MEHMET KAPLAN



TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNDE ARAŞTIRMALAR

1

dergah yayınları

Prof. Dr. Mehmet Kaplan

TÜRK EDEBİYATI ÜZERİNDE ARAŞTIRMALAR I

DERGÂH YAYINLARI
Peykhane cad. G. Cami sok.
No: 57/1 Çemberlitaş /İstanbul
Tel: 516 12 62-516 00 47

BİRİNCİ BASKI : ŞUBAT 1979
İKİNCİ BASKI : OCAK 1992
ÜÇÜNCÜ BASKI : EKİM 1995

ISBN 975-7462-16-0

Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar- I, Emek Matbaacılık tesislerinde hazırlanmıştır.

ÖNSÖZ

Bu kitapta genellikle ilmî dergilerde çıkan, geniş okuyucu kitlesinin bilmediği edebiyat ile ilgili araştırma, inceleme ve denemeler bir araya getirilmiştir. Bunu yayınlama maksadı biraz da pratiktir: Kitaplıklarda bu dergilerin az sayıda bulunmasına karşılık, öğrenci ve okuyucuların çok sayıda oluşu.

Her yazının sonuna konulan kayıtlardan da anlaşılacağı üzere, bu yazılar 1940-1975 yılları arasında kaleme alınmıştır. Bu yıllar zarfında dil değiştiği gibi, yazarın ilgi, inceleme ve araştırma usulü de değişmiştir. Zikredilen metinlerin sonradan daha doğru baskıları çıkmıştır. Zaman akışının yarattığı bu zarurî değişiklikler karşısında bir dereceye kadar eskiyen kelimeler ile zikredilen metinler değiştirilmiş, cümle, fikir ve kompozisyona dokunulmamıştır. Yalnız yeni ve sağlam bir nüshası bulunan *Tanzir-i Telemak* üzerindeki makale yeniden yazılmıştır.

Yazıların konuları çok değişiktir. Bunlar, Türk edebiyat tarihinin muhtelif devrelerine göre sıralanmakla beraber, aralarında bir bağlantı yoktur. Hepsi ayrı ayrı okunabilir. Edebî eserleri tek tek incelemeden sağlam bir edebiyat tarihi yazılabileceğine inanmadığım için, *Namık Kemal* (1948), *Tevfik Fikret* (1946, genişletilmiş bsk. 1971), *Tanpınar'ın şiir dünyası* (1963) gibi monografilerle beraber münferit eser ve konular üzerinde çalışmayı tercih ettim. Bir milletin edebiyat tarihi zaten yüzlerce araştırma yapılmadan yazılamaz. Yazılsa bile bu bir sayma-dökme veya denemeler dizisinden ibaret kalır. Bunların faydasız olduğunu söylemek istemiyorum. Meselenin güçlüğünü belirtmeğe çalışıyorum.

Zengin bir mazisi olan Türk edebiyatı çok sayıda araştırıcıya muhtaçtır. Yalnız birinci sınıf eserlerin değil, ikinci, üçüncü sınıf eserlerin ve onların içinde doğdukları çevrelerin de incelenmesi gerekir. Bundan önce Türk edebiyatına ait eserlerin tenkitli baskılarının bütün olarak neşri icap eder. Millî kültür ve edebiyat sahasında çalışacak gençlere üniversitelerde çok az kadro verilmesi, hazinelerin kapısını kapalı bırakmaktadır.

Kültür eserlerine karşı gösterilen ilgi, onların taşıdıkları değerlerin bilinmesine bağlıdır. Bizim gibi kültür ve medeniyet değiştiren milletler, tarihî eserlerini

gereken şekilde mânalandıramazlarsa, yetişen nesiller onlara lüzumsuz taş ve kâğıt gözüyle bakarlar. Bundan dolayı eski eserleri yorumlamak, onların mâna ve değerlerini bugünkü nesillere anlatmak son derece önemlidir. Beni «metin tahlili» fikrine götüren sebeplerden biri bu olmuştur. Denemeler bana göstermiştir ki, bir metin, bakış tarzına göre mâna değiştirir. Metin ne kadar önemli ise, ona bakış tarzı da o kadar önemlidir.

Bu kitapta toplanan yazıların çoğunda metinler çeşitli açılardan incelenmiştir. Her eser iç içe ve tabaka tabaka çok çeşitli unsurları ihtiva eder. Bir edebî eserde dilin kullanılışı kadar, insan ve tabiat görüşü ve kompozisyon da önemlidir. Her metin yapısına göre ayrı bir bakış tarzını da gerektirir. Bu incelemelerde daima metne dayanılmakla beraber, çeşitli konularda, çeşitli fikir ve usule başvurulmuştur.

Son çağ Türk edebiyatı, daha önceki devirlerden gelme pek çok unsuru ihtiva ettiği ve tarihî bir perspektif içinde bakıldığı zaman mâna kazandığı için, deneme mahiyetinde de olsa, Türk edebiyatının her devrine ait araştırma yaptım. Bir edebiyat tarihi yazmaya cesaret edememekle beraber, Türk edebiyatının muhtelif devirlerine ait eserlerin taşıdıkları mâna beni daima meşgul etmiştir. Bazı incelemeler, münferit eser veya yazarlara dayanmakla beraber, onlarda kendisini gösteren medeniyet şekli, yaşayış tarzı, insan tipi ve hayal sistemini araştırma gayesini güder.

Birinci cildi hazır olmakla beraber henüz basılmamış olan «Türk Edebiyatında Medeniyet Şekilleri ve İnsan Tipleri» adlı kitabımda, münferit araştırmalarla bulduğum fikirleri daha sistemli bir şekilde ortaya koymaya çalıştım. Bu kitaptaki incelemelerden bazılarında edebiyat, tarih ve insan arasındaki bağlantıyı bulmaya çalışan çabayı görmek mümkündür.

Edebî eserleri incelemek bana daima büyük bir zevk vermiştir. Ben onları incelerken, güzelliğin sihirli ışığında insan ve kâinata ait bazı derin hakikatleri görür gibi oldum. Bu kitabı neşrederken en büyük temennim, öğrenci ve okuyucularıma da bu zevki tattırabilmektir. Türk edebiyatı, inceleyicilerini mesut edecek, gönül ve kafalarını zenginleştirecek yüzlerce eserle doludur. Herkes, onlardan okuyabildiklerini başkalarına tanıtsa, bu ormanda daha kolay dolaşılabilirdi. O zaman bütünü de daha iyi görürdük.

Bu makalelerin toplanması, yeniden gözden geçirilmesi, metinlerin kontrolu, baskıya hazırlanması ve tashihi işini Doç. Dr. İnci Enginün ile Dr. Zeynep Kerman üzerlerine almış bulunuyorlar. Bundan dolayı kendilerine pek çok teşekkür ederim.

Mehmet KAPLAN

30 Ağustos 1975
Şifa - Kadıköy

İçindekiler

İslâmiyet öncesi/9

Türk destanında alp tipi/11, İki destan iki insan tipi/21, Dede Korkut kitabında kadın/41, Dede Korkut kitabında hayvanlar/55, Oğuz Kağan destanı ile Dede Korkut kitabında eşya ve âletler/70,

İslâmî devir/95

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî/97, Dinle neyden/109, Yunus Emre ve nebatlar/117, Yunus'un gül bahçesinde/131, Yunus Emre'ye göre zaman-hayat ve varoluşun mânası/154, Yunus'un şiir sanatı/170, Âşık Paşa ve birlik fikri/177, Bâkî'den beyitler ve mısralar. I — Şiir ve şair/190, II — Aşk/197, III — Tabiat/206, Nâbi ve «Orta insan» tipi/214, Nedim'in şiirlerinde mimârî, eşya ve kıyafet/235,

Yeni Türk edebiyatı/251

Şinasi'nin Türk şiirinde yaptığı yenilik/253, Tanzir-i Telemak/275, Namık Kemal ve Fatih/287, Garam'daki içtimaî ve felsefî fikirler/301, Tabiat karşısında Abdülhak Hâmid — I/314, Tabiat karşısında Abdülhak Hâmid — II/331, Hâmid ve annesi/353, Sergüzeşt romanı/369, Karabibik/384, Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde pitoresk/394, Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde ses ve musikî/408, Cenab Şehabeddin ve nesir sanatı/425, Mâi ve siyah romanının üslûbu hakkında/437, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında aslî tipler/459, O Belde'nin tahlili/476, Ziya Gökalp ve saadet perisi/490, Ziya Gökalp ve «Yeniden doğma» temi/517, Ziya Gökalp ve Yahya Kemal'e göre Malazgirt savaşının mâna ve ehmmiyeti/535, Kızılelma/552.

TÜRK DESTANINDA ALP TİPİ

Türk edebiyatında Alp tipinin en yüksek örneğine *Oğuz Kağan Destanı*'nda [1] rastlıyoruz. *Dede Korkut Kitabı*'nda[2] bu tipin daha başka örnekleri vardır. İkisi de Oğuz Türklerine ait olan ve aralarında birçok benzerlikler bulunan bu iki destanı tahlil etmek suretiyle, İslâmiyet'ten önceki Türk edebiyatının ideal insan tipi olan Alp tipinin nasıl bir sosyal hayatın mahsulü olduğunu ve hangi hususiyetleri gösterdiğini meydana çıkarmak mümkündür. Biz bu makalede böyle bir denemede bulunacağız.

1 — Her iki kaynakta da bu tipin muayyen bir medeniyet seviyesinin ve yaşayış tarzının mahsulü olduğunu gösteren tafsilat vardır. Oğuz Kağan, at sürülerini güder, ata biner ve av avlar. Onun yaşadığı tabiî muhit şöyle tasvir olunmaktadır: «O çağda, orada büyük bir orman vardı; birçok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve burada uçan kuşlar çoktu»[3]. Dede Korkut kahramanları da sürü beslerler, av avlarlar, ata binerler, çadırlarda yaşarlar[4]. Bu kayıtlar, Alp tipinin hayvancılık ve avcılıkla geçinen göçebe topluluğuna mensup olduğunu gösterirler.

Oğuz Kağan aynı zamanda yaman bir akıncıdır. İleride göreceğimiz üzere, akın onun için yüksek bir değer ifade eder. Dede Korkut kahramanları da civarlarında bulunan kâfirlerle daimî bir mücadele halindedirler. Her iki kitapta da şehir oturulan bir yer değil, fakat hücum edilen bir yerdir.

Bizim yerleşik medeniyete, köy ve şehir medeniyetine geçmemiz İslâmiyet

---

(1) Muharrem Ergin, Oğuz Kağan Destanı, İstanbul 1970, Millî Eğitim Basımevi, 1000 Temel Eser Serisi, nr. 31.

(2) Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I, Ankara 1958, Türk Tarih Kurumu Basımevi, TDK yayınlarından sayı: 169.

(3) Oğuz Kağan Destanı, s. 2.

(4) Bk. Dede Korkut Kitabında Hayvanlar, s. 55-69.

veya diğer yabancı dinleri kabulümüz ile beraber vukua geliyor. Bu iki âmil, edebiyatımızda yeni ideal insan tiplerinin vücuda gelmesine sebep oluyor. Gerek *Oğuz Kağan Destanı*'nda, gerek *Dede Korkut Kitabı*'nda yer yer, köy ve şehir medeniyetlerine ve yabancı dinlere ait birçok tesirler görülmektedir. Sırası gelince bunlardan bir kısmına işaret edeceğiz.

2 — Sürü, av, akın: Bu üç kelime hem göçebe toplumunu, hem de bu toplumun ideal tipini karakterize eder. Bu tip bize bu üç hayatî fonksiyonu yapan insanın idealize edilmiş bir şekli gibi gözüküyor.

Göçebe toplumunun da bazı merhalelerden geçtiği muhakkaktır. *Oğuz Kağan Destanı* ile *Dede Korkut Kitabı* arasındaki farklar, kanaatimize göre, bir merhale farkından ileri gelmektedir. *Oğuz Kağan Destanı*'nda sürü hayvanı olarak sadece at zikrolunduğu halde, *Dede Korkut Kitabı*'nda deve ve koyun sürülerinden bahsolunmaktadır. Burada sürü nevi itibariyle çoğalmıştır. Bunun örf ve âdet üzerinde değişiklikler yapması çok mümkündür. Ata nazaran deve ve koyun daha ağır, yerleşik medeniyete daha yakın bir hayat tarzını icap ettirir. Edebiyat bakımından da mühim olan ikinci bir fark, *Oğuz Kağan Destanı*'nda, vahşi hayvanların, at sürüleri ve insanlar için hakikî bir tehlike teşkil etmesine mukabil, *Dede Korkut Kitabı*'nda hayatî bir tehlike unsuru olmaktan çıkarak, sadece kahramanların kuvvetlerini üzerinde denedikleri masalımsı bir hayvan haline gelmeleridir.

Oğuz Kağan ilk kahramanlığını «at sürülerini ve halkı» yiyen, «ağır bir eziyetle halkı» ezen «büyük ve yaman bir canavarı», gergedanı öldürmekle gösterir[5]. Onun bu hareketinin toplum için reel bir değer ifade etmesi gayet tabiîdir. *Dede Korkut Kitabı*'nda vahşi veya azgın hayvan sosyal bir tehlike arzetmez. Kahramanlar ona galebe çalmakla sadece kendi kahramanlıklarını başkalarına isbat etmiş olurlar. Göçebeliğin birinci merhalesinde doğrudan doğruya sosyal ve reel bir değeri olan hayvan öldürme, ikinci merhalede ferdî ve sembolik bir değer haline geliyor.

İki destanda da hayvanlarla mücadele şekilleri de farklılaşıyor. *Oğuz Kağan Destanı*'nda gergedanın öldürülmesinde realiteye aykırı hiç bir taraf yoktur. Burada hakikî bir vahşi hayvan öldürücüsü ile karşı karşıyayız. Dede Korkut'ta ise, hayvanla mücadele hikâyeleri realiteden uzak, mübalağalı, masala yakın bir karakter taşıyor. Bu fark, kanaatimizce, Dede Korkut Oğuzlarının artık başka bir tabiî muhit içinde, vahşi hayvanların tehlikesinden uzakta yaşamalarından ileri

(5) Oğuz Kağan Destanı, s. 2 - 3.

gelmiştir. *Dede Korkut Kitabı*'nda avcılığın hakikî bir geçinme vasıtası olmaktan çıkarak, bir terbiye ve eğlence vasıtası haline gelmesi de göçebeliğin ileri merhalesine varıldığına bir işarettir. Bu merhalede topluluk geçimini zengin sürüleri ile temin ediyor.[6]

3 — Toprağa ve binalara bağlı olarak yaşayan yerleşik medeniyet umumiyetle durgun bir karakter arzeder. Sürüleri ve av hayvanları ile daimî hareket halinde olan göçebe medeniyeti ise aktiftir. Hayvanlara galebe çalan, atın efendisi olan göçebe akıncılığa başlıyor. Kuvvetine ve karşısına çıkan engele göre ihtirasını ayarlıyor. Akıncılığın şekil ve mahiyeti bakımından *Oğuz Kağan Destanı* ile *Dede Korkut Kitabı* arasında derin bir fark görüyoruz. Oğuz Kağan, ifade ettiği fikirler ve beslediği hayaller bakımından, çok kuvvetli bir topluluğun, çok kuvvetli bir hâkimi olduğunu açıkça hissettirir. O yaman bir diktatör ve dünya fâtihidir. Oğuz beylerine ve halka ziyafet verdikten sonra, kendisini Kağan ilân ediyor ve onları dünya fethine çağırıyor. Ziyafetten sonra söylediği şu sözler onun bu karakterini çok güzel aksettirir :

Ben sizlere oldum Kağan
Alalım yay ile kalkan
Nişan olsun bize buyan
Bozkurt olsun (bize) uran
Demir kargı olsun orman
Av yerinde yürüsün kulan
Daha deniz daha müren
Güneş bayrak, gök kurıkan[7]

Etrafında bulunan kavimlere yolladığı tebliğlerde kendisine mutlak surette itaat etmelerini, aksi takdirde onları mahvedeceğini söylüyor:

«Ben Uygurların kağanıyım ve yeryüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerektir. Sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek, onu dost edinirim. Kim baş eğmezse gazaba gelirim; düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp onu astırır ve yok ettiririm.» [8]

Bu kuvvet ve ihtiras, onu, destanda hikâye edildiğine göre, Hint, Tangut ve Suriye taraflarına kadar götürüyor. O hiç bir zaman mağlup olmamıştır. Emir

(6) Bk. Dede Korkut Kitabında Hayvanlar, s. 55 - 69.
(7) Oğuz Kağan Destanı, s. 5.
(8) Ayn. esr., s. 5 - 6.

yolladığı kavimlerden çoğu savaşmadan teslim oluyorlar. Mukavemet edenler hezimete uğruyor.

Vahşi hayvan avını çok reel bir şekilde tasvir eden destan, bu cihangirlik ihtirasını da gayet realist bir görüşle anlatıyor. Adları tarihe geçen cihangirlerin ihtiras ve hareketlerini mazur göstermek için başvurdukları ideolojik sebep ve bahanelerden burada hiç bir iz yoktur. Oğuz Kağan zapdetmek istediği kavimlere, hiç bir yalana başvurmadan sadece kendisine itaat etmelerini emrediyor. O kadar! Bu davranış tarzı göçebe toplumuna has olan Alp tipinin ruh halini saf bir şekilde gösterir. Bu tip çıplak kuvveti, mutlak hâkimiyeti en yüksek kıymet telâkki eder.

4 — Dede Korkut kahramanlarında cihangirlik ihtirası yoktur. Kanaatimce bu onların kendileri kadar kuvvetli düşmanlarla karşılaşmış bulunmalarından ileri geliyor. Anadolu'nun istilâsı devirlerini aksettiren bu hikâyelerde cihangirlik ihtirasının yerini, şerefini ve ailesini koruma ve kurtarma duyguları alıyor. Oğuzların tam bir birlik halinde bulunmadıkları, beyler hattâ aile uzuvları arasında bile mücadele olduğu görülüyor. Dede Korkut hikâyelerinde bahis konusu olan psikolojik ve sosyolojik hareket âmillerini gözden geçirirsek, kahramanlığın akıncılık şeklinden çıkarak, başka duygularla birleştiğini görürüz. Hattâ burada Alp tipinin bozulmağa, başka bir tipe doğru kaymağa başladığından dahi bahsolunabilir. Birinci hikâyede, Dirse Hanım koç yiğitleri, bir iftira ile oğlu Boğaç Hanı, babasını öldürtmeğe kalkıyorlar. Başaramayınca, Dirse Hanı kâfirlere teslim ediyorlar.

İkinci hikâyede, Kazan Han, beyleri ile eğlenir ve avlanırken, kâfirler tarafından ordası basılıyor, annesi, karısı, oğlu esir götürülüyor. Kazan Han ve arkadaşları esirleri kurtarmağa çalışıyorlar.

Üçüncü hikâyede bir düğün esnasında kâfirler Beyreg'i kaçırıyorlar.

Dördüncü hikâyede Kazan Han oğlu Uruz'a mücadele dersi verirken, Uruz esir düşüyor.

Beşinci hikâyede Deli Dumrul, Azrail ile karşılaşıyor ve ona mağlup oluyor.

Altıncı hikâyede Kan Turalı Trabzon tekfürünün kızını almak için üç canavarla güreşiyor, kızı alıp ordasına dönerken, kâfirler tarafından baskına uğruyor.

Yedinci hikâyede Yigenek esir babasını kurtarmak için kâfirlerle savaşıyor.

Sekizinci hikâyede Basat bir canavar-insan olan Depegöz ile mücadele ediyor.

Dokuzuncu hikâyede Begil bir şeref meselesi yüzünden Kazan Han'a kızıyor, ona isyan etmek istiyor, bir av esnasında attan düşüyor, düşmanlar bunu haber alarak ordasına hücum ediyorlar, oğlu kâfirlerle savaşıyor ve ancak Allah'ın yardımı ile galip geliyor.

Onuncu hikâyede Segrek esir olan kardeşini kurtarmak için mücadele ediyor.

On birinci hikâyede Kazan Han, uyurken düşmanlar tarafından esir ediliyor ve oğlu tarafından kurtarılıyor.

On ikinci hikâyede bir haysiyet meselesi yüzünden Dış Oğuzlar İç Oğuz'a isyan ediyorlar.

Bu mücadele sebepleri açıkça gösteriyor ki, Dede Korkut'ta bahis konusu olan şey, Oğuz Kağan'da olduğu gibi bir cihangirlik ihtirası değil, hayatını muhafaza, esirleri kurtarma duygusudur. Bu, Oğuzların kendi aralarındaki mücadelesinde de mühim bir yer tutuyor. Bazı hareketlere tabiat-üstü kuvvetlerin müdahalesi, İslâmî tesirlerin nüfuz etmeğe başladığı gösteriyor. Anadolu'da kendilerinden üstün bir düşman muhiti içinde kalmaları, Oğuzları değiştirmiş, eski akıncılık ve cihangirlik ihtiraslarını yok ederek, sadece nefsini ve ailesini müdafaa duygusunu bırakmış, hattâ topluluğun içinde bir iç çözülme doğurmuş olmalıdır.

5 — Bununla beraber, Dede Korkut'ta hangi sebebe bağlı olursa olsun, Alplık yüksek bir değer olmakta devam etmiştir. Hattâ bu duygunun diğer duyguların dışında, müstakil, sadece kendi kendisi için bir gaye ve değer taşıdığına da şahit oluyoruz. Deli Dumrul hikâyesinin başlangıcı bu bakımdan çok dikkati çekicidir. Kendisinin çok yüksek bir kahraman olduğuna kani bulunan Deli Dumrul, bir kuru çayın üzerine bir köprü yapırır. Geçenden otuz akçe, geçmeyenden döve döve kırk akçe alır. Bu garip hareket tarzı kitapta şöyle izah olunuyor:

«Bunı niçün böyle ider-idi? Anun-içün ki menden delü menden güçlü er var mıdır ki çıka menüm-ile savaşa dir-idi, menüm erliğüm bahadırluğum, cılasunluğum, yigitliğüm Ruma Şama gide çavlana dir-idi».[9]

Bu misalde nefsini müdafaa, ferdî veya sosyal bir fayda gayesinden ayrılmış, sadece kendi kendini isbat etmek isteyen bir kuvvet, şan ve şeref duygusuna şahit oluyoruz. Daimî bir mücadele içinde yaşayan bu toplulukta «baş kesmek, kan dökmek» yüksek bir değer haline geliyor. Cemiyette fertlere ancak yapılan

(9) Dede Korkut Kitabı, s. 177.

kahramanlıklara göre yer veriliyor. Çocuk; kuvvet ve maharetini herhangi bir hareket ile isbat etmeden isim alamıyor[10]. Egrek isminde bir genç, henüz hiç bir kahramanca hareket yapmadığı halde Kazan Han'ın divanına gelir ve en öne oturur. Ters-Uzamış isminde bir kahraman ona kızar ve bir gün şöyle der:

«Mere Uşun Koca oğlı bu oturan bigler her biri oturduğı yiri kılıcı-y-ile etmegi-y-ile alupdur, mere sen baş-mı kesdün kan-mı tökdün aç-mı toyurdun, yalınçak-mı tonatdun didi. Egrek aydur: Mere Ters-Uzamış, baş kesüp kan tökmek hüner midür? didi. Ters-Uzamış: Beli hünerdür ya» diye cevap verir. Bunun üzerine Egrek Kazan Han'dan akın diler[11].

Babanın hayatı her an tehlikeye maruz bulunduğu için, yetişen oğlunun da babası gibi kahraman olması istenilir. Bundan dolayı çocuk, küçük yaştan itibaren Alp idealine göre yetiştirilir. Buna dair kitapta birçok örnek vardır. Bir gün Kazan Han, kurmuş olduğu divanda sağına bakar neşelenir, soluna bakar sevinir, karşısına bakar ağlar. Karşısında oturan oğlu Uruz, buna çok üzülür ve babasına, kendisine bakarak ağlamasının sebebini sorar: Kazan şöyle der:

Berü gelgil kulunum oğul,
Sağum ala bakduğumda kartaşum Kara Göneyi gördüm
Baş kesüpdür kan döküpdür çuldı alupdur ad kazanupdur
Solum ala bakduğumda tayım Aruzı gördüm
Baş kesüpdür kan döküpdür çuldı alupdur ad kazanupdur
Karşum ala bakduğumda seni gördüm
On altı yaş yaşladun
Bir gün ola düşem ölem sen kalasın
Yay çekmedün oh atmadun baş kesmedün kan dökmedün
Kanlu Oğuz içinde çuldı almadun

Yarınki gün zaman dönüp ben ölüp sen kalıçak tacum tahtum sana virmeyeler diyü sonumı andum ağladum oğul didi».[12]

Ölmek veya öldürmek, bu topluluğun en mühim meselesini teşkil eder. Düsman her an karşıdadır. Babası ile beraber bir mücadeleye iştirak eden genç Uruz, «yağı nedir» diye sorar. Babası yağını ona şöyle tarif eder:

---

(10) Dede Korkut Kitabı, s. 118: «Ol zamanda bir oğlan baş kesmese kan dökmese ad komazlar idi».
(11) ayn. esr., s. 225.
(12) ayn. esr., s. 155 - 156.

«Oğul anun-içün yağı dirler ki biz anlara yetsevüz öldürürüz, anlar bize yetse öldürür»[13].

6 — Bu daimî mücadele hayatı insanın hem fizyolojik, hem de psikolojik bakımdan çok kuvvetli olmasını icap ettirir. Bundan dolayı bu toplumlarda vücut kuvveti ile cesaret en yüksek değerler haline gelmiştir. Hikâyelerde bunların yüceltildiklerini görürüz.

Vahşi hayvanlarla da mücadele etmek mecburiyetinde kalan Oğuz'un vücut yapısı, hayvanî bir şekilde tasvir olunur: «Ayakları öküz ayağı gibi; beli kurt beli gibi; omuzları samur omuzu gibi; göğsü ayı göğsü gibi idi. Vücudu baştan ayağı tüylü idi»[14]. Dede Korkut kahramanlarının vücudu da kuvvetli hayvanlara, arslanlara, kaplanlara benzetilir. İnsanın değeri yaptığı kahramanlıklarla, kuvvet tezahürleri ile ölçüldüğü için kahramanlar bunlara göre tavsif olunur. Dede Korkut kahramanlarının tavsifi bu bakımdan çok dikkati çekicidir. Onlar takdim edilirken kuvvetli vücut yapıları, yaptıkları mühim hareketlerle beraber zikrolunurlar :

«Altmış ögeç derisinden kürk eylese topuklarını örtmeyen, altı ögeç derisinden külah itse kulaklarını örtmeyen, kolı budı harança, uzun baldırları ince, Kazan Bigün tayısı at ağızlu Aruz Koca»

«Amıt suyınun aslanı Karaçuğun kaplanı... Salur Kazan»

«Kara Buğa derisinden bişiginün yapuğı olan acığı tutanda kara taşı kül eyleyen, bıyığın ensesinden yidi yirde dügen... Kazan Bigün kartaşı Kara Göne».

«Demür Kapu dervendindeki demür kapuyı depüp alan, altmış tutam ala gönderinün uçında er bögürden Kıyan Selçük oğlı Delü Dundar».

«Destursuzça Bayındır Hanın yağısın basan, altmış bin kafire kan kusduran ağ boz atınun yilisin üzerinde kar turduran Gaflet Koca oğlı Şir Şemseddin».

«Parasarun Bayburd hisarından parlayup uçan, ap alaca gerdegine karşu geleni kalın Oğuz imrençesi... boz aygurlu Beyrek».

«Çaya baksa çalımlu; çal-kara kuş erdemlü, kur kurma kuşaklu, kulağı altun küpeli kalın Oğuz biglerini bir bir atından yıkıçı Kazılık Koca oglı Big Yigenek»[15].

---

(13) Dede Korkut Kitabı, s. 158.
(14) Oğuz Kağan Destanı, s. 1.
(15) Dede Korkut Kitabı, s. 113, 95, 112, 113.

Kazan Han'ın çobanı, bağlandığı ağacı, kökü ile beraber söker, sırtına alır. yürür. Aynı çobanın sapan atışı şöyle tasvir olunuyor:

«Çobanun üç yaşar tana derisinden sapanınun ayası-y-idi, üç kiçi tüyinden sapanınun kolları-y-idi, bir kiçi tüyinden çatlagucı-y-idi. Her atanda on iki batman atar-idi. Atdığı taş yire düşmez-idi, yire dahı düşse toz gibi savrılur-idi ocak gibi obrulır-idi, üç yıla dek taşı düşdügi yirün otı bitmez-idi. Semüz yokun, aruk toklı bayırda kalsa kurt gelüp yimez-idi; sapanınun korhusından[16].

Kendine güvenme ve cesaret bu kahramanların en bariz hususiyetleridir. Kâfirler esir aldıkları Kazan'a kendilerini medhettirmek isterler. Kollarını bağladıkları urganları kıran ve kas kas gülen Kazan, onları değil, kendisini medheder:

Bin bin erden yağı gördüm-ise öyünüm didüm
Yigirmi bin er yağı gördüm-ise yıylamadum
Otuz bin er yağı gördüm-ise ona saydum
Kırk bin er yağı gördüm-ise kıya bakdum
Elli bin er gördüm-ise el virmedüm
Seksen bin er gördüm-ise segsenmedüm
Toksan bin yağı gördüm-ise tonatmadum
Yüz bin er gördüm-ise yüzüm dönmedüm[17].

7 — Bu çarpışmalarda yiğit tek başına kalabilir. Bundan dolayı onun yalnız kendine güvenmesi lâzımdır. Değerli olan kahramanın kendi kuvveti ile düşmanı yenebilmesidir. Kazan Han, annesini ve karısını kâfirlerin elinden kurtarmağa giderken, çobanı da beraberinde gelmek ister. Kazan şöyle düşünür:

«Eger çoban-ile varacak olur-isem kalın Oğuz bigleri benüm başuma kakınç kaharlar, çoban bile olmasa Kazan kafiri alamaz-idi dirler»[18]. Arkasından gelmemesi için çobanı bir ağaca bağlar.

Oğuz Kağan, gergedanı öldürürken kullandığı âletlerin değerini bilir[19]. *Dede Korkut Kitabı*'nda «at işler er öğünür» atasözü tekrarlanır. Begil buna inanmaz. Bu hususta Kazan ile aralarında bir münakaşa olur. Kazan: «Hüner atun mıdur» diye sorar. Begil «eründür» der. Kazan: «Yok, at işlemese er öginmez, hüner atundur» der. «Bu söz Begile hoş gelmedi Begil aydur: Alplar içinde bizi kusku-

(16) Dede Korkut Kitabı, s. 110.
(17) ayn. esr., s. 236
(18) ayn. esr., s. 105.
(19) Oğuz Kağan Destanı, s. 3.

numuzdan balçığa baturdun, didi. Bayındır Han'ın bahşişin önine dökdi. Hana küsdi, divandan çıkdı»[20].

Bu cümleler Alpın yalnız kendisine güvendiğini çok güzel anlatır. İnsan kullandığı vasıtadan üstündür. Asırlarca sonra başka bir Türk kahramanı, Köroğlu «tüfek icad olundu, merdiik bozuldu» sözü ile aynı fikri tekrarlayacaktır.

8 — Yaşadığı hayat icabı vücut kuvvetine ve kendine inanan göçebe kahramanı gözle görünmeze, tabiat - üstü kuvvetlere inanmaz. Onu yerleşik medeniyet insanlarından, bilhassa köylülerden ayıran en mühim taraf budur. Dış tehlikelerden uzakta yaşayan köylünün hayatı, tarlasına, tarla ise güneşe, yağmura, yani tabiata bağlıdır. Tabiata hâkim olmak köylünün elinde değildir. Bundan dolayı o, kolayca kendini mukadderata, tabiatın görünmez kuvvetlerine veya Tanrı'ya teslim eder.

Dinler umumiyetle insanın ferdî iradesini ortadan kaldırır; onun yerine Tanrı'nın kuvvetini ikame ederler. Dinî medeniyetlerde maddî kuvvetin yerini manevî kuvvet, ferdî iradenin yerini ilâhî irade, Alp'ın yerini Veli alır. İslâmiyet'in tesiri arttıktan sonra Türk edebiyatında Alp tipinin yerini Veli tipi almış, veya bu iki tip birbiri ile mezcolunmuştur. Dede Korkut'ta bu geçişi veya birleşmeyi gösteren enteresan parçalar vardır.

Dünyada kendinden daha üstün bir kuvvet olduğuna inanmayan Deli Dumrul, bir gün Azrail adında birisinin insanları öldürdüğünü duyunca, onun karşısına çıkmasını, kendisi ile savaşmasını ister. Fakat «Al kanatlı Azrail» karşısına çıkınca, ondan korkar, ona yalvarır ve mağlup olur[21]. Bu hikâye manevî kuvvet karşısında maddî kuvvetin boyun eğmesini gösterir.

Bamsı Beyrek hikâyesinde de bir epizot, ilâhî kuvvetin beşerî kuvvete galip geldiğini anlatır. «Tanrının buyruğu, Peygamberin kavli ile» Beyrek için kızkardeşini isteyen Dede Korkut'a Deli Karçar müdhiş kızar. Elinde kılıç onu kovalamağa başlar. Dedenin «anası ener.» Deli Karçar kılıcını indireceği esnada Dede Korkut Allah'a yalvarır. Hak Teâlâ'nın emri ile Deli Karçar'ın eli havada asılı kalır. Bunun üzerine Deli Karçar Dede'ye yalvarır. «Meded aman, Tanrının birliğine yoktur güman» der, kızkardeşini vermeğe razı olur[22].

---

(20) Dede Korkut Kitabı, s. 217.
(21) ayn. esr., s. 178 - 179.
(22) ayn. esr., s. 125 - 126.

Dede Korkut «Velâyet issi» dir. Bu manevî kuvvet onu Alptan üstün kılar.

Bu iki hikâyede manevî kuvvetin maddî kuvvetle çarpıştığını ve galip geldiğini görüyoruz.

Başka bir hikâyede maddî kuvvet ile manevî kuvvet birleşiyor. Begil'in oğlu kâfirlerle tek başına savaşırken zebun kalır. Allah'a yalvarır. Allah Cebrail'e: «Var şol kulıma kırk erçe kuvvet virdüm» der ve Allah'ın verdiği kuvvet ile Begil'in oğlu düşmana galip gelir[23]. Türkler İslâmlaştıktan sonra kahramanlar, kendi kuvvetlerini hep Tanrı'ya istinat ettireceklerdir.

Oğuz Kağan Destanı'nda da Alplığın eski Türk dini ile alâkalı olduğunu gösteren bazı ipuçları vardır. Oğuz her sefere çıktığında çadırına güneş ışığı içinde «gök tüylü, gök yeleli büyük bir erkek kurt» girer ve ona yol gösterir.

«Oğuz'un ak sakallı, kır saçlı, uzun tecrübeli» veziri Uluğ Türük, rüyasında Kağanının dünyaya hâkim olacağına işaret olmak üzere, altın bir yay ile üç gümüş ok görür[24]. Oğuz topraklarını çocukları arasında paylaştırırken, yaptığı seferleri Tanrı'sına eda edilmiş bir borç olarak gösterir[25]. Bu kayıtlara bakarak eski Türk dininin Alplık ve cihangirlik ile birleştirildiğine hükmolunabilir. Eski Türk dinini unutmuş görünen ve henüz İslâmiyet'i de tamamiyle benimsememiş bulunan Dede Korkut Oğuzları, umumiyetle din duygusu ile alâkalı olmayan, sadece insanın kendi kuvvetine dayanan bir Alplık fikrine sahip bulunuyorlar. İslâmiyet yerleştikten ve Türkler Anadolu'ya hâkim olduktan sonra din ile kahramanlık tekrar birleşecek ve Türk edebiyatı yeni bir Alp tipinin macerasını anlatmağa başlayacaktır.

Zeki Velidî Togan Armağanı, İst. 1955, s. 204 - 213.

(23) Dede Korkut Kitabı, s. 224.
(24) Oğuz Kağan Destanı, s. 12.
(25) ayn. eser, s. 14.

İKİ DESTAN İKİ İNSAN TİPİ

Profesör Fuad Köprülü'ye göre, Dede Korkut Destanı XIV. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınmıştır[1]. Yunus Emre'nin de XIII. yüzyıl sonu ile XIV. yüzyıl başlarında yaşamış olduğunu biliyoruz[2]. Şu halde Dede Korkut ile Yunus'un bu makalede üzerinde duracağımız *Risâletü'n-Nushiyye*[3] adlı mesnevîsi, aşağı yukarı aynı devrin mahsulü sayılabilir. Bu iki eseri birbirine yaklaştırmanın sebebi, *Risâletü'n-Nushiyye*'nin de bir nevi destan olmasıdır. Hakikatte Yunus, mesnevîsinin çeşitli başlıklarında «destan» kelimesini kullanıyor. Meselâ «Dâstân-ı rûh ve nefs», Dâstân-ı Kanaat», «Dâstân-ı boşu yani gazab», «Dâstân-ı akl» diyor. Bu benzerlik sadece «destan» kelimesinin kullanılmış olmasından ibaret değildir. *Risâletü'n-Nushiyye,* muhtevası ve yapısı itibariyle bir destana benzer. Destan kelimesinden, genellikle içinde beşerî bir mücadelenin hikâye olunduğu eserleri kasdediyoruz. *Dede Korkut*'ta nasıl beşerî bir mücadele anlatılmışsa, *Risâletü'n-Nushiyye*'de de beşerî bir mücadele hikâye edilmiştir. Savaş onun da esasını teşkil eder. Yalnız Dede Korkut ile Yunus'ta mücadele ve savaşın mahiyeti, şekli, mânası birbirinden tamamiyle başkadır. Hattâ bunlar birbirine tamamiyle zıttır denilebilir. İşte biz bu tezadın üzerinde durmak istiyoruz.

Bu tezat, bize, aynı asırda, Türk toplumunda, birbirine tamamiyle aykırı iki hayat şeklinin, iki düşünüş tarzının, iki insan ve medeniyet anlayışının, iki edebiyatın bulunduğunu gösteriyor.

Dede Korkut Kitabı, esas itibariyle, İslâmiyet'ten önceki Türk ruhunun ifadesidir. *Risâletü'n-Nushiyye* İslâmiyeti, İslâmiyetin en öz tarafını, tasavvufu ifade eder. *Dede Korkut Kitabı*'nda kendini gösteren ideal «Alp tipi» ile *Risâletü'n-Nushiyye*'de ortaya konulan ideal «Veli tipi» arasında mutlak bir tezat vardır. Bu

---

(1) Orhan Şaik Gökyay, Dede Korkut, 1938, s. XL.
(2) Köprülüzade Mehmed Fuad, Divan edebiyatı antolojisi, 1931, s. 6.
(3) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre Divanı, 1943, s. 9 - 42.

iki ideal insan tipi, iki ayrı medeniyeti, iki ayrı toplumu gösterir. Biz bu iki tipin mukayesesiyle İslâmiyetten önceki Türk ruhu ile İslâmiyetten sonraki Türk ruhu arasındaki farkı, İslâmiyetin bize getirdiği «yeni kıymetleri» yakalayabileceğimizi zannediyoruz.

Eski Türk insanının en ideal şekli, *Dede Korkut Kitabı*'ndan ziyade *Oğuz Kağan Destanı*'nda[4] görülür. Oğuz Kağan, «dışa dönük, mekândan genişlemek isteyen, hayvanlar veya başka insanlarla çarpışan insanı, göçebe ve akıncı» Türkü temsil eder. Kendisini Kağan ilân ettikten sonra Oğuzlara söylediği hitabe onun idealini çok güzel anlatır:

Ben sizlere oldum kağan,
Alalım yay ile kalkan,
Nişan olsun bize buyan
Bozkurt olsun (bize) uran,
Demir kargı olsun orman,
Av yerinde yürüsün kulan,
Daha deniz, daha inüren,
Güneş bayrak, gök kurıkan.[5]

dedikten sonra etrafa emirler gönderiyor:

«... Bu tebliğlerde şöyle yazılmıştı: Ben Uygurların kağanıyım ve yer yüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerektir. Sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek, onu dost edinirim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim; düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp onu astırır ve yok ettiririm»[6]. Gerçekten de böyle yapıyor, itaat edenleri tab'ası yaparak, itaat etmeyenlerle savaşarak hâkim olduğu toprakları son derece genişletiyor. Ölürken çocuklarına «ey oğullarım, ben çok aştım; çok kargı ve çok ok attım; atla çok yürüdüm; düşmanları ağlattım; dostlarımı güldürdüm. Ben Gök Tanrıya (borcumu) ödedim. Şimdi yurdumu size veriyorum»[7] diye, mücadeleye onların devam etmesini vasiyet ediyor. Uluğ Türkün rüyasında gördüğü «gün doğusundan tâ gün batısına kadar ulaşan» oklar cihangirlik idealinin işaretleridir. Oğuz Kağan'ın yapmış olduğu seferleri, Gök Tanrı'ya bir borç ödeme,

(4) Oğuz Kağan Destanı, haz. Muharrem Ergin, 1000 Temel Eser Serisi, İst. 1970.
(5) ayn. esr., s. 5.
(6) ayn. esr., s. 5-6.
(7) ayn. esr., s. 14.

ilâhî bir vazifeyi yerine getirme şeklinde göstermesi çok dikkati çekicidir. Bu, eski Türk cihangirliğinin aynı zamanda «dinî» bir mânası olduğunu gösterir. Oğuz Kağan'a yol gösteren mavi yeleli büyük kurt, Tanrı'nın habercisidir. Eski Türk dininin, eski Türkler gibi savaşçı bir karaktere sahip olduğu anlaşılıyor.

Eski Türk kahramanı «beşerî iradenin maddî kuvvet şeklindeki tezahürünü» ifade eder. Oğuz, vücudu itibariyle hayvana benzer: «Vücudu baştan aşağı tüylü idi»[8]. Oğuz'un ilk kahramanlığı at sürülerini ve insanları yiyen yaman bir gergedanı öldürmesidir. Biz Alp tipinin ilk şeklinin hayvan avcılığı ile geçinen ve hayvan sürüleri besleyen bir toplumla ilgili olduğunu sanıyoruz. İlk kahraman hayvana galebe çalan insan olmuş, daha sonra başka insanlarla mücadele onun şahsiyetini geliştirmiştir. *Dede Korkut Kitabı*'nda da hayvana galebe hikâyeleri mühim bir yer tutar[9]. Burada da insan iradesinin maddî kuvvetine karşı büyük bir hayranlık vardır[10]. Yalnız Dede Korkut'ta Oğuz'un mekânda genişlemek ideali, cihangirlik arzusu yoktur. Biz bunu, Anadolu'ya gelen Türklerin etraflarında kendileri kadar üstün düşmanlar bulması ile izah ediyoruz. Beşerî irade, karşısında aşağı yukarı kendisine denk başka iradelerle karşılaşınca hayallerinden büyük bir kısmını terkediyor. Dede Korkut'ta ilk hücum eden genellikle Oğuzlar değil, karşı taraftır. Oğuzlar'ı harekete getiren sebep, esir düşen anneyi, babayı, kardeşi veya beyi kurtarmak ve intikam almak arzusudur. Fakat burada da mücadele esastır, kahramanlık en yüksek sosyal değerdir. Burada kadınların değeri bile ata binmek, kılıç kuşanmak, ok atmak, düşmana akın etmek, yani maddî kuvvet tezahürleri ile ölçülür.[11] Anadolu'ya gelen Türklerin daha asırlarca mücadeleye devam etmeleri, eski Türk ruhuna ait kıymetlerin yaşamasına derin surette tesir etmiştir. İslâmiyeti X. yüzyılda kabul eden Türklerin XIV. yüzyılda hâlâ eski ruhlarını muhafaza ettiklerinin en büyük delili *Dede Korkut Kitabı*'dır. Dede Korkut'tan sonra eski Türk destanı kültür değerini kaybediyor, sadece mücadelenin devam ettiği uçlarda bazı destanî eserler yazılıyor, okunuyor. Türkler Anadolu'da göçebelikten yerleşmeye, hayvancılıktan ekinciliğe geçtikten sonra, İslâmiyeti tam mânasıyle benimsiyorlar. Maddî yaşayış tarzıyle beraber manevî yaşayış tarzı da değişiyor. Büyük şehirlerde bu değişmeyi edebî sembollerde, küçük benzetmelerde bile takip edebiliyoruz. Dede Korkut'ta daima karşımıza çıkan «hayvan unsurları» nın yerini Anadolu köy edebiyatında «nebat» ve «kozmik unsurlar» alıyor. Bu meseleyi başka bir makalemizde ele alacağız. Fakat İslâmiyetten sonra Türk ruhunda vukua gelen en büyük değişiklik, «maddî kuvvetin yerini manevî kuvve-

(8) Oğuz Kağan Destanı, s. 1.
(9) Mehmet Kaplan, Dede Korkut Kitabında hayvanlar, s. 55 - 69.
(10 ve 11) Mehmet Kaplan, Dede Korkut Kitabında kadın, s. 41 - 54.

tin alması, insanın dıştan içe dönmesi» ve «kendi içinde parçalanması» dır. Yunus Emre'nin mesnevîsinde bu değişme çok açık olarak görülüyor. Hattâ biz Dede Korkut hikâyelerinin muhtelif kısımlarında bu değişmenin bazı tezahürlerine şahit oluyoruz. *Deli Dumrul Hikâyesi*,[12] beşerî ve maddî kuvvetin ilâhî ve manevî kuvvet karşısında mağlup oluşunu anlatır. Deli Dumrul, kendisini bütün insanlardan üstün bilen, bunu herkese isbat etmek isteyen eski bir Türk kahramanıdır. Kuru bir çayın üzerine bir köprü kurar. Geçenden otuz akçe, geçmeyenden döve döve kırk açke alır. «Bunı niçün böyle ider-idi? Anun-içün-ki menden delü menden güçlü er var-mıdur ki çıka menüm-ile savaşa dir-idi, menüm erligüm bahadırligum cılasunlığum yigitligüm Ruma Şama gide çavlana dir-idi».[13] Al kanatlı Azrail Deli Dumrul'un karşısına çıkar ve onu mağlup eder. İnsanlar karşısında yılmayan mağrur Türk, Allah'ın iradesi karşısında boyun eğer... Bu, manevî kuvvetin maddî kuvvete galebe çalmasıdır. Manevî kuvvetlerle maddî kuvvetler arasındaki mücadele İslâmî-Türk edebiyatının özünü teşkil eder. «Dıştan içe, mekândan ruha, maddeden mânaya, kuvvetten zayıfa, insandan Allah'a, dünyadan ahirete dönüş», Anadolu Türk edebiyatını dolduran en büyük temeldir. Fuzulî'nin *Leylâ vü Mecnun* mevnevîsi, insanın dıştan içe dönüşünün bir ifadesidir. Bu hareket Yunus'un *Risâletü'n-Nushiyye*'sinde çok canlı, çok beşerî bir şekilde görülür. Yunus bu meseleyi felsefî, dinî, ahlâkî, ruhî bütün cepheleriyle ele almıştır. Yunus'un şiiri, tam bir sistem teşkil eder. O bu mücadeleyi insanın kendi şahsiyetinde, yani kaynağında yakalar. Yunus'un anlattığı destan, insanın başka insanlarla değil, kendi kendisiyle yaptığı mücadeleyi hikâye eder. «Yunus'ta insan maddî ve manevî, uzvî ve ruhî olmak üzere ikiye bölünüyor, mücadele insanın iki parçası arasında vukua geliyor.» Bundan yeni bir ideal kahraman ve yeni bir destan doğuyor. Şimdi Yunus'un destanının esaslarını ve eski destanla olan benzerlik ve ayrılıklarını gözden geçirelim.

Oğuz Kağan Destanı ile *Dede Korkut Kitabı*'nda insanın menşeine ve yapısına dair herhangi bir düşünce yoktur. Bu eserlerde insan genel bir kavram olarak ele alınmıştır. Kahramanlar fert olarak vardır. Başkalarından üstün oluş fikri aynı zamanda başkalarından ayrı oluş fikrini ihtiva eder. Yunus, insanı genel olarak düşünüyor, bir «insan felsefesi» yapıyor. Eski dışa dönük insan, varlıkları, sadece eşyayı, karşısında olanı görür. Yunus'un dikkati, kendine, asla ve içe, çevrilmiştir. Gerek *Oğuz Kağan Destanı*'nda, gerek *Dede Korkut Kitabı*'nda, kahramanlar daima «dıştan» tasvir olunmuşlardır. Yunus insanı özellikle «iç yapısı»

(12) Dr. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I, Ankara 1958, T.D.K. yay. sayı. 169, s. 177 - 184.

(13) ayn. esr., s. 177.

bakımından ele alıyor. Yukarıda alınış olduğumuz parçada Oğuz'un vücudunun muhtelif kısımlarının hayvanlara benzetildiğini görmüştük. *Dede Korkut Kitabı*'nda da kahramanlar hayvana benzetiliyor. İslâmiyetten önceki Türk şahıs adlarının genellikle hayvanlardan alınmış olması da dikkati çekicidir. Yunus insanın yapısını kozmik elemanlardan mürekkep telâkki ediyor ve onun muhtelif hareketlerini hemen daima kozmik unsurlara benzetiyor. Yunus'un başka şiirlerinde insanla nebat arasında da sürekli bir benzetme paralelizmi vardır. Cansız tabiata ve bitkiye ait olan bu unsurlar, güneş, hava, su, toprak ve bitki ile hayatî münasebetler kuran yerleşik, köylü bir medeniyetle yakından ilgilidir. Göçebeler —hayvancı toplum—, nasıl kendi medenî şartları içinde düşünüyor, duyuyor ve hareket ediyorsa, yerleşik ekinci toplum da, yaşayış tarzını tayin eden unsurlara göre bir kâinat tasavvuru kuruyor. Hayvana galebe çalan, onu köle gibi kullanan insan kendini «tabiattan üstün» gördüğü halde, tarlası veya bahçesi göklere, tabiat şartlarına, bir kelime ile kâinata bağlı olan insan kendini bütün varlığa ve varlığı idare eden «gizli kuvvetlere tâbi» hissediyor. Bu cihet eski Türk destanları ile *Risâletü'n-Nushiyye* arasında çok bârizdir. Oğuz Kağan kendi iradesine güvenen, atın üstünde, harekete hazır bir insandır. Karşısında hiç bir şey onu durduramaz. Yunus'un insanı, kendisini bütün kâinatla bağlı hissediyor. Varlığın kozmik yapısı ile kendisi arasında yakın bir münasebet görüyor. İradesinin dışında, kendine üstün, tabiatı ve kendisini yaratan sonsuz bir kuvvet tasavvur ediyor. Kendisini ve her şeyi o kuvvete bağlıyor. Tanrı, toprakla suyu birbirine karıştırıyor. Hava ile onu harekete getiriyor. Ateş ile ısıtıyor. İnsanın maddî varlığı, sureti bu şekilde teşekkül ediyor. Fakat insan sadece bu maddî unsurlardan mürekkep değildir. Nasıl ki, tabiatı da sadece maddî unsurlar izah edemez. Tabiatta bir kanuniyet, insanda bir maneviyet vardır. Tabiatı içten içe idare ve tanzim eden kuvvetle, insanı yaşatan kuvvet arasında bir münasebet mevcuttur. Yunus, risâlede bilhassa insanın manevî kuvveti üzerinde duruyor. O, buna «can, akıl, gönül» diye çeşitli isimler veriyor. Vücudun içine can girince, onu «pür-nur» eyliyor, aydınlatıyor. Buna bugün biz «şuur» adını veriyoruz. Maddî varlık, diğer bir maddî varlığı idrak etmediği gibi, kendi kendisini de idrak edemez. İnsan hem maddî varlığın, hem de kendi kendisinin şuuruna sahiptir. İşte bu şuur, insanı maddî varlıklardan üstün kılıyor. Yunus'a göre, insanda tecelli eden bu nur, ilâhî nurun bir parçasıdır. İnsan, «ruhu vasıtasıyle Tanrı'nın varlığına iştirak ediyor.» Vücut, sadece ruhu taşıyan bir vasıta haline geliyor. Kendi mahiyetini ve menşeini tanıyan ruh, artık maddenin içinde olmak istemiyor, kaynağına, Allah'a dönmek istiyor. Fakat vücut ruhu her tarafından sarmıştır. Onu esir etmiştir. İnsan, vücut vasıtasıyle dünyaya bağlıdır. Dünya, ruhu bin bir tezahürü ile yakalıyor, parçalıyor ve ona kendi kendisini ve Allah'ı unutturuyor. «Maddenin esare-

tinden kurtularak Allah'a doğru yükselmek ruhun en büyük idealidir.» Vücut ise aksine insanı daima aşağı çekmek istiyor. Yunus'a göre bütün ihtiraslar insanın maddî varlığının eseridir. Bizim bütün ıztıraplarımız da bundan doğuyor. İhtirasların insanı ne hale koyduğu, onlardan kurtulmanın yolları *Risâletü'n-Nushiyye*'nin anafikrini teşkil eder. Yunus insanın varlığında cereyan eden bu mücadeleyi müşahhas bir şekilde anlatıyor. Mücerret kuvvetlerin beşerî şekilde teşhis edilmesi allegorik bir destan vücuda getiriyor. İnsanın maddî bünyesini teşkil eden dört unsur, çeşitli psikolojik haller doğuruyor. Ateşten şehvet, kibir, tama, hased; havadan kizb, riya, tizlik, nefs; topraktan sabır, iyi huy, tevekkül, mekrümet; sudan sefa, seha, hutuf, visal husule geliyor. İnsanın fizik yapısı ile psişik yapısı arasında kurulan bu münasebet dikkati çekicidir. Yunus'un ateş ile hava unsurlarını kötü, toprak ile suyu iyi telâkki etmesi de üzerinde durulacak bir noktadır. Köylünün hayatına tesir eden iyi unsurlar toprak ile sudur. Yangın (ateş), fırtına (hava) onun için bir felâkettir. Tesirleri insanın dışında iyi olan unsurlar, insanın içinde de iyi, tesirleri insanın dışında kötü olan unsurlar, insanın içinde de kötü telâkki olunuyor. Ateş unsurunun savaşlarla, hava unsurunun dağ ve dağlılarla alâkalı görülmesi de bu telâkkiyi doğurmuş olabilir. Canın da dört hassası vardır: İnsanın kendi kendisini yüksek bir değer olarak tanıması (izzet), tezatları birliğe irca etme kuvveti (vahdet), başkalarını değerli sayması veya başkaları karşısında hürmet ve saygı duyması (haya) ve kendini kemale erdirmesi, nizama sokma kuvveti (âdâb-ı hal) dir. İnsan işte bu kuvvetler sayesinde maddenin ve ondan doğan kötü ihtirasların hücumuna karşı koyabiliyor, onları yeniyor ve Allah'a doğru yükseliyor.

İnsanoğlunu felâkete sürükleyen âmiller, ateş ile havanın doğurduğu kötü ihtiraslardır. İnsanın saadeti, ateş ile hava kuvvetlerine galebe çalmak, su ile toprağın kuvvetlerini hâkim kılmakla mümkün olacaktır. Bunu sosyal plana nakledersek, yıkıcı savaşçılık vasıflarının yerine sâkin ve barışsever vasıfların geçmesi olarak tefsir edebiliriz. Yunus, derin bir görüşle, sosyal ve psişik olanı birbirine bağlıyor. Sosyal sulh ve sükûnun bir sınıfın diğer bir sınıfa galebesi şeklinde değil,her insanin içinde iyinin kötüye galebesi şeklinde tahakkuk edeceğine inanıyor. Bu da ancak ruhun başlıca kuvvetlerini teşkil eden akıl ve irade ile mümkündür.

Yunus, mesnevîsinde akla üstün bir değer veriyor. Onu insanın içindeki iyi ve kötü kuvvetleri bilen ve iyi kuvvetleri harekete getiren, düşünen, hükmeden ve emir veren bir hükümdar olarak tasvir ediyor. İhtirasların elinde oyuncak olan insan, akıldan imdat dilemeğe geldiği zaman, akıl «şeytanî leşker» leri imha etmesi için «rahmanî leşker» lere emir veriyor.

Yunus'un inancına göre insanda iyilik kuvvetleri kötülük kuvvetlerinden üstündür. Yeter ki insan kötülük kuvvetlerinin esaretinden kurtulmayı istesin ve kendinde bulunan iyilik kuvvetlerini, akıl ve iradenin varlığını idrâk etsin.

İnsanın menşei, yapısı ve kuvvetleri hakkında böyle bir tasavvura sahip olan Yunus, bundan sonra başlica ihtirasları müşahhas bir şekilde tasvir ederek, insanın onlarla yapmış olduğu savaşı anlatıyor ve işte bu savaşlara «destan» adını veriyor. Bu savaş, hakikî bir savaş şeklinde tasavvur olunuyor. Her savaşta olduğu gibi, burada da iki taraf vardır. İki «Sultan» insana havaledir. Bunların ikisi de «mülk»ü yani insanı almak isterler. Bunlardan biri şeytandır. «Rahmanî» sultanın emrinde on üç bin er vardır. Şeytanî leşkerin sayısı dokuz bindir :

İki sultan durur sana havâle
Diler her birisi kim mülki ala
Biri Rahmânîdür can hazreti
Biri şeytânîdür garaz yatından
Gör imdi kim seni kime taparsın
Kime kapu açup kime yaparsın
Onüçbin erdürür Rahmânî leşker
Zebunsız kimselerdür key erenler
Tokuzbindür bu nefsün haşerâtı
Müdam eylerlüdür bunlarun atı
Nişanları bu kim yüzleri kara
Bu nifrîn ü şikâyet kanda vara[14]

Bu parça, Yunus'un insanın iç mücadelesini nasıl eski destanlar gibi, bir savaş hikâyesi şekline soktuğunu gösteriyor. Bazı tasvirler bu savaşın sadece allegorik bir mücadele olmadığını, Yunus'un devrine has, hakikî, dışarıda, toplumun içinde cereyan eden bir mücadele olduğunu hissettiriyor. Evvelce de söylediğimiz gibi, Yunus ruhî ile sosyali birbirinden ayırmıyor. Beşerî ihtiraslar, neticeleri itibariyle sosyal bir mahiyet taşıyorlar. Meselâ, Yunus'un başta zikrettiği, şeytanî sultanın büyük oğlu Tamâ, bugünkü tabiri ile mal ve mülk ihtirası, tesiri ve neticeleri bakımından tamamiyle sosyaldir. Bu ihtiras, bazı bakımlardan Oğuz Kağan'ın cihangirlik ihtirasına benzer. O da dünyayı kucaklamak, almak ister.

Cihan mülki anun olursa yetmez[15]

(14) Yunus Emre Divânı, s. 11.
(15) ayn. esr., s. 11.

kapusunda mücehhez bin er vardır. O herkesi esir etmiştir:

Bin er tonlu tururlar kapusında
Esîr itmiş cihânı tapusında[16]

Tamâ'nın askerleri, savaş şeklinde tasavvur olunmuştur. Yunus, âdeta allegoriyi değil, reeli anlatıyor gibidir. Aşağıdaki parçada mal ve mülk ihtirası ile korkunç bir çehreye bürünen savaşçıları görür gibi oluyoruz:

Key erenlerdürür zındanı bekler
Bahadurlar demür yürekli erler
Bin er tonludurur tama çerisi
Mübârizdür bahadur her birisi
Ele gireni zındana ururlar
Ayağına da demür buyururlar[17]

Aklın huzuruna bir gün, benzi sararmış, dili ve aklı çarpılmış birisi gelir, tamâ kervanı ile yoldan saptığını, başına felâketler geldiğini, kendisini bu belâdan kurtarmasını söyler:

Görem bir şahs gelür benzi sararmış
Dutulmuş dili aklı yavıvarmış
Gelüp aklun önünde tapu kıldı
Hak'a şükreyledi çün anı buldı
Eger sen akl isen gel beni gör dir
Tımar eyle benüm derdüme ir dir
.....
Tama kervânıyle yoldan azdum
Sana geldüm çün unmam sende sezdüm
Bunalup sana geldüm hâlümi bil
Mededün var ise gözüm yaşın sil[18]

Akıl sultanı adamın halini düşünür, ona yardım etmek ister ve kumandanlarından Kanaat'ı çağırır, ona emir verir. Kanaat, ordusunu alır, Tamâ ordusuna hücum eder ve onu yener, bunun neticesi olarak her tarafa huzur, sulh ve sükûn kaim olur. Yunus, bu mücadeleyi müşahhas bir şekilde şöyle tasvir ediyor:

(16) Yunus Emre Divanı, s. 11.
(17) ayn. esr., s. 12.
(18) ayn. esr., s. 12.

Çağırdı muştucı geldi kanâat
Harir tonlar giyer biner burağ at
Alemleri yeşil bulundı çıkdı
Kimesne eslemez yavlak ınıkdı
Çavuşlar yöğşirür sağda vü solda
Girîv ü zemzemedür degme yolda
Anı gördi kaçar nefs haşarâtı
Gör imdi nitedür Hâlik sıfâtı
Sınıkdı cümlesi girü kayıkmaz
Döker oğlın kızın ardına bakmaz
Bunaldı cümlesi turmadı kaçar
Kılıç lâzım degül iş oldı nâcâr
Kılıçlar kanludur erleri gazi
Uçar kuşlar gibi atları tâzî
Tamâ'dan kurtarurlar il ü şehri
Sıdılar leşkerin cebri vü kahrî
İderler hây ü hû nifrîn ü efgan
Muhâldür kimse andan kurtara can
Sıpuy çerisün ilüne akarlar
Kovup oğlın kızın şehri yakarlar
Gazâdan geldi şeh tahtın oturdı
Sipâhîler kamu tapuya turdı
Kamu şehr ü kamu il rahat oldı
Nireye varsan pür ni'met oldı
Görünmez oldı ol kızlığ u âfet
Matırbaz oldılar cümle melâmet
Harifler cümlesi taâta meşgul
Olupdur cümlesi sultânına kul
Oturur cümlesi han meclisinde
Ferahlar u kadehler ellerinde
Feragat oldı bunlar hoş geçerler
Sürer sâkî şarab dün gün içerler
Ferah oldı bular kayguları yok
Eğinleri bütün karınları tok[19]

Yunus'un bu parçada da allegoriden reele geçtiği, hakikî bir savaş sahnesini tasvir ettiği görülüyor. Bu parçada da ferdî ihtiraslarla sosyal durum arasında sıkı

(19) Yunus Emre Divanı, s. 13 - 14.

bir münasebet kurulmuştur. Mal ve mülk ihtirası şiddet ve esaret doğurduğu halde, Kanaat huzur, sulh ve sükûn getiriyor. Yunus'un metafizik bir temele dayanan din telâkkisinin aynı zamanda sosyal bir karakter taşıdığı, ferdî ve içtimaî saadetle yakından ilgili olduğu burada açıkça görülüyor.

Eski Türk kahramanlarının başlıca ihtirasları gururdur. Deli Dumrul'dan almış olduğumuz parça, onun delice hareketlerinin, kendini herkesten üstün görmek arzusundan ileri geldiğini göstermeğe kâfidir. Kazan Han'ın çobanı Şökli Melik'e şöyle meydan okur:

İlakırdı söyleme mere itüm kafir
İtüm-ile bir yalakda yundım içen azgun kafir
Altundağı alaca atun ne ögersin
Ala başlu kiçimçe gelmez mana
Başundağı tuğılganı ne ögersin mere kafir
Başumdağı börkümçe gelmez mana
Altmış tutam gönderüni ne ögersin murdar kafir
Kızılcuk degenegümçe gelmez mana
Kılıcını ne ögersin mere kafir
Egri başlu çevgenümçe gelmez mana
Bilügünde toksan okun ne ögersin mere kafir
Ala kollu sapanumça gelmez mana[20]

Kazan Han esir düştüğü zaman kâfirler ona kendilerini öğmesini teklif ederler. Mağrur kahraman buna müthiş içerler ve onlara kendisini şöyle öğer:

Bin bin erden yağı gördüm-ise öyünüm didüm
Yigirmi bin er yağı gördüm-ise yıylamadum
Otuz bin er yağı gördüm-ise ona saydum
Kırk bin er yağı gördüm-ise kıya bakdum
Elli bin er gördüm-ise el virmedüm
Altmış bin er gördüm-ise aytışmadum
Seksen bin er gördüm-ise segsenmedüm[21]

Diğer Dede Korkut kahramanları da izzetinefs, onur ve gurur hissi ile doludurlar. Yunus, kibir ve gururu kötü görür. Gururlu insanı dağ başlarında yaşayan, kendinden başka kimseye değer vermeyen bir insan olarak tasvir eder:

(20) Dr. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I, s. 98.
(21) ayn. esr., s. 236.

Özünden başka kimseyi beğenmez
Yüce yirde turur aşağı inmez[22]

Yunus'un şiirlerinde çok rastlanan ölüm fikri, beşerî gurura karşı ilâhî kuvvetin galebesini gösterir:

Nice tahta binenler yire düşdi
Nice benim diyene sinek üşdi[23]

Akıl, dağ başında oturan Kibr'e hücum etmesi için Tevâzua emir veriyor:

Sözi düketmedi alçaklık irdi
Kibir gördi anı tîz girü döndi
Kılıç tartup gelür yir alçağından
Kibir gördi anı kaçdı tağından
Tag u yazı kamu gulgule toldı
Kime cennet kime arasat oldı
Çün alçaklık irişdi kibr erine
Bakadur bir kişiyi bin görine
Tekebbür âsıdur işte sataşdı
Tutup tağ başını kışa sataşdı[24]

Bu allegoriler, dağ başlarında yaşayan harâmiler, hisarlar ve kalelerde barınan savaşçılar ovada tarla ve bahçelerinin yanında oturan köylüler arasındaki tezat ve mücadeleyi temsil ediyor gibidir. Kibrin sembolü dağ ve hava, tevâzuun su ve denizdir. Yunus tevâzuu su sembolü ile methediyor:

Gör alçaklığı akdı ırmağ oldı
Aka aka denize varmağ oldı
Akup su alçağa suya katılur
Su suya irdi denize yetilür
Denize değin ırmağ idi adun
Ko andan ötesin denize taldun
Deniz olanlara gevher muhal mi
Sadefler dür toludur zer muhal mi[25]

(22) Yunus Emre Divanı, s. 15.
(23) ayn. esr., s. 15.
(24) ayn. esr., s. 18.
(25) ayn. esr., s. 18.

Yunus'un ele aldığı ve kötülediği üçüncü ihtiras Hiddet (boşu yani gazap) tir. Gurur gibi gazap da Alp tipinin başlıca hususiyetlerinden biridir. İki duygu arasında yakın bir münasebet vardır. Beşerî gururunun kırıldığını hisseden insan, gazap duyar. Bayundur Han'ın verdiği ziyafette, oğlu kızı olmadığı için kara çadırda misafir edilen Dirse Han, izzetinefsinin alçaldığını hisseder, evine dönünce, çocuk doğurmamış olan karısına korkunç bir hiddetle şöyle haykırır:

Han kızı yirümden turayım-mı
Yakan-ile boğazundan tutayın-mı
Kaba ökçem altına salayın-mı
Kara polat öz kılıcum elüme alayın-mı
Öz gevdenden başını keseyin-mi
Can tatlusın sana bildüreyin-mi
Alça kanun yir yüzine dökeyin-mi
Han kızı sebebi nedür digil mana
Katı gazab iderem sana[26]

Gazap, savaşçıları şiddetli hareketlere sevkeden en kuvvetli âmildir. Âşık Paşazade Tarihi'nde, Yunus'un yaşadığı devir ve çevrelerde vukua gelen savaşlarda hiddetin çok müdhiş şekilde tecelli ettiğini gösteren tipik bir misal vardır: Selçuk sultanı Alâeddin, Ereğli'de bulunan Bayıncıs tatarlarının üzerine yürür. Biga öyüğünde karşılaşır. İki gün iki gece cenk ederler. Nihayet Tatar mağlup edilir. Bu mücadeleyi anlatan Âşık Paşazâde şunları ilâve ediyor:

«Şöyle kırdılar kim hayalarını kesdiler, derisini birbirine dikdiler. Keçeşe kapladılar, sayvanlar eylediler, ad için».[27]

Devrine hâkim olan ihtiraslarla mücadele eden Yunus Emre, Gazab'ı korkunç bir savaşçı şeklinde tasvir ediyor ve onu şöyle konuşturuyor:

Benüm ileyüme kim katlanısar
Ki hışmumdan deniz oda yanısar
Nireye kim varam başlar kesilür
Kime boşar isem olukdem ölür
Kim olan bencileyin câna kıyar
Meger kim ben olam merdâna kıyar

(26) Dede Korkut Kitabı I. s. 80.
(27) Âşık Paşazâde Tarihi, İstanbul 1333, s. 9.

Yaradılmış bana karşu turamaz
Benümle bir nefes hemdem olamaz
Hünerüme benüm kim birikiser
Yahud ecel evine kim giriser
Felek benüm işüm başaramaya
Melek benüm yolımı varamaya
Gözüme yüzbin er zerre görünmez
Hezar arslan bana berre görünmez
Boşu dirler bana key bahâduram
Düzenlik bozmağa her dem kaduram
Nireye kim varam ot bitmez anda
Çü nakt oldı kime derd yitmez anda
İşidenler benüm kaçar sözümden
Ki ben de korkaram uş kendözümden
Sakın bana uyup sen gafil olma
Benüm sözüm tutup imansuz ölme
Dek ayruğa degül benüm kılıncum
Beni dahı dutar benüm kuluncum[28]

Bu kuvvetli tasvirde de Yunus'un allegoriyi aşarak reele geçtiği, âdeta hakikî bir savaşçıyı kendi ağzından konuşturduğu görülüyor. İhtiras, tip yaratıyor. Burada da zarurî ihtirasların neticeleri itibariyle sosyal hayatı altüst ettiğine şahit oluyoruz. Gazab'a karşı Yunus'un çıkardığı ruhî kuvvet, sabırdır. Akıl, etrafta dirlik düzenlik nasıl diye haberciler gönderiyor. Gazab'ın her şeyi altüst ettiğini söylüyorlar. Akıl, Sabr'ı çağırtıyor ve onu sulh ve sükûnu temine memur ediyor:

Akıl casuslara söyler divanda
Yürün bulun düzenlik saffı kanda
Didi casus düzenlik halin ana
Boşudan tağılupdur değme yana
Çü casus bu sözi akla irürdi
Niçe kim varıdı haber degürdi
Çü hiç söz kalmadı ulaşdı akla
Boşuyı dutmağa iş düşdi akla
Akıl fikreyleyüp söyledi haber

(28) Yunus Emre Divanı, s. 20.

Buyurdı çavuşa cem oldı leşker
Divanda söylenür ne bunca düzgün
Şikâyet boşudandur şözde her gün
Sabır kanı boşu keskince olmuş
Düzengile safa andak bozulmuş
Ayıdun sabıra kim dutsun anı
Harab itdi il ü şehri diyârı
Çıkageldi sabır ana olukdem
Sanasın boşuyı İbrâhim Edhem
Görünmez oldı ol izi belürmez
Nice izi hiç tozı belürmez
Bu kez gördüm düzenlik ü safa hoş
Oturup ayş iderler nûş ola nûş[29]

Bu parça da Yunus'un din ve ahlâk görüşünün ferdî ve içtimaî saadetle yakından ilgili olduğunu gösteriyor. Yunus bundan sonra diğer ihtiras veya rezaletleri, teşhis etmeden, destanî bir şekle sokmadan tahlilî bir şekilde anlatıyor. Bunlar eski Türk ahlâkı ile ilgili değildir. Meselâ hasislik, ne *Oğuz Kağan Destanı*'nda, ne de *Dede Korkut Kitabı*'nda asıl hikâye kısmında bahis konusudur. Eski Türk ahlâkı genellikle cömerttir. Cömertlik, sosyal itibar kazanmanın, kendini gösterme duygusunun, fazla kuvvetin bir tezahürü telâkki olunabilir. Bundan dolayı o, eski Türk zihniyeti ile uyuşan bir fazilettir. Alain'in çok güzel izah ettiği üzere, hasislik, daha ziyade bir kuvvet azlığının, korkunç, tabiî veya sosyal emniyetsizlik ifadesidir.[30] Bu da köy ve köy medeniyeti ile ilgilidir. Dede Korkut'un sadece baş kısmında, kadınlardan bahsolunurken, hasislik ve cömertlik meselesine dokunulur. Bu kısım, kanaatimize göre, göçebe medeniyeti örfünden ziyade, yerleşik medeniyet örfünü gösterir. Nitekim burada un, ekmek gibi ziraatle ilgili unsurların sözü geçmektedir. Asıl Dede Korkut hikâyelerinde bol bol verilen ziyafetlerde daima hayvan etlerinden bahsolunur.[31]

Yunus, hasisi çeşitli bakımlardan kötüler. Hasis her şeyden önce kendi kendisine düşman olan bir insandır. O, kendi kazandığını, değil başkalarından, kendinden bile sakınır:

---

(29) - Yunus Emre Divanı, s. 24.
(30) Alain, Les aventures du coeur. Paris 1945. s. 128.
(31) Dede Korkut Kitabı I. s. 77 - 78.

Sakınur kendüden kendü yidigün
Kazancın kendünin kendüye vermez

hasis, hayattan zevk almayan bir insandır:

Şeker yer ise dadı dalı yokdur

hasis daimî bir korku ve üzüntü içinde yaşar:

Anun gitmez olur hiç gönlü tarı
Yıl oniki ay onun şadlığı yok
Yise ger yimese kayguyile tok

hasis hayır işlemez. Bir şey onun elini bağlamış gibidir. Yunus, bu eli bağlanmayı bir suçun neticesi telâkki ediyor:

Eli bağlıdurur hayr işe ermez
Suçu yok kişinün bağlanmaz eli[32]

hasis korkak ve imansızdır. O Allah'a güvenmez; insanlara bütün nimeti Tanrı'nın verdiğine inanmaz:

Ganîdür padişeh ol anı görmez
Nice yıldan berü ol nimeti yir
Hak'a bir dirse dahi şirk ile dir[33]

hasis bilmez ki, insanlara her şeyi Tanrı verir:

Gelür her gün yeni nüzl ü yeni han
Yeni gelenlere virür yeni ton
Yeni subh ü yeni ahşam yeni hâl
Yeni devran yeni dem yeni visâl
Kadeh yeni yeni mey yeni müşrib
Yeni ayş yeni işret yeni mutrib
Nedir bir kişi belki cümle âlem
Nasibini alur ne bîs ü ne kem[34]

hasisi korkutan yarın endişesidir. Tanrı'ya inanan insan yarın endişesi çekmez:

(32) Yunus Emre Divanı, s. 27 - 28.
(33 ve 34) ayn. esr., s. 29.

Neyise dirligün oldur ölümün
Bugünki gündürür yarıngı günün
Hak'ı tuyanlara bugün yarın yok
İşün bugün bitür gözleme ayruk[35]

Tanrı'yı seven dünyaya bağlanmaz. Hasislik dünyaya bağlanmak demektir.

Şu kişi kim bugün dünyası terkdür
Yakın bilgil anun îmanı berkdür
Sevemez dünyeyi merdân kişiler
Baka dirlik nedür anı dilerler
Baka âlem göründi gözlerine
Oturdı ışk tozu yüzlerine
Anunçün gözleri Hakk'a açıldı
Hudadan canına rahmet saçıldı
Nesi kim var ise terk itdi yolda
Bu yol ile varan ma'şukı bula
Kamu ilm ü amel bir terke değmez
Ki terki olmıyan bir berke değmez[36]

Evvelce görmüş olduğumuz teşhis edilmiş, destan şeklindeki parçalar, daha ziyade savaşçı zümreye, Alp tipine karşı idi. Hasislik aleyhindeki kısım, mal ve mülk ihtirasıyle Allah'ı unutan köy ve şehir halkına hitap ediyor. Yunus, sadece Oğuz Kağan ve Dede Korkut destanlarında tecelli eden eski Türk zihniyetine değil, aynı zamanda köy ve şehre yerleşen, fetih veya başka sebepler dolayısıyle zengin olan burjuva zihniyetine karşı da muhalif bir ruh taşıyor. Yunus'un ideali insanın bütün varlığı ile Tanrı'ya yönelmesi, ona bağlanmasıdır. Yunus'a göre insanı dünyaya, dışarıya esir eden her şey kötüdür.

İnsanı kendi ruhundan ve Tanrı'dan uzaklaştıran bir zillet daha vardır ki, o da başkalarının hareketlerini kollayarak, onları çekiştirmekten ibaret olan gıybettir. Yunus Tanrı'ya ulaşmak isteyen insanın bundan da vazgeçmesi lâzım geldiğini söylüyor. Tanrı insanın içindedir. Tanrı'yı bulmak isteyen dışına değil, içine bakmalıdır:

---

(35) ayn. esr., s. 34.
(36) Yunus Emre Divanı, s. 34.

Ayrugı söyleyen kendün unıdur
.....
Özini gözleyen kimseye bakmaz
.....
Ne hacetdür sana kimse haberi
Farîza cümleye kendü bazarı
.....
Farîza her kişiye kendü sözi
Bakar kendü yolına kendü gözi[37]

Başkalarına bakmak faydasız ve lüzumsuzdur. Her insan kendi işinden mesuldür. Kimse kimseyi itham etmek ve ayıplamakla ıslah etmiş olmaz. Bütün mesele insanın kendindedir. Başkalarının kusurlarını gören kendininkileri farketmez. Halbuki mühim olan insanın kendi kusurlarını görmesi, onlarla mücadele etmesidir. Ruh, ancak bu suretle temizlenir. Başkalarının işlediği kusurlar bize tesir etmediği gibi, onların almış oldukları hazlar da bizi ilgilendirmez. Yunus bu fikirleri şu güzel mısralarla anlatıyor:

Sana kimse suçı bir zerre irmez
Sana ayruk yidügi çeşni virmez
Sen ayruk yidügiyle toymayasın
Anunla cism ü ömri yuymayasın
.....
Dahı bir gün sana sataşmadun sen
Dahı bir gün tağundan aşındun sen
Nola bir gün eger küfrin yenesin
Senî şerheyleyüp seni bilesin
.....
Kimsene anmağa kalmazdı hâlin[38]

Mühim olan dışarısını ve başkalarını değil, kendini görmektir ve kendinde Tanrı'yı bulmaktır :

Göz oldur kim müdâm ol canı göre
Farîzadur kula sultanı göre
Bu baş gözi degül ol can gözidür

(37) Yunus Emre Divanı, s. 39.
(38) ayn. esr., s. 39 - 40.

Kimün canı varısa anı görür[39]

Kamu toğan günin giceye benzer
Neye benzedeyin ya neye benzer
Gözi yok yir içer dünyayı görmez
Toğar ay ü güneş ol ayı görmez
Anunçün gözleri hicâb içinde
Kalur zulmât ile ol hâb içinde
.....
Bakar ölü gibi gözin nuru yok
Özünü görmeyen ne göre ayruk[40]

Eflâtun, meşhur Mağara efsanesinde, ihtiras zincirleriyle bağlanmış, sırtları güneşe (hakikate) dönük insanların, karşılarında bir takım gölgelerin oynaştıklarını görerek, onları hakikat sandıklarını, bunların gerçeği farkedebilmeleri için zincirlerini (ihtiraslarını) koparark, arkalarına (güneşe) dönmeleri lâzım geldiğini söylüyordu. Descartes, kendisini aldatan dış görünüşleri reddetmek suretiyle içinde yanan ebedî aydınlığı buldu. Yunus'un *Risaletü'n - Nushiyye*'de ortaya koymuş olduğu fikir de aynıdır: Asıl hakikat insanın içindedir. Bizi dış âleme bağlayan ihtiraslar, ruhumuzda yaşayan ilâhî varlığı idrak etmemize engel olurlar. Yunus, gerek Risalesinde, gerek diğer şiirlerinde, daima insanın kendi kendisine dönmesini, kendisinde olan yüksek ve ulvî varlığı, ruhu, Tanrı'nın bizde devam eden aydınlığını idrak etmesini söyler. «Bir ben vardır bende benden içeri» nin mânası budur. Bu fikrin, İslâmiyet'ten önceki Türk düşüncesine tamamiyle zıt olduğu aşikârdır. Bu makalenin başında söylediğimiz gibi, Oğuz Kağan ve Dede Korkut kahramanları ile kendisini idealize eden eski Türk insanı tamamiyle dışa dönük, mekânda genişlemek isteyen ve maddî kuvvete inanan bir insandır. Yunus'un ortaya koyduğu insan tipi ise içe dönük, ruhları derinleştiren, manevî varlığı yüksek tutan, Tanrı'ya ulaşmayı gaye bilen bir velîdir. Bu iki insan tipinin dünyaya ve başka insanlara karşı almış olduğu tavır tamamiyle başkadır. Alp tipi için dünya fethedilecek bir yer, diğer insanlar galebe çalınacak, tâbi kılınacak düşmanlardır. Velî tipi için dünya değersizdir. Madde ve mekân değersizdir. Diğer insanlar düşman değil, dosttur, çünkü onların içinde de aynı ilâhî ruh vardır. Yunus bu düşünceleriyle eski Türk akıncılığına tamamiyle zıt bir görüş ortaya atar. «Daha deniz, daha müren, güneş bayrak, gök kurıkan» diyen Oğuz Kağan'a karşı Yunus:

(39) Yunus Emre Divanı, s. 38.
(40) ayn. esr., s. 37.

Kendüde seni bulan kancaru sefer itsün[41]

der. Yunus, eski Türk akıncısını atından indirir, elinden kılıcını ve okunu alır, onu kendi içinde «sefer» e davet eder. Dış «sefer» kadar iç «sefer» de zordur. Yunus iç «sefer» in müşküllerini sembolik bir şekilde anlatır:

.....
Bunda ışkun şehrine üçyüz denüz geçerler
Üçyüz denüz geçüben yidi tamu bulasın
Yidi tamuda yangıl her birinde kül olgıl
Vücudun anda kogıl ayruk vücud bulasın
Hakîkatdur hak şarı yididür kapuları
Dergâhunda yazludur girüp kudret göresin
Evvelki kapusında bir kişi olur anda
Sana aydur berü gel olmaya kim varasın
İkinci kapusında iki arslan var anda
Niçeleri korkutmuş olmasun kim dönesin
Üçünci kapusında üç evren vardur anda
Sana hamle kılurlar korkmayuban varasın
Dördünci kapusında dört pîrler vardur anda
Bu söz sana rumuzdur gör kim delil bulasın
Beşinci kapusında beş ruhban vardur anda
Dürlü mata' satarlar olmaya kim alasın
Altıncı kapusında bir hûrî otrur anda
Sana aydur gel berü olmaya ki varasın
.....
Yidinci kapusında yidiler otrur anda.
Sana dirler kurtuldın gir dost yüzin göresin
Çün içerü giresin dost yüzini göresin
Enel Hak şerbetüni dost elünden içesin
Şu didügüm sözlerüm vücuddan taşra degül
Tefekkür kılurısan cümle sende bulasın[42]

Bu parça insanın kendi içinde yapacağı seferin sembolik bir tasviridir. Bu da kahramanlık isteyen, tehlikeli bir maceradır. Fakat burada seferin gayesi, tehlikelerin mahiyeti, kahramanlığın tipi başkadır.

(41) Yunus Emre Divanı, s. 243.
(42) ayn. esr., s. 250-251.

Dıştan içe, mekândan ruha dönüş fikrinin, sadece insan ve kâinat görüşünü değil, aynı zamanda edebiyatı, ifade şeklini de tamamen değiştirdiğini yukarıdan beri verilmiş olan misallerden anlamak mümkündür. Gerçek dünyada gelişen eski Türk destanında her şey reeldir. İnsan ve tabiat, aslî hüviyetlerini ve dış karakterlerini muhafaza ederler. Vâkıalar sembolik bir mâna taşımazlar, ifadeler mecazî değildir. İnsanın iç âlemini tasvir etmek mümkün olmadığı için, ruhtan bahseden edebiyat, allegoriler, semboller ve mecazlar kullanmak mecburiyetinde kalmıştır. Yunus'un *Risâletü'n-Nushiyye* ile, son aldığımız parçada insan ruhu ile ilgili hâdiseleri ve kuvvetleri teşhis etmesinin, dış âleme ait şekiller vasıtasıyle tasvir etmesinin sebebi budur. Dinî edebiyat sadece muhteva bakımından değil, şekil ve üslûp bakımından da lâdinî edebiyattan ayrı bir karakter taşır. Eski Türk edebiyatının son devirlerine doğru, Şeyh Galib de meşhur *Hüsn ü Aşk* mesnevîsinde, ruhî hâdiselerden bahsederken sembol ve allegorilere başvurmamış mıdır? Sembol ve allegoriye bir süsten ziyade, ruh edebiyatına has, zarurî bir ifade vasıtası nazarı ile bakmak hiç de yanlış olmaz.

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. 4, nr. 4, 31 Mayıs 1952, s. 399 - 417.

DEDE KORKUT KİTABINDA KADIN

Yaşadığımız medeniyet devrelerine göre Türk edebiyatında kadın umumiyetle üç şekilde değerlendirilmiştir: 1) İslâmiyetten önce ve göçebelik devrinde o, bu devrin ideal erkek tipi olan Alp tipine yaklaşır. Erkek gibi o da ata biner, ok atar, kılıç kullanır ve icabında düşmanla kahramanca çarpışır. 2) Yerleşik medeniyete ve islâmî kültür çevresine dahil olduktan sonra kadın, erkek gibi ve erkekten daha fazla passif bir karakter arzeder. Toprak ve din, insanları kendilerinden üstün tabiat veya tabiat - üstü kuvvetlere bağlar. Bu devirde kadının kahramanca vasıflarını kaybederek bir haz ve aşk mevzuu olduğu görülür. 3) Batı medeniyeti tesiri altına girdikten sonra kadının ilkin edebiyatta, sonra hayatta beşerî hakları müdafaa edilir ve tamamiyle erkekle eşit bir seviyeye getirilir.

Dede Korkut Kitabı'nda[1] birinci devreye ait kadın tipinin birçok hususiyetleri canlı bir şekilde tasvir olunmuştur. Bu makalede bunları tesbite çalışacağız.

1) *Dede Korkut Kitabı*'nda dikkati ilk çeken şey, burada kadının yerleşik medeniyet —köy ve şehir— edebiyatlarında olduğu gibi, bir haz ve aşk konusu olmamasıdır. Kendisi de erkeğe karşı bir âşık tavrı takınmaz. *Dede Korkut Kitabı*'nda *Kerem ile Aslı, Leylâ vü Mecnun, Aşk-ı Memnu*'da rastlanılan şekilde, kadının veya erkeğin aşkı hayatî bir mesele haline getirdiği görülmez. Burada, bizim bugün anladığımız mânada bir «aşk duygusu» âdeta mevcut değildir. Biz bunu göçebe medeniyette yaşanılan hayat şekli ile izah ediyoruz. Aşk duygusu, topluluk içinde maddî veya manevî engeller karşısında kalan bir muhayyilenin mahsulüdür. Göçebe hayatında muhayyilenin gelişmesini temin eden şartlar yoktur. Burada insanlar, daimî bir hareket halindedir. Göçebe, köy veya şehir hayatının sağlamış olduğu emin ve statik bir boş zamana sahip değildir. Ayrıca sosyal baskı ve din de kadınla erkek arasına sıkı bir perde çekmemiştir.

---

(1) Dr. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I, Ankara 1958, T.D.K. yay. Sayı: 169. Zikredilen metinlerin sahife numaraları bu kitaba aittir.

Daha önemlisi, bu devrede, sosyal hayat icabı, en büyük beşerî değerin his ve hayâl sahasında değil, «hareket» sahasında tecelli etmiş bulunmasıdır. Bu toplulukta en büyük değer «kahramanlık» tır ve kahramanlık, muhariplik ve vücut kuvvetini göstermek şeklinde tecelli eder. Bunun neticesi olarak erkek, kendisi için en yüksek kıymet olan kahramanlık vasıflarını kadında da arar. Babasına kendisini evlendirmesini telmih eden Beyrek ile babası arasında geçen şu konuşma bu telâkkiyi çok güzel gösterir:

«Ağ sakallu babası karşu geldi, aydur: Oğul dan dansuh bu gün Oğuzda ne gördün? Aydur: Ne göreyim, oğlı olan ivermiş, kızı olan küçürmiş. Babası aydur: Oğul ya seni ivermeh-mi gerek? Beli pes ağ sakallu aziz baba ivermeh gerek didi. Babası aydur: Oğuzda kimün kızın alı vireyin didi. Beyrek aydur: Baba mana bir kız alı vir kim men yirümden durmadın ol turmah gerek, men kara koç atuma binmedin ol binmeh gerek, men karımuma varmadın ol mana baş getürmek gerek, bunun gibi kız alı vir baba mana didi. Babası Pay Püre Han aydur: Oğul sen kız dilemezsin kendüne bir hampa ister-imişsin,» (s. 124).

Kahramanlardan Kan Turalı da aşağı yukarı aynı ifadelerle böyle bir kız ister (s. 185). Beyrek ile Kan Turalı'nın aldıkları kızlar bu vasıflara sahiptirler. Kan Turalı, bir yerde sevgilisinin yanında uyurken, düşman gelir. Kan Turalı gözünü açar bakar: «gelen at üzerinde, giyinmiş, sünüsi elinde» (s. 194). Kâfirler, Kan Turalı'yı yaralarlar. Selcen Hatun onu kurtarır:

«Bir bölük kaza şahin girmiş kibi kâfire at saldı, bir uçından kırup kâfiri ol bir uçına çıkdı» (s. 195)

2) Erkeğin kadında kahramanlık vasıflarını aradığı bu toplulukta kadının erkekte en büyük meziyet olarak bunu istemesi gayet tabiîdir. Kadın erkeğin kahramanlık vasıflarını çeşitli şekillerde dener. Kan Turalı, kendisine eş olabilecek kız aramak için İç Oğuzu, Dış Oğuzu dolaşır, uygun birini bulamaz. Ona lâyık olabilecek bir tek kız vardır, o da Tırabuzan tekürünün kızı Selcen Hatun'dur. Yalnız bu kız kendisini alacak erkeğin çok kuvvetli ve kahraman olmasını ister. Kendisi de bir kahraman olan, sağına soluna «iki koşa yay» çeken, attığı ok yere düşmeyen bu kızın «kalınlığı» üç azgın canavardır:

«Ol kızun üç canavar kalınlığı kaftanlığı var-idi. Her kim ol üç canavarı bassa yense öldürse kızumı ana virürem diyü va'de eylemiş-idi. Basamasa başın keser-idi. Böylelik-ile otuz iki kâfir biginün oğlınun başı burc bedenine kesilüp asılmış-idi. Ol üç canavarun biri kağan aslan-idi, biri kara buga-y-idi, biri dahı kara buğra idi. Bularun her birisi bir ejderha-y-idi» (s. 185).

Kız bu hayvanları öldürecek erkeği seyrediyor:

«Meger kız meydanda bir köşk yapdurmış-idi. Cemi' yanında olan kızlar al geymişler-idi, kendü saru geymiş-idi, yukarudan tamaşa ider-idi» (s. 188).

Beyrek'in beşik kertmece nişanlısı Banı Çiçek de bir fırsatını bulur, Beyrek'in kuvvet ve maharetini dener. Beyrek bir gün geyik avlarken Banı Çiçek'in otağı civarına gelir. Banı Çiçek kendisini dadı gibi göstererek Beyrek ile şöyle konuşur:

«Men Banı Çiçegün dadısıyam, gel imdi senün-ile ava çıkalum, eger senün atun menüm atumı kiçer-ise onun atını dahı kiçersin, hem senün ile oh atalum, meni kiçer-isen anı dahı kiçersin ve hem senün-ile güreşelüm, meni basar-isen anı dahı basarsın didi. Beyrek aydur: Hoş, imdi atlanun.' İkisi atlandılar, meydana çıkdılar. At depdiler, Beyrek atı kızun atını kiçdi. Oh atdılar, Beyrek kızun okın yardı. Kız aydur: Mere yiğit menüm atumı kimse kiçdügi yok, ohumı kimse yardugı yok, imdi gel senün-ile güreş tutalum didi. Haman Beyrek atdan indi. Karvaşdılar, iki pehlivan olup bir birine sarmaşdılar. Beyrek götürür kızı yire urmak ister, kız götürür Beyregi yire urmak ister. Beyrek bunaldı, aydur: Bu kıza basılaçak olur-isem Kalın Oğuz içinde başuma kahınç yüzüme tohınç iderler didi. Gayrete geldi, kavradı kızun bağdamasın aldı, emçeğinden tutdı. Kız koçındı. Bu kez Beyrek kızun ince biline girdi, bağdadı arhası üzerine yire urdı. Kız aydur: Yiğit Pay Piçenün kızı Banı Çiçek menem didi» (s. 123).

Hikâyede ne kadar mübalâğa ve masal unsuru olursa olsun, göçebe toplumunda erkeğin kadını, kadının erkeği kuvvet ve cesaret bakımından denemesinin «hayatî bir değeri» olması ve bunun sebebi kolaylıkla tasavvur olunabilir. Zira daimî hareket halinde bulunan, şehir ve köylerde olduğu gibi tabiî ve sun'î hiç bir vasıta ile korunmayan bu toplulukta, düşman, erkeğin de, kadının da hayatını tehdit altında bulundurur. Şu halde ikisinin de kuvvetli ve cesur olması zarurîdir. Selcen Hatun ile Kan Turalı kâfirler tarafından sarılınca, ilk harekete geçen kadın olur. Aralarında şöyle konuşurlar:

«Selcen Hatun at oynatdı, Kan Turalınun önine kiçdi. Kan Turalı aydur: Görklüm kanda gidersin didi. Aydur: Big yigit baş esen olsa börk bulınmaz-mı olur, bu gelen kâfir çok kâfirdür, savaşalum, dögişelüm, ölenümüz ölsün, diri kalanumuz odaya gelsün didi.

Burada Selcen Hatun at saldı. Karımın basdı, kaçanın kovmadı aman diyeni öldürmedi. Eyle sandı kim yağı basıldı. Kılıcınun balçağı kan, odaya geldi, Kan Turalıyı bulmadı» (s. 194).

Tek başına kalan ve erkeğini yanında bulamayan Selcen Hatun, onu kurtarmağa gider. İşte göçebenin daima içinde bulunduğu bu tehlikeli durumdur ki, bu toplulukta kuvveti ve kahramanlığı en yüksek kıymet haline getirmiş, aynı akıbete maruz kalan kadının da kahraman vasıflarına sahip olmasını icap ettirmiştir.

3) *Dede Korkut Kitabı*'nda, birkaç yerde bir atalar sözü olarak şu fikir zikredilir: «Kalabalık korkudur.» Düşmana ne kadar çok gidilirse zafer o kadar iyi sağlanır. Bu hakikat bu toplulukta çocuğa verilen değeri izah edebilir. Çocuk, ölenin yerini alır. Bu zarurete bağlı olarak göçebe hayatında kadında aranılan ikinci değer çocuk doğurma kabiliyetidir. Birinci hikâye bu hususu çok güzel anlatır. Hanlar Hanı Baymdır Han, verdiği büyük ziyafetlerde beyleri sahip oldukları çocuğa göre ağırlar:

«Kimün ki oglı kızı yok kara otağa kondurun, kara kiçe altına döşen, kara koyun yahnısından önine getürün, yir-ise yisün yimez-ise tursun gitsün dimiş-idi. Oğlı olanı ağ otağa kızı olanı kızıl otağa kondurun, oğlı kızı olmayanı Allah Ta'âlâ kargayupdur, biz dahı kargaruz bellü bilsün dimiş idi» (s. 78). Oğlu kızı olmadığı için böyle bir ziyafette bu ağır hakarete maruz kalan Dirse Han, evine döndüğü zaman korkunç bir hiddetle karısına şöyle bağırır:

Han kızı yirümden turayın-mı
Yakan-ile boğazundan tutayın-mı
Kaba ökçem altına salayın-mı
Kara polat öz kılıcum elüme alayın-mı
Öz gevdenden başuni keseyin-mi
Can tatlusın sana bildüreyin-mi
Alça kanun yir yüzine dökeyin-mi
Han kızı sebebi nedür digil mana
Katı kazab iderem şimdi sana (s. 80)

Kısır kadın hakir bir eğlence mevzuudur. Düğünde Beyrek ile oyuna kalkmak isteyen Kısırca yengeye Beyrek şöyle der:

And içmişem kısır kısrağa bindügüm yok
Binübeni kazavata varduğum yok
Öküz ardında sarvanlar sana bakar
Buldur buldur gözlerinün yaşı akar
Sen anlarun yanına vargıl
Muradunı anlar virür bellü bilgil (s. 146)

4) *Dede Korkut Kitabı*'nda —köy ve şehir edebiyatında olduğu gibi— aşk duygusu insanları maceralara sürükleyen bir âmil olarak görünmediği halde, annenin oğula, oğulun anneye karşı sevgi ve bağlılık duyguları en büyük kahramanlıkları yaratır. Oğulun babaya, babanın oğula, küçük kardeşin büyük kardeşe bağlılıkları da kuvvetlidir. Buna çobanın efendisine, beyin hanına olan sadakat duygularını da ilâve edersek, Dede Korkut'taki psikolojik âmillerin tam bir listesini yapmış oluruz. Bu psikolojinin bir aile ve göçebe psikolojisi olduğu âşikârdır. Bu âmiller arasında bilhassa anne ile oğul arasındaki bağlılık duygusu ön planda gelir. Hayvanlarda da görülen en iptidaî ve en kuvvetli duygu olan anne-çocuk arasındaki bağlılık duygusunun, bu toplulukta çocuğun yüksek bir kıymet ifade etmesi dolayısıyle içtimaî bir değer kazanması da düşünülebilir.

Dirse Han kırk nâmerdin iftirasına kanarak oğlu Boğaç'ın hain ve kötü bir evlât olduğuna hükmeder ve ilk avı esnasında onu okla vurur. Bunlardan haberi olmayan annesi, oğlumun ilk avıdır diyé bir ziyafet hazırlar ve kocası ile oğlunu karşılamağa çıkar. Kocasının avdan yalnız döndüğünü görünce, bir önsezi ile oğlunun başına bir felâket geldiğini düşünür. Kocasına, derin bir hürmetle beraber, şiddetini konuştukça arttıran bir annelik duygusu ile şöyle hitap eder:

Berü gelgil başum bahtı ivüm tahtı
Han babamun güvegüsi
Kadın anamun sevgüsi
Atam anam virdügi
Göz açuban gördügüm
Könül virüp sevdügüm
A Dirse Han
Kalkubanı yiründen örü turdun
Yilisi kara kazılık atun butun bindün
Göksi gözel kaba tağa ava çıkdun
İki vardun bir gelürsin yavrım kanı
Karanu dünde bulduğum oğul kanı
Çıksun benüm görür gözüm a Dirse Han yaman sögrir
Kesilsün oğlan emen süd tamarum yaman sızlar
Saru yılan sokmadın ağça tenüm kalkup şişer
Yalunuzça oğul görinmez bağrum yanar
Kuru kuru çaylara su saldum
Kara tonlu dervişlere nezirler virdüm

Aç görsem toyurdum, yalınçak görsem tonatdum
Depe gibi et yığdum, göl gibi kımız sağurdum
Dilek ile bir oğul güç-ile buldum
Yalunuz oğul haberin a Dirse Han digil mana
Karşu yatan Ala Tağdan bir oğul uçurdun-ise digil mana
Kamın akan yügrük sudan bir oğul akıtdun-ise digil mana
Aslan-ile kaplana bir oğul yidürdün-ise digil mana
Kara tonlu azgun dinlü kafirlere bir oğul aldurdun-ise digil mana
Han babamun katına ben varayım
Ağır hazine bol leşker alayım
Azgun dinlü kafire ben varayım
Paralanup kazılık atumdan inmeyince
Yinüm-ile alça kanum silmeyince
Kol bud olup yir üstine düşmeyince
Yalunuz oğul yollarından dönmeyeyim
Yalunuz oğul haberin a Dirse Han digil mana
Kara başum kurban olsun bu gün sana (s. 86-87)

Köy ve şehir edebiyatında bir benzerine asla rastlanmayan bu güzel şiir, bir göçebe kadınının oğluna karşı duyduğu annelik hissini çok kuvvetli ve tesirli bir şekilde ifade etmektedir. Aynı şiirde kocaya hürmetin ve oğul için yapılabilecek kahramanlığın da anlatıldığını görüyoruz. Kocasının cevap vermediğini gören anne geri döner, maiyetini teşkil eden kırk ince kızı yanına alır, hep beraber atlara binerler, oğlanı aramaya çıkarlar. Bir tepeden etrafa bakarlar. Bir derenin içine karga, kuzgun indiğini görürler. Oraya at sürerler. Oğlan orada kanlar içinde yatmaktadır. Annesi yine çok güzel bir şiir ile oğlunu kendine getirmeğe çalışır. Oğlan ayılır, yaralandığı esnada yanına «boz atlı» hızırın geldiğini, üç kere yarasını sığadığını ve kendisini iyi edecek merhemin ne olduğunu söyler. Oğlanın yarasını iyi edecek olan bu merhem, dağ çiçeği ile annesinin sütüdür. Kitabın başında Oğuzlara nasihat eden ve dünyada nelerin güzel olduğunu sayan Dede Korkut da anne sütünden bahseder ve (s. 75): Ağ südün toya emzürse ana görklü» der.

5) Kendilerini çok iyi emzirdiği anlaşılan annelerine karşı Oğuz çocukları son derece bağlıdırlar. Oğulun annesine karşı duyduğu bağlılık ve bunu ispat eden hikâyeler Dede Korkut'ta pek çoktur.

İftiralarının anlaşıldığını gören kırk nâmerd, Dirse Han'ı kâfirlere teslim ederler. Oğlunu bulan anne bu sefer kocasını kaybeder. Oğlu, kendisini öldürmeğe kasdeden babasını kurtarmağa gider mi? Fakat annesi:

«Hanum oğul kalkubanı yiründen örü turgil, kırk yigidün boyuna algıl, babanı ol kırk namerdden kurtargıl, yorı oğul, baban sana kıydı-y-ise sen babana kıymagıl» (s. 91) diyince, onun sözünü kıramaz; kalkar, babasını kurtarmağa gider.

Anneye bağlılık, sadece bu hikâyede olduğu gibi, çocukluktan henüz çıkmış evlâtlara has değildir. Evlenmiş, çocuğu olmuş erkekler de annelerine karşı son derece bağlıdırlar. Salur Kazan yiğitleri ile beraber ava çıktığı zaman kâfirler odasını basarlar, sürülerini, hazinelerini götürürler. Kırk ince belli kız ile boyu uzun Burla Hatun ve oğlu Uruz esir düşerler. Karıcık olmuş anası kara deve boynunda asılı gider. Bunu haber alan Salur Kazan'ın «dünya alem gözüne karangu» olur (s. 103). Çobanı ile beraber kâfirlerin reisi Şökli Melik'e gider, şöyle der:

Mere Şökli Melik
Dünlügi altun ban ivlerümi getürüp-dururs ın
Sana kölge olsun
Ağır hazinem bol akçam getürüp-dururs ın
Sana harçlık olsun
Kırk ince billü kız-ile Burla Hatunı getürüp-dururs ın
Sana yesir olsun
Kırk yigid-ilen oğlum Uruzı getürüp-dururs ın
Kulun olsun
Tavla tavla şahbaz atlarum getürüp-dururs ın
Sana binit olsun
Katar katar develerüm getürüp-dururs ın
Sana yüklet olsun
Karıçuk anamı getürüp-dururs ın
Mere kafir anamı virgil mana
Savaşmadın uruşmadın kayıdayım
Girü döneyim gideyim bellü bilgil (s. 110)

Her şeyden önce anne! Mal feda edilir, oğul feda edilir, karı feda edilir fakat anne, asla! Kâfir red cevabı verince Salur Kazan'ın yaman çobanı şiddetli bir küfür savurur ve hücuma geçer. Arkalarından korkunç Oğuz beyleri gelir, esirleri kurtarırlar. Aynı hikâyede Uruz'un, annesi Burla Hatun'a karşı olan sevgisi de dikkate değer:

Salur Kazan Han'a «hayf etmek» için esir ettikleri Burla Hatun'a sağrak sürdürmek isteyen kâfirler, kırk nedimenin içinden onu seçemezler. Kızlardan han-

gisinin elinden tutulursa hepsi birden «Burla Hatun benim» diye cevap verirler. Bunun üzerine Şökli Melik korkunç bir usul bulur ve emir verir:

«Mere varun Kazanun oğlı Uruzı tartun çengele asun, kıyma kıyma ağ etinden çekün, kara kavurma pişürüp kırk big kızına iletün her kim yidi ol degül, her kim yimedi oldur» (s. 106)

Burla Hatun gelir, oğluna bunu anlatır:

«Senün etünden oğul yiyeyin-mi, yohsa sası dinlü kafirün döşegine gireyin-mi ağan Kazanun namusını sındurayın-mı, niçideyin oğul hey» diye akıl sorar. Uruz bu fikre kızar: «Ağzun kurısun ana, dilün çürisün ana, ana hakkı Tanrı hakkı degülmise-y-idi kalkubanı yirümden tura-y-idüm, yakan-ile bağazundan tutu-y-idüm, kaba ökçem altına sala-y-idüm, ağ yüzüni kara yire depe-y-idüm, ağzun ile burnundan kan şorlada-y-idüm, can tatlusın sana göstere-y-idüm, bu ne sözdür, sakın kadın ana menüm üzerüme gelmesin, menüm içün ağlamayasın, ko beni kadın ana çengele ursunlar, ko etümden çeksünler kara kavurma itsünler kırk big kızınun önine iletsünler, anlar bir yidüginde sen iki yigil seni kafirler bilmesünler tuymasunlar, ta kim sası dinlü kafirin döşegine varmayasın, sağrağın sürmeyesin, atam Kazan namusını sımayasın, sakın» der (s. 107).

6) *Dede Korkut Kitabı*'nda aşkın kahramanları harekete getiren bir âmil olmadığı görülmekle beraber, bazı erkeklerin karılarına hitap ederken onların vücut güzelliklerini tasvir etmeleri dikkati çekmektedir. Dirse Han karısını şöyle çağırır:

Berü gelgil başum bahtı ivüm tahtı
İvden çıkup yorıyanda selvi boylum
Topuğında sarmaşanda kara saçlum
Kurılu yaya benzer çatma kaşlum
Koşa badem sığmayan tar ağızlum
Güz almasına benzer al yanaklum
Kavunum viregüm düvlegüm (s. 79)

Kan Turalı, Selcen Hatunı şöyle över:

Yalap yalap yalayıban ince tonlum
Yir basmayup yorıyan selvi boylum
Kar üzerine kan tammış kibi kızıl yanaklum
Koşa badem sığmayan tar ağızlum

Kalemçiler çalduğı kara kaşlum
Kurumsı kırk tutam kara saçlum
Aslan uruğı sultan kızı (s. 197)

Bu nevi durgun, resme has vücut tasvirleri daha ziyade İran ve bizim Divan edebiyatında görülür. Aşk gibi bunun da statik bir medeniyet mahsulü olduğunu zannediyorum. Dede Korkut'taki tasvirler daha ziyade hareket ifade ederler. Buradaki birçok kelimelerin ve benzetmelerin köy ve şehir edebiyatında da bulunduğuna bakarak, bunların belki de hakikî göçebe edebiyatına ait olmadıkları düşünülebilir. Sadece, kadının «viregüm, düvlegüm» kelimeleri ile tavsifi göçebe zihniyetine çok uygundur.

7) Dede Korkut'ta yalnız bir tek hikâyede kadının kocasına karşı duyduğu aşk veya bağlılık hissi, hâkim bir tem olarak gözüküyor. Burada da islâmî tesirler pek bellidir.

Dünyada kendisinden başka kuvvetli, yiğit birisinin bulunabileceğine inanmayan, kavga ederek şöhretinin etrafa yayılması için bir kuru köprü kurdurup geçenden otuz üç akçe, geçmeyenden döve döve kırk akçe alan Deli Dumrul, henüz tam mânasıyle islâm olmamış bir Oğuz kahramanıdır. O Azrail diye göze görünmez bir varlığın mevcudiyetinden habersizdir. Bir gün, Azrail adında birisinin masum insanları öldürdüğünü işitir ve kızar:

«Mere Azrail didügünüz ne kişidür kim adamun canın alur» (s. 117) der ve Allah'a Azrail'i karşısına çıkarması için yalvarır. «Al kanatlı» Azrail bir ziyafet esnasında Deli Dumrul'un karşısına çıkar. Yeryüzü mahlûklarına benzemeyen bu varlıktan korkan kahramanımız ona yalvarır ve canını bağışlamasını diler. Azrail kendi canının yerine başka bir can bulduğu takdirde onu bırakabileceğini söyler. Deli Dumrul annesine koşar, babasına koşar, ikisi de «dünya şirin, can aziz» diye canlarını vermek istemezler. Nihayet Deli Dumrul karısı ile vedalaşmağa gider, malını, mülkünü, çocuklarını ve başkasıyle evlenme hakkını ona bağışlar. Kocasını çok seven karısı:

Senün ol muhannet anan baban
Bir canda ne var ki sana kıyamamışlar
.....
Menüm canum senün canuna kurban olsun (s. 183)

diye canını onun yerine Azrail'e vermeğe razı olur.

Göze görünmez kuvvetlere inanmayan eski Türklerin bir manevî kuvvetler dini olan İslâmiyete girişlerini çok güzel gösteren bu hikâyede, kadının erkeğe karşı duymuş olduğu bağlılık hissinin aşka has bir karakter kazanmağa başladığı da müşahede olunuyor. Kadın kocasını medhederken:

Göz açuban gördügüm
Könül virüp sevdügüm
Koç yigidüm şah yigidüm
Tatlu damağ virüp sorışduğum
Bir yasdukda baş koyup emişdügüm (s. 183)

diye tavsif etmektedir. Canın mücerret bir şekilde tasavvuru, Azrail imajı tamamiyle islâmîdir. Diğer hikâyelerde oğulları için canlarını feda etmeğe hazır bulduğumuz annenin burada canını sakınması da göçebe fikrine uymamaktadır.

Bununla beraber, kadının kocaya karşı sadakati göçebeler için de büyük bir değer ifade eder. Beyrek esir düştüğü zaman karısı Banı Çiçek on beş sene bekler. Ancak Yalançı oğlı Yartaçuk, ölümü haberini çıkardıktan sonra ağabeyi Delü Karçar'ın zoru ile evlenmek mecburiyetinde kalır. Fakat Beyrek'e karşı duyguları asla değişmemiştir. Evlenmeyi haber alınca esaretten kaçan ve yabancı bir ozan kıyafeti ile düğün evine varan Beyrek, Banı Çiçek'in duygularını kopuzu ile yokladığı zaman kız ona şöyle cevap verir:

Beyrek gideli bam bam depe başına çıkduğum çok
Kargu kibi kara saçum yolduğum çok
Güz alması kibi al yanağum yırtduğum çok
(Vardı) gelmez big yigidüm han yigidüm Beyrek diyü
ağladuğum çok (s. 149)

8) Kadının erkeğe karşı aldığı tavırlardan biri de onu dikkate davet etmek, uyarmak ve korumaktır. Kan Turalı uykuya varınca Selcen Hatun başında bekler. Düşman gelince kocasını uyandırır ve ona şöyle der:

«Yigidüm üzerüne yağı geldi, oyarmak benden savaşuban hüner göstermek senden» (s. 194).

Dirse Han, çocuğu olmadığı için hiddetle karısının üzerine yürüyünce, karısı nezaketle:

«Hay Dirse Han, bana gazab itme, incinüp acı sözler söyleme, yiründen örü

turgıl, ala çadırun yir yüzine dikdürgil, atdan aygır deveden buğra koyundan koç öldürgil, İç Oğuzun Taş Oğuzun biglerin üstüne yığnak itgil, aç görsen toyurgıl, yalınçak görsen tonatgıl, borçluyı borçından kurtargıl, depe gibi et yığ göl gibi kımız sağdur, ulu toy eyle, hacet dile, ola kim bir ağzı dualınun alkışı-y-ile Tanrı bize bir batman ayal vire didi.

Dirse Han dişi ehlinün sözi-y-ile ulu toy eyledi» (s. 80-81).

Salur Kazan bir konuşma esnasında Begil'in izzet-i nefsini kırar. Begil küser, evine döner. Oğlancıkları karşı gelir, okşamaz. Karısına iltifat etmez. Karısı onu konuşturmak için tatlı sözler söyler. Begil Kazan'a kızdığını, isyan edeceğini bildirir. Karısı ona nasihat verir:

«Yigidüm big yigidüm, padişahlar Tanrınun kölgesidür, padişahına asi olanun işi rast gelmez, aru könülde pas olsa şarab açar, sen gideli hanum arkurı yatan ala taglarun avlanmamışdur, ata bingil könlün açılsun» (s. 218) der.

9) Yerleşik medeniyet —köy ve şehir— edebiyatında şehvet esaslı bir yer tutar. Dede Korkut'ta bu duyguya açık bir şekilde rastlamıyoruz. Gerçi bazı hikâyelerde Oğuz beylerinin büyük ziyafetlerde «kara gözlü, hub yüzlü, saçı ardına örülü, göğsü kızıl düğmeli, elleri bileğinden kınalı, parmakları nigârlı kâfir kızları»na sağrak sürdükleri görülür. Fakat bunun bir eğlenceden ziyade kâfirlerin izzet-i nefislerini kırmak için yapıldığı muhakkaktır. Nitekim kâfirler de Kazan'ın karısını esir aldıkları zaman ona «hayf etmek» için sağrak sürdürmek isterler. Durgun bir zevk olan bu gibi hazlar Kalın Oğuz beylerini tatmin etmez. Böyle bir mecliste canı sıkılan Kazan, arkadaşlarına «yata yata yanumuz ağrıdı, tura tura bilümüz kurıdı, yorıyalum a bigler, av avlayalum kuş kuşlayalum, sığın geyik yıkalum» (s. 95) teklifinde bulunur. Burada şehvetin bir kuvvet denemesi olduğu fikri hâsıl oluyor. Kan Turalı babasına istediği kızı tasvir ederken:

«Pes varasın, bir cici bici Türkmen kızını alasın, nagahandan tayanam üzerine düşem karnı yırtıla» (s. 185) der.

Kahramanlardan birisi tasvir olunurken, onun kuvvet gösterileri yanında kadınlardan da bahsedilmektedir:

«Kafirleri it ardına bırağup horlayan, ilden çıkup Aygır Gözler Suyından at yüzdüren, elli yedi kal'anun kilidin alan, Ağ Melik Çeşme kızına nikah iden, Sofı Sandal Melike kan kusduran, kırk cübbe bürinüp otuz yidi kal'a biginün mahbub kızlarını çalup bir bir boynın kuçan yüzinde tudağında öpen Eylik Koca oğlı Alp Eren» (s. 113-114).

Bilhassa kâfir kadınlarına karşı hakaret, kahramanlığı tamamlayan bir unsur olarak gözüküyor. Kazan Hanın ihtiyar annesini Yayhan Keşiş oğluna vererek ondan doğacak çocukları Kazan'a karşı «karım» koyacaklarını söyleyen kâfire karşı, Kazan'ın çobanı hakaretle şöyle cevap verir:

.....
Mere kafir Kazanun anası karıyupdur oğul virmez

Dölin almakdan safan var-ise Şökli Melik, kara gözlü kızın var-ise getür Kazana vir, mere kafir senün kızundan oğlı toğsun, siz anı Kazan Bige karım koyasız» (s. 111-112).

Dede Korkut Kitabı'ndaki bu malzeme, bütün beşerî duyguların temelinde «libido»yu gören Freud'a karşı, cinsî hazzı kuvvet ve şeref duygusunun bir tezahürü gibi gören Alain'i[2] haklı gösterir mahiyettedir. Bir kuvvet belirtisi olan kahramanlık duygusunun cinsî hazza galip geldiğini şu olay çok güzel belirtmektedir:

Segreg'e daha çocuk iken kendisini tehlikeye atar diye, o doğmadan önce ağabeyinin esir düştüğünden hiç bahsedilmemiştir. Delikanlılık çağına gelen Segrek, bir gün bir öksüz çocuğa tokat atar. Çocuk «öksüzü dövmek kolaydır, yiğit isen git de esir olan ağabeyini kurtar» der. Bunu öğrenen delikanlı yıldırımla vurulmuşa döner, ağabeyinin adını öğrenir ve hemen onu kurtarmağa koşar. Annesi, babası alıkoymak isterler, mani olamazlar. Bir yavuklusu vardır, hemen onunla evlendirirler, gerdeğe sokarlar. Oğlan kılıcını çıkararak, kızla kendi arasına koyar:

«Kız aydur: Kılıcun gider yigit, murad vir murad al, sarılalum didi. Oğlan aydur: Mere kavat kızı men kılıcuma toğranayım, ohuma sançılayım, oğlum toğmasun, toğar-ise on yaşına varmasun, ağamun yüzin görmeyince, ölmüş ise kanın almayınça bu gerdeğe girer-isem» (s. 228).

Cinsî duygunun tabiî gayesinden ayrılması anormal neticeler doğurur. Bu, neslin tükenmesi demektir. *Dede Korkut Kitabı*'ndaki Depegöz hikâyesi bu bakımdan çok dikkati çekicidir. Kendisine süt emziren dadıların kanını emen, sonra canını alan, yemek için Oğuz kavminden her gün iki adam, beş yüz koyun isteyen bu ucûbe, bir çobanın bir peri kızı ile birleşmesinden doğmuştur:

«Aruzun bir çobanı var-idi, adına Konur Koca Saru Çoban dirler-idi. Oğu-

---

(2) Alain, Les idées et les âges, c. II, fasıl II.

zun öninçe bundan evvel kimse köçmez-idi. Uzun Bınar dimek-ile meşhur bir bınar var-idi. Ol bınara perriler konmış-idi. Nagahandan koyun ürkdi. Çoban irgece kakıdı ilerü vardı. Gördi kim perri kızları kanat kanada bağlamışlar uçarlar. Çoban kepenegini üzerlerine atdı, perri kızının birini tutdı. Tama idüp derhal cima eyledi. Koyun ürkmege başladı, çoban koyunun önine segirtdi. Perri kızı kanat urup uçdı, aydur: Çoban yıl tamam olıçak, mende amanatun var, gel al didi. Amma Oğuzun başına zaval getürdün» (s. 207).

Tabiî yoldan sapmış bir cinsî tatminin mahsulü olan Depegöz Oğuzun başına müdhiş bir belâ kesilir. Pek çok kahraman onun kurbanı olur.

10) *Dede Korkut Kitabı*'nın başında, bizzat Dede Korkut, ev hayatı bakımından kadınları bir tasnife tâbi tutar:

«Karılar dört dürlüdür. Birisi solduran sopdur. Birisi dolduran topdur.. Birisi ivün tayağıdur. Birisi nice söyler-isen bayağıdur. Ozan ivün tayağı oldur ki yazıdan yabandan ive bir konuk gelse, er adam ivde olmasa, ol anı yidürür içürür ağırlar azizler gönderür. Ol Ayişe Fatıma soyıdur hanum. Anun bebekleri yetsün. Ocağuna bunçılayın avrat gelsün. Geldük ol-kim solduran sopdur: Sabadança yirinden ötü turur, elin yüzin yumadın tokuz bazlammaç ilen bir külek yoğurd gözler, toyınça tıka basa yir, elin bögrine urur aydur: Bu ivi harab olası ere varaldan berü dahı karnum toymadı, yüzüm gülmedi, ayağum paşmak yüzüm yaşmak görmedi dir, ah nola-y-idi, bu öle-y-idi, birine dahı vara-y-idüm, umarumdan yahşı uyar ola-y-idi dir. Anun kibinün hanum bebekleri yetmesün. Ocağuna bunçılayın avrat gelmesün. Geldük ol kim tolduran topdur: Depidinçe yirinden örü turdı, elin yüzin yumadın obanun ol uçından bu uçına bu uçından ol uçına çarpışdurdı, kov kovladı din dinledi, öyledençe gezdi; öyleden sonra ivine geldi, gördi-kim oğrı köpek yike tana ivini bir birine katmış, tavuk kümesine sığır tamına dönmiş; konşularına çağırur ki kız Zeliha, Zübeyde, Ürüveyde, Çan Kız, Çan Paşa, Ayna Melek, Kutlu Melek ölmege yitmege gitmemişidüm, yataçak yirüm gine bu harab olası-y-idi, nola-y-idi benüm ivüme bir lahza baka-y-idünüz, konşı hakkı Tanrı hakkı diyü söyler. Bunun kibinün hanum bebekleri yetmesün. Ocağuna bunun kibi avrat gelmesün. Geldük ol-kim niçe söyler-isen bayağıdur: Öte yazıdan yabandan bir odlu konuk gelse, er adam ivde olsa, ana dise ki: Tur etmek getür yiyelüm, bu da yisün dise, pişmiş etmegün bakası olmaz yimek gerekdür; avrat aydur: Neyleyeyim, bu yıkılacak ivde un yok elek yok, deve degirmeninden gelmedi dir; ne gelür-ise benüm sağrıma gelsün diyü elin götine urur, yönin anaru sağrasın erine döndürür; bin söyler-isen birisini koymaz, erün sözini kulağına koymaz. Ol Nuh Peygamberün eşegi aslıdur. Andan dahı sizi hanum Allah saklasun, ocağunuza bunçılayın avrat gelmesün» (s. 76-77).

Türklerde kadın telâkkisinin değişmesi bakımından çok dikkate değer olan bu parçanın hâlis göçebe Türklere ait olmadığı kanaatindeyim. Asıl Dede Korkut hikâyelerinde kadının en büyük meziyeti kahramanlık ve annelik duygusu olduğu halde, burada kadın bambaşka bir açıdan, misafirperverlik ve ev işi bakımından değerlendirilmektedir. Dört tipin tasvirinde de yiyeceğe mühim bir yer veriliyor. İyi kadın, evde er kişi olmadığı halde misafire yiyecek çıkarıyor. Kötü kadınlardan biri evine bakmıyor, üçüncüsü sabah kalkar kalkmaz, yüzünü yıkamadan dokuz bazlamaç yiyor, açlıktan şikâyet ediyor, dördüncüsü ise misafire ekmek vermesini isteyen kocasına evde ekmek ve un olmadığını söylüyor. Bu parçanın yiyecek bakımından sıkıntı çekilen bir devir mahsulü olduğu iddia olunabilir. Böyle bir sıkıntı misafirperverliği ve kanaatkârlığı büyük bir ahlâkî değer haline getiriyor. Asıl Dede Korkut hikâyelerinde yemek sıkıntısından hiç bahsolunmamakta, aksine bol bol ziyafetlere rastlanılmaktadır. Ahlâkî değerin ağırlık noktasını da düşmanla çarpışmak, kahramanlık teşkil etmektedir. Zikredilen son parçada başlıca gıdanın buğday (ekmek, bazlamaç, un) olması da dikkati çekmektedir. Hikâyelerde tasvir olunan ziyafetlerde ise bahis konusu olan yiyecekler hep hayvan etleridir: Bunlarda daima attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırılır.

Ahlakî ve sosyal değerlerdeki değişme ile beslenme tarzındaki değişme arasında bir paralellik görülüyor. Bunu bir medeniyet değişmesi olarak tefsir etmek mümkündür. Başlıca gıdası ehlî hayvan ve av etlerinden ibaret olan göçebe medeniyeti ile toprak mahsulleri ile geçinen köy medeniyeti arasında, ahlâkî ve sosyal değerler bakımından da birçok farklar vardır. Son parçada toprak ürünleri medeniyete geçince kadın telâkkisinin de tamamiyle değiştiğini görüyoruz.

Türkiyat mecmuası, c. 9, İstanbul 1951, s. 99 - 112.

DEDE KORKUT KİTABINDA HAYVANLAR

Türkler yabancı din ve medeniyetleri kabul etmeden önce, umumiyetle göçebe halinde yaşamışlardır. Göçebeler, ehlî hayvanları beslemekle ve avcılıkla geçinirler. Bu medeniyet tarzında, hayvanların sadece bir geçim vasıtası olmakla kalmayarak, sosyal hayatın diğer sahalarına da tesir ettiği görülüyor. Eski Türk destanlarında hayvanların tutmuş olduğu yer, hayvan takvimi, insanların hayvan adlarını almaları bu tesiri gösteren alâmetlerdir. Yerleşik medeniyet tipinde, geçimin esasını toprak ürünleri aldığı için, hayvanların önemi azalıyor; bununla birlikte hayvanlarla ilgili medeniyet unsurları da değişiyor; toprak mahsulleri ve onların bağlı bulunduğu kozmik unsurlar ön plana geçiyor. Bunun neticesi olarak biz, tarla ve bahçenin hâkim olduğu köy hayatının edebî tezahürlerinde, bitkiyle kozmik unsurların kıymet kazandığını, tem haline geldiğini ve muhayyileye tesir ettiğini görüyoruz. Sosyal hayatın değişmesi ile hassasiyet tarzı da değişiyor. Siyasî kuvvetin hâkim olduğu şehir edebiyatlarında, iktidarı elinde bulunduran insana karşı alınan tavrın bütün dünya görüşüne tesir ettiğini tesbit etmek de mümkün oluyor.

Göçebe, köy ve şehir medeniyeti ile edebiyatı arasındaki münasebetlere dair bir seri teşkil eden araştırmanın bir parçası olan bu makalede biz, dikkatimizi dar bir saha üzerinde toplayarak, sadece, bir göçebe hayatı mahsulü olan *Dede Korkut Kitabı*'ndaki[1] hayvanları tedkik etmek istiyoruz. Bu kitabın ne zaman nerede ve kim tarafından yazıldığına şimdilik hiç temas etmeyeceğiz. Kitapta mevcut olan malzeme, ele almış olduğumuz meseleyi aydınlatacak derecede boldur. Bu suretle biz, hocamız Profesör Fuad Köprülü'nün yıllarca evvel bize öğretmiş olduğu fikre[2] sadık kalarak, edebiyatla toplum arasındaki münasebeti, diğer bir zaviyeden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyoruz. Edebî eserleri izah için

(1) Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I. Ankara 1958, T.D.K. yayınlarından. sayı: 169.

(2) Köprülüzade Mehmed Fuad, Türk edebiyatı tarihi. İstanbul 1926.

sosyal şartlara başvurmak, bugün artık genellikle kabul olunmuş bir prensiptir. Bu usulün aksini tatbik etmek, yani edebiyattan cemiyete gitmek de mümkündür. Filhakika edebiyat cemiyetin aynası ise, ona bakmak suretiyle bir toplumun ne halde olduğu anlaşılabilir. *Dede Korkut Kitabı*'na bu zaviyeden baktığımız takdirde, bu eserde medeniyet tiplerini tayin ettiğini söylediğimiz çeşitli unsurlardan bilhassa hayvanın ön planda bir yer işgal ettiğini görürüz. Bitkiye ve eşyaya pek az rastlanılan bu kitapta, hayvan hemen her sahifede karşımıza çıkıyor. O, ekonomik hayatın esasını teşkil ettiği gibi, kültür hayatında da merkezî bir rol oynuyor. Biz bu makalede hayvan unsuru ile ilgili malzemeyi bir araya toplayarak, ekonomik hayattan kültür hayatına doğru yükselen bir şekilde sıralamak, birbirine bağlamak ve mânalandırmak istedik.

I. M a l — *Dede Korkut Kitabı*'nda maceraları anlatılan insanların servetleri arasında paradan da bahsolunmakla beraber[3] bunun esas itibariyle hayvanlardan mürekkep olduğu çok açık bir şekilde görülmektedir. «Tavla tavla şahbaz atlar, katar katar kızıl develer, ağılda tümen tümen koyun» daima tekerrür eden bir ifadedir. Dirse Han, kopuzunu çalarken şöyle söyler:

Boynu uzun bidevi atlar gider-ise menüm gider
.....
Ağayıldan tümen koyun gider-ise menüm gider
.....
Kaytabandan kızıl deve gider-ise menüm gider (s. 92)

Beyrek, babasının ordasına geldiği zaman şöyle sorar:

Tavla tavla şahbaz atlar sorar olsam binit kimün
Katar katar develeri sorar olsam yüklet kimün
Ağayılda ağça koyunı sorar olsam şölen kimün (s. 139)

Kızkardeşi, bunların hepsinin ağası Beyrek'e ait olduğunu söyler (s. 139-140). Deli Dumrul'un babası da:

Tavla tavla şahbaz atlarum...
Katar katar develerüm...
Ağayılda ağça koyunum...

diye mallarının nelerden ibaret olduğunu sayar (s. 181).

(3) Dede Korkut Kitabı I, s. 92; Oğuzların Gürcistan'dan altın akçe haraç aldıkları hakkında bk. s. 216. (Zikredilen metinlerin sahife numaraları bu kitaba aittir.)

II. M a l ve M ü c a d e l e - Dede Korkut Oğuzları ile civardaki tekfürler arasındaki mücadelelerin esir ve intikam alma vesair başka sebepleri olmakla beraber, mal kaldırmanın da rol oynadığı muhakkaktır. Kâfirler, Oğuzların sürülerine musallat olurlar. Kazan Bey yiğitleri ile birlikte ava çıktığı zaman Şökli Melik ve adamları Oğuzların ordasını basarlar. Tavla tavla şahbaz atlarına binerler. Katar katar kızıl develerini yedeğe alırlar, ağır hazinesini, bol akçesini yağmalarlar. Kırk ince belli kız ile boyu uzun Burla Hatun'u esir götürürler. Bununla da yetinmezler:

«Kafirün biri aydur: Kazan Bigde bir hayfumuz kaldı. Şökli Melik aydur: Mere aznavur ne hayfumuz kaldı. Kafir aydur: Kazanun Kapulu dervendde on bin koyunı vardur, şol koyunları dahı götürsek Kazan'a ulu hayf eder-idük didi. Şökli Melik aydur: Altı yüz kafir varsun koyunı getürsün didi (s. 97).

III. Ç o b a n — Koyun sürüsü, bu toplumun hayatı demek olduğuna göre, onun muhafazası mühim bir vazife teşkil edecek ve bu işi üzerine alan çoban büyük bir değer kazanacaktır. Çok çetin bir hayat süren bu toplulukta insanın değeri umumiyetle vücut kuvveti etrafında toplanır. Çoban da bilhassa vücut kuvveti bakımından üstün bir insandır. Kazan'ın koyunlarını muhafaza eden Karaçuk Çoban maddî kuvvet itibariyle son derece mübalağalı bir şekilde tasvir olunmuştur. Erenler evreni Karaçuk Çoban (s. 98) sımsıkı bağlandığı bir ağacı kökünden sökecek kadar kuvvetlidir (s. 105). Çoban'ın kullandığı sapan şöyle tasvir olunmaktadır:

«Çobanın üç yaşar tana derisinden sapanınun ayası-y-idi, üç kiçi tüyinden sapanınun kolları-y-idi, bir kiçi tüyinden çatlagucı-y-idi. Her atanda on iki batman taş atar-idi, atduğu taş yire düşmez-idi, yire dahı düşse toz kibi savrulur-idi, ocak kibi obrılur-idi, üç yıla dak taşı düşdügi yirün otı bitmez-idi. Semüz koyun aruk toklı bayırda kalsa kurt gelüp yimez-idi, sapanınun korhusından (s. 109-110).

IV. Y i y e c e k — Pek bol ziyafet verilen bu toplumda başlıca gıda maddesi hayvan etidir. Ziyafetlerde daima «attan aygır, deveden buğra, koyundan koç» kırdırılır (s. 78). «Tepe gibi et yığdırılır, göl gibi kımız» sağdırılır (s. 81). Bu ehlî hayvan etlerinden başka av hayvanlarının etleri de mühim bir yer tutar. İtibarlı misafirlere av eti çıkarılır. Bayındır Han, Begil'i ağırlarken, onu üç gün av eti ile konuklar (s. 216). Domuz eti yenilmez. Kâfirlere esir düşmüş Oğuzlar, kendilerine domuz eti yedirilmesini büyük bir hakaret telâkki ederler. Ehlî hayvanlardan bazılarının etlerine de sosyal bir değer verildiği görülmektedir. Bayındır Han, oğlu kızı olmayanları Tanrı'nın lânetlediğine inandığı için, verdiği ziya-

fette onları kara otağa kondurur, altlarına kara keçe döşetir ve kara koyun yahnisi yedirir (s. 78).

V. G i y e c e k — Hikâyelerde giyeceğe ait pek az tafsilât vardır. Yalnız Uruz ile Burla Hatun'un kıyafetleri zikrolunmuştur. «Altmış öğeç derisinden kürk eylese topuklarını örtmeyen, altı öğeç derisinden külah itse kulaklarını örtmeyen Uruz Koca» (s. 113). Burla Hatun kocasını samur kürk giyerek karşılar:

«Han kızı gördi kim Kazan gelür, yumurlanup yirinden örü turdı. Samur cübbesin egnine aldı, Kazan'a karşu geldi» (s. 162).

VI. T i c a r e t — Evvelce de söylediğimiz gibi, *Dede Korkut Kitabı*'nda paradan bahsolunmaktadır. Fakat onun yanı sıra hayvan verilerek eşya alındığı da görülüyor. Beyrek yayı ile konuşurken onu şöyle değerlendirir:

Aygır virüp alduğum ağ tozlu katı yayum
Buğa virüp alduğum boğma kirişüm (s. 143)

VII. A ğ ı r l ı k — Serveti umumiyetle hayvandan ibaret olan bu toplulukta, evlenmelerde, erkek tarafı kız tarafına ağırlık olarak hayvan verir. Delü Karçar, kızkardeşi Banı Çiçek'i isteyen Beyrek'ten «Bin maya görmemiş buğra, bin kısrağa aşmamış aygır, bin koyun görmemiş koç», komiklik olsun diye de «bin kuyruzsuz kulaksız köpek, bin pire» ister (s. 126-127).

VIII. E v l â d a m a l v e r m e — Bu toplulukta oğul, değerini bir kahramanlık göstermek suretiyle izhar eder, o zaman ad alır ve kendisine bey ünvanı verilir. Baba bu esnada oğluna onun servetinin esasını teşkil edecek olan hayvanları da verir. Dirse Han'ın oğlu boğayı öldürünce topluluk içinde büyük bir değer kazanır. Dede Korkut babasına gider ve şöyle der:

Hey Dirse Han biglik virgil bu oğlana
Taht virgil erdemlüdür
Boynu uzun bidevi at virgil bu oğlana
Biner olsun hünerlüdür
Ağayıldan tümen koyun virgil bu oğlana
Şişlik olsun erdemlüdür
Kaytabandan kızıl deve virgil bu oğlana
Yüklet olsun hünerlüdür (s. 82-83)

IX. H e d i y e — Kazan Han verdiği ziyafette içki ile keyiflenerek etra-

fındakilere katar katar develer bağışlar (s. 154). Bayındır Han Begil'i ağırlarken ona «yahşı at» verir (s. 216). Pay Püre oğlu doğduğu zaman bezirgânları hediye almağa İstanbul'a gönderir. Gelen hediyeler arasında bir «deniz kulunı boz aygır» vardır ki, Beyrek bunu pek beğenir (s. 117). Savaş olduğu zaman verilmesi gereken «pencik» ler arasında bir de «kuşun ala kanı» zikrolunmaktadır (s. 152-153).

X. Y u r t — Ekonomik hayatı hayvana dayanan bu toplulukta mekân (toprak) yaylak ve avlanma yeri olarak zikredilmektedir. Kazan yurdunu «kulan-ile sığın geyiğe konşı yurdum» diye tavsif ediyor (s. 100). Toprağın mülk oluşu hayvanlarla ilgisi bakımındandır:

Karşu yatan kara tağı sorar olsan
Ağam Beyregün yaylası-y-idi
Sovuk sovuk sularını sorar olsan
Ağam Beyregün içidi-y-idi (s. 139)

Azrail, Deli Dumrul'un canını almağa geldiği zamàn, Deli Dumrul karısına yurdunu şöyle bağışlar:

Yüksek yüksek kara dağlarum sana yaylak olsun
Sovuk sovuk sularun sana içit olsun (s. 182)

Av hayvanları bol olan yer bu insanları çeker. Kan Turalı, Trabzon tekfürünün kızı Selcen Hatun'u alıp yurduna dönerken, yolda av hayvanları bol bir yere rastlarlar ve orada konaklarlar:

«Kan Turalı bakdı gördi bu konduğı yirde kuğı kuşları, turnalar, turaçlar, keklikler uçarlar. Sovuk savuk sular, çayırlar, çemenler... Selcen Hatun bu yiri görkli gördi, begendi. Düşdiler işrete meşgul oldılar, yidiler, içdiler.[4]

Diğer tabiat unsurlarının da hayvana göre değerlendirildiğini şu parça çok güzel göstermektedir:

---

(4) Dede Korkut Kitabı, s. 193. Oğuzların avcılığa düşkün olduğunu bilen Kara Tekür onları tuzağa düşürmek için Alınca kalesinin yanında bir koru yaptırır. «Uçardan kaz, tavuk yorırdan geyik tavşan doldurur. Uşun Koca oglı arkadaşları buraya gelirler, avlanır, yer, içer ve yatarlar. Bu esnada Kara Tekür onların üzerine baskın yapar.» Bk. s. 225.

Şahbaz atlar gelüp kiçdügi su
Kızıl develer gelüp kiçdügi su
Ağ koyunlar gelüp çevresinde yatduğı su (s. 101)

XI. A v l a n m a — Bu toplulukta ekonomik hayatın temelini ehlî hayvanların beslenmesi teşkil etmekle beraber, avlanmanın da mühim bir yer tuttuğunu görüyoruz. Yalnız avcılığın bir geçinme vasıtası olmaktan çıkarak, merasime tâbi bir eğlenme ve terbiye vasıtası haline geldiği anlaşılıyor. Bununla birlikte belli bir zümrenin avcılığı bir geçim vasıtası olarak kullandığı da vâkidir. Bu son durumu şu hikâyeden anlıyoruz. Bamsı Beyrek, karşısına çıkan bir geyik sürüsünü kovalayarak, «beşik kertmece» nişanlısı Banı Çiçek'in otağı civarına kadar gelir ve burada bir geyiği vurur. Otaktan, o zamana kadar görüşmediği Bamsı'yı seyreden Banı Çiçek:

«Mere dayalar, bir kavat oğlı kavat mize erlik-mi gösterür didi, varun bundan pay dilen görün ne dir didi. Kısırça Yinge dirler bir hatun var-idi, ilerü vardı pay diledi: Hey big yigit bize dahı bu geyikden pay vir didi. Beyrek aydur: Mere dadı, men avcı degülem big oglı bigüm hep size...» (s. 122).

Oturan insanların zevki olan kadınlı ve erkekli eğlenceler, oturak âlemi, çok hareketli tipler olan bu Oğuzları fazla eğlendirmez. Onlar için en zevkli eğlence avlanmaktır. Şu parça bu hususu çok güzel belirtmektedir:

«Bir gün Ulaş oglı... Salur Kazan yirinden turmuş-idi. Toksan başlu ban ivlerün kara yirün üzerine dikdürmiş-idi. Toksan yirde ala kalı ipek döşemiş-idi. Seksen yirde badyalar kurılmış-idi. Altun ayak surahılar dizilmiş-idi. Tokuz kara gözlü, hub yüzlü, saçı ardına örilü, göksi kızıl dügmelü, elleri bileginden kınalu, parmakları nigarlu, mahbub kafir kızları kalın Oğuz biglerine sağrak sürüp içerlerler-idi. İçüp içüp Ulaş oglı Salur Kazanun alnına şarabun itisi çıkdı. Kaba dizi üzerine çökdi, ayıtdı: Ünüm anlan bigler sözüm dinlen bigler yata yata yanumuz ağrıdı, tura tura bilümüz kurıdı, yorıyalum a bigler, av avlayalum kuş kuşlayalum, sığın geyik yıkalum, kayıdalum otağumuza düşelüm, yiyelüm, içelüm, hoş kiçelüm» (s. 95).

Civardaki kâfirlerle daimî bir mücadele halinde bulunan bu toplumda, ata binmek, ok atmak, yay kullanmak büyük bir meziyettir. Avlanmak bu meziyeti kazanmak için başta gelen bir vasıtadır. Bundan dolayı, av, gençleri terbiye bakımından çok mühim telâkki olunur. Oğul ancak muayyen bir yaştan sonra ve babasının müsaadesi ile ava çıkar. Çocukluktan gençliğe veya sosyal hayata giri-

şin birinci merhalesini teşkil eden ava çıkma, hususî bir merasime tâbidir. İlk av için ziyafet verilir:

«Dirse Hanun hatını oğlançuğumun ilk avıdur diyü atdan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdurdı, kanlu Oğuz biglerin toylayayum didi» (s. 86).

XII. Merasimler — Şimdiye kadar geçen maddelerde hayvanların birçok merasimlerde, düğünlerde, ziyafetlerde mühim bir yer tûttuğunu gördük. Bunlara doğum ve ölüm merasimlerini de ilâve edebiliriz: Dirse Han'ın karısı çocuğu olması için hacet dilerken, Oğuzlara ziyafet verir (s. 81). Çocuk doğduktan sonra da hayvan öldürülür:

Deli Dumrul'un babası, oğlunu değerlendirirken

Toğduğında tokuz buğra öldürdüğüm aslan oğul» (s. 181)

diyor.

Yiğit öldüğü zaman atı boğazlanır ve ziyafet verilir. Kazan:

«Üç ayda varmaz-isem öldügümi ol vakt bilsün
Aygır atum boğazlayup aşum virsün (s. 170)

der. Seyrek de böyle söylüyor (s. 228).

Yiğit öldüğü zaman yapılan bir şey de atın kuyruğunun kesilmesidir. Bu bir matem alâmeti sayılıyor:

«Seyregün babasına anasına haber oldı. Ağ ivi işiginde şiven kopdı. Kaza benzer kızı gelini ağ çıkardı kara geydi. Ağ boz atınun kuyrugını kesdiler (s. 249).

XIII. Hayvanlar arasında güreş — Oğuzların muayyen mevsimlerde azgın hayvanları güreştirerek eğlendikleri anlaşılıyor:

«... Bayındır Hanun bir buğası var-idi, bir dahı buğrası var-idi. Ol buğa katı taşa boynuz ursa un gibi ögidür-idi. Bir yazın bir güzin buğa-y-ile buğrayı savaşdururlar-idi, Bayındır Han kalın Oğuz bigleri-y-ile tamaşaya bakar-idi, teferrüc ider-idi» (s. 81).

XIV. İnsanın azgın hayvanla mücadelesi — Dünya masal ve destanlarında insanların azgın veya korkunç hayvanlarla mücadelesini gösteren hikâyelerin göçebeliğin ilk devirlerinden kalma olduğu söylenebilir. Bu temin çeşitli şekilleri vardır. Sadece kendi konumuzu aydınlatmak maksadıyle ve Türk edebiyatını gözönünde bulundurarak, bunları üç medeniyet

merhalesine ait olmak üzere, üç kısma ayırabiliriz. Birinci merhalede, insanla vahşi hayvan arasındaki mücadele bir hakikate tekabül eder. Henüz hayvanların ehlîleştirilmediği veya pek az bir kısmının ehlîleştirildiği bu devirde, vahşî hayvan, insan için reel bir tehlike teşkil ediyordu. Bu merhalede vahşî hayvanı öldüren insanın kendisi veya toplum için hakikî bir fayda temin ettiği ve bu yüzden haklı olarak sosyal bir kahraman sayıldığı muhakkaktır. *Oğuz Kağan Destanı*'nda biz bu tip bir hayvanla mücadele hikâyesine rastlıyoruz. Destanda kaydedildiği üzere «büyük ve yaman bir canavar» olan gergedan, «at sürülerini ve halkı» yer. «Ağır bir eziyetle» halkı ezer. Oğuz Kagan, işte sürü ve halk için bir ölüm tehlikesi olan bu hayvanı öldürmek suretiyle kendini kahraman olarak tanıtır. Burada hayvanın öldürülme tarzının da önemi vardır. Destanda Oğuz Kağan'ın hayvanı öldürmesi çok realist bir şekilde tasvir olunmuştur. Oğuz Kağan, geyik ve ayıyı bir ağaca bağlamak suretiyle, onu oraya alıştırır. Gergedan gelir, onları yer. Ertesi gün, Oğuz, âletleriyle beraber ağacın dibine gider. Kalkanının arkasına sığınarak hayvanı bekler ve o gelince, kargısı ile başına vurur, kılıcı ile başını keser. Burada hayvanı öldürme vasıtaları gayet açık bir şekilde belirtilmiştir. Bunda harikulâde bir taraf yoktur. Oğuz Kağan da bu başarısını âletlerine borçlu olduğunu itiraf eder.[5]

İkinci merhaleyi gösteren hayvanla mücadele hikâyelerinde bu realizm silinmeğe başlıyor. Hayvanı öldürmenin gaye ve mânası değiştiği gibi, şekli de değişiyor. Bu devirde artık, belki coğrafî saha değişikliği, belki ehlî hayvanların çoğalması yahut her iki sebep dolayısıyle vahşî hayvanlar insanlar için hayatî ve hakikî bir tehlike teşkil etmiyor. Bu yüzden hayvanla mücadele hikâyeleri, sadece kahramanların üstün maddî kuvvetlerini ve cesaretlerini gösteren bir deneme mahiyetini alıyor. Bunun doğrudan doğruya, hayatî bir şekilde cemiyetle ilgisi yoktur. Bu hikâyelerin eski mânalarını kaybetmeğe başladığı, mücadele şeklinden de anlaşılmaktadır. Ferdin kahramanlığını, âletinden çok kendisinde olduğunu belirtmek için, artık tuzak kurmak, kesici vasıtalar kullanmak gibi şeylere başvurulmuyor. Kahraman, azgın hayvanla bir pehlivanla güreşir gibi karşılaşıyor. Bunun bir hakikate tekabül etmekten çok, kahramanın maddî kuvvetini gösteren bir sembol olduğunu söyleyebiliriz. *Dede Korkut Kitabı*'ndaki hayvanla mücadele hikâyeleri bu mahiyettedir.

Toprak mahsulleri (bitki) veya büyük dinler medeniyeti safhasında, bütün tabiata ve insanlara manevî, gözle görünmez kuvvetler hâkim oluyor. Bu devrede

(5) Muharrem Ergin, Oğuz Kağan Destanı, İstanbul 1970, Millî Eğitim Basımevi, s. 2-3.

hayvanla mücadele artık insanın maddî kuvvetini gösteren bir örnek olma hüviyetini de kaybederek, göz ile görünmez manevî kuvvetin tabiat varlıkları üzerinde de tesirli olduğunu ortaya koyan bir keramet haline geliyor. Buda veya İslâm dinine girdikten sonra, Türk edebiyatında da, velîlerin manevî kuvvetlerini gösteren azgın hayvana hâkim olma hikâyeleri çoğalmıştır.

Dede Korkut hikâyelerinde vahşî veya azgın hayvan, sosyal bir tehlike olarak değil, bazı kahramanların maddî kuvvet ve cesaretlerini gösteren bir delil mahiyetindedir: Bayındır Han, bir yazın, bir de güzün Oğuz beylerine ziyafet vererek, azgın bir boğa ile buğrayı güreştirir ve seyreder. Bu merasimlerden birinde Dirse Han'ın henüz isim almamış on beş yaşındaki oğlu, üç arkadaşı ile beraber ortalıkta aşık oynar. Serbest bırakılan azgın boğa, çocukların üzerine doğru koşar. Etraftan «kaçın» diye bağırırlar. Diğer üç çocuk kaçar. Dirse Han'ın oğlu kaçmaz. Meydanın ortasında baka kalır. Boğa, oğlanın üzerine gelir, onu öldürmek ister. Fakat oğlan korkmaz, boğanın alnına taş tutar, onu sürer, meydanın öbür başına çıkarır. Boğa ile oğlan çekişirler. Boğa iki ayağının üstüne kalkar. Ne oğlan yener, ne boğa yener. Nihayet oğlan, boğanın alnından yumruğunu çeker, yolundan savrulur, boğa tepesi üstü yıkılır. Oğlan bıçağına el atar ve hayvanın başını keser. Bunu seyredenler oğlanı takdir ederler. Dede Korkut, oğlanın bu kahramanlığını babasına söyler ve oğlana ad, beylik ve servet verilir (s. 81-83).

Burada, azgın hayvan sosyal bir tehlike değil, bir eğlence konusudur ve oğlanın onu yenmesi çok realist bir şekilde anlatılmamıştır. Galebe çalma, maddî kuvvete dayanan kahramanlığın esasını teşkil eder.

Buna benzer bir hadiseye Kan Turalı hikâyesinde de rastlıyoruz. Kan Turalı, kendisine denk, yiğit bir kız ister. Oğuzlar arasında böyle bir kız bulamaz. Trabzon tekfürünün kızı tam istediği gibi bir kızdır. Fakat bu kızı almak isteyenin üç canavarı, yani üç azgın hayvanı öldürmesi lâzımdır. Kan Turalı bunları öldürür ve kızı alır (s. 188). Hikâyede mücadele sahnesi heyecanlı bir şekilde anlatılmıştır. Evvelki hikâyede olduğu gibi, burada da azgın hayvanı öldürme kahramanın maddî kuvvet ve cesaretini göstermesi bakımından büyük bir değer ifade eder.

XV. Hayvanların yüceltilmesi — İslâmlıktan evvelki Türk dininde hayvanların dinî, sihirli bir mahiyet taşıdıklarını gösteren vesikalar vardır. *Oğuz Kağan Destanı*'nda kurt, açık bir şekilde dinî bir mâna ifade etmektedir. «Gök tüylü, gök yeleli büyük erkek kurt» sefere çıktığı esnada, bir

ışık içinde, Oğuz'un çadırına girer ve ona yol gösterir.[6] *Dede Korkut Kitabı*'nda hayvanlar tabiat-üstü bir mâna taşımazlar. Bu hayret edilecek bir vâkıadır. Zira eski Türk dininde olduğu gibi, İslâmlıktan sonraki Türk kültüründe de, kaynağı nereden gelirse gelsin, bazı hayvanların tabiat-üstü bir mâna kazandıklarını görüyoruz. Gerçi Dede Korkut'ta «kurt yüzi mübarekdür» (s. 101) diye bir cümleye rastlıyoruz. Fakat Kazan Han'ın karşısına çıkan kurt ile konuşması çok realist bir karakter taşır:

Karanku ahşam olanda güni toğan
Kar ile yağmur yağanda er gibi turan
Kara koç atları gördüginde kişneşdüren
Kızıl deve gördüginde buzlaşduran
Ağça koyun gördüginde çarpup kamçılayan
.....
Kanlu kuyruk üzüp çap çap yudan
.....
Çakmakluça çobanları dün-ile yügürden (s. 101-102)

Dede Korkut Kitabı'nda bazı hayvanların hisleri ve bilgileri hakkında bazı mütalaalar serdolunmaktadır ki, bunlar da tabiat-üstü. harikulâde, dinî veya esatirî bir mahiyet taşımazlar; bunlar daha ziyade hayvanlar üzerinde yapılmış müşahedelerin tabiî neticeleridir:

«Gitdükde yirün otlakların geyik bilür. Göğez yirler çimenlerin kulan bilür. Ayru ayru yollar izin deve bilür. Yidi dere kokuların dilkü bilür. Dün-ile karvan köçdügin turgay bilür. Erün ağırın yiynisin at bilür. Ağır yükler zahmetin katır bilür» (s. 75).

İnsana yakınlığı bakımından ata biraz daha fazla hissî bir gözle bakılmaktadır. Fakat modern düşünceli bir insan dahi atta bu hisleri bulabilir. Meselâ Begil'in atı düşmanı tanır: Al aygır kaçan-kim yağı kohusın alsa ayağın yire döğeridi, tozı göge çıkarır-idi» (s. 221). Beyrek esir olur, on altı sene esir kalır, kaçacağı esnada kâfirin ılkısına gelir, bir at almak ister. Bir de bakar ki: Kendünün deniz kulını boz aygır bunda atlanup turur. Boz aygır dahı Beyregi görüp tanıdı, iki ayağınun üzerine turdı kişnedi». Bu sadakat ve tanıma üzerine Beyrek atını över:

(6) Oğuz Kağan Destanı, s. 6, 7, 9, 11.

Açuk açuk meydana benzer senün alınçuğun
İki şeb çıraga benzer senün gözçügezün
İbrişime benzer senün yiliçügün
İki koşa kardaşa benzer senün kulaçuğun
.....
At dimezem sana kardaş dirüm kardaşumdan yiğ
Başuma iş geldi yoldaş direm yoldaşumdan yig (s. 136)

Bu şiirde masalımsı bir taraf yoktur; benzetmeler dahi son derece tabiî bir karakter taşıyor. Divan şiirindeki at tasvirleri ile mukayese olununca,[7] bunu yazan insanın ve mensup olduğu topluluğun ne kadar sade ve realist düşünceye sahip olduğu kolayca anlaşılır.

XVI. Hayvanlar ve insanlar — *Oğuz Kağan Destanı*'nda, Oğuz'un vücudu tamamiyle hayvanlardan alınma benzetmelerle tasvir edilmiştir: «Ayakları öküz ayağı gibi; beli kurt beli gibi; omuzları samur omuzu gibi; göğsü ayı göğsü gibi idi. Vücudu baştan ayağı tüylü idi»[8]. D. Sinor, bu tasvire ve daha başka sebeplere dayanarak, Oğuz'un aslında insan değil, tanrılaştırılmış bir hayvan, «öküz» olabileceği fikrini ileri sürüyor.[9] Bu izah tarzı bizi ikna etmiyor. Eski Oğuz geleneğinden çok ayrılmamış olduğunu zannettiğim *Dede Korkut Kitabı*'nda hayvanların çok realist bir gözle görülmesi, lüzumundan fazla idealize edilmemesi, hele dinî veya esatirî hiç bir mâna taşımaması bizi bu hususta ihtiyata sevketmektedir. Yalnız hemen hemen bütün sosyal hayatı hayvanlar etrafında toplanan göçebe medeniyetinde, insanların meramlarını ifade ederken, bugün bizim de yaptığımız gibi, kendi hayatlarına en yakın unsurları bir benzetme vasıtası olarak kullanmalarından doğan bir hayvan-insan paralelizmi vardır ki, bunu dinî mânada bir cevher iştiraki şeklinde tefsir etmek ihtiyatsızlık olur. Evvelce kaydettiğimiz gibi, çok çetin bir hayat yaşayan bu toplulukta maddî kuvvet, vücut kuvveti üstün bir değer ifade eder. Bu insanların muhitinde vücut kuvvetini en yüksek şekilde ifade eden varlıklar hayvanlardır. İnsanların hayvanlara benzetilmesinin sosyal ve ruhî âmili kanaatimizce bu olsa gerektir. Mamafih hayvanlarla daimî temas, daha başka sahalarda da derin bir yaklaşma vücuda getiriyor. Fakat

(7) Mukayese için mesela Nef'i'nin Rahşiyye'sini okuyunuz. Köprülüzâde Mehmed Fuad, Divan edebiyatı antolojisi, İstanbul 1931, s. 418.
(8) Oğuz Kağan Destanı, s. 1.
(9) D. Sinor'un Ahmed Ateş tarafından tercüme olunan «Oğuz Kağan Destanı üzerinde mülâhazalar» adlı makalesi, Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 17, İstanbul 1950.

bütün bu benzetme ve yaklaştırmalar, iptidaî kavimlerde görülen totemizmde olduğu gibi, bir cevher birliği veya ayniyet fikrini doğurmuyor. Biz Dede Korkut'ta böyle bir şeye rastlamadık. Burada aksine, insanın kendine güvenen, hayvanlardan üstün bir varlık olduğu fikri pek barizdir. Bu hususta Bayındır Han ile Begil arasında geçen bir hadise dikkati çekicidir. Bayındır Han, Begil'i tehlikeli bir mıntıka olan Gürcistan'a karakol olarak yollar. Begil burada kahramanlıklar gösterir. Bayındır Han'ın yılda bir kere topladığı divana iştirak eden Begil herkes tarafından büyük itibar görür. Kimisi onun atını, kimisi kılıcını över. Merasimi tamamlayan bir av esnasında, Kazan Han belki de Begil'i kıskandığından veya onu küçük düşürmek için ortaya şöyle bir sual atar: «Bu hüner atun-mıdur, erün-midür?». Herkes «erin» der. Kazan Han «Yok at işlemese er öginmez; hüner atundur» diye cevap verir. Bu söz Begil'e pek ağır gelir ve Kazan'a küser (s. 217). Hüner atta değil, erdedir. İnsan hayvandan üstündür. Oğuz Kağan yaptığı kahramanlık üzerinde düşünürken, kullandığı kesici ve öldürücü vasıtaları üstün görüyordu. Begil kendisini vasıtasından üstün görüyor. Dede Korkut kahramanları umumiyetle kendilerine çok güveniyorlar. Onların dünya görüşlerinin realist olmasını biz bununla izah ediyoruz. İslâmî tesirlerin pek bariz görüldüğü birkaç hikâye müstesna, Dede Korkut Oğuzları gözle görünmez kuvvetlere inanmıyorlar. Gözle görünmez kuvvetleri telkin eden İslâmiyet onların gururunu kırıyor; dünyaya meydan okuyan Deli Dumrul, Azrail karşısında dize geliyor ve Tanrı'ya yalvarıyor (s. 179). Dede Korkut'un bir duası ile eli tutulan Delü Karçar O'na itaat ediyor (s. 126).

Dede Korkut'ta hayvanlarla insanlar arasında maddî ve manevî mukayese ve benzetmeden ibaret bir paralelizm vardır. Cevher birliğine delâlet etmeyen bu paralelizm, hayvanların insan düşüncesi üzerindeki tesirlerini göstermesi bakımından dikkati çekicidir. Bilhassa at burada âdeta insanla bir bütün teşkil ediyor. «At işler, er öginür, yayan erün umudı olmaz» (s. 130) atasözü bunu çok güzel gösterir. İnsanın atsız kalması, yaya yürümesi acınacak bir hal gibi düşünülüyor. Kitapta kahramanların umumiyetle bindikleri atlarla beraber zikredilmesi da dikkate değer. Her kahramanın muayyen renkte bir atı olduğu, hattâ bunun isim alma esnasında ona tahsis edildiği anlaşılıyor. Dede Korkut, Pay Püre'nin oğluna ad verirken: «Bunun adı Boz aygırlu Bamsı Beyrek olsun» diyor (s. 121). Başka hikâyelerde de Beyrek'in atı «boz aygır» (s. 113, 96) veya «Ağ boz at» (s. 248) olarak geçiyor. Kazan Han «Konur atun iyesi» olarak tavsif olunuyor (s. 95, 100). Begil'in atı «al» (s. 221). Yigenek'inki ise «torı» dır (s. 96). Oğuz Kağan'daki gibi mufassal olmasa bile Dede Korkut'ta da kahramanlar hayvanlara benzetiliyor:

Ulaş oglı tülü kuşun yavrısı... Amıt suyının aslanı, Karaçuğun kaplanı, konur atun iyesi Salur Kazan» (s. 95).

«At ağızlu Uruz koca»

«Çaya çalımlu çalkara kuş erdemlü... Kazılık Koca oglı Big Yigenek» (s. 113)

«Kaza benzer kız» (s. 106), «aslan uruğ sultan kızı» (s. 197), «kulunum oğıl» (s. 155).

Yigenek yiğitlerini «yidi bayırun kurdına» benzetiyor (s. 202). Kazan Han düşmana giderken «deve kibi kükredi, arslan kibi anradı» (s. 172). Kızkardeşi Beyrek'i «apul apul yorıyışundan, aslan kibi turışundan» tanır (s. 142). Kâfirlere at salan Selcen Hatun «bir bölük kaza şahin girmiş» gibi hücum eder (s. 195).

Şiirlerde beşerî duygular anlatılırken, hayvanlara sık sık müracaat olunuyor. Duygu hususunda insanlarla hayvanlar âdeta ortak bir nizama tâbi bulunuyorlar. Erken yaşta kendisini tehlikeye atmaması için, kardeşinin kâfirlere tutsak olduğundan haberdar edilmeden büyüyen Segrek, bir münasebetle bunu öğrenince yerinde duramaz oluyor. Her şeyi göze alarak kardeşini aramağa gitmek istiyor. Gerdeğe girdiği kızla yatmadan yola çıkıyor. Onu alıkoymağa çalışıyorlar. Segrek şöyle cevap veriyor:

Atamdan yiğrek kayın ata
Anamdan yiğrek kayın ana
Kaytabanun buğrası ürkdi gider
.....
Ilkıçılar önin aldı döndürimez
Ağayılın koçları ürkdi gider
Çoban önin aldı döndürimez
Ala gözlü oğlın kardaşını andı gider
Ağça yüzlü gelinün döndürimez (s. 229)

Kâfirler Burla Hatun'u öldürmek isterler; oğlu Uruz öne atılır, annesinin yerine kendisini öldürmelerini arzu eder ve yaptığı hareketin gayet tabiî olduğunu anlatmak için fikrini şöyle ifade eder:

Kadın ana karşum alup ne bögürürsin
Ne buzlarsın ne ağlarsın
.....
Hey ana arabi atlar olan yirde
Bir kulun olmaz-mı olur

Kızıl develer olan yirde
Bir köşegi olmaz-mı olur
Ağça koyunlar olan yirde
Bir kuzıçağı olmaz-mı olur
Sen sağ ol kadın ana babam sağ olsun
Bir menüm kibi oğul bulınmaz-mı olur (s. 108)

Beyrek esaretten döner, sevgilisi son derece sevinir, kayın atasına muştuluğa gider. Duygusunu tabiata yayılan bir neşe ile şöyle anlatır:

Argap argap kara tağun yıhılmış-idi yüceldi ahır
Kanlu kanlu sularun soğılmış-idi çağladı ahır
Kaba ağacun kurımış-idi yeşerdi ahır
Şahbaz atun kurımış-idi kulun virdi ahır
Kızıl develerün karımış-idi köşek virdi ahır
Ağ koyunun karımış-idi kuzı virdi ahır
On altı yıllık hasretü oğulun Beyrek geldi ahır (s. 150)

Kazan'ı esir eden kâfirler, ona, kendilerini medhettirmek isterler. Kazan bunu bir hakaret sayar, aksine kendisini ve soyunu över. Bu şiirde Kazan duygularını hayvanlar âleminden aldığı benzetmelerle anlatır:

Ak kayanun kaplanınun irkeginde bir köküm var
Ortaç kırda sizün geyiklerünüz turgurmaya
Ak sazun aslanında bir köküm var
Kaz alaca yundunı turgurmaya
Azvay kurd enügi irkeginde bir köküm var
Ağça yunlu tümen koyunun gezdürmeye
Ağ sungur kuşı irkeginde bir köküm var
Ala ördek kara kazun uçurmaya
Kalın Oğuz ilinde bir oğlum var Uruz adlu
Bir kardaşum var Kara Göne adlu (s. 238)

Hayvanlar insanların rüyalarına girerler ve onlara başlarına gelecekleri bildirirler. Kazan Han, ordası basıldığı zaman şöyle bir rüya gördüğünü söyler:

«Bilür-misin karındaşum Kara Göne düşümde ne görindi, kara kaygulu vâkıa gördüm, yumruğumda talabınan şahin benüm kuşumı ölür gördüm... Kuduz kurdlar ivümi dalar gördüm, kara deve ensemden karvar gördüm...» (s. 99).

Atasözlerinde hayvanlara ait müşahedelerin insanlara da teşmil edildiği görülüyor:

«Kara eşek başına uyan ursan katır olmaz, karavaşa ton geyürsen kadın olmaz... Kızaçuğa kıymayınça yol alunmaz» (s. 74); «aslan enigi yine aslandur» (s. 219); «oğlan kuş yüreklü olur» (s. 162). Fena kadın hakkında «bin söyler-isen birisini koymaz, erün sözini kulağına koymaz. Ol Nuh Peygamberün eşeği aslıdur» (s. 77) denir.

Oğlu kızı olmayanların uğursuz telâkki olunması da (s. 77) hayvanlarla mukayesenin bir neticesi olsa gerektir. Zira bu insanlara göre hayvanlar ve insanlar için sıhhat alâmeti döl vermektir:

Kara koç atlar esen olsa kulun toğar
Kaytabanda kızıl deve esen olsa torum virür
Ağayılda ağça koyun esen olsa kuzı virür
Big erenler esen olsa oğlı toğar (s. 170)

Elde mevcut metinde, İslâmî tesirler altında kaldığı yer yer görülmekle beraber, göçebe karakterini de muhafaza eden Dede Korkut, hikâyelerinin sonunda dua ederken: «Kanadlarun uçları kırılmasun çapar-iken ağ boz atun büdrimesün» (s. 94) diye hayvanları da unutmaz.

Netice: Bu makalede gözönüne koymuş olduğumuz malzeme ve onların tahlili açıkça gösteriyor ki, *Dede Korkut Kitabı*'nda hayvan çok mühim bir yer tutmakta, ekonomik hayatın esasını teşkil ettiği gibi, kültür hayatında da merkezî bir rol oynamakta, mücadele, örf ve âdet, merasim, tabiat ve insan görüşü, ruh ve düşünce âlemi üzerinde derin tesirler icra etmektedir. Acaba bir tek eserden çıkarılmış olan bu netice, aynı medeniyet tipine ait diğer eserlere de teşmil olunabilir mi? Bunun için daha başka araştırmalara ihtiyaç olmakla beraber, biz, *Dede Korkut Kitabı*'nın istisnaî bir eser olmadığını, muayyen bir kültürün umumî vasıflarını kuvvetle aksettiren bir örnek olduğunu, binaenaleyh varmış olduğumuz neticenin âdeta bu medeniyet tipinin ve kültürünün kanununu teşkil ettiğini ileri sürmekten kendimizi alamayacağız.

Fuad Köprülü armağanı, İstanbul 1953, s. 275 - 290.

OĞUZ KAĞAN DESTANI İLE DEDE KORKUT KİTABINDA EŞYA VE ÂLETLER

Medeniyet tiplerini tayin eden unsurlar arasında eşya ve âletler önemli bir yer tutar. Göçebe, köy ve şehir medeniyetini birbirinden ayıran farklardan biri ve belki en önemlisi, bu toplu yaşayış şekillerine has olan eşya ve âletlerdir. Göçebeler çadırlarda, köylüler kerpiçten, sazdan veya kaba saba taş yığınlarından yapılmış evlerde; şehirliler malzeme ve işlenişi bakımından çok daha mükemmel, sağlam ve büyük binalarda otururlar.

Bu toplu yaşayış şekilleri arasında, sadece mesken bakımından değil, istihsal vasıtaları vesair eşya ve âletler bakımından da büyük farklar vardır. Genellikle avcı, hayvancı ve akıncı olan göçebenin kullandığı vasıtalar başka, ekincilik ve bahçecilikle geçinen köylünün kullandığı vasıtalar başkadır. İnsanların birbirlerinden çok farklı işler yaptığı şehirlerde eşya ve âletler de büyük bir çeşitlilik gösterir.

Her medeniyet şeklinde eşya ve âletler yaşayış tarzının esasını teşkil ederler ve insanların karakter ve hayat görüşleri üzerine tesir ederler. İnsanlarla eşya ve âletler arasındaki münasebetlerin tedkiki, onların tiplerini, hayat görüşlerini, var oluş şekillerini ortaya koyar. Eşya ve âlet, insanla tabiat, insanla insan arasında sıkı bir münasebet kurar. Onları beşeri davranış tarzlarının objektif ifadesi saymakta büyük bir hata yoktur. Tabir caizse, onlar maddeleşmiş bir dil, duygu, düşünce ve iradenin sembolleridir. Bundan dolayı sanat eserlerinde eşya ve âletlerin alelâde fonksiyonlarından başka sembolik bir mâna kazandıklarına sık sık şahit oluruz. Edebî eserlerde önemli bir yer tutan motif, sembol, allegori ve imajlardan birçoğunun esas maddesini eşya ve âletler teşkil eder.

Muhtelif medeniyet merhalelerine ait edebî eserlerde eşya ve âletlerin tedkiki, insan tiplerini, hayat görüşlerini ve imaj sistemlerini izah bakımından çok faydalıdır. Bu fikirden hareket ederek, Türk edebiyatının en dikkate değer mah-

sullerinden *Oğuz Kağan Destanı*[1] ile *Dede Korkut Kitabı*'nda[2] bahis konusu olan eşya ve âletleri incelemek istiyoruz.

Bu iki eser, Türklerin yerleşik medeniyet şeklini benimsemeden önce, yüzyıllarca içinde yaşadıkları akıncı göçebe merhalesini aksettiren edebî örneklerdir. Onlarda bu medeniyeti temsil eden insanların davranış tarzlarını ve hayat görüşlerini —heyecan ve muhayyile vasıtasıyle büyütülmüş ve bir hayli basitleştirilmiş olarak— görürüz. Şüphesiz bu medeniyetin bütün unsurlarının bu eserlere hakikatte olduğu gibi teferruatıyle aksettiği iddia edilemez. O çağlarda gerçeği aynen tasvir etmek fikri yoktur. Bundan dolayı pek çok şeyin ihmal edilmiş olması gayet tabiîdir. Kaldı ki, gerçeği tasvir etme gayesini güden bugünkü edebiyatta dahi sanatçının realiteyi kendisine göre tefsir ettiği ve dış dünyaya ait unsurları bir tasfiyeye tâbi tutarak, düşüncesine uyanları seçtiği muhakkaktır. Fakat her medeniyet devrine mensup edebiyatçının eserinde ortaya koyduğu tipler, anlattığı duygular ve bu münasebetle kullandığı dil ve o dilin taşıdığı kavramlar, yaşadığı devir hakkında bize canlı bir fikir verir. Şunu unutmamak lâzımdır ki, kollektif hayat şekillerinin ve müşterek hayat görüşlerinin hâkim olduğu ilk medeniyet çağlarına ait eserlerde yazan ve söyleyenlerin düşünüş tarzları ile muhitleri arasında büyük bir fark yoktur. Onlar belki modern eserlerden çok, devirlerinin kıymet hükümlerinin tercümanı olmuşlardır.

İkisi de akıncı göçebe Oğuzların hayatını aksettirmekle beraber, *Oğuz Kağan Destanı* ile *Dede Korkut Kitabı* arasında, birçok benzeyişlerin yanı sıra önemli farklar da vardır. Bunlar şekil, muhteva ve üslûba ait olmak üzere üç kısma ayrılabilir: *Oğuz Kağan Destanı* eksik olmasına rağmen bir tek kahramanın, Oğuz Kağan'ın maceralarını anlatan sürekli bir bütündür. Burada, Oğuz'un doğumundan ölümüne kadar hayatının muhtelif safhaları kısaca hikâye olunmuştur. Uygurca metnin bir özet olması mümkündür. Belki, bu kısalık ve bütünlük dolayısıyle, av kısmı hariç, teferruat üzerinde durulmamıştır. *Dede Korkut Kitabı* ise, muhtelif şahısların münferit maceralarını anlatan hikâyelerden mürekkeptir; şa-

---

(1) Muharrem Ergin, Oğuz Kağan Destanı. İstanbul 1970, Millî Eğitim Basımevi 39 s. 1000 Temel Eser Serisi, nr. 31. (Zikredilen metinlerin sahife numaraları bu kitaba aittir).

(2) Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı I, Ankara 1958, T.D.K. yayınlarından, sayı: 169, Türk Tarih Kurumu Basımevi. (Zikredilen metinlerin sahife numaraları bu kitaba aittir).

hıslardan birçoğu diğer hikâyelerde aslî veya tâli olarak tekrar gözükür. Fakat *Dede Korkut Kitabı*'nda merkezî bir şahıs ve hareket sürekliliği yoktur. Bu dış şekil farkıyle, muhteva ve üslûp arasında bir münasebet vardır. *Oğuz Kağan Destanı*'nda karşısındaki bütün engelleri aşan ve mekânda genişleyen mutlak ve hâkim bir «ben» mevcut olduğu halde, *Dede Korkut Kitabı*'nda benlik iddiasında olan muhtelif şahıslar karşılaşır, çatışır ve çarpışır. Karşılarına çıkan engeller dolayısıyle buradaki kahramanlar cihangirlik idealini bırakarak, gerçek hayat mücadelesi yapmağa mecbur kalmışlardır. *Oğuz Kağan Destanı*'nda düşmanın çok silik, hemen hemen bir isimden ibaret olmasına karşılık, *Dede Korkut Kitabı*'nda Türkler kadar kuvvetli olması, hattâ sık sık onların obalarını basarak karılarını, kızlarını, oğullarını, sürülerini götürmesi dikkate değer bir vâkıadır. Dede Korkut kahramanları müşkül durumlar karşısında kalırlar, bundan trajik haller ve duygular doğar. Bu da üslûbu değiştirir. *Dede Korkut Kitabı*'nda çok canlı, teferruatlı tasvirler vardır. Oğuz Kağan hâkimiyet iradesinden başka bir şey tanımadığı halde, Dede Korkut kahramanları, sonsuz gururlarına rağmen, mağlubiyeti, esaretin ıztırabını, aşkı, hasreti vesair beşerî duygu ve ihtirasları canlı olarak yaşarlar.

Dede Korkut Kitabı, Oğuz Kağan Destanı'nın bir devamı veya parçası değil, Oğuzların başka bir coğrafya, tarih ve sosyal muhit içindeki durumunu gösterir. Bu merhaleye, yabancı medeniyetler karşısında son direnme, hattâ onların yavaş yavaş tesiri altında kalarak mağlup olmağa başlama merhalesi diyebiliriz. Hakikatte *Dede Korkut Kitabı*'nda İslâm medeniyeti ile Bizans ve Anadolu'da karşılaşılan yabancı medeniyetlerin tesirlerini gösteren birçok unsurlar vardır.

Her iki eseri birleştiren taraf, akıncı göçebe medeniyetinin temelini teşkil eden hayvanın, av, vasıta veya mücadele edilen bir varlık olarak ön planda gelmesi, şahısların —Dede Korkut'ta yer yer manevî kuvvete mağlup olmalarına rağmen— maddî kuvvete büyük değer vermeleri, içten çok dışa dönük olmaları ve objektif bir dünya görüşü içinde yaşamalarıdır. İslâmî devrin en büyük hususiyeti yerleşik medeniyetle birlikte bulunan gözle görülmez kuvvetlerin hâkimiyeti, ferdin kendi iradesini kaybedip kadere boyun eğmesi, dıştan içe dönmesi, derviş ve mistik olmasıdır. *Dede Korkut Kitabı*'nda yalnız bir manevî kuvvet mümessili olan Dede Korkut, İslâmî devrin öncüsü bir veli karakterine sahiptir. Fakat o, eserde ön planda gelmez; göçebe kahramanlarının yanında tâli bir şahıs olarak kalır.

Bizi burada ilgilendiren eşya ve âletler meselesi olduğu için, başka makaleler-

de bazı cephelerini incelemiş olduğumuz yukarıki konular üzerinde fazla durmayarak, eşya ve âletler bakımından iki eseri tedkik ve mukayese edeceğiz.[3]

Ok, yay ve kargı: *Oğuz Kağan Destanı*'nda ok ve yay gerçek ve sembol olarak önemli bir yer tutuyor. Kitabın başında, ortasında ve sonunda bu unsurlara rastlıyoruz. Başlangıçta bunlar hayvan öldürmeğe yarayan âletlerdir. Oğuz, at sürüleri ve insanları yiyen gergedanı öldürmek için evvelâ bir geyik ve ayı avlıyor. Bunları bir ağaca bağlıyor, bu suretle gergedanı bir yere dadandırıyor. Gergedan bunları yiyor. Oğuz daha sonra kalkanının arkasına saklanarak gergedanı bekliyor, gergedan geliyor, Oğuz'un kalkanına tosluyor. O zaman Oğuz derhal kargısı ile gergedanın başına vurarak öldürüyor. Ertesi gün oraya geldiğinde bir ala doğanın gergedanın bağırsaklarını yediğini görüyor. Oğuz ala doğanı da öldürüyor. Bu başarıları üzerine kendi kendisine şöyle düşünüyor:

«Gergedan geyiği yedi, ayıyı yedi. Kargım onu öldürdü; demir olsa (olduğu için). Gergedanı ala doğan yedi, okum onu öldürdü; bakır olsa (olduğu için)» (s. 3).

Burada başarılarını kullandığı âletlere borçlu olduğunu bilen realist bir düşünüş tarzı vardır.

Daha sonra Oğuz'un söylediği savaş türküsünde bu âletler bir savaş sembolü olarak gözüküyor:

Ben sizlere oldum kağan
Alalım yay üle kalkan
Nişan olsun bize buyan
Bozkurt olsun (bize) uran
Demir kargı olsun orman
Av yerinde yürüsün kulan
Daha deniz daha müren
Güneş bayrak gök kurıkan (s. 5)

Üçüncü bir safhada ok ve yay Oğuz'un «aksakallı, kır saçlı, uzun tecrübeli,

(3) Göçebe köy ve şehir medeniyetine ait edebî eserleri tip, hayat görüşü ve imaj sistemleri bakımından inceleme gayesini güden mukayeseli araştırmalarımız için bk. Dede Korkut Kitabı'nda kadın (s. 39-52), İki destan iki insan tipi, s. 19-38, Dede Korkut Kitabı'nda hayvanlar, s 53-67, Türk edebiyatında Alp Tipi s. 9-18, Yunus Emre'de nebatlar, s. 113-126).

anlayışlı, asil veziri» Uluğ Türk'ün rüyasında şekil ve mahiyet değiştirerek cihangirlik sembolü haline geliyor:

Günlerden bir gün (Uluğ Türk) uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü. Bu altın yay gün doğusundan ta gün batısına kadar ulaşmıştı ve üç gümüş ok da kuzeye doğru gidiyordu. Uykudan uyanınca düşte gördüğünü Oğuz Kağan'a anlattı ve dedi ki: Ey Kağanım, senin ömrün hoş olsun, ey Kağanım, senin hayatın hoş olsun. Gök Tanrı düşümde verdiğini hakikate çıkarsın. Tanrı bütün dünyayı senin uruğuna bağışlasın» (s. 13).

Nihayet ok ve yayın insan için bir hareket sembolü haline geldiğini görüyoruz. Oğuz üç büyük oğlunu doğuya, üç küçük oğlunu batıya gönderiyor. Doğuya gidenler yolda bir altın yay buluyorlar ve babalarına getiriyorlar. Oğuz buna seviniyor ve yayı üçe bölerek şöyle diyor: «Ey büyük (oğullarım), yay sizlerin olsun; yay gibi okları göğe kadar atın» (s. 13).

Batıya gidenler de yolda üç gümüş ok buluyorlar ve babalarına getiriyorlar. Oğuz onları da küçük oğullarına vererek:

«Ey küçük (oğullarım), oklar sizlerin olsun. Yay oku attı; sizler de ok gibi olun» (s. 13-14) diyor.

Burada insan ile âletin, gerçek ile sembolün, madde ile idealin nasıl birleştiği açıkça görülüyor.

Araba ile sal: Oğuz Kağan bir seferi esnasında İtil ırmağının kenarına geliyor. «İtil büyük bir ırmaktır. Oğuz Kağan onu gördü ve «İtil'in suyunu nasıl geçeriz» dedi. Asker arasında iyi bir bey vardır. Onun adı Uluğ Ordu Bey idi. Gördü ki, bu yerde pek çok dağ ve pek çok ağaç... o ağaçları... kesti ve bu ağaçlara yattı, geçti. Oğuz Kağan sevindi, güldü ve sen burada bey ol, senin adın Kıpçak Bey olsun dedi» (s. 9).

Çürçet Kağan'a yapmış olduğu seferde, Oğuz Kağan askerlerine, maiyetine ve halkına öyle bir ganimet düşüyor ki, yüklemek ve götürmek için at, katır ve öküz az geliyor. Oğuz'un askerleri arasında Barmaklığ Çosun Billig adlı tecrübeli, gayet becerikli bir er vardır. «Bu becerikli usta, bir araba yaptı. Arabaya cansız ganimetleri yükledi. Arabanın ön tarafına canlı ganimetleri koydu. Onlar çektiler, gittiler. Oğuz Kağan'ın maiyeti ve halkı, hepsi bunu gördü ve şaşırdı. Onlar da araba yaptılar. Bunlar arabayı çekerken (durmadan) Kanga kanga! diye bağırıyorlardı. Onun için onlara Kanga adını koydular. Oğuz Kağan arabaları gördü,güldü ve Kanga kanga ile cansızı canlı yürütsün; sizin adınız Kangaluk olsun ve (bunu) araba göstersin, dedi» (s. 11).

Sal ve arabanın icadını anlatan bu iki epizotu, mânası anlaşılmayan isimleri izah etmek için uydurulmuş bir hikâye saymak mümkündür. Fakat atı ehlileştiren, dünya hâkimiyetine çıkmış bir kavmin seferleri esnasında hadiselerin zarurî kıldığı bu âletleri icat etmiş olması neden mümkün olmasın? Fatih İstanbul'u zapdetmek için o zamana kadar hiç bir savaşta kullanılmayan büyük çaptaʻ toplar döktürmüş ve bir masalı hatırlatır şekilde gemileri karadan yürütmüştür. Dünya tarihinde icatların birçoğu savaş esnasında karşılaşılan engelleri aşmak için vücuda getirilmiştir. Oğuz'un salı ve arabayı icat edenlere yeni bir ad vermesi de Türklerdeki isim verme âdetine uygundur. *Dede Korkut Kitabı*'ndan Oğuzların çocuklarına ancak kuvvetli ve maharetli olduklarını ispat ettikten sonra isim ve beylik verildiğini öğreniyoruz. Gerek Türk tarihinde, gerek başka milletlerin tarihinde övünülecek bir iş ve bir hareket yapana, o iş ve harekete uygun bir unvan verildiği daima görülmüştür. Fatih ve Kanunî unvanları da bunu gösterir. Hareket halinde olan bir kavmin hareket vasıtalarını icat etmesi veya başkalarından alarak kullanması pek tabiîdir. Göçebe medeniyetini atsız ve arabasız tasavvur etmek imkânsızdır. Âşık Paşazade Anadolu'ya gelen Oğuzlardan bahsederken «göçer evli Türkler» tabirini kullanıyor. İleride görüleceği üzere *Dede Korkut Kitabı*'nda da evler göçücü olarak gösterilmektedir.

Çadır: Oğuz'un kağan olmadan önce, doğduğu ve yaşadığı ilk muhit bir orman olarak gösteriliyor (s. 2). Bundan sonra Oğuz'un bir şehirde oturduğuna dair bir işaret yoktur. Gök tüylü, gök yeleli büyük erkek kurt Oğuz Kağan'ı daima çadırında ziyaret ediyor. Bir seferinde Oğuz'un Urum Kağanının kardeşi tarafından muhafaza edilen «dağ başında, derin ırmak arasında iyi tahkim edilmiş» (s. 7-8) bir şehre doğru yürüdüğünden bahsediliyor. Fakat adının Uruz olduğu söylenen bu muhafız Oğuz'a altın, gümüş yollayarak boyun eğdiğini haber verince, Oğuz ona Saklap unvanını verip yoluna devam ediyor (s. 8). Daima hareket halinde olan Oğuz'un durdurucu ve kapalı yerlerden hoşlanmadığını gösteren dikkate değer bir epizot vardır. Bir sefer esnasında yolda, duvarı altından, pencereleri gümüşten, çatısı demirden büyük bir eve rastlıyorlar. Bu ev kapalıdır ve anahtarı yoktur. Oğuz bu evin içinde ne olduğunu merak bile etmiyor. Tömürdü Koğul adlı bir askere «Sen burada kal ve çatıyı aç, açtıktan sonra orduya gel!» (s. 10) diye emir veriyor.

Oğuz'un yalnız bir kere, hayatının sonunda, kazandığı yerleri oğullarına taksim ettiği esnada büyük bir ordugâh kurduğunu görüyoruz. Burada yapılan merasim de dikkati çekicidir. Oğuz sağ yanına kırk kulaç uzunluğunda bir direk diktiriyor, üstüne bir altın tavuk, altına bir ak koyun bağlatıyor. Keza sol yanına kırk kulaç uzunluğunda başka bir direk diktiriyor, onun üstüne de bir gümüş ta-

vuk, altına bir kara koyun bağlatıyor. Sağ yana Bozoklar, sol yana Üçoklar oturuyor. Kırk gün, kırk gece yeniliyor, içiliyor. Sonra Oğuz oğullarına yurdunu üleştirerek: «Ey oğullarım, ben çok aştım, çok vuruşmalar gördüm, çok kargı ve çok ok attım, atla çok yürüdüm, düşmanları ağlattım, dostlarımı güldürdüm. Ben Gök Tanrıya (borcumu) ödedim. Şimdi yurdumu size veriyorum» (s. 14) diyor.

Bu merasimde ordugâhın sağına ve soluna dikilen kırk kulaç uzunluğundaki iki direk ile altın ve gümüş tavuk ile ak ve kara koyunun mânası nedir? Bunun Şamanizm ile alâkalı olması çok muhtemeldir. Şamanizmde göklere yükselmek temi esaslı bir yer işgal eder ve bu yükseliş bir ağaç, veya uçan bir kuş sembolü ile gösterilir.[4] Direklerin ve tavukların Oğuz Kağan'ın aldığı iki kadın ve onlardan doğan üçer oğul ve onların gelecekteki sülâlesi ile ilgili bir zürriyet sembolü olması da muhtemeldir. Oğuz Kağan efsanesinde —İslâmî devre ait kaynaklar bu bakımdan çok dikkate değer— bir cinsiyet meselesi de vardır.

Çadırın, dünyaya hâkimiyet ideali ve din ile alâkalı bir mânası olması ihtimaline de işaret edelim. Oğuz savaş türküsünde:

> Daha deniz daha müren
> Güneş bayrak gök kurıkan (s. 5)

mısraları ile bütün cihanı kaplamak arzusunu ortaya koyuyor. Burada gök çadıra benzetilmiştir. Acaba bu sadece bir benzetmeden mi ibarettir, yoksa çadır ile gök arasında dinî ve sembolik bir münasebet mi vardır? *Dede Korkut Kitabı*'nda çadırlar tasvir olunurken, sembolik olarak hakanın mekâna, yere ve göğe hâkim olduğu hissi verilmek isteniyor. Meselâ Bayındır Han'ın sabahleyin çadırını kuruşu şöyle anlatılıyor:

«Şami günlügi yir yüzine dikdürmiş-idi. Ala sayvanı gök yüzine aşanmış-idi. Bin yirde ipek halıçası döşenmiş-idi» (s. 77).

Göktürk Kitabelerinde hakan gök ile alâkalı «gökte olmuş» olarak gösteriliyor.[5] Oğuz Kağan oğullarına nasihat verirken, «yay gibi okları göğe atın» diyordu. Tanrı göktedir. İnsan öldükten sonra ruhu göğe uçar. Oğuz'un annesinin Ay Kağan adını taşıması ve kendisinin güneşi bayrak olarak göstermesi dikkati çekicidir. Destanda sadece yeryüzünü kaplama değil, aynı zamanda göğe doğru yük-

---

(4) Mircea Eliade, Le chamanisme, Paris, 1951, s. 423.

(5) Muharrem Ergin, Orhun abideleri, İstanbul 1970, Millî Eğitim Basımevi, s. 1 1000 Temel Eser serisi, nr. 32.

selme arzu ve iradesi de vardır. Çadırla çadırın iki yanına dikilen kırk kulaç uzunluğundaki direklerin bu göğe yükseliş ile alâkalı olması muhtemeldir.

Masa ve sıra: Oğuz, kağan ilân olunduğu zaman verdiği ziyafette «kırk masa ve kırk sıra, kırık şire, kırık bandeng»[6] yaptırıyor. Dede Korkut kahramanları yerde keçeler ve halılar üzerinde yemek yerler. *Oğuz Kağan Destanı*'na giren bu eşyalar yabancı bir medeniyete ait olmalıdır. Destanı neşredenler şire kelimesinin menşei hakkında bir şey söylememekle beraber, masa mânasına gelen bandeng'in çince pan-teng'den geldiğini kaydediyorlar.[7] Bu da bizzat bu eşyanın yabancı bir medeniyete ait olduğuna bir delil sayılabilir.

*
**

Bu makalenin başında, *Dede Korkut Kitabı*'nın yabancı medeniyetlerin tesirleri altında kalan göçebe medeniyet merhalesini aksettiren bir eser olduğunu belirtmiştik. Asıl hikâyelerde bu tesirleri ifşa eden unsurları ortaya koymadan önce, kitabın ilk sahifeleri üzerine dikkati çekmek istiyoruz.

Kitabın başında, göçebe medeniyetinden köy medeniyetine geçilmek üzere olduğunu gösteren bazı parçalar vardır. Kadınları dört kısma ayıran Dede Korkut, bunlardan birini tasvir ederken şöyle diyor:

«Geldük ol-kim niçe söyler-isen bayağıdur. Öte yazıdan yabandan bir odlu konuk gelse er adam ivde olsa ana dise ki: Tur, etmek getür yiyelüm bu da yisün dise pişmiş etmegün bakası olmaz yemek gerekdür; avrat aydur: Neyleyeyim bu yıkılacak ivde un yok deve degirmeninden gelmedi dir» (s. 77).

Asıl hikâyelerde «attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırıldığı», bol bol et yenildiği halde, burada yiyecek yokluğundan, ekmekten ve değirmenden bahsediliyor. Bir medeniyet değişmesini gösteren gıda rejiminin değişmesine karşılık, kadının tipi de değişiyor. Asıl hikâyelerde bahsedilen kadınlar son derece misafirperverdirler. Yine kitabın başında Dede Korkut başka bir kadın tipini şöyle tanıtıyor:

«Geldük ol-kim tolduran topdur: Depidince yirinden örü turdı, elin yüzin yumadın obanun ol uçından bu uçına, bu uçından oi uçına çarpışdurdı; kov kovladı din dinledi öyledence gezdi öyleden sonra ivine geldi görd-i-kim oğrı köpek yike tana ivini birbirine katmış tavuk kümesine sığır tamına dönmiş; konşularına çağırur ki: Kız Zeliha, Zübeyde, Ürüveyde, Çan Kız, Çan Paşa, Ayna Melek,

(6) W. Bang-G. R. Rahmeti, Oğuz Kağan destanı, İstanbul 1936, s. 17.
(7) ayn. esr., s. 39.

Kutlu Melek ölmeğe yitmege gitmemiş-idüm yatacak yirüm gine bu harab olası-y-idi; nola-y-idi benüm ivime bir lâhza baka-y-idünüz konşı hakkı Tanrı hakkı diyü söyler» (s. 76-77).

Âşık Paşazade'nin «göçer ev» diye bahsettiği göçebe evi araba üstündedir, hareket eder. Asıl hikâyelerde hareket eden bir çadır şeklinde olduğu anlaşılan evlerin kâfirler tarafından «götürüldüğü» söylenir. Yukarıki parçada evin bir köpek tarafından altüst edildiği, tavuk kümesine, sığır damına döndüğü kaydediliyor. Oba bir yarı yerleşik halidir. Bu geçiş anında ahlâkın bozulması dikkate değer bir hadisedir.

Berlin'de bulunan ve Dede Korkut'a izafe olunan bir *Oğuzname*'de göçebe medeniyetinden köy medeniyetine geçiş tam bir sosyal bozulma olarak gösteriliyor. Dere tepenin tarla, bütün ağaçların sabah olduğu zaman, ahlâkın nasıl alt üst olacağını önceden haber veren Dede Korkut bugünleri görmektense, ölmeği tercih ediyor. Bir medeniyet değişmesi hadisesini tesbit eden bu dikkate değer parçayı buraya alıyoruz:

«Eğrice büğrice ağaç ağaç kalmaya, saban ola. Çoluk çulak kalmaya, çoban ola. Kavukça savukça ağaç kalmaya, boyunduruğ ola. At, eşek kalmaya, öküz ola. Dere depe kalmaya, tarla ola. Tana tolpı kalmaya, külek ola. Ulu, kici kalmaya, melek ola. Yiğitler, kocalar, avratlar gibi çavlakı yülek ola. Kimsenün kimse yanında ödünçten haceti bitmeye, cebi ve kesesi delik ola. Bir kişinün bir kişi katında hürmeti, izzeti kalmaya. Atanun, ananun, oğla, kıza şefkati ve merhameti olmaya. Oğul ve kız hod anları hergiz riayet kılmaya. Ataları turuken oğullar söyleye. Analar turur iken kızlar buyruğ eyleye.

Ol günleri görmeden söyledüm ben Dede Korkut görmişçe, inanun bana, Oğuz kavmi derler; ol günlere komagıl, benüm canım algıl Kadir Tanrım».[8]

Maddî medeniyet temellerinin değişmesiyle beşerî münasebetlerin nasıl alt üst olduğunu Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatında da pek çok misalle görüyoruz. Yukarıki parçadan da anlaşıldığı üzere, Türklerin hayvancı göçebe medeniyetinden ekinci köy medeniyetine geçişleri kolay olmamıştır; bu esnada eski örf ve âdetler temelinden sarsılmış, hayat görüşü tamamiyle değişmiştir. *Dede Korkut Kitabı*'nda bunun birçok akisleri vardır. Biz bunların hepsini değil, sadece eşya ve âletle ilgili olanlarını gözden geçirmek istiyoruz:

Kılıç ve dua: Dede Korkut Bamsı Beyrek'e Deli Karçar'ın kızkardeşini istemeğe gider:

(8) Orhan Şaik Gökyay, Dede Korkut, İstanbul 1938, s. XXXI.

«Tanrının buyuruğı-y-ile, Peygamberün kavli-y-ile aydan aru günden görklü kız kardaşun Banı Çiçeği Bamsı Beyrege dilemege gelmişem didi. Dede Korkut böyle digeç Delü Karçar aydur: Mere ne didüğün yetürün, kara aygırı yarag-ile getürün didi. Kara aygırı yarağ-ile getürdiler, Delü Karçar'ı bindürdiler. Dede Korkut köstegi üzdi, turmadı, kaçdı.

Delü Karçar ardına düşdi. Toklı başlu torı aygır yorıldı, Dede Korkut kiçi başlu kiçer aygırı sıçradı bindi. Dedeyi kova kova Delü Karçar on belen yir aşurdı. Dede Korkut'un ardından Delü Karçar irdi. Dedenün anısı anıtdı, Tanrı'ya sığındı. İsm-i âzâm okıdı. Delü Karçar kılıcın eline aldı. Yukarusından öyke ile hamle kıldı. Delü big diledi ki Dedeyi depere. Dede Korkut ayıtdı: Çalar-isen elün kurısun didi. Hak Taalânun emri-y-ile Delü Karçarun eli yukaruda asılu kaldı. Zira Dede Korkut velâyet issi idi, dileği kabul oldı» (s. 126).

Burada duanın kılıca galebe çaldığı, manevî kuvvetin maddî kuvveti yendiği açıkça görülüyor. Oğuz Kağan'ın başarısını kullandığı demir ve bakır âletlere borçlu olduğunu tesbit eden realist düşüncesi artık bahis konusu değildir. Başka bir hikâyede Begil oğlı Emren kafir karşısında âciz kalır:

«Gürz-ile dögişdiler, kara polad öz kılıç-ile tartışdılar, serpe serpe meydanda kılıçlaşdılar, çiginleri toğrandı, kılıçları uvandı, bir birin alımadı. Kargu talı sünüler ile kırışdılar, meydanda buğa kibi süsişdiler, gögüsleri delindi, sünüleri sındı, bir birin alımadılar. At üzerinden ikisi karvaşdılar, tartışdılar. Kafirün güçi ziyada, oğlan zebun oldı. Allah Taâlâya yalvarup soylamış, görelüm niçe soylamış, aydur:

Yücelerden yücesin Yüce Tanrı
Kimse bilmez niçesin Görklü Tanrı

... Hak Taâlâ Cebrail'e buyurdı kim: Ya Cebrail var şol kuluma kırk erçe kuvvet virdüm didi. Oğlan kafiri götürdi yire urdı (s. 223-224).

Burada da kahraman, düşmana maddî kuvvet sayesinde değil, manevî kuvvet sayesinde galebe çalıyor. *Dede Korkut Kitabı*'nda manevî kuvvetin maddî kuvvete üstünlüğünü gösteren daha birçok misal vardır. Biz bu iki misalle yetiniyoruz. Bunun neticesi ne oluyor? Vasıta değerini kaybediyor.

At ve insan: Göçebe medeniyetinde atın oynadığı önemli rol malumdur. Bu medeniyet şekli Asya steplerinde at ehlileştirildikten sonra başlamış ve at sayesinde akıncılar az bir zamanda büyük mekâna hâkim olmuşlardır. Türk destan-

larında atın önemini gösteren dikkate değer temler vardır. Köroğlu bütün kuvvetini atından alır. Atını kaybedince alelâde bir insan haline gelir. Hayatında hiç bir şeye üzülmeyen Oğuz Kağan bir seferi esnasında bindiği alaca atı kaybedince çok üzülür.

«O bu atı pek çok severdi. Yolda bu at gözden kaybolup kaçtı. Burada büyük bir dağ vardı. Üstünde don ve buz vardı. Onun başı soğuktan ap ak idi. Onun için adı Buz Tağ idi. Oğuz Kağanın atı bu Buz Tağın içine kaçtı, gitti. Oğuz Kağan bundan çok eziyet ve ıztırap çekti».[9]

Askerlerden biri dokuz gün bu dağda dolaşarak Oğuz'un atını buluyor, getiriyor. Oğuz buna çok seviniyor ve bu ere Karluk adını vererek Bey yapıyor.

Dede Korkut Kitabı'nda Kazan ile Begil arasında, başarıda at ile insanın rolü üzerine bir münakaşa olur. Begil'in avda gösterdiği maharet dolayısıyle Kazan etrafındakilere sorar:

Bu hüner atun-mıdur erün-midür? Hanum eründür didiler. Han aydur: Yok at işlemese er öginmez hüner atundur didi. Bu söz Begil'e hoş gelmedi. Begil aydur: Alplar içinde bizi kuşkunumuzdan balçığa baturdun didi. Bayındır Hanun bahşişin önine dökdi, Hana küsdi divandan çıktı» (s. 217).

Begil atın kendisine üstün görülmesi üzerine Kazan'a kızıyor ve âsi oluyor.

Zorbalık köprüsü: *Oğuz Kağan Destanı*'nda sefer esnasında nehirden geçmek için salın, ganimetleri taşımak için arabanın icat olunduğunu görmüştük. Bu vasıtalarla yapılan iş arasında fonksiyonel bir münasebet vardır. *Dede Korkut Kitabı*'nda vasıta ile iş arasında bu münasebetin bozulmağa başladığını görüyoruz. Deli Dumrul kuru bir derenin üzerine bir köprü yaptırır. Geçenden otuz akça, geçmeyenden döve döve kırk akça alır.

«Bunı niçün böyle ider-idi? Anun-içün ki menden delü menden güçlü er varmıdur ki çıka menüm-ile savaşa dir-idi, menüm erligüm, bahadırlığum, cılasunlığum, yiğitligüm, Ruma, Şama gide çavlana dir-idi». (s. 177).

Burada Deli Dumrul'un kuru bir dere üzerine kurduğu köprü gayesine uygun bir iş görmüyor. Vasıta hakiki mânasını kaybettiği gibi, kahramanın kuvveti de gayesini kaybediyor. Oğuz Kağan kuvvetini at sürülerini ve insanları yiyen canavar üzerinde deniyor ve Gök Tanrı'ya olan borcunu ödemek için dünyayı fethe çalışıyordu.

---

(9) Muharrem Ergin. Oğuz Kağan destanı, s. 9.

Deli Dumrul kuvvetini nasıl kullanacağını bilmiyor. Bu mânasını kaybetmiş maddî kuvveti ancak manevî kuvvet, al kanatlı Azrail mağlup ediyor. Göktürk dinini unutan göçebe Oğuzlara İslâmiyet yeni bir gaye ve mâna kazandırmıştır. Madde ile ruh arasındaki muvazene ancak İslâmiyet iyice benimsendikten sonra kabil olmuştur. Dede Korkut'taki kahramanlar yarı yolda, bir medeniyetten başka bir medeniyete geçiş anında bulunuyorlar. Bundan dolayı hayatları tezatlar ve karışıklıklar içinde geçiyor.

Çadır, ev, kale ve hisar: *Dede Korkut Kitabı*'nda Oğuz beylerini sık sık oturuş halinde görüyoruz. Birçok hikâyeler onların çadırlarını kurarak eğlendiklerini tasvir ile başlıyor. Meselâ birinci hikâyede Han Bayındır Oğuz beylerini şöyle ağırlıyor:

«Bir gün Kam Gam oğlı Han Bayındır yirinden turmış-idi. Şamî günlüği yir yüzine dikdürmiş-idi. Ala sayvanı gök yüzine aşanmış-idi. Bin yirde ipek halıçası döşenmiş-idi... Atdan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdurmış-idi. Bir yire ağ otağ, bir yire kızıl otağ, bir yire kara otağ kurdurmuş-idi» (s. 77-78).

İkinci hikâyede Kazan Han'ın Oğuz beyleri ile nasıl eğlendiği de şöyle tasvir olunuyor:

«Bir gün Ulaş oğlı Salur Kazan yirinden turmış-idi. Toksan başlu ban ivlerin kara yirün üzerine dikdürmiş-idi. Toksan yirde ala kalı ipek döşemiş-idi. Seksen yirde badyalar kurılmış-idi. Altun ayak sürahiler düzilmiş-idi. Tokuz kara gözlü, hub yüzlü, saçı ardına örilü, göksi kızıl dügmelü, elleri bileginden kınalu, parmakları nigârlu, mahbub kâfir kızları kalın Oğuz biglerine sağrak sürüp içerler-idi» (s. 95).

Daha birçok yerde buna benzer ziyafet ve eğlence tasvirine rastlıyoruz. Oğuz Kağan durmadan hareket eden, akından akına koşan bir tipti. Uygurca destanda onun durakladığı anlar hep akıncılıkla ilgilidir: İlk defa savaş ilân olunduğu zaman, Oğuzlara bir ziyafet veriyor. Fakat ziyafetten sonra onları derhal savaşa davet ediyor. Daha sonra yeni bir sefere çıkacağı zaman, çadırına sabahleyin erkek kurdun girdiğini görüyoruz. Sonuncu merasimde oğullarına kazandığı yerleri bölüştürüyor ve onlara akına devam etmelerini söylüyor. Oğuz'un sırf eğlenmek için çadır kurduğuna ve oturduğuna dair bir kayda rastlamıyoruz. *Dede Korkut Kitabı*'nda ise hareket arızî, oturuş ise aslidir. Genellikle Oğuzlar eğlenirlerken, kâfirler ordalarını basıyorlar, evlerini ve sürülerini götürüyorlar. Bu felâket üzerine harekete geçen Oğuz beyleri evlerini, sürülerini kurtardıktan, intikamı aldıktan sonra tekrar çadırlarına dönerek yaşamalarına devam ediyorlar.

Bu durgun hayat bazen onların canlarını sıkıyor. Oyalanmak için sürek avına çıkıyorlar. Kâfir kızları ile içerken sarhoş olan Salur Kazan «kaba dizi» üzerine çökerek şöyle diyor:

«Cnüm anlan bigler sözüm dinlen bigler yata yata yanumuz ağrıdı, tura tura bilümiz kurıdı yorıyalum a bigler av avlayalum, kuş kuşlayalum, sığın geyik yıkalum kayıdalum otağımıza düşelüm, yiyelüm, içelüm, hoş kiçelüm» (s. 95).

Kazan'ın bu sözleri Oğuz Kağan'ın hayatına hâkim olan akıncılık idealinin zayıflayarak, onun yerini eğlencenin almağa başladığını gösteriyor.

Dede Korkut Kitabı'nda çadır tasvirlerinde renge büyük bir önem veriliyor. Bununla beraber sadece çadırların değil, başka eşyanın, kıyafetin, hattâ tabiata ait varlıkların da renkleri kaydolunuyor. Kahramanların bindikleri atlar vesair hayvanlar da renkleri ile tanıtılıyor. Şunu da söylemek lâzımdır ki, bu renk duygusu Dede Korkut'a has değildir. *Oğuz Kağan Destanı*'nda da renk vardır: Oğuz'un yüzü gök, ağzı ateş kızıl, gözleri elâ, saçları ve kaşları karadır. Oğuz'un rastladığı kızların gözleri gökten daha göktür. Son merasimde çadırın iki yanına dikilen direklerden birinin altına ak, ötekine kara koyun bağlanır. Oğuz bir alaca ata biner. Oğuz'a yol gösteren kurt gök tüylü, gök yelelidir. *Oğuz Kağan Destanı*'nda gök kelimesinin çeşitli şeylere izafe edilişi, onun dinî bir mâna taşıdığını hissettiriyor. *Dede Korkut Kitabı*'nda da renkler muayyen mânalar taşır.

Birinci hikâyede Bayındır Han'ın kurduğu ak, kızıl ve kara çadırlar uzvî ve sosyal bir değer ile birleşir. Bayındır Han şöyle emir veriyor:

«Kimün ki oğlı kızı yok, kara otağa kondurun, kara kiçe altına döşen, kara koyun yahnısından önine getürün, yir-ise yisün yimez-ise tursun gitsün dimişidi. Oğlı olanı ağ otağa, kızı olanı kızıl otağa kondurun» (s. 78).

Beyrek'in beşik kertmece nişanlısı Banı Çiçek de kızıl otağda oturur:

«Bamsı Beyrek (bir geyiği) kova kov bir yire geldi, ne gördi Sultanum gördi gök çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş. Ya Rab bu otağ kimün ola didi. Haberi yok ki alaçağı ala gözlü kızun otağı olsa gerek. Bu otağun üzerine varmağa edeblendi» (s. 121-122).

Ak renk saadeti, kara renk felâketi temsil ediyor. Beyrek esir olduğu ve ölüm haberi geldiği zaman, ailesi ak çadırı bırakarak kara çadıra geçiyor:

«Bakdı gördi, kız kardaşları karalu göklü otururlar. Çağırup Beyrek soylar:

Alan sabah yirinden turan kızlar
Ağ otağı koyuban' kara otağa giren kızlar
Ağ çıkarup kara geyen kızlar (s. 140-141)

Ala renk de sevilen bir renktir. Beylerden birçoğunun çadırı ve evi ala renkli olarak gösteriliyor. Dirse Han'ın karısı kocasına şöyle diyor:

«Yiründen öri turgıl ala çadırun yir yüzine dikdürgil» (s. 80).

Beyrek ala sayvanda oturur:

«Bakdı gördi Oğuzun uçında bir ala sayvan dikilmiş, bir imirze hub yiğit kırk yiğit-ilen sağında ve solında otururlar» (s. 118).

İstanbul'a hediye almak üzere yollanan kervan dönünce Beyrek'in babası ala sayvan dikerek onu karşılar:

«Bezirgânlar geldi diyü babası sevindi, çetir otağ. ala sayvan diktürdi, ipek halıçalar saldı, kiçdi oturdı» (s. 120).

Dede Korkut Kitabı'nda adı geçen çadırdan biri de «günlük» dür. İlk hikâyede Bayındır Han'ın «Şamî günlük» ünden bahsolunmuştur. Basat ile Kan Turalı'nın günlükleri altunlu, altunluca kelimeleri ile tavsif olunuyor.

«Altunluca günlügin diküp Kan Turalı gerdegine girüp muradına makısudına irişdi» (s. 198).

«Basat altunlu günlügin diküp oturur iken gördiler ki bir hatun kişi gelür» (s. 209).

Çadır, otağ, sayvan, günlük daha ziyade merasim ve ağırlama bahis konusu olan yerlerde geçiyor. Aileye ve şahsa ait olan meskene genellikle ev deniliyor. Fakat bu ev temel üzerine kurulmuş, bildiğimiz bina şeklinde değildir. Âşık Paşazade'nin tabiri ile «göçer ev» dir. «Salur Kazanun İvi Yağmalanduğu Boy» ında bu açıkça gözüküyor. Kâfirler şöyle övünüyorlar:

«Kâfir aydur:

Mere Kazan
Dünlügi altun ban ivüni getürmişüz
Bızımdür (s. 111)

Kazan ile çoban aralarında şöyle konuşuyorlar:

«Ağ ban ivüm şundan kiçmiş gördün-mi digil mana
Dün yok öteki gün ivün bundan kiçdi» (s. 103)

Kazan kâfirlere yaşlı anasını iade etmeleri şartıyle evini onlara bağışlayacağını söyler:

Altun ban ivlerümi getürüp-durursın
Sana kölge olsun (s. 110)

Dirse Han'ın oğlu boğayı öldürmek suretiyle kuvvetli ve yiğit delikanlı olduğunu isbat edince, Dede Korkut ona ad koyarken, babasına oğluna vermesi gereken şeyleri sayar ve bu arada evi de zikreder :

Altun başlu ban iv virgil bu oğlana
Kölge olsun erdemlüdür (s. 83)

Yigenek, Bayındır Hanı «alan sabah sapa yirde dikilende ağ ban ivli» (s. 200) diye övüyor. Mekke'den bahsedilirken «alçak yirde yapılupdur Tanrı ivi Mekke görkli» (s. 75) denilmesi bir yapılış farkını belirtmesi bakımından dikkati çekicidir.

Temleri ve motifleri yabancı medeniyetlerle ilgili olan hikâyelerde mesken şekli de değişiyor. Meselâ Azrail motifini ihtiva eden Deli Dumrul hikâyesinde Azrail Deli Dumrul'u çadırda değil, kapısı penceresi olan kapalı bir yerde yakalar. Deli Dumrul kılıç ile üzerine yürüyünce, al kanatlı Azrail güvercin olarak pencereden uçar gider (s. 178-179).

Genellikle realist ve objektif bir dünya görüşünü aksettiren halis göçebe hayatına ait hikâyelerde gözle görülmeyen bir varlığın göze görünmesine ve sonra şekil değiştirmesine rastlamıyoruz. Deli Dumrul'un anne ve babasının oğullarından canlarını esirgemeleri ve bizzat Deli Dumrul'un kendisinin yerine karısının canını feda etmek istemesi de diğer hikâyelerde görülen göçebe ahlâkına uymaz. Bu hikâyede tem ve motiflerle beraber mimarînin de değişmesi medeniyet bütünlüğünü gösteren bir işarettir.

Depegöz hikâyesinde de temler ve motifler diğer hikâyelerden farklı olduğu gibi, eşya ve âletler de farklıdır. Burada bahsedilen, perilerin konduğu pınar motifinin göçebelere ait olduğunu sanmıyoruz. Depegöz Salhana Kayası'nda bir mağarada yaşar. Bu mağarada kendi kendine iner, çıkar bir kınsız kılıç vardır. Depegöz'ün hazineleri bir kümbedin içinde saklıdır. Bütün bu unsurlar bize yabancı bir medeniyet çevresinden gelmiş intibaını veriyor. Diğer hikâyelerde göçebe hayatına ait karakteristik unsurlar tekrarlandığı halde, bu unsurlar sadece hikâyede geçiyor. Depegöz'ün Oğuz kavmine düşman olması da mânalıdır. O doğuşu, yaşayışı, meskeni, eşya ve âletleri bakımından göçebe hayatına ve zihniyetine tamamiyle yabancıdır. Bu hikâye bir destandan çok bir masal havası taşır.

Oğuzların mücadele ettikleri kâfirler sadece din bakımından değil, oturdukları yerler bakımından da göçebelerden ayrılıyorlar. Oğuzlar çadırlarda, kâfirler hisarlarda ve kalelerde oturuyorlar. Beyrek, kâfirlere esir düştüğü zaman, kâfirin kızı Beyrek'e âşık olur ve ona şu teklifte bulunur:

«Eger seni hisardan aşağa urgan-ile salınduraçak olur-isem babana, anana sağlık-ile varaçak olur-isen beni bunda gelüp halallığa alur-mısın?» (s. 135).

Kan Turalı kırk yiğidi ile beraber Trabzon tekfurunun kızını istemeğe gittiği zaman, onu ağırlamak için ak çadır dikerler, ala halı döşerler. Halbuki kâfirin kendisi bir sarayda, kızı bir köşkte oturur:

«Tekür taht üzerinde oturmış-idi... Yidi kat meydanı tolandı geldi. Meger kız meydanda bir köşk yapdurmış-idi. Cemi yanında olan kızlar al geymişler-idi, kendü saru geymiş-idi, yukarudan tamaşa ider-idi» (s. 188).

Bir gün Trabzon tekfurunun askerleri Kazan'ı avdan sonra uyurken yakalarlar. Bir arabaya koyarak kaleye getirirler. Kalede bir kuyu vardır, onun içine hapsederler. Üzerine de bir değirmen taşı koyarlar. Oğlu Uruz babasını kurtarmak için kırk erini alarak kale kapısına gelip çadırını kurar:

«Yol üzerinde kafirün ayasofyası var-idi, keşişler bekler-idi, gayet sarp kilise-y-idi. Atlar inüp tacir tonın geydiler. Bazirgan suretinde katır deve çekdiler, geldiler. Kafirler gördiler: Gelenler tacire benzemez, kaçdılar, kaleye girdiler, kapularun yapdılar. Burca çıkup: Kimlersiz? didiler.

Bunlar ayıtdı : Bazirganlaruz didiler.

Kafirler: Yalan söylersiz deyü taşa tutdılar...

On altı yiğit kıçrayup atdan indiler. Kalkan yapındılar, gürzlerin omuzlarına urdılar, kapuya geldiler. Birer gürz urup kapuyu uvatdılar, içerü girdiler» (s. 240).

Vermiş olduğumuz misaller iki tarafın maddî medeniyet bakımından farkını göstermeğe kâfidir. Bir tarafta çadırlarda oturan göçebeler, öbür tarafta hisarlarda, kalelerde ve saraylarda yaşayan kâfirler vardır.

Kazan kâfirlerden bahsederken onların oturdukları yerleri ve hususiyetleri şöyle belirtir :

Arkış kırda yaykanur umman denizinde
Sarp yirlerde yapılmış kâfir şehri
Sağa sola çırpındı urur yüzgeçleri
Su dibinde döner bahrîleri
Tanrı menem deyü su dibinde çığrışur âsileri
Önin koyup tersin okur kızı gelini

Altun aşuk oynar Sancıdanun bigleri
Altı katla Oğuz vardı alımadı
Ol kal'aya altı baş er-ile men Kazan vardum
Altı güne komadum anı aldum
Kilisesin yıkıp yirine mescid yapdum ban banlatdum (s. 237)

Başka bir şiirinde kâfirleri şöyle kötülüyor :

İt kibi güv güv iden çerkez hırslu
Küçüçük tonuz şölenlü
Bir torba saman döşeklü
Yarım kerpiç yasduklu
Yonma ağaç tanrılu
Köpegüm kafir (s. 238)

Savaş âletleri : *Oğuz Kağan Destanı*'nda gergedan avının teferruatla anlatılmasına karşılık savaşların tasviri çok siliktir. Bir iki cümle ile özetlenir. *Dede Korkut Kitabı*'nda ise, hayvanlarla mücadelenin *Oğuz Kağan Destanı*'na nazaran gerçekliğini kaybetmesine karşılık, düşmanlarla savaş canlı ve teferruatlı olarak tasvir edilmiştir.

Oğuz gergedanı hakikî bir hayvan avcısı gibi ihtiyat ve kurnazlıkla ve âletlerini kullanmak suretiyle öldürür. *Dede Korkut Kitabı*'nda kahramanlar vahşi ve azgın hayvanlarla pehlivanlar gibi güreşirler. Onları yendikten sonra kılıca başvururlar. Burada insanın maddî kuvveti yüceltilmek için âlet hakir görülmüştür. Fakat insanlarla mücadele ederken âletler ön planda gelmekte ve bundan dolayı onlar üzerinde ısrarla durulmaktadır. *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki ok, yay, kılıç, kargı ve kalkandan başka Dede Korkut'ta düşmanlardan savaş veya ticaret yoluyle alındığı anlaşılan vasıtalar da görülmektedir. Pay Püre, oğlu doğunca İstanbul'a kervan gönderir. Bezirgânlar oradan «yahşı» armağanlar alırlar. Bunların arasında bir ağ tozlu yay ile bir altı perli gürz vardır. Beyrek kullandığı âletlerden bahsederken şöyle diyor :

Aygır virüp alduğum ağ tozlu katı yayum
Buğa virüp alduğum boğma kirişüm (s. 143)

Bu kayıtlar göçebelerin bezirgânlar vasıtasıyle hayvan vererek karşılığında savaş âletleri aldıklarını gösteriyor. Bayındır Han'a Gürcistan'dan gelen haraçlar arasında kılıç ve çomak da vardır.

Kahramanlardan bazıları sahip oldukları âletlerle düşmanlarınkini mukayese ederek övünüyorlar. Fakat bu mukayeselerde belirtilmek istenilen üstünlük âletten ziyade insana aittir. Kazan'ın sürülerini kahramanca koruyan Karaçuk Çoban kendisini kandırmak isteyen kâfirlere şöyle diyor :

Ilakırdı söyleme mere itüm kafir
Itüm-ile bir yalakda yundım içen azgın kafir
Altundağı alaca atun ne ögersin
Ala başlu kiçimçe gelmez mana.
Başundağı tugılganı ne ögersin mere kafir
Başumdağı börkümçe gelmez mana.
Altmış tutam gönderüni ne ögersin mere kafir
Kızılçuk degenegümçe gelmez mana.
Kılıcunı ne ögersin mere kafir
Egri başlu çevgenümçe gelmez mana.
Bilügünde toksan okun ne ögersin mere kafir
Ala kollu sapanumça gelmez mana (s. 98).

«Erenler evreni çoban» kâfire sapanı ile kan kusturur, fakat onun sapanı kendisi gibi kocamandır:

«Çobanun üç yaşar tana derisinden sapanınun ayası-y-idi, üç kiçi tüyinden sapanınun kolları-y-idi, bir kiçi tüyinden çatlagucı-y-idi, her atanda on iki batman taş atar-idi. Atduğı taş yire düşmez-idi; yire dahı düşse toz kibi savrılur-idi, ocak gibi obrılur-idi, üç yıla dak taşı düşdüği yirün otı bitmez-idi. Semüz koyun aruk toklı bayırda kalsa kurt gelüp yimez-idi sapanınun korkusından» (s. 109-110).

Burada âletin basitliğine karşılık çobanın harikulâde kuvveti gösterilmiştir.

Babası avda attan düşerek sakatlanınca onun atına binerek ve onun âletlerini kuşanarak düşmana karşı giden Begil de şöyle meydan okur:

Herze merze söyleme mere itüm kafir
Altumda al aygırum ne begenmezsin
Seni gördi oynar.
Egnümdeki demür tonum çignüm kısar
Kara polad öz kılıcum kının toğrar
Kargu talı sünüm ne begenmezsin
Göksün delüp göge pırlar.
Ağça tozlu katı yayum zarı zarı inler

Sadakda ohum kişin deler
Yanumda yigitlerüm savaş diler.
Alp ere korku virmek ayıb olur
Berü gelgil mere kafir dürişelüm (s. 222-223)

Kazan'ın oğlu Uruz babasını kurtarmağa çalışırken sahip olduğu âletleri bir bir sayar:

Berü gelgil ağam Kazan
Kalkubanı yirümden
Bidevi atum saklar-idüm bu gün için
Güni geldi!
Ağ meydanda segirdeyin senün içün
Ala evren süvri cıdamı saklar-idüm bu gün içün
Güni geldi!
Kaba karın gin gögüsde oynadayım senün-içün
Kara polat öz kılıcum saklar-idüm bu gün içün
Güni geldi!
Sası dinlü kafir başın kesdüdeyim senün-içün
Egni bek demür tonum saklar-idüm bu gün içün
Güni geldi!
Kara başum kurban olsun ağam sana (s. 159)
Kırk yigidüm saklar-idüm bu gün içün
Güni geldi!
Kafir başın kesdüreyim senün içün;
Yaka tutup kafir-ile uğraşayım senün-içün,
Ağız dilden bir kaç kelime haber sana
Kara başum kurban olsun ağam sana (s. 159)

Kahramanlardan bazıları kullandıkları âletler vasıtasıyle tavsif ediliyor: Kargu sünü uçında er bögürden... Kıyan Selçük oğlı Delü Tundar (s. 201), Demür tonlu Mamak (s. 208), Teke buynuzundan katı yaylu Basat (s. 209), Demür yaylu Kapçak Melike kan kusduran... al mahmuzı şalvarlı, atı bahri hotuzlu Kara Göne oğlı Kara Budak (s. 112), Altmış tutam ala gönderinün uçında er bögürden Kıyan Selçük (s. 112).

Kahramanlar âletleri üzerine yemin ederler:

«Yir kibi kertileyin, toprak kibi savrılayın, kılıcuma toğranayın, ohuma sancılayın» (s. 193) v.b.

Dede Korkut hikâyelerin sonunda dualarını ekseriya şöyle bitirir:

«Çapar-iken ağ boz atun büdrimesün. Çalışanda kara polat öz kılıcun gedilmesün, dürtişür-iken ala gönderün ufanmasun...» (s. 94-95, 115, 176).

Begil Gürcistan'a giderken, Dede Korkut onun beline himmet kılıcını bağlar, çomağını omuzuna bırakır, yayı karusına geçirir (s. 216). Bir velinin kahramana kılıç kuşandırması Osmanlı tarihinde bir anane hâline gelmiştir. Bunun İslâmî bir tesir olduğunu sanıyorum. Anadolu halk hikâyelerinden bazılarında kahramanlar dervişlerin verdikleri kılıç sayesinde kuvvet kazanırlar.

Dede Korkut Kitabı'nda, savaşlarda daha ziyade kılıç, gürz ve gönder kullanılıyor. Gerçi bu esnada oklar da atılıyor. Fakat zırha bürünmüş düşmana okların pek tesir etmediği anlaşılıyor. *Oğuz Kağan Destanı*'nda bir leit-motiv olarak tekrarlanan, gerçek ve sembolik planda önemli bir yer tutan yay ve ok, *Dede Korkut Kitabı*'nda genellikle av ve düğün merasimlerinde kullanılıyor. Meselâ Beyrek ile nişanlısı Banı Çiçek birbirleriyle ok yarıştırıyorlar. Başka bir yerde göçebe örf ve âdeti ile ilgili şu kayda rastlıyoruz: «Oğuz zamanında bir yigit ki ivlense oh atar-idi, ohı ne yirde düşse anda gerdek diker-idi» (s. 129). Bayburt hisarında tutsak olan Beyrek kurtularak geri geldiği zaman otuz dokuz yiğidi ile beraber evleniyor:

«Kırk yirde otak dikdi. Otuz dokuz kız tali'lü tali'ine birer oh atdı. Otuz tokuz yigit ohının ardınça gitdi» (s. 153).

Düğün esnasında yiğitlerin başlıca eğlencelerinden biri yay çekmek ve ok atmaktır. Beyrek esaretten döndüğü zaman nişanlısı ile evlenmek isteyen Yalançı oğlı Yaltaçuk'un düğün merasiminde Oğuzları bir yüzüğe ok atarken buluyor (s. 142).

Oğuz Kağan Destanı'nda bir cihangirlik timsali olan ok ve yay, *Dede Korkut Kitabı*'nda bir maharet gösterisi, bir eğlence vasıtası haline gelmiştir.

Kıyafet: Oğuz Kağan'ın nasıl giyindiği hakkında destanda bir bilgiye rastlamıyoruz. Onun sadece yüzü ve vücut yapısı tasvir olunmuştur. *Dede Korkut Kitabı*'nda kıyafete oldukça geniş yer veriliyor, hattâ bu yüzden münakaşa da oluyor. Nişanlısı Beyrek'e kırmızı bir kaftan hediye edince, yoldaşları onu kıskanıyorlar. Beyrek soruyor:

«Niye saht oldunuz didi.»

Ayıtdılar: Niçe saht olmayalum, sen kızıl kaftan geyersin, biz ağ kaftan geyerüz didiler.»

Beyrek aydur: Bu kadar nesneden ötüri niye saht olursız, bu gün ben geydüm, yarın nayibüm geysün, kırk güne degin sıra vardı, geyünüz, andan sonra bir dervişe virelüm didi» (s. 129).

En çok sevilen renk kırmızıdır. Beyrek'in nişanlısı Banı Çiçek de düğünde kırmızı kaftan giyerek oynar. «Güzeller serveri» Selcen Hatun ise kendisini ayırmak için kırk nedimesine kırmızı elbise giydirdiği halde sarı elbise giyinir (s. 188). Kazan'ın karısı ince boylu Burla Hatun aydan dönen kocasını «samur cübbe»sini giyerek karşılar (s. 162). Bazı tasvirlerden erkek elbiselerinin de süslü olduğu anlaşılıyor. Dede Korkut Dirse Han'a yiğit olan oğluna hediye olarak çigni kuşlu cübbe ton vermesini söyler (s. 83).

Kâfirler ve dervişler genellikle «kara tonlu,» Oğuzlar ise «ağ tonlu» olarak tavsif ediliyor. Matem esnasında ağ ton çıkarılarak kara ton giyiliyor.

Oğuzlar başlarına sarık sarıyorlar (s. 135), kâfirler ise kara şapka giyiyorlar (s. 188). Oğuz beyleri kulaklarına altun küpe takıyorlar (s. 113). Banı Çiçek besik kertmece nişanlısı Beyrek'le ilk defa karşılaşınca yaşmaklanıyor (s. 122). Fakat daha sonra onunla at ve ok yarıştırdığına, hattâ güreştiğine bakılırsa, yüz örtmenin göçebeler arasına girmeğe başlamış, fakat pek de riayet edilmeyen yabancı bir âdet olduğu anlaşılıyor. Bir yerde Oğuz'da dört kişinin «nikapla gezdiği» (s. 188) söyleniyor. Anadolu halk hikâyelerinde de nikaplı bazı kahramanlara rastlıyoruz. Bunun yüzü düşmanlardan saklamak için bir korunma vasıtası olması muhtemeldir.

Türk tarihinde yabancı medeniyetlerin tesiriyle kıyafetlerin de değiştiğini gösteren bazı kayıtlar vardır. Bunlardan ilkine *Orhon Abideleri*'nde rastlıyoruz. Burada Türk beylerinin Çin isimleri aldıklarından, Çin ipeklilerine aldandıklarından şikâyet ediliyor. Tanzimat'tan sonra Cumhuriyet devrine gelinceye kadar Batı medeniyeti ile alâkalı olarak kıyafetlerin de zaman zaman değiştiğini biliyoruz. Yukarıda bir parçasını zikretmiş olduğumuz *Oğuzname*'de medeniyet değişmesi ile kıyafetlerin ne kadar acaip bir şekle gireceğini Dede Korkut'un ağzından haber veren bir kısım vardır. Dede Korkut kıyafet değişmesini bir sosyal çöküntü alâmeti olarak görüyor. Bu dikkate değer parçayı buraya alıyoruz:

«Hadım ham bezletden kaftanlar var iken, kepeneklerden geyecek bulunur iken ağır atlaslar, frengi kemhalar, has bay börkler geyeler. Şunun gibi fahir libasını begenmeyüp nolur bunlardan deyeler. Libasa da er ile avrat secilmeye. Fil hortumı gibi yenler çıksa, sik vaz'ında biz gibi sivri sivri müzevveceler ve takyeler düriyedür.

İmamlar ile müezzinlerün ve dahı şeyhler birle müridlerün eyken babuççı, başmakcı cevab edeler. Çulha ridalar, kutnılar tar büllü, sıkma tavırlu geyesiler

telif olına adına göt gösteren deyeler bir birine bühtanlar ve iftira çoğ edeler»[10].

Müzik âletleri: *Dede Korkut Kitabı*'nda dikkati çeken unsurlardan biri de müzik âletleridir. Bunlardan adı en çok geçen kopuzdur. Dirse Han düşmana esir olduğu zaman karşıdan bir yiğidin geldiğini görür, bunun oğlu olduğunu bilmez. Onu yanına getirmek için kopuz çalar (s. 92). Burada kopuz, tanınmayan birini davet eden bir vasıta olarak kullanılmıştır. Başka bir yerde Beyrek düğüne yaya olarak giden bir ozana rastlar ve ona atını vererek kopuzu ile değişmeyi teklif eder. Ozan: Avazum gedilmedin, ünüm yoğulmadın bir atdur elüme girdi, ileteyüm, saklayayım» (s. 137) der. Bu teferruattan ozanların düğünden düğüne yaya olarak dolaşan fakir kimseler olduğunu anlıyoruz. Kitabın başında Dede Korkut'a izafe edilen şu söz de bunu teyit ediyor: «Kolça kopuz götürüp ilden ile, bigden bige ozan gezer. Er cömerdin, er nakesin ozan bilür» (s. 75).

Fakat Dirse Han ve Beyrek misali sadece ozanların değil, beylerin de kopuz çaldıklarını gösteriyor.

Kan Turalı, Tekür'ün kızını almak için üç azgın canavarla güreşeceği zaman, kırk yiğidi, onun helâk olacağını sanarak ağlaşırlar. Kan Turalı: «Kırk işüm, kırk yoldaşum ne ağlarsız, kolça kopuzum getürün, ögün meni» (s. 189) der. Burada da kopuzun bir kahramanı cesaretlendirmek için çalındığı görülüyor.

Segrek düşmana esir olan kardeşini kurtarmağa gittiği zaman bir kâfire rastlar; bu, tanımadığı kardeşidir. Kardeşinin belinde kopuz vardır. Kendilerinden biri olduğunu hisseden delikanlı (o da kardeşini tanımaz) tanışmak için kopuz çalar. Segrek onu kâfir sanarak kılıcına davranır, fakat elinde kopuzu görünce:

«Mere kâfir, Dedem Korkut kopuzi hürmetine çalmadum didi, eger elünde kopuz olmasa-y-idi ağam başi-y-içün seni iki para kılur-idüm didi» (s. 231).

Bu dikkate değer kayıt, kopuza «Dedem Korkut kopuzı» denildiğini veya böyle bir kopuz nev'i olduğunu ve ona insanı ölümden koruyacak kadar saygı duyulan kutsal bir şey nazarı ile bakıldığını gösteriyor.

Kopuz günlük hayatta kullanılan bir musiki âletidir. Savaşa giderken ve savaştan dönerken başka musiki âletleri kullanılıyor. Kazan tutsak olduğu zaman onu kurtarmağa giden Oğuz beyleri arı sudan abdest alırlar, ağ alınlarını yere korlar, iki rekat namaz kılarlar, adı görklü Muhammed'e salavat getirirler, bitekellüf kâfire at salarlar, kılıç salarlar. Bu esnada gümbür gümbür nakareler döğünür, hurması altın tunç borular çalınır (s. 114). Segrek kardeşini kurtardıktan sonra obaya dönerken de «davulların çalındığı, tunç borıların ağarıldığı» (s. 233)

(10) Orhan Şaik Gökyay, Dede Korkut, İstanbul 1938, s. XXXII.

söyleniyor. Bununla beraber bir yerde düğünde de bu âletlerin kullanıldığı görülüyor. Beyrek nişanlısı ile evlenip Yalançı oğlı Yaltaçuk'un düğününe gelen zurnacılarla nakarecileri döverek kovuyor (s. 145).

Başka eşyalar: Bazı hikâyelerde tek tek geçen başka eşyaya da rastlıyoruz. Bunlardan çocuk dolayısıyle iki yerde beşikten bahsediliyor. Kazan'ın karısı oğlu Uruz dolayısıyle:

Tolması altun bişike beledüğüm oğul (s. 106)

diyor. Deli Dumrul'un anası aynı sözü şöyle tekrarlıyor:

Tolma bişiklerde beledüğüm oğul (s. 182)

Birkaç yerde Oğuz beylerinin hâkimiyet alâmeti olarak sancak ve alem kullandıklarını öğreniyoruz. Dede Korkut Bamsı Beyrek'e ad koyarken:

«Ağ sancak götürende Müslümanlar arhası olsun» (s. 121) diye dua ediyor. Kazan tutsak olduğu zaman, Oğuzlar kâfir kalesinin karşısına giderler, alay bağlarlar:

«Leşker önınçe bir ağ boz atlu ağ alemlü egni beg demür tonlu Oğuzun önınçe geldi» (s. 240).

Şimdiye kadar *Dede Korkut Kitabı*'nda göçebelere ait olan eşya ve âletler arasında ağaçtan yapılmış bir nesneye rastlanılmadığı halde, Uruz'un esaret esnasında asılacağı ağaca söylediği şiirde arka arkaya ağaçtan yapılmış şeyleri sıralaması dikkati çekiyor:

Ağaç ağaç dir-isem sana erilenme ağaç
Mekke ile Medinenün kapusı ağaç
Musa Kelimün asası ağaç
Böyük böyük sularun köprüsi ağaç
Kara kara denizlerün gimisi ağaç
Şah-ı merdan Alinün Düldülinün eyeri ağaç
Zülfikarun kını-y-ilen kabzası ağaç
Şah Hasan-ile Hüseynün bişiği ağaç
Eger erdür eger avratdur korhusı ağaç
Başun ala bakar olsam başsuz ağaç
Dibün ala bakar olsam dipsüz ağaç
Meni sana asarlar götürmegil ağaç
Götürecek olur-isen yigitligüm seni tutsun ağaç

Bizüm ilde gerek-idün ağac
Kara Hindu kullaruma buyura-y-idüm
Senı para para toğrayalar-idi ağaç (s. 108-109)

Fakat bu parçada zikredilen bütün eşya İslâm dini ile ilgilidir. Bû şiir bizim göçebe hayatına ait eserlerde hayvan temine karşılık, İslâmî devre ait edebî eserlerde nebat teminin hâkim olduğu hakkında ileri sürmüş olduğumuz fikri teyit ediyor[11].

Oğuz Kağan Destanı ile *Dede Korkut Kitabı*'ndaki eşya ve âletleri gözden geçirmiş bulunuyoruz. Bu tahlilin neticesini kısaca özetleyelim:

Oğuz Kağan Destanı'nda dikkati çeken en önemli âlet ok ve yaydır. Başlangıçta hayvan öldürmeğe yarayan ok ve yay daha sonra bir cihangirlik ve akıncılık timsali oluyor. *Dede Korkut Kitabı*'nda herhangi bir eşya ve âletin yaşayış tarzını ve hayat görüşünü sembolize eden bir timsal haline geldiğini görmüyoruz. Yalnız çadır (otağ), günlük, sayvan ve ev motifi sık sık tekrarlanıyor. Hemen her hikâyede Oğuzları oturur ve eğlenir görüyoruz. *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki daimî harekete karşılık, burada bir durma hali vardır. Yerleşik medeniyete geçişi gösteren bazı kayıtlar da dikkat çekiyor.

Dede Korkut Kitabı'nda eşya ve âletle ilgisi bakımından en mühim vâkıalardan biri, manevî kuvvetin maddî kuvvete üstün gelmesidir. Dede Korkut kahramanları henüz tamamiyle İslâm dini ve medeniyetini benimsememekle beraber, sathî de olsa, bütün eserde İslâmiyet'in tesirleri açıkça gözüküyor. *Oğuz Kağan Destanı*'nda varlığı bariz olarak görülmeyen Oğuz'un hâkim şahsiyeti karşısında çok silik durumda kalan düşman, *Dede Korkut Kitabı*'nda hücumları, kaleleri, hisarları, kiliseleri, kendilerine has kıyafetleri, örf ve âdetleri ile yakından tanınıyor. Fakat Dede Korkut kahramanları, çobanından hanına kadar, mağlup ve esir olsalar bile, kendilerini onlardan üstün tutuyorlar. Onların en bariz hususiyeleri izzet-i nefisleri ve gururlarıdır. Karaçuk Çoban'ın «Altmış tutam gönderüni ne ögersin mere kafir? Kızılcık degnegümce gelmez mana» diye meydan okuması âletten çok ben'e verilen önemi çok iyi gösterir.

Dede Korkut Kitabı'nda *Oğuz Kağan Destanı*'nda kullanılan ok, yay, kılıç ve kalkandan başka altı perli gürz, altmış tutam gönder, demür ton gibi yeni savaş vasıtaları meydana çıkıyor. Ok ve yay savaştan çok, av ve müsabakada kullanılıyor. *Dede Korkut Kitabı*'nda *Oğuz Kağan Destanı*'nda hiç bahsedilmeyen iki unsur daha var: Kıyafet ve musiki. Oğuz'un vücudunun fizyolojik tasvirine

(11) Mehmet Kaplan, Yunus Emre ve nebatlar, s. 117 - 130.

karşılık. Dede Korkut'ta kıyafete önem verilir. Hikâyelerin birçoğunda göçebe örf ve âdetlerinin bozulmasının esaslı bir konu haline gelmesi bu fikri kuvvetlendirmektedir.

Delü Dumrul'un kapısı, penceresi olan bir binada oturması, Depegöz'ün hazinelerini sakladığı kümbetteki kendi kendine iner çıkar sihirli kılıcı, «velâyet issi» Dede Korkut'un duasının Deli Karcar'ın elini havada tutması, konu ile pek de alâkalı olmadığı halde ağacın İslâm medeniyeti ile ilgili olarak övülmesi ve daha buna benzer başka unsurlar, *Dede Korkut Kitabı*'nın bir medeniyet değişmesi ve karışması anının ifadesi olduğunu gösteriyor. Yabancı medeniyetlere ait eşya ve âletlerle birlikte esas tem ve hayat görüşünün değişmesi dikkate değer bir hâdisedir.

Jean Deny Armağanı, Ankara 1958, s. 135-161.

İSLÂMÎ DEVİR

MEVLÂNÂ CELALEDDİN-İ RÛMÎ

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin ölümünün 700. yıldönümü dolayısıyle İtalya'nın büyük ilim müessesesi Accademia Nazionale dei Lincei'nin misafiri olarak, burada konuşmak imkânına sahip olduğum için, son derece memnunum. Bana bu imkânı verdiğinden dolayı Accademia Nazionale dei Lincei'ye kendim ve Türkiye adına çok teşekkür ederim.

Bundan bir ay kadar önce Türkiye'de de Mevlânâ hakkında bir toplantı vardı. 15-17 Aralık 1973 günleri, dünyanın her tarafından gelen ilim adamları önce Ankara'da, daha sonra Konya'da toplanarak, XIII. yüzyılda yaşamış olan büyük mistik şair üzerinde konuştular.[1]

Okunan bildirilerin hemen hepsinde, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin gerçek bir Müslüman olmakla beraber, bütün insanları sevgi ile birleştirmek isteyen üniversel bir şahsiyet olduğu belirtilmeğe çalışıldı.

Mevlânâ'yı aktüel yapan taraf da budur. Zira dış ve iç savaşlarla birbirine

---

(1) Anadolu Türk kültür tarihinde önemli bir rolü olan tarikatler, 1925 yılında Atatürk tarafından kapatılmış olmakla beraber, Mevlânâ ve Yunus Emre gibi büyük mistik şairlerin eserleri okunmuş ve onlar üzerinde araştırmalar yapılmıştır (Bk. Mehmet Önder, Mevlânâ bibliyografyası, c. I, Ankara 1973). Mevlânâ türbesinin 1954 yılında Mevlânâ Müzesi haline getirilerek halkın ziyaretine açılması, halkta Mevlânâ'ya karşı dinî duyguları yeniden canlandırmıştır. Bir hâtıra olarak Konya'da ve İstanbul'da sema ayinlerine müsaade edilmesi, Mevlânâ'ya karşı ilgiyi gittikçe arttırmıştır. Mevlânâ'nın 700. ölüm yıldönümü dolayısıyle Konya'da yapılan törene Cumhurbaşkanı da iştirak etmiş, bu münasebetle Konya'da Mevlânâ ve Mevlevîliği ilmî olarak araştıracak bir Mevlânâ Enstitüsü kurulmuştur. 15-7 Aralık 1973 günlerinde Türkiye İş Bankası'nın tertip ettiği Uluslararası Mevlânâ Seminerine Türkiye ve diğer ülkelerden gelen âlimlerin yazıları «Bildiriler» adlı bir kitapta toplanmıştır. Mevlânâ Müzesinin ve Konya'da yapılan merasimlerin seyirciler üzerinde çok derin bir tesiri olmaktadır.

düşman olan insanların bugün muhtaç oldukları en zarurî şey, «sevgi, birlik ve barış» tır.[2]

Mevlânâ'nın XIII. asırda savaşlarla dolu bir ülkede böyle bir görüşe nasıl ulaştığı ve bu görüşün Türkiye tarihinde oynadığı rolün incelenmesi, bugün için de faydalıdır.[3]

Mevlânâ'da, İslâmiyetin de esasını teşkil eden sarsılmaz bir inanç vardır: Kâinatta var olan her şey, Tanrı'nın eseridir; göze görünen çokluk tek bir kuvvetin çeşitli tecellilerinden ibarettir. İnsanın vazifesi bu çokluğun arkasında gizli olan birliği keşfetmektir.

Tanrı kâinatı ve insanı kendi varlığını tanıtmak ve kendi varlığı etrafında şuurlu bir birlik vücuda getirmek için yaratmıştır.

Bu yaratılışın bir kanunu ve merhaleleri vardır. Varlık, insandan önce maden, nebat ve hayvan olmak üzere üç merhaleden geçmiştir.

Bunlardan her biri kendinden sonraki varlığı doğurmuştur.

İnsan son merhale değildir. O da kendisini aşarak daha yüksek bir merhaleye çıkacak, neticede çıkış noktasına, Tanrı'ya ulaşacaktır.[4]

İnsanoğlunun muztarip oluşu, içinde daimî bir hayret ve eksiklik duyuşu, yarı yolda bulunmasından ileri gelir.

Mevlânâ meşhur *Mesnevî*'sinde insanoğlunun bu durumunu Mevlevî musikisinde önemli bir rol oynayan «ney» sembolü ile ifade eder. Ney, kamışlıktan koparıldığı için inler ve tekrar aslına ulaşmayı arzular.[5]

---

(2) Bu konuda «Bildiriler» kitabında L. W. Carp'ın Rumi's Influence on Sufism to-day (s. 144-159) isimli yazısı ile Dr. Eva de Vitrov Meyerovitch'in Actualité du Message de Mevlânâ (s. 215-225) yazısına bakınız.

(3) Mevlânâ'nın hayatı ve eserleri hakkında derli toplu bilgi H. Ritter'in Türkçe İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı Celâleddin Rûmî maddesinde vardır. Ayrıca bk. Abdülbaki Gölpınarlı, Mevlânâ Celâleddin, İstanbul 1959.

(4) Bu fikir İslâm tasavvufunda önemli bir yer tutar. Bursalı İsmail Hakkı, Rûhü'l-Mesnevî adlı şerhinde Mesnevî'nin ikinci beytini bu fikre dayanarak izah eder. Ona göre Tanrı'dan ayrılan ruhun tekrar ona dönmesi için 360.000 âlemi dolaşması icap eder. Râhü'l-Mesnevî, İstanbul 1287/1870, s. 160 Mevlânâ. Meslevî'de bu fikre sık sık telmihlerde bulunmuştur. (Abdülbaki Gölpınarlı, Mevlânâ Celâleddin, s. 177-179. aynı yazarın tercümesi Fihi Mâ-Fih, s. 55).

(5) Mesnevî'nin ilk on sekiz beyti «ney» imajına dayanır. 'Ney Tanrı'dan ayrılarak bu dünyaya gelen ve tekrar ona dönme arzusu ile dolu olan insan temsil eder. Mevlânâ şiirlerinde de neyden bahsetmiştir. (Abdülbaki Gölpınarlı, Mesnevî Şerhi, 1973, c. I, s. 33). Ney, Mevlevî âyininde önemli bir yer tutar. Bildiriler'de ney ile ilgili iki yazı vardır: Von Kurt Reinhart, Musikalische Gestalfungsprinzinen der ayin, s. 315: A. H. Zarrinkoob, Shams-i Tabrizi and new interpretation of the Rumi's song on the reed, s. 345).

Mevlânâ'ya göre insan «marifet» ve «sevgi» yolu ile «çokluk»tan «birlik» e, «ıztırap» tan «saadet»e ulaşabilir. Fakat onun bu merhaleye ulaşması için bir şeyhin idaresi altında uzun bir terbiye görmesi lâzımdır.

Mevlevî tarikatinin gayesi insanları terbiye etmektir.

Bu terbiye, insanı bir bütün olarak ele alır. Sadece düşünceyi değil, duyguyu ve vücudu da ince bir metodla olgunlaştırır.[6]

Tanrı hakikati unutan insanları, başlarına felâketler getirmek suretiyle yola getirir. Mevlânâ'ya göre tarihî hâdiselerin gayesi, insanları ve milletleri olgunluğa ulaştırmaktır.[7]

Bu inancından dolayı Mevlânâ, çağını dolduran savaşlar karşısında bedbinliğe düşmemiş, onları da tabiattaki varlıklar gibi, Tanrı hikmetinin bir tecellisi olarak görmüştür.

Mevlânâ'nın ailesi, bilindiği üzere, Moğol istilâsından kaçarak, Belh'den Türkiye'ye gelmiştir. Fakat onlar Konya'ya geldikten sonra, Moğollar da Türkiye'ye hâkim olmuşlardır.

Moğollardan önce Türklerin Anadolu'yu istilâ ettiklerini ve burayı kendilerine vatan edindiklerini unutmayalım. Türkiye'ye Moğollardan sonra Haçlı orduları üç dalga halinde geldiler. Bildiğiniz gibi, Türklerin Orta-Doğu'da kurmuş oldukları Büyük Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları yıkıldı.

Fakat aralıklı olarak savaşlara sahne olan sadece Türkiye ve devleti yıkılan sadece Türkler değildir.

Yeryüzünün bütün kavimleri, var olduklarından beri, denizin dalgaları gibi çalkalanmışlardır.

---

(6) Mevlevî tarikatinin esasları Mevlânâ'dan sonra oğlu Sultan Veled tarafından konulmakla beraber, onun temel unsurlarını teşkil eden tasavvuf felsefesi ile ruhu coşturan şiir, musikî ve sema, Mevlânâ'nın hayatının esasını meydana getiriyordu. Abdülbaki Gölpınarlı, Mevlânâ'nın kendisinin de rebab çaldığını söylüyor (Mevlânâ Celâleddin, s. 215). Mevlevîlikte mûsikî ve dans öylesine yer etmiştir ki, kendilerinden biri öldüğü zaman, onu mezara ney çalarak ve sema ederek götürürler (ayn. esr., s. 216). Ahmed Eflâkî, Ariflerin Menkıbeleri adlı kitabında (İstanbul 1973) Mevlânâ'nın semaından sık sık bahseder. Bir seferinde Mevlânâ, üç gün üç gece sema yapıyor (s. 188).

(7) Mevlâna, ıztırabın insanları olgunlaştırdığına kanidir. İnsanlar Tanrı'yı ancak ıztıraplı oldukları zaman hatırlarlar. Mesnevî'de şöyle diyor: «Nerede derd varsa deva oraya gider. Nerede yoksulluk varsa nimet oraya varır. Müşkül neredeyse cevap oradadır. Gemi neredeyse su orada» (Türkçe Veled İzbudak tercümesi, Mesnevî, c. III, s. 262). «Dervişlerin bu riyazetleri neden? Çünkü cisme verilen o eziyetler canların bakasına sebeb olur» (ayn. esr., c. III, s. 273).

Mevlâna'ya göre, bütün bu çalkanmaların gayesi insanları âdeta mekanik yoldan birleştirmektir. Savaşın gayesi barıştır.

Bir şiirinde Mevlâna, bu hâdiseyi, sel sularının ışık, üzüm tanelerinin şarap haline gelmesi ile izah ediyor:

«İnsan şehrine öylesine büyük, öylesine korkunç bir sel geldi ki, şehir yok olup gitti, gökyüzü de ışıktan bir dolap (değirmen) haline geldi o suya».

«Su coşunca rüzgâr oldu; ve rüzgâr dağı, kasırganın önünde bir saman çöpü gibi uçurdu»

«Dağları yardılar mı madenler ortaya çıkar».

«Onun (Tanrı'nın) öldürmesi, üzümün ezilip sıkılmasına benzer; üzüm kalmadı mı, şırası, suyu kalır».

«Yüz binlerce üzüm olsa, ezilince, hepsi de bir olur gider; can da birliğe yetince bu çeşit bir varlık haline gelir».[8]

Milletleri, milletlerin kültürünü tarihin çalkantıları doğurmuştur.

Tanrı'nın görünmeyen eli, Türkiye'de çeşitli kavimleri, dinleri ve medeniyetleri bir araya getirince, bundan, Mevlânâ'nın eserlerinde en güzel ifadesini bulan dostluk, barış ve üniversel insanlık fikri doğmuştur.[9]

Bunda Türklerin devlet anlayışlarının da rolü vardır. Daha İsa'nın doğu-

---

(8) Bu şiir Farsça

Derâmed der miyân-şehr-i âdem reft seylâbi
Fenâ şod şehr gerdun şod zi nur-i pâk dülâbi

beyti ile başlar. Türkçe tercümesi Abdülbaki Gölpınarlı, Divan, İstanbul 1971. (s. 89-90).

(9) Mevlânâ, kültür bakımından hiç şüphesiz Arap ve Fars kaynakları ile beslenmiştir. Mevlânâ'nın dünya görüşünde çevresinin ve çağının da büyük tesiri vardır. Hilmi Ziya Ülken Bildiriler'de basılan Mevlânâ ve yetiştiği ortam adlı makalesinde bu konuyu ele almıştır. Fuad Köprülü, Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar adlı kitabında Selçuklular devrindeki kültür hayatını anlatırken, Mevlânâ'ya tesir eden akımları da zikreder (2. bsk. Ankara 1966, s. 167-185). Köprülü fikrini şöyle hülâsa ediyor.

«Mevlânâ serbest telâkkilere elverişli ve mûsikî, sanat ve edebiyatı seven bir muhitte yetişmiş ve esasen Muhyi'd-Din Arabî'nin neşr ve telkin ettiği vahdet-i vücud felsefesiyle dolmuş olan Anadolu muhitini, şiirleriyle, sûfiyâne fikirleri ile pek kolay cezb ve teshir etmişti. Eğer muhit böyle bir şeye hazırlanmamış olsaydı, Celâleddin-i Rûmî'nin daha hayatta iken o kadar muazzam bir şöhret kazanamayacağı ve kurduğu tarikatin daha o zamanlar kolaylıkla genişleyip yerleşemiyeceği muhakkaktı» (ayn. esr., s. 197). Ahmed Eflâki, Mevlânâ'nın şiirlerini Anadolu halkının zevkine göre söylediğini belirten bir hikâye anlatır (Tahsin Yazıcı tercümesi, Ariflerin menkıbeleri, c. I, s. 246, Hikâye 116).

mundan önce, Uzak-Doğu'da büyük bir göçebe devleti kuran Türkler, idareleri altında çok çeşitli kavimleri toplamışlar ve onlara karşı büyük bir müsamaha göstermişlerdir.[10]

Bu müsamahalı idare tarzı daha sonraki Türk devletlerinde olduğu gibi, Anadolu'da kurulan Selçuklu ve Osmanlı devletlerinde de devam etmiştir.

Mevlevîlik ve onunla birlikte Anadolu halkını terbiye eden Bektâşî tarikati son derece müsamahalı tarikatlerdir. Mevlânâ ile çağdaş olan büyük Türk şairi Yunus Emre, bu görüşü şu mısralarla özetlemiştir:

Cümle yaradılmışa birlik ile bakmayan
Halka müderris ise hakikatde âsidür[11]

Türklerin Anadolu'da kurmuş oldukları devlet, manevî planda böyle bir insanlık anlayışına dayanıyordu. Türkleri sadece savaşçı bir kavim olarak görenler, onların aslında dünyaya Mevlânâ'da ifadesini bulan barış felsefesini hâkim kılmak istediklerini fark etmemişlerdir. Bu gafletin sebebi, bence, Türk tarihini inceleyenlerin, Türk kültürüne gereken önemi vermeyişleridir. Anadolu Türk kül-

---

(10) Türkler, Selçuklulardan önce çeşitli dil ve dine mensup kavimleri bir araya toplayan devletler kurmuşlar ve onlara karşı müsamaha göstermişlerdir. (Bu konuda bk. Osman Turan, Türk cihan hâkimiyeti mefkûresinin tarihi, c. II, İstanbul 1969, s. 43-74).

(11) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre Divanı, İstanbul 1943, s. 298. Bu beyti söyleyen Yunus Emre (1241-1321) Mevlânâ'nın çağdaşıdır. Bir şiirinde Konya'da onu gördüğünü söyler ve onu yüceltir (ayn. esr. s. 299). Mevlânâ'nın şiirlerini Farsça söylemesine karşılık Yunus Türkçe, halk dili ile söylemiştir. Mevlânâ gibi Yunus Emre'nin şöhret ve tesiri de yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Yunus'un şiirlerini halk dili ile söylemesi, çağdaş Türk edebiyatı üzerinde bir tesir icra etmiştir. Fuad Köprülü, yukarıda adı geçen Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar kitabında onun yaşadığı devri, efsanelerle dolu hayatını geniş olarak anlatmış ve şiirlerini tahlil etmiştir (Bölüm VIII ve IX). Mevlânâ gibi Yunus Emre de son yıllarda büyük bir ilgi konusu olmuştur. Akbank, 6-8 Eylül 1971 tarihinde İstanbul'da Uluslararası Yunus Emre Semineri hazırlamıştır. Bu seminerde verilen tebliğler de, Bildiriler adı altında basılmıştır (İstanbul 1971). Bu kitapta Yunus Emre'nin üniversalizmini ve hümanizmini anlatan birçok makale vardır. Yunus Emre, şiirlerinde tasavvuf ile Türk halkının barışçı ruhunu birleştirmiştir. Türk halkını tanımak isteyenler Yunus Emre'nin şiirlerini okumalıdırlar.

türüne XIII. yüzyıldan bugüne kadar Mevlânâ ve Yunus Emre gibi büyük mistiklerin dünya ve insan görüşü hâkim olmuştur.[12]

Mevlânâ'nın üniversalist görüşünde, sınırlayıcı dış şekil ile bütün varlığın içinde bulunan sınırsız güç arasındaki tezat önemli bir rol oynar. Mevlânâ'ya göre bütün varlık aynı ilâhî cevherin ifadesidir. Görülen sınırlı varlıkların hepsinde o vardır. Sınırlı şekiller, kendilerini meydana getiren ebedî gücü gizlerler. Her şey ona perdedir. Bundan dolayı hakikate ulaşmak isteyen insan, dış şekilleri aşarak onların içinde bulunan gizli cevheri bulmaya çalışmalıdır.

Mevlânâ insana da bu gözle bakar. O, şiirlerinde sık sık içi su dolu testi veya içi şarap dolu kadeh imajını kullanır. Önemli olan testi veya kadeh değil, su ve şaraptır. Vücut insanları kendi içlerinde bulunan ruha ulaşmaktan alıkoyar. Halbuki insanın değeri vücudunda değil, ruhundadır. İnsan vücudunu hareket ettiren ruhtur.[13]

«Derinin, etin, kemiğin hünerden, sanattan ne haberi olabilir».[14]

---

(12) Avrupalı âlimler Türkleri daha ziyade politik ve sosyal tarihleri bakımından incelemişlerdir. Türklerin hayat felsefelerini ifade eden sanat ve edebiyat eserleri üzerinde duran birkaç Avrupalı âlime göre ise Türkler, Arap ve Fars kültürlerinin taklitçisidirler. Bütün milletler gibi Türkler de yakından temasta bulundukları milletlerin tesiri altında kalmışlardır. Fakat Türklerin tesiri altında kaldıkları kavimler sadece Arap ve Farslardan ibaret değildir. Türkler İslâm olmadan önce Çin ve Hind kültürlerinin de tesiri altında kalmışlardır. Anadolu'ya geldikten sonra onların kültür hazinelerine Bizans, Balkan ve Batı kültüründen gelen unsurlar da karışmıştır. Bundan dolayı Türkleri sadece Arap ve Fars kültürlerinin tesiri altında kalmış gibi göstermek yanlıştır. Kaldı ki, Türkler çeşitli kültürlerden aldıkları unsurları kendi anlayış, zevk ve ihtiyaçlarına göre kullanmışlar ve kendilerine göre bir sentez yapmışlardır. Kültürü, bir milletin politik, sosyal ve ekonomik hayatından ayırmaya imkân yoktur. Avrupalı âlimler arasında, Türk kültürünü eserleri tahlil ederek inceleyenler ve diğer kültürlerle mukayese edenler yok denecek kadar azdır. Avrupa'da Türk edebiyatını tahlilî bir şekilde ilk defa ele alan Napoli Üniversitesi Profesörlerinden Alessio Bombaci'dir. Fransızcaya çevrilen Storia Delle Literatura Turca'nın baş kısmında bulunan «Les Inscriptions de L'Orkhon» bölümü metne dayanan araştırmanın ne kadar verimli olduğunu gösteren güzel bir örnektir.

(13) Mevlânâ eserlerinde sık sık tekrarladığı bu fikri Mesnevî'de şöyle bir benzetme ile ortaya koyar:

«Keseyle dağarcığın (deri torbanın) değeri altındadır. İçinde altın olmayan keseyle dağarcığın ne kıymeti var? Nitekim tenin (vücudun) değeri de canla (ruh ile) fakat canın değeri de cânânın (sevgilinin) ışığındadır» (Türkçe Veled İzbudak tercümesi, Mesnevî, c. III, s. 206).

(14) Mecâlis-i Sab'a, Abdülbaki Gölpınarlı tercümesi, Konya 1965, s. 95.

«Gerçekte bütün o işler, akıldan meydana geliyor. Uzuvlarsa birer âletten ibarettir».[15]

«A kardeş, sen o düşüncesin ancak; ondan başka neyin varsa kemiktir, kıldır».[16]

«Şu görünen kadehlerde can şarabı var; daha ne kadar kadehlerin şekline bakıp kalacaksın».[17]

İnsanoğlu, kendine ve kâinata vücut veren ilâhî kudreti dışta, şekilde, maddede değil, kendi ruhunda bulabilir. Mistik tecrübede önemli yer tutan «extase» ın rolü, insana içindeki gücü tanıma imkânı verir. İnsan ruhu böyle anlarda içinden taşan bir gücün varlığını aştığını hisseder. Mevlânâ'nın mistik dans, musikî ve şiire önem vermesinin sebebi budur. Dans, musikî ve şiir vasıtasıyle insan ruhu, günlük hayatın kendisini esir eden baskılarından kurtulur.

XVIII. yüzyılın büyük Mevlevî şâirlerinden Şeyh Galib, insan ruhundaki vücut ve dünyayı aşma gücünü şu beyit ile ifade etmiştir:

Bir şulesi var ki şem-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsümânın[18]

(Can mumunun öyle bir alevi var ki, gök kubbenin fânûsuna sığmaz).

Yanardağlardan çıkan lavlar, nasıl soğur ve katılaşırsa, kâinatı yaratan kudret de belli şekiller içine girince, başlangıçtaki gücünü kaybeder. Bu katılaşmayı dinî müesseselerde olduğu gibi, sosyal müesseselerde de görürüz. Konya'da Mevlânâ'nın mezarı üzerindeki sandukada onun meziyetlerini öven bazı cümleler yazılıdır. Bunlardan birincisi Mevlânâ'nın «dini yenilemesi» dir.

Bu bir gerçektir. Mevlânâ'nın yaşadığı devirde İslâmiyet doğalı altı yüz yıl olmuştu ve bu müddet zarfında diğer dinler gibi İslâmiyet de katılaşmıştı. Bu katılaşma dinî ibadet şeklinde görüldüğü gibi, medresede okutulan skolastik ilimlerde de kendisini gösteriyordu.

---

(15) Fihi Mâ-Fîh, Abdülbaki Gölpınarlı tercümesi, İstanbul 1972, s. 9.

(16) Mesnevî'nin II. cildinde bulunan bu beyti Mevlânâ, Fihi Mâ-Fih'de bir soru üzerine tefsir etmiştir. (A. Gölpınarlı tercümesi, s. 47).

(17) Divan, Abdülbaki Gölpınarlı tercümesi, İstanbul 1971, s. 430.

(18) Şeyh Galib (1757-1799) Mevlevî tarikatine mensup büyük bir şairdir. Bugün İstanbul'da bir müze haline getirilen Galata Mevlevîhanesi'nde şeyhlik yapmıştır. Mezarı da oradadır. Şeyh Galib'in tasavvufu imajlarla anlatan güzel şiirleri ve manzum allegorik bir hikâye kitabı vardır. Şeyh Galib'in yukarıki beyti o devirde yapılan cam kandillere yazılmıştır.

O ilde kalsaydık, onların yordamına (yaşayış tarzına) uygun ömür sürer; ders vermek, kitaplar meydana getirmek, öğüt verip vaaz etmek, zâhitlikte bulunmak, ibadetlere koyulmak gibi onların istedikleri şeylere sarılırdık».[24]

Mücerret düşünceden pek hoşlanmayan Türkler, musikî ve dansa önem veriyorlardı. Öyle anlaşılıyor ki, Mevlânâ, Anadolu'ya geldikten sonra, çevresinin tesiriyle şiir söylemeye ve sema etmeğe başlamıştır. Fakat Mevlâna daha önce çok kuvvetli bir medrese tahsili yaptığı ve çok kültürlü olduğu için, şiirlerinde derin düşünce ile lirik duygu ve şekli birleştirmiştir. Daha da fazlası, Mevlânâ «duygu» ve «sevgi» yi «akl»ın yerine koymuştur. Bir şiirinde bu değişikliği şöyle ifade ediyor:

«Kendimden geçtim, aşka kul oldum; cihanı da kendim gibi kendinden geçirmek istiyorum».

«Bütün şu âlemi aşk çengi (rebabı) yapacağım; dilsiz çengden (rebabdan) üç yüz dil meydana getireceğim».[25]

---

(24) Abdülbaki Gölpınarlı, Fihi Mâ-Fih (İstanbul 1972, s. 62), Ariflerin menkıbeleri'nde aynı fikri teyid eden şu fıkra vardır: Mevlânâ bir gün etrafındakilere şöyle der:

«Yüce Tanrı'nın Rum halkı hakkında büyük inayeti vardır ve Sıddık-ı Ekber'in duasıyle de bu halk bütün ümmetin en merhamete lâyık olanıdır. En iyi ülke Rum ülkesidir. Fakat bu diyarın insanları, Mülk sahibinin (Tanrı'nın) aşk âleminden ve derunî zevkten, çok habersizdirler. Müsebbib-ül-Esbab (Tanrı) (şanı aziz olsun ve saltanatı yücelsin) hoş bir lütufta bulundu, sebepsizlik âleminden bir sebep yaratarak bizi Horasan ülkesinden Rum vilâyetine çekip getirdi; haleflerimize de bu temiz toprakta konacak yer verdi ki, ledünî iksirimizden onların bakır gibi olan vücutlarına saçalım da onlar tamamiyle kimya, irfan âleminin mahremi ve dünya âriflerinin hemdemi olsunlar» buyurdu. Nitekim demiştir:

Şiir:

«Beni Horasan'dan çekip Yunanlılar içine getirdin ki onlarla haşır neşir olup hoş bir mezhep vücuda getireyim».

Onların hiç bir suretle doğru yola meyletmediklerini ve ilâhî sırlardan mahrum kaldıklarını görünce, insanların tabiatına uygun düşen şiir ve semâ yolu ile o mânaları onlara lâyık gördük; çünkü, Rum halkı, zevk ehli ve şirin sözlüdür. Meselâ bir çocuk hasta olur ve tabibin verdiği ilâçtan nefret edip mutlaka şerbet isterse, hazık doktor ilâcı bir şerbet testisine koymak suretiyle çocuğa verir. Çocuk onu şerbet zannıyle seve seve içer, dertlerinden kurtulur, sıhhat bulur ve onun bozulmuş olan mizacı düzelir. (Tahsin Yazıcı tercümesi, İstanbul 1973, Hürriyet Yayınları, s. 246-247).

(25) Divan-ı Kebir, A. Gölpınarlı tercümesi, İstanbul 1970, s. 105.

Mevlânâ'nın mezar örtüsünde işaret edilen ikinci nokta, sözü ile yer definelerini açığa çıkarmaktır.

Mevlânâ bu işi insanda ve kâinatta gizli olan hakikatleri göstermek suretiyle yapmıştır. İslâmiyet görüntülerin insanı aldattığına kani olmakla beraber, bu dünyanın varlığını inkâr etmez. Kâinat Tanrı'nın eseridir. İnsanlar günlük meşguliyetleri, dalgınlıkları veya varlığa sadece menfaatçi bir gözle baktıkları için, kâinatın içinde tecelli eden hakikat ve güzellikleri fark etmezler.

Tanrı'nın kâinattaki tecellisini görmek için ruhun arınması lazımdır O zaman dünyada görülen her şey insana onun bir parçası gibi gelir. Bir şiirinde şöyle diyor Mevlânâ:

«Bütün dünya, o sonsuz bağdan, o uçsuz-bucaksız bahçeden koparılmış bir gül demetidir».[26]

« (Tanrı) âlemi süslemek için, Ay gibi suyun içinde görünür».[27]

«Gökyüzü bir çadırdır. Üniversel akıl da bir padişah; fakat padişah olmasaydı çadır kurulmazdı.»[28]

Tanrı, kâinatta maddî olarak tecelli ederken bin bir güzellik yaratır. Mevlânâ, bunu toprağın içinden çiçeklerin veya kıymetli madenlerin çıkmasına benzeterek şöyle diyor :

«Toprak, içindeki gizli şeyleri, bahçenin yüzünde görür de, gönlümde neler varmış der, yücelmeye koyulur.»

«Kara demir gönlünü aynada görür de, ben de aşıklanabilirmişim der».[29]

Dünyaya bu gözle bakan Mevlânâ için:

«Dünyanın her parçası aşktır, her parçası bir buluşma sarhoşluğudur».

«Şu gökyüzü âşık olmasaydı, göğsü, gönlü böyle saf, böyle temiz olmazdı».

«Güneş de âşık olmasaydı yüzünde bir ışık bulunmazdı».

«Yeryüzüyle dağ da âşık olmasalardı, gönüllerinden bir ot bile bitmezdi».[30]

Mevlânâ'nın tabiata ve insana bakış tarzı nikbindir. Fakat bu nikbinliğin sebebi, onun her yerde ve her şeyde Tanrı'nın aksini bulmasından ileri gelir. Eğer o kâinata ve insana bugünkü insanların baktığı gibi baksaydı, herhalde canı çok sıkılırdı.

Mevlânâ zamanında da bugünün âlimleri gibi kendilerini ve Tanrı'yı unu-

(26) Divan, Abdülbaki Gölpınarlı tercümesi, s. 222.
(27) ayn. esr., s. 178.
(28) ayn. esr., s. 393.
(29) ayn. esr., s. 172-173.
(30) ayn. esr., s. 457-458.

tarak eşyayı tedkik eden ilim adamları vardı. Mevlânâ bu tür ilimden hoşlanmaz. Hattâ onlarla alay eder.

Padişahın bir oğlu varmış. Oğlu her şeyi öğrensin diye çok bilgili bir öğretmen tutmuş. Çocuk her şeyi, hattâ gizli şeyleri bile öğrenmiş. Babası bir gün onu imtihan etmek için yüzüğünü avucuna almış, «söyle bakalım, avucumdaki ne» demiş. Çocuk babasının avucundaki şeyin yuvarlak, sarı, ortası boş olduğunu söylemiş. Fakat ne olduğunu bilememiş, «kalbur» demiş.

Mevlânâ bu hikâye ile sadece eşyanın vasıflarını bilen, fakat varlığın mahiyetini anlamayan ilim adamlarını telmih eder ve şöyle der:

«Şimdi zamane bilginleri de böyledir. Bilgileriyle kılı kırk yararlar; kendilerine ait olmayan şeyleri iyi bilirler. Fakat asıl ehemmiyetli olan, bütün bunlardan fazla kendilerine yakın bulunan kendi varlıklarıdır; kendilerini bilmezler.

Şu içi boş oluş, sarılık, şekil, yuvarlaklık, yüzük için öğretidir. Yüzüğü ateşe attın mı, bunların hiç biri kalmaz, hepsinde temiz olan özü, zatı kalır».[31]

Mevlânâ'nın bu görüşü bugünün ilmine de tatbik edilebilir. Bugünün âlimleri de eşyanın vasıflarını çok iyi biliyorlar, fakat hayat, kâinat ve insanı var eden esas varlığı tanımıyorlar; hattâ onun üzerinde düşünmüyorlar bile. Hayat ve kâinatın derin mânası onları ilgilendirmiyor. Fakat eşya hakkında bildikleri binlerce şey onları mesut etmiyor.

XX. yüzyılda existentialiste filozoflardan bazıları insana, insanı muztarip eden şeye dönmeği denemişlerse de Mevlânâ gibi insanı bir bütün olarak ele almadıkları, insan varlığında akıl kadar önemli bir yer tutan his, hayâl ve bedeni, teknik bilgilerin yanında mistik tecrübe ve güzel sanatları ihmal ettikleri için satıhta kalıyorlar.

Üzerinde durulursa Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, bugünün insanlarına unuttukları veya ihmal ettikleri bazı hakikatleri öğretebilir.

Mevlânâ'nın hayatı ve eserleri üzerinde söylenilecek daha pek çok şey vardır. Ben onun dikkati çekici birkaç cephesinden bahsettim.

[Bu yazı, 1974 yılında Mevlânâ'nın 700. ölüm yıldönümü dolayısıyle Roma'da Accademia Nazionale dei Lincei'de yapılan anma gününde okunmuştur. Yazının fransızca metni adı geçen Akademi tarafından neşredilmiştir.]

(31) Fihi Mâ-Fih, A. Gölpınarlı tercümesi, s. 89.

DİNLE NEYDEN

Mevlânâ ve Mevlevîliğin çeşitli cepheleri vardır. Bunlardan birincisi, her yıl Konya'da ve dünyanın başka taraflarında tekrarlanan meşhur Mevlevî ayini,-dir. Bu ayinin gerek ona iştirak edenleri, gerek seyredenleri kendinden geçiren, büyüleyen bir tarafı vardır. Mevlevîlere «dönen dervişler» adını veren Avrupalılar, Mevlevîliği ilkin göze ve kulağa hitap eden bu cephesiyle tanımışlar, daha sonra bu ayinlerin derin mânasını ve fonksiyonunu anlamışlardır.

Türkiye'de geniş halk kütlesi Mevlevîliği, Mevlânâ'nın kutsal şahsiyeti, ney sesi ve sema ile tanır. Mevlevî ayini hiç şüphesiz güzel, derin mânalı ve tesirli bir «kült»tür. Onun bütün dünyaya mensup insanları bir noktada birleştirmesi bile başlı başına bir değer taşır. Fakat Mevlevî ayini aslında pervaneleri etrafına toplayan parıltılı bir mumdan başka bir şey değildir. Ona bu gücü veren mumun içinde beliren (ışık), yani Mevlânâ'nın ruhudur.

Konya ve Konya'da bulunan Mevlânâ müzesi, her yerde icra edilebilen ayinden başka, çok müstesna bir mâna ve değer taşır. Mevlânâ, Mevlânâ'nın babası, Şems ve diğer büyük mevlevîler Konya'da yatarlar. Sadece Mevlânâ'nın Konya'da yatışı Konya'ya kutsal bir şehir hüviyeti kazandırmıştır. Mevlânâ'nın huzurunda bulunmak, dua etmek insana anlatılması imkânsız bir huşû duygusu verir. Mevlânâ'nın hâlâ devam eden manevî tesiri ruhlara teselli verir, hattâ maddî hastalıkları iyileştirir.

Mevlânâ müzesi, bir müze olarak da büyük bir değer taşır.

Bunun dışında Mevlânâ'nın bütün dünya dillerine çevrilen *Mesnevî*'si, *Divan*'ı vesair eserleri vardır. Mevlânâ'nın asıl ruhu, duygu ve düşüncesi bu eserlerde dile gelir.

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si, *Divan*'ı, *Fihi Mâ-fih* adlı eserleri derin, ebedî fikir ve duygularla doludur. Mevlevî ayinine gelen ve Mevlânâ müzesini ziyaret eden on binlerce insandan pek azı onun bu eserlerini okumuşlardır. Halbuki yukarda

da belirtildiği gibi Mevlânâ'nın duygu, düşünce ve bayâlleri bu eserlerindedir. Onları okumadan, sadece ayin ve türbe ziyareti ile yetinenler, gerçek Mevlâna'yı tanımazlar. Onların bu suretle elde ettikleri göz ve kulak izlenimlerinden ibarettir. Mevlâna, *Mesnevî*'sinin başında sırrının göz ve kulak ile anlaşılamayacağını belirtir. Göz ve kulak dış âlemle ilgili organlardır. Mâna, duyu organları ile değil, zihin ve kalb ile anlaşır.

Mevlânâ'yı hakkıyle tanımak isteyenler, onun eserlerini okumalıdırlar. Mevlâna, eserlerini farsça yazmakla beraber, bunların türkçe, ingilizce ve başka dillere de tercümeleri vardır.

Ayin, türbe, *Mesnevî* ve *Divan*'dan sonra, Mevlevîlikle ilgili büyük geleneğin de tanınması icap eder. Mevlânâ'nın eserleri Türkiye, İran, Pakistan, Hindistan, İngiltere, Fransa, Almanya, Amerika vesair ülkelerde çok çeşitli şekilde «tefsir» ve «şerh» edilmiştir. Mevlânâ, bugün de, çağın anlayışına göre incelenmelidir.

Konya Turizm Derneği'nin 1971 yılında neşrettiği *Aspects of Mevlânâ* adlı kitap zamanımızda yapılan çalışmalardan bir kısmını ihtiva eder. Daha önce Türkiye'de bulunan ve İlâhiyat Fakültesinde ders veren Prof. Dr. Annemarie Schimmel (türkçe adı ile Cemile Hanım)ın hazırladığı bu kitapta kendisi ile beraber öğrencilerinin de dikkate değer araştırmaları vardır. Aynı kitapta Pakistanlı Şerif el Hasan'ın «Mevlânâ Celâleddin-i Rumî'nin İkbal Üzerindeki Tesiri» adlı yazısı ile Mehmet Önder'in Konya'yı tanıtan bir denemesi bulunmaktadır.

Önümüzdeki yıl Konya'da bir Mevlânâ Araştırma Enstitüsü açılacak ve bir kongre tertip edilecektir. Bu Enstitünün yapacağı en önemli işlerden biri, türkçe, farsça ve diğer dünya dillerinde Mevlânâ ve Mevlevîlikle ilgili bütün neşriyatın, yazmalar dahil, tam bir bibliyografyasını hazırlamak ve bunların asıllarını veya fotokopilerini toplamaktır. Bu enstitünün daha sonra yapacağı iş, Mesnevî şerhlerini ilmî olarak bastırmaktır. Mevlevî şair, ressam ve musikîşinaslarının eserlerini tesbit etmek, toplamak ve neşretmek de Mevlânâ Araştırma Enstitüsüne düşer. Enstitünün binası yapılmıştır. Şimdi liyakatli bir araştırıcı kadrosuna ihtiyacı vardır. Gereken önem verilirse, bunlar da bulunur ve yetiştirilir.

Ben bir Mevlânâ ve Mevlevîlik mütahassısı değilim. Bir edebiyat tedkikçisiyim. Bilhassa şiir tahlilleri beni yakından ilgilendirr. Bu münasebetle, Mesnevî Şerhlerine karşı bir ilgi duydum. Ve bunlardan birkaçını karıştırdım.

Mesnevî ve Mevlânâ'nın şiirleri, çağlar boyunca, muhtelif ülkelerde çok çeşitli şekilde tefsir edilmiştir. Bunların hepsi aynı derecede «değerli» olmamakla

beraber, kültür tarihi bakımından hepsi «önemli» dir. Mevlânâ'nın bizzat «ne dediği» başka, ondan şu veya bu yazarın «ne anladığı» başka bir şeydir.

Mevlânâ'nın eserlerini tercüme, şerh, tefsir ve tahlil, kelimenin tam mânası ile bir «kültür faaliyeti»dir. «Kültür» işlemek ve derinleştirmek demektir.

Mevlânâ'nın eserlerinin muhtelif dillere nasıl çevrildiği, nasıl tefsir ve izah edildiği ayrıca ele alınması gereken önemli bir konudur. Mevlânâ'ya ait tefsir, yüzyıllar boyunca, ülkelere ve şahıslara göre değişmiştir. Bunlarda önemli olan, tefsircinin anlayış tarzıdır. Eski yazarlar Mevlânâ'ya bugünkünden çok farklı mânalar vermişlerdir. Fakat kültür tarihi bakımından bunların bilinmesinde büyük fayda vardır ve bu zevkli bir iştir.

Ben size bir örnek olmak üzere, XVII. yüzyıl sonu ile XVIII. yüzyıl başında (1654-1725) yılları arasında yaşamış olan Bursalı İsmail Hakkı'nın Mesnevî şerhinden sadece ilk beyti üzerinde söylediklerinden bahsedeceğim.

Hemen şu noktayı ilâve edeyim ki, Bursalı İsmail Hakkı, Mevlevî değil, Celvetîdir. Fakat o Mevlânâ'ya ve gerçek Mevlevîlere karşı bir Mevlevî kadar saygılıdır. Başka tarikat erbabının, bu arada Mevlevî olduğuna bir işaret olmayan Yunus Emre'nin Mevlânâ'ya karşı gösterdiği saygı, Mevlânâ'nın tarikatleri aşan bir mâna ve değer taşıdığını gösterir. Bugün Hıristiyanların da Mevlânâ'yı sevmeleri daha da derin bir mâna ifade eder: Mevlânâ'da bütün insanlığa ışık veren bir ruh vardır. Bunun tedkiki ayrı bir konudur.

Bursalı İsmail Hakkı'nın *Ruhu'l-Mesnevî* adlı Mesnevî şerhi iki cilttir. Bursalı'nın üslûbu, ünlü Mesnevî şârihi Sarı Abdullah Efendi'ye nazaran daha sadedir.

Bursalı'nın Mesnevî şerhi eski harflerle hicrî 1287/Milâdî 1870 yılında basılmıştır.

Bursalı, Mesnevî'nin ilk beytini şöyle kaydeder:

Bişnev ez ney çün şikâyet mîkuned
Ez cüdayiha hikâyet mîkuned

Bu iki mısrada geçen «şikâyet» ve «hikâyet» kelimelerinin yeri acaba doğru mudur? Bursalı'ya göre «şikâyet» kelimesi başta gelmelidir. Eski mesnevîlerde diyor Bursalı böyle yazılıdır. İkinci mısra birincisini izah eder mahiyettedir. Molla Câmi bu beyti tazmin ederken «hikâyet»i başa almıştır ama bu doğru değildir. Bursalı'ya göre ney «şikâyet» eder. Fakat bu «şikâyet» basit mânada bir

«şikâyet» değil, «derdleşme» kelimesinde olduğu gibi, konuşma, sohbet etme, ha lini anlatma mânasına gelir.

Bursalı, şerhine, farsça «bişnev» kelimesinin başında arapça (ب) harfinin altındaki noktanın çeşitli mânalarını açıklayarak giriyor. Eski eserler Besmele ile başlar. Buna göre «bişnev» kelimesinin başında (be), Besmele mânasını taşır. Kur'ân Tövbe sûresinin başında da Besmele yerine (ب) harfi kullanılmıştır.

Bursalı'ya göre (ب) nin altındaki nokta be harfine şahsiyet verir. Eğer (ب) nin üstünde bir nokta olsaydı (n), iki nokta olsaydı (t), üç nokta olsaydı (s) okunurdu. Altta iki nokta (y), üç nokta (p) ye delâlet ederdi. Buna göre, eski harflerde noktaların yeri ve sayısı kelimenin şahsiyetini değiştirir. Diğer noktaların hepsi (ب) nin altındaki o tek noktadan türemiştir.

Bursalı'ya göre dünyada «ne kadar mevcudât var ise cümlesinin melekûtu vardır ve ol mevcut olan melekût ile kaimdir ve ol melekût Hak Taâlâ'nın yed-i kudredindedir.»

(Be) harfi ebced hesabına göre (1) dir. Mesnevî kelimesinin mânası da ikidir. İnsan iki varlıktan ibarettir: Ruh ve vücut. Bunlardan biri, ruh latif, ikincisi vücut kesiftir. Vücut ruha ağırlık ve sıkıntı verir. Fakat dünyada bu ikisi bera ber bulunmak zorundadır. (ا) adama delâlet eder. Dik duran vücuttur. (ﺎ) da elif veya (a) (b) ye tâbidir. Bu vücudun ruh sayesinde ayakta durduğuna delâlet eder.

«Ba'nın tahtında olan nokta-i vahdet taayyün-i evvel-i zatiye işarettir ki sırr-ı insan anın mazharıdır.»

Bursalı (ب) nin altındaki nokta ile bütün varlığın esasını teşkil eden atom arasında bir münasebet bulur. Bu konuda aynen şöyle diyor :

«Ne kadar nukuş -ı ervâh ve suver-i ecsam ve besâit tabiiyyat ve mürekkebat-ı unsuriyat var ise andan teşekkül ve tasavvur ve tevellüd ve temessül eyleyüp âlem-i ilmde müstaid oldukları sûret-i mahsusa ile vücud-pezîr oldular ve Kesrât-ı bî-nihâye ol vahdete mâni ve cüz'iyyat bî gaye ol külliyete mezâhim olmadı. Zira teaddüd-i vücud tekerrür-i tecellîden hâsıl oldu» (s. 4).

Bursalı'nın harflerden hareket etmekle beraber, varlığın esasını birbirleriyle birleşen cüzlerden ibaret sayması, modern atom nazariyesine yakındır.

Bursalı, vahdet ile kesret arasındaki münasebeti, ruh ile vücut arasındaki münasebete benzetir. İnsanda tek bir ruh vardır. Fakat bu ruh, vücudun çok çeşili organlarına yayılmıştır. Vücudun organ ve hücreleri kesret'e, ruh vahdet'e delâlet eder.

Be'nin altındaki nokta varlığın esası, başlangıcı olan atomu gösterir. Bursalı fikrini şöyle özetler :

«.. Her cisim cüz-i lâyetecezziye müntehidir, o cüz noktaya işarettir. Cemi terekkübat anınla kaimdir» (s. 5).

Bu cümleler gösteriyor ki, Bursalı, Eski Yunanlılardan beri gelen kâinatın atomlardan mürekkep olduğu fikrini biliyordu. «Bişnev» kelimesinde (be) nin altındaki noktayı varlığın başlangıcı ve temeli sayıyordu.

Bursalı (ـبـ) harfinin eğik şeklini de mânalı bulur. Vücuda tekabül eden (ا) diktir: «İnkısar ve tevazu bâis-i ulüvv ü rif'attir.» Bursalı bu münasebetle bir kıt'a da söylüyor :

Elif-i kametini nun eyle
Var fünûnun, yürü cünûn eyle
Kim ki ba gibi münkesir olmaz
Noktanın ilmi doğrulup gelmez (s. 5)

Bursalı, (be) de daha birçok mânalar bulur. İnsanın konuşmak için çıkardığı ilk ses (b) dir. Dudaklar (b) sesi ile açılır. Tanrı ruhlar âleminde «Elestü birabbiküm» diye sorduğu zaman, ruhlar «Belî» diye cevap vermişlerdir. Mevlânâ Belh şehrinde doğmuştur. Belh kelimesi de (b) ile başlar. Bursalı «Bişnev» kelimesinin (be) si ile Bari, Basîr, Bâki arasında da bazı bağlantılar kurar.

Hurufîlikle de ilgisi olan, Be harfi ve altındaki nokta üzerinde kılı kırk yaran bu tefsir tarzı, bugün için sadece eskilerin zihniyeti hakkında fikir vermesi bakımından tarihî bir değer taşır. Bugünkü tefsirciler ne (be) den, ne de altındaki noktadan bu mânayı çıkarmazlar. Fakat kültür tarihi bakımından bu inançlar önemlidir. Zerre veya noktada kâinatın sırrını görme inancı eski kültürde çok yaygındır. Onların harflere verdikleri bu derin ve kutsal mâna, belki eski sanatımızın önemli bir kolu olan hat sanatını da aydınlatır.

(Be) den sonra, Bursalı «Bişnev(işit) » kelimesinin mânası üzerinde durur. Mevlânâ neden Mesnevîye «gör, bak» diye değil de «işit» veya «dinle» sözü ile başlamıştır. Bunun sebebi, «işitme» duygusunun «görme» den önce gelmesidir. Anne karnındaki çocuk, görmeden önce işitir. Sâlik de böyledir. Önce şeyhinin sözlerine kulak verir, sonra görmesi gereken hakikatleri görür. Bursalı kendi ifadesi ile şöyle der :

«Sem, basardan ve basar dahi kelâmdan akdemdir. Rahm-i mâderde cenine

ibtida hâsıl olan sem' kuvvetidir... Dünyaya geldikde hiss-i basar, andan sonra kelâm zuhur bulur. Pes kelâm merâtib-i sıfatın âhiridir» (s. 9).

Buna göre çocuk önce işitir, sonra görür, nihayet konuşur. Duyguların gelişmesinde bir sıra vardır. Sâlik de çocuğa benzer.

«Sâlik dahi rahm-i mâderde cenin gibidir. Zira velâdet-i saniye ehlidir» (s. 9). Sâlik hakikatlere ulaştıktan sonra ikinci defa doğar. C.G. Jung'un üzerinde ısrarla durduğu bu «yeniden doğma» kavramı *Mesnevî*'de önemli bir yer tutar. Mevlânâ'ya göre ölüm, bir «yeniden doğuş» tur. İnsan bu dünyada anasının karnındaki çocuk gibidir. Sadece bazı sesleri işitir.

Bursalı, bu münasebetle şöyle diyor:

«Sâlike lâzım oldu ki evvelâ nidâ-yı Hakk'a ve hâtife doğru sem'aca ve bu sem'in hakikati ile mütehakkık oldukdan sonra basar mertebesinde rü'yet-i didar sahibi ola, andan Hak ile münavaat ve mükâlemeye istidat bula» (s. 9).

Bursalı bu merhaleleri Hazret-i Muhammed'in hayatında da görür:

«Fahr-ı âlem İsrâfil'in savtını işitirdi ve lâkin şahsını görmezdi. Sonra bir müddet dahi âyine-i ekvânda (kâinatın aynasında) nurullahı müşahede eylerdi, sonra vahye müstaid oldukta Cebrail Aleyhisselâm nüzul etti, sonra mi'râc-ı cismânî dahi vâki olup âlem-i takarrübde Hakk'ın kelâmın işitti ve hem bî-perde cemâlin gördü, anınla bin bir aded mükâleme eyledi» (s. 9).

Beyitte önemli bir yer tutan ney kelimesinin çeşitli mânaları vardır. Bursalı, Lûgat-ı Hüsâmî'ye göre, «ney» ile «nay» ı birbirinden ayırıyor: «Kamış neydir, düdük nay» (s. 3).

«Ney'den murad vücud-ı insânîdir ki zarurî bu âlem-i gurbete düşmüş ve mertebe-i ahadiyetten tedric ile nüzul eylemiş ve nâçar yine vatanına rücuu lâzım gelmiştir» (s. 10).

Bursalı, ney ile insan arasındaki münasebeti açıklarken dikkati çekici fikirler ileri sürer. İnsan, insan oluncaya kadar çeşitli safhalardan geçmiştir. Bazı varlıklar bu geçişi gösterirler. Meselâ mercan, madenlerden bitkiye en yakın olanıdır. Zira bitki gibi büyür. Hurma ağacı bitkilerin hayvana en yakın olanıdır. Zira başı kesilince kurur. At, hayvanın insana en yakın olanıdır. Zira o da insan gibi şuur sahibidir ve rüya görür. Böylece madenden insana doğru bir tekâmül vardır. Bu fikir *Mesnevî*'de de mevcuttur.

Bursalı'ya göre «ibtidâ-yı mahlûkat kalemdir.» Kalem eskiden kamıştan yapılırdı. Kâinat kalem ile yazılmış ve çizilmiştir.

«Kalem ile bu kadar nukuş-ı huruf ve suver-i kelimat zâhir olduğu gibi evvel-i mahlûk ve ibtidâ-yı mahlûk olan kalemin yüzünden dahi bu kadar ervâh ve ecsam zulmet-âbâd-ı mâbuddan sahrâ-yı vücuda kadem bastı.» Kalemden bir maksat da «kalem sahibidir. Erbab-ı kalem terkibinde olduğu gibi.

Bursalı'ya göre kalem «hakikat-i Muhammediye'den ibarettir velâkin cümle hakayık-ı kevmiyenin ol hakikatten hissesi vardır» (s. 12).

«Ney mutlaka irciî hitabına lâyık olan uşşaka misal olup nüzul ve uruç meyanında olan ahvali beyana işarettir.

İnsan Tanrı'nın Birlik âleminden ayrıldıktan sonra çeşitli merhalelerden geçerek şimdiki durumuna gelmiştir. Bu safha çıkışın başlangıç noktasıdır. İnsan tekrar aynı birliğe dönecektir.

Bursalı bu münasebetle neyin dinleniliş tarzı hakkında da bilgi verir.

Bursalı'ya göre «insanda beş mertebe vardır: Biri tabiat ve biri nefs ve biri kalb ve biri ruh ve biri sırdır.»

Bunlardan ilk ikisi, tabiat ve nefs, insanın hayvanî tabakasını teşkil eder. Neyi eğlence maksadı ile dinleyenler, onun içindeki gizli mânaya yükselemezler. İnsan tabiatı sesten hoşlanır. Gençler henüz nefslerini yenmedikleri için, ney sesi onlarda kötü arzular uyandırır. Bundan dolayı Bursalı'ya göre gençlerin sema etmesi ve ney dinlemesi haramdır (s. 12). Ney olgun ruhlarda muhabbet, huzur ve sükûn uyandırır. İnsan ney sesini kalbi ve ruhu ile dinlerse, Tanrı'nın sırrına erer. Böyleleri sema esnasında Tanrı'nın nurunu görürler. Kalb, ruh ve sır mertebesine ulaşanların semaına izin verilmiştir: «Zira sema bunların batınlarında olan sıfat-ı hamideyi tahrik eder. Bu sebepdendir ki, suret-i hasenenin nazarda tesiri olduğu gibi nağme-i lezizenin dahi nefsde tesiri vardır...».

«Hazret-i Mevlânâ'nın bişnev diyen emri kalb ve ruh ve sırra göredir. Bunlar ve bunların meclisleri ve hareketleri ve semaları hakkanidir, ehl-i tabiat ve nefse göre değildir ki bunların cem-i ahvali şeytanîdir.»

Sema dinleyenlerin sesten Tanrı sırrına ulaşabilmeleri gerekir. «Gayrılara bu bâbı feth etmede mefâsid çokdur» (s. 13).

Bursalı'nın «şikâyet» kelimesine verdiği mâna da dikkate değer. Neyin şikâyet etmesi, âşıklar için şikâyet değil, «hikâyet»dir. Durumu açıklamaktır. Bursalı bu mânayı güzel bir beyit ile açıklıyor:

Hikâyet eylesem belki şikâyet anlanur bilmem
Ne yüzden arz-ı hâl etsem sana ben ey kerem kânı (s. 10)

İnsanların dostlarına başlarından geçen macerayı anlatmaları şikâyet sayılmaz. Varlıkta her ses gizli bir sırrı ortaya koyar: «Her mevcut elsine-i Hak'dan bir lisan ve her suret bir sırr-ı acibden nişandır» (s. 11).

Ney, kamışlıktan koparıldıktan sonra, ney haline gelinceye kadar elden ele geçmiştir. İnsan da insan haline gelinceye kadar maden, nebat ve hayvan safha-

larını aşmıştır. Bu aşma, çok uzun sürmüştür. Bu geçen uzun zamanın her anı bir ayrılıktır :

«Vücud-ı insanî hüviyet-i zâtiye mertebesinden tenezzül edüp kendi taayyün-i mahsusu âyinesinde cilveger olunca bu kadar etvar ve menâzil devr eylemiş ve ahd baîd oldukça gurbet ve devri dahi kemâlin bulmuştur. Nitekim gurbet âşina olanlara mâlum ola» (s. 11).

Bursalı, burada insanın Tanrı'dan ayrılarak insan haline gelmesini tasavvufta önemli bir yer tutan «nüzul ve uruç», «alçalma ve yükselme» yahut devir nazariyesi ile izah ediyor. Ruh, bu esnada kat kat maddeye bürünmüştür. Bursalı bu durum dolayısıyle şu kıt'ayı söyler :

Andelib-i dil nice feryad u efgan etmesün
Çün gül-i sadberg kat kat hicâb altındadır
Mezra-ı vahdette bitmiş dane iken bu vücud
Şimdi kesrette nihan olup türab altındadır (s. 11)

Buraya kadar Bursalı İsmail Hakkı'nın sadece bir beyit üzerindeki açıklamalarını ortaya koymağa çalıştım. Bursalı, *Mesnevî*'nin diğer beyitlerini de böyle kılı kırk yararcasına, devrinin bütün inanç ve kültüründen faydalanarak şerh ve izah etmiştir.

Bu fikirlerden bazıları gerçekten derin ve düşündürücüdür. Bazı görüşler bugüne uymasa bile, kültür tarihi bakımından önemli olan *Mesnevî*'nin yüzyıllar boyunca en küçük noktasına kadar «yaşanılmış olması» dır.

Üniversitede asistan iken Halide Edib'in Shakespeare üzerinde verdiği derslere de devam ediyordum. Bir gün Tanpınar bu dersleri nasıl bulduğumu sordu. Çok sağlam ve ilmî esaslara dayandığını söyledim. Tanpınar: «Halide Edib'in fikirleri sağlam ve ilmî olsa bile, o Shakespeare üzerinde rüya görmez» dedi.

Tanpınar, varlıklar veya eserler üzerinde «rüya görme»ye büyük önem verirdi. Ona göre insan, ancak bu suretle onlarla kaynaşır, haşır neşir olurdu.

Eskilerin Mevlânâ üzerinde yapmış oldukları tefsirler, belki «sağlam ve ilmî» değil; Tanpınar'ın deyimi ile «rüyalar» dan ibarettir. Fakat onlar Mevlâna'yı bu rüyalar vasıtasıyle sevmişler, onun feyizli bahçesine kök salmışlardır.

Mevlânâ, ölümünden bugüne kadar insan ruhunu mest eden semaı ile, okuyanlarda bin bir çağrışım, düşünce, fikir, hayâl ve özlem uyandıran eserleriyle yaşamıştır. Bursalı'nın yaptığı Mesnevî Şerhi «Mevlânâ'nın çağlar boyunca nasıl «yaşanıldığını» gösteren bin bir delilden biridir. Mevlânâ'nın eserleri gibi, onlar da Türk milletinin bu topraklarda meydana getirdiği zengin kültür hazinesinin bir parçasıdır. Bundan dolayı onların da incelenmeleri gerekir.

Çağrı, nr. 179, Aralık 1972, s. 7 - 14.

YUNUS EMRE VE NEBATLAR

Göçebe hayatını aksettiren eserlerde, meselâ *Oğuz Kağan Destanı* ile *Dede Korkut Kitabı*'nda hayvanlar ehemmiyetli bir rol oynadığı halde[1], köy çevresinde vücuda gelen eserlerde nebatlar ön planda gelmekte, sembol ve imaj unsuru olarak sık sık kullanılmaktadır. Bunu tabiî bulmak lâzımdır: Zira insanların duygu ve düşünceleri, hayat meşgaleleri ile yakından ilgilidir. Sürü besleyen ve hayvan avlayan göçebenin başlıca hayat meşgalesi hayvandır. Dâima karşı karşıya bulunduğu hayvan muhiti, onun davranış, duyuş ve düşünüş tarzı üzerinde müessir olur. Hayvan, canlı ve hareketli bir varlıktır. Onu yetiştiren ve avlayan insanın da böyle olması zarurîdir. Sürü besleyici ve avcı bir muhitte yaşayan insanın bariz vasfı cesaret, hareket ve kuvvettir. Bundan dolayı göçebe hayatını aksettiren eserlerde maddî kuvvete üstün bir değer verildiğini görürüz. *Oğuz Kağan Destanı* ile *Dede Korkut Kitabı*'nda insanlar cesaret ve maddî kuvvet bakımından değerlendirilmişler ve umumiyetle hayvanî teşbihlerle tasvir olunmuşlardır[2].

Toprakla uğraşan, ekin, bağ, bahçe yetiştiren insan, hayvan gibi canlı ve hareketli değil, durgun bir varlık karşısındadır. Nebatlar üzerinde kuvvet ve cesaretin hiç bir tesiri yoktur. Burada, aksine, sabır ve tevekkül ile beklemek lâzımdır. Nebatlar, insan iradesinden ziyade tabiatın kanunlarına tâbidirler. Mevsimler, yağmurlar, rüzgârlar, toprağın esrarlı bünyesi, insan irâdesini aşan kuvvetler (burada eski ziraat bahis konusudur), nebatların ve hayatı ona bağlı olan köylünün kaderi üzerinde hâkim bir rol oynar. Ekinci, büyük tabiatın (felek) karşısında umumiyetle, passiftir. İçinde bulunduğu durum, onu kolaylıkla gözle görülmez manevî kuvvetlerin mevcudiyeti fikrine götürür. Fransız mütefekkiri Alain, köylü ile

---

(1) Mehmet Kaplan, Dede Korkut Kitabında hayvanlar. s, 55-69.

(2) Mehmet Kaplan, Türk edebiyatında alp tipi s. 11-20; Dede Korkut Kitabı'nda kadın adlı makalelerde de bu nokta üzerinde durulmuştur s. 41-54.

denizciyi mukayese eden bir yazısında, «toprağın, suların, nebatların» insanı ayrı bir tarzda şekillendirdiğini çok iyi anlatır.[3] Bu hakikati, biz, göçebe medeniyeti ile köy medeniyetini, başka bir tâbirle, hayvancılık ve avcılıkla, ekincilik ve bahçeciliği mukayese ettiğimiz zaman açıkça görüyoruz.

Göçebe devrinin ideal insanı olan Alp tipi ile yerleşik İslâmî devrin ideal tipini temsil eden Velî ve Derviş arasında derin bir tezat vardır. Birincisi dışa dödük (extrovert) olduğu halde, ikincisi içe dönük (introvert) dir. Birincisinde maddî kuvvet, ikincisinde manevî kuvvet fikri hâkimdir[4]. Semboller ve imajlar da bu iki medeniyet tarzı ve ideal insan tiplerine göre değişmekte, göçebe - avcı aktif tipi hayat ve insan görüşü daha ziyade hayvan temi, ekinci - bağcı passif tipi ise umumiyetle nebat temi etrafında teşekkül etmektedir.

Göçebenin hayat ve kültüründe hayvanın hâkim olduğunu göstermek için *Dede Korkut Kitabı*'nı incelemiştik.[5] Köylü ve Derviş hayatında nebatın ön planda rol oynadığını ortaya koymak üzere *Yunus Emre Divanı*'nı gözden geçireceğiz.[6] Burada şu noktayı ehemmiyetle belirtelim ki, biz Yunus Emre adı altında, sadece şahsiyeti pek iyi bilinmeyen (tarihî Yunus Emre'yi) değil, aynı zamanda etrafında menkıbe teşekkül etmiş olan efsanevî velîyi ve bu isim altında şiir yazmış insanları da gözönüne alıyoruz. Konumuz bakımından bunlar müşterek bir sosyal durum ve buna bağlı hayat görüşünü toplu bir şekilde gösteriyorlar. Onların duygu ve düşüncelerinin tarih menşei de bizi burada ilgilendirmiyor. Yunus veya Yunuslar bu düşünceleri kendilerinden önce mevcut bulunan bir gelenekten almıştır. Fakat her gelenek, bir sosyal duruma ve zihniyete tekabül eder. Bizi burada alâkadar eden esas mesele, tarihî veya efsanevî Yunus'un temsil ettiği zihniyetin esas vasıflarıdır. Bu vasıfları, ayrı geleneğe veya sosyal duruma mensup bir başka şahsiyet veya efsanede de bulmak mümkündür. *Yunus Divanı*'nı seçişimiz, köylülük ile mistiklik arasındaki bağı çok açık bir surette ortaya koyduğu içindir.

Bektaşî geleneğine göre Yunus Emre, menşei itibariyle köylüdür. Tarikate bir kıtlık esnasında girmiştir. *Velâyetnâme*'de bu hâdise şöyle anlatılıyor :

«Sivrihisar şimalinde Sarıköy demekle mâruf yerde Yunus nam bir kimesne var idi. Fakirülhâl idi. Şöyle ki ekincilik ederdi. Hikmet-i Huda, devrân-ı rüzgâr

---

(3) Alain. Les Idées et les Âges II. Paris 1927. s. 71-78.
(4) Mehmet Kaplan. İki destan ve iki insan tipi, s. 21-40.
(5) Yukarda adı geçen makale.
(6) Yunus Emre Divanı. nşr. Abdülbaki Gölpınarlı, I-III. İstanbul 1943.

kaht yüzün gösterüp mezbur Yunus dahi ekininde hiçbir nesne hâsıl olmadı. Zikrolunan gibi erenlerin evsâf-ı hamîdelerin işidüp öküzüne alıç yükleyüp önüne katup Sivrihisar mahiyesinden Suluca Kara-üyüğe azimet kıldı. Tâ kim Hazret-i Hünkâr'ın (Hacı Bektaş Velî'nin) huzur-ı şerifine geldi, bûs-ı dest kıldı, armağanın arzedüp eyitti: Sultanım, bir fakir kimesneyim. Bu sene mahsulümden nesne hâsıl olmadı. Eyyâm-ı devlet ve hengâm-ı saadetinizden her kişi hüve hakkihi ber murad olup gittikleri ecilden fakir ve hakir dahi sizin mübârek nâm-ı şerifinizi işitdik, hâk-i pâye geldik, ümiddir ki bu meyvayı kabul edüp ivâzına buğday atâ kılasınız, aşkınıza kifaf edelim. Hazret-i Hünkâr: Öyle olsun, hoş ola, dedi. Abdallara işaret edüp alıcı alup hora geçürdüler. Yunus dahi bir iki gün eğlendi, karar eyledi. Andan sonra gitmelü olucak Hazret-i Hünkâr'a eyitdiler. Buyurdu ki: Suâl edin, görün ne ister: Buğday mı, yoksa nefes mi verelim? dedi. Hazret-i Hünkâr'ın nefesin halifeler Yunus'a söylediler. Yunus eyitti: Ben nefesi neyliyeyim. İhsan ederlerse bana buğday versün, dedi. Yunus'un bu cevabın Hünkâr'a ilâm eylediler. Buyurdu ki, varın, söylen Yunus'a, alıcın her bir danesine bir nefes verelim, dedi. Erenlerin bu nutk-ı şerifin Yunus'a bildirdiler. Yunus eyitti: Ehl-i ayâlim vardır, nefes karın doyurmaz. Eğer lûtfederlerse buğday versünler, kifâf edelim, dedi. Bu kelâmın yine Hazret-i Hünkâr'a arzeylediler. Bu defa buyurdular ki, varın söylen, alıcın her çekirdeği başına on nefes verelim, dedi. Yunus bu denlü remze kail olmadı. Hazret-i Hünkâr emreyledi, dilediği kadar öküzüne bağday yükletdiler. Veda edüp revan oldu. Tâ kim ol karyenin aşağı tarafında hamamın ötebaşındaki yokuşu yukarı çıkup gönülden fikredüp eyitti: Kendüye velâyet erenlerden kelâm bana nasib sundular, alıcın birine ve her çekirdeğine on buğday için onar nefes verdiler, kabul etmedim. Ne aceb olmaz iş ettim, gafil oldum. İmdi bu buğday bir nice günde dükenür. Ol nasibden mahrum kaldım. Girü döneyim. Erenlerin eşiğine varayım, şayed ki himmet etdikleri nasibi vereler, deyü Yunus girü dönüp Âsitaneye geldi. Buğdayı öküzün arkasından yere indirdi. Halîfeler, bu hâli görüp Yunus'a haber sordular: Niçün girü dönüp geldin? dediler. Yunus eyitti: Bana o buğday gerekmez. Ol himmet olunan nasibi versünler.»[7]

Bu menkıbe bize Yunus'un menşe itibariyle köylü olduğunu, bir kıtlık dolayısiyle tarikate girdiğini gösteriyor. Yolda giderken onun kendi kendine: «Ne iş etdüm, gafil oldum. İmdi bu buğday bir nice günde dükenür.» demesi çok dikkate değer. Yunus'un geriye dönmesinin sebebi, nefesin kıymetini anlamasından ziyade müstakbel açlık korkusudur. Aynı *Velâyetnâme* Yunus'un, tarikatte ilerleyemeden, kırk yıl sırtında Tapduk Emre'nin dergâhına odun taşıdığını, «erenler

(7) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre ve hayatı, İstanbul 1936, s. 72-73.

meydanına eğri yakışmaz» diye odunların dâima düzlerini seçtiğini kaydeder.[8] Rivâyete göre, Yunus'un dili çok sonra çözülmüş ve o güzel şiirleri söylemiştir.

Tarikatinin geleneğini benimseyen Yunus'un şiirlerinde köy muhiti ile ilgisini gösteren birçok örnekler vardır. Ve bizce, onun köy çevresine mensubiyetini gösteren en müsbet deliller bunlardır. Yunus duygu ve düşüncelerini anlatırken sık sık ekincilik, bağ ve bahçecilik hayatından alınma imaj ve semboller kullanır. Yaşadığı hayat dekorunu-şu beyit çok güzel gösterir:

Şu karşıki dağları, mişeleri bağları
Sağlık, safâlık ile aşduk Elhamdülillah (s. 98).[9]

Köyde diken kaplamış bir bağ veya bahçeyi temizleme için ateşe verirler. Yunus bu hâdiseyi insanın ahlâkî hayatı için bir sembol olarak kullanıyor:

Bir bağ ki viran ola içi dikenle dola
Ayıtlamak neylesün od ile yanmayınca (s. 50).

Köy hayatından gelme başka mukayeseler:

Kur'ağacı niderler kesüp oda yakarlar
Her kim âşık olmadı benzer kuru ağaca (s. 77).

Âşık olmıyan âdemî Benzerimiş bir ağaca,
Ağaç yemiş vermeyince Budağı eğimez imiş (s. 592).

Kırk kişi bir ağacı dağdan gücin indire,
Ya bunca mürid muhib Sırat nice geçesi (s. 135).

Köyde ateş mühim bir meseledir. Bilhassa kırda kav, taş ve çakmağın beraber bulunması lâzımdır. Yahut gidip bir ocaktan ateş almak gerekir. Yunus bu köy realitesini de dinî bir düşünceyi anlatmak için kullanıyor:

Issızlık u yabanda od mı bulunur anda
Kavı taşı çakmağı bir yerde olmayınca
Issızlukta kalma sen, odını söndürme sen
Odı kaçan bulasın ocağa varmayınca (s. 50).

---

(8) ayn. esr., s. 73.

(9) Verilen misaller Abdülbaki Gölpınarlı'nın neşrettiği Yunus Emre Divanı'ndan alınmıştır. Sayfa numaraları bu esere aittir.

Fakir köylünün yaşayış tarzı ile zâhid dervişin hayatı arasında sıkı bir benzerlik vardır. Zâhidlik âdeta fakirliğin bir idealizasyonu gibidir. Yunus derviş olmak için ne yapmak gerektiğini anlatırken şöyle diyor :

Kim dervişlik ister ise, diyem ana nitmek gerek,
Şerbeti elünden koyup ağuyı nûş itmek gerek
.....
Dünyadan gönlüni çeke eliyile arpa eke,
Ununa yarı kül kata, güneşte kurutmak gerek (s. 159).

Toprak ve su köylünün hayatı mesâbesindedir. Yunus toprak ve suya büyük ehemmiyet verir. *Risaletü'n-nushiyye* adlı mesnevisinde, o da Ortaçağ filozof ve simyacıları gibi, insanı ve bütün varlığı dört aslî unsurla, ateş, hava, toprak ve su ile izah eder. Bunların mizac ve karakterleri tâyin ettiğine inanır. Ateş ve hava insanda kötü vasıfları, yakıcılık ve yıkıcılığı, toprak ve su ise bütün iyilikleri doğurur :

Toprağıla bile geldi dört sıfat
Sabr ü iyi huy tevekkül mekrümet
Suyıla geldi bile dört dürlü hâl
Ol safâdur hem sehâ lûtf u visâl
Yil ile geldi bile bil dört heves
Oldurur kizb ü riyâ tizlik nefes
Odıla geldi bile dört dürlü dad
Şehvet ü kibr ü tama' birle hased (s. 9).

Yunus, ateş ve havaya mensup olanları korkunç savaşçılar olarak tasvir eder. Onlara karşı toprak ve su insanlarının ahlâkını över. Bunlar sabır, tevekkül ve uysallıktır. Derviş bu vasıfları nefsinde tecellî ettiren kimsedir.

Göçebe ahlâkı bir gurur ve tahakküm ahlâkıdır. Oğuz Kağan ve Dede Korkut kahramanları son derece mağrur insanlardır. Köylü ahlâkı tevâzu ahlâkıdır. Yunus akıncı - göçebeye karşı, toprağa bağlı uysal ve sulhperver köylü ahlâkını müdafaa eder. Köylüye bu hasleti veren topraktır. Kendinden üstün kuvvetler karşısında bulunan köylü çekingen ve sabırlıdır. O toprağı örnek olarak alır :

Miskin Yunus ko sözünü — Toprağa urgıl yüzünü
Toprağa düşmeyen dane, — Ahir yine bitmez canım (s. 428).

Miskin Yunus erenlere tekebbür olma toprak ol
Topraktan biter küllîsi gülistan toprak bana (s. 46)

Yukarıki örnekler Yunus'un düşünce ve duygusunun köy hayatı ile ne kadar yakından ilgili olduğunu, onun gerçeklerine dayandığını açıkça gösteriyor. Asıl Yunus'a ait olmadığını sandığım bir parça, bize köy havasını, Türk halk edebiyatında esaslı bir yer tutan santimantalizmi, yaşama ıztırabını kuvvetle hissettirir. Bu, dönme dolabın hikâyesidir. Şâir dolaptan niçin bu kadar inlediğini sorar. Dolap şöyle cevap verir :

Dolap niçin inilersin — Derdim vardır inilerim
Ben Mevlâya âşık oldum — Onun için inilerim
Benim adım dertli dolap — Suyum akar yalap yalap
Böyle emreylemiş Çalap — Onun için inilerim
Beni bir dağda buldular — Kolum kanadım kırdılar
Dolaba lâyık gördüler — Onun için inilerim
.....
Suyum alçaktan çekerim — Dönüp yüksekten dökerim
Görün şu ben ne çekerim — Onun için inilerim
Ben bir dağın ağacıyım — Ne tatlıyım ne acıyım
Ben Mevlâya duâcıyım — Onun için inilerim
Derviş Yunus eydür âhı — Gözyaşı döker günâhı
Hakka âşıkım vallâhi — Onun için inilerim (s. 594).

Bu şiiri mânalandırmak için onu göçebe hassasiyeti ile mukayese etmek faydalı olur. Kuvvet iradesi ve gururu ile dolu olan göçebe kahramanları bütün hayata şâmil bir ıztırap ve melâle âşina değillerdir. Eğlence ve kavga onları neşelendirir. Esir oldukları zaman bile onlar «kas kas» gülerler. Çünkü kendilerinden emindirler. İslâm devri Türk halk ve hattâ yüksek zümre edebiyatında ıztırap mühim bir yer tutar. Iztırap, âcizlik, yalnızlık, gurbet duygulariyle beraberdir. Tabiat ve toplum karşısında elinden hiç bir şey gelmeyen insan muztariptir. Şehirde iktidar çevresinde eğlenen ve mesut olan insanlar vardır. Fakat köyde insan varlık karşısında kendini çok yalnız hisseder. Onun Allah'tan başka güveneceği hiç bir kuvvet yoktur. Köyde hayat âdeta tesadüfîdir. Tabiata hiç bir zaman itimat edilemez. Ekini toprağa atarsın, kimi biter, kimi yok olur. İnsan hayatı da öyledir:

Miskin âdem oğlanını benzetmişler ekinciye
Kimi biter kimi yiter yire tohum saçmış gibi (s. 124).

Köy hayatında en dikkati çeken vâkıa mevsimlere göre nebatların ölmesi ve tekrar dirilmesidir. Bu tecrübe insanda fânîlik ve ebedîlik fikrini doğurur. Yunus

Emre'nin şiirlerinde bu iki tem çok mühim bir yer tutar. Baharda tabiat birdenbire canlanır. İnsan kendi iradesine medyun olmadığı bu lutuf karşısında, üstün bir varlığa iman eder.

Yine bu bâd-ı nevbahâr hoş nev'ile esdi yine
Yine kışın soğukluğı fuzulluğun kesdi yine
Yine rahmet-i bî-kıyâs yine işret oldı demsâz
Yine geldi bu yeni yaz kutlu kadem basdı yine
Yine yeni hazineden yeni hil'at giydi cihan
Yine virildi yeni can ot u ağaç süsdi yine
Ölmüş idi ot u şecer dirilüben girü biter
Müşriklere nükte yeter vâr itdüği nesli yine
Yine sahra vü mergızar hoş akar esrük bu sular
Cihanlara saçtı nisar cümle âlem dostı yine
Yine yir yüzü donanup kat kat olup renge batup
Bülbül güle karşı ötüp can budağa asdı yine
Sözüm değül yaz kış içün geldi mâşuka iş içün
Öldürdiğün bağışlamak pâdişahun kasdı yine
Yine *Yunus* başdan çıkup âr u nâmusunu yıkup
Âşıklarun cür'asından ulu kadeh içti yine (s. 85-86)

Bu şiirde tabiatın tekrar canlanmasından duyulan coşkun bir neşeyle beraber, insanın öldükten sonra yeniden dirileceğine dair bir delil de vardır. Bu delile *Kur'an*'da da sık sık rastlanır. Köylü Yunus bu «yine dirilme» hâdisesini hayatında pek çok defa görmüştür. Bu tecrübe onun öldükten sonra tekrar dirilmeye imanı için kuvvetli bir destek olmuştur. Fakat yeryüzünde cereyan eden bu hâdise geçicidir. Köylü tabiatın öldüğüne de yakından şâhit olur. Ağaçların ve çiçeklerin solması, hayatın bir gün sona ereceğine delâlet eder :

İy ışk eri aç gözüni yir yüzine kılgıl nazar
Gör bu latif çiçekleri bezenüp uş geldi geçer
Bular böyle bezenüben boynunı Hakk'a sunuban
Bir sor anı bunlara sen kancarıdur azm-i sefer
Her bir çiçek bir nâz ile öğer Hakk'ı niyâz ile
Her murg hoş âvâz ile ol pâdişâhı zikrider
Öğer anun kadırlığın her bir işe hazırlığın
İllâ ömür kasırlığın anıcağız rengi döner
Rengi döner günden güne toprağa dökilür gine
İbretdürür anlayana bu ibreti ârif duyar (s. 280).

Bu şiirler gösteriyor ki, Yunus'un fânilik ve tekrar dirilme fikirleri nebatların açılmaları ve solmaları ile yakından ilgilidir.

Başka bir şiirinde Yunus yolda rastladığı uzun, şirin, çiçek açmış bir ağaçtan bahseder. Ondan da bir fânilik dersi çıkarır:

Gideridüm ben yol sıra yaylak uzamış bir ağaç
Böyle lâtif böyle şirin gönlüm aydur birkaç sır aç
Böyle uzmak ne manidür çünki bu dünye fânîdür
Bu fuzulluk nişanıdur gel berü miskinliğe geç
Böyle latif beznüben böyle şirin düzenüben
Gönül Hakka uzayuban dilek nedür neye muhtaç
Ağaç karır devran döner kuş budağa bir kez konar
Dahı sana kuş konmamış ne gügercin ne hud dürraç
Bir gün sana zevâl ire yüce kaddün ine yire
Budaklarun oda gire kaynaya kazan kıza saç
Yunus imdi sen bir ince eksüklüğün yüz bin onca
Kur-ağaca yol sorunca teferrücle yoluna geç (s. 73).

Tabiatın binlerce defa tekrarlanan bahar - sonbahar, yaz - kış tezadı Yunus'a bıkkınlık verir.:

Geçdüm bilmez sağınçdan usandum yaz u kışdan (s. 259).

diye bu «daimî dönüş» e isyan eder. Daimî bir yaz ve bahar, solmayan bir gül. bahçesi özler :

Bir şaha kul olmak gerek hergiz ma'zûl olmaz ola
Bir işik yastanmak gerek kimse elden almaz ola
.....
Bir bağçeye girmek gerek hoş teferrüç kılmak gerek
Bir güli yaylamak gerek hergiz ol gül solmaz ola (s. 53).

Rüyasında böyle bir bahçe görür, onda özlediği güller vardır. Tanrı'ya o gülleri götürmek ister :

Seyrimde bir bahçe gördüm türlü çiçek anda var
Eğer Hakka gider isen ol çiçeği der de var (s. 585).

Bu dünya bahçelerini düzenleyen ve bezeyen bahçıvanın, bunlardan daha güzel. ebedi bahçeleri vardır. Yunus işte bu ebediyet bahçelerinde bulunmayı arzular :

Bülbül olayım öteyim dost bahçesinde yatayım
Gül oluban açılayım ayruk dahı solmayayım

Tanrı bahçelerinin kokusu bütün dünya güllerinden daha güzel kokar :

İki cihan toptolu bağ u bostan olursa
Senün kokundan yahşi gül ü reyhan bitmeye (s. 57).

Yunus Emre böyle bir ebediyet bahçesinin varlığından emindir. İnsanları o bahçelere davet eder :

Gel varalum bizüm ile kim giresin bağçelere
Dâyim öter bülbüllerüm gülistânum solmaz benüm
Bizim ilün bağçeleri dâyim tâzedür gülleri
Mâ'muredürür bostanum ağyar gülüm üzmez benüm (s. 217).

O evvelce o bahçede bulunmuştur, buraya oradan gelmiştir :

Münkir kişi duymaz anı dertlülerün sezer canı
Ben ol ışk bağı bülbülyem ol bağçeden geldüm ahı (s. 117).

Nebatlar Yunus'a fânilik ve ebedîlik fikri ile beraber bir nizam fikri de vermiştir. Tabiatta herşeyin bir sırası, bir yeri vardır. Tabiatın bu nizamını değiştirmeğe kalkmak gülünç ve abestir. Marifet ehli tabiatın nizamına uyar :

Olmaz sözi dimezem ben ma'rifet ehlüne
Zira disem inanmaz ağaçda bitdi karpuz (s. 347).

Yunus, meşhur şathiyyesinde tabiat nizamını tanımayan bir kimsenin gülünç durumunu anlatır :

Çıkdum erik dalına anda dirdüm üzümi
Bostan ısı kakıyup dir ne yirsin kozumı (s. 131).

Köyde kuvvetli bir mülkiyet fikri vardır. Herkes kendi tarlasına, bağ ve bahçesine sahiptir. Hak gözle görülür, ölçülebilir bir mekân hâline gelmiştir. Diğer taraftan mülk şahsiyetin temelidir. Bağ ve bahçe ile şahsiyet arasındaki bu münasebeti Yunus'un şu beyti çok güzel gösterir :

Kimse bağına girmegil kimse gülini dirmegil
Var kendü mâşukın ile bahçede ol alış yüri (s. 123).

Göçebe edebiyatında insan nasıl hayvana benzetiliyorsa, köy edebiyatında da nebata benzetiliyor. Yunus kendisini sık sık «dost bahçesinde» açan güle benzetir. Bazen ağaçları da benzetme unsuru olarak kullanır :

Bir kurı ağaç idüm yol üzre düşmüş idüm
Er bana nazar kıldı tâze cüvan oldum ben (s. 246).
Öd ağacı bigi yanar vücûdum
Dütünüm göklere seher yelidür (s. 284).

Tabiatın bütün mevsimlerini âdeta kendi içinde yaşar :

Hak bir gönül verdi bana hâ dimeden hayrân olur
Bir dem gelür şâdî olur bir dem gelür giryân olur
Bir dem sanasun kış gibi şol zemheri olmuş gibi
Bir dem beşâretden doğar hoş bağ ile bostân olur (s. 284).

Ahlâkın örneğini tabiattan alır :

Diken olma gül ol eren yolında
Diken olur isen oda yanasın (s. 240).

Derviş, meyvalarından herkesin istifade ettiği, yaprağı dertlilere iyi gelen bir ağaçtır :

Her kime kim dervişlik bağışlana
Kalbi gide pâk ola gümüşlene
Nefesinden müşk ile anber tüte
Budağından il ü şar yimişlene
Yaprağı derdlü için dermân ola
Gölgesinde çok kademler işlene (s. 47 - 48).

Yunus'un şiirlerinde insanlarla nebatlar arasında ilgi kuran daha birçok mısralar ve beyitler vardır; bunlardan dikkate değer olan ve tekrarlanmayanları aşağıya alıyoruz :

Biz bir uçar kuş idük vücud can budağıdır (s. 307).

Yunus er nazarunda taze güller açılmış (s. 160).

Sıfatun arılığı bulgur u nohud gibi
İki kaşun ay alnun gencaya virür sabak (s. 165).

Ömür bahçesinin gülü solmadan
Uyan gel gözlerim gafletten uyan (s. 785).

Yıl on iki ay bu ışk güli od içinde bitüpdürür
Yanduğumca artar kokum devrüm geçüp solmaz benüm (s. 194).

Cennetde bitmişdir iman budağı (s. 778).

Seheri dosta giderken yolum uğrar dikene
Dosta varmak ister-isen dikenleri kır da var (s. 585).

Hiç bilmezem kezek kimün aramuzda gezer ölüm
Halkı bostan idünmişdür dilediğin ezer ölüm (s. 216).

Kara toprağun altunda gül derer elleri gördüm (s. 216).

Günahun çok üşümekden imanın gülleri soldı (s. 242).

Cümle şâir dost bahçesi bülbülü (s. 48).

Dervişlik bir bîşedür hırkacuğı mişedür
Çok canavarlar yürir tonunda dervişlerin (s. 255).

Vatan oldı diken gurbet gülistan (s. 240).

Derviş oldur bel bağlaya dolaplayın çok inleye
Her kande kim dolap ola anda bağ ü bostan olur (s. 521).

Kamu ehl-i cinan insana müştak
Cihan insan için bustan olupdur (s. 436).

Âşıkun göz yaşı hem göl ola
Ayağunda saz bitüp kamışlana (s. 48).

Dünya ahret ekini
Ekip getiren bilir (s. 528).

Yukardaki örneklerde nebatlar dâimâ insanı, insanın hallerini anlatan imaj veya sembol olarak kullanılmıştır. Yunus'a izafe edilip onun olduğu şüpheli olan birkaç şiirde, çiçekler, derin bir hassasiyet ve dindarlığın timsâli olarak ele alınmıştır. Bunlar, göçebe edebiyatındaki hayvan sembolizmine karşı, İslâmî köy ve şehir edebiyatında gelişen nebat sembolizmini gösteren tipik örneklerdir. Zikredeceğimiz iki şiirden birincisinde bütün çiçekler, insan gibi duygulu ve dindar varlıklardır. İkincisinde ise, çiçek, hayatın, dinin ve kâinatın sırrını anlamış bir ârif hüviyeti taşır. Oğuz Kağan'a yol gösteren, gök yeleli büyük erkek kurttu. Burada insanı aydınlatan çiçeklerdir. Kurt ile çiçeğin öğrettiği hakikatler biribirinden çok farklıdır. Bu fark göçebe medeniyeti ile köy medeniyeti arasındaki farkı gösterir. Bahis konusu olan iki şiir şudur:

I

Hep baharlar açılır
Birbirinden seçilir
Tesbih okur çiçekler
Tesbih okur çiçekler

Zâkir başı lâleler
Hak cemâlin göreler
Tarikince varalar
Tesbih okur çiçekler

Anber-bûy dervişleri
Hû çeker yoldaşları
Akar gözü yaşları
Tesbih okur çiçekler

Zerrin çiçek zikreder
Cümle bağlar bahçeler
Mor menekşe şükreder
Tesbih okur çiçekler

Fesliğenin virdi var
Bu tariki kodular
Derununda derdi var
Tesbih okur çiçekler

Erguvanın aşkı var
Derununda meşki var
Sahralarda köşkü var
Tesbih okur çiçekler

Karanfiller ağlamış
Hep çiçekler böylemiş
Dillerince söylemiş
Tesbih okur çiçekler

Güller gelmiş devreder
Derunundan meyleder
Bu halveti seyreder
Tesbih okur çiçekler

Divan durmuş gül hatme
Ya Rabbenâ terketme
Gel duadan unutma
Tesbih okur çiçekler

Zanbak divanda bile
Vacib oldu her kula
Boynun eğer bu yola
Tesbih okur çiçekler

Yunus Emre yeridir
Kul Allaha â'lâdır
Duâsına salâdır
Tesbih okur çiçekler (s. 540-541)

II

Sordum sarı çiçeğe benzin neden sarıdır
Çiçek eydür ey derviş âhım dağlar eridir
Yine sordum çiçeğe sizde ölüm var mıdır
Çiçek eydür ey derviş ölümsüz yer var mıdır
Yine sordum çiçeğe kışın nerde olursuz
Çiçek eydür ey derviş kışın türab oluruz
Yine sordum çiçeğe tamuya girermisiz
Çiçek eydür ey derviş ol münkirler yeridir
Yine sordum çiçeğe uçmağa girermisiz
Çiçek eydür ey derviş uçmak âdem şehridir
Yine sordum çiçeğe gül sizin neniz olur
Çiçek eydür ey derviş gül Muhammed teridir
Yine sordum çiçeğe Âdemi bilirmisiz
Çiçek eydür ey derviş âdem binde biridir
Yine sordum çiçeğe kırkları bilirmisiz
Çiçek eydür ey derviş kırklar Allah yâridir
Yine sordum çiçeğe rengi kanden alırsız
Çiçek eydür ey derviş ay ile gün nuradır
Yine sordum çiçeğe boynun neden eğridir

Çiçek eydür ey derviş kalbim Hakka doğrudur
Yine sordum çiçeğe atan anan var mıdır
Çiçek eydür ey derviş bu ne aceb sorudur
Yine sordum çiçeğe sen Kâbeyi gördün mü
Çiçek eydür ey derviş Kâbe Allah evidir
Yine sordum çiçeğe bahçene girsem nola
Çiçek eydür ey derviş kokla beni geri dur
Yine sordum çiçeğe sen Sıratı gördün mü
Çiçek eydür ey derviş cümlenin ol yoludur
Yine sordum çiçeğe gözün neden yaşlıdır
Çiçek eydür ey derviş bağırcığım başlıdır
Yine sordum çiçeğe Yunus'u bilirmisiz
Çiçek eydür ey derviş Yunus kırklar yârıdır (s. 541-542)

Türkiyat Mecmuası, c. 12, 1955, s. 45-56.

YUNUS'UN GÜL BAHÇESİNDE

Türk tarihinin en mühim sosyal hadiselerinden birisi, atlı göçebe medeniyetten yerleşik — köy ve şehir — medeniyetine geçiştir. Muhtelif coğrafî sahalarda, çeşitli tesirler altında vukua gelen bu «kültür ve medeniyet değiştirmesi hadisesi» yüzyıllarca sürmüş, her devirde halledilmesi güç meseleler doğurmuştur.

Bunun sebebi, menşei Türk tarihinin en eski karanlık devirlerine uzanan atlı göçebe medeniyetinin[1], yerleşik medeniyet şekilleri gibi, maddî ve manevî şart ve esaslara dayanan bir bütün teşkil etmesi ve birbirlerine çok sıkı bağlı olan bu unsurların kısa bir zamanda değiştirilmelerinin hemen hemen imkânsız bulunmasıdır.

Türkler, son yüz elli yıl içinde, dünya tarihinin akışına uymak ve yaşayabilmek için bir kere daha kültür ve medeniyet şekillerini değiştirmek ihtiyacını hissetmişlerdir. Yapılan bunca teşebbüslere, ihtilâl, inkılâp ve reformlara rağmen, Türkiye'nin bir bütün olarak bugün bile çağdaş medeniyet sistemi içine girdiği ve onun şartlarına uyduğu ileri sürülemez. Bugünkü sosyal meselelerimizin hemen hepsi, Ortaçağ medeniyeti ile çağdaş medeniyet arasındaki aşılması son derece güç tezatlardan ileri gelmektedir[2].

---

(1) Avrupalı birçok medeniyet tarihçisine göre atı ilk defa Türkler ehlileştirmişlerdir. Türkler bu sayede yerleşik kavimlere hâkim olmuşlardır (René Grousset, Bilan de l'histoire, Paris 1946, s. 271-278). Hindu-Cermenler, atı ve at kültürünü Türklerden almışlardır. (W. Koppers, İlk türklük ve ilk indo-germenlik, Belleten, c. V. nr. 20, Ekim 1941, s. 440-480).
At ve arabayı, kendilerine ait diğer medeniyet unsurları ile beraber Çin'e Türkler sokmuşlardır: D. Wolfram Eberhard, Çin tarihi, Ankara 1947, s. 31. Zeki Velidi Togan Umumî Türk tarihine giriş, İstanbul 1969, s. 10-18.

(2) Bir medeniyet sisteminden başka bir medeniyet sistemine geçiş hâdisesi, ancak son yıllarda ilmî olarak incelenmeğe başlanmıştır. Bu konuda türkçede yapılan en değerli araştırma Mümtaz Turhan'ın Kültür değişmeleri adlı kitabıdır (İstanbul 1951). Aynı eser, Millî Eğitim Bakanlığınca neşrolunan 1000 Temel Eser serisinde de çıkmıştır. Bu konu üzerinde en çok uğraşanlardan biri Ar-

Mahiyetleri itibariyle farklı olmakla beraber, eski Türk atlı göçebe medeniyeti ile Ortaçağlara has yerleşik —köy ve şehir— medeniyetleri arasında da büyük bir uçurum vardı. Bunların birinden ötekine geçmek için, maddî ve manevî sahada pek çok şeyin değişmesi veya değiştirilmesi gerekiyordu.

En büyük engel, hiç şüphesiz, göçebe medeniyetinin temeli olan ve göçebeliği zarurî kılan hayvancılık ve akıncılığın muayyen bir nisbette bırakılarak, belli bir yerde, sâkin yerleşik medeniyet nizamını kabul etmekti. Bunun için, hayvancılık ve akıncılığa bağlı olan eski Türk dininin, örf ve âdetlerinin de bırakılması şarttı. Orhun Yazıtları'nda görüldüğü üzere, eski Türk örf ve âdetlerini muhafaza ederek, yerleşik bir devlet kurmak imkânsızdı.[3]

Bu zarureti gören bazı Türk boyları, İslâmiyetten önce Buda ve Mani dinlerini benimseyerek ekinciliğe elverişli olan Doğu Türkistan'da yerleşik medeniyete geçmişler ve oldukça yüksek bir seviyeye ulaşmışlardı. Fakat Türk boylarının büyük bir kısmı eski yaşayış tarzlarını muhafaza etmiş ve bu ilk yerleşik Türk devletini yıkmışlardı.

Et yemeği yasak eden ve savaş aleyhtarı olan Buda ve Mani dinleri eski Türk dinine, örf ve âdetine tamamiyle zıttı. İslâmiyet Türklerin eski yaşayış tarzlarına daha uygundu. Bu din Türklerin temel gıdasını teşkil eden et yemeği yasak etmediği gibi, savaş aleyhtarı da değildi. Bilâkis o, savaşa kutsal bir mâna veriyordu. Bundan dolayı Türkler İslâmiyet'i tercih ettiler ve onu büyük bir heyecanla benimsediler. Eski Türk destanlarında yüceltilen Alp tipi, kolay-

---

nold J. Toynbee'dir. Emin Bilgiç tarafından tercüme edilen Dünya ve garp adlı eserinde kültür ve medeniyet değişmesi hakkında çok dikkate değer görüşler vardır (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, tarihsiz).

(3) Bazı Türk boyları Orta Asya'da İslâmiyeti kabul etmeden önce yerleşik medeniyete geçmişlerdir. Bu geçiş umumiyetle yabancı din ve medeniyetlerin tesiri ile olmuştur. Son yıllarda Göktürk çağına ait buluntular arasında ziraat âletleri de çıkmıştır. Bulunan saban demirleri üzerinde Çin yazılarının da mevcut olması, Kuzey Moğolistan'daki zirai kültür üzerindeki Çin tesirlerini gösterebilir. Bahaeddin Ögel, İslâmiyetten önce Türk kültür tarihi, Ankara 1962, s. 89. Doğu Türkistan'da kurulan yerleşik Türk medeniyeti üzerinde Budizm ve Maniheizm'in büyük tesiri olmuştur. Bk. Köprülüzâde Mehmed Fuad, Türk edebiyatı tarihi, İstanbul 1926, s. 72-74. Reşid Rahmeti Arat, Eski Türk şiiri adlı kitabında VIII-XIII üncü asırlar arasında, Mani ve Buda kültür çevrelerinde yazılan şiirleri toplamıştır. Budist ve Maniheist Türklere ait metinler W. Bang, A. von Gabain ve daha başka âlimler tarafından neşredilmiş ve incelenmiştir. Bahaeddin Ögel, yukarda adı geçen kitabında Orta Asya'da bulunan şehirlerde yabancı din ve medeniyetlerin tesirine kısaca işaret etmiştir.

lıkla Gazi tipi şekline inkılâp etti ve yeni bir inançla harekete gelen bu yeni insan tipi, müslüman Türk devletlerinin kurucusu oldu.[4]

Fakat İslâmiyet sadece gazaya dayanmaz. O aynı zamanda yerleşik medeniyete elverişli fikir, kanun ve müesseseleri de hâizdir. Türklerden önce Araplar ve Farslar, eski Yunan, Bizans ve Sâsânîlerin geleneklerinden faydalanarak yüksek şehir medeniyeti kurmuşlardı. Müslüman olan Türkler onları örnek aldılar.

Bununla beraber Türklerin yerleşik medeniyete geçmeleri yine de kolay olmadı. Akıncı Türkün ekinci olması, savaşçı hayat felsefesinden barışçı hayat felsefesine geçmesi için, yapılan çalışmalar yüzyıllar boyunca devam etti.

Yunus Emre'nin yaşadığı devirde (1240-1322) Moğol istilâsı dolayısıyle Anadolu'ya ikinci bir göçebe dalgası gelmişti. Bunların arasında âlimler ve dervişler de vardı. Fakat büyük kitle hayvan sürüleri besleyen göçebelerdi. Bunlarla daha önce toprağa yerleşmiş olanlar arasında sık sık mücadele oluyordu.[5]

---

(4) Eski Türk atlı göçebe medeniyetinde «alp tipi» çok mühim bir yer tutar. Muayyen bir sosyal statüye, belli örf ve âdetlere tâbi olan alplik müessesesi İslâmiyetten sonra da devam etmiştir. Bu konuda Bk. M. Fuad Köprülü, İslâm Ansiklopedisi Alp maddesi. Mehmet Kaplan, Türk destanında alp tipi, (s. 11-20). Faruk Sümer, Oğuzlara ait destanî mahiyette eserler, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi dergisi, c. XVII. nr. 3-4, s. 359-455. Emel Esin, Türk sanatında alp şahsiyetinin görünüşü. Türk Kültürü, nr. 34-70, 82, 94, 1968-1970.

Türkler müslüman olduktan sonra Alp tipinin yerini «gazi tipi» almıştır. Osmanlı devletinin kuruluş ve gelişmesinde gaza ve gazi idealinin büyük rolü olmuştur. Paul Wittek, The Rise of The Ottoman Empire (London, 1958, s. 10-15) adlı kitabında bu noktayı ehemmiyetle belirtir. Bu devirden itibaren eski Türk destanlarının yerini Gazânâme veya Gazavatnâmeler alır. Edebî bakımdan henüz incelenmemiş olan çok zengin bir gaza ve gazi edebiyatı vardır. Bk. Agâh Sırrı Levend, Gazavatnameler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Gazavatnamesi, Ankara 1956.

(5) «XVII nci yüzyılda Osmanlı imparatorluğunda aşiretlerin iskân teşebbüsü» adlı araştırmasında Cengiz Orhonlu şöyle diyor: «Âdeta çoban ile saban arasında bir mücadele diyebileceğimiz bu hareket, görünüşe göre, göçer-evli seyyar kütlelerin tahribkâr zaferleriyle sona eriyordu. İktisadî fonksiyonları hayvancılık olan bu halk ile çiftçilik yapan yerleşik halk arasındaki mücadelenin Türkiye'nin bünyesinde yapmış olduğu tahrib edici tesirin ne kadar büyük olduğu tahmin edilebilir.» (İstanbul, 1963, s. 37).

Aşiretler XIX uncu asrın ikinci yarısında bile Osmanlı devleti için mühim bir mesele teşkil ediyordu. İstanbul'da batılılaşma hareketi başladığı esnada onlar Doğu Anadolu'da hâlâ eski göçebe örf ve âdetlerini devam ettiriyorlardı. İslahiye ile Adana vilâyetine giden Cevdet Paşa Kazan dağlarında yay-

Son yıllarda göçebelerin toprağa yerleştirilmesi ve zapt u rapt altına alınması hakkında çok değerli araştırmalar yapılmıştır. Bunlardan Prof. Dr. Ömer Lütfü Barkan'ın neşretmiş olduğu *Kolonizatör Türk Dervişleri* adlı makale, bilhassa dikkate değer.[6] Bu makalede neşredilen vesikalar, tarikatlerin toprağa yerleşmede büyük bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Yunus Emre'nin de bu vesikalarda bahis konusu olan yüzlerce Ahi, Şeyh veya Derviş gibi «kolonizatör bir Türk dervişi» veya ahisi olması çok muhtemeldir. Bu tarihî ve sosyal durum, Yunus'un şiirlerini yeni bir gözle değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Ben bu makalemde Yunus Emre'yi bu zâviyeden ele almak istiyorum.

Prof. Dr. Ömer Lütfü Barkan'ın neşrettiği vesikalar arasında Yunus Emre adında bir şeyhden de bahsedilmektedir. Bu vesikaya göre, Horasan'dan dervişleriyle beraber Anadolu'ya Hacı İsmail adında bir şeyh gelmiş ve Lârende kazasında kendi adı ile anılan bir köy kurmuştur. Bu şeyhin «evladı ve akrabalarıyle teşekkül eden bu köy halkı, Yavuz Sultan Selim zamanında yazılan bir defterde 95 yetişkin erkeği ihtiva etmektedir. Bu köyde oturan Şeyh Hacı İsmail oğullarının yaylak ve mera işlerinde civarda oturan Türkmen aşireleriyle olan iştirakleri ve sair münasebetler, bu ailenin bu cemaatlerden ayrılmış ve toprağa yerleşmiş bir cemaat olduğunu ve belki de bu memleketlere komşu cemaatlerle aynı zamanda gelmiş olduklarını göstermektedir. Diğer taraftan; bu aile gün geçtikçe bu köyde yerleşmekte ve çoğalmaktadır: Şeyh İsmail'in oğlu Musa Paşa burada bir zâviye bina etmiş ve onun oğlu da ikinci bir zâviye yaptırmıştır. Aynı cemaatten Yunus Emre nâmında bir zat, bir mezreayı Karaman oğlu İbrahim Beyden satın almıştır ve elinde mülknâmesi vardır. Bundan başka, bu ailenin efradı ve dervişleri avârızdan, resm-i ganemden ve resm-i çiftten muaflardır. Ve öşürleri de bu zâviyede sarfedilmektedir».[7]

Prof. Dr. Ömer Lütfü Barkan'ın zikrettiği bu vesika, daha sonra İbrahim Hak-

---

yan aşiretler hakkında geniş bilgi verir Bk. Tezâkir, 21-39, yayınlayan: Cavid Baysun, Ankara 1963, s. 99-190. Bazı göçebeler Cumhuriyet devrinde bile varlıklarını devam ettirmişlerdir. Ali Rıza (Yalman-Yalgın), Cenub'da Türkmen oymakları, İstanbul-Adana 1931-1937, I-V.

(6) Ömer Lütfü Barkan, Osmanlı imparatorluğunda bir iskân ve kolonizasyon metodu olarak vakıflar ve temlikler, Vakıflar Dergisi, sayı II, Ankara 1942, s. 279-386. Faruk Sümer, Oğuzlar (Türkmenler), Ankara 1967. Tayyip Gökbilgin, Rumeli'de Yörükler, Tatarlar ve Evlâd-ı Fâtihân, İstanbul 1957.

(7) Adı geçen makale s. 295.

kı Konyalı[8], Abdülbaki Gölpınarlı[9] ve Prof. Dr. Şehabeddin Tekindağ[10] tarafından ele alınmış ve Yunus'un doğduğu yer ve tarih bakımından değerlendirilmiştir. Bence bu vesikanın asıl değeri, Yunus'un doğduğu yer ve tarihten ziyade, sosyal durumu ile şiirini aydınlatmasındadır.

Bu vesikanın belki bizim Yunus ile bir münasebeti yoktur. Bugünkü durumda, Yunus adına izafe edilen şiirlerden hangilerinin ona ait olduğu münakaşa konusu iken, doğum yerinin kesin olarak bilinmemesine şaşmamak lâzımdır. Edebiyat ve medeniyet tarihi bakımından Yunus adını taşıyan birçok Yunus'un bulunmasının büyük bir mahzuru yoktur. Zira bu edebiyat bir «gelenek edebiyatı»dır. Gelenek edebiyatında ise şahsiyetlerden çok ortak zihniyet ve hayat görüşü bahis konusudur. Yunus veya Yunus'ların hepsi, Türk tarihinin muayyen bir merhalesinde belli bir sosyal durumu ifade ederler.

Ömer Lütfü Barkan'ın neşrettiği vesikaların hemen hepsinde ortak bir taraf vardır. Bu ahi, şeyh veya dervişler, daha ziyade boş ve korkuluk yerlerde mekân tutarlar, oraları kendi elleri ile işleyerek bir mamure haline getirirler ve gelen geçene hayırda bulunmaları şartı ile evlâtlarına bırakırlar.

Bunların nasıl çalıştıklarını bazı müşahhas örnekler vererek Ömer Lütfü Barkan şöyle anlatıyor :

«... Kütahya'da Beşparmak isminde bir dağın altında Hüsam Dede namında 'seccade-nişin bir aziz' kendi çapasıyla otuz beş dönüm kadar yer açub bir mikdar yere bağlar dikmiş; oraya evler, ahırlar, hangâh ve mescit yapmış ve bu suretle meydana çıkardığı mülklerinin gelirini gelene geçene sarfedilmek üzere vakfetmiş. Sonra, oraya daha bir çok dervişler gelüb sâkin olmuşlar ve çalışub hasıl itdiklerinin öşrünü ve resm-i zeminlerini sahib-i arza virmekle beraber, ayrıca oradan gelüb geçenlere de hizmet idiyorlarmış; Saruhanda Şeyhler köyündeki zâviyenin 'arz-ı beyzâsına Dede Bâli b. Şeyh Toğrul arak-ı cebîniyle bağ ve bahçe idüb' ziraat olunan arzın öşrü zaviyeye vakfedilmiş. Yine Saruhanda, Akkaya adlu dağ içinde Şucca 'Abdal ve arkadaşları müştereken' suvârından bir pâre yer tapulayub taş ve ağacın arıdub on akçe haraciyle yurd idinüb ihyâ idicek' Fatih Sultan Mehmed tarafından kendilerine muâfiyetnâme verilmiş. Aynı şekilde Malatya'da bir zâviyenin vakfı olan toprak, 'mevât'dan ihyâ edilmiştir.»

***

(8) İbrahim Hakkı Konyalı, Karaman'daki Yunus Emre, iddiaları-vesikaları, Türk yurdu, özel sayı, 1966, s. 145-150.

(9) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre ve tasavvuf, İstanbul 1961, s. 62.

(10) Şehabeddin Tekindağ, Büyük Türk Mutasavvıfı Yunus Emre hakkında araştırmalar, Belleten c. XXX, nr: 111, 1966, s. 59-90.

«Bu dervişlerin yalnız 'mevat'dan, 'kâfirî kör'den toprak açub taşını budadığını arıdub bağ ve bağçe yetiştirmekle kalmayub; gayet iyi cinslerde meyve ağaçları, limon, portakal ve gül bağçeleri yetiştiren mahir bağcıvanlar, değirmen arğı ve binâsı inşa eden, kuyu kazub su çıkaran ve araziyi sulamasını bilen muktedir mühendisler olduğu da anlaşılmaktadır. Zamanın teknik vaziyeti düşünülecek olursa, münasebetli bir yerde bir değirmen bina etmek ve onu işletmek gibi işler, büyük bir meharete ve tecrübeye mütevakıf addedilebilir. (100, 101, 102) numaralı kayıtlardaki zaviyelerin vakıfları içinde gül ve limon bağçesi, armutluk, zeytinlik ve kestanelikler ve diğer meyve ağaçları zikredilmektedir. (214) numaralı kayıtta da Delü Baba seccadesi üzerinde oturan Hacı Baba, zaviyesine iki değirmen ile mülk zeytün bağçesi ve armutluk vakfedilmiştir ve şeyhin oğulları ziraatle meşgul olmaktadırlar.

(215) numaralı kayıtta ise; Tufan Dede nâmıyle meşhur şeyhin kendi bina ettiği zaviyesinde gelene geçene sarfedilmek üzere vakfettiği mülkler arasında, değirmen, haraçla bağçe ve sâire yanında, meşhur bir cins armut yetiştiren 'Koz deresindeki Abası armutluğu'da bulunmaktadır. Hele değirmen yapup vakfetmek hemen hemen umumî bir usûl sayılabilir: Varnada Akyazılı Baba zaviyesinin dervişleri birçok değirmenler yapmışlar ve değirmenlerin etrafında bağ ve bağçe yetiştirerek zaviyelerine vakfetmek için müsaade almışlardır. Fakat vaktiyle aldıkları bu müsaadeler sayesinde resimden affedilen değirmenlerle öşrü alınmayan bağ ve bahçeleri zamanla çok büyümüş olacak ki, muahhar bir fermanla 'fakat sair değirmenlerün resmin ve Batava nehrinin ve Varna etrafında olan bağlarının ve bağçelerinin öşrün vermemek caiz değildir' denilmektedir. Filhakika, bu zaviyede, zamanla dervişlerin sayısı muhtelif tarihlerde 5, 10, 19 olarak arttığı gibi, iki göz değirmen de 4,6 değirmen olmuştur.»[11]

Barkan'ın makalesinde buna benzer daha pek çok vesika vardır. Araştırılacak olursa, köy kuran dervişlere ait daha yüzlerce, belki binlerce vesika bulunabilir. Burada, kültür ve medeniyet değişmesi bakımından son derece mühim bir sosyal vâkıa ile karşılaşıyoruz. Ömer Lütfü Barkan'ın da belirttiği gibi, şeyhler, ahiler ve dervişler, Türklerin Anadolu ve Rumeli'ye yerleşmelerinde çok mühim rol oynamışlardır.

Ben burada bu meseleyi başka bir zâviyeden ele almak ve sözü Yunus Emre'nin şürlerine getirmek istiyorum. Bu ahiler, şeyhler ve dervişler, toprağa yerleşirlerken, sadece maddî bir gaye gütmüyorlar, yeni bir medeniyet, hayat görüşü ve insan telâkkisinin de öncülüğünü yapıyorlardı. Yere vurdukları kazma, dik-

(11) Ömer Lütfi Barkan, adı geçen yer, s. 298.

tikleri ağaç, bağ, gül fidanı veya sürdükleri tarla onlar için derinden inanmış oldukları bir hayat felsefesinin maddî sembolü, şartı veya delili idi. Bütün medeniyet şekillerinde olduğu gibi, burada da altyapı ile üstyapı, madde ile ruh birbirini tamamlıyordu. Yunus'un şiirleri bu zaviyeden tedkik edilecek olursa, onlarda yerleşik medeniyete geçişi hazırlayan bir dünya ve insan görüşünün delilleri gözükür.

Gelenek ve vesikalara göre Yunus, şehirde okumuş olmakla beraber[12] menşe itibarıyle köylüdür[13] veya köy çevresinde yaşamıştır. Yunus'un şiirlerinde ortaya koyduğu hayat görüşü ve insan telâkkisi, köylünün sosyal durumuna tekabül eder. Bunu görmek için Yunus'un şiirlerini, o devirde hâlâ canlı olan göçebe edebiyatı ile mukayese etmek çok faydalıdır.

Oğuz Kağan Destanı ile onun yeni şartlarda bir devamı olan *Dede Korkut Kitabı*, göçebelerin yaşayış tarzlarını, insan telâkkilerini, örf ve âdetlerini tasvir eden canlı sahifelerle doludur. Bunlarda dikkati çeken noktalardan biri, bu destanların esas kahramanları olan esas insan tipi —buna Alp tipi diyoruz— ile hayvanlar arasında kurulan münasebettir. Bu münasebet Dede Korkut hikâyele-

---

(12) Abdülbaki Gölpınarlı, yukarıda adı geçen eserinde Yunus'un tahsilini «belki de Konya'da» yaptığına işaret eder (s. 67). Yunus'un Divanında Konya'yı ve Mevlânâ'yı tanıdığını gösteren beyitler vardır (s. 68). Yunus birçok şiirinde belirli bir mekânı telmih etmeden umumiyetle şehiri bir alegori olarak kullanmıştır. Bu onun şehirli olduğu mânasına gelmez.

Bu dünyanın meseli bir ulu şara benzer

mısraı ile başlayan şiirinde şehri aldatıcı bir yer olarak tasvir eder. A. Gölpınarlı, Divan, 1943, s. 295. Iztırabını anlattığı bir şiirinde geçen bir beyit:

Kasdum budur şehre girem feryâd u figan koparam
Yine dönüben korkaram işide düşman ünimi (aynı yer, s. 120).

Onun şehir dışında yaşadığını, belki gafilleri uyandırmak için şehre gitmek istediğini, fakat düşmanlardan korktuğunu göstermektedir.

(13) Bektaşî geleneğine göre Yunus, Emre, Sivrihisar kazasına bağlı Sarıköylü'dür. A. Gölpınarlı, Yunus Emre ve tasavvuf, s. 51-52. Fuad Köprülü de bu rivayeti kabul eder: Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar, ikinci bsk, Ankara 1966, s. 220-226. Yunus Emre'nin nereli olduğu uzun münakaşa konusu olmuştur. Anadolu'da on yerde Yunus'a izafe edilen mezar vardır. Bu konuda bk. A. Gölpınarlı, adı geçen eser, s. 73-84. Şehabeddin Tekindağ, adı geçen makale, s. 61-73. Bizce Yunus'un şuralı veya buralı olmasından ziyade, içinden çıkmış olduğu sosyal çevre veya tabaka mühimdir. Yunus'a izafe edilen mezarlardan çoğu köydedir. Biz şiirlerine dayanarak Yunus Emre'nin ekincilik ile meşgul bir çevrede doğduğuna veya yaşadığına inanıyoruz.

rinde de açık olarak görülmekle beraber[14] biz Oğuz Kağan'ı kısaca tahlil etmeği faydalı buluyoruz.

Destanda Oğuz'un vücudu şöyle tasvir edilmiştir :

«... Ayakları öküz ayağı gibi; beli kurt beli gibi; omuzları samur omuzu gibi; göğsü ayı göğsü gibi idi. Vücudu baştan aşağı tüylü idi».[15]

Bu benzetmelerden maksat Oğuz'un «maddî kuvvet» bakımından üstün olduğunu belirtmektir. Çok sert hayat şartları içinde yaşayan atlı göçebenin vücut bakımından kuvvetli olması lâzımdır. *Dede Korkut Kitabı*'nda da «maddî kuvvet»e büyük önem verilir ve kahramanların vücut yapısı umumiyetle hayvanlara benzetilir.

Fakat bu nevi benzetmelerin yapılmasında başka bir sebep daha vardır: Bu toplumda yaşayan insanlar, besledikleri sürüler ve avladıkları hayvanlar dolayısıyle, hayvanlarla çok yakından ilgilidirler. Oğuz Kağan daha çocukluğundan itibaren «at sürüleri güder, ata biner ve av avlar.[16] Destanda Oğuz'un yaşadığı çevre şöyle tasvir ediliyor:

«O çağda orada büyük bir orman vardı; bir çok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve burada uçan kuşlar çoktu. Bu ormanın içinde büyük bir gergedan vardı. At sürülerini ve halkı yerdi.»[17]

Oğuz bu gergedanı öldürmek suretiyle cesur ve kuvvetli olduğunu isbat eder. Bunun üzerine han ilân edilir. Destanda Oğuz'un tuzak kurarak gergedanı nasıl avladığı teferrüatlı olarak tasvir edilmiştir. Dede Korkut kahramanları da yiğitliklerini vahşi veya azgın hayvanlar avlamak suretiyle isbat ederler ve ancak bundan sonra hususî bir merasimle ad alarak sosyal bir şahsiyet haline gelirler.

Oğuz'un gergedanı öldürdükten sonra kullandığı âletleri yücelten muhakemesi dikkate değer. Oğuz ilkin bir geyik ile ayı öldürmüş, onları bir ağaca bağlamak suretiyle gergedanı oraya dadandırmış, daha sonra kalkanı arkasına saklanarak vahşi hayvanı öldürmüştür. Bir aladoğan ölü gergedanın barsaklarını yer. Bunu gören Oğuz, kendi kendine şöyle der:

«Gergedan geyiği yedi, ayıyı yedi. Kargım onu öldürdü; demir olduğu için. Gergedanı aladoğan yedi, okum onu öldürdü; bakır olduğu için».[18]

---

(14) Mehmet Kaplan, Dede Korkut Kitabında hayvanlar, Bk. s. 55 - 69.
(15) Oğuz Kağan Destanı, Milli Eğitim Bakanlığı 1000 Temel Eser Serisi, nr. 31, 1970, s. 1.
(16) Aynı yer, s. 1.
(17) Aynı yer, s. 2.
(18) Aynı yer, s. 3.

Burada kendi iradesine ve kullandığı âletlere güvenen bir bakış tarzı vardır. Kuvvet iradesi ile dolu olan Oğuz, Kağan ilân edildikten sonra, elçileriyle dört yana emirler gönderir. Bu tebliğlerde şöyle der :

«Ben Uygurların kağanıyım ve yer yüzünün dört köşesinin kağanı olsam gerektir. Sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek, onu dost edinirim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim; düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp onu astırır ve yok ettiririm.»[19]

Kağan olduktan sonra söylediği nutuk Oğuz'un içinde yaşadığı maddî medeniyet unsurlarıyle beraber cihangirlik ihtirasını da göstermesi bakımından dikkate şâyândır :

«Ben sizlere oldum Kağan,
Alalım yay ile kalkan,
Nişan olsun bize buyan,
Bozkurt olsun (bize) uran,
Demir kargı olsun orman,
Av yerinde yürüsün kulan,
Daha deniz, daha müren,
Güneş bayrak, gök kurıkan.»[20]

Bu şiir, avcılık ile akıncılık arasındaki bağlılığı saf bir şekilde gösterir. Hayvana galebe çalan insan, hissettiği üstünlük duygusu ile başkalarına da hükmetmek ister. Âdeta onun duygularını kullandığı âletler idere eder. At ve ok eski Türk medeniyetinin anahtarlarıdır. Destanda Oğuz'a gök tüylü, gök yeleli büyük bir erkek kurt yol gösterir. Kurt eski Türklerde dinî bir mâna taşır. Fakat onun ifade ettiği sembolik mâna da açıktır. O akıncı Türklerin hayat karşısında aldıkları tavrı gösterir. *Orhun Yazıtları*'nda Kül Tigin şöyle bir benzetme yapar:

«Tanrı kuvvet verdiği için babam kağanın askeri kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş».[21]

Oğuz Kağan Destanı'nda hayvan unsurlarıyle ok ve yayın dinî-sembolik mâna taşıdığını gösteren bir sahne daha vardır. Oğuz'un ak sakallı kır saçlı uzun tecrübeli veziri Uluğ Türk, bir gün şöyle bir rüya görür: Bir altın yay gün doğusundan gün batısına kadar uzanır ve üç gümüş ok şimale doğru gider. Bu, göçebe toplumuna has bir cihangirlik rüyasıdır. Bu rüyadan sonra Oğuz, oğullarını uzak-

(19) Oğuz Kağan Destanı, s. 5
(20) Aynı yer, s. 5.
(21) Muharrem Ergin, Orhun Abideleri, 1000 Temel Eser Serisi, nr. 32, 1970, s. 6.

lara gönderir. Gün, Ay ve Yıldız çok av ve kuş avladıktan sonra yolda altın bir yay bulurlar. Babalarına getirirler. Oğuz sevinir ve yayı üçe bölerek oğullarına verir: «Ey büyük oğullarım, yay sizlerin olsun; yay gibi okları göğe kadar atın» der.[22]

Gök, Dağ ve Deniz de gittikleri istikamette çok av ve kuş avladıktan sonra yolda üç gümüş ok bularak babalarına getirirler. Oğuz onları da oğullarına üleştirerek şu nasihatte bulunur: «Ey küçük oğullarım, oklar sizlerin olsun, Yay oku attı; sizler de ok gibi olun».[23]

Bundan sonra Oğuz'un otağı önünde bir merasim yapılır. İki tarafa kırk kulaç uzunluğunda iki direk dikilir. Bunlardan sağdakinin üstüne bir altın tavuk, altına bir ak koyun; soldakinin üstüne bir gümüş tavuk ,altına bir kara koyun bağlanır. Sağ yana boz oklar, sol yana üç oklar oturur ilh...[24]

Sadece *Oğuz Kağan Destanı*'na inhisar eden bu örnekler atlı göçebe medeniyetinde hayvanların taşıdığı yeri göstermeğe kâfidir. Onlar hem maddî hem de manevî hayatta mühim bir rol oynarlar. Eski Türk dininin bir cephesini teşkil eden Şamanizm'de de hayvanlar dinî-sembolik mânalar taşırlar.[25] Dinî bir mahiyeti hâiz olduğu muhakkak olan atlı göçebe sanatına hayvanî motifler hâkimdir.[26]

Atlı göçebe medeniyetinden yerleşik —köy ve şehir— medeniyete geçince, durumun tamamiyle değiştiğini, hayvan unsurunun yerini nebatların ve nebatlarla ilgili unsurların —su ve toprak— aldığını, maddî kuvvete güvenerek dünyayı fethetmeği gaye bilen Alp tipinin geçtiğini görürüz. Burada âdeta tam bir tersine dönüş vardır. Tâbir câizse, göçebe medeniyeti bir tez, mistik hayat görüşü bir anti-tezdir.

---

(22) Oğuz Kağan Destanı, s. 13.

(23) Aynı yer, s. 14.

(24) Aynı yer, s. 14.

(25) Abdulkadir İnan, birçok makalesinde eski Türk din ve kültüründe hayvan motifleri ele almıştır. Bk. Makaleler ve İncelemeler, Ankara 1968. Keza Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi, 1000 Temel Eser Serisi, nr. 51 ve 52, İstanbul 1971.

(26) Ernst Diez-Oktay Aslanapa, Türk Sanatı, İstanbul 1955, s. 15-23. Bu yazarlara göre, «hayvan tasvirleri ve hayvan nakşı sâbit bir ziraat kültürünün eseri değildir. Avcı kültünden doğar.» (s. 25). Annemarie von Gabain, Köprülü Armağanına yazdığı bir makalede, eski Türk sanatında mühim bir yer tutan hayvan motiflerinin sembolik bir mâna taşıdığını ve insanlığın muayyen merhalesine tekabül eden bir hâdise olduğunu ileri sürer: Über Die Bedeutung Frühgeschtlicher Tierdarstellungen, s. 169-176.

Daha önce de belirtildiği gibi, Türkler mistik dünya görüşünü ve insan telâkkisini İslâmiyet'ten önce, Buda ve Mani dinleri vasıtasıyle tanımışlardır. Bir ağaç altında bağdaş kurarak murakabeye dalan Buda, at sırtında dünyayı fethe çıkan Oğuz Kağan'ın tam zıddıdır.

Müslüman olan Uygur Türkleri, bu mistik dünya görüşünü yaymağa devam etmişlerdir. *Kutadgu Biilg*, pratik devlet idaresi ile mistik hayat görüşü arasında bir mücadele fikrini ihtiva eder.[27]

Türkler müslüman olduktan sonra, «gaza» ve «cihad» fikriyle beraber, İslâm tasavvufunu da benimsemişlerdir. Osmanlı medeniyeti, dine dayanan cihangirlik fikri ile mistik dünya görüşünün bir nevi sentezidir. Osmanlı toplumuna, başlıca iki insan tipi hâkimdir: Gazi ve veli. Bunlardan birincisi ülkeler fethetmiş, ikincisi ise alınan ülkelerde yerleşmeyi, sâkin bir cemiyet kurmayı mümkün kılmıştır. Bilindiği gibi, Osmanlı devletinin kurucusu Osman Gazi de bir cihangirlik rüyası görür. Fakat bu rüyada görülen sembol, *Oğuz Kağan Destanı*'nda olduğu gibi ok ve yay değil, muhteşem bir ağaçtır:

«Bu ay Osman Gazi'nin koynuna girdiği demde göbeğinden bir ağaç biter dahi gölgesi âlemi tutar. Gölgesinin altında dağlar var. Her dağın dibinden sular çıkar. Ol sulardan kimi içer ve kimi bağçeler suvarır ve kimi çeşmeler akıdır».[28]

Ağaç toprağa kök salarak büyümenin sembolüdür ve bu sembol Osmanlı devletinin sosyal ve tarihî durumunu çok güzel hülâsa eder. Orhan Gazi, Bursa'yı fethettiği zaman Bursa dağlarında dolaşan Geyikli Baba, bir gün padişahın sarayının bahçesine girer ve bir kavak ağacı diker. Bu menkıbeyi anlatan Âşık Paşazâde «Kavak ağacı şimdi dahi vardır. Saray kapusunun içinde, kurucasın giderirler» diye ilâve eder.[29]

---

(27) Alessio Bombacci, Histoire de la Littérature Turque (traduite par I. Melikoff) Paris 1968, s. 77-78. Fuad Köprülü, Kutadgu Bilig'de bahis konusu toplumun, göçebe toplumundan farklı oluşu üzerinde durur. Tasvir edilen mesleklere göre, o devirde Kaşgar'daki müslüman Türk toplumu «iptidaî ve göçebe bir hey'et mahiyetinde olmayıp, oldukça yüksek bir iş bölümü derecesine vâsıl olmuş, yani içtimaî tekâmülün, her nokta-i nazardan, oldukça müterakki bir safhasına girmiş bulunuyordu». Medeniyet değişmesi ile hayata ve insana bakış tarzı da değişmişti: «Orhun Kitabeleriyle mukayese edince, Kutadgu Bilig'de hâkim ideolojinin asla eski Türk ideolojisi olmadığı açıkça görünmektedir» (Türk edebiyatı tarihi, s. 196-197).

(28) Âşık Paşazade tarihi, Âli Bey neşri, İstanbul 1332, s. 6.

(29) Aynı yer, s. 46. Yerleşik medeniyete geçince, edebî eserlere paralel olarak plastik sanatlarda da hayvan motiflerinin yerini nebatlar ve hendesî şekiller alır. Ernst Diez-Oktay Aslanapa, bu noktaya işaret ederler: «Kuzeyde daima hareket halinde bulunan göçebe Türkler, Helenizmden önceki devirde yalnız

Anadolu evliyâ menkıbeleri, yerleşik medeniyetin sembolleri olan ağaç ve su motifleriyle doludur. Bizi burada ilgilendiren Yunus Emre'nin şiirlerinde görülen nebatî unsurlardır. Yunus bu nebatî unsurlarla insan arasında çeşitli münasebetler kurar. Atlı göçebe medeniyetine ait eserlerde hayvanlar nasıl beşerî davranışları anlatan sembol vazifesini görmüşlerse, Yunus'un şiirlerinde de nebatlar aynı vazifeyi görürler. İki medeniyet sistemindeki sembol değişmesi, hayat karşısında, alınan tavır ve insan telâkkisindeki farklılığa tekabül eder.

Yunus Emre'nin şiirlerinde en çok kullandığı benzetme unsuru güldür. Gül, güzelliğin, aşkın, yumuşaklığın sembolüdür. Yunus bu sembol ile dünya görüşünün esasını teşkil eden sevgi ve barışı anlatır:

Gül ü reyhan kokusu âşık ile ma'şukdur
Âşıkın ma'şukası hiç önünden gitmeye[30]

Gül, tek başına değildir. Gülistanda biter. Suya ve toprağa bağlıdır. Tanrı, dost (şeyh) veya sevgili gülistandır. Yunus birçok şiirinde sevilen varlık ile kendi arasındaki bağlılığı bahçe (gülistan) ile gül arasındaki münasebete benzetir:

Varam ol dosta olam hem açıluban gül olam
Hem ötüben bülbül olam durağım gülistan ola[31]

Dost bağçesine girdüm öğerem gülzarını
Dostın yüzi gül bana âşıkam bülbül ana[32]

Girdüm ışkunun bağuna bakdum soluna sağuna
Dürlü çiçekler dirüben güllerini yıylayayın[33]

---

hayvan üslûbunu benimsemislerdir. Kıvrık dal üslûbunu ise ancak Helenizm tesiriyle almışlardır». (Türk sanatı, s. 26). «On altıncı asırda Osmanlı sanatında, çiçek ve yaprak tezyinatıyle yeni bir üslûp ortaya çıkarak, kumaş ve çiniler üzerinde derhal hâkimiyet kazanmıştır» (Aynı eser, s. 28). Bundan başka Bk. Nurhan Atasoy, Türklerde çiçek sevgisi ve sanatı, Türkiyemiz, nr. 3, 1971, s. 14-24.

(30) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre divanı, İstanbul 1943, s. 57.
(31) Aynı yer, s. 46.
(32) Aynı yer, s. 113.
(33) Aynı yer, s. 257.

İrenler sohbetünde deste kızıl gül idüm[34]

Yunus er nazarunda taze güller açılmış
Gerçek er bülbül ise nazarda ötmek gerek[35]

Dostın yüzi gül bana âşıkam bülbül ana
Kaykımazam dört yana çün buldum ışk erini[36]

Bülbül de âşık olmuş kızıl gülin yüzine
Gördüm erenler yüzin hezar destan oldum ben[37]

Yunus kendi yaşadığı yeri, sembolik olarak alınırsa ruh âlemini, gül bahçeleri ile dolu bir diyar olarak gösterir:

Gel varalum bizüm ile kim giresin bahçelere
Dâim öter bülbüllerün gülistanım solmaz benüm
Bizim ilün bağçeleri dâim tazedir gülleri
Ma'muredürür bostanum ağyar gülüm üzmez benüm[38]

Yunus, kendisini bütün yıl aşk ateşi ile yanan bir güle benzetir:

Yıl on ki ay bu ışk gülü od içinde bitüpdürür
Yandugumca artar kokum devrüm geçüp solmaz benüm[39]

Gül bahçesi dostların toplandığı bir yerdir:

Gelsün yardan ayru düşen gurbet ile bağrı bişen
Dost bağçesi içindeki ışk bezmine girdüm bu gün
Görin görin bu devleti bu ışk ile beşâreti

(34) Yunus Emre Divanı, s. 104.
(35) Aynı yer, s. 160.
(36) Aynı yer, s. 113.
(37) Aynı yer, s. 246.
(38) Aynı yer, s. 217.
(39) Aynı yer, s. 194.

Dost bağının içinde ben ışk çadırın kurdum bu gün
Aydur Yunus yar kulıyam dost bağçesi bülbüliyem
Söyleyeyin şimden girü gülzârıma irdüm bu gün[40]

Savaşçı Oğuz Kağan oğullarına ok gibi olmalarını tavsiye ediyordu. Barışçı Yunus Emre gülü örnek verir:

Diken olma gül ol eren yolında
Diken olur isen oda yanasın[41]
Sen güli görüriken dikene sunma elün[42]

Daha sonra zikredilecek örneklerde de görüleceği üzere, Yunus'un özlediği insan tipi «yumuşak» insan tipidir:

Derviş gönülsüz gerekdür söğene dilsüz gerekdür
Döğene elsüz gerekdür halka beraber gerekmez[43]

Göçebe hayatını aksettiren eserlerde maddî kuvvet sembolü olan hayvanlar, bu çiçek medeniyetinde hakîr görülür. Sevgi ve sevgiliye yaraşan güldür:

Dost döşeğine geçemez at u katır yahut deve[44]

Işksuz âdem hayvan olur hayvan öğüt bilür degül[45]

Yunus anlayışsız insanları hayvanlara benzetir:

İşbu sözüm anlamayan aydam sana neye benzer
Hayvan durur anun gibi tağda yürür süri süri[46]

Insanları hayvanlaştıran ihtiraslarıdır. Derviş ihtiraslarından kurtulmuş in-

---

(40) Yunus Emre Divanı, s. 242.
(41) Aynı yer, s. 240.
(42) Aynı yer, s. 300.
(43) Aynı yer, s. 343.
(44) Aynı yer, s. 49.
(45) Aynı yer, s. 179.
(46) Aynı yer, s. 115.

sandır. Bunun için aşk ateşinden geçmek lâzımdır. Köylü Yunus bu arınmayı köye has bir benzetme ile şöyle anlatır:

Bir bağ ki viran ola içi dikenle dola
Ayıtlamak neylesün od ile yanmayınca!
Issuzlık u yabanda od mı bulunur anda
Kavı, taşı çakmağı bir yerde olmayınca[47]

Başka bir şiirinde Yunus, dervişi yaprağı dertlilere şifa olan bir ağaca benzetir:

Her kime kim dervişlik bağışlana
Kalbı gide pâk ola gümüşlene,
Nefsinden müşk ile anber tüte
Budağundan il ü şar yimişlene
Yaprağı dertlü içün derman ola,
Gölgesinde çok kademler işlene
Âşıkun gözü yaşı hem göl ola
Ayağundan saz bitüp kamışlana
Cümle şâir dost bağçesi bülbülü
Yunus Emre arada dürra olana[48]

Verilmiş olan bütün bu örneklerde iyi insan gül veya ağaca benzetilmiştir. Böyle bir insan görüşünün akıncı değil ekici bir çevrede teşekkül edebileceğini söylemeğe lüzum yoktur.

Yunus, bütün yerleşik medeniyetlerde görüldüğü üzere, Tanrı fikrine topraktan, toprak mahsullerinden gider. Bir şiirinde bu fikri açık olarak görürüz:

Yine bu bâd-ı nevbahâr hoş nev' ile esdi yine
Yine kışın sovuğluğı fuzullığın kesdi yine
Yine rahmet-i bî-kıyas yine işret oldı demsâz,
Yine geldi bu yeni yaz kutlu kadem basdı yine
Yine yeni hazîneden yeni hil'at giydi cihan
Yine virildi yeni can ot u ağaç süsdi yine
Ölmüş idi ot u şecer dirilüben girü biter

(47) Yunus Emre Divanı, s. 50.
(48) Aynı yer, s. 47-48.

Müşriklere nükte yeter vâr itdüği nesli yine
Yine sahra vü mergızar hoş akar esrük bu sular
Cihanlara saçdı nisar cümle âlem dostı yine
Yine yir yüzi donanup kat kat olup renge batup
Bülbül güle karşı ötüp can budağa asdı yine
Sözüm degül yaz kış içün, geldi maşuka iş içün
Öldürdigün bağışlamak pâdişahun kasdı yine
Yine Yunus başdan çıkup, âr u nâmusını yıkup
Âşıklarun cur'asından ulu kadeh içdi yine[49]

Yunus'un izinden giden Sait Emre, toprak ile insan arasındaki münasebeti, şu çarpıcı mısra ile ifade eder:

Yer yüzü etüm tenüm akar sulardur kanum[50]

Yunus, kendi beni ile birleştirdiği Tanrı'yı bahçıvan ile ekinciye benzetir:

Dost ile birliğe yeten buyruğı neyise dutan
Mülk bezeyüp dünya düzen ol bahçıvan hemen benem[51]

Emriyle bulut oynadan yirde bereket kaynadan
Elümde kudret şiniği halka rızkın viren benem[52]

Yunus'un ve diğer mistik şâirlerin şiirlerinde görülen Tanrı herkese lutuf ve ihsanda bulunur fikri, ziraat medeniyeti ile ilgili olsa gerektir. Köylü toprağı sürdükten ve tohumu attıktan sonra, yazın birdenbire ektiğinin birkaç mislinin yerden fışkırdığını görür. Onun için göz alabildiğine uzanan toprak, kelimenin gerçek mânası ile nimetler hazinesidir. Yunus, «bahil» i bu gerçeği unuttuğu için kötüler. Tanrı hiç kimseyi aç bırakmaz, kurdu kuşu bile doyurur:

Yinür ni'metleri şâhun bayağı
Hiç eksilmez durur dâne durağı
Niçe yıldan berü ol ni'meti yir
Hak'a bir dirse dahı şirk ile dir
Gelür her gün yeni nüzl ü yeni han

(49) Yunus Emre Divanı, s. 85.
(50) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre ve tasavvuf, s. 290.
(51) A. Gölpınarlı, Yunus Emre divanı, s. 197.
(52) Aynı yer, s. 199.

Yeni gelenlere virür yeni ton
Yeni subh u yeni ahşam yeni hâl
Yeni devran yeni dem yeni visal
Kadeh yeni yeni mey yeni müşrib
Yeni ayş yeni işret yeni mutrib
Nedür bir kişi belki cümle âlem
Nasîbini alur ne bîs ü ne kem[53]

Risaletü'n-Nushiyye adlı mesnevîsinde Yunus, varlığı ve insan vücudunu dört unsurdan, su, hava, toprak ve ateşten mürekkep gösterir. İslâmî edebiyatlarda sık sık tekrarlanan bu fikrin menşei çok eskidir. Bizi burada ilgilendiren bu fikrin kaynağı değil, Yunus'un onu değerlendiriş tarzıdır. Yunus'a göre bu unsurlardan hava ile ateş kötü, toprak ile su ise iyi vasıflara tekabül eder:

Toprağıla bile geldi dört sıfat
Sabr u iyi hu tevekkül mekrümet
Suyıla geldi bile dürlü hal
Ol safadur hem seha lutf u visal[54]

Rüzgârın tekabül ettiği ihtiraslar «kizb, riya, tizlik, nefes», ateşinkiler ise «şehvet, kibr, tama ve hased» dir. Yunus risalesinde bu dört unsura tekabül eden ihtirasları «teşhis ve intak» metodu ile canlandırır. Bunları da Yunus'un benimsediği dünya görüşü ve insan tipi ile ilgili oldukları için zikretmeyi faydalı buluyoruz. Yunus'un destan adını verdiği bu parçalarda muharib şeklinde tasavvur ettiği ihtiraslar çarpışırlar. Şâirin onlara «destan» adını vermesi savaş fikrini ihtiva etmelerinden dolayıdır. Fakat buradaki savaş göçebe destanlarında olduğu gibi insanla insan arasında değil, insanın kendi içinde, iyi duygularla kötü duygular arasında cereyan eder.

Mistiklerin dış savaş yerine «cihad-ı ekber» dedikleri iç savaşı, nefis mücadelesini kullanmaları medeniyet tarihi bakımından çok mühimdir. İnsanlar arasında sulh ve sükûn, barış ve sevgi, nefsine galebe ile mümkündür. Böyle bir görüşün yerleşik medeniyete çok uygun olduğu âşikârdır. Burada da dış savaşı yücelten göçebe medeniyetine zıt bir görüş bahis konusudur. Mistikler insanın

(53) Yunus Emre Divanı, s. 29.
(54) Aynı yer, s. 9.

dikkat ve iradesini dış savaştan iç savaşa çevirmek suretiyle «barışçı insan tipi» ni yaratmışlardır:

Hakikata bakar isen, nefsün sana düşman yeter
Var imdi ol nefsün ile uruş savaş tokuş yüri[55]

Akıncıyı veya menfaat peşinde koşan insanı harekete sevkeden duygu «Tama» dır. Yunus «Tama erleri» ni korkunç muharipler olarak tasvir eder:

Key erenlerdürür zındanı bekler
Bahadurlar demür yüreklü erler
Bin er tonludurur tama[s] çerisi
Mübârizdür bahadur her birisi
Ele gireni zındana ururlar
Ayağuna da demür buyururlar[56]

Tama çerisine hâkim olan sertlik ve katılığın sembolü olan demirdir. Ona zıt olan kanaat erleri:

Harir tonlar giyer biner burağ at
Alemleri yeşil bulundı çıkdı[57]

Akıl, emir verir, kanaat erleri tama çerilerini yenerler:

Tama'dan kurtarurlar il ü şehri[58]

Yunus'un burada «il» ve «şehir» kelimelerini kullanması, üzerinde durulmağa değer. Zira bu, onun tavsiye ettiği ahlâkın şehir hayatı ile ilgili olduğunu gösterir. Daha sonra bu il halkı şöyle tasvir edilmiştir:

Harifler cümlesi tââta meşgul
Olupdur cümlesi sultânına kul
Oturur cümlesi han meclisinde
Ferahlar u kadehler ellerinde

(55) Yunus Emre Divanı, s. 122.
(56) Aynı yer, s. 12.
(57) Aynı yer, s. 13.
(58) Aynı yer, s. 13.

Feragat oldı bunlar hoş geçerler
Sürer sâkî şarab dün gün içerler
Ferah oldı bular kayguları yok
Eğinleri bütün karınları tok[59]

Gurur da Yunus'un sevmediği manevî bir fazilettir. *Dede Korkut Kitabı*'nda görüldüğü üzere atlı göçebe kahramanları mağrurdurlar[60]. Yunus gururlu insanları dağ başlarında yaşayan haramîlere benzetir:

Tururlar tağ başında yol ururlar
Komazlar yolcuyı yolda tururlar

Özünden gayrı kimseyi beğenmez
Yüce yirde turur aşağı inmez

Kapu gözet kapu ko dap gözetme
Ki devlet kapudadur koma gitme[61]

Mütevazı insanlar suya benzerler. Sular gibi aşağı akarlar ve denize ulaşırlar. Yunus Risale'de suyu ve tevazuu büyük bir coşkunlukla öğer:

Aşaklıkdur yir ü göki götüren
Yedi kat yirden aşağı turan
Aşaklık üzre durur yir ile gök
Ögersen cümleden alçaklıgı ög[62]

Su gibi toprak da tevazuun sembolüdür. Yunus şiirlerinde sık sık toprağı öğer. Toprak da su gibi bereketin kaynağıdır:

Ol dost yüzin gördi gözüm erenlere toprak yüzüm

Miskin Yunus erenlere tekebbür olma toprak ol
Toprakdan biter küllisi gülistan toprak bana[63]

Bu sonuncu mısra toprağa güvenen bir köylünün hayat felsefesini aksettirir.

(59) Yunus Emre Divanı, s. 13-14.
(60) Bir örnek olmak üzere, Salur Kazan'ın övünüşü için bk. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı, 1964, s. 109-110.
(61) Yunus Emre divanı, s. 14-15.
(62) Aynı yer, s. 19.
(63) Aynı yer, s. 46.

Başka bir beytinde Yunus, gül fidanını sulama imajını manevî plana aksettirir:

Günahun çok üşümekden imanın gülleri soldı
İnâbet sûyile her dem niçün anı suvarmazsın[64]

Derviş, servete gark olmuş zenginler gibi değil, fakir köylüler gibi yaşamalıdır:

Dünyadan gönlüni çeke eliyile arpa eke
Ununa yarı kül kata güneşde kurutmak gerek[65]

İnsanları mesut eden maddî zenginlik değil, manevî zenginliktir. Nice zenginler vardır ki can sıkıntısından patlarlar:

Kemdürür yoksullukdan niçelerün varlığı
Bunca varluk var iken gitmez gönül darlığı[66]

Onlara karşılık çalışarak kazanan ve hayır işleyen insanlar saadete ulaşırlar:

Süleyman zenbil ördi kendi emeğin yirdi
Anun ile buldular anlar berhudarluğı[66]

Yunus'un sâkin, mütevazı, kendi halinde insan ideali Boşu (hiddet) ile Sabrı karşılaştırdığı parçalarda da gözükür:

Yunus Boşu'yu da korkunç bir savaşçıya benzetir ve onu şöyle konuşturur:

Benüm ileyüme kim katlanısar
Ki hışmumdan deniz oda yanısar
Nireye kim varam başlar kesilür
Kime boşar isem olukdem ölür
Kim ola bencileyin câna kıyar
Meger kim ben olam mardâna kıyar
Yaradılmış bana karşu turamaz
Benümle bir nefes hemdem olamaz
Hünerüme benüm kim birikiser

(64) Yunus Emre Divanı, s. 242.
(65) Aynı yer, s. 159.
(66) Aynı yer, s. 107.

Yahud ecel evine kim giriser
Felek benüm işüm başaramaya
Melek benüm yolımı varamaya
Gözüme yüzbin er zerre görünmez
Hezar arslan bana berre görünmez
Boşu dirler bana key bahâduram
Düzenlik bozmağa her dem kaduram
Nireye kim varam ot bitmez anda
Çü nakt oldı kime derd yitmez anda
İşidenler benüm kaçar sözümden
Ki ben de korkaram uş kendözümden
Sakın bana uyup sen gafil olma
Benüm sözüm tutup îmansuz ölme
Dek ayruğa degül benüm kılıncum
Beni dahı dutar benüm kuluncum[67]

Boşu'nun karşısına çıkan Sabır, bir derviştir:

Göresin bir kişi sâkin sûretde
Ne bilür kimse anı ne sıfatda
Boynında talyasan elünde asa
Çöpi depretmeye yir şöyle basa.
Göresin ansuzın ol çıkagelür
Üzüp tesbih imâme yıkagelür[68]

Akıncı medeniyet ile ekinci medeniyet arasındaki en mühim farklardan biri, birincisine savaşçı davranışın, ikincisine ise barışçı ruhun hâkim olmasıdır. Gıdasını topraktan elde eden köylünün varlık karşısında almış olduğu tavır, umumiyetle «pasif»tir. Bulunduğu durum onu beklemeğe (sabra) âdeta mecbur eder. Onun başkaları ile olan münasebetinin de dostluğa dayanması lâzımdır. Köy ile şehir medeniyetinde «maddî kuvvet» in yerini dostluk, adalet, yardım gibi «manevî değerler» alır. Yunus'un şiirlerinde üzerinde durmuş olduğu en mühim değerler bunlardır. Derviş bu değerleri temsil eden insandır. Dervişin hâkim vasfı, insanı kötülüğe sevkeden bütün ihtirasları nefsinde yok etmektir. Yunus yerleşik hayatın gerektirdiği ahlâkî davranışı, ona has benzetmelerle şöyle anlatır:

(67) Yunus Emre Divanı, s. 20.
(68) Aynı yer, s. 21.

Kimse bağına girmegil kimse gülüni dirmegil
Var kendü maşûkın ile bağçede ol alış yüri[69]

Yunus'un şiirlerinde «maddî kuvvet» in yerini «manevî kuvvet» alır. «Manevî kuvvet», Aşk, Tanrı, Sevgi veya Akıl, insanın dışında değil, içindedir. Yunus, insanı durmadan kendi içine dönmeğe, en yüksek değer olan Tanrı'yı kendi içinde bulmağa çağırır. Onun yüceltti̇ği insan tipi, eski Türk destanlarında görülen, dışa dönük, savaşçı alp tipi değil, içe dönük, barışçı derviş tipidir. Burada bahis konusu olan, başkalarına hâkim olma, üstünlük duygusu değil, eşitlik, dostluk ve sevgidir. Yunus'un ve diğer mistiklerin durmadan telkin etmiş oldukları bu «sevgi ve barış ahlâkı» ile, Türkiye'de son derece medenî bir sosyal düzen kurulmuştur. İbn Batuta, Anadolu'da rastladığı ahîleri öğmekle bitiremez.[70] Yunus'un şiirlerinde telkin ettiği ahlâk da insan sevgisine dayanan «ahî ahlâkı»dır.

Bu ahlâk sistemi, Tanrı ile insan arasındaki birlik fikrine dayanır. Tanrı, insanda tecellî eder. Bundan dolayı en hakîr insana karşı dahi saygı duymak lâzımdır. Yunus Emre'nin şiirlerinde bu fikri anlatan bir yığın mısra vardır. Bunlarda sık sık tekrarlanan kelime «gönül» ve «aşk»tır. Kültür ve medeniyet tarihi bakımından onları değerlendirebilmek için daha önceki merhaleyi, atlı göçebe medeniyetini, Oğuz Kağan'ın hayvanî benzetmelerle tasvir edilen vücudunu hatırlamak lâzımdır.

Bütün varlığı ile dışa dönük olan, av veya akın peşinde koşan göçebe, bir an bile kendi varlığı üzerinde düşünmez. Alain, «düşünmek için durmak lâzımdır,» der. Murakabe mistiklere has bir tavırdır. Yunus, insanın kendi içine dalmak suretiyle Tanrı'ya ulaşabileceğini söyler. İnsana ve Tanrı'ya bu bakış tarzı, göçebe medeniyetine has «hareket» i reddeder. Yunus bazı mısralarında bu fikri çok güzel ifade eder :

Kendüde seni bulan kancaru sefer itsün[71]

İstemegil Hakk'ı ırak gönüldedür Hakk'a durak[72]

Ne yüriyem ne aram ne ırak sefer kılam
Çün dostı bunda gördüm ayruk ne seferüm var[73]

---

(69) Yunus Emre Divanı, s. 123.
(70) İsmet Parmaksızoğlu, İbn Batuta seyahatnâmesi'nden seçmeler, 1000 Temel Eser Serisi, nr. 59, İstanbul 1971.
(71) Yunus Emre Divanı, s. 243.
(72) Aynı yer, s. 286.
(73) Yunus Emre Divanı, s. 291.

Dağlar aşup berye söküp ırka yire emek çeküp
İstediğin bunda iken bu ne aceb şeferdürür
.....
Sen ırak isteme anı canundan içerü canı
Senünle biledür anı görmeyen bî-basardurur
Hiç kılmagıl ırak sefer ömür geçer ecel irer
Dost sendedür halvet sever bu galebe haşerdürür[74]

«Ahı» redifli şiirinde Yunus, başkalarını da Tanrı'yı kendinde bulmağa çağırak şöyle der :

Ben bunda seyrider iken aceb sırra irdüm ahı
Bir siz dahı sizde görün dostı bende gördüm ahı
Bende bakdum bende gördüm benüm ile ben olanı
Bu sûrete can vireni kimdüğüni bildüm ahı
Ben isteyüp buldum anı ol ben isem ye ben kanı
Seçemezem andan beni bir kezden ol oldum ahı
Ma'şuk benümledür bile ayru degül kıldan kıla
Irak sefer benden kala dostı bunda buldum ahı
Degme bir yol kandan bana dağılmayam degme yana
Kutlı oldı bu seferüm hoş menzile irdüm ahı[75]

Ömer Lüfti Barkan'ın makalesinde bahsetmiş olduğu Kolonizatör Türk dervişleri, bir yandan bağ ve bahçe dikmek suretiyle mamureler vücuda getirirken, bir yandan da halka, hiç şüphesiz yerleşik medeniyete çok elverişli olan bu hayat felsefesini, insan ve Tanrı görüşünü telkin ediyorlardı.

Bu hayat felsefesine göre onlar, yetiştirdikleri gül bahçelerinde dostlarını ağırlıyorlar ve bundan büyük bir saadet duyuyorlardı.

Bildiriler, İstanbul 1971, Akbank Yay. s. 131-154.

(74) Yunus Emre Divan, s. 286.
(75) Aynı yer, s. 117.

YUNUS EMRE'YE GÖRE ZAMAN-HAYAT VE VAROLUŞUN MÂNASI

Ârâmum yok irte, gece, dün ü gün maksûd ol Hoca!
Yunus Emre

Dış âleme ait vâkıaların tedkikini tabiat ilimlerine bırakan çağdaş felsefe, Eski Yunan ve Ortaçağda olduğu gibi, yeniden insana —müşahhas insana— dönmüş ve onun mahiyetini araştırmaya başlamıştır. Bu esnada onun karşılaştığı en önemli gerçeklerden biri, insanın içinde, objektif âlemden ayrı, sübjektif bir âlemin mevcudiyetidir. Bu iki âlem birbirine sımsıkı bağlı olmakla beraber, aralarında mahiyet farkı vardır. Objektif âlemin veya maddenin kendi içine kapalı, karanlık, katı bir determinizme bağlı olmasına karşılık, sübjektif âlem veya ruh, kâinatı idrak eden, duyan, düşünen, hür olarak isteyen ve içinde bulunduğu şartları değiştiren bir varlıktır.

İç âlemi dış âlemden ayıran başka bir özellik vardır ki, o da, dış âlemin mekânda uzamasına karşılık, iç âlemin veya ruhun zaman içinde gelişmesidir. İnsan hayatı, doğumundan ölümüne kadar durmadan değişen bir süre teşkil eder. İnsan ancak uzun hayat tecrübesinden geçtikten sonra şahsiyetini bulur. Ölüm, çok defa bu gelişmeyi birdenbire durdurur. Yunus'un benzetmesi ile «gök ekin» i sarı başak haline gelmeden biçer.

Varoluşçu filozoflar, başta Heidegger, insanın zamanda (temporel) bir varlık olduğu üzerinde ısrarla durmuşlardır. İnsan günlük hayatının meşgale, eğlence ve dalgınlığı içinde bu temel vâkıayı pek farketmez. Ölüm ona hayatın geçici olduğunu kuvvetle hissettirir. Heidegger insanı «ölüm için» yaratılmış bir varlık olarak tavsif eder. Bunu unutan insan gaflet içindedir. Ölüm düşüncesi bize insanın mahiyetini ve hayatın mânasını aydınlatır.

İnsan hayatında zamana aynı derecede önem veren Jaspers, zaman ile aşma (Transcendance) vâkıası arasında münasebet kurar. Dünyanın şartlarına göre yaşayan insanın (Dasein) içinde bu şartları aşan bir varlık vardır ki, asıl insan (Existence) odur. Existence, hürriyettir. Hürriyet, insanın müşahhas varlığına ve dünyanın şartlarına dayanarak gerçekleşir. Varlığının şuuruna sahip olan insan, yaşarken (an) içinde (ebediyet)i bulabilir.

Varoluşçu filozoflardan her birinin ayrı bir tarzda tahlil ettikleri bu kavramlardan çoğu mistik düşüncenin lâik düşünceye aktarılma ve işlenmelerinden ibarettir. Bundan dolayı onların benzerlerini eski mistik edebiyatlarda bulmak mümkündür. Yalnız onlar bu edebiyatta çağın kültür şartlarına göre hissî ve hayâlî bir tarzda ortaya konulmuşlardır. Benzer vâkıa ve kavramları ifade eden kelimeler arasında da fark vardır.

Bu zaviyeden bakınca, Yunus Emre'nin bazı bakımlardan varoluşçu filozoflara yaklaştığı görülür. Meselâ Yunus Emre de dış âlem ile iç âlemi ısrarla birbirinden ayırır. Ona göre en yüksek hakikat olan Tanrı, dış âlemde değil, insanın içindedir. Ebedî varlığı bulmak için delicesine yeri göğü arayan şâir, onu, hiç bir yerde değil, kendi içinde bulur.

Maşûkunı isteyü işbu cihan içinde
Delüm teferrüc kıldum zemin asman içinde
Gördüm cümle âlemi arş u levh u kalemi
İlmi kitabı dahı delil beyan içinde
Çok cehd idüp istedüm yir ü göki aradum
Hiç mekânda bulmadum buldum insan içinde[1]

İnsanın bu hakikate ulaşması için, kendi kendisine dönmesi şarttır. Fakat insanların çoğu buna muvaffak olamazlar. İhtiraslar onları dış âleme bağlar. Bundan dolayı her şeyden önce bu ihtiraslardan kurtulmak lâzımdır. Yunus buna aynı zamanda ahlâkî bir mâna verir. Zira Tanrı veya Hakikat insanın mutlak fedakârlığını gerektirir. *Risâletü'n-Nushiyye*'de dış âlemden kurtuluş ile kendine dönüş ve kendinden Tanrı'ya yükseliş fikri, ahlâkî bir zaviyeden ele alınmıştır.

Gevezelik veya günlük meşgalenin insanı gerçek varlıktan uzaklaştırdığını söyleyen Heidegger'e karşılık Yunus, gıybet üzerinde durur. Fakat bu rezileti kötülerken onun tenkit ettiği şey, dışarıya veya başkasına bakan insanın kendi kendisini, bundan dolayı da asıl gerçeği unutmasıdır.

Yunus'a göre her insanın vazifesi kendi kendisini tanıması ve kendi nefsini yenmesidir:

Farîza her kişiye kendü sözi
Bakar kendü yolına kendü gözi

(1) Yunus Emre Divanı, hazırlayan: Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul 1943, s. 78-79. Yunus Emre'den zikredilen bütün metinler bu eserden alındığı için, bundan sonraki metinlerin sonuna sadece sahifeleri işaret edilecektir.

.....

Kogıl ayruk sözi sen seni gözle
Senün suçun ile sen seni yüzle

.....

Ayrugı söyleyen kendün unıdur

.....

Ne hâcetdür sana kimse haberi
Farîza cümleye kendü bazarı
Özini gözleyen kimseye bakmaz
Dahı n'iş dir isen ol yana akmaz
Ko ayruklar sözini sen seni güt
Kınama kimseyi sen işit ögüt
Sana kimse suçı bir zerre irmez
Sana ayruk yidügi çeşni virmez

.....

Niçe avaralığla sana böyle
Bir iki gün nola olsan senünle
Dahı bir gün sana sataşmadun sen
Dahı bir gün tağundan aşmadun sen
Nola bir gün eger küfrin yenesin
Seni şerh eyleyüp seni bilesin (s. 39-40)

Bu mısralar gösteriyor ki, Yunus'un gıybeti kınaması insanı kendi kendisine döndürmek içindir.

Ölüm düşüncesi, insanın kendi kendisine dönmesini mümkün kılar :

Eger görseyidin kendü zevâlin
Kimesne anmağa kalmazdı hâlin (s. 40)

İnsanoğlunun en önemli gerçeklerinden biri, yukarda da belirtildiği gibi, (temporel) bir varlık oluşudur.

Günlük hayatta ölümü aklına getirmeyen insan, bu temel gerçeği unutur. Yunus bir şiirinde hayatın bu aldatıcılığından şöyle bahseder:

Ömrüm beni sen aldadın ah nideyim ömrüm seni
Beni deprenemez kodun ah nideyim ömrüm seni

Benüm hep sen idün canum içünde can idün
Hem sen bana sultan idün ah nideyim ömrüm seni
Gönlüm sana eğler idüm diyiben gül yaylar idüm
Garibseyüp ağlar idüm ah nideyim ömrüm seni
Gider imiş bunda gelen dünye işi cümle yalan
Ağlar ömrün yavi kılan ah nideyim ömrüm seni
Bari koyuban kaçmasan göçgünci gibi geçmesen
Ölüm şarabın içmesen ah nideyim ömrüm seni
Bir gün ola sensüz kalam kurda kuşa avın olam
Çürüyüben toprak olam ah nideyim ömrüm seni
Miskin Yunus bilmez misin yohsa nazar kılmaz mısın
Ölenleri anmaz mısın ah nideyim ömrüm seni (s. 133)

Yukarıki şiirde, mukadder ölüm ile hayatın aldatıcılığı arasındaki tezattan doğan ıztırap ve endişeye de yer verilmiştir. Fakat insan bu ıztırabı ölüm karşısında daha kuvvetle hisseder. Yunus bazı şiirlerinde ölümden önce hayatını sürekli bir değişme olarak tasvir etmiştir. Aşağıdaki manzumede hayatın safhaları daha ziyade çevre ve başkaları ile münasebet bakımından ele alınmıştır:

Ata belinden bir zaman anasına düşdi gönül
Hak'dan bize destur oldı hazineye düşdi gönül
Anda beni can eyledi et ü sünek kan eyledi
Dört on gün diyiceğez deyritmeğe düşdi gönül
Yüriridüm anda pinhan Hak buyruğı virmez aman
Vatanumdan ayurdılar bu dünyeye düşdi gönül
Beni beşiğe urdılar elüm ayağum sardılar
Önden acısın virdiler tuz içine düşdi gönül
Günde iki kez çözerler başuna akça dizerler
Ağzuma emcek virdiler nefs kabzına düşdi gönül
Bu nesneyi terkeyledüm yürümeğe azmeyledüm
On ki sünegin yazarlar elden ele düşdi gönül
Oğlan iken sultan kopar kim elün kim yüzin öper
Akıl bana yoldaş oldı sultanlığa düşdi gönül
Bu çağ ile sakal biter görenün gülrengi dutar
Güzeller katunda biter sevisüye düşdi gönül
Hayırdan şerri çok sever işlemeğe necid iver
Nefsinün dilegün kovar nefs ivine düşdi gönül
Kırk bişinde sûret döner kara sakala ak iner
Bakup şeybetin göricek yoldurmağa düşdi gönül

Yola gider başaramaz yiğitlüğe eli varmaz
Bu nesneleri koyuban yuvanmağa düşdi gönül
Oğl aydur bunadı ölmez kız aydur yeründen durmaz
Hiç kendü halinden bilmez hâlden hâle düşdi gönül
Öliceğiz şükrideler sinden yana iledeler
Allah adun zikrideler çok şüküre düşdi gönül
Su getürler yumağa kefen saralar komağa
Ağaç ata bindüreler teneşire düşdi gönül
Eğer var ise amelün geyin olur senün sinün
Eğer yoğise amelün oddan şarab içdi gönül
Yunus anlayı var hâlün şuna uğrayısar yolın
Bunda elün irer iken hayr işlere düşgil gönül (s. 175-176)

Bazı mısralarda bahis konusu olan insanın Tanrı ile münasebeti dünyaya gelmeden önceki ve ölümden sonraki haller, diğer şiirlerde daha geniş olarak ele alınmıştır. Onlarda görüleceği üzere «gönül» ün dünyaya gelmesinin ve ölmesinin bir mânası vardır. Yaşarken, hayatın muhtelif merhalelerinde çevrenin bize karşı davranışı, «gönül» ün asıl mahiyeti hakkında doğru bir fikir vermez. İnsan ruhu, kendi gerçeğini iç çalkantılarında daha iyi farkeder. Yunus'un en güzel eserlerinden birisi olan aşağıki şiirde bu çalkantı tasvir edilmiştir:

Hak bir gönül virdi bana hâ dimeden hayrân olur
Bir dem gelür şâdî olur bir dem gelür giryân olur
Bir dem sanasun kış gibi şol zemberi olmuş gibi
Bir dem beşâretden doğar hoş bağ ile bostân olur
Bir dem gelür söyleyemez bir sözi şerheyleyemez
Bir dem dilinden dür döker derdlülere dermân olur
Bir dem çıkar arş üzere bir dem iner tahtesserâ
Bir dem sanasın katredür bir dem taşar ummân olur
Bir dem cehâletde kalur hiç nesneyi bilmez olur
Bir dem talar hikmetlere Câlînus u Lokman olur
Bir dem div olur yâ peri vîrâneler olur yiri
Bir dem uçar Belkîs ile sultan-ı ins ü cân olur
Bir dem varur mescidlere yüz sürer anda yirlere
Bir dem varur deyre girer İncîl okur ruhbân olur
Bir dem gelür Isî gibi ölmüşleri diri kılur
Bir dem girer kibr ivine Fir'a'vn ile Hâmân olur
Bir dem döner Cebrâîl'e rahmet saçar her mahfile
Bir dem gelür gümrâh olur miskin Yunus hayrân olur
(s. 284-285)

Bu şiirde insan ruhunun kendi içinde kutuplar arasında çalkanışı tasvir edilmiştir. Mısra başlarında tekrarlanan «bir dem» kelimesi ruhun durmadan değiştiğini anlatır. Bu değişmenin sebebi dış değildir. Gönül âdetâ kendiliğinden bir halden başka bir hale girer. Bu haller birbirine tamamiyle zıttır. İnsan ruhu bazen neşeli, bazen kederlidir. Bazen göklere çıkar, bazen kendisini aşağı hisseder. Şiirde bilhassa o devir bakımından dikkati çeken bir fikir vardır: Şâirin kendisini bazen müslüman, bazen hıristiyan olarak hissetmesi! Bu, İslâmiyet ve tasavvufun esası olan vahdet fikri ile ilgili olmakla beraber, yine de ifade ediliş tarzı bakımından dikkati çekicidir. İlerde görüleceği üzere Yunus, kendisinde bütün insanlığı ve bütün insanlıkta kendisini bulur. Bu duyuş tarzı, zaman ve hayat ile ilgili bulunan tecelli kavramıyla alâkalıdır.

Heidegger ve Jaspers gibi Yunus da hayatın asıl mânasını ölüm vasıtasıyle keşfeder. Ölüm, dış görünüşüyle korkunçtur. Zira o başta vücut olmak üzere, hayatta inanılan her şeyi yok eder. Fakat onun asıl mânası da bu yok edişdedir. Ölüm ile yok olan, insan varlığının fâni cephesidir: Vücut ve vücuda bağlı olan şeyler ölür, can veya ruh ölmez:

Öle hayvan olur insanlar ölmez (s. 341)

Ölür ise ten ölür canlar ölesi degül (s. 177)

diyen Yunus ölümden korkmaz :

Ölmekden ne korkarsun korkma ebedî varsun (s. 307)

Yunus, ruh ve Tanrı'nın varlığına inanmayan insanları gafletten uyandırmak için sık sık ölümden bahseder :

Teferrüc eyleyüvardum sabahın sinleri gördüm
Karışmış kara toprağa şu nâzük tenleri gördüm
Kimi gamda kimi şâdman yatarlar sinnide pinhan
Boşanmış tamar akmış kan batmış kefenleri gördüm
Yıkılmış sinleri dolmuş hep ivleri harab olmuş
Kamu endişeden kalmış ne düşvar halleri gördüm
Yaylalar yaylamaz olmuş kışlalar kışlamaz olmuş
Bar dutmuş söylemez olmuş ağuzda dilleri gördüm
Kimisi zevk ü işretde kimi sâz ü beşâretde

Kimi belâ vü mihnetde dün olmuş günleri gördüm
Soğulmuş sol kara gözler belürsiz olmuş ay yüzler
Kara toprağun altında gül derer elleri gördüm
Kimisi boynunı eğmiş tenüni toprağa salmış
Anasına küsüp gitmiş boynın buranları gördüm
Kimi zarı kılup ağlar zebâniler canun tağlar
Dutuşmuş sinleri oda çıkan dütünleri gördüm
Yunus bunı kanda gördi gelüp bize haber virdi
Aklum vardı bilüm şaşdı nitekim şunları gördüm (s. 216)

Yunus bu şiirinde daha ziyade ölümün insan vücudunu nasıl yok ettiğini müşahhas olarak gözönüne koymuştur. Dinî veya metafizik fikirlerle ahlâkî fikirleri birbirinden ayırmayan Yunus, başka şiirlerinde ölümü, insanları aldatan fâni değerleri yok edici bir vâkıa olarak gösterir:

İnsanlar günlük hayatlarında umumiyetle iki şeye, mal ve mülk ile iktidara fazla önem verirler. Bu yüzden hem Tanrı'yı, hem de insanoğlunu yücelten kıymetleri unuturlar. Ölüm onlara bu fâni değerlerin boşluğunu gösterir :

Sana ibret gerek ise gel göresin bu sinleri
Ger taş isen eriyesin bakup göricek bunları
Şunlar ki çokdur malları gör nice oldı hâlleri
Son ucı bir gönlek giymiş anun da yokdur yenleri
Kanı mülke benüm diyen köşk ü saray begenmeyen
Şimdi bir evde yatarlar taşlar olmuş üstünleri
Bunlar eve girmeyeler zühd ü tâat kılmayalar
Bu biklügi bulmayalar zira geçdi devranları
Kanı ol şirin sözlüler kanı ol güneş yüzlüler
Şöyle gayıb olmuş bunlar hiç belürmez nişanları
Bunlar bir vakt bikler idi kapucılar korlar idi
Gel şimdi gör bilmeyesin bik kangıdur ye kulları
Ne kapu vardur giresi ne nimet vardur yiyesi
Ne ışık vardur göresi dün olmuşdur gündüzleri
Bir gün senün dahı Yunus benven didüklerün kala
Seni dahı böyle ide nitekim itdi bunları (s. 133-134)

Hayatta inandığı şeylerin ölüm ile yok olduğunu gören insanoğlu, varoluşunun sebebini araştırır. Varoluşun sebebi, Tanrı'yı bilmektir :

Vücuda gelmeyünce kimse Hakk'ı bilmedi
Bu vücuddan gösterdi dost bize didârını (s. 113)

İnsan, her şeyi, kendisini, kâinatı ve Tanrı'yı vücudda bulmuştur :

Ma'ni ivine talduk vücud seyrüni kılduk
İki cihan seyrini cümle vücudda bulduk
Bu çizginen gökleri tahtesserâ yirleri
Yetmiş bin hicabları cümle vücudda bulduk
Yedi yir yedi göki dağları denüzleri
Uçmağ ile tamuyı cümle vücudda bulduk
Gice ile gündüzi gökde yidi yıldızı
Levhde yazılı sözi cümle vücudda bulduk
Mûsî ağduğı Tûr'ı yohsa Beytü'l-ma'mûrı
İsrâfil çalan sûrı cümle vücudda bulduk
Tevrât ile İncil'i Furkan ile Zebur
Bunlardağı beyânı cümle vücudda bulduk
Yunus'ın sözleri hak cümlemüz didük saddak
Kand'istersen anda Hak cümle vücudda bulduk (s. 166)

Burada görüldüğü üzere, Yunus kâinatın varlığını ve mânasını inkâr etmez. Bilâkis ona derin bir mâna verir. Tanrı insanı ve kâinatı kendi varlığını bildirmek için yaratmıştır :

Yaratdın cümle milleti bî-şek seni bilmeğiçün
Halk eyregi eyle sanur oynayıban gülmeğiçün (s. 260)

İnsanların gafleti yaradanı arayacak yerde, onun yarattıkları ile oyalanmaları, evi boş ve sahipsiz sanarak ona —hem de ebedî olarak orada kalacaklarını sanarak— yerleşmeğe kalkmalarıdır. Ölümün hikmet-i vücudu, insanları işte bu gafletten uyarmak içindir. Bu kâinatta her şey Tanrı'ya aittir. İnsan da.

Yunus bu noktada kalmaz. İnsanın kendi kendisine ait olmayışı fikrinden İnsan-Tanrı Birliği fikrine gider. İnsan kendi kendisini yaratmadığına göre, görünen başka bir varlık vardır ki, o da Tanrı'dır. İnsan bu merhaleye ulaşınca, Ben veya Benlik fikri abes görünür. Zira, Ben denilen varlık hakikatte odur. Tanrı, kâinatta insan suretine girerek dolaşır ve hayata şekil verir :

Işk ile ister idük yine bulduk ol canı
Gönlek idinmiş giyer sûret ile bu teni

Girmiş sûretde gezer cümle işleri düzer
Girü kendüye söyler gevher ile bu kânı
Bu dünya bir bazardur sûretler dükân olmuş
Bu dükâna girüben oldur satan bu kânı
Bir niçeler kayırur bunca malum kaldı dir
Viren oldur alan oi sormaz nedür ziyanı
Yunus imdi sen senden ayru degülsün candan
Sen sende bulmaz isen kanda bulasun anı (s. 109)

Yunus, kendinde onu bulunca, sonsuz bir sevince ulaşır, bütün korku ve endişelerden kurtulur :

Ben bunda seyrider iken aceb sırra irdüm ahı
Bir siz dahı sizde görün dostı bende gördüm ahı
Bende bakdum bende gördüm benüm ile ben olanı
Bu sûrete can vireni kimdüğüni bildüm ahı
Ben isteyüp buldum anı ol ben isem ye ben kanı
Seçemezem andan beni bir kezden ol oldum ahı
Ma'şuk benümledür bile ayru degül kıldan kıla
Irak sefer benden kàla dostı bunda buldum ahı
Degme bir yol kandan bana dağılmayam degme yana
Kutlu oldı bu seferüm hoş menzile irdüm ahı
Münkir kişi duymaz anı derdlülerün sezer canı
Bèn ol ışk bağı bülbülyem ol bağçeden geldüm ahı
Mansûr idüm ol zamanda anun içün geldüm bunda
Külümi göke savurup ben Enel Hak oldum ahı
Ne oda yanam dağılam ne dara çıkam boğulam
Işüm bitince yürüyem teferrüce geldüm ahı
Mün'im oldum yoksul iken benüm oldı kevn ü mekân
Şarka vü garba serteser yir ü göke doldum ahı
Sûret toprakdur diyeni gönlüm kabûl itmez anı
Bu toprağun cevherini hazrete irgördüm ahı
Nitekim ben beni buldum bu oldı kim Hakk'ı gördüm
Korkum anı buluncaydı korkudan kurtuldum ahı
Yunus kim öldürür seni viren alur gine canı
Bu canlara hükmideni kim idügin bildün ahı (s. 117)

Kendini aşma ve Tanrı'ya ulaşmanın bu sevincini Yunus daha birçok şiirinde güzel mısralarla ifade etmiştir. «Yağma olsun» redifli gazeli (s. 259) bu se-

vinçle doludur. Duygu tonu ve muhtevası bakımından bu şiirlerle, ölüm ve ayrılık ıztırabını anlatan manzumeler arasında tezat vardır. Bu sonunculara bakarak, Yunus'u bir ıztırap şâiri olarak tavsif etmek yanlıştır. Yunus'da ölüm ve ayrılık duyguları Tanrı'ya ulaşmadan önceki halleri ifade eder. Tanrı'ya ulaşan ve onu kendinde bulan Yunus neş'eden coşar.[2] Denilebilir ki Yunus insanlara bu ebedî neş'e ve sevinç kaynağını bildirmek ve ona ulaşmanın yolunu öğretmek için şiir yazmıştır :

Yunus bir haber virür işidenler şâd olur (s. 259)

Sevdüğüm söylemez isem sevmek derdi beni boğar (s. 287)

Yunus'un öğrettiğine göre, Tanrı'ya ulaşabilmesi için insanın evvelâ ölüm veya yokluk çölünü aşması lâzımdır. Ancak yokluk fikri insanı varlığa götürür. «Ölmeden önce ölme» nin mânası budur. Yunus bu fikrini şu mısra ile özetler :

Ölelüm ölmez iken yine ölmemeğiçün (s. 259)

Yunus'un çeşitli zamanlar için söylediği paradoks gibi görünen mısraları bu bakış tarzı izah eder. Hayatta bulunan her insan ölüme doğru gittiğine göre, ölüm bir «gelecek» tir. Fâni olduğunu bilen insan için «bugün», «yarın» dır. «Yarın»ı «bugün»de görmek demek, «ölmeden önce ölmek», hayatta iken Tanrı'ya ulaşmak, yani ebedileşmek demektir. Bir mısraında Yunus bu fikri şöyle ifade eder :

Benim yarınum bugündür bunda göründi ol Kadir (s. 296)

Bu hakikati bilenler için bugün, yarın diye bir şey yoktur :

İki âlem bır oddur bir nazarda
Ki birdür toğruya imrûz u ferdâ
Ki toğru hâlini yarına koymaz
Bugün yarın dimek ol hâle uymaz (s. 41)

İnsan, hakikate yaşadığı hayatta ulaşmalıdır. Zira, evvelce de belirtildiği gibi, dünyaya gönderiliş sebebi budur :

(2) Mehmet Kaplan, La joie de Yunus Emre, Dialogues, juillet (Temmuz) 1953, s. 58-67.

Var dîn îman gerek ise iyi diril bu dünyede
Yarın anda bitmez işin bugün bunda bitmeyince (s. 50)

Her kim anun dîdârını bunda ıyan görmez ise
Yarın ol sergerdan geze hiç bilmeye nitdügüni (s. 114)

Yaşarken onu bulan artık yarını düşünmez :

Bakdığum yüzde gördüm Tapduğ'ımun nûrını
Maksûdım bu gün bildüm niderem ben yarını
Yarınum bu gün bana hoş bayram düğün bana
Düşde gelir ûn bana işidün ahbarımı (s. 113)

Tanrı'ya ulaşan, «an» da «ebediyet» i ve sonsuz saadeti bulmuş olur. Böylesinin kalbi, bitmez tükenmez bir aşk ile dolar :

Her kim severdiyse seni ebed diri kalır canı
Her dem senün ışkun ile geçirür dün gündüzini (s. 121)

Biz sevdük âşık olduk sevildük ma'şuk olduk
Her dem yeni doğaruz bizden kim usanası (s. 136)

Yunus seni seveli beşaret oldu canı
Her dem yeni dirlikde ömrüni eskitmeye (s. 57)

Ol can kaçan öliser sen ana can olasın
Ölmüş gönül dirile anda ki sen olasın
Ölmeklik dirlik ola ölümsüz dirlik bula
Başlu gönül unula merhemi sen olasın
Sen oldığun gönüller her dem canun yeniler
Bunlardur ölmeyenler hâkimi sen olasın (s. 249)

Sevenler için zaman durmuş gibidir. Onlar âdeta günlük hayatın değişmelerinden dışarı çıkmışlardır :

Niçeler aydur Yunus'a çün kocaldun ışkı kogıı
Rûzigâr uğramaz ışka ışkun ne ay u yılı var (s. 290)

Yıl on ki ay bu ışk güli od içinde bitüpdürür
Yandugumca artar kokum devrüm geçüp solmaz benüm (s. 194)

Kendinde ebedî varlığı bulma düşüncesi, insanın dünyaya gelmeden önceki hali hakkında da hususi bir tasavvur doğurur. Yunus'a göre insanın varlığı doğumla başlamaz, can ezelden beri vardır :

Âdem yaradılmadın can kalıba girmedin
Şeytan lâ'net olmadın Arş idi seyran bana (s. 55)

Yunus, bazı şiirlerinde bu cihana gelmeden önceki hâli, mesut bir an olarak hatırlar :

Ne kutlu dem idi bu dem ne gussa varıdı ne gam
Endişe yok gönlümde hem bu can eli andayıdı
Biz nur yazı yaylar idük ilm-i ledün söyler idük
Dostlarımuz toylarıduk kudret hanı andayıdı
Arşdayıdı seyranımuz nurdanıdı sayvanımuz
Anda bu bizüm cânımuz Mustafâ canındayıdı
Yoğıdı hem levh ü kalem ne onsekizbin bu âlem
Ol demde Havvâ vü Âdem ne ad u ne sandayıdı
Geldük bu mülke behâne seyreyledük hoş şâhâne
Sefer kıluruz uş yine vatanımuz andayıdı
Hüseyn idi Mansur idi nâgâh gördi ol sûreti
Kendün Hakk'a ısmarladı Bağdad'da dek gavgayıdı
Yunus gel imdi bu zaman dost yolına terkeyle can
Tâ kim olasın câvidan çünki evel andıyıdı (s. 103)

Tanrı'nın tecellisi ile beraber varlık âlemine doğan insan, son şekline girmeden önce, çeşitli suretlerde görünmüştü. Bir şiirinde :

Yıldız idüm nice zaman gökde melâik arzuman (s. 207)

diyen Yunus, yüzüne dikkatle bakan birisinin onda ebedî varlığı ve daha önceki merhaleleri görebileceğini söyler :

Hikmet ile bak bana tâ ıyan olam sana
Zîrâ ben bu sûretde yüzbin dürlü gelmişem (s. 202)

Bir şiirinde Yunus, daha önceki tecellilerini şöyle anlatır :

Iy yârenler iy kardeşler sorın bana kandayıdum
Diler isen aydınvirem ezelî vatandayıdum

Kâlû belâ söylenmedin tertib düzen eylenmedin
Hak'dan ayru degül idüm ol ulu divandayıdum
Eyyûb ile derde esir iniledüm çekdüm cezâ
Belkîs ile taht üzere mühr-i Süleymandayıdum
Yunus ile balık beni çekdi deme yutdı bile
Zekeriyyâ ile kaçdum Nuh ile tûfandayıdum
İsmâil'e çaldum bıçak bıçak bana kâr itmedi
Hak beni âzâd eyledi koç ile kurbandayıdum
Yûsuf ile ben kuyuda yatdum cefâ çekdüm bile
Ya'kûb ile çok ağladum bulınca figandayıdum
Asâyile Mûsâ'yile kaçdum çıkdum Tur dağına
İbrâhim ile Kâ'be'de bünyad bırağandayıdum
Mi'raç gicesi Ahmed'ün arşda na'leynün döndürdüm
Üveys ile urdım tâcı Mansur'da urgandayıdum
Alî ile urdım kılıç Ömer ile adl eyledüm
Onsekiz yıl Kaf dağında Hamza'yla meydandayıdum
Ezelîden dilümde uş Tanrı birdür Hakdur Resûl
Bunı böyle bilür iken sanma ki gümandayıdum
Yire bünyâd urulmadın Âdem dünyâya gelmedin
Öküz balık eylenmedin ben ezelî andayıdum
Yunus senün âşık canun ezelî âşıklar ile
Ol Allah'ın dergâhında seyrân u cevlandayıdum (s. 208)

Tanrı ile beraber «dünya teferrücü» ne çıkan can, burada uzun tecrübelerle olgunlaştıktan, varlığının şuuruna erdikten sonra, tekrar asıl vatanına dönmek ister. Aşağıdaki şiirinde Yunus, dünyaya geliş sebebiyle, dönüş fikrini beraber ele alıyor :

Benüm bunda kararum yok ben bunda gitmeğe geldüm
Bâzergânam matâum çok alana satmağa geldüm
Ben gelmedüm da'viyiçün benüm işüm seviyiçün
Gönüller dost eviyiçün gönüller yapmağa geldüm
Dost esrüği deliliğüm âşıklar bilür neliğüm
Denşirüben ikiliğüm birliğe yetmeğe geldüm
O hocamdur ben kulıyam dost bağçesi bülbüliyem
Ol hocamun bağçesüne şâd olup ötmeğe geldüm
Bunda biliş olan canlar anda bilişürler imiş
Bilişüben hocam ile hâlüm arzitmeğe geldüm

Siz Yunus'dan sorın haber dost kandayısa anda var
Haberi gel gör benden al ben anı görmeğe geldüm (s. 212)

İnsanın asıl vatanı «mülk-i ezel» dir, yani Tanrı'dır. Dünyaya gelen insan tekrar ona döner. Vücuda giren canın durmadan kendi kendini ve dünyayı aşmak istemesinin sebebi, asıl vatanına olan derin bağlantısıdır.

İnsan hayatında sürekli olan değişikliğin yöneldiği istikamet Tanrı katıdır. Yeryüzünde hiç bir şey insan ruhunu tam olarak tatmin edemez. Yunus bir şiirinde her şeye sahip oldukları halde yine de iç sıkıntısından kurtulamayan insanlardan bahseder :

Kemdürür yoksullukdan niçelerün varlığı
Bunca varluk var iken gitmez gönül darlığı (s. 107).

Bu iç sıkıntısının sebebi, insan ruhundaki «aşma duygusu» dur. Zengini, mala mülke düşkün olanları aldatan nokta, maddeyi tatmin edici sanmalarıdır. «Gönül darlığı», bu inancın yanlış olduğunun en büyük delilidir. İnsanın mesut olması için ille de zengin olmasına lüzum yoktur:

Süleyman zenbil ördi kendi emeğin yirdi
Anun ile buldular anlar berhurdarluğı (s. 107)

Yunus'a göre insan, kendisini aşan ebedî varlığı bulmak ve onun aşkı ile yaşamak suretiyle hayatına bir mâna verebilir ve mesut olabilir. Sevmek, kendisini aşmaktır: Yunus'un «bana seni gerek seni» (s. 132) diye feryat etmesi, bundan dolayı değil midir? Sevmeyen insan bedbahttır. Sevgi insanı saadete ulaştırır :

Bellü bilün mahrûmdur bu dünyede dostsuz kişi (s. 123)

Işk şevkinden âlem dolar âşık olan andan güler
Işksuz biten çiçek solar ışk iledür dirlik hoşı (s. 124)

Tanrı bu dünyada tecelli etmekle beraber, surete bürünmüştür. Onun varlığını her yerde hisseden Yunus, onu doğrudan doğruya görmek arzusu ile yanar :

Senün kokun tuydı cânum terkin urdum bu cihânun
Bilmezem ayıt mekânun seni kanda isteyeyin
Her dem söylenir haberin hergiz bulunmaz eserin
Götür yüzinden perdeyi didâruna göyüneyin (s. 254)

Fakat insanın bu âlemde Tanrı'yı perdesiz olarak görmesine imkân yoktur. Bu, kâinatın yok olması demektir. İnsan onunla ancak bu âlemin dışında yüzyüze gelebilir. Yunus bu anı hasretle özler :

Geçdüm bitmez sağıncdan usandum yaz u kışdan (s. 259)

diyerek, ölümü istemesinin sebebi budur.

İnsan bu dünyalı değildir. Asıl vatanı «öte» dedir. O buraya, oradan gelmiştir ve tekrar oraya gidecektir. Yunus bir şiirinde «ora» veya «öte» den şöyle bahseder :

Bî-mekânam bu cihanda menzil ü durağum anda
Sultânum tâc ile tahtum hulle vü burağum anda
Kim ne bilür ne kuşam ben her dem ol yüze tuşam ben
Tâ ezelî sarhoşam ben içmişem ayağum anda
Bülbülem uş öte geldüm dilde menşur tuta geldüm
Bunda müşkim sata geldüm giyiğem otlağum anda
Felek-i Atlasda durdum yedi kezin cevlân urdum
Muhammed nûrını gördüm bu benüm karağum anda
Eyyub'am bu cevri buldum Cercîs'em yetmiş kez öldüm
Ben bu mülke tenhâ geldüm düğeli yarağum anda
Mansûr'am uş dâra geldüm Yûsuf'am bazara geldüm
Arslanam şikâra geldüm ve lâkin yatağum anda
Delüyem pendi dutmazam değme yire ben gitmezem
Işbu sözi işitmezem dutmuşam kulağum anda
Sır sözi aşkâre dinmez semender oda göyünmez
Dün ü gün yanar sövünmez bu benüm çırağum anda
Yunus çün bu fikre daldı dünyeyi ardına saldı '
Vallah ki key lezzet aldı bu benüm damağum anda (s. 51)

Bu dünyayı gören, tanıyan ve işin aslını öğrenen şâir, bundan dolayı ölümden korkmaz, âdeta onu türkü söyleyerek karşılar :

Düşd'önüme hubbu'l-vatan gidem hey dost diyi diyi
Anda varan kalur heman kalam hey dost diyi diyi
Gele şol Azrâil duta assı kılmaz ana ata
Binem şol ağaçdan ata gidem hey dost diyi diyi
Halvetlerde meşgul olam dâyim açılam gül olam
Dost bağında bülbül olam ötem hey dost diyi diyi

Şol bir biş on arşun bizi kefen ideler eğnüme
Dökem şol dünye tonların giyem hey dost diyi diyi
Mecnûn oluban yüriyem yüce tağları bürüyem
Mum olubanı eriyem yanam hey dost diyi diyi
Günler giçe yıl çevrüle üstüme sinlem ubrula
Ten çüriye toprak ola tozam hey dost diyi diyi
Yunus Emre var yolına münkirler girmez yolına
Bahrı olup dost göline talam hey dost diyi diyi (s. 137)

Netice :

Verilen örnekler ve yapılan açıklamalar gösteriyor ki, Yunus'a göre insan hayatının geçiciliği, ezel ile ebed arasında yapılan seyahatle ilgilidir. İnsan hayatı bu uzun seyahatin sadece bir kısmını, fakat mühim bir kısmını içine alır. Dünyaya gelmekten maksat insanın kendisini ve Tanrı'yı bilmesidir. Bu yavaş yavaş, ömür boyunca olur. İnsan bu dünyaya bir kere değil, birçok kereler gelir. Fânilik veya geçicilik duygusu ile ölüm hadisesi, insanı hayat denilen bu seyahatin mânası, başlangıç ve sonu üzerinde düşündürür. İnsanın varlığı kendisinde başlamaz ve bitmez. Can ezelden beri vardır, bu dünya «teferrüc» ünü tamamladıktan sonra, yoluna yine devam edecektir. İnsan bu macera esnasında kendini aşan Tanrı'nın varlığını farkeder ve bütün ruhu ile onu arar. Yunus'un bu görüş tarzı sürekli bir değişme ve olgunlaşma esasına dayanır. Beden (suret, madde, kâinat) içinde can (ruh, özvarlık) hiç bir an hareketten geri kalmaz. Tanrı'ya doğru uzanır. Aşk, bu derin özleyişin ifadesidir. Varoluşçular gibi Yunus'a göre de kendi kendisini aşma (Transcendance) insan varlığının en önemli özelliğidir. Zaman, canın bedeni aşmasının ifadesidir.

Türk dili ve edebiyatı dergisi, s. XX, İstanbul 1973, s. 11-26.

YUNUS'UN ŞİİR SANATI

Söylememek harcısı söylemenin hasıdur[1]

Edebiyatın bir söz sanatı olduğuna şüphe yoktur. Bütün edebî eserler kelimelerden yapılmıştır. Fakat edebî eser sadece söz veya kelimelerin yekûnundan ibaret değildir. Bir şiir veya mısrada, onu meydana getiren kelimelerden fazla bir şey vardır. Bu «fazla şey»in ne olduğunu tayin etmek bir hayli güçtür.

İlk bakışta bunu Ahmed Hâşim'in *Piyale Mukaddimesi*'nde söylediği gibi, kelimelerin yanyana gelmesinden meydana gelen ahenk ile izah etmek mümkündür. Güzel şiirlerde daima bir «dil musikîsi» vardır. Büyük şâirlerin hemen hepsi, kafiye, asonans ve aliterasyondan faydalanmışlardır. Hattâ buna bakarak bazı şâirler, şiiri bir nevi «dil orkestrası» haline getirmişlerdir.

Orhan Veli, bu aşırılığa karşı «şiirde ses asla, asla, asla esas değildir» diye isyan etmiştir. Gerçek musikî yanında kelimelerle meydana getirilen ahenk son derece zayıftır. Şiirde söyleyiş önemli olmakla beraber, şiirin güzelliğini sadece ahenk ile izah edemeyiz. Hâşim de bunu farkederek, şiirin kaynağını daha derinlerde arar. Şu cümlesi bu bakımdan mühimdir.»

«Nesrin müvellidi akıl ve mantık, şiirin ise, idrak mıntıkaları haricinde, esrar ve meçhulâtın geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları gâh, bî-gâh ufk-ı mahsusâta akseden kudsî ve isimsiz menbadır»[2].

Bu görüş, Yunus Emre'nin de inandığı mistik anlayışa yakındır. Piyâle şâirinin, fikrini açıklarken Mevlânâ'nın

Sırr-ı men ez nâle-i men dûr nist
Lîk çeşm u gûşra an nûr nist

beytini zikretmesi de bunu gösterir. Fakat Hâşim, beyti sadece zikreder, üzerinde durmaz.

---

(1) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre Divanı, İstanbul 1943, s. 298, XXXIX. Zikredilen bütün mısralar bu kitaptan alınmıştır. Sayfa no'ları ona aittir.

(2) Ahmed Hâşim, Şiir hakkında bazı mülâhazalar, Piyâle mukaddimesi.

Mevlânâ'nın bu beytini açıklayan Bursalı İsmail Hakkı, derin sözler söyler. Biz ney sesini dinlerken sadece bir inilti işitiriz. Sanırız ki, neyin sırrı, bu seste veya iniltidedir. Ses veya iniltiyi çıkaran neyin kendisi değil, onu üfüren insanın nefesi, o da değil, ayrılıklardan şikâyet eden canıdır.

Can ne göz görür, ne de kulak işitir. Onun için başka bir göze, başka bir kulağa ihtiyaç vardır. Yunus, şiirlerinde aynı fikri birkaç kere tekrarlar.

Mistikler söze fazla değer vermezler. Zira söz dışa yönelir. Biz başkalarına bir şeyler anlatmak maksadı ile konuşuruz. Ve zannederiz ki söz, duygu ve düşünceyi aynen nakleder. Dış, söz veya kılık aldatıcıdır. Yunus, bir şiirinde dış ile iç arasındaki farkı, melâmet yolu ile şöyle anlatır :

Sofîyem halk içinde tesbih elümden gitmez
Dilüm ma'rifet söyler gönlüm hiç kabul itmez
Boynımda icâzetüm riyâyile tâatum
Endîşem ayruk yirde gözüm yolum gözetmez
Söylerem ma'rifeti salûslanuram katı
Miskinlüğe dönmeğe gönlümden kibir gitmez
Hoş dervişem sabrum yok dilümde inkârum çok
Kulağumdan gireni hergiz içüm işitmez
Âlem çırakdur sadır gönlüm bunı gözedür
Nideyim Hak korhusı hergiz içümden bitmez
Görenler elüm öper tâc ü hırkaya bakar
Şöyle sanurlar beni zerrece günah itmez
Taşumda ibâdâtum sohbetüm hoş tâatum
İç bazarda gelicek bin yıllık ayyar itmez
Görenler sofî sanur selâm virür utanur
Anca iş koparaydum el irüben güc yetmez
Taşum derviş içüm boş dilüm tatlu sözüm hoş
İllâ ben itdüğümi dinin denşüren itmez
Yunus eksüklüğüni Allah'una arzeyle
Anun keremi çokdur sen itdüğün ol itmez (s. 345)

İnsanın ne olduğunu bizzat kendisi bilir ve mühim olan «dış» değil, «iç»tir. Tanrı, insanın gönlünde tecelli eder, bundan dolayı derviş, «dış»a değil, «iç»e bakar. Söz bizi ondan uzaklaştırır. Gevezelik, gerçeğin yerine kelimeleri koymaktan başka nedir? Hangi söz hakikati anlatabilir? Derviş, içinden gelen ilâhî sesi dinlemek için susar. İnsan susunca o konuşmaya başlar. Bundan dolayı sükût en derin konuşmadır.

Söylememek harcısı söylemenin hasıdır

Susan insan, dikkatini içine çevirince, orada gizli bir şeyin varlığını farkeder. Dil, dudak, ağız, diş, nefes konuşmanın vasıtalarından ibarettir. Konuşan, sustuğu zaman da var olan ruh, veya Tanrı'dır. İçinde mevcudiyetini hissettiği bu yabancı varlığı çok merak eden Yunus, bir şiirinde şöyle der :

İşbu vücud şehrine her dem giresüm gelür
İçindeki sultanun yüzin göresüm gelür
İşidürem sözüni göremezem yüzüni
Yüzüni görmekliğe canum veresüm gelür (s. 309, LXI)

Yunus'un şiir görüşü İnsan-Tanrı birliği inancına dayanır. Bu inanca göre konuşan insan değil, Tanrı'dır:

Diyen ol işiden ol gören ol gösteren ol
Her sözi söyleyen ol sûret can menzilidür
Sûret söz kanda suldı söz ıssı kaçan oldı
Sûrete kendü geldi dil hikmetün yolıdur (s. 307, LVII)

Başka bir şiirinde Yunus söz - İnsan - Tanrı münasebetini şöyle açıklar :

İy sözlerün aslun bilen gel di bu söz kandan gelür
Söz aslunı anlamayan sanur bu söz benden gelür
Evvel gönül levhinde Hak yazmış idi çün bir varak
Bu şimdi okınan varak ezel-i âzâlden gelür
Evvel hıtab kılur cana canı andan gelür tene
Birer âletüz behâne ayruk ne elmüzden gelür
Şu'le bize aydan degül ışk eri bu soydan degül
Rızkumuz bu şeyden degül deryâ-yı ummandan gelür
Ne elif okudım ne cim varluğundadur kelecim
Bilmeye yüzbin müneccim tâliim n'ılduzdán gelür
Söz karadan akdan degül yazup okımakdan degül
Bu yürüyen halkdan degül Hâlik avazundan gelür
Söz var kılur kayguyı şâd söz var eyler bilişi yâd
Eğer horluk eğer izzet her kişiye sözden gelür
Biz bir behâne arada ayruk di elden ne gele
Hak çün emir eyler cana bu keleci andan gelür
Yunus bir derd ile ah it kahr ivinde neyler rahat
Bu derde derman keferet bir ah ile suzdan gelür (s. 309-310, LXII)

Burada söz mistik bir görüşle izah olunmuştur. İnsan Tanrı'nın bir teceilisi olduğuna göre, konuşanın Tanrı olması tabiîdir. Yalnız insan veya Tanrı'nın varlığına yabancı olan gevezelik ile onunla birleşen veya onun dili olan gerçek sözü birbirine karıştırmamak lâzımdır. Mistik dış âlem ve çevresi ile ilgisini kestikten sonra hakikate ulaşır. O bunun için susar ve içinden gelen gizli sesi dinler. Nefsini öldürmeyen insan Benlik ile doludur. Halbuki Tanrı'ya ulaşmak için Benliğin boşalması ve bu boşluğun yerini O'nun doldurması lâzımdır. Bunun için uzun bir nefis terbiyesine ve murakabeye ihtiyaç vardır. Efsaneye göre, köylü Yunus kırk yıl şeyhi Tapduk Emre'nin dergâhına bir tek kelime söylemeden dağdan odun taşımış, ancak onun izni ile konuşmaya başlamıştı.[3]

Kendi benini ortadan kaldıran mutasavvıf Tanrı'nın dili haline gelir. Kalbinin içindeki derin sese kulak veren Yunus, Tanrı'ya şöyle yalvarır:

Öğret imdi dil ne desin farzdır ki seni söylesün
Tevfik yâri kılur ise senden gayrı söyletmeyem
Ne dir isen sen di bana koma beni benden yana
Benüm hâcetüm bu sana beni bana istemeyem

Ancak bu merhaleye geldikten sonra Yunus

Benüm degül bu keleci kudret senün Yunus neci

der ve

Çün dilümde sensün kadir sensüz lisan depretmeyem (s. 204, XXX)

diye şiirlerinde Tanrı'dan başka bir şey söylememeye karar verir. Kendinde nefsini yok ettikten, Ben'in yerine onu ikame ettikten sonra Yunus:

Sensün bu gözümde gören sensün dilümde söyleyen (s. 47, IV)

demek cesaret ve kudretini bulur.

Mutasavvıf şâirin Ben dediği O'dur. Yunus Tanrı'dan söz edecek yerde kendinden bahseden Geyikli Baba'ya bundan dolayı çatar :

Giyiklü'nün ol Hasan söz ayıtmış kendüden
Kudret dilidür söyle kendünin söz nesidür (s. 299)

Mutasavvıf şâiri başka şâirlerden ayıran en mühim fark, onun söze kutsal

(3) Fuad Köprülü, Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar, 2. bsk. Ankara 1966. s. 222.

bir mâna vermesidir. Başka şâirler için şiir ben'in veya toplum'un ifadesidir, yahut sadece bir kelime oyunudur. Şiirin «Tanrı âvazı»ndan geldiğine inanan Yunus, şiire çok üstün bir mâna verir ve şâire büyük bir sorumluluk yükler. «Söz» redifli manzumesi onun bu tutumunu gösterdiği için zikre ve üzerinde ayrıca durulmaya değer :

Keleci bilen kişinün yüzüni ağide bir söz
Sözi bişirüp diyenün işüni sağide bir söz
Söz ola kese savaşı söz ola bitüre başı
Söz ola ağulu aşı bal ile yağide bir söz
Kelecilerün bişirgil yaramazını şaşurgıl
Sözin usıla düşürgil dimegil çağada bir söz
Gel ahı iy şehriyarı sözümüzi anla bari
Hezaran gevher dinarı kara toprağ ide bir söz
Kişi bile söz demini dimeye sözin kemini
Bu cihan cehennemini sekiz uçmağ ide bir söz
Yüri yüri yolın ile gafil olma bilin ile
Key sakın key dilin ile canuna değide bir söz
Yunus imdi söz yatından söyle sözi gayetinden
Key sakın o şeh katından seni ırağ ide bir söz (s. 345-346, XIV)

Burada söz daha önceki örneklerde olduğu gibi kaynak bakımından değil, insanlarla münasebet bakımından ele alınmıştır. Yunus Emre'ye göre söz, insanlar arasında barışı temin etmeli, yaralara merhem olmalıdır. Bundan dolayı söz söyleyen, kelimelerini iyice tartmalı, akıllıca konuşmalıdır. Zira bir söz «hezaran gevher dinarı kara toprak edebilir.»

İnsan ne zaman, ne için konuşacağını bilmeli, yeri gelince susmalı, kötü söz kullanmamalıdır. Şiirin en kuvvetli mısraı

Bu cihan cehennemini sekiz uçmağ ide bir söz

mısraıdır. Yunus sözün «dünya cehennemi»ni «sekiz uçmak» edebilecek bir kudreti hâiz olduğuna inanıyor ki böyle demiştir.

Söz gerçekten böyle bir kudreti hâiz midir? İnsanlar gerçekten söz vasıtasıyle dünyayı değiştirebilirler mi?

Yunus Emre'nin anladığı mânada insanın ve Tanrı'nın gerçekliğini ortaya koyan sözde böyle bir güç vardır. Zira böyle bir söz, insanlara günlük hayatta unuttukları bir hakikati öğretir. İnsanlara dünyayı cehennem gibi gösteren var-

lıklarının mânasını bilmeyişleridir. İnsanlar hakikati bilmedikleri için yanlış yollara saparlar. Denilebilir ki çok defa bilgileri onları yanıltır. Yunus Emre'ye göre ilmin gayesi insanın kendisini ve Tanrı'yı bilmesidir.

İlim ilim bilmekdür, ilim kendin bilmekdür
Sen kendüni bilmezsin yâ nice okumakdur
Okumakdan ma'ni ne kişi Hakk'ı bilmekdür
Çün okudın bilmezsin ha bir kurı ekmekdür (s. 308, LIX)

Kendilerini ilme verenler, bu iki hakikati unuttukları için dünyayı taş ve topraktan ibaret sanırlar. Dikkatini dış âleme çeviren âlim kendisini ve kendisinde tecelli eden Tanrı'yı unutur. Bundan dolayı o kâinatı bir cehennemden ibaret görür, Gerçekten de insansız ve Tanrı'sız bir âlemin, sadece maddeden ibaret olan bir dünyanın cehennemden farkı yoktur.

Söz, insanda maddeyi aşan bir varlık olduğunu ifşa eder. Daha önce de belirtildiği gibi söz, ses, dil, diş, dudak ve nefesten ibaret değildir. İnsanın içinde onun maddî varlığını aşan başka bir varlık vardır ve o Tanrı'dır. İnsan pek çok şey bilse ve hattâ dindar olarak çok taat kılsa da bu temel gerçeği unutsa, yine de kâinatı bir cehennem olarak görmekten kurtulamaz:

Okudum bildim dime çok taat kıldum dime
Eri Hak bilmez isen abes yire yilmekdür (s. 308, LIX)

Madde bizi ne insana, ne Tanrı'ya, ne de insanı yücelten ve mesut eden sevgiye götürür. İnsan, ancak Yunus'un yaptığı gibi, kendisine dönmek, kendi içinde konuşan esrarlı varlığın sesini dinlemek suretiyle asıl hakikate ulaşır. O, hakikati bulunca, kendisini, dünyayı ve insanları bambaşka bir gözle görür. Yunus işte bu hakikate ulaşmış insandır.

Yunus bu hakikate kolay ulaşmamış, kendi deyimi ile bu «dünyada delüm teferrüc kılmış» ve nihayet aradığını insanın içinde bulmuştur.

Mâşukunı isteyü işbu cihan içinde
Delüm teferrüc kıldum zemin asman içinde
Gördüm cümle âlemi arş u levh u kalemi
İlmi kitabı dahı delil beyan içinde
Çok cehd idüp istedüm yir ü göki aradum
Hiç mekânda bulmadum buldum insan içinde

Nâgehan gördüm bir yüz yokdur anunla hiç söz
Sırrun dir isem olmaz sığmaz lisan içinde
Çünki gördüm yüzini ana verdüm özümi
Beni benden iletdi kaldum hayran içinde
Yunus Emre yok oldı küllî varı Hak oldı
Andan artuk nesne yok kalman güman içinde (s. 78-79, VII)

Yunus'u bu hakikate ulaştıran vasıtalardan biri sözdür. Kâinatın içinde konuşan yegâne varlık insandır. Söz insanın içinde dış âlemde mevcut olmayan bir varlığa delâlet eder ki, Yunus ona gönül adını verir. Sevginin merkezi olan gönül ise şâiri aradığı maşukaya götürür.

[1973 de yazılan bu makale ilk defa bu kitapta yayınlanmaktadır].

ÂŞIK PAŞA VE BİRLİK FİKRİ

Fuad Köprülü İslâm Ansiplopedisi'ne yazdığı mükemmel ve vâkıfane *Âşık Paşa* madesinde, *Garibnâme* üzerinde yapılan tedkiklerin çok sathî olduklarından bahseder. Bunun sebebi, araştırıcıların verdikleri hükümleri metne dayandırmamaları veya metni dikkatle tahlil etmemeleridir. İtiraf etmeli ki, Âşık Paşa hakkındaki bütün yazıları okuyan ve onları tenkidçi bir bakışla gözden geçiren Fuad Köprülü de *Garibnâme*'nin kendisine gereken önemi vermemiştir.

Fuad Köprülü, adı geçen makalesinde *Garibnâme*'nin yapı, dil ve muhtevasından bahsetmekle beraber, onu basmakalıp dinî, tasavvufî, didaktik gibi kelimelerle tavsif eder. *Garibnâme*'nin bütün olarak dinî, tasavvufî ve didaktik bir eser olduğu doğrudur. Fakat, böyle olsa bile, onun sosyal ve politik bir mânası da vardır. Hasan Fehmi Turgal, bir yazısında *Garibnâme*'nin taşıdığı sosyal ve politik mâna üzerinde durmuş, birinci bölümde ele alınan «vahdet» fikrini Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu müjdeleyen bir fikir olarak tefsir etmiştir. Fuad Köprülü, Hasan Fehmi'nin bu tefsirini tamamiyle indî bulur ve «şâirin sufiyâne düşüncesinin» bu tarzda yorumlanmasını tenkit eder.

Hasan Fehmi'nin bahis konusu makalesinde *Garibnâme* ile o devirde kurulmakta olan Osmanlı Devleti arasında bağlantı kurması doğru olmamakla beraber, Fuad Köprülü'nün Âşık Paşa'nın «vahdet» fikrine sadece tasavvufî bir düşünce gözü ile bakması da gerçeğe tamamiyle uymaz. Metin dikkatli olarak incelenirse görülür ki, Âşık Paşa, «vahdet» fikrine dinî ve tasavvufî mâna yanında, politik ve sosyal, hattâ pratik bir mâna da vermiştir. Âşık Paşa, eserinin birinci bölümünde insanların başarı, saadet ve hakikate «birlik» sayesinde ulaşabileceklerini örnekler vererek ortaya koymuştur. Âşık Paşa'nın «vahdet» fikrine vermiş olduğu bu mâna, âdeta Osmanlı Türklerinin kurmuş oldukları «cihan devleti» nin ideolojik ve metafizik temelini hazırlar.

Fuad Köprülü'nün telkin etmek istediği gibi bu fikrin daha önce Mevlâna, Yunus Emre veya Sultan Veled tarafından da ileri sürülmüş olması, Âşık Paşa'-

nın değerini azaltmaz. «Vahdet fikri» İslâmiyetin temelidir. Bundan dolayı onun aynı kültüre sahip insanlar tarafından tekrarlanmasından daha tabiî bir şey olamaz. Önemli olan bu fikrin muhtelif şahıslar tarafından ele alınış ve yorumlanış tarzıdır. Âşık Paşa «Vahdet» fikrine, dinî mânasının yanında politik, sosyal, hattâ pratik bir mâna da vermiştir. Kültür tarihi bakımından önemli olan da budur. Mevlâna eserlerini farsça, Yunus Emre ve Âşık Paşa türkçe söylemişlerdir. Yunus'un şiirleri lirik ve vecizdir. Bundan dolayı Âşık Paşa'nınkilerden daha güzeldir. Fakat Âşık Paşa, âdeta o devrin ideologudur. Fikirlerini ortaya koyarken halkı ikna edici deliller ve örnekler verir. Bundan dolayı onun, çağına Mevlâna ve Yunus Emre'den daha çok tesir etmiş olması muhtemeldir.

Âşık Paşa'nın çevresindeki insanlara hangi fikirleri aşıladığını öğrenmek için, eserinin teferruatlı olarak incelenmesi gerekir. Ancak dikkatli bir metin tahlilinden sonra o yazar hakkında kesin bir hükme varılabilir. Bundan dolayı biz bu yazıda *Garibnâme*'nin birinci bölümünü inceleyerek, Âşık Paşa'nın vahdet fikrini nasıl yorumladığını ortaya koymak istiyoruz.

Âşık Paşa, *Garibnâme*'nin birinci bölümünde, kendi deyimi ile «birikenleri medh eder.» Bu maksatla on «dasitan» söyler. Bunlardan her birinde «birikme» nin önemi ortaya konulur. Burada tasavvufî mânada vahdet değil, belli bir maksat ve gaye için insanların bir araya gelmeleri bahis konusudur.

Birinci destanda, Peygamber'in etrafında «Hak yoluna biriken canlar» ın «birlik içre nasıl devlet buldukları» anlatılmıştır.

Peygamber'e risalet vazifesi verildiği zaman :

232 Yir yüzi toptolu kâfirleridi
Dirilübeh haça taparlaridi[1]

(1) Âşık Paşa'nın Garibnâme metninin hazırlanması İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü öğrencilerine mezuniyet tezi olarak verilmiştir. 1968 yılında Ulyâ Erman, Garibnâme'nin İstanbul'da bulunan üç nüshasına dayanarak baştan 1760 beyitlik kısmının tenkitli baskısını hazırlamıştır. Prof. Fahir İz tarafından verilen bu kısma Asistan Günay Alpay da yardım etmiştir. Prof. Fahir İz ile Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan tarafından kabul edilen tezin daktilo edilmiş metni Türkiyat Enstitüsündedir (Tez, nr. 813). Makalede zikredilen beyitler bu tezden alınmış, şüpheli görülen yerler Türkiyat Enstitüsünde fotokopisi bulunan C. S. Mundy'ye ait yazma nüshadan kontrol edilmiştir. Garibnâme'nin 1761-3352 nci beyitlerinin tenkitli baskısı Semra Dangal tarafından yapılmıştır. Prof. Fahir İz ile Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan tarafından kabul edilen bu tezin metni de Türkiyat Enstitüsünde mevcuttur (Tez, nr. 918). Prof. Dr. Sadettin Buluç 1967-1967 ders yılında Ayla Atvar'a Koyunoğlu, Mundy ve Berlin B1 B2 nüshalarına dayanarak bir tenkitli baskı hazırlatmıştır. Türkiyat Enstitüsü (Tez, nr. 843) de bulunan bu tezdeki metin 2096-

Hz. Muhammed onlara Hakk'ın varlığını ve kendisinin onun peygamberi olduğunu bildirdi. Onlar Peygamber'in sözüne inanmadılar.

236 Nesne göster kim görelüm göz ile

diye mucizeler istediler ve ona:

239 Kamu işün câdulıkdur serteser

diye hücuma başladılar. Gide gide düşmanlıkları arttı: Peygamber'i hiç yürütmezlerdi.

241 Her biri bir dürlü mekr ideridi
Ne cefâ gelse resûl yudaridi

Dört yar bir araya gelinceye kadar kimse ona «baş indirmedi». Dört arkadaş peygamberin etrafında birleşince iş değişti:

243 Çünkim ol dört yar düzildi cânile
Gör ki ne kıldı bular düşmân ile

244 Din kılıcın ellerine aldılar
Tanrıya düpdüz tevekkül kıldılar

245 Ol kılıcı saldılar kâfirlere
Müdde'iye düşmene münkirlere

246 Her ki gelüp ol Müslüman olmadı
Ol kılıctan bir dem aman bulmadı

247 Kimisini kılıcile kırdılar
Kimisin heybet ile kaçurdılar

248 Dutdılar yir yüzini kafdan kafa
Şol sebebden kim birikdiler safa

Zikredilen mısralar açıkça gösteriyor ki, burada bahis konusu olan «birlik», tasavvufi mânada birlik değil, aynı imana sahip olan insanların bir araya gelerek dümanlara karşı koymasıdır. Sadece risalet, peygamberi başarıya götürmez.

4555 beyite kadar gelir. Prof. Dr. Sadettin Buluç, Osman Göker'e 4556-6646 beyitlerin tenkitli baskısını hazırlatmıştır. Bu tezin metni de Türkiyat Enstitüsündedir (Tez. nr. 861). Bunların dışında Ayhan Gültaş 3355-5594 beyitleri hazırlamış (Tez. nr. 862), Dr. Ali Alpaslan da «Âşık Paşa'da tasavvuf» adlı bir doktora tezi yapmıştır. (Tez. nr. 566).

Dört arkadaş birleşerek, aynı iman uğruna savaşa başladıktan sonra, İslâmiyet yeryüzüne yayılır.

Müslümanların kâfirlerle savaştığı o devir Anadolu'sunda, Âşık Paşa'nın vermiş olduğu örneğin tesiri kolaylıkla tasavvur olunabilir. Aşağıdaki beyitler Âşık Paşa'nın bu nasihatiyle sadece dinî değil, dünyevî yani politik ve sosyal bir gaye güttüğünü açıkça gösterir:

250 Bes bilün kim kanda birlik varise
Kim kimünle ikiliksüz yarise

251 Devlet-i her dü cihan anlardadur
Anlarun menzilleri canlardadur

«Devlet-i her dü cihan» deyiminde «devlet» kelimesi «saadet» mânasına gelmekle beraber, bu iki devletten dünyevî olanının «cihan devleti» mânasını da taşıdığı muhakkaktır. Müslümanların bir araya gelerek kâfirlere galebe çalmasından doğan bu devletin gayesi, bütün insanları Tanrı'nın birliği fikrine ulaştırmaktır. Devlet kelimesinin iki mânası birbirinin zıttı değil, tamamlayıcısıdır. Âşık Paşa sözüne şöyle devam eder:

253 Zire birlik Hak Çalap birligidür
İkilik şol âsiler dirligüdür

254 Birlige bitmek Haka irmek olur
Padişahun lutfına girmek olur

255 Birlige bitmek nişandur devlete
Lâyık eyler âdemini hazrete

İkinci destan yine birlikten bahsetmekle beraber, birincisinden farklıdır. Burada Âdem'den Muhammed'e kadar gelen peygamberler, bir vücudun uzuvları gibi gösterilmiştir. Onlardan her biri ayrı özelliği haizdir, fakat birbirlerini tamamlarlar:

268 Yüz bin ü yigirmi dörd bin enbiyâ
Dörd yüz ol kırk dörd tabakat-ı evliyâ

269 Birlik içre cümlesi bir cismidi
Cism içinde bunca dürlü ismidi

270 Her birinün bir şekil ahvalleri
Birlik içre biriküpdür halleri

271 Baş gibi vü göz gibi kulak gibi
Dil gibi hem el ü hem ayak gibi

272 Her birisi bir şekil yumişdedür
İllâ baksan kamusi bir işdedür

Bundan sonra Âşık Paşa, Âdem'den Muhammed'e kadar gelen peygamberlerin başlıca özelliklerini söyleyerek, bütün içindeki yerlerini belirtir. Buna göre Âdem ayaktır. Cihana ilkin o gelmiş ve bunca yıl halkı o yürütmüştür. Bir gemi yaparak insanlığı kurtaran Nuh el, Tanrı ile konuşan Musa dil (kelim), Halil göz, Davud kulak, göz yumunca deniz geçen ve bütün hayvanların dilini bilen Süleyman gönül, ölüleri diri kılan İsa ruh, güzelliği ile Mısır şehrini «toylayan» Yusuf yüz, peygamberlerin sonuncusu olan Muhammed ise baştır. Peygamberlerin hepsi bir iş için gelmekle beraber, hepsinin maksadı birdir:

351 Cümlesi bir işiçün geldi bular
Kamusının maksudı Hakkı diler

Âşık Paşa bu fikri ile dinin ve insanlığın zaman içinde devam eden birlik ve sürekliliğini ortaya koymak istemiştir. Kâinatın başından sonuna kadar gelmiş ve gelecek olan her şey, bir bütünün parçasıdır:

262 Ol ki Hak evvel yaratdı âlemi
Âlem içinde yaratdı âdemi

263 Ol zamandan tâ kıyâmet günine
Birdurur her kim gelüp bitdi dine

264 Mâzisi vü hâzırı müstakbeli
Hak yolında cümlesi birdür hâli

Bu düzen kıyamete kadar devam edecektir. Ferde düşen bu sürekli birliğin şuuruna varması, kendisini o birlik içinde görmesi ve Allah'a giden aynı ebediyet kervanına katılmasıdır.

İnsanlığın zaman içindeki birliğini ortaya koyan bu kısım dinî ve tasavvufî bir mânayı hâiz olmakla beraber, tazammun ettiği tarih görüşü ile sosyal, hattâ politik bir mâna taşır. Osmanlı tarihçileri, bilindiği üzere, bu Türk devletini eski Türk devletlerinin değil, İslâm devletlerinin bir devamı olarak görürler ve onu

Aşık Paşa gibi Âdem'den başlatırlar. Tarihe verilen bu mâna Türk tarihinde önemli bir rol oynamıştır.[2]

Aşık Paşa, birinci bölümün üçüncü destanının başında «birlik» i överken, onun dünyevî nimetlerinden de bahseder:

337 Cümle işün yigregi birlikdurur
Birlige bitmek bütün erlik durur

338 Birlige bitenler irdi menzile
İkilikle kimse gelmez hasıla

339 Kanda kim iki gönül birlikdedür
Göresin bunlar ganî dirlikdedür

340 Birlik ehli hoş geçürür vaktini
Birikenler dutdı dünya tahtını

343 Ne ki devlet varise birlikdedür
Birlik ehli olmasuz dirlikdedür

Aşık Paşa, Birlik'e önem vermekle beraber, aynı mâna veya gayeye yönelen farklı davranışları reddetmez. Zaman, mekân ve daha başka şartlar, insanları farklı davranışlara sevkedebilir. Birlik, yeknesaklık demek değildir. Tanrı'ya ayrı yollardan da gidilebilir. Üçüncü destanda Âşık Paşa buna örnek olmak üzere çeşitli taat şekillerinden bahseder:

353 Bu ta'at bir dürlü degüldür ahır
Kimisin baylar kılur kimin fakir

354 Kimisi bu nefse hükm olmuşdurur
Kimisi mal üstine gelmişdurur

355 Kimisi oldur kim anı cân kıla
Kimisi oldur kim emr oldı dile

356 Kimisin akl üstine farz eyledi
Kimisin gönüllere arz eyledi

Akıl Tanrı'ya fikir ile, dil zikir ile, gönül «mülhak» olarak, can «müstağrak» ola-

(2) Bu konuda bk. Bernard Lewis, Türkiye'de tarihçilik ve millî uyanış, (çev. Sinasi Siber) Türk Yurdu, nr. 285, 1960, s. 9-12.
Mehmet Kaplan, Ziya Gökalp ve Yahya Kemal'e göre Malazgirt savaşının mâna ve ehemmiyeti.

rak ta'at eder. Malı olanlar mallarını Hak yoluna harcamak suretiyle ta'at edebilirler. İnsan bunlardan kendisine lâyık olanı yerine getirmelidir. Ferdî olarak yapılan bu ta'atların hepsi de insanları Tanrı'ya ulaştırmakla beraber, cemaat halinde ta'atın mânası başkadır:

372 Asl oldur ki imama uyalar
Uymagıle Hak rızasın tuyalar

373 Ta gönüller uymayınca bir yire
Rahmetine Tanrınun kanda ire

374 Ta'ati yalnuz dahı kılsa olur
Farz u sünnet neydügin kamu bilür

375 İllâ emr oldur biriküp kılalar
Birlikile Hak rızasın bulalar

376 Birikenler rahmetile doydılar
Rahmeti ol cem içinde duydılar

Âşık Paşa dördüncü destanda «birlik» e örnek olmak üzere iki gözün beraber hareket etmesini verir:

390 Hiç bir göz iki yana bakamaz
Eyle bitmişdür biri birni komaz

391 İkisi bile bakar saga sola
Bilelikdedür nice kim var ola

392 Uyhuya varsa dahı bile varur
Uyanıcak yine bile uyanur

393 Aglıyacak ikisi aglar bile
Dinse dahı hem yine diner bile

Dünyada mevcut her şeyin sembolik bir mâna taşıdığına inanan Âşık Paşa, bilhassa insanın maddî ve manevî varlığına büyük önem verir. *Garibnâme*'nin hemen her bölümünde bu fikre ve ona dayanan bir örneğe rastlanılır.

409 Cümle a'zâlarda ibret yazludur
Haslar okır ol avâmdan gizlüdür

diyen Âşık Paşa, I. Bölümün dördüncü destanında Birlik fikrini açıklarken elin parmaklarından da faydalanır.

Elin parmakları birbirine eşit değildir. Fakat bir araya geldikleri zaman her işi başarırlar. İnsanlar da böyledir. Her biri ayrı bir meşreb ve meslektedirler ama, bir araya gelince toplumu ve medeniyeti meydana getirirler:

421 Kimi yohsul kimi baydur kimi bek
Kimi âsûde kimi dartar emek

422 Kimi câhil kimi âmdur kimi has
Kimisi bu ortada has-ül-havas

423 Kimisinün ilmi var bilür haval
Kimisi gelür sorar andan sual

424 Kimisi zâhid kimi fâsık durur
Kimisi Hak yolına âşık durur

425 Her birinün gönli bir nesne sever
Degme bir dilek dutmış kovar

426 İkisinün bir degüldür halleri
Birikûben bile gitmez yolları

Bunlar bir elin parmakları gibi ayrı yönler gösterirler. Bir araya gelmedikçe dirliğe ulaşamazlar. Parmaklar gibi insanlar da birleşince güç kazanırlar. Âşık Paşa insanın bu hikmeti görmesi için, kendi eline bakmasının yeteceğini söyler. Aynı parçada, parmakların aynı koldan çıkmalarına paralel olarak insanların da aynı kaynaktan çıkmış oldukları, sonra dağıldıkları, fakat yukarda verilen örneğe göre tekrar birleşmeleri gerektiği fikri vardır.

Altıncı destanda Âşık Paşa, aynı kaynaktan çıkma, dağılma ve tekrar birleşme fikrine sembol olarak su unsurunu alır. Bütün sular tek bir kaynaktan çıkar ve yeryüzüne yayılır:

441 Bir denizdendür kamu sular başı
Tagıluban dutdılar tagı taşı

Her su tekrar aynı denize dönmek isterse de dağ, taş ona engel olur:

443 Ne kadar güçlü olursa bir pınar
Denize yol iltemez yire sınar

45 Yalnuzın hod kuvveti yok kim aka
Yolına karşu duranları yıka

Dağınık sular ancak birleşmek suretiyle kuvvet kazanırlar, dağı, taşı aşarak,.. denize ulaşırlar:

447 Kendü gibi bir suyile irişür
Birlik eylep anunile karışur

448 Birlikile şol kadar kuvvetlenür
Kim ulu ırmaga degin katlanur

İnsanlar da sulara benzerler:

454 Kim bu halk cümle bir evden geldiler
Gelübenün dünyada tagıldılar

455 Yine cümle ol evedür yönleri
Anda cem olasıdurur canları

Bir insan ne kadar akıllı olursa olsun, tek başına Tanrı'ya ulaşamaz, aynı yola gidenlerle birleşmesi gerekir:

456 Nice kim uslu olursa bir kişi
Olmazise Hak yolında yoldaşı

457 Yolını iledemez ol menzile
Dolaşur dünyada yüz bin müşkile

Bu mısralar da Âşık Paşa'nın tasavvufî fikirlerden hareket ederek sosyal bir düşünceye ulaştığını gösterir. Ona göre tek başına fert, âciz ve şaşkındır. İnsan Birlik şuuruna ulaşmak ve aynı inanca sahip olanlarla birleşmek suretiyle güç ve kuvvet kazanır ve doğru yolu bulur.

Yedinci destanda dağınık insanları birleştiren kılavuzlar üzerinde durulur:

472 Kulavuz gerek yola girenlere
Kim ireler diledükleri yire

Âşık Paşa bu fikri anlatmak için bir kılavuzun arkasından giderek Türkistan'ın dağlarını aşan leylekleri örnek verir:

475 Gör sana şol kazı kim gelür geçer
Cümle bir kulavuza uymış uçar

476 Kulavuz iltür buları menzile
Çün biriküp bile girdiler yola

477 Türkistanun ol tumanlı tagları
Kim bularun oldurur yaylakları

478 Andan uçuban inerler ummana
Ummanı kışlap bular döner yine

479 Bunca iller bunca taglar adlayup
Bunca sular bunca otlar otlayup

480 Bunca seyran u teferrüc kıluban
Bu hava üzre geçer düzilüben

481 Uşbu devlet ne sebebdendür kaza
Şol sebebden kim uyar kulavuza

482 Ger yüzise birisin önden dutar
Ol kulavuzdur kamu ana biter

Toplumda da insanları bir yöne götüren kılavuzlar vardır :

486 Kulavuz şol ululardur kim gider
Uşbu halkı hazrete da'vet ider

487 Dünya Türkistan tagıdur karı çok
Ahiret umman ki gevherleri çok

488 Uça gelüp dünya tagın yayladuk
Ahiretden yana çün azm eyledük

489 Kulavuz ilte gerek bizi ana
Kim azup tagılmayavuz dört yana

490 Kankı cem'iyyet ki kulavuzı var
Cümle halkun farkı üstinde uçar

491 Anlarun kim yokdurur kulavuzı
Oldurur bu cümle halkun yavuzı

Bu beyitler, o devir toplumunda çok önemli yer tutan din adamlarının, imamların ve şeyhlerin rollerini göstermesi bakımından da dikkati çekicidir. Kalabalıklara aynı hayat felsefesini, değer hükümlerini ve davranış tarzlarını öğretmek suretiyle insicamlı bir cemaat haline getirenler onlardır.

Sekizinci destanda yine Birlik fikri ele alınmakla beraber, burada verilen örnek öncekilerden farklı bir mâna taşır. Âşık Paşa, çakmaktan hareket ederek, bu-

gün de ilim sahasında önemli bir yer tutan sentez, karşılıklı tesir, ortak netice fikrine ulaşır. Tabiatta ve hayatta öyle şeyler vardır ki, bunlar, bir araya geldikleri zaman, hiç birinde bulunmayan bir netice doğururlar. Âşık Paşa bu fikri bir hikâye ile şöyle ortaya koyar:

Bir gün Kâbe'ye giden bir Arap tesadüfen kervandan ayrılır ve tek başına kalır. Gece, deniz kıyısında üşür, bir ateş yakmak ister. Yanında taş ve kav vardır. Çakmağı çakarken kendi kendine acaba ateş bunların hangisindedir diye sorar. Tek başına ne taş, ne de kav Araba istediği ateşi temin eder. Arap taşı çaktıktan sonra çıkan kıvılcım kavı yakar ve ancak bu suretle ateş temin edilir. Âşık Paşa bundan şu dersi çıkarır:

544 Şol nesne kim şöyle katı taşdurur
Taş u hem demür ü hem agaçdurur

545 Bunların birikmegi nur koparur
Kim karanu yüzlere aydın virür

546 Ger ola bir kaç gönül birlik kıla
Gel kıyas it sen anı kim ne bula

Dokuzuncu destanda birleştirilmiş okların kırılamayacağını anlatan hikâye, tamamiyle dünyevî, politik ve sosyal bir mâna taşır. Fuad Köprülü, İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı Âşık Paşa maddesinde bu hikâyenin Oğuz Kağan ile Cengiz'e izafe edildiğini belirtir. Bu gösterir ki, Âşık Paşa, Birlik fikrini müdafaa ederken, sadece İslâm tasavvufundan değil, cihan devleti kurma idealini güden eski Türk geleneğinden de faydalanmıştır.

Âşık Paşa'nın bahsettiği hükümdar otuz oğlu olan ve bunlardan her biri bir ülkeye hükmeden bir cihangirdir. Çok yaşamış olmakla beraber, nihayet her insan gibi öleceğini bilen hükümdar, oğullarını toplar ve onlara birliklerini devam ettirmeleri için canlı bir ders verir. Onların her birinden bir ok getirmelerini ister. Otuz oğulun her biri bir ok getirir. Hükümdar bu okları teker teker kırar. Ertesi gün birer ok daha getirmelerini söyler. Otuz oğul birer ok daha getirirler. Bu sefer hükümdar onları bir araya bağlar ve oğullarına bu birleşmiş okları kırmalarını söyler.

583 Her biri güçlü gücin sınadılar
Nice kim cehd itdiler sınadılar

Bu hikâyeden sonra Âşık Paşa tekrar şu öğüdü verir:

588 Bes bilün yalnuz kişi güçsüz olur
Birikenler devleti uçsuz olur

Birinci bölümün onuncu ve sonuncu destanında dillerin ayrı oluşuna rağmen, insanların aslında aynı şeyi istediklerini gösteren bir hikâye anlatılmıştır. Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde de bulunan bu hikâye şöyledir:

Bir gün birbirinin dilini bilmeyen bir Türk, bir Arap, bir Acem ve bir Ermeni yolda giderlerken bir akçe bulurlar. Ulu bir şehre varınca, o ortak akçe ile yiyecek bir şey satın almak isterler. Her biri kendi dilince «üzüm» der. Fakat hiç biri ötekinin dilini anlamadığı için aralarında kavga çıkar. Çarşıda onların dilini bilen birisi, ne istediklerini anlar ve ortak akçe ile üzüm alarak kavgacıları barıştırır.

Âşık Paşa bu hikâyeyi anlattıktan sonra (607-641) ondan şu neticeyi çıkarır:

642 Kim bu cümle mahlukatun ma'budı
Birdür ol bir yirde biter maksudı

643 Bir güneşdendür bu cümle göz nurı
Bir emirdendür bu cümle halk diri

644 Ger suret yüz bin ise birdür hayat
Gör sana kim bir sudan yüz bin nebat

645 Sen gerekse bir dagı yüz bin sına
Çün sınasın şu heman birdür yine

646 Bir makamda bin çerag olsa münir
Sırçası ayrukdur illâ nurı bir

647 Rengi ayruk üzümün birdür suyı
Çün şerab oldı kamu birdür huyı

648 Bir denizden yilile bin mevc olur
Çün ki yil dindi bin bacadan ger ine

649 Bir güneş yüz bin bacadan ger ine
Çün baca gitdi güneş birdür yine

650 Yıl hisabda üç yüz altmış gündurur
Illâ her gün togarı ol bir gündurur

651 Her günün bir adı var bir hükm ider
Kamusında bir güneş gelür gider

652 Hükm içinde degme gün bir sandurur
Asl içinde kamusı yeksandurur

653 Bes bir evdendür bu cümle mevcudat
Muhtelif düşmişdür illâ mahlukat

654 Degme birnün bilüsi elvandurur
Her bilüden maksud ol sultan durur

655 Yitmiş iki milletün maksudı ol
Matlub u ma'şukı vü ma'budı ol

656 Gam degül ger dilleri ayrugise
Hal içinde eksügü artugise

657 Cümle ol bir kapuya muhtacdurur
Kamu tokın diyen anda açdurur

658 Çün garaz birdür bire bitmek gerek
Biriküben bir yola gitmek gerek

Bu beyitlerde ortaya konulan anafikrin tasavvufî bir mâna taşıdığına hiç şüphe yoktur. Fakat anlatılan hikâye de gösteriyor ki, Âşık Paşa, ona dayanarak, Ermeniler dahil, yetmiş iki millet arasında bir Birlik tesis etmek istemektedir. Türklerin Ortadoğu'da kurdukları politik ve sosyal Birlik'in gayesi de bundan başka bir şey değildir. Âşık Pâşa, gerçi açık olarak Arap, Acem, Ermeni vesair yetmiş iki kavmin Türklerin idaresi altında birleşmeleri fikrini müdafaa etmemiştir; fakat derin bir temele oturttuğu ve kuvvetli deliller verdiği Birlik fikri ile Türklerin kurmuş oldukları cihan devletinin mistik ve ideolojik zeminini hazırlamıştır. Âşık Paşa'nın, bugünün bazı milliyetçileri gibi, Türkleri diğer kavimlerden ayırması ve onlara bir üstünlük tanıması, müdafaa ettiği düşünceye aykırı düşerdi. Fakat o, manevî birlik kadar, maddî birliğe de önem verdiği için, ister istemez, devlet kurma gücüne sahip olan Türklere, cihan hâkimiyetine elverişli derin, insanî bir ideoloji sunmuş oluyordu.

[1975 de yazılan bu makale ilk defa burada çıkmaktadır].

BÂKÎ'DEN BEYİTLER VE MISRALAR

I

ŞİİR VE ŞAİR

Eski Türk medeniyetine karşı hiç bir ilgi duymayanların, bu ilgisizliklerini meşru göstermek için ileri sürecekleri birçok sebep vardır. Bunlardan biri, eskilerde bugün için değer taşıyan bir şey bulunamayacağı inancıdır. Acaba böyle midir?

Bu soruya, bu yazıda bazı beyit ve mısraları üzerinde duracağım Bâkî'nin şu mısraı ile cevap verebilirim :

İçinde genc peyda oldu bir künc-i harab açtım
(Bir harabe köşesini açtım, içinden hazine çıktı.)

Arkeolojik araştırmalar, Bâkî'nin bu mısraını teyit eden yüzlerce örnekle doludur. Harabeleri kazınca bir köşesinde ya hazine, yahut da hazine değerinde eşya veya sanat eserleri çıkar. Bunu köylüler de bildikleri için civarlarında harabe varsa, onu gizli gizli kazarlar ve değerli pek çok şey bulurlar.

Bu sadece maddî sahada değil, manevî sahada da böyledir. Eskiden kalma kitaplarda da hazine değerinde nice bilgiler ve hayâller vardır. Fakat bunun için onların taşıdıkları mâna ve ehemmiyeti bilmek gerekir.

Eskiden maziden kalma eserlerin kıymeti bilinmediği için, milyonlar değerinde âbide ve sanat eseri Batılılara hiç bir karşılığı olmadan veya yok pahasına hediye edilmiştir. Avrupa müze ve kütüphaneleri Türkiye'den gitme binlerce eserle doludur. Avrupalılar sadece onları seyircilere teşhirden para kazanıyorlar. Bugün Türkiye'de de çok şükür eski eserlerin değerini anlayan arkeologlar vardır. Eskiden bedava olarak verilen eserlerin bugün dışarı çıkarılması yasaktır. Bizden önceki kavimlere de ait olsa, bu eski eserlerin tarihî, sosyal veya kültürel değerler taşıdığına inanılıyor.

Acaba edebiyat sahasındaki eserler için de durum aynı mıdır?

Eski Uygarlıkların Şiirleri adlı değerli bir kitap neşreden Talat Sait Halman[1] Mezopotamya, Mısır, İbranî, Yunan, Çin, Sanskrit, Latin, Japon, Arap, Fars, Afrika, Kızılderili ve Eskimo şiirlerinden örnekler veren kitabının önsözünde şöyle diyor:

«Eski uygarlıklarda şiir, insanlığın manevî ve duygusal varlığının çağları ve sınırları aştığını ve dillerimiz ve geleneklerimiz ne kadar değişik olursa olsun, aşkta, yaşama sevincinde, inançta, ölüm korkusunda, adalet ve iyi yönetim özlemimizde, üzüntülerimizde, gözyaşlarımızda ve kahkahalarımızda daima ve her yerde birleşik olduğumuzu da göstermektedir.»

Bize çok uzak, yabancı ve eski kaynaklara doğru giden bugünkü neslin, eskidir diye kendi atalarının yarattığı eserlere ilgisiz kalması aklın almayacağı bir şeydir. Aklı başında her Türk, bütün dünyanın eserlerine karşı gösterdiği ilgiyi, kendi tarihî eserlerine de göstermelidir. Böyle yapmaması ayıp, utanç verici bir dar kafalılık olur.

Eski veya uzak kavimlerin tıpkı, bizim gibi duyması ve düşünmesi gerekmez. Talat Sait Halman'ın kitabında bize çok yabancı fikirler ve hayâller vardır. Fakat bu onları tatmamıza asla engel değildir. Eski Türk eserlerinin ille bugüne uygun olmalarını istememeliyiz. Her çağın dünya görüşü, inancı ve sosyal şartları başkadır. Bize düşen en azından onları anlamaya çalışmaktır. Anlamaya çalışırken, sevilecek şeyler de bulabiliriz. Böyle bir araştırmaya bu niyetle başlıyorum.

Aşağıda, Bâkî Divanı'ndan seçilme bazı beyit ve mısraları, bazen olduğu gibi zikretmeğe, bazen de bugünkü dile çevirmeye veya yorumlamaya çalışacağım. Bunlar sıralanırken hiç bir sıra gözetilmemiş, her beyit ve mısra tek başına ele alınmıştır. Bu tutum, Divan şiirinin yapısına da uygundur.

Geh şiir ü geh güzel diyü dildâra Bâkîyâ
Arz eyleriz nezâket ile hasb-ı hâlimiz

Birçoklarının belirttiği gibi Divan şiiri birtakım söz sanatlarına dayanır. Şâirler, bunlarda bir şey anlatmaktan çok hüner göstermeğe çalışırlar. Bâkî, şiir ve gazelleriyle sevgilisine, incelikle kendi ruh halini anlatmaya çalıştığını söylüyor. İnsanlar duygularından çoğunu, çeşitli sebeplerle, doğrudan doğruya karşılarındakilere bildiremezler, muhtelif kelime oyunlarına, teşbih, istiare ve mecaz-

(1) İstanbul 1974, T. İş Bankası Kültür Yay.: s. 146. 623.

lara başvururlar. Buna göre bir eseri incelerken, ona sadece sanat ve hüner açısından bakmamalı, onlar vasıtasıyle bir şeyler söylenip söylenilmediğine de dikkat etmelidir. Bâkî'nin bu beyti Divan şiirini sadece kelime oyunundan ibaret zannedenleri tekzip eder.

Her şâir gibi Bâkî de kendi şiirlerini beğenir. Onlarda kendisine has bir güzellik ve özellik bulur. Bir gazelinin sonunda şöyle diyor :

Bâkîyâ tarz-ı şiir böyle gerek
Hem zarîfâne, hem levendâne

«Levend» kelimesi çeşitli mânalara gelir. Devellioğlu Lugatinde şöyle diyor: «Levend: 1. Yeniçeri devrinde deniz erlerine verilen bir ad. 2. Vaktiyle Venediklilerin Şark memleketlerinden maaşla topladı'ları bahriye askeri. 3. s. tenbel. 4. s. ayyaş, içkici. 5. zampara. 6. kabadayı. 7. hizmetçi, gündelikçi, çırak. 8. namussuz kadın. 9. ibne.

Bir kelimenin bu kadar çeşitli mânalar taşıması dikkati çekicidir. Devellioğlu bu mânaları verdikten sonra ilâve ediyor: (Türkçede kullandığımız mânalar Farsçada yoktur.)

Buna göre «levend» kelimesine verilen mânalar Türkiye'nin tarihî ve sosyal şartlarının mahsulüdür. Devir ve eser lugatleri olmadan Bâkî'nin burada hangi mânayı kasdettiğini kesin olarak söylemek güçtür. Bize göre «levendâne» kelimesine «yiğitçe, kabadayıca» mânası verilebilir. «Zarîfâne» ile «levendâne» arasında bir tezat vardır. Fakat hem yiğit, hem zarif olmasını bilen Osmanlı, mimarîsinde olduğu gibi, örf ve âdetinde ve şiirinde de «kuvvet» ile «incelik»i birleştirmiştir. İstanbul'u fetheden Fatih, Galata güzelleri için gayet zarif şiirler yazmıştır. Bâkî'nin şiirlerinde de bu iki özellik görülür. O, bir yandan Osmanlı ordu ve hükümdarlarının savaşlarını tantanalı şiirlerle yüceltirken, öte yandan çok ince aşk ve tabiat şiirleri söylemiştir.

Âvâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sada imiş

beyti, Bâkî'nin bazı şiirlerinde görülen yüksek tonu;

Evrâk-ı bağa neyledi bâd-ı hazânı gör
Bâkî gamında şöyle perîşân olup gezer

beyti, varlığın değişmez kanunlarına boyun eğen insanın munis tavrını gösterir

Osmanlı medeniyeti birbirine tamamiyle zıt olan iki insan tipi yetiştirmiş-

tir: Gazi ve veli. Bunlardan birincisi kuvveti, yiğitliği, ikincisi ise, ipek gibi yumuşaklığı ifade eder. Osmanlı toplumu bu iki tipi veya davranışı birleştiren insanlar da yetiştirmiştir. Bâkî bu iki ucu birleştiren şiir üslûbunu seviyor.

Divan şiirinde «mânayı gizleme» (mazmun) önemli bir yer tutar. Bu, hem örf ve âdetle, hem de hayata bakış tarzıyle ilgilidir.

Derin bir ortak kültüre sahip olan Osmanlı, genellikle yüksek sesle konuşmaz. Karşısındakini anlayışlı kabul ettiği için, fikirlerini fazla açıklamaz da. Osmanlı'da hitabet yoktur. O, fikrini nükteli olarak ifade eder. Böyle söyleyiş tarzı ona hoş gelir. Bir şiirinde Bâkî yine kendi şiiri için şöyle diyor:

Nükte-i mihr ü muhabbettir serâpâ Bâkî
Bulmaya aşk ehli bir eğlence eş'arım gibi

(Bâkî'nin şiiri baştan başa aşk ve muhabbetle ilgili nüktelerle doludur. Aşk ehli için onlardan güzel eğlence bulunmaz.)

Bu beyit eskilerin şiire biraz da «eğlence» gözüyle baktıklarını, bundan dolayı nükteli söz söylemekten hoşlandıklarını gösteriyor. Duyguları baskı altında tutmaya mecbur eden örf ve âdet de onları, duygu ve düşüncelerini ince, zarif, kapalı bir şekilde söylemeğe mecbur ediyordu. Onlar bundan hoşlanıyorlardı da. Fakat tekrar belirtelim ki, onlar kelimelerle oynarken bir şeyler söylemekten de geri kalmıyorlardı.

Onlar bir de duyguların binbir şekilde ifade edilebileceğine inanıyorlardı. Şiirin dışında musikî de anlatılmak istenileni ifade edebilen bir sanattı:

Hadîs-i aşkı harf ü lafz ile kılmaz edâ ammâ
Ne râ'na söyler ol mânayı çeng ü nâya söyletsen

(Aşk denilen önemli hâdiseyi harflerle ve kelimelerle edâ etmez ama, çeng ve ney o mânayı pek güzel ifade eder.)

İnsanlar arasında ortak duygular vardır. Bunlar sonradan teşekkül etmiş değildir. Aşk gibi temel duyguları bütün insanlar beraberlerinde getirirler. Temeldeki birlik, onları konuşmadan da anlaşmaya sevkeder. Bâkî bir beytinde bu temeldeki birlik fikrini şöyle ifade ediyor:

Kelâm-ı aşk ey Bâkî serâser sırr-ı vahdettir
Murâdı cümlenin birdir bütün dünyayı söyletsen

Aşk kelimesi birliği ifade eder. Aşk, kendinden başka bir varlığı sevmektir. Bütün insanların içinde yalnızlıktan kurtulma, birleşme arzusu vardır. Bütün insanlar söyletilse, hepsinin ruhunda aynı arzu, aşk, sevmek ve sevilmek duygusunun yaşadığı görülür. Fakat insanlar çok defa bu arzularını gizlerler. Bâkî, şiiriyle insanların içinde gizli olan bu «vahdet sırrı» nı açığa vurur.

Eski Türk toplumunda, en üstün gücü temsil eden varlık padişahtır. O, herkese hükmeder. Onun üstünde Allah vardır. Fakat eski şâirler Allah'ı bile padişaha benzeterek yüceltirler. Bu ezici maddî dış kuvvet karşısında evliyâlar da kendilerinde manevî bir derunî güç olduğunu ileri sürerler ki, buna «velâyet» ve «keramet» adı verilir. Maddî kuvvetin en büyük temsilcisi olan Osmanlı padişahları, dinlerine daima bağlı kalmışlar, manevî kuvvetin temsilcisi olan veli ve dervişlere de büyük saygı göstermişlerdir. Böylece eski Türk toplumunda bir maddî ve manevî kuvvet dengesi kurulmuştur.

Şâirler de sanat gücüyle kendilerine bir prestij sağlamışlar hattâ kendilerini bir şiir sultanı ilân etmişlerdir. Bâkî'de de böyle bir inanç vardır. Bir şiirinde şöyle diyor:

Bu devr içinde benim pâdişeh-i mülk-i suhen
Bana sunuldu kasîde bana verildi gazel

(Bu devir içinde söz ülkesinin padişahı benim. Kaside bana sunuldu, gazel bana verildi.)

Şâir burada iktidar sahasını padişahınkinden ayırıyor. O, «mülk-i suhen»in padişahıdır. Padişahlara kaside ve gazel sunulur. Bâkî söz ülkesinde padişahlara olduğu gibi bana da kaside sunuldu ve gazel verildi derken, «sunuldu» ve «verildi» kelimeleriyle «onları söylemek gücünü Tanrı bana bahşetti» demek istiyor. Kelimeleri bu tarzda kullanışta, eskilerin sevdikleri «tevriye» sanatı vardır.

Bir saray şâiri olan Bâkî, Kanunî gibi dünyanın en büyük padişahının huzurunda bulunmuş, ona karşı saygı göstermiş olmakla beraber, bir şâir ve insan olarak kendisine karşı olan saygısını hiç bir zaman kaybetmemiştir. O, bu tutumunu, hem zarifâne, hem levendâne eda ile ifade eden birçok şiir söylemiştir. İşte onlardan birkaçı:

Hânümanı neyleriz bu günbed-i mînâda biz
Âlemün sultânıyuz sırça saraya mâlikiz

(Bu lâcivert kubbe (gökyüzü) varken, biz evi-barkı ne yapalım. Biz âlemin sultanıyız, bizim sırça sarayımız vardır.)

Burada da kendini padişahtan üstün görme duygusu vardır. Şâir padişahın içinde oturduğu kapalı saray ile, kendisinin içinde hür yaşadığı açık ve sonsuz kâinatı mukayese ediyor. Şâirin kâinata sahip çıkması derin bir mâna taşır.

Aşka büyük değer veren Bâki, bu bakımdan da kendisini padişahtan üstün ve mutlu sayar. Sevenler için bütün kâinat bir saraydır :

Hoş gelür rebâb âvâzesi gavgası yok
Pâdişah-ı aşk olan dergâh ü dîvan istemez

Padişahlar durmadan gaza peşinde koşarlar ve saraylarında her an korku içinde yaşarlar. Âşıklar ise sevgilileriyle bağ ve bahçe içinde çalgı sesi dinlerler. Şâir kendi yaşayış tarzını padişahınkine tercih ediyor.

Başka bir beytinde Bâkî, padişahların dünyayı fethetme ihtiraslarının onları esir ettiğini telmih ederek, kendilerini isteklerin bağından kurtarmak suretiyle hür kılan dervişleri yüceltiyor :

Sultâna kayd-ı saltanat-ı dehr pây-bend
Derviş kendü başına sultan olup gezer

Başka bir beytinde Bâkî aynı fikri şöyle ifade eder :

Vaktine mâlik olan derviştir sultan-ı vakt
İzz ü câh-ı saltanat değmez cihan gavgasına

(Vaktine sahip olan derviş vaktin sultanıdır; saltanat mevkii ve onun şan ve şerefi cihan kavgasına değmez.)

Bu beyitler gösteriyor ki, Bâkî, sade insanların yaşadığı sâkin ve âsude hayatı seviyor. Mal, mülk ve mevki için didişme hoşuna gitmiyor. Onun aradığı, aşağıki beyitte söylediği gibi «kalb huzuru»dur :

Hezâran mülk ü mâl ü câhtan yeğ
Cihanda bir nefes kalbin huzuru

Dünyaya ibret gözüyle bakan insan, onun fânî olduğunu görür ve boş yere üzülmez. Bâkî sonbaharda rüzgârların uçurduğu gül yapraklarından ders alır :

Aldanma câh ü bahtına kalmaz bu ruzigâr
Bağ-ı bahâra neyledi bâd-ı hazânı gör

Arif bir güle bakarak da baharın güzelliğini tadabilir. Hele bir de sevilen gül boylu bir sevgili olursa «götürü» âleme değer :

Ârife çünkü yeter bir gül eğer ârif isen
Götürü âlemi bir taze gül-endâma değiş

Herkes padişah olamaz ama herkes bu dünyanın güzelliğini ve aşkı tadabilir. Bâkî kendisini herkesle bir hisseder. Yalnız yüksek mevkide olanların değil, herkes kendisine göre bir değer taşır. Şu beyit Bâkî'yi bugünün eşitlik fikrine yaklaştırır :

Bir bil cihanda her kişinin kadr ü kıymetin
Halk-ı zamâne gevher-i yek âferîdedır

(Cihanda her kişinin kıymetini bir bil. Zamanın yaratıkları tek yaratılmış incidir.)

Başka bir beytinde Bâkî, atom zerresi kadar küçük sanılan insanların da bir gün dünyayı güneş gibi aydınlatabileceklerini söyler :

Pertevin bir gün salar mihr-i inâyet Bâkîyâ
Zerre-i nâçizler hurşîd-i nûr-efşân olur

(Bâkî bir gün senin iyilik güneşin de dünyaya ışık salar. Çok küçük görülen atom zerreleri nur saçan, güneş haline gelir.)

1526 yılında İstanbul'da doğan Bâkî, fakir bir müezzinin oğluydu. Çocukluğunda saraç çıraklığı yaptı. İçindeki öğrenme aşkı ile medreselerde okudu. Büyük bir şâir oldu. Padişahların sarayına girmekle beraber, bir halk çocuğu olduğunu unutmadı. Padişahların otoritesi ve göz kamaştırıcı mevkii onu hiç bir zaman ezmedi. O, sade ve basit bir insanın da mesut olabileceğine ve insanlığa hizmet edebileceğine inandı. 1600 yılında dünyaya gözlerini kapayan Bâkî, güzel şiirler söyledi. Bu yazıda zikredilen beyitler onun devrini aşan, beşerî ve ebedî duygu ve düşüncelere yükselebildiğini gösteriyor.

II

AŞK

Bâkî, aşkı dünya saltanatına tercih eder. Onun için en yüksek mevki sevgilisinin kapısının toprağı, ululuk ise ona hizmet etmektir.

Arzû eylemezin saltanat-ı dünyâyı
Hikmet-i hâk-i der-i yâr yeter câh ü celâl

Şâiri dünyaya bağlayan sevgilisinin varlığıdır. Onu göremeyince dünya da gözünden silinir. Sevgilisinin güzel yüzü onun için âdeta dünyayı gösteren bir aynadır.

Görmez cihânı gözlerimiz yâri görmese
Mir'ât-ı hüsnün var ise âlem-nümâ imiş

Bâkî aynı fikri başka bir beytinde şöyle ifade eder :

Gözüme özge âlemler temâşâ ettirir sînen
Nice sîne bu hod âyine-i âlem-nümâ ancak

Birinci beyitte sevgilinin yüzü, ikincisinde ise göğsü âlem-nümâya benzetilmiştir. Birinci beyitte âlem-nümâya tekabül eden ayna (mir'at) kelimesi açık olduğu halde, ikincisinde gizlidir. Divan şâirleri sevgilinin göğsünü aynaya benzetirler. Rivayete göre, İskender'in bakılınca dünyayı gösteren bir aynası varmış. Buna âlem-nümâ denilir. İki beyit arasında bir fark daha vardır. Birincisinde sevgilinin yüzünün aynası dünyayı gösterir. Burada yüz-güneş mazmunu gizlidir. İkinci beyitte görünen dünya değil, «özge âlemler» dir. Âlemler kelimesinin çoğul olarak kullanılması ile şâir sevgilisinin memelerine de telmihte bulunmuştur.

Bâki'ye göre aşk, insana birçok hakikatleri ifşa eden sembollerle doludur. Bu gizli dil de öğrenilmek ister. Bâkî, okuyucularını aşk remizlerini anlamaya çağırıyor :

Rumuz-ı aşkı fehm eyle biraz sen de bu dilden bil

Aşk, sevmek demektir. Sevgi insanın içindeki kin, hile ve yalanı yok ederek, tertemiz hale getirir :

Gıll u gıştan sâf pâk altun ider iksir-i aşk

(Aşk iksiri insanın içini kin ve hileden arındırarak saf altın haline getirir.)

Bâkî, aynı fikri başka bir beyitte değişik bir tarzda söyler :

Pûte-i hicran içinde sîm-tenler aşkına
Gerçi yanar yakılur âşık velî altun olur

(Aşık, gerçi hicranın potasında gümüş tenliler uğruna yanar yakılır ama sonunda altın olur.)

Bu beyitte şâir fikrini Ortaçağ kimyasından alınma kelimelerle anlatarak birtakım oyunlar icat ediyor. Ortaçağ kimyasına göre bazı madenler potada eritilmek suretiyle altın haline getiriliyordu. Bâkî burada sevgilinin vücudunu gümüşe, âşıkın ayrılık acısıyle sararan yüzünü altına benzetiyor. Beyit kelime oyununa dayansa da aşkın insanı ıztırap ile olgunlaştırması ve yüceltmesi dikkati çekici bir fikirdir.

Bâkî, modern romancılar gibi, aşk duygusunun aynı kalmadığını, insana çeşitli ruh hallerini tattırdığını bilir :

Bir aceb hâletdürür bu aşk olmaz müstemir
Gâh mihnet gâh hasret gâh fırkat gâh şevk

Aşk bir maceradır. Sonunun ne olacağı bilinmez. Bâkî aşk ile kaderi birleştirerek şöyle der :

Bâkî görelim nolsa gerek dest-i kazâdan
Şehbâz-ı dil ol kebk-i hırâmâna salındı

Şâir bu beyitte avcılığa dayanan benzetmeler yapıyor. Gönül kuş avlayıcı bir şehbaz (şahbaz) doğan, salınarak yürüyen sevgili ise bir kebk (keklik) tir. Şâir gönül doğanını, salınarak dolaşan kekliğe salar ve ne olacağını seyreder. Beyitte güzel olan nokta, bu avın nasıl olacağının önceden bilinmeyişidir. «Görelim nolsa gerek...» sözü, seven insanın kendini kadere bırakışını ince bir şekilde ifade eder.

Şâir aşkın kendisini deli divane edeceğini bildiği halde nefsini ona kaptırmaktan alıkoyamaz.

Çekinür silsile-i zülf-i siyehkârına dil
Beni dîvâne kılur bir gün o sevda görcsin

Bu beyitte de bazı kelime oyunları vardır. Sevgilinin uzun örgülü saçları şâirde, delilerin bağlandıkları bir zincir hayâli uyandırır. Fakat şâir onunla bağlanmaya can atar. «Çekinir» kelimesinin birkaç mânası vardır: Korkar, onun tarafından cezbedilir, takımlır. Siyah zülf, sevda ve divane oluş arasında da bir bağlantı vardır.

İnsanı deli de etse, aşkın çekiciliğini Bâkî başka bir beytinde şöyle ifade ediyor :

Arzû eyler kemend-i kâkül-i cânâneyi
Bağlasan zincirler tutmaz dil-i dîvâneyi

Bazen kendi gönlünü keklik avına çıkmış bir doğan gibi hisseden Bâkî, bazen de sevgilinin süzülen gözleri karşısında kendini şahin önünde korkudan titreyen küçük bir kuş gibi hisseder :

Mürg-i cânı şöyle benzer itmek isterler şikâr
Ol kara gözler süzüldü iki şâhinler gibi

Bâkî'ye göre dünyada aşka bîgâne kimse yoktur. Bütün gönüller onun tatlı acısını tatmıştır :

Derd-i dilden bî-haber âlemde yok bir hem-nefes

Bütün kâinat aşk sultanının emrine boyun eğmiştir :

Emrine râm oldular sultan-ı aşkın kâinat

Eskiden aşk da neymiş diye bir sofu gibi dünyada göğsünü gere gere dolaşan Bâkî, bir gün bir sevgi oku ile yaralanınca, aşkın bir kaza ve kader işi olduğunu anlar :

Göğsün gererdi zühd ile Bâkî bu arsada
Nâgeh dokundu tîr-i muhabbet kazâyı gör

Dünyada sevilecek güzellerin çokluğu şâiri şaşırtır. Şâir onlardan her birini sevmek için bin parça olur:

Mâh-rûlar bî-adet bir âşık-ı rüsvâyı ben
Yetmeye bin pâre kılsam bu dil-i şeydâyı ben

Güzeller de âşıkları baştan çıkarmağa can atarlar. Onlar sevilmeyi ve öpülmeyi daha kundakta öğrenmişlerdir :

Güzeller tıfl iken eyler koçulmağa heves şimdi
Sarılmak resm ü âyinin bilürler dahi kundaktan

Bâkî'nin şiirlerinde sözünü ettiği aşk «dünyevî»dir. O bazen, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, aşkı yüceltirken dinî benzetmelere de başvurur :

Kıble-i ikbâl-i âlemdir cemâlin kâ'besi
Tâ irişti âleme âvâze-i tekbir-i aşk

Müslümanlar ezan okununca nasıl yüzlerini Kâbe'nin bulunduğu yöne (kıbleye) çevirirlerse, âşıklar da kâinatta aşk sesini duyunca, yüzlerini sevgilinin güzel yüzüne doğru çevirirler.

Bâkî sadece gençlerin değil, yaşlıların da güzel ve güzellikten hoşlandıklarını orijinal bir hayâlle anlatır :

Şu'le-i şem'i cemali şavkına cem' oldular
Bir çerağ idindiler ol nevcevânı pîrler

Bu beyit benim gözümün önünde Rembrantd'ın tablolarına has bir hayal uyandırıyor: Karanlık bir kahvede toplanmış, gözleri pek iyi görmeyen yaşlılar, içeri güzel bir genç girince, etrafına toplanarak onu bir çerağ edinirler.

Beyit, pîr-nevcevan tezadına dayanır. Güzelliğin parıltısı şâirde çerağ hayâlini uyandırmıştır. Pîr-pîr-i mugan çağrışımı dolayısıyle burada mekân olarak bir meyhane tasavvuru da vardır. Kelime başlarında ve içlerinde tekrarlanan (ş, c, ç) ünsüzleri beyte kuvvetli bir âhenk de katmaktadır.

Mevlânâ'yı ve onun yoldaşlarını döndüren de aşktır :

Arsa-i aşkta gör hazret-i Mevlânâ'yı
Durmayıp dahi döner üstüne yoldaşları

«Üstüne dönmek" deyimini Bâkî iki mânada kullanmıştır. Bunlarda biri ile o Mevlevilerin dönüşlerini, ikincisiyle sevilen birisine bağlanmayı telmih eder.

Sevgilinin hayâli âşıkı gece gündüz meşgul eder. O, dünyaya bu hayâlin arkasından bakar. Bâkî, o aşkın yarattığı güzel mısralar söylemiştir. İşte bunlardan birkaçı :

Hayâl-i âlem-i vuslat halâs eyler dili gamdan
Ki aşk ehline vasl-ı yârdır maksûd; âlemden

(Sevgili ile buluşmanın hayâli insanı gamdan kurtarır. Aşk ehli için dünyada yaşamaktan maksat sevgiliye kavuşmaktır.)

Halka-i zülfi hayâli gözümüzden gitmez
Guyâ çeşm-i alîl üzre siyeh çemberdir

(Sevgilinin halkalı zülfünün hayâli gözümüzden gitmez. Bu hayâl âdeta gözü hasta birinin gözüne sarılı siyah yemeniye benzer.)

«Çember» kelimesi hem tahta veya demirden yapılan daire veya halka, hem de başa bağlanan yemeni mânasına gelir. Bâkî bu kelimeyi her iki mânada da kullanmış, zülfün halkası ile çemberin yuvarlak şekli arasında bir bağlantı kurmuştur.

Gözü sevgilisinin hayâli ile dolu olan âşık nereye baksa onu görür gibi olur :

Pür hayal-i ruh-i ma'şuka iken dîde-i Kays
Neye kim kılsa nazar sûret-i Leylâ görünür

(Kays'ın gözü sevgilisinin çehresinin hayâli ile doluyken nereye baksa orada Leylâ'nın yüzü görünür.)

Bu beyit psikologların çok önem verdikleri his ve hayâli dışa aksettiriş hâdisesini ifade eden güzel bir örnektir.

Rüyasında sevgilisinin dudağını öpen şâir, sabah uyanında hâlâ onun lezzetini hisseder :

Hâbda almış idim bûs-ı leb-i cânânı
Can dimağında dahi şimdi o lezzet Bâkî

Şâir burada Bâkî kelimesini hem mahlası, hem de kalıcı mânasında kullanıyor.

Hiç bir ressam sevgilinin canlı yüzü gibi bir resim çizemez:

Şekl-i izâr-ı yâr gibi nakş-ı dilfirib
Levh-i zamîre yazmadı sûretger-i hayâl

Bu beyit Bâkî'nin sevgilisine bir ressam gibi de baktığını, fakat resmi gerçek yanında sönük bulduğunu gösteriyor. Beyti bugünkü türkçeye şöyle çevirebiliriz:

Hayâli gönül levhasına çizen hiç bir ressam, sevgilinin yanağının şekli kadar güzel bir resim çizmemiştir.

Birçok şâir ve ressam gibi Bâkî de sevgilisini uyurken seyretmekten hoşlanır:

Nâz uykusuna varmış âlemden olup fârig
Âdem mi görür şimdi ol gözleri mestânem

Şâir bir gün elinde gül gibi bir kadehle şarap içerken, sevgilisinin kâkülünün hayâli gelir ve ona bir deste sünbül sunar:

Bir elde Bâkîyâ gül gibi sagar var iken geldi
Hayâl-i kâkül-i müşgini sünbül sundu bir deste

Bâkî'de bu hayâli uyandıran sevgilisinin saçının şekli ve kokusuyle sünbül çağrışımı uyandırmasıdır. Burada duran bir tablo hali vardır. Başka bir beytinde Bâkî, yine güzel kokan zülf hayâli ile rüzgârlarla beraber Çin'e kadar uçar:

Nâfe-i müşgîn-i zülfünden haber sor Çin'e var
Ey sabâ geşt ü güzâr it kâinatı durma yel

Divan şâirlerinin hayâl sistemini bilmeyenler için bu çağrışım bir hayli acaiptir. Fakat burada söz konusu olan kelime oyununa bütün Divan şâirlerinde rastlanılır.

Sevgilisinin zülfünün kokusu şâirde nâfe (misk) kokusu hayâli uyandırmıştır. Nâfe Uzak-Doğu'da, Çin'de yaşayan ve misk âhusu denilen bir hayvandan çıkarılır. Şâir, sevgilisinin saçının kokusunu nâfeden de güzel bulur. Rüzgâra seslenir: Kâinatı dolaş, Çin'e git, acaba onun kadar güzel bir koku bulabilir mi-

sin?". Araya rüzgârın girmesi kokunun rüzgâr vasıtasıyle etrafa yayılmasından dolayıdır. Rüzgâr aynı zamanda habercidir. Çin kelimesi büklüm, kıvrım mânasına da gelir. Şâir bu kelimeyi hem misk kokusunun geldiği Çin, hem de zülfün büklümü mânasında kullanmıştır.

Ferhad ile Şirin hikâyesi, vuslata ulaşmanın güçlüklerini çok güzel anlatır. Fakat engeller ne kadar zor olursa olsun, âşık, aşk kuvvetiyle her türlü zahmet ve ıztıraba katlanır. Bâkî bir beytinde bu fikri telmih yoluyle şöyle ifade ediyor:

Bîsütun-ı gamda Bâkî seng-i mihnet kesmede
Şöyle üstad oldu kim Ferhad'a san'at gösterir

(Bâkî gam Bîsütunun'da mihnet taşı kesmede öyle usta oldu ki, Ferhad'a sanat gösteriyor.)

Âşıkın kalbi gibi kulağı da tetikdedir. Vuslat arzusuyle bekleyiş onu her sese karşı hassas kılar. Bâkî bu hissi, başka bir şâirde rastlamadığım orijinal bir hayâlle şöyle anlatıyor:

Almağa âvâze-i pây-ı semendin gûş-ı cân
Kaldı yollarda nişan-ı nal-ı esbin gibi sem

(Atının ayak sesini alabilmek için toprakları dinleyen can kulağının izleri atının nalının izleri gibi yollarda kaldı.)

Âşık şâir herhangi bir içki meclisine gidince gözleri sevgilisinin dudağının hayâline öylesine dalar ki etrafında kimsenin kalmadığını farketmez, tek dostu kadehidir :

Ne meclis içre nûş-ı cam idersem yâd-ı lâ'linle
O bezm ehlinde kalmaz cür'adan gayri ayakdaşım

Bâkî bu beytinde de basma-kalıp mazmunlardan hareket etmekle beraber, mâna dolu orijinal bir tablo meydana getirmiştir. Mazmunlar oldukça açıktır: Sevgilinin dudağı, şaraba benzer. Ayak kelimesi kadeh mânasına gelir. Fakat Bâkî'nin beyti bu unsurları aşan bir bütün teşkil ediyor.

Aşağıdaki beyitte şâir mazmundan tabloya doğru giderse de fazla oyunda kalır :

Kimlerin rûşen ider menzilin âyâ bilsem
Giceler seyre çıkar ol meh-i tâbân derler

Burada aylı gecelerde seyre çıkan ve geçtiği yerleri aydınlatan bir sevgili hayâli vardır. Şâiri böyle bir tablo çizmeğe götüren sevgili-ay, ay-seyir ve menzil kelimeleri arasındaki münasebettir. Âyâ kelimesini de şâir farsça «ey», türkçe «ay» mânasında kullanmıştır.

Aşağıdaki beyitte mazmunlar arasındaki münasebet daha orijinaldir:

Rûzigârın sitemin gör düşürüp giysûna
Yine dil zevrakını saldı Firengistâna

Burada ilk bakışta bir Frenk kızına âşık olarak kayıkla peşinden giden bir âşık hayâli vardır. Tabloya daha yakından bakınca onun kelimeler arasındaki mazmun münasebetine dayandığını görürüz. Rüzgâr, hem sevgilinin saçlarını karıştıran rüzgâr, hem de zaman, kader mânalarına gelir. Şâir sevgilisinin saçlarını görünce, ona âşık olmuştur. Saçlar kara olduğu ve sevgilinin yüzünü örttüğü için kâfir ve kâfiristan olmuştur. Kâfir örten, setreden mânasına gelir. İşin içine Kâfiristan karışınca, oraya giden bir yelkenli de olmalıdır. O da âşıkın gönlüdür. Bu yelkenliyi sürükleyen, sevgilinin saçlarını karıştıran rüzgâr veya kaderdir. Düşürmek kelimesi de hakikî ve mecazî mânada kullanılmıştır. Ortada ne kâfir kızı, ne Firengistan, ne rüzgâr, ne de kayık vardır. Bunlar kaleydoskopta olduğu gibi şâirin kelimelerle yarattığı hayâllerden ibarettir.

Bağ-ı bihişt-i kûyine yarın irem diyu
Hak'dan hemîşe uçmağa bâl ü per isterin

Bu beyitte sevgilinin mahallesi cennet bahçesine benzetilmiştir. Şâir o cennete gitmek için Tanrı'dan kanat ister. İrem ve uçmak kelimeleri de cennet mânasına gelir. Şâir bu kelimelerin iki mânasını da kullanmıştır.

Aşkın çeşitli tecellîlerinden biri de insanı yerinde duramaz hale getirmesidir. Âşık ya sevgilisine ulaşmak veya ondan kurtulmak için diyar diyar dolaşır. Bâkî bu ruh halini ince bir alayla şöyle ifade eder:

Âşıkı bî-sabr ü ârâm eyleyüp seyyah ider
Memleket seyrettirir aşkın vilâyet gösterir

Vilâyet kelimesi hem il, hem de sevgi ve muhabbet mânalarına gelir. Velâyet şekli ile aynı kelime velîlik, ermişlik mânasını da taşır. Bâkî aynı kelimeyi bu üç mânada da kullanmıştır.

Aşka bu kadar düşkün olan Bâkî, bazen ondan korkar ve başkalarına âşık olmamayı tavsiye eder :

Bâkî hevâ-yı aşk ne müşkil belâ imiş
Benden nasihat ister isen eyleme heves

Fakat yine de bayram yerlerine dilber seyrine gitmekten ve bahtını denemekten geri kalmaz :

Iydgehte varalım dolâba dilber seyrine
Görelim âyine-i devrân ne sûret gösterir

Bâkî yaşlanmış, aşk yüküyle beli iki büklüm olmuştur. Buna rağmen o yine de belini doğrultarak güzeller peşinde koşmak ister :

Cevânlık âlemi gitti ne vaktın doğrulam Yarab
Iğildim bâr-ı aşk-ı yâr kaddim büktü pîr etti

Sabrı sona erdiği halde o içinde hâlâ aşkı özler :

Sabrımız irdi fenâya dahi hasret Bâkî

Bâkî, sevgilisine kavuşamadan ölürse, onun boyunu hatırlatan bir servinin gölgesine defnedilmesini vasiyet eder :

Ger ölürsem kameti şevkiyle ol servin beni
Bir yere defn eyleniz kim sâye-i ar'ar düşer

Sevgilisi gelir de şâirin toza toprağa karışan varlığı üzerine gözyaşı dökerse, mezarının toprağından güller biter :

Güller bitüre gülşen ola hâk-i siyâhım
Peygânın eğer su sepelerse tozun üzre

Bâkî'nin şiirlerinde aşkı anlatan daha pek çok güzel beyit ve mısra vardır. Bizim burada zikretmiş olduklarımız, onun ince duygulu bir aşk şâiri olduğunu göstermeğe kâfidir sanıyorum.

III

TABİAT

Bağ pür-nakş ü nigâr oldu bahârı severim
Mâilim nakşına gayrette nigârı severim

diyen Bâkî gerçekten de baharı sever. Fakat onun baharda sevdiği doğrudan doğruya tabiatın güzelliğinden çok, yukarıki beyitte de telkin ettiği gibi sevgilisini hatırlatması veya daha geniş olarak sevişmek için bir dekor veya çerçeve teşkil etmesidir. Yukarıki beyitte dikkati çeken bir nokta daha vardır: «Nakş ü nigâr.» Nigâr kelimesi hem resim, hem de sevgili mânasına gelir. Sevgili de, bahar da resim tesiri uyandırırlar. Nakş kelimesi de resimle ilgilidir. Devellioğlu «nakş» kelimesini «1. resim, 2. duvarlara, tavanlara yapılan yağlı veya sulu boya resim, süsleme sanatı, 3. ipekle, sırma ile işleme» diye tarif ediyor.

Divan şâirlerinin tabiata bakış tarzları üzerinde, hayat çerçevelerini teşkil eden her şeyi, tavanı, duvarı, kapıyı, halıyı, elbiseyi, kitabı süsleyen nakışın büyük tesiri vardır.

Bir sıralama gerekirse, sevgilisi şâire tabiattan ve resimden daha yakın gelir. Fakat şâir sık sık, hemen her vesileyle tabiat ile sevgili veya insan ile tabiat arasında münasebet kurar. Çok defa tabiatta insanı, bazen de insanda tabiatı görür. Bâkî, şürlerinde nadir olarak tabiatı sırf tabiat olarak görür. Tabiata sevgilisini hatırlamadan bakarsa rahatsız olur:

Goncaya baksa lebinsiz çeşm-i Bâkî bir nazar
Gonca berk ü berk hâr ü hâr hancerdâr olur

Onun özlediği bağ ve bahçe değil, sevgilisidir. Canı gül ve gülşeni seyrederken değil, sevgilisinin sokağında dolaşırken rahat eder:

Temâşâ-yı gül ü gülşende âram eylemez cânım
Ser-i kûyunda cânânın garaz ârâm-ı cânımdır

Bahçede serviler güzel görünseler de sevgilisinin boyu kadar güzel olamazlar. Şâirin gönül kuşu, bahçenin en güzel ağacına değil, sevgilinin dalına konar:

Karar itmez gönül kuşu bu bağın değme şâhında
Nihal-i kadd-i dilber gibi bir serv-i bülend ister

Şâiri Mecnun gibi dağlarda ve kırlarda dolaşmaya sevkeden aşktır :

Sahra vü kûhu geşt ü güzar ittigün bu kim
Dîvâne gönlüm eğliyecek bir yer isterim

Bâkî sevgilisini hatırlatan çağrışımlar dolayısıyle de olsa tabiatı sever. Belki bundan dolayı tabiat bazen ona çok güzel görünür. Bir beyitte o, aşk duygusunun dış âlemi nasıl değiştirdiğini şöyle anlatır:

Saçıldı cür'a-i cân-ı muhabbet bağ-ı Rıdvan'a
Suyun kevser nebâtın ney şeker hâkin abîr itti

Bâkî bazı kasidelerinin girişlerinde tabiat tasviri yapmıştır. Fakat çok sanatkârâne olan bu tasvirler bizde suni bir tesir uyandırırlar. Gazellerinde yaptığı tasvirler daha beşerî, daha cana yakındır. Bunlar da ince mazmunlarla halı gibi dokunmuşlardır ama, söyleniş tarzları ve edaları ile gerçekten duyulmuş hisleri ifade ve telkin ederler. Bu gazeller aynı zamanda «yek-âvâz» gazellerdir.

Devr-i gül irdi gonca sıfat olma tengdil
Azm eyle tarf-ı gülşene gül gibi gül açıl

beyti ile başlayan gazel âdeta tabiata, hayata ve yaşamaya bir çağrıdır.

Nevbahar oldu gelin azm-i gülistan idelim
Açalım gonca-i kalbi gül-i handan idelim

matlalı gazelde de aynı duygu hâkimdir.

Sâkî zamân-ı ayş-ı meyi hoşgüvârdır
Birkaç piyâle nûş idelim nevbahardır

matlalı gazelinde tabiatın güzelliklerini, sevme ve yaşama sevincini telkin eden bir hayat felsefesi ortaya koyar. Bâkî'ye göre Tanrı, kâinatı insanlar içinde yaşasın ve mutlu olsunlar diye yaratmıştır. İnsan hayatını boş geçirmemeli, bu nimetleri tatmalıdır :

Bûy-i nesîm ü reng-i gül ü revnak-ı bahar
Âsâr-ı fasl ü rahmet-i perverdigârdır

Gafil geçirme fırsatı kim bağ-ı âlemin
Gül devri gibi devleti pâydârdır
Eyyâm-ı zühd ü mevsîm-i zerk ü riyâ değil
Hengâm-ı ayş ü işret ü geşt ü güzârdır
Zâyi geçirme ömrü bu dem künc-i gamda kim
Menzil kenâr-ı bağ u leb-i cûybârdır
Dil zevrakını lücce-i gamdan hevâ-yı aşk
Elbette bir kenâra atar rûzgârdır

Bâkî baharı bir bütün olarak tasvir eden bu nevi şiirlerinin yanı sıra lâle (s. 157), karanfil (s. 251) ve gül (s. 252) için de müstakil şiirler yazmıştır.[2] Bâkî çiçeklerden en çok gülü sever. Gül redifi üzerine altı gazel söylemiştir. Bunların dışında başka gazellerinde de sık sık güle rastlarız.

Bâkî için gül ve lâle, yaşayış ve varoluş tarzının sembolleridir:

Gül gibi olmak dilersen şâd ü hurrem ey gönül
Lâle veş elden düşürme câmı bir dem ey gönül

İçinde yaşanılan kültür ve medeniyet çevresi gibi tabiat da insana belli bir yaşayış tarzını, bir hayat felsefesini telkin eder. Divan şâirinin yaşadığı sosyal çevre ve tabiat insan tarafından düzenlenmiştir. Burada insan ile çevre arasında tam bir uyum vardır. Aşağıdaki beyitlerde de Bâkî, insanı tabiata uymaya, hattâ tabiat gibi olmaya çağırır:

Gülzâra gel nesîm-i sabâ gibi hoş dem ol
Açıl derûn-ı gonca gibi şâd ü hurrem ol
Sahn-ı harîm-i vaslına düşmek murad ise
Evvel safâ-yı tab'ile mânend-i şebnem ol
Kesb-i letâfet eyle nesîm-i seher gibi
Andan derûn-ı perde-i esrâr mahrem ol
Akar su gibi irmeğe bir bahr-ı kânile
Seyr it basit-i hakde seyyâh-ı âlem ol

Bazı makalelerimde insan ile medeniyet çevresi arasında bağlantı kurarken edebî eserlerde kullanılan benzetmeler üzerinde durmuş, göçebe devrine ait eserlerde hayvanın oynadığı role karşılık, yerleşik medeniyet devrine ait eserlerde bitkilerin ön planda geldiğini belirtmiştim. Bâkî'nin yukarıki beyitlerinde görüldüğü üzere, bu benzetmeler bir nevi benzeşme mahiyetini alır.

(2) Bâkî Divanı, haz. Sadeddin Nüzhet Ergun, İstanbul 1935.

İnsanlar da davranış ve kıyafetleriyle kendilerini tabiata yaklaştırır veya benzetirler. Renk duygusu çok kuvvetli olan Bâkî'ye «erguvanî câme» giyen sevgilisi şu müstesna gazeli söyletir :

Ergavânî câme giymiş ol gül-i gülzâr-ı can
Bağ-ı hüsn içre nihâl-i ergavân olmuş heman
Ergavânî câmeni görüp nola kan ağlasam
Yaraşur âb-ı revâna karşu zîrâ ergavan
Lâlezâr itmiş letafet gülsitânın serteser
Ruhlerinle ergavânî câmın ey nahl-i revan
Ergavânî câmın içre oldu cismin ey perî
Ergavânî cild ile gûya kitâb-ı Gülsitân
Serv kadsin serve âdet sebz pûş olmağıken
Ergavânî câmeye girmek neden ey nevcevan
Kanına girmiş boyunca Bâkî-i dil hastenin
Ergavânî câme giymiş sanmân ol serv-i revan

Divan edebiyatında pek az şiir insan ile tabiat, çevre ile kültür arasındaki benzeşme ve münasebeti Bâkî'nin bu gazeli kadar açık ve seçik olarak gösterir.

Bâkî'nin gazellerinin çoğunda, hemen daima sevgili ve insanla ilgili benzetme unsuru veya dekor olarak tabiat unsurlarına rastlanılır. Bunlardan dikkati çekici olanları aşağıda zikredeceğim.

İşte çemenler arasında sevda yüzünden aklını kaybetmiş kıpkızıl elbiseli bir deli lâle :

Lâle çemende başı açık kıpkızıl deli
Sevdâ-yı hâl-i yâr ile muhtel dimağı var

Şâir burada «sevda» ve «hâl-i yâr» kelimeleri ile lâlenin içindeki siyahlığa işaret ediyor. «Başı açık», «kıpkızıl» kelimeleri de mazmun dolayısıyle kullanılmıştır. Lâle beşerîleştirilirken gözönünde renkli bir tablo da canlandırılıyor.

Gör visâlin gicesi şevk-i derûnun âşıkın
Seyr-i deryâ hûb olur câna şeb-i mehtabda

Mehtaplı bir gecede denizi seyretmenin güzelliğinden bahseden bu beyitte, mehtap sevgilinin yüzüne, mehtabın sudaki akisleri ise (serv-i sîmîn) vücuduna tekabül eder. Şevk, hem şiddetli arzu, neşe, sevinç, hem de «şavk,» ışık mânasına gelir.

Âşık-ı didâr-ı pâkindir meğer kim cûylar
Cüst ü cû eyler seni ey serv-i bâlâ semt semt

Bu beyitte bahçeyi dolaşan ve servilerin ayağından akan sular hayâli gözleri yaşlı olarak sevgilisini arayan âşıka tekabül eder.

Bâkî, suların kıyısında biten servilerden çok hoşlanır. Servi boylu sevgili ile onu arayan âşıka tekabül eden bu tabloya birçok beyitte rastlarız. İşte onlardan birkaçı :

Şâyet ol servi kenâra getürem ey Bâkî
Varayın yüz süreyin ayağına âb gibi

Devrân nihâl-i servi sana benzedem diyu
Besler kenâr-ı cûda nâz ü nâim ile

Gülşende kûyun işideli serv oturmadı
Zencirlerle bağladılar âb durmadı

Servi ile su ve sevgili arasında münasebet kuran en güzel beyitler şunlardır. Onlarda Hâşim'in tablo-şiirlerini hatırlatan bir güzellik vardır:

Sahn-ı bağın havzının her cânibi serv-i sehî
Yârı girmiş sandım anda göricek aks-i mehi

Bağa gel âyine-i âb üzre gâhi cilve kıl
Eylesün ol kamede her serv-i dilcû serfürû

Bu beyitlerde de mazmun vardır ama gözönünde canlandırılan tam bir tablodur.

Bâkî, mehtaplı gecede ayın kızıl rengi ile şaraba çalan mavi deniz sularını tasvir ederken Divan edebiyatında eşine ender rastlanır renkli bir tablo-resmeder :

Hilâl-âsâ füruzân oldu bahr-i nilgûn üzre
Şafaktan dem urur âb-ı şerâb-âlûdu deryânın

Şâir, gözyaşları ile kalbi kararsız olan âşıkı suların üzerinde titreyen kamışa benzetir :

Güzer-i aşk-ı revânım komadı dilde karar
Cûybâr üzre biten ney gibi her an titrer

Hazan yaprakları ile gökteki yıldızlar arasında münasebet kuran şâir, yeryüzünü gökyüzünün siyah aynasına aksettirir :

Görünen encüm değil gûya hazan evrâkıdır
Aksidir âyine-i eflâke düşmüştür ıyan

Bahar rüzgârı ile uçuşan çiçek yaprakları ile posta güvercinleri arasında münasebet kurulan şu beyit de güzel ve orijinaldir :

Her yana mektûb uçurdu bâd-ı nevrûzî yine
Berk-i nesrini kebûter gibi perrân eyledi

Şu beyit, basit bir mazmuna dayanmakla beraber, deniz kıyısında dalgalara karşı ağlayan bir âşık hayâli uyandırır:

Leşker-i eşk-i firâvân ile ceng eylemeğe
Gönderir mevcelerin lücce-i umman saf saf

Gül mevsiminde cami ve medreseden sıkılan şâir, sevgilisini hatırlatan bir deniz kıyısını özler :

Mevsim-i gülde nolur medrese vü mescidde
Leb-i cûy ü leb-i cânân ü leb-i câm olsa

Bâkî, âşıka raksederken ellerini açarak eşlik eden çınar ağaçlarını da sever:

Âşıkın raksda hemtâlarıdır destefşân
Bâkîyâ anın içün serv ü çınarı severim

Bâkî bir beytinde, üzerinde alâim-i sema doğan dolaplı bir bahçe hayâlini de çok güzel canlandırır :

Dolab kurdu kavs-i kuzeh bağ-ı âleme
Mîzâb gibi her yanadan aktı cûybâr

Bâkî'nin en güzel şiirlerinden biri :

Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan
Düştü çemende berk-i diraht itibardan

matlalı gazelidir. Bu gazeli yıllarca önce bir yazımda tahlil ettiğim için üzerinde durmayacağım[3].

Bâkî başka şiirlerinde de hazandan söz eder. Sonbahar insanoğluna her şeyin geçici olduğunu hatırlatır:

Aldanma câh ü bahtına kalmaz bu rûzigâr
Bağ-ı bahara neyledi bâd-ı hazân gör

Fakat olgunluk mevsimi olan sonbahar şâirde bir zenginlik, gözü yaşlı bahar ise toy ergenlik çağını hatırlatır:

Fasl-ı hazanı gör ki gelür ayağına yer
Ebr-i bahar âlemi giryân olup gezer

Bir beytinde şâir, gözyaşları akan sararmış çehresini bir nehre düşmüş hazan yaprağına benzetir:

Eşkim getürdi gitti kûyine cism-i zerdim
Berk-i hazana benzer bir cûybâra düşmüş

Tabiatı ve yeryüzünü seven şâir, öldükten sonra, üzerinde hiç bir şeyin bitmediği tozlara ve rüzgâra karışmak ister:

Lâzım değil zuhûr ü taayyün gubârda
Bî-nâm ü nişân olalım rüzgârda

Fakat başka bir beytinde şâir öldükten sonra mezarında biten otlar vasıtasıyle sevgili ile konuşmak ister:

Dildir sana arz itmeğe ahvâlimi gûyâ
Kabrimde hâk üzre biten tâze giyâhın

(3) Bâkî'den bir sonbahar manzarası, İstanbul, nr. 33, 1 Nisan 1945.

Vücudu toprağa karışan şâirin içinde hâlâ, esen rüzgârlarla sevgilisinin mahallesine gitme arzusu vardır :

Ey kaş tavf-ı Kâbe-i kûy-i nigâr içün
Hem-rah olaydı hâk-i vücudum sabâyile

Arayan, Bâkî'nin şiirlerinde bunların dışında tabiat ile ilgili daha pek çok beyit bulabilir.

[Eylül 1975 de yazılan bu makale ilk defa bu kitapta yayınlanmaktadır.]

NÂBİ VE «ORTA İNSAN» TİPİ

Çıkma aylarca der-i hânenden
Taşra meyl eyleme kâşânenden
Al kitâbın ele setr eyle derin
Olmasın hâric-i derden haberin
Oku âyâtı vü hikâyât u kasas
Verir insâna mezâyâ-yı hasas
.....
Açma söz kadı ile pâşâdan
Sana lâzım değil ol güne suhan
Meclisinde biri alırsa dile
Anı iskâta çalış san'at ile
Etmesin ömr güzer laklak ile
Halkdan kendin uğurla saklâ
Kani ol dağdağaya olma karîn
Nân-ı huşk ile geçin tek ol emin
Âdeme lâzım olan râhatdır
Ko desinler sana bî-himmetdir

1701 yılında yazmış olduğu *Hayriyye* adlı mesnevisinde Nâbi, oğluna ve devrinin gençlerine bu öğüdü veriyor.[1] Burada, kendi içine kapalı, kültürlü olmakla beraber sosyal meselelere karşı kayıtsız, dış dünya ile ilgisini kesmiş, rahatından başka bir şey düşünmeyen insan tipine has davranış tarzının makbul bir örnek haline geldiğini görüyoruz.

Tanzimat'tan sonra Batı tesiri altında vücuda gelen Türk Edebiyatı, denile-

(1) Hayriyye-i Nâbi, Şeyh Yahya Efendi Matbaası, 1292, s. 32-33. Bu makalede Nâbi'nin muhtelif eserlerini toplayan bu baskı kullanılmıştır. Kitapta her kısma ayrı numara verildiği için gösterilen rakamlar o kısımda aranılmalıdır.

bilir ki, baştan sona kadar bu tipi ve bu davranış tarzını tenkit eden sayfalarla doludur. İlk defa Namık Kemal'in kendi şahsiyet ve eserleriyle ortaya koyduğu, daha sonraki Türk yazarları tarafından geliştirilen aktif, sosyal mesuliyet şuuruna sahip «modern insan» tipi ile bu pasif ve konformist «eski insan» tipi arasında tam bir tezat vardır. Onlar, birbirinden tamamiyle ayrı iki hayat görüşünü, iki yaşayış tarzını ve iki medeniyet şeklini temsil ederler. *Halûk'un Defteri*'nde Fikret, oğluna ve gençlere bambaşka öğütler verir :

Kalbinde her dakîka şu ulvî tahassürün
Minkar-ı âteşînini duy, dâimâ düşün:
Onlar niçin semâda, niçin ben çukurdayım?
Gülsün neden cihan bana, ben yalnız ağlayım?
Yükselmek âsumâna ve gülmek ne tatlı şey!
Bir gün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey
Müştak-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 dâimâ önünde esâtîr-i evvelin
Gökten dehâ-yı nârı çalan kahramanını...

Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şânını...

Bu iki metinde ortaya konulan iki davranış tarzı arasındaki fark üzerinde alabildiğine düşünülebilir. Biz sadece araştırmamız için çıkış noktası teşkil edecek olan bir özelliğe işaret etmek istiyoruz: Nâbi'nin şiirinde insanın hayat çerçevesini teşkil eden «ev» dir. İçe kapanmanın, dış ile alâkayı kesmenin hem maddî temeli, hem de sembolü olan «ev», ona yakından bağlı olan «rahatlık» kavramıyla beraber Nâbi'nin şiirlerinde mühim bir yer tutar. Buna karşılık Fikret'in şiirinde aktif irade gökyüzüne çevrilir ve sonra tekrar yere döner. Burada bir «kapalılık» değil, bilâkis bir «açıklık» bahis konusudur ve «rahat»ın yerini «hareket» almıştır. Fikret oğluna eski Yunan mitolojisinin en mühim tiplerinden olan Promete'yi örnek olarak gösterir. Sadece bu sembol «modern insan» tipinin Batı medeniyetiyle olan alâkasını belirtmeğe yeter. Nâbi'nin «Divan efendisi» olarak yetiştirmek istediği oğlu ile Fikret'in «elektrikçi» olmasını arzu ettiği Halûk arasındaki farkın arkasında duran sosyal düşünceyi ilerde belirtmeğe çalışacağız.

Burada şunu da söyleyelim ki, Nâbi'nin «evsatü'n-nâs» diye tavsif ettiği[2] ve eserinde ahlâk ve hayat görüşünü ortaya koyduğu insan tipi, Türk tarihinde daha önce mühim rol oynamış ve idealize edilmiş olan «alp», «gazi» ve «veli» tiplerinden de farklıdır.

Eski Türk destanlarında maceraları anlatılan atlı göçebe medeniyetinin yarattığı «alp tipi» son derece aktif ve dışa dönüktür.[3] Dünyaya hâkim olma iradesini taşıyan bu tip, İslâmlıktan sonra «gazi tipi» hâline gelmiş, Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin teşekkülünde büyük bir rol oynamıştır.[4] Dışa dönüklük, aktiflik ve sosyal mesuliyet şuuru bakımından, «alp» ve «gazi» tipleriyle Batı medeniyetini vücuda getiren «Promete» tipi ve «modern insan» tipi arasında benzerlikler vardır. Tanzimat'tan sonra Nâmık Kemal neslinin «gazi», Türkçülerin «alp» tipine karşı sempati duymaları boşuna değildir. Yıkılmakta olan Türk cemiyetini kurtarmak için onlar sosyal gayrışuurda gizli olarak yaşamasına devam eden bu eski «archetype»leri yeniden sahneye çıkarmışlardır. Fakat Batılı ve modern insan tipi sadece kahraman değildir. O kuvvetini bilhassa maddenin sırlarını bilmeden alır. Bu fark dolayısıyla Türk milletinin bu eski «archetype»leri yeni medeniyetin kurulmasında ümit edilen tesiri gösterememişlerdir.

İslâmlıktan sonra ilk devirlerde mühim bir rol oynamış olan «velî tipi» kudretini mistik duygulardan alır. Onda «action» dan çok «duygu» (vecd) ön planda gelir. Fakat Mevlânâ ve Yunus Emre'de görüldüğü üzere, bu tip de kendi içine hapsolunmaz; kendinde kutsal varlığın tecellîsini his ve idrâk ettikten sonra, bütün insanlığı ve kâinatı kavrayarak Tanrı'ya yükselmeye çalışır.[5] O da diğer tipler gibi «rahat»ı hayatın gayesi haline getirmez. Bilâkis biz onu varlığın parçalanmışlığı içinde muztarip görürüz. İçinde dâima bir «öte» özlemi bulunan «velî tipi» yerinde duramaz; huzursuzdur. Özlediği «öte»ye gitmek için çırpınır. Ona bir nevi «ruh göçebesi» nazarıyla bakabiliriz.

Nâbi'nin «evsatü'n-nâs»ı, ne alp ve gazi tipi gibi aktif, ne de velî tipi gibi cezbeli ve muztariptir. O kendi içine kapalı, sâkin ve rahattır. Daha doğrusu içine kapanmak suretiyle rahat ve sükûnete kavuşmayı gaye edinir. Vaktini «âyât u hikâyât u kasas» okumakla geçirir ve bu suretle kemâle ulaşacağına inanır.

---

(2) Hayriyye, s. 29: Evsatü'n-nâs ol o devlet sana bes.

(3) Alp tipi ve onun çeşitli cepheleri hakkında bk. Türk destanında alp tipi, s. 11-20. İki destan ve iki insan tipi, s. 21-40; Dede Korkut kitabında kadın, s. 41-54.

(4) Paul Wittek, The rise of the Ottoman Empire, London 1958.

(5) Velî tipi ve onun özellikleri hakkında bk. Yunus Emre ve nebatlar, s. 113-130.

Bu kültürlü, pasif ve konformist tip ne zaman ortaya çıkmıştır? Hangi sosyal şartları mahsulüdür? Muhtelif meseleler karşısında neler düşünür? Nâbi'nin *Hayriyye*'sinde ve *Divanı*'nda onun çeşitli cephelerini gösteren dikkate değer unsurlar vardır. Bu yazıda onları incelemek istiyoruz.

Anadolu Türk tarihinin en mühim hâdiselerinden biri, gazilerin fethettikleri yerlerde derhal bir müslüman Ortaçağ şehir hayatının teşekkül etmiş olmasıdır. Âşık Paşazâde'nin tabiriyle Asya'dan «göçer evli» olarak gelen Türkler, Anadolu'da bir müddet aynı yaşayış tarzını devam ettirdikten sonra köylü ve şehirli hâline gelmişlerdir. Bu hareket daha Selçuklular devrinde başlamıştır. Türkler daha önce Türkistan'da ve İran'da şehir medeniyctini tanıdıkları [6] ve Anadolu'da Bizans örneğini buldukları için, bu medeniyet değişmesi oldukça kolay ve sür'atli olmuştur. Âşık Paşazâde, Karaca Şehir fetholunduktan hemen sonra, civar vilâyetlerden gelen Türklerin buraya nasıl yerleştiklerini şöyle anlatıyor :

Osman Gazi «kaçan kim Karaca Hisar'ı aldı. Şehrin evleri boş kaldı ve Germeyan vilâyetinden ve gayrı vilâyetten hayli halk geldi Osman Gazi'den ev dilediler. Osman Gazi verdi. Sehl zamanda mâmur oldu. Bir nice kiliseler dahi vardı. Mescid ettiler ve pazar dahi turgurdular. Ve bu kavim ittifak ettiler kim cuma namâzın kılalım ve hem bir kadı dahi dileyelim dediler.[7]

«Kadı ve Subaşı konulduklayın bu halk kanun ister oldular. Germiyan'dan bir kişi geldi. Aydur: Bu pazarın bacını bana satın dedi. Bu kavim ayıttılar: Hana varalım derler. O kişi Hana vardı. Söyledi. Osman Gazi aydur: Bac nedir? Ol kişi aydur : Pazara her kişi kim gelse ben andan akça alırım dedi. Osman Gazi aydur: Tanrı mı buyurdu, yoksa beyler kendileri mi ettiler der. Bu kişi aydur: Hanım bu töredir, cemi vilâyetlerde vardır kim padişah olanlar alır. Osman Gazi aydur: Tanrı mı buyurdu, yoksa beyler kendileri mi ettiler der. Bu kişi aydur: Töredir Hanım, ezelden kalmıştır der. Osman Gazi be-gayet kakıdı. Aydur: Bir kişi kim kazana gayrının mı olur. Onun mülkünde benim ne dahlim vardır kim andan akça alam. Bire kişi var git, artık bu sözü söyleme, sana ziyanım değer dedi. Ve bu kavim ayıttılar kim: Hanım bu pazar beylerine âdettir kim bir nesnecik vereler. Osman Gazi aydur: İmdi çünkü siz öyle dersiz, her kişi kim pazara bir yük getire, sata, iki akça versin ve satmasa hiç nesne vermesin dedi».[8]

Burada gazi ile şehirli arasındaki davranış ve düşünüş farkı saf bir şekil-

(6) Faruk Sümer. Anadoluya yalnız göçebe Türkler mi geldi? Belleten 96 (1960), s. 567-594.

(7) Âşık Paşazâde tarihi, İstanbul 1332, s. 18.

(8) ayn. yer., s. 9.

de anlatılmıştır. Âşık Paşazâde, Osman Gazi'nin göçebe hususiyetlerini muhafaza ettiğini önemle belirtiyor[9]. Şüphesiz, toprağa yerleşmiş köylüyle göçebe ve keza köylü ile şehirli arasında da ehemmiyetli farklar vardır.

Devlet büyüyerek sosyal hayat geliştikçe, göçebelik ortadan kalkıyor. Anadolu'da teşekkül eden iki yeni sosyal sınıf, köylü ile şehirli önem kazanmağa başlıyor. Bu çok mühim sosyal değişme neticesi olarak, ilk devirlerin hâkim tipleri olan gaziler ile veliler de karakter değiştiriyorlar. Fatih'e gelinceye kadar alp ve gazi hüviyetini muhafaza eden hanlar, daha sonra büyük şehirlerde zevk ve safa içinde hüküm süren padişahlar haline geliyorlar. At ve çadırın yerini saray ve taht alıyor. Veliler ve dervişler, büyük tabiatla münasebetlerini devam ettiren köy çevrelerinde mistik duyguları geliştiren bir zemin bulabiliyorlar. Fakat ticaret ve zenaat erbabıyle siyaset ve idare adamlarının yaşamış olduğu şehirlerde göçebe ve köy çevrelerinden çok farklı bir yaşayış tarzı ve hayat görüşü teşekkül ediyor.

Nâbi'nin yaşamış olduğu devirde şehir hayatı çoktan teşekkül etmiş bulunuyordu. Burada ön planda gelen kıymet, ne kahramanlık duygusu, ne cihangirlik, ne vecd, hattâ ne de dindi. Servet, para, mevki ve eğlence şehirlinin başlıca ihtiras konusu haline gelmişti. Günlük maddî hayatın ön plana geçmesi, gazi ve velilerin göğüslerini dolduran ulvî duyguların kaynaklarını kurutmuştu. Şehirde başarı kazanmak, hattâ yaşayabilmek için bambaşka meziyetlere ihtiyaç vardı. Şehirde kahramanlık ve vecdin yerini akıl, zekâ, bilgi, maharet, hattâ kurnazlık ve hile alıyordu. Ahlâk sistemi tamamiyle değişmişti.

Şehirli bir tip olan ve şehirde yaşayan Nâbi, hayat ve kâinata tam bir şehirli gözüyle bakar. Kullanmış olduğu imajlar bu bakımdan çok dikkate değer. Tam bir tarama yapmadan burada tipik bazı örnekler veriyoruz. Nâbi'ye göre kâinat bir çarşıdır ve ona alış-veriş ve terazi kanunu, yani tezatlar arasında denge prensibi hâkimdir :

Sâni-i dâd ü sited çarsû-yi imkâna
Eylemiş hikmet ile vaz'-ı terâzû-yi tezâd[10]

(9) «Her ne vakit kim Osman Gazi yaylaya gitse esvablarını öküzlere yükletirdi. Bir nice hatun kişilerle varırlar, kal'ada korlardı. Kaçan kim gelseler peynir ve halı ve kilim ve koz getirirlerdi emanetlerin alırlardı». «Yaylaya gitseler emanetlerin Bilecik Hisarı'nda korlardı. Kaçan gelseler, teleme peynirler ve katıklar ve kadınlarıyle yağlar ve kaymaklar ve halılar ve kilimler gönderirlerdi», ayn. yer., s. 11, 14 ve 15.

(10) Divan, s. 6.

Terâzû-yi tekabül vaz'edip bâzâr-ı imkâna
Nakîzeyne tevâfukla tehâlüf eylemiş ilka[11]

Zehî âdil ki eyler çârsû-yi çar faslında
Terâzû-yi dü keffe hizmetin sermâ ile germa[12]

Nâ-mükerrer satılır çârsû-yi âlemde
Nev-be-nev emtia-i kâr-geh-i sun'-i âbâd[13]

Eyle bâzâr-ı cihâna bir alır gözle nazar
Kimi hem-dest-i revâc ü kimi hem-gerd-i kesad[14]

Nâbi şehir hayatındaki tezatlardan bazı hikmetler çıkarır: Ev yaptıran mal sahibine karşılık bir ırgata ihtiyaç vardır :

Ne bu tertîb-i hikem cümle benî âdem iken
Birisi hâne yapar birisi olmuş ırgad[15]

Nâbi'ye göre bu tezat ve iş bölümü zarurî olduğu kadar iyidir de. Sirkeciye göre şekerci bulunmasaydı dünyanın tadı kaçardı :

Telh olur zâika-i nazm-ı umûr-ı âlem
Olmasa sirke-fürûşa mütekabil kannâd[16]

Şehir hayatından aldığı imajlarla Nâbi bazen garip oyunlar yapar. Felek, bulut ve yıldızları pamuk gibi atan bir hallaçtır :

Hubub-ı ahter ile penbe-i sehâbı gören
Bilir sipihr ne çenberde olduğun hallâc[17]

---

(11) Divan, s. 3.
(12) ayn. esr., s. 3.
(13) ayn. esr., s. 6.
(14) ayn. esr., s. 6.
(15) ayn. esr., s. 6.
(16) ayn. esr., s. 6.
(17) ayn. esr., Rübaî (gazel) bölümü, s. 13.

Hale içindeki ay, camide vaaz kürsüsüne çıkmış, yıldız kalabalığına Nur âyetini tefsir eden bir imama benzer :

Değildir hâle, çıkmış câmi' içre kürsi-i va'za
Gürûh-ı encüme Nûr âyetin tefsîr eder mehtâb[18]

Diğer Divan şâirlerinde olduğu gibi[19] Nâbînin şiirlerinde de şehir hayatından alınma pek çok imaj vardır. Fakat bizi burada ilgilendiren imajların kendisinden çok Müslüman Ortaçağ şehir insanının hayat ve kâinat karşısındaki davranış tarzıdır. Nâbi'nin şehir çevresiyle ilgisini gösteren bu ek bilgiden sonra tekrar eski konumuz olan pasif ve konformist insan tipine dönüyoruz.

Bu tipin teşekkülünde Ortaçağ şehir hayatının büyük rolü olduğu muhakkaktır. Evvelce de söylediğimiz gibi Nâbi'nin yaşamış olduğu devirde «gazi» ve «veli» tipleri çoktan tarihe karışmış bulunuyordu. Şimdi onların yerini yalnız mevki, para, zevk ve eğlenceyi düşünen insanlar almıştı. Modern çağda olduğu gibi zenaat ve ticaret erbabı sosyal hayatta ön planda gelen bir sınıf değildi. Şehre hâkim olan zümre kadılarla âyân idi. Nâbi'nin yaşadığı devirde bunlar adamakıllı bozulmuşlardı. Birbirleriyle anlaşarak halka kan kusturuyorlardı. Nâbi onların zulümlerini ve ahlâksızlıklarını görüyor, fakat elinden hiç bir şey gelmiyordu. O zamanın şartları içinde bir şey yapmasına hemen hemen imkân yoktu. Bizzat fena olmamayı, fakat başkalarının fenalıklarına karşı seyirci kalmayı tercih ediyordu.

Nâbi *Hayriyye*'de devrin hâkimlerini şöyle tasvir ediyor:

Akçadır matlabı hep hükkâmın
Neylesin merhametin îmânın
Yarayan anlara rüşvetle yarar
İlm ü irfân u salâhı kim arar
Alıcı kuş gibi hükkâm-ı zaman
Almak ister ne iyidir ne yaman
Eylemiş çeşm-i şikâr almağa bâz
Bin iyiden yeğ ana bir gammâz
Çeşm-i hırsında uçar ehl-i fesâd
Ki ola mûcib-i ahz-ı îrâd[20]

(18) Divan, s. 7.
(19) Mehmet Kaplan, Nedîm'in şiirlerinde mimarî, eşya ve kıyafet, s. 235-250.
(20) Hayriyye, s. 29.

Hâkimlerin zulümleri ve haksızlıkları karşısında halk, âyândan medet umar. Fakat onlar hâkimlerden de korkunçtur. Eski alp ve gazileri kahramanlığa sevkeden, galebe çalma, üstün olma, şan ve şöhret kazanma ihtirası, şehir hayatında korkunç bir zorbalık kaynağı haline gelir. Âyânlar işte bu tipi temsil ederler :

Budur âyân-ı diyârın kârı
Rûz ü şeb müntahab-ı efkârı
Turra-i tabl-ı sitem çaldırmak
Hâkim-i şehre şikâr aldırmak
.....
Andan etmezler iss havf ü recâ
Retk u fetk ehli demez kimse ana
.....
Olsa âyânlığa her kim âzim
Bî-hayâ bî-edeb olmak lâzım[21]

Âyân olmak hevesine kapılanlar her türlü ahlâksızlığa baş vururlar. Nâbi böylelerinin davranışlarını şöyle tasvir ediyor :

Cem' edip birkaç uyuz hizmet-kâr
Eder itba' ile taklîd-i kibâr
İ'tibâr etmeğiçin kendüye nâs
Gösterir çîn-i cebîn şiddet-i be's
Borca harca can atar ziynet için
Sokulur her deliğe şöhret için
.....
Tez verir câh u celâline nizâm
Tek hemen âdını bilsin hükkâm
Tâli'i yâver ise bahtı refîk
Resm-i taklîdini eyler tahkîk
Iztırâb eyleyerek meydanda
Yer bulur mahkemede dîvânda
Rütbesin tayy ederek akrânın
Olur âhir birisi âyânın
Kani olmaz nicesi ol hâle
İrtikaya çalışır emsâle

(21) Hayriyye, s. 30.

İntisâb etmeğiçün hükkâma
Kudemâsın çalışır îdâma
İntikam almak için a'dâdan
Bâki yok fitne ile gavgadan
Kendi kullanmak için âletini
Ehl-i ırzın uçurur râhatını
Derdi bu ola vilâyetde ferîd
Gayrılardan ola ikbâli mezîd
Nâfizü'l-kavl ola vü merci-i kül
Hâr ola gayrları kendisi gül
Düşse bir maslahat ânı ister
Deheni ola nişan-gâh-ı nazar
Cümle tasvîb edeler tedbîrin
Kimse redd eylemeye takrîrin
Zarar eylerse de nâsa kat'a
Demeye kimse hatâsına hatâ
Kavli vü fi'li ola düstûr-ı amel
Edeler sözlerini darb-ı mesel[22]

İşte bu durum karşısında Nâbi oğluna sıkı sıkı tenbih ediyor :

Etme âyânlığa zinhâr heves
Evsatü'n-nâs ol o devlet sana bes[23]

Olma Allâhı seversen kat'a
Tâlib-i râh-ı kazâ vü fetvâ[24]

Yüksek idare mevkiinde bulunanların, âyân ve hâkimlerin ahlâksızlıkları ve âkıbetlerinin kötü oluşu Nâbi'ye mütevazi ve orta insan olmayı rahat ve makbul göstermiştir. Hâli vakti yerinde, etliye sütlüye karışmayan bazı insanlar vardır ki, halk onları bir işe yaramaz, gayretsiz ve hamiyetsiz diye küçümser. Nâbi bilâkis onların hayatına gıpta eder ve oğluna onları örnek diye gösterir:

Mu'tedilce nice ırz ehli de var
Ki denir ana da âyân-ı diyâr
Kendi hâlinde karışmaz bir işe
Salmaz âzâde başın teşvîşe

(22) Hayriyye, s. 30-31.
(23) Aynı yer, s. 29.
(24) Aynı yer, s. 46.

Müteayyin ana vech-i îrâd
Ya peder mülkü ya vakf-ı ecdâd
Ya icârât ya mahsûl-i akar
Vech-i râhatdan olur ruzî-hâr
Ayda ya yılda görür hükkâmı
Zevk-ı râhatla geçer eyyâmı
Olsa ashâb-ı tegallübde duçâr
Eder anınla müdârâ nâ-çâr
Hıfz eder rıfk ile ırz u mâlin
Geçirir zevk ile mâh u sâlin
Bâzılar var ana dahl eylerler
Hiç işe güce yaramaz derler
Kimi âciz kimi der himmetsiz
Kimi korkak kimi der gayretsiz
Olsun ister ise ol bî-himmet
Geçirir ömrünü bârî râhat
Âlemin zevkini işte ol eder
Bilmeyen anı yabâne söyler
Sen çalış kim olasın anlardan
Çekme âyândan olam diyu mihen[25]

Bugün burjuva kelimesiyle tavsif edilen böyle bir hayat sürebilmek için insanın gelire ihtiyacı vardır. Ecdattan kalmamışsa, para nereden kazanılacaktır? Nâbi oğlunun mesleği üzerinde bir hayli düşünmüştür. Yüksek mevkileri gözü tutmayınca, bir kazanç kaynağı olarak ziraat aklına gelir. Nâbi ziraatin insan hayatı bakımından değerini bilir. Hattâ Divan edebiyatında belki ilk defa ekinciliği ve öküzü metheder :

Zer'dir âlet-i tahsîl-i ni'âm
Evvelîn kâr-ı cenâb-ı Âdem
Gâv-ı dihkan ede arzı tezyîn
Ana reşk etse sezâ gâv-ı zemîn
Çâk eder hâki benî âdem için
Tohm atar terbiye-i âlem için
Âdeme bende-i gerden beste
Olmadıkça olamaz vâreste
Sen huzûrunda gezersin ammâ

(25) Hayriyye, r. 32.

O seninçün çalışır subh u mesâ
Gâv çâk eylemese meydânı
Acabâ kande bulurdun nânı[26]

Fakat oğlunun ekinci olmasını istemez; ekincilik «rahat» bir meslek değildir:

Zârî'in ayağı yâbanda gerek
Gözü yerde eli hemyanda gerek[27]

İnsan kendi eliyle ekerse hayır görür. Başkalarına ektirirse bir faydası olmaz:

Ekmeğe verdiğini hep yerler
Bitmedi vermedi Mevlâ derler[28]

İnsanın bir çiftliği olsa, orada yaşasa, bizzat çalışsa yine de masrafı kârından fazladır. Sonra insan köyde otura otura «dihkan» şekline girer:

Çiftliğin dahi meâli yoktur
Masrafı fâidesinden çoktur
Olur içinde edersen mesken
Ayş u mihnet karışık bir harman
Çiftliğin hazm olunur mu nânı
Şekl-i insânı eder dihkanî[29]

Yüksek tabakanın hayatını gayrı ahlâkî ve tehlikeli, halk tabakasının hayatını emniyetsiz ve zahmetli bulan Nâbi «orta tabaka» da kalmayı tercih eder. Bu tabakaya ait yerler içinde ise «en rahat» ı «divan hocalığı» dır. Nâbi oğluna hararetle bu mesleği tavsiye ediyor:

Görmedim ben hele bu devlette
Hocalıklar kadarın râhatta
Cümlenin mu'teber ü âsânı
Mansab-ı hâcegi-î dîvânı
.....

(26) Hayriyye, s. 41.
(27) Aynı yer, aynı sayfa.
(28) Aynı yer, s. 42.
(29) Aynı yer, aynı sayfa.

İzzet olmaz o kadar yanımda
Çok şerefdir hele vicdânımda
Hep kemâl üzre esâs-ı devlet
İzzet ü şöhret ü şân ü rif'at
Cümlenin mu'teber ü muhteremi
Cümlenin müntahab u muğtenemi
Gayrılar denlü dahî zahmeti yok
Yine ol tâifeden râhatı yok
Bâ-husus ola pesendîde sıfat
Ana munzam ola ma'mûre-i zât
Akl ü irfânı ola ilmi ola
Edeb ü meskenet ü hilmi ola
İstikametle ola ma'rifeti
Pâk ü müstahsen ola her ciheti
Olmaya ta'neye etvârı hedef
Mansıba zâtı verir izz ü şeref
İ'timad ede mülûk ü vüzerâ
İ'tibâr ede sudûr ü vükelâ
Ola gayret-keş-i dîn ü devlet
Hayr-hânende-i mülk ü millet
Bundan â'la dahi devlet mi olur
Merkez-i emn ü selâmet mi olur
Hak verirse olasın ehl-i kalem
Hâceliklerde diyânetle alem[30]

Bu beyitler gösteriyor ki, Nâbi'nin eserinde ahlâk ve davranışını tesbit ettiği «orta insan» tipi, bugünün tâbiriyle «orta sınıf» adı verilebilecek olan sosyal tabaka ile yakından ilgilidir. Hakikaten bu tabaka yüksek hâkim zümre ile halk tabakası arasında «orta» bir yer işgal eder. Çoğu memur ve idare adamlarından mürekkep olan bu tabaka, bugün dahi yalnız bizde değil, bütün dünyada pasif ve konformist bir karakter taşır. Bu tabaka, umumî davranışı bakımından nazik, efendi, ilim ve irfan sahibidir. Hayatta en büyük ideali «rahat» bir ömür sürmektir. Tanzimat'tan sonra bu tabakadan çıkan bazı gençler, Bâbıâlî'nin «kalem efendileri», Batıdan gelen ihtilâlci fikirleri benimseyerek birtakım sosyal değişikliklerin vücuda gelmesine sebep olmuşlardır. Fakat bu tabakanın karakteristiği ihtilâlcilik olmaktan ziyade muhafazakârlıktır. Zira ihtilâl geçici bir şeydir. Komp-

(30) Hayriyye, s. 51-52.

leks devlet makinesini bu sosyal tabaka yürütür. Orta sınıf, teşekkül eden sosyal nizamı devam ettirir. Osmanlı devleti kurulduktan sonra böyle bir sosyal tabaka teşekkül etmiştir. Osmanlı bürokrasisi, Osmanlı kültürü, Osmanlı nezaketi bu tabakanın eseridir. Evvelce belirtildiği üzere, fetihleri hemen takip eden şehir hayatı kurulunca ve kompleks hale gelince, sayısı gittikçe büyüyen bir idareciler ve memurlar zümresi vücuda gelmiştir. Nâbi'nin «orta insan» ı işte bu zümreye mensuptur.

Bu zümrenin din karşısındaki davranışı da dikkate değer. Nâbi'nin yaşadığı devirde, Mevlânâ, Yunus Emre ve Nesîmî'lerin temsil ettikleri samimi ve coşkun mistisizm tamamen kaybolmuş, yerini sahte ve şekilci bir din hayatı almıştı. Nâbi âyân ve hâkimlerden nefret ettiği gibi, dini bir geçim vasıtası haline getiren sahte dindarlardan da nefret eder ve eserinde onların sahteliklerini ortaya koyar :

Görmüşüz çok nice bî-mezheb ü dîn
Her sözünde eder üç kerre yemîn
Çok yemîn ehli değil ehl-i yemîn
Kizbin şâhididir fart-ı yemîn
Bundan eşnâ nice düzd ü bed-kâr
Eder etvâr-ı velâyet izhâr
Vermeye şân u kerâmâta füruğ
Bast eder nicesi rü'yâ-yı dûruğ
Görmez ol kes iki âlemde felâh
Ki sata sahte takvâ vü salâh
Oldu âlât-ı maâş-ı dünyâ
Asrda hırka vü tesbîh ü ridâ
Feyzi yoktur verir insâna suda'
Savt u taksîm-i semâî vü sema'
Eğer ettiyse selef ehl-i tarîk
Şimdi taklîd idüğün bil tahkîk
.....
Tâcı taklîd ü ridâsı taklîd
Sözü taklîd ü edâsı taklîd
.....
İlmi yok ma'rifet ü san'atı yok
Kisbe sermâyesi yok vüs'atı yok
Ede tahsîl-i maâşa âlet
Zühd ü takvâyı o düzdî-sûret

Bir iki harf-i tasavvuf kapmış
Kendüyi pîr-i tarîkat yapmış
.....
Ne güzel bulmuş o ayyâr-ı atîk
Halkı aldatmağa âsânca tarîk
Nice bî-akl u temîz ü hâin
Sana gerçek öpe dest ü pâyin
.....
Aldanıp ana, avâm ü bî-akl
İftihâr ile eder gayrıya nakl
.....
Evliyâ diyü sakın aldanma
Sahte san'atı gerçek sanma[31]

Bu sahteliğe düşmek istemeyen, içinde mistik bir vecid de duymayan Nâbi, orta tabakaya mensup birçok insanlar gibi, dini sadece yerine getirilmesi icap eden birtakım farzlardan ibaret telâkki ediyordu. Her şeye «rahatlık» zaviyesinden bakan Nâbi'nin dini de bu zaviyeden ele alması çok dikkati çekicidir. Aşağıdaki beyitler Nâbi'nin din karşısındaki davranışını çok iyi gösterir :

Ey sehî serv-i hıyâbân-ı şuhûd
Nev-hırâmende-i bustân-ı vücûd
Âlemin meş'alesinden akdem
Budur insâna ehemm ü elzem
Edip encâm-ı umûrun tedbîr
Eyleye hâne-i dînin tâmîr
Etti endâze-i hikmetle kıyâm
Penc erkân binâ-yı islâm
Bu binâ içre olan râhatdır
Taşrası pâzede-i âfetdir
Bu binâ dâhilidir bâğ-ı naîm
Hârici nâhiye-i nâr-ı cahîm
Dâhili ehl-i hidâyettir hep
Hârici ehl-i gavâyettir hep[32]

Burada kullanılan bina imajı, iç ve dış tezadı, Nâbi'nin sosyal meselcler karşısındaki davranışı ile din karşısındaki davranışı arasında bir benzerlik oldu-

(31) Hayriyye, s. 33-35.
(32) Aynı yer, s. 6.

ğunu açıkça ortaya koyuyor. İçtimaî zulümler karşısında evine ve kendi içine çekilen Nâbi, dini de «içinde rahat edilen bir bina» telâkki ediyor.

Burada «dışarısı» ile kasdolunan nedir? Sadece dinsizlik midir? İlk mısralarda Nâbi'nin tabiatı ve kâinatı düşündüğünü gösteren bazı tabirler vardır. Oğlunu «hıyâbân-ı şuhûd» u, «bustân-ı vücûd» u dolaşmaya gelen bir seyirci gibi tasavvur ve tasvir eden şâirin ona «âlemin meş'alesinden akdem» «hâne-i din» ini tamir etmesini söylemesi dikkati çekicidir. «Rahat» ı, evine kapanarak «âyât u hikâyât u kasas» okumakta bulan Nâbi'de tabiat duygusu yoktur. Eve ve kitaba kapanma, Nâbi'yi tabiattan da ayırmıştır. Gerçi Nâbi bahar gelince oğluna kırlarda dolaşmasını tavsiye eder.[33] Fakat bu münasebetle yapmış olduğu tasvir çok kısadır. Divan şâirlerinden birçoğunun kasîdelerinin başında mevsimleri ve tabiata ait diğer unsurları tasvir etmelerine karşılık, Nâbi'de bunların bulunmaması da dikkate değer. Nâbi'nin şiirlerinde bina tasvirleri dış âlemden çok daha fazla yer işgal eder. Daha önce onun kâinata bir şehirli gözüyle baktığını gösteren örnekler vermiştik. Nâbi'de sık sık geçen kitap imajını da bunlara ilâve edebiliriz:

Teâlallah zehî dîvan-tırâz-ı sûret-i ma'na
Ki cism-i lâfz ile rûh-i meâli eylemiş peydâ
.....
Edip vaz'-ı kalem evrâk-ı hikmet-hâne-i sun'a
Çekip müsvedde-i gaybı beyâza eylemiş imlâ[34]

Hayvancı cemiyet insanının her şeyi hayvan zaviyesinden görmesi gibi,[35] hayatı kâğıt, kalem ve kitap arasında geçen kalem efendisi de Tanrı'yı ve kâinatı kendi hayat çerçevesinden almış olduğu imajlar arkasından seyrediyor. Bu, şehre, eve ve kitaba kapanmanın tabiî bir neticesidir. Yaşadığı hayat tarzı, Nâbi'nin insanını, sadece cemiyetten değil, dış âlemden de ayırmıştır. Dinin «içinde, rahat edilen bir ev» gibi tasavvur edilmesini de biz sosyal durumla izah etmeyi uygun buluyoruz. Menşe itibariyle köylü olan Yunus kendisini tabiatın içinde, hattâ tabiatla bir hisseder. Onda Tanrı, Tabiat ve Ben birbirine karışır:

Denüz yüzinden su alup su virürem gönüllere
Bulutlayın perrân idüp arşa yakın varan benem
Yıldırım olup şakıyan gökte melekler dokıyan
Bulutlara hüküm süren yağmur olup yağan benem[36]

(33) Hayriyye, s. 36.
(34) Divan, s. 2.
(35) Dede Korkut Kitabı'nda hayvanlar, s. 55-69.
(36) Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre Divanı, İstanbul 1943, s. 200.

Tanrı'yı, kâinatı ve insanı çalkantılı bir denizin bütünlüğü içinde hisseden mistik din duygusunun yerini, şehirde durgun, kapalı, sâkin, rahat, şekil ve merasimden ibaret bir din hayatı alıyor.

İçinde vecd hissetmeyen Nâbi'nin ve orta insan tipinin din görüşü, velâyet taslayanlarınki gibi sahte olmamakla beraber yine de şekilcidir. Gerçek velilik ile dinsizlik arasında kalan Nâbi, dinin ancak şekline tutunuyor. Oğluna namazın mânâsını anlatırken yapmış olduğu izah tarzı, Nabi'nin ne kadar şekilci olduğunu çok iyi gösterir. Nâbi'ye göre insan namaz kılarken yapmış olduğu hareketlerle «Âdem» kelimesinin şeklini resmeder. İşte namazın sırrı buradadır :

Sen namâza edesin çünki kıyâm
Elif olursun eyâ mâh-ı tamâm
Râki' olsan görünür sûret-i dâl
Enbiyâ sırrıdır anla bu makal
Sâcid olsan görünür halka-i mim
Âdem olursun eyâ ruh-ı cesîm
Anla çünkim sana keşf ola bu râz
Âdem olur mu eden ferk-i namâz[37]

Vecdini kaybeden, şekil ve merasim haline gelen dinin kendisini kurtarabileceği en mühim saha, ilimdir. Nâbî ilme büyük bir değer veriyor. Kapalı düşünce sistemine uygun olarak genellikle kapalı imajlar kullanan Nâbi, ilimden bahsederken mistiklerin Tanrı ve kâinat için başvurdukları «sonsuz deniz» imajını kullanıyor :

İlm bir lücce-i bî-sâhildir
Anda âlim geçinen câhildir[38]

Bu onun ancak kitap vasıtasıyla «dar varlığının hendesesi»ni aşabilmesinden ileri gelir. Sosyal durumu icabı, ne dış dünyaya çıkabilen, ne de mistikler gibi içinden sonsuzluklara yükselebilen Nâbi, evinde otururak okumaktan zevk duyduğu kitaplar sayesinde biraz nefes alabiliyor. Ayrıca o ilmin hayattaki pratik faydasına olduğu kadar, «kalem efendisi» olabilmek için lüzumuna da kanidir. Bundan dolayı oğluna durmadan çalışmasını tavsiye ediyor.[39] Ebulhayr bütün ilimleri öğrenmelidir :

(37) Hayriyye, s. 7-8.
(38) Aynı yer, s. 13.
(39) Aynı yer, s. 12.

İlmin envâı ile ol hâlî
Belki lâzım gele isti'mâlî
Bilmek elbette değil mi ahsen
Sorsalar ben anı bilmem demeden[40]

İlim her sahada lüzumlu ve faydalıdır. Rami Mehmed Paşa'ya yazmış olduğu kasîdede, Nâbi, ilim ile devlet idaresi arasındaki münasebeti belirten şu dikkate değer beyitleri söylüyor:

Kişver ü saltanat Allâh'ın emânetleridir
Kâfil-i emr gerek ola diyânette alem
İlm ile akl iledir maslahat-ı devlet ü din
Gör ne buyurdu hadîsinde Resûl-i Ekrem
İlm ile akl iledir şart-ı sadâret yoksa
Şer' ü kanûnu ne bilsin bir alay lâyefhem
Neye mevzû idüğün anlamadıktan sonra
Çekti farz eyleyelim bir nice yıl tabl u alem
Anlayan kaide-i cengi bile âlimdir
Anı câhil ne bilir olsa da farzâ Rüstem
Devleti eylediler böyle perîşân cühelâ
Nice teklîf olunur gurke mürâât-ı ganem
.....
Vüzerâ olmıyacak âlim ü âkıl olamaz
Mülk ma'mûr mebânî-i hilâfet muhkem
.....
Ârif ü âlim ü dânâyı vezîr eylerler
Husrev-i Çîn ü Hatâ pâdişeh-i Hind ü Acem[41]

Kompleks şehir cemiyetinde, hâkimiyet iradesinin, kahramanlık duygusunun, hattâ dinin yerini ilim, bilgi ve maharet alıyor. Nâbi, İstanbul'a bundan dolayı hayrandır. O İstanbul'da tabiatın güzelliğini değil, medeniyeti görüyor:

İlm ile ma'rifete cây-i kabûl
Olmaz illâ ki meğer İstanbul
Olmağa meyve-hor-ı bâğ-ı hüner
Olmıya şehr-i Stanbûl kadar
Etsin İstanbul'u Allah ma'mûr
Andadır cümle meâlî-i umûr

(40) Hayriyye, s. 13.
(41) Divan, s. 48-49.

Mevlid ü menşe-i ashab-ı himem
Terbiyet-hâne-i esnâf-ı ümem
Ne kadar var ise ashâb-ı kemâl
Hep Stanbul'da bulur istiklâl
Her kemâl anda bulur mi'yârın
Her hüner anda görür mikdârın
.....
Ne kadar âlemi devr etse sipihr
Bulmaz Stanbul'a benzer bir şehr
.....
Ne kadar var ise aksâm-ı hüner
Hep Stanbul'da bulur revnak u fer
Nakş u tasvîr ü hutût u tezhîb
Hep Stanbul'da bulur ziynet ü zîb
Mâ-hasal cümle sınâât u hıref
Hep Stanbul'da bulur izz ü şeref [42]

Taşrada
Ne fezâil ne maârif ne ulûm

vardır. Taşra Nâbi'ye göre yalnız iki şey bilir: Para ve tafra[43].

Nâbi oğluna bütün ilimleri öğrenmesini tavsiye etmekle beraber, dinî ilimleri dünyevî ilimlere tercih ediyor. İlim sahasında da bir «dış» ve «iç» kabul ediyor. Burada da «iç» e önem veriyor:

Kalma kışrında ulûmun ammâ
Ola gör vâsıl-ı lübb-i ma'nâ
Zâhirin bâtınına eyle ubûr
Yek per ile uçabilir mi tuyûr
Hânenin zâhiridir cây-ı güzar
Halvetin bâtınıdır cây-ı karâr [44]

Başlangıçta ilmi bir «lücce-i bî-sâhil» diye tavsif eden Nâbi'nin, neticede, burada da kapalı düşüncenin sembolü olan «ev» imajına başvurduğunu görüyoruz. Gerçekten de Nâbi'nin ilim adını verdiği şey, skolastik bilgiden başka bir şey değildir. Batı'da ilim dünyasına dışardan yenilikler getiren başlıca iki büyük kapı vardır: Felsefe ve tecrübe. Nâbi oğluna ikisini de yasak ediyor:

(42) Hayriyye, s. 15-16.
(43) Aynı yer, s. 44.
(44) Aynı yer, s. 13.

Hikmet ü felsefeden eyle hazer
Evliyâ nüshasına eyle nazar [45]

Batı'da modern kimyanın doğmasına sebep olan simya ile uğraşmak. Nâbi'ye göre boş hayâllere kapılmaktır :

Kimyâ-sâzlığa etme şegaf
Eyleme mâlini beyhûde telef
Olma zinhâr bu sevdâya esîr
Olacak hâl değildir iksîr
Yok yere etme tehî hemyânın
Botaya koyup eritme cânın
Kîmyâ kârını san'at sanma
Mübtelânın sözüne aldanma [46]

Sosyal çevresiyle, dış dünya ile, fizik ve metafizik âlemle bütün alâkalarını keserek eve, kitaba ve skolastik bilgiye kapanan Nâbi ve onun temsil ve idealize ettiği «orta insan» tipi nasıl bir edebiyat vücuda getirebilirdi? Tabiatla doğrudan doğruya münasebeti bulunmadığı için, gerçek bir yaşantıya dayanan tabiat şiirleri yazmasına imkân yoktu. Sosyal vâkıa olarak, onu, tazyikini en çok hissettiği iktidar sahipleri alâkadar ediyordu. Onları da ya gayrı samimi olarak methetmesi veya susması lâzımdı. Rahatına düşkün ve tek başına olan bu adamın, onlara karşı cephe alması imkânsızdı. İçinde bir vecd hissetmediği için mistisizmden bahsetmesi sahte bir davranış olurdu. Ya aşk? Şiirin ebedî kaynağı olan aşk? Diğer sahalarda olduğu gibi, aşk konusunda da Nâbi «orta» bir yol tutuyor. Fuzulî'nin mistisizme varan aşkı ile Nedim'in haz etrafında dolaşan aşkı arasında Nâbi'nin aşkı, tabir caizse «aklî» dir. «Matlab-ı lâzıme-i hüsn ü cemâl» bölümünde Nâbi, oğluna aşktan bahsederken, onu bilhassa homoseksüel temayüllerden korumaya çalışıyor ve kadın vücudunu överken «ulvî» ile «maddî» yi birleştiriyor:

Nedir ol câzibe-i rûhânî
Nedir ol nâzike-i cismânî
O girişme o nigâh-ı pür-fen
Berk-i gülden müterekkib o beden
Nedir ol yerli yerinde a'zâ
Çeşm ü ebrû leb ü dendân kef ü pâ

(45) Hayriyye, s. 14.
(46) Aynı yer, s. 52.

Kubbe-i âlem-i candır o dimâğ
K'oldu akl anda fürûzende çerâğ

Kadın vücudunda ilâhî nizâmı bulan Nâbi, sözünü şöyle sona erdiriyor :

Cümle nakş-ı kalem-i kudretdir
San'at-i mâşıta-i hikmetdir
Sırr-ı manâdan olursun âgâh
Hep okursun anı inşâallah [47]

Sık sık kullandığı terazi imajından da anlaşılacağı üzere Nâbi, birbirine zıt iki kutup arasında denge arayan bir insandır. Bu iki kutuptan birisi «dış», ikincisi «iç» tir. Dışarda tabiat ve cemiyet, içerde ise Tanrı ve gayrı şuur âlemi vardır. Türk edebiyatında daha önceki devirlerde alp ve gazi tipleri «dışa dönük» tipler olarak görünmüşlerdir. Eski Türk şamanlarıyle islâmî veli tipleri, kendi içlerinden Tanrı'ya ve fizik-ötesi âlemlere yükselmişlerdir. Nâbi, ne tamamiyle dışa çıkarak bir aksiyon adamı, ne de vecd yoluyla gayrı şuurundan ilham alarak bir mistik olabilmiştir. »Dış» ile «iç» arasında kalan Nâbi'nin en çok önem verdiği şey, ölçü, denge, akıl ve şuurdur. Şiirlerinin esasını da bunlar teşkil eder. Hayat tecrübesi onda bir «hikmet» haline gelmiştir ve o şiirlerinde «hikmet» i söylemiştir. Oğlunun bir gün şiir yazmaya heves edebileceğini düşünen Nâbi, ona nasıl şiir yazması lâzım geldiğini de öğreterek şöyle diyor :

Hikmet-âmîz gerekdir eş'âr
Ki meâlî ola irşâda medar
Âb-ı hikmetle bulur neşv ü nemâ
Gülşen-i şi'r ü riyâz-ı inşâ [48]

Tabiattan ve aşktan bahseden şâirleri sevmiyor :

Baksan ekser sühen-i şâir-i hâm
Zülf ü sümbül gül ü bülbül mey ü câm
Çıkamaz dâire-i dilberden
Kadd ü hadd ü leb ü çeşm-i terden
.....
Reh-i nâreftede cevlân edemez
Sapa vâdîleri seyrân edemez [49]

(47) Hayriyye, s. 18-19.
(48) Aynı yer, s. 38.
(49) Aynı yer, s. 38.

«Hikmet» e büyük ehemmiyet veren Nâbi, pek tabiî olarak «manâsız şiir» den de hoşlanmıyor. Ona göre :

Şi'rden maksûd olan ma'nâdır
.....
Kokusuz lâleye benzer o sühan
Ki ola lâfzı tehî ma'nâdan

Burada da «iç» ve «dış» bahis konusudur ve mühim olan «iç» tir. Sadece lâfız oyunlarından ibaret olan şiir, içi boş bademe benzer:

Benzer ol matla'-i hâlî-hâme
Mağzdan hâli olan bâdâma[50]

Edebiyatta güzellik, şâirin «dış» ve «iç» âlemle olan münasebetiyle yakından ilgilidir. «Dış» a giden sanatçı, dışarda binbir şekilde görülen tabiatı, canlı varlığı ve insanları bulur. «İç»e, gayrı şuura dalan sanatçı ise, Yunus ve Mevlânâ'da görüldüğü üzere, derin beşerî duyguları ve mâna yüklü sembolleri yakalar. Fakat Nâbi gibi ne tamamiyle dışa, ne de tamamiyle içe gidebilen bir şâirin eseri, estetik bakımdan büyük bir değer ifade etmeyen «hikmet», yani didaktizm ile yetinmeye mecburdur. Burada, şunu da ilâve edelim ki, Nâbi'nin muhafaza etmeğe çalıştığı muvazene, tarihî, sosyal ve edebî bakımdan geçici olmuştur. Nâbi'nin yaşadığı devir, imparatorluğun duraklama devrine rastlar. Bu merhalede kalmamazdı. Nâbi'nin evine kapanarak penceresinin arkasından seyrettiği sosyal sarsıntılar, Türk cemiyetini, zarurî olarak «dış» a bakmaya ve «dışarı» çıkmağa zorlamıştır. XVIII inci yüzyılda yerli tesirlerle başlayan «dışa açılma hareketi» XIX uncu yüzyılda Batı'dan gelen tesirlerle Türk edebiyatını baştan başa istilâ etti.

Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 11, 1961, s. 25-44.

(50) Hayriyye, s. 38-39.

NEDİM'İN ŞİİRLERİNDE MİMÂRÎ, EŞYA ve KIYAFET

Nedim, *Divan*'ının başında[1] şâirlik kudretini överken, mimarî ve eşya âleminden alınma birtakım mazmunlar yapar. Meselâ, bir beytinde «tab'-ı rûşen» ile «çeşme-i mihr» arasında bir münasebet kurar:

Hüsn-i matla'da edip çeşme-i mihri rîzân
Eyledi hükmünü icrâ yine tab'-ı rûşen (s. 3)

Başka bir beytinde, kendini «şâhid-i endîşe»si için «hâne-i âyine» yapan hünerli bir mimara benzetiyor:

Oldu mi'mâr-ı hüner şâhid-i endîşem için
Böyle bir hâne-i âyîneye bünyâd-feken (s. 3)

Yine bir beytinde, tab'ını, meclise renk renk ışık saçan, tavus beyninden yağ almış çerağa kıyas eder:

Reng reng etdi çerâğındaki pertev bezmi
Mağz-ı tâvûstan almış gibi tab'ım revgan (s. 3)

Bütün bu beyitlerde mazmunların mimarî ve eşya âleminden alınması, acaba tesadüfî bir şey midir, yoksa bunlar, şâirin düşüncesine hâkim olan bir sistemin neticesi midir? *Divan*'ını karıştırınca, Nedim'in başka şiirlerinde de sık sık bu neviden imajlar yaptığını görüyoruz. Meselâ bir yerde kendisini altınlı kumaşlar dokuyan bir zenaatkâr olarak gösteriyor:

Her kâle-i mezerkeşi nessâc-ı tab'ımın
Şehbender-i belâgata zîb-i dükân verir (s. 18)

Bu dükkân imajına başka bir beytinde de rastlıyoruz:

---

(1) Bu makalede zikredilen Nedim'e ait beyitler Abdülbaki Gölpınarlı'nın neşrettiği Nedim Divanı'ndan alınmıştır. Zikredilen sahife numaraları bu esere aittir.

Kıl metâ-ı nazmını ârâyiş-i sûk-ı kemâl
Ey Nedîm-i pür-hüner zîb-i dükân lâzım sana (s. 252)

Nedim'in bu tarz imajlar yapması, şehir muhitinde yaşaması ve şehir şâiri olmasından dolayıdır. Çünkü bu bahsedilen şeylerin hepsi, şehir ile ilgilidir. Göçebe veya köy muhitini aksettiren eserlerde bu nevi benzetmelere rastlamak imkânsızdır. Onlarda insan başka şekilde tasvir olunur. Meselâ *Oğuz Kağan* ve *Dede Korkut Kitabı*'nda benzetmelerin çoğu hayvanlar âleminden[2], aslen köylü olan ve köy muhitinde yaşamış bulunan Yunus Emre'de ise, nebatlar âleminden alınmadır.[3]

Türk edebiyatını göçebe, köy ve şehir edebiyatı olmak üzere üç kısma ayırır ve bunları birbirleriyle mukayese edersek, aralarında tem ve üslûp bakımından, büyük farklar görürüz. Divan edebiyatı bir şehir edebiyatıdır. Bu edebiyata ait eserler incelenirse, şehir hayatı ile ilgili pek çok unsur bulunur. Biz bu makalede Nedim'i örnek alarak, onun şiirlerine giren ve şehir hayatında mühim bir yer tutan mimarî, eşya ve kıyafete ait unsurları gözönüne koymak istiyoruz. Burada zikredilecek misaller şüphesiz, sadece Nedim'e has değildir. Diğer Divan şâirlerinde de aynı şeyleri veya benzerlerini bulmak mümkündür. Hattâ bunların menşei araştırılırsa, Fars ve Arap edebiyatlarına kadar gidilebilir. Fakat Divan şâirlerinin örnek aldıkları Fars ve Arap şâirleri de umumiyetle şehir şâirleridir. Bizi burada ilgilendiren tem ve imajların kaynağı, yahut onların şâirler tarafından hususî tasarruf şekilleri değil, ortak şehir medeniyeti unsurlarının şiire girişi, onların ifade ettiği hayat görüşü, zihniyet ve zevktir. Şehir şâiri, kendisini göçebe ve köy çevresinden çok farklı bir muhitte bulur. Onun dünyasını başka unsurlar kurar. Divan edebiyatını izah ederken, onun çevresi ile olan münasebeti gözönünde bulundurulursa, metin daha derin, beşerî ve sosyal bir mânâ kazanır.

Divan şiiri fazla sun'î, fazla süslüdür. Fakat bu sadece şiire has bir keyfiyet değildir; Divan şiirinin vücuda geldiği muhit, maddî ve manevî bütün cepheleriyle, bir sun'ilik ve süslülük arzeder. Şehir esasen insanoğlu tarafından vücuda getirilmiş, tabiatten ayrılmış, sun'î bir muhittir. Bu sun'ilik ve süs, kendini her şeyden önce mimarî, eşya ve kıyafette gösterir. İnsanların birbirlerine karşı almış olduğu tavırlar, merasimler, nezaket kaideleri, konuşma şekilleri de, işlenmiş ve incelmiştir. Bunu yine Divan şiirinin tedkikinden çıkarmak mümkündür. Nâbî, İstanbul halkını öğerken :

Bilen halk-ı Stanbuldur rüsûm-ı şîve vü nâzı
Kenârın dilberi nâzik de olsa nâzenin olmaz

(2) Mehmet Kaplan, Dede Korkut Kitabı'nda hayvanlar, s. 55-69.
(3) Mehmet Kaplan, Yunus Emre'de nebatlar, s. 113-126.

der. Nedim'in şiirlerinde de şehirlinin işlenmişliğini gösteren güzel örnekler vardır:

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana
Bûy-i gül taktîr olunmuş nâzın işlenmiş ucu
Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmuş sana (s. 249)

beyitleri bu işlenmişliği anlatmaz mı? Şehirde, sadece madde, mimarî, eşya, kıyafet değil, insan da işlenmiş, haddeden geçmiş, süzülmüş, taktîr olunmuştur. Maddenin işlenmesi ile insanın işlenmesi arasında sıkı bir münasebet vardır. Şehirde edebiyatın işlenmiş olmasından daha tabiî ne olabilir? Çünkü bir şehir şâirinin gördüğü her şey işlenmiştir. Nedim'in kendisini bir mimara, bir kumaş dokuyucusuna benzetmesi, bu işleme cihetini açıkça gösterir. Fakat Nedim ve diğer Divan şâirleri, şehrin sadece bir cephesini, saray muhitini ve onun hayat görüşünü aksettirirler. Şehrin Divan şiirine girmemiş daha birçok cephesi vardır ki, bunları görmek için, başka eserlere bakmak lâzım gelir. Fakat dikkatle incelenirse, Divan şiirinde de şehrin birçok tarafları görülür. Biz bu makalede işte böyle bir deneme yapacağız. Konu çok geniş olduğu için, sadece Nedim ve onda da, şehrin en karakteristik unsurları olan mimarî, eşya ve kıyafet üzerinde duracağız. Makaleyi bu plana göre 1. mimarî, 2. eşya, 3. kıyafet olmak üzere üç kısma ayıracağız.

1. M i m a r î. — Şehir, bilhassa Nedim'in içinde doğduğu ve büyüdüğü İstanbul, her şeyden önce mimarîsi ile dikkati çeker. Nedim, *Divan*'ında pek çok mimarî tasviri yapar. Bunlardan, İstanbul kasidesi en meşhurudur. Bu kasidesinde Nedim, başta birkaç beyit ile İstanbul'un bilinen tabiî güzelliğini tasvir ettikten sonra, daha çok medenî ve mimarî eserleri üzerinde durur. İstanbul, sokaklarında maarif kumaşı satılan bir hüner pazarıdır; ilim ve ulemâ ocağıdır:

Kâlâ-yı maârif satılır sûklarında
Bâzâr-ı hüner ma'den-i ilm ü ulemâdır (s. 85)

Burada, maddî hayat ile manevî hayat arasında bir münasebet kuruluyor. Şâir, maddî planda olanı (sokaklarda kumaş satılması ve pazar fikrini) manevî plana (maarif, hüner) naklediyor. İmajı doğuran maddî hayattır. Bir benzetme olarak görünen bu münasebet bir hakikate tekabül eder; İstanbul, içinde hem maddî medeniyeti, hem de manevî medeniyeti birleştiren bir şehirdir. Şâirin imajında olduğu gibi bu ikisi bir aradadır. Nedim, bu sokak ve ticaret imajını başka şiirlerinde de kullanır. Ve burada olduğu gibi, maddî plandan manevî plana geçer:

Sûk-ı isti'dâda şehrâyin edip yârân-ı nazm
Ettiler gülrîzler âvîze dükkân üstüne (s. 10)

Şehrâyîn dolayısiyle çarşı esnafı nasıl dükkânlarını süslüyorsa, isti'dat sokağında şiir imal eden ve şiir satan şâirler de, dükkânlarının, yani şiirlerinin üzerine «gülrîz»ler asıyorlar. Nedim'in şâirleri esnaflar gibi tasvir etmesi, kendisinin kasdettiğinden daha derin bir mâna taşır. Gerçekten Divan şâirleri de bir esnaf, şiir esnafı telâkkî edilemez mi? Onların da, zenaatin verdiği zevkten başka, düşündükleri para değil midir? Onlar da esnaflar gibi mallarını övüyorlar, süslemiyorlar mı? Şiirlerini, Tanrı'ya ve insanlara karşı duyduğu sevgiyi anlatmak için yazan bir Yunus Emre'nin böyle bir şey düşünmesi mümkün müdür? O aksine, dükkânını yağma ettirmekle övünen, paranın, süs ve gösterişin aleyhinde bulunan bir şâirdir.

Başta bir beytinde Nedim, şehir, sokak, dükkân ve ticaret hayatını aşk sahnesine tatbik eder:

Dediler şehr-i nâz-âbâd içinde işve sûkunda
O tâcir-beççe bir dükkân-ı istiğnâya girmiştir (s. 262)

Burada, şehirde bir esnaf çırağının peşinden giden bozuk ahlâklı bir şehirlinin aşkı tasvir olunuyor. Şâir burada da maddî plan ile manevî planı bir arada gösteriyor. İmajı, esas unsurlarını şehir hayatından almıyor.

Başka bir beytinde, bizi padişahın gül bahçelerinden geçen bir sineğin arkasından, şehirdeki çiçek pazarına götürüyor. Bu sinek, o kadar koku ile yüklenir ki, çiçek pazarında haşre kadar bir tüccar başı geçinebilir:

Gülşeninden geçse bir takrib ile tâ haşr olur
Çârsû-yı gülfürûşânın meger şehbenderi (s. 22)

Nedim'in sokakla alâkasını göstermek için bu misalleri zikrettik. O, kasidesinde, maarif kumaşı satılan sokakları bir beyit ile anlattıktan sonra, şehirde asıl dikkati çeken mimarî eserleri üzerinde duruyor: Câmiler, mescitler, büyük çeşmeler, hamamlar. İstanbul câmileri bir tecelli dağı gibi yükselir. İçinde meleklerin kaşları kadar güzel mihraplar vardır:

Câmîlerinin her biri bir kûh-ı tecelli
Ebrû-yı melek andaki mihrâb-ı duâdır (s. 85)

Kandilleri ay gibi ışıkla dolu olan mescitler bir nûr denizidir:

Mescidlerinin her biri bir lücce-i envâr
Kandilleri meh gibi lebrîz-i ziyâdır (s. 86)

Büyük çeşmeler insana ruh, hamamlar cana safa, cisme şifa verir:

Ser-çeşmeleri olmada insâna revan-bahş
Germâbeleri câna safâ cisme şifâdır (s. 86)

Hele yeni yapılan Sadâbâd'ın güzelliği «O safi bir başka kitâb olsa sezâdır». Nedim, bu kasidesinde tasvir edemediği Sadâbâd'ı, başka şiirlerinde uzun uzun över. Bunu, ona bizzat bir «büyük» emreder. Şâirin gittiği bir «meclis-i âlîşân»da meclisin sahibi ona,

Dedi kim ey hüner-âmûz-ı Zahîr ü Örfî
Ne durursun ele al hâme-i sihr-efşânı

Tatlu sözlerle yazıp vasfını Sa'dâbâd'ın
Eyle şîrîn yine gel zâika-i irfânı

Anda îcâd olan âsâr-ı cemîlin yek yek
Nâmını yâd kılıp şevke getir yârânı (s. 75)

Nedim de, «ol emr-i şerif üzre» kalemini eline alarak, burada yapılan eserleri bir bir sayar.

İşte Tavanlı Köprü:

Ne münâsib yere durmuş o tavanlı köprü
Cümle gözden geçirür seyre gelen hûbânı (s. 75)

Hayrâbâd:

Pek safâ kesb edeçek tekke hele Hayrâbâd
Cümle zevk ehli anın zümre-i dervîşânı (s. 75)

Çağlayan:

Görmeyen âdeme el-hak ne kadar vasf etsem
Nice tâbir olunur çağlayanın seyrânı (s. 75)

Kasr-ı Cinan:

Yok bu dünyâda hele Kasr-ı Cinân'ın misli
Bilmezem var mı cinân içre dahi akrânı (s. 76)

Çeşme-i Nûr ve Cedvel-i Sîm:

Çeşme-i Nûr ise Nûr âyetin eyler tefsir
Cedvel-i Sîm ile bulsa n'ola zîb ü şânı (s. 76)

Kasr-ı Neşât:

Pek güzel mevkiine düştü hele Kasr-ı Neşât
Gerçi kendi küçük ammâ ki büyüktür şânı (s. 76)

Sütûn-ı Bâlâ:

Kadd-i hûbân mıdır âyâ sütûn-ı bâlâ
Ki temâşâsının olmakda cihan hayrânı (s. 76)

Bütün bu güzel eserler, Nedim'de bir güzellik duygusu ve yaşama sevinci doğurur. Nedim'e öyle gelir ki, insan Cedvel-i Sîm'de bir zevrakçeye binse tâ cennetin yanına varabilir:

Cedvel-i Sîm içre âdem binse bir zevrakçeye
İstese mümkün varılmak cennetin tâ yânına (s. 80)

Nedim'in neşeli oluşunda şüphesiz mizacının tesiri vardır. Fakat çevresinin, gördüğü güzelliklerin payını da unutmamak lâzımdır. Nedim, daha birkaç kasidesinde ve şarkılarında Sa'dâbâd'ı, orada yaşanılan hayatı anlatır. Onları buraya almayı lüzumsuz buluyoruz. Sadece Nedim'in güzel mimarî eseri karşısında duyduğu heyecanı ve mimarînin hayâlleri üzerine tesirini göstermek için bir kasır tasvirinin birkaç beytini zikredeceğiz:

Ey âlem-i misâlin seyyâh-ı hûş-yârı
Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-bahârı

beyti ile başlayan bu kasidede Nedim, bu hârikulâde eserin muhtelif kısımlarına seyircinin dikkatini ısrarla çeker:

Gel görmedinse seyr et ammâ sakın galattan
Tâbende gurre sanma ol cüft-i zer-nigârı

Ebrûların zer-endûd etmiş arûs-ı feyzin
Meşşâta-i kemâlin kilk-i huceste-kârı

Bak ol zemîn-i hûb u dil-cûy ü müşk-bûya
Seyr et o sakf-ı pâk-i pür-nakş u pür-nigârı
.....
Dîvâr-ı tâbdârın zanneyleme munakkaş
Düşmüş behiştin ana aks-i şükûfe-zârı (s. 114)

Mimarî, insan tarafından maddenin değiştirilmesi, işlenmesi, ideal bir hale getirilmesidir. İnsanoğlu, zekâ, maharet, zevk ve özleyişini en açık ve kutlu

olarak mimarîde gösterir. Mimarîde insan iradesinin değiştirme kudreti elle tutulur bir şekilde gözükür. Nedim, alelâde maddenin bu kadar güzel bir şekle sokulmasına şaşar da, şöyle haykırır:

Oldu aceb aceb kim terkîb-i hulde kaabil
Biz böyle bilmez idik bu unsûr-ı çihârı (s. 114)

Nedim, mimarînin bu yaratıcı kudretine o kadar hayrandır ki, İbrahim Paşa'yı da bir mimara benzeterek ona akıl almaz şeyler yaptırır. İbrahim Paşa öyle tedbirli bir mimardır ki, istese akan suyun üzerinde alevden bir barut mahzeni yapabilir:

Nigeh-bân-ı cihan kim isterse mi'mâr-ı tedbiri
Yapar bârûta mahzen şu'leden âb-ı revân üzre (s. 26)

Burada tabiatın kanunlarını hiçe sayan fantastik bir düşünüş vardır. Nedim, insanın zekâ ve iradesini çok mübalâğalı olarak gösteriyor. Hakikî mimar, tâbiatın kanunlarına uyarak, onu değiştirir. Divan edebiyatında tabiatın kanunlarını aşan bu fantastik düşünceye sık sık rastlanılır. Bu, Divan şâirinin eşyaya bir işçi gözüyle değil de bir seyirci gözüyle bakmasından ileri gelir.

Nedim, zamanında padişahın veya diğer şahısların yaptıkları birçok eserler için, tarihler yazmıştır. Bunlarda tarih düşürmek gayesini aşan tasvirler vardır. Meselâ Şehr-i Üsküdar'da yapılan Bağçe-i Fener için yazdığı şiir 22 beyittir. Kapudan Mustafa Paşa'nın yalısının tasviri daha da uzundur. Şehzâde Câmii civarında inşa edilen İbrahim Paşa Çarşısı'nı överken, onun güzelliğini şu mısralarla anlatır:

Kemâl-i ziynet ile oldu gûya bir serây-ı pâk
Ki her dükkânı bir maksûre-i dil-cûy-i rânâdır (s. 190)

Bugün kalan nümunelerinde de görüldüğü üzere, Osmanlı mimarîsi, sadece câmi, mescit gibi dinî eserlerde değil, ticaret maksadiyle yapılan eserlerde de bir güzelliğe sahiptir. O devirde güzellik fikri her şeye sirayet etmiştir. Çeşmeler yalnız su akıtan vasıtalar değil, hakikî sanat eserleridir. Nedim, İbrahim Paşa'nın yaptırdığı bir çeşmenin güzelliğini şöyle methediyor:

Şöyle pür-zîb oldu kim Rıdvan alıp resmin anın
Turra-i havrâyı ana ser-nigân bîd eyledi
.....
Şemse-i zer-dûz-ı sakfın çerhe sordum bilmeyip
Mihrdir yahud kamerdir deyü terdîd eyledi (s. 151)

Kapudan Mustafa Paşa Yalısı'nın kapı ve duvarlarındaki nakışların benzeri yoktur:

Nigâr ü nakşı bir resm üzre kim bulmak değil mümkün
Safânın lâle-i tasvîrinin peymâne-i Cem'de
Birer mensûc-ı dil-keşdir der ü dîvârı kim gûyâ
Dokunmuş her biri bir dest-gâh-ı zevk-ı âlemde (s. 165)

Nedim'in yapmış olduğu bina tasvirlerinin hepsini buraya almakla makaleyi lüzumundan fazla uzatmış olacağız. Vermiş olduğumuz örnekler, onun nasıl güzel bir mimarî dünyası içinde dolaştığını göstermeye yeter. İşte bu mimarî dünyasıdır ki, Nedim'e ve diğer Divan şâirlerine duygu ve düşüncelerini objektif, plastik ve umumiyetle süslü olarak ifade etmelerini telkin etmiştir.

Makalenin başında Nedim'in kendisini çeşmeye, ayna yapan ustaya veya altın işlemeli kumaş dokuyucusuna benzettiğini göstermiştik. Yukarıdaki izahlar ve örnekler, bunların arkasında bir medeniyet şehrinin bulunduğunu ispat ve teyit eder. Nedim şiirlerinde mimarîden alımma daha pek çok mazmun yapmıştır. Bunlardan birkaçını aşağıda veriyoruz:

Bül'aceb kâşâne-i nûrum ki tâb-ı âfitâb
Mevce-i deryâ füruğ-ı tâbıdır dîvârımın (s. 289)

Burada şâir kendisini bir nûr kâşânesine benzetiyor; güneşin parıltısı, onun duvarlarına vuran denizin dalgalarının aydınlığıdır.

Değil çeşm-i kebûd ol ebrüvânım zîr-i tâkında
İki âvâre kumrudur ki gelmiş âşiyan tutmuş (s. 278)

Osmanlı mimarîsinde, kemerler altında kuşların yuva yapacakları yerler de düşünülmüştür. Şâir, sevgilinin kaşlarını bu kemerlere, gözlerini de bunlar altında yuva yapmış iki âvâre kumruya benzetiyor.

Şüphesiz Nûşirevân'ın tâcı bâşından düşer
Baksa lâk-ı ser-bülend-i kasr-ı izz ü şânına (s. 80)

Sultan Ahmed'in şan ve şeref kasrı o kadar yüksektir ki, Nûşirevan onun takına baksa başından tacı düşer.

Mısra'-ı berceste-i ikbâl olan serlevhası
Ma'delet bâbında dâim tâk-ı eyvân üstüne (s. 13)

Nedim bu beytinde de mimarîye ait unsurlarla bir mazmun yapıyor: serlevha-bend, bâb, tâk, eyvân kelimeleri mimarîden alınmadır. Bir «Nedim lûgati» yapıldığı takdirde, mimarîye ait kelimelerin mühim bir yekûn tutacağını sanıyoruz.

2. E ş y a . — Burada eşyadan kastımız evde bulunan ve kullanılan küçük eşyadır. Divan şâirleri, günlük hayat çerçevelerini teşkil eden eşyadan faydalanarak, pek çok mazmun yapmışlardır. Tarak bunlardan en alelâdesidir. Fakat Divan şâirleri, onu en ulvî varlık olan gönül ile birleştirmekten çekinmezler. İşte Nedim'den buna bir misal:

Girîban çâk olup hayretle sundum destine nâgâh
Dil-i sad pâremi ben şâne zannettim telâşımdan (s. 303)

Tarak ile gönül arasında münasebet kurmak komiktir. Nedim, yarattığı durumla bu komikliği daha da arttırıyor. Şâir, âdeta bu komik tesiri arıyor ve beklenmedik yaklaştırmalar yapıyor:

Topukların göricek mest olup safâsından
Papuç gibi açılıp kaldı ağzı haffâfın (s. 286)

Nedim burada topuk, mest, pabuc, haffâf kelimeleriyle oynarken, komik bir sahne yaratıyor. Bir şiirinde, gökyüzünü eşya şekline sokarak, Ali Paşa'nın yatak odasına götürüyor:

Âsmân bister-i ikbâline gûy-i micmer
Meh şebistânına bir şem'a-i pîrûze-leğen (s. 5)

Bir beytinde fincandan ve gece oynanan fincan oyunundan bahseder:

Hem-âguşî-i fincân-ı araktan kaçmaz ammâ kim
Nigîn-i la'lin ol bâzîçeyi akşam için saklar (s. 267)

Muhtelif şiirlerinde dine karşı bir hayli lâübâli davrandığı görülen Nedim, günahtan tövbe etmekle, sabunla el yıkamak arasında bir münasebet kurmaktan çekinmez:

Günâhı tevbe etmez şüst u şû eşk-i nedâmetsiz
Belî germiyyet-i âb iledir te'siri sâbûnun (s. 283)

Terazi ve para da onun için pekâlâ benzetme vasıtası olabilir :

Eder sâhib-ayâran birbirinin kadrini tekmîl
Terâzû-yı diğerdir yîne mi'yârı terâzûnun (s. 283)

Sözü az söyle ağır söyle Nedîmâ ki sühan
Zer gibi sayılı gevher gibi sencîde gerek (s. 282)

Nedim'in sevdiği ve birkaç kere tekrarladığı benzetme vasıtalarından biri fevvâredir :

Sandım olmuş ceste bir fevvâre-i âb-ı hayât
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni (s. 335)

Nâzı âb etmiş de bir fevvâre resm etmiş hayâl
İşte ol sudur atılmış kametin olmuş senin (s. 282)

Meğer fevvâreden âb-ı letâfet sıçramış çıkmış
O rütbe kamet-i bercesten ey şûh-ı revan vardır (s. 274)

Yine ıydiyye bahşişler verüp fevvâre-i dilcû
Demâdem etmede etraf-ı havza sîm efşanî (s. 52)

Cihan-sadr-ı muallâ-kadr kim bezm-i celâlinde
Döner kûy-i felek fevvâre-veş şâdırevân üzre (s. 26)

Nedim'in şiirlerinde en çok hoşlandığı benzetme vasıtalarından biri aynadır. İçinde aynadan bahsedilen yirmi kadar beyit saydık. Makalenin başında zikrettiğimiz bir beytinde Nedim, kendisini «hâne-i âyine» yapan bir mimara benzetiyordu. Ayna, güzellik ve seyir ile ilgilidir. Nedim'in en çok sevdiği şeyler de bunlardır. Sevgili aynaya bakınca kendi güzelliğine hayran olur :

Çıkmış henüz hâne-i âyîneden o mâh
Esrâr-ı hüsn ü ânına hayrân olup gelir (s. 270)

Başka bir beytinde aynı fikri başka bir şekilde söylüyor :

Niçin sık sık bakarsın böyle mir'ât-i mücellâya
Meğer sen dahi kendi hüsnüne hayran mısın kâfir (s. 268)

Aynaya bakış, güzelin gururunu arttırır. Şâir, güzelin kendini seyrettiği aynadır.

Safvet-i tab'ımız artırdı gurûr-ı hüsnün
Mest-i nâzım bakıp âyineye hodbîn oldu (s. 330)

Şâirin sevgilisi o kadar güzeldir ki, aynada onun aksine bakınca, bir perinin sihriyle billûr içinde göründüğünü sanır:

Temâşâ eyleyip âyîne içre aks-i ruhsârın
Kıyâs ettim perîdir sihr ile mînâya girmiştir (s. 262)

Endam aynası gibi sevgilisini baştan ayağa kucaklamayan, sevişmenin zevkine varamaz.

Edemez kesb-i safâ âyîne-i endâm-veş
Ol ki bir kez yâri sertâpâ derâgûş eylemez (s. 275)

Temiz günüllülerin kalbi bir aynaya benzer; birçok güzel, ona aksetse de, ağırlık yapmaz:

Halvet-i sâfî zamîran hâne-i âyînedir
Siklet olmaz gelse de mihmân mihmân üstüne (s. 11)

Fakat Nedim, aynadaki hayâlle yetinen bir insan değildir; o, sevgilisini bizzat kucaklamak ister:

Âyîne gibi sîr olamam hân-ı vuslata
Âğûşa yârimin bütün endâmın almadan (s. 303)

Nedim, gerek kendi sinesi, gerek sevgilisinin sinesiyle ayna arasında bir benzerlik bulur:

Nakşın gibi âyîne-i sînemde karar et (s. 351)

Gümüşten âyineler gibi sâf iken sînen (s. 39)

Ayna, aydınlık ve açıktır. Nedim, aydınlık ve açıklıktan hoşlanır. Bir beytinde o, bu temayülünü çok güzel anlatıyor:

Safha-i âyîne içre hatt-ı rûşenveş olur
Sînenin esrârı zâhir dîde-i itkanına

Burada aynanın üzerindeki nakış ile sevgilinin yanağındaki hat arasında münasebet kuruluyor. O devirde altın işlemeli elbiseler üzerine gümüş aynalar da konmuş olacak ki, Nedim böyle olmayan elbiseyi beğenmiyor :

İçinde bir gümüş âyîne cilve etmeyicek
Nedir safâsı Nedîmâ kabâ-yı zer-bâfın (s. 286)

Nedim bu beytinde gümüş ayna ile sevgilisinin göğsünü de kastediyor. Şâirin *Divan*'ında aynalı daha birçok beyit vardır. Bu kadarı onun aynadan ne kadar hoşlandığını göstermeğe yeter sanırız. Ayna ile Nedim'in mizacında görülen aydınlık, açıklık, güzelliğe düşkünlük ve seyir temayülü arasındaki münasebete bir kere daha işaret edelim. Görmek, bakmak, seyir ve temaşa kelimeleri Nedim'in şiirlerinde en çok geçen kelimelerdendir. Bu, onun şiirlerindeki objektifliği de izah eder, sanırız. Nedim, içten çok, dışa bakan, dışı tasvir eden bir şâirdir. O, dış dünyayı görmek istemeyen mistik şâirlerden tamamiyle ayrılır. Nedim'in dışa bakışı, mimarîden bahsederken görüldüğü üzere, cazip muhiti ile de ilgilidir.

3. Kılık ve kıyafet. — Nedim, İstanbul'u sokaklarında maarif kumaşı satılan bir şehir olarak tavsif ediyordu. Burada bir mecaz unsuru olarak kullanılan kumaş ve ondan yapılan elbise bir hakikate de tekabül eder. Şehirde, bilhassa Ortaçağ şehrinde, kılık ve kıyafete büyük ehemmiyet verilir. Yalnız kadınlar değil, erkekler de süslü olarak giyinirlerdi. Fuzulî'nin Mecnun'u, çöle giderken, bütün elbiselerini çıkarır. Mistisizm, dünyadan tecerrüt demektir; eşyaya, kılık ve kıyafete, mala, mülke ve mevkie çok ehemmiyet veren şehirlinin mistisizmle bir alâkası yoktur. Türkiye'de dervişlik, şehirlerden ziyade köylerde, fakirliğin hâkim olduğu muhitlerde yayılmış ve tutunmuştur. Şehirde, bilhassa payitahtta din duygusu, şehrin kendine has şartlarına göre bir hayli değişmiştir.

Şehir hayatı, hele Nedim'in yaşadığı ve gördüğü muhit çok eğlencelidir. Şehirde neşe bin bir şekle ve renge bürünür. Nedim bir şiirinde, harekete ve kıyafete sirayet eden bu neşeyi çok güzel anlatır:

Dili raks-âver eder sabredemem mâhasalî
Yüreğim oynadı gördükte o çengî güzel

Al eteklik olalı cûy-ı murâd üzre habâb
Berhevâ etti dili nağme-i der ten yeleli
Şevk ile vâiz-i şehr attı ridâsın çerha
Böyle şâl oynuna çıkmadı dahi şeyh olalı
Bir perî eylemedi çâre dil-i nâ-çâre
Mutrıbın çak çak-ı çar-pâresine çarpılalı
Âsmânda bırakıp Zühre elinden çengi
Def gibi kızdı yüzü dâireden çekti eli (s. 330)

Burada, şehirde görülen eğlencelerden biri tasvir olunuyor. Vâiz-i şehr bile şevkle coşuyor ve şal oyununa çıkıyor. Dinî bir gün olan bayram, güzel elbiselerin teşhir edildiği bir seyrandır:

Iydiyye câmelerle çıkıp seyre dilberân
Uşşâkın ettiler yeniden hâlini yaman (s. 92)

Şehirli süse düşkündür. Her gün kıyafetini değiştirir. Nedim ona şaşarak sorar:

Yiğit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şal
Başında dün dahi bağlıydı kırmızı çenber

Başka bir güzeli Nedim şöyle tasvir eder:

Giymiş ol şûh-ı musavver kırmızı canfes kabâ

Gökte ayın hâlesi, sevgilinin beline sardığı kırmızı şalı görerek, baştan aşağı kana boyanır:

Lâlenin reşk ile hûn olduğu ser-tâ-be kadem
O miyâne sarılan kırmızı şâlindendir (s. 260)

Yeşil atlas giyinmiş uzun boylu bir güzelin seyri, şâire, gülistanda gördüğü serviyi unutturur:

Unutturdu bana serv-i revânı dün gülistanda
Efendim bir uzun boylu yeşil atlaslı âfet var

Renklerin ve kıyafetlerin hususî mânaları vardır. Ateşin atlas yakıcılığa delâlet eder:

Ne ma'nî gösterir dûşundaki ol âteşîn atlas
Ki yâni şu'le-i cansûz-i hüsn ü ân mısın kâfir (s. 267)

Şâir, seyrettiği şahısların kıyafetlerine dikkatle bakar. İşte incelediği güzellerden biri :

Mû-be-mû dikkatler ettim kıl kadar fark etmedim
Kaşların billâh beğim dûşundaki semmûrdan (s. 307)

Sevgililerinden birinin kıyafetini çok beğenerek, şöyle öğer :

Mû-miyânım pek güzel yakıştı büldârî sana
Hem muvâfık düştü bu destâr-ı hünkârî sana (s. 355)

Sarıkların çeşitli şekilleri vardır. Bunlardan biri «kaşî sarık»tır :

Bir civan kaşî sarık sarmış efendim bâşına (s. 359)

Bazı çapkınlar feslerini çok edâlı giyerler ve herkesi hayran ederler :

Bir nezâketle açıp fes gûşesinden perçemin
Şöyle göstermiş ki kim gördüyse hayrân oldu hep (s. 254)

Sarığın köşesine bir gül koncası iliştirilir. Nedim, bunu telmih ederek, bir güzele iltifat ediyor :

Sen kim gelesin meclise bir yer mi bulunmaz
Gül goncesinin gûşe-i destâr senindir (s. 271)

Sadâbâd'da altın kemerli ve altın düğmeli güzeller dolaşır. Nedim şarkılarında onlardan bahseder :

Zer kemerli beli hançerli civânan anda (s. 357)

Güşâd eyle aman ol düğme-i zerrîni bir pâre (s. 350)

Kıyafet güzelliği vücut güzelliğini tamamlar; şâir, sevgililerine güzelliklerini arttırmaları için tavsiyelerde bulunur :

Ey şeh-i hûbanım eyle ol kad-i mevzûna sen
Reng-i gülden câme bûy-i yâsemenden pîreheu

Servsin sana yeşil şâlî gerektir nîm-ten
Reng-i gülden câme bûy-i yâsemenden pîrehen (s. 355)

Kaplatıp gülpenbe şâli ferve-i şemmûruna
Ol siyeh zülfü döküp ol sîne-i billûruna
Itr-ı şâhîler sürüp ol gerden-i kâfûruna
Îyddir çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum (s. 353)

Bir bayram sabahı gördüğü bir dilberi Nedim şu pitoresk mısralarla tasvir eder :

Pür etti kûçeyi sıyt-ı feşâfeş-i dâmân
Erişti zirve-i nâhîde çınçın-ı halhal
.....
Ne gördüm ol büt-i nâzende nîm mest olmuş
Kolunda dâmen-i kerrâke elde bir gül-i âl (s. 36)

Yukarıki örnekler Nedim'in çevresinde kılık ve kıyafete verilen ehemmiyeti gösteriyor. Şâir, nasıl mimarî ve eşyadan faydalanarak, mazmunlar yapmışsa, kılık ve kıyafeti de imaj unsuru olarak kullanıyor. Bir beytinde yıldızlı gökyüzünü, altın düğmeli bir entariye benzeterek, Sultan Ahmed'in «dûş-ı kadr»ine giydiriyor :

Ya'ni Sultan Ahmed-i gazi ki dûş-ı kadrine
Atlas-ı gerdun mezerkeş düğmeli bir entari (s. 21)

Kendisi de fikrinin gelinine, gökyüzünün yıldızları gibi altın işlemeli bir peçeyi münasip bulur :

Encüm değil felekte kazâ bikr-i fikrime
Her şeb hediyye bir tutuk-ı zer-nişan verir (s. 18)

Şehir zanaatkârları nasıl güzel kumaş dokuyarak, ekâbirin elbiselerini ziynetle bezerlerse, şâirler de kelimelerden kumaşlar dokuyarak onları süslerler:

Hemîşe tâ kumâş-ı zerkeş-i vasf-ı keremkârın
Ede lebrîz-i revnak destgâh-ı şi'r ü inşâyı (s. 33)

Şehirli için kıyafet o kadar ehemmiyetlidir ki, onun tabiata bakış tarzını

dahi tâyin eder. Diğer Divan şâirleri gibi Nedim de tabiatı beşerileştirir. Ağaçları insan şeklinde görür. Aşağıdaki iki beyit bunu çok güzel gösterir :

Başında kar saçağı sarık arkada sâde
Nice gezer bu soğuklarda bilmezem ar'ar (s. 54)

Burada kışın üzerine kar yağmış olan ağaç, kılık ve kıyafetiyle bir şehirliye benzetilmiştir. Sadâbâd'ın bağları ve servileri de insanlar gibi süslü elbiseler giyerler :

Biçinmiş bâğlar ıydiyye cümle fıstıkî atlas
Sarınmış bâşına neftî şâl her serv-i hıraman

Bu makalede Nedim'in şiirlerinde kullandığı mimarî, eşya ve kıyafete ait bütün unsurları ve şehir hayatı ile ilgili diğer malzemeyi meselâ merasimleri, örf ve âdetleri, konuşma tarzlarını almadık. Fakat zikretmiş olduğumuz örnekler, şehir çevresinin şiire nasıl girdiğini, düşünce ve hayâllerin esasını teşkil ettiğini göstermeğe kâfidir zannediyoruz. Bunlar bize Divan şiirinin şehir medeniyetiyle olan yakın alâkasını gösteriyor. Türklük, göçebelikten yerleşik medeniyete geçtikten sonra, bütün sosyal hayatıyle beraber zihniyeti, sanatı ve edebiyatı da değişmiştir. Bu devrede köyle şehir arasında büyük farklar meydana gelmiştir. Divan edebiyatı, eski şehir medeniyetinin mahsulüdür. Onun arkasında, mimarisi, eşyası, kıyafeti, örf ve âdetiyle şehir vardır. Onu Fars ve Arap edebiyatının basit bir taklidi zannetmek yanlış bir görüştür. Eğer bir taklit bahis konusu ise bu, sadece edebiyata değil, bütün şehir hayatına racidir. Göçebelikten yerleşik medeniyete geçen Türk, kendinden önce kurulmuş olan şehir medeniyetini benimsemiş ve devam ettirmiştir. Edebiyat bu oluşun sadece bir cephesidir ve bütüne bağlıdır. Onu bütün içinde mütalâa etmek lâzımdır. Divan edebiyatında her imaj bizi Ortaçağ müslüman şehir medeniyetine götürür. Her imajda onun küçük bir parçası gizlidir. Bir eşya, bir nükte, bir hareket bizi arka planda bulunan bir yaşayış ve düşünüş tarzına götürür. Divan şiirini izah ederken, bu arka planı unutmamak icap eder.

İstanbul Enstitüsü dergisi, c. III, 1957, s. 43-55.

YENİ TÜRK EDEBİYATI

ŞİNASİ'NİN TÜRK ŞİİRİNDE YAPTIĞI YENİLİK

Şinasi'nin nesir sahasında yaptığı yenilik umumiyetle kabul edilmekle beraber, şiir sahasındaki rolü açık ve kesin olarak belirtilmemiştir. Bu hususta verilen hükümler benimsenen ölçülere göre değişmektedir: Meselâ, Abdülhak Hâmid veya Tevfik Fikret'i ölçü kabul edenler, Şinasi'nin şiirde hemen hiç bir şey yapmadığını ileri sürerler. Sosyal ve siyasî kanaatleri edebî bir ölçü gibi kullananlara göre, *Tasvir* kurucusunun Reşid Paşa münasebetiyle söylediği fikirler ve bazı tabirler, yeni ve ileri bir inkılâba işaret ederler. Dili kıymetlendirenlerin nazarında ise Şinasi'nin «safî türkçe» mısraları bilhassa değerlidir.

Birbirini tutmayan bu hükümlerden daha emin bir neticeye varmak mümkün müdür? Bu ancak edebî hüküm için alınacak esasların iyice tayin edilmesine bağlıdır. Bundan dolayı evvelâ yukarıki hükümlerin temeli olan ölçüleri gözden geçirelim.

Bir şâiri diğer bir şâir için ölçü tutmanın sakat olduğu kâfi derecede açıktır. Bu düşünüş sanatın ilk prensibine aykırıdır, çünkü sanatta esas orijinalitedir. Orijinalite esas olunca, bir sanatkâr diğer bir sanatkârdan daha küçük veya daha büyük olmaz, ancak ayrı olabilir. Sanatta yenilik deyince de akla her şeyden önce ayrılık gelir. Bundan dolayı Şinasi için sorulacak sual şu olabilir: Şinasi kendinden önceki Türk şiirinden ayrı bir şiir vücuda getirebilmiş midir?

Fakat burada ne bakımdan ayrılık suali ile karşılaşırız. Muhtevayı nazar-ı itibara alanlar, yukarıda zikrettiğimiz ikinci hükmü ileri süreceklerdir: Şinasi'nin birtakım yeni fikirler getirdiği hükmünü. İlk bakışta doğru gibi görünen bu ölçü de bizi tatmin etmiyor. Zira, ileride belirteceğimiz üzere, Şinasi, tamamiyle eski fikirleri anlattığı yerlerde de yenidir. Sonra bu ölçü, dünya görüşleri, hassasiyet tarzları, hattâ üslûp malzemeleri müşterek olan Divan ve Servet-i fünun şâirlerini kavramağa elverişli değildir. Muayyen bir devrede, aynı muhtevayı anlatan şâirlerin ayrı eserler vücuda getirebilecekleri, getirdikleri açık bir gerçektir. Eğer muhteva şaşmaz bir ölçü olsaydı, bütün Divan ve Servet-i Fünun şâirleri hattâ daha sonraki şâirleri değersiz saymamız icap ederdi.

Safî Türkçeyi estetik bir değer saymak da bizce basit bir görüştür. Dil, şâir veya yazar için sadece bir malzemedir. Diğer sanatlarda olduğu gibi, edebiyatta da malzeme değil, malzemeyi kullanış ehemmiyetlidir. Edirneli Nazmi ile Tatavlalı Mahremi de safî Türkçe şiirler vücuda getirmişlerdir. Bununla beraber, onlar Divan edebiyatı zihniyetini ifade ederler. Aksine bir Türk şâiri yabancı kelimeler kullanmak suretiyle orijinal şiirler vücuda getirebilir: Abdülhak Hamid, Tevfik Fikret, Cenab v.s.

Muhteva ve dil malzemesi emin bir ölçü olamadığına göre, yazar veya şâirin eserini neye göre değerlendireceğiz? Üslûba göre. Gerçekten ortak bir dünya görüşü ve ortak bir dil malzemesine sahip olan sanatkârların şahsiyetlerini kendilerine has bir üslûp yaratabilmeleriyle değerlendirmek bize en uygun yol gibi görünüyor. Bu ölçünün eski şâirler için olduğu kadar, yeni şâirler için de elverişli olduğu kanaatindeyiz. Avrupa'da yalnız edebiyat sahasında değil, bütün sanat araştırmalarında bugün bu ölçü esas alınmaktadır. Bizim de bu ölçüyü kabul etmemizin zamanı gelmiştir.

Şinasi'nin şiirlerine bu ölçü ile yaklaştığımız zaman ne buluruz? Bu hususta edebiyat kitaplarımızda olduğu gibi küllî ve müphem ifadeler kullanmak yetmez. Üslûbu bütün teferruatıyle incelemek, ondan sonra elde edilecek neticeyi bir prensipte toplamak lâzım gelir. Bu prensip, yazar veya şâirin hakikî şahsiyetini verir ve bu netice muhteva tedkiki ve biyografi ile tamamlanabilir.

Biz bu makalede Şinasi'nin şiirleri üzerinde böyle bir deneme yapmak istiyoruz. Fakat evvelâ Şinasi'nin şiirlerinin çağdaşlarına ilk çarpışta nasıl bir intiba bıraktığını tesbit etmeliyiz. Bunun şu önemi vardır: Bir üslûp ilkin ne kadar yeni olursa olsun, zamanla hususiyetini kaybeder, eskir. Çünkü bir yazar veya şâirin üslûpta yaptığı yenilikler, sonraki nesiller tarafından benimsenir. Ve öyle bir netice hasıl olur ki sondan arkaya bakıldığı zaman, bütün bir devre aynı plan içinde görünür. Şinasi'nin başına da böyle bir akıbet gelmiştir. Üslûpta yaptığı yenilikler, sonraki nesiller tarafından benimsenmiş ve aşılmış, bugün için bütün orijinalliğini kaybetmiştir. Bazı şâirler nesillerce taklit edilmelerine rağmen üslûpçu şahsiyetini muhafaza ederler. Bazılarının eserleri de âdeta yeni yetişenler için gıda olur, onları besler, fakat bu esnada kendileri de tüketilmiş bulunurlar. Şinasi bu neviden bir şahsiyettir.

Böyle bir şahsiyetin edebiyat tarihindeki yerini belirtmek için, onu bâkir anına irca etmek, yani zamanına çıkmak ve daha iyisi, bakış noktasını kendisinden önceki bir merhaleden seçmek yerinde olur. Şinasi'nin çağdaşları üzerinde bıraktığı ilk intibaı tesbit etmek için elimizde güzel bir vesika vardır. O da genç Nâmık Kemal'in şu satırlarıdır:

«Hangi senede olduğu hatırımda değildir: Fakat zannıma göre 78 sene-i hicriyesinde olacak;[1] bir Ramazan günü kitab aramak için Sultan Bayezıd camii avlusundaki sergilere girdim. Elime ta'lik yazı litograf basma ile bir kâğıt parçası tutuşdurdular. Yirmi de para istediler. Parayı verdim, kâğıdı aldım. Üstünde İlâhî ünvanını gördüm.[2] Derviş Yunus İlâhîsi zannettim. Bununla beraber okumağa başladım. O İlâhî ne idi biliyor musun, ne idi? Beni, yazdığım yazının şimdiki derecesine îsâl etmeğe, milletin lisanını şimdiki haline getirmeğe sebeb-i müstakil olan ilâhî bir İlâhî idi. Sade fikre ne kadar da yakışır. Mebâdîsi şudur:

Hak Teâlâ azamet âleminin pâdişehi
Lâ-mekândır olamaz devletinin tahtgehi

nesren yazdığı şeyleri gördüğüm, hattâ beğenmediğim Şinasi'nin ilâhî bir hakîm olduğunu o şiirinden anladım. Fakat fikrimi tamamiyle edebiyat arkadaşlarıma anlatamadım. Gittim, kendini buldum. Gazetesine muîn oldum. Merhum Şinasi *Tasvir-i Efkâr* ile edebiyat-ı sahihaya Osmanlı lisanında tesis etti. Ben de gûyâ muîni idim.»[3]

Namık Kemal'in *Münâcaat* karşısında duyduğu bu heyecanı bugünkü neslin anlaması güçtür. Bu heyecanı biz ancak düşünce yolu ile kavrayabiliriz: Bu şiirle karşılaşan insan, Divan edebiyatı içinde yetişmiş, hattâ bir de küçük bir Divan vücuda getirmiştir. Kemal'in Şinasi ile tanışmadan önce Leskofçalı Galib, Arif Hikmet, Kâzım Paşa gibi devrin kudretli Divan şâirlerinin kurduğu Encümen-i Şuara'ya mensup olduğunu biliyoruz. Binaenaleyh *Münâcaat* kendisine tamamiyle yabancı bir yenilik ve güzellik duyurmuş olmalı ki, Kemal bu derece heyecanlanmış bulunsun. Bu heyecan o kadar kuvvetli olmuştur ki, onu âdeta eski hayat merkezinden oynatarak, geleceği çok geniş imkânlarla dolu yeni bir merkeze sürüklemiştir. Kemal'i Şinasi'ye doğru çeken başka sebepler bulunsa bile, yukarıki ifadeleri samimi kabul ederek, *Münâcaat*'ın üzerine daha büyük bir dikkatle eğilmemiz yerinde olur. Belki bu suretle Şinasi'nin şiirimizde vücuda getirdiği değişikliğin sırrını yakalayabiliriz.

Şimdi bu değişikliği kavramak için gidilecek yol bellidir: *Münâcaat*'ı eski münâcaatlarla mukayese etmek ve aralarındaki ayrılıkları meydana çıkarmak.

---

(1) Miladî 1861.

(2) Kem[illegible] mısralardan da anlaşılacağı üzere bu şiirin adı İlâhî değil.

(3) [illegible] Kemal'in bilinmeyen bir eseri. Ulus, 22 Kânun-ı ev-

Hocam Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan 1936 yılında neşretmiş olduğu *Divan edebiyatında tevhidler* adlı dört fasikülünde bu eski şiir şeklinde kullanılan üslûp malzemesini teferruatına kadar incelemiştir. Orada mevcut bilgi bizim için bir mukayese vasıtası olacaktır.

Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan, bu şekil hakkında şöyle demektedir: «Tevhid ve münâcaat, dinî şiirin başında gelir... Bir tevhid üç esaslı kısma ayrılır: Birinci kısımda Tanrı'nın selbî ve sübûtî sıfatlarından bahsedilir. İkinci kısımda sübûtî sıfatlardan kudretin kâinattaki tecellileri gelir. Üçüncü kısım münâcaattır. Aşağı yukarı her tevhidde bu üç esaslı unsuru bulabiliriz. Birinci kısımda lirizme rastlanmaz. İkinci kısımda, kemal ve kudretin, üçüncü kısımda ise beşerî aczin, korkunun heyecanını buluruz».[4]

Şinasi'nin *Münâcaat*'ı da aşağı yukarı bu plana uygundur[5]. 40 mısralık şiirin ilk 20 mısraında Tanrı'dan, Tanrı'nın kudretinden, Tanrı ile kâinatın münasebetinden bahseden Şinasi, ikinci 20 mısrada kendisinden, isyan, günah ve aczinden bahseder. Demek ki Şinasi plan itibariyle eski münâcaatta bir değişiklik yapmıyor.[6]

Bu planın içini dolduran maddelere gelince: Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın tedkikinde geniş bir şekilde görüldüğü üzere, eski tevhidlerde kullanılan malzeme çok zengin ve çeşitlidir. Şinasi'nin *Münâcaat*'ı ise bu bakımdan hayli fakirdir. Başka bir deyimle Şinasi Divan şâirlerinin kullandıkları «madde» lerden çoğunu şiirine sokmamıştır. İşte bu nokta bizce çok mühimdir. Eski tevhidleri çok iyi bilen Nâmık Kemal'e *Münâcaat*'ın sade gelmesinin sebeplerinden biri budur. Eskiden Yeni Cami'nin etrafı bir sürü salaş baraka ile dolu idi. Karmakarışık bir pazar yeri manzarası arzeden bu muhit içinde âbide âdeta boğulmuş gibiydi. İstanbul Belediyesi bütün o kalabalığı ortadan kaldırdıktan sonra, cami yekpare ve ulvî şekli ile kendini gösteriverdi. Teşbih caizse, Şinasi'nin *Münâcaat*'ta yaptığı tasfiye ameliyesi de buna benzer. Eski tevhidlerde Tanrı tıpkı Yeni Cami gibi teferruat içinde boğulmuştu. Şinasi bu teferruatı kaldırmak suretiyle âdeta

(4) Divan edebiyatında tevhidler, fasikül III, s. 5-6.

(5) Şinasi telif şiirlerini Müntehabat-ı Eş'ar adlı bir kitapta toplamış ve 1862 yılında neşretmiştir. Bu kitap eski yazı ile beş-altı kere basıldığı gibi, 1945 de Mualla Anıl tarafından ve 1960 da Süheyl Beken tarafından yeniden yayınlanmıştır. Zikredilen metinler bu son baskıdan alınmıştır. Münâcaat için bk. s. 4-6.

(6) Eski tevhidler genellikle kaside tarzında yazıldığı halde, Şinasi'ninki mesnevî tarzındadır. Şinasi bu son tarzı belki de kafiye bakımından Türkçeye daha elverişli bulduğu için seçmiştir.

Tanrı'ya daha yekpare bir hüviyet verdi. O nesirde de böyle bir tasfiye yapmıştı. Uzun, ağdalı, belkemiği olmayan, sentakssız diyebileceğimiz eski cümleyi atan Şinasi, birden kısa, vâzıh ve sağlam yapılı Fransız cümlesine benzer bir cümle yarattı.. Demek ki Şinasi'nin şiirde yaptığı inkılâp, nesirde yaptığının bir başka çeşididir.

Şinasi *Münâcaat*'ta hangi «madde»leri atmış, hangilerini alakoymuştur ve bunun sebebi nedir? Eskiler arapça, farsça bir sürü kelime ve edebî sanat, mazmun yığını ile Tanrı'nın zatının beşerî idrakin üstünde olduğundan, zatı kâinattan ayrı olmakla beraber kâinatın onunla dolu bulunduğundan, selbî sıfatlarından, beka, kıdem ve vahdaniyetinden, kaza ve kaderden, cemal ve celâlinden ilh. bahsediyorlardı.[7] Eskiler, Tanrı'nın kudretini göstermek için teferruata inerler, hemen bütün mahlukları sayarlardı: Öküz, vaşak, yılan, örümcek, ipekböceği, kuşlar, bitkiler, buğday, ağaçlar ve çiçekler, çimen; kıymetli taşlar; inci, misk, şeker ve bal... Sonra Peygamberlerin mucize ve hayatlarından: İsa, Musa, İbrahim, İsmail, Süleyman, Zekeriya! Bu varlıklardan her biri eski şâirler için bir «mazmun» yapma vesilesi idi.

Şinasi'ye gelince: Seçme birkaç unsurla, bize, Tanrı'yı ve onun kâinata hâkim oluşunu duyurmasını bilmiştir: Tanrı azamet âleminin padişahıdır; lâ-mekândır; devletinin tahtgehi yoktur; ezelî mülk zatına hastır; yeri ve göğü o yaratmıştır. Şinasi'nin zevkle üzerinde durduğu şey, bilhassa astronomik elemandır:

Bî-hudûd anda olan kevkebe-i lemyezelî
.....
Pertev-i rahmetinin lem'asıdır ayla güneş
.....
Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar
Anların şûlesi gök kubbesini yaldızlar
Kimi sâbit kimi seyyâr be-takdîr-i kadir
Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münîr (s. 4-5)

Şinasi, eski şâirler gibi yeryüzüne inmez, küçük mahlukların adını dahi zikretmez; gökyüzünde kalır. Kâinatın harikulâdeliği! Açıkça hissolunur ki, onu cezbeden şey budur.

Pascal «yıldızların sonsuzluğu beni ürpertiyor» diyordu. Ortaçağ astronomi-

(7) Divan edebiyatında tevhidler. Fasikül II de bu malzeme teferruatıyle incelenmiştir.

sinden yeniçağ astronomisine geçişin, bütün insanlığı nasıl derin bir hayrete düşürdüğü ve yüzyıllarca inanılmış temel fikirleri sarsarak dünya kültürünün baştan başa değişmesine sebep olduğu malumdur. Galile'nin buluşları karşısında ilkin şaşkına dönen ve bu yeni fikirleri boğmağa çalışan kilise, daha sonraları Spinoza gibi panteist filozofların sonsuz kâinatla dinî fikirleri uzlaştırmaları üzerine, aynı buluşları bir destek olarak kullanmıştır. XVIII ve XIX uncu yüzyıllarda kâinat karşısında hayretin dinî duyguları kuvvetle beslediği görülür. Tanzimat'tan sonra bizde de dinî duyguları kâinatın sonsuzluğu fikirlerine dayayanlar, hattâ, Hoca Tahsin Efendi gibi tam bir panteizme giden şahsiyetler yetişmiştir. Tanzimat devri yazarları tabiat fikri ile Tanrı fikrini «kudret» kelimesi içinde birleştirmeğe çalıştılar.[8]

Bu ışık içine konulunca, Şinasi'nin *Münâcaat*'ında Tanrı'yı astronomik elemanlarla duyurmağa çalışmasının mânası daha iyi anlaşılır. Şinasi bu suretle şiirine modern bir tem sokmuş sayılabilir.

Şimdi *Münâcaat*'taki diğer yeni «madde» leri gözden geçirelim :

Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münîr (s. 5)

mısraından sonra Şinasi, eskilerde kuvvetle üzerinde durulmayan bir meseleden bahsediyor: Tanrı'nın isbatı meselesi. Eskiler için Tanrı'nın varlığı bedihî bir hakikattir; bunu isbata kalkmak hem abes, hem de günahtır. Fakat Şinasi, birdenbire, XVIII inci yüzyılın akılcı filozoflarını hatırlatan şöyle bir mısra yazıyor:

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım (s. 5)

Akıl, eskiler tarafından daima aşağı görülmüş bir melekedir. Onun Tanrı'yı anlamasına imkân yoktur. Şinasi ise Tanrı'nın birliğine inanması için aklının şehadetine «lüzum» olduğunu ileri sürüyor. «Lâzım» kelimesi bilhassa mânalıdır. Akıl, şüpheyi de beraberinde getirir. Şüphenin Abdülhak Hâmid'i nasıl bir buhrana sevkettiğini, aynı duygunun Servet-i fünun neslinde Tanrı'yı inkâra kadar vardığını biliyoruz. Şinasi'de henüz tam şüphe alâmeti yoktur. Fakat akılcılık vardır. Akıl isbat ister. Şinasi yukarıda zikrettiğimiz mısralarda kâinatı bir delil olarak kullandıktan sonra başka delillere de başvuruyor :

(8) Şinasi neslinin bu konular üzerindeki faaliyetlerini görmek için Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye tarafından neşredilmiş bulunan Mecmua-i Fünun'a bakınız. Bu cemiyet ve mecmua hakkında bk. Mehmet Kaplan, Bizde Avrupa kültürünün ilk öncüleri, İstanbul, nr. 62, 15 Haziran 1946.

Varlığın bilme ne hacet küre-i âlem ile
Yeter isbâtına halk ettiği bir zerre bile (s. 5)

fakat şâir bundan da pek emin değildir. Dış âlem, göz, Tanrı'yı isbat edemez. Binaenaleyh tekrar eski delile, «iç kuvvet»e müracaat lâzım. Şinasi de böyle yapıyor:

Göremez zâtını mahlûkunun âdî nazarı
Hisseder nûrunu amma ki basîret basarı (s. 5)

Şinasi'nin dindar olduğundan şüphe etmiyoruz. Fakat bu dindarlığın eski tarz bir dindarlık olmadığından da eminiz. Bu dindarlık, bâtıl inançlardan kurtulmuş, modern, esaslarını ilimde, akılda ve psikolojide arayan bir dindarlıktır.

Münâcaat'ın 20 mısra tutan ikinci kısmı, Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın tabiri ile «lirik» bir mahiyet taşır; yani şâir burada kendi ruhundan bahseder. Bu kısımda Şinasi eskilerden ne bakımdan ayrılıyor? Muhtevaya bakacak olursak, hemen hemen hiç bir yenilik yoktur, fakat üslûp tamamiyle başkadır. Bu başkalık evvelâ «ton» da kendini hissettirir. Eski tevhidlerin asıl münâcaat kısmı Tanrı'ya bir yalvarmadır. Ahmedî'nin:

Ahmedî'nin ey kerîm itgil günâhın cümle af
Kim sen ehl-i mağfiretsin bî-şekk ü ehl-i nevâl

Sadrî'nin:

Hudâyâ rûzi kıl tevfîki ana
Vara doğru yola âsan Hudâya

Rabbânî'nin:

Sensin ol kim evvelîn ü âhirin ilmündedür
Sensin ol kim tayyib ü tahirler itti iltica[9]

Fuzulî'nin:

Ümîd var ki âyine-i zamîrimden
Hemîşe saykal-ı ihsânın ola jeng-zeda

(9) Divan edebiyatında tevhidler, Fasikül I, s. 5, 26, 32.

Ümid var ki lutfundan olmaya nevmîd
Dil-i Fuzûlî-i âşüfte-hâl ü bî-ser ü pâ
Müyesser ola ana şahrah-ı ışkında
Devâm-ı hüsn ü kabûl ü sebât-ı resm-i vefâ[10]

mısraları bu «ton» hakkında bir fikir verebilir. Şinasi'nin *Münâcaat*'ının son kısmı ayrı bir «ton» a sahiptir. Bir defa Tanrı'ya yalvarma edasını taşımaz. Şinasi'de Tanrı'ya hitap eden bir tek kelimenin dahi bulunmaması dikkati çekicidir. *Münâcaat*'ın sonunda şâir «kendi kendine» konuşur ve ifade patetik bir edaya bürünür. Tekrarlanan soru ve ünlemler bu patetiki çok iyi belirtir:

Ey Şinâsî, içimi havf-ı ilâhî dağlar
Sûretim gerçi güler kalb gözüm kan ağlar
Eder isyânıma gönlümde nedâmet galebe
Neyleyim yüz bulamam ye's ile afvım talebe
Ne deyim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir
Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir
Nûr-ı rahmet neye güldürmeye rûy-i siyehim
Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim
Bî-nihâye keremi âleme şâmil mi değil
Yoksa âlemde kulu âleme dâhil mi değil
Kulunun za'fına nisbet çoğ ise noksânı
Ya anın kahrına galib mi değil ihsânı (s. 5-6)

Bu üslûp, Divan üslûbundan bambaşka, Fransız trajedisinden gelen bir kendi kendine konuşma üslûbudur. Mısradan mısraa ton değiştiği gibi :

Ne deyim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir (s. 5)

mısraında, aynı mısra içinde üç kere ton değişiyor. Eski edebiyatımızda bu kadar hareketli ve canlı bir ifadeye rastlamak hemen hemen imkânsızdır[11].

Üslûbunun karakterini tesbit ettikten sonra, bunun neye delâlet ettiğini sorabiliriz. Niçin Şinasi Tanrı'ya yalvarmıyor da kendi kendisine konuşuyor? Konuşmanın konusu da üzerinde durulmağa değer: Şâir kendisini âsi ve günahkâr hissediyor. Acaba Tanrı onu affedecek midir? Şinasi bu aftan şüphe etmez görünüyorsa da, üslûbu, içinde bir fırtınanın döndüğünü ifşa ediyor. Bu derunî tra-

(10) ayn. esr., Fasikül II, s. 8.
(11) Şinasi, manzum hikâyelerinde aynı hareketli sentaksı diyaloga da tatbik etmiş ve hayli başarılı olmuştur.

jediyi yukarıda temas ettiğimiz akılcılık ile birleştiremez miyiz? Tanzimat neslinin kalbinde akıl ile iman kuvvetle çarpışmıştır. İki medeniyet sistemi, doğu ile batı karşılaşıyordu. Bu çarpışmanın en tipik ifadesini Hâmid'de görüyoruz[12]. Pek açık olmamakla beraber, bu trajedinin Şinasi'de de bulunduğunu *Münâcaat*'tan sezmek mümkündür.

Münâcaat'ın tem ve ton bakımından eskilerden ayrıldığını gösterdikten sonra, üslûba ait diğer unsurları saymak kolaylaşıyor. Şinasi diğer şiirlerinde olduğu gibi, bu şiirinde de halkın kullandığı kelimelere ve ifade tarzlarına fazla yer veriyor :

Ey Şinasi içimi havf-i ilâhî dağlar
Sûretim gerçi güler kalb gözüm kan ağlar (s. 5)

mısraları sadece kelime unsuru bakımından değil, tasavvur ve eda bakımından da «halkçı» dır. Şâirimizin Türkçe kelimeleri kafiye yapmak suretiyle (güneş - ateş; yıldızlar-yaldızlar; dağlar-ağlar) dikkati bu kelimeler üzerine çekmesi, ayrıca kayda değer bir hususiyettir.

Münâcaat'ta üslûp bakımından işaret edilecek önemli noktalardan biri de, Şinasi'nin Divan mecazlarını terkederek âdeta çıplak bir ifade vücuda getirmek istemesidir. Onun sadelik sırlarından birisi muhakkak ki budur. Sadelik, bazılarının zannettikleri gibi, «safî Türkçe kelimeler kullanmak demek değildir. Edirneli Nazmi ile Tatavlalı Mahremî'nin şiirlerinde görüldüğü üzere, bir şâir «safî Türkçe» kelimeler kullanmakla beraber yine de çok süslü olabilir[13]. Hakiki sadelik, duygu ve düşünceyi mecazî ifadeye bürünmeden, doğrudan doğruya ifade etmek veya edebî sanatları sunilik hissi vermeyecek bir tarzda kullanmak suretiyle elde olunur.

Ne deyim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir
Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir (s. 5)

mısralarında hiç bir mecazî ifade ve mazmun yoktur, bu mısralar yakın bir edaya sahiptir. Şinasi *Münâcaat*'ın yalnız ilk kısmında, eski tevhidlerde de kullanı-

(12) Bk. Garam'daki içtimaî ve felsefî fikirler, s.

(13) Cenab Şehabeddin hayatının sonuna doğru Türkçe kelimeler kullanmış, fakat süslü üslûbu terketmemiştir. Bugün de Türkçe kelimeler kullanan, fakat süslü üslûba düşkün yazarlarımız vardır.

lan Tanrı-padişah imajına başvuruyor. Fakat bu imaj bir süs olmaktan ziyade, Tanrı'nın kâinata hâkim oluşunu anlatan zarurî bir ifade vasıtasıdır. Bu imaj sayesinde Şinasi baştan 16 mısraı sade kılmanın çaresini bulmuştur :

Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı
Dolu boş cümle yed-i kudretinin îcâdı
.....
Emri vech üzre yer eyler gece gündüz hareket
Değişir tazelenir mevsim-i feyz ü bereket

mısralarında, yukarıdan beri devam eden Tanrı - padişah imajı sadece «mündemiç» bulunur. Bu «mündemiç» imajdan başka şâir hiç bir mecazî ifadeye başvurmaz.

Bu izahatımla Şinasi'nin çıplak yahut hemen hemen çıplak bir üslûp vücuda getirdiğini belirtmek istiyorum. Birçoklarına bu üslûp «kuru» görünmüştür. Fakat Divan edebiyatının ağır tezyinatlı üslûp hırkasını çıkarıp atmak için böyle bir inkılâba lüzum vardı.

Yabancı kelimeleri kullanmanın da bir «süslü üslûp» vasıtası olduğunu söylemeğe hacet var mıdır? Medreseden köyüne dönen delikanlının allâme olduğunu göstermek için babası ile «lugat paralayarak» konuşması hikâyesi bu noktayı çok güzel izah eder. Hacivad'ın lugatları Karagöz için daima ters bir anlama ve alay konusu olur. Dilde halkçılık veya yabancılık hem bir zihniyet ve sosyal sınıf meselesi, hem de bir üslûp meselesidir. Şinasi esas düşünceleri itibariyle halkçı idi. Üslûbu ile de halktan olmak istedi. Sade ifade kullanmasının, Türkçe kelimelere rağbet etmesinin sebeplerini burada aramak lâzımdır. Diğer şiirlerinin tedkiki bize bu noktayı daha iyi aydınlatacaktır. *Münâcaat*'ta Tanrı'sını anlatan Şinasi, kasidelerinde Peygamber'ini anlatmıştır. Şimdi onları gözden geçirelim.

Aslında Arapların icat ettiği bir nazım şekli olan kasidenin, daha Iranlıların eline geçmeden önce şeması belirmişti. «Arap kasidesi mersiye, medhiye, fahriye, tegazzül gibi birçok muhtelif unsurlardan mürekkep bir halita, daha doğrusu —bütün bu unsurlar kaside şekli dahilinde birbirinden ayrı ve müstakil durduğu için— birer mecmua idi».[14]

Iran şâirleri kasidede pek az değişiklik yaptılar. Kaside onlarda da «tavsif, tegazzül, fahriye gibi muhtelif unsurların karışmasından husule gelen, mevzu-

(14) Köprülüzâde Mehmed Fuad, Türk edebiyatı tarihi, İstanbul 1962, s. 162.

larına göre medhiye, hicviye, mersiye, naat, tevhid ve münacaat gibi birtakım kısımlara ayrılabilecek bir mecmuadır. Muahhar edebiyat nazariyyecileri bunun kavâid ve nazariyatını tesbite çalışmışlardır ki, bu kavâid, muahharen edebiyatımıza da intikal ederek pek az ve ehemmiyetsiz farklarla asırlarca Türk şiirinde de hükümran olmuştur».[15]

Türk edebiyatında kasidenin inkişafına dair, maalesef, teferruatlı bir araştırma yoktur. Bundan dolayı, Şinasi'nin kasidelerini değerlendirirken, ancak bu genel şema ile iktifa etmek ve bizzat kendisinin «üslûb-ı kadîm üzere inşâd olundu» dediği kasidesini mukayesemize esas almak mecburiyetindeyiz.

Şinasi beş kaside yazmıştır. Bunlardan biri Nef'î'nin «Eyler» redifli kasidesinin yedi beytine naziredir ve hakikî bir kaside sayılamaz, çünkü içinde bir memduhtan bahis yoktur. Diğer dört tanesi, Reşid Paşa'yı konu alır. Dikkate değer bir vâkıadır ki, Şinasi, Abdülmecid ve Abdülaziz hakkında hiç bir kaside yazmamıştır. Abdülmecid'den bahseden şiirleri sadece *Marş*'ı ile «tahminen 1268 de Paris'te basılmış olan Tasvir-i hümayun etrafına yazıldı» diye kaydettiği dört beyitlik bir şiir ve «Kadir gecesi kandil ile resm olunmak için» kaleme aldığı iki beyitlik bir medhiyeden ibarettir.

Biyografisinden, Şinasi'nin *Tasvir-i Efkâr*'dan hoşlanan Abdülaziz'in yolladığı elli altını kabul etmediğini biliyoruz. Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal, Hâmid de dahil, yeni Türk edebiyatının büyüklere en az dalkavukluk eden, inzivasında hür yaşamaktan hoşlanan bir şahsiyetidir. Onun Bâb-ı Âli'den çekilerek, mahiyet itibarıyle Bâb-ı Âli'ye muhalif ilk gayri resmi Türkçe gazeteyi kurması da karakterini belirten bir hâdisedir. Gerek padişahlara kaside takdim etmeyişi, gerek tek başına çıkardığı gazetesi ile Şinasi, Divan edebiyatının saraya ve hükûmete bağlanma geleneğini kıran ilk Türk edebiyatçısıdır. Bunları düşünerek Şinasi'nin Reşid Paşa'ya kasideler yazmasını başka bir zaviyeden mütalaâ etmek icap eder. Şinasi için Reşid Paşa gerçekten sevilen bir insan, memleketi kurtarmağa çalışan bir kahramandır. Şinasi'nin zamanında Fransız gençleri için Napoléon bir kült konusu idi. Şinasi için de Reşid Paşa böyle bir timsal olmuştur. Şinasi, Reşid Paşa'yı kendi inandığı fikirleri tatbik eden bir insan olarak yüceltmiştir. Şinasi'nin nazarında Reşid Paşa bir peygamber, bir «resul» dür.

Aceb midir medeniyyet resûlü dense sana (s. 26)

mısraını o, samimi olarak söylemiştir. Şu halde Şinasi'nin kasidelerini bir dal-

(15) Türk edebiyatı tarihi, s. 162.

kavukluk, bir caize kasidesi değil, «kendi idealinin bir terennümü» olarak kabul etmek ve böyle incelemek icap eder. Ondan az sonra, talebesi Nâmık Kemal, hürriyet ve vatan için kaside yazacaktır.[16] İkisinin arasında, esas itibariyle sadece timsal ve üslûp farkı vardır, demek mübalâğalı olmaz sanırım.

Şinasi'nin kasidede yaptığı değişikliği 1265/1849 da yazdığı ve «üslûb-ı kadîm üzere inşad olundu» dediği kaside ile bu tarihten sonra kaleme aldığı kasidelerle mukayese ederek belirtmeğe çalışalım :

Paris'e gitmeden önce yazdığı anlaşılan[17] ilk kaside bütün hüviyeti ile Divan edebiyatı kasidelerine benzer. Evvelâ burada memduha karşı alınan mübalâğalı tavır tamamiyle eski kasidelerden gelmedir. Kasidede kullanılan fikir ve sanat «madde» leri de, bir iki unsur müstesna, eskilerde mevcuttur. Nihayet kelimeleri seçme ve terkip zevki kuvvetle eskilerin tesiri altındadır. Bu noktaları biraz daha tafsilâtlı olarak görelim :

a) Memduha karşı alınan tavır: Eski kasidelerde övme hakikî meziyetlere değil, hayâlî meziyetlere dayanırdı ve medhedilen insanda mevcut olduğu farzedilen meziyet ve kabiliyetler en son haddine erişmiş olarak gösterilirdi. Ton aşırı derecede mübalâğalı idi. Şinasi de bahis konusu olan kasidesinde bu âdete uyar. Meselâ Reşid Paşa iyi bir sadrazamdı demekle yetinmez, yahut onun hususiyetini belirtmez. Umumî ve müphem bir ifade ile onun cihanı saadete garketmiş bir insan olduğunu söyler :

Bârek-Allah zehî Sadr-ı Reşîd-i devrân
Oldu ahdinde anın münşerihü's-sadr cihân (s. 15)

Reşid Paşa tarihte gelmiş geçmiş bütün sadrazamlardan üstündür :

İşte envâ-ı mecellât-ı tevârih-i selef
Var mı zâtı gibi düstûr-ı mülûkî dîvân (s. 15)

İnsanların Reşid Paşa'yı övmeleri yetmez; gökyüzü sâkinleri de onu medhederler:

Kalem-i kâtib-i cân levha edip böyle rakam
Eder evsâfını sükkan-ı felek virdi-zebân (s. 15)

---

(16) Bu şiir için bk. Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Şiir tahlilleri 5. bsk., İstanbul 1975, s. 35-42.

(17) Paris'in bâde-i şevkıyle olup mest ü harâb, s. 21.

Reşid Paşa o kadar iyi huyludur ki, eğer dikenlik onun lâtif mizacının goncasından koku alsa, cennetin gül bahçelerine dönerdi:

Gonce-i tab-i latîfinden alırsa nükhet
Gülşen-i cennet-i âlâya döner hâristân (s. 19)

Medhedilen zatı, tarihî veya efsanevî şahsiyetlerle mukayese ederek, hepsinden üstün çıkarmak eski kasidelerin esasındandır. Şinasi de bu usûle uyar:

Zül-gabâvettir ana nisbet ile Kadı Ayas
Olunur dâvi-i mebsûteye hüccet ityân
Mülke vaz'ettiği kanûnu göreydi andan
Bû-Ali eyler idi kesb-i şifâ-yı îkan
Görse ger bastatını İbn-i Sabâh-ı Kendî
Kendi etmezdi o gün kendisini istihsân
Kuvve-i akl-i hasîfânesini Eflâtun
İşitip fart-ı hasetten küpe binse şâyân (s. 18)

Buna benzer daha birçok beyitte bu soğuk mukayeseler devam eder.

b) Kullanılan «madde» ler ve imajlar: Yukarıda verilen örneklerden Şinasi'nin ilk kasidesinde tamamiyle eskilerin «madde» lerini kullandığı da açıkça görülüyor. Birkaç örnek daha verelim: Nef'î, feleği birinci Sultan Ahmed'in ikbâline bağlı gösterir:

İkbâline vâbeste felek tâ o kadar kim
Tedbîri ile devrini zîr ü zeber eyler

Şinasi'nin kasidesinde de Reşid Paşa'nın ikbâl arabası dünyaya ders verir:

Verdi gerdûne-i ikbâli sebak gerdûna
Devr eder çarh-ı murad üzre anınçün el'an (s. 17)

Nef'î'de Sultan'ın «re'y» i bir «mihr-i celî şa'şaa» ya benzer:

Bir mihr-i celî şa'şaadır re'yi ki dâim
Evc-i felek-i saltanatı müstakar eyler

Şinasi'ye göre de Reşid Paşa'nın düşüncesi bir ışık kaynağıdır; o kadar ki, güneş aydınlığı ondan alır, güneşten arta kalanlar da ayı aydınlatır:

Pertev-i re'y-i münîrinden alır mihr şuâ
Ahz eder fazlasın andan dahi mâh-i tâbân (s. 19)

c) Şinasi'nin zikredilen kasidesini eskilere yaklaştıran bir taraf da seçtiği kelimeler ve onları terkip tarzıdır. Şinasi Nef'î gibi mutantan ahenkli kelimeler seçmesini bilir:

Sadr-ı gerdûn azamet dâver-i Dârâ-dârât
Safder-i sa'd-sıfat dâd-ger-i devr-i zamân
.....
Mevkib-ârâ-yı vega sâik-i erbâb-ı gazâ
Mu'lin-i şevket-i sultan-ı Mecidü'l-ünvân
Melekiyyü'l-mülket bedr-i alem arş-ı vekar
Melik-i mülk-i kerem mihr-i sipihr-i ihsân (s. 16)

Şimdi «yeni üslûb üzere» yazmış olduğu kasidelerine gelelim: Evvelâ memduhuna karşı aldığı tavır değişmiştir. Mübalâğalı tonu bırakarak hakikati söylemeğe başlamıştır:

Adl ü hikmetle eden sen gibi re'y ü tedbîr
Kahramandır ne kadar etmese de ceng ü cidâl (s. 23)

beyti «üslûb-ı kadîm üzere inşad ettiği» kasidedeki:

Sevk-i ceyş etsen eğer harbe teberdâr-âsâ
Düşmen-i rû-siyeh ormana kaçar çün hayvân (s. 20)

beyti ile mukayese edilebilir. Reşid Paşa harb meydanının değil, siyaset sahasının kahramanıdır. İlk kasidesinde bu cihetı aklına getirmeyen şâir, ikinci kasidesinde, doğru bir muhakeme yürüterek, Paşa'nın «ceng ü cidâl» etmese de «adl ü hikmet» ile kahraman sayılabileceğini söylüyor ki, bugünkü düşüncemize göre de Tanzimat Fermanı yazarına bu payeyi vermeği çok görmeyiz.

Münâcaat'ı incelerken, Şinasi'nin eski tevhidin «madde» lerini tasfiye ederek, iç yapıda bir inkılâp vücuda getirdiğini belirtmiştik. Şinasi kasidede aynı değişikliği yapıyor: Eski kasidenin birçok «madde» lerini atarak konusuna en uygun olan unsurları alakoyuyor, hattâ kasidelerde geniş bir «madde» değişikliğinden dahi bahsedilebilir. Çünkü bunlarda, eskilerde mevcut olmayan pek çok yeni unsur vardır: Başka bir deyimle eski kasideler bir kelime ve hayâl oyunu ol-

duğu halde, Şinasi'ninkiler bazı anafikirlerin ortaya konulması için bir vesiledir. Bunları belirtmeğe çalışalım :

1. Kanun: Şinasi'nin yeni kasidelerinde sık sık tekrarladığı kelimelerden biri budur. Gerçekten, Reşid Paşa'nın oynadığı tarihî rol yeni devir açan bir kanun vâzıı olmak değil midir? Eskiler de kasidelerinde padişah veya sadrazamlardan bahsederlerken, adalet veya şeriattan söz ederlerdi. Fakat onların adalet veya şeriatı ile Şinasi'nin bahsettiği kanun arasında büyük bir fark vardır. Adalet veya şeriatın kökü dinî olduğu halde, kanunun esası beşerîdir. Şinasi bu noktayı bir hukukçu gibi belirtir:

.....
Kavî zaifi eder kahr u cebr ile teshîr
Bu cebri men için akl-ı beşer kodu kanun
Ki ettiler ana hikmetçe adl ü hak ta'bîr'
Bu adl u hakka diyânet demiş kimi âkil
Takıldı nefs ü hevânın boğazına zencîr (s. 26)

Şinasi'nin bu mısralarla anlattığı kanun fikri doğrudan doğruya Montesquieu'den gelmedir. Montesquieu *Rûhü'l-Kavânin*'inde kanunların lüzumunu şöyle anlatır :

«Her hususî cemiyetin kendinde bir kuvvet hissetmeğe başlaması milletler arasında bir hal-i harb tekevvününe badi olduğu gibi,her cemiyette efradın kendi kuvvetlerini hissetmeğe başlayarak menâfi-i cemiyeti kendi lehlerine çevirmeğe çalışmaları efrad arasında bir hal-i harb husulünü müeddi olmuştur. Bu iki nevi hal-i harb insanları kanun vaz'ına sevk etmiştir».[18]

Tanzimat Fermanı'nın esası, insan haklarının devlet tarafından kefalet altına alınmasıdır. Bu haklar can, mal ve namustan ibarettir. Şinasi şu beyti ile Tanzimat Fermanı'nın bir özetini yapar :

Şem'idir kalbimizin cân ile mâl ü nâmûs
Hıfz için bâd-ı sitemden olur adlin fânûs (s. 29).

Şu mısralarda insan hakları beyannamesini okumuş bir insanın düşünceleri vardır :

Bir ıtık-nâmedir insâna senin kanûnun
Bildirir haddini sultâna senin kanûnun (s. 29)

(18)Türkçe tercümesi: Hüseyin Kâzım, c. I, 1339, s. 12.

Fransız ihtilâlinin kanla elde ettiği hakları Reşid Paşa kan dökmeden gerçekleştirmiştir :

Hakk ü insâf ile kan etmeden ettin kanun (s. 24)
.....
Sen gibi âkil olan kan dökerek gün mü sürer
Vech-i nâmûsuna ol kan ile düzgün mü sürer (s. 29)
.....
Mahv ü ifnâ değil ıslâh-ı beşerdir maksûd (s. 24)

2. Akıl: *Münâcaat*'ı tahlil ederken, Şinasi'de XVIII inci yüzyıl akılcılığının tesiri olduğunu işaret etmiştik. Kaşidelerinde bu tesir çok daha barizdir. Akıl iradeye düzen verir :

Dilin irâdesini başta akl eder tedbîr (s. 25)

Renkleri ayırt ettiren güneş ışığı olduğu gibi, iyilik ve kötülüğü fark ettiren de akıl ışığıdır:

Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur
Ki nûr-ı mihrdir elvânı eyleyen teşhîr (s. 25)
.....
Âdeme bâis-i şân akl ile irfân olmuş (s. 28)

3. Kaderiyecilik aleyhinde: Şinasi'de dikkate değer olan fikirlerden biri de kaderiyecilik aleyhinde bulunmasıdır. Eski dünyamızda kader fikrinin ne kadar köklü olduğu malumdur. Galiba Türk yazarları arasında bu fikre ilk karşı gelen Şinasi'dir.

Kader dedikleri halkın murad-ı haktır kim
Ezelde etti bizi her umûrda tahyîr (s. 25)

Sonuncu mısrâ «insan hür olarak doğar» fikrinin bir başka türlü ifadesi değil midir?

Şinasi bu konuda eskilerden ayrıldığını Nef'î'ye yazdığı naziresinde de ortaya koyar.[19] Bu nazire âdeta onun eskilere zıt düşündüğünü göstermek için bile bile yazılmışa benzer.

(19) Müntehabat-ı Eş'âr. s. 36-37.

Nef'î, gecenin gündüz olmasının insana her şeyin fâni olduğunu ihtar ettiğini söyler :

Sanmam ki felek devr ile şâmı seher eyler
Her vâkıanın âkıbetinden haber eyler

Şinasi ise, aksine hilâlin kamer olmasının insana ömründen bir gün daha kaybettiğini haber verdiğini yazar :

Vakta ki felek şekl-i hilâlin kamer eyler
Gün geçtiğini ömr-i beşerden haber eyler (s. 36)

Burada Şinasi'nin hayatı değerli bulduğu oldukça açıktır.

Nef'î bu âlemin bir rüyaya benzediğini, bir göz yumup açıncaya kadar geçtiğini yazar :

Bir düş gibidir hak bu ki mânide bu âlem
Kim göz yumup açınca zamânı güzer eyler

Şinasi ise bu güzel kâinatın bir yalan olduğundan pek emin değildir ve sorar :

Bir revnak-ı kâzib midir ikbâl-i cihân kim
Seyyâle-i berkiyye misâli güzer eyler (s. 36)

Nef'î hayatın çok kısa olduğunu, bu kısa müddet içinde insanın nasıl kemale erişebileceğini sorar :

Bir yerdeki ârâma bu mikdar ola mühlet
Erbâbı nice kesb-i kemâl-i hüner eyler

Şinasi ise, aksine, bu bedbahtlığın kemale erişmemekte değil, bilgili adamların cahiller arasında kalmasında olduğunu söyler :

Bedbaht ana derler ki elinde cühelânın
Kahr olmak için kesb-i kemâl-i hüner eyler (s. 36)

Nef'î ömür uzun olsa da,aklın hayır ve şerri nasıl ayırt edebileceğini sorar:

Olmuş tutalım müddet-i ârâmı da mümted
Âkil nice temyiz-i reh-i hayr ü şer eyler

Şinasi aklıselimin vazifesinin hak yolunu aramak olduğunu, Tanrı'nın isterse tevfikini rehber eyleyebileceğini yazar :

Hak yol aramak vâcibedir akl-ı selime
Tevfikini isterse Hüdâ râh-ber eyler (s. 36)

Nef'î kederli bir insanın doğru ve eğri yolu bilmesine imkân olmadığını söyler :

Teşhîs-i reh-i hayr ü şer olur mu o dilde
Kim leşker-i gam bir birini bî-siper eyler

Şinasi, âkil insanın, Tanrı lutfundan mahrum kalsa bile, aczini bilmekle zarar mı edeceğini sorar :

Mahrûm ise tevfikin eğer fâidesinden
Ya aczini gördükçe mi âkil zarar eyler (s. 36)

Nef'î, Tanrı lutfetmedikçe insanın doğru yolu bulamayacağına inanır :

Bulmaz reh-i hakkı meğer ol kimse ki ana
Tevfikini hâdi-i ezel râh-ber eyler

Şinasi, akıllı adam için her vâkıanın bir hikmet dersi olduğunu ve onun her dert ve elemden ibret aldığını yazar :

Her vâkıa bir ders-i hikemdir nazarında
Her derd ü belâdan dahi ahz-ı iber eyler (s. 37)

Nef'î, fikrini tekrarlayarak, Tanrı inayeti olmadıkça hiç bir şeyin fayda veremeyeceğini, bu hususta her kim aklına uyarsa zarar edeceğini söyler :

Tevfik refik olmayıcak fâide yoktur
Her kim burada akla uyarsa zarar eyler

Şinasi ise insanın mahiyetini isbat eden şeyin iş ve eser olduğunu, her insanın kendi kudretine göre iyilik ve kötülük işlediği yazar :

Mâhiyyeti isbât eden âsâr-ı ameldir
Mikdârına nisbetle kişi hayr ü şer eyler (s. 37)

Naklettiğimiz bu beyitlerde âdeta eski zihniyet ile yeni zihniyet birbiriyle konuşuyor: Birincisi için hayat değersiz ve fâni, ikincisi için ise değerli ve güzeldir; birincisi için akıl hiç bir işe yaramaz ve Tanrı lutfu olmadıkça bir iş görülmez, ikincisi için akıl birçok işler başarabilir ve insan hayat tecrübelerinden ders almak suretiyle başarılı olur. Birincisi nazariyenin dahi değersiz olduğuna inandığı halde, ikincisi işe önem verir. Özetlemek lâzım gelirse, birincisi için ehemmiyetli olan Tanrı ve Tanrı'nın isteği; ikincisi için aksine insan ve insanın yaptıklarıdır.

4. Demokrasi: Şinasi'nin makalelerinde çok ileri demokrasi fikirleri vardır. O, bu hususta fakir halk tabakasının hükûmet tarafından himaye edilmesi fikrine kadar gider. Manzum *Arı ile Sivrisinek Hikâyesi*,[20] çalışan sınıf ile çalışmayan sınıfı sembolize eden ve çalışan sınıfı değerlendiren bir eserdir. «Kanun» a dair fikirleri de onun Batılı mânada demokrat olduğunu göstermez mi? Bunlardan başka kasidelerde de aynı temayülü gösteren mısralar vardır. Meselâ Reşid Paşa için söylediği :

Eyâ ehâli-i fazlın reis-i cumhûru (s. 27)

mısraı dikkate değer bir örnektir. Montesquieu, muhtelif hükûmetlerin esaslarını tesbit ederken demokrasinin ancak «fazilet» sayesinde mümkün olduğunu ileri sürer[21] ve «reis-i cumhur» faziletli vatandaşlar arasından seçilen bir insandır, der. Şinasi'nin yukarıki mısraı bize Montesquieu'nün bu fikirlerini hatırlatmaktadır. Gerçi Reşid Paşa halk tarafından seçilmemiştir. O devirde böyle bir seçme imkânı da yoktu. Bundan dolayı Şinasi bu seçime dinî bir izah bularak:

Hak seni milletin ihyâsına etmiş meb'ûs (s. 24)

der.

5. Medeniyet : Şinasi'nin makalelerinde ve şiirlerinde tekrarladığı fikirler-

(20) Müntehabat-ı Eş'ar, s. 105-106.
(21) Rûhü'l-Kavânin ,c. I, s. 28.

den biri de medeniyettir. Tanzimat Türkiye'si için «medeniyet» yeni bir dindir ve Reşid Paşa bu dinin «resul» üdür. Şinasi'nin lûgatinde «medeniyet» kelimesi «taassub» un zıttıdır, yani eskinin kötü taraflarına karşı hareketin ifadesidir.

Aceb midir medeniyyet resûlü dense sana
Vücûd-ı mu'cizin eyler taassubu tahzîr (s. 26)
.....
Olmuş insâna taassub bir onulmaz illet
Hüsn-i tedbîrin ile kurtulur andan millet (s. 29)
.....
Sensin ol fahr-i cihân-ı medeniyyet ki hemân
Ahdini vakt-i saadet bilir ebnâ-yı zamân (s. 28)
.....
Ettin âzâd bizi olmuş iken zulme esîr
Cehlimiz sanki idi kendimize bir zencîr (s. 29)

Yukarıdaki mısralar da Şinasi'nin XVIII inci yüzyıl mütefekkirlerini yakından tanıdığını gösteren örnekler arasında yer alır. Bu arada bir sadrazamı Resûl ile mukayese etmenin o zamanki dinî muhit için hayli cesur bir benzetme olduğunu da ilâve edelim.

Görülüyor ki Şinasi kasidenin iç yapısında, fikir temlerinde derin bir inkılâp yapmıştır. Her şeyden önce memduha karşı bakış tarzını değiştirmiş, Reşid Paşa'yı, herhangi bir sadrazam gibi değil, hakiki meziyeti ve rolü bakımından değerlendirmiştir. Kullandığı «madde» ler de eskilerden çok ayrı bir mahiyet gösterir.

Kasideleri üslûp yönünden incelersek, bu hususlarda da birçok yenilikler buluruz: Yeni kelimeler ve tabirler, yeni imajlar, yeni bir mısra yapısı. *Münâcaat* da olduğu gibi, Şinasi, kasidelerinde de Divan mazmunlarından kurtularak çıplak veya yeni bir ifade tarzı yaratmağa çalışıyor. Ünlem, soru vesair cümle şekillerine başvurmak suretiyle mısra yapısını daha canlı bir hale koymak istiyor.

Kısaca Şinasi'nin başka şiirlerine göz atarsak, onlarda da birtakım yenilikler yapmağa çabaladığı farkolunur. Meselâ *Arz-ı Muhabbet*[22] başlıklı şiir, hem muhteva, hem üslûp bakımından eski edebiyatımızda benzeri olmayan bir manzumedir. Şinasi'nin burada Divan üslûbundan ayrı bir üslûba doğru gittiği, samimi bir ifade tonu yaratmağa çalıştığı açık olarak görülür.

(22) Müntehabat-ı Eş'âr, s. 55-56.

Kendi hüsnünden utanmış da kızarmış yanağı
Yüzün örtüp kapamış saçları baştan aşağı (s. 56)

beyti resim ve heykel görmüş bir insanın kaleminden çıkmışa benzer. Şinasi'nin tablo-mısralar veya beyitler yaratmak istediğini gösteren daha birçok örnek vardır. Bir gazelindeki şu beyitler :

Zülfün düşünce gerden-i berrâkın üstüne
Billûr içinde sünbül-i sîr-âbı andırır
Aks eyledikçe tâs-ı arakta bütün gece
Nûr-ı rûhun denizdeki mehtâbı andırır (s. 35)

esas itibariyle Divan mazmunlarına dayanmaktadır ama ifadedeki vuzuh ve tamamlayıcı kelimeler ilâve olunması, bunları bir düşünce oyunu olmaktan çıkararak gözle görülen tablolar haline koyuyor.

Manzum hikâyeler, kaynakları, ifade ettikleri fikirler ve üslûpları bakımından ayrı bir araştırmaya lüzum gösterecek kadar dikkate değer eserlerdir.

Arı ile Sivrisinek Hikâyesi'nde olduğu gibi, Şinasi, bu manzumeleriyle bazı düşüncelerini sembolize etmek istemiştir. «Bir takımı başka eş'ârdan müfrezdir» diye kaydettiği Müfredler içinde de şâirimizin fikir ve üslûp temayüllerini aksettiren örnekler vardır: Meselâ, büyükler bu dünyanın devletinden nimet alırlarken, küçüklerin birtakım yalanlarla oyalandıklarını anlatan şu beyit:

Fürûg-i devlet-i dünyâ tecellâ-yı kibâr olmuş (Tecelli)
Dürûg-ı hâlet-i rüyâ tesellâ-yı sigar olmuş (Teselli) (s. 59)

«Nakil ve kitab» ın insanı kaderiyeciliğe götürdüğünden, buna karşılık «akıl ve hesabın» tedbirli kıldığından bahseden beyt-i murassa:

Nakl ü kitâb mâil-i takdîr eder bizi
Akl ü hisâb kail-i tedbîr eder bizi (s. 59)

Eski fikirleri, batıl inançları tenkit eden birçok beyitler, nihayet Tevfik Fikret'e ve ondan zamanımıza kadar gelen şu meşhur mısra bunlar arasındadır :

Milletim nev-i beşerdir vatanım rû-yı zemîn (s. 71) [23]

(23) Şinasi'nin Fransa'da bulunduğu sıralarda Sosyalist Partisi kuvvetle faaliyette idi. Şinasi'nin bu mısraı yazarken ve diğer fikirlerinde de Sosyalistlerden ilham aldığı düşünülebilir.

Şinasi'nin birkaç şiiri üzerinde yapmış olduğumuz bu araştırmayı bir neticeye bağlamak istersek şöyle diyebiliriz :

1. Şinasi kendinden önceki Türk şiirinden ayrı bir şiir vücuda getirmiştir.

2. Bu şiir muhteva bakımından eskilerden ayrıdır. Şinasi münâcaat ve kasidenin "madde" lerinde bir tasfiye yapmış, yeni fikir temleri kullanmıştır.

3. Şinasi'nin ön plana aldığı fikirler ve diğer "madde" ler, içinde yaşadığı devrin ileri hâkim fikirleridir: Modern kâinat görüşü, demokrasi, akılcılık gibi.

4. Şinasi'nin şiirleri üslûp bakımından da yenidir :

a) Şinasi Divan mazmunlarını büyük çapta terketmiştir.
b) Çıplak bir ifade tarzı yaratmağa çalışmıştır.
c) Yeni imajlar bulma yolunu açmıştır.
d) Arapça, Farsça tamlamaları çözmeğe gayret etmiş, bilhassa halkın kullandığı kelime ve ifade tarzlarına kıymet vermiştir.
e) Canlı, hareketli, konuşma sentaksına yakın bir mısra yapısı kurmayı denemiştir.

Dikkat edilirse, Şinasi'nin muhteva ile üslûpta yaptığı değişiklikler, birbirini tamamlayan ve icap ettiren değişikliklerdi. Gerçekten de demokrasi fikirleri taşıyan bir şâirin halk diline ve konuşma üslûbuna gitmesi, akılcı olan bir insanın kelime oyunlarına fazla iltifat etmeyerek, çıplak bir ifade kullanması gayet tabiîdir.

Şinasi'nin nesirde yaptığı inkılâplar da aynı karakteri taşır. Onun bu inkılâpları yapmasını, Fransa'da tahsil etmesi ve XVIII inci yüzyıl yazarlarını okumuş olması ile izah edebiliriz.

Şinasi'nin yapmış olduğu bu fikir ve üslûp değişiklikleri tesirsiz kalmamış, Nâmık Kemal nesli ve sonraki nesiller tarafından benimsenerek geliştirilmiş ve yeni Türk edebiyatının ilk temelleri vazifesini görmüştür.

Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 2, nr. 1-2, 1946, s. 21-42.

TANZİR-İ TELEMAK

1948 yılında, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe yazmaları arasında *Tanzir-i Telemak* (No. 2735) adlı bir esere rastlamış ve aynı yıl Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi'nde bu kitabı tanıtmaya çalışmıştım. (c. III, 30 Kasım 1948, nr. 1-2, s. 1-20). Baş ve son kısımları eksik olan bu yazmanın kim tarafından ve ne zaman yazıldığına dair bir bilgi bulamamıştım. Bu defa, makalelerimi kitap halinde toplamaya karar verdiğim günlerde, sayın hocam Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan, kendilerinde başka bir *Tanzir-i Telemak* nüshası bulunduğunu haber verdiler ve incelememe müsaade ettiler. Bu lutuflarından dolayı kendilerine ve bu nüshada adı belli olan Mehmed Sadık hakkında bilgi toplayan Doç. Dr. İnci Enginün'e teşekkür ederim.

Güzel bir nesih ile yazılmış olan Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan nüshası 450 sayfadır. Ön kapağında (Eser-i Mehmed Sadık) denildikten sonra şu kayıt vardır :

«Merhum-ı müşarünileyh hazretleri işbu kitabı bin iki yüz seksen altı senesi menfası olan Akkâ kal'asında telif edip badehu İstanbul'da bin iki yüz seksen dokuz senesi Mart'ının sekizinci perşembe günü seher vakti irtihal-i dar-ı beka etmiştir.»

Bursalı Mehmed Tahir, Sadık adı altında, yazar hakkında şu bilgiyi vermektedir :

«Bulgaristan'ın Provadi kasabasından olup, tahsil ve tefeyyüzü Dersaadet'tedir. Boğaziçi'nde Sarıyar'da ihtiyar-ı ikamet ettiği için Sarıyarlı şöhretiyle benâm idi. Fünûn-ı ilâhiye ve ilmiyede lisan-ı Farisîde alelhusus ilm-i hadîs ve tefsîrde sahib-i ihtisas, edib, nükteperver bir zattır.

Asâr-ı ilmiye ve edebiyelerinden suver-i şerifeden bazılarına tefsiri, hadis-i erbain şerhi, (1001) kelâm, (Bahriye) isminde birer risalesi, (Münacaat) nâmında bir risale-i arifânesi ve Yusuf Paşa merhumun Telemak tercümesine naziresi

vardır. Menfiyen dört sene Akka'da bulunduktan sonra İstanbul'a avdetlerini müteakip (1290) tarihinde irtihal ederek Beykoz civarında Yuşa dağının Boğaz cihetindeki Şehitlik tepesine defnedildi. Bazen zâhir-bînâna zühd-i bârid eshabından görünmek mutadında idi.

Tariken Nakşıbendî hâlididir. Ulûm-ı Arabiyeyi Müellif-i Şehrî Ahmed Efendi'den alızetmiştir. Arap, Türk, Farisî lisanlarına bihakkın vâkıf olduğu gibi Fransızca ve Rumcaya da âşinaydı.[1]

Bu bilgi İbrahim Alaettin'in neşrettiği *Meşhur Adamlar* kitabında da özetlenmiştir.[2]

Üniversite nüshasını incelerken, beni şaşırtan ve hayrete düşüren noktalardan biri, Namık Kemal'in *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde çıkan *Edebiyat Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir* başlıklı makalesi[3]'nde geçen bazı cümleleriyle *Tanzir-i Telemak*'daki parçalar arasındaki benzerlik olmuştu. Edebiyat Fakültesi'nde çıkan makalemde bu benzerlikleri metinler zikrederek göstermiştim. *Tanzir-i Telemak*'ın 1286 yılında yazıldığı kaydı doğru ise, Namık Kemal bu cümleleri *Tanzir-i Telemak*'tan almış olamaz. Tam tersine, koyu dindar bir adam olmakla beraber, Fransızca bilen ve devri ile yakından ilgili olan Mehmed Sadık'ın bu cümleleri Namık Kemal'den aldığı ileri sürülebilir. Mehmed Sadık hakkında daha fazla bir bilgiye sahip olmadığım için, şimdilik bu konuda kesin bir şey söyleyemeyeceğim. Kitabı ve şahsiyeti son derece dikkate değer olan Mehmed Sadık daha geniş ve derin bir araştırmaya muhtaç ve değer bir şahsiyettir. Namık Kemal gibi o da devrin idarecileri hakkında tenkitçi, menfî bir görüşe sahiptir. O da fikirleri yüzünden sürgün edilmiştir. Aynı devirde yaşadıklarına göre birbirlerini tanımış olmaları çok mümkündür. Yalnız Namık Kemal bir batı hayranı ve Tanzimat taraftarı olduğu halde, Mehmed Sadık, bugün kullanılan bir deyimle, yobaz denilecek kadar dinî görüşlerine bağlı, Tanzimat ve batı aleyhtarıdır.

Yeni Osmanlılar, devrin politikasını tenkit ederlerken bir önceki nesilden daha ileri giderek, Osmanlı devletinin meşrutî bir idare ile kurtarılabileceğine inanıyorlardı. Bu hususta Namık Kemal'in ileri sürdüğü örnek İngiliz parlamento idaresi idi. Mehmed Sadık, sosyal ve politik konuları tamamiyle dinî bir zaviyeden ele almakta ve Türkiye'nin batılılaştıkça sukut ettiğini ve edeceğini söylemektedir. Ona göre sadece tabiata ve içgüdülere değer veren Batı medeniyeti de

(1) Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı müellifleri, c. I. s. 343-344.
(2) Meşhur adamlar, İstanbul 1933-1936, c. 4. s. 1346.
(3) Tasvir-i Efkâr, nr. 416, 1283.

ergeç yıkılmağa mahkûmdur. İnsanlığı yalnız din, İslâmiyet ve din adamları kurtarabilir. *Tanzir-i Telemak* kitabında baştan sona kadar bu görüş savunulmuştur.

Mehmed Sadık'ın eseriyle Fénelon'un *Télémaque*'ı arasında iki bakımdan benzerlik vardır. Yazarın Tercüme-i Hal-i Kitab başlıklı önsözünde belirttiği üzere, *Tanzir-i Telemak*'ın gayesi de *Télémaque* gibi «Hükûmetlerin a'mâl-i siyasiye ve ahvâl-i edebiyesini resim ve tasvir etmek» tir. Fénelon gibi Türk yazarı da fikirlerini anlatırken alegorilere başvurmuştur. Fakat bu benzerlik sathidir. Fénelon kitabında eski Yunan mitolojisinden istifade ettiği ve eserini hikâye tarzında yazdığı halde, Mehmed Sadık, Ukab ile Bum'u dinî, sosyal ve siyasî konular üzerinde konuşturur. Ukab ziraat ehlidir. Bum ise dindar bir filozoftur. Ukab, çok bilgili ve tecrübeli bulduğu Bum'dan insanların ahvali hakkında sual sorunca, Bum, önce ona kendi mesleğinden söz etmesini söyler. Bunun üzerine Ukab, köylülerin toprağı işlerken çektikleri sıkıntıları, yabani otlarla nasıl savaştıklarını anlatır. Bum, Ukab'ın ekincilik hakkında söylediklerini insan hayatına ve insanların çabalarına tatbik eder. Böylece kitapta köylüler ile din adamları arasında tam bir paralellik kurulur. Yeryüzünde medeniyeti bu iki zümre meydana getirmiştir. Mehmed Sadık tembel ve istismarcı, sömürücü ve tüketicilere karşı, ham tabiatı ve insanı bin bir emekle durmadan işleyen bu iki zümreyi müdafaa eder ve yüceltir.

Köylü ile din adamını birleştiren taraf, kendi hallerine bırakıldıkları zaman vahşiliğe dönen toprak ile insanı durmadan işlemeleridir. Mehmed Sadık, fikirlerini ifade ederken çok canlı ve kuvvetli ifadeler kullanır. Dili lugat ve eda bakımından eskiye çalmakla beraber, cümlelerinin oldukça kısa oluşu ve bir fikri ifade etmeye yönelişi bakımından yenidir.

Mehmed Sadık'ın fikirleri «yobazca» olsa da ilgi çekicidir. Eseri ve şahsiyeti daha yakından incelendiği takdirde, Tanzimat devri fikir hayatının zengin panoramasında, bir yer verilebileceği kanaatindeyim. Ben burada bazı fikirlerini aktarmakla yetineceğim.

Ukab, köylülerin toprağı işlerken çektikleri zahmeti şöyle izah eder:

«Kudret-i kadîmeden tahaddüs eden tabiat-ı hâk-i pâk hodbehod kaldığı halde menba-ı cins-i eşvak ve matla-ı has ü haşâk olduğundan orman olur. Kavî ve kâfi hayvanat ve kendinin eczası olan çûbîn ve âhenîn âlattan teşekkül eden kuvve-i kahire ile rical-i ebtal fevkal-gaye meşakkatlü a'mali tahammül edip tahtelkahr tabiatın sevret-i savlet-i hulkiye ve şevket-i kuvvet-i zatiyesine mukabele ve bekâret-i hiddet-i salâbetini izâle ile rahmini tevlid-i eşvakden akîm ve tevkif ve mihras ve sikkenin taht-ı tasarrufuna geçtiğini hissetmekle enva-ı büzûru kabul

ve inbata müstaid ve müttehi olarak ne istiyorsunuz, emr ve amel eyleyin eda ve ifâsına sem'an ve taaten ben hazırım demek ve rahm ve rakabesini eyâdi-i ameleye teslim ile erzâk-ı mubarekeyi bitirmek halini itiraf ve tavsif etmek derecesine getirinceye değin zabt ve rabtı uğrunda uğraştıkları ve içinden urûk-ı vahşiyeyi tenkihe savaştıkları halde nazaret ve nezareti uyun-ı ehl-i ibreti icab eylemek ve yaldızlı başaklar emvac ile mütedevvir bir bahr-i vâsii teşkil ve hikâye etmek üzere erzak-ı zevil-ervâhı inbat ve terbiye ve ikmal ve bu misillü a'mal ile tabiat-ı arzı istimal şu arazinin eyâletini mamur-ı malâmal eder. Bu sebeple havali ve nevâhîlerine a'mak-ı âfaktan esnaf-ı muhtelife ve tüccar ve kafile ve sevâhillerine her diyar ve bihârdan nice sefine peyderpey terâküm edip temeddün ettiği mikdarınca fezâil-i celîlesi tedevvün ve tefennün ve belki ümmü'l-kurâ-yı medeniyet-i millet her cins âsâr-ı ımâra sezâvar olacağından etvâr orada temekkün ve tavattun eyler. Arazi-i vahşiye ve kıfâr-ı gayr-ı mamule ise sükkanının idare-i taayyüşlerine mükâfat edemeyip enva-ı fakr ü zillet ile daimî surette arazi-i mamurenin ımârlarına mevsim be-mevsim inip oralardan inti'aş ve kesâlet ve bataletleri anlara ez'af-ı muzaaf meşakkati intaç etmekle nice su'-i hâli vesile ederek şu ımârlardan ahz-ı maaş ederler. Bazıları gecelerde ımârın bayırlarında mevâşi ve hayvanat çalıp ve bazıları mezraa ve çayırlarından sebze ve hububat kapıp geçinirler. Aralarında ımârı olmayan sahra ve kûh ve kafra ve ücra yerlere dikkat-i nazarla çerende ve perendenin bile oralarda nâbud ve fıkdanı bu maksad-ı metînü'l-erkânı isbat eder. Ve ımârlar himmet olundukda vuhşun inbat edeceği enva-i eşcarı dahi inbat edeceği bedîdar olmağla vuhşun ımâra iithyacı derkâr ve ımârın vuhşa ihtiyacı nâ-âşikârdır. İşte tabiat-ı arzı icmâlen bu kadarca beyan edebilirim.»

Bunun üzerine Bum, Ukab'a şöyle cevap verir:

«— İşte ben dahi tabiat-ı beşeriye ile hal-i diyâneti anın âyinesinden icmâlen sana bildireyim. İnâyet-i hasseden tekevvün eyleyen tabiat-ı beşeriye kendi haline bırakıldığı halde menba-i ef'âl-i şerîre ve mecma-i a'mal-i redîe olup kibr ve cebr ve hased ve hırs ve atalet ve cehalet emsâli ef'âl-i rezile ile vahşi bir hayvan olur. Diyânet-i mukaddese veya hikmet-i hükûmet-i tabiiye ameli üzere yine kendi eczaları olan riyâziyat ve taat ve talimat ve tefekkür-i âyat ve acaibat ve matlûbat-ı fulus ve nüfus ve ianetten teşekkül eden kuvve-i kahire ile ulülemr-i ilhâmiyan veya hükümdaran-ı devran fevkal-gaye meşakkatli a'mali tahammül edip tahtelkahr milletleri zabt ve eşcarı kendi eczalarıyle bağladıkları gibi Kıbt'ı Yahud ve Yahud'u Rum ve Rum'u Arap ve Arab'ı Türk ve Türk'ü Efrenc ile bağlayan dehrden nümune alarak her tavaifi diğerleriyle belki kendi ferzendleriyle rabt ve anın üzerine cu' ve fakr ve katl ve mevt ve havf ve harb ve

enva-ı imtihan ile dahi habt etmekle tabiat-ı beşeriyenin sevret ve savlet-i zâtiyesine mukabele ve hiddet-i salâbetini izale ile mağzını ve belki cümle kuvvalarını tevlid-i rezâilden akîm ve tevfik ve tekâlif ve mücazât-ı taht-ı tasarrufuna aldığını hissetmekle enva-ı maarif ve muhassenatı kabule müstaid olarak ne istiyorsan emr ve amel eyleyin, eda ve ifâsına sem'an ve taaten ben hazırım demek ve mağz ve kuvva ve rakabesini eyâd-ı ulülemr ve hükkâma teslim ile enva-i fezail-i mübarekeyi çıkarmak halini itiraf ve tavsif etmek derecesine getirinceye değin zabt ve rabtı uğrunda uğraştıkları ve içinde rezâil-i tabi'iyeyi tenkihe savaştıkları halde nazaret ve nezâreti enzâr-ı ulülibreti i'cab eylemek ve pertevli ahlâk ve ef'alden bir bahr-i bî-had ve kenarı tanzir ve hikâye etmek üzere akvât-ı ervah olan hikem ve fezâili ihdas ve terbiye ve ikmal ve bu misillü a'mal ile tabiat-ı beşeriyeyi istimal şu medeniyet-i insaniyenin eyâletini ımar-ı malâmal eder. Bu sebeple nevâhî ve havâlilerine, esnaf-ı hikem sun'-i sünühat ve enva-ı âsâr-ı bedi-i berekât gelip inip temeddün ettiği mikdarınca fezâil-i celilesi tedevvün ve tefennün ve belki ümmülkura-yı hikmet ve diyânet olacağından her cins âsâr ve ımara sezâvar olan etvar orada temekkün ve tavattun eyler. Tabayi-i vahşiye ve tabayi-i gayr-i müteallime ise idare-i havâyic-i insaniyelerine mükâfat edemeyip enva-ı cehl ve fakr ve su-i ahlâk ve zillet ve sefahat ile daimî surette akvam-ı diniye veya mülkiyenin ımarlarına mevsim be mevsim inip oralardan intiaş ve kesâlet ve sefahatleri anlara ez'af-ı muzaaf meşakkati intac etmekle nice su-i hali vesile ederek arz-ı erzak-ı maaş ederler. Bazıları milel-i diniye ve mülkiyenin defatir-i mukaddese ve desâtir-i mülkiyelerinden âyât ve malumat çalıp ve bazıları medâris ve maabid ve mekâtib ve murabıtlarından ulûm ve ibadat ve rüsum ve muhakemat kapıp geçinirler. Lâkin bir ahz-ı nâkıs olduğundan anlara nâfi olamaz. Aralarında talim ve taallümleri olmayan kabâil ve aşâirlere dikkat-i nazarla maarif ve ulûm ve idarenin anlarda nâbud ve fıkdanı bu maksad-ı metinü'l-erkânı isbat eder. Diyânet ve hükûmet savlet-i tabiatın ihdas edeceği cerbeze ve sevreti mîzân-ı tadil üzre ihdas edeceği bedîdar olmağla tabiatın diyânet ve hükûmete ihtiyacı derkâr ve diyânet ve hükûmetin rüsum-ı tabiata ihtiyacı mefkud ve nâ-âşikârdır. Artık zeylini tefekkür eyle» (s. 2-5).

Ukab: «Bu tabiat-ı arziyenin şiddet-i savletini kesr ve kasr ve mukabele fevkal-gaye su'b ve düşvâr bir gaile ve insan için mükâfatı mümkün olan takatin mertebe-i nihayesinde bir meşakkat ve bâr ve velvele olup şiddetle üzerine hücum olundukça ameleye karşı durur ve kuvvetlerinin fevkinde müdafi olur, ehl-i ziraati taht-ı meşakkatte çürütür. Binlerle insan ve hayvan telef etmedikçe mahsulât vermez, bilâ-mücâhede nasâyihi istihza altına alır. Ey arz, gel insan ve hayvana erzak ver ve şeref-i zâtın için mamul ol deseler sağırlığa dökülür,

fevkal-gaye ameleye sabır ve ihtiyat gerektir. Zümre-i sâbirîn demeğe şâyân ancak ehl-i ziraattir. Buna mebni ziraate erbâb olanlar kati nâdir olup ben ehl-i harasetim diyen mezraa-ı vazıa ashabının hiç birisi erbâb değildir. Belki cins-i beşerin biri eker biçer ve bini nice hayr ü şer vesâil ile yer içer. Lâkin insan gafletle bu hakikati göremez. Yaşasın bezl-i sa'y ile rûz u şeb iştigalde uğraşan bir insan ki evlâd ve iyâline ve ebnâ-i nev'ine, belki hayvan ve vatanına bir zıll ve himâye olup karada çalışırken bahrden geçen gemiler hakkında iltifât-ı tahiyye ve mevti zamanında binlerle sıgar ve kibar vatandaşları sayhât-ı mersiye etmeğe uhdeleri medyundur ki elinden ve dilinden ve mal ve mendilinden bî-hesab nan ve nemek yemişler ve libas ve gömlek giymişlerdir. Can versin binlerle tenbeller ki mücâhidlere birer derd-i serdirler. Sezâ değildir on binine bir miskin matem eylesin» (s. 6-7).

Tanzimat devrinde köylüleri ve çalışan insanları böylesine anlayan, değerlendiren ve yücelten başka bir Türk yazarına ben rastlamadım. Mehmed Sadık, Ukab'ın söylediklerini din adamlarına uygulayarak, onların da insanlık için çalışan kahramanlar olduğunu ileri sürer:

«Bu tabiat-ı beşeriyenin cibilli olan şiddet-i savletini kesr ve kasr ve mukabele fevkal-gaye su'b ve düşvâr bir gaile ve insan için mükâfatı mümkün olan takatin mertebe-i nihâyesinde bir meşakkat ve bâr ve velvele olup şiddetle milletlerin üzerine hücum olundukça rabbâniyan ve hükkama karşı durup bir hâkimiyet-i cebbariye ile ilâhe-i kahharîn ve erbâb-ı tâgutîn olurlar. Mevdu-ı ilâhe olan irade ve akıllarına hükm-i tabiatları galebe ettikçe savlet-i tabiiyelerinin takviyetine milletçe müttefik olup hikmet ve diyânete karşı tabiatın gayet-i kuvvetini ihraz ve temellük edenler ise mertebe-i uluhiyet ve rübûbiyete çıkarlar. Tabiata mülâyim olan zehârifi takviyete ve gayr-ı mülâyim olan tekâlifi tahrif ve mahviyete kalkarlar. Bu sebeple cehl marifet ve kizb sadakat ve fesad salâh ve fuhş ismet ve zulm adalet ve sefahat hikmet yerine râyiç ve redif ve rüsûmat-ı şeriatleri diyânet yerine bedel ve halif olur ve peyâpey âdât-ı câhiliye ve hamiyet-i zulmiye tedâvül edip nice tevil ve iftiralarla hep diyânet-i kadîmeye mal ve esas edilir. Diyanet-i kadime dahi şu tahrifât hasebiyle artık dalâlete hizmete başlayıp sene be sene ümmetleri çürütür. Çünkü diyânet eşcar-ı imtihanat-ı muhtelifenin tahtında terbiye-i beşer için hezar meşakkatle nasib-i âdi toplattırır bir tarîk-i hârikulâde olduğundan tabiat-ı beşer asl ve sıhhatı üzerine diyâneti muteber tutmaz, istemez, sıkılır. Kaderle pençâ penç gelir Mülâyim-i tabiat olan kavânin ve desâtir ârar. İcrâ-yı şehvâtına diyanette mezuniyet bulursa ol zaman takdir-i diyânete şükr-i firâvan ve tekellüfsüz tehyic-i nişât-ı tabiat eden bir diyânet-i resmiyenin hamiyetine teşmir-i sâk ve dâman

eyler. Lâkin kisb-i fazâil mümkün olamayıp gittikçe zillete girer. Zira mülâyim-i tabiat hiç diyânet olmak mümkün müdür? Mülâyemât-ı tabiatın neticesi esâret ve zillet değil midir? Yükünü taşıyan ve sahibini tanıyan ehl-i ırz hayvan tenperverden âlâdır. Ilelden âri nazar-ı dürbin ile diyânetleri fahs ve teftiş eylesek, ve sonra doğru söylesek sıbyân ve nisvân ve cühelâ-ı belîdan hükûmetlerine mutavaat ve evvelinden ahirine kadar içinde fülüs ve nüfusları cem eyleyen agniyaya verin, susun, oturun, hıfzü'l-lisan selâmetü'l-insan kelâmlarından ibaret olan desâtir-i divana itaat ile zevk-i şehvet-i tabiata ubudiyet etmek yolunda fazâil ve ımar bulursunuz emr ve haberinin sâni-i hakîmden suduru muhal olduğu derkârdır. Alel-iftira ve sudur eylese ibadullaha öyle dine ta'n ve la'ni lâzım olur, yoksa taabbüd değil. Diyânetlerin sıhhatleri zamanlarında diyânete sebb eder iklimde bir ahad bulunmamıştır. Fesâd-ı diyânet milletleri milletçe diyânete sebb ile âdet ederler» (s. 7-8). «Tabiat ister ki diyânet dahi bir diğer eğlence olmalı. Arab'ın hamîs-i emvâtı gibi mevsimi geldikde kırlarda şemm-i hava olunmalı ve Türk'ün aşurası gibi gününde insanların tatlı ile karnı doymalı ve tekkelerin kurbanı gibi turuk-ı ehlüllah'ın kanlı yol olduğu belli olmalı. Bu sırra mebni tabiat diyanet-i sahihaya karşı durur. Rabbânî ve ilâhî ülülemrlere bedel ademiyü'l-ukul olan temâsil ve nisvan ve sâde-dilâna kul olur. Hamele-i efhaz sefalette yatan emred ve hâifi mâlikül-mülk eder. Buna kanmaz da elvahlara eşbahlarını dahi tasvir edip dîvanlarında mahabetle anlardan nemâ ve vefa umar ve gazap ve arzuları uğrunda gâh olur elli milyon nüfus ve elli bin yük hâlis fülüs bilâ-gümrük mahv ve telef olur. Her yerde hâzır ve nâzır olan Rabbüllah-ı kudusün dîvanında ise daima mahcub gezip envâ-ı kabayihi bî-pervâ lâübali üzre mürtekib olur» (s. 9).

Mehmed Sadık'a göre din, insanların içgüdülerini baskı altına almak ve onlara yüce duygular aşılamak suretiyle topluma iyiliği hâkim kılar. Dinî duygular ve mükellefiyetler gevşedi mi, içgüdüler ve bütün yıkıcı temayüller yabani otlar gibi fışkırırlar. Bundan dolayı tabiat gibi insanların ahlâkî hayatı da sürekli bir bakım ister:

«Bu tabiat-ı arziyenin üzerine nazaretten bir (lahza) gaflet bir devre bâis-i hasarettir. Zira tabiat muktezâ-yı hilkati olduğundan eşvak-ı nesliyesini çıkarmağa yorulmaz. Fırsat buldukça amelinden geri durmaz. Eşvâke rahmi kızışmış bir ferce-i takazadır» (s. 11).

İnsanoğlu da öyledir: «Bu tabiat-ı beşeriyenin üzerine rûz u şeb nazâretten bir devr gaflet-i tûl ve kasr bâis-i hasâret ve bâdi-i nikbettir. Bâhusus kırk senesinden sonra azarsa hiç önü alınmaz. Hep azanlar ve din ve milletleri bozanlar ancak şu kalbzenlerdir» (s. 11).

Yazar toplum hayatında da kırk yıla önem verir:

«Nübüvvetlerin ümmetleri bile hep kırk tarihlerinden sonra hâlet-i tabiata inkılâb etmekte bulunmuşlardır. Talebe-i ilmiye ve amele-i askeriye evvelâ kırk sâl tedârik-i kuvvet-i meziyet peydâ etmek işgalinde bulunup badehu maksadını ikmal ettiklerinde tedârikine nâil oldukları esbâb ile takviye-i fesâda âgaz ederler. Amma bunun aksi olarak kırk yıl serseri badehu ahır ömründe faziletin eri ve akranının mihter ve muteberi olmak nâdir tesadüf eden bir ikbal-i kaderîdir. Buna mebni mazhar-ı fazilet olanlara kırk sâlinden sonra ihtiyat lâzımdır. Bu sırra mebni bir ümmet-i diyânet teâlim-i ecnebiye tesiriyle kırk yılda bir diğer millet-i tabiat olur» (s. 1-12).

Yazarın burada bir bozulma, yabancı tesir altında kalma başlangıcı olarak kabul ettiği tarih, Hicrî olarak 1241 yılında vukua gelen vak'a-i Hayriye'ye, Milâdî olarak 1839 da ilân edilen Tanzimat'a tekabül eder. Her iki hâdise de Mehmed Sadık'ın söylediği gibi asrın kırkıncı yılına rastlar; bu iki hâdiseden sonra da Türkiye'de yabancı tesiri artar.

Ülkeyi dış tesirlere karşı kapatmayı düşünen Mehmed Sadık, bu fikrin sembolünü de ziraat hayatından alarak Ukab'a şunları söyletir:

«Şu arazi-i mamurenin hududuna havlu ve bablarına hâmi ile istihkâm ve hâsılat-ı mamureyi hücum eden ecânib-i muhtelifeyi âlât-ı adliye ile müdafaaya kıyam vâcibdir; çünkü vuhşun ihtiyacı ve takazâ-yı tab'ın zarureten ilâcı anı bir an hücumdan geri bırakmaz» (s. 12).

Bûm bu sınırlandırma fikrini insan hayatına tatbik ederek şöyle der:

«Diyânetle mamur olan heyet-i tabiat-ı beşeriyenin hudud ve cevânibine hâil ve diyar-ı diyânet idhalât-ı muzırra-i milel-i tabiiyeden berâ-yı hıfz ve vikaye, iklimin etrafına hâmi-i kâfil nasb ile istihkâm ve hâsılat-ı mamureye hücum etmekte bulunan azrar-ı dalle-i muhtelife ve âsar-ı gavâye-i şeheviyeyi edevât-ı adliye-i müessese ve âyât-ı nâsiha-i mukaddese ile müdafaaya kıyam vâcibdir. Lâkin milel-i tabiiyenin işlerine elvermediğinden şu kıyam ve istihkâmı taassub tesmiye ederler. Gabâvetleri hasebiyle ümem-i diniye dahi anlara taklid ederler. Ayıb-ı taassub âleme bir sıyt-ı azîm olur. Kimse bilmez ki hakikat-i hâli nedir. iklim-i diyânet bir hâne-i debistan gibi olunca ımârın küçükleri hâmi ister de büyükleri istemez mi? Ahdeyn ise ümmetlerine bu maddeyi hiç gösteremedi. Halbuki bu hususa derunlarında nice tenbihat vaz'eylemişlerdir. Sadr-ı evvellerinde hayâl-meyal görüp badehu verâ-yı zalamda mesturü'l-hal kaldı. Bu maddeye dair Bağdad'da ümmet-i Kur'aniye için Siyer-i Kebîr nâm müstakil bir kitab

tedvin ettiler. Arab ve Türk hayli zamanlar mucibiyle amel eylediler. Ümmet-i Kur'aniyenin bin senesine kadar milel-i tabiiye ile ihtilâtı ve muzır idhalâtı kat ile hudud-ı ekalime hâciz-i kavi vaz ile geçinip derun-ı memâlik-i Mahrûsede mehmâ-emken hâsılat-ı diniye mahfuz dururdu. Badehu âfâktan noktalar silindiği anda milletler birleşip hududlar düzlendi. Bin yıllık ümmet-i diyânet kırk senede millet-i tabiat oluverdi. Bir milyon kadar minberler ve kürsüler boş haneye tabl-i temcid çalmağa düzüldü. Fakat icâreli olduğundan mahkemelerin zararı olmadı, kârı oldu. Allah gabâvet ve hamakate uzun ömür verirse son nefesine kadar böyle habersizce gider. Diyâr-ı Afgan hâlâ bir taassub-ı galiz-i câhili üzere yaşamaktadır. Agreb burasıdır ki ümem-i diyânet ihtilâtı daha ziyade talib oldular. İkmal-i fazilet meselesi aksi üzre mevzuuna avdet eyledi. Hikâye ederler ki humarlar kendi ayaklarıyle kurda karşı giderler imiş. Milel-i tabiiyeden ümem-i diyanet ne alır? Verir, almaz. Ormandan bostan ne alır? Bostanı takımıyle alır, yutar orman eder. İhtilâtın semeresi bu olur. Diyâr-ı diyanette bulunan berekâtı duyunca milel-i tabiat çıldırır, durur mu? Elbette ihtilâta vesâil-i mecbure arar, imtina'ı taassub sayar. Zâniler muhadderelerin taassublarına evvel emirde ne merkezde ta'yib ederler. Lâkin ne âlâ bir taassubdur ki hâmi-i ırz-ı muhteremdir. Mısır ve Konstantaniye gibi payitahtlar milel-i tabiiyeyi takımlarıyle derunlarına almışlar. Sonra dönmüşler de âfâk-ı iklime vaz-ı istihkâm ile uğraşırlar!» (s. 12-13).

Mehmed Sadık'a göre Batılılaşma hareketi din aleyhine bir harekettir. Onu destekleyenler maddî ihtirasları peşinde koşan kimselerdir. Onlar kendilerine karşı oldukları için din adamlarını kötülerler. «Hudâ-yı lâ-yezâlin namus-ı ekberini ruy-ı zemine vaz ve tesisini ve bunca milyon ibadullahı enva-ı maarif ve berekâtla hâliklerine takrib ve te'nise» çalışanları mutaassıp diye kötülemek, «iblis ile ittifak etmek» dir (s. 15).

«Diyânete muaraza elbette vahşiyet ve şakavet demektir. Taziblerine mücazat-ı ilâhiye hazırlanmış olduğunda asla şüphe olunmaz.» (s. 15)

«Tâgutlar memâlik-i ehl-i diyâneti istilâ ile ahaliyi ıslah etmeğe kendilerini ehil zann ederler ve diyânet idaresi(ni) biliriz sanırlar. Birtakım nefsânî sözlerle rabbânileri dahi istedikleri gibi kullanmağa muktedir geçinirler. A'dalarından ziyade rabbânilerden havfleri kendilerinin diyânet ve ümmetlere ettikleri hıyânetliklerinden olduğu âşikârdır. Kavâid-i esasiye-i diniye cümle fırak-ı mütemeddinenin ıslah-ı ahvallerine mütekeffil iken anlar mâni add ederler. Islahat efkârı ile a'dalarının ahvallerini tanzim için kavâid-i diniyeyi mecbûren tahrif eylerler. Diyânetin vasiyet eylediği ırz ve can ve malda muamelât-ı müsavâtkâraneyi milletçe mahv oluncaya değin bir mahallede icra edemezler. Zira zulmü

ezmine-i sabıkadan berü milletçe ve hükûmetçe adl ve zafer tanımışlardır. Binaenaleyh mesele-i müsavâtı bırakırlar da sair mevadd-ı rediyede milel-i mecusu öteye çekerler» (s. 16).

«Bu nizam-ı cedîdimiz bâdi-i hayat-ı taze-i millettir diyerek tahrif ettikleri diyânetin lâneti hasebiyle zuhur eden vukuat-ı vahîme âşina olanların malumudur. Milel-i tabiiyeden ahz edecekleri ımar-ı adalet-ayar bedeline başlarına gubar-ı dalâlet-i şiar geçti. Halbuki şu vakitte eskiden kat kat ziyade kuvvetleri üstüvar-ı kudret-medar olmalı idi. Ne diyânet, ne tabiat hiç bir hal ve hareketi bilmiyorlar. Kavânin-i cebbariyelerinin üslûbuna muarız diyerek memâlikte âlim bırakmadılar. Medreseler ve mabedler sedd oldu. Diyânet nereden kaynar? Balolardan mı? İşte diyanetlerin olan riayetleri dahi bu merkezdedir» (s. 17).

Mehmed Sadık'ın kitabında tekrarladığı temlerden biri, aynı toprağın bakıldığı zaman bağ ve bostan, kendi haline bırakıldığı vakit yabani otlarla kaplı bir orman haline gelişidir.

«Tıba-ı insaniyeyi kendi hallerine bıraktıkları halde hâlet-i vuhş-ı tabiat derakab avdet eder ve bereket-i marifet ve hikmet-i diyanet yerine cehâlet ve dalâlet takib etmekle heyet-i millet kablelamar olan heyet-i tabiiyenin aynı olur. Heyet-i saniyeyi gören müteahhirîn heyet-i ulâyı (hayâl) zan ederler. Mabeynde güzeran eden heyet-i ımar-ı milleti mülâhaza etmezler. Teâlim-i ecnebiye hasebiyle bin yıllık bir ümmet-i mamure-i diniye elli yılda bir cumhuriyet-i dalâliye oluverir. Hamiyet-i cahiliye ile güzeran eden millet ulâ-yı tabiiyenin aynı olur. Bir baştan bir başa iklim-i din mer'a-yı behâyim ve vahşiyyin olur. Ricâl-i diyâniyyin ve ehl-i kemal-i müceddidinin namus-ı maarifleri hırs ve kibriya ashabı arasında pâymâl kalır, taht-ı zillet ve illette zeval bulur. Her ne zaman ümmet-i diyânet terk-i diyânetle hâlet-i tabiata avdet ederlerse asr-ı Nemrûd ve Fir'avn ve Dahhâk ve Herod ve Şah İsmail ve Napolyon ve emsâli avdet ederler» (s. 27).

Fakat vahşi tabiat nasıl işlendiği takdirde yeniden altın başaklar verir, bağ ve bostan haline gelirse, tekrar eski ahlâkî değerlerine dönen milletler de yeniden medenî hale gelirler (s. 29). Bunun için de köylülerin toprağı sürmeleri, ekmeleri, bakmaları gibi emek harcamak gerekir:

«Bilâ-ihtiyar-ı meşakkat ve külfet tenperverî ve mezak-ı nefsaniyet ve resm-i zarafet ile ımar-ı ümmet-i diyânet mümkün değildir. Safahat ve refahiyeti muhassıl-ı ımar-ı cemiyet ve fazilet bilmek, ilim ve amel ve mücahedeyi belâdet ve taassub ve gabâvet ve mâni-i hikmet demek gibi muhkem bir cehâlet ve mücessem bir taklit ve gaflettir» (s. 34).

Zikredilen parçalar *Tanzir-i Telemak*'da öne sürülen hayat ve cemiyet görüşü ve yazarın üslûbu hakkında yeter derecede fikir vermiştir, sanıyorum. Mehmed Sadık, her konuyu dinî zaviyeden ele alan, insanlığın ancak din sayesinde kurtulacağına inanan koyu bir dindardır. O, «milel-i tabiat» dediği Batılıların ve onlardan alınan fikir ve müesseselerin Osmanlı devletini yıktığına kanidir. Mehmed Sadık, memleketi ıslah edeceğiz diye, onu büsbütün çıkmaza sokan ve İslâmiyet'i tahrif eden ıslahatçıların da aleyhindedir. Ona göre memleketi ancak dinin esaslarını bilen ve o esaslara göre yaşayan hakikî dindarlar kurtarabilir. O bu sahada da örneğini ziraat âleminden alarak, tabiatı ancak onu iyi bilenlerin ıslah edebileceğini ileri sürer. «Bağlara çalı diken ve eşcarı söken ve bezir ve erzak yerine mezralara tohm-ı eşvak eken tenperestlerin» elinde «tabiat-ı arz daha ziyade azar ve eski halden iktiza-yı zâtisini bozar. Eşvak alaylarla kürsilere çıkarlar, ayaklanır ve bacaklanır müteaddid süngü ve mızraklarla al ve yeşil çiçek ve yapraklarla ordulanır ve ocaklanırlar» (s. 50).

Mehmed Sadık, öyle sanıyorum ki, bu son benzetmeleriyle, 1826 dan sonra teşkilâtlanan Nizam-ı Cedid askerlerini kasdetmiştir. Ona göre «bu tabiat-ı beşeriyeyi kavânin-i mukaddese-i semaviye ile terbiye ve idare eden ve rikab-ı efkâr-ı beni Adem kabza-i uhde-i vedialarına alan ulülemirler şerâit-i istihkak ve ehliyeti câmi hulefâ-i Rabbaniye olmalı, müfsid-i hars ve nesl-i nasûtîn ve müşeyyid-i devlet ve ehl-i Tâgutîn olan mülûk-i büleha ve hiyelâ-i Cebâbire-i süfeha olmamalı» dır (s. 50).

Kitabının daha sonraki bölümlerinde Mehmed Sadık'ın din esasına dayanan demokratik bir devlet hayali kurduğunu görüyoruz. Şöyle diyor bu konuda *Tanzir-i Telemak* yazarı:

«Halk-ı memâlik hep malumatlarını medâris-i hikmet-i diyânetten ahz ve tahsil edip umûmen usul-i diyânete âşina bulunacaklarından, umum-ı hükûmette adl ve insaniyet üzere âmmenin dahi medhali olacaktır ve menasıb-ı hükûmet bir semavî emanet olduğundan takallüdüne kimse rağbet etmeyip ancak imtiyaz eden istihkaklılar cebr ve kabul-i ammenin burhanlarıyle muvakkaten mütekallid olacaklardır. Badelkabul chakların zuhuriyle kendileri meşveret-i amme ile anlara tefviz edip ihtiyaren ve mecburen uhde-i hatîreden halâs-ı nefslerine teşekkür ederek yine vezâif-i hassalarıyle iştigalât-ı şedîdeye avdet ile müdavim-i ubudiyet bulunacaklardır. Çünkü muhakeme-i diyânette hâkim kütüb-i mukaddese ve hâdim ehliyetli amele ve hademe olmak hasebiyle iklim içinde halife veya veli ve emir ve kadı emr etti tabiri kalkıp irade-i mülûkâne gaile-i şirki bütün bütün unutulacaktır. Belki ahlâm-ı diniye âmir olup bilcümle âmal ve

ubudiyeti vahdet-i millet üzerine farz-ı maktu olduğundan hulefâ ve ümerâ bervech-i meşveret be hasbel mekadir alel-ittifak eda-yı hizmete mişvar-ı siyakı üzere teşmir-i sâk kıyam eyledik sıyt-ı şâyii beynelümem mütedâvil olacaktır. İşte sikke-i hâlise-i diyanet budur» (s. 77-78).

Mehmed Sadık'a göre böyle bir idare tarzında artık kendisini herkesten üstün gören ve «âlem ve ümem hasseten keyfim için yaratılmıştır, nefsimin hevası üzerine kullanacağım, hikmet-i diyânet tanımam, ben cins-i mülukum, sâir nâsa benzemem, hulya-yı fâsidiyle yürür, urur, bağırır, çağırır, koparır» şahıslar bulunmayacaktır. Böyle birisi zuhur ederse «deran saat hükûmet maalmillet hadd-i lâyıkına tenzil ile âlemden şamata münkatı olacaktır» (s. 78).

Mehmed Sadık'ın sürgüne yollanmasına sebep, din adına eski saltanat sistemini reddetmesi ve bu nevi fikirleriyle halkı isyana teşvik etmiş olmasıdır.

Türk Dili ve Edebiyat Dergisi c. III, nr. 1-2, İstanbul 1948, s. 1-20 de ilk defa yayınlanmış ise de 1974 yılında yeni bulunan nüshaya göre yeniden yazılmıştır.

NAMIK KEMAL VE FATİH

Namık Kemal, daha yazı hayatının başlangıcında, Fatih'e karşı büyük bir hayranlık duymuş ve İstanbul fethini yücelten *Bârika-i zafer* isimli risalesini yazmıştır. 1305 yılı ramazanında, Kitaphane-i Ebüzziya serisinde bu eseri[1] neşreden Ebüzziya Tevfik, «Atufetlû Kemal beyefendi hazretlerinin» bu risaleyi «bundan yirmi sene mukaddem» kaleme almış olduğunu kaydeder. Risalenin sonunda da yazıldığı yılı gösteren 1278 tarihi vardır.

Bu sırada Namık Kemal yirmi iki yaşındadır. Bir yazısında söylediğine göre o, bu senenin ramazanında, üzerinde pek derin bir tesir icra eden Şinasi'nin *Münacaat*'ını okumuş ve gitmiş, kendisine «muîn» olmuştur[2]. Kemal'in *Münacaat*'ta hayran olduğu şey üslûbunun sadeliğidir. Halbuki *Bârika-i zafer* son derece sunî bir üslûpla kaleme alınmıştır. İhtimal, Namık Kemal'i Şinasi'ye götüren âmil, aynı ay zarfında, birbirine tamamiyle zıt iki üslûp karşısında kalmış bulunmasıdır. Henüz yolunu arayan bir gencin, kendisine yepyeni görünen bir istikamete doğru gitmesi kolaylıkla anlaşılabilir.

Maamafih Nâmık Kemal, hayatının sonuna kadar, Divan edebiyatının üslûp oyunlarından tamamiyle kurtulabilmiş değildir. Mizacındaki şiddet ve ulvîliğe temayül, onda bazı eski itiyatları devam ettirmiştir.

Bârika-i zafer'in «tarz-ı kudemayı takliden» yazılmasında o devrin edebî kıymet hükmünün de büyük tesiri vardır. Yusuf Kâmil Paşa'nın süslü bir üslûpla tercüme ettiği *Telemak* çok sevilmiş ve bir kaç kere basılmıştır. Sade üslûp taraftarı Tasvir-i Efkâr gazetesi bile eski nesrin en ağır örneklerinden olan *Şefikname*'yi tefrika etmiş[3] ve ayrıca kitap halinde bastırmıştır. Namık Kemal,

(1) Bârika-i zafer'in 1289 yılında yapılmış bir baskısı daha vardır. Fakat nerede basıldığı gösterilmemiştir.

(2) Mehmet Kaplan, Namık Kemal, İstanbul 1948, s. 43.

(3) Tasvir-i Efkâr, 1283, nr. 329-366.

Bârika-i zafer'i yazdıktan ancak beş yıl sonra, 1283 yılında Tasvir-i Efkâr'a yazdığı «bend-i mahsus» ta eski üslûba karşı tenkitçi bir tavır alır[4]. Bununla beraber o, kendisi için büyük bir başarı saydığı *Bârika-i zafer*'i hayatının sonuna kadar sevmekte devam etmiştir. 1305 yılında Ebüzziya'ya onu bastırması bunu gösterdiği gibi, 1299 yılında Abdülhak Hâmid'e yazdığı bir mektupta «edebiyat-ı atika veya fâside taraftarlarının şu *Bârika-i zafer*'e bir nazire yazmaktan âciz olduklarını» söyler[5].

Namık Kemal'in bu eserine fazla kıymet vermesinin sebebi, eski edebiyat taraftarlarına kudema tarzında da büyük bir yazıcı olduğunu ispat etmiş olmasıdır. İbnülemin Mahmud Kemal'in anlatığına göre: «Kemal, *Bârika-i zafer*'in bilhassa tebyiz ettiği bir nüshasını görünebilecek surette cebine koyup Yusuf Kâmil Paşa'ya gider. Paşa: 'Cebindeki nedir?' diye sorar. Kemal: 'Geçen gün sahaflardan aldığım eski bir mecmuada güzel bir nesre tesadüf ettim. Efendimizin böyle şeyleri sevdiğinizi bildiğim için istinsah ettim, müsaade buyurursanız okuyayım' der. Bir kaç satır okuduktan sonra paşa: 'Kemal Bey, eskiler böyle... yemezler. Bu senin eserindir' der?»[6].

Bu hareket de gösterir ki, *Bârika-i zafer*'i yazarken Namık Kemal'e hâkim olan duygu, böbürlenme duygusudur. Bu duygu ona mevzuunu unutturmuş, sadece şekle ehemmiyet vermesini mucip olmuştur. Filhakika Namık Kemal, *Bârika-i zafer*'de eski nesrin bütün oyunlarına baş vurur. Basit bir cümle ile ifade olunabilecek bir hadiseyi uzun, ağır ve süslü bir cümle ile anlatır. Meselâ «Fatih ordulariyle beraber İstanbul surlarının önüne geldi» fikrini o şöyle ifade eder:

حضرت پادشاه ظفر پناه، که

«جهان ازین دو محمد کرفت رفعت وجاه»
«یکی محمد مرسل، دوم محمد شاه»

اوصافی مدیحهٔ صحیحهٔ عنوان شوکتیدر؛ اورنك سپهر آونك سلطنتدن کرنك کهکشان بالهنك جلادته انتقال ایدوب

(4) Tasvir-i Efkâr, 1283, nr. 416.
(5) Fevziye Abdullah Tansel, Hususi mektuplarına göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid, Ankara, 1949, s. 138.
(6) Son asır Türk şairleri, s. 86.

«بریح اعیرت حاضرا من ذبرجد»
«لها التبر جسم واللاجین خلاخل»

ارخای عیان سفر وغلغلهٔ «جاهدوا فی سبیل‌الله» ایله سایهٔ رایات فتح آیات خلافتده کروها کروه تحشد نمای فر وشکوه اولان هزاران هزار هزبران اژدر شکار ایله ادرنه موکب همایوندن ارتحال ایدوب

«بجیش اقاصی الشرق ترجف تحته»
«وترتج منه اخریات المغارب»

تشهیر شمشیر ظفر اینکله، رکاب صاحقه شتابنده دور باشان جلال وعظمت

«کلور اول دلیر قهار قیلجی الندہ قانلو»
«صاول ای عدو یولندن، که یمان کلشدورور بو»

کلبانکیله شرق وغربه ولوله انداز دهشت اولدیغی حالده

«فتح ونصرت درعین وقهر وسطوت دریسار»
«خزم ومکنت پیروان وعزم وهمت پیشرو»

رهگذار لشکر آتش جولانه تصادف ایدن نجه خاشاك دامنکر عداوتی، امواج شعله خروش جیوش ایله انداختهٔ بیابان ایدرك،

«بطالعی، که نماید طلیعهٔ ارواح»
«بساعتی، که قضازد لوای فور فلاح»

سایبان صوارید افشان همایونی که پردهٔ جوهر طراز عز و اقبالی داغ افزون اطلس کوکب آرای سپهر ایدی، ومهجهٔ عالمتاب فر واجلالی سینه سوز کوی زرین مهر ایدی. سور قسطنطنیه پیشکاهنده برابر چتر بیستون کردون ایلهدی.

Bu cümleyi tahlil edersek, sanatkârane inşanın bütün hususiyetlerini buluruz: 1. Cümle uzun ve karışıktır. 2. İfadeyi süslemek maksadiyle iki arapça, üç farsça, bir türkçe beyit zikrolunmuştur. 3. Cümlede kelimelerin seçilmesin-

de takip edilen mühim prensiplerden biri seci yapmak arzusudur. Bunun kesafetini göstermek için seci teşkil eden kelimelerin küçük bir listesini tertip edebiliriz: Pâdişâh - penâh, mediha - sahiha, evrenk - âhenk, girenk - pâlehenk, şevket - celâdet, unvân - inân, râyât - âyât, gürûh - şükûh, hezârân - hizberan, hezâr - şikâr, hurûş - cüyûş, efrûz - sinesûz, cevâhir - sipihr, fer - mihr, sûr - çatr, bisütûn - gerdûn. Aynı cümlede ses itibariyle birbirine benzeyen daha bir çok kelime vardır. 4. Bu üslûbun diğer bir hususiyeti de imaj bolluğudur. Hemen her kelime tavsif olunmuş, her şey başka bir şeye benzetilmiştir. Terkip grupları ekseriya tavsif ve teşbihleri ihtiva eder. Şu örneklerde olduğu gibi: Hazreti-i pâdişâh-ı zaferpenâh, mediha-i sahiha-i unvân-ı şevket, evreng-i sipihr-aveng-i saltanat, gireng-i kehkeşân-ı pâleheng-i celâdet, irhâ-yı 'inân-ı sefer, sâye-i râyât-ı feth-âyât-ı hilâfet, teşhîr-i şemşîr-i zafer, rikâb-ı sâika-şitab, dûrbâşân-ı celâl ü azamet, rehgüzâr-ı leşker-i âteş-cevelân, hâşâk-i damengîr-i adâvet, tahaşşüd-nümâ-yı ferr ü şükûh olan hezârân hezâr hizebrân-ı ejder-şikâr, emvâc-ı şulehurûş-ı cüyûş, perde-i cevâhir-tıraz-ı izz ü ikbâl, dağ-efrûz-ı atlas-ı kevkeb-ârâ-yı sipihr, mehçe-i alemtâb-ı ferr ü iclâl, sinesûz-ı kûy-ı zerrîn-mihr, çetre-i bisütûn-ı gerdûn...

Bârika-i zafer baştan sona kadar bu üslûpla kaleme alınmıştır. Risale muhteva bakımından İstanbul fethine dair umumî bilgileri ihtiva eder. Yazar, okuyucularınca malûm olan bu unsurları basit bir dil ile anlatmış olsaydı, yeni hiç bir şey vermemiş olacaktı. Bundan dolayı, malûm şeyleri kelime oyunlarına baş vurmak suretiyle anlatmakla maharet göstermeğe çalışmıştır. Eski edebiyatı sunîliğe götüren başlıca âmil de zaten bu idi. Muhteva malûm ve müşterek olduğu için, şair ve muharrirler, üslûp vasıtasiyle, bu dar çerçeveden kurtulmağa çalışıyorlardı. Namık Kemal, Şinasi'nin tesiriyle yeni fikirlere doğru açıldıktan ve bilhassa halka hitap etmeyi gaye edindikten sonra, eski üslûp oyunlarını yavaş yavaş bırakmağa başladı. 1283 yılında Tasvir-i Efkâr'a yazdığı «bend-i mahsus» ta, eski edebiyatı: «Müellefat-ı mensuremizden efkârı ve güftarı tabiî bir kitap yoktur ki tabiata tesir ile tehzîb-i ahlâka hizmet etsin. Edebiyatımızda mâna, san'at uğruna feda olunageldiğinden vüs'at-i tasavvur o derece ifrata varmıştır ki, bazı kerre tahayyülde eb'ad-ı mutlak dahiline bile kanaat etmez. Vazife-i asliyesi temyîz-i hakikat olan efkâra ise böyle âsârın mazarratdan başka ne tesiri olabilir?» diye tenkit eder. Bundan sonra Namık Kemal'e hâkim olan ana fikir, «tehzîb-i ahlâk» ve «temyîz-i hakikat» tir. Buna en çok muhtaç olan da halktır.

Bârika-i zafer'den sonra Namık Kemal'in Fatih'ten bahsetmiş olduğu ikinci eser *Devr-i istilâ*'dır. 1283 yılında Tasvir-i Efkâr gazetesinde tefrika edi-

len[7] bu yazı, ayrıca risale halinde de basılmış, 1301 yılında neşredilen *Evrak-ı perişan*'a da alınmıştır. Namık Kemal bu eserini de Tasvir-i Efkâr'a intisap etmeden önce yazmış olmalıdır. 1283 yılında Tasvir-i Efkâr'da (nr. 453) neşrettiği bir yazıda bu risalesinden, «bundan bir hayli zaman evvel Devlet-i Aliyye'nin devr-i istilâsına dair yazmış olduğum makale-i muhtasara muayyen olduğu maksadın tehalüfü münasebetiyle evrak-ı perişan arasında gümgeşte-i nisyan olmuştu» diye bahsetmektedir.

Bârika-i zafer'de basit fikirleri uzun ve süslü cümlelerle anlatmaktan hoşlanan Namık Kemal, *Devr-i istilâ*'da asırları bir kaç sahifede toplamaya çalışır. Onun burada da maharet göstermek istediği anlaşılıyor. Nitekim 1301 neşrinin başına koyduğu önsözde «iki asırda ve iki kıt'anın mültekasında cereyan eden bunca vekayi-i azimeyi bir kaç sahifeye sığdırma» nın «pirinç üzerine Fatiha yazmak kabilinden» olduğuna işaret eder. Namık Kemal'in bu risaleyi yazmasında, 1279 da Mir'at mecmuasında bir kısmını tercüme ve neşretmiş olduğu Montesquieu'nün *Roma'nın i'tilâ ve inhilâline dair fikirler*[8] adlı eserinin tesiri olduğunu zannediyorum. Gençliğinden beri Namık Kemal'i alâkadar eden en mühim mesele, Osmanlı imparatorluğunun içinde bulunduğu feci durumdur. Montesquieu'nün eseri ona Osmanlı İmparatorluğunun yükselme sebeplerini düşündürmüş olmalıdır. Daha sonra yazdığı eserlerde de daima bir kurtuluş hamlesi yaratmağa çalışan Kemal, *Devr-i istilâ*'da Osmanlı devletinin en hareketli devrini topluca gözönüne koymak suretiyle, okuyucularında millî dehaya güven duygusu aşılama gayesini gütmüştür. Hayatının sonuna doğru yazdığı *Osmanlı tarihi*'ni de aynı maksatla kaleme almıştır. *Devr-i istilâ* adeta *Osmanlı tarihi*'nin yıllarca evvel hazırlanmış bir taslağı gibidir.

Namık Kemal bu risalesinde, Sultan Osman'dan Kanunî'ye kadar devleti kuran ve yükselten hükümdarların, kısaca, karekterlerini belirtir, yaptıkları hareketleri özetler ve mânalandırır. Bu teksif, üslûbuna bir keskinlik kazandırmıştır. *Bârika-i zafer*'e nazaran cümleler kısa, seci ve diğer edebî sanatlar azdır. Namık Kemal burada Fatih'in kahramanlığı ile kültür genişliği ve ruh olgunluğu üzerinde duruyor[9]. O «sıfat-ı celâdetiyle Fatih unvanını ihtisas etmiştir». «Şarkan ve garben ve şimalen ve cenuben hangi düşmana müsadif oldu ise kahreyledi», «altı lisân ile tekellüm ve fünûn-ı şetta'nın mesail-i gâmizesini tefehhüm eylemesi maarifperverliğinin burhanıdır»[10], «gayret-i kâmilesi padişahla-

(7) No. 443-451.
(8) Mehmet Kaplan, ayn. esr., s. 40.
(9) Devr-i istilâ, 1301, s. 21-24.
(10) Namık Kemal altı çıktığı bir notta Fatih'in türkçe, arabî, farisî, ibranî, rumca, latince bildiğini kaydeder.

rı şimşirine münkad etmek ister iken bir âlimin elini öpmek için ser-füruya tenezzül ederdi», «saltanat-ı Devlet-i Osmaniyenin maarifçe en parlak zamanıdır». Müellif Fatih'in haşin mizacını da şu cümle ile belirtiyor: «Daiye-i istiklâl ve dahiye-i infialinin şiddeti cihetiyle vüzera ve ümerası bir zaman muatebesinden emin olmamış ve belki muakabesinden aman bulmamıştır».

Yukarıki cümlelerde Namık Kemal, devrinin okuyucusuna yine yeni bir şey öğretmemiş olmakla beraber, *Bârika-i zafer*'inkinden ayrı, çıplak nesre yaklaşan, fakat edebî hüviyetini muhafaza eden bir üslûp örneği vermiştir. *Bârika-i zafer* ile *Devr-i istilâ*, geniş araştırmalara dayanmayan, bilinenleri sanatkârâne bir üslûpla ifade eden risalelerden ibarettir. Daha sonra Namık Kemal, ciddî tedkiklere dayanan hal tercümeleri ile *Osmanlı tarihi*'ni neşretmiştir. Onu bu nevi kitaplar yazmağa sevkeden çeşitli sebepler vardır. Bunlardan birincisi, o sıralarda tarihe karşı umumî bir alâkanın mevcudiyetidir. Filhakika o devirde hemen hemen bütün Türk yazarları bir tarihî düşünce havası içinde yaşıyorlardı. Tarih zaten ananevî kültürde ehemmiyetli bir yer işgal ediyordu. Batıda romantikler de tarihe karşı derin bir alâka gösteriyorlardı. Gerek bu tesirlerin altında kalan, gerek imparatorluğun dağılma tehlikesini kuvvetle hisseden Türk aydınları, manevî bir kuvvet kaynağı olarak, Türk ve İslâm tarihine sarıldılar. Namık Kemal de mizacına ve idealine uygun kahraman tiplerini tarihte aradı ve buldu. *Osmanlı tarihi*'nin «ifade-i meram»ında, o, tarihi bilhassa insan iradesini aksettirmesi bakımından değerli bulduğunu söyler:

«İnsan kuvve-i cismaniyesiyle büyücek bir taşı yerinden kaldıramaz iken kuvâ-yı mâneviyesi sâyesinde kürre-i zemîni yed-i iktidârında bir bâzîçe-i inkılâb etmiş, isterse deryasını karaya, karasını deryaya, sahrasını dağa, dağını sahraya tahvil ediyor. Zîr-i zeminde nehirler buluyor, cevv-i havada bahçeler keşfediyor, denizde yüzüyor, havada uçuyor, tabiatın her kuvvetine galib geliyor, dehşetli yıldırımına, azametli güneşine varınca hizmetinde kullanıyor! İşte beni nev'imizin kudret-i maddiyece malûm olan acziyle beraber hassa-i idrâki sâyesinde kendini adem-âbâd-ı vahşetten yine kendi ikdâmı ile tahlis edip de bu kadar bülend ve bâlâgir olan feyz ü tealiyi hasıl edinceye kadar geçirdiği etvâr ü ahvâlin, velev bir cüz'ünü olsun nazargâh-ı ibrette vaz eden tarihtir. Dünyada bundan daha lezzetli, daha meraklı bir temaşa mı olur?»

Namık Kemal'i, ilmî iddialı tercüme-i hal ve tarih yazmağa sevkeden âmillerden biri de o sıralarda Batı dillerinden İslâm tarihine dair eserlerin türkçeye tercüme edilmeğe başlanmasıdır. Bunlarda görmüş olduğu tahrifat Namık Kemal'i isyana sevketmiş, İslâmlığın savunuculuğunu üzerine alan yazar, onları red ve tenkit etmeyi kendisine bir vazife bilmiştir. İşte o, bu esnada muhtelif kay-

nakları karıştırmak ve mukayese etmek zaruretini duymuştur. *Evrak-ı perişan*'ın önsözünde bu noktayı şöyle belirtir: «Fransa müelliflerinden Michaud'nu Ehl-i Salib Tarihi lisanımıza tercüme edilmekte olduğunu işittim; bu kitabın İslâm hakkında havi olduğu teşniât elbette hîn-i naklinde mahv veya ıslah olunur. Fakat madem ki tercümedir, mevzuunda mündemiç olan garazkârlığın bekayâsı tabiî görülür. Meselâ Michaud, Avrupa'dan ele silâh alıp da geçtikleri yerleri kahır ateşi ve hun-ı nahak seylâbeleri, harâbezâr-ı ademden nişan ederek Suryeye dökülen ve süfliyet-i ahlâkda ahde vefayı irtidat hükmünde tutacak kadar ileri giden ashâb-ı teaddînin en kanlısını en büyük kahraman göstermek istediği halde vatan ve millet muhafazası için muhâcemat-ı vâkıaya karşı duran ümerâ-yı islâmiyenin ahvâlinde mahall-i ta'riz aramaktan başka bir şeye bakmaz: eğer bakarsa, o da, kabâyık bulamadıkça icâdına çalışmaktan ibarettir. İşte efkâr-ı umumiyeyi, Michaud'nun rivâyâtına hüküm verip de, İslâmın bihakkın fahrettiği bir takım zevat hakkında su-i zanna düşmekten vikayeten, ehl-i salib vakayiine bir nümune olmak üzere, Sultan Salahaddin'in tercüme-i halini tahrire cesaret eyledim. Eser-i âcizanemin me'hazı olan kitaplar, vakâyın cereyanı zamanında ve belki muharebe meydanında yazılmış bir takım eserlerdir. Maamafih faide-i zâide kabîlinden olarak şunu da beyan ederim ki, eser-i nâçizânemin gerek rivâyât ve gerek muhâkemâtı, Avrupa'nın âsâr-ı mûteberesinde dahi müsellemdir»[11].

Bu satırlar, Namık Kemal'in tarihî hakikatı meydana çıkarmak için Şark ve Garp kaynaklarına başvurduğunu, mukayeseler ve tenkidler yaptığını göstermektedir. Yazar artık uslûp oyununu da bırakmış, düşüncesini çıplak bir ifade ile anlatmağa başlamıştır. *Osmanlı tarihî*'nin ifade-i meramında bu noktaya da işaret ederek şöyle der: «Müverrihlik vazifesinin mukteziyâtına riâyeten kitabı mümkün olduğu kadar sade yazmağa çalıştım. Eğer içinde sade tarz-ı ifadeye mugayir bazı ibare veya kelimeler görülürse, itimad olunsun ki, onları ihtiyâr edişim arzû ettiğim fikri başka yolda beyâna çare bulamadığımdandır»[12].

Maamafih ilerde belirteceğimiz üzere, Namık Kemal, tercüme-i hal ve tarih kitabında dahi mizacının tezahürü olan heyecanlı ifadelerden tamamiyle vazgeçebilmiş değildir. Fakat artık hakikat endişesi ön planda gelir.

Fatih'in hal tercümesini yazarken Namık Kemal'in yerli ve yabancı kaynaklara başvurduğu çeşitli ifadelerinden anlaşılmaktadır. Meselâ Fatih'in tahta

(11) Evrak-ı perişan, 1301, s. 36.
(12) Osmanlı tarihi, 1336, s. 33.

çıktığı esnada kardeşini idam ettirdiğine dair bazı Rum tarihlerinin rivayetini red ve cerh ederken: «Bu vak'a Fatih zamanında veya ana karib vakitlerde yazılmış olan İslâm tarihlerinin hiç birinde görülmüyor[13]. Rivâyâti irad eden kitapların ahvâlinde ise tevâfuktan eser yoktur. Meselâ bir takıma göre idam olunan şehzadenin namı Hasan, diğer takıma göre ise Ahmed imiş. Halbuki Murâd-ı sani merhûmun Hasan ve Ahmed namında olan oğulları kendi hayatında iken irtihâl ettiğini yine o tarihler beyan ediyorlar»[14]. Yine bazı kaynaklarda Fatih'in kendi oğlu şehzade Mustafa'yı İstanbul'da Gedik Ahmed Paşa'nın haremine taaruz ettiği için idam ettirdiğinden bahsettiğini söyleyerek, bunun da tarihî hakikate uygun olmadığını, «Sultan Mustafa'nın sancağı olan Karaman'da vefat eylediğinde ve padişahın bu musibetin tesiriyle senelerce dağı-dar-ı matem olduğunda Osmanlı tarihlerinin cümlesinin müttefik» bulunduğunu söyler[15]. «Dünyada hiç bir mütemeddin millet yoktur ki edebiyatında anın (Fatih'in) tarih veya tercüme-i haline dair bir çok kitaplar, risaleler ve ahlâk ve ef'aline müteallik hikâyeler, tiyatrolar bulunmasın»[16] diyen Namık Kemal'in bunlardan hiç olmazsa bazılarını okumuş olduğu kabul edilebilir. Yabancı yazarlardan Voltaire ile «Fransa muhakkıkîn-i hükemasından meşhur Bel» in[17] adlarını zikreder.

Bârika-i zafer ile *Devr-i istilâ* risalelerinde pek umumî bilgilere dayanan Namık Kemal, *Evrak-ı perişan*'da Fatih'in tercüme-i halini teferruatiyle anlatmıştır. Bizi burada alâkadar eden şey, Namık Kemal'in tarihî hakikate ne kadar sadık olduğunun tesbitinden ziyade, mevzuunu ele alış ve ifade ediş tarzı, yani edebî cephesidir. Namık Kemal, Fatih tercüme-i halinde eski edebiyatın üslûp oyunlarını büyük ölçüde bırakmış olmakla beraber, yine de sanatkâr mizacının kuvvetle tesiri altında kalmıştır. Onun için Fatih'in, ölü bir tarih mevzuu değil, canlı, heyecan verici bir şahsiyet olduğu her sahifede hissolunur. Namık Kemal, Fatih'in şahsında kahramanlık idealini temsil eden yüksek bir örnek bulmuştur. Ona karşı derin bir saygı duyar, isnad edilen kötülükleri redde veya sebepler düşünerek meşru göstermeğe çalışır. Vakaları nakletmekle yetinmez, onlar üzerinde mütalâalar serdeder. Kahramanını daha canlı gösteren anekdotları kaçırmaz; çeşitli durumlarda Fatih'in ruh hallerini ve düşünüş tar-

(13) Namık Kemal Osmanlı tarihi'nde «Ahmed namında küçük bir şehzadenin «nizam-ı âlem» için itlâf olunduğunu» kabul eder 13-7, c. V., s. 4.
(14) Evrak-ı perişan, s. 255.
(15) Aynı yer, s. 257.
(16) Aynı yer, s. 238.
(17) Aynı yer, s. 241, 261.

zını tasarlar. Arada kendisine göre benzetmeler yapmaktan da geri kalmaz: «Rivâyât-ı mevsûkadandır ki (Molla Gürani) iptida şehzadenin meclisine dahil olduğu gün yanında bir asâ götürür. Çocuk ne olduğunu merak ile sual edince «Pederiniz serkeşliğinizi işitmişler. Eğer yine okumak istemezseniz, emrettiler, sizi bu asâ ile tedib edeceğim» cevabını verir. Şehzade bu tehdid üzerine sayyâd elinde muztar kalmış aslan yavrusu gibi bir zehr-i gazab izharından başka bir şeye muktedir olmayarak çaresiz derse başlamış ve fakat nefsince bir eziyet bildiği tahsil ilerledikçe fıtratında meknuz olan istidad-ı maarif cihetiyle hasıl ettiği lezâizi himmet-i âliyesinin masruf olduğu hükûmet huzuzatına bile faik bulmuştu»[18].

Babası tekrar tahta geçtikten sonra, Fatih Manisa'ya çekilir. Namık Kemal, edebî eserlerinde de sık sık rastlanan bir ifade tarzı ile bu inzivayı şöyle anlatır. «Bu zamân-ı inzivânın âsârındandır ki, Arabî ve Farisî ve Latin ve Yunanî ve (arabiye medar-ı kuvvet olduğu için) İbranî lisanlarını tahsil etti ve bu tahsil semerâtındandır ki Şark ve Garbın sevâbık ve dekâyıkine kemaliyle vakıf oldu. Bu zaman-ı inzivânın âsârındandır ki ulûm-ı şer'iye ve akliyenin usul ve füruunu tekmil etti. Ve bu tekmil semerâtındandır ki o zamanlarca misli nâ-meşhûd bir mütemeddin devlet teşkiline ve fenn-i harbin terakkiyât-ı hâzıraya mebde' olacak surette tesis ve tâdiline muktedir olabilecek derecede hikmet ü hükûmete ârif idi»[19]. Bu dört cümleden ikişeri aynı ifadelerle başlamakta ve benzer cümlelerin yardımcı fiillerinden önceki kelimeleri birbirine seci teşkil etmektedir.

Kemal, Fatih'in ikinci defa tahta çıktığı esnadaki şahsiyetini gözönünde canlandırmak için, sanatkârane bir portresini çizer ve askerler üzerinde uyandırdığı tesiri anlatır: «Fatih orta boylu, kalın kemikli, omuzlarının arası vâsi, cisminin cihet-i ulyâsı bacaklarından uzun, yüksek ve mukavves kaşlı, çehresi beyaz üzerine gayet âteşîn bir reng-i âl ile müzeyyen, saçı sakalı siyah ve tabiî karışık, boynu kısarak ve ön tarafına mâil bir zat idi. Ancak, şemâilinin en ziyade şayan-ı dikkat olan cihetleri, cephesinin vüs'at ve safiyeti ve şâhâne gözlerinin parlaklığı ve dâimî surette hareketiyle, gayet küçük ve gayet kırmızı ve fakat kenarları cihet-i ulyâya mâil olan dehânı üzerine burnunun gerrase sunulmuş minkar-ı şahin şeklinde meyelânı idi ki, bu âlâim ile güya mizacında olan fart-ı zekâ ve hiddet-i nazar ve merhamet-i cibilliye ile mümteziç mekânet-i

(18) Evrak-ı perişan, s. 141.
(19) Aynı yer, s. 1-7.

ahlâk ve zevk-i hükûmet ve istidâd-ı harb gibi hasâil-i azîmenin delâil-i bâhiresi simasına nakş olunmuş idi».

«Vakta ki padişah-ı cedidi istikbale çıkan asâkir, nakş-ı hayalini bile sahâyıf-ı hafızadan gaib ettikleri çocuğun — cevher-i istidâdı kûşe-i nisyanda vüs'at ve incilâ bularak — böyle ecdâdına galebe-resân olacak bir tavr-ı kahramanî peydâ ettiğini gördüler. Bu temaşadan gönüllerinde hâsıl olan şevk u sürûrun çehrelerine in'ikâs eden alâmâtını bunca sâye-i livâ-yı riyâsetinde zaferden zafere vâsıl ve saadetten saadete müterakki oldukları padişah-ı mağfurun girye-i matemiyle dahi setredemediler. Bir halde ki, Halil Paşa ile bir kaç kişiden ibaret olan tarafdârânı istisna olununca, koca alayın içinde en ziyade mağmum olan, en ziyade bahtiyar olması lâzım gelen Fatih idi»[20].

Bu portre ve intiba tesbiti bize romancı Namık Kemal'i hatırlatıyor. Bazı sahifeler daha müşahhas sahneleri ihtiva eder. Meselâ İstanbul'un kuşatılması oldukça zengin teferruatla göz önünde canlandırılmağa çalışılmıştır. Fakat yazar, Fatih'in bütün seferlerini anlattığı için, pek çok hadiseyi özetlemek mecburiyetinde kalmış ve bu yüzden eseri kuru bir tarih kitabı olmaktan kurtulamamıştır. Bu kısımlarda Namık Kemal'in üslûp hususiyetlerini bulmak için derhal göze çarpmayan dil tasarruflarına, geçerken serpiştirdiği secilere ve cümle şekillerine dikkat etmek icap eder. Fatih'in hal tercümesini ölümüne kadar götüren yazar bundan sonra toptan onun hareketlerinin mânâsı ve ehemmiyeti üzerinde durur, karakterinin örnek alınacak taraflarını belirtir. Namık Kemal'e göre Fatih'in saltanat devri «bizim devletçe bir güzel nevbahar-ı kemal olduğu gibi, insaniyetçe dahi bir büyük fasl-ı inkılâb olmuştur»[21].

Namık Kemal'in üzerinde ısrarla durduğu noktalardan biri, Fatih'in zaferlerini cesareti kadar, belki ondan da çok, yeni âletler icat etmesini bilen zekâsına ve geniş bilgisine borçlu olduğudur: «Fatih muharebenin edevatında ateşli silâh ve icraatında evvelden tasavvur ve ta'yin olunmuş bir tertib üzerine hareketi asıl itibar etti ve bunca terakkiler gösterdi. O, şimdiki fenn-i harbin muallim-i evveli sayılır. İhtiraatını o derece ilerletmişti ki devletine yadigâr ettiği usûl-i askeriyye, Osmanlı ordusunun, bir mâhir serdâr eline düştükçe, dünyaya lerze verecek derece devam-ı galibiyetine sebeb olmuştur»[22].

Namık Kemal'e göre Fatih devletin nüfus teşekkülü üzerinde de durmuş, «nakl-i hâne tedbiri ile mütenevvi mezheblerde bulunan tebaası beyninde mik-

(20) Evrak-ı perişan, s. 147-149.
(21) Aynı yer. s. 139.
(22) Aynı yer. s. 240.

darca bir muvazene» kurmuştur. Bu muvazene sayesinde «memâlik-i Osmaniye'nin bir cihetinde devleti muhataraya düşürecek bir dahilî fesad zuhuruna imkân kalmadıktan başka her ne taraftan bir hasım hücum etmek istese, karşısında oranın yerlisinden bir büyük İslâm ordusunu hâzır-silâh bulurdu»[23].

Namık Kemal, Fatih'i bir kanuncu olarak da değerlendirir. «Ulemanın iane-i meşvereti ile, padişahtan âdi bir nefere varıncaya kadar bilcümle ashâb-ı hükûmetin vazâifini câmi olan kanun-ı Muhammedîyi tanzim ederek hukuk-ı siyasiye ve usûl-i idâriye ve nizamat-ı askeriyeyi ta'yin ve iki yüz kadar ashâb-ı içtihad fetvasını intihab tarikile cem'ettirerek hukuk-ı medeniyye ve cezaiyyeyi tedvin ile hükûmetini bir kaide-i âdile ve dâime üzerine te'sis eyledi»[24].

Fatih, ilmin ve ihtisasın devleti yükseltmedeki rolünü anlamış bir hükümdardır: «Dâiresinde öyle bir encümen-i irfan teşkil etmişti ki Osmanlı sarayı-ta bundan bir asır evvel tertib ve intizamına halel gelinceye kadar, gerek siyaset ve gerek maarif-i harbiyece cihanın en büyük mekâtib-i istifadesinden biri idi. Medreselerde tertib dersleri tarzını terk ile her birini fıkıh ve hadîs gibi ulûm-i şer'iyye veyâhut tıb ve hendese gibi fünûn-ı akliyyeden birine hasreyledi. Gördüğümüz bedâyi'-i medeniyyenin en büyük esbâbından biri olan taksim-i mesâi tedbiri ki-daha Avrupa'da bir asır evvel mer'î tutulmağa başlamıştır, eğer Fatih'in keşfi üzerine idâme ve ta'mim olunsa idi, İstanbul şimdi dahi kendi zamanında olduğu gibi ma'rifetin nokta-i içtimaı ve medeniyetin merkez-i intişarı olmak mukarrer idi»[25].

Fatih sanayi ve iktisada da büyük önem vermiştir: «Sanayiperverlikteki âsârındandır ki memâlik-i meftuhasında bulduğu ashâb-ı hırfetin mâhirlerini İstanbul'a celb ile destgâh-ı terakkî peydasına çalışırdı. Tevsi-i ticaretin fevaidini takdir ettiği içindir ki Karadeniz yolu ile Asya'nın ahz ü i'tasını Osmanlılara hasretmek niyetile Cenevizlileri oradan tard eyledi»[26].

Fatih, edebiyata ve güzel sanatlara da değer vermiştir: «Bedâyi' içinde şiir ile tasvire pek ziyade mâil bulunduğu için ulemâ-yı islâmiye şöyle dursun Garb üdebâsını dahi büyük ihsanlarına mazhar etmiş ve hattâ bir Latin şairinin takdim etiği kasîdeye câize olarak hemşehrilerinden bir çok âzâd eylemişdir».

Ayasofya camiine girdiği zaman azeplerden birinin bir resimli taşı kırmak-

(23) Evrak-ı perişan, s. 244.
(24) Aynı yer, s. 45.
(25) Aynı yer. s. 24.
(26) Aynı yer. s. 278.

la meşgul olduğunu görünce, «Malıma ne taarruz edersin diyerek yalın kılıç üzerine yürümüştür. İtalya'nın meşhur ressamlarından Gentile Bellini'yi sanatına ve meharetine hürmeten İstanbul'a celbederek nedîm-i meclisi ve müstağrak-ı âtıfet etmiştir»[27].

Bütün bu hareketleriyle Fatih, Türk ırkını «bir ordu» halinden bir cemiyet-i medeniye haline» getirmeğe çalışmıştır. Namık Kemal'e göre Osmanlı devletinin asırlarca yaşayabilmesinin başlıca sebebi Fatih'in temellerini attığı medeniyet nizamıdır. O, «bir devletin beka ve saadetine hakikaten müessis olan ve dört beş karn içinde adetleri dört beşe ancak baliğ olabilen ashâb-ı zuhurdan biri, hattâ birincisidir»[28].

Namık Kemal on dört cilt olarak tasarladığı, fakat sansür yüzünden tamamlayamadığı *Osmanlı tarihi*'nde ancak Fatih devrine kadar gelebilmiş, hattâ bu devri dahi bitirememiştir. Bu eserinde Kemal, artık bir edebiyatçı değil, muhtelif kaynakları karşılaştırmak ve tenkit etmek suretiyle olayların hakikatini arayan bir tarihçidir. Bütün Osmanlı tarihlerini okuduğu gibi tercümelerinden Bizans tarihlerini ve batılı yazarların tetkiklerini de mutalâa etmiştir. Hammer'den bol bol zikirler yapar, bunlarda doğru veya yanlış bulduğu noktaları uzun uzun münakaşa eder. Namık Kemal'in dayandığı en kuvvetli mesned mantıktır. Halbuki mantık bizi mutlaka tarihî hakikate götürmez. Tarihin temeli vesikadır. Mantık asla vesikanın yerini tutamaz. Namık Kemal vakayınameler ile sonradan yazılmış tarih kitaplarının içinde kalmış tarihî hakikati ortaya çıkaran asıl kaynaklara gidememiştir. Bu yüzden eseri bugün için ilmî bir değer taşımaz. Onda bir sanat bulmak da güçtür. *Osmanlı tarihi* bizi ancak dil ve üslûp bakımından alâkadar edebilir. *Bârika-i zafer*'le eski inşanın en ağır örneklerinden birini veren Namık Kemal, *Osmanlı tarihi*'nde, mevzuunu açık ve seçik olarak anlatan bir yazardır. Mukaddemesinde de belirttiği gibi, o bunu tarih üslûbunun bir zarureti sayar. Herkesin anlayabileceği dil fikri Namık Kemal'de o kadar kuvvetlenmiştir ki, *Osmanlı tarihi*'nde Rum patrikliğinin devamı meselesini münakaşa ederken, imparatorluğun yıkılmasında en mühim sebep olarak müşterek lisanın yokluğunu ileri sürer: «Asıl illet milletin nâtıkası hükmünde olan lisanındaki kusurdur ki efrâd arasında böyle bir ihtilâf bıraktıktan başka, umumun maarifçe bir dereke-i süflâda kalmasını icab eyledi... Muntazam bir lisana malik olmayan millet daima terakkiyat-ı ilmiyyeden mahrum olagelmiştir. Milel-i mütemeddineden hangisinin tarihine bakılsa, her türlü te-

(27) Evrak-ı perişan, s. 279.
(28) Aynı yer, s. 5.

rakkiyatı lisanının, edebiyatının terakkisi ile bed' eylediği görülür. Almanya hükemâsından meşhur Leibnitz «Bana bir mükemmel lisan ver, sana bir büyük millet teşkil edeyim» demiş ki hikmet-i siyasiyyenin en büyük hakikatlerindendir. Biz ise mükemmel değil, yakın zamanlara kadar âdi bir lisan-ı edebe bile mâlik değil idik. Görülen eserler bâziçe-i elfâz ile mâlâmâl olduktan başka Acemin şiirde evzâsını, nesirde yalnızca «bâşed»ini, «âmed»ini «olur», «gelir» kelimelerine tahvil ile berâber sâir her türlü şivesini kabul eylediğimiz cihetle hakikat-i halde türkçe add olunabilmek selâhiyetinden bile mahrumdur. Mükemmel bir lisana mâlik olmadığımız için büyüklüğümüzü muhafaza edemedik»[29].

Fatih'e karşı bütün yazılarında derin bir hayranlık hissi duyan Namık Kemal'in onda bulmuş olduğu en büyük kusur, bir medeniyet meselesi olarak lisan üzerinde düşünmemiş olmasıdır. Daha *Evrak-ı perişan*'da bu noktayı şöyle belirtiyordu: «Hayfâ ki padişahın zaman-ı devleti mülkümüzde her türlü fazâilin ibtidâ-yi terakkî olduğu gibi milletin lisan-ı edebi dahi o vakitlerde teşekkül etmeğe başlamış ve kendi ise Arab ve Yunan âsârında gördüğü tarz-ı hakimâneyi iltizam etmiş iken meyelân-ı umumiye bir türlü galebe edemediği için edebiyatımızı şîve-i İranın te'sirinden kurtaramamıştır»[30].

Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 6, 1954, s. 71-82.

(29) Osmanlı tarihi, IV, s. 86.
(30) Evrak-ı perişan, s. 252.

GARAM'DAKİ İÇTİMAÎ VE FELSEFÎ FİKİRLER

Abdülhak Hâmid, Türk edebiyatında, eserlerine en çok felsefî fikirler karıştıran bir yazardır. Gerçekten *Makber* şâirinin ilk yazdıklarından son yazdıklarına kadar, ister şiir, ister piyes olsun, bütün eserlerinde felsefî bir atmosfer kendini kuvvetle hissettirir. Hâmid'i felsefî endişelere götüren sebep nedir? Ve bu endişeler ne zaman başlar? Karısı Fatma Hanım'ın ölümünü bir başlangıç sayanlar varsa da, bu iddia doğru değildir. Hâmid'de felsefî endişe *Makber*'den çok önce görülür. *Makber*, Fatma Hanım'ın ölümünden bir sene sonra, 1885 yılında yayınlanır. Halbuki bu makalede tedkik edeceğimiz ve baştan sona kadar felsefî fikirlerle dolu olan *Garam*, *Makber*'den dokuz yıl önce 1876 yılında kaleme alınmıştır. Şu halde, Hâmid'in felsefî fikirlerinin başlangıcını tesbit ederken, *Makber*'i değil, *Garam*'ı nazar-ı itibara almak lâzım gelir.

Hâmid'den önce Türk edebiyatında felsefî şiir yok değildi, vardı. Halk ve yüksek tabaka arasında çok sevilen tasavvufî şiir, İslâmî-Türk edebiyatının zengin kollarından birini teşkil eder. Fârâbî, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, Yunus Emre, Niyazî-i Mısrî, Nâilî, Şeyh Galib ilh. gibi şahsiyetler, Türk milletinin felsefî düşünüş, mistisizm ve felsefî şiir vadisinde ne kadar yükseklere çıkabileceğini gösteren zirvelerdir. Bu şahsiyetlerin yanı sıra, mistik ruhu tekâsüf ettiren zengin bir tarikat edebiyatının mevcut olduğu da malumdur. Abdülhak Hâmid'i izah ederken, İslâmiyetten sonraki — hattâ İslâmiyetten önce Uygurlarda — Türk edebiyatında felsefî bir atmosferin bulunduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Bu felsefî atmosfer kesintisiz olarak devam etmiştir. Yeni Türk edebiyatına hemen tekaddüm eden devrede Akif Paşa orijinal ve kuvvetli bir «Adem» şiiri yazar. Hâmid'den önce Ziya Paşa birçok şiirleri ve bilhassa *Terci-i bend*'i ile Türkün felsefeye karşı temayülünü devam ettirir[1]. Hâsılı Hâ-

(1) Akif Paşa ile Ziya Paşa'nın bu şiirleri için Bk. Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Şiir tahlilleri 5. bsk. İstanbul 1975, s. 13-26 ve 43-63.

mid, felsefî şiir geleneği çok eski ve kuvvetli olan bir milletin içinden yetişmiştir.

Hâmid'in felsefî karakteri üzerinde uzun ve zengin bir mazinin tesiri olmakla beraber, daha yakın sebepler de vardır: O da Batı kültürü ile temasa başladıktan sonra, asırlardan beri Doğu dünya görüşü içinde yaşamış olan Türk cemiyetinde, eşine az rastlanılır felsefî bir buhranın baş göstermiş olmasıdır.

Türk aydınlarının Batı felsefesiyle temasları belki de Tanzimat'tan önce başlamıştır. Büyük Reşid Paşa'nın, Pozitivizmin kurucusu Auguste Comte ile temasta bulunduğunu, hattâ Auguste Comte'un Reşid Paşa'ya Türkiye'nin kaderi ile âlâkalı çok dikkate değer mektuplar yazdığını biliyoruz. Tanzimat'ın ilânından dört sene sonra, 1843 de, Münif Paşanın Fénelon, Fontenelle ve Voltaire'den yaptığı *Muhaverat-ı Hikemiye* adlı felsefî diyaloglar tercümesi, Batı felsefesine karşı memleketimizde uyanan alâkanın ilk yazılı vesikalarındandır. Bu tarihten itibaren Türk basını Batılı filozofların, bilhassa Aydınlık Devri filozoflarının adları ve fikirleriyle dolar. Bu alâka o dereceye kadar gider ki, Namık Kemal'in de yazdığı bir mizah dergisi bir Yunan filozofunun adını alır: Diyojen.

Avrupa ile temas bizim için hiç bir vakit Tanzimat devrindeki kadar sert ve sarsıntılı olmamıştır. O sıralarda Batı'dan gelen yeni fikirler, Türk aydınlarının kafasında büyük bir felsefî buhran vücuda getirdi. Abdülhak Hâmid'in hocalığını da yapmış bulunan Hoca Tahsin Efendi, Doğu ile Batı'nın çarpışmasının garip bir tezahürü olan Ali Suavi ilk herc ü merci temsil eden tiplerdir.

Hâmid'in mensup olduğu neslin ilk eserlerini neşreden Hazine-i Evrak mecmuası (1879) Tanzimat fermanının ilânından sonra kırk sene geçtiği halde, bu buhranın azalmayıp aksine daha da şiddetlendiğini bütün açıklığıyle gösterir.

Makber'in neşrolunduğu yıllara doğru kendini tanıtan başka bir tip, bizde Materyalizm, Pozitivizm ve Realizmi ilk defa açıkça müdafaa eden Beşir Fuad, orijinal intiharı ile devrin felsefî buhranının âdeta bir sembolü olur. Abdülhamid devrinde dahi devama imkân bulan bu buhran, İkinci Meşrutiyet'ten sonra, birbirine çok zıt dünya görüşlerine sahip Tevfik Fikret, Ziya Gökalp, Mehmed Akif, Prens Sabahaddin ilh. gibi şahsiyetlerde yeni bir feveran yaparak, arkası hiç kesilmeden bugüne kadar gelir. Hâmid'i incelerken Tanzimat'tan sonraki nesilleri kuvvetle saran ve sarsan bu felsefî buhranı hesaba katmak ve onu daima yapıldığı üzere münferit bir deha gibi değil, devrinin bir temsilcisi olarak görmek yerinde olur kanaatindeyiz.

Hâmid'in felsefî şiirini anlamak için zarurî gördüğümüz bu muhit tasvirinden sonra *Garam*'a dönebiliriz.

1880 mısralık uzun bir «poème» olan bu eser, şâirinin yazdığı tarihe göre «25 Ağustos 1876 da tesvid olunmuş ise de,» o tarihde neşrolunamamış, 1913 yılında Şehbal mecmuasında kısmen tefrika edilmiş, bütün olarak ancak 1923 yılında basılabilmiştir. Eserin baskısının bu kadar gecikmesi, içindeki fikirlerle Cumhuriyet devrine kadar gelen yılların zihniyeti arasında büyük ayrılıklar bulunmasından ileri gelir. *Garam*'da yazıldığı tarihte neşredilmesine imkân olmayan birçok fikirler vardır. Değil Abdülhamid devri, hattâ İkinci Meşrutiyet sonrası dahi bu fikirleri kaldıramamış, eser 1913 yılında Şehbal'de tefrika olunurken, «bazı aksâmı taassub-ı huşk ashâbının kıl ü kalini davet etmiş», bunun gürültüsü tâ Viyana'da bulunan Hâmid'e kadar gitmiş ve Hâmid oradan *Garam*'ın kendi kaleminden çıkmakla beraber, «ne kendisinin tercüme-i hâli ne de tercüman-ı fikir ve hayali» olduğunu bildiren bir mektup yazarak, kamu oyunu yatıştırmak mecburiyetinde kalmıştır. Süleyman Nazif 1923 neşrine yazdığı mukaddimede, devir değiştiği için, Hâmid'in bu iddiasını serbestçe tekzib ederek, eserde anlatılan hikâyenin birçok bakımdan hakikî ve fikirlerinin de samimi olduğunu ilân eder.

Yine Süleyman Nazif'in mukaddimesinden Hâmid'in *Garam*'ı yirmi iki yaşında yazmakla beraber, «ahîren tashih ettiğini, fakat bu tadilâtın bazı mısralara inhisar ettiğini ve aslı ile son tab'ı arasında ehemmiyetli bir fark tevellüd etmediğini» öğreniyoruz. Düzeltilmiş kısımların hangileri olduğunu bilmek bizim için şüphesiz çok faydalı olurdu. *Garam*'da Türk toplumunun 1923 ten sonra gerçekleştirebildiği bazı ileri fikirler vardır. Hâmid bunları kısmen geleceğin sezilebildiği 1923 yılında mı ilâve etmiştir, yoksa bu fikirler eserin aslında da var mıydı? Hâmid'in el yazıları umumî kütüphanelere teslim edilmeden bu meseleyi kat'iyetle halletmeğe imkân yoktur. Bununla beraber, Hâmid ihmalkâr bir sanatkârdır. Bir yazdığına bir daha ciddiyetle döndüğü pek nadirdir. Kendisi ve hayranları onun bu halini samimiyetine yorarlar (Süleyman Nazif eserin eski bir üslûp taşıdığını itiraf ediyor, hattâ «bir kısım elfâzın bu devirden ziyade geçmiş asırlara karabet gösterdiğini» söylüyor.) Süleyman Nazif'in «Abdülhak Hâmid isteseydi bir iki darbe-i kalem ile o eskiliği büsbütün izale ve setredebilirdi. Fakat eserin şekil ve esasını değiştirmek istemedi. Buna sebep de samimiliğe her şeyden ziyade meclûb bulunmasıdır. Hususiyle eşkâlperestlikten nefret eder» sözleri Hâmid'in üslûp zaaflarına karşı kimseyi ikna edemeyecek bir tefsir tarzı ise de, hiç olmazsa *Garam*'ın ilk şeklinin elimizde bulunduğundan bizi emin kılarak *Makber* şâirinin yola çıkışını tesbit için 1923 metnine dayanabileceğimizi sağlar.

Garam, kompozisyon itibariyle Hâmid'in birçok eserlerinin prototipini teş-

kil eder. Bu kompozisyon, bir vaka üzerine işlenmiş romantik duygular ve felsefî fikirler olarak formüle edilebilir. Bu formül Hâmid'in birçok şiirlerine tatbik olunabileceği gibi, piyeslerine de uyar. Gerçekten Hâmid'in aslında sahne için yazılmamış olan piyesleri, daha canlı ve beşerî kılınmış, muhtelif şahısların ağzına dağıtılmış bir felsefî diyaloglar serisi telâkki olunabilir. Düşünce yapısı itibariyle birbirine zıt fikirler taşıyan Hâmid, şüphesiz kendisini en iyi olarak bu şekil içinde anlatabilirdi. Piyes-diyalog şeklinde yazılmamış eserlerinde dahi tezatlarını kendi kendine konuşması da onun bu karakterini açığa vurur. *Garam, Bir sefilenin hasbıhali, Makber* bu son tipe giren eserlerdendir.

Garam'da felsefî ve sosyal fikirlere çerçeve teşkil eden vaka şöyle özetlenebilir :

Çamlıca'da köşkleri olan bir delikanlı (bu genç Hâmid'in kendisi olacak), elinde bir kitap, kafası felsefî fikirlerle dolu, tepede dolaşırken iki genç kıza rastlar. Kızların yanında Hâdiye isimli küçük bir kız ile ellilik bir zenci kadın vardır. Delikanlı bu kızlardan birine derhal âşık olur. Kızlar kaybolurlar, bir türbedar zuhur eder. Delikanlı türbedarla konuşur, daha doğrusu ona inandığı şeylerin abes olduğunu söyler ve ondan kızların evini öğrenir, gece arkadaşlarıyle bir mehtap safası yapar. Delikanlı arkadaşlarına aşkından bahseder. Arkadaşları onunla alay ederler, fakat o aldırmaz. Birkaç kere kızların evini tavaf eden delikanlı, evi daima karanlık bulur. Nihayet bir gece ev ışıklanır. Bunu gören âşık pencereye yaklaşır; evde konuşulanları dinler ve orada bir ağacın altında geceler. Rüyasında sevgilisini görür. Sabahleyin Hâdiye ile sevgilisi tepede gezerlerken, gence rastlarlar. Aşıkla maşuk arasında nazlı, sitemli bir konuşma olur. Yine bir gece sevgilisinin evine giden delikanlı onu pencereden mehtabı seyrederken görür. Birbirlerine aşklarını ilân ederler. Kız bir ip uzatır, delikanlı pencereye çıkar. İki âşık pencerede konuşurlar. Ablası kızı yatmağa zorlar. Burada kızın verem olduğunu öğreniyoruz. Görüşmeler birkaç defa tekrarlanır. Bir gün âşık beklenmedik bir hâdise ile karşılaşır: Sevgilisi bir başkası ile yanyana. Delikanlı ile yabancı arasında asabî bir konuşma olur. Yabancı ile kız bu tecavüzden kurtulmak için eve koşarlar. Âşık tabancasını alarak onları takip eder ve bir odada kız ile yabancıyı başbaşa görür. Tabancasını boşaltarak kızı öldürür. Delikanlı bu cinayeti işlerken yanılmıştır: Kendisine ihanet ettiğini sandığı ve öldürdüğü kız, asıl sevgilisi değil, onun kardeşidir. Zenci kadın bu hakikati söylerse de âşık inanmaz. Zabıta memurları gelir, delikanlıyı yakalarlar ve halinde delilik alâmetleri gördüklerinden Üsküdar tımarhanesine sevkederler. Âşık tımarhanede iken asıl sevgilisi broşunu satarak, onu deliler arasından kurtarır, kendi evine getirir. Gece bir işret meclisi kurulur. Âşık hâlâ hakikati kabul et-

mek istemez. Ertesi gün kıza hakaretli bir tezkere ile para gönderir. Aradan on beş gün geçer. Bir gün delikanlı Bağlarbaşı'nda bir eğlenceden dönerken zenci kadına rastlar. Zenci kadın delikanlıya sevgilisinin ölüm döşeğinde yattığını ve verdiği parayı kefenlik yaptığını anlatır. Nihayet âşığın aklı başına gelir. Hemen bir arabaya atlar, ölmek üzere olan sevgilisinin evine koşar. Yolda arabası devrilir, yaralanır. Kendisine geldiği zaman etrafını kar bürümüş ve sevgilisi ölmüştür. Delikanlı pişman olmuş ama iş işten geçmiştir.

Bu hikâyenin birçok motifleri o devrin piyes ve romanlarında mevcuttur. Filozof karakteri bir yana, Hâmid'in kahramanı ile Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki Ali Bey arasında benzerlikler vardır. Mehtapta sevgilisinin evini tavaf, ip ile pencereye tırmanma, verem, tımarhaneye kaldırılış, bir görüşte âşık olmak, yanılarak bir cinayet işlemek, bir delinin filozofça sözler söylemesi gibi motiflerin romantiklerden geldiği açık olarak görülüyor.

Süleyman Nazif, *Garam*'ın hakikî oluşuna dair sadece «mezar-ı bî-defin» motifi ile eserde pek ehemmiyetsiz bir unsur olan «ceres» motifini zikrediyor. Süleyman Nazif'in mukaddimede «mezar-ı bî-defin» hakkında verdiği izahat şudur: «Hâmid'in ceddi ser-etibbâ-yı şehriyârî Abdülhak Molla Çamlıca taraflarında cesim bir mâlikânenin mutasarrıfı imiş. Sultan Abdülmecid bu yeri satın aldıktan sonra padişaha fazla hizmetkârlık ve gayretkeşlik etmek isteyen saray adamları hududunu başkalarının zararına tevsi etmek isterler. Abdülhak Molla bu tecavüzün önüne geçmek için orada bir kabir inşa ve bunu bir velîye nisbet etmekte muztar kalmıştır» (s. 7). Ceres hakkında verilen izahat bir sonraki sahifededir.

Garam hikâye olarak bir ehemmiyet arzetmez. Hâmid burada ne şahsiyetlerin karakterini, ne ruh hallerini verebiliyor, ne de hayâlde tecessüm eden kuvvetli manzaralar çiziyor. *Garam*'ın karakteristik tarafı sahifelerini tıka basa dolduran felsefî ve sosyal fikirlerindedir. Bu fikirlerin ifade ediliş tarzı yâni üslûp da bir kıymet ifade etmez. *Garam* şekil bakımından mesnevî tarzında dikilmiş, uzun, kaba-saba bir torbaya benzer. Şâir bu torbaya kafasını dolduran fikirleri karmakarışık olarak tıkıvermiştir. Bundan dolayı *Garam*'ı, manzum olmasına rağmen, nesir ölçüsüne göre, yani muhteva bakımından değerlendirmek daha doğru olur.

Garam'ın fikrî muhtevasını felsefî ve içtimaî olarak iki kısma ayırabiliriz. *Garam*'daki delikanlı bir âşık olmaktan çok bir filozoftur. Allah, ruh, kader, ölüm, hayat, hayır, şer ilh. gibi mücerret kavramlar onun düşüncesinin daimî temlerini teşkil eder. İslâm felsefesi bütün bu meselelere cevap vermişti. Batı felsefesi ile temas edince, eski inançlar yerinden oynamış, yeni bir mesele halini al-

mış ve bu meseleler etrafında zıt fikirler birbirleriyle çarpışmağa başlamıştır. *Garam*'da dikkate değer olan nokta işte bu çarpışmayı vermesidir.

Garam'ı yazan genç Hâmid, doğudan batıya, eski yeni, birçok filozof isimleri zikreder :

Zâhir olmuş Şeyhler, Mansûrlar,
Spinoza, Şelling, Egelle, Bû Said,
Hem de İzzeddin, en evvel Parmenid (s. 26)

Fakat şâir bu şahsiyetlerin eserlerini yakından tedkik etmiş kanaatini vermez. O sadece birbirine zıt iki akım tanır: Materyalizm ve Spritüalizm. Yazar bu akımlardan birincisine mensup olanlara «Sûfiyyun», ikincisini müdafaa edenlere «Ehl-i fen» yahut «Tabiiyyûn» adını verir.

Sûfiyyun ile Tabiiyyûn bütün felsefî meselelerde birbirine zıt düşünürler ve şâire göre bunlar arasında gayet korkunç bir ayrılık vardır :

Cümle mahlûkatta bir gizli râz :
.....
Sûfiyan (can) der, Tabiiyyûn da (gaz)
Bir tefâvüt var, fakat gayet mahûf (s. 26-27)

Sûfiler kadere inanırlar: Kâinatı idare eden Tanrı'dır. Ehl-i fen Tanrı'nın varlığını kabul etmez. Onlarca hâdiseler tesadüflere göre vukua gelir :

Yâni Sûfilerce vardır bir kader,
Hem de Allah nehyeder, fermân eder;
Ehl-i fence başkadır nâm-ı kader,
Hep tesâdüflerdir ahkâm-ı kader; (s. 27)

Fen ehli, insanın Tanrı tarafından değil, Tanrı'nın kavram olarak insan tarafından yaratıldığına inanır :

Derler iz'an, ilm, mahsûs-ı beşer;
Münhasır mahlûkadır sem ü basar.
Bunları azv eyleriz Hallâk'a biz,
Çünkü Hallâk'ı biz öyle isteriz.
Re'y ü fikr isnad ederler hep ana
Kibr ü nahvettir sebeb ancak buna
Benzemek kasdıyledir Hakk'a yine,
Hakk'ı benzetmekde insan kendine. (s. 27)

Şâirin kendisi neye inanıyor? *Garam*'daki filozof delikanlı yahut genç Hâmid, Sûfilerin nokta-i nazarını doğru bulur. Öbürlerinin fikri «her nasılsa» zihninden geçivermiştir :

Bence olmazken bu sözler mûteber,
Her nasılsa etti zihnimden güzer,
Hod-be-hod verdim tefekkürle cevâb:
Sûfiyânın fikri makbûl ü savâb (s. 28)

Hâmid, Sûfilerin doğru düşündüklerini isbat için bazı deliller ileri sürer. Descartes gibi işe kendi şuurundan başlar. Mademki bende bilgi, arzu, konuşma, görme, işitme kudreti var, neden Tanrı'da da aynı vasıflar olmasın, der :

Bende var ilm ü şuura arzu;
Bende var sem ü basarla nâtıka,
Öyledir dersem ne varmış Hâlık'a?... (s. 29)

Fen ehli, hayvanda bilgi olduğunu, hattâ insanın birçok şeyleri hayvanlardan öğrendiğini iddia eder. Genç filozof :

Âdeme hayvan henüz öğretmeden,
Anları hayvana kimdir öğreten?.. (s. 30)

diye sorar. Tabiiyyûn buna sebep «hiss-i tabiî» yahut «kavânin-i tabiat»tır, der. Tabiatta kanun olması, tabiatı şuurlu bir varlığın yarattığına açık bir delil sayılamaz mı?

Mutlaka bir kuvve-i ta'lim var;
Eylemiş hayvâna da ilka-yı his (s. 30)

Tabiatta kanunlar bulunması ve hayvanların hisse malik olmaları, tabiattaki «ilm ü kemâle» delâlet eder. Hâmid, hayvanlarda his bulunması deliline kuvvetle sarılıyor ve ondan

His ile ilmin de pek çok farkı yok (s. 31)

diyerek, çabucak cihanşümul bir ruhun varlığı fikrine yükseliyor.

Hayır ve şer meselesi: Biz başımıza gelen hâdiseleri iyi ve kötü diye iki

kısma ayırırız. Fakat bu ayırma bize göredir, yani «itibarî» dir. Acaba Tanrı nezdinde de böyle midir? Bunu kimse bilemez:

Adl ile zulme gelince bî-sebeb,
İtibârî şeydir anlar bizce hep.
Kahr u ihsan, derd ü derman hepsi bir,
Bizce olmuş nîk ü bedle müştehir.
Biz deriz bir şeye mahzâ ma'delet,
Nezd-i Hak'ta öyle mi?.. denmez evet. (s. 32)

Bir ara Hâmid tekrar ruh meselesini ele alır ve fen ehlini yeni delillerle iknaa çalışır. Fen ehli şöyle diyordu:

Kabil-i rü'yet bizimki âşikâr;
Bizce gaz bir şu'ledir, meşhur o can,
Rûhunuz lâkin sizin gözden nihan.
Gösterin siz de o rûhu bizlere...
Tâ ki bir kıymet verilsin cevhere. (s. 34)

Hâmid bu itiraza şöyle cevap veriyor:

Kavliniz müskit söze benzer değil.
Aklı görmüş yok, fakat münker değil.
Beyn içinde akla benzer tende rûh,
Manevî bir kuvvet ancak bî-vuzûh. (s. 34)

Zaman fikri: *Garam*'ın 82-85 inci sahifelerinde Hâmid, zamandan bahseder. Fakat bu bahsediş bir izah, bir müdafaa tarzında değil, mukaddes bir varlığı yüceltme tarzındadır. Genç filozofa göre zaman yeryüzünün yaratıcısı (sâni-i rûy-i zemîn) dır. Fakat bizzat Tanrı değildir. Tanrı'nın bütün eserleri onun içinde toplanmıştır. Bu «dehr-i kühen» in mebdeidir. Zaman her şeye hâkim ve muhittir. Onun dışında hiç bir şey mevcut değildir. Zaman sonsuz yaratıcıdır: Bir saniye bin tesadüf halkeder. Zaman fikri genç Hâmid'i hayret edilecek bir surette coşturur. O bu coşkunlukla karşısındaki türbedara şöyle hitap eder:

Mey getir şeyhim, karışma dînime!..
Dînler sığmaz benim âyinime!..
Mey getir, bahs eyleme afyondan;

Uhreviler de zamâniyyûndan!..
Mey getir ki ben zamâniyim bugün!..
Ol zamânilikte bâniyim bugün!
Bid'at-i fikrimdir olsun bergüzâr;
Bir bedahattir ki ettim âşikâr!.. (s. 85-86)

İfadesinden öyle anlaşılıyor ki, zaman hakkında ortaya attığı fikir Hâmid'e bir keşif, kendine has yeni bir felsefî düşünüş gibi görünmüştür. Yukarıya aldığımız mısralar ve bu sahifelere hâkim olan coşkun ton bunu teyit eder.

Nâ-mütenahîlik karşısında insan: Şinasi'nin *Münacaat*'ından itibaren Türk şâir ve yazarlarında Pascal'ın sonsuzluk karşısında duyduğu hayreti hatırlatan fikirlere sık sık rastgelinir. Yeni öğrenilen Batılı astronominin bu hayretin teşekkülünde büyük bir tesiri olsa gerek. Ziya Paşa'nın *Terci-i bend*'inde, bugün bir ilkokul öğrencisinin dahi bildiği fikirleri hem de pek kuvvetli bir şiir seviyesine yükseltmeden anlatmasını başka türlü nasıl izah edebiliriz? Ortaçağ'ın kâinatı izah tarzından Copernik sistemine geçen Avrupa, kâinatın sonsuzluğu karşısında nasıl hayrete düşmüşse, Tanzimat'tan sonra Batılı ilim ve felsefe ile temasa gelen Türk aydınları da böyle bir hayranlık sarsıntısı hissetmişlerdir. Kâinatın sonsuzluğu karşısında insanoğlunun âciz kalışı temine *Garam*'da da rastlıyoruz:

Pek gülünç indimde her ilm ü amel.
Had içinde gördüğüm bî-had emel.
Bir tefekkür eyleyin âlem nedir,
Âlemin üstünde bir âdem nedir?..
.....
Hiçden bulmuş vücûd efkârı hiç,
Nefsi hiç ü nâmı hiç âsârı hiç. (s. 69-70)

İnsanlığın hali: Tanzimat'tan sonraki edebiyatımızda her sahada olduğu gibi, insan hakkında da birbirine zıt iki telâkkinin çarpıştığını görüyoruz. Bu telâkkilerden biri, eski insan anlayışıdır. Bu telâkkiye göre insan şaşmaz, ezici bir kaderin elinde zebundur. Eski düşünce dünyasında yalnız mutasavvıflar, ilâhî cevherle beşerî cevher arasında bir münasebet kurmak suretiyle nikbin ve iradeli bir insan fikrine ulaşmışlardır. Tanzimat'tan sonra kaderiyeci ve tasavvufî insan telâkkisi devam eder. Yalnız Namık Kemal, gençliğinden beri âşina olduğu tasavvufî dünya görüşü, Batılı fikirler ve bilhassa Romantizmden gelen tarihî kahramanları yüceltme duygusu ile modern aktif bir insan telâkkisi meydana koyar. Metafizik fikirlere bağlılığı Hâmid'i daha çok eski insan telâkkisine doğru götür-

müştür. Yukarıya aldığımız mısralardaki insan tasavvuru bunu teyid ettiği gibi, *Garam*'ın 70-74 üncü sahifelerini dolduran mısralar da Hâmid'in bu devredeki insan görüşünü tafsilâtıyle anlatır. Bu sahifelerde şâir insanların ne kadar birbirinden ayrı ve ne kadar abes işlerle meşgul olduğunu birer birer sayar :

Bâzısı hikmetle eyler iştigal.
Bâzısı hey'etle ihyâ-yı leyâl;
Bâzısı târihten pür-vesvese;
Bâzısında kimya vü hendese;
Bâzısı olmuş bedâyisâz-ı fen;
Der ki meşhûrum cihanda şimdi ben. (s. 70)
.....
Bâzısı câmide olmuş bir imam,
İktidâ-yı halka vermiş ihtimâm;
Bâzısı vâiz, başında kırk kişi,
Hep kıyâmetler koparmaktır işi;
.....
Bâzısı şâir ki sığmaz âleme,
Âşinâdır mânevî bir mahreme, (s. 71)
.....
Bâzısı tâcir mukîm-i çârsûy;
Bâzısı hâzık tabîb-i hasta-cûy; (s. 72)

«Bâzısı» ile başlayan birçok mısra, insanlar arasındaki tezadlı ve beşerî meşguliyetlerin gülünçlüğünü ortaya koyar. Neticede şâir kendine döner ve kendisini de gülünç bulur :

Şöyle duydum bir sadâ-yı dil-firîb:
Herkesin her hâli tezyîfe sezâ;
Hande-i zevk-i hakîmânen kezâ! (s. 74)

İnsanlığın halini anlatan bu parçalarla Ziya Paşa'nın *Terci-i bend*'inde insanların halini anlatan parça arasında büyük bir yakınlık vardır. Ziya Paşa da bütün kâinata şâmil bir hayretle her şeyi gözden geçirdikten sonra, insanlar üzerinde durur ve aralarındaki tezada, yaptıkları işlerin abesliğine şaşmaktan kendini alamaz. Hâmid'in bu konuda Ziya Paşa'nın tesiri altında kaldığını zannediyoruz.

Sosyal fikirlere gelince, başta da söylediğimiz gibi *Garam*'da birçok sosyal fikir vardır. Bunlar tekke hayatı ve kadın mevzuu etrafında toplanabilirler. Felsefî fikirleri bakımından Sûfilere mütemayil olan genç Hâmid'in, belki de bir tezat teşkil edebilecek bir şekilde; tekke hayatını hoş görmediği, kadın telâkkisi bakımından ise çok modern düşünceler taşıdığı görülüyor. Bir ara türbedar ortadan kaybolup geri dönünce, delikanlı ithamlı bir tonla ona nereye gittiğini sorar ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

— Tekkeye gittim, şenaat etmedim.
— Anladık, lâkin ne yaptın tekkede?..
.....
— Hây u hûy ettim, dedi, âyinde.
— Yok, dedim, ol hây u hûlar dînde.
— Var, dedi, örf-i tarikattir bu hâl.
— Yok, dedim; half-i hakîkattir bu hâl (s. 40)

Bundan sonra Hâmid türbedara dünya işlerini bırakarak tekkeye çekilmenin abes bir şey olduğunu, dinin çalışmayı ve ticaret yapmayı emrettiğini anlatır. Bu arada bir ham sofu gibi çalgının dince yasaklanmış olduğunu söyler:

Çalgı menhîdir, atâletse harâm,
Çalgıyı meşru bilmek fikr-i hâm (s. 41)

Dervişler bir parazittir. Millet ve Evkaf olmasa onlar yaşayamazlardı :

Vermese millet size tayin, maaş,
Sizce pek müşkil olurdu intiaş.
Sanma şeyhinde veya eslâfda,
Bir kerâmet var ise evkafda. (s. 41-42)

Tekke bir tenbellik, israf, zevk ve sefa yeridir :

Bir ziyâfetgâh açıp tenbellere.
Vakti israf eyliyorlar boş yere!..
Raks ederler, çalgı dinlerler müdâm.
Kalmaz anda vasf-ı dilber nâ-tamam. (s. 42)

Tekke hayatı aleyhindeki fikirler 40 dan 45 inci sahifeye kadar sürer.

Cariyeler: Tanzimat devri piyes ve romanlarında, hürriyet fikirlerinin tesiri ile esir ve cariyelerin durumları ile de meşgul olunur; onlara karşı bir sevgi ve merhamet hissi uyandırılmağa çalışılır. *Garam*'da da bu temayülü açığa vuran mısralara rastlıyoruz:

Altı ayda, yılda bir, seyran görür,
Sanki tahtelhıfz bir devran görür,
.....
Altı ayda altı saat bir nefes,
Sonra da bir altı ay habs ü kafes!... (s. 57)

Yaşmakları açmak, kadına sevme hakkı vermek ve umumiyetle kadının müdafaası: Tanzimat'tan sonra kadınlık hakkındaki fikrimiz değişir. Divan edebiyatında kadın ekseriya bir zevk vasıtası telâkki ediliyordu. Sadece vücuduna bakılıyor, onun da bir ruhu olduğu pek düşünülmüyordu. Benim bildiğime göre, ilk defa Namık Kemal Tasvir-i Efkâr'a yazdığı *Terbiye-i Nisvân* makalesi ile yeni ve ileri bir kadın telâkkisi ileriye sürmüştür. Kadın toplum bünyesinin yarısını teşkil eder. Kemal, kadının âtıl kalmasını bir insanın yarı vücudunun felç olmasına benzetir; ev hayatı ve çocuk terbiyesi bakımından oynadıkları rolü belirterek, kadınlara aktif ve şuurlu bir terbiye verilmesi icap ettiğini söyler. Genç Hamid de *Garam*'da kadın hayatına dair bazı yeni fikirler ileri sürüyor. Bunlardan en çok üzerinde durduğu nokta yaşmakları açmak ve kadına sevme hürriyeti vermek meselesidir:

Tâze bir kız görmesin mi bir bahâr?...
Çeşmi de olmak mı lâzım perdedâr?...
Yok mudur bir kızda zevke ihtiyaç?...
Etmesin mi yoksa fikr-i izdivaç?...
Gönlü yâ gönlünde hissi yok mudur?
Bir işaretçik ederse çok mudur?... (s. 57)

Üsküdar tımarhanesini tasvir eden sahne de sosyal meseleler bakımından dikkati çekicidir. Burayı dolduran zavallılardan çoğu sefalet yüzünden çıldırmışlardır:

Ecnebîden çokdu ebnâ-yı vatan.
Ekserinde dikkat ettim illete,
Pâresizlik illet olmuş cinnete (s. 136)

Birisi genç filozofa çocuklarını soruyor:

Öldü mü açlıktan evlâdım? dedi;
Kim bu şiddetliydi. Kaçtım pür-telâş.
Hem dedim —her gün çıkar her gün maaş—
Gördün öyleyse, dedi, evlâdımı!...
Hiç duyarlar mı aceb feryâdımı?
Karşılık verdim ki: Hep sıhhatteler.
— Kim? - dedi mecnun, hem etti handeler:
— Sen meğer çılgın mısın, hey arkadaş?
Almaz oldu âilem çoktan maaş...
.....
Cümlesi açlıktan öldü anların! (s. 137-138)

Bazı mısralarda devrin maliyesine dokunulur; hazineye bir ejderha musallat olmuştur; bütün paraları bitirmiştir; bundan dolayı kimse maaş alamaz. Bulunan tedbir ile şöyle alay edilir :

Âkıbet himmetlerin bezl ettiler:
Nâzır-ı mâliyyeyi azl ettiler. (s. 137)

Tımarhanede bir de şâir vardır. Garip hayâller tasavvur eder :

Bir perî gördüm uçar mehtâbda
Bir melek gördüm yüzer sîmâbda (s. 138)

Bu, ihtilâlci bir şâirdir: Fakirlerin ayak altında kalmasının kâfi geldiğini ve bütün taçların kırılmasını haykırır:

Ser-be-ser Yârab kırılsın tâçlar!
Pâymâl olmak yeter muhtaçlar! (s. 139)

Bu ihtilâlci ve deli şâir, Türk edebiyatını tenkit eder: Vatan sahrası kana bulandığı halde, Türk şâirleri lâleden, düşman gülşenleri işgal ettiği halde bülbül ve gülden bahsederler :

Bizde şâir var, fakat eş'âr yok.
En edîbinde bu halkın âr yok.
Kulzüm-i hûn oldu sahrâ-yı vatan,
Lâleden bahs eyler ebnâ-yı vatan!
Doldu düşmanlarla gülşenler bütün,
Dem-zeniz bülbüllc gülden biz bugün! (s. 139)

Bir medreseli deli şâire çatacak olur. Şâir bu sefer tenkit dilini medreseye çevirir :

Kafiyehân olduğun ol medrese,
Anda keşlik öğretirler herkese
Halk ana câhil girip echel çıkar,
Sen gibi meçhûl ü müstehcel çıkar.
Kırk sene eyler de tahsîl-i kelâm,
Yazmayı bilmez arapça bir selâm! (s. 140-141)

Tımarhanede her cinsten insan vardır. İşte tekkesinin ne olduğunu merak eden bir «ehl-i tasavvuf» ki tütünsüzlükten yakınarak:

Kıbrıs'ı bahş eylerim ben büsbütün,
Ver bana sen bir lüle ala tütün! (s. 141-142)

diye haykırır. Bir sarraf bankasına milyarlar yağdığı halde, dostlarının kendisini müflis telâkki etmelerinden şikâyet eder. Luka adlı bir başkası feshâneye çuha verdiğinden, Tunus tüccarına rakip olduğundan, fakat bir Şamlının kendisini batırdığından dem vurur. Genç Hâmid'den ve deli şâirden başka bir aydın, sosyal ihtilâller olacağını müjdeler:

Zâlimân akvâmı hep bel'ettiler,
Sonra akvâm anları hal'ettiler!
.....
Şimdiki ahvâlde yoktur beka:
Ademiyyet böyle kalmaz mutlaka.
Bir müsâvât asrı lâ-büddür gelir,
Ol zaman hangi zamandır, kim bilir! (s. 143)

Yukarıdan beri kısaca gözden geçirdiğimiz felsefî ve içtimaî fikirler, Hâmid'in daha yirmi iki yaşında iken ne kadar çeşitli düşüncelere sahip olduğunu, fakat bunlar arasında sıkı bir uzlaşma vücuda getiremediği gibi, ifade ediş bakımından da şiir seviyesine erişemediğini gösterir. *Garam* şâiri, zaman geçtikçe, bu fikirlerden bazılarını terkedecek, yenilerini benimseyecek, fakat hiç bir vakit insicamlı bir dünya görüşüne sahip olamayacak, ancak, aslında bir kusur olan tezatlarını meziyet haline getirmesini bilerek, *Makber* ve daha birçok şiirinde kendisine has bir şiiriyete ulaşabilecektir.

Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 1, nr. 3-4, 1946, s. 245-258.

TABİAT KARŞISINDA ABDÜLHAK HÂMİD

I

Abdülhak Hâmid'in edebiyatımızda yaptığı büyük inkılâplardan biri Batılı tabiat görüşünü Türk şiirine getirmesidir. Divan edebiyatında bir nevi tabiat fikri yok değildir; kaside başlarında (nesiblerde), mesnevîlerde ve bazı gazellerde bahar, yaz, sonbahar, kış veya tabiata ait herhangi bir unsur, güneş, ay, su, sünbül ilh. tasvir olunuyordu. Fakat bunlar, umumiyetle samimî ve hakikî duyguyu anlatmıyor, şâirin mazmun kullanmaktaki maharetini göstermeğe bir vesile teşkil ediyordu. Tabiattan alınan materyeller gayet mahdut ve onları işleyiş tarzı hemen bütün şâirler arasında müşterekti. [1]

Divan şâirinde tabiata ait umumî bir görüş yoktu. Maksat, tabiat vesilesiyle mazmunperdazlık etmek olduğu için, bizzat tabiata bakılmıyor ve onun üzerinde düşünülmüyordu. Belki de bu yüzden tabiat bir bütün olarak ele alınmıyor, teferruat tasvir ediliyordu. Tanzimat'tan sonraki Türk şiirinde inkişaf ettiğini gördüğümüz perspektif, manzara veya tablo fikri mevcut değildi. Münferit unsurları işleme tarzı da bazen çok garip ve sunî benzetmelere müstenit bir antropomorfizm'den ibaretti.[2]

Yeni Türk edebiyatında ilk defa olarak Abdülhak Hâmid, *Sahra* adlı kitabı ve diğer eserleri ile bize tabiat hakkında küllî bir görüş getirdi; tabiatı felsefî bir düşünce konusu yaptı; derin duyguların doğduğu ve inkişaf ettiği bir muhit haline koydu; bilhassa yeni unsurlar ile dolu ve geniş ufuklu manzaralar resmetti.

Tabiat temi Abdülhak Hâmid'de muhtelif merhaleler geçirir. Bunları: a) *Sahra*'dan önce b) *Sahra* c) *Sahra*'dan sonra olmak üzere üçe ayırabiliriz.

---

(1) Divan Edebiyatında tabiat görüşü için bk. Dr. Ali Nihad, Şeyhî Divanını tetkik. İstanbul 1934, c. I., s. 187-202; Agâh Sırrı Levend, Divan edebiyatı. İstanbul 1943, ikinci bsk. s. 567-580.

(2) Mehmet Kaplan, Fuzulî'den bir tabiat manzarası, İstanbul kültür dergisi, sayı 32, 15 Mart 1945; Bâkî'den bir sonbahar manzarası, ayn. yer, sayı 33, 1 Nisan 1945.

1296 (1878) yılında basılan *Sahra*, Hâmid'in yayınlanmış ilk şiir kitabı olmakla beraber, 1303 (1885) yılında basılan *Belde*, ondan daha önce kaleme alınmıştır.

Belde'nin başında Hâmid: «*Divâneliklerim* — evvelki ismi *Belde* idi ki — *Sahra* namile çıkardığım eserden daha evvel yazılmıştı... Tâbiin gösterdiği arzuyu tervicen mevki-i intişara konulan bu ufacık kitap bundan dokuz sene evvel Paris'de yazdığım eş'ardan teşekkül ettiği için...» diyerek bu noktayı belirtir.

Belde,[3] yaşanılmış hayatı ve bilhassa şehir dekorunu şiire sokması bakımından ayrıca tedkike değer bir eser olmakla beraber, biz burada sadece tabiatla ilgili parçalar üzerinde durmak istiyoruz.

Bu kitaptan anlaşıldığına göre, Paris, Abdülhak Hâmid'e sadece güzel kadınları ve eğlence yerleri ile tesir etmemiş, parkları ve bahçeleri ile de şâirin çok hoşuna gitmiştir. *Belde*'de, Paris'in muhtelif eğlence yerlerinin isimlerini taşıyan manzumelerinde Hâmid, buraların tabiî manzaralarını ve bu manzaraların kendisinde bıraktığı intibaları da kaydediyor.

Onar mısralık beş parçadan ibaret olan Ville-d'avry[4] isimli şiirde, «gözleri, siyah olmakla beraber ışık neşreden» ve âdeta bir «necm-i siyah»a benziyen sevgiliden bahsedilmekle beraber, onu çeviren manzara ve bu manzaranın uyandırdığı akisler de tasvir olunmuştur.

Göl kenarındadırlar. Kadının hayali suya vurmuştur. Şâir bu hayale hayrandır:

Gölde hayrânım hele envârına,
Gözlerim de yansa lâyık nârına,
Eylemiş Hak arz için dîdarına,
Anı mir'ât-ı semâdan intihâb,
Aksine bak fecri seyret âbda,
Handeler kıl, subhu gör mehtâbda. (s. 5)

Kadının saçları etrafa güzel kokular saçmakta ve âdeta bahar yaratmaktadır:

(3) Abdülhak Hâmid, Divâneliklerim yahud Belde, İstanbul 1303, Dikran Karabetyan matbaası, s. 44.

(4) Ville-d'avry, Seine-et-Oise'da bir kasaba.

Sanki Ville d'avry'de etrâf u civâr,
Saçların feyziyle olmuş nevbahar,
Nefhini neşreyledikçe rûzigâr,
Hâsıl olmakda havâ-yı sünbülî,
Yâ şu gülbünler perîdir müstetir,
Anların envâr-ı aşkı münteşir. (s. 6)

Ağaçlıklarda görünmeyen kuşlar cıvıldaşırlar, şâir ağaçlar sesleniyor sanır:

Kuş görünmez, akseder nâz ü niyâz,
Zannedersin kim ağaçlar nağmesâz,
Sanki her nahlinde pür-sûz u güdâz,
Bir semâvî tâir olmuş andelîb. (s. 6)

Gök onlara yaklaşmış gibidir. Rüzgâr bir «hevâ-yı aşk» gibi eser. Şâir bu manzaradan o kadar hoşlanır ki, bütün kâinatın böyle olmasını arzu eder:

Bak ne yaklaşmış bu semte âsümân.
Âşikâr olmakda sevdâ-yı nihân.
Bağ u bostanındaki bâd-ı vezân,
Hissedersin kim hevâ-yı aşktır.
Keşke âlem böyle olsa serbeser. (s. 7)

Bu şiirde tasvir olunan manzara çok silik ve umumî bir karakter arzetmekle beraber, güzel bir tabiat dekoru içinde sevişmek fikrini ihtiva etmesi, dış âlemle ruh hallerini birleştirmesi, insan üzerinde tabiatın ve dikkate değer bir nokta olarak, sevgilinin tabiatı idrâk hususundaki tesirini kaydetmesi bakımlarından, Divan şiirine nazaran bir yeniliktir. Burada artık tabiat, edebî sanatları göstermek için bir vesile değildir, gerçekten görülmüş, duyulmuş ve sevilmiştir. Dış âleme ait unsurlar, ekseriya olduğu gibi verilmekte ve benzetmeler, sırf benzetme olsun diye yapılmayarak ,çevreye ve ruh haline uygun kılınmaktadır.

Auteuil [5] isimli manzumede Seine nehri kenarında bir gece gezintisinin intibaı anlatılmıştır :

Üç fiacre [6] üzre kenâr-ı Seine'de
Bir gece hep Auteuil'e gitmiş idik.

(5) Auteuil, Paris'te, Boileau, Molière, La Fontaine, daha sonra Condorcet ilh. gibi meşhur yazarların sevdiği bir semtin adıdır. Hâmid bu kelimeyi eski harflerle (اوتوی) şeklinde yazıyor.

(6) Koşuya veya ziyarete gidilirken kiralanan kapalı araba.

Seyr-i mehtâba dalıp gülşende,
Ne safâlarla sabâh etmiş idik.
O Auteuil bülbülünün feryâdı,
Çıkmadı, gitti gönülden yâdı. (s. 11)

Enghien [7] isimli şiirde, görülen manzara daha geniş olarak anlatılmıştır. Burada tabiattan seçilmiş unsurlar ve onların işleniş tarzı Divan şiirindekinden çok ayrı bir karakter taşır:

Enghien'in bahçesinde, bağında
Dâimî bir seher tekerrür eder.
Nevbahâra bakılsa anda eğer,
Bir güzel kız denir yatağında.
Andırır mâhtâbı da seheri,
Hele benzer sehâba gölgeleri. (s. 31)

«Nevbahâr»ın «yatağında bir güzel kız» olarak hissolunması, öyle zannediyorum ki, Türk şiirinde yepyeni bir tehassüsdür. Enghien'nin geceleyin aldığı manzara Ahmed Hâşim'in şiirlerini hatırlatan bir şekilde tasvir olunmuştur:

Gece bir tarh-ı nîlgûndur göl,
Şu'leden halk olunmuş ezhârı. (s. 31)

Şâirin gözleri etrafı görüyor ve kalemi gördüklerini kaydediyor:

O gölün ortasında bir ada var,
Medeniyet içinde vahşetgâh.
Ne kadar rûz-ı rûşen olsa civâr,
Geceyi andırır o ebr-i siyâh;
Yâni perverde ettiği eşcâr,
Vermiyor âfitâba râh-ı güzâr. (s. 32)

Şâir bu gölde sevgilisi ile beraber dolaşmıştır. Bu ânı şöyle anlatıyor:

Hareket eyledikçe kollarımız,
Tahtımızsa revân olurdu suda;

(7) Enghien, Paris'in banliyösü.

Arkamızda kalırdı kullarımız [8]
İnce bir çizgiden ibâret o da.
Her nazarda o seyr-i bî-bâke,
Uçuyorduk sanırdım eflâke! (s. 32)

Maisons-Laffitte [9] isimli manzumede bir çeşme ve başında bir köy kızı heykeli tasvir olunmuştur:

Şu mezhereye nazar eyle gel;
Hurûşuna bak şu menâbiin.
Bu manzaraya der isem mahal:
Hülâsa-i kudreti Sâni'in
Perîsi midir bu mevâkiin?
Hayal ise de ne kadar güzel!
Şu çeşme başındaki köy kızı
Aceb bu çemende ne hırsızı? (s. 39)

Robinson[10] da bir gece manzarası:

Ne hoş eşcâr içinde bak şu kamer,
Ay değil sanki bir küçük ahter;
Muttasıl öyle gaib ü hâzır.
Bâzı da oynadıkça yapraklar,
Kirm-i ahter kadar ufak görünür;
Baş ucunda uçar uzak görünür,
Müteaddid olur, hilâle döner,
Hızlı bir rüzgâr esince söner;
Sonra bedr olduğu olur zâhir!
İnanılmaz anın kıpırtısına. (s. 40)

Ay ışığının oynaşan yapraklar arasından gözde bıraktığı çeşitli intibaları tasvir eden bu parça, basitliğine rağmen, impressionizme doğru bir adımdır. Eski

(8) (قوللرمز) şeklinde yazılan bu kelimeyi «kullarımız» diye okuyorum. Fransızca bir kelime olabilir mi?

(9) Maisons - Laffitte, Seine nehri kenarında, Versailles sarayının arkasında Mansard tarafından yapılmış şatonun adıdır.

(10) روبنصون

edebiyatımızda ay hiç bir zaman böyle anlatılmamıştır. Aşağıdaki parçada, ayni yerde bir kuş sesinin bıraktığı intiba ifade olunuyor:

Dikkat et, bak, şu tâir-i pinhân,
Acaba hangi his ile nâlân?
Bir safa kesb eder mi ormandan?
Acaba şen midir o, ya nâ-şad?
Mütemâdî öter de meşcerede,
Sesi tezyîd-i samt eder derede.
Bu hazin aks ile desem şâyân,
Ötüyorken o şüphesiz giryân;
Savtının titrek olması andan.
Yine andandır ettiği feryâd
Benziyor bir suyun şıpırtısına. (s. 40)

Bir kuş sesinin bıraktığı intiba burada ne kadar derinleştiriliyor ve uzatılıyor! Dokuz mısralık üç parçada daha ayni intiba devam ediyor. Hâmid'de tabiatın bir süs vesilesi değil, hakikî bir duygu konusu olmağa başladığı açıkça görülüyor.

Montmorency[11] de şâir, dağları ve dağlar arasından geçen treni, sade ve taze bir intiba ile şöyle tasvir ediyor:

Ne hazin bak şu karşıki dağlar;
Üzerinden geçen sehâb ağlar,
Eteğinden akan sular çağlar,
Yıkanır sanki bahçeler bağlar.

İşte geçti şömendöfer de hele!
İki dağ ortasında seyret anı.
Harekâtındaki sadâlar ile,
Şimdi bir nehre benziyor dumanı. (s. 43)

Görülüyor ki Hâmid, *Sahrâ*'yı yazmadan dokuz yıl önce, Paris'de bulunduğu esnada tabiatın güzelliklerini duymuş ve dili döndüğü kadar anlatmağa çalışmıştır. *Belde*'deki tabiat görüşünü umumî olarak tavsif etmek istersek, bunun basit bir impressionizm'den ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Hâmid tabiata henüz

(11) Paris civarında bir ormanlık. J. J. Rousseau burada küçük bir evde oturmuştu.

bir fikrin arkasında bakmıyor. Sadece intibalarını kaydediyor. *Sahrâ*'da görüldüğü üzere, tabiata bakış tarzına felsefî bir nokta-i nazar geniş bir düşünce hâkim değildir. Belki bundan dolayı o, dış dünyayı derin ve geniş surette idrâk edemiyor; intibaları mahdut ve sathî kalıyor. Bununla beraber burada tabiatın ön planda gelmeyişinin, aşk ve eğlence duygularına bağlı tâli bir tem olarak kalışının, bir nevi dekor vazifesini görüşünün de tesiri vardır. Fakat yine de bu manzumelerde tabiat unsurlarının yeni, gerçekten duyulmuş ve görülmüş, süssüz bir şekilde ifade edilmiş olması, basit de olsa perspektife doğru gitmesi, Divan edebiyatına nazaran mühim bir inkılâptır. Hâmid'in tabiatı duymasında Paris'in tanzim edilmiş ve şehir hayatının yaşanan bir unsuru haline getirilmiş manzaralarının tesiri açıkça görülüyor. Paris'te Hâmid tabiatı «medeniyet içinde vahşetgâh» mısrasında da ifade ettiği üzere, hazır buluyor. Ondan sonra *Sahrâ*'ya doğru açılıyor.

Hâmid, *Sahrâ*'da[12] yeni bir tabiat görüşüne yükselir. Artık burada tabiat diğer duygulara refakat eden tâbi bir tem, bir dekor değil, ayrı ve derin mânası olan felsefî ve hissî bir varlık haline geliyor. Şâir tasvir ettiği manzaraları peşin bir fikre göre seçiyor ve değerlendiriyor. Bir tez ortaya atıyor ve onu eseri ile isbata çalışıyor.

Hacle'nin başına koyduğu «ifade-i mahsûsa»da o bu kitabı ile yaptığı büyük inkılâbın farkındadır. Şöyle diyor :

«Bundan bilmem kaç sene evvel *Sahrâ* namı ile bir küçük kitab çıkmış idi. Bu küçük kitabın şi'rimize ne büyük bir inkılâb getirdiği üdebâmızın ma'lûmudur. O kitabın delâletiyle bugünkü tarz-ı garbî-i şi'rîden en evvel mes'ul olan müellif ise bu müellif-i acz-i mu'teriftir. Rüfekamın inzimam-ı himmetiyle hayli vüs'at bulan bu tarz-ı nev'in hüsnü kubhünden bahse mahal göremem. Herkes istediği yolda zevkyâb-ı edebdir».[13]

Sahrâ'da mühim olan taraf, tasvir edilen manzaralardan da çok tabiatı telâkki tarzıdır. Bu telâkki, J. J. Rousseau'nun ortaya attığı tabiat görüşünün hemen hemen aynıdır ve şöyle özetlenebilir. Tabiat güzel, medeniyet çirkindir. Kırda yaşayanlar mesut; şehirde yaşayanlar ise bedbahttır.

Bütün eserlerinde tezattan hoşlanan Hâmid, bu kitabında da kır (sahra) — şehir (belde), köylü (bedevî) — şehirli (beledî), tabiîlik — sun'îlik temlerini birbirile mukayese ederek inkişaf ettiriyor.

---

(12) Abdülhak Hâmid, İstanbul, Mihran matbaası, 1296, s. 59.
(13) Hacle, İstanbul, Matbaa-i (A. K. Tozliyan), 1303, s. 6.

Sahra'da aşkî şiirler ve *Tezer* piyesinden alınma birçok parçalar vardır. Tabiat temi bakımından mühim olan kısımlar baştaki 18 «Nağme»den ibaret «Hoşnişînân» ile 9 «Lahin»den mürekkep «Belde güzin» kısımlarıdır. «Hoşnişînân» kısmında şâir, «sahra» veya «beyâban» adını verdiği kırlarda «bedevî» diye adlandırdığı köylülerin yaşayış tarzını, muhtelif mevsimlerdeki meşgalelerini, dinî duygularını, sevişmelerini, oturdukları ve yaşadıkları yerleri tasvir eder. «Belde güzin» kısmında ise şehirlinin aşk ve eğlence hayatında çektiği sıkıntıları anlatır.

Bu fikir, bizim cemiyetimiz için o zaman çok yeni idi. Eski edebiyatımızda şehir hayatının kötü, kır hayatının iyi olduğu fikri yoktu. Şehirde ve umumiyetle saray etrafında yaşamaktan hoşlanan Divan şâiri, sun'î hayatı daima tabiata tercih ederdi. Yine Batı tesiri ile açılmış olan Lâle devrinde, duyguları bakımından tabiata en çok yakın olan şâirimiz Nedim bile:

Bir nîm neş'e say bu cihânın bahârını
Bir sagar-ı keşîdeye tut lâlezarını [14]

Diyerek, sun'iyi tabiîye tercih ettiğini itiraf ediyordu.

Batı dünyası ile sıkı temas neticesi, Tanzimat'tan sonra memleketimizde uyanan aşırı «medeniyet hayranlığı», sosyal fikirlerinden çoğu benimsenmiş olan J. J. Rousseau'nun «medeniyetin kötülüğüne karşı tabiatın iyiliği» tezi için müsait bir zemin teşkil etmiyordu.

Sahrâ neşredilmezden on yedi sene evvel, Abdülhak Hâmid'in babasının da iştirâk ettiği Mecmua-i Fünun' da J. J. Rousseau'nun fikirlerinden haberdar olan Münif Paşa, «Mukayese-i ilm ü cehl» adlı bir makalesinde şöyle diyordu:

«Bâzı adamlar bedeviyyet ve sâdelik hâlini medeniyete tercih ederler. Subhanallah! Bu ne fikr-i fâsidedir! Işbu dâvâ-yı bâtıla tasaddî edenler hakkında garazkâr veyahut muhtelü'ş-şuur olmaktan başka bir şey denilemez... İnsan fıtrat-ı asliyyesinde tasavvur olunduğu halde beyâbanda gezen behâyimden pek az farklı olarak hakkı bâtıldan ve helâli harâmdan temyiz etmez ve def-i ihtiyacât ve teskin-i şehvâtından başka bir şey düşünmez ilh!».[15]

Sa'dullah Paşa *On dokuzuncu asır* adlı manzumesinde, medeniyetin harikulâde bir şekilde inkişaf ettiğini söylüyor, müsbet ilimlerin medhiyesini yapıyor :

(14) Halil Nihâd, Nedim Divanı, İstanbul, İkdam matbaası, 1338-1340, s. 184.
(15) Mecmua-i fünun, Eser-i Cem'iyyet-i İlmiyye-i Osmâniye, İstanbul 1279, Nr. 1, s. 22.

Zaman, zamân-ı terakkî, cihân, cihân-ı ulûm
Olur mu cehl ile kâbil bekâ-yı cem'iyât[16]

Diyordu. Namık Kemal de birçok yazılarında, «medeniyet hayranlığı»nı ortaya koyuyordu. Bu duygu, asırlarca ortaçağ zihniyeti içinde yaşamış bir cemiyetin birdenbire yüksek Batı medeniyeti ile temasından doğan pek tabiî bir duygu idi. Abdülhak Hâmid, *Sahrâ*'sı ile yalnız Dîvan edebiyatına karşı değil, devrinin bu kuvvetli temayülüne karşı da reaksiyon yapıyordu.

Sahrâ'nın «Hoşnişînân» kısmı, yukarıda da söylediğimiz gibi, 18 «nağme»den meydana gelmiştir. Birinci «nağme»de şâir, bir zamanlar bedevîler gibi beyâbanlarda kaldığını, buna sebep onların nasıl yaşadıklarını öğrenmek arzusu olduğunu söylüyor ve müşahedelerinin neticesini şöyle hülâsa ediyor :

Belde halkında görmedim, hayfâ,
Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette;
Bedevîler sükûn ü râhette;
Sürdüğü dâimâ ganemle safâ.
Beledî muttasıl esîr-i cefâ,
İntiaş âleminde zulmette;
Biri endîşeden aman bulmaz,
Biri endîşeye zaman bulmaz. (s. 5)

Burada ortaya konulan fikir, Tanzimat devrindeki «medeniyet insanları mesut eder» fikrine tamamiyle zıttır ve J. J. Rousseau'nun bakış tarzının aynıdır.

İkinci «nağme» de aynı fikir çeşitli örneklerle isbata çalışılıyor: Tabiatta yaşayanlar, tabiî gıdalarla beslenirler: Bedevî taze taze süt içer; buna mukabil şehirlinin gıdaları zehirleyicidir. Kırda oturanlar nimetlerini tabiattan çıkarırlar, meselâ av etleriyle geçinirler. Şehirde oturanlar ise birbirlerini yemekle meşguldürler. Şâire göre harb «taayyüş» için bir vasıtadır. Zevk bakımından da şehirli ile köylü birbirinden ayrılır: Köylü tabiatın güzelliği ile mest olur. Kulübesinde bedavadan kuş sesleri dinler. Şehirli para sarfetmek suretiyle saz ile nefsini uyutur. Bilhassa aşk hayatı bakımından iki âlem birbirinden çok farklıdır. Şehirde aşk asla saadet getirmez. Fitneci bir kadın insanı baştan çıkararak çirkeflere batırır; kırda yaşayanların aşkı tabiî ve saadet vericidir. Köylü, gümüş sular içinde «hemseri» ile hayran, oynaşır. Şehir ve köy aşkını Hâmid, ileride daha çok inkişaf ettirecektir.

(16) Bulgurluzâde Rıza, Bedâyî'-i edebiyye, 2. bsk., 1329, s. 345.

Üçüncü «nağme»de mukayese bırakılarak, doğrudan doğruya köylünün yaşayış tarzı tasvir edilmeğe başlanıyor. Bedevî karısı ile çifte gider,[17] vaktini ziraat ve çobanlıkla geçirir. Dağ başında bu gussa âlemini hiç düşünmeden kedersiz yaşar. Devranın hâdise ve inkılâpları onun saf kalbine tesir etmez. Köylüde büyük ihtiraslar yoktur. Bir parça kuru ekmek ve bir çanak ayran onu doyurur. Sade ve ihtirassız yaşadığı için o daima neşeli ve güler yüzlüdür. Bedevî nefsini hayata esir etmemiştir.

Bu parçanın sonunda Hâmid, kırda yaşayanların «din duygusu»nu anlatır. Şâire göre, bedevî, «âfakı vâlihâne seyretmek suretiyle, Tanrı'yı, delilsiz olarak bulur». Dördüncü ve beşinci «nağme»lerde bedevînin din telâkkisi anlatılmıştır. Abdülhak Hâmid burada dikkate değer bir «teoloji» kurar: Kırda yaşayanlarda Tanrı fikri doğrudan doğruya tabiatın müşahedesinden doğar. Bedevî semâ kubbesine nazar ederek kendi kendine tapınır. Bedevînin mâbede, imama, cemaate ve kitaba ihtiyacı yoktur. Onun için ışık saçan sabit yıldız, mâbedin kandili vazifesini görür. Rüzgârın nefesi ile vecde gelen ağaçlar mescidin cemaati olur. Bedevî bütün tabiat ile beraber «Hazret-i Fıtrat»a secde eder. Şâire göre en doğru olan din bedevînin dinidir. Bu dinde ibadetin esası :

Hey'et-i kâinata bakmaktır. (s. 8)

Bedevînin karısı da bu ibadete iştirak eder. Kadınla erkeğin Tanrı'ya beraber ibadet etmeleri akla daha yakındır :

Olduğiyçin tabiata makrûn
Bu ibâdet gelir ukule sahîh,
Olunur hem de hepsine tercih. (s. 8) [18]

Hâmid, Allah'la kul arasına bir ruhbân sınıfının girmesini istemez. Bu husta o kadar ileri gider ki, mâbed ve merasime dahi lüzum görmez. Şâire göre şehirlerdeki dinler merasime boğulmuşlar ve birbirlerine düşman kesilmişlerdir. Tabiat içinde yaşayanlar bize şu hakikati öğretiyorlar:

Taat-i Hak derûna aiddir,
Mâbed ü iktida zevâiddir. (s. 8)

---

(17) Namık Kemal, Tasvîr-i efkâr (1283, Nr. 157) da yazdığı «Terbiye-i nisvân» adlı makalesinde köy kadınlarının erkekle beraber çalışmasını över.

(18) Kadınla erkeğin her hususta müsavi olması lâzım geldiği fikrini Hâmid Giram'da da müdafaa eder (s. 60-67.)

Abdülhak Hâmid'in bu dinî fikirleri de J. J. Rousseau'nun din hakkında ileri sürdüğü düşüncelerin aynıdır. XVII. asırda, sırf Allah aşkına dayanan, sâliklerine yalnız bir murakabeyi kâfi gören, nas'lara ve âyinlere değer vermeyen «quiétisme» cereyanı çıkmıştı. Tanzimat devrinde eserleri memleketimizde çok okunan ve tercüme edilen Télemaque'ın yazarı Fénelon da bu cereyana mütemayildi.[19] Abdülhak Hâmid'in hocası Tahsin Efendi panteismi telkin ediyordu. Pek muhtemeldir ki Hâmid, *Sahrâ*'yı yazarken bu cereyanların müşterek tesiri altında kalmış bulunsun. Hâmid karısının ölümünden sonra tamamiyle panteist bir din görüşünü müdafaa edecektir. *Sahrâ*'da bu temayülün başladığı görülüyor.

Altıncı «nağme» de, bahar mevsimi gelince, bedevîlerin ne yaptıkları anlatılıyor. Kırlar bayram yerine döner. Köylüler, «hane-berdûş» olurlar. En güzel yeri seçerler. Ve sonra nail oldukları saadet için birbirlerine ikramda bulunurlar.

Yedinci «nağme» de kırda bahar sabahı ile gecesinin güzelliği tasvir edilmiştir. Bu tasvir kısadır. Fakat canlandırdığı manzara Dîvan edebiyatı manzaralarından ayrıdır: Seher bulutu semanın eteğinde yapraklara elmas taneleri döker. Geceleyin kamerin akisleri ağaçlara sırmalar giydirir. Bu hal manzarayı geline döndürür. İnsan bu vaziyet karşısında «kudret» düğün yapıyor zanneder. Cennete benzeyen bu güzellik karşısında ölüm ve korku duyguları kaybolur. Bu tasvirde tabiata bir «toptan bakış» ve onu insan hayatı bakımından «mânâlandırış» vardır.

Sekizinci «nağme» de güneş doğduktan sonra köyde başlayan hayat geniş bir perspektif içinde anlatılmıştır. Vâdinin yakınında coşan bir kaynak dağlara aksederek etrafı uyandırır. Bereket ile dolu bir nehir ıslak çemenleri suya kandırır. Bir ağaç meyvalarla dopdoludur. Bir ötekisi çiçeklerle rengârenk süslenmiştir. Bir mevsim kuşu dallardan birini sarsınca, yere meyvalar dökülür. «Ehl ü ayâl» bu meyvaları mendillerine toplarlar ve:

> Koyulurlar muhabbete giderek,
> Rezzâk-ı âlemi senâ ederek. (s. 10)

Dokuzuncu «nağme» de aynı «hayat tablosu» devam ediyor: Dağda bir koyun yavrusu ile meler. Karaca bir yardan atlar. Bir bayırdan sürüler iner. Ara sıra köpek sesleri duyulur. Bir kadın destisi ile suya gider.

---

(19) Rousseau ve Fénelon'un dinî fikirleri hakkında bk. Abdülhak Adnan Adıvar, Tarih boyunca ilim ve din, 1944, c. I, s. 329.

Erkeği baltasiyle ormana,
Yayı omzunda oğlu bir yana,
Ötede süt sağar fakat duhter. (s. 11)

Öğle üzeri bütün aile kızarmış et sofrasının başında toplanır. «Pîr-i aile»ye yer gösterilir. Bu hayatta «kayd-ı mâzî» ve «derd-i istikbâl» olmadığı için «saadet-i hâl» vardır.

Bütün manzarası, insanları, meşgaleleri, felsefeleri ve ruh halleri ile gözümüzde bir tablo gibi canlanan böyle bir tasvire eski edebiyatımızda katiyyen rastlanılmaz.

Onuncu «nağme»de Hâmid, geçmiş günlerini anlatan ihtiyar motifinden kış mevsimine geçiyor. Şâir, tabiatı o kadar seviyor ki, Dîvan şâirlerinin umumiyetle kötü telâkki ettikleri bu mevsimi güzel görüyor:

Berf ü bâran ile gelir sermâ,
O kıyafette de letâfet var. (s. 12)

Hâmid'in çizmiş olduğu kış manzarasında, yeni unsurlar ve ihsaslar vardır. Meselâ, güneş battıktan sonra hâsıl olan «sükût»a dikkat ediyor:

Bir sükût-ı amîk olur peydâ,
Sanki hâba varır bütün eşyâ. (s. 12)

On ikinci «nağme» de de mazmunsuz, terkipsiz, sade bir manzara resmediyor :

Külbelerde olan ocaklardan
Âsümâna çıkan duman ne garib!
Ne de hoş seyri var ıraklardan! (s. 13)

Ayni parçada, ötedeki karlı dağlara güneş vurunca insan kalbinin bir «mâden-i güher» oluşunu kaydetmesi de «yeni bir ihsas» dır.

On üçüncü «nağme» de «meh-i tenhâ-rev-i semâ - peymâ» nın gece yarısı seyri tasvir edilmiştir. On dördüncü «nağme» de ay ışığı altında köy evleri canlandırılıyor :

Hâneler hep hasır ile mahsûr,
Birbirinden uzak fakat arası,
Berf ile ol hasır ise mestûr,
Dilber olmaz mı şekl ü manzarası?
Berfi de aks-i mâh eder tezyin,
Her taraf sîm ile tecessüm eder. (s. 14)

On beşinci — On sekizinci «Nağme»lerde Hâmid, dış görünüşü ve ruhu ile bizim edebiyatımız için çok yeni olan bir köylü kız tipini canlandırıyor. Dîvan şâirlerinin klişe ve sunî sevgili tasvirlerinden sonra Hâmid'in burada maddî ve mânevî portresini çizdiği vahşî ve masum bâkire ilk okuyucularına pek taze bir intiba vermiş olmalıdır. Şâir, kahramanını tam muhiti içinde yakalıyor:

Dağda şâhin bakışlı bir duhter,
Gezer âhû gibi tevahhuş ile,
O, cibâlin perîsine benzer. (s. 15)

«Hüsnü mevki gibi tabiî olan» bu kız, güzelliğinin farkında olmadığı gibi «aşk» kelimesini de bilmez. Fakat o, kalbinde, gayrişuurî olarak, sevdanın şevkini duyar. Bahar gelince hayat usaresi ağaçları nasıl doldurursa, aşk da bu kızın kalbini öyle doldurur; fakat o bunun ne olduğunu bilmez. O sanki bahar mevsiminde çiçek açan bir ağaçtır:

Şevk-i sevdâ dilinde mer'îdir,
Fıkra-i aşk u şöhret-i âşık
Yâd olunsa fakat değil fârik,
Sanki bir gülbün-i rebiîdir. (s. 15)

Hâmid, burada, «öğrenilmiş aşk» duygusuna mukabil, kendi kendisinin farkında olmıyan, tabiî, saf bir aşk duygusu ortaya koyuyor.

Kışın bir gül fidanı gibi olgunlaştırdığı genç kızı, bir bahar sabahı etrafına bakınırken görüyoruz: Nazlı omuzlarındaki kokulu saçlar, seher rüzgârı ile etrafa reyhan kokuları dağıtır. Ara sıra semaya bakarak sanki bir «hemnişin» niyaz eder ve âdeta indiği burcu görmek için kendi kendine kâinatı seyreder. Tatlı bir sesle bazen «vahşiyâne» şarkılar söyler. Eğer mümkün olsaydı, Tanrı, ona, bu «Meryemâne» ismeti için iltifat ederdi:

Neşreder nefh-i subh ile reyhân
Zülf-i müşkîni dûş-ı nâzında.

Gâh gâh âsümâna nazra - künân
Sanki bir hemnişin niyâzında.
Geldiği burcu görmeğe ol meh
Hodbehod seyr-i kâinât eyler.
Vahşiyâne terennümât eyler.
Bir halâvetli savt ile gâh gâh
İsmet-i Meryemânesiçün İlâh
Ana mümkünse iltifât eyler. (s. 16)

Onun görünüşü sadedir, ziyneti yoktur. Fakat bu sadeliği ile padişahların altınlarına değer. Onu «kudret» bezemiştir. Yüzünü saf su ile yıkar. Saçlarını rüzgârlar tarar. Sabahleyin çiçek kokuları yahut horoz sesleri ile uyanır. Genç kız bu saati kutlu sayarak, geceye benzeyen saçlarına bürünür ve tepelere çıkar, etrafı gün gibi aydınlatır. Sevgilisi onu uzaktan görür ve yanına gelir. Aşkları gayet «sâfiyâne»dir :

Aşka dâir tekellüm etmezler,
Söylemezlerse cân ü cânândan,
Sevişirler fakat dil ü cândan
Düşseler birbirinden ayrı eğer,
Eser eyler gönüllerinde keder,
Yine bilmezler anı hicrândan.
Gülüşürler sevinci bilmiyerek,
Ağlayıp sızlamak da öyle gerek. (s. 18)

Görülüyor ki Hâmid, Sahra'da sadece tabiatın güzelliğini terennüm etmekle, tabiata dayanan bir din tasviri ortaya atmakla kalmıyor, bizim edebiyatımız için çok yeni olan bir genç kız tipi ve tabiî bir aşk tasviri getiriyor. Fikirlerini daha fazla belirtmek isteyen şâir, «Belde-güzin» kısmında, şehirlinin yaşayış tarzını ve aşkını anlatıyor:

Beledînin nedir muâşakası,
Nice hâsıl olur safası aceb?
Bir kokot pençesindedir yakası!
Çekilir mi anın cefâsı aceb?

Şehirli kadın, köylü kızın tam zıddıdır:

Yüzü düzgünlü, sözleri düzme.
İşi can yakma, ya gönül üzme.

Yine de bin franga ülfet eder,
Kimbilir âşıkı ne külfet eder,
Sana şundan gelir gözü süzme,
Ki o hep dikkat-i kıyâfet eder.
Modaya uymasa süsün, farazâ,
Ünse mümkün değil anı ırzâ. (s. 19)

Şehirli kadın para düşkünüdür. Para için bir siyah Arabı kabul eder. Onunla ülfet etmek için ya bir at veya araba satın almak lâzımdır :

Araban yoksa pek yavansın sen,
Gerçi gayet güzel civanşın sen,
Ne gezersin Lac'ın [20] kenarında?
Kimse bakmaz sana, yabansın sen.
Yakışır mı bu mevsime bu jaket?
Ne kadar köhne yapdığın tuvalet! (s. 19)

Şehirde bir kadının dikkatini çekmek için muteber bir «kulüp»den olmalı, «cascade»[21] da yahut yarış yerinde yanına gitmelidir. Eğer o gece «Grand Opéra» varsa loca takdimini imâ ederek bir «taamgâh»a davet etmelidir. Kadının yanında fiyat sormak ayıptır ve mutlaka şarap içilecektir :

Ne içip yerse, uymalı, zirâ
Böyledir mahremiyyet-i ülfet.
Farazâ olmasan enîs-i şarab,
Gösterir kahkahayla istiğrab! (s. 20)

Daha kibar bir âdet vardır: O da «ma'raz» (tiyatro)ya geç gelip çabuk gitmek, kara veya yağmura bakmayarak «équipage» ile biraz dolaşmak, bir saat sonra yemek yemektir.

Sen giran-hâb-ı gam, o mest-i gurur,
Anda vaz'-ı esâs-ı bezm olunur.

(20, 21) Hâmid'in burada anlattığı şehirli aşkı Paris'e aittir. Fransızca kelimeler bunu açıkça gösteriyor. «Lac» ve «Cascade» tâbirleri Divâneliklerim'de de geçer:

Lac'da, Cascade'da anınla rendez-vous'lar varidi.

Recaizâde'nin Araba sevdası adlı romanında görüldüğü üzere, bu tâbirler o zaman günlük hayatımıza girmişti.

Bir de garson hesâbı arzeyler,
Caisse'e rîzân olur senin Louis'ler. (s. 20)

Gidilecek yeri kadın seçer. Burası en lüks bir yerdir. Orada dans edilir, bezik oynanır. Parayı erkek koyar; kazanç kadına, ziyan erkeğe aittir :

Hemnişînim: Laborde'a gitmeli, der.
Orası çünki en mutantan yer.
Sende bir pâre kalmamış, kansa,
Başkasiyle şitâb eder dansa.
Bezik oynar, kazansa kendisi yer,
Kaybederse, ziyan senin, şansa! (s. 21).

«Mahall-i maksûd»a gidilirken bir iki eldiven alınır. Elbise eskidiği için değiştirilir. Kadın baloda br başka erkeğin kolunda gezebilir. Yelpazesi düşecek olursa derhal yenisi tedarik olunmak lâzım gelir. Böyle yapılmazsa kadın erkeği «teşhir» eder :

Azm ederken mahall-i maksûda
Bir iki eldiven alınmıştı.
Hem de olmuş libasi fersûde,
Anı tebdile de kalınmıştı.
Başka koltukta gezdiği halde,
Bir de yelpazesi düşer Salle'de;
Ki kırılsa teceddüd işrâbı,
Anda mer'î usûlin icâbı;
Yoksa teşhîr eder seni balle'de. (s. 22)

Kırda yaşayanların bir dini olduğu gibi şehirde yaşayanların da kendilerine hâs bir dini vardır. Hâmid, şehirlinin dinini bir mısra içinde şöyle anlatıyor :

Para mâbûd ve bankalar mâbed (s. 23)

Bu dinde, «süfehâ» «enbiyâ», fakirler ise «mürted»dir. Bu dinin de melekleri ve cenneti vardır:

Anda nisvân ise melâikedir,
Her biri bir sefîhe mâlikedir.

Cenneti varsa anların şâyed,
Balo nâmında cây-ı tehlikedir,
Anda hep müsrifan olur makbûl (s. 23)

«Belde-güzin»i anlattıktan sonra, Hâmid :

Bir kıyas eyle, âlem-i sahrâ
Buna râcih değil mi rahatta (s. 24)

diyerek burada anlattığı fikirleri, evvelki kısma bağlıyor.

Görülüyor ki, Abdülhak Hâmid, *Sahrâ* ile *Belde-güzin*'de, edebiyat tarihimizde şehir ve tabiat hayatına ait yepyeni bir görüş getiriyor. İkna edici bir tarzda köy hayatının güzelliği ile şehir hayatının çirkinliğini ortaya koyuyor. Bu işi yaparken de, fikir ile duyguyu, felsefe ile şiiri, eskilerde rastlanmayan bir maharetle birleştiriyor.

Sahra'dan sonra tabiat, Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde — hattâ piyeslerinde — görülen başlıca konulardan biri olur. Bir aşk hikâyesi etrafına toplanmış felsefî ve sosyal fikirlerden mürekkep olan *Garam*'da, yer yer dış dünyaya ve tabiata ait parçalara rastlanılır. Hindistan seyahati, bilhassa ölüm tecrübesi ve İngiltere'de ikameti Hâmid'in tabiat görüşünü daha zengin ve olgun bir hale getirir. Bu merhaleyi bundan sonraki makalede tedkike çalışacağım.

Türk dili ve edebiyatı dergisi, c. 3, nr. 3-4, 1949, s. 333-349.

TABİAT KARŞISINDA ABDÜLHAK HÂMİD

II

Bundan önceki makalede[1] Hâmid'in *Belde* ve *Sahra* isimli ilk şiir kitaplarında tecelli eden tabiat duygusunu gözden geçirmiş, bunlardan birincisinde şehir (Paris) içinde, eğlence hayatına dekor teşkil eden, tanzim edilmiş manzaraların bizzat müşahede edilmiş basit intibalarının kayıtlarını, ikincisinde ise, kırlarda — bizzat yaşanmamış köy hayatında — nazarî ve felsefî, fakat *Belde*'ye nazaran daha fazla genişlemiş ve zenginleşmiş bir tabiat görüşünün akislerini bulmuştuk. Bu makalede Hindistan seyahati ile ondan sonraki merhaleyi tetkik edeceğiz.

Hindistan seyahati Hâmid'in tabiat görüşünü derin surette değiştirmiştir. Bu değişme başlıca iki sebebin tesiri altında vuku bulmuştur: 1. Hindistan tabiatının arzettiği yeni manzara, 2. karısı Fatma Hanım'ın ölümü. Buna edebî kültürünün artmasını, bilhassa Lamartine'in şiirleri ile daha yakından temasını da ilâve edebiliriz.[2]

Bu tesirler Hâmid'in evvelce de kafasında tohumları bulunan panteizm temayülünü kuvvetli surette geliştirmiştir. Hâmid, daha *Sahra*'da, tabiata dinî ve felsefî bir gözle bakmağa başlamış bulunuyordu. Fakat bu merhalede fikirler, âdeta, dış âlemin üzerine yapıştırılmış gibi idi. Hindistan seyahati ve karısının ölümünden sonra şâir, felsefî düşünce ile tabiatı daha yakın bir surette kaynaştırıyor.

Hâmid'in Hindistan'dan Namık Kemal, Ekrem ve Samipaşazade Sezai gibi edebiyat dostlarına yazdığı mektuplarda tabiat intibalarının mühim bir yer tuttuğunu görüyoruz. Bunları gözden geçirmek suretiyle, şâirimiz üzerinde tabiatın hangi unsurlarının ne gibi tesirler uyandırdığını meydana çıkarmak mümkündür. Mektuplarda bahsedilen bu intibalar şiirlerde de ifade olunmaktadır. Biz ikisini bir arada ele alacağız.

---

(1) Bk. s. 310-326.

(2) Mehmet Kaplan, Ekrem ve Hâmid üzerinde Lamartine tesiri, İstanbul dergisi, sayı 12, 15 Mayıs 1944.

Hindistan'da bilhassa beş unsur Hâmid'in hassasiyeti üzerinde derin tesirler icrâ ediyor: Deniz, dağ, aydınlık (güneş, ay), ağaç ve kuş. Bu unsurların hemen hepsi de onda ulvîlik ve sonsuzluk fikirlerini uyandırıyor. Şimdi bunları birer birer gözden geçirelim.

Hâmid, Bombay'dan Namık Kemal'e yazdığı bir mektupta, Hindistan'a giderken görmüş olduğu büyük denizi şöyle tasvir ediyor: «Gök bî-nihâyet, deniz bî-nihâyet, nihayetsizlikten tecessüm etmiş bu nezâret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey!.. Sanki ulviyyet ayağımın altında, umkiyyet ise fevkinde idi. Ah o tulû' ile gurûblar ne kadar ilâhî idi!.. Emvâc içinde bir büyük cihân-ı nûrun nâ-mütenahîliğe urûcunu ve yine o âlemin birkaç saat sonra sukut eder gibi bir sür'atle lücce-i deryâya müteveccihen hübûtunu gördüm. Mahitâb ise ne kadar meleğe benziyordu! Nısf-ı leylde güvertenin üstüne çıkıp da tek ü tenhâ seyrettiğim ve o ebediyyetin bana teveccüh etmiş uyûn-ı bî-hisâbı zann eylediğim yıldızların ziyâ-yı semâisi içindeki seyahatime hiç istemezdim ki bir nihâyet gelsin. Arada bir deryâ-yı buhar içinde gittik. Beyaz karanlıklar, kırmızı sabahlar gördük».[3]

Bu parçada deniz ve aydınlığın şâirde nasıl sonsuzluk ve âlemler ötesine ait fikir ve intibalar uyandırdığı açıkça görülüyor. Denizin sonsuzluğu ile aydınlığın göklerden gelişi onu maddî âlemden manevî âleme geçiriyor. Hindistan'dan Recaizâde Ekrem'e yazdığı bir mektupta da, daha kuvvetli bir şekilde, denizin onda dinî-ilâhî bir tesir uyandırdığını görüyoruz:

«Bahr-i muhîtten dâimî bir rüzgâr eser ki bana vatanımın toprağını getiriyor sanırım. Dalgalar dâimâ müteheyyic, ağaçlar dâimâ mütemevvic, şeb-i mehtâbda bütün kâinatın zikir ve tevhid ile cûş u hurûşunu görüyorum ki târifi dâire-i imkândan hâricdir. Beht ü hayretle yâd-ı ebediyyet bir dakika gönlümden çıkmıyor. Hâtıra Allah geliyor, yine Allah geliyor!..

Ah ben bahr-i muhîti ne kadar seviyorum, Ekrem!...

Sanıyorum ki her dalganın üstünde bir İlâhe-i cemâl oturmuş, ezelden, melekûttan bu yerlere sevda nakl ediyorlar. Her birini ruhum çıkıp da istikbâl edecek oluyor. Kalbimden nihânî bir feryâd koparak anlara iltihak ile berâber haşr olduklarını bir iştiyâk-ı azîm ile hissediyorum».[4]

Burada, şâirin denize karşı seyirci halinde kalmayarak, onunla kaynaşmak istediğini görüyoruz. Dinî-ilâhî bir varlık haline gelen deniz, onun ruhunda muz-

(3) Abdülhak Hâmid, Mektublar, 1334, c. I, s. 5 - 6.
(4) Mektuplar, c. I, s. 204 - 205.

tarip bir atılma iştiyakı uyandırıyor. Hâmid, denizden almış olduğu bu intibaları, Hindistan'da yazmış olduğu *Zemâne-i âb* isimli şiirinde anlatmıştır. Recâizâde Ekrem'in :

«Muazzam şey! Bahr-i mevvâc-ı edeb ü hikmet vasf-ı sahihdir. Böyle muhitleri ihata eden fikirdeki vüs'ati benim havsala-i hayalim istiab edemez»[15] diye hayranlığını ifâde ettiği bu şiirde Hâmid, ulûhiyet, nâ-mütenahîlik, ıztırap ve ruh coşkunluğunu birleştiriyor.

Ruhî kaynaşma neticesi, deniz, maddî bir unsur olmaktan çıkıyor, derin fikirler ve mânalar ifade eden metafizik bir varlık haline geliyor. Şâir ona «sen» diye hitap ediyor. Onu anladığını, ona «mahrem» olduğunu söylüyor ve her sabah kendisini onun uyandırmasını istiyor.

Ey bahr-i muhît mahremim ben, her subh gelen hitâba senden,

Her subh beni sen eyle bîdâr!..

Denizde birtakım ruh halleri hissediyor ve kendisi de ayni ruh hallerini duymağı arzuluyor :

Ver fikrime cûş, hiddetinden, ver tab'ıma renk, safvetinden,

Gece deniz düşünüyor ve gökyüzü ile birleşiyor; yıldızlar ona iniyor ve o dalgaları ile gökyüzüne çıkıyor :

Baktım ki dem-i tefekküründe
İnmekte nücûm, zîr-i pâye
Hem-rütbe olur tehevvüründe,
Emvâc ise eshab-ı hevâya!...

Şâir, deniz ile ruhen öyle kaynaşıyor ki, dalgalar, insan düşüncesini temsil eden varlıklar haline geliyor; ölüm karanlığının ötesine geçemeyen, daimî denemeler yapan, fakat hiç bir zaman muvaffak olamayan insanın sembolü oluyor :

Her mevc ki misl-i fikr-i âdem, kim zulmet-i bû'd-ı mevti bir dem,
Tayy etmeğe olmamış muzaffer;
Oldukça sevâhile şitâbân, dönmekte o hâl ile perîşân
Nâlende vü eşkriz ü mûğber.

Şâir, bir dağın tepesinden denizi seyrediyor. O da kendisini deniz gibi de-

15) ayn. esr., s. 148 - 150. Bu şiirin şekil ve yazılışında Hâmid, denizin dalgalanmasını taklit ediyor. Bu tertibi aynen muhafaza ettik.

rin, sonsuz ve karışık hissediyor. Denizle felsefî bakımdan boy ölçüşüyor. Bu esrarlı konuşma esnasında göklerde bir hayâl uçuyor; şâire öyle geliyor ki, bu hayâl sevgilisinin gözlerinin gölgesidir :

Ey bahr, eyâ zamâne-i âb,
.....
Hâkim sana şâhik-i cebelden
Bu şahs ki bunda nâlezendir,
Bil kim mütebahhirîndendir,
İstersen anı bir imtihân et!..
.....

Fevkinde uçan hayâl kimdir? Sandım anı ben ki sevdiğimdir,
Düşmüş sana çeşminin zılâli!..

Hâmid'in bu şiiri yazarken, denizle doğrudan doğruya temas etmiş olmasının büyük payı olmakla beraber, Lamartine'in *Göl* şiirinin tesiri altında kaldığını da zannediyoruz. Bu şiir, Sadullah Paşa tarafından tercüme edilmişti.[6]

Lamartine de gölü tasvir ederken, onu insan ruhu ve mukadderatı ile yakından münasebette görmüş, suya sevgilisinin hayâlini ve kendi ıztırabını karıştırmıştır. Sadullah Paşa'nın tercümesi ile Hâmid'in bu şiiri arasında üslûp benzerliği de vardır.

Deniz, bundan sonra Hâmid'in şiirlerinde ufkunu teşkil eden bir unsur olarak görünür *(Kürsi-i İstiğrak, Külbe-i İştiyak, Tecelli Yahut Teselli* şiirlerine bak.) *Finten* piyesinde, Davalaciro'nun kudurmuş denize hitaben söylediği şiirde de Hind denizinin tesiri olsa gerektir.

Hindistan'da Hâmid'in hassasiyeti üzerinde müessir olan tabiat unsurlarından biri de dağdır, demiştik. Dağ Hâmid'e kendi varlığından ziyade, tepesinden geniş ufuklara bakış imkânı vermesi dolayısiyle tesir ediyor. Hindistan'da ve daha sonra yazdığı şiirlerde Hâmid, yüksek tepelerden görülmüş geniş manzaraları anlatıyor. Onun bu tecrübeyi Hindistan'da edindiğini zannediyorum. Recaizâde'ye yolladığı bir mektupta oranın dağlarını şöyle anlatıyor:

«Mathiran yirmi, yirmi beş kıt'a yekdiğere muttasıl dağlardan teşekkül etmiş bir silsile-i ser-ber-âsümandır. Her tarafı orman. Seksen doksan kadar, âşiyanı şâmildir». «İstanbul'un dağları bu Kûhistan-ı ceberûtiye nisbet oyuncak,

(6) Sâdullah Paşa'nın tercümesi, Mustafa Raşid'in 1302 de bastırdığı Bedayi-i İnşa'da vardır, cüz I, s. 193 - 198.

mehtabı buranınki yanında taklid. gurubu bu dâire-i inkılâb güneşinin gurubuna nazaran tesâvir-i masnuadan addolunabilir».[7] Başka bir mektubunda bu dağa çıkışını anlatıyor: «Birkaç gün oluyor ki Mathiran diyorlar, bir büyük dağ var. Eteğine şimendiferle iki saatte, tepesine sedye ile iki buçuk saatte çıktım. Yolda bir hararetli rüzgâr ki, etrafı cehennemin dumanı kaplamış, veyahut göze görünmez bir takım zebaniler geziyor da anların soluğu yüzüme değiyor gibi, teşbihler hatırıma geldi. Bir de tepeye varayım ki, adetâ kış. Aşağıda güneşin hararetini teşdid için yapılmış bir kubbe-i billûr gibi görünen sema, buradan mevkiin bürûdetini muhafaza için yapılmış buz parçaları ile donmuş gibi, yahut hava-i nesimî müncemid olmuş, Bahr-i müncemid-i şimâlî gökyüzüne çıkmış gibi hayâller ilka ediyordu. Eteğinde İngiliz hükûmeti oturan bu kühsarın tepesinde Moskof memleketi görünüyor».[8] Hâmid, bu dağdan, bir gece yarısı da geçmiştir: «Bir hafta oluyor ki, bir gece üzeri açık kürsi-i revânâ süvar olarak bu dağdan indim, nısf-ı şebden sonra Bombay'a gittim».

Hâmid, yüksek yerlerden geniş manzaralı ufuklara bakmaktan hoşlanıyor. Recaizâde'ye yolladığı bir mektupta:

«Yüksek yerler, kuşlar, evet cibâl bilmem hayâlimizin çıktığı, yahut indiği yerlere yakın olduğu için mi sevilir? Yoksa sâfilînden bir dereceye kadar uzak düştüğü için mi? Her nasılsa sevilir» diyor.[9]

Yüksek yerlerden görülmüş geniş manzaralar karşısındaki intibalarını Hâmid, en kuvvetli olarak, *Kürsi-i Istiğrak* ve *Külbe-i Iştiyak* isimli şiirlerinde anlatmıştır.

Zamâne-i âb da, şair, denizi sahilde bir «şahik-i cebel» den seyretmişti ve muztaripti. *Kürsi-i Istiğrak* da da[10] temâşâ noktası «kenâr-ı bahrde nazır-ı âlem» bir yerdir. Burada «hayâlet gibi bir adam» oturmuştur; geniş ufuklar karşısında düşünür. Beyazlar giyinmiştir amma, duruşu bir matem arzeder. Etrafında olan bütün varlık, bulutlar, dalgalar, yıldızlar ona «mahrem» dir. Şâirin muztarip olmasına mukabil, tabiat, ağaçlar, nehirler, kuşlar ve çiçekler daima neşeli ve mesuttur.

Etrafında tenha yerler uzanmaktadır. Fakat bu tenhalıklar boş değildir. Şairin «hayalâtı ile meskûn» dur ve derin bir mâna ile doludur. İnsan burada kendisini âciz bırakan bir varlığın çevirdiğini hisseder. Sanki her taraf «lâ-tenâhî» ile

(7) Mektublar, c. I, s. 129.
(8) ayn. esr., s. 74 - 75.
(9) Mektublar, c. I, s. 135.
(10) Bedâyi-i edebiyye, c. I, s. 68 - 70.

doludur. Şâir işte daima buraya, sahildeki bu «Kürsi-i âlî» ye gelir ve varlığı seyr ve temaşa eder.

Dokuz parçadan ibaret olan bu manzumenin her parçasının sonunda, geniş manzaraları toplayan ve şâirin ruhu ile birleştiren şu beyit tekerrür eder :

Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem.

Hâmid, bu şiirinde tabiattan aldığı çeşitli intibaları ve bu manzaranın kafasında uyandırdığı felsefî fikirleri anlatır. Dış âlemden gelme unsurlar, ruh halleri ve felsefî düşünceler, karışık bir şekilde, sadece vezin ve kafiyenin nizamına uyarak akar. İntibaları arasında dikkate değer olanlar vardır: Uzaktan, şehrin gürültüsünü çeviren sükûneti tasvir eder :

Sükûnetle kuşanmış hây-ı hûy-ı şehri gûş eyle

Vâdide dönen sesi, nehrin çağlayışını duyar :

Döner vâdide dûrâdur bir ses rûdlar çağlar

Denizin üzerinden esen ve denizin çağıltılarını beraberinde taşıyan rüzgârı hisseder :

Geçer peyk-i sabâ dûşunda aks-i cûşiş-i deryâ

Bir çan sesi ona vatanını hatırlatır ve kalbindeki dertleri uyandırır:

Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ

Bu yüksek noktadan dünya ona bir ses gibi gelir :

Bu vahşetgâhda sen gel benimle dehri gûş eyle.

Kulaklarını okşayan bu tabiat sesleri yanında, gözleri de renkleri ve şekilleri seyreder; çimenleri, koyunları, dağları yeni bir renk içinde görür;

Çemen mâi, koyunlar penbe, rengârenkdir dağlar

Seher vakti olduğu için uzaktan yıldızlar belli belirsiz görünür; dağlardan sisler içinde bir kız iner :

İner sisler içinde bir küçük kız kûhdan tenhâ
Doğarken neem-i bî-hâb-ı seher peydâ vü nâ-peydâ

Bu büyük ve hârikulâde manzara ona Allah'ı, varlığın sırlı ahengini düşündürür. Yeryüzünün ve gökyüzünün ebedî varlığın vücuduyla birleştiğini görür :

Düşün ol zatı kim emriyle zatından iyan olmuş
Vücûd-ı sermedîsinden zemîn ü âsümân olmuş

Kâinatta her şeyin bir ahenk içinde olduğunu hisseder: Gökteki yıldızlar ile yerdeki atomlar birbirini öper; havadaki kuş, denizdeki balık, mehtap ve yarasa «bir yolda» yürürler :

Eder yekdiğerin takbîl dâim zühre vü zerre
Yürür bir yolda mürg u mâhi vü mehtâb ü şeb-perre

Bu denizle çevrili minberden Tanrı'nın göklerden, denizlere ve karalara şamil olduğu görülür :

Otur şu minber-i deryâ-muhat-ı senge bir kerre
Hemen Allahı gör şâmil semâdan bahr ile berre

Şafakta kızıl dalgaların gittiği yolun içinde görünen «hiçi-i mâzî» de O vardır, ebedî maviliklerin karanlık istikbalinde O vardır. Hasılı, karanlıkta ve aydınlıkta, nihayetsiz bir Kibriyanın «durduğu» görülür; ve bütün varlık bir tek sevgide birleşir :

O'dur hîçî-i mâzi lücce-i sürh-i meşiyette
Bu târîkî-i müstakbel kebûd-ı sermediyyette
Durur bir kibriyâ-yı bî-nihâyet nûr u zulmette
Berâber cümle mevcûdât u eşyâ hep muhabbette

Bu şiirde Hâmid'in fizikî âlemden nasıl metafizik âleme geçtiği, tabiatla Tanrı'yı birleştirdiği çok güzel görülmektedir. Doğu ve Batı'ya asırlarca önce Hint'ten yayılan panteizmi Hâmid Hindistan'da âdeta kaynağından, bizzat tabiatın kendi içinden çıkarıyor.

Külbe-i iştiyak[11] isimli şiirinde de Hâmid, geniş ufuklu bir manzara karşısında duyduğu çeşitli intibaları ve felsefî düşünceleri anlatır. Başlangıçta, varlık karşısındaki derin hayretini söyler: Gözlerinin önünden «kudretin îcâzâtı» geçer, aklı ve fikri karışır. Sonra gördüğü şeyleri tasvir ve tefsire başlar. Hâmid, ışıktan hoşlanır. Recaizâde'ye yazdığı mektupta «güneş aydınlığını severim. Fikrim güneşte açılır»[12] diyor. Şiirlerinde ekseriya sabah vaktini anlatır. *Külbe-i iştiyak*'da «aydınlık unsurlar» büyük bir yer tutar : Gökyüzünden sökülen ışıklar, ona Tanrı'nın serptiği «hande»ler gibi gelir :

Semâvî handelerdir, gökyüzünden Hak nisâr eyler;
Serâser nûrlardır, renklerle istitâr eyler.

(11) Bedâyi-i edebiyye, c. I, s. 24 - 27.

(12) Mektublar, c. I, s. 137.

Güneşin ışıklarını, yıldız böceklerine benzetir; akşamları doğan bir «maî yıldız» «ruhperver»dir; şafak bir ümidin yollarını kanlı» ışıklariyle bir «nehr-i hüzn» eyler. Aym maî ışığından, fikirler aydınlanır.

Onun her ziya sütunundan «bin şi'r-i muzlim» düşer. Sabaha karşı çiçekler güneşe karşı dönerler ve gülerler. Bu aydınlık içinde şâirin hatırına gelen dostları, Kemal ile Ekrem dahi «mihr ü meh-âsâ» görünürler.

Ses ihsasları da kaydolunmuştur: Kuşlar, söyledikleri ilâhiyi göklere ulaştırırlar; sabah vakti binlerce güzellik ve ahenk nehri şâirin durduğu sükûnetli vâdiyi «hüzn ile hurrem» kılar. Dağlardan esen rüzgâr, baharı müjdeler. Ormandan arslan ve kaplan sesleri gelir.

Etrafta çemen, deniz, dağ ve bahar vardır. Her şey şâire şiir gibi gelir. Bu tabiat manzarası içinde şâir olmayı pek tabiî bulur. *Kürsi-i istiğrak* da olduğu gibi burada da Hâmid, parçaların sonunda tekerrür eden bir beyitte tabiat unsurlarını toplar ve onların kendisine telkin ettiği hissi toplu olarak anlatır:

Çemendir, bahrdir, kühsârdır, subh-i rebiîdir,
Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabiîdir,

Bu manzara içinde «aşkî bir şey» de vardır. Gökten inen bir «şey» sevgilinin zülfü gibi şairin ruhunu okşar:

İnip bir şey semâdan rûhum okşar zülf-i yâr-âsâ

Etrafında sevgilinin güzelliği görünür; bütün kâinatı bir değirmene benzetir ve onu «tıfl-ı muhabbet» in çevirdiğini söyler:

Eder tıfl-ı muhabbet âsiyâb-ı âlemi tedvîr

Kürsi-i istiğrak da «ağaçlardan çıkan efkârı seyreden» şâir, burada onların sonsuzluğu gösterdiklerini belirtir:

İşâret kılmada eşcâr semt-i lâ-tenâhîyi

dalgalar, «kudretin sığındığı perde»yi öper:

Öper emvâc kalkıp perde-i kudret-penâhîyi

Hâmid, başka bir şiirinde, *Hediye-i sâl*[13] de bizzat dağları tasvir etmiştir. Konuşmağa yakın üslubu ile Servet-i Fünun şiir sentaksını hatırlatan bu manzumesinde şâir, yine bir «sabah vakti erken» kırlarda gezmeğe çıkar. Yılbaşıdır, etrafta karlar vardır:

(13) Bedâyi-i edebiyye, c. I, s. 139 - 150.

Yıl başındaydı bir sabah erken,
Kıra çıktım; hava soğuk, sisli,
Her taraf karlı, kâinat beyaz,
Dağlar, bir de ben siyah ancak,
Geziyordum o dâr-ı firkatte,
Gark-ı efkâr, gark-ı berf ü buhar;
Mütehassir, mükedder, ebkem ü lâl.

Birdenbire dağlar zırhlara bürünür. Bu anî değişme, şâirin dikkatini dağlar üzerinde toplar. Dağlar ona çeşitli duygular ve düşünceler telkin eder. Şâir bunları benzetmelerle anlatır: Dağlar, vakar ve gurur dolu kahramanlardır:

O sanâdîd-i pür-vakar u gurur

daha sonra intiba değişir ve şâir dağları «ulu sandûka»lar gibi hisseder: Bu «sandûka»ların kapağı rüzgârlarla kırılmıştır. İçinde bazı yaprakları çürümüş kitaplar, kemikler, hayâletler, haykırmalar ve inlemeler vardır :

Yüce dağlar o hâkden masnû
Ulu sandûkalar ki her birisi
Mümtelidir kitâb-ı hilkatten,
Darbe-i rûzigâr ile münfek,
Çürümüş bir takım sahâif ile!
Mütecessim dühûr-ı kâf-lika,
Üstühanpâreler, hayâletler,
Sayhalar, nevhalarla mâlâmal!

Hindistan dağlarının korkunçluğunu ve âzametini hissettiren bu mısralardan sonra, Hâmid, onları mahallî bir surette tasvir için «filler»e benzetir. Fakat bunlar öyle fillerdir ki, mitolojik mahlûklar gibidirler: Bunlar asırlara, kavimlere, tarihe şahit olmuşlar, nice yüz bin tulû ve mehtab, nice yüz bin husûf seyretmişler, zelzeleleri yutmuşlar, tufanları hazmetmişlerdir :

Okumuş filler ki her birinin
Nice Bûstan, Gülistan ezberidir;
Nice akvâma mahrem-i esrâr,
Nice â'sâra şâhid-i sâkit,
Nice yüzbin tulû' ile mehtâb,
Nice yüzbin husûf seyretmiş;
Bâliğ-i sadme, hâzım-ı tufân;
O herempeykerân-ı dûd-ı efser!

Dağ yere ait bir elemandır. Bundan dolayı ekseriya gözleri göklerde dolaşan Hâmid, ondan Tanrı'ya gidememiş, sert maddeye çarpan muhayyilesi dağdan korkulu bir masal intibaı çıkarmıştır.

Hindistan'da Hâmid'in hassasiyetine çarpan unsurlardan biri de kuşlardır. Dostlarına yazdığı mektuplarda Hindistan kuşlarından birkaç kere bahsediyor. Namık Kemal'e yolladığı mektupta: «Oturduğum dairenin önünde bizim evden daha büyük bir kuş yuvası var; yani bambu ağacı ki, akşamları belki yedi sekiz yüz kadar tuyûrun âşiyangâhı oluyor. Bu kuşlar alelumûm güzel. Hele tûtilerin bizim adî kuşlar gibi ötüp uçmaları daha ziyade güzel. Kendi zihnimdeki meleklerden sonra vicdan nedîmliğine sezâ burada kuşlardan başka bir şey göremiyorum. Bahçeler balolardan daha iyi. Kuşlar kadınlardan daha güzel».[14]

Recaizâde'ye «memleket-i tuyûr» dan yolladığı mektuplarda kuşları uzun uzadıya tasvire kalkıyor: «Lâtife söylemiyorum Ekrem, buranın kuşları lâkırdı söylüyorlar. Ta'mik-i sathiyat ile me'lûf olan ben bu kuşlarda insaniyet görüyorum, ruhaniyet buluyorum. Her sabah beni bîdar-yahut ikaz-eden bu tabiat şairlerinin elhanıdır, tebşir-i tulua müekkel olan bu ulûhiyyet şâirlerinin nevîd-i ruh - resânıdır, kuşların, şafaktan gelen bu elvân-ı zevil-hayatın, o hürriyet âşıklarının her sabah icrâ, evet icrâ ettikleri esvât-ı latife çağlıyanının nebeanıdır. Bunların içinde arada havlar, nahk eder, sayha çeker, kahkahalarla güler, eâcib-i tuyûr dahi mevcuddur ki, mevkiin vahşetine çesban olduğu için hoşa gidiyor, dehşette safa gösteriyor».[15] Ayni mektupta kuşlara dair bir vak'anın hikâyesi vardır.

Kuşlar, daha önce de Hâmid'in ruhunu harekete getirmişdir. *Belde*'de kuş sesleri uzun uzun tasvir olunmuştur. Kuşlardan bilhassa bülbül Divan edebiyatında daima rastlanılan bir temdir. Recaizâde Ekrem, meşhur Bülbül redifli gazeli ile Tanzimat devrinde bu teme yeni bir hayat vermiştir.[16] Devrinde birçok şairlerin tanzir ettiği bu gazele Hâmid'in de bir naziresi vardır.[17] Tanzimat devrinin en çok sevilen mesire yeri Çamlıca'da Hâmid ve dostları bülbül sesi dinlemişlerdir. Sami Paşazâde'ye verdiği cevapta Hâmid, bu gezintileri hatırlayarak şöyle diyor: «Çamlıca'da bülbül yavrusu dinlediğimizi ben nasıl unuturum? O bizim tabiat tiyatromuzun Adlinapatisi idi. Bu kadın, pek çok şâirleri âşık ettiyse, o kuşcağız da pek çok müstaid-i muhabbeti şâir eylemiştir... Çamlıca yalnız vatanımız değil, efkâr-ı şâirânemizin de mâderidir. Bülbül yavrusu yalnız vatandaşımız değil, hem de birâder-i hissimiz, berâber-i âh ü zârımızdır.

---

(14) Mektublar, c. I, s. 7.
(15) ayn. esr., s. 129 - 130.
(16) Mehmet Kaplan, İslâm Ansiklopedisi, Bülbül maddesi.
(17) Bedâyi-i edebiyye, c. I, s. 163.

O ziyâ-yı şafaka doğru uçtuğunu söylediğin kuşlar, ki seyyâr bir şükûfezâra benzer, gönlümüzde olan hissiyat-i ilâhiyyeyi hâmil olup gittikleri için dergâh-ı sermediyyete gönderilmiş sâilerimiz addolunsa değmez mi?.[18]

Hâmid, Hindistan'da kuşlar hakkında bir şiir yazdığından ve bunu Recaizâde Ekrem'e yolladığından bahsediyor.[19] Bunun hangi şiir olduğunu tahkik edemedim. Şâirimizin kuşlardan aldığı ilhamı en geniş ve en kuvvetli şekilde ifade ettiği manzume: *Hayd Park'dan geçerken*'dir.[20] Hindistan'daki memuriyetinden sonra İngiltere'de yazdığı bu dörder mısralık 19 parçadan mürekkep uzun manzumede Hâmid, «kuş» kelimesini kıt'aların sonuncu mısralarında redif yapmak suretiyle, etrafında bir fikir ağı örüyor; onu hassasiyet âleminin bir merkezi ve sembolü haline koyuyor.

Mektuplarında olduğu gibi, burada da kuşu, hassas ruhlu, beşerî bir varlık, bir şâir olarak ele alıyor; hattâ kuşu, şâirlerden üstün, bütün şâirleri kendisine râm eden bir mahlûk telâkki ediyor:

Bütün şairleri ahkâmına münkad eder bir kuş

Kuş sesi «âsümânî» dir ve eşi olmıyan sâf bir şiirdir. Şâirlerin nazarında bu sesler baştanbaşa mâna ile doludur; kuşun bunları bilmeden inşad etmesi imkânsızdır:

Bekâ-bahş-ı fenâ bir savttır bu âsümânîdir.
Ki her bir nağmesi bir şi'r-i sâf-ı bî-müdânîdir,
Bu ebyâtın ki şâirlerce sertâser meânîdir,
Ne mümkün bilmeden mefhûmunu inşâd eder bir kuş.

Şâir kuş ile o kadar kaynaşır ki, kendi kalbini de «feryat eder bir kuş» gibi hisseder ve öldükten sonra ruhunun kuş haline inkılâp edeceğini söyler.

Hâmid'in kuş sesine karşı hassas olmasının bir sebebi de onun kendinde derin hâtıralar uyandırmasıdır:

Gelir bir kûhsâr-ı mânevîden bin dem-i bülbül
.....
O meş'aller ki yâdımda bu şeb îkad eder bir kuş

(18) Mektublar, c. I, s. 14 - 16.
(19) ayn. esr., 135.
(20) Bedâyi-i edebiyye, 110 - 114.

Hâmid'in kuşta bulduğu diğer bir mâna da onun hürriyet timsali olmasıdır. Yeryüzünde padişah sarayının üstünde bir şey yok sanılır. Kuş onun üzerinde uçar ve istibdatla alay eder :

Serây-ı pâdişâhî kim anın fevkinde yok bir şey
Anın fevkinde istihza-yı istibdâd eder bir kuş

Kuş, dünyaya, bu sefil mâmureye «ulviyet»; vicdana, dinlerin doğduğu kalbe «emniyet»; insana, bu akıllı hayvana «hürriyet» dersi verir. Kuş, kâinatın mânasını ve zevkini insanlardan daha iyi idrâk eder; akan sulardan, dağlar geçen rüzgârdan, bulutlardan, kırlardan, hâsılı bu dünyada «letaif» den ne gördüyse hepsinden zevk alır ve bunların Tanrı'nın lûtfu olduğunu bilir.

Görülüyor ki Hâmid, deniz, dağ, ay, güneş gibi varlıklardan nasıl metafizik âleme doğru yükseliyorsa, kuştan da mânevi bir âleme geçiyor; onu bir «et parçası» olmaktan çıkarıyor, «ruhî ve felsefî bir varlık» haline getiriyor.

Karısı Fatma Hanım'ın ölümünün de Hâmid'in tabiati idrâk tarzında müessir olduğunu söylemiştik. Şimdiye kadar onun tabiata muztarip bir gözle baktığını gördük. Bunda karısının hastalığının ve ölümünün tesiri vardır. Hindistan tabiatının güzelliği karşısında mest olan şâir, içinde daimî bir acının devam ettiğini hissediyor. Recâîzade'ye yazdığı bir mektupta: «Bilsen ne kadar elîm bir ıztırap içindeyim... Güneş büyüklüğünde bir pertev-i zekâya mâlik olsak da zılâm-ı esrar içinde olan çehre-i hakikati yine göremiyeceğiz. Allah'ı isterim, karşıma bulutlar, ufuklar çıkar. En büyük delil olan o parlak yıldızların her biri bir sırr-ı muzlim, bahr-i muhitin pür-huruş dalgaları bu mes'elede hep hamuş. Cimâd ve nebattan âvâze-i vücud gelir ki ruh anlar, akıl ermez».[21] Hâmid'in tabiatı soruşturmasında, felsefî endişelerinin ve ıztıraplarının tesiri olduğu bu ifadeden anlaşılıyor.

Makber'de, ölüm düşünceleri, feryatlar ve gözyaşları arasında zaman zaman tabiatla karşılaşan şâir, onu, o andaki ruh haline göre, başka şekillerde idrâk ve tefsir ediyor. Bazen rüzgâr, mezarın üzerindeki toprakları kımıldattığı zaman, şair sevgilisinin geliverecği hissine kapılıyor :

Gördükçe temevvüc-i gubarı
Gönlüm gelecek sanır o yârı[22]

(21) Mektublar, c. I, s. 189.
(22) Makber, Kanaat Kitabevi, 1944, ikinci bsk., s. 23.

Baharda onu görüyor; denize ve dağlara bakarken, birdenbire, ağaçlıklarda esen rüzgârı o zannediyor :

Ey yâr şu nevbahâr sensin
Ettikçe nigâh bahr u berre
Birden sanırım ki bazı kerre
Meşcerdeki rûzigâr sensin[23]

Bazen sükût, onun yürüyüşünü hatırlatıyor; bu vehim içinde mezarın yürüdüğüne kani oluyor:

Hempâ-yı sükût rûzgârı
Karşımda yürür durur mezârı[24]

Bazı kere göklerden onun sesinin geldiğini duyuyor:

Gökten geliyor bugün terânen[25]

Sevgilisinin göklerde bulunduğu zannı, onu yıldızlar içinde dolaştırıyor ve o, göklerde her gece «cân-ber-leb» ölen karısının hayâlini arıyor:

Yıldızlar içinde cân-ber-leb
Lâkin ararım o mahı her şeb

Yıldızlar onu siz ettiniz defn,
Durmuş ne bakarsınız uzakta[26]!

Bir gece, gökyüzüne bakarken, onun çehresinin unsurlarını tanır gibi oluyor:

Ettim yine mâhitâba karşû
Bir ishakı tercümân-i hoşgû
Eşcâr bütün kılardı secde.
Gelmişti mezârlar da vecde.
Zâhirdi semâda çeşm ü ebrû;
Baktım, tanıdım, dedim: odur bû...

(23) ayn. yer. s. 42.
(24) ayn. yer. s. 23.
(25) ayn. yer. s. 43.
(26) ayn. yer. s. 26 - 60.

Gûya yeniden kılar teşekkül
Bir bûrç gibi, o rûy-ı nîgû[27]

Bazen de şâir, tabiatı kendisine lâkayt, kendi halinde, ayrı bir varlık olarak görüyor. Ölü gömüldüğü esnada civarı dolaşan şâir, etrafına bakınırken her şeyi yerli yerinde buluyor; hayret ve sessizlik içinde varlığı olduğu gibi ve güzel hissediyor:

Gezdim azıcık; garîb ü tenhâ,
Baktım ki yerinde cümle eşyâ...
Kuşlarda devâm sûz ü sâze,
Mâlikti ağaçlar ihtizaze
Deryâ görünürdü dûrdan saf...[28]

Bir gece, tabiat şâire o kadar güzel görünüyor ki, şâir ondan korkuyor:

Deryâ ne kadar büyüktü bir şeb!..
Bir şeb, ki sefîd idi mükevkeb...
Bir hüsn-i kebûd-ı hande-ber-leb,
Kılmıştı semâyı vech-i matleb.
Her mevcden eyledim tevahhuş;
Meşcerleri sevmedim müzehheb.
Korktum bu işin letâfetinden,
Hüsnün mü desem, mehâbetinden?
Bir hüsn-i mehîb idi o manzar
Can hevlde, göz bakışta muztar[29].

Tabiatı ekseriya heyecanları, hayâlleri ve felsefî düşünceleri ile karışık olarak duyan Hâmid, zikretmiş olduğumuz son iki parçada onu, çıplak, kendi içinde ve korkutucu surette güzel hissediyor. Alain, «biz tabiatın güzelliğini onu kendimize lâkayıt ve bigâne bulduğumuz zaman saf olarak idrâk ederiz,» der.. «Deniz, çöl, buzul bir an bize lâkayıtlıklariyle güzel görünür. O zaman terkedilmiş olduğumuzu hissederiz; varlık bizi ihtiva etmez ve hiç bir şey vadetmez. Bu duygu ulviyet duygusunun ta kendisidir[30]». Hâmid, ölüm duygusu içinde tabiatı

(27) Makber, s. 53.
(28) ayn. yer, s. 62.
(29) ayn. yer, s. 88.
(30) Alain, Les aventures du coeur, 1945, s. 47.

başka bir fikre götürdüğü için değil, kendi kendisi için, kendi kendisi olarak güzel buluyor.

Bazen de tabiat şâire tahammül olunmaz bir varlık gibi geliyor. Gönlü baharı çekemiyor. Vehimler yaratan rüzgârı sevmiyor. Sabahın gülmesi onu muztarip ediyor. Cansız varlığı canlı hissediş, muhayyilesini bozuyor; nehri ejder, çınarı genç kız gibi görüyor:

Artık çekemez gönül bahârı,
Sevmez bu nesîm-i hîlekârı.
Allah için ey sabâh gülme!
Ey çehre-i inşirah, gülme.
Ejder sanırım bu cûybârı,
Bir taze kız anlarım çınarı

Fakat *Makber*, tabiatın güzelliğini tasdik, sükût ve sükûnet hisleri ile sona eriyor :

Hoştur, severim, bu şâm-ı esmer;
Hoştur bu sabâh-ı yâr-perver.
Her şey gibi ey bahar, hoşsun;
Ey necm-i ferah-nişâr, hoşsun.
Her serv durur misâl-i dilber.
Hoştur bu mükevvenât yekser[31]...

Hâmid, şimdiye kadar görmüş olduğumuz manzumelerinde tabiattan umumiyetle çeşitli unsurlar almış, fakat onları bütün ve yekpare bir tablo halinde ortaya koymamıştır. Onda, Servet-i Fünuncuların haiz oldukları, resim terbiyesi yoktur. Türk şâirleri, ancak Fransız edebiyatından Parnasyenleri örnek tutan ve «resim gibi şiir» yazmayı gaye bilen Cenab ve Fikret'ten sonra dış âlemden aldıkları intibaları bir bütün, bir tablo haline koyabileceklerdir. Hâmid, yüksek yerlerden geniş manzaraları seyretmek suretiyle muayyen bir «perspektif» e hemen hemen yaklaşmış bulunuyordu. Fakat bu tip şiirlerinin en mükemmeli olan *Kürsi-i istiğrak* bile çok «dağınık» tır. *Makber*'den sonra yazdığı metninden anlaşılan *Tecelli yahut teselli* adlı şiirinde[32], şimdiye kadar görmüş olduğumuz fikirlerin âdeta bir terkibini yapan şâir, kompozisyon bakımından da bir tablo ve his bütünlüğüne varır. Bu şiir, kanaatime göre Hâ-

(31) Makber, s. 103 - 104.
(32) Bedâyi-i edebiyye, c. I, s. 376 - 377.

mid'in en «tertipli» şiiridir. Şâirin ulaştığı son merhalenin bir örneği olmak üzere onu da gözden geçirmeği uygun buldum.

Zaman, evvelki şiirlerinde olduğu gibi «seher vakti» dir. Şâir, gezinmek için dağlara çıkar. Her taraf sessizdir. Civara sisler inmiştir. Bulunduğu yerden «deniz, sahra ve hıyaban» görünür. Yolda «garibü'l-hâl» bir köy vardır. Haraptır. Başındaki iki viran minare mezar taşına benzer. Bu saatte çocuklar uyur, fakat kuşlar uyanmıştır. Yıldızlar söner ve dalgalar sahile çarpar.

Şâir, bu manzara içinde dolaşırken içinde bazı müphem duygular hisseder. Rüzgâra, nehre bir şeyler sorar. «Bahara tahassürden sararmış, verem bir dilrübanın hâtırasına benzeyen ağaçlar» a yalvarır. Beyaz bir servi, mezara benzer «karanlık bir beyazlık» görür. Selviliklerden çıkan pare pare bulutlar, ölülerin mazisi gibi görünürler.

Şâir, Tanrı'ya çiçekler neye soldu diye sorar. Bir taraftan da vakarlı dağlara bakar. Ölen karısını arar:

Hani - derdim - İlâhî, o sultân-ı melâik
Ki etmiştin bana sen cihânından itâre?

Bu esnada güneş doğar. Şâir bir «hiss-i tâzim» ile «kıyam» eder. Ve o anda gözü sevgilisini görür: Güneşte Tanrı'ya doğru yükselen sevgilisinin timsalini tanır.

Kendi içinde hususî bir kompozisyonu olan bu şiirinde Hâmid, geniş manzaralı bir tabiattan müphem his hallerine, onlardan sezgi halinde ölüm duygusuna, sonra birden ufuklardan yükselen güneş timsaliyle mistik bir sembolizme varıyor. Hareket tarzı, evvelce gördüğümüz manzumelerinde olduğu gibi fizikten metafiziğe, maddîden mânevîye geçmektir. Bütün tabiat şiirlerinde Hâmid, tabiatın sathında kalmaz, onun arkasında olanı arar ve bulur. Hâmid'e göre, şâir, varlığın sırlarını keşfeden insandır. *Hacle*'deki şâir tasviri bu bakımdan dikkati çekicidir:

Şâir odur ki çeşmini bir hüsn-i muhteceb
Kılmaz berî tecelli-i vicdân-nüvâzdan
Şâir odur ki sem'ine sesler gelir müdâm
Bir perdedâr mutribe-i cilvesâzdan
Bir haşrdır gözünde anın inkişâf-ı gül

Mahzûz olur ne yolda ise keşf-i râzdan
Fikren kılar seyâhat-i edvâr-ı dâimî
Bî-havf ü ictinâb neşib ü firâzdan[33]

Burada tasvir olunan şâir, tıpkı iptidaî kavimlerdeki şâirler gibi, gaibi gören, uzaktan haber veren, görünüşlerinin arkasında cevheri bulan bir insandır. Hâmid *Zeyneb*'de aynı fikri ele alır. Görünen görünmeyenin, fizik, metafizik (fizik ötesi)in, tabiat Tanrı'nın insana dönük cephesidir. Hâmid'in tabiat ile şiir ve şâir arasında bulduğu yakın münasebet de aynı telâkkiye dayanır.

Hâmid, daima tabiat ile şiiri birleştirmiş, tabiatı bir şiir telâkki etmiştir. *Eşber* piyesinde İskender :

Yıldızları eyledim temâşâ
Eş'ar ki Hâlık etmiş inşâ[34]

der. *Külbe-i iştiyak* şiirinde ay ışığının her sütunundan «bin şi'r-i muzlîm» düştüğünü söyler:

Düşer bin şi'r-i muzlim ol ziyanın her sütûnundan

aynı şiirde «Kudret» bir şâir olarak gösterilmiştir:

Ne şâirdir ki kudret, şi'r söyler döktüğü âsâr

Bir şâirin hezeyanı[35] adlı şiirinde, etrafında gördüğü her şeyi şiir olarak gösterir:

Bence şi'rdir şu meşcereler,
Şu bayırlar, harâbeler, dereler.

Bu telâkkide Hâmid o kadar ileri gider ki, kendisine tabiatın ilham ettiği güzelliğin kâfi geldiğini, ayrıca «beyân ü bedî» e ihtiyacı olmadığını söyler:

Fikrimi âsümân eder terfî'
Şi'rimi ahterân eder tarsî'
Bana lâzım değil beyân ü bedî.

Sarf ve nahv bilmediğini, gramerden anlamadığını övünerek anlatır:

(33) Hacle, 1303, s. 28.
(34) Eşber, 1298, s. 6.
(35) Bedâyi-i edebiyye, c. I, s. 317 - 320.

Olmadım sarf ü nahve ben âgâh
Gramerden de anlamam billâh
Ulemâ benden etsin istikrâh
Hiç vazifemde olmaz ey hemrâh
Çünkü Perverdigârı pek severim.

Sahra'daki köylüler, nasıl gökleri temaşa ederek Tanrı'yı bulurlarsa, şâir de, tabiata bakarak sanatın sırlarını öğrenir:

Müteharrik çemen belâgatten
Dem vurur tâirân fesâhatten
Gonce bir ders açar letâfetten
Beni âgâh eder selâsetten
Reviş-i cûybârı pek severim

Bu örnekler gösteriyor ki, tabiat görüşü, Hâmid'in sanat telâkkisi üzerinde de kuvvetle müessir olmuştur. Sanatkârın vazifesi tabiatı taklit olmalıdır. Bu fikre Hâmid'in mektuplarında da rastlıyoruz. Sami Paşazade'ye yazdığı bir mektupta şöyle diyor:

«Şüphe yoktur ki bizim gibiler füyûzât-ı edebiyyeyi bedâyî-i tabiatten iktibas ederler. Efrâd-ı beşer, istidadlarına göre hep inkılâbât-ı tabiattan mülhem olur. Şuarâ, baharın yetiştirdiği mahlûkattandır. Her te'lîf lâtif bir mevkî-i tabiînin tasvir-i mânevîsi, her müellif bir mesîre-i kudretin mahlûk-ı bedâyiidir. Her cûybâr bir hiss-i müteheyyiç, her ağaç bir fikr-i sâkin, her sehâb bir hayâl-i ulvîdir. Tabiat, o ne fevkalâde şâirdir ki bütün âsârı da şüarâdan zuhur eder[36]!»

Recaizâde'ye tabiatı taklit etmenin güçlüğünden, fakat onu takdir etmenin de bir mazhariyet olduğundan bahseder:

«Mevâki'-i tabiiyyenin hangisi hâliyle târif ve hakkiyle tavsif olunabilir ki, Mathiran'ın tasvîr-i kalemîsinde kusur olmasın?.. Tecdîd-i sanat ne kadar edersek edelim, taklîd-i tabiat mümkün olamıyor. Biz kudretin bedâyiini tasvir değil, takdire muktedir olalım, elverir. Çünkü o da bir feyz, bir mazhariyettir[37]».

(36) Mektublar, c. I, s. 15.
(37) aynı yer. c. I. s. 183.

Makber mukaddimesinde tabiat ile şiir ve şâir arasındaki münasebet fikri tekrar olunmuştur:

«Hangi kalem mehâsin-i tabiiyyeyi hakkiyle taklid etmiş? Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattir. O şiirler, suda görülen akse benzer ki mutlaka haricde bir müsebbibi olur. — Bazı ekâbir-i edeb, bir şâirin meziyyâtı kendi beyninde tevellüd ettiğini iddia ederler. Ben bu fikirde değilim, benim, eğer varsa, mehâsinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyiâtım benimdir[38].»

Bu makalede Hâmid'in sadece şiirlerindeki tabiat görüşünün bir taslağını çizmeğe çalıştık. Şâirin bütün manzumelerini içine almayan bu araştırmanın eksik olduğuna işaret edelim. Meselâ Hâmid'in piyeslerindeki tabiat telâkkisini araştırmak da enteresan olurdu. Çünkü bir yazarın eserlerine hâkim olan fikirler, geniş ve derin olarak tesir eder. Hâmid'in piyeslerinde şâirane monoloğlar çoktur, bunlardan bazıları müstakil bir şiir parçası gibi ele alınabilir. Biz Hâmid'in kahraman tasavvurlarına, tiplerine de tabiat telâkkisinin müessir olduğunu zannediyoruz. Bir misal olmak üzere *Finten*'i ele alalım: Bu piyeste Hâmid, tıpkı *Sahrâ*'da olduğu gibi, tabiat ile medeniyet arasındaki tezadı göstermek istemiştir. Finten ile Davalaciro tabiatın vahşî kuvvetini, İngiliz cemiyeti ise suni medeniyeti temsil eder ve mücadele tabiat ile medeniyet arasında geçer. Doktor Thomas, bu işin felsefesini yapar. Oğlunun Finten ile evlenmesine şiddetle muhalif bulunan Lady Dick'e doktor şöyle der:

«Âdet ne derse desin, ahlâk ne yaparsa yapsın, mahâfil-i ülfet saçlarını yolup, kiliseler ne kadar feryâd u figan ederlerse etsinler, tabiat, her kuvvete galip, herkese hâkim olan tabiat sizin mahdumunuz ile o kadını evlendirmiş[39]».

Finten, kocası Avusturalyalı zengin Mr. Cross'a tabiat ile değil, para ile bağlıdır. Para ise suni bir zincirdir: «Bir zincir, ne kadar zî-kıymet olursa olsun yine zincirdir; tabiat-ı insâniye onu koparmak ister[40]».

Davalaciro kendisini «Himalaya'nın en muzlim, en metrûk, en hâke yakın bir mahlûku» diye tavsif eder. Bu piyesin yazılmasında Shakespeare'in büyük tesiri olmakla beraber, Hindistan seyahatinin, oradaki vahşî tabiat intibalarının da rolü olduğunu sanıyoruz. Davalaciro, umumiyetle dindar, zâhid, nebatî gıdalarla beslenen hakiki Hintli değildir. Bu tipi Hâmid, Hintli insana göre de-

(38) Makber, 2. bsl., s. 11.
(39) Finten, 1927, s. 15.
(40) aynı yer, s. 17.

ğil, Hindistan'ın tabiatına göre yaratmıştır. Davalaciro'nun ruhunda Hindistan tabiatı vardır. Finten'in odası ona Hindistan'ın vahşî manzaralarını hatırlatır:

«Bu oda!.. Bu oda!.. Bu oda!.. Bengâle'nin olanca rakkaseleri bu odanın içinde, Himalâyâ'nın olanca baharistanları bu odanın havasında bulunuyor. Umman-ı Hindin bütün incileri, sedefleri bu odaya akıyor. Fakat Ganc, maskat-ı re'sim Ganc, timsahları, lâşeleri ile... Cangıl, memerr-i hayatım Cangıl, bütün kaplanları, mâr ve mugeylanları ile, onlar da odanın içinde[41]».

Davalaciro bağırdığı zaman Finten korkar:

«Sus! Davalaciro, Hindistan'ın bütün kaplanları birden haykırıyor sanıyorum! Bu sahrâ-yı vahşet sadasını istemem!» der[42].

Davalaciro'nun, «deniz, gece, fırtına, sadâ-yi cûşiş, râ'd u berk içinde kaptan yerinde, yalnız bir âvâz-ı bülend ve vahşiyâne ile» teganni ettiği meşhur şiirde de, Hind denizinin ve tabiatının tesiri barizdir. Davalaciro burada kendisini vahşi tabiatın tam bir «incarnation» u olarak gösterir:

Ben de tufan gibiyim yağdırırım inevt ü hatar,
Göz yaşım seyl-i belâ, ah u girivim sarsar!
Zulmetin çâk edüb ey şeb, kılarım subha nazar,
Berk-i tehdid ile ey ebr, ben olmam muztar[43]!.

Finten Davalaciro'yu bir tabiat unsuru gibi değerlendirir:

«Ah, Davalaciro! Benim de sinirlerimi istilâ eden o yılanları ancak sen uyuşturabilirsin. Lord Sahip dediğin Lord Dick belki diğerlerine nispeten bir az daha sık eser bir rüzgâr, bir az daha çok eser bir rüzgâr, fakat yine geçici bir rüzgârdır! Sen ise pâyidar ve sâbit bir kaya... Hatta geberdiğim vakit mezarımın taşını senden, senin yüreğinden, aza-yı vücudundan bina edecekler-dir[44]».

Verdiğimiz örnekler Hâmid'in Davalaciro'yu, beşerî bir müşahededen ziyade, tabiattan almış olduğu intibalara göre, tabiata ait bir muhayyile kuvveti ile yarattığını göstermeğe kâfidir, sanırız. Davalaciro, insandan çok tabiata ve vahşî Hindistan tabiatına benzer. Onu gayri beşerî yapan, bir masal mahlûku

(41) Finten, s. 75.
(42) aynı yer. s. 88.
(43) aynı yer. s. 388.
(44) aynı yer. s. 45.

haline getiren de budur. Bu tip gösteriyor ki, Hâmid, yalnız şiirlerinde değil, piyeslerinde de tabiat görüşünün tesiri altında kalmıştır.

Netice: Hâmid'in bütün eserlerini içine almayan bu kısa araştırmada şu noktaları tesbit etmiş bulunuyoruz:

1. Tabiata pek az yer veren, onu ancak klişe mazmun çerçevesi içinde ele alan Divan edebiyatından sonra Abdülhak Hâmid Türk şiirine geniş ve derin bir tabiat görüşü getiriyor. Edebiyatımızda âdeta yeni bir ülkenin kapılarını açıyor. 2. *Belde*'de dış âleme ait basit intibalarını kaydeden şâir, *Sahra*'da J. J. Rousseau'nun tabiat görüşünü benimsiyor, şehir ile kır arasındaki tezadı ortaya koyuyor, tabiatı güzel, kırda yaşıyanları mesut gösteriyor. 3. Hindistan'da iken büyük ve hakikî tabiatı görüyor, onu bol bol seyrediyor, aldığı intibaları şiirlerinde tasvire çalışıyor. Bu esnada tabiat ile tabiatüstü arasında derin bir münasebet bulunduğunu idrak ediyor. Mistik ve pantenist bir tabiat görüşüne yükseliyor. 4. Karısının ölümü onun bu fikirlerini besliyor ve takviye ediyor. 5. Bu tesirler neticesinde Hâmid, tabiatla şiir ve sanatı birleştiriyor. Şâirin vazifesini tabiatı taklit etmekte görüyor. 6. Tabiat telâkkisi Hâmid'in piyeslerindeki tipler üzerinde de müessir oluyor. İnsanı tabiata göre tasavvur ediyor.

Hâmid'in getirmiş olduğu bu geniş tabiat görüşü, yeni Türk edebiyatını büyük ölçüde zenginleştirmiştir. Hâmid'den sonra Türk şâirleri önlerinde ilham alınacak sonsuz bir âlem bulmuşlardır. Servet-i Fünun edebiyatında tabiat tasviri, şiir ve romanı işgal edecektir. Servet-i Fünuncuların tabiat görüşüne başka kaynaklar da tesir etmiş olmakla beraber, *Sahra* yazarının onlara yol açmış olduğu muhakkaktır.

Burada şu noktayı önemle belirtmek icap eder: Batı edebiyatlarında tabiat görüşü, eski Yunanlılardan beri, plastik sanatların bilhassa büyük resim ananesinin gelişmesine kuvvetle bağlıdır[45]. Doğu edebiyatlarında tabiat duygusunun yokluğu, edebî metinlerde tasvir azlığı ve bunların süslü ve fantastik oluşu, bilhassa kompozisyon zaafı, heykel ve resim geleneğinin bulunmayışından ileri gelmektedir. Hâmid de, maalesef plastik sanatlarla temas etmiş değildir. Bundan dolayı onun şiirlerinde tabiat pitoresk bir karakter arzetmemekte, dağınık intibalar, felsefî ve hissî çözük bir muhit içinde erimiş halde bulunmaktadır. Hâmid'in tabiat görüşü kitaplarla kendi intibalarından gelir. Halbuki bunlar edebî bir esere tabiatın geçmesi için kâfi değildir. Arada resmin vasıtalık etmesi

(45) Louis Hourticq, L'art et la littérature (1946) adlı eserinde bu meseleyi geniş bir şekilde tetkik etmiştir.

lâzımdır. Batı edebiyatından parnasyenleri ve realistleri taklit etmekle kalmayarak, bizzat resimle de uğraşan ve resme düşkün olan Servet-i Fünuncular, tabiatı Hâmid'den daha zengin, renkli ve «composé» bir şekilde tasvir edeceklerdir[46].

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. 4; sa. 3, 1951, s. 167 - 187.

(46) Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret ve şiiri, İstanbul 1971, s. 33-40.

HÂMİD VE ANNESİ

Zıll-ı mâder, o en büyük cânân!

Bir sanatkârın hayatına ait vâkıalardan hangilerinin şahsiyet ve eserlerine tesir ettiğini tayin etmek oldukça güçtür. Bu hususta tutulan en kolay yol, biyografi kitaplarının çoğunda görüldüğü üzere, bilinen ve bulunan şeyleri bir seçim ve tahlile tâbi tutmadan olduğu gibi zikretmektir. Bazıları buna objektif bir metod gözüyle bakarlar. Fakat sanat sahasında mühim olan objektif vâkıaların kendileri değil, onların sanatkâr tarafından yaşanılması, mânalandırılması ve işlenilmeğe değer görülmesidir. Bir sanatkâr, bazen çok mühim sayılan hâdiseler karşısında lâkayd kalır da başkalarına ehemmiyetsiz görünen şeylerden müteessir olur. Bu onun esrarlı benliği, mizacı, kültürü ve içinde bulunduğu durum ile alâkalı karışık bir meseledir. Eserden hareket etmek, bizi hakikate daha çok yaklaştırır. Zira eser, sanatkârın kendisine göre muhim telâkki ettiği, mânalı bulduğu ve içten içe yaşadığı vâkıaların ifadesidir. Gerçi sanat eserinde objektif ve sübjektif vâkıalar yaratıcı muhayyile ve üslûp vasıtasiyle değiştirilir, fakat psikolojik ve estetik bakımdan mühim olan da bu değil midir? Araştırıcının vazifesi sanatkâra tesir eden vâkıaların kendilerinden ziyade, onların sanatkâr tarafından ele alınış tarzını incelemektir.

Biyografik malûmatın lâyıkıyla değerlendirilmeden ve eser ile münasebeti gözönüne alınmadan kullanılışına dair örneği Hâmid'den bahsedenlerin yazılarında görmek mümkündür. Bunlarda *Makber* şâirinin tanınmış şahsiyetler yetiştiren baba tarafına, haklarında fazla bilgi bulunduğu için geniş yer verildiği halde mazisi meçhul, Kafkasyalı bir eşire olan annesi umumiyetle ihmâl edilmiştir. Halbuki Hâmid'in şahsiyet ve eserleri üzerinde annesinin, baba tarafına mensup olan kimselerden daha derin tesiri vardır. Meselâ piyes ve şiirlerinde çok mühim yer tutan «tabiatın kızı» tipi, romantik edebiyatla da alâkalı olmakla beraber, şâirin annesine sıkı sıkıya bağlıdır. Hâmid, eserlerinde yüceltiği bu tipin ilk canlı örneğini annesinde görmüş, daha sonra okuduğu kitapların tesiriyle onu işlemiş ve derinleştirmiştir. *Validem* . Hâmid'in annesiyle

eserlerinin âdeta odak noktasını teşkil eden «tabiatın kızı» tipi arasındaki bağlantıyı açıkça gösterir.

Hâmid'den bahsedenler baba tarafına ait malûmat yığınının tesiri altında kalarak annesini nasıl ihmal etmişlerse, şâirin şahsiyeti ve eseri bakımından derin bir mâna taşıyan *Validem* adlı şiir kitabını da gerektiği gibi değerlendirmemişlerdir. Hâmid hakkında bir monografi neşreden Gündüz Akıncı bu eserden bahsederken: «Hâmid onu yazmış olmak için yazmış» der[1]. *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi*'nde *Makber* şâirinin hayatını anlatırken, ona tesir eden şahıslar arasında annesinin adını bile anmayan Tanpınar[2] *Validem*'i daha insaflı bir şekilde değerlendirirse de[3] onun biyografik, psikolojik ve estetik bakımdan taşıdığı mâna ve ehemmiyeti belirtmez.

Modern psikologların anne ile oğul arasındaki münasebete dair ileri sürdükleri fikirler, araştırıcıların dikkatini bu noktaya çekmeliydi. Kaldı ki, Hâmid, *Validem*'de düşünmeyi bu istikamete sevkedecek çarpıcı mısralar söylemiştir. Meselâ şâirin baba tarafıyla anne tarafını tavsif eden aşağıdaki parça bu bakımdan son derece mânalıdır:

Birinin nâm u şânı bir târih;
Birinin hânedânı efsâne.
Oğulun nesli pür-fer ü zîver
Ufku bir harik-i dûrâdûr.
Kızın ecdâdı hâk ü hâkister
Karlar altında bir şeb-i medfûn.
O oğul vâlidim, o kız da ninem.
Birinin aslı bir geniş mazi;
Birinin aslı bir büyük nisyân (s. 39-40)

Şâirin baba tarafıyla anne tarafı arasındaki tezadı belirten bu mısralar onun irsiyet ve terbiyesi üzerinde durulurken yalnız babasının değil, annesinin de gözönüne alınmasını gerektirir.

Hakikaten iki şahsım ben itikadımca
Biri hemîşe mübeşşer biri mükedderdir[4].

(1) Abdülhak Hâmid Tarhan, hayatı, eserleri ve sanatı, Ankara, 1954, s. 195.
(2) İstanbul 1956, s. 496-497.
(3) ayn. esr., s. 560.
(4) Ölü, İstanbul 1303, s. 15.

diyen Hâmid'in şahsiyetindeki tezat, ki eserlerinin konu, yapı ve üslûbuna kadar her cephesinde kalın çizgilerle kendisini belli eder, belki de irsiyetindeki ikilikle alâkalıdır. Şâirin baba tarafını «tarih», anne tarafını «efsane» kelimeleriyle tavsifi, eserlerinin bir başka yanını aydınlatıcı mahiyettedir. Hâmid, bilindiği gibi eserlerinin çoğunun konusunu tarihten almıştır, fakat bunun yanısıra «efsane» de büyük yer tutar. Bu vâkıayı da onun baba ve anne tarafının kendisinde bu konulara karşı uyandırdığı alâka ile açıklamak mümkündür. Burada da şâirin beslendiği yerli ve yabancı romantik edebiyatın tesirini unutmamak lâzımdır. Romantik edebiyatta tarih ve efsane mühim bir yer tutar. Hâmid'in babası ve üstâd olarak tanıdığı Nâmık Kemal tarihçidirler. Hâmid'i onlardan ayıran taraf efsaneye daha çok yer vermesidir. Beşerî ihtiras ve şuur-altı kuvvetlere ehemmiyet veren Hâmid, efsane gibi tarihi de muhayyilesi ile bozmak ve değiştirmekten çekinmez. Şâirin şahsî temayülleri ile kültürü daima birbirine karışır. Bundan dolayı hiç bir vâkıayı tek bir sebeple izah edemeyiz. Ruhî alâka, dikkati muayyen konulara yöneltir. Kültür vasıtasıyla edinilen bilgiler, temayülleri şuurlu hâle getirir ve besler.

Şâirin baba tarafını tavsif ederken, «harîk-i dûrâdûr», anne tarafını anlatırken «karlar altında bir şeb-i medfûn» hayâllerini kullanması psikolojik bakımdan derin bir mânâyı hâizdir. Hâmid eserlerinde birçok yangın sahneleri ve karlı manzaralar tasvir etmiştir. Bunların taranarak Freud, Bachelard metoduna göre tefsiri bizi şâirin şuur-altı tabakalarına kadar götürebilir. Şiirle tabiat arasında sıkı bir münasebet kuran Hâmid,[5] *Validem*'de annesiyle tabiatı birleştirir. İleride belirtileceği üzere, şâire annesi, tabiatın bir tecellisi ve onu temsil eden bir varlık olarak gözükür. Buna dayanarak şâirin sanatkârlık kabiliyetini baba tarafından ziyade anne tarafından tevârüs ettiği veya kendisinin buna inandığı neticesine varılabilir. *Validem*'de deha ile tabiat arasındaki münasebeti belirten aşağıdaki mısralar bu bakımdan üzerinde düşünülmeğe değer :

Berk-tıynet o cin-i muzlim ki
Denilir ismine dehâ-yi beşer,
Hod-be-hod kûhsâr-ı vahşette
Nice mübhem kerimeler yahut
Nice bâkir sitâreler doğurur.
Hem müzekker o hem müennes bir
Şecer-i meyvadârdır, ümmi.

(5) Bk. Tabiat karşısında Abdülhak Hâmid I-II, s. 310-348.

Nice vahşi bedialarla nice
Mütevahhiş perilerin mucid
Belki de vâlideyn-i mâcididir. (s. 18)

Yukarıki mısralarda geçen «vahşet», «vahşi» ve «mütevahhiş» kelimeleri sadece şâirin annesine değil, kendi hassasiyetine de racidir. Hâmid ilk eserlerinden itibaren tabiatın içinde yaşayan insanları medenîlerden daha üstün görmüştür. Ona göre, tabiat, hürriyet, güzellik ve aşkın kaynağı, medeniyet ise esaret, hile ve kötülükle birdir. Bir çok sanatkârlarda olduğu gibi Hâmid'in anima'sı da annesinin imago'suna sıkı sıkıya bağlıdır.[6] Onun eserleri bu açıdan birçok şey öğretebilir. Bunun için en iyi hareket noktası şâirin annesine bakış tarzını kuvvetli bir şekilde ifade eden *Vâlidem* adlı şiir kitabıdır. Hâmid'in bütün eserlerinde «anima arşetip»inin veya «anne imago» sunun görünüş ve akislerini incelemek, geniş araştırmayı icap ettiren bir iştir. Bizim şimdilik buna imkânımız olmadığından, burada sadece *Validem* üzerinde duracağız. Hâmid bu kitabını 1913 yılında Balkan savaşı sıralarında, annesinin ölümünden sonra yazmıştır.[7] Bu yıllarda şâir altmış üç yaşındadır. Dış şartlara bakarak beklenirdi ki, o savaş, annesinin ölümü ve yaşlılık dolayısıyla kendisini *Makber*'de olduğu gibi bir melankoli psikolojisine kaptırsın. *Validem* tam tersine bir yeniden doğuş ve yaratma sevinciyle doludur. Bunu eserin üslûbunda bile görmek mümkündür.[8] Kafiyeyi bir yana atan şâir, burada karışık dalgalar gibi birbirini takip eden geniş cüm-

(6) Bu konuda Türk edebiyatında bir örnek için bk. Ziya Gökalp ve saadet perisi, Ahmet Hamdi Tanpınar da, Yahya Kemal'in şiirlerini tahlil ederken annesinin tesiri meselesini bahis konusu etmiştir: Yahya Kemal, İstanbul 1963, s. 164 - 169.

(7) İçtihad matbaası, İstanbul 1329, s. 61. Metinde gösterilen sahife numaraları bu baskıya aittir.

(8) Hâmid'in eserlerini çok yanlış bir ölçüye, bugünkü dile ve üstelik öztürkçeye göre değerlendiren Gündüz Akıncı, bu üslûp değişikliğini görmemiştir. Birçok Türk tenkitçisi gibi Akıncı da dil ile üslûbu birbirine karıştırır. Üslûp, hangi cins kelime kullanılırsa kullanılsın, yazarın dili şahsî bir şekilde söyleyiş tarzıdır. Kelimelerin türkçe, arapça veya farsça olmalarının bunda hiç bir ehemmiyeti yoktur. Fuzulî, Nedim, Şeyh Galib, Tevfik Fikret şiirlerini osmanlıca yazmışlardır, fakat şahsî üslûplara sahiptirler. Hâmid'in kendisinin de söylediği gibi bir üslûbu değil, «esâlib»i, birçok üslûbu vardır. O, Validem'de Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti'cilerin renkli ve bol sıfatlı üslûplarından faydalanarak, kendi içinde yeni bir üslûp yaratır. Akıncı'nın kitabında muhtevayı göz önüne almadan seçmiş olduğu parça (s. 199) Validem'in üslûbu hakkında doğru bir fikir vermekten uzaktır. Bir yazarın üslûbunu, duygu ve düşüncesini en iyi ifade ettiği kısımlarda aramak lâzımdır.

lclerle konuşur. Her parça zengin intiba ve orijinal hayâlleri ihtiva eder. Bu yeniden doğuş ve yaratış hamlesini şâirin annesine, annesinin çocukluğuna, bâkir bir tabiat duygusu ve şuur-altı kaynaklarına gitmesiyle izah mümkündür.

Validem'i muhteva bakımından, eserin esas konusuyla pek âlâkalı olmayan, vatanın da bir anne olduğu fikrine dayanılarak yazılan son parçalar bir yana, a) Çerkezistan ve çerkeslerin tasviri, b) Kafkaslar'da şâirâne bir aşk macerası sonunda doğan Müntehâ Hanım'ın çocukluğu ve İstanbul'a kaçırılışı hikâyesi c) Müntehâ Hanım'ın karakter ve şahsiyetini anlatan kısımlar olmak üzere başlıca üç bölüme ayırabiliriz. Diğer eserlerinde olduğu gibi burada da Hâmid, konularının muhayyilesinde uyandırdığı zengin yan çağrışımları, anafikirlerine katarak geliştirir. Bunlar ilk bakışta anafikirleri dağıtır gibi görünürlerse de, şâirin hâtıra ve şuuraltına kadar uzanan bir arka plan teşkil ederler. Dikkat edilirse tekerrür eden bu yan çağrışımların da, kendi içlerinde, anafikirlere bağlı temler vücuda getirdikleri görülür. Meselâ *Validem*'de, şâirin, annesinin başlıca vasıfları olarak belirttiği yetimlik, kimsesizlik, ümmilik gibi özellikler, diğer tem ve motiflerin arasına beklenmedik şekilde girerek onlara derin ve yeni mânâlar verirler. Bazı parçalarda, şâir bu yan çağrışımları ayrı konu olarak da işler.

Eserin baş kısımlarını teşkil eden parçalar Hâmid'in annesinin doğduğu ve büyüdüğü Kafkasya'yı ve mensup olduğu topluluğu şâirâne bir surette tasvir eden ve yücelten şiirlerden mürekkeptir. Burada ön planda gelen vahşi tabiat ile bu vahşi tabiat ortasında yaşayan insanlardır, fakat araya serpiştirilen çeşitli unsurlar, onları yazarken, şâirin daima annesini düşündüğünü hissettirir :

Çerkezistan'da bir dağın eteği
Dil-nişîn külbelerle ziynet-yâb.
Yed-i ümmiye-i tabiat ile
Hâsıl olmuş kusûr-i mâder-zad. (s. 3)

mısralarıyla başlayan birinci parçada şâir, damları karlarla kaplı, duvarları çerden ve çöpten, birbirlerinden uzak kulübelerden mürekkep bir köy manzarası tasvir eder. Sabahleyin çocukların cıvıltılarıyla «şen ve handan bir mesire-i etfâl»e dönen bu köy, akşamları güneş battıktan sonra derin bir hüzne gömülür :

Gece, yani gurûb edince güneş,
Sû-be-sû hâb, kimsesiz, sessiz,
Görülür bir hazîn mezâristân. (s. 3)

Gecenin karanlığı ile karların beyazlığına gömülü uyuyan köyleri bir kâbus uyandırır :

Meselâ dinlenirse şâhikadan
Duyulur hây u hûy-i bahr-i siyah,
Ki takarrüble dembedem oraya,
Olur emvâc-i bi-vücûdu ıyân. (s. 4)

Mizacı bakımından «hem mükedder hem mübeşşer» olan Hâmid, birçok parçalarında olduğu gibi tezada dayanan bu tasvirinde, köyün gece ve gündüzkü haliyle beraber, orada yaşayan çocukların ve yaşlıların mukadderatını da sezdirir. Sabahları neşe ile cıvıldaşan bu çocuklar, geceleri yarı uykularında anne ve babalarını kâbusla uyandıran Karadeniz'in görünmeyen dalgaları tarafından uzaklara götürüleceklerdir. Şâirin daha ilk mısralarda köy kulübelerini tasvir ederken kullandığı «yed-i ümmiye-i tabiat» ve «kusûr-i mader-zâd» tabirleri bütün eserde sık sık tekrarlanan annesinin ümmiliğiyle ilgilidir, fakat Hâmid, bu tabirlerde de hissolunduğu gibi, ümmiliği bir kusur değil, meziyet olarak görür. Tabiat insanlardan daha derin bilgilidir. Bundan dolayı tabiat insanları, okumuşlardan üstün sezişlere sahiptirler. Şâir bu temi sonraki parçalarda çeşitli şekillerde ele alır. Birinci parçada geçen gece, gündüz, karanlık, beyazlık, güneş, kar, çocuklar ve yaşlılar, deniz ve uzaklık motifleri de daha sonra muhtelif tarzlarda tekrarlanmış veya tem olarak geliştirilmiştir.

Meselâ, ikinci parçada şâir, kar motifinden eserde mühim bir yer tutan «vahşilik» temine geçer: Her taraf kar tipisiyle kaplanırken, ayılar, «mest-i berf-i buhar meşcerede» raksederler. Öte yandan kana susamış aç kurtlar zehirli bir gülüşle dişlerini gösterirler.

Hâmid'in *Validem*'de en çok üzerinde durduğu tem, «vahşilik»tir. Kafkasya'nın dağlarında ve hayvanlarında olduğu gibi insanların yaşayış tarzlarında, hattâ musikilerinde bile bu vahşilik görülür. Şâir bunu hayvanlarla beraber yaşama ile izâh eder :

Eser-i ihtilâttır, bazen
Öküzü andırırsa bir dihkan. (s. 11)

Kafkasya ve Kafkasya insanları vahşi olmakla beraber, aynı zamanda harikulâde güzeldirler. Hâmid birkaç parçada, müstakil olarak veya vahşilik temiyle birlikte güzellik temini de işler :

Çerkezistan, ilâhe-i hüsnün
Maskat-i evvelînidir orası.
Ufka doğru itilâ etmiş,
Bu memâlik bütün güzelliktir.
Âşiyânlar, kabileler, sürüler,
Râglar, bağlar, vuhûş u tuyûr,
Renk renk mehâsin-i kudret.
Görünür dağda bir çoban kızının
Saçının tellerinde de o ziyâ.
İşitilmez fakat bu tellerden
Görünür bir hevâ eser gûyâ.
Sisler altında gül gibi yüzler,
Mâî gözler yapan o penbe güneş
Bu beyaz cennetin meleklerinin
Gösterir bâl u perlerinde hüner.
Gece mestûr olan bu yıldızlar,
Sanki esrâr-ı aşk-i pür-leme'ân.

Denilir ki çoban, melek, kartal
Hepsi hem-renktir bu yerlerde.
Tepelerden, rüus-ı hasnâdan,
Bir hevâdır vezân olan şeb u rûz
-Hep o sâfî hevâ-yı ümmiyet,
O mübârek nesîm-i âzâdî.-
Kasr-i murgân olan ağaçlarla,
İnlerinden bahâyimin, dereden,
Ebrden ebre nakl-i mesken eden
Kartalın ihtizâz-i bâli veya
Çığların zirveden sukûtundan
Akseder bir sadâ-yi berf-âlûd.
Duyulur bir tanîn-i ra'şe-resân (s. 11-13).

Bu vahşî ve güzel tabiat manzarası ortasında yaşayan bu insanlar şâir ruhludurlar :

Çok görülmezse de, eminim ki
Çok görülmez o kalpak altında
Gâh berk ursa bir şu'â-ı lâtif.
Sâye-i vahdetinde bir şecerin

Uyuyor olsa bir dehâ-yı mahûf.
Nitekim karlı buzlu dağlardan,
Agreb olmaz çıkarsa bir volkan.
Isınır bâzısı o külbelerin,
Bir takım manevî ocaklarla.
Bulunur içlerinde bazen de,
Zühre'den muktebes bir aydınlık.
Şi'ri yazmakta behresiz çerkes,
Harekâtı ile irae veya
Meskeninde eder onu iskân (s. 17-18)

Hâmid'in Çerkezistan ve çerkesleri zengin ve orijinal hayâllerle tasvir etmekten maksadı, hânedanı bilinmeyen annesiyle tabiat arasında münasebet kurmaktır. Asalet meselesi, bilindiği üzere, Tanzimat devri yazarlarında mühim bir yer tutar. Hâmid de muhtelif eserlerinde bu sosyal konuyu ele almıştır. Diğer Tanzimat yazarları gibi, o da asaleti yüksek mevkilere mensup olmakta değil, insanın kendi cevherinde bulur. Ona göre tabiat ve tabiata mensup insanlar binbir kayıt ve esaret içinde yaşayan yüksek tabaka mensuplarından daha asîldirler. Öyle sanıyorum ki Hâmid'i bu kanaate götüren romantikler ve çağdaşlariyle beraber, annesidir. Daha önce de belirtildiği üzere o, annesiyle tabiatı birleştirir. Hâmid'e göre annesi tabiatın bütün güzelliklerini ve sırlarını taşıyan bir varlıktır. *Validem*'deki bir parçada bu görüş zengin çağrışımlarla bir arada ortaya konulmuştur.

Gâh uzaklardâ sâmit ü sâkin,
Parlayan şimşeğin ziyâsıyla,
Görünür bin hayâl-i dûrâdûr:
Aşk, o nevzâd-i dîv-i serbeste,
Aşk, o tıfl-ı hevâ-pereste göre
Her biri teng ü târ bir zindân,
Yemm-ı sincâb-renk ebhirede
Serleri bî-nişân olan dağlar,
O muazzam merâkıd-i â'sâr,
Hareketle, yavaş, yavaş, yerden,
Sanki teslîm için bu dâhiyeyi
Aşinâ olduğu meleklere ki
Denilir hânedânı onlardır,
-Bî-şümâr ümmehât-ı aşk-i yetim,

Encüm ü âlihât-i hüsn ü cemâl,-
Âsümâna çıkar gibi görünür.
Görünür bir nice tulû u gurûb,
Nice şems u kamer, kemâl u zevâl.
Nice binlerce levha-i şefkat,
Nice binlerce sahne-i matem.
Mehd ü tabut u hacle, hep karışık
Sâid-i semt-i re's, mahşer-gûn
Ulu bir kârbân ki pîşinde,
-Müntehî, belki Müntehâ'dır o-
Görünür hüsn-i bi-zevâl-i beşer:
Zıll-i mâder, o en büyük cânân. (s. 6-7)

Hâmid burada annesinin adından da faydalanarak şimşekleri, dağları, yıldızları, güneşleri ve insanlarıyla beraber bütün Kafkasya'yı annesinin şahsında toplar.

Çeşitli ve karışık unsurları bir akış halinde şâirin annesine doğru götüren anahtar kelime, hem «müşahade olunur», hem «tecelli eder» mânasını taşıyan «görünür» fiilidir. Parçada gözle görülen maddî ve müşahhas unsurlarla gözle görülmeyen manevî ve mücerret varlıklar birbirine karıştırılmıştır. Fakat onlar öyle sıralanmıştır ki, âdeta birbirlerinin içinden çıkarlar. Başlangıçta, uzaklarda çakan, sakin ve sessiz bir şimşeğin parıltısında bir takım uzak hayâller belirir. Şâir bunların arasından «nevzâd-i dîv-i serbest», «tıfl-i hevâperest» diye tavsif ettiği aşkı çıkarır, o âdeta «her biri teng ü târ bir zindân» olan dağların içine hapsolunmuş gibidir. Fakat başları sincap renkli sis ve buhar denizleri içinde görülmeyen dağlar, «o muazzam merâkıd-i âsâr», bu «dâhiye»yi, yani aşkı, âşinâ olduğu meleklere ulaştırmak için harekete geçer. Bu esnada binlerce yetim aşk annesinin, güzellik yıldızı ve ilâhesinin göklere çıkar gibi olduğu görülür. Nice gün doğumu ve gün batımı, nice güneş ve ay, kemâl ve zevâl, nice şefkat levhası, matem sahnesi, beşik, mezar, gelin odası, hep karışık mahşer halinde göğe yükselirken, ulu bir kervanın arkasında, insanlığın ölmez güzelliğini temsil eden, anne hayâli, o en büyük sevgili gözükür:

Âşina olduğu meleklere ki
Denilir hânedânı onlardır (s. 7)

mısraları, Hamid'in bu parçayı yazarken annesinin menşeini tabiat ve kâinata bağlama fikrinden hareket ettiğini kuvvetle hissettirir. Görülen ve görülme-

yen âlemin bir arada anlatıldığı parça, karışık muhteva ve sentaksına rağmen, neticede gelir, Müntehâ Hanım'da toplanır. Şâirin «Münteha» ve «müntehî» kelimeleri arasında yaptığı oyun, parçada geliştirilen anafikri özetleyici mahiyettedir. Sayılan bütün varlıklar şâirin annesinde nihayete ulaşır ve kemâle erer.

Finten[9] piyesinde İngiliz sosyetesinin asalet taassubuna karşı tabiatın vahşi kuvvetlerini, Mrs. Cross ve Davalaciro'yu seferber eden Hâmid, annesiyle karısının bazı vasıflarını birleştiren bir tip yaratır: Veremli hasta, tabiatın kızı Blanche! Bromston hastahanesini dolaştıkları sırada sözü yetimlik ve asâlet meselesine getiren Mrs. Cross'a karşı kara saçlı kız, yani Blanche kendisini tabiatın kızı olarak gösterir.

Âsâlet nerde bir nâ-cins, bir zî-ruh-i bi-vâye;
Değildir belki vâki nisbetim Adem'e Havva'ya!
Ninem bir ebrdir, geçmiş, babam bir rûzgâr, eyvah!

Mrs. Cross Dr. Thomas'a :

— Nedir doktor bu? Tufandan mı halk etmiş bunu Allah? (s. 141). diye sorar. *Validem*'de Hâmid annesini tıpkı Blanche gibi «mâderi olmayan bir bedbaht», «bir duhter-i tufan» kelimeleriyle tavsif eder (s. 36).

Blanche, dalgaları seyrederken, denizde annesini, gökyüzünde babasını görür gibi olur :

«Küçükken mâderimdir zanneder bakdıkça deryâya;
Ebim hazır görürdüm ref'-i dest ettikçe bâlâyâ, (s. 142)

Hâmid'in annesi de çocukken Kafkasya'dan kaçırıldığı esnada Karadeniz'in sularına bakarak hulyalara dalar. Şâir bu hulyaları deniz-anne benzerliğine dayanan bir parçada şöyle geliştiriyor :

Âlem-i âb, âlem-i mâî
Bahr-i esved. -O mâder-i eytâm;
O derûnunda renk renk safâ,
Nice dürdâneler yatan mâder;
Mâder-i âsumân-lika-yı melih,

(9) Finten. İstanbul 1927. Metinde gösterilen sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Mâder-i haşr-perver-i dehhâş!
Bahr-i esved, o zulmet-i zehhâr.
Bahr-i esved, o azlem-i ebhâr.
O kararmış, küçülmüş okyanus,
Hind'e gayet baîd olan ummân. (s. 37)

Son beyitte, Hindistan dönüşü ölen karısına da bir telmih vardır.

Hâmid'in annesiyle Blanche arasındaki bir başka benzerlik, ikisinin de aşağı tabakadan yukarı tabakaya çıkmalarıdır. *Finten* piyesinin daha başında Lady Dick'e karşı, Doktor Thomas'a, ileride ortaya çıkaracağı Blanche'ı kasdederek: «Pek çok fukarâ ve gurabâ kızları sevk-i tâli'le kibâr karısı olabilirler, dikenlikten çiçekliğe intikal eden nebâtât gibi... İncilerin menbaını arayacak olursak ne derece inmek lâzım gelir!»(s. 14) dedirten Hâmid, Mrs. Cross'un yürüttüğü binbir entrikadan sonra Lord Dick'le yetim kahramanını evlendirir. Lord Dick bundan son derece memnundur: «Hakikatte bu bir tecellî-i harikulâde değil midir ki geçmişim bir muzlime-i seyyiât ve meâsiden ibaret iken sabah-i istikbâlim bir mahlûk-i semâvînin nûraniyetiyle açılıyor, ve o tufan-ı siyehten bana isâbet edecek hisse bir yıldırım olmak becâ iken yanımda, o cehennemden fırlamış kıvılcımın yerinde bahr-i gufrân-ı ilâhîden çıkmış bir yetim görünüyor. Lutfedip bana söyler misin ki, bunun hikmeti nedir?.. Bu melekiyet nedir? Bu rûhânî güzellik nedir?

Blanche buna: «İnsân-ı kâmile melekler secde eder, azizim, benim güzelliğim senin iyiliğinin şaşaasıdır, tali'im insaniyetinin delilidir, akibetim merhametinin yâdigârıdır» (s. 463-464) diye cevap verir. Yüksek İngiliz sosyetesine mensup olanlar da bu evlenmeyi hayranlıkla tasvip ederler. Blanche'ın ileride temas edilecek olan kitabından bahsederlerken: «Eser bir şey, müessir hiç. Zahir haline nazaran sadelerden sade bir kız» diyen Vikontes Rose'a karşı kocası onu şöyle yüceltir: «İşte onun büyüklüğü hiçliğindendir; hüneri sadeliğinde, sanatı tabiiliğinde görünür.» (s. 472).

Kader, Müntehâ Hanım'ı da tıpkı Blanche gibi aşağı tabakadan yukarı tabakaya:

Çerkezistân'da bir küçük dereden
Koparıp taht-gâh-i islâmın
En cihangir, [illegible]-i semâ,

En güzel noktasında: Çamlıca'da,
Bir büyük köşke ref... (s. 38)

eylemiştir.[10]

Validem'in baş kısımlarında annesiyle tabiat ve çevresi arasında çeşitli münasebetler kuran Hâmid onu Çamlıca'daki köşke ulaştırmadan önce Kafkas dağlarında geçen «râiyâne» bir aşk macerası anlatır.

Mevsim Nisan ayıdır. Her taraf güzellik içindedir. Dağda bir tepede «seherî bir çoban» kaval çalmaktadır :

Çobanın tâbi-i hevâsı olan
Keçiler; hep o erkeği, dişişi,
Sâhib-i rîş olan ağıl halkı (s. 23)

«bent ve hayret»le kaval sesini dinlerler... Ufuktan yeni doğan güneş «semt-i maşrık»ta bir «şelâle-i nûr» gibi bu manzarayı aydınlatır: Çobanın yanında başka bir çoban daha vardır, fakat o erkek değil, kızdır. Hâmid onların kılık ve kıyafetlerini renkli bir üslûpla şöyle tasvir eder :

Biri giymişti bir koyun postu,
Bu çoban, diğeri serâpâ sürh,
Askerî bir kılıkta; elde tüfek,
Kemerinde silâh-ı gûnagûn,
Bir yiğit heyetindeki- bu da kız!
- O kıyafet bütün ipekten idi,
Eslihâysa bütün gümüş, altun.
Göğsüne takdığı fişenklikler,
Parlıyordu nişân gibi; bunlar
Belki de rütbe-i asâletini
Mütecellî kılan nişânlar idi.
Ser-i bâlâ-terinde atlastan
Bir demet goncaya müşâbih olan
Kırmızı takkesiyle saçlarının
Rengi bir kat daha olurdu siyah;

(10) Aşağı tabakaya mensup genç kızların evlenme suretiyle yüksek tabakaya çıkmaları sadece Blanche'a inhisar etmez. Hâmid'in diğer piyeslerinde de bu durumdaki genç kızlara rastlanır. Meselâ: Nesrin (Nesteren), Tezer (Tezer), Zeyneb ve Ceyran (Zeyneb), Carolina (Abdullahü's-sagir), Konçuy (Hakan).

Ki ufuktan tulû'-ı neyyirden,
Müstefiz-i bahâr olan her şey
Her taraftan ziyade kırlarda,
O muganni-yi uzletin bu idi
Eden işgâl mâî gözlerini...
Sarışın bir garîb idi bu çoban (s. 23-24)

Bu iki çoban arasında «mâil-i inkişaf bir hâlet» vardır. Bu hâlet zamanla gelişir ve bir aşk şeklini alır. Müntehâ Hanım işte bu iki meçhul âşıkın birleşmesinden doğar. Anne ve baba «o dağ tesadüfü»nün meyvası olan küçük kızlarıyla mesut yaşarlar. Küçük kız da beş yaşına gelince annesi ve babası gibi çoban olur, yanında kocaman bir köpekle sürüleri güder. «Fikret-engiz» bir kış akşamı her taraf donmağa başlar, kuzular, kuşlar, «ehl-i deşt ü hava» yuvalarına dönerlerken, kız çoban da evlerinin yolunu tuttuğu esnada birdenbire köpek havlamasıyla silâh ve nal sesleri işitilir. Yaralanan köpek, ağzından kan boşanarak ırmağın kenarında can verir. Küçük kız kaçırılmıştır. Bundan sonra şâir, Müntehâ Hanım'ın İstanbul'a getirilişini, Çamlıca'daki köşke satılışını, annesiyle babası arasındaki aşk macerasını anlatır (s. 32-39).

Bir şark masalına benzeyen bu macera Hâmid'in muhâyyilesine çok tesir etmiştir. Tanpınar, *XIX. Asır türk edebiyatı tarihi*'nde esaret teminden bahsederken, Hâmid'le de alâkalı olarak şu dikkate değer görüşü ileri sürer: «Esirlik, o zamanki hayatımızın bu cinsten romanesk gelişmelere belli başlı en müsait müessesesiydi. Çok küçük yaşında köy veya kabilesinden zorla koparılarak pazar pazar dolaştırılan, kırbaçla, zulümle terbiye edilen ve sadece müsait bir para mukabilinde bilinmeyen bir talie teslim edilen zavallıların mâcerasında iptidaî bir romanın bütün unsurları kendiliğinden vardı. Ahmed Midhat ve Abdülhak Hâmid, bu macerayı kendi hayatlarında bir aile mirası olarak dinlemiş ve tanımışlardı. Bu itibarla Abdülhak Hâmid'in *Validem* adlı büyük manzumesi, bütün bir neslin müşterek olduğu bir hissilik ile doludur» (s. 268).

Daha önce adı geçen araştırmasında, Gündüz Akıncı da kısaca Hâmid'in *Zeyneb* piyesinde annesinin macerasından faydalandığına işaret etmiştir (s. 7, 176). Fakat bu makalede gösterilmeğe çalışıldığı gibi, Hâmid üzerinde annesinin tesiri sadece Kafkasya'dan kaçırılmış bir esire olmasına inhisar etmez, şâirin annesiyle tabiat arasında kurmuş olduğu münasebet, hassasiyet ve muhayyilesi üzerinde esaret teminden daha derin ve geniş akisler yapmıştır.

Validem'in üçüncü bölümünü teşkil eden parçalarda Hâmid, annesinin yaşlılık devresini tasvir ederken, daha önce muhtelif vesilelerle birkaç kere ele aldığı

«ümmîlik» motifini ayrı bir tem olarak işler. Şâir annesinin bir şiir kabiliyeti olduğunu da belirtir :

Vâlidem ümmiyeydi, ümmiyenin
Var idi ezberinde birçok ilm
Konuşurken siyâk-ı hâle göre
Öyle eş'âr okurdu mürtecilen
Ki sadâsındaki halâvet ile
Tarz-i takrîr-i dil-pezîrinden
Sanki bir kat daha olurdu melîh.
«Neme lâzım benim o gonca-i ter
Bana gönlümdeki bahar yeter»
Gibi eş'ar ile terennüm eder,
Ve hususuyla bir melek gibi o
Ne mübârek dururdu, ben bilirim,
Ediyorken tilâvet-i Kurân! (s. 43-44)

Finten piyesinde Hâmid, hiç bir tahsili olmayan Blanche'ın da büyük bir edebî kabiliyeti olduğunu ve bir kitap yazdığını söyler. Colonel Arbıthknot «Bir yetimin sergüzeşti» adını taşıyan bu eseri çok beğenerek Doktor Thomas'a sorar: «Görüyorum, doktor, hep bedia, hep letâfet, hep başka başka birer güzellik, ancak, nerede tahsil etmiş? Hangi mektepte okuyup yazmış?»

Doktor Thomas bu soruya, Hâmid'in, annesinin ümmiliği dolayısıyla *Validem*'de geliştirdiği deha-tabiat-Tanrı fikirleriyle cevap verir: «Henüz zekâvet tahsiline mahsus bir mektep inşâ edilmemiştir. Dâhiyeler medrese-i ümmiyetin telâmizidir, ezeliyetten nasıl gelirlerse ebediyete öyle giderler. Cismâniyet halinde görünür rûhaniyetlerdir ki fezâ-yi hilkatte ulûhiyetin sâileri, illiyînden sâfilîne nakş-i envâr-i ilhâmât ederler; insaniyetle melekiyyetin fevkinde, kanatsız olarak uçmağa muktedir, üst taraflarında yalnız Allah. Ne çocuk, ne genç, ne ihtiyardırlar. Seyahatleri müddetince sevâbit ve seyyârâta uğradıkları gibi bir aralık kürre-i arza da nüzûl edip cemiyet-i beşeriyece her biri büyük inkılâba sebeb olacak birkaç nakş-i kadem, yahud eser-i kalem bırakdıktan sonra yine yollarına devam ederler. Şimdi bunlardan biri için (nerede tahsil etmiş?) yolunda istibâdlar etmek (ilm-i külli-yi ilâhî nerede hasıl olmuş?) demek kabilinden olmaz mı?» (s. 429).

Kocası öldükten sonra Müntehâ Hanım'ın gözleri hastalanmış, etrafını görmez olmuştur. Hayâlleri içine gömülmeği tercih eden yaşlı hanım tedavi edilmeği de reddeder :

Gördüğü bir hayâl idi ancak :
Ameliyatı istemez, sevmez,
Der idi daima-ne görmek için?
-Bizi görmek için- deyince güler.
-Sizi duymaktayım, bu kâfidir,
Sağ olun, siz görün bu dünyâyı;
Ben de görmüş gibi olur, gülerim.-
Gülerim der de, etseniz dikkat,
Görünürdü için için giryân. (s. 44)

Daha önce geçen bir parçada Hâmid, annesi bahis konusu olmaksızın umumiyetle çerkeslerden bahsederken, ümmilik ve körlük motifini ele alarak Milton'a kadar varan bir çağrışım ağı kurmuştur. Burada tabiat ve bilgi arasındaki münasebet çarpıcı hayâl ve örneklerle ortaya konulur :

Ayı postunda muhtefî bir pîr,
Kuzu kalpakların muallimidir.
Kûh bir rahledir, semâ bir cüz,
Okutur onlara cemâdâtı,
Metn-i elhân, meâl-i elvânı.
Ya bütün kuşların kitâbı nedir?
O küçük musikî perîlerinin
Nûr u zulmet değil midir notası?
-Bunda zulmet de, ah! bir şeydir,
O da bir renktir serâirden.
(Milton)un cenneti o zulmetdir.
Yine ondan sünûh eder gibidir,
Nağme-i muzlimâne-i ishak.-
Ishak o mübtelâ-yi zıll u hayâl,
Şâir-i mevt, o tâir-i deycûr.
Münkir-i nûr, olursa mûsikar,
Anadan doğma kör de şâir olur.
Olamaz şüphesiz o bir ressam.-
Fakat üstâd-i fikr olur, yahud
Üstâd-i levâyih-i elhân. (s. 13-14)

Diğer parçalar gibi bu [illegible] yazarken de şâirin annesini düşündüğü aşi-

kârdır.[11] Bize öyle geliyor ki, Hâmid'in diğer eserlerine ait birçok parçaların arka planında da :

Zıll-ı mâder, o en büyük cânân

diye yücelttiği annesinin hayâli gizlidir. Fakat bunu meydana çıkarmak şâirin son derece kaprisli olan çağrışım sistemini keşfetmekle mümkündür. Şuuraltı, mahiyeti icabı dolaşık yollardan gider ve tanınmayacak şekillere bürünür. *Validem*, bu karanlık labirente girecek olanlara ışık tutacak bir kitaptır.

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. 15, 1967, s. 55 - 70.

---

(11) Hâmid, annesinde ve çerkeslerde gördüğü «ümmîlik» vasfını kendisinde de bulur ve bununla iftihar eder. Bir şâirin hezeyanı'nda (Bedâyi-i edebiyye, İst. 1329, s. 317 - 320) bazı parçalar ümmîlik ve bilgiyi doğrudan doğruya tabiattan öğrenme temleriyle alâkalıdır:

Dilemem şeyh ü şâbdan irşâd
Encümenden hiç istemem imdâd
Bana üstâd-i sun'dur üstâd
Bunu cehlimden eyle istişhâd
Cehl ile iftiharı pek severim

Servden istikamet öğrendim
Senge baktım metanet öğrendim
Sâyelerden himâyet öğrendim
Akibet bir muhabbet öğrendim
Ben bu nakş u nigârı pek severim

Yetişir âsümân önümde kitâb
Bana mekteb gelir şu penbe sehâb
Encümen câ-nişînidir girdâb
Ne hoş vurmuş bu merkade mehtâb
Şu gelen ihtiyarı pek severim

Olmadım sarf u nahve ben âgâh
Gramerden de anlamam billâh
Ülemâ benden etsin istikrâh
Hiç vazifemde olmaz ey hem-râh
Çünkü perverdigârı pek severim

SERGÜZEŞT ROMANI[1]

I. VAK'A : Sami Paşazade Sezai'nin 1305/1889 yılında neşretmiş olduğu *Sergüzeşt* romanı, Tanzimat devri Türkiye'sinde hâlâ devam etmekte olan esir ticareti aleyhinde yazılmış bir eserdir. Roman, esirciler tarafından Batum'dan Istanbul'a getirilen sekiz-dokuz yaşlarında bir kızın satıldığı evlerde başından geçenleri, çevresinin ona karşı davranışlarını ve Dilber adı verilen esir kızın duygu ve düşüncelerini anlatır.

Eserde vak'alar kronolojik sıraya göre anlatılmıştır. Çerkesler tarafından diğer esir kızlarla beraber İstanbul'a getirilen Dilber, önce Hacı Ömer adında bir esirci tarafından satın alınır ve sabık Harput Mal Müdürü Mustafa Efendi'nin haremine kırk adet Osmanlı lirası karşılığında teslim edilir. Bu ilk girdiği evde gerek ev sahibi, gerek hizmetçi Taravet tarafından eziyet gören Dilber, bir gece kaçmağa teşebbüs eder ve yaşlı, iyi bir kadın tarafından kurtarılmaya çalışılırsa da sahiplerinin şirretliği yüzünden tekrar eski yerine döner. Mal Müdürünün bir memuriyete tayini dolayısıyle, yol parasını tedarik maksadıyle yeniden bir esirciye satılan Dilber, esirciye ait Edirnekapısı civarındaki eski bir konakta Kafkasya'dan getirilmiş başka kızlarla beraber bir müddet kaldıktan sonra, Moda civarında modern, büyük bir köşkte oturan Mısırlı zengin Asaf Paşa tarafından satın alınır.

Asaf Paşa'nın Celâl Bey adında Paris'te resim tahsil etmiş, sanatkâr, iyi kalbli bir oğlu vardır. Celâl Bey, köşkte iyi bakılan ve güzel bir genç kız olan Dilber'i tablolarına model yapar. Başlangıçta sadece güzel bir «oyuncak» telâkki ettiği Dilber, bir gün hisli bir anında ağlayınca, Celâl Bey'de kıza karşı hissî bir ilgi uyanır ve bu his zamanla bir aşk halini alır.

---

(1) Bu yazıda zikredilen metinler Sergüzeşt'in 1305 tarihli baskısından alınmıştır. Sergüzeşt daha sonra 1924 yılında tekrar basılmış, Zeynep Kerman tarafından bugünkü dile çevrilmiştir (1972). Köşeli parantezdeki rakamlar Zeynep Kerman çevirisinin sahifelerini gösterir.

Asaleti zenginlik ve sosyal mevkide değil, güzellik ve kalb saflığında arayan Celâl Bey, Dilber ile evlenmek isterse de, annesi ve babası bu arzuya şiddetle karşı koyarlar. Asaf Paşa'nın karısı, bir gün oğlu evde yokken, Dilber'i bir esirciye satmak suretiyle evden uzaklaştırır. Celâl Bey bunu öğrenince çılgına döner ve gerçekten de çıldırır.

Romanın son bölümünde Dilber'i Mısır'da zengin bir tüccarın «Elhamra sarayına takliden» yaptırdığı bir sarayda, içinde Celâl Bey'e olan aşkını gizleyerek mahzun dolaşırken görürüz. Cevher adında iyi kalbli Sudanlı bir zenci köle Dilber'e karşı içten bir ilgi duyar ve tüccara kendini teslim etmediğinden dolayı karanlık bir odaya habsedilen Dilber'i kurtarmağa çalışır. Cevher bir gece Dilber'i habsolunduğu odanın penceresine merdiven dayayarak yere indirmeğe muvaffak olursa da, kendisi düşerek ölür. Nil kıyısında, gece yarısı, tek başına kalan esir kız, ne İstanbul'da eski efendilerine dönmek, ne de Mısırlı zengin tüccarın iğrenç yatağına girerek temiz aşkını lekelememek için, kurtuluşu suların koynuna atılmakta bulur. Roman, eserin anafikrini özetleyen şu acı ve mânalı kelimelerle sona erer :

«Acaba Nil'in bu müdhiş, bu mühlik girdâb ve seylâbeleri bu zavallı Dilber'i bu bedbaht esiri nereye götürüyor? Hürriyetine!»

Bu özetten de anlaşılacağı üzere, Sami Paşazade Sezai, romanında epizodları Dilber'in içine girdiği çevrelere göre sıralamıştır. Roman boyunca Dilber daima kaderin sürüklediği zavallı, masum bir esir olma hüviyetini muhafaza eder. Romanda değişen çevrelerdir. Bu çevreleri :

1. Esirciler ve Harputlu Mustafa Efendi'nin evi
2. Asaf Paşa konağı
3. Mısırlı zenginin sarayı olmak üzere başlıca üç kısma ayırmak mümkündür. Dilber, yalnız Asaf Paşa'nın konağında Celâl Bey'in aşkı ile geçici olarak mesut olur. Romanda vakaların dönüm noktası iki âşıkın bahçede konuştukları gecedir.

Celâl Bey ile seviştikleri kısa an ile yaşlı iyi kadın ve Cevher müstesna, Dilber daima kendisine ıztırap veren insanlarla karşılaşır. Roman baştan sona kadar ezilen masum insan ile ezen, kötü, anlayışsız insanlar tezadına dayanır.

II. ZAMAN : Sergüzeşt romanında zaman'ın geçişi kuvvetle hissedilir. Romanın su ile başlayarak su ile bitmesi bu bakımdan dikkati çekicidir. Dilber, Batum'dan bir Rus gemisi ile İstanbul'a getirilir. Nil sularına bırakmak suretiyle

hayatına son verir. Bir yerde romancı onun hayatına istikamet veren hâdiseleri «yalçın kayalardan, siyah ormanlardan cereyan eden bir nehir» e benzetir (s. 39) [s. 24].

Yazar geçen zamanın ritmini küçük epizodlara da tatbik eder ve bu ritmi stilistik unsurlarla belirtir. (Esirci Hacı Ömer ile Dilber'in sokakta yürüyüşlerini tasvir eden parça s. 7-9) [s. 5-7]

Dilber'in Harput Mal Müdürünün evinden kaçışını tasvir eden sahifelerde küçük esirin her hareketi vukua geliş sırasına göre, ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Romanda Dilber, diğer esir kızlar ve Cevher, birkaç yerde geçen mesut çocukluk günlerini hatırlarlar (s. 8, 45, 157) [5, 27-28, 95-96]. Bu güzel geçmiş zaman hâtıraları, halihazırda yaşanılan bedbahtlığı daha kesin bir şekilde hissettirir.

Romancı zamanın akışının mevsimlerin değişmesi, romantik gece ve gündüz tasvirleri ile de hissettirir. Dilber, Harputlu Mal Müdürünün evinde, ilk gece «mutbahın üstündeki odada gayet ince bir şilte, katı bir yastık, kirli bir yorgan»a bürünerek yattığı vakit, yukarı kat penceresinden bahçedeki nar ağacına akseden ışıklara dalarak «serâir-i hilkatin anlaşılmaz bir tebaiyetle» kendi kendine (gece) diye mırıldanır ve sabah uyandığı zaman «tulu etmekte olan güneşin ziyasına karşı kanatlarını sallayarak» uçan kuşu (s. 14-15) [s. 10] hayranlıkla seyreder.

Başka bir sahifede biz Dilber'i «gayet müessir bir surette esen şimal rüzgârlarının getirdiği sehab-ı siyah-ı kesiften teraşşuh eden ince, soğuk bir yağmurun altında» kuyudan su taşırken görürüz (s. 20) [s. 13].

Romancı eser boyunca Dilber ile kozmik zaman arasında kurduğu bu nevi münasebetlerle bize onun dünya ve kader karşısındaki yalnızlığını daha kuvvetli olarak hissettirir. Az sonra yazarın zaman ile mekân arasında da münasebet kurduğunu göreceğiz.

III. MEKÂN : *Sergüzeşt* romanında zaman'ın akışı ile beraber mekâna da önem verilmiştir. İçinde bulunduğu yerler Dilber'in hem genel olarak kaderine tesir eder, hem de yaşadığı an içinde duygu ve hayallerine müessir olur. Yaptığı uzun, ayrıntılı, bazen de hantal tasvirler gösterir ki, Sami Paşazade Sezai'de ressamlara has bir görme duygusu vardır. O bu duyguyu Dilber'e verir. Romanın erkek kahramanı Celâl Bey'in ressamlığı üzerinde oldukça geniş bir şekilde durulmuştur (s. 54-57, 67-69, 114-115) [s. 33-35, 39-43, 70-71]. Celâl Bey başlangıçta Dilber'i bir tablo konusu olarak değerlendirir. Denilebilir ki, bütün romana, hayatı ve dünyayı pasif, seyirci bir gözle seyreden bir ressamın bakışı hâkimdir. Romanda dünya bu nevi tasvirlerle kurulduğu için, bunlardan dikkati çekici bazı parçalar üzerinde duralım.

Esirci Hacı Ömer, Dilber'i satacağı eve götürürken, yazar yolda görülen ve işitilenleri Dilber'in duyularına göre tasvir eder (s. 7) [s. 5]. Köprü'den geçerlerken Dilber, iki tarafa yanaşıp kalkan vapurlardan gözünü ayıramaz. Birkaç adım sonra işittiği vapur düdüğü onu ürpertir ve onda memleketi ile ilgili çağrışımlar uyandırır. «Karşı tarafta semanın mai gölgesi altında dûş-ber-dûş-ı itilâ olmuş dağların üzerinden dökülüp gelen bir rüzgâr saçlarını dağıtarak görmüş olduğu bir rüyayı yani memleketini ihtar ile kalb-i muztaribine anlaşılmaz bir surette teselli-bahş oluyordu» (s. 8) [s. 6]. Romanın başka bölümlerinde de rastlanılan bu dış âlemle iç âlem kaynaşması *Sergüzeşt* romanına lirik bir hava verir.

Esirci Dilber'i satacağı eve gelince, romancı bu sokağı, o devrin resim üslûbuna göre şöyle tasvir eder:

«Öğleye müsâdif olan bu esnada şarkın parlak güneşi bu küçük tenha sokağı tenvir ederek, kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri saçağın gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerinin kafeslerinden süzülerek giren şua-ı şems evin iç tarafına doğru nüfuz ettikçe sönüyor gibi görünüyordu. Yine o esnada öteki sokaktan zuhur eden bir âmâ elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırımlara vurarak (Devr-i lâlinde baş eğmem bâde-i gülfâma ben) gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe sükûnetine ve sûret-i tanzim ve inşasına bakarak kendini kurun-ı ulâya doğru seyr ve seyahat ediyor sanır» (s. 10) [s. 7].

Türk edebiyatında böyle göze hitap eden, gerçekçi resme has başarılı bir tasvire ancak Halid Ziya'nın roman ve hikâyelerinde rastlanılır.

Işık, renk ve gölge oyunlarına dikkat edilerek yapılan, mahalli renk ve havayı veren böyle bir tasviri ancak resim terbiyesi almış bir yazar yapabilir. Bu üslupta bir dekor tasvirine ne Namık Kemal'de, ne de Ahmed Midhat Efendi de rastlanılır.

Sami Paşazade Sezai Dilber'in ikinci defa olarak satıldığı Edirnekapısı civarındaki eski konağın tasvirine daha geniş yer ayırır. «Yetmiş seksen sene evvelki Osmanlı usûl-i mimarîsi üzere yapılmış» (s. 40) [s. 23] bu koca bina şimdi çökmeğe yüz tutmuştur. Geceleri baykuş sesleri duyulan bu bina Dilber'i çok korkutur. Bu binanın başka bir odasında Kafkasya'dan getirilmiş diğer esir kızlar kendi aralarında konuşurlar. Onları duyan esirci birdenbire odaya girerek, bağrışan kızları kırbaçlar. Romancı dördüncü bölümde bu bina ile Dilber ve esir kızlar arasında kurduğu mekân-insan münasebeti ile, gözönünde romantik bir atmosfer yaratır (s. 40-51) [s. 23-31].

Altıncı bölümde tasvir edilen, Asaf Paşa'nın Moda burnunda, çok para sarfederek inşa ettirdiği «Avrupakârî bina» Tanzimat devrinin zevk ve zihniyetini aksettirir. Denize bakan tarafı «çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve istiğrak içindeki hayale semâ-yı lâciverdîyi gösteren yüksek ağaçlarla» kaplı olan bu binanın içi Avrupa tarzında döşenmiştir:

«Bahçeye nâzır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesâvir-i esâtirden, bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayna, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada XIV. Louis zamanına mahsus olan âsâr-ı sanayie ve zarifeden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler... ilh. (s. 58-59) [s. 35-36].

Daha bir hayli dekoratif eşyası zikir ve tasvir edilen bu bina, Asaf Paşa ailesinin zenginlik, zevk ve zihniyetini aksettirir. Zavallı, fakir, kimsesiz esir kız ile bu binada yaşayan insanlar arasında tam bir tezat vardır. Ancak evin delikanlısı ressam Celâl Bey'in aşkı, Dilber'in güzellik ve safiyeti ile bu ihtişamlı bina arasında bir köprü kurar. Celâl Bey sanat zevki ile Dilber'i bu dekor içinde bir kraliçe seviyesine yükseltir. Romanın 6,7,8 ve 9. bölümlerinde bu binanın salonları, bahçesi ve odaları, içinde yaşanılan bir mekân olarak geniş bir yer tutar. Biz bu bölümlerde daha önceki bölümlerden ayrıntılı olarak gerçek bir dünyada yaşadığımızı hissederiz. Belli ki, Sami Paşazade Sezai, bu bölümleri yazarken, kendi hayatında yakından gördüğü mekân ve insanlardan ilham almıştır.

Romanın son bölümünde Mısırlı tacirin «Elhamra sarayına takliden» inşa ettirdiği bina da, ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir. Burada da yazar, dekor vasıtasıyle sosyal tezadı belirtmek istemiş fakat bunu yaparken, kendisini, biraz fazlaca hoşuna giden güzel eşya ve manzarayı seyir ve tasvir zevkine kaptırmıştır.

Bir bütün olarak *Sergüzeşt* romanında eşya ve mekân tasvirleri, içinde yaşanılan dünyayı kurmada; şiir ve estetik duyguları telkinde önemli bir rol oynar. Bu bakımdan o, daha önce de belirtildiği gibi, Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi'nin romanlarından kuvvetle ayrılır.

IV. ŞAHISLAR: *Sergüzeşt* romanının esas kahramanı Kafkasyalı esir kız Dilber'dir. Romandaki diğer şahısların hepsi ya ona eziyet eden veya onu koruyan ve seven kimselerdir. Bu sonuncuların sayısı ötekilere nisbetle çok azdır. Romana bütün olarak Dilber'e ıztırap veren insanlar hâkimdir.

Romanda Dilber, hemen daima kendisine zıt kimselerle karşılaştırıldığı ve

bu kimseler Dilber ile münasebetlerine göre tasvir edildikleri için, onları bu açıdan ele almak daha doğru olur.

Başta Dilber'i Batum'dan İstanbul'a getiren Çerkesler, kıyafetlerine göre tasvir olunmuşlardır. Bunlardan «birisi uzun boylu, geniş omuzlu, seyrek siyah saçlı, beli gayet dar bir Çerkes paltosu giymiş» tir. «Başında kavminin kalpağı olan» bir başkası «elinde gümüşlü bir kırbaç» taşır.

Maddî görünüşleri, beden yapıları ve kıyafetleri bakımından tasvir edilen bu Çerkeslerde insanî duygu yoktur. Kendi ırklarından olan kızları İstanbul'a getirir ve satarlar. Bunlardan birisi esirleri göstererek :

— Şu mavi gözlere bak. Bir paşa buna bir hazine verir» (s. 4) [s. 3].

Bu eli kırbaçlı Çerkes için, insan, değeri para ile ölçülen bir varlıktır.

Esir kızları satın alan adam, Hacı Ömer adındaki esirci, daha sonra portresi çizilen zayıf nahif, güzel bir kız olan Dilber'le taban tabana zıt «iriyarı, çirkin, vahşi, merhametsiz bir insandır. İçini aksettüren» o büyük yuvarlak gözleri kaplana benzer. Başka insanların ıztırabından asla acı duymaz. Bir kızın ağlaması ile bir hanendenin sesini birbirinden ayırmaz. Hayatta iki şeye önem verir: Biri odasının duvarına asılı kırbacı, ötekisi evine gelen zayıf mahlûkların kimsesizliği (s. 4) [s. 3-4].

Yazarın daha sonra gulyabani diye tavsif ettiği Hacı Ömer Efendi'nin «yelpaze kadar büyük elleri» vardır. İşleri düzgün gitmeyince, kırk beş ile elli yaş arasında bulunan Hacı Ömer'in «siyahtan ziyade kirli bir renge mâil olan kır sakallı» esmer çehresi kaba bir şekilde buruşur (s. 5) [s. 4].

Esircinin bu maddî ve manevî çirkinliğine karşılık Dilber güzeldir. Yazar, Hacı Ömer'in portresinden hemen sonra ona kontrast teşkil etmek üzere Dilber'i tanıtır :

«... Sekiz dokuz yaşında bir küçük esir idi ki saçlarıyle kaşlarının arası biraz yakınca, ağzı gayet küçük, yuvarlak olan omuzlarına nisbetle beli incecik, hele o siyah gözlerde pertev-i zekâ bir letafet-i nâ-mütenahî gösterirdi. Bir dest-i üstadâne ile hutût-ı mütenâsibesi çekilmiş fakat rengi verilmemiş bir tasvir idi. Zira küçücük dudakları pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, sefalet ve meşakk-ı seferin tesiriyle rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daire ile çevrilmiş, nazarında kafesin içine konulmuş bir kuşun ara sıra semaya bakışını andırır surette hafi bir hüzün ve teessür meşhud idi. Bu küçük kızın üzerinde dar ve serâpâ ilikli bir Çerkes paltosu başında bir küçük eski kalpağı vardı» (s. 5-6) [s. 4].

Yapmış olduğu tasvirlerden yazarın esirciye karşı nefret, Dilber'e karşı sevgi ve acıma hissi duyduğu açıkça belli oluyor. Romanda insan çehrelerine hattâ eşyaya akseden bu «bakış tarzı» üzerinde ayrıca duracağımız için, burada kısaca işaret ile yetiniyoruz.

Dilber'i satın alan Harput sabık Mal Müdürü Mustafa Efendi'nin karısı da kendisi gibi çirkindir.

«Hanım evin idare ve intizamını kemal-i dikkatle ifâ ve muhafaza eder. Fakat çok bağırır pek çabuk hiddetlenirdi. Büyük kaşlarını çatarak sönük siyah gözleriyle bakışında bir çocuğu ağlatacak bir adamı korkutacak kadar merhametsizlik görünürdü» (s. 12-13) [s. 8-9].

Bazı portrelerinde insanların doğuştan getirdikleri fizik özelliklerle beraber, içinde bulundukları durum ve sosyal şartlara da önem veren Sami Paşazade Sezai, Harputlu'nun karısını anlatırken de bu noktaya işaret ederek şöyle diyor:

«Gençliğinde ara sıra kendisini döven kocasının muamelât-ı vahşiyesini görmüş ve en nazik yaratılan bir kadını bile en azgın hayvana tahvil edecek kadar müessir olan kıskançlığı çok çekmiş, hele bir zamandan beri sû-i idare ve irtikâbından dolayı hükûmet-i seniyenin hükm-i adaletiyle kocasının mazuliyet ıztırap ve kederini hissetmiş ve bunların cümlesi kalbine bir merhametsizlik bir neş'esizlik getirmişti» (s. 14) [s. 9].

Sosyal bakımdan Dilber ile aşağı yukarı aynı durumda olmakla beraber, Harputlu'nun hizmetçisi arap cariye Taravet de hanımı gibi çirkin ve merhametsizdir. Yazar onu statik değil, dinamik bir tasvirle, Dilber'e karşı aldığı tavır ile tanıtır. Bir kış günü su taşımaktan bitkin düşen Dilber, artık su getiremem deyince, Taravet küçük esirin üzerine yürür. Yazar onun bu anını şöyle tesbit ediyor:

«Taravet ağacın aşağısından bakıp da yukarıdaki kuşları düşüren yılan gibi beyazları kan içinde ve yalnız o gözlere mahsus bir nazar-ı vahşiyâne ile ocaktan yanar odun çıkararak Dilber'e doğru yürüyünce çocuk üzerine bir yanardağ geldiğini veyahut elindeki topuzuyle yanında bir zebani dolaştığını görünce rikkati en ziyade tehyiç eden havf ve herastan hâsıl olma bir teslimiyet-i mutavaatkârâne ile hemen dışarı çıktı» (s. 20-21) [s. 13].

Bu tasvirde işaret edilmesi gereken başka bir özellik Taravet'e, Dilber'in gözü ile bakılmasıdır. Kullanılan imajlar, korkunun uyandırdığı hayâlleri ifade eder.

Dilber'in kaçtıktan sonra tekrar eve dönüşünü hikâye eden epizotta, Harputlu Mal Müdürü Mustafa Efendi ile Dilber'i kurtarmak isteyen yaşlı kadın kar-

şlaştırılmıştır. Harputlu çirkin, merhametsiz ve saygısız bir adamdır. Yazar onun çehresini «kuzgunî siyah sakalının daha çirkinleştirdiği ve İran ile etrafında bulunan akvamda görünen toprak renginde esmer, uzun ve gayet çok ve sık sakalıyle bıyığının arasında küçük bir siyah menfes gibi meşhud olan ağzının üzerine kadar inmiş uzun ve müdevver burnu, kılları dik kaşları, çekik gözleriyle bir yırtıcı kuşa» benzetir (s. 34) [s. 21]. Buna karşılık Dilber'i, sokakta bayıldığı gece evine alan ve ona annesi gibi bakan yaşlı kadın asil bir çehre ve şahsiyete sahiptir. Yazar önce bize onu «rıfk ve şefkatle memlu gözlerini çocuğa dikmiş, titreyen elleriyle ilâç verirken» gösterir (s. 26) [s. 16]. Onun bu rahîm bakışı küçüğe ilâçtan daha iyi gelir. Yaşlı kadın Dilber'in kim olduğunu ve nereden geldiğini öğrendikten sonra, onu sahibinden kurtarmak için yola çıkar. Yazar, büyük bir saygı duyduğu yaşlı kadını sokakta yürürken şöyle gösterir: «İntihâ bulan bir ömr, ibtidâ eden bir hayata nasıl sükûnet ve şefkatle teselli vererek, tesettür için başına bir örtü, ittikâ için eline bir değnek alarak sokağa çıktı. Yıkılmış, harap olmuş emellerin intifâ-pezir olmuş ümidlerin mekânı olan ve doksan seneyi mütecaviz bir zamandan beri halecan eden bu kalbin en derin bir köşesinde bir arzu-yı tahlis uyanmıştı. Bir fener insana karanlıkta nasıl delâlet ederse bu arzu da ye's içinde bulunan bu ihtiyara öyle rehberlik ederek bir çocuğu kurtarıp Cenab-ı Hakk'a her gün arz ettiği ibadet ve ubûdiyetlerin birini de o gün ifa etmek istiyordu» (s. 30) [s. 19].

Bu tasvir gösteriyor ki, Sami Paşazade Sezai, az yer verse de, roman dünyasında bulunan ikinci, üçüncü derecedeki insanların hayatına da nüfuz etmek istemiştir.

Edirnekapısı civarındaki harap, korkunç konakta Dilber ile diğer esir kızlara da yer veren Sami Paşazade Sezai, onları bir odada toplamış, çalgı çalar, kitap okur, dertleşirken gösterir. Yazar onları tasvir ederken tatlı çocukluk hâtıralarına, acı hayat tecrübelerine de yer verir (s. 45-48) [s. 27-30]. Sanatkârâne bir şekilde yapılan bu tasvir, romanın en güzel sahifelerini teşkil eder. Türk romanında bir kalabalığı canlı olarak gözönüne koyan bu tasvir, Dilber'in kaderinde tek başına olmadığını, büyük şehrin kuytu ve karanlık köşelerinde daha pek çok güzel varlığın kırbaçlar altında inlediğini gösterir.

Daha önceki sahifelerde masum, hassas, ezilmiş bir çocuk olarak görülen Dilber, Asaf Paşa'nın köşkünde, ressam Celâl Bey'de derin hayranlık, aşk duyguları uyandıran bir genç kız hüviyetine bürünür. Sami Paşazade Sezai bu kısımda Dilber'i daha ziyade Celâl Bey ve diğer şahıslarla olan münasebeti bakımından ele alır.

Dilber'den sonra romanın ikinci mühim kahramanı olan Celâl Bey'e yazar oldukça geniş yer vermiştir. Asaf Paşa'nın oğlu Celâl Bey, refah içinde büyümüş, Paris'te resim tahsil etmiş, yirmi üç yaşlarında sıhhatli, neşeli bir delikanlıdır. Yazar önce onu deniz kıyısındaki muhteşem evlerinin balkonunda, batan güneşe karşı sigarasını içerken, beş altı yıl kaldığı Paris hâtıralarına dalmış olarak gösterir (s. 55) [s. 34]. Celâl Bey, Paris'te ressam Gérome'un atölyesinde çalışmış, bir tablosunu jüriye kabul ettirerek bir salonda teşhir ettirmek şerefine nail olmuştur. Yazar onun portresini şöyle çizer:

«Kendisi şişmanca, büyük elâ gözleriyle mizac-ı demevîsinin azim ve metanetini gösteren geniş çehresini boyadığı kırmızı renkle Romalıları andırıyordu. Mükemmel bir sıhhatle hayatın daima nüvâzişini gördüğünden neşeli, şen bir tabiata mâlik olarak, üzerinden geçen memleketlerde çiçekleri açan bahar gibi, güzar ettiği gönüllerde muhabbet uyandıran şebabetin en parlak bir devr-i galeyanında bulunduğu halde kalbinde aşk ve alâkaya bir istidat, bir temayül hissetmez ve sanat-ı âliyesinden başka bir güzel sevmediğini daima bir gurur ve ara sıra hafî bir ye's ile itiraf eylerdi. Yalnız: Bazen bir meş'ale-i ilâhî gibi a'sar-ı sâfilenin zılâm-ı kesifini güzar ile Yunan-ı kadîm hayâlat-ı revnak-efzasının mabed-nişin-i kudsiyet ettiği ve baharistan-ı şarkın çiçekleriyle tetviç eylediği bir meleke-i hüsnün saltanat-ı ânına meczubiyetini serâir-i hissiyattan olarak kalbi ara sıra kendisine gizli gizli söylerdi» (s. 57-58) [s. 35)].

Celâl Bey türlü kıyafetlere sokarak Dilber'in resmini yapmaktan hoşlanır.

«Bu küçük mahluk-ı muztarib genç, mukbil, âli, bahtiyar olan bu beyin bir 'oyuncağı' idi. Bazı günler oyuncağını Mısr-ı kadîm kıyafetine sokar, başını çiçeklerle donatır, bir odaya kor, odanın denize nâzır cihetindeki penceresini açarak Marmara'nın müntehasında mai, penbe bir takım sisler içinde gurub etmekte olan güneşin odanın içine akseden birçok elvân-ı ruh-perveriyle pür-zîb ü fer görünen Dilber'in resmini yapardı» (s. 65) [s. 39-40].

Bu bölümlerde Celâl Bey ile Dilber arasındaki hissî münasebetleri canlı tablo ve sahnelerle tasvir eden yazar, onlara kontrast teşkil eden ve saadetlerine engel olan insanları da konuşma, jest, bakış ve kısa hayat hikâyeleri ile tanıtmaktan geri kalmaz. Yazar, bu aile içine girmiş bir Fransız mürebbiyenin de kısa, fakat canlı bir portresini çizer.

«Celâl Bey'in hemşiresi ki ismi Tesliye idi, kendisinin mürebbiyesi olan bu ihtiyar Fransız hanımı on seneden beri İstanbul'da bulunduğu halde türkçe olarak bakalım... kısmet... yavaş yavaş... gibi bir iki kelimeden, cümleden başka bir şey bilmez ve fakat misyonerlerin protestanlığı neşretmek için ibraz ettikleri

derecede bir taassubla kendi milletinin lisanını herkese talim etmek isterdi. Voltaire'in, Hugo'nun, Jean Jacques Rousseau'nun lisanını âlem-i insaniyet öğrenmeğe mecburdur diyordu. Türkçenin kendisine mahsus bir edebiyatı olduğunu işittiği zaman tamamiyle itimad etmemişse de yine hayrette kalmıştı. İstanbul'a ilk geldiği günlerde sofrada lisan bahsi geçerken türkçe Bizantinlerin söylediği lisandan iktibas olunmuştur deyip de etrafındakilerin gülümsediklerini görerek yoksa Mısır'da şimdi söylenen arapçadan mı?... Sonra hiddet ederek bilinmez ki şarkta her hakikat kadınlar gibi mestur.. derdi. Londra'dan bahsolunduğu zaman yanı başında o parlak Paris var iken senenin bir büyük kısmını sisler, dumanlarla muhat olan bir memleket-i zalâm içinde geçirenlere izhar-ı hayret ve kendisinin mürebbiyelik vazifesiyle Londra'da imrar ettiği hengâm-ı şitanın bir pazar gününe nakl-i kelâm ile azîm bir şehrin üzerine çöküp de damlara dokunan bir siyah bulutun zulmeti altında kalan sokaklardan kimse geçmez; kiliselerden başka açık bir yer bulunmaz; dört milyon ahalisi olan bir şehrin füca ile birdenbire öldüğünü görmek isterseniz kânun-ı evvelin bir pazar gününde Londra'ya gidiniz. Bir karanlık duman içinde bir hayâl gibi sessiz ve nâdiren geçenler o büyük parklara girerek lâyenkatı yağan bir yağmurun altında ölümden bahseden vâizlerini dinleyip de bir sokağın bir ucundan öbür cihetine gidinceye kadar İngiliz hastalığı olan kara sevdaya uğramamak mümkün müdür?.. sualini çok söylemek ve söyledikleri sözlerde nâdir olmayarak zekâ ve fesahat göstermek gibi Fransızlara mahsus bir tavır ile anlatırdı.

Hangi gün gözlüğünü takarak bir Fransa gazetesi okusa eski diplomatların millet meclislerindeki nutuklarını andırır bir tavr-ı azamet ve mehabetle: Çok sürmez. Önümüzdeki baharda Almanlara ilân-ı harb muhakkaktır veya ne zaman birisi bugünkü havadisi işittiniz mi? dese, nedir? Fransa Almanya'ya ilân-ı harb mi etti diye sorardı». (s. 61-63) [37-38].

Sami Paşazade Sezai'nin Asaf Paşa ailesinin diğer şahısları gibi bu mürebbiye tipini de kendi çevresinde tanıdığı insanlardan ilham alarak yarattığına hiç şüphe yoktur. Romanın bütünü içinde bu konak halkının rolü de diğer şahıslar gibi, Dilber'e kontrast teşkil etmeleri, esir, fakir ve zavallı insanları ezen bir sosyal tabakanın temsilcileri olmalarıdır.

Yalnız Celâl Bey, aynı çevreye mensup olmakla beraber, taşıdığı zihniyet ve aldığı tavır itibariyle onlardan ayrılır. O, gerçek asaletin para ve mevkide değil, insanın bizzat kendisinde olduğuna kanidir. Celâl Bey, fikirleriyle, sadece kendi aşkını değil, Dilber gibi ezilen insanları da savunmuş olur. Fakat Celâl Bey'i böyle düşünmeğe sevkeden âmil, genel hakikat ve değer hükmünden ziyade, kendi hisleridir. Celâl Bey, belki mesleği icabı hayat karşısında pasif ve se-

yircidir. Savunduğu fikirler ne Dilber'i, ne de kendisini kurtarır. Onun yaptığı ve yapacağı şey, eserleriyle «kalb-i beşere bir eser-i vukuf göstermek» ten ibarettir (s. 116) [s. 71]. Celâl Bey, değer hükümlerine inanmadığı çevrede hakikati ancak fikir ve sanat eserleriyle müdafaa edebilen yalnız, yenilmeğe mahkûm bir aydındır. Fakat Dilber gibi o da ezilse ve yenilse bile, asil bir duygu ve düşüncenin kurbanı olarak okuyucuda acıma hissi ile karışık bir sempati uyandırır.

Dilber'i Asaf Paşa konağından uzaklaştıran esirci kadın portresi de hayattan alınmışa benzer. Yazar onun Zehra Hanım'ın odasına girişini şöyle tasvir eder:

«...Dilber'in evden çıkarılmasına karar verildiği esnada; oda kapısından şişmanca olan vücuduna nisbetle, yine büyük olan karnını setr ederek ayaklarına kadar uzun, dikişli bir hırka giymiş, müdevver ve nisbetsiz surette geniş olan yanaklarının üstünde Tatar cinsine mensubiyetini gösterir küçük, uçları çekik gözlerinde mümkün olduğu kadar bir tatlılık, ve bir meal-i istirham izhar ederek, ve bir tebessüm-i riyâkârâne ile çekilen kalın dudakları bir takım seyrek dişler göstererek dualar, alkışlar ile içeriye bir kadın giriyordu» (s. 99) [s. 60].

Yazar bu kadın ile Dilber'in köşkten uzaklaşmalarını çok canlı bir şekilde tasvir etmiştir (s. 104-107) [s. 63-65].

Dilber gittikten sonra yalnız ve muztarip kalan Celâl Bey'in kırda konuştuğu amele, bulunduğu tabiî dekor içinde, türküsü, sosyal hayatı ve inancı ile bir küçük hikâye teşkil edecek kadar geniş ve güzel bir şekilde tasvir edilmiştir. Burada da tipleri kontrast metoduna göre yanyana getiren yazar, ameleyi kendi sınıfı adına konuşturur. Fakir fakat mesut amele, zengin fakat bedbaht zenginlere acır ve onların esirleri ağlatmalarını kendine has sade bir dille kınar (s. 129) [s. 79].

Sami Paşazade Sezai, romanının son bölümünde sarayını ihtişamlı bir surette tasvir ettiği zenginin şahsı üzerinde hemen hemen hiç durmaz. Zengin, parası ile etrafında yarattığı «hüsn», «çiçek» ve «aheng-i dil-nüvaz» (s. 150) [s. 91] arasında âdeta yok olmuştur. Buna karşılık aynı dekor içinde zavallı Cevher ile Dilber ıztıraplarıı, sevgileri ve fedakârlıklarıyle pırıl pırıl parlarlar. Boş zenginlik, zulüm ve haksızlık, teşkil ettiği kontrast ile onların şahsiyetlerini daha kuvvetli olarak belirtir.

V. BAKIŞ TARZI: *Sergüzeşt* romanında her şey, vaka, dekor ve şahıslar, yazarın telkin etmek istediği hayat ve insan telâkkisine göre düzenlenmiş ve tasvir edilmiştir. Yazarın ezilen Dilber'den yana olduğu, ona acıdığı, onu güzel,

masum, temiz ve iyi göstermeğe çalıştığı, buna karşılık ona eziyet edenleri veya kötü gözle bakanları yerdiği hemen her sahifede hissolunur. Romana, en küçük teferruatına varıncaya kadar, yazarın insan görüşü, değer hükümleri hâkimdir.

Sami Paşazade Sezai, romanının yapı unsurlarını kendi hayâl görüşüne göre seçmek ve düzenlemekle yetinmez, arada bir vesile bularak kendi duygu ve düşüncelerini belirtmekten de geri kalmaz.

Dilber, Harputlu'nun evinden kaçarken, kendi eşyalarından başka bir şeye dokunmadığı için yazar onu «aferin» diye tebrik eder (s. 23) [s. 14]. Ona ve onun gibi eziyet çekenlere acıyarak:

«Zavallı çocuklar! Sizin o mini mini elleriniz Asya vahşet-i kadîmesinin istimal ettiği ve birkaç asırdan beri insaniyetin zîr-i bâr-ı tahakkümünde inlediği esaret zincirlerini kırmak için değil, belki kendiniz gibi küçük kuşları, güzel çiçekleri okşamak içindir» (s. 29) [s. 18] demek suretiyle sevgilerini bildirir.

Romanın bütün bölümlerinde Dilber'in yanında bulunan yazar, Asaf Paşa köşkünde sözü Celâl Bey'e bırakır. Dilber, ne kendisini müdafaa edecek maddî güce, ne de bir fikrî hazırlığa sahiptir. Onun kendisini ezen çevreye karşı yapabildiği tek şey kaçmak veya romanın sonunda olduğu gibi ölmektir. Romancı esirlerin de saygıya, hattâ yüceltilmeye değer insanlar olduğu tezini, kültürlü bir insan olan ressam Celâl Bey'e müdafaa ettirir. Fakat daha önce de belirtildiği gibi, Celâl Bey, bu müdafaayı yaparken her şeyden önce kendisini düşünür. Böyle de olsa Celâl Bey'in esirleri insan yerine koyması, mensup olduğu sosyal tabakada dehşet uyandırır. «İnsaniyete mensubiyetinde şübhe ettiği bir mahlûku, hey'et-i içtimaiyenin hiç bir hukukuna lâyık görmediği bir esiri, mahdumunun böyle kendisinden geçecek bir halde sezâvâr-ı perestiş ve muhabbet addetmesi» (s. 93) [s. 57] annesi Zehra Hanım'ı hasta yatağına düşecek kadar rahatsız eder.

«Ben izdivaçta maksad-ı asâleti pek fâidesiz görüyorum» (s. 109) [s. 66] diyen yeğeninin fikirleri, muhafazakâr amca beye, toplumun dayandığı kıymet hükümlerinin yıkılması gibi gelir. Yazar bu münasebetle amcanın zihniyetine göre canlı bir portresini çizer:

«Ahlâk-ı İslâmiye ile perverişyâb olan amcası genç zihinleri istidlâlât-ı elîme ve kıyasât-ı maddiye ile zehirleyen fünûn-ı hâzıraya ve bir takım efkâr-ı dûrâdûr ile medar-ı tesellilerini elinden alarak hiç bir şeye itikad etmeyen bu asrın reviş ve nümâyişine, zaten uçları yukarıya mâil olan kaşlarıyle, birbirine

pek yakın olan gözlerini kaldırarak meyus bir nazar-ı dindarâne ile bakardı» (s. 109-110) [s. 67].

Eski Türk toplumunun esir ve cariyelere Sami Paşazade'nin tasvir ettiği tarzda baktıkları, tartışılması gereken bir konudur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat devri romancılarının bu konuyu «sadece hissî bir mevzu olarak» ele aldıklarını, hakikatte erkek kadın birçok insan için esaretin, eski rejimde bir nevi ikbal yolu olduğu» nu ileri sürer[2]. Türk-İslâm toplumunda köleler, en yüksek mevkilere kadar çıkabilmişler, Tanpınar'ın da söylediği gibi, en iyi izdivacı kadın esirler yapmışlardır. Tanzimat devri yazarlarından birçoğunun annelerinin Çerkes cariyeler olması Tanpınar'ı teyid eder. Sami Paşazade Sezai'nin Avrupalı sömürgecileri ve Amerika'yı görmezlikten gelerek, esareti sadece Asya ve İslâm âlemine mahsus imiş gibi göstermesi de yanlış bir görüştür.

VI. DİL VE ÜSLÛP: Sami Paşazade Sezai'nin kullandığı iki kelimeyi meşru ve makbul göstermek için sahife altında verdiği iki not (s. 160, 162) kelimeleri şuurla seçtiğini gösterdiği gibi, seçme prensiplerini de açıklar. Bunlar «mâna ve tesir» ile «ahenk» prensipleridir. Üslûp dilin şahsî olarak kullanılması demek olduğuna göre, bu konuda hüküm vermek için devrin ortak dil ve üslûbunu bilmek lâzımdır. Elde, maalesef metne dayalı ilmî bir araştırma bulunmadığı için, Sami Paşazade Sezai'nin eserinin nesildaşları üzerinde nasıl bir tesir uyandırdığı hakkında bir şey söyleyemeyeceğiz.

«Mâna ve tesir» e önem veren Sami Paşazade'nin, Namık Kemal'de bile kalıntıları devam eden eski klişe ifadelerden kurtulduğu muhakkaktır. *Sergüzeşt* romanında yazar dikkatini bilhassa iki mühim vâkıaya çevirir: Dış âlem ve iç âlem. Bunlardan birincisi, bazen mekândan bahsederken de belirtildiği üzere, bir tablo haline gelir. Bu nevi tasvirlerde göze hitap eden unsurları ayrıntılı olarak belirtmek isteyen yazarın üslûbu objektif bir mahiyet alır. Asaf Paşa'nın köşkü ile (s. 58-60) [s. 35-37] Mısırlı zengin bir tüccarın sarayını (s. 148-150) [s. 90-91] tasvir eden parçalar bunun en dikkati çekici örnekleridir. Sami Paşazade Sezai'nin bir romancı olarak en büyük meziyeti, kahramanların ruh hallerini tasvir ederken, onların dış âlemle olan münasebetlerini unutmamasıdır. O, çok defa dış âlemle iç âlemi, dünya ile insanı beraber gösterir. Bu tasvir tarzı onun üslûbuna lirik ve sanatkârâne bir vasıf kazandırır. Celâl Bey, ruhî buhran içinde bulunduğu anlarda bile dış âlemin varlığını unutmaz:

«Gayet nazik, gayet muhataralı bir devre-i hayat geçiriyordu. İhtilâl ve

(2) XIX. Asır Türk edebiyatı tarihi, 3. bsk., İstanbul 1967, s. 269.

inhilâl içinde bulunan asabı her türlü teessürâtı ahza âmâde ve bir hal-i elim-i ye's içinde bulunan kuvve-i müfekkiresi, içinden geçen tasavvurât-ı müdhişeden birisine karar vermeğe fevkalâde müstaid idi.

Meyus, bedbaht, mağmum bir hal ile pencereye dayanarak, sabahtan beri esmekte olan şimal rüzgârının önünde sabun köpükleri gibi uçuşup nâ-bedid olan beyaz bulutları mahzun mahzun temâşâ ettikten sonra bir parça hava almağa ve bilhusus dünden beri giriftar olduğu müşkilât-ı teneffüsü teshil etmeğe ihtiyaç görerek giyindi, bastonu eline alarak hiç kimseye duyurmadan evden çıktı. Bin türlü hâtırat-ı hayat-bahş ile memlû olan bahçeye yüzünü bile döndürüp bir kere bakmayarak yavaş yavaş yoluna devam eylemekte ve kendi teessüratına kat'iyyen hissedar olmayarak şevk ve ahenginde devam eden mehâsin-i tabiatı dargın bir çehre, müdhiş bir nazarla temâşâ eylemekte idi» (s. 123-124) [s. 75-76].

Bu parçanın birinci paragrafında Celâl Bey'in ruh hali psikolojik durumu ifade eden kelimelerle tasvir olunmuştur: «ihtilâl, inhilâl, asab, teessürat, hal-i elim-i ye's, tasavvurat-ı müdhişe». İkinci paragrafta aynı neviden bazı kelimeler devam etmekle beraber, tabiat ve eşyayı ifade eden kelimeler ağır basar. Yazar Celâl Bey'i içten dışa iten sebebi fizyolojik bir âmil ile açıklar: Nefes darlığı!

Bundan sonra gelen paragraflarda Celâl Bey'in gördüğü manzara daha da genişler.

Bu «dışa bakış», tabiatı, renk ve eşyayı farkediş, yalnız ressam Celâl Bey'e mahsus değildir. Dilber'de de aynı his vardır. Dilber, Harputlu'nun evinde ilk yattığı gece, pencereden nar ağacındaki kuşu bir şâir gibi seyreder:

«Sabahleyin erken gözlerini açtığı zaman karşısındaki nar ağacında bir kuş nağmesaz oluyordu. Bir kuşun nağmesiyle bir çocuğun ruhu beyninde münasebet vardır. Yatağından kalktı, başını pencereye dayayarak kuşu seyretmeğe başladı. Bu kuş tulu etmekte olan güneşin ziyasına karşı kanatlarını sallayarak uçtukça göğsünde şafaktan iktibas ettiği al, mai birtakım renkler temevvüç eder, ağaca konduğu zaman yeni açılmış bir çiçeğe benzerdi» (s. 14-15) [s. 10].

Romanın esas kahramanlarının ressam veya şâir ruhlu oluşları, daha sonra Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında olduğu gibi, *Sergüzeşt*'in muhtevası ile beraber, üslûbuna da sanatkârâne bir hüviyet kazandırmıştır. Yalnız hemen ilâve edelim ki, Sami Paşazade Sezai dile ve bilhassa cümle yapılarına Halid

Ziya kadar hâkim değildir. *Sergüzeşt* romanında uzun tasvirî cümleler hantal ve karışıktır.

VII. AŞMA: *Sergüzeşt* romanı, kötümser bir netice ile sona erer. Dilber'in yaşadığı dünya ölümden başka kurtuluş kapısı olmayan amansız bir dünyadır. Dilber'in kendisi âciz olduğu gibi, ona yardım etmek isteyen kimseler de âcizdir. Cevher öldükten sonra Nil kıyısında yapayalnız kalan Dilber, etrafına bakınır. Romancı «galiba tevdi edecek bir sırrı, emanet edecek en son bir sözü vardı» (s. 174) [s. 105] der.

«Fakat kime söylemeli? Nehir merhametsiz! Ağaçlar hissiz! Bulutların arasında büsbütün kurtulmağa çalışarak neşr-i ziya eden ay kayıdsız!» (s. 174) [s. 105].

Burada söz konusu olan unsurların hepsi maddî varlıklardan ibarettir. Dikkate şayandır ki yazar, ne Allah'ın adını anar, ne de bedbahtların mesut olabilecekleri bir öbür dünya hayâline yer verir.

Kendisini Nil'in sularına bırakan Dilber, boş bir dünyanın içinde dalgaların sürüklediği bir cesetten ibarettir. Yazar romanını «hürriyet» kelimesi ile bitirir, ama bu kelime acı, ironik bir mâna taşır. Onun ölümden farkı yoktur.

[1975 yılında yazılan bu makale ilk defa burada yayınlanmaktadır.]

KARABİBİK

Nâbizâde Nâzım'ın 1890 yılında basılan bu romanı[1] bizde, realist edebiyatın ilk örneklerinden biri sayılır. Yazarın kendisi de eserini okuyucularına böyle takdim eder. Daha önce «Emile Zola, Alphonse Daudet gibi realistlerin yani hakikîyûnun romanları hep fuhşiyyat ile mâlidir» diye tanıtılmıştır. Nâbizâde bu iddianın doğru olmadığını ileri sürerek, realist romanın esasları hakkında kısaca bilgi verir:

«Bu gibi romancıların maksatları vukuât-ı beşeriyyeyi sırf nokta-i beşerden tedkik ve hikâye etmektir. Bunlar, bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kabil ise ona o hissiyyât ve harekâtı isnad edip işi hadd-i tabiîsinden çıkarmamak, yâni müstaid olmadığı havâssı insana isnad eylememek isterler» (s. 63).

Yazar, romandan ziyade uzun hikâye sayılması gereken eserinin konusunu köy hayatından seçmiştir. Bundan maksadı, köylülük, çiftçilik âlemlerine yabancı olanlara o âlemler hakkında bir fikir vermektir. *Karabibik,* bu itibarla bizde sadece realist edebiyatın değil, köy hikâye ve romanının da ilk örneklerinden biri sayılır.

Nâbizâde, Anadolu köylüsünü tanımayan okuyucularına, onu tanıtmak için, «vukuatına zemîn-i cereyan olan yerlerde ahâlinin sûret-i maişet ve meşguliyetleri hakkında» (s. 64) bilgi vermiştir.

Nâbizâde'nin önsözünde üzerinde durduğu noktalardan biri de köylüleri kendi dilleri ile konuşturmakdır. Ona göre «eşhâs-ı vak'ayı kendi fikirlerince, kendi lisanlarınca söyletmek» de realist romanın esaslarından biridir. Yazar, bu suretle dile de hizmette bulunduğuna kanidir. Ona göre, «her tarafta ahâ-

---

(1) Karabibik, İstanbul 1890. Metinde zikredilen sahife numaraları Aziz Behiç Serengil tarafından baskıya hazırlanan Hikâyeler'e aittir. (Ankara 1961. Doğuş Ltd. Şirketi matbaası, Dün-Bugün Yayınevi, s. 63-98).

limizin lisânı tedkik ve cem' ü telfik olunmalıdır. Bu sûretle lisânımız kabil-i ıslâh olur» (s. 64).

Gerçekten de Nâbizâde'nin hikâyesinin en önemli yönlerinden birini köylüleri kendi dillerine göre konuşturması teşkil eder. Yazarın kendi hikâye üslûbu ile köylülerin konuşması birbirinden tamamiyle farklıdır. Dilde kendisini gösteren bu fark, yazarın mensup olduğu sosyal tabaka ile Anadolu köylüsü arasındaki farkı kuvvetle hissettirir. Romana, bütünü ile şehirli aydın tabakaya «yabancısı olduğu bir âlemi tanıtma» fikri hâkimdir. Bu fark veya yabancılık *Karabibik* romanının en önemli yönlerinden birini teşkil eder. Cumhuriyet devrinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban* adlı romanında bu farkı bize daha büyük bir kuvvetle hissettirir.

Hikâyesine kendi duygu ve düşüncelerini karıştırmamaya dikkat eden ve bunu önsözünde önemle belirten Nâbizâde, bu tutumu ile gerçekçilik ve bir sanat eserinde bulunması gereken çarpıcılığı birleştirir.

Nâbizâde'nin romanında hemen hemen vaka diye bir şey yoktur. Antalya civarında Kaş kazasına bağlı bir köyde yaşayan Karabibik fakir bir köylüdür. Babası Koca Osman'dan on iki dönümlük bir tarla kalmıştır. Dört dönümü Kara Durmuş'a satarak, vaktiyle «bedel-i nakdî» vermiştir. Şimdi elinde bulunan sekiz dönümlük toprak parçasına komşusu Yosturoğlu göz diktiği için aralarında zaman zaman kavga olur. «Otuz iki dönümlük tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadarcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor, elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün?» (s. 66).

Küçücük tarlasını kira ile tuttuğu öküzlerle süren Karabibik'in hayatta en büyük ideali bir çift öküze sahip olabilmektir. Huri adında bir kızı vardır. Onu Koca imamın kayınçası Sarı İsmail'e vererek, karşılığında onun öküzlerine sahip olmayı umar. «Koca imam Sarı Simayil'e Kâşkârlı Yusuf Ağa'nın beslengisini aldığı için bu hayâl suya düşer. Bunun üzerine Karabibik, komşu Temre köyündeki Rum tüccar Anderya'dan borç almak ister. Anderya, kendisine zaten çok borcu olan Karabibik'e para vermez. Öküzleri almağı kafasına koyan Karabibik, aynı köydeki bakkal Yani'den fahiş faizli para temin ederek hayâlini gerçekleştirir.

«Karabibik'in iki öküzü bulunacak haa? Ne büyük vukuât!.. Bütün Temre ahâlisi şu vukuâtla hiç olmazsa bir hafta kadar meşgul olacak...» (s. 91).

Nâbizâde romanının konusunu böyle basit tutmakla, hem gerçeğe bağlı

kalmış, hem de Ahmed Midhat Efendi'nin romantik, mübalâğalı vaka romanlarına karşı çarpıcı bir tavır almıştır.

Karabibik romanının ağırlık noktasını vaka değil, Karabibik'in günlük hayatı, içinde yaşadığı şartlar ve çevresi teşkil eder. Yazar bize kahramanını vücut yapısı, kıyafeti, iktisadî ve ailevî durumu, duygu ve düşüncesi ile, ayrıntılı olarak anlatır. Onun yanısıra tembel, yaşlı ve çirkin kızı Huri'yi, diğer köylüleri, faizci tüccarları, köy doktorunun karısı aşifte Eftalya'yı çok canlı çizgilerle tasvir eder. Nâbizâde, bu insanların içinde yaşadıkları dünyayı tasvir etmekten de zevk alır. Hâlid Ziya'dan önce, insan ile içinde yaşadığı eşya ve maddî âlem arasındaki münasebete en çok dikkat eden Türk yazarı Nâbizâde Nazım'dır. *Karabibik* romanında bütün şahısların hâkim ihtiras ve düşüncelerini sahip oldukları veya sahip olmak istedikleri mal teşkil eder. Onlar arasındaki sosyal münasebetler de iktisadîdir.

Yazar, Huri'nin peşinde koşan Hüseyin ile Karabibik'in Eftalya'ya karşı duyduğu cinsî duygulara da kısaca yer verir. Aşifte Eftalya «vücuduna yapışmış kurdu çıkarmak için» doktora gelen Karabibik'e yılışır, açık saçık şakalar yapar. Karabibik'in bunlar karşısında gösterdiği reaksiyon, «bir çirkin tebessüm, bir iki bayağı nükte, içinden doğru gelen kısa bir çığlık» dan ibarettir (s. 78). Şahsî düşüncesini saklamaya azamî gayret eden yazar, Karabibik'in duygularını yukarıki cümlelerle anlattıktan sonra, acı bir alayla «işte ömrünün romanı bundan ibaretti» sözlerini ilâve eder.

Başka kızlardan yüz bulamayan Hüseyin'in Huri'ye olan temayülünü «hevesini bir tarafa mutlaka tevcihe mecburdu» (s. 96) diye izah eden ve bu münasebetin derhal evlilikle sonuçlandığını belirten yazar, «roman» kelimesini bir kere daha alaylı bir şekilde kullandıktan sonra, yine şahsî bir görüş olarak şu cümleyi ekler:

«Zâten köylülerin muâşakası işte hep bu sûretle netice-pezîr olur» (s. 97).

Yazar Karabibik'i bize önce sabah erkenden tarlasına giderken gösterir; onu dış görünüşü ve yaptığı hareketlerle tasvir eder. «Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra» olan Karabibik, «geçen seneden beri nadaslı duran tarla» içinden ağır adımlarla yürür. «Ayağındaki iri, kalın pençeli, sökük yemeniler» i büyük bir zahmetle sürükler. «Liyme liyme, rengi, cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğinin deliklerinden iç donunun toprak rengine mâil rengi» görünür. Sırtında «kim bilir kaç sene evvel... bir istibdal neferinin» hediye ettiği bir ceket vardır. Tutar yeri kalmayan ceket bedenini «ihatadan âcizdir». Bu ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert

ve siyah olan vücûdunun göğüs ve bağır kısımlarını hep açıkta» bırakır. «Çenesinde beyazlı siyahlı tek tük kıllar» bulunan «dik ve seyrek bıyıklı», yuvarlak, gayet esmer yüzlü, «ufarak yüzlü olan» Karabibik'in acaip görünüşü «insanda tuhaf bir korku» uyandırır (s. 65).

Bu tasvir eskilerin fakir ve zavallı bir köylü diye iki silik sıfatla geçiştirdikleri bir insan üzerinde, realist Nâbizâde'nin ne kadar ayrıntılı olarak durduğunu çok iyi gösterir. Yazar, Karabibik'in bazı hareketlerini de aynı ayrıntılı üslûpla canlandırır :

«Karabibik fidan dallarından bir tanesini sol eline aldı; ortasından avuçladı, sol kolunu uzatıp dalı şâkulî bir vaziyette tuttu. Bir kere şöyle yukarıdan aşağıya baktıktan sonra sağ elinde tutmakta olduğu çentikli kör tahra ile dalın aşağıya gelen kalın tarafını sivriltti. Tepesinin de fazla kısmını uçurdu. Tuttu dalın sivri tarafını tarlanın anı(sınırı) üzerinde dün açmış olduğu deliklerden birisine sokarak ayağıyle bastı; dalın budağına tahranın tersiyle de hızlıca vurdu. İkinci bir dalı da bu suretle yontup düzelttikten sonra bir adım kadar ötede olan deliğe yerleştirdi. Harımın direklerini teşkil edecek olan bu parmaklığı uzatıp gitmeğe başladı» (s. 67).

Çok dar ve sığ bir hayatı olan, âdeta yarı hayvanî bir ömür süren Karabibik'in iç dünyası yoktur. Yazar, onun bazı düşünce anlarını anlatır. Bunlar, Karabibik'in içten veya dıştan söylediği birkaç basit cümleden ibarettir:

«Karabibik tarlasının bir anını bitirmişti. Teşkil ettiği harım direklerinin aralarına aşağıdan yukarıya doğru yapraklı zeytin, pırnal dallarından, dikenler falanlardan örgü yapmaktaydı. Hele bak! Eşeklerini, hayvanlarını salarlar da ümmet-i Muhammed'in ekinlerini çiğnetiverirler. Na böyle üç gün harım etmeğe uğraşmalı. Bu hayvanları hergele etseler yavuz değil mi? Mah! Aygır gibi kızanı da alanda durup oturur. Hey Rabbim hey!» (s. 69).

Karabibik'in düşüncesi aksiyonundan ayrı değildir ve bu düşünceler basma kalıp cümlelerin tekrarından ibarettir. Karabibik'in ruh hallerini açıklamada çok defa yazar kahramanına yardım eder :

«Herkes işinin başına gitti. Karabibik harımını ikmâl ile uğraşmaktaydı. Fakat şu öküz hesabı bir türlü zihninden çıkmıyordu. Koca imamdan gündeliği yarım mut zahîreye istiâre ettiği öküzler gibi bir çift öküze kendisinin dahi mâlik olması hâlindeki saadetini düşünmekteydi. Ah bir çift, bir çift! Bu hayvanları ne kadar sevecekti. Yazın yaylaya çıkarken, eskisi gibi «malsız» olarak gitmeyecek, bir çift güzel öküzü önüne katarak köy halkının arasında sevincinden

şarkı ünleye ünleye yürüyecekti. Bu saadetin hulyâsına dalmış olduğu cihetle işinde makine gibi habersiz devam etmekteydi. Fakat ufk-ı hayâlâtı üzerinde bir karaltı peydâ oldu: Para! Bunun için yirmi mecit olsun lâzımdı. Ah bu yirmi mecidi nerden bulmalı? Tüccar Anderya'ya koşmalı. Fakat Anderya'ya olan borç da çoğaldı. Çetele artıyor. Lâkin çâre yok bu isteği de yerine getirmeli. Günde yarım mut bu!» (s. 72-73).

Karabibik çevresindeki insanlarla pek az konuşur. Dıştan söylediği cümleleri, içten kendi kendine söylediklerinden daha kısadır.

Yazar, Karabibik'i konuşmak veya düşünmekten çok, karakter ve şahsiyetini ifade eden canlı jest ve hareketlerle tasvir eder. Akşam eve döndüğünde tembel kızı Huri'yi hâlâ yatır bulan Karabibik, ateşi bizzat yakar. Yazar bu anı ifadeye değer bularak tasvir etmiştir (s. 78). Karabibik'in yemekten sonra kahve pişirmesi de dikkati çekicidir :

«Huri sofrayı kaldırdı. Karabibik koynundan bir ufak çıkın çıkardı. Bu çıkından on kadar taze kahve tanesi aldı. Bu taneleri ufacık bir el tavasının içerisine koydu. Bu tavayı ateşe tutup silke silke kahve tanelerini kavurmağa başladı. Odanın içine hafif bir kahve kokusu yayıldı. Taneler bir az kavrulunca bunları kaba, küçük bir el değirmeninde çekti. Bu iri taneli kahveyi bir teneke cezve içinde sade olarak pişirip kalın bir sigaranın dumanları içinde löpür löpür içti. Bu arada Huri eski bir kilim üzerine eski, ince bir ot yatakla tek bir yün yastık ve ince, kirli, yüzsüz bir alaca yorgandan ibâret olan yatağını sererek içine bile girmiş, uzanmıştı.» (s. 81).

«Yaşı otuzu geçmiş olduğu halde henüz kendisine bir koca zuhûr etmemiş» olan Huri, «gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük, vücûdu etine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nâzik, saçları kara ve dizlerine kadar uzun» dur. Ahlâk yönünden bazı kusurlarıyle beraber meziyetleri de vardır: «Meselâ gayet tenbel olduğu halde gayet merhametliydi. Kibri epeyce ziyâde, câhil, odun gibi kaba ve fakat çocuklara muhabbeti ziyâdeydi» (s. 75).

Sabahtan akşama kadar evde yatan Huri, ancak karnı acıktığı zaman kıpırdanır. Babasına karşı ilgisi pek azdır. Adam, tarlada çalışarak yorgun argın evine dönünce, önüne hazır bir yemek çıkarmaz. Karabibik ateşi yaktıktan sonra Huri, biraz yufka açar.

Şahısları aksiyon halinde göstermekten hoşlanan yazar, Huri'nin hamur açışını şöyle tasvir eder :

«Huri açlık tesiratına mağlub olanlara mahsus bir ihtiyaç sâikasıyla yerinden kalktı. Közlenmeye başlayan parçaları bir pırnal dalıyle bir tarafa çekip yaydıktan sonra üzerine sacayağı koydu. Bunun üzerine de tozlu yufka saçını yerleştirdi. Saç ısınıp kızmaktayken kendisi de küçük bir yufka tahtası üzerinde küçük el oklavasıyle yufka açmağa başladı. Bu sırada Karabibik dolu testi ile geldi. Huri taze su ile hamuru ıslata ıslata açmaktaydı.

Fakat o kadar acemice hamur açıyordu ki açtığı yufkanın yenilebilip yenilemeyeceği şüpheliydi. Bir iki tane değirmi, büyücek yufka açmıştı. Bunlardan bir tanesini kızgın saçın üzerine yaydı, bir taraftan da açmakta devam etti. Saçtan ekşi ekşi hafif bir koku gelmekteydi. Bu koku biraz sonra yanık kokusuna tahavvül etti. O zaman Huri yufkayı altüst etti ki evvelce saça gelen taraftaki özler kabarmış, yanmış ve bazı taraftan delinmişti. Yufkanın öbür yüzü de bu suretle piştikten sonra diğer bir yufkayı serdi. Arkasından bir daha bir daha sekiz tane yufkayı pişirdikten sonra saçı kaldırdı. Yerine bir çukal koydu. Bu çukal ile bir pilâv pişirdi. İşte akşam yemeği de hazırlanmış oldu.» (s. 78).

Romanın diğer şahısları üzerinde fazla durulmamış olmakla beraber, onların özellikleri de kısa, dikkati çekici teferruatla tasvir edilmiştir. İşte köy doktoru Linardi'nin karısı Eftalya'nın portresi :

«Eftelya gayet dar karîhalı, terbiyesizce, saf-derûn, gördüğü erkeğe hemen meylediverecek derecede şedîdü'ş-şehve bir kadındı. Linardi kendisini İzmir'de sokağın birisinde bulmuş, peşine takmış getirmişti. Üç seneden beri birlikte bulunmaktaysalar da hemen bir günleri dırıltısız geçmiyordu. Linardi karısının pençe-i tahakküm ve tehekkümü altında zebûn kalmış ondan izinsiz bir adım bile atmamak derecesine kadar gelmişti... Köy delikanlılarıyle birlikte Akdam'da, Çayağızı'nda, Benlikuyu'da, Dalyan'da falan bazı ser-bâzâne muaşakalarından haberdâr olduğu halde bile sesini çıkaramamıştı» (s. 87-88).

Temre köyünün birbirine rakip iki Rum tüccarı mal, para, faiz ve borç bakımından tasvir edilmişlerdir (s. 88-93).

Nâbizâde Nâzım, romanında tabiat ve mekân tasvirlerine de yer verir. Bunlar, genellikle, şahıslar tarafından değil de romancı tarafından görülen ve kahramanların yaşadıkları dünyayı canlandırma maksadını güden tasvirlerdir. Romanın başında dikkatini Karabibik'e yönelten yazar, daha sonra onu geniş bir tabiat manzarası içinde gösterir (s. 66, 71). Bu tasvirler oldukça siliktir. Karabibik'in küçük evi, onun fakir ve zavallı halini gözönüne koymak için bütün ayrıntıları ile tasvir olunmuştur:

«Karabibik'in girdiği yer kerpiç şeklinde çamur parçalarından teşekkül etmiş dört duvar arasında sıkışmış sekiz arşın boy, beş arşın en ve üç arşın yük-

seklikten ibaret bir mahallin üstü hâl-i tabiîsinde çam gövdelerinden mürekkep çatı üzerine bir karış kalınlığında yağlı toprak çekilmekten ibaret bir sakf ile örtülmüş ahır gibi yer odası idi. Pencere nâmına hiç bir deliği olmayıp hava ve aydınlığı sade duvarın birisinde ocak namiyle açılmış olan geniş, isli, kurumlu bir büyük delikten almaktaydı.

Bu ocağın gûyâ bacası olan dört kerpicin irtifaı hâsıl olan dumanı çekemediğinden ve hele lodos havalarda şu karanlık, rutubetli, dar ahırın içi ocakta yanan pırnal ve çam dallarının kesif, pis kokulu dumanıyle boğulur kalırdı. Bu duman tavanın kütüklerini simsiyah etmiş, duvarın topraklı cidarlarını kalın bir kurum tabakasıyle setreylemiştir.

Odanın zemini âdi kuru toprak olup şurasına burasına Karabibik'in kim bilir kaçıncı karın akrabasından beri tevârüs edegelen fersûde, renksiz bir iki kilim parçası atılmış, bir köşeye bir iki kırık, murdar toprak çukal, bir iki tahta kaşık, bir iki kırık tabak, diğer bir köşeye içi yayla unu ile dolu bir teneke, darı unuyle dolu bir yayık, bir yufka saçı, bir sacayak, yağ, bulgur gibi bazı erzak kapları falan yığılmıştı. Ocağın karşısındaki duvar tarafında da iki ot yatak, iki yün yastık, iki yorgandan ibaret bir yığın üzerine Huri'nin iki kattan ibaret olan elbisesi darmadağınık bir surette atılmıştı» (s. 76).

Verilen örneklerde de görüldüğü üzere, Nâbizâde, Karabibik ve çevresini tasvir ederken önsözünde belirttiği objektiflik esaslarına bağlı kalmış, Nâmık Kemal veya Ahmed Midhat Efendi'nin romanlarında olduğu gibi, araya şahsî duygu ve düşüncelerini karıştırmamıştır. Fakat yazar, objektifliğini genellikle Karabibik'in fakirlik, yalnızlık, âcizlik ve cehaleti üzerine çevirmiştir. Bunların bizde uyandırmış olduğu hâkim duygu, sonsuz bir acıma ve utanma duygusudur.

İnsanı ve eşyayı kendi gerçeklikleri içinde gözönüne koyma gayesini güden Nâbizâde'nin üslûbu sadedir. *Karabibik*'te kelime oyunlarına ve edebî sanatlara hemen hemen rastlanmaz. Yazarın üslûbunda dikkati çeken başlıca özellikler, mahallî kelimeler ile objektif sıfatlardır. Dünyayı duyu organlarıyle kavramaya çalışan Nâbizâde, bazı cümlelerinde sanatkârâne denilebilecek tasvirler yapar. Fakat aşağıki parçada olduğu gibi, bunların muhtevasını da dış âleme ait idrakler teşkil eder:

«Karabibik gözlerini ocaktaki aleve dikerek öküzlerini düşünmeğe başlamıştı: Kalın, vahşî bir köpek sesi kâh uzaklaşıp, kâh yaklaşmaktaydı. Dışarıda epeyce kuvvetli bir mehtab bütün ovayı nura boğup denizde sâkin bir şecer-i nuranî peyda eylemekteydi. Beymelek köyünün biribirine onar dakika kadar mesafede bulunan üç kısmının hiç birisinde dahi gûyâ hayattan eser hissolunmamaktaydı. Fakat Andıraki limanına doğru uzaklarda, sarp tepelerin yamaçla-

rında tek tük Yörük ateşleri parıldamaktaydı; havâ-yı nesiminin sâir taraflarında el parçası kadar bile buluttan eser olmadığı halde Mira dağlarının yüksek sivri tepelerinde kara kara kar bulutları yığılmakta ve alçaklarda derin bir sükûnet hüküm sürdüğü halde o yüksek tepelerde fırtına, kar, tipi hüküm sürmekteydi. Temre köyünün hâneleri semanın açıkça siyah renkli parçası üzerine mürtesem düşerek güzel bir mehtab levhası teşkil eylemekteydi. Arasıra bazı cihetlerden beş on çakal bir ağızdan bağırmakta ve bu hileli gürültüye civardaki köpekler tarafından uzun uzun mukabele olunmaktaydı» (s. 81-82).

Bu neviden başka parçalarda olduğu gibi, burada da manzarayı seyreden roman kahramanı değil, yazarın kendisidir. Bundan maksat da okuyucuya Karabibik'in geniş varlık ortasında yalnızlığını hissettirmektir.

Nâbizâde Nâzım, kahramanını, içinde yaşadığı çok güç şartlara rağmen, yenilmiş, hattâ bedbinleşmiş olarak göstermez. Bir çift öküze sahip olmayı aklına koyan Karabibik, borç ile de olsa, onlara sahip olur. Yazar onu öküzlere sahip olduktan sonra, tarlasını neşe ile sürerken gösterir:

«Diiiih... Ha gözüm ha... Çic çic çic çic!.. Yürüüüü! Hüüüüüt!.. Dah dah dah!

Karabibik birinci dönümü bitirmek üzereydi.

Sağa sağa kaçmağa çalışan Benekli'yi övendirenin burnuyla yola getirmekteydi. Yüreğinde bir sevinç duymaktaydı. Sapanın sapına kemâl-i gururla sarılarak, kuvvetli demirin açtığı çığır üzerinde ağır hatveleriyle yürümekteydi. Harımın yanına kadar yaklaştı... Hayvanları harmanlayıp ikinci dönüme geçti. Hem yürüyor hem şarkı gibi bir şey mırıldanıyordu: Bas gidelim, yavrum da bas gidelim!» (s. 94).

Karabibik mal sahibi olunca kızının talihi de açılır. Yosturoğlu'nun yeğeni Hüseyin, Huri'nin ardında dolaşmağa başlar. Karabibik buna da pek sevinir (s. 94).

Romanın son bölümünde Karabibik'in hastalığı yine azar, doktora gider. Fakat yazar Karabibik'i bu hastalıktan öldürecek yerde, doktorun aşifte karısına kur yaparken gösterir (s. 97).

Bütün basitlik, iptidaîlik ve içinde yaşadığı güç şartlara rağmen Karabibik, ümit ve yaşama sevinci ile doludur.

Nâbizâde'nin kitabı, küçük hacmine rağmen, bir köylünün hayatını çeşitli cepheleriyle gerçeğe uygun bir şekilde anlatması, tasvir gücü ve üslûbu ile başarılı, devrinin romanlarını aşan ve Türk edebiyatına yenilik getiren bir sanat eseridir.

[1975'de yazılan bu makale, ilk defa burada neşredilmektedir.]

CENAB ŞEHABEDDİN'İN ŞİİRLERİNDE PİTORESK

Divan edebiyatında varlıkların şeklî bakımdan tasviri ehemmiyetli bir yer tutar; hattâ düşünce ve duygunun ifadesini arka planda bırakarak müstakil bir gaye olur: En büyük Divan şâirleri bile «benzetme için benzetme» yaparlar. Fakat teferruatı işleyen, dış dünyayı daima bozan, bütünü kavramayan unsurlar arasında pitoresk bir münasebet kurmayan bu tasvir cehdi, hiç bir zaman hakikî bir tablo vücuda getirmez. Divan şâiri, varlığın dış görünüşlerini anlatmaktan çok, kelimeler arasında zihnî bir takım gizli münasebetler tesis eder. En ciddî anlarda bile bu, bir nevi bilmece ve oyun halini alır.

Tanzimat devri şâir ve yazarları ortaya attıkları siyasî ve içtimaî fikirlerle edebiyatı bir oyun olmaktan çıkarırlar; öğretici ve faydalı bir vasıta yaparlar; bu maksatla Divan edebiyatının en mühim unsurunu teşkil eden «mazmun»ları ortadan kaldırarak, yerine «fikr»i ikame ederler. Şinasi'nin Türk şiirinde yaptığı en büyük inkılâp, çıplak düşünceyi nazma sokmasıdır. Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın şiirlerinde de mücerret ve umumî fikirler esaslı bir yer işgal eder.

Hâmid ile Recaizade Ekrem, tabiata büyük bir yer verdikleri için, dinî bir hayranlıkla seyir ve temâşa ettikleri dış dünyayı şiirlerine aksettirmeğe çalışırlar. Fakat onlarda da tasvir müstakil bir gaye haline gelmez; dinî ve felsefî duygularla dolu olan Abdülhak Hâmid daima fizikten metafiziğe geçer. Recaizade de teessür ve gözyaşından dış âlemi açık ve seçik olarak göremez. Yalnız Sami Paşazade Sezai'de kuvvetli bir pitoresk duygusu vardır. *Sergüzeşt* romanının kahramanı bir ressamdır; bu romanın esas yapısında da tasvir vakadan ve duygudan daha esaslı bir yer işgal eder. Sami Paşazade Sezai küçük hikâyelerinde de tasvire çok ehemmiyet verir.

Bu nesli müteakip, tesirini iyice göstermeğe bağlayan realizm cereyanı, Nâbizâde Nazım'ı, Ahmed Rasim'i ve Hüseyin Rahmi'yi teferruatlı bir müşahede-

ciliğe götürür. Realizme Paul Bourget'nin psikolojizmi ile Goncourt Kardeşler'in sanatkârâne üslûbunu ilâve eden Servet-i Fünunculardа tasvir, edebiyatın en esaslı unsurlarından biri olur: Halid Ziya ile Mehmed Rauf'un roman ve hikâyelerinde dekor, tip, jest ve tabiat manzaraları haline getirilen ruh hallerinin tasviri, kompozisyonun temelini teşkil eder.

Nesre paralel olarak şiirde de tasvire doğru gidilir: daha Servet-i Fünun'dan önce başlayan resim altına şiir yazma cereyanı, şiirde tasvircilik temayülünün başladığını haber verir. Tevfik Fikret, resim ile de bizzat meşgul olduğu için, bu sahada büyük bir muvaffakiyet gösterir. Fakat bu tip şiirin nazariyesini yapan, onun esaslarını batılı örneklerden alan, Fikret'i ve diğer Servet-i Fünun şâirlerini bu istikamete doğru sürükleyen, Cenab Şehabeddin'dir.

22 Kânunusani 1928 tarihinde *Peyam-ı Sabah* gazetesinde çıkan bir makalesinde o, ilk defa bu yola nasıl koyulduğunu şöyle anlatıyor:

«Bugün Sultanî talebesinden birinin ilk eser-i teşaürü gibi telâkki olunmak lâzım gelen bu neşideyi[1], o zaman bütün cumhur-ı şuara fransızcadan mütercem zannetmişlerdi. Zira kalbine bir şahsiyet-i müstakille iare ederek onu bir levha halinde tasavvur etmek kudreti bir Türk şâirinin dimağı için müstebat görünüyordu. Filvaki o zamana kadar neşredilen âsâr-ı manzumemiz arasında buna mümasil, böyle timsalî düşünülmüş ve şerait-i tamamiyete mâlik bir neşide gösterilemez. *Vaveylâ* ve *Kürsi-i istiğrak* ve emsali gibi hakikaten nefis, parlak bedialar vardı. Fakat hiç biri muayyen bir ç e r ç e v e içinde t a s v i r edilmiş değildi, hepsi hududu itibariyle kusurlu idi. Bizden evvelki nesl-i edeb bir manzumenin e l f a z ile r e s m e d i l e n bir l e v h a olduğundan gaflet göstermişti. Bu cihetle eserlerini birer l e v h a gibi çerçeveleyerek tahdit etmiyorlardı. Ben bu lüzum-ı tahdidi Paris'te kendisinden edebiyat dersi aldığım Charles Brevet isminde bir adamdan öğrendim ki Gaulois gazetesi muharrirlerinden idi»[2].

Fransa'da bu tarz şiir Parnasse mektebi tarafından ortaya atılmıştı. Romantiklerin lüzumundan fazla sübjektif, coşkun his ve hayâllerle dolu, şekil itibariyle ihmalkâr şiirlerine karşı bu mektebe mensup olan şâirler, objektif, gayrişahsî, şekil bakımından mükemmel manzumeler kaleme almışlardı. Ro-

(1) Cenab'ın bahsettiği neşide «Benim kalbim», 7 kânunuevvel 1311 tarihinde Hazine-i Fünun'da çıkmıştır.

(2) Bu metin ve Cenab'ın edebiyata dair diğer düşünceleri için Sadettin Nüzhet'in Cenap Şehabettin (İstanbul 1934) adlı eserinin 20. sahifesine bakınız. Metinde geçen bazı kelimeler tarafımdan aralıklı olarak verilmiştir.

mantiklerin kuvvetli tesiri altında kalan Abdülhak Hâmid ile Recaizade Ekrem'in şiirleri de batılı örneklerinin kusurunu taşıyordu. İlham nazariyesine fazla kapılan *Makber* şâiri, duygu, hayâl ve düşünce namına dile ve şekle meydan okuyordu. Ekrem'le Hâmid'e karşı vuzuhu, selâseti, dil ve şekil mükemmelliğini müdafaa eden Muallim Naci, eskiye fazla bağlı ve Batı'yı iyi tanımadığı için, gençler üzerinde çok tesirli olamıyordu. Paris'te bulunduğu esnada Fransız edebiyatını yakından tanımak imkânını bulan Cenab Şehabeddin, bir otorite teşkil eden düşünceleri ve verdiği örneklerle şiirimize yeni bir istikamet çizmeğe muvaffak oldu.

Fikret bir «mizaç» adamı idi. Hayat duygusu ve toplum görüşü vardı. Aynı zamanda ressam olmakla beraber, şiirde tam bir parnasyen olmadı. Tasvir onun için duygu ve düşüncelerini ifadeye yarayan kuvvetli bir vasıta idi. En çok tasvirci olmak istediği *Aveng-i şuhur* onun en kötü manzumeleridir. Fikret'in muvaffak olduğu şiirler, duygu ve düşüncelerini anlattığı *Ömr-i muhayyel, Sis* ve *Tarih-i kadîm* gibi manzumelerdir. Bunlarda tasvir, çok mühim bir yer işgal etmekle beraber, daima aslî teme bağlıdır, onun emrindedir. Buna mukabil Cenab, tıpkı parnasyenler gibi, resmi şiirin esas gayesi yaptı. O da şiire ferdî veya beşerî duygular sokmak istemiş, fakat bunları Fikret gibi derinden duymadığı, mizacına maledemediği için, tesirli bir hale getirememiştir. Cenab'ın en çok muvaffak olduğu şiirler, antolojilere de alınan tabiat tasvirleridir, bunlarda büyük bir ustalık görülür. Fakat bunlar bizde «gayribeşerî» bir intiba uyandırırlar, bir tabloyu seyreder gibi onlara karşı yabancı kalırız. Fikret'te ise tabiat «beşerî» bir kıymet halini alır. O, maî denize baktığı zaman, denizden çok kendini düşünür, «Maî bir gözün elem-i kalbine ağladığını» sanır. Buna mukabil Cenab'ın *Elhan-ı şita*'sı, insansız, sâf, sadece dış unsurlardan ibaret bir varlıktır. Tamamiyle şeklî bir tabiat tasvirine düşmekten çekinen Cenab, kendisinin asla inanmadığı bir «ruh-ı kâinat» fikri uydurur. Tabiatın da insan gibi bir ruhu olduğuna inanmak ister. Fakat iptidaîlerde yahut mistiklerde ciddî bir inanç mevzuu olan bu fikir, Cenab için sadece bir vesileden ibarettir. En muvaffak manzumelerinde bile bunun, oyuna katılan bir unsur olduğunu hissederiz. Cenab'ın daha sonra unutulmasında, bu' «gayribeşerî» liğinin, şiiri tekrar eski edebiyatta olduğu gibi bir oyun haline getirmesinin büyük tesiri olduğunu sanıyorum.

Cenab'ın şiirleri kronolojik olarak gözden geçirilirse, bütün denemelerinin gayesinin «resim yapmak» olduğu görülür. Dilin fonetik unsurlarından istifade ederek musikîyi de şiire sokmak ister; bu sahada da çok enteresan denemeler yapar. Bu konuyu ayrı bir makalede incelediğim için burada Cenab'ın bütün

şiirlerinin en esaslı unsuru olan «resim» fikrini nasıl tatbik ettiğini, hangi istikametlerde ilerlediğini ve nereye kadar götürdüğünü ortaya koymağa çalışacağım. Cenab'ın bu çalışmalarından Fikret ve Haşim çok istifade etmişlerdir. Onların kendi mizaçlarına ve dünya görüşlerine göre tâdil ettikleri, normal ve tabiî bir hale koydukları resim fikri, yeni Türk şiirinin bünyesini tamamiyle değiştirmiştir. Yahya Kemal ve Tanpınar'ın şiirlerinde de pitoreskin mühim bir yer tuttuğu malûmdur. Cenab'ın çok aşırıya giden denemeleri olmasaydı, Türk şiiri, Batı şiirinin de esaslı unsurlarından birini teşkil eden bu tasvir kabiliyetini kolay kolay kazanamazdı. Hâmid ve Ekrem'in şekilsiz ve kıvamsız, fikrî ve hissî manzumelerinden sonra, Cenab'ın şiiri plastik bir madde gibi işleyen denemelerine ihtiyaç vardı. Onun bu denemeleri nasıl yaptığını anlamak, Türk şiir tarihinin bir cephesini aydınlatabilir. Mükemmelliği izah etmek için, unutulmuş tecrübeleri bilmek faydadan hâli değildir.

Cenab'ın şiirlerinde tasvir temâyülü, daha Avrupa'ya gitmeden, Tıbbiye talebesi iken, 1303/1887 yılında neşrettiği *Tamat* adlı şiir kitabında başlar. *Yatıyor* isimli manzumesi bu temayülü açıkça gösterir:

Dilber yatıyor, ne ulviyâne!
Saçlar dağınık, yanakta tel tel...
Dalgın uyuyor, tebessüm etmiş;
Kudret, sanırım, tecessüm etmiş.
Bir el dolaşık bu giysuvâne,
Vicdânını dinlemekte bir el.

Pîrâheni çak olup açılmış,
Pistanları sînesi bu mâhın.
Tanzîr ediyor metâlii bu,
Tenvîr ediyor melâmii bu.
Bu nûr mu şemsten saçılmış?
Etrafı ne şu'lever şu mâhın![3]

Fakat gerek bu manzume, gerek *Tamat*'ta çıkan diğer manzumelerinde Cenab, Nâmık Kemal'in, Abdülhak Hâmid, Recaizade ve Muallim Naci'nin tesiri altındadır. Henüz hangi tipte şiir yazacağı pek belli değildir. Avrupa'dan döndükten sonra vücuda getirdiği eserlerde o, artık evvelki nesillerin tesirinden kurtulmuş, tasvir yolunda yürümeğe karar vermiştir.

(3) Tamat, s. 138 - 139.

5 Mayıs 1310 yılında *Mektep* mecmuasında çıkan *Tasvir-i cânân* manzumesi onun «elfaz ile levha yapmak» arzusunda olduğunu gösteriyor. Fakat arkasında yedi-sekiz senelik bir kalem denemesi olmakla beraber, şâir henüz renkleri ve şekilleri ifade eden kelimeler bulmakta çok acemidir. Sevgilisinin «billûr gerden»inden, yanaklarına vuran sabah aydınlığından bahseder; onun «iki turrası», «solgun ziya»yı andırır. Gözlerinde her dem «taze bir maîlik» ağlar, «gül» dudaklarında «leb-i taze-i seher» dolaşır. Omuzlarındaki «gülgûne hicab» ile o, bir «şevk-ı zî-nikab» olur.

Cenab bu şiirinden sonra tasvirî mahiyette çeşitli manzumeler yazar. Bunları umumî olarak a) alegoriler, b) ev içi tasvirleri, c) tabiat manzaraları olmak üzere üç kısma ayırabiliriz.

Bunları kronolojik olarak kendi gelişmeleri içinde ayrı ayrı takip edelim.

a) Alegorik şiirler: Cenab'ın bu tarz şiiri Paris'te bir Fransızdan öğrendiğini ve Türk edebiyatında ilk defa bu vadide bir yenilik yapmak istediğini yukarda görmüştük. Cenab'ın yazmış olduğu ilk alegorik manzume 19 Teşrinievvel 1311 tarihinde *Hazine-i Fünun* mecmuasında çıkan *Mürg-i siyah* isimli sonesidir. Bu manzumenin iki dörtlükle bir üçlüğünde şâir sert ve haşin taşlar üzerine düşmüş, kanadı kırılmış, gece gündüz ah ve figan eden bir kuşu tasvir eder. Bu zavallı kuş uçmak ister, amma meçhul bir el onu olduğu yerden kıpırdatmaz. Sonuncu üçlükte şâir bu kuşa adını sorar, kuş «Nâmım benim, ey bî-haber, kalb-i mükedderdir» cevabını verir. 14 Mart 1312 tarihinde *Mektep* mecmuasında çıkan başka bir manzumede aynı tem biraz değiştirilerek ele alınmıştır. Burada da «mürg-i şikeste-bâl» vardır. Âsümana göz dikerek inler, gözlerinin etrafı çökmüş, bir «zıll-i hazin» ile kaplanmıştır. Etrafındaki kuşlar mesut cıvıldaşırlarken, o, melâl ile feryat eder; yükselmek ve uçmak ister, fakat «dest-i zemin» onu bırakmaz. Şâir son beyitte alegorisinin tefsirini yapar: Bu kuş yeryüzünde feryat eyleyen her şâirin bir «tercüman-ı ruh»udur.

Türk edebiyatında kuş, bilhassa bülbül ile insan ruhu arasında münasebet kuran pek çok şiir vardır. Recaizade ile Abdülhak Hâmid'in bülbül ve kuş temi üzerine yazmış oldukları manzumeler o devirde çok sevilmişti. Bizzat Cenab Şehabeddin *Tamat*'ta Hâmid'in meşhur *Hyde parktan geçerken* manzumesini tanzir etmiştir. Cenab'ın zikretmiş olduğumuz iki manzumesindeki yenilik, bu konuyu alegorik bir tarzda işlemiş olmasındadır. Fransız edebiyatında Cenab'ın tanıdığı Baudelaire kuşu alegorik bir tarzda kullanmıştır. Cenab'ın kanadı kırık kuşları ile Baudelaire'in *Albatros*'u arasında bir benzerlik bulmak mümkündür.

Cenab'ın yukarda bahsi geçen *Benim kalbim* manzumesinde alegori yirmi mısra uzar ve geniş bir tablo halini alır. Çok romantik olan bu tabloda, siyah bir ormanın en karanlık yerinde yatan bir genç vardır. Başını garip bir yarasanın «zıll-i şeb-reng» ine uzatmıştır. Son derece muztariptir, sarı çehresindeki uçukluktan hazan yaprağı bile ürker. Sinesine bir hançer saplanmıştır. Teneffüs ettikçe titrer. Onun nefes alışını işittikçe taş ve toprak merhamete gelir. Bu tabloyu teferruatlı bir surette anlatan şâir:

Kimdir âyâ bu haste-i muğber?

diye semaya sorar. Semadan şöyle bir cevap gelir:

Gördüğün dil-şikeste-i takdir,
Bil, senin kalb-i nâ-ümidindir.
Öyle takdir eder ki Rabb-ı kadîr,
Ebedî hastadır dil-i şâir.

Daha sonra Cenab'ın da çocukça bulduğu bu manzume neşrolunduğu zaman, herkeste yabancı dilden tercüme edilmiş hissini uyandırmıştır.

15 Şubat 1311 tarihinde *Mektep* mecmuasında çıkan *Sair-fi'l-menam* manzumesi de alegoriktir. Sone tarzında yazılmış olan bu manzumenin iki dörtlükle ilk üçlüğünde, geceleyin karanlıkta gözleri kapalı yürüyen bir somnambül tasvir olunmuştur. Sonuncu üçlükte şâir bu timsali şöyle tefsir eder:

Benim fikrimdir ol ma'lûl-i şeb-hîz
Ki dâim bulmak ister bir hakîkat.

Aynı tarihte aynı yerde çıkan *Teşne-i teb* başlıklı sonede, çöllerde yürüyen, susuz, seraplarla aldanan, fakat yine de yoluna devam eden bir seyyah tasvir olunur. Son üçlükte bu seyyah ile insanlığın kastolunduğu açıklanır.

Cenab'ın bu tarzda yazdığı şiirlerin en başarılı olanı 21 Mart 1312 tarihinde *Mektep* mecmuasında çıkan *Berk-i hazan* manzumesidir. Yedi üçlükten ibaret olan bu manzumenin ilk beş üçlüğünde, sonbaharda dalından ayrılarak taze bahçeler görmek ümidine kapılan bir yaprağın macerası anlatılır. Rüzgâr yaprağı şurada burada dolaştırır durur. Son iki üçlükte şâir, bu serseri yaprak imajını kendi [illegible], şöyle der:

Kıldın âvâre, sevgilim, beni sen,
Ben de şimdi misâl-i berk-i hazân
Geçerim bir hevesle her yerden.

Seni gördüm de, ey perî, gönlüm
Düştü bir âşıkane ümide,
Tâ ebed kaldı serserî gönlüm.

Bu bir kaç denemeden sonra Cenab alegorik şiiri bırakır. Yirmi sene sonra 16 Nisan 1341 tarihinde *Servet-i Fünun* mecmuasında çıkan *İhtiyar çınar* adlı uzun bir manzumesinde, yaşama iradesini temsil eden, mânası pek açık, sembolik bir şiir yazar. Bu yaşlı çınar sembolünü şiirlerinde Tevfik Fikret de kullanmıştır. Her iki şiirin de kaynağı, belki, Parnasse şâirlerinden Victor de Laprade'ın *La mort d'un chêne* adlı uzun manzumesidir.

b) Ev içi tasvirleri: Bu tip şiirlerin ilki 28 Ağustos 1310 tarihinde *Hazine-i Fünun*'da çıkan *Hâb-ı seherî* adlı uzun manzumedir. Cenab burada, sabah vakti yatakta uyuyan bir anne ile çocuğunu tasvir eder. Başta «lâtif perdelerinden sarışın bir ziya süzülen oda» yı anlatır. Sonra bu «âşiyân-ı muhabbet» te uyuyan anneyi gösterir:

Melek-lika, sarışın bir perî-i bî-emsâl
Derin derin uyur âsûde bir hayâl gibi.

Annenin şakaklarından inen saçları çocuğun yüzünü örter. Çocuğun yüzü şöyle tasvir olunmuştur:

Hicâb-ı çeşminin altında maî gözlerine
Görünce belli belirsiz gönül kıyâs eyler:
Rakîk bir tülün altında mâî sünbüller.

8 Şubat 1311 tarihinde *Mektep*'te çıkan *Büyük valide* şiirinde, torununun beşiğini sallayan bir ninenin hali anlatılıyor, fakat dekor üzerinde hiç durulmuyor. 11 Nisan 1312 tarihinde *Servet-i Fünun*'da yayınlanan *Mev'id-i telâki* sonesinde muayyen saatte bir odada birleşen iki âşıktan bahsolunur. Burada Cenab iki mısra ile bir resimden alınmışa benzeyen şu tasviri yapıyor:

Etti ziyâ-yı subh ile bir tâb-ı mutedil
Fağfur ocaktan ol gül-i sîmîne in'ikâs.

20 Haziran 1312 tarihinde *Mektep*'te çıkan *Baş ucunda* adlı manzumede Cenab tekrar oda içinde uyuyan bir kadını tasvir ediyor:

Lebin gibi süzülür bir ziyâ-yı pâk ü sefîd
Beyaz perdelerinde beyaz hâbgehin;
Nazar sanır ki olur her deriçesinde bedîd
Ya hâle-i keremi mâderâne bir nigehin...

Bu lâne-i seher anın içinde bir duhter...

Yarım açık yatıyor şûh bir hayâl gibi,
Derin derin uyuyor bir huzûr-ı bâl gibi.

11 Temmuz 1312 tarihinde *Servet-i Fünûn*'da çıkan *Ümid ü intizar* manzumesinde «ümitlerle camın arkasında bekleyen», «sokakta zâhir olan her ayak sesi ile» ürperen, gelip geçenlere bakan ve onların arasında meçhul sevgilisini arayan bir genç kızın hali anlatılır.

26 eylül 1313 tarihinde *Mektep*'te çıkan *Şeydayane bir hayâl* manzumesinde, güneş battıktan sonra odasına çekilen, yatağında, yalnız, hülyaya dalan bir kadından bahsolunur. Odanın içi ve kadının hali şöyle tasvir edilmiştir:

Bir küçük şem'anın ziyâ-yı zeri
Titredikçe şikeste-tâbâne,
Odanın hep ipekli perdeleri
Bayılıp titreşirdi mestâne.

Kadının rûy-i sayenâkinde
Farkeden sayenâk dîdesini
Hissederdi nigâh-ı pâkinde
İnfial-i hazân-resîdesini.

7 teşrinievvel 1313 te *Mektep*'te çıkan *Hayâl-i mâder* sonesinde tekrar anne ile çocuk temini ele alıyor, evin içini ancak bir mısra ile gösteriyor. Alegorik şiirlerde kısmen muvaffak olan Cenab ev içi tasvirinde son derece basit kalıyor. O, sadece, güzel bir şiir olan *Yakazat-ı leyliye*'de gecenin içinde piyano çalan kadın hayâliyle bizde görmediğimiz, fakat tahayyül ettiğimiz bir ev içi hissi uyandırıyor:

Ta uzaklardan işte bir piyano
Taze parmakların temâsiyle
Ağlıyor bir hazân havâsiyle.

Dinle, ey yârim, işte ağlayan o...

Tellerin lahn-i inkisâriyle
Hangi metrûke böyle eğleniyor?

Alain, şâirin vazifesi, ressam gibi tasvir değil, évocation'dur, der. Cenab, yalnız bu şiirinde tasvir metoduna baş vurmadan kuvvetli bir évocation vücuda getirmeğe muvaffak olmuştur.

c) Gece şiirleri: Cenab'ın üzerinde en çok işlediği temlerden biri, içinde ekseriya bir sevgiliden bahsolunan mehtaplı veya mehtapsız gece tasvirleridir. Bir tablo teşkil eden bu tarz manzumelerinde o, alegorilerden ve ev içi tasvirlerinden daha ziyade muvaffak olur. 26 teşrinievvel 1311 de *Hazine-i Fünun*'da çıkan *Aks-i mah* manzumesi bunların ilkidir. Burada şöyle bir tablo çizilmektedir: Güneş batar, gökyüzü «yekpare bir mavi güher» haline inkilâp eder ve mah yalnız ağlar. Yeryüzünün sinesine bir «eşk-i sîmîn» döker. Bu dekor içinde «eşk-i sîmîn-i semâ» yı «câmehâb» eden bir «sîm-ber» vardır. Ay onun güzelliğini arttırır. Genç kadının «taze ağzından akan» gölge ve ışık, çıplak göğsünü örter. Bu manzarayı görenler:

Bir ağaç altında aks-i mâh uyur

zannederler. Aynı derginin aynı sayısında çıkan *Meşcere-i saadet* isimli manzumede yine mehtaplı bir gece tasvir olunmuştur. Burada ay ışığı mavi bir renge bürünür: «mâh-ı nûr» arza bir «ziyâ-yı lâciverdî» döker. Bütün orman bir «hüsn-i lâciverdî» ile kaplanır. Bu ormanda iki «mest-i şebâb» dolaşır. Onların «zıll-ı zerd» i mehtabın ziyası ile beraber toprağa düşer. İki sevdazede «nûr-ı zıll» içinde dolaşırlar. Cenab bu iki manzumesi ile ışık, renk, gölge ve şekli şiirinin başlıca unsurları haline getirir.

2 mayıs 1312 tarihinde *Mektep*'te çıkan *Leyal-i zâhire* şiirinde yine bir mehtaplı gece tasviri vardır. Her taraf bir «beyaz seher» gibi görünür; ziyanın akisleri sularda «büyük bir âyine-i sîm ü serab» nakşeyler. Aynı derginin aynı sayısında çıkan *Ab ü ziya* manzumesinde, şâir gecenin içinde tabiatın güzel-

liğine dalar. «Sahil-i sâf-ı bahr»e inerek başını bir taşa dayar ve etrafında gördüklerini şöyle anlatır:

Gark-ı nûr-ı sürûr idi deryâ,
Sanki bir sesle bir parıltı idi
Suda her katreyi eden imlâ.

Görülen bir ziyâ-yı şüste-lika
Duyulan tatlı bir çağıltı idi,
Sanki ağlardı âb içinde ziyâ.

Bu sâf unsur şiiri ilerde Ahmed Haşim'in yapacağı tasvirleri kuvvetle hatırlatır. Cenab'ın bu manzumesinde sade ışık ve renkten değil, sesten de istifade ettiği görülüyor. Parnasyenlerle sembolistler mehtaplı gece temini çok kullanmışlar ve ay ışığı ile musiki arasında münasebetler kurmuşlardır. Henry Cazalis *Les harpes de David* ve *Tsigane dans la lune* isimli iki şiirinde, Mallarmé *Apparition*'unda mehtaplı gece ile musikiyi birleştirirler. Paul Verlaine, *La lune blanche* isimli şiirinde gecenin şarkısını söyler:

La lune blanche
Luit dans le bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous lá ramée,
O bien-aimée!

diye başlayan bu şiir ile Cenab Şehabeddin'in *Terane-i mehtab* manzumesi arasında konu, şekil ve ahenk benzerliği vardır. 27 haziran 1312 tarihinde *Mektep* mecmuasında çıkan bu manzumede Cenab'ın kullandığı yeni hayâller, bilhassa «saat-i semenfam» terkibi basında gürültüler uyandırmış, şâire «dekadan» adının verilmesine sebep olmuştur. Cenab'ın bu şiirinde de ses ve renk, musiki ve resim birleşmiştir.

28 haziran 1312 tarihinde *Servet-i Fünun*'da çıkan *Makdem-i yâr* manzumesinde de Cenab kelimelerin seslerinden istifade eder.

Pervâne-i zerrîn gibi her zühre-i zerrîn
Titrerdi zümürrüdgeh-i lerzân-ı çemende

beyti onun ünsüzlerden nasıl bir ahenk çıkarmak istediğini gösterir. Biz bu makalede sadece resim mefhumu ile alâkadar olduğumuz için, şiirin pitoresk cephesi üzerinde duracağız. Sone şeklinde yazılmış olan bu manzumenin iki dörtlükle ilk üçlüğünde şâir, sanatkârâne bir mehtaplı gece tasviri yapıyor, çeşitli renkleri terkip ediyor, «pervâne-i zerrîn» ve «zühre-i zerrîn» terkiplerinin getirdiği altın rengini çemenlerin «zümürrüdgeh-i lerzân» ını takip ediyor. Onları, «leb-i sîm-i hıyâban» ın gümüş rengi ile «çeşme-i billûr» ve «cûy-i billûrîn» terkiplerinin billûrluğu tamamlıyor. İkinci dörtlükte Cenab geceyi ve ayı çok güzel bir bütünlük içinde gösteriyor:

Düşmüştü siyeh berk-i şebe şebnem-i sîmîn,
Şebnem gibi titrerdi kamer leyl üzerinde.

Bir «âhû-yı çerende» ile bir «şebpere-i hufte» nin karıştığı bu şâirane tablonun içine, nihayet, bir ay gibi yükselen sevgilinin hayâli giriyor: Cenab gecenin içine bu anî doğuşu şöyle anlatıyor:

Ey dürr-i yetim-i sedef-i şefkatim ey yâr.
Sen bir meh-i zî-ruh gibi yükseliyordun,
Muzlim korunun zılli içinden geliyordun.

Cenab'ın mehtaplı gece mevzuunu işleyen en güzel şiirlerinden biri budur. Bu şiiriyle o, kesif, renkli, aydınlık bir tablo vücuda getirmiş, evvelce bahsettiği hudut, çerçeve, bütünlük ve perspektif kaidelerine tamamiyle riayet etmiştir.

10 teşrinievvel 1313 tarihinde *Servet-i Fünun* mecmuasında Halid Ziya'ya ithafen neşrettiği *Temaşa-yı leyal* adlı uzun manzumesi de güzel bir gece şiiridir. Burada Cenab, sevgilisini kendisiyle beraber «levha-i kâinat» ı seyre davet eder. Tabloyu teşkil eden başlıca resim unsurları, gölge ile ışıktır. Arada gecenin sessizliği ve başka ihsaslardan gelen unsurlar da vardır. Başta her tarafı kaplayan «gölge» ler görülür:

Gölge, hep gölge, her taraf gölge,
Gölgelerle bütün cihan mestûr,
Âsümân yalnızca nîm manzûr.

Sonra buna kontrast teşkil eden ışık unsuru gelir. Karanlık çökünce yanan lâmbaları. Cenab, şu güzel hayâl ile canlandırır:

Bu hıyâban-ı târ-ı nâimde
Camlar üstünde resmeder ancak
Dest-i şeb şu'leden birer zambak.

Sonra tekrar karanlığı ve sessizliği tasvir eden şâir, gözlerini semaya kaldırır ve orada bir bulut kenarından çıkmakta olan ayı görür:

Seyreder bir bulut kenârından
Bir hilâlin nigâh-ı tannâzı
Kalb-i zulmette titreyen nâzı.

Cenab gece ve mehtaplı gece mevzuunu daha bir çok şiirinde ele almıştır. Burada onların hepsini anlatmamıza imkân yok. Yalnız, 16 Mayıs 1312 tarihinde *Servet-i Fünun* mecmuasında çıkan *Son arzu* isimli şiirini zikretmeden geçemeyeceğiz. Bu manzumede mehtaplı gece, saadet içinde ölmek isteyen şâirle sevgilisinin özledikleri bir dekór olur:

Birlikte terk-i cism edelim mevte bir gece,
Mest-i garam iken;
Kursun bahar rûhumuz üstünde gizlice
Bir türbe-i semen;
Gezsin hadîka-i ebediyette el ele
Âmâl-i bâlimiz,
Âvîze olsun âlem-i şevkinde onların
Bir bedr-i mübtedî,
Bir bûse-i muzî tuta fevkinde anların
Bir mâh-ı sermedî.

Cenab'ın yazdığı şiirlerden bir kısmında mevsimleri ele aldığını, bunlarda da muvaffakiyet gösterdiğini söylemiştim. Diğer temler gibi bu tem de bir tekâmül geçiriyor. Şâirin tasvir kudreti arttıkça, mevsimleri de renk ve şekil kazanıyor. Cenab evvelâ mevsimleri sadece tasvirî olarak ele alıyor ve onlara antropomorfik bir karakter veriyor. Şiirlerine musiki ve hareket unsuru karıştıktan sonra tasvir tarzı da değişiyor.

3 Teşrinisani 1311 tarihinde *Hazine-i Fünun*'da çıkan *Lika-yı hazan* manzumesinde sonbahar, beşerî hayâllerle teşbih ediliyor:

Zemîn dü çeşmi yaşarmış kadın gibi muğber,
Semâ dudağını bükmüş çocuk gibi mahzûn.

Dökerdi sisler içinde güneş şikâyetler,
Tazallüm eyler idi gökte sarsar-ı nâlân.

Bir mısrada mevsimin rengi belirtilmektedir:

Bütün cihân sarışın bir melâhate makrun.

Mehtaplı gecelerde olduğu gibi, sonbahar manzaralarına da Cenab bir kadın hayâli karıştırıyor:

Bakıp terahhum ile rûy-ı arz-ı pür-jenge
Soluk dudağı soluk gözleriyle bir duhter,
Verirdi tesliye berk-i hazân-ı bî-renge.

22 Şubat 1311 tarihinde *Mektep* mecmuasında çıkan bir sonede hazan rüzgârı anlatılmıştır; renkten bahis yoktur. Yukarıda zikretmiş olduğumuz *Berk-i hazan* şiirinde sonbahar yaprağının alegorik bir vasıta olarak kullanıldığını görmüştük. 21 Teşrinisani 1313 tarihinde *Mektep* mecmuasında çıkan *Elhan-ı hazan* manzumesinde umumiyetle sonbaharın hissî tarafı bahis konusu olmakta, renklere basit bir şekilde temas edilmektedir: «bu solgun elvah», «zıll-i zerd» gibi.

Sonbahar temini Cenab, en geniş ve en güzel şekilde, 4 Teşrinievvel 1313 tarihinde *Servet-i Fünun*'da çıkan *Temaşa-yı hazan* manzumesinde işlemiştir. Doksan altı mısra tutan bu manzumenin başında şâir, *Temaşa-yı leyal*'de olduğu gibi sevgilisini «ihtizar-ı hazan»ı seyre ve «elem-i arz»a iştirake davet ediyor. Diğer mevsim şiirlerinde olduğu gibi, bu manzumesinde de Cenab, tabiatı beşerî tavır ve hareketler ile canlandırmağa çalışıyor. Sonbaharı zaaf ile diz çöken, dua eden ve zaman zaman hayata dönerek bakan bir insana benzetiyor. Dallarda beşerî hareketlerin akislerini buluyor. Ölüm sar'ası geçiren dallar, «çarpınır, çırpınır, kırar, kırılır, bâd-ı nâlâna haykırır, darılır». Bir üçlükte küçük bir tablo resmediliyor:

Yıkılan lânelerle birlikte
Dökülür âb ü hâke yapraklar,
Na'ş-ı evrak ile dolar laklar.

Yaprakların hareketleri çeşitli beşerî hayâllerle teşhis ediliyor:

O sararmış giyâh, o yapraklar,
Buse-i elvedaa nâ-kadir,
Hasta, firkat-resîde eller.

Dökülürken, ah, o yapraklar
Gamlı hemşireler gibi araşır;
Öyle hemşireler ki gam yaraşır.

Bu düşenler birer nahif eldir.
Öyle eller ki tâlib-i rikkat
Taleb-i rahm için eder hareket.

Bütün manzumede tasvir, Divan edebiyatında olduğu gibi tabiatı beşerîleştiren imajlara dayanıyor. Yalnız Cenab, benzetmeleri ile «rûh-ı kâinat»ı vermeğe çalışıyor, psikolojik bir teme bağlanan imajlar, eski edebiyatta görülmeyen bir insicama kavuşuyor. Gece tasvirlerinde umumiyetle göze hitap eden imajlar kullanan Cenab'ın mevsim tasvirlerinde hareketli imajlar kullanması da dikkate değer.

1897 yılında *Servet-i Fünun*'un mümtaz nüshasında çıkan *Elhan-ı şita* Cenab'ın kendi estetik anlayışına göre yazdığı en mükemmel manzumedir. O burada sanatının bütün vasıtalarını ustalıklı bir şekilde kullanıyor: Şekil, ahenk, kompozisyon ve imajlar birbirleriyle alâkalı tam bir birlik vücuda getiriyor. *Şiir Tahlilleri* (Tanzimat'dan Cumhuriyet'e kadar) adlı kitabımızda bu manzumeyi her cepheden incelediğimiz için, burada tekrar ele almayacağız. Resim bu şiirin sadece bir cephesini teşkil eder. Manzume esas itibariyle müzikal bir anlayışa göre kaleme alınmıştır. Başlıca temlere bağlı imajlar, şiirin umumî kompozisyonu içinde bir leit-motiv olarak görülür. Cenab'ın burada üzerinde durmayacağımız *Riyah-ı leyal* manzumesinde de, tasvirî unsurlar bulunmakla beraber, musiki unsuru galiptir. Cenab'ın şiirlerinde musikiden bahseden makalemizde, seslerle renkler arasındaki münasebetler meselesini ayrıca ele alacağız.

Şimdiye kadar Cenab'ın şiirlerinde tasvir unsurunu, manzumelerinin bütününe hâkim bir tem olarak gördük. Bir alegori, bir oda içi, bir gece manzarası, bir mevsim, manzumenin esas konusunu teşkil ediyordu. Resim fikri, Cenab'ın şiirlerinin dokusunu ören küçük imajlarda da görülür. Bunların tedkik edilmesi de ayrı bir çalışmayı icap ettirir. Diğer Servet-i Fünuncular gibi, Cenab'ın üslûbu da orijinal terkipleri ihtiva eder. Ruh hallerine renk veren, renkleri ruhîleştiren, ihsasları birbirine karıştıran bu terkipler yüzünden, Cenab, de-

kadanlıkla itham edilmiştir. Edebiyatımızda o zamana kadar görülmemiş tasavvurlar vücuda getiren bu terkipler, alışılmış düşünce kadrolarını kırıyor, itiyatları altüst ediyordu. Cenab'ın herhangi bir şiiri, meselâ *Terane-i mehtab* veya *Elhan-ı şita*'sı bu bakımdan gözden geçirilirse, konu aynı kalmakla beraber, imajların şiir boyunca durmadan değiştikleri görülür. Yukarda zikrettiğimiz bir misalde sadece yaprak unsuru birkaç şeye benzetilmişti.

Aynı şeyi daima değişik imajlarla anlatmak, Cenab'ın başlıca hususiyetidir. Onun üslûp çalışmasını bilhassa bu nokta üzerinde teksif ettiği görülüyor. *Takaza-yı üslûb* manzumesi Cenab'ın bu cephesini göstermesi bakımından çok dikkati çekicidir. Şâirin estetiğini nazariye ve tatbikatiyle beraber ortaya koyan bu manzumenin bazı kısımlarını alarak üzerinde durmayı faydalı buluyoruz.

Vücûd-ı fikrime bir şehper-i melek yapsam
Şeb-i elfaz u nûr-ı hulyadan,
Per-i fikrimle havz-ı rüyâdan
Alıp köpükleri zevkimce bir çiçek yapsam:

Benim bütün emelim buydu şiire başlarken...
Per-i fikrimdeki hayat-ı şebâb
Şeb-i elfaz içinde oldu harâb
Çıkarmadan yeni bir nağme târ-ı kafiyeden.

Açıldı şimdi nigâh-ı nâ-huftę beynimde,
Şeb-i hikmetteki hakîkatler
Ezerek rûhumu tekallüs eder
Birer elem gibi parmaklarım cebînimde.

Bütün dimağımı berk-i hazan gibi çevirir
Yeni bir gird-bâd-ı fikr-i hayat,
Yeni bir medd ü cezr-i hissiyat
Bütün sevâhil-i bahr-ı hayâlimi kemirir.

Hadâik-i heyecanımda bir gül-i nevhîz,
Ararım vermek üzre şiirime cân;
Bulurum bir vesile-i heyecan
Ki bâd-ı vezn edemez umduğum gibi tehzîz.

Bu manzume Cenab'ın, diğer Servet-i Fünuncular gibi, üslûba ne kadar ehemmiyet verdiğini, düşüncelerini anlatmak için ne kadar güçlük çektiğini gösteriyor. Aynı metin bize Cenab'ın üslûp anlayışının bilhassa imaj yaratmaya dayandığını da belirtiyor. Fikirlerine şekil veremediğinden şikâyet eden şâir, sadece bu manzumesinde bir sürü imaj vücuda getiriyor. Tamlamalarına dikkat edersek, bunların hemen hepsinin küçük imajları ihtiva ettiğini görürüz: «vücud-ı fikr», «şeb-i elfaz», «nur-ı hülya», «per-i fikr», «havz-i rüya», «târ-ı kafiye», «şeb-i hikmet», «gird-bâd-ı fikr-i hayat», «medd ü cezr-i hissiyat», «sevâhil-i bahr-i hayâl», «hadâik-i heyecan», «bâd-ı vezn» v.s.

Cenab'ın bütün şiirlerinin içi böyle küçük küçük bir yığın imajla doludur. Bunlar gösterir ki, onun manzumeleri sadece bütün itibariyle değil, teferruat bakımından da resme has bir karakter taşır. Bunlar Cenab'ın şiirlerini son derece süslü gösterirler. Sürekli imajlardan örülmüş olan bu üslûpla Divan üslûbu arasında bir benzerlik vardır. Divan üslûbu da imajlarla yüklüdür. Yalnız, Divan üslûbunun nescini dokuyan imajlar, umumiyetle klişe ve orta malı olduğu halde, Cenab'ınkiler yeni ve orijinaldir. İkinci Meşrutiyet'ten sonra, yalnız kelime bakımından değil, zevk bakımından da halk şiirinin sade güzelliğine dönen Türk zevki, bugün bu kadar fazla süsü kaldıramıyor. Yahya Kemal'in *Ses* şiirini okuyan Cenab Şehabeddin «bunda ne var» diye sormuş[4]. Sadelik ona âdeta şiirin ortadan kalması gibi görünmüş. Cumhuriyet devri şâirleri sadelik bakımından Yahya Kemal'den de ileri gittiler. Bazıları şiirden benzetmeyi tamamiyle kaldırdılar. Eski Türk edebiyatındaki aşırı süslülük onları «edebiyatsız edebiyat» adını verdikleri alelâde konuşmaya kadar götürdü. Cenab'ın zevki ile bugünün zevki birbirine tamamiyle zıt iki kutup teşkil eder.

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. 5, 1953, s. 15-31.

(4) Bu anekdotu bizzat Yahya Kemal'den işittim.

CENAB ŞEHABEDDİN'İN ŞİİRLERİNDE SES VE MUSIKÎ

Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde resim kadar musiki de mühim bir yer tutar. O, Parnasse şâirlerinden «tablo gibi şiir» yazma usulünü öğrendiği gibi, symboliste'lerden de «musikiyi taklit eden şiir» tarzını öğrenir. *Temâşâ-yı leyal, Elhan-ı şita* manzumelerinin isimleri bile onun tabiatı idrak ve anlatma hususunda göz ve kulağa vermiş olduğu ehemmiyeti gösterir. Cenab için varlık, yaşanan bir şey olmaktan ziyade, seyredilen ve işitilen bir şeydir. Bu bakımdan o, hayatın trajedisini bütün şahsiyeti ile kavrayan Tevfik Fikret'ten ayrılır. Cenab için şiir, hayatı uzaktan temaşa etmek için arkasına çekilinen bir «sihirli pencere» dir. Şâir ızıraplarını bir «çare-i fennî» ile hafifletemezse, hayatın ağırlıklarını «evzan ile tahfif» e çalışır. Ömrün nakaratı, ona göre «bî-kafiye bir sayha» dır. Ufuklarında bir efgân işittiği zaman derhal «revzene-i vezn» e koşar. Zira:

Elhân arasından görünen manzara-i gam
Bir hâle-i handanda durur sâkit ü sâbit.

O şiirleri ile hayatın ıztıraplarını süslü bir tablo veya zevkle dinlenen bir musikî haline getirir. Yukarıdaki ifade ve mısraların alındığı *Şiirim için* adlı manzumesinde Cenab, şiir yazmaktan maksadının ne olduğunu şöyle açıklıyor:

Şiirimle demâdem olurum müğfil ü mes'ud:
Tezhib ederim nûr-ı hayâlât ile derdi,
Bir dûd-ı zer-endûd u teselli ile mahdûd
Bir levha olur her elemin çehre-i zerdi[1].

Bu mısralar, Cenab'ın şiir estetiğinde resim ve musikî fikrinin tuttuğu yeri gös-

(1) Servet-i Fünun, c. XX, nr. 495, 10 Ağustos 1317.

terdiği gibi, hayat görüşü ile olan yakın ilgisini de belirtiyor. Cenab'ın şahsiyetini kazandıktan sonra yazmış olduğu bütün şiirlerde resim ve musikî kavramlarını ifade eden kelimelere sık sık rastlanıldığı gibi, bunların konu ve yapılarında da bu iki sanatın büyük tesiri görülür.

Şiir Tahlilleri (Tanzimat'dan Cumhuriyet'e kadar) nde Cenab'ın bir şiirini bu bakımdan incelemiştik[2]. Bu yazıda tasvir ile ilgisiz olarak sadece ses ve musikî unsurunu gözden geçirecek, ancak sesin uyandırmış olduğu imajlar dolayısiyle resim ve musikî kompozisyonu üzerinde duracağız. Bir phonostylistique araştırmasını icap ettiren dil musikîsine de burada, yeri geldikçe, çok kısa olarak temas edeceğiz. Cenab'ın ünsüz ve ünlü oyunları ile aliterasyon ve diğer ahenk vasıtalarını kullanış tarzı çok dikkate değer. Bu konuda şimdiye kadar ilmî bir tedkik yapılmamıştır[3].

Yalnız Cenab değil, bütün Servet-i Fünuncular, nazımda ve nesirde musikîye, hem konu, hem üslûp tekniği olarak büyük ehemmiyet vermişlerdir. Halid Ziya hemen hemen her romanında, bir münasebetle musikîden bahseder. Kahramanları umumiyetle musikîye aşinadır. *Mai ve Siyah* romanı Ahmed Cemil'in hayatının iki safhasına tekabül eden, mai ve siyah adını verebileceğimiz iki musikî parçası ile başlar ve sona erer. Başlangıçta bu hayâlperest delikanlıyı biz Tepebaşı Bahçesi gazinosunda Waldteufel'in bir valsini dinlerken görürüz. Yıldızlı gecenin içinde havayı dolduran bu musikî ona bir «bârân-ı elmas» gibi gelir[4]. Hayatta bütün ümitlerini kaybettikten sonra, Süleymaniye'deki fakir evlerinin bir odasına çekilerek ağladığı zaman sokaktan geçen kör ve yaşlı dilencinin ümitsizlik dolu siyah ilâhisini işitir[5]. Halid Ziya, o usta kalemi ile sadece kahramanının bu iki musikîden duyduğu intibaları kaydetmekle kalmaz, sentaksı ile onların iniş ve çıkışlarını da taklit eder. Mehmed Rauf bizzat bir meloman olduğu gibi[6] kahramanlarına da bu merakı aşılar. *Eylûl* romanında musikî Suad ile Necib'in aşk duygularını geliştiren, ruhları arasında köprü kuran bir sanattır. Tevfik Fikret'in şiirlerinde de musikî baştan sona kadar hem bir konu, hem de stilistik bir unsurdur[7].

(2) İlâveli 4. bsk. İstanbul 1969, s. 82-91; 5. bsk., s. 93-101.
(3) Şiirde fonetik unsurların stilistik tesirleri hakkında bk. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret, İstanbul 1971, s. 170-197.
(4) Mai ve siyah, İstanbul 1330, s. 25.
(5) Aynı esr., s. 404.
(6) Hüseyin Cahid, Edebî Hâtıralar, İstanbul 1935.
(7) Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret.

Servet-i Fünunculardan önce Abdülhak Hâmid ile Recaizade Ekrem de şiirlerinde ses intibalarına yer vermişlerdir. Meselâ Abdülhak Hâmid *Külbe-i iştiyak* isimli manzumesinde seher vakti bir vadinin içinde duyduğu sesleri şöyle anlatır:

Seher bin cûybar-ı hüsn-i aheng ü sadâ yekdem,
Kılar meks ettiğim vâdi-yi samtı hüzn ile hurrem[8],

Kürsi-i istiğrak şiirinde ses intibaları daha zengin ve çok daha dikkati çekicidir:

Sükûnetle kuşanmış hâyhûy-ı şehri gûş eyle,
Sehab-ı handerîz ü berk-ı yekser-kahrı gûş eyle,
Ağaçlardan çıkan efkârı şeyr et, nehri gûş eyle,
Bu vahşetgâhta sen gel benimle dehri gûş eyle.

.....

Döner vâdide dûradûr bir ses, rûdlar çağlar.

Geçer peyk-i sabâ dûşunda aks-i cûşiş-i deryâ,
Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ[9].

Fakat Hâmid'in eserlerinde dinî ve felsefî düşünce estetik duygulara galiptir. O, Servet-i Fünuncular gibi «sanat için sanat» nazariyesini güden, sanata her şeyden üstün değer veren bir estet değildir. Ruhî muhtevası Hâmid kadar zengin olmayan Recaizade Ekrem ihsaslarına Hâmid'den daha fazla bağlıdır. Servet-i Fünunculardan önce o «tablo gibi şiir» yazdıktan başka, tabiat seslerine ve bizzat musıkîye Hâmid'den daha çok yer vermiştir. Bülbül sesinden almış olduğu intibaları anlatan manzumeleri devrinde sevilmiş ve tanzir edilmiştir.

İkinci Zemzeme'deki *Nağme* adlı uzun şiiri Servet-i Fünunculardan önce musıkî temini geniş surette işleyen örneklerden biridir. Bu manzumesinde Recaizade Ekrem ses ile Tanrı, insan, tabiat arasındaki münasebetler üzerinde du-

(8) Bulgurluzade, Bedayi-i edebiye, İstanbul 1329, s. 25.
(9) ayn. esr., s.68, 70.

rur. *Nağme* «nidâ-yı Hak» dır. Hayatı değiştirici bir kuvveti haizdir. O insanın içindeki ruhu uyandıran «bir sırr-ı garib-i nühüfte» dir. Müminler yakarış sesleri ile Tanrı'ya doğru yükselirler. Savaşlarda erleri şehadete sevkeden de sestir. Şâir sesin çeşitli tesirlerini anlattıktan sonra kendi üzerinde bıraktığı intibaa geçiyor ve şöyle diyor:

Doldukça seninle gûş-ı hûşum,
Rûhum süzülür, gider semâya.
Savtın gibi fikr-i pür-hurûşum
Ol feyz ile başlar itilâya.
Pür-aşk u garâm olup derûnum,
Giryân-ı nişat olur uyûnum[10].

Yaşadıkları devir ve aldıkları terbiye icabı, dinî, siyasî ve sosyal duygulardan çok estetik bir hayat görüşüne sahip olan Servet-i Fünuncular, bütün güzel sanatlarla beraber musıkîyi de başlıca zevk ve saadet kaynaklarından biri yapmışlardır. Sanat onlar için hayatın yerini tutan, hayattan daha güzel ve ulvî bir varlıktır. Bundan dolayı bu neslin eserleri hem estetik düşünce, hem de estetik meziyetleri bakımından daha önceki nesillerinkinden çok üstündür. Halid Ziya ve Mehmed Rauf'un romanlarında Batı'nın musikîşinaslarından ve eserlerinden bahsedilir. *Servet-i Fünun* mecmuasında musıkîşinaslara dair makaleler neşrolunur. Cenab Şehabeddin de musıkîye, musıkî ile edebiyat arasındaki münasebetlere dair bir çok yazılar yazar. Meselâ 1312 yılında *Servet-i Fünun*'da çıkan «Fransız edebiyat-ı cedîdesine» dair bir makalesinde yeni Fransız şâirlerinin musıkîye vermiş oldukları ehemmiyeti şöyle belirtiyor:

«Edebiyat-ı franseviyenin mevadd-ı lâfziyesine Wagner'in zemzeme-i dehası bir piş-aheng-i teşvik olmuştur. Wagner neşâid-i kalbiyenin en rakiklerini ihtizazat-ı musıkîye ile ihsas ve ifade ettiği gibi, Fransız üdebâ-yı cedidesi de elfazın medlûlât-ı lûgaviyesiyle anlatılamayacak olan şeyleri aheng-i beyan ile gûş-ı ruha isma etmek istiyorlar. Bunların üstadlarından olan Paul Verlaine bir kıt'asında: «Ahenk, yine ahenk, daima ahenk... Her şiirin bir ruh-ı sazendeden eşfak ve semâvata yükselen bir şey-i perran gibi naneleri, kekikleri koklayarak zemzemesaz olan bâd-ı seher gibi olmalıdır.» diyor.

«Bu gün inşad edilen Fransız eş'arında öyle bir ahenk vardır, ki bunu Lamartine'in, Victor Hugo'nun şiirlerinde bulmak mümkün değildir.

(10) İkinci Zemzeme, İstanbul 1300, s. 12-16.

«Bu ahenk merakı Fransız üdebâ-yı cedidesine bir şey kazandırmış yahut bir şey kaybettirmiştir: Wagner'in bestelerindeki lezzet ve halâveti duymak için musıkîşinas olmak lâzım geldiği gibi Fransız şübban-ı üdebâsının âsâr-ı karîhasını his ve idrak için de edebiyat ile perverde bir ruh-ı rakik-i şâirane lâzımdır. Her fransızca bilen bu âsâr-ı cedideyi anlayamaz. Paul Verlaine'in mümtaz şakirtlerinden Albert Samaine'in bir manzumesinde dediği gibi: «Mâna-yı seyyali, su altında Ophelia'nın saçları gibi dağılan sarışın beyitler... Bulut gibi, sada gibi ele geçmez şiirler... Ruha ancak leziz bir nüvâziş gibi dokunan muattat, asabî, leyal-i muhabbet neşideler...» şüphe yoktur ki, herkesin anlayacağı bir lisan ile yazılamaz. Ya nezahet-i şiiriye ve rikkat-i fikriyeyi fedâ etmek yahut rağbet-i kariinden vazgeçmek... İşte bunlardan birini alıp ötekini bırakmağa mecbur olunca Fransız şübban-ı kalemi âhad-ı kariinin şamata-i takdirine vezn-i hafî-i şiirin zemzeme-i tahsin-i mahremânesini tercih edivermiştir. Bu fedakârî-i nezahat-perverâneden dolayı belki kaybetmişler, fakat şiir ve edebe şüphesiz kazandırmışlardır.»[11]

Bu satırlar, tıpkı resim meselesinde olduğu gibi, musikî mevzuunda da Cenab'ın çağdaş Fransız şâirlerini örnek tuttuğunu gösterir. Fransız şâirleri nasıl ince bir musikî fikri ile üslûplarını herkesin anladığı müşterek dilden ayırmak mecburiyetinde kalmışlarsa, Cenab ve diğer Servet-i Fünuncular da aynı estetiğe uyarak devrinde ve daha sonra ancak hususî bir dikkat ve hazırlık ile anlaşılabilen ve zevkine varılan bir üslûp vücuda getirmişlerdir.

Cenab bu makalesinde şiirin fonetik yapısı ile musikî arasındaki münasebetten de bahsediyor. Halbuki bizim burada ele almak istediğimiz konu daha ziyade ses ve musıkîdir. Cenab ve Fikret'in musıkîyi konu olarak almayan şiirleri de müzikal bir karakter taşır. Dil musıkîsi onların bütün duygularına refakat eder. Fakat onları bu tekniğe götüren örnekleri Fransız şâirlerinde olduğu gibi bizzat ses ve musikîye karşı duymuş oldukları derin alâkadır.

Cenab'ın şiirlerinde ilk ses intibalarına daha Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'nin sekizinci sınıfında talebe iken neşretmiş olduğu *Tamat*'ta rastlıyoruz. *Bir dağdan inerken* adlı manzumesinde Abdülhak Hâmid'in *Hyde Park'tan geçerken* adlı şiirini taklit eden genç şâir, Hâmid gibi bir kuş sesini anlatır :

Nedir bu zulmet içre berk urur bir lem'aver bir ses?
Nedir bu samt-ı hiçâhiç içinde devreder bir ses?
Nidâ-yı hâtifidir, san semavata gider bir ses,
Bu ahenk ile göklerden san istinşad eder bir kuş.[12]

(11) Servet-i Fünun, c. XII, nr. 297, 7 Teşrinisani 1312.
(12) Tamat, İstanbul 1303, s. 51.

Bu manzume Hâmid'in şiirlerinin bir taklidi olmakla beraber birinci mısradaki «Karanlık içinde şimşek çaktıran ışıklı bir ses» imajı yeni ve orijinaldir. Servet-i Fünuncular resimden gelen renk meraklarını bütün ruh hallerine teşmil ettikleri gibi sese de teşmil etmişler, bu suretle audition colorée denilen «renkli işitme»yi şiirde bir moda haline getirmişlerdir. Yukarıki imaj Hâmid'in kelimeleri ile tesadüfen bulunmuş hissini vermektedir. Cenab Şehabeddin bundan on yıl sonra yazmış olduğu şiirlerde ses intibalarını sistematik olarak visuel bir hale sokacaktır. *Tamat*'ta bulunan *Mahsûl-ı mâtem* isimli manzumede de Hâmid'in «gürültülü dünya görüşü» nü hatırlatan bir ses intibaı vardır :

Gökten geliyor hezâr feryâd.
Bir bârika san şehid kanlı,
Bir şârika san ümit şanlı,
Bir sâika san yezîd canlı,
Bir velvele, ki sımâh çatlar,
Bir gamgama sanki hâk patlar[13].

Cenab *Tamât*'ı yazdıktan sonra Fransa'ya gitmiş, orada Fransız şiirini öğrenmiş, Türkiye'ye döndüğü esnada da Türk şiirini bir hayli değişmiş bulmuştur. Hâmid ve Ekrem'den sonra gelen, edebiyat tarihine büyük isimler vermeyen zayıf ilhamlı, taklitçi, tercümeci bir ara nesil[14] gittikçe baskısı artan istibdadın ve eski şiir zevkini kısmen yenileyen Muallim Naci'nin tesiri ile şiirin muhteva ve üslûbunu değiştirmiştir. Bu sıralarda Hâmid ve Ekrem'in muhtevacılığına karşı, dile ve şekle ehemmiyet veren bir cereyan başlar. Cenab bir taraftan Fransa'da öğrenmiş olduğu yeni şiir metodunu denerken, diğer taraftan Divan edebiyatının musikî ve ahengine uygun manzumeler yazar. 1310 yılında çıkan bazı manzumelerinde bülbül sesinden bahseder. *Mektep* mecmuasında çıkan *Terci-i hayâl* manzumesinde sevgilisinin sesi ile bülbül sesini karşılaştırır :

Perî-i aşk ile demsâz-ı şevk olan bülbül
Susar, işitse o âheng-i pür-dalâlinizi.[15]

Hayâl bakımından yeni olmayan bu beyitte Cenab'ın p,s,ş,r konsonantları ile bir ahenk yaratmağa çalıştığı görülüyor. *Muhabbet* isimli manzumesinde

(13) Tamat, s. 58.
(14) Bu ara nesil ve faaliyetleri hakkında bk. Tevfik Fikret, s. 9-13.
(15) Mektep, nr. 10, 5 Mayıs 1310.

aynı hayâl değişik bir şekilde tekrarlanmıştır. Burada da şâir bazı ünlü ve ünsüzler üzerinde ısrar ediyor :

Taze lebini bûs edeli mürg-i muhabbet,
Gönlüm gibi şeb-tâ-be-seher nağmeserâdir,
Demsazı, hem-âvâzıdır âheng-i tabiat,
Gönlüm gibi şeb-tâ-be-seher nağmeserâdır[16].

Cenab'ın 1311 yılında çıkan manzumeleri hem tasvir, hem musikî bakımından büyük değişiklikler gösterir. *Mürg-i siyah* adlı allegorik manzumesinde renk ile ses intibaını birleştiren şu mısralar vardır :

Tevâli-i fusûla rağmen eylerdi figan her dem,
Onun olmuştu minkar-ı siyeh-rengi ile tev'em,
Yürekler parçalar surette pür-tesir bir ahenk.[17]

Cenab bu şiirinde henüz yeni hayâlleri şiire sokarken büyük bir güçlük çekiyor. «Siyah renkli bir ahenk» tasvirini anlatırken ifadesini acemi bir şekilde parçalıyor. *Zavallı Hasta* isimli manzumesinde bahar kuşlarının bir hastaya «teranelerle mezar kazdığını» söyler. *Gülbûse-i aşk* manzumesi kompozisyon bakımından dikkate değer. Bu şiir Hâmid ve Ekrem'in şiirlerinden çok ayrı, yeni bir musikî tekniğine göre yazılmıştır. Bu şiirde kelimeler ve mısralar manzume boyunca çalınan bir plâk gibi döner :

En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Bir mevsim ufuktan küreyi tazeliyordu.
En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Bir bâd-ı rebiî seni yelpazeliyordu.

En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Bir bahçede, bir gülbünün altında idin sen.
En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Âmâl ü hayâlât ile lebrîz idi sînen.

(16) Mektep, nr. 14, 30 Haziran 1310.
(17) Mektep, nr. 11, 10 Teşrinievvel 1311.

En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Şeyler dil-i masûmunu eyler idi tahrîk.
En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Kuşlar, kelebekler seni eyler idi tebrîk.

En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Bir lerze senin kalbini bûs eyledi nâgâh.
En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
Bir aşk idi ol bûse, fakat bilmedin eyvâh[18].

Dikkat olunursa, burada sadece birinci mısra değil, aynı zamanda bu mısraın ihtiva ettiği bazı ünlü ve ünsüzler de şiir boyunca tekrarlanmaktadır. Manzumede tasvir edilen şâirane bir manzara da bulunmakla beraber, kuvvetli ses intıbaı görme duyusuna galip gelmekte, kulakta âdeta rahatsız edici bir uğultu hâsıl olmaktadır.

Cenab'ın bu tarihten sonra yazmış olduğu bütün şiirlere dikkatle işlenilmiş bir şiir musikîsi refakat eder ve tabiat sesi veya insan sesi manzumelerinin başlıca konusu olur. *Rîh-ı âsif* adlı manzumesinde sonbaharı baştan sona kadar bir ses idraki olarak anlatır ve bu ses idrakini ünlü ve ünsüzlerin ahengi ile taklit eder :

Âsmândan safîr-i bâd-ı vezân
Ediyor gûş-ı arza istilâ!
Bütün âfâkı eyliyor imlâ,
Koparak yerden ah ü zâr-ı hazân!

Oluyor her sehâbeden rîzan
Bir çekâçâk-i dilhırâş-ı belâ,
Sanki ağlar avâlim-i bâlâ,
Sanki yekser zemîn olur lerzan[19].

Bir sonenin ilk iki kıtasını teşkil eden bu sekiz mısrada şâir ıslıklı, vızıltılı, çatırtılı uluyan bir rüzgâr intibaını ses taklidi (onomatopée) ile vermek için z'li ka-

(18) Hazine-i Fünun, 17, 5 Teşrinievvel 1311.
(19) Mektep, c. IV, nr. 23, 22 Şubat 1311.

fiye ve kelimeleri, s ve k ünsüzlerini, uzun a, ü, u, o ünlülerini çok kesif bir şekilde kullanıyor. 1312 yılında neşrolunan *Âb u ziyâ* adlı manzumesinde görme duyusu ile işitme duyusu muhteva bakımından güzel bir terkip yaptığı gibi, şiirin kelime musikîsi de buna refakat eder :

Gark-ı nûr u sürûd idi deryâ,
Sanki bir sesle bir çağıltı idi,
Suda her katreyi eden imlâ!

Görülen bir ziyâ-yı şüste-lika,
Duyulan tatlı bir çağıltı idi,
Sanki ağlardı âb içinde ziyâ![20]

Hâmid ve Recaîzade Ekrem'in dinî ve felsefî mânâlar buldukları deniz, Cenab için sadece duyuları okşayan fizikî bir varlık oluyor. Tabiatın estetik idraki âdeta onu metafizik mânâlarından soyuyor.

Aynı sene Cenab'a ve Servet-i Fünunculara yeni imajları dolayısiyle décadent adını verdiren meşhur *Terâne-i mehtab* şiiri neşrolunur. Adından da anlaşıldığı üzere bu şiir de muzikal bir anlayışa göre yazılmıştır. Fakat burada musikî şiirin teminde değil, kompozisyon ve üslûbundadır. Tekrarlanan mısralar, tekrarlanan ünlü ve ünsüzler okuyucuda bir şarkı intibaını uyandırır. Yalnız bir beyitte şâir :

Her gûşeye doldu
Elhân ile envâr[21]

diye bu mehtaplı gece âlemini sesle ve renklerle doldurmaktadır.

Nısfü'l-leyl adlı manzumesinde yine aydınlık bir bahar gecesi tasvir olunmuştur. Fakat burada görme duyusu kadar işitme duyusuna hitap eden unsurlar da vardır. Sükût ile ses, ışık ile gölge gibi birbirine zıt fakat birbirini tamamlayan iki varlıktır. Uyuyan deniz karanlık dalgalarını sedef sahillere yatırınca dağlardaki kokulu gölgeler âleminde ahular hulya içinde dolaşır. Ve bir sükût ve ses dünyası başlar :

---

(20) Servet-i Fünun, nr. 270, 2 Mayıs 1312.
(21) Mektep, nr. 41, 27 Haziran 1312.

Bir şâd-ı hâb içinde keser ihtizâzını
Evtâr-ı şahsâr,
Eyler küşâde arza şebistân-ı nâzını
Bir samt-ı hoşgüvâr,
Serper bu samtın üstüne bir çeşme-i nihân
Dürdâne-i sürûd,
Peydâ olur leb-i siyeh-i şebde nâgehân
Bir lerze-i dürûd[22].

Yukarıki mısralarda dallar, titreyislerini kesen bir musikî âleti (evtar), sükût, geceyi dolduran maddî bir varlık gibi tasvir olunuyor. Bu sükûtun üstüne gizli bir çeşme şarkı incileri döküyor ve gecenin siyah dudağında bir dua mırıltısı başlıyor. Şâir bu sükût ve ses temini teksif ettiği ş, s, r, d ünsüzleriyle fonetik olarak taklide çalışıyor.

Serper bu samtın üstüne bir çeşme-i nihân
Dürdâne-i sürûd

mısraında s alliterasyonu bir suyun üzerinde sektirilen bir taş parçası gibi mısra boyunca koşuyor.

Bu yılın en dikkate değer şiirlerinden biri de *Riyâh-ı leyal*'dır. Serbest müstezat şeklinde yazılan bu manzume hem kompozisyon, hem fonetik bakımından son derece muzikal bir yapıya sahiptir. Vezin değişmeleri, muhtelif mısra ve kelimelerin tekrarı, her mısraı dolduran konsonant ve vokal oyunları Cenab'ın bu şiiri yazarken musikî fikrinden hareket ettiğini açıkça gösterir. Şiiri baştan sona kadar kat'eden leitmotiv de «ses» kelimesidir. Bu şiirin sadece birinci parçasını alarak şâirin konu, kompozisyon ve fonetiği nasıl bir musikî anlayışı içinde kaynaştırdığını görelim :

Ey gizli kebûterlerin âheste sürûdu,
Ey mirvaha-yı lâne-i mürgan,
Ey bâd-ı hırâmân,
Âfâka ince gecenin sütre-i dûdu
Başlarsın ufuktan seyelâna
Bâlin-i cihâna.
Ol dem ki olur ey tarab-âmuz-i hayâlât,

(22) Mektep, nr. 38, 6 Haziran 1312.

Bir nây-ı zümürrüd gibi nâlân
Destinde nihâlân...
Ol dem, ki olur dest-i billûrunda semâvât
Bir çeng-i dilâviz-i müzehheb,
Bir ûd-ı mükevkeb
Ol dem getir andan bana ey bâd-ı peyem-res,
Andan bana sen gizlice bir ses,
Ey bâd-ı peyem-res,
Ol dem getir andan bana sen gizlice bir ses;
Ol dem götür ey bâd-ı şebangâh
Benden ana bir âh![23]

Şiirin esas temi basit, hatta basmakalıp, Divan edebiyatında çok tekrarlanmış bir kavramdır. Şâir gece rüzgârına sevgilisinden bir ses getirmesi ve ona kendisinin ahını götürmesi için yalvarıyor. Fakat Cenab icat ettiği imajlar, kompozisyon ve müzikal unsurlarla bu basit mefhumu zengin ve karışık bir varlık haline getiriyor. Cenab'ın diğer şiirlerinde de yeni, derin bir mânâdan ziyade, şekil ve üslûp dikkate değer. Onda esas olan konu değil, konuyu işleme tarzıdır.

Bu parçada rüzgâr ve onun vasıtasıyle diğer varlıklar bir sürü imaj doğuruyor: Birinci mısrada şâir gecenin kokulu rüzgârını, «riyah»ı, «gizli güvercinlerin aheste sürûdu» na benzetiyor. İkinci mısrada rüzgâr «mirvaha-i lâne-i mürgan» oluyor. Daha sonra «bâd-ı hırâmân» «başlarsın ufuktan seyelâna» mısraları ile onun akıcılığı üzerinde duruyor. Bu benzetmelerle rüzgâr, muhtelif vasıfları haiz olan kompleks bir varlık haline getirilmiştir. Sonraki mısralarda rüzgâr, geceye ait unsurları bir musikî âleti gibi çalan kozmik bir musikîşinas şekline giriyor. Bu hayâller besteleyicisinin elinde dallar bir «nay-ı zümürrüd» gibi inliyor; «dest-i billûr» unda, gökyüzü «bir çeng-i dilâviz-i müzehheb» bir «ûd-ı mükevkeb» haline geliyor. Bu suretle Cenab ağaçları, semayı ve yıldızları bir musikî âleti şekline sokmuş oluyor. Daha sonraki mısralarda şâir, rüzgâr-musikî-varlık ana tasavvurunu çeşitli unsurlarla tekrarlıyor :

Ey bâd-ı muganni, ki hadâikte verirsin
Her nağmeye, her saza muâdil
Yapraklara bir dil
.....
Ey dağların en sâf u tabiî nakarâtı,
Tekrir-i sürûdunla ağaçlar

(23) Servet-i Fünun, nr. 273, 23 Mayıs 1312.

Cûlar gibi çağlar.
Dağlarda akan çeşmelerin hoş nagamâtı
Eyler seni ey bâd-ı tabiat
Dağdan dağa davet
Ey zemzeme-fermâ-yı ser-âheng-i sahârî,
Her sûdan edersin dil ü câne
İsâl-i terâne!
.....
Mizmar-ı serâdan gelen âsûde nevâlar
Cûlardaki sazende hayâlât.
Dağlardaki esvat,
Ebhar ü sevâhildeki bî-hûde sadâlar.

Bu parça gösteriyor, ki şiirde rüzgâr dolayısiyle tabiattaki her şey sesli, müzikal bir varlık haline getirilmiştir. Rüzgâr bir vesiledir. Başka şiirlerinde kâinatı bir «tablo» gibi seyreden Cenab, bu şiirinde onu çeşitli sesler çıkaran âletlerden mürekkep bir «orkestra» gibi dinliyor. Bu makalenin daha başında Cenab'ın varlığı estetik bir zaviyeden gördüğünü, onu resim veya musikî haline getirdiğini söylemiştik. Bu şiir kâinatın bir musikî gibi idrakinin dikkate değer bir misalidir. Bu suretle Hâmid ve Ekrem'in dinî-felsefî kâinat görüşünden tamamiyle uzaklaştığını bir kere daha işarete bilmem lüzum var mı? Yukarıki parçalarda, Cenab'ın vezin, sentaks ve fonetik vasıtasıyle musıkîyi nasıl kompozisyon ve üslûbuna da hâkim kıldığını burada ayrıca göstermeyeceğiz. Daha ilk bakışta bu, fark olunuyor.

1312 yılında yazdığı şiirlerde Cenab bir taraftan tabiattan aldığı intibaları bir musıkî haline sokarken, diğer taraftan insan sesinden almış olduğu intibaları da şiir konusu yapıyor. 1311 yılında çıkan *Büyük valide* adlı manzumesinde, ihtiyar bir kadının torununa ninni söyleyişini tasvir etmişti[24]. 1312 de *Büyük annemin sesi, Validemin sesi, Çocuk sesi* diye üç şiir yazıyor. Bu üç ses onda çeşitli imajlar uyandırıyor: «bir uzun asrın altından gelen» büyük annenin sesini, ona «harap bir kasrın sakin derinliğini, yıkılmış bir çeşmenin şırıltısını, uyuyan bir nehrin ihtizazını» hatırlatıyor[25]. Validenin sesi, «şâirin başında daima söylenen bir dua, boş ve gamlı gecede bir teselli yuvası, kalbine katre katre dökülen şifalı bir su» gibi geliyor[26]. «Kavâid-i sarf ve nahve meydan okuyan»

(24) Mektep, nr. 21, 8 Şubat 1311.
(25) Mektep, nr. 32, 13 Haziran 1312.
(26) Mektep, nr. 32, 13 Haziran 1312.
(27) Mektep, nr. 43, 11 Temmuz 1312.

çocuk sesi, meleklerin ezberledikleri istikbali müjdeleyen bir sestir[27]. *Sürûd-ı sehhar* adlı hikâye tarzında uzun bir manzumesinde bir köylü kızın bir bahar sabahı ışıklar içinde dereden su almağa giderken duyduğu bir kaval sesi üzerine onu çalan çobana görmeden âşık oluşunu anlatıyor:

Bu anda meşçereden bir terâne-i mahzûn
Dağıldı titreyerek: Bir kaval sesiydi bu ses!
Bu ses gelince kızın gûşuna lebinde nefes
Kesildi; destini vaz etti kalbine; zîrâ
Kaval çalan çobana oldu görmeden meftûn!
Ona muhabbeti etti bu nağmeler ilham:
Göründü rûhuna gûya sabâh içinde sabâh![28]

Elhân-ı nâlân isimli manzumede Cenab sokakta keman çalarak dilenen bir adamı tasvir ediyor. «Ahengin elini» geçenlere uzatan bu yaşlı dilenci mûsıkiyle «beyân-ı sefâlet» eder ve figanlarını anlatır. Bir güzel bestenin yardımı ile susuzluklar, açlıklar ilân ederken keman âciz elinde titrer, her telden bir âfet akar. Dilencinin bu tesirli musıkîsini dinleyen şâir düşüncesini bütün ses ve ahenk âlemine teşmil ederek şöyle diyor:

Neler gizler, eyvah! âlemde âhenk;
Alelekser inler leb-i cemde âhenk;
Alelekser ağlar terennümle insân!

Zemîn cism-i insâna oldukça mesken,
Çıkar âsümâna bütün yer yüzünden
Enînler, bükâlar, figanlarla elhân![29]

Cenab, 1313 yılında resim ile musıkîyi en mükemmel şekilde birleştiren dört manzume yazmıştır, ki bunların dördü de çok sevilmiş ve antolojilere alınarak tekrar tekrar neşrolunmuştur. Bunlar *Temâşâ-yı leyâl, Temâşâ-yı hazân, Elhân-ı şita* ve *Yakazât-ı leyliyye* adlarını taşır. Evvelce görmüş olduğumuz şiirlerinde olduğu gibi Cenab bu manzumelerinde de temlerini müzikal bir kompozisyon ve üslûp ile işler, gözönünde çeşitli manzaralar ve imajlar canlanırken kulak: vezin, sentaks, kelime tekrarı ve fonetik oyunlarından gelen kuvvetli bir musıkî intibaını alır. *Temâşâ-yı leyâl*'de imajlar daha ziyade visuel'dir. Fakat bazı parçalarda sükût temi de yer alır:

(28) Servet-i Fünun, nr. 282, 20 Temmuz 1312.
(29) Mektep, nr. 44, 18 Temmuz 1312.

Şimdi her kûşe ebkem ü câmid:
Ne ağaçlarda zemzemât-ı riyâh,
Ne hadâikta ihtizâz-ı cenâh...

Her taraf hufte, her taraf râkid,
Sanki engüşt-ber-dehân melekût,
Bütün eşyâya der: Sükût, sükût![30]

Temâşâ-yı hazân manzumesinde sonbahar hem bir renk, hem de bir ses olarak tasvir olmuştur. Şâir sevgilisini hazan rüzgârının çıkardığı sesleri dinlemeğe davet eder:

Sevgilim, dinle, işte bâd-ı hazân
Müteverrim misâli öksürüyor,
Hem de bir öksürük ki çok sürüyor;

Bir bahâr-ı terennümün her an
Çâk olur sanki sadr-ı hâtırası:
Bu suâlin kesilmiyor arası;

Kâinat oldu sanki sertâser
Bir büyük hastahâne-i etfâl,
Öyle bir yer ki pür-hurûş-ı suâl.[31]

Burada verem, hastahane, öksürük imajlarını doğruran âmil rüzgârın çıkardığı seslerdir. Daha sonra dalların sar'a içinde çırpınışlarını sentaks ve fonetik oyunu ile taklit eder:

Sar'a-i ihtizâr içinde gusûn
Çarpınır, çırpınır, kırar, kırılır;
Bâd-ı nâlâna haykırır, darılır...

Elhân-ı şitâ manzumesinde karların yağışı, müzikal bir kompozisyon ve ses idraki içinde tasvir olunmuştur.[32]

(30) Servet-i Fünun, nr. 346, 16 Teşrinievvel 1313.
(31) Servet-i Fünun, nr. 347, Teşrinievvel 1313.
(32) Bu manzumeyi Şiir Tahlilleri adlı kitabımızda incelemiştik. bk. İlâveli 4. bsk. İstanbul 1969, s. 82-91; 5. bsk., s. 93-101.

Cenab'ın musikîyi konu olarak alan kompozisyon ve fonetik vasıtasiyle mevzuunu en güzel işlediği şiir, kanaatimize göre, *Yakazât-ı leyliyye*'dir. Bu manzumede tem ile şekil en mükemmel surette kaynaşmıştır. İşitme, Alain'in tabiri ile, bir gece duyusudur. Gündüz daha ziyade göz hâkimdir. Karanlıkta kulak gözün yerini tutar. Şuur sesin telkin ettiği varlığı görmez, tasavvur ve tahayyül eder. Bundan dolayı ses, en kuvvetli évocation vasıtasıdır. Muhayyile gözden çok kulak vasıtasiyle çalışır. Cenab'ın birçok şiirlerinde görüldüğü üzere, ses zengin bir imaj kaynağıdır. Musikî boşluk ve karışıklığın içinde hayalî bir âlem inşa eder. *Yakazat-ı leyliyye*'de şâir uzakta duyduğu bir piyano sesinden aldığı intibaları, onun doğurduğu duygu ve hayâlleri anlatıyor. Mısra yapıları ve fonetik oyunları ile piyano sesinin iniş ve çıkışlarını, sükût ve ısrarlarını taklit ediyor. Başlangıçta uzaktan duyulan piyano sesi ona «taze parmakların teması» intibaını verir, beste bir «hazan havası» ile ağlar. Sonra onun «ihtizâz-ı pestî» ile havaya «mütevahhiş, hazin, rakik u nizar» bir bülbül sesi dağılır. Burada, tasviri güç ses intibaının nüanslı sıfatlar doğurduğunu görüyoruz. Bazen bu ses sarhoşçasına kıvranır ve uyuyan kâinatı «bir umumî şehik-ı tenhaî» dolaşır. Şair piyanoyu çalanın kim olduğunu merak eder ve kendisi de kelimeden tuşlara ısrarla basar gibi şöyle sorar :

Onu kim dest-i ra'şe-dârıyle
Çalıyor, perde perde inletiyor?
Onu kim böyle gamla söyletiyor?

Tellerin lâhn-ı inkisâriyle,
Hangi metrûke böyle eğleniyor?
Hangi mâtem bu sesle söyleniyor?

Mısra başlarında «onu kim» ve «hangi» kelimelerinin arka arkaya, mısra sonlarında ve içinde «iyor» ekini ihtiva eden fiilin, «böyle» vb. kelimelerin aralıklı olarak tekrarı piyano sesine tekabül eden bir kelime musikisi vücuda getiriyor.

Bu sorulardan sonra şâir tekrar piyano sesini tasvire başlıyor. İki «gâh» ve üç «sonra» ile başlayan beş parça ile piyano sesinin muhtelif hareketlerini tasvir ediyor. Piyano sesi, bazen ince, nazenin bir ses oluyor, gecenin içinde sürükleniyor, inliyor, karanlık onu sükût ile dinliyor. Sonra bir hıçkırık, şehka-i bükâ olarak karanlığın kucağına düşüyor ve samtı tahrike çalışıyor. Daha «sonra tedricen alçalıp solarak o kadar pest oluyor, ki insan kaybolacak zannediyor. Baygın, kesik» bir sükût halinde, gizli bir inleyiş gibi kalıyor. Bu susma anında şâir yeniden piyano sesine cevap veren sorularına başlıyor :

Kim bilir, kim bilir neler söyler;
Bu süreksiz hevesli zemzemeler,
Bu susup durma sonra söylemeler,

Bu yarım cümleler, yarım kelimât,
Belki leyl-i hamûşa yalvarıyor;
Belki bir tûf-ı tesliyet arıyor.

Bu parçalarda kelimeler âdeta tuşlar gibi kullanılmıştır. «Kim bilir, kim bilir, belki, belki» kelimelerinin tekrarı aynı tuşun üzerine tekrar basmayı taklit eder gibidir.

Sonra şâir iki parçada yeniden piyano sesine dönüyor. Bu sefer, ses canlanmıştır. «Mestâne bir şetâretle» konuşan rüzgârı taklit eder gibi, boşluğun içine hayâl ve ümitle dolu atılıyor. Fakat ses yeniden «gaşyolmuş bir haletle çekingen, zebûn, harab inliyor.»

Son parçada şâir, gecenin içinde devam etmekte olan piyano seslerinden uzaklaşır. Onu «bî-şübhe» bir kadının çaldığını ve musikîde ıztırabına bir teselli aradığını söyler. Şiir bir hıçkırık notasına benzeyen «o» sesi ile sona erer:

Tâ uzaklarda işte bir piyano:
Onu bî-şübhe bir kadın çalıyor;
Musikîden cevâb-ı ye's alıyor.

Dinle, ey rûhum, işte ağlayan o...[33]

Bu şiir Hâlid Ziya'nın *Mai ve siyah* romanında yaptığı iki musikî tasviri ile Türk edebiyatında bu konuyu işleyen en güzel örneklerden biridir. Yahya Kemal de bazı şiirlerinde *(Kar musikîsi, Itrî)* musikîyi konu olarak almıştır. Fakat o daha ziyade mânâyı derinleştirmiş, şiirlerinin kompozisyon ve üslûbunu bir musikî fikrine göre işlememiştir.

Cenab kendi estetiği içinde bir şaheser olan bu şiirinden sonra muhtelif manzumelerinde ara sıra yine ses ve musikî intibalarından bahsetmiş, fakat hiç bir zaman *Yakazat*'ı aşan, yeni müzikal bir şiir vücuda getirememiştir. İkinci Meşrutiyet'ten sonra yazdığı şiirlerde de o tablo-musikî yahut imaj, fonetik prensibine sadıktır. En son şiirlerinden birinde bu sefer osmanlıcayı bırakarak Türkçe kelimelerle sevgilisinin sesinden almış olduğu intibaları yine ünlü ve ünsüz oyunları ile tasvire çalışır:

(33) Servet-i Fünun 1897. Nüsha-i mümtaze.

Sesin işler gibi bir şûh kanat gamlarıma
Seni dinlerken olur kalbim uçan kuşlara eş,[34]

mısralarında s, ş, r, k ünsüzlerine vermiş olduğu önem açıkça görülür. Fakat artık hemen hemen sadece bir teknikten ibaret olan bu sunî ifade tarzı değerini kaybetmiştir. İkinci Meşrutiyet'ten sonra hayata hâkim olmağa başlayan siyasî ve sosyal ideolojiler edebiyatçının gayesini, temlerini, kompozisyon ve üslûbunu değiştirmiştir. Mehmed Akif ve Mehmed Emin'in elinde Türk şiiri musikîden hattâ şiirden uzak, kuru, nesre yakın bir nazım haline gelmiştir. Bu devirde yalnız Fecr-i Âti grubu estetik hayat görüşünü devam ettirir. İlk defa Cenab'ın tanıdığı ve taklit ettiği sembolistleri onlar daha yakından, daha usta bir şekilde taklit ederler. Aralarından Ahmed Haşim'in yetiştiği Fecr-i Âtî grubunun estetiği, Cenab'ınkine yakın, onu devam ettiren, fakat ondan oldukça ayrı temleri ve tekniği olan bir estetiktir. Cumhuriyet devrinde Nâzım Hikmet serbest nazımda Cenab'ın müzikal kompozisyon ve fonetik taklit fikrini yeni bir şekle sokar. Cenab'ın ve Fikret'in açmış oldukları tablo-musikî çığırı kendilerinden sonra nesillerin zevkine göre değişerek, tâ bugüne kadar gelmiştir. Türk edebiyatında, Cenab'a, bu tarzı ilk defa muvaffakiyetle deneylerden biri olarak lâyık olduğu yeri vermek lâzımdır.

Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. VIII, nr. 1-2, 1956, s. 45-60.

(34) Servet-i Fünun, nr. 1502, 28 Mayıs 1341.

CENAB ŞEHABEDDİN VE NESİR SANATI

Tanzimat'tan önceki Türk edebiyatında nasıl biri halk, ötekisi yüksek ve kültürlü tabakaya has, dil ve üslûp bakımından birbirinden tamamiyle farklı iki şiir ananesi var idiyse, tıpkı bunun gibi, biri halk kitaplarında kullanılan kısa, açık ve sade, ötekisi resmî kitabet, muhaberat, tarihî ve ilmî eserlerde kullanılan, umumiyetle uzun, dolaşık, kapalı ve süslü iki nesir tarzı vardı: Tanzimat'tan sonra Batı edebiyatının tesiriyle, bilhassa gazete ve tiyatro gibi halk kütlesine hitap eden nevilerin bizde de başlaması ve gelişmesi üzerine, yüksek tabakaya has eski inşa tarzı bırakılarak, yavaş yavaş halk ve günlük konuşma üslûbuna doğru gidildi.

Türk nesrinin değişmesi Tanzimat'tan bugüne kadar nesiller boyunca devam etti ve her nesil kendi düşünce tarzına göre ona yeni ve başka bir şekil verdi. Bu değişmeyi, edebiyatın umumî gelişme merhalelerine göre, başlıca dört devreye ayırmak mümkündür:

1. Tanzimat devri yazarlarından her birinin kendisine has bir ifade tarzı bulunmakla beraber, kendilerinden önceki ve sonraki nesillerden ayrılan ortak hususiyetlere sahip bir nesir üslûpları vardır ki, buna «Tanzimat nesri» adını verebiliriz. Şinasi'den Namık Kemal'e, Namık Kemal'den Hâmid'e, Recaizâde Ekrem ve Sami Paşazâde Sezai'ye ve o devrin başka yazarlarına geçen ve her biri tarafından geliştirilen bu üslûp, yeni Türk edebiyatının hareket noktasını teşkil eder.

2. Bu makalede kısmen izah edileceği üzere, Servet-i Fünun nesli, yeni bir şiir üslûbu vücuda getirdiği gibi, nesirde de yeni bir ifade tarzı yaratmıştır. Muayyen bir estetik ve Batı görüşüne tekabül eden bu ifade tarzı Tanzimatçılarınkinden farklıdır.

3. İkinci Meşrutiyet'ten sonra halk dilini ve halk edebiyatını temel ve kaynak olarak kabul eden Türkçüler, şiirde ve nesirde büyük değişiklikler yapmışlardır. Onların açmış oldukları bu yoldan bugüne kadar gelinmiştir.

4. Son yıllarda kelime hazinesi ve cümle yapısında kökten inkılâp isteyen bir cereyan başgöstermiştir ki, bütün edebiyata sirayet etmediği için henüz bir «devir üslûbu» hüviyetini kazanamamakla beraber, iddiaları bakımından çok dikkati çekicidir. Şimdilik kuvvetli reaksiyonlar uyandıran bu cereyanın genişleyip genişlemeyeceğini önceden kestirmek mümkün değildir. Fakat yeni Türk nesrinde ona başlı başına bir yer ayırmak lâzım geldiği muhakkaktır. «Devrik tümce» adı verilen bu hareketle Servet-i Fünuncuların nesirde yapmak istedikleri değişiklik arasında bazı benzerlikler bulunduğuna işaret etmek faydalı olur. Servet-i Fünuncular gibi «devrik tümceciler» de sonu umumiyetle fiil ile biten Türk cümlesinin yeknesaklığına karşı değişik ve zengin bir ifade tarzı vücuda getirmek istiyorlar. Yalnız Servet-i Fünuncular bu işi yaparken türkçenin aslî bünyesine halel getirmemeğe çalıştıkları halde, onlar konuşma dilinde çeşitli sebepler neticesi cümle unsurlarının alt üst olmasını ileri sürerek, yazı dilinin sentaksını alt üst etmekte, kendi tâbirleriyle «devirmek» te bir mahzur görmüyorlar.

Bu aşırı hareket karşısında Servet-i Fünuncuların yapmış oldukları denemelerin esaslarını araştırmak yerinde olur, sanıyorum. Bu konuda Servet-i Fünuncular içinde en çok kafa yormuş olan Cenab Şehabeddin'dir. Birçok makalelerinde o, nesrin meselelerini teferruatıyle incelemiş ve oldukça sağlam esaslara dayanan bir «nesir estetiği» kurmuştur. Burada onun görüşlerini ve tekliflerini ortaya koymak istiyorum.

O devirde resmî kitabette kalıntısı hâlâ devam eden eski inşanın aleyhinde bulunan Cenab, Muallim Naci'nin mükemmel hale getirdiği düz ve açık nesir üslûbunu da beğenmiyordu. Birincisinin son derece sunî olmasına mukabil, ikincisini tabiî, fakat vasat düşüncenin akışına uygun, sanat ve güzellikten mahrum buluyordu. Alelâde nesir ile edebî nesir arasında derin bir fark gören Cenab, yeni ve sanatkârâne bir nesrin esaslarını aradı. Gerçi eski inşa da sanat endişesinden doğmuştu; fakat onun tekabül ettiği sosyal şartlar ve hayat görüşü tamamiyle değiştiği için bugün o tarzda meramını ifade etmek gülünç bir hale gelmişti. Yeni sanat anlayışına uygun yeni bir nesir yaratmak lâzımdı. Bir makalesinde Cenab, üslûpla yaşanılan çağ arasında sıkı bir münasebet kurarak şöyle diyor:

«Eslâfın metrûkât-ı kalemiyyesini dikkat-i kâfiye ile mütalâa edenler üslûb-ı ifadenin asren bade'l-asr uğradığı tahavvülâtı bilirler. Şimdiye kadar her lisanda pek çok üslûblar doğmuş, büyümüş, kemale ermiş, ihtiyarlamış ve adem-i istimale sukut etmiştir. Her zamanın bir şivesi, bir tarz-ı ifadesi, bir mişvar-ı mahsus-ı beyanı vardır; lisan üzerinde her devr-i zamanın intiba-ı nüfûzu mahsus olur. Her asrın ayrı mazmunları, ayrı mecazları, ayrı kinayeleri, ayrı

istiareleri, ayrı teşbihleri vardır; cümleler bazı asırlarda gittikçe ağırlaşmış, bazı asırlarda gittikçe hafiflemiştir. Bazı kelimâtın mevzuları teaddüd etmiş, bazılarınınki değişmiş, bazı kelimeler mehcur olmuş, bazı kelimeler daire-i istimâle girmiş ve hattâ bazı kelimeler icad edilmiştir. Şive-i lisâna, elfaz ve mânâya ârız olan bu tagayyürât nahv ve sarfın tadil-i kavâidini icab etmiş, erkân-ı ibtidaiye-i fesahat bile tahavvülden kurtulamamıştır»[1].

Dil ve üslûpta bu değişmenin sebebi insanın duygu ve düşüncelerinin değişmesidir: «Altı bin seneden beri arz üzerinde gittikçe temeddün, gittikçe tekemmül, gittikçe teâli eden nev-i beşerin derece-i marifeti gibi fikir ve nazarı, his ve hayâli, ihtiyaç ve arzusu da kesb-i rikkat ve ulviyet ettiğinden, insâniyet-i ibtidaiyeye kifayetli bir lisan olan elfâz-ı mahdude-i ibtidaiye, ensâl-i müteahhireye gayr-i kâfi gelmiş ve işte bunun için yeni lâfızlar, yeni üslûblar, yeni cümleler ihdasına yine insaniyetçe mecburiyet hâsıl olmuştur. İnsan yeni keşfettiği menâzırı tasvir için yeni kelimeler, yeni cümleler, yeni üslûplar, yeni hayâller aramağa mecburdur»[2].

Esalib-i ezmine adını taşıyan bu makalesinde Cenab, muhtelif devirlere ait nesir örnekleri vererek bunlar arasındaki farkları belirtiyor, ve fikrini kuvvetlendirmek için Batılı yazarların bu konudaki düşüncelerini naklediyor. Burada ortaya konulan «duygu ve düşüncelerin değişmesi ile dil ve üslûbun değişmesi» fikri üzerinde o, muhtelif makalelerinde ısrarla durur. Servet-i Fünuncuların yeni bir üslûp vücuda getirirken dayandıkları temel de budur.

Başka bir makalesinde Cenab üslûbla zihniyet arasındaki münasebete güzel bir örnek verir: Eski Osmanlı cemiyetinde insanların birbirlerine karşı davranış tarzları son derece tekellüflü idi. Eskiler kendilerinden bahsederlerken asla «ben» demezler, «âcizleri», «bendeleri», «çâkerleri», «kulları», «köleleri» derlerdi. «Hattâ bazıları huşu'un bu derecesini bile kâfi görmeyerek kendisinden bahsederken çâker-i hâk-beraberleri, bende-i direm-hırîdeleri, azad kabul etmez abd-i memlûkları gibi tabirât-ı zelile istimâl ederlerdi. Hele o demek için merkum, mezbûr, mezkûr, mumâileyh, müşârünileyh'den başlayarak öyle garip tabirler ve ibareler tastir olunurdu ki, bugün onları yazmak değil, okuyup anlayabilecek erbâb-ı kalem bile kalmamıştır»[3].

Hayatın gerçeğini unutan eski zihniyet tamamiyle şekilci idi. Öyle ki, şekil için muhteva dahi feda edilirdi. Cenab, Tanzimat'tan sonra resmî çevreler-

(1) Servet-i Fünun, c. 12, Nr. 291, 26 Eylûl 1312.
(2) aynı yer.
(3) Servet-i Fünun, c. 59, Nr. 1540, 18 Şubat 1926.

de hâlâ devam eden bu şekilciliğe dair dikkate değer bir hikâye nakleder: Yıldız Sarayında teşekkül eden bir encümende Doğu vilâyetleri üzerinde konuşulurken, buraları yakından tanıyan Müşir Şakir Paşa mühim fikirler ileri sürüyor. Encümen azası Paşa'dan bu fikirleri kaleme almasını rica ediyor. Paşa düşüncelerini yazıyor. Fakat eski ulamalı ifade yerine kesik cümleler kullanıyor. Fikirleri beğenmekle beraber bu üslûptan hoşlanmayan Encümen, yazıyı resmî kalıba sokması için Âmedci Bey'e veriyor. Âmedci Bey, bir kaç gün uğraşarak usûlüne uygun yekpare bir lâyiha yazıyor. Lâyiha Encümende okunurken Şakir Paşa fikirlerinden bazılarının çıkarıldığını farkederek sebebini soruyor. Âmedci Bey: «Efendim ya o fikirleri yahud üslûpta teselsülü feda etmek lâzım geliyordu. Zira Paşa hazretlerinin bütün fikirlerini muttasıl cümlelerde, zabt ve ifade etmek mümkün değildi. Encümen-i âli hangi şıkkı tasvib ederse, o kabul olunabilir.» cevabını veriyor. Bunun üzerine Encümen meseleyi müzakere ederek «Her ne kadar mevzuubahs fikirler kıymetli iseler de, şekl-i üslûbu kurtarmak için onları feda etmeği ehven» görüyor[4].

Tanzimat'tan sonra edebiyatta bu aşırı şekilciliğe karşı muhteva ön plana geçmiş, hatta Hâmid gibi bazı romantikler ilham, duygu ve düşünce adına şeklin ehemmiyetini tamamiyle inkâra kadar gitmişlerdi. Hâmid, *Makber* mukaddimesinde heyecanın tesiriyle hiç bir şey söylemeyerek kalemini kırmayı dahi şiir telâkki ediyordu. Hâmid ve Recaizâde Ekrem şiirde olduğu gibi nesirde de duygu ve düşünce muhtevasına uygun bir ifade tarzı yaratmağa çalışmışlardır. Cenab'a göre Servet-i Fünuncuların gayesi de budur: Muhtevayı şekle değil, şekli muhtevaya uydurmak, Fikret'in bir tabiriyle «kalemi kalbe rabtetmek!» Cenab, Fikret'in bir musahâbesinde ileri sürdüğü şu fikri aynen benimser:

«Ifademizi ruhumuzun temayülât-ı bedayiperestânesine ve teheyyücat-ı hakayıkcûyanesine tatbik eder, kalemimizi kalbimize rabteyler isek, lisan-ı şiir ile ifade-i meram etmiş oluruz»[5].

Duygu ve düşüncenin başlıca hususiyeti «durmadan değişmesi, hiç bir anının ötekine uymaması» dır. Cenab'a göre nesrin prensibi de bu olmalıdır. Bu bakımdan nazım ile nesir arasında büyük bir fark vardır:

«Nazmın âhengi muayyen ölçü dahilinde muntazam tekrarlarla temin edilirken nesrin şart-ı musikisi (variations à l'infini) tenevvü-i nâ-mütenahidir...

---

(4) aynı yer.

(5) Servet-i Fünun, Nr. 283, 1 Ağustos 1312.

Güzel nesrin her fıkrasında cümleler ve her cümlesinde terkibler ve kelimeler değişir. İcab-ı belâgat sevketmedikçe hiç bir şekl-i ibâre — velev fikren olsun — tekrar edilmez. Onun için şâirin mestî-i ruhundan nesri sarhoşluk almış gibidir; eczâ-yı kelâm sallanır, ağlar, terennüm eder, güler, yıkılır ve okuyan kendisini 'çakır keyf' duyar»[6].

İfade sadece kalbin hareketlerine göre değil, dış dünyanın arızalarına göre de değişmeli, inişli, çıkışlı olmalıdır. Bir makalesinde Cenab bu hususta şöyle diyor:

«Tasvir-i tabiatte üslûb, bana öyle gelir ki tabiat gibi arızalı olmalı; biraz perişan bir sarf ve oynak bir nahiv ister... Şimdi gölge ile dolu bir orman, şimdi düz bir kır, nasıl ki arz üzerinde tevâli ediyor, onları tesbit etmek isteyen ifâdede öyle ıttırattan kaçmak lâzım gelir»[7].

Ittırattan kaçmak ve sonsuz değişme! Nesri canlı kılan en mühim prensip işte budur. Çünkü hayatın kendisi de sonsuz bir değişmedir. Cenab, yeknesaklık ile istibdat, değişiklikle hürriyet arasında bir münâsebet buluyor: «Edebiyatta ıttırat bir manzara-i istibdattır. Kelâmı daima aynı kalıptan dökmeğe çalışmak ne tahakküm! Mutlakiyet-i idare altındaki milletler gibi ribka-ı ıttırat ile fikir zayıflar, çürür, ölü kalır. Kaleminizin yularını yelesi üzerine terkediniz, o bütün hukuk-ı adelatiyle yürüsün; o zaman göreceksiniz ki her hatvesi ayrı bir levha-i hareket olacak. Çünki tenevvü bir emr-i cebrî, bir eser-i tasannu değil, bir cilve-i tabiattır. Her tenevvüde söz bir yeni hayat almış gibi olur, fikir genç ve yeni görünür. Ittırat bilâkis güzelliği bile cansız, soğuk ve yâbis gösterir»[8].

Başka bir yazısında Cenab, Batılı âlimlerin araştırmalarına dayanarak, nesirde güzelliğin esası olan değişikliğin psikolojik ve fizyolojik esaslarını belirtir:

«Fizyolojide bir intifa-ı akis kanunu vardır. Her fi'l-i münakis tekerrür ettikçe şiddetini gaib eder ve nihayet kendisini tevlit eden sebebin nüfûzunu sıfıra irca ederek müntafi olur. Ebbinghaus tecâribe müsteniden temin ediyor ki bir kaç saat eşyaya hasr-ı nazar edecek olsak, o eşyaya karşı kuvve-i basıramız müntafi olmuş ve bilâkis saha-i manzureyi değiştirince rü'yetimize fevkalâde bir kabiliyet gelirmiş. Heyecan-ı bedîî hususunda vicdanımız da böyledir. Yeni ve güzel bir eser-i san'at bidayeten hadd-i azam derecesinde bir heyecan-ı bedîî tevlit eder... Bu heyecan-ı bedîî tekerrür ettikçe husule getireceği fi'l-i mü-

(6) Peyam-ı Sabah, 23 Şubat 1338.
(7) Servet-i Fünun, c. 58, Nr. 1503, 4 Haziran 1341.
(8) Peyam-ı Sabah, 3 Mayıs 1338.

nakis yani heyecan-ı bedîî şiddetini zayi edecek ve nihayet bir gün gayr-ı mahsus bir dereceye düşecektir»[9].

Bu değişme prensibini, o devirde bazılarınca mükemmel bir nesir telâkki olunan Muallim Naci'nin eserlerine tatbik eden Cenab, onu son derece muttarit bularak şöyle diyor:

«Ders-i şiiri Mullim Naci Tuna'dan almıştır. Edebiyatı öyle sessiz bir ıtırat-ı fesâhat içinde akar, akar. Naci'yi okuduğum müddetçe ruhumda kasırga hasreti hissederim. Yarabbi derim biraz şu satırlar sallansa ve şu cümleler bir parçacık kıvransa! Hayır hiç bir ibâresinin i'vicacı ile zekâyı biraz mağlûb eden kuvveti yoktur. Naci, tarihten, hurafeden, bahardan, aşktan, cünûndan, hattâ fırtınadan bahsetsin; sözünde ye's-âver bir ısrar ile daima aynı çeşme-i rükudet şırıldar. Onun yazıları su gibi dimağınızı belki şişirir, fakat hiç başa vurmaz ve sarhoş etmez»[10].

Bu kusur Muallim Naci'ye has değildir. Türk nesri cümle yapısı dolayısiyle umumiyetle muttarittir. Şimdiye kadar nazım işlendiği halde nesir üzerinde durulmamış, onun kanunları ve imkânları araştırılmamıştır. Cenab'a göre ilk yapılacak şey en güzel Türk nesir örneklerini dikkatle inceleyerek, bunlarda güzelliği temin eden mekanizmalar araştırılmalı ve tesbit edilmelidir.

«Nesr-i âdi nerede bitiyor ve nesr-i edebînin hududu nedir? Her şeyden evvel bu meseleleri hal ile işe başlamalı... Âsâr-ı mensuremiz üzerinde bedîî ve mümkün mertebe bî-taraf bir nazar-ı intikad gezdirerek cem ve tarh usulü ile nesr-i edebî unvanına lâyık olanları ayırmak her ne kadar uzun bir himmete tevakkuf ederse de, muhal değildir. Bu ameliye-i temyiz esnâsında nefsimize lâyenkatı sormalıyız: Niçin buna nesr-i âdi ve niçin berikine nesr-i edebî diyoruz? Neden meselâ Hâlid Ziya Bey'in *Aşk-ı Memnu*'u bir nesr-i edebî olsun da Ahmed Midhat Efendi merhumun *Hasan Mellâh*'ı bir nesr-i âdi olsun?»[11]

Cenab'a göre böyle bir araştırma yapıldığı takdirde Türk nesrinin bazı kaideleri olduğu meydana çıkacak ve bunlar okullarda okutularak yeni bir Türk nesri vücuda getirmek mümkün olacaktır.

Türk nesrinin yekpesaklığı üzerinde şuurlu olarak ilk defa Süleyman Nazif düşünmüş ve onu değiştirmek için bazı imkânlar bulmuştur. Cenab bir maka-

(9) Peyam-ı Sabah, 10 Nisan 1338.
(10) Peyam-ı Sabah, 9 Şubat 1338.
(11) Peyam-ı Sabah, 29 Kânunuevvel 1337.

lesinde Süleyman Nazif ile bu konuda yaptıkları münakaşaları ve vardıkları neticeleri anlatıyor:

«Pek çok meslekdaşlarımızla beraber ikimiz de bidâyeten şu hakikati teslim etmiş bulunuyorduk ki lisanımızın bünye-i nahviyesine râci bir hasisa yani her cümlenin son haddini bir fiil ile teşkile mecburiyetimiz nesrimizde te'min-i âhenk için lüzum-ı ikdihâmı en mübrem bir mâni idi. Fakat fiiller binâ-yı kelâmın temel direği mesâbesinde olduklarına göre, onları istediğimiz gibi tenvi etmek şüphesiz kolay olmayacaktı. Maamafih Süleyman Nazif âhenk namına tesis-i inkılâba oradan başladı: Gâh cümleleri ismiye ve fiiliye kalıplarına dökerek, gâh fiilleri zaman, siga ve şekil itibarlariyle çeşitlendirerek ve icab-ı edaya göre hal ile mazi ve müstakbeli, malûm ile meçhulü, müsbet ile menfiyi, istifham ile istiğrakı, hitap ile hikâyeyi, vücubiye ile iltizamiyeyi, velhasıl fiillerin bütün şivemizde müstait oldukları suver-i mütenevviayı alelmünavebe istihdam ederek nesrimizin an'anevî ıttıradını kırdı. Onun ibârelerinde hattâ iki cümlenin bir örnek nihayetlendiği görülmez ve bu hususiyet şüphesiz mebde-i âhenktir.

...Nesc-i cümleye girince gördü ki, orada da yalnız izâfetlerin tetâbuu değil, aynı kalıptan dökülmüş teşbihler ve istiareler, vasfî ve tavsifî terkipler gibi aynı ismin ve hattâ aynı edâtın hattâ fasılalı olarak bile tekerrürü münâfi-i tenevvü ve muhill-i âhenktir. Büyük Garb nâsirlerinin nefâisi üstüne hayraniyetle eğilmiş geçirdiği uzun saatler bu hükmü ve bu kanaati her gün biraz daha takviye etti. Artık Süleyman Nazif için meselâ 'güneş gibi parlak ve yaz gibi sıcak bir şiir' terkibi kadar 'sivrisineklerden kurtulmak için Erenköy'ünden kaçtım', 'Nihad'la Nuri yarın iki vapuru ile bize gelecekler' yahut 'fukarayı himaye eden zatı gördüm' cümleleri de âhenkçe kusurlu idi; çünkü teşbihler aynı kalıptan dökülme olduğu gibi cümlelerden birincisinde den edatı, ikincisinde ile edatı, üçüncüsünde fukara ve zat kelimelerinde mef'ulün bih hâli tekerrür ediyordu. Onların yerine faraza 'parlak yaz güneşi gibi sıcak bir şiir', 'sivrisinekler beni Erenköy'ünden kaçırdı', 'Nihat ve Nuri yarın iki vapuru ile bize gelecekler', 'fukaraya muavenet eden zatı gördüm' şekillerini kabul etmek daha muvâfık-ı mûsikî idi. Zira bu şekillerle tenevvü temin edilmiş oluyordu»[12].

Süleyman Nazif ile Cenab bu araştırmalarını kelimeleri teşkil eden ünlü ve ünsüzlere kadar götürüyorlar. Burada da onların takip ettiği prensip değişikliktir. Aynı seslerin fazla tekrarı söyleme ve işitme uzuvlarını yorar, yorgunluk ise, bedîî zevkin düşmanıdır. Bundan dolayı sesli ve sessizler arasındaki

(12) Güneş Mecmuası, Nr. 3, 1 Şubat 1927.

fer'iyi, müzâfât ile esasâtı, talia ile dümdarı, kuvvetle zaafı, sehv ile sevabı ibtidaî acceleniz biraz girift etmiştir: şurada uğultulu bir izdiham, ötede mağmum bir ıssızlık, câbecâ noksan-ı muvâzene var. Bütün bunlara karşı şimdi siz, mahv ve isbat ile, azl ve nasb ile, takdim ve tehir ile, tard ve becâyişle, şirâze-i intizamı temin edecek bir ıslâhat müdürü mevkiindesiniz.

Eserinizin alacağı yeni manzara dimağınızda bütün tabakatı, hututu, nukuş ve tefâsîli ile tasarlandıktan sonra kaleminiz işlemeğe başladı. Şu parçayı bir mürekkep karanlığı içinde iptal ediyor, iki kelime arasında küçük bir kavis ile satırın üstüne çıkarak yerine yeni bir cümle yerleştiriyor, sözü fikre göre biçerek arttırıyor, eksiltiyorsunuz. Şu ibareyi güdük buldunuz, ona mevzun bir imtidat temin edeceksiniz; ötekini okuyana nefes darlığı verecek bir tûlde görüyorsunuz, o da az kırpılacak... İki cümle arasında hissettiğiniz boşluğu yeni bir fikirle bertaraf ederken biraz yukarıya derci münasib olacak taze bir hayâl karihanıza tebâdur ederek sizi birkaç satır geriye yollar. Bir fikir diğerinin davetçisidir; düşündükçe müsveddeye ilhâkatınız artar ve makaleyi hacm-i mutada irca için yeni tenkihat icrasına mecburiyet hissedersiniz.

Bazen sert bir çizgi ile iptal ettiğiniz bir lâhikanın aradan çekilmesi, bakarsınız, yarım sütun yazıya bir aydınlik, bir göğüs genişliği, bir nevi güzel hovardalık getirmiş; şuradan sıfat yığınları kaldırılınca sözünüz, işte hissediyorsunuz, âdeta temizlendi ve kıvraklandı. Lafzî veya manevî bir tekrarı her izale edişinizde, yazınızı yalnız izafetlerin değil, mefhumların, zarfların, edatların müteradifi veya muadili mevcut kelimelerin tetâbuundan kurtarmak için sarfettiğiniz her kalem darbesinde görüyorsunuz ki ifadeniz biraz âhenk, biraz selâset ve zerafet daha kazanıyor.

İlk müsveddenizle makalenin son halini mukayese edelim: Artık hiç bir tarafta aynı fâil ile başlayan yahut aynı siga-i fiil ile hitam bulan iki cümle birbirini takib etmiyor. Uzun asırlardan beri yazıla yazıla kirlenmiş gibi hissedilen köhne terkiblerden eseriniz yıkanmış. Bir ibârede tekerrür eden ne edat, ne zarf, ne izafet, hiç biri, hattâ yirmi satırda iki defa zikri sebk eden bir kelime bile yok. Yazdığınızı okurken harfler mahreçlerinden bir zülâl gibi seyyal ve âhenkdar akıp gidiyor. Ne göğsünüze ağır gelecek mübalâga-i imtidat, ne hıçkırığı andıran müfrit kısalık, her kıt'ada eb'adın itidal-i mûsikisi... Şu cümle bidâyeten dudaklarımıza çirişli bir sakız gibi yapışıyordu. Şimdi kulağımıza ve dilimize, oh, ne tatlı temas ediyor, âdeta bir nüvaziş... Şu zevâidi budamakla, işte buraya lâtif bir sürat temin etmişsiniz... Filân ibare cümle kalabalığından kurtulup da satır başına, gözönüne gelmekle hakikaten bir nevi serfirazlık kazanmış.

Eseriniz artık kıyafetinin intizam ve zerafetinden emin bir adam gibi göğsünü gere gere matbaaya girebilir.»[16]

Diğer Servet-i Fünuncular gibi Cenab da dil ve üslûpta değişiklik yapmayı düşünürken Halk edebiyatından faydalanmayı aklına getirmemiş, sadece, yüksek edebiyat ve sanat çerçevesi içinde kalmıştır. Onun bu ihmalinin sebebi Halk edebiyatı hakkında menfi bir kanaate sahip olmasıdır. Cenab Halk edebiyatı denince halk tarafından yaratılan edebiyatı değil, halk için yapılan edebiyatı kasdeder ve ona «edebiyat-ı avam» der.

Edebiyat-ı avam, muhteva bakımından mahdut ve muayyen olduğu gibi üslûp bakımından da yeknesaktır. Bir makalesinde Cenab, tefrika romanlarını ele alarak onların ortak vasıflarını belirtir. Bunlarda yaka, şahıslar, hayat görüşü ve ifade tarzı halkın umumiyetle sabit kalan basit anlayış ve zevk seviyesine göre ayarlanır.

«Edebiyat-ı avamda her muharririn bir üslûb-ı mahsusu yoktur. Avam nazarında edebî tanınmış bir şive-i ifade vardır. Bütün edebiyat-ı avam muharrirleri onu kabul ederler. Onların tarz-ı tebliğleri arasında bir fark bulunsa bile, hissolunmayacak ve ibraza değmeyecek kadar hafiftir.

Edebiyat-ı havasta bilâkis her kalemin diğerlerinden kâffe-i itibarat ile ayrılan evsâf-ı zâtiyyesi hissolunur. Yazanın şahsiyeti her yazdığında başka suretle tecelli eder. Bundan dolayı edebiyat-ı havas nihâyetsiz bir manzara-i tenevvüdür.

Avam muharrirleri Dr. Gustave le Bon'un Ruh-ı Cumum ünvanlı eserinde tarif ettiği ittihad-ı heyecanı irae ederler. Hepsi aynı belâgatın meclûb ve hâdimidirler. Halbuki üdebâ-yı havas biri birinden gerek tarz-ı telif, gerek üslûb-ı beyan ve gerek şive-i tebliğ itibariyle uzaklaşmağa mâildirler. Aralarında müşabehetten ziyade furuk-ı mümeyyize görülür. Bidâyeten yekdiğerini andıran üslûb-ı kalemleri gittikçe kesb-i hususiyet eder ve bir gün gelir, ki aralarında mugayeret-i tamme hâsıl olur.»[17]

Cenab'ın «edebiyat-ı avam» hakkında mütalâaları Halk edebiyatına da tatbik olunabilir. Hakikatte Halk edebiyatında da hayat görüşü, hassasiyet tarzı, üslûp ve ifade umumiyetle müşterek ve basma kalıptır. Onu taklit ederek yüksek bir sanata ulaşmak mümkün değildir. Duyguları ve düşünceleri bakımından

(16) Servet-i Fünun, c. 58, Nr. 1521, 8 Teşrinievvel 1341.
(17) Peyam-ı Sabah, 3 Mayıs 1338.

mutavassıt ve müşterek seviyeden ayrılmış olan sanatkâr, kendine has dil ve üslûp yaratmak mecburiyetindedir. Öteden beri alışılmış basma kalıp ifadeleri kullanarak yenilik yapmağa imkân yoktur. Servet-i Fünuncuların yapmış oldukları üslûp değişikliğine itiraz edenlere Cenab şu cevabı veriyor :

«Âsâr-ı hâzıra-i edebiyeden hoşnut görünmeyenlerin bir kısmı diyorlar ki: «Bu yeni kelimeler, bu yeni terkipler... Bunlar iyi değil; yoksa biz yeni yeni eserler yazılmasın demeyiz; yazılsın, fakat bu yeni kelimeler, bu nâ-şinide tabirler olmasın...»

Bunlar o şato meraklısına benziyorlar ki, karşısındaki mimara: «Bak kalfa, şu enkazı gördün mü? Bu eski zamandan bir evin enkazıdır. İşte bu enkaza hiç bir yeni şey ilâve etmeksizin, bunların hiç birine destere, keser dokundurmaksızın bana bir şato, nev-zemin bir şato yapacaksın!»

Diyor ve kalfadan şu cevabı alıyor: «Bu şartlarla öyle bir şato ancak İspanya'da yapılabilir!»[18] Bu demektir, ki mevcut dile dokunmadan, üslûpta değişiklik yapmadan yeni bir hayat görüşü, yeni bir sanat eseri ortaya konulamaz. Fakat yine Cenab'ın ileri sürmüş olduğu prensipler icabı her neslin vücuda getirdiği üslûp ve ifade tarzı zamanla eskir ve ilk tesirlerini kaybeder. O vakit başka duygu ve düşünceleri haiz yeni bir nesil meydana çıkar, o da kendisine has bir üslûp yaratır. İşte bu şekilde bir milletin edebiyatı durmadan değişir ve yenilenir.

«Yarım asır evvel merhum-ı muazzam Namık Kemal'in üslûbu karilerini mest ederdi. Çünkü o yeni, taze, tadılmamış evsaf-ı san'atı cami idi. Fakat aynı evsaf-ı san'at bir müddet tekerrür edince verdiği heyecan-ı bedîî zayıfladı.»[19] diyen Cenab'ın ve bütün Servet-i Fünuncuların hayat görüşleri gibi üslûpları da daha yarım asır geçmeden eskimiş, o zamanki yeniliğini tamamiyle kaybetmiştir. İkinci Meşrutiyetten sonra yazı hayatına atılan nesil, onların bin bir emekle vücuda getirdikleri yenilikleri yıkarak ve aşarak arkada bırakmışlardır. Fakat, denizdeki dalgaların birbirini takip etmesi gibi, edebiyatta da değişme daha önceki nesillerin hareketleri ile mümkün oluyor. Bir önceki hareket muayyen nisbette daha sonraki hareketc şekil ve istikamet veriyor. Servet-i Fünuncuların muhteva ve üslûpta vücuda getirmiş oldukları yenilikler şüphesiz tamamiyle kaybolmuş, boşa gitmiş sayılamaz. Bunlardan bazıları başka bir şekle girerek İkinci Meşrutiyetten sonra gelişen yeni edebiyat hamlesine karışmış ve onların içinde erimiştir.

Türk Dili ve Edebiyatı dergisi, c. VIII, 1958, s. 16 27.

(18) Servet-i Fünun, c. XII, nr. 331, 3 Temmuz 1313.
(19) Peyam-ı Sabah, 10 Nisan 1338.

MÂİ VE SİYAH ROMANININ ÜSLÛBU HAKKINDA

I

«— Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum; bir şey yazmak, o tahassüsâtın içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem, şurada —beynini gösteriyordu— bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan eşkâl gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey? Bak şu semâya, ne görüyorsun, bir deryâ-yı mînâ... Gözlerinle onun içine girmeğe çalış; o mâilikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mâi... Dâima mâi... değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Câmid bir reng-i esfed! Of... O tabakat-ı muzlimeyi parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkün ise o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Dâima siyah... değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki fevkine bakılsa mâi, dâima mâi, zîrine bakılsa siyah, dâima siyah... Bir şey ki mâi ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! o ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda mürtesem, musavver görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; nisâb-ı hayatını tamamen almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim.»*

Yukarıki cümleleri söyleyen, *Mâi* ve *Siyah* romanının kahramanı Ahmed Cemil'dir. Ahmed Cemil, derin duyguları olan bir şâirdir. Onları basma-kalıp bir şekilde ifade etmek istemez. Mevcut dilde bu duyguları anlatacak kelime yoktur. Bu sıkıntı ile romanın da adını teşkil eden ve bütün yapısına tesir eden sembolü bulur: *Mâi* ve *Siyah*...

Burada, orijinal bir üslûbun nasıl doğduğu âdeta elle tutulur bir şekilde gözükmektedir. Yeni duyguları olan bir yazar, onları anlatmakta güçlük çekince, yeni ifade şekilleri, hayâller ve semboller yaratır.

Bu sıkıntıyı, daha önce, Türk edebiyatında birçok yeniliklerin öncüsü olan

(*) Mai ve Siyah, ikinci tab'ı, İstanbul, Kanun-ı evvel 1317, s. 51-52.]

Hâlid Ziya'nın açmış olduğu bu çığır, son asır Türk nesir tarihi bakımından son derece mühimdir. Eski Türk edebiyatında şiir ön planda geliyordu, eski Türk nesrine şiir estetiği hâkimdi. Eski Türk nâsirleri, tarih kitaplarında, hattâ resmî yazıda bile bir nevi kafiye demek olan seci' sanatını kullanıyorlar, duygu ve düşüncelerini teşbih, istiare ve mecazlarla ifade ediyorlardı.

Tanzimat'tan sonra bu süslü nesir üslûbuna karşı bir reaksiyon başladı. Gazete, öğretici yazı ve bilhassa günlük konuşma dilinin hâkim olduğu tiyatro nevi yeni sade nesir üslûbunun teşekkülünde mühim bir rol oynadı. Bununla beraber, şiire meyilli olanlar, eski edebiyattakinden daha az olmakla beraber, nesirlerine yine de şiire has bazı unsurları karıştırdılar. Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid, Recâîzâde Ekrem ve Sâmi Paşazâde'nin nesirleri «sanatkârâne» vasıfları hâizdir. Onların karşısında Münif Paşa, Ali Suavi ve Ahmed Midhat Efendi'nin mensur yazıları sadedir. Pozitivist bir dünya görüşüne sahip olan ve edebiyatta natüralizm ve realizmi müdafaa eden Beşir Fuad, şiirde bile teşbih ve istiarenin aleyhinde bulunuyordu. Nâbizâde Nâzım ile Hüseyin Rahmi; romanlarını şiirden uzak bir dille yazmışlardır. Muallim Nâci'nin nesri de son derece sadedir.

Servet-i Fünuncular yazı hayatına atıldıkları zaman Türk nesrine, hattâ şiirine, basit cümlelerle yazılan sade ve çıplak üslûp hâkimdi. Servet-i Fünuncular, şiirde ve nesirde yeniden sanatkârâne bir üslûp kullanmağa başladılar. Üstad olarak tanınan Ahmed Midhat Efendi ve Muallim Nâci'nin sade ve basit üslûpları onları tatmin etmiyordu. Recâîzâde ile Nâci arasındaki tartışmalar karşısında onlar Recâîzâde Ekrem'i tutarak Midhat Efendi ile Muallim Nâci'ye karşı cephe aldılar. Servet-i Fünun edebiyatının teşekkülünde bu karşı koymanın önemli rolü olmuştur.

Daha İzmir'de iken Muallim Naci'yi şiddetle tenkit eden Hâlid Ziya,[8] bu muhalefeti *Mâi ve Siyah* romanında devam ettirmiştir.

Mâi ve Siyah romanında Ahmed Cemil'in karşısında bulunan Raci, Muallim Nâci'yi temsil eder. Nazım sahasında Cenab Şehabeddin ile Tevfik Fikret nasıl Nâci ve eski edebiyat tarafdarlarına karşı yeni bir şiir vücuda getirmişlerse, Hâlid Ziya ile Mehmed Rauf da Ahmed Midhat Efendi'nin nesrine karşı yeni bir nesir yaratmışlardır.

Aslında bir gazeteci olan ve yazılarında kelimenin her mânasıyle faydacı bir gaye güden Ahmed Midhat Efendi'nin şiir duygusu ile pek ilgisi yoktur. O, hayata da faydacı bir göz ile bakıyordu. Hâlid Ziya'nın hayata ve edebiyata bakış tarzı ise tamamiyle «sanatkârâne» dir. Bir tüccar çocuğu olan Hâlid Ziya,

(8) Kırk Yıl. c. II. İstanbul 1936, s. 154-157.

belki, aile otoritesine —dedesine ve babasına— karşı, gayrışuurî olarak baş kaldırmak için «fayda» yerine «güzellik»i tercih etmiştir. İzmir'de Hizmet gazetesini çıkarırken gazeteyi doldurmak için o da Midhat Efendi gibi estetik değer taşımayan fennî makaleler yazıyordu. Fakat bu yazılar onu tatmin etmiyordu. Hâlid Ziya'nın *Mensur Şiirler*'i yazış sebeplerinden birisi budur. *Kırk Yıl* adlı hâtırâtında bu konuda şöyle diyor:

«Bütün bu mütenevvi' yazılar içinde beni her yorgunluktan dinlendiren, bana her zahmeti müt'ib bir yolculukdan sonra buzlu bir bardak şerbet inşirahıyle unutturan bir yazım vardı ki, bu hiç kimse için değil, yalnız kendi nefsim, kendi itminanım, kendi saadetim için yazılırdı. Onu evde, gece, masamın başında değil, yatağımın önündeki seccadenin üstüne boylu boyuna uzanmış, sol dirseğimi dayıyarak başımı elimin üzerine koymuş bir vaziyette yazardım; ve bitirdikten sonra kendi kendisine bir ziyafet keşide etmiş bir insan memnuniyetiyle yatağıma girer; mesud ve müsterih uyurdum».[9]

Bu sıralarda roman yazmayı da deneyen Hâlid Ziya, Midhat Efendi'nin romanı hakkında şu hükmü verir: «Ahmed Midhat Efendi'nin hikâyelerinde Garb edebiyatının roman nev'ine has olan tarz ve üslûp yoktu».[10]

«Tarz ve üslûp», Hâlid Ziya'nın edebî eserde değer verdiği en mühim hususlardan biridir. Yine hâtırâtında şöyle diyor:

«Bütün hikâye yazanlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur. Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak intibalarınıza, her günün size hediyesi olan teessürlerinize müracaat edin, kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bunalırsınız.

Hüner herhangi bir mevzuun idaresinde, tasvirinde, tehyiç edebilecek bir şekle ifrağındadır...»[11]

Hâlid Ziya, edebiyatta üslûbun ehemmiyetini Batılı eserleri tercüme ederken anlamıştır. İki tarz tercüme vardır. Bunlardan biri, Ahmed Midhat Efendi'nin yaptığı gibi, muhtevayı aktarmaktan ibarettir. Ahmed Midhat Efendi batılı bir eseri okur, sonra onu Türk okuyucusunun seviyesine ve zevkine göre yeniden yazarmış. Böyle bir tercümede eserin aslındaki üslûbun tamamiyle kaybolduğuna hiç şüphe yoktur. Hâlid Ziya, *Kırk Yıl*'da, Midhat Efendi'nin tercüme-

(9) Kırk Yıl, c. II, s. 75.
(10) aynı eser, s. 76.
(11) aynı eser, s. 97-98.

ederlerken dil ve üslûba büyük önem vermişlerdir. «Şiirin âheng-i tavrı», kelimelerin değişen musikîsi, uzun ve kısa heceler, kelimelerin tesir kuvveti, onlar için muhtevadan çok daha mühim unsurlardır. Tercümede bunlar kaybolunca şiir bütün tesirini kaybeder.[14] Bunun farkına varılması ve yazılan eserlerde şuurlu olarak dilin imkânlarından faydalanılması Türk edebiyatının çehresini değiştirir. Hâlid Ziya çok önem verdiği bu konuya romanında tekrar döner.

Babası öldükten sonra ailesini geçindirmek zorunda kalan Ahmed Cemil, tercüme yaparak para kazanmağı düşünür. Bu maksatla Lamartine'in *Rafael* adlı romanını açar:

«Ahmed Cemil'in tercüme hakkında efkâr-ı mahsusası vardı: Aslına tamamen mutabık kalarak cümleleri aynı silsile-i terâkib ve tarz-ı revâbıt ile tercüme etmek lâzım geleceğinde musır idi. İlk cümleyi okudu, henüz tercüme ile i'tilâfı yoktu, okuduğunu hemen kabil-i tercüme imiş gibi kalemi kâğıdının üzerine koydu, başlamak istedi...

Neresinden başlayacağından tahayyür etti, bir daha okudu, terkiblerin tarz-ı tetâbu'una riayet ederek cümlenin her cüz'ünü birer birer tercümeye başladı; bazı kelimeler için bir muadil-i sâdık arayarak, bazı bulduğu lûgatlerin âhengini altında üstünde bulunan kelimelerle hüsn-i mücaveretde bulamadığı için bir müradif düşünerek, aslında bir imtizaç-ı tabiî ile irtifak eden küçük küçük cümel-i mu'terizayı ibare-i mütercemenin neresine sokuşturmak lâzım geleceğinde tahayyür ederek, bir dakika evvel yazdığı iki kelimeyi dört satır aşağıya koymağı daha münasib bularak, önündeki kâğıtta yazdığından ziyadesini çizerek, bir âsi kelimenin arkasından uzun müddetlerle koşarak devam etti; belki bir sahife tercüme etti, fakat ne ta'ab-ı fikr-sûz!...

O bir hayli tercüme etmiş zannediyordu. Sonra bir aslına, bir de önündeki müsveddeye baktı. Aman yarabbi! Daha bir sahife!.. Böyle giderse on altı sahife için ne kadar çalışmak lâzım gelecekti?

Sonra tercüme ettiğini okudu. İnanamıyordu; yaptığı tercüme, bu kadar çalışmanın neticesi, şu ruhsuz, renksiz şeyden mi ibaret idi? Bu dakikada Ahmed Cemil'in hissettiği keselân-ı azîmi, cesaretini birden meftûr eden nevmîdiyi yalnız duymuş olmak için mutlaka menkûşât-ı dimağiyyesine bir suret vermek maksadiyle nevmîdâne uğraşmak lâzım gelir».[15]

---

(14) Alain, tercümenin üslûp değişmesi üzerindeki rolüne ehemmiyetle işaret etmiştir. Bk. Propos de Littérature, Paris 1933, s. 100-106.

(15) Mâi ve Siyah, s. 67-68.

Bu tercümenin güçlüğü, metnin sanatkârâne yazılmış olmasından ileri gelir. Yaptığı tercümeden ümidini kesen Ahmed Cemil, Bâb-ı Âlide bir kitapçıya tercüme yapmak istediğini, ne gibi eserleri tavsiye ettiğini sorar. Sanatı değil, sürümü düşünen kitapçı «Hırsızın Kızı» adlı âdi bir romanı tavsiye eder.

Roman boyunca mâi ve siyah tezadı arasında bocalayan Ahmed Cemil:

«— Lamartine'den, Musset'den sonra «Hırsızın Kızı.». Dâima hulyâlarımızın sonu bu değil mi?». diye kendi kendine söylenir. Ailesini geçindirmesi lâzımdır. Adı neşredilmemek şartıyle teklifi kabul eder. Eve gelir, hemen masasına oturur:

«O akşam Ahmed Cemil tercüme dedikleri şeyin bu kadar kolay olduğuna şaştı, iki saatte on sahife tercüme etmiş idi, bu gidişle milyon kazanacak.

Kâğıtları annesinin önüne dökdü: - İşte!.. dedi».[16]

II

Geçinmek için âdi kitapları tercüme etmek mecburiyetinde kalan Ahmed Cemil, kendi eserini vücuda getirirken, son derece titiz davranır. Daha önce de belirtildiği üzere, romanda bu titizlik ve sanat endişesi üzerinde ısrarla durulmuştur. Eserinin güzel oluşu Ahmed Cemil için hayatta ulaşılabilecek en büyük gayedir. Hâlid Ziya, aynı endişeyi, dil ve üslûp anlayışını nesre tatbik eder. Zira ona göre nesir de, şiir gibi bir «sanat»tır. Nesrin de kendisine has bir tekniği vardır. Cenab Şehabeddin bir yazısında kendi neslinin bu konuda nasıl çalıştıklarını anlatır.[17] Halid Ziya'nın da bu konuda fikirleri vardır. Ben şiirle beraber nesre de şâmil olan yukarıki nazarî fikirlerle yetinerek, Hâlid Ziya'nın nesrinin özelliklerini bazı metinleri incelemek suretiyle göstermek istiyorum.

Bunlardan birincisi, romanın birinci bölümünde, Ahmed Cemil'in de aralarında bulunduğu Mir'at-i Şuun gazetesi yazarlarına, imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi'nin Tepebaşı'nda verdiği ziyafetin tasviridir. Burada yazarın maksadı daha sonra kendisinden bahsedeceği Ahmed Cemil'in içinde bulunduğu sosyal çevreyi tanıtmaktır. Bu çevre, ulvî hislerle dolu Ahmed Cemil'in -yazarın sembollerini kullanarak söylersek- «mâi» iç âlemine karşı, maddî iştiha, dedikodu ve gevezeliğin hâkim olduğu «siyah» bir zemin teşkil eder. İleride zikir ve

(16) Mai ve Siyah, s. 71.

(17) Mehmet Kaplan, Cenab Şahabeddin ve Nesir Sanatı, s. 425-436.

müş tezyinâtı bayağılığa indirirdi. Onlar görülünce bu güzellik fark edilmemek mümkün olmazdı. Yalnız bu neticenin esbâb-ı husûlü nazar-ı dikkatden kaçardı. İşte Pigmaliyon'dan alınmış siyah işlemelerle açık gül rengi eldivenler, işte Olyon Dor'dan çıkma keçi derisinden potinler, işte siyah saten dö liondan herkesinkine benzer çarşaflar..: Fakat herkesinkine benzeyen bu ufak tefek şeyler onların üzerinde öyle bir mecmu' teşkil eder ve ruh-ı zarafetlerinden tayeran eden bir hava-yı nefaset bu mânâsız şeyleri öyle bir âgûş-ı mümtaziyet içinde sarardı ki bunları âdiyetden çıkarır ve başka bir dünyanın meta-ı müstesnası hükmüne getirirdi. Onlarda taklid edilemiyen şey, giydikleri değil, giyinişleriydi. Peçelerini bir iliştirişleri vardı ki onu herkesin peçesinden başka bir şey yapardı. Meselâ onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeği unutmuş olurdu: Eldivenin tersine dürülen kapağının arasından türlü ince gümüş tellerle, yahut altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle lâtif bir ihmal ile küşâde kalır idi ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı. Çarşaflarının kıvrımları, omuzlarını, kalçalarını sıkarak dökülüşü, onları görenlere, tanıyanlara derhal ifşa ederdi»[21].

Yukarıki parçada, Firdevs Hanım'ın kızlarından âdeta bir sanatkâr gibi bahsedilmektedir. Onlar «giyinmek sanatının esrar-ı ruhunu keşf etmişler», «sanat-ı telebbüsde bir dehâ-yı mahsus bulmuşlardır». Ahmed Cemil gibi onların da bir «ruh»u vardır. Yalnız bu «ruh», madde şekline girmiş, «ruh-ı zarafet» olmuştur.

Üslûp bakımından bunun büyük ehemmiyeti vardır. Yazar, kahramanlarını seyredilen güzel varlıklar haline getirmek suretiyle, onlara da aynı «sanatkârâne tasvir metodu»nu tatbik etmekte bir mahzur görmemektedir.

Aslında Ahmed Cemil'in hayat karşısında aldığı pasif seyirci veya hayâlperest tavırla, Bihter'in davranışı arasında büyük fark yoktur. Başlangıçta Bihter de Ahmed Cemil gibi hayâller kurar, yalnız onun hayâlleri, Ahmed Cemil'inkiler gibi gayrımaddî değil, maddîdir. Bu maddî oluş, Bihter'in hayâllerini daha da plastik yapar.

Aşağıki parçada zengin Adnan Bey'in kendisine tâlip olduğunu öğrenen Bihter'in sevinçli bir ânı ve hayâli tasvir edilmiştir:

«Bu gece Bihter odasına bir neşât-ı zaferle girdi. Şimdi artık tahakkuk edeceğinden emin olduğu hulyâsiyle yalnız kalmak için acele ediyordu. Üstün-

(21) Hâlid Ziya, Aşk-ı Memnu, s. 17-18.

deki şeyleri koparıp atmak isteyen ellerinin seri hareketleriyle soyundu, omuzlarından kayan gömleğiyle penceresine kadar gitti, pancuru çekti, camı indirdi, kandilini yaktı, mumunu söndürdü, yatağının kenarına oturarak çoraplarını çekip attı; her şeyden uzak, her şeyden ayrı, yalnız hulyâsıyle beraber kalmak için yatağına girdi, eliyle cibinliği çekti.

Ötede kandilin titrek ziyâsı odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerinde şişelerin irileşen, hâric-ez-nisbet şişen sâyeleri odanın tabanına dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hulyânın arasına cibinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın ruh-ı sükûnunda bir nefes-i hâbide uçmağa başlıyordu. Yalnız, âfâkdan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz güvercin yavrusu gibi, yatakdan cibinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir ayak sarkıyor; asabî bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir mânâ-yı davetle gûyâ bu firaş-ı emele takım takım hulyâlar çağırıyor;«Evet! diyordu, buraya geliniz, mutantan yalılar, beyaz kikler, mahun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehheb emeller... Siz hepiniz, buraya geliniz...»[22]

Son cümleler Bihter'in hulyâlarının nasıl «güzel objeler» şekline geldiğini göstermesi bakımından dikkate şâyândır. Bihter'in kendisi de «güzel bir obje»dir. Yazar onun yatağa girişini teferruatlı olarak zevkle tasvir ediyor. Ziyafet tasvirinde olduğu gibi burada da her şey objektif, göze hitap eden bir şekilde, teferruatlı olarak tasvir edilmiştir. Yazar burada da resme has bir metod kullanmıştır. Renk ve ışık oyunları itinalı olarak kaydedilmiştir. Bihter'in güzel vücudu, yazarda, onu daha da güzelleştiren hayâller uyandırır. «Âfâkdan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz güvercin yavrusu gibi, yataktan, cibinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir ayak sarkıyor» cümlesi gerçekten bir tablo kadar güzeldir. Burada Hâlid Ziya'nın üslûbu, *Mâi ve Siyah*'dakinden daha nettir. Yazarın üslûbuna hâkim olan tavsif ve teşbih burada daha başarılı bir şekilde kullanılmıştır. *Mâi ve Siyah*'ta bir varlığı tavsif eden sıfatlar, umumiyetle aynı mânaya geldikleri halde, burada ayağı tavsif eden üç sıfat Bihter'in ayağının üç ayrı vasfını belirtir: küçük, beyaz, tombul.

Hâlid Ziya ve Servet-i Fünuncular bu teferruatlı tasvir ve tahlil metodunu batıl romancılardan öğrenmişlerdir. Fakat kanaatime göre, onların bu metodu sevmelerinde ve benimsemelerinde devrin de rolü vardır. II. Abdülhamid devri hayatta hiç bir harekete müsaade etmeyen sıkı

(22) Aşk-ı Memnu, s. 46-47.

bir baskı devridir. Bu devirde aydınların aldığı tavır -dışarı kaçan ihtilâlciler müstesna- umumiyetle Ahmed Cemil'inden farksızdır. Onlar da seyrederler, müteessir olurlar ve hayâl kurarlar. Devrin hâkim vasfı cansıkıntısıdır. Mehmed Rauf, *Eylül* romanında, bu sansıkıntısını kuvvetle tasvir etmiştir. Hareket etmeyen ve canı sıkılan insanlar, zamanı öldürmek için oyalanırlar. Oyalanma kelimesi ile oya arasında bir münasebet vardır. *Aşk-ı Memnu* romanının kahramanı Adnan Bey, boş zamanlarını «oymacılık» la geçirir. Devrin hem hâkimi, hem mahkûmu olan II. Abdülhamid'in iyi bir oymacı olması tesadüf eseri değildir. Hareket kabiliyetini kaybeden hükümdarın da canı çok sıkılıyor ve oyalanmak için oyma yapıyor veya polis romanları okuyordu. Zamanın âdeta durduğu böyle bir durumda en küçük nüansa önem verilir. Büyük aksiyonlar ince duyguları yok eder. Ne Ahmed Cemil, ne Adnan Bey hareket adamları değillerdir. Onların bütün davranışlarında kadınlara has bir incelik ve zarafet vardır. Hâlid Ziya'nın en çok sevdiği ve tekrarladığı kelimelerden biri «zarif» ve «mini mini» dir. Onun bütün romanları «zarif» ve «mini mini» eşyalar, tavırlar, jestler, duygular ve hayâllerle doludur.

Ahmed Midhat Efendi halktan gelen o sağduyusu ile, Servet-i Fünunculara «dekadanlık» la itham ederken haklı bir noktaya dokunmuştur. Gerçekten de Türk edebiyatına büyük şeyler kazandıran Servet-i Fünuncuların üslûpta bu kadar teferruata, inceliğe ve süse düşkün olmaları pek normal sayılmaz. Yıllardan sonra, nesillerin ve zevklerin değişmesiyle bu hakikati gören Hâlid Ziya da *Kırk Yıl*'da bu hususu «maraz» kelimesi ile tavsif ederek şöyle der:

«Yalnız, o zaman Edebiyat-ı Cedide'de belirmeğe başlayan ve bu zümre erkânının arasında birinden diğerine sirayet etmek suretiyle hemen hepsine müstevli olan bir maraz hâdisesinden bahsedeceğim ki, bu mâlûliyetin te'sirâtı «*Mâi ve Siyah*'da da ziyadesiyle görüldü. Ondan sonra sahibinin tâ *Kırık Hayatlar* romanına kadar hemen bütün diğer yazılarında da te'sirâtını göstermekten hâli kalmadı.

Bu maraz hâdisesi, refiklerimin afv edeceklerine, hattâ benimle beraber itiraf eyleyeceklerine kanaatle söyleyeceğim, ziynet ve sanat ibtilâsı idi. Bu ibtilâ nazımda olsun, nesirde olsun, yazıları fazla yüklü, sonradan bulunmuş bir tâbiri kabul edersek, ağdalı bir hale getiriyordu; öyle ki o tarihten uzaklaştıkça hele bugün ben bizzat bunları tekrar okurken sinirlenmekten hâli kalmıyorum»[23]

(23) Kırk Yıl, c. IV, s. 141.

Servet-i Fünuncular, Şinâsî ve Münif Paşa ile başlayan, Ahmed Midhat Efendi ve Hüseyin Rahmi ile gelişen günlük konuşma dilinden ayrılarak, yeniden «lûgat dili» kullanmakla ve farsça terkipleri yaygın hale getirmekle, şüphesiz, yanlış bir yol tutmuşlardır. Fakat onların işlemiş oldukları hata, sadece bugün eserlerini okunmaz hale getiren «osmanlıca» değildir. Onların hayata bakış tarzlarıyle çok yakından alâkalı, seyirci, tasvirci ve tahlilci anlatış tarzlarında aşırı bir taraf vardır ki, onlar bu oyunu, Cenab'ın II. Meşrutiyet'ten sonra yazdığı bazı şiirlerinde görüldüğü üzere, günlük dil ile oynamış olsalar bile, yine de arkadan gelen hareketli nesillerin tenkidinden kurtulamazlardı. 1908 inkılâbı ve onu takib eden savaş yılları, Türk aydınlarının hayat karşısında aktif bir tavır almalarını zarurî kıldı. Bu durum, II. Meşrutiyet'ten sonra Tevfik Fikret'i bile üslûbunda, hattâ lûgatinde değişiklik yapmağa zorladı. *Rübab-ı Şikeste*'de hayata Ahmed Cemil gibi pasif bir gözle bakan Fikret, II. Meşrutiyet'ten sonra aktif bir tavır takınır. Bu değişikliği *Halûk'un Defteri*'nde hareketlilik ifade eden sembollerle, fiil üslûbunda görmek mümkündür.

Bir üslûp, doruğuna çıktıktan sonra sukut eder ve yeni malzeme ile biraz kaba-saba yeni bir üslûp doğar. Daha Servet-i Fünun devrinde Mehmed Emin'in köylü dili ve hece vezni ile yazdığı, hiç de zarif ve güzel olmayan şiirler hem bir sukutu, hem de yeni bir başlangıcı müjdeler. Cenab ve Fikret'in şiirleri ile Mehmet Emin ve Ziya Gökalp'ın şiirleri arasında kompozisyon ve üslûp bakımından dağlar kadar fark vardır. Onlar ince ve zarif değil, fakat yeni ve kuvvetlidirler. Onlarla beraber Mehmed Âkif, şiir içinde şiire meydan okuyarak, estetiğini şöyle özetler:

— Hayır, hayâl ile yoktur benim alış verişim;
İnan ki: her ne demişsem görüp de söylemişim.

Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek:
Sözüm odun gibi olsun; hakîkat olsun tek![24]

Yeni devrin romancısı Hâlide Edib, *Handan* romanında, kahramanı Refik Cemil'in ağzı ile Halid Ziya ve Mehmed Rauf'un tahlilci üslûplarını şöyle tenkit eder:

«Fakat dur bakayım, sen tahlili sever bir çocuksun. Teferruata bayılırsın. Paul Bourget ve Hâlid Ziya mektebi değil mi? Hele *Eylül* intişar ettikten son-

(24) Mehmet Akif, Safahat, Fatih Kürsüsü'nde, 4. tab'ı, İstanbul 1340-1343, s. 4-5.

ra hepinizde hayatı didik etmek arzusu. En tabiî hareketler, arzular ve hisler, hattâ evza'-ı yevmîye -sabah kahvaltısından gecelik terliklerini giyinceye kadar birçok teferruat-esbab ve hikmeti tahlil edilmeğe değer şeyler diye telâkki olunmak âdeti gençlerde müstevlî bir hastalık oldu. Fakat bilmez misin ki ben öyle değilim? Bilmez misin ki ben hayatımda sade ve basitim. Hele izdivaç ve kadın mesâilinde pek. tabiî, pek ibtidâî, bununla beraber pek de temizim»[25].

Bu aceleci, teferruat üzerinde durmayan, günlük hayatı, sıcağı sıcağına veren mektup üslûbu ile Türk edebiyatında yeni bir devir başlar.

Türk Dili ve Edebiyatı dergisi, c. XIX, 1971, s. 51-72.

(25) Halide Edib Adıvar, Handan, ikinci tab'ı, İstanbul 1329, s. 18.

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN ROMANLARINDA ASLÎ TİPLER

I

1889 yılında *Şık* romanıyla yazı hayatına atılan Hüseyin Rahmi Gürpınar, 1908 de memuriyeti bırakarak kalemiyle geçinmeğe karar verdikten sonra ölüm tarihi olan 1944 yılına kadar çoğu gazetelerde tefrika edilen pek çok roman yazmış ve bunlarda Türkiye'nin yüz elli-iki yüz yıldan beri geçirdiği kültür ve medeniyet buhranıyla ilgili alafrangalık, bâtıl inanç, ahlâk ve geçim sıkıntısı arasında çatışma, aşk ve evlilikte anlaşmazlık, sosyal sefalet, eski ahlâk kaidelerine, örf ve âdetlere isyan konularını ele almıştır.

Eserlerinde bu konuları bazen hâkim bir tem, bazen ikisini veya üçünü bir arada kullanan romancı, onları anlatmak için günlük hayatta yaptığı müşahedelerden faydalandığı gibi, muhayyel vaka ve tipler de icat eder. Fikir ve kanaat çatışmalarıyla beraber, konuşanların sosyal durumlarını, mizaç ve karakterlerini ifşa eden nüktelerle dolu, eğlenceli dialoglar tertip etmekten hoşlanır. Gençlik yıllarında örnek aldığı Ahmed Midhat Efendi gibi o da okuyucularına bahis konusu meseleler üzerinde ders ve bilgi vermeyi vazife sayar.

Hüseyin Rahmi, edebiyatın sadece bir sanat olduğuna kani değildir. Yazarın hiç olmazsa Türkiye'nin içinde bulunduğu durum karşısında bir uyarıcı olmasını da ister. Eserlerinde edebiyatın sanat seviyesine yükselebilmesi için riayet etmesi zarurî olan estetik prensipleriyle, kendisine göre doğru bulduğu felsefî, ahlâkî ve içtimâî fikirler arasında muvazene kurmağa çalışır. Yazar bazı eserlerinde bu gayesine ulaşmış, bazılarında ulaşamamıştır. Her romanında unsurlar arasındaki münasebet değişiktir.

Edebî eserin bir bütün olduğunu gözönüne almayanlar tecrit ettikleri bazı unsurlara göre Hüseyin Rahmi'yi natüralist ve realist bir romancı olarak göstermişlerdir. Bütüne değil, parçaya dayanan bu görüş doğru değildir. Hü-

seyin Rahmi bazı fikir ve usûllerinden faydalanmakla beraber, hayata fazla ciddî ve objektif bir gözle bakan fransız natüralist ve realist ekolünün prensiplerine bağlı kalmamış, gerek vakalarını kurar, gerek tiplerini yaratırken gazete okuyucularını uyandırma, eğlendirme maksadıyla çeşitli malzeme, usûl ve vasıtaya başvurmuştur. Agâh Sırrı Levend'in de belirttiği gibi, Hüseyin Rahmi «edebî mesleklerin hepsinden faydalanmıştır».[1]

Eserlerinde, müşahede kadar muhayyile ve icadı ile ansiklopedik bilgi ve fantezinin de büyük payı vardır.

Gazetelere roman yetiştirmek için durmadan yazı yazmak mecburiyetinde kalan Hüseyin Rahmi, biraz da halka hitap etmesi dolayısıyla eserlerinin yapısına ve üslûbuna fazla itina etmemiştir. Romanlarını teşkil eden çeşitli unsurlar, vakalar, karakterler, durumlar ve konuşmalar arasında mükemmel bir insicam ve muvazene yoktur. Bunlardan bir çoğu kolayca çıkarılabilir. Biz burada Hüseyin Rahmi'nin romanlarında aslî tipleri incelemek istediğimiz için sanat bakımından çok mühim olan yapı meselesi üzerinde durmayacağız. Yalnız tiplerle yakından ilgili bazı noktaları belirteceğiz.

Hüseyin Rahmi, romanlarının çoğunda muayyen insan ve cemiyet görüşünü ortaya koymak istediği için şahıslarını önceden belli şemalara göre yaratmıştır. Bunlar umumiyetle E. M. Foster'in «düz» (flat) diye adlandırdığı[2] tek cepheli, insanoğlunun kompleks temayüllerini ve iç çatışmalarını hesaba katmayan, muayyen bir hususiyeti mübalâğalı olarak belirtmek maksadıyla yaratılmış tiplerdir. Onların karakterlerini E. M. Foster'in verdiği ölçüye göre bir tek cümlede hülâsa etmek mümkündür. Tek çekirdekli ve sabit karakterli olan bu tipler başlarından bir çok hadiseler geçtiği halde roman boyunca aynı kalırlar ve başka isimler alarak muhtelif romanlarında tekrar gözükürler. Romancı onları yeniden ele alırken isimleriyle beraber beden yapılarını, sosyal statülerini ve kültürlerini değiştirir, fakat bu değişiklikler onların davranışları, duyguları ve düşünceleri üzerinde müessir olmaz. Bu Hüseyin Rahmi'nin insanları içgüdüleri ve sabit fikirleri bakımından ele almasından, kahramanlarını şematik kalıplara göre yaratmasından ileri gelir.

Bunun bir başka sebebi de Hüseyin Rahmi'nin insanların değişmez ruh hallerine, psikolojik yaşantılarına değil, dış görünüşlerine sosyal davranışlarına ve bilhassa konuya ehemmiyet vermesindendir. Hüseyin Rahmi bir çok romanlarını bilhassa bâtıl inanç konusunu ele alan eserlerini «esrar romanları» şeklinde yaz-

(1) Agâh Sırrı Levend, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ankara 1964, s. 46.
(2) E. M. Foster, Aspects of the Novel, 1964, s. 75.

mıştır. Bunlarda çözülmesi lâzım gelen bir sır vardır. Bu sır menfaat veya başka sebepler dolayısıyla safdil insanların bâtıl inançlarından faydalanmak isteyenlerin oynadıkları oyundan ibarettir. Roman bu sırrın keşfi üzerine kurulur. Bunlarda ve daha başka eserlerinde heyecan verici vakalar tertip etmekten hoşlanan romancı «düz» karakterleri kullanır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında canlı olan ve okuyucuya gerçeklik intibaını veren başlıca unsurlar, dialogları ile bazı mekân tasvirleridir. Yazar, insan psikolojisi hakkında basit, şematik fikirlere sahip olduğu için bazı eserlerinin üslûbuna hâkim olan ve umumiyetle şahıslarını hareket ettiren âmillerin sosyal ve psikolojik teferruat incelemelerine girişmez.

Hüseyin Rahmi'nin kendisine has bir tip yaratma usulü vardır. Bunlardan biri şahıslara taşıdıkları başlıca özelliğe uygun hakikî, mecazî veya yarı mecazî isimler vermektir. Bunlar yazarın insanları şemalaştırma temayülünü göstermesi bakımından dikkate şayandır. Bu şemalaştırmanın başlıca gayesi muayyen bir hususiyeti iyice belirtmek, komik romanlarında ise okuyucuyu güldürmektir.

Bu durum Hüseyin Rahmi'nin romanlarında canlandırdığı tiplerin repertuvarını yapmayı kolaylaştırır. Kitaplarının adları bile bize bu hususta bir fikir verebilir: *Şık* (1889) da o devir Türk cemiyetinde alay konusu olan alafranga tipi canlandırır. *İffet* (1896) iffetli bir genç kızın sefalete düştükten sonra çektiği ıztırapları anlatır. *Mürebbiye* (1898) de muhafazakâr bir Osmanlı ailesine mürebbiye olarak girmeğe muvaffak olan Paris'li bir fahişenin konağın bütün erkeklerini nasıl baştan çıkardığı hikâye olunmuştur. *Metres* (1898) romanında aynı tip başka bir çerçeve ve macera içinde yeniden ele alınmıştır. *Şıpsevdi* (1911) romanının kahramanı *Şık*'ta portresi çizilen alafranga tipin bir başka örneğidir. *Gulyabani* (1912) de bâtıl inançlara inanan kadınlar ortaya konulmuştur. Aynı yıl neşredilen *Cadı* romanında aynı tem başka bir şekilde tekrarlanır. *Toraman* (1919) da yaşlı bir adamın evlendiği genç kadınla düşüp kalkan oğlu, *Cehennemlik* (1924) de evin uşağına göz koyan ve onu baştan çıkaran yaşlı bir kadın, *Efsuncu baba* (1924) da tılsıma inanan ve gizli hazineler keşfine çalışan orta çağ artığı bir tip, *Meyhanede hanımlar* (1926) da Cumhuriyet devrinde ilk defa hürriyetlerine kavuşan genç kız veya kadınlar, *Ben deli miyim* (1926) de bir ruh hastası, *Utanmaz adam* (1947) ile *Deli filozof* (1964) ta tabiatcı görüş adına ahlâk kaidelerine isyan eden tipler tasvir olunmuştur.

Romanlarına verdiği isimlerden de anlaşıldığı üzere, Hüseyin Rahmi bu eserlerinde muayyen zihniyet ve davranışları temsil eden tipleri ortaya koyma gayesini gütmüştür. Yukarda adları zikredilmeyen romanlarda da belli konular

ve muayyen tipler vardır. İlk devirlerde yazdığı *Mutallaka* (1898) da bahis konusu olan kaynana tipi *Evlere şenlik-Kaynanam nasıl kudurdu* (1927) da yeniden ele alınır. *Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç* (1912) romanında mahalle kadınlarıyla aydın fikirli bir delikanlı ve bir genç kız, *Nimetşinas* (1901) ile *Billûr kalb* (1926) da İffet gibi namus yüzünden intihar eden genç kızlar, *Mezarından kalkan şehit* (1928) ile *Dirilen iskelet* (1946) da bâtıl şeylere inananlarla inanmayanlar, *Kokotlar mektebi* (1922) ile *Gönül bir yel değirmenidir sevda öğütür* (1943) romanlarında cinsî arzularına göre yaşayan ve bunu hayat görüşlerinin temeli yapan kişiler bahis konusudur.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında bazıları esas kahramanlarından çok daha canlı fakat romandaki yerleri talî derecede veya kısa süren bir yığın şahıs vardır. Karikatüre varan bir portre tasviri, bir konuşma, bir jest ve hareketle canlandırılan bu talî şahısların, aslî kahramanların içinde yaşadıkları dünyayı gözönüne koymakla beraber, romanların esas konusu veya aksiyonlarıyla çok sıkı münasebetleri yoktur. Biz burada romancının aslî tiplerini ele aldığımız için onlar üzerinde durmayacağız[3].

II

«Tip» kelimesini, bazı psikologların kullandıkları mânada muhtelif insanların hayat karşısında almış oldukları tavırlara ve hâkim temayüllerine göre sokulabilecekleri grup veya nev'i mânasında kullanıyorum. Meselâ alafrangalar, yahut bâtıl inancı olanlar, bu bakımdan bir grup veya tip teşkil ederler. Romancı onları hayatta gördüğü muhtelif insanların kendinde uyandırdığı intibalarla muayyen bir şemaya, bir tipe göre inşa eder. Onlar müşahede ile bir düşüncenin mahsulüdürler. Burada müşahedenin mi, yoksa peşin bir kanaatın

(3) Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki aslî ve tâlî şahıslar eski talebelerimden Sûdi Baybars tarafından mensup oldukları içtimaî tabakalara, zihniyetlerine, mizaçlarına, milliyetlerine, cinslerine ve yaşlarına göre tasnif edilerek incelenmiştir. Sûdi Baybars: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yarattığı Tipler, Tez, Türkiyat Enstitüsü Nr. 320; İstanbul Üniversitesi Türkoloji Bölümünde Hüseyin Rahmi üzerinde daha bir çok araştırmalar yapılmıştır. 1938-39 yılında Mustafa Gürses, Hüseyin Rahmi Gürpınar adlı tezinde daha ziyade romancının eserlerinin özetlerini yapmakla yetinir (Tez, Türkiyat Enstitüsü, Nr. 98). 1953 yılında Aydın Köksal Hüseyin Rahmi'nin II. Meşrutiyet'e kadar yazdığı romanları, (Tez, Türkiyat Enstiüsü Nr. 417), 1954 te Gökşin Güzak II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar çıkan romanlarını (Tez, Türkiyat Enstitüsü, Nr. 451), konu, şahıslar, kompozisyon ve üslûp bakımından tahlil etmişlerdir. 1954-55 de S. Erişen Hüseyin Rahmi'de aşk temini (Tez, nr. 459); 1970 de Ç. Durmuşoğlu yazarın 1923-24 yılları arasında yazdığı romanları (Tez, nr. 966), F. Türk ise 1918-

mı ön plânda geldiğini tâyin etmek çok güçtür. Hüseyin Rahmi romanlarında şahıslarını canlandırmak için müşahedelerinden bol bol faydalanmıştır. Fakat onlarla alay etmek, okuyucularını güldürmek veya kendi insan ve cemiyet görüşünü telkin etmek maksadıyla bazen karikatüre gittiği, binbir nüansı olan hayatı şemalaştırdığı da muhakkaktır. Niyazi Berkes'in de belirttiği üzere, Hüseyin Rahmi eserlerinde Türkiye'nin Tanzimat'tan sonra geçirdiği «sosyal meseleleri içine alan bir tek roman yazmış gibidir ve buna da belirli bir insan ve cemiyet görüşü hâkim olmaktadır»[4].

Yalnız bu hükmü verirken romancının tipler ve durumlar kadrosu aynı kalsa da zengin bir yaratma kabiliyeti gösterdiğini, sadece «belirli insan ve cemiyet görüşünü» müdafaa etmekle kalmayarak roman sanatının temel prensiplerine riayet etmeye çalıştığını unutmamak lâzımdır. Hüseyin Rahmi her şeyden önce bir sosyolog veya ideolog değil, bir romancıdır. Fikir, onun çeşitli cepheleri olan sanatının ancak bir tarafını teşkil eder ve kanaatımıza göre değerli ve mühim olan bu tarafından ziyade tip yaratma, canlı konuşmalar ve sahneler tertip etme, teknik ve üslûbuyla çok yakından ilgili olan güldürme gücüdür.

Hüseyin Rahmi'nin tiplerini psikologların tesbit ettikleri örneklere veya sosyal tabakalara göre tasnif etmek mümkündür. Fakat o, şahıslarını yaratırken daha ziyade geniş halk kütlesinin hayata oldukça basit bakış tarzına göre hareket etmiştir. Bundan dolayı onları psikolog veya sosyologların tasniflerine uydurmağa kalkmak zorlayıcı olur. Meselâ Hüseyin Rahmi'nin romanlarında cinsî arzularına tabi olanlar veya batıl inançlarına göre hareket edenler ne muayyen bir sosyal tabakaya, ne de muayyen bir beden yapısı veya mizaca sahiptirler. Açlık ve sefalet içinde bulunanlar arasında cinsî arzularına göre hareket edenler olduğu gibi, çok ahlâklılar, bu yüzden intihara kalkanlar da vardır. Okur yazar oldukları bildirilen şahıslardan bir çoğu cahil halk gibi büyücüden medet umarlar. Zengin tabakaya mensup olanlardan bazıları dürüst ve ahlâklı, bazıları dejeneredir. Kanaatıma göre Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki şahısları tasnif ederken takip edilecek en doğru yol, yazarın muhtelif romanlarında tekrarladığı aslî tiplerden hareket etmektir. Bunlardan en çok dikkati çekenleri birbirleriyle münasebetlerini de göz önüne alarak, şöyle sıralıyabiliriz.

1 — Alafrangalar ve onları istismar eden fransız fahişeleri

2 — Batıl inanca göre hareket edenler ve onları çeşitli bakımlardan istismar eden şahıslar

---

23 arası roman ve hikâyelerini (Tez, nr. 1012) incelemişlerdir.

(4) Hüseyin Rahmi'nin sosyal görüşleri, A.Ü.D.T.C. Fakültesi dergisi, c. 3, nr. 3, 1945.

yat felsefesinin savunucusu değildir. Onu canlı ve komik yapan da tezatlı bir karakteri haiz olmasıdır. *Mürebbiye* romanındaki şahısların her biri aile içindeki durumlarına, yaşlarına, kültürlerine ve beden yapılarına göre tavsif edilmişlerdir. Romanın canlı taraflarından biri hem karakterleri veren, hem de komik tesirler uyandıran konuşmalarıdır. *Mürebbiye* romanı Hüseyin Rahmi'nin karakter, entrika, durum, dialog, tahlil ve sosyal hiciv unsurlarını muvazeneli bir şekilde kullandığı en mükemmel romanlarından biridir.

Yine alafrangalık temini ihtiva eden *Metres* romanında bu muvazene ve bütünlük yoktur. Yazar burada karakter romanından macera romanı kutbuna kayar. Şahıs kadrosunu zenginleştirmek, ve vakayı kompleks hale getirmek için iki romanı birleştirmiş gibidir. *Mürebbiye* romanında şahısların ve vakanın bir konak içinde toplanmasından ve onlar arasında sıkı bir münasebet kurulmasından ileri gelen teksife karşılık, *Metres* romanında bir dağılma ve bu dağılmaya mani olmak için bir zorlama vardır.

Roman, merkezini Hami Bey'in teşkil ettiği alafranga Türk ailesi ile kendine göre bir çevresi olan Fransız fahişesi Parnasse olmak üzere iki kısma ayrılmıştır. Başlangıçta Hami Bey ve çevresini tanıtan yazar, sonra onu Parnasse ve çevresindekilerle temasa geçirir. Birinci kısımda kocası öldükten sonra dünyanın zevkini çıkarmağa bakan yaşlı ve süslü Firuze Hanım'la alafranga oğlu Hami Bey'i ve onun eski tipte bir kadın olan karısı Saffet Hanım'ı görürüz. Paris'te gezip tozduktan sonra Türkiye'ye dönen Hami Bey, adı gibi saf olan şişman ve alaturka karısı Saffet Hanım'ı beğenmez. Korseler giydirmek suretiyle onu alafranga bir şekle sokmağa çalışırsa da muvaffak olamaz. Kocasını kaybetmemek için türlü ezalara katlanan Saffet Hanım'ın tipi ve durumu romanda gayet komik olarak tasvir edilmiştir. Romanın ikinci kısmında karısından memnun olmayan alafranga Hami Bey'in Parnasse'la münasebeti anlatılmıştır. Parnasse'ın ayrı ayrı idare ettiği iki âşığı vardır: Reyhan ile Müştak. Karşılarına zengin bir rakip çıktığını gören bu iki alafranga delikanlı Hami'ye bir oyun oynamağa karar verirler. Reyhan, Hami Bey'in yaşlı annesi Firuze Hanım'ı baştan çıkararak parasını yiyecek, Müştak safdil Saffet Hanım'ı elde edecektir.

Yazar bu şahıslar arasında karışık münasebetler kurar. Sunî bir tesir bırakan plânlar ve vakalar dolayısıyla *Metres* romanı komik bir macera romanı haline gelir. Burada tipler bakımından yeni olan, alafranga tiplerin Fransız fahişeleri gibi aktif hale gelmeleri, kurnaz bir hüviyet kazanmaları, Şöhret Bey gibi aptal olmamalarıdır. Onlara hâkim olan vasıf Avrupalıları dış görünüşleri bakımından taklitten ziyade cinsî arzularını serbest bir şekilde tatmin veya para elde etmek için ahlâk kaidelerini pervasızca çiğnemeleridir. Bu cepheleriyle

onlar, romancının daha sonra yaratacağı «Utanmaz Adam» tipi ile onun benzerlerinin öncüleridir. Hüseyin Rahmi bu sonunculara hareketlerini meşru gösteren bir hayat felsefesini, ahlâkî kıymetlerin tam inkârı mânasına aldığı naturalizm ve materyalizmi müdafaa ettirir. Bu geçişi hazırlayan daha önceki alafranga tiplerin alafrangalıkla serbest cinsî münasebeti birleştirmeleridir.

Şıpsevdi romanının kahramanı Meftun Bey, Hami Bey'in başka bir örneğidir. O da Paris'e giderek tam bir alafranga olarak döner. Kalabalık aile çevresine, seksen yaşındaki ninesinden hizmetçi kadınlara kadar alafrangalık dersi verir. Bu derslerden en çok istifade eden kız kardeşi Lebibe'dir. Lebibe, komşuları olan muhafazakâr Kasım Efendi'nin oğlunu baştan çıkarır. Bundan faydalanmayı düşünen Meftun, Kasım Efendi'nin servetinden faydalanmak için onun kızı Rabia'ya talip olur. Hüseyin Rahmi burada alafranga bir Türk ailesiyle muhafazakâr bir Türk ailesini yanyana getirir. Fakat maceraya ehemmiyet verdiği için, derin ve teferruatlı karakter ve davranış tahlilleri yapmaz. İşi daha da karıştırmak için araya Makferlan ve karısını sokar. Mahir, Makferlan'ın karısına âşık olur v.s.

Romanda baştan çıkan veya baştan çıkarılan daha bir çok şahıs vardır. Bunların hemen hepsi tek bir temayüle göre adeta mekanik olarak hareket ederler. İçlerinde bu temayüllere karşı koyucu bir kuvvet ve prensip yoktur. Romanda tipler bakımından mühim olan noktalardan biri Meftun Bey'den alafrangalık dersi alan genç kızların da bunu cinsî serbestlik mânasında anlamaları ve üzerinde hiç düşünmeden tatbike geçmeleridir.

Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç adlı romanında aktüel bir hadiseden faydalanan yazar, aydın fikirli bir delikanlı ile bir genç kızı eski zihniyete bağlı kadınlar arasına sokar. Romanın erkek kahramanı İrfan Galip, çok geri bulduğu mahalle kadınlarına dünyanın yanından geçecek olan Haley yıldızına dair dersler verir. Yazar, ona bir ferdiyet kazandırmak için birbirine zıt vasıflar izafe etmiştir. Meselâ İrfan Galip bir kadın düşmanı olmakla beraber kadınların hoşuna gitmeyi de arzu eder. Kendisine mektuplar yazarak ileri fikirli olduğunu bildiren Feriha'yı takipten geri kalmaz. Çok güzel, çok zeki, çok kültürlü olan Feriha o zamanki Türkiye'de kadınların peçe ve kafes arkasında esir olmalarından sıkılan ve buna isyan eden bir tiptir. Konferanslarına devam ettiği İrfan Galib'e âşık olur ve onu mektuplarıyla kendine cezbeder. Hüseyin Rahmi bu romanında ilk defa müsbet vasıflar taşıyan, Avrupalıca düşünen, irade ve şuuruna sahip bir çift yaratır ve onları birleştirir.

Bu yıllarda Avrupalı aydın kadın tipinin müşahhas bir örneği olan Halide E-

dib yazı hayatına atılmış bulunuyordu. *Handan* ile *Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç* aynı yıl (1912) neşrolunurlar. İkinci Meşrutiyet devrinde aydın kadınların sosyal hayata karışmaları Hüseyin Rahmi'ye tesir etmiş olmalıdır. Halide Edib'in *Handan*'ı ile mukayese olunursa o devirde üstad mevkiinde olan *Mürebbiye* romancısının romanı çok zayıf kalır. Bunun sebebi onun tiplerini peşin bir fikre göre yaratmasına karşılık Halide Edib'in hayat ile gerçeğe daha yakın olması, Türkiye'de doğmakta olan «yeni kadın»ın ideal ve meselelerini bizzat yaşamasıdır. Belki yine devrin tesiri altında Hüseyin Rahmi aynı yıl neşrettiği «*Sevda peşinde*» adlı romanında, aşkı için intihar eden asil ruhlu bir genç kadın tipi yaratmıştır. Ayn-ı nur'un arkadaşı Seza Hanım da iyi kalbl, olgun br kadındır.

Tebessüm-i elem romanının erkek kahramanlarından Kenan Bey alafranga çapkın bir adamdır. Karısı Ragıbe onun alafrangalık icabı olarak gösterdiği hareketlerin sebeplerini anlayacak kadar zekidir. Kocasının çapkınlıklarını öğrenince, ondan boşanır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılmış olan *Meyhanede hanımlar* romanında kadın hürriyetinden istifade etmek isteyen kadınlar, kocalarıyla beraber meyhaneye giderler, fakat orada kıskançlık yüzünden çekişirler ve karakolluk olurlar. *Tutuşmuş gönüller* (1926) romanında hürriyeti cinsî arzularına göre yaşamak telâkki eden Cumhuriyet devri genç kızları tasvir edilmiştir. *Billûr kalb* (1926) de iş hayatına atılan genç kızlardan bazıları düşer, bir tanesi kurtulur. Bu romanda geçim zaruretleri ile çalışmak zorunda kalan genç kızların karşılaştıkları meseleler ele alınmıştır. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi Hüseyin Rahmi diğer Türk romancılarının eserlerinde görülen batı kültürünü tam mânasıyla içlerine sindirmiş, çalışan, bedbaht da olsalar çeşitli meziyetleriyle insanda sevgi ve hayranlık duygusu uyandıran bir tek kadın ve erkek kadın kahraman yaratmamıştır. Bu, hayatta böyle tiplerin bulunmamasından ziyade yazarın hayata bakış tarzı, okuyucuyu güldürme arzusu ve Türkiye'de batılılaşmayı Hüseyin Rahmi'nin kahramanları gibi anlayan kimselerin çokluğu ile izah olunabilir.

2 — Bâtıl inançlara göre hareket edenler ve onları çeşitli maksatlarla istismara çalışan tipler:

Alafrangalıkdan sonra Hüseyin Rahmi'nin en çok üzerinde durduğu konulardan birisi bâtıl inançlardır. O, bu konuyu muhtelif romanlarında çeşitli bakımlardan ele almıştır. Yazarın bâtıl inançla ilgili başlıca eserleri şunlardır: *Tesadüf* (1900), *Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç* (1912), *Gulyabani* (1912), *Cadı* (1912), *Hakka sığındık* (1919), *Efsuncu baba* (1924), *Muhabbet tılsımı*

(1928), *Mezarından kalkan şehit* (1928), *Dirilen iskelet* (1946). Diğer romanlarında da bâtıl inançla ilgili bir çok unsurlar vardır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında bâtıl inançlar bazen romanın vakasını esrarlı bir şekle sokan bir vasıta, bazen bir şahsın karakterinin temeli, bazen üzerinde nazarî olarak konuşulan bir fikir konusudur. Her romanın ağırlık noktasına ve yapısına göre, bu temin kullanılış tarzı değişir. Bizi burada ilgilendiren bâtıl inançlı tiplerle onları çeşitli maksatlarla istismar eden şahıslardır. Bu sonuncuların durumu ve fonksiyonu da romandan romana değişir.

Hüseyin Rahmi'nin bu temden faydalandığı ilk roman *Tesadüf*'tür. Burada aynı erkeği seven iki genç kadın, Nefise Hanım adında ahlâksız ve sahtekâr bir büyücü kadına başvururlar. Roman esas itibariyle karısı ile metresi arasında bocalayan bir erkeğin (Mail) mütereddid durumunu anlatır. Mail'in karısı Saibe ile metresi Şöhret birbirlerinden habersiz Nefise Hanım'a giderler. Bir gün metresinden şüphelenen ve peşine düşen Mail de Nefise Hanım'ın evine gelir. Karısı ile metresinin tesadüfen orada bulunmaları hazin ve komik sahneler yaratır. Romandaki fonksiyonu aslî olmamakla beraber, yazar Nefise Hanım tipini canlı bir şekilde tasvir etmiştir. O, safdil insanların batıl inançlarından faydalanan ahlâksız ve kurnaz bir kadındır. Dikkate şayan olan nokta, bu cahil kadına başvuran Saibe'nin okur-yazar, Şöhret'in ise bir fahişe olmasıdır.

Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç'ta aslî kahramanlar, daha sonra birbirleriyle birleşen ve aydın kişiler olan İrfan ve Mediha'dır. Başlangıçta kadınlara düşman olan İrfan Galip, kuyruklu yıldızın dünyaya çarpmasından korkan mahalle kadınlarına konferanslar vererek onları korkutur. Bu kadınlar arasında şahsiyetini roman sonuna kadar gizleyen Feriha da vardır. Yazar mahalle kadınlarını konuşturmak suretiyle canlı bir şekilde tasvir etmiştir. Fakat bunlar talî şahıslardır. *Tesadüf*'te olduğu gibi burada da bâtıl inanç, başka şahısların hayatına uzaktan bağlı, romanın esas konusuyle alâkası olmayan bir temdir.

Gulyabani, bütünüyle bâtıl inanç temine dayanan, fikir, vaka, şahıslar, çevre, ve üslûp arasında sıkı münasebet kurulan bir romandır. Yazar, eserini, neticesi sonunda anlaşılan esrarlı bir plana göre kurmuş olmakla beraber hayâletlere inanan eski kadın tiplerini, Muhsine, Çeşmifelek, Ruşen Kalfa ve Hanımefendi'yi güzel canlandırmıştır. Kadınların cahil ve safdil olmaları dolayısıyla burada tem, dışarıdan romana sokulan bir fikir olmaktan çıkarak şahısların hayatlarının canlı bir unsuru haline gelmiştir.

Cadı, öldükten sonra cadı olarak gözüktüğü ve kocasının yeni zevcelerini

korkuttuğu ve boğduğu rivayet edilen kıskanç bir kadının hayâleti etrafında, pek ikna edici olmayan dolaşık vakalı bir romandır. Naşit Nefi adında bir zatın kıskanç karısı Binnaz yalı komşusu başka bir kadınla, ikisinden birisi öldükten sonra cadı rolü oynayarak ölenin kocasının tekrar evlenmesine mani olma hususunda birbirlerine söz verirler. Komşu kadın ölen Binnaz'ın hayâleti şekline girerek Naşit Nefi'nin yeni evlendiği kadınları korkutur. Roman, hayâletlerin aslı olmadığı ana fikrine dayanan bir «sır» romanıdır. Bir tip yaratmaktan çok karışık vakalar icâd etmeğe ehemmiyet veren yazar, uzun konuşma ve izahlarla hayâletlerin aslı olmadığını belirtir.

Hakka Sığındık romanında, Nüshet Ulvi adında açıkgöz bir delikanlı vurguncu esnaftan para sızdırmak için mahallede herkesin tanıdığı aptal Veli'nin adından faydalanır. Hüseyin Rahmi bu romanında birinci dünya savaşı sırasında halkın çektiği sefaleti, hacılık perdesi arkasına sığınarak halkı soyan tüccarları ele alır. Bâtıl inanç daha ziyade vakaya bağlıdır. Aptal Veli adına tüccarlara mektup yazan açıkgöz delikanlı roman sonuna kadar meçhul kalır.

Hüseyin Rahmi'nin bâtıl inanç konusunda yazdığı en kuvvetli roman *Efsuncu Baba*'dır. Romanın adından da anlaşılacağı üzere, burada bir tip ele alınmış ve teferruatlı bir şekilde işlenmiştir. Ebülfazl Enderî kendisi gibi bâtıl inançlara bağlı bir babanın oğludur. Ortaçağ kitaplarını okuyarak gerçekler âlemiyle olan münasebetini tamamiyle keser. Romancı onun safdil inançlarından istifade eden iki ermeni ile Ebülfazl'ın kızını seven bir delikanlı tipi de yaratır. Yazar gerçi bu eserine de macera romanlarına has bazı vakalar karıştırır. Fakat Ebülfazl ile ermenileri zengin jest, mimik, taklidî konuşma ve dekor tasviri vasıtasıyla çok canlı bir şekilde anlatır.

Mezarından kalkan şehit romanında da *Gulyabani* ve *Cadı*'da olduğu gibi hayâlet rolünü oynayan bir şahıs vardır. Yalnız bu şahıs iyi kalbli bir insandır. Muzaffer adında bir genç, Sarıkamış savaşında ölen arkadaşı Şevket'in yaşlı annesini teselli için onun hayâleti şeklinde gözükür. Şevki Bey adında cin ve periye inanmayan bir zat cesaretle peşine düşerek hayâletin oyun oynayan bir insan olduğunu meydana çıkarır. Bu kısa özetten de anlaşılacağı üzere *Mezarından kalkan şehit* bir karakter romanı değil, meraklı bir vakaya dayanan bir sır romanıdır.

Dirilen iskelet romanında yazar aynı oyuna başvurur. Yalnız bu roman tipler bakımından daha çeşitli ve daha canlıdır. Alafranga ve aydın fikirli insanlarla safdiller karşı karşıya getirilir. Romancı araya karışık aşk maceralarını da sokar. Romanın kadın kahramanlarından tatar Nasıra, tabiatüstü kuvvet-

lere inanması bakımından Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın koltuğu* adlı romanının kadın kahramanını andırır. Peyami Safa'nın romanı, *Dirilen iskelet*'e nazaran daha ikna edicidir. Hüseyin Rahmi'nin bir çok eserlerinde görülen insicamsız unsurları bir araya getirme temâyülü, bu romanında en son sınırına ulaşır. Bununla beraber eserde yer yer canlı sahifeler vardır.

Abdülhamid devri paşalarından Şem'i Paşa'nın kaiabalık konağında geçen ve muhtelif şahıslar arasındaki cinsî münasebetleri komik bir şekilde ortaya koyan *Muhabbet tılsımı* romanında köylü Ali'nin ahlâksız ve sahte bir pîrden üç öpücük karşılığı aldığı muska bir bâtıl inanç motifi olarak mühim bir rol oynar. Ali bu muska sayesinde pervasız bir Don Juan kesilir. Tipler ve durumlar bakımından çok zengin olan bu romanında Hüseyin Rahmi eserlerinden çoğunun ana temlerini teşkil eden cinsî arzularla bâtıl inanç motifini başarılı bir tarzda birleştirir.

Hüseyin Rahmi nasıl alafranga tiplerle alay etmek için batı kültürünü içine sindirmiş, aklı başında müsbet tipler yaratmamışsa, eserlerinde din duygusunu derin bir şekilde yaşayan insanlara da yer vermemiştir. Bu, onun mevcut ahlâk nizamına karşı koyan tipleri anlattığı romanlarında daha açık görüldüğü üzere, dini esas itibariyle bâtıl inanç telâkki etmesinden ileri geliyor sanıyorum. Materyalist felsefe onu, neticede dini, hatta klasik ahlâkı inkâra kadar götürmüştür.

3 — Ahlâk ve namusa büyük değer verenlerle içgüdülerine göre yaşamayı hayat felsefesi haline getirenler:

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında ahlâk ve namusa büyük değer veren ve onun uğruna ölümü göze alan bazı şahıslar vardır. Fakat o, daha ziyade ahlâksızlığı prensip haline getiren, natüralist ve materyalist felsefeye göre davranışlarını meşru göstermeye çalışan tipler yaratmıştır.

Gençlik yıllarında kaleme aldığı *İffet* romanının kahramanı İffet, adının ifade ettiği gibi çok namuslu ve kültürlü bir genç kızdır. Akrabasından Lâtif'i romantik bir aşkla sever. Zengin bir ailenin kızı olan İffet, babası öldükten sonra annesi ve küçük kardeşiyle beraber sefalete düşer. Onları kurtarmak için aracı bir kadının tanıştırdığı zengin bir adamla gizlice düşüp kalkmağa başlar. Fakat ahlâk duygusu dolayısıyla yaşadığı hayata katlanamayarak intihar eder. İffet romanında ruh asaletiyle maddî sefalet arasındaki mücadele ortaya

konulmuştur. Kültürlü olmakla beraber, o devir Türkiye'sinin kapalı cemiyetinde geçimini temin edemeyen İffet, hayat karşısında mağlûp olur. Romanında esas vaka ile alâkası olmayan şahıslara -romantik ve realist görüşü müdafaa eden muharrir ile doktora- fazlasiyle yer veren yazar; İffet'i baştan çıkaran adamı karanlıkta bırakır.

Bir muadele-i sevda romanında ailesinin zoruyla sevmediği bir adamla evlendirilen Bedia, başka bir kadınla evli bulunan sevgilisi Fatin'le düşüp kalkmakta mahzur görmez ve bu hareketini ailesinin zoruyla evlendirilmiş olmasını ileri sürerek meşru göstermeğe çalışır. Hüseyin Rahmi daha bir çok romanlarında bu temi kullanır.

Nimetşinas romanında Talat Hanım kocasını elden kaçırmamak için ona, âşık olduğu hizmetçi kızı bizzat istemeye kadar fedakârlığı göze alırken, Neriman kendisinden büyük iyilik gördüğü hanımına karşı duyduğu saygı dolayısıyla bu teklifi reddeder.

Sevda peşinde adlı romanda *Bir muadele-i sevda*'daki tem bir başka şekilde ele alınmıştır. Fakir bir ailenin kızı olan Ayn-ı nur zengin bir ailenin çocuğu olan Nezihî ile evlendirilir, fakat onu sevmez. Gençlik yıllarında âşık olduğu İlhami ile buluşur. Durumunu ahlâka aykırı gördüğü için sevgilisiyle beraber intihar eder.

Toraman'da yaşlı bir adam genç bir kadınla evlenir. Fakat bu evlendiği kadın daha önce oğlu ile düşüp kalkan bir fahişedir. Genç oğlu evde üvey annesiyle rahatça sevişir. Hüseyin Rahmi'nin bir çok romanında genç kızlar ve delikanlılar anne ve babalarına karşı saygı duymazlar. Bunda onların ahlâksız ve otoritesiz olmalarının da rolü vardır.

Tebessüm-i elem romanında kocasının ihanetine tahammül edemeyerek ondan boşanan ve başka bir adamla evlenen Rağıbe'nin yanısıra kendisini cinsî arzularına kaptırmaktan alamayan, bu yüzden başına bir çok felâketler gelen fakat durumunu, Hüseyin Rahmi'nin de inandığı determinist felsefe ile izah eden Kenan dikkate şayan bir tiptir. Romancının daha sonraki eserlerinde geniş olarak ele aldığı bu felsefî ve ahlâkî görüş burada vaka ve tipleri fazla zorlamadan kahramanın kendi hayat tecrübesine bağlı olarak ölçülü bir şekilde ortaya konulmuştur. Metresi tarafından bir kaç defa ihanete uğrayan, başka birisi ile evlenmiş olan karısından da yüz bulamayan Kenan, neticede intihar eder.

Bir roman olmaktan ziyade uzun bir hikâye sayılabilecek olan *Hayattan sahifeler*, Hüseyin Rahmi'nin mücerret fikir karıştırmadığı en realist ve objektif eserlerinden birisidir. Yazar burada Edirnekapı mezarlığı civarında yaşayan sefil kadınları anlatır. Fakat romanının maksadı *İffet*'te olduğu gibi okuyucuda merhamet duygusu uyandırmak değildir. Dilencilikle yaşayan üç kadın, yaşlı Hacer, dostu Sabire, Sabire'nin kızı Hürmüz ve yaşlı manav Veli Ağa hep cinsî arzularına göre yaşayan tiplerdir. Onlar romancının insan hayatını idare ettiğini söylediği iki temel prensibin, açlıkla cinsî arzunun en saf timsalleridir. Nazarî fikirlerin yerini müşahhas teferruat zenginliğinin aldığı bu romanda tez, tipler vasıtasıyla ortaya konulmuştur.

Eski bir konak halkını teşkil eden kadın, erkek, yaşlı ve genç insanların gayrimeşrû ve dolaşık cinsî münasebetlerini komik bir şekilde ele alması bakımından *Muhabbet tılsımı*'na çok benzeyen *Cehennemlik* romanında Hüseyin Rahmi başka eserlerinde ortaya koyduğu tipleri ufak tefek ferdî farklarla hemen hemen aynen tekrarlar.

Daha önceki romanlarında ahlâk kaidelerini çiğnemekte mahzur görmeyen bir çok şahısları ortaya koymuş olan Hüseyin Rahmi, Cumhuriyet devrinde belki resmî ve gayri resmî bir şekilde muhafazakârlığa karşı açılan sistematik ve ideolojik kampanyadan cesaret alarak «bolşevik ahlâkı» adını verdiği bir hayat görüşünün savunucusu olan tipler yaratmıştır. Klasik ahlâk kaidelerinin hepsinin tabiata aykırı ve sahte olduklarını ortaya koyan bu romanlar adeta bir seri teşkil ederler: *Ben deli miyim* (1925), *Kokotlar mektebi* (1928), *Utanmaz adam* (1934), *Gönül bir yel değirmenidir sevda öğütür* (1943), *Deli filozof* (1964), *Kaderin cilvesi* (1964). Bunların hepsinin müşterek tarafı klasik ahlâk kaidelerini reddeden, «bolşevik ahlâkı» na göre yaşayan ve bunu müdafaa eden tipleri canlandırmasıdır. *Ben deli miyim*'de bu hayat görüşü kaçık bir adam tarafından ortaya konulur. *Kokotlar mektebi*'nde serbest cinsî münasebet sosyal bir müessese haline gelir. *Utanmaz adam*'daki Avnüssaba ahlâklılık taslayan insanların ahlâk kaidelerini bir maske olarak kullandıklarını, bütün insanların içgüdülerine tabi olduklarını, kendisinin riyasız bir şekilde bu tabiat prensiplerine göre yaşadığını söyler. *Gönül bir yel değirmenidir sevda öğütür* romanında karısını aldatan adam bu hareketinin ilmî sebeplerini izah eder ve herkesin kendisi gibi olduğunu ileri sürer. *Ben deli miyim, Utanmaz adam, Gönül bir yel değirmenidir* romanlarının şekil bakımından müşterek olan tarafı birinci şahıs ağzından anlatılmış olmalarıdır. Bu anlatış tarzı bir yandan ortaya konulan fikirleri çok çarpıcı yaparken, öte yandan bir roman kahramanına söylettirildikleri için romancıyı muhafazakârların hücumundan korur. Belki kendini müda-

faa düşüncesiyle yazar, bu şahısları akıl ve kültür bakımından da zayıf göstermiştir. Hüseyin Rahmi'nin gençlik yıllarında tesiri altında kaldığı Natüralizm bu romanlarda bir edebiyat akımı olmaktan çıkarak bir hayat felsefesinin temeli haline gelmiştir. *Deli filozof* romanının kahramanı aklı başında, kültürlü bir tiptir. Oğlunu tamamiyle serbest olarak yetiştirir, fakat kendisi ve oğlu bu düşünüş ve yaşayış tarzında bir çok engellerle karşılaşırlar.

Hüseyin Rahmi'nin bu romanları Natüralist felsefeye dayanmakla beraber yapı bakımından Natüralist edebiyat akımına uygun değildirler. Yazar tıklım tıklım ahlâkî, felsefî, içtimaî fikirlerle doldurduğu bu eserlerinde de macera romanlarına has vakalar uydurur. Kahramanlarına müdafaa ettirdiği fikirleri ciddiye almaktan uzaklaştıran komik durumlar yaratır. Bundan dolayı onları değerlendirirken tecrit etmek, romanı teşkil eden diğer unsurlardan ayırmak doğru olmaz.

Bu makalede Hüseyin Rahmi'nin romanlarında yarattığı şahısların en umumî çizgileriyle müşterek olan taraflarını tesbite çalıştık. Burada bir kere daha tekrarlıyalım ki, yazar bu gruplara giren roman kahramanlarından her birine onları ferdileştiren bir çok hususiyetler vermiştir. Biz bunlardan ancak bir kaçına işaret edebildik. Yazarın şahıslarını ferdileştirmek için kullandığı malzeme ve tekniği ayrıca incelemek lâzımdır. Hüseyin Rahmi bu gruplardan birine sokulamayacak başka tipler de yaratmıştır. Biz bütün eserlerinde sık sık tekerrür eden «aslî» tipleri göz önüne koyduk.

Bu tipleri fazla keskin olmayan tarihî bir gelişmeye göre sıralayacak olursak, Hüseyin Rahmi'nin II. Meşrutiyet devrine kadar daha ziyade alafranga tiplerle namuslu ve ahlâklı tipleri ele aldığını, II. Meşrutiyetten Cumhuriyet'e kadar olan devrede üstüste bâtıl inanç konusunu işlediğini, Cumhuriyet devrinde ise içgüdülerine göre yaşamayı hayat felsefesi haline getiren ve klasik ahlâkı red ve inkâr eden tipler yarattığını söyleyebiliriz. Hüseyin Rahmi'nin romanlarından bazıları ölümünden sonra neşrolunmuştur. Bir çok romanlarının yazılışlarıyla basılışları arasında gecikmeler vardır. Romancının hayat görüşü ve tekniğinin gelişme ve değişmelerini tam olarak tesbit edebilmek için biografisiyle beraber müsveddelerine dayanan bir araştırma yapmak lâzımdır.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki aslî tipler, sanat bakımından kusurları ve meziyetleri bir yana, Abdülhamid devrinden bugüne kadar Türk toplumunda meydana gelen hayat görüşü ve yaşayış tarzındaki değişiklikleri aksettirirler ve başlarından geçen macera, tavır ve hareketlerindeki mübalâğa ve gülünçlük, temayüllerini ortaya koyarken kullandıkları ifade tarzı ne olursa olsun ka-

rakterlerinin ana çizgileriyle bu devirlerde yaşayan insan tiplerine benzerler. Bu romanlarda eksik olan yine aynı devirlerde yaşamış, müsbet meziyetleri haiz olan, kültür ve medeniyet değişmesinin trajedisini derinden yaşayan, bir ideal uğruna savaşan ve ölen insanlardır. Hayata fazla bedbin ve materyalist bir gözle bakan, kendisini alay ve mizaha fazla kaptıran, psikolojik nüanslara pek ehemmiyet vermeyen romancı, şahsiyetleri fazla belirmemiş bir kaç kahramanı müstesna, eserlerinde böylelerine yer vermemiştir. Fakat bir romancıdan her şey beklenemez. Diğer Türk romancıları arasında onları canlandıran ve inceden inceye tasvir ve tahlil edenler vardır.

[1962 de yazılan bu makale ilk defa burada yayınlanmaktadır.]

O BELDE'NİN TAHLİLİ

Metin tahlili her nevi edebî araştırmanın esasını teşkil eder. Yazarın hayat ve muhiti eserini izah ettiği nisbette işe yarar. Fakat asla ön planda gelen bir araştırma konusu olamaz. Umumiyetle tarihçi bir zihniyet taşıyan XIX uncu yüzyıl tedkikçileri, bu hakikati gözönünde tutmayarak, edebî araştırmalarında, eseri hemen hemen unutmuşlar ve sanatkârın biyografisi ile içinde yaşadığı şartlara lüzumundan fazla önem vermişlerdir. Bu görüş, edebî eseri başlı başına bir estetik vâkıa değil de, sosyal hayatın herhangi bir tezahürü telâkki etmiş ve ona tarihî bir vesika değeri vermiştir. Bugün bu bakış tarzı terkedilmiş, edebî eser ve onun tedkiki ön planda gelen bir değer kazanmış bulunuyor.

Bu vaziyet, edebî eseri bilhassa üslûp bakımından incelemek lâzım geldiği fikrini de kuvvetlendirmiştir. Zira edebî eser, her şeyden önce umumî dilin hususî şekil almış bir terkibi olarak görünür. Başka bir tabir ile edebî eserde muhteva ile üslûp birbirinden ayrılmaz bir bütünlük arzeder. Tarihî ve sosyal görüş muhtevaya değer veriyordu. Bunları takiben felsefî ve psikolojik görüş de muhtevayı esas tuttu. Bunların fikir, konu ve duygu itibariyle birbirine benzer iki edebî eseri birbirinden ayıran ve her birinin asıl şahsiyetini teşkil eyleyen üslûbu gözönünde bulundurmamalarından doğan estetik hata aşikârdır. Sanatkâr eserini yaratırken muhteva ile beraber ifadesine de hususî bir şekil verir. Edebî araştırmanın gayesi işte bu hususîliği meydana çıkarmaktır.

Diğer taraftan, bir sanatkârın eserleri başka bir sanatkârınkinden ayrı bir karakter taşıdığı gibi, aynı sanatkârın muhtelif eserleri de birbirinden ayrı çehreler arzeder. Binaenaleyh nasıl her edebî eser okuyucu için bir nevi şahsına münhasır bir değer ifade ederse, her edebî eserin mahiyet ve değerini tayin de edebî araştırma yapan için ayrı bir çalışma konusudur. Bizi müstakil bir bütün teşkil eden edebî metinleri tedkike sevkeden sebep budur.[1]

---

(1) Benedetto Croce «edebî nevi yoktur, münferit ve yegâne eserler vardır. Şiir diye umumî bir varlık yoktur, falan ve filân şiir vardır ve bu öteki şiirlerden

Bir sanatkârın eserlerinin bütünü hakkında sâlim bir hükme ancak bütün metinlerin ayrı ayrı incelenmesi suretiyle varılabilir. Bu yol gerçi uzun ve çetindir. Fakat bütün metinleri incelemeden verilmiş olan hükümlerin isabetsizlik ve katiyetsizliği karşısında, bizi hakikate geç ve güç ulaştıran bu yolu tercih etmek daha dürüst bir harekettir.

Bu fikre dayanarak, münferit edebî metin tahliline seminer çalışmalarında ön planda yer veriyoruz. Ayrıca, liselerdeki edebiyat öğretiminin de, son yıllarda, isabetli olarak, metin tahliline dayanması bu hususa daha çok önem vermemizi gerektiriyor.

I. Şiirin yazıldığı tarih ve Hâşim'in eserleri içindeki yeri :

O belde'nin[2] ne zaman yazıldığı ve nerede neşredildiği tesbit olunamamıştır.[3] Ahmet Hâşim bu şiirini ilk defa 1337/1921 eylülünde bastırdığı *Göl Saatleri* adlı kitabında neşretmekle beraber, ihtiva ettiği tem ve üslûp bakımından biz onu *Yollar* ve *Zulmet* isimli şiirlerini kaleme aldığı devreye sokuyoruz. Eğer bu tahmin doğru ise, *O belde,* zikredilen şiirlerin çıktığı 1324/1909 yılında vücuda gelmiş olacaktır.[4]

Hâşim ilk şiirini 1316/1899 yılında neşretmiştir. 1324/1909 e kadar süren ve çıraklık devresi adını verebileceğimiz bu tarihler arasında Hâşim, Tevfik Fikret ile Cenab Şehabeddin'in tesiri altındadır. Eserleri muhteva ve üslûp bakımından kendine has bir şahsiyet arzetmez. Şâir de bunun farkında olmalı ki, bilâhare çıkardığı kitaplarına bu devrede yazdığı şiirleri almamıştır. 1324/1909 ten *Merdiven* şiirini yazdığı 1336/1920 yılına kadarki devre olgunluk çağının birinci veya sonuncu merhalesini teşkil eder. Bu hale göre, 1909 da yazıldığını tahmin ettiğimiz *O belde,* Hâşim'in şiir tekâmülünün aşağı yukarı orta merhalesine rastlıyor. Hakikatte bu şiir sadece kronolojik olarak değil, tem ve üslûp

---

ayrı bir şeydir» diyor (Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale, Henry Bigot tarafından Fransızca tercümesi, Paris 1904, s. 37).

(2) O belde şiirinin metni için bk. Ahmet Hâşim Şiirler, baskıya hazırlayan Kenan Akyüz, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1973, s. 74-76.

(3) İsmail Habib, O Belde'nin 1908 de Servet-i Fünun mecmuasında neşredildiğini yazıyorsa da (Tanzimattanberi Edebiyat Antolojisi, 1943, s. 311), Hâşim'in şiirleri üzerinde bir araştırma yapan talebem Bürhanettin Tüzün, o mecmuada bu şiire rastlamadığını söylüyor. Şerif Hulusi de Ahmet Haşim ve Seçme Şiirler adlı kitabında «Bu şiirin ilk defa hangi mecmuada çıktığı tesbit edilememiştir» diyor (s. 109).

(4) Yollar, 18 Kânun-ı evvel 1324 tarihinde Musavver Muhit mecmuasının 9. sayısında, Zulmet aynı derginin 26 Şubat 1324 tarihli 18. sayısında neşrolunmuştur.

bakımından da Hâşim'in ilk devresi ile son devresini birbirine bağlayan bir köprü vazifesini görüyor.

Kabaca bir tavsif ile yetinilirse, Hâşim'in olgunluk çağının ilk merhalesine lirik, ikinci merhalesine sembolik vasfını verebiliriz. Serbest Müstezat Nazımları'nın ve Şi'r-i Kamer'lerin temsil ettiği birinci merhalede şâir, umumiyetle çocukluğuna ait duygularını veya tabiattan aldığı intibaları vâzıh tablolar halinde ortaya koyar. Bunlarda teferruat, duyulmuş realiteyi kısmen değiştirilmiş bir tarzda aksettirir. Piyale'nin temsil ettiği ikinci merhalede ise, neye tekabül ettiği katiyetle söylenemeyen semboller ön planı işgal eder. *Merdiven*'den sonra neşredilen *Bir günün sonunda arzu* isimli şiirin anlaşılmazlığından dolayı uyandırdığı gürültü bu değişmeyi açık olarak gösterir.

Hâşim için elimizde ilk merhaleyi karakterize eden başka bir ölçü daha vardır: Şiirlerine hâkim olan renk. Şi'r-i Kamer'lerde hâkim renk umumiyetle siyah ve mavidir. *Piyale*'de ise şâir çok kuvvetli kızıl renge giriyor. *O belde*, lirizmi ve mavi atmosferi ile birinci merhale şiirlerine bağlanırken, ihtiva ettiği sembolik dünya görüşü ve akşam saati havası ile ikinci merhalenin başlangıcını ifşa eder.

II. Kompozisyon ve temlerin tedkiki: *O belde*'de birbirini tamamlayan iki tem vardır: Biri yaşanılan hayat ve dünyanın içinde mahkûmiyet düşüncesi; ikincisi uzak, güzel ve bilinmeyen bir ülkeyi özleyiş duygusu. Bunların esas itibariyle tipik Servet-i Fünun temi olduğu âşikârdır.[5] Bu benzerliği görmek için Tevfik Fikret'in bu dünya hayatının çirkinliğini anlatan *Gayyâ-yı vücud* şiiri ile hayalî ülkelere seyahat arzusunu ifade eden muhtelif şiirlerini, bilhassa *O belde*'ye büyük bir yakınlık arzeden *Ömr-i muhayyel* şiirini hatırlamak kâfidir. Temlerin kaynaklarını daha tafsilâtlı olarak takip edebilmek için *O belde*'nin muhtelif kısımlarını ayrı ayrı gözden geçirelim:

1. Başlangıçta şâir, yanında bulunan bir kadınla akşamı seyrediyor. Bu kadın ince ve tabiatı anlayan bir ruha sahiptir. O da şâir gibi melâl ve hasretle doludur. Gözlerini akşamın renkleri ve hüzün bürümüştür. Bu hal onu şâire daha güzel gösteriyor.

Bu dekor içinde bu kadın tipi bize derhal Cenab Şehabeddin'in bazı şiirlerini hatırlatmaktadır: *Yakazat-ı leyliye, Temâşâ-yı hazan, Temâşâ-yı leyal.*

(5) Servet-i fünun edebiyatına hâkim olan müşterek temler için bk. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret, İsanbul 1971, s. 24-40.

Cenab Şehabeddin de 1897 yıllarında yazmış olduğu bu üç şiirinde[6] yanında bulunan güzel ve hassas bir kadınla böyle bir manzarayı seyreder:

Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim,
Levha-i kâinâtı seyr edelim:
Gölge, hep gölge, her taraf gölge,
Gölgelerle bütün zemîn mestûr... (Temâşâ-yı Leyâl)

Gel bugün de sükût ile güzelim,
İhtizâr-ı hazânı seyr edelim:
Ey benim ey, hazan-lika güzelim... (Temâşâ-yı Hazan)

Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim,
İhtizazât-ı leyli dinleyelim...
Tâ uzaklarda işte bir piyano,
Taze parmakların temâsıyle... (Yakazât-ı Leyliye)

Bu parçalarda görülen «hüzünlü bir manzara karşısında bir kadınla konuşma ve o manzarayı seyretme» hali, *O belde*'yi kuvvetle hatırlatmakla beraber, iki şâir, temlerini işlerken, birbirlerinden tamamiyle ayrılıyorlar. Bununla beraber, Hâşim'in *O belde*'yi yazarken Cenab'ın bu şiirlerinin tesiri altında kaldığı düşünülebilir.

Acaba iki şâirin de ilham alabilecekleri başka bir kaynak yok mudur? Vardır. Biz bilhassa *O belde* ile Charles Baudelaire'in *L'Invitation du voyage* şiiri arasında büyük bir yakınlık buluyoruz. *Fleurs du mal* şâiri de içinde yaşadığı muhitten bıkmış olan bir kadına, uzak ve mesut bir ülkede yaşamanın güzelliğini anlatır:

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble;
—Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble![7]

Yalnız Ahmet Hâşim'in bu temi işlerken gerek teferruat, gerek üslûp bakı-

(6) Sadettin Nüzhet, Cenab Şehabettin, İstanbul 1934, s. 209-222.
(7) Oeuvre complète de Charles Baudelaire, édition critique par F. F. Cautier, Paris 1918, s. 94.

mından Fransız şâirinden de ayrı kaldığını işaret edelim. Cenab'ın bahis konusu şiirlerinde «uzaklara gitmek» temi yoktur; şâir, sadece yanında bulunan kadınla karşılarında bulunan hüzünlü manzarayı seyreder. Baudelaire'de «uzaklara gitmek» temi vardır. Yalnız yaptığı tasvire göre, gidilecek olan bu yer, Akdeniz'de muayyen bir yerdir. Mekân reeldir. O kadar ki, Baudelaire burada oturacakları odanın mobilyalarını ve penceresinden görecekleri manzarayı gözleriyle görüyormuş gibi tasvir eder.[8] Ahmet Hâşim'de ise ileride görüleceği üzere *O belde* yeryüzünde değil, tamamiyle hayalîdir.

2. Şiirin «bugünkü beşer» den bahseden parçasını, ikinci bir kısım olarak alıyoruz. Kompozisyon bakımından bu doğru değildir. Çünkü bu parça evvelkisi ile bir bütün teşkil eder. Fakat ihtiva ettiği fikir itibariyle bu parça ayrı bir kısım telâkki olunabilir. Burada şâir, sevgilisine «yalnız bir ince taze kadın», kendisine «yalnızca eski bir budala» diyen «bugünkü beşer» den bahsediyor ve:

Bu sefîl iştihâ, bu kirli nazar,
Bulamaz sende, bende bir ma'nâ,
Ne bu akşamda bir gam-ı nermîn,
Ne de durgun denizde bir muğber
Lerze-i istitâr ü istignâ.

diye «bugünkü beşer» in kabalığını anlatıyor. Şâirin, kadının, tabiatın ve sanatın «bugünkü beşer» tarafından anlaşılmaması ve mânâsız görülmesi, romantikler tarafından çok işlenmiş bir konudur. XIX uncu yüzyıl iktisadî hayatının yarattığı adî hırslarla dolu, pareya düşkün ve güzelliğe karşı hassas olmayan burjuvaziye, bizim edebiyatımızda da birçok hücumlar vâki olmuştur. *Sis* şâirinin bu konuda yazdıklarını herkes bilir. Belki de Hâşim, şiirin bu parçasını yazarken, Tevfik Fikret'in almış olduğu nefret edici tavrın tesiri altında kalmıştır.

3. Bu kısımda şâir esas temine giriyor ve yaşadığı dünyada bir sürgün olduğunu anlatıyor:

Sen ve ben
Ve deniz
Ve bu akşam ki lerzesiz, sessiz,
Topluyor bû-yı rûhunu gûyâ,

(8) Fleurs du Mal'de uzaklar dâüssılasını anlatan pek çok şiir vardır. Servet-i Fünun şâirlerinin de tanımış olduğu Baudelaire, bilhassa bu temi işleyen şiirleriyle, bizim edebiyatımıza Cumhuriyet devrinde de tesir etmiştir.

Uzak
Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,
Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...

Bu tem, güzel bir ülkeden ayrılmış olarak bu dünyada mahkûm oluş fikri nereden geliyor? Bu çok eski bir hikâyedir. Eflâtun'un İde'ler âlemi nazariyesi, Hıristiyanlık ve İslâmlık'taki Âdem'in cennetten kovulması düşüncesi hep aynı şeyi anlatır. Batı'da bu fikir romantikler ve sembolistler tarafından geniş olarak işlenmiştir. Bizde, bilhassa tasavvuf edebiyatında, Mevlânâ'nın deyimi ile kamışlıktan kopmuş olmak ve ney gibi daima ezelî vatana dönmek için inleme temi, yüzyıllardan beri terennüm edilmiştir. Bu pek umumî kaynaklarla beraber Ahmet Hâşim'i «bu dünyada mahkûmiyet» duygusuna götüren daha yakın sebepler de vardır: Şi'r-i Kamer'lerde esas konu olarak aldığı mesut çocukluk günlerine bir daha dönemeyiş hissi.

Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak

mısraı âdeta şâirin daha sonra kaleme alacağı Şi'r-i Kamer'lerin ruhunu özetler. Hâşim bu şiirlerinde çocukken annesiyle beraber çıktığı aylı ve yıldızlı çöl gecelerini ısrarla anlatır ve onlara karşı hasretini söyler. Sonraki kısım *O belde* ile Hâşim'in çocukluk hâtıraları arasındaki münasebeti daha açık ortaya koyuyor.

4. Bu kısımda şâir artık «cüda kaldığı o beldeyi» tasvir eder. Şiirin ağırlık merkezini teşkil eden bu tasvir başlıca iki unsurdan mürekkeptir:

a) O beldenin manzarasını anlatan mısralar

b) O beldenin sâkinlerini anlatan mısralar

O belde, tahayyülün bâkir mıntıkalarında durur. Üzerinde daima mavi bir akşam dinlenir. Eteklerindeki deniz ruhlara bir uyku sükûneti serper. O belde'nin sâkinleri olan kadınlara ayrılan mısralar, manzara tasvirine nisbetle daha fazladır. Bundan psikolojik bazı neticeler çıkarmak mümkündür. Şöyle ki, Hâşim için önemli olan manzara değil, ruhtur. Kadınlar O belde'nin ruhunu teşkil ederler. O belde, şiirde anlatılan evsaftaki kadınların varlığı ile değer kazanan bir yerdir. Bu nokta umumiyetle Parnasyen olan Servet-i Fünunculardan Hâşim'i ayırıyor. Gerek Tevfik Fikret, gerek Cenab Şehabeddin, şiirlerinde manzara tasvirine büyük yer verirler. Fikret'in başka çeşit bir O belde hayâli yaşayan Süha'sının istediği şey nedir?

Ne isterim meselâ: Bî-hudûd bir meşcer,
Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep uryan;
İçinde bir derecik, bir şelâle-i giryân[9]

Fikret *Ne isterim* adlı şiirinde de bu çeşit bir manzaranın hasretini duyar:

Mâi bir göl, yanında bir meşcer;
Meşcerin sîne-i sükûnunda
Müntesir iltimâ-i sâf-ı kamer;
Sonra birçok menâzır-ı hoş-ter,[10]

Fikret'in O belde'si olan *Ömr-i muhayyel*'ine dikkat edersek

Her sahn-ı hakîkatten uzak, herkese meçhul

olan bu hayalî ülkenin de gayr-i meskûn olduğunu görürüz. Şâir orayı sadece sevgilisine gösterecektir.[11]

Hâşim ise O belde'yi kadınlarla dolduruyor ve şiirinin en güzel mısralarını bu kadınların tasvirine hasrediyor. Hâşim'i böyle bir tahayyüle sevkeden sebep nedir? Bunun sırrını bize Şi'r-i Kamer'ler verebilir. Hakikatte, *O belde* kadınları ile Şi'r-i Kamer'lerdeki kadınlar arasında büyük bir benzerlik vardır: *O belde* kadınları «güzel, ince, sâf ve leylî» dirler. «Hepsinin gözlerinde hüzün» vardır. «Hepsi hemşire veyahut yâr» dırlar; «şû'le-i bî-ziyâ-yı hüzn-i kamer» «sade ellerine» iltica etmiştir ve onlar o kadar «nâ-tüvân» dırlar ki... Güzellik, hüzün, ay ışığı içinde dolaşma ve nâ-tüvanlık gibi hususiyetleri biz Hâşim'in annesinde ve çocukluğunda tanıdığı kadınlarda da görüyoruz:

Bir hasta kadın, Dicle'nin üstünde, her akşam
Bir hasta çocuk gezdirerek, çöllere gül-fâm
Sisler uzanırken, o senin doğmanı bekler[12]

Annemle karanlık geceler ba'zı çıkardık;
Boşlukta, denizler gibi yokluk ve karanlık

(9) Rübab-ı Şikeste, İstanbul 1327, s. 10.
(10) aynı eser, s. 193.
(11) aynı eser, s. 142-143.
(12) Ahmet Hâşim Şiirler, «O», s. 150-151.

.....
Yüksekte semâ haşr-ı kevâkible dağılmış[13]

Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!
Annemdi o nûrunda gezen zıll-ı mehâsin[14]

Bir gün, yine bîçâre kadın hasta, uzanmış
Tüllerde...
.....
Birden o donuk gözlere dolmuştu kamerler...[15]

Solmuştu onun hüzn ile sîmâ-yı berîni.
Bir ince tül altında duran zülf-i zerîni
Akşamların enfâsına düşmüş uçuşurken,
Sarmıştı o sâkin yüzü bir gölge semâdan,
.....
Gûyâ ki, kamer, sendin onun rûh-ı necîbi;[16]

Ru'yâlı kadın gözleri... âsûde semâlar:
Sislerde solan gizli ziyâlar gibi muğber,
Akşam dökülen reng-i tahayyül gibi meşkûk,
.....
Pûşîde, soluk, ince, ziyâ-kalb kadınlar,
Nehrin uzanan sâhil-i ru'yâsını dinler...
Pûşîde kadınlar, bu kamer gözlü kadınlar,[17]

Şi'r-i Kamer'lerden aldığımız bu mısralarda anlatılan kadınlar ve onların yaşadıkları atmosfer ile *O belde* kadınları ve içinde dolaştıkları muhit arasındaki benzerlik açıktır. Bu benzerlikten çıkan netice şudur: Hâşim'in ideal ülkesi, çocukluğunda yaşadığı anların idealize edilmiş bir şeklidir. *O belde*'yi yazdığı zaman şâir, belki de şuur-altında yaşayan bu hayâllerin pek farkında değildi. Şi'r-i Kamer'leri kaleme aldığı esnada bu hayâller vâzıh olarak ortaya çıktılar.

5. Bu kısımda şâir, dalmış olduğu hulyalar âleminden uyanarak tekrar

---

(13) Ahmet Haşim, Şiirler, «Sensiz», s. 152-154.
(14) aynı eser, «Hazan», s. 155-156.
(15) aynı eser, «Hasta İken», s. 157-158.
(16) aynı eser, «Nehir Üzerinde», s. 161-162.
(17) aynı eser, «Çıktığın Geceler», s. 148-149.

hakiki dünyaya dönüyor ve yeniden kendisini «Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûm» hissediyor.

Hâşim'in bu «mahkûmiyet duygusu» nu mesut çocukluk anlarına bir daha dönmenin imkânsızlığı kâfi derecede izah etmekle beraber, buna sosyal şartların tesiri de ilâve olunabilir. Bilindiği üzere Ahmet Hâşim, babası ve annesi tarafından Arap idi.[18] On on bir yaşında İstanbul'a geldiği zaman Türkçe bilmiyordu. Türk muhiti içinde kendisini yabancı hissediyordu. Meşrutiyet'ten sonra birden gelişen milliyetçilik akımı karşısında Hâşim'deki bu yabancılık duygusu daha çok arttı. Hemen herkesin siyasî ve sosyal meselelerle meşgul olduğu bir devirde onun kendi içine kapanmasında ve realite ile alâkası olmayan bir şiir dünyası kurmasında bu âmillerin de tesiri olsa gerektir.

III. Üslûp:

O belde, serbest müstezad şeklinde yazılmıştır. Hâşim'i bu şekli kullanmağa sevkeden sebep bütün sembolistlerde olduğu gibi, şiirini musikinin serbest hareketli ahengine yaklaştırmak fikridir. Bu düşünce şiirin umumî yapısına olduğu kadar, teferruatına da hâkimdir. Birbirinin aynı ve birbirine benzer unsurların muntazam olmayan fasılalarla tekrarından ibaret olan müzikal karakter şiirin bütününde kendisini kuvvetle hissettiriyor. En bâriz olanlarından başlayarak bunu belirtelim:

1. Uzak
   Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak,
   Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...

parçası, şiirin ortalarında ve sonunda aynen iki kere tekrarlanıyor.

2. Bazı mısralar birbirine benzer kelimelerle başlatılıyor:

   a) Ne sen
      Ne ben
      Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,
      Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ

   b) Ne bu akşamda bir gam-ı nermîn,
      Ne de durgun denizde bir muğber...

   c) Sen ve ben
      Ve deniz

(18) Şerif Hulusi, Ahmet Hâşim. Hayatı ve Seçme Şiirleri, s. IX-X.

Ve bu akşam ki lerzesiz, sessiz...
.....
Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak

d) Hepsinin gözlerinde hüznün var,
Hepsi hemşîredir veyâhut yâr;

e) Hangi bir kıt'a-i muhayyelde?
Hangi bir nehr-i dûr ile mahdûd?

f) Bilmem... yalnız
Bildiğim sen ve ben ve mâi deniz

3. Fonetik bakımından birbirine benzer yapıda kelime parçalarının ısrarla tekrarı da *O belde*'yi müzikal kılan vasıtalardan birisidir. Bunlar âdeta şiirin ilk kelimesi olan deniz-ler-den kelimesinin ses itibariyle parçalanarak bütün şiirin içine yayılması şeklinde görünüyor. Ünlü+n, ünlü+r olarak gösterebileceğimiz ses grupları, mısraların içinde ve mısradan mısraa devam eden bir ahenk temin ediyor.

4. Mısraların uzunluk ve kısalıklarını da Hâşim bir musikî vasıtası olarak kullanıyor. Oniki ayrı vezin kullanılan bu elli dokuz mısralık şiirde, birbirinin aynı olan vezinlerin takip sırasını tesbit edersek, şâirin yukarıda kaydettiğimiz muayyen fasılalarla tekrar prensibine bu yönden de dikkat ettiğini görürüz. Şüphesiz fasılalar, şiir boyunca durmadan değişmektedir. Fakat bunlar o suretle tertip edilmiştir ki, daima değişen vezin gruplarının içinde tekrarlanan vezinleri kulak bariz surette farkediyor. Eğer vezinleri rakamla gösterecek olursak, şu çeşit gruplaşmalar görüyoruz: 22321, 65544, 6222, 5555, 75987, 224, 227, 7, 5755, 10777, 2777. Burada her rakam aynı vezin kalıbını ifade eder. Bundan çıkan netice şudur: *O belde* serbest müstezad şeklinde yazılmıştır ama, bu serbestlik mutlak bir serbestlik değildir. Şâir, değişiklik içinde ahengi teşkil eden vezin tekrarına riayet etmiştir.

5. *O belde*'de vezin gibi kafiye sistemi de çok değişiktir. Yalnız vezinde olduğu gibi kafiyede de mutlak bir serbestîye gidilmemiştir. Bazı kafiyeler gayri muayyen fasılalarla tekrarlanırlar. Bunlar tıpkı bir musikî eserindeki leit-motif'ler gibi bir an kaybolduktan sonra kendilerini yeniden hissettirirler.

Kelime ve tamlamalar : Bir şâirin en çok sevdiği ve tekrar ettiği isimler, sıfatlar ve benzetmeler onun hassasiyetini ifşa ederler. Şiiri bir dil mimarisine benzetirsek, bunlar onun yapı taşlarıdır. Bu yapı taşlarını her şâir ayrı bir tarzda

yanyana getirir. Binaenaleyh bir şâirin kelimelerini ve onları birleştirme tarzını tedkik etmek suretiyle onun üslûp şahsiyetini meydana çıkarabiliriz. Bu prensibi *O belde*'ye tatbik edersek, evvelâ Hâşim'in bu şiirinde bazı kelimeleri çok tekrarladığını görüyoruz : Akşam 8 kere (akşam 4+şâm 2+mesâ 2), deniz 7 kere, hüzün ifade eden kelimeler: Hüzün 4, melâl 2, muğber 2, âlâm, gam, ıztırap, giryende, hasret, gurbet, hicr, hasta 1 kere. Bunlara bir de kadınlara ve güzelliğe ait kelimeleri (saç, göz, dudak, bûse, el, dilber, güzel, ince, sâf, leylî ilh.) ilâve edecek olursak, bütün *O belde*'nin şu dört unsur üzerine inşa edildiğini görürüz: Akşam, deniz, hüzün, kadın.

Dikkat edilirse bu kelimeler *O belde*'nin temlerini gösterirler. Bu temler âdeta bir mıknatıs gibi kendi etraflarına, kendilerine benzer kelimeler çekmişler ve şiirin esas dokusu bu kelimelerle dokunmuştur. Şimdi bu kelimelerin dokunuş tarzını görelim ve başta sıfat tamlamalarını ele alalım. Hâşim bu şiirinde umumiyetle objektif isimleri tavsif ediyor. Sübjektif isimleri ekseriya çıplak bırakıyor.

1. Objektif isim+ objektif sıfat grubu: Hava + ince; deniz + mâi + durgun; belde + uzak + mâi + gölgeli; akşam + mâi; kadın + ince + taze + sâf + leylî; şu'le + bî-ziyâ.

Hâşim objektif isimlere verdiği bu objektif sıfatlarla ne yapmak istiyor? İnce ve mâi sıfatları tekrarlanıyor. Şâir denizi, akşamı, O belde'yi mâi bir renge boyuyor. Mâi renk realitenin sertliğini eriten, hulyâ verici bir renktir. Gölgeli sıfatı da realiteyi silme arzusunu ifade eder. Kadınlar için kullanılan leylî sıfatı da bu temayülü gösterir. Hava ve kadınlar için kullanılan ince sıfatı da realitenin kabalığına zıt bir temayülü ifşa eder. Hâşim'in çok sevdiği sıfatlardan biri de uzak (dûr) tır. Bu sıfat yakında bulunan realiteden kaçmayı hissettiriyor. Durgun sıfatı. hareketsizliğin alâmetidir. Şu'le-i bî-ziyâ tamlaması çok dikkati çekicidir: Işıksız bir ışık! Bu tamlama Hâşim'in ışıkları da mümkün mertebe söndürmeğe çalışma arzusunu anlatır.

Bütün bu sıfat tamlamaları gösteriyor ki, Hâşim, *O belde*'de objektif varlıkları durmadan silmeğe, kaybetmeğe, inceltmeğe, uzaklaştırmağa çalışıyor. Sembolizmin prensiplerinden biri de bu değil midir? Parnasiyen, objektif varlığı kavramağa çalıştığı halde, sembolist onu inkâr etmeğe, yıkmağa, kırmağa gayret eder.

2. Objektif isim + subjektif sıfat grubu: Lerze + muğber; şâm + muğber; mesâ + dalgın; menâtık + dûşîze; kıt'a + muhayyel; deniz + dûşe + giryende.

Bu sıfat grubunun fonksiyonu nedir? Dış âlemi sübjektif yapmak. Bu sübjektiflik umumiyetle teessür verici bir ton arzediyor. Lerze (dalga yerine) ve akşam muğberdir; mesâ dalgındır. Deniz için kullanılan hasta sıfatı teessür halinin en şiddetli ânını gösterir. O belde'deki kadınların bûseleri giryendedir. Niçin? Aksine mesut olması lâzım gelmez miydi? Servet-i Fünun şâirleri gibi Hâşim için de hüzün ve teessür estetik bir kıymet taşır. Divan edebiyatında güzellik ile hüzün asla birleşmezdi. Güzelde bulunan en değerli taraf şuh oluştu. Edebiyatımızda güzellik ve hüznün birleşmesi romantiklerin tesiri ile başlamış ve bugünkü nesle kadar gelmiştir. Genç nesil yeniden hüzünle güzelliği birbirinden ayırmış ve «yaşama neşesi» prensibi ile Divan şâirlerinin hassasiyet tarzına doğru meyletmiştir.

Yukarıda Hâşim'in sübjektif isimleri umumiyetle sıfatsız bıraktığını söylemiştik. Hakikaten bütün şiirde sıfat verilmiş iki sübjektif isme rastlıyoruz: gam-ı nermîn, hüzn-i lâl ü müşterekî. Bu sıfatların da sübjektif olduğu görülüyor. Bu sıfatlarla Hâşim manevîyi manevî olarak karakterize ediyor. Servet-i Fünun şiirinde sübjektif isimlere objektif sıfatlar verildiği çok görülür. *O belde*'de böyle bir sıfat tamlamasına rastlamıyoruz.

İsim tamlamaları da bir şâirin kuvvetli üslûp vasıtalarından birini teşkil eder. Burada şâir iki ismi birleştirir. Bu birleştirme ya «evin penceresi» gibi alelâde bir isim tamlaması olur, yahut da orijinal olur. *O belde*'de ufk-ı şâm, âlâm-ı fikr gibi üzerinde durulmasına lüzum olmayan bazı basit isim tamlamaları vardır. Bunların yanı sıra bazı yeni, yahut Hâşim'in hassasiyetini ifşa eden isim tamlamaları da görüyoruz: Melâl-i hasret ü gurbet terkibi Hâşim'in ince ruh hallerini ifade etmeğe çalışmasını göstermesi bakımından dikkate değer. Lerze-i istitâr ü istiğna terkibi de Hâşim'in ne kadar «précieux» olmak istediğini gösterir. Bû-yı ruh terkibi *O belde*'nin en enteresan terkibidir. Şimdiye kadar Hâşim'de mânevîyi maddîleştiren bir terkibe rastlamamıştık. Bû-yı ruh manevîyi maddîleştiriyor. Fakat buna «maddîleştirme» demek de pek doğru olmaz. Bu terkip contexte'i içine konulduğu zaman çok derin bir mâna kazanıyor.

Ve bu akşam ki lerzesiz, sessiz,
Topluyor bû-yı rûhunu gûyâ

ifadesi, tabiatla kadın arasındaki kaynaşmayı ifade ediyor. Burada tabiata râci bir «einfühlung» hâdisesi karşısındayız.

Göllerde bu dem bir kamış olsam

mısraı ile insana râci «einfühlung»u en güzel şekilde anlatan Hâşim, yukarıdaki ifadesinde yeni bir his keşfediyor.

O gözlerindeki nilî sükût-ı istifhâm

mısraındaki terkip de Hâşim'in «Préciosité»sine güzel bir misaldir. Nilî sıfatı normal olarak gözlere bağlanabilirdi. Şâir onu «istifhâm»a değil, «sükût»a bağlıyor. Paul Verlaine, *Art poétique*'de :

Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

diyordu. Hâşim, *O belde*'de en ince nüanslar üzerinde duruyor :

Ve bu akşam ki eyliyor tehzîz
Bende evtâr-ı hüzn ü ilhâmı

mısralarındaki terkipler de dikkati çekicidir. «Evtâr-ı hüzn ü ilhâm» tamlaması ile şâir, içindeki duyguları, hüzün ve ilhamı bir musikî âleti haline koyuyor. (Sübjektif realiteyi objektif kılma). Akşam, bu manevî musikî âletini ihtizaz ettiriyor. Yukarıda bû-yı rûh terkibi ile şâir kadınla tabiat arasındaki kaynaşmayı anlatmıştı. Bu sonuncu ifadede kendisi ile tabiat arasındaki kaynaşmayı müzikal bir mahiyete sokuyor.

Ahmet Hâşim *O belde*'de açık hiç bir benzeme yapmıyor. Kullandığı en kuvvetli vasıta isim ve sıfat tamlamalarıdır. Bunlardan birçoğu şüphesiz gizli benzetmeler vücuda getiriyorlar. Fakat bunlara artık teşbih değil, istiare diyoruz. Meselâ «hasta deniz» tamlamasında deniz insan gibi tasavvur olunmuştur. Keza «dalgın mesâ» tamlamasında da gizli bir teşbih vardır. Hâşim sadece isim ve sıfatlarla değil, fiiller vasıtasıyle de imaj vücuda getiriyor. «Denizlerden esen ince hava» şâirin yanındaki kadının saçlarıyle «eğleniyor». Beşerî bir hali anlatan «eğlenmek» fiili rüzgâra beşerî bir vasıf veriyor. Keza akşam, aynı kadının «bû-yi rûh» unu topluyor. «Toplamak» da beşerî bir hareket tarzıdır. Bu fiilin akşama izafe edilmesi ile akşam, canlı ve şuurlu bir varlık haline geliyor. *O belde*'de işaret edilmesi lâzım gelen bir nokta da, hiç bir imajın inkişaf ettirilmemesidir. Küçük küçük imajlar durmadan değişiyor. Bu değişme şiiri zenginleştiriyor. Yalnız bir yerde imajın geliştirildiğini görüyoruz: O belde kadınlarının ruhları tasvir olunurken. Bu tasvir Hâşim'in kelime kimyacılığında ne kadar ince noktalara gittiğini gösteren bir örnektir.

Onların ruhu şâm-ı muğberden
Mütekâsif menekşelerdir ki
Mütemâdî sükûn u samtı arar;

Burada O belde kadınlarının ruhu mahiyet değiştiren birçok varlıklarla terkip olunmuştur: Evvelâ şâm-ı muğber tekâsüf ediyor, menekşe haline giriyor, sonra bunlar mütemâdî sükûn u samt'ı arayan bir hisle doluyorlar.

Cümle yapısı: Hâşim, *O belde*'de cümle yapılarından da estetik tesirler elde etmeğe çalışmıştır. Metne bakınca daha ilk nazarda bazı mısraların kısa, bazılarının uzun olduğunu görürüz. Şâir, cümlelerinin unsurlarını muhtelif mısralara dağıtıyor. Onun, bunu yaparken, her şeyden önce musıkîyi düşündüğü âşikârdır. Bütün olarak tedkik edilince, cümlelerin baştan 27 nci mısraa kadar gittikçe büyüdüğü, 27 den 53 üncü mısraa kadar umumiyetle kısa bir yapı arzettiği, sonra şiirin «Bildiğim sen ve ben...» diye başlayan uzun cümle ile bittiği görülür. Birinci cümle 2, ikinci cümle 3, üçüncü cümle 6, dördüncü cümle 8, beşinci cümle 7 mısra tuttuğu halde sonraki cümlelerin «Bildiğim» e kadar umumiyetle 1,2,3 mısradan müteşekkil oldukları görülüyor. Cümlelerin bu uzunluk ve kısalığı ile muhteva arasında bazı münasebetler vardır. Başlangıcı teşkil eden uzun ve unsurları dağınık cümleler umumiyetle şiddetli bir heyecan tonuna tekabül ediyorlar. O belde'yi ve O belde kadınlarını tasvir eden kısa cümlelerde, hayâlî bir saadet temâşasına dalan şâirin ruhu gibi ifadesi de sâkindir. Bundan sonra arka arkaya sıralanan dört soru cümlesi ile tekrar bir hissî karışma başlıyor. Bu heyecan sonuncu uzun cümlede tekrar en yüksek noktasına erişiyor. Birinci kısmı teşkil eden uzun cümlelerde unsurların dağılması, «Ne... Ne» ve «Ve... Ve» ile başlayan kelime gruplarının tekrarı da bu heyecanı gösterir ve kuvvetlendirir. *O belde*'deki cümleler umumiyetle tam cümledir. Yalnız 42 ve 43 üncü mısraları teşkil eden cümle ile soru cümlelerinden birkaçı fiilsizdir. Hemen bütün cümlelerin tam oluşları şâirin fikir, duygu ve hayâllerini gayet açık ve kati olarak idrak ettiğini gösterir. Fiillerinin umumiyetle geniş zaman şeklinde oluşu da bu katiyet ve kararlılığı ortaya koyar. *O belde*'de müphemiyet ifade tarzında değil, bizzat bahsedilen realitenin kendi içindedir.

Türk Dili ve Edebiyatı dergisi, c. 2, Nr. 3-4, 1948, s. 231-244.

ZİYA GÖKALP VE SAADET PERİSİ

I

«Hep aynı hayâlin peşinde bu yolculuk»
TANPINAR

Gökalp bir yazısında düşünce sistemini hangi ihtiyaçla ve nasıl vücûda getirdiğini izah ederken şöyle diyor:

«Ben çocukluğumda şuursuz ümit sevk-i tabiîsine tâbi idim, onunla bahtiyar bir hayat yaşıyordum. Düşünmek devrine geçtikten sonra bu uğurlu sevk-i tabiîyi kaybettim. Bu kaybedişten sonra, saadet perisi de bana veda etti. Fakat ben bu hale razı olmadım. Şe'niyete müstenid bir ümit felsefesi yapmaya çalıştım.»[1]

Büyük Türk mütefekkirinin yıllarca uğraşarak kurduğu, tamamiyle sosyal gayeye matuf, sosyal esaslara dayanan ve Türk aydınları üzerinde geniş tesirleri olan ideolojisini, çocukluk yıllarında duyduğu, fakat daha sonra kaybettiği şahsî «saadet duygusu»na bağlaması ilk bakışta ikna edici gibi görünmemekle beraber, modern psikolojinin mühim bir dalı haline gelen psikanalizci izah tarzına tamamiyle uygundur.[2]

Bilhassa, «şuursuz ümit sevk-i tabiîsi»ni «saadet perisi»ne benzetmesi bu bakımdan derin bir mâna taşır. Zira, burada Freud ve Jung'un nazariyeleri ile yakından ilgili bir durum bahis konusudur.

Bilindiği gibi Freud, çocuğun anne ve babası ile münasebetlerine büyük ehemmiyet verir ve bu münasebetlerin çocuğun daha sonraki hayatını tayin edici

---

(1) Ali Nüzhet Göksel, Ziya Gökalp ve Çınaraltı. İstanbul 1939, s. 60.

(2) Hepsi de insanın gayrişuurunu esas almakla beraber, psikanalistler arasında bazı görüş farkları vardır. P. Mullahy, Oedipe, du mythe au complexe (Paris 1951) adlı eserinde yedi büyük psikanalistin nazariyelerini mukayeseli olarak incelemiştir.

bir rol oynadığını ileri sürer. Ona göre, erkek çocuğun annesine karşı duymuş olduğu tabiî bağlılık duygusu cinsî bir mahiyet taşır. Ahlâkî yasaklar dolayısiyle bu cinsî arzu içe itilir, fakat hiç bir zaman kaybolmaz, şuuraltının karanlık mıntıkalarında çeşitli şekillere girerek şuur sahasına çıkmağa çalışır. Şahıs bu enerjiyi (libido) başka sahalarda kullanabilirse, hayatta başarıya ulaşır ve normal bir hayat sürer. Annesinin hayâline bağlı kalırsa, ruhunda bazı hastalıklar baş gösterir. İnsanda daima ilk çocukluk yıllarına, annesine, hattâ doğumdan öncesine dönme temayülü vardır. Buna «regression» 'geriye dönüş' denilir. Cinsî arzu sosyal şartlara ve ahlâk kaidelerine uyduğu takdirde «progression» 'ilerleme' mümkün olur.

Ziya Gökalp'ın çocukluğunda duymuş olduğu «şuursuz ümit sevk-i tabiîsi»ni bu mânada anlamak ve kendisine refakat eden «saadet perisini «anne İmago»su telâkki etmek mümkündür. Onun, libidosunu sosyal hedefe çevirmek ve kültür vasıtasiyle işlemek suretiyle bir «hayat felsefesi», veya bir «ideoloji» vücûda getirmesi, Freud'un tabiriyle başarılı bir «sublimation» 'yüceltme'dir.

Jung'un görüşü, Freud'unkinden hayli farklıdır. Jung, ferdî gayrişuurun altında bütün insanlığa has «kollektif bir gayrişuur» bulunduğuna kanidir.[3] İnsanın içinde binlerce yıllık hayat tecrübeleri sayesinde teşekkül etmiş bir takım aslî örnekler, archetype'ler vardır. Bunlar insanın psikolojik hayatına istikamet verirler. Erkeğin gayrişuurunda bulunan ve kadın vasıflarını haiz olan «anima arşetipi», çocuğu tanımış olduğu ilk kadın olan annesine yöneltir. Daha sonra ondan ayrılarak hayat boyunca büyük bir özleyişle peşinden koşulan bir hayâl haline gelir. Jung'da da, şahsiyetin bütünden ayrılmadığı mesut eski hale dönüş temâyülü fikri mevcuttur. «İçe dönüş» bunun bir neticesidir. Fakat, içinde yaşanılan şartlar insanı dışa dönmeğe zorlarlar. Ferd, aslî temayüllerini çevresine uydurabildiği nisbette sosyal bir şahsiyet haline gelir.

Çok kısa olarak özetlediğimiz bu görüşler, Ziya Gökalp'ın yukarıdaki cümlelerine derin bir mâna veriyor ve onun eserlerini bu zaviyeden inceleme arzusu uyandırıyor.

Türkçülüğün esasları yazarının gençliğinde büyük bir ruhî buhran geçirdiğini, bu yüzden intihara kalkıştığını ve ancak kendisine sosyal bir gaye, kendi tabiri ile bir «mefkûre» bulduktan sonra huzura kavuştuğunu biliyoruz. Yalnız

(3) Jung'un psikolojisinin ana hatları Frieda Fordham'ın, Pelican serisinde çıkan «An introduction to Jung's psychology» adlı küçük kitapta özetlenmiştir. Kollektif şuur-altına ait yazıları şu kitapta toplanmıştır: C. G. Jung, The archetypes and the collective unconscious, New—York 1959.

ne kadar kuvvetli olursa olsun, çocuklukta duyulan basit ve mübhem duygulardan hareket edilerek kompleks ve bütün unsurları birbirine bağlı bir «fikir yapısı»na geçilmeyeceği, böyle bir sistem vücuda getirmek için büyük bir zihnî enerjiye ihtiyaç olduğu âşikârdır. Bunun tamamiyle şuurlu bir çalışma neticesi meydana geldiği de söylenemez. Gökalp'ın dehası çocukluk yıllarında «saadet sevk-i tabiîsi»ne sahip olmasından değil, onu işleyerek bir fikir yapısı haline getirebilmesindedir. O, sistemini yaratırken büyük sıkıntılar çekmiş, meselelerine cevap bulabilmek için pek çok kitap karıştırmıştır. Kızına yazmış olduğu bir mektupta, bu konuda şöyle diyor:

«Ben gençliğimde, zihnimde uyanan suallere cevap veremezdim. Kitaplar karıştırır, onlarda da beni ikna edecek cevaplar bulamazdım. Bütün suallerime cevap verecek bir filozof, bir âlim bulmak için çok çalıştım. Maalesef bunu da bulamadım. O zaman her meseleyi kendi kendime halletmeğe, zihnimde doğan her suale kendim bir cevap bulmağa çalıştım».[4]

Gökalp'ın düşünce sistemini vücûda getirirken yerli ve yabancı yazarlardan faydalandığı ve temâyüllerini içinde yaşadığı tarihî ve sosyal şartlara göre ayarladığı muhakkaktır. Fakat, onun eserini tamamiyle bu tesirler ve şartlarla izaha imkân yoktur. İnsanı içten iten ve besleyen çok kuvvetli bir ruhî enerji kaynağı ve onun yönelttiği bir hedef ve gaye olmadan, «fikir yapısı»nın malzemesini teşkil eden hayat tecrübeleri ve okunan kitaplardaki bilgiler kendiliğinden böyle bir «düşünce mimarîsi» vücuda getiremezler. Çocuklukta yaşadığı ve daha sonra kaybettiği «ümit sevk-i tabîsi» veya «saadet perisi» ni tekrar ele geçirmek özlemi, Gökalp için tükenmez bir yaratıcılık kaynağı ve gaye olmuştur.

Gökalp üzerinde araştırma yapanlar umumiyetle onun düşünce sisteminin hangi tarihî ve sosyal şartlar altında vücûda geldiğini, yerli ve yabancı yazarların tesirlerini incelemişler,[5] fakat şahsî psikolojisi ile eseri arasındaki münasebete

---

(4) Ali Nüzhet, Gökalp'ın Hayatı ve Malta Mektupları. İstanbul 1931. s. 104.

(5) Ziya Gökalp üzerine yazılan yazılar için bk. Cavit Orhan Tütengil, Ziya Gökalp hakkında bir bibliyografya denemesi. İstanbul 1949. Bu tarihten sonra Gökalp hakkında bir çok araştırma yapılmıştır. Bunlardan bilhassa Uriel Heyd'in Foundations of Turkish nationalism — The life and teachings of Ziya Gökalp (1950) adlı eseri bu konuda yapılmış en kıymetli incelemelerden birisidir. Niyazi Berkes, Gökalp'ın mühim makalelerinin ingilizce tercümelerinden ibaret olan «Turkish nationalism and western civilization» (London 1959) adlı kitabının başına daha ziyade Uriel Heyd'in araştırmalarına dayanan oldukça geniş bir giriş yazmıştır.

fazla önem vermemişlerdir. Halbuki bu münasebet sanıldığından çok kuvvetlidir.

Uriel Heyd'ın de ehemmiyetle belirttiği gibi, Ziya Gökalp, batılı sosyologlar gibi objektif vâkıalardan hareket eden bir ilim adamı değildir. Yazılarında konusuna karşı tasvib edici veya etmeyici sübjektif bir davranış çok bellidir».[6] «O, sosyal meseleleri araştırırken yegâne doğru yol olduğunu söylediği inductive metodu tatbik etmez».[7] Düşüncelerini «bazen kelime oyunu denilebilecek istidlâllere» istinad ettirir.

Kendine doğru adlı manzumesinde:

> Duymadan düşünme, görme sezmeden,
> Kendi duygun olsun usunu yeden[8]

diyen *Kızıl elma* şâiri şahsî hayatında olduğu kadar, eserlerinde de his ve hayâle büyük bir yer ayırır.[9]

Onu yakından tanıyanlar, bir ilim adamı veya mütefekkirden ziyade bir «mürşid» veya «şeyh»e benzetmişlerdir.[10] Eserlerinde de bu davranış tarzı kuvvetle bellidir.

Bundan dolayı Gökalp'ı anlamak için sadece ilmî bir şekle bürünen mücerret fikirlerini incelemek yetmez; duyuş tarzını da tedkik etmek icap eder. Umumiyetle didaktik bir mahiyet taşımakla beraber şiirlerinde psikolojisini aydınlatmağa yarayacak mühim unsurlar vardır. Bunlardan bilhassa C. G. Jung'un «archetype» adını vermiş olduğu «temel hayâller» çok dikkate şayandır.

---

(6) adı geçen eser, s. 155.

(7) adı geçen eser, s. 156.

(8) Fevziye Abdullah Tansel, Ziya Gökalp Külliyatı I: Şiirler ve halk masalları. Ankara 1952, s. 64.

(9) «İnsandaki ruh, duygularla fikirlerden mürekkeptir. Yeni ruhiyatçılara göre hissî hayatımız asıldır, fikrî hayatımız ona aşılanmıştır. Binaenaleyh ruhumuzun normal bir halde bulunabilmesi için fikirlerimizin hislerimize tamamiyle uygun olması lâzımdır. Fikirleri hislerine tevafuk ve istinad etmeyen bir adam ruhen hastadır. Böyle bir adam hayatta mes'ud olamaz.» (Türkçülüğün esasları, Ankara 1339, s. 19).

(10) Birinci Dünya Savaşı esnasında İstanbul Dârülfünunda onu ilk defa gören M. Emin Erişirgil, intibalarını kaydediyor: «Derinlerden ilham alıyormuş gibi bakan gözleri, tam bir sükûnu ve iç rahatlığını anlatan yüzü kendi tarikatına ve inanlarına iştirak etmeğe davet eden bir şeyhte, bir mürşidde bulunabilirdi.» (Bir fikir adamının romanı, Ziya Gökalp, İstanbul 1951, s. 9).

Gökalp'ın şiirleri bu yönden bir araştırma konusu olmamıştır. Fevziye Abdullah'ın, neşr etmiş olduğu «Şiirler ve halk masalları külliyatı»nın başına koyduğu inceleme son derece sathîdir. Burada sadece bu eserlerin yazılış tarihleri, konuları, şekilleri ve vezinleri üzerinde durulmuş, onların arkasında yatan psikolojik âmiller araştırılmamıştır.

Gökalp'dan bahseden diğer yazarlar da umumiyetle onun mücerret fikirlerine önem vermişler, şiirlerine de bu zaviyeden baktıkları için, onların psikolojik bakımdan taşıdıkları mânaya dikkat etmemişlerdir.

Şunu unutmamak lâzımdır ki, Gökalp sadece bir «düşünce sistemi», bir «ideoloji» vücûda getirmemiş, aynı zamanda Türk aydınları üzerinde kuvvetle tesirli olan heyecan verici bir «ütopi» de yaratmıştır. Eski Türk mitolojisini kendi duygu ve muhayyilesi ile yeniden canlandıran odur. C. G. Jung'un tabiriyle o kollektif gayrişuurda gizli olarak yaşayan «archetype» leri aktüel hayata nakl etmek suretiyle, tesirleri bugüne kadar gelen yeni bir duyuş tarzına yol açmıştır. Türk gençlerinin, kendilerine gidecek bir yol aradıkları sırada neşretmiş olduğu meşhur *Turan* manzumesi o devirde bütün muhayyileleri tutuşturmuştu. *Türkçülüğün Esasları*'nda kendisi bu tesirden bahsederken biraz da öğünerek şöyle diyor :

«*Tûran*» manzumesinden sonra, Ahmed Hikmet Bey «*Altın Ordu*» makalelerini neşr etti. İstanbul'da *Türk Yurdu*» mecmuası ile «Türk Ocağı» cemiyeti teşekkül etti. Hâlide Hanım «*Yeni Tûran*» adlı romanı ile türkçülüğe büyük bir kıymet verdi. Hamdullah Subhi Bey türkçülüğün faal bir reisi oldu. İsimleri yukarıda geçen veya geçmeyen bütün türkçüler gerek «*Türk Yurdu*»nda, gerek Türk Ocağı'nda birleşerek beraber çalıştılar. Köprülüzâde Fuad Bey «Türkiyat» sahasında büyük bir mütebahhir ve âlim oldu. İlmî eserleriyle türkçülüğü teşvik etti.»[11]

Gökalp, bu tesiri haklı olarak ta Mustafa Kemal'e kadar getirir. Gökalp'ın «kollektif gayrişuurdan çıkardığı arşetipler», denilebilir ki, mücerret fikirlerinden daha çok tesirli olmuş ve Türk toplumunun dünyaya bakış ve kendi kendisini duyuş tarzını tamamiyle değiştirmiştir.

Tûran manzumesi,[12] C. G. Jung'un eserlerinde mahiyetlerini ve tesirlerini geniş olarak izah ettiği «kollektif» bir arşetipi ihtiva eder ve bu arşetip Gökalp'ın şahsî psikolojisi ile de yakından ilgilidir.

(11) Türkçülüğün esasları, s. 13.
(12) Şiirler ve halk masalları, s. 5.

Gençlik yıllarında büyük bir «Ben» krizi geçiren Gökalp kendi «Ben»i ile Oğuz Han ve Türk ırkının diğer arşetipleriyle münasebet kurmak suretiyle bu buhrandan kurtulur. *Türan* manzumesinde mühim olan, Fevziye Abdullah'ın zannettiği gibi[13] «*Tûran*» ütopisi değil, şâirin kendi içinde tarihin sesini duyması ve bundan doğan kuvvetli heyecandır.

Çocukluğundan beri dış âlem karşısında korkak ve çekingen bir tavır alan ve mizac bakımından «içe dönük» bir tip olan Ziya Gökalp[14], esas itibariyle, animasının veya anne imagosunun tesiri altındadır. Hayat karşısında kendini zayıf hissettiği için kahraman arşetipine karşı daima büyük bir hayranlık hissetmiştir. *Türan* manzumesinde, kendi Ben'i ile Oğuz Han ve diğer tarihî kahramanlar arasında bir münasebet kurması, «kuvvet iradesi» özlemi ile izah olunabilir. Fakat Gökalp, kendi şahsına uymayan bu hayâli, tamamiyle benimsememiştir. Şiirlerinde de görüldüğü üzere, kuvvetli ve iradeli şahsiyetleri yüceltmekle beraber, çocukluğunda kendisini mesut eden saadet ve ümit sevkitabiîsini besleyen hayâlleri tercih etmiş, onların felsefesini yapmıştır. Bundan dolayı biz burada bu arşetipi ele almak ve eserlerini bu yazının başında zikretmiş olduğumuz metnin ışığı altında kısaca gözden geçirmek istiyoruz.

II

Takip edeceğimiz plânı aynı parçadan çıkarabiliriz. Buna göre Gökalp'ın duygu ve düşünce hayatı başlıca üç merhale arz ediyor:

---

(13) Aynı eser, s. XIV. Fevziye Abdullah Tansel bu esasa dayanarak Gökalp'ın 1916'dan sonra Turan kelimesini kullanmadığını söylüyor. Bu doğrudur. Fakat «Tûran» şiirinde esas olan, Gökalp'ın kendi «Ben»i ile millet ve tarihi birleştirme fikridir. Bu fikir onun bütün eserlerinde merkezî bir yer işgal eder ve hayatının sonuna kadar uzanır. Meşhur «Ben, sen yokuz, biz varız» mısraı ile özetlediği düşüncenin hissî kaynağını «Tûran» şiirinde bulmak mümkündür. Burada kollektif şuur-altı Gökalp'ın şahsî varlığını işgal etmiştir. Neticeleri ferd ve toplum bakımından son derece mühim olan bu psikolojik hadise hakkında bk. G. G. Jung, Problèmes de l'âme moderne, 1960, s. 377.

(14) Ziyaeddin Fahri ve Uriel Heyd, Ziya Gökalp'ın şahsiyetini içinde yaşadığı sosyal çevreye göre izah etmişler, mizaç ve karakterini gözönüne almamışlardır. Halbuki, «Türkçülüğün Esasları» yazarının hayat görüşü üzerinde çok bariz olan «içe dönük» mizacının büyük tesiri vardır. İlk defa C. C. Jung tarafından ortaya atılan «Extraverti» (dışa dönük) ve «İntraverti» (içe dönük) terimleri, bazı değişiklikler ile başka psikologlar tarafından da kabul olunmuştur. Bu iki aslî tipin davranışları hakkında bk. Henry A. Murray, Exploration de la personnalité (fransızca trc. André Ombredane ve Nicole Chevalier), Paris 1953, s. 207 vd.

I. «Şuursuz bir ümit sevkitabiîsi»ne tâbi olarak «bahtiyar bir hayat yaşadığı» çocukluk devri.

II. «Saadet perisi»ni kaybettiği ve ümitsizlik içine düştüğü buhran yılları.

III. Bu buhrandan kurtulmak için «şe'niyete müstenid bir ümit felsefesi» kurmağa çalıştığı olgunluk çağı.

Acaba, bu üç devrede Gökalp'ın muhayyilesi nasıl çalışmış, gayrişuuru veya düşüncesiyle ne gibi hayâller yaratmıştır? Bunlar arasındaki münasebetler nelerdir? Çocukluğunda kendisine refakat eden «saadet perisi» hangi şekillerden geçerek bir «hayat felsefesi» haline gelmiştir?

Aşağıda bu sorulara cevap vermeğe çalışacağız.

1. Çocukluk devri: Gökalp'ın doğrudan doğruya çocukluk devrine ait elimizde herhangi bir vesika yoktur. Sonradan yazdığı bazı hatıralar ve şiirler vardır. Bunlardan *Karaçadağ*[15] manzumesi bilhassa mühimdir. Gökalp burada, babasının kendisine evlerinin üst kısmında bir kütüphane, «bir istiğrak yuvası» yaptırdığını, bunun penceresinden her kış «başı kürke bürünen», «hurrem» Karacadağ'ın göründüğünü ve «içinde binbir his çağlayan bu hücre» de pek mesut olduğunu anlatır.

Bu saadet, kendisini koruyan babasının yanında, evin içinde, kapalı bir yerde bulunmasıyle alâkalı olmakla beraber, muhayyilesi, kış günü bile, dış dünyaya bakınca orada bir masal âlemi görür:

Kışın derdim, kar altında
Bir esrarlı cihan yatar...
Bir gizli göl var altında:
Her gün güneş ona batar..

Akşam yapar donanmalar:
Bu perinin âşıkları..
Sandalına çiçek dolar,
Yaldızlanır her kenarı..

Şiirin başka bir parçasında «Sütpınar'da her gün erken yıkanan beyaz kızlar»dan ve «Minâre» de «bir su içerek gençleşen pîrler»den bahseder.

(15) Şiirler ve halk masalları, s. 315-316.

Bu mısralar Gökalp'ın çocukluk intibalarına karışan perilerin cinsî bir hava taşıdıklarını da gösterir. Bunların çok sayıda olmaları, libidonun kuvvetli olmasından dolayıdır.

Kitaplarına ve hülyâlarına kapalı küçük Ziya'ya babası, tabiata bakmasını ihtar eder :

> Babam bir gün dedi : Dalgın,
> Hep okursun, biraz da bak!
> Karşındaki karlı dağın
> Şiirleri daha sıcak..

Fakat dış âlemde bile hayâllerini gören Gökalp'da tabiat duygusu yoktur. Ve hiç bir zaman da olmamıştır.[16] Onu ilgilendiren, kendi düşünceleri ve hayâlleridir. Bu temayül «içe dönük» tipin başlıca özelliklerinden birisidir.

Babası ona, yazın Diyarbakır yaylalarına çıkan cedlerini hatırlatır. Burada da bir eskiye ve uzağa gidiş vardır.[17] Göz önünde bulunan duyularla kavranılan aktüel bir idrâke Gökalp'ın şiirlerinde hemen hemen hiç rastlanılmaz.

Karaçadağ manzumesinin gerçekten küçük Ziya'nın çocukluk duygularına tekabül edip etmediğini kontrol imkânsızdır. Fakat, o bize *Kızıl elma* şâirinin olgunluk çağından bakınca ilk çocukluk yıllarını bir masal âlemi gibi tahayyül ettiğini açıkça gösteriyor. Onun daha sonra çocuklar için şiirler ve masallar yazarken didaktik gaye ile beraber, bu devreye dönme (regression) ar-

---

(16) Tabiat duygusu umumiyetle dış âlemi duyuları ile kavrayan, objektif varlıklara bakmaktan ve onları incelemekten hoşlanan «dışa dönük» tiplerde eşyanın vasıflarını belirten «müşahhas» veya «realist» üsûplarıyla temayüz eder. Ziya Gökalp'ın üslûbu şiirlerinde bile «mücerret» tir. O, ya kendi duygularının timsali olan hayâller, yahut mücerret fikirler vasıtasıyla düşünür. Bunların ikisi de dış âlemi kavramaktan ziyâde onu kendisine göre tefsir eden ve yeniden yaratan bir duyuş tarzının neticesidir. C. G. Jung «tecridçilik» ile «içe dönük» mizaç arasında bir münasebet bularak şöyle diyor: «Tecrid, objenin değersizlendirilmesi, 'Ben'e ait şeyin tercihi demektir. Seçme, ayırma içe dönüklük alâmetidir». (Types psychologiques. Paris 1953, s. 404).

(17) Ziya Gökalp'te bu temâyül çok kuvvetlidir. O, yakından ziyade uzağa, hâlihazırdan ziyade mâziye karşı büyük bir alâka duyar. Gökalp'ı, masala, efsâneye ve uzak tarihe götüren, bu temayüldür. Henry A. Murray, çocukluk, mâzi ve tarihe karşı gösterilen alâka ile «anneye dönüş» arzusu arasında münâsebet buluyor. Bk., Exploration de la personnalité, 1953, s. 360.

zusunun tesiri altında kaldığı ve onlara gayrişuuri olarak kendi duygularını aksettirdiği (projection) ileri sürülebilir.[18]

Mütefekkir Ziya Gökalp, onlara ara sıra ideolojisinin bazı unsurlarını karıştırırsa da, kendisini duygu ve hayâllerine bırakmaktan, bir çocuğun duyabileceği heyecanları yaşamaktan hoşlanır.

Başka yazılarında ve şiirlerinde bir ahlâkçı ve terbiyeci tavrı takınan mürşidin bazı masallarında küçük yaştaki çocuklara aşk duyguları izafe etmesi dikkate şayandır. Meselâ *Ala geyik* şiirinin[19] kahramanı küçücük, ufacık bir çocuktur. Top oynayınca acıkarak yolda bulduğu bir eriği alacağı sırada bir ala geyik gelir, onu kapar. Çocuk bir ak doğana binerek onu kovalar. Geyiği bulur. Geyik ona bir elma verir; çocuk «sırlı elma»yı yer ve «gizli dünya»yı görür. Geceler gündüz olur; korkunç devler hortlar, kesik başlar yürür. Çocuk bir de bakar ki, başlarında çiçek taşıyan melekler devlere el bağlamaktadırlar. Küçük kahraman hemen kılıcını çekerek perileri kurtarır. Sonra az gider, uz gider, «altın köşk»e varır. Burada bir elmas odada dev şahının uykuda olduğunu görür. Küçük kahraman onun da başını keserek: «Ey ifrit, nerde dünya güzeli?» diye sorar. Dev, «eli elinde» diye yanı başında duran kızı gösterir :

Döndüm, baktım bir Kırgız
Elbiseli güzel kız
Durmuş bakar yanımda,
Şimşek çaktı canımda..
Güldü, dedi : «Türk Beyi
Tanıdın mı geyiği?
Kimse beni bu devden
Alamazdı, ancak sen
Kaya deldin, dağ yardın,
Geldin, beni kurtardın!»

Bu kız «Tûran meleği», «Türkün yüce dileği»dir :

Yüz milyon Türk bu anda
Seni bekler Tûran'da

Gökalp'ın burada masala kendi ideolojisini karıştırdığını, ve küçük çocuğa

(18) Bu iki terimin psikolojik mânaları hakkında bk. aynı eser, s. 388 ve 370.
(19) Şiirler ve halk masalları, s. 52-54.

«Tûran meleği» ni devin elinden kurtaran bir kahraman hüviyeti verdiğini görüyoruz.

Gençlik yıllarında «Mehdî» imzası ile makaleler yazan[20] Gökalp'da kahramanlık özleminin ifadesi olan bir «kurtarıcılık» arzusu vardır. O, kendisine, manevî sahada «Türkün yüce dileği» ni kurtaran bir insan gözü ile bakar. *Ala geyik* şiirinde masal kahramanı ile, kendisi arasında gayrişuurî bir münasebet kurması, psikanalistlerin tabiri ile bir «aynîleşme» (identification) vâkıası telakki olunabilir.[21] Onun *Tûran* şiirinde de Türk tarihinin kahramanları ile kendisi arasında münasebet kurduğuna daha önce işaret etmiştik. İleride ideolojisi ile «mythe» ve «archetype» leri birleştirmeğe çalıştığını daha bir çok örnekte göreceğiz. Burada belirtmek istediğimiz nokta, Gökalp'ın olgunluk çağında çocukluk devrine gitmesi (regression) ve o devreye ait duygularını olgunluk çağına aktarması (projection) vâkıasıdır.

Gökalp'ın «içe dönük» veya «intraceptif» bir mizaca sahip olması, okul ve hayattaki davranışını ve düşünüş tarzının istikametini tayin eden başlıca sebeplerden biri olmuştur. Okulda mahçup, çekingen, tembel bir öğrenci olarak tanı-

---

(20) Şevket Beysanoğlu, Ziya Gökalp'ın ilk yazı hayatı, İstanbul 1956, s. 151-152. Beysanoğlu, genç Gökalp'ın bu adı kullanmasını, kardeşi Nihad'ın dört yaşında ölen oğlunun adını alması ile izah ediyorsa da, biz bunda bir maksadın da bulunduğuna kaniiz. Çocuklar için yazdığı «İlâhî» de (Şiirler ve halk masalları, s.61):

Yüce Tanrı! Dirilt eski kurtları!
Türk mehdîsi yine doğsun: Âmin!

diye yalvaran, «Altın Destan» (s. 85) da Yüce Türk Tanrısından bir yalvaç göndermesini dileyen Gökalp'da kendisini bir «Mehdî» gibi görme temâyülü vardır. «Genç Kalemler» de «Altın Destan» şu dikkate şayan cümlelerle takdim olunmuştur:

«Aşağıdaki Türk unsurlarını havi satırları bugün Asya'nın sakin ve nihayetsiz çöllerinde dolaşan heyetimizden Gökalp Bey orada, o anayurdunda yazarak göndermiştir». (Genç Kalemler, Nr. 14, 1327, s. 40). Bu esnada Gökalp Selânik'te bulunuyordu. «İçe dönük» tiplerde kendini mehdî peygamber veya mürşid olarak görme temayülü vardır. «Kızıl elma» masalındaki Sadreddin Molla, Gökalp'ın bu temâyülünün «projection» udur.

(21) «İdentification», süjenin kendi şahsiyetini arka plana alarak objeyi veya başka birini taklit etmesi, kendisini o zannetmesi demektir. «Tûran» şiirindeki şu mısralar bu bakımdan dikkate şayandır:

Nabızlarımda evet, çünkü ilim ilim için mübhem
Kalan Oğuz Han'ı kalbim tanır tamamiyle,
Damarlarımda yaşar şan ve ihtişamiyle
Oğuz Han... (Şiir ve halk masalları, s. 5)

nır. Derslerine çalışmaktan ziyade, kendi hayâllerini besleyen edebî eserleri okumayı sever. Mekteb-i idâdîdeki hatıralarından bahseden bir yazıda şöyle diyor:

«Mektebin derslerine hiç çalışmazdım. Fakat, geceli gündüzlü meşgul olduğum bir şey varsa, o da kitap okumaktı. Yedi yaşımda iken Âşık Garib, Kerem ile Aslı, Şah İsmail gibi kitaplardan bir kolleksiyonum vardı. Bir iki sene sonra tiyatro kitaplarına, daha sonra romanlara, şiir ve edebiyat kitaplarına sarıldım. Muallimlerin nazarında mektebin en tenbel talebesiydim.»[22]

Muhayyel eserlere düşkünlüğü yüzünden, matematik gibi mücerret dersleri sevmiyor:

«Ders kitapları, ruhuma vecd veren canlı hayâlleri, müşahhas fikirleri muhtevi olmadığı için ruhumu sıkardı. Mücerret fikirlerden mürekkep ilim lisanının medresevî mantığını ise hiç anlayamazdım.»

«Ben, çocukken cehdî iradeden mahrumdum. Fakat kendi kendime sevdiğim kitapları okumak için gayet şiddetli bir vecdî iradem vardı.»

Aynı yazısında Gökalp, «mamafih, diyor, bu hal bende bugün bile berdevamdır. Bugünkü hayatımda da vecd duyduğum işlerde son derece faalim. Halbuki vecd duymadığım sahalarda hiç bir iş yapamadım.»

Bu son cümleler, Gökalp'ın olgunluk yıllarında da çocukluk devrine has mizaç ve karakterini muhafaza ettiğini gösterir. O, gerçekten de bütün hayatı boyunca vecidli ruhunu muhafaza etmiş, fikirlerine aklî bir şekil vermeğe çalışmakla beraber daima his ve hayâllerinden ilham almıştır. İçinde çeşitli kelime ve benzetmelerle adlandırdığı öyle manevî bir kuvvet vardır ki, büyük bir yaratma kaynağı olduğu gibi, onu dış âlemin kötü tesirlerinden de korumuştur. Bir yazısında «ümit» adını verdiği bu duygudan şöyle bahsediyor:

«Benim ruhum hava ile dolu bir şişeye benzer.»[23]

«Bu şişe hiçbir zaman, hayat menbaı olan müvellidülhuûzadan hâli kalmaz. Şişenin içindeki havayı bir muhalliyetülhava vasıtasıyla istediğiniz kadar boşaltmaya çalışınız, gene içinde biraz müvellidülhumûza kalır. Ruhumun kanına can veren, manevî müvellidülhumûza da «ümit» tir. Ruhumu ne kadar boşaltsanız, içinde biraz ümit kalır. Etrafımda birçok yeis rüzgârları essin, bu rüzgârlar, içlerinde büyük fırtınalar gizleyen kasırgalar kadar şiddetli olsun.

---

(22) Şevket Beysanoğlu, Ziya Gökalp'ın ilk yazı hayatı, 1956, s. 5.

(23) Gökalp'ın burada geliştirdiği «şişe» imajı dış âleme karşı mahfuz, «içe dönük» mizacını çok iyi gösterir.

Bu sert rüzgârları birer birer ruhumdan geçiriniz. Hiç birisi orada ışıldayan ümit kandilini söndüremez. Ruhumu kardan, buzdan daha soğuk bir itimatsızlık kışı istilâ etsin. Bu kışın soğuğu şimal-kutbu'nda bile rastgelmeyeceğiniz bir burûdet olsun. Bu soğuk muhit içinde bile, ruhumun ümit ocağı sönmez, için için yanar. Ümit, benim ruhumun zarurî ihtiyaçlarındandır. Bir nebat nasıl gıdasız, havasız ve ziyasız duramazsa, benim ruhum da ümitsiz yaşayamaz.

Bazı ruhlar var ki, muhitlerindeki bütün vak'alar kuvvetli ümitler telkin ettiği halde, onlar meyus bulunurlar. Bu ruhlarla benim ruhum arasında zıddiyet vardır. Mantıklı bir ümitsizlik içinde yaşamaktansa sebebsiz bir ümit içinde yaşamak daha hayırlı değil midir? Bence gayrimakul bir ümit, makul bir ümitsizliğe müreccahtır.»[24]

Dış âleme karşı koyan, icabında gayriaklî bir davranışı dahi benimsemekten çekinmeyen bu duygunun kaynağı gayrişuurdadır. Gökalp, gençliğinde onu kaybeder gibi olmuş ve bundan büyük bir ye's duyarak intihara kalkışmıştır. «Saadet perisi»nin kendisine veda ettiğini söylediği bu buhranlı yıllar, çocukluğu ile hayata atıldığı yıllar arasında önemli bir geçiş devri teşkil eder. Daha geniş bilgiye sahip olduğumuz bu devre, onun tekrar dönmeğe çalıştığı çocukluk yıllarının psikolojisini de aydınlatacak mahiyettedir.

2. Buhran yılları : Bu devrenin en belirli hususiyeti, «içe dönük» ve hayâlperest Ziya'nın âdetâ birdenbire «dış âlemin gerçekliği» ile karşılaşması ve ondan müthiş korkmasıdır. Okulda okuduğu tabiîye dersler, çocuklukta perilerle dolu olarak gördüğü dünya hakkında ona bambaşka bir fikir veriyor. Kâinat kendisine muazzam bir «makine» olarak gözüküyor ve o kendisini ona tâbi bir «cüz» telâkki ediyor. Bu yıllarda yazmış olduğu bir şiirden alınan şu mısralar bu görüşü aksettirirler :

Ey hayat-ı umûmi-i âlem,
Bir küçük cüz'ünüm sana tâbi.
Ben neyim? Bir hayat makinası;
Beni tahrîke zenberek lâzım :
Odur ancak hayatıma nâzım :
Zenberek kâinat makinası..[25]

---

(24) Ali Nüzhet Göksel, Ziya Gökalp ve Çınaraltı. 1939, s. 57.

(25) Şiirler ve halk masalları, s. 263. Burada kendisini kâinat makinasının bir parçası olarak gören Gökalp daha sonra benliğini Tanrı ve toplumda yok etmeğe çalışır. Psikologlar bu temâyülü hayata intibak edemeyiş, dolayısıyla gayrişuurî olarak anne karnına dönme arzusu ile izah ederler. Ekser «içe dönük»

Düşünce hayatı başlayan genç Ziya, işte bu sıralarda kendisini intihara sürükleyen ruhî çatışmayı hissetmeğe başlar. Daha sonraki fikirleri üzerinde çok tesiri olan bu buhran hakkında bizzat şöyle diyor :

«İdâdîde bir taraftan tabiî ilimler okumağa, diğer cihetten kelâm dersleri almağa başladık. Maneviyat nokta-i nazarından biri müsbet, diğeri menfî elektrikîyete mâlik olan bu iki ma'kûs cereyan ruhumun fezâsında her müsademe etikçe, hakikat şimşekleri yerine reybîlik yıldırımları fırlamağa başladı. Ruhumun içinde müsbet hakikatlerle sevgili mefkûrelerim, her gün daha büyük bir şiddetle çarpışıyorlardı. Kalbin ve cismin yegâne menbaı olan faziletli ve kahraman insanın, asaletsiz, pespâye, esir ve âciz «madde» den yapılmış, ihtiyarsız ve istiklâlsiz bir makina olmasına bir türlü kail olamıyordu. Bütün emelim, bin türlü tehlikelerle tehdid olunan, fakat istibdadın uyuşturucu macunuyle vaziyetten bîhaber olan milletin mucizevî bir hamle ile kurtulması mümkün olup olmadığını bilmekti. Bana bir ümit felsefesi, bir necat nazariyesi lâzımdı. Eğer insan bir makinadan ibaretse, eğer onda bu tabiatın fevkine fırlayabilecek mucizevî bir kudret yoksa, milletim tehlikelerden kurtulamıyacaktı. İnsaniyet de sonuna kadar vahşetler içinde çırpınacaktı. Ne kelâm, ne tasavvuf bana böyle bir ümit felsefesi, kurtuluş nazariyesi veremedi.

Onlar bugünkü hayata ait mefkûrelere kıymet vermiyorlardı.

Ben bugünkü hayatta da insaniyeti, insanı yükseltmek, milleti, vatanı kurtulmuş görmek istiyordum. Fakat, kafamın içinde, her hükmü riyazî ölçülerle ölçmüş, mantık miyarıyla ayarlıyan, vak'aların, tecrübelerin mihengine vurmaksızın hiç bir hükmü kabul etmeyen uğursuz bir şahsiyet daha vardı. Bu da benim aklımdı. Bu akıl isyan ediyor, ümidimi kırmağa, emelimi boğmağa çalışıyordu. Benim o sırada, yegâne istinatgâhım te'vildi. Bununla ruhumda, azçok bir âhenk tesis edebiliyordum.»[26]

Türkçülüğün Esasları yazarının sonradan kaleme aldığı bu satırlarda ruhî buhranına fikrî ve felsefî bir mâna verdiğini görüyoruz. Biz öyle sanıyoruz ki, bu buhran daha ziyade hissî bir mahiyeti haizdir. Bu devre ait şiirleri dış âlem karşısında almış olduğu tavrı daha iyi belirtirler. Esas mesele, kendisinin de söylediği gibi, hayatına refakat eden «saadet perisi» ni kaybetmesi, dünyaya çıplak bir gözle bakmasıdır. Çocukluğunun penceresinden dışarıyı seyrettiği zaman, kışın, karların altında bile hayâli ile masal âlemi yaratan Ziya, şimdi, kâi-

---

tipler gibi Gökalp da «gerçekler âlemi» nden korkar.

(26) Şevket Beysanoğlu, Ziya Gökalp'ın ilk yazı hayatı, s. 9.

nata trajik bir duygu arkasından bakıyor. Yine o devre ait şu mısralarda bu duygu dile gelir :

Yıldızlar, ey cerîhaları kanlı fıtretin
Şâhidleri değil misiniz siz bu vahşetin?
Hûnîn mübârezât sezenler hayatta,
İnsanları garib görür kâinatta,
Encüm, mezâr-ı sermed-i dehrin kitâbesi,
Çeşmânım ol kitabın âlâmhânıdır.
Eyler zalâm-ı leyli terennüm nevâlarım
Gönlüm fütûr baykuşunun âşiyânıdır.[27]

O yıllarda yazdığı bir gazelde de dış âleme bakış tarzı tamamiyle menfidir.[28]

Gökalp'ın hayatı böyle faciâlı olarak hissetmesinde, çok bağlı olduğu babasının ölümünün de tesiri bulunması muhtemeldir.[29] Buhran yıllarında o da ölmeyi arzu eder ve intiharı ile bu arzusunu gerçekleştirmek ister. Aşağıdaki parçada bu maksat açıkça bellidir.

Şuûnâtıdır bu dil-i bî-karârın,
O dil-i zâr me'yus bir hastadır ki
Teselli arar zulmetinde mezârın[30]

---

(27) Şiirler ve halk masalları, s. 263.

(28) Aynı eser, s. 261. Bu gazelde Gökalp şahsî bedbinliğini sosyal plana kaydırır:

Beşer sefâletin içinde bir yetîmi andırır
Hazin likası her dakika dağdâr eder beni

Aynı yıl (1311) yazmış olduğu başka bir gazel (s. 262) tamamiyle sosyal ıztırabı anlatır. Burada şu noktayı ehemmiyetle belirtelim ki, Gökalp'ın daha ziyade psikolojik ve metafizik bir mahiyet taşıyan buhranını sosyal plana nakletmesinde, tıpkı Tevfik Fikret'de olduğu gibi (bk. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret ve şiiri, İstanbul 1971) istibdad devrinin ve Jön-Türk hareketinin büyük tesiri olmuştur.

(29) Gökalp'ın hayatında çok mühim yeri olan babası Tevfik Efendi, Ziya Askerî Rüşdîyenin son sınıfında ve 14 yaşına girmek üzere iken (1890) ölmüştür. Bk. Şevket Beysanoğlu, Ziya Gökalp'ın ilk yazı hayatı, 1956, s. 2.

(30) Şiirler ve halk masalları, s. 266. Aynı sahifede ölüm arzusunu taşıyan bir başka parça daha vardır.

C. G. Jung'a göre «mezar», anneyi temsil eder.[31] Dış âlem karşısında bedbinleşen Ziya'nın ölümü arzu etmesi, «mezarda teselli araması» bu bakımdan dikkate şayandır. *Yılan Bey* ile *Peltan Bey* başlıklı masalındaki yetim genç kız, üvey annesinin yaptığı eziyetler ve karşılaştığı zor durumlar karşında annesinin mezarına giderek akıl danışır.[32]

Dış âlemin ümit kırıcı manzarası karşısında Ziya Gökalp'ın yapmış olduğu ilk hareket, kendi içine dönmek ve orada, çocukluk yıllarında kendisine refakat eden «saadet perisi» nin hayâlini aramak oluyor. Doğmadan önce onu karnında taşıyan, doğduktan sonra besleyen, koruyan ve büyüten «anne imago» su veya «anima arşetipi» onun içinde zaten hazırdır. Karşılaştığı zorluklar bu hayâli yeniden şuur sahasına çıkarıyor ve hayatı boyunca ona emniyet ve ümit duyguları veren bir kaynak oluyor. Bu sayede artık o, dış âlemin dehşet verici manzarasından korkmuyor.

Bu durum, Gökalp'ın şahsiyet ve düşünce sisteminde, psikologların aşırı hallerini «şizofreni» diye adlandırdıkları bir ikilik doğurmuştur. Varlık, «iç» ve «dış» olmak üzere ikiye ayrılmıştır. *Nefsü'l-emr* adlı manzumesinde «dış âlem» ile «iç âlem» arasındaki tezat çeşitli imajlarla anlatılmıştır. Bunlar arasında bilhassa yüzü siyah bir peçe ile örtülü güzel kadın hayâli dikkate şayandır. Şâir, karanlık dış görünüşüne rağmen, zihni ile onun güzelliğine nüfuz eder ve ona baktıkça sevgisi artar :

Zihnim görür cemâlini, çeşmim zılâlini,
Rûyun güzel, nikabı neden böyle tîre-gûn?
Hüsnün füzûn olur sana arttıkça dikkatim,
Hüsnün ilerledikçe garâmım olur füzûn...[33]

Dış âleme bakan pencere cehenneme açılsa da, içeride cennete giden bir yol vardır :

---

(31) C. G. Jung, Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Genève 1953. s. 560, 562. 574.
Henry A. Murray da ölüm ve mezara girme arzusunu «anne karnına dönüş» temâyülü ile izah ediyor (Exploration de la personnalité. 1953. s. 359).

(32) «O ne zaman bir darlığa düşse, annesinin mezarına giderdi: bütün derdini annesine söyler, ağlar ağlar beklerdi. Annesi evliya bir kadın olduğu için, toprağın altında dile gelerek, kızına teselli verirdi.» (Şiirler ve halk masalları, s. 186).

(33) aynı eser, s. 271.

Vicdan içinde pencere var bâğ-ı cennete,
Dûzeh-nümûn olur ise de revzen-i bîrûn

Bu suretle Gökalp, Yunus ve Mevlâna'dan beri çok köklü bir geleneği olan mistik dünya görüşünü benimsemiş oluyor. Amcasından kuvvetli bir doğu kültürü almış olan ve mizacı bakımından mistisizme meyyal bulunan Gökalp'ın bu görüşü benimsemesi gayet tabiîdir. Fakat, bunu çevrecilerin zannettikleri gibi mekanik bir tesir telâkki etmemek lâzımdır. Aynı çevreden yetişen Abdullah Cevdet dinsiz olmuştur. *Türkçülüğün esasları* yazarını mistisizme götüren sebepler dış âmillerden ziyade, kendi yaşantıları ve mizacıdır.

C. G. Jung, dinlerin ve mitolojilerin, rüyâlarda ve hayâllerde görünen arşetiplerin şuurlu hale gelmiş ve organize olmuş şekilleri olduğu tezini ileri sürer.[34] Kollektif gayrişuur nazariyesi bu görüşe dayanır. Fakat sırf gelenek dolayısiyle basma kalıp olarak kabul edilen din ile Yunus Emre ve Mevlâna gibi büyük mistiklerin coşkun ve heyecanlı din duyguları arasında büyük bir fark vardır. Bu sonuncular kendi ruhlarındaki vecdi dine aktarırlar; ve onun başkaları için sadece şekilden ibaret inanç ve sembollerini taze bir kuvvet ile doldururlar.

Ziya Gökalp da başlangıçta ruhî temâyüllerini dinî bir şekilde ifade etmiş, fakat daha sonra onunla tatmin olmayarak aynı gayrişuurî kuvvetlerini sosyal fikirler ve semboller hâline getirmiştir. Din, onun psikolojik tekâmülünde mühim bir merhale olmuş, buhran yılları ile olgunluk devrine ait hayat görüşü arasında bir köprü vazifesini görmüştür. Bunun nasıl olduğunu şimdi göreceğiz.

3. Bir ümit felsefesi kurma gayreti: Gökalp'ın düşünce sistemini vücuda getirirken büyük bir sıkıntı çektiğini daha önce söylemiştik. Bunun başlıca sebebi şahsî temâyülleri ile sosyal şartlar ve gayeler arasında bir muvazene kuramayışıdır. Kuvvetle içe dönük bir tip olan Gökalp her şeyden önce kendi nefsi ile mücadele etmek mecburiyetinde idi. Açıkça itiraf etmemekle beraber, gençlik yıllarında onun cinsî sevk-i tabiîsini baskı altına almak için büyük bir gayret sarfettiğini görüyoruz. İşte, bu esnada din onun imdadına yetişiyor.

1909 yılında köylüler için yazmış olduğu şiirler bu bakımdan dikkate şayan fikirleri ihtiva ederler. Gökalp, bunlarda Freud'un nazariyesine yaklaşan bir görüşü müdafaa ediyor.

Freud, insan benliğini «Id», «Ego», «Superego» olmak üzere üç tabakaya ayırır. «Id», toplumun şiddetle yasak ettiği içgüdüler ve ilcâlardan mürekkeptir.

(34) C. G. Jung, The archetypes and the collective unconcious, 1959, s. 5.

Aslında bir hayvan olan insan, dünyaya gelirken bunları beraberinde getirir. Fakat, aile ve cemiyet onlara karşı koyar. Daimî tehdit ve ceza korkusu, insanda onları baskı altına alma iradesi uyandırır ki, Freud buna «Ego» adını veriyor. Aile ve cemiyetin müdâfaa ve temsil ettiği kıymetler, ferdin kendi şahsiyetini uydurmağa çalıştığı «Superego» yu teşkil ederler. «Ego» nun fonksiyonu, insanı içten ve dıştan tehdit eden kuvvetler arasında bir muvazene kurmaktır.[35]

Gökalp da bahis konusu olan dinî şiirlerinde insanın içinde böyle bir mücadele olduğunu ileri sürer ve onun, nefsine, Freud'un tabiriyle «Id» ine galebe çaldığı nisbette Tanrı'ya yaklaşabileceğini ve sosyal bir varlık haline gelebileceğini söyler. Dinî müesseseleri bu zaviyeden ele alır. Orucun mânası, iyi-kötü, nefsinin her emrine uyan insanın yılda bir ay gönlüne karşı «cihad» etmesidir:

Bir kaç günler bu savaşta biraz güçlük duyarken,
O güçlükler kolaylaşır, nefsimizi yeneriz,
Hayrın şerden daha kavî olduğunu deneriz.[36]

Gökalp'ın bu savaştan bahsederken kullanmış olduğu benzetmeler dikkate şayandır. Bir mısraında, insanı baştan çıkaran muhayyileyi «at» a benzetiyor. Nefsindeki arzuları yenen insan, «hayâlinin dizginini zabt etmeğe alışır».[37] Artık, onun «vicdan cenneti»ne iblis ayak basamaz.

Namaz manzumesinde, insan şahsiyetindeki ikilik ve dinin fonksiyonu şöyle anlatılıyor :

İnsan oğlu bir canavar iken, anı bir melek
Yapan Hakk'ın korkusudur, sevgisidir, emridir.

Gökalp'ın daha sonra sosyolojik olarak işleyeceği «Ben» i yok etme, veya değiştirme fikri de bu şiirlerde başlar. «*Ezan*» şiirinde şu mısralara rastlıyoruz.

---

(35) Freud'un bu üçlü görüşü ve pratikteki değeri hakkında bk. Henry A. Murray, Exploration de la personnalité, s. 137.

(36) Şiirler ve halk masalları, s. 267.

(37) C. G. Jung'a göre at, anneye yönelen libidoyu sembolize eder. Bk. Métamorphoses de l'âme et ses symboles, s. 456. Gökalp'ın manzum «Polvan Veli» hikâyesinde «ata hâkim olma» temi, dinî ve ahlâkî bir mâna taşır. Devpençe'nin annesi oğlunun yenilmemesi için Tanrı'ya yalvarır. Müslüman olan Povan Veli bunu işiterek bile bile mağlûp olur. Kim yenilirse onun asılacağını ilân eden Harezm şahı, atı ile Polvan'ın üzerine yürür; at şahlanarak yakınındaki uçuruma fırlar. Polvan Veli bir hamlede atı tutar. Bunun üzerine daha önce kâfir olan Harezm şahı da İslâmiyeti kabul eder. (s. 50-51).

Bu ses işte budur, bütün dünyayı
Uyandıran, Hak yolunu bildiren.
Kötüleri iyi yapan ve iyi
Vicdanlardan Ben pasını sildiren...[38]

«Bayram» da, insanlardaki «benlik» i kaldıran ve onun yerine «bizlik hissi» ni koyan bir müessesedir.[39]

Din, Gökalp'ın nefsini yenmesinde, içinde bir «Üst-ben» (superego) teşekkülünde önemli bir rol oynadığı gibi, şahsî temayüllerini sosyal plana nakletmesini de kolaylaştırmıştır.

«İçe dönük» bir tip olan Ziya Gökalp, daha sonra «vicdan cenneti» kavramını işlemek suretiyle onu «yaratıcı mefkûre» nin kaynağı haline getirecektir.

Bu değişme, kanaatime göre cinsî bir mâna taşıyan «saadet perisi» sayesinde mümkün olmuştur.

Cinsî duygularını kuvvetle baskı altına alan Ziya Gökalp, ferdî aşk şiirleri yazmamıştır. Fakat manzum hikayeleri ile masallarındaki kahramanlar bu duyguyu çok iyi tanırlar. Genç Gökalp'ın aşk hakkında dikkata şayan bir nazariyesi de vardır. C. G. Jung'un «anima arşetipi» hakkındaki düşüncelerini hatırlatan bu nazariye, daha sonra geliştirdiği «mefkûre» ile yakından ilgili olduğu için burada üzerinde durmayı lüzumlu buluyoruz.

Bir gün, genç Ziya kırlarda dolaşırken, yanında bulunan arkadaşı güzel çiçeklerden bir demet yapar. Şair ruhlu delikanlı «elindeki çiçekler, der, birer sevdâ-yı nâkâmın mezarlarıdır.» Arkadaşı «evet» diye cevap verir, ben çiçekleri koparmakla bir çok hayatların rüşeymlerini öldürdüm. Fakat mâder-i hayat olan bânû-yi tabiatın kuvvet-i müvellidesi o kadar feyyaz, o kadar zengindir ki, insan, mevâşî, hevâm ve daha bir çok mühlik ve müstehliklerin pâmâl-i istisali oldukları halde bu nârin mahlûkçuklar münkarız olmuyor. Eğer tohumların hepsini intaş etmek lâzım gelseydi, her sene sath-ı arzın tezayüd-i hendesî ile tevessü etmesi, kuvâ-yı tabiatın bu nisbet üzere tevafür eylemesi iktiza ederdi. Yalnız en güzellerini idâme-i nesilden mahrum etmekle zahiren ıstıfa-yı tabiîye muhalif bir harekette bulundum. Mevt-i nâbehengâm da bizim en güzidelerimizi götürmüyor mu?».

Bir müddet, düşünce ile dolu sükûttan sonra arkadaşı, Ziya'ya «Bana asıl

(38) Şiirler ve halk masalları. s. 267.
(39) aynı eser, s. 269.

aşkın, aşk-ı insânînin hikmet-i hayatiyye ve ruhîyesini izah eder misin?» diye sorar. Genç mütefekkir, «tafsilât-ı gariziyye ve ruhiyeden imsak-ı lisan ederek» kendi aşk nazariyesini şöyle anlatır :

«Beğendiğin, meyl ü hevesine muvafık bulduğun çiçekleri toplayarak anlardan bir demet teşkil edişin ruhunun gizli bir melekesinin bir eser-i tecellîsidir. Bir suret-i hafiyyede ifâ-yı vazife eden bu meleke-i iktitaf renklerden, kokulardan, seslerden, havassının arz ettiği semâvî, rebiî, insanî bütün güzelliklerden intisaf ve iltifat ederek bir demet, bir mecmua, bir timsâl terkibine çalışır.

Yine o meyl-i tercihin delâleti ve sinîn-i vâfirenin mesâi-i ihtisasiyye ve hayâliyyesiyle haberiniz olmaksızın dimağınızın gizli bir köşesinde bir timsal-i güzîn tersim eder. Bu tasvir-i bedîî ruhunuz için bir nuhbe-i cemal, gönlünüz için dünya güzeli olan bir sîma-yı bekârettir. En mükemmel bir mahsul-i hayat tevlid etmek için en muvafık eş arayan zaika-i bâhiyenin tercih ü intihabı taht-ı tesirinde ressam-ı hayâlinizin bütün bedâyi-i kevniyye ve mesahin-i beşeriyyeye temeşşük ve intihab ederek tersim eylediği bu çehreyi bilmediğiniz halde ararsınız. Bütün devre-i şebab bir sevda-yı bi'l-kuvvenin henğâme-i buhrânıdır. Evet siz tanımadığınız bir hüsne dimağınızın bir peygûle-i muzliminde menkuşiyetinden haberdar olmadığınız bir Leylâ-yı hayâle bi'l-kuvve âşıksınız. Meşhudunuz olan çehrelerde, çiçeklerde, kelebeklerde, penbe bulutlarda, semanın derin mâviliğinde, tulû ve gurubun şükûfe-deste-i elvânında bir şey, bir şey-i meçhul ararsınız. Berîd-i nesimden o şey-i meçhûlün peyamını sorar; şiirlerde, romanlarda ona dair bir nefha-i ilham ümit edersiniz. Maraz-ı sevdanın devre-i tefrihi olan rey'ân-ı pür-âşûb-ı şebâbın çılgın tahassüsatını eğer selika-i şâiriyete malik iseniz mübhemü'l-meâl, esrar-âlûd neşîdeler ile tebliğe yeltenirsiniz. Bir gün... Bir an-ı intizarda... Bir sîma-yı nîm-âşinanın, aradığınızdan bî-haber olduğunuz bir simâ-yı muntazarın, ka'r-ı ruhunuzda muhtefî olan o tasvir-i perestîdeye mümâsil bir çehrenin... berk-i tecellîsi sizi nâgehân hayran u lerzan eder».[40]

Burada tasvir olunan «muhayyel sevgili» C. G. Jung'un «anima arşetipi» nin hemen hemen aynıdır. Gökalp, «mefkûre»yi de böyle bir sevgili olarak tahayyül eder. Ölümünden bir ay kadar önce kızının defterine yazdığı *Mefkûre* şiiri bu benzerliği çok açık gösterir.

Bir peri kızdır ki görünmez göze,
Onunla yaşarım daim öz öze...

(40) Şevket Beysanoğlu, Ziya Gökalp'ın ilk yazı hayatı, s. 49.

Ben sükût edince o başlar söze
Ruhumun onunla izdivacı var.

Ben âşık bir kalbim, cânânım odur,
Bu fânî dünyada Rahmân'ım odur,
Ben hasta bir ruhum, Lokman'ım odur,
Elinde gönlümün öz ilâcı var.

Demeyin o mevcud değil, hayâldir
Vücud metin değil, bence meâldir.[41]

Çocukluğuna refakat eden «saadet perisi», gençlik yıllarında insanın aşk hayatını tayin ettiğini söylediği «muhayyel timsal-i güzîn» ve olgunluk çağına hakim olan «mefkûre» tasavvuru arasındaki benzerlik Gökalp'ın aslî temayüllerinin zamanla değişmekle beraber, esas itibariyle ayni kaldığını ifade eder, zannediyorum.

Türkçülüğün esasları yazarı bu temâyüllerini batılı mütefekkir, filozof ve sosyologlardan da faydalanmak suretiyle, mücerret bir «düşünce sistemi» haline getirdiği için, kendisini muayyen bir istikamete sürükleyen şuuraltı sebepler bunlardan bilhassa «anima arşetipi»nin tesiri vazıh olarak gözükmez. Bundan dolayı daha önce de söylediğim gibi, onun sadece fikirlerinin incelenmesi kâfi değildir. Şiirleri, «hayat felsefesi» ile duyguları ve hayâlleri arasındaki münasebetleri daha iyi gösterir.

Freud, Jung ve daha bir çok psikoloğun ortaya koydukları vâkıa şudur: «İçe dönük» tipler, hayatın gerçekleri karşısında ona doğru gidecekleri ve onu objektif olarak incelemek suretiyle değiştirecekleri yerde, içlerine, ilk çocukluk yıllarının hayâllerine dönerler. Bunlar arasında «anne imogo» su mühim bir rol oynar. «İnceste» dolayısiyle bu hayâl doğrudan doğruya anne olarak gözükmez; muhayyel bir kadın veya onun yerini tutan başka bir hayâl, yahut düşünce şeklinde belirir. Biz, yukarıda vermiş olduğumuz izahat ve örneklerle, Gökalp'ın böyle psikolojik bir ameliye neticesinde, çocukluk yıllarının «saadet perisi»nden olgunluk yıllarının «mefkûre»sine geçtiğini ortaya koymağa çalıştık.

Şiirlerinde bu münasebeti gösteren daha birçok örnek vardır. Meselâ, *Hayat yolunda* adlı şiirinde[42] dış âlem karşısında aldığı tavırla, kendi içine sığın-

(41) Şiirler ve halk masalları, s. 336.
(42) aynı eser, s. 67-68.

ma, kendi içinde bulduğu Tanrı ve sevgiliden meded umma temayülü kuvvetle görünür :

Hayat yolu uçurumlu, dağlık, kayalık;
İradede azimsizlik, güçte yayalık;
Vicdanımda ne kuvvet var derken, mayalık,
Bu kuvveti canda değil, cânânda buldum.

Cânân kim, o bir gözlere görünmez peri,
Bir Ay'dır ki gönüllerde parlar izleri;
Gök yüzünde arar iken ben o dilberi,
Onu gökte değil: yerde, Tûran'da buldum.

Burada, «içte» bulunan sevgili varlık, Tanrı, cânân ve Turan şekillerinde tecellî ediyor. Başka bir şiirde[43] dış âlemden korkarak, Tanrı'ya gidiş şöyle ifade olunmuştur :

Her yanımda bir uçurum,
Sırat'ındır benim yolum,
Tut elimden düşüyorum,
Sırat sensin yüce Tanrı!

Aynı şiirde Tanrı, anneye benzetiliyor :

Yoksulların haznesisin,
Öksüzlerin annesisin,
Sen bir şefkat sînesisin,
İmdat sensin yüce Tanrı!

Dünya mitolojisinde Tanrı, sevgili ve anne; ay, güneş, ateş ve aydınlığa benzetilir.[44] Gökalp'ın şiirlerinde de bu imajlara sık sık rastlarız:

Kalbim gece, sen bir güneş,
Kışın senden alır ateş,
Yalnızlıkta sen ona eş,
Neşat sensin yüce Tanrı!

(43) Şiirler ve halk masalları, İlâhiler, s. 143.
(44) C. G. Jung Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Paris 1953. s. 172. 527.

Daha önce dini, insana dıştan baskı yapan bir sistem gibi tasavvur eden Gökalp, içinde anima arşetipi kuvvetle belirdikten sonra, onu içten doğan bir varlık, bir sevgili olarak görmeğe başlıyor:

Benim dinim ne ümittir, ne korku;
Allah'ıma sevdiğimden taparım!
Ne cennet, ne cehennemden bir korku
Almaksızın, vazifemi yaparım.

Vâiz!.. Deme cehennemin ateşi.
Çıkar bilmem kaç bin çeki odundan.

De ki, vardır bir güzellik güneşi,
Doğmuş bizim aşkımızın od'undan...[45]

.....

Vâiz! Bana muhabbeti şerheyle
Ben aramam şeytan nedir, melek ne?...

Gökalp, manzum hikâye ve masallarında anne imagosu veya anima arşetipini, kurtarıcı genç kızlar şeklinde tasvir etmiştir. Bunlardan bilhassa *Kızıl elma* masalı,[46] Gökalp'ın şahsî hayatı ile ilgisi ve ideolojisi ile münasebeti bakımından son derece dikkate şayandır. Bu masal, âdeta *Türkçülüğün esasları* yazarının gençliğinde yaşamış olduğu buhranın masallaştırılmış bir şeklidir.

Burada, tıpkı genç Ziya Gökalp gibi hayâlperest bir delikanlı vardır: Ressam Turgut. Bir gün hayâl mi, hakikat mı olduğunu kendisinin de bilmediği bir istiğrak anında, özlediği sevgiliyi görür. Fakat, o daha sonra kaybolur. Birisi ona bu sevgilinin «Kızılelma» da olduğunu söyler. Turgut, rüyalardan anlayan bir İslâm âlimine, Sadreddin Molla'ya derdini anlatır. Sadreddin Molla ona «Kızılelma»nın Türklerin tarih boyunca ulaşmak istedikleri bir ideal olduğunu söyler. Turgut bu cevapla tatmin olmaz ve yıllarca «Kızıl elma» nın nerede olduğunu sorar. Nihayet, sora sora «Kızılelma» adı verilen bir yere varır. Burası, Ay Hanım adında kültürlü, idealist bir genç kızın Lozan civarında kurmuş olduğu bir «Türk köyü»dür. Ay Hanım, ilkin Bakû'da biri kızlara, biri erkeklere mahsus iki mektep kurmuş, fakat istibdad, ideallerinin gerçekleşmesine mâni olduğu için İsviçre'ye gelmiş ve orada, Turan'ın her tarafından gelen gençleri yetiştiren bir «kültür sitesi» tesis etmiştir.

Turgut, ona bir akşam, Bakû'da kırlarda dolaşırken rastlamış, hayâl ile ha-

(45) Şiirler ve halk masalları, «Din», s. 111.
(46) aynı eser, s. 9-23.

kikati tefrik edemediği için onu rüyada gördüğüne zâhib olmuş, fakat bu hayâlin tesirinden de kendisini kurtaramamış, onu her yerde aramaya başlamıştır.

Bu romantik karşılaşmada Ay Hanım da Turgut'a âşık olur. Fakat «milleti için yaşama» ğa karar verdiği ve «sevda illeti» ne kini olduğu için sevgisini gizler ve kendisini tamâmen idealine verir. Bir gün Turgut, «Kızıl Elma» ya çıkagelir. Ay Hanım ona görünmeden muavini Tomris Hanım'ı yollar ve ne istediğini sordurur. Gökalp gibi hayâllerini dışa aksettirmek (projection) itiyadında olan Turgut, Tomris'i aradığı sevgilisi sanır, ona aşkını ilân eder. Tomris, Ay Hanım'a durumu anlatır:

Dedi: «Bu bir mecnun, hem de şiddetle,
Kızılelma'yı bir rûyada görmüş,
Beni de gûya o esnada görmüş!
Kişverler dolaşmış, sormuş herkese
Bir salık vermemiş ona hiç kimse.
Daha bir çok şeyler... Deli vesselâm!
Gözü dalgın, aşkı coşkun bir adam.»

Ay Hanım yine kendisini gizleyerek Turgut'a okulunda resim hocalığı verir. Turgut, Tomris'i hâlâ rüyâsında gördüğü muhayyel sevgilisi sanarak, durmadan onun resimlerini yapar. Bir gün Tomris'in Ertuğrul isminde bir delikanlı ile evleneceği haberi duyulur. Bunu işiten Turgut yıldırımla vurulmuşa döner ve civardaki bir mağaraya giderek intihara karar verir. Tam tabancayı beynine sıkacağı esnada, durumu yakından takip eden Ay Hanım ortaya çıkarak, onu ölümden kurtarır ve meselenin iç yüzünü izah eder.

Gökalp'ın en güzel eserlerinden birisi olan bu masal ile çocukluk yıllarının hâtıralarını ihtiva eden *Karacadağ* şiiri arasında bir benzerlik vardır. Orada bulunan hayâlperest Ziya, burada ressam Turgut; dış âlemde görünen periler, Ay Hanım ve Tomris; babası, Sadreddin Molla şekline girmişlerdir. Yalnız, Gökalp onları «*Kızıl elma*'da geniş olarak işlemiş ve ideolojisi ile birleştirmiştir. Aynı şiirin, Gökalp'ın intihar vakasıyla münasebeti, işaret edilmesine lüzum kalmayacak kadar açıktır. Genç Ziya nasıl, intihardan sonra «anima»sını «mefkûre» şekline sokmak suretiyle hayata yeniden bağlanıyorsa, *Kızıl elma* masalında da Turgut, «mefkûre» yi temsil eden Ay Hanım sâyesinde ölümden kurtuluyor.

Gökalp'ın Ay Hanım'ı daha sonra edinmiş olduğu fikirler dolayısiyle «ideal

bir şehir ve medeniyet kurucusu» olarak tasavvu: ettiği düşünülebilir.[47] C. G. Jung'un «anima arşetipi» üzerinde ortaya koymuş olduğu vesikalar, Gökalp'ın bu hususta da gayrişuurunun tesiri altında kaldığını gösteriyor. Zira, «anima arşetipi» beşer kültüründe, sadece kurtarıcı değil, ayni zamanda bir «şehir kurucusu» olarak tasavvur ve tahayyül edilmiştir. Eski dinlerde ve mitolojilerde ilâheler ekseriya büyük şehirlerin kurucusu ve koruyucusudurlar. Eski Yunan tanrılarından Rhea ile Frikya ilâhesi Cybele, başlarında şehir surlarını temsil eden birer tac taşırlar. «Ahd-i Atik» de eski Filistin şehirlerinden, kadınlardan bahsolunur gibi söz edilir. Eski Mısır'ın büyük şehirlerinden Thèbes, bu şehirde hüküm sürmüş olan Ogygés'in karısının adını taşır. C. G. Jung, bu örneklere ve rûya tahlillerine de dayanarak şehrin anneyi temsil ettiğini ileri sürüyor.[48]

Buna göre Gökalp, kendi hayâllerinden hareket etmek suretiyle beşer kültürünün aslî arşetiplerini yakalamış ve onları işleyerek «düşünce sistemi»ni kurmuştur.

İçinde yaşamış olduğu sosyal şartlar ve buhranların rolü, onu kendi içine itmek ve orada, hem kendini, hem de Türk toplumunu yeniden diriltecek hayâller ve idealler buldurmak olmuştur.

---

(47) Gökalp bu şehirden şöyle bahseder:

Lozan'ın yanında bir Türk beldesi
Şenlendi: Her fennin bir medresesi.
Ziraat, ticaret, sanat evleri
Yapılıp, oldu bir umran meşheri.
Kız, erkek çocuklar gelip doldular,
Yeni Âdem, yeni Havva oldular.
Yavrucak Türklere açık eşiği:
Yeni bir hayatın oldu beşiği.

(Şiirler ve halk masalları, s. 18-19).

«Vatan» şiirinde (s. 113) bu belde daha «şe'nî» bir şekle girer. Gökalp, Cumhuriyet devrine, «Kızılelma» da gördüğü hayâlin «şe'niyete uygun» bir şekli olan «çağdaş medeniyet» ideali ile girer ve onun gerçekleştirilmesini Gazi Mustafa Kemal'den bekler (İstida, s. 327-328).

(48) C. G. Jung, Métamorphoses de l'âme et ses symboles, s. 342. Şehir ile kadın arasında kurulan münasebete bizim edebiyatımızda da rastlanılır. Hâşim, «O belde» ve «Yollar» şiirlerinde annesinin hayâlini aksettirdiği muhayyel ülkeleri tasvir eder. «Sis» şiirinde, Fikret, İstanbul'u kendi mizacına göre kötü, ahlâksız, yaşlı bir fâhişe olarak görür. Yahya Kemal'in şiirlerinde kadın, esrarlı güzelliğini şehirden alır ve şehri temsil eder.

C. G. Jung, gayrişuurun büyük bir yaratıcı kuvvet ile dolu olduğunu söyler. Sadreddin Molla'nın cezbesi bu kuvvet hakkında bir fikir verebilir. Sadreddin Molla, bu cezbe esnasında insanlığın ve Türklüğün mâcerasını yeniden yaşar: hâlihâzıra döndüğü zaman artık o başka bir insandır. Dünyayı başka bir zaviyeden görür. Ben, Ziya Gökalp'ın bu cezbeyi bizzat yaşadığını, kendisini ve Türklüğü yeniden dirilten kuvveti bu sâyede bulunduğunu zannediyorum. İleride, Türk edebiyat ve kültürüne bu zaviyeden bakıldığı zaman, psikanalistlerin üzerinde duracaklarını sandığım bu cezbeyi Gökalp şöyle anlatıyor :

Bu anda bir cezbe geldi Molla'ya
İlâhî bir sesle girdi mânâya:

Pîrden sual ettim: «Sevgilim hani?»
Dedi bana: «Önce kendini tanı!»
Tutmuşum elinden ben nâgehânî,
Götürmüş beni bir gizli dünyaya.

Karanlık bir tûfan, seyyal bir deycûr!
Ne vücûd, ne adem, ne gayb, ne huzûr;
Nâr içinden henüz çıkmamıştı nûr,
Tutulmuştu her şey kara sevdâya...

Umman coşkun akar, biz sal içinde
Bir yıldız böceği hayâl içinde
Işıldar gibiydi; bu hal içinde
Dalmışız ikimiz ayni rûyaya.

Salımız - şarapnel imiş cevheri
Patladı, dağıldı hep misketleri,
Sormaksızın pîrden bu aceb sırrı
Dedi: «Müsemmâdır, geçti esmâya!»

Misketler de bir bir patlar, anlardan
Yeni şarapneller fırlardı her an.
Biz bunlardan biri üstünde, hayran,
Girmekte idik bir yeni fezâya.

Denizden ırmaklar, ırmaktan çaylar
Doğdukça, salımız daha çok haylar,
Kaynaktan bizim'çin ayrılan paylar
Götürürdü bizi başka me'vâya.

Salımız balonmuş havayı deldik,
Safralar atarak daim yükseldik,
Nihayet Âdem'in gözüne geldik
Oradan hasretle baktık Havvâ'ya.

Durmadık biz, kimi Sînâ'da kaldı,
Kimi: «Erdim!» dedi, semâda kaldı;
Kimi arşa çıktı, âlâda kaldı...
Döndüler baktılar akan deryaya.

Salımız fişenkmiş, bizi uçurdu,
Her düşen lem'ası bir cihan kurdu;
Kimi Londra'da, Paris'de durdu,
Kimisi bağlandı yeşil hurmaya.

Züleyha Yusuf'da buldu özünü,
Ferhad Şîrîn'ine dikti gözünü;
Şerh edememişken sevdâ sözünü
Mecnun kavuşmuşum sandı Leylâ'ya!

Sevdâ bir kanattır, uçmayan bilmez,
Bu yolu ne atlı, ne yayan bilmez;
Bir güzel var, hüsnü hiç pâyan bilmez,
Tekâmül denilir bu nazlı aya.

Salımız gömülmüş, uçtuk hülyâda
Dinlenmedik hiç bir tatlı rûyâda
Son arzumuz budur fânî dünyâda:
«Türküz, varacağız Kızılelma'ya.[49]

İlk çocukluk yıllarında, hattâ bazı psikologlara göre doğumdan öncesinde yaşanılan mesut hayata yeniden kavuşma arzusu, onu hâl-i hâzırda bulamayıştan doğan hüsran, insanda bir «geçmiş zaman» hasreti yaratır.[50] Ziya Gökalp'ta bu hasret çok kuvvetlidir. O, diğer temâyülleri gibi, bu duygusunu da sosyal plana nakletmiştir. Türklüğün eski çağlarda bahtiyar olduğu, daha sonra başına fe-

(49) Şiirler ve halk masalları, s. 15-16.
(50) Henry A. Murry. Exploration de la personnalité, s. 360.

sosyal planda bir «ölme» ve «yeniden doğma» hâdisesidir. Ziya Gökalp adı geçen manzumesinde bu hâdiseyi kendisine göre tefsir ederek allegorik bir şekilde ele alır.

Bazılarına göre Osmanlı devletinin yıkılması Türk milletinin ölümü mânâsına gelir. İlk bakışta manzara böyle görünebilir. Fakat bu ölüm, sadece «bir kabuk değiştirme» den ibarettir. Yıkılan İmparatorluğun içinden yeni bir devlet doğar : Türkiye Cumhuriyeti.

İşte Ziya Gökalp, bu hâdiseyi, tırtılın içinden kelebeğin çıkmasına benzetiyor. *İpek kozası* şiiri bu açık benzetmeye dayanır. Tırtıl her gün küçülür ve erirken kelebek büyür ve kuvvetlenir. Buna «istihale» adı verilir. Bu tabiî hâdiseyi sosyal plana nakleden Ziya Gökalp fikrini şöyle geliştiriyor :

Tırtıl, tekâmülün sonuna varmış,
Durmuş tefeyyüzde, dönmüş geriye..
Bu yüzden çarhını ölümler sarmış,
Gerektir her uzvu şimdi eriye...

Değişecek şekli : Tırtıl ölmeden
Çıkacak içinden yeni bir beden..

Bu yeni mahlûkun adı kelebek,
Tekâmülde dâim yürür ileri.
Şairler der ona kanatlı çiçek,
O da çiçek gibi baharın şi'ri..

Tırtıl irticaa düşmüş bir hayat,
Kelebek hürlükte arıyor necat..

Bu hazırlıktan sonra, şair, sözü aktüel meseleye, saltanatın kaldırılarak yerine halk hükûmeti kurulması fikrine getirir :

Taht ve taç da bizde tırtıla benzer
O da bin yılda değişir gömlek..
O çökerse sanma oluruz heder
Ondan doğar millet adlı kelebek..
Fikirle mefkûre (iki) kanatlarıdır:
Uçunca hürriyet adını alır..

Bu şiirinde Gökalp maziyi kötülemez. «İstihale» ve «tekâmül» fikri onu müsamahalı yapar :

Saray da bir zaman işe yaradı;
Fakat millî devlet asra uygundur
Öteki sönünce, bu nur parladı:
Halkçılık önünde tahtcılık dûndur..
Hiç kabul eder mi bu günkü vicdan,
Milyonları esir etsin bir sultan?

Saltanatın yıkılmasından müteessir olanları şair şöyle teselli eder:

Tahtçılığa bakıp ey bedbin olan!
Halkçılığa bak ki nikbin olasın..
Her yurt oldu şimdi bir millî vatan
Lâyık mı bu millet geride kalsın!
Tırtıl bir devredir gelmiş, geçecek:
Milletlerin sonu ancak kelebek!

Bu şiirin aktüalite ile olan münasebeti apaçıktır. Buna bakılarak zannedilebilir ki Gökalp, manzumenin esasını teşkil eden tırtıl-kelebek imajını o esnada bulmuştur. Halbuki bu hayat görüşü ve ona tekabül eden allegori yazarın kafasında daha önceden mevcuttur. 14 Haziran 1920 tarihinde Polverista'dan kızı Seniha Hanım'a yazdığı mektupta şöyle diyor:

«Hadiseleri herkes başka türlü görür; filozof başka türlü görür. Filozof hâdiselere bakmaz, o hâdiselerin bir araya gelince ifade ettikleri tekâmül hareketine bakar. Cemiyetler terakkiye, tekâmüle doğru gidiyorlar mı? Filozofun aradığı budur. Tekâmül varsa, istikbal iyidir. O halde gam yoktur. Meselâ ipek böceği kozanın içinde bir tırtıl haline gelir. Kozaya rontgen şua'ı ile bakıldığı zaman tırtılın büzülmeğe başladığı görülür. Başkaları bunu görünce eyvah ipek böceği ölüyor der. Halbuki filozof bakınca der ki hayır ipek böceği ölmüyor, belki tırtıl halinden kelebek haline geçiyor. İpek böceği gibi, cemiyetler de tırtıl halinden, kelebek haline geçebilirler.»[3]

Bu vesika gösteriyor ki, Ziya Gökap, tırtıl-kelebek imajını *İpek kozası* manzumesini neşretmeden beş-altı ay evvel bulmuştur.

Bu şiirde görülen «ölme» ve «yeniden doğma» fikri, sadece bu şiire münhasır değildir. Aynı tem, Ziya Gökalp'ın masallarında, şiirlerinde ve makalelerinde değişik bir şekilde tekrar tekrar görülür. Bunlardan bazıları tamamiyle sembolik bir karakter taşırlar.

(3) Fevziye Abdullah Tansel, Ziya Gökalp Külliyatı II. Limni ve Malta mektupları, Ankara 1965, s. 347.

II

Psikolog C. G. Jung'a göre «yeniden doğma» temi insanlığın kollektif gayri şuuruyle ilgili bir arşetiptir. Dinlerde ve masallarda bu teme sık sık rastlanılır. C. G. Jung bir araştırmasında «yeniden doğma» teminin beş şeklini tesbit eder. Bunlardan birincisi *Metempsychosis* (tenasüh-i ervah) dır. Budizmde mühim bir yer tutan bu inanca göre, insanlar öldükten sonra ruhları bir bedenden başka bir bedene geçerek yaşamasına devam eder. Burada başka bedene geçen ruhun eski şahsiyetini muhafaza edip etmediği belli değildir. Tilmizleri Buda'ya hayatı boyunca bu soruyu sormuşlar, ondan kesin bir cevap alamamışlardır. İkinci şekil Reincarnation'dur. Bunda şahsiyetin devamına inanılır. Öldükten sonra başka bir insan vücuduna giren ruh daha önce yaşadığı hayatın safhalarını hatırlar. Reincarnation, başka bir vücut ile yeniden dünyaya gelmek demektir. Üçüncü şekil, Resurrection (Basübadelmevt) dir. İnsan öldükten sonra başka bir dünyada, ahirette, dirilir. Ahirette dirilen vücut ya dünyadaki hüviyetini muhafaza eder veya başka bir şekle girer. Dördüncü şekil Rebirth (renavatio), insanın yaşadığı hayat içinde yeniden doğmasıdır. Burada bahis konusu olan, ferdin aslî hüviyetini muhafaza ederek, ruhunun tazeleşmesi, gençleşmesi, kuvvet kazanmasıdır. İleride görüleceği üzere, Ziya Gökalp'te «yeniden doğma» fikirlerinden bir kısmı bu gruba girer. Beşinci ve sonuncu şekil bir merasime iştirak etmek suretiyle ruhun yenileşmesidir.[4]

Bu yeniden dirilme şekillerinin insanoğlunda hangi psikolojik ihtiyaçlara tekabül ettiğini uzun uzun izah eden C. G. Jung, araştırmasının sonunda, Kur'an'daki Ashab-ı kehf ile Hızır kıssasını tahlil eder. Başka bir kitabında yazar «yeniden doğma» teminin çeşitli kültürlerdeki sembollerini gözden geçirir.[5]

«Yeniden doğma» temi, çocuğun anne karnına dönme arzusuyle yakından ilgilidir. Ziya Gökalp gibi «içe dönük» tiplerde bu arzu son derece kuvvetlidir. Onlar dış âlemin sıkıntıları karşısında kendi iç dünyalarına dönerler. Bir zamanlar anne ile beraber bulunulan an onlar için en mesut andır. Kelimenin hakikî mânasıyle anne karnına dönmek imkânsızdır. C. G. Jung, Incest'i anne karnına dönüş ve tekrar çocuk olma arzusuyle izah eder.[6] Çocuğun annesine karşı duymuş olduğu cinsî arzu yasak olduğu için o, şuur altında aynı arzuyu ifade eden

(4) C. G. Jung, The archetypes and the collective unconscious, New York 1959, s. 113-115.

(5) C. G. Jung, Symbols of transformation, New York 1965, s. 207-

(6) «Incest is the urge to get back to childhood», aynı eser, s. 2

çeşitli semboller yaratır.[7] C. G. Jung'a göre, ölüm arzusu da anne karnına dönüşün bir ifadesidir. Ölmenin gayesi yeniden doğmaktır. Henry A. Murray, «yeniden doğuş» (renaissance) teminin «içe dönüş» (ingession) ile «dışa dönüş» (egression) temayülünü birleştirdiğini söyler.[8]

Gökalp'ın şahsiyetinde bu iki temayül son derece kuvvetlidir. O, hem aşırı derecede «içe dönük» bir tiptir, hem de «dışa dönüş» ün en aşırı şekli olan ve «Ben» i inkâr eden bir sosyoloji vücuda getirmiştir. Bu iki uç onda bir «yeniden doğuş» (renaissance) mefkûresi şeklinde tecelli eder. Sürgünden yazmış olduğu mektuplarda bu temayülleri ifade eden dikkate değer satırlar vardır. Polverista'dan kızı Seniha Hanım'a yazdığı bir mektupta şöyle diyor:

«Burada herkes ihtiyarlarken ben gençleşiyorum; çünkü ben zamanın ve muhitin haricinde yaşamağa alıştım».[9]

Çirkin hâdiselerle dolu hâlihâzırdan maziye, «dış»tan «iç»e dönen yazar orada çocukluğunun masal âlemini ve ilk sevgisini bulur. Yine Polverista'dan karısına yazdığı mektupta şu satırları okuyoruz:

«... Geçen gün karşı yakaya kadar yüzerek gidip geldim. İnsan suya girince çocukluğu hatırına geliyor. Zaten ben bir türlü çocukluktan, gençlikten dışarı çıkamıyorum. Çocukluk şetaret, gençlik metanettir. Hayat bunlarsız nasıl yaşanır? Benim nasıl yaşadığımı soruyorsun: Türkân gibi desem bilmem inanır mısın? İnsanların yalancı hakikatlerinden uzak, hakikatten daha doğru olan hayâller, masallar, rüyalar içinde yaşıyorum. Felâkete din gözüyle bakıyorum; saadet oluyor. Buluta şiir gözüyle bakıyorum; kanatlı melek oluyor. Zayıfa ahlâk gözüyle bakıyorum, kavî oluyor. Mağluba felsefe gözüyle bakıyorum; galip oluyor. İşte ben hayatı hep böyle çocuk gözüyle görüyorum. Yüzümde, ihtiyarların ekşi suratı görülmez. Ağzımdan, ümitsizlerin meyus sözleri işitilmez».[10]

Bu satırlar Ziya Gökalp'ın masalları neden sevdiğini ve niçin «ümit felsefesi» ne o kadar bağlandığını izah eder. Çocukluğa dönüş onu hayata ve istikbale karşı kuvvetli kılıyordu. Hâlihâzıra gözlerini kapayan bu adamda yarına karşı kuvvetli bir iman vardı. Karısına yazdığı mektubunda «dünya havadisini

---

(7) C. G. Jung'a göre dinlerde ve masallarda görülen semboller, «libido»yu kanalize etmeğe yararlar. «İncest»in yasak oluşu muhayyileyi yaratıcı kılar. Bk. Aynı eser, s. 224 daha öncesi ve daha sonrası.

(8) Henry A. Murray, Exploration de la personnalité, Paris 1953, s. 363-364.

(9) Limni ve Malta mektupları, s. 326.

(10) Aynı eser, s. 407.

öğrenmek istemem; yarının iyi olacağına kaniim. Ben daima bugüne bakmam, yarına bakarım.» diyor.[11]

Başka bir mektubunda yine denize girmesinden bahsederken çocukluk temine dönüyor :

«... Sonra denizde yüzmek de bir eğlencedir. Yaşımın kaç olduğunu bilmem; fakat ben biraz çocuk, biraz da gencim. Çocuk olmasaydım, çocuk masalları, şiirleri yazar mıydım? Çocukluktan ayrıldım mı genç olurum. Bir mektepli gibi ruhum mefkûre ile, zihnim suallerle doludur. O halde ben, çocuk gibi denize de girerim. Bir Darülfunlu gibi kitaplarla da uğraşırım. Yalnız ihtiyarlamayı, hastalanmayı sevmem.»[12]

Gökalp'ın iki mektubunda da «deniz» ile «çocukluk» u birleştirmesi dikkaet değer. Psikanalizcilere göre «su» anneyi temsil eder.[13] Gökalp'ın denize girdiği zaman çocukluğunu hatırlamasında, gayri şuurî olarak «anne karnına dönüş» arzusunun tesiri altında kaldığını düşünmemek mümkün değildir. Başka bir mektubunda tekrar çocukluğa dönüş münasebetiyle şöyle diyor :

«Çocukluk başka bir âlemdir. İnsanlar büyüyünce o zamanın duygularını unuturlar. Ben, yazdığım çocuk şiirleri de gösterir ki, o hayattan hiç bir zaman çıkamıyorum. Çocukluğumda amcamın kızını da (şimdiki karısı) böyle hasretle beklerdim. O da Malatya'dan gelirken şimdiki Türkân kadardı. Çocukken peri masallarını çok severdim.[14]

Zikretmiş olduğum cümleler Ziya Gökalp'da çocukluğa (anneye dönüş) temayülünü açıkça gösterdiği gibi, yazdığı çocuk masalları ve şiirleriyle kendi çocukluğu arasındaki münasebeti de açıklar. Bundan dolayı Gökalp'da «yeniden doğma» temini ilkin masal ve şiirlerinde aramak yerinde olur.

III

Gökalp bazı masallarını klâsik masal örneğine uygun olarak bizzat yaratmış, bazılarını gelenekte olduğu gibi almış, bazılarını da değiştirmiştir. Bizi burada ilgilendiren onların menşeleri ve asıllarına uygunlukları değil, ortaya koydukları temel duygu ve hâkim fikir olduğu için, folklorcuları alâkadar eden bu konu üze-

(11) Limni ve Malta mektupları, s. 325.
(12) Aynı eser, s. 489.
(13) C. G. Jung, Symbols of transformation, s. 218.
(14) Limni ve Malta mektupları, s. 571.

rinde durmayacağız. İster şahsen yaratmış, ister seçmiş veya değiştirmiş olsun. Gökalp'ın bunlarda kendisini yakından ilgilendiren bir mâna bulduğuna veya onlara böyle bir mâna verdiğine hiç şüphe yoktur. Biz hâlis masal karakteri taşıyan masallarda da yazarın şuur-altıyle ilgili semboller bulunduğuna kaniiz. Bundan dolayı onları da bu zaviyeden inceleyeceğiz.

Manzum *Kızıl elma* masalı, iç içe birkaç «ölme» ve «yeniden doğma» motifini ihtiva eder. Sosyal plânda bahis konusu olan ölüm, Türklüğün tarih boyunca kendisine yabancılaşarak millî benliğini kaybetmesidir: «Yeniden doğma» motifi ise, Ay Hanım'ın Lozan civarında kurduğu okulda «yeni bir nesil» yetiştirmesi ile kendisini ortaya koyar. Gökalp bu okuldan çıkan çocukları «yeni Âdem» ve «yeni Havva» diye vasıflandırır. Bu okul Türk çocukları için «yeni bir hayatın beşiği) olmuştur.[15]

Buna muvazi olarak romantik bir delikanlı olan Turgut'un tıpkı genç Ziya Gökalp gibi bir ümitsizlik ânında intihara kalkışması ve Ay Hanım tarafından kurtarılması, ferdi planda «ölme» ve «yeniden doğma» teminin bir tekrarından başka bir şey değildir. Bu şiiri önceki makalede geniş olarak incelediğimiz için üzerinde daha fazla durmayacağız.[16]

Kızıl elma şiirinde masal ile ideoloji birleştirilmiştir. Hattâ denilebilir ki, ideoloji masala galiptir. Onu takip eden *Ülker* ile *Aydın*[17] masalında ise masal unsuru ön planda gelir. Yazar şiirin sonunda masala ideolojisini âdeta zorla sokmağa çalışır.

Ülker ile Aydın masalında çocuk ile anne ve baba arasındaki münasebet ve «yeniden doğma» temi sembolik bir mâna taşır. Baba, üvey annenin tesiriyle bir gece çocuklarını ormanda uyutarak evine döner. Incest dolayısıyle annesinden uzaklaştırılan çocuk, annesine ve babasına düşman gözüyle bakar. Bu masalda üvey annenin büyü yaptığı, içilmesi son derece tehlikeli sular, kendisine dönülmesi istenilen annenin sembolleridir. Bu sulardan içenler ya vahşi bir kaplan, ya korkunç bir yılan veya güzel bir ceylân olacaklardır. Aydın susuzluğa dayanamıyarak en son rastladıkları sudan içer ve birden bire şahsiyet değiştirerek ceylan olur. Burada Budizme has bir motif vardır. Aydın'ın insanî varlığı yok olmuş, ruhu bir ceylân vücûduna girmiştir. Aydın ceylan olmakla beraber, ablası Ülker'e olan sevgisini ve insanî benliğini kaybetmez. Aynı masalda üvey

(15) Şiirler ve halk masalları, s. 19.
(16) Mehmet Kaplan, Ziya Gökalp ve saadet partisi, s. 490-516.
(17) Şiirler ve halk masalları, s. 24-36.

anne bir padişahla evlenen ve karnında çocuk taşıyan Ülker'i hükümdar savaşa gittiği zaman bir hile ile göle atar (ölme temi). Fakat ceylân (Aydın) kızkardeşini kurtarır. Hükümdar, balıkçıya emredince sudan kaya gibi bir balık çıkarır. Balığın karnı yatılınca içinden ilkin Ülker'in çocuğu Turan çıkar, arkasından anne de kurtarılır.[18]

Bu özetten anlaşılacağı üzere, *Ülker* ile *Aydın* masalı da *Kızıl elma* masalı gibi, «ölme» ve «yeniden doğma» motifine dayanıyor. Fakat burada fikir ideolojik olarak değil, sembolik olarak ortaya konulmuştur.

Manzum *Küçük şehzade*[19] masalında, çocuğun baba tarafından hakîr görülmesi, hattâ öldürülmek istenmesi, fakat onun bir yiğitlikle yeniden ortaya çıkarak kendisini babasına kabul ettirmesi bahis konusudur. Masalda küçük şehzade korkunç bir dev ile karşılaşır ve onu hile ile yener. Çocuğun zalim baba tarafından cellâda teslim edilmesi «ölüm» temine, daha sonra ortaya çıkarak kendisini kabul ettirmesi «yeniden doğma» temine tekabül eder.[20]

Polvan Veli masalında da[21] ölüme galebe çalma motifi vardır. Hakan, Dev Pençe'ye yenilen Polvan Veli'nin öldürülmesini emrederken, o, hakanın şahlanarak uçuruma atılan atını tutmak ve havaya kaldırmak suretiyle, kuvvetli olduğunu ispat eder; hem hakanı, hem de kendisini ölümden kurtarır :

Alageyik masalındaki[22] çocuk heyecanlı maceralardan sonra dev pençesinde esir kalan Kırgız kızıyle karşılaşır. Bu kız «Turan meleği» dir. Kızı kurtaran delikanlı ona şöyle hitap eder :

Dedim : «Turan meleği!
Türk'ün yüce dileği!
Yüz milyon Türk bu anda
Seni bekler Turan'da,
Haydi çabuk varalım,
Karanlığı yaralım,

(18) Büyük bir balığın içinden çıkma, «yeniden doğma» sembolüdür. C. G. Jung. Symbols of transformation. s. 248.
(19) Şiirler ve halk masalları. s. 38-49.
(20) Baba ahlâki emirler ve yasaklar âlemini temsil eder. İçgüdülerine karşı koyar. Bundan dolayı o, masallarda hazineyi koruyan bir dev olarak güzükür. C. G. Jung. Symbols of transformation. s. 260-261.
(21) Şiirler ve halk masalları. s. 50-52.
(22) Aynı eser. s. 52-54.

Sönük ocak canlansın,
Yoksul ülke şanlansın!»

Burada «yeniden doğma» temi ideolojik plana aktarılmıştır. Özlenilen, Türklüğün «yeniden dirilmesi»dir.

Mensur *Keoğlan* masalında[23] dev karısı (kötü anne) ölüm tehlikesini temsil eder. Keloğlan onu hile ile aldatır ve öldürür. Burada «çocukluğa dönüş» ile alâkalı safiyane bir motif vardır: Keloğlan ve arkadaşları dev karısına ilk defa rastladıkları zaman onu, sağ memesini sol omuzuna, sol memesini sağ omuzuna atmış, arkası dönük, dikişle meşgul bulurlar. Keloğlan arkadaşlarına «yavaşça hepimiz dev karısının memesini emersek oğulları olacağımızdan, bizi kolay kolay yiyemez; meğer ki çok acıkmış ola» der. Hepsi parmaklarının ucuna basarak dev karısının yanına gelirler «ikisi sağ memesine, ikisi de sol memesine sarılarak, süt pınarın oluğundan su içer gibi kana kana içerler."

Mensur *Tembel Ahmed* masalında[24] ölü ruhlu bir delikanlı olan Tembel Ahmed karısının zoruyla harekete geçer ve başarıya ulaşır. Aynı masalda birkaç «ölümden kurtulma» veya «yeniden dirilme» motifi vardır. Masaldaki kız padişah babasının gazabına uğradığı için alelâde bir kimse olan Tembel Ahmed'e verilmiştir. Kız, kocasını harekete geçirmek suretiyle hem onun, hem de kendisinin kaderini değiştirir. Bir tüccar ile Bağdat'a giden Tembel Ahmed, su çektiği kuyuya düşen bir kızı da kurtarır. Bu kız Tembel Ahmed'in karısının, aşkından çılgına dönmüş erkek kardeşinin nişanlısıdır. Ahmed onu saraya götürdüğü zaman şehzadenin de aklı başına gelir.

C. G. Jung «yeniden doğma» konusunu psikolojik olarak izah ederken insan ruhunun zihnî yorgunluk, uzvî hastalık ilh... dolayısıyle çöküşünden ve onun çeşitli vasıtalarla yeniden kuvvet kazanmasından bahseder. Aşk veya dostluk, manevî olarak yıkılmış olan bir insanı tekrar diriltebilir.[25] *Tembel Ahmed* masalı bu neviden bir «yeniden doğuş», «kuvvet ve şahsiyet kazanma» masalıdır.

Kuğular masalında da[26] anne ile çocukları arasındaki münasebet bahis ko-

(23) Şiirler ve halk masalları, s. 151-157.

(24) Aynı eser, s. 158-163.

(25) C. G. Jung. The archetypes and the collective unconscious, s. 120-121. İki şahsın karşılaşması ile benliğin taşkın bir kuvvet kazanmasının en güzel örneklerinden birini Mevlânâ ile Şems'in karşılaşması teşkil eder. Yunus Emre'nin şu mısraı da bu bakımdan dikkate değer:

Dost bana nazar kıldı taze civan oldum ben

(26) Şiirler ve halk masalları, s. 163-168.

nusudur. (Kötü-üvey) anne hiç sevmediği (üvey) kızını hamama götürerek yüzüne, vücuduna, başına siyah bir boya sürmek suretiyle çirkinleştirir. Büyü vasıtasıyle on bir tane (üvey) oğlunu da kuğu şekline sokar. Bu durum onlar için «ölüm» demektir. Rüyada görünen bir kadın, genç kıza, süt gölünde yıkanırsa tekrar güzelleşebileceğini, erkek kardeşlerine de mezarlıktan ayrık otu toplayarak birer gömlek örerse tekrar insan şekline sokabileceğini söyler. Genç kız denildiği gibi yapar; süt gölünde yıkanarak tekrar eski güzelliğine kavuşur, mezarlıktan topladığı ayrık otlarından gömlek örmek suretiyle kardeşlerini de kurtarır. Bu masalda da çocuklarını sevmeyen (kötü-üvey) anne yüzünden şahsiyetini kaybetme (ölme), sonra tekrar eski haline gelme (yeniden doğma) motifi vardır.

Nar tanesi veya *Düzme Keloğlan* masalında da[27] yüksek seviyede olan bir insan (şehzade), sevgilisi tarafından hakîr görülerek aşağı bir seviyeye iner, düzme Keloğlan -bahçıvan- olur. Sonra bahçede bir gün içinde çeşitli renklerde güller açtırmak suretiyle tekrar sevgilisinin gözüne girerek, eski hüviyetini alır.[28] Burada da «ölme», «yeniden doğma» motifine tekabül eden «değerden düşme-tekrar değer kazanma» fikri vardır.

Keşiş ne gördün masalında[29] bir «şahsiyet değişmesi» bahis konusudur. Savaşa giden şehzadenin sevgilisi keşiş kıyafetine girerek onu takip eder. Şehzade başka birisi ile evlendirilirken, kız, düğünde aslî hüviyeti ile ortaya çıkarak tekrar sevgilisine kavuşur.

Pekmezci anne masalında[30] baba hacca giderken bütün yiyeceğini alarak kızını bir eve kapatır. Kızı seven şehzade pekmezci kadın kılığına girerek dama çıkar, kıza pekmez satmak ve masal söylemek suretiyle onu yalnızlık ve can sı-

(27) Şiirler ve halk masalları, s. 169-174.

(28) Gül veya çiçek açması yeniden doğma'ya tekabül eder. Aynı sembol Yahya Kemal'in Rindlerin ölümü adlı şiirinde de vardır. Hafız'ın kabri olan bahçedeki gül kanayan rengi ile her gün yeniden açar. Rindler için ölüm âsude bir bahar ülkesidir. Kendi gök kubbemiz, 1000 Temel eser 1969, s. 8. Yunus Emre, insanın öldükten sonra tekrar dirilmesini baharda çiçeklerin açması ile isbat eder:

Yine yir yüzi donanup kat kat olup renge batur
Bülbül güle karşı ötüp can budağa asdı yine
Sözüm değil yaz kış içün geldi maşuka iş içün
Öldürdüğin bağışlamak pâdişahun kasdi yine.

(Abdülbaki Gölpınarlı, Yunus Emre Divanı, 1943, s. 85-86).

(29) Şiirler ve halk masalları, s. 175-181.

(30) Aynı eser, s. 182-185.

kıntısından kurtarır. Burada «eve kapanma», (mezar-ölüm) temine tekabül eder. Babası döndükten sonra pekmezci anne tekrar eski hüviyetine girerek genç kızla evlenir. Burada pekmezci anne-şehzade, genç kızı içine kapatıldığı evden (mezardan) kurtarıcı rol oynar.

Yılan Bey ile Peltan Bey masalında[31] «ölme» ve «yeniden doğma» temi çeşitli şekillerde ortaya konulmuştur. Bir padişahın oğlu olan Yılan Bey dünyaya yılan şeklinde gelir. Kendisiyle evlenen genç kızın sabrı sayesinde kat kat elbiselerini üzerinden atar ve güzel bir şehzade olarak gözükür. Bu «istihale» ile kelebek haline gelen tırtıl arasında bir benzerlik vardır. Kötü görünen bir şeyin içinden iyi bir şey çıkar.[32]

Aynı masalda mezar içinde yaşayan Peltan Bey bu mezar içine düşen genç kız tarafından kurtarılır. Burada görülen «mezara girme» ve «mezardan çıkma» motifi ile «ölme» ve «yeniden doğma» motifleri arasında bir benzerlik vardır.

Kolsuz hanım masalında[33] (kötü-üvey) anne, (üvey) oğluna cinsî münasebet teklif eder (Incest). Oğul bunu reddeder. Bunun üzerine anne oğlunu tavana astırır. Onu kurtarmak isteyen kız kardeşinin de kollarını keserek bir sandık içinde denize attırır. Sandık denizde yüzerken tesadüfen bir şehzade tarafından görülür, sudan çıkarılır. Şehzade kolsuz olmasına rağmen bu çok güzel kızla evlenir, daha sonra kızın kollarını da bularak yerli yerine koyar. Vücut âzalarının parçalanması ve genç kızın sulara terkedilmesi «ölüm» motifine, kızın şehzade tarafından kurtarılarak kollarının tekrar yerine konulması «yeniden doğma» motifine tekabül eder.

Kısaca gözden geçirmiş olduğumuz bu masalların hepsinde «ölme» ve «yeniden doğma» motifine tekabül eden değişik unsurlar vardır. Bunlar Ziya Gökalp'ın şuur-altındaki «yeniden doğma» teminin sembolik ifadeleridir. Aynı tem şiirlerinde daha vâzıh bir şekilde kendisini gösterir. Şimdi, kısaca onları gözden geçirmek istiyorum.

---

(31) Şiirler ve halk masalları, s. 186-193.

(32) Yılanın sembolik mânaları hakkında bk. C. G. Jung., Symbols of transformation, s. 382-383.

(33) Şiirler ve halk masalları, s. 194.

IV

Ergenekon efsanesi, sosyal planda, bir kavmin öldükten sonra tekrar dirilme arzusunu anlatan en güzel masallardan birisidir[33'a]. Gökalp bu efsaneyi manzum bir şiirinde işlediği gibi[34], diğer bazı şiirlerinde de kısaca tekrarlar.

Türk Han'ın beş oğlu ordularıyle dünyanın her tarafına yayılarak büyük devletler kurarlar. Bir gün gelir, Türklerin talihi döner. Sağdan soldan akın eden düşmanlara karşı konulamaz :

Verilmedi bir dem soluk,
Kanlar aktı oluk oluk;
Öldü bütün çoluk çocuk,
Han, bey, çeri, uşağımız!

Koca Türk kavminden yalnız iki kişi kalır. Bunlar yanlarına iki kız alarak her tarafı yüce dağlarla çevrili bir yere gelirler, çoğalırlar ve dört yüz sene burada kalırlar. «Ölüm-içe veya anne karnına dönüş» temine tekabül eden bu safhadaki hayatı, şair, şöyle tasvir ediyor :

Bir de baktık: Yeşil bir bağ.
Her tarafı bir yüce dağ!
Geniş, fakat sıkı bir ağ!
Dedik, ne hoş bu ağımız!
Alageyik çayır yerdi,
Yavrusunu emzirirdi,
Bizi gördü meme verdi...
Oldu ana kucağımız!
Dört yüz sene burda kaldık,
Geyik arttı, biz çoğaldık;
Çıkamadık; işe daldık,
Pek şenlendi konağımız!

Nihayet Türkler bu kapalı yerde yaşamaktan bıkarlar, demir bulurlar, işlerler ve kendilerine bir çıkış yolu ararlar. Bu esnada bir kurt peyda olur, onlara yol gösterir. Şair, psikologların diliyle regression veya «dışa dönüş»e tekabül eden bu anı şöyle tasvir ediyor :

(33'a) Eski Türk kültüründe ölme ve yeniden dirilme motifi mühim bir yer tutar. Prof. Dr. Şükrü Elçin bir yazısında buna dair çeşitli örnekler veriyor. Bk. Göçebe Türk desanlarında ölüp-dirilme motifi. Türk Folklor araştırmaları, Nr. 234, Ocak 1969.

(34) Şiirler ve halk masalları, s. 89-98.

Yunus gibi çıktık: Hut'tan!
Büyük yurda küçük yurttan
Geyik girdik, doğduk kurttan;
Kılıç oldu orağımız!

«Öldükten sonra tekrar dirilme» veya «anne karnına döndükten sonra başka bir şekilde doğma», C. G. Jung'un belirttiği gibi, insana veya kavme büyük bir güç kazandırır. Dünyaya yeniden doğan Türkler tekrar etrafa yayılırlar:

Sart'lık gitti, Uygur'landık;
Soyumuzla gururlandık;
Şamanlardan uğurlandık:
Pîrler oldu yardağımız!
İlk yayıldık: Beşbalığ'a!
Karakurum, Elmalığ'a!
Çin başladı zorbalığa,
Ezdi onu tokmağımız!
Sağa sola gitti ordu;
Hind'e, Rum'a bir baş vurdu;
Altun yurtta düzen kurdu
Yine eski yasağımız!
Alplerimiz girdi harbe;
Düşmanlara attı darbe,
Şimal, cenup, şarka, garbe
Akın etti kısrağımız!

«İçe dönüş» ile «dışa dönüş» motiflerini birleştiren bu tem Henry A. Murray'ın tarif ettiği «yeniden doğuş» veya «renaissance» temine uygundur.

1913 yılında Balkan savaşı esnasında yazdığı *İlahî* adlı manzumesinde Gökalp Erkenekon masalını hatırlayarak şöyle diyor:

Yüce Tanrı! Dirilt eski Kurtlar'ı!
Bir demirci, çekiciyle sed yarsın;
Geri almak için aziz yurtları
Bizi yine Ergene'den çıkarsın.

Türk Mehdîsi yine doğsun : Âmin!
Deccal Garb'ı kana boğsun : Amin![35]

Burada sosyal planda yeniden doğma arzusu o kadar açıktır ki, işaret etmeye bile lüzum yoktur.

Yeni Atillâ adını taşıyan ve marş olarak yazılan şiirde de «yeniden doğuş» temi vardır. Manzumenin şu son iki parçası bu temi açığa vurur.

Ey Avrupa bu belâdan
Sen nereye kaçacaksın?
Bir ikinci Atillâ'dan
Çok gözyaşı saçacaksın!
Kaçışıyor düşman geri,
Yürü! Yürü! Türk askeri
Dinlen artık! Bütün cihan
Yine eski Turan oldu!
Padişah'a dendi İlhan,
Yeryüzü bir vatan oldu!
Durmam dedi öç duygusu,
Yürü! Yürü! Türk ordusu![36]

Altun Yurt başlıklı şiirde, uzun yıllar Çin'de kalarak Çin dinini, ilmini öğrenen ve Mandarin adını alan Ulutaş adlı bir Türk, bir gün Çinlilik hayatından usanır ve atalarının eski şanslı günlerini hatırlar. Kurultay toplayarak Türk halkına şöyle seslenir :

Dedi : - Ey Türk Hanları, Türk'ün ayak bastığı
Her yer, ana vatandan bir parçadır; bu vatan
İstiyor ki, her elde Altınordu bayrağı,
Bütün Türkler birleşsin, bu birlikte «İli Han»
Saltanatı dirilsin, Türk Hakanı, Altundağ
Eteğinde donatsın parlak, yüce bir otağ..
Karakurum cenneti eski gibi şenlensin..
Türk yurdunun şanları, Türk ilinin duygusu
Eski yolda yaşansın, eski sesler dinlensin.

(35) Şiirler ve halk masalları, s. 61-62.
(36) Aynı eser, s. 70.

Şark'a Garb'e yürüsün Oğuz Han'ın ordusu...
Eski yolda fağfurlar, şahlar, çarlar, sultanlar,
Vergi versin Hanlar'a, vergi alsın Hakanlar.[37]

Gökalp'ın en güzel lirik şiirlerinden birisi olan *Altın destan* şiiri de bir bütün olarak «ölme» ve «yeniden dirilme» temine dayanır. Şiirin baş kısmında Türklüğün içinde bulunduğu şimdiki feci durum (ölüm), ikinci kısmında ise «yeniden doğuş» arzusu ortaya konulur. *Şiir Tahlilleri* kitabımın birinci cildinde bu şiiri geniş olarak incelediğim için burada üzerinde durmuyorum.[38]

V

«Yeniden doğma» temini masallar, koşmalar ve destanlarla hissî bir şekilde ifade eden Ziya Gökalp, bunun nasıl gerçekleşeceğini ve hangi esaslara dayanacağını makale ve kitaplarında aklî bir şekilde işlediği gibi, *Yeni hayat* adlı şiir kitabında topladığı manzumelerle didaktik bir üslûpla ortaya koymuştur. Bu kitabın adı, *Yeni hayat* sözü kendiliğinden «eski hayat»ın reddi veya ölümü mânasını taşır. «Yeni»nin doğması için «eski»nin ölmesi lâzımdır. Bu kitapta toplanan şiirler[39] Gökalp'ın «his» ve «hayâller»inin değil, mücerret düşüncelerinin mahsulleridir. Bundan dolayı onları incelemeden önce yazarın «yeniden doğma» temini makalelerinde aklî olarak nasıl ortaya koyduğunu kısaca gözden geçirmek istiyorum.

1909 yılında Diyarbakır'da Peyman gazetesinde çıkan imzasız bir yazısında Gökalp, bu meseleyi politik olarak ele alır. «Bir devlet nasıl gençleşir?» başlığını taşıyan bu makalesinde yazar, İbn-i Haldun'un «uzviyetler gibi devletlerin de ömr-i tabiîsi olduğu» fikrini reddederek, devletlerin inkılâplar vasıtasıyle gençleşebileceklerini ileri sürer.

Canlı uzviyette eskiyen hücrelerin yerini yeni hücreler alır. «Yıpranmış hücreler bir ekseriyet-i azîmeyi ihraz ettikten sonra, gençlik, bir daha avdet etmemek üzere ebediyyen veda eder. Devletlerde ise fertlerin muzafferiyet ve rüçhanı ıstıfa-yı tabiî kanunundan başka ıstıfa-yı aklî düsturuna da tâbidir.» Deha sahibi küçük bir zümre, «bir zümre-i kalile-i dühat», iktidara geldiği takdirde bozuk

(37) Şiirler ve halk masalları, s. 77.
(38) Mehmet Kaplan, Şiir tahlilleri, 4. bsk., 1969, s. 164-172.
(39) Şiirler ve halk masalları, s. 110-147.

unsurları yerinden atarak idareyi eline alabilir. O zaman «ihtiyarlamağa başlamış olan cism-i devlet... derhal gençleşmeye yüz tutar.»

Gökalp bu gençleşmeye örnek olmak üzere «Osmanlı inkılâbı» adını verdiği II. Meşrutiyet inkılâbını örnek gösteriyor: «Osmanlı milleti anâsır-ı fertutanın takallüb-i küllîsi ile amîk bir ihtiyarlığa düşmüştü. Genç Osmanlı devleti âni bir hareketle gençleşmeye başladı.»

Aynı makalede iktidarı tamamiyle gençlerin ele almaları gerektiğini ileri süren Gökalp, şöyle ilâve eder: «Eski âdemlerden yeni fikirleri anlamak ve onlara göre hareket etmek beklenmemelidir. Herkes nazarında sabit olmuştur ki: Bu millet tamamen gençleşmedikçe yaşayamayacaktır. Eskilerin yed-i idaresinde kaldıkça bir ihtiyar siması gösterecek, kalblerimizi pür-hun eden taarruzların arkası kesilmeyecektir».[40]

Gökalp, aynı görüşü, Selânik'e gittikten sonra, 1911 yılında *Genç Kalemler* dergisine yazmış olduğu makalelerde, kültür sahasına aktarmak suretiyle, geliştirir ve derinleştirir. Ömer Seyfeddin ile Ali Canip bu dergide, Gökalp daha aralarına karışmadan önce eskilere karşı çok şiddetli bir savaş açmış bulunuyorlardı. Ömer Seyfeddin imzasız olarak yazdığı *Yeni Lisan* başlıklı makalesinde, meseleyi dil zaviyesinden ele alarak, ilkin dili, sonra edebiyatı, daha sonra dil ve edebiyatı yenileştirmek suretiyle bütün millî varlığın sıhhate kavuşturulabileceği tezini ileri sürüyordu.[41]

Aynı dergide, Ali Canip, «yeni lisan» ile «sosyal inkılâp» arasında bir münasebet kurarak şöyle diyordu: «Fakat yeni lisan Türkler için sade bir edebiyat meselesi değildir; o her şeyden evvel bir lisan, bir hayat meselesidir. Şüphesiz ki kılıç bir ihtilâl yapar; bu ihtilâlin arkasında bir inkılâp doğuran ancak «kalem»dir. 10 Temmuzla yaşamağa nasıl büyük bir hakkı olduğunu gösteren milletimiz, henüz bir şey olmamıştır; Anadolu, bu zavallı toprak hâlâ haraptır, hâlâ maarif nedir bilmiyor; çünkü bu lisanla onu kurtaramaz; çünkü ona yabancıdır ve yabancı kalacaktır. Aynı zamanda millî kütüphanemiz de bomboş duruyor; iki köhne telifle üç tercüme otuz milyon halkı tatmin edemez.»[42]

Genç Kalemler dergisinin sekizinci sayısında Demirtaş imzasıyle çıkan ve

---

(40) Şevket Beysanoğlu, Ziya Gökalp'ın ilk yazı hayatı, İstanbul 1956, s. 121-122.

(41) Genç kalemler, 1911, c. II, Nr. 1. Genç kalemler dergisinde çıkan yazılardan bazıları imzasız, bazıları takma adla neşrolunmuştur. Merhum Ali Canip bendeki nüshaya hangi yazıların kimlere ait olduğunu kendi el yazısı ile işaret etmişti.

(42) Genç kalemler, c. II, Nr. 2, s. 26.

Yeni hayat ve yeni kıymetler başlığını taşıyan makale Gökalp'ın «yeniden doğma» temini fikir sahasına tatbik ettiği en mühim yazılarından birisidir.

Yazara göre siyasî inkılâbı yapmak kolay, içtimaî inkılâbı yapmak zordur. Zira siyasî inkılâp «mihanikî bir fiil» ile mümkün olduğu halde «içtimaî inkılâp uzvî bir tekâmül ile hâsıl olabileceği için gayet güçtür. İçtimaî inkılâp kuvvet-hislerinin inkişaf ve tealisine bağlıdır. Fikirlerin kabul ve reddi zihnin iradesi dahilindedir. Hisler asırlarca süren içtimaî itiyadların izleri olduğundan kolayca istihale edemez.» Daha sonra Gökalp âdeta birdenbire şu suali sorar ve hemen cevabını verir :

«İçtimaî inkılâp nedir?
Eski hayatı beğenmeyerek yeni bir hayat ibda etmek.

Bilirsiniz ki hayat tabiri gayet umumî bir mânâya delâlet eder. Bu kelimede iktisadî, ailevî, bedii, felsefî, ahlâkî, hukukî, siyasî bütün hayatlar da mündemiçtir. Yeni hayat demek (yeni iktisat, yeni aile, yeni bidaat, yeni felsefe, yeni ahlâk, yeni hukuk, yeni siyaset) demektir.

Eski hayatı değiştirmek, iktisadî, ailevî, bedii, felsefî, ahlâkî, hukukî, siyasî hususiyetleri ile yeni bir yaşayış yaratmakla kabil olabilir.

Yine bilirsiniz ki bir hayatın mahiyetini teşhis eden sebepler onun tervic ettiği kıymetlerdir.

Eski hayatın kendine mahsus iktisadî kıymetleri olduğu gibi, ailevî, bedii, felsefî, ahlâkî, hukukî, siyasî kıymetleri vardı. Eski hayatı beğenmeme bu kıymetleri takdir ve tervic etmemek demektir. Yeni bir hayat ibdaına çalışmak bu şubelerin her birine ait hakikî kıymetleri aramak ve onlara revaç vermek mecburiyetindedir.

★

Yeni hayatı gaye ittihaz edenler, bu hakikî kıymetleri aramak ve onlara revaç vermek mecburiyetindedir.

★

Yeni hayatı gaye ittihaz edenler bu hakikî kıymetleri arayan gençlerdir.»[43]

Gökalp bu makalesinden sonra yukarıda saymış olduğu çeşitli sahalara ait kıymetleri araştırır. Yıllarca süren bu araştırma sonunda varmış olduğu netice-

(43) Genç kalemler, c. II, Nr. 8, s. 132-141.

leri *Türkçülüğün esasları* adlı kitabında toplamıştır.[44] *Yeni hayat* kitabındaki şiirler son merhaleye varmadan önce ileri sürdüğü «yeni kıymetleri» ortaya koyar. Yazar bu kitabında «din», «ilim», «vatan», «millet», «ahlâk», «aile», «vazife», «vefa», «köy», «lisan», «kadın», «medeniyet», "sanat", "deha", «kavim», «devlet», «vakıf», «darülfünun» ilah. gibi sosyal hayatla ilgili konulardaki görüşlerini manzum bir şekilde ifade eder. Burada onların mahiyetlerini inceleyecek değiliz. Ele almış olduğumuz konu bakımından bunların ehemmiyeti, Ziya Gökalp'ın bütün düşüncelerini içten besleyen ve kökleri şuur-altında olan «yeniden doğma» temine bağlı oluşlarıdır.

Yukarıda bahis konusu olan makalesinde Gökalp, aynı fikri bir başka şekilde tekrarlayarak şöyle der: «Yeni hayat ibda edilecek bir hayat olacaktır. Yeni kıymetler Osmanlılığın ruhundan doğacak iktisadî, ailevî, bedii, felsefî, ahlâkî, hukukî, siyasî kıymetlerdir. Osmanlılık yeni bir medeniyet ibda edebilmek için yeni bir iktisat, yeni bir aileviyet, yeni bir bidaat, yeni bir felsefe, yeni bir ahlâk, yeni bir hukuk, yeni bir siyaset içtihat edecektir.»

Gökalp'a göre bu «yeni hayat» ne eskinin bir tekrarı, ne de Batının bir taklidi olacaktır. Millî bir esasa dayanacak ve «gösterecek ki, Avrupa medeniyetleri çürük, hasta, müteaffin esaslar üzerine istinad etmiştir. Bu medeniyetler inkıraza, izmihlâle mahkûmdur. Hakikî medeniyet ancak yeni hayatın inkişafı ile başlayacak Türk medeniyetidir. Türk ırkı diğer ırklar gibi ispirto ile sefahat ile bozulmamıştır. Türk kanı şanlı muharebelerde çelikleşmiş, gençleşmiştir.

Türk zekâsı başka zekâlar gibi tefessühe başlamamış, Türk hassasiyeti başka hassasiyetler gibi kadınlaşmamış, Türk iradesi başka iradeler gibi zayıflamamıştır. İstikbalin hâkimiyeti Türk şekimesine mev'uddur.

★

Alman filozofu Nietzsche'nin tahayyül ettiği fevkalbeşerler Türklerdir. Türkler her asrın (yeni insanları)dır. Bundan dolayıdır ki yeni hayat bütün gençlerin anası olan Türklükten doğacaktır.»

Bu son satırlar, Ziya Gökalp'a «yeniden doğma» teminin, fikrî makalelerinde bile ne kadar heyecan verdiğini açıkça gösteriyor.

Türkiyat mecmuası, c. XVI, 1971, s. 1-18.

(44) Türkçülüğün esasları, Ankara 1339, matbuat ve istihbarat matbaası.

ZİYA GÖKALP VE YAHYA KEMAL'E GÖRE MALAZGİRT SAVAŞININ MÂNÂ VE EHEMMİYETİ

Türk yazarlarının tarihe bakış tarzları, yaşadıkları devir ve benimsedikleri hayat görüşüne göre değişmiştir. Bir makalesinde bu konuyu ele alan Prof. Dr. Bernard Lewis, Türk tarihçiliğinin başlıca üç merhaleden geçtiğini söyler. Bunlardan birincisi Osmanlı-İslâm devridir.

Osmanlı hânedanının hâkim olduğu uzun asırlar boyunca, Türk tarihçileri hâdiseleri Osmanlı-İslâm zâviyesinden görmüşlerdir. Onlara göre Osmanlı Devleti, daha önceki İslâm devletlerinin bir devamıdır. Bu devirde yazılmış tarih kitaplarında, Türklerin Orta Asya'da İslâmiyetten önce yaşadıkları devre ve Osmanlı Devleti'nin dışındaki Türklere yer verilmez.

Bu görüş tarzı, Tanzimat'tan sonra da devam etmiş ve politik sahada Osmanlıcılık ve İslâm İttihadı ideolojilerinin temeli olmuştur.

Avrupa'da yapılan Türkoloji araştırmaları, bütün Türk kavimlerinin dil ve gelenek bakımından bir bütün olarak görülmelerini mümkün kılmış ve Türkiye Türklerini de içine alan geniş bir tarih görüşünün doğmasına sebep olmuştur Ahmed Vefik Paşa ile Süleyman Paşa, Batı'da hazırlanan bu tarih görüşünün öncüleri olmuşlardır. Bu tarih görüşü, daha sonra Türkçülük ve Turancılık ideolojisinin temellerini teşkil etmiştir.

Bernard Lewis, Cumhuriyet devrinde, Turancılığa bir reaksiyon olarak Anadolu'yu ve Anadolu'da teşekkül eden eski medeniyetleri kaynak olarak kabul eden yeni bir tarih görüşünün doğduğunu ileri sürer.[1]

Bernard Lewis'in ortaya koymuş olduğu bu şema esas itibariyle doğrudur. Yalnız Cumhuriyet'ten sonrası hakkında söyledikleri biraz fazla basitleştirilmiştir.

Bu devirde Türkleri bir bütün olarak gören tarih görüşü sona ermez, bilâkis daha ilmî bir şekilde devam eder. Atatürk, Türklerin dünya medeniyeti üzerinde oynadıkları rolü ilmî olarak aydınlatmak maksadı ile Türk Tarih Kurumu'nu tesis etmiştir. Bu devrede Selçuklu ve Osmanlı devirlerine geniş yer verilmekle beraber, İslâmlıktan önce ve sonra Asya'da geçen tarih safhaları da ihmal edilmiş değildir.

Anadolu tarihinin Türklerden önceki devirlerini millî tarih içine katmak teşebbüsü ilmî bakımdan henüz iyice temellendirilemediği için ikna edici olmamıştır. Bununla beraber, Anadolu'ya çok eski devirlerde Türklerin veya Turanî sayılabilecek kavimlerin gelmiş olması fikrini kabul edecek psikolojik bir zemin mevcuttur.

Bernard Lewis, yazısında Türklerden öncesine gitmeyen, fakat yine de Anadolu'yu esas alan tarih ve medeniyet görüşüne yer vermemektedir. Halbuki Cumhuriyet'in ilk yıllarında, hattâ Mütareke devrinde bu görüş, tarih ile beraber edebiyat üzerinde de mühim bir rol oynamıştır.

Bu görüşün ilk defa Yahya Kemal tarafından ileri sürüldüğüne dâir kuvvetli bir rivayet ve gelenek vardır. Mütareke devrinde İstanbul Darülfünûnu'nda Yahya Kemal'in talebesi olan Ahmet Hamdi Tanpınar, onun öğrencilerine coğrafya ile tarihi birleştiren bir milliyet anlayışı telkin ettiğini ileri sürer. Tanpınar'a göre, Yahya Kemal'in bu milliyetçilik anlayışında Fransız fikir adamlarının büyük rolü olmuştur. Bunlardan biri Yahya Kemal'in gençlik yıllarında hayran olduğu Barrès'dir. «Barrès'in ölülerin yattığı toprak fikri onun için bir hareket noktası gibidir».[2] Barrès'in yanısıra tarihçi Michelet de Yahya Kemal'in milliyetçilik anlayışına tesir etmiştir. Bu fikirlerin doğuşunda büyük müverrihin «Fransız toprağı bin senede Fransız milletini yaptı» cümlesinin tesiri âşikârdır.[3]

Yahya Kemal bu fikirlerden hareket ederek Malazgirt Savaşı'nın Türk tarihinde yeni bir başlangıç olduğu tezini ileri sürer :

«Malazgirt muharebesinin açtığı bu vatanda, yeni bir millet, üstüste kan çatışmalariyle yeni bir ırk, teşekkül etmiştir. Ona göre dilimiz de böyleydi. İmparatorluğun terkibine giren, müslüman olarak ve her biri ana dillerinin şivesiyle türkçeyi konuşan ve birbirinin çocuklariyle evlenen o kadar kavmin müşterek hayatının neticesi olarak gerek fonetik, gerek lûgat ve ifade bakımından öbür Türk lehçe ve şivelerinden ayrı bir türkçe doğmuştur. Böylece, toprağa, tarihe

(2) Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal. İstanbul 1963. s. 37.
(3) Aynı eser. s. 38.

bağlanan bir millet telâkkisi meydana geliyordu. Barrès'in, ölülerin yattığı toprak fikri 1870-71 muharebesinin tepkisi olan, hakikatte rejyonalist bir fikirdi. Yahya Kemal, bunu vatana ve tarihe teşmil ediyordu. Açılmış bir toprak, ancak ilk gömülen insan ve ilk doğan çocukla vatan olabilirdi. Kendisinin bir sosyalist devir geçirdikten sonra, evvelâ aşırı Turancı olduğunu ve nihayet Fransız milliyetçilerin fikirleriyle milletimizin hakikî çerçevesini bulduğunu sık sık tekrarladığını bilmeseydik, bittabi bu benzerliklerden hiç bahsetmezdik.»[4]

Malazgirt Savaşını yeni bir tarih, millet ve medeniyetin başlangıcı sayan bu görüş, Balkan Savaşından sonra, Ziya Gökalp'ın temsilciliğini yaptığı Türkçü-Turancı tarih ve millet anlayışına zıttır. Yahya Kemal, Nihad Sâmi Banarlı'ya dikte ettirdiği ve bazı kısımlarını bizzat kaleme aldığı hâtıralarında, kendisinde bu görüşün Paris'te, gençlik yıllarında teşekkül ettiğini söyler:

«Bana, bütün Asya'daki Türklüğü aramak ve bulmak hayli müphem bir çalışma gibi görünüyordu. Lâkin Türkiye'deki Türklüğün yeni vatana ne zaman, nerelerden geldiğini; Anadolu'ya geldikten sonra da nasıl tekevvün ettiğini şedîd bir arzu ile öğrenmek ve bilmek istiyordum.

Elimdeki firenk kitapları bu hususları ya müphem bırakıyor yahut bizi Acemlerle karıştırarak hattâ Acem zannederek işi büsbütün karıştırıyordu. Bizim yeni vatandaki tekevvünümüzü bize yeni Türkçe eserler sezdirecekti.

İşte bu sırada Fustel de Coulange'ın Fransa'nın menşe'lerini aramak için bulduğu usûl dikkatimi çekmişti. Bu usulle anavatanda Türklüğün asırlarını aramak ve taramak ve eserlerini tesbit etmek ihtiyacını duyuyordum.

Bu gayeye varmak için Selçuk ve Osmanlı asırlarını, nazariyelerden sarf-ı nazar ederek, evvelâ yıl sırasıyle, bu mümkün olmazsa, devir sırasıyle, vak'alar sırasıyle iyi öğrenmem lâzımdır. Evvelce yazılıp okunmamış firenk ve Türk eserlerini okumak ve yeni araştırmaları gözden kaçırmamak sûretiyle hayâlime azçok varacağımı idrâk ediyordum.

İşte o zaman, kafamın içinde Malazgirt bir başlangıç gibi tecelli etti. 1071 den sonra Anadolu'ya, sonra Rumeli'ye, daha sonra İstanbul'a yerleşerek yepyeni ve yaratıcı bir millet oluşumuzu hayâl-meyâl görmeğe başlamıştım.

Bir gün, bir mecmuada, Fustel de Coulange'ın esaslı tilmizi olan Profesör ve müverrih Camille Julian'ın bir cümlesini okudum. Bu cümle, benim, milliyetimizin ve vatanımızın teşekkülüne dâir dağınık düşüncelerimi birdenbire,

(4) Yahya Kemal, s. 38-39.

yeni bir istikamete sevketti. Camille Julian'ın cümlesi şuydu: »Fransız milletini, bin yılda Fransa'nın toprağı yarattı».

Düşünmeğe başladım: Acaba bizi de Malazgirt'ten, 1071 den sonraki sekiz yüz senede Türkiye'nin toprağı yaratmamış mıydı?

Bu cümleyi, Saint Paul'ün (Saint Petrus), Şam yolunda Hz. İsâ'yı görerek «Quo vadis, domine?» sesini duymasına benzetirim. Çünkü bu cümle, kafama birdenbire yepyeni bir ufuk açmıştı. Artık milliyetimize dâir fikirlerim bu cümlenin ilham ettiği noktada birleşiyordu.

Bu noktadan hareket ettim.

Artık benim için 1071 den evvelki devirlerimiz kablettârih, fakat 1071 den sonraki devirlerimiz tarihtiler».[5]

Nihad Sâmi Banarlı'ya anlattığına göre, Yahya Kemal, 1912 yılında İstanbul'a döndükten sonra, bu görüşü müdafaa etmiş ve Ziya Gökalp ile de münakaşasını yapmıştır.[6]

Yahya Kemal, Ziya Gökalp'tan bahseden bir yazısında, daha ilk karşılaşmalarında bu görüş farkı yüzünden, büyük Türkçü ile anlaşamadıklarını söyler:

«Paris'te uzun süren gençlik hayatımı kapayıp İstanbul'a döndüğüm zaman, garip bir tesadüf olmak üzere, daha dostlarımı görmeden evvel, Bâbıâli Caddesi'nin kaldırımı üstünde Paris arkadaşım doktor Nâzım Bey'e tesâdüf ettim; yanında şişman, değirmi yüzlü, hâl ve şânı taşralı ve çocuk gibi mahcûp biri vardı. Saint-Simon, en öz ve en hassas bir şâir olan Racine'i tarif ederken söylüyor ki Racine'in şâir olduğunu belli eden hiç bir hâli yokmuş; Ziya Bey de tıpkı böyleydi. Doktor Nâzım Bey beni ona tanıttı: Sana Paris'den gelmiş eski bir Türkçü takdim edeyim, konuşunuz ve anlaşınız! dedi. Ziya Bey pek ziyâde sevindi, Cağaloğlu'na doğru hem yürüyor, hem konuşuyorduk. Lâkin ben artık doktor Nâzım Bey'in Abdülhamid devrinde, Paris'deki muhitimizde tanıdığı

(5) Nihat Sami Banarlı. Yahya Kemal'in hâtıraları. İstanbul 1960. s. 45-47.

(6) Aynı eser. s. 49. 55. Ord. Prof. Dr. Hilmi Ziya Ülken'in bana söylediğine göre, Anadolu Türk tarihinin Malazgirt zaferi ile başlaması tezini ilk defa Anadolu mecmuasını çıkaran grup öne sürmüş, daha sonra Yahya Kemal bu fikri benimsemiştir. Gerçekten de Yahya Kemal'in yazılarında Cumhuriyet devrine kadar bu fikre rastlanılmaz. Kendi gök kubbemiz şâiri Avrupa'dan döndüğü yıllarda, kendisinin de söylediği gibi, Yakup Kadri ile beraber, Nev-Yunanîlik ve Akdeniz medeniyeti tezini müdafaa eder. Hilmi Ziya, 1919 yılında taşbaşması ile neşrettikleri Anadolu mecmuasının ilk sayısında bu fikri ortaya attıklarını söyledi. Bu sayıyı maalesef göremedim.

müfrit Türkçü değildim, hayâlini Türkçülüğe ilk kaptıran her Türk'ün gördüğü Tûran rüyâsından uyanmıştım, ırk birliği gibi ve saf menşe'lerimize rücû gibi ilk şedîd arzularımız bahsinde uslanmıştım, kendi vatanımızın o zamanki siyâsî hudutları içinde bir Türklüğe râzı olmuştum, bin yıl evvelini kablettarih sayarak, bin yıldan beri kökleştiğimiz Anadolu ve Rumeli topraklarında, daha küçük mikyasta bir Türkçülüğe meyl etmiştim, o vakitki tâbiri ile, bir Osmanlı Türklüğü arzu ediyordum. Ziya Bey'e benim uslanmış düşüncelerim dar ve tatsız göründü. Maamafih çok samimî bir lisanla sık sık görüşmemizi istedi. Gerek siyaset ve gerek sanat telâkkilerinden başka muhitlerimizin de farkı yüzünden bu ilk mülâkattan sonra senelerce görüşemedik».[7]

Yahya Kemal, belki devre hâkim olan Türkçülerle çatışmamak için, İstanbul'a döndükten sonra yazmış olduğu makalelerde bu tarih ve millet görüşünü açık bir şekilde ortaya koyamamıştır. *Peyam-i Edebî*'ye Süleyman Sadi takma adıyle yazdığı makalelerde, Türkçülüğe karşı aldığı tavır soğuk hattâ alaycıdır. Bir yazısında onların görüşünü «barbar» kelimesi ile tavsif eder:

«Türk Yurdu o çetrefil lisanına rağmen Osmanlı âleminde lezzetle okunuyor. Gökalp'ın barbar destanları, Aka Gündüz'ün kabadayı kafiyeleri, Kâzım Nâmi Bey'in seyahat müşahedeleri, Hamdullah Subhî Bey'in bin bir mev'izesi, hâsılı türkçenin arada sırada güzel üslûbunu belirten Hâlide Hanım'la, dâima en müz'iç bir üslûba sahip Halid Ziya Bey'in eserleri hep orada. Bu mecmua biz mütemeddin Türklere bir parça barbar görünüyorsa da ruhen tamamiyle inkılâpkârdır».[8]

Yahya Kemal, bu yıllarda «barbar» saydığı Türkçü ve Turancı dil, tarih ve millet anlayışına karşı Osmanlı Türklerini Akdeniz medeniyeti içine yerleştiren ideolojik olmaktan ziyade, estetik mahiyeti haiz bir görüş ileri sürer: Nev-Yunanîlik.

Bir yazısında bu devre ait fikirlerinden bahsederken, şöyle diyor:

«Yirmi üç sene evvel gerek şiiri ve gerek nesri bir türlü anlamakta Yakup Kadri ile anlaşmış, yaşlı ve genç bazı arkadaşlara görüşlerimizi anlatmaya koyulmuş ve kendimize göre yeni bir çığır açmağa heveslenmiştik. O vakit nev-Yunanîler ve nev-Yunanîlik tavsifleri ortada bir müddet dolaşmış, bazen iyi ve bazen kötü telâkkilere sebep olmuştu. En iyi telâkkilerden tâ Lâtinler'e ve Yunanîler'e kadar Avrupa zevklerine nüfuz etmekte nâdir görülen bir kudreti olan Yakup

(7) Yahya Kemal, Siyasî ve edebî portreler, İstanbul 1968, s. 11-12.
(8) Süleyman Sâdi (Yahya Kemal) Peyam-ı edebî, Nr. 28, 27 Mart 1330.

Kadri, bu anlaşmamızın, daha ziyade nesir tarafını kolluyordu ve aynı zamanda Yunan ve Lâtin çeşnisinde belirmiş Türkçe satırların nümûnelerini ortaya koyuyordu.

Zannederim ki yenileşmiş edebiyatımızın, nümûne olarak gördüğü en yakın Fransız eserlerinden kurtularak, Avrupa'nın tâ menbalarına, yani eski Roma'ya ve eski Atina'ya kadar uzandığı ilk tecrübe bu devrededir».[9]

Yahya Kemal, bu yıllarda nev-Yunanî ilhamiyle birçok şiir ve makale yazmıştır. Yakup Kadri ile Yahya Kemal'in bu görüşleri, yukarıda bahsedilen Fransız yazarlarının geliştirdikleri «Akdeniz medeniyeti» fikrine ve toprak ile milleti birleştiren milliyet nazariyelerine bağlanabilir.

Yahya Kemal daha sonra nev-Yunanîlikten Malazgirt'i hareket noktası alan tarih, dil ve milliyetçilik anlayışına kayar. Aslında her iki görüş de toprak ve millet arasındaki münasebet fikrine dayanmakla beraber, ikinci görüşte Yunan kültürünün yerini Osmanlı-İslâm kültürü alır.

Bu değişmede Mütareke yıllarının tesiri olsa gerektir. Yahya Kemal, bu sıralarda yazdığı makalelerde Anadolu'da cereyan eden savaşlara büyük yer verir. *Eğil Dağlar* başlığı altında toplanan İstiklâl Savaşı ile ilgili yazılarında Anadolu ve Ankara kelimeleri sık sık tekrarlanır. İçinde yaşanılan acı gerçekler karşısında şâir, İmparatorluk fikrinin iflâs ederek, Anadolu'da yeni bir milletin doğduğunu söyler.[10]

Dikkate şâyândır ki, Yahya Kemal'in bu yazılarında Malazgirt Savaşı ile Alparslan adına hiç rastlanılmaz.

Yahya Kemal'in tesiri altında kalması muhtemel olan yeni bir gençlik grubu,[11] Cumhuriyet'in ilk yıllarında çıkan Anadolu mecmuasında, daha sonra Yah-

---

(9) Yahya Kemal, Derûnî ahenk ve öz şiir. Edebiyata dâir. İstanbul 1971, s. 20.

(10) Yahya Kemal. Eski saltanat ve yeni millet. Eğil dağlar, İstanbul 1966. s. 15-19. Aynı kitapta Yuvaya dönüş başlıklı yazıda da aynı görüş vardır (s. 49-51).

(11) Anadolu mecmuası yazarlarından Mehmed Hâlid, dergiyi çıkarırlarken, «başta Darülfünûn müderrislerinden Necib Asım, Mehmed Emin, Yahya Kemal, Ahmed Refik, İbrahim Hakkı ve Hâmid Sadi... beylerin kendilerini teşvik ettiklerini» söyler (Anadolu mecmuası. Nr. 12. 1341. s. 394). Bu şahıslardan Mehmed Emin (Erişirgil) Dergâh mecmuasında Ziya Gökalp'ı tenkit eden yazılar yazmıştır. Anlaşıldığına göre, Darülfünûn'da Ziya Gökalp'a ve onun tarih, sosyoloji ve milliyet anlayışına muhalif bir zümre vardı. Bunlar ilkin Dergâh'da, daha sonra Anadolu mecmuasında ona karşı tenkitçi bir tavır almışlardır.

ya Kemal'in de sık sık bahsedeceği yeni bir milliyetçilik fikrini ortaya atarlar. Bunların başında tarihçi Mükrimin Halil (Yınanç) vardır.

Mükrimin Halil, Anadolu mecmuasının ilk sayısında *Millî tarihimizin ismi* başlıklı makalesinde, çok açık bir şekilde Malazgirt Savaşıyle Anadolu'da teşekkül eden Türkiye tarihini, umumî Türk tarihinden ayırır. Bahis konusu yazıda Mükrimin Halil aynen şöyle der:

«Türk tarihi diyince bizim tarihimizle beraber Azerbeycan'da, Irak'da, Suriye'de, İran'da, Rusya'da, Horasan'da, Hind'de, Mâverâünnehir'de, Türkistan'da, Moğolistan'da, Çin'de devlet kuran, hükûmet tesis eden bütün Türk kavmine mensup illerin ve ulusların tarihi hatıra gelir. Binaenaleyh (Türk Tarihi) ismi bütün dünyanın kıtaat-ı muhtelifesinde yaşayan ve gelip geçen Türk şubelerine ait vekayiden bahis ve büyük ve âlemşümul bir mevzuu ihtiva edemez. Bundan dolayı bu isim tahsisen bizim millî tarihimizin ismi olamaz.

Anadolu'ya muhaceret ve tavattun eden Türkler uzun müddet yeni vatanlarında tutunmak için Saliblilerle ve Bizanslılarla uğraşmışlar, nihayet suret-i kat'iyye ve ebediyyede kıta-i mezkûre yerleşmişler, ayrı bir devlet ve medeniyet vücuda getirmişlerdir».[12]

Mükrimin Halil'e göre Malazgirt'ten sonra Anadolu'da gelişen Türk tarihinin adı Anadolu Türkleri Tarihi veya sadece Anadolu Tarihi olmalıdır.

Aynı dergide başka yazarlar da bu yeni tarih ve millet anlayışını müdafaa etmişlerdir. Mehmed Halid *Milliyetperverliğin mânâsı* başlıklı yazısında Turancılığı tenkit ederek ona karşı Anadoluculuğu müdafaa eder:

«Turancılıktan maksad, Türk ırkından olan, lâkin başka başka vatanlarda, başka başka cemiyetler halinde taazzuv eden bütün milletleri bir merkez etrafında toplamak, bir Türklük câmiası yapmaktır. Bu arzu dün hayâl idi. Bugün de hayâldir. Yarın yine hayâl kalacak ve hiç bir vakit, hiç bir suretle tahakkuk edemeyecektir. Anadolu milleti için Turancılık bir gaye, bir mefkûre olamaz. Bu milletin böyle bir mefkûre için çalışacak ne kuvveti, ne vesaiti vardır. Bunlar olsa bile Anadolu milletinin Turan'a, Turancılığa ihtiyacı yoktur. Onun mefkûresi ancak yurdunda millî bir devlet kurmak, bu devleti kemaline eriştirmektedir. Anadolu'da ilk millî devletimiz olan Selçukî müessesesi zamanında burada bir medeniyet doğmuş, inkişaf etmiştir. Anadou milletinin birinci vazifesi, bu kendisine ait hususî, şahsî medeniyeti yeniden ibda etmektir. Bugün kurulmuş millî

(12) Mükrimin Halil, Millî tarihimizin ismi, Anadolu mecmuası, Nr. 1, 1340, s. 3.

Cumhuriyet'den sonra, millî medeniyet yapmak... İşte Anadolu milletinin saha-i mesaisi...»[13]

Necîb Âsım, *Millî bayramlarımız* başlıklı yazısında, Malazgirt zaferinin yıldönümünü (29 Ağustos) her yıl bir millî bayram olarak kutlanılmasını teklif eder. Zira «o günden sonra Türkmenler Anadolu'yu adım adım fethettiler. Bu memlekete yerleştiler, orada devlet kurdular. Şehirler yaptılar ve gayret-engiz bir medeniyet ibdâ ettiler. Bu büyük gün tarihimizin hem mebdei, hem de en kudsî günüdür. Tarihimizde millî bayram günü addedilmeğe lâyık ve bihakkın lâyık olan ancak bugündür. Anadolu Türklerinin millî varlıklarını idrâk ettikleri şu zamanlarda bugünün unutulması, bugünün takdis edilmemesi, bugünün tes'id olunmaması belki en büyük cürümdür.»[14]

Hilmi Ziya (Ülken) aynı dergide çıkan *Türkler ve Moğollar* adlı yazısında Turancılığı şu şekilde reddeder:

«Bizde Turan mefkûresi ve Kızıl Elma cereyanının tevlid ettiği sakîm kanaatlerden biri de Türk ve Moğol kardeşliği meselesidir, denilebilir. Mefkûreyi kendi içimizde, vicdanımızda arıyacak yerde, mütemadiyen haricî ve âfâkî, hattâ hayâlî bir mebdee irca temayülü sağlam iradeler ve kuvvetli ihtiraslar değil, belki müstereddid, ilcaî ruhlar yetiştirmeğe sâik oldu. Tahkik ve icrası kabil yakın hakikatler dururken en uzak ve husulü muhal tasavvurlara doğru gençliği sürükledi».[15]

Ziyaeddin Fahri (Fındıkoğlu) da aynı görüşü müdafaa eden bir yazısında fikrini şöyle özetler:

«Bizim bugünkü Türklüğümüz büyük ve kavmî Türklükten tamamen ayrılmış, kendi istiklâliyeti içinde, kendine has bir mevcudiyet iktisab etmiştir».[16]

Aynı dergide Haydar Necib adlı bir yazar, *Türk Ocağı* başlıklı yazısında, Turancılığın gençleri boş hayâller ardında koşturduğundan bahsederek, bu hayâlleri yayan Türk Ocağı'nı tenkit ediyor ve Anadolu gerçeğini esas alan bir milliyetçilik fikrine yönelinerek, Türk Ocaklarının Anadolu Ocağı şekline sokulmasını istiyor. Anadolu mecmuası yazarlarının bu yeni milliyetçilik anlayışında,

---

(13) Mehmet Halid, Milliyetperverliğin mânası, Anadolu mecmuası, Nr. 9, 10, 11, 1341.
(14) Necib Asım, Millî bayramlarımız, Anadolu mecmuası, Nr. 5, 1340, s. 163-164.
(15) Hilmi Ziya, Türkler ve Moğollar, Anadolu mecmuası, Nr. 5, 1340, s. 169.
(16) Ziyaeddin Fahri, Milliyet meselesi, Anadolu mecmuası, Nr. 5, 1340, s. 181.

içinde yaşanılan acı gerçeklerin büyük payı vardır. Haydar Necib bu noktayı açıkça belirtiyor:

«İtiraf edelim ki, Türk Ocağının fikri bir zamanlar hepimizi arkasından sürükleyen bir câzibeye mâliktir. Yalnız biz artık bugün bu fikirde bir hayâl çeşnisi, bu fikrin câzibesinde bir hayâlin sihrini buluyoruz. Hayâl insanların muhtaç oldukları bir oyuncak değil midir?

Fakat hayâl ne kadar kuvvetli olursa olsun nihayet bir sihirbazın elinden çıkmış bir hud'adır. Bir gün onun da, bunun da nüfuzundan kurtulmamız, gözlerimizi hakikate açmamız muhakkaktı. İşte o gün geldi. Türk gençliği yıllarca evvel câzibesine kapıldığı fikirden silkindi, daldığı rüyâdan uyandı. Şimdi hakikatle karşı karşıyadır. Şimdi hakikatin sert, yalçın, acı çehresinin önündedir».[17]

Hakikaten İstiklâl Savaşı, Türk aydınlarının memleket gerçeklerine dönmesini zarurî kılan en büyük âmil olmuştur. Bütün milletin ıztırabını tattığı acı hakikatler en hayâlperestleri bile uyandırmıştır.

Bu yıllarda büyük hayâlperest Ziya Gökalp'ın bile düşünce sisteminde yeni bir ayarlama yaptığı görülür. Malta'dan eşine yazdığı mektuplarda, kendisinin «insanların yalancı hakikatlerinden çok, hakikaten daha doğru hayâller, masallar, rüyalar içinde yaşamaktan»[18] hoşlandığını yazan *Kızıl Elma* şairi, Malta dönüşü Diyarbakır'da çıkardığı Küçük Mecmua'da *Milletimizin tarihi nereden başlar?*[19] başlıklı makalesinde şöyle der:

«Türk milleti gayet geniştir. Anadolu Türklerinin tarihini yazarken, bütün Türk tarihini bunun içine sokmak doğru değildir. Meselâ Göktürklerle Kırgızların ayrı tarihleri vardır. Anadolu Türkleri, ne Göktürklerdendir, ne Kırgızlardandır», diyerek, Anadolu Türklerinin tarihini diğer Türklerden ayırır, Talaslara bağlar. Gökalp'a göre, Kırgız ve Göktürklerin dışında Talas adlı bir uruğ vardır: «İşte Anadolu Türklerinin aslı olan Oğuzlar bu uruğdandır.»

Gökalp, makalesinde Talas uruğu'nun tarihî macerasını anlatarak sözü Anadolu Türk devletinin ilki olan Selçuk Devletine getirir. Daha önceki yazılarında Anadolu Türklerinin tarihini diğer Türklerden ayırması, dikkate şâyân bir değişiklik olmakla beraber, burada yine de coğrafî bir sınırlama fikri yoktur.

---

(17) Haydar Necib, Türk ocağı, Anadolu mecmuası, Nr. 7, 1340, s. 262.
(18) Mehmet Kaplan, Ziya Gökalp ve «Yeniden doğma» temi, s. 517-534.
(19) Ziya Gökalp, Milletimizin tarihi nereden başlar? Küçük mecmua, Nr. 22, 1338, s. 12-15.

Bunun sebebi belki de Gökalp'ın millî varlığın esası olarak «hars»ı esas almasından ve harsı âdeta zaman ve mekân dışı bir varlık telâkki etmesinden ileri gelmektedir. Bu telâkki de kanaatime göre, «içe dönük» bir mizaca sahip olan ve kendi iç dünyasında yaşamaktan hoşlanan Gökalp'ın, değişen dış âleme ehemmiyet vermemesi ile ilgilidir.

Gökalp, 1923 yılında basılan *Türkçülüğün esasları* adlı kitabında bile hars fikrine dayanarak «coğrafî Türkçülüğü» reddeder. Çünkü ona göre, aynı coğrafyada ayrı kültürlere sahip milletler olduğu gibi, aynı kültür birliğine dahil olan bir milletin ayrı topraklarda yaşaması mümkündür: «Meselâ Oğuz Türklerine bugün Türkiye'de, Azerbeycan'da, İran'da, Harzem ülkesinde tesadüf ederiz.

Bu toplulukların dilleri ve kültürleri ortak olduğu halde, bunları ayrı milletler saymak doğru olabilir mi?».[20]

Gökalp, *Türkçülüğün esasları*'nda, Turancılığı yine de en büyük vecd kaynaklarından biri ve «belki gelecekte gerçekleşmesi mümkün olacak bir mefkûre» sayarak, Türkçülük mefkûresini büyüklük derecesine göre :

1) Türkiyecilik 2) Oğuzculuk yahut Türkmencilik 3) Turancılık, olmak üzere üçe ayırır.

«Bugün, gerçeklik sahasında, yalnız, Türkiyecilik vardır. Fakat ruhların büyük bir özleyişle aradığı Kızıl Elma, gerçeklik sahasında değil, hayâl sahasındadır».[21]

Mefkûrelerin yaratıcı gücüne inanan Gökalp, bir gün Oğuzculuk ve Turancılığın da gerçekleşebileceğine inanır. Yukarıki cümlede Gökalp'ın mefkûreyi «ruhların büyük özleyişi» olarak görmesi, onun neden coğrafî sınırlara fazla önem vermediğini izah eder.

Mahiyeti icabı maddi olmayan ruh, sınır tanımaz.

Gökalp, 1922 yılında Tarihî Kahramanlıklar serisinden olarak Alparslan-Malazgirt Muharebesi konusunda iki perdelik manzum bir piyes yazmıştır.[22] Burada *Kızıl elma* şairi, Alparslan'ın kahramanlığı ile üstün ahlâkî vasıflarını

(20) Ziya Gökalp. Türkçülüğün esasları. 1000 Temel Eser serisi. 1970, s. 19.
(21) Aynı eser, s. 28.
(22) Fevziye Abdullah Tansel. Ziya Gökalp külliyatı. I. Şiirler ve halk masalları. Ankara 1952, s. 248-255.

belirtir. Onun aksiyonunda Anadolucular ile Yahya Kemal'in buldukları mânayı bulmaz.

Alparslan manevî gücün maddî gücü yeneceğine inanır. Düşmanların iki yüz bin, Türklerin ise on beş bin ere sahip olduklarını söyleyerek, durumu çok tehlikeli gösteren Nizam-ül-Mülk'e :

— Türk varken İslâmiyet emindir bu ülkede!
Çabuk kesme vezirim ümidini Tanrı'dan
Biz dînin askeriyiz, odur bizi yaradan.

diye cevap verir.

Alparslan yalnız kaldığı zaman Tanrı'ya yalvarır, düşmanların haksızlığını belirtir ve ondan yardım diler :

Bugün biz çok zayıfız, düşman fazla kuvvetli,
Senden imdad olmazsa düşman alır bu ili,
Kadın çocuk dinlemez hepsini eder i'dam,
Maksadı bırakmamak yeryüzünde bir islâm.
Vicdanlardan çıkarmak için doğru imânı...
İster yıksın Kâbe'yi, yaksın güzel Kur'an'ı...
Yoktur İncil'e karşı bizim hiç bir kinimiz,
Ehl-i Kitab diyoruz İncil'in ashâbına,
Niçin onlar düşmandır İslam'ın Kitabına?

Bu mısralar, Gökalp'ın piyesini yazarken, o sıralarda cereyan etmekte olan İstiklâl Savaşını düşündüğünü göstermektedir. Türkler, bu savaşta da Malazgirt Savaşında olduğu gibi, maddî bakımdan çok üstün bir düşmanla karşı karşıya bulunuyorlardı; inandıkları ve güvendikleri şey, imanları idi.

Alparslan, Tanrı'ya ve haklı olduğuna inandığı için ölümden korkmaz. Bu inanç ve korkusuzluk onu kahraman yapar. Huzuruna gelen Bizans elçisi kendisini tehdit ettiği zaman :

-Git söyle Kayserine, Hak esirger dinini,
Kolay değil fethetmek arslanların inini,
İslâmiyet bir kızdır, bekçisi Türk bir arslan :
Elinde dal kılıcı bekler onu her zaman.
Git söyle Kayserine, biz sulhü çok severiz,
Lâkin harbe girersek, insan değil ejderiz.

Tarihî gerçeklere uygun olarak Gökalp'ın piyesinde de Alparslan, üstündeki kaftanı atar, kefen gibi beyaz bir örtüye bürünür ve şehid olarak ölmek maksadıyle savaşa atılır. Neticede, Türkler düşmanı yenerler. Yine tarihî hakikate uygun olarak, Alparslan, esir düşen Bizans Kayserini büyük bir insanlık duygusu ile bağışlar, ağırlayarak memleketine geri gönderir.

Haksızlık karşısında ejder kesilen Türk, düşmanı yenince onu affeder hattâ onunla dost olur. Kendisine işkence yapılacağına emin olan Kayser'e Alparslan şöyle cevap verir :

— Hiç mağluba işkence yapar mıyım, Türk'üm ben!
.....
Düşman geçince ele artık benim dostumdur.

Ziya Gökalp'a göre Alparslan, Türklük ile İslâmiyet ve insanlık sevgisini birleştiren ideal bir kahramandır. Piyesin sonunda, İslâmiyet fikriyle insaniyet fikri şöyle birleştirilir :

Dînimizin esası muhabbetle, hürriyet,
Muvahhit olanları hep görürüz bir ümmet..

Bu kısa tahlil gösteriyor ki; Ziya Gökalp, Malazgirt savaşını tamamiyle manevî ve ahlâkî değerler zâviyesinden ele almıştır. Onda «yeni bir vatan kurma» fikrini aklına bile getirmemiştir.

Cumhuriyet'ten önce yazılarında Alparslan ve Malazgirt savaşından bahsetmeyen Yahya Kemal, Cumhuriyet'ten sonraki yazı, şiir ve konuşmalarında, ona Anadolu mecmuası yazarların verdiği mânayı verir. Daha önce de belirtildiği gibi, Anadolu mecmuasını çıkaran gençlere belki, bu yeni tarih ve milliyetçilik fikrini aşılayan odur. Bu konuda daha sonraki yıllarda kaleme alınmış hâtıraları esas alırsak, Yahya Kemal'in bu fikri Cumhuriyet'ten önce yazılı olarak değil, sözlü olarak müdafaa ettiğine inanmak icap eder. Cumhuriyet'ten önce bir hayli makale yazan Yahya Kemal'in, bu fikri neden kaleme almadığını anlamak, bizim için güçtür. Yahya Kemal'in, bu konuyu, derinliğine işleyen ve ilmî bir temele oturtan tarihçi Mükrimin Halil Yınanç'ın tesiriyle benimsemiş olması da mümkündür.

Benim bildiğime göre, Yahya Kemal'in Cumhuriyet devrinde, Malazgirt Savaşından bahsettiği ilk yazısı, Yapı ve Kredi Bankası'nın 1954 yılında 25.

yıldönümü dolayısıyle neşrettiği *İstanbul* adlı albümde çıkan *Türk İstanbul* adlı makalesidir.[23]

Yahya Kemal, bu yazısında İstanbul'un Fatih tarafından alınışı ile Malazgirt zaferi arasında bir münasebet kurar. Yahya Kemal'e göre, Türkiye Türkleri, daha 1071 den itibaren İstanbul'u ele geçirmeyi gaye edinmişlerdir:

«Malazgirt muzafferiyetinin neticesi olarak, on sene sonra Anadolu fâtihi Kutulmuşoğlu Süleyman'ın Türk atlılarıyle -şimdi Bağdad caddesi dediğimiz yoldan- 1081 de Üsküdar'a gelişi ne kadar düşündüren bir vâkıadır. Ayasofya kubbesini, Üsküdar'dan dünya gözüyle gören ilk Türk ordusu budur».[24] Yahya Kemal, 12 Mart 1942 tarihinde İstanbul'da Beyoğlu Halkevinde verdiği *Türk İstanbul* başlıklı konferansında, aynı fikir ve görüşü tekrarlar. Bu konferansında Yahya Kemal, Malazgirt zaferinin Türk tarihi bakımından taşıdığı mâna üzerinde daha geniş bir şekilde durarak, şöyle der:

«Malazgirt Meydan Muharebesi, Rum Selçuklu Devletinin kurulmasına sebep olan vaka olmadan ibaret değildir, tesiri itibariyle vatanın temeli o muzafferiyettir. Bu itibarla bizce kudsiyetinin hududu olmayan bir hadisedir.

Bu Türk muzafferiyetini Avrupa müverrihleri de ayrıca cihan tarihinin bir dönüm noktası sayarlar. Çünkü Türklerin Avrupa ile göğüs göğüse asırlarca sürmüş olan mücadelesi oradan başladı. Haçlı Seferleri tarihini en yeni usulde yazan müverrih Grousset, Haçlı Seferlerini kımıldatan sebebin 1071 de Malazgirt'te Türk Hakanı Alparslan'ın Bizans İmparatoru'nu orada mağlup edip esir

---

(23) Bu yazı daha sonra Yahya Kemal Enstitüsü'nün neşrettiği Aziz İstanbul (İstanbul 1964, s. 28-66) adlı kitabına alınmıştır.

(24) Aynı eser, s .35. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in hayâl gücünden bahsederken, onun İstanbul fethinden önce Türklerin Üsküdar'dan İstanbul'u seyrettiklerine dikkati çektiğini söyleyerek hayranlığını belirtir (Yahya Kemal, s. 20). Daha önce Mükrimin Halil Anadolu mecmuasında çıkan Anadolu'nun fethi yazısında bu hâdiseye şöyle işaret etmiştir:
«İznik'in zaptından sonra Türk istilâsı İstanbul Boğazı'na kadar geldi. Sultan'ın ümerasından bazıları İzmit'i zaptettikten sonra ilerleyerek, Üsküdar'ı, Kadıköy'ü ve bütün Boğaziçi'nin Anadolu sahilindeki mevkii almışlardı. Sultan bizzat İstanbul'un karşısına gelmiş ve servet ve sâmân menbaı zannettiği bu şehrin muhteşem surlarını yakından temaşa etmişti. Sultan Süleyman, Boğaziçi sahillerinde gümrük daireleri tesis ettirmiş ve bunlar vasıtasıyla Boğaz'dan gelip geçen gemilerden vergi almağa başlamıştı» (Mükrimin, Anadolu'nun fethi, Anadolu mecmuası, Nr. 7, 1340, s. 268).

etmesi olarak gösteriyor. Bu muharebenin cihan tarihini sarsan böyle derin bir tesiri olmuştur...».[25]

Aynı konferansta Yahya Kemal, Rumeli'den gelmiş olan Peçenek ve Oğuz Türklerinin, Malazgirt savaşının kazanılmasında oynadıkları role de işaret etmiştir. *Alparslan'ın ruhuna gazel*'de Malazgirt zaferinin ihtişamının yanısıra, «tesir»i de önemle belirtilmiştir :

On yılda vardı sâhil-i Kostantaniyye'ye
Yer yer vatan diyârını teshir savleti
Ey şanlı cedd-i ekberimiz âb-ı tîginin
Bî-hadd inmiş güneş gibi tenvir savleti[26]

Tarih, millet ve medeniyeti yaratıcı bir süreklilik olarak kabul eden Yahya Kemal, *Süleymaniye'de bayram sabahı* başlıklı şiirinde, bu sürekliliği güzel bir şekilde ifade eder :

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvablı biri
Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîri,
Ne kadar sâf idi sîması bu mü'min neferin!
Kimdi? Bânisi mi, mimârı mı, ulvî eserin,
Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz.[27]

Yukarıki mısralarda şâir, an ile mâziyi Mehmetçiğin şahsında birleştirmiş, onu Türk tarih ve milletinin sembolü olarak görmüştür.

Tâ Malizgird ovasından yürüyen Türkoğlu

mısrai sadece şiirde bahis konusu olan neferi değil, Anadolu Türk tarihini de

(25) Bu konferansın metni ilk defa Yahya Kemal Enstitüsü'nün neşrettiği Aziz İstanbul adlı kitapta basılmıştır. (İstanbul 1964, s. 141).
(26) Yahya Kemal, Eski şiirin rüzgârıyle, İstanbul 1962, s. 45.
(27) Yahya Kemal, Kendi gök kubbemiz, 1000 Temel Eser serisi 1969, s. 5

ifade eder. Burada Malazgirt, Anadolu'da başlayan Türk tarihinin çıkış noktası olarak alınmıştır. Ziya Gökalp'ta ise çıkış noktası nerede olduğu bilinmeyen Turan ile ne zaman yaşadığı bilinmeyen Oğuz Han'dır :

> Rûhunuzda bu gün kendi kendinizi tanıyan
> Turan benim yurdum diyen birisi var: Oğuz Han!.[28]

Bu kısa araştırma ve karşılaştırma gösteriyor ki, Türk aydınları, Malazgirt Savaşı'nın mânasını, İstiklâl Savaşı esnasında idrâk etmişler, iki savaş arasında benzerlikler bulmuşlardır. Fakat onlar asırlar önce cereyan eden savaşı değerlendirirlerken, ona farklı zâviyelerden bakmışlardır.

Gökalp'a göre, Malazgirt savaşı ve onun kahramanı Alparslan, manevî kuvvetin maddî kuvvete galebesini, Türkün inandığı değerlerin üstünlüğünü ifade eder. Yahya Kemal'e göre, Malazgirt savaşı, Gökalp'ın ileri sürdüğü değerle beraber, başka bir değer taşır. O, Türk tarihinde yeni bir devrin başlangıcıdır. Malazgirt zaferinden sonra Türklük yeni bir vatanda, yeni tarihî şartlar altında, yeni bir hüviyet kazanır. Ziya Gökalp için Alparslan, ezelî ve ebedî Türk ruhunun sayısız tecellilerinden biridir. Başlangıç, coğrafyada değil, efsanede; maddede değil, ruhtadır.

Anadolu mecmuası ile Yahya Kemal'e göre ruh, zaman ve mekân içinde şekil alır. İçinde yaşanılan coğrafya ve tarih, milletlere ayrı bir şekil verir.

İki büyük Türk edebiyatçısı arasındaki düşünce ayrılığı, hars, tarih ve coğrafya arasındaki münasebetin daha geniş planda ele alınmasını ve Türk tarih ve kültürünün mukayeseli olarak tedkik edilmesini gerektirir.

Türkiyat mecmuası, c. XVII, 1972, s. 149-163.

---

(28) F. Abdullah Tansel, Ziya Gökalp külliyatı I, Şiirler ve halk masalları

KIZILELMA

İlk defa 1913 yılında *Türk Yurdu* dergisinde yayınlanan bu manzum hikâye, Ziya Gökalp'ın en güzel şiirlerinden biridir.[1] O, burada gençlik yıllarında geçen bunalımını ve intihar hâdisesini, hikâyenin erkek kahramanı Turgut'a izafe ederek anlatır. Fakat hikâyenin asıl kahramanı, Turgut'u kurtaran ve mefkûreciliği temsil eden Ay Hanım'dır.

Gökalp'ın hayatta Turgut gibi kendisini de kurtaran ve Türk milletini kurtaracağına inandığı mefkûreyi güzel bir kız şeklinde tasavvur etmesi, psikolojik bakımdan dikkati çekicidir. Bu konuyu daha önce *Ziya Gökalp* ve *Saadet perisi* adlı makalemde geniş olarak incelemiştim.[2] Burada *Kızıl elma* hikâyesinin bütünü ve yapısı üzerinde durmak istiyorum.

Eser, eski mesnevîlerde olduğu gibi, ideoiojik muhtevası ağır basan bir hikâye tarzında yazılmıştır. İdeoloji ağır basmakla beraber, *Kızıl elma,* rahat ve ahenkli nazmı, aşk masalı havası ve yer yer gerçek şiir edası ile yazarın fikirlerini soyut olarak ortaya koyduğu makalelerden tamamiyle farklı bir sanat eseri hüviyetine bürünmektedir.

Hikâyenin konusu kısaca şöyledir:

«Uzun boylu, kumral, yüksek alınlı» güzel bir kız olan Ay Hanım, Bakûlu bir milyonerin kızıdır. «Anası Kırgız'ın Konrad boyundan» dır. Kendisi Paris'te tahsilde iken babası ve annesi birdenbire ölürler.

Turan'da okullar açarak «hakikat nurunu ruhlara saçmak»: kendisine ide-

---

(1) Bu şiirin tam metni Fevziye Abdullah Tansel'in yayınladığı Ziya Gökalp külliyatı I. Şiirler ve halk masalları' adlı kitapta vardır. Türk Tarih Kurumu yayınlarından II. Seri No. 18, Ankara 1952. s. 9-23.

(2) Mehmet Kaplan, Ziya Gökalp ve saadet perisi, s. 490-516.

al edinen Ay Hanım, bu acıya katlanarak tahsilini bitirir ve Paris'ten Bakû'ya döner.

Fakat o, Paris'te öğrendiği «En yeni terbiye tarzını ve tedris ilmi»ni öğretmekle yetinmez. Doğu'yu da tanımak isteyerek, ülkesinin en büyük âlimi Sa'deddin Molla'dan ders alır.

Bir akşam atına binerek, yanında tüccardan Bahadır Ağa ile kırlarda dolaşan Ay Hanım,

> Sarışın saçları uzun ve dağınık:
> Mutlak ya şair, ya ressam, ya âşık

bir delikanlıya rastlar. Ovanın güzelliği ve içinden taşan müphem duyguların da tesiriyle Ay Hanım, «umumî kanuna uyarak», daha sonra Sa'deddin Molla'nın yanında tekrar karşılaşacağı bu gence âşık olur.

İstanbullu bir ressam olan ve dünyada tabiatı seyrederek serseri dolaşan Turgut da, birdenbire karşısına çıkan bu güzellik perisine âşık olur.

Yolda «bu yol Kızıl elma'ya gider» diye bir levha gören Turgut, bunun ne olduğunu öğrenmek için, şehrin tanınmış âlimi Sa'deddin Molla'yı ziyaret eder. Ay Hanım da oraya gelmiştir.

Sa'deddin Molla, Turgut'a Kızıl elma'nın nasıl bir yer olduğunu vecitli bir hâlde anlatır. Turgut gibi Ay Hanım da Sa'deddin Molla'nın söylediği sözlerin tesiri altında kalır.

Bir idealist olan ve «serseri bir aşka gönül bağlarsa, yurda yeni can veremeyeceğinden korkan Ay Hanım, henüz yakından tanımadığı bu delikanlıya karşı duyduğu hisleri unutmaya çalışarak, Sa'deddin Molla'nın anlattığı mefkûreyi gerçekleştirmeye karar verir.

Mefkûre, ancak o mefkûreyi benimseyen idealist gençlerin onu hayata uygulamaları ile gerçekleşebilir. Bu da ona inanan bir gençlik kadrosunun yetiştirilmesi ile mümkündür. Hürriyet olmadığı için, gençleri bu yönde eğitecek bir okulun Bakû, Kazan veya İstanbul'da kurulamayacağını düşünen Ay Hanım, İsviçre'de Lozan'ın yanında bir «Türk Beldesi» kurar.

Bu belde yüksek bir ilim sitesidir. Burada «her fennin bir medresesi» (Fakültesi) ziraat, ticaret ve sanat evleri vardır.

Ay Hanım, Türklük âlemini uyandıracak olan bu «ilim şehri»ne Kızıl elma

adını verir. Lozan'da böyle bir «Türk Beldesi» kurulduğu haberi bütün Türklük âlemine duyurulur. Türklük âleminden gelen kızlar ve erkekler bu okulu doldururlar. Onlar Türk dünyasını yeniden yaratan «yeni Âdem, yeni Havva» olurlar.

Ay Hanım, Bakû'da kurduğu «dâr-üt-tedrisi» bir müdürün eline vererek, Kızıl elma'ya gelir ve bu yeni okulun müdürlük yükünü üzerine alır.

Kalbindeki aşkı uyutmak için,
Turgud'u büsbütün unutmak için

gece gündüz kendisini işe verir.

Bu esnada, «Kızıl elma nerde?» diye sora sora dolaşan Turgut, bir sabah Kaşgar'da onun ilânına rastlar. O da Kızıl elma'ya gidecek çocuklar kafilesine katılarak Lozan'a, Türk Beldesine gelir ve resim hocası olmak için istida verir.

İçindeki aşk duygusunun depreşeceğinden korkan Ay Hanım, Turgud'a bizzat görünmez, işi muavin Tomris Hanım'a havale eder. Tomris'i Ay Hanım zanneden Turgut, ona macerasını anlatır ve âşık olur. Fakat Ertuğrul adlı bir gençle nişanlı olan Tomris, Turgud'a yüz vermez. Bir gün Tomris ile Ertuğrul'un evleneceklerini duyan Turgud, yıldırımla vurulmuşa döner:

İntihar: Bu fikir doğar içine;

Bir tabanca alarak civardaki bir mağaraya gider. Tam kurşunu beynine sıkacakken, Turgud'u gözetleyen Ay Hanım ortaya çıkar, durumu anlatarak, sevgilisini ölümden kurtarır. Birbirlerine hayat maceralarını hikâye eden iki âşık Tomris ve Ertuğrul ile beraber evlenirler.

Başlangıçta Ay Hanım'a ağırlık vererek, hikâyesini millî mefkûre-aşk tezadına dayandıran ve güzel bir gerginlik yaratan Gökalp, intihara teşebbüs ile bağlanan düğümü, aşkı ön plana alarak çözer. Ay Hanım'ı Turgud'u kurtarmaya sevkeden ideal değil, aşk duygusu ve sevgilisini kaybetme korkusudur. Fakat bu öyle bir aşktır ki, ideoloji ile pek ilgisi olmayan şâir ruhlu ressam Turgud'u da kendi seviyesine yükseltir.

Hikâyede ön planda gelen Ay Hanım'dır. O, hem sosyal şahsiyeti, hem seven, koruyan ve kurtaran kadınlık yönü ile, erkek hayâlinin özlediği ideal kadın tipini temsil eder. İdeolojik muhteva dışında hikâye, insan psikolojisinin derin özlemine cevap vermesi dolayısıyle güzel ve tesirlidir. Fakat Ay Hanım'ı yü-

celten sebeplerden biri, kendini samimiyetle adadığı idealidir. O, sadece bir kadın değil, kültürlü bir şahsiyettir. Onun şahsiyet oluşunda kendini bir fikre ve topluma verişinin büyük rolü vardır. Fakat onun bu yönünü Turgud değil, okuyucu bilir. Ay Hanım'ın duygulu oluşuna rağmen, şuurlu ve iradeli davranışı yanında Turgud, gerçekle ve toplumla ilgili olmayan fazlaca romantik bir âşık-sanatkâr tipidir.

Gökalp, hikâyesinde basit vaka ile yetinmeyerek, kahramanlarının duygu ve düşüncelerine de yer vermiştir. Ay Hanım'ın Turgud'a âşık olmasında, içinde bulunulan an ve dekorun da rolü vardır. Gökalp'ın Ay Hanım ile Turgud'u karşılaştırdığı anın tasviri güzel bir tablo teşkil eder:

Ovada Cennet'ten bir eser vardı:
Bahardı, her yanda çiçekler vardı;

Esrarlı bir hüzün, dalgın bir neşat,
Gençlik, şiir, nağme, renk, koku, hayat...

Kevser saçar gibi bir huri eli
Ma'nevî bir mestlik rûhta müncelî.

Vicdan fevkında bir ruhanî şuur
Duyardı muhitte bir gizli huzur...

Artık müphem değil aşkın mânası;
Münkeşif hayatın loş muamması.

Bu anda Bahadır dedi ki, «Bakın
Bu gence, gözleri ne kadar dalgın!

Bakıyor görmeyen bir nazar gibi.»
Ay Hanım görünce titredi kalbi:

Kendine mün'atıf iki sabit göz
Camdan imiş gibi yok içinde öz;

Sarışın saçları uzun ve dağınık:
Mutlak ya şair, ya ressam, ya âşık.

İstiğrak hâlinde sanatkâr bir ruh;
Gözlerinde gaflet, kalbinde fütuh.

Ay Hanım, kısılmış gibi nefesi
Dedi ki: «Ne kadar solgun çehresi!»

Kalbinde bir derin hicran duymuştu:
Umumî kanuna o da uymuştu.[3]

İnsanla tabiatı, iç ile dışı birleştiren, göze hitap eden bir tablo olduğu kadar, vezni ve ahengi ile kulağı da okşayan bu parçada Gökalp, şiirde ulaşabildiği en lirik noktaya ulaşmıştır.

Kızıl elma'nın dikkati çekici tiplerinden biri de, masalımsı bir şahsiyeti olan Sa'deddin Molla'dır. O, Gökalp'ın kendisinin temsil ettiği velî-mütefekkir-idealist insandır.

Sa'deddin Molla, cezbesi ile Türk-İslâm tarihinde çok önemli bir yer tutan velîlere yaklaşır. Fakat o kendisini sadece Allah'a adayan eski tip bir velî değil, Gökalp gibi toplumun kaderi ile çok yakından ilgili bir fikir adamıdır. Gökalp'ın deyimi ile o, bir «içtimaî mutasavvıf» (sosyal mistik) dır.

Eski Türk kültüründe ne Ay Hanım gibi kendisini topluma adayan yüksek kültürlü kadın tipine, ne de Sa'deddin Molla tipinde velîye rastlanılır. Eski Türk kültüründe tabiatın güzelliklerini temâşa ederek, «büyük sanatkârı tehlil eden» bir ressam âşıka da rastlanılmaz. Eski hikâyelerdeki âşıklar, genellikle saz çalarlar. Onları yollara düşüren, resim ve tabiatın güzelliklerini temâşa değildir. Gökalp'ın hikâyesindeki bütün tipler yenidir. Bunlar onun kendi mistik, sanatkâr, mütefekkir şahsiyetinden doğmuşlardır ve daha sonra onun eser ve fikirlerinin tesiriyle Türk toplumunda pek çok benzeri yetişen kültürlü idealist aydın kadın, tabiat âşıkı ressam, milliyetçi fikir adamlarının öncüleridir.

Kızıl elma şiiri hikâye olarak da bir değer taşımakla beraber; onun ruhunu, şahısları diriltici gücünü, mitik bir şekilde ortaya konulan hayat görüşü teşkil eder. Burada söz konusu olan, fikrî bir muhtevadan ziyade, kendisini topluma veriş, düşen kutsal bir varlığı, milleti kurtarma duygusudur. Gökalp, Türk ırkının içinde bulunduğu hazin durumu, *Kızıl elma*'dan bir yıl önce 1912'de yayınladığı *Altın Destan* adlı şiirinde anlatmıştır. *Altın Destan*'a hâkim olan, bir yı-

(3) Ziya Gökalp külliyatı I. Şiirler ve halk masalları, s. 10-11.

kılış, çöküş, ölüm, ağıt havasıdır.[4] *Kızıl elma* ona bir cevaptır. Burada Türk milletinin nasıl kurtulacağı ortaya konulmuştur.

Kızıl elma'da ideolojik bakımdan dikkati çeken iki nokta vardır. Bunlardan birincisi Sa'deddin Molla'nın Turgud'a açıkladığı anafikirdir. Türk ırkı, Kızıl elma diye yüzyıllar boyunca ülkeden ülkeye koşmuş, fakat aradığını bulamamış, tam tersine, kendisini başkaları için yok etmiş, kendi benliğine yabancılaşmıştır. Bunun sebebi, Türklüğün özlediğini kendi içinde değil, dışarda aramasıdır.

Yüzlerce defalar türklük kaynadı:
Hind'i, Çin'i, Mısr'ı, Rûm'u kapladı.

Bütün pay-tahtlara, en son Çinler'e
Gitti; fakat aslâ bu meçhûl yere

Yaklaşmadı: çünki o mev'ut ülke
Değildi hariçte bir mevcut ülke.

Kızılelma yok mu? Şüphesiz vardır;
Fakat onun semti başka diyardır...

Zemini mefkûre, seması hayâl...
Bir gün gerçek, fakat şimdilik masal...

Türk medeniyeti taklitsiz, sâfi
Doğmadıkça bu yurt kalacak hafî...

Çok yerleri biz fethedebilmişiz;
Her birinde ma'nen fethedilmişiz.

Bir kişver almış(ız) tabiiyete,
Uymuşuz or(a)daki medeniyete.

Bazen Hindli, bazen Çinli olmuşuz;
Arap, Acem, Frenk dinli olmuşuz.

(4) Bu şiirin tahlili için bk. Mehmet Kaplan, Şiir tahlilleri, ilâveli 4. bsk., İstanbul 1969, s. 164-172.

Ne bir Türk hukuku, Türk felsefesi,
Ne türkçe inleyen bir şair sesi...

Şair, hakîm gelmiş bizden de; çokca
Kimi farsî yazmış, kimi arapça...

Fransızca, rusça, çince yazmışız,
Türkçe ancak birkaç hece yazmışız.

Bakınız meselâ: Yazmış koskoca
Fârabî arapca, Karamzin rusca;

Sîna, Celâleddin, Zemahşerî'ler
Emeği Arab'a, Fars'a verdiler.

Buharalı Şevket, Genceli Husrev,
Firdevsî'ye yahut Sa'dî'ye peyrev...

Bugün bile birçok edîblerimiz
Frenkçe yazmayı sayarlar mu'ciz.

Türkçe yazanlarsa lûgat paralar,
Avrupa taklidi şeyler karalar:

Hakikî ruhumuz, sâfî dilimiz
Bağırır onlara: «Bize geliniz!...

Bizdedir fikre his, hislere hayat,
Vicdanlara ilham, şaire kanat...»

Zekâmızı sanki kiralamışız,
Her dilden kitaplar sıralamışız.

Türk'ün hem kılıcı, hem de kalemi
Yükseltmiş Arab'ı, Çin'i, Acem'i.

Her kavme bir tarih, bir yurt yaratmış,
Kendini başkası için aldatmış.

Öz işini daima yarım terketmiş :
Turfan'ı bırakmış, Orhun'a gitmiş..

Unutmuş evvelki elifbâsını,
İlim ve fendeki i'tilâsını;

Yeniden bir yazı, bir yasa düzmüş,
Her zaman zihnini boş yere üzmüş.

Nice defa Kanun, Şifa okumuş;
Dönmüş geri tekrar Binâ okumuş...

Yok tarihimiz, var tarihlerimiz,
Bir burca girmemiş Mirrih'lerimiz;

Her biri parlamış bir başka gökte...
Aynı ruhu bulmuş yüzlerce gövde.

Ne tarihî vahdet, ne kavmî safvet!
Kızılelma işte buna işaret.[5]

Bu parça Ziya Gökalp'ın bütün yazılarında geliştirdiği anafikri ortaya koyar. Fakat burada da soğuk fikirden fazla bir şey, heyecan, vezin ve mısra yapısına bağlı kesif ve çarpıcı bir ifade vardır. Gökalp, Sa'deddin Molla'ya fikirlerini böyle açık ve seçik bir şekilde anlattırdıktan sonra, dinamik hayâllerle dolu, karanlık, anlaşılması güç bir vecde daldırır. Eski Şamanların vecit anlarına çok benzeyen[6] bu parçadaki dinamik hayâller Türk ruhunun tarih içindeki atılışlarına tekabül eder. Önceki parçanın daha ziyade didaktik - ideolojik muhtevasına karşılık, vecd hâlini tasvir eden mısralar, lirik ve mitik bir özellik taşır.

Kızıl elma'nın ideolojik muhtevasında dikkati çeken ikinci önemli nokta, Ay Hanım'ın Sa'deddin Molla'nın fikirlerine dayanarak, İsviçre'de Lozan civarında kurduğu Türklük Beldesi, İlim Sitesi veya Kızıl elma'dır.

---

(5) Ziya Gökalp külliyatı I. Şiirler ve halk masalları, s. 13-14.

(6) Abdülkadir İnan'ın Makaleler ve incelemeler adlı kitabında Türk şamanizmine ait çok dikkati çekici bilgiler vardır. Türk Tarih Kurumu yayınlarından. Ankara 1968, s. 89 - 495. Şamanizm hakkında ayrıca Sâdettin Buluç'un İslâm Ansiklopedisi'ndeki Şaman maddesine bakınız

Gökalp, ileri sürdüğü kültür milliyetçiliğinin ancak ilim ve terbiye yolu ile gerçekleştirilebileceğine kanidir. Gökalp'ın kurduğu ilim sitesindeki fakülteler, daha ziyade sosyal ve ekonomik kalkınmayı esas alırlar :

Ziraat; ticaret, sanat evleri

Gökalp'ın burada sanat evleriyle kasdettiği güzel sanatlardan çok, sanayii esas alan yüksek teknik okullardır. Bununla beraber, Turgud'un resim hocası tayin edilmesi de gösterir ki, Kızıl elma İlimler Sitesi'nde güzel sanatlara da yer verilmiştir.

C. G. Jung'un da belirttiği gibi eski mitolojilerde kadınlar, ilâheler şehir kurucusudurlar.[7] Mistik Gökalp'ın ilme dayanan modern mitolojisinde Ay Hanım'a bir ilim şehri kurdurması dikkati çekicidir.

Ziya Gökalp'ın hem ideoloji, hem de mitolojisinde kadın çok önemli bir yer tutar. O, toplumu kadının dirilteceğine inanır. 1920 yılında, sürgün bulunduğu Polverista'dan kızına yazdığı bir mektupta şöyle diyor:

«Aile, cemiyetlerin en küçüğü, fakat en canlısıdır. Aile cemiyeti, millî cemiyetin temelidir. Aile ne kadar kuvvetli olursa, millet de o kadar kudretli olur. Aileyi kadın yapar, o halde millet de kadının bir eseri demektir. Bizde kadınlar iyi tahsil görmedikleri için, aile yükselemiyor. Aile yükselemeyince, millet de geride kalıyor. O halde terakkinin başı, kadın terbiyesidir; kızların iyi yetiştirilmesidir. Bütün ıslahat, her şeyden evvel kız mekteplerinden başlamalıdır. Kızların iyi terbiye edilmesi, bir milleti yeniden ihya edebilir; çünkü iyi kadın, iyi aileyi vücuda getirir. İyi aileden de, iyi bir millet doğar. Bundan başka, insan yalnız aile içinde mesut olabilir.[8]

Ziya Gökalp, hemen hemen bütün eserlerinde kadına büyük önem vermistir. Türk toplumuna pek çok yeni fikir getiren büyük mütefekkirin bu görüşünü en güzel şekilde ortaya koyan eseri *Kızıl elma*'dır. Bugünkü Türk kızları acaba onun bu şiirini biliyorlar mı? Onun bütün Türk kızlarına okutulmasını ve anlatılmasını isterdim.

Hisar, nr. 132, Aralık 1974, s. 3-7.

---

(7) C. G. Jung, Symbols of transformation, New York 1956, s. 213-214.

(8) Fevziye Abdullah Tansel, Ziya Gökalp külliyatı II, Limni ve Malta mektupları, Ankara 1965, s. 415.

İNDEKS

A

ABASIYANIK, Sait Faik/441
Abdullahü's-sagir/364
ABDÜLAZİZ/263
Abdülhak Hamit Tarhan, hayatı, eserleri ve sanatı/354
ABDÜLHAK MOLLA/304
ABDÜLHAMİD/301, 302, 455, 456, 471, 474, 538
ABDÜLMECİD/263, 304
Ab ü ziya/400, 416
Accademia Nazionale dei Lincei/97, 108
Actualité du message de Mevlânâ/98
Adana/133, 134
ÂDEM (Hz.)/165, 166, 180, 181, 182, 362, 481, 513, 515, 523, 552
ADIVAR, A. Adnan/324
ADIVAR, Halide Edib/116, 457, 458, 464, 467, 468, 494, 539
ADLİNAPATİ/340
Adnan Bey (Mai ve Siyah)/454, 456
Afrika/191
AHMED III 242, 249, 265
AHMED EFENDİ/276
Ahmed Cemil (Mai ve Siyah)/409, 437-442, 444-457
AHMED CEVDET PAŞA/133, 505
AHMED EFLÂKİ/99, 100
AHMED HAŞİM/170, 210, 317, 395, 401, 424, 477, 477-489, 513,
Ahmed Haşim, hayatı ve seçme şiirler/477, 484
Ahmed Haşim-Şiirler/477, 482, 483
AHMEDİ/259
AHMED MİDHAT EFENDİ/365, 372, 373, 386, 390, 430, 432, 442, 443, 445, 456, 457, 459, 464,
AHMED RASİM/392
AHMED VEFİK PAŞA/535
AKA GÜNDÜZ/539
Akdeniz/480, 538, 539
AKINCI, Gündüz/354, 356, 365
ÂKİF PAŞA/300
Akkâ/275, 276
Akkaya dağı/135
Aks-i mah/400
AKYAZILI BABA/136
AKYÜZ, Kenan/477
ALÂEDDİN/32
Alagoyik/498, 499, 524
ALAIN/34, 52, 117, 118, 152, 344, 400, 422, 446
Albatros/396
ALİ (Hz.)/92, 166
Ali (Semaver)/441
Ali Bey (İntibah)/304
ALİ PAŞA/243
ALİ SUAVİ/391, 442
Ali Şekib (Mai ve Siyah)/448
Almanya/110, 299, 378
Alp maddesi/133

ALPARSLAN/340, 344-347, 349
Alparslan'ın ruhuna gazel/348
ALPASLAN, Ali/179
ALPAY, Günay/178
Altın destan/499, 516, 531, 554
Altınordu/494, 530
Altun Yurt/530
Amerika/110, 381
Anadolu/14, 15, 20, 23, 24, 72, 75, 89, 90, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 133, 136, 137, 142, 152, 180, 217, 218, 384, 385, 532, 535-543, 548, 549
Anadolu Mecmuası/538, 540-543, 546, 547
Anadolu'nun fethi/547
Anadolu'ya yalnız göçebe Türkler mi geldi?/217
Angel (Mürebbiye)/465
Anderya (Karabibik)/385, 388
ANIL, Muallâ/256
Ankara/97, 132-134, 540,
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi/133, 463
Antalya/385
Apparition/401
Araba sevdası/328
ARAT, Reşit Rahmeti/77, 132
Archetypal patterns in poetry/516
The archetypes and the collective unconscious/491, 505, 525
Arı ile sivrisinek hikâyesi/271, 273
ARİF HİKMET/255
Ariflerin menkıbeleri/99, 100, 105, 106
L'art et la littérature/351
Art poétique/488
Aruz (Dede Korkut Kitabı)/16, 17
Arz-ı muhabbet/272
Asaf Paşa (Sergüzeşt)/369, 370, 373, 376-381
Asım (Safahat)/516
ASLANAPA, Oktay/140, 141
Aspects of Mevlânâ/110
Asya/79, 217, 297, 380, 381, 499, 536, 537,
AŞIK GARİB/500
AŞIK PAŞA/177, 178, 180-189
Aşık Paşa maddesi/177, 187
Aşık Paşa'da tasavvuf/179
AŞIK PAŞAZADE/32, 75, 78, 83, 141, 217, 213
Aşık Paşazade tarihi/32, 141, 217
Aşk-ı memnu/41, 430, 453-456
ATASOY, Nurhan/142
ATATÜRK/494, 513, 536
ATEŞ, Ahmed/65
Atina/540
ATTİLA/530
ATVAR, Aylâ/178
Auteuil/316, 317
Ayn-ı nur (Sevda peşinde)/468, 472
Les aventures du coeur/34, 344
Avrupa/190, 254, 293, 297, 301, 308, 373, 395, 530, 534, 538-540, 547, 556,
Al (Oğuz Kağan Destanı)/140
Ayasofya/297, 547
Aydın (Ülker ile Aydın)/523, 524
Ay Hanım (Kızılelma)/511, 512, 523, 550-554, 557, 558
AYŞE (Hz.)/53
Azerbeycan/541, 544
Aziz İstanbul/547, 548
Azril/81, 84, 168

B

Bâbıâli/225, 263, 447
BACHELARD, Gaston/355
Bağçe-i Fener/241
Bağdad/165, 525,
Bağdat cad./547
Bağlarbaşı/304
Bahadır Ağa (Kızılelma)/551
BÂKİ/190-213, 440
Bâki'den bir sonbahar manzarası/212, 314
Bâki Divanı/191, 208
Bâkû/511, 551, 552
Balkan/529
BALZAC, Honoré de/432
Bamsı Beyreg (Dede Korkut Kitabı)/14, 17, 19, 42, 43, 44, 50, 56, 58, 59,

60, 64, 66, 67, 68, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 89, 90-92
BANARLI, Nihad Sami/537, 538
BANG, W/77, 132
Banı Çiçek (Dede Korkut Kitabı)/43, 50, 58, 60, 79, 82, 89, 90
Bârika-i zafer/287, 288, 290-292, 294, 298
BARKAN, Ömer Lütfi/134, 135, 136, 153
Barmaklığ Çosun Billig (Oğuz Kağan Destanı)/74
BARRÈS, Maurice/536, 537
Basat (Dede Korkut Kitabı)/1583, 88,
Baş ucunda/399
Batava nehri/136
Batum/369, 370, 374
BAUDELAIRE, Charles/396, 479, 480
BAYBARS, Sûdi/462
Bayburt/17, 89,
Bayezid camii/255
Bayındır Han (Dede Korkut Kitabı)/17, 19, 32, 44, 57, 59, 61, 63, 66, 76, 80-84, 86
BAYSUN, Cavid/134
Bedayi-i edebiye/322, 335, 337, 338, 340, 341, 345, 347, 368, 410
Bedayi-i inşa/334
Bedia (Bir muadele-i sevda)/472
Begil (Dede Korkut Kitabı)/15, 18, 20, 51, 57, 59, 64, 66, 80, 87, 89
Begil oglı Emren (Dede Korkut Kitabı)/79
BEKEN, Süheyl/256
BEL/294
Belde/315, 319, 328, 330, 331, 340, 351
Belh/99, 113
BELKIS/158, 166
Belleten/131, 135, 217
BELLINI, Gentile/298
Ben deli miyim?/461, 473
Benib kalbim/393, 397
BERKES, Niyazi/463, 492
Berk-i hazan/397, 404
Berlin/78
Beşbalık/529
Beşiktaş/445
BEŞİR FUAD/301, 442
Beşparmak dağı/135
BEYATLI, Yahya Kemal/356, 395, 407, 423, 513, 426, 534-542, 545-549
Beykoz/276
Beyoğlu/444, 465, 547
BEYSANOĞLU, Şevket/499, 500, 502, 503, 508, 532
BIGOT, Henry/477
Big Yigenek (Dede Korkut Kitabı)/14, 17, 66, 67
Biga/32
Bihter (Aşk-ı Memnu)/454, 455
Bilan de l'histoire/131
Bildiriler/98, 100, 101, 153
Bilecik/218
BİLGİÇ, Emin/132
Billur Kalb/462, 468
Binnaz (Cadı)/470
Bir dağdan inerken/412
Bir fikir adamının romanı - Ziya Gökalp/493
Bir günün sonunda arzu/478
Bir makalenin hayatı/433
Bir muadele-i sevda/472
Bir sefilenin hasbıhali/303
Bir şairin hezeyanı/347
Bir şairin romanı: Huzur/441
Bizans/72, 217, 298, 545, 546
Bizde Avrupa kültürünün ilk öncüleri/258
Blanche (Finten)/362, 354, 356
BODKEN, Maud/516
Boğaç Han (Dede Korkut Kitabı)/14, 45,
Boğaziçi/275, 445, 547
BOILEAU/316
BOMBACI, Alessio/102, 141
Bombay/332, 335
BOURGET, Paul/393, 457
BREVET, Charles/393
BUDA/529

Buharalı Şevket (Kızılelma)/556
Bulgaristan/275
BULGURLUZÂDE RIZA/322, 410
BULUÇ, Sâdettin/105, 178, 179, 557
Bum (Tanzir-i Telemak)/277, 278
Burla Hatun (Dede Korkut Kitabı)/47, 48, 57, 58, 67, 90
Bursa/141
BURSALI İSMAİL HAKKI/98, 111-116, 171,
BURSALI MEHMED TAHİR/275, 276
Bû Said/305
Bülbül maddesi/340
Büyük annemin sesi/419
Büyük Türk mutasavvıfı Yunus Emre hakkında araştırmalar/135
Büyük valide/398, 419

C

Cadı/461, 468, 469, 470
CALINUS/158
Carolina (Abdüllahü's-sagir)/364
CARP, L. W./98
CAUTIER, F. F./479
CAZALIS, Henry/401
Cebrail/158
Cehennemlik/461, 473
Celâl Bey (Sergüzeşt)/369-371, 373, 376-382
Cemiyet-i ilmiye-i Osmaniye/258
CENAB ŞEHABEDDİN/254, 261, 345, 392-409, 411-420, 422-433, 435, 436, 442, 447, 457, 477, 478-481
Cenab Şehabettin/393, 479
Cenab Şehabeddin ve nesir sanatı/447
CENGİZ/137
Cenub'da Türkmen oymakları/134
Cevher (Sergüzeşt)/370, 371, 379, 383
Ceyran (Zeyneb)/364
Le chamanisme/76
CHAVALIER, Nicole/495
Celonel Arbithknot (Finten)/366
COMTE, Auguste/301
CONDORCET/316
COPERNİK/308
Mr. Cross (Finten)/349
Mrs. Cross (Finten)/362, 363
COULANGES, Fustel de/537
CROCE, Benedetto/476
Cybèle/513

Ç

Çağrı mecmuası/116
Çamlıca/303, 304, 340, 364, 365
Çerkezistan/357, 359, 360, 363
Çeşmifelek (Gulyabani)/469
Çıktığın geceler/483
Çin/202, 203, 230, 529, 530, 541, 555,
Çin tarihi/131
Çocuk sesi/419
Çürçet Kağan/(Oğuz Kağan Destanı) 74

D

Dağ (Oğuz Kağan Destanı)/140
DANGAL/ Semra/178
DAUDET, Alphonse/384
Davalaciro (Finten)/334, 349, 350, 362
DAVUD (Hz.)/181, 192
DEDE BALİ bk./ŞEYH TOĞRUL
Dede Korkut/11, 19, 20, 21, 46, 53, 58, 63, 66, 69, 72, 77, 78, 79, 84, 86, 89-91, 92, 94
Dede Korkut (O. Ş. Gökyay)/21, 78, 91
Dede Korkut Kitabı/11-13, 15-24, 30, 32, 34, 36, 38, 41, 44, 45, 48, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 62, 64, 65, 69, 71-73, 75-83, 86, 89, 91-94, 117, 118, 137, 138, 149, 236
Dede Korkut Kitabında hayvanlar/117, 138, 228, 236
Dede Korkut Kitabında kadın/117, 216
Dehri Efendi (Mürebbiye)/465
Deli Dumrul (Dede Korkut Kitabı)/14, 15, 19, 24, 30, 49, 56, 59, 61, 66, 80, 81, 84, 92, 94
Deli filozof/461, 465, 473, 474

Deli Karçar (Dede Korkut Kitabı)/19, 50, 66, 79, 94
Delü Baba (Dede Korkut Kitabı)/136
Delü Dündar (Dede Korkut Kitabı)/17, 88
Demirtaş Bk. GÖKALP, Ziya
Demür tonlu Mamak (Dede Korkut Kitabı)/88
Deniz (Oğuz Kağan Destanı)/140
Depegöz (Dede Korkut Kitabı)/15, 52, 53, 84, 94
Dergâh mecmuası/540
Dersaadet Bk. İstanbul
Deruni ahenk ve öz şiir/540
DESCARTES, René/38, 306
DEVELLİOĞLU, Ferit/192, 206, 465
Dev Pençe (Polvan Veli)/524
Devr-i istilâ/290-292, 294
Dialogues/163
Dicle/482
DİEZ, Ernst/140, 141
Dilber (Sergüzeşt)/369-380, 382, 383
Din/511
Dirilen iskelet/462, 469, 471
Dirse Han (Dede Korkut Kitabı)/14, 32, 44-46, 48, 51, 56, 58, 61, 63, 83, 84, 90, 91,
Divan edebiyatı/314
Divan edebiyatı antolojisi/21, 65
Divan edebiyatında tevhidler/256, 257, 259
Divaneliklerim Bk. *Belde*
Diyarbakır/497, 531, 543
Diyojen mecmuası/301
Doğu Anadolu/133
Doğu Türkistan/132
Doktor Thomas (Finten)/349, 362, 363, 366
Don Juan/471
DURMUŞOĞLU, Çiğdem/462
DURU, Kâzım Nami/539
Dünya ve garp/132

E

EBBINGHAUS 529
EBERHARD, Wolfram/131
Ebülfazl Enderi (Efsuncu baba)/470
EBÜZZİYA TEVFİK/287, 288
Edebî hâtıralar/409
Edebiyata dair/540
Edebiyat hakkında bazı mülâhazatı şâmildir/276
Edirnekapı/369, 372, 376, 373
EDİRNELİ NAZMİ/254, 261
EFLÂTUN/38, 265, 481
Efsuncu baba/461, 468, 470
Eftelya (Karabibik)/386, 389
EGELLE bk. HEGEL
Egrek (Dede Korkut Kitabı)/16
Eğil dağlar/540
Ehl-i salîb tarihi/293
Ekrem ve Hâmid üzerinde Lamartine tesiri/331
ELÇİN, Şükrü/528
Elhan-ı hazan/404
Elhan-ı nâlân/420
Elhan-ı şitâ/394, 405, 406, 408, 420, 421
ELIADE, Mircea/76
Elmalığ/529
Encümen-i Şuara/255
Englien/317
Englien/317
ENGİNÜN, İnci/275
Ereğli/32
Erenköy/431
Ergenekon efsanesi/528, 529
ERGİN, Muharrem/11, 22, 24, 30, 41, 55, 62, 71, 76, 80, 139, 149,
ERGUN/Sadettin Nüzhet/208, 393, 479
ERİŞEN, Satı/462
ERİŞİRGİL, M. Emin/493, 540
ERMAN, Ulya/178
ERSOY, Mehmed Âkif/301, 424, 457, 516,
Eşber/347
Ertuğrul (Kızılelma)/512, 552
Esâlîb-i cezmine/427
ESİN, Emel/133
Eski saltanat ve yeni millet/540
Eski şiirin rüzgârıyle/548

Eski Türk şiiri/132
Eski uygarlıkların şiirleri/191
Esthétique comme science de l'expression et linguistique général/477
Evlere şenlik - Kaynanam nasıl kudurdu?/462
Evrak-ı perişan/291, 293-299
Eylik Koca oğlı Alp Eren (Dede Korkut Kitabı)/51
Eylül/409, 456, 457
EYYUB (Hz.)/166, 168
Ezan/506
Exploration de la personnalité/495, 498, 504, 406, 515, 516, 521

F

FARABİ/300
FATİH SULTAN MEHMED/75, 135, 192, 218, 287, 288, 290-299, 547
FATMA (Hz.)/53
FATMA HANIM/300, 331, 342
Fatin (Bir muadele-ı sevda)/472
elâtun Bey (Felâtun Bey ile Rakım Efendi)/464
Felâtun Bey ile Rakım Efendi/464
FÉNELON/277, 301, 324
Ferhad (Ferhad ile Şirin)/203, 515
Ferhad ile Şirin/203
Feriha (Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç)/467, 469
FINDIKOĞLU, Ziyaeddin Fahri/495, 542
Fihi-mâ-fih/98, 103, 106, 109
Filistin/513
Finten/334, 349, 350, 362, 363, 366
Finten/349, 350
Firdevs Hanım (Aşk-ı memnu)/453, 454
FİRDEVSİ/556
Firuze Hanım (Metres)/466
FLAUBERT, Gustave/433
Fleurs du mal/479, 480
FONTENELLE/301
FORDHAM, Frieda 491
FOSTER, E.M./460
Fransa/119, 273, 274, 293, 378, 393, 413, 537, 538,
Fransız edebiyat-ı cedidesine dair/411
FREUD, Sigmund/52, 355, 490, 491, 505, 506, 509
Frikya/513
Fuad Köprülü armağanı/69, 105, 140
FUZULİ/24, 232, 246, 259, 260, 356, 440
Fuzuli'den bir tabiat manzarası/314

G

GABAIN, A. von/132, 140
Gaflet Koca oğlı Şir Şemseddin (Dede Korkut Kitabı)/17
Galata/103, 192
GALİLE/258
Ganj/350
Garam/300-311, 313, 323, 330
Garam'daki içtimaî ve felsefî fikirler/261
Garibnâme/177, 178, 183
Gaulois gazetesi/393
Gayyâ-yı vücud/478
Gazavatnâmeler ve Mihaloğlu Ali Bey'in gazavatnâmesi/133
GEDİK AHMED PAŞA/294
Genç Kalemler/499, 532, 533,
GENCELİ HUSREV/556
Germeyan vilâyeti/217
Gérome (Sergüzeşt)/377
GEYİKLİ BABA/141, 173
GONCOURT, Edmond de/433
GONCOURT KARDEŞLER/393
Göçebe Türk destanlarında ölüp - dirilme motifi/528
Gök (Oğuz Kağan Destanı)/140
GÖKALP, Ziya/301, 457, 490-523, 527-535, 537-540, 542 - 546, 549 - 550, 554, 554, 557, 558
Gökalp'ın hayatı ve Malta mektupları/492
GÖKBİLGİN, Tayyib/134
GÖKER, Osman/179
GÖKSEL, Ali Nüzhet/490, 492, 501

Göktürk Kitabeleri/76
GÖKYAY, Orhan Şaik/21, 78, 91
Göl/334
GÖLPINARLI, Abdülbaki/21, 98-107, 119, 120, 135, 137, 142, 146, 155, 170, 228, 235, 526,
Göl saatleri/477
Gönül bir yeldeğirmenidir sevda öğütür/462, 473
GÖVSA, İbrahim Alâeddin/276
GROUSSET, René/131, 547
Gulyabani/461, 468, 469, 470
Gülbuse-i aşk/414
GÜLTAŞ, Ayhan/179
Gün (Oğuz Kağan Destanı)/140
Güneş mecmuası/431
GÜNTEKİN, Reşat Nuri/464
Gürcistan/56, 66, 86, 89,
GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi/392, 442, 457, 459-474
GÜRSES, Mustafa/462
GÜZAK, Gökşin/462

H

Hâb-ı seheri/398
Hacer (Hayattan sahifeler)/473
HACI BABA/136
HACI BEKTAŞ VELİ/119
Hacı Ömer (Sergüzeşt)/369, 371, 372, 374
Hacivad/262
Hacle/320, 346, 347
Hâdiye (Garam)/303
HÂFIZ/526
Hakan/364
Hakka sığındık/468, 470
Halıcıoğlu/441
Haliç/441
HALİL (Hz.)/181
HALİL NİHAD/321
HALİL PAŞA/296
HALMAN, Talât Sait/191
Halûk/215
Halûk'un defteri/215, 457
Hâmi Bey (Metres)/466, 467
HAMİD SAMİ/540
HAMMER/298
HAMZA (Hz.)/166
Handan/457, 458, 468
Les harpes de David/401
Harput/369, 371, 375
Harputlu Mustafa Efendi (Sergüzeşt)/370, 375
Harzem/544
HASAN (Hz.)/92
Hasan Mellâh/430
Hasta iken/483
Hatâ/230
HAVVA (Hz.)/165, 362, 513, 515, 523, 552,
Hayâl-i mâder/399
Hayat yolunda/509
Hayattan sahifeler/473
HAYDAR NECİB/542, 543
Hayrâbâd/239
Hayriyye-i Nâbi/214, 216-218, 220-225, 227-234
Hazan/483
Hazine-i evrak/301
Hazine-i fünun/393, 396, 398, 400, 403, 415
Hediye-i sâl/338
HEGEL/305
HEIDEGGER, Martin/154, 155, 159
HEYD, Uriel/492, 493, 495
HIZIR (Hz.)/520
Hikâyeler/384
Himalaya/349, 350
Hindistan/110, 330-334, 337, 339, 340-342, 349-351, 363
Hint/13, 230, 529, 541, 555,
Hisar dergisi/558
Histoire de la littérature turque/141
Hizmet gazetesi/443
HOCA TAHSİN EFENDİ/258, 301, 324
Horasan/106, 134, 541
HOURTICQ, Louis/351
HUGO, Victor/378, 411
Huri (Karabibik)/385, 386, 388, 389

Hususi mektuplarına göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid/288
Hut/529
Huzur/441
Hürmüz (Hayattan sahifeler)/473
HÜSAM DEDE/135
HÜSEYİN (Hz.)/92, 165
Hüseyin (Karabibik)/386, 391
Hüseyin Baha Efendi (Mai ve siyah)/447, 448
HÜSEYİN KÂZIM/267
Hüseyin Nazmi (Mai ve Siyah)/440, 444, 445
Hüseyin Rahmi Gürpınar/460
Hüseyin Rahmi'nin II. Meşrutiyet'e kadar yazdığı romanlar/462
Hüseyin Rahmi'nin sosyal görüşleri/463
Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yarattığı tipler/462
Hyde Park'tan geçerken/341, 396, 412
Hüsn ü aşk/40

I

Les Idées et les âges/118
Influence du chamanisme turco-mongol sur les ordres mystiques musulmans/105
An Introduction to Jung's psychology/491
L'Invitation au voyage/479
Irak/541
ITRÎ/423

İ

İBN BATUTA/152
İbn Batuta seyahatnamesinden seçmeler/152
İBN HALDUN/531
İBNÜLEMİN MAHMUD KEMAL/288
İBRAHİM (Hz.)/166, 257
İBRAHİM HAKKI/540
İBRAHİM HAKKI KONYALI/134, 135
İBRAHİM PAŞA/241
İbrahim Paşa çarşısı/241
İffet/461, 471, 473
İffet/471, 472
İhtiyar çınar/398
İki destan ve iki insan tipi/118, 216.
İlâhi (Z. Gökalp)/529
İlâhi (Y. Emre)/255, 499
İlk türklük ve ilk indo-germenlik/131
İNAN, Abdülkadir/105, 140, 557
İncil/158, 161, 545
İngiltere/110, 330, 341,
İpek kozası/517, 519
İran/49, 110, 217, 230, 262, 299, 541, 544
İrfan Galib (Kuyruklu yıldız altında bir izdivâç)/467, 469
İSA (Hz.)/100, 158, 181, 257, 538
İSKENDER/197
İskender (Eşber)/347
İslahiye/133
İslâm Ansiklopedisi/98, 105, 133, 177, 187, 340, 557
İslâmiyetten önce Türk kültür tarihi/132
İSMAİL (Hz.)/166, 257
İstanbul/59, 75, 83, 97, 132, 133, 192, 196, 230, 231, 236-238, 246, 256, 275, 276, 287, 288, 290, 294, 296, 298, 357, 365, 369, 370, 374, 377, 453, 484, 494, 513, 537-539, 551, 547,
İstanbul (Albüm)/547
İstanbul kasidesi/237
İstanbul mecmuası/212, 258, 314, 331
İsviçre/551, 557
İstida/513
İtalya/97
İtil/74
İZ, Fahir/178
İZBUDAK, Veled/99, 102
İzmir/389, 442, 443
İzmit/547
İznik/547

J

JASPRES, Karl/154, 159
Jean Deny armağanı/94

La Joie de Yunus Emre/163
JULIAN, Camille/537, 538
JUNG, C. G./114, 490, 491, 493-495, 497, 504-510, 513, 516, 520-522, 524, 525, 527, 529, 558

K

Kâbe/166, 187, 200, 213, 545
Kaderin cilvesi/473
Kadıköy/547
Kafkasya/357, 358, 361, 362, 365, 369, 372
Kangaluk Bey (Oğuz Kağan Destanı)/74
KANIK, Orhan Veli/170
Kan Turalı (Dede Korkut Kitabı)/14, 42-43, 48, 50, 51, 59, 63, 83, 85, 91
KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN/75, 194, 291
KAPLAN, Mehmet/93, 117, 118, 133, 138, 163, 182, 220, 236, 258, 264, 287, 291, 300, 314, 331, 340, 352, 409, 441, 447, 478, 503, 516, 517, 523, 531, 543, 550, 555
Kapudan Mustafa Paşa yalısı/241, 242
Kar musikisi/423
Karabibik/384, 385, 386, 390
Karabibik/385-391
Karacadağ/496, 497
Karacadağ/512
Karaca Hisar (Şehir)/217
Karaçuk çoban (Dede Korkut Kitabı)/57, 87, 93
Karadeniz/297, 358, 362
Kara Durmuş (Karabibik)/385
Kara Göne (Dede Korkut Kitabı)/16, 17, 68
Kara Göne oğlu Kara Budak (Dede Korkut Kitabı)/88
Karagöz/262
Karakurum/529, 530
Karaman/294
Karaman'daki Yunus Emre, iddiaları-vesikaları/135
KARAMAN OĞLU İBRAHİM BEY/134
KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri/385, 464, 538, 540
Kara Tekür (Dede Korkut Kitabı)/59
Karluk Bey (Oğuz Kağan Destanı)/80
Kasım Bey (Şıpsevdi)/467
Kasr-ı cinan/239
Kaş/385
Kaşgar/141, 552
Kâşgârli Yusuf Ağa (Karabibik)/385
Kazan dağları/133
KÂZIM PAŞA/255
KERMAN, Zeynep/369
Kısırca Yenge (Dede Korkut Kitabı)/44, 60
Kıyan Selçük (Dede Korkut Kitabı)/88
Kıbrıs/313
Kırık hayatlar/456
Kırk yıl/442-444, 456
Kızıl elma/493, 497, 499, 511, 512, 513, 516, 523, 524, 543, 544, 550, 552, 554, 555, 557, 558
Keloğlan/525
Keloğlan/526
Kenan Bey (Tebessüm-i elem)/468, 472
Kendi gök kubbemiz/526, 538, 548
Kendine doğru/493
Kerem ile Aslı/41, 500
Keşiş ne gördün/526
Koca Osman (Karabibik)/385
Kokotlar mektebi/462, 463
Kolonizatör Türk dervişleri/134
Kolsuz hanım/527
Konçuy (Hakan)/364
KOPPERS, W./131
Konur Koca Saru çoban (Dede Korkut Kitabı)/52
Konya/97, 99, 101, 103, 108, 110, 137
Koz deresi/136
KÖKSAL, Aydın/462
KÖPRÜLÜ, Fuad/21, 55, 65, 100, 101, 105, 132, 133, 137, 141, 173, 177, 187, 262, 494

KÖROĞLU/19, 80
Kuğular/525
Kur'an/112, 123, 366, 520, 545
Kutadgu Bilig/141
KUTULMUŞOĞLU SÜLEYMAN/547
Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç/462, 467, 468, 469
Kuzey Moğolistan/132
Küçük Mecmua/517, 543
Küçük şehzade/524
Külbe-i iştiyak/334, 335, 337, 347, 410
KÜLTİGİN/139
Kültür değişmeleri/131
Kürsi-i istiğrak/334, 335, 338, 345, 393, 410
Kütahya/135

L

Lady Dick (Finten)/349, 363
LA FONTAINE/316
LAMARTINE, Alphonse de/331, 334, 411, 446, 447
LAPRRADE, Victor de/398
Lârende/134
Lâtif (İffet)/471
Lebibe (Şıpsevdi)/467
LE BON, Gustave/435
LEIBNIZ, G. Wilhelm/299
LESKOFÇALI GALİB/255
LEVEND, Âgâh Sırrı/135, 314, 460
LEWIS, Bernard/182, 535, 536
Leyâl-i zâhire/400
Leylâ (Leylâ vü Mecnun)/201, 515
Leylâ vü Mecnun/24, 41
Lika-yı hazan/403
Linardi (Karabibik)/339
Lokman/158
Londra/378, 515
Lord Dick (Finten)/350, 363
LOUIS XIV/373
Lozan/511, 513, 523, 551, 552, 557
Lugat-i Hüsamî/114
La Lune blanche/401

M

Mahsul-i matem/413
Mai ve siyah/332, 409, 423, 437, 439, 440-442, 444-448, 450, 451, 453, 455, 456, 458
Mail (Tesadüf)/469
Maisons-Laffitte/313
Makaleler ve incelemeler/105, 140, 557
Makber/300-303, 313, 342, 344, 345, 349, 353, 354, 356, 394, 428, 438
Makdem-i yâr/401
Makferlan (Şıpsevdi)/467
Malatya/135, 522
Malazgirt/535-538, 540-542, 544-549
MALLARMÉ, Stéphane/401
Malta/543
Manisa/295
MANSARD, François/318
MANSUR/162, 165, 166, 168, 305
Marş/263
Maşuk Bey (Şık)/464, 465
Mathiran dağı/334, 335, 348
Matmazel Noralya'nın koltuğu/471
Mâveraünnehir/541
Mecalis-i Sab'a/102, 104, 105
Mecmua-i fünun/258, 321
Mecnun (Leylâ vü Mecnun)/169, 207, 246, 515
Mediha (Kuyruklu yıldız altında bir izdivaç)/469
Medine/92
Mefkûre/508
Meftun Bey (Şıpsevdi)/467
MEHDİ Bk. Ziya GÖKALP
MEHMED V/517
MEHMED HALİD/541, 542
MEHMED HALİL/547
MEHMED RAUF/393, 409, 411, 442, 456, 457, 464,
MEHMED SADIK/275, 276, 277, 280-286
Mekke/84, 92,
Mekteb mecmuası/396-401, 404, 413-417, 419, 420

Mektublar (A. Hamid)/332, 335, 337, 340-342, 348
MELIKOFF, İrène/141
Mensur şiirler/441, 443
Merdiven/477, 478
Mesnevî (Mevlânâ)/98, 99, 102, 103, 109-111, 113, 114, 116, 188
Mesnevî Şerhi/98
Meşcere-i saadet/400
Meşhur adamlar/276
Métamorphoses de l'âme et ses symboles/504, 506, 510, 513, 516
Metres/461, 466
Mev'id-i telâki/398
Mevlânâ bibliyografyası/97
Mevlânâ Celâleddin/98, 99, 104
MEVLÂNÂ CELALEDDİN-İ RUMİ/97-112, 114-116, 137, 170, 171, 177, 178, 188, 200, 216, 226, 234, 300, 481, 505, 525
Mevlânâ Celâleddin-i Rumi'nin İkbal üzerindeki tesiri/110
Mevlânâ Divanı/100, 103, 105, 106, 107, 109, 110
MEYENOVITCH, Eva de Vitrov/98
Meyhanede hanımlar/461, 468
Mezarından kalkan şehit/462, 469, 470
Mezopotamya/191
MICHAUD, Joseph - François/293
MICHELET, Jules/536
Mısır/191, 370, 513, 555,
MILTON, John/367
Milletimizin tarihi nereden başlar?/543
Millî bayramlarımız/542
Millî tarihimizin ismi/541
Milliyet meselesi/542
Milliyetperverliğin mânâsı/541, 542
Mir'at mecmuası/291
Moda/369, 373
Moğolistan/541
MOLIÈRE/316
MOLLA GÜRANİ/295
MONTESQIEU/267, 271, 291,
Montmorency/319
La mort d'un chêne/398
MUALLİM NACİ/394, 395, 413, 426, 430, 442,
Muhabbet/413
Muhabbet tılsımı/468, 471, 473
MUHAMMED (Hazreti)/91, 114, 168, 179-181, 271, 272
Muhaverat-ı hikemiye/301
Muhsin (Gulyabani)/469
MUHYİ'D-DİN-İ ARABİ/100
Mukayese-i ilm ü cehl/321
MULLAHY, Paul/490
MUNDY, C.S./178
MURAD II/294
MURRAY, Henry A./495, 497, 504, 506, 515, 516, 521, 529
MUSA (Hz.)/92, 161, 166, 181, 257
MUSA PAŞA/134
Musavver Muhit mecmuası/477
Musikalische Gestalfungsprinzen der ayin/98
MUSSET, Alfred de/447
MUSTAFA (Hz.)/165
MUSTAFA (SULTAN)/294
MUSTAFA RAŞİD/334
Mutallaka/462
Muzaffer (Mezarından kalkan şehit)/470
MÜFTÜOĞLU, Ahmet Hikmet/494
Mümtaz (Huzur)/441
Münacaat/255-262, 265, 268, 272, 287, 308
MÜNİF PAŞA/301, 321, 457, 442,
MÜMTEHA HANIM/357, 361-363, 365, 366
Müntehabat-ı Eş'ar/256, 268, 271, 272
Mürebbiye/461, 465, 466, 468
Mürg-i siyah/396, 414
MÜŞİR ŞAKİR PAŞA/428
Müştak (Metres)/466

N

NABİ/214-216, 218-234, 236
Nabi Divanı/217, 218, 220, 22[illegible]

NABİZADE NAZIM/384-387, 389-392, 442
Nağme/410, 411
NAİLİ/300
Namaz/506
NAMIK KEMAL/215, 216, 254-256, 263, 264, 274, 276, 287-288, 290-299, 301, 304, 308, 311, 321, 323, 331, 332, 338, 340, 355, 372, 373, 381, 390, 392, 395, 425, 436, 442, 464
Namık Kemal/5, 287
Namık Kemal'in bilinmeyen bir eseri/255
NAPOLEON BONAPARTE/263, 284
Napoli/102
Nasıra (Dirilen iskelet)/470
Naşit Nafi (Cadı)/470
Necib (Eylül)/409
NECİB ASIM/540, 542
NEDİM/232, 235-250, 321, 356, 440,
Nedim Divanı/235, 237, 246, 321
Nedim'in şiirlerinde mimari, eşya ve kıyafet/220
NEF'İ/65, 263, 265, 266, 268-270
Nefise Hanım (Tesadüf)/469
Nefsü'l-emr/504
Nehir üstünde/483
Ne isterim?/482
NERGİSİ/440
NESİMİ/226
Nezihi (Sevda peşinde)/472
Nesrin (Nesteren)/364
Nesteren/364
NIETZSCHE, Frédéric/534
Nısfü'l-leyl/416
Nil/370, 383
Nimetşinas/462, 472
NİYAZİ-İ MISRİ/366
NİZAM-ÜL-MÜLK/545
NUH (Hz.)/53, 69, 166, 181
Nur tanesi veya düzme Keloğlan/526
Nuşirevan/242
Nüzhet Ulvi (Halkla sıgandık)/470
n:)/74

O

O/482
O belde/476-489, 513,
Oedipe, du mythe au complexe/490
Oeuvre complète de Charles Baudelaire/479
Ogygès/513
Oğuz Kağan/11-14, 17, 18, 20, 22, 23, 25, 27, 38, 62, 65, 66, 71,-77, 79-82, 86, 89, 93, 128, 138-141, 144, 152, 187, 495, 499, 516, 531, 549
Oğuz Kağan Destanı/11-13, 17, 18, 20, 22,-25, 34, 36, 38, 62-65, 71-73, 77, 80, 82, 86, 89, 93, 117, 137-141, 236
Oğuz Kağan Destanı üzerine mülâhazalar/65
Oğuznâme/78, 90
Oğuzlar (Türkmenler)/134
Oğuzlara ait destanî mahiyette eserler/133
OMBREDANE, André/495
ONAN, Necmettin Halil/255
Ondokuzuncu asır/321
XIX. asır Türk edebiyatı tarihi/354, 365, 381,
XVII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda aşiretlerin iskân teşebbüsü/133
ORHAN GAZİ/141
ORHONLU, Cengiz/133
Orhun/557
Orhun abideleri/76, 139, 90.
Orhun Yazıtları/132, 139, 141
Orta-Asya/132, 535
Orta-Doğu/189
OSMAN GAZİ/141, 217, 218, 291
Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lugat/465
Osmanlı imparatorluğunda bir iskân ve kolonizasyon metodu olarak vakıflar ve temlikler/134
Osmanlı müelliferi/276
Osmanlı tarihi/291-294, 298, 299

Ö

ÖGEL, Bahaeddin/132, 140
Ölü/354,
ÖMER (Hz.)/166
ÖMER SEYFEDDİN/532
Ömr-i muhayyel/394, 478, 482
ÖNDER, Mehmet/97, 110

P

Pakistan/110
Paris/263, 264, 315, 316, 317, 319, 320, 328, 331, 369, 377, 378, 393, 394, 396, 466, 467, 515, 537, 538, 550, 551
PARMAKSIZOĞLU, İsmet/152
Parnasse (Metres)/466
PASCAL, Blaise/227, 308
Pay Piçe (Dede Korkut Kitabı)/43
Pay Püre Han (Dede Korkut Kitabı)/42, 66, 86
Pay Püre oğlu (Dede Korkut Kitabı)/59
Pekmezci anne/526
Peltan Bey (Yılan Bey ile Peltan Bey)/527
Peyam-i edebi/539
Peyam-ı sabah/393, 429, 430, 435
PEYAMİ SAFA/464, 471,
Peyman gazetesi/531
Piyale/478
Piyale mukaddimesi/170
Polvan Veli/506, 524
Polverista/519, 521, 558
Potich (Şık)/464, 465
PRENS SABAHADDİN/301
Problèmes de l'âme moderne/495
PROMETE/215, 216, 516
Propos de la littérature/446
Provadi/275

R

RABBANİ/259
Rabia (Şıpsevdi)/467
Raci (Mai ve siyah)/442
RACİNE, Jean/538
RAFAEL/446
Ragıbe (Tebessüm-i elem)/468
Rahşiyye/65
Râkım Efendi (Felatun Bey ile Rakım Efendi)/464
RAMİ MEHMED PAŞA/230
RAN, Nazım Hikmet/424
RECAİZADE MAHMUD EKREM/328, 331-335, 337, 338, 340-342, 348, 392, 394, 395, 396, 410, 413, 414, 416, 419, 425, 428, 441, 442
Refik Cemil (Handan)/457
REINHART, von Kurt/98
REMBRANDT/200
RESUL Bk. MUHAMMED (Hazreti)
REŞİD PAŞA/253, 263, 268, 271, 272, 301
Reyhan (Metres)/466
Rih-i âsif/415
Rindlerin ölümü/526
Risaletü'n-nushiyye/21, 24, 26, 38, 40, 121, 147, 155,
The rise of the Ottoman Empire/133, 216
RITTER, Helmut/98
Riyah-ı leyal/405, 417
RHÉA/513
Robinson/318
Roma/108, 540
Roma'nın itilâ ve izmihlâline dair fikirler/291
ROUSSEAU, Jean jacques/319, 320, 321, 322, 324, 351, 378
Ruh-ı Cumhur/435
Ruhü'l-kavanin/267, 271
Ruhü'l-mesnevî/98, 111
Rumeli/136, 537, 539, 548
Rumeli'de yörükler, Tatarlar ve evlâd-ı fatihan/134
Rumi's influence on sufism to day/98
Rusya/541
Ruşen Kalfa (Gulyabani)/469
Rübab-ı şikeste/457, 483

S

Sabire (Hayattan sahifeler)/473
Sâdâbâd/239, 240, 248, 556

SÂDİ/556
Sadreddin Molla (Kızılelma)/499, 511, 512, 514, 551, 554, 555, 557
SADRİ/259
SADULLAH PAŞA/321, 334
Safahat/457
Saffet Hanım (Metres)/466
Sahra/314, 315, 319, 322, 324, 327, 330, 331, 348, 349, 351
Saibe (Tesadüf)/469
SAINT-PAUL/536
SAINT-SIMON/538
Sair-fi'l-menam/397
SAİT EMRE/146
Saklap (Oğuz Kağan Destanı)/75
Salur Kazan (Dede Korkut Kitabı)14-18, 30, 47, 51, 52, 57-61, 64, 66, 67, 68, 80-83, 85-89, 91, 92, 149
SAMAINE, Albert/412
SAMİ PAŞAZADE SEZAİ/331, 340, 348, 369-373, 375, 376, 378-382, 392, 425, 442
SARI ABDULLAH EFENDİ/111
Sarı İsmail (Karabibik)/385
Sarıkamış/470
Sarıköy/118, 137
Sarıyer/275
Saruhan/135
SCHELLING/305
SCHIMMEL, Annemarie/110
Segrek (Dede Korkut Kitabı)/15, 52, 61, 67, 91,
Seine/316, 318
Seine-et-Oise/315
Selânik/499, 532
Selcen Hatun (Dede Korkut Kitabı)/42-44, 48, 50, 59, 67, 90
Semaver-Kumpanya/441
SEMİHA HANIM/519, 521
Sensiz/483
SERENGİL, Aziz Behiç/384
Serpüzeşt/369-373, 379, 381-383, 392
Servet-i fünun mecmuası/398, 399, 401-405, 408, 411, 412, 416, 418, 420, 421, 423, 427, 429, 432, 433, 435, 477
Ses/407
Sevda peşinde/468, 472,
SEVENGİL, Ahmet Refik/540
SEVÜK, İsmail Habib/477
Seza Hanım (Sevda peşinde)/468
SHAKESPEARE, William/116, 349
Shams-i Tabrizi and new interpretation of the Rumi's song on the reed/98
SİBER, Şinasi/182, 535
Sina/515, 556
SİNOR, D./65
Sis/394, 513
Sivrihisar/118, 119, 137
Siyasî ve edebî portreler/539
Sofı Sandal Melik (Dede Korkut Kitabı)/51
Son arzu/403
Son asır Türk şairleri/288
SPİNOZA/258, 305
Storia della letteratura Turca/102
Suad (Eylül)/409
SULTAN SALAHADDİN/293
SULTAN VELED/99, 177
Suriye/13, 293, 541
Süha (Süha ile Pervin)/481
SÜLEYMAN (Hz.)/150, 166, 181, 257
Süleymaniye camii/409
Süleymaniye'de bayram sabahı/548
SÜLEYMAN NAZİF/302, 403, 431
SÜLEYMAN PAŞA/535
SÜLEYMAN SADİ Bk. BEYATLI, Yahya Kemal
SÜMER. Faruk/133, 134, 217
Sürûd-ı schhâr/420
Symbols of transformation/520, 522-524, 527, 558

Ş

ŞAH İSMAİL/284
Şah İsmail/500
Şam/15, 24, 538
Şaman maddesi/105, 557

Şefiknâme/287
Şehbal mecmuası/302
Şehzade camii/241
ŞELLİNG Bk. SCHELLING
Şem'i (Mürebbiye)/465, 471
ŞEMS-İ TEBRİZİ/104, 525
ŞERİF EL HASAN/110
ŞERİF HULUSİ/477, 484
Şevki Bey (Mezarından kalkan şehit)/ 470
Şeydayâne bir haya!/399
ŞEYH HACI İSMAİL/134
ŞEYH GALİB/40, 103, 300, 356
Şeyhî Divanını tedkik/314
Şeyhler köyü/135
ŞEYH TOGRUL/135
Şık/459, 461, 464.
Şıpsevdi/461, 467
Şiir hakkında bazı mülahazalar/170
Şiirim için/408
Şiir tahlilleri/264, 300, 405, 409, 421, 516, 531, 555,
ŞİNASİ/253-274, 287, 290, 308, 392, 425, 457
Şirin (Ferhad ile Şirin)/515
Şöhret Bey (Şık)/464, 466, 469
Şökli Melik (Dede Korkut Kitabı)/ 30, 47, 48, 52, 57
ŞUCCA ABDAL/135

T

Tabiat karşısında Abdülhak Hamid I-II/355
TAINE, Hippolyte/432
Taksa-yı üslûb/406
Taksim/444
Talât Hanım (Nimetşinas)/472
Tamat/395, 396, 412, 413
Tangut/13
TANPINAR, Ahmet Hâmdi/116, 354, 456, 365, 381, 395, 441, 464, 490, 536, 547
Tanpınar'ın şiir dünyası/5
TANRIÖVER, Hamdullah Suphi/494, 529
TANSEL, Fevziye Abdullah/288, 493-495, 517, 519, 544, 549, 550, 558
Tanzimat Fermanı/266, 267
Tanzimattanberi edebiyat antolojisi/ 477
Tanzir-i Telemak/5, 275-277, 285
TAPDUK EMRE/164, 173
Taravet (Sergüzeşt)/369, 375
TARHAN, Abdülhak Hâmid/253, 254, 258, 261, 263, 288, 300-311, 313-316, 319-342, 344-358, 360-368, 392, 394-396, 410, 412-414, 416, 419, 425, 428, 438, 442
Tarih boyunca ilim ve din/324
Tarih-i kadim/394
TARLAN, Ali Nihad/178, 256, 259, 275, 314
Tasvir-i cânân/396
Tasvir-i efkâr/253, 255, 263, 276, 287, 288, 290, 291, 311, 323
TATAVLALI MAHREMİ/254, 261
Tebessüm-i elem/468, 472
Tecelli yahut teselli/334, 345
TEKİNDAĞ, Şehabeddin/135, 137
Télémaque/324, 277
Telemak tercümesi/275, 287
Temâşâ-yı hazan/404, 420, 421, 478, 479
Temâşâ-yı leyal/402, 404, 408, 420, 478, 479
Tembel Ahmed/525
Tembel Ahmed/525
Temre köyü/385, 389, 391
Tepebaşı/409, 447
Terâne-i mehtab/401, 406, 416
Terbiye-i nisvan/311, 323
Terci-i bend/300, 308, 309
Terci-i hayal/413
Ters-Uzamış (Dede Korkut Kitabı)/16
Tesadüf/466, 469
Tesliye (Sergüzeşt)/377
Teşne-i teb/397
TEVFİK EFENDİ/503
TEVKİF FİKRET/215, 253, 254, 273, 301, 356, 393-395, 398, 404, 405,

411, 424, 428, 442, 457, 477, 478, 480-482, 503, 513, 516
Tevfik Fikret/5, 409, 413, 478, 352, 503
Tevrat/161
Tezakir/134
Tezer/321, 364
Tezer/364
Thèbes/513
TOGAN, Zeki Velidi/131
Tomris Hanım (Kızılelma)/512, 552
Toraman/461, 472
TOYNBEE, Arnold J./132
Tömürdü Koğul (Oğuz Kağan Destanı)/75
Trabzon/14, 42, 59, 63, 85
Tsigane dans la lune/401
TUFAN DEDE/136
Tuna/430
Tunus/313
Tûr/161
Tûr dağı/166
Turan/494, 495, 499
TURAN, Osman/101
Turfan/557
TURGAL, Hasan Fehmi/177
Turgut (Kızılelma)/511, 512, 523, 550-553, 558
TURHAN, Mümtaz/131
Turkish nationalism and western civilization/492
Tutuşmuş gönüller/468
Türk cihan hâkimiyeti mefkûresinin tarihi/101
Türk destanında alp tipi/133, 216
Türk dili ve edebiyatı dergisi/65, 169, 234, 274, 275, 286, 299, 313, 330, 352, 368, 407, 424, 436, 441, 458, 489
Türk edebiyatı tarihi/55, 132, 141, 262, 263
Türk edebiyatında alp tipi/117
Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar/100, 101, 105, 137, 173
TÜRK, Ferhan/462
Türk folklor araştırmaları dergisi/528
Türk Han (Ergenekon efsanesi)/528
Türkistan/135, 186, 217, 541
Türk İstanbul/547
Türkiyat Enstitüsü/178, 179, 462
Türkiyat Mecmuası/54, 130, 516, 534, 549
Türkiye/97-100, 108, 110, 133, 152, 190, 192, 246, 272, 276, 282, 301, 369, 413, 459, 463, 465, 466, 467, 468, 472, 516, 517, 535, 537, 538, 541, 544, 547
Türkiye Büyük Millet Meclisi/517
Türkiye'de tarihçilik ve milli uyanış/182, 535
Türkiyemiz dergisi/142
Türk kültürü dergisi/133
Türkler ve Moğollar/542
Türklerde çiçek sevgisi ve sanatı/142
Türk mitolojisi/140
Türk Ocağı/494, 542, 543
Türk sanatı/140, 142
Türk sanatında alp şahsiyetinin görünüşü/133
Türk yurdu mecmuası/135, 182, 494, 535, 539, 550,
TÜRKÂN/521, 522
Türkçülüğün esasları/491, 493-495, 502, 505, 509, 511, 534, 544
TÜTENGİL, Cavit Orhan/492
TÜZÜN, Burhanettin/477
Types psychologiques/497

U

Ukab (Tanzir-i Telemak)/277-280, 282
Uluğ Ordu Bey (Oğuz Kağan Destanı)/74
Uluğ Türük (Oğuz Kağan Destanı)/20, 22, 74, 139
Ulus gazetesi/255
Umumî Türk tarihine giriş/131
Uruz (Dede Korkut Kitabı)/14, 16, 47, 48, 58, 67, 68, 85, 88, 92
UŞAKLIGİL, Halid Ziya/372, 382, 383, 386, 393, 402, 409, 411, 423, 430, 441-444, 446, 447, 449, 451-453, 455-457, 464, 539

Uşun Koca oğlı (Dede Korkut Kitabı)/16, 59
Utanmaz adam/461, 473
Uzak-Doğu/202

Ü

Über Die Bedeutung Frühgeschtlicher Tierdarstellungen/140
ÜLKEN, Hilmi Ziya/100, 538, 542
Ülker (Ülker ile Aydın)/523, 524
Ülker ile Aydın/523, 524
Ümid ü intizar/399
Üsküdar/241, 303, 311, 445, 547
ÜVEYS/166

V

Vakıflar dergisi/134
Válidem/353 - 358, 360, 362, 364-366, 368
Válidemin sesi/419
Varna/136
Vatan/513
Váveylâ/393
Velâyetnâme/118, 119
Veli (Hakka sığındık)/470, 473
VERLAINE, Paul/401, 411, 412, 488
Versailles sarayı/318
VEYSİ/440
Vikontes Rose (Finten)/363
Ville d'avry/315, 316
Viyana/302
VOLTAIRE/294, 301, 378

W

WAGNER, Richard/411, 412
WALDTEUFEL, Emile/409, 450
WITTEK, Paul/133, 216

Y

Yaban/385
Yahya Kemal/356, 536, 537, 547,
Yahya Kemal'in hâtıraları/538
Yakazat-ı leyliye/399, 420, 422, 423, 478, 479
YAKUB (Hz.)/166
Yalanç oğlı Yartaçuk (Dede Korkut Kitabı)/50, 89, 92,
YALÇIN, Hüseyin Cahid/409
YALMAN, Ali Rıza/134
Yani (Karabibik)/385
Yatıyor/395
YAVUZ SULTAN SELİM/134
Yayhan Keşiş oğlı (Dede Korkut Kitabı)/52
YAZICI, Tahsin/100, 105, 106
Yeni Attilâ/530
Yeni cami/256
Yeni hayat/531, 534
Yeni hayat ve yeni kıymetler/533
Yeni lisan/532
Yeni Turan/494
Yılan Bey (Yılan Bey ile Peltan Bey)/527
Yılan Bey ile Peltan Bey/504, 527
Yıldız/140
Yıldız sarayı/428
YINANÇ, Mükrimin Halil/541, 546
Yollar/477, 513
Yosturoğlu (Karabibik)/385, 391
YÖNTEM, Ali Canip/532
YUNUS (Hz.)/529
YUNUS EMRE/21, 24-40, 73, 97, 101, 102, 111, 117-128, 131, 133-137, 142-162, 216, 226, 228, 234, 236, 238, 255, 300, 505, 525, 526
Yunus Emre Divanı/21, 27-29, 31, 33-39, 101, 118, 120, 137, 142-153, 155, 170, 228, 526
Yunus Emre ve hayatı/119
Yunus Emre ve nebatlar/93, 216, 235
Yunus Emre ve tasavvuf/135, 137, 146
YURDAKUL, Mehmed Emin/424, 457
YUSUF (Hz.)/166, 168, 181, 515
YUSUF KÂMİL PAŞA/275, 287, 288
Yuşa/276
Yuvaya dönüş/540

Z

Zamane-i âb/333, 335
ZARRINKOOB, A. H./98
Zavallı hasta/414
Zebur/161
Zehra Hanım (Sergüzeşt)/379, 380
ZEKERİYYA (Hz.)/166, 257
Zeki Velidi Togan armağanı/20
ZEMAHŞERİ/556
Zemzeme/410, 411
Zeyneb/347, 364, 365
Zeyneb/364
Ziya Gökalp hakkında bir bibliyografya denemesi/492
Ziya Gökalp Külliyatı I-Şiirler ve halk masalları/493-496, 498, 499, 501, 503-507, 509-511, 513, 515, 517, 519, 523-528, 530, 531, 544, 549, 550, 554, 557
Ziya Gökalp Külliyatı II-Malta ve Limni mektupları/521, 522, 532, 558
Ziya Gökalp ve Çınaraltı/490, 501
Ziya Gökalp ve saadet perisi/356, 517, 523, 550
Ziya Gökalp ve yeniden doğma temi/543
Ziya, Gökalp'ın ilk yazı hayatı/499, 500, 502, 503, 508
Ziya Gökalp ve Yahya Kemal'e göre Malazgirt savaşının mâna ve ehemmiyeti/182
ZİYA PAŞA/263, 300, 308, 309, 392
ZOLA, Emile/384
Zulmet/477
Züleyha (Yusuf ile Züleyha)/515



Bir Türk felsefesi yoktur, fakat bir Türk edebiyatı vardır ve bu edebiyat, duygular, hayaller ve semboller vasıtasıyle Türk milletinin hayat karşısında aldığı tavrı, yani Türk'ün insan, kâinat, toplum, din hakkındaki görüşlerini canlı bir şekilde ifade eder.

Felsefe, doğuda ve batıda efsanelerin, dinlerin ve edebi eserlerin yorumundan doğmuştur. Eğer, bir Türk felsefesi yaratılacaksa, bunun kaynağı, hiç şüphesiz Türk edebiyatı olacaktır.

Türkler, edebi eserler vücuda getirmişler ve severek okumuşlardır ama onların derin mânaları üzerinde düşünmemişlerdir. Türkiye'de en basit şekli ile edebiyat tenkidi, Tanzimat'tan sonra başlar. Bunların büyük bir kısmı sövme, övme veya basit dil ve tarih yanlışlıklarının tesbitinden ibarettir.

Edebî eserlerin ilmi olarak incelenmesi Ord. Prof. Dr. Fuad Köprülü ile başlar. Köprülü, Türk edebiyatı ile Türk tarihi arasında bağlantılar kurar, Nurullah Ataç, derine inmeyen izlenimci bir tenkitçidir. Kendisi de bir sanatkâr olan Ahmet Hamdi Tanpınar (1901 - 1962) Türk edebiyatına yaratıcı bir gözle bakar. Onun başkalarına üstün olan tarafı, tarih ile beraber sosyoloji, psikoloji ve felsefe kültürüne de sahip oluşudur. O, Türk edebiyatını zengin bir kültüre dayanan bir bakışla yorumlar. Bunu ona ait XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi ile Dr. Zeynep Kerman'ın toplayarak bir araya getirdiği Edebiyat Üzerine Makaleler'de açık olarak görürüz.

Bu makaleler Türk edebiyatı üzerinde yeni yorumlar yapmak isteyenlerin mutlaka okumaları gereken kaynaklardır. Bilhassa üniversite öğrencileri ile serbest düşünceli aydınlar, onlarda ciddi olarak tartışabilecekleri pek çok yeni görüşler bulacaklardır.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan