

Ahmet Hamdi Tanpınar

XIX. Asır  
Türk Edebiyatı Tarihi

YKY

AHMET HAMDİ TANPINAR

**XIX. Asır  
Türk Edebiyatı Tarihi**

YAYIMA HAZIRLAYAN:  
ABDULLAH UÇMAN

**YKY**  
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları – 2411  
Edebiyat – 747

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi / Ahmet Hamdi Tanpınar  
Yayıma hazırlayan: Abdullah Uçman

Kitap editörü: Tamer Erdoğan  
Düzeltili: Mahmure İleri

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset  
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar/İstanbul

1. baskı: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1949
2. baskı: (yeniden ele alınmış ve genişletilmiş): İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1956
- 3.-10. baskı: Çağlayan Kitabevi, 1967-2003
- YKY'de 1. baskı: İstanbul, Kasım 2006
2. baskı: İstanbul, Ekim 2007
- ISBN 978-975-08-1159-3

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2006  
Sertifika No: 1206-34-003513  
Bütün yayın hakları saklıdır.  
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında  
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.  
Yapı Kredi Kültür Merkezi  
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul  
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23  
<http://www.yapikrediyayinlari.com>  
e-posta: [ykykultur@ykykultur.com.tr](mailto:ykykultur@ykykultur.com.tr)  
İnternet satış adresi: <http://yky.estore.com.tr>  
<http://alisveris.yapikredi.com.tr>  
<http://www.yapikredi.com.tr>

## Giriş

Eski edebiyatımız dil bakımından aralarında hiçbir yakınlık bulunmayan, zaman itibarıyla aynı çağ içinde muayyen fasıllarla teşekkül etmiş iki edebiyatın, Arap ve Fars edebiyatlarının kuvvetli tesirleri altında müşterek medeniyetin son yaratıcı büyük halkası olarak teşekkül eder.

Bugünkü Arap edebiyatının başlangıç noktası olan Cahiliye kasideleri ve *Kur'an* ile İran edebiyatının asıl kendisini idrak ettiği ana kitap diyebileceğimiz *Şehnâme* arasında ancak dört asırlık bir zaman vardır. Yine *Kur'an* ile İslâmlaşmadan evvelki ilk büyük dil vesikamız olan *Orhon Kitâbeleri* arasında ancak bir asırlık bir zaman bulunduğu halde, Anadolu lehçesinin kendisini idraki demek olan *Yunus Divanı* XIV. asrın başlarında, Moğol istilâsından sonra teşekkül eden her üç lehçede dil zevkinin dönüş noktalarını veren, Ali Şîr Nevâî, Necâtî ve Fuzûlî divanları ise XV. ve XVI. asırlardadır. Kuruluşuna büyük kitleler ve yaratıcı hamleler hâlinde iştirak ettiğimiz bir medeniyetin içinde bu gecikmenin başlıca sebebi şüphesiz İslâmlaşma tarihimizin kendisidir. Filhakika İslâm dini, Türkleri, İranlılar gibi muayyen bir coğrafyada ve kesin neticeli bir muharebenin sonunda bulmaz. Türklerin İslâmlaşması Orta Asya'dan garba doğru, dört asırdan fazla süren parça parça bir akışla ve bütün Müslüman Orta Asya tarihini yapan büyük birleşmeler, çoğu istikrarsız siyasî teşekküllerle olur. Kültürünün çekirdeği olacak dini böyle ayrı ayrı zamanlarda ve daima başka coğrafyalar arasından geçerek alması, her yerleşme ve teşekkülün başta geçilen yol ve yerleşilen kıt'a olmak üzere ayrı şartlara bağlı oluşu, büyük ve siyasî kültür merkezleri kurulur kurulmaz, hemen arkadan gelen kitlelerle kavmî geleneklerin bu merkezlerin tesirine az çok aksülamel yapacak derecede beslenmesi, yerleşilen kıt'anın yerli halk ve komşu kültürle olan münasebetleri, din ve tarihatlar tarihimizde olduğu kadar dil ve edebiyat tarihimizde de tesirleri iyiden iyiye araştırılması gereken büyük tarihî realitelerden biridir.

Teferruatı üzerinde durmayacağımız bu mühim vâkia diğer tarihî ve içtimaî etkilerle beraber Tanzimat'a kadar devam edecek bir zevk ve dil tabakalaşmasını ve onun neticesi olan bir nevi ikiliği doğurmuştur. Filhakika edebiyat tarihimize dikkatli bir bakış onun daima bir dil meselesi mihverinde kaldığını görmekte gecikmez.

Bu ikiliğin belli başlı âmili, bugün divan şiiri adını verdiğimiz şiirin Türk dilinden çok ayrı hususiyetleri taşıyan, ayrı kanunlara bağlı olan Farsçadan hemen hemen olduğu gibi aldığımız bir veznin, aruzun etrafında gelişmiş olmasıdır. Filhakika Türkçe metrik vezinlere, meselâ Latinceye kıyas edilirse, Fransızcadan daha az müsait olan bir dildi. Aksanı olmayan yahut ancak konuşulan cümleye göre bazı aksan değerleri kazanabilen bu dilin uzun gelişmesinde bu vezne intibakı belki de Türk edebiyatının en mühim vâkiasıdır. İslâmlaşma devri şairlerinin hecenin dörtlüklerine benzeterek kullandıkları "Fâilâtün" gibi vezinler ve yine bugün kullandığımız (6+5)'in bir başka şekli olan (3+3+3+2)'nin muâdili *Şehnâme* vezni ile yapılan tecrübeler (*Kutadgu Bilig*), şiir dilimizin, etrafında döneceği ve teşekkül edeceği mihverin başlangıcıdır. Dilin bünyesine bu kadar yabancı bir âletin ona bu tarzda hâkim oluşu, yavaş yavaş millî zevki benimsemesi veya kendi etrafında zamanla kökleşecek ve tesir dairesini zamanla genişletecek bir zümre zevki ve dili yaratması, şiir tarihinin çok dikkate değer bir vâkiasıdır.

Burada, dil gelişmesinde ilk merkezleşmeleri sağlayan dinî ve zühdf-tasavvufi bir edebiyattan yavaş yavaş saray şiirine ve lirik şiire geçişi ve bu suretle klasik tanınan İran şiir zevkinin edebiyatımıza hâkim oluşunu belli başlı bir merhale olarak işaret edelim.

Filhakika, XIV. asrın sonuna kadar Türk şiirinin ve hattâ dilinin havasını bize veren *Yunus Divanı*'yla ve XIV. asrın diğer dinî eserleriyle XV. asrın herhangi büyük bir şairini karşılaştırsak arada hemen hemen dilin zarurî çatısını teşkil eden unsurlardan başka bir münasebet olmadığını ve yeni bir zevk iklimine geçilmiş olduğunu görürüz. İşte bu kökten değişme aruz vezninin etrafında ve İran örneklerinin tesiriyle olur. Gerek tasavvufta ve gerek saray şiirinde Nesimî ve Şeyhî ile başlayan bu değişme dilin içinde, bugüne kadar sürecektir olan gizli bir mücadelenin kapısını açar. Türkçenin grammatikal ve bilhassa sentaks hususiyetlerinden istifade eden XV. asır şairlerimiz yavaş yavaş örneklerinde gördükleri bir yığın özelliği şiire getirmeye çalışırlar. Denebilir ki aruz, İran şiirindeki ses kuvvetine erişmesi için ihtiyacı olan kelimeleri ve ahenk kombinezonlarını kendiliğinden dilimize taşır. Tecvidin dinî terbiyenin içinde bulunması ve Arap telâffuzunu, hattâ harf mahreçlerine kadar, Türk ağzına aşılmasının, medrese tahsilinin tamamıyla Arapça yapılmasının, her türlü edebî örneklerin üstünde Arapçanın bütün Müslüman teşekküllere kendisini kabul ettirmiş bulunmasının bu iklim değiştirmede elbette büyük tesiri olmuştur. Fakat en büyük pay şüphesiz ki bu XV. asır şairlerimizin aruza İran şiirindeki güzellikleriyle ve mânâ âlemiyle, her iki yönden sahip olmaktadır çok tabîi isteklerindedir.

İran şiiri örneklerine bu behemehâl erişme arzusunun doğurduğu oldukça keyfi lügat, divan şiirimizin hemen hemen sonuna kadar büyük bir tarafıyla oyunda kalmasına, hiç olmazsa varlığının sıcaklığı geçmemiş bir dille konuşmasına sebep olur. Kafka hâtıralarında bir Yahudi için, Almanca anne ve baba kelimelerinin hiçbir zaman tam mânâsıyla bu kelimelerden beklenen sıcaklığı vermediğini söyler. İşte Türk şiiri büyük bir tarafıyla çok

defa bu iç uzaklığından konuşacaktır. Bu şiiri yapanların umumiyetle nesir ve nazım, üç dilde yazdıklarını unutmamalıdır. Heidegger'in "düşüncenin evi" dediği dilin bu tarzda çoğalması, tabiatıyla insanın dağılması neticesini doğuracaktı.

Eski şiirin asıl inkişaf devri İstanbul'da ve İstanbul lehçesi teşekkül edince başlar. O kadar az tanınan Necâî'nin ve bilhassa Bâkî'nin büyüklüğü dağınık şive ayrılığı üzerinden ve bu karışık dilin arasından şehirli Türkçesinin zevkini, parça parça olsa da bulmalarıdır. Filhakika ancak ondan sonra gelen Nef'î, Yahya Efendi gibi şairlerdedir ki biz Türkçeyle aruzun tam bir uyuşmaya vardığını ve Türkçenin aruz ahengini hakkıyla benimsediğini görürüz. Nef'î:

*Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkâdir gönül*

derken aruz yabancı vezin olmaktan çıkar. Yahya Efendi'nin:

*Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur*

mısraı ise Şinasi'nin bazı yeni mısra tecrübelerine, hattâ Yahya Kemal'in manzumelerine kadar arada geçen zamanı lüzumsuz kılacak derecede bizim Türkçemizdir. Fakat şairlerimizin biraz evvel bahsettiğimiz örneklerinin tesadüfüne bağlı o keyfî lügattan bir türlü kurtulamamaları, kelime zevkinden dil zevkine çıkamamaları, bu ve buna benzer mısraların, eserlerinde daima bir istisna gibi kalmasına sebep olacaktır.

Eski şiirin paradoksal tarafı, son derecede kelimeci olmasma ve baştan aşağı kelime zevkinin idare etmesine rağmen hakikî dil zevkine bir türlü varamamasıdır. Bu yarı yolda kalışın bir sebebi Türkçenin mazbut bir lügatinin yapılmayışı ise, öbür sebeplerinden biri de şüphesiz şiirimizin üzerinde vuzuhla konuşan eserlerin yokluğudur. Filhakika eski edebiyatımız üzerinde, kendi devrinde yazılmış ve onun meselelerini dikkatle ele alan hiçbir esere tesadüf edilmez. Halbuki İslâm kültüründe bunun örnekleri vardı. Arap şiiri bilhassa Abbâsî devrinden itibaren gerek Bağdat'ta ve gerek Endülüs'te çok muayyen ve ufuksuz hudutlar içinde kalsa bile daima sıkı bir tenkide maruzdu. Medrese kültürüyle yetişmiş şairlerimiz bu kitapları ve Fars dilindekileri okuyorlar, onlardaki belâgat meselelerini bizim dilimize olduğu gibi tatbik ediyorlardı. Fakat bu meseleleri dilimize maletmek akıllarından geçmiyordu. Türkçe onlar için Arapçanın ve Arap zihniyetinin hususiyetlerinden doğmuş bir belâgatin tatbik sahasıydı.

Hakikatte bu şiir, lügati inzibat altına alınmayan, kenarda kalmış bir iki tecrübeden başka sarf ve nahvi etrafında hiçbir ciddi gayret sarfedilmeyen, tedris müesseselerinden herhangi bir şuurlu yardım görmeyen, hattâ herkeşe ehemmiyeti kabul edilmiş bir nesir kitabı bulunmayan bir dilin şiiriydi. Denebilir ki şairlerimiz için asırlar boyunca tek yardımcı, daima çok yakından takip ettikleri ve yabancı örneklerine rağmen daima tesiri altında

kaldıkları şehirli Türkçesi olmuştur. Filhakika tarihin ortasında tek başına yürüyen bu şiirde bütün oyun tarafına rağmen Türkçenin halk ağzındaki gelişmesini adım adım takip mümkündür. Nâilî, Neşâtî, Nâbî, Nedim, Galib gibi şairlerimiz, içinde mahpus buldukları estetiğin sıkı ve hemen hemen hayatı reddeden kaidelerine rağmen yaşayan Türkçeye dikkatleri sayesinde umumî zevkin kabul ettiği havalı musra ve beyitler söylemişlerdir. Nâilî:

*Kadem kadem gece teşrîfi Nâilî o mehin  
Cihân cihân elem-i intizâra değmez mi*

derken, Neşâtî:

*Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile  
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile*

çığlığını atarken, biraz da halkın ağzından aldıklarını halka veriyorlardı.

Eski şiir Fars edebiyatından yalnız kelime zevkini ve hayal sistemini almaz; onun yarı tarihî ve çok İslâmlaşmış mitolojisini, imparatorluğun şartları ve tarihi ile biraz daha genişleyen coğrafyasını da alır. Uzaklaştıkça vuzuhunu kaybeden ve masallaşan bu coğrafya Çin'den başlar, Tuna'ya ve hattâ Fas'a, Habeşistan'a kadar gider. İstanbul ve İstanbul sayfiyelerinin dışında bize ait şeylerden âdetâ sakınan bu edebiyatta, Arabistan coğrafyası imparatorluğun bir parçası olmaktan ziyade kültür veya din ile ilgili olarak mevcuttur. Halk edebiyatı bize bazı Anadolu ve Rumeli şehirlerini ilâve ederek bu yarı efsanevî coğrafyayı ancak bizim olan şeylerle bir tarafından genişletir. Mitoloji ise doğrudan doğruya *Şehnâme*'den, büyük masallardan ve Arap kültüründen alınmıştır. Böylece belli bir vak'ayı anlatmak için yazılmış eserlerin dışında, bu şiirde bize ait herhangi bir şey aramak hemen hemen beyhudedir. Eski şiir İran ve Arap şiirinin dünyasına bağlıdır ve ancak şairin hususî hayatına girdiği zaman bu umumî kültür dünyasından ayrılır. Bununla beraber nesrin pek az rağbet gördüğü bu devirde bu şiir yabancı modalardan arasından olsa bile konuşmanın tek vasıtası idi. Şairlerimiz, şaka, hiddet, isyan, hiciv, ölüm kederi, şikâyet, hayatlarının bütün arzularını tek ifade şekli saydıkları aruza sokarlardı.

\*\*\*

Eski şiirin Tanzimat'tan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkit edilen tarafı, şüphesiz ki hayal dünyasıdır. Şiirimizde birdenbire bir bütün hâlinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembolü ve çok renkli hususî bir dil yarattığı muhakkaktır. Fakat daha dikkate değer tarafı, mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hattâ muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir.

–Bütünü ile bakınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelâde bir belâgat oyununda kalmadığını, asırlar boyunca süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, içtimâî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez.

Filhakika bütün bu dağınık unsurlar –hiç olmazsa açıktan açığa dinî ve tasavvufî olan eserlerin dışında– bize geniş ve büyük bir saray istiareşi gibi görünürler. Bu uygunluğu göstermek için saray kelimesi üzerinde duralım.

Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfî, az çok ilâhî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telâkki edildiği manevî âlemi, Allah'ı –Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpta da– nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem (çünkü ölümün ve âhiretin karşılığı olarak bir *saray, serây-ı adem* vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır. Bütün Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında ve hayal sistemlerinde görülen bu saltanatların bir kısmı her kültürde birbirinin aynıdır. Hayvanlar arasında en gösterişlisi olan aslan, çiçekler arasında gül böyledir. Buna mukabil Avrupa Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında bu saltanat ağaçlar arasında meşe ve gürgene giderken bizde edebiyatımızın daha sıkı şekilde şehre kapalı kalması yüzünden çınar en muhteşem ağaç addedilir. Hükümdara benzetilmese bile şeyhe, mürşide benzetilir.

Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığım aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütfeder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse, bu lütfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevri eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mâbeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlinindedir. Hulâsa saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hattâ kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir.



Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti. Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdi hayata aksi olan bir kuldür.

Sert, ölümü ikbalin tabii şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen\*, stoik\*\*, hattâ hafif şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmaya başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde\*\*\* kıvamını kaybeden tabii bir neticesidir.

Bizde ve İran şiirinde büründüğü şekil ve modalar ne olursa olsun, esas itibarıyla bu aşk tarzının hicri dördüncü yüzyılda başlayan ve Endülüs yoluyla İspanyol ve Avrupa edebiyatlarına geçen *amour courtois*'ya\*\*\*\* çok benzediğini fakat tamamıyla aynı olmadığını, bu ikincisinin daha ziyade İbni Davud'un *Kitâbü'z-zühre*'sinde âdab ve teşrifatını anlattığı Platonisyen bir sistem olduğunu burada söyleyelim. Bu ayrılığa rağmen bu aşk sisteminde garp dillerinde kalan "*cour* yapma" kelimesinin –devrinde hem prence, hem de aileye mensup kadınlara karşı kullanılırdı– Türkçede karşılığı yukarıda söylediğimiz "kulluk" kelimesidir. Bu kulluk münasebetini hükümdarlar sevgili arasındaki benzerlikler daha iyi verir. Nâmık Kemal'in Azerbaycan şairi Câbir'le beraber eski şiire hücum ederken o kadar alay ettiği, güzelliğe ait teşbihlerin çoğu, iyi düşünülürse, haddizatında bir kahraman olması icabeden hükümdarın üstünde ve şahsında bulunan şeylerdir. Filhakika göz kamaştırıcı aydınlığıyla güneşe; güzelliği, naz ve istiğnasıyla güle benzeyen sevgili, kaşı, gözü, kirpiği, yan bakışı ile de hükümdar gibi silâhlıdır (hançer, kılıç, ok, yay, kement, doğan ve şahin). Nâmık Kemal bizim halk dilimizde bile çok tabii şekilde yaşayan *şahin bakışlı, çakır pençe, at-maca* gibi, bir hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak ondan bir karikatür çıkarmıştı. Halbuki bu av ve harp silâhlarını yerli yerine koysaydı, Behzat'ta veya herhangi bir şark ressamında gördüğümüz zarif, baştan aşağı silâhlı, avcı ve muharip hükümdar minyatürlerinden birini kendiliğinden elde ederdi.

Filhakika bu hayallerde biz sade birkaç silâhu değil bütün bir sarayın yaşama tarzını buluruz. Müslüman şark sarayının büyüklük ve debdebesi hükümdarın kudreti, hulâsa hükümdarlık fikrinin bazen de realiteye rağmen düşüncelere kabul ettirdiği değerler –güzellik de içinde olmak üzere– üç büyük işte toplanırdı: Muharebe, av, şarap ve musiki meclisi. Bunların

\* Épicurien (Fr.): İnsanların mutluluğu hayatta aramaları gerektiğini savunan felsefi anlayışı benimseyenler.

\*\* Stoïque (Fr.): Hayata ve ölüme karşı ilgisiz, insanın tabiata göre yaşaması gerektiğini savunan felsefi anlayışı benimseyenler.

\*\*\* Sentimentalisme (Fr.): Duygusallık.

\*\*\*\* Fransa'da Ortaçağ şövalyelerinin asilzâde kadınlara karşı olan bir çeşit platonik aşkları.

ilk ikisinde hükümdarın kahramanlığı ve fizik kuvveti görünür, üçüncüsünde ise o bir gül gibi, sadece güzelliği ile ve her şeyi yani bütün sarayı etrafına toplayarak parlardı. Dindarlıkta ve adalette daima İslâmlığın dört halifesine benzeyen hükümdarın (adalette *Şehnâme*'den alınmış örnekler de girer) bu üç işte yine *Şehnâme*'den, yani masallaşmış İran tarihinden gelme kıyas hadleri vardı. Kaba bir ayırma ile Hüsrev ve Dârâ muharebe için –harp aynı zamanda gazâ idi, tabiatıyla Müslüman kahramanlar da girerdi– Behram av için, Cemşid bezm için örneklerdi.

Eski İran hükümdarlarının böyle örnek alınmasında *Şehnâme*'nin tesiri elbette önde gelir. Fakat İslâm an'anesinde bu tesirin çok evvel başladığını Emeviye halifesi İkinci Yezid'e izafe edilen bu sözlerden biliyoruz: "Ben Mervan'la Hüsrev'in oğluyum. Dedem Bizans kayseridir, Türk hakanı atamızdır."<sup>1</sup> Taberî'nin naklettiği bu sözler yeni yeni teşekküle başlayan bir medeniyetin programı gibidir. Filhakika kayser ve hattâ İskender olan Müslüman hükümdarları aynı zamanda han ve hakandılar. Sevgili de güzellik âleminin kayseri, hakanı, sultam, Hüsrev ve Cemşid'i idi.<sup>2</sup> Bu, bütün tarihiyle (bir)in etrafında teşekkül etmiş, bütün cehdi ve gayretiyle onun gayrısını yenmeye çalışan bir cemiyet nizamının ferdi hayata aksiydi.

Aşk eğer ilâhî şeklinde ezelden bahşedilmiş bir hidayet gibi tecellî etmezse, ya başlangıcı zikredilmeyen bir esirlik şeklinde görünür, yahut da avcının pek haberdar olmadığı bir av gibi başlardı. O zaman bir gönül avı (sayd-ı dil) hadisesi olurdu ki daha ziyade "şehbâz-ı nigâh"la yapılırdı. Her ne şekilde başlarsa başlasın bir nevi esirlik gibi devam ederdi.

Bu imaj sisteminde av ve muharebeden gelen unsurlar birbirlerinin tabiatıyla aynıdırlar. Buna mukabil bezme ait olanlar, şarap, kadeh, musiki, musiki makamları, sarhoşluğun hâletleri, sâkî imajıyla beraber ikinci bir kategori yaparlar. Bahar bu sonuncusuna kendiliğinden karışır. Gül, lâle, nergis, menekşe, sümbül, şakayık, reyhan, hulâsa bütün çiçekler dünyası, yeni çiçek açmış meyve ağaçları, meyveler, çınar, servi, şemşir, erguvan (bilhassa Bâkî'de) gibi süs ağaçlarıyla ayrı bir sınıf yaparlar. Bu sınıfın hayalleri toplanınca ortaya çiçek açmış tabiatın kendisi olan bir şahsiyet istiaresi, bir çeşit şarap ve bahar tanrısı –isterseniz buna bir Cemşid-Dionysos birliği diyebiliriz– çıkar. Yine bu işret kategorisine ait olan meyhane, bu yer değiştirme sayesinde şaire bir nevi hür ve mahrem hayat temin eder. Denebilir ki şair nasıl takvâ adamlarının elinden rind ve kalender olduğu meyhanede kurtulursa saray teşrifatından da orada kurtulur.

Bu sonuncusunu tasavvuf iyiden iyiye benimseyecektir. Fakat bu imaj sistemini içtimaî rejim, sadece hayat modalarında beslemez. Hükümdarın serveti de vardır. Her saltanat bir yığılma ve toplanmadır. Hazine kapalı

1 bk. Gaudefroy-Demombynes et Platonov, *Le Monde Musulman et Byzantin jusqu'aux croisades*, Paris 1931, s. 219.

2 Necâtî'nin aşağıdaki beyti hemen hemen aynı şeyi anlatır:

*Sultân-ı bezm ü Hüsrev-i rezm olmağın tutar  
Sol elde câmu devlet ü sağda nişâne tığ*

odanın baharıdır. Her çeşit mücevher, kıymetli madenler, onların geldikleri Asya memleketleri, adlarına bağlı masallarla, hâsiyetlerini aldıkları yıldızlarla, bazen de yerlerini yalnız o yıldızlara ve hâsiyetlere veya coğrafyaya bırakarak gelirler. Kıymetli ağaçlar, misk ve anberler bu zengin ve solmaz baharı koku hissinde tamamlar.

Görülüyor ki eski şiirde aşk, bir cemiyet haddini, hattâ dinle ve tasavvufu beraber alırsa iki haddi, yahut fenomenolojist lügati kullanırsak iki tabakayı birden veren bir istiare idi. Zaten Ortaçağ sanatlarında alegori esastır.

Bu saray istiariesinin yanı başında eski cemiyette insanın iç nizamını yapan din ve bilhassa şiirde o kadar tesiri olan tasavvuf vardır. Tasavvuf sadece eski şiire kendi sembolik lüğatini ve mânâ âlemini ilâve etmemiş, bu hayal sistemini de benimseyerek kendi "müteâl"ine çıkartmış, sırrı ancak vâkıflarınca bilinen, neşesini hakkıyla onların idrak edebileceği, bir ucu sonsuzluğa dayanan bir dil hâline getirmiştir. Böylece sevgiliye ait çizgiler onunla hükümdar tipinin yeryüzünde sadece bir aksi olduğu Allah'a kadar çıkar. Bu çifte prestijin eski şiirin lirizmine her türlü dil dâvâsının üstünde bir keskinlik ve derinlik kattığı muhakkaktır.

Diğer taraftan bu imaj sisteminin devamını da temin eden yine tasavvuftur.

Burada bu aşk tarzının ve onun şu veya bu şekilde ifadesi olan hayal sisteminin, Yunanlı aşk diyebileceğimiz örf hususiyetiyle olan münasebetinden de bahsetmek lâzımdır. İnkârı hiç kabil olmayan bu münasebet, bizce sistemin doğmasına değil belki de tasavvuf gibi, fakat şüphesiz çok ayrı yoldan, devamına yaramıştır. Filhakika sadece edebî bir moda da olsa cemiyetin sansürüne maruz olan bu temayül yukarıdan beri anlattığımız bu sistemde hem muhtaç olduğu idealleştirmeyi, hem de bu idealleştirmenin tecride kadar giden lüğatini ve sevgili tipinin bütün lüzumlu teferruatını buluyordu.

Büyük mesnevi mevzularında aşkın mutlak surette kadın ve erkek arasında geçmesi bittabi sarayı başka şekilde merkez kılıyordu.

Fakat bu imaj sistemini ve onun zamanla âdeta mücerrede doğru yürüyüşünü ve devir geçtikçe şairin ferdi ilhamında dağılışını, mebdeini tayin etmemize imkân olmayan bir faraziye ile tamamıyla izah etmek mümkün değildir.

Şunu da söyleyelim ki bu ideal sevgili portresini olduğu gibi veren, tipin kendisine sadık eserlerde sevgilinin cinsini tayin güçtür. O bize daha ziyade çok idealist üslûplardaki heykel veya resimler gibi sadece güzelliği ve kudretiyle gelir.

Gerçeği şu ki her büyük sanat geleneği gibi eski şiirimiz de ne kadar dolayısıyla konuşursa konuşsun, evvelâ içinde doğduğu ve bağlı bulunduğu içtimaî sistemi veriyordu. Her şeyden evvel bu şiir dilinin daima bir saray etrafında teşekkül ettiğini düşünmek bizim için kâfi bir delildir.

Bu sevgiliye ait vasıfların büyük bir kısmının Peygamber için söylen-

miş na'flarda ve Peygamber'e yakın olan din adamları vasfındaki manzumelerde çok rahmanileşmiş şekilde, hükümdar, vezir ve şeyhülislâm kasidelerinde şuhluk çizgisi tamamıyla hür iradeye, kahramanlığa ve hikmete, bilgiye geçmek şartıyla hemen hemen aynıyla bulunur.

XVI. ve XVII. asırlardaki büyük şairlerimizin birçok gazellerinde –bil-hassa Bâkî ve Sabrî'de– hakikî muhatabın sevgili veya hükümdar olmasında âdeta tereddüde düşülmesi, bazen de aynı gazelin içinde birinden öbürüne şairin sözü hiç kırmadan geçmesi bu ayniyet ihtimalini kuvvetleştirir. Tekrar edelim, eski edebiyat her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesidir.

Tabiatıyla din, kozmik âlem, siyasî rejim, ferdî hayat bu silsileye göre derece derece birbirinin aksi olacaktı. O ilâhî âlemden aşağıya doğru inen kademelerle düzenlenmiş bir mutlakın malikânesidir. Bu kademelerin hepsi aynı tarz istiarelerle ifade edilir: Bu itibarla *Kutadgu Bilig*'in zihni melekeleri ve faziletleri konuşuran istiaresi ile Lâmiî'nin Bursa'daki lodos ve poyraz arasındaki muharebesi ve bütün sabah ve mevsim tasvirlerindeki cenkler arasında hiçbir fark yoktur. Hepsi de aynı yaşama sisteminin modaları etrafında teşekkül eder.

\*\*\*

Şair bu mutlaktan çıkar çıkmaz duyularının adamı olurdu. Bizi bugün o kadar şaşırtan, zevkimizi hurpalayan bazen o çok kaba seksualité\* ve sansüalizm\*\* sonuna kadar kendisini bir mutlakta mahpus gören ferdin mizacına, tahsil ve terbiye şekline, cemiyet hayatındaki mevkiine (meslek terbiyesinin ehemmiyeti), müesseselerdeki ahenksizliğe ve gevşeyişe göre hızı değişen tepkisidir. Bu itibarla şahsiyetleri birbirine çok yakın olan Bâkî ile Nedim arasındaki fark, iki şairin yaşadıkları devirden ibarettir demek pek de hatalı bir hüküm sayılmaz.

Eskilerce o kadar beğenilen cinas sanatı –bütün Arap belâgatçılarında bu sanata dair düşünceler rast geliriz– her türlü şakaya ve şüpheli mânâya imkân vermesi dolayısıyla çok defa bu aksülâmelin mekanizmasını temin ediyordu.

Şurasını da söyleyelim ki klasik diyebileceğimiz bu zevki bütünüyle hiçbir devirde bulamayız. Bunun bir sebebi de şüphesiz edebiyatımızın, daha teşekkülü ânında hemen hemen gelişme devrelerini tamamlamış olan İran şiirinin hazır örneklerinin bütünüyle karşılaşmış olmasıdır. Eski edebiyatta daima birçok cereyan birden görülür. Bunun sebebi tıpkı Tanzimat'tan sonraki edebiyatta o kadar değişikliğin bir araya gelmesine sebep olan bu örnek bolluğudur. Denebilir ki XI. asırdan sonra İslâm medeniyeti ve kültürü mevcut çerçevelerin kifayetsizliğini görür, fakat örneksizlik yü-

\* Sexualité (Fr.): Cinsiyet.

\*\* Sensualisme (Fr.): Duyumculuk, şehvet.

zünden kendi duvarına çarparak kalır. Bununla beraber bu klasik çerçeve içinde kalmayıñ çeşitli sebepleri arasına şark sarayının hususiyetlerini de koymak lâzımdır.

Bir aristokrasi zümresine dayanmayan ve merasimde kadınsız olan şark sarayı daha ziyade maiyettir. Bu hâl merasimi doğuran, besleyen, zevki hayata hâkim kılan eğlencenin fakir kalmasıyla neticelenir.

Bu mülâhazaları hulâsa etmek için eski şiirin sıkı bir idealleştirme ile onun bir nevi öcü gibi olan çok realist ve iptidai bir günlük'ün arasında do-laştığını kabul etmemiz gerektiğini söyleyelim.

Bu iki haddin arasında şairlerimizin, öteden beri "hikmet" kelimesiyle hulâsa edilmesine alıştığımız, hayat, insan tabiatı ve kaderi hakkındaki o bedbince realist görüşleri, kısacası değerler âleminin doğrudan doğruya ve-rileri olan düşünceler vardır.

\* \* \*

Eski edebiyatın en şaşırtıcı tarafı lâfız ve mânâ sanatlarının arasında gi-dip gelen bir şiir telâkkisinin emrinde başka dillere ait bütün incelikleri, di-lin dehasına yabancı bir nazım sistemi ile beraber bir lezzet vasıtası olarak almasıdır. Her şairin İran veya Arap şiirindeki örneklere göre seçtiği son derecede keyfi, kendi varlığıyla hiçbir alâkası olmayan bir dil kullanması, müşterek bir lügatin ta Tanzimat'a kadar teşekkül etmemesi, eski şiiri ta-mamıyla bu oyunların eline verecek, daha doğrusu onu zihnî bir oyun, bir nevi hüner hâline getirecekti. Arap şiirinde pek az rastlanan, İran şiirinde hiçbir zaman bizimki derecesine yükselmeyen mazmunun eski şiirdeki bü-yük yeri bu paradoksa bağlıdır. Mazmun Müslüman süsleme sanatlarında-ki o girift ve tenâzurlu şekiller -arabeskler- gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme, her kelime kendi hususî mânâları ve çağrışımları ile gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafe-den söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi. Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önünde tu-tulursa, daima bir "kendinin dışında" konuşma, hattâ kendî dışında yaşa-ma ameliyesi gibi görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanılır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabii bir surette zihnî bir bakışla dışardan seyredilebilecek bir şe-kil, bir nevi parıltılı düğüm hâline getirecekti. Başta ihsaslar gelmek şartıyla yaşanmışın bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında -bazen de veznin icabı ile bu tabirin kendisi karışık dile tercüme edilirdi- ikizli, üçüzlü oyunlarda kendisini harcayan bu oyunu tek bir şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve haçere cihazı bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerinin yerini tutar. O çok defa mânâdan ayrı, kendi âleminde her şeydir ve tek başına bütün ifadeyi yüklenir. Hakikaten eski şiir düştüğü yerden, yani aruzdan kalkar. Bu hususta bir fikir vermek için yarım asırdan

beri edebiyat bilgilerimiz için bir muamma olan ve hocamız Ferit Kam'dan başlayarak o kadar değişik tefsire yol açan:

*Hâzır ol bezm-i mükâfâta eyâ mest-i gurûr*

*Rahme-i seng-i siyeh penbe-i mînâdandır*

beyti üzerinde duralım. Bu telâşsız, rahat, her adımda sese ayrı bükülüşler, ayrı tonaliteler veren, sonuna kadar her hecenin yeri ve ifade kudreti evvel-den hazırlanmış beyiti okumak eski şiir dilimizi iyi bilenler için hakikî bir zevktir. Fakat mânâsına dikkat ettiğimiz anda bu zevkin yerini ister istemez bütün bu beyhude gayrete ve ciddiliğe –çünkü pek az beyit bu kadar ciddi edalı olabilir ve teşrifatını okuyucuya kabul ettirir– acıyan bir gülümseme alır. Fakat asıl mühim olanı böyle bir dikkatte beytin bütünlüğünün gitmesidir. Filhakika biraz üstüne düşünce bahsettiğimiz hazzın yalnız birinci mısra-a ait olduğunu, hattâ, mânânın onda tamamlandığını görürüz. Şair bizim için, gururunun cezasını elbet çekeceksin dediği zaman şairdir, bunu bir kıyasla tamamladığı zaman sadece başladığı sözü gereği gibi bitiremeyen bir hüner adamıdır. Eski estetikte beytin esas olmasına rağmen, çok defa bu mısralardan birinin lüzumsuz görünmesi buradan gelir. Ve yine iyi dikkat edilirse bu seçilen mısraın doğrudan doğruya, oyunsuz konuştuğu görülür.

Bâkî'nin “kevkeb” redifli gazelinden aldığımız aşağıki beyitler de oldukça şahsî iki tabiat görüşünün (yıldızların göz kırpması, altın kayalara benzetilmesi), karanlıkta göz kırpmak ve taş basmak (taşlamak) gibi tabirlerin etrafında yapılan bir oyuna nasıl harcandığını iyi gösterir.

*Ne bilsünler karanuda anın göz kırptığın eller*  
*Gice hâl-i ruhunla bahs için gelmiş meğer kevkeb*

*Ne taşlar bastı seng-endâz-ı âhım deyr-i gerdüne*  
*Düşen altın kayalardır değil vakt-i seher kevkeb*

Bu beyitlerin ikisinde de bizde asıl şiir hâlini yaratması icabeden unsurlar, yani ihsasların kendisi birdenbire ikinci derecede kıyas unsurları hâline geliyor. Bilhassa ikinci beytin son mısraında değerlerin lüzumsuzu doğru bir yer değiştirmesi, buluşun hususîliği yüzünden hakikaten göze çarpıyor. Bir tabiat empresyonunu\* şöyle böyle bir nükte hâline getiren bu mısralara bir daha dikkat edelim. Bâkî kendine seçtiği “kevkeb” redifinin etrafında çalışırken yıldızları altın kaya parçalarına yahut çakıllara benzetererek bir şiir hâli elde ediyor. Sonra hayale yer ve mahiyet değiştirerek bir kıyas unsuru yapıyor. Bununla beraber imaj tamamıyla kaybolmuyor. Biz garip bir ikizlikte hem onu, hem de onunla yapılan nükteyi farkediyoruz. Belki eşkiler kıyas yoluyla da olsa bir kelimenin veya hayalin beyitte bulunuşunun da verdikleri mânânın dışında ayrı bir kıymet olduğuna inanırlardı.

\* Impression (Fr.): İzlenim.

Bâkî'de ve bütün eski şairlerde bu cinsten kaybolmuş veya müphemiyette bırakılmış şiir unsurları tahmin edilemeyecek kadar çoktur. Onun küçük bir şaheser olan "Hazan" gazelinde bu mazmun ve istiare endişesi şiiri vücuda getiren tabiat anlayışıyla bir yığın kıyasın arasında işlenmemiş mücevherler gibi parlayan aslî hayalleriyle âdeta cenk hâlinindedir. Filhakika başlangıcının o güzel:

*Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan*

mısraının dâüssılasından hemen sonra gelen:

*Düştü çemende berg-i dirah t'ibârdan*

mısraı ancak Bâkî'nin daima bir ruh hâli sindirmesini bildiği gür sesinin kurtardığı bir oyundur. Bâkî'nin büyüklüğü sonuna kadar bu istiare oyununda sonbahar rüzgârıyla yarışan aynı uğultulu sesi devam ettirmesidir. Nihayet son beytin geniş insanlaştırmasında (teşhis sanatı) bu gür ses, tevekkül, rıza, isyan, içlenme bütün bir karışık ruh hâlini yüklenerek sanat-kârla birleşir.

*Bâkî çemende hayli perîşân imiş varak  
Benzer ki bir şikâyeti var rûzgârdan*

derken biz asıl şiir hâline erişiriz.

"Sünbül" kasidesinden aldığım aşağıdaki beyitte bunu daha vâzıh görürüz.

*Yine gömgök tere batmış çıka geldi çemene  
Nev-bahâr erdi deyu verdi haberler sünbül*

Bu beyitte daha ziyade bir muharebe atını, şüphesiz süvarisiyle beraber hatırlatan ilk mısra ile bu destanî vizyonu, ânında bir çiçek yapan ikinci mısra yani asıl mazmunun kendisi arasında ancak haberciye (sâî) benzetmeden gelen ve çok zihnî, bütün canlı görüşü yıkan bir ilgi vardır. Hakikatte bu benzetme ile elimizde kalan çiçek, yahut sünbül, at –veya– insan, birinci mısranın doludizgin, nefes nefese hızından birdenbire cansız bir maddeye –Massignon'un Müslüman şark sanatları için o kadar doğru hükümleri olan konferansını burada zikredelim<sup>3</sup>– bir nevi "halî deseni"ne düşer. Bununla beraber bu birinci mısra mevcuttur. Ve daha sonra düşünülmüş, yani "haber" kafiyesinin telkiniyle çalışma esnasında bulunmuş olsa bile –ve şüphesiz *Necâtî Divanı*'nın tesiri de işin içine girer– bütün hareketiyle ve

3 bk. Burhan Toprak, *Din ve San'at* (Louis Massignon, "İslâm Milletlerinin Sanat Yaratışlarındaki Usuller"), Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul 1937, s. 15-41.

güzelliğiyle mevcuttur ve asıl muhayyilenin malı odur. Böylece tek bir beyitte şiirden halıcılık gibi bir zanaata kendiliğimizden gitmiş oluruz. Hakikatte eski şiir çok defa zanaatte kalırdı.

Bu hünerde kalışın asıl sebeplerinden biri de Araplardan gelen kaside şeklinin kendisidir. Bir tek kafiyenin etrafında ve her beyitte mânânın bir âlem olması şartıyla şairin ilhamının sonuna kadar mahpus kalması şiirin organik olmasını menedecek, onu eski altın veya gümüş bel kemerleri veya kıymetli taşlardan gerdanlıklar gibi ayrı ayrı parçalardan, çok dikkatle işlenmiş madalyonlardan teşekkül etmiş bir iş hâline getirecektir. Garpta başından itibaren asıl birlik manzumenin kendisidir; bizde ise beyit esastır. Ve beyit kendi başına bir güzelliştir. Şairin mânâ âlemi orada başlar ve orada tükenir. Arap dilinin hususiyetlerinin, zenginliğinin bu sistemle Arap şairlerine her istediklerini söylemek imkânını vermiş olması üzerinde fazla durmayalım. Kaldı ki onlar bir nevi tahkiyeyi kabul etmiş gibidirler, bu beytin aynı şekilde buluşa dayanan istiklâline rağmen manzume devam ederdi. *Muallâkat* gibi Endülüs şiiri de çok defa yaşanmış hayattır. Eskilerden –ve hattâ Araplardan– yetişme şekillerine göre çok istifade etmiş olmalarına rağmen daha ziyade kendi zamanlarına yakın İran şiirinin tesirinde kalan bizim şairlerde ise bu yaşanmış hayatı vermek endişesi, muayyen çerçevelerin dışında, yoktur. Bu değişikliği üç ayrı dilde sanatkârane yazı yazmasını bilen ve üç ayrı dilin lügatini aynı eserde kullanan bir hünerbazlığın tabii neticesi saymak da mümkündür.

Böyle beyit beyit çalışmanın, eski şairlerimize teksif dediğimiz, her sanatın ilk şartı sayılabilecek o büyük imkânı verdiği aşikârdır. Onlar bir beyit ve hattâ mısraı bütüen hayat tecrübelerinin yerini alabilecek bir âlem yapmayı, düşünceyi veya hayali oyunun şekli ve söyleyiş tarzı hâline getirmeyi bilirlerdi: Peyzaj, psikolojik dikkat, ihsasların cümbüşü, hikmet, şikâyet, zaman zaman şaka, tevekkül ve rıza, mistik vecd, feragat ve oyun. Fakat bu bütünlük tam bir bütünlüktü ve en çoğu otuz iki hecenin içinde elde edilen bir şeydi ve hemen arkasından ayrı bir istikamette veya kafiyenin delâletiyile ona mütenâzır ikincisi ve üçüncüsü geliyordu. Böylece gazelde beş altı, kasidelerde yüz kadar ayrı bütünlüklerin birleşmesi tabiatıyla tek bir fikrin etrafında kendisini bulan bir geliştirmeyle karşılaşmanın verebileceği zevkten ve kuracağı psikolojik ilgiden çok ayrı bir şey oluyordu. Burada bildiğimiz okuyucu ve şair psikolojileri tamamıyla değişirdi. Okuyucu bu birbirini kovalayan mükemmeliyet sürelerinde sanat eserinden istediğimiz büyülenmeyi temin edecek istikrardan tabiatıyla mahrum kalıyor, ancak yapılan işe hayran oluyordu. Bu büyülenme ancak çok sonra, beğenilen mısra ve beyit seçilince başlıyordu. Şair ise her lâhza –hiç olmazsa çalışmanın vermesi icabeden– o derûnî istiğraktan ister istemez uzaklaşıyor, her an kendini buluyor, yalnız eldeki kafiye malzemesiyle hünerinin peşinden koşuyordu.

Hulâsa psikolojik araştırmanın vasıtası olması icabeden teknik ve kaideler, meselâ Valéry'nin anladığı gibi insanı zenginleştirecek yerde fakirleştiriyor, bunların getirdiği teksif yüzünden şairin iç dünyası âdeta semâ-



laşıyordu. Müslüman şark şiirinin çok defa naslarla konuşmasının ve evvel-  
den kabul edilmiş şeylerde kalmış gibi görünmesinin bir sebebi de budur.  
Yine bu yüzdendir ki şiir bütün iddiasına rağmen bir coşkunluk işi olmak-  
tan ziyade bilenler (*connaisseurs*) arasında tadılan bir şey hâline geliyor, gâh  
nükte, gâh zarafet dikkati çekiyor, çok defa söyleyiş tarzında duruluyordu.  
Fakat asıl mühimi, yaparken ve tadarken şairin ve okuyucunun duydukları  
o psikolojik yersizlik, ruhî sallantıda kalma idi.

Nâilî'nin o harikulâde,

*Mestâne nukûş-ı suver-i âleme baktık  
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik*

beyti bu iki taraflı ruh hâlini çok iyi gösterir. Bu itibarla yukarıda bahsetti-  
ğimiz konferansı verirken, Massignon'un bu beyiti görmemiş veya hatırla-  
mamış olmasına hakikaten müteessirim. Nâilî'nin anlattığı bu hayran ve  
acele geçişte şair ve amatör kendilerini her beyitte ilga ederlerdi. Sanat eseri  
onları toplamıyor, kendi içlerinde ve kendisiyle beraber dağıtıyordu.

Hakikatte bir nevi kendinden çakmak demek olan bu şiir anlayışı iki  
yanlı, methedilen kadar metheden için de, bir nefis ikrarı olan kasidede da-  
ha çok göze çarpar. Vâkıa kaside eski şiirin peyzaj, tarihî hadise, mevsim-  
ler, hulâsa en ferdî şeklinde bile hayata ve tabiata, hattâ estetik mülâhazala-  
ra açılmış kapısıdır. Fakat tek kafiyenin etrafındaki devamlı istiare, bu isti-  
arenin içindeki yine benzetmelerle konuşma ve bilhassa bu beyitlerin ayrı  
mânâ âlemleri oluşu ve tedâinin kafiyeye bağlılığı orada da aynı dağılışı  
yapıyordu. Bütün bunlar manzumenin şeklinden (yani kafiyesinden) başka  
sanatkâra yaratıcı iradesini göstereceği yer bırakmıyordu. Bir kasideden is-  
tediğimiz kadar beyiti çıkarmakla dağınık bazı güzellikler feda etmiş olur  
fakat bütünü bozmuş olmayız. Bütün bunlar eski şiiri büyük şekillerinde  
muayyen bir kafiyenin etrafında oyunlar dizisi yapar.

O, teker teker yolunan ve her düşen yaprağı kısa bir an için kendi renk-  
li hayalini gözümüzde parlatıp sönen bir gül gibi tek kafiyesinin etrafında  
dağılan bir dünya, daha doğrusu bu kısa vizyon onların kendisidir. Bu iti-  
barla Massignon'un "Müslüman şarkta zaman yok, anlar vardır" demesi  
gayet yerindedir. Türk-İran şiirinde lisan hususiyetleri dolayısıyla kullanı-  
lan redif sistemi dahi bu şiire tam bir birlik veremezdi. Belki kafiyenin nisbî  
değişikliğini muayyen bir kelimenin veya gramatikal bir hareket veya hâlin  
etrafına toplamakla onu çok defa tam bir hendesî tenâzur yapar.

Neşâtî'nin "nihânız" redifli gazeli bu tenâzur oyununun kuyumculuk  
eserlerini andıran küçük bir şaheseridir. Hiçbir gazel şark muhayyilesinin  
muayyen motifler üzerinde işlemekten hoşlanan inceliğini onun kadar ve-  
remez. Buna karşılık yine hiçbir eserde bu "yek-âvaz gazel"de olduğu ka-  
dar muhayyilenin hakikî fonksiyonunu kaybettiğini, harikulâde bir zanaat-  
kârlıkta sadece kendi kendisini taklitle yetindiğini göremeyiz:

Şevkız ki dem-i bülbül-i şeydâda nihânuz  
 Hûnuz ki dil-i gonce-i hamrâda nihânuz  
 Biz cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki  
 Çün rişte-i can-gevher-i mânâda nihânuz  
 Olsak n'ola bî-nâm u nişân şöhre-i âlem  
 Biz dil gibi bir turfa muammâda nihânuz  
 Mahrem yine her hâlimize bâd-ı sabâdır  
 Dâim şiken-i zülf-i dil-ârâda nihânuz  
 Hem gül gibi rengini-i mânâ ile zâhir  
 Hem neş'e gibi hâlet-i sahbâda nihânuz  
 Geh hâme gibi şekve-tırâz-ı gam-ı aşkız  
 Geh nâme gibi hâme-i şekvâda nihânuz  
 Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî  
 Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz

Bu gazelde her beyitin, tek başına alındığı takdirde matla musralarından itibaren mânâ ve şekil bakımından erişilmez güzellikler olduğu muhakkaktır. Bir bakıma göre şark kelimeciliği hiçbir zaman bu kadar güzel olmamıştır. Kelimeler ayrı renklerde kıymetli taşlar gibi her beyitin arabeskinden ve her istikamette, düz veya diyagonal,\* kendi parıltılarını gönderirler.

Öyle ki insan bu gazeli XVI. asırdan kalmış lâke bir kitap cildi veya kendi asrının bir yazı levhası gibi hayranlıkla seyredebilir. Bununla beraber en ufak dikkatte, son beyite kadar bütün gazelin tıpkı ayrı ayrı makamlardan –mânâ iklimlerinden– geçerek hep aynı noktaya gelen eski musikimizdeki “karar”lar gibi hep ilk mısranın buluşunu tekrar ettiği görülür. Ancak son beyitte Neşâtî'nin ilhamı birdenbire silkinir, o kadar dikkat ve zevkle ördüğü arabeski kendi fânî varlığıyla beraber tek bir kanat çırpışında siler ve bizi birlik aynasının kamaştırıcı aydınlığıyla baş başa bırakır:

Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâtî  
 Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânuz

Dahası var. Bütün bu manzumede ne kelime, ne hayal, yeni hiçbir şeye tesadüf etmeyiz. Bütün renkler ve kıyaslar, bütün parıltılar bir mozağin hazır unsurları gibi gelirler ve terkibe girerler. İşte bu hazır unsurlarla kendisini anlatmak, söylemek istediğini söylemek, ki eski şiirin belli başlı hususiyetidir, şark muhayyilesinin hem zayıf tarafını, hem de şaşırtıcı çekiciliğini verir.

Hakikatte Müslüman şark muhayyilesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeylerle oynamışa benzer. Bu itibarla garptaki mânâsıyla muhayyileye Müslüman şarkta tesadüf edemeyeceğimizi söylemek pek de hatalı olmaz. Beş altı rengi saf hâlinde kullandığı için daima çok renkli sanılan minyatür sanatı hakikatte nasıl renk fikrinden mahrumsa, hep aynı malzeme yığını içinde –dikkat edilirse Neşâtî her beyitte bir evvelindeki

\* Diagonal (Fr.): Köşegen.

kelimeleri bile kullanmaktan çekinmez- küçük terkip değişikliklerini şahsi olmak için yeter sanan eski şiirde de öylece hakikî mânâsında muhayyile yoktur. Eski şiirin hakikaten güzel olan taraflarını, tabiat ve insan ruhuyla gittikçe derinleşen bir alışverişten ziyade kültürün ve sistemlerin getirdikleri üzerinde çalışan zevk vücuda getirir, diyebiliriz. Gerçeği de bu ki zevk, arkasındaki insan değişmemek şartıyla melekelerimiz içinde elde bulunanla en fazla yetinendir.

Daha ziyade zevke ve kültüre hitabeden eski şiirde ve onun hayallerinde tıpkı bir kuyumculuk eseriymiş gibi hazır maddenin mühim bir yeri vardı. Bu hazır madde veya unsurlar kıymetli taştan, çiçeklerden, tasavvufi eserlerde, *Kur'an'a* kadar gider. Beraberinde bütün bir dinî ve tasavvufi duygular âlemini ve rahmâniyeti getiren bu sonuncu unsurların, içinde bulunduğu manzumeye nasıl bir keskinlik kattığını, onu nasıl aydınlattığını burada anlatmaya lüzum yoktur. Yunus'tan sonra Türkçenin ilk büyük şairi olan Seyyid Nesîmî'de bu unsurlarla yapılmış hayaller bu şairin belki de bugün bizi en fazla şaşırtan ve büyüleyen tarafını verir.

Bir Celvetî şairin aşağıya aldığımız beyitle çizdiği portrede de aynı sihir vardır:

*Kaşındır Kab-ı kavseyn evednâ\**  
*Yüzünde Sûre-i rahman nedendir*

Bu ve buna benzeyen beyit ve mısralar dilin ortasında kendiliklerinden Hamdullah yazması bir *Kur'an* sayfası veya Süleymaniye'nin renkli camları gibi parlarlar. İyi dikkat edilirse eski şiirin gerek halktan aldığı ifadelerle, gerek bu cinsten dinî unsurlarla, yukarıda anlattığımız hazır hayalleriyle hat ve musiki gibi sanatlara telmihleriyle, kaynak eserlerden aldığı kıyas unsurlarıyla daima bir hazır malzeme tarafı vardır.

\* \* \*

Bu şiirin dikkat edilecek diğer bir hususîliği de -aynı şey nesirde de vardır- dil hünerlerine verdiği yerdir. Eskiler herhangi bir şeyden ona ait kelimelerle bahsetmekten hoşlanırlardı. Her yorgun sanat geleneğinde mühim bir yer tutan bu cins dil hünerleri bazı kaside nesiblerini muayyen mesleklerin ıstılah lûgati hâline getirdiği gibi, herhangi bir eseri noktasız harflerle yazmak gibi tam inkıraz devri iddialarına da yol açıyordu. Gerçeği şu ki, devamlı gayreti ile bize bugünkü Türkçenin yolunu açan bu şiir çalışması, Arap ve İran şiiriyle olan münasebetlerinde büyük yaratma devrini geçirmiş, artık vaktiyle bulmuş oldukları üzerinde oynayan bir kültürün devamıydı. Eski şiirin güzel tarafının Türkçeye ve halkın ağzına bakan tarafı olduğunu bir daha hatırlattıktan sonra dil hünerine bu kadar ehemmiyet

*Kaşındır kabe kavseyni ev ednâ*

veren bir gelenekte nazîreciliğın aldığı yere hayret edilemeyeceğini de ilâve edelim. Bu şekilcilikte, şairlerimizdeki mürettep divana sahip olmak arzusunun da elbette payı vardı. Arap alfabesinin her harfi için hiç olmazsa bir veya iki gazel söylemek mecburiyeti hemen her büyük şairin eserini zedelemiştir. Sonuna doğru, fertle eserin münasebetlerini o kadar değiştiren bu şekilcilik, iki, üç veya dört kişi tarafından yazılan o müşterek gazellere kadar gider. İzzet Ali Bey'den Nâmık Kemal'e ve Hersekli'ye kadar gelen bu moda da elbette bu hüner fikrine bağlanır.

\* \* \*

Müşterek temler ve hayallerle girilen bu temrin o kadar müşterek kültürün malıdır ki şairlerimiz sadece kendi dillerindeki ustaları değil, Fars dilindekileri de her vesile ile hatırlarlar ve onlarla kendilerini ölçerler. Eski şiir bu tarafla zaman içinde tersine bir koşuya benzer. Gerçeği şudur ki şekle ait bir temadan başka bir şey olmayan kafiye ve redifler etrafında ötedenberi mevcut hayallere getirdikleri bazı nüans değişiklikleri, kıyaslara verdikleri yeni biçim ve bükülüşler, Nâilî ve Nedim gibi pek azlarında görülen (birincisinde daha ziyade Sebki Hindî'nin tesiriyle, Nedim mektebinde halk diline daha derinden bir dönüşle) yeni kelime kombinezonlarını buluş, orijinal olmak için bu şairlere yetiyordu. Zaten hemen hemen asıl yeniliği temin eden şehrili dilinin değişmesi idi. Sarayın, dışarlardan gelen kadınlar dolayısıyla ve şehzadelerin muayyen bir terbiye sistemi bulunmaması yüzünden Türkçenin gelişmesinde, hattâ muhafazasında hiçbir rolü yoktu. Öbür yandan ilim müesseseleri de böyle bir meseleyi tanımıyorlardı. Bir kelimeyle, Türkçe halkın ağzındaydı. Yahya Kemal'in dediği gibi, onun "mesut tahrifleriyle" genişliyor, muhtelif zümrelerin tasarrufuyla değişiyor, güzelleşiyordu.

Büyük şairlerimizin hemen çoğu işte bu halkın ağzında değişen ve gelişen Türkçeyi yakalayabildikleri nisbette yaşayan tek değeri bulmuş oluyorlardı.

Fakat nazîreciliğın daha başka bir sebebi vardır. Bu şiir her şeyden evvel muayyen bir şeklin şiiriydi. Filhakika şiirde asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddia etmek hiç de yanlış olmaz. Şairin ilhamını hemen hemen tek başına bunlar idare eder.

En geniş şiir nev'i olan kasidelerde ara sıra şairlerimizin kafiye ve rediften onun darlığından veya imkânından bahsetmeleri bu yüzdendir. Hakikatte, düşünce veya hayal onun mihrini etrafında kuruluyor, onun imkânlarıyla şair, velev ki kıyas yoluyla olsun, duygularının veya duyularının dünyasına giriyordu. Bu itibarla şairlerimizin getirdikleri yeni redif ve kafiyeleşmelere göre şiirin orkestrasına ilâve ettikleri şeyi bulmak daima mümkündür.

Bu gelenekte her yeni kafiye ve redif yeni bir mânâ âlemine açılmış bir

yola benzer. Fakat mesele zannedildiği kadar basit değildir. Bir evvelki şairde, bazen sadece bir sanat oyunu olan bir redif, bir nesil sonraki şiirde bütün bir sarıh şahsiyet ikrârına vesile olur. Bazen de, şekilden gelen bu temasından asıra dolaştıktan sonra ancak yeni ifadesini bulur.

Nedim'in en güzel ve bugüne en fazla hitap edebilecek eserlerinden biri olan "var içinde" redifli gazelinin başlangıcını Nâbî'nin aynı redifte düzgün dille yazılmış olmaktan başka meziyeti olmayan iki gazelinde buluruz. Buna mukabil;

*Böyle bî-hâlet değildi gördüğüm sahrâ-yı aşk  
Anda mecnûn bîdler dîvâne cûlar vâri idi*

beyti bulunan o güzel gazel ise, ayrı vezinde olsa bile, redifiyle ta Zâtî'ye kadar çıkan bir gelenekten henüz kurtulmuş, tamamıyla şahsî bir mahsuldür.

Buna mukabil Sabrî'nin, kısa araştırmamızda kendisinden öncesinde tesadüf etmediğimiz, "yoğ idi" redifli o çok güzel gazeli –hemen hemen bir poem denebilir– Âkif Paşa'nun "Adem Kasidesi" ne kadar âdeta hiç yankısız kalır ve ancak bizi o kadar üstünde durmaya mecbur eden bu eserde muhtevası olan *non-être*\* iştiyakı ile –çünkü Sabrî bütün hayat tecrübesini ve kozmik oluşu reddeder– büsbütün başka bir şekilde karşımıza çıkar.

Bütün bunların yanı başında hemen her şairin gerek kaside ve gerek gazelde kendi bulduğu ve bu şekli temalar silsilesine kattığı yeni kafiyeler ve redifler vardır.

Başlangıçtan itibaren bu rediflerin daha fazla halk dilinden geldiği ve zaman geçtikçe yeni tabiat unsurları veya duyular üzerinde durduğu görülür. Birinciler için Nâbî ve Nedim en iyi örnektir. Galib ise şiirin büyük sırlarından birini "mehtab" redifli iki kasidesiyle bize açar. Hakikat şu ki, eski şiir, şairi rahatça konuşmaya bırakmayan imaj sistemi ve şekilciliğine rağmen iki mihver üzerinde gelişir. Bunlardan biri, yukarıda da söylediğimiz gibi musraî ve aruzun Türkçeleşmesiydi. İkincisi ise –her büyük sanat an'anesinde olduğu gibi– çok yavaş bir ritim ile ve dolayısıyla olsa da tabiatın keşfi idi.

Çerçeveyi tamamlamak için halk ağzından alınmış ifade tarzlarının eski belâgatın en mühim unsuru olan cinas sanatının da yardımıyla bu şiire bir nevi folklor edası verdiğini de söyleyelim.

\*\*\*

Şiirin böyle sıkı sıkı kafiyeye bağlı bir şekil meselesi olması nazîreciliği bir bünye zarureti hâline getirecekti. Tazminler (tahmis, tesdis vs.) bir evvelki şairin seçilen sözünü veya bütün eseri kendi içine alarak ona ayak uy-

\* Var olmayan, yokluk, adem.

durma zörlüğü ile bu zarureti tam bir üslûp temrini hâline getiriyordu. Her parçanın sonunda tazmin edilen veya beşliğe yahut altılığa çıkarılan beyite yalnız kafiyenin ve veznin delâletiyle geçiş noktası bulmak, başkasının sözünü kendi sözünün devamı yapmak sade hüneri değil, içten bir uygunluğu da zarurî kılıyordu. İşte bütün bu teknikten gelen zaruretler ve yaklaşımlar eski şiire şahıs ve söyleyiş değişikliklerine rağmen hiç olmazsa dışardan bakanlara tek bir benliğin geniş zaman içinde konuşması manzarasını verir. Öyle ki bu eserlerden yapılacak iyi bir antolojiye, dilin kendi dehasının mahsulüdür denebilir.

Bu temrinler eski şiiri hakikî bir atölye çalışması hâline getiriyordu. Fuzûlî, Necâtî Bey'e seslenir; Bâkî, Fuzûlî'yi; Nedim, Bâkî'yi hatırlar. Öbür yandan bugün sadece ilhamın birkaç modada hapsolmasına bakarak kötülediğimiz nazîrecilik, şaire, dile ve geleneğin bütün üslûplarına, tasarrufu temin ediyordu. Sanatta bu cinsten tasarruf, dünyasına tasarruftan başka bir şey değildir. İyi düşünülürse bütün bu temrinleri garplı ressamların müze çalışmalarına benzetmek daima mümkündür. Ve neticeleri de öyle olmuştur. Eski şiirin kendisine mahsus bir *académique*\*'i vardır.

Tazmin edeceği beytin arasına kendi mısralarını sokarak yapılan *taştir* bu ustalığın en güç şekli idi. Nitekim eski şairler pek az *taştir* yapmışlardı. Ve doğrusu istenirse, Yahya Kemal'in Bâkî *taştirine* kadar, Nedim de dahil, eski edebiyatta hakikaten muvaffak *taştir* bulmak güçtür.

Tercî ve terkîb-i bendler, tıpkı muhammes ve müseddes adları verilen diğer musammat şekilleri gibi, düşünce ve hayal dünyalarını bir türlü geliştiremeyen şairlerimizin beyit estetiğinden az çok kurtuldukları şekillerdir. Araplardan başlayarak Müslüman şark edebiyatlarının tarihine dikkat edilirse zamanla bu şekillere rağbetin arttığı görülür. Bilhassa bizim edebiyatımızda musammat fazladır. Ana kafiye tekrar eden mısra veya bend beyitini geriye atmak suretiyle elde edilen bu nisbî hürriyet Şeyhî'den ve Necâtî Bey'den başlayarak Fuzûlî, Bâkî, Rûhî, Nev'î, Nâilî ve Nâbî'ye, Galib'e, hattâ kaside ve şarkıda Nedim'e çok yeni imkânlar ve buudlar kazandırmıştır.

Filhakika kasidenin istiaresinden ve eski beytin kapalı oyunundan kurtulan bu manzumelerde şair –hiç olmazsa çok büyükleri– dille daha geniş bir şekilde baş başa kaldığı için ilhamına daha derin ve köklü şekilde sahip olur.

Bu şairlerin içinde bilhassa Galib'in bazı musammatları bütün unsurları eski olmasına rağmen hakikaten yeni bir lirizmin peşinde gibi görünürler. Öyleki *Hüsn ü Aşk*'taki ve *Divan*'daki tardiyeler, bir iki müseddesle beraber yeninin kapısında hissini bırakırlar. Hakikatte ise şiirimiz XVI. asırdan itibaren –şüphesiz öbür Müslüman şiirlerinde de bu vardır– bugünkü mânâsıyla manzumeyi durmadan aramıştır. Fakat etrafında teşekkül ettiği beyit estetiğinden çıkamadığı, diğer taraftan insan değişmediği, kâinat görüşü aynı kaldığı için hamlesi hep aynı duvarlara çarparak durmuştur. Şe-

\* Kurallara, modellere ve usta-çırak geleneğine bağlı çalışma.

kil hâkimiyeti o kadar fazla olmayan, dilde yabancı tesirlerden nisbeten uzak kalmış halk ve tekke şiirinde Yunus gibi büyük bir örneğe rağmen çok fazla bir şey yapılmamış olması da buradan gelir. Vâkıa bu şairlerin bazılarında bize çok güzel, hattâ dilin bütün imkânlarıyla oynayan sesler kaldı. Fakat bu eserler de bir nevi seçmeyi zarurî kılarlar. Doğrusu şu ki, eski şiiri asıl birimi olan mısralarında ve beyitlerinde aramalıdır. O zaman onun gelişmesinde herhangi bir şiir mektebinden aşağı kalmadığı, hattâ çok yeni nazariyelerin veya üslûpların güzelliğini sadece hünerleriyle verdiği görülür.

\* \* \*

Eski şiir ve edebiyat için ileri sürülecek her mütalâa bizi insana, kültürün asıl mekanizması olan zihniyete götürür. Fikirlerimi daha iyi anlatabilmek için bu zihniyetin teşekkülünü ve çalışma tarzını arayalım. Bu hususta sorulacak ilk suali şüphesiz ki tekâmül fikrinin kendisi olan tarih anlayışı teşkil eder. İslâm medeniyeti sonuna kadar etrafında teşekkül ettiği kendi altın çağına, Asr-ı Saadet'e bağlı kalmıştır. Bütün siyasî teşekküllerin de –meselâ bizdeki Kanunî devri gibi– hususî altın çağları vardı.

Cemiyet ve medeniyetin bütün gayreti bu kaybolmuş mazi ve onun değerlerinin peşindeydi. Öbür yandan insanlığın mazisi hakkındaki her bilgi bu medeniyetin özü olan İslâmlığa malediliyor, sevilen tarihî şahıslar İslâmiyetten çok evvela götürülmüş bir İslâm ve küfür mücadelesinin, meselâ *Şehnâme'* de olduğu gibi, kahramanı oluyordu. Böylece tarih hakkındaki bütün bilgiler ilk büyük Arap müverrihlerinin çok ciddi eserlerine rağmen, hakikî çehresini kaybederek daha ziyade folkloru andıran, acayip, zaman fikrinden mahrum bir halitaya mal olmuşlardı. Filhakika bütün Yunan ve Latin tarihi, Mısır ve Bizans tarihi, Elenistik kültürün öbür bakiyeleri, hep bu mücadeleyi takip eden görüşün adesesinde, Müslümanlığın maziye teşmil ettiği bir hava içinde eriyorlardı.

İskender, Eflâtun, Aristo, Sokrat, Calinos, Bukrat, hulâsa antikitenin İslâmca beğenilmiş bütün seçkin şahsiyetleri, İslâm'ı değilse bile, Allah'ın birliğine imanı evvelden bulmuş kimselerdi. Hepsi yaptıkları işle ve çok değişik bir tefsire göre çizgileri bozulmuş şahsiyetleriyle kendi zamanlarından koparılmış, tarihî hiçbir karakter taşımayan İslâmiyet müjdecisi bir devirde yaşıyorlardı. Her büyük medeniyet kendinden önceki devirlerden ef-saneleştirdiği birtakım kahramanları seçer ve kendi diyalektiğinin dayandığı mütefekkirleri benimser. Bu, Bergson'un anlattığı, bugünün ışığında maziye görmek keyfiyettir. İlk devirlerde Hıristiyanlık da az çok aynı şeyi yapmıştı.

Fakat Latin ve Yunan topraklarında, Garbî Roma'da V. asra kadar, Şarkî Roma'da sonuna kadar, aynı devlet müessesesinin idaresinde yaşayan ve gelişen, bölündüğü şark ve garp kiliselerinde Latin ve Yunan dilini kullanan Hıristiyanlık, bilhassa bu dillerin mazisinde yaşayan eserler sayesinde

bu anakronizmden\* çabuk kurtulmuş, mazi şahsiyetini kazanmış ve tarih fikri –belki de ilk defa olarak– teşekkül etmişti.

Bu hususta kilise tarihi kadar Latin edebiyatının da malı olan Saint Augustin'in ve çağdaşı olan ilk kilise adamlarının eserlerini hatırlatmak kâfidir.

Greko-Latin veya o kadar tesiri altında kaldığı Elenistik medeniyetten sadece büyük ilimlerle, felsefî eserleri ve bunların içinde bilhassa akidenin işlenmesi için lâzım olanları tercüme veya hulâsa şeklinde almış, tarih, edebiyat, hitabet gibi dallara hemen hemen hiç geçmemiştir.

Müslüman medeniyetinde ise böyle bir mazi yoktu. İşte bu fark yüzündendir ki, meselâ, Hıristiyanlık uzun asırlar mahkûm ettiği Yunan ve Latin mitolojisini –şüphesiz biraz da Yunan ve Latin dillerinin köklerinde yaşadığı için– çarçabuk benimsemiş, Müslüman kültürü ise bazı unsurları çok değişik çizgilerle ve epeyce mahiyetini kaybetmek şartıyla, hikâye hattâ minyatüre geçtiği halde, ondan bütünüyle gafil kalmıştır.

Kaldı ki İhvân-ı Safâ'da asıl hızını bulan felsefî hareket de dinî endişelerle durdurulmuş, kelâm bile felsefeye yol açtığı için menedilmişti. Bu hususta meselâ İmam-ı Gazâlî gibi büyük bir şahsiyetin oynadığı rol bizzat Arap mütefekkirleri tarafından bile tenkit edilir. Buna mukabil Sünnî akidenin içine dahi bir sistem bütünlüğüyle giren tasavvuf ise ancak vaktinden evvel gelen bazı hürriyetler temininden fazla bir şey yapmamıştı. Hakikatte tasavvuf büyük ve vecitli bir firar kapısıydı. Hayatın çerçevesini genişletmiyor, belki onun dışında sadece istiğrak içinde veya kalenderce yaşamayı temin ediyordu. Birinci şekilde, hayat karşısında devamlı bir nefis mücadelesiyle bir nevi zaferli ölüm, ikinci şekilde ise eskilerin de pek haklı olarak hoşuna gitmeyen cûşişli bir anarşi idi. Hakikatte tasavvuf sünnî akide kadar ve belki de biraz daha fazla insanla hayatın trajik duygusu arasında idi. Hattâ onun tam inkârıydı. Bütün bu saydığımız eksikler içinde şüphesiz en mühimi asıl felsefî hareketi ve endişeyi doğuracak olan kelâm ilminin durdurulmasıydı. Her din gibi İslâmlık da getirdiği tatminin yanında kendiliğinden bir yığın huzursuzluk uyandırmış, bir yığın meseleyi ortaya atmıştı. Tasavvuf felsefesi bu huzursuzluğu mutlak vücuda kavuşmak iştihâkiyla toptan reddediyordu. Massignon, Müslüman sanatlarında trajedinin ve trajik hissin yokluğunu, İslâmın Allah'tan başka varlık kabul etmemesi, hayatı bir gölge oyununa indirilmesiyle izah eder ki bir bakıma çok doğrudur.<sup>4</sup> Fakat hemen hemen her dinde az çok buna tesadüf edilir. Sünnî akidede ne kadar inkâr edilmiş görünürse görünsün insanın hayatta, yine bir yeri vardır. Kaza ve kader meseleleri bir yığın şüpheyi ve mesuliyeti kendiliğinden doğuruyordu. Tasavvuf bu endişeleri de ortadan kaldırıyor, daha doğrusu onlara büsbütün başka yönler veriyordu. Aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezâhürleri olan bir dünyada elbette trajedi olmazdı. Aşk bile ne kadar velveleli

\* Anachronisme (Fr.): Tarih kronolojisinde terslik.

<sup>4</sup> Bazı müsteşrikler ise İslâmiyeti doğrudan doğruya yalnız âhireti göz önünde tutan bir din adedelerler (bk. G.E. Von Grunebaum, "Ideologie Musulman et esthétique Arabe", *Studia Islamica*, nr. III, Paris 1955) ki bu, bazı hususiyetlerin lüzumundan fazla şümullendirilmesidir.



başlarsa başlasın bu sistemde muayyen bir merhaleye erişir erişmez sadece fâni objesini değil, duyan benliği de beraberce ortadan kaldıran bir ayniyette kendiliğinden değişiyordu. Hulâsa, eski medeniyetimizde insan kendi kaderiyle karşı karşıya olduğunu hatırından bile geçirmiyordu.

Eskiler insanı tebci ederlerdi, fakat kendi talihinin dışına çıkararak. Şeyh Galib, bütün tasavvuf şiiri boyunca uzanan muhteşem bir zincirin son halkası olarak:

*Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen  
Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen*

derken devrimizin veya Yunan trajedisinin bahsettiği insanı kasdetmiyor-du. Nitekim aynı musammatın

*Berk-ı hâtif gibi bu kayd-ı sivâdan güzer et!*

musraında onu sadece ebedi hakikate ve "asl"a ulaşmakla vazifeli gördüğünü sarîh şekilde söyler.

Görülüyor ki ayrı ayrı yollardan yürüseler bile, sünnî akide de, tasavvuf da vaatlerde ve mükellefiyetlerde ne kadar ayrılırlarsa ayrılınsınlar insanın kâinattaki yeri hakkında birleşiyorlardı. İnsan her ikisinde de tam Platoncu mânâsında bir gölge oyunu olan bu fâni hayatın karşısında değil, asıl büyük kaderi olan ebediyet karşısında buudlarını buluyordu.

O kadar parlak başlayan Arap hikâyesinin –*Binbir Gece* ve *Makameler*– sadece anekdotta, şehirli mizahında veya tabiat üstü tesadüflerde kalmasının başlıca sebebi de insanın kâinatına sahip olmayışından gelse gerektir. Tasavvuf sistemi Müslüman edebiyatlarındaki hikâye mevzularını benimseyince yahut bütün ibdai muayyen mevzulara indirince bu hâl daha kuvvetlenir. Vâkıa şairlerimiz XV. asırdan itibaren daima bu klasik mevzuların dışında yerli hikâye mevzuları ararlar. Fakat medeniyetin kendisinde olmayı elbette ki bulamazlar. *Hevesnâme*, *Makameler* gibi şehirli hayatında kalır. Nâbî'nin *Attar Zeyli*, İran şairinin mesnevîsindeki entrikayı, daima istiare mahiyetini muhafaza etmek şartıyla, lüzumsuz şekilde tekrar eder. Matbaanın verdiği imkânla o kadar çok okunan, Abdülaziz devri şair ve muharrirlerinin o kadar iyi tanıdığı Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı, XVIII. asrın sonunda dinî dâvâların lüzumsuz yere ağırlaştırdığı bir *Binbir Gece*'ye döner.

Bütün bu tekrarlar hep yukarıda bahsettiğimiz trajik duygunun ve asıl mânâsında realite terbiyesinin yokluğundan geliyordu.

Mademki *Binbir Gece*'den bahsettik, Müslüman hikâyesinde hârikulâdenin oynadığı rolden de bahsedelim ve en realist sayılabilecek hikâyede bile bu hârikulâdenin, insanın talihiyle karşı karşıya gelmesine nasıl mâni olduğunu belirtelim. Filhakika, hangi kaynaktan gelirse gelsin, Müslüman

hikâyesinde çok defa bu hârikulâde tesadüfler, periler ve cinler vardır. İşte bu yüzden şark hikâyesi folklor sınırı içinde kalmıştır. Ve bu hârikulâdenin kendisi de az çok dinin himayesi altında idi. Hiç olmazsa müphem şekilde ona bürünürdü. Bu münasebetle *Ebû Ali Sina Hikâyesi*'ni hatırlatalım.<sup>5</sup> Büyüyü, simya adıyla o kadar kolayca mubahun çerçevesi içine almasıydı, bu hikâye bizim eski kültürümüzün Faust hikâyesi olabilirdi.

Massignon, Hallâc-ı Mansur'un o kadar uzun süren muhakemesinden bahsederken İslâm'ın esasının ibadetle şahadet olduğunu ve bu şartları yerine getiren insanın kolay kolay küfürle itham edilemeyeceğini söyler ki çok yerinde bir müşahededir.<sup>6</sup> İşte bu mukavemetsizlik İslâm içinde birçok zıtların toplanmasına sebep olmuştur. Simya ve alelumum ulûm-ı gaybiye-ye gösterilen müsamaha da bunların arasındaydı. Zıt unsurlara kendiliğinden verilen bu yer, sade akidede karışıklık yapmıyor, belki kültürlerin özü olan büyük karşılaşmaların kuvvetini de gideriyordu. *Ebû Ali Sina Hikâyesi*'nin ve benzerlerinin sadece tatlı bir değişmeler oyunu hâlinde başlayıp bitmesinin sebeplerinden birisi de bu olsa gerektir.

Şüphesiz bunda kompozisyon anlayışının da büyük payı vardır. *İlyada* ile *Şehnâme* arasında yapılacak ufak bir mukayese şark sanatlarına hâkim olan anlayışın ta kendisi olan bu kompozisyonu bize bütünü ile verir. Bu iki destan arasındaki fark Sargon sarayı kabartmaları veya Trayan sütunu ile Klasik Yunan heykeltraşlığının arasındaki farkı andırır. Homeros'un destanında bütün Yunan âlemi, kozmogoni, tanrılar, Yunan sitelerinin hayatı, işler ve sanatlar, hulâsa kavmin ve medeniyetin bütün hayatı tek bir vak'anın hikâyesine girer. *İlyada* çok şuurlu planında teferruatı atlamasını bilen yahut bütünü içinde ona hakikaten tutması gerektiği yeri veren bir eserdir. *Şehnâme* ise, her teferruatın üstünde aynı ehemmiyetle duran düz tahkiyedir. Şark hikâyesi işte bu düz tahkiyenin hikâyesidir.

Hârikulâde, şark hikâyesinin, realiteyi inkâr eden, hattâ reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizmasıdır. Fakat o yokken de trajiğe yine güç tesadüf edilir. Bütün *Binbir Gece*'de hakikaten dramatik denecek tek bir vaziyet bulmak güçtür. Buna rağmen maşerî muhayyile nadir eserlerde olsa bile kendi hayatındaki dramatiği görür ve yakalar. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde bu cinsten bir yığın vaziyet bulunduğu gibi çok realist bir saray entrikasına dayanan *Tahir ile Zühre*, *Kerem ile Aslı* hikâyeleri ortaya attıkları büyük problemlerle yaşanan hayatın kendileridir ve bahsettiğimiz duygunun elbette ki bir ifadesidirler. *Tahir ile Zühre*'nin mezar kısmı bu trajik kader duygusunu ölümün ötesine bile nakleder.

*Hüsrev ü Şirin*'in Ferhad'ı da bizi aynı trajedi fikrine götürecek mahiyettedir. Fakat halk hikâyesinin ve şiirinin o kadar benimsediği bu kahramana tasavvufun nasıl yüklendiğini biliyoruz. Nizâmî'den Şeyhî'ye kadar din ve tasavvuf sistemi, bu mesnevîde bilhassa onu benimsemeye çalışır.

5 bk. Ahmed Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn-i Sina", *Tünkiyat Mecmuası*, C. XI, İstanbul 1954, s. 33-40; C. XII, İstanbul 1955, s. 265-275.

6 Louis Massignon, *Al-Hallaj Martyr Mystique de L'islâm*, Librairie Orientaliste, Paris 1922, s. 184 vd.

Yine halk hikâyelerine dönerek resmî kültürün türlü cereyanlarına az çok mukavemet eden ve az çok şahsiyetlerini muhafaza eden bu eserlerin, meselâ Köroğlu'nda olduğu gibi, bu cins destan veya hikâyeden beklenen seviyeye birçok parçalarında erişemediklerini veya şifahî an'anesinde uğradığı değişikliklerde onu kaybettiklerini söyleyelim. Kerem'in o kadar güzel ve büyük şiir unsurlarının, bütün esere hâkim olan o gurbet duygusunun ve masalın sonu olan, o her çözüldükçe yeniden iliklenen gömlek veya yelek sembolü etrafındaki trajik kader anlayışının yanı başında, ancak komik vaziyetler arayan bir şehirli masalına yakışacak dış çektirme parçası, cemiyetin bünyesindeki kültür tabakalaşmasının neticeleri addedilebilir. Filhakika garp ortaçağı ile bizim ortaçağımız arasındaki esaslı farklardan biri de yüksek tabakayı halktan gelen her şeye karşı kapatan ikiliktir. Bu ikilik olmasaydı biz bu eserleri belki de büsbütün başka şekilde ve daha geniş ufuklu görürdük.

Belki de bütün mesele Sünnî akidenin, kendisini edebiyata ve sanata muhtaç addetmemesi keyfiyetinde toplanır. Dinî duygunun esas olduğu o devirlerde insana bütünlüğünü ancak bu kaynaşma verebilirdi.

\* \* \*

Burada örnekler meselesi de kendiliğinden işe girer. İslâm medeniyeti antik örneklerin tamamıyla cahiliydi. İslâm edebiyatlarının bütün gelişmesinde Arapların kendi dillerine ve onun mahsullerine karşı taassup derecesinde sadık olmalarının ve buna inanmalarının büyük tesiri vardır. İbni Haldun gibi her yönden bir medeniyetin övüneceği bir adam bile, şiirden bahsederken bu sanatın yalnız Araplara mahsus olamayacağını, başka milletlerde de şair bulunabileceğini, Yunanlıların, Aristo'nun sık sık zikrettiği Homer adlı büyük bir şairleri olduğunu söyleyerek anlatır ki, oldukça dikkate değer bir vâkiadır. Arap kitâbiyâtında ise Yunan trajedi şairlerinin adını bile bulmak mümkün değildir. İşte bu kendi kendine yeterlik duygusu yüzündendir ki Yunan edebiyatının hiçbir büyük eseri Arapçaya tercüme edilmemiş, hattâ -bu en ehemmiyetli noktadır- *Eflâtun Diyalogları*'nın çoğu şekli bozularak ve hulâsa hâlinde nakledilmiştir. İran kanalından gelen Hint tercümeleminin bazılarının da Abbasiler devrinde nasıl bir mukavemete maruz kaldığını biliyoruz.. Bu örnek yokluğunun ne kadar mühim olduğunu, bütün unsurları daima mevcut olduğu hattâ bazı başlangıçları bulunduğu halde komedinin bir türlü doğmayışı çok iyi gösterir. Filhakika medeniyetin kendisi daha Arap hikâyelerinden itibaren komik vaziyetlere alışık ve bütün Ortaçağ cemiyetleri gibi kendi hayatının tadını çıkarıyordu. Bu her sınıf şehirli hayatına has edebiyattan başka Arap ve Türk hikâyelerinde devlet memuru, sahte sofu, yalancı, hilebaz insan, karı-koca meseleleri daima mevcuttur. Öbür yandan hangi medeniyetten veya kavimden gelirse gelsin daima Eflâtun'un mağarasındaki gölgeleri hatırlatması itibarıyla kültür Karagöz oyununu benimsemişti. Ahmet Kutsi Tecer'in son tetkikleri

halk arasında, hattâ kukla oyununa varıncaya kadar, bazı temsili oyunlar bulunduğunu gayet sarîh surette gösteriyor.<sup>7</sup> Meddah hikâyeleri ise tam bir karakter ve komik vaziyet repertuarı idiler. Büyük Osmanlı müverrihleri dedelerimizin karakter müşahedesinden ne kadar hoşlandıklarını gösterirler. Başta, kaynağı Şârihülmennarzâde\* olmak üzere Naimâ, Fındıklılı Mehmed Ağa, Râşid, hele Evliya Çelebi komik çizgiyi hiç kaçırmayan insanlardı. Naimâ'nun zaptettiği bazı konuşmalar kendiliğinden bir Molière veya hiç olmazsa Scribe komedisini yaratacak sahnelerdir. Bütün bu hazır unsurlara rağmen *Şair Evlenmesi'*ne kadar Türkçe komedi yazılmamasının tek sebebi, şüphesiz ki bu örnek yokluğu meselesidir.

Hıristiyan garpta tiyatro hareketinin başlangıcı olan *mister'lere*\*\* gelince, Şiflerin Muharrem âyinleri, realizm mübalâğasına rağmen daima bir *mister* mahiyetindedir. Bu itibarla trajedinin yokluğunu ve bize mahsus muayyen Ortaçağ masalından öbür nevilere, romana geçilmemesinin sebebinin sadece dinî ahkâmı aramak doğru değildir. Vâkıa İslâm dini bir fütuhatla başlamıştır. Fakat tasavvufun bütün bir mazlumlar silsilesi vardı.

Aynı mevzuu alan G.E. Von Grunebaum "Müslüman İdeolojisi ve Arap Estetiği" adlı makalesinde "Eğer Yunan dramının verdiği misal hatırlanmamış ve Yunanca bilen bazı rahipler tarafından kullanılmamış olsaydı Hıristiyanlığın muhayyilelerde yaptığı bu tesir –dinde dramın bulunuşu ile– inandırmak ve sürüklemek için yaptığı bu gayret, Ortaçağ Hıristiyan pedagojisinin öbür edebî vasıtası olan *mister'lerin* vücuda gelmesini temin eder miydi, meselesi daima sorulabilir.

"Bununla beraber ne şekilde olursa olsun dram Hıristiyan ideolojisinde, İslâm ideolojisinde ve ibadetinde bulamadığı bir bağlantı noktasını bulmuştur"<sup>8</sup> der.

Dikkat yerindedir. Müslüman dininin ilk günahı kabul etmemesi, binaenaleyh insanın baştan mahkûm olmaması, –tıpkı İslâmlığın vaktinden evvel getirdiği o tezat dolu ve hiçbir içtimâi müeyyidesi bulunmadığı için yalnız sınıfların teşekkülünü önleyen, bu yüzden garpta terakkinin zembereği olan mücadeleyi ortadan kaldıran demokratik esaslar gibi– İslâm cemaatlerini sadece tarihî gaiyyet fikrinden mahrum etmiyor, ayrıca dinî dramın teşekkülünü de imkânsızlaştırıyordu. Diğer taraftan ulûhiyetin mutlak surette insanî vasıfların dışında, tamamıyla tenzihî oluşu ve ibadetin değişmez şekilleri bunu imkânsızlaştırıyordu.

Görülüyor ki Müslümanlarda dram ve komedinin doğmamasının sebebi bir tane değildir. Asıl trajediye gelince, onun ne *mister'*den ne de halk tiyatrosundan doğmadığını biliyoruz. O, doğrudan doğruya *humanistique* etütlerle gelen bir yeniden doğuştur.

7 Ahmet Kutsi Tecer, "Araştırmalar", İstanbul, nr. 5, vd., İstanbul 1954, 1955, 1956 [ nr. 8, 9, 1954; nr. 6, 1955; nr. 3, 7, 1956 ].

\* Şârihü'l-menârzâde.

\*\* *Mystère* (Fr.): Ortaçağda dinî konulu sahne eseri.

8 G.E. Von Grunebaum, "Idéologie Musulman et esthétique Arabe", *Studia Islamica*, nr. III, Paris 1955.

Burada Racine ile Lope des Vegas\* ve Elisabeth devri şairleri birleşirler.

Müslüman edebiyatlarının ortaçağ hükâyesinden romana geçemeyişi bahsinde de hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz insanın reel hayata inanarak sahip olmaması gelir. Ayrıca psikolojik tecessüsün yokluğunu da söyleyebiliriz. Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima meneder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin Ortodoks kilise-sindeki alenî itiraf müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz.

Bununla, eskilerde hiç psikoloji bulunmadığını iddia etmiyoruz. Bu kadar büyük bir medeniyet tecrübesi insana sonuna kadar yabancı kalamazdı. Eski şairlerimizin aşk için, insan tabiatı için yazdıkları şeyler kendi kalplerini ve hayatlarını nasıl iyiden iyiye yokladıklarını gösterir. Fakat şiirin şekli ve teksif nizamı bu dikkatlerin derinleşmesine mâni olur.

Eski mesnevî çerçevesi içinde bu dikkatlerin hikâyeye nakli ise gelenek yüzünden kabil değildi.

Şark çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi.

Müsteşrikler tarafından o kadar ehemmiyet verilen *Hay bin Yakzan*'ın<sup>9</sup> o çok güzel hikâyesine gelince, Müslüman âleminin tek romanı olan bu zih-nî dramda psikolojiden ziyade, yahut onunla beraber, çok ustaca idare edilmiş bir muâkale vardır.

Bizce Müslüman hikâyesinin romana istihâle edememesinin, saydıklarımızdan başka bir sebebi de tenkit fikrinin yokluğudur. Hakikî tenkit zarurî şekilde tarih fikrine bağlıdır. Hareket noktası olarak maziye değil bugünü alır. İslâm fikriyatında ise bu yoktur. Thibaudet'nin, *Don Quichotte* için söylediği şey sadece parlak bir buluş olamaz. Her yeni hikâye bir öncekinin tenkididir.

\* \* \*

Tiyatro veya hikâye, yeni bir nev'in doğması için cemiyet bünyesinin ileri bir hamle ile değişmesi şarttı. Halbuki Müslüman cemiyetlerde bütün müesseseleri beraberinde sürükleyen ve sosyal tabakaların karşılıklı vaziyetlerini değiştiren bu cinsten bir değişiklik görülmez. O kadar arızalı olan, Moğol istilâsı ve Ehl-i Salip seferleri ile âdeta ortadan bölünen, Mısır'ın Fâtîmiye devri gibi mühim bir mezhep ayrılışını, Endülüs rönesansını ve Osmanlı istilâ ihtişamını idrak eden İslâm tarihi bütün bu büyük hadiselere rağmen içtimâî bakımdan hemen hemen olduğu gibi kalmış, bir türlü burjuvazisi doğmamış ve Müslüman sarayı değişmemiştir.

Belki de fikrî hayatın durgunluğunun, hattâ düşkünlüğünün, iç buhanlarının en mühim âmili olan içtimâî çöküntüler istisna edilirse Müslü-

\* Lope de Vega.

9 İbni Tufeyl'in hikâyesi, Türkçe tercümesi Süleymaniyeli [Babanzâde] Reşit tarafından, *Mihrab* mecmuası, nr. 3, s. 89 v.d., İstanbul 1339; Fransızca tercümesi Léon Gauthier, Imprimerie Catholique, Beyrouth 1920.

man cemiyetlerinin tarihinin en büyük eksigi bu burjuvazinin teşekkül edemeyişidir.

Nihayet bu sebeplere kadın ve erkek münasebetlerinin yokluğunu da ilâve etmek lâzım gelir. Müslüman hikâyeleri, *Dekameron*'u [*Décaméron*] çok andıran entrikalarla gizli münasebetlerin, kıyafet değiştirmek suretiyle satılığa çıkma buluşuyla ve diğer entrikalarla esirlik müessesesinin, ani tesadüflerle ve onların türlü şekilleriyle sevgililer arasında içtimâî seviye ve mevki farkının hikâyesini yapmıştı.

Bütün bu hikâyeler iyi okunursa esas çatının daima aynı hususiyetin, yani devamlı ve tabii kadın-erkek münasebetinin yokluğu üzerine kurulduğu görülür.

Tanzimat'tan sonraki ilk romanın bocalayışı bunun vâzih misalini verir. Şunu da ilâve edelim ki, eski edebiyatımız teşekkül etmiş bir nesrin yarımından da mahrumdu.

\* \* \*

Eski nesrin çok defa lüzumsuz bir yığın sanat veya şakada kalmasının ve tarih gibi çok zengin bir müşahede kaynağına dayanan taraflarında bile genişleyememesinin hakikî sebebi kültürün insana ayırdığı sahanın darlığıdır. Filhakika bu nesrin, dinî-tasavvufî öğretici eserlerin, *Kur'an* ve hadis tercümelerinin –birinciler daha ziyade başlangıçta, yani XIII. ve XIV. asırlarda– tefsirlerin ve bazı istisnalar dışında daima saraya bağlı tarihlerle, tarih düşüncesiyle hiç alâkası olmayan tercüme-i hal tezkirelerinin, fermanların, resmî yazıların, siyasî konuşma fezlekelerinin, lâyhaların dışında hemen hemen tatbik sahası yoktur.

Arap nesri bu dar sahada bile dikkate değer bir kütüphane bırakmıştır. Fakat Araplar yalnız kendi dillerini kullanıyorlardı ve Arap nesri medeniyet ve kültürün kuruluşu devrinde teşekkül etmişti. Eldeki ilk büyük eseri *Kur'an* gibi her bakımdan mütekâmil bir eser olduğu gibi, hikâye ve mektup nev'ini de yukarıda anlattığımız şartlar içinde olsa bile kullanmıştı. Arap cemiyetinde bizdeki gibi zevk tabakalaşması yoktu. Seci gibi nesir sanatlarının ve şiire o kadar kuvvetle hâkim olan belâgat kaidelerinin, hüner endişelerinin, başlangıcını yine Arapçadan alan teşrifat ve merasim cümlelerinin, iki dilin lûgatini ve hazır malzemesini (âyet, hadis, büyüklerin sözü, Arapçadan alınmış mısra ve beyitler) birden kullanan ve medeniyetin asıl yaratıcı devrini bitirdikten sonra yeniden ve çok karışık bir sözlükle teşekkül etmeye çalışan Türk nesrinde bu canlılığa imkân vermemesi tabii idi.

Halbuki Türkçe, tarihe *Orhon Âbideleri* gibi hakikaten olgun bir nesir eseriyle girmişti. Daha o devirde bile her şeyden evvel bir nesir dili gibi görünür. Toplayıcı nahvi vuzuhun ta kendisidir.

Fakat nesir ancak bir vasıta. Ve yalnız insanda ve insanla beraber yürür. Bu itibarla Türk nesrinin macerasını anlamak için tarihî çerçeve içinde Türk insanını mütalâa etmek gerekir. Prof. Kaplan'ın Dede Korkut, Yu-

nus Emre, Türk destanları ve Âşık Paşa üzerinde yaptığı etütler bize bu insanın XV. asra kadar ancak değişen hayat şartlarını zaptetmekle meşgul olduğunu gösterir.<sup>10</sup> XV. asırdan sonrakiler içinse eski şiiri mütalâa ederken yeter derecede bir fikir verdiğimizi zannediyoruz.

Yukarıda bahsettiğimiz oyunları ve teşrifatı yalnız iki dilde yapan Fars nesrinin Arap nesri karşısındaki tâli vaziyeti düşünülecek olursa Türk nesrinin bir türlü teşekkül edememesinin sebepleri daha iyi anlaşılır.

Hakikatte bizim bugün "inşâ" kelimesiyle hulâsa ettiğimiz bu sanatlar iyi bir nesrin asıl kuvvet ve hususiyetlerini alacağı ferdin yerini, tıpkı şiirde olduğu gibi fakat ondan daha başka, bütün hayatılığı giderecek şekilde, hünerin alması demektir. Onun içindir ki eski nesirde ferdin asıl malikânesi olan üslûptan çok güç bahsedilebilir. Sinan Paşa'yı istisna edersek, Naimâ ve Şârihülmennarzâde ve Evliya Çelebi gibi bu sanat ve inşâ merakını, nesri bir ifade vasıtası addettikleri için yenmiş olanları bile tam mânâsıyla bir üslûp sahibi addedemeyiz.

Eski nesri boğan bu söz sanatları iptilâsının mühim bir sebebi de şüphesiz ki başka dillerde plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarîh görüş imkânından mahrum oluşudur. Burada edebî eserin her kültürde diğer sanatlarla takaddüm ettiği hakikatini unutmamış değiliz. Ancak muayyen bir gelişme devrinden sonra diğer sanatlardaki çalışmaların, dilin ve insanın üzerindeki tesirin yokluğundan bahsetmek istiyoruz. Çizginin, resmin, heykeltıraşın yani rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş, reel müşahedesinin nizamını ve nisbet fikrini bunlarda denememiş ve bunların tecrit terbiyesini almamış bir edebiyatta; ve bilhassa nesirde, elbetteki eşya ve dış dünya ile temas çok sathî kalacaktı. Yahya Kemal, nesir ve resim bulunsaydı kültürümüz başka şekil alırdı, der ki, çok yerinde bir mütalâadır.

Filhakika bizim bugün o kadar suçlandırdığımız inşânın lüzumsuz ve donmuş süsleri hep bu terbiyenin yokluğundan gelir. Hakikatte eski nesrin asıl sıhğı inşâ değildir. Fuzûlî ve İdris-i Bitlisî'nin verdiği örnekle başlayan inşâ ancak XVII. asrın ortasına kadar nesre hâkim görünür. Ondan sonra, en mübalâğalı eserlerinde bile ancak muayyen teşrifat cümlelerinde rastlanır. Hakikatte asıl eski nesir, bir çeşit rahat ve dağınık konuşmada kalmıştır. Yukarıda anlattığımız gibi ilim dili olmamış ve ilmin dile getirdiği sarahatin tecrübesini tatmamış bu çözükle konuşma asırdan asıra ve muharririden muharrire gelen asıl tarzıdır.

Türkçede nesrin teşekkülü için insanın ve cemiyet müesseselerinin değişmesi, tahsil sisteminin Türkçeye dönmesi lâzımdı. İşte Tanzimat bunu yaptı.

10 Mehmet Kaplan, "Dede Korkut Kitabında Kadın", *Türkiyat Mecmuası*, C. IX, İstanbul 1951, s. 99-112; "İki Destan İki İnsan Tipi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. IV, İstanbul 1952, s. 399-417; "Dede Korkut Kitabında Hayvanlar", *Fuad Köprülü Armağanı*, İstanbul 1953, s. 275-290; "Yunus Emre ve Nebatlar", *Türkiyat Mecmuası*, C. XII, İstanbul 1955, s. 45-56; "Türk Destanında Alp Tipi", *Zeki Velidi Togan Armağanı*, İstanbul 1955, s. 204-213.