14
6 A.g.e., s.16
7 A.g.e., s.20.
8 A.g.e., s.13
9 A.g.e., s..23
10 A.g.e., s.24
11 A.g.e., s.24
12 A.g.e., s.25
13 A.g.e., s.26
14 A.g.e., s.27 vd.
15 A.g.e., s.29
16 A.g.e., s.33
17 A.g.e., s.34
18 A.g.e., s.35
19 "Turgut Cansever'le Dünden Bugüne İstanbul" (Konuşan: Beşir Ayvazoğlu), *Türk Edebiyatı*, S. 248, Haziran 1994
20 Aynı röportaj

BİBLİYOGRAFYA

AHMED CEVDET PAŞA: *Belâgat-i Osmaniye*, İstanbul 1299

AHMED MİDHAT EFENDİ: *Menfa*, İstanbul 1293

---------- *Avrupa'da Bir Cevelan*, İstanbul 1307

---------- *Said Beyefendi Hazretlerine Cevap*, İstanbul 1313

AHMED RASİM: Tarih ve Muharrir, 1329

AHMED REFİK: *Lale Devri*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları, Ankara 1973

AHMED ŞUAYB: *Hayat ve Kitaplar*, İstanbul 1329

AKÇURA, Yusuf: *Türkçülük*, İstanbul 1978

AKÇURA, Gökhan: *Muhsin Ertuğrul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1992

AKSEL, Malik: *Anadolu Halk Resimleri*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1960

---------- *Türkler'de Dinî Resimler*, Elif Kitabevi, İstanbul 1967

---------- *Sanat ve Folklor*, Devlet Kitapları, İstanbul 1971

---------- *İstanbul'un Ortası*,

AND, Metin: *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923), Ankara 1971*

---------- *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (1839-1908), Ankara 1972

---------- *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yayınevi*, Ankara 1969

---------- *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1982

ARIK, Remzi Oğuz: *Türk Sanatı*, Dergah Yayınları, İstanbul 1975

ARIK, Rüçhan: *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1976

ARMAĞAN, Mustafa: *Gelenek*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992

---------- *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İnsan Yayınları, İstanbul 1995

ARSEVEN, Celal Esad: *Türk Sanatı Tarihi*, M.E.B. Yayınları, 3 C., İstanbul 1955-59

---------- *Sanat Ansiklopedisi*, M.E.B. Yayınları 5 C.

---------- *Sanat Kamusu,* İstanbul 1340
---------- *Türk Musikisi ve Yeniçeri Mehter Muzikası Hakkında Mütâlaat* , İstanbul 1327
ASLANAPA, Oktay: *Türk Sanatı,* M.E.B. Yayınları, 2 C. İstanbul 1972
---------- "Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişmesi", *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan,* TKAE Yayınları, Ankara 1973
ATAÇ, Nurullah: *Diyelim-Söz Arasında,* Varlık Yayınları, İstanbul 1970
AYVAZOĞLU, Beşir: *Aşk Estetiği,* ÖtükenYayınları, İstanbul 1993
---------- *Yahya Kemal Eve Dönen Adam,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 1995
---------- *Geçmişi Yeniden Kurmak,* Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1985
---------- *Güller Kitabı,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 1993
AYVERDİ, Ekrem Hakkı: *Makaleler,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1985
---------- *Türk Mimarisi ve Dünya,* Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1982
BALTACIOĞLU, İ. Hakkı: *Sanat,* Suhulet Kütüphanesi, İstanbul 1934
---------- *Türk Plastik Sanatları,* M.E.B. Yayınları, Ankara 1971
---------- "Türk Sanat Gelenekleri", *Yıllık Araştırmalar Dergisi I,* A.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara 1957
BANARLI, Nihad Sami: *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi,* M.E.B. Yayınları, İstanbul 1971
BAYDUR, Suat Yakup: *Dil ve Kültür,* TDK Yayınları, Ankara 1964
BAYKARA, Tuncer: *Osmanlılarda Medeniyet Kavramı ve Ondokuzuncu Yüzyıla Dair Araştırmalar,* Akademi Kitabevi, İzmir 1992
BEHAR, Cem: *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler,* Bağlam Yayınları, İstanbul 1987
---------- *Zaman Mekân, Müzik/Klasik Türk Musıkisinde Eğitim* (Meşk), İcra ve Aktarım, Afa Yayıncılık, İstanbul 1992, s.141 vd.
BELGE, Murat: "Türklerin Türkiye'yi Keşfi Nasıl Tamamlandı?", *Gergedan,* S. 1, Mart 1987
BERK, Nurullah: *Türkiye'de Resim,* Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul 1943
---------- *Sanat Konuşmaları,* A.B. Neşriyatı, İstanbul 1943

---------- "İslâm Yazısında Plastik ve İfade", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 4, Ankara 1955
---------- "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 2-3, Ankara 1953
BERKES, Niyazi: *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1973
BEYATLI, Yahya Kemal: *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1971
---------- *Aziz İstanbul*, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser, İstanbul 1969
---------- *Eğil Dağlar*, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser, İstanbul 1970
---------- *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1973
BEZİRCİ, Asım: *2. Yeni Olayı*, Tel Yayınları, İstanbul 1974
BİLGEGİL, Kaya: *Harabat Karşısında Namık Kemal*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1972
---------- *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I, Belagat*, Atatürk Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1980
CANSEVER, Turgut: *Şehir ve Mimari*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992
---------- *Ev ve Şehir*, İnsan Yayınları, İstanbul 1994
CEZAR, Mustafa: *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971
---------- *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, Türk kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986
DANİŞMEND, İsmail Hami: *Türklük Meseleleri*, İstanbul Kitabevi, İstanbul 1966
ELIOT, T.S.: *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983,
ENGİNÜN. İnci: "Abdülhak Hâmid'in Eserlerinde Grek ve Latin Mitolojisiyle İlgili Unsurlar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.XIV, 1966
ERCILASUN, Bilge: *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkid*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1981
ERHAT, Azra: *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978
EROĞLU, Ebubekir: *Sezai Karakoç'un Şiiri*, Bürde Yayınları, İstanbul 1981

EYÜBOĞLU, Sabahattin: *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler (Söz Sanatları I)*, Cem Yayınevi, İstanbul 1981
---------- *Mavi ve Kara*, Çan Yayınları, İstanbul 1967
FAZLURRAHMAN: *İslam* (çev.Mehmet Dağ, Mehmet Aydın), Selçuk Yayınları, İstanbul 1981
GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp: *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul 1955
GERÇEK, Selim Nüzhet: *Türk Temaşası*, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942
GOMBRICH, E.H.: *Sanatın Öyküsü* (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul 1976
GÖKALP, Ziya: *Türkçülüğün Esasları* (Haz. Prof. Dr. Mehmet Kaplan), M.E.B. 1000 Temel Eser, İstanbul 1970
GÖLPINARLI, Abdülbaki: *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi, İstanbul 1945
GÖKYAY, Orhan Şaik: *Katip Çelebi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1982
---------- "Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi", *Güzel Sanatlar*, Sayı 3, 1941
---------- "Risale-i Mimariyye", *Ord. Prof. Dr. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, TTK Yayınları, Ankara 1976
GUENON, René: *Modern Dünyanın Bunalımı* (çev. Nabi Avcı) Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1979
---------- *Doğu ve Batı* (çev. Fahrettin Arslan), Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980
GÜNGÖR, Erol: *İslâm'ın Bugünkü Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981
---------- *İslâm Tasavvufunun Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982
GÜNGÖR, Semih: *Âsaf Halet Çelebi*, Suffe Yayınları, İstanbul 1986
HALİKARNAS BALIKÇISI: *Anadolu'nun Sesi*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1971
HALİL EDHEM: *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul 1340 (1924)
HANİOĞLU, Şükrü: *Bir Siyasal Örgüt Olarak Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük* (1889-1902) , İstanbul 1986
HULUSİ, Şerif: "Tanzimat'tan Sonraki Tercüme Faaliyetleri", *Tercüme Dergisi*, C. 1, S. 3, 19 Eylül 1940.
İBŞİROĞLU, M.Ş. - EYÜBOĞLU, Sabahattin: *Fatih Albumuna Bir Bakış*, İstanbul 1955

---------- *Avupa Resminde Gerçek Duygusu,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972
İKBAL, Muhammed: *Cavidname* (çev. Annemarie Schimmel), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1958
---------- *İslâm'da Dinî Tefekkürün Yeniden Teşekkülü* (çev. Sofi Huri), İstanbul 1964
İLHAN, Attila: *Hangi Batı,* Bilgi Yayınevi, Ankara 1972
İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal: *Son Hattatlar,* İstanbul 1955
---------- *Son Sadrazamlar I-IV,* Dergah Yayınları, İstanbul
KANIK, Orhan: *Denize Doğru,* Varlık Yayınları, İstanbul 1969
KAPLAN, Mehmet: *Tevfik Fikret,* İstanbul 1971
KARAKOÇ, Sezai: *Edebiyat Yazıları I-II,* Diriliş Yayınları, İstanbul 1982-1986
KÖPRÜLÜ, Fuat: *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1966
----------*Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar,* İstanbul 1934
---------- *Edebiyat Araştırmaları,* TTK Yayınları, Ankara 1966
KUBAN, Doğan: *Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1982
----------*100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi,* Gerçek Yayınevi, İstanbul 1978
LEVEND, Agah Sırrı: *Divan Edebiyatı Kelimeler Remizler ve Mazmunlar,* İnkılap Kitabevi, İstanbul 1943
----------*Türk Dilinde Sadeleşme ve Gelişme Evreleri,* TDK Yayınları, Ankara 1972
LEWIS, Bernard: *Modern Türkiye'nin Doğuşu* (çev.Metin Kıratlı), TTK Yayınları, Ankara 1970
LYNTON, Norbert: *Modern Sanatın Öyküsü* (çev.Cevat Çapan-Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
MARDİN, Şerif: *Din ve İdeoloji,* İletişim Yayınları, İstanbul 1983
---------- *İdeoloji,* Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, Ankara 1976
---------- *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908,* İletişim Yayınları, İstanbul 1983
MERİÇ, Çemil: *Umrandan Uygarlığa,* Ötüken Neşriyat , İstanbul
---------- *Mağaradakiler,* Ötüken Neşriyat , İstanbul 1978
---------- *Kırk Ambar,* Ötüken Neşriyat , İstanbul 1980
---------- *Bir Dünyanın Eşiğinde,* Ötüken Neşriyat , İstanbul 1976
MERİÇ, Rıfkı Melul:*Türk Tezyinî Sanatları,* DGSA Yayınları, İstanbul 1937

Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1984

MİYASOĞLU, Mustafa: *Edebiyat Geleneği*, Yenisanat Yayınları, İstanbul 1975

MONTANİ EFENDİ: *Usul-i Mimarî-i Osmanî /L'Architecture Ottomane, Duvrage Autorise par irade Imperial et publie sous le patronaje Son Excellence Edhem Pacha*, Constantinapole 1290 (1873).

MORAN, Berna: *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1978

---------- *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim yayınları, İstanbul 1983

MUALLM NACİ: *Demdeme*, İstanbul 1303

----------*Istılahat-ı Edebiyye*, İstanbul 1307

MÜLAYİM, Selçuk: *Sanat Tarihi Metodu*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1983

NAMIK KEMAL: *Celaleddin Harzemşah*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975

NECATİGİL, Behçet: *Konuşmalar, Konferanslar (Düzyazılar II)*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983

---------- *Bile/Yazdı*, Ada Yayınları, İstanbul 1979

NECİP ASIM: "Dilimiz, Musikimiz", *Türk Yurdu*, C. XIV, S. 157, 15 Mayıs 1334.

NUTKU, Özdemir: *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, TTK Yayınları, Ankara 1972

---------- "Darülbedayi'nin Kuruluşu Üzerine Birkaç Not", *Türk Dili*, S. 190, Temmuz 1967.

OKAY, Orhan: *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, A.Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1973

---------- *Beşir Fuad*, Hareket Yayınları, İstanbul 1969

---------- *Necip Fazıl Kısakürek*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987

OSMANOĞLU, Ayşe: *Babam Abdülhamid* (Hatıralarım), Selçuk Yayınları, İstanbul 1986

ÖZ, Tahsin: "Selim III'ün Sırkatibi Tarafından Tutulan Ruzname", *Tarih Vesikaları Dergisi*, C.III, S.15, Mayıs 1949

ÖZTUNA, Yılmaz: *Türk Musikisi Ansiklopedisi I-II*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1974

---------- *Türk Musıkisi Teknik ve Tarih*, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı, İstanbul 1987

---------- *Sadeddin Arel*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986
RAUF YEKTA: "Selim-i Salis Musikişinas", *Yeni Mecmua*, S. 16, 1917.
---------- *Esâtîz-i Elhan*, İstanbul 1340 (1924)
---------- "Alaturka-Alafranga Mücadelesi", *Tiyatro ve Musiki*, 2 Şubat 1928
RECAİZADE MAHMUD EKREM: *Ta'lim-i Edebiyat*, İstanbul 1299
---------- *Takdir-i Elhan*, Dersaadet 131
---------- *Zemzeme II*, İstanbul 1301
---------- *Pejmürde*, İstanbul 1311
REFİĞ, Halit: *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul 1971
RIZA TEVFİK: *Abdülhak Hamid ve Mülahazat-ı Felsefeyyesi* (Haz. Abdullah Uçman), İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1984
SAKIZLI OHANNES: *Fünun-ı Nefise Tarihi Medhali*, İstanbul 1308
SANAL, Haydar: *Mehter Musikisi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1964
SAYAR, Ahmet Güner: *A. Süheyl Ünver: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri* (1898-1986), Eren Yayıncılık, İstanbul 1994
SEVENGİL, Refik Ahmet: *Tanzimat Tiyatrosu*, İstanbul 1961
---------- *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul 1968.
SEVÜK, İsmail Habib: *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1340
---------- *Avrupa Edebiyatı ve Biz I-II*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1940-1941
SİNANOĞLU, Nüshet Haşim: *Dante ve Divine Commedia*, İstanbul 1934
---------- *Petrarca/Hayatı, Eserleri ve Ortadevirden Rönesansa Geçiş Merhalesinin Tetkiki*, Ankara 1931
SİNANOĞLU, Suat: *Türk Hümanizmi*, TTK Yayınları, Ankara 1980
SÖZEN, Metin: *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1984
ŞASA, Ayşe: *Yeşilçam Günlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul1993
ŞEYH GALİB: *Hüsn ü Aşk* (Haz.Abdülbaki Gölpınarlı), Altın Kitaplar, İstanbul 1968
Şeyh Galib Kitabı (Haz.Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995
TANPINAR, Ahmet Hamdi: *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970

---------- *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevneler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1962
---------- *Beş Şehir*, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser 5, İstanbul 1969
---------- *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1977
---------- *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser 2, İstanbul (tarihsiz)
---------- *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961
---------- *Mâhur Beste*, Dergah Yayınları, İstanbul
---------- *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi 1976
TANSUĞ, Sezer: *Şenlikname Düzeni*, De Yayınları, İstanbul 1961
---------- *Karşıtı Aramak*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983
TARAKÇI, Celal: *Cenab Şahabeddin'de Tenkid*, Samsun 1986
TEVFİK FİKRET: *Dil ve Edebiyat Yazıları* (Haz.İsmail Parlatır), TDK Yayınları, Ankara 1987
TOPÇU, Nurettin: *Yarınki Türkiye*, Yağmur Yayınları, İstanbul 1972
---------- *Kültür ve Medeniyet*, Hareket Yayınları, İstanbul 1970.
---------- *Bergson*, Hareket Yayınları, İstanbul 1968
---------- *İradenin Davası*, Hareket Yayınları, İstanbul 1974
---------- *Var Olmak*, Yağmur Yayınları, İstanbul 1965
---------- *Mehmet Âkif*, Hareket Yayınları, İstanbul 1970
TUNALI, İsmail: *Sanat Ontolojisi*, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971
---------- *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul 1979
TUNCEL, Bedrettin: "Hasan Ali Yücel ve Tercüme", *Tercüme Dergisi*, S. 75-76, Temmuz-Aralık 1961
TURA, Yalçın Tura: *Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988
TÜRİNAY, Necmettin: *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Birlik Yayınları, Ankara 1983
UÇMAN, Abdullah: "Rıza Tevfik'in Estetikle İlgili Yazıları", *M. Ü. Fen Edebiyat Fakültesi, Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı 6, 1990
UŞAKLIGİL, Halit Ziya: *Kırk Yıl*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1969
ÜLGENER. Sabri F.: *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Meseleleri*, Der Yayınları, İstanbul 1981
---------- *Zihniyet ve Din-İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, Der Yayınları, İstanbul 1981

ÜLKEN, Hilmi Ziya: *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi I-II*, Selçuk yayınları, İstanbul 1966

ÜNAYDIN, Ruşen Eşref: *Diyorlar ki*, MEB Yayınları, İstanbul 1972

ÜNVER, A. Süheyl: *Müzehhib Karamemi*, İstanbul 1951;

---------- *Fatih Devri Saray Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*, İstanbul 1958

---------- *Ressam Levnî*, Hayatı ve Eserleri, İstanbul 1949

---------- *Ressam Nigarî*, İstanbul 1946

YAVUZ, Hilmi: *Yazın Üzerine*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1987

---------- *Kültür üzerine*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1987

YAZIR, M.Bedreddin: *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli I-II*, (haz.M.Uğur Derman), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1972

YETİŞ, Kazım: *Ta'lim-i Edebiyat'ın Rhetorique ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler* (Doktora Tezi), Türkiyat Enstitüsü

YETKİN, Suut Kemal: *Estetik ve Ana Sorunları*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1979

---------- "İslam sanatının Mahiyeti", *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* I, 1952

---------- "Türk-İslam Plastik Sanatlarının Estetiği", *Sanat Dünyamız*, Mayıs 1976

YİRMİSEKİZ Çelebi Mehmed Efendi: *Sefaretname*, (haz. Abdullah Uçman), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul (tarihsiz)

(YÖNETKEN) Halil Bedii: "Alaturka Musikide Son Tezahürlerin Kıymeti", *Hayat*, nr. 83, Ankara 28 Haziran 1928.

YÜCEL- Hasan-Âli: *Edebiyat Tarihimizden I*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1957

YÜCEL, Ünsal: "Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı", *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk*, 2.bs., Dr.Nejat F.Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul 1986

ZİVER PAŞA: *Âsâr-ı Ziver Paşa*, Bursa Vilayet Matbaası, 1313

İNDEKS

A

Abdülaziz, 26, 28
Abdülbâki Nâsır Dede, 40
Abdülhâk Hâmid, 82, 84, 101, 102, 131, 137, 168, 169, 192, 259
Abdülhâk Molla, 43
Abdülhamid II, 27, 47, 48, 63, 281
Abdülmecid I, 26, 42, 43, 44, 57, 251
Âdem, 207
Adıvar, Halide Edib, 175
Ağa Han, 295
Ahmed III, 22, 248
Ahmed Ağribozî, 81
Ahmed Ali Paşa, 340
Ahmet Cevad Paşa, 282
Ahmed Cevdet, 79, 80
Ahmed Cevdet Paşa, 99, 101
Ahmed Fethi Paşa (Tophane Müşiri), 28
Ahmed Haşim, 34, 126, 130, 134, 135, 136, 137, 155, 157, 168, 171, 202
Ahmed Hikmet Bey, 170, 171
Ahmed İhsan (Tokgöz), 105
Ahmed Midhat Efendi, 28, 36, 37, 44, 45, 56, 59, 76, 78-82, 101, 103, 107, 113, 115, 116, 137, 170, 344
Ahmed Nazif Efendi, 38
Ahmed Rasim, 29, 31, 80, 341
Ahmed Şuayb, 111, 115, 116, 127
Ahmed Vefik Paşa, 105, 127
Aisopos, 82
Akad, Ömer Lütfi, 68
Akar, Âzâde, 287
Akdeniz, Nil, 288
Akdik, Kâmil (Reisülhattatîn), 283, 284, 316
Akozan, Feridun, 291
Aksel, Malik, 122, 3156
Akün, Ömer Faruk, 145
Akyavaş, Erol, 313, 318-324
Âli Bey, 58
Ali Cânib, 128
Ali Kemal, 115, 126
Âli Paşa, 29
Ali Paşa (Hekimoğlu), 244, 247
Ali Suâvî, 128
Ali Şir Nevâî, 227
Alişan, Mine, 288
Alparslan, Ali, 317
Altunbezer, İsmail Hakkı, 284, 316
Amicis, Edmondo, 337
And, Metin, 61

Andromaque, 79
Antel, Melek, 288
Antoine, 63, 64, 66
Apollon, 91, 221
Aragon, 217
Arel, Hüseyin Saadeddin, 51, 52, 53, 54
Ârif Bey (Hattat), 283
Ârifî Paşa, 36
Aristo, 77, 78,
Arseven, Celal Esad, 18, 19, 34, 36, 48, 118-122, 124, 290, 291
Arvasî, Abdülhakim, 198
Asya, Arif Nihat, 158, 171
Âşık Veysel, 93
Ataç, Nurullah, 86, 88, 135, 149-151, 153, 155
Atay, Falih Rıfkı, 294
Atlığ, Nevzad, 53
Aubert, 46
Audran, 46
Aytaç, Hâmid, 315-317
Ayvansarayî Hafız Hüseyin, 22
Ayvazovsky, 26
Ayverdi, Ekrem Hakkı, 258, 285, 299
Ayverdi, Samiha, 258
Aziz Mahmud Hüdâî, 225

B

Baba Nakkaş, 285, 286
Bâkî, 13, 146, 152, 157, 197, 218, 348
Balatlı Ahmed Bedri, 26
Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, 130, 301-305
Balzac, Honore de, 110, 112, 114, 266
Banarlı, Nihad Sami, 257
Banguoğlu, Tahsin, 314
Barın, Emin, 317
Batanay, Kemal, 258
Baudelaire, 139, 197, 266
Baulanger, 27
Bayar, Celal, 290
Bayazıt, Erdem, 215
Baydur, Suat Yakup, 88, 93
Bayet, 122
Bâyezid II, 219, 286
Bayramoğlu, Fuat, 158, 166
Beethoven, 110, 268, 269
Bektaş, Davut, 317
Bergson, H., 130, 132, 134, 137, 141, 194, 221-223, 228, 231, 237, 245, 260, 263, 264, 268, 301
Berk, İlhan, 161, 204
Berker, Ercümend, 53
Beşir Fuad, 113, 114, 115, 118
Beyatlı, Yahya Kemal (bk.Yahya Kemal)
Beyhan Sultan, 171, 173, 174
Bihzad, 24, 25, 323
Blondel, M., 263, 264
Bogos Efendi, 33
Bolieau, 78
Bonatz, Paul, 294
Bosko, 57
Boutroux, E., 130
Braque, 354
Brecht, B., 64
Brémond, Abbé, 137, 138
Buffon, 99
Byron (Lord), 77, 90

C

Cansever, Turgut, 295, 302, 325-338
Cem Sultan, 218

Cenab Şahâbeddin, 79, 80, 82, 83, 84, 105, 111, 117, 137, 138, 168, 170
Coellen, L., 328, 329, 332
Coleridge, Samuel Taylor, 175
Coomaraswamy, Ananda, 332
Corneille, 77, 78, 79
Coulanges, Fustel de, 116
Cumhur, Memduh, 166

Ç

Çağatay, Ali Rıfat, 52
Çakmaklı, Yücel, 69
Çamlıbel, Faruk Nafiz, 171, 313
Çelebi, Âsaf Hâlet, 155, 156, 157, 172, 200, 205, 254, 346, 347, 318
Çelebioğlu, Âmil, 166
Çetin, Nihad M., 171
Çevik, Savaş, 317
Çınarlı, Mehmet, 256
Çolpan, Nusret, 288
Çuhacıyan, Dikran, 45, 342, 343

D

Dalandeberg (Kontes), 56, 341
Dali, S., 162
Dalloway, J., 17
Danişmend, İsmail Hami, 60, 61
D'Annunzio, 90
Dante, 86, 91, 188, 208
Daubigny, 26
Daudet, Alphonse, 112
Dayıgil, Feyzullah, 284
Debussy, 225, 227
Dede Efendi (bk.İsmail Dede Efendi)
Dellalzâde İsmail Efendi, 41
Deither, M., 29
Demironat, Muhsin, 284, 315
Derman, Uğur, 317
Descartes, René, 77
Dickens, Charles, 113
Diez, Ernest, 328, 329, 331, 332
Doesburg, Theo van, 312
Dubuffet, 353, 354
Durkheim, Emile, 301
Dürer, Albrecht, 357
Diriklik, Salih, 69
Dionysos, 91, 221
Donizetti, Geatona, 42
Donizetti, Giuseppe, 42
Dumas, Alexandre, 113
Dürrenmatt, F., 64

E

Ebert, Carl, 66
Ebûbekir Ağa, 247, 248
Ebuzziya Tevfik, 59, 169
Edgü, Ferit, 313
Edhem Paşa, 27, 32
Edhem Pertev Paşa, 168
Eflatun, 99, 100
Egli, Ernst, 292, 293
Eldem, Sedad Hakkı, 20, 291-295, 301
Elhac İbrahim Efendi, 101
Eliot, Thomas Stearns 13, 14, 212
Elizabeth, 218
Emin Nihat Bey, 113
Erdoğan, Bekir Sıtkı, 158
Erginbaş, Doğan, 294
Ergun, Saadettin Nüzhet, 168, 173
Erhat, Azra, 90
Eroğlu, Ebubekir, 203, 205
Erol, Aydil, 158
Erksan, Metin, 69, 70
Ersoy, Mehmed Âkif, bk. Mehmed Âkif

Ertop, Konur, 160
Ertuğrul, İsmail Fennî, 47
Ertuğrul, Muhsin, 67, 68
Es'ad Muhlis Paşa, 23
Esrar Dede, 171
Eşil (Aiskylos), 110
Evliya Çelebi, 282
Eyüboğlu, Sabahaddin, 90, 92, 153, 154, 186, 187, 188, 311-313, 315
Eyüboğlu, Bedri Rahmi, 346, 357, 313, 315
Euripide, 79, 248
Ezgi, Subhi, 52, 53, 54

F

Fabre, Emil, 65
Fârâbî, 48
Farrére, Claude, 64
Fasih Dede, 171
Fâzıl (Enderunlu), 23
Ferîdüddin Attar, 208
Ferik Ahmed Paşa, 26
Fersan, Refik, 42
Feyzî, 157
Fındıkoğlu, Ziyâeddin Fahri, 124
Flaubert, Gustave, 112, 115, 116, 194, 270
Freud, Sigmund, 193
Fuzûlî, 13, 133, 152, 163, 166, 197, 257, 269, 270, 348

G

Gauguin, Paul, 353, 354
Gautier, T., 67, 139
Gazzâlî, 276
Gerçek, Selim Nüzhet, 60
Gerome, 26, 27,
Gide, Andre, 218
Goethe, 90, 208, 218
Gogh, Vincent van, 312, 353, 354,
Goncourt Kardeşler, 112, 197
Goold, M., 29
Gourmont, Remy de, 137
Gökalp, Ziya, 35, 48, 49, 85, 86, 128-130, 144, 304
Gölpınarlı, Abdülbaki, 93, 149, 150, 162, 177, 186
Greco, El, 352, 356, 357
Guenon, Rene, 273, 274
Guyao, J.M., 125
Güllü Agop, 58
Gündüz, Hüseyin, 317
Güney, Ö., 294

H

Hacı Ârif Bey, 39, 41, 42
Hacı Bayram 13, 225
Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, 158
Hafız Post, 39, 247, 248
Hâlet Bey, 58
Hâlid Ziya (Uşaklıgil), 46, 103, 105, 111, 112, 116, 117, 118, 270
Halikarnas Balıkçısı (bk.Kabaağaçlı, Cevat Şakir), 90
Halil Bedii (Yönetken), 48
Halil Edhem Bey, 123
Hallâc-ı Mansur, 324
Halman, Talat Sait, 158
Halûk, 131, 270
Hamparsum, 40
Hartung, Hans, 312
Harun (Hz), 207
Hasan Âsaf, 104, 105
Hatemi, Hüsrev, 158, 173
Hatice Emetullah Sultan, 248
Hatice Sultan, 21

Haydar Bey, 45, 343
Hayri Efendi (Şeyhülislam), 282
Heine, H., 90
Heredia, Jose Maria, 116, 139
Herodot, 82
Hersekli Arif Hikmet, 97
Hızır Bey, 225
Hilav, Selahattin, 268
Hindemith, Paul, 66
Hirn, Yrjö, 125
Hisar, Abdülhâk Şinasi, 154, 297, 298
Hoca Ahmed Yesevi, 179
Hoca Tahsin, 282
Holbein, Hans, 357
Holzmeister, 294
Homeros, 81, 85, 89, 91
Horace, 77
Horatius, 86
Hubsch, M.Le Baron, 21
Hugo, Victor, 79, 90, 113, 114, 115, 139, 168
Hüseyin Câhid (Yalçın), 106-110, 125, 127
Hüseyin Daniş, 80
Hüseyin Suat, 65
Hüseyin Zekâî Paşa, 27

I

Irâkî, 87
Irsoy, Ahmed (Zekai Dedezade), 52
Işınsu, Emine, 175
Itrî Efendi (Buhûrîzâde Mustafa), 39, 141, 225, 246, 247, 248, 250, 251, 289

İ

İbn Arabî, 87, 208
İbnülemin Mahmud Kemal (İnal), 282
İbrahim (Hz), 207, 209
İbrahim Alaeddin, 125
İbrahim Edhem, 272
İbrahim Paşa (Nevşehirli), 20, 39, 247
İbrahim Şinasi, 58, 62, 63, 75, 98
İbşiroğlu, Mazhar Şevket, 312
İdris (Hz.), 207
İhsanoğlu, Ekmeleddin, 317
İkbal, Muhammed, 208
İlhan, Attila, 162, 163, 172, 204
İmrü'l-kays, 157
İnan, Âkif, 215
İnan, Ergin, 313
İnönü, İsmet, 88
İrteş, Semih, 288
İsa (Hz.), 77, 207
İsmail Ankaravî, 171
İsmail Dede Efendi (Hammamizade), 40, 41, 43, 44, 52, 53, 133, 174, 178, 218, 219, 246, 247, 250, 251, 269
İsmail Habib (Sevük), 102
İsmail Hakkı Bey, 52
İsmail Hakkı Bey (Bereketzâde), 59
İsmail Hakkı (Bursalı), 225
İz, Mahir, 166, 171
İzbudak, Veled Çelebi, 171
İzer, Zeki Faik, 290, 291
İzzet Molla (Keçecizade), 168
James,W., 130
Jean Babtiste Van Mour, 21

K

Kabağaçlı, Cevat Şakir, 89, 90,
Kadir, A., 90
Kam, Ferit, 166
Kamhi, Dilber, 288
Kandinsky, Vassily, 312

Kanık, Orhan Veli, 93, 94, 95, 155, 199
Kantarcıoğlu, Sevim, 212
Kaplan, Mehmet, 189, 219, 255, 271
Karacaoğlan, 152
Karahisârî, 214
Kara İsmail Ağa, 247
Karamemi, 285
Kaymakam Hüsnü Yusuf, 26
Karadeniz, Ekrem, 54
Karakoç, Sezai: 13, 172, 189, 202-206, 208-210, 212-216, 280, 349
Kazasker Mustafa İzzet, 178
Keats, 90
Kemal Tahir, 69, 70, 159
Kemaleddin Bey (Mimar), 34, 35, 292
Keskiner, Cahide, 287
Kırımlı, Ahmet İhsan, 53
Kırımlı, Faik, 288
Kısakürek, Necip Fazıl, 13, 181, 182, 185, 191-205, 216
Klee, Paul, 312
Korman, Nuri, 284
Köprülü(zade) Fuat, 126, 170, 171, 177-181, 183, 185
Kunt, Rikkat, 284, 315
Kurnaz, Cemal, 166
Kutlu, Hüseyin, 316, 317
Kutlu, Mustafa, 271-273, 275-280
Kürkçüoğlu, Kemal Edip, 166

L

La Fontaine, 77, 78, 105
Lamartine, 64
Lecocq, Charles, 46
Lecomte de Lisle, 85, 116
Le Corbusuier, 293
Leonardo da Vinci, 141, 357
Lepage, 116
Lessing, 352
Levend, Agah Sırrı, 101
Levnî, 22, 41, 285
Lewis, Bernard, 143
Loti, Pierre, 64
Luther, Martin, 319
Lütfî Efendi, 24, 25, 26, 43

M

Maarrî, 157, 208
Maeterlinck, 261
Mahaffy, 84
Mahmud I, 17, 39
Mahmud II, 23, 24, 25,26, 36, 38, 40, 42, 43, 50, 57, 252
Mahmud Esad, 123
Maillard, E., 33
Mallarmé, 350
Malraux, 217, 218, 291
Manguel, 42
Mani, 24, 25
Marsias, 91
Marx, Joseph, 51
Marx, Karl, 187
Marquis de Bonnac, 20
Massignon, Louis, 185, 288
Matisse, Henri, 312, 353, 354
Mauppassant, Guy de, 116
Mehmed II (Fatih), 25, 218, 219, 286, 299
Mehmed V (Reşad), 171
Mehmed Âkif, 13, 47, 96, 191, 192, 202, 205, 270
Mehmed Çelebi (Tanburi, hanende), 39
Mehmed Emin (Erişirgil), 130
Mehmed Emin (Yurdakul), 128

Mehmed Rauf, 46, 83, 106, 110
Mehmed Tahir Ağa (Sermimar), 20
Mehmed Tevfik Paşa, 84
Mehmed Vahîd Bey, 119, 120, 122, 123
Mehmed Ziya Bey (İhtifalci), 123, 171
Melling, 21, 249
Menemenlizâde Tahir, 101, 104, 114
Meragalı Abdülkadir, 246, 250
Meriç, Cemil, 115, 117
Meriç, Rıfkı Melûl, 166, 171, 288-291, 301
Mesara, Gülbün, 288
Mesud Cemil (Tel), 52
Mes'ûd-ı Harâbâtî (Muallim Nâcî), 78, 102, 103, 167
Mevlana, 87, 92, 188, 208, 225, 270
Michelange, 110, 300
Midhat Paşa, 28, 37
Millet, 116
Mirliva Osman Nuri, 26
Miyasoğlu, Mustafa, 158, 173, 175
Moliere, 77, 78, 105
Montaigne, 77, 91
Montani Efendi, 33, 123
Moran, Berna, 113, 245
Muallim Nâcî, 78, 79, 95-97, 101-104, 167, 173, 191
Muhammed (Hz., İslam Peygamberi), 200, 207, 208
Murad III, 38
Musa (Hz), 207, 208, 300
Musa Azmi (bk.Hâmid Aytaç)
Musa Süreyya Bey, 50
Musset, Alfred de, 194, 197
Mustafa III; 20
Mustafa Çavuş (Tanburi), 39
Mustafa Şekip (Tunç), 130, 132, 134, 140, 193, 194, 223, 260, 301
Muzaffer Bey (Mimar), 292
Müstakîmzâde, 281, 282

N

Nâbî, 151, 197
Nâbiga, 157
Nâbizâde Nâzım, 81, 116
Nafi Atuf, 314
Nâilî (-i Kadîm), 146, 148, 160, 225, 246
Naim Fraşeri, 81
Nakkaş Osman, 22, 141
Napolyon, 21
Namık Kemal, 56, 58, 59, 60, 62, 73, 74, 75, 76, 78, 84, 97, 98, 101, 102, 105, 113, 114, 116, 118, 131, 167, 168, 169
Narkissos, 163
Naum efendi, 57
Nazif Bey (Hattat), 316
Nazîm, 160
Necatigil, Behçet, 157, 161, 163, 172
Necip Âsım Bey, 48, 80, 82
Nedîm 13, 100, 133, 146, 152, 197, 247, 269, 270, 348
Nef'î, 102, 146, 148, 152, 157, 197
Nergisî, 107
Neşati, 150, 154, 160, 163, 227, 246
Nietzsche, Friedrich, 221
Nigârî, 285
Nimet Vahîd, 122
Nuri Bey, 58, 59

Nutku, Özdemir, 64

O

Offenbacch, 46
Oflazoğlu, Turan, 175
Okyay, Necmeddin, 284
Onat, Emin, 294
Onger, Fahir, 160
Orhan Gâzî, 188, 189
Osman Hamdi Bey, 27-32, 37, 122, 141, 340
Osmanoğlu, Ayşe, 47, 48

Ö

Öksüz, Hüseyin, 317
Ömer Seyfeddin, 84, 85, 128
Ömürlü, Yusuf, 258
Özbekkan, Subhi Ziya, 42
Özçay, Mehmed, 317
Özdenören, Rasim, 215, 280
Özgür, Günseli, 288
Öztuna, Yılmaz, 54
Özyazıcı, Halim, 284

P

Pakdil, Nuri, 215
Pamuk, Orhan, 175
Pascal, 184
Patrona Halil, 20
Pertev Paşa, 23
Perret, 293
Petrarca, 86, 91
Picasso, Pablo, 353, 354
Planquete, 46
Plutarkhos, 82
Poe, Edgar Allen, 266
Pound, Ezra, 212
Prometheus, 82
Prudhomme, Sully, 79, 116, 197

R

Racine, 77, 78, 79
Rahmi Bey, 42
Rauf Yektâ Bey, 39, 51-54
Recâîzâde Mahmud Ekrem, 96-106, 108-110, 118, 133, 169, 171
Refiğ, Halit, 68-70
Refik Halit (Karay), 126
Reinach, Salamon, 119, 122
Renan, Ernest, 77, 116
Rembrandt, 110, 352, 353, 357
Revnakoğlu, Cemaleddin Server, 178
Rıdvan Nâfiz Bey, 314
Rıza Tevfik, 83, 84, 112, 178-180
Riégel, Alois, 328, 331
Rimbaud, A., 157, 197
Rohe, Mies Van der, 333
Romeo Juliette, 79
Rousseau, Jean Jacques, 105
Rupen Manas, 24
Ruşen Eşref (Ünaydın), 85, 86, 117

S

Sa'dî, 87, 191
Safa, Peyami, 182, 195, 259-263, 275
Saffet Paşa (Maarif nazırı), 29
Said Bey (Kemal Paşazade), , 73, 80, 81, 115
Sakızlı Ohannes, 109, 123
Sâmih Rifat, 144
Samipaşazâde Sezâî, 131
Schlegel, 352
Schopenhauer, 221, 268
Scott, Walter, 113
Sebuh Minas, 26

Sedef, Vâsıf, 284
Seden, Osman, 68
Selânikli Hilmi, 81
Selçuk, Münir Nureddin, 258
Selim III, 21, 37, 39, 40, 43, 57, 81, 169, 171, 173-175, 238, 248-250, 339
Serkis Balyan, 33
Sertoğlu, Midhat, 166
Servili Ahmed Emin, 26
Seyyid Nuh, 247
Shelley, 90
Simon Kalfa, 20
Sinan (Mimar), 133, 141, 294
Sinan (Nakkaş), 341
Sinanoğlu, Nüzhet Haşim, 86
Sinanoğlu, Suat, 88
Siyavuşgil, Sabri Esat, 311
Sonver, İsmail Ârif, 284
Sophocle (Sophocles), 79
Surûrî, 173
Süleyman I (Kanuni), 285, 286
Süleyman Çelebi, 197
Süleyman Nazif, 171
Süleyman Paşa, 127
Süleyman Seyyid, 27
Sütüven, Mustafa Seyit, 171

Ş

Şahâbeddin Süleyman, 127, 171
Şâkir Paşa, 90
Şasa, Ayşe, 70, 71, 72
Şebüsterî, 87
Şeker Ahmed Paşa, 27
Şemseddin Sâmî, 81, 128
Şems-i Tebrîzî, 174
Şerif Muhiddin (Targan), 47
Şevket, 157
Şevket Efendi, 283
Şevki Bey, 42
Şeyh Galib, 13, 74, 133, 135, 137, 138, 139, 157, 160, 167-175, 191, 197, 198, 201, 249, 258, 348

T

Tab'î Mustafa Efendi, 247
Tagore, Rabindranath, 260
Tahirzâde, Hüseyin, 284
Tahralı, Mustafa, 166
Tahsin Nâhid, 170
Talaso, Adolph, 340
Tanpınar, Ahmet Hamdi 11, 38, 41, 55, 63, 74, 131, 141, 145-148, 150, 153, 155, 168, 169, 173, 174, 188, 189, 217-232, 234-240, 243-253, 260, 271, 281, 282, 291, 298, 317
Taine, Hippolite, 109, 110, 111, 115
Tansel, Fevziye Abdullah, 169
Tansuğ, Sezer, 22
Taptuk Emre, 186
Tarkovsky, 72
Tentore, 357
Teodor Kasap, 62
Tevfik Fikret, 82, 83, 105, 106, 107, 108, 126, 131, 138, 117, 118, 270
Tevfikoğlu, Muhtar, 289
Topçu, Nurettin, 254, 259, 263-271
Toprak, Burhan Ümit, 177, 182-186, 188, 288, 291
Tozanlı, Tülay, 288
Töre, Abdülkadir, 54
Tura, Yalçın, 54

U - Ü

Uçakan, Mesut, 69
Uçar, Şahin, 166
Uludağ, Osman Şevki, 52
Unan, Mustafa Rakım, 284
Utkular, İ., 294
Uyar, Turgut, 159, 160, 161, 204
Uzdilek, Salih Murad, 54
Üftâde, 225
Ülgener, Sabri, 238
Ülken, Hilmi Ziya, 289
Ülkü, Feyzullah Sacit, 171
Ünsal, Behçet, 291
Ünver, A.Süheyl, 258, 284-287, 315

V

Vahîd Efendi, 173
Valéry, Paul, 138, 146, 218, 350
Vânî Efendi, 225
Vâsıf (Enderunlu), 74
Vedad Bey (Mimar), 34, 35, 292
Vergilius, 84, 208
Verlaine, Paul, 139, 218, 266, 350
Véron, Eugene, 110
Veysî, 107
Victoria, 218
Voltaire, 79, 257

Wagner, 218, 219, 223, 225
Wright, 293

Y

Yahya Kemal 13, 52, 63, 64, 82-84, 130, 131, 137-143, 145-149, 151-153, 166, 191, 193, 198, 202, 205, 206, 216, 217, 220-222, 224, 225, 228, 256-259, 281, 289, 298, 301
Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), 83, 84, 86, 126, 130, 260
Yâkut, 281
Yaldız, Hüseyin, 284
Yavuz, Hilmi, 160, 163-165, 172
Yazgan, Hulusi, 316
Yazıcı, Emin (Dede), 316
Yazır, Mahmud Bedreddin, 305-309
Yenişehirli Avnî, 97, 168,
Yesârîzâde, 249, 281
Yeşil, Cemal, 158
Yetkin, Suut Kemal, 310-312, 352
Yılmaz, Atıf, 68
Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi , 17, 18, 20, 38, 56
Yunus Emre, 13, 92, 177-190, 203, 218, 225, 269, 270
Yusuf (Hz.), 207
Yusuf Kâmil Paşa, 81
Yücel, Hasan-Âli, 52, 66, 87, 88, 125, 166, 314
Yüksel, İ.Aydın, 258, 299
Yüksel, Sedit, 173

Z

Zaim, Turgut, 311
Zarifoğlu, Cahit, 215
Zekai Dede Efendi, 41, 52, 53, 133, 178
Zenbilli Ali Efendi, 225
Ziver Paşa, 23
Ziya Paşa, 17, 26, 75, 167, 169, 325
Zola, Emile, 112, 114, 115, 116

En sağlam müesseseler, köklü geleneklere sahip olanlardır. Ve gelenek, sağlıklı yeniliğin ve değişmenin ilk şartıdır. Halbuki bizde yenilik, eski sıfatını taşıyan ne varsa, hepsini hayatımızdan uzaklaştırmak diye anlaşılmıştır. Bu yüzden Türkiye'de hiç bir sahada oturmuş ölçü ve geleneklerden söz edilemediği gibi, ömrü yirmi beş, otuz seneden fazla bir müessese göstermek de mümkün değildir. Elinizdeki kitapta, *gelenek* kavramı, bir kültürün kendisini devam ettirme, değişirken bile kendisi olarak kalma refleksi olarak yorumlanmış ve Türkiye'de, iki yüz yıllık Batılılaşma döneminde, varlığını korumaya çalışırken yaşadığı heyecan verici maceralar anlatılmıştır.

ISBN 975-437-176-8