

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



MEHMET KAHRAMAN

DİVAN EDEBİYATI ÜZERİNE TARTIŞMALAR

Yard. Doç. Dr. Mehmet Kahraman
**DİVAN EDEBİYATI
ÜZERİNE TARTIŞMALAR**

MEHMET KAHRAMAN 1953 yılında Balıkesir/Sındırgı'da doğdu. Ortaöğrenimini Balıkesir'de yaptı. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü 1976 yılında bitirdi. Uzun süre, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak çalıştı. Öğretmenliğinin yanı sıra akademik çalışmalarını da sürdürdü. Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar (1930-1940)'ı tez çalışması olarak hazırladı.

Mavera, Kayıtlar ve Yedi İklim dergilerinde çağdaş Türk edebiyatı ve Divan Edebiyatı alanlarıyla ilgili çeşitli inceleme, araştırma ve kültürel denemelerini yayımladı. Yenidevir gazetesinin kültür-sanat sayfasında deneme ve şiir çalışmaları yer aldı.

1993 yılında atandığı Kırıkkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyeliği görevinde bulundu.

**Baskı , Cilt: Umut Matbaacılık
İstanbul, Ekim 1996
Tel: 637 42 61**

Yrd. Doç. Dr. Mehmet KAHRAMAN ~
DİVAN EDEBİYATI ÜZERİNE TARTIŞMALAR

BEYAN YAYINLARI, 228

ISBN 975-473-162-4

BEYAN YAYINLARI

Ankara Cad. No: 49/3. 34410 Cağaloğlu/İstanbul

Tel: 0212 512 76 97 Faks: 526 50 10

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ, 7

GİRİŞ

A. Hâlâ Süren Bir Tartışma, 13

B. Tartışmanın Konusu: Divan Edebiyatı, 15

C. Tartışmanın Tarihi: 1930-1940, 16

1. Hazırlık:

a- Tanzimat Öncesi, 16

b- İlk Tepki, 20

c- Daha Sistemli Bir Eleştiri, 29

d- Asıl Kendini Ortaya Koyuş, 33

2. 1930-1940 Yılları, 42

D. Tartışmanın Çevresi: 1930-1940 Yıllarında
Türk Edebiyatı ve Türk Basını, 49

E. Tartışmanın Nedenleri:

1. Farklı Dünyalar:

a- Divan Edebiyatı Dünyası, 53

b- Çağdaş Türk Edebiyatı Dünyası, 63

2. Farklı Kaynaklar:

a- Divan Edebiyatı Kaynakları, 71

b- Çağdaş Türk Edebiyatı Kaynakları, 77

3. Farklı Yaklaşımlar:

a- İçinden Bakış, 83

b- Dışından Bakış, 88

c- Sanatçı Yaklaşım, 92

d- Politik Yaklaşım, 98

e- Bölgeci Yaklaşım, 103

f- Akademik Yaklaşım, 106

g- İlgisizlik, 107

BİRİNCİ BÖLÜM

**1930- 1940 YILLARININ BELLİ BAŞLI
POLEMİKLERİ, 113**

- A. Milli Edebiyat, 114
- B. Klasik Edebiyatımız, 130
- C. Dehâlarımız, 143
- D. Ölçü, 165
- E. Dil, 174
- F. Şekil, 191

İKİNCİ BÖLÜM

DİVAN EDEBİYATINI SUÇLAMALAR, 201

- A. Zümre Edebiyatı, 202
- B. Taklitçilik, 223
- C. Mazmunculuk, 240
- D. Sun'îlik, 250
- E. Monotonluk, 262
- F. Mahbûpçuluk, 272
- G. Meycilik, 283
- H. Kelime Oyunculuğu, 291
- İ. Gayr-i İnsânîlik, 300
- J. Darlık, 308
- K. Dalkavukluk, 316

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİVAN EDEBİYATINI SAVUNMALAR

- A. Çağıyla Uyumluluğu, 323
- B. Toplum Yansıması -İçtimâîlik-, 333
- C. Kendi İçindeki Bütünlüğü/Eski-Yeni
Çatışmasının Yokluğu, 346
- D. Soyutluk, 357
- E. Tasavvufî Öz, 374
- SONSÖZ, 395
- BİBLİYOGRAFYA, 399

Çağımız toplumlarının en önemli özelliği, kendi varlıklarını, 'kültür' içinde değerlendirebileceğimiz 'üretim'leriyle ortaya koymaya çalışmalarıdır.

Daha çok bir spor alanında gözlenen karşı karşıya gelmeler, 'kültür emperyalizmi' denebilecek, gizli planda tutulan çalışmalar ve biraz da ekonomik güç gösterileri, bu çağdaş kültür için önemli örneklerdir.

Bu alanda edebiyatı da bir yana atmamız mümkün değildir.

Gerçi çağımız insanı göze veya enazından kulağa hitabeden iletişim araçlarının etkisi altında, neredeyse kendi başına düşünemeyecek ve duygulanamayacak hale gelmiştir. Bu şartlarda onun, 'eser' okumaya ne zamanı ne de morali vardır. Halbuki büyük sanatçıların 'eser'e dönüşümü, asıl, yazılı edebî çalışmalar biçimindedir. Reklama uygulanan, politika alanında boygösteren, günlük basında yeralan edebiyatsa, yalnızca bir pratik zekâ işidir; biraz mantıklı davranmak ve karşı tarafın psikolojik şartlarını gözönünde bulundurmak yeterlidir.

Gerçek edebiyatsa, 'pratik zekâ' değil 'üstün zekâ' yani 'deha' işidir. Amacı da, sözünü ettiğimiz faydacılığa ayarlı edebiyat çalışmalarından oldukça farklıdır. Yahya Kemal'in, hayattayken kitaplarını bastırmamış olması ve Kafka'nın,

yazdıklarını müsveddeler halinde bir dostuna vererek, kendisi ölünce yakmasını vasiyet etmesi, bu konuda dikkate değer iki örnektir.

Sokaktaki adam farkında olmayabilir; ama az çok ilgilenenler bilirler ki bu türlü bir edebiyat da çağımız toplumlarının, bu, 'kendi varlıklarını ortaya koymaları'da önemli bir yere sahiptir. Aklımıza Nobel edebiyat ödülü örneği geliyor, ama onu gündeme getirmesek ve bu anlamda istatistikler ortaya koymasak da, bu, edebiyatın içinde yeralanların hep dikkat ettikleri bir konudur.

Türk edebiyatını bu noktada değerlendirdince, pek de içaçıcı bir tablomuz yoktur. Halbuki bizim de edebiyat planında diğer toplumlar içinde bir yerimiz olabilmelidir. Ünü dünyayı tutan bir futbolcu gibi, bir ses sanatçısı gibi, bir bilim adamı gibi, edebiyat alanında da sanatçılar vardır. Hem onlar, yalnızca kendi toplumlarının adlarını değil, kültürlerini de duyururlar.

Bizim böyle bir dehamızın yokluğunda, küçük toplum oluşumuz yeterli bir açıklama değildir. Ekonomik adlandırmalar, ancak o alandaki tabloları anlamlı kılar. Artık, 'büyük toplum' demeye de belki cesaretimiz yok, ama böyle olma noktasında umutsuz da değiliz.

Çağdaş toplumlar içinde önemli bir yerimiz olabilir. Bunun ilk şartı, insanımızın kendi moral gücüne ulaşmasıdır. Bunu gerçekleştirdiğimiz an, diğer bütün üstünlükler, bu insanların gözünde küçülür.

Edebiyat, daha doğrusu 'deha'ların ortaya koyduğu 'eser'ler, bu konuda kullanılabilecek en elverişli araçlardır.

Hem gelecekte ortaya çıkmasını beklediğimiz bu tür eserleri besleme, hem de geçmiş dönemlerde çok 'değerli' olduğu için günyüzüne çıkardığımızda bu amaca hizmet etmek bakımından Türk edebiyat tarihine bir göz atmak, oralardan bu iki noktada yararlanmak gereklidir.

Bu, elbette bir 'göz atma' ile değil, bu amaçla inceden in-

ceye elemekle, 'değerli' olan neler var, onları bulup çıkarmakla mümkündür.

Tezimizin, yaklaşık olarak başlama noktası, burasıdır.

Türk edebiyat tarihinde en çok sözü edilen bir çıkış olarak Divan Edebiyatı'nın, bu 'değerli' yanının olup olmadığı konusuna eğilelim istedik.

Konuyu önce genel bir konumda ele aldık. Tanzimattan bu tarafa ele geçirebildiğimiz kaynaklar üzerinde yaptığımız kabataslak bir değerlendirme sonunda, en karakteristik dönemin, 1930-1940 yılları arası olduğunu gördük. Böylece Divan Edebiyatı ile ilgili araştırmamızın sözkonusu olacağı yıllar ortaya çıkmış oldu. İkinci adımda, bu dönemde yayınlanmış bütün dergileri taradık.

Gazetelerde de bu konuya ilişkin yazılar çıkmıştır, nitekim dergilerde, bu tür atıflarda bulunanlar vardır; ama o zaman altından kalkamayacağımız kadar geniş bir malzeme yığınıyla karşı karşıya kalacağımızı hesabederek, bir kaç örnek dışında, genelde dergilerle yetindik

Çalışmamızın ilk yıllarında yaptığımız genel araştırmalar sonucu elde edebildiğimiz malzemeler üzerindeki değerlendirmeler, tezimizin gerek tarihi akışını, gerekse nasıl gerekçelerle ne tür sonuçlara varıldığını tespit etmemize yaradı. Onları, bu bakımdan 'giriş' bölümünde kullandık.

Asıl bölümlerde ise, sözlük gibi zorunlu kaynaklar dışında 1930-1940 yılları dışına çıkmadık. O yılların yayın hayatında yer almış malzeme üzerinde çalışmalarımızı yürüttük. Ancak bu malzemeyi değerlendirmede, 'giriş'te tespit ettiğimiz zemini kullandık. Bu bakımdan girişe, 'kıstaslar' gözüyle bakılabilir.

Araştırma için, İstanbul Milli Kütüphane, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Kütüphanesi (Eski Belediye Kütüphanesi), Ankara Milli Kütüphane, Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, İzmir Milli Kütüphane ve Akhisar Zeynelzâde

Halk Kütüphanesi, tamamen taranmıştır. Buna rağmen gözümüzden kaçmış dergiler olabilir.

Araştırma yıllarında yayınlandığı için, bu dönemdeki malzemeler içinde yer verilen kitaplardan bazıları, daha eski yıllara ait yazıları içermiş olabilir. Bizim için yayın yılı önemli olduğundan, bu ihtimali gözönünde bulundurmadık.

Aynı malzemenin değişik bölümlerle olan ilişkisi nedeniyle, birkaç yerde kullanılması, belki güzel birşey değildi; ama, onun, bir tasnif çalışması sonucu ortaya çıkan bu bölümlerin birçoğu için ayrı bir kıymet taşıması sözkonusudur. Bu bakımdan tekrar gibi gözüken yerler olabilir. Divan Edebiyatı'nı nitелеmek için kullanılan kavramların, birbirlerini hatırlatacak biçimde kullanılması da, konuların içiçe girmesine neden olmuş, bu yüzden de tekrarlara düşülmüştür.

Divan Edebiyatı, bir özel isim niteliği taşıdığı için, yazımında da bu tespite uyulmuştur.

Birkaç genel örnek dışında kısaltma kullanılmamıştır.

Bazı yazı sahiplerinin, edebiyat alanında ün yapmış kişiler olmaması nedeniyle kimlikleri tespit edilememiş ve kaynakta da olmadığından, soyadları belirtilmemiştir.

Bibliyografya bölümünde, dönem dışı taranan dergiler, yalnızca içindeki, konumuzla ilgili yazıdan ötürü anılmıştır. Kitap listesi de dönem içi ve dışı olmak üzere iki grupta verilmiştir.

Sınırlı imkânlar içinde gerçekleştirdiğimiz bu çalışmamızda, bütün dikkatlere rağmen önlenememiş eksikliklerden dolayı bağışlanacağımızı umarız.

Çalışmamızla, Türk kültür hayatına birşeyler katabilirsek kendimizi mutlu sayacağız.

Burada, uzun süren çalışmalarımız boyunca kıymetli zamanlarını, bilgilerini, emeklerini bizden esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. M. Orhan OKAY'a teşekkürü bir borç bilirim.

Akhisar, 2 Aralık 1989
Mehmet KAHRAMAN

GİRİŞ

A. HÂLÂ SÜREN BİR TARTIŞMA

1860 yılında başlayan Tanzimat Edebiyatı'nın ilk yıllarında Ziya Paşa'nın 'Şiir ve İnşâ' makalesi, o günlerin edebiyata bakışını formüle eder, yeni bir edebiyat tarihi modeli teklif ederken, Namık Kemal, önünde, kendisi için aydınlık bir yol buluyordu. Ama birkaç yıl sonra Ziya Paşa 'Harâbât'ı yayınlayınca dikkate değer bir çatışma ortamı doğdu. Namık Kemal, daha önce birtakım belirlemelerde bulunuyordu. Bu, Divan Edebiyatı'nı beğenmeme noktasındaydı. Harâbât'ın yayınlanmasından sonraki yazıları ise bir çatışma, bir kavga özelliği taşımaya başlar. Divan Edebiyatı'nı seven insanlarla yeni bir edebiyat getirmek isteyenler arasında, böylece bir 'tartışma' ortaya çıkar.

Muallim Naci ile Recai-zâde Mahmud Âkrem'in, bir kafiye olayı ile başlayan ve giderek değişik alanlarda devam eden çatışmalarının temelinde de aynı 'tartışma' vardır.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki yıllarda, çatışma, daha çok 'aruz' çevresinde olur; ama Divan Edebiyatı ile 'aruz' birbirinden ayrı düşünülemeyeceği için, döner dolaşır, konu Divan Edebiyatı'na gelir. 1943 yılında yayınlanan Abdülbaki Gölpınarlı'nın 'Divan Edebiyatı Beyanındadır' adlı kitabı, en az, Namık Kemal'in Harabat karşısındaki hücumları kadar, belki ondan da öte Divan Edebiyatı'nı sarsıcı niteliktedir.

Bugün de aynı tartışmanın bir yanını tutarak sürdürenler var. Ama bu, her zaman aynı noktada değildir. Her dönemde bir değişik yanı üzerinde tartışmalar yapılmıştır:

Tanzimatçılar, kendisini Divan Edebiyatı içinde düşünen, onun şiir zevkini sürdürmeye çalışan insanlarla tartışıyorlar. Yani bütününü bir Divan Edebiyatı olayı konuşuluyor. Konular, örneklemeler, ifadeler, kaynaklar, biçimler... hepsi birden tartışılıyor.

Daha sonraları ise tartışılan, Divan Edebiyatı'nın bazı yanları, kurumlarıdır. Sözgelimi Naci ile Ekrem'in tartışmaları 'abes-muktebes'teki ses uyumunun çevresinde büyüyor ve ses uyumlarının göze mi, kulağa mı hitabettiği, yani klasik bir kafiye anlayışına mı yoksa yeni bir kafiye anlayışına mı taraftar oldukları konusuna geliyor.

Servet-i Fünûncular döneminde dil tartışmaları yapılıyor. Cumhuriyet yıllarında ise daha çok yerlilik-yabancılik açısından tartışılıyor.

Söyle veya böyle, Divan Edebiyatı hâlâ tartışılıyor. Hâlâ bu edebiyatın iyi ve güzel ve hatta yerli bir edebiyat olduğunu söyleyenler, bunun tam tersi, onu bir türlü sevmeyenler, yabancı ve yapay görenler var.

Sözgelimi Atilla Özkırımlı, Divan şiirinin, diliyle ve düşüncesiyle yabancı kaynaklı olduğunu ileri sürüyor. Agah Sırrı Levent'in 'Divan Edebiyatı' adlı kitabını da düşünceleri için kaynak gösteriyor(1).

Yaklaşık aynı yıllarda Necmettin Türinay da bir yazısında, "iyi şiir ve bilhassa Divan şiiri..."(2) ifadesiyle Divan Edebiyatı hakkındaki düşüncelerini ortaya koyuyor.

Divan Edebiyatı, onun bitiminden sonra, hep tartışma zemininde tutulmuştur. Bunda en büyük pay, millet olarak

-
- (1) Atilla Özkırımlı, "Türk Toplumunun Tarihsel Gelişme Süreci İçinde Edebiyatın Durumu ve İşlevi", Somut dergisi, Ocak 1979, N: 1, s: 51.
 - (2) Necmettin Türinay, "Divan Şiirinin Dünyası," Aylık dergi, Haziran 1982, s: 7.

bir kültür ortamından başka bir kültür ortamına geçmiş olmamıza aittir. Ama olay, böyle formüle edilebilse de geniş bir çalışmayla daha detaylı sebep ve sonuçlar yakalanacak karakterdedir. Tartışmayı analiz etmek, bu konuda daha isabetli tespitlerde bulunmamızı sağlayacağı için, ayrı bir önem taşımaktadır.

B. TARTIŞMANIN KONUSU: DİVAN EDEBİYATI

Hasan Ali Yücel'in 'Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış' adlı kitabında 'Yaşayan Edebiyatları Türk Edebiyatı ile Karşılaştırır Cetvel' başlıklı bir liste vardır. Orada, yüzyıllara göre Türk edebiyatı sanatçıları ve diğer toplumların sanatçıları karşılaştırmalı olarak yeralmıştır. Listede 9 toplumun edebî dökümü yapılır. Toplam 287 sanatçı adı vardır: Fars edebiyatından 24, Arap edebiyatından 22, Fransız edebiyatından 40, İtalyan edebiyatından 20, İspanyol edebiyatından 19, İngiliz edebiyatından 28, Alman edebiyatından 18, Rus edebiyatından 3. Bunların toplamı 171'dir.

Türk edebiyatından, halk edebiyatına ait 21, Tekke edebiyatına ait 21, Divan Edebiyatı'na aitse 74 sanatçı sayılmaktadır. Bu durumda Türk edebiyatının dünya edebiyatındaki yeri %40'tır. Bu yüzdelik oranı oldukça abartılıdır. Yalnız Divan Edebiyatı ile ilgili önemli bir nokta, şuradadır: Divan Edebiyatı'nın Türk edebiyatındaki diğer edebî bölümlere göre oranı, %64'tür. En yoğun sanatçısı olan Fransızlara göre Divan Edebiyatı'nın oranı %185, İngilizlere göre %290'dır. halk edebiyatı ve Tekke edebiyatı, diğerlerine hemen hemen eşit olduğu halde Divan Edebiyatı'nın, o toplumların edebiyatlarına karşı yaptığı bu fark, Türk edebiyatının ağırlık noktasının, Divan Edebiyatı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Bu sonuçtan hareketle şu söylenebilir: Divan Edebiyatı, oldukça yoğun bir sanat ve edebiyat çalışmaları bütünüdür.

Osmanlının, nasıl, İstanbul'da veya Bursa'da herkesin gözünü dolduran mimari eserleri varsa ve bunlar, ölmez eserler olarak yüzyıllardır yaşıyorlar ve yaşayacaklarsa, Divan Edebiyatı da aynı dönemlerin, kelime tuğlalarından örülmüş, sanat eserleridir. Divan Edebiyatının bu yanı ister istemez herkesin dikkatini üzerine çekecek karakterdedir.

Kimileri övgüler dizmekte, kimileri ise onun hiçbir değerinin olmadığını ileri sürmektedir.

Burada asıl öne çıkan, Divan Edebiyatı'nın Türk edebiyatı içindeki yeri ve önemidir. Bu edebiyatı görmemek mümkün değildir. Kütüphanelerin tozlu rafları içinde henüz belki de birçoğu el yazması olarak bekleyen bu Divan Edebiyatı'nın, mücerret adıyla, 'Divan'ları, ya tersinden ya düzünden herkese birşeyler düşündürmektedir.

C. TARTIŞMANIN TARİHİ: 1930-1940

1. HAZIRLIK:

a- Tanzimat Öncesi

Bu tartışmanın kökünde, yüz yıl süren bir 'ıslahat' ve 'tanzimat'lar çığını vardır.

İlk ciddi teşebbüs, I. Mahmud döneminde, sonradan Humbaracı Ahmed Paşa adını alan Fransız asıllı De Bonneval'in humbaracı erlerini Avrupalı askerler gibi yetiştirme çabalarıdır. Başarılı olması için Avrupalı askerler gibi eğitilen ve onların kullandığı silahlarla donatılmış bir ordunun kurulması gerektiği yolunda birçok 'arıza'lar sunan, müslümanlığı da kabul etmiş De Bonneval'ın çalışmaları, daha çok bir plan ve rapor düzeyinde kalmıştır(1).

(1) Ord. Prof. Enver Ziya Karal, Osmanlı Tarihi, C: 5, s. 57. (Bu bölümdeki tarihi bilgiler, hep, aynı kaynağa dayanılarak verilecektir.)

Ancak, bundan önce orduyu ıslah çalışmalarının dışında yabana atılmaması gereken, bizim araştırma konusuyla ilgisi oldukça önemli bir girişim vardır: Damat İbrahim Paşa'nın Paris'e sefir olarak gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmet, Paşa'dan "Vesâit-i Umran ve Maarifine dahi layıkıyla kesb-i ittilâ ederek kâbil-i tatbik olanların takriri" görevini üslenerek gider. Onun yazdığı, edebiyat için de önemli bir eser sayılan 'Sefâretnâme', Osmanlılar için batıya açılan ilk penceredir. Beraberinde götürdüğü Said Mehmet Efendi de ilk teknik transferi gerçekleştirir: Matbaa. Ancak edebiyat için Sefâretnâme, Paris'teki sanat dünyasını, özellikle operayı övgüyle ve hayranlıkla anlattığı için, sözünü ettiğimiz tartışma zemininin tohumunu ekmiş olması nedeniyle daha önemlidir.

Bu kültürel başlangıç, Patrona isyanı ile yarıda kesilince, yeni bir deneme planında, orduda düzenlemeler biçimine bürünmüştür.

De Bonneval'in plan ve raporlarının ışığında çalışan ikinci adam, Macar beyzâdesi Baron De Tott'dur. III. Mustafa'nın yardıma çağırdığı bu Macar, ilk partide Doğu'yu gezererek tanımış, imkanlarını görmüş, padişahın isteği ile topçulardan 600 neferi Avrupalı gibi eğitmeye çalışmış, Topخانه'de Avrupa'daki gibi topların dökülmesini başlatmış, Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun'u kurdurarak orada öğretim işlerini yürütmüştür. Osmanlı-Rus savaşında son bulan bu ıslahat çalışmaları III. Selim'le yeniden başladı. İlk planda İshak Bey'i Fransız kralına göndererek yapılabilecek ıslahat çalışmalarını araştırmasını istedi. Sonunda Nizam-ı Cedîd çalışmalarına başlanmış oldu. Bu arada harp kültürü için birçok kitap tercümesi yapılır: Fenn-i Harp, Fenn-i Lağım, Fenn-i Muhasara. III. Selim'in birçok sahada yapmaya çalıştığı ıslahatlar, hep Nizam-ı Cedîd içindir; ancak Kabakçı Mustafa'nın başkaldırması sonucu bütün ıslahat çalışmaları akamete uğrar.

Bu döneme kadar savaş tekniği dışında Batı kültürüne açılma olmamıştı, ama II. Mahmud'la birlikte milliyetçilik düşüncesi, Avrupalı devletlerin sayesinde Osmanlı topraklarına yayılmaya başladı. Mısır, Sırp ve Yunan ayaklanmaları bizzat Avrupalı devletlerin telkin ve zorlamaları sonucu ortaya çıktı. Henüz 19. yy.'ın başlarında, bu telkinler ve bizzat yapılan yardımlar sonucu, birçok bölge Osmanlıların elinden çıkmış, Osmanlılar milliyetçilik akımlarının etkisiyle toprak kaybetmeye başlamıştır. II. Mahmud, bir yandan yeniçeri ocağını kaldırarak askerî planda, bir yandan da devlet yönetim birimlerinde, giyimde, eğitimde ıslahat çalışmaları yaptı. İlk defa setre-pantolonu mecburi yaptı. Memurlara fes giydirdi. Bunlar, Avrupadan esinlenerek yapılmıştı. Bir başka önemlisi de 150 kişilik bir öğrenci grubunun çeşitli Avrupa şehirlerine eğitim için gönderilmesidir. Bunlar ilerde Avrupa kültürü ile Osmanlılar arasındaki köprüyü sağlayacak kişilerdi.

Mustafa Reşit Paşa, asıl, 'Tanzimat' olarak adlandırılan, şimdiye kadar yapılagelen ıslahat ve tanzimat çalışmalarının doruk noktasındaki fermanı hazırlamadan önce Paris'te ve Londra'da büyükelçilik görevi yapmaktayken Avrupadaki devlet ve toplum düzenlerini incelemiş, bizim nasıl ayakta kalabileceğimiz konusunda kendi çapında teoriler geliştirmişti. Mustafa Reşit, bu özelliklerinden ötürü Tanzimat Fermanı'nı hazırlamayı ve okumayı üstüne aldı. Bu sırada dışişlerine bakıyordu.

Abdülmecid'in henüz 16 yaşında olmasının da, bu fermanın hazırlanmasında önemli bir payı vardır. Bu dönemde devleti nerdeyse Mustafa Reşit yönetmektedir.

Batı'ya açılmanın, toplumun ve idarenin her kesimine yayıldığı bu Tanzimat sonrası dönemde edebiyat çalışmaları da vardır. Çünkü belli bir kültürel birikim olmuştur. *"Batının teknik, haklar ve siyaset değerlerine ortak olmayı kabul eden Osmanlı cemiyetinin, onun dünya görüşünü, hayat an-*

layışını, *duygu ve düşüncelerini ifadede kullandığı şekilleri kullanmaya başlaması*"(2), ilerde, bir Tanzimat edebiyatının doğmasına yolaçar.

Ogünlerin tablosu şöyledir: "Osmanlı ordusunun batı orduları karşısında devamlı yenilgileri, Osmanlı devlet adamlarına, ilkin, Batı'nın bu alandaki üstünlüğünü kabul ettirdi. Daha sonra Batı'nın teknik ve haklar alanındaki üstünlüğünü de tanıttı. Bunun neticesi olarak, Osmanlı Devleti'nin kurumlarını yenilemek, Batı'nın bazı kurumlarının alınmasıyla kuvvetlendirmek gereği anlaşıldı. Bu maksadın sağlanması için milli eğitimde Batı programlarıyla Batı usulleri kabul edildi. Batı'dan öğretmenler getirildi. Yüksek okulların öğretiminde yabancı dil öğretimi mecburiyeti kondu ve Avrupa'ya öğrenciler gönderildi. Bütün bu hareketler Avrupa ile araçsız bir bağlantı sağlamakta tesirli oldular. Yabancı dil öğrenenler ve Avrupa okullarına okumaya gidenler için, yalnız uzman olarak yetişmek istedikleri alanın kaynakları değil, fakat, Avrupa düşünce ve sanat âleminin bütün kaynakları da açık hale geliyordu. Bu kaynaklardan faydalanmak imkanı bulan Türk gençleri, İslamlığın taşlaşmış ve kalıplaşmış bilim ve sanat değerlerini de taşıyorlardı. Avrupa'nın düşünce dünyası ile de temas, onlarda Batı ile Doğu değerleri arasında bir savaşın başlamasına yerverdi. Neticede Batı'nın değerleri, Doğu'nun değerleri yanında yerleşmeye başladı. Bununla beraber, Tanzimat bilginlerinden Avrupa'yı tanıyanlar tam manası ile Batı'lı adam olmadılar. Divan Edebiyatının şekillerine, Doğu'nun mistik felsefesine kısmen bağlı kaldılar. Fakat Batı kaynaklarıyla sağladıkları temas neticesinde, Batı'nın edebiyat ve sanat şekillerini, hatta bu edebiyat ve sanatın konularını ve bu konuların işleyiş şeklini benimsemeye başladılar. Osmanlı edebiyatı bu şekilde mücerretliğinden kurtuldu. Ahiret istikametindeki

(2) A.g., s: 183.

yürüyüşünden, tabiat ve sosyete istikametine saptı. Fakat Tanzimat bilgin ve aydınları, İslamlığın felsefesiyle yoğrulmuş oldukları için, Tanzimat edebiyatında türlü yünden din değerlerine yer vermekte devam ettiler. Bu sebeple, devletin ve cemiyetin diğer alanlarında yapılan yeniliklerde gördüğümüz ikilik, Tanzimat edebiyatında sürdü."(3)

Karal'ın çizdiği tablo, 1860 yılında Tercüman-ı Ahvâl gazetesinin yayın hayatına atılmasıyla başlayan Tanzimat Edebiyatı'nın nasıl, ikili bir kültürün birbirlerini hayattan çekilmeye zorlayışlarıyla dolu olduğunu gösteriyor.

Tartışmaya yolaçan bu kültür ikiliğidir. Zamanla 'Şark kültürü', kendi kaynağından beslenemediği için etkisini kaybetmeye başlamış, ama hiç olmazsa Avrupa kültürünün Türk dünyasında eklektik bir yapıya dönüşmesine neden olmuştur.

'Tanzimat Edebiyatı' başlamadan önce yeniçeri isyanına dönüşen tepkiler, genellikle Avrupa kültürüne yaklaşma denemeleri karşısında oluyordu.

Tanzimat Edebiyatı ile birlikte ise özellikle edebiyat dünyası çerçevesinde oluşan bir tepki ortaya çıktı.

b- İlk Tepki

Tanzimat Edebiyatı, 1860 yılında yayın hayatına başlayan ilk gayr-i resmi Türkçe gazete ile tarih sahnesine çıkar. Ancak bundan önce Avrupa'dan yapılan tercümeler, Avrupa edebiyatının Osmanlı Devleti içinde az çok görülmesi demektir. Şinasî, Avrupa'da gördüğü öğrenimin etkisiyle, yurda döndüğünde, kafası Avrupaî düşüncelerle yoğrulmuş durumdadır. Edindiği düşünceleri yayabilmek için Agah Efendi ile birlikte gazeteciliğe başlar. O dönemler Avrupa aydın ve sanatçılarının devlet yönetimi ile yoğun ilişki içinde olmaları, Şinasî için önemli bir örnektir. Yine, Avrupalı sanatçı ve dü-

(3) A.g., s: 184.

şünürlerin Hristiyanlık konusundaki ağır eleştirileri, umutlarını müspet bilime ve tekniğe bağlamış olmaları, Şinasî için uygulanabilir bir metoddur.

Bizzat bünyesinde böyle bir konuya yervermemekle birlikte, Tanzimat Fermanı, laik bir yönetim arayışının ilk aksi sayılabilir. Mustafa Reşit, bu yüzden bir 'peygamber' gibi karşılanır(4). Kendisi için, Avrupa'nın yeni laik medeniyetinin peygamberi anlamına 'medeniyet resûlü' deyiimi kullanılır. Mustafa Reşid Paşa, 'fahr-i cihân-i medeniyet'tir. 'Ulu bir mucize'dir. Onun dönemi, 'vakt-i saadde'tir. Aslında bu deyimler İslam peygamberi için kullanılmaktadır. Şinasî bu kavramları birer benzetme unsuru olarak değil, doğrudan doğruya Paşa için birer sıfat olarak düşünmektedir.

Bu ifadelerde henüz bir tepki yoktur. Asıl, Avrupaîliğin övgüsü vardır. Avrupa'da yoğrulmuş bir kafanın ortaya koyduğu yeni bir terkip, yeni bir oluş vardır. Laik birinin kendi anlayışı çerçevesinde bir sanat eseri oluşturması vardır.

Yalnız malzeme, şarklıdır. Önemli olan, sonuçta ortaya çıkan yapı olduğuna göre, ne Osmanlıca'nın, ne aruzun ve hatta ne de İslam peygamberinin sıfatlarının kullanılması, sanat eserinin Batı standartlarında olmasını ve laikliğini önleyemez.

Bu batı kafasıyla oluşturulan sanat eserlerinden birini gören Namık Kemal, onu, önce Yunus'un ilahîlerinden birisi sanarak alır ve okuyunca ondaki başkalığı hemen anlar: "*O ilâhî neydi bilir misiniz, neydi? Beni yazdığım yazının şimdiki derecesine îsâl etmeye, milletin lisanını şimdiki haline getirmeye sebab-i müstakil olan ilâhi bir ilâhiydi. Sade fikre ne kadar yaklaşıyor. Mebâdîsi şudur: Hak Teâla azamet âleminin pâdişehi / Lâ-mekândır olamaz devletinin tahtgehi.*

(4) "Sensin ol fahr-i cihan-ı medeniyet ki hemân
Ahdini vakt-i saadet bilür ebnâ-yı zaman
Sadr-ı millette vücûdun ulu bir mu'cizedir.
Bunu fehmeylemeyen müdrike-i âcizedir." -Kaside'den-

Şinâsî'nin ilâhî bir kelim olduğunu o şiirden anladım."(5).

Gerçi Namık Kemal, bu şiiri, 'fikirde sadelik'ten dolayı sevdiğini söylüyor, ama şiirde önemli bir konu daha vardır: Dikkat edilirse bu şiirde gönül ve sevgi değil, mantık ve akıl vardır. Kavramaya çalışma vardır. Mümkün olup olmamanın araştırılması, tartılması vardır. Şinâsi, şiirinin ilerki mısralarının birinde, "*Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım*" diyecektir. Namık Kemal, kendisi böyle söylememekle birlikte, bu, akla hitabediş, akli harekete geçirişten etkilenmiş olmalıdır. Bu durumda, Şinâsî'nin uzun yıllar elde ettiği Batı tipi düşünmeyi, onun bir şiirindeki güçlü anlatımıyla kavramış sayılır. Öncelikle anlatımının etkisinde kalmış da olsa anlatılan da kendisinde iz bırakmıştır. Namık Kemal, bu olaydan sonra onun öğrencisidir. Sami Paşa-zâde'nin deyişiyle 'meftûn'udur: "*Ben Kemal'e ne kadar meftunsam, Kemal de Şinâsî'ye o kadar meftundu. Şinâsî'ye kimseyi üstün tutmazdı.*"(6).

Şinâsi her ne kadar eskiye ait bazı konuların eleştirisini yapsa da Namık Kemal derecesinde edebî tenkitlere girmemiştir. Sözelimi Şâir Evlenmesi, Osmanlı'nın sosyal yapısının bir eleştirisidir. Nakım Kemal, Şinâsî'nin örneklediği edebiyat dünyası adına, eski edebî geleneğin karşısına geçmiş, sürekli bir teorisyen ve münekkittavır göstermektedir. İlk tepki, bu bakımdan Namık Kemal'in bir eseri sayılır.

"Namık Kemal ilk münekkittir ve gayesi eski edebiyatı yıkmak, sosyal faydaya dayanan tabii, hakikî ve dünyevî bir edebiyat yaratmaktır."(7).

Önceleri Divan Edebiyatı'ndan beslenen Namık Kemal, Şinâsî'nin şiirini görüp ondaki aklî tavrı kavradıktan sonra, eski kaynağından büsbütün yüz çevirmeye çalışır. Onun işi, hakikî edebiyatı ortaya koymaktır. Bu konuda Ziya Paşa da

(5) Namık Kemal, Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risâle, s: 54.

(6) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 35.

(7) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit, s: 342.

yanındadır: Halk şiirinin bu hakîkî edebiyata kaynaklık edebileceğini düşünür. Ancak bu kaynağa indiğinde çok basit bulduğundan yeniden Divan Edebiyatı'na döner. Ondaki derinlik, onu, tatmin etmenin ötesinde, bir güldeste' hazırlamaya zorlar. Buradan Harâbât doğar.

Namık Kemal'in asıl tepkisi de burada başlar:

Bir edebiyat çığırında arkadaş bellediği Ziya Paşa, bu tabii ve hakîkî edebiyattan dönsün, tam karşısında yeralsın, olacak şey değildir. Derhal harekete geçerek 'Tahrîb-i Harâbât'ı kaleme alır. Ziya Paşa'nın kitaplık çapta Divan şiirini 'güzeldir' diye takdim etmesini pek anlamsız ve mantıksız bulur:

*"Türkide kasîde görmedim ben
Beş beyti bile mutâbık-ı fen
Mazmunları vehmdir, zünûndur
Akla göre adeta cünûndur."*(8)

Sâmi Paşa-zâde Sezâî, *"Ben kendimi tanımaya başladığım vakit Kemal Bey, eski edebiyata karşı samimî bir sûrette harp ilan etmişti."*(9) diyor. Sezâî, bu tepkiyi samimî buluyor, ama harp olduğunu da ifade ediyor. Tahrîb-i Harâbât' tamlaması da Harâbât'ın tahribi demeye geliyor. Arkasından 'Ta'kîb' adıyla bir risale daha kaleme alan Namık Kemal, adeta Harâbât'ı bombardıman ettikten sonra, bir de kovalıyor, sindirilmiş bir biçimde ve yenmiş olarak bırakıyor.

Sezâî, *"Zannederim Avrupa'yı görmüş ve gerçekleri tanımış, bizim edebiyatımızı berbat bulmuştu."*(10) açıklamasıyla, kendi çapında bu harbin tabanını bulmaya çalışıyor. Ama bu tabanı herkes kabul etmiyor: *"Çok defa ilhamını düşmanlıklardan alan bir çeşit edebiyatçı."*(11). Nurettin Artam'ın gözünde de Tanzimat edebiyatçısı budur. Bu, eski-

(8) Namık Kemal, Tahrîb-i Harabât'tan.

(9) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 32.

(10) A.g., s: 32.

(11) Şinasi Özdenoğlu, Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi, s: 94.

ye düşmanlıktır. Eski deyince de edebiyat planında Divan Edebiyatı bulunduğu için, bu sözün hedefi, doğrudan Divan Edebiyatı oluyor. Özellikle Harabât karşısında takınılan tavır, tamamıyla bu tür bir düşmanlıktan kaynaklanıyor. Belki de Divan Edebiyatı'na çatarken, aslında onu böyle bir güldeste ile gündeme getiren Ziya Paşa'yı hedef alıyor, ama Ziya Paşa'nın Avrupa'dan kaynaklanan yenilikçi düşünceleri, Namık Kemal'in düşüncelerinden çok farklı olmadığı, onu, hiç olmazsa politik hedefe giderken kaybetmek istemediği için kendisini değil, sevdiğini söylediği edebiyatı eleştiriyor.

Divan Edebiyatı'nın ilk kez tartışıldığı ve eleştiri yanından tartışmaya büyük bir tepkiyle girildiği bu dönemde, tepkinin öznesi durumunda olan Namık Kemal de dahil olmak üzere, kullandıkları kelime ve kavramlar, ölçü ve biçimler hep, Divan Edebiyatı'nın devamından başka bir özellik göstermez. Yani Divan Edebiyatı geleneği olmasa, belki de sanat diye ortaya koydukları, toprağa ayağını değdiremeyecek, basit birer denemeden öteye geçemeyecektir.

Prof. M. Kaya Bilgegil, özellikle Namık Kemal'in Divan edebiyatı ile ilgili eleştirilerinde öne sürdüğü gerekçelerin ne türlü affedilemeyecek yanlış tesbitler üzerine kurulduğunu ve yanlış olarak değerlendirdiklerini bizzat kendi şiirinde de kullandığını bir çok örnekle ortaya koyuyor(12). Böyle bir tezat örneği olarak, aruzla ilgili ifadesi şudur: "*Efâil ve tefâil belâsı*"(13). Halbuki kendisi sürekli aruz ölçüsünü kullanmaktadır, ama aruz ölçüsünü de karikatürize ederek aşağılamaya çalışmaktadır.

Namık Kemal'in bu 'tepki'sini Prof. N. Halil Onan şöyle çözümlemeye çalışıyor: "*Namık Kemal'i, Ziya Paşa gibi onları ve eserlerini inkar ettirecek kadar ileri götüren şey, giriştikleri yenilik mücadelesinin zaruretleriydi. Yeniyi kurabilmek ve ona alâka çekmek için, eskiyi kötüleyip yıkmak ihti-*

(12) Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil, Harabât Karşısında Namık Kemal.

(13) Namık Kemal, Tahrîb-i Harabât, s: 98.

yacında idiler. Bu yüzden şuuraltı hatta şuurüstü duygularıyla sevip bağlı bulundukları eski şiire, mücadelecî zihniyetiyle amansız hücumlarda bulunuyorlardı."(14). Onan bu noktadaki düşünceleri için kendilerinden bir tanık gösteriyor: "Ne Şinâsi'de, ne Ziya Paşa'da, ne Kemal'de hatta ne de Hâmid'de edâ itibariyle Türk nazmı Divan şiirinin tesirinden kurtulamamış, yeni bir söyleyiş tarzı kazanamamıştır."(15). Onan, ayrıca, Namık Kemal'in "kafası kendisini garba, kalbi şarka çekmekte olduğu"nu söyler(16). Namık Kemal'deki bu kültür ikiliğinin bir başka yansıması da şu cümlesinde saklıdır: "Avrupa Şarkı bilmez."(17). Bir yandan Avrupa'lılığın peşinde olan Namık Kemal, bir yandan da Avrupa'nın bilgisizliğini ortaya koymaya çalışır. Bu, Avrupa'nın Şark'la ilgili bilgileri dolayısıyla açığa çıkmaktadır.

İlk tepkinin bütün sorumluluğu Namık Kemal'in omuzlarındadır. Belki Ziya Paşa'nın Şiir ve İnşâ makalesi de bir tepki sayılabilir. Ama Namık Kemal'in tepkisi yanında Ziya Paşa'nın çok uysal kalır. Hatta Namık Kemal, Ziya Paşa'yı kendi tepkisi için bir hedef tahtası gibi kullanacaktır. En ağır hücumlarını Ziya Paşa'nın Harâbât'ı için yapacaktır.

İlk tepkide Divan Edebiyatı'nın bütünü gündeme gelir: Divan Edebiyatı'nın nerdeyse beğenilen hiçbir yönü yoktur. Sözelimi dilinin ve anlatımının ele alınacak bir yanı yoktur: "Zaman ilerledikçe Devlet-i Osmaniye ilerlediği gibi, lisân-ı Osmânî de ilerlemeye başlamış, Mevlid sahibi Süleyman De-de zuhûr etmiş, Yazıcızâde zuhûr etmiş, şiir söylemişler. Ben okuduğum eserlerden sâde fikre nümûne olacak birşey göremedim. Fatih zamanında devletle beraber lisan da daha ziyade terakki bulmuş, gerek Padişah'ın ve gerek Ahmed Paşa,

(14) Prof. Dr. N. Halil Onan, Namık Kemal'in Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi, s: X.

(15) A.g.e., s: XVI.

(16) A.g.e., s: XVI.

(17) Namık Kemal, "Avrupa Şarkı Bilmez", Hürriyet gazetesi, 22 Haziran 1872, N: 7.

Sinan Paşa gibi, Nizâmî gibi ashâb-ı iktidarın eserlerinde yine sadeliğe misal gösterilebilecek hiçbir söz görmedim."(18). *"Bizde ise bir adam arabî ve fârisi mukaddematına altı yedi sene vakf-ı vücûd etmelidir ki imlâ ve mânâsı yerinde bir mektup yazabilsin."*(19).

Namık Kemal'e göre Divan Edebiyatı'nın ahlakla ilgisi pek azdır. Abartılmış bir riyakârlık ile kalenderce bir yaşayıştan ibarettir, bir içki sofrası şaklabanlığıdır: *"Müellefât-ı mensûremizde efkâr ve güftârı tabii bir hitab yoktur ki tabiata te'sir ile tehzîb-i ahlâka hizmet etsin. Rûkn-i âzamı mübâlagât-ı riyâkârâne ve meşreb-i kalenderânedan ibaret olan manzûmâtımız ise fesad-ı ahlâkı o kadar tervîc eder ki divanı (fars-i cedid lûgatlarında şeytan manasına mazbut olan) divân sîgat'ül cem'i zannedenlerin kavline şâirane bir tevcih aranırsa bizim divanları göstermek kifayet eder."*(20).

Divan Edebiyatı'nın tabiatla ve hakikatle ilgisi yoktur. Yalnızca bir söyleyiş güzelliğinden ibarettir: *"Kitap suretinde hangi telif-i edebîmiz vardır ki tezyînât-ı lafzîyyeden ayrıldığı halde bihakkın şâyân-ı tahsîn olabilsin? Sabah-ı marifet ki mahiyet-i eşyayı göstermek şanındandır, envarını her tarafa neşrettikçe hayâlât gibi hakikat ve tabiatın haricinde olan böyle bir takım âsârın zevalden kurtulması nasıl ümid olunur?"*(21).

Akla ve fenne de uygun değildir(22). Ölçüsü ise bir 'belâ'(23)dır.

Kısacası Namık Kemal'e göre Divan Edebiyatı mâlâyânîyâtta, boşuboşuna söylenmiş, hiçbir işe yaramaz, gereksiz

(18) Namık Kemal, Talim-i Edebiyat üzerine Bir Risâle, s: 21.

(19) Namık Kemal, "Edebiyat Hakkında Bazı Malumatı Şâmildir", Tasvîr-i Efkar gazetesi, N: 416, s: 16.

(20) A.g., s: 16.

(21) A.g., s: 16.

(22) Namık Kemal, Tahrib-i Harabat önsözü.

(23) A.g., s: 98.

sözlerden ibarettir: *"Ettiğim tettebbuât ve tahkikâta göre Fuzûlî'nin, Bâkî'nin devr-i edebisinden, Nef'î'nin zuhûruna kadar, şiirde, inşâda yazılan şeyler hep sanâyi-i bediyye nâmıyla ihtiyar olunmuş mâlâyâniyâtta ibarettir. Bunların arasında güzel sözler de vardır, fakat sadesine tesadûf edemedim ki misal olarak göstereyim."*(24).

Bütün bu suçlamalar bir tepki olmaktan öteye geçmiyor. Bir kendini tatmin özelliği taşıyor. Bu tepkiye, düşünülmeden, iyice tartılmadan yapılmış bir karşı çıkış gözüyle bakılabilir. Çünkü herşeyden önce kendi edebî eserleriyle eleştirileri uyum sağlamıyor. Sözelimi sâde bulmadığı Mevlîd'in herhangi bir beyti ile çok sevdiği, adeta güzelliği karşısında şaşkına döndüğü, çarpıldığı, söyleyenini 'ilâhî bir kelim' kabul ettiği Şinasî'nin Münâcât'ı arasında aslında sadelik yönünden hiçbir fark yoktur. Bela olarak değerlendirdiği aruz ölçüsü, bütün nazımlarında kullandığı ölçüdür.

Ama kendilerini Avrupa kültürünün bir savunucusu olarak yükseltebilmek, kendilerinin varolduğunu ortaya koyabilmek için Şark kültürü diyerek mahkûm etmeye çalıştıkları kültürün oluşturduğu Divan Edebiyatı'nı yok saymak, tahribetmek zorundaydılar: *"Divan edebiyatına karşı bir reaksiyon olarak doğan Tazimat edebiyatında tenkidin başlıca iki prensipten hareket ettiği görülür: Eskinin reddi, yeninin yaratılması... Tanzimat edipleri yeni bir edebiyata duydukları ihtiyacı önce eski edebiyatın prensiplerini ve hayat görüşünü tenkit etmek suretiyle belirtirler"*(25).

Namık Kemal'in bu tepkisinde, onun politik karakterinin büyük bir etkisi vardır. Onlar için Avrupa'da politikaya karışmış, bir Fransız ihtilalini hazırlamış aydınlar, yepyeni örneklerdir. Kendileri de Yeni Osmanlılar'ı kurarlar. Osmanlı yönetim biçimini beğenmezler. Paris'te, Cenevre'de, Londra'da çeşitli yayın faaliyetlerinde bulunurlar. "Hürriyet,

(24) Namık Kemal, *Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risâle*, s: 23.

(25) Dr. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, s: 42.

adalet, müsâvat" üçlüsü, parolalarıdır, istekleridir. Meşrûî bir yönetim kurmaya çalışırlar. Bu uğurda İstanbul'da bir millet meclisi kurmak ve kanûn-i esâsî hazırlamak gibi teşebbüslerinin olduğu, hükûmetin bu konuyla ilgili tutuklamalarda bulunduğu gazetelere aksetmiştir(26). Böyle siyasi bir emeli olan cemiyetin içinde yer alan Tanzimatçılar, eskidenberi sürüp gelen bir yönetim biçimini tepkiyle karşılar, onu ağır bir dille, zalimlikle suçlarlarken, Namık Kemal'in böyle bir düşünce ortamında edebiyatla ilgili eleştirileri de, siyasi eleştirileriyle aynı dozajdadır. Avrupa'dan öğrendiği birkaç kavramın gölgesinde(27), Osmanlı yönetimini yıkmaya çalışırcaşına eleştirmesi, bu uğurda hiçbir şeyden kaçınmaması gibi, Divan Edebiyatı'na da en ağır hücumları yapıyordu. Bu hücumları hep politik düşüncelerinin yedeğinde yerliyordu.

Suut Kemal Yetkin, bu ilk tepkinin akıllı uslu bir eleştiri tavrından uzaklığını şu sözleriyle ortaya koyuyor: "*Gönüller garp hayranlığı ile doldu. Kendimizi fikirce ve hisçe garplılardan aşağı görmeye başladık. Frenk şâirlerini hayran hayran okuyanlar, Yunus'un, Galib'in mevcudiyetinden habersiz göründüler.*"(28).

Bu tepki Avrupa adına, Avrupa'nın yeni kültürü fen, yeni inancı materialisme ve humanisme adına gösterilmiş, top-tancı bir tepkidir.

Bu tepki, ciddi bir eleştiri özelliği göstermez. Çünkü o kadar sabırlı değildir.

Bütün özelliği, nihayet bir 'tepki'den ibaret olmasındadır.

(26) Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil, Yakınçağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I, Yeni Osmanlılar ile Ziya Paşa Üzerine Bir Araştırma adlı kaynaklar.

(27) Hürriyet, adalet, müsâvat, meşrutiyet, kanûn-i esâsî...

(28) Suut Kemal Yetkin, "Yurda Dönen Sanat", Ar dergisi, Mart 1938, yıl: 2, N: 3, s: 2.

c- Daha Sistemli Bir Eleştiri

İlk tepki, tamamiyle Namık Kemal'in omuzlarında görünüyordu. Tepki olmaktan çıkıp bir sistem çevresinde gelişen eleştirideki önemli isimse Rezaîzâde Mahmud Ekrem'dir.

Namık Kemal hiçbir ölçü kullanmadan, hangi estetiğe göre veya kuram çerçevesinde olduğuna önem vermeden, nasıl eleştirebiliyorsa öyle eleştirmiştir. Onda, bir kavga tavrı vardır. Zamanla bu tür tepki duyusun yanlışlığını anlar. Şu söz, onun hayatının sonlarına doğru kaleme alınmıştır: *"Dersinde ileri gittikçe telvis zannettiğin şeylerin tezyin olduğunu anlarsın."*(29). Gerçi Namık Kemal, büyük bir tepkiyle karşıladığını gördüğümüz Divan Edebiyatı'nı sonradan bir başka türlü değerlendirmiş değildir. Ancak hiç olmazsa *"Dersimiz bitinceye kadar en büyük muktedâmız Nedim olacaktır."*(30) diyebiliyor. Bir Şeyh Galib'i, bir Fuzûlî'yi, bir Nef'î'yi, bir Ragıp Paşa'yı ufak tefek kusurlarıyla beraber büyük şairler olarak düşünebiliyor.

Şu söz de Namık Kemal'indir: *"Ekrem Bey'e ne diyelim; üslûp hakkındaki mütâlaası yanlıştır, nitekim benim mütâlaam yanlış olduğu gibi."*(31). Buradan Namık Kemal'in, eski tepkici düşünceleri ile Ekrem'in, bir sisteme bağlı düşünceleri arasındaki önemli farkı gördüğünü anlıyoruz. Ama o, yine de Ekrem'le bu konuda bir uyum içinde değildir; ona bir türlü katılamaz. Çünkü Namık Kemal, 'sade fikir' diye birşey bellemiş, onun peşinden sürüklenmektedir. Halbuki Ekrem, güzel ifadenin peşindedir. Yukardaki sözün devamı da şöyledir: *"Allah insanı terakkî ve tahavvül için yaratmış. O terakkî ve tahavvülün âsârı her yerde görülüyor, edebiyatta dahi görülmek tabiidir."*(32).

Ekrem, eleştirilerini, Muallim Naci'nin eski edebiyattan

(29) Namık Kemal, Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risale, s: 3.

(30) A.g., s: 29.

(31) A.g., s: 11.

(32) A.g., s: 11.

kaynaklanan estetik görüşleri üstünde yükseltir. Naci, güzelliği, kelimelerde arıyordu. Ayrıca fesahat ve vezin konularında, Divan Edebiyatı'nın bir nevi poetikası sayılan 'bedi ve beyan'ı gününe uydurmaya, bu klasik yöntemleri kullanılır hale getirmeye çalışıyordu. Bu arada, dilde, elde olan kelimelerin kullanılmasını istiyor, bunun için gerekli etüdlerde bulunuyordu.

Ekrem'se Türkçe cümlelerin daha güzel olmasına çalışıyor, kelimelerde değil, ifadelerde bir takım görüşler ileri sürüyordu. Bunların temelinde de Avrupa edebiyatının etkisi vardı. Ekrem, daha çok yeni bir ifade şekli de olabilir, diye statik ifade biçimleriyle kayıtlanmak istemiyordu. Yeni ve güzel söyleyişler, onun gözünde daha anlamlıydı. İşte bu noktada Divan Edebiyatı'nın da eleştirisi başlıyordu:

Divan Edebiyatı, kuralları belli, ifade biçimleri yüzyıllarca süren maceraları sonunda ortaya çıkmış, sanatçı için hazır tabletler halinde bir edebî tavidir. Türk edebiyatçısı Avrupa'ya açıldıktan sonra değişik sanat güzelliklerini gördü. Farklı ifadeler yakaladı. Çok değişik duyguları öğrendi ve onları Türkçe olarak ifadelendirmek zorunda kaldı. Ekrem, sanatçının kendi imkanlarıyla değişik edebî tavırlar göstermesine zemin hazırlıyordu. Sözgelimi bir (abes-muktebes) tartışmasında Naci, kafiye'nin sınırlarının belli olduğunu, dolayısıyla bir (te 'se'si) ile (sin 'se'si)'nin aynı yazılmadığını için kâfiye olamayacağını ileri sürdü. Ekrem'se bunun, bir genç şâirin kafiye diye kullandığına ve enazından kulağa bir ses benzerliği duygusunu verdiğine göre kafiye olabileceğini söyledi. Ekrem'in bu tavrı, yeni olduğu için daha çok kabul gördü. Böylece Ekrem, Divan Edebiyatı'nın kafiye anlayışına bir eleştiri getirmiş oluyordu.

Onun eleştirileri, Batı edebiyatını taklit anlamına da değildir. O, romantik bir edebî kişiliğe sahiptir. Ama kendi çapında, üstünde düşünülmüş bir edebî tavır göstermeye çalışır. Ta'lim-i Edebiyat'ı, bu düşüncelerinin bir ürünüdür.

Özellikle kendisini Namık Kemal'in hareketinden ayırmak için *"edebiyatta mantık iltizam olunmaz"*(33) der. Böylece Batı'nın teknik ve akli yapısının, Namık Kemal'in diliyle Divan Edebiyatı'na duyduğu tepkinin yersizliğini belirtmiş olur. Namık Kemal, Divan Edebiyatı'nın akla uygun olmadığını söylüyordu(34). Ekrem'e göreyse edebiyat, akıl ve mantığın dışındadır. Onun bu yaklaşımı, sanatı, kendi içinde düşünmek demektir. Ekrem'in eleştirileri için kullanılan 'daha sistemli oluş', onun bu yaklaşımından dolayıdır.

Onun çağdaşı olan Sezâi'nin bir eleştirisi de aynı ölçü içinde değerlendirilebilecek karakterdedir: *"Düşünün bir kere, dünya o taşmalar, coşmalar içindeyken bizimkiler burada hâlâ bir mısra ile kapanıp kalıyorlardı."*(35). Burada romana, hikâyeye ve tiyatroya duyulan ihtiyaç sözkonusudur. Ama bunu yaparken şâirin birtek mısraını, 'mısra-ı berceste'sini alçaltmıyor. Yalnızca şâirin bununla yetinişini anlamıyor. Çünkü kendisi roman ve hikaye türünde başarılı bir edebiyatçıdır. Roman ve hikaye adına getirdiği eleştiri, şâirin, birtek, sanat yüklü mısra ile yetinmesinden ibaret olan sanat görüşüner. Namık Kemal'se, Sezâi'nin aynı konuşmasında belirttiği gibi, Divan Edebiyatı'nı 'berbat' bulmuştu. Sezâi'nin değerlendiriş, Namık Kemal'in tavrı yanında, edebî bir sistemin penceresinden bakıştır.

Osmanlıca konusundaki tutumları da, Namık Kemal'in tepkici tavrından çok uzaktır:

Namık Kemal, dil konusunda da toptancı, tepkici bir yöntemle eleştiriler yapar: *"Edebiyatın rabıta-i milliyeye ait hizmetinden ise o kadar mahrumuz ki lisan-ı Arab münteşir olduğu yerlerde Yunânî gibi zamanının kâffe-i müessire-i ilmiyyesiyle kuvvet bulmuş bir lisanı galebe-i fesahatla mahvetmiş iken Türkçemiz henüz elifbâsı bile olmayan Arnavut*

(33) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûnda Edebî Tenkit, s: 67.

(34) Namık Kemal, Tahrib-i Harabât Mukaddimesi.

(35) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 32.

ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır."(36). Dikkat edilirse Namık Kemal, Türkçe'yi hâlâ bazı yerlerde Arnavutça ve Lazca konuşulması ile değerlendiriyor. Bu, 'itham' için düşünülmüş bir bahane sayılır. Yoksa bir dilin yaşamasını engellemek ayrı, kendi gücü ve zenginliği ayrıdır. Hem, hürriyet, müsavat, adalet gibi kavramları bayraklaştırmak, hem de yaşamak için başka birisinin yaşamasını çok görmek, birarada düşünülebilecek gerçeklikler değildir, ama Namık Kemal, yalnızca bir tepki duyma noktasında olduğu için bu tutarsızlığının farkında değildir.

Ekrem'se dil konusunda bir takım kurallar çerçevesinde uygulamalar yapılabileceğini düşünüyor. *"Ona göre Arapça ve Farsça'dan aldığımız kelimeler ihtiyaca göre bir elemeye tabi tutulduktan ve yeniden almak zorunda kalacaklarımız tespit edildikten sonra bunlar Türkçe sözlerle karıştırılmak suretiyle dilimizin tam bir sözlüğü yapılmalıdır."*(37). Çünkü dilin kendine göre bir kuralı olabilir -ki olmalıdır- yapılacak dil değerlendirmelerinde de bu kurallar kullanılmalıdır. Ekrem, bununla, Divan Edebiyatı'nın dilini savunuyor değildir; onun da beğenmediği yanları vardır, ama bu bir takım kurallara uygun olmalıdır. Enazından ihtiyaç karşılayan kelimeler gözönüne alınmalıdır.

Bu konuda Ekrem'in çağdaşı Abdül-Hak Hâmid'in tavrı daha da değişiktir: O, Arapça ve Farsça kurallara göre yapılan terkipleri savunmaktadır. Bunda da yine Ekrem'in lüzumlu oluşları dikkati çekmektedir: *"Fakat alışmışım, terkipler benim kulağıma daha yumuşak, daha uygun geliyor. Bazı yerlerde de çok lüzumludur. İfadeye pek ahenk ve tumturak verir."*(38). Halbuki Hâmid, Türk şiirindeki bütün

(36) Namık Kemal, "Edebiyat Hakkında Bazı Malumatı Şâmilidir", Tasvir-i Efkâr Gazetesi, N: 416, s: 16.

(37) Prof. N. Halil onan, Namık Kemal'in Tâlm-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi, s: XXI.

(38) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 16.

eski kayıtları, şekilleri kıran bir sanatçısıdır. Onu, müfrit bir yenilik yanlısı olarak değerlendirirler. Kendisi de bunu itiraf eder: "*Evet, tarz-ı kadim-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik.*" Makber mukaddimesinde şiirin tanımını, o zamana kadar kimsenin düşünmediği bir noktaya getirir. Bakışı sanatkârcıdır. Kendine göre, Batı'dan öğrendiği romantizmin belirlediği bir sanat düşüncesi vardır. Bakış açısı, bu sanat düşüncesine ayarlıdır. Tepkici bir değerlendirici değildir. Fuzûlî konusunda "*Fuzûlî'nin eş'ârını şüphe yok ki anlayamıyor, fakat tamamiyle hissediyordum.*"(39)der. Hamid, Ekrem gibi bir poetika çalışması içine girmemiştir, ama kendi içinde oluşturduğu bir sanat çalışması ve dünyası, onun tepki noktasına varmayan değerlendirmeler yaptığını göstermektedir.

Ekrem'in poetikası vardır. Yaptığı eleştiri ve değerlendirmelerinde onu bir ölçü olarak almıştır. Onunla dikkate değer bir çalışmayı yürüten Naci de kendi poetikasının ışığında bir takım değerlendirmeler yapmıştır. Bu iki poetika, giderek kitaplaşır: Tâlim-i Edebiyat ve Istilâhât-ı Edebiyye.

Bir sisteme kavuştuğunu herkesin kabullendiği Divan Edebiyatı veya daha geniş anlamda edebiyat eleştirilerinin, bu iki kitap dışında, dil konusundaki tavrını belirleyen çalışmalar da gözden kaçmaz: Kâmûs-ı Türkî (Şemseddin Sâmî) ve Lügat-ı Naci.

Ekrem'in, Türk edebiyatı için yeni bir poetika kurma çalışmaları, ilerde, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın doğmasına zemin hazırlayacaktır.

d- Asıl Kendini Ortaya Koyuş

Bu, 'asıl kendini ortaya koyuş' başlığını, Avrupa edebiyatından aldığı ilhamla Divan Edebiyatı'na hücum etmeyi bir 'tepki' planında gündemde tutan Namık Kemal ve nesli

(39) Süleyman Nazif, Fuzûlî, s: 1.

ile, bu eleştirileri belli bir sisteme dayalı olarak yapan Ekrem ve nesline göre, Avrupa edebiyatını daha iyi tanımış, eleştiriden çok, oturtulmaya çalışılan sistem çerçevesinde sanat eserleri veren bir Edebiyat-ı Cedide neslini ifade etmek için kullanıyoruz.

Ekrem'in kurmaya çalıştığı Avrupaî sanat poetikası, Edebiyat-ı Cedide için en büyük kaynaktır, ama onun ötesinde, onların yetiştirme tarzları da önemlidir: Her biri Avrupa'da veya Avrupaî eğitim gösteren yerlerde okumuşlardır. Halit Ziya Papaz Mektebi'nde okur. Batı müesseselerinde memurluk yapar. Fikret, Galatasaray Sultanîsinde okur. Amerikan kolejinde hocalık yapar. Cenap Şahabettin, Fransa'da eğitim görür. Mehmet Rauf Bahriye Mektebi'nde, İngiltere'de ve Fransa'da okur. Hüseyin Cahit de Mülkiye'de okur.

Gördükleri eğitim gereği, Avrupa edebiyatı ile iyice yoğurulmuşlardır. Avrupa'da yaşayan edebiyatı tanımışlar, edebî bir birikim olarak da kendilerinde Avrupa edebiyatını bulmuşlardır. Fransız sembolizmini tanımış, Türk edebiyatı olarak da, Ekrem'in yeniye açık edebiyat teorilerini kendileri için elverişli bir zemin görmüşlerdir.

Bu edebiyatçıların sanatları için kullanacakları malzeme, gördükleri eğitimden ötürü Avrupaîdir. Bu malzemeyi yoğurmak için gerekli olan, malzemeye biçim verme yetisi, yorumlayışı da yine Avrupaîdir. Ancak bu malzemeyi belli bir dil ve edebiyat birikimi, ifade birikimi olan Türkçe ile ortaya koyacaklardır. İşte bu ifade birikimi açısından olan bağımlılıkları dışında, kendi toplumlarıyla hiçbir organik bağları yoktur. Bu yüzden Avrupaî aristokrat bir salon edebiyatı olarak değerlendirilmişlerdir. Kendileri dışında kalan hemen herkes aynı görüşü paylaşmaktadır.

Bu, 'asıl kendini ortaya koyuş' ifadesini Avrupaî bir edebiyat nasıl olursa, işte onu Türkçe'nin imkanlarıyla ortaya koyuş olarak değerlendirmek gerekir. Yani yerleşen bir Avrupaî edebiyat demek istiyoruz. Bu haliyle, artık bir eleş-

tiri edebiyatı olması mümkün değildir. Çünkü asıl kendisi ne ise onu ortaya koymak durumundadır.

Burada iki noktayı belirtmekte yarar vardır: Bir önceki paragrafta kullanılan 'yerleşen' ifadesi, 'yerlileşen' demek değildir. Bu anlamda bir edebiyat vardır, ama Edebiyat-ı Cedide'ciler için kullanılamaz.

İkinci nokta da şudur: Eleştiri edebiyatı olmadıklarını söylerken, hiçbir eleştiri yapmadıklarını söylemek mümkün değildir. Sadece belirtmek istenen, ortaya koydukları eserlerin, eleştiri türündeki eserlerini çok çok geride bıraktığıdır. Bir de asıl, eserleriyle uğraştıklarından, eskiye karşı daha yumuşak davrandımlardır. Bu 'eski' sözünü de yalnızca edebiyat planında söylüyoruz. Yoksa düşüncede hiç de öyle değildirler. Hele Fikret'in manzumelerindeki eskiyle savaş, görmezlikten gelinecek cinsten değildir.

Sözgelimi Edebiyat-ı Cedide'cilerin eskiye karşı daha yumuşak davrandıklarını örneklemek bakımından Halit Ziya'nın Divan Edebiyat için kullandığı "*milli hazinenin mücevherleri*"(40) deyimini hatırlanabilir.

Tevfik Fikret'in şu değerlendirmesi de bu düşünceyi doğrulamaktadır: "*Bunun neticesinde bizde şâirlik umumiyetle müsselsel ve mukayyet bir mazmun-perdazlık mertebesi ni geçmemiştir. Bununla beraber şâir eslâfımızın bu kadar mahdut bir daire içinde hayret verici bir takım sanat ve zarâfet bedîaları göstermiş oldukları âşikârdır.*"(41).

Fikret burada Divan Edebiyatı için bazı suçlamalar yapıyor, ondaki darlığı belirtiyor, ama 'hayret verici güzellikte sanat eserleri' ortaya konabildiğini de söylüyor.

Divan Edebiyatı ile ilgili ilk tepkiye göre bu oldukça yumuşak tavır, ilk kez Edebiyat-ı Cedide ile ortaya çıkmış değildir. Aslında daha sistemli bir eleştiri olarak gösterilen Tanzimat'ın ikinci neslinde bile, birinci nesle göre bu, tepki

(40) Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, C: 3, s: 187.

(41) Tevfik Fikret, "Nazîre-perdâzlık", *Servet-i Fünûn* dergisi, N: 263, s: 35.

olmaktan çıkmış, yaklaşık olarak bir eleştiri biçimini almıştı. Edebiyat-ı Cedide'den önce arada bir nesil daha vardır. Ara nesil denen, bu, Nabizâde Nâzım, Mehmed Ziver, Fazlı Necip, Mehmed Celâl... gibi edebiyat dünyasında isim yapmış kişilerin oluşturduğu dönemde de Divan Edebiyatı ile ilgili, Edebiyat-ı Cedide'nin tavrına ışık yakan değerlendirmeler vardır:

Edebiyat-ı Cedide'nin kuruluş yılından dört yıl önce, 1891'de yayınlanan bir yazısında Nâbizâde Nâzım, Fuzûlî için, *"Fuzûlî, edebiyatımızda bir tavr-ı mahsûs sahibidir... Fuzûlî vicdanın fotoğrafını kağıt üzerine nakletmiştir."*(42), biçiminde bir değerlendirme yapıyor. Bir sonraki sayıda çıkan yazısında ise daha ileri bir söyleyişle, *"Eski Yunanlıların Homeros'ları, Latinlerin Virgille'leri, Acemlerin Firdevsî'leri, Fransızların Fénélon'ları, Racine'leri varsa bizim de Fuzûlimiz vardır."*(43) diyor.

Nâzım, bu olumlu değerlendirişini, daha sonraki sayısında Nedim için de sürdürmekle, yalnızca değeri inkâr edilemeyecek bir Fuzûlî'yi övmek durumunda kalmıyor.

Edebiyat-ı Cedide'nin iki konudaki tavrı, yenilikçilerin hücumuna uğrayacak kadar Divan Edebiyatı'na bitişiktir. Bunlardan biri aruzdur. Namık Kemal'in 'belâ' olarak nitelediği aruzu, Fikret, nazmın güzelliğini sağlayan unsur olarak görüyor(44). Bunun için aruz kalıplarının hangilerinin hangi duyguları anlatmaya elverişli olduğunun tespitinin gerektiğini söylüyor(45). Bu konuda başarılı örneklemeler de ortaya koyuyor.

Cenap Şahabettin, aruz vezinlerinin bizim manzumelerimize ahenk sağladığını, parmak hesabı ile bunun yaratılamayacağını ileri sürüyor(46).

(42) Nâbizâde Nâzım, "Fuzûlî", Servet-i Fünûn dergisi, Yıl: 1, N: 2, s: 18.

(43) A.g., N: 3, s: 30.

(44) Tefik Fikret, "Te'sîr-i Evzân", Servet-i Fünûn dergisi, N: 396, s: 84.

(45) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûnda Edebi Tenkit, s: 229.

(46) A.g., s: 238.

Halit Ziya ise aruz için daha övgülü bir tavır içindedir: *"Fakat onun hiçbir dilde, vezinler arasında hiçbir vezinde rastlanamıyan bir mûsiki zenginliğine sahip bulunduğuna inanıyorum."*(47).

"Aruz bir deryadır, hatta bunun içindir ki onun muhtelif şubelerine bahr yani deniz denmiştir."(48).

Çünkü Edebiyat-ı Cedideciler, şiir deyince Fransız sembolistlerinden öğrendikleri şekliyle ahenkli, müziğe yaklaşmış bir sözü anlıyorlardı. Asıl amaçları da bu müziği sağlamaktı. Cenab'ın sözünden açıkca bu anlaşılıyor. Halit Ziya da şu sözüyle bunu doğruluyor: *"Ne o ne bu... Ne nam altın-da olursa olsun, bana şiir mi vereceksiniz, manzum söz mü söyleyeceksiniz, istediğiniz vezni kullanın, fakat bana ahenk verin ve musiki ihtiyacımı temin edin."*(49).

Buradan hareketle şu söylenebilir: Aslında onlar, bunları söylerken Divan Edebiyatı'nı övmüş olmuyorlar. Onun yanında yeralmıyorlar. Onlar, asıl kendi sanatlarını ortaya koyuyorlar. Ne var ki sanatlarını kurarlarken Divan Edebiyatı'na ait bazı varoluşları da sanatları için elverişli bulduklarından, kullanıyorlar. Sanatları adına Türkçe'nin edebiyat birikimini gözden geçiriyorlar. Bu elemelerde Türk edebiyat tarihi içinden, yalnızca Divan Edebiyatı elde kahyor. Onlar da bu, sanatları için elverişli birikimi, adı ne olursa olsun kullanıyorlar.

Dil konusundaki tutumları da hemen hemen aruzla aynıdır. Onun o terkipli, ağdalı, anlaşılmaz olarak görülen dilini aynen olmasa bile, ufak tefek değişikliklerle kullanıyorlar. Bunda kendileri için geçerli gerekçeleri de şudur:

"Tasfiye-i lisan... Vakıa fena bir ünvan değil, lâkin hangi lisan ve nasıl tasfiye edilecek? Osmanlıların yüzlerce seneden beri alışmış olduğumuz Arabî ve Farişî kelimelerini,

(47) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 69.

(48) Halit Ziya Uşaklıgil, Sanata Dair, C: 3, s: 187.

(49) A.g., C: 1, s: 12.

terkiplerini kaldırarak, yerine Türkçelerini koymak suretiyle mi? Bu epeyce bir zaman için tevlîd-i garabet ve müşkilât etmekten başka birşeye yaramaz, ve o müddet içinde lisanımızın şu haliyle devam ve tevessüünden doğabilecek istifadeler mahvedilmiş olur. Atacağımız kelimelere iyi halefler bulup bulamayacağımız da başka bir mesele. Doğrusu muhafaza-kârlığın o kadar taraftarı değiliz, fakat insan istiyor ki yapılan şey bozmaktan ibaret olmasın."(50)

Fikret, yazısının devamında, *"fakat bugün mesele Veli dayılar için, münhasıran onların anlayacağı gibi bir lisan-ı tahrîr tasavvur edemiyorum."*(51) der. Zaten ümmîler için yazan muharrir olmadığını kaydeder. Âmâlar için resim yapan olmadığı gibi... Bir muharriri anlayacak adam hiç olmazsa ibare okuyacak hale gelmelidir. O halde telaşa mahal yoktur. Mekteplerde dil öğretimi Arapça, Farsça esaslara dayandığı müddetçe yazılarımızdan Arapça, Farsça kelimeleri, terkipleri kaldırmaya gerek yoktur(52). Çünkü Edebiyat-ı Cedideciler Avrupa edebiyat ve düşüncesinden öğrendikleri yeni his, hayal ve fikirleri ifade etmek için yeni yeni anlatım imkanları, terkipler oluşturmak zorundadırlar: *"Yeni his, hayal ve fikirler ise yeni terkip ve kelimelere muhtaçtır."*(53). Bu, Türkçe'deki Arapça, Farsça kelimeleri tasfiye etmek değil, ihtiyaca göre bunlara daha yenilerini katmak demektir.

Halit Ziya da yabancı kelimelere değil, yalnızca yabancı dilin kaidelerine karşı olduğunu söylüyor.(54) O, ayrıca kendi dönemindeki dil politikasıyla ilgili olmamakla birlikte Divan Edebiyatı'nın dilini içine alabilecek bir değerlendirme daha yapıyor: *"Türk edebiyatında zamanla gelen dil değişiklikleri ne olursa olsun, Ali Şir Nevâî'ler, Bâkî'ler, Nefî'ler*

(50) Tevfik Fikret, "Tasfiye-i Lisan", Servet-i Fünûn dergisi, N: 422, s: 87.

(51) A.g., s: 90.

(52) A.g., s: 91.

(53) H. Nâzım, (A. Reşit), "Mesâlik-i Edebiyye", Servet-i Fünûn dergisi, N: 416, s: 410.

(54) Halit Ziya Uşaklıgil, Sanata Dair, C: 1, s: 71.

bugünün Türkçesinde ne kadar uzakta kalmış olurlarsa olsunlar hep kendi zamanlarına ait lisan güzelliklerini yaşamaktadırlar."(55). Halit Ziya burada bir dönemin dilinin, edebiyatına yansıdığını, dolayısıyla de edebiyatının kendi dönemin bir dil olayı olarak yansıttığını, yaşattığını belirtiyor.

Edebiyat-ı Cedide içinde fiilen yer almayan, daha çok halk edebiyatı imkanlarını kullanan şair ve filozof Rıza Tevfik, bu dönemde ve onların dergisinde şunları söylüyor: *"Biz dilimizin müstakil olmasını istiyoruz. İngilizce, Fransızca, Almanca, Farsça gibi... Fakat bu diller acaba dün de müstakil ve yeknesak mıydılar? Mesela İngilizce Anglo-sakson esastır ve Kelt, Frank ve Latin kaynaklı binlerce kelimeden meydana gelmiştir."*(56).

Böylece Edebiyat-ı Cedide döneminde hem bu edebî topluluk içinde yer alanlar, hem de onun dışında kalanlar, Divan Edebiyatı'nın dilini, daha önceki tepkici dönemde olduğu gibi, yabancı, ağır, kesinlikle kabullenilmemesi gereken bir dil olarak değerlendirmiyorlar. Tersine, dilde, böyle, başka bir topluluğun dilinin etkili olabileceğini, bunun genellikle bir ihtiyaçtan doğacağı ve bunun da kendi kuralları içersinde giderilebileceği doğrultusunda görüş belirtiyorlar. Belki bunları biraz da Avrupa'dan etkilenişlerini haklı göstermek için söylüyorlardır, bu konuda kendi içlerindeki dışa vurmadıkları niyetleri bilinemez. Sözelimi Avrupa'dan yeni öğrendikleri duygu ve düşünceleri ifade etmek için yeni terkipler yapmak zorunda kaldıkları biliniyor, ama Divan Edebiyatı'nın dilini savunurken, yalnızca bu yeni terkipleri haklı göstermek istediklerini söylemek çok zordur. Daha önceki, Avrupaî bir edebiyatın temellerinin atıldığı Tanzimat Edebiyatı dönemlerinde, hışımla üzerine yürüdükleri bir yanını savunmaktansa, doğrudan kendi özellikleri olan bir konuyu savun-

(55) A.g., C: 3, s: 108.

(56) Rıza Tevfik (Bölükbaşı), "Mebhas-ı Lisan", Servet-i Fünûn dergisi, 4 Nisan 1312, N: 266, s: 90.

mak daha kolaydır. Bu bakımdan, Edebiyat-ı Cedidecilerin bu tavırlarını bütünüyle art niyetli kabul etmek mümkün değildir.

Bu dönemde, artık ilk tepki geçmiş, olayı daha sakin bir kafayla değerlendirecek kadar ortalık durulmuş, sanatkârca bir değerlendirme de yukarda dil ve aruz konusunda belirtilen sonucu vermiştir. Bütünüyle Avrupaî bir etki çemberinden geçtikleri ve Avrupaî bir yaklaşım ve yoğuruş içinde oldukları halde, olaya sanatçı bir yaklaşımla baktıklarından, Türk edebiyatındaki sanata elverişli birikimin, Divan Edebiyatı tecrübesiyle kazanılan birikim olduğunu görüyorlar.

Halbuki onlar Divan Edebiyatı ile pek fazla ilgilenmemişlerdir. Batı edebiyatının eserleri kadar onları okumamışlar, kafa yormamışlardır. Bir konuda örnek verecek olduklarında, Divan Edebiyatından pek az yararlanmışlardır(57). Bunu Halit Ziya açıkça itiraf ediyor: "*Pek eski nesilleri bilmem, fakat benim neslimde gençlik, eğer tabii ve maruf tahsili takibetmiş ise Divan Edebiyatı'na ancak sathî temaslarla vâkıftı, buna hakkıyla vukûf denemezdi elbette.*"(58).

Ama, gördükleri kadarıyla da bazıları hariç yalnızca eleştirmek için bakmamışlar, özellikle sanatçı olarak öne çıkanlar, kendi sanatlarını kurarken onda yararlanabilecek noktalar bulmuşlar, aslında Divan Edebiyatı'nın bütünüyle dışında bir sanat çizgisi tutturdıkları halde, böyle bir sanatta bile kullanabilecekleri şeyler bularak, sanatlarını zenginleştirmişlerdir.

Yine bu dönemde, Edebiyat-ı Cedide'ye katılmadıkları halde ün yapmış sanatçılardan Ali Kemal, Ahmed Rasim ve Tanzimattan beri Türk edebiyatında yerini koruyan Ahmed Midhat ve Muallim Naci de Divan Edebiyatı konusunda olumlu değerlendirmelerde bulunurlar. Yalnız Ahmed Midhat Divan şairlerinden pek hoşlanmadığını söyler.(59).

(57) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit, s: 310.

(58) Halit Ziya Uşaklıgil, Sanata Dair, C: 3, s: 185.

(59) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit, s: 82.

Edebiyat-ı Cedide'nin hep, Divan Edebiyatı çerçevesinde kalan görüşlerinden sözedildi. Halbuki bu sanatçılar, yepyeni bir edebî çığır açmak niyetiyle ve eski edebiyatı eleştiren üstadları Ekrem'in poetikasının gerektirdiği bir sanat ortaya koyan insanlardır. Fikret'in, eski şiirde tabiat tasvirinin tabiiikten uzak olduğunu, bu konuda yalnızca Nedim'in anılabileceğini, Fuzûlî'de, Nâbî'de ve Nefî'de belki hiç bulunmadığını söyleyişi(60), önemli bir eleştiridir. Ama onlar, bununla ilgilenmekten öte, asıl kendi çizgilerinde eser vermeye çalışmışlar, daha çok Divan Edebiyatı'nın kullanabilecekleri bir takım yanları üstünde bazı değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Fecr-i Âtî içinde yeralan ve daha ciddi bir Avrupaî edebiyat oluşturmaya soyunan, ancak belli bir edebî çizgi tutturamadan dağılıp giden sanatçıların da bu niyetleri ile Edebiyat-ı Cedide'den daha farklı bir bakış içinde olacaklarına dair önemli ipuçları yoktur. Niyetten öte gidemeyen bu topluluk, ilke olarak Edebiyat-ı Cedide'nin edebî çizgisinin biraz daha ciddisini oluşturmak istiyordu. En büyük arzuları da Avrupaî düzenlilikte bir kitaplık oluşturmaktı.

Fecr-i Âtî adı altında yayınlanan bir beyannameye imza koyan 21 kişiden bir kısmı Milli Edebiyat içinde yer aldı. Bir kısmı da bağımsız birer edebî kişilik olarak kaldı.

Verebildikleri kadariyle kendi düşündükleri edebî çizginin içindeyken, Divan Edebiyatı tartışmaları açısından, 'asıl kendini ortaya koyuş' içinde değerlendirilebilirler.

Ancak içlerinden bazılarının, özellikle daha sonraki Milli Edebiyat çığırına katılanların Divan Edebiyatı'na bakışları, yeni bir tepki doğurmayı amaçlamaktadır. Zaten Cumhuriyet öncesi, Ziya Gökalp'in çevresinde yeralan sanatçılardan oluşan Milli Edebiyat'ı, Cumhuriyet'le birlikte yepyeni bir noktada ve güçte bir ikinci tepkinin hazırlayıcıları olarak kabul etmek gerekiyor.

(60) A.g., s: 312.

Avrupaîlik adına başlatılan ve onun kaynağı durumundaki akıl ve mantıkla beslenerek bir tepki, bir hücum platformunda yürütülen Divan Edebiyatı tartışmaları, başladığı bu çizgi üstünde yumuşayarak en sonunda haklı buluş noktasına gelir. Ama bu noktada çözüme ulaşılmış sayılmaz. Çünkü başka bir noktadan yeniden patlak vererek, yepyeni bir tepki halini alır.

2.1930-1940 YILLARI

Çağdaş Türk Edebiyatı dünyasının eklektik bir yapıya sahip olduğu, kaynağının da sonucu 'akla' çıkan farklı kaynaklardan beslendiği tespiti çerçevesinde, farklı zamanlarda farklı tavırlar ortaya çıkar:

Tanzimat'ın birinci nesli, özellikle Namık Kemal, dil konusunda, Türkçe'nin Arapça ve Farsça karşısında ayrı bir varoluş gösteremediği biçiminde bir görüş belirtirken, milli duyguları da uyandırıyor. Tanzimatçılar 'Türk milleti' diye bir kavramı gündeme getiriyor, aynı zamanda Yunanlılar kendi milletlerini, Sırp'lar kendi milletlerini, Yahudiler de kendi milletlerini öne ahyörlardı. Bunda da en büyük etken, Osmanlıları parçalayarak yok etmek isteyen Avrupalıların yaptığı propaganda ve çalışmalar(1) gözüküyordu. Tanzimat

-
- (1) "Fransız büyük devriminin ortaya koyduğu milliyetçilik fikirleri devamlı olarak Nizam-ı Cedid devrinde Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılmaya başlamıştı. Milliyetçilik, ilkin yabancı propagandasıyla ve siyasi maksatlarla imparatorluğun Hristiyan halkına aşılandı. Napolyon Bonapart, Avusturya ile imzaladığı Kaliforniya antlaşmasından sonra (1797), Akdeniz'i Fransız gölü haline getirmek için, Mısır'ı almaya karar verince, bu düşüncesini kolayca gerçekleştirmek yollarını aradı ve İyoniyen adalarına yerleşmesinden faydalanarak, Rumları Osmanlı İmparatorluğu'na karşı kıskırtmaya başladı. Komutanlarına verdiği bir emirde çalışmalarının amacını şu satırlarla belirtti: "Halkı kazanmak için elinizden geleni yapınız. Eğer halkın bağımsızlığa eğilimi varsa bağımsızlık duygusunu körükleyiniz." Komutanlarının bu amaca doğru başarı ile ilerlediklerini bildiren raporları alınca "Yunanistan'da kabarmaya başlayan millet taassubu, din taassubundan daha kuvvetli olacaktır," dedi ve dağılı Rumlara silah ve cephane yüklü gemiler gönderdi." (Ord. Prof. Enver Ziya Karal, Osmanlı Tarihi, C: 5, s: 101.)

aydınları, bu propagandaların yansıması halinde, Türkler için Osmanlı unsurları üzerinde bir 'millet-i hâkime'(2) ifade-sini savunuyorlardı.

Ancak Avrupa edebiyatının büyümesine kapılan Türk sanat ve edebiyat adamları, bazı konularda sürdürülen Türkçü düşüncelerden çok, kendisine Avrupa edebiyatını örnek almış eserler vermeye çalıştılar. Divan Edebiyatı'nı kavrayış ve ona itirazlar da Avrupaîlik adına, giderek Avrupaî bir sanat adına yapıldı. Bu çağır, Fecr-i Âtî topluluğunda noktalanmış oldu.

Bu çağır, aşırı Avrupaî bulanlar, taklitçilikle suçlayanlar yok değildir, ama bunlar daha çok ferdi çıkışlardır.

Halit Ziya, "*Bir edebiyatın mutlaka filan veya falan bayrağa sarılmış olması mı lazım?*"(3) diyerek bir aşırı noktayı işaretleyişini, Edebiyat-ı Cedidecilerin başını çeken Fikret'in "*Toprak vatanım nev-i beşer milletim*"(4) mısraları destekliyordu.

Aynı dönemde 'hümanisme' de felsefî anlamıyla insantaparlık çizgisini apaçık söyleyerek bir başka ifrat noktasını daha ortaya koydu: "*Ey rûh-ı kâinât / Takdis edin: Beşer / Takdise müstahaktır; odur rabb-i hayr u şer / Rabb-i mümkinât*"(5).

Böylece ilk tepki, bir takım aşırı uçlara kadar ulaşarak, yeni bir çıkış yapabilecek psikolojiyi hazırlamış oldu. Ancak bu yeni çıkış, başka bir çerçevede, milli varoluş çerçevesinden başladı.

Genç Kalemler dergisi çevresinde toplanan bir grup sanatçı, sonunda bu, milliyetçilik adına çıkışı, bir 'topluluk' çıkışına çevirebildiler. Ama ne de olsa bu, bazı konularda Edebiyat-ı Cedide'nin milli bir edebiyat olmadığını söylemekten

(2) Şinâsî, Tercüman-ı Ahvâl Mukaddimesi.

(3) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 58.

(4) Tevfik Fikret, Halûk'un Amentüsü'nden.

(5) Tevfik Fikret, Halûk'un Defteri'nden.

ve Divan Edebiyatı'nın hâlâ şiirde kullanılmakta olan unsurlarının da milli olmadığını ileri sürmekten ibaretti. Yani ilk tepkide görüldüğü gibi bir saldırı duygusu taşııymıyordu. Ziya Gökalp, "*Fuzûlî'leri, Bakî'leri, Nedim'leri bizim klasik şairimiz addetmek doğru değildir.*"(6) diyordu.

Bu bakımdan Milli Edebiyat denilen, Ziya Gökalp, Ömer Seyfeddin, M. Emin Yurdakul gibi sanatçıların oluşturduğu dönem, daha çok ikinci bir tepkiye hazırlıktır. Milli duyguların kabartılmaya başlandığı, onun sanat ve edebiyatının ne olabileceğinin araştırıldığı, biraz da toplumsal ve politik başarısızlıklarını etkisiyle kısık bir sesi aşamayan denemeler dönemidir. Bu hareket, o günlerin politik yanını oluşturan ve Türkçülük idealini kendi hedefleri içinde bulunduran İttihat ve Terakkî Cemiyeti'nin de etkisi altındadır.

İlk tepkinin başladığı yıllarda Şinaas'ının, içinde yabancı dillerden kaynaklanmayan bir Türkçe ile kaleme alındığını söylediği kıt'a, Ziya Paşa'nın, asıl şiirimizin halk arasında yaşayan kayabaşı ve türküler, asıl Türkçe'nin de yine halkın konuştuğu basit Türkçe olduğunu savunduğu Şiir ve İnşâ makalesi ve Namık Kemal'in, Arapça ve Farsça kelimelerden temizlenmesi gerektiğini sık sık ifade ettiğı çeşitli eleştiri yazıları, daha sonraki dönemlerde devam ettirilmemiş, az çok devam ettiyse de sesini duyuramamış ilk denemeler olarak kalmışlardır. Genç Kalemler çevresindeki sanatçılar, bu ilk deneme örneklerinin gerisini getirdiler: Bir milli edebiyat çağını açtılar. Ama onların asıl hedefleri, selefleri durumundaki Edebiyat-ı Cedide sanatıydı. Bu yüzden Divan Edebiyatı'nı eleştirme konusunda 'çıkış' sayılabilecek çizgide değillerdi. Yalnız Edebiyat-ı Cedide'den uzaklaştıkça, onun etkisi azaldıkça, Divan Edebiyatı adına artan bir çizgi oluştu. 1922 yılında Köprülüzâde Mehmed Fuad, milli edebiyat içinde yer alan bir araştırmacı olarak şunları söylüyordu:

(6) Ziya Gökalp, "Tevfik Fikret ve Rönesans", Muallim dergisi, Nüsha-i mahsûsa, Evkaf matbaası, İst. 1333, s: 420.

"Halkın söylediği bir lisan ve ahengini anladığı bir vezinle yazı yazmak, onlar için barbarlıktan başka birşey sayılmazdı. İşte 'halkı sürünen hayvanlara benzettiği için' eski şâirler mütemadiyen hayattan uzaklaştılar; milletin ruhundan kopan sesleri duymamak maksadıyla kulaklarını tıkadılar; dışardaki âlemi görmemek için gözlerini kapadılar; nihayet, kör, sağır bir halde eski acem divanlarında gördükleri yapmacıklığı, sahte âlemi kendi hakîkî muhitleri adederek, onun gülleri, bülbülleri, akarsuları, pervaneleri arasında hayatsız terennümlere daldılar."(7).

Ziya Gökalp, bu yeni tepkinin hazırlık döneminde, onun temelini şöyle atıyordu: "*Vakıa o zamanki (Tanzimattan mukaddem) Osmanlılıkta da tefrik-i cins meselesi yoktu. Kimsenin aslı, menşei sorulmazdı; fakat tefrik-i din meselesi vardı.*"(8).

Artık herşeyin aslı, menşei sorulacaktı, ırkı sorulacaktı. Hatta bu iş için Türkiyenin çeşitli yerlerinden örnek insanların kafatasları üzerinde antropometri çalışmaları yapılacak, 64000 kişiye uygulanan çalışma sonunda bir Türk tipi çizilecekti(9). Bu işe hazırlık anlamında Yunus Emre'nin ve Mimar Sinan'ın mezarları açılıp, kafatasları üzerinde çalışmalar yapılacaktı(10).

Türkiye Cumhuriyeti, varlığını 29 Ekim 1923'te başlatır. Bu tarih, Anadolu'nun vatan özelliğini kazanışını veya Türk toplumunun bağımsız bir döneme geçişini ifade etmez. Çünkü Anadolu yüzyıllarca süren kültürel ve sosyal birçok konuda kendini göstermiş bir hayatın sonunda tabii bir vatan haline gelmiştir. Her yanı saran sanat eserleri, göklere doğru uzanan sülün gibi minareler, bunun, kimsenin inkar

(7) Köprülüzâde M. Fuad, "Hayat ve Edebiyat", Tevhîd-i Elkâr dergisi, 18 Mart 1922.

(8) Kazım Nâmi Duru, Ziya Gökalp, s: 61.

(9) Afet Uzmay (İnan), "Türkiye Halkının Antropolojik Karakterleri Üzerinde Büyük Anket ve Sonuçları", T.T.K. Belleteni, IV-13, 1940, s: 39-51.

(10) Cumhuriyet Gazetesi, 6.8.1935, 1-7 R.

edemeyeceği şahidleridir. İstiklâl Savaşı da, aslında Akif'in ifade ettiği gibi hiç zincire vurulmamış bir toplumun bağımsızlığını yitirmeme savaşı olarak anlaşılabilir. Gerçi düşman birçok yere girmişti. Ama bu, düşman idaresi altına girmeden, daha işgal etme çalışmaları sırasında Türk toplumunun direnişiyle karşılaşmış, kısa zamanda derlenip toplanan toplum, topyekûn bir karşı saldırıya geçerek işgal çalışmalarına son vermiş, böylece bağımsız yaşamaya bir kere daha hak kazanmıştır. Bağımsızlığını perçinlemiştir.

Onun için 1923 yılını daha çok kültürel anlamda bir başlama olarak anmak gerekir.

Bu kültürel oluşum hazırlık döneminde anlatıldığı gibi birden bire ortaya çıkmış değildir. Lâle devirlerinden, III. Selim'den, II. Mahmud'dan ve Tanzimat-ı Hayriyye fermanından beri yavaş yavaş suyüzüne çıkan bir başkalaşma vardır. Ne var ki Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki çöküntüler içinde sık sık krize düşmüş, yön değiştirmiş, kendi içinde bir bütünlüğe erememiş, devletle omuz omuza vererek gerçekleşme şansını yakalayamamıştır.

29 Ekim 1923, Cumhuriyet'in ilan tarihi olarak daha önce yapılamayan topyekûn batılılaşma hareketinin de başlama tarihidir. Cumhuriyet bir yönetim biçiminin adı olmaktan öte, Avrupaî bir kültürü de yedeğinde taşıyan, onun için kültürel etkinliği de enaz yönetim kimliği kadar önemli olan bir kavramdır.

1923'ten 1930 yılına kadar, Cumhuriyet kurulurken amaçlanan inkılâplar gerçekleşir. Birkaçı hariç Türk inkılâpları yapılmış, bu doğrultuda bir toplumun oluşması için gerekli önlemler alınmıştır. Daha önce Ziya Gökalp, bu inkılâplar konusunda, eserleri içinde birçok teklif yapmıştı. Avrupaî bir sistemin hukukî ve sosyal yapısı üzerindeki bu planları sonradan yaklaşık olarak uygulanmıştır. Yani Cumhuriyet öncesinde Latin harflerinin basında ara sıra kullanılması gibi birkaç örnek dışında uygulanmamış da olsa in-

kılâplar düşünce olarak vardı, konuşuluyordu.

Cumhuriyet, bütün bu düşüncelerin uygulanabileceğini gösterdi. Gerekirse zor da kullanılarak Avrupalı bir toplumun oluşması konusunda önemli sayılabilecek adımlar attı.

1930 yılına kadarki dönem, inkılâpların tekrar gündeme geldiği ve yerleştirilmeye çalışıldığı, daha çok bir kuruluş dönemidir. Asıl kültürel Cumhuriyet, 1930'lu yıllardan sonradır. Özellikle edebiyat alanında o yıllara kadar, Osmanlı'nın son yıllarından beri sürüp gelen 'Milli Edebiyat'ın etkileri, akisleri veya uzantıları devam eder. Bir 'inkılâp edebiyatı'nın oluşması için 1930'ları beklemek gerekmiştir.

Milli Edebiyat, bu dönemin bir hazırlığıdır. Bu yaklaşım, hem yapılan inkılâplar yönünden, hem de kültürel tavır yönünden geçerlidir.

1912 yılından beri kendine düşen görevi yerine getiren ve Ziya Gökalp'in düşüncelerinin en sıkı bağılısı olarak kalan Türkocakları, bu hazırlık döneminin en önemli kuruluşudur. Ancak temelde bir Osmanlı kuruluşu olan, o dönemlerin Türkçülük idealini topluma ulaştırmaya çalışan, Türkiye Cumhuriyeti'ne, yaptığı inkılâplarda en büyük desteği sağlamış olan Türkocakları, kendi başına bir kuruluş, devlet içinde devlet gibi hareket ettiği için, devletin kendi işlerini kendisinin görmesini sağlamak yolunda kapatılma kararı alındı. Bu, tek başlı bir yönetim için gerekiyordu. Yalnız bu açıktan kapatma şeklinde değildir: Ocağın yöneticileri önemli devlet kademelerine atanarak, başsız bırakılır. Böylece 'Milli Edebiyat'ın yuvası dağılmış olur. Türkocakları'nın yerine halkevleri açılır. Onların edebiyatı ise artık bir 'inkılâp edebiyatı'dır.

Ayrıca 1930'lu yıllar, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, dergi konusunda önemli bir dönüm noktasıdır. İlk yıllar matbaaların kendilerini yeni alfabeye hazırlamaları ile geçer. Yeni yazıyı yazıp okuma hemen birden bire olmaz, ilk yıllarda bir de bu problemle uğraşılır. Halkevleri, her türlü eğitim

alışmalarına katılırlar: Müzik, folklor, tiyatro, konferans, eğlence, dans... Ayrıca buralarda bir kültürel evre de oluştu. Bu çevreler, kendilerini bir takım dergilerde göstermeye başladılar. Bunun sonucunda çok küçük yerleşim birimlerindeki halkevleri bile dergi yayınlamaya girişti. Birçok ilçede bu tür çalışmalar yapıldı.

Bu kültürel çalışmalar, 'halkçılık' ilkesinden ve halkevleri adından etkilenererek, bir, 'inkılâp edebiyatı' kuramının gelişmesine yolaçtı. Ülkede egemen olan tek parti de zaten böyle bir edebiyatın oluşmasını istiyor ve bu noktadaki kontrolü elden bırakmıyordu.

Divan Edebiyatı'na ikinci tepki, böyle bir ortamda filizlendi. Halk edebiyatı adına Divan Edebiyatı ağır bir dille eleştirildi. Gerçi Milli Edebiyat, halk edebiyatını ne çıkar mıştı, ama tavrında bir 'tepki' özelliği yoktu.

1930'lu yıllar, bu yeni tepki açısından önemlidir. Nasıl Divan Edebiyatı tartışması deyince ilk akla gelen Namık Kemal'in başlattığı ve en yüksek dozajını yaşattığı bir hücum dönemi akla geliyorsa, bunun dışında bir Divan Edebiyatı tartışması düşününce de 1930'lu yıllar hatırlanır. İlk tepki, daha çok hakiki edebiyatın gölgesinde yürütülen bir hücumlar silsilesiydi. Söz konusu yıllardaki hücumlar da halk edebiyatı ve Milli Edebiyat kavramlarını içine alan bir inkılâp edebiyatının gölgesinde yapılır.

Aşında bu yeni tepkiyi verirken 1945 yılında yayınlanan, nerdeyse bu tepkinin tümünü bünyesinde toplayan Abdlbaki Gkpınarlı'nın 'Divan Edebiyatı Beyanındadır' adlı kitabına kadar uzatmak, onun yayınlanışı üstüne Nurullah Ataç'ın İzmir'de yayınlanan Fikirler dergisindeki Divan Edebiyatı içerikli yazılarını gündeme getirmek gerekirdi. Ancak bu kitap ve dolayısıyla yapılan itirazlar, daha önce şurada burada yazılmış, az çok açıklığa kavuşturulmuş düşüncelerdir. Gölpınarlı'nın söyledikleri, daha önce bir tepki duyma biçiminde ifade edilmiş şeylerdi. Gölpınarlı, bunları kendi

üslûbu içinde ve bütün halinde bir kitap boyutlarında sundu. Ataç'ın yazdıkları da daha önce değişik kişilerce ve değişik yerlerde ortaya konulmuştu.

Bu bakımdan tartışmada ölçü olarak 1930-1940 yılları alındı.

D. TARTIŞMANIN ÇEVRESİ: 1930-1940 YILLARINDA TÜRK EDEBİYATI VE TÜRK BASINI

Bu dönemdeki edebiyat ve basın hareketlerini çözümleyebilmek için Batı'daki edebî ekollerin mantığına bir göz atmak gerekir:

Bir zamanlar klasisizm adı altında saf akılcılığı savunan, rasyonalist bir çığır başlatan Avrupa sanat ve düşünce dünyası, arkasından romantizme yöneliyor. Akıl ve mantık düzlemi, kendi içinde yetersiz kalınca, duyguları yardıma çağırıyor. Sonra bu duygular yeniden akıl ve mantığın hışmına uğrayarak, realizmin doğmasına zemin hazırlıyor. Arkasından da yeniden akıl ve mantığın yetersizliği başgösterince natüralizm doğuyor. Bu, birbirini çürütme ve her defasında yepyeni bir düşünceye ulaşma, Avrupa sanat ve edebiyat ve hatta düşünce dünyasında, bugüne kadar gelen bir olaydır. Bu 'yepyeni'ler, öncekilerle bir bütünlük içinde değil, daha çok onların eleştirileri üzerinde yükseliyorlar.

Türk edebiyat dünyası, Avrupaî bir yapı kazandıktan sonra yaklaşık olarak bu, birbirinin eleştirileri üzerinde yeni bir tavır belirlemede aynen ortaya çıkıyor. Aynı konuya bir başka açıdan yaklaşıncı Türk edebiyatı için kendine özgü bir yön daha ortaya çıkıyor:

Tanzimat sonrasındaki Türk düşünce ve edebiyatı, bir yandan Avrupa'da ne varsa olduğu gibi alma, bir yandan da millileşme, mahallileşme eğilimi gösteriyor. Bunların biri,

tam anlamıyla Avrupalı olmaya, diğeri de kendimiz olmaya yönelmek demektir. Edebiyat-ı Cedide'nin ve Milli Edebiyat'ın tavırları, bu ikiliğin tipik birer örneğidir.

Edebiyat-ı Cedide döneminde Avrupaî bir edebiyat gündemdedir. Milli Edebiyat'la birlikteyse enazından malzeme açısından yerlileşme sözkonusudur. Cumhuriyet'le biraz da Milli Edebiyat'ın uzantısı anlamında yerlileşme çabaları hızlanır. Araştırmamanın sözkonusu olduğu yıllarda ise 'milli' olmaktan da öte 'mahallî'dir.

Bir yandan Avrupaî bir çizgide, bir yandan da 'mahallî' bir noktaya doğru ilerlemekte olan Türk edebiyatının bu özelliğini Burhan Cahit şöyle ifade ediyor: "*Milli edebiyat olmaz, ancak mahallî edebiyat olur. Kaldı ki bugün edebiyatlar beynelmilleleşiyor.*"(1). Bu sözden, 'Milli Edebiyat'ın inkârı değil, onun, yerli edebiyat şekli anlaşılmaktadır. Belki üzerinde durulmak istenen asıl konu da şudur: Dünya edebiyatında ortaya çıkan beynelmillelik, millilikle çatışmakta olduğu için, onun yerine aynı şeyi ifade etmek üzere 'mahallî edebiyat' sözü kullanılmıştır. Bu, bölgesel edebiyatlara imkân tanımak, onları suyüzüne çıkarmak için de kullanılmış olabilir.

Bu, mahallî, bölgesel edebiyat, daha çok malzemeyi içine alır, Yani dil, kullanılan çeşitli adlar ve ölçü yerli veya bölgeseldir. Yoksa bu malzemeyi kullanan ruh yapısı, yoğurma gücü, o malzemeye verilen canlılık, bütünüyle Avrupalıdır. Burhan Cahit'in 'edebiyatın beynelmilleleşmesi' bunu belirtiyor.

Sözünü ettiğimiz milli değil, bölgesel edebiyat gerçeğini, o yılların basınının dağılımı da doğrulamaktadır:

1930-1940 yılları arasında yayınlanmış taranabilen 142 dergiden 68 tanesi değişik il ve ilçelerde, 50 tanesi İstanbul'da, 17'si Ankara'da, 6'sı İzmir'de yayınlanmaktadır. Özel-

(1) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, s: 111.

likle taşradakilerin çoğunluğu o yörelerin halkevleri tarafından çıkarılmaktadır. Halkevlerinin en büyük özelliği, oraların folklor malzemelerini toplayarak 'mahallî edebiyat'a hizmet etmektir. Bunun dışında da dönemin idarî yapısı açısından önemli birtakım haber, yorum ve bölgesel çalışmalardan oluşan yoğun bir programı vardır.

Bu mahallî malzemenin, Avrupalı bir bakış, duyuş, seziş ve yaklaşımla yoğrulması, içine Avrupaî bir mayanın katılması ile malzemedeki 'mahallîlik' damgası, ilk bakışta bir çelişki gibi durmaktadır. Yani 'mahallî' malzeme, 'mahallî' bir yaklaşımla yoğrulmalıydı şeklinde düşünülebilirdi.

Avrupaî edebiyatın kaynağında, akıl ve mantık düzleminde düşünme ve yoğurma vardır. Ama Batı'nın kendi edebiyat ve düşünce dünyasında olduğu gibi, Türk edebiyatında da birbirini eleştirerek yükselmeler ortaya çıkar. Edebiyat-ı Cedide'nin bütünüyle Avrupaî kabul edilen edebiyat çizgine karşılık, 'Millî Edebiyat' modeli gelişir. Halbuki bunların ikisini de akıl ve mantık düzlemi beslemektedir. Cumhuriyetle birlikte 'millî' olmak da yetersiz kalır. Bir inkılâp edebiyatı ortaya çıkar. Bu, daha Avrupaî olmaya çalışmadır. Yani bir yanda daha Avrupaîlik, diğer yanda ise mahallîlik, bu dönemin edebiyat alanında bir ikilik olarak devam eder.

Türk edebiyatı ile basını, bu dönemde aynı yapıdadır. Çünkü özellikle dergicilik, edebiyatın ana kaynağı sayılır. Edebiyat, öncelikle dergilerde kendini gösterir. Sonra kitap olarak karşımıza çıkar.

Bu dönemin, 'inkılâp edebiyatı' adlandırmasından da anlaşılacağı gibi, önemli bir özelliği politik olmasıdır. Halkevleri, günlerde ülkeyi yöneten Halk Partisi'nin kültürel uzantısıdır. Bu tür çalışmalar yapan halkevleri, onun tutumundan etkilenecektir. Halk Partisi, halkevi, halkçılık gibi kavramların da işaret ettiği gibi, bu dönemdeki edebiyatın Türk edebiyatındaki yeri halk edebiyatıdır. Ama edebiyat, halk edebiyatının gerçekten yaşatılması değildir. Onu da içi-

ne alan folklorik çalışmaların yanısıra, bölgecilik gayretiyle, Divan Edebiyatı içinde yer aldıkları halde anılan, üzerlerinde çalışmalar yapılan sanatçılar da vardır.

Halkevi dergisi olmadığı halde, onlarla aynı edebiyat politikası içinde yeralan Varlık dergisi başta olmak üzere, bazı gruplarca çıkartılanlar da 'inkılâp edebiyatı' kavramı içinde değerlendirilirler. Ancak bu tür dergilerde sanat kaygısı ağırlıktadır. Bunlarda sanatçı yaklaşım sonucu farklı değerlendirmelerde bulunduğu için çevrenin hışmına uğrayan yazılar da yayınlanır.

Bir başka basın tipi Hüseyin Cahit'in çıkardığı Fikir Hareketleri'dir. Onda, kendisi hariç hiçbir Türk yazarı yoktur. Dergi, genellikle Batı'dan tercüme edilen sosyal ve felsefî ağırlıklı yazılarla çıkar. Nerdeyse batı düşünce dünyasının bizde dikkatli bir temsilcisi ve takipçisidir.

Necip Fazıl'ın çıkardığı Ağaç dergisi ise bunun tamamen tersi bir tutum içindedir: Avrupaîliğin keskin eleştirileri sayılabilecek birçok yazı yayınlanır.

Basındaki bu ferdî çıkışlar gibi edebiyatta da yukarda çizmeye çalışılan tabloyu zorlayanlar vardır. İşin sanatkârlığını yapan, böyle davrandığı için bugünlere taşmış bu edebiyatçılar, bu araştırmanın konusu olan 'tartışma'ya sanatçı yaklaşımlar getirmiş, belki ağır suçlamalarda bulunmuş, ama düşüncelerini bir sanat kaygısının gölgesinde vermişlerdir. Buna rağmen onları dönemin genel geçer 'akçe'si açısından 'istisnâ' saymak zorundayız. Sanat araştırması olduğu için, gerçek sanatçıların görüş ve düşüncelerinin önemine dikkat çekilebilir. Ancak araştırma, genelde yapıldığı ve bu sanatkârlara göre, basında çıkan diğer düşüncelerin çok ağırlıkta olduğu gözleendiği için, dönem, bu çoğunluğun çizgisinde adlandırılmıştır. Bu, çoğunluğun değerlendirilmesinin doğruluğu anlamına gelmez. Araştırma yapmanın anlamı, bu noktada takılıp kalmayı önlemek, doğru olan hangisiyse onu suyüzüne çıkarmaktır.

Araştırma için genel bir edebiyat ve basın tablosu çıkarmak istendiğinden, bu ferdi çıkışlardan çok, döneme hakim gözüken 'inkılâp edebiyatı ve basını' üzerinde duruldu. Diğerleri de bu arada sözkonusu edilmiş oldu.

E. TARTIŞMANIN NEDENLERİ:

1. FARKLI DÜNYALAR:

a- Divan Edebiyatı Dünyası

Agah Sırrı Levent, "*Divan Edebiyatı başlı başına bir âlemdir.*"(1) diyor. Kaynağın bir başka sayfasında da "*Eski edebiyatta anlaşılmayan cihet, yalnız kelimelerin bugün için bize yabancı olması değil, belki aksettirdiği hayatın ve taalluk ettiği mefhumların bizden uzaklaşmış bulunmasıdır.*"(2) tespitinde bulunuyor.

M. Fuad Köprülü, N. Safa Coşkun'un 'Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?' anketine verdiği cevapta, "*Bizim bu ümmet devri edebiyatı*"(3) tabirini kullanıyor. Agah Sırrı da 'Ümmet Çağı Türk Edebiyatı'(4) adıyla, bu konuda bir kitap yayınlıyor.

Yahya Kemal şu sözleriyle 'ümmet' kavramının yaklaşık bir tanımını yapar: "*Biri Sâmi, biri Aryânî, biri de Turânî yani üç zıt zümreden olan Arabî'de, Farisî'de ve Türkçe'de şiirin şekilleri birdir, çünkü kitap birdi, din birdi, medeniyet birdi, irfan birdi, hazlar ve lezzetler bir idiler.*"(5).

Agah Sırrı'nın söyledikleri, kavramı biraz daha anlaşılır kılacak niteliktedir: "*Kur'an ve hadis, eski şâirlerin bol bol istifade ettikleri bir hazinedir. Bir ilham kaynağıdır.*"(6).

(1) Agah Sırrı Levent, Divan Edebiyatı, s: 5.

(2) A.g., s: 8.

(3) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, s: 11.

(4) A. Sırrı Levent, Ümmet Çağı Türk Edebiyatı, Ankara, 1962.

(5) Yahya Kemal, Edebiyata Dair, s: 133.

(6) A. Sırrı Levent, Divan Edebiyatı, s: 101

Her ne kadar kaynaklarla ilgili bir söz de olsa, 'ümmet' kavramının İslam kültürü çerçevesinde oluştuğunu açıklığa kavuşturması yönünden önemlidir.

Rüştü Şardağ da yaklaşık bir ifadeyle ümmet kavramının İslam kültüründe oluşturulduğunu kabul ediyor. O, ayrıca, bu zihniyetin yani ümmetçiliğin, Osmanlı Devleti boyunca sürdüğünü, Osmanlılıkla müslümanlığın birlikte düşünülmesi gerektiğini söylüyor: *"13. asır sonlarından 19. asır eşiklerine kadar akan seneler boyunca o hep Osmanlı ve müslüman kaldı ve hep onun zaferlerini, acılarını terennüm ederek ümmet zihniyetinin meyvalarını vermekte devam etti."*(7).

Buradan yola çıkarak Divan Edebiyatı'nın dünyası 'ümme't' kavramıyla belirlenebilir. Bu, müslüman bir dünya demektir. İslam ümmetçiliği de denen bu dünya, Kur'an'dan kaynaklanmaktadır. Buna rağmen Divan Edebiyatı'nın dünyasını anlayabilmek o kadar kolay değildir. Öncelikle, Y. Kemal'in sözünden de anlaşıldığı gibi, yalnızca değil, komple bir yapıya sahiptir. Yalnızca dil açısından baktığımızda, Arapça, Farsça ve Türkçe'den oluşuyor. Ama edebiyat deyince, yalnızca dili çözmek yetmiyor. Kültür ve insan, çevreye getirilen yorum da dil kadar edebiyatın oluşmasına katılımda bulunuyorlar.

Hatta, Divan Edebiyatı dünyası için Arap, Fars ve Türk dünyalarının birleşimiyle oluşmuştur, gibi bir söz de, yukarıda başvuru kaynaklara göre yanlış olmaktadır. Onların belli karakterlerinden çizgiler taşısa bile, bütün bunlara rengini veren, bu karakterleri yeniden yapılandıran bir başka etken ve yapı sözkonusudur.

Agâh Sırrı'nın yukarıya alıntılanan *"Kur'an ve hadis, eski şâirlerin bol bol istifade ettikleri bir hazinedir."* sözünde de belirtildiği gibi, bu dünyanın asıl dinamiği, Kur'an ve onun bir açılımı demek olan hadislerdir.

(7) Rüştü Şardağ, "Edebiyatımızda Vatan Duygusu", Varlık dergisi, Aralık 1939, N: 154, s: 263.

Divan Edebiyatı'nın dünyası deyince, bu edebiyatı oluşturan insanlar, yani sanatçılar ve onların çevresinde yer alan diğer insanlarla, onların içinde yaşadıkları şartlar, bu şartları belirleyen yapı, görünen ve görünmeyen bütün bir çevre düşünülmelidir. Çevreyi, insanlar, kendileri düzenlerler. Gerekirse, çevrelerini müdahale ederek yenilerler. Bu arada, çevreleriyle birlikte kendilerini de düzenlemiş, belirlemiş olurlar. Kendi düşünceleri doğrultusunda bir dünyanın olması için, olanca gayretlerini kullanırlar. Her ne kadar sosyolojide, insanların, çevre tarafından belirlendiği öne sürülse de, burada aslanan, genelde kabul görmüş bir çevrenin işlevi sözkonusudur. Sözü edilen çevre ise, henüz oluşturulmaya çalışma dönemindeki çevredir. İnsan, istemediği çevreyi müdahale ederek değiştirir. Bu noktada insana en çok yardım eden, duygu ve düşünceleridir. İşte bu duygu ve düşüncelerin oluşumu noktası, İslam kültüründe, yani Kur'an'da açıkça belirlenmiştir.

Kur'an'da, *"O, (Resûl), ancak kendisine vahyedildiği şekliyle konuşur, kendiliğinden, kendi istediği gibi asla konuşmaz."*(8) denmektedir.

Peygamberin konuşmaları, Kur'an'ın önerdiği tipte bir insan ve çevrenin oluşturulmasını hedef almaktadır. Kur'an'da yine bu konuda şöyle bir âyet vardır: *"Muhakkak Allah size adaleti, iyiliği, yakınlarınıza vergili olmayı emreder, her türlü kötülükleri ve fuhşiyatı da yasaklar. Tutasınız diye size öğüt verir."*(9). Yani Kur'an, böyle bir oluşum için açıkça Peygamberi ve onun aracılığıyla da diğer insanları zorlamaktadır. Hatta bu uğurda, tarihte, bütün peygamberlerin başka yerlere göçettikleri kaydedilmektedir. Son Peygamber Hz. Muhammed (s.a.s.) kendi çevresini bütünüyle Kur'anın önerdiği çizgiye getiremediği için, daha kendisi böyle bir çareye başvurmadan önce, bazı insanların Habeşis-

(8) Kur'an-ı Kerim, En-Necm suresi, âyet: 3.

(9) Kur'an-ı Kerim, En-Nahl suresi, âyet: 90.

tan'a göçetmelerini istemişti. Çünkü içinde yaşadıkları toplumun oluşturduğu çevre ile kendi oluşturmaya çalıştığı çevre arasındaki çatışmada, müslümanların yenilmesini istemiyordu. Daha fazla zorlanınca Medine'ye göçederek istediği çevreyi orada oluşturdu. Bir takım düzenlemelerle yepyeni bir toplum örneği ortaya koydu.

Şu nokta önemlidir: Allah, kendi istediği dışında, en küçük sapma ve yanılmalara, hemen Cebrail yoluyla, yani vahiyle müdahale etmiştir. Hz. Muhammed (s.a.s.)'in çevresi böyle böyle kurulmuştur. Şu olay, bunun tipik bir örneğidir: Sürekli Mekke'li zenginlerle ilgilenen, onlar müslüman olsun diye didinen Hz. Muhammed (s.a.s.)'e, bir kör ve fakir kişi de yeni dini duymak, öğrenmek için geldiğinde, onunla ilgilenmediği için vahiy gelir ve bu davranışının yanlışlığı öğretilir. Hidayetin, ancak Allah'ın istemesiyle olacağı, tebliğ konusunda hiçbir ayrım gözetilmeden herkesle ilgilenilmesi gerektiği açıklığa kavuşturulur: *"Kendisine o âmâ geldi diye yüzünü ekşitip çevirdi. (Onun halini) sana hangi şey bildirdi? Belki o temizlenecekti. Yahut öğüt alacaktı da, bu öğüt kendisine fayda verecekti... O Kur'an bir öğüttür, dileyen onu beller."*(10).

Divan Edebiyatı dünyasının herhangi bir toplumun malı ve dünyası olmadığı, onun, toplumlarüstü, doğrudan Allah'tan gelen vahiyle ve peygamber eliyle oluşturulması sonucunda ortaya çıktığı konusunda Agah Sırrı şunları söylüyor: *"İslamiyet, kendi içine giren bütün kavimlere şamil olmak üzere yeni bir nas, yeni bir iman ve yeni bir bilgi silsilesi getirmiş oluyor, bu suretle yeni bir fikir manzumesi teessüs etmiş bulunuyordu."*(11).

Hasan Ali'nin, *"Fuzûlî dünya umûrunda şeriata bağlıdır"*(12) sözü de bu noktayı açıklayıcı durumdadır.

(10) Kur'an-ı Kerim, Abese sûresi, âyet: 1-12.

(11) Agah Sırrı Levent, Divan Edebiyatı, s: 8.

(12) Unesco (Yayına hazırlayan), Fuzûlî, s: 8.

Yani her hâlükârda Divan Edebiyatı dünyası içinde yer alan insan ve çevre, İslam inançlarının belirlemesiyle oluşmuştur. Dil konusunda ileri sürülen Arapça, Farsça ve Türkçe karışımı olayı, bu dünyanın oluşumunu örneklemir. Çünkü asıl Arap diliyle gelen Kur'an, Arapları da aşkın bir vakıdır. Eski Arap kültürünü 'cahiliyye' olarak adlandırarak yoksamış, yerine İslam kültürünü yerleştirmiştir. Bu kültürle uyum sağlayan toplumlarda, eski vahdaniyet dinlerinin bir izi olarak hâlâ varolan yapılanmaların da, yine asıl kaynağı vahye, vahdaniyete dayandığı için, kendi bünyesinde kalmasında bir sakınca görmemiştir.

Bu, Kur'an'ın bir açılımı olarak oluşan çevre, kendisiyle uyum içinde bulunan yapılanmalarla beslene beslene, Divan Edebiyatı döneminde alabildiğine zenginleşir ve derinleşir.

Birçokları, Divan Edebiyatı'nın, İran edebiyatının bir kopyası olduğunu söyler(13). Onlar da Araplardan aldıkları için, sonuç, yine, aynı yere çıkıyor. Nasıl Türk edebiyatı olarak, asıl bize gelenle uyum içinde olanlar bir kenara atılmamış, onlarla gelenler birleştirilerek çok özgün yapılar oluşturulmuşsa, İranlılar da aldıkları ile, kendilerinde varolup da uyum sağlayanları birleştirerek kendilerine göre orijinal eserler oluşturmuşlardır.

Divan Edebiyatı dünyasının en ayırıcı özelliği, zamanla kazanılan zenginliklerdir: "*Nedim, Türk zevkindeki inceliklerin ve zerafetin en mükemmel timsallerinden biridir. Şark oymalarında, halılarında, minyatürlerinde bütün dünyanın hayretini toplayan ince ve zarif nakışlar ne ise Nedim'in şiirindeki hayal inceliği de odur.*"(14).

Divan Edebiyatı dünyası, bu açıdan alabildiğine giriftir. Fuzûlî üstüne yazılmış bir yazıda, Ekrem Erkmen, "...derûnî âlemi lisan kalıbına dökme işi..."(15)nden söze-

(13) M. Fuat Köprülü'nün, N. Safa Coşkun'a, 'Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?' anketinde verdiği cevap, buna bir örnektir.

(14) İbrahim Alaaddin (Gövsâ), Nedim, s: 6.

der. Bu noktada Agah Sırrı'nın bir yazısı, karşımıza çözülmesi gereken bir problem çıkarıyor: *"Bu edebiyatın en zayıf tarafı, beşerî hisleri terennüm edecek genişlikten mahrum olması, insan ruhunun binbir çeşit kararsızlıklarını, ümitlerini, saadet ve ızdıraplarını tahlil ve ifade etmek hususunda kifâyetsiz bulunmasıdır."*(16).

Bu iki alıntıdaki çatışmanın temelinde, insana ait bir takım kavramların farklı yorumlanması yatıyor. Derûnî âlem denilen içdünya ile Agah Sırrı'nın bulmak istediği içdünya aynı anlama gelmiyor. Agah Sırrı, bir Batı tiyatrosu veya romanında yazarın çizmeye çalıştığı kişilerin içdünyaları tipinde birşey düşünüyor. Freud'un gösterdiği noktadan patlak verecek şuurlu birikimleri ile Divan Edebiyatı'nda sözkonusu olan içdünya, birbirinden oldukça farklıdır. Veya dışardan yapılacak bir etkiye karşılık olarak, insan organizmasının tepkisi anlamında bir içdünya yansıması ile öbür içdünyanın hiçbir ilgisi yoktur. Bunu, Agah Sırrı bizzat kendisi de ifade etmektedir.(17).

Ekrem Erkmen'in yazısı şöyle sürer: *"Bilhassa mevzu ile lisan arasındaki ahenk onun şiirlerinde o kadar barizdir ki derûnî âlemi lisan kalıbına dökme işinde sanat tarihi ikinci bir Fuzûlî gösteremez."*(18). Fuzûlî, aşk ızdırabını yaşıyan, sürekli onu teneffüs eden bir Türk şâiridir. Onu, bugünkü dille 'acı' diye adlandırabiliriz. Ama bu, yalnızca adlandırmaktan öteye geçemez. Fuzûlî'nin ızdırabını veremez.

İlk kez Namık Kemal'in kıyasıya eleştirdiği Divan Edebiyatı'na ait varlıkları da yine bu bağlamda değerlendirmek

(15) Ekrem Erkmen, "Büyük Türk Şâiri Fuzûlî", Erciyes dergisi, Haziran 1939, N: 16, s: 278.

(16) A. Sırrı Levent, Divan Edebiyatı, s: 640.

(17) "Eski edebiyatta anlaşılmayan cihet, yalnız kelimelerin bugün için bize yabancı olması değil, belki aksettirdiği hayatın ve taalluk ettiği mefhumların bizden uzaklaşmış bulunmasıdır.", Divan Edebiyatı, s: 8.

(18) Ekrem Erkmen, "Büyük Türk Şâiri Fuzûlî", Erciyes dergisi, Haziran 1939, N: 16, s: 278.

gerekir: "Maden elli, deniz gönüllü, ayağını zühalin tepesine basmış, hançerini merihin göğsüne saplamış memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sallanır, ağladıkça dünya kan tufanlarına garkolur âşıklar."(19). Namık Kemal, 'memduh' ve 'âşık'ların "hakikat ve tabiat âlemlerinden hariç bir cihan-ı evhâm" varlığını olduğunu vurguluyor. Bu, 'cihan-ı evhâm' dediği, 'düşünül-müş dünya', gerçekte 'derûnî âlem'in bir başka ifadelendiril-miş şeklidir. Namık Kemal'in, 'hakikat ve tabiat âlemleri' dediği ise, dış dünyadır veya bu dış dünya içinde değerlendirilebilecek psikolojik dünyadır. Divan Edebiyatı'nın 'derûnî âlem'i, elbette ondan farklıdır. Derûnî âlemi, sanatçı, elbette düşünce düşünce yakalamaktadır.

Divan Edebiyatı dünyası ile ilgili bir başka belirleme de Abdülbaki Gölpınarlı'ya aittir: "Şarap, meyhane, bozahane, rakkas, rakkase, helva sohbetleri, Çırağan safâları, Hüseyinî Baykara meclisleri. Hâfız cemiyetleri, hatim, teravîh, kandil-ler, şerhrayinler, iftarlar, dış kiralari. Bâ-b-ı fetvâlar, yeniçe-riler, sipahiler, bozgunlar, medrese ve tekke zıddiyeti, evliyâlar ve şeyhler. Kadınlık eden gençler. Erkekçe birbirini seven kadınlar. Esrar ve afyon. Bakımsızlık, yolsuzluk, sefa-let, isyan, açlık ve tıka basa yiyip içmek..."(20). Aynı kayna-ğın bir başka yerinde de Gölpınarlı, "Yaz, kış, ilkbahar, güz, gece, gündüz; her an bu edebiyatın mihveri şarap ve sevgili-dir."(21) diyor.

Gölpınarlı'nın tespitinin yanısıra, Murat Uraz da Bâkî için, "Bâkî samimi bir insandı, düşünceleri ve konuşması serbest, şen ve zarîf idi. Bu şâirin ruhen lâubâli ve biraz havâî oluşuna rağmen başıboş hayata ve harâbât âlemine meyli olmamıştır. Vekar ve haysiyetini daima muhafaza et-

(19) Namık Kemal, Celâleddin Harzemşah Mukaddimesi.

(20) Abdülbaki Gölpınarlı, Divan Edebiyatı Beyanındadır, s: 18.

(21) A.g., s: 23.

miştir."(22), diyor. Divan Edebiyatı'nda en çok rindce söyleyişlerde bulunmuş sık sık 'sâkî' ve 'şarap' kavramlarını kullanmış bir şâir için Murat Uraz da, onun böyle bir dünyasının olmadığını ileri sürüyor.

Gölpınarlı ve Uraz birbirine ters görüşlerinde yalnız değillerdir:

"Nedim'e gelince, şiirleri ancak rakı sofralarında, eğlence âlemlerinde okunan bu şâiri burada mevzûu bahs etmeye bile lüzûm görmüyorum"(23).

"Yunus'u yüceltmek için Bâkî, Nef'i, Nedim hele Fuzûlî'yi küçültmeye bilmem lüzûm var mıdır?"(24).

"Niğdeli Zâtî tasavvuf ve edebiyat itibarıyla tanınmaya değer bir adamdır... Baştan başa vahid-i vücûd esaslarını terennüm eden bu Niğdeli filozofun, kısmen Niyâzî'nin tesiri altında kaldığı da hissedilirse de kendisi aruza vakıf ve kullandığı vezinlere ekseriya hakimdir."(25).

Divan Edebiyatı dünyası için kimisi, bunun tümüyle bir 'harâbât', zevk, safâ, şarap dünyası olduğunu, kimisi de tasavvuf çevresinde oluşmuş bir mazmunlar ağı olduğunu söylüyor.

Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'e göre *"Eski şiirde hep âşıkâne tasavvuf işlenmiş, bütün hayaller hep bu tasavvuf dairesinde sıkışıp kalmıştır."*(26).

Gölpınarlı ve onun gibi düşünenlerin ileri sürdükleri, kelime, kavram ve mazmunlar Divan Edebiyatı'nda bir malzeme değerinde midir, yoksa bu edebiyat hedef olarak da bu kelime, kavram ve mazmunları mı amaçlamıştır? Sözgelimi edebiyat tarihlerinin Şeyhülislamlığa aday diye gösterdikleri

(22) Murat Uraz, Bâkî, s: 11.

(23) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şâiri -Yunus-", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 555.

(24) Abdûlbakî (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 2.

(25) M. Zeki, "Niğdeli Zâtî", Akpınar dergisi, Kasım 1934, N: 4, s: 11.

(26) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûnda Edebî Tenkit, s: 313.

Bâkî'nin şiirinde yeralan sâkiler, şaraplar, meyhaneler, gerçekten Bâkî'nin hayatında yeralan, onun dünyasının belli başlı varlıkları mıdır? Eğer böyle ise, Bâkî nasıl, kendisini hep Osmanlının en büyük dinî yetkilisi Şehüislamığa aday gösterir? Yoksa bu kelime, kavram ve mazmunlar, yalnızca birer kelime veya kavram olarak mı yeralmaktadır? Bâkî, şiirinde kuracağı farklı bir yapıya malzeme olarak mı kullanmaktadır bu kelimeleri?

Divan Edebiyatı dünyasının bu problemini çözebilmek için o edebiyatın soyut bir edebiyat olduğunu bilmek, önemli bir ipucudur. Çünkü böyle bir edebiyatta kavramlar bizzat varlıklarıyla yeralmaz, varlıklarından soyutlanarak kullanılırlar. Şu satırlar, Divan Edebiyatı'nın bu yanını açıklar mahiyettedir: *"Ancak o sanatkârların, her şark eseri sanatı gibi çok ince, pek traşîde bir sanat hassasiyeti ile işledikleri öyle bir mazî-i edebîmiz vardır ki, bu mâzînin sırf bedîi gaye gözetilerek his, hayal ve mânâdan örülmüş nesci sanatını 'biz anlamıyoruz' diye yurtıp atamayız."*(27). 'His, hayal ve mânâ'yı oluşturabilmek için, Gölpınarlı'nın Divan Edebiyatı dünyasında varolduğunu ileri sürdüğü varlıkların yalnız dilde yeralan birer kelime olarak kullanıldığını, bu malzemeler kullanılarak kurulacak yapının 'ümmeet zihniyeti' ile uyum içinde bir dünya olduğunu, bazı itirazlara rağmen söyleyebiliriz. Bu malzemelerin kimi Arap, kimi Acem, kimi de Türk damgası taşır. Ama hepsinin ortak bir özelliği, kurulacak yapıda kullanılabilecek tipte olmalarıdır.

Bu dünya, kısaca 'şark dünyası' olarak da adlandırılabilir. Ancak şark, bir duvar halısına veya çay tabağına aksetmiş, mutantan giysili hatunların uzun çubuklarla afyon içişlerini anlatan saray debdebesi ile somutlaştırılmaz. Bunlar, batılı ressamın fırçalarından çıkmış tablolarıdır.

Agah Sırrı, Divan Edebiyatı dünyası varlıklarının, Göl-

(27) Baki Cinemre, "Divan Bahçelerinde", Aksu dergisi, Haziran 1935, N: 19, s: 13.

pınarlı'nın ve Namık Kemal'in tersine, içinde yaşadığımız dünyadakilerin mükemmel örnekleri olduğunu söylüyor. *"Bu öyle bir âlemdir ki, ihtiva ettiği varlıklar, içinde yaşadığımız âlemde mevcut varlıkların (mükemmel nümüneleri)dir."*(28).

Bu mükemmele ulaştırılmış varlıklar, aynı dönemin mimarisine de aksetmiştir: *"Bakın soyut biçimlerle örülmüş bir pencereye, bir minbere, bir mihrap çerçevesine! Çizgilerin ağına düşen bir bakış, nerede duracağını bilmeden dolaşır, durur, hangi çizgiyi tutarsa tutsun, hangi kıvrımı, hangi eğriyi dolaşırsa dolaşsın, varacağı nokta gene tıpkı olan bir çıkış noktasıdır. Gerçekten hiçbir sanat terkibi, ne başlangıcı ne de sonu olan bu hendese örgüleri kadar Müslümanı Allah'a yaklaştıramaz, onda öncesizlik ve sonrasızlık duygusunu böylesine uyandıramaz."*(29).

Divan Edebiyatı ile bu mimari, aynı medeniyetin eseridir. Madem ki İslam mimarisi soyutlama yoluyla kullandığı çeşitli 'traşîde' varlıkları, insana Allah'ı buldurma yolunda kullanıyor, Divan Edebiyatı'nda kullanılan 'traşîde' varlıklar da aynı görevi üslenmiş olabilirler. Yusuf Ziya Ortaç'ın şu sözleri üzerinde bu bakımdan durulabilir: *"Divan Edebiyatı, bir medeniyet eseridir. Türklerin Arap ve Acem medeniyetlerine hayran olarak kurdukları İslam medeniyeti içinde bir de ümmet edebiyatı teşekkül etmiş: İşte Divan Edebiyatı, bu devrin kendine mahsus edebiyatıdır."*(30).

Divan Edebiyatı dünyasında Türklerin, Arapların ve İranlıların kültürlerinden kaynaklanan çok karma çizgiler vardır; ama bu dünyada yeralan varlıklara asıl biçimini veren, İslam'dır.

Öyleyse ona, 'eski şark dünyası' demekten çok, daha uygun ve belirleyici bir deyimle 'İslam dünyası' demek gerekir.

(28) Agah Sırrı Levent, Divan Edebiyatı, s: 477.

(29) Suut Kemal Yetkin, Yokuşa Doğru, s: 53.

(30) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, s: 73.

b- Çağdaş Türk Edebiyatı Dünyası

Çağdaş Türk edebiyatının bir adı da Avrupâî Türk edebiyatıdır. Bu yüzden onun dünyasını araştırırken, işe, Tanzimat döneminden başlamak gerekir. O günlerdeyse bu edebiyatı en iyi 'Avrupai' sıfatı tanımlayabilir. Nasıl Divan Edebiyatı sözkonusu olduğunda, 'şark' kavramını da yedeğinde getiriyorsa, çağdaş Türk edebiyatı deyince de 'garb' yani 'Avrupa' kavramını onun içinde düşünmek gerekecektir.

Ancak 'şark'ın yerine kullandığımız 'İslam' kavramına karşılık 'garb'la birlikte 'Hristiyanlık'ı düşünemiyoruz. Artık bu tarihlerde batının Türkleri büyüleyen yanı Hristiyanlığa rağmen gelişen garptır.

Tanzimat Fermanı'nı yayınlayan Mustafa Reşit Paşa için kullanılan 'medeniyet resûlü'(31) deyimini, çağdaş Türk edebiyatı dünyasının hareket noktasını açıklar: Şinasi'ye göre Mustafa Reşit Paşa, Tanzimat Fermanı'nı yayınlamakla 'medeniyet'i getirmiş olur. Belki medeniyetin bizzat kendisi değilse bile yapacağı vadedilen düzenlemelerin medeniyetten hız alacağı kesindir. Medeniyet adına gelen ilk yolcu da Namık Kemal'in kendisine kaside yazdığı 'hürriyet'tir. Onunla birlikte politik bir slogan halinde 'müsâvât' ve 'meşrutiyet' kavramları da gelir. Bunlar, medeni olmanın temel şartları olarak takdim edilirler.

Mehmet Kaplan'ın tespiti, bu kavramların devamının da olduğuna işaret eder: "*Yeni Türk edebiyatı, Şinasi'den itibaren, batılı çağdaş medeniyetten gelen maddî ve manevî unsurlarla doludur.*"(32). Bu manevî unsurlar, Hristiyanî değildir. Çünkü garp, yeni bir inancın peşindedir. Tevfik Fikret'in,

*"Bir gün yapacak fen şu siyah toprağı altın
Herşey olacak kudret-i irfanla... inandım."*(33)

(31) Şinasi, Mustafa Reşit Paşa'ya Kaside.

(32) Mehmet Kaplan, "Teknik, Medeniyet, Edebiyat", Hisar dergisi, Şubat 1966, N: 26, s: 4.

(33) Tevfik Fikret, Halûk'un Amentüsü.

mısraları, bu inancın Türk şiirindeki en tipik yansımasıdır. Şinasi'nin 'medeniyet resûlü' de aynı inancı belirlemektedir.

Çağdaş Türk edebiyatı dünyasının temelindeki bu inanç o kadar güçlüdür ki, kendi dışında kalan, kendisine yabancı saydığı Divan Edebiyatı dünyasının kendi kendisini belirlemesine bile izin vermez. Aslını İslam kültürünün oluşturduğu bu dünyaya, yuvasından ötürü 'şark' dense de, onun asıl kullandığı deyim, 'mistik'tir. Halbuki bu kavram, garp kültürünün Hristiyanî düşünceleri belirlemek için kullandığı, özel bir kavram sayılır.

Sadri Ertem, "*Şark mistisizmasından sıyrılıp garbın müspet zihniyetini ve mantığını olmak mecburiyetindeyiz.*"(34) diyor. Ona göre Divan Edebiyatı dünyası, mistik bir dünyadır. Çağdaş Türk Edebiyatı dünyası ise 'müspet' ve 'mantıkî'dir. 'Müspet' kavramı, aynı dönemde bilim için de belirleyici olacaktır. Asıl bilim, laboratuvar şartlarında denebilir olaylardan oluşacak, onun dışında kalan bilimlerle kuşkuyla karşılanacaktır.

Zahir Sıtkı Güvemli, bu dünya farkının, çok daha önce, Nedim'le başladığını öne sürer: "*Nedim'in bu tarz-ı telâkkisi kendisinden evvelkilere ve zamanındakilere hakim olan husûsî bir mistisizmaya mukabil açıklığı, dinin ve Allah'ın hakimiyetine mukabil dünyayı, maddeyi, reeli ve eti sanata getiriyor. Bu bakımdan şâirimiz uhrevî bir hava içinde bulunan tasavvuf mukallidi kopyacılar karşısında yaşayan bir kıymet olarak bulunmaktadır.*

"İşte ilk defa onsekizinci asırdaki edebiyatımız, Nedim'le göklerden ve hayalî kıymetlerden kurtulmuş, maddeye ve dünyaya ait kıymetlere açılmıştır. Bu bakımdan Nedim, Beccacio'nun beşeriliğini temsil eder."(35).

(34) Şinasi Özdenoğlu, Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi, s: 118.

(35) Zahir Sıtkı Güvemli, "Nedim'in Sanatı Hakkında," Yeni Birlik dergisi, Mart 1939, N: 5, s: 2.

Güvemli'nin sözleri oldukça açıktır: Nedim'den önce mistik bir dünyada olan Türk şiiri, Nedim'le birlikte, Çağdaş Türk edebiyatının temelini oluşturan 'müspet' ve 'mantıkî' bir özellik gösterir. Ona göre bu mistiklik, 'din ve Allah haki-miyeti'dir, 'uhrevî'dir, 'tasavvufî'dir, 'göklerde'dir ve 'hayâ-lî'dir. Kendi içinde, kendi başına birer bilim sayılabilecek öl-çüde geniş olan bu kavramlar, garp kültürüne göre sadece 'mistik' kavramının içeriği içinde yeralmaktadırlar.

Güvemli'nin asıl söylemek istediği, sınırları tespit edil-meye çalışılan çağdaş Türk edebiyatı dünyasını doğrudan il-gilendiren konu ise 'beşerî'liktir: 'Maddî', 'dünyevî', 'reel' (gerçek), 'yaşanan' bir dünya. Bir kavram daha var ki açıkla-maya ihtiyaç gösteriyor: 'et'.

Yunus'un, *"Ete kemiğe büründüm / Yunus diye görün-düm"* mısralarında olduğu gibi, genelde Divan şiirinde sev-gili, çevremizdeki kadınlara benzemeyen, idealize edilmiş, tasavvufun belirlemeleri doğrultusunda 'Yaratıcı' olarak an-laşılabilen 'traşîde' bir sevgilidir. Nedim'in şiirindeki sevgili ise, Güvemli'ye göre, İstanbul'un eğlence yeri Sa'dâbâd'da gezinen bir sevgilidir. Artık o, bu şiirlerde, ete kemiğe bü-rünmüştür, insandır.

Çağdaş Türk edebiyatı dünyasına 'beşerî' denebiliyorsa, Divan Edebiyatı dünyası da 'ilâhî' olur.

'Beşerî'lik kavramı, felsefede 'hümanisme'le anlaşılır. Bu akım 'ilâhî' olanın karşısına 'beşerî' olanı çıkarmak de-mektir. Garp kültürü, bu 'beşerî'liği, kendi dil imkanları içinde 'hümanisme'le karşılamaktadır. Bu bakımdan çağdaş Türk edebiyatı dünyasına 'hümaniste' denebilir. Onu salt kendi başına 'insancılık', 'insanseverlik' olarak değil, ilahî ol-mayan, insanüstünün reddi olarak almak gerekir. Çünkü her düşünce ve inancın, kendi anlayışı çerçevesinde bir in-sanseverliği vardır. Çağdaş Türk edebiyatı dünyası, temeli bu kavrama çıkan bir 'beşerî' dünyadır. Bunun yanı sıra 'maddî' bir dünyadır. Bu kavramda yine felsefî planda 'mad-

decilik', 'materialisme'den kaynaklanmaktadır. 'Et' kavramı, bu noktaya bağlanabilir: Bir takım soyut ifade ve kavramları yok sayma, ideal değil reel varlığı gündeme getirme çabası. Et, insanın cisim yani madde yanını temsil ediyor.

Bu, 'Avrupaî', 'beşerî' ve 'materialiste' dünya, Cumhuriyet kurulmadan önce de olan kültürel bir dünyadır. Aydınlar, oluşturdukları bu kültürel yapıyla, onu enine boyuna anlatmışlardır.

Ziya Gökalp, bu dünyaya bir sıfat daha ekler: 'millî'. Avrupaîlikle çatışıyor gibi gözüken bu kavram, kaynak olarak düşünülmelidir. Yani 'milli bir dünya' kurma ihtiyacını, Avrupaî düşünmek doğurmaktadır. Nitekim bunu ifade eden başka bir kavramın Türk edebiyatında ilk görünüşü, Şina-sî'nin Tercüman-ı Ahvâl mukaddimesindedir: 'Millet-i hâkime'. Bu, Türkleri diğer Osmanlı unsurlarından üstün görme duygusu, asıl adını ilerde alacak olan 'Türkçülük' akımının ilk kabataslak ifadesidir.

Cumhuriyetten sonra çağdaş Türk edebiyatı dünyası, daha çok bu 'Türkçülük' düşüncesinden beslenecektir. Yalnız bu dönemde edebiyat, 'inkılâp edebiyatı'dır. Cumhuriyet'le birlikte yeni bir devlet, yeni bir düzen, yeni bir toplum sözkonusu olduğundan, çağdaş Türk edebiyatı için belirlediğimiz 'Avrupaî', 'beşerî' ve 'materialiste' dünya da değişir: Kemalist bir dünya kurulmaya çalışılır. 1923'ten önce, ne varsa, tümü yok sayılır: "*Divan Edebiyatı, sarayı terennüm etti. Tanzimat Edebiyatı, Çamlıca Tepesi'nden gördü. Servet-i Fünûn Edebiyatı, mevzularını İstanbul içinde, bilhassa Beyoğlu muhitinde aradı...*"(36).

1923'ten sonrasını Orhan Seyfi şöyle tanımlıyor: "*Şimdi Türkiye müstakil bir devlettir. Bu devletin adı 'Cumhuriyet'tir. Din ile dünya işleri tamamen ayrılmıştır. Türk kadını peçesizdir, Türk erkeği tam bir Avrupalı kıyafetindedir.*

(36) Rıfat Necdet (Evrimer), "İnkılâp Edebiyatı", Aksu dergisi, Ocak 1934, N: 2, s: 9-11.

Türk dili hem kendi harflerini buldu, hem kendi ahengini. Türk harfleriyle Türkçe yazıyoruz.

"Türkçüyüz, inkılâpçıyız, cumhuriyetçiyiz, sulhperveriz"(37).

Araştırmanın sözkonusu olduğu yıllar olan 1930-1940'larda asıl bu dünya geçerlidir ve oldukça da sert çizgili, hırçındır: *"Hece, inkılâp şiirimizin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bile bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz, nasıl cumhuriyet üzerinde münakaşa kabu etmezse inkılâp şiiri ve vezni de öyle.*

"Ne mahkememizde Mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz."(38).

Aruz ölçüsünün milli bir ölçü olup olmadığı ile ilgili tartışmalardaki, inkılâp edebiyatını oluşturmaya çalışanların bu sert tavrı, diğer konularda da hemen hemen aynıdır. Sözgelimi Nurullah Ata(ç)'ın şu sözü, o günlerin tipik bir sertlik örneğidir: *"İşin içine hislerimi karıştıracak olursam, Nef'i'yi, Nâîli'yi, Bâkî'yi sevmiyorum diyemem, fakat bugünkü fikirlerimle onlardan nefret ediyorum."(39).*

Bu, sert, inkılâpçı tavra dini bir hava vermeye çalışanlar da vardır: *Bu yüzdendir ki bizim kâbemiz ideal bir kâbedir. Arabın kâbesi gibi birçok afsunları koynuna almış bir kâbe değildir. Bu kâbe asırlar geçtikçe parlayan ve gittikçe kıymet kazanan beşeriyete nur saçan bir kâbedir. Zaten kemalistler efsunlarla, kuru ve batıl fikirleri hâvî olan kâbeler değil, böyle ideal kâbeler etrafında toplanırlar."(40).*

(37) Orhan Seyfî (Orhon), "Yarımdan Bütüne," Bütün dergisi, Mart 1934; N: 1, s: 4.

(38) Behçet Kemal (Çağlar), "Aruz, Hece Meselesi," Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 82.

(39) Ferzan A. Aras, "Bay Nurullah Ata ile Konuşma", Varlık dergisi, 15 Eylül 1935, N: 53, s: 85.

(40) Abdullah Ünal, "Eski Kâbeden Üstün Yeni Bir Kâbe", Toplantı dergisi, Şubat 1936, N: 15, s: 38.

Bu konuda bir de meşhur olmuş iki mısra vardır: "*Kâbe Arabın olsun / Bize Çankaya yeter.*"(41).

Bu bakımdan çağdaş Türk edebiyatının Cumhuriyet sonrası için, 'Kemalist' bir dünya dememiz mümkündür. Her ne kadar Kemalizm, Cumhuriyet öncesi ne varsa hepsinin yok sayılması biçiminde ortaya çıkmışsa da, asıl mihverini kısmen Osmanlı'nın son dönem düşünürlerinden Ziya Gökalp'in düşünceleri oluşturur. İnkılâplar da tümüyle Avrupa'daki mevcut duruma ayak uydurmak için yapılmıştır:

Giyim, Batı'dan aynen alınmıştır. Harfler, Lâtin alfabesinden uyarlanmıştır. Hukuk, İsviçre hukuku gözönüne alınarak hazırlanmıştır. Saat ve takvim, yine Avrupa'nın saati-ne ve takvimine ayarlanmıştır.

Avrupaîlik konusunda bir başka tipik örnek de şudur: Hüseyin Cahit (Yalçın), 'Fikir Hareketleri' adlı, haftalık 'edebiyat ve fikir dergisi'nde, kendisi dışında hiçbir Türk yazarına yervermez. Yazıların tümü Batılı yazarlardan tercümedir. Dergi, araştırma yılları içinde (29.10.1933-12.11.1940) 156 sayı çıkmıştır.

Çağdaş Türk edebiyatı dünyası bununla da noktalanmış sayılmaz. Çankaya'nın dışında, daha başka kâbeler de vardır: "*Ellerin kâbesi var / Benim kâbem emektir / Kuran da kurtaran da / İnsanoğlu insandır / Ellerin kâbesi var / Benim kâbem insandır.*"(42).

Nâzım Hikmet'in, "*Trrrrrum/Trrrrrum/Trrrrrum/Trak tiki tak/Makinalaşmak/istiyorum!*"(43) mısraları, Tevfik Fikret'in 'tekniktaparlığı'nın bir uzantısıdır. Bu tekniği insan yaptığı için, tekniktaparlık felsefi anlamda bir çeşit insantaparlık sayılabilir.

Buraya kadar verilmeye çalışılan, hep, birbirini bütünleyen bir dünyadır. Birbiriyle çatışıyor görünse de enazından

(41) Kemalettin Kamu, 'Yeter.'

(42) Ruhi Su'nun bir türküsü.

(43) Nazım Hikmet Ran, 'Makinalaşmak'.

'Avrupaî' olmak, 'beşerî' olmak ve 'materialiste' olmak açısından birbirinin eksik yanlarını tamamlayarak gelir. Temel espri, 'çağdaş medeniyet seviyesi'ne çıkmak, onlar gibi olmaya çalışmaktır.

Şinasî'lerden beri halk edebiyatı öne çıkarılmak istenmiş, asıl çağdaş Türk edebiyatının, ondan ilhamla oluşturulacak bir edebiyat olacağı düşüncesi işlenmiştir. Ama bu, bütünüyle değildir. Çoğu zaman niyetten öte geçmemiştir. Halk edebiyatını kendine rehber edinenlerin yanında, Avrupa'daki bir yazarı veya akımı izleyenler olageldiği gibi, Yahya Kemal de, Divan Edebiyatı'nın sona erdiği tarih olarak kabul edilen 1860 yılından yarım asır sonra, Divan Edebiyatı çizgisinde bir edebiyat ortaya koymuştur. Düşünce ve sanat anlayışı, bütünüyle 'Avrupaî' olan Tefik Fikret, ölçü konusunda, aruzu, daha müzikal bulduğu için, hece ölçüsüne tercih eder. Ahmed Hâşim, sembolist şiirlerini, yine, Divan Edebiyatı'nın ölçüsü olan aruzla yazar.

Mehmet Akif, düşünce sistemi bakımından da Divan Edebiyatı'na bağlanabilecek karakterdedir: Onun İslamcı kabul edilmesi 'ümmet' kültürüyle sıkı bir ilişki içinde olduğunu gösterir. Halbuki edebî yapı olarak aruzdan başka Divan Edebiyatı'na bağlanabilecek yanı yoktur.

Bunun yanı sıra, Tefik Fikret'i bile bütün Avrupaîliğine rağmen dünyalarına almayanlar vardır. Bunun nedeni, Kemalizm de değildir. Avrupaîliği o kadar ileri götürüyorlar ki, Türk edebiyatından hiçbir ismi beğenmiyorlar. Avrupaî değil, nerdeyse 'Avrupa edebiyatı' özlemi içindeler: *"Tefik Fikret diyordum, Shakespeare'den dem vuruyordu. Ben ona Namık Kemal'i anlatırken o bana Rousseau'nun 'Contrat Social'ini okuyup okumadığımı soruyordu. Nedim, dedim, bir arkadaş ismi zanniyle 'Hangi Nedim?' deyiverdi. Fuzûlî diyecek oldum, evvelâ şaşaladı, anlaşılan kelimenin lügât mânâsını bulamamış olacak, sonra cevap*

verdi: *Niye fuzûlî olsun?... "(44).*

Anlaşıyor ki çağdaş Türk edebiyatı dünyası, 'eklektik' bir dünyadır. İçinde her türlü renk, her türlü kültür vardır. Divan Edebiyatı'nın da tartışılması buradan kaynaklanmaktadır.

Onun, insanın derinliğine, 'derûnî âlem'e doğru inen ve göklere, feleklere doğru çıkan dikey dünyasına karşılık, çağdaş Türk edebiyatının insan etinde ve insanın çevresindeki eşyalarda dolaşan, satıhta, yüzeysel ve yatay bir dünyası vardır.

Divan Edebiyatı dünyasının insanı, insan ruhuna doğru eğilmenin yanında, Kaf dağına, Arş-ı A'lâya kadar yükselir. Enazından hayalini taa oralara kadar uzatır. Avrupaî dünyanın insanı ise Kaf Dağı'nı, Arş-ı A'lâ'yı ancak varlığı olmayan, hayali varlıklar kabul ettiği ve hayale değil gerçeğe inandığını ileri sürdüğü için oralara yükselmeye çalışmaz.

Vasfi Mahir'in belirlediği bir başka fark da şudur: *"Şark toplayıcı, garp yayıcıdır... Garbın bir cümle ile anlattığını şark bir hece ile duyurur... Avrupalı bizimkilerin bir mısradan duyduğunu bir kitap okumadıkça anlayamaz. Onun için aynı duygunun ifadesi Fuzûlî'de bir gazel, Shakespeare'de bir kitap olur... Garplı müşahhasan anlar. Bu mücerret fikir ve duygu hülâsasını onun gözünün önünde açmak, yaymak, canlandırmak lâzımdır."*(45).

Çağdaş Türk edebiyatının müşahhas bir dünyası vardır. Olaylar, insanlar, tabiat, aslı nasılsa edebiyata yansıyışı da aynıdır. Divan Edebiyatı'nın mücerret, özlü, teksif edilmiş dünyasının yanında Vasfi Mahir'e göre Çağdaş Türk edebiyatının kaynağı durumundaki garp, dağınık bir dünyadır. O, bunu, 'keçi boynuzu' olayına benzetiyor: *"Fuzûlî yarım kilo bal için iki çeki odun yemeye gelemmez."* diyor. *"Fuzûlî, birkaç*

(44) Nihat Raif, "Kozmopolit", Akademi dergisi, Şubat 1933, N: 22, s: 4.

(45) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

saatlik bir piyesi sonuna kadar seyretmeye tahammül edemez. O bunu hayatta görmüş, tetkik etmiş, süzmüş, hülâsasını çıkarmış ve hükmünü vermiştir. Bu kadar zahmete ne hacet? Bu koca kitabın anlattığı fikirler bir gazele sığabilir."(46).

Buraya kadar değişik noktalarda ve katmanlarda ele alarak önemli noktalarını belirtmeye çalıştığımız çağdaş Türk edebiyatı dünyası, bu görünümüyle, her an bir tartışmaya yolaçacak karakterdedir.

Hem kendi dünyasını belirlerken, hem de Divan Edebiyatı'nı değerlendirirken ortaya çıkan birbirinden çok farklı sonuçlar, bunu göstermektedir.

2. FARKLI KAYNAKLAR:

a- Divan Edebiyatı Kaynakları:

Bir edebî hareketin kaynağı, onun daha çok kültürel temellerini ifade eder. Yoksa herhangi bir toplumun edebiyatından etkilenme, onun kaynağını o toplumda aramaya yolaçmaz. Kaynak, daha farklı olabilir. Çünkü kaynak denilen kültürel dinamikler, etkilenilen toplumun kültüründen bağımsız da olabilir. Kültürel birikim, etkilenme yoluyla değil, bir hayatı yaşayarak, tecrübe ederek, eğitimden geçerek, çevreyi ve kendini yorumlayarak kazanılır.

"Bir memleketin sanatı, kültürüne bağlıdır."(1). Bu değerlendirme, toplumun içinde bulunduğu kültürün, edebiyat ve sanat için önemine işaret ediyor. Divan Edebiyatı kaynaklarına inebilmek için de o dönemlerdeki Türk toplumunun içinde bulunduğu kültürün kaynaklarına inmek gerekecektir.

Kültürel etkilenme, belki bir zaman için düşünülebilir. Ama bir kültürün bütünüyle alınması, bir toplumun, bir baş-

(46) A.g., s: 200.

(1) Şinasi Özdenoğlu, Edebiyatın Beş Ana Meselesi, s: 92.

ka toplumun kültürünü aynen alarak kültür sahibi olması mümkün değildir. Böyle bir durumda asıl, kültürün dinamikleri, kaynakları gündeme gelir. Bu yüzden kültür yapıları birbirine çok benzeyen toplumların arasında yine de dikkate değer farklar vardır. Çünkü her toplum, kültürünü, bizzat yaşayarak kazanır.

Bu, kaynak ve kültür ilişkisinin Divan Edebiyatı için geçerliliği şöyledir: Onun, İran edebiyatından etkilenerek oluştuğu doğrudur. Çünkü her ne kadar Türklerin İslam'a girişleri, doğrudan Araplarla olan ilişkiler sonunda olmuşsa da, kültürel ilişkiler, bir coğrafya gerçeği sebebiyle İranlılardır. Onların da bizim Divan şiirine benzeyen şiirlerini, Araplardan etkilenerek oluşturdukları bilinmektedir.

Divan Edebiyatı kaynakları konusunda en yanıltıcı durum, kullanılan birçok kavramın, Farsça'dan geçmiş olmasıdır.

Abdûlbaki Gölpınarlı'nın, "*Yaz kış, ilkbahar, güz, gece, gündüz; heran bu edebiyatın mihveri, şarap ve sevgilidir.*"(2) sözü dikkate alınır, bu iki konunun peşi sıra gelen 'mah, kadeh, meyhane, bende, âhû, câm, bezm, cânân...' gibi bir yığın Farsça'dan gelen kavram da gözönünde tutulmalı, bunların kaynağının, Divan Edebiyatı'nın da kaynağı olduğu kabul edilmelidir.

Agah Sırrı'nın bir tespiti, bu Fars kültürü olayına açıklık getirmeye yardımcı olacaktır: "*Eski Türk âlemi, arap ve fars kültürü içinde milli varlığını yocketmişti. Rağbet ve itibarı, kendini inkâr etmekte ve hayranı olduğu kültür âleminin şahsiyetine bürünmekte aradı.*"(3). Bu ifadede 'arap ve fars kültürü' ile 'hayranı olduğu kültür âlemi' vardır. Daha sonra Türkler de bu kültür âleminin içinde yer almışlardır. Bu konuda Vasfi Mahir'in bir sözü de önemlidir: "*Bu edebiyat, bazı kimselerin sandığı gibi gayr-i milli, gayr-i ictimâî,*

(2) Abdûlbaki Gölpınarlı, Divan Edebiyatı Beyanındadır, s: 23.

(3) Agah Sırrı Levent, Eserler ve Şahsiyetler, s: 84.

gayr-i hayâtî, Arap, Acem taklidi filan değildir. Aynı kültür ve aynı estetiğin mahsûlü olan Arap, Acem edebiyatlarından çok başkadır. Tıpkı aynı kaideler ve aynı estetik altında meydana gelen Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatlarının birbirinden başka oldukları gibi."(4). Demek ki bir kültür ve kaynak birlikteliği vardır.

Arap, Acem ve Türk toplumlarının kültürlerini etkileyen kaynak konusunda, yine Agah Sırrı'nın tespitine bakalım: *"Kur'an ve hadis, eski şâirlerin bol bol istifade ettikleri bir hazinedir; bir ilham kaynağıdır."*(5). Divan Edebiyatı şâirlerinin eğitim şekilleri de bu kaynaklardan yararlandıklarını göstermektedir: *"İslâm medeniyetinin fikir müesseseleri olan medreselerin yetiştirdiği Divan şairleri..."*(6).

"Hemen hepsi medreseden yetişmiş veya o yoldan bilgilendirilmiş olan bu şairler yaşadıkları çağın ilim ve felsefesiyle yoğrmuşlar eserlerinde bu kaynaklardan birçok anlatma vasıtaları alıp kullanmışlardır."(7).

"Mensub olduğu zümrenin dünya ve hayata karşı telakkisi kur'un-ı vüstaî olmakla beraber alel-umûm müesseselerinin mekanizması 'din' bulunması, sahiplerinin de skolastik tahsil görmüş danışmendlerden tereküp etmesi haysiyetle divan edebiyatı menşee ve devamında İslâmîdir."(8).

"Bazan kelâmîyyûna uğrar, Kur'an'dan ilham alır, âyetlere, hadiseler telmih yapar."(9).

Medreselerde yapılan bu, Kur'an ve hadiseler dayalı eğitim, Divan şairlerinin kültür yapılarını oluşturur. Kur'an ve hadisin, Divan Edebiyatı kaynağı olamayacağı tercihini

(4) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1933, N: 61, s: 200.

(5) Agah Sırrı Levânî, Divan Edebiyatı, s: 101.

(6) Nesip Yağmur-Jereli, "İki Türlü Edebiyat", Doğu dergisi, Ocak 1936, N: 1, Yıl: 4, s: 2.

(7) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 141.

(8) Ali Canip (Yöntem), "Onikinci Asırda Divan Edebiyatının Bir Şehresi," Hayat dergisi, Kânûn-i Sâni 1927, C: 1, N: 6, s: 103.

(9) Halit Ziya Uşaklıgil, Sanata Dair, C: 3, s: 187.

yapanlar, daha çok, onda kullanılan malzemelerin, başka bir ifadeyle de mazmunların, eski İran şiirinde ve kendi dil imkanları içinde kullanılmış olmasına dayanıyorlar.

Divan Edebiyatı'nın mihveri konusunda her ne kadar Gölpinarlı 'şarap ve sevgilidir'(10) diyorsa da, 'tasavvufi anlamda bir aşk' olduğunu söyleyenlerin de haklı sebepleri vardır:

Eflatun Cem Güney, "*Osmanlı edebiyatı, ümmet devrinde din ve tasavvuf mihveri etrafında dönmüştü: İşte uhrevî sesler ve ilâhî nefesler çıkaran divan şâirleri...*"(11) diyor. Divan şiiri, dünyevîliğin ve beşerîliğin dışında, kendi âleminde bir şiirdir. Halbuki Gölpinarlı'nın ileri sürdüğü şarap ve sevgili kavramları hem dünyevî hem de beşerîdir. Bunlar, Divan Edebiyatı'nda yok değildir, ama birer malzeme durumundadır. Kaldı ki mihver-malzeme de değildirler. Her mazmun, kendi çapında bir mihver-malzeme olabilir. Sevgili konusunda, Ahmed Hamdi Tanpınar, "*Allahlı-sevgili-hükümdar aynıyeti*"(12) diyor. Hasan Ali de buna yakın şeyler söylüyor: "*Divan edebiyatı şairleri hep aynı vasıfta bir güzeli sevmişlerdir.*"(13).

Necdet Evliyagil ise daha açıklayıcıdır: "*Şair, aşk mevzuunda da hassasiyetin zirvesine ulaşmıştır. Divan edebiyatında hakim olan aşk, platoniktir, beşerî kadın aşkına hiçbir surette yerverilmemiştir. Tasavvuf ise ilâhî aşk üzerine kurulmuştur.*"(14).

Ali Ekrem'in düşüncesi, "*eski şiirde hep âşıkâne tasavvufun işlendiği, bütün hayallerin hep bu tasavvuf dairesinde sıkışıp kaldığı*"(15) biçimindedir.

(10) Abdülbaki Gölpinarlı, Divan Edebiyatı Beyanındır, s: 23.

(11) Eflatun Cem (Güney), "Yeni Görüş, Yeni Duyuş", Taşpınar dergisi, Mart 1933, N: 6, s: 131.

(12) Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fuzûlîye Dair", Fuzûlî, s: 31.

(13) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 153.

(14) Necdet Evliyagil, Edebiyatımızda Divan Şiiri, s: 12.

(15) Dr. Bilge Ercilasun, Servet-i Fünûnda Edebi Tenkit, s: 313.

Ancak bu tasavvuf mihveri, tasavvufun bizzat kendisi değildir. Çünkü tasavvuf için 'kâl ilmi değil, hâl ilmi' realitesi geçerlidir. Bu, tasavvufun, konuşmaya değil, yaşamaya dayalı olduğunu ifade ediyor. Halbuki edebiyat, özü itibariyle söze, kelimelere, ifadeye dayalı bir sanattır. Divan Edebiyatı'nın malzemesini oluşturan Fars kökenli kavramları da bu bağlamda düşünmek mümkündür.

Tasavvuf ehli, içinde bulundukları hâli aynen ve kendi kavramlarıyla anlatmaya mezun değildirler. Böyle bir tavır, ilâhî aşka 'ihânet' sayılmaktadır. Nitekim Hallac-ı Mansûr'un 'Ene'l-Hakk' sözünü bu bağlamda değerlendirenler, böyle bir söz söyleyerek aşkına ihanet ettiği için cezaya çarptırıldığını söylerler.

Fars kökenli malzemeleri hemen hemen bütün İslâmî Türk edebiyatı içinde yeralan sanatçılar kullanmışlardır. Diyelim, Yunus Emre'de aynı malzeme vardır. Ancak Divan Edebiyatı, neredeyse tümüyle bu malzemedен oluştuğu, soyut bir edebiyat olduğu için üzerinde farklı değerlendirmeler yapılmaktadır.

Aslında Divan Edebiyatı içinde de Yunus Emre gibi başka türlü yorumlanmaya pek imkan bırakmayan önemli örnekler vardır: Şeyh Gâlip, Fuzûlî... Özellikle Galata mevlevîhanesi 'post-nişin'i şair Galib, bizzat tasavvufî bir kurumda olmak bakımından, öyle anlaşılmak durumundadır.

Hasan Ali, *"Divan Edebiyatı, bilhassa ikinci neviden olan, yani doğrudan doğruya derviş olmayıp, dervişliğin icabettirdiği kayıtların hiçbirine bağlı olmadan surf bir felsefe ve ahlâk telakkîsi olarak tasavvuftan ilham alan şairlerle doludur."*(16) diyor. Ancak 17. asrın ikinci yarısından sonra yetişen şairlerin, bu kaynaktan oldukça uzaklaştıklarını da ekliyor: *"Bilhassa 17. asrın ikinci yarısından sonra yetişen şairlerde tasavvufun, insan iradesini ehemmiyetsiz gören ve*

(16) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 142.

varlıkta birliği pek âmiyâne bir şekilde kabul eden bir düşünüş tarzı tam bir (kendini severlik: egoisme)e varmış, iyilikle kötülüğü birbirinden ayıramayacak kadar ahlâk bakımından bozulmuş..."(17). Bu yargısının sonunda yine ekliyor: "Son asırlarda bu derece bayağılaştırılan tasavvuf meyli, Divan edebiyatımızın kök felsefesini teşkil eder."(18).

Demek ki herşeye rağmen, Divan Edebiyatı'nın temelinde tasavvufî düşünüş vardır. Bunun kaynağı da Kur'an ve hadis olduğuna göre, Divan Edebiyatı'nın kaynağı da aynı noktaya bağlanabilir.

Divan Edebiyatı dünyasının sınırları belirtilirken de değinildiği gibi, İslam, doğrudan doğruya vahiyyle gelen, vahiyyle, en ince çizgilerine kadar belirlenen bir inanç manzumesidir. İslam'ın yaşantılara aksedişinin ilk örneğini veren Hz. Peygamber (s.a.s.) en küçük sapmalarda, bizzat yine vahiyyle uyarılmıştır(19). Bu dine vahiydışı birşeyin eklenmesi sözkonusu olmamıştır. Bir hadiste, Kur'an'ı kendi istediği gibi yorumlayanın, çok büyük günaha gireceği söylenmiştir(20). Bu türlü davranmalar, İslam bilginleri tarafından, İslamdışı (bâtıl) olarak değerlendirilmişlerdir.

Divan Edebiyatı'nda yeralan, bizzat Kur'an ve hadisten kaynaklanmamış Arap, Fars ve Türk kökenli varoluşları, Kur'an ve hadisle uyuşan, onların varlıkları içinde bir yerlere oturtulabilecek varoluşlar olarak değerlendirmek gerekir. Bu üç toplumun gelenekleri, bu bakımdan, 'kaynak' değil, 'malzeme' olabilir. Bir ölçüye kadar da 'malzeme kaynağı' olarak alınabilir. Ama üzerinde durulan, sanat olayı olduğuna, yani şiir sanatı üzerinde durulduğuna göre, bu şiiri bir 'eser' olarak ele almak ve 'eser' halindeki kaynağını

(17) A.g., s: 143.

(18) A.g., s: 143.

(19) Kur'an-ı Kerim, Abese suresi, ayet: 1-12.

(20) "Kim Kur'an hakkında kendi re'yi ile söz söylerse, o, Cehennemdeki yerini hazırlasın." Hadis-i Şerif, Et-Tirmizî, es-Sünen-Kitab'üt-Tefâsir, bâb: 1.

araştırmak gerekmektedir.

Şair, bu sanat eserini hangi ruhla, anlayışla, yorumla, hangi amaçla ortaya koymuşsa, kaynak araştırmasında bunlar gözönünde tutulmalıdır.

Böyle bir anlayış, Divan Edebiyatı kaynağını Kur'an ve hadise götürür.

b- Çağdaş Türk Edebiyatı Kaynakları

Çağdaş Türk edebiyatı dünyası ile ilgili bölümde, bunun 'garp' dünyası olduğu belirtilmiş, ancak çeşitli dönemlerde çok farklı konumlarda olduğu, tek bir dünya değil, 'eklektik' bir dünya belirlemesinin daha isabetli olacağı sonucuna varılmıştı.

Bu bölümde de malzeme kaynağı değil, sanat eserinin oluşmasını sağlayan ruhun, düşüncenin, amacın kaynağının araştırılması yapılacaktır.

Çağdaş Türk edebiyatı döneminde sanatçıların garbı taklit ettikleri öne sürülür:

"Birkaç şairle yazarımız ayrı tutulursa, Tanzimat sonrası Türk edebiyatının alın yazısı batıyı taklit olmuştur. Ama taklidin koyusu zamanımıza rastlar."(21).

"Maalesef bir kısmına gayr-ı milli diyebiliriz. Gayr-i milli diyebileceğimiz taraf, tanzimattan sonra başlayan ve gayet sığ bir taklit sathını delemeyen edebiyattır ki yokluğu dolayısıyla gayr-i millidir."-Necip Fazıl Kısakürek- (22).

"Edebî tanzimat memlekete taklitçilikten başka birşey getirmedi. Gönüller garp hayranlığı ile doldu, kendimizi fikirce ve hisçe garplılardan aşağı görmeye başladık. Frenk şairlerini hayran hayran okuyanlar, Yunus'un, Galib'in mevcudiyetinden habersiz göründüler."(23).

(21) Suut Kemal Yetkin, Yokuşa Doğru, s: 9.

(22) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, s: 140.

(23) Suut Kemal Yetkin, "Yurda Dönen Sanat", Ar dergisi, Mart 1938, Yıl: 2, N: 3, s: 2.

Bu, eleştirilen taklitçilik olayı, Batı'dan etkilenmek değil, becerisizlik anlamında olmalıdır. Çünkü çağdaş Türk edebiyatının batıyı örnek alması gerektiği, hemen herkesçe kabul edilmektedir. Yaşar Nabi, bu konuda şunları söylüyor: *"Edebiyatımız, eski edebiyat ananemizle rabitasını kökünden kesmiş bulunuyor. Yeni edebiyatımıza bir kök arasak, bunun için garba teveccüh etmek mecburiyetindeyiz."*(24).

Demek ki çağdaş Türk edebiyatı, eski edebiyatla olan ilişkisini, 'kök'ten kesmiştir. Artık o 'kök'le, 'kaynak'la hiçbir ilgisi yoktur. Bu sözün söylendiği yılda, Cumhuriyet 14 yaşındadır. Milli, yerel bir edebiyatın oluşması için sürekli çalışılmaktadır. 'İnkılâp edebiyatı' adı altında, milli edebiyat olarak kabul edilen halk edebiyatı yüceltilmektedir. Bütün bunlara rağmen, milli bir edebiyat özlemi içinde olanlar da dahil, çağdaş Türk edebiyatı için yeni bir kök aramak gerektiği ileri sürülmektedir. Bu 'kök', olsa olsa garptır. Yaşar Nabi'nin kullandığı bu kök, araştırmanın konusu olan 'kaynak'la aynı anlama gelmektedir.

Kökü batıda arama konusuyla ilgili, üzerinde durmaya değer bir örnek vardır: Hüseyin Rahmi'yle yapılan bir konuşmada kendisine:

"-Edebiyatla iştigale başladığınız ilk zamanlarda hangi muharrirleri okurdunuz?" deniyor. Cevabı şudur:

"-Kütüphanemi görürseniz ayıplarsınız!... Türkçe kitap yok gibidir."(25).

1940 yılına kadar 156 sayı çıkan Fikir Hareketleri dergisinde bir edebiyat ve düşünce dergisi olmasına rağmen Divan Edebiyatı ile ilgili değerlendirme veya bilgi yazısı olmadığı gibi, içinde ayrıca derginin sahibi Hüseyin Cahit'ten başka Türk yazarına da yerverilmiyor. Halbuki batıda ne

(24) Yaşar Nabi (Nayır), "Orta Mektep ve Liselerde Edebiyat Dersleri", Gündüz dergisi, Mart 1937, N: 12, s: 287.

(25) Nihat Nedim-E. Vehbi, "Hüseyin Rahmi Beyle Mülakat", Akademi-Galatasaray dergisi, Mayıs 1932, N: 13, s: 24.

kadar dikkate değer sanatçı ve düşünür varsa haklarında yazı bulmak mümkün. Hüseyin Cahit orada çıkan bir yazısında *"Bir Tereddüdün Romanını yaratan bir memlekette edebiyat vardır ve bu Avrupalı bir edebiyattır."*(26) diyor.

Bu tespitler, çağdaş Türk edebiyatının, Avrupalı olduğunu söylüyor, ama bu yeterli değildir. Çünkü Avrupa, bir coğrafya adıdır. Nasıl ki şark deyince Divan Edebiyatı'nın kaynakları anlaşılmıyorsa, garp veya Avrupa deyince de çağdaş Türk edebiyatının kaynağını anlatmaya yetmiyor.

Onun dünyasını belirlerken, 'maddî' ve 'beşerî' olduğu söylenmişti. Mehmet Kaplan, 'Yeni Türk Edebiyatı' olarak adlandırdığı bu dönemin, Şinâsî'den itibaren 'batılı çağdaş medeniyet'ten unsurlarla dolu olduğunu ileri sürüyor. Bunlar, 'maddî' ve 'manevî'dir(27). Maddî unsurlar, malzeme; manevî unsurlar, bu edebiyatın kuruluşunu gerçekleştiren, ruh, yorum, anlayış ve amaçtır.

Kaynağın, malzemeyi değil, yorumlayışı kapsadığını belirten şu örnekleme dikkate değerdir: İtalyan edebiyatının en lüyük klasikleri arasında yeralan Dante'nin 'İlâhî Komedi'si, Arap şairlerinin tesiriyle kaleme alınıyor. İçinde kullanılan birçok tasvir malzemesi, İtalyan edebiyatı geleneğinde yoktur. Ama yorum, bir İtalyan şairine ait olduğu için, bu esere kaynak olarak Arap edebiyatı gösterilemiyor(28).

'Avrupa' deyince aklımıza gelen ilk kaynağın Hristiyanlık olabileceği doğrudur. Yani doğrudur, ama artık değildir. Bu dönemdeki Avrupa, 'müspet zihniyet' ve 'mantık' düzlemindedir. Sadri Ertem, Şanisi Özdenoğlu'nun, edebiyatımızın kaynak sorunuyla ilgili sorusuna şu cevabı veriyor: *"Şark mistisizmasından sıyrılıp garbın müspet zihniyetini*

(26) Hüseyin Cahit Yalçın, "Matbuat Hayatı", Fikir Hareketleri dergisi, 6 Haziran 1935, Yıl: 2, C: 4, N: 85, s: 3.

(27) Mehmet Kaplan, "Teknik, Medeniyet, Edebiyat", Hisar dergisi, Şubat 1966, N: 26, s: 4.

(28) Ziya İlhan, "Edebiyat Düşmanları," Görüşler dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 2.

ve mantığını almak mecburiyetindeyiz."(29).

Şinasi'nin 'medeniyet resûlü' kavramında açığa çıkan batı medeniyetinin hemen yanibaşında Tanzimat Edebiyatı teorisinin en kayda değer yazısı olan 'Şiir ve İnşâ' makalesi(30), bizim asıl şiirimizin halk arasında söylenmekte olan kayabaşılar ve maniler olduğunu ifade eder. Cenap Şahabettin, çağdaş Türk edebiyatının en önemli simalarından ve bu edebiyatın oluşmasında emeği geçenlerden olduğu halde, kendisine şöyle seslenenler çıkıyor: "*Osmanlı edebiyat tarihinde alkışa değer bir yeri olan Cenap beyefendi artık gücünü Türkçülükten alması gereken günlerde yaşadığımızı gözönünde bulundurmak istemiyorlar mı?*"(31).

"Dünya değerinde bir Türk sanatının doğması için, eski Yunan ve Latin kaynaklarına dayanmak; başka hiçbir milletin ve dilinin aracılığı olmadan, doğrudan doğruya içmek zaruridir."(32). Burhan Belge bu sözüyle, özellikle Hristiyanlığın bulaşmadığı ilk Avrupa kaynaklarına inmek istemektedir. Çağdaş Türk edebiyatının oluşmasında emeği geçenlerin kimi İngiliz, kimi Fransız, kimi İspanyol edebiyatlarından etkilenmektedirler. Halbuki bütün Avrupa edebiyatlarının kaynağı 'Grek' ve 'Latin'dir. Burada, özellikle Hristiyanlık dönemi sayılan ortaçağ atlandığına göre Avrupa'dan alınması istenen, garp deyimiyle 'mistik' ve 'metafizik' olmayan, beşerî, dünyevî, maddî bir kaynak olmalıdır. Namık Kemal'e göre 'hakîkî ve tabii'(33) olmalıdır. Fazlı Necib'e göreyse "*Milleti, memleketi, hürriyeti, terakkiyi düşünen*" (34) bir kaynak olmalıdır.

(29) Şinasi Özdenoğlu, Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi, s: 58.

(30) Ziya Paşa, "Şiir ve İnşâ", Hürriyet, N: 11, 7 Eylül 1868.

(31) Hüseyin Kazım, "-Cenap Beyefendi de Yazıyor- Artık İstemiyoruz, Yazmayınız!", Öz Dilimize Doğru dergisi, Ağustos 1932, N: 3, s: 40.

(32) Şinasi Özdenoğlu, Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi, s: 58.

(33) Prof. N. Halil Onan, Namık Kemal'in Ta'lim-i Edebiyat Üzerine Bir Risalesi, s: VII.

(34) Fazlı Necip, Külhani Edipler, s: 21.

Grek-Latin dünyasına kadar uzanan, daha doğrusu materyalist felsefe tarihine göre temeli ilk kez Grek-Latin'de atılan, bu, dünyevî, beşerî, hakîkî, tabîî ve maddî kaynak, daha özlü bir şekilde, daha derleyici, toplayıcı tek bir ifadeyle nasıl anlatılabilir?

Tartışma, gerçi zaten bu eklektik yapıdan çıkmıştır, ama yine de yukarda saydığımız kavramların belirlediği, çağdaş Türk edebiyatı içinde yeralan sanatçıların çoğunun beslendiği bir kaynak da tespit edilebilir.

Bu noktada felsefe tarihi işimizi kolaylaştıracaktır.

Olimpos dağında oturan tanrılar ve yaratanlar, Grek-Latin kültürü içinde tanrının bile beşerî olabileceğini gösteriyor. İnsanlar bu muarızları karşısında, tanrılar da bu insanlara karşı, duyguların zirvesi sayılan ihtiraslarını gösterebiliyorlardı. Çobanlar, tabiatı anlatan şiirler söyleyerek, dünyalarının edebiyatlarına katkıda bulunurlarken, İlyada ve Odise'deki olaylar, insanların insanlarla, insanların tanrılarla, tanrıların tanrılarla olan, ama her hâlükarda beşerî olan sürtüşmelerden doğuyordu. Dinî âyinler, bir cemaat gösterisi haline gelerek tiyatrolar oluşuyor, sözkonusu beşerî sürtüşmelerden yola çıkılarak tiyatrolar yazılıp oynanıyor, felsefe adı altında bilginler, mevcut dünyayı değerlendiriyorlardı. Herkes istediğini söyleme cesaretini gösteriyordu. Sokrates, cins bir kafa olarak düşüncelerini söylüyordu. Onun öğrencisi Eflatun, 'Devlet' ile, insan aklına dayalı bir sistemin temellerini atıyordu. Onun öğrencisi Aristo, işi biraz daha somutlaştırıp aklın çalışma düzenini tespit ediyordu. Çok sonraları bu Aristo mantığını Hristiyanlık unutturuyordu. Ama 'Renéssance'la birlikte Hristiyanlığın bir kenara ittiği aklı ve mantığı yeniden gündeme getirdiler. Müslüman bilginlerin kalam biliminin işleyişinde kullandıkları Aristo mantığını yeniden öğrenerek, onunla Hristiyânî düşüncesini çürüttüler. Sonra, aklın ve mantığın ölçümde yanılabilirliğini görerek deneye başvurdular. Başta, bilginin kaynağının

akıl ve mantık olduğunu kabul ediyorlardı. Onlardaki değişkenlikten ötürü, bilgi kaynağının ancak deney olabileceğini ileri sürdüler. Bu, felsefede 'devrim' olarak kabul edildi. Bilgiyi, ancak laboratuvar şartlarında üretilebilir bir yapıya soktular. Madde dışında bir varoluş kabul etmediler. Bilimin kaynağı deney mi, akıl mı olduğu tartışması, batı felsefe tarihini iki ana döneme ayırdı. Biri klasik, diğeri modern felsefe olarak değerlendirildi. Ama bu felsefelerin her ikisi de temelde insana dayanıyordu, beşerî idi. İslam uygarlığından ayrıldığı en önemli yanı da burasıdır.

Yine aynı kaynağın beslediği 'milliyetçilik' düşünceleri, Fransız inkılabıyla iyice suyüzüne çıktı. Çağdaş Türk edebiyatında en çok yankısını bulan düşünce, özellikle Cumhuriyet'ten biraz önceki ve sonraki yıllarda Fransız milliyetçiliğinin etkisiyle Türkçülük oldu.

Çağdaş Türk edebiyatında birey planında kalanlar da içinde olmak üzere birçok sanat mektepleri oluştu. Bu mekteplerin hemen hepsinin Avrupa'da bir karşılığı vardır.

Hatta halk edebiyatı bile, aslında Osmanlı dönemlerinde Divan Edebiyatı'yla aynı kaynaktan beslenmekteyken(35), daha sonraki dönemlerde, batıdaki folklor çalışmalarının malzemesi olmuş, folklor biliminin verileriyle değerlendirilmeye başlanmıştır.

Felsefe tarihindeki bu gelişmeler ve Tanzimat sonrasındaki Türk dünyasına yansıması, Avrupa'nın temelinde kaynak olarak 'akıl' olduğunu gösteriyor. Deney için, aklın, 'ölçümelerde yanılma payını enaza indirmek için bulduğu bir yöntem' diyebileceğimize göre, 'deney' de akıl kaynağından çıkmış sayılır.

Bu akıl kaynağını, aklı üzerinde taşıyan, onu sevk ve idare eden, insan olduğu için, 'insan'a 'ircâ' etmemiz de

(35) "Evet divan şairleri ile halk şairleri arasında düşünüş, dünyayı görüş bakımından hiçbir esaslı fark yoktur." Nurullah Ataç, "Bir Mektup," İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

mümkündür. O zaman, kaynak, 'beşeri' olur. Beşerden kaynaklanan bilgiler, beşerin kendisine bir değer biçmesi de 'milliyetçilik' düşüncesine kapı aralamaktadır.

3. FARKLI YAKLAŞIMLAR

Yaklaşımlar farklı olursa, sonunda 'tartışma' olur. Bunun tersi de doğrudur: Tartışma olan yerde yaklaşımlar farklıdır. Bir nesneye değişik yönlerden ve açılardan yaklaşımların tanımları birbirini tutmaz. 'Körlerin fili tanımlamaları' örneğinin yanında şu da açıklayıcı özellikler göstermektedir: Bir insanın fotoğrafını çeken, hangi yanından çekerse, insan, o yönden görüldüğü şekliyle fotoğrafa akseder. Hatta tam tepesinden ve tam alttan, yalnızca başı ve omuzları yahut iki ayağı ve vücût dairesi görülebilir.

Tartışma, farklı kaynak ve dünyalar yüzünden olabileceği için iki dönemin kaynakları ve dünyaları araştırılmıştı. Ancak bu, aynı kaynaktan geldikleri ve aynı dünyanın insanları olmalarına rağmen aynı sonucun çıkmasına yaramıyor. Çünkü olaya değişik açılardan bakabiliyorlar. Bu, yalnızca objektif bir yaklaşıma ulaşamamasından değildir. Tarafsız bakış, bakışa, kendi özelliklerinden birşeyler katmak anlamındadır. Halbuki kendisini karıştırmadığı halde, yine de bakış açısı değişik olduğu için farklı değerlendirmeler olmaktadır.

Divan Edebiyatı ile ilgili değerlendirmelerde hangi bakış açılarının kullanılmış olabileceğini ve bunların nasıl sonuçlar doğurabileceğini araştırmak da bu bakımdan önem kazanmaktadır.

a- İçinden Bakış

Burada, değerlendirilebilecek nesne ve olayın kendi içindeki oluşumu sözkonusudur. Onu, kendi içdünyasında arayıp bulmak, oradaki konumunu kavramak, söylenecek

birşeyi varsa, bu araştırmaya dayanarak söylemek demektir.

Bunun, objektiflikle karıştırılmaması gerekir. Objektiflikte değerlendirilecek olandan çok, değerlendirecek olanın konumu önemlidir. O, değerlendirmesine, kendi duygu ve düşüncelerini karıştırmayacaktır. 'İçinden bakış'ta ise, değerlendirilecek olanın, kendi dünyası, oluşumu önemlidir. Objektif bakışta, süje, kendini objeden uzak tutar. 'İçinden bakış'ta ise, obje, kendi varoluşundan ayrı düşünülemez.

Asım Bezirci, *"Her eser, çağını yansıtır."*(1) diyor. Bu söz, 'içinden bakış'ın ifadesidir. Sanat eseri, çağını yansıttığı ölçüde başarılıdır. Çünkü sanatçı, içinde bulunduğu dünyanın, kendi iç dünyasına yansımalarından bir buket sunar. Bu yüzden sanat, ancak, kendi çevresiyle, dünyasıyla anlamlı kılınabilir.

Bir eser, bu durumda, kendi çağını yansıtmayla doğru orantılı olarak 'eser' olabiliyorsa, bu, onun, çağından bağımsız düşünülmesi de mümkün değil, demektir.

Bir çobanı; koyunları, kepenegi, değneği ve koyunlarını otlattığı mekanı içinde kimse yadırgamaz. Belki de dıştan bakınca kuzu meleyişleri içinde yaşadığını düşündüğümüzden ve bir de kendisine bir kaval yakıştırdığımızdan imreniriz. Ama aynı çobanı, elinde kavalı, sırtında kepenegi, bir bulvarda görsek garip karşılarız. Onun yerinde olmak istemez, ondan kaçırız. Sevimli, anlamlı ve güzel bir çoban, kendi dünyası içinde düşünülen ve yaşayan bir çobandır.

Eser de madem kendi çağını yansıtıyor, kendi çağı içinde düşünülecektir. Kendi dünyası içinde yaşayan ve düşünülen çoban gibi, sanat eseri de, kendi gerçekliği, kendi çevresi içinde ele alınırsa, daha gerçekçi bir yaklaşım sağlanmış olur.

Bu, 'içinden bakma' gereği, yalnız eski çağlarda yaşamış olanın, çok sonraları ele alınması durumunda ortaya çıkmıyor. Aynı zaman kesitinde yaşayanlar için de bu yöntem ge-

(1) Asım Bezirci, Çok Kapılı Oda, s: 109.

çerlidir: Genellikle küçük boylu olan Çinliler dikkate alınarak dikilmiş bir elbise, uzun boylu Amerikalılara uymaz. Bu, elbise ustasını becerisizlikle suçlamayı gerektirmez. Çünkü Çinli terzi, elbiselerini, uzun boylu Amerikalıları dikkate alarak değil, kendi kısa boylu vatandaşlarını gözönünde bulundurarak dikmiştir. Çinliye de uymasaydı, eleştirilebilirdi, ama Amerikalıya uymadığı için, buna kimsenin hakkı yoktur.(2)

Bu örneğe -yaklaşık olarak- uyması bakımından Falih Rıfkı'nın bir sözüne bakalım: "*Bugün bize gece varken (şeb) ve (leyl) kelimeleri lüzumsuz geliyor. Acaba Divan edebiyatçısı için de hakikat öyle midir?*"(3). Çünkü onun dünyasında geçerli olan bu, (leyl) ve (şeb) kelimeleriydi. Öyleyken, aynı şairden 'gece' kelimesini kullanmasını istemek veya kullanmadığı için suçlamak, bu mantık içersinde tutarsız bir eleştiri yapmak demektir.

Ayrıca, şairin veya daha genel anlamda sanatçının tarih araştırmalarında kullanılabılır eserler ortaya koyması demek, kendi çağını yansıtan eserler yapması demektir. Yani araştırma içinde 'şeb' ve 'leyl' kelimelerini kullanması, o dönemlerde geçerli olduğu için ve araştırma da, onları bulmaya yönelik olduğundan, gereklidir.

Agah Sırrı Levent, Mehmed Akif için, "*Edebiyat tarihi, kendi devri ve janrı içinde ona ait hükmü verecektir.*"(4) diyor.

"*Lisanı selis ve devrinin umumi zevkine aykırı gitmeyecek derecede arapça ve acemce kelimelerle dolu, oldukça ahenkli ve sanatkarânedir.*"(5).

(2) Mehmet Kahraman, "Eleştirinin Kapısı," *Mavera dergisi*, Ocak 1984, N: 86, s. 32.

(3) Falih Rıfkı Atay, "Dil İşleri Üzerine," *Ağaç dergisi*, Mayıs 1936, N: 3, s. 3.

(4) Agah Sırrı Levent, *Eserler ve Şahsiyetler*, s. 87.

(5) Süheyl Ünver, "XVII. Asır Şairlerinden Atâyî'nin Kaside ve Gazelleri", *Edebiyat dergisi*, Kasım 1934, N: 2, s: 33.

Bu iki alıntı, doğrudan edebiyat tarihi ile ilgilidir. Ama tartışma konusuyla da ilgilidir. Çünkü ister fiili bir tartışmada olsun, ister çözümlemede -edebiyat tarihi için bu deyim daha yerindedir- olsun, her halde yapılan iş, o konuda görüşleri belirtmektedir. Karşılıklı konuşan, kendine ait tezi savunan iki kişi de aslında birer görüş belirtiyorlardır, edebiyat tarihi araştırması yapan da. Ne ki, biri, kendi kariyeri gereği, araştırıyor, çözümlüyor, çeşitli görüşlere yerveriyor, belki çeşitli tartışmaların sonucunu alarak, kendi görüşünü, daha sağlam temellere dayandırıyor. Diğeri ise kendi çapında bir görüş belirtiyor.

Bu tavır sahiplerinin ikisi de olaya, 'içinden' bakabilirler.

Edebiyat tarihçisinin görüş belirtemeyeceği biçiminde bir düşünce yanlışır. Çünkü tarihçi, malzemeyi toplayıp bırakmaz; onların arasında kendine göre birtakım düzenlemeler yapmak, malzemeler üzerinde görüş belirtmek zorundadır. Çünkü doğru olanı ortaya çıkarmak demek, görüş belirtmek demektir.

Bir esere kendi içinden bakmak, onun anlaşılmasının da gerekli şartlarındanıdır. Bu şart aynı zamanda, bir eseri eleştirmenin de temelini oluşturur. Çünkü eserin içdünyası tanınmadan anlaşılması, anlaşılmadan da eleştirilmesi, tanıtılması, tartışılması mümkün değildir.

Bu konuda Hüseyin Cahit şunları söylüyor: *"Bir kavmin mesela edebiyatından bahısolunacağı zaman -eğer ciddi bir tetkik icra edilmek isteniyorsa- zevâhir-i vekâyî altında muhtevî ledünniyât-ı esbâba kesb-i vukûf o kavmin tabâyi-i mümeyyizesi ile o zamanki ahvâl-i siyasiyesini, terakkiyât-ı ulmiyesini, efkâr ve ahlâkını, hasılı bir tâbir-i şâmil ile 'mu-hid'ini izah etmek dâire-i vücûbdandır... Edebiyatın, devrinde yetiştiği heyet-i ictimâiye'nin efkâr ve ahlakına merbut olacağı..."*(6).

(6) Hüseyin Cahit (Yalçın), Kavgalarım, s: 38.

'İçinden Bakış'ı Divan Edebiyatı'na uyguladığımızda karşımıza şu olay çıkar: Divan Edebiyatı, kendi dönemiyle bütünlük içinde bir edebiyat olmalıdır. Nurullah Ataç'ın şu görüşü Divan Edebiyatı için bir 'içinden bakış' sayılabilir: *"Divan edebiyatımız, imparatorluk medeniyetimizin meydana getirdiği güzellik anlayışıyla mevcut güzelliklerin hepsini kendinde toplamış bir mecmuadır. Adayı görmemiş, sürahi-yi tanımayan insana adayı ve sürahi-yi tam belletmek mümkün değildir."*(7).

Bu bakış, yalnızca eserler için değil, eserleri ortaya koyanlar için de sözkonusudur: Sanatçılar da kendi dönemleriyle bir bütünlük içinde olmalıdırlar.

Konu, 'tartışma' olduğu ve bu da bir çeşit 'ölçüm' sayılabileceğine göre 'içinden bakış'ı, ölçülmesi gereken eser ortaya konurken hangi ölçülere göre yapıldı veya yazıldıysa, yine o ölçülere başvurma olarak anlayabiliriz.

Vasfi Mahir'in kullandığı bir ifade de 'içinden bakış'ı anlatması bakımından önemlidir: 'Kendi gözleriyle bakma. *"Fuzûlî, Şekspir'den, Nef'i, Korney'den, Nedim Göthe'den çok daha büyüktür. Yalnız onları anlamak için onlara kendi gözleriyle bakmalısınız. Bugünkü göz, bilhassa Avrupalı gözü onların büyüklüğünü göremez."*(8). Bu, 'kendi gözleriyle bakma', kendi değer ölçüleriyle ölçme demeye geliyor.

Mustafa Şekip, 'içinden bakış'ı biraz daha daraltıyor: *"Bir Fuzûlî'nin öz sanatını, derinden anlayabilecek gene kendi payesinde bir şâirden başka kim olabilir? Hatta en büyük münekkittlere bile güvenmemek lazımdır. Çünkü bunlar da ne kadar olsa sanatın tam içinde değildirler."*(9). Burada 'içinde olmak' ifadesi, 'içinden bakış'ın daha özel bir kullanımıdır. Burada bizzat yaşamak sözkonusudur.

(7) Nurullah Ataç, "Eski Şiire Dair", Fikirler dergisi, 1948, N: 11, s: 6.

(8) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı-Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(9) Mustafa Şekip Tunç, "Şiirin Macerası", Ağaç dergisi, Mayıs 1936, N: 3, s: 3.

Tunca Kortantamer'in şiirle ilgili şu değerlendirmesi, sözkonusu metodun nasıl kullanılabileceğini örneklemektedir: *"Çünkü şiir, ses ve söz düzenlemeleri yoluyla bir ifade biçimi bulacak, bir bütün oluşturacaktır. Bunu yaparken hangi araçları kullandığı ve onları nasıl kullandığı, ancak onların bu biçimle, bu bütünle ilişkileri içersinde tartışılabilir."*(10).

Bu metoda 'tutarlılık araştırması'(11) dememiz de mümkündür.

Bu son iki örnekten de anlaşıldığı gibi, 'içinden bakış', kendini bağlayabileceğimiz 'bütün'le ilişkilerinin tutarlı olup olmadığının araştırılması demektir.

Nurullah Ataç'ın, Falih Rıfkı'nın, Süheyl Ünver'in ve Vasfi Mahir'in Divan Edebiyatı ile ilgili anılan yaklaşımları, 'içinden bakış' için, tartışma konusuyla ilgili önemli örnekler olarak kabul edilebilir.

b- Dışından Bakış

Bu, 'içinden bakış'ın tam tersidir. Kavramın kendisinden de daha ilk bakışta anlaşılabileceği gibi, araştırılacak olanın kendi dünyasına girmeden, araştırmanın kendi kavrayışına göre veya daha farklı bir zaviyeden, ama özellikle kendisinin gerçekliğini hesaba katmadan değerlendirmektir.

'İçinden bakış', objektif bakışın yerine koyamadığımız gibi, 'dışından bakış'ı da sübjektif bir bakış olarak anlamak mümkün değildir. Objektiflik-sübjektiflik olayında değerlendirmeyi yapanın kendi duygu ve düşüncelerini ona karıştırıp karıştırmadığı önemlidir. Yani değerlendirenle değerlendirilen arasındaki ilişkinin durumunu ifade eder. Burada sözü

(10) Dr. Tunca Kortantamer, "Türk Şiirinde Ses Konusunda Ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler", Ege Üniversitesi Türk Dili Edb. Araştırma dergisi, 1982, N: 1, s: 61.

(11) Mehmet Kahraman, "Tutarlılık Araştırması," Yedi İklim dergisi, Haziran 1987, N: 3, s: 19-20.

edilmek istenirse, değ erlendirilenin kendi iç problemidir. Onun iç dinamiğinin değ erlendirme sırasında dikkate alınıp alınmadığı önemlidir. Objektif bir bakışta, hem içinden hem de dışından bakış kullanılmış olabilir. Ama sübjektif bakış, yalnızca 'dışından bakış' olabilir. Çünkü bu değ erlendirmeyi yapan, değ erlendirdiğinin i  dinamiğine göre değil, kendine göre birşeyler söyler. Yalnız her 'dışından bakış' da subjektif olmayabilir. Hem değ erlendirilenin dünyası dışında bir gerçekliğe göre, hem de değ erlendirenin kendi duygu ve düşüncelerinin karışmadığı bir değ erlendirme yapmak mümkündür.

Öyleyse 'dışından bakış', değ erlendirilenin dışında, başka bir kıstasa göre ölçüp biçme demektir. Bu bir eserse, ortaya konuluşunda geçerli olan kıymetler dikkate alınmaz. Hangi kıstasa göre yapıldığı ve içinde bulunduğu dünyanın şartları gözönünde tutulmaz.

Bu 'dışından bakış' için açıklığa kavuşması gereken bir nokta vardır: Değerlendirilecek nesnenin kendi kıstaslarının yanlış olabileceği, en önemli savunma noktasıdır. Diyelim ki ortaçağın Avrupa'sında Dünya'nın düz olduğu inancını savunan bir bilim adamını savunmak, o günün şartları ve ölçüleri onu gerektirdiği halde yanlıştır. Halbuki ortaçağ Avrupa'sında yaşamış bir bilim adamını, kendi dünyası içinde de değ erlendirmek, bir 'içinden bakış', bugünkü ölçülere göre değ erlendirmek de 'dışından bakış'tır.

Bu türlü bir başka örnek de şudur: Hristiyanlığın 'teslis' (  leme) inancı, İşlam gelmeden önce, kendi dünyasında belki de haklı bulunmaktaydı. Ama İşlam'ın 'vahd niyet'i geldikten sonra 'teslis'i hala savunmak yanlıştır ve burada 'dışından bakış' metodu kullanılarak bu sonuca varılabilir.

Gölpınarlı'nın Hafız için kullandığı şu sözler de 'dışından bakış' için örnek sayılabilir: *"Bu şarabı, yerine göre feyiz, aşk, neş'e, birlik sembolü olarak kabul edenler, meyh neyi dünya yahut tekke, yahut da gönül telakki eden-*

ler, meyhaneciyi, sakîyi, olgun insan ve gerçek klavuz sayanlar çıkmıştır. Fakat bu çocukça ve kendi kendini aldatmadan başka birşey olmayan tevil ve telakkîleri bir yana bırakalım. Hafız'ın meyhanesi düpedüz meyhanedir ve şarabı Şiraz'ın güzelim üzümlerinden çekilmiş halis şaraptır..."

"Şunu unutmamak gerekir ki o, elbette şarap içiyordu, bu muhakkak... Fakat gece gündüz, kendini şaraba vermiş bir sarhoş da değildi, bu da muhakkak."(12).

Gölpınarlı bu değerlendirmeleri için şöyle bir kaynak gösteriyor: "Yalnız bizim davamız, Hafız'ın ve şüphe yok ki şeyhinin, tasavvuf ve tarikat kayıtlarıyla mukayyet olmadığıdır ve davamıza tanık da Hafız'ın eseridir."(13).

Bir ansiklopedide, Hafız'la ilgili şu bilgiler yer alır:

"Hafız-ı Şîrâzî Muzafferoğulları zamanında 'Şîraz'da yaşayıp, sade bir hayat geçirmiştir. Hicrî 720'de Şîraz'da doğup 791'de orada vefat etti. İslam şâirlerinin büyüklerindendir. Nakşibendî idi. Timurlenk'le görüştü. Divan'ı batı dillerine tercüme edildi."(14).

Onun, tasavvufu ilgisini hem Gölpınarlı, hem de sözkonusu ansiklopedi doğrulamaktadır. Olaya tasavvufî bir çerçeveden bakarsak, 'içinden' bakmış olacak, Divan'ını da bu noktadan değerlendirmiş olacağız. Gölpınarlı ise bir 'dava'dan söz ediyor. Hafız'ın ve şeyhinin tasavvuf ve tarikat kayıtlarıyla mukayyet olmadığını iddia ediyor. Yani onun, aslında bir tarikat içinde yer aldığını kabul ediyor. Bunun da nakşîlik olduğunu ansiklopediden öğreniyoruz. Ama Hafız'ın şiirlerinde çeşitli şekillerde yorumlanabilecek, bizdeki bütün Divan şairlerinde rastlayabileceğimiz tipte ifadeler, Gölpınarlı'nın altı sayfa süren, bir melâmî olması gerektiği yolundaki çabaları(15)ndan sonra, kendi davası penceresinden de-

(12) Abdülbaki Gölpınarlı, Hafız, s: 18.

(13) A.g., s: 17.

(14) A. Faruk Meyan, İslam Meşhurları Ansiklopedisi, Hafız Maddesi.

(15) Abdülbaki Gölpınarlı, Hafız, s: 17-23.

ğerlendiriyor. Bir tarikat insanının, yine bir tarikat -belki de kendisiyle aynı tarikat içinde olmanın avantajlarını taşıyor- dur- çevresinde bulunmuş şairi 'içinden bakış' metoduyla yorumlayışı(16)nın yanında, Gölpınarlı'nın değerlendirişi, 'dışından bakış'ı temsil ediyor. 'Bizim davamız' ifadesi, bunu daha da belirgin kılmaktadır.

"Divan edebiyatı, 'milli kültür' bakımından da çok kıymetsizdir. Çünkü o, din ve ümmet kavramları (mefhumları) yönünde benliğini milliyetini unutmuştu." (17). Yazının bir yerinde de 'zavallı divan edebiyatı' ifadesi geçmektedir.

Burada açıkça, Divan Edebiyatı'nın 'milli kültür'ün penceresinden görülmeye çalışıldığı gerçeği vardır. Halbuki milli kültür denilen şey, Divan Edebiyatı döneminde sözkonusu değildir. Bunun için, Divan Edebiyatı sanatçıları, olmayan birşeyi sanatlarına koyamazlardı.

Edebiyat incelemelerinde 'dışından bakış'ı, birçok kişi kullanışsız buluyor: *"Bu itibarla edebî eserlerin tetkikinde esas, bugünkü zevkimize uygunluğu değil, doğdukları cemi-yetlerdeki tesirleridir."*(18).

"Divan Edebiyatı olsun, Tanzimat edebiyatı olsun, tesir altında kalmış edebiyatlardır. Bu yüzden gayr-i milli adde-dilebilirler. Fakat o zamana göre millidirler. Bu, bir zaman meselesidir."(19)-Mehmet Asım-

"Eğer bugünün şairi Divan şiirini yerden yere vuruyorsa, ondan çok şey anlamadığı için bu hareketi yapıyor demektir."(20).

"Her sanatkâr kendi devrinin adamıdır ve devrinin te-

(16) Agah Sırrı Levent, 'Divan Edebiyatı' adlı eserinin 42. ve 43. sayfalarında Konyalı Mehmed Vehbî'nin 'Hafız Şerhi'nde kullandığı birtakım tasavvufî anlama gelen mazmunların bir listesini veriyor.

(17) Fethi Seçkin, "Divan Edebiyatının Dil Bakımından Kıymeti," Toplantı dergisi, Ocak 1936, N: 14, s: 2.

(18) M. Kurşuncu, ".....", Gediz dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 10.

(19) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, s: 136.

(20) Necdet Evliyagil, Edebiyatımızda Divan Şiiri, s: 10.

lakkileri, hayat görüşü içinde tetkik edilmesi lâzımdır."(21).

Bu örnekler, Divan Edebiyatı'nın, kesinlikle dışından değil, içinden değerlendirilmesi gerektiğini, yoksa yanlışlık yapılacağını ortaya koyuyor.

'Dışından bakış', hiç kullanılmaması gereken bir metod değildir. Ancak, 'içinden bakış'a göre yanılabirlik payı yüksektir. Ama yine de kullanılması gereken yerler olacaktır. Bu metodun yanılabirlik payının çokluğu, 'söyletmen, vurun' tavrının eleştiriye tam anlamıyla yansımından kaynaklanıyor. Yoksa, eserin kendi şartlarına da mahkum olmak titizliğini göstermek bakımından, başvurulduğunda, son derece yararlı, doğruya götürücü bir metod olabilir.

c- Sanatçı Yaklaşım

Bunu, değişik biçimlerde anlamak mümkündür: İlk planda 'sanatkârca yaklaşım' olarak düşünülebilir. Sanatçı, kendisi bizzat sanat eserini ürettiği için, neyin sanat olup olmadığını veya hangisinin ne türlü sanat olabileceğini iyi bilir.

Mustafa Şekip'in, bu tür anlamayı kapsayan bir sözü vardır: "*Bir Fuzûlî'nin öz sanatını derinden anlayabilecek gene kendi payesinde bir şairden başka kim olabilir?*"(22). Her ne kadar Tunç'un sözü anlamaya ilişkinse de değerlendirilenin kapısı, öncelikle anlamakla açılacağından, eserle ilgili dikkate değer bir değerlendirmeyi en iyi, bir sanatkârın, sanatkârca yaklaşımıyla yapabileceği söylenebilir. Tunç'un sözünün devamı da bunu doğrular mahiyettedir: "*Hayatta en büyük münekkitlere bile güvenmemek lazımdır.*"(23). 'Münekkitlere güvenmeme', onların tenkitlerinin

(21) K. Tansel, "Baki ve Divan Edebiyatı", Burdur dergisi, Aralık 1939, N: 11, s: 12.

(22) Mustafa Şekip Tunç, "Şiirin Macerası", Ağaç dergisi, Mayıs 1936, N: 3, s: 3.

(23) A.g., s: 3.

yanış da olabileceğini ifade ediyor. Böylece Tunç, sanat eserine, sanatçı ayarında bir sanatçıdan başkası ciddi bir yaklaşım getiremez, demek istiyor.

Bu türlü bir görüşün haklılık yanı yok değil, ama sanat eseri, 'insan'a hitabettiğine, bu hitabı sağlayabilmek için de belli bir dil olgunluğuna oturtulduğuna göre, sanatçı olmayan insanlar da sanat eserlerinden paylarını alacaklardır.

Gerçi şiiri büyük bir suskunluk sayanlar da vardır: "*Şiir, bir hakikat-ı müdhişenin tazyiki altında hiçbir şey söylememektir.*"(24). Ama bizim nasıl değerlendirilebileceğini araştırdığımız sanat, bundan farklıdır. En azından, bu tür bir sanat olsa da, söze kavuşmuş, dilini bulmuş bir sanat eseri olmalı ki, 'sanat eseri' diye ele alınabilsin. Bu, konuşan yani bir bakıma kendini anlatan sanat eserinin, yalnızca böyle bir sanatçının anlayabileceğini öne sürmek, çerçeveyi dar tutmak demektir.

'Sanatçı yaklaşım' ifadesini bir de şu noktada düşünelim: Sanat eserini bir takım sanat kaygıları çerçevesinde değerlendirmek. Öncelikle şu doğrudur: Sanat eseri ortaya konurken, sanatçı, az çok bir sanat kaygısı taşır. Bir sanat oluşturduğunun farkındadır. Bu arada kendi kendine, bir sanat görüşü üretmiş de olabilir. Belki de içdünyasında, kendisinin de farkına varmadığı bir 'şanat tercihi' yapar. Bu, onun sanatında yol göstericilik yapar. Çizgisiz kağıda yazı yazmaya çalışan, bu işe alışmamış biri, tutar, altına çizgili bir kağıt koyar. Ama ustası, altında aynı kağıt varmış gibi düzgün yazar. Çizgiler biraz da onun kendi kafasında vardır. Sanatçı da böyle, içdünyasında varolan sanat kıstaslarının gözetim ve yönetiminde sanatını ortaya koyar. Bu kıstas, eser değerlendirilirken yeniden gündeme gelebilir. Bir konuda birtakım sanat teorileri, poetikalar veya bizzat sanatçının, kendi sanatıyla ilgili verdiği ipuçları kullanılabilir.

.(24) Abdülhak Hâmid (Tarhan), Makber, Mukaddime.

"Ben Türk edebiyatında Galib Dedé'den Yahya Kemal'e kadar olan devre hakkında hüküm vermek istemiyorum ve zannediyorum ki o devre şairsizdi."(25). Asaf Hâlet, Batı'nın mistik dediği şairlerdendir. Sanat görüşünün temelini de bu kavram oluşturmuş olabilir. Toplumcu sanat gibi bir görüşle de, özellikle ilgisi yoktur. Onun değerlendirmesinde, Şeyh Galip'le Yahya Kemal arasında gelip geçen birçok şair, 'şair' olarak bir değer kazanamıyorlar. Çünkü Asaf Hâlet, olaya, kendi sanat görüşünün penceresinde bakıyor. Sanat kaygısıyla baktığı için, bir 'sanatçı yakaşım' var bu noktada, ama kendi sanatının kıstaslarını kullanmak gibi mevzii kalmış olduğu da bir gerçektir. Çelebi, yoğun içerikli ve çağırışımçı şiirler yazmıştır. Şeyh Galip'le Yahya Kemal de kendilerine özgü ve yeni, ayrıca çok yoğun içerikli şiirler yazmışlardır. İkisi arasında yeralan şairlerse ya politik ya da sosyal tavırlı şiirler üretmişlerdir. Sanat kaygısını biraz kenara itmişlerdir.

Asaf Hâlet'in yaklaşımı, dikkat edilirse sübjektif özellikler taşımaktadır.

Şu sözler üzerinde durulabilir: *"Öyle sanatkâr olur ki içgüdümünden aldığı hızla, bize bir dakikanın tamamıyla sübjektif olan estetik heyecanını unutulmaz bir kudretle sunar. Bir başka sanatkâr insanlığı, büyük davanın kıvılcımlarını kaleminin ucunda meşaleleştirir. Kafamıza ve gönlümüze armağan eder. Bunların hangisini sana çerçevesi dışında bırakabiliriz?"*(26).

Bu sözler, sanatçının sanatını hem fildişi kulesinde, hem de agorada ortaya koyabileceğini anlatıyor. Bu, bir bakıma sanat kuramına girer. Bu türlü bir sanat kuramı inşa edilince de elimize alacağımız sanat eserini, onun kıstasları

(25) F.T., "Asaf Hâlet İle Konuşma," Yeni İnsanlık dergisi, Şubat 1940, N: 1, s: 30.

(26) Şinasi Özdenoğlu, Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi, s: 94.

içinde ölçmek kolaylaşacaktır. Divan Edebiyatı ile ilgili şu değerlendirme, bu anlamda bir örnektir: "*Divan Edebiyatı, kullandığı dil, uslûp ve mazmun itibariyle bütün kitleye hitabedememekle beraber, öz sanat eserleri meydana getirmiştir. Bu arada Mevlânâ Celâleddin, Fuzûlî ve Şeyh Gâlib gibi büyük şâirler ve onların Mesnevî, Leylâ vü Mecnûn ve Hüsn-ü Aşk gibi eşsiz sanat eserleri meydana gelmiştir.*"(27).

Nurettin Artam'ın bir edebiyat kuramı gibi ortaya attığı düşünce, önümüzde sanat kıstası olunca, bu kıstasa göre Rıza Korap'ın değerlendirmesi, bir 'sanatçı yaklaşım' örneği sayılır. Kuramda, sanat eserinin hem bireysel hem de toplumsal olabileceği düşüncesine yer veriliyor. Korap'ın değerlendirmesinde de bir Mevlânâ'nın, bir Fuzûlî'nin veya bir Şeyh Gâlib'in bütününü topluma inememiş olmalarına rağmen büyük sanatçı olduklarının ortaya konuşu, sözkonusu kuram taslağı ile uyuyor.

"*Divan Edebiyatı, yalnızca bu edebiyatın Arapça, Farsça kelimelerle ne kadar yüklü olduğunu göstermesi için seçilen örneklerden ibaret değildir. Nesirde sâde, orta ve süslü olmak üzere üç tipin varlığını ileri sürdükten sonra, artık hep Veysî, Nergisî ve benzerlerini öne sürmek pek doğru olmaz.*"(28). Bu değerlendirme, bir edebiyat tarihi bilgisine dayanıyor. Divan Edebiyatı'nda üç nesir olduğu belirtildikten sonra, onların hepsinin örnekleri olabileceği, olayı hep, süslü nesirden ibaretmiş gibi göstermenin yanlışlığı vurgulanıyor.

Yalnız bu tür yaklaşımların sağlıklı olabilmesi için, öncelikle kabul gören bir 'edebiyat kuramı'nın yapılması gerektiği, hemen öne çıkıyor. Elde, böyle bütün edebî yaklaşımlar-

(27) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

(28) Dr. Tunca Kortantamer, "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler", Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edb. Araştırma dergisi, 1982, N: 1, s: 75.

da kıstas alınabilecek kuramlar olursa, eserleri değerlendirmek kolay olacaktır.

Bu kuram, sanatçıyı bağlamayacaktır. Çünkü her sanatçı sanatını, eğer güçlü bir sanatçıysa kendisi kuracaktır. Daha doğrusu, bir sanat çizgisi tutturup, o düzlemde sanat eserleri verecektir. Bizim sözünü ettiğimiz, sanat eserinin değerlendirilmesi, onun, muhataplarınınca ele alınıp, kabul görmesi veya eleştirilmesidir. Sanatçı, sanatını şöyle veya böyle, kuracak, bizse onu, bir sanat olayı olarak ele alacağız. Önce bu ele alışın sağlam temellerini, bir birikim halinde, daha önceki sanatçıların sanat çizgilerinin yoğunluk noktalarını yakalayıp bulmak gerekecektir. O zaman değerlendirilecek eser, bu yoğunluk noktalarının üzerine yatırılacak, çakışıp çakışmadığına bakılacaktır.

'Sanatçı yaklaşım'ın avantajlarından en önemlisi, 'içinden bakış'ta olduğu gibi, sanatın kendisinden hareket ederek değerlendirilmesidir. Hatta 'sanatçı yaklaşım'ı bir nevi 'içinden bakış' saymamız da mümkündür. Sanatçının, sanatın dışında başka bir gerçekliğe göre değil, onun kendi gerçekliğine göre, kendi varoluşunun içinden değerlendirilmesi, 'içinden bakış' yönteminin kullanıldığı anlamına gelir.

Aralarındaki fark şudur: 'İçinden bakış', kendi uygarlığı, zamanı, şartları ne ise o noktadan yola çıkarak değerlendirmeyi içeriyor. Sanatçı yaklaşımsa, sanat eserinin kendi sanat dünyası noktasından yola çıkarak yapılan değerlendirmeyi içine alıyor. Yani sanatçı yaklaşım, içinden bakışa göre daha özel bir alanda kullanılmış oluyor.

Sanatçı yaklaşım için kullanılabilecek bir kavram olan 'zevk'le ilgili iki örnek verilebilir: "*Halk şairleri, zamanlarında Divan edebiyatı zevkinin yayılması dolayısıyla gölgede kalmamışlar mıydı?*"(29).

(29) Baha Dürder, "Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meselesi," Taşan dergisi, Ekim 1938, N: 53, s: 7.

"Bugünün zevkleri dünden çok ayırdır. Bu itibarla edebî eserlerin tetkikinde esas bugünkü zevklerimize uygunluğu değil, doğdukları cemiyetlerdeki tesirleridir."(30).

Birincide Divan Edebiyatı zevkinden, diğerinde ise bugünkü zevklerimizden söz ediliyor. Bu, 'Divan Edebiyatı zevki' ve 'bugünkü zevk', bu, sözkonusu dönemlerdeki edebiyat anlayışları, güzel sözün bu dönemlerde 'nasıl söylenmiş' olduğunu ifade ediyor. Bunlar, tam anlamıyla bir sanat kuramını anlatmıyorsa da, enazından hatırlatıyor; sanat kuramının içinde yer alması gereken, sanatın muhatabının beğenisini anlatmış oluyor.

Nurullah Ataç, Divan Edebiyatı zevki ile ilgili, şunu söylüyor: *"Ben eski adamım. Bâkî'yi gerçekten seviyorum. Eski şiir bende raks hissi uyandırıyor. Yeni şiir henüz bunu veremiyor."*(31).

Halit Ziya da, aruz nedeniyle hemen aynı şeyleri söylüyor: *"Fakat onun hiçbir dilde, vezinler arasında başka hiçbir vezinde rastlanamayan bir musikî zenginliğine sahip bulunduğu inanıyorum."*(32).

Bu konuda Servet-i Fünûn Edebiyatı sanatçılarının tavrı önemlidir: Onlar, Tanzimatçılardan daha sanatkârdırlar. Bu, onların vezin seçimlerinde kendini gösterir: Aruzu, Halit Ziya'nın dediği gibi daha müzikal bulurlar. Müzikallliği artırmak için, şiirdeki duygunun ritmine uygun aruz kalıpları seçerler.

Yahya Kemal'in, frenklerin öz şiir (poésie pure) telakkisi ile açıklanabileceğini ortaya koyan Sabahattin Eyüboğlu, aynı telakkîyi Divan şiirinde yakalar(33). Bu değerlendirme de 'sanatçı yaklaşım' sonucu elde edilmiştir.

(30) M. Kurşuncu, ".....", Gediz dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 10.

(31) Nurullah Ataç, "Şiirimizde Yenilik", Fikirler dergisi, Nisan 1948, N: 10, s: 8.

(32) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 69.

(33) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 35.

Sanatçı yaklaşım, her şeye rağmen, 'bir sanat eserinin değerlendirilmesi' konusuyla daha bir uyum içindedir.

Belki 'sanatçı yaklaşım'ın, sözü edilen sanat kuramı anlamında temelleri atılmamıştır. Belki verilen kararlar oldukça yanlıdır, bireyseldir; bir sanatçının kendi sanatı dışına çıkmaz. Birbirini hiç tutmayan sonuçlar alınabilir, çünkü elde tek değil, çok sayıda sanat kuramı vardır. Buna rağmen, hiç olmazsa şöyle veya böyle bir sanat kaygısı vardır. Bir sanat eserinin değerlendirilişinde, kıstas olarak 'sanat' alınmıştır.

Sanat eseri ortaya konurken ölçü olarak 'sanat' alındığına göre, değerlendirilirken de 'sanat' alınmalıdır. Bu işlemin, bir yaklaşım olarak adı 'sanatçı yaklaşım'dır.

d- Politik Yaklaşım

'Politik yaklaşım'ı gerekli kılacak, 'politik sanat' ya da 'güdümlü sanat' gibi eğilimlerden sözedilebilir. Birçok sanatçının, bu tür kıstasları kendileri için geçerli kabul ettikleri bilinmektedir. Bu, biraz da politikanın herşeye müdahale eder hale gelmesinden kaynaklanmaktadır.

"Edebiyat derslerinde Nedim'den bahsedilmesini de istemiyorum. Çocuklarımıza öğretilecek daha güzel hayat ve tabiat şiirleri vardır. Divan edebiyatının mekteplerden çıkarılmasını istemekliğim, yalnız 'mabûpçuluk' mazmunlarından dolayı değildir. Bu edebiyat, baştan başa gayr-i samimi, uydurma ve dar bir edebiyattır. Onlardan gönül, derin bir feyz almadığı gibi, zihin de -zihin edebiyatı olmasına rağmen- bir istifade edemez... Özden hem âşık hem şâir olan Fuzûlî bile mektep kitaplarında kalmamalıdır."(34).

"Edebiyat namına ney ve mahbûp tegannî eden şiirlerden başka eser pek nadirdi. Milleti, memleketi, hürriyeti,

(34) Kazım Nâmi (Duru), "Halit Fahriye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

terakkiyi düşünen yoktu. Yalnız bir istilâ ve yağma havası vardı."(35).

"Osmanlı edebiyat tarihinde alkışa değer bir yeri olan Cenap beyefendi artık gücünü Türkçülükten alması gereken günlerde yaşadığımızı gözönünde bulundurmak istemiyorlar mı?"(36).

Kazım Nâmi'nin değerlendirmesi, Osmanlı döneminde çıkan isyanlardaki "İstemezük!" ifadesini çağrıştırıyor. Buradaki hedef, iyi bir şâir olduğunu kendisinin de kabul ettiği Fuzûlî'dir. Hüseyin Kâzım'ın yazısının başlığı da hemen hemen aynı ifadeyi gündeme getiriyor: *"Artık istemiyoruz, Yazmayınız!"* Şaha kalkmış, büyük bir heyecan dalgasına kapılmış yığınların dillerine pelesenk ettikleri bir kavramın, aynı olayları yaşatırcasına bir sanat değerlendirmesinde kullanılması, 'politik yaklaşım'ın bürünebileceği havayı iyi gösteriyor. Hoşa gitmeyen bir yazar mı var, onu karalamanın yolu, bu yönetime göre çok kolaydır: "İstemeyiz!"

'Politik yaklaşım'ı yeğlemekten öte, bunu genel bir değerlendirme yöntemi haline getirmeye çalışan, çevresine bunu aşlamak isteyen yazılar da yazılmıştır.

"Dillerinde Nedim'in ruhu söylenen bir çok gençlerin kalemleri, bir kör değneği gibi bulamadıkları yollarından sapa düşmüş boşluklardan geri dönmeli, insanlık aşkına, bilgi tadına, yaşamak, yükselerek yaşlık kıvancına, büyük devrimimizin binbir çeşit yolda hız alan uluslu ve sosyal ülkülerine anasını gören bir yavru gibi sevgi ile, sevinçle atılmalıdır."(37).

'Politik yaklaşım'da, neden ve niçin sorularına gerek duyulmaz. Toptan yok saymak, kayıtsız şartsız mahkum etmek

(35) Fazlı Necip, Kûlhani Edebiyatı, s: 21.

(36) Hüseyin Kâzım, "Cenap Şahabettin Beyefendi de Yazıyor -Artık İstemiyoruz, Yazmayınız!", Öz Dilimize Doğru dergisi, Ağustos 1932, N: 3, s: 40.

(37), "Ülkü Edebiyatı İster Aşk u Bâde Değil", Kaynak dergisi, Mart 1935, N: 26, s: 531.

esastır: "Bizim dün bir edebiyatımız yoktu."(38). Çünkü dün, bu belirlemeyi yapan için, bugüne göre hiçbir şey yoktur. Böyle olduğu, toptan mahkum edilerek karalandığı için, sanat da yoktur. Bugünün haklı olabilmesi için, dünün haksız olması gerekir.

Behçet Kemal, bu tür bir yaklaşımın dikkate değer örneği sayılacak yazısında şunları söylüyor: "*Hece, inkılap şiirinin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bile bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz, nasıl Cumhuriyet üzerinde münakaşa etmeyi kabul etmezse inkılâp şiiri ve vezni de öyle...*"(39). Hecenin, bu, politik bir eda içinde, nedensiz ve niçinsiz, hiçbir gerekçe göstermek zahmetinde bulunmadan savunulmasından sonra şunlar ekleniyor: "*Ne mahkememizde Mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne şiirimizde aruz!*"(40). Dikkat edilirse bu değerlendirmede, bazı politik gerçekliklerin arkasına sığınılıyor. Yani toptan yok saymanın yanında, bir de toptan kabulleniş vardır.

Bu değerlendirmenin içine düştüğü hata, şuradan kaynaklanıyor: Kendisine bir gerekçe aramak durumunda kalmıyor. Belki arasa bulacak ve yaptığı ölçme ve değerlendirme de, aynı sonucu vermesine rağmen doğru sayılacaktır. Ama hep, başka birşeylerin, politik gerçekliklerin heyecanı ile değerlendirdikleri için, gerekirse itham bile edebilirler: "*Hece veznine milli vezin denmesindeki hikmeti anlamak istemeyenler, Osmanlılık ruhunu henüz bırakamamış olanlardır.*"(41). Bu heyecan, herşeyi, kendi gerçekliğinin tam tersi bile gösterebilir.

(38) Niyazi Acun, "Nurullah Ataç Diyor ki", Resimli Ay dergisi, Nisan 1930, N: 4, s: 6.

(39) Behçet Kemal (Çağlar), "Aruz, Hece Meselesi", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 82.

(40) A.g., s: 82.

(41) Kâzım Nâmi (Duru), "Aruz mu, Hece mi?", Öz Dilimize Doğru dergisi, 15 Mayıs 1932, N: 1, s: 15.

Kâzım Nâmi, hece ölçüsünü savunmak için şunları söylüyor: "*Aruz vezninin ahengi katıdır; lafzı içine aldı mı, ona zorla kendi âhenk libasını giydirir.*"

"*Aruz veznini mananın istediği yumuşaklığa, elastikiyete sokmaya çalışan, meselâ Yahya Kemal'in bile, en müvafak olduğu şiirlerde, aruz vezninin bu katılığına mağlup olduğu görülür.*"(42).

Aruz ölçüsüyle ilgili bu, 'katı' tespiti, hece ölçüsündeki ahengi öne çıkarmak için yapılmaktadır. Halbuki aruzun ahengi genel geçer bir düşünce halindedir. Hatta ona dünyanın en ahenkli ölçüsü gözüyle bakanlar bile vardır(43). Hece ölçüsü savunulurken, onun, müzikallliği sağlayan bir ölçü olduğu söylenince, aruz için de müzikallikten yoksun oluşu söylenmek zorunda kalınıyor. Belki başka noktalardan yaklaşılsa, sonuç, hem hecenin lehine, hem de uygun bir gerekçeyle ortaya çıkabilecektir. Ama şiir konusunda en önemli olay, ahenktir. Bu önemli konuda da hecenin aruzu altetmesi gerekmektedir. Bu iş için de birtakım politik davranışlarda bulunmak yeterlidir.

'Politik yaklaşım' için, tek kıstas, o günün politikasıdır. Ona uygun olanlar doğru, diğerleri yanlıştır.

Şu da doğrudur: 'Politik yaklaşım', sanatın dışından, politikanınsa içinden yapılmış değerlendirmeleri ifade eder.

'Politik yaklaşım', 'güdümlü edebiyat'ı hedeflemez. Gerçi güdümlü edebiyat da politik bir düşüncenin yedeğinde olabilir, adını da buradan alabilir. Ancak buna rağmen 'güdümlü edebiyat' ayrı, bu daha bir ayrıdır. Güdümlü edebiyat, sanat eserinin tavrıyla ilgilidir. Politik yaklaşımsa, sanat eserinin değerlendirilmesi konusuyla ilgilidir. Dolayısıyla politik yaklaşım, 'olaylara ve insanlara yaklaşım' değil, zaten onlara bir yaklaşım getirmiş olan sanat eserine, toptan yaklaşım demektir.

(42) A.g., s: 14.

(43) Ruşen Eşref Ünaydın, Diyorlar ki, s: 69.

Ahmet Kutsi Tecer, bazılarının, "*Divan edebiyatını, saflığını kaybetmiş bir dille yani Osmanlıca ile yazılmış, milli ruhumuza, milli zevkimize tamamen yabancı kalmış şekiller*"(44) olarak değerlendirmeleri üzerine şunları söylüyor: "*Bu kabil iddialar, dikkat edilirse, zamanımızı alâkadar eden büyük siyasi temayüllerin tesiri altında görülür. Filhakika milliyetçilik ve halkçılık gibi bugünkü siyasi varlığımızı temellendiren hadiseleri izah eden cereyanlar ve onların geçirdikleri merhaleleri takip eden bir kimse, bu kabil iddia ve fikirlerin ilmî muhitlere kadar nüfuz eden sosyal, politik kanaatlerin edebiyatçılar tarafından kendi sahalarına teşmilinden ibaret olduğunu anlar.*"(45).

'Politik yaklaşım'ın, toplumun 'ilmî muhit'lere kadar politize olmalarından ileri geldiği açıktır. Çünkü bir sanat eserini değerlendirirken, onunla ilgili görüş ve düşüncelerini ortaya koymak, herşeye rağmen, 'ilmî' bir olaydır. Bunlar, ister ilmî bir temele otursun, ister oturmasın, sonuç değişmez. 'İlim' adına söylenmiş bir söz, o tahtaya atılmış bir çizgidir. Herşeyin politikaya ayarlandığı bir düzlemde edebî değerlendirmelerin de bu kurala tabi olacağı ortadadır.

Politik yaklaşım'ın olumlu yönlerinden sözetmek mümkün değildir. Çünkü burada sanat, hiçe indirgeniyor. Sanatın kendi başına bir varoluşu yok. Burada sanatın, 'güdümlü edebiyat'tan daha öte bir bağımlılığı var: Bir düşüncenin güdümündeki sanat, hiç olmazsa o düşüncenin bazı hoşgörülerinden de yararlanabilir. İnsafılı bir çizgi de tutturabilir. Politikanın yedeğindeki sanat anlayışı ise, politika bizzat kendisi hoşgörüsüz, karşısındakini kesinlikle ezmek niyetinde olduğu için, onun kıstaslarının kullanıldığı değerlendirmele-
rin de hoşgörüsüz bir tavrı olacaktır. Sürekli, kendini haklı göreceği için, sanatta da bir önkabul halinde kendi yanı hak-

(44) Ahmet Kutsi Tecer, "Halk Edebiyatı ve Folklor", Kalem dergisi, Mayıs 1938, N: 3, s: 99.

(45) A.g., s: 99.

lı, doğru, geçerli, karşı tarafsız, hiçbir özelliğine bakılmaksızın yani yalnızca kendi yanında yer almaması yeterli bulunarak, yanlış sayılacaktır.

Buradan şöyle bir sonuca varılabilir: 'Politik yaklaşım'da, haklı olan, doğru olan asıl kendisidir. Bunun kökeninde egoisme (bencillik) yatmaktadır. Başka bir ifadeyle de faydacılık yatmaktadır.

Bu, "*kendisinden olan haklıdır*", sonucu, giderek bir başka yaklaşım türüne daha, 'bölgeci yaklaşım'a kapı aralar.

e- Bölgeci Yaklaşım

Fransız düşünür ve edebiyatçısı Jean-Paul Sartre'in ünlü bir sözü vardır: "*Cehennem, başkalarıdır.*" Bu sözün temelinde, çağdaş uygarlığın düşünce yanını yapan Fransızların ortaya attıkları 'nationalisme' vardır. Bu, ayrıca yerelliğin de temelini oluşturmaktadır. İnsanın kendini beğenmesi, kendi yararlarını gözetmesi, kendinden olanı, ne olursa olsun savunması... gibi birçok egoizme tezahürleri, batı uygarlığının, 'tanrı' düşüncesine karşı insanı yücelterek 'hümanisme' ortaya atmasıyla birlikte müesseseseleşir. İnsanın, kendi içinde taşıdığı, bir üstten etkilenmemiş aklıla işe başlaması, kendini haklı buldurur. Çünkü aklı, bir işi yapmasına 'vesile' olduğu için, arkasından ortaya çıkacak bütün sonuçlara katlanacaktır. Kendi içinde tezada düşmemesi için buna mecburdur. Kendini haklı buluş, kendini bağlayabildiği her katmanda, kendine bağlı yanı haklı görmeyi gerektirir. Bu, bir millet olur, bir şehir olur, bir bölge olur.

Kendini haklı buluş, bir yandan politik yaklaşımı beslerken bir yandan da 'bölgeci yaklaşım'ı ortaya çıkarır.

"*Eller buğday ben saman / Eller sahih ben yaman*" şeklindeki şiirimsi sözle Hz. Musa'nın menkıbesi(46), 'bölgeci

(46) Tur Dağı'na gelirken, Hz. Musa'ya en ednâ (değersiz) kulun da yanında getirilmesi istenince, insanlardan böyle birini bulamaz. Yolda gördüğü çok zayıf, perişan bir köpeği götürmeye karar verir. Sonra işin

yaklaşım'ı tersinden ifadelendirmeleri bakımından önemlidirler. İslam ahlakı içinde yeralan 'kendini başkalarına göre değersiz görme' ile 'kendinden olanı haklı görme', birbirlerinin tam tersini ifade ederler. Bu taraf tutma, bir varoluşa ve birikime dayanmaz. Politik yaklaşımda, güdülen politika ne ise onun düzenlemeleri doğrultusunda, sözkonusu politikanın kıstaslarıyla değerlendirme yapılır. Hiç olmazsa bu politikanın ürettiği bir düşünce vardır. Zamanla bu düşünce çevresinde gelişen bir tartışma ortamı doğabilir. Tam doğruya varılmasa bile ona doğru açılan bir yarımlar yelpazesi olabilir, doğrunun sınırlarına kadar varıp oraya da sarkabilir.

'Bölgeci yaklaşım', böyle bir düşünce gelişimi ve yelpazesi oluşturmaktan da mahrum gözüküyor. Çünkü bütün gerçeklik, coğrafi gerçeklik ve yerelliktir. Bu coğrafi bölgenin merkezinde 'ben' vardır. Onun çevresinde somut olarak yer alanlar, yalnızca orada yeraldıkları için savunulurlar.

Bu yaklaşımdaki çevre, maddîdir. Kendisine yakınlık, maddî yakınlığı anlatır. Maddî yakınlık ölçüsünde haklılık ve doğruluk oranı artar. Bu türlü düşünce, giderek şu sonuca ulaşacaktır: Asıl haklı ve doğru olan, 'kendisi'dir.

Bölgeci yaklaşımın çokça görüldüğü örneklerin başında, Cumhuriyet Türkiye'sinde bir ara revaçta olan halkevlerinin veya özel kişilerin çıkardığı mahallî dergiler yer alır. Her dergi, kendi bölgesinde yetiştirdiği için, devrin genel sanat dünyasının en büyük hedeflerinden olduğu halde bazı sanatçıları bayraklaştırmakta, onu, kendisiyle öğrenilecek biri olarak takdim etmektedir.

Edirne dergisinden bir alıntı, şöyledir: *"Bunlar arasında da bir şair Hayâlî vardır ki bu ince ruhlu şair Edirne'de yetişip yaşamış, Edirne'de ölmüş, ecdadından kalma Vize Çelebi mescidinin önündeki İki Kuleli denilen çeşmenin sağında-*

gerçeğine ererek, onun boynuna bağladığı ipi kendi boynuna bağlayarak Tur Dağı'na gider. Orada kendine şöyle seslenilir: "Eğer o köpeği getirseydin, seni peygamberlikten çıkarırdım..."

ki kabre gömülmüştür."(47). 'Bunlar' dediği, Edirne'nin yetiştirdiği şair ve sanatçılardır. Bir sonraki sayısında onlardan birini inceleyen yazar, onun için özellikle, "*Edirne'nin yetiştirdiği şairlerdendir*" diyor. Bu, şair Emrî'dir.

Hayâlî ile ilgili değerlendirmede bölgeci yaklaşımın tezahürü şöyledir: Onun, Peremeci'ye göre dikkate değer özelliği, "*Edirne'de yetişip yaşamış, Edirne'de ölmüş ve orada kabre konulmuş*" olmasıdır. Yani o bölgenin insanı olmasıdır.

Bu dergide aynı yazarın başka bir yazısının konusu da Şair Ubeydî'dir. Onun yalnızca 6 gazeli ve birkaç kıtası ele geçmiştir. Ama Edirne'li oluşu, herşeyin üstünde gibidir. 16. yy.'da yaşayan Ubeydî, bu yüzden övgü dolu sözlerle anlatılmaktadır(48).

Merzifon Halkevinin çıkardığı Taşan dergisinin bir sayısında Haşimî adlı bir Divan şairinden söz ediliyor. Haşimî, Merzifonludur. Ancak hayatı hakkında pek bilgi yoktur. Şiirlerinden 4 örnek metin yayımlanıyor(49).

Diyarbakır Halkevinin çıkardığı Karacadağ dergisinde hakkında yazılar çıkan Çâkerî de Divan şairi olduğu halde genişçe ele alınmaktadır. Çâkerî, Diyarbakırlıdır(50).

Sivas Halkevinin dergisi Ortayayla'da, Gülâmî'den sitayişle söz edilmektedir. Gülâmî, Sivashlı bir Divan şairidir. Bir gazeliyle ilgili şunlar söyleniyor: "*Görüyoruz ki bu gazelde kullanılan yabancı dil, Gülâmî'nin kalemi karşısında boyununu bükmüş, elpençe divan durmuş, istediği fikirlere, istediği kelimelere, istediği kılıkta roller yapmıştır ve dildeki yadırgılığı hiç de anlaşılmamaktadır.*

(47) Osman Nuri Peremeci, "İnce Şâir Hayâlî", Edirne dergisi, Mayıs 1940, N: 3, s: 9.

(48) Osman Nuri Peremeci, "Şâir Ubeydî", Edirne dergisi, Nisan 1940, N: 2, s: 17-20.

(49) Taşan dergisi, Mayıs 1938, N: 48.

(50) A.Ş. Karut, "Diyarbakırlı Bilginler ve Ozanlar", Karacadağ dergisi, Mayıs-Ağustos 1940, N: 28-31.

"Gülamî Acem dili kadar Arap dili kullanmaktan aciz değildir.

"Yüksek Türk şairi olan Fuzûlî'nin Osmanlıca yazdığı bir gazelini Gülamî Arap diliyle tahmis etmiştir."(51).

Yazının yayınlandığı dönemlerde, böyle bölgeci bir yaklaşım dışında Arapça ve Acemce'nin öğüldüğü bir yer gösterilemez. Ama bu yaklaşım için daha başta da belirtildiği gibi, bu türlü bir sınırlama sözkonusu değildir. Kaldı ki Gülamî Arapça ve Acemce kelimeler değil, bu dillerde şiir yazıyor. Bu, başka dil kullanış, yadırganmaktan öte, övülüyor. Bunlara, hep, 'Sivashlık' adına katlanılıyor.

Niğdeli Zati ile ilgili bir yazı da Niğde Halkevi dergisinde yayınlanıyor. Onun tasavvufi yanı, 'vahdet-i vücûd' esaslarını terennüm edişi ve özellikle o günlerde kamuoyunda politik bir takım alaylarla yanyana düşünülerek hece ölçüsü karşısında 'şiddetle reddedilen' aruz ölçüsündeki 'hakimiyet'i gündeme getiriliyor(52).

'Bölgeci yaklaşım'da kendi bölgesinin insanına, ne olursa olsun toz kondurulmuyor. Kendi bölgesinden, kendi şehrinde yetiştiği için onun bütün özellikleri, övünülecek özellikler olarak anılıyor. Bu tür yaklaşanların gözleri, olumsuz yanlar için kapalı; onları görmezlikten geliyorlar.

f- Akademik Yaklaşım

Abdülkadir Karahan, Leyla vü Mecnûn mesnevisi üzerine kaleme aldığı bir yazısında(53), Fuzûlî'ye ait olan bu eserin yalnızca tanıtımını yapar. Burada daha öte bir değer yarğısı bulmak mümkün değildir. Eserin üzerinde taşıdığı bir takım özellikler sayılırken, hiçbir kıymet hükümü taşımayan

(51) G.O., "Sivas Şairleri", Ortayayla dergisi, Mart-Nisan 1937, N: 12-13, s: 13.

(52) M. Zeki "Niğdeli Zati", Akpınar dergisi, Kasım 1934, Yıl: 1, N: 4, s: 11.

(53) Abdülkadir Karahan, "Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi", Hamle dergisi, Kasım 1940, N: 4, s: 8.

ifadelerin kullanılmasına özen gösterilir. Eserin lehinde veya aleyhinde sayılabilecek bir tek söz bulunmaz.

Bu tavırla, 'akademik' çalışmalarda malzemeleri biraraya getirmek, aralarında konuya göre bir düzenleme yapmakla birlikte, özellikle kıymet hükmü vermemeye dikkat ederek çalışmaları yürütmek arasında bir aynılık vardır.

Halbuki 'akademik' bir çalışma, kültüre yalnızca malzeme yığını açısından değil -çünkü kültür, malzeme yığınları üstüne kurulamaz- vereceği kıymet hükümleri açısından, çözüme ulaştırdığı problem sonuçlarıyla katkıda bulunur. Aslında 'akademik yaklaşım', şimdiye kadar araştırılması yapılan yaklaşımların tümüne birden dikkat edip, en kullanışlı yanlarını tespit ederek en doğru sonucu yakalamaya çalışma olmalıdır. O zaman, gerçekten araştırmaya dayalı, yanılabilirlik payı en aza indirgenmiş bir çalışma yapılmış olur. Taraf tutmuş olurum korkusuyla hiçbir kıymet hükmü ifade etmemeye dikkat etmekse, bir yükü çeşitli yönlerde doğru çeken kuvvetleri teker teker sayıp da yükün ne yöne doğru gitmekte olduğunu haber vermemeye benziyor.

Bu, bir bakıma 'hükümsüz yaklaşım' da denebilecek 'akademik yaklaşım', sanat eserinin değeri üstüne hiçbir şey söylemiyor. Bir başka ifadeyle, tartışmaya girmek istemiyor. Bu yüzden söyledikleri de tartışmaya katılan tarafların hiçbir işine yaramıyor.

g- İlgisizlik

Hüseyin Rahmi'ye bir konuşmada Divan Edebiyatı ile ilgili değerlendirmeleri sorulur. Cevabı şudur: "*Divan edebiyatını pek okumadım. Zaten bu edebiyat halkın hislerinden uzak kalmıştır.*"(54). Hüseyin Rahmi ilgisizliğini söylerken, buna bulduğu gerekçeyi de söylüyor: 'Halkın hislerinden

(54) Nihat Nedim-E. Vehbi, "Hüseyin Rahmi Beyle Mülakat", Akademi-Galatasaray dergisi, Mayıs 1932, N: 13, s: 24.

uzak kalmak'. Yani Divan Edebiyatı'na olan ilgisizliği, ona getireceği eleştirinin, davranışa yansımaları olarak ortaya çıkıyor. Buradan, 'ilgisizlik' olarak değerlendirilebilecek bu davranışın, aslında ilgi duymamaktan değil, onu kendisine çok uzak görmekten, farklı dünyaların varoluşları olarak kabul etmekten ve hatta onu ağır bir eleştiriye tabi tutmuş olmaktan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Hüseyin Rahmi, ilgisizliğinin temelinde, onu eleştirmek gibi bir niyetinin olduğunu kendisi açığa çıkarıyor.

'İlgisizlik' konusunda dikkati çeken bir başka örnek, Fikir Hareketleri dergisidir. Araştırma dönemi içinde 156 sayısı çıkan dergide Divan Edebiyatı ile ilgili hiçbir yazı ve değerlendirme yoktur. Hatta bir başka vesile ile bile gündeme gelmez. Bunu anlayabilmek için, dergiyle ilgili şunları bilmek gerekiyor: Dergide, Türk yazar olarak yalnız Hüseyin Cahit vardır. Onun dışındakiler, batının önde gelen düşünür ve yazarlarıdır. Dergi, nerdeyse bir tercüme dergisi görünümündedir. Ama bu, Fikir Hareketleri dergisini haklı göstermez. Çünkü Hüseyin Cahit, Türk edebiyatı ile ilgili konulara yervermektedir ve daha önemlisi, kendisi, Türk edebiyatına damgasını vurmuş bir dönemin önde gelen isimlerindedir(55). Öyleyse, Hüseyin Cahit'in edebiyatla ilgisizliği de söylenemez. Derginin alt başlığı, derginin misyonu konusunda yeterli bilgiler vermektedir: 'edebî, fikrî, Türkçe' bir dergi.

Fikir Hareketleri, araştırma ile ilgili bir dergi değildir, diyerek bir kenara atılamıyor. Tam tersine ondaki bu ilgisizlik, üzerinde durulması gereken bir özellik oluyor.

Hüseyin Cahit'in, Türk edebiyatındaki eski konumundan dolayı edebiyat dünyasıyla ilgilenmemesi mümkün değildir. Bazı sayılarda 'Matbuat Hayatımız' başlığı altında Türk edebiyatı ile ilgili yazıları yayınlanmaktadır. Ama nedense Divan Edebiyatı'na karşı ilgisizdir. Çünkü Hüseyin

(55) Hüseyin Cahit, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nda yer almıştır.

Cahit, bütünüyle Avrupalıdır. Kendini, bulduğu ana kaynağa bağlamış, sürekli oradan beslenmektedir. Bir Tereddüdün Romanı için kullandığı, *"Bu, Avrupalı bir edebiyattır."*(56) değerlendirmesi, ondaki bu tavrın yansımasıdır. Kendisi dışındaki bütün yazarları batıdan seçmesi de bunu doğrulamaktadır.

Bu ilgisizliğin derinlerinde, Divan Edebiyatı'ndan nefret etme, onun adını bile anmamaya dikkat ediş vardır.

Bu konuda bir başka örnek de şudur: Yusuf Ziya, Reşat Nuri, Ercüment Ekrem... gibi birçok ünlü edebiyat ının çıkarıldığı Akbaba dergisi. Gerçi Akbaba, bir 'gırgır' dergisidir. Ama buna rağmen üzerinde durulması gereken tavra sahiptir: Hüseyin Cahit, bir edebiyatçı olarak, 'Avrupalılığa' sığınıyor ve Divan Edebiyatı ile ilgisini kesiyorsa, Akbaba'da yazarlar da 'gırgır'a sığınarak Divan Edebiyatı ile olan ilgilerini örtbas etmeye çalışmış olabilirler. Ama gırgır dergisi çıkararak, edebiyat dünyasıyla olan ilgilerini kesemezler. Çünkü bu imzaların hepsi de Türk edebiyat ve sanat dünyasında yer edinmiş önemli simalardır. Sürekli tartışmada tutulan Türk edebiyatı konularıyla da az çok ilgilenmiş olmalıdır. Yani Avrupalılığa sığınmakla gırgıra sığınmak arasında pek fark yoktur.

Yusuf Ziya'nın katıldığı, Orhan Seyfi'lerin çıkarıldığı Ayda Bir dergisi de Divan Edebiyatı'na hiçbir şekilde yervermez. Halbuki bu dergi, bir edebiyat dergisidir. Aktüalite yanısıra ağır bassa bile temel konusu sanat ve edebiyattır. 16 sayı çıkmıştır(57). Buna benzer bir başka örnek de Mektep'tir(58). 16 sayı çıkan ve birçok edebî şahsiyetin yazdığı bu dergide de Divan Edebiyatı tartışmalarına ilişkin hiçbir şey yoktur.

(56) Hüseyin Cahit (Yalçın), "Matbuat Hayatımız", Fikir Hareketleri dergisi, 6 Haziran 1935, C: 4, N: 85, s: 3.

(57) Ayda Bir dergisi, üst., 1935-1937 (16 sayı).

(58) Mektep dergisi, üst., 1931-1932 (16 sayı).

İlgisizlik örneklerini daha da çoğaltmak mümkündür: Hayat'ın I. cildi(59), Kadro'nun 36 sayısı(60), Servet-i Fünûn'un I. ve II. Ciltleri(61), Atsız(62), Bilgi(63), Bozkurt(64) dergilerinin de bazı sayılarının taranması sonunda Divan Edebiyatı konusuyla ilgili hiçbir bilgi ele geçmedi.

-
- (59) Hayat dergisi, İst. (1.1.1939-1940), S: 1-8.
(60) Kadro dergisi, Ank., (1.1.1932-1.12.1934), S: 1-36.
(61) Servet-i Fünûn dergisi, İst., (1.1.1930-.....), C: 1-2.
(62) Atsız dergisi, İst., (15.5.1931-13.8.1932), S: 1-16.
(63) Bilgi dergisi, İst., (1.12.1931-15.2.1933), S: 1-9.
(64) Bozkurt dergisi, İst., (1.5.1939-1940), S: 1-9.

BİRİNCİ BÖLÜM
1930-1940 YILLARININ
BELLİ BAŞLI POLEMİKLERİ

1930-1940 YILLARININ BELLİ BAŞLI POLEMİKLERİ

Bu yıllarda, Divan Edebiyatı, doğrudan doğruya tartışma gündemine getirilmiyor. Çünkü Divan Edebiyatı'nın üstünden yarım asırdan daha fazla bir zaman geçmiştir. Kendisi, bir bütün halinde ortalıkta yoktur. Daha çok bir takım kalıntılarıyla gündeme gelmektedir. Bunlarla, onların yerini alan veya almak isteyen gerçeklikler arasındaki çatışmalar sözkonusudur.

Çağdaş Türk edebiyatı ile birlikte gelen bir takım yeni varoluşlar, kavramlar ve ölçüler de kendilerine belli bir alan açabilmek ve ayaklarını yere basabilmek için, enazından ayak yeri bulabilmek için kendileriyle ilgili ne varsa onlarla boy ölçüşmeye kalkıştıklarından, Divan Edebiyatı'nın bir takım özellikleri gündeme gelmekte, eleştirilmekte, böylece de yeni kavramların yedeğinde bir tartışma zemini oluşturulmaktadır.

Bu tartışma konuları yalnızca birkaç kişi arasında değil, nerdeyse bütün yazar-çizerlerin katılımıyla olmakta, çok renkli, birbirini hiç tutmayan gerekçelerin ve sonuçların ortaya çıkmasına neden olmaktadır: Sözelimi bir aruz-hece tartışması birinci tip, bir klasik edebiyat kavramı ikinci tip tartışmalara birer örnektir. Aruz-hece tartışması, Divan Edebiyatı'nın bir unsuru olan 'aruz'la, çağdaş Türk edebiyatında onun karşılığı olarak alınan 'hece' arasında olmakta-

dır. Buna 'ölçü' konulu polemik gözüyle bakılabilir.

Klasik edebiyat da Avrupaî bir edebiyat kavramı olarak gündeme gelmekte, Divan Edebiyatı'nın böyle bir ifadeyle anlatılıp anlatılamayacağı tartışılmaktadır. Çünkü klasik edebiyat, toplumun, en yüksek değerde, gelecek çağlarda da örneklik yapabilecek üstün edebiyatı anlamına gelmektedir. Türk edebiyatı da kendi tarihi içinde böyle bir edebiyatının olup olmadığını araştırmaktadır. Divan Edebiyatı'nı sevenler, onun klasik bir edebiyat olduğunu, sevmeyenler de olmadığını ileri sürmektedir.

Bu polemikler, birer yanlarıyla da Divan Edebiyatı'nı ilgilendirdiği için, bir Divan Edebiyatı tartışması haline dönüşmektedir.

Doğrudan Divan Edebiyatı suçlamalarına ve savunmalarına geçmeden, bazı kavramlar etrafında gelişen bu polemikleri, araştırmaya ışık tutacağı için ayrı bir bölüm halinde veriyoruz.

Bu bölümün odağında, Divan Edebiyatı veya çağdaş Türk edebiyatının kendisi yoktur. Polemik konuları, her edebiyatta sözkonusu olabilecek, genel kavramlardır.

A. MİLLÎ EDEBİYAT

Bu kavramı Türk edebiyatına, Genç Kalemler dergisi kazandırdı. Edebiyat-ı Cedide ve Fecr-i Âtî ileri bir Avrupaî tavır gösterince, özellikle dilde ve ölçüde Divan Edebiyatı'nı aratmayacak biçimde aruz ve terkip yanlısı, konuda da Fransız edebiyatı benzeri bir edebiyat olunca, konuşulan dili, hece ölçüsünü ve Türklerin kendilerine ait bir dünyayı kullanan edebiyat anlamına 'milli edebiyat' gündeme gelmiş oldu. Milli edebiyata, Fransızların 'Litterature Nationale'i de kaynaklık etmiş olabilir.

Ashnda bunlar, Genç Kalemler'den çok önce Namık Kemal'lerin ortaya koymaya çalıştıkları Avrupaî edebiyatın

özellikleri arasında değişik biçimde yer almaktaydı. Şiir ve İnşâ makalesinde "*Bizim tabii olan şiir ve inşâmız taşra halkıyla İstanbul ahâlisinin avâmı beyninde hâlâ durmaktadır.*"(1) gibi sözler, bir nevi 'milli edebiyat' kavramını ifade ediyordu. Namık Kemal'in, "*Edebiyatın rabita-i milliyeye ait kıymetinden ise o kadar mahrumuz ki...*"(2) diye başlayan bir cümlesinde, edebiyatın 'milli bağ'ı sağlaması gerektiği öne sürülüyor. Bu da bir bakıma 'milli edebiyat'ı anlatmaya çalışmak demektir.

'Millet', Arapça sözlüklerde "*şariat ve din*" anlamına gelmektedir(3), ama o, politik bir düzlemde, 'ümmet' kavramına rağmen kullanılışıyla ortaya çıkar.

Namık Kemal'in nesli, bunu, 'ırkî topluluk' anlamına gelen Fransızca 'nation'un yerini tutacak şekilde kullanır. Bu Fransızca kelimeyi karşılayacak başka kelime bulunmadığı için böyle bir yola başvurulmuş da olabilir.

Şöyle veya böyle, kavram, Türk edebiyatı içinde, Türklerin kendi bünyelerinden kaynaklanan edebiyatı ifade etmeye çalışır.

1930-1940 yıllarında, önceleri Türkçülük, sonraları da daha farklı varoluşları da içine alabilecek biçimde inkılâpçılık olarak beliren genel toplum hedefi, Türkçülük düşüncesinin gereği olarak 'milli edebiyat' kavramını Osmanlı dönemine göre daha ileri bir seviyede ve devlet desteğinde gündeme getirir.

Divan Edebiyatı'nın 'milli edebiyat' olup olmadığı konusunda birbirine uymayan görüşler vardır: Bu farklılığın kaynağı da 'milli edebiyat' kavramındaki anlaşılmazlıktır.

Onu, kimisi, herhangi bir toplumun etkisi altında kalmamış edebiyat olarak düşünüyor: Mehmet Asım kendisiyle

(1) Ziya Paşa, "Şiir ve İnşâ" makalesi.

(2) Namık Kemal, "Edebiyatımız Hakkında Bazı Malumatı Şâmildir." Tasvir-i Eşkâr gazetesi, N: 416, s: 16.

(3) Ahter-i Kebîr, 'millet' maddesi.

yapılan bir konuşmada, "*Divan edebiyatı olsun, Tanzimat edebiyatı olsun, tesir altında kalmış edebiyatlardır. Bu yüzden gayr-i milli addedilebilirler.*"(4) diyor. Necip Fazıl da Tanzimat edebiyatı için, "*gayet sığ bir taklit sathını delemeyen edebiyat*"(5) ifadesini kullanıyor. Bu iki örnekte 'gayr-i milli edebiyat', taklit eden edebiyattır, dendiğine göre 'milli edebiyat', taklit etmeyen edebiyat olacaktır.

Onu, milli kültüre yardımcı olan, onu besleyen bir edebiyat olarak düşünenler de vardır. Ancak, burada bir de 'ümme't' kültürü gündeme gelmekte, bu iki kültür, birbiriyle ters olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda, milli kültürün karşısına bütün yabancı kültürler değil de özellikle 'ümme't' kültürü çıkarıldığına göre, milli edebiyat, Avrupaî bir edebiyat olarak düşünülebilir.

Söz konusu edebiyatı belirleyen 'milli kültür'ü, Hasan Ali, "*Nasıl milli olabilir ki, ümme't kültürü, onda millet mefhumunu yutup eritmiştir.*"(6) sözüyle açıklamaya çalışıyor. Aynı kaynaktan alınan başka bir ifade de şudur: "*Milli kültüre yararı dokunmayan Divan edebiyatı*"(7). "*Divan edebiyatı 'milli kültür' bakımından da çok kıymetsizdir. Çünkü o, din ve ümme't kavramları yönünde benliğini, milliyetini unutmıştu.*"(8).

Milli edebiyata bu açıdan bakanlar, Divan Edebiyatı'nı milli bir edebiyat saymıyorlar. Çünkü milli varlığı, 'ümme't kavramının tam tersi olarak düşünüyorlar. Divan Edebiyatı'nın kaynağının 'ümme't'le özdeş olması, onu 'gayr-i milli' yapıyor.

Agah Sırrı Levent de hemen hemen aynı görüşü paylaşıyor: "*Eski Türk âlemi, arap ve fars kültürü içinde milli var-*

(4) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 136.

(5) A.g., s: 140.

(6) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 150.

(7) A.g., s: 151.

(8) Fethi Seçkin, "Divan Edebiyatının Dil Bakımından Kıymeti", Toplantı dergisi, Ocak 1936, N: 14, s: 2.

lığını yok etmişti. Rağbet ve itibarı, kendini inkar etmekte ve hayranı olduğu kültür âleminin şahsiyetine bürünmekte aradı."(9).

Milli edebiyatı böyle ortaya koyanlar, Türk edebiyatı içinde Osmanlı devrine ait bütün varoluşlara karşı çıkmış oluyorlar. Bu dönemdeki kaynaklanmayı, Arap ve Fars gibi, ümmet kültürünün taşıyıcılığını yapmaktan başka bir özelliği olmayan toplumlardan biliyorlar. Gerekçe olarak da en azından dil planında onların dillerinin Türkçe içinde bir 'müstevli' gibi davrandığını kabul ediyorlar: "*Bu edebiyat, hiçbir surette Türk olmayan bir edebiyattı. Herşeyden evvel konuştuğu dil, Türk'ün dili değildi.*"(10).

Milli edebiyatın ne olduğu yolundaki bu tür bir çözüm ve bu çözümün hemen arkasından gelen, Divan Edebiyatı'nın milli bir edebiyat olamayacağı düşüncesi, en azından Divan Edebiyatı'nın bu bağlamda değerlendirilmesi bakımından politik bir yaklaşımdır.

Çünkü milli edebiyat, yalnızca Türk edebiyatı içinde geçerli olan bir kavram değildir. Onu bize öğreten Fransız edebiyatının da kendine göre bir 'milli edebiyatı' vardır: "*Mesele 16. asırdaki Pléiade cereyanı zamanında Fransız edebiyatı bir nevi 'nev-yunanî'liğe benzer. Fransız zevkine yeni bir kuvvetli aşı yapmakla nam kazanan Ronsard, J. du Bellay ve arkadaşları yunanî şairler gibi şarabı, gülü, mehtabı terennüm ediyorlar.*"(11). Fransızlar, kendi kullandıkları pek çok kelimenin İngilizce'de, Latince'de, Almanca'da kullanılmış olmasından bir rahatsızlık duymuyorlar.

Öyleyse milli edebiyat, bir toplumun başka bir toplumla hiçbir alış veriş içinde olmadan, doğrudan kendi malı olan

(9) Agah Sırrı Levent, *Eserler ve Şahsiyetler*, s: 84.

(10) Nesip Yağmurdereli, "İki Türü Edebiyat", *Doğuş dergisi*, Ocak 1936, N: 1, s: 2.

(11) R.R., "Halit Fahri Beyle Mülakat", *Akademi-Galatasaray- dergisi*, Şubat 1932, N: 10, s: 10.

bir edebiyat anlamına gelmeyeabiliyor. Değişik zamanlarda değişik etkilerle, tarih akışı içinde oluşan bir edebiyat olması, akla daha bir yatkındır.

"(Divan edebiyatı, saflığını kaybetmiş bir dille, Osmanlıca ile milli ruhumuza, milli zevkimize tamamen yabancı kalan şekiller...) Bu kabil iddialar, dikkat edilirse, zamanımızı alâkadar eden büyük siyasi temayüllerin tesiri altında görülür. Filhakika milliyetçilik ve halkçılık gibi bugünkü siyasi varlığımızı temellendiren hadiseleri izah eden cereyanlar ve onların geçirdikleri merhaleleri takip eden bir kimse, bu kabil iddia ve fikirlerin ilnû muhitlere kadar nüfuz eden, sosyal, politik kanaatların edebiyatçılar tarafından kendi sahalarına teşmilinden ibaret olduğunu anlar..."(12). Ahmet Kutsi, bu tür iddiaların, 'demagojik neşriyat' dediği basında yer aldığını da ekliyor.

Ahmet Kutsi, o dönemde 'milliyetçilik' ve 'halkçılık' gibi politik bir takım kavramların, 'millî muhit'lere kadar girdiğini, herşeyde bu tür politik tavırların gözlendiğini, dolayısıyla da edebiyatta da onların etkisiyle, Divan Edebiyatı'nın milli bir edebiyat kabul edilmediğini ifade ediyor. Bu düşünce, 1930-1940 yıllarında herşeye baskın çıkan politik yapının, politik bir düzeyde ortaya çıkışıdır.

Divan Edebiyatı'nı, Tanzimat Edebiyatı ile birlikte gayr-i millî bulan Mehmet Asım, bu düşüncesinin, ancak kendi dönemleri için geçerli olabileceğini ifade etmese de, olaya tersinden yaklaşarak, *"Fakat o zamana göre millidirler. Bu bir zaman meselesidir."*(13) diyor. Böylece olaya dışından baktığını açıkça belirtiyor. Politik bakış, bir nevi dışından bakıştır. Öyleyse kendi döneminin genel geçer bakış açısına uyduğunu belirten Mehmet Asım, döneminin politik

(12) Ahmet Kutsi Tecer, "Halk Edebiyatı ve Folklor", Kalem dergisi, Mayıs 1938, N: 3, s: 99.

(13) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, s: 136.

bir yaklaşım içinde olduğunu da tespit ettiğimize göre, aynı yaklaşım içinde bulunmuş oluyor.

Hasan Ali, Türk edebiyatı tarihiyle ilgili kitabında bu yaklaşımın etkisindedir. Çünkü, kitap öğrencilere rehber olarak kaleme alınmıştır.

Osmanlıdan gelenleri bir tarafa atarak herşeyi Avrupa'dan alan, bunların topluma yerleşmesi için gerekli önlemleri de alan bu dönemde, Osmanlı'nın edebî varoluşlarının da aynı politik tavırla eleştirileceği açıktır. Divan Edebiyatı'nın 'milli bir edebiyat olamayacağı'nın temelinde, bu mantık vardır.

Yakup Kadri, Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında mistik eğilimlerinin yanında 'inkılâp edebiyatı'nın oluşmasına katkılarda bulunmuş birisi olarak, olaya daha hususî bir noktadan bakar: O, milli bir edebiyat değildir, ama "*bizim milli fikir hayatımızda bir hadisedir ve onun edebî tenkit sahasında hiç değilse bir antitez olarak yaşamasına ihtiyaç vardır.*"(14). Yani Divan Edebiyatı, milli bir edebiyat değil, yalnızca milli edebiyatın tarihi içinde, onun daha iyi anlaşılmasını sağlayan bir unsurdur. Beyazı daha beyaz göstermek için koyu renkli bir fon üzerine yerleştirilmede, fonun görevi gibi birşey. Milli bir edebiyatı anlatmak için, 'Divan Edebiyatı gibi olmayan edebiyattır' denecektir.

Divan Edebiyatı ile ilgili geniş bir çalışması(15) bulunan Agah Sırrı, milli edebiyat kavramı için, eskilik-yenilik ve mevzuda yerlilik-yabancılik ayrımlarını bir ölçü olarak kabullenmez. Ona göre, önemli olan "*mensup olduğu milletin ruhunu, zevkini ifade etmesi*"(16)dir. Bu 'ruh' ve 'zevk' kavramları, o toplumun hayata bakışı, yorumlayışı, inançları anlamında olmalıdır. Milli edebiyatı bu anlamda kabullen-

(14) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(15) Agah Sırrı Levent, Divan Edebiyatı.

(16) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 34.

mek, onun sınırlarını da geniş tutmak demektir. Ama ona göre Divan Edebiyatı bu sınırların içinde kalmaz. Çünkü Türkler İslam uygarlığı içindeyken milli varlıklarını yitirmişlerdir(17). *"Düşünün! Dili yabancı dillerin tesiri altında orijinalliğini kaybetmiş, veznini, şeklini hatta fikirlerini, telakkilerini, imajlarını yabancı edebiyatlardan almış olan edebiyata milli edebiyat nasıl denir?"*(18).

Milli edebiyat konulu soruşturmaya katılan Halit Fahri de Agah Sırrı gibi, 'Türk ruhu'na dikkat eder. Divan Edebiyatı'nda, *"böyle olmakla beraber hatta edebiyatta dahi tamamen Türk ruhunu aksettiren parçalar yok değildir."*(19) der. Hepsinde olmasa bile hiç olmazsa bazılarında olduğunu kabul eder. Başka bir mülakatta kendisine yöneltilen "Divan edebiyatının İran'ı taklit ile, Edebiyat-ı Cedide'nin Fransız edebiyatını taklidi arasında bir fark var mıdır?" sorusuna verdiği cevapta, İran'ı, güçlü bir edebiyat kültürü olduğu için taklit ettiğimizi, bunun tabii olduğunu söyler(20).

Divan Edebiyatı'ndaki ruh ve zevkin bize ait olmadığını ileri sürülmesinde, milli edebiyat polemğine katılanların, öncelikle 'doğu mu, batı mı' gibi bir tercih yaptıkları, düşüncelerini de bu tercihlerinin yedeğinde verdikleri izlenimi vardır. Batıyı tercih edenler, Divan Edebiyatı'nı milli edebiyat saymazlar.

Türk ruhunun bütün sıcaklığını sayfaları arasında daima teneffüs etmek mümkün olan ve en geniş halk tabakalarından en münevver kitlelere kadar her yaşta, her seviyede ve her zevkte, herkese hitap ve tesir etmek kabiliyetini hiçbir zaman kaybetmeyen bu şaheser..."(21). Karahan bu sözleri,

(17) Agah Sırrı Levent, Eserler ve Şahsiyetler, s: 84.

(18) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 38.

(19) A.g., s: 102.

(20) R.R. "Halit Fahri Bey'le Mülakat", Akademi-Galatasaray dergisi, Şubat 1932, N: 10, s: 10.

(21) Abdülkadir Karahan, "Fuzûlî'nin Hadikatü's-Süeda'sı", Türklük dergisi, Ekim 1939, N: 7, s: 28.

Fuzûlî'nin İslam şehidi Hz. Hüseyin'in şehadeti dolayısıyla kaleme aldığı kitabı için kullanıyor. Bu konu, Türklerden birinin başından geçmiyor, ama aynı inanç çatısı altında bulundukları için Türkleri doğrudan ilgilendiriyor. Bu eserde tesadüf edilen Türk ruhunu, bu noktada anlamak mümkündür.

Halit Ziya, bu, sözkonusu 'ruh'la ilgili daha farklı şeyler söylüyor: *"Düşünmelidir ki asıl şart sâniin mucit olsun yahut mukallit olsun filan veya falan milletin ferdi olmasında, eserinin kendi ruhundan doğmuş bulunmasındadır."*(22). 'Eserin kendi ruhundan doğmuş bulunması, sanatçının içdünyasını ifade eder. O kişinin, hangi toplumdansa o toplumun milli edebiyatı içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade eden bu sözler, bir 'sanatkârca yaklaşım' sayılır. Çünkü sanat, her ne kadar toplumun genel değer yargılarının etkisi altında kalsa da sonuçta sanatçının içdünyasında olup biten önemli doğuşların, birikimlerin ve çözümlemelerin dışarıya yansımasıdır. Böyle bir sanat tanımı çerçevesinde sanatçının kendi ruhu ve zevki, herşeyden önemlidir. Asıl kaynak, eserin nasıl olabileceği yolundaki belirleme ve kısıtlamalar, sanatçının kendi ruhu ve zevkidir. Öncelikle sanatçının kendi kendini doyuma ulaştırması, tatmin etmesi, beğenmesi gerekmektedir.

Bu türlü bir milli edebiyat tanımına, Halit Ziya, Türk edebiyatının bütün dönemlerini katıyor: Değişik edebî tavırları ise bir 'istihâle' (akış) olarak düşünüyor: *"Teknik zemindeki teşebbüsler olsa olsa sanatın bir istihale devresine işaretler: Divan edebiyatı, Tanzimat edebiyatına, bu da Edebiyat-ı Cedide'ye, Fecr-i Atî'ye, son neslin edebiyatına intikal ederken geçirdikleri istihale devirleri gibi... Ve bunların hiçbirisi Türk kaynağından doğmuş olmak temel taşını kaybetme-*

(22) Halit Ziya Uşaklıgil, "Milli Edebiyat", Her Ay dergisi, Mart 1937, N: 1, s: 106.

mişlerdir. Hepsinin mecmuudur ki Türk milli edebiyatının muhtelif devrelere ait eşkâl ile yekûnunu teşkil eder."(23).

Halit Ziya, bir başka konuşmasında da yine Divan Edebiyatı'nın Türk kaynağından doğduğunu ifade ediyor(24). Orhan Şaik Gökyay da, bu, sanatkârın kendi ruhuna ve zevkine dikkat edişiyile, Halit Ziya'nın yanındadır: *"Bu edebiyata mensup şairlerimizden kimisinin derinden ızdırapları, kimisinin hoş bir musiki olan lisanları, bir başkasının da bir devir açacak kadar güzel ve görülmedik olan ince hayâllerleriyle asırlarından bugüne taşıttıklarını inkâr etmiyoruz."*(25) diyen Gökyay, inkâr etmemekten öte *"Divan edebiyatı bütün kusurlarına, kapalılığına rağmen bizim varlığı-mızdan biridir."* diyor. Çünkü *"büyük ve içli bir sanatkâr bu hamuru zaman zaman yeniden yoğurup ona yeni bir ruh nefh ediyor (üflüyor)."* O dönemin sanatçılarının ruhunda, *"en istidatsızları bile şair yapan bir aşk ihtirası"* vardır.

Orhan Şaik, Divan Edebiyatı sanatçısının kendi ruh dünyası olarak düşündüğü, bir edebiyatı milli yapan ruh ve zevki, o dönemde asliyle ne ise aynen kabulleniyor.

Türk'ün milli varlığına eklenen, bir tasavvufi özü, Arapça ve Farsça kelimeleri, Arap şiir biçimlerini ve ölçüsünü yedeğinde getiren yeni varoluş İslam'ı şöyle savunanlar vardır: *"Mermere ruh vererek yurdun her köşesini ölmez mimari abideleriyle süsleyen, bir Fuzûlî, bir Bakî yetiştiren millet elbette ki Söğüt nahiyesinde yerleşen dört yüz kişilik bir aşiretten meydana gelemezdi."*(26). Bu değerlendirmeye, olaya daha çok bir genişleme, millet haline gelme, işine yarayanları alma, yani kültürel planda, coğrafi ve mali planda olduğu gibi, zenginleşme ifade edilmektedir.

(23) A.g., s: 106.

(24) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz? s: 25.

(25) Orhan Şaik Gökyay, "Kahramanlık Edebiyatı", Çığır dergisi, Ocak-Şubat 1938, N: 61-62, s: 20.

(26) Ziyâ İlhan, "Edebiyat Düşmanları", Görüşler dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 2.

Sabahattin Eyüboğlu da, daha çok dil planında bu zenginleşmeyi kabul ediyor ve "*Divan Edebiyatı Türk değildir, Türkçe değildir, gibi hükümlere lüzum kalmamıştır. Fuzûlî Türk'tür ve Türkçe yazmıştır.*"(27) diyor. "*Divan lisanında ana diline eklenen yabancı kelimelerin çokluğu Türkçe'yi hiç de boğmuş değildir.*" diye devam eden yazısında, açıkça milli edebiyatın sınırlarını çizmese de, enazından Divan Edebiyatı'nın Türk edebiyatı dışında sayılması gerektiğini ileri sürerlerin, böyle yapmakla "*milli varlığımıza dar ve sun'î bir mânâ verdikleri*"ni savunuyor. Yani ona göre milli edebiyat kavramı, Divan Edebiyatı'nı da içine alacak ölçülerde düşünülmelidir. Çünkü "*Divan edebiyatımız, tıpkı halk edebiyatı gibi bizim eski varlığımız, tahteşşuûrumuz, kaybolmuş cennetimizdir.*"(28).

Bu gerekçeyle, yani Divan Edebiyatı ile halk edebiyatının birbirinden ayırlamayacağı, halk edebiyatı da gerek dil, gerek ölçü, gerekse şekil yönünden kesinlikle milli bir edebiyat olduğu için, onun böyle kabul edilmesi halinde Divan Edebiyatı'nın da milli edebiyat sayılacağı varsayımını Nurullah Ataç da savunuyor: "*Evet, Divan şairleri ile halk şairleri arasında düşünüş, dünyayı görüş bakımından hiçbir fark yoktur.*"(29). Ataç, bu sözünü Eyüboğlu'nun yazısı üstüne yazıyor ve onun, bu, Divan Edebiyatı'nın Türk edebiyatı dışında düşünülmemesi gerektiğini anlatan görüşüne katıldığını belirttiikten sonra bu gerekçeyi ileri sürüyor.

Bir eser sanat ve edebiyat sınırları içinde kalıyorsa, onu, milli edebiyatın da içinde kabul eden Hüseyin Cahit, bir konuşmasında "*Milli edebiyat demek, mutlaka köylüden, avamdan, vatandan, Türklük idealinden, eski Türklerden, harpten ve hürriyetten bahseden edebiyat demek de değildir.*

(27) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -Yahut- Frenkten Türke Dönüş," İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(28) A.g., s: 35.

(29) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

Bir eserin sanat ve edebiyat hudutlarından içeri girmiş olması kâfidir. Benim milletimden ve vatanımdan olan her Türkün edebî eseri, benim için milli edebiyattır."(30) diyor. O, Divan Edebiyatı'na ilişkin birşeyler söylemiyorsa da milli edebiyatın sınırlarını alabildiğine geniş tutuyor. Nerdeyse her Türk'ün eserini milli bir edebiyat sayıyor. Ancak bir noktayı özellikle belirtiyor: Milli edebiyat içinde gösterilebilecek eserin, sanat ve edebiyat sınırlarının içinde kalması, belli bir kaliteye ulaşması gerekiyor.

Sanatçı yaklaşımın bir değişik tezahürünü de Necip Fazıl'da görüyoruz: *"Maalesef bir kısmına gayr-i milli diyebiliriz. Gayr-i milli diyebileceğimiz taraf Tanzimattan sonra başlayan ve gayet sığ bir taklit sathını delemeyen edebiyattır ki yokluğu dolayısıyla gayr-i millidir."*(31). O, asıl, taklit etmeye değil, 'taklit sathını delememe'ye dikkat ediyor. Gerçek bir sanatkârlık kendi benliğinden çıkıyormuşçasına kendine mâledilebilecek bir sanat yoksa, orada mukallitlik vardır ve buna gayr-i milli denir. Ama kendini, sanatını ispatlayabiliyor, kendi öz malı gibi kullanabiliyorsa, bu türlü sanata taklitten yola çıkmış olsa da milli edebiyat demek gerekecektir.

"Her milletin edebiyatı bizzarure millidir. Ben ne kadar Fransız taklidi yazarsam yazayım Türk olur. Çünkü o, benim melekâtımın muhassalası olacaktır. Madem ki ben Türküm, melekâtım Türktür; onun mahsulü bizzarure Türk olur."(32). Cenap bu sözleriyle yaklaşık olarak Hüseyin Cahit'le aynı düşünceleri paylaşıyor. Milli edebiyat için mümkün olan en geniş sınırları çiziyor.

Cenap, aynı konuşmasında aruzla ilgili bir görüşünü de şöyle ifade ediyor: *"Beş altı yüz sene evvel okumak, yazmak bilmeyen ecdadımız parmak hesabı yapıyorlardı."*(33). Bura-

(30) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 5.

(31) A.g., s: 140.

(32) Kenan Hulûsi (Koray), "Cenap Şahabettin Beyle Konuştuklarım", Muhit dergisi, Mayıs 1930, N: 29, s: 6.

(33) A.g., s: 6.

da açıkça aruz ölçüsü bir ilerleme, Türk edebiyatı için bir zenginleşme kabul ediliyor. Şekil konusundaki düşünceleri de şunlardır: "*Kalıyor şekil meselesi. Burada da milli edebiyat yazıyorum diyenlerin kabul ettiği şekillerle diğerleri arasında hiçbir fark görmüyorum. Yeter ki orijinal olsun. O, milli demek değil, ibdâî demektir.*"(34). Buradaki milli olmayış, daha hususi, şahsî oluşu ifade etmek için kullanılmıştır. Bütün bir millete mâlolmasa bile bir sanatçının yaratıcılığı sözkonusudur, demektir.

Kopuz dergisinde, 'Kopuz' imzalı bir yazıda Divan Edebiyatı'nın bir taklitle başladığını, ama orada durmayarak aruz ve şekil konularında öne sürüldüğü gibi, diğer yanlarıyla da "*Türkün malı, mirası*" olduğu söyleniyor. Onun, milli bir edebiyat olduğu ifade ediliyor: "*Türk dimağ potası yedi asır gibi uzun bir zamanda bunu öyle işlemiş, öyle bir hale koymuştur ki Arap ve Acem'inkinden bambaşka, yepyeni bir identité vücûda gelmiştir. O da Türk'ün ana malı, mirası olmuştur.*"(35)

Aynı dergide Rıza Nur bir sayı sonra aruzun nasıl bir yolla milli hâle geldiğini anlattığı uzun bir yazı yayımlıyor(36).

Milli edebiyatın, taklit edilip edilmemek ve bir başka toplumun tesiri altında kalıp kalmamakla ilgili olmadığı biçimindeki bu belirlemelerin temelinde, genelde, 'tesir' ve 'taklit'lerin bir zenginleştirme aracı oldukları, yeni varoluşlar içinde eriyerek, onun ruh ve zevkine katılmaları halinde yepyeni 'imkan'lar oldukları görüşü yatmaktadır. Ancak buna ulaşabilmek için, olaya, 'içinden' veya 'sanatçı' bir yaklaşımla girmek gerekir: Vasfî Mahir, özellikle 'içinden bakış' metodunun kullanılması gerektiği konusunda ısrarlıdır. Divan Edebiyatı'nın ve halk edebiyatının, daha sonraki nesil-

(34) A.g., s: 6.

(35) Kopuz, "Türk Şiiri ve Kopuz", Kopuz dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 2.

(36) Rıza Nur, "Türk Aruzu", Kopuz dergisi, Mayıs 1939, N: 2, s: 44.

lerce kullanılıp kullanılamayacağı konulu bir soruşturmada, Divan Edebiyatı'nı, diğerine daha üstün görür: "*Ulusumuzu ebediyete kadar öğündürecek ve bütün cihan şairlerine sanat dersi verebilecek eserleri Divan edebiyatı içinde bulabiliriz.*"(37). Bu görüşü için birkaç da örnek veriyor: Fuzûlî, Nefî ve Nedim'i, batılı sanatçılardan üstün gördüğünü belirttiikten sonra, "*Yalnız, diyor, onları anlamak için, onlara kendi gözleriyle bakmalıyız. Bugünkü göz, bilhassa Avrupalı gözü onların büyüklüğünü göremez.*"(38).

Olayı kendi gerçekliği ve zamanı içinde değerlendirmek, milli edebiyatın tanımını da ister istemez etkiliyor. Bir toplum hangi zamanda nasıl bir yapıdaysa, o dönemin milli edebiyatı, sözkonusu yapının bir yansıması olan edebiyat oluyor. Yani şu veya bu tür bir yapı değil, toplumun içinde bulunduğu yapı önemli oluyor.

Sami Paşazâde Sezai, bu, kendi dönemindeki yapılanmayı esas alan tanıma, şöyle bir ifade şekli buluyor: "*Milletin geçmiş zamanlardaki benliği.*" Ona göre Divan Edebiyatı bu benliği bütünüyle kendisinde yaşatmıştır: "*Meselâ Fuzûlî'ler, Nefî'ler, Nedim'ler, Nâbî'ler, Nâilî'ler olmasaydı Osmanlı edebiyatının mazisi hiç olurdu.*"(39)

Milli edebiyat kavramını, böyle bir başlık altında inceleyen Tanpınar, sözkonusu ihtiyacın, Divan Edebiyatı karşısında değil, Avrupalılaştan Türk edebiyatı karşısında duyulduğuna dikkati çekiyor: "*Vakıa sarihti. Bütün cemaat çeyrek asrı geçen bir zamanda, kendi hayatının, zevkinin ve emeğinin mahsulleri olan eserleri beğenmiyor. Onların kendisinde bir yeri, bir tarafı boş bıraktığına kani oluyor, yeni ve selamet getirici bir ufuk, bir çare arıyor.*" Devamında bu 'arama'

(37) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(38) A.g., s: 200.

(39) Ferzan A. Aras, "Sami Paşazâde Sezâi İle Konuşma," Varlık dergisi, 15 Kasım 1935, N: 57, s: 135.

döneminin 'Edebiyat-ı Cedide'ye kadar götürülebileceğine değinen Tanpınar(40), bu arada bir ikiliğin olduğunu söylerken, bunun, o günlerin edebiyatı ile Divan Edebiyatı arasında olmadığını, çünkü *"Bütün o gazel ve kaside artıklarının, ulu eserler olduklarını"*(41) öne sürüyor. 'Haricî tesirler'in edebiyatı 'zenginleştireceğini ve genişleteceğini'(42) kabul eden Tanpınar, Divan Edebiyatı döneminde bunun gerçekleştiğini, bir 'hazine'nin ortaya çıktığını, *"tarih boyunca döğülmüş, incelmış, renk ve hassasiyet bulmuş bir dil"*in var olduğunu, *"bu şiirin en mütekmil sanatlarda ancak bulunabilen bir mûsikinin, mevzuuna yatışının, eşyasının ve canı kavrışının olduğu"*(43)nu söylüyor. Milli edebiyat arayışında yapılacak şeyin, *"kendimize, kendi hayatımıza, mâzimize, zenginliklerimize dönmek ve mükemmeliyeti olduğu kadar muhtevayı da kendimizde aramak"*(44) olduğunu belirtirken, bütün bunların, Divan Edebiyatı'nda varolduğunun farkındadır. Ona göre bu edebiyatın sözkonusu olduğu yıllar, 'eski benliğimiz'(45)dir. Bütün bu yorumlar, milli edebiyat kavramının, başka özellikleri bir yana, asıl, 'toplumla bütünleşmiş bir edebiyat' anlamına geldiğini açığa çıkarıyor.

Tanpınar'ın bu düşünceleri, gerek Vasfî Mahir, gerekse Sezâî Bey tarafından getirilen 'milli edebiyat' tanımlamalarıyla çakışmaktadır.

Osmanlı döneminde, bazılarının 'ümmet çağı' demelerine rağmen kendi çapında bir 'milli gurur'un varolduğunu öne sürenler vardır. Bu, Türkçülük veya ona yakın başka bir düşünce değildir. O dönemin, kendi çapında büyüklük olarak kabullendiği nelerse onlarla öğünme anlamındadır. Şu de-

(40) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", CHP. Konferansları Serisi, Kitap 19, 1940, s: 38.

(41) A.g., s: 40.

(42) A.g., s: 41.

(43) A.g., s: 42.

(44) A.g., s: 44.

(45) A.g., s: 47.

ğerlendirme, bunun bir örneğidir: "*Bilhassa Anadolu (Kanunî) devrini yaşıyordu. Milli gurur ve vicdanın taşkın olduğu bu devirde edebiyatta yüksek şahıslar ölmez eserler göstermişlerdir. Bu asırda enderun edebiyatının iki yüksek şairi Bâkî ve dünyanın en lirik şairi Fuzûlî gösterilir.*"(46). Bu büyüklüğün temelinde, İslam'ın taşıyıcılığı yatmaktadır. Türkler Osmanlı zamanında İslam kültürünün verdiği değerler içinde en yüksek medeniyet dönemlerini yaşamışlardır. Muzaffer Gürbüz'ün söyledikleri yaklaşık olarak Tanpınar'ın 'eski benliğimiz' ifadesini desteklemektedir. Bu çerçevede bir 'milli gurur' sözkonusu olduğuna göre, bir 'milli edebiyat' da var demektir. İki şairin anılması da bunu gösteriyor.

Başka bir toplumun taklit edilmesinde açığa çıkan 'tesir'i' ihtiyaç'a bağlayanlar vardır. Bunu gerçi zenginlikle birlikte düşünmek gerekirdi. Ancak tesir yoluyla milli edebiyatın zenginleştiğini ileri sürenler, bunun ihtiyaçtan kaynaklandığını söylemiyorlardı. Yalnız Ziya İlhan, *bir Fuzûlî, bir Bâkî yetiştiren bir millet, elbette Söğüt nahiyesinde yerleşen dört yüz kişilik bir aşiretten meydana gelemezdi.*"(47) derken, büyümeye ihtiyacı vardı, demek istiyordu.

Ama bunu, açıkça 'ihtiyaç'la açıklayan Selâmi İzzet, bu bakımdan 'tesir'in, milli edebiyatın oluşmasına engel olamayacağını belirtiyor. Böylece Divan Edebiyatı'nın, taklit edilmiş bir edebiyat olarak kabul edilmesine rağmen milli edebiyat olarak değerlendirilmesine zemin hazırlıyor: "*Tesir, ihtiyaçtan doğar. Eğer bugün tesir altında isek, eğer dün tesir altında kalmış isek, buna ihtiyacımız olduğundan dolayıdır. Her ihtiyaç muhakkak ki milli ihtiyaçtır. Bu ihtiyaçtan doğan eserler de milli eserlerdir.*"(48).

(46) Muzaffer Gürbüz, "Şiir-Menşe'i ve Tarihi Tekâmülü", Alkım dergisi, Nisan 1937, N: 5, s: 13.

(47) Ziya İlhan, "Edebiyat Düşmanları", Görüşler dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 2.

(48) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 126.

Milli edebiyatın sınırlarını böylesine geniş tutanların, yani her Türkün eserini 'milli' sayanların yanında, bir de böyle, 'milli' edebiyat', 'milli olmayan edebiyat' kavramlarına karşı çıkan, edebiyatın bu türlü bölünmesini eleştirenler vardır. Burhan Toprak'ın düşünceleri şunlardır: *"Yoksa bizim de bir tek edebiyatımız vardır ve bunun adı, milli edebiyattır. İman ve itikatları ne olursa olsun Yunus Emre'den, Aşık Paşa'lardan, Fuzûlî ve Nedim'lerden, Ziya Paşa ve Hâmid'lerden, Necip Fazıl'a ve bugünün en gençlerine kadar yalnız bir Türk edebiyatı vardır ve bu edebiyatın içinde milli ve gayr-i milli olanı yoktur."*(49).

Onun bu söylediklerine, aynı kaynağın içinde yaralan konuşmasında Muhittin Birgen de katılmaktadır.(50)

Burhan Cahit aynı konuda, *"Milli edebiyat olmaz, ancak mahalli edebiyat olur. Kaldı ki bugün edebiyatlar beynelmilleleşiyor."*(51) görüşünü savunuyor. Ona göre de 'milli edebiyat' kullanımı yanlıştır. Mutlaka bir adlandırma gerekiyorsa, bu, 'mahalli edebiyat' olabilir. Çünkü edebiyat, milli özellikler taşıyor, daha çok ortak değerler üstüne kuruluyordu. Böyle olunca yani milli özellikler kaybolunca, milli bir edebiyat da olmuyor. Yalnız, bu görüş, daha çok ileri için bir değerlendirmedir. Konuşmanın yer aldığı kitap da aslında 'Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?' şeklindeki adından anlaşılacağı gibi, gelecekte milli bir edebiyatın olup olamayacağı konusunu içeriyor. Ama bu arada geçmiş dönemler de, üzerinde genişçe durularak, geleceğe bir birikim olarak alınıp alınmayacağı açısından değerlendiriliyor. Onlara bakılarak, milli bir edebiyatın ne olduğu tespit edilme-ye çalışılıyor.

(49) A.g., s: 106.

(50) A.g., s: 132.

(51) A.g., s: 111.

B. KLASİK EDEBİYATIMIZ

'Milli edebiyat' kavramı gibi 'klasik edebiyat' da, Avrupaî bir edebiyat ve sanat dünyası içinde yeralan Türk toplumunun problemidir. Daha önceden, bu ve buna benzeyen kavramlar yoktur.

Avrupa'da ortaya çıkan rönesansla birlikte edebiyatta da bir rönesans ihtiyacı doğmuş, o dönemin edebiyatçıları ve sanatçıları, müsbet bilim nasıl eski Yunan düşüncesi doğrultusunda kurulmuşsa, edebiyatı ve sanatı da yine eski Yunan ve Lâtin edebiyatlarından esinlenerek ortaya koymuşlardır. Onlar, edebiyatlarına temel aldıkları bu kadim eserleri 'klasik' olarak adlandırmışlardır.

Cumhuriyetle birlikte 'milli edebiyat' problemi doğunca, bunun kaynağının ne olabileceği gündeme gelir. Çünkü milli edebiyat, her ne kadar Osmanlı döneminde Ziya Gökalp'ler tarafından ortaya atılmış, kendi çapında örnekleri verilmiş, özellikleri netleşmiş bir edebî akım da olsa, Cumhuriyet, herşeyi yeniden ve aşıyla Avrupadan alma, Türk toplumunu çağdaş toplumlar seviyesine çıkarma amacını kendisine ülkü olarak seçtiği için, Osmanlı dönemi edebiyatı, yeterli bir milli edebiyat kabul edilmemiş, daha dikkate değer ve çağdaş milletlerin edebiyatları seviyesinde bir milli edebiyatın nasıl olabileceği tartışması başlamıştır.

Yani 'klasik edebiyatımız' polemiği ile 'milli edebiyat' polemiği birlikte yürümüş, ortaya atılan düşünceler, biri hakkında nasılsa, diğeri hakkında da hemen hemen aynı olmuştur.

Bu polemik, bir 'kaynak' problemine dönüşmeden önce, 'eski edebiyat', 'Türklerin dikkate değer ve tarihe mal olmuş edebiyatları' olarak değerlendirilir.

1930-1940 dönemine ait, eldeki en eski tarihli yazı, 'Bizim Klasikler'(1) adını taşıyor. Yazının bir paragrafı şöyledir:

(1) Ahmet Cevat, "Bizim Klasikler", Muhit dergisi, Şubat 1931, N: 38, s: 2.

"Kaside, gazel, şarkı şekillerini alan klasik şiirimiz güzellikten mahrum değildir. Bütün bir milletin edebî zevkini besleyen ve hâlâ en yeni şâirlerinin eserlerinden aynı edebî zevk duyulan ve tadılan bu edebiyatta güzel nümûneler son derece mebzûldür. Asırlarca milletin edebiyat mübtelâları bedîî heyecanlarını hep bu eserlerin güzelliklerinde bulmuşlardır. Bir edebiyat şeniyetsiz ve şahsiyetsiz olmakla çirkin olmaz."(2)

Ahmet Cevat, alıntının başındaki şekil adlarından ve Divan Edebiyatı ile ilgili bir takım suçlayıcı ifadelere yerverişinden anlaşıldığı kadarıyla 'klasik edebiyatımız' olarak Divan Edebiyatı'nı kabul ediyor. Herşeye rağmen onun güzel olduğunu, bütün milletin edebî zevkinin de onun tarafından beslendiğini ifade ediyor.

Bu yazı, gelecekteki Türk milli edebiyatının kaynağının ne olabileceği tartışmasına girmeden, tarihe mâl olmuş edebiyatımızı tesbit etmeye çalışıyor. Nasıl, şu veya bu toplumun bir klasik edebiyatı varsa, tarihlerine geçmiş birer sanat âbidesi olmuş eserlerine, onların klasikleri deniyorsa, Türklerin de böyle bir edebiyatlarının olması gerektiği, bunun da Divan Edebiyatı olacağı öne sürülüyor.

Ali Nihat, bir yazısında 'klasik edebiyatımız' tabirini kullanırken, bu türlü klasik edebiyat belirlemesine aynen katılıyor(3).

Klasik edebiyat kavramının, Türkçe'de henüz yeni yeni kullanılmakta oluşu, onun değişik anlaşılmasına, farklı projelere ad olmasına yolaçar. Kimisi onu, tarihe mâl olmuş sanat âbideleri olarak alırken, kimisi ilerde oluşturulacak Türk edebiyatı için 'kaynak edebiyat' olarak düşünecektir.

"Bundan başka klasik denebilecek edebiyatların belli başlı kaideler ortaya koyması ve onların içinde yaratıcılığa

(2) A.g., s: 2.

(3) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhilî Tekâmülü", CHP Konferanslar serisi, Kitap 3, s: 27.

imkân vermesi de şarttır. Bunun için belli başlı dinlerin muayyen naslarından kurtulması ve laik olması bir zarurettir. Rönesansını yapmamış bir cemiyette ise hayatta ve edebiyatta laiklik mümkün olmadığına göre Divan edebiyatının laik ve klasik olabilmesi hatırdan bile geçmez."(4) Hasan Ali, klasik edebiyatı 'kaynak' olarak düşünüyor. Ama bu düşüncelerde birbirini tutmayan yanlar var: Hem, klasik bir edebiyat için ilk şart olarak 'belli başlı kaideler' öne sürülüyor, 'hem de belli başlı dinlerin muayyen nasları'ndan kurtulması gerektiği vurgulanıyor. Halbuki ortaya konacak belli kaideler, bir dinden kaynaklanabileceği gibi, farklı bir varoluştan da kaynaklanabilir. Divan Edebiyatı en çok, kaideciliği ile suçlanmakta iken, belli başlı kaideleri olması gerektiği söylenen klasik edebiyatın, bu yüzden bir yakınlık, hatta Türk edebiyatı tarihi içinde bir aynılık söz konusu olabildi.

Ama Hasan Ali'nin bakış açısındaki politik yan ağır bastığı için, o, değil böyle bir yakınlık, bütünüyle ilgisizlik buluyor. Çünkü o, 'laik'lik açısını kullanıyor: Klasik edebiyat belli başlı dinlerin naslarından kurtularak laik olacaktır.

Avrupa, rönesansını yaparak laikleşir. Bunda Hristiyanlığa karşı bir tepki söz konusudur. Türk toplumu da Cumhuriyet'le birlikte laikleşince İslam'a karşı bir tepki söz konusu olur. Bunun için Hasan Ali'nin 'belli başlı dinler' sözünden Hristiyanlığı ve İslamiyet'i anlamak mümkündür.

Ona göre, henüz, ilerde hedeflenecek Türk edebiyatına kaynaklık edecek bir edebiyat oluşmamıştır. Bu, laik bir toplumun oluşmasına bağlıdır. Yalnız halk şiiri bu laikliği az çok üzerinde taşımaktadır: *"Halk şiirinin ihtiva ettiği lirizmde dünyaya ehemmiyet vermeyen, fakat onu mutaassıp sofular gibi 'cife' addettiği için değil, belki kendisine fazla itimat olunduğu, başkalarına fedakarlık etmekten zevk aldı-*

(4) Hasan Ali (Yücel): Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 149.

ğl, en beşerî hislerle taşıp coştuğu için kainatı hiçe sayan bir edâ vardır."(5).

Halk edebiyatını, oluşturulması düşünülen Türk edebiyatının kaynağı kabul etme eğilimi, Tanzimat'tan beri sürelmektedir. Milli edebiyatla birlikte yeniden su yüzüne çıkan bu görüş, hece ölçüsünün ve halk edebiyatı şekillerinin Türk şiirinde yaygın bir şekilde kullanılmasına zemin hazırlamıştır.

Baha Dürder, bu düşünce doğrultusunda şunları söylüyor: *"Halk şairleri, zamanlarında Divan edebiyatı zevkinin yayılması dolayısıyla gölgede kalmamışlar mıydı? Halbuki bugünün bîtaraf hükümleriyle bunların serin pınar başı tesiri yapan ahenk ve lirizmini, yeni şiir telakkilerine göre birer kaynak olarak alıyoruz."*(6).

Buradaki 'bîtaraf hüküm' dediğı, herhalde Divan Edebiyatı'na göredir. Çünkü yazının temelinde Cumhuriyet'in inkılap edebiyatının hükümleri vardır.

Halk edebiyatının, âhenkliliğini değil, ama lirizmini Vasfî Mahir de kabul ediyor. Ancak bunu, Divan Edebiyatı'na göre değil, diğer toplumların halk edebiyatlarına göre söylüyor: *"Halk edebiyatımız modern halk edebiyatlarının hiç şüphesiz en derin olanıdır. Avrupa uluslarının folklorlarından çok farklıdır."*(7). Ona göre önemli olan Avrupa folkloru değil, onların asıl şaheserleridir. Onların karşısına çıkarılabilecek, onları susturacak büyük sanat eserleri gereklidir. Her ne kadar Türk halk edebiyatı *"neredeyse bütün genişliğiyle bir millet edebiyatı vasfını göstermekte"* ve *"Türk ruhunun derin lirizmini, hem kahraman hem ince olan karakterini, sonsuz coşkunu anlatmak itibarıyla eşsiz"*se

(5) A.g., s: 32.

(6) Baha Dürder, "Edebiyatımızda Şöhret ve Kıymet Meselesi", Taşan dergisi, Ekim 1938, N: 53, s: 7.

(7) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

de, "kültürden yoksun olduğu için bütün istidatları ham-madde halinde kalmıştır. Bu eserlerin edebiyat kadar yaşayabilmek hassasına mâlik olan tunç ve altın, kültürlü bir sanatkârın kalemîyle işlenmediği için cihan şaheserleri yanına dizilecek bir kıyafet alamamıştır." (8). Vasfî Mahir, devamında da şunları söylüyor: "Ulusumuzu ebediyete kadar öğündürecek eserleri Divan edebiyatı içinde bulabiliriz. Bu edebiyat, eski Yunan ve Lâtin edebiyatları, İngiliz ve Alman edebiyatları gibi büyük bir insanlık destanı, koca bir medeniyet eseridir ve onlardan hiç aşağı kalmaz." O, bu sözleriyle, Divan Edebiyatını, 'kaynak' planında değil, değerlilik, diğer toplulukların sanatlarının karşısına çıkarılabilirlik bakımından halk edebiyatından üstün görüyor. "Benim şahsî kanaatımca dünyanın en yüksek ve en asil edebiyatı bizim Divan edebiyatımızdır." (9) diyen Vasfî Mahir, bu ve diğer sözleriyle 'klasik edebiyat' kavramını kaynak olarak değil, edebî değer açısından ele alıyor ve buna da açıkça Divan Edebiyatı'nı layık görüyor.

"Ancak o sanatkârların, her şark sanat eseri gibi, çok ince, pek traşîde bir sanat hassasiyetiyle işledikleri öyle bir mazî-i edebîmiz vardır ki bu mazinin sırf bedüi gaye gözetilerek his, hayâl ve mânâdan ürülmüş nesci sanatını biz 'anlamıyoruz' diye yırtıp atamayız." (10). Baki Cinemre bu sözleriyle Divan Edebiyatı'nın, Türklerin edebiyat tarihinde en önemli yeri dolduran, sanat yönü ağır basan bir edebiyat olduğunu ileri sürüyor.

Necip Fazıl, Divan Edebiyatı'nın, Türk toplumunun hasâsiyetini, ustahgını, estetiğini, belagatını, tezyînini, zarâfetini, irfanını ve inceliğini üzerinde taşıdığını söyleyerek, onun âbide bir eser halinde ele alınabileceğini söylüyor (11).

(8) A.g., s: 200.

(9) A.g., s: 200.

(10) Baki Cinemre, "Divan Bahçelerinde", Aksu dergisi, Haziran 1935, N: 19, s: 13.

(11) N. Fazıl Kısakürek, "Manzara-Türk Ortaçağ Sanatkâr ve Entellektüeline Kısa Bir Bakış," Ağaç dergisi, Nisan 1936, N: 5, s: 2.

Çorlulu H. Fevzi de Divan Edebiyatı şairlerinin 'elfâz ve maânîde', daha sonrakilerin binde birine bile ulaşamayacakları bir yükeleğe sahip olduklarını söylüyor(12).

Bunların yanında Divan Edebiyatı için "*klasik edebiyat*"(13), "*Türk klasiği*"(14), "*Klasik Türk edebiyatı*"(15) gibi nitelemeler de kullanılmıştır.

Divan Edebiyatı'nın klasik edebiyat bağlamında düşünülmesi, buraya kadar verilen alıntılarda, daha çok onun sanat ağırlığından kaynaklanmaktadır. Herşeye rağmen Divan Edebiyatı bitmiş, tarihe mâl olmuş; hayatta değil, tarihte yer almış; kısacası ölmüş bir edebiyattır. Ama müzelerde saklanması gerekmektedir.

Sami Paşazâde Sezai gibi, "*Divan edebiyatı lazımdır, vardır, parlaktır, başka tabirle 'vacib'ül-vücûd'dur.*"(16) diyenler, onu hâlâ ölmemiş kabul edenler varsa da Divan Edebiyatı'nın, bu, tarihte yer almışlığına hemen herkes katılmaktadır. Necip Fazıl'a göre, "*o, bahtını ortak ettiği cemiyet devam ettikçe, bütün zafer ve haşmetiyle yaşadı ve cemiyet ana planını kaybeder etmez, bütün heyetiyle göçtü.*"(17).

Klasik edebiyatı, bir sanat âbidesi, tarihe mal olmuş ama etkisi veya büyüğü süren bir edebiyat olarak alanlar, Türk edebiyat tarihinde, bu özelliklerde, asıl Divan Edebiyatı'nı görüyorlar. Bu açıdan onu, hayattan çekilmiş olarak görmeleri de çok normaldir. Çünkü hâlâ yaşamakta olan, yaşamakta olduğu için zaten etkilidir. Ama yaşamayanın hâlâ

(12) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(13) Vehbi Cem Aşkun, "Dil Bayramı", Taşan dergisi, Ekim 1936, N: 29, s: 2. Nesip Yağmurdereli, "Halkiyat" Doğuş dergisi, Ocak 1936, N: 1, s: 14.

(14) Kopuz, "Türk Şiiri ve Kopuz", Kopuz dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 2.

(15) N. Sami Banarlı, "Ahmedî-Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri", Türkiyat Mecmuası, 1940, C: 6, s: 64.

(16) Ferzan A. Aras, "Sami Paşazâde İle Konuşma", Varlık dergisi, 15 Kasım 1935, N: 57, s: 135.

(17) Necip Fazıl Kısakürek, "Manzara-Türk Ortaçağ Sanatkâr ve Entellektüeline Kısa Bir Bakış", Ağaç dergisi, Nisan 1936, N: 5, s: 2.

etkili olması, onun gücünden, büyüklüğünden kaynaklanmaktadır. Bu etki, kendisi gibi, edebî eserlerin ortaya konması değil, sanatçıların sanatkâr yanlarını beslerken onu bir gıda gibi, bir örnek gibi almalarıdır.

Doğrudan klasik edebiyattan söz etmese de, anlattıklarının aynı konuya açıklık getirmesinden ötürü, söz konusu polemikle ilgili bir görüş olarak kıymet verilebilecek bir yazı da Celaleddin Ezine'nindir: *"Yukardaki düşüncelerle edebiyatımızda, fikir, tarz ve şeklin hürriyetini ilan ederken, 'eski'lere olan saygımızı da söylemeliyiz. 'Eski'leri inkâr etmek şöyle dursun, bilakis hakiki yeniliğin garabette olmadığına, fakat bir Fuzûlî'nin, bir Şeyh Galib'in, edebiyatımıza bugünkü çeşnisini verebilen, onların muhayyile, imaj ve vüs'atine zamanımızın istihalesini perçinleyebilen 'taze'likte olduğuna kanaatimiz var.*

"Fakat eskinin yenisi, yeninin de eskisi vardır.

"Bay Yakup Kadri, bayan Halide Edip... ve... ve Rezaizâde Ekrem Beyefendinin hakikatlarını artık frijider dolabında bile muhafaza edemeyecek hale geldik. Eskidiler. Kadın şapkası gibi moda tabi, fiyango ve renk hünerbazları, modaları sürdükçe yaşarlar."(18).

Bu 'eski' kelimesine yakın bir ifadeye Hilmi Ziya'da da rastlıyoruz: Eski ses. Edebiyat söz konusu olunca elbette 'ses' olacaktır. Araya modalar girince de eskiyecektir. Ama ne de olsa kalitesiyle 'eski toprak' gibi 'eski ses' olacaktır. Bu da bir bakıma klasik edebiyat kavramını çağırıştıran bir deyimdir: *"Eski sese kulağını vermeyen, bir cemiyet için yabancı kalır. Şiir müşterek bir birsam olduğu için, rüyası kendi içine hapşolur."*(19).

'Klasik edebiyat' kavramını, 'milli edebiyat'la karşılaştıranlar da vardır: *"Bizde Divan edebiyatına klasik edebiyat*

(18) Celaleddin Ezine, "Bir Önsöz", Hamle dergisi, Ağustos 1940, N: 1, s: 2.

(19) Hilmi Ziya Ülken, "Yeni Edebiyat ve Ahmed Hâşim'e Dâir", Aramak dergisi, Haziran 1939, N: 3, s: 3.

denmesi doğru mudur? Bence değildir. Çünkü Divan edebiyatının dili tamamıyla milli bir dil olmaktan uzaktır. Fuzûlî, Bâkî gibi Divan edebiyatının bütün üstadları kendilerinden sonra gelip de onların izleri üzerinde yürüyenlere göre klasik vasfını alabilirler, fakat yazı dilini büsbütün değiştiren bugüne göre ne Divan edebiyatı, ne de o edebiyatı ifade eden dil klasiktir."(20).

Divan Edebiyatı'nın klasik edebiyat olamayacağına gerekçe olarak dilinin milli olmayışını göstermek, aslında milli edebiyatla klasik edebiyatı karıştırmak demektir. Eğer Divan Edebiyatı'nın dili milli değilse, klasik değil, milli olması gerekecektir.

"Osmanlı kültürünün büyük ve tam bir eseri"(21), *"İmparatorluk devresinin erişilmez yüksek âbideleri"*(22), *"Mevlana Celaleddin, Fuzûlî ve Şeyh Gâlib gibi büyük şairler ve onların Mesnevi, Leylâ ve Mecnûn ve Hüsn ü Aşk gibi eşsiz eserleri"*(23).

Ashnda Divan Edebiyatı'nın büyüklüğünü ortaya koyan yukardaki yazarların tavrı, onun hâlâ yaşamakta olduğunu iddia etmek değildir. Bu büyüklük, kendi çağları için geçerlidir. Ama tarihi bir gerçek olduğu için bugün de bunu söylüyorlar. Kâzım Nâmi ise Cumhuriyet'i bir gerekçe göstererek, Divan Edebiyatı'nın büyüklüğünü ve milliliğini savunmanın yanlışlığını ileri sürüyor.

Cumhuriyet hem Türkçü bir kültür yapısı oluşturmayı hedefliyor, hem de Avrupa'dan aynen aldığı kültür kuruluşlarıyla laik bir yapıya kavuşmak istiyor. Bunun için, 1937 yı-

(20) Kâzım Nâmi Di ru, "Hümanizma ve Klasizma", Yeni Kültür dergisi, Ocak 1940, N: 9, s: 230.

(21) Yaşar Nâbi (Tayır), "Falih Rıfkı'yla Mülakat", Varlık dergisi, 15 Ocak 1934, N: 13, 196.

(22) Necip Ali, "Edebiyatımızın Bugünkü Gidişi", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 15.

(23) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

linda çıkan edebiyat eğitimine ilişkin programda "Divan edebiyatını, edebiyat tedrisatının ağırlık merkezi yapan sistem kaldırılacak, Divan edebiyatı hakkında muhtasar malumat ve bu edebiyattan nümûneler verilmekle iktifâ olunarak, tasannûsuz, yeni dilimizle yazılmış en güzel yazılar üstünde durulacak ve garp edebiyatından örnekler daha geniş ölçüde verilecektir."(24) şeklinde hükümler yer almaktadır. Yaşar Nâbi, bu program üstüne bir takım genellemeler yaparken, "Edebiyatımız, eski edebiyat ananemizle rabitasını kökünden kesmiş bulunuyor. Yeni edebiyatımıza bir kök arasak bunun için garba teveccüh etmek mecburiyetindeyiz."(25) diyor. Bundan bir yıl önce kaleme alınan bir yazıda da kaynak arayışından daha öte, batının da 'kökeninde yatan eski Yunan'a inilmektedir: "Nasıl Bergama harabelerini, Etilerden kalma cet hatıralarını yerden çıkarıp sevgi ve heyecanla mütalaa ediyorsak bir edebiyat için de onun derinliklerinde gömülü duran birçok bediadan böylece istifade etmek, gençliğin milli ve estetik terbiyesi için zarurîdir."(26). Buradaki bedialar, bütün Ege'de serpili bulunan Bergama harabeleri cinsinden kalıntıların edebiyatı temsil eden uzantılarıdır.

Bu yazıdan daha önce yayınlanmış, Divan Edebiyatı'na toz kondurmayan, onun için, "Bu edebiyattan aldığım tadı garp şairlerinin hiçbirinde bulamadığımı samimiyetle itiraf ediyorum. Bizim divan edebiyatına nisbetle garp edebiyatı bana çocuk edebiyatı gibi geliyor."(27) övgülerini yapan Vasfî Mahir, aynı yazısında "Bugün bize kitleye hitabedecek, onu terbiye edecek geniş bir hayat edebiyatı lazımdır. Garbvârî bir edebiyat geliştirerek halkımızı okutmak ve yük-

(24) Yaşar Nâbi (Nayır), "Orta Mektep ve Liselerdeki Edebiyat Dersleri", Gündüz dergisi, Mart 1937, N: 12, s: 286.

(25) A.g., s: 286.

(26) Fazlı Ahmet, "Yeni Neslin Edebiyat Kültürü", Ayda Bir dergisi, Nisan 1936, N: 8, s: 17.

(27) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

seltmek mecburiyetindeyiz. Bu itibarla asıl üstadlarımız garp dâhîleri olacaktır."(28) diyerek, olayı o günlerin hedeflenen 'inkılâp edebiyatı'na kaynak planında ele alıyor ve garbı daha uygun buluyor. Ama bundaki gerekçesi, diğerlerine göre çok farklıdır. Ona göre Divan Edebiyatı, *"Bütün cemiyetini yetiştirmek kudretine mâlik değil, yetişmiş insanların edebiyatıdır."*(29). Halbuki o gün için toplumun yeniden oluşturulması, yetiştirilmesi gerekmektedir. Bu işi de 'dünyanın en asil edebiyatı'(30) değil, onun yanında 'çocuk edebiyatı' gibi duran garp edebiyatı yapabilir.

Sabahattin Eyüboğlu, Yahya Kemal'i Türk edebiyatında bir yere oturtmaya çalışırken, konu Divan Edebiyatı'na, dolayısıyla 'klasik edebiyatımız' polemiğine gelip dayanır: Yazı içinde diğerlerine göre daha kalın karakterli harflerle yazılarak vurgulanmış bir cümle, onun temel yorumunu veriyor: *"Yahya Kemal, Nedim'in zihniyetine dönmemiştir."*(31). Bu yoruma şunun için gerek duyuluyor: Yahya Kemal, eski Divan Edebiyatı'nın, dolayısıyla Osmanlı'nın bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Çünkü Divan Edebiyatı'na karşı *"yapılan hücumlar, son Osmanlı dünyasına karşı duyulan haklı nefretin bir neticesi olarak mazur görülmelidir."*(32). Ama, *"millet büyük dâvâları hallederken kendi eliyle yaptığı sarayları yıkabilir. Fakat kavga bittikten sonra yıkılan âbideler düzeltilir."*(33).

Eyüboğlu, yıkılan bu âbidelerle, Divan Edebiyatı'nı gündeme getiriyor. Tanzimattan beri süregelen, değişik tonlarda yükseltilmiş seslerle epey yara alan, yıkılan Divan Edebiyatı'nın yeniden ele alınması, düzeltilmesi gerektiğini, bunu da

(28) A.g., s: 201.

(29) A.g., s: 201.

(30) A.g., s: 201.

(31) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı-yahut-Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 38.

(32) A.g., s: 37.

(33) A.g., s: 38.

en iyi Yahya Kemal'in yaptığını ileri sürüyor. Bunun, bir 'eskiye dönüş' olmadığını belirtiyor(34). Avrupa rönesans edebiyatını da bu düşüncesi için örnek olarak gösteriyor: "*Avrupa'da rönesans antik zihniyete dönmemiştir... Frenk Hûmanistleri eski Yunan ve Lâtin kültürünü kendi kıymet telâkkîleriyle uzlaştırmışlardır. Aristo ve Eflatun'un sağlam fikir binaları içine Rönesansın dünya ve insan görüşünü sokmuşlar, eskileri hümanize etmişlerdir.*"(35). Burada hümanize kelimesi de kalın karakterli harflerle vurgulanmıştır. Yani rönesans, eski antik uygarlığı alırken, onun üzerinde yaptığı en büyük ameliye, onu 'hümanize' etmiş olması, onu 'insânileştirmesi'dir.

Eyüboğlu'na göre "*insanlık daima geriden luz alarak ileri gitmiştir. Köksüz medeniyet yoktur. Mazi, mütemadiyen tefsir edilen, mütemadiyen yeni mânâlarla dolan bir şekil dünyasıdır.*"(36). Klasik edebiyat, bu, tefsir edilen yani edilebilen edebiyattır. Geçmişte böyle bir edebiyat varsa, bu, klasik sayılmalıdır. Bunların Türk edebiyat dünyasına uyarlanması da şöyledir: "*Yeni Türk sanatkârı, eski şekiller dünyasını yeni kıymetlerle şenlendirecek, eski meyvalarda yeni lezzetler bulacaktır. Klasik eserler mütemadiyen yeni mânâlarla dolan eski şekillerdir.*"(37).

Bu sözler, Eyüboğlu'nun Divan Edebiyatı'nı 'klasik edebiyatımız' olarak kabul edişini açığa çıkarıyor. Yalnız bu, onun kendi özelliklerinden çok, Yahya Kemal gibi büyük bir sanatçının tefsiriyle böyledir.

Eyüboğlu'nun kullanımı içinde 'klasik edebiyat', hem kaynak hem de malzeme görünümü taşıyor. Ama malzeme yanı daha ağır basıyor. Çünkü kaynak, daha çok malzemeye getirilecek yorumu içeriyor. Bu yorumsa çağdaş Türk edebi-

(34) A.g., s: 38.

(35) A.g., s: 38.

(36) A.g., s: 38.

(37) A.g., s: 38.

yatının kaynakları çizgisindedir. Kaynak olarak almış olabileceğini ise sadece şu iki cümlesi düşündürüyor: *"İnsanlık daima geriden hız alarak ileri gitmiştir. Köksüz medeniyet yoktur."*(38). Ania daha sonraki açıklamalar, bu 'kök'ü, daha çok malzeme yığını olarak aldığını gösteriyor. Aslında bir kaynaklık etme var, ama bu kaynağı kullanan, başka ve asıl bir kaynak daha var. Eyüboğlu, 'hümanize etme'den sözettiğine göre, yorum ve tefsir olayının, Batı'nın hümanize edişte kullandığı akıl ve mantık düzlemince yapılması gerektiği yolunda bir teklif getirmiş sayılabilir. Böyle bir yorum ve tefsire uğrama sonucunda çağdaş eserler oluşur. Divan Edebiyatı'nın 'kök' olarak kabulü de yine bu şartlarda mümkündür.

Klasik kavranıma, bu ön bilgilerden sonra şu tanıımı getiriyor: *"Biz kendi edebiyatımız için klasik tabirini, bir milletin sanat zevkini kurmaya yarıyabilecek eser mânâsına kullanmalıyız. (Sadece Corneille Racine mânâsında değil!)"*(39). Tanımın akıl ve mantık düzleminde savunulması da şöyledir: *"Eski şairlerimizi içine almayan bir klasik tarife hiçbir Türk şairi girmez. Hiçbir Türk şairini içine almayan bir klasik tarifi de hiçbir mantığa girmez. 'Bizim klasiğimiz yoktur' demek, bizim edebiyatımız yoktur demektir. Edebiyatımız yoksa biz de yokuz."*(40).

Eyüboğlu yazısına şu cümleyle son veriyor: *"Klasik kendi kendini yaratmaz, onu biz yarıtırız."*(41). Böylece Divan Edebiyatı, daha çok üzerinde yapılacak yorumlardan sonra 'bizim klasiğimiz' olacaktır. 'Klasik edebiyat' probleminin böyle çözümlenmesi, Ataç tarafından beğenilmez ve bir sayı sonra konu ile ilgili, yayınlanması isteğiyle kendisine bir mektup gönderilir. Mektup, Divan Edebiyatı ile ilgili bazı önemli tespitlerde beraber olduklarını belirterek başlıyor.

(38) A.g., s: 38.

(39) A.g., s: 36.

(40) A.g., s: 36.

(41) A.g., s: 35.

Divan Edebiyatı'nın bizim klasiğimiz olabileceği konusuna ve Eyüboğlu'nun klasik edebiyat tanımına gelince çok farklı düşündüğünü söylüyor: "*Gelelim kavgamıza;*" diye başlayan bu bölümde, Ataç, öncelikle onun kullandığı 'yarıyabilecek' kelimesine takılıyor ve bunu 'gayet kaçamaklı' buluyor(42). Ona göre şu tanım daha uygundur: "*Klasik edebiyat demek, bir milletin sanat zevkini kurmaya kâfi gelecek edebiyat demektir.*"(43).

Ataç, bu 'yarıyabilecek' ve 'kâfi gelecek' ifadeleriyle, Divan Edebiyatı'nın bu noktada yeterli olup olamayacağının tartışmasına giriyor. Aslında Eyüboğlu bunu, yeterli, Ataç ise yetersiz buluyor. Kavgı da daha çok bu noktada yapıyor. Eyüboğlu, Divan Edebiyatı'nı bir 'sırvet' olarak değerlendiriyor: "*Bir Frenk şairinin bile Türk divanlarından feyiz alabileceği muhakkakken Türk şairinin bu halis Türk servetinden bîhaber kalması hayra alâmet değildir.*"(44).

Ataç ise, "*Divan edebiyatı gayet dardır.*"(45) diyor. Ona göre Divan Edebiyatı, Fransızların sadece Maurice de Scève veya Ronsard, Mallarmé'si gibi bir edebî kişilik ölçüsündedir. Fransızlar nasıl birtek Mallarmé ile kendi edebiyatlarını kuramayacaklarsa, Türkler de yalnız Divan edebiyatı ile kendi sanat ve edebiyat dünyalarını kuramazlar.(46). "*Yahya Kemal de, siz de, divanlardaki beyitlere başka bir gözle, Frenkten alınmış ve bizim için taze bir ruhla baktınız. Sizin klasiğiniz, yani zevkinizi kuranlar Frenk şairleridir.*"(47). Aslında bu noktada Eyüboğlu ile Ataç aynı şeyi söylüyor. İkisi de Divan Edebiyatı'nın yeni bir bakış altında tefsir edildiğini kabul ediyorlar. Yalnız klasik edebiyat tabirini birisi 'malzeme', diğeri 'kaynak' olarak almak istiyor.

(42) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

(43) A.g., s: 372.

(44) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenkten Türkel Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 35.

(45) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

(46) A.g., s: 372.

(47) A.g., s: 373.

'Klasik edebiyat' polemiğinde bir yan onu 'malzeme', diğ er yan 'kaynak' olarak alırken, Divan Edebiyatı da konu çerçevesinde tartışılmış oluyor. Bu biraz da Türk edebiyat tarihinde klasik edebiyat olabilecek başka bir seçenek görülemeyişindendir. Ne halk edebiyatı ne de Tanzimat, Servet-i Fünûn, Milli Edebiyat gibi aydın edebiyatları, bu noktada gündeme getirilebiliyor. Elde kalan tek Divan Edebiyatı da değişik bakış açıları kullanıldığı için, üzerinde, 'klasik edebiyatımız' olabileceği yolunda bir görüş birliğine varılamıyor.

Bunda klasik edebiyat kavramının tanımında da görüş birliğine varılamayışının payı vardır. Kimisi klasik edebiyatı, geçmişte ortaya konulmuş, dikkate değer bir edebiyatımız gibi alırken, kimisi oluşturulacak edebiyata kaynaklık edip edemeyeceği noktasından değerlendiriyor.

C. DEHALARIMIZ

Konu edebiyat olunca, sanat eserleriyle birlikte sanatçı da önemli oluyor. Diğer sanat dallarında da sanatçı önemlidir, ama edebiyat, özellikle çok büyük sanatçıların içinden fıskıran, onların dâhice buluşlarıyla bezenmiş, her hâlükârda kendini ortaya koyanın dehası ölçüsünde büyük eser sayılan bir alandır. Yani eser tartışılırken veya bir edebî topluluk sözkonusu edilirken, söz, gider sanatçıya varır.

Asıl kıymet hükmünün bir ucunu eser çekerse, bir ucunu da sanatçı taşır. Onlara dayanan hükümler, daha bir gerçekçi olarak düşünülür. Bu ikisine dayanmayan hükümler, âfâkî, ayağı yere basmayan sözlerdir. Eserler ve sanatçılar ise, yapılan değerlendirmeleri gerçekçi kılmak için başvurulması gereken 'mercî'lerdir.

Dehaların gündeme getirilmesi, birçok kişinin, bu sanatçı adları çevresinde geliştirdiği polemikler, Türk edebiyatının hangi döneminin daha dikkate değer olduğunu da ortaya koymuş oluyor.

Dehaların ortaya konması, onların içinde bulunduğu edebiyatın değerini de örnek vererek artırmış olur.

Dehalar, iki yolla gündeme gelirler:

Özellikle kendilerini anlatan, deha kabul edildiği için üzerine yazı yazılan, dâhiliği ortaya konmaya çalışılan sanatçılar, bu tür yazılarla açığa çıkarlar. Onların sanatları, hayatları, çevreleri, içinde yereldikleri topluluk üzerinde görüşler ortaya konulur. Bu tür inceleme yazılarında, yazar, daha baştan kimi anlatacağını ve niçin anlatacağını iyi bilir. Onun için güdümlü bir deha tespiti vardır. Bu yazılarda özellikle seçilmiş bir kişi anlatıldığı ve sanatçının büyüüne kapılma ihtimali çok olduğu için, genellikle olumlu örnekler ve sözkonusu sanatçının olabildiğince büyüklüğü üzerinde durulur.

Dehalardan bir de dolaylı yollarla sözeden yazılar vardır. Yazının niyeti, sanatla, edebiyatla ilgili düşünceler ortaya koymaktır. Yazı içinde bir takım örnekler vermek gerekir. Bunkır, yazı açısından tam ters örnekler bile olabilir. Yani olumsuzluğu göstermek için bile verilmiş olabilir. Adeta şuuraltının açılımı gibi bir olay olur. Yazar, neyi, kimi örnek vereceğini daha baştan bilmez. Ancak yazı içinde yeri gelince aklına gelen bir örneği oraya yazar. Burada, kendi kültürel birikimi gündeme gelir. Bazen, verdiği örneği çok basit bulur, kültür dağarcığını bir daha yoklar, daha ağırlıklı örnekler çıkarmaya çalışır.

İşte bu tür, örneklemeler biçimindeki dehalar, edebiyatın dehalarını bulmaya daha çok yarayabilirler. Çünkü bunlarda özellikle bir ad çevresinde dönme yoktur. Yazar, o anda aklına kim gelirse onu örnek verecektir. Aklına ilk gelecek isim de en çok 'isim' yapmış, herkesçe sürekli anılan biri olacaktır. Toplumda en çok yaygınlık kazanmış, topluma malolmuş bir kişi olacaktır.

Türk edebiyatında, bu ikinci tür yöntemle adı anıliverenler, büyük bir yekûn tutmaz. Bu, biraz da Divan Edebiya-

tı çevresinde düşündüğümüz için böyledir. Bir halk edebiyatının, Tanzimat'ın da kendine göre ün yapmış sanatçıları vardır. Ancak asıl 'deha' diyebileceğimiz adlar, Divan Edebiyatı'nın çevresinde kalan sanatçılar olarak görülüyor.

Bu konuda bir kıyaslama için şu örneğe bakılabilir: *"Divan Edebiyatı, Edebiyat-ı Cedide'den şüphesiz çok yüksektir. Divan şairleri arasında münakaşa kabul etmeyecek kadar büyükleri vardır. Bağdatlı Rûhî, Nedim en kuvvetli misallerdir."*(1). Vâlâ Nurettin bu sözleriyle, asıl büyük sanatçıların Divan Edebiyatında aranması gerektiğini söylüyor. Divan Edebiyatı dışında en çok sanat kaygısıyla eserler ortaya konmuş ekol, Edebiyat-ı Cedide'dir. Böyleyken Vâlâ Nurettin onlarla Divan Edebiyatı sanatçılarını kıyaslamak bile istemiyor. Bu konuda münakaşa etmek istemiyor.

Mustafa Seyyit, 'Cenab Şehabettin Beyefendiye' adıyla kaleme aldığı bir yazısında, aslında Osmanlıya ait ne varsa hepsine bir çizgi çekmek niyetindedir. Yazısının bir yerinde şöyle der: *"Bizde nazım edebiyatı, Osmanlı devletinin kurulmasından bugüne kadar mânâsız ve lüzümsüz bir taassupla şekilperestlikten kurtulamamıştır."*(2). Ama şunu da söylemek zorunda kalıyor: *"Sayısını ona çıkaramayacağımız bir kaç şâhika, üç beş tepeyi bir kenara bırakırsak, başkaldırmış yeşil bir ot bile bulunmayan bir çölden başka elimizde ne kalır?"*(3).

Bu, 'bir kaç şâhika', kendiliğinden, 'deha' diye sözedebileceğimiz kişilerdir. Evet, az, ama şâhikadırlar. Yazının temel esprisinin, aslında Divan Edebiyatı'nı yoksamak niyetinde olduğu dikkate alınırca, bu, 'bir kaç şâhika'nın varlığını kabullenmek, onların 'deha' olduklarını iyice sağlama bağlamak demektir.

(1) Ferzan A. Aras, "Bay Vâlâ Nurettin İle Konuşma", Varlık dergisi, 15 Eylül 1935, N: 53, s: 70.

(2) Mustafa Seyyit (Sütüven), "Cenap Şahabettin Beyefendiye", Kaynak dergisi, Kasım-Aralık 1933, N: 10-11, s: 288.

(3) A.g., s: 288.

Buna yakın bir başka değerlendirme de Nurullah Ataç'ındır. Bir konuşmasında, "*Bizim dün bir edebiyatımız yoktu. Bugün vardır.*"(4) der. Bu sözler, Mustafa Seyyit'in söylediklerinin neredeyse aynısıdır. Ancak Ataç, bu 'bir kaç şâhika' konusuna bir açıklık getirmektedir. Bunu da itiraf ederek söylemektedir. Yani sanki büyük bir baskı altında, söylemek zorunda olduğu için, bir suçlu tavrıyla ifade eder: "*İtiraf edeyim ki bunu söylerken haksızlık ettiğimi biliyorum. Elbette bir Fuzûlî şairdir. Nâilî büyük sanatkârdır.*"(5). Ataç, kendisi ile yapılan bir başka konuşmada, bunlara yeni isimler ekleyerek deha listesini çoğaltıyor: "*Nefî'yi, Nâilî'yi, Bâkî'yi sevmiyorum diyemem.*"(6).

Aslında bu ifadeler onları bir deha çapında göstermiyor. Ancak konuşmaların niyeti, Divan Edebiyatı'nı, Türk edebiyat tarihinin dışına sürgün etmeye çalışmaktır. Buna rağmen bir takım isimler, sevildikleri, gönüllerde taht kurdukları için atılamamakta, hatta sevildiği 'itiraf' edilmektedir. Bu kadarı bile onların 'deha' olduklarını gösterir.

Kâzım Nâmi, Fuzûlî ve Bâkî hakkında 'Divan edebiyatının üstadları' ifadesini kullanıyor; hatta bu sığata, onların dışındakileri de içine alacak biçimde veriyor: "*Fuzûlî, Bâkî gibi Divan edebiyatının bütün üstadları...*"(7). Bu yazı da Divan Edebiyatı'na olumlu bir yaklaşım içermemektedir. Daha önce 'milli edebiyat' ve 'klasik edebiyatımız' bölümlerinde de yerverdiğimiz yazı, tümüyle politik bir yaklaşımı taşıdığı halde, şuuraltından depreşen bilgiler, Fuzûlî ve Bâkî'nin üstadlığını ortaya koymaktadır.

Fuzûlî ve Bâkî ile ilgili bir başka değerlendirme 'dil' ko-

(4) Niyazi Acun, "Nurullah Ata Diyor ki", Resimli Ay dergisi, Nisan 1930, N: 4, s: 6.

(5) A.g., s: 6.

(6) Ferzan A. Aras, "Bay Nurullah Ata ile Konuşma", Varlık dergisi, 15 Eylül 1935, N: 53, s: 85.

(7) Kâzım Nâmi Duru, "Hümanizma ve Klasizma", Yeni Kültür dergisi, Ocak 1940, N: 49, s: 230.

nusuna bitişik olarak yapıyor. Onların dilleri, Osmanlıca için örnek gösteriliyor: "*Bâkî'nin pek büyük, pek duygulu bir şair oldğunu tanırım.*"(8). Osman Nuri, Bâkî'nin 'pek büyük' olduğunu kabul eder, ama halk dilinden uzak eser yazdığını, Fuzûlî'den daha ağıdalı bir dilinin olduğunu da ekler. Bu değerlendirmede, Fuzûlî ve Bâkî birer dâhi olarak değil, Divan Edebiyatı'nın en büyük isimleri olarak anılırlar. Bu tavır, onların bir nevi, dehaliklarını kabullenıştır.

Bu tür, aslında Divan Edebiyatı'nı eleştirme niyetiyle kaleme alınmış yazılar içinde yeralan deha tespitleri, genellikle aynı isimler çevresinde dönüp durmaktadır. Yukarda adı geçen Fuzûlî, Bâkî, Nedîm, Nâilî ve Nefî'den başka Gâlib, Nâbi, Şeyhî ve Bağdathî Rûhî de dehalar arasında sayılmaktadır.

'Deha' sayılmanın ilk şartı, herkesçe kabul görmek, her türlü eleştiriye, yok saymaya karşılık, sanatkârlığının büyüklüğü dolayısıyla gündeme getirilmek zorunda kalınmasıdır. Sözelimi M. Fuat Köprülü, 'Milli bir edebiyat yaratabilir miyiz?' soruşturmasına verdiği cevapta, Divan Edebiyatı ile ilgili, "*Bizim bu ümmet devri edebiyatı, yalnız şekil değil hatta esas itibariyle de acem edebiyatının bir kopyası*"(9) dır, der. Ama şunu da ekler: "*Bununla beraber yine (Fuzûlî), (Bâkî) gibi (Nedîm) ve (Gâlib) gibi çok kuvvetli şahsiyetler yetiştirebiliyor.*"(10).

Çünkü Divan Edebiyatı ile ilgili böyle bir ters tavır içine girmeden, yani milli edebiyat problemi ile, Divan Edebiyatı'nın 'acem edebiyatının bir kopyası' olmasını bir arada düşünmenin sonucunda Divan Edebiyatı'na eleştirel bir bakışla yaklaşmanın sözkonusu olmadığı bir başka değerlendirmesinde Köprülü, "*Fuzûlî, şiirlerini Âzerî lehçesiyle yaz-*

(8) Osman Nuri (Peremeci), "Dil Bayramı Dolayısıyla Bir Konuşma", Altı Ok dergisi, Haziran 1935, N: 20, s: 15.

(9) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 11.

(10) A.g., s: 11.

makla beraber Türk edebiyatının en büyük şâiri olarak kabul olunabilir."(11) diyor. Böylece Köprülü'nün gözünde Fuzûlî, yalnız Divan Edebiyatı'nda değil, bütün Türk edebiyatı tarihinde liste başı sanatçı olarak değer kazanıyor. Önceki yazısında geçen isimler, içlerinde Fuzûlî de olmak kaydıyla 'çok kuvvetli şahsiyetler' sayıldıklarına göre, yalnızca Fuzûlî'yi içeren yazısındaki ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde, onun yanı sıra Bâkî, Nedîm, Gâlib hatta isimlerden sonra kullanılan 'gibi' edatından yola çıkılarak söylenebilirse, daha başkaları da 'çok kuvvetli' yani 'dâhi' olarak anılmaktadırlar.

Cahit Tanyol, bunların dâhîliklerini, Divan Edebiyatı'nda, onların herbirinin yeni bir soluk, yeni bir hamle oluşlarına bağlıyor. Ona göre *"Birçok mazmun Divan edebiyatında gevelene gevelene posası çıkmıştır."*(12). Bunları *"Fuzûlî, Nedîm gibi dehalar, yepyeni bir hayat ve sıhhat çağılayanına tehavvül etmişlerdir."*(13).

Ali Nihat Tarlan da Şeyhî ve Bâkî hakkında bu tür özellikler yakalamaktadır: *"Şeyhî, denebilir ki Anadolu'da açılıp büyüyen Divan edebiyatının ilk büyük sanatkârıdır. Kendinden evvel gelen ve eserleri zâyi olmayan şairlerle karşılaştırırsak, Şeyhî'de gerek sanat, gerek dil bakımından esaslı başkalıklar buluruz."*(14).

Tarlan, Bâkî hakkında da şunları söylüyor: *"XVI. Asırda Bâkî Divan Edebiyatının dilini kurmuştur."*(15). Bu özellikler, onların, Türk edebiyatı içinde 'büyük sanatkar', 'deha' sayılmasını gerektirmiştir.

'Deha' kavramının yerine geçecek şekilde kullanılan bir

(11) Köprülüâde M. Fuat, "Anadolu Türk Dil ve Edebiyatının Tekâmülü", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 541.

(12) Cahit Tanyol, "Şiir Hakkında", Aramak dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 8.

(13) A.g., s: 8.

(14) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyhînin Dili Hakkında", Türkiyat mec. C: 4, s: 49.

(15) A.g., s: 49.

ifade de G.O. imzalı bir yazıda yer almaktadır: "*Yüksek Türk şairi Fuzûlî*"(16)

Fuzûlî ile ilgili bir başka ve buna yakın ifade de şudur: "*En büyük Türk şairi.*"(17).

'Deha' olarak değerlendirilen bu sanatçıların, böyle beylik değerlendirmelerle 'deha' olarak takdim edilmenin yanında, neye dayanarak öyle olduklarını belirtenler de vardır: Bu, daha tutarlı bir 'deha' tespiti sayılır. Ancak bir şuuraltı patlaması olarak beliren değerlendirmelerde bunu yapabilmek oldukça zordur. Çünkü onun, 'deha' oluşu, şuuraltından öncelikle çıkışından anlaşılmaktadır.

Büyüklüğünü bir noktaya bağlayan örneklemeyi Necip Fazıl'da görüyoruz: "*Bu cemiyetin hassasiyet kalitesi Fuzûlî'de, ustalık ve estetiği Bâkî'de, kuru mantık ve akli Nâbî'de, belâgat ve tezyîfi Nefî'de, şive ve zarafeti Nedim'de, irfan ve inceliği Şeyh Galib'de... ve bu şartların hepsi başka başka mikyas ve kıratlarda hepsindedir.*"(18). Yazının devamında, 'zafer' 'haşmet' ve 'hey'et' gibi kavramlar, Necip Fazıl'ın bu sanatçıları birer deha olarak aldığını gösteriyor. Onların, ayrıca hangi yönleriyle bu 'deha' nitelemesini hakettiklerini de açıklığa kavuşturuyor.

Necip Fazıl, Abdülhak Hâmid'i anlattığı bir yazısında ise, konuya kısaca değinirken, 'dâhi'lerden 'büyükler' olarak söz ediyor: "*...aralarında Süleyman Çelebi, Fuzûlî, Bâkî, Şeyh Gâlib gibi büyükler yetişmiş divan şairleri...*"(19).

Kendileri hakkında bir sıfat kullanmayan, ama ifade ediş biçimiyle büyüklüklerini de veren bir söze, Sami Paşazâde Sezâi'de rastlıyoruz: "*Mesela Fuzûlî'ler, Nefî'ler,*

(16) G.O. "Sivas Şâirleri", Ortayayla dergisi, Mart-Nisan 1937, N: 12-13, s: 13.

(17) Kopuz dergisinde bir resimaltı yazısı, Mayıs 1939, N: 2, s: 62.

(18) Necip Fazıl Kısakürek, "Manzara-Türk Ortaçağ Sanatkar ve Entellektüeline Kısa Bir Bakış", Ağaç dergisi, Nisan 1936, N: 5, s: 2.

(19) Necip Fazıl Kısakürek, "Abdülhak Hâmid Dolayısıyla", Kara Elmas dergisi, 19 Nisan 1939, N: 1, s: 11.

Nedim'ler, Nâbî'ler, Nâilî'ler olmasaydı Osmanlı edebiyatının mazisi hiç olurdu."(20). Çünkü Sezâî'ye göre *"Divan edebiyatı, milletin geçmiş zamanlardaki benliğidir."*(21). Bu 'benliğ'i ortaya koyan da sözünü ettiği Fuzûlîler, Nâbîler, Nefîler, Nedimler, Nâilîler'dir.

'Deha' listesini daha dar tutanlar vardır. Ancak bu listenin, hem kuruluşu çok farklı, hem de yaklaşım açısı başkadır. A. Rıza Korap, Türk sanat tarihinin ana hatlarını çizdiği yazısında, sözü Divan Edebiyatı'na getirince, *"dil, üslup ve mazmun yönünden bütün kitleye hitabedemediği"*ni, ancak *"öz sanat eserleri meydana getirdiği"*ni söylüyor ve bu konuda üç sanatçıyla birer eserini sayıyor: *"Bu arada Mevlâna Celaleddin, Fuzûlî ve Şeyh Gâlib gibi büyük şair ve onların Mesnevi, Leylâ vü Mecnun ve Hüsn ü Aşk gibi eşsiz eserleri meydana gelmiştir."*(22). Mevlânâ, Farsça yazdığı için bir Türk edebiyatı olan Divan Edebiyatı içinde yer almaz. Yani Fuzûlî'nin ve Şeyh Gâlib'in Arapça ve Farsça'dan yararlanmaları ile, Farsça yazmak, apayrı şeylerdir. Aslında, 'dillerinin müsait olması' ayrı, bu üç adın birlikte anılıp, bu duruma örnek gösterilmesi ayrı bir olaydır. Çünkü Shakespeare ve Danté gibi beynelmilel olamayışlarına engel olarak dillerini gören(23) Korap, onları beynelmilel kılan özelliğin, onların dilleri olmadığını biliyordur, sanırım. Onları bugün Türk okuyucusu da zevkle okuyorsa, bu, onların İngilizce'yi veya İspanyolca'yı kullanımından değildir, çünkü Türk okuyucusu, tercümelerinden okumaktadır. Öyleyse bir sanatçıyı, özellikle beynelmilel yapan, onun dünya edebiyatında deha olmasını sağlayan, dilini, hele kelimelerini kesinlikle aşan bir şeydir. Fuzûlî'nin dilindeki eleştiri konusu da daha çok onun

(20) Ferzan A. Aras, "Sami Paşazâde Sezai ile Konuşma," Varlık dergisi, 15 Kasım 1935, N: 57, s: 135.

(21) A.g., s: 135.

(22) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

(23) A.g., s: 3.

Arapça ve Farsça kelimeler kullandığı yolundadır.

Konu, tam bir polemik şartlarına dayanınca, birbiriyle ilgili iki yazıya bakalım: Türk edebiyatı dâhileri konusunda esash bilgiler veren, onlarla Avrupa dâhileri arasında kıyaslamalar da yapan Vasfi Mâhir, nasıl bir Türk dâhisi olabileceğini çözümlemeye çalıştığı yazısında, *"Unutmamalıyız ki biz bir yandan Fuzûlî'nin, Nedim'in, bir yandan da Köroğlu'nun, Karacaoğlu'nın, Aşık Kerem'in çocuklarıyız."*(24) diyor. Halk edebiyatının 'tunç ve altını'nın, 'kültürlü bir sanatkarın çelik kalemıyla işlenmemesi' onların, 'cihan şaheserleri yanına dizilememesi' sonucunu doğuruyor. Divan Edebiyatı ise 'bütün cihan şairlerine ders verebilecek eserler'le doludur(25). Ona göre *"bu edebiyatın bütün garp dâhileriyle boyölçüşecek ve utandıracak şahsiyetleri vardır. Fuzûlî Şekspir'den, Nefî Korney'den, Nedim Göthe'den çok daha büyüktür."*(26).

Vasfi Mahir, bu değerlendirmesini şöyle açıyor: *"Şark ve Garp dehasının şekli ve rengi birbirine taban tabana zıttır. Şark toplayıcı, Garp yavııcıdır. Garp görür, Şark sezer. Garbın bir cümle ile anlattığını Şark bir hece ile duyurur. Aynı ruh halleri, olduğu gibi edebiyatlarına aksetmiştir. Bizimkilere göre 'eğer maksut eserse mısra-ı berceste kâfidir. Avrupalı bizimkilerin bir mısra ile duyduğunu bir kitap okumadıkça anlayamaz."*(27). Kısacası *"dedelerimiz özü çör çöpten ayırmak, şiiri teksif etmek kaidelerini estetiklerinin ruhu yapmışlardır."*(28).

Vasfi Mahir bir takım örneklemelerini daha belirgin özellikleriyle de veriyor: *"Fuzûlî'nin bir hafızaya bile sığabilen bir gazeli, bir beyti, hatta bir mısraı, sanatkâr bir ruhta*

(24) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(25) A.g., s: 200.

(26) A.g., s: 200.

(27) A.g., s: 200.

(28) A.g., s: 201.

sonsuz bir âlem yaratabilecek güçtedir." "Bâkî, bütün sembolistlere değişilmeyecek kadar başarılıdır." "Nâbî'nin bir beytine Volter'in beş on cildi feda edilebilir." Ona göre, "hele Nefî, sanat âleminin tanrısıdır. Onun eserleri falan veya filan padişaha kaside değil, Türk ruhu denen sonsuz denizin dalgalanışı ve sanat adlı güneşin ışığı ile renklerini canlandıırışıdır. Büyük sanatkârlık gururunu ve onun iç âlemlerini dünyada Nefî kadar hiç kimse anlatamamıştır."(29).

Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nedim ve Nefî hakkında öne sürülen bu özellikler, onları 'dehalarımız' arasında saymamız için önemli gerekçelerdir. Olayı bir polemik haline getiren Muammer Lütfî, *"Bilhassa Fuzûlî'nin Şekspir'den, Nefî'nin Korney'den, Nedim'in Gothe'den çok daha büyük olduğunu iddia etmesi karşısında elimizden hayret etmekten başka birşey gelmiyor."*(30) diyor. Aslında Vasfî Mahir, böyle bir eleştiriyi daha baştan beklediği için yazısının bir yerinde, *"Mimarlıkta Sinan'ı yetiştiren bir ulusun, edebiyatta da onun derecesinde şahsiyetler yetiştirmesi kadar tabii ne olabilir? Fakat çok gariptir ki Sine'ı'la en büyük Garp mimarlarını mukayese ettiğimiz zaman kimse şaşmaz da Fuzûlî Şekspir'den, Nefî Korney'den büyüktür desek birçok muhataplarımız afallarlar."*(31) şeklindeki sözleriyle durumu açıklığa kavuşturduktan sonra, *"Çünkü, diyor, Sinan'ın koca şaheseri en görmez gözlerin karşısına dağ gibi dikilerek büyüklüğünü bar bar bağırmaktadır. Fuzûlî ile Nefî'yi anlayıp takdir etmek içinse derin bir kültüre ihtiyaç vardır. Ve ne yazık ki Türk dehasının en büyük şahidi olan bu eserler lâayk oldukları şekilde tetkik ve izah edilmiş değildir."*(32).

Vasfî Mahir'in öne sürdüğü gerekçelere karşılık, Muam-

(29) A.g., s: 201.

(30) Muammer Lütfî (Bahşı), "Bir Edebiyat Münakaşası", Çağlayan dergisi, Mart 1936, N: 3, s: 2.

(31) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(32) A.g., s: 201.

mer Lütfi, yalnızca ve bir genelleme halinde "*hangi divanı elimize alırsak alalım, yeknesak bir tanzim tarzı görürüz. Bu esas edebiyatımıza İran edebiyatından geçmiştir.*"(33) diyebiliyor. Ayrıca yazı içinde Vasfî Mahir'in "*şark ve Garp edebiyatlarına v k f olduğu*"(34)nu da ifade ediyor. Böylece Vasfî Mahir'in bu konuda doğruya yakın şeyler söylemiş olması gerektiğini bildiğinden, 'elinden hayret etmekten başka birşeyin gelmediği'ni söylüyor. Yazısının en bağlayıcı yeri, şu soru olabilir: "*şekspir'in Hamlet'ine, Fuzûli hangi eseriyle erişebilmiştir?*"(35) "*Eğer maksud eserse mısra-ı berceste kâfidir.*" ifadesi, böyle bir sözü karşılamaktadır.

Bu polemik, Muammer Lütfi'nin büyük bir hayret içinde kalmasından başka bir sonuç getirmiyor. Başka bir noktadan da 'tartışmanın tarihi' içinde sözü edilen 'ikinci tepki' döneminin gerektirdiği bir davranış  rneklemiş oluyor.

Olayı kendi içinde bir polemik havasına büründüren Ziya İlhan da 'Edebiyat Düşmanları' adlı yazısında, bu düşmanların, "*Bizde okunacak eser yoktur.* diyeceklerini ve hemen ona "*bizde edebiyat olsaydı, bir Dante'miz, bir şekspir'imiz, bir Molier'imiz olurdu.* sözlerini ekleyeceklerini(36) söylüyor. Ziya İlhan, edebiyat düşmanlarının d ş n c lerini vermeye devam ediyor: "*Onlar için Fuzûli Bağdat   llerinde gezen bir mecnûn, Nedim sarhoş sofralarını coşturan şakrak bir serseri, Yunus Emre aptal bir dervif, Karacaoğlan cahil ve kaba bir g cebedir.*"(37). Ona göre böyle düşünenler, 'yarım yamalak bir Garp diline  şına olanlar'dır(38). Halbuki Türkler, "*mermere ruh vererek, yurdun her köşesini*

(33) Muammer Lütfi (Balışı), "Bir Edebiyat Münakaşası",  ağlayan dergisi, Mart 1936, N: 3, s: 2.

(34) A.g., s: 2.

(35) A.g., s: 2.

(36) Ziya İlhan, "Edebiyat Düşmanları", Görüşler dergisi. Ocak 1938, N: 10, s: 1.

(37) A.g., s: 1.

(38) A.g., s: 1.

ölmez mimari âbideleriyle süsleyen, bir Fuzûlî, bir Bâkî yetiştiren bir millet"tir(39).

Ziya İlhan da yaklaşık ifadelerle 'dehalarımız'ı, Vasfî Mahirle aynı metod içinde tespit ediyor. Sanatçıların tümünü saymasa da, ifadelerinden, listesinde, daha başka adların varlığı ortaya çıkıyor.

Deha listesine Avrupaî Türk edebiyatı döneminden bazı adları ekleyenler ve tartışanlar vardır: *"Fuzûlî, Bâkî, Nefî mertebesine yükselebilmüş Namık Kemal'den, Hamid'den, Fikret'ten başka şairimiz daha yoktur."*(40). Bu ifadeyle, Divan Edebiyatı'na ait dehalar öncelikle kabul ediliyor.

Aynı konuda bir başka yaklaşımsa, aynı adlar çevresinde olmamakla birlikte, böyle bir deha listesini kabullenmiyor: *bir Fuzûlinin, bir Şeyh Gâlib'in edebiyatımıza bugünkü çeşnisini verebilen; onların muhayyile, imaj ve vüs'atine zamanımızın istihalesini perçinleyebilen tazelikte olduğuna kanaatimiz vardır."*(41). Listenin buraya kadar olanı aynıdır. Divan Edebiyatı'nın 'bir Fuzûli'si, 'bir Şeyh Gâlib'i vardır. İfade ediş tarzı, geriye kalanlarını da kabulleniyormuş izlenimini veriyor. Yazı, *"fakat eskinin yenisi, yeninin de eskisi vardır."*(42) cümlesiyle bir eleştiri havasına bürünüyor. Önce saydıkları, 'eskinin yenileri'dir. Yani zamanın eskitemedikleri, dehalardır. 'Yeninin eskileri' ise Avrupaî Türk edebiyatına ait bir takım isimlerdir: *"Bay Yakup Kadri, bayan Halide Edip ve... ve Recaizâde Ekrem beyefendi'nin hakikatlarını artık frijider dolabında bile muhafaza edemeyecek hale geldik. Eskidiler. Kadın şapkası gibi, modaya tâbi fiyango ve renk hünerbazları, modaları sürdükçe yaşarlar."*(43). Bu adlarla Çorlulu M. Fevzi'nin listesine

(39) A.g., s: 1.

(40) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(41) Celalettin Ezine, "Bir Önsöz", Hamle dergisi, Ağustos 1940, N: 1, s: 2.

(42) A.g., s: 2.

(43) A.g., s: 2.

aldığı adlar çakışmıyor, ama Celalettin Ezine'nin olaya öyle bir yaklaşım biçimi var ki, öbür liste de yara alıyor. Çünkü Recaizâde, Tanzimat edebiyatının belkemiği olmaktan başka, Edebiyat-ı Cedide'cilerin sanat dünyalarının da kurucusu sayılır. Yakup Kadri ile Halide Edip de daha çok Cumhuriyet döneminde eser vermiş, bir 'inkılâp edebiyatı'nın oluşması yolunda önemli çalışmalarda bulunmuşlardır. Böyleyken onların eskimiş olmaları, onların çevresinde yeralan diğer sanatçıların da bu hükümden yara almalarına neden olabilir.

Divan Edebiyatı'nı toptan yok saydıkları için, Türk edebiyat dehalarını başka yerlerde arayan ve bulanlar vardır. Bunlardan, yalnızca, içine Divan Edebiyatı da girdiği ve sonuçta bir polemige dönüştüğü için Burhan Ümit (Toprak)'in ve Abdülbâki (Gölpınarlı)'nin yazıları önemlidir.

Burhan Ümit, Yunus Emre Divanı için önsöz olmak üzere yayımladığı yazısında, Yunus'u "*Türklerin en büyük şâiri*"(44) olarak değerlendirirken baştan beri Divan Edebiyatı sanatçılarından 'dehalarımız' listesinde adı geçen Bâkî'yi, Nefî'yi ve hele Nedim'i bir takım bayağı ifadelerle aşağılıyor: Bâkî'den,

"Sâki uzat ayağını sen ta dehanıma"

mısraı ile

*"Şer'a uymaz nidelüm nâle vü zâr eylerise
Gerçi Kanuna uyar zemzeme-i mûsikâr"*

beytini, Nefî'den de

*"Saf-ı rezminde Rüstem bir tehitterkeş sipâhîdir
Der-i cûdunda Hatem bir gedâ-yı bî-ser ü pâdir"*

beytini seçerek, bu sözlerin, "*ne aşağılık bir medh*"(45) olduğunu söylüyor. Ona göre "*bu mısraların şekli, fikrî, ahlâkî*

(44) Yazının başlığıdır.

(45) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 554.

bayağılıkları o kadar bârizdir ki üzerinde durmaya lüzum yok"(46)tur. "*Bu adamların hâin, yalancı, riyâkâr ve müt-hiş surette gayr-ı samîmî olduğu*"(47)nu zannetmektedir.

Fuzûlî'nin 'meşhur bir gazel'inde geçen,

*"Demâdem cevrlerdir çektiğim bi-rahm bütlerden
Bu kâfirler esiri bir müselmân olmasun yâ Rab.*

*Görüp endîşe-i katlimde ol mâhı budur derdim
Ki ol endîşeden ol mâh peşimân olmasun yâ Rab"*

beyitlerinin ilkini "*tamamiyle bayağı ve bir zampara ağzına yakışacak, nazma çekilmiş bir söz*"(48) olarak bulur. Ona göre bu şiirde "*zerre kadar samimiyet*" yoktur. "*Hepsi yalan, sun'î, câlidir.*" "*Hele o evkaftan kendisine tahsis edilen dokuz akçenin nereden arttığı hikayesi Şikayetnâme; bu en câzip Divan şâirini tahammül edilmez bir derecede çirkinleştirmektedir.*"(49).

"*Nedim'e gelince, şiirleri ancak rakı sofralarında, eğlen-ce âlemlerinde okunan bir şairi burada mevzuu bahs etmeğe bile lüzum yoktur.*"(50).

Kısacası "*Divan edebiyatının bu ahlâkî sefâletini ve manevî atâletini unutmak mümkün değildir.*" Üstad diye takdim edilenler, Burhan Ümit için "*sözde üstad*"(51) olmaktan öteye geçemezler. Yani onları 'dehalarımız' arasında saymak mümkün değildir.

Bunların yerine asıl üstad makamına Yunus'u oturtmak, ona, 'Türklerin en büyük şairi' ünvanını vermekle, halk edebiyatı içinde bir deha tespit etmiş oluyor. Ama bu listede başka kimler yeralacak, bunu da bilemiyoruz. Yazı içinde başka bir ada rastlamıyoruz.

(46) A.g., s: 554.

(47) A.g., s: 555.

(48) A.g., s: 555.

(49) A.g., s: 555.

(50) A.g., s: 555.

(51) A.g., s: 554.

Burhan Ümit'in bu 'dehalarımız'ı tartışan yazısı, Abdül-
baki Gölpınarlı tarafından yeniden tartışmaya açılıyor:

Gölpınarlı, yazısının en önemli çıkış noktası olarak şu düşüncesini ileri sürüyor: *"Yunus'u yüceltmek için Bâkî, Nefî', Nedim'i, hele Fuzûlî'yi küçültmeye bilmem ki lüzum var mıdır?"*(52). Bu sanatçıların, tartışma konusu yapılan yanlarıyla ilgili değişik değerlendirmeler yapılarak, onların aslında 'hâin, yalancı, riyakâr ve müthiş surette gayr-i samimi' olmadıkları belirtiliyor. Sözelimi Fuzûlî'nin iki beyti verilen gazelinin ilk beyti olan

*"Benim tek hîç kim zâr ü perîşân olmasun yâ Rab
Esîr-i derd-i aşk u dâğ-ı hicrân olmasun yâ Rab"*

mısralarının ve gazelin tümünün, *"sun'î değil, baştan başa samimi"* olduğunu, *"bunu görememenin, bunlardaki aşkı, vefayı ve rızayı duymamanın, ya anlamamaktan yahut da fikr-i sâbit erbâbundan olmaktan kaynaklanacağı"*(53) sonucuna varılıyor.

Gölpınarlı, *"eğer bu gazelde zampara ağzı varsa, Yunus'un,*

*"Bir kez senin yüzün gören
Ömrü geçe unutmaya
Tespîhi sen olasın ol
Ayrık din tanımaya."*

dörtlüğüyle başlayan şiirinde,

*"Ölümden korkmazam behey yârenler
Korkum budur ki yârdan ayırlam ben"*

gibi beyitlerinde ne ağzı vardır?"(54) diye soruyor. Böyle bir ifadeyle, aslında Yunus'la Fuzûlî'nin eşit olduğunu, birbirle-

(52) Abdülbaki (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 818.

(53) A.g., s: 818.

(54) A.g., s: 818-819.

riyle oldukça benzer yanlarının bulunduğunu gündeme getiriyor. Ona göre, *"Yunus ve Fuzûlî... bunlar iki kutuptur. Türk'ün bulunduğu her diyarda duyulan; okunan, sevilen iki büyük Türk şairi."*(55)dir. Bunun böyle değerlendirilmesi, Gölpınarlı'nın nazarında, Burhan Ümit'in, Divan Edebiyatı'nı, hele Fuzûlî'yi lâıykıyla tetkik etmeyişinden, okumuşsa da lâıykıyla anlayamayışından ileri gelmektedir(56).

"Nedim'e gelince, evet Nedim'e gelince: Bu şairin şiirleri ancak rakı sofralarında, eğlence âlemlerinde değil, en nezih meclislerde bile okunur... Onun hayallerinin inceliği, mazmunlarının yeniliği, hülasa orijinalitesi, ona fert şair mahiyeti veriyor. Hârikulâde zekası insanı hayran ediyor."(57).

Yazının, daha fazla delil göstermeye gerek duyulmadığını, Fuzûlî ve Nedim konusunda anlayan için bunların bile bol bol yeteceğini ifade için, biraz da Burhan Ümit'i birşeylerle suçlamış olmak için, *"Maamâfî, anlayamayanlara yahut anlamak istemeyenlere ne diyebiliriz? İstediklerini söyleyebilirler; meydan cesur olanlarındır."*(58) diyor.

Daha çok, Divan Edebiyatı ile ilgili olduğu için, Fuzûlî ve Nedim çevresinde dönen bu polemikten üç ay sonra Varlık dergisinde bir başka polemik yer alır: Nedim'in büyük şair olup olmadığı, yani 'dâhi'liği tartışılan bu yazıların Kâzım Nâmi'ye ait olanında, polemiğin nasıl geliştiği şöyle anlatılıyor: *"Son İstanbul'a gidişimde, Hikmet Feridun'la Kanaat Kütüphanesi'nde yeni edebiyat üzerine birçok şey konuşmuştuk. Hikmet'in gazetecilik damarı tutmuş; sözlerimden dedi koduya yarayanlarını yazmış."*

"Ben, Nedim için 'şair olmaktan ziyade çapkındır', demiştim. Bu, 'Nedim şairdir, ama daha çok çapkındır' demek

(55) A.g., s: 820.

(56) A.g., s: 820.

(57) A.g., s: 821-822.

(58) A.g., s: 822.

değil midir? Nedim için söylediklerimi geri almıyorum.

"Nedim adına manzum bir piyes yazan Halit Fahri, 30 Ağustos tarihli Akşam'da 'Nedim'in uçarı çapkınlığı bile pek mükemmel bir şair olmasına mani teşkil etmez. Esasen böyle uçarı, çapkın olmasaydı, belki şair olmazdı' diyor."(59).

Halit Fahri, Nedim'in şairliğine, onun çapkınlığını engel olarak görmemesi; Nedim'in büyük bir şair oluşunu onaylaması anlamına geliyor.

Kâzım Nâmi, bu düşünceyi şöyle eleştiriyor: *"Bir çapkın da şair olabilir. Bununla beraber Nedim, 'pek mükemmel' bir şair değildir. Çapkınlık yolunda çekilen ıstıraplar, adama şiir söyletebilir; fakat bu şiirin 'pek mükemmel' olduğu iddia edilemez."(60). "Nedim'in gazellerinde inci gibi parçaların olduğu"nu kabul eden Kâzım Nâmi, ama "hiçbir gazeli baştanbaşa şiir değildir."(61) der.*

'Dehalarımız' arasında sayılması bir yana, *"edebiyat derslerinde Nedim'den bahsedilmesi"*ne bile karşı çıkar. Bu isteğini Fuzûlî için de ileri sürer. Herne kadar Fuzûlî *"özden hem âşık hem şair de olsa, o bile mektep programlarında kalmamalıdır."(62).*

Nedim konusunda ileri sürülen bu eleştirileri, daha çok şahsî bazı taarruzlar da olduğu için, yeniden gündeme getiren Halit Fahri, yazısının başlığını 'Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf!'(63) biçiminde koyuyor. Ama bu insaf, asıl kendi şahsını ilgilendiren değerlendirmeleri için istenmektedir. Nedim'le ilgili sözlerle karşılık da şunları söylüyor: *"Ben onu, umumiyetle sanıldığı gibi, şuh ve şakrak bir zaviyeden hiç de görmüyorum. Bence asıl Nedim,*

(59) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(60) A.g., s: 68.

(61) A.g., s: 68.

(62) A.g., s: 68.

(63) Halit Fahri (Ozansoy), "Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 92.

*"Bir nîm neş'e say bu cihânın bahârını
Bir sâgar-ı keşideye tut lâle-zârını"*

diye hıçkıran hüsranlı ruhtur. Nedim'in çapkınlığı, hatta mahbûpperestliği maraziyetinin, ıstırapının, bir kelimedede 'nevroz'unun delilidir. Nedim'deki homosexualité bile başlı başına bir piyes mevzuunu teşkil edebilirdi... Şimdi düşünün, Nedim'i böyle marazî bir tip halinde sahneye çıkaran ve delirterek öldüren bir temâşâ muharriri nasıl olur da ona ve onun duygularına hayran kalabilir? Nedim'de devrine göre mahalli renk ve incelik görüyorsam, nihayet bir hakikati itiraf ediyorum demektir. Fakat bu demek değildir ki Nedim benim edebî dua kitabımdır. Beaudlaire'i nasıl okur zevk alırsam Nedim'den de zevk alabilirim."(64).

Aslında Nedim'i, kendi ifadesinden de açıkça anlaşıldığı gibi, Halit Fahri de bir deha olarak görmüyor. Şairdir, diyor; ama birçok noktada eleştiriye tabi tutuyor. Ama şâir olarak görmesi bile, Kâzım Nâmi'yi infiale sürüklüyor.

Kâzım Nâmi, bu polemikte bir takım politik sloganların arkasına sığındığı, *"eski severler, eski severliği bir meziyet sayanlar, eski sever görünmekten hoşlananlar; Türk'üz diye iddia ettikleri halde Türklüğü bilmeyen, anlamayan, içten Türk olmayanlar, hasta ruhlu adamlar..."*(65) gibi sloganların gölgesinde üretilmiş sözlerle 'hücum' edildiği için Halit Fahri de çok kırık dökük, 'aslında ben öyle dememiştim' vâri bir ifade kullanıyor. Yalnızca Nedim'i herşeye, içinde taşıdığı 'ruh fâciası'na ve 'sefâlet'e rağmen(66) şair sayabileceğimizi söylüyor.

Nedim konusundaki bu tartışmalardan iki yıl sonra, birbirini takip eden aylarda, ama ayrı dergilerde yayınlanan

(64) A.g., s: 92.

(65) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(66) Halit Fahri (Ozansoy), "Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 92.

iki yazı daha vardır. Bunlarda Nedim'e bakış daha olumlu ve hatta 'deha' olduğunu belirtir bir yaklaşım söz konusudur.

M. Uluğ Turanhoğlu, onu, asıl Divan Edebiyatı'nın dışına taşıdığı noktalarda büyük saymaktadır: "*Nedim, Divan edebiyatının çerçevesini ilk parçalayan Divan şairidir.*"(67). Çünkü Divan şairlerinin çoğu 'mukallit'tir. Nedim'se, "*bir mukallit değil, yaratıcı*"(68) dır. Onun bütün büyüklüğü de buradan kaynaklanmaktadır. Onun yaratıcı yanını açıklayan Turanhoğlu, bu kavramı, 'tasavvuftan yararlanmak', 'tabiattan yararlanmak' gibi bir ikilem içinde düşünerek, Nedim'i, bu ikilemden ikincisi üzerinde gösteriyor. Yaptığı yorumsa şöyledir:

"Nedim, esinlerini tabiattan ve hakikattan almıştır. Nedim'in şiirlerinde tasavvuf felsefesinin izlerine rastlamak imkansızdır. Nedim'in şiirleri hayatının ve devrinin bir aynasıdır. Lâle devri, Nedim'in samimi mısralarında hâlâ yaşıyor... Şiirimize İstanbul şivesini getiren odur."(69).

Nedim'le ilgili diğer yazı ise, konuyu bu kadar açıklamamakla birlikte, "*Nedim, zamanını en çok yaşatmış dâhilerden biridir.*"(70) denmektedir. Burada da yine 'deha' sayılmasına gerekçe olarak onun Lâle devrini şiirine yansıtması gösterilmektedir. Yazıdan, bir başka önemli cümle de şudur: "*Nedim'in tasvir eylediği harika-i beyâna hiç bir şair yetişememiştir.*"(71).

Nedim'le ilgili bir başka itham da 'rindliği'dir. Bu konuda Sabahattin Eyüboğlu, "*Nedim'e 'sofra şairi' diyenlerimiz oldu. Sofra şairi, evet, fakat ne sofraya ve ne şair... Eflatun'un ziyafetinden kalmış olan bu sofrada bahçe rakısı değil, öz*

(67) M. Uluğ Turanhoğlu, "Nedim'in Özgünlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

(68) A.g., s: 25.

(69) A.g., s: 25.

(70) Fethi, "Nedim", Toplantı dergisi, Aralık 1935, N: 13, s: 15.

(71) A.g., s: 15.

şiiir içilir!... 'Bezm-i câm' bir şiiir vesilesi, bir şiiir iklimidir."(72) diyor.

Nedim, bazılarına göre çağdaş Türk edebiyatının ilk tohumlarını ekmiş kabul edildiği halde ve özellikle de bu tesbiti yapanlarca 'deha' listesine alınmamıştır. Bu şartlarda, onun bile listeye girememesi diğer Divan şairlerinin hiçbirinin girmemesi demektir. Bu, biraz da 1923 öncesi Osmanlı'ya ait bütün bir dünyanın edebiyatı, sanatı, düşüncesi ve hatta bilimiyle yok sayılmasındandır.

Fuzûlî ile ilgili şu cümle, bu tavırdan kaynaklanmaktadır: "*Özden hem âşık hem şair olan Fuzûlî bile mektep programlarında kalmamalıdır.*"(73).

Halbuki Fuzûlî'yi "*dünyanın en lirik şâiri*"(74) olarak görenler de vardır. Aynı yazı içinde Bâki ile birlikte Fuzûlî'ye 'yüksek şahsiyetler' denmektedir.

Fuzûlî hakkında aslında pek olumsuz şeyler söylenmiştir. Kâzım Nâmi'nin yazısındaki değerlendirmeye de Fuzûlî'yi eleştiren bir ifade değil, gerçekten bir şair olmasına rağmen okullarda okutulmaması biçimindedir.

Onunla ilgili pek polemik denecek yapıda olmamakla beraber, onu, ne bakımdan 'deha' olarak değerlendirdiklerine birer örnek olduğu için birkaç yazıdan daha sözedilebilir:

Ekrem Erkmen, 'Büyük Türk Şairi Fuzûlî' başlıklı yazısında, "*Hangi noktadan bakılırsa bakılsın, Fuzûlî, Türk edebiyatının tanıdığı en büyük sanatkârdır.*"(75) diyor. Bu düşüncesini askıda da bırakmıyor: "*Yalnız yetiştiği sahada değil, bütün Türk âleminde onun kadar şöhret bulmuş, okun-*

(72) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı-yahut- Frenkten Türk'e Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(73) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(74) Musaffer Gürbüz, "Şiir-Menşe'i ve Tarihi Tekâmülü", Alkım dergisi, Nisan 1937, N: 5, s: 13..

(75) Ekrem Erkmen, "Büyük Türk Şairi Fuzûlî", Erciyes dergisi, Haziran 1939, N: 16, s: 278.

muş, nazîreler yazılmış ikinci bir şahsiyet gösterilemez."(76). Demek ki onun 'en büyük sanatkâr' sayılmasının bir nedeni, çok yaygın olması, herkesçe en çok bilinen bir şahsiyet olmasındandır. Bir gerekçe de şudur: *"Bilhassa lisan ile mevzu arasındaki ahenk onun eserlerinde o kadar barizdir ki derûnî âlemi lisan kalıbına dökme işinde sanat tarihi ikinci bir Fuzûlî gösteremez."*(77). Onun bu sözü edilen son özelliğini, Murat Uraz da Bakî ile ilgili kitabının bir yerinde şöyle ifade ediyor: *"Fuzûlî, kendi ruhuna bakan, kendini tahlil eden bir ıstırap ve hicran şairi idi."*(78).

Abdülkadir Karahan da Hadikatü's-Süedâ hakkında söylediği şu ifadelerini Fuzûlî için kullanmış sayılır: *"En geniş halk tabakalarından en münevver kitlelere kadar her yaşta, her seviyede ve her zevkte herkese hitap ve tesir etme kâbiliyetini hiçbir zaman kaybetmeyen bu şâhser..."*(79). Bunlar, Ekrem Erkmen'in sözünü ettiği noktalardan birincisini içine almaktadır.

Elimizde Fuzûlî ile ilgili bir başka değerlendirme de, "Fuzûlî'de Şiir ve Telakkîsi" adlı, Sabahattin Eyüboğlu'nun Fuzûlî ile ilgili müstakil çalışmasıdır. Eyüboğlu, İnsan dergisinin, Yahya Kemal'i büyük bir şair olarak takdim ettiği ve onu 'Frenkten dönüş' olarak değerlendirdiği, Divan Edebiyatı'nı 'klasik edebiyatımız' olarak öne sürdüğü için Nurullah Ataç'la polemîğe girdiği yazısından sonraki sayısında, biraz da o düşüncelerinin ışığında, Fuzûlî'yi gündeme getiriyor. Şu bölüm, yazının en dikkate değer yeridir:

"Hülasa Fuzûlî şiire ait üç büyük problem hakkında bize bugünkü zihniyetimize hiç de aykırı gelmeyen fikirler vermekte, şiirin din, ilim ve cemiyetle olan münasebetlerini

(76) A.g., s: 278.

(77) A.g., s: 278.

(78) Murat Uraz, Bâkî, s: 13.

(79) Abdülkadir Karahan, "Füzûlî'nin Hadikatü's-Süedâsı", Türklük dergisi, Ekim 1939, N: 7, s: 28.

nizâma koymaktadır. Şiir, ideale susamış bir ruh içinde tekevvün eder, fakat idealden başka birşeydir. Şiir, maddî ve manevî bütün bilgileri benimser, fakat ilimden başka birşeydir. Şiir, ictimâî münasebetler dünyasına iner, fakat imtiyaz ve istiklâlini kaybetmez."(80). Bu düşünceler, Fuzûlî'nin şiiri için söylenmiş 'şiir telakkîleri'dir. Eyüboğlu o zamanki realitelerle bugünküler arasındaki farklılaşmayı veya taban tabana tersliği de dikkate alıyor ve yazısına şöyle devam ediyor:

"Şüphesiz Fuzûlî devrindeki ideal, ilim ve cemiyet değişmiştir. Fakat şiirin bu üç âlemle olan bağları kopmamıştır. Fuzûlî'nin şu telakkîsi ve sanat ahlâkî bütün muhtevâ ve şekil değişmelerine tahammül edecek sağlam esaslara dayanmaktadır. Her zaman ve yerde büyük şair, ruh, akıl ve cemiyetle münasebetlerini idrak ve tanzim etmek mecburiyetindedir."(81).

Dikkat edilirse 'dehalarımız'ın tespitinde de diğer 'milli edebiyat' ve 'klasik edebiyatımız' polemiklerindeki aynı tavır vardır. Eyüboğlu'nun yaptığı son değerlendirme gibi, olaya sanatkârca veya içinden bakanlar, Divan Edebiyatı içinde adı 'büyüğe' çıkmış sanatçıları 'deha' olarak öne sürmektedirler. Ama farklı tavır içine girenler, bu 'büyük'leri kabul lenmemekte, başka adlar üzerinde durmaktadırlar.

'Dehalarımız' polemiği böylece bakış açılarının göstergeleri doğrultusunda verilen kararlarla sonuçlanmaktadır.

Nedim ve Fuzûlî dışında adı 'dehalarımız'a karışıp da haklarında ayrı birer yazı yazılan başka bir sanatçıya rastlanmadı. Haklarında özel yazı yazılmış birçok sanatçı var, ama Divan Edebiyatı içinde yer almış ve çeşitli yerlerde kendisinden bir 'dâhi' olarak sözedilmiş, büyük sanatçı olarak 'takdim' edilmiş olanı yoktur.

(80) Sabahattin Eyüboğlu, "Fuzûlî'de Şiir Telakkîsi", İnsan dergisi, Mayıs 1938, N: 2, s: 97.

(81) A.g., s: 97.

Bazı yazılar da, kendisinden 'deha' olarak sözedildiği halde, o yazıda son derece rastgele ve daha çok ansiklopedik bir çizgide yeralabilecek 'malumat' tipi bilgiler içerdikleri ve deha olduklarını belirtir bir ifade kullanmadıkları için, böyle bir polemikte yer vermemiz mümkün olmuyor. Sözgeli mi Tahir Olgun'un Gündüz dergisinde çıkan Fuzûlî ve Şeyhî konulu iki yazısı, bu tür için karakteristik iki örnektir.

D. ÖLÇÜ

Daha önce çözümlemeye çalıştığımız polemiklerin ortak bir özelliği vardı: Tarih konuşuluyordu. Tarihte yeralmış değerler üzerinde, onların değerleri üzerinde, yeni bilgilerin ışığında duruluyor, onların milli olup olmadıkları gündeme getiriliyordu.

Ölçü ise henüz var ve üzerinde ateşli tartışmalar yapılıyor. Aruzla hece arasında seçim yapılırken, hâlâ aruzu seçenler var. Çünkü henüz Mehmed Akif gibi, Yahya Kemal gibi, Ahmed Hâşim gibi 1930'lu yıllarda şiirleri beğeni ile okunan ve aruzu kullanan şairlerimiz var. Dolayısıyla ölçü konusunda yapılan polemiklerin bir ucu da hayata dokunuyor. Artık aruz için büyük bir umut ışığı yok, ömrünü bitirmiş gibi, hergün biraz daha kaybediyor, teker teker kaleleri düşmüş, küçülmüş, son darbeyi bekliyor gibi, ama ne olursa olsun hayata bakan bir yanı var. Aruzlu kullananlar, yani şiirlerini aruzla yazanlar, onu yalnızca bir ölçü olarak savunuyor değiller; onu kullanıyorlar. Bu yüzden onların yolaştığı bir polemik de yok. Gerçi Sabahattin Eyüboğlu, Yahya Kemal'i yepyeni ve büyük şair olarak takdim ettiği yazısında, onun, bu, aruzu kullanan yanını, yaşayan bir şair olarak gündeme getirdiği için, dolaylı olarak polemiğe girişinde Yahya Kemal etkili olmuş oluyor. Ama bu yazıda açıkça aruz üstüne söylenmiş; aruzla yazdığı için büyük şairliği haketmiş gibi bir durum yoktur. Yahya Kemal'in şiirinde bir 'şekil endi-

şesi'(1) var, ama bu yalnızca aruzun sırtında değildir. Şiirin mûsiki ile olan akrabalığını da kuran, aruzdur elbette(2), ama bu açıkça belirtilmez.

Ölçü konusundaki polemiğin aruz yanını oluşturan, aruz lehine ağırlığı olan düşünceler ortaya koyan Cenap Şahabettin 1930'un Mayıs ayında kendisiyle yapılmış bir konuşmada, aruzu terketmemize bir 'gaflet' gözüyle bakıyor. 'Hece'yi, parmak hesabı olarak değerlendiriyor ve onu 'okumak, yazmak bilmeyen ecdâdımız'ın bir edebî faaliyeti olarak görüyor. Hatta beş altı yüz yıl önce geçerli olan bu ölçüyü yeniden kullanmak, 'irticâî' bir hareket olarak niteleniyor. *"Aruzdu terketmek bizim için büyük bir gaflettir. Eski edebiyat, Yunan ve Lâtin edebiyatı kâmilten aruzîydi. Biz aruzdu kendi lisanımıza göre tanzim etmeliydik; parmak hesabına gitmek irticâî bir harekettir. Beş altı yüz sene evvel okumak, yazmak bilmeyen ecdadımız parmak hesabı yapıyordu."*(3).

Cenap, bu sözleriyle aruz ölçüsünün hayattan çekilmekte olduğunu farkındadır. Aruzla şiire başlamış birçok şairin, aruzdu terketmesi, bunun en dikkate değer belirtisidir. Böyle bir ortamda o, yanlış birşeyin yapıldığını öne sürüyor. Tümüyle 'heceye dönme'nin 'irticâî bir hareket' olduğunu söylerken, hece ölçüsünün, beş altı yüz yıl önce kullanıldığını, ona dönmenin, taa o döneme dönmek anlamına geleceğini belirtiyor.

Onun asıl polemige yolaçan konuşması, Akşam gazetesinde yayınlanıyor: *"Vallahi parmak hesabıyla yazamıyorum. Bu vezinle nazımda mûsikî temin edileceğine kâni değilim."*(4). *"Nazımda mûsikî lâzımdır. Bu müzik de mısra-*

(1) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -Yahut- Frenkten Türk'e Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 34.

(2) A.g., s: 34.

(3) Kenan Hulûsi (Koray), "Cenap Şahabettin Beyle Konuştuklarım", Muhit dergisi, Mayıs 1930, N: 29, s: 6.

(4) Hikmet Feridun (Es), "Hergün Bir Anket: Aruz Veznine Dönmek Zamanı Artık Gelmiştir", Akşam gazetesi, 4 Eylül 1933, N: 5353, s: 4.

*larda memdûtlarla maksûrların, kısa hecelerle uzun heceler-
rin, hareketlerinin, sakinlerinin muntazam bir halde münâ-
vebe etmeleriyle temin olunur. Armoni bu sûretle elde edi-
lir."*(5). Cenap, aruzun asıl Türk vezni olduğunu ileri sürü-
yor. Hece vezni için de *"asıl bizim olmayan vezin, parmak
hesabı veznidir."* düşüncesinden sonra, *"bu sebeple, diyor,
artık nazımda aruza dönmek için hiçbir mani kalmamıştır.
Ancak bu vezinle şiirden mûsikîyi temin etmek kabil olu-
yor."*(6).

Cenap, bu konuşmasında, hece ölçüsü için ısrarla 'par-
mak hesabı vezni' ifadesini kullanır ve heceyi kullanmanın
bir çeşit kolaylık olduğunu ileri sürer. Hatta onun için 'dün-
yanın en kötü, en biçimsiz ölçüsü' der. Bu sözler, o günlerde
hece ölçüsünü kullananların neredeyse hepsini ayağa kaldı-
rır.

Bu polemiğin en hızlı çıkışı, hem de birçok yazarın katı-
lımıyla gerçekleşir. Varlık dergisinin aynı sayısında yer alan
7 yazı ile, Çığır dergisinin aynı ayda, Kaynak dergisinin de
diğer ayki sayılarında çıkan birer yazı, hep birlikte Cenab'ın
aruz ölçüsü ile ilgili bu düşüncelerinin karşısında heceyi sa-
vunan tavırlarıyla yer alırlar.

Bunlardan Behçet Kemal, yazısında şöyle bir gerekçe
ileri sürmektedir: *"Ne mahkememizde Mecelle, ne alfabemiz-
de eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz!"*(7). Aş-
lında bu, 'Cumhuriyet inkılâpları'nın sayımıdır. İnkılâpların
arasında, bir 'medenî kanunun kabûlü', bir 'harf inkılâbı', bir
'kıyâfet inkılâbı' vardır, ama 'edebiyat inkılâbı' yoktur.
Behçet Kemal içinse olay öyle değildir: *"Cumhuriyet rejimi-
miz, nasıl Cumhuriyet üzerinde münakaşa kabul etmezse,
inkılâp şiiri ve vezni de öyle..."* (8). Çünkü, *"hece, inkılâp şii-*

(5) A.g., s: 4.

(6) A.g., s: 4.

(7) Behçet Kemal (Çağlar), "Aruz, Hece Meselesi", Varlık dergisi, 1 Ekim
1933, N: 6, s: 82.

(8) A.g., s: 82.

rinin bir vecibesidir."(9).

Behçet Kemal, yalnızca politik bir bakışla değerlendirdiği için hece ölçüsünün gerekliliği üstüne politik nedenlerden öte birşey söyleyemiyor.

Enis Behiç'in aynı sayıda çıkan yazısında ise yaklaşık olarak bir 'sanatkârca bakış' vardır: Alışılmışın oldukça dışında, yadırganacak bir sonuca varıyor, ama en azından sanat kaygısı taşıyan bir polemikle karşılaşıyor:

"Gelelim şu mûsikî meselesine: Hece vezinlerinde aruzun âhengi yokmuş! Aruzun âhengi yüksekmış!... Hayır, hayır, hayır!... Böyle söyleyenler, böyle sananlar yanıltıyorlar. Çünkü asıl aruzda mûsikî, âhenk yoktur, 'Aman, aman nasıl olur? demeyiniz, yoktur diyorum size. Aruz monotonluğun bir ramazan davulu gümbürtüsünün ta kendisidir. İşte size bir aruz vezni:

Dadan, dadan, da-da-dandan, dadan, dan-dan, da-da-dan.

Bu, ne iptidâî mûsikîdir. Bu ne monoton tempodur.."(10).

Halit Ziya, ölçü olayını tümüyle bir mûsikîye bağlamaktadır. Onun için ölçü adı önemli değil, 'mûsikî ihtiyacını karşılaması' önemlidir: *"Ne o, ne bu... Ne nâm altında olursa olsun, bana şiir mi vereceksiniz, manzum söz mü söyleyeceksiniz, istediğiniz vezni kullanın, fakat bana âhenk verin ve mûsikî ihtiyacımı temin edin."*(11). Bu bakış sanatçılar için önemli bir problemdir, o sıralar, ama birisi hece ölçüsünü seviyorsa, Enis Behiç gibi aruzu en monoton ölçü, heceyi de mûsikî dolu, âhenkli bir ölçü gösterebilir.

Çünkü hece ölçüsü, bir 'inkılâp edebiyatı vecibesi' olarak alınınca, ölçüden ne isteniyorsa, bu istenilen, hece ölçü-

(9) A.g., s: 82.

(10) Enis Behiç (Koryürek), "Bir Eski Bahis: Aruz-Hece", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 85.

(11) Halit Ziya Uşaklıgil, Sanata Dair, C: 1, s: 12.

sünde olmalıdır, olması gerekir. Hatta 'vardır, deniyorsa vardır.'

Çığır dergisinde çıkan bir yazı Kâzım Nâmi'ye aittir. Onun hece ölçüsünün yanında yereldiğini daha başlıktan anlıyoruz: 'Aruzun Fenâlıkları'(12). Ona göre aruz, çok fenâlıklar etmiştir. Onun açtığı yaraları, 'milli vezin' onarmaya çalışmaktadır(13). Kâzım Nâmi burada 'milli vezin' ifadesini gündeme getiriyor. Böylece hece ölçüsünün seçilişinin bir nedeni daha yakalanmış oluyor. Bu tür bir belirleme, Divan Edebiyatı'nı 'milli edebiyat' sayanlara göre yanlış olsa bile, bunu kabullenmeyenler, aruzu da milli saymamakta, 'milli vezin' olarak 'hece'yi kabullenmektedirler.

Buraya kadar verdiğimiz kaynaklar, ölçü polemğinde iki belirleyici nokta ortaya çıkarmış oldu: Mûsikî ve milli olmak. Behçet Kemal'in hece ölçüsünü bir 'inkılâp şiirinin vecibesi' olarak değerlendirdiği de vardır, ama, fazla politik olduğu için onu sanat noktasının dışında bırakıyoruz. Diğer iki nokta ise, bu polemikte üzerinde düşünülmesi gereken konulardır. Hatta politik bulunan noktayı da 'milli bulmak'la birlikte düşünmek mümkündür.

Kâzım Nâmi, aruza karşı çıkarken, onun fenâlıklarının varlığından bahsediyor. Ama bu fenâlıkların neler olduğu noktasında açıklayıcı bilgiler vermiyordu. Kaynak dergisinde, bir sonraki ay yayınlanan Mustafa Seyyit'e ait yazı, bunları açığa çıkarmaktadır: *"Divan edebiyatımız zamanında acemden geldiği şekline hâle getirilmesine cevaz olmayan aruz veznine uymak için, tabi ki reva görülen imâle şırıngalarının öz dilimizin bünyesinde yaptığı tahribat, affedilir suçlar mıdır?"*(14).

(12) Kâzım Nâmi (Duru), "Aruzun Fenâlıkları", Çığır dergisi, Ekim 1933, N: 10, s: 188.

(13) A.g., s: 188.

(14) Mustafa Seyyit (Sütüven), "Cenap Şahabettin Beyefendiye", Kaynak dergisi, Kasım-Aralık 1933, N: 10-11, s: 288.

Bu fenalıklar konusunda daha açıklayıcı bilgileri, bu polemğin sözkonusu olduğu günlerde yazılmayan, ama bizim için önemli bir yazıda buluyoruz. Yazarı, onlardan açıkça söz etmediğini söylediğimiz Kâzım Nâmi'dir. Yazının tarihi de öbüründen 18 ay öncedir. Onun, konuya eskiden beri hazır olduğu, yeri geldikçe birşeyler söylediğı, bu iki yazıdan anlaşılmaktadır. Yazının adı da bu polemik için oldukça anlamlıdır: 'Aruz mu, Hece mi?'(15). Yazar, bu polemği önce içinde yaşıyor, daha sonra bir yazı halinde ortaya çıkarıyor. Bir yerinde "*Çocukluğumdan beri yerleşmiş bir itiyatla, aruzla yazılmış şiirlerden zevk almaktayım.*"(16) diyor. "*Fakat tahteşsuurumda birşey, bu zevkin bir mükeyyiften gelen yapma ve zararlı bir zevk olduğunu fısıldıyor.*"(17). Bu, 'tahteşsuurundaki şey'le, 'yerleşmiş itiyat', polemikte iki taraf gibi gözükmektedir. 'İtiyat' aruzu, 'tahteşsuurundaki şey'se heceyi tutmaktadır.

Ona göre, "*Aruz vezninin âhengi katıdır; lafzı içine aldı mı, ona zorla kendi âhenk libasını giydirir. Aruz veznini mânânın istediğı yumuşaklığa, elastikiyete sokmaya çalışan, meselâ Yahya Kemal'in bile, en muvaffak olduğı şiirlerde, aruz vezninin bu katılığına mağlup olduğı görülür. Zaten aruz vezni Türkçe'nin âhengine uyabilseydi şiirlerimiz asırlarca imâle ve zihaf gibi nâkiseleri yapmazlardı.*"(18).

Kâzım Nâmi, Mustafa Seyyit'ten fazla olarak 'zihafı da fenalıklar içinde sayıyor. İmâle ve zihaf, aruzda birer 'nâkise'dir ve bunlar, Türkçe'nin âhenginin aruz vezni ile uyuşamamasından kaynaklanır. Aruz vezninin katılığı, Mustafa Seyyit'in de işaret ettiğı, Türkçe'nin aruzu değil, aruzun Türkçe'yi kendine uymaya mecbur bırakması sonucunu getirmiştir.

(15) Kâzım Nâmi (Duru), "Aruz mu Hece mi?", Öz Dilimize Doğru dergisi, 15 Mayıs 1932, N: 1, s: 14-16.

(16) A.g., s: 15.

(17) A.g., s: 16.

(18) A.g., s: 15.

Aynı yazıda aruzun, 'milli vezin' olmadığı, bu gerçeği kabullenmek istemeyenlerin, Osmanlılık ruhunu bırakamayanlar olacağı da gündeme getirilmektedir(19).

Kâzım Nâmi'nin yazısı, ölçü polemiğinde belirleyici olduğunu tespit ettiğiniz 'mûsikî ihtiyacı' ve 'milli olmak' noktalarının ikisine de değiniyor: Aruzun katılığını ileri sürüyor. Dolayısıyla, 'mûsikî ihtiyacı'nı ancak hece ölçüsü giderecektir. 'Milli olmak' konusunda da aruzun kesinlikle milli bir ölçü olmadığı düşüncesine varıyor.

Agâh Sırrı, kendisiyle yapılan bir konuşmada, 'veznini yabancı edebiyatlardan almış bir edebiyat'a 'milli' denemeyeceğini belirterek, bu veznin de 'milli' olamayacağını söylemiş oluyor(20).

Halbuki olaya 'Türk Aruzu' adıyla bir yazı yazarak, kendi terminolojisi içinde yaklaşan, böylece 'içinden bakış' metodunu kullanmış olan Rıza Nur, tamamen farklı şeyler söylüyor. Yazı, pek polemik havası taşımıyor, ama daha önce andığımız yazarlardan, Cenap Şahabettin dışında aruzu savunan olmadığı için, onun da yaklaşık olarak aruzun önemli bir yanını aydınlatmasından, bu bölümde anılması gerekmektedir:

"Bizde hüküm süren umûmî bir fikir ve kanaate göre Türk aruzu, Acem aruzudur. Hatta bu kanaat o kadar metindir ki hiç kimse delil bile göstermek lüzûmunu hissetmez..."

"Türk aruzunu iyice tetkik etmek için, evvelâ Arap ve Acem aruzlarını tetkik ettim. Bu esnada bende Türk aruzunun Acem aruzu olmadığı fikri hasıl oldu. Netice şu çıktı:

"Acemler Arap aruzundan 9 bahr-i tay, geri kalana kendileri de 9 bahr ilave ederek kendi aruzlarını meydana getirmişlerdir."

(19) A.g., s: 16.

(20) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 38.

"Bahr-i tavil, medid, basit, vâfir, attıkları bahirler arasındadır. İcad ettikleri seri ve mütedârik bahrlardır. Bu son iki bahr Arap'ta yoktur, halbuki Türkler'de vardır. Ve yine Arap'ta olup da Acem'de bulunmayan tavil bahri Türkler'de vardır. Yine bahr-i basit Acem'de yok, Arap ve Türk'te vardır.

"Bu vaziyet gösterir ki Acem aruzu Arab'inkinden, Türk aruzu Arap ve Acem'inkinden başkadır.

"İşte aruz millileşmiş, Türk'e mâl olmuştur. Demek ki aruz da bir Türk n'illi veznidir."(21).

Rıza Nur, bu 'mütalaa'sında basit bir yol izliyor: Aruz ölçüsünün Arap, Acem ve Türk edebiyatlarında aldığı biçimleri, hangilerinin hangi edebiyatlarda kullanıldığını belirliyor. Böyle yapmakla, yukarda Kâzım Nâmi'nin ve Mustafa Seyyit'in öne sürdükleri, 'aruzun hiçbir değişikliğe gelmediği, katılığı, bu yüzden Türkçe'nin ona uymak zorunda kaldığı' yolundaki düşünceleri bir yönüyle sarsılıyor. Çünkü onlar, olaya yalnızca 'imâle ve zihaf' açısından bakıyorlar. Rıza Nur, daha çok, Türklerin, bu ölçüyü kullanırken, kendi kullanabilecekleri aruzu kendilerinin ortaya koyduklarını iddia ediyor. Yani aruzun hiçbir değişiklik, müdahale kabul etmediği gibi bir düşüncenin yanlışlığını belirliyor.

Türklerin aruzda yaptıkları 'tasarrufu da örneklendirmek sûretiyle, aruzun millileştiğini, milli bir vezin olduğunu öne sürüyor.

Bu yaklaşım, olayı, yaşayanıyla, Türk edebiyatında hâlâ kullanılması, ilerde de kullanılabileceği gibi bir teklifle değil, daha çok, kullanılmış ve tarihte yerini almış olarak değerlendirmektedir.

Doğrudan aruz ölçüsünü ilgilendirmese bile, mûsikî olayının, Divan Edebiyatı'ndaki yerini belirlemesi ve mûsikînin aruzla olan ilişkilerini açıklaması bakımından Sabahattin

(21) Rıza Nur, "Türk Aruzu", Kopuz dergisi, Mayıs 1939, N: 2, s: 44.

Eyüboğlu'nun düşünceleri de önemlidir: Ona göre Yahya Kemal'in şiirinin, mûsikî ile akrabalığı vardır(22). Ancak bu, Verlaine'den ve sembolistlerdendir(23).

Bu görüşü Vasfî Mahir kabul etmez. Ona göre, 'mûsikî ihtiyacını gözönünde tutmaktan öte 'herşeyden evvel mûsikî' düsturu sözkonusudur. Bunu da Avrupalı Verlaine değil, Divan şairleri ortaya koymuştur. Vasfî Mâhir, Divan şairleri için *"bu müthiş sanatkârların şekil, âhenk ve kelimeye ait estetikleri de şaşılabacak birşeydir."*(24) diyor. *"Fuzûlî'de, Bâkî'de, Nefî'de, Nedim'de duyguyu yalnız mânâ değil, aynı zamanda ses de anlatır."*(25) derken, 'ses'i gündeme getiriyor. Bu 'ses', 'mûsikî ihtiyacı'nı gideren sestir, âhenktir. O, bu ifadesiyle 'ses'i, 'mûsikî'yi, duyguyu iyi verebilmek için gerekli bir yöntem, önemli bir araç olarak değerlendirmiş olur. Bu konudaki 'şaşılabacak' düşüncesi de budur: *"Şiirde 'herşeyden evvel mûsikî' düsturunu Verlaine'den üç yüzyıl önce Divan şairleri meydana koymuştur."*(26).

Aruzun, mûsikî yönünden oldukça zengin ve milli olmak bakımından da artık Türkleştiğini öne süren bir başkası da Lâmia Kırgız'dır. Faruk Nafiz'in şiirinde bir mûsikî varsa, bunu aruz ölçüsünü kullanmasına borçlu olduğunu belirttiği yazısında şöyle diyor: *"Faruk Nafiz, Türk dilinin eşsiz mûsikisine karşı olan kuvvetli hâkimiyetini hiç şüphesiz aruz kültürüne borçludur."*(27). *"Onun kullandığı aruz artık yabancı bir edebiyatın hakimiyetinden tamamen kurtulmuş ve Türkçeleşmiştir."*(28).

(22) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı-yahut-Frenkten Türkiye Dönüşü", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 34..

(23) A.g., s: 35.

(24) Vasfî Mâhir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(25) A.g., s: 201.

(26) A.g., s: 201.

(27) Lâmia Kırgız, "Fâruk Nafiz ve Türk Şiiri", Orta Anadolu dergisi, Aralık 1939, N: 4-5, s: 7.

(28) A.g., s: 7.

Araştırmanın söz konusu olduğu yıllarda, serbest şiir çalışmalarları da gündemde olduğu için, polemikte bir üçüncü taraf daha ortaya çıkar. Ancak hece ölçüsü henüz serbest şiiri, kendisine rakip tanımamaktadır. Özellikle hece, bir 'inkılâp' vecibesi olarak sunulduğu için, şurada burada 'hece mi, serbest şiir mi' ikilemi yeralmamaktadır.

Yalnız 1939 yılında yayınlanan bir konferans kitapçığında Ali Nihat Tarlan, 'şahsen' diye özelleştirdiği serbest şiir yanlısı düşünceleri arasında şunlara yer veriyor:

"Serbest nazım bence ideal bir nazım şeklidir. Ben şahsen şiirde o ânın ahengini duymak isterim. Kalıplara sığdırılmak için zorlanan şiir otomatik, ârızî bir âhenge varabilmek için hakikî mahiyetini fedâ ediyor zannındayım. Bu sözlerimden şimdiye kadar aruz ve hece vezinlerinde yazılan şiirleri kusurlu buluyorum, zannedilmesin. Hayır o kalıplar dahilinde de çok güzel şiirler yazılmıştır ve yazılır. Buna kimse birşey diyemez. Yalnız ben şahsen serbest nazma taraftarım."(29).

Bu taraftarlığında da serbest nazmın, aslında 'çok güç' bir yöntem olduğunu, 'telleri ipten bir mûsikî âletiyle terennüm etme'ye benzediğini, dolayısıyla 'kudretinin muhteşem manzarasını seyrettirmek isteyen sanatkâr için kullanılabileceği düşüncesinin payı vardır. 'Hece ve aruzda mükemmel bir muvaffakiyet gösterdiği halde, kendini ifade ettiğine kâni olmayan sanatkâr'a, gücünü göstermek için bir tek yol kalıyor: Serbest şiir(30).

E. DİL

Dille ilgili net bir polemige rastlamıyoruz. Ancak, Divan Edebiyatı ile ilgili bütün yazılarda değinilen konulardan biri, bu edebiyatın dilidir.

(29) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 35.

(30) A.g., s: 36.

Ayrıca Türkçe'nin sadeleştirilmesi ile ilgili en yoğun çalışmalar da 1930'lu yıllarda olduğu için, bu dönemin 'inkılâp edebiyatı' hedefini belirlerken bunların başında yine dil gelir. Türkçe'nin sadeleştirilmesi yolunda daha verimli sonuçlar elde edebilmek için kurulan Türk Dil Kurumu, dille gelen tartışmalarda belirleyici ve yönlendirici bir etki yapar.

Dille ilgili polemik yapılanma iki çizgide kendini gösterir: Türkçe'nin ilerde alacağı biçimin belirlenmesi için ne tür çalışmalar yapılabileceği, Türkçe'de artık kullanılmamasına karar verilen kelimelerin yerine, hangi yöntemlerle yeni kelimelerin üretilebileceği tartışmaları bu çizgilerden birini oluşturur.

Bir diğer çizgi ise, dilin geçmişine yönelen eleştiri ve kabbullenişler tipindeki değerlendirmelerdir. Bu noktada tarih gündeme gelir. Türkçe'nin tarihi, çeşitli dönemlerde aldığı biçimler üzerinde, Türkçe için 'iyi' veya 'kötü' olmuştur gibi değerlendirmeler sözkonusudur.

Bize, asıl bu ikinci çizgide gelişen tartışmalar gereklidir. Çünkü Divan Edebiyatı denince Osmanlıca ve daha özel planda Divan dili öne çıkar. Türkçe'nin bu evresi, Türkçe için nasıl bir değer taşır, Türkçe bu evresinde birşeyler kazanmış mıdır, yoksa yitirmiş midir, gibi tartışmalar, dil polemığının asıl bizi ilgilendiren yanını oluşturur.

'İnkılâp edebiyatı' dilinin kendi iç problemleri ve bunlar çerçevesinde yapılan polemikler ise, daha çok çağdaş dil biliminin alanı içinde kalmaktadır.

Her ne kadar Yaşar Nâbi, "*Aramızda kaside veya ağdalı lisan müdafaası yapanlar kalmamıştır.*"(1) diyorsa da, Divan Edebiyatı'nın kullandığı dil, eleştirilmektedir. Yaşar Nâbi, "*Kalmışsa bile, bunların umûmî gidişte reyleri yoktur.*"(2) diyor. Belki Türkçe'nin ilerde alacağı biçimde 'rey'le-

(1) Yaşar Nâbi (Nayır), "Cumhuriyetin Onbeş Yılında Edebiyatımız," Varlık dergisi, 1 Kasım 1938, N: 128, s: 115.

(2) A.g., s: 115.

ri yoktur, ama hiç olmazsa dil tarihinin doğru yazılması açısından görüşlerine gerek vardır. Aynı yazıda, Divan Edebiyatı'nın, halk dilinden uzaklaştığı, bugün için böyle bir edebiyattan, "*ancak Osmanlı dilini öğrenmek yolunda uzun yıllar harcamış olan küçük bir münevver zümresi istifade edebileceği*"(3) ileri sürülmektedir.

Divan dilinin en çok eleştirilen yanı, halk dilinden uzaklaştığı düşüncesidir. Bu uzaklaşmanın ne olduğu veya nasıl bir yere gelmişse uzaklaşmış sayılacağı gibi noktalar, konunun polemik yanını oluşturmaktadır.

A. Rıza Korap, "*Divan edebiyatı kullandığı dil, üslûp ve mazmun itibariyle bütün kitleye hitabedememekte*"(4) diyor. Ona göre, buna rağmen Divan şairleri öz sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Yani onların bütün problemi, bu dil olayından kaynaklanmaktadır. Hatta "*Divan edebiyatının dili müsait olsaydı, bu şairler o eserleriyle dünya edebiyatında Shakespeare ve Danté gibi beynelmilel birer mevki alırlardı.*"(5) diyerek, dillerini tek eksiklik veya dezavantajları olarak gösteriyor.

Bozkurt dergisinde, Bozkurt imzasıyla yayınlanan bir yazıda da bu dilin, 'pürüzlü, ağdalı, anlaşılmaz kelimelerle dolu'(6) olduğu belirtiliyor. Bu belirlemeler, yani 'pürüzlü, ağdalı ve anlaşılmaz' sıfatları yaklaşık olarak aynı şeyi ifade ediyorlar. Bütün olay, anlaşılmamasıdır. 'Bütün kitleye hitap edememe' de aynı noktada değerlendirilebilir.

Burada, bir ikilem ortaya çıkıyor: Divan Edebiyatı'nın diline karşı çıkanlar, yani onu anlaşılmazlıkla suçlayanlar, bu ikilemi görmek zorundadırlar. O da şudur: Ya, dilin kendisinde bir çetrefillik vardır, ya da anlamak durumundakile-

(3) A.g., s: 115.

(4) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

(5) A.g., s: 3.

(6) Bozkurt, "Birri Efendi", Bozkurt dergisi, 15 Haziran 1936, N: 2, s: 6.

rin anlayamamaları sözkonusudur. Yani ya dilin yapısından kaynaklanan bir durum, ya da hitabettiği kesimin durumu böyle bir sonuca yolaçmaktadır.

Bozkurt dergisindeki yazı, bunlardan birincisini ileri sürer. Ona göre, anlaşılma kelimelerden oluşan bir dil vardır.

Olayın bu cephesini öne alanlar, genellikle Türkçe'ye sızan yabancı kaynaklı kelimelerden dem vururlar. Bunu bir çeşit dil anarşisi olarak görenler vardır. Divan şairlerini, 'böyle bir dil anarşisi', 'kültür kargaşası' ve 'din ablukası' döneminde geldikleri için 'talihsiz' olarak niteleyen Rüştü Şardağ, onların, 'bu halin esiri oldukları' için, bundan kurtulamayacaklarını belirtiyor(7).

Osman Nuri, Dil bayramı kutlamalarında yaptığı bir konuşmada, "*Kânûnî zamanında yetişen Fuzûlî ve Bâkî gibi şairler, yazdıklarını halk diliyle, Türkçe değil, Arapça ve Farsça sözlerle doldurdular.*"(8) diyor. Bu ifade, her ne kadar Arapça ve Farsça sözlerin varlığından kaynaklanan bir anlaşılmahtan sözetsede, asıl, Türkçe'yi, halkın konuştuğu bir dil olarak görme düşüncesi açığa çıkmaktadır. Dilin kendisindeki anlaşılmahtın yanında, onu anlamak durumunda olanların da halk olarak gösterilmesi, dilin hitabetliklerinin de bu anlaşılmahtın olayında etkili olduğunu göstermektedir. Yazının bir yerinde Osman Nuri, "*Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn hikayesinde en çok özenip bezenerek yazdığı bu parçayı, Arapça, Farsça bilmeyen, bayağıca okumayan halk anlar mı?...*"(9) diye soruyor. Cevabı, sorunun içinde gizlidir. Burada, hem anlaşılmahtın neden olan Arapça ve Farsça kelimeler, hem de okuma yazma bilmediği için onları anlayamayan halk tabakası gündeme getirilmiştir.

7) Rüştü Şardağ, "Edebiyatımız ve İnsana Bağlılığı", Yeni İnsanlık dergisi, Nisan 1940, N: 3, s: 14.

8) Osman Nuri (Peremeci), "Dil Bayramı Dolayısıyla Bir Konuşma", 6 Ok dergisi, Haziran 1935, N: 20, s: 15.

9) A.g., s: 15.

Aynı yazıda Bâki'nin dilinin de 'ağdalı, halk için anlaşıl-ması güç'(10) olduğu vurgulanırken, yine bu düşünülenlerin, halk için geçerli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Agah Sırrı, bu Arapça ve Farsça'nın Türk dili içindeki etkinliğini verirken "*dili yabancı dillerin tesiri altında orijinalitesini kaybetmiş olan edebiyat*"(11) ifadesini kullanıyor.

İşi daha öte çizgilere götürerek, "*dili Arap, Acem olan bir taklit edebiyatı*"(12) veya "*Herşeyden evvel konuştuğu dil Türk'ün dili değildi.*"(13) diyenler de vardır. Bunlar, Divan Edebiyatı'nın dilini, ağır ve anlaşılmaz bulmaktan öte, Türkçe saymayan, tümüyle yabancı bir dil gibi değerlendirenlerin sözleridir. Divan Edebiyatı'nın diline 'Türkün dili değildir' diyen Nesip Yağmurdereli, Divan Edebiyatı için de 'yabancı edebiyat' sözünü kullanıyor. Agah Sırrı da onun için, nasıl, hangi gerekçeye dayanılarak 'milli edebiyat' dene-bileceğini soruyor.

Yani Divan Edebiyatı'nın dilindeki Arapça ve Farsça ke-limeler, onun hem dilinin hem de bizzat kendinin milli olup olmadığı konusunu tartışma alanına getiriyor. Bu açıdan bakılınca dil tartışmalarının 'milli edebiyat' tartışmaları ile birlikte yürüdüğü söylenebilir. Onun milli bir edebiyat olduğunu ileri sürenler, dilinin Türkçe olduğunu, herşeye rağmen Türkçe kurallarının geçerli olduğunu, Arapça ve Farsça kelimelerin de onun varlığında eridiğini ileri sürerlerken; ona milli bir edebiyat gözüyle bakmayanlar, onun dilini de yabancı görmektedirler.

Muammer Lütfi Bahşı, 'Ulusal Edebiyata Doğru' adlı yazısında, milli bir edebiyatın oluşmasına katkı için daha önceki Türk edebiyatlarını yorumlar. Onların hiçbirini milli

(10) A.g., s: 15.

(11) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 38.

(12) Kadri Gürün, "İnkılâp Edebiyatı Var mı" Gündüz dergisi, Şubat 1937, N: 11, s: 261.

(13) Nesip Yağmurdereli, "İki Türlü Edebiyat", Doğuş dergisi. Ocak 1936, Y: 4, N: 1, s: 2.

bir edebiyat standardında bulmaz(14). Ençok da Osmanlı edebiyatına karşı çıkar ve gerekçe olarak *"Divan edebiyatı da Türk'ün öz dilini konuşmadı."*(15) der.

Kâzım Nâmi ise olayı doğrudan 'milli dil' olup olmadığı noktasına götürür. Yani 'milli edebiyat' kavramına sığınmadan doğrudan 'milli dil' kavramını gündeme getirir. Böylece dil polemigi içinde bir de 'milli dil' seçeneği ortaya çıkar.

Ona göre *"Divan edebiyatının dili, tamamiyle milli dil olmaktan uzaktır."*(16). Bu görüş, Divan Edebiyatı'nın dilini Türkçe saymayan, yabancı ve taklit olarak görenlerle çakışmaktadır. Ne türlü anlatılırsa anlatılsın, sonuçta Divan Edebiyatı'nın dili eleştirilmekte, Türkçe'nin geleceği ile ilgili planlamalarda hiçbir biçimde gündeme getirilmemesi gerektiği, suyuüzüne çıkmaktadır. Bu açıdan 'klasik edebiyat', bir kaynak ve temel olarak alanların kullanımı içinde düşünürsek, Divan Edebiyatı'nın dili 'klasik' de olamaz(17).

Yani bu dil, ne milli, ne klasik, yalnızca 'yabancı' bir dildir. Buraya kadar verilen görüşler, hemen hemen birbirini destekleyerek, topluca bu sonuçta birleştirilebilecek karakterdedir.

Bu ortak düşüncenin en önemli gerekçesi, kullanılan yabancı kelimelerin varlığıdır. Anlaşılmamasını öne sürenler vardır, ama bu da yabancı kelimelerden kaynaklanmaktadır.

Divan Edebiyatı dilinde Arapça ve Farsça kelimelerin varlığı, üzerinde tartışılmaya gerek olmayan bir gerçektir. Bu noktada değil de asıl, bu varolan kelimelerin Türkçe içindeki konumları konusu, bir tartışma zemini oluşturmaktadır. Polemiğin boyverdiği bu konum tartışması, buraya kadar bir 'eleştiri' planında verilmiş oldu. Getirilen eleştiriler

(14) Muammer Lütfi Bahşı, "Ulusal Edebiyata Doğru", Çağlayan dergisi, Aralık 1935, N: 1, s: 1.

(15) A.g., Ocak 1936, N: 2, s: 1.

(16) Kâzım Nâmi Duru, "Hümanizma ve Klasizma", Yeni Kültür dergisi, Ocak 1940, N: 49, s: 230.

(17) A.g., s: 230.

de, kendi bünyelerinde, haklılıklarını ortaya koyan örneklerden ve yeterli açıklamalardan uzak, daha çok genelleme havası taşımaktadırlar.

Eleştirilerin yeraldığı yazıların başlıklarıyla ilgili bir değerlendirme, bunların, hangi bakış açısında ortaya konduğunu belirtebilir: "Ulusal Edebiyata Doğru," "İki Türlü Edebiyat", "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", "Milli Bir Edebiyat Yaratılabilir miyiz?", "Dil Bayramı Dolayısıyla Bir Konuşma", "Edebiyatımız ve İnsana Bağlılığı", "Sanatın Bizdeki Tecellisi", "Cumhuriyetin Onbeş Yılında Edebiyatımız", "Hümanizma ve Klasizma".

Bu başlıkların hemen tümünde yazıların yazıldığı 1930'lu yılların politik görüşlerinin bir yansıması vardır. Bu yıllarda, bir 'inkılâp' edebiyatının oluşturulmasına çalışılıyordu. Bu edebiyatın da ulusal, hümanist ve klasik niteliklerde olması isteniyordu. İlk başlıkta 'ulusal edebiyat', ikinci başlıkta halk ve Divan Edebiyatları, üçüncü başlıkta 'inkılâp edebiyatı', dördüncü başlıkta yine 'ulusal edebiyat', beşinci başlıkta 'ulusal edebiyat'ın bir gereği olan dil bayramı, altıncı başlıkta insânî, 'hümanist' bir edebiyat, yedinci başlıkta edebiyat tarihimizle ilgili dengeli değerlendirmeler, sekizinci başlıkta Cumhuriyet'in ilk onbeş yılındaki sevindirici edebî gelişmeler ve son başlıkta da Türk edebiyatı için geçerli olabilecek bir hümanizma tanımı çalışmaları ifade edilmektedir. Bunlarda, politikanın etkisi yanında biraz da Türkçe'nin alması gereken yeni biçiminin belirlenmesi konusundaki tartışmaları buluyoruz. Politikanın egemen oluşu da yine bu ileriye dönük projenin nasıl uygulanabileceği ve hazırlanışı gündemde olduğundandır. Bir bakıma, politika bütün kültürel alanlarla birlikte bu dil çalışmalarını da yönlendirdiği için bir Osmanlı dönemi edebiyatı olarak Divan Edebiyatı ve dili de bu tavırdan payını almıştır.

Ahmet Kutsi Tecer, içinde dil ile ilgili görüşlerin karıştırıldığı bir genelleme ve eleştiri özelliği taşıyan, 1930'ların

politik yapılanmasının bir uzantısı durumundaki bu düşünceler için, 'iddia' nitelemesini kullanıyor ve 'büyük siyasi temayüllerin tesiri altında' ileri sürüldüğünü belirtiyor(18). Bunlara verdiği bir örnek, şudur: "*Divan Edebiyatı, sağlığını kaybetmiş bir dille, Osmanlıca ile milli ruhumuza, milli zevkimize tamamen yabancı kalan şekiller.*" Tecer, bu söze bir kaynak göstermez. Ama bu, daha önce yaptığımız alıntılardaki cümlelerle hemen hemen aynıdır.

Polemige, bir takım çözümlemelerle katkıda bulunanlar da vardır: Halit Ziya, 'Divan dilinin yabancı kaidelerle dolu' oluşu(19)ndan sözederken, aslında 'kelime' planında kalan yabancılığa karşı olmadığını, bu tür ilişkilerin birçok dil arasında olduğunu, ama 'kaide' konusundaki yabancılığa karşı olduğunu söylüyor.

Divan Edebiyatı'nın dili konusunda, onun yabancı olduğunu ileri sürenlerin düşüncelerini de gözönünde bulundurarak, geniş ve doyurucu çözümlemeler yapan en önemli yazı, Sabahattin Eyüboğlu'nundur. Kendisine ait asıl düşünceleri söylemeden önce polemğin diğer yanını belirler: "*Divan Edebiyatı Türk değildir, Türkçe değildir.*"(20). Bunun artık 'lüzumsuz' olduğunu belirttikten sonra kendi temel esprisini açıklar: "*Fuzûlî Türktür ve Türkçe yazmıştır.*"(21). Onun farklı bir Türkçülük anlayışı içinde oluşu ve Türkçe'yi değişik kullanışı da Fuzûlî'nin kendisinden değil, o günlerin tarih realitesinin öyle olmasından kaynaklanır. Öyleyse bu farklılık yüzünden, onu Türk, dilini Türkçe saymamak yersizdir. Burada bir suç varsa, o da tarihindir(22). "*Divan lisanında ana diline eklenen yabancı kelimelerin çokluğu, Türkçe'yi*

(18) Ahmet Kutsi Tecer, "Halk Edebiyatı ve Folklor", Kalem dergisi, Mayıs 1938, N: 3, s: 99.

(19) Halit Ziya Uşaklıgil, Sanata Dair, C: 1, s: 71.

(20) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -yahut- Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(21) A.g., s: 36.

(22) A.g., s: 36.

hiç de boğmuş değildir. Bu lisandaki güçlük kelimelerdedir. Gramer ve sentaksı herşeye rağmen Türkçe kalmıştır."(23). Buraya kadar verilenler, Divan Edebiyatı dilinin yabancı kökenli kelimelere açık olduğu, yalnız onları, kendi gramer ve sentaksı içinde kullanarak, kendi yapısını koruduğudur. Yabancı kökenli kelimelerin Türkçe içindeki konumları konusunda da şunlar söyleniyor: *"Türkçe'nin sağlam yapısı içine ordu ordu giren Arap ve Acem terkiplerini yıkılmadan taşımıştır. Birçok yabancı unsurlar sahipleri tarafından tanınmayacak derecede temsil edilmiştir. Osmanlı imparatorluğu ekalliyetleri eritmekte, Türk dilinin, Arap ve Acem kelimelerini eritmekte vardığı müspet neticelere varamamıştır."*(24)

Eyüboğlu bu yaklaşımıyla, Türkçe içinde yeralan Arap ve Acem kelimelerin bir bakıma Türkçe'nin gücünü gösterdiğini, Türkçe'nin Arap ve Acem etkinliklerine rağmen ayakta kalışının anlaşıldığını açığa çıkarıyor. Yani o konumu eleştirmekten çok, Türkçe adına çıkarımlarda bulunuyor. Bir bakıma da olayı kendi realitesi içinde değerlendiriyor. Ona, bir dil tarihi olarak, o günlerin tarih şartları içinde yaklaşıyor.

En önemlisi bu Arap ve Acem kökenli kelimelerin bir kültürel birikime dönüştüğünü, bu yüzden o günün şiirini anlamak için Arapça ve Acemce bilmek gerekmediğini ileri sürüyor: *"Fuzûlî'yi yahut Yunus Emre'yi anlamak için Arapça ve Acemce bilmeye lüzum yoktur."*(25). Hatta işin dahası da var: *"Eskiden mektepte okuduğumuz Arapça ve Acemce dersleri eski şairlerimizi anlamaya pek az yardım ediyorlardı."*(26) diyor.

Divan şairlerini, okullarda okutulan Arapça ve Acemce bilgileriyle anlamak mümkün değil, okumadan, belli bir kültür düzeyi kazanmadan anlamaksa hiç mümkün değil; öyley-

(23) A.g., s: 36.

(24) A.g., s: 36.

(25) A.g., s: 36.

(26) A.g., s: 36.

se bunun püf noktası neresidir? Yani Divan Edebiyatı'nın diline yabancı diyenlere hak mı vereceğiz? Eyüboğlu, *"Onları öteden beri öğrendiğimiz kelimelerle anlıyorduk. Acaba Fuzûlî'den zevk alan Türk münevverlerinden kaç tanesi Arapça ve Acemce bilir?"*(27) diyor. Buradaki 'öteden beri öğrendiğimiz kelimeler' ifadesinde, bir kültürel birikim, Türkleşme, dilin kendi malı haline gelme buluyoruz. Yani o, sonuçta, yabancı diye sözedilen Arapça ve Acemce kaynaklı kelimelerin artık Türkçe sayılması gerektiğini, çünkü Türklerin kültür dünyasında çağlar boyu kullanılarak belli bir yer edindiği, yerleştiği düşüncesini savunmaktadır.

Divan Edebiyatı'nın dili böyle yorumlanınca, onun dilini, ölçüsünü ve şekillerini aynen kullanan Yahya Kemal de Türkçe yazmış oluyor: *"Yahya Kemal'in şiiri gibi, lisanı da öz Türkçe'dir. O şair olduğunu, Türkçe'nin lezzetine vardığı an idrak etmiştir."*(28). Yahya Kemal'in dilini Türkçe saymayanlar için Eyüboğlu, 'Türkçenin lezzetine varamayanlar' nitelemesini kullanıyor. Edebiyat ve dil, kendi içinde, kendi kurallarıyla değerlendiriliyor. *"Bu lisan, Süleymaniye camii kadar ve Süleymaniye camii gibi Türktür."*(29).

Sabahattin Eyüboğlu'nun bu yazısına cevap olarak Haziran 1938 tarihli İnsan dergisinde Nurullah Ataç bir mektup yayınlamış, dille ilgili düşüncelerine pek değinmemiştir. Bu, aynı düşünceleri paylaşıyor anlamına geliyor olabilir. Taşan dergisinde yayınlanan başka bir yazıda dil polemigi ile ilgili Eyüboğlu'nu destekler mahiyette şöyle bir değerlendirmeye var: *"Zaten halk edebiyatı, Divan edebiyatı gibi ayrı ayrı edebiyatlar düşünmek de hatadır. Her ikisi de bir milletin, dil, sanat bakımından kültürel inkişafını gösterir."*(30).

(27) A.g., s: 36.

(28) A.g., s: 35.

(29) A.g., s: 35.

(30) Ahmet Yılmaz, "İnsan Mecmuası", Taşan dergisi, Ağustos 1938, N: 51, s: 9.

Bu 'inkışaf' kavramını, 'gelişme' anlamında kabul edersek, Divan Edebiyatı'nın dili, Türk dil tarihi içinde, eski Türkçe'ye göre bir gelişme olarak düşünülebilir. Yani Türkçe, Arapça ve Acemce'den aldığı kelimelerle kendini beslemiş, gelişmiş, zengin hale gelmiştir.

Bu 'gelişme' kavramının Türkçe içindeki varlığını Ali Nihat Tarlan da kabulleniyor. O da İslam öncesi Türk edebiyat dilinin 'ibtidâi' olduğunu ileri sürüyor(31). Divan Edebiyatı döneminde gelişmenin olduğunu kabulleniyor. Bunun için Batı'dan bir örnek veriyor: "*Bu ekol, garpta şiddetli inkılâp geçirmeden yürüyen ve bir çığ gibi asırların içinde yuvarlandıkça korkunç bir cesamet peydâ eden kelimelerle yapılır.*"(32). Söz konusu bu ekol, dünyaca kabul görmüş bir batı edebiyatıdır; 'korkunç cesâmet' ise kelimelere yüklenen, zamanla kazandırılan anlamlardır. 'Zengin Türk dili' kullanımını seçen Ali Nihat Tarlan, bu 'zenginlik'ten, Türkçe'ye girmiş Arapça ve Acemce kelimeleri söz konusu ediyor olmalı ki, "*Divan edebiyatı asırlarca süren bir tekâmül ile bunu başardı ve Şeyh Galib'e kadar muvaffakiyetle getirdi.*"(33) diyor.

Ali Nihat, böylece dildeki zenginleşmeyi, yalnızca bir kelime oyunu olarak değil, asırlar süren edebî işlemler sonucu kelimelerin yoğun anlamları olarak anlıyor. Yani bir yandan kelime alış-verişi zenginleşmeye neden oluyorsa da asıl, kelimelerin, Türk kültür hayatında kazandıkları ve ona kazandırdıkları anlamlar olarak açığa çıkıyor.

Türk dilindeki fakirliği de, bu yüzden Tanzimat sonrasında buluyor. Çünkü dil, bu dönemde "*işlendi, çözüldü, işlendi, çözüldü. Dilde maziden âtiye pek az birşey kaldı. Bu sebeptendir ki, bugünkü edebiyat âlemimiz henüz emekleme*

(31) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 25.

(32) A.g., s: 35.

(33) A.g., s: 35.

vaziyeti gösterir. Bu halde koşu rekoru kırmak azmini belirtiyoruz. Halbuki bu sahada yetişmek istediklerimiz asırlarca ekzersiz yapmış, adale adale üstüne koymuşlardır."(34). Bu, Batı edebiyatıdır.

Divan Edebiyatı verimleri için anlaşılmazlıktan dem vuranlar, bunu o dönemlerde Türkçe'ye giren yabancı dil kaynaklı kelimelere yoruyorlardı. Ali Nihat'a göre ise asıl anlaşılmazlık, dilden değil, 'tasavvur'dan, 'ifade tarzı'ndan ve 'üslûp inceliği'nden ileri gelmektedir(35). *"Divan edebiyatını halk anlamıyor, halktan ayrı bir edebiyattır diye tehzîl ediyorduk. Onlardaki arapça ve acemce kelimeleri lügatle hallettikten sonra derhal mânâlarına ermek kâbildi. Bu yeni sade dili anlamak için maalesef elimizde hiçbir vasıta yoktur."*(36). Ali Nilat ayrıca Şeyhî'nin dilini incelediği bir yazısında, onda, daha önceki Divan şairlerine göre *"dil bakımından esaslı başkalıklar"*(37) bulur. XVI. yüzyıldaki Divan Edebiyatı dili hakkında da Bâkî'nin Türkçe'ye getirdiklerini işaretleyerek, Divan Edebiyatı dilinin bu yüzyılda Bâkî tarafından kurulduğunu ileri sürer(38).

Ali Nihat Tarlan'a göre, Divan Edebiyatı dilinin, yabancı kelimelerle ve bütün bir Türkçe'ye getirilen yeni anlamlarla zenginleşmesi ve büyümesi, Divan şairlerinin gayretleriyledir. Onlar, Türkçe'nin ufkunu açıyorlar, daha önce 'ibtidâî' bir durumda olan Türkçe, onların sanat faaliyetleriyle 'tekâmül' ediyor.

Falih Rıfık Atay, *"Bugün bize, gece varken (şeb) ve (leyle) kelimeleri lüzumsuz geliyor. Acaba Divan edebiyatçısı için de hakikat öyle midir?"*(39) diye soruyor. Aslında sormuyor

(34) A.g., s: 35.

(35) A.g., s: 31.

(36) A.g., s: 31.

(37) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyhî'nin Dili Hakkında", *Türkiyat Mecmuası*, C: 4, s: 49.

(38) A.g., s: 49.

(39) Falih Rıfık Atay, "Dil İşleri Üzerine", *Ağaç dergisi*, Mayıs 1936, N: 3, s: 3.

da, kendi içinde çözümlediği bir problemi yine problem cümlesiyle, ama çözümünü de vererek ortaya koyuyor: Divan edebiyatçısı için 'hakikat' öyle değildir. Çünkü kendi 'hakikat'ı ayrı, Divan edebiyatçısının 'hakikat'ı ayrıdır.

Her ne kadar Mustafa Seyyit, 'aruz veznine uyma için reva görülen imâle şıngıllarının öz dilimize yaptığı tahrifât(40)tan sözetsede, asıl karşı çıkılan yabancı kaynaklı kelimelerdir ve onların Divan Edebiyatı dili olarak hâlâ yabancı olup olmadığı üzerinde durulmaktadır.

Sözü edilen 'imâle şıngılları', aslında aruz ölçüsü için de 'kusur' sayılmaktadır. Asıl yetenek, ona başvurmadan yazabilmektedir. Dolayısıyla, onun yaptığı ileri sürülen 'tahrifât', onun kendisinin de kusur saydığı bir sonuçtur. Bu açıdan bir eleştiri özelliği taşımamaktadır. Yabancı dil kaynaklı kelimelerse, birer varoluş olarak dile katıldıkları için, onların Türkçe içindeki konumları önemlidir. Polemik de daha çok bu alandadır.

Falih Rıfki'nın 'Divan Edebiyatı için hakikat' dediği olaya, İsmail Habib, bir yazısında, Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk mukaddimesinde Nâbî'nin nazmı ile ilgili eleştirisini verirken değiniyor: "*Manzume-i Farisi-ves ebyât*" Şeyh Galib, bu mısrasıyla Nâbî'nin manzumelerinde Acem etkisinin çokluğuna hücum ediyor. Yani eleştirinin merkezinde Nâbî'nin Farsça gibi yazması vardır. Halbuki o günlerin nesri de o kelimelerden, mazmunlardan ve terkiplerden örülme bir yapı gösterir. Şeyh Galib, bu konuda da şunları söylüyor: "*O fazla lügatlar ve izafetler nazmı için aynı sıklet, ama inşâya verir eğerçi zînet*"(41). Demek ki o günlerde manzum eserlerde bir 'sıklet'ten söz edilebiliyor, ama nesir için bu olay bir nevi 'zînet' sayılıyor. Ancak buradaki Nâbî'nin nazmı için yapılan

(40) Mustafa Seyyit (Sütüven), "Cenap Şahabettin Beyefendiye", Kaynak dergisi, Kasım-Aralık 1933, N: 10-11, s: 288.

(41) İsmail Habib (Sevük), "Divan Edebiyatında Nesirsizlik", Türklük dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 37.

eleştiride Acem dilinden kaynaklanan kelimeler değil, asıl 'tarz' eleştirilmektedir.

Bu hakikat için, Süheyl Ünver 'devrin sanat zevki' kullanımını seçiyor. Atâî ile ilgili bir yazıda ifade şöyle geçmektedir: "*Atâînin lisanı selis ve devrin umûmî zevkine aykırı gitmeyecek derecede arapça ve acemce kelimelerle dolu, oldukça âhenkli ve sanatkârânedir.*"(42).

Demek ki 'devrin umûmî zevki', Arapça ve Acemce kelimelere karşı değildir. Hatta gerekli gördükçe yeni kelime alımları yapılmaktadır.

'Devrin umûmî zevki' ifadesi üstünde durmak gerekir: Çünkü bu anlaşılmadan, onların dille ilgili tutumlarını anlamak çok zordur:

Bu ifadeyle, 1930'lu yılların 'umûmî zevki' çakışmamaktadır. İnkılâp edebiyatının, kendinden önceki bütün Türk edebiyatını yok sayması, bu farklılığın bir sonucudur. 'İslamî Türk edebiyatı' ve 'Ümmet çağı Türk edebiyatı' kullanımlarının da açığa çıkarttığı gibi, Divan Edebiyatı, İslam kültürünün etkin olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Kur'an'ın dili Arapça olduğu için, ister istemez Türkçe'ye birçok kelime ve kavram girmiştir. O günlerde yaygın ve belli bir olgunluğa varmış İran edebiyatı, Türk sanatçısının önünde dikkate değer bir modeldir. Bu edebiyat, 'model' olarak alınınca, onun kelime ve kavramlarının Türkçe'ye geçmesi de olağandır. İslam kültürü ırkları aşan, onların tümünü kendi potasında eritmeyi amaçlayan, güçlü bir yapıda olduğu için, Türk sanatkârı bundan bağımsız kalmamış, devrinin gerçekleri çerçevesinde sanat eserleri ortaya koymuştur. 'Devrin umûmî zevki' sözünden, bu anlaşılabilir.

Cemil Sena, bir konuşmasında, "*Maamâfî, her devrin lisanı ve edebiyatı, o devrin ihtiyaç ve ihtirasına tekâbul*

(42) Süheyl Ünver, "Atâî'nin Kaside ve Gazelleri", Edebiyat Fakültesi Talebe Mecmuası, Kasım 1934, N: 2, s: 33.

eder.”(43) diyor. Bu da yaklaşık olarak, 'devrin umûmî zevki'ni işaret etmektedir. Burada bir de 'devrin ihtiyacı' vardır. Divan Edebiyatı'nın dili içinde Arapça ve Farsça kelimeler varsa, bu, o devrin bir ihtiyacı olduğu içindir. Daha önceden Türkçe'de varolan kelimeler yetersiz görülmüş, onların yerlerine kullanmak veya öğrenilmiş yeni kavramları ifade etmek için kelime alınmış ve kullanılmış olabilir. Bu noktada 'ihtiyaç' kavramı kelime planında kullanılmıştır. Ama Divan Edebiyatı'nın 'alâmet-i fârika'sı, Arapça ve Farsça kelimeler taşımış olması değildir.

Divan Edebiyatı, asıl, sanatkârca söyleyişleriyle dikkati çekmektedir. Sözgelimi, Fuzûlî'nin kendi içdünyasının zenginliklerini şiire döküşü, sanat için eleştirisi mümkün olmayan bir 'değer'dir. *"Bilhassa mevzu ile lisan arasındaki âhenk onun eserlerinde o kadar bârizdir ki derûnî âlemi lisan kalıbına dökme işinde sanat tarihi ikinci bir Fuzûlî gösteremez."*(44). O, bu, kendi 'derûnî âlem'ini ortaya koyar, ifade ederken ister istemez bir takım yeni kelimelere, kavramlara ihtiyaç duyacaktır. Elinin altında, zihninde ne kadar kelime varsa, böyle bir konumda hepsini gözönünde tutacak, hangisi daha çok işine yarıyacaksa onu kullanacaktır. Ama Fuzûlî'nin asıl gücünü gösteren, seçtiği kelimeler değil, ortaya koyduğu kombinezondur, yapıdır. Onun, kurduğu şiirden yapı içinde gerekirse kelimeler, çok değişik anlamlarda kullanılacaklar, tanınmayacak hale geleceklerdir.

Böylece, kökeni Arapça veya Acemce olan birçok kelime kaynağı olan dilden bütünüyle bağımsız, Türkçe içinde yepyeni bir kelime olarak gözükecektir.

Kelimelere kaynakları açısından değil, kullanım alanı açısından bakarsak, birçok Arap ve Acem kökenli kelimeyi

(43), "Edebi Anketimiz: Bay Cemil Sena'nın Fikirleri", Varlık dergisi, 15 Aralık 1934, N: 35, s: 169.

(44) Ekrem Erkmen, "Büyük Türk Şâiri Fuzûlî", Erciyes dergisi, Haziran 1939, N: 16, s: 278.

eski Türk dünyasının ayrılmaz bir parçası olarak görürüz. Ali Nihat Tarlan, daha çok mazmun olarak adlandırdığımız, bu, şairlerin kullanımları sonucu Türkçeleşen veya yepyeni anlamlarla dolarak kavramlaşan kelimelerin, bu macerası ile ilgili geniş bir açıklama yaptıktan sonra, *"On dört veya onbeşinci asırlarda kısmen mahallî unsurlar arasında bulunan mazmunların bir iki asır sonra eserde hâkim vaziyete geçip tamamen klasik, yani örneklerle uygun bir hâl aldığı-nı"*(45) belirtiyor. Bu kelimeler gerekli oldukça sözkonusu dillerden alınmış, Türkçeye katılmış, bu katılım sonunda, artık Türk sanatkârının önünde duran kelimeler yığınının bir parçası haline gelmiş değildir. Türk sanatkârı, o tür kelimeleri, kullana kullana Türkçe'ye alıştırmış, ona Türkçe içinde bir misyon ve anlam yüklemiş, asıl bu sanatkârların kullanımlarıyla Türkçeleşmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk sanatkârının elinden çıkan, bu, nerdeyse kendi başına bir sanat eseri özellikleri gösterecek nitelikteki dil için şunları söylüyor: *"Ve bu şiir dili bir tarih boyunca döğölmüş, incelmış, renk ve hassasiyet bulmuştu. Bu şiirin en mütekâmil sanatlarda ancak bulunabilen bir mûsikîsi, bir ifade tarzı, mevzuuna yatışı, eşyası ve canı kavrayışı vardı."*(46).

Divan şairinin, Türkçe üzerindeki bu etkin yanı, Tanpınar'ın sözünden de anlaşılacağı gibi, yalnızca yabancı kaynaklı kelimelerde değildir. O, kendi önünde duran bütün bir dil malzemesi üzerinde kendi ustalığını göstererek etkili olur. Divan şairi, *"mahir bir kuyumcu gibi lisanını işlemiştir."*(47). Bu, 'mahir kuyumcu', Bâki'dir. Aynı görüşe Ali Nihat da katılmaktadır: *"XVI. Asırda Bâki, Divan edebi-*

(45) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 27.

(46) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Mîlli Bir Edebiyata Doğru", CHP Konferansları serisi, Kitap 19, s: 42.

(47) K. Tansel, "Bâki ve Divan Edebiyatı", Burdur dergisi. Aralık 1939, N: 11, s: 12.

yatının dilini kurmuştur."(48).

Sivaslı bir şair olan Gülâmî'nin dil konusundaki konumunu anlatan ifadeler de, bu, dili işlemeyi, yeni bir dilin doğmasına yardımcı olmayı açıklaması bakımından dikkate değerdir: *"Görüyoruz ki bu gazelde kullanılan yabancı dil, Gülâmî'nin kalemi karşısında boynunu bükmüş, elpençe divan durmuş, istediği fikirlere, istediği kelimelere, istediği kılıkta roller yaptırmış ve dildeki yadırgılığı hiç de anlaşılmamaktadır."*(49).

Gülâmî ve onun gibi Anadolu şairleriyle ilgili genel bir değerlendirme vardır: *"Anadolu'daki divan şairleri muayyen mazmunlara bağlı kalmamışlardır. Bilhassa dil bakımından çok ayrı ve mümtaz bir hususiyet taşırlar."*(50).

Demek ki Divan Edebiyatı sanatçıları, kendi çaplarında, dili, kendi sanatkârlıklarının bir 'tezâhürü' olarak kullanmış, onda tasarruflarda bulunmuşlardır. Divan dilinde yer alan yabancı kaynaklı kelimelerin, böyle sayılmaması gerektiği yolundaki düşüncelerin dayanak noktası da burasıdır.

Her ne kadar 1930'lu yıllarda çok hızlı bir 'dil sadeleştirme' çalışmasına gidilmiş, devlet desteğiyle önemli yollar alınmışsa da 'Türkçenin tarihi' olarak ele alındığında, Divan Edebiyatı'nın dili de Türkçe kabul edilmekte, Türkçe'nin tarihi bir devresi sayılmaktadır.

Bu, enine, boyuna ve derinliğine işlenmiş, sanatkâr elinde yoğrulmuş bir dildir. Eyüboğlu'nun benzetmesiyle, Süleymaniye ölçüsünde bir sanat eserinde kendini sunmaktadır. Eyüboğlu bunu, bir 'Türk serveti' olarak değerlendiriyor(51).

(48) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh'nin Dili Hakkında," *Türkiyat Mecmuası*, C: 4, s: 49.

(49) G.O. "Sivas Şairleri", *Ortayayla dergisi*, Mart-Nisan 1937, N: 12-13, s: 13.

(50) Vehbi Cem Aşkun, "Halk Edebiyatımızın Bugünkü Durumu", 4 Eylül dergisi, Haziran 1940, N: 18, s: 13.

(51) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı-yahut-Frenkten Türke Dönüş," *İnsan dergisi*, Nisan 1938, N: 1, s: 35.

Öztürkçe çalışmalarının yapıldığı yıllarda, Eyüboğlu, bu 'servet'e yeniden dönüş değil, ondan feyiz almak gerektiğini söyler.

Polemik, Türkçe'nin ilerde alabileceği şekil konusuna gelip dayanıyor. Böyle bir noktada Divan Edebiyatı'nın kendi bünyesinde oluşturduğu 'şiir dili', olduğu gibi bile alınmak istenmez. Bir çıkış noktası olarak görmek isteyenler olsa bile özellikle devletin resmî kurumları eliyle yürütülen dil çalışmalarında hiçbir biçimde yerverilmez. Hatta bu açıdan onu kıyasıya eleştirenler vardır.

Olaya, bir 'kaynak' olarak bakmak isteyenler değilse bile, genel düşünce, Divan Edebiyatı dilinin, ifade yeteneği bakımından başarılı olduğu yolundadır. Tanpınar, bu dille, onu besleyen dünya arasındaki bağı belirlerken, zenginliğinin kaynağını da tespit etmeye çalışır. Ona göre bu dili, *"Kadim ve efsânevi Asya, tarihiyle, itikatlarıyla, etnik husûsiyetleriyle, âdetleri, örfleri ile, peysajı ile, masallarıyla ve her dokunduğu şeye bir masal ve hülya çeşnisi sindiren bin türlü hususiyetle bir telkin ve tedâi hazinesi gibi besliyordu."*(52)

F. ŞEKİL

'Şekil' kavramından, bir 'manzume'ye veya bir şiire ait mısra kümelenişi, kafiye, ölçü gibi unsurları anlıyoruz. Bunlar daha çok göze yansıyan yanlardır.

'Ölçü' kendi başına ve gerçekten üzerinde önemli tartışmalar olduğu için, ayrı bir polemik konusu olarak alınmıştı. Bu, hem bir edebiyat tarihi problemi hem de 1930'ların şairlerinin kullanabilecekleri ölçü seçimi olarak birbirinden çok farklı görüşler halinde ortaya konmuştu.

Elimize geçen, sayıca az, dikkatten de kaçmaması gereken, dayanakları güçlü bir kaç kaynakta ayrıca 'şekil' diye

(52) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", CHP. Konferansları serisi, Kitap 19, s: 37-38.

bir problemin varolduğunu, bunun, ölçünün dışında, 'Divan Edebiyatı nazım şekilleri' dediğimiz 'gazel', 'kaside', 'mesnevî' gibi kavramları anlatmak için kullanıldığını gördük. Aslında bunlar, Divan Edebiyatı'nın kendi içyapısında 'tür' olarak düşünülebilirdi. Çünkü Divan Edebiyatı'nda daha genel planda 'nazım' ve 'nesir' olarak iki ifade şekli vardır. Bu bölümlenmeden sonraki alt bölümde karşımıza hemen sözkonusu kavramlar çıkacaktır.

Ne ki, bu 'gazel', 'kaside' gibi kavramlarla anılan nazım parçaları, gerek ölçüsü, gerek mısra sayısı, gerekse kafiye dizisi yönünden kesin bir kurala bağlandığı, belli bir 'şekil'e oturduğu için, onlara 'nazım şekilleri' deniyor. Yoksa batı edebiyatındaki roman, tiyatro, şiir gibi tür adları Divan Edebiyatı'nda da adını andığımız kavramlarla ifade ediliyor denebilir. 'Divan Edebiyatı'nda kullanılan türler' gibi bir ifadenin karşılığında, onların dışında bir ad bulamayız. Edebiyat verimleri türlere ayrılıyorsa ve bunu Divan Edebiyatı için de düşüneceksek, bunları kullanmamız gerekecektir. Buna rağmen bölüm 'tür' değil, 'şekil' kavramı üzerine kurulmuştur. Bu, eldeki kaynakların öyle kullanmış olmasındandır.

"Düşünün! Dili, yabancı dillerin tesiri altında orijinalliğini kaybetmiş, veznini, şeklini, hatta fikirlerini, telakkilerini, imajlarını yabancı edebiyatlardan almış olan edebiyata milli edebiyat nasıl denir?"(1). Ağâh Sırrı'nın niyeti, 'milli edebiyat'ı çözümlemek olduğu için, Divan Edebiyatı'nı eleştiriyor. Onun dilini, veznini, fikirlerini olduğu gibi, 'şekl'ini de gündeme getiriyor. Başka bir ifadeyle de bunun tersi oluyor: Divan Edebiyatı'na ait bu varoluşlar birer birer 'milli' kabul edilmeyince, onların toplamı demek olan Divan Edebiyatı da aynı nitelemenin içinde yer alıyor.

Bu değerlendirmenin, bizim tartışma konusuyla bağlantısı şuradan kuruluyor: 'Şekil' üstüne söylenen bu sözler, da-

(1) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz? s: 38.

ha çok 'milli edebiyat' kavramının bir açılımı gibi ele alınıyor. Edebiyat için düşünülen 'milli' nitelemesi, bir 'ölçü', bir 'dil' için nasıl geçerli olduysa, 'şekil' için de geçerlidir. Yani tartışılan bu kavram, 'milli' kavramı merkez alınarak değerlendiriliyor.

Agâh Sırrı da, mantıkta geçerli olan 'tüme varım' metodunu kullanarak, 'şekil' olayının bir değerlendirmesini yapıyor. Buradan şu sonuç çıkarılabilir: Agah Sırrı, öncelikle Divan Edebiyatı'nın unsurlarını bir değerlendirmeye tabi tutuyor. Dil, ölçü, düşünce, şekil yönünden yabancı olduğunu kabullendikten sonra, *"bu edebiyata milli edebiyat nasıl denir?"* diyor.

Halbuki aynı konuşmasında, *"İster eski, ister yeni olsun, ister yerli, ister yabancı mevzuları ihtiva etsin, mensup olduğu milletin ruhunu, zevkini ihtiva ettiği için o eser millete aittir yani millidir."*(2) demektedir. Bu değerlendirmesine bakılırsa, Divan Edebiyatı da yaklaşık olarak bu kategoriye girmelidir. Ama o, 'tüme varım' metodunu kullanma sonucu değil de büyük bir ihtimalle daha farklı bir metoda başvurarak, yani bir önkabulle Divan Edebiyatı'nı yabancı saydığı için, ona ait unsurların da yabancı olduğunu öne sürmektedir.

Cenap Şahabettin bir konuşmasında, bir edebiyatın Türk olup olamayacağını belirlerken, her Türk'ün eserinin Türk olacağı, milli olacağı görüşünü savunduktan sonra, burada önemli bir problem olarak 'şekil' meselesinin kaldığını söylüyor. Ona da şöyle bir çözüm getiriyor: *"Burada da milli edebiyat yazıyorum, diyenlerin kabul ettiği şekillerle diğerleri arasında hiçbir fark görmüyorum. Yeter ki orijinal olsun. O, milli demek değil, ibdâî demektir."*(3).

Bir 'kaside'nin, bir 'gazel'in, Arap ve Acem edebiyatla-

(2) A.g., s: 34.

(3) Kenan Hulusi (Koray), "Cenap Şahabettin Bey'le Konuştuklarım", Muhit dergisi, Mayıs 1930, N: 29, s: 6.

rından aynen alındığı açıktır. Yorumla, onların da Türklere ait, milli olduğunu söylemek çok zordur. Ancak Cenap Şahabettin, burada önemli olanın, sanatçının niyeti, milli bir edebiyat ortaya koymak isteği olacağını belirtiyor. Yani şekillerin kaynakları değil, kullanım alanı önemli oluyor. Yalnız 'orijinal' olması gerektiğini söylüyor. Bu, kendi orijinalitesi içinde, 'ustaca kullanım' demektir.

Bu görüş çerçevesinde Divan Edebiyatı'nın şekilleri kabul görmekten öte, dönemin 'milli olmak' problemine de uygun bir noktada değerlendiriliyor. Gerçi asıl mihenk taşı durumunda 'inkılâp edebiyatı' vardır, ama 'milli olmak' da sık sık, özellikle bu polemikler çevresinde gündeme getirilmektedir. 'Şekil' de asıl 'milli olmak' noktasından değerlendirilerek, Cenap Şahabettin tarafından uygunluğu kabul edilmektedir.

Ahmet Cevat bir yazısında, Divan Edebiyatı'nı genel planda 'güzel' ve 'klasik' olarak değerlendirirken, onun, 'kaside', 'gazel', 'şarkı' gibi 'şekiller' aldığını söyler(4). Bu 'şekiller'le ilgili bir değerlendirme yapmayan Ahmet Cevat, bu genellemesine 'şekil'le ilgili düşüncelerini katmış oluyor. En azından bu 'şekil'lerle yazılan bir edebiyatın güzelliğini söylerken, sözkonusu 'şekil'lerin de farkındadır.

Vasfî Mahir, bir edebiyat tarihi çerçevesinde Divan Edebiyatı'nın gerek halk edebiyatı, gerekse Batı edebiyatı karşısındaki üstün yanlarını ortaya koyduğu yazısında, daha çok ikinci karşılaştırma üzerinde dururken, "*Şark ve Garp dehasının şekli ve rengi birbirine taban tabana zıttır.*"(5) diyor. Ona göre, "*Şark toplayıcı, Garp yayıcıdır.*"(6). Bu realiteyi, 'şekil'e şöyle uyarlar: "*Avrupalı bizimkilerin bir mısradan duyduğunu bir kitap okumadıkça anlayamaz. Bunun için*

(4) Ahmet Cevat, "Bizim Klasikler", Muhit dergisi, Şubat 1931, N: 38, s: 2.

(5) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(6) A.g., s: 200.

Fuzûlî'de bir gazel, Şekspir'de bir kitap olur."(7). Böylece, Divan Edebiyatı'nda neden bir takım 'manzum', şiirsel 'şekil'lerin kullanılmış olabileceği konusunda bir çözümleme getirilmiş olur. Ama dikkat edilirse karşılaştırmalardan biri, Shakespeare'in tiyatrosu, net olarak türdür, diğeri ise bir 'nazım şekli'dir. Onun bu bağlamdaki bir cümlesi de şudur: *"İşte bu düşünce iledir ki Divan şairleri roman ve piyes cinsinden geniş eserlere fazla iltifat etmemişler, mükemmel mısralar meydana getirmeye çalışmışlardır."*(8). Onların gerçekten bir seçimde bulunup bulunmadıkları, yani Batı edebiyatının türlerinden haberdar olarak kendi gazel, şarkı ve mesnevilerine devam ettikleri, bir tarih bilgisi olarak bilinmiyor. Ama herşeye rağmen kullandıkları 'şekil'ler, Batı edebiyat türleri karşısında böyle yorumlanabilir. *"Valéry gibi bugünkü büyük garp şairlerinin sanat anlayışı ile bizim eskilerin arasında büyük bir yakınlık var."* *"Avrupa şairlerinin bugün vardıkları tekamülü Türk şairleri bundan üç asır evvel göstermişlerdir."*(9).

Bu, 'tekâmül', şiirde, 'herşeyden evvel mûsikî' düsturunda gerçekleşmiştir. Bunu Batı'da ilk kez ortaya atan Verlaine'dir. Divan Edebiyatı'nın *"müthiş sanatkârları ise bundan üç yüz sene önce", "şekil, ahenk ve kelimeye ait estetikleri"*ni oluştururken, bu konuyu çözümlemişlerdir(10).

Vasfi Mahir, her ne kadar bu yazısında Divan Edebiyatı'nın 'şekil' yanını Batı edebiyatının çok üstünde görüyor, bu konuda diğeri üç yüz yıl geride bırakan bir yapı gösterdiğini ileri sürüyorsa da, yazısının en sonunda bunun, aslında tartışılan bir konu olduğunu da hatırlatıyor. Diğer özellikleri gibi Divan Edebiyatı'nın şekil yanını da yabancı bulunanları dikkate alarak, *"şekil ve hususiyetleri ne olursa ol-*

(7) A.g., s: 200.

(8) A.g., s: 201.

(9) A.g., s: 201.

(10) A.g., s: 201.

sun, asıl ve yüksek bir sanat örneği görmek ve o ruhu benimsemek istiyorsak Divan edebiyatını da yabana atmamalıyız."(11) diyor.

Ona göre Divan Edebiyatı'nın 'hususiyetler'i ve 'şekl'i, çok değişik yorumlanabilir, 'milli'lik açısından eleştirilebilir, ama asıl önemli nokta, onların böyle olup olmadığı değil, genel bir yaklaşımla 'asil' ve 'yüksek bir sanat örneği' olmasıdır. Burada 'şekl'e ait bizim öne çıkardığımız, Vasfî Mahir'in yazısının nerdeyse temel direği bir 'kıyaslama'sı olarak görülen, Divan Edebiyatı'nın 'nazım' üstüne kurulu yapısıdır. Vasfî Mahir'in 'ne olursa olsun' dediği belirsizlikte; kendisinin bir seçimde bulunduğu, bu tartışmanın Divan Edebiyatı'nı haklı bulan yanını desteklediği de bir gerçektir. Bu açıdan, 'şekil', bir polemik düzleminde ele alınmıştır. 'Şekil' polemliği ile ilgili bir diğer yazı da Eyüboğlu'na aittir. Vasfî Mahir'in 'şekil'de 'tekamül' olarak gösterdiği batının Verlaine'le ulaştığı çizgiye dikkat eden Eyüboğlu, Yahya Kemal'in bu noktayı kavradığını, 'tekamül' etmiş 'şekl'i kullandığını ortaya koyuyor. Bunu kimileri Heredia'nın şiir telakkilerine bağlamaktadır(12). Halbuki bu, Eyüboğlu'na göre belki Verlaine'e bağlanabilir, ama, Yahya Kemal'in şiirini, "*Frenklerin öz şiir (Poési Pure) telakkileriyle anlamak ve onun özçülüğünü yeni Frenk şiirinden çok eski Türk şiirine bağlamak*" gerekir(13). Yani Yahya Kemal, "*Nedimin şekliyle yazmıştır.*"(14).

Eyüboğlu'na göre, "*Paul Valéry'nin aradığı ve Bree-mond'un tarif ettiği öz şiiri biz asırlarca kana kana içmiş insanlarız.*"(15). O, Yahyâ Kemal'i savunurken, Divan Edebiyatı'nın 'şekil' yanını da savunmuş oluyor. Onun, 'eski şekil-

(11) A.g., s: 201.

(12) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenk'ten Türk'e Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 34.

(13) A.g., s: 35.

(14) A.g., s: 34.

(15) A.g., s: 35.

ler'i, 'yeni kıymetlerle doldurduğu'nu söylüyor(16). Sözü edilen bu 'eski şekil', Divan Edebiyatı'nın 'gazel'idir. Yahya Kemal'in gazel türünde yazdığı şiirler, birçoklarınca bir eskiye dönüş; Yahya Kemal de, Nedim'in kopyacısı olarak bir 'mukallit' şeklinde değerlendirilince(17), Eyüboğlu, ondaki yeni yanları göstermek için bu kalem çalışmasını yapmıştır. Yahya Kemal'in 'şekl'i eskidir, ama içine doldurdukları yenidir. Eski olan bu 'şekil', aslında batının ulaşmak istediğı 'şekil'dir.

Ali Nihat ise, onun içinde ölçü, kafiye dizisi ve mısra kümelenişlerini de gözönünde bulundurarak, kendi içinde bir seçim yapıyor. Divan Edebiyatı şekilleri konusunda çok açık bir görüşü olmamakla birlikte, "*şekle gelince, serbest nazım hence ideal bir nazım şeklidir.*"(18) diyor. 'serbest nazım' ifadesini de açıkça bir şiirin veya daha genel anlamda nazmın, ölçü, kafiye dizisi ve mısra kümelenişi özelliklerini kapsayacak bir noktada kullanıyor. Devamında bunu açıkça belirtiyor: "*Bu sözlerimden şimdiye kadar aruz ve hece vezinlerinde yazılan şiirleri kusurlu buluyorum zannedilmesin.*"(19) Buna göre Ali Nihat, Divan Edebiyatı şekillerine de karşı çıkmıyor. Yalnız olaya daha çok Türk edebiyatının ilerdeki hedefi açısından yaklaştığı için, 'şekil' konusunda 'serbest'i seçiyor.

Serbest şiirin yavaş yavaş gündeme geldiğı bir dönemde, bu seçim, bir edebiyat tarihçisi olmaya doğru yönelen Ali Nihat için oldukça önemlidir. Ancak bu, daha önce yaklaşımlarından sözettiğimiz diğer kişilerin görüşlerinden, kavramın kapsamını belirleme yönünden çok farklıdır. Çünkü 'öz şiir', 'serbest' de olabilir. Bu bakımdan Ali Nihat'ın seçimi ile Vâfi Mahir ve Eyüboğlu'nun görüşleri arasında bir çatışma yoktur.

(16) A.g., s: 38.

(17) A.g., s: 34.

(18) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhili Tekamülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 39.

(19) A.g., s: 39.

İKİNCİ BÖLÜM
DİVAN EDEBİYATINI SUÇLAMALAR

DİVAN EDEBİYATINI SUÇLAMALAR

Bu bölümde Divan Edebiyatı'nı nitelemek, daha önemlisi tanımlamak için kullanılan kavramlar ele alınacaktır.

Bunlar, çağdaş Türk edebiyatında geçerli, Divan Edebiyatı'nı tanımlamaya yönelik sıfatlardır.

Çünkü Divan Edebiyatı'nın çağı geçmiştir. Çağdaş sanatçı, "*Deve kervanını değil, tren katarını terennüm edecektir.*"(1). Divan Edebiyatı'nın kendini değil, yalnızca ölçüsünü savunmaya kalkan Cenab Şahabettin'e Behçet Kemal, "*Milli ülkünün şifa veren rüzgarları yurdun bir ucundan öbür ucuna eserken aruzun o yegâne ahenk dediği kum kasırgası hâlâ kulaklarını sağırlandırmadı mı?*"(2) diye soruyor.

Böyle bir hava içinde yapılacak tanım çalışmaları, Divan Edebiyatı'nı daha çok suçlar mahiyettedir. Çünkü Yaşar Nâbi'nin ifadesiyle "*Bahis, milli ve ictimâî bir mesele hâline sokulmaktadır.*"(3). Hatta yalnız o bakımdan mütalaa edenler bile vardır(4).

Divan Edebiyatı, kendine özgü yanları olan bir yapıya sahiptir ama 1930'lu yılların insanları, bu 'kendine özgü

(1) Behçet Kemal (Çağlar), "Aruz-Hece Meselesi", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 82.

(2) A.g., s: 82.

(3) Yaşar Nâbi (Nayır), "Aruz-Hece Meselesi", Varlık dergisi, 1 Ekim, 1933, N: 6, s: 82.

(4) A.g., s: 82.

yanlar'ı da, çağdaş Türk edebiyatının gerektirdiği birçok kavramla karşılaşmaya çalıştığı için, bunların birçoğu suçlama havasına bürünmektedir.

A. ZÜMRE EDEBİYATI

Divan Edebiyatı suçlamaları arasında en çok dikkati çeken, onun, bir 'zümre edebiyatı' oluşudur. Bununla, onun, ancak belli bir kesimi, belli bir sınıfı ilgilendirdiği, bu nedenle bütün bir toplumu içine alan Türk edebiyatı kavramına ters düştüğü, bir halk edebiyatına göre daha az değerde olduğu ifade edilmeye çalışılır.

'Zümre' kelimesi aslında, böyle bir anlamı vermekten uzaktır. Sözlüklerde, "*zümre: İs.Ar. Bölük, takım, ulam.*"(1), "*zümre: Cemaat.*"(2), "*zümre: (a.i.ç: zümer) 1. Bölük, takım, cemaat, topluluk, sınıf, cins, grup. 2. Zoo. Alt takım.*"(3), "*Ez-zümretü, c: zümer: Topluluk, Cemaat, Grup.*"(4) anlamlarına gelmektedir. Kelimenin aslının Arapça olması, Arapça özlüktteki anlamı öne almamızı gerektirmektedir. Ahter-i Kebir'deki 'cemaat' kavramı, 'topluluk' anlamındadır. Bu durumda 'zümre', 'topluluk' kelimesiyle karşılanabilir. Bu noktada zümre kelimesinin edebiyatta 'edebî topluluklar'ı ifade etmesi mümkündür. Daha doğrusu edebiyatta bir 'zümre'den söz edilince, ondan, daha çok edebî bir topluluk, bir 'école', bir 'mektep' anlaşılır.

Çünkü Ferit Devellioğlu'nun dışında, 'zümre'ye 'sınıf' anlamı veren yoktur. O da kelimenin anlamını, yaklaşık kavramlarla da vermiş olmak için 'sınıfı' kullanmış olmalıdır.

Nitekim 'sınıf' kelimesinin anlamları arasında 'zümre' ve 'topluluk' kelimeleri yoktur: "*Es-sınfu, c: esnâf, sunûf:*

(1) Türkçe Sözlük, TDK, 'Zümre' maddesi.

(2) Ahter-i Kebir, 'Zümre' maddesi.

(3) Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, 'zümre' maddesi.

(4) Mevlüt Sarı, Arapça-Türkçe Lügat, 'Ez-Zümretü' maddesi.

Bütün birşeyin cüz'ü. Elbisenin bir kenarı, yanı, yahut saçaklı kenarı. Sınıf. Nevi. Çeşit. Nitelik."(5).

Ama kelime, kullanım alanında 'sınıf' anlamını karşılayacak biçimdedir. Divan Edebiyatı'nı suçlamak için söylenmiş şu sözlerdeki bir takım sınıf adlarıyla, Divan Edebiyatı'nın bir 'zümre edebiyatı' olduğunun vurgulanışı birlikte düşünülünce, bu kullanımın daha kolay farkına varıyoruz: *"Görülüyor ki Osmanlı edebiyatı dediğimiz dünkü kapıkulu edebiyatı..."*(6). *"Artık sonrasını bilirsiniz: Divan edebiyatı... Sultanuşşuarâlar... Enderun edebiyatı..."*(7). *"...uyuşturucu aristokrat saray edebiyatı."*(8). Bu alıntılarda, Divan Edebiyatı'nın açıkça bir 'zümre edebiyatı' olduğu söylenmiyor. Ama onun, hangi zümrenin edebiyatı olduğu belirtilirken, yani 'zümre' kavramına bir açıklık getirilirken, yukardaki gibi bir takım 'sınıf' adları sayılıyor. Batı edebiyatında yer alan, bize de Tanzimat sonrası, onun diğer özellikleri ile birlikte yansıyan 'école', 'mektep', 'edebî topluluk' kavramlarının kullanımına ise, bazı hatırlatmalar biçiminde ancak birkaç yerde rastlıyoruz:

Vehbi Cem Aşkun, şu cümlelerinde Divan Edebiyatı döneminde de bir edebî topluluğun var kabul edilebileceğini, Tanzimat sonrasında ise, bunun bir 'mektep' şartlarında iyice suyüzüne çıktığını ortaya koymaktadır: *"Kısmen Divan devrinde olmak üzere İstanbul'da teşekkül etmiş bir zümre edebiyatı vardır. Bu, yerini Tanzimatçılara, onlar da Edebiyat-ı Cedidecilere, onlar da Fecr-i Aticilere ve nihayet Milli Edebiyatçılara terkettiler."*(9). Ama bu kabulleniş, Divan

(5) A.g., s: 'Es-Sıfıfu' maddesi.

(6) Eflatun Cem (Güney), "Yeni Duyuş, Yeni Görüş", Taşpınar dergisi, Mart 1933, N: 6, s: 131.

(7) Cevat İdil, "Dil İnkılâbımız", Akpınar dergisi, Ocak 1936, N: 18, s: 4.

(8) Kadri Gürün, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", Gündüz dergisi, Şubat 1937, N: 11, s: 216.

(9) Vehbi Cem Aşkun, "Edebiyatımızda Eskilik-Yenilik", 4 Eylül dergisi, Temmuz 1940, N: 19, s: 4.

Edebiyat'ını tümüyle içine alabilecek ölçüde değildir. Bir açıklık olmamakla birlikte, bu, 'sebk-i hindî' akımıdır. Çünkü ondan, edebiyat tarihleri bir 'edebî eğilim', bir 'çığır' olarak sözeder.

Ali Nihat Tarlan, Divan Edebiyatı'nın, *"birinci derecede ulemâ sınıfının bir kısmına hitap ettiği"*ni, *"ulemâ sınıfına mensup olmadığı halde orta münevver addedilen, yani biraz okuduktan sonra devlet hizmetine giren memur sınıfı ile saray etrafında toplanan enderûn zümresinin de bu edebiyatın hitap ettiği ikinci sınıf"*(10) oluşturduğunu öne sürüyor. Bu 'ulemâ' ve 'enderû-ı', yine yazarın kendi ifadesiyle 'münevver zümresi'dir(11). 'Enderûn zümresi' kullanımı, 'zümre' kelimesinin, 'sınıf' kavramı yerine kullanıldığının açık bir şeklidir.

'Zümre edebiyatı' kavramının, 'aydın edebiyatı'nın yeri ni tutacak biçimde kullanılmış olması, 'aydın edebiyatı'nın da 'münevver edebiyatı' kullanımıyla bilinmesi, ama buna rağmen 'zümre edebiyatı' ifadesinin seçilmesi, daha çok, ifadenin, bir suçlamayı üstlenmesini sağlamak içindir. Çünkü, 'aydın edebiyatı' denince, aydınların kendilerine uygun, bilgi ve becerileri doğrultusunda bir edebiyat ortaya koymaları, mantıklı olarak hakları sayılacaktır. Halbuki bu tartışmaları yapanlar, yani Divan Edebiyatı'na 'zümre edebiyatı' diyenler, kendileri de bu 'aydın' sınıfının içinde yer almaktadır. Çünkü her yazar çizer bir aydındır. Hatta aydın olmasa bile, öyle olmaya çalışır, onu amaçlar.

Eflatun Cem, bu 'aydın edebiyatı' kavramıyla, Divan Edebiyatı arasındaki ilgiyi şöyle kuruyor: *"Görülüyor ki Osmanlı edebiyatı dediğimiz dünkü kapıkulu edebiyatı, Tanzimattan evvel ümmet hayatını, Tanzimattan sonra da yarı müstemlekenin fikriyat ve ruhiyatını ifade etmiştir."*(12). Ef-

(10) Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 25.

(11) A.g., s: 26.

(12) Eflatun Cem (Güney), "Yeni Duyuş, Yeni Görüş", Taşpınar dergisi, Mart 1933, N: 6, s: 131.

latun Cem, Divan Edebiyatı ile ilgili tespitini ortaya koyarken daha geniş bir alanı kapsayacağını bile bile 'kapıkulu edebiyatı' kavramını seçiyor. Onu açıklayan bölümde, bu sınıfı yalnızca Divan Edebiyatı döneminde değil, Tanzimat döneminde de var gösteriyor. Onu, saray çevresi olarak gösteriyorsa da asıl olan, aydınlardır. Çünkü alıntıda geçen 'ümmet hayatı'nı ve 'yarı müstemleke fikriyat ve ruhiyatı'nı gündeme getiren, onların ülkeye gelişine önyak olan, dönemlerinin aydınlarıdır.

Sözlük anlamına dikkat edilirse, 'zümre' kelimesi, 'sınıf' adı olan 'aydın' kavramını bir takım dolaylı yollarla kapsayabilir. Bir yandan kelimenin içeriğini bu yolda zorlayarak, 'aydın' kavramının yerini tutsun diye 'zümre' kelimesi kullanılırken, bir yandan da Divan Edebiyatı'nın, bir edebî topluluk gibi değerlendirilebileceği gözardı edilmektedir. Halbuki Divan Edebiyatı için, 'bir zümre edebiyatıdır' sözü, temelde bu anlamı da verir. Kendi bünyesinde 'topluluk' anlamını bulunduran 'zümre' kelimesi sanki bir anlam kayması veya sapması olmuş gibi bu anlamda değil de daha uzak bir ihtimal olan 'sınıf' kelimesi yerine kullanılmaktadır.

Olayın, 'topluluk', 'école' gibi kelimelerle ifade edilmemesi, suçlamayı gerçekleştirmekten kaynaklanabileceği gibi, yanlış bir değerlendirmeden de kaynaklanabilir. Özellikle batı kültürünün verileri doğrultusunda bir değerlendirme yapmak, 'topluluk' anlamında kullanmayı büsbütün imkansız kılar. Çünkü batı edebiyatında 'école' anlayışı bir çağ ile anlatılabilecek kadar geniş değildir; nihayet birkaç kişi veya yıllarla ifade edilebilecek bir olaydır. Divan Edebiyatı ise bu, değişmeyen ve sınırları belli özellikler kazanan yanından ötürü, 'monoton'lukla ve 'dar'lıkla suçlanmaktadır: *"Divan şairleri, yedi asır müddetle, -hiçbir esaret hissetmeksizintaklidin, muayyen şekillerin, hiç değişmeyen mazmunların muhasarasında yaşamış ve bir tek zindan kuyusundan il-*

ham almıştır."(13). Halbuki hiç değişmemek'le, belli şekilleri kullanmak, bir edebî topluluk için yüzakı sayılır. Çünkü kendi edebî özelliklerini, özgülüklerini kazanmışlar ve onlardan sapmadan eserlerini ortaya koymuşlardır. Bu, o topluluğun sanat anlayışı ile ortaya koydukları arasında uyum var, demektir. Yaşar Nâbi de bir yazısında *"Osmanlı edebiyat tarihine bakınız. Tanzimata kadar bir eskilik-yenilik meselesi hemen yok gibidir... Aradaki zamanın uzunluğuna rağmen, Fuzûlî ile Nedim arasındaki fark, mizaç ayrılığından mütevellit edâ farkını, zaman ve mekân ayrılığından mütevellit şive hususiyetlerini bir kenara bırakırsanız, pek küçüktür."*(14) şeklinde bir tespitiyle Divan Edebiyatı'nın, bu, bir edebî ekol sayılabileceği görüşüne ışık tutuyor. Ama, bu, asırlarca aynı disipline bağlı, kurallarından hiç taviz veremeyen edebi tavır, bir 'edebi topluluk', bir 'école' olarak değil de bir darlık ve kısırlık olarak değerlendiriliyor. Divan Edebiyatı'nın beş yüzyıla yayılan büyük gövdesiyle, beş on yıllık küçük dönemleri kapsayan batı edebiyatındaki edebi topluluklar arasındaki tarif olunamaz cüsse farkı, bu iki kavramın birlikte düşünülmesini engelliyor.

Bu noktada, yani Divan Edebiyatı'nın bir 'école' olup olamayacağı noktasında Nurullah Ataç'ın bir görüşü vardır: Orada Ataç, Divan Edebiyatı ile batı edebiyatı ekollerini değil de, yalnızca Fransız edebiyatının bir Maurice De Scève, Ronsard, Chénier ve Maïlarmé gibi herhangi bir yazarını yanyana düşünür(15). Yani onun bakışına göre, batı edebiyatının bir tek kişinin sanatındaki kendine özgülükle, Divan Edebiyatı'nın kendine özgülüğü, aynı çizgidedir. Ataç, burada 'école'ü de aşarak, kişisel özelliğe indirgiyor ki, bu, Divan Edebiyatı'nın darlığını açıklamak için başvurulmuş bir belirle-

(13) Orhan Şaik Gökyay, "Kahramanlık Edebiyatı", Çığır dergisi, Ocak-Şubat 1938, N: 61-62, s: 20.

(14) Yaşar Nâbi (Nayır), "Eski-Yeni Davası", Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

(15) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

medir. Ataç'ın, "*Divan Edebiyatı gayet dardır.*"(16) sözü de bunu doğrulamaktadır.

'Edebî topluluk' ifadesini aynen değil de 'edebî mektep' biçimiyle kullanan Yaşar Nâbi, hem Divan Edebiyatı sanatçıları için, "*Bu edebî mektebe mensup olanlar*"(17) diyor, hem de 'münevver zümresi'(18)'ni kullanıyor. Yani bir yandan Divan Edebiyatı'na 'école' gözüyle bakıyormuş düşüncesini uyandırmıyor, bir yandan da bu 'école'ü, edebî özelliklerinin belirlemesi temeline değil de, ortaya koyucularının belli bir sınıfına yani aydınlarına dayandırıyor. Böylece olay, yine bir 'edebî topluluk' kavramıyla ilgisiz bir düzlemde ele alınmış oluyor.

Yakup Kadri, bir yazısının daha başlığında Divan Edebiyatı'nı, bir sınıfın edebiyatı olarak kabullendiğini ifade eder: "*Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı*"(19). Ona göre "*Divan edebiyatı nevi şahsına münhasır bir zümre sanatı olarak öğretilir.*"(20).

Divan Edebiyatı'nın, bir sınıfın, 'enderun'un edebiyatı olarak belirtilmesi, yazının kendi iç mantığına göre suçlamaya giriş gibidir. Çünkü devamında, Divan Edebiyatı'nın millî, insanî ve tabii olmadığı söylenmekte, hatta halk edebiyatının 'kuş cıvıltıları, yaprak hışırtıları, güneş ve deniz parıltılarıyla dolu, canlı bir âlemi'ne karşılık, Divan Edebiyatı'nın bir 'mahzen'i olduğu(21) öne sürülmektedir.

Yazıda geçen 'nevi şahsına münhasır'lık, Divan Edebiyatı'nın nitelemesi sayılır, ama sözkonusu 'zümre', edebî özelliklerinden kaynaklanan bir birlikteliğe değil de, aynı

(16) A.g., s: 372.

(17) Yaşar Nâbi (Nayır), "Cumhuriyetin Onbeş Yılında Edebiyatımız", *Varlık dergisi*, 1 Kasım 1938, N: 128, s: 115.

(18) A.g., s: 115.

(19) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", *Kadro dergisi*, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(20) A.g., s: 27.

(21) A.g., s: 27.

hayatı veya görevi paylaşımlarından kaynaklanan birlikteliğe dayandırılmaktadır. Bu topluluğun, daha doğrusu sınıfın 'nevi şahsına münhasırlığı'nı şöyle belirginleştirenler vardır: *"Acem, Arap zevkiyle saray arzusunu meczettiren şair ve edipler ise, halka karşı çekilen duvarın öbür tarafında; ayaklarında yemeniler, sırtlarında samur kürkler, ipekli entariler, bellerinde kuşaklar, kırpma bıyıklarının altında gümüş bilezikli çubuklar, ellerinde kadehler, kollarında genç delikanlı ve cariyelerle başbaşa kalmışlardır."*(22). Bu yazıda, halkla, sözü edilen sınıfın ayrılığı öne çıkmış oluyor. Ama bu sınıf, halk kavramının karşısı olarak aydın mı, yoksa yönetici kadro mu, o açıklığa kavuşturulmuyor. Gerçi bugünkü sınıf imajını da taşıyacak biçimde 'zengin' kesimini tanımlıyorsa da yazının genelinden bu 'sınıfın', 'zengin' değil, Osmanlı döneminde yetişen -birkaç halk şairi dışında- bütün 'sanatkar'lar olduğunu çıkarıyoruz: *"Eski Osmanlı tarihi içinde doğup ölen sözde sanatkârlar sanki bu cemiyetin ferdi değillerdi... Halk, asırlarca, edebiyat namına ancak kendi sinesinden doğup mevzii şekilde yaşayan birkaç halk şairinden başka hiç kimseyi görmedi ve dinlemedi."*(23).

Ancak bu tablo daha çok batılı bir ressamın hayâlî bir platformda çizdiği Şark resimlerinden kopya edilmiştir. Böylesine geniş bir imkan içinde yüzdükleri, onların yazdığı 'medhiye'lerle açıklandığı için, şüpheyile karşılanabilir. Çünkü her medhiye yazan, sonuçta şu kadar 'akçe' alır gibi bir kayıt olmadığı için, bunun gelir getirici birşey olduğu söylemez. Orhan Rahmi, yazısında, bu sanatçıların, 'saray ve monarşinin gidişine ayak uydurduklarını', hep, 'sarayın terennümü'yle ilgilendiklerini söylüyor(24). Bütün bu yaklaşımların, 1930'lu yıllarda, dönemin politikasından sanatına

(22) Orhan Rahmi, "İnkılâp ve Edebiyat", Kültür dergisi, Ekim 1935, N: 25, s: 5.

(23) A.g., s: 5.

(24) A.g., s: 5.

kadar her alanda yapılmaya çalışılan 'inkılâplar'ın gerektirdiği 'inkılâp edebiyatı' olarak değerlendirilen halk edebiyatını öne çıkarabilmek için düşünülmüş abartmalar olma ihtimali vardır. İfadelerdeki genelleme tavrı, 'abartma'yı doğrulamaktadır: "*Lâlezârlar, Göksular, medhiyeler, mersiyeler, gazeliyyât, tâzîm destanları...*"(25).

Cevat İdil'in bir yazısında şu genelleme vardır: "*Herşey saray içindir. Ulus için değildir.*"(26). Ulus, millet kavramının yerine kullanılmaya başlanmış yeni bir kelimedir. Saray çevresi, yani yöneticiler de bu kavramın içinde yer alırlar. Halkıyla, aydınıyla, yöneteni ve yönetileni ile bu vatanda yaşayan bütün insanlar, bu milleti, yani ulusu oluştururlar. Yazar, ya yöneticilerin başka bir millete özendikleri gibi bir ithamı ortaya koymuş, ya da ulus kelimesini yanlışlıkla 'halk' kavramının yerine kullanmıştır. Birinci ihtimal çok zayıftır. Çünkü kavramları karıştırma ihtimali daha kuvvetlidir: Bu cümle 'enderun edebiyatı' kavramını açıklığa kavuşturmak için kullanılıyor. Yazının, daha önce alıntıladığımız bölümünde bu, açıkça görülüyor(27). O günlerde, Divan Edebiyatı'nın halktan kopuk, ama saraya, yani yönetici çevresine çok sıkı bağlarla bağlı olduğunu, hemen herkesten duymak mümkündür. Enazından saray çevresiyle ilişki içinde olduğunu bütün kaynaklar doğrulamaktadır. Ancak onu bir inanç halinde bir "müteârife" olarak söyleyenler, olayın derinliğine inmedikleri için, böyle yanlış kullanımlara da düşmektedirler. Düşüncelerini bu 'mütearife'nin üstüne kurmaktadırlar. Bu sözleri söyleyen Cevat İdil de aynı kanıyı paylaştığını, biraz da o günlerin aşırı bir noktaya varan öztürkçe ile anlatabilmek için böyle yanlış bir kavramı kullanarak belirlemiş olabilir. Yoksa yazının bütününde Divan Edebiyatı'nın millettten kopuk olduğunu açıklıkla belirten

(25) A.g., s: 5.

(26) Cevat İdil, "Dil İnkılâbımız", Akpınar dergisi. Ocak 1936, N: 18, s: 4.

(27) A.g., s: 4.

bu, 'ulus' kelimesinden başka birşey yoktur. Tersine 'enderun' ve 'saray' kavramları, 'ulus' kelimesinin yanlış kullanıldığı düşüncesini destekliyor. Yazı aslında başlığından da anlaşılacağı gibi bir edebiyat tarihi konusunu, dil tarihinden dolayı gündeme getiriyor. Bu bakımdan, titiz bir araştırma niteliği taşıyor. Ancak konunun hangi düzeyde değerlendirildiğini belirlemesi bakımından değer kazanıyor.

Divan Edebiyatı'ndan sözeden hemen her yazıda, onun bir 'zümre edebiyatı' olup olmadığı konusuna yer verilir. Genel kanı da, Divan Edebiyatı'nın, bir 'zümre edebiyatı' olduğu yolundadır. Bunun en önemli dayanağı, problemin ortaya konuş biçimidir:

Osmanlı dönemi edebiyatı anlatılırken, Divan Edebiyatı'ndan ve halk edebiyatından söz edilmektedir. Bu iki edebiyat, o dönemin Tanzimat öncesi bütün edebî faaliyetlerini içine alır. Hece ölçüsü ile ortaya konan verimlere, halk edebiyatı, aruzla ortaya konan edebî verimlere de Divan Edebiyatı denince, bu iki kavram, aslında birbirini bütünlemesi gerekirken, birbirinin tersi gibi algılanıyor. Divan Edebiyatı'na karşıt gibi ortaya konan, hece ile yazılmış veya söylenmiş edebî verimlere halk edebiyatı denince, basit bir çağırışla, Divan Edebiyatı da aydın edebiyatı olarak düşünülmüş oluyor. Böyle bir adlandırmanın yanlış olabileceği, bir mütearife haline gelmiş bu bilginin yeniden tartışılması gerektiği düşünülmüyor. Bir kere bu türlü bir adlandırma yapılmıca da bu iki edebiyatın birbirinden ayrılamayacağını söyleyenler bile, yalnızca adlandırmaya katıldıkları için, Divan Edebiyatı'nın bir 'zümre edebiyatı' olduğunu kabullenmiş sayılıyorlar.

Sözgelimi Divan Edebiyatı'nın, *"dünyanın en asil ve en yüksek edebiyatı"*(28) olduğunu söyleyen Vasfi Mahir, aynı yazısında, *"aristokrat bir edebiyattır, bir zümre edebiyatı"*

(28) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

dır."(29) diyor. Divan Edebiyatı'nı böylesine büyük gören bir yazarın, bu belirlemesiyle, *"Halbuki bir zümre mahsulü ve bir taklit eserinden başka birşey olmayan bu edebiyat"*(30) sözleri arasında, onun bir 'zümre edebiyatı' olduğunu kabul-
leniş açısından hiçbir fark yoktur. Halbuki Fahri Miyah bu yazısında, 'milli edebiyat' kavramının bir tanımını yapmaya, onun çevresini çizmeye çalışmakta ve Divan Edebiyatı için *mazmunculuktan ileri geçmeyen", "bir taklit eserinden başka birşey olmayan"*(31) nitelemelerini kullanmaktadır.

Olaya bütünüyle bir mütearifeden, önkabulden yola çıkarak baktığını söyleyen Hüseyin Rahmi, kendine yöneltilen Divan Edebiyatı konusundaki bir soruya başka hiçbir açıklama gereği duymadan şu karşılığı veriyor: *"Divan Edebiyatı'nı pek okumadım. Zaten bu edebiyat, halkın hislerinden uzak kalmıştır."*(32). Bu hükmün bütün dayanağı, bir önkabuldür.

O, Divan Edebiyatı'nın halkın dışında bir edebiyat oluşunu, duygu farkına dayandırıyor. 'Halkın hislerinden uzak' oluşu, ayrı dünyalarda yaşamaları demek değildir. Aynı sevinçleri, aynı umutları, aynı acıları duymamak, ancak aynı hayatı yaşamamak veya birlikte yaşamamak demektir. 'Saray edebiyatı', 'aristokrat edebiyat' gibi nitelemeler(33), genellikle bu dünya farkına işaret eden kullanımlardır. Ama Divan Edebiyatı'nın 'zümre edebiyatı' olduğu düşüncesine yolaçan nedenlerin başında, asıl, 'dil' gelmektedir.

(29) A.g., s: 201.

(30) Fahri Miyah, "Milli Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma", Aramak dergisi, Kasım 1940, N: 8, s: 24.

(31) A.g., s: 24.

(32) Nihat Nedim, V.E. Vehbi, "Hüseyin Rahmi Beyle Mülakat", Akademi-Galatasaray dergisi, Mayıs 1932, N: 13, s: 24.

(33) C. Ataç, "Eski Sazların Telinden", Altan dergisi. Ocak 1936, C: 1, N: 12, s: 9. Orhan Rahmi, "İnkılâp ve Edebiyat", Kültür dergisi, Ekim 1935, N: 25, s: 5. Kadri Gürün, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", Gündüz dergisi, Şubat 1937, N: 11, s: 261. Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

Nesip Yağmurdereli, *"Bu edebiyat, hiçbir surette Türk olmayan bir edebiyattı. Herşeyden evvel konuştuğu dil Türkün dili değildi. Tabii idi ki bu yabancı edebiyat, hiçbir zaman arkasından geniş bir kitleyi sürükleyemedi."*(34) diyor. Bu, 'geniş bir kitle', 'halk'tır. Onu peşinden sürükleyemeyen Divan Edebiyatı'nın en başta gelen özelliği de, ona göre 'dil'dir. Halk edebiyatının dışında başka bir edebiyat olarak değerlendirilişi de bu özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Osman Nuri de bir konuşmasında şunları söylüyor: *"Hele Kanunî zamanında yetişen Fuzûlî ve Bâkî gibi şairler yazdıklarını halk diliyle değil, Türkçe ile değil, Arapça ve Farsça sözlerle doldurdular. Ve bunu büyük bir hüner saydılar... Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn hikayesinde en çok özenip bezenerek yazdığı bu parçayı Arapça, Farsça bilmeyen, bayağıca okumayan halk anlar mı?"*(35).

Divan Edebiyatı'nı, halkın kullandığı dili kullanmadığı için, halkın dışında bir edebiyat kabul ederken aynı zamanda yüksek tabaka edebiyatı olabileceğini düşünüyoruz. Ancak Osman Nuri'ye göre Divan Edebiyatı'nı Arapça, Farsça eğitimi yapanlar anlayabilirler. Yani konu, kendiliğinden aydınlarla ilgili bir düzlemde ele alınmış olur. Her ne kadar Osman Nuri, 'zümre edebiyatı' ifadesine yervermese de dolaylı yollardan Divan Edebiyatı'nın, iyi bir eğitim görmüş insanların, yani aydınların edebiyatı olduğunu belirtiyor.

Yağmurdereli, *"İslam medeniyetinin fikir müesseseleri olan medreselerin yetiştirdiği Divan şairleri..."*(36) diyor. Osmanlı devleti zamanında iyi eğitim görmüş demek, onun ifadesine göre, medreselerde okumak demektir. Medrese eğitimi görmemiş, Arapça ve Farsça öğrenmemiş halk; o dillerin

(34) Nesip Yağmurdereli, "İki Türlü Edebiyat" Doğuş dergisi, Ocak 1936, Yıl: 4, N: 1, s: 2.

(35) Osman Nuri (Peremeci), "Dil Bayramı Dolayısıyla Bir Konuşma", 6 Ok dergisi, Haziran, 1935, N: 20, s: 150.

(36) Nesip Yağmurdereli, "İki Türlü Edebiyat", Doğuş dergisi, Ocak 1936, Yıl: 4, N: 1, s: 2.

eğitimi gördüğü için etkisinde kalan, edebî faaliyetlerinde de bunun önemli çizgilerini taşıyan insanların dillerinden ve edebiyatlarından anlayamazlar: Osman Nuri'nin ve Yağmurdereli'nin sözleri birlikte düşünüldüğünde bu sonucu veriyor. Dolayısıyla halkın kendi bildiği dille ortaya konanlar halk edebiyatını, diğerleri de Divan Edebiyatı olarak adlandırılan bir 'zümre edebiyatı'nı, bir sınıfın, aydın sınıfının edebiyatını oluşturur.

Bu yaklaşım, dili, kelimeler planında dikkate alıyor. A. Rıza Korap ise, dilin bu yanını da aşarak, Divan Edebiyatı'nın, toplumun bir kesimince anlaşılmamasına, ayrıca üslûp ve mazmunların da neden olduğunu ileri sürüyor. Böylece 'zümre edebiyatı' oluşunun gerekçeleri arasına 'üslûp ve mazmunlar' da katılmış oluyor: "*Divan edebiyatı, kullandığı dil, üslûp ve mazmun itibarıyla büyük kitleye hitabedememekle beraber öz sanat eserleri meydana getirmiştir.*"(37). Burada ayrıca, onun, bir 'zümre edebiyatı' olup olmadığı da açıklığa kavuşturuluyor. Dilin, üslûp ve mazmunlarla birlikte, herkesin anlayabileceği açıklıkta olmadığı belirtilirken, bu, anlamayanlar pek önemsenmiyor. Onun bu özelliğini, yazar, Divan Edebiyatı için kötü bir puan olarak almıyor. O, onun sanat yanıyla ilgileniyor. Dolayısıyla onun bir zümre edebiyatı oluşunu da öne çıkarmıyor. Divan Edebiyatı'nın sanat yönünü, doyurucu bir özellik olarak değerlendiriyor: "*Bu arada Mevlânâ Celaleddin, Fuzûlî ve Şeyh Gâlib gibi büyük şairler ve onların Mesnevî, Leylâ vü Mecnun ve Hüsn ü Aşk gibi eşsiz eserleri meydana gelmiştir.*"(38).

A. Rıza Korap, Mevlânâ'dan sözettiğine göre dili, üslûp ve mazmunlardan oldukça geri planlarda düşünüyor demektir. Çünkü bütünüyle Farsça yazan Mevlânâ'nın, dil önplanında olsaydı, adının bile anılmaması gerekirdi.

(37) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

(38) A.g., s: 3.

Mustafa Şekip Tunç, aynı konuda çok daha dikkat çekici bir tespitte bulunuyor: *"Bir Fuzûlî'nin öz sanatını, derinden anlayabilecek gene kendi payesinde bir şairden başka kim olabilir? Hatta en büyük münekklere bile güvenmemek lazımdır; çünkü bunlar da ne kadar olsa sanatın tam içinde değildirler."*(39).

Tunç, Korap'ın, Divan Edebiyatı'nın bazılarınca anlaşıl-maması realitesini, çok farklı bir noktada ele alarak, ancak sanatkar insanların anlayabileceğini öne sürüyor. Fuzûlî örneği için söylenen bu söz, Fuzûlî adının önündeki 'bir' nitelemesinden dolayı, onun benzeri olan diğer şair ve yazarlar için de geçerlidir. Tunç, bu konuda tenkitçilere bile güvenmiyor. Onları anlayabilmek için kesinlikle yoğun bir sanat ilgisinin gerekli olacağını öne sürüyor.

Bu son iki alıntıdaki anlaşıl-mama, onun, ne tür bir edebiyat olabileceği konusunda bir ipucudur. Ama bu ipuçları kullanılarak Divan Edebiyatı'na bir 'zümre edebiyatı' veya daha açık bir adlandırmayla 'aydın edebiyatı' olduğu söylenemez. Çünkü yazılarda geçen anlaşıl-mama, 'halk tarafından anlaşıl-mama' değildir. Korap'ın ifadesinde 'bütün kitleye hitabedememe,' diğerinde ise 'anlayabilmek için çok güçlü sanatkar olma' sözkonusudur. Biri, toplumun azınlığını, diğeri ise sanatkârlar dışında kalan herkesi 'anlayamayanlar' içinde saymaktadır. Biri ifrat, diğeri tefrit durumundadır. Böylece Divan Edebiyatı'nı suçlama olarak kullanılan 'zümre edebiyatı' nitelemesi için gerekli şartlardan biri olan anlaşıl-mama, farklı bir noktaya kaymaktadır.

Abdülkadir Karahan, Hadikatü's-Süedâ için kaleme aldığı yazıda, yukardaki anlaşıl-mama çizgisine bir üçüncüsünü eklemektedir: *"Türk ruhunun bütün sıcaklığını sayfaları arasında daima teneffüs etmek mümkün olan ve en geniş halk tabakalarından en münevver kitlelere kadar, her yaşta,*

(39) M. Şekip Tunç, "Şiirin Macerası", Ağaç dergisi, Mayıs 1936, N: 3, s: 3.

her seviyede ve her zevkte herkese hitap ve tesir etmek kabiliyetini hiçbir zaman kaybetmeyen bu şaheser..."(40).

Divan Edebiyatı'nın nesir örneği için söylenen bu sözler, dil, ifade ve sanatlı söyleyiş bakımından Divan nazmı için geçerli sayılmasa bile, enazından, bu edebiyatın halktan kopuk olmadığı, onu halkın da anladığı biçiminde değerlendirilebilir. Karahan, 'en geniş halk kitlelerinden en münevver kitlelere kadar, her yaşta, her seviyede ve her zevkte herkese hitap etme ve tesir kabiliyeti'nde oluşu ifade ederken, elbette çağımız insanlarını kastetmiyor, asıl, eserin kendi çağındaki konumunu belirliyor.

Karahan'ın, Divan Edebiyatı'nın anlaşılmasına eklediği üçüncü çizgi, Tunç'tan Korap'a doğru gelen anlaşılamadaki azalmayı sıfırlama biçimindedir. Tunç'un 'pek az insan anlar', Korap'ın, 'bir çoğu anlar' dedikleri olay için, Karahan da 'herkes anlar' demekle, onların yanında üçüncü çizgiyi yakalıyor. Karahan, her ne kadar bir tek örnek, 'Hadikatü's-Süedâ' üzerine görüşünü belirliyorsa da bu, Divan Edebiyatı'nın en secîli örneğidir. Buna dayalı olarak şu da söylenebilir: Karahan da Divan Edebiyatı'nın bir 'zümre edebiyatı' olabileceği görüşüne yol açan, halk tarafından anlaşılması nitelemesini kabul etmediği için, bu suçlamaya katılmıyor sayılır. Çünkü bu en secîli örnek bile bütün topluma mâl olmuştur. Halkıyla münevveriyle herkese hitabeder.

Bu üçüncü çizgi üstünde biraz farklı noktalarda duran başka yazarlar da vardır:

Sabahattin Eyüboğlu, Yahya Kemal'in şiirlerindeki bazı Arapça ve Farsça sözlerden dolayı anlaşılmaz olduğunu öne sürenleri, Türkçenin lezzetine varamayanlar olarak niteliyor(41). Konuyu daha sonra Divan Edebiyatı'na ve Fuzûlî'ye

(40) Abdülkadir Karahan, "Fuzûlî'nin Hadikatü's-Süedâ'sı", Türklük dergisi, Ekim 1939, N: 7, s: 28.

(41) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenk'ten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 35.

kaydırmıyor ve onu örnek göstererek, "*Fuzûlî Türktür ve Türkçe yazmıştır. Gerçi türklüğü bizim gibi anlamamış ve Türkçeyi bizim gibi kullanmamıştır. Fakat bu eğer bir kabahatsa onun değil, tarihin kabahatidir.*"(42) sözleriyle, konunun kendi çağına göre değerlendirilmesi gerektiğini savunuyor.

O, anlaşılma noktasından değil, bu dilin Türkçe sayılıp sayılmayacağı noktasından değerlendirmektedir. Ama bunu yaparken anlaşılma konusuna da değinmektedir: "*Fuzûlî'yi yahut Yunus Emre'yi anlamak için Arapça ve A-cemce bilmeye gerek yoktur... Onları öteden beri öğrendiğimiz kelimelerle anlıyorduk.*"(43).

Eyüboğlu, bu ön belirlemelerin ışığında, "*hatta halk edebiyatını Divan edebiyatından ayırmak, onları iki kutup olarak görmek gafletine bile düştük. Birbiriyle çok iyi anlaşmış olan Divan ve halk şairleri arasında mevhum mesafeler koyduk.*"(44) diyor.

Eyüboğlu, Divan Edebiyatı'nın 'zümre edebiyatı' olmakla suçlanmasına neden olan ha'k edebiyatı ile arasına yerleştirilen açıklığı kapatmaya çalışıyor. Onları birbirinin bütünlüyicisi olarak görüyor. Birbirleriyle düşmanca tavırlar içinde değil, anlaşarak, birbirlerini etkileyerek, birbirleriyle bir takım alış verişlerde bulunarak yanyana yürüyorlar. Bu düşüncesini o, "*Tanzimattan evvelki bütün sanat eserlerimiz hep aynı kültür çevresi içindedir. Eski dünyamız ayrılmaz bir küldür*"(45) şeklindeki tespitiyle destekliyor.

Dergiye bu yazı ile ilgili bir mektup gönderen Nurullah Ataç, Eyüboğlu'nun "*Eski dünyamız bir küldür.*" cümlesi için, "*Bu satırları çoktan beri bir türlü toparlayıp söyleyemediğimiz bir hakikatin, tam istediğimiz şekilde olduğunu gö-*

(42) A.g., s: 36.

(43) A.g., s: 36.

(44) A.g., s: 37.

(45) A.g., s: 37.

rünce 'duyduğumuz zevkle okudum. (Belki kültür kelimesi yerinde değil; 'ruh' yahut 'esprî' daha iyi olurdu)."(46) diyor.

Ataç, Eyüboğlu'nu bu görüşleriyle desteklerken, şunları da ekliyor: "*Evet, Divan şairleri ile halk şairleri arasında düşünüş, dünyayı görüş bakımından hiçbir esaslı fark yoktur.*"(47). Ancak Ataç'la Eyüboğlu'nun bu, 'beraberlik'(48) olarak gösterilen düşüncelerinde temelde bir farklılık vardır: Eyüboğlu, Divan Edebiyatı'nı bir 'âbide'(49) olarak değerlendiriyor ve halk edebiyatının bu 'âbide'den ayrılmış gibi gösterilmesine karşı çıkıyor. Yani Divan Edebiyatı'nın bir 'zümre edebiyatı' olduğu yolundaki suçlamanın psikolojik temelini oluşturan iki karşıt edebiyat görüntüsünü eleştiriyor. Anlaşılammama konusunda da bir problemin varlığını kabullendiği için (50), 'zümre edebiyatı'nın en önemli ayırıcı özelliği olan dil duvarını aşıyor. Ona göre Divan Edebiyatı'nın suçlayıcı bir tonda 'zümre edebiyatı' sayılmasına imkân yoktur.

Ama Ataç, yukarda verdiğimiz cümlesinden sonra "*Her ikisi de bir takım mazmunları tekrar eder dururlar. Divan şairlerinin, halk şairlerini hor görmesi, onların fikirlerindeki, hislerindeki basitlik yüzünden değil, arapça ve farisî kelimeleri aruzu iyi kullanmamaları yüzündendir. Divan şairi indinde halk şairi kabadır, kendisi ise mektep medrese görüp yontulmuştur.*"(51) şeklindeki açıklamalarını yapmaktadır. İlk bakışta o, ayrılmazlığı, birlikte ve birbirini bütünler görüyor gibi, ama derinliğine indiğimizde, Ataç, tavrını ortaya koyuyor. Bir kere Divan Edebiyatı'nda yeralan sanatçıların halk şairini kaba bulması, kendi aralarında gerçekleşen bir suçlamadır. Bu değerlendirmenin temelinde, Divan Ede-

(46) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

(47) A.g., s: 372.

(48) A.g., s: 372.

(49) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenk'ten Türk'e Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 38.

(50) A.g., s: 36.

(51) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

biyatı'nın dilinin farklılığı vardır. Ataç, suçlamayı, Divan şairinin sırtına atarken, kendisi de bunu kabulleniyor görünmektedir. Bu da Divan Edebiyatı'nın, 'zümre edebiyatı' olarak değerlendirilmesi demektir. Divan şairi kendisini 'mektep medrese görmüş' olarak alınca bir 'aydın edebiyatı' anlamında 'zümre edebiyatı' olduğu da kendiliğinden su yüzüne çıkmış olur.

Ataç'ın ifadesindeki suçlama tavrı hatta halk edebiyatı için bile geçerli sayılır: *"Her ikisi de bir takım mazmunları tekrar eder dururlar."*(52). Bu durumda, Ataç, Divan Edebiyatı ile halk edebiyatını, biriyle ilgili suçlamalarını diğeri için de geçerli hale getirmek için, ayrı ayrı düşünmüyor demektir. Çünkü halk edebiyatı da Divan Edebiyatı içinde yer almaktadır.

Eyüboğlu ise Divan Edebiyatı'nın, 'yeni sırlarla keşfedilmekte güçlük çekilmeyen,' 'yepyeni bir hazine' gibi sahip çıkılan halk edebiyatından ayrı sayılmasına karşı çıkıyor. Ataç halk edebiyatını, Divan Edebiyatı'nın yanına katarken, Eyüboğlu, Divan Edebiyatı'nı halk edebiyatının yanına katıyor. Biri, suçlamak için böyle bir birlikteliğe; diğeri de aklayabilmek için yine böyle bir birlikteliğe ulaşmak istiyor.

Eyüboğlu'nun yazısının bir yankısı da Taşan dergisinde çıkar: *"Zaten halk edebiyatı, divan edebiyatı gibi ayrı ayrı edebiyatlar düşünmek bir hatadır. Her ikisi de bir milletin, dil, sanat bakımından kültürel inkişafını gösterir."*(53). Ahmet Yılmaz bu sözleriyle Eyüboğlu'nu desteklemektedir.

Bu, Divan Edebiyatı ile halk edebiyatının birbirinden ayrı düşünülmemesinin, Divan Edebiyatı'nın bir 'zümre edebiyatı' olabileceği yolundaki suçlamalarla olan bağıntısı şuradan kaynaklanıyor: Divan Edebiyatının zümre edebiyatı olduğunu ileri sürenler, toplumu bölüyor, birbirine düşman

(52) A.g., s: 372.

(53) Ahmet Yılmaz, "İnsan Mecmuası", Taşan dergisi, Ağustos 1938, N: 51, s: 9.

iki kesime ayırarak, birinin edebiyatına Divan Edebiyatı, diğerine de halk edebiyatı diyorlar. Halbuki ayrı ayrı edebiyatlar olduğu öne sürülse bile en azından bu iki kesimi birbirinden ayrılmaz, birlikte yaşayan kesimler kabul etmek, suçlama tavrını zorluyor. İkisinin böyle birtek edebiyat gibi değerlendirilmesi ise büsbütün imkansız kılıyor.

Bu, ayrıma karşı çıkan yazıların yayınlandığı 1938 yılı içinde, bir başka yazı da Ziya İlhan imzasıyla çıkar. Yazı, Divan Edebiyatı ile ilgili suçlamaların tümünü içine alacak kadar geniş bir niteliği taşımaktadır. Hatta yazıda bütün bir Tanzimat öncesi dönem sözkonusu edilmekte, olay, genel planda tutularak yapılan suçlamalar irdelenmektedir.(54).

'Zümre edebiyatı' suçlamasıyla ilgili olarak, yazının önemi, doğrudan bu suçlamayı yanlış bulmasından değil, genelde bunu da içine alabilecek biçimde savunmasıdır. Özellikle eski Türk kültür dünyasının kendi kabuğunu kırarak, daha geniş boyutlarda, bir takım dış kültürlerden de kendisine birçok çizgi katarak büyümesi, gelişmesi olayına getirilen yorum, bu konuda önemlidir. Bu Türk kültür dünyasının büyümesi, en çok Divan Edebiyatı'nın varlığı ile açıklanmaktadır. Başka kültürlerin izlerini bolca bulabileceğimiz en yoğun örnek odur. Divan Edebiyatı'na 'zümre edebiyatı'dır diyenler, bu büyümeyi, bir yabancılaşma, halktan uzaklaşma olarak alıyorlar. Onlara göre Divan Edebiyatı sanatçıları, halktan uzaklaşarak, böyle bir edebiyat ortaya koyarken, halk da içinden çıkan kendi sanatçılarıyla başka bir edebiyat meydana getiriyor.

Ziya İlhan ise olayı, halktan uzaklaşma olarak değil, dışa taşma, büyüme olarak değerlendiriyor: "*Mermere ruh vererek yurdun her köşesini ölmez mimari âbideleriyle süsle-*

(54) Ziya İlhan, "Edebiyat Düşmanları", Görüşler dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 2.

yen, bir Fuzûlî, bir Bâki yetiştiren bir millet, elbetteki Söğüt nahiyesinde yerleşen dört yüz kişilik bir aşiretten meydana gelemezdi."(55). Bu taşma olayını, toplumlararası etkileşim, yeni bir takım kültürel bilemişlere ulaşma olarak gören Ziya İlhan, bir örnekle bu düşüncesini temellendirmeye çalışıyor: *"Bugün bilinen Türk edebiyatının kıymetini inkâr ederek, Homer'in dâstânî kahramanlarını, Virjil'in vüstâî tasvirlerini önümüze sürenlerin, Danté'nin meşhur ilâhî Komedia'sını Arap şairlerin tesiri altında yazdığını, tahakkuk ettiğini unutmamaları lazım gelmektedir."*(56).

Ziya İlhan, Türk edebiyatının geçen dönemlerine, özellikle de Divan Edebiyatı'na karşı Homer'in ve Virjil'in gölgesinde eleştiriler yöneltenlerin bir çelişkisini yakalıyor. Danté Batı klasiği olarak görülen bir sanat eserinin, İlahî Komedia'nın yazıdır. Onun, Arap şairlerinin etkisiyle yazılmış olması, değerine halel getirmez.

Ziya İlhan, ayrıca Divan Edebiyatı'nı, yalnızca, halktan kopuk, yani bir 'zümre edebiyatı' değil, bütünyle 'yok' sayanlar için, *"Böyle düşünerek edebiyatımızın varlığını inkâr edenler edebiyattan nasibi olmayanlardır."*(57) belirlemesini yapıyor.

'Zümre edebiyatı' suçlamasına temel yapılan halktan kopukluk ve ona temel yapılan anlaşılmama yani dil farkı değişik açıklardan ele alınarak, Divan Edebiyatı için kullanılan 'zümre edebiyatı' nitelemesinin gerçekliği tartışılmıştır.

Bu gerçeklik araştırmasında 1930'lu yılların 'inkılâp edebiyatı'nı beslemek için halk edebiyatına başvuranlar, onu önemsedikleri için, aynı dönemde Türk edebiyatının öbür yanını temsil eden Divan Edebiyatı'nı aşağılamışlardır. Böyle bir niyetle yola çıkmayanlar, olaya bir edebiyat tarihi ve sanat gözüyle bakmışlar, sanat olup olmadığı gibi bir ölçü kul-

(55) A.g., s: 2.

(56) A.g., s: 2.

(57) A.g., s: 2.

landıkları için, her ne kadar onun 'zümre edebiyatı' olduğunu da söyleseler, kendi değerini vermeye çalışmışlardır.

Sözelimi Eflatun Cem'in "Yeni Duyuş, Yeni Görüş", Cevat İdil'in "Dil İnkılâbımız", Kadri Gürün'ün "İnkılâp Edebiyatı Var mı?" gibi yazıları, daha başlıklarıyla 1930'lu yılların 'İnkılâp edebiyatı' olayına katkıda bulunmak isteğiyle yazıldıklarını belli ediyorlar. Suçlama tavrını en keskin çizgilerle ortaya koyanlar da bunlardır.

Ali Nihat, Vasfı Mahir ve Eyüboğlu ise böyle bir gayretle değil de Divan Edebiyatı'nın Türk edebiyatı tarihindeki yerini ve onun toplumun hangi kesiminin edebiyat ihtiyacını giderdiğini belirlemek için bir takım tespitlerde bulunurlar.

Ali Nihat, Divan Edebiyatı'nın 'ulemâ' ve 'enderun' zümrelerine hitabettiğini söyler.(58). Ama bu görüşün temelinde bir suçlama olmadığı için Ali Nihat, şu açıklamayı da yapar: *"Bu, Divan Edebiyatı eli kalem tutanların bir bölümü arasında yayılmıştır, demek değildir. Bu edebiyat, o zamanın bütün münevverlerine hitabediyordu ve yanında ikinci derecede bir münevver sınıf edebiyatı mercurt değildi. Bir yandan eli kalem tutanlara hitabeden Divan Edebiyatı, bir yandan da avama hitabeden halk edebiyatı beraberce 'İslâmî edebiyat'ı oluştururlar(59). Yani Divan Edebiyatı, Ali Nihat'ın yazısında bir suçlu gibi değil, Türk edebiyat tarihinde kendisine ayrılan yerde; kendi değeriyle yer almaktadır. Hatta Ali Nihat, aynı yazısında böyle bir suçlamanın 'altı asrı mütecaviz bir zaman bu milletin münevver zümresini teşkil edenlerin tümünün suçlanması demek olacağını söyler(60).*

Sonuçta Divan Edebiyatı'nın, toplumun bir kesimine hitabettiğini, bunu herkesin kabullenmekte olduğunu, ama bunun herkesçe bir suçlama olarak alınmadığını söyleyebiliriz.

(58) (10) ve (11) nolu dipnotlar.

(59) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 26.

(60) A.g., s: 26.

Bu suçlamanın temel dayanağı olan halk-münevver farklılaşmasının, birbirlerinden apayrı dünyalarda yaşama noktasına geldiğini de söylemek çok zordur. Hem Divan şairlerinin hem de halk şairlerinin devlet adamları tarafından birlikte korunduğu dikkate alınır, temsilcilerinin bu birlikteliği, onların temsil ettikleri sınıfların da, önemli farklılıklar göstermediği, bir hayatı birlikte yaşadıkları ortaya çıkar.

Bu birliktelik için önemli ipuçlarını Vehbi Cem Aşkun'un halk edebiyatını mihver alan bir yazısında buluyoruz: "*Zamanın padişahları ve ricâli Divan şairlerini korudukları gibi halk arasındaki saz şairlerine de büyük ehemmiyet vermişlerdir*"(61). Aşkun, buna dayanarak "*Divan edebiyatına halktan kopuk bir edebiyat gözüyle bakamayız*."(62) diyor.

Aşkun'a göre, devlet adamlarının tavrı Divan şairleri ile halk şairlerini birbirlerine sevdirmiştir. Bu hükmünden sonra şunları söylüyor: "*Bunun en canlı örneğini, Anadolu'da yetişmiş şairlerin elimize geçen cönklerinde görüyoruz. Ben Merzifon şairlerine ait araştırmalarımda buna şahit oldum. Hem Divan şairleri gibi gazel, kaside, hem de saz şairleri gibi koşmalar yazmışlar ve her iki sahada da muvaffak olmuşlardır*."(63).

Aşkun'un cevabını da kendi bünyesinde saklayan bir sorusu, bu tartışmanın sonuç cümlesi olarak alınmaya değer özelliktedir: "*Yalnız burada, mühim nokta: Halk edebiyatı tabirinin sakatlığıdır. Acaba o biri halka hitabetmiyor muydu?*"(64).

(61) Vehbi Cem Aşkun, "Halk Edebiyatımızın Bugünkü Durumu", Dört Eylül dergisi, Haziran 1940, N: 18, s: 13.

(62) A.g., s: 13.

(63) A.g., s: 13.

(64) A.g., s: 13.

B. TAKLİTÇİLİK

'Taklit' kavramını 'kendine özgü olmama' anlamında düşünebiliriz. Böyle bir tanım, içinde 'başkasının malı olma'yı da taşır. 'Taklit'te, taklit eden olduğu gibi, taklit edilen de vardır. Yani mantıken, 'taklit', daha güzel olandan etkilene, onun gibi olmaya çalışma demektir.

Özünde, sanatkârın sanatına başlayabilmek, yani kendi içindeki istidatı yakalayabilmek için genellikle aşılması gereken, ama uğranmadan da edilemeyen bir başka büyük sanatkârı 'taklit' anlamını ve fonksiyonunu taşıyan bu kelime, belki biraz da bu aşılması gereken noktayı geçememiş, orada asılmış kalmış olmayı ifade eder.

Divan Edebiyatı değerlendirmelerinde, bir yandan bu edebiyatın hitabettiği çevre ve sanatçıları bakımından, kendi içine kapanık, toplumdan uzak bir 'zümre edebiyatı' olduğu söylenirken, bir yandan da taklitçi olduğu ileri sürülmektedir: Yani kendi içinde yer aldığı toplumdan uzak ama bir başka toplumla da içli dışlı, onun edebiyatının bir kopyasıdır.

M. Fuat Köprülü'nün şu cümlesi, bu iki pozisyonu birlikte veriyor: *"Bizim bu ümmet devri edebiyatı, yalnız şekil değil, hatta esas itibariyle de Acem edebiyatının bir kopyası olmakla beraber yine (Fuzûlî), (Bâkî) gibi, (Nedim) ve (Gâlib) gibi çok kuvvetli şahsiyetler yetiştirebiliyor."*(1). Köprülü, bu belirlemesinde, taklitle ortaya çıktığını söylerken, ondaki orijinaliteyi de gözardı etmiyor, 'çok kuvvetli şahsiyetler'in yetiştirdiğini söylüyor.

Taklitçilik suçlamasında mihenk taşı 'milli edebiyat' kavramıdır. Bu bakımdan milli edebiyat polemğinde Divan Edebiyatı'nın milli değil, 'taklit' bir edebiyat olarak da değerlendirildiğinden sözedilmişti.

Ama o bölümde asıl konu 'milli edebiyat' kavramıydı. 'Taklitçilik' kavramı ise, Divan Edebiyatı'nı belirtmek, nite-

(1) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz? s: 11.

lemek için, onu tanımlarken kullanılmaktadır.

Milli edebiyatı tanımlamayı amaçlayan Fahri Miyah, aynı yazısı içinde Divan Edebiyatı'nı da şu sözleriyle niteliyor: "*Bir zümre mahsulü ve bir taklit eserinden başka birşey olmayan*" Divan Edebiyatı...(2). Bu, bir tanım cümlesi sayılabilir. Fahri Miyah, tanımın içinde ve dışında kalanları vermiştir. Ona göre, Divan Edebiyatı tanımı içinde 'zümre mahsulü' ve 'taklit eseri' olması yer alır. Halbuki aynı cümleden önce "*Mazmunculuktan öte geçmeyen divan edebiyatı*" nitelemesi de geçmektedir. Öyleyse bu tanım, hem Divan Edebiyatı'nı tam çerçevelediğini öne sürmekte, hem de kendi içinde bir başka nitelemeye yer vermekle kendisiyle çelişmektedir. Ancak bu tanımlama çalışmasının kullanılabilir yanı şudur:

Divan Edebiyatı tartışmasında suçlama tavrını seçenler, öncelikle onun, 'zümre edebiyatı' olduğunu, hemen onun peşinden de 'taklitçi' bir edebiyat olduğunu söylemektedirler. Onlara göre bu edebiyat, içinde yer aldığı Türk edebiyatının bütününe kuşatacak ölçülere ulaşmamanın yanında, bir dünya edebiyatına yani daha çok Acem edebiyatına, biraz da Arap edebiyatına bağımlılığı vardır. Bu hükmün birinci bölümü, 'milli edebiyat' kavramıyla ilişkiliydi. İkinci bölümü olan bir dış edebiyata bağımlılığı ise Divan Edebiyatı'nın bizzat kendini ilgilendirmektedir.

Bu taklit kavramını tesir altında kalmakla açıklayanlar vardır: "*Divan Edebiyatı olsun, Tanzimat Edebiyatı olsun, tesir altında kalmış edebiyatlardır.*"(3). Mehmet Asım, 'tesir altında kalma'ya, Tanzimat edebiyatını da eklemekle, asıl 'milli edebiyat' kavramını su yüzüne çıkarmak istiyor. Ancak böyle olduklarını söylemekle suçlamış olmaktan da kaçınıyor: "*Bu bir zaman meselesidir.*"(4) diyor. Bugün 'gayr-i mil-

(2) Fahri Miyah, "Milli Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma", Aramak dergisi, Kasım 1940, N: 18, s: 24.

(3) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 136.

(4) A.g., s: 136.

li' sayılsalar bile kendi zamanlarına göre 'milli' olmaları gerektiğini söylüyor.

Bu 'tesir'in ölçüsü konusunda A. Sırrı Levent'in görüşü şudur: *"Eski Türk âlemi Arap ve Fars kültürü içinde milli varlığını yok etmişti. Rağbet ve itibarı, kendini inkâr etmekte ve hayranı olduğu kültür âleminin şahsiyetine bürünmekte aradı."*(5). Burada belirtilmiyor ama ifadede geçen 'kültür âlemi' kullanımı çerçevesinde bunu, İslam'ın tesiri olarak anlamak gerekir.

Agah Sırrı'nın görüşünün yanında Orhan Şaik'in söylediklerini de dikkate alırsak, bir bileşkeye varmak mümkündür: *"Divan edebiyatı yedi asır müddetle -hiçbir esaret hissetmeksizin- taklidin, muayyen şekillerin, mazmunların muhasarasında yaşamış ve bir tek zindan kuyusundan ilham almıştır."*(6).

Agah Sırrı'nın, eski Türk âleminin 'kendini inkar ettiği' ve 'hayranı olduğu kültür âleminin şahsiyetine büründüğü' biçimindeki belirlemeleri ile Orhan Şaik'in 'yedi asır müddetle' sürdüğünü söylediği 'taklit' ve 'bir tek zindan kuyusundan ilham alışı' olarak değerlendirdiği Divan Edebiyatı dönemi, aslında iki yazarda da aynı özellikleriyle yer almaktadır: 'Bir tek zindan kuyusu', 'hayranı olunan kültür âlemi'dir.

Bu iki görüşten şu çıkarılabilir: Divan Edebiyatı, Arap ve Fars kültürlerinin de ilham aldığı, daha geniş ve farklı bir kültürün 'tesir'i altında kalmıştır. Dolayısıyla bu tesir bir Arap kültürü veya Fars kültürü değildir. Onları aşan, daha geniş çerçeveli bir kültürdür. 'Taklit' olarak değerlendirilen bu 'tesir'i Divan Edebiyatı'nın kendi şahsiyetini, kendine özgülüğü bulamadığı anlamına almamalıdır.

Halbuki olaya suçlama tavrıyla yaklaşan Uluğ Turanlıoğlu, Nedim'in kendine özgülüklerini belirtmeye çalıştığı

(5) Agah Sırrı Levent, *Eserler ve Şahsiyetler*, s: 84.

(6) Orhan Şaik Gökay, *"Kahramanlık Edebiyatı"*, Uludağ dergisi, Haziran 1937, N: 14, s: 1.

yazısında, onun, "*mukallit değil yaratıcı*"(7) olduğunu ve "*şiiirimize İstanbul şivesini getirdiği*"ni söyler(8). Bu arada, "*Nedim'in şiirlerinde tasavvuf felsefesine rastlamak imkansızdır.*"(9) belirlemesini yapar. Ona göre, Nedim'in kendine özgülüğünü sağlayan en önemli yanı tasavvufun da içinde yer aldığı İslam kültüründen arınmışlığıdır. Aynı yazıda Divan şairlerinin çoğunun 'mukallit' olduğu da belirtilmektedir. Çünkü yalnızca şiire İstanbul şivesini getirmesi önemli olsaydı ve bu özellik onu 'mukallit' değil, 'yaratıcı' yapsaydı, şiirde Azerî lehçesini kullanan Fuzûlî'nin de böyle bir payesinin olması gerekirdi. Halbuki Turanlıoğlu'na göre Nedim, "*Divan edebiyatının çerçevesini parçalayan ilk divan şâiridir.*"(10).

Dil konusunda Bâkî'nin de hakkının verilmesi gerekir: "*XVI. asırda Bâkî, divan edebiyatının dilini kurmuştur.*"(11). Bâkî'nin çağına göre Nedim, iki asır gerilerden gelmektedir. Ama bu konudaki orijinalite dikkate alınmaz. Çünkü Divan Edebiyatı, "*Nihayet İslâmiyet'in Türkler tarafından kabulü sonucu, mistik bir havaya bürünen, dili Arap, Acem olan bir taklit edebiyatı*"(12)dır. Divan Edebiyatının mistik bir hava taşıması, İslam'dan etkilenmesi, "*platonik hayatı terennüm etmesi*"(13), onun 'taklit' edebiyatı sayılması için yeterli bir nedendir.

Bölümün başında 'taklit' kavramının, sanatkarlığın ilk başlama noktası olan bir büyük sanat eserini 'taklit' kullanımından çok farklı, bu taklit döneminde takılıp kalma, onu

(7) M. Uluğ Turanlıoğlu, "Nedimin Özgümlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

(8) A.g., s: 25.

(9) A.g., s: 25.

(10) A.g., s: 25.

(11) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh'nin Dili Hakkında", Türkiyat Mecmuası, C: 4, s: 49.

(12) Kadri Gürün, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", Gündüz dergisi, Şubat 1937, N: 11, s: 261.

(13) A.g., s: 261.

aşamama, yani sürekli taklit etme biçiminde düşünüldüğü belirtilmiştir.

Osmanlı edebiyatının monoton bir taklit çerçevesinden taşamadığını(14) söyleyen Muammer Lütfi Bahşı, 'taklit'i yu-kardaki anlamıyla kullanıyor ve kültürel planda düşünüyor: *"Avrupa edebiyatının dayandığı ar kültürünü tanıdıktan sonra edebiyatımız monotonluktan kurtuldu."*(15). Çünkü ona göre taklit, 'monoton bir taklit'tir ve Tanzimatla başla-yan Avrupaî Türk edebiyatı döneminde bu taklit monotonlu-ğundan kurtulunmuştur. Halbuki bu türlü bir 'taklit' kavra-mı, 'tesir' ve 'ilham' olarak değerlendirilmekteydi.

Bahşı gibi düşünenlerin yanında, Avrupa kültürü içine girmenin de başka bir taklit olduğunu görenler vardır: *"Edebî tanzimat memlekete taklitçilikten başka birşey getir-medi. Gönüller garp hayranlığı ile doldu. Kendimizi fikirce ve hisce garplılardan aşağı görmeye başladık. Frenk şairleri-ni hayran hayran okuyanlar, Yunus'un, Gâlib'in mevcudiyetinden habersiz göründüler."*(16).

Bu, 'taklit'i 'tesir'le açıklamanın varacağı en tabii sonu-çtur. Çünkü birisi Şark'ı, diğeri de Garb'ı beğenmiş, yücelt-miş, aynı ölçülerle hayranlık duymuş, bu duygularının güdü-münde eser vermiştir.

Suut Kemal'in sözlerini biraz açmak gerekiyor: Daha ilk bakışta yakalanabilen ve daha önceki 'tesir' anlamıyla birlikte düşününce gerçeklik kazanan bu görüş, yine kültürel 'tesir' planında farklı yorumlara da kapı aralıyor. Yetkin'in, Yunus ve Gâlib'le ilgili söyledikleri(17), onları, bizim öz kül-türümüzün sanatçıları olarak öne çıkarıyor. Bu durumda on-ların taklitçiliklerinden sözedilemez. Yunus'u Divan Edebi-

(14) Muammer Lütfi Bahşı "Ulusal Edebiyata Doğru," Çağlayan dergisi, Aralık 1935, N: 1, s: 1.

(15) A.g., s: 1.

(16) S. Kemal Yetkin, "Yurda Dönen Sanat", Ar dergisi, Mart 1938, Yıl: 2, N: 3, s: 2.

(17) A.g., s: 2.

yatı içinde saymak çok zordur. Çünkü onun şiiri daha çok halk edebiyatı özellikleri taşımaktadır. Ama Şeyh Galib'i Divan Edebiyatı dışında düşünmek mümkün değildir. Yalnız kültürel temellerini işin içine katarsak, Yunus'un da İslam kültürünün etkisi altında kaldığı hatta özgün bir şekilde bu kültürün gerektirdiği gibi yaşadığı doğrudur.

Öyleyse Yetkin, bu 'taklit' olayını 'tesir' anlamında alır, ama onu özümleyememe, hep başkasının malı gibi kullanma yani onu yaşamadığı halde, eserinin asıl belirgin özelliği halinde verme biçimi olarak düşünür. Yunus ve Şeyh Galib İslam dünyasının derin tesiri altındadır. Yalnız onu kendi kültürü haline getirdikleri için, 'taklit' dönemini aşmışlardır. Tanzimat sanatçısı ise henüz bu noktada değildir. Bu yüzden 'taklitçilik' suçlamasının 'muhatapı' durumuna düşer.

Taklitçilik suçlamasını Tanzimat sanatçıları için kullanan Necip Fazıl da olaya bir varlık gösterememek açısından bakıyor: 'Tanzimattan sonra başlayan ve gayet sığ bir taklit sathını delemeyen' bu edebiyat, 'yokluğu dolayısıyla'(18) böyle değerlendirilirken, aslında edebî noktadaki eksikliği gündeme getirilmektedir. Edebiyat olarak ele alınınca çok eksik bulunmakta, bu eksikliği de 'gayet sığ bir taklit sathını delememek'ten kaynaklanmaktadır.

Tanzimatla başlayan batı edebiyatı 'tesir'ini eski Yunan'a götüren; böyle bir 'tesir'i, 'zaruri' görenler, bunu 'estetik terbiye'yle açıklıyorlar(19). Necip Fazıl'sa, aynı dönemde bu 'tesir'in varlığına rağmen estetik olgunluğun olmadığını söylemekte, 'tesir'in kendine özgü sanatın ortaya çıkmasına aracı olmayışından ötürü onu taklitçi bir edebiyat olarak değerlendirmektedir.

Yahya Kemal de Necip Fazıl'ın düşüncelerini paylaşmaktadır: *"1870'ten sonra edebiyatta şarktan çıkmak zaru-*

(18) M. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 140.

(19) Fazıl Ahmet (Aykaç), "Yeni Neslin Edebiyat Kültürü", Ayda Bir dergisi, Nisan 1936, N: 8, s: 17.

reti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık, hala bocalıyoruz."(20). Yahya Kemal, Tanzimat sonrası sanatı, batıdan öğrenme, batı kültürünün öngördüğü sanat çizgisinde yetkinleşme çalışmaları olarak alırken, bunu bir okulda okumaya, onun eğitimini görmeye benzetiyor. Bu 'batı mektebi'nde 'yetmiş seneden beri okumakta olduğumuz'u ve 'henüz mektepten çıkmadığımız'ı söylerken, açıkça Necip Fazıl'ın, bir varlık gösterememek, edebi bir seviye tutturamamak biçimindeki eleştirisine hak vermiş oluyor.

Yahya Kemal'de ve Necip Fazıl'da, 'taklit', 'tesir'le açıklanabilir niteliktedir, ama asıl, bir türlü özgün bir eser ortaya koyamama, yani o 'tesir' çizgisinin ötesinde bir varlık gösterememe anlamında kullanılmıştır.

Bu noktada Divan Edebiyatı için 'taklitçidir' demek, oldukça zordur. Çünkü Divan şairinin estetik planda, sanatkar sayılmak, şâir olmak açısından değeri teslim edilmektedir. Taklitçiliğini öne süren, 'bir tek zindan kuyusundan ilham aldıkları'nı söyleyen Orhan Şaik Gökyay, aynı yazısının bir yerinde(21), *"Zaman zaman büyük ve içli bir sanatkârın bu hamuru yeniden yoğurup ona yeni bir ruh nefhettiğinden haberimiz vardır... Bu edebiyata mensup şairlerimizden kimisinin derinden ıstırapları, kimisinin hoş bir musiki olan lisanları, bir başkasının da bir devir açacak kadar güzel ve görülmedik olan ince hayalleriyle asırlarından bugüne taşlıklarını inkâr etmiyoruz."*(22).

Orhan Şaik, 'taklit'i, 'tesir'le açıklarken, onun, belli bir

(20) Yahya Kemal (Beyatlı), "Memleketten Bahseden Edebiyat", Kültür Haftası dergisi, 5 Ocak 1936, N: 1, s: 2.

(21) (6) Numaralı dipnotta sözü edilen yazı, ayrıca bir yıl sonra da bir başka yerde yayınlanmıştır. Buraya alınan alıntılar, bu ikinci yayınlanan yerden seçilmiştir.

(22) Orhan Şaik Gökyay, "Kahramanlık Edebiyatı", Çığır dergisi, Ocak-Şubat 1938, N: 61-62. s: 20.

nitelik ve 'seviye' kazandıktan sonra sözkonusu olamayacağı noktasından değil, bir başka toplumun değer yargıları, daha geniş anlamda kültürleri çizgisinde, yani yabancı bir edebiyat olması noktasından ele alıyor. İslam kültürünün açık etkileri gözardı edilemeyeceği için taklitçilikle suçluyor. "*Yedi asır müddetle hiçbir esaret hissetmeksizin*" bu çizgiyi sürdürdüğünü söylerken kullandığı 'esaret' kavramı, bu değerlendirmeyi desteklemektedir(23).

Hasan Ali'ye göre, "*Türklerin bu sıralarda örnek aldığı edebiyat; İslamlaşmış olan bu Fars edebiyatı idi. Yoksa doğrudan doğruya Arap edebiyatını taklit etmiş değillerdi.*"(24). Halit Fahri de aynı düşüncüyü paylaşmaktadır: "*Asırlarca Şark edebiyatı kültürü içinde bize nisbeten çok kuvvetli olan İran'ı taklit ettik ve bu pek tabii idi.*"(25).

Hasan Ali'nin 'örnek alma' olarak değerlendirdiği 'taklit' sanatın temel şartlarından sayılan ustalık-çıraklık olayının bir başka ifadesidir. Bu örnek alışı haklı gösteren nedeni de Halit Fahri açıklar: "*Bize nisbeten çok kuvvetli olan İran*", örnek almıyor. O, bunu normal sayıyor, çünkü başka bir toplumun tesiriyle edebi eser ortaya koymak, yalnızca Divan Edebiyatı sanatçıların baş vurduğu bir yöntem değildir. Bunu, "*yalnız bizde değil, diğer milletler edebiyatında da, kadim bir millet kültürüne, bilhassa ilk devirlerde aynı düşkünlüğü görürüz.*" Halit Fahri, bu 'tesir'i, örnekleriyle ortaya koyuyor: "*Meselâ XVI. asırdaki Pléiade cereyanı zamanında Fransız edebiyatı bir nevi 'nev-Yunânîlik'e benzer. Fransız zevkine yeni bir kuvvetli aşı yapmakla nâm kazanan Ronsard, J. du Bellay ve arkadaşları Yunânî şairler gibi şarabı, gülü, mehtabı terennüm ediyorlar. Bizim divan şairleri de bunu İran edebiyatından alıyorlar.*"(26).

(23) A.g., s: 20.

(24) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 115.

(25) R.R. "Halit Fahri Beyle Mülakat", Akademi Dergisi, Şubat 1932, N: 10, s: 10.

(26) A.g., s: 10.

Halit Fahri olaya sanat kaygısıyla bakıyor. Necip Fazıl'ın 'bir türlü taklit sathını delememek' şeklinde ifade ettiği ve 'yokluk' olarak nitelediği Tanzimat sonrası edebî tablo ile; Halit Fahri'nin Fransız edebiyatına yeni bir aşî yaparak canlandıran Ronsard ve arkadaşlarıyla özdeş saymakla, Divan Edebiyatı'ndaki İran tesirini haklı bulması sonucu yakaladığı Fransız edebiyatı gibi değerli bir Divan Edebiyatı tablosu arasında, sanat kaygısından hareket edilerek varılmış sonuçlar olmaları bakımından pek fark yoktur. Bir zamanların Fransız edebiyatının yunânîliğe benzemesi ile, Divan Edebiyatının İran edebiyatına benzemesi, onun taklidi olması nasıl aynı ise ve Fransızlar, bu dönemi, Fransız edebiyatının canlandığına, biraz daha büyüdüğüne yoruyorlar, bunu kendi edebiyatları için 'şeref' kabul ediyorlarsa, Divan Edebiyatı da Türk edebiyatı içinde böyle bir canlılığın, yenilenişin en önemli örneğidir. Halit Fahri'nin sözlerinden bu anlaşılıyor.

Divan Edebiyatı'yla ulaşılan böyle bir canlanış ve yenileniş, Ziya İlhan tarafından da 'gerekli' bir davranış olarak değerlendiriliyor. Yazısının başlığını, 'Edebiyat Düşmanları'(27) şeklinde seçmekle, sanat ve edebiyatı merkez alan bir bakış açısına göre değerlendirmeler yapacağını vadediyor. Danté'nin Arap şairlerinin 'tesir'inde kalarak meşhur İlahî Komedyası'nı kaleme aldığını örnek veren Ziya İlhan, Divan Edebiyatı'nın 'tesir' altında kalışına şu gerekçeyi gösteriyor: "*Mermere ruh vererek yurdun her köşesini ölmez mimari âbideleriyle süsleyen bir Fuzûlî, bir Bâkî yetiştiren millet, elbette ki Söğüt nahiyesinde yerleşen dört yüz kişilik bir aşîretten meydana gelemezdi.*"(28).

Ziya İlhan'a göre, büyük âbideler, büyük şairler ortaya koyabilmek için, kendi ufuklarını aşmak, dışa açılmak, 'başkalarının imkanları'yla birleşmek, başkalarından alınabile-

(27) Ziya İlhan, "Edebiyat Düşmanları", Görüşler dergisi, Ocak 1938, N: 10, s: 1.

(28) A.g., s: 1.

cekleri alıp verilebilecekleri vermek gerekmektedir. Buna 'taklit', 'tesir', ne denirse densin, önemli değil; ama bunu anlamayan, eleştiren, ancak 'edebiyat düşmanı' olabilir.

Kimisi için gerekli, kimisi için de edebiyatımız adına büyük bir talihsizlik olan 'tesir', yalnızca İran edebiyatının taklidi değildir. *"İslamlaşmış olan Fars edebiyatının"*(29) örnek alınması sözkonusudur. Yusuf Ziya da özellikle bu konu üstünde durarak Divan Edebiyatı'nın 'bir medeniyet eseri'(30) olduğunu belirtiyor. Türkler öncelikle medeniyet olarak Arap ve Farslara hayran kalmışlardır. Bu medeniyetin kuruluş sırasında, onun tabii bir sonucu olarak 'Ümmet edebiyatı' oluşmuştur(31).

Demek ki, Divan Edebiyatı'ndaki 'tesir', bir toplumun kendi varoluşlarına hayranlığından değil, daha genel bir varoluşun, İslam dininin 'müdahale'si sonucu ortaya çıkan bir medeniyete hayranlıktan kaynaklanmaktadır.

Ali Nihat da *"İslâmî devrede İslamiyet'in amelî hayata kadar inen âbidelerine bağlı bir ruhî istikrar vardır."*(32) diyor. Yani İslamiyetin, hayatın her cephesini kendi istikrarlı âbideleriyle belirlediğini söylüyor. Edebiyat da bunun içinde yer almış olmalıdır. Ali Nihat, bu cepheye açıklık getirmiyor. Ancak örnek almayla başlayan İslâmî Türk edebiyatı için *"İslâmî edebiyata gelince, bu edebiyat İran edebiyatını örnek almıştır. Ancak bu iki millet hayatî şartların doğurduğu ayrı ayrı dehalara sahip olduğu için Türk edebiyatı birinci planda onun hemen hemen bütün mazmunlarını, tekniğini aldığı halde, ikinci planda yani onların işleniş tarzında tamamen ayrı bir yol tutmuşlardır."*(33) biçiminde bir yaklaşım getiriyor.

(29) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 115.

(30) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 73.

(31) A.g., s: 73.

(32) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhilî Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 25.

(33) A.g., s: 25.

Ali Nihat, Divan Edebiyatı'ndan daha önce tekke edebiyatı biçiminde varolan ve giderek Divan Edebiyatı olarak kimlik kazanan İslamî Türk edebiyatının, İran edebiyatını, gerek teknik, gerek mazmun yoluyla örnek aldığını kabulleniyor. Ancak bunu, özellikle 'örnek alma' kavramıyla vermekle 'taklitçilik' suçlamasını yapanlardan ayrılıyor. Çünkü 'örnek almak', bir sanatçının başlangıçta yaptığı, kendi kişiliğini bulana kadarki çalışmaları anlatmak bakımından, taklide göre daha avantajlıdır. O örnekten yola çıkılır, ama, giderek özgün bir yapıya kavuşulur.

Ali Nihat, Divan Edebiyatı için aynı süreçten söz ediyor: Birinci planda onun bütün mazmun ve tekniği alınıyor, ikinci planda, yani alınan bu varoluşların kullanımı ve işlenişinde, onlardan bütününüyle ayrılınıyor. Bu tespit, taklitçilik suçlamasını geçerli bulanlarca mümkün görülüyor; çünkü taklit eden, bu yaptığını sürdürebilir. Gerçeğine ulaşmadığı için, işin taklidinde kalabilir. Taklit etmek, 'sahtesini yapmak' anlamına da geldiği için, bu 'sahte' ile kendini avutabilir.

Selim Refik, Fuzûlî'yi anlattığı bir yazısında "*Edebiyatımız Acem edebiyatının esir bir mukallidi değildir.*"(34) biçimindeki belirlemesi için Ali Nihat'tan bir örnek veriyor: "*Ali Nihat bu tezinde Arap, Acem ve Türk şairleri tarafından kaleme alınan Leylâ ve Mecnun mesnevilerini toplayarak ve metinlerini derin vukûfuyla bizzat karşılaştırarak uzun ve isabetli bir karşılaştırma yapmış, Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnununu her bakımdan Arap ve Acem ve diğer Türk şairlerinin Leyla ve Mecnunlarına üstün olduğu sonuç ve kanaatine varmıştı.*"(35).

Divan Edebiyatı'ndan bir şairin kendine özgüllüğü konusunda, Leyla ve Mecnun mesnevisi etrafındaki bu karşılaş-

(34) Selim Refik, "Fuzûlî'ye Dair", Çağlayan dergisi, Nisan 1936, N: 4, s: 2.

(35) A.g., s: 2.

tırmalı araştırma, onun orijinalliğini, Fuzûlî'nin de özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Fuzûlî'deki bu özgünlük, Divan Edebiyatı için genelleştirilebilir. Çünkü orijinal olmak, öncelikle eserler için, sonra da sanatçı için aranır. Böyle sanatçılar da bazı müşterek özelliklerinden ötürü edebî bir çevre oluştururlar.

Selim Refik, Divan Edebiyatı'nın ilk planda taklidî bir çizgide yer aldığı düşünülse bile genelde bu durumunu 'esir bir mukallit' noktasında bırakmadığını, kendi orijinalitesini yakaladığını öne sürüyor. Bu düşüncesinde Ali Nihat'la birleşmesinin verdiği güvenle de onun bir çalışmasındaki tespitlerini kullanıyor.

Ali Nihat'ın Şeyhî konusunda da buna benzer bir görüşü vardır: "*Şeyhî, denebilir ki Anadolu'da açılıp büyüyen Divan edebiyatının ilk büyük sanatkârıdır. Kendinden evvel gelen ve eserleri zayı olmayan şairlerle karşılaştırsak, Şeyhî'de gerek sanat ve gerek dil bakımından esaslı başkalıklar buluruz.*"(36).

Divan şairlerinin 'taklitçi' değil, 'orijinal' olduğunu Sabahattin Eyüboğlu da destekler: "*Orijinal şairlerin yetişmesine mani olmayan klişelere hücum etmenin mânâsı nedir?*"(37). O, bunu sorarken, Divan şairlerinin İran'dan beri sürüp gelen, taklit edildiği için bir türlü kırılıp atılamayan şekil ve mazmunları savunma değil, onları aşarak kendi orijinalitesini bulmuş sanatçıları günyüzüne çıkarma tavrı göstermektedir: "*Nedim, klişelerden şikayet etmezken bize ne oluyor? Biz, klişeleri kıran şairleri de dinledik!... Maharet, klişeleri kırmakta değil, aşmaktadır.*"(38).

Burada 'taklitçiliğin' ne olabileceği aydınlandıktan baş-

(36) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyhî'nin Dili Hakkında", *Türkiyat Mecmuası*, C: IV, s: 49.

(37) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatları -yahut- Frenkten Türk'e Dönüş", *İnsan dergisi*, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(38) A.g., s: 36.

ka, bunun gerçekten bir eksiklik olup olamayacağı tartışılmış oluyor.

Sözgelimi Kopuz imzasıyla çıkan bir yazıda, bu 'taklit' olayının ele alınışı, kavramın gerçekliğinin araştırılması planında olmuştur: *"Türk klasîği, Arap ve Acem tekniği, mânâ ve ruhu ile başladığı halde, öylece taklit halde kalmayıp Türk ruhunda taaddül prosesüslerine uğramış, türlü temes-sül fiiline uymuştur. Dimağ potası yedi asır gibi uzun bir zamanda bunu öyle işlemiş, öyle bir hâle koymuştur ki Arap ve Aceminkinden bambaşka, yepyeni bir identité vücuda getirmiştir. O da Türkün anamalı, mirası olmuştur."*(39).

Divan Edebiyatı şiirinin yedi asır işlenerek, Arap ve Acem şiirinden uzaklaşması, kendine özgü bir şiirin ortaya çıkması, onun artık taklitçi olamayacağını ortaya koymaktadır. Bu, bir Divan Edebiyatı övgüsü değil, *"Bugün onu artık ihtiyarlamış, hatta ölmüş buluyoruz."*(40) diyebilen bir yazıdır.

Ayrıca o, ilk planda 'taklit'le başlayan, tekniğini aynen İran edebiyatından alan Divan Edebiyatı'nın, ilerkî yüzyıllarda aldığı yeni konumunun bütünüyle kendine özgü oluşunu ortaya koyması bakımından Ali Nihat, Selim Refik ve Eyüboğlu ile birleşiyor.

Bir konuşmasında, İran'ı taklit edişimizin çok tabii olduğunu söyleyen(41) Halit Fahri, 'milli edebiyat' konulu bir başka konuşmasında, Divan Edebiyatı'nda Türk ruhunu aksettiren parçaların olduğu(42)nu ortaya koyuyor. Bu iki konuşma arasında kurulacak bağ, Halit Fahri ile Ali Nihat'ı birleştirmektedir.

Sonuçta aynı kapıya çıkan Ahmet Cevat, tartışmaya bir başka noktadan yaklaşıyor. Onun merkez kavramı, 'gü-

(39) Kopuz, "Türk Şiiri ve Kopuz", Kopuz dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 2.

(40) A.g., s: 2.

(41) (25) nolu dipnot.

(42) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 102.

zel'dir. O, edebiyatın 'güzel' olup olmadığına bakıyor: "*Kaside, gazel, şarkı şekillerini alan klasik şiirimiz, güzellikten mahrum değildir. Bütün bir milletin edebî zevkini besleyen ve hâlâ en yeni şairlerinin eserlerinde aynı edebî zevk duyulan ve tadılan bu edebiyatta güzel nümûneler son derece mebzûldür. Asırlarca milletin edebiyat mübtelâları bedîi heyecanlarını hep bu eserlerin güzelliklerinde bulmuşlardır.*"(43). Hemen her cümlesi 'güzel' kavramından nasibini alan Ahmet Cevat, neredeyse tek ölçü olarak onu düşünüyor. Divan Edebiyatı'nın topluma yayılmasını, edebî heyecanlarının tümünün bu edebiyatça karşılanmasını ve hâlâ o günlerde bile sanatçıların eserlerine yansıyışını, hep, onun bu 'güzel' oluşuna bağlıyor.

'Taklitçilik' suçlamasıyla ilgili asıl tavrı, yazısının devamında geçen şu cümlede beliriyor: "*Bir edebiyat şeniyetsiz ve şahsiyetsiz olmakla çirkin olmaz.*"(44). 'Şeniyetsiz' ve 'şahsiyetsiz' kavramları, 'gerçek olmama' ve 'kişiliksizlik' anlamındadır. Özellikle 'şahsiyetsiz' kavramı, Divan Edebiyatı'nın Türk kökenli değil, taklit bir edebiyat olması nedeniyle kullanılmıştır. Demek ki Ahmet Cevat, bu suçlamaların gerçekliğini, yani gerçekten Türk kökenli bir edebiyat olmadığını kabul ediyor. Ama onun için önemli olan, bu değil, 'güzel' olmasıdır. Bu konuda kendini tatmin edici bir yapı bulabildiği için, öbür suçlamaları dikkate almıyor.

Ali Nihat'la buluştuğu nokta ise, temelde bir taklidin varlığını kabullenışı yanında, taklitçiliğini gölgede bırakan özellikler göstermesidir.

Divan Edebiyatı'nın kendine özgülüğünü öne sürenler, 'taklit' kavramını, sanatın başlama noktasında geçerli olan örnek olma, sanatı ilk harekete geçirici güç, marjinal güç olarak anlamlandırıyorlar. Kavramı kullanıyorlar ama onu bir

(43) Ahmet Cevat, "Bizim Klasikler", Muhit dergisi, Şubat 1931, N: 38, s: 2.

(44) A.g., s: 2.

suç veya eksiklik gibi değil, sanatın gereği olarak düşünüyorlar.

Türklerin Divan Edebiyatı'nı oluştururken örnek aldıkları İran edebiyatı, İslamlaşmış, İslam dininin verileri doğrultusunda bir edebiyat sayılabilir. O sıralar Türkler de İslam dinini kabul etmiş, bütün toplum ve kültür yapılarını bu dinin belirlemesine açık tutmuşlardır. İran edebiyatını taklit, bu sürece girmek olarak alınabilir.

Divan Edebiyatı dünyası belirlenirken ortaya konan İslam'ın, hayatın her alanını kendi inanç ve umdeleri doğrultusunda yeniden düzenlemesi realitesi, bu edebî etkiyi de gerekli kılmaktadır. Bu, biraz da sanat çalışmalarının, insan düşünce ve inançlarının bir yansıması olmasındandır. Hayatın her alanını etkilemeyen bir din de olsaydı, konu edebiyat ve sanat olunca enazından bu alanın, ilk planda o dinin etkisi altında kalması sözkonusu olurdu. Kaldı ki, İslâm, hayatın her alanını kendi etki sınırları içinde tutar(45).

Selâmi İzzet, *"Tesir bir ihtiyaçtan doğar. Eğer bugün tesir altında isek, eğer dün tesir altında kalmış isek buna ihtiyacımız olduğundandır."*(46) sözleriyle, 'tesir' olarak değerlendirdiği 'taklit' etmeyi, 'taklit ihtiyacı' veya 'örnek alma ihtiyacı' olarak almamıza kapı arar.

Bununla, İslam'ın edebî zevkleri belirleyiciliği birleşince şu düşünülebilir: Türklerin edebiyatlarının, İslamî bir çizgiye girmesi gerekiyordu. Bunu başıran bir toplum yani İranlılar da Türklerin her an alış-veriş içinde olabilecekleri kadar birbirlerine yakın olduklarından, onların İslamlaşmış edebiyatları, Türk dehasınca örnek alınmış, buradan yola çıkılarak, İslamî Türk edebiyatı oluşturulmuştur.

Bu örnek almanın, nasıl bir edebiyat olabileceği konusunda bir ön bilgi olmaktan öte, çok yakın bir benzerini orta-

(45) "De ki: Rabbinden bana ne vahyolunursa ben ancak ona uyarım." Kur'an-ı Kerim, El-Arâf suresi, âyet: 203.

(46) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz? s: 126.

ya koyma biçiminde olması, Divan Edebiyatı'nı 'taklitçi' olarak görmeye yolaçan en önemli konudur. Bu noktada Türklerin sözkonusu örneklerle ne kadar kendilerinden eklemeler yapıp yapmadıkları önem kazanıyor.

Bu edebî çalışmalar, Türklerce yapılıyorsa ne kadar başka bir toplumun taklidi olursa olsun, Türk'e özgüdür, gibi bir düşünce ileri süren Cenap Şahabettin, "*Çünkü o, benim melekâtımın muhassalası olacaktır. Madem ki ben Türk'üm, melekâtım Türk'tür, onun mahsûlü bizzarûre Türk olur*"(47) mantığıyla 'taklit' olayının suçlanacak bir konumda olmaması gerektiğini söylüyor. Onun asıl savunduğu, 'taklit' de olsa Türk'ün yazmış olması, onu Türk'ün malı yapar, biçimindedir. Taklitçilik suçlamasını yapanlarsa özellikle Divan Edebiyatı'nı Türk'ün malı olmamakla suçluyorlardı.

Halit Ziya da, eserin taklit veya özgün olmasını değil, yazarının ait olduğu toplumu ve eserin kendi ruhundan doğmuş olmasını önemli görmektedir: "*Düşünülmelidir ki asıl şart sâniin, mücid olsun yahut mukallit olsun, filan veya falan milletin ferdi olmasında, eserinin kendi ruhundan doğmuş bulunmasındadır*."(48). Bu iki gerekçenin ilki, Cenap Şahabettin'le aynıdır. O, yalnızca hangi toplumdan olması önemlidir, diyordu. Halit Ziya ise buna bir şart daha ekliyor: 'Eserinin kendi ruhundan doğmuş bulunması'. Yoksa Halit Ziya için ölçü ve şekil gibi teknik zemin önemli değildir(49). Divan Edebiyatı da "*Türk kaynağından doğmuş olmak temel taşı kaybetmemiştir*."(50).

Divan Edebiyatı'nı taklitçi bulmayanların yaklaşımlarını, Türklerin, Divan Edebiyatı'yla, kendilerine özgü bir edebiyat ortaya koymuş olmaları ve Divan Edebiyatı'nın kendi

(47) Kenan Hulûsi (Koray), "Cenap Şahabettin Beyle Konuştuklarımız", Muhit dergisi, Mayıs 1930, N: 29, s: 6.

(48) Halit Ziya Uşaklıgil, "Milli Edebiyat", Her Ay dergisi, Mart 1937, N: 1, s: 106.

(49) A.g., s: 106.

(50) A.g., s: 106.

ölçüleri içinde 'güzel' olduğu gibi iki noktada toplamamız mümkündür. Yalnız bu türlü düşünenler, Divan Edebiyatı'nın taklitle başladığını kabulleniyor, ancak taklitçi bir yapı kazanarak bu yapı içinde yürüdüğünü kabullenmiyorlar.

"Bazı kimselerin sandıkları gibi, 'gayr-i milli, gayr-i iç-timaî, gayr-i hayâtî', Arap, Acem taklidi falan değildir. Aynı kültür ve aynı estetiğin mahsulü olan Arap, Acem edebiyatlarından çok başkadır."(51).

Burada sözü geçen 'aynı kültür ve estetik' ifadesinden, her üç toplum edebiyatının da İslam'dan etkilenmiş olmasını, İslam kültürü çevresinde yer almasını anlamamız gerekiyor. Her ne kadar ona, özellikle 'Garp kültürü' ifadesini öğrendikten sonra onun tersi gibi düşünüldüğü için 'Şark kültürü' deniyorsa da, onun belirleyici özelliği, İslam'ın etkisinde oluşmasıdır.

Vasfi Mahir, bu 'aynı estetik ve kültürün mahsulü' ifadesi için kendisine Garp'tan da önemli bir örnek buluyor: *"Tıpkı aynı kaideler ve aynı estetik altında meydana gelen, Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatlarının birbirinden başka olduğu gibi."*(52).

Bu örnekleme ile Divan Edebiyatı'nın 'taklitçi' bir edebiyat sayılmaması gerektiği açığa çıkıyor. Yani bir takım benzerliklerden yola çıkarak aynılığını ve taklit edilerek oluşturulduğunu öne sürmek, 1930'lu yıllarda kendilerine yeni ve tek örnek diye aldıkları Garp edebiyatı tarihi açısından mümkün değildir.

Divan Edebiyatı'ndaki bu İslam kültürü etkisinin, taklitçilik olarak değerlendirilmesi, daha çok bu etkiye karşı gelmekten, onu benimsemekten ileri gelmektedir. Çünkü bu suçlamanın ağırlık kazandığı, bizim araştırmamızın da sözkonusu olduğu dönemler, Garp.kültürünün benimsendiği,

(51) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(52) A.g., s: 200.

onun adına, onun dışında kalan etkilerin eleştiriye uğradığı günlerdir. Yani asıl hedef, bu, 'taklitçilik' tavrı değil, sözkonusu etkidir.

Türk edebiyatındaki İslam kültürü etkisine, bir kültürün taşıyıcılığı gözüyle bakan bir garplı ise bunu 'utanılacak birşey değil, şeref' konusu olması gerektiğini söylüyor:

"Türklerin, yeryüzünde başka hiçbir millete nasip olmayan, bütün harsların nakil ve mutavassıtlığı vazifesini yapmış olmalarının kendileri için utanılacak birşey değil, bilakis pek şerefli olduğunu söyleyebiliriz."(53).

C. MAZMUNCULUK

'Mazmun'u karşılayabilecek en uygun kelime, 'kavram'(1)dır. Ancak bu 'mazmun'u anlatmak için yeterli değildir. çünkü 'kavram', daha geneldir. Mazmun ise yalnızca edebiyatta kullanılan özel bir kelimedir. Sözlükte bu anlam şöyle veriliyor: *"mazmun: İ.Ar. ed. Dolayısıyla anlaşılan nükteli, cinaslı, sanatlı söz."*(2).

Edebiyatta, içinde daha geniş niteleme ve kültürel birikimleri barındıran, uzun deneyimlerin sonucu ortaya çıkan bu 'mazmun'lar, her zaman geçerli olan varoluşlardır. Her edebiyatçının, 'dolayısıyla anlatılan nükteli, cinaslı, sanatlı söz'leri olabilir. Bu, tabii olmaktan öte, istenilen bir durumdur. Belli ustalıkla yükselmiş, kendine özgü duygu ve düşünceleri yakalamış bir şairin, sık kullandığı, onun dilinde zamanla anlamı yoğunlaşan kelimeler vardır. Bunların kimisi hayat deneyimleriyle, kimisi de şairin kullanım biçiminden yola çıkılarak kavranır.

(53) Heinrich Glück, "Türk Sanatının Dünyadaki Mevkii", Çev: Köprülüza-
de Ahmet Cemal, Türkiyât Mecmuası, 1930, C: III, s: 126.

(1) Ferit Devellioğlu, Ansiklopedik Osmanlıca-Türkçe Lügat, 'mazmun' maddesi.

(2) TDK Türkçe Sözlük, 'mazmun' maddesi.

Ama, ne anlama geldiği bir yana, bu kavram, Divan Edebiyatı dışında bir başka edebiyatta da varolarak düşünülüyor. İyice özelleştirilerek yalnızca Divan Edebiyatı için geçerli hale getiriliyor.

Divan Edebiyatı'na özgü kabul edilen 'mazmun'ların, bir suçlama unsuru olarak özelliği, 'hiç değişmemesi'dir. Aynı kavram, aynı anlamları bünyesinde bulundurmakta ve nerede ise her Divan şairince de kullanılmaktadır. Aynı anlamları çağrıştıran bu kelimelerin her şair tarafından kullanılması, aslında bir birikime bağlanacakken, eksiklik gibi görülmekte, kınanmakta, Divan Edebiyatı için belli başlı lekelerden sayılmaktadır. Orhan Şaik Gökyay'ın, önce Uludağ dergisinde(3), sonra Çığır dergisinde(4) yayımlanan 'Kahramanlık Edebiyatı' yazısında, *"Divan şairleri sekiz asır müddetle, hiçbir esaret hissetmeksizin, taklidin, muayyen şekillerin, hiç değişmeyen mazmunların muhasarasında yaşamış"*(5)tır, denmektedir.

Orhan Şaik, bu mazmunların sekiz asır hiç değişmediğinden söz ederken, her şairin, bunların içeriklerini biraz daha zenginleştirdiğini görmek istemez. Çünkü kullanıla kullanıla iyice pekişen, anlaşılır hale gelen, söylenmesi ile bir yığın bilgiyi de çağrıştıran mazmunlar, bu 'bir yığın bilgi'yi bünyelerinde toplayabilmek için sayısız sanatçının tornasından geçmiş olmalıdır. Belki de bu 'hiç değişmeme', ondaki 'bir yığın bilgi'yi biraz daha zenginleştirmek için baş vurulan bir yöntemdir. Mazmunlar, içlerinde gizledikleri zenginliklerin birer sembolü durumundadırlar. O sembol, işaret, sözkonusu bilgilerin yerine kullanılınca, Divan Edebiyatı'nda 'mazmun' oluyor.

Bu sembollerin sekiz asır kullanılması da, onların eski mezliğini, cinsliğini vâni kalitesini değil de, Divan Edebiya-

(3) Uludağ dergisi, Haziran 1937, N: 14.

(4) Çığır dergisi, Ocak-Şubat 1938, N: 61-62.

(5) Uludağ dergisi, s: 1, Çığır dergisi, s: 20.

tı'nın kusurunu göstermiş oluyor. Bu sembollerin hiç değişmeyişine bağlanan bir tablo şudur: *"Bir tek sevgili, sanılır ki bir nesilden ötekine miras kalmaktadır: Gözlerinin rengi, saçlarının örgüsü, yüzünün gül güzelliği, çenesinin çukuru, belinin inceliği hiç değişmeyen bir sevgili ki bugün karşımızda sekiz asrın bütün ihtiyarlığını taşıyor."*(6).

Hasan Ali'ye göre de *"Divan edebiyatı şairleri hep aynı vasıfta bir güzeli sevmişlerdir."*(7).

Bu güzel, sekiz asırlık bir deneyim sonunda mı bu özelliklerini kazanmış, yoksa baştan belirli özellikler yüklenmiş bir sevgili mi asırlar boyu şiire tema olmuştur? Bu ikilemeden, edebiyattaki birikime önem vermek gerektiği için birincisi daha bir haklılık kazanmaktadır. Ama Orhan Şaik'in yazısında genişliği gösterilmeyen, aslındaysa çok daha yoğun bilgileri içeren 'sevgili' mazmununun, sekiz asırlık bir deneyim sonunda ortaya çıktığını düşünürsek, yüzlerce şairin eklemeleri, tecrübeleri, gerek dile, gerekse anlamaya katkıları açığa çıkacaktır. Böylece 'mazmun' dediğimiz bu semboller, kendi başlarına birçok gerçeği bünyesinde taşır hale gelmiştir. Bu kelimelerde sekiz asırlık Türk insanının hayal gücünü bulmamız mümkündür.

Gerçi mazmunların tasavvuf dünyasının anlatımında kullanılan birer sembol olması, olayı daha başka vadilerde değerlendirmemizi de gerektirebilir.

Tasavvuftaki 'ilahî aşk' kavramının anlatımında, bir hadis-i şerifte de belirtildiği gibi(8), öncelikle ve asıl sevilmesi gerekli olan Allah, bir 'sevgili' olarak sunulurken, en ideal çizgilerle verilecektir. Böyle bir tavır, gerek Orhan Şaik'in,

(6) A.g., s: 20.

(7) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 153.

(8) "Kimde üç şey bulunursa halavât-ı imanı taimiş olur: Allah ve Onun Resûlünü, başkasından daha çok sevmek, bir kimseyi sevmek, fakat yalnızca Allah için sevmek; küfre düşmekten ve dönmekten ateşe atılacakmışçasına hoşlanmamak." Sahîh-i Buhârî, İman kitabı, 16 nolu hadis.

gerekse Hasan Ali'nin söylemeye çalıştığı 'bir tek güzel' sembolünün anlaşılır bir açıklamasına varmayabilir.

Bu konuda Latîfî tezkiresinden yapılmış bir alıntıyı, araştırmamızın sözkonusu olduğu yıllarda gündeme getirildiği için, aynen verelim: *"İlk görünüşte bu sözler güzellik ve güzelin bazı azasıdır: ama bunun asıl mânâsı Tanrı'ya şükretmektir. Böylelikle her güzelin yüzünde Hakk'ın ışığı ve mutlak güzellik nurunun sırlarını görmek ve dolayısıyla 'nakışta nakkaş ve eserde müessiri müşahade' etmektir."* Lâtîfî daha sonra *"Tarikat erbabı ve hakikatı bilenler dilinde 'her lafzın bir mânâsı, her ismin bir müsemmâsı, her kelamın bir tevili ve her tevilin bir temsili olur.'"*(9) demektedir, mazmunların bu anlamda tasavvufî işaretler, semboller olduğunu belirtmektedir. Lâtîfî bizzat o günlerde yaşadığına ve Divan şairlerinin hayatını, duygularını, özlemlerini daha iyi bilmesi gerektiğine göre, onun bu yaklaşımı daha gerçekçidir. Mazmunlar tam bu noktada değerlendirilemese bile, Divan Edebiyatı için bir suçlama konusu yapılmasında da, daha önce sözedilen bir birikimin ifadesi olabileceğinin gözardı edilmesi gerektiği anlaşılabılır.

A. Rıza Korap, *"Divan edebiyatının kullandığı dil, üslûp ve mazmun itibarıyla bütün kitleye hitabedemediği"*(10)ni söylemektedir.

Kullanılan mazmunların bütün kitleye hitabedememesi, onun güçsüzlüğü gibi görünüyor. Yani istiyor, ama başaramıyor. Lâtîfî ise tezkiresinde, bu mazmunların 'tarikat erbâbı' ve 'hakikatı bilenler' dilindeki anlamından söz etmekle, onların, ancak ustalarınca bilinebileceğini ifade ediyor. Lâtîfî'ye göre 'güçsüzlük' yok, özellikle seçilmiş bir tavır vardır. Divan Edebiyatında sık sık 'ehl-i dil', 'ehl-i aşk', 'ehl-i

(9) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtîfî Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

(10) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

dert' tamlamaları geçer. Bu 'ehl' kelimesi, 'bir şeyi bilen, ustası, anlayan' demektir. 'Erbâbı bilir', bu kavramı ifade eder.

Bunlardan yola çıkarak, mazmunların, bütün kitleye hitabedemediği değil, özellikle etmediği, kendisine göre bir dil oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Bu dil, tarikat erbabının mazmun denilen sembollerle kendi içdünyalarında oluşanları, 'erbâbı olmayan'ların anlayamayacağı bir noktada ifadesi demektir.

'Sekiz asır hiç değişmemesi' de bu şekilde anlaşılabilir. Çünkü şaire düşen, bu hususiliğe katkıda bulunmak, onu daha bir geliştirmektir. Dilin zenginleşmesini sağlamaktır. Böyle olunca, bu mazmunlar, şair için 'zindan kuyusu' değil, birer gizemli âlemdir.

Herkesin anlamaması, anlayamayanlar için doğru olsa bile 'erbabı' için doğru değildir. Çünkü onun bildiği dildir.

Çorlulu M. Fevzi dilde yapılan bu üst üste ekleme, anlamı zenginleştirme, yani mazmunları kendi yollarında gidebilecekleri en ileri noktaya kadar götürme konusunda Divan şairlerinin yetkinliğine dikkati çeker: "*Elfâz u maânîde o derece yükselmişlerdir ki onları istihlaf eden şairler, onların binde biri kadar olamamışlardır.*"(11) 'Elfâz u maânîde yükselmek', iyice oturmuş, şairlerce kullanıla kullanıla mazmunlaşmış kelimeleri işaret etmektedir. Söz ve bu söze yükletilen anlam, böyle bir birikim sonucu o derece yüksektir. Çünkü her gelen şair, bu mazmunun duvarına bir tuğla eklemiştir.

Mazmunların böyle, bir kültür, bir sanat, bir birikim olarak değerlendirilip oluşturulmuş dikkate değer kavramlar, semboller halinde ele alınması gibi bir tavrın yanında, tam tersi bir noktadan ele alarak suçlamaya yol bulanlardan biri Cahit Tanyol, 'gevelene gevelene posası çıkmış'(12) maz-

(11) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(12) Cahit Tanyol, "Şiir Hakkında", Aramak dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 8.

munlardan sözetmektedir. Tanyol, kullanılmaktan ötürü eskidiğini, sanki daha başta böyle mazmunlar varmış gibi söylemekte veya mazmunu bir eşya gibi değerlendirmektedir.

Divan Edebiyatı içinde eskiden beri sürüp gelen mazmun dünyasına iltifat etmeyen, kendine özgü bir dil kuran şairler de vardır: *"Anadolu'daki Divan şairleri muayyen mazmunlara bağlı kalmamışlardır. Bilhassa dil bakımından çok ayrı ve mümtaz bir husûsîlik taşırlar."*(13). Vehbi Cem, bu düşüncesini, Merzifon dolaylarında yaşamış ve divanî tarzda şiirler yazmış şairlerin eserleri üzerinde yaptığı araştırmalar sonucu söylüyor.

Bu farklı dil ve farklı anlamlar da zamanla mazmun haline gelmektedirler. Aslında bu mahallî dilin de kendi içinde, o dili besleyen eski sanatkârların katkılarıyla mazmun sayılabilecek kavramları yok değildir. Bunu farkedenden Fahri Miyah, *"Mahalli renkleri aksettirdiği iddiasıyla mazmunculuktan öteye geçmeyen Divan edebiyatı"*(14) şeklinde bir sözüyle, Divan Edebiyatı'nı, bu türlü bir girişimden dolayı suçlar. Aslında sekiz asır aynı mazmunları kullanma çerçevesinde, bu, 'mahallî dil'in kullanılması önemli bir adım olmalıdır, ama mazmuna karşı çıkarak her sanatçının kendine özgü bir dil kurmasını gerekli görenler, bu mahallî dil de zamanla mazmunlaştığı için, onu eleştirmektedir. Dilin, hiçbir zaman sanatçının kendine özgü olamayacağı da söylenebilir. Çünkü dili, sanatçı kendisi kurmuyor, varolanı kullanıyor. Belki de anlaşılır bir eserin böyle olması gereklidir.

Mazmunların gerek oluşumu, gerekse edebiyattaki işlevi konusunda en açık ve geniş bilgiyi Ali Nihat'ta bulmaktayız. Onun yazısı özellikle edebiyatın içindeki gelişmelere ışık tutar. Bu bakımdan başlığı da bu konuyu ilgilendirir mahi-

(13) Vehbi Cem Aşkun, "Halk Edebiyatımızın Bugünkü Durumu", 4 Eylül dergisi, Haziran 1940, N: 18, s: 13.

(14) Fahri Miyah, "Milli Edebiyatın Tarifi Üzerinde Bir Çalışma", Aramak dergisi, Kasım 1940, N: 8, s: 24.

yettedir: 'Sanat bakımından Edebiyatımızın Dahilî Tekâmülü'(15).

Ali Nihat, Divan Edebiyatı'ndaki mazmunların oluşumuna ilişkin şunları söylüyor: "*Ondört ve onbeşinci asırlarda kısmen mahallî unsurlar arasında bulunan mazmunlar, bir iki asır sonra eserde hakim vaziyete geçip tamamen klasik, yani örneklerle uygun bir hal alacaklardır.*"(16). Buna göre mahallilik onyedinci asırda yeniden başlar(17).

Ali Nihat'ın düşüncesine göre bu da yine ilerde daha yeni ve farklı mazmunların çıkmasına yolaçacaktır.

Ona göre, "*Klasik edebiyatımızın dâhilî tekâmülünü bu mazmunların işleyiş tarzında görürüz.*"(18). Bizim için bu yazının en önemli yanı, mazmunların bir tekâmül olarak algılanmasıdır. Sözünü ettiğimiz birikim, sembolleşme, mazmunların oluşumunda gözlenen bir olaydır.

Şu satırlar sembolleşmeyi adım adım vermektedir: "*Esas itibariyle vasıtasız olan teşbih, bu sefer vasıtalı olur. Hey'et-i umumisi itibariyle bir istiâre-i mekniyyeye doğru yitirir. Arada mülayimler gelir. Ve yavaş yavaş bu mülayimler de seyrekleşir; müşebbeh ile müşebbehün bih arasındaki fasıla çoğalır, bizi müşebbehe götürecek işaretler kalkar. Bu sefer şiir, mebde ve hareket noktaları muayyen bir sembolizm şekline inkulâp eder.*"(19). Sözgelimi Şeyh Gâlib, eski mazmunlar üzerine yaptığı bir takım yeni eklemeleriyle 'parlak hayalli', 'orijinal' kabul ediliyor(20). Onun yaptığı, "*his ve heyecanın tabii yürüyüşünü kaybetmemeye çalışarak bu mazmun maddesi üzerinde türlü tasannular*"(21)dır. "On-

(15) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhilî Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 21-36.

(16) A.g., s: 27.

(17) A.g., s: 27.

(18) A.g., s: 27.

(19) A.g., s: 27.

(20) A.g., s: 27.

(21) A.g., s: 27.

dokuzuncu asırda bu mazmunların işlenişi son haddini bulmuştur."(22)

Mazmunların bu macerası, onların birer sanat eseri gibi değerlendirilmesini, kendi üzerlerinde taşıdıkları anlamları, çeşitli sanatçıların, sanatçılıklarının birer armağanı olması bakımından, yabana atılmaması gerekli bir sanat olayı sayılmasını hazırlamış olabilir.

Ali Nihat, yalnızca bu 'sembolizm macerası'nı vermekle kalmıyor. Aynı yazıda, bir sanatçının, geçerli olan sanat gelenekindeki mazmunları nasıl olup da, kendi orijinalitesini de koruyarak kullanabildiğini açıklıyor. Divan Edebiyatı'nı, her şairin kendi sanatçılığını ortaya koyamayışı noktasında değerlendirenler, bu suçlamaları için mazmunları neden gösteriyorlar.

Bu noktada beliren genel kanı şudur: *"Divan Edebiyatı sanatkarları asırlarca muayyen mazmunlar üzerinde oynayıp durmuşlar"*(23)dır. Bunun arkasından haklı olarak şu sonuca varılmak isteniyor: *"Acaba bu kadar müşterek ifade altında duygu hususiyeti silinip gitmiyor mu?"*(24).

Ali Nihat, böyle düşünenlerin yanıldıklarını belirterek, şöyle bir açıklama getiriyor: *"Bu mazmunlar delalet ettikleri hassaların o zaman için en geniş ve kuvvetli mefhumunu ifade eden bir müşebbehün bih'tir. Bu müşebbehün bih içine sanatkâr anlatmak istediği maddenin kendisine hitap eden bütün şahsî ve hususi taraflarını koyabilir. Eskilerin tarzında yürümek esas olarak kabul edildikten sonra sanatkâr öteki üstadların bu geniş mazmunlarla yazılmış eserlerini okurken, bu mazmunu kendi muhayyilesindeki o âna mahsus hâlet-i ruhiye ile telakkî eder. Bu mazmun esas itibariyle müşterektir. Fakat onun bu andaki telakkisi hususidir. Haricî ihsaslarımız, müterâfik oldukları ruhî ânın bütün*

(22) A.g., s: 28.

(23) A.g., s: 26.

(24) A.g., s: 26.

duygularıyla hafızamıza intikal ettiği için bu mazmunu eserine koyan sanatkâr onda kendi rûhî hususiyetinin damgasını bulur ve kendisini tamamen ifade ettim zannedir."(25)

Ali Nihat'a göre, sanatkârın eserini okuyanlar, o mazmunları, 'kendi hususi anlarının icâpları'na göre değerlendirdiği için, sanatkârın 'kendi hususi anlarının icâpları'na göre hususi bir anlam kazandığı halde, okuyucu için bu durum anlaşılmamış olabilir ve bu, Divan Edebiyatı'nın, mazmunların gölgesinde gelişen sun'î bir edebiyat olarak değerlendirilmesine yolaçar.

Mazmunculuk suçlamasının temelinde, buna göre asıl, 'anlaşılmama' vardır. Çünkü mazmunun kullanılış biçimine değil, kullanılmış olmasına bakılmaktadır.

Halbuki her şair, Ali Nihat'ın ifade ettiğine göre, mazmunu bir klişe, bir sembol olarak alsa da, onu, daha önce kullanılmış biçimiyle değil, kendi seçimi içinde kullanıyor. Şairin vermek istediği duyguyu, o dilde veren en veciz, en anlamlı kelime, o mazmun olduğu için kullanılıyor.

Öyleyse mazmunları, her şairde, genel içeriği içinde değil, şairin o andaki duygularının bir uzantısı halinde düşünmek gerekecektir.

Mazmunları bu anlamda değerlendiren K. Tansel, Baki ile ilgili bir yazısında, *"Biz bu edebiyat şairlerinin hususiyetlerini, orijinal taraflarını daha ziyade o muayyen mazmunların kullanılış tarzlarında bulabiliyoruz."*(26) diyor.

Mazmun, aslında dilde yeralan bir kelimedir. Onun da diğer bütün kelimeler gibi kullanılmaya hakkı vardır. Ne ki Divan şairleri daha çok o kelimeleri seçmektedirler. Bunda, 'veciz' söz söyleme niyetinin büyük payı vardır. Bir tek beyte hatta bir tek mısraya kapsamlı bir duyguyu, bir hayali yerleştirmek, ister istemez, içeriği geniş kelimelerin seçilmesini

(25) A.g., s: 27.

(26) K. Tansel, "Baki ve Divan Edebiyatı", Burdur dergisi, Aralık 1939, N: 11, s: 12.

gerektirecektir. Bu da daha çok mazmunların kullanılması demektir. Onların kullanılışı, onların dışına çıkmamaktan değil, özellikle onları kullanmak istemekten kaynaklanabilir. Çünkü şair, kendi anlatımına en elverişli kelime olarak onları buluyordur.

Eyüboğlu'nun yazısında geçen 'klişe' kavramı mazmunlar için de geçerli sayılır: "*Nedim, klişelerden şikayet etmezken, bize ne oluyor?*"(27). Aynı yazıda bir başka cümlesi de şudur: "*Orijinal şairlerin yetişmesine mani olmayan klişelere hücum etmenin manası nedir?*"(28). Bu sözlerin altında, mazmunlardan ötürü Divan Edebiyatı'nın suçlanmasındaki anlamsızlık yatmaktadır. Yani burada bir problem varsa, bu, onu kullanan şair için vardır. Yoksa bizim bunu kendimize dert edinmememiz gerekmektedir.

Tansel de Baki ile ilgili yazısında Baki'nin, "*edebiyatın bu dar ve münhasır sanat telakkîlerini yıkamadığını, onun haricine çıkmadığını*"(29)ı söyledikten sonra, "*ancak bu vadede orijinalitesini mahir bir kuyumcu gibi lisanını işlemekte, mevzuuna istediği şekli verebilmekte ve kelime oyuncakları yapmakta göstermiştir.*"(30) der. Bu, mazmunların orijinalliğe önemli bir engel olmadığını kabullenmek demektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar da, edebiyat olayını 'lügat' değil, 'lügata tasarruf meselesi'(31) saydığı için, oluşturulan 'şir dili'nin 'harikulâde zengin', 'bin türlü hadisenin cezir ve meddi içinde vücûda gelmiş' bir 'telkin ve tedâi hazinesi' olduğunu söylerken, mazmunların işlevini izah etmiştir(32).

(27) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -yahut- Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(28) A.g., s: 36.

(29) K. Tansel, "Baki ve Divan Edebiyatı", Burdur dergisi, Aralık 1939, N: 11, s: 12.

(30) A.g., s: 12.

(31) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Yahya Kemal Hakkında", CHP. Konferansları serisi, Kitap 19, s: 55.

(32) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", CHP. Konferansları serisi, Kitap 19, s: 42.

Tanpınar, mazmunu 'şiiir dili' kavramıyla açıklarken, onları, Divan şiiirinin ayrılamaz parçası olarak görmektedir. Bu, mazmunlar için suçlayıcı bir tavır değil, varoluşlarının, ortaya konan şiiirin mantalitesi içindeki izahıdır.

D. SUN'İLİK

Bu kavram, sözlükte, "*Sun'î, sunî / A.s. / Tabii olmayan, yapma. Uydurma. Sahte. Takma.*"(1), "*sunî: (a.s.) takma; yapma, yapay.*"(2), "*sunî: s. Ar. Yapma, takma, yapay.*"(3) gibi anlamlara gelmektedir.

Divan Edebiyatı'nın 'sun'î' oluşu; 'tabii olmayışı', 'yapma bir edebiyat oluşu', 'yapaylığı' demek olabilir. İşin içinde 'yapaylık' olunca, Osmanlı dönemi sanatlarında sözkonusu olan 'soyutluğu' açıklamak, bunun, Divan şiiirine yansıma biçimini kavramak gerekir. Yakup Kadri'ye göre, "*Divan şairlerinde tabiat bir acem minyatürü üzerindeki perspektifsiz bahçeyi andırır.*"(4). Soyutluğun en iyi gözlenebildiği yer de 'minyatür'dür.

Karakterize edilmiş, Nurullah Ataç'ın deyimiyle 'traşide'(5), yani traşlanmış bir varlık, minyatür sanatının en belirgin niteliğidir. Ressam, eline aldığı varlığın sağını solunu yontarak, o varlıktan ideal bir varlık ortaya çıkarır. Bu, tabii varlığa göre 'idealize' edilmiştir. 'İdealize' yerine 'karakterize'yi kullanmak, daha bir anlamlı olabilir; çünkü bu, sanatçının müdahalesi sonucu oluşan yeni varlık, onun içdünyasının, düşünce ve duygularının etkisiyle, belli karakterler kazanacaktır. Sanatçı bu yeni varlığı, kendi içdünyasının çizdiği karakterler doğrultusunda idealize edecektir.

(1) D. Mehmet Doğan, Büyük Türkçe Sözlük, 'sun'î' maddesi.

(2) Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, 'sun'î' maddesi.

(3) TDK Türkçe Sözlük, 'sun'î' maddesi.

(4) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı" Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(5) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

Bu minyatürlerde, tabiiilik yani tabiatta kendi üzerinde taşıdığı normlar yoktur. Sanatçı, diyelim ressam, çizdiği resimde, hep kendi içdünyasının yansıması sonucu resimler çizeceği için, onun tabiattaki özellikleri değişecek, idealize bir varlık ortaya çıkacaktır.

Yalnız Batı resim sanatında bir ekol ve eğilim olduğu için suçlama değil, başarı olarak görülen soyut resme, diyelim sembolistlerin ve kübistlerin tavrına daha çok her resimde apayrı soyutlamalar kullanılmış diye, olumlu bakılmaktadır.

Bir minyatürse, onu yapan sanatçının, yalnızca o minyatür için kullandığı bir soyutlama sistemi sonucu değil, yüzyılların birikimi sonucu oluşan karakterlerin o resme yansıyışı biçiminde ortaya çıkmıştır. Yani kişisel bir sistem sonucu değil, tarihî bir gelişme çizgisiyle belirlenmiş yöntemler sonucu yapılan soyutlamalar sözkonusudur. Ancak, minyatürlerde, *"Batı resminde olduğu gibi, gölge ve ışık zıtlaşması, üç boyutlu bir mekan anlayışı"* yoktur. Ama bu, onun orijinal olmadığı anlamına gelemmez. Çünkü *"Bütün öteki sanatlarda olduğu gibi, minyatürde de teknik özellikler, kuruluş şemaları vardır. Hatta minyatürlerde "Batının anıtsal ve büyük çaptaki resimlerinde bile bulunmayan ayrıntılar" yer almaktadır"*(6).

Bu, minyatür üstüne söylenenlerle, Divan Edebiyatı'nın 'sun'î olduğunu söyleyenlerin düşünceleri arasında bir bağ kurulursa, sunîliğin, sanatçının içdünyasının belli estetik kaygıların yedeğindeki yansımaları olduğu görülür. Bu sunî varoluş, temelde gerçek bir varoluşa dayansa bile, yansıyış şekliyle 'yapay'dır.

Yakup Kadri, biraz önce bir cümlesini alıntıladığımız yazısında, minyatürlerde *"ağacın insana, kuşun göğşe yapışmış"* olduğunu, rüzgarın yokluğunu ve *"her ne varsa don-*

(6) Meydan Larousse, 'minyatür' maddesi.

muş gibi" hareketsiz, cansız durduğunu ileri sürer(7). Aynı yazıda, milli halk şairlerinde *"insan karakterleri, kuş cıvıltıları, yaprak hışırtıları, güneş ve deniz parıltılarıyla dolu bir canlı âlem"*(8) olduğunu söylerken belirttiği 'insan karakteri' ifadesi, minyatüre, tek tek insanî çizgilerin yansımaysı, yerine, genel bir insan karakterinin oluşturulması gündeme getirilmiş olur.

Divan Edebiyatı'nın bir birikim sanatı oluşunun, bu birikime insan olsun, farklı varlıklar olsun, hep bir olgunluk eğrisiyle anlatabileceğimiz genel karakterin de dahil oluşunun, böyle değerlendirmede büyük payı vardır.

Yakup Kadri ile hemen hemen aynı nitelermeleri yapan Nâmdar Rahmi Karatay, onun yaptığı karşılaştırmayı kullanmayı da unutmaz: 'Divan Edebiyatı'nın eserleri'ni halk edebiyatı ile 'mukayese' edince *"bir sera içinde yetiştirilmiş, parlak, fakat kokusuz çiçekler"*e benzetir. *"Onlarda daha ziyade Şark minyatürlerindeki resimler gibi sunî renkler, şekiller ve uydurma perspektifler"* bulur. Halk edebiyatında ise ona göre, *"doğrudan doğruya hayatın ifadesi olan bir canlılık vardır."*(9).

Yakup Kadri'de, sunîliğin karşısında gerçek tabiatın varolduğu seziliyordu. Nâmdar Rahmi'nin yazısında geçen 'doğrudan doğruya hayatın ifadesi' sözünden, bunu daha net çıkarabiliyoruz: Hayatta gördükleri üzerinde hiçbir 'tasarrufta bulunmayan sanatçı, onları olduğu gibi yansıtacak, yani kopyacı bir sanat ortaya koyacak, tabiatı olduğu gibi taklit edecek. Onun rengine hiçbir renk, çizgilerine hiçbir çizgi katmayacak.

Çünkü Divan şiirinde bir parlaklık olduğunun farkında

(7) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(8) A.g., s: 27.

(9) Nâmdar Rahmi Karatay, "Halk Sanat ve Edebiyatına Dair Düşünceler", Konya dergisi, Haziran 1936, N: 1, s: 79.

olan Karatay, kokusunun olmayışına takılıyor. Onları Şark minyatürlerine benzettikten sonra da renklerinin suniliğinden ve perspektifinin uydurmalığından söz ediyor.

Sanat ve sun'î kelimelerinin kökeninin aynılığı, 'sanat'ın yapma, tabiattakinden farklı, insan sanatkârlığının 'tasarrufuyla ortaya çıkma anlamına geldiğini düşündürebilir. Böyle bir yaklaşımla Divan Edebiyatı'ndaki 'yapma'lık, bir sanat gereğidir.

'Sunilik' suçlaması bu bakımdan, sanata değil, bir başka kaygıya dayanmış olabilir.

Kâzım Nâmi, Divan Edebiyatı için, "*baştan başa gayr-i samimi, uydurma ve dar bir edebiyattır.*"(10) der. 'Uydurma' oluşu, onun 'sun'îliğinin başka bir ifadesidir. Ama o, özellikle uydurma kelimesini kullanmakla, suçlamasını açığa vurmuş olur. Hele 'baştan başa' nitelemesi, Divan Edebiyatı'nda, bu suçlamanın dışında kalabilecek hiçbir örneğin bulunamayacağını belirtmektedir. Kâzım Nâmi'nin yazısında bir başka cümle, onun, bu sun'iliği, soyutluğuna bağladığını açığa çıkarıyor: "*Çocuklarımıza öğretilecek daha ne güzel hayat ve tabiat şiirleri vardır!*"(11).

Bu, 'hayat ve tabiat şiirleri' ile Yakup Kadri'nin, halk edebiyatı şiirleri için yaptığı değerlendirme birlikte düşünülebilir: Divan şiiri, tabiatın aynen kopya edilmesi ile oluşan şiirlere göre eleştirilmektedir. Hatta Kâzım Nâmi suçlamasını yalnızca bu şiire yapmaz; politik bir takım suçlamaları da kullanmakla, düşüncesinin merkezindeki politik yaklaşımını açığa vurur: "*Eski sevenler, eski severliği bir meziyet sayanlar, eski sever görünmekten hoşlananlar, yahut gençliklerinde -tıpkı şark mûsikîsi gibi- divan edebiyatı terbiyesini alanlar, bu laf oyuncaklarına bayılırlar.*"(12).

(10) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(11) A.g., s: 68.

(12) A.g., s: 68.

Bu yazıya cevap veren Halit Fahri, yazısında, Divan Edebiyatının "*düşmüş olduğu sun'îlik*"(13)ten söz etmektedir. Yani o da bu konuda Kâzım Nâmi ile birliktedir. Onun ifadesi, açıkça 'sun'î olduğunu söylemekten öte, aşağılama niteliği de taşımaktadır. Çünkü 'sunîliğe düşmek', sunîliği aşağı bir özellik olarak görme sonucu söylenebilir. Kendisinin "*Garp tekniğini ve Garp edebiyatı şekillerini model ittihaz ettiği*"(14)ni özellikle belirtmesi, bu konularda Kâzım Nâmi ile aynı nedenlerle aynı şeyleri savunduklarını ve aynı şeylere karşı çıktıklarını gösteriyor.

Burhan Ümit (Toprak) da Divan Edebiyatı'nın sun'îliğini bir suçlama tavrı içinde söyler. Fuzûlî'nin bir gazelinin bayağılığından sözeder: "*Bu şiirde, zerre kadar samimiyet yok. Hepsi yalan, sun'î, câlî.*"(15). Burada sun'îliğin dışında, 'yalan' ve 'ca'li' kavramlarına da yer veriliyor. 'Ca'li', 'yapma' anlamına gelmektedir. Yalan için de 'uydurma' anlamını düşünersek, Burhan Toprak'ta çok farklı bir 'sun'îlik' suçlaması yakalayamayız. Yalnız yine de bu suçlamanın arka planında nelerin olduğunu merak edince, Yunus'u öğerken kullandığı birkaç nitelemeyi buluruz: "*Yunus Emre, bana doğduğumdan beri hiç kimsenin hitabetmediği tarzda samimi ve derûni hitabetti.*"(16). Bir başka yerde de şunu görüyoruz: "*Onun kitabını açarken bir muharrirle karşılaşacağınızı zannetmeyiniz. Hakiki bir insanla görüşeceksiniz.*"(17). Bu, Yunus'la ilgili övgüleriyle Fuzûlî ile ilgili kullandığı "*bu şiirde zerre kadar samimiyet yok*" sözü, birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Ayrıca Fuzûlî ile ilgili sözünden hemen sonra sözkonusu suçlamayı yapmış olması, suçlamasının arka pla-

(13) Halit Fahri (Ozansoy), "Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf!", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 93.

(14) A.g., s: 93.

(15) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 554.

(16) A.g., s: 555.

(17) A.g., s: 556.

nında samimi olup olmama gibi bir ölçünün varlığını düşündürüyor. O şiirde samimiyetin yokluğu demek, onun "yalan, sunî ve ca'li" olarak değerlendirilmesi demektir. Yunus'un 'muharrir' değil, 'hakiki bir insan' olduğunu öne sürüş de, Burhan Toprak'ın, sanattan başka birşeyleri aradığını ortaya çıkarıyor. Çünkü Burhan Toprak, Yunus'a muharrirliği değil, 'hakiki insanlığı' yakıştırırken, muharrirliğin, sanatçılık demeye geldiğini bilmektedir. Yani 'muharrir' gerçek dünyayı biraz çarpıtarak, kendi hayal süzgecinden geçirdikten sonra verecektir. Yoksa samimi olmak, çevreyi ve içdünyayı hiçbir sanatkârca müdahalede bulunmadan vermek, bir sanat çeşnisi olabilir, ama tek sanatkârlık değildir.

Burhan Toprak'ın bu suçlamasında, Batı edebiyatı içinde çokça örneği olan bir edebî okulun, bir başka okulu, kendi edebî bakışı açısından eleştirisine benzer bir durum vardır. Özellikle gerçekçilerin romantikler için söyledikleri şeylerle, Burhan Toprak'ın söyledikleri birbirine çok yakındır.

Bu 'samimi olmama' suçlamasının, 'sun'îliğin bir başka ifadesi olduğunu, Gölpınarlı'nın Burhan Toprak'a karşı kaleme aldığı yazıdaki şu sözü de destekliyor:

"Benim tek hiç kim zâr u perişân olmasun yâ Rab!

Esir-i derd-i aşk u dâğ-ı hicrân olmasun yâ Rab"

matlaî ile başlayan bu gazel, sun'î değil baştan başa samimidir." Gölpınarlı, gazelin diğer üç beytini de verdikten sonra, ekliyor: "... beyitlerinde samimiyet görmemek, bunlardaki aşk, vefa ve rızayı duymamak için ya anlamamak, yahut da fikr-i sâbit erbabından olmak lazımdır." (18). Bu sözlere göre sun'îlik, bir duygu işidir. 'Yapma, yapay' değil, 'yapmacık' karşılığıdır. Burhan Toprak'ın ifadeleri de bu bağlamda alınabilir. Onun, sanat dışında bir kaygıyla yaptığı 'sun'îlik' suçlaması, böyle bir noktada karşılığını bulabilir.

(18) Abdûlbaki (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 817.

Dikkat edilirse, suçlama unsuru olarak alınan 'sun'ilik', Yakup Kadri'de, Nâmdar Rahmi'de, Kâzım Nâmi'de ve Halit Fahri'de daha farklıdır. Onlar sun'iliği, tabiattan kopukluk, yapaylık, bütünüyle soyutluk olarak ele alıyorlardı. Burhan Toprak ve Gölpınarlı ise olayı, sanatçının tavrına ilişkin görüyorlar. Divan şairlerini de tavırlarının sahte, yapmacık veya samimi olduğu noktasından değerlendiriyorlar.

Eyüboğlu, Divan Edebiyatı'nın samimiliği konusunda önemli görüşler ileri sürüyor: Daha bu konu ile ilgili paragrafının başında *"Divan şiirindeki hislerin samimiyeti"* ifadesini kullanmakla, Burhan Toprak'ta ve Gölpınarlı'da bir takım 'karîneler' yoluyla bulunabilen 'duygu' planında ele almaya bir açıklık getiriyor: *"Sanat, samimiyetin fevkindedir."*(19). Burhan Toprak'ın suçlaması için *"şüpheye mahal olabilir, fakat lüzum yoktur."*(20) diyor. Gerekçesi de sanatla samimiyetin, farklı, enazından, sanatın samimiyeti de içine alabilecek daha geniş ve daha yukarda bir dairede olduğudur: *"Bir âlem yaratmış adamın samimiyeti sorulmaz... Büyüyük sanatkârdan küçük burjuva meziyetleri isteyemeyiz. Onun yalan söylemekten korkmayan geniş bir samimiyeti vardır. Kendi icat ettiği dünyaya inanmak veya inanmamak, şairin mahrem dünyasına ait bir meselesidir."*(21). Eyüboğlu, şairin duygularının ve sözlerinin yapmacık, yalan, sahte oluşunun, onun sanatını etkilemediğini özellikle 'bir âlem yaratma' konumunda olan adamın 'yeni bir âlem oluşturma'sının normal değil, asıl yapması gereken olduğunu ortaya koymaktadır. Bu duyguların, şairin içdünyasının 'mahremiyet'i olması nedeniyle, şairden *"bize kalan, kendisi değil, şiiri"*(22) olduğunu belirtmektedir.

(19) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -yahut- Frenkten Türkte Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 37.

(20) A.g., s: 37.

(21) A.g., s: 37.

(22) A.g., s: 37.

'Bir âlem yaratma' ifadesini aynen kullanan Vasfî Mâhir, bunu, şaire değil, onun bir tek mısraına yüklemekle, Divan Edebiyatı'nın bu konumunu alabildiğine yüceltmekte, onun samimiliğini, sanatkârlığını suyüzüne çıkarmaktadır: *"Fuzûlî'nin bir hafızaya bile sığabilen bir gazeli, bir beyti hatta bir mısraı sanatkâr bir ruhta sonsuz bir âlem yaratabilecek ve dudaktan dudağa geçerek hiçbir zaman ölmeyecektir."*(23). Divan Edebiyatı'ndaki sanatkârlık olayını değerlendiren Vasfî Mahir, yazısının sonuna doğru, Nedim'in cana yakınlığını, yani samimiliğini, Nefî'ninse 'sanat âlemi-nin tanrısı' olduğunu söylemekte ve bu sanatkârlığın işlevini belirtmek için, *"Onun eserleri falan veya filan padişaha kaside değil, Türk ruhu denen sonsuz denizin dalgaları ve sanat adlı güneşin ışıyla renklerini canlandıırışıdır."*(24). Sanatın bir güneşe benzetilerek ışığının ortaya koyduğu renk canlılığına, Nâmdar Rahmi de dikkatleri çekmekte, ama o, bu canlılığı, kokusuz, sera çiçeğine benzetmenin verdiği bir rahatlıkla sun'iliğe yormaktaydı. Vasfî Mâhir'se aynı parlaklığı sanat güneşine bağlamakla, Divan Edebiyatı'nın temelindeki 'yüksek ve asil' sanatkârlığı öne çıkarmaktadır. Aynı olay biri için bir suçlama unsuru, diğeri için övgü konusudur.

'Sunî' kavramı için bir başka açıklayıcı yaklaşım da Ali Nihat'ta vardır. Ona göre Divan Edebiyatı, münevver sınıfına hitap eder ve *"Münevver sınıfının ihtiyacı biraz fantaziye kaçır. Bu fantazi, edebiyatın o zümredeki kıymet hükmünden ileri geliyor... Evvela üzerinde muayyen kaidelere uyularak çalışıldığı için zekanın fazla bir emeği vardır."*(25). Zekânın fazla emek vermesi, sanatçının, kendi sanatkârlığı-

(23) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(24) A.g., s: 201.

(25) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahilî Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 26.

nı ortaya koymasına, sanatkârlığı gereği orijinal birşey oluşturmaya kapı aralayacaktır. Zaten varolan üzerinde, aynen kullanılacaksa, uzun uzun emek vermeye gerek yoktur. Yok eğer zeka çok emek vermeyi göze alıyorsa, onu aynen bırakmayacak, onda kendi sanat gücü oranında değişiklikler yapacaktır. Bu açıdan, Ali Nihat, *"o halde bu edebiyata sun'î bir edebiyat demek hakikaten mânâsız olur."*(26) der.

'Sun'îlik'le 'zeka oyuncağı' ifadelerini birlikte kullanan Ali Nihat, sunîliğin, zekanın verdiği emekten kaynaklandığını ortaya koyuyor. Bir yandan zekanın fazlaca emek verdiğini söylüyor, diğer yandan da sunî olmadığını ileri sürüyor. Bu noktada bir çelişme var gibidir. Ama her halde şöyle bir açıklama, bunu giderecektir: Zekanın emek verışı, bir olaydır. Divan Edebiyatı'nın oluşumunda önemli bir aşamadır. Yani zekanın bazı şeyleri işlemesi, zenginleştirmesi, mazmunları değişik kullanarak biraz daha birikime neden olması, Divan Edebiyatı'nın oluşumunda geçerlidir. Sunîlikse, bir sonuç, kazanılan bir niteliktir. Sunîlik bir nitelik de olsa Divan Edebiyatı için 'sunîdir' diyenler, onu nitelemek kaygısından çok, suçlama tavrı göstermektedirler. Nitelik olunca, sunîlik, Divan Edebiyatı için bir eksiklik, suçluluk olmamalıdır.

Sun'îlikle mazmunculuğu birlikte düşünen, mazmunların çokça kullanılışı yüzünden Divan Edebiyatı'na sun'îliği yakıştıranlar, mazmunların kişisel duyguların kullanılması-na engel olabileceği için, eleştirilebilir bir yapının oluşacağını ileri sürmektedirler(27). Ali Nihat, her şairin, mazmunları, kendi hususi duyguların anlatımına en elverişli kelimeler olduğu için kullandığını, bu yüzden o mazmunları kullanmakla kişisel yanını da ortaya koyduğunu açıklığa kavuşturur. Bu suçlamayı yapanların yanıldığını öne sürer(28).

(26) A.g., s: 26.

(27) A.g., s: 27.

(28) A.g., s: 27.

Sun'iliği karşılayan ve yine bir suçlama tavrı içinde söylenen 'zihnî' kavramı da, bu, zekanın, fazlaca emek vermesi yani zeka işçiliği olayını içermektedir.

Ahmet Kutsi, *"Divan edebiyatı şekilden ibaret, zihnî ve marazî bir edebiyattır."*(29) sözünü, bu edebiyatın sun'iliğini belirtmek için kullanır. Özellikle 'marazi' gibi bir kelimeyi kullanmakla da suçladığını açığa vurur.

'Zihnî' yani zihinde oluşan veya zihninin yaptığı, yapay bir dünya...Öbür yandan zekanın, üstünde fazla oynadığı, bir yerlerini değil, birçok yerlerini değiştirdiği, tanınmaz bir hale koyduğu, zeka oyuncuğu bir dünya...

Bunların ortak yanı tabii olandan kopukluğu, tabii olmayışı, suniliğidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat da zaten bu tabii malzemeyi alıp, ondan kendi sanatçılığının eserini ortaya çıkarmak, onu bir bakıma tabiiliğinden uzaklaştırmak durumundadır. Aslında çizilen dünyanın niteliği gibi algıladığımız suniliği, ifadede görenler de vardır. Belki de suniliği sanat eserinin ortaya koyduğu çerçeveden taşmış, ifadeye de uzanmış olarak düşünülmüşlerdir, ama elimizdeki kaynakta yalnızca ifadeye ait bir değerlendirme vardır:

Yaşar Nabi, *"Esasen son derece sunî olan Divan edebiyatı ifadesi, bu edebî mektebe mensup olanların gayretleriyle bir kat daha sunileşmiş, ve halk dilinden uzaklaşmıştı."*(30) diyor. Temelde sunî bulduğu ifadeyi, giderek artmış, halk dilinden bütünüyle uzaklaşmış olarak göstermekle, tabii olanın halk dili, sunî olanın Divan Edebiyatı dili olduğunu ileri sürmüş olur. Bu, mazmunlarla ilgili sayılabilir. Ali Nihat'ın, zekanın emek vermesi sonucu oluşan mazmunları, Divan Edebiyat'ının suniliğinin öne sürülüşünde nasıl kullanıldığı ile ilgili açıklaması ve getirdiği yorum, mazmunculuk bölü-

(29) Ahmet Kutsi (Tecer), "Eski ve Yeni Edebiyat", *Görüş dergisi*, Ağustos 1930, N: 2, s: 97.

(30) Yaşar Nâbi (Nayır), "Cumhuriyetin Onbeş Yılında Edebiyatımız", *Varlık dergisi*, 1 Kasım 1938, N: 128, s: 115.

münde geçmişti. Yaşar Nâbi, bu sun'iliği yalnızca dille ilgili olan yanıyla veriyor. Dildeki sun'iliği mazmunlar yüzünden kabul etmediğini gösteren bir başka açıklama da yoktur.

Sun'ilik suçlamasına katılanlar, bir kaç noktada gruplaştırılabilirler:

Bazıları, Divan Edebiyatı'nın genel bir ifadeyle sun'i olduğunu, yani tabiiikten uzak, yapay bir edebiyat olduğunu öne sürüyor. Bu genellemeyi kimileri duygulara, samimi olup olmamaya, kimileri tabiata, renklere, varlıklara, kimileri de ifade edişine uyguluyorlar. Hepsinin de ortak yanları Divan Edebiyatı'nda bir yapaylığı yakalamalarıdır. Halbuki bu ortak değerlendiriş, Divan Edebiyatının yapay yanlarının bulunarak sun'iliğe bağlanmış, onu bir 'sanat' olarak değerlendirmemek demektir.

Divan Edebiyatı'nın, içinde yer aldığı uygarlığın sanat görüşü açısından da en uygun sanatkârlık tavrı olarak soyutlama yönteminden etkilendiği, enazından etkilenmiş olması gerektiği, bu, sunilik suçlaması yapanların, oltalarına takılan soyutlamaları birer sunilik örneği olarak değerlendirmeleri sonucu bu suçlamayı yaptıkları kendi ifadelerinden yola çıkılarak ortaya konmuştu. Bunlarda karşı karşıya gelen iki tavır, aslında birbirini anlamamaktadır: Divan Edebiyatı, büyük sanatkârlığın, sanatçının kendi zevkine göre yeni bir şekil ve ruh verdiği aşamada varolduğu noktasında birleşmektedirler. Sanatçı, ne kadar müdahale eder, özgün bir yapı oluştursa o kadar başarılı olur. Burada, eşyanın, insanın, perspektifin değişeceği, sanatçının hayaline göre yeniden inşa edileceği açıktır. Bu, giderek soyutlamaya, tabii olandan uzaklaşmaya başlar. Divan Edebiyatı'nı sun'ilikle suçlayanlar, işte bu, soyutlamaya doğru gidişten rahatsız olmaktadırlar. Onlar için sanat, anlaşılır, tabii, net bir yapıdır. Sunilik suçlamasının temelinde bu çatışma vardır. Bu iki pozisyonu birleştirebilenler, sunilik konusunda da hayli olumlu düşünmektedirler. Sözelimi Burhan Toprak'ın

Fuzûlî'ye ait bir takım şiirleri son derece sun'î, samimiyetten uzak bulmasına karşılık, Yunus'un yine aynı hava içinde söylediği şiirlerini, son derece samimi bulmasına takılan Gölpınarlı, Burhan Toprak'ın düşüncelerini "*tamamiyle indî*" ve "*tenakuzlu*"(31) bulmaktadır. Gölpınarlı'nın ifadesiyle,

*"Dimen kim adli yok ya zulmü çok her hâl ile olsa
Gönül tahtına andan özge sultan olmasun yâ Rabb!"*

beytinde samimiyet görmemek, bunlardaki aşk, vefa ve rızayı duymamak için, ya anlamamak yahut da fi'l-i sâbit olmak lazımdır."(32). "Eğer bu gazelde zampara ağzı varsa Yunus'un,

*"Bir kez senin yüzün gören
Ömrü geçe unutmaya
Tesbihi sen olası ol
Ayrık din, iman tutmaya"*

mısralarında ne ağzı vardır?"(33). Gerçekten bu iki örnekte de âşığın iman halinde bir sevgi içinde oldukları görülür. Bunlardan birini samimi, diğerini sunî görmek, bir 'tenakuz'dur.

İsrarla Divan Edebiyatı'nda tabiatın olmadığını öne süren 'sun'î suçlayıcılarına karşılık, Bozkurt dergisinde, Bozkurt imzasıyla çıkan bir yazıda şu bilgiler vardır: "*Bu itibarla dili pürüzlü, ağdalı, anlaşılmasız kelimelerle doludur... Dil konusundaki bütün suçlamaları üzerinde taşıyan bir sanatçıdan sözedeceğini hemen anladığımız bu yazıda daha sonra "Devrinin bütün hususiyetlerini gazel ve kasidelerinde toplamış ve bu suretle bize zamanını nakletmiştir."* denmektedir. Bu cümlede, herşeye rağmen dönemini yansıtan, aya-

(31) Abdülbaki (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 817.

(32) A.g., s: 818.

(33) A.g., s: 819.

ğını yerden kesmemiş, yani sun'ilikle suçlanamayacak bir noktada yeralan birisi tanıtılmaya çalışılıyor. Bizi asıl ilgilendiren cümle şudur: *"Bu kaside Manisa'nın bütün güzelliklerini tasvir eden, içten duyulmuş tabiat güzelliklerini anlatan tasvirlerle doludur."*(34). Bu şair, onyedinci yüzyıl Divan şairlerinden Manisa'lı Birrî Efendi'dir.

Çorlulu M. Fevzi de *"Divan şairlerinin tabiatın güzellikleri de içinde olmak kaydıyla herşeyi terennüm ettiklerini"*(35) söylemektedir.

Yine Nedim'in, Lâle devrini tarih kitaplarından daha güzel ve renkli verdiği bilinen örneklerdendir(36).

E. MONOTONLUK

Fransızcadan dilimize geçen bu kavram, Farsça karşılığı olan 'yeknesak'la açıklanıyor: *"monotone: s. Birtarz, yeknesak."*(1).

Bir başka sözlükte, kelimenin Yunanca'dan kaynaklandığı söyleniyor: *"Monoton: s. Yun. (monos, tek, tonos tavrı) Tek düzen, yeknesak."*(2).

Yeknesak kelimesiyle ilgili bilgiler, kavramın anlaşılması için daha elverişlidir: *"yeknesak (f.b.ş.): tek düzen, biteviye, değişmez."*(3).

Bu açıklamada geçen 'değişmez' ifadesi, Divan Edebiyatı ile ilgili bir değerlendirmede, neleri hedef alarak böyle bir suçlama yapılabileceği konusunda önemli ipuçlarını veriyor: *"Divan edebiyatı şairleri yedi asır müddetle -hiç bir esaret*

(34) Bozkurt, "Birrî Efendi", Bozkurt dergisi, 15 Haziran 1936, N: 2, s: 6.

(35) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(36) M. Uluğ Turanlıoğlu, "Nedim'in Özgürlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

(1) R. Nuri Darago, Fransızca-Türkçe Yeni Lügat, 'monotone' maddesi.

(2) TDK. Türkçe Sözlük, 'monoton' maddesi.

(3) Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, 'yeknasak' maddesi.

hissetmeksizin- taklidin, muayyen şekillerin, hiç değişmeyen mazmunların muhasarasında yaşamış, ve bir tek zindan kuyusundan ilham almıştır."(4).

Orhan Şaik Gökyay, 'hiç değişmeyen mazmunlar'dan söz ederken, mazmunlardan değil, asıl onların hiç değişmeyeşlerinden yakınmaktadır. Onların bu özellikleri, sanki şair için, bir zindanda yaşıyormuş duygusu vermektedir. Mazmunculuk suçlamasını verirken, mazmunların, bir birikimi simgelediğini, her şairin bu türlü oluşumlara katkılarda bulunmasıyla, sonuçta geniş boyutlu, içerikli, kendi başına bir yapı özelliği gösteren, bir 'eser' denebilecek mazmunların ortaya çıktığını belirtmiş, bunun Divan Edebiyatı'nın 'oturmuş bir edebiyat' olduğu anlamına geleceği sonucuna varmıştı.

Batı edebiyatının birbirini eleştire eleştire kendini ortaya koyma tavrını tanıyan çağdaş Türk edebiyatı için, mazmun olayı bir 'monotonluk' sayılacaktır. Orhan Şaik, bu suçlamayı ileri sürerken, Divan şairinin böyle bir problemi olmadığını da yazısında belirtiyor: Onun, hiç değişmeyen mazmunlardan dolayı bir 'esaret' hissettiği yoktur. Belki de mazmunlar, Divan şairi için bir 'imkan'dır, önünde hazır bir 'dil'dir. Ama Divan Edebiyatı'nın içinden değil, dışından bakılınca, bu 'imkan' ve 'dil', bir eksiklik veya gereksizlik gibi değerlendirilmektedir. Orhan Şaik'in yazısında geçen 'bir tek zindan kuyusundan ilham almak'ta, monotonluk için bir açıklama vardır.

Divan Edebiyatı'nın monotonluğunu, Orhan Şaik gibi ortaya koyan bir başka yazar da Yakup Kadri'dir. O, monotonluğu 'sunîlik'le birlikte düşünmektedir. Yani Divan Edebiyatı sunî olduğu için monotondur. Onda kullanılan 'bir takım söz, mecaz ve istiare kalıpları' sunî ve perspektifsiz kabul edilirken, 'tek motifli bir yeknesak mûsikînin borusuyla yapılmış bir konuşma' olarak değerlendirilir. Her ne kadar

(4) Orhan Şaik Gökyay, "Kahramanlık Edebiyatı", Uludağ dergisi, Haziran 1938, N: 14, s: 1.

'yeknesak' kelimesi 'yeknesak mûsikî' tamamlaması şeklinde kullanılıyorsa da burada sözün taşıdığı mûsikî değil, anlamın ortaya koyduğu tekdüzelik sözonusudur. Adeta ilerde bir başka suçlama olarak karşımıza çıkacak olan 'dar'lıkla birlikte düşünülmektedir. Yakup Kadri'nin bir cümlesi aynen şöyledir: "*Onun içindir ki hayatın bin bir çeşit tecellilerinde daima tek motifli bir yeknesak mûsikînin borusuyla konuşur.*"(5). Edebiyatın ele aldığı tabiat, aslında binbir çeşit tecelliye sahne olmakta ama Divan Edebiyatı bu 'tecelliler' için hep aynı 'terane'yi tutturmaktadır. Onun böyle bir yeknesaklığa düşüşünde de en büyük pay, Yakup Kadri'ye göre, "*içine hapsoldüğü muayyen bir takım söz, mecaz ve istiare kalıpları*"(6)dır. "*Onun içindir ki...* diye başlayan cümlesi, bu kalıplarla ilgili belirlemeden sonra yer almaktadır. Buradan hareketle, onun, yeknesaklık suçlamasını, tümüyle, anlamla ilgili olarak düşündüğü söylenebilir. Sözünde geçen 'tek motif' sun'iliği belirtmek için kullanılmıştır. Daha sonraki cümlesinde, "*Divan şairlerinde tabiatın bir acem minyatürünü andırdığı*" şeklinde bir tespiti vardır. Bu yaklaşım sun'iliğin ve monotonluğun gerekçesini açıklıyor.

Yeknesak kavramıyla, saz şairlerindeki monotonluğu yakalayan Burhan Toprak, bunun yanında 'sade' ve 'bayağı' nitelermelerini de kullanmakla, olaya, 'derinliği olmama' gibi bir anlam yüklemiş oluyor. Divan Edebiyatı için 'cachet' (kaşe) ve 'klişe'li sıfatlarını kullanıyor. Bu Batı kaynaklı kelimelerin ardında mazmun kavramı vardır. Yalnız Burhan Toprak, bu sözlerine monotonluğu eklemiyor. Saz şairleri için 'yeknesak' derken, Divan Edebiyatı için 'samimi olmama', 'bayağı' belirlemelerini yapıyor. Ama monotonluk gibi birşeyden sözetmiyor. Ancak mazmunlardan 'iğreniyor'(7).

(5) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı" Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(6) A.g., s: 27.

(7) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi -Yunus-", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 554.

Ona göre, monotonluk, bir 'seviyesizlik' ve 'sathilik'tir. Divan Edebiyatı ise 'samimi olmama' açısından eksik olduğu için, ona monoton demek mümkün değildir.

Monotonluğu bir başkası da 'taklitçilik'le birlikte kullanmaktadır: "*Osmanlı edebiyatı monoton bir taklit çevresinden taşıp bunları göremedi, duyamadı, gösteremedi ve duyuramadı. Avrupa edebiyatının dayandığı ar kültürünü tanıdıktan sonra edebiyatımız monotonluktan kurtulduğu halde...*"(8) diye devam eden yazının başlığı, Osmanlı edebiyatındaki eksikliğin ne olduğunu ortaya koyucu mahiyettedir: 'Ulusal Edebiyata Doğru'. 1930'larda geçerli olan ulusal kültürün yansıması durumundaki bir yaklaşım, Divan Edebiyatı'nda, bu anlamda eksikliklerin varolduğunu ortaya koyacaktır. Monotonluk, bu ulusal kültürün içinde yeralmamak olarak düşünülüyor, çünkü ikinci cümlede monotonluktan kurtuluşun, Avrupa sanatını tanıdıktan sonra gerçekleştiği ileri sürülmektedir. Bunda monotonluk, hiçbir açıklayıcı bilgiye dayandırılmadan, doğrudan bir suçlama ögesi olarak kullanılmaktadır.

Bahşi, aynı dergide yeralan bir başka yazısında yine Divan Edebiyatı'nın monotonluğuna değiniyor. Yalnız bu kez doğrudan Divan Edebiyatı'na değil, Varlık dergisinin 15 Ocak 1936 tarihli sayısında Vasfi Mahir'in Divan Edebiyatı'nı sevdiğini belirttiği yazısına bir cevap niteliği taşıyor.

Vasfi Mahir, yazısında Divan Edebiyatı'nın, gerek halk edebiyatı, gerekse Batı edebiyatları karşısındaki üstün özelliklerini ortaya koyuşuna karşılık, Bahşi, yalnızca 'yeknesak bir tanzim tarzı' eleştirisini getirebilmektedir: "*Hangi divanı elimize alırsa! alalım, yeknesak bir tanzim tarzı görürüz.*"(9). Bunun dışında Vasfi Mahir'in söylediklerine hayret

(8) Muammer Lütfi Bahşi, "Ulusal Edebiyata Doğru", Çağlayan dergisi, Aralık 1935, N: 1, s: 1.

(9) Muammer Lütfi Bahşi, "Bir Edebiyat Münakaşası", Çağlayan dergisi, Mart 1936, N: 3, s: 2.

etmekten başka birşey yapamıyor: *"Bilhassa Fuzûlî'nin Şekspir'den, Nefî'nin Korney'den, Nedim'in Gothe'den çok daha büyük olduğunu iddia etmesi karşısında elimizden hayret etmekten başka birşey gelmiyor."*(10). Çünkü Vasfî Mahir, Bahşî'nin da işaret ettiği gibi, hem Batı edebiyatını hem de Divan Edebiyatı'nı bilen bir insan olarak yazıyor. *"Benim şahsi kanaatimce dünyanın en yüksek ve en asil edebiyatı bizim Divan Edebiyatı'mızdır."*(11) diyen Vasfî Mahir, monotonluk konusuna değinmiyor. Çünkü ona göre Divan Edebiyatı, değil eleştirilmek, dahası yüceltilmek durumundadır. Onun bu tavrı, Bahşî'ya göre yanlıştır; ama Divan Edebiyatı ile ilgili öne sürdüğü, onu büyüten, asilleştiren özellikleri teker teker çürütecek şeyler söylemesi de mümkün değildir. Yalnızca Divan Edebiyatı nazım merkezli bir edebiyat olduğu ve belli kaideler çerçevesinde eserler ortaya koyma gibi önemli bir özellik gösterdiği için bu tavrı küçümseyici bir ifadeyi kullanmaktadır. Bütün hedefi de 'nazım tekniği'dir. Bunu 'değişmez' kavramına götürmek, bu anlamda bir yeknesaklıktan söz edildiğini ifade etmek mümkündür; ama Bahşî'nin yazısı alıntılanmış cümleye hak verdirecek başka dayanaklardan yoksundur. Bu yüzden Orhan Şaik'in suçlamasıyla birlikte düşünmek mümkün değildir. Belki ayrı bir kategoride, Divan Edebiyatı'nın kaideciliğini hedef aldığı söylenebilir. Bunun da hangi konuda olduğuna ilişkin bir ipucu yoktur.

Çünkü, şekil, dil, mazmun, divan tertibi gibi birçok olay, kendine göre kaideleri olan, bu sınırların dışına çıkılamayan noktalardır. Bunların hepsini içine alıyor gibi bir açıklama da, üzerinde hiç düşünülmemiş, sıradan bir eleştiri olmasına yolaçar.

'Kaidecilik' olarak anlaşılabilecek bir 'monotonluk' suç-

(10) A.g., s: 2.

(11) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

lamasıyla ilgili, Eyüboğlu'nun bir cümlesi şöyledir: "*Divan Edebiyatının klişeciliğine yapılan hücumlarda da ifrata gidilmiştir.*"(12). Söz konusu klişeler, kaidelerdir. Divan Edebiyatı'nın kendine mahsus ve ihlâl edilmemesi gereken sınırları vardır. Bütün şairler bu çerçevenin içinde eser vermek zorundadırlar. Eyüboğlu'nun değindiği hücumlar, Bahşı gibi, yalnızca Divan Edebiyatı'nı karalamak için yapılmış, kendi içinde böyle bir problemi var mıydı, yok muydu, hiç düşünülmemiş, hesabı, kitabı olmayan eleştirilerdir. Eyüboğlu'nun yazısında "*Orijinal şairlerin yetişmesine mani olmayan klişelere hücum etmenin mânâsı nedir?*" ve "*Nedim, klişelerden şikayet etmezken bize ne oluyor?*" gibi sorular soruluyor. Çünkü Divan şairleri, bu klişeleri kırmak, onların dışında bir takım farklı bağlamlarda eserler ortaya koymak gibi bir davranış göstermezler. O klişeleri kırmak değil, belki aşmak biçiminde bir yönelişlerinden sözedilebilir(13).

Bu tartışma 'zümre edebiyatı' bölümünde ortaya konan Divan Edebiyatının bir edebî 'ekol' olabileceği realitesiyle birlikte düşünülmelidir. Ancak bir kaç kişilik bir ekip değil, yüzyıllar süren, kendi geleneğini iyi kurmuş, en elverişli şiir, daha genelde 'eser' verme kaidelerini ortaya koymuş, bunlarda alabildiğine derinleşmiş, poetikasını oluşturmuş bir ekol olarak kabul edilmelidir.

Bu derinleşme, ustalaşma ve en güzel edebiyatın hangi şartlarda gerçekleştirilebileceği problemini kendi kültür ve-rileri doğrultusunda çözerek, sanatçılara yalnızca bu çözümler doğrultusunda eser vermelerini açık tutma tavrı Muammer Lütfi tarafından 'yeknesak bir tanzim tarzı' olarak değerlendirilir. Halbuki bu, onun da işaret ettiği gibi 'tarz'dır. Bir konuda en uygun tarz bulunmuş ve üzerinde ittifakla birleşildiği için de birileri tarafından 'ihlâl' edilmeden sürdü-

(12) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenkten Türke Dönüş," İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(13) A.g., s: 36.

rülmüştür. Eyüboğlu'nun deyişiyle, "*Nedim klişelerden şikayet etmezken bize ne oluyor?*" Ama dışardan bakılınca durum değişiyor. 1930'lu yıllarda, böyle bir edebî tavır olmadığı için, oradan geriye doğru bakanlar, kendi çevrelerinin şartları içinden, bu tarzı bir tekdüzelik olarak değerlendireceklerdir.

Divan Edebiyatı'nın monoton oluşunu ileri sürenlerin, üzerinde en çok durdukları ortak nokta, bu 'tarz'dır. Her ne kadar farklı monotonluklar bulmaya çalışsalar da, sonuç, aynı yere çıkmaktadır. Çünkü asırlar boyu süren bir kaide, çağdaş Türk edebiyatı için 'tahammül' edilmesi mümkün olmayan bir olaydır. Onun kendi verileri açısından Divan Edebiyatı'na bakış, asırlar boyu sürdüğü için bu monoton bulunan yanıyla kendini hemen ele verir.

Ali Nihat, bir yazısında olaya sanatçı bir yaklaşımda bulunduğu için bu tür bir konuya girmemekle birlikte seçtiği başlık(14) ve bütünüyle ortaya koyduğu düşünceleriyle 'monoton'luğa açık kapı bırakmaz. Divan Edebiyatı, ona göre, kaidelere bağlılığı içinde belli bir 'tekâmül'ü yaşamıştır. 'Değişmez' bilinen mazmunlardaki çağlar içinde ortaya çıkan farklılıklar, daha doğrusu, mazmun dünyasına yeni yeni katılımlar ve farklı yorumlamalar, onun içten içe gelişen yanını göstermektedir. Sanatçı, ona göre, "*eskilerin tarzında yürüyecektir.*"(15). Bu sanatçıyla eskiler arasında önemli 'müşterek'ler vardır. Ama bu, onda, hiçbir zaman bağımlı olma, derinleşememe veya monotonluğun hissedilmesi anlamında yata zenginlikten mahrum olma gibi, sanatçı için önemli bir engel değildir. Bu müştereklik, sanatçının elini kolunu bağlayan bağımlılık değil, tersine onun 'eser' ortaya koyması için gerekli şartların ustalarca belirlenmesi, kıstasların konulması, onu bir takım acemilikler içinde kıvrandırmaktan koruyuşu demektir. Böylece her sanatçı, deneyimlerinden

(14) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhilî Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 21-36.

(15) A.g., s: 27.

yalnızca kendi değil, daha sonra gelen herkesin yararlanabileceği bir kaynaklık görevini üstlenmektedir.

Ali Nihat, yazısının başlığında da kullandığı 'dahilî tekâmül' kavramıyla, bir yandan mazmunların oluşumuna ışık tutarken, diğer yandan da 'yeknesak bir tanzim tarzı' diye hafife alınan poetikanın, aslında bir oluşum ve gerekli olan sanat estetiği olduğunu ortaya koymaktadır. Monotonluk olarak değerlendirilen kaideciliğin, Divan Edebiyatı içinde, ulaşılması gerekli bir 'dâhilî tekâmül' olduğu tespit edilmektedir.

Sözkonusu yazıda, 'kalıp' kavramı geçiyor: "*Her cemiyet ve fert uzviyeti onların bütün hayatı şartları bu mâye bir kalıp hazırlıyor. Bu kalıp sanat telakkîsidir. Onu yapan da hayatın muayyeniyetidir.*"(16). Burada kalıp, Eyüboğlu'nun 'klişe'sini karşılamaktadır. Hatta 'sanat telakkîsi' diye tanımladığına göre, Divan Edebiyatının 'tanzim tarzı'nı ifade etmektedir. Ali Nihat, bu kalıplara hiçbir zaman güzel veya çirkin denemeyeceğini söylerken, dolaylı olarak monotonluğun bir nedeni sayılan kalıpların veya kaidelerin güzel ve çirkinliğinden sözedilemeyeceğini de belirtmiş oluyor.

Her ne kadar Divan Edebiyatı'nın monotonluğu konusunda doğrudan bir görüş ortaya koymuyorsa da, onun nedenleriyle ilgili birşeyler söylemiş olmakla, bu suçlamayla ilgili değerlendirmelerde bulunmuş sayılır. Bu, Divan Edebiyatı'nın monoton olamayacağı anla nına da gelir. Monotonluk suçlamasıyla ilgili, buraya kadar verilmeye çalışılanlar, anlatımla ilgili olanlardır. Enis Behiç, onu çok daha farklı bir noktada yakalamaya çalışır: Cenap Şahabettin'in aruzla ilgili Akşam gazetesinde çıkan bir konuşması(17)na karşılık olarak yapılan Varlık dergisindeki aruz-hece konulu ankete, he-

(16) A.g., s: 28.

(17) Hikmet Feridun (Es), "Cenap Şahabettin'le Anket: Aruz Veznine Dön-mek Zamanı Artık Gelmiştir", Akşam gazetesi, 4 Eylül 1933, N: 5353, s: 1 ve 4.

ce ile şiir yazan birçok şair cevap verir. Bunlardan biri de Enis Behiç'tir ve aruzun, hece ölçüsüne göre daha 'monoton' olduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Onun konusu Divan Edebiyatı değil, aruz ölçüsüdür.

Tartışması yapılan iki ölçüden hangisinin şiirde daha çok ahenk sağlayabileceği üzerinde durulurken, aruzu savunanlar, şiirde ahengin yalnızca aruzla sağlanabileceğini öne sürmektedirler. Özellikle Cenap'ın konuşmasında geçen "*Aruza dönme zamanı gelmiştir.*" gibi, "*Parmak saymak, ibtidâî bir harekettir.*"(18) gibi sözler, hece ölçüsünden yana olanları fazlaca kızdırmış, onlar da Varlık dergisinde 7 kişilik bir grup halinde harekete geçerek, hecenin üstünlüğünü savunmuşlardır(19). Yazılardan en uzununu yazan Enis Behiç, "*Aruz monotonluğun, bir ramazan davulu gümbürtüsünün ta kendisidir. İşte size bir aruz vezni:*

Dadan, dadan, da-da-dan-dan, dadan, dan-dan, da-da-dan!

Da-da-dandan, da-da dan dan, da-da dan dan da-da-dan!

Dan dan, da-da dan, Da-dan-da dan dan!

"Ne söyleseniz, ne demek isteseniz, hep davulun hiç değişmez tarzda güm güm öten temposuna laf uyduracak, hep bu tempo ile gülecek, ağlayacak, inleyecek, haykıracak... ve nihayet işin en fecii, bu davul temposuyla düşüneceksiniz... Evet, düşünebilerseniz düşünün! Da-da dan dan, da-da dan! Bu ne ibtidâî mûsikîdir! Bu ne monoton tempodur!"(20) gibi tespitlerde bulunuyor. Yalnız bu ifadelerin altında, yazının

(18) A.g., s: 4.

(19) Yaşar Nâbi (Nayır), Cevdet Kudret, Halit Fahri (Ozansoy), Behçet Kemal (Çağlar), Necmettin Halil (Onan), "Aruz-Hece Meselesi", Kemalettin Kâmi (Kamu), "Milli Vezin Her Bakımdan Aruza Fâiktir", Enis Behiç (Koryürek), "Bir Eski Bahis: Aruz-Hece", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 82-85.

(20) Enis Behiç (Koryürek), "Bir Eski Bahis: Aruz-Hece", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 85.

devamından daha net anlaşıldığı kadariyla başka bir noktaya varma niyeti seziliyor: O, aruzda ahenk yoktur, derken, ahengi nerede aramak gerektiği konusunda bir teklif getirmeye zemin hazırlıyor. Yukardaki alıntıda geçen 'hiç değişmez tarzda' ifadesi, yalnızca aruz ölçüsündeki değişmeyen yanları değil, Divan Edebiyatı'ndaki diğer değişmeyen yanları, 'yeknesak tanzim tarzı'nı hatırlatıyor. Çünkü devamında şunları söylüyor: "*Şiirde ahenk monotonluk demek değildir. İbtidâî bir tempoya alışık olan kulakların mutlaka aynı dümbelek sesini duymak istemesinden bize ne? Şiirde ahenk, kelimelerin daima değişen tempolarla birbirine eklenmesinden başka, asıl mısraların içinden gelen, sözlerin altında gizlenen ruh mûsikisidir.*"(21). Böylece, aruzda olmayan ahengin, hecede de aranmaya kalkışılmaması gerektiği, asıl ahengin 'sözlerin altında gizlenen ruh mûsikîsi' olduğu belirtiliyor. Bu tanıımı açarsak, şairin, şiire yüklediği duygular, mısraların satır araları, başka bir ifadeyle de, şiirin göreceği işler, şiirdeki ahengi ortaya koyacaktır. Enis Behiç'in niyeti, şairin tavrına dikkat etmemizi sağlamaktır. O halde ona göre monotonluk, her ne kadar aruz ölçüsünde ahenk yoktur diyorsa da, ölçünün kendisinde değil, bu ölçünün yerli ve milli olmamasından kaynaklanır. Dolayısıyla yalnızca aruz ölçüsünü ilgilendiriyor gibi gözüken bu değerlendiriş, temelinde Divan Edebiyatı'na karşı yürütülen eleştiriye de taşır.

Enis Behiç, 'şiirde ahengin, kelimelerin daima değişen tempolarla birbirine eklenmesiyle sağlanacağı'nı bilmekte, ama aruz ölçüsü bu olayı daha iyi sağladığı için, özellikle ahengin bu olmadığı gibi bir kehanette bulunmaktadır. Çünkü böyle bir ahenk tanımından zararlı çıkacak olan, hece ölçüsüdür.

Anlaşıldığı kadariyle Divan Edebiyatı'nın monoton olduğunu öne sürenler, genelde 'dışardan bakış' sonucu, böyle bir

(21) A.g., s: 85.

suçlamaya baş vurmaktadırlar. Bu edebiyatın bütün bir sanat telakkîsinin değişmezliği, aslında, onun yerleşmiş bir estetik anlayışının varlığına işaret eder. Ama çağdaş Türk edebiyatının tâbî olduğu Avrupaî estetik, sürekli değişen, neredeyse ferdî anlayış farklarını bile hoşgören bir yapıdadır. Ondaki bu değişkenlik, Divan Edebiyatı estetiğinin 'monoton' bulunuşuna neden olmaktadır.

F. MAHBUPÇULUK

'Mahbûp' kelimesi, Arapça'da "*mahbûb (Arapça, sıfat): muhabbet olunmuş, sevilen, sevilmiş, sevgili*"(1) anlamına gelmektedir. Onu bu anlamda aldığımızda Divan Edebiyatı için olağan-dışı bir nitelendirme olmaması gerekmektedir.

Edebiyatta en önemli duygu, 'sevgi'dir. Sevgi için de bir 'sevgili'ye, 'sevilmiş'e ihtiyaç vardır.

Yalnız Divan Edebiyatı'nda sözü edilen 'mahbûp', bir suçlama havasıyla kullanılırken apayrı bir anlamdadır: "*Nedim'deki 'homosexualité' bile başlı başına feci bir piyes mevzuu teşkil edebilirdi: Mesela Fransız temaşa muharriri H. Lenomand'ın 'L'homme et ses Fantomes' piyesinde olduğu gibi... Okursanız anlırsınız, o ne ruh faciasıdır, o ne sefalettir.*"(2). Halit Fahri, Nedim'le ilgili bu söylediklerini, kullandığı 'homosexualité' kavramıyla, açıkça ifade etmiş oluyor. Yazı, başlığından da anlaşılacağı gibi, Kâzım Nâmi'ye cevap niteliği taşımaktadır. Ancak bu tartışma, Nedim'deki bu 'homosexualité'den değildir. Bu noktada ikisi de aynı şeyleri düşünmektedirler: "*Edebiyat derslerinde Nedim'den bahsedilmesini de istemiyorum... Divan edebiyatının mekteplerden çıkarılmaklığını istemekliğim, yalnız mah-*

(1) Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, 'Mahbûb', maddesi.

(2) Halit Fahri (Ozansoy), "Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsafl!" Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 92.

bûpçuluk mazmunlarından değildir."(3).

Suçlama açıktır: Nedim, şiirinde 'homosexuelle' duygulara yer vermiştir.

Kâzım Nâmi, iki ay öncesinde yayınladığı bir yazısında da aynı suçlamayı kullanır: "*Mey ve mahbûp edebiyatı...*"(4). Bu suçlama, ikinci yazısında bir örnek çevresinde geliştirilmektedir. Nedim, bu konuda elverişli bir malzemedir.

Tartışmanın Nedim çevresinde yapılmasının getirdiği avantaj, Nedim'in daha bir yeryüzü planında, insan planında ele aldığı duygularıdır. Nedim, bu bakımdan birçoklarınca övgü ile anılmıştır(5). Yalnız böyle bir yaklaşım sonunda, 'sevgili' kavramı da aynı çerçevede ele alındığından, Nedim'in, 'sevgili'si de insanî planda düşünülmüş, bir kadın özelliği göstermeyince sözkonusu suçlamaya zemin hazırlamıştır.

Kâzım Nâmi'nin, Divan Edebiyatı için 'mahbûp edebiyatı' deyişi, kendi başına bir anlam ifade etmeyebilir. Hatta edebiyatta mahbûp kavramının varlığı, hiçbir edebiyatı dışarda bırakmamak kaydıyla ifade edilebilir; bu çok normal bir olaydır. Öyleyse problemin temelinde Divan Edebiyatı'ndaki 'sevgili'nin niteliği tartışması vardır.

16. yy. tezkirecisi Lâtîfî, tezkiresinin önsözünde şunları söylüyor: "*Şairlerin def, ney, mâşuk ve mey gibi kullandıkları ibâre ve istiareleri görüp de bunların şarap ve güzeli tavsif ettikleri zannolunmasın; tarikat erbâbı ve hakikatı bilenler*

(3) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahriye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(4) Kâzım Nâmi (Duru), "İnkılâp Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Temmuz 1933, N: 1, s: 3.

(5) Zahir Sıtkı Güvemli, "Nedim'in Sanatı Hakkında", Yeni Birlik dergisi, Mart 1939, N: 5, s: 2.

Fethi, "Nedim", Toplantı dergisi, Aralık 1935, N: 13, s: 15.

M. Uluğ Turanhoğlu, "Nedim'in Özgürlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

Vehbi Cem Aşkun, "Halk Edebiyatımızın Bugünkü Durumu", 4 Eylül dergisi, Haziran 1940, N: 18, s: 13.

dilinde her lafzın bir mânâsı, her ismin bir müsemmâsı, her kelamın te'vili, her te'vilin bir temsili olur."(6).

Aradan iki yüzyıl geçmiş, 18. yy.ın başlarında Nedim, Divan Edebiyatı'na bir başkalık, yenilik, bazılarına göre 'beşerilik'(7) getirmiştir. Bu yeniliğin en önemli özelliği de 'sevgili' kavramında kendini belli eder. Bir tarikat kavramı olarak kullanılan, Allah ve peygamberi için geçerli sevgili, artık Göksu ve Sa'dâbât'ta, gül ve lâle bahçeleri içinde gezinen bir insandır. Ashında böyle olup olmadığı da tartışılabilir, ama Nedim'i Divan Edebiyatı içinde ayrıcalıklı bir şair olarak düşünenler ve onu büyük şair olarak kabullenenler bu noktada birleşmektedirler.

Kâzım Nâmi ile Halit Fahri tartışmasında, Nedim'in büyüklüğüne dokunulmaz. O, şairdir. Yalnız, Kâzım Nâmi'ye göre *"daha çok çapkındır."*(8). Halit Fahri'ye göre de *"şuh ve şakrak değil,*

*"Bir nîm neş'e say bu cihanın baharını
Bir sâgar-ı keşideye tut lâle-zârını"*

diye hıçkıran hüsranlı bir ruhtur. Nedim'in çapkınlığı, hat-ta mahbûpperestliği, maraziyetinin, ıstırapının, bir kelimede 'nevrose'unun delilidir."(9). Yani birine göre 'çapkın, şakrak', diğerine göre ise 'ıstıraplı'dır. Ama ikisinin de birleştiği nokta, onun 'mahbûpperest'liğidir.

Yalnız, olay, sadece Nedim'le değil, Divan Edebiyatı'nın bütünüyle ilgilidir. Yani 'sevgili' anlamına gelen 'mahbûp' kavramı bütün Divan Edebiyatı'nda vardır, ama Nedim için düşünülen anlamıyla sözkonusu değildir. Bunda, zamanla

(6) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtîf Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107:

(7) Zahir Sıtkı Güvemli'nin 5 nolu dipnottaki yazısı.

(8) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahriye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(9) Halit Fahri (Ozansoy), "Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf!", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 92.

bir anlam kayması olmuştur, dersek, o zaman Nedim'den sonra yaşamışŞeyh Gâlib'in varlığını bir yere oturtmamız zorlaşacaktır.

Mahbûp, Nedim'le bir ara anlam sapmasına uğramış, aslındaysa hep bir tasavvuf deyimi olarak geçerli olmuştur, gibi bir belirleme, akla daha yatkın olabilir. Çünkü bu kavramı bütünüyle beşerî anlamda kullandığı öne sürülen dikkate değer başka bir örnek gösterilmemektedir.

"Lâlezârlar, Göksular, medhiyeler, mersiyeler... Acem, Arap zevkiyle saray arzusunı mezcettiren şair ve edipler işe, halka karşı çekilen duvarın öbür tarafında; ayaklarında yemeniler, sırtlarında samur kürkler, ipekli entariler, bellerinde kuşaklar, kırpma bıyıklarının altında gümüş bilezikli çubuklar, ellerinde kadehler, kollarında genç delikanlı ve cariyelerle başbaşa kalmışlardır."(10).

C. Ataç'ın ifadeleri de Orhan Rahmi'nin belirlemelerinden çok farklı değildir: *"Sarayların şaşaalı salonları, Divan edebiyatının mey kokan ve mahbûp terennüm eden şiirlerinin ahengi ile bed-mestâne ve yurdun acılarına karşı gönlünü ve kulağını kapamış gâfilâne bir devir"*(11).

Bu iki alıntıda, Divan Edebiyatı'nı bir Garp ressamının tablosundan hareketle anlatış sözkonusudur. Yalnız bu alıntıların tabloları ile Garpli ressamın tablosu arasında önemli bir fark vardır: Garphının gözünde, bu tabloda kadınlar vardır. Uzun çubuklarıyla, zevk verici şeyler içmektedirler. Yanlarındaki cariyeler de onların tamamlayıcısı durumundadırlar. C. Ataç ve Orhan Rahmi ise Şarklı olmalarına rağmen ahlâk dışı bazı unsurlar da katıyorlar. Şâirler, yanlarındaki genç delikanlıları birer 'sevgili' olarak taşıyorlar. Kullanılan 'homosexualité' kavramı, bunu ifade ediyor.

(10) Orhan Rahmi, "İnkılâp ve Edebiyat", Kültür dergisi, Ekim 1935, N: 25, s: 5.

(11) C. Ataç, "Eski Sarayların Dilinden", Altan dergisi, Ocak 1936, C: 1, N: 12, s: 9.

Kadri Gürün'ün yaklaşımı da aynı tabloyu hatırlatmaktadır: "...mey ve sevgiliden hız alan platonik hayatı terennüm eden, uyuşturucu aristokrat saray edebiyatı."(12).

Kaynak dergisinde çıkan imzasız bir yazı(13)nın başlığı da, 'mey' ve 'sevgili' kavramlarını birlikte taşımaktadır.

Bu kavramlar, Divan Edebiyatı'nda sık geçen, farklı mantıklarla farklı yorumlamalara kapı aralayan, kaypak anlamlı kelimelerdir. Kimisi sözkonusu kelimelerden 'mahbûb'u, bir genç delikanlı, kimisi güzel bir kadın, kimisi hayâli bir sevgili, kimisi de tasavvufî anlamda Allah olarak gösterilmektedir.

Lâtîfî'ye göre, bu, Allah'tır. Çünkü tarikat ehline göre, bir başka sevgiliden sözedilemez. Onun adına ne denirse densin, sonuç değişmez. Bir kadına ait güzellik unsurlarıyla da anlatılsa, tek sevgili Allah olduğu, "*her güzelin yüzünde Hakk'ın ışığı ve mutlak güzellik nurunun sırlarını görmek*" ve dolayısıyla 'nakışta nakkaş ve eserde müessiri müşâhade' etmek mümkün olduğu için, sonuç Allah'a çıkar(14). Ona göre "*Şairlerin def, ney, mâşuk ve mey gibi kullandıkları ibare ve istiareleri görünce bunların şarap ve güzeli tavsif ettikleri zannolunmamalı*"(15)dır.

Burada Lâtîfî de 'mey', 'mahbûp' ve 'maşuk' kavramlarını birlikte kullanmakta ve onların istiare sanatı yoluyla farklı anlamlara geldiğini ısrarla belirtmektedir.

Ali Nihat, Divan Edebiyatı'nda kullanılan geniş içerikli kavramlarla ilgili şöyle bir yaklaşım getirir: "*Bu mazmun, esas itibariyle müşterektir. Fakat onun o andaki telakkisi hususîdir. Hâricî ihsaslarımız müterafik oldukları rûhî*

(12) Kadri Gürün, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?" Gündüz dergisi, Şubat 1937, N: 11, s: 261.

(13), ("Ülkü edebiyatı" İster "Aşk u Bâde" Değil), Kaynak dergisi, Mart 1935, N: 26, s: 531.

(14) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtîfî Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

(15) A.g., s: 107.

ânın bütün duygularıyla hafızamıza intikâl ettiği için bu mazmunu eserine koyan sanatkar onda kendi rûhî hususiyyetinin damgasını bulur ve kendini tamamen ifade ettim zanneder. Nihayet bu bir zandır. Bu sanat eserini okuyanlar da o mazmunu kendi hususi anlarının icaplarına göre kabul ederler."(16). Sanatkârın kendine özgülüğüyle ilgili olan bu cümlelerde, sanatın muhatabıyla ilgili önemli ipuçları da vardır: Okuyucu, bu mazmunu, sanatkar hangi şartlarda ve anlamda düşünürse düşünsün, kendi şartlarında ve kafasına göre anlar.

Ali Nihat'ın açıklamaları ışığında, Lâtifi, olayı 'kendi icapları'na göre, C. Ataç, Orhan Rahmi ve diğerleri de 'kendi icapları'na göre anlamaktadırlar. Lâtifi, Divan Edebiyatı dünyasının içinde yaşamıştır. Divan Edebiyatı'na içinden bakması en olağandır. Verdiği örneklemeler de bunu açıkça ortaya koymaktadır. Bir Batılı ressamın fırça darbeleri keskinliğinde çizilen edebî tablolarla biraz da karikatürize edilerek yapılan genellemeler halindeki suçlamalarsa 'dışından bakış' sonucudur.

Suçlamayı yapanlar, genellikle 'inkılâp edebiyatı' konulu yazılarında böyle bir düşünceye yer vermektedirler. Halit Fahri'nin yazısında bu doğrultuda açıklamalar da vardır: Kâzım Nâmi'ye, Nedim'i savunmadığını, tersine çapkın olduğuna inandığını söylerken, kendisinden *"Nedim'i böylesine marazî bir tip halinde sahneye çıkaran ve delirterek öldüren bir temaşa muharriri"*(17) olarak sözeder. Kütüphanesinde divanlar en üst gözde sımsıkı yapışık dururlar. Onların uykusunu kaçırmak nadiren aklına gelir. *"Eserlerinde daima Garp tekniğini ve Garp edebiyatı şekillerini model ittihaz eden, içinde yaşadığı büyük inkılâbın ilhamıyla 'On Yılın*

(16) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhîlî Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 27.

(17) Halit Fahri (Ozansoy), "Kâzım Nâmi Bey, Biraz İnsaf!", Varlık dergisi, 1 Ekim 1933, N: 6, s: 92.

Destanı' adlı sekiz tablolu bir milli piyes yazan şair"(18), Divan Edebiyatı'nın hakikî lirik taraflarını gizlememekle beraber hazin ve muzır cephesinin, içine düştüğü bayağılıkların gösterilmesi amacıyla ancak muhtasar bir şekilde edebiyat derslerinde verilebileceğini ileri sürer(19).

Hasan Ali'nin, okullarda okutulmak için hazırladığı Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış adlı kitabında Halit Fahri'nin düşüncelerinden pek farklı olmayan bir yaklaşımı vardır. Kitabının baskı yılı 1932, yani Halit Fahri'nin yazısından yaklaşık bir yıl öncedir. Kâzım Nâmi'nin cevâbî yazısında, 'edebiyat muallimleri kongresi'nin iki yıl önce yapıldığını öğreniyoruz. Kâzım Nâmi, bu kongrede kendisinin de bulunduğunu söylüyor. Halit Fahri de yazısında, "*edebiyat programlarında Divan edebiyatının, bütün Zâtî'leri, Necâtî'leri, bütün Veysî'leri, Nergisî'leri ve hatta Sümbülzâde Vehbî'leriyle -Meşrutiyetten onra yapılan eski müfredat programında olduğu gibi- hiçbir noktası değiştirilmeden kalmasını isteyen bazı arkadaşlara karşı çıkanlar meyanında kendisinin de varolduğu*"(20)nu kaydetmektedir. Hasan Ali, sözkonusu kitabını, bu kongreye ve yeni edebiyat dersi müfredat programına dayanarak yazmış olmalıdır. Burada asıl dikkati çeken taraf, Divan Edebiyatı'ndaki 'mey' ve 'mahbûp' kavramlarının tarihî seyri konusudur. Yücel, tasavvufun, Divan Edebiyatı'nın kök felsefesi olduğunu kabul eder. Yalnız "*on-yedinci asrın ikinci yarısından sonra yetişen şairlerde tasavvuf bir çeşit (kendini severlik: Egoisme)e varmış, iyilikle kötülük birbirinden ayıramayacak kadar ahlâk bakımından bozulmuş, 'şarap iç, güzel sev, bir günlük ömrünü hoş geçir' öğütleriyle hülâsa edilecek bir derekeye düşürülmüştü*"(21)r. Bu yaklaşımda bir bayağılık vardır, ama 'homosexualité'ye

(18) A.g., s: 93.

(19) A.g., s: 93.

(20) A.g., s: 93.

(21) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 143.

varan bir açıklama ve yorum da yoktur.

Ashında Yücel'in sözünü ettiği bayağılık, Nedim'de varolduğu övgü ile söylenen beşeriliğin bir yansıması olabilir. Ona göre bu bayağılığa neden, tasavvuftan kopmadır. Ama bazılarına göre Nedim'deki büyüklük de bu kopuştan kaynaklanır.

Nedim'le ilgili bu tartışmaya Burhan Toprak ile Gölpınarlı arasında da şahit oluyoruz:

Burhan Toprak, 'ahlâkî bayağılık' örneği olarak Bâkî'yi, Nefî'yi, hatta Fuzûlî'yi onlardan seçtiği beyitlere(22) dayanarak gösterirken, *"Nedim'e gelince, şiirleri ancak rakı sofralarında, eğlence âlemlerinde okunan bu şairi burada mevzûu bahs etmeye bile lüzum görmüyorum."*(23) diyor. Bâkî ve Nefî'den seçtiği örnekler için 'aşâğılık medh', 'ahlâkî bayağılık', Fuzûlî'den seçtiği örnek için de 'bayağı ve zampara ağzına yakışacak bir söz' ifadelerini kullanıyor(24).

Gölpınarlı bu yaklaşımlar için önce şunu söylüyor: *"Yunus'u yüceltmek için Bâkî. Nefî, Nedim, hele Fuzûlî'yi küçültmeye bilmem ki lüzum var mıdır?"*(25). Bu yaklaşım, sözkonusu suçlamaların temelinde inkılâp edebiyatını yüceltme duygusunun varlığı tesbiti ile aynılık göstermektedir.

(22) "Sâkî, uzat ayağını sen tâ dehanıma" -Bâkî-

"Şer'a uymaz nidelüm nâle vü zâr eylerise
Gerçi kânûna uyar zemzeme-i mûsikâr" -Bâkî-

"Saf-ı rezminde Rüstem bir tehitterkeş sipahidir
Der-i cûdunda Hatem bir gedâ-yı bî-ser ü pâdır" -Nefî-

"Demâdem cevrlerdir çektiğim bî-rahm bütlerden
Bu kâfirler estri bir müselman olmasun yâ Rabb!

Görüp endîşe-i katlimde ol mâhı budur derdim
Ki ol endîşeden ol mâh peşîman olmasun yâ Rabb!" -Fuzûlî-

(23) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi -Yunus-", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 555.

(24) A.g., s: 554-555.

(25) Abdülbakî (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 818.

Gölpınarlı, sözü Nedim'e getirerek, onun "*en nezh mec-lislerde bile okunabilecek şiirler yazdığı*"nı, "*maddeye ruh verdiği*"ni, "*maddiliği bediileştirdiği*"ni, "*bize insanî ve maddî aşkı en bedî bir sûrette terennüm ettiği*"ni söyler(26). Bu ifadelerde beşerilik vardır, ama 'sexualité' yoktur.

Daha çok Nedim çevresinde yapılan bu 'mahbûb'un nite-liği tartışmasında, Divan Edebiyatı'nın soyutluğunun büyük payı olmalıdır. Bu özellik Nedim'in şiirlerini hem en büyük ruh hallerinin bir yansıması hem de ahlâkî bir sefâlet olarak görmeye yolaçmaktadır.

Kadından bir sevgiliye iltifat etmediğini(27) söyleyen şair, insanı aşkın bir sevgiliyi mi, yoksa kendi cinsinden bir genci mi gündeme getirmek istemektedir?

Olaya tasavvufî bir pencereden bakanlar, bu 'mahbûb'u Allah olarak değerlendirmektedirler. Orhan Şâik'in, "*gözünün rengi, saçlarının örgüsü, yüzünün gül güzelliği, çenesinin çukuru, belinin inceliği hiç değişmeyen*"(28) olarak tak-dim ettiği bu mahbûp, her ne kadar bir kadın özelliği taşı-maktaysa da Lâtifi'nin deyimıyla, istiare yoluyla kullanıl-mıştır ve bütün bu nitelikleriyle birlikte bu mahbûbun, 'ha-kikatı bilenler nezdinde' başka bir karşılığı vardır. Bu da Lâtifi'nin açıkça belirttiğine göre Allah'tır. "*İlk görünüşte bu sözler güzellik ve güzelin bazı âzâsıdır, ama bunun asıl mâ-nâsı şükretmektir*"(29).

Çorlulu M. Fevzi de Lâtifi'nin düşünceleri doğrultusun-da bir yaklaşımda bulunuyor: "*Bu şairlerce meyden, neyden, Leylâ'dan, mevlâdan maksât; hakikî ve mecâzî mânâlarının*

(26) A.g., s: 821.

(27) "Şairiz şeyn verir şânımıza/Giremez fâhişe divanımıza". (Gölpınarlı'nın Divan edebiyatı Beyanındadır adlı kitabının 30. sayfasında geçmekte-dir ve söyleyeni belli değildir.)

(28) Orhan Şaik Gökay, "Kahramanlık Edebiyatı", Çığır dergisi, Ocak-Şu-bat 1938, N: 61-62, s: 20.

(29) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtifi Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergi-si, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

ne olduğu bilinmedikçe haklarında verilecek hükümler katıyen doğru değildir.”(30).

'Sevgili' motifini böyle çeşitli katmanlarda düşünmek, biraz da Divan Edebiyatı dünyasının dışında kalmaktan kaynaklanıyor. M. Fevzi'nin sözünü ettiği 'hakîkî ve mecâzî mânâlar'ın bilinmeyişi veya bilinemeyişi, farklı değerlendirilmesi sonucunu doğuruyor. Çünkü her kelime, dildeki asıl karşılığını kendi dünyasında taşımakla birlikte, kullanıldığı çağın değer yargısına göre değişik objelerin adı olabiliyor.

'Sevgili' kavramı, Divan Edebiyatı dünyasında ayrı, çağdaş dünyada ayrı anlamlarda kullanılmış olabilir. Çalışmanın başındaki ilgili bölümde de verildiği gibi, Divan Edebiyatı dünyasında kelimelerin anlamları İslam kültürünün belirlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Tasavvuf yoluyla, Allah, 'sevgili' kavramının hakîkî anlamıdır. Allah ve O'nun Peygamberi için, bundan daha uygun bir başka kelime düşünülemez. Sözelimi Hz. Muhammed (s.a.s.), 'mahbûb-i Hüdâ'dır. Ama o kavramı bu anlamda düşünebilmek için, o dünyanın inceliklerinin farkında olmak gerekir. Halbuki Batı literatüründe 'sevgili' kavramının karşılığı, 'kadın'dır. Bir yönlendirici ve zorlayıcı yoksa, Divan Edebiyatı içinde yeralan insan, 'sevgili' deyince, Allah'ı, Batı kültürü içinde yeralan da her hangi bir 'kadın'ı düşünecektir.

Divan Edebiyatı dili işlene işlene öyle bir noktaya gelir ki, artık ilk çıkış noktasına ait hiçbir iz taşımaz. Yani anlamı yönlendirici karineler bütünüyle safdışı edilmiştir. Ali Nihat'ın ifadesiyle, *"müşebbeh ile müşebbehün bih arasındaki fasıla çoğalır, bizi müşebbehe götürecek işaretler kalkar, bu sefer şiir mebde' ve hareket noktaları, muayyen bir sembolizm şekline inkılâp eder"*(31). Asıl zor olan, bu 'müşebbeh'

(30) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında" Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(31) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 27.

ile 'müşebbehün bih' arasındaki köprüyü kurmaktır. Kurulamama durumunda, bütünyle soyut, sembollerle örülmüş bir söz yığınıyla karşı karşıya kalınacaktır. Bu noktadan sonra da sözkonusu tartışmalar ortaya çıkar. Ali Nihat'ın deyişiyle, *"bu mebde' ve hareket noktalarını, yani ipuçlarını kavramış bir göz"*(32), olayı hemen kavrayacak, soyutu somutlaştıracak, 'müşebbeh'i yakalayacaktır. Müşebbehin yakalanmaması durumundaysa, 'mahbûp', kavramı çözmeye çalışanın kültür yapısının gereğine göre, bir 'kadın'ı da hatırlatabilecektir. Ama 'mahbûp' kavramını veren kelime öyle bir yerde ve öyle niteliklerle verilmiştir ki, ne bir 'kadın' gibi değerlendirmek mümkündür, ne de, diyelim, Divan Edebiyatı ile ilgili bir kavram olduğu ve 'Allah' yerine kullanılmış olması gerektiği halde, 'Allah' anlamında kullanıldığına ilişkin bir karine vardır. Bütün ipuçları gizlenmiş, herşey okuyucunun anlayışına bırakılmıştır.

İki uygarlığa göre de 'sevgili' kavramının ideali farklıdır. Divan Edebiyatı'nın dünyasında ideal sevgili 'Allah', Batı dünyasında 'kadın'dır. Dolayısıyla bu iki ideal sevgilinin dışında olmak, kendileri açısından 'sevgili' kavramını bayağılaştırmak demektir. Ahlâkî sefalet, birine göre sevgiliyi Allah olarak düşünmek, diğerine göre ise kadın olarak almaktır.

Nitekim bazılarının Nedim'deki kadına doğru meyleden sevgili kavramını takdirle karşılamasına karşılık, bazıları aynı olayı 'homosexualité' olarak değerlendirmektedir. Çünkü ara sıra bir 'kadın'ı aşan nitelemeler sözkonusudur. Kadın olmayan bir sevgili de Allah diye bir sevgili kabul edilmediğine göre 'erkek' olabilir: 'Homosexualité' düşüncesinin doğuş yeri, burasıdır.

Divan Edebiyatı'nda bazan kadına indirgenen 'sevgili' kavramı yok değildir. *"Bazı Divan şairlerinde sofîyâne aşkın dünya aşkına dönmesi, Mecnûn'un, kâh gökteki, kâh yerdeki*

(32) A.g., s: 28.

bir 'Leylâ'yı sevmesini 'bayağı bir zevk' alâmeti olarak görenler olmuştur. Halbuki her iki aşk da şiirin harareti içinde erimiştir. Allah'ı bir kadın gibi sevmekle, bir kadını Allah gibi sevmek arasında sanat bakımından fark yoktur. Allah için söylenmiş olan şu mısralar bir kadın için söylenmiş olsalar kıymetleri hiçe inmez:

*"Bâd-ı sabâya sorsunlar cânân elleri kandadır
Bilenler haber versünler cânân elleri kandadır?"(33).*

Çünkü bu tartışma paragrafında 'mahbûp', ahlâkî veya ahlak-dışı gibi bir noktada değil, 'ideal' veya 'bayağı' olma noktasında değerlendirilmektedir. 'Mahbûb'un Allah veya kadın olarak algılanması, nihayet bir yorum konusudur. Ama kadın olarak yorumlamak isteyip de böyle yorumlamaya imkan vermeyen bir kavramla karşı karşıya kalınca 'homosexualité'ye hükmedilmektedir. Eyüboğlu'nun *"şiirin harareti içinde erimiştir"* belirlemesi varken, böyle söylenen sözleri hayatın aynen ifadesiymiş gibi göstermek, ondaki sanat olaylarına bakmaktan çok hayattaki karşılıklarıyla ilgilenmek, biraz da sanatkârca yaklaşamamaktan ileri gelmiş olmalıdır. Hele Divan Edebiyatı gibi bütünüyle soyut bir yapılanmada, sanatkârca bakmak çok önemlidir.

G. MEYCİLİK

'Mey', genellikle 'mahbûpçuluk' suçlamasının yanında yer alır. 'Mey'i, aşk duygusunun bir sonucu gibi düşünmek veya aşkla mey arasında birliktelik görmek mümkündür.

Nasıl, 'mahbûp'suz, yani 'sevgili'siz bir aşktan sözedilemezse, sonunda insanın aklını başından almayan, bu özelliğinden ötürü 'sarhoş edici' sayılan aşk duygusunun yeralmadığı bir sanat eseri de olamaz. Zaten sanat, aşk ile işe başla-

(33) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -yahut- Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 37.

mayı gerektiren, aynı aşkla süren, aşkın etkisi altında oluşturulan bir yapıdır.

'Mahbûp'la 'mey'i bir arada düşünmenin en önemli nedeni budur.

'Mey' yerine kullanılabilecek, ondan daha yaygın bir kelime, şaraptır. 'Mey', Farsça; şarap, Arapça kökenli bir kelimedir.

'Mey'in, açıkça içki içmeyi ifade etmesi, işe ahlâkîlik karıştığı için, suçlama unsuru olarak kullanılmasına yolaçmaktadır.

Hasan Ali, tasavvufun, Divan Edebiyatı'nın kök felsefesi olduğunu belirttikten sonra, onun ahlâkî bir bozulmaya uğradığını, "*Şarap iç, güzel sev, bir günlük ömrünü hoş geçir*" öğütleriyle özetlenebilecek bir derekeye düştüğünü öne sürer(1).

'Şarap içme' kavramı tasavvufun bir uzantısı olarak da değerlendirilebilir, Divan Edebiyatı'nın kendi içkavramı gibi ele alınırsa, 'aşk' anlamına, sevilmesi gerekeni tutkuyla, kendi varlığını hiçe indirgercesine sevmek anlamına gelir. Zaten tasavvufta aşk yalın halde kullanılsa bile 'aşk-ı ilâhî' olarak düşünülür. Aşk-ı ilâhîde insanın, kendi özelliklerini, benliğini terketmesi, kendinde olmaması gerekmektedir(2). İnsan aklının başında olmaması, akıldan çok gönül ve kalb ile hareket edilmesi esastır. Yani tasavvufa girmekle, ilâhî aşkı yaşamaya başlamakla, sarhoş olmak, kendinde olmamak özellikleri kendiliğinden düşünülecektir. Bu birlikteliği anlatan 'aşk şarabı' ifadesi her zaman kullanılmayabilir. Ama tasavvufun varolduğu bilinen, onun çizdiği çerçevede yeralan bir sanat eserinde hatta dünyada 'şarap' ve onun yerine geçebilecek farklı kelimeler kullanılınca, bunlardan 'aşk şarabı' kavramını anlamak gerekecektir.

(1) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 143.

(2) "Beni bende demen bende değilem/Bir başka ben vardır benden içeru"
-Yunus Emre-

Aynı sanat eserine, bunun farkında olmayan birisinin yaklaşımının, böyle olmayacağı açıktır. Metin içinde 'ilâhî aşk'a yönlendirici bir karine olmama durumunda kullanılan şarap veya mey kelimeleri 'içki içmek' olarak anlaşılabacaktır.

Kâzım Nâmi, "*mey ve mahbûp edebiyatı*"(3) diye kesti-rip atar.

Kadri Gürün 'İnkılâp Edebiyatı Var mı?' sorusunu başlık yaptığı yazısında "*Nihayet İslamiyetin Türkler tarafından kabulü, mistik bir havaya bürünen, dili Arap, Acem olan bir taklit edebiyatı. Bütün bu kargaşalık içinde unutilan pâk halk edebiyatımız yanında, mey ve sevgiliden hız alan, platonik hayatı terennüm eden, uyuşturucu aristokrat saray edebiyatı*"(4) der.

Kadri Gürün, suçlamasında ölçü olarak neleri aldığını da ortaya koyuyor sayılır: Halk edebiyatı, bir 'inkılâp edebiyatı' olarak takdim edilecektir. Halk edebiyatındaki basitlik, mistik ve platonik duygulardan uzak kalışı gibi özellikler, nasıl onun için öğünülecek özelliklerse, karmaşık, mistik ve platonik duyguları bünyesinde taşıyan Divan Edebiyatı da bu açıdan suçlanacaktır. Divan Edebiyatı için yapılan belirlemelerle, 'mey ve sevgiliden hız alma', birlikte düşünülünce, pek birbirini bütünler durumda değildir. Hele 'mistik'lik ve 'platonik'lik, 'mey' ve 'sevgili' kavramları üzerinde bir daha durmayı gerektirmektedir. 'Mistik' bir yapıda, yani tasavvufa dayalı bir edebiyatta 'mey ve sevgili olmaz' denemez; ama başka bir yorumlamaya göre farklı anlamda kullanılmış olabilir. Platonik yapı, bu farklı anlamda kullanmayı gerekli hale getirir. Kadri Gürün, bu edebiyatın mey ve sevgiliden hız aldığını söylerken, bunların bir amaç olmadığını, yalnızca asıl amaca gidişte kullanılan hız tahtası görevini yerine

(3) Kâzım Nâmi (Duru), "İnkılâp Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Temmuz 1933, N: 1, s: 3.

(4) Kadri Gürün, "İnkılâp Edebiyatı Var mı?", Gündüz dergisi, Şubat 1937, N: 11, s: 261.

getirdiğini ifade etmiş olabilir. Ancak halk edebiyatı için kullanılan 'pâk' nitelemesi, Divan Edebiyatı'nda görülen eksikliklere mukabil söylenmektedir. Bu, sözkonusu yorumlamayı imkansızlaştırır.

Kaynak dergisinde yayınlanan imzasız yazının başlığında da bu konuda net bir tavır vardır: ("Ülkü Edebiyatı" ister, "Aşk u Bâde" Değil)(5). Bunlar, 'mey' ve 'mahbûp' suçlamalarının değişik bir ifadesidir. Edebiyatta aşk ve içki kavramlarının işlenmesine karşı çıkılırken, buna örnek olarak Nedim gösterilmiş, ona bağlı olarak bu duygulara yaslanan bütün sanatçılar eleştirilmiştir(6).

Halbuki Nedim, Batı kültürü çerçevesinde kendinden sitayişle sözedilen bir sanatçıdır. Birçoklarının yaptığı gibi Nedim, bu edebiyattaki tasavvufî çizgiyi kırdığı, beşerî olanı sanata getirdiği için, Divan Edebiyatı'nı üstünde taşıyan bir karakter değil, tam tersi Batı kültürüne doğru epey yol almış, Divan Edebiyatı içinde bir sapma olarak alınabilirdi.

C. Ataç da "*Divan edebiyatının mey kokan ve mahbûp terennüm eden şiirlerinin ahengiyle bed-mestâne ve yurdun acılarına karşı gönlünü ve kulağını kapamış, gâfilâne bir devir...*"(7) diyor. Kaynak dergisindeki imzasız yazıyla hemen hemen aynı duyguları paylaşıyor. Şairin birşeylerle mest olması değil, yanlış bir mest oluş eleştiriliyor. İşin içinde gönül olduğuna göre, sevgi, aşk olacaktır. 'Yurdun acıları', bu aşkın, sevginin kaynağı konusunda ipuçları da vermektedir. Onlarla mest olacağına, 'mey ve mahbûp'la mest olduğu, daha doğrusu 'bed-mest' olduğu için eleştirilmektedir.

Orhan Rahmi de bu türlü mest oluşun yanlışlığına katılmaktadır: "*Acem, Arap zevkiyle saray arzusunu meczettiren şair ve edipler ise halka karşı çekilen duvarın öbür tara-*

(5) ("Ülkü Edebiyatı" İster, "Aşk u Bâde" Değil), Kaynak dergisi, Mart 1935, N: 26, s: 531.

(6) A.g., s: 531.

(7) C. Ataç, "Eski Sazların Telinden", Altan dergisi, Ocak 1936, C: 1, N: 12, s: 9.

finda... Elllerinde kadehler, kollarında genç delikanlılar ve cariyelerle başbaşa kalmışlardı."(8).

Şu konuda bir tartışma yoktur: Divan Edebiyatı, 'mey' ve 'şarap' mazmununu diğer mazmunlara göre en yoğun şekliyle kullanmıştır. Ama bunlar, kendilerinden alıntılar yaptığımız insanların ileri sürdüğü gibi, gerçekten üzüm suyunun mayalandırılması ile elde edilen şarabı mı anlatmakta, yoksa burada, bu insanların anlayamadıkları veya anlamak istemedikleri bir başka anlam mı vardır?

Sözelimi Burhan Toprak, Nedim'in şiirlerinin, ancak rakı sofralarında, eğlence âlemlerinde okunduğunu(9) söylüyor. Gölpınarlı ise bu sözler üstüne, onun şiirlerinin 'ancak rakı sofralarında, eğlence âlemlerinde' değil, 'en nezih meclislerde bile okunduğu'(10) eleştirisini getiriyor. Gölpınarlı, buradaki 'mey' suçlamasının yani 'mey'i rakıya indirgemenin farkındadır ve özellikle bu somutlamaya karşı çıkmaktadır.

Aynı örnek çevresinde Eyüboğlu da bir takım açıklamalarda bulunur. Onun tespitleri de Burhan Toprak'a cevap niteliğindedir: "*Nedim'e, 'sofra şairi' diyenlerimiz oldu. Sofra şairi, evet, fakat ne sofraya ve ne şair!... Eflatun'un ziyafetinden kalmış olan bu sofrada bahçe rakısı değil, öz şiir içilir!... 'Bezm-i câm', bir şiir vesilesi, bir şiir iklimidir.*"(11).

Eyüboğlu, 'bahçe rakısı' ifadesini, suç unsuru olarak gösterilen 'mey'in yerine kullanmaktadır. Ona göre mey, şiirin özüdür. Şair bunu içmekte veya buna ulaşabilmek için, 'bezm-i câm'ı kullanmaktadır.

Meycilik suçlaması konusunda Şeyh Galib'le ilgili bir değerlendirme, oldukça dikkat çekicidir: "*Gâlib Dede, hayat-*

8) Orhan Rahmi, "İnkılâp ve Edebiyat", Kültür dergisi, Ekim 1935, N: 25, s: 5.

9) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 555.

10) Abdülbaki (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 821.

11) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenkten Türkiye Dönüşü", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

ta da edebiyatta da şarabın hayranıdır."(12).

Bir süre Galata Mevlevîhanesi'nde 'post-nişînlik'te bulunan Gâlib Dede, Mevlânâ'nın hayranıdır. Onun bir izleyicisi olarak Mesnevî'yi de okumuş, onun etkisi altında kendi sanatçılığını geliştirmiştir. Mevlânâ, "*Üzüm sarhoşluğu değil bizim sarhoşluğumuz/Bizim sarhoşluğumuzun sonu yok*"(13) derken, şarap kavramını hangi anlamda kullandığını açıkça ortaya koymaktadır. Genç yaşta Hüsn ü Aşk mesnevîsini yazmakla, sembolize etme, soyutlama gücünü gösteren Şeyh Gâlib, zaten eskiden beri belli yöntemler dahilinde soyutlanarak kullanıla gelen kavramları çok daha rahat, hatta onları zenginleştirerek kullanmıştır. Böyle olunca şiirinde kullandığı 'mey' kavramıyla ilgili kelimeleri hakîkî anlamda kullandığını söylemek, Şeyh Gâlib'i tanımamaktan kaynaklanabilir. Ali Nihat, şâirle ilgili bir yazısında, onun tasavvufî açıktan açıklanabileceğinin dikkate değer bir örneğini vermektedir(14).

Faruk Nafiz, bir önceki paragrafta verdiğimiz düşünce-sine şu ön bilgiyi dayanak yapıyor: "*Divan edebiyatında şarap deyince neşeyi, neşe deyince şarabı arayınız, hemen bulursunuz.*"(15). Divan Edebiyatı'nda neşe vardır. Ama onun kaynağı, birkaç kadeh atma olmayabilir. Hele Şeyh Gâlib gibi tasavvufî etkilediği kesin olan birisi için böyle bir neşelenme yolu düşünmek, oldukça zordur. Bu zorluk, tasavvufî İslam dininden kaynaklandığı ve İslam'da içkiyi yasak ettiği için, tasavvuf çevrelerinin şarap içmeyecekleri hatta şiirlerinde de gerçek şekliyle kullanmayacakları noktasından değildir:

(12) Faruk Nafiz Çamlıbel, "Türk Edebiyatında Şarap", Boğaziçi dergisi, Ocak 1937, C: 1, s: 3.

(13) Mevlânâ, Mesnevî'den.

(14) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib, Hayatı ve Şiirleri", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 3-17.

(15) Faruk Nafiz Çamlıbel, "Türk Edebiyatında Şarap", Boğaziçi dergisi, Ocak 1937, C: 1, s: 3.

Divan Edebiyatı, oluşturulan gelenek çerçevesinde varılan bir takım mazmunları kullanma mahareti yoluyla sanatçılıklarını gösteren şairlerin edebiyatıdır. Her kelime, daha önceki şairlerce de kullanılmış, ona birçok anlamlar yüklenmiş, Şeyh Gâlib'e gelinceye kadar bütün sembolizasyon çalışmaları tamamlanmış, kendi başına geniş bir düşünceyi veya olayı ifade eden, bünyesinde taşıyan bir kavram haline gelmiştir: *"Muayyen mefhumlar üzerinde asırların geçmesi ve birçok şairlerin onlar üzerinde işlemeleriyle hasıl olan genişliğe ve zenginliğe Gâlib tevâriis etmiş ve mahdud hecelerden mürekkep olan mısra içine geniş tehayyülleri renkli bir ifade ile sıkıştırmıştır. Beytin manzarası, bu tedâi silsilesinin üzerinden atlaya atlaya gayet renkli bir şekil alır."*(16)

'Şarap' ve 'mey' kelimeleri de aynı süreçten geçmiştir. Divan Edebiyatı'nın kendi mantalitesi, kültür yapısı ve literatürü çerçevesinde bu kavramların hangi mecâzî anlamlara gelebileceği tesbit edilebilir. Şiirine yönlendirici kelimeler de koyan şairler yok değildir. Onlara dayanılarak, diğer şairlerin mazmunları da çözümlenebilir.

Divan Edebiyatı'nın bu özelliği, 'şarap' ve 'mey' kavramlarının, kendi sözlük anlamlarında değil, daha farklı anlamlarda olmasını gerektirmektedir. Bu yüzden Çamlıbel'in Şeyh Gâlib için söylediğine katılmak biraz zordur. Edebiyat planında şiirinde bir mazmun olarak kullandığı, bu çizgide hayranlık duyduğu doğru olabilir, ama hayatta hayranlık duyduğu yani kullandığı konusunda yanlış olması daha bir akla yatkındır. Hatta şiirindeki 'şarap' kavramlarını da diğer birçok mazmun gibi, mecâzî anlamda düşünmek gerekecektir.

Bâkî için, tasavvuftan uzak, din-dışı konulara ağırlık veren bir şairdir, denir. Murat Uraz, hem bu tür özelliklerinden sözetmekte, hem de 'mey' konusunda dikkate değer bir

(16) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Gâlib, Hayatı ve Eserleri", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 15-16.

açıklamada bulunmaktadır: *"Bâkî sâimî bir insandı, düşünceleri ve konuşması serbest, şen ve zarîf idi. Bu şairin rûhen lâubâlî ve biraz havâî oluşuna rağmen başıboş hayata ve harâbât âlemlerine meyli olmamıştır. Vakâr ve haysiyetini daima muhafaza etmiştir."*(17)

Halbuki Şeyh Gâlib'le Bâkî kıyaslandığında, Bâkî çok daha şen şakrak, 'mey' kavramına yerveren bir şairdir. Ama bu kavramı kullanmak ayrı, Murat Uraz'ın deyimıyla 'harâbât âlemlerine meyil' göstermek ayrıdır.

Burada şarabı bizzat kullanma olayının adlandırılışı konusunda dikkate değer bir nokta ortaya çıkıyor: 'Harâbât âlemi'. Aynı kavram olmakla birlikte, içki içme olayını ifade eden bir başka yazı da Tahir Olgun'a aittir: Şair Nev'î ile ilgili kitabında anlattığına göre Atâî; Şekâyık Zeyli'nde, babası Nev'î'nin, bir manavî, kendisinin iştret ettiği şeklindeki dostu Karamanlı Mehmed'le arasını açmaya matuf iftirası üzerine sarhoşluk numarası yapıp döğmesi olayını anlatıyor(18). Nihat Sâmî Banarlı da bu kavrama şöyle yer veriyor: "Ahmedî'nin adl ile hareket etmeyen, ömürlerini iştretle, zevk ve sefahatle geçiren bütün hükümdarları şiddetle muameze ettiği görülür(19). Bu iki alıntıda geçen 'iştret' kelimesi, içki kullanmayı, hiçbir açıklamaya gerek kalmadan doğrudan ifade ediyor. 'Harâbât âlemi' de dolaylı bir biçimde bu işin yapıldığı mekânı anlatmaktadır.

'İştret' ve 'harâbât âlemleri' kavramları gösteriyor ki 'mey' ve 'şarap' gibi Divan Edebiyatında çokça kullanılan kavramlar, daha başka anlamlara işaret etmektedirler.

Divan Edebiyatı'nda kullanılan 'mey' kavramının hakikatini bilmenin yolu, Lâtîfî'ye göre tarikat erbâbı olmaya bağlıdır.

(17) Murat Uraz, Bâkî, s: 11.

(18) Tahir Olgun, Şâir Nev'î ve Sûriye Kâstdesi, s:8.

(19) Nihat Sami Banarlı, "Ahmedî -Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri-", Türkiyât Mecmuası, 1940, C: VI, s: 61.

Çorlulu M. Fevzi de bu 'hakikatini bilme' konusunda uyarılarda bulunuyor: "*Bu şairlerce 'mey'den. 'ney'den, 'mevlâ'dan maksut, hakikî ve mecâzî mânâların ne olduğu bilinmedikçe haklarında verilecek hükümler katiiyen doğru değildir.*"(20).

Bu iki görüş birleştirilebilir: Divan Edebiyatı'ndaki kavramlar, içlerinde 'mey' de olmak üzere, yoruma ihtiyaç gösteren, çıplak halleriyle anlaşılmama gibi bir sonuçla karşı karşıya kalınacak varoluşlardır. Başka bir anlamda kullanıldıkları kesindir, ama o, 'başka bir anlam'ın yerini ne tutacaktır? İşte burası, derin kavrayışa, hakikatine erme cehdine bağlıdır.

H. KELİME OYUNCULUĞU

Eski dilde, kelime oyunculuğunu karşılayan 'tasannû' kelimesi vardır. Sözlükte, "*tasannû, a.Ar. Bir şeyi olduğundan daha değerli gösterme, yapmaktır.*"(1) anlamına gelir. Sanat yapma, süslü bir dille anlatma olarak da düşünülebilir.

Divan Edebiyatı'nın, tasannû aracı, 'edebî sanatlar'dır. Dolayısıyla 'kelime oyunculuğu' suçlamasının altında edebî sanatların eleştirisi veya fazlalığı gibi bir düşünce yatmaktadır. Çünkü kelime oyunculuğu, şairin kelimelerle oynaması, onları, gerekli olup olmadığı tartışmasına yol açacak biçimde kullanması anlamına gelmektedir. Bu türlü bir sanat çalışmasına da 'tasannû' dememiz mümkündür. Bu, sanatta bir 'ifratçılıktır.

Yaşar Nâbi, kabul edilen lise edebiyat dersleri programı çerçevesindeki görüşlerine yer verdiği bir yazısında, "*Lise-lerde Divan edebiyatını, edebiyat tedrisatının ağırlık merke-*

(20) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(1) TDK Türkçe Sözlük, 'tasannû' maddesi.

zi yapan sistem kaldırılacak, Divan edebiyatı hakkında muhtasar malumât ve bu edebiyattan nümûneler verilmekle iktifâ olunarak, tasannûsuz, yeni dilimizle yazılmış en güzel yazılar üzerinde durulacak ve Garp edebiyatından örnekler daha geniş ölçüde verilecektir."(2) derken, her ne kadar Divan Edebiyatı'nın nasıllığı üstüne doğrudan bir ifade kullanmıyorsa da, onun yerine ağırlıklı olarak seçilecek yeni edebiyata ait eserlerin ilk özelliği olarak 'tasannûsuz' oluşları ortaya konuyor. Bir bakıma Divan Edebiyatı eserleri 'tasannûlu' oldukları için programdan çıkarılıyor, yerine gerek Türk edebiyatından, gerekse Garp edebiyatından 'tasannûsuz' olanlar seçilerek konuluyor.

Nesip Yağmurdereli'ye göre tasannû, Divan Edebiyatı'na baştan başa hakimdir: *"Bu edebiyatın gerek nazmı, gerek nesri baştan başa birer kelime oyunundan ibaret kaldı."*(3). Bu sözün altında Divan Edebiyatı'nın birşeyler anlatmadığı biçiminde bir suçlama da vardır. Ona göre bu sanatçılar yalnızca kelime oyunları yapmışlar, onu aşamamışlardır.

Burada asıl ortaya çıkan, kelime oyunlarının varlığı değil, nihâi bir amaç olarak kullanılmış olmalarıdır. Rahatsızlık veren, oyunların arka planlarının da boş olması, insana bütün bu kelime oyunlarını da aştıktan sonra hiçbir şeyin kalmamış olmasıdır.

Yağmurdereli, yukarıya aldığımız cümleden önce şöyle bir tesbit yapıyor: *"Herşeyden evvel konuştuğu dil, Türk'ün dili değildi."*(4). Bu noktada akla şöyle bir soru gelebilir: Acaba Divan şiirinin anlaşılamaması, kullanılan kelimelerin Türkçe olmayışından mı, yoksa kelime oyunculuğundan mıdır? Ya da bu iki tavır, aslında aynı varoluş da, yazar onu

(2) Yaşar Nâbi (Nayır), "Orta Mektep ve Liselerde Edebiyat Dersleri", Gündüz dergisi, Mart 1937, N: 12, s: 286.

(3) Nesip Yağmurdereli, "İki Türü Edebiyat", Doğuş dergisi, Ocak 1936, Yıl: 4, N: 1, s: 2.

(4) A.g., s: 2.

açıklayabilmek için böyle bir varyasyona mı gidiyor? Asıl problem, bu edebiyatın anlaşılammaması olarak ortaya çıkınca, anlayamayanların öne sürecekleri gerekçeler, önem kazanacaktır. Bu, dilinin yabancılığından olabilir. Edebiyatın hiçbir şey anlatmaması da olabilir, ama, hiçbir şey anlamayan insan için geçerli olan bu, 'hiçbir şey anlatmıyor' ifadesi, anlatan için geçersizdir. Yani kelime oyunculugu, anlayamamayı izah için sığınılan bir durum da olabilir. Dilinin Türkçe kabul edilmemesi ile kelime oyunculugunun birlikte kullanılması, ısrarla da anlaşılmayan bir edebiyat olcugunun ortaya konması, kelime oyunculugu suçlamasının güvenilirliği ni sarsıyor.

Divan Edebiyatı'nın birşeyler anlatmadığı tezine katılan Mustafa Nihat, bu konuda şunları söylüyor: "*Çünkü secî, tarsî, cinas gibi sanatlar uğruna mânâ çok kere lafız hesabına fedâ edilmek âdeti yerleşmiş bulunuyor.*"(5). Burada edebî sanatlar, önemli bir engel olarak görülürken, sonuçta elde edilenin de mânâyaya rağmen 'lafız' olduğu ortaya çıkıyor. Mustafa Nihat, bu söylediklerini, konusu gereği Türk nesri adına söylüyor. Şiire ait edebî sanatları söz konusu etmeyişinden de bu açıkça anlaşılıyor; ama Divan Edebiyatı daha çok nazım merkezli olduğundan, o dönemle ilgili bir nesri nazımdan ayrı düşünmek mümkün olmadığı için söylenenler, ikisi için de geçerlidir.

Mustafa Nihat, kendi hesabına, anlaşılır bir düzyazı beklentisi içinde olduğu, Batı edebiyatı içinde anlatım aracı olarak kullanılan düzyazı ile düpedüz olaylar anlatılarak oluşturulan roman türü penceresinden bakma durumunda olduğu için, yalın anlatımı aramak, Divan Edebiyatı'nı da bu türlü bir anlatıma göre değerlendirmek zorundadır. Divan Edebiyatı içinde boyvermiş, onun nazım tekniklerinden ve ifade imkanlarından yararlanan bir düzyazının oluşumunu,

(5) Mustafa Nihat (Özön), Türkçe'den Roman, s: 66.

kendi içinde değerlendirmek mümkündü. Seci, tarsî ve cinas gibi sanatların, mânâyı feda etme uğruna mı yoksa anlamı bütünlesin için mi kullanıldığı biçimindeki bir soruya cevap bulabilmek için, bu edebiyatın 'anlatım' olayına bakışını bilmek gerekir. Varlık dergisindeki 'edebî anketimiz'e Cemil Sena şu cevabı veriyor: "*Maamâfi her devrin lisan ve edebiyatı, o devrin ihtiyaç ve ihtirasına tekabül eder. Kıymet hükümlerini kendi devirlerine göre düşünmek lazımdır.*"(6)

Bu bakış açısının kullanıldığı bir değerlendirmeyi Tahir Olgun'da da görüyoruz: "*Arkadaşı Bâkî'nin nazmındaki mesleğine mugayir olarak Nev'î sanattan ziyade sadeliği iltizam ederdi. Bundan dolayı Bâkî kadar şöhret bulmamıştır. Hakikatte ise Bâkî'den çok duygulu, belki de ondan yüksek bir şairdi.*"(7). Nev'î, Olgun'un ifadesine göre, Bâkî'den daha güçlü bir sanatkâr olmasına rağmen tasannûsuz bir anlatım yolu seçtiği için, onun kadar şöhrete ulaşamamıştır. Tasannû yapmak, aranan bir özellik olduğu için, Bâkî, bu niteliğinden ötürü neredeyse Türk edebiyatının en büyük şairi ünvanını kazanmıştır.

Divan Edebiyatı'nı tasannûlu bulanlardan biri de İzzet Deliçay'dır: *divan edebiyatının tasannûlu, külfetli üslubu...*"(8). Bunu belirtirken, onun hayâlî ve maverâî oluşuna da dikkatimizi çeker. Ona göre 'tasannû', Divan Edebiyatı'nın üslûbunu ağırlaştırır. Ama bunda yalnızca bir tasannû tavrının etkisi değil, İzzet Deliçay'ın kendisinin de belirttiği gibi 'hayâlî ve mâverâî bir muhit'i ifade etmek zorunda oluşun da payı vardır. Çevredeki varlıkların ve eşyaların anlatımı, onların adları ile aralarındaki olayların verilmesi suretiyle gerçekleşebilir, ama hayâlî bir dünya anlatılırken, onu

(6) "Edebî Anketimiz: Bay Cemil Sena'nın Fikirleri", Varlık dergisi, 15 Aralık 1934, N: 35, s: 169.

(7) Tahir Olgun, Nev'î ve Süriye Kasidesi, s: 7.

(8) İzzet Deliçay, "Türk Edebiyatında Şehrengizler", Atayolu dergisi, Mart 1939, N: 1, s: 14.

ifade edecek kelimelerin bulunması pek kolay değildir. Sanatçı bunu yapabilmek için birçok yeni ve değişik kelime kullanmak, maddî çevreyi anlatan kelimelerle çok farklı bir şeyi anlatmak zorundadır. Tasannû denilen olay, belki de bu 'zor'u ifade mecburiyetinden doğmuştur.

Yakup Kadri, edebî sanatları, bir çeşit 'dar'lık olarak görür. Belki de 'edebî sanat' kavramı ile 'kelime oyunu'nu aynı anlamda kullanmakla birlikte, anlamsızlığa yolaçan kelime oyunlarına eğil, ifade hürriyetini kısıtlayan edebî sanatlara dikkatimizi çekmek istiyordur. O, asıl bu sanatların kalıplaşmasından yakınmaktadır: *"Burada ruh, insan ruhu muayyen bir takım söz, mecaz ve istiare kalıpları içinde hapsolmuş ve pek azı dışarıya sızmak imkânı bulabilmiştir."*(9). Onun problemi, edebî sanatların varlığı değil, kalıplaşmasıdır. 'Hayatın binbir çeşit tecellisi' karşısında Divan şairinin bu kalıpları kullanmak zorunda oluşu, Yakup Kadri için eleştirilecek bir durumdur.

Kelime oyunlarının, Divan Edebiyatı'nda bir çeşit güzelliği sağladığına dikkati çeken Nurullah Ata(ç), şiir anlayışının buradaki önemine de değinir: *"Bizim Divan edebiyatımız, kelime oyunundan bir nevi söz değil de lafız güzelliğinden ibarettir."*(10). Burada söz, söylenenin, anlamın güzelliğini ifade eder. Lafız ise, sözün bizzat kendisini, kelamı anlatır. Kelime oyunlarının anlama katkısından çok sözün kendisine, müzikalliğine yaradığını söyleyen Nurullah Ata(ç), kelime oyunlarındaki sözü güzelleştirme özelliğine katılır. Anlamda da bundan ötürü külfet olacağı, bir taraf güzelleştirilirken, öbür tarafın ihmale uğraması mümkündür. 'Lafız güzelliği' olayı, Divan Edebiyatı için geçerli bir özellik olduğundan, Ata(ç), *"İşin içine hislerimi karıştıracak olursam,*

(9) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(10) Ferzan A. Araz, "B. Nurullah Ata İle Konuşma", Varlık dergisi, 15 Eylül, N: 53, s: 85.

Nef'i'yi, Nâilî'yi, Bâki'yi sevmiyorum diyemem." diyor. Çünkü bunlar sanatçı olmak bakımından kabul edilmesi gereken kişilerdir. Ama, o günkü fikirleriyle onlardan nefret ettiğini de söyleyebiliyor(11). Çünkü o, 1930'lu yıllarda yaşayan, Batı kültürüne göre bir edebi bakışı kullanması gereken birisidir.

Kelime oyunlarının şiire kazandırdığı bu lafız güzelliği ile ilgili Vasfî Mâhir'in söyledikleri, bu kavrama açıklık kazandırıyor. Lafız güzelliği kendi kendine ayakta duran bir düşünce değil, şiir sanatında önemli bir aşama sayılan 'düstur'un ifadesidir: *"Fuzûlî'de, Bâki'de, Nef'i'de, Nedim'de duyguyu yalnız mânâ değil, aynı zamanda ses de anlatır. Şiirde 'herşeyden evvel mûsikî' düsturunu Verlaine'den üç yüzyıl önce Divan şairleri ortaya koymuştur."*(12) Demek ki şiirde duyguyu anlatan, daha doğrusu veren, yalnızca anlam değil, enaz onun kadar da sestir, lafızdır. Hatta Verlaine'in ısrarla üzerinde durduğu, 'herşeyden evvel mûsikî' düsturu, 'ses'i, anlama göre öne bile çıkarmaktadır.

Bunun farkında olan Hamit Macit Selekler, Divan şiirini 1930'lu yıllar Türk şairlerinin okuyacağını hatta seve seve okuyacağını söylerken, ancak, der *"bu şiir bugünkü Türk şairinin salacağı köklere hayat verici bir üsare veremeyecektir. Hatta onu, kelime oyunlarının ağına takarak avlar diye korkarım."*(13). O, Divan Edebiyatı'ndaki tasannû olayının 'cazip', ifadeyi güzelleştirici bir yöntem olduğunun farkındadır. Bu, 'kelime oyunlarının ağı' ifadesinde, Divan Edebiyatı'nın sanat anlayışının önemli bir yanını buluyoruz: Kelime oyunlarına baş vuran, bu imkanı ile kendi içinde cazipliğine ulaşan bir edebiyat.

Selekler'in '*korkarım*' deyişine bakılırsa, onun tasannû imkanı ile diğerinin tasannûsuzluğu arasında, Divan Edebi-

(11) A.g., s: 85.

(12) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(13) Hamit Macit Selekler, "Şiir Ölüyor mu? Ulusun Edebi Anketi Münasebetiyle", Varlık dergisi, 1 Şubat 1938, N: 110, s: 595.

yatı lehine bir eğilim vardır. Selekler, bu sözlerini Ulus gazetesinin 'Şiir Ölüyor mu?' konulu bir anketi münasebetiyle söylüyor. Anket, Türk şiirinin o günlerdeki durumunu, geçmişinin ve geleceğinin ışığında değerlendirmeyi amaçlıyor. Yazara göre, 'Divan şiiri, imparatorlukla doğmuş, büyümüş, parlamış ve sönmüş'(14)tür. Ama 'kelime oyunu' bakımından büyüklüğü kabul edilmelidir. Ancak, bu 'imkan' yeni Türk şiirinde kullanılamaz.

Tartışmada, bir taraf, Divan Edebiyatı'nı kelime oyunları ile uğraşmakla suçlarken, bir başka taraf da bunların ne amaçla yapılmış olabileceği konusuna ağırlık vermektedir:

İzzet Deliçay'ın, 'hayâlî ve maverâî' bulunduğu Divan Edebiyatının çizdiği dünya, Hasan Ali'ye göre 'dış tasvirleri ve teferruat'tır(15). Kelime oyuncakları ile ulaşılan teferruat, bir dış tasvirde takılıp kalıyor mu, yoksa Deliçay'ın dediği gibi başka bir âlemin anlatımına malzeme mi oluşturuyor, seçenekleri askıda kalmaktadır. Hasan Ali bir başka yerde 'kelime oyuncakları' konusuna değinirken daha dikkatlidir. Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış kitabının baskı yılından(16) üç yıl sonra kendisiyle yapılan bir konuşmada, "*Divan edebiyatının özlü eserleri, kelime klişelerini bir fikir veya hissi ifade ederken güzel dizilmiş bir tesbih gibi göstermekte olan değerli bir müze eşyasıdır.*"(17) diyor. 'Kelime klişeleri', 'kelime oyuncakları' ifadesine göre daha ağır başlıdır. 'Mazmun'u karşılayan 'kelime klişeleri'nin temelinde kelimelerle oynamak varsa da, onlardan bir yapı kurma veya birleştirilmesiyle elde edilmiş kalıp yapıların varlığına dikkat çekme vardır. Bu yapı ve yapıcılar 'güzel dizilmiş bir

(14) A.g., s: 595.

(15) "İnsanı görüş ve gösterişle, beşer tabiatının canlı bir noktasından yakalayıp anlatacağına, dış tasvirleri ve kelime oyuncakları yaparak teferruatla uğraşmıştır." Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 15

(16) A.g., Ankara 1932.

(17) Muzaffer Reşit "Hasan Ali İle Bir Konuşma", Varlık dergisi, 1 Aralık 1935, N: 58, s: 146.

tesbih'i andırmaktadırlar. Hatta Hasan Ali, bunların, yeni Türk edebiyatının inşasında kullanılabileceğini de söylemektedir: *"Fakat bugünün zevkini kavramış bir sanat adamı nasıl müzelerde ölü yatan eserlerden canlı yatan tarafları alıp yeni kompozisyonlar yapıyorsa, biz de Divan edebiyatı parçalarından yapacağımız yeni terkiplere unsurlar bulup çıkarabiliriz."*(18). Buradan çıkarak, Yücel'in de, kelime oyunu gibi gözükten edebî sanatların ve mazmunların anlam için önemli bir malzeme olduğunu kabullendiği söylenebilir.

Kelime oyunlarının, anlatılması zor bir durumu ifade için baş vurulan bir yöntem olduğu konusunda Lâtîfi daha net şeyler söylemektedir: *"İlk görünüşte bu sözler güzellik ve güzelin bazı azasıdır; ama bunun asıl mânâsı Tanrı'ya şükretmektir. Böylelikle her güzelin yüzünde Hakkın ışığı ve mutlak güzellik nurunun sırlarını görmek ve dolayısıyla 'nakışta nakkaş, eserde müessiri müşahade' etmektedir."*(19). 'Güzelin bazı azası' olan kelimeler, bir takım oyunlarla ve başka kelimelerin yardımıyla 'Yaratıcı'yı anlatacaktır. O'nun güzelliği, 'nakkaş'lığı, 'müessir'liği verilecektir. Divan Edebiyatı, anlatılması zor olanı vermeye çalıştığı için bir takım sanatlarla baş vurmakta, bunlar da bazılarında kelime oyunları hatta oyuncakları gibi gelmektedir.

Olaya hem bir kelime oyunu, hem de anlam oyunu gibi bakanlar vardır: K. Tansel, Bâki'nin Divan Edebiyatı içindeki yerini tesbit etmeye çalışırken, Divan Edebiyatı şairlerinin 'muayyen mazmunları kullanış tarzları'ndaki orijinallığe dikkat çeker. O, Bâki'nin de bu dar ve münhasır sanat telakkisini yıkamadığını söyledikten sonra, şunları ilave ediyor: *"Ancak bu vadiide orijinalitesini mâhir bir kuyumcu gibi lisânını işlemekte, mevzûuna istediği şekli verebilmekte ve ke-*

(18) A.g., s: 146.

(19) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtîfi Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

lime oyuncakları yapmakta göstermiştir."(20). Konusuna istediği şekli verebilmek için baş vurulan lisanı işleme, kelime oyuncakları yapma yöntemi, yazarın da söylediği gibi, Divan Edebiyatı'nın sanat telakkisidir. Bâkî'deki bu konuda ortaya çıkan kuyumcu titizliği, yalnızca bir kelime oyuncakları yapma uğruna değildir. Tansel, bunu kabul etmekle birlikte, kelime oyuncakları yapmadan sözetmekle, bu 'telakkî'yi eleştiri vaziyeti almış olmaktadır. Ama bu tavır, yalnızca kelime oyuncaklarının varlığına değil, bunun ortaya çıkmasına neden olan 'sanat telakkî'si'dir. Yani daha genel bir eleştiriye uygun olarak ortaya çıkan özel bir konudur. Burada, kelime oyunculuğunun, 'mevzuuna istediği şekli verebilmek' uğruna olduğu ortaya çıkar. Bu bağlamda kelime oyunculuğu, bir ifade aracıdır.

'Kelime oyunları' ifadesini, 'kelime terkipleri' gibi anlamak ve düşünmek mümkündür. Kelime, edebiyatın baş malzemesidir. Sanatçı onlarla oynuyor denince, hafife alınıyor sayılır. Buradan sanatçının malzemesine hâkim olduğu, onları istediği gibi kullandığı, anlamı da çıksa, suçlama tavrıyla söylenince, sanatçının bu gücü değil, birşeyler anlatmaktan çok kelimelerle oynadığı, bir oyuncak elde ettiği, bu eserin de sanat adını ele alınacak bir yanının olamayacağı düşüncesi ağırlık kazanır. Halbuki 'kelime terkipleri' ifadesinde, kelimelerin yanyana getirilişleri, bir yapı taşı oldukları öne çıkar.

Süheyl Şemseddin, Atâî ile ilgili bir yazısında onun dilinin, "*oldukça âhenkli ve sanatkârâne*"(21) olduğunu söylüyor. Bunları sağlayan, onun kullandığı kelimeler ve onlarla oluşturduğu terkiplerdir(22). Burada öne çıkan, Atâî'nin dile hâkimiyeti, kelimeler arasında oluşturduğu âhenk ve sanat-

(20) K. Tansel, "Baki ve Divan Edebiyatı", Burdur dergisi, Aralık 1939, N: 11, s: 12.

(21) Süheyl Şemseddin, "Atâî'nin Kaside ve Gazelleri", Edebiyat Fakültesi Talebe Mecmuası, Kasım 1934, N: 2, s: 33.

(22) Bu 'terkip' kavramını, 'tamlama' anlamında kullanmadığımızı ayrıca belirtmeye gerek yoktur. Bu, asıl, kelimelerin dizilişini ifade eder.

kârca söyleyişleri nedeniyle övülecek özelliklere sahip olduğudur.

Divan Edebiyatı'ndaki edebî sanatlar yoluyla elde edilen kelime, kavram ve kelime terkiplerini, asıl vermeye çalıştıklarına ulaşamadığı için bir oyuncak gibi ele almak, kelime oyunları yapıyor demek mümkündür.

Belki Divan Edebiyatı'nın dünyası, yapma ve tasannû sonucu oluşmuştur. Onu, 'müşebbeh' kabul edersek, bir 'müşebbehün bih'in olması gerekir. Bu, 'müşebbehün bih'i çıkarmak veya kavrayabilmek için Divan Edebiyatı'nın kendi dünyasına yönelmek önce onu kavrayıp, ondan sonra onun soyutlanmış biçimde ifade edilmesini yakalamaya çalışmak gerekmektedir.

Vasfî Mahir, *"Fuzûlî'nin bir hafızaya bile sığabilen bir gazeli, bir beyti hatta bir mısraı sanatkâr bir ruhta sonsuz bir âlem yaratabilecek ve dudaktan dudağa geçerek hiçbir zaman ölmeyecektir."*(23) diyor. Bu 'mükemmel mısra'(24) veya en azından bu şiir, 'sanatkâr bir ruhta sonsuz bir âlem yaratabilmek' için, her halde sanatkâr bir söyleyişi de üzerinde taşıyor olmalıdır. Burada tasannû, kelime oyunu, mazmun gibi yöntemlerden neleri kullanabileceksen, onları ihmal etmemiş, 'mükemmel' için gerekli şartları yerine getirmiştir. Böyle sanatkârca söylenmiş mısranın temelinde yatan veya onun oluşturduğu o geniş dünyayı kavramak için de Vasfî Mahir'in deyişiyle 'sanatkâr bir ruh' taşımak gerekir.

İ. GAYR-İ İNSÂNÎLİK

Kavram, 'insânî olmama', 'insanla ilgisiz' anlamına gelir. Bu, Divan Edebiyatı'nın suçlanması için kullanılış nedenini açıklamaya yetmez. Özellikle 'insânî' kavramı üzerinde daha geniş bilgilere ihtiyaç vardır.

(23) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(24) A.g., s: 201.

'İnsânî', bir felsefe deyiimi olarak düşünülebilir. Bu şekliyle onu, 'beşerî' kavramı açıklar: Zahir Sıtkı Güvemli, Nedim'in, 'Boccacio'nun beşeriliğini temsil ettiği'ni(1) söylerken, burada kullanılabilecek şu açıklamaları da yapar: *"Nedim'in bu tarz-ı telakkîsi kendisinden evvelkilere ve zamandakilere hakim olan hususi bir mistisizmaya mukabil açıklığı, dinin ve Allah'ın hakimiyetine mukabil dünyayı, maddeyi, reel ve eti sanata getiriyor."*(2).

Buradaki 'beşerîlik', 'Allahın hakimiyetine mukabil dünya, madde, reel ve et' şeklinde açıklığa kavuşturuluyor. Hümanizmin ortaya çıktığı asırlarda Batılı bilginler, Hristiyanlığa rağmen bir kültürün doğması için çalışmışlardır. Ansiklopedide, 'hümanizm'in, *"Auguste Comte'un kurmayı denediği 'insanlık dini' anlamına da geldiği"*(3) ifade edilmektedir.

Güvemli'nin yazısı şöyle devam eder: *"Bu bakımdan şairimiz, uhrevî bir hava içinde bunalan tasavvuf mukallidi kopyacılar karşısında yaşayan bir kıymet olarak bulunmaktadır. İşte ilk defa onsekizinci asırdaki edebiyatımız, Nedim'le göklerden ve hayâlî kıymetlerden kurtulmuş, maddeye ve dünyaya ait kıymetlere açılmıştır."*(4).

Divan Edebiyatı dünyası 'uhrevî', 'göklere ait' ve 'hayâlî' bulunurken, 'beşerî' olmamanın ne demeye geldiği açığa çıkmaktadır. Beşerî dünya, insanın da içinde yer aldığı maddî çevredir. Divan Edebiyatı'nın dünyası ise maddeyi aşkındır. Güvemli, bu 'maddeyi aşkın dünya'yı eleştiri yerine, Nedim'in bu dünyayı bir kenara iterek maddî çevreyi verişini övgüyle gündeme getiriyor. Nedim'in çizdiği sanat dünyasının gerçekten Güvemli'nin söylediği gibi 'dünyevî', 'reel',

(1) Zahir Sıtkı Güvemli, "Nedim'in Sanatı Hakkında", Yeni Birlik dergisi, Mart 1939, N: 5, s: 2.

(2) A.g. s: 2.

(3) Meydan-Larousse, 'Hümanisme' maddesi.

(4) Zahir Sıtkı Güvemli, "Nedim'in Sanatı Hakkında", Yeni Birlik dergisi, Mart 1939, N: 5, s: 2.

'maddî', 'etle ilgili' olup olmadığı başka bir konudur. Ama Divan Edebiyatı'nın çizdiği dünya, yaklaşık olarak onun tanım-
ladığı gibidir: 'din' ve 'Allah'ın hakimiyeti' sözkonusudur. 'Al-
lahın hakimiyeti' düşüncesi, felsefedeki 'beşerîlik'le yanyana
konulunca, birbirine ters iki kavramla karşı karşıya kalınır.
Batı kültürü, 'beşerî' bir yapı arzeder. Hümanizm, bu felsefî
tavrın özel olarak adlandırılmış biçimidir. Hümanizm, 'Allah
hakimiyeti' düşüncesinin karşıtı olarak alınırsa, 'insânîlik'
ve 'gayr-i insânîlik' daha net hale gelir.

Gayr-i insânîlik, 'insan-dışı' bir güce dayanır. Divan
Edebiyatı'nda Allah'ın hakimiyeti, insanın 'rab' olarak Al-
lah'ı kabul etmesi durumunda, insanın, Allah'ın gücüne da-
yanması, eksik kaldığı, yetişemediği yerlerde, O'nun yetiş-
mesi gibi, insanı, Allah'ın koruması, gözetmesi, onun daha
güvenli bir hayatı yaşaması gibi bir yaklaşım olacaktır.

Batı kültürü ise, 'insan-dışı'nın karşısına, 'insan'ı çıkarı-
yor.

Divan Edebiyatı bu bağlamda gayr-i insânîdir.

Nurullah Ataç'ın, "*Onun büyük insânî bir kıymeti yok-
tur.*"(5) ifadesindeki 'insânî kıymet' sözü, tersinden, 'insânî
olmayan bir kıymet'in varlığına işarettir.

Allah'sız bir dünyayı özleyen, edebiyatta da aynı dünya-
yı arayacağı için, Ataç, sözkonusu konuşmasında, Fuzûlî'nin,
Nâilî'nin büyük sanatçı olduğunu belirtmesine rağmen aynı
dönemi hedef alarak "*Bizim dün bir edebiyatımız yoktu.*"(6)
der. Kendi sanat telakkisine uygun olmadığı için bu sonuca
varır; ama onları büyük sanatçı kabul etmesinden sonra böy-
le demesi, bir tezattır. Bunda, 'ilâhî kıymet' ile 'insânî kıy-
met' tercihinin bir katkısı olmalıdır.

Ataç, çevresinde yeralan herhangi bir insanı değil, min-

(5) Niyazi Acun, "Nurullah Ataç Diyor ki", Resimli Ay dergisi, Nisan 1930,
N: 4, s: 6.

(6) A.g. s: 6.

yatürlerde olduğu gibi, kendi deyimiyle "yontulmuş, traşide"(7) insanlar görmek istiyor da olabilir.

Olaya sanatın çerçevesinden bakanlarda asıl gayr-i insânîliğin yakalandığı yer, bu, 'yontulmuş, traşide' varlıklardır. Yakup Kadri, bu suçlamasının hemen arkasından şu açıklamayı yapıyor: "*Burada ruh, insanın ruhu muayyen bir takım söz, mecaz ve istiare kalıpları içinde hapsolmuş ve pek azı dışarıya sızmak imkanını bulabilmiştir. Onun içindir ki hayatın binbir çeşit tecellileri karşısında daima tek motifli bir yeknesak mûsikînin borusuyla konuşur.*"(8).

Onun üstünde durduğu gerekçe, bu edebiyatın sanatçıyı bağlayan, tek tür bir sanat çalışmasına katılmaya zorlayan yanıdır. Yazının devamında ortaya çıkan Acem minyatürü cinsinden bir sanatın, hayatın binbir çeşit tecellilerini karşılamakta yetersiz kalacağı vurgulanıyor. Bu edebiyat için varolduğu söylenen 'darlık' suçlamasının da gündeme getirildiği bu gerekçede onun, insanı anlatmada yetersiz kaldığı belirtiliyor. Vasfî Mahir'in yaklaşımı ise bu konuda, onun, "*eski Yunan ve Latin edebiyatları gibi büyük bir insanlık destanı koca bir medeniyet eseri*"(9) olduğu biçimindedir. Divan Edebiyatı ona göre, insanı, Batı edebiyatları ölçüsünde işlemiştir.

Yakup Kadri, bir romancıdır. Edebiyata, özellikle de bir anlatıma bakarken, romancı oluşunu unutmaz. Vasfî Mahir, Batı edebiyatı ile bu edebiyat arasında, anlatım biçimi bakımından önemli bir farkın varlığına dikkatimizi çekerken, birinin yayıcı, diğerinin toplayıcı; birinin gördüğünü, diğerinin sezdiğini; birinin bir cümle ile anlattığını, diğerinin bir hece ile duyurduğunu(10) söyler. Buna, Garb'ın tiyatrola-

(7) Nurullah Ataç, "Bir Mektup," İnsan dergisi, Haziran 1939, N: 3, s: 372.

(8) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

(9) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(10) A.g., s: 200.

rı ile Şark'ın gazelleri örnek gösterilir. Tanpınar da bu gazeller için 'bizim romanımız' ifadesini kullanır. Yakup Kadri, Garb'ın dağıtan, gösteren ifade biçiminin bir yansıması olan roman türünde yeteneğini kullandığı için, bakış açısında da bunun izleri vardır.

Vasfi Mahir, olaya, roman türünün penceresinden değil, kendi ifade özelliklerine göre yaklaştığı için, 'insanlık destanı' nitelemesini kullanır. Yakup Kadri'nin minyatüre yaklaşmasıyla 'gayr-i insânî' özellikler gösterdiği biçimindeki değerlendirmesine karşılık, yine aynı özelliklerden yola çıkan Vasfi Mahir, onu, 'insanlık destanı' olarak takdim eder.

Bu suçlama ile 'sun'îliği bir arada düşününce, gayr-i insânîlik, bir çeşit gayr-i tabiiyet olarak ortaya çıkıyor. Yakup Kadri'nin, 'hayatın binbir çeşit tecellileri' karşısında, 'tek motifli bir yeknesak mûsikî' gibi bulduğu Divan Edebiyatı dünyası, diğer varlıklarda uygulanan yapmacıklık ve tabiattan uzaklaşmayı, insan konusunda da aynen kullanarak, tabii olmayan bir insan modeline ulaşmaktadır. Bir halk edebiyatında hayat aynen ifade edilirken, Divan Edebiyatı'nda değiştirilmekte, 'traşide' hale getirilmektedir.

Namdar Rahmi Karatay, Divan Edebiyatı eserlerini kastederek, *"onlarda daha ziyade Şark minyatürlerindeki resimler gibi sunî renkler, şekiller ve uydurma perspektifler olduğu halde, berikilerde doğrudan doğruya hayatın ifadesi olan bir canlılık vardır."*(11) diyor. 'Hayatın doğrudan ifadesi' belirlemesi, bu edebiyatın sunî bulunan yanının tam karşısıdır. Gayr-i insânîlik suçlamasında tabiat gibi insan da tabiattan kopuk kabul edilmektedir.

İnsan kavramının içinde yeralabilecek önemli bir Divan Edebiyatı kişisi, 'sevgili'dir. Hasan Ali'nin, *"Divan edebiyatı şairleri, hep aynı vasıfta bir güzeli sevmişlerdir."*(12) sözü,

(11) Namdar Rahmi Karatay, "Halk Sanatı ve Edebiyatına Dair Düşünceler", Konya dergisi, Haziran 1936, N: 1, s: 59.

(12) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 153.

insanın asıl tabiatını bozmayı ifade ediyor. O zaman elde edilen modelin niteliği değil, tabiattaki ilk şeklinden uzaklaştırılması, bozulması, uydurma oluşu öne çıkar. Buradaki 'aynı vasıftaki sevgili' sözü ise, bu tabii olandan uzaklaşmayı değil, hedeflenerek ulaşılan sonucu ifade eder.

Bu 'sevgili', boyu normalden uzun, beli mümkün olamayacak kadar ince, ağzı neredeyse yok, saçları yerlere kadar uzanıyor olarak düşünülür; kafadaki karşı cins modeline göre bu imkansız olacağı için, 'burada insan yok' denebilir.

Divan Edebiyatı'nda ise bir mistisizm, bir tasavvuf, bir tarikat kültürü vardır. Sanatçının kafasında da o model vardır. Genç yaşta Hüsn ü Aşk'ı yazan Şeyh Galib, kafasındaki bu model çerçevesinde büyük bir eser ortaya çıkarmıştır. Hüsn, bir insan değildir, ama ötesi vardır: İlâhî aşka ulaşmaya çalışan Aşk, bir takım temsili varlıklarla dolu bir çevrede, yine temsili bir dille 'sevgili'ye ulaşmaktadır. Bu, Allah'tır.

Öyleyse bu suçlama, bu sonucu gizlemeyi amaçlıyor sayılabilir. Ölçü yalnızca insan değil, insanı aşan dünyayı da içine alan bir çevredir. Burada sanıldığından da çok geniş bir coğrafya ve varlıklar manzumesi vardır.

Edebiyat, bütün bir çevreyi ve varlıkları verir. Onun için bunların hepsi bir malzemedir. Divan Edebiyatı, kendi kültür dünyasının varlıklarını, başka bir edebiyat da kendi kültür dünyasının varlıklarını kullanacaktır. Yani Divan Edebiyatı'nın gündeme getirdiği insan-dışı varlıklar, onun kültür dünyasına işaret ederler. Bir başkasının onu gayr-i insânî bulması ise, bir kültür farkının göstergesidir. Olaya kendi içinden bakınca 'gayr-i insânî' belirlemesi yetmez. O varlıklar neyse, onları söylemek, ne olmadığı ile değil, ne olduğu ile tanımlamak gerekir.

Gayr-i insânî nitelemesi, Divan Edebiyatı'nın bir yanına işaret ediyor, ama asıl söylenmesi gerekeni de gölgeliyor. Bu suçlamayı yapanlar, kendi dünyalarına göre bir çevre ara-

dıkları için bulamıyor, sonuçta da yokluğu ile niteliyorlar. Kaldı ki Divan şairleri, kullandıkları malzemeleri, kendi varoluşları içinde gündeme getirmediklerinden, varmak istedikleri sonucu yakalayabilmek için yalnızca bu malzemelere tutunmak durumunda kalmamak gerekir. Asıl, onların dünyalarına inmeli, özlem, tutku ve sevgilerini yakalamalıdır.

Hasan Âli, Divan Edebiyatı'nın 'beşerî kıymeti' başlığı altında şu değerlendirmeyi yapıyor: *"Millî kültüre yararı dokunmayan divan edebiyatı beşerî kıymet itibarıyla de çekilen emeğe uygun bir değer taşıyor. İnsanı görüş ve gösterişte, beşer tabiatını canlı bir noktasından yakalayıp anlatacağına, dış tasvirleri ve kelime oyuncakları yaparak teferruatla uğraşmıştır. Eski Yunan edebiyatının bugün bile yaşayan ve bilhassa XV. asırdan sonra bütün medenî milletler edebiyatına örnek olan eserlerdeki ölmeyen taraf, türlü çağlar ve devirler üstünde, insanlığın değişmeyen rûhî zaaf ve kuvvetlerini sevgide, öçte, kıskançlıkta, işte ve kahramanlıkta gösterebilmiş olmasıdır. Hasan Ali, 'beşerî'liği böyle açıkladıktan sonra, Divan Edebiyatı'nı bu bilgiler ışığında şöyle görüyor: "Divan edebiyatında bu cihet pek zayıftır. Kendi milletinin olmayan 20-25'i geçmeyen sayılı mevzular içersine kapalı kalması ve yaratıcı kudretini ancak bu mevzuların tebliğ ve ifadesinde gösterebilmesi, böyle beşerî bir kıymet almaktan Divan edebiyatını tamamiyle mahrum etmiştir."*(13).

Beşeriliğin kaynağı ve ölçüsü konusunda Hasan Ali oldukça açıktır: Eski Yunan edebiyatı ve onun açılımı durumundaki son çağlar, Batı edebiyatının biçimlendirdiği beşerîlik ona göre 'insanlığın değişmeyen rûhî zaaf ve kuvvetleri'ni içine alır. Bu rûhî zaaf ve kuvvetler, onun açıklamalarına bakılırsa, daha çok tiyatro sanatında boy vermektedir. Batı edebiyatının tiyatrodaki anlatım tekniği ile Divan Edebiyatı'nın bel kemiğini oluşturan anlatım tekniği, böyle bir bir-

(13) A.g., s: 151.

likteliği sağlamayacak kadar farklıdır. "Aynı duygunun ifadesi, Fuzûlî'de bir gazel, Şekspir'de bir kitap olur."(14). Yakup Kadri'nin roman penceresinden bakması sonucu ortaya çıkan yanlış yaklaşım, burada da tiyatro sanatı açısından bakış sonucu ortaya çıkar. Tiyatroda sürekli açılanan duygular, olaylar içinde örneklenir. Şiirde ise aynı duygu, açılma bir yana daha da birbir üstüne katlanır, 'teksif' edilir. Bu üstüste katlamayı, Vasfî Mahir, Türk edebiyatının estetik görüşü olarak alır: "*Dedelerimiz, özü çerçöpten ayırmak, şiiri teksif etmek kaidelerini estetiklerinin ruhu yapmışlardır.*"(15). Hasan Ali'nin sözünü ettiği beşeriliğin Divan Edebiyatı'nda yokluğu eleştirisi, bu teksif edilmiş duyguların kavranamayışından kaynaklanabilir.

Divan Edebiyatı'ndaki ruh dünyasının, Batı kültürüne göre çok daha geniş olduğu bir gerçektir. İnsanın zaten bir yaşama biçimi olarak da benimsediği tasavvuf, hep bu rûhî dünya ile ilgilidir. Ancak rûhî zaaf ve kuvvetlerin Batı kültüründekilerle aynı olmamasından ötürü tasavvuf dünyasının dışında gelişen çevrelerce anlaşılamamış olması mümkündür.

Hasan Ali'nin sözünü ettiği 'hiç değişmeyen rûhî zaaf ve kuvvetler' ifadesi de Divan Edebiyatı'nın gayr-i insânî sâhîbîliğinin bir başka yanını açığa vuruyor: Divan Edebiyatı'nın kaynakları ve dünyası verilirken, Kur'an'ın önerdiği bir insan ve toplumun oluşmasının hedef alındığı belirtilmişti. Bu hedef, Divan Edebiyatı'nda da yaklaşık olarak benimsenmiştir. İnsandaki rûhî zaaf ve kuvvetler de genel anlamdaki biçimleriyle değil, hedefler doğrultusunda değişmeye uğramıştır. Sözgelimi bir Mecnûn tipindeki sevmeye gücünün nasıl bir işleminden geçtiği ve sonuçta nasıl bir nitelik kazandığı bilinmektedir. Fuzûlî'nin Mesnevi'sinde uzun uzun açıkladığı

14) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı," Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

15) A.g., s: 201.

bu değişmeyi bir gazelinde açılmış şekliyle vermez. Ama şu ünlü mısraı, kendi ruh dünyasındaki sevme gücünü, Mecnun'daki oluşumdan daha öte ortaya koyar:

"Aşık-ı sâdık menem Mecnûn'un ancak adı var."

Fuzûlî'deki aşk duygusunu beşerî bulmamak, insan tabiatında işlenmemiş haldeki aşkı ölçü olarak almaktan ileri gelir. Gerçi insana değil, Allah'a yönelen sevme duygusu kavramını da 'beşerî olmayan aşk' olarak anlatmak mümkündür. Ama neye yönelirse yönelsin, aşk, insanın ruh dünyasında olup bitmektedir. Bu yüzden beşerîdir, insânîdir.

Divan Edebiyatı sanatçıları, insanda bir cevher halinde bulunan rûhî zaaf ve kuvvetleri aynen korumak, kullanmak durumunda olmamışlardır. İşlam kültürünün bir sanatçısı olmalarının kendilerine verdiği sorumluluk çerçevesinde, onları terbiye etmişler, işlemişler, 'traşlamışlar', sıradan tipleri ideal tipler haline getirmişlerdir.

Onlar, ham insanı değil, ideal insanı örnekleştirmişlerdir. Gayr-i insânî bulma, bu misyonun kabul edilmemesinin bir sonucu olmalıdır.

J. DARLIK

Bir edebiyatın 'dar' oluşu, onun ifade tekniğinden, kapsadığı konulardan, bakış açısından veya yaygınlığından dolayı olabilir. Divan Edebiyatı için öne sürülen 'darlık', yaklaşık olarak bunların tümünü içine almaktadır.

Suçlama unsurları içinde 'monotonluk'la 'darlık', birbirine nê ¼lukça yakındır. Ancak, 'darlık', diğerine göre daha geniş bir kavramdır. Monoton oluş, Divan Edebiyatı'ndaki aynı edebî özellikler göstermeyi, bir edebî ekol havası vermeyi ifade eder. Darlık ise, monotonluğun dışında kalan bir takım oluşumları da içine alabilecek biçimde kullanılmaktadır.

Kazım Nâmi'ye göre *"bu edebiyat, baştan başa gayr-i samîmî, uydurma ve dar bir edebiyattır. Onlardan gönül de-*

rin bir feyiz almadığı gibi, zihin de -zihin edebiyatı olmasına rağmen- bir istifade edemez."(1). Burada 'darlık', Divan Edebiyatı'nın kurduğu kendi husûsî dünyasının bir niteliği olarak öne çıkmaktadır. Bu dünya, uydurma ve dardır. Bunun temelinde, okuyucunun bu dünya ile iletişim kuramamasının varlığı sözkonusudur. Çünkü 'feyiz alınamama', ancak okuyucu ile eser arasında köprü kurulamama ile mümkündür. Kâzım Nâmi ise bu köprüsüzlüğü, eserin uydurma ve dar oluşuna bağlıyor. Bu, onun, oluşturulmuş bir dünyasının varlığını öne sürmek demektir. Bu dünya, çağdaş Türk kültürünün istediği yönde değildir. İnsanların yönelimi de buraya doğru olacağı için, Kâzım Nâmi'nin Divan Edebiyatı'ndan feyiz alamaması, çok normaldir.

Bu bağlamda, 'darlık', bir farklılık hatta yabancılık demektir, 'gönül' ve 'zihin', 'feyiz' alamadığı için, o çevre dar gelmektedir. Adeta bir mekan darlığı değil, ruh daralması vardır.

Yakup Kadri, darlığı, insan ruhunun muayyen bir takım söz, mecaz ve istiare kalıpları içinde hapsolmesinde bulur(2). Bu kalıplar, Divan Edebiyatı'nın ifade biçiminde önemli bir yer tutar. Bu ifade biçimi, sanat yapma, sanatkârca davranma niyetiyle daha da geliştirilmiş, böylece Divan Edebiyatı apayrı bir edebiyat haline gelmiştir. Yakup Kadri'nin eleştirisi, bu ifade biçiminde insan ruhunun sınırlandırıldığı yolundadır. Yazının devamında, Kâzım Nâmi ile Yakup Kadri'nin darlık suçlamasını aynı durum için kullandıklarını çıkarıyoruz. Minyatür gibi, soyut bir edebiyatın, insan ruhunu kendi içinde hapsedtiği ileri sürülen yazıda, halk edebiyatının geniş dünyasına gelince gerçek ve 'canlı bir âlem'le karşılaşıldığından sözediliyor.

(1) Kâzım Nâmi (Duru), "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(2) Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

Mecaz ve istiare kalıpları, Divan Edebiyatı'nın kendi dünyasını kurarken yararlandığı, belli başlı ifade etme biçimleridir. Bunlarla, dünya, Divan Edebiyatı'na özgü hâle gelir, 'husûsî'leşir. Ashında onların içinde hapsolan, bu edebiyatın sanatçısının ruhu değil, okuyucu durumundakilerin, özellikle de o dünyaya yabancı olanların ruhudur. İfade etmeden kaynaklanan darlık, bu özelliği ile monotonluğun ve sun'iliğin bir başka kavramla anlatımıdır. Bu edebiyat, söz-konusu sembolleştirmelerle ulaştığı kendine özgü yapısından ötürü monoton ve sun'î kabul edilmişti. Darlık suçlaması da aynı durumu anlatıyor.

Ama asıl darlık suçlaması, 'klasik edebiyatımız' tartışmaları ile birlikte yapılmıştır:

Divan Edebiyatı'nın, gelecekteki Türk edebiyatının kaynağı olup olamayacağı ile ilgili değerlendirmeler sırasında, onun böyle sayılamayacağını söyleyenler, gerekçe olarak, darlığını göstermektedirler. Nurullah Ataç'a göre, bu, onun yetersizliğidir. Klasik edebiyatın, 'bir milletin sanat zevkini kurmaya kâfi gelecek bir edebiyat'(3) olması gerektiğini söyleyen Ataç, "*Divan edebiyatı gayet dardır.*"(4) der. Bu darlığı bir örnekle de açar: Fransızların bir Mallarmé'yi yeterli görmeleri ile bizim bu edebiyatı klasik edebiyat olarak almamızın aynı kapıya çıkacağını öne sürer. Yani Divan Edebiyatı, bir edebî ekol hatta bir tek sanatçının sanatı gibidir. Burada oturmuş, dışına çıkılması mümkün olmayan bir sanat geleneği sözkonusudur. Ferdî sanat çalışmasına yervermiyor gibi görünen bu gelenek, hem bu yanı, hem de 'sanat için sanat' ilkesiyle, belki de fildişi kulede oluşturulduğu sanısını veren yaniyle, çağdaş Türk edebiyatı için uygun bir model olma yönünden 'dar' kabul edilmektedir.

Bu türlü bir 'darlık' suçlaması, Divan Edebiyatı'nı bir 'zümre edebiyatı' gibi görmekten ileri geliyor. İlgili bölümde

(3) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

(4) A.g., s.: 372.

bu edebiyatın bir ekol olarak alınabileceği, ama suçlamayı daha güçlü kılmak için, sınıf kavramını da içine alabilecek biçimde kullanıldığı belirtilmişti. Ataç'ın ifadesi, ekol anlamına gelmektedir. Bu ekolün sanat estetiğinin bütün yanları belirlenmiş, eser verecek olanı da bu anlamda kısıktır. Sabahattin Eyüboğlu ise bu 'darlığı', özellikle kabul etmez. Klasik edebiyat konusunda yaptığı açıklamaların yer aldığı bir paragrafta, klasik kavramının yalnızca Corneille ile Racine anlamına gelemeyeceğini, sanat zevkimizi kurmaya yarayabilecek eserlerin bizim için klasik sayılacağını belirttiikten sonra bir paragrafı da Divan Edebiyatı'nın bağlayıcı yanına değiniyor. Orijinal şairlerin yetişmesine engel olmayan klişelere hücumlarda ifrata gidildiğini söylüyor. İçinden bakış metoduyla 'Nedim'in şikâyet etmediği klişelerden bizim şikâyet hakkımızın olmadığını ileri sürüyor(5).

Hasan Ali, klasik edebiyatla ilgili açıklamalarında, yaratıcılığa imkan tanınması şartını öne sürmekte ve 'belli kaideler ortaya koyması'(6)nı istemektedir. Bunlardan ikincisi, Ataç'ın sözünü ettiği darlığın tam tersidir. 'Belli kaideler' konusunda her halde Divan Edebiyatı ilk sıralarda yer alır. Bu bakımdan o, hatta kaidecilikle suçlanmıştır. Hasan Ali'nin üzerinde durduğu konu, kaidelerin 'yaratıcılığa imkan tanınması'dır ve ona göre sözkonusu kaideler, bu 'imkan'ı yönlendirme durumunda değildir. Hasan Ali'nin asıl istediği, 'laik' bir ortamdır: *"Bunun için belli başlı dinlerin muayyen naslarından kurtulması ve laik olması bir zarurettir."*(7).

Divan Edebiyatı'nın dinle ilişkisi konusundaki satırlar daha açıktır: *"Dehalarının kalb hudutlarını patlatacak derecede zaman zaman taşan talihsiz divan şairleri, tarihin Osmanlılar için tayin ettiği bir kültür kargaşalığı, dil anarşisi,*

(5) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut- Frenkten Türkiye Dönüş," İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(6) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 149.

(7) A.g., s: 149.

din ablukası devrinde geldiklerinden dolayı, bu halin esiri bulunmuş olmaktan kurtulamayacaklardır."(8). Şardağ, bu tesbitinde, dinin, Divan Edebiyatı için bir abluka, baskı unsuru oluşunu söylüyor. Hatta 'esir' oluşuna değiniyor. İslam dini ile Divan Edebiyatı arasındaki ilgi gerçekten çok açıktır. Ama bu, esir nitelemesiyle mi yoksa benimsenmiş bir din kavramıyla mı anlatılabilir, ikileminden birincisi varsayılınca sonuçta din, sanatçının elini kolunu bağlayan bir sistem gibi gözükmektedir. Bu esirlik, Eyüboğlu'na göre Divan şairlerinin duymadıkları ve şikayet etmedikleri bir konudur. Öyle bir kayıt altına girmek istemeyen birinin, kayıt altında bulunanları 'talihsizlik'le ifade etmesi, kendi konumuna göre doğru, ama karşı tarafındakine göre yanlıştır.

Rüştü Şardağ, Hasan Ali'nin laikliğin edebiyat için gerekliliği isteğini, böyle tersinden ortaya koymakla, Divan Edebiyatı'nın 'yaratıcılığa imkan tanımayan' yanını netleştirmiş oluyor. İslâm dini, onların hareket kabiliyetini sınırlayan, hareket alanlarını darlaştıran bir din sayılıyor. 'Belli başlı dinlerin muayyen nasları'ndan kurtulunca, özgür olarak istediğini ortaya koyabilecektir.

Hasan Ali'nin, hem belli kaideler isteyişini, hem de belli başlı dinlerin naslarından, kaidelerinden kurtulmasının gerektiğini vurgulayışını ancak şöyle birleştirebiliriz: Edebiyat için bir kaide gereklidir, ama bunu dinler değil, sanatçılar koyacaklardır. Ashında dinlerin nasları, sanat kaidesi koymaz. Sözgelimi Divan Edebiyatı içinde yeralan sanatçılar bu sanat kaidelerini yine kendileri koymuşlardır. Burada dinin, doğrudan bir baskısı yoktur. Yalnız dinin, sanatçıların kültür ve inanç dünyalarını etkilediği, onların olaylara ve insanlara bakışlarını belirlediği doğrudur.

Öyleyse istenen, sanatın laikliği değil, sanatçının laikliğidir. Kendisi için bir dinin kaideler koymadığı bir sanatçı,

(8) Rüştü Şardağ, "Edebiyatımız Ve İnsana Bağlılığı", Yeni İnsanlık dergisi, Nisan 1940, N: 3, s: 14.

özgür bir ortamda istediği gibi kaideler koyabilecek, sanatını da onlarla kuracaktır. Bu tür bir yaklaşımda 1930'lu yılların hakim politikasının laiklik ilkesi üzerine kurulmuş olmasının büyük payı vardır.

Eyüboğlu'nun Nedim'in böyle bir bağ, bir esirlik, bir darlık duymadığı yolundaki ifadelerine, Necip Ali'nin Bâki örneği de eklenebilir: *"Kanuni Süleyman'ın seferlerine giden ve o zamanki cihangir imparatorluğun göz kamaştırıcı ve ürpertici ihtişamı içinde yaşamış olan Baki, meşhur mersiyesinde kafa ve kalbinin bütün düşünce ve hislerini ve şahsiyetinin bütün renklerini kendisine mahsus üslûbuyla hakkıyla ifade etmiştir."*(9). Baki'nin sanatında bu ifade edilenlerden daha fazlasını vermesi mümkün değildir. Necip Ali'ye göre Baki'nin üslûbu, yani sanatkârlığının sınırları bütünüyle kendisine aittir. Kâfa ve kalbinin bütün düşünce ve hislerini anlatması için bu sınırlar yeterlidir. Kısacası hepsinin hakkını vermiştir. Baki'de böyle bir darlık sözkonusu değildir.

Ancak Necip Ali başka bir darlık yakalar: *"Baki ile Nefî'nin penceresinden sadece saray ve askerlerle kibarlar görülmüyor."*(10). Ona göre bu iki şair, *"zamanlarının bütün içtimaî hadiselerine ve rûhî temayüllerine sadece dar, kısa bir görüş penceresinden bakmışlardır."*(11). Burada sanatçının yönü, ne tarafa baktığı sözkonusudur. Buna sanatçının objektif sınırları denebilir. Çünkü yazının devamında, *"bütün bir milleti görmek mümkün değildir."*(12) diyor.

Necip Ali'nin sözünü ettiği darlık, Divan Edebiyatı'nın sanat cephesiyle ilgili değildir. Baki ile ilgili sözleri, sanatkârlık ve sanat eseri sayılmak açısından övülmektedir. Objektifteki darlık, sanata malzeme olan, çevreden sanata

(9) Necip Ali, "Edebiyatımızın Bugünkü Gidişi", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 65.

(10) A.g., s: 65.

(11) A.g., s: 65.

(12) A.g., s: 65.

yansıyan yandır. Fuzûlî'de bu pencerenin daha geniş oluşuna da dikkat çeken Necip Ali, bunun farklı sanatçılara göre değişeceğini ortaya koymuş olur. Yani onun dar bulduğu iki sanatçı, Baki ile Nefî'dir.

Divan Edebiyatı'nın bir ekol gibi oluşu ve şairlerinin bu ekolün kaidelerine bağımlılıkları, yani hareket dairelerinin darlığı konusunda Yaşar Nabi şunları söylüyor: "*Osmanlı edebiyat tarihine bakınız. Tanzimata kadar bir eskilik, yenilik meselesi hemen yok gibidir. Çünkü Osmanlı edebiyatı bu devre gelinceye kadar, bağlı olduğu cemiyetin durgun ve hareketsiz seyrini takip ederek pek yavaş, bu itibarla da pek güç farkedilir bir istihaleye tabi olmuştur. Aradaki zamanın uzunluğuna rağmen, Fuzûlî ile Nedim arasındaki fark, mizaç ayrılığından mütevellit edâ farkını, zaman ve mekan ayrılığından mütevellit şive hususiyetlerini bir kenara bırakırsanız, pek küçüktür. Herşeyden evvel şiirin tâbi olduğu kaidelerde hiçbir değişiklik yoktur.*"(13).

Yaşar Nabi, bu ekol görünümünü ortaya koyarken, onu darlık olarak değerlendirmiyor. Şairin kaidelerindeki hiç değişmeme olayını da özellikle belirtmesine rağmen, sanatçıyı çevreleyen kaidelerin, Yakup Kadri'nin iddialarının tersine bir sıkıntıya, kurtulmaya çalışmaya yolaçmadığını ortaya koyuyor. Hatta yüzyıllarca süren bu kaidelerin, her nesilce kabul gördüğünü, nesiller arası çatışmaları önlediğini de öne sürüyor: "*Bu itibarla Nedim neslinin Fuzûlî neslini yadırgamasına ve ona karşı yeniliğin isyan bayrağını açmasına mahal yoktur.*"(14).

Divan Edebiyatı sanatçılarının hiçbir esirlik duygusuna kapılmadıkları, netleşen edebiyat geleneğinin sınırları içinde kendi sanatlarını kurduklarını söyleyen Orhan Şaik'in düşünceleri de, Yaşar Nabi'nin düşünceleriyle çakışıyor. Orhan

(13) Yaşar Nabi (Nayır), "Eski, Yeni Davası", Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

(14) A.g., s: 545.

Şaik, onların 'hiçbir esaret hissetmeksizin'(15) eser ortaya koyduklarını kabullenirken kendi payına 'muhasara altında yaşadıkları'nı ve 'bir tek zindan kuyusundan ilham aldıkları'(16)nı söylüyor. Divan Edebiyatı sanatçıları, kendileri için konan kaidelerden rahatsız olmuyorlar; onlarda bir darlığa yolaçmıyor, ama Orhan Şaik'in kendi payına onlar dar bir alanda, bir zindanda muhasara altında yaşamış oluyorlar. Olaya içinden bakınca bir darlık yok, ama dışından bakınca vardır.

A. Rıza Korap da dille ilgili bir darlığa değiniyor. Ona göre Divan Edebiyatı'nın dili müsait değildir. Bunun asıl nedeni de mazmunlardır(17). Mazmunların kullanılma zorunluluğu, Divan Edebiyatı'nın dili için darlık olarak değerlendirilirken, onda öz sanat eserlerinin varlığına da dikkat çekiyor(18). Korap'ın gördüğü aksaklık, onun "*bütün kitleye hitap edememesi*" ve "*dünya edebiyatında Şekspir ve Dante gibi beynelmilel mevki alamayışları*"(19)dır. Bu yaygınlık gösterme ve tanınma isteğinin temelinde gerçekten onun dilinin müsait olmayışı mı yoksa reklam edilmeyişi, tersine horlanması mı daha önemli bir gerekçedir, bunun üzerinde durulabilir.

Divan Edebiyatı'nın dilinin dar olmadığı konusunda Ali Nihat'ın dikkate değer bir değerlendirmesi vardır: Sanatın "*bir çığ gibi asırların içinde yuvarlandıkça korkunç bir cesamet peydâ eden kelimelerle yapılacağı*"nı hatırlattıktan sonra, Divan Edebiyatı'nın 'asırlarca süren bir tekamül ile bunu başardığı'nı söyler(20). Ona göre Tanzimattan sonra bu dil

(15) Orhan Şaik Gökay, "Kahramanlık Edebiyatı", Bilgi Yurdu dergisi, Haziran 1937, N: 14, s: 1.

(16) A.g., s: 1.

(17) A. Rıza Korap, "Sanatın Bizdeki Tecellisi", Bilgi Yurdu dergisi, Ocak 1940, N: 39, s: 3.

(18) A.g., s: 3.

(19) A.g., s: 3.

(20) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 35.

tekamülü durmuş hatta kesilmiştir. Daha sonraki dönemlerde Divan Edebiyatı'na bakmanın zorluğu da bu kesiklikte yatmaktadır.

Divan Edebiyatı'nın darlıkla suçlanması temelinde, onun farklı bir edebî tavır oluşunun büyük payı vardır. Onun, 1930'lu yıllardaki edebî zevklerden ve yöntemlerden farkı, yalnızca şu veya bu özelliğiyle değil, bütün varoluşlarıdır. Onu suçlamak için kullanılan nitelemelerden 'darlık' da çeşitli çevrelerde, bu çevrelerin dikkat noktalarına göre başka başka alanlarda aranmaktadır. Osmanlı kültüründen kurtulmanın serbestliğini yaşayan toplum, o dönemi bir 'esirlik' olarak değerlendirince bu edebiyat da bir çeşit esirliği simgelemektedir. Darlık suçlamasını besleyen ana duygu, bu tavırdan kaynaklanmaktadır.

Celalettin Ezine, bu esirlikten kurtulma olayının, 'fikir, tarz ve şekil'de olduğunu söyler(21). Çağdaş Türk edebiyatı, onun deyimiyle bu üç konuda hürriyetini ilan etmiştir.

K. DALKAVUKLUK

Divan Edebiyatı ile ilgili yakalanabilen suçlamalardan sonuncusu 'dalkavukluk'tur. Bu, doğrudan kaside türü ile ilgilidir. Kaside, bir başkasını övmek için yazılan, Divan Edebiyatı'nın en özgün nazım türüdür. Bu tür bir gelenek, her edebiyatta yoktur. Özellikle kaside, bünyesinde kendi başına bağımsız bazı nazım türlerini de taşımak bakımından önemlidir. Sözgelimi gazel, bir tasvir çalışması, hem kasidenin bir bölümü, hem de apayrı bir nazım türüdür(1).

Hasan Ali, kitabında kasidenin Türk edebiyatında ortaya çıkışı ile ilgili şunları söylüyor: "*Selçuk imparatorluğunun çökmesinden sonra yer yer teşekkül eden küçük Türk hükümetlerinin başındaki beyler, şairleri himaye ediyorlar,*

(21) Celalettin Ezine, "Bir Önsöz", Hamle dergisi, Ağustos 1940, N: 1, s: 2.

(1) Meydan-Larousse, 'kaside' maddesi.

kendilerini, yaptıkları işleri, kazandıkları muvaffakiyetleri metheden bu insanlara tatlı yüz gösteriyorlardı. Bu hal onları medh için kasideler yazan şairlerin yetişmesine sebep oldu. Kasidelerine karşılık caize alan, iltifat gören bu şairler, hem şöhretin zevkini tadıyor, hem de menfaat temin ediyorlardı."(2).

Kasidenin caize almak için methetme biçimine büründüğü yolunda bir yaklaşım sonucu bir çeşit 'dalkavukluk' olarak anlaşılması, onun, Divan şairi için bir suçlama unsuru olmasına yolaçar. Dikkat edilirse asıl suçlanan, kaside türünün kendisi değil, işleyiş biçimidir. Kasidenin, övülenin üzerinde olmayan özelliklerle anlatılarak, bir 'menfaat' aracı haline gelmesidir. Bu tür bir övgü yakalayan Burhan Ümit,

"Saf-ı rezminde Rüstem bir telhutterkeş sipahidir.

Der-i cûdunda Hatem bir gedâ-yı bî-ser ü pâdır."

beytiyle ilgili, *"Ne aşâğılık medih: Senin karşında muharebe safında Rüstem gibi büyük kahraman, ok guburu boş bir sipâhîdir. Cömertliğin kapısında Hatem -Arabın en cömerdi-başsız ve ayaksız bir dilencidir."*(3), açıklamasını yapıyor. Bu mısraların 'şeklî, fikrî ve ahlakî bayağılıkları'na dikkatimizi çeken yazar, özellikle birkaç kez sözünü ettiği ahlakî bayağılık nitelemesini, bu türdeki övgüler için kullanıyor. Ona göre 'alçakça birisini böyle methetmek', insanı utandıracak bir davranıştır. Böyle birisi için 'hâin', 'yalancı', 'riyakâr' ve 'müthiş bir surette gayr-i samimi' demek gerekir(4). Dalkavukluk, övgüde samimi olmamaktan kaynaklanabileceği gibi, aslında mağrur birisinin bir padişah atını anlatması gibi kendinden beklenmeyen şeyleri yapması da olabilir. Burhan Ümit, Nefî'yi buna örnek gösterir: *"Nefî'nin, nazman,*

(2) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 118.

(3) Burhan Ümit (Toprak), *"Türklerin En Büyük Şairi -Yunus-"*, *Yeni Türk Mecmuası*, Nisan 1933, N: 7, s: 554.

(4) A.g., s: 555.

akl-ı kül'ün kendisinden ders okuyabileceğini" belirtir. Bu, büyük bir iddiadır. Kendisini bu kadar büyük gören Nefî'nin, padişahın atını tasvir ederken görünmesi, ona göre ancak bir dalkavukluk olabilir(5). Burada şairin kendi kişiliğini koruyamaması söz konusudur.

Divan Edebiyatı'nda dalkavukluğun varolduğu suçlamasıyla ilgili yankı, Sabahattin Eyüboğlu'ndandır. O, bunu bir 'görüş garabeti' olarak değerlendirir. Yaklaşımındaki gerekçe de şudur: *"Methiye yazan Nefî bir dalkavuksa, öyle bir dalkavuğa hakaret değil hürmet gerekir. Başu bulutlara değen bir dalkavuğun küçük tarafı neresidir?"*(6). Yazar Nefî'nin davranışının nasıl adlandırılırsa adlandırılsın, bir küçüklük sayılamayacağını şöyle açıklıyor: *"Divan Edebiyatında methiye bir şiir kalıbı, bir ibdâ vesilesidir. Kasidelerde methedilen paşalar, muhteşem bir türbede yatan ölümler gibidir. Karşısında ürperdiği bir âbidenin kim için dikildiğini düşünmek, bedîî bir endişe değildir. Kasideyi mevzu esir olmayan saf bir sanat hamlesi olarak görmek lazımdır."*(7).

Bu ifadelerde kasidenin övülen kişinin özelliklerini taşıyıp taşımadığı noktasında değerlendirilmesinin yanlışlığı belirtilirken, 'bedîî endişe' sözü geçmektedir. Değerlendirmelerde, endişenin niteliği çok önemlidir. Bedîî endişeye, 'sanat kaygısı' dememiz mümkündür. Övgü ile övgüye konu olan arasındaki ilgi, övgünün sanat yanıyla ilgili değildir. Hatta övülen kişi ölüp gitmiş, elimizde şairin o ölü için diktığı âbide gibi eseri kalmıştır. Bu yüzden şairi samimi bulmak, ancak sanat kaygısından başka ölçülere göre değerlendirmekle açıklanabilir.

Kaside türünün, bu yanlış değerlendirme sonucu dalka-

(5) A.g., s: 555.

(6) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -yahut- Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

(7) A.g., s: 36-37.

vukluk olarak adlandırılışı, Vasfî Mahir'e göre de yanlıştır: *"Hele Nefî'ye, sanat âleminin tanrısı derim. Onun eserleri, falan veya filan padişaha kaside değil, Türk ruhu denen sonsuz denizin dalgalanışı ve sanat adlı güneşin ışığıyla renklerini canlandıırışıdır."*(8). Bu sözler, Eyüboğlu'nun söyledikleri ile aynı şeyleri ifade ediyor: Kaside, bir padişahı veya başkasını övmenin ötesinde, bir sanat âbidesi olarak düşünölmelidir. 'Falan veya filan paşidah'a kaside olsa bile onun asıl değeri, onda yansıyan sanatkârlıktır.

Özellikle Nefî örneğı bu konuda çok dikkate değeri: Burhan Toprak, Eyüboğlu ve Kocatürk, kaside ile ilgili düşönce-lerini hep bu sanatçı ile ilgi kurarak söylüyorlar. Toprak'ın 'ahlâkî bayağılık' olarak gördüğü övgüler için, diğeri 'sanat âbidesi' ifadesini kullanıyorlar. Kocatürk, bu deha çapındaki övgüler için şunu diyor: *"Büyük sanatkârlık gururunu ve onun iç âlemlerini dünyada Nefî kadar hiç kimse anlata-mamıştır."*(9). Ona göre sanatkârın eserinde asıl yansıma, eserin konusundan değeri, sanatçının iç dünyasındandır. Bir kasidede de bu yöntem geçerli olunca, övölen kişinin nitelik-lerinden çok, sanatçının onu ele alış biçimi önem kazanmak-tadır.

Dalkavukluk suçlamasında ise, asıl, sanatçının, birisi karşısında eğilişi ve onun vereceğı 'caize' için bir şeyler söylediğı duygusu vardır.

Devlet büyüklerinin sanatçıları koruması gibi bir davranış ile, sanatçıların dalkavuklukları ve aldığı caizeler birlikte düşünölünce arada bir uyum var; ama birçok kasidenin, o anda yaşamayan kişilerle ilgili olması, caizenin söz konusu olmadığı ve ortaya bir sanat eserinin çıkması konuları da gözönüne alınıncaya, temelde sanatkârlığın ortaya konusu daha bir önem kazanıyor. Bize kalan da bu eser oluyor. Eserin bi-

·8) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

·9) A.g., s: 201.

ze söylediği, sanatçının dalkavukluğundan çok, kendisinin bir sanat âbidesi oluşudur. Kişiler, sanatçının eserine yerleştirdiği büyüklükleri ile hâlâ yaşayabiliyorlarsa, bu, sanatın bir başarısıdır.

4

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
DİVAN EDEBİYATINI SAVUNMALAR

A. ÇAĞIYLA UYUMLULUĞU

Divan Edebiyatı savunmalarının başında, yaşadığı çağın gerçeklikleriyle uyuşup uyuşmadığı noktasında ortaya çıkan olumlu sonuçlar yeralabilir. Çünkü bu uyum, onun devri içinde değerlendirilmesi gerektiği konusunda işe yarayacaktır. Bu, eleştiri mantığına da oldukça uygundur. Eleştirinin sağlıklı bir zemine oturabilmesi için, sözü edilen eserin, kendi dönemindeki genel geçer ölçülere göre ele alınması şart değilse bile önemlidir.

Necip Fazıl, Abdülhak Hamid'le ilgili bir araştırmasında, "*Devrini izah etmeden sanatkârı izah edebilmenin imkânına akıl erdirilemez.*"(1) diyor. 'İzah'la 'eleştiri', aynı anlama gelmez, ama birbirini bütünler. 'İzah' edilemeyen eleştirilmesi hiç mümkün değildir.

Cemil Sena, bu, 'çağıyla uyumlû olma' konusunda önce bir genelleme yapıyor: "*Maamafih her devrin lisan ve edebiyatı o devrin ihtiyaç ve ihtirasına tekabül eder.*" Çağın 'ihtiyaç ve ihtiras' sonucu oluşan sanat ve edebiyat, elbette o, 'ihtiyaç ve ihtiras'ları doğuran kültürle de uyum halindedir. Sena'nın şu cümlesinde, isim olarak Divan Edebiyatı yoktur, ama kullanımın çerçevesi, onu da içine alacak durumdadır:

(1) Necip Fazıl Kısakörek, Abdülhak Hamid ve Dolayısıyla, s: 1.

"Eskiler, devirlerini doyurdular ve öldüler."(2). Sena, önceki genellemesi doğrultusunda, kendi çağından öncekilerin devirlerinin 'ihtiyaç ve ihtiras'larını doyurduklarını söylemekle, çağıyla uyumluluklarını dile getirmiş oluyor. Yazısının devamında, *"Kıymet hükümlerini kendi devirlerine göre düşünmek gerekir."*(3) diyerek, kendi devrinin kıymetleriyle uyumlu olup olmadığının önemine dikkat çeker.

Fethi Seçkin de, *"Divan edebiyatı, milli kültür bakımından da çok kıymetsizdir."* gibi bir suçlama tavrıyla kaleme aldığı yazısında, *"çünkü o, din ve ümmet kavramları (mefhumları) yönünde benliğini, milliyetini unutmuştu."*(4) diyor. Konuyu, 'milli kültür' ve 'milliyet' doğrultusunda ele aldığı için böyle bir yaklaşımda bulunuyor. Halbuki Divan Edebiyatı'nın 'din ve ümmet kavramları' yönünde geliştiğini de kendi söylüyor. Din kavramı ölçü alınan bir değerlendirmede, sonucun, Divan Edebiyatı lehine çıkacağı kesindir.

Fethi Seçkin'in değerlendirmesinde merkez kavram 'milli kültür' ve 'milliyet' olduğu için, 'din' ve 'ümmet' kavramlarının gölgesinde olmayı suçlama tavrı var. Halbuki aynı kavramlara 'din' ve 'ümmet'i merkez alan bir bakış sonunda tablo değişiyor: *"Divan edebiyatı olsun, Tanzimat edebiyatı olsun tesir altında kalmış edebiyatlardır. Bu yüzden gayr-i milli addedilebilirler. Fakat o zamana göre millidirler. Bu bir zaman meselesidir."*(5). Mehmet Asım'ın bu değerlendirmesinde 'zaman meselesi' olarak öne çıkarılan, aslında bir 'kültür ve uygarlık meselesi'dir. Divan Edebiyatı döneminde geçerli olan din kültürü de, kendi yapısı gereği bir 'milli kültür' ve 'milliyet' oluşturmuştur. Ama onun varo-

(2), "Edebi Anketimiz: bay Cemil Sena'nın Fikirleri", Varlık dergisi, 15 Aralık 1934, N: 35, s: 169.

(3) A.g., s: 169.

(4) Fethi Seçkin, "Divan Edebiyatının Dil Bakımından Kıymeti," Toplantı dergisi, Ocak 1936, N: 14, s: 2.

(5) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz? s: 136.

luşuyla, Tanzimat sonrası ortaya çıkan 'milli kültür' ve 'milliyet'inki aynı özellikler taşımaz.

Hem Fethi Seçkin'e hem de Mehmet Asım'a göre bu doğrudur. Seçkin'le hemen hemen aynı görüşleri paylaştığını gördüğümüz Hasan Ali de, *"Edebiyat ve devrin umumi görüşleriyle münasebeti"* adlı bir başlık altında, *"Her çağda ve her yerde, sanatın bütün dalları gibi, edebiyat da o çağ ve o yerdeki yaşama, ölüm ve her ikisine bağlı bilgilerden kök alır."*(6) diyor. İfadede her ne kadar kültür' sözkonusu değil gibiyse de verilen açıklayıcı örnek, bu görüşün, asıl 'kültürel' bir etkiyi anlatmak için söylendiğini ortaya çıkarıyor: *"Mesela XVIII. asırda Almanya'da yetişen Gothe'nin eserlerinde o çağlardaki ilim ve felsefe bilgilerinin izleri ne kadar bellidir. XIX. asırda ispatçı: Pozitiviste bir felsefe kurulmamış olsaydı, Fransa'da gerçekçi: realiste bir romancı olan Zola'nın yetişmesi mümkün olur muydu?"*(7). Yazı şöyle devam ediyor: *"Aynı tesir Divan edebiyatı için de var olmuştur. Hemen hepsi medreseden yetişmiş veya o yoldan bilgilenmiş olan bu şairler, yaşadıkları çağın ilim ve felsefesiyle yoğrulmuşlar, eserlerinde bu kaynaklardan bir çok anlatma vasıtaları alıp kullanmışlardır."*(8).

Divan'ının önsözünde, *"şairliği tamam etmek için tefsir ile hadisten hendese ile felsefeye kadar öğrendiğini söyleyen Fuzûlî, ümmet devri için hemen her şairin tuttuğu yolu göstermiş oluyor."*(9).

Halbuki aynı kitabın daha ilerki sayfalarında, Yücel, Divan Edebiyatı'nı incelerken, onun dil, milli ve beşeri kıymet, klasik olma ve estetik yönünden hiçbir değer taşımadığını söylüyor(10).

Yücel, Divan Edebiyatı'nı savunma konusunda, çağıyla

(6) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 141.

(7) A.g., s: 141.

(8) A.g., s: 141.

(9) A.g., s: 142.

(10) A.g., s: 148-154.

uyumluluğu kabul eder, ancak Batı'ya yönelmiş bir Türk toplumunun kazanmaya çalıştığı yeni değerler doğrultusunda da sözkonusu değerlendirmeyi yapar.

Kitabının daha 'başlangıç' bölümünde ilk alt başlık ve altında yeralan iki paragraf, edebiyatın kendi çağına göre ele alınması gerektiği konusunda başka türlü yorumlamaya imkan bırakmayan, açık bilgiler vermektedir:

"1. Cemiyet hayatına göre edebiyat- Edebiyat, diğer içtimâî müesseseler gibi, hayat tarzlarının mahsûlüdür. İnsanlar, her türlü duygu ve düşüncelerini onlara uygun kalıplar içinde anlatmaya çalışırlar. Halbuki bu kalıplar cemiyettedir. Konuşurken, yazarken, hatta kendi kendimize düşünürken kullandığımız kelimeler, biz doğmadan önce, içine girdiğimiz millette esasen yaşamakta olan kişilerden ibaret midir?"

"Şu halde, edebiyatımızın en eski zamanlarından bugüne kadar ne gibi safhalar gösterdiğini, tarihte nasıl bir akış takip ettiğini görebilmek, meydana gelen edebî hareketleri şeniyetlere uyar bir şekilde ortaya çıkarmak için yürüme noktamız, içinde doğdukları cemiyet hayatı olmalıdır."(11).

Hem bu gerekliliğe inanan, hem de Divan Edebiyatı'nı 1930'lu yılların kendi gerçeklikleri doğrultusunda değerlendiren Yücel, sonuçta 'kıymetsizliği'ni söylemekle, kendi içinde çelişkiye düşüyor. Çünkü onun kullandığı gerçeklik, Divan Edebiyatı'nın değil, değerlendirme sırasında geçerli olan gerçekliktir.

Yusuf Ziya, kendisiyle yapılan bir konuşmada Divan Edebiyatı'nın çağıyla uyumluluğu konusunda şunları ifade ediyor: *"Divan edebiyatı bir medeniyet eseridir. Türklerin Arap ve Acem medeniyetlerine hayran olarak kurdukları İslam medeniyeti içinde bir de ümmet edebiyatı teşekkül etmiş; işte Divan edebiyatı bu devrin kendine mahsus edebiyatıdır."(12).*

(11) A.g., s: 5.

(12) N. Safa Coşkun, Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?, s: 73.

Divan Edebiyatı'nın gerçekliği, bu alıntıdan, hatta Yücel'in kendi kitabından yapılan alıntılardan da anlaşıldığı gibi, 'kendine mahsus'tur.

Falih Rıfki, bu 'kendine mahsus' gerçekliğin Divan Edebiyatı'na olduğu gibi yansıdığı yolundaki görüşünü belirtmek için *"Osmanlı kültürünün büyük ve tam bir eseri olan Divan edebiyatı..."* (13) nitelemesini kullanır.

Divan Edebiyatı'nın kendi çağıyla uyum içinde oluşunun bilinmesine rağmen, ondan başka özellikler beklemek, yani onu 'milli', 'saf Türkçe ile yazılmış' ve 'klasik' olarak görmeye çalışmak, A. Kutsi Tecer'e göre 'demagojik neşriyat'ın işi olabilir. Yazısının bir yerinde konuya şöyle bir açıklama getiriyor: *"Bu kabil iddialar, dikkat edilirse, zamanını alâkadar eden büyük siyasi temâyüllerin tesiri altında görülür."* (14). Bu 'sosyal ve politik kanaatlar', batılılaşmanın bir gereği olarak ortaya çıktığı için, Batı uygarlığının belirlediği kavram ve kavram içerikleri gündemde olacak, Divan Edebiyatı da bunlardan kendi payına düşenleri alacaktır. Yani Tecer'in ifadesiyle, edebiyatçılar, bu 'kanaatlar'ını 'kendi sahalılarına 'teşmil' edeceklerdir. Dolayısıyla bu türlü yaklaşımlar, doğrudan kültürel bir çatışmayı anlatmış olur. Yoksa Divan Edebiyatı'nın kendi kültürünün verileri olan kavramlarla değerlendirilmesi durumunda olumlu sonuçlar alınabilir.

Çağıyla uyumluluk, başka çağlardaki gerçekliklerin yedeğinde gelişen kavramlarla yapılmış suçlama ve savunmaları bir kenara bırakmak, asıl kendi çağındaki gerçekliklerle değerlendirmeye çalışma olabilir. Divan Edebiyatı'nı suçlayanlardan ve savunanlardan verilen örneklerin hepsinde de, onun kendi çağının bilimi, uygarlığı ve sosyal hayatı ile ilgili olduğu, uyduğu belirtilmektedir.

(13) Yaşar Nabi (Nayır), "Falih Rıfki'yla Mülakat", Varlık dergisi, 15 Ocak 1934, N: 13, s: 196.

(14) A. Kutsi Tecer, "Halk Edebiyatı ve Folklor", Kalem dergisi, Mayıs 1938, N: 3, s: 99.

Necip Fazıl'a göre, *"Bu cemiyetin hassasiyet kalitesi Fuzûlî'de, ustalık ve estetiği Baki'de, kuru mantık ve aklı Nâbî'de, belagat ve tezyîfî Nefî'de, şive ve zerafeti Nedim'de, irfan ve inceliği Şeyh Galib'de... ve bu şartların hepsi başka başka mikyas ve kırâtlarda hepsindedir..."*(15). Burada, 'hassas ruh', 'sanat ustalığı', 'kuru mantık', 'belâgat', 'tezyîf', 'zerafet', 'irfan' ve 'incelik' gibi kavramlar, ancak Divan Edebiyatı estetiği içinde gelişen bir sanatta belirleyici ifadeler olabilir. Eleştiride birinci adım olarak, sanatın kendi çağına özgü yapısını belirlemek, sonra da bu çerçevede sözkonusu eserin bir değerlendirmesini yapmak mümkündür. Kısakürek, yakalayabildiği Divan Edebiyatı kavramlarının, hangi sanatçılarda bulabiliyorsa onu belirleyici bir nitelik olarak kullanmakla, bir 'çağıyla uyum' açılımı gösteriyor. *"O, bahtını ortak ettiği cemiyet devam ettikçe, bütün zafer ve haşmetiyle yaşadı ve cemiyet ana planını kaybeder etmez bütün heyetiyle göçtü."*(16) cümlesiyle de cemiyetle sanatın arasındaki kesin ilgiye dikkati çeker. Bu, aynı zamanda çağ ve sanat arasındaki ilgi demektir.

Divan Edebiyatı altı asır gibi çok uzun süren bir edebî çığır olarak, sürekli kendi sanat cephesini aynı doğrultuda beslemiş, dolayısıyla oturmuş bir 'sanat telakkisi'ne ulaşmıştır. Yaşar Nabi'nin deyişiyle bu kadar uzun bir dönemde *"bir eskilik, yenilik meselesi hemen yok gibidir."* Özellikle ve *"herşeyden evvel şiirin tabi olduğu kaidelerde hiçbir değişiklik yoktur."*(17). Burada, çağıyla uyumda dikkate alınacak kavramlardan biri daha ortaya çıkıyor: 'şiirin tabi olduğu kaideler.' Hangi kavramla ifade edilirse edilsin, sonuçta aynı noktaya geliyoruz: Sanatın kendi çağının bir gerçekleştirmisi halinde, tabi olduğu bir kaideler bütünü vardır.

(15) Necip Fazıl Kısakürek, "Mahzara-Türk Ortaçağ Sanatkar ve Entellektüeline Kısa Bir Bakış", Ağaç dergisi, Mayıs 1936, N: 3, s: 2.

(16) A.g. s: 2.

(17) Yaşar Nâbî (Nayır), "Eski, Yeni Dâvâsı", Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

Çağıyla uyumlu olmaktan sözederken de, bir edebiyat ve sanat olayı olarak, onları ilgilendiren gerçeklikler, kaideler, gelenekler anlaşılacaktır.

Yalnız bu gerçekliklerin ve kaidelerin kendi varoluşlarını bozmayan kavramlarla ifadesi önemlidir. Tersine bir durumda, gerçekliğin kendisi çarpıtılmış olacağından, edebiyatın ona uyum sağlayıp sağlayamadığının hiçbir değeri kalmaz.

Divan Edebiyatı'nın estetiği deyince, onun kaideleri, sanatının temelleri anlaşılacaktır, ama Yücel'e göre bu bir 'kelime oyunu'ndan başka birşey değildir: *"Hakîkî hayat ve varlıklarla şairlerin alakalarını kestirmiş, onlara kelimelerden kurulmuş bir uydurma âlem yarattırmıştır."*(18). Kelimeci, yani anlamının karşılığı olmayan, bir zan dünyasının ifadesi. İfadesi var, kendi yok.

Halbuki bu 'ifade'si olan şeyler, İslam kültürü çerçevesinde düşünüldüğünde 'kendisi olmayan' değildir. Varolduğuna göre 'kelime oyunu' belirlemesi de askıda kalacaktır. Belki anlatılanlar, aynı varoluşlardır, ama bir uygarlığa göre doğru, öbür uygarlığa göre yalan olan bir konum söz konusudur. Uydurma bir âlem, Yücel'in bakış çerçevesini oluşturan uygarlığın görememesi sonucu böyle anlatılıyor. Yoksa din, tasavvuf gerçeklikleri, çağdaş uygarlığın böyle yok sayacağı âlemleri haber eder. Onları anlatmak için de hâlâ sözlüklerde yerini koruyan kelimeleri kullanır. O kelimeler, kendi başlarına yeterli olmadığı için, şairler, onlardan değişik terkipler yaparlar. Bizim oyun gibi algıladığımız o terkipler, o âlemin anlatımı için birer araçtır, ama bizde o âlemin karşılığı olmadığı için onu yalnızca oyun olarak görürüz. Aynı terkipleri, kendi gerçeklikleri doğrultusunda ele alınca, yanıltığımızı anlarız. O sonsuz ve derin âlem, uydurma değil, gerçektir. İdeler dünyası da dedikleri o âlem belki daha gerçektir. Ama o dünyayı bir kenarından yakalamak şartıyla.

(18) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 152.

Yücel bu durumda, çağının gerçekliğini, kendi döneminin kavramlarıyla örtbas ediyor.

Eyüboğlu'na göre, bu dünyanın 'yalan veya doğru olması aslında şairin kendini ilgilendirmelidir: "*Kendi icad ettiği dünyaya inanmak veya inanmamak şairin mahrem dünyasına ait bir meseledir. Bize kalan kendisi değil, şiiridir.*"(19). Bu, sanata, sanatın kendi kuralları içinde yaklaşmak gereklidir, demeye geliyor. Belki, bu kadar da ilgisiz olamayız, denebilir. O zaman da hiç olmazsa inceleme konusu olanın kendi gerçekliklerine saygı duymak gerekir.

Şeyh Galib'i anlatan Tarlan, "*hayâl itibarıyla yüksek*"(20) sayılan şairin bu özelliğini, onun uydurma bir dünyanın kurucusu olduğuna değil, 'yaratıcı muhayyile'sine bağlıyor(21). Yazısında bunu birçok örnekle açıkladıktan sonra konuyu şöyle bağlıyor: "*İşte Şeyh Galib'in üslubu budur. Yani muayyen mefhumlar üzerinde asırların geçmesi ve birçok şairlerin onlar üzerinde işlemeleriyle hasıl olan genişliğe ve zenginliğe Galib tevarüs etmiş ve mahdut hecelerden mürekkep olan mısra içine bu cidden geniş tahayyülleri renkli bir ifade ile sıkıştırmıştır.*"(22). Tarlan Şeyh Galib'in "*çok defa en müdekkık nazarları bile aldatacak, aciz bırakacak muğlakiyet arzedeceği*"(23)ni söyler. Ama ondaki bu, Yücel'in 'kelime oyunu' olarak gördüğü kelime bileşiklerini, çağının gerçeklikleriyle anlamaya çalışma sonunda, nasıl geniş ve farklı bir dünyayı gündeme getirdiğini ortaya koymaya çalışıyor.

Şeyhî Divanını Tetkik adlı kitabında, bu âlemi ideal âlem olarak niteleyen Ali Nihat, idealizmi, "*âdi ve mahsûs âlem yerine fikir mahsûlü ideal bir âlem ikâme etmektir*"(24)

(19) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkârı -yahut, Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 37.

(20) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib-Hayatı ve Şiirleri-", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 6.

(21) A.g., s: 6.

(22) A.g., s: 15.

(23) A.g., s: 6.

(24) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyhî Divânını Tetkik, s: 61.

diye tanımlar. Ona göre *"bu âlem hissi tecrübelerle elde edilen kanunlardan başka kanunlara tabidir ve realite ile alâkadar değildir."*(25). Yalnız realiteyi tamamlar. Divan Edebiyatı estetiğinde realite 'mahsûs' ve 'aldatıcı âlem'dir. Bir noktada dikkatimizi çeken Ali Nihat, bu ideal kavramını Garp idealizminden özellikle ayırır.

Onun ifadesine göre Batı'da ortaya çıkan kavram çatışmasının tersine İslam kültürü içinde gelişen idealizm, realizmi bütünleyen bir kavramdır.

Bunlar, Divan Edebiyatı'nın anlatımında kendi kavramlarını kullanmanın, onu doğru ifade etmenin temel şartı olduğunu gösteriyor.

"İslam metafiziği içinde duymuş ve düşünmüş ve aralarında Süleyman Çelebi, Fuzûlî, Baki ve Şeyh Galib gibi büyükler yetişmiş Divan şairleri"(26), bu duygu ve düşüncelerini çevreleyen kültürün gerçeklikleriyle uyum içinde bir edebiyat oluşturmuşlardır. Farklı ölçeklerle değerlendirdikleri için ağır suçlamalarda bulunanlar da içinde olmak kaydıyla, hemen herkes bu uyumu kabulleniyor.

K. Tansel, bu, 'çağıyla uyum' konusunda bir genellemeye sığınarak, *"her sanatkâr kendi devrinin adamıdır ve devrinin telakkileri, hayat görüşü içinde tetkik edilmesi lâzımdır."*(27) diyor. Sanatkârlar için gerekli olan bu paralellik, edebiyatlar, dolayısıyla Divan Edebiyatı için de geçerlidir.

Son olarak Tanpınar'ın bu uyumla ilgili tesbitine yer verelim: *"O zaman birden bire bugünün yoksulluğu içinde, kahramanları, hatıraları, efsaneleri, büyük mimari âbideleri, nesillerin sükun ve rûhâniyet ihtiyaçlarını tatmin etmiş*

(25) A.g., s: 62.

(26) Necip Fazıl Kısakürek, "Abdülhak Hamid ve Dolayısıyla", Kara Elmas dergisi, 19 Nisan 1939, N: 1, s: 11.

(27) K. Tansel, "Baki ve Divan Edebiyatı", Burdur dergisi, Aralık 1939, N: 11, s: 12.

aydınlık peyzajları, bütün bir âlem, şiirle, mûsikîyle, küçük, büyük diğer sanatlarıyla olgun ve tam bir zevkin, hakim bir dünya görüşünün, tamamiyle bize mahsus bir zaman tasar-rufunun hüküm sürdüğü yekpâre bir âlem meydana çıkacaktır."(28). Bu âlemin, "*dar, küçük ve câhil kaldığı noktaları*" vardı, "*fakat tamdı, yekpare idi ve her köşesini kendimiz tanzim etmiş ve onu tanzim ederken mânevî benliğimizi vü-cuda getirmiştik."*(29). "*Bir şiir dili vücuda getirmiştik ki istinat ettiği unsurlar itibariyle çok sun'î olmasına rağmen harikulâde renkli, nüanslı ve tedâileri itibariyle çok zengin-di. Kadim efsanevî Asya, tarihiyle, itikadlarıyla, etnik husu-siyetleri, âdetleri, örfleri ile, peyzajı ile, masallarıyla ve her dokunduğu şeye bir masal ve hülyâ çeşnisi sindiren bin tür-lü hususiyetiyle bu dili bir telkin ve tedâi hazinesi gibi besli-yordu... Ve bu şiir dili tarih boyunca döğülmüş, incelmış, renk bulabilen bir mûsikîsi, bir ifade tarzı, mevzuuna yatışı, eşyası ve canı kavrayışı vardı."*(30).

Divan Edebiyatı'nın yetiştirdiği böyle kendine özgü bir dünyası ve o kültür çevresinin kendi iç özelliklerinin yansı-masıyla ortaya çıkan 'sanat telakkîsi', kendi kavramlarının çağrıştırdığı anlamlarla düşünüldüğünde, tam uyum göster-mektedir. Bu bakımdan "*Osmanlı edebiyatı, bağlı olduğu ce-miyetin durgun ve hareketsiz seyrini takip ederek pek yavaş, bu itibarla da pek güç fark edilir bir istihâleye tabi olmuş-tur."*(31).

(28) Prof. A. Hamdi Tanpınar, "Millî Bir Edebiyata Doğru", CHP. Konfe-ransları serisi, Kitap 19, s: 44.

(29) A.g., s: 42.

(30) A.g., s: 42.

(31) Yaşar Nabi (Nayır), "Eski, Yeni Davası", Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

B. TOPLUMU YANSITMASI-İÇTİMAİLİK-

İçtimaîlik, Divan Edebiyatı içinde boyveren bir niteleme değildir. Onun böyle bir problemi ve onu karşılama gayreti yoktur.

İçtimaîlik, bilinen, insan hayatı ve çevresi ile ilgili herşeyi bir takım kurallar çevresinde sistemleştirmeye girişmekle birlikte gündeme gelmiş olmalıdır. Bilimsel çalışmalar sırasında belge arama olayı, hayatın her dalına uzanır. Yazılı belgeler arasında yeralan önemli bir kaynak da edebî eserlerdir. Divan Edebiyatı şairleri de yaşadıkları toplumdan bir çok izler taşıdıkları için, o günlerin araştırmasını yapan birisinin kaynakları arasında yeralabilmelidir. Nasıl, şairlerin hayatlarıyla ilgili önemli ipuçları, kendi şiirleri içinden çıkarılmaya çalışılıyorsa, o günlerin toplumunu ilgilendiren konularda da böyle bir kaynaklık söz konusu olmalıdır.

Bilimin, diğer kaynakların yetmediği yerlerde edebî eserlere de başvurması mümkündür. Ama sanat eserlerinin kendi kuralları, onu böyle bir malzeme olacak biçimde olmaya bırakır mı? Bu, üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Bilim öyle istiyor, ama sanatın bu konudaki tavrı nedir? Yani bir şiir, gününün sosyal yapısı için önemli ipuçları taşımakla görevli midir?

Sanatın nasıl olması gerektiği problemini ilgilendiren bu konu için Suut Kemal'in sanat felsefesiyle ilgili kitabında doğrudan bir ifade yoktur(1). Ancak, 'Sanat Eserinin Yaratılışı' adlı bölümünde, 'hâricî faktör'den ve 'dâhilî faktör'den söz edilmektedir. Haricî faktörler, tabiat, ırk ve içtimaî muhittir. Bu son faktör, 'ırk'la birlikte ele alınıyor. Ama içtimaî muhit, sanatkârın içinde yaşadığı artistik muhit olarak açıklanıyor(2). Dahilî faktörler ise "*sanatkârdaki haricî hasseler, muhayyile ve zekâdır.*"(3). Bunlar sanat eserinin ortaya çık-

(1) Doç. Suut Kemalettin (Kemal Yetkin), *Sanat Felsefesi*, İst. 1934.

(2) A.g., s: 48.

(3) A.g., s: 50.

masında içtimâî çevrenin önemli bir etken olmadığını gösterir.

Tabiatla sanatın ilişkisini konu alan bölümde ise, sanatçının çevresinin bir üyesi olan tabiatın sanata ne kadar yansıdığı açıklığa kavuşturulur: *"Sanat, tabiatın tam ve uygun bir taklidine o kadar az mütemayildir ki modern estetik, sanatın esaslı karakterlerinden birini sanat eserinin tabiatı tecridinde buluyor. Sanatkâr eserinin bazı hatlarını ihmal edip diğerlerini genişletmekle, değiştirmekle kalmıyor, onu bir çerçeve ile, bir sehpa ile, bir perde ile reel hayattan kasten ayırıyor... Her sanat eseri şeniyetten bazı hassaları alır, bazı hassaları tayyeder; daima tecrit ile tahvil ile hareket eder."*(4). *"Sanatkâr, mizacına, daimî fikrî temayülüne, o andaki zihni meşgalesine göre gördüğü şeyin bir tarafını seçer. Aynı maddî muhitin, aynı tarihî devrin gayet muhtelif sanatkârlar meydana getirdiğini ve aynı sanatkârın bu muhit ve devir hakkında gayet mütehavvil bir ideal edindiğini bu suretle anlamış oluruz."*(5).

Bu tabiat, sanatçının eserini kurarken karşısında duran dış çevredir. Dikkat edilirse Yetkin, bu çevrenin sanata ancak, sanatçının dahili faktörünün izin verdiği ölçüde ve onun yaptığı değişikliklerle girebildiğini belirtiyor. Bu, içtimâî çevre için de geçerlidir. Yetkin'in, bu türlü bir konuya sanat felsefesi içinde yer vermemesi, belki de bu ilgiyi çok düşük görmesindendir. Madem ki sanatta sanatçının dışında bir çevre ve faktör vardır, bunların arasına devrin sosyal yapısını da katmamız mümkündür. Ancak, şartlarına uymak zorunda olduğunu da söylemeye gerek bile yoktur.

Demek ki sanatla sosyal hayat arasındaki bu ilgi Divan Edebiyatı ile sosyal hayat arasında da bu çerçevede var olmalıdır. Olayların aynen anlatıldığı, insanlar arası ilişkile-

(4) A.g., s: 46.

(5) A.g., s: 47.

rin, bir bilimsel tarafsızlık içinde verildiği bir sanat düşünülebilir, ama bu özelliklerin varlığı arttıkça sanat yanı da ters orantılı olarak azalır.

Divan Edebiyatı Yetkin'in sözünü ettiği 'tecrit' ve 'tahvil' olaylarından ayrı olarak bir de 'teksif etme'yi yapar: "*De-delerimiz özü çerçöpten ayırmak, şiiri teksif etmek kaidesini estetiklerinin ruhu yapmışlardır.*"(6). Vasfi Mahir, bunu tabiata ve sosyal hayata şöyle uyguluyor: "*Şarklı, bütün dünya ve hayata bakmış, görmüş, düşünmüş, halletmiş, duygunun ve fikrin özünü alarak küçük bir gazelin içine sıkıştırmıştır.*"(7).

Böyle bir sanat anlayışı ve estetik kaygı ile ortaya çıkan Divan Edebiyatı'nın, içinde filiz verdiği toplumu ne türlü yansıtabileceği tahmin edilebilir. Ama bu konuda görüş belirtenlere bakınca, bu kadar net bir sonuca varmak mümkün değildir. Bu bakımdan tartışma havası daha belirgindir. Yalnız bir polemik veya suçlama biçiminde değil, bu edebiyatın içine yerleşen toplumsal yapının yoğunluğu tartışılmaktadır. Divan Edebiyatı'nı savunanların, 'bu edebiyat toplumu yansıtmaktadır,' gibi bir görüşleri de yoktur. Özellikle Yetkin'in ortaya koyduğu sanat felsefesine göre sonucun böyle çıkması gerekmektedir.

Divan Edebiyatı'nın, toplumunu yansıtmasına ilişkin Şardağ'ın düşünceleri, bir genelleme sayılır: "*Divan Edebiyatı, Divan devirlerinin hatırası olan edebiyat, Osmanlı sarayında bağdaş kurduğu günden beri kendisini himaye eden cemiyete en sadık bir halde hizmet etmekten geri durmadı. XIII. asır sonlarından XIX. asır eşiklerine kadar akan seneler boyunca o hep Osmanlı ve müslüman kaldı ve hep onun zaferlerini, acılarını terennüm ederek ümmet zihniyetinin*

(6) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(7) A.g., s: 200.

meyvalarını vermekte devam etti."(8).

Şardağ'a göre Divan Edebiyatı'na yansıyan toplumsal olaylar, o toplumun zaferleri ve acılarıdır. Onların ne ölçüde yansıtıldığı konusunda ise her hangi bir açıklama yoktur. Bu zafer ve acı gibi toplumsal olaylar, bir çerçevedir. 'Kendisini himaye eden cemiyete en sadık bir halde hizmet etmesi', ondaki içtimâî çizgileri ifade etmez. Ancak kendisini çevreleyen cemiyetin genel hedefleri doğrultusunda, onun ruhuna uygun bir sanat faaliyeti olarak kendini göstermiş olur.

Hasan Ali'nin *"Hemen hepsi medreseden yetişmiş veya o yoldan bilgilenmiş olan bu şairler, yaşadıkları çağın bilim ve felsefesiyle yoğrulmuşlar, eserlerinde bu kaynaklardan bir çok anlatma vasıtaları alıp kullanmışlardır."*(9) dediği, işte bu kendi toplumunun ruhuna uygunluğudur. Bu ruh, bir sanat felsefesi olarak edebiyata bir çerçeve çizmiş, toplumun ondaki yansımasının dozajını da belirtmiştir.

Vasfî Mahir'in, Divan Edebiyatı'nın 'gayr-i içtimâî olmadığı'nı ortaya koyuş biçimi de hemen hemen bu tespitler doğrultusundadır. O, içtimâîliği 'millilik', 'hayatilik' ve 'taklitçilik'le birlikte anar. Bu noktadaki suçlamaları kabullenmez ve tümü için şu gerekçeyi öne sürer: *"Aynı kültür ve aynı estetiğin mahsulü olan Arap ve Acem edebiyatlarından çok başkadır."*(10). Burada da işin sanat cephesi gündeme getiriliyor. Bir toplumun malı olmak, onun ruhunu aksettirmek, o toplumun kendine özgü yanlarının sanatı belirlemesi gibi ifadelerle açıklanabilen toplum ve sanat ilişkisi öne çıkarılıyor. Yazının sonlarına doğru geçen *"Onun eserleri falan veya filan padişaha kaside değil, Türk ruhu denen sonsuz denizin dalgalanışı ve sanat adlı güneşin ışıyla renklerini canlan-*

(8) Rüşti Şardağ, "Edebiyatımızda Vatan Duygusu," Varlık dergisi, 1 Aralık 1939, N: 154, s: 263.

(9) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 141.

(10) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

dırışıldır."(11) sözleri, kaside türü çerçevesinde gerçekleşmiş bir toplum-sanat ilişkisine işaret ediyor. Vasfî Mahir'e göre sürekli toplayan, teksif eden, çerçöpü atıp yalnızca özü bırakmaya çalışan Divan estetiği, bir padişaha yazılmış kasidede bile bütünüyle, sözkonusu padişahın kişiliğinin yansımalarına izin vermez. Oadaki ideal çizgiler yakalanarak genel anlamda Türk ruhunu veren bir sanat eserinin ortaya çıkmasına sebep olur.

Divan Edebiyatı, bir çeşit 'şiir edebiyatı' sayılabilir. Onun nesrinde bile bir takım şiir öğelerinin kullanıldığına dikkat edilirse yalnızca bir nazımla ifade değil, şiirsel ifade sözkonusu olduğu farkedilir. Edebiyatla 'tez' arasındaki ilgiyi açıklamaya çalışan Yaşar Nabi, toplumculuk konusunun özellikle şiirde mümkün olamayacağını, çünkü "*şiirin mahiyeti dolayısıyla daha ziyade fert çerçevesine inhisar etmeye mahkum olduğu*"(12)nu söylüyor. Yazısında "*Bütün şiirlerin muayyen bir tezin müdafaasına hasredilmesini istemek, şiirin ölümünü istemeye müsavî olduğunu*" da belirtiyor.

Bu türlü yaklaşım 'toplum için sanat' ve 'sanat için sanat' tartışmasıyla ilgili görüş belirtmek demektir.

Konunun böyle bir açıklamayı da içine alması sonucu iki türlü içtimailik ortaya çıkıyor:

Divan Edebiyatı'nın kendi toplumunun sosyal yanını yansıtıp yansıtmadığı yolunda belirtilen görüşler, içtimailiği, edebiyatın malzemesi veya konusu çerçevesinde anlıyorlar. Bu türlü yaklaşımda, bilimin edebiyatı kendi malzemeleri, yani belgeleri arasında düşünmesinin büyük payı vardır.

'Toplumcu edebiyat'(13) gibi bir tezdten hareketle Divan

(11) A.g., s: 201.

(12) Yaşar Nabi (Nayır), Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri, s: 56.

(13) "Edebiyat mahsülllerimiz okunmuyor. Çünkü içinde büyük kitleyi alacak kadar edecek birşey yoktur. Yeni bir sanat ideolojisi tespit etmek ve artık dünden sürüp gelen lüzumsuz fertçi edebiyata paydos borusu çaldırmak zamanı gelmiştir. Ancak halkın hizmetine almak suretiyledir ki edebiyata aslî haysiyetini iade etmek kabil olacaktır. Bu ideolojiye

Edebiyatı'na bakanlarsa, edebiyatın hedefini gözönüne almaktadırlar. Yaşar Nabi de toplumcu bir edebiyatın gereğine inanmaktadır(14). Yalnız edebiyatın bu yeni görünümü içinde, yukarda da belirttiğimiz gibi şiirin ayrı bir yeri olmalıdır. Şiir, ona göre böyle bir çerçevede ölebilir. Onu serbest bırakmak, bir takım formüller içinde hapsedmeye çalışmamak gerekmektedir. Bu noktada biraz durulabilir: Yaşar Nabi, şiiri, ferdiyetçiliğe daha yakın veya düpedüz ferdiyetçi gösteriyor, ama Divan Edebiyatı'nı bu ferdiyetçiliği içinde kabullenemiyor. Onun, Divan Edebiyatı'nın bir 'şiir edebiyatı' sayılması gerektiği konusunda farklı düşüncelerine rastlanmıyor. Hatta manzumeyi bile şiirden saydığına göre(15), böyle bir düşüncesi olmamalıdır. Divan Edebiyatı büyük olay anlatımlarını bile nazım tekniğiyle veren ve bu tür bir ifade içine sıkıştıran bir edebiyattır. Bu bakımdan, Yaşar Nabi'nin düşünceleri çerçevesinde Divan Edebiyatı olumlu olmalıdır.

Asıl problem çok başkadır. O, bir mücadeleden söz ediyor: *"Girişeceğimiz mücadelede hedefimiz asırlar zarfında aramızda bağdaşıp yerleşmiş olan ve bütün inkılâplara rağmen hâlâ içimizden tamamiyle söküp atmaya muvaffak olduğumuzu iddia edemeyeceğimiz -zevk ve kültüre ait an'aneler en köklü olanlardır- edebiyat-ı telakkî an'anemize karşı olacaktır. Ve bu mücadele devamlı bir azim ve sarsılmaz bir imanla ileri götürülerek, belki nesillerce sürecektir."*(16). Bu mücadele, onun ifadesiyle 'ideolojik saha'dadır. Bunun bir yansıması şöyledir: *"Niçin dünya bizim edebiyatımızı tanımıyor? Sualini sorduğumuz zaman, 'çünkü bu büyük değeri*

uygun olmayan bütün eserlerin kıymetsizliği ilan edilmeli ve kıymet hükümleri ideolojiye hizmet ölçüsüyle yeniden tespit edilmelidir." A.g., s: 16.

(14) A.g., s: 17-21.

(15) "Bir manzume kendiliğinden nesir olabilir, fakat nesre tahvil edilemez. Çünkü bu tahvil keyfiyeti, kelimeler arasında bir değişikliği icabettirir ve kelimelerin yanyana getirilmesindeki muvaffakiyetten doğan şiir, bu ameliye ile tabiidir ki şiirlikten çıkar." A.g., s: 55.

(16) A.g., s: 26.

anlamaya çalışmamıştır veya kasten inkara yeltenmiştir' diye insafsızca hükümler ileri süreceğimize 'çünkü bu edebiyat insanî değildi' diyeceğiz."(17). Yaşar Nabi, Batılılar için yapılacak bir eleştirinin insafsızlığından söz ederken, kendi öz geçmişindeki edebiyatın eleştirisinin haklı ve hatta gerekliliğini ifade etmektedir. Bunun temelinde sözkonusu 'mücadele'nin büyük payı vardır.

Herşeye rağmen Yaşar Nabi'ye göre, 'hakîkî sanat kıymeti', 'cemiyete mütemayil eserler üzerinde'dir(18). Divan Edebiyatı bu genel 'kıymet hükmü' çerçevesinde sayılamaya-
cağına göre, eleştirilmesi gerekmektedir. Böylece o, bu edebiyatın içtimaî yanı deyince, 'cemiyete mütemayil', yani toplumcu bir edebiyat düşünmekte, bu bakımdan onu içtimaî bulmamaktadır. Buna rağmen Divan Edebiyatı'nın, toplumu, sanıldığından daha çok etkilediğinin farkına varan Yaşar Nabi, şunları söylemekten geri kalmaz: *"Divan Edebiyatı, Türk kafasının hamuruna tahmin edileceğinden çok fazla kendinden birşeyler katmıştır. Ve bu Şark telakkîsine uygun süs sanatı yalnız edebiyatsever entellektüellerimiz üzerinde iz bırakmakla kalmamış, maarifin yayılması ve mekteplerde Divan edebiyatı mahsullerinin en güzel örnekler diye gösterilmesiyle orta okul mezunlarını bile çerçevesi içine alan oldukça geniş bir halk tabakasına nüfuz etmiş ve onların tesiriyle de milletin bütün okur yazarlarına varıncaya kadar dalbudak salmıştır."*(19). Bu tür yaklaşımlarla süren yazıda birçok halk kesiminde bu edebiyatın nasıl etkin bir yapı örneği gösterdiği açıklanmaktadır. Bu, toplum olarak benimsenmiş bir edebiyat estetiğinin varlığı demektir. Bu yaklaşımda toplumdan sanata değil, sanattan topluma doğru bir yansıma sözkonusudur. Toplumu bu kadar derinden etkileyen bir edebiyatta da toplumcu değil, ama toplumla uyumlu

(17) A.g., s: 26-27.

(18) A.g., s: 27.

(19) A.g., s: 73.

bir yapı var demektir. Bunu, yalnızca sanatın topluma olan etkisiyle sınırlamamız uygun olmaz. Karşılıklı bir alış veriş olmadan sanatın etkisinden sözedilemez. Toplumu böylesine derinden ve bütün tabakalarıyla 'kendi sanat telakkisi' çevresinde tutabilen bir edebiyat, o toplumun içyapısıyla ilgi kurmuş, o ilgiyle birlikte de 'içtimaî' bir yapı kazanmış sayılır.

Yaşar Nabi'deki bu tespitten sonra varılabilecek nokta, konunun başında, içtimaîliğin bir yorumu olarak alınan 'toplumun ruhuna uygun sanat' düşüncesidir. 'Çağıyla uyum' ile 'toplumun ruhuyla uyum' arasında ilk bakışta bir farklılık yok gibidir. Buradan da bu konunun bir önceki bölüm içinde verilmesi gerektiğine gidilebilir.

Ama burada şu gözardı edilmemelidir: Çağıyla uyum içinde oluşunda neredeyse hiç kimse onu eleştirmez. Ümmetçi bir çağda, o felsefenin yoğurduğu bir sanat oluşu kesindir. Toplumu yansıtıp yansıtmadığı konusu ise, bölümün başında da belirtildiği gibi, çağdaş batı kültürünün sanatı bilim için bir malzeme gibi görmeye başlamasından sonra gündeme gelir. Yani toplumu yansıtmayı 1930'lu yılların kendi kavramlarıyla ifade edilmiş, o döneme özgü bir nitelemedir. Bu, belki de polemikler arasında düşünülebilecek bir noktaydı. Ancak ondan ayrılan yanı, polemiklerin bir tartışma kavramı olarak ortaya çıkmalarıydı. Toplumu yansıtmayı ise Divan Edebiyatı'nın kendi toplumuyla olan ilgisinin ne olduğunu ifadede işe yarar.

Divan Edebiyatı kendi çağıyla uyum içinde bir sanat telakkisi olduğu için, onun yönlendirdiği bir yapı içinde toplum yansımaları sözkonusudur. Burada en önemli nokta, Yaşar Nabi'nin belirttiği şiirin toplumla olan sınırlı ilişkisidir. Çünkü Divan Edebiyatı son çözümde şiire götürebileceğimiz bir nazım edebiyatı sayılır.

Kopuz dergisinde, 'Kopuz' imzalı bir yazıda *"Bu şiir Türk kucağında büyümüş, parlak bir ömür yaşamıştır."*(20)

(20) Kopuz, "Türk Şiiri ve Kopuz", Kopuz dergisi, Nisan 1939, N: 1, s: 2.

denmektedir. Burada, Divan Edebiyatı için, 'bu şiir' ifadesi kullanılmakta ve onu Türk toplumunun kendi imkanlarıyla ortaya koyduğu belirtilmektedir. Türk kucağında büyüyen bu şiir, elbette onun acı ve sevinçlerini görmüştür ve onları en kutsal örtüler altında saklamıştır. Nasıl, bir insanın şuuraltı varsa, birçok duyguları orada depo halinde tutmaktaysa, şiirde de bu şuuraltı gerçeğine yakın bir yapı gözlenebilir.

Bu şuuraltı nitelemesini Eyüboğlu'nda buluyoruz: "*Divan edebiyatımız, tıpkı halk edebiyatı gibi bizim eski varlığımız, tahteşşuurumuz, kaybolmuş cennetimizdir.*"(21).

Eyüboğlu'nun bir sayı sonraki yazısında şiirin toplumla ilgisi konusunda daha açık bilgiler vardır: Şiirin, din, ilim ve cemiyet kavramlarının üçüyle de ilgisinin olduğu belirtilen yazıda, bu üç problem şöyle çözümlenir: "*Şiir ideale sasmış bir ruh içinde tekevvün eder, fakat idealden başka birşeydir. Şiir maddî ve manevî bütün bilgileri benimser, fakat ilimden başka birşeydir. Şiir içtimai münasebetler dünyasına iner, fakat imtiyaz ve istiklalini kaybetmez.*"(22). Yazıda Fuzûlî'nin "*Bu üç problem hakkında bugünkü zihniyetimize hiç de aykırı gelmeyen fikirler verdiği*"(23) belirtilmektedir.

Divan Edebiyatı'nın 'içtimai münasebetler'e inişi de bu, kendi 'istiklal' ve 'imtiyazı' içinde mümkün olacaktır.

Fuzûlî'nin Hadikat'üs-Süedâ'sında "*Türk ruhunun bütün sıcaklığının teneffüs edileceği*"(24)ni belirten Karahan da, ondaki içtimaiîliğin, sanatın kendi istiklali içinde barınabileceğinin farkındadır. Karahan, yazısında "*en geniş halk tabakalarından en münevver kitlelere kadar her yaşta, her*

(21) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -Yahut- Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 35.

(22) Sabahattin Eyüboğlu, "Fuzûlî'de Şiir Telakkisi", İnsan dergisi, Mayıs 1938, N: 2, s: 97.

(23) A.g., s: 97.

(24) Abdülkadir Karahan, "Fuzûlî'nin Hadikat'üs-Süedâ'sı", Türklük dergisi, Ekim 1939, N: 7, s: 28.

seviyede ve her zevkte herkese hitabettiği"(25)ni belirtirken, asıl o eserle toplum arasındaki ruh beraberliğine dikkat eder. Gerçi bu eser bir nesirdir. Tarihte yeralan olayları anlatmaktadır. Bu tür bir eser, içtimaîlik konusuna daha bir yatkındır. Ama olayları, yalnızca tarihi gerçekliklerinde vermek değil, onları şairane bir üslupla anlatmak; bazılarını atlayarak, bazılarını değiştirerek veya yorumlayarak, daha çok da aralarından kendi içdünyasının seçtiği küçük unsurlarla bütünleyerek vermek şeklinde bir üslubu vardır. Bu bakımdan o, yine de doğrudan bir tarih malzemesi olamaz.

Özellikle Nedim'i sözkonusu eden bazı yazılarda, onun Lâle devrini çok iyi aksettirdiği ifade edilir. Bunu, onun bir başarısı olarak görenler de çoğunluktadır:

"Nedim, esinlerini tabiatten ve hakikatten almıştır. Nedim'in şiirleri, hayatının ve devrinin bir aynasıdır. Lâle devri Nedim'in samimî mısralarında hâlâ yaşıyor."(26).

"Nedim, zamanını en çok yaşatmış dâhilerden biridir. Nedim'in tasvir eylediği harika-i beyâna hiçbir şair yetiştirememiştir."(27).

"Her halde Lâle devrini tarihten okumak, Nedim'in şiirlerini okumak kadar zevkli ve daha canlı değildir."(28).

Nedim'in toplumunu yansıttığı doğrudur. Yalnız ilk alıntıda, özellikle, Nedim'in yaşattığı Lâle devri galiba 1930'lu yıllar içinde geçerli olabilecek bir anlayışın beslediği sanılan bir görüntü içinde algılandığı ve Nedim'in de bunu az çok şiirinde verdiği gözönünde tutulmalıdır. Bu, toplumun şiire yansıdığı iddiası, iddia sahiplerinin özelemleri doğrultusundaki bir tablonun gözönüne serilmesinden kaynaklanıyor. Turanhoğlu'na göre *"Nedim'in şiirlerinde tasavvuf felse-*

(25) A.g., s: 28.

(26) M. Uluğ Turanhoğlu, "Nedim'in Özgürlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

(27) Fethi, "Nedim", Toplantı dergisi, Aralık 1935, N: 13, s: 15.

(28) Vehbi Cem Aşkun, "Halk Edebiyatımızın Bugünkü Durumu", 4 Eylül dergisi, Haziran 1940, N: 18, s: 13.

fesinin izlerine rastlamak imkansızdır."(29). Yine ona göre Nedim, aslında bu özelliğinden ötürü "*Divan edebiyatının çerçevesini ilk parçalayan Divan şairi*"(30)dir.

Bu mantık içersinde Nedim'in dışında kalan Divan şairleri de kendi devirlerini, toplumlarını şiirlerinde yaşatmışlardır. Çünkü madem beşerî yönelişlerin öne çıktığı Lâle devri, bu özelliğiyle Nedim'de yaşıyor, beşerî bir çizgide olmayan diğer dönemler de, kendi özellikleriyle o çağlarda yaşayan şairlerin şiirlerinde yaşıyordur.

Nedim'in yaşadığı dönemin içtimâî yapısı, onun şiirindeki temayı besleyecek karakterdedir. En azından tarihçiler böyle olduğunu öne sürüyorlar ve 'Lâle devri' diyorlar. Öbür Divan Edebiyatı şairlerinin temaları da kendi dönemlerinin içtimâî yapısıyla sıkı bağlar kurmuş olmalıdır.

Yalnız bütün bunlar, bir izden, bir yansımadan hatta çağrışımdan öte geçmez. Şairin ferdi dünyasına girebilmiş, oradan da şiire yansımış çağrışımlardır. Nedim'deki içtimâîliğin böyle net ifade edilmesi ise, çağrışımların, aynen anlatımından değil, şiirdeki tablolarla Lâle devri arasındaki bağların kolayca kurulabilmesindendir.

İçtimâîlik konusunda dikkate değer bir başka örnek de Manisalı Birrî ile ilgilidir: Bozkurt dergisinde yayınlanan 'Bozkurt' imzalı bir yazıda, onun, "*Devrinin bütün hususiyetlerini gazel ve kasidelerinde toplamış ve bu suretle bize nakletmiş oldu*"(31)ği ifade edilir. Ayrıca bir kasidesi örnek verilerek, onda Manisa'nın bütün güzelliklerinin tasvir edildiğinden ve içten duyulmuş tabiat güzelliklerinin anlatıldığından sözedilir. Kasideler, tarihî şahsiyetler için yazıldığından, onun çevresi şiire girmiş olmalıdır. Bu tarihî kişiler, genellikle saray insanlarıdır. Dolayısıyla saray ve çev-

(29) M. Uluğ Turanlıoğlu, "Nedim'in Özgürlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

(30) A.g., s: 25.

(31) Bozkurt, "Birri Efendi," Bozkurt dergisi, 15 Haziran 1936, N: 2, s: 6.

resi şiire daha çok yansımış olacaktır.

Divan Edebiyatı'ndaki içtimâî yapının darlığına dikkati çeken Necip Ali, *"fakat, bunlar zamanlarının bütün içtimâî hadiselerine ve rûhî temayüllerine sadece dar, kısa bir görüş penceresinden bakmışlardır."*(32) diyor. Bu yazının devamında, onlarda yalnızca saray ve çevresinin olduğunu söyler. Cevat İdil de *"Divan edebiyatı... Sultan'uş-Şuarâlar... Enderrûn edebiyatı... Herşey saray içindir. Ulus için değildir."*(33) diyor. Bu iki alıntıda en azından kaside türünde saray ve çevresinin şiire yansıdığı ifade edilmiş olur. Necip Ali, aynı yazısında Fuzûlî'nin penceresinin genişliğinden sözeder. Bunlar aslında içtimâî yapının şiire yansıyış dereceleri sayılır. Toplum, şu veya bu kesimiyle ve şiir telakkisinin el verdiği veya izin verdiği ölçüde Divan şiirinde vardır. Şiir, bir toplum haritası çizmek gibi bir amaçla yazılmadığı için, şairin, şiirini kurarken gerek duyduğu kadar yer vermesi çok normaldir.

Hasan Ali de Arapların kaside geleneğinden sözettikten sonra, sözü, Divan Edebiyatı kaside türüne getiriyor ve şunları belirtiyor: *"Aynı hayat tarzı ve tabii muhit zarureti İran'da ve bizde olmadığı için bu şekil, Fars edebiyatına ve bizim Divan edebiyatımıza olduğu gibi geçmiş değildir."*(34). Demek ki 'hayat tarzı ve tabii muhit', şiir için belirleyici bir öğedir. Öyleyse şiirde, şairin içinde yaşadığı toplumdan izler taşımaması mümkün değildir.

Gerçi Hasan Âli, soyutlamayı değil, suniliği öne çıkarır ve *"Divan edebiyatının yaşadığı devirlerde gerek dinden, gerek medresenin skolastik dediğimiz felsefesinden ve gerek tasavvuf yolundan gelen mefhumlar ve tabirler hakikî hayat ve varlıklarla şairlerin alâkalarını kestirmiş, onlara kelimeler-*

(32) Necip Ali, "Edebiyatımızın Bugünkü Gidişi", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 65.

(33) Cevat İdil, "Dil İnkılâbımız," Akpınar dergisi, Ocak 1936, N: 2, s: 18.

(34) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 118.

den kurulmuş uydurma bir âlem yarattırmıştır."(35), der. Halbuki bu, Divan şairinin kendi toplumuna ait değer yargıları sonucu çıkmıştır. Hasan Ali, din, medrese ve tasavvuf varoluşlarını andığına göre, bu realitenin farkındadır. Daha önceki alıntısında geçen 'hayat tarzı' ve 'muhit' realitelerini, bunlarla birlikte düşünmemize hiçbir engel yoktur. Öyleyse Divan şairi, bugünkü kavramlarla değil; ama kendi realiteleri içinde içtimâî sayılması gereken eserler ortaya koymuştur.

Necip Fazıl, toplumun, sanata yansıyabilecek yanlarını ayrı ayrı şairlerde bulur(36). Onlar, hassasiyet kalitesi, ustalık, estetik, kuru mantık, akıl, belagat, tezyif, şive, zarafet, irfan, incelik... gibi, daha çok, toplumun sanatkârlık yanıyla ilgili varoluşlardır.

Sami Paşazâde Sezaî'nin *"Divan edebiyatı, milletin geçmiş zamanlardaki benliğidir."*(37) sözü de yaklaşık olarak toplumun bu sanatkârlık yanını anlatıyor.

Bu, 'milletin benliği' veya 'toplumun sanatkârlık yanı'nın şiire yansıyışı, Divan Edebiyatı için, içtimâîliği ne bir malzeme ne de bir hedef olarak almaktadır. Toplum, sanatın malzemeleri içinde olsa bile, oradan aynen alınıp kullanılan tablolar değil, sanatçının sanatkârlığının anlatması, traşlanması sonucu çok değişik görüntüler halinde şiirde yeralabilecektir. Divan şiirinde toplumculuk da bir hedef değildir. Çünkü o, bir takım duyguları verir, ama yönlendirmek, çevresindeki insanlara bir düzyazının mutlaka anlatmak gibi hedefleri cinsinden bir fonksiyonu da yoktur.

Sanatkâr, bir eser ortaya koymuştur. Onun, bir şair olarak ferdî yanlarının olması, Yaşar Nabi'nin de belirttiği gibi en tabii haklarıdır. Sözgelimi bir Fuzûlî *"kendi ruhuna ba-*

(35) A.g., s: 152.

(36) Necip Fazıl (Kısakürek), "Manzara-Türk Ortaçağ Sanatkar ve Enellektüeline Kısa Bir Bakış", Ağaç dergisi, Mayıs 1936, N: 3, s: 2.

(37) Ferzan A. Aras, "Sami Paşazâde B. Sezai ile Konuşma", Varlık dergisi, 15 Kasım 1935, N: 57, s: 135.

kan, kendini tahlil eden, bir ıstırap ve hicran şairi”(38)dir. "Nedim, mevzularında elem ve ıstıraptan bir zerre bile bahsetmeyen zevk ve neşenin şairidir.”(39). Onlar, "aldıkları bütün mevzuları, kendi ruhları ile imtizaç ettirerek işlemişlerdir.”(40).

Divan Edebiyatı'nın içtimâî yanı, bu çerçeve içinde ortaya çıkar.

C. KENDİ İÇİNDEKİ BÜTÜNLÜĞÜ/ ESKİ-YENİ ÇATIŞMASININ YOKLUĞU

Divan Edebiyatı'nın bütünlüğü, iki noktada değerlendirilebilir. Başlık da bu iki nokta dikkate alındığı için bir ikilem haline geldi.

Birinci bütünlük, kendi sistemini kurmuş olması, ortaya konan eserlerin, bu çerçeveyi zorlamayışları yani ona uyum göstermeleridir.

İkinci bütünlükse bu edebiyat yaşadığı sürece aynı sistem de yaşamış, hiçbir nesil çatışması olmamıştır.

Divan Edebiyatı'nın kendi sanat anlayışını tamamlayarak, problemlerini kendi içinde çözmesi yani eklektik bir sanat yapısı göstermemesi ve bu haliyle uzun bir süre yaşaması, onun bütünlüğünü ifade eder.

Bu konu, zümre edebiyatı suçlamasının olumlu bir anlayışla değerlendirilmesi sayılabilir. Birçokları, Divan Edebiyatı'nın zümre edebiyatı oluşunu söylerken farkında olarak veya olmayarak onun, 'mektep', 'ekol' yanını su yüzüne çıkar-maktadırlar. Yakup Kadri'nin, *"Bunun yanında Divan edebiyatı nev-i şahsına münhasır bir zümre olarak öğretilir.”*(1) sözleri, onu kendine özgü yanları ve özellikleri olan

(38) Murat Uraz, Baki, s: 13.

(39) Murat Uraz, Nedim, s: 15.

(40) A.g., s: 16.

(1) Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", Kadro dergisi, Ekim 1932, N: 10, s: 27.

bir zümrenin sanatı olarak değerlendirdiğini gösteriyor. Bu zümre, yazısının devamından anlaşıldığı kadarıyla aydınlarıdır. Ama yalnızca aydınların sanatı olmakla kalmıyor, belli bir sanat felsefesine veya telakkisine oturduğu ifade edilecek, ondaki 'mektep' yanı da suyüzüne çıkarıyor.

Yaşar Nabi'nin şu sözlerinde hem bir suçlama hem de onu 'mektep' olarak algılama vardır: "*Esasen son derece sunî olan Divan edebiyatı ifadesi, bu edebî mektebe mensup olanların gayretiyle bir kat daha sunîleşmiş ve halk dilinden uzaklaşmıştır.*"(2). Özellikle onun bu, 'edebî mektep' ifadesi, kendi içindeki bütünlüğe dikkat ettiğini gösteriyor. Hatta bu bütünlük, zamanla daha da pekişiyor. Ona göre sunî bir yapı gösteren bir mektep giderek bir kat daha sunîleşiyor. Ancak gözardı edilemediği için varolduğu söylenen bu edebî mektep özelliğinden, 'küçük bir münevver zümresinin istifade edileceği' de belirtilerek, suçlamaya doğru kaydırılıyor.

Bu bütünlük konusunda yine de en açık ifadeleri Yaşar Nabi'de buluyoruz: "*Herşeyden evvel şiirin tabii olduğu kaidelerde hiçbir değişiklik yoktur.*"(3). Onu bir 'edebî mektep' kılan, işte bu kaidelerdir. Madalyonun hemen tersini çevirenler, aynı kaideler için 'taklit', 'muayyen şekiller' ve 'hiç değişmeyen mazmunlar' nitelermelerini yaparlar(4).

Divan Edebiyatı'nda 'şiirin tabii olduğu kaideler', birbirini sürekli besler ve doğrular. Hangi dönemde yaşarsa yaşasın, hep aynı kaideler geçerlidir. Her sanat tecrübesi, sonraki tecrübelerle daha bir güçlenerek gelişir. Batı edebiyatındaki ekollere alışkın olanların, bu edebiyatı bir türlü 'ekol' olarak görememesi bundandır. Birbirinin eleştirisi üzerinde yükselen Batı edebiyatı ekolleri, önceki edebî tecrübeleri yal-

(2) Yaşar Nabi (Nayır), "Cumhuriyet'in Onbeş Yılında Edebiyatımız", Varlık dergisi, 1 Kasım 1938, N: 128, s: 115.

(3) Yaşar Nabi (Nayır), "Eski-Yeni Davası", Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

(4) Orhan Şaik Gökay, "Kahramanlık Edebiyatı", Çığır dergisi, Ocak-Şubat 1938, N: 61-62, s: 20.

nızca eleştiri malzemesi olarak kullanırlar. Divan Edebiyatı ise katlanarak gider.

Bu katlanmayı bir 'darlık' ve 'mahkumiyet' olarak değerlendirenlere göre, bu bir suçlama unsurudur. Ama o katlanmayı ve 'tekamül'ü görenler, bunu kendi içinde bir üstünlük olarak alacaklardır: *"İşte mütekmil ve olgun şark ruhunun edebiyata getirdiği bir estetik kaidesi ki bugünkü ilmi ve psikolojik esaslara hiç de yabancı değildir. Avrupa şairlerinin bugün vardıkları tekamülü Türk şairleri bundan üç asır evvel göstermişlerdir."*(5).

Ahmet Cevat, Divan Edebiyatı'ndan, *"Bütün milletin edebî zevkini besleyen ve hâlâ en yeni şairlerinin eserlerinde aynı edebî zevk duyulan ve tadılan bir edebiyat"*(6) diye söz eder. Ona göre bu edebiyatın oluşturduğu zevk, en yeni Türk şairlerinin eserlerine bile yansımıştır. Aynı olaya Yaşar Nabi de işaret eder: Divan Edebiyatı'nın oluşturduğu edebî zevkin önemli bir yanını temsil eden sunî ve süslü ifadeler, orta okul mezunlarına varıncaya kadar her kesime yayılmıştır(7).

Öyleyse Divan Edebiyatı'ndaki sanat felsefesi, kendi içindeki bütünlüğü bir yana çok sonraki dönemlere bile sarkmıştır. Bunda çağıyla uyumlu oluşunun büyük payı vardır. Kendini besleyen kaynaklarla sıkı bir alış veriş içinde olması, onun halk tabakalarında derin izler bırakmasına neden olmuştur. Toplumun sanat da içinde olduğu halde her türlü durumalışında etkili olan, bütünüyle toplumun dünyasını belirleyen kaynak, edebiyatı da kendi çizgisinde sürekli beslemiş, belli bir kimlik kazanmasına yardımcı olmuştur.

Rüştü Şardağ, *"Divan Edebiyatı, Divan devirlerinin hatırası olan edebiyat Osmanlı sarayında bağdaş kurduğu*

(5) Vasfı Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 201.

(6) Ahmet Cevat, "Bizim Klasikler", Muhit dergisi, Şubat 1931, N: 38, s: 2.

(7) Yaşar Nabi (Nayır), Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri, s: 73.

günden beri kendisini himaye eden cemiyete en sadık bir halde hizmet etmekten geri durmadı."(8) diyor. 'Kendisini himaye eden' ifadesini, onu besleyen kaynak olarak düşünmek gerekir. Onun en sadık bir halde hizmeti de Divan Edebiyatı ile bu ana kaynak arasındaki uyumdur. Şardağ'ın şu sözleri bu uyumu aydınlatacak niteliktedir: *"XIII. asır sonrasından XIX. asır eşiklerine kadar akan seneler boyunca o hep Osmanlı ve müslüman kaldı."*(9). Aynı uyuma işaret eden Necip Fazıl da Divan Edebiyatı'nın yaşama şansını, o kaynağın canlılığına bağlar: *"O, bahtını ortak ettiği cemiyet devam ettikçe, bütün zafer ve haşmetiyle yaşadı ve cemiyet ana planını kaybeder etmez bütün heyetiyle göçtü."*(10).

Sözü edilen cemiyet, İslam kültürüyle yoğrulmuş, onun kültürel çizgisinde yürümüştür. Şardağ'ın ifadesi de bunu desteklemektedir.

Batı kültürü bu anlamda belirleyici bir özellik taşımadığı için, sanatkârın kendi yorumlayışı, kendi kabiliyeti veya eşyayı algılayışı, yepyeni bir ekol olarak belirlemekte, onun yorumlarına katılanlar da aynı ekolün diğer üyeleri konumuna geçmektedirler. Bir başka güçlü sanatçının bir öncekilere getirdiği eleştiri ve kendi yorumunu verişi de bir başka ekole dönüşmektedir. Bunlar, Batı edebiyatını bir ekoller arası çatışma alanı haline getirir. Ekolleri bir parça felsefe akımlarıyla birlikte düşünmek mümkündür. Ama felsefe sanatçının eşyaya getirdiği kendine özgü yoruma sadece bir arka plan olma demek değildir. Sanatı belirleyen bir felsefeden sözedilemez. Yalnızca gerektiğinde birbirlerini etkilerler.

Suut Kemal'in 'Filozofi ve Sanat' adlı kitabında Eflatun'un, Aristo'nun, Plotin'in ve bazı modern sanatkârların

(8) Rüştü Şardağ, "Edebiyatımızda Vatan Duygusu", Varlık dergisi, 1 Aralık 1939, N: 154, s: 263.

(9) A.g., s: 263.

(10) Necip Fazıl Kısakürek, "Manzara -Türk Ortaçağ Sanatkar ve entellektüeline Kısa Bir Bakış," Ağaç dergisi, Mayıs 1936, N: 3, s: 2.

sanat felsefelerini verirken, olayı onların felsefe düşünüşleriyle birlikte veriyor. Miguel de Unamuno'nun düşüncelerini, onun sanatkâr yanıyla birlikte anlatırken, Unamuno'nun filozofiyi ilimden ziyade şiire yaklaştırdığını(11) söylüyor. On-
dan aldığı bölüm şöyledir: *"Filozofî, dünya ve hayat hakkında bütünsel ve bireysel bir telakki edinmek ihtiyacımıza cevap verir. Felsefemiz, yani dünyayı ve hayatı anlamak ve anlamamak tarzımız, bizzat hayata karşı olan hissimizden fışkırır."*(12).

Suut Kemal, Sanat Felsefesi'nde de sanatçının felsefeyi, filozofların da sanatı ne türlü yönlendirdiğine dair geniş bilgiler verir(13).

Batı kültürü çerçevesindeki sanatın bu özgürlüğüne karşılık, Divan Edebiyatı'nın içinde gelişip boy verdiği İslam kültüründe bu türlü bir özgürlük, bir üst belirleyicisizlik yoktur. Kendi içindeki bütünlüğün dayanak noktası bu özelliğinden kaynaklanır.

Sanatkârın tâbi olduğu bir toplum ve o toplumu belirleyen bir inançlar ve yorumlar bütünü vardır. Gerek sanatçı, gerek filozof, bu bütüne uymak, onun belirlemelerine göre yorumlar yapmak durumundadır. Üst belirleyicilik, bu anlamda düşünülmelidir. Bu hiçbir zaman her noktası belirtilmiş, insanı kısıkırak bağlayan bir yapı değil, bir çerçevedir. Sanatçı ve filozof, onu aşmamak, 'haram'a atlamamak zorundadır.

Divan Edebiyatı'na taklitçi diyenlerin dayanakları da burasıdır. Divan Edebiyatı'ndan önce Araplar ve İranlılar o çerçeve içinde sanatkârlıklarını göstermişlerdi. Türkler, onların aynı çerçevede kalan sanat anlayışlarını almakla, sürüp gelen bir sanat anlayışının kendi dönemleri içindeki yansımalarını ortaya koyarlar.

(11) Suut Kemal Yetkin, *Filozofî ve Sanat*, s: 83.

(12) A.g., s: 83.

(13) Suut Kemalettin (Kemal Yetkin), *Sanat Felsefesi*, İst. 1934.

Ali Nihat, Türklerin sözkonusu örnek edebiyatlara 'intibak' uğrunda nasıl 'cehd' ettiklerinin anlaşılabilmesi için uzun araştırmalar yapılmasının gerekliliğini öner sürer(14).

Divan Edebiyatı, 'intibak' olayını yaşayan bir edebiyattır. Bu, hem daha önce ortaya çıkan edebiyatlar için geçerlidir, hem de tâbi olduğu sanatı da belirleyen kurallar için geçerlidir. Necip Fazıl'ın ve Rüştü Şardağ'ın sözünü ettikleri Divan Edebiyatı'nı besleme, ona arka plan olma durumu böyle anlaşılabilir. Necip Fazıl bir başka yerde aynı olayı daha açık olarak veriyor: "*Hamid'den evvelkiler, cemiyetlerinin en muvazeneli, en tezatsız mevsiminde yetiştiler ve fert, cemiyet ve öz kaynak arasındaki vezinli atmosfere kendi şahsiyetlerini katmaktan başka birşey yapmadılar.*"(15). Bu, 'muvazene'yi sağlayan, İslam kültürünün her alanla ilgili, kendi merkez inançları doğrultusundaki yönlendirmeleridir.

Divan Edebiyatı, İslam kültürünün 'sanat'la ilgili belli başlı 'düstur'larının çizgisinde büyüyüp gelişmiş, yaşadığı sürece de kendi doğrultusunu yani sanat ufkunu hiç değiştirmemiştir. Vasfî Mahir'in Divan Edebiyatı için kullandığı 'kültür edebiyatı'(16), yaklaşık aynı düşünceyi vermeye çalışıyor. Aynı yazısındaki şu cümlede, yönlendirici güç için 'Şark ruhu' ifadesini kullanıyor: "*İşte mütekamil ve olgun Şark ruhunun edebiyata getirdiği bir estetik kaidesi ki bugünkü ilmi ve psikolojik esaslara da hiç yabancı değildir.*"(17).

Hangi adla anılırsa anılsın, temelde birleşilen nokta, Divan Edebiyatı'nda geçerli olan sanat felsefesinin bir arka plana bağlı oluşu, oradan beslenişidir. Onun kendi içinde önemli bir değişiklik olmadığı için, sanat felsefesi de değiş-

(14) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahili Tekâmülü", CHP. Konferanslar serisi, Kitap 3, s: 27.

(15) Necip Fazıl Kısakürek, Abdülhak Hamid ve Dolayısıyla, s: 14.

(16) Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(17) A.g., s: 201.

memiştir. Sürekli aynı çizgide yürüdüğünden, hep bir gelişme, olgunlaşma devri göstermiştir. Çağıyla uyumlu oluşunun bir değişik biçimi sayılsa bile, burada asıl vurgulanmak istenen, buna bağlı olarak kendi içindeki uyumdur.

Sözkonusu bütünlük, zaman açısından ele alınınca, her dönemde aynı özellikler gösterip göstermediği, yani nesiller arası çatışma gündeme gelecektir. Bölümün başından beri açıklanmaya çalışılan bütünlük, aslında bunu da içinde barındırıyor. Bir kaynaktan beslendiği, onun sanat adı altındaki uygulaması gerçek olunca, bu beraberlik yaşadığı sürece çatışma olmayacağı muhakkaktır.

Bu konuda en açık bilgi Yaşar Nabi'dedir: *"Aradaki zamanın uzunluğuna rağmen, Fuzûlî ile Nedim arasındaki fark, mizaç ayrılığından mütevellit edâ farkını, zaman ve mekan ayrılığından mütevellit şive hususiyetlerini bir kenara bırakırsanız, pek küçüktür. Herşeyden evvel şiirin tâbî olduğu kaidelerde hiçbir değişiklik yoktur. Bu itibarla, Nedim neslinin, Fuzûlî neslini yadırgamasına ve ona karşı yeniliğin isyan bayrağını açmasına mahal yoktur."*(18). Yaşar Nabi eski-yeni çatışmasının olmayışını, bölümün başından beri sözünü ettiğimiz 'bir kaynaktan beslenme'ye bağlıyor. Şiirin hiç değişmeyen kaideleri Divan Edebiyatı'nın aynı özellikler gösteren kaynağının varlığına bağlanacaktır.

Burada açıklanması gereken önemli bir nokta vardır: Divan Edebiyatı'nın kaynağı, doğrudan bir müdahale ile sanatçının elini, kolunu bağlayarak, engel olmaz. Çünkü kendi hususî yeteneği sözkonusudur. Sanat, o yeteneğin bir yansımasıdır.

Çözüm için Melih Cevdet'in o yıllarda çıkan bir yazısına dikkat edilebilir: *"Hem inkâr edenlere karşı asabileşmek beyhudedir de. Çünkü onlar bu işi yalnız kendilerini düşünerek yapıyorlar. Ya haklıdırlar, kabul edelim. Yahut haksızdır-*

(18) Yaşar Nabi (Nayır), "Eski-Yeni Dâvâsı", Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

lar, ehemmiyet vermeyelim.”(19). Eskileri inkâr eden yenilerin, bu işi yalnızca kendilerini düşünerek yaptıklarını söyleyen Anday, nesiller arasındaki çatışmanın işleyiş mantığını veriyor. Böylece herkes kendi adına düşünüyor ve kendini haklı buluyor. Halbuki Divan Edebiyatı'nda herkesin kendisini düşünmesi, yani kendi doğrusunu genel doğru olarak öne sürmesi yoktur. Onda geçerli olan, şu veya bu sanatçının doğruları değil, şiirin tâbî olduğu hiç değişmeyen kaidelerdir. Herkes o kaidelere en uygun eseri vermeye çalışır. Bu yüzden onu 'kaideci' olarak görenler vardır(20).

Divan Edebiyatı sanatçılarının ferdî yeteneklerinin bu kaidelerle boğulup boğulmadığını, onların geriye bıraktığı eserlerin incelenmesi ile anlamak mümkündür. Ancak o sanatçıların, Melih Cevdet'in sözünü ettiği 'yalnız kendilerini düşünme' konusunda farklı bir davranış göstermiş olmaları ki, yeniler, 'inkâr' gibi bir haklarının varolduğunu ileri sürerek, eskilerin sanat tecrübelerini yıkmamışlardır. Divan Edebiyatı sanatçıları yalnızca kendilerini değil, o kaynağı düşünmek, kendilerini ona göre ayarlamak zorundadırlar. Bunda asıl dikkati çeken, sanat ve edebiyat çalışmaları da içinde olmak kaydıyla bütün bir insan hayatının, sözkonusu kaynak tarafından beslendiğidir. Yani sanatın çıkış noktası ferdin içdünyasıdır, ama o içdünya da aynı kaynaktan beslendiği için, çok farklı bir nesiller arası çatışmaya yolaçabilecek bir sanat ortaya çıkmamaktadır.

Sanatla kaynak arası ilişki konusunda Hasan Ali'nin verdiği bir örnek oldukça anlamlıdır. *“Yusuf ve Zeliha kıssası ise Tevrat'tan Kur'an'a geçmiştir. Tevrat'ta daha çok Yusuf'un macerası, Kur'an'da her ikisinininki tafsîl edilmiştir. Yusuf, kusursuz güzelliğiyle kemâlin tecellisidir. Sevgisi*

(19) Melih Cevdet Anday, “Yenilerin İnkâr Hakkı”, Oluş dergisi, 10.7.1939, N: 29, s: 1.

(20) Yaşar Nâbi (Nayır), “Eski-Yeni Dâvâsı”, Varlık dergisi, 1 Haziran 1940, N: 166, s: 545.

ilâhî aşka misaldir. Zeliha, şeytanî hislerin ve şehvetin timsalidir. İslam şairleri, âyetlerin anlattığı şekilde yazmışlar ve ondan dışarı çıkmamışlardır. Aksini yaptığı ileri sürülen Likâî isminde bir şairin Beyazıt II'ye ithaf ettiği Yusuf ve Zeliha'sında, evliyâ menâkıbında hatâyâ düştüğü için kitabının yakıldığını söylerler."(21). Hasan Ali, bu bilgiyi Lâtîfi tezkiresine dayanarak vermektedir(22).

Kaynağın çizdiği bir genel çerçeve vardır. Şair bu sınırlara uymak kaydıyla istediği yorumu, anlatımı kullanır. Genel çerçevedeki sınırlara uyma konusunda bağımlı, o alanı taşmama konusu dışında özgürdür. Sözünü ettiğimiz genel çerçeve, İslam kültürünün temel esprisi açısından geçerlidir. Çünkü o, insana bir yön vermek, ondaki espriden sapmaları gidermek durumundadır. Sanatçı da bir insan olarak aynı kurala uyacaktır.

Şu veya bu sanatçıyı besleyen aynı kültür, bir başka kişiyi de beslediği için aralarında bir takım ortaklıklar oluşur. İnsanın ve eşyanın yorumu birbirinin aynısı veya benzeri olabilir. Böylece süren devirler içinde aynı kuralları kullanan sanatçılar gelir. İç dünyaları da aynı kültürce belirlendiği için, sanatkâr yanlarında benzerlikler olur. Divan Edebiyatı'nın kendi içindeki bütünlüğün, bu şekilde anlaşılması mümkündür.

Sanatkârları içten bağlayan, kendi esprisinde olmaları için gerekli bütün önlemleri alan bu kültür, sanatı bir malzeme gibi görmez. Genel çerçevede o kültürle çok sıkı ilişkiler içindedir. Ama sanat olarak kendi problemlerini kendi içinde çözümler. Çok sıkı bir inanç ve düşünceye rağmen sanatın gelişmiş olması, bundandır. Bu, şöyle ifade edilebilir: İslam kültürü içindeki sanat veya enazından Divan Edebiyatı, bu kültürle ilişkileri bakımından bağımlı olması, yalnızca onun kendi mecrasına yerleşmesinde etkindir. Bir kere kendi çiz-

(21) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 130.

(22) Lâtîfi, *Tezkire*, s: 304.

gisini bulduktan sonra kendi sistemini kurmak, kendine yer-ter hale gelmek zorundadır.

Divan Edebiyatı'nın bu kendi içindeki bağımsızlığına dikkati çekenler, ondaki sanat kaygısını gündeme getirirler: *"Ancak o sanatkârların, her şark eseri sanatı gibi, çok ince, traşide bir sanat hassasiyetiyle işledikleri öyle bir mâzî-i edebîmiz vardır ki, bu mâzînin sırf bedîî gâye gözetilerek his, hayâl ve mânâdan örölmüş nesci sanatını 'biz anlamıyoruz' diye yırtıp atamayız."*(23).

"Fuzûlî'nin şiir telakkîsi ve sanat ahlâkı bütün muhtevâ ve şekil değişmelerine tahammül edecek sağlam esaslara dayanmaktadır."(24).

Bu iki alıntıdan anladığımız kadarıyla Divan Edebiyatı'nın bir 'telakkî'si, 'esas'ı, 'ahlâk'ı ve 'işleme yöntemi' vardır. Bu bakımdan kendi sistemini kurmuş, bütünlüğünü sağlamış her büyük sanatkârı tatmin edebilecek bir zenginliğe, ifade ve hayal malzemesine sahiptir.

Tam bir anlatım olmamakla birlikte onun bu özelliğe ulaşmasının, bu edebiyatı daha sonraki bazı kişi ve edebî çı-ğırardan çok farklı kıldığını ortaya koymaya çalışan şu cümleler dikkat çekicidir: *"Bir Fuzûlî'nin, bir Şeyh Galib'in edebiyatımıza bugünkü çeşnisini verebilen; onların muhayyile, imaj ve vüs'atine zamanımızın istihalesini perçinleyebilen 'taze'likte olduğuna kanaatimiz vardır."*(25). Fuzûlî ve Şeyh Galib için bu söylenenler, onların sanat karakterlerini belirliyor. 'Muhayyile', 'imaj' ve 'vüs'at', birer sanat kavramı olarak önemlidir. Onları 'taze' kılan, işte bu kavramlardır. Halbuki Yakup Kadri, Halide Edip ve Ekrem gibi birçok örnek, aynı yazar tarafından eskimiş olmakla suçlanıyor: *"Onların*

(23) Baki Cinemre, "Divan Bahçelerinde," Aksu dergisi, Haziran 1935, N: 19, s: 1.

(24) Sabahattin Eyüboğlu, "Fuzûlî'de Şiir Telakkîsi," İnsan dergisi, Mayıs 1938, N: 2, s: 97.

(25) Celalettin Ezine, "Bir Önsöz", Hamle dergisi, Ağustos 1940, N: 1, s: 2.

hakikatlerini artık frijider dolabında bile muhafaza edemeyecek hâle geldik. Eskidiler. Kadın şapkası gibi modaya tâbi fiyango ve renk hünerbazları, modaları sürdükçe yaşarlar."(26). Ya kendileriyle ya da birkaç kişinin ortak özellikleriyle ortaya çıkan, ama devrin modası içinde yer aldığı için, o modayla birlikte silinip gittiği ifade edilirken, Divan Edebiyatı sanatçılarının genel geçer edebî tavırları ile karşılaştırılmış oluyor.

Divan Edebiyatı, sonradan ortaya çıkan her sanatçının kendine özgü sanatına göre bir açıdan eleştiriye uğruyor, ama bu, onun kendi sanat telakkîsinin de bir özelliği olduğu için, kendi kavranıları ile ifade edilince eksiklikten çok onu bütünleyici bir nitelik oluyor.

Celalettin Ezine'nin de ifade etmeye çalıştığı gibi, Divan Edebiyatı'nın 'muhyîye' gücü ve 'imaj'ları, onun kendi içinde çözümlediği ve çağlar boyu işlene işlene yeterli ve gerekli olgunluğa ulaşan önemli bir yanındır. Belki bir başkasının 'gerçekçilik' kaygısına göre bunlar, "*tabiattan ve tabiilikten uzaklaşma*", "*uydurmacı, mübalağacı ve teferruatçı, tamamiyle sunî*"(27) olabilir, ama Divan Edebiyatı'nın kendi 'sanat telakkîsi' içinde değildir.

Bu konuda ilginç bir örnek de şudur: Divan Edebiyatı'ndaki sevgili imajını 'mahbûpçuluk', 'homosexualité' olarak görenler vardır(28). Şeyh Galib'in "*Yâd eylemez olduk haber-i Yusuf-ı Mısır'ı / Sütlüce'de bir mâh ile şîr ü şekeriz biz*" beyti için Sadeddin Nüzhet Ergün, şu açıklamayı yapıyor: "*Bu beyitte Galib'in sevgilisine bir îmâ bulmak mümkündür. Fakat Cezîre-i Mesnevî şerhinde de bulunan bu beyit, Yusuf Sîneçâk'ın mâneviyetine atfen yazılmıştır.*"(29).

(26) A.g., s: 2.

(27) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 152.

(28) 'Mahbûpçuluk' suçlamasıyla ilgili bölümde, bu düşüncede olanların geniş bir dökümü yapılmıştır.

(29) Sadeddin Nüzhet Ergün, *Şeyh Galib, Hayatı ve Eserleri, Fasikül 1*, s: 26.

Süleyman Faik'in bu konuda olumlu düşünmediğini söyleyen Sadeddin Nüzhet, özellikle onun Galib'i sevmeyişine dikkat çeker. Sonuçta *"Galib'in Yunus Bey'e olan muhabbetini kalbî bir rabutadan başka hiçbir sûrette tefsîr edemeyiz."*(30) düşüncesinde olduğunu söyler.

Bu edebiyatın kendi içindeki bütünlüğü, onun bir başka oluşum içinde kavranılmasına imkan tanımayacak kadar kendine özgü varoluşların ortaya çıkmasını sağlar. Onları o kadar benimsemiş, kendi içinde beslemiş ve olgunlaştırmış, kopmaz bağlarla bağımlı kılmıştır ki, ondan ayrı düşünüldüğü anda eski anlamını yitiriverir.

Bir müzik parçasında, notaların, parçalarından bağımsız hali, mimari eserde tuğlaların yapıdan koparılmış şekli ne ise, Divan Edebiyatı sanat telakkîsi içinde de çeşitli unsurların durumu aynıdır. Onları, oluşturdıkları sanat eseri içinde değerlendirmek, eseri bir bütün olarak ele alıp yorumlamak gerekir.

Asırlar boyu kendi bütünlüğü içinde sayısız dehayı tutabilen, onların ferdî özellikleri ile beslene beslene gelişen, bir yandan da onları doyurabilen bir sanat telakkîsi, bunu, biraz kendi olgunluğuna, biraz da hem kendini hem de insanı besleyen ana kaynağa borçludur.

Ana kaynağın terki ile kendisinin de hayattan çekilmesi, bu yüzdendir.

D. SOYUTLUK

Ashında bu kelime, Divan Edebiyatı'nın sözkonusu edilecek özelliğini bütünüyle kapsamıyor. Bir kere köken olarak kendi kültürünün ürettiği bir kavram değildir. Karşılık olarak Arapça'nın 'mücerret'ini, bir Doğu kültürü kelimesi olarak alsak bile, kavramın gündeme gelişi Batı kültürü ortamındadır.

(30) A.g., s: 26.

Kelimenin asıl kullanım alanı da edebiyattan çok felsefedir. Sözlükler, bir felsefe deyimi olarak, "*Soyutlama ile elde edilen, varlığı ancak eşyada gerçekleşen*"(1), "*Soyutlama sonucu olan, soyutlama ile elde edilen*"(2) şeklinde tanımlıyor. Bir dilbilimi kavramı olarak da "*Düşünce yoluyla kabul edilen varlığın adı*"(3)dır. Felsefe kavramı oluşu, 'soyutlama' ile birliktedir.

Soyutlamayı, Meydan-Larousse şöyle tanımlıyor: "*Bir şeyin her hangi bir özelliğini, düşünce yoluyla, öteki özelliklerinden ayırmaya ve bu özelliklerinden bağımsız olarak ele almaya dayanan zihin işlemi*"(4). TDK sözlüğü ise, "*Gerçekte ayrı ve başlı başına varlığı olmayan bir şeyi, zihnin ayrı olarak tasarlaması, onu maddesinden soyarak gözönüne alması*."(5) olarak veriyor. Bu iki tanım da madde esastır. Soyutlama, onunla ilgili bir 'zihin' hareketidir. TDK. sözlüğünden anladığımız kadarıyla, maddesi olmayan varlık adlarına da bu genel ad kullanılıyor, ama bir düşünce hareketi olarak maddesinin varlığı gerekiyor.

Meydan-Larousse'daki şu bilgiler, bizim, bu kavramı kullanışımıza daha uygun bir zemin hazırlıyor: "*Her çeşit fikir hayatının temeli olan kavramlar veya soyut ve genel fikirler, soyutlama yoluyla meydana getirilir. Bu işlemin sonucu; zihni görüş*".(6).

Divan Edebiyatı'nın soyutluğunu, onun bir felsefi akıma bağlı oluşundan veya anlaşılmasının zorluğundan, yani anlatmak istediklerini somutlaştıramamasından çıkarak değil, onunla ilgili neredeyse bütün suçlamaların, böyle bir kavramla ifade edilince, nasıl olumlu bir nitelik haline dönüştüğünü göstermek için ortaya koymak gerekiyor.

(1) TDK Türkçe Sözlük, 'soyut' maddesi.

(2) Meydan-Larousse, 'soyut' maddesi.

(3) TDK Türkçe Sözlük, 'Soyut' maddesi.

(4) Meydan-Larousse, 'soyutlama' maddesi.

(5) TDK Türkçe Sözlük, 'soyutlama' maddesi.

(6) Meydan-Larousse, 'soyutlama' maddesi.

Hasan Ali Yücel'in Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış kitabında iki sayfaya sığdırdığı 'Divan Edebiyatının Estetiği' bölümünde, onun kelimeci, uydurmacı, mübalağacı, teferruatçı, sunî, zihnî, taklitçi, kısacası hayattan kopuk ve uzak oluşunu(7) söyler. Bunların hepsi, onun bir başka yanını belirliyor gibiyse de Hasan Ali, bunları 'en köklü vasfıyla kelimeci' oluşunun üzerine, birbirini çağrıştıra çağrıştıra günde-me getirir. Sözelimi, kelimeci olduğu için, 'kelimelerden kurulmuş bir uydurma âlem yarattırmıştır'. Onun sonucu hayattan ve tabiatından uzak ve kopuktur. Yani sunîdir.

Bu, şu demektir: Divan Edebiyatı'nın bir niteliği vardır ki, ona değişik açılardan bakma sonucu bir sürü suçlama noktasına ulaşılmaktadır. Hangi kıstas kullanılırsa, ona göre bir eksiklik sözkonusudur. Halbuki tersinden bakılınca yani Divan Edebiyatı'nın kendi içinde zaten varolan bir özellik olarak ele alınınca daha derli toplu bir niteliği ifade eden kavram ortaya çıkabilir.

Hasan Ali'nin, 'zihnî bir muâdele ve tenasüp'(8), Ali Nihat'ın, 'zekanın verdiği fazla emek'(9), şeklindeki belirlemeleri, Divan Edebiyatı'nda bir çeşit 'soyutlama' olduğunu ortaya koyar.

Hasan Ali'nin bir yığın kavramla ortaya koyduğu bu özelliğin 'soyutluk' olarak değerlendirilişi, onların olumsuzluk olarak anlaşılmasına karşılık, soyutluğun bir varoluşu olumlu yanıyla ifade etmesindendir.

Bir varoluşu 'soyut' olarak nitelemek, onun konumu üzerinde görüş belirtmek demektir. Kendi özelliklerinden soyutlanarak, kavram halinde ifadesi demektir. Yani soyut kabul etmek, somut özellikler taşımayan ama varolan birşeyi ifade eder. Öbür nitelemelerse kendi bünyelerinde bir

(7) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 152-153.

(8) A.g., s: 153.

(9) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahili Tekâmülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 26.

karalama havası taşımaktadırlar.

Soyutlama ile ilgili, mazmunları ve diğer bütün endirekt ifade şekillerini içine alan bir tanıma ulaşmak mümkündür. Divan Edebiyatı'ndaki sanatkârca ifade, hayâl etme ve istiarelerle yapılan anlatım bütünüyle 'soyutlama' olarak değerlendirilebilir.

Divan Edebiyatı'nın, Hasan Ali'de gördüğümüz olumsuzlukları bir birine ulayarak, aslında bir niteliği ifade edişini, Kazım Nâmi'de de görüyoruz: *"Bu edebiyat baştan başa gayr-i samimi, uydurma ve dar bir edebiyattır."* (10). Bunların gerekçesi, onun bir zihin edebiyatı oluşudur.

Onlara göre Divan Edebiyatı'ndaki birçok kavramın gerçek hayatta bir karşılığı yoktur. Bunları zihin kendi kendine bulur ve şiirde malzeme olarak kullanır. Bu türlü bir bakış sonucu Divan Edebiyatı, 'sunî' bulunmaktadır.

Divan Edebiyatı'ndaki soyutluk olayını kavramak için, Lâtifi'nin önsüzünde geçen şu cümleye dikkat etmek gerekir: *"İlk görünüşte, bu sözler güzellik ve güzelin bazı azasıdır."* (11). Öncelikle ortaya çıkan bu anlam, daha doğrusu metne kabataslak bir yaklaşımla elde edilen, onun kelimelelerinin ifade ettiği, bir doğrudan anlatımımış gibi, şairin söyledikleridir. Halbuki ilk bakış, şairin gönlünden taşıp gelen anlamları yakalamaya yetmez. Lâtifi'ye göre 'bu güzellik ve güzelin bazı azası'nı, anlatıyor gibi duran şiirin *"asıl mânâsı Tanrı'ya şüretmektir. Böylelikle her güzelin yüzünde Hakk'ın ışığı ve mutlak güzellik nurunun sırlarını görmek ve dolayısıyla nakışta nakkaşı, eserde müessiri müşahade etmektir."* (12).

Güzellik ve güzelin bir takım azasını kullanan şair, bunları soyutlama yoluyla kullanmıştır. Hatta Lâtifi'ye göre

(10) Kazım Nâmi (Duru), "Halit Fahriye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(11) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtifi Tezkeresinin Mukaddimesi," Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

(12) A.g., s: 107.

"def, ney, mâşuk ve mey gibi kullandıkları ibare ve istiareler görülüp de bunlarla şarap ve güzelin tavsif edildiği zannolunmamalıdır."(13). Çünkü şairlerin ifade etmeye çalıştıkları, çok farklı bir dünyadır. Lâtîfî, 'tarikat erbabı ve hakikatı bilenler dili'ni gündeme getirmekle, Divan Edebiyatı ile İslam kültürü ve onun en önemli kolu sayılan tarikat dünyası arasındaki sıkı bağa işaret ediyor. Bu sıkı işbirliğine hemen herkes katılır: Gerek yetiştirme çevreleri, gerek yaptıkları işler hatta bazısının doğrudan bir tarikat içinde şeyhliğe kadar yükselmiş olmaları, bunun bir göstergesidir.

Hasan Ali, *"Divan edebiyatının kurulup sürdüğü devirler tam bir ümmet devri olduğu için o çağlarda yaşayanların ilim kaynağı, İslamlığın temellerini bir sistem haline getiren medrese olmuştur."*(14) diyor. Bu kaynağın şiire yansımasını da şöyle ifade ediyor: *"Divan Edebiyatının bütün mahsullerinde hep bu bilgiler ve bu istilahlardan istifade edilerek birçok ilhamlar, istiareler ve teşbihler yapılmıştır."*(15). Bu yüzden, *"bu telakkileri bilmedikçe Divan edebiyatını anlamak mümkün değildir."*(16).

Divan Edebiyatı'nda eşyanın, kendi anlamında kullanılmadığı, somut bir takım sözlerin olmadığı muhakkaktır. Bu yüzden Nedim'in diğer Divan şairlerine göre daha somut şeyler söylemesi, 1930'lu yıllarda ondan övgü ile söz edilmesini sağlar.

Zahir Sıtkı, *"İşte ilk defa onsekizinci asırdaki edebiyatımız, Nedim'le göklerden ve hayâli kıymetlerden kurtulmuş, maddeye ve dünyaya ait kıymetlere açılmıştır."*(17) diyor.

M. Uluğ Turanhoğlu da *"Nedim'in eserlerini tabiatan ve hakikatten aldığı"*nı, *"şiiirlerinde tasavvuf felsefesinin iz-*

(13) A.g., s: 107.

(14) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 144.

(15) A.g., s: 146.

(16) A.g., s: 147.

(17) Zahir Sıtkı Güvemli, "Nedim'in Sanatı Hakkında", Yeni Birli'. dergisi, Mart 1939, N: 5, s: 2.

lerine rastlamanın imkansız olduğu"nu söylüyor(18).

Burhan Toprak ise, Nedim'in şiirlerinin ancak 'rakı sof-raları'nda ve 'eğlence âlemleri'nde okunabileceğini söylemek-
le(19), ondaki bu somutluğa işaret ediyor.

Nedim'le ilgili tespitler, onun, Turanlıoğlu'nun söyleme-ye çalıştığı, tabiatta gördüklerimizi olduğu gibi, somut olarak şiirine almış olduğu görüşüne dayanıyor. Genel bir değerkendirme Divan Edebiyatı'nın olumsuz kabul edilen yanı da Nedim'de bulunan bu özelliğin onlarda olmayışıdır. Sunîlik, zihnilik, taklitçilik gibi suçlamalar, hep aynı özelliğin tersinden ifadesidir. Madem ki Nedim'de varolduğu öne sürülen özellikler, onun somutluğu olarak anlaşılıyor, ondakilerin tersi olan özellikler de soyut olarak değerlendirilebilir. Yalnız bu 'soyut-somut' nitelemeleri 1930'lu yılların gerçekleri doğrultusunda kullanılmaktadır. Yoksa Divan Edebiyatı kendi dünyası içinde ve kendi hakikatleri çerçevesinde 'somut' sayılabilir. Çünkü hakikat farkı, soyut ve somut kavramlarının kullanılışlarını da ters yüz edecektir. Lâtîfi'ye göre Divan Edebiyatı döneminde hakikatı bilenler 'tarikat erbâbı'dır(20). Yani tarikat erbâbına göre tek hakikat, Allah'tır. Turanlıoğlu'na göre ise hakikat, tabiattır(21).

Lâtîfi'nin sözünü ettiği, 'bazı kelimeleri başka anlamda kullanma', kendi anlamlarından soyutlanarak anlatmak istedikleri başka gerçeklikleri ifade edecek biçimde kullanma demektir.

Divan Edebiyatı'ndaki 'mazmun' gerçeği, bu soyutlamaların belli bir sistematığı içinde ortaya çıkmıştır. Gerçi 'maz-

(18) M. Uluğ Turanlıoğlu, "Nedim'in Özgürlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

(19) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi -Yunus-", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 555.

(20) M. Nihat (Özön), "Lâtîfi Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

(21) M. Uluğ Turanlıoğlu, "Nedim'in Özgürlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

mun', kendi bünyesinde yalnızca bir kelimelik değil, tarihî ve kültürel bir birikim sonucu birçok olaya, kişiye, çevreye ait bütünlüğü taşımaktadır. Yani bazı anlamlarından ayrılma, kendini somut kılacak özelliklerinden uzaklaşarak sadece bir kavram halinde kalma durumu yoktur. Edebiyatta geçerli olacak bir soyutlama, felsefî soyutlamadan farklı olacaktır. Felsefî anlamda bir takım özelliklerinden bağımsız ele alma, 'düşünme' olduğunu daha önce ifade ettiğimiz soyutlama, edebî bir çizgide, 'her çeşit fikir hayatının temeli olan kavramlar'a ulaşmak için baş vurulan bir yöntem olabileceği gibi, çeşitli sanatlı söyleyişlerle başka bir anlamı ifade etmek üzere kendi anlamından uzaklaştırma, kendisinden soyutlama olarak da düşünülebilir. Özellikle ikinci tür bir soyutlama, Divan Edebiyatı'nda en çok karşılaşılan olaylardandır.

Bu soyutlama, iki noktada kendisini haklı göstermektedir: Sanat, tabiatı aynen taklit değil, yeni bir konum ortaya koymak demektir. Suut Kemal, *"Güzellik bir yaratma işidir."*(22) diyor. *"Güzelliğin tabiatıta anlaşılması ancak sanatın yardımıyla mümkündür. Tabiatıta geliş güzel vücûd bulan âhenk, bedîi olmayan (inesthétique) unsurlarla karışkırtır. Bu unsurların atılması, âhengin arınması ancak sanat kültürüyle gelişen muhayyilenin işidir."* (23). Bu yüzden, Suut Kemal'e göre *"sanat tabiatı değil", "tabiat, sanatı taklit ediyor."*(24). Sözü edilen ayıklama yalnızca sanata elverişli olanı alıp, olmayanı atma değildir. Ortada bir 'sanat' kültürü vardır ve bu kültürün ameliyesi önemlidir. *"Duygularımızla temaşa olunan tabiatı, hafızamız sanatla çerçevelemedikçe tabiatıta güzellik ve güzellik heyecanı yoktur. Tabiatın temasından doğan güzellik heyecanı, sanat kültürü ile artar. Eşyanın çehresi, o kültür nisbetinde güzelleşir."*(25).

(22) Suut Kemal Yetkin, *Filozofî ve Sanat*, s: 76.

(23) A.g., s: 76-77.

(24) A.g., s: 77-78.

(25) A.g., s: 78.

Demek ki sanat somut bir tablo çizmekten çok, sanat-kârca bir hayalin, sanat kültürünün, ferdî zevklerin yardımıyla oluşturulacak, üzerinde değişik oranlarda soyutluklar, yapaylıklar bulunabilecek bir eser ortaya çıkarmaktadır. Enazından karşılığı tabiatta aynen olmadığı için zihnî, hayâlî, bu yüzden de soyut sayılacak olan eser, büyüklüğünü, sanat kültürünün tabiattan alarak vereceği yeni şekle borçlu olacaktır. Divan Edebiyatı'nın 'zihin edebiyatı'(26) oluşu, bu nokta ile çakışmaktadır. Ali Nihat, bunu 'zekâ cehdi'(27) olarak adlandırıyor. Sanatkâr zekasının verdiği fazla emek, onun, tabiattan fazla kopuk olmasına yolaçabiliyor. Bu bakımdan Divan Edebiyatı'nı Şark minyatürlerine benzetenler vardır: *"Onlarda daha ziyade uydurma perspektifler olduğu halde, berikilerde doğrudan doğruya hayatın ifadesi olan bir canlılık vardır."*(28). Berikiler, halk edebiyatına ait eserlerdir. Onlarda çevre ve hayat olduğu gibi, hiçbir zihin müdahalesi olmadan vardır, deniyor. Divan Edebiyatı'nda ise uydurma, yapay yani zihin müdahalesi sonucu minyatüre benzeyen bir yapı vardır.

Ali Nihat 'zihnî bir faaliyet' olarak değerlendirdiği Divan Edebiyatı'ndaki soyutlama işlemini, edebî sanatların kullanılışına bağlıyor. Şeyhî Divanını Tetkik adlı kitabının önsüzünde, *"Şairin insan ve tabiatta gördüğü eşyayı ve onları tasvir ederken kullandığı anâsırı, divanından çıkarıp tasnif ve dimağın bu unsurları işleme şekilleri demek olan edebî sanatları ana hatları dahilinde tespit ettik."*(29) diyor. Söz konusu edebî sanatların, 'zihnî hayat'ı kurmada iki türlü yardımcı olduğuna dikkati çeken Ali Nihat, *"Mihaniki kısım*

(26) Kazım Nâmi (Duru), "Halit Fahri'ye Diyeceklerim", Varlık dergisi, 15 Eylül 1933, N: 5, s: 68.

(27) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dahilî Tekamülü", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 25.

(28) Namdar Rahmi Karatay, "Halk Sanat ve Edebiyatına Dair Düşünceler", Konya dergisi, Haziran 1936, N: 1, s: 59.

(29) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyhî Divanını Tetkik, s: 6.

daha ziyade hafıza ve tedâiye istinat eden cinas ve tevriye sanatlarıdır ki bu aynı zamanda sanatkârın dimağî kültürünü gösterir."(30) sözleriyle birinci bölümünü özetliyor. Diğer bölümü 'mudil'dir ve 'muraât-ı nazîr sanatı'dır. "*Muraât-ı nazîr şairin derûnî hayatında kümelenen, zincirlenen tasavvurât silsilesini açar ve cemiyet hayatına, ondaki kıymet mefhumlarına dair mühim istikrarlara imkan verir."*(31).

Ali Nihat'in sözünü ettiği bu ifade teknikleri, onun, zihnî oluşunu göstermesi bakımından önemlidir. Dikkat edilirse yapılan işlem, ele alınan nesne ve düşüncelerin bütünüyle zihindeki yankıları ve yorumlarıyla verilmesinden ibaretir.

Ali Nihat, aynı eserin 'tabiat' bölümünde "*Divan edebiyatı hariçte gördüğü tabiatı değil, kendi içinde ideal haline getirdiği tabiatı terennüm etmiştir."*(32) gibi tabiatla Divan şairi arasındaki ilginin nerelere kadar uzandığını belirttiği cümlesiyle, onu soyutluk sınırlarından da ötede gördüğünü, Divan Edebiyatı'nda belli esaslara bağlanmış bir soyutlama yönteminin geçerliliğine işaret eder. Baki Cinemre de Divan Edebiyatı'ndan, "*çok ince, pek traşide bir sanat hassasiyetiyle işlenmiş*"; "*his, hayal ve mânâdan örülmüş nesci sanat*"(33) olarak sözeder.

Bu soyutlamalar sonunda 'mazmun' olayı ortaya çıkar. Onlar, soyutlamanın veya başka bir ifade ile idealize etmenin 'kemâl' noktası(34) sayılır. Bi · yandan çeşitli edebî sanatlar, bir yandan da mazmunlar, soyutluğun ortaya çıkışını belli kurallar içinde sağlarlar. Çünkü Divan Edebiyatı kişinin kendi içdünyasının buyruğunda gelişmekten çok, genelde bir inanç ve düşünce paralelinde yürümek zorundadır.

(30) A.g., s: 6.

(31) A.g., s: 6.

(32) A.g., s: 187.

(33) Baki Cinemre, "Divan Bahçelerinde", Aksu dergisi, Haziran 1935, N: 19, s: 13.

(34) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyhî Divanını Tetkik, s: 62.

Ali Nihat'in "*sanat eserine hüviyet veren unsurlar hiç değişmiyor*"(35) sözü ile Orhan Şaik Gökyay'ın 'yedi asır müddetle', 'hiç değişmeyen mazmunlar'(36) belirlemesi de gösteriyor ki bu edebiyatın tâbi olduğu, sanatçıların da kendi içlerinden bağlayan daha genel bir gerçeklik vardır. Soyutlamanın seyri de bir bakıma onun çizdiği rotaya göre yürümektedir.

Burada soyutlamayı haklı değil, hatta gerekli kılan ikinci nokta da şudur: Tasavvufu en kısa yoldan, "*Tasavvuf, tevhiddir.*"(37) diye tanımlıyorlar. 'Tevhid' de 'birlemek' anlamına geliyor. Ali Nihat'ın İzmirli İsmail Hakkı'dan aldığı bir bölümde, 'tevhîd-i ilmî'nin 'ilim ve kavilde (bilgide ve sözde) tevhid', 'tevhîd-i amelî'nin de 'taleb, irade ve kasıta (istekte ve yönelmekte) tevhîd' olduğu belirtiliyor(38). Bütün bir çevreyi kapsayan bu tevhid, hem bilgi hem amel, hareket olarak hayatın her iki cephesinde, belli bir takım tasavvuf umdeleriyle bu 'birleme'yi gerçekleştiriyor.

Sözgelimi "*Divan edebiyatı şairleri hep aynı vasıfta bir güzeli sevmişlerdir.*"(39).

Orhan Şaik Gökyay "*Gözünün rengi, saçlarının örgüsü, yüzünün güzelliği, çenesinin çukuru, belinin inceliği hiç değişmeyen bir sevgili*"(40) şeklinde kavramı biraz daha açıyor. Burada en önemli gerekçe, bazılarının 'platonik'(41) olarak değerlendirdiği Divan Edebiyatı'ndaki aşk ve sevgi kavramlarının konumudur. Bu konuda Ali Nihat, İmam-ı Gazâ-

(35) A.g., s: 62.

(36) Orhan Şaik Gökyay, "Kahramanlık Edebiyatı", Uludağ dergisi Haziran 1937, N: 14, s: 1.

(37) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyhî Divanını Tetkik, s: 7.

(38) A.g., s: 8. (2) nolu dipnot.

(39) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 153.

(40) Orhan Şaik Gökyay, "Kahramanlık Edebiyatı", Çığır dergisi, Ocak-Şubat 1938, N: 61-62, s: 20.

(41) "Görülüyor ki Fuzûlî'nin aşkı tamamen platoniktir.", Fevziye Abdullah (Tansel), "Fuzûlî'nin Gazellerine Dair", Edebiyat Fakültesi Talebe Mecmuası, Mayıs 1934, N: 1, s: 21.

lî'nin Kîmyâ-yı Saadet adlı kitabına dayanarak şu bilgileri veriyor: "*Hüdâ-yı Teâlâ'nın muhabbeti herkese farz-ı ayndır; nitekim bir hadis-i şerîfte 'Allah'ı ve resûlünü herşeyden ziyâde sevmeyenin imanı sahih değildir' denir. Lâkin Allah sevgisi nasıl olabilir? Hatta bunun ne derece müşkül olduğunu bilen bir tâife Allah sevgisini inkar etmiştir. Halbuki Allah sevgisi mevcut ve tabiidir. Bunu ispat için muhabbetin mânâsını söyleyelim: Muhabbet güzel olan şeye tabiatın meylidir. Bu meyil kuvvetli olursa ona aşk derler*"(42).

Bu, 'vasıfları hiç değişmeyen' tabiattaki her hangi bir kadını ifade etmiyor. Ondan bir takım malzemeler alsa bile anlatılmaya çalışılan Allah sevgisidir. Onu platonik kabul edenler, yine de kadın imajından koparamayanlardır. Halbuki İmam-ı Gazâlî'nin de ifade ettiği gibi İslam kültüründe asıl tabii olan bu, Allah sevgisidir. Allah'ın bir adı da 'Hakk'tır. Hakk, hakikatın kendisidir. Yani hem asıl tabii hem de asıl hakikat (gerçek), Allah'tır.

Divan Edebiyatı sanatçıları işte bu tabii ve hakîkî olanı anlatmak için bu dünyaya ait olanları bir malzeme olarak kullanmışlardır. Onları da soyutlamak zorunda kalmışlardır. Böyle bir amacın farkına varan Hasan Ali, "*Bu şairler için ehemmiyetli olan, gördükleri varlıkların kendi duyguları üzerinde kalan izleri değil, belki dimağlarında yaptıkları tedâillerle zihnî bir müdahale ve tenasüp yapmaktır*."(43) diyor. Daha sonra "*Bu bakımdan Divan Edebiyatı büyük duyguları ve tabii hayatı anlatamamış*"(44)tır, şeklinde bir sonuca varıyor. Onun, kendi gerçeği ve tabiisi bu dünyadır, çevremizdir, görünendir. Divan Edebiyatı'nda ise asıl anlatılacak 'hakikat' daha başkadır. O yüzden Divan Edebiyatı sanatçıları gördükleri varlıkların kendi duyguları üzerinde kalan izlerini değil, asıl hakikatı çağrıştıracabilecek yanlarını

(42) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyh Divanını Tetkik, s: 9.

(43) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 153.

(44) A.g., s: 153.

olarak zihinlerinde var olanı anlatmaya çalışmışlardır. Yani görünen çevreden bütünüyle koparmak, apayrı bir çevrenin anlatımına araç, malzeme yapmak durumundadırlar. Görünen çevreden soyutlanarak alınan malzemeye, kendi içlerindeki hakikatı anlatmaya, bu bakımdan yalnızca bir soyutlamadan öte, soyut bir çevre kurmaya özen göstermişlerdir. Bu çevre, elbette 'hiç değişmeyen vasıflara sahip olacaktır. Çünkü onun da kendine göre bir özelliği, hem de herkese göre aynı olan bir özelliği vardır.

'Herkes'ten kasıt, aynı kültür çerçevesi içinde bulunanlardır. İmam-ı Gazâlî'nin sözünü ettiği Allah ve resûlünü sevmek, İslam dininin gereklerinden olduğu için, bunun anlatımında kullanılacak bir takım kavramlarda ve benzetmelerde de bir ortaklık bulunacaktır. Aynı vasıftaki sevgili, bu yüzden yapmacık bir yapı değil, ideal bir yapı özelliği taşıyacak olacaktır.

Mazmunların taşıdığı birikim ve kemâl, ideal yapının anlatımında işe yarayacaktır.

Divan Edebiyatı'nın soyut olduğunu açıkça söyleyenlerden Vasfi Mahir, "*Garplı müşahhasan anlar. Bu mücerred duygu ve fikir hûlasasını onun gözünün önünde açmak, yaymak, canlandırmak lâzımdır.*"(45) der. O, daha çok gazel ile tiyatro arasındaki açık farka dikkat çeker: "*Şarklı bütün dünya ve hayata bakmış, görmüş, düşünmüş, halletmiş, duygunun ve fikrin özünü alarak küçük bir gazelin içine sıkıştırmıştır.*" Garplı ise "*Bir sahne kursun, birçok insanları giydirsin, kuşatsın, kavgaya ettirsin, seviştirsin, konuştursun. Garplı bunu gözüyle görsün, bir kaç saat seyretsin, o zaman anlayacaktır.*"(46). Buradaki fark açıktır: Garplı hayatı olduğu gibi eser haline getirir. Bu, hayatın taklidi sayılır. Somut oluşu, bu aynılıktan kaynaklanır. Eserin karşısındakine

(45) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", Varlık dergisi, 15 Ocak 1936, N: 61, s: 200.

(46) A.g., s: 200.

hiçbir anlayışını kullanma, zorlanma imkanı bırakmaz. Hayat ve tabiat olduğu gibi karşısındadır.

Divan Edebiyatı'nda ise küçük bir gazelin bünyesinde toplanmış, teksif edilmiş bir hayat ve tabiat vardır. Hatta 'eğer maksud eserse mısra-ı berceste kâfidir' diyen bir anlayış sözkonusudur. Vasfi Mahir, bu soyutluğu Divan Edebiyatı'nın bir 'kültür edebiyatı'(47) oluşuna bağlıyor. Çünkü bu sanatçılar, hayata ve dünyaya kendi kültürlerinin penceresinden bakma, ona göre yorumlama ve bu yorumlarını da sanat eseri olarak ortaya koyma durumundadırlar. Onlar Garplının eser olarak takdim ettiğini daha gerçeğiyle "*hayatta görmüşler, tetkik etmişler, süzmüşler, hülasesini çıkarmışlar ve hükümlerini vermişlerdir.*"(48). Sonuçta 'teksif edilmiş'(49) bir eser ortaya çıkar. Onların eserlerine almadıkları yerler, 'çerçöp'(50)tür. Kültürlerinin yardımıyla hayatta ve dünyada yaptıkları bu ayıklama, Divan Edebiyatı'nı bir 'kültür edebiyatı' ve aynı zamanda 'soyut' kılmaktadır.

Sabahattin Eyüboğlu, frenklerin öz şiir (poésie pure) dedikleri sanat türüyle Divan Edebiyatı arasında bir ilgi kuruyor. Ali Nihat'ın 'teksif' olarak gördüğünü, Eyüboğlu "*mânâların hendesesi ve kelimelerin nizami içinde tekevvün etmekle beraber mânâları ve kelimeleri aşma, akıldan çok ruha hıtabetme*"(51) olarak değerlendiriyor.

Vasfi Mahir'in, 'çerçöp'ü attıktan sonra geriye kaldığını söylediği 'öz', 'hülasa', Eyüboğlu'nda 'özcülük' olarak vardır. Frenklerin özcülüğü ile Yahya Kemal'in şiirleri için geçerli olan özcülük, ona göre çok farklıdır. Yahya Kemal'in özcülüğünü eski Türk şiirine bağlamak gerekir(52). Bu, Divan Ede-

(47) A.g., s: 200.

(48) A.g., s: 200.

(49) A.g., s: 201.

(50) A.g., s: 201.

(51) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı-yahut-Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 35.

(52) A.g., s: 35.

biyatı'nın özcülüğü, soyutluğudur. Divan Edebiyatı'nı anlatırken 'bir âlem yaratmış adam' ifadesini kullanan Eyüboğlu, onların kendi hakikatleri çerçevesinde oluşturdukları, görünen çevreye göre soyut, ama kendi hakikatlerine göre somut yapının farkındadır. Çünkü o, 'bir âlem yaratabilmiştir.'(53). Bu âlemin kendisi soyuttur ama, o âlemin içinde yeralan unsurlar, ona nisbetleri bakımından somutlaşmışlardır. Burada soyutluğu aşkın bir konum vardır. Divan Edebiyatı'nda görünen dünyanın ve hayatın aynen verilmemiş olması, o âleme ulaşmak içindir. Bu 'mükemmel'e ulaşma zorunluluğu, görünen çevreden ayrılmayı gerekli kılmıştır. Vasfi Mahir, Fuzûlî'yi konu edinen bir yazısında, daha çok Fuzûlî ile ilgili, ama Divan Edebiyatı'nın diğer büyük şairlerini de içine alabilecek şekilde şunları söyler: *"Fuzûlî'nin mısralarından gelen feryatlara bakarak, onu boyuna ağlayıp sızlayan bir adam sanmak yanlıştır. Filvaki onun eserleri, baştan başa inilti ve ızdırapla doludur. Fakat o, bu âlemin içinde değil, üstündedir. Tanrı, yarattığı âlemin içinde yeralmaz. Onu yukardan gururla seyrederek. Bir müellif, nasıl, yazdığı piyesin içinde yaşayamazsa, divanındaki mısralar da Fuzûlî'nin gündelik hayatını anlatmaz."*(54). Burada önemli olan, Fuzûlî'nin eseri ile kendi kişiliği arasında var sayılan farklılık ve şairin bir çeşit 'yaratma' içinde oluşudur. Özellikle ikinci noktada Vasfi Mahir'le Eyüboğlu birleşmektedir. Fuzûlî'nin mısralarının, onun gündelik hayatını anlatmayışı yani kendi özelliği ile şiirlerindeki acı ve iniltilerin farklı oluşu ise, eserin, şairin hayatından soyutlanarak anlaşılması gerektiğini gösterir. Fuzûlî'nin ortaya koyduğu bu soyut çevre hakkında Ekrem Erkmen'in şu sözleri bir açıklama sayılabilir: *"Bilhassa mevzu ile lisan arasındaki âhenk onun eserlerinde o kadar barizdir ki derûnî âlemi lisan kalıbına dök-*

(53) A.g, s: 37.

(54) Vasfi Mahir (Kocatürk), "Fuzûlî", Varlık dergisi, 15 Haziran 1936, N: 71. s: 358.

me işinde sanat tarihi ikinci bir Fuzûlî gösteremez."(55). Burada geçen 'derûnî âlem', insanın iç âlemi, ruh dünyası demektir. Yazar, bu özel dünyayı 'derûnî âlem' olarak açıyor. Şair, bu âlemi anlatmak durumunda olduğu için, çevremizdeki görünen dış dünyaya göre soyut kalmaktadır.

Fuzûlî için söylenen, hayatı ile eserleri arasındaki bağıntısızlığın Bâki için de geçerli olduğunu belirten Murat Uraz, bunu şöyle ifade eder: "*Bâki samimi bir insandı; düşünceleri ve konuşması serbest, şen ve zarif idi. Bu şairin ruh-hen lâubali ve biraz havâî oluşuna rağmen başıboş hayata ve harâbât âlemlerine meyli olmamıştır. Vakar ve hayşiyetini daima muhafaza etmiştir.*"(56). Murat Uraz'ın, Bâki'nin 'işret'le ilgisinin olmadığı şeklindeki düşüncesine katılırsak, onun sık sık meyhâne ve onunla ilgili kavramlara yerverişini, bir hayâl olarak almak zorundayız. Hayalinde çizdiği bu yapma çevre, hayattan soyutlamalarla elde edilmiştir.

Ali Nihat'ın Şeyh Galib için kullandığı bir terim de soyutluğun bir çeşidini ortaya koyuyor: "*Yalnız itiraf etmelidir ki bu şair, çok defa en müdekkk nazarları bile aldatacak, âciz bırakacak bir muğlakiyet arzeder.*"(57). Bu cümlede geçen muğlakiyet, "*çapraşık, anlaşılması güç, anlaşılmaz*"(58) gibi anlamlara gelen 'muğlak'ın mastarıdır. Bunun, daha çok bir kavram ve terim adı olması gerekir. Divan Edebiyatı'nın anlaşılır şeyler söyleyip söylemediği, ifade tarzından kaynaklanır. Somut olarak anlatılmama, bütün özellikleri açık ortaya koymama durumu, bu 'muğlakiyet'e yolaçacaktır. Bu bakımdan açıkça ifade etmeme, bir 'soyutluk' sayılabilir.

Bir çeşit soyutluk olarak değerlendirdiğimiz 'muğlakiyet'i Ali Nihat, "*Şeyh Galib'in üslûbunun en esaslı nokta-*

(55) Ekrem Erkmen, "Büyük Türk Şairi Fuzûlî", Erciyes dergisi, Haziran 1939, N: 16, s: 278.

(56) Murat Uraz, Bâki, s: 11.

(57) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib-Hayatı ve Şiirleri-", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 6.

(58) TDK. Türkçe Sözlük, 'muğlak' maddesi.

si"(59) olarak görüyor: *"Divan Edebiyatı'nın nasıl mahdut bir tefekkür ve tahassüs âlemi içinde ilerlediği her edebiyat müntesibinin az çok malumudur. Gâlib çok defa bu âlemin içindedir. Ondan pek nadiren ayrılır."*(60). Gâlib'in muğlak ifadelerini 'ukde' gibi gören Ali Nihat, *"şairin eserlerinde görülen her ukdenin bir tekamül sırrını ihtiva ettiği"*(61)ni belirtir. Tekâmülü de şöyle açıklar: *"Muayyen mefhumların üzerinden asırların geçmesi ve birçok şairlerin onlar üzerinde işlemeleriyle hasıl olan genişliğe ve zenginliğe Galib tevârüs etmiş ve mahdut hecelerden mürekkep olan mısra içine bu cidden geniş tahayyülleri renkli bir ifade ile sıkıştırmıştır."*(62). Ona göre Şeyh Galib, *"bunu yaparken de çok defa mübhem kalmıştır."*(63).

Divan Edebiyatı'nın ifade gücünü taşıyan dildeki 'kemâl'i, Tanpınar, tarih boyunca işlenişine bağlıyor: *"Ve bu şiir dili tarih boyunca döğülmüş, incelmış, renk ve hassasiyet bulmuştu. Bu şiirin en mütekmil sanatlarda ancak bulunabilen bir mûsikisi, bir ifade tarzı, mevzuuna yatışı, eşyası ve canı kavrayışı vardı."*(64). Burada geçen döğüme ve incelme, kavramların, yalnızca soyut birer kelimeye indirgenerek kullanılması demek değildir. İfadeye dikkat edilirse, bu kelimeler, kendi dünyalarından soyutlanarak elde edilse-ler bile, sözkonusu dil içinde kendine göre bir 'renk ve hassasiyet' kazanmaktadırlar. Bu yüzden Tanpınar, Divan Edebiyatı'nı, Hasan Ali gibi sunî kabul ediyor, ama 'harikulâde renkli, nüanslı ve tedâileri itibariyle çok zengin' olduğunu da ortaya koyuyor: *"Kadim ve efsânevî Asya, tarihiyle, itikadlarıyla, etnik hususiyetleri, âdetleri, örfleri ile, peyzajı ile, ma-*

(59) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib-Hayatı ve Şiirleri,-" CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 6.

(60) A.g., s: 6.

(61) A.g., s: 15.

(62) A.g., s: 15.

(63) A.g., s: 15.

(64) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Millî Bir Edebiyata Doğru", CHP. Konferansları serisi, Kitap 19, s: 42.

sallarıyla ve her dokunduğu şeye bir masal ve hülya çeşnisi sindiren bin türlü hususiyetiyle bu dili bir telkin ve tedâi hazinesi gibi besliyordu."(65).

Divan Edebiyatı, anlaşıldığı kadarıyla Batı edebiyatı veya bu edebiyatı örnek almış diğer edebiyatlara göre önemli farklılıklar göstermektedir. Batı edebiyatının realizm ve onun türevi durumundaki diğer ifade biçimleri, onu gerçekçi, tabii yahut bunlara yakın bir kavramla anlatılabilecek nitelikte kılmaktadır. Divan Edebiyatı ise bu kelimelerle anlatılamaz. Bu farklılık, bir yandan onu suçlamaya neden olurken, bir yandan da Batı edebiyatı tipi ifadeye 'somut' diyebileğimiz için, onu da 'soyut' kabul etmeye imkan hazırlar.

Söz konusu soyutlamalar, bir takım kurallara bağlanmakla, ifade edilmek istenen hakikatın, onu bilenlerce anlaşılması hedeflenmiştir.

Divan Edebiyatı'nın soyut oluşunu en güzel Lâtîfî'nin şu cümleleri anlatır: *"Tarikat erbabı ve hakikatı bilenler dilinde 'her lafzın bir mânâsı, her ismin bir müsemması, her kelâmın bir tevilı ve her tevilin bir temsili vardır."*(66). Onun bu genellemesi de gösteriyor ki Divan Edebiyatı'ndaki her kelimeyi, onun kendi kültürü ve dünyası açısından yorumlamak, şairin neler söylemek istediği üstüne, gerekli ön bilgi, duygu ve duyarlıkları kazandıktan sonra düşünmek gerekmektedir.

Bu edebiyatta, bir kültürün yönlendirmeleri sonucu soyutlamalar yapıldığı için, onu somut olarak algılayabilmenin şartı, o kültürü tanımaktan geçer. Bu kültürün hakikatı bilinince, kavramlar da birer birer anlaşılır hale gelecektir.

Çorlulu M. Fevzi bu konuda şunları söylüyor: *"Divan şairleri tabiatın güzelliklerini, hakiki ve mecâzî aşkı, vatan ve millet muhabbetini, muhtelif akideleri, hakikatleri, velha-*

(65) A.g., s: 42.

(66) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtîfî Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, Aralık 1936, N: 48, s: 107.

sil herşeyi terennüm etmişlerdir."(67). Yalnız bu terennüm, 'elfâz u maânîde çok yükselme' sonucu gerçekleşir. Bu yüzden *"bu şairlerce meyden, neyden, Leylâ'dan, mevlâdan maksud, hakikî ve mecâzî mânâların ne olduğu bilinmedikçe haklarında verilecek hükümler katiyen doğru değildir."*(68).

E. TASAVVUFİ ÖZ

Divan Edebiyatı ile ilgili temel bilgilerin başında yer alan, onun kendine özgü bir dünyasının oluşu, ayrı coğrafi şartları ve çevreyi değil, insanların yaşayışlarını, inançlarını ve ürettikleri kültürleri ifade eder. Bu dünyanın nelere dayandığı, hangi özellikleri gösterdiği ve en önemlisi vahyin belirlemelerinin yeri, 'giriş bölümü'nde verilmiştir.

Tasavvuf, Divan Edebiyatı'nın tek başına özünü oluşturmaz. Ama ondaki tasavvuftan gelen bir yanı da bu öze birlikte düşünmedikçe kavrayamayız.

Şeyhî konulu araştırmasında Divan Edebiyatı ile tasavvuf arasındaki sıkı ilişkiye geniş yer veren Ali Nihat, başlangıç noktasını şöyle açıklıyor: *"Evvelâ tasavvufî nazariyeleri Senâî, Feridüddin-i Attâr yolunda açık ve kısmen remizsiz yazan Türk şairleri yavaş yavaş bu felsefî akımı mecâzî aşk ile karıştırmışlardır. Kemâl-i Hocendî, Semah-ı Sâvecî, Hâfız-ı Şîrâzî gibi büyük şairler tarafından kullanılan bu üslup Şeyhî'yi cezbetmiştir. Onların elinde ince ve seyyâl bir mahiyet alan tasavvuf, bizim Divan edebiyatımıza asıl bu sîmâ ile girer."*(1). Ona göre *"14. ve 15. asırlarda Anadolu'da yetişen Türk şairlerinin eserleri tedkik edilirse bu sanatkârların tasavvufu İran mutasavvıflarının kullandıkları remizlerle terennüm ettikleri görülür."*(2).

(67) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1934, N: 3-6, s: 27.

(68) A.g., s: 27.

(1) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyhî Divanını Tetkik, s: 12.

(2) A.g., s: 12.

Hasan Ali, "*Şairler çok kere sûfî, sûfiler de pek az istisnâ ile şairdiler.*"(3) diyor. Yalnız bunların bir kısmı tarikat ve tekkeye bağlıydı, ama böyle bir ilgisi, bağlılığı olmadan tasavvufî düşünce ve duyuşlarını şiirine alanlar da vardı. Bu ikincilerin, "*sırf bir felsefe ve ahlâk telakkîsi olarak tasavvuftan ilhâm aldıkları*"nı öne süren Hasan Ali, "*eserlerinde felsefe olarak sofîlik görülen Baki'nin, Nefî'nin, Nâbî'nin mizaç bakımından asla derviş meşrep olmadıkları*"(4)nı söylüyor.

Demek ki Divan Edebiyatı'nda yeralan sanatçıların tasavvufî az veya çok bir alış verişleri vardır. Bu, Ali Nihat'ın söylediği gibi, İran edebiyatında olduğu için değil, şairlik ve sûfilik sürekli beraber düşünülmesi gerektiği gerçeği çerçevesinde ister istemez şair olmanın, bu dönemler için tek geçerli düşünce tarzı demek olan tasavvufî ilgi kurmakla beslendiğini gösterir.

Divan Edebiyatı ile tasavvuf arasındaki bu ilgiye dikkati çeken Eflatun Cem Güney, "*Osmanlı edebiyatı, Ümmet devrinde din ve tasavvuf mihveri etrafında dönmüştü. İşte uhrevî sesler, ilâhî nefesler çıkaran Divan şairleri*"(5) diyor. Ona göre bu ilgi, yalnızca din ve tasavvuftan etkilenme değil, onları şiirin 'mihver'i, 'öz'ü sayma durumunda kendini gösterir.

Hasan Ali, Osmanlı dönemi için bu realitenin geçerli olacağı konusuna şu genelleme ile girer: "*Her çağda ve her yerde, sanatın bütün dalları gibi edebiyat da o çağ ve o yerdeki yaşama, ölüm ve her ikisine bağlı bilgilerden kök alır.*" Daha sonra sözü Divan Edebiyatı'na getirerek, onun da kendi dönemi inanç ve kültüründen kaynaklandığını söyler: "*Aynı tesir, Divan edebiyatı için de var olmuştur. Hemen*

(3) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 142.

(4) A.g., s: 142.

(5) Eflatun Cem Güney, "Yeni Duyuş, Yeni Görüş," *Taşpınar dergisi*, Mart 1933, N: 6, s: 131.

hepsi medreseden yetişmiş veya o yoldan bilgilenmiş olan bu şairler, yaşadıkları çağın ilim ve felsefesiyle yoğrulmuşlar, eserlerinde bu kaynaklardan birçok anlatma vasıtaları alıp kullanmışlardır."(6). O, buna Fuzûlî'yi örnek gösteriyor: *"Şairliğini tamam etmek için tefsir ile hadisten, hendese ile felsefeye kadar öğrendiğini söyleyen Fuzûlî, Ümmet devri için hemen her şairin tuttuğu yolu göstermiş oluyor."*(7).

Bu, 'din' ve 'tasavvufun özellikle ikincisi daha da öne çıkmaktadır. Hasan Ali, *"Tasavvufun Divan edebiyatımızın kök felsefesini teşkil ettiğini"*(8) söylerken, sofîye tabir ve ıstılahlarının birer remiz olarak kullanılmaya elverişli oluşu üzerinde durur(9).

Tasavvuf konusundaki şu açıklama, onun İslam dini ile olan bağlantısına dikkat çekmekten öte, bir yorumu sayılabilir: *"Başlangıç tarihi belli olmayan zamanlardan bugüne kadar devam eden bu 'görüş ve duyuş' sistemi müslümanlıkla o derece kaynaşmıştır ki ona 'beşerî bir felsefe'nin müslümanlığın içinde de zuhur etmiş bir şubesi, dense hata edilmiş olmaz. 'Zühdi' safhasında islamîyete pek sıkı bağlanan tasavvuf biraz yükselince beşerî bir mahiyet alıyor. Her türlü kayıtların fevkiye çıkıyor. Müslüman âbideleriyle meşbû bir dimağdan böyle bir düşünce tarzının çıkamayacağı iddia edilemez. Emevî ve Abbâsî halifeleri zamanında en büyük mümessillerini yetiştiren tasavvuf, esaslarını Kur'an ve Hz. Muhammed zamanına kadar çıkarır."*(10).

Ali Nihat'ın 'beşerî' nitelemesi, onu 'Kur'an' ve 'hadis'ten ayrı göstermek için değil, daha çok bir düşünme ve yorum sistemi, bir felsefe oluşunu öne çıkarmak içindir. İslâm âbidelerinin temelini oluşturan 'tevhid', tasavvufta, ha-

(6) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 141.

(7) A.g., s: 142.

(8) A.g., s: 143.

(9) A.g., s: 143.

(10) Dr. Ali Nihat (Tarlan), *Şeyhî Divanını Tetkik*, s: 7.

yata uyarlanarak, bir yaklaşım biçimi, düşünme biçimi haline getirilir. Tasavvuf, bu 'tevhid' inanışının bir açılımı sayılabilir. Ali Nihat, *"İlk safhalarında İslâmî -tenzihi akide hudutlarını aşmayan tasavvuf, 'vecd' sahibi şair mutasavvıflar elinde pek genişlemiştir."*(11) diyor.

Ali Nihat, Kuşeyrî Risâlesinden aldığı bilgilere dayanarak, *"Sofîye meşâyihinin akidelerinin, İslâmın ilk asırlarında yaşayan selef-i sâlihînin ve 'sünnet ve cemaat ehli'nin itikadı olan tevhid olduğu"*(12)nu belirttikten sonra 'vecd sahibi şairlerin elinde geliştiği'ni ifade ediyor. Bu, aslında 'Kur'an ve sünnet'ten olduğu gibi alınmış mutasavvıf itikadının şairler tarafından duyuluş ve ifade edilmiş şekli kaynağını buluyor(13). Ali Nihat bu 'duyuluş'un temelinde 'muhabbet'i bulur: *"Onların yolu 'muhabbet yolu'dur. Allah'ın azabından korktukları ve lütfunu istedikleri için değil, O'nu sevdikleri için ibadet ederler. Bu muhabbetin iki cephesi vardır: Akli, sırrî."*(14).

'Muhabbet'in akli cephesi ile ilgili bilgileri İmam-ı Gazâlî'nin Kimyâ-yı Saâdet'inden aktaran Ali Nihat, *"Allah'ı ve resulünü herşeyden ziyade sevmeyenin imanı sahih değildir."* hadis-i şerîfine dayanarak açıklanışını verir. 'Güzel nedir?' sorusuna verilen cevap şudur: *"Güzel, insanın tabiatına muvafık olan şeydir. İnsanın tabiatına uymayan şey, çirkindir. Tabiata ne muvafık ne de muhalif olan birşey ne güzel ne de çirkindir. Güzel ve çirkinini bilmek için insanın şuru ona lâhuk olmalı, insan ondan haberdar olmalıdır. Birşeyden ancak hasselerimiz ve aklımız vasıtasıyla haberdar oluruz. Havas beştir; herbirinin kendine göre lezzetleri vardır. İnsanı hayvanlardan ayıran altıncı hassadır ki buna akıl ve basiret de derler. Bu akıl ve basiretin kendine göre id-*

(11) A.g., s: 8.

(12) A.g., s: 7.

(13) A.g., s: 9.

(14) A.g., s: 9.

rakleri, sevgileri vardır. Lâkin hislerden başka birşeye kıymet vermeyenler, hisleri itibariyle hayvânâtta ayrılmazlar. Akıl ve fikri galip olanlar bâtın gözüyle ilâhiyyetin cemâlini, onun sanatının yüksekliğini, zât ve sıfatını, cemâl ve kemâlini görüp ona muhabbet ederler. Bu sevgi zahirî sevgilerden üstündür. İlâhiyyetin cemâli ona açılınca bu beş duygunun zevkleri onun gözüne hatta alçak görünür."(15). Buraya kadar gerçek sevginin Allah sevgisi olacağını, özellikle bunun akıl sahibi insan için bir gereklilik olduğunu ifade eden İmâm-ı Gazâlî, 'muhabbet'in sebeplerini beşe ayırıyor ve onlarla ilgili şu bilgileri veriyor: "Birincisi insanın kendi zât, bekâ ve kemâline muhabbetidir. İnsan evlâdını dahî bekâsını onda tasavvur ettiği için sever. İkincisi lütuf ve ihsandır. İnsan kendine birşey ihsan eden herkesi sever. Üçüncü sebep, güzel huydur. Dördüncü sebep, güzelliştir. İnsan şehvânî olmamak kaydıyla güzeli sever, onun güzelliğinden zevk alır. Beşinci sebep, iki tabiatın arasında zâhirî olan sırri münâsebet olmaktır; çocuğun çocuğa yaklaşması bunun zâhirî şeklidir. Bazen bu sevginin daha sırri sebepleri olabilir. Güzelliğin hakikatı herşeyde, kendisinde mümkün olan kemâlin hâzır ve hâsıl olmasıdır.

"Zâhirî güzellikler, herkesin görebileceği şeylerdir. Bâtınî güzelliği duymamak ise cehâlettir. Meselâ güzel huyluluk, bâtınî güzelliştir. Akıl ve idrak sahibi nazarında bâtınî güzellik daha üstündür. Zâhirî ve bâtınî güzellikleri yaratan, onların kemâline hizmet eden, herşeyi ihsan eden Cenab-ı Hak olduğu için O'nu sevmek farz-ı ayndır."(16).

Muhabbetin aklî cephesi, bir mantık çıkarımı ile böyle zorunlu hale gelirken, tasavvufta muhabbet halini ifade etmek üzere 'cezbe' kavramı kullanılmaktadır. Yani akılla bu sonuca varılmasına karşılık, işin yürütülmesi aklın ötesinde veya dışında gerçekleşmektedir. Ali Nihat bunu şöyle belirtti-

(15) A.g., s: 9-10.

(16) A.g., s: 10.

yor: "Cezbe haline gelebilmek için tefekkürün his ve heyecana inkılâbı lâzımdır."(17).

"Cezbe tarifle anlaşılmaz, onu tadmayan bilmez. Cezbe-yi mürşid-i kâmil verir. Cezbeyi istemek, sevmek, sâlik için kâfi bir istidattır. Artık o tâlip nereye gitse onsuz karar etmez ve tesellî bulmaz. O cezbe ile aşktır ki nice İbrahim Et-hem'in tac ve tahtını yağmaya verip nice Mansur ve Nesîmî'yi ölüme sürüklemiştir."(18).

Mutasavvıfların 'aşk' olarak adlandırdıkları muhabbet 'vacip ve farz' olarak görülür(19). Aşkın insandaki etkisi konusunda da şunları buluyoruz: "Aşk yoluna giden namusunu ve benliğini, bu vehmî varlığını aşk denizinde garketmelidir."(20). "Allah sevgisi ile kalb temizlenip beşerî levslerden kurtulmalıdır... Mutasavvıf, fânî varlığından, dünyaya ait ihtiraslarından el çekecek, onlara kıymet vermeyecektir. Benlik mahvolunca ebedî varlık onda tecelli eder."(21).

Tasavvufta, bir yaşama biçimi olarak tezahür eden bu tevhid, aşk, cezbe, muhabbet, işin sırrı yanıdır. Yaşanarak, tadılarak anlaşılabilir bir olaydır. Mevlânâ'nın 'aşk nedir?' diye sorana, "Ben ol da bil!" dediği gibi, tevhidin bu yanını herkesin kendi içdünyasının sırlarından bir sır belki de en önemli sır olarak boyverecektir. Sırrı cephesi denmesinin nedeni budur.

Ali Nihat'ın, 'derûnî duyuş ve düşünüş' olarak ifade ettiği bu sırrı oluş, bir eser olarak da olsa dışa vuracaktır.

Divan Edebiyatı dönemlerinde hayata ilâhî aşkın pence-resinden bakış sonucu ortaya çıkan tablo da şudur: "Bu dünya fânîdir. Onun üzerindeki hayat da fânîdir. Bu, bir berzah âleminde başka birşey değildir. Öldükten sonraki

(17) A.g., s: 10.

(18) A.g., s: 10.

(19) A.g., s: 11.

(20) A.g., s: 11.

(21) A.g., s: 12.

âlem, âhiret âlemi ancak bâkîdir. Oradaki hayat ebedidir."(22).

Divan Edebiyatı ile tasavvuf arasındaki ilgi, hemen herkesin kabullendiği bir konudur. Ancak bunun ne oranda olduğu, hep tartışıla gelmiştir.

Hasan Ali yukardaki bilgilerden sonra şöyle bir çıkarımda bulunuyor: *"Madem ki dünya ve onun üzerinde geçireceğimiz hayat ölümlüdür, hiçbir şeye ehemmiyet vermemeli, hoşça gün geçirmelidir."*

*"Çü ömr bâkî değildir, gül ü şarab ile hoş
Bu bâkî ömrünü sür ta ki ömrdür fânî"*

beytiyle bu fikrini söyleyen Hoca Dehhânî'den Ziya Paşa'ya kadar hep bu fikir söylenip durmuştur."(23). Bir paragraf önce de *"Şu halde dünya âhiretin tarlasıdır. Burada ne ekerek orada onu biçeriz."*(24) gibi bir sonuca varan Hasan Ali'nin bu iki sonucu arasında önemli bir çatışma vardır. Bu fânî dünyaya, ötedünyanın tarlası gözüyle bakanın, bu fânî dünyayı hiçbir şeye ehemmiyet vermeden geçirmesi düşünülemez. Fânîlik düşüncesi, Hasan Ali'nin çıkarımı değil, İslâm literatüründe varolan bir kavramdır(25). 'Hiçbir şeye ehemmiyet vermeme' ise Hasan Ali'nin bir takım metinlere dayanarak ileri sürdüğü bir düşüncedir. Hoca Dehhânî'nin sözkonusu beyti, bu konuya örnek diye verildiğine göre, üzerinde durulabilir:

İlk planda Hasan Ali'ye hak verdirecek bir çizgide düşünülebilecek olan beyit, bir mantık kuralı ile bakınca apayrı anlamlara geliyor. Ömr, üç kez kullanılıyor. İkisi her hangi

(22) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 143-144.

(23) A.g., s: 144.

(24) A.g., s: 144.

(25) "(Yer) üzerinde bulunan her canlı fânîdir. Ancak, azamet ve ikram sahibi olan rabbinin zâtı bâkî kalacaktır." Kur'an-ı Kerim, 55/26-27. "Belki siz dünya hayatını (âhiretten) üstün tutarsınız. Halbuki âhiret daha hayırlı, daha süreklidir.", Kur'an-ı Kerim, 87/16-17.

bir ömr, diğeri ise 'bu ömr'dür. Ömrün bâki olmadığı ve fâniliği belirtilirken, 'bu' işaret sıfatıyla belirli bir ömrü anlatmaya çalışan şair, onun için ayrıca 'bâkîlik' nitelemesini de kullanıyor. Öyleyse bâki olmadığı ve fâni olduğu belirtilen ömürle, 'bu bâki ömr', aynı ömrü anlatmıyor. Böylece beyit içinde iki türlü ömr kavramı varoluyor. İslam literatüründeki bu dünya ve öteki dünya ve onlarda sürececek olan ömr ikilemesi ile bu beyitteki ömür ikilemesi de birbirini tutuyor. Öyle olunca gül ve şarap ile güzelce geçirilecek olan, bu asıl 'bâki ömr'dür. Bu bağlamda gül ve şarap kelimelerini yorumlamak, onları ilâhi aşkı anlatan birer mazmun olarak düşünmek gerekecektir. Karşı çıkılacak nokta, 'bâki ömr'ün, 'geriye kalan ömr, henüz geçmemiş ömr' anlamına gelebileceği konusudur. Bunu düşünürken, şairin 'bâki ömr'ü hatırlatması sözkonusu olacaktır. Yani 'bâki ömr'e dönüşebilecek bir ömr sürülecektir. Gül ve şarap da aslında biri sevgili, diğeri aşk kavramlarını ifade eden iki kelimedir. Onlarla sürülecek bir ömr, gerçekten 'bâkî ömr'e yaklaşabilir. Beytin temelinde, fırsatı değerlendirme, yapılabilecek birşeyleri ve zamanı boşu boşuna yok etmeme duygusu vardır. Birgün fırsatın elden gidebileceği vurgulanmaktadır. Yapılabilecek şey de gül ve şarap mazmunlarıyla anlatılıyor. Burada Hasan Ali'nin dediği gibi hiçbir şeye ehemmiyet vermeme değil, özellikle birşeylere ehemmiyet verme sözkonusudur. Tasavvufla Divan Edebiyatı arasındaki ilginin her hâlükârda varlığı kabul edilince, bu beyitteki gül ve şarap kavramları da ona göre yorumlanacak, İslam kültürünün, kendi normlarına uygun bir beyitle karşılaşılacaktır. Aslında Hasan Ali'nin, "*Divan edebiyatının kurulup sürdüğü devirler tam bir ümmet devri olduğu*"(26) şeklindeki belirlemesi de gösteriyor ki en uygun yaklaşım, her olayı kendi mantığı içinde değerlendirmektir. Hoca Dehhânî'nin beytine 'tam bir ümmet devri' mantığı

(26) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 144.

içinde yaklaşmak için tasavvufun yardımına ihtiyaç olmak-
tadır. Tasavvuf, Ali Nihat'ın 'düşünüş tarzı' tanımı ile alınır-
sa, Divan Edebiyatı'nı anlamaya çalışırken, düşünüşü yön-
lendirmek, parçaların nasıl bir düşünüşü kendisine merkez
aldığını yakalamak için ona başvurmak gerekir.

Hasan Ali'nin Hoca Dehhânî'den Ziya Paşa'ya kadar
hep söylene gelen bir fikir ve hayat felsefesi olarak, dünya ile
ilgilenmemek, güle oynaya yaşamak, Hoca Dehhânî'nin bey-
tinden yola çıkılarak söylenemeyeceği gibi, Ziya Paşa'dan se-
çilen

"İç bâde güzel sev var ise akl u şuurun

Dünya var imiş ya ki yok olmuş ne umurun"

beyti de dikkatle incelendiğinde aynı duyguyu vermez. Ziya
Paşa aslında bu türlü düşünenlere kinayeli bir söz söylemek
istiyor. Çevresiyle ilgilenmemeyi eleştiriyor. Bu düşünüş, Di-
van Edebiyatı'ndaki tasavvufi özün sonucu değildir. Çünkü
tasavvufa göre bu dünya için değil ama, öte dünya için bu
dünyada çalışmak çok önemlidir. 'Dünya âhiretin tarlasıdır'
düşünüşü, bunu gerektirir.

O, bu düşünüşün *"bilhassa onyedinci asrın ikinci yarı-
mından sonra yetişen şairlerde, insan iradesini ehemmiyet-
siz gören ve varlıkta birliği pek âmiyâne bir şekilde kabul
eder hâle geldiğini ve tam bir (kendini severlik: egoisme)e
vardığını, 'şarap iç, güzel sev, bir günlük ömrünü hoş geçir'
öğütleriyle hülasa edilecek bir derekeye düşürüldüğünü"*(27)
öne sürer.

Halbuki Şeyh Galib, 18. asrın ikinci yarısında yetişmiş,
eserlerinde tasavvufi özü özenle korumuştur. Sadeddin Nüz-
het Ergün, Şeyh Galib adlı eserinde, onun *"Bütün mesâisini
tasavvuf ve tasavvuf tarihine ait eserleri okumaya ve şiir
yazmaya inhisar ettiği"*ni, *"bilhassa Mevlânâ'nın altı cild-
den ibaret olan Mesnevî'sini tam onbir defa tekrar ettiği-*

(27) A.g., s: 143.

ni"(28) kaydeder. Onun, tasavvufî özle Divan Edebiyatı'nı nasıl birlikte kullandığını,

*"Yâd eylemez olduk haber-i Yusuf-ı Mısır'ı
Sütlüce'de bir mâh ile şîr ü şekeriz biz"*

beytinde görmek mümkündür. Her ne kadar beyit, çok çeşitli yorumlara açık bir yapıdaysa da Sadeddin Nüzhet, Yusuf Sîneçâk'ın mâneviyâtına atfen yazıldığını Cezîre-i Mesnevî şerhine dayanarak söylemektedir(29). Bu şerh olmasa Şeyh Galib'in bu beyti, Divan Edebiyatı'nın dünyevî bir aşkı dile getirmiş olabileceği konusunda önemli bir örnek sayılabilir. Ama tasavvufta Allah'ı, peygamberi ve tarikat şeyhini sevmeye gereğinin bir yansıması halinde eldeki ipuçlarının kullanılması ile aynı beyit tasavvufî bir öz çerçevesinde yerini bulmaktadır.

Ali Nihat doğrudan tasavvufî çizgiyi belirtmemekle birlikte, Divan Edebiyatı için, *"Onsekizinci ve ondokuzuncu asrın bir yıpranma devri olmadığı"*nı, tersine *"ilk teessüs ânından beri aldığı iç istikâmeti adım adım tekâmül ettirdiği"*ni belirtir(30). Örnek olarak açıklamaya çalıştığı beyitlerdeki tasavvufun ipuçlarını değerlendirişi ve onlara göre yorumlayışı(31), tasavvufî özün de aynı tekamül içinde yer aldığını göstermektedir. O, Şeyh Galib'in, Divan Edebiyatı'nın geldiği noktayı bulabilmek için okunup anlaşılmasının elzem oluşuna dikkat çeker. Çünkü ona göre *"Bu cidden değerli şair, uzun bir mazinin edebî tekamülünü kendinde toplamıştır... Asırlarca süren bir mazinin aşağı yukarı bütün hussusiyetleri ve an'aneleri onda vardır."*(32). *"Yalnız itiraf etmelidir ki bu şair çok defa en müdekkik nazarları bile aldata-*

(28) Sadaddin Nüzhet Ergün, Şeyh Galib-Hayatı ve Eserleri-, s: 41.

(29) A.g., s: 25-26.

(30) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib -Hayatı ve Eserleri-", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 3.

(31) A.g., s: 6-15.

(32) A.g., s: 6.

cak, âciz bırakacak bir muğlakiyet arzeder."(33).

Şeyh Galib, bu durumda Divan Edebiyatı'nın bir yenileyicisi, ortaya çıkan bir takım çarpıklıkları ve değer kaymalarını yeniden yerine oturtucu bir şair değil, bu edebiyatta asırlardır sürüp gelen bir geleneğin ve gelişmenin doruğu oluyor. Hasan Ali'nin sözünü ettiği 'dereke' de bu 'muğlakiyet'ten kaynaklanıyor. Gittikçe karmaşık hale gelen ifadeler, çok incelmış tasavvufî özlerle birleştirilemeyince, mazmunlar, ya yalnızca bir kelime oyunu, bir süs ya da sözlük anlamı çerçevesinde algılanan birer kelime durumuna düşmektedir. Nedim'in, şiirlerinin 'rakı sofralarında'(34) veya 'en nezih meclislerde'(35) okunması şeklindeki karşıtlığın temelinde de bu realite yatar. Bu 'en nezih meclis' tabiri, 'tasavvuf meclisleri' olarak düşünülebilir. Çünkü kirden arınmış bir topluluğu anlatan deyim, her tür kirden arınmanın yolu sayılan tasavvufi mekanlardaki toplanmalar için daha bir uygundur. Gerçi Nedim'in *"insânî ve maddî bir aşkı en bedîi bir surette terennüm ettiği"*(36)ni söyleyen Gölpınarlı, özellikle onun *"tasavvufu benimsemeden kullanmayı moda haline getiren şairler"*den bile apayrı olduğunu ifade ediyor. Yalnız tasavvufla hiçbir ilgisi yoktur demeye de getirmiyor. Onun, 'fert' bir şair olduğunu, harikulâde bir zekası, hayallerinin inceliği ve mazmunlarının yeniliği bakımlarından Divan şairlerinin skolastik yapılarından oldukça ayrıldığını söylüyor(37).

Eyüboğlu da 'sofra şairi' ifadesine karşı çıkar. Ona göre bu, 'bezm-i câm', 'bir şiir vesilesi, bir şiir iklimidir'(38).

(33) A.g., s: 6.

(34) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi -Yunus-", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 555.

(35) Abdülbakî (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 821.

(36) A.g., s: 821.

(37) A.g., s: 822.

(38) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı-yahut-Frenten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 36.

Gölpınarlı'nın 'en nezih meclis'i ile Eyüboğlu'nun 'bezm-i câm'ı hemen hemen aynı olayı karşılamaktadır. Burhan Toprak'ın 'rakı sofrası' açıklaması, 'bezm-i câm'ın kendi anlamında, sözlük imkanlarıyla bulunmuş bir karşılığı olacak karakterdedir; ama burada yalnızca sözlükler yetmez. 'Tasannû' yapan, kendine kadar gelen şiir dilini, kendi mirası içinde kullanan Divan şairi, sözlükleri aşar. Ali Nihat'a göre 'asırların geçmesi' ve 'birçok şairin işlemesi' ile bu dilde bir 'genişlik ve zenginlik'(39) ortaya çıkmıştır. Divan şairi, bu bakımdan 'muğlak'tır. Burhan Toprak'ın ve Gölpınarlı'nın iddia ettikleri gibi, aynı kişi hem 'rakı sofrası'nda hem de 'en nezih meclisler'de farz edilebilir. Ali Nihat'a göre bu, 'muğlak'lığın temellerinin kavranamayışı, *"gizlediği ihtiyaç ve tekâmül sırrı"*(40)nın çözölemeyişi yüzündendir. Tanpınar da sözkonusu dilin *"tarih boyunca dövüldüğü, incelendiği, renk ve hassasiyet kazandığı"*(41)nı söyler. Onun bünyesinde *"Kadim ve efsanevi Asya, tarihiyle itikadlarıyla ve her dokunduğu şeye bir masal ve hülyâ çeşnisi veren bin türlü hususiyetleriyle"* vardır. *"Ve bu hazine bizde ırkımızın hayat kabiliyetini tecrübe eden bin türlü hadisenin cezir ve meddi içinde vücûda gelmiştir."*(42)r.

Nedim'in çevresinde gelişen ve aşağı yukarı gerekçeleri de netleşen bu tartışmadan yola çıkılarak Divan Edebiyatı'ndaki tasavvufi özün ölçüsünü bulmaya çalışmak mümkündür. Çünkü madde çevresinde döndüğü (43) ve bazılarının onun şiirinde tasavvuf felsefesinin izlerine rastlamanın mümkün olmadığı(44)na dair söylenen sözlere rağmen, Ne-

(39) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib-Hayat ve Şiirleri-", CHP. Konferansları dergisi, Kitap 3, s: 15.

(40) A.g., s: 6.

(41) Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", CHP. Konferansları serisi, Kitap 19, s: 42.

(42) A.g., s: 42.

(43) Zahir Sıtkı Güvemli, "Nedim'in Sanatı Hakkında", Yeni Birlik dergisi, Mart 1939, N: 5, s: 2.

(44) M. Uluğ Turanhoğlu, "Nedim'in Özgünlükleri", 6 Ok dergisi, Kasım 1935, N: 25, s: 25.

dim'de bile 'en nezh meclisler'e yakışır bir yan varsa, diğer Divan şairlerindeki tasavvufî özden şüphe edilemez. Tersine düşünenler, Bir Burhan Toprak, bir Hasan Ali, asıl, halk edebiyatını savunmak durumunda kaldıkları için onları taban tabana birbirine zıt iki edebiyat gibi göstermeye, Divan Edebiyatı'nı da 'sunî' ve 'bayağı' göstermeye çalışmaktadır. Halbuki Burhan Toprak'ın halk edebiyatı adına yücelttiği Yunus Emre, şiirinde tasavvufî özden hiç ayrılmayan bir şairdir. Ama Burhan Toprak, onda, *"sefahatleri, korkuları, ümitleri, nedametleri, isyanları, şüpheleri, tecelli ve imanları ile bütün bir beşerî hayat"*(45) bulur. Gölpınarlı bu yazıda, *"Bizim bildiğimiz, tanıdığımız Yunus yok; ölümünden beşbuçuk asır sonra Burhan Ümit Bey'in istediği ve dilediği şekilde yarattığı bambaşka bir Yunus var."* diyor ve *"Yapayalnız ölümü düşünen bu Yunus'un hücrelerini ancak Burhan Ümit Bey'in kafasının alabileceğini"* öne sürüyor(46). Çünkü *"Yunus, tasavvufu tamamiyle benimsemiş, onu şairâne, âşıkâne ve çok vecdli bir surette anlatmış, terennüm etmiştir."*(47). Aynı yazıda Gölpınarlı, Fuzûlî ile Yunus'u karşılaştırırken, ikisinin de aşkta 'fenâ'yı istediklerini hatta ikisinin de her türlü 'tevil'e açık ifadelerinin olduğunu belirttikten sonra *"Şu halde neden Fuzûlî küçük oluyor da Yunus büyük oluyor?"* diye soruyor. Ona göre 'mesele'nin özü şudur: *"Yunus, bildiğini, duyduğunu, gördüğünü, halka, halkın diliyle anlatıyor. Fuzûlî Divan edebiyatının tekniğine tabi olarak söylüyor. Söylenen sözlerin; şekli başka, fakat meâlî biridir."*(48).

Hasan Ali'nin, Divan Edebiyatı'ndaki 'dereke'ye, düşüklüğe varan yaklaşımına karşılık, halk edebiyatı ile ilgili şu

(45) Burhan Ümit (Toprak), "Türklerin En Büyük Şairi -Yunus-", Yeni Türk Mecmuası, Nisan 1933, N: 7, s: 556.

(46) Abdülbaki (Gölpınarlı), "Yunus Emre Divanı Münasebetiyle", Yeni Türk Mecmuası, Mayıs 1933, N: 8, s: 817.

(47) A.g., s: 820.

(48) A.g., s: 820.

söyledikleri de Burhan Ümit'in ifadelerine çok benzemektedir. *"Halk şiirinin ihtiva ettiği lirizmde dünyaya ehemmiyet vermeyen, fakat onun mutaassıp sofular gibi 'cîfe' addettiği için değil, belki kendisine fazla itimat olduğu, başkalarına fedakarlık etmekten zevk aldığı, en beşerî hislerle taşıp coştugu için kâinâtı hiçe sayan bir edâ vardır."*(49). Halk şiirinin önemli özelliklerinden biri de 'dinle alâkasızlık'tır(50).

Hasan Ali'de ve Burhan Ümit'te, demek ki asıl kıymet hükmü 'beşerî' olmaktan geçmektedir. Hasan Ali'nin, Divan Edebiyatı şairlerinin dünyaya, 'fânî' görmekten kaynaklanan değer vermeyişi ile halk şairlerinin 'beşerî' hisleri sonucu değer vermeyişi, aslında aynı kapıya çıkmaktadır: İkisi de dünyayı hiçe saymakta, onunla bağlantılı değer yargılarına itibar etmemektedirler. Çıkan bu sonuç, şöyle de doğrudur: Divan Edebiyatı ve halk edebiyatı, toplum hayatında birlikte varoldukları dönemlerde toplumun değer yargıları, inançları ve hayata bakışlarının bir yansıması oldukları için, aynı özellikleri göstermişlerdir. Eğer toplum, dünyayı 'fânî' gören bir anlayışla yaşamış, onu, değersiz ve ikinci planda tutmuşsa, her türlü sanat dalında bu tavrını yansıtmıştır.

Eyüboğlu, halk edebiyatı ile Divan Edebiyatı'nın birlikteliğini belirtmek için, onların aynı kültür çevresinde geliştiklerini ve eski dünyamızın ayrılmaz bir 'kül' olduğu(51)nu söyler. Ataç, bu hakikatın, 'tam istediği şekilde olduğu'(52)nu söylüyor. Ona göre *"Divan şairleri ile Halk şairleri arasında düşünüş, dünyayı görüş bakımından hiçbir esaslı fark yoktur."*(53).

Eyüboğlu'nun, 'kültür çevresi', Ataç'ın 'düşünüş ve dünyayı görüş' olarak adlandırdıkları, sanatkârın bakış açısını

(49) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 32.

(50) A.g., s: 33.

(51) Sabahattin Eyüboğlu, "Yeni Türk Sanatkarı -yahut- Frenkten Türke Dönüş", İnsan dergisi, Nisan 1938, N: 1, s: 37.

(52) Nurullah Ataç, "Bir Mektup", İnsan dergisi, Haziran 1938, N: 3, s: 372.

(53) A.g., s: 372.

ifade ederler. İslamî Türk edebiyatı döneminde bu 'bakış açısı', hemen herkesin kabul ettiği gibi İslam dininden beslenmiştir.

Yusuf Ziya, buna 'İslam medeniyeti içinde bir ümmet edebiyatı'(54) diyor. O da bu ifadesine halk edebiyatını katıyor. Çünkü Divan Edebiyatı, bu, 'ümmet edebiyatı' döneminin 'kendine mahsus edebiyat'ıdır(55). Divan Edebiyatı dışında kalan edebî eserler de aynı ümmet edebiyatı damgası taşımaktadırlar.

Necip Fazıl, 'öz kaynak' olarak ifade ettiği İslam medeniyetini, bir bakıma sanatın kaynağı oluşunu da içine alabilecek bir adlandırma ile anmaktadır: "*Hamid'den evvelkiler, cemiyetlerin en muvazzeneli, en tezatsız mevsiminde yetiştiler ve fert, cemiyet ve öz kaynak arasındaki vezinli atmosfere kendi şahsiyetlerini katmaktan başka birşey yapmadılar.*"(56).

Hasan Ali de İslam medeniyetini kabullenmekle birlikte, çağlarının ilim ve felsefelerini kendilerine kaynak olarak alan Divan şairlerinden söz etmektedir: "*Hemen hepsi medreseden yetişmiş veya o yoldan bilgilenmiş olan bu şairler, yaşadıkları çağın ilim ve felsefesiyle yoğrulmuşlar, eserlerinde bu kaynaklardan birçok anlatım vasıtaları alıp kullanmışlardır.*"(57). Hasan Ali aynı kaynakta, 'ümmet kültürü' olarak ifade ettiği İslam medeniyetinin, kendi dışında hiçbir varoluşa izin vermeyecek ölçüde etkili olduğunu belirtir: "*Nasıl milli olabilir ki, ümmet kültürü, onda millet mefhumunu yutup eritmiştir.*"(58). Bu kültürü, onun ifadesiyle 'ortak İslam medeniyeti'nin bir tezahürü olarak görmek gerekir. Özellikle de felsefe yani yorumlayış ve bakış açısı olarak ortak İslam medeniyetinin tasavvufî yanı, "*Divan edebiyatı-*

(54) N. Safa Coşkun, *Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?*, s: 73.

(55) A.g., s: 73.

(56) Necip Fazıl Kısakürek, *Abdülhak Hamid ve Dolayısıyla*, s: 14.

(57) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 141.

(58) A.g., s: 150.

nun *kök felsefesini teşkil eder.*"(59).

Demek ki Divan Edebiyatı'nın şu veya bu şekilde adlandırılması bir yana, İslam medeniyetinden kaynaklandığı, özellikle de bakış açısının belirlenişinde bunun ortaya çıktığı kesindir. Ali Nihat'ın tasavvuf için kullandığı 'görüş ve duyuş sistemi' ve 'müslümanlığın içinden zuhur etmiş bir şûbe' ifadeleri(60) ile yukardaki görüşleri birleştiren Divan Edebiyatı ile ilgili şu sonuca varılabilir: Divan şairleri, tasavvufla açıklığa kavuşturulabilecek bir yaklaşım içindedirler. Nedim gibi bazıları için tasavvufla hiçbir ilgisi yoktur, dense bile genel bir değerlendirmede, onların eserleri tasavvuf kültürüne başvurmakla daha uygun bir anlama bürünürler.

Onların kimisi bütünüyle bir 'vahdet-i vücûd' terennüm-cüsü bulunabilir: "*Niğdeli Zâtî tasavvuf ve edebiyat itibariyle anılmaya değer bir adamdır. Divanı, parça parça şiirleri vardır. Baştanbaşa 'vahdet-i vücûd' esaslarını terennüm eden bu Niğdeli filozofun kısmen Niyâzî'nin tesiri altında kaldığı da hissedilirse de kendisi aruza vakıf ve kullandığı vezinlere ekseriya hakimdir.*"(61).

Kimisinin yetişmesinde tasavvuf kültürünün etkisi ön plandadır: "*Babasının tekkesindeki sohbetleri dinlemekle epeyce birşeyler öğrenmiş olan Yahya...*"(62). Yahya, Bakî'nin arkadaşı Nev'î'dir. Divan Edebiyatı'nın üstadlarındandır.

Şeyh Galib'in, tasavvufî bir hareket olan mevlevîlikte post-nişînlığe kadar yükselmesi, kendine mahsus ve önemli bir örnektir: "*Şairin bütün mesâîsinin tasavvuf ve tasavvuf tarihine ait eserleri okumaya ve şiir yazmaya inhisar ettirdiği*"(63)ni söyleyen Nüzhet Ergün, özellikle Mevlânâ'nın altı

(59) A.g., s: 143.

(60) Dr. Ali Nihat (Tarlan), Şeyh Divanını Tetkik, s: 7.

(61) M. Zeki, "Niğdeli Zâtî", Akpınar dergisi, Kasım 1934, N: 4, s: 11.

(62) Tahir Olgun, Şair Nev'î ve Sûriye Kasidesi, s: 3.

(63) Sadettin Nüzhet Ergün, Şeyh Galib-Hayat ve Eserleri-, Fasikal 1, s: 41.

ciltlik Mesnevî'sini tam 11 kez okuduğuna dikkat çeker. Onun mevlevîlikle, çocukluğunda başlayan ilgileri konusunda Ali Nihat da şunları söylüyor: "*Galib'in babası ketebe'den idi. Zamanına göre oldukça okumuş, bilhassa tasavvuf bilgilerini oldukça kavramış bir zat olan Mustafa Reşit Efendi'nin, oğlu üzerinde derin tesiri olmuştur. 'Mustafa nâm ü Reşid ü mürşid ü üstâd-ı kül/Her nigâh-ı himmeti iksîr-i a'zamdır bize'. Zamanına göre okumuş ve bilhassa mevlevî muhibbi olduğu için Mesnevî ile meşgul olmuş olan Mustafa Reşid Efendi, oğluna şiiri ve mevlevî tarikatını sevdirmiştir. Bu zevki babası Mustafa Reşid Efendi ile dedesi Mehmed Efendi'den tevârüs eden Galib büyük bir mevlevî şairi olmuştur.*"(64).

Divan Edebiyatı şairlerinin kimisinin tasavvufu doğrudan bir ilişkisi yoktur. Ama felsefe ve ahlak telakkîleri, bakış açıları tasavvuftan kaynaklanır. Bu konuda Hasan Ali, neredeyse bütün Divan şairlerini içine alacak bir ifade kullanıyor: "*Divan edebiyatı bilhassa ikinci neviden olan, yani doğrudan doğruya derviş olmayıp dervişliğin icap ettirdiği kayıtların hiçbirine bağlı olmadan sırf bir felsefe ve ahlak telakkîsi olarak tasavvuftan ilham alan şairlerle doludur.*"(65). Bunlara Bâkî'yi, Nefî'yi ve Nâbî'yi örnek gösteren Hasan Ali, "*Divan edebiyatında bol bol rast geldiğimiz 'bezm-i elest' 'pîr-i mugân', 'harâbât', 'zencîr-i zülf', gül, bül-bül gibi remz olarak kullanılan sofiye tabir ve ıstılahları Divan şairlerinin ancak kelime hokkabazlığı etmek için kullandıkları birer âletten başka birşey değildir.*"(66) diyor. Tasavvufî tabirlerin, Divan Edebiyatı şairlerince bir kelime oyuncağı olarak kullanılıp kullanılmadığı konusu 'kelime oyunculuğu' bölümünde uzunca tartışılmıştı. 'Remz' olarak

(64) Dr. Ali Nihat Tarlan, "Şeyh Galib -Hayatı ve Eserleri-", CHP. Konferansları serisi, Kitap 3, s: 4-5.

(65) Hasan Ali (Yücel), Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, s: 142.

(66) A.g., s: 143.

kullanılan 'sofiye tabir ve ıstılahları'nın Divan Edebiyatı'ndaki yeri ile ilgili, iki önemli kaynak vardır:

Çorlulu M. Fevzi, *"Bu şairlerce neyden, Leylâ'dan, mevlâdan maksat, hakîkî ve mecâzî mânâların ne olduğu bilinmedikçe haklarında verilecek hükümler katiyyen doğru değildir."*(67) diyor.

Mustafa Nihat'ın Çığır dergisinde yayınladığı Lâtifi Tezkiresi Mukaddimesi'nde de şu ifadeler geçiyor: *"Şairlerin def, ney, mâşûk ve mey gibi kullandıkları ibare ve istiareleri görüp de bunların şarap ve güzeli tavsif ettikleri zannolunmasın. Tarikat erbâbı ve hakikatı bilenler nezdinde 'her lafzın bir mânâsı, her ismin bir müsemmâsı, her kelâmın bir tevilî ve her tevilin bir temsîlî olur.'"*(68).

Çorlulu M. Fevzi'nin 'hakîkî ve mecâzî mânâ' olarak anlatmaya çalıştığı ile Lâtifi'nin 'her lafzın bir mânâsı, her ismin bir müsemmâsı, her kelâmın bir tevilî ve her tevilin bir temsîlî', birbirini açıklayıcı özellikler göstermektedir. Çorlulu'ya göre hakîkî ve mecâzî mânâların bilinmesi, bir yanlışlığa meydan vermemek için gereklidir. Lâtifi de bunları, ancak tarikat erbabının ve hakikatı bilenlerin çözümleyebileceğini ortaya koyar.

Lâtifi'nin Divan Edebiyatı'nda kullanılan kavram, mazmun ve remzler için getirdiği bu açıklama, önemlidir. Çünkü çağdaş yazar ve düşünürlerin söyleyecekleri ile sözkonusu dönemde yaşamış, dahası sanatçılarla ilgili bir edebiyat tarihi sayılan eser hazırlamış, yaklaşık bir ifadeyle edebiyat tarihçisinin söyleyecekleri aynı değerde olmamalıdır.

Divan Edebiyatı'nın tasavvufî olan ilişkisi konusunda, onu Divan şairinin kullanabileceği malzemeler arasında görmek, yani birçok kaynak arasında ona da yervermek, belki

(67) Çorlulu M. Fevzi, "Eski ve Yeni Edebiyat Hakkında", Aksu dergisi, Mayıs 1939, N: 3-6, s: 27.

(68) Mustafa Nihat (Özön), "Lâtifi Tezkiresinin Mukaddimesi", Çığır dergisi, aralık 1936, N: 48, s: 107.

yanlış değildir, ama yeterli de değildir. Hasan Ali, tasavvufu, Divan Edebiyatı'nın kök felsefesi sayarken, bunun farkındadır. O, bu edebiyatın felsefesi olarak tasavvufu, bilimi olarak da medreselerde okutulan Kur'an, Hadis ve Yunanlılardan alınarak dinle bağdaştırılan bilgileri gösteriyor(69). Kullanılan kavramların kaynağından çok, sanatçıların onlara getirdikleri yorum ve yaklaşımlar önemlidir. Sanatçının düşünüş biçiminin bir sonucu olarak onun yorum ve yaklaşımları, kullandığı malzemelerle sınırlı olamaz. Onlar, yalnızca bir malzemedir. Divan Edebiyatı, birçok edebî sanatın kullanılmasıyla ortaya çıkan, tasannûya kadar varan bir sanat anlayışı olduğuna göre, söylediği ile söylemek istediği çok farklı olabilir. Hasan Ali, medreselerde okutulan bir takım bilgileri örnek gösterdikten sonra *"bu telakkîleri bilmedikçe divan edebiyatını anlamak mümkün değildir."*(70) diyor.

Gerçi Divan Edebiyatı döneminde herkes, tarikat erbabı değildir, ama en azından 'hakikat'ı bilenlerdendir. Tarikat erbabı olanlar, en tabii hakları olarak kendi düşünüş tarzlarını, yani tasavvufi bakış ve yorumlayışlarını, sanatlarında kullanacaklardır. Söylemek istediklerini, onların bu, tarikat erbabı oluşlarıyla açığa çıkarmak mümkündür. Sadeddin Nüzhet'in Şeyh Galib'e ait, Yusuf Sîneçâk ile ilgili beyti konusunda söyledikleri(71) buna bir örnektir.

'Hakikatı bilenler'e gelince, Divan Edebiyatı döneminin, 'ümmet devri' olması nedeniyle(72), İslam kültürü çerçevesinde bir 'hakikat'ı vardır. İslam'ın öğrettiği 'hakikat', tasavvuf yoluyla bir düşünüş biçimine dönüşmüştür. Öyleyse tarikat erbabının bilgileriyle 'hakikatı bilenler'in bilgileri aynıdır. Yani Divan Edebiyatı döneminde hakikatı bilmek, İs-

(69) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 142-147.

(70) A.g., s: 147.

(71) Sadeddin Nüzhet Ergün, *Şeyh Galib -Hayat ve Eserleri-*, Fasikül 1, s: 25-26.

(72) Hasan Ali (Yücel), *Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, s: 144.

lam'ın ortaya koyduğu hakikatı bilmek demektir.

Lâtîfî bu sözüyle hem tasavvufî doğrudan ilişki içinde olanları, hem de sofî olmadığı halde aynı düşünüşü bir yaklaşım ve yorum yöntemi olarak kullananları ifade etmektedir. Her ikisi için de, Divan Edebiyatı'nda geçen kavramların apayrı anlamları vardır; deniyorsa, bu edebiyatın tasavvufî derin ilişkileri var demektir. Bu edebiyatın beşerî ve tabîî olmayışı, monoton bulunuşu, hep bu 'derin ilişki'nin görmezlikten gelinişinden veya görememekten kaynaklanmış olmalıdır.

Birçok cepheden vermeye çalıştığımız Divan Edebiyatı değerlendirmeleri, yapılan tasniflerden de anlaşılabilceğı gibi, yalnızca bir 'tarihî miras' yoklaması değildir. Öncelikle polemikler çevresindeki tartışmaları vermemizin önemli bir nedeni bu idi.

Divan Edebiyatı'nın Türk edebiyat tarihindeki varlığı, zaten kimsenin itiraz etmediğı bir olaydır. En çok karşı çıkanlar, onu alabildiğine küçümseyenler bile bu noktada hakkı temsil ediyorlar. Onlar için bu edebiyat, hiç olmazsa bir müze eşyası değeri taşıyor.

Divan Edebiyatı'nı savunmada 'ifrat' sayılabilecek ifadeler kullananların da, artık onu tarihe malolmuş kabul etmeleri, bir önceki paragrafta sözkonusu ettiğimiz bakışla birleşince, ortaya şöyle bir tablo çıkıyor:

O, artık bir tarih olmuştur. Hiç kimse bu edebiyatı yeniden ortaya koyamaz ve hatta benzerini de yapamaz. Çünkü onun tarihî ve kültürel şartları yoktur. Onun boyverdiği çevreyi bulmak mümkün değildir. Hatta onun kullandığı dili, o dilin ifade imkanını, kendi kelimelerine yüklediğı anlamları da çok gerilerde bırakmış durumdayız.

Öyleyse bu kadar lafı uzatmanın, aynı konular üzerinde aynı veya farklı görüşler belirtmenin, sözü dağıtmanın anlamı nedir? Herkes, yaklaşık olarak, ortak o sayfa kapanmıştır, diyorsa, niçin 'hâlâ süren bir tartışma' özelliğini koruyor?

Bu, elbette yalnızca bir 'kendini haklı çıkarmaya çalış-

ma' sayılamaz. Burada bir anda çok uzakmış gibi olan, ama gerçekteyse 'gerekli' bir açıklama yapılmalıdır: Diğer bütün bilimlerde olduğu gibi edebiyatta da hedefin özü, geleceğe ilişkindir. Bütün konular, bir ve asıl yüzleri, ya birey olarak insanın, ya da toplumun geleceğine dönüktür.

Divan Edebiyatı tartışmaları hâlâ bunun için sürmektedir. Çünkü edebiyat ve hatta genel anlamda sanat, birikim işidir. Sanatkârlar, eserlerini yaparlarken, ne tür olursa olsun kendilerine intikal eden malzemeleri kullanırlar. Birçok sanatçı, çok büyük saydığı eserleri severek, ruhunu onlarla besleyerek hatta bazan onlardan daha büyüklerini ortaya çıkarmak umuduyla işe başlar. Önünde, evvelkilerden kalmış bir miras, bir hazine bulmak ister. Hiç olmazsa bir sanat tecrübesine yaslanmaya çalışır.

• Tartışmaların tasnifi sırasında çokça kullandığımız 'kaynak' ve 'malzeme' kavramları, sanatçıların, diğer sanat eserleriyle olan ilişkileri açısından önemlidir. Onlar, önlerinde duran malzemeler arasından kendilerine yarayacak olanları seçerler. Bir takım kaynaklardan da beslenirler.

Burada sanatçının önüne, 'eser' niteliği taşıyanlar gelecektir. Onlar, sanatçının kafasında ve gönlünde derin izler bırakacaklardır. Yoksa, sanatçı bu eserlerin bir takım dış yanlarıyla ilgilenmez. Hele Divan Edebiyatı gibi bütünüyle tarih olmuş eserler, şekil yanlarıyla, sanatçının oldukça yabancıdır.

Bu tür eserleri, geçmişte ortaya konmuş orijinal modeller olarak almak, sanatçının onlara yönelerek beslenmesini sağlamak mümkündür. O, bunlardan; hayata, insanlara ve eşyaya bakarak, onların içdünyalarını okur, kendisi için birşeyler elde eder gibi yararlanacaktır.

Öyleyse Divan Edebiyatı tartışmalarını bu noktada toplamak gerekir.

Batı standartlarında bir dünya ve yaşayışı amaçlayan çağımız toplumları için, öncelikle Batı'lı örneklerin gündem-

de olacağı herkesçe kabul görür. Yalnız onları da bazıları, bir yöntem, bazıları da örnek gibi almak istiyorlar.

Divan Edebiyatı'nın 'örnek eser'liği konusunda Batılı örneklerin tam tersi ortaya çıkıyor: Batılı eserleri doğrudan örnek almak isteyenler, Divan Edebiyatı'nın örnekliğine karşı çıkıyorlar. Diğerleri ise, Batı'dan ancak bir yöntem alabiliriz, diyorlar. Divan Edebiyatı hiç olmazsa herhangi bir örnek gibi alınmalıdır, düşüncesini ileri sürüyorlar.

Çalışmamızın girişindeki yaklaşımların mantığını yakalamamız - yardım eden yöntemlerle, bu, Divan Edebiyatı ile ilgili çok karmaşık gibi gözüken değerlendirmelerin, onların 'eser' yanını yakalamak niyeti taşıyıp taşımadıkları konusunda önemli ipuçları verdiler. Onun için şunu söyleyebiliyoruz:

Divan Edebiyatı hangi düzeyde alınırsa alınsın, sonuçta tarihî bir miras olma hakkı teslim ediliyor.

Ve bundan daha önemlisi, onunla ilgili bir yığın değerlendirme bir yana, sanatçılar Divan Edebiyatı kavramlarını kitap adı olarak seçmek, eserlerinde günümüz diline göre çok değişik ve enteresan buldukları için bazı kelime ve hatta tamlamalarını kullanmak veya 'beyit' sistemiyle şiirler yazmak gibi davranışlarıyla bu eserlerin kendileri için taşıdığı anlamı belirtmiş oluyorlar.

BİBLİYOGRAFYA

A

GENEL KAYNAKLAR

1. Kur'an-ı Hakîm ve Meâl-i Kerîm, Çev: Hasan Basri Çantay, 3 cilt, Ahmet Sait Matbaası, İst. 1965, 1253 sayfa.
2. Sahih-i Buhârî Muhtasarı Tercîd-i Sarîh Tercümesi, Çev: Ahmed Naim, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1976.
3. TDK. Türkçe Sözlük, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1969.
4. DOĞAN, D. Mehmet; Büyük Türkçe Sözlük, Birlik Yayınları, Ankara 1983.
5. Lügat-ı Osmâniye, İst. 1924.
6. DEVELLIOĞLU, Ferit; Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Doğuş Ltd. Şti. Matbaası, Ankara 1970.
7. Ahterî-i Kebir, Matbaa-yı Amire, İst. 1310.
8. DARAGO, Reşat Nuri; Fransızcadan Türkçeye Yeni Lügat, Kanaat Kitabevi, İst. 1949.
9. Meydan-Larousse.
10. İslam Ansiklopedisi.

B

DÖNEMLE İLGİLİ KAYNAKLAR

I. DERGİLER:

1. Adım, Sivas, (1.9.1930-.....), N: 1-8.
2. Ağaç, İst. (14.3.1936-8.9.1936), N: 1-16.
3. Akademi, İst. (1930-25.2.1933), N: 2-22.

4. Akış, Aydın, (7.9.1940-.....), N: 1-4.
5. Akpınar, Niğde, (30.7.1934-1940), N: 1-44.
6. Aksu, Giresun, (1.12.1933-1940), N: 1-28.
7. Alkım, Balıkesir, (1.12.1936-1.12.1938), N: 1-34.
8. Alpullu, Alpullu, (1.1.1935-1.6.1935), N: 1-6.
9. Altan, Elazığ, (22.2.1935-.....), N: 1-48.
10. 6 Ok, Edirne, (1934-1936), N: 16-26.
11. Altın Yaprak, Bafra, (29.10.1935-1.4.1937), N: 1-29.
12. Amaç, Denizli, (1.1.1936-1.3.1938), N: 1-9.
13. Anafarta, Çanakkale, (5.5.1934-.....), N: 1-8.
14. Ar, Ankara, (21.1.1937-1.11.1938), N: 1-24.
15. Aramak, İzmir, (1.4.1939-1.9.1940), N: 1-12.
16. Atayolu, Erzurum, (1.3.1939-1.4.1939), s: 1-2.
17. Atsız, İst. (15.5.1931-13.8.1932) N: 1-16.
18. Ayda Bir, İst. (1.9.1935-1.1.1937), N: 1-16.
19. Taşpınar, Gaziantep, (19.2.1939-1940), s: 1-22.
20. Batı Yolu, Kırklareli, (1.4.1935-1.3.1936), s: 1-8.
21. Bilgi Alemi, İst. (1.12.1931-15.2.1933), s: 1-9.
22. Bilgi Yurdu, İst. (1.1.1936-.....), N: 37-45.
23. Boğaziçi, İst. (1.10.1936-1.3.1938), N: 1-18.
24. Boğaziçi'nden Bir Ses, İst. (1.12.1937-4.4.1938), N: 1-4.
25. Bozkurt, İst. (1.5.1939-1940), N: 1-9.
26. Bozkurt, Manisa, (30.5.1936-14.12.1936), N: 1-3, (onbeş günlük).
27. Bozok, Yozgat, (1.1.1938-1.2.1939), N: 1-14.
28. Burdur, Burdur, (19.2.1939-1.1.1940), N: 1-12.
29. Bütün, İst. (1.3.1934-1.8.1934), N: 1-16, (Haftalık).
30. Çağlayan, Antalya, (28.11.1935-1.9.1938), N: 1-21.
31. Çığır, Ankara, (23.3.1932-1940), N: 1-97.
32. Çığır, Bolu, (25.10.1930-10.6.1931), N: 1-7.
33. Çoruh, Artvin, (21.2.1938-23.6.1938), N: 1-3.
34. Çorumlu, Çorum, (15.4.1938-1940), N: 1-24.
35. Deneme, Ordu, (1.3.1932-15.3.1932), N: 1-3, (Haftalık).
36. Derme, Malatya, (1.1.1938-1940), N: 1-13.
37. Devrimin Sesi, Bilecik, (23.2.1936-1.7.1936), N: 1-6.
38. Dicle Kaynağı, Diyarbakır, (1.5.1934-1.5.1935), N: 2-6.
39. Doğu, İst. (1936), N: 1-5, (Onbeş günlük).
40. Doğu, Kars, (1.10.1933-1936), N: 1-33.

41. 4 Eylül, Sivas, (1.2.1939-1940), N: 1-23.
42. Dumlulu, Erzurum, (15.3.1937-15.4.1937), N: 1-2.
43. Duygu, Kütahya, (1.1.1932-1.5.1932), N: 1-5.
44. Edebiyat, İst. (1.5.1934-1.5.1935), N: 1-3.
45. Edebiyat Fakültesi Talebe Mecmuası, İst., (1.5.1934-.....), N: 1-4, (Altı aylık).
46. Edirne, Edirne, (1.3.1940-.....), N: 1-4.
47. Ege Bütünü, Ankara, (1.3.1937-1.4.1937), N: 1-2.
48. Ege Işıldağı, İzmir, (2.12.1933-2.5.1934), N: 1-6.
49. Elmadağı, Ankara, (1.12.1936-1.3.1937), N: 1-2.
50. Erciyes, Kayseri, (1.3.1938-1939), N: 1-16.
51. Ergene, Uzunköprü, (1.9.1936-.....), N: 1.
52. Ergenekon, Ankara, (1.11.1938-1.1.1939), N: 1-3.
53. Fikir Hareketleri, İst. (29.10.1933-12.11.1940), N: 1-156, (Haftalık)
54. Fikirler, İzmir, (18.1.1930-1940), N: 47-210, (Onbeş günlük).
55. Filiz, Ankara, (15.1.1938-15.3.1938), N: 1-3.
56. Garba Doğru, İst. (1.8.1930-1.9.1930), N: 1-2.
57. Geçit, İst. (10.10.1933-.....), N: 7.
58. Gediz, Manisa, (23.4.1937-1940), N: 1-32.
59. Görüş, Ankara, (1.7.1930-.....), N: 1-4.
60. Görüşler, Adana, (1.4.1937-.....), N: 1-23.
61. Gül, Burdur, (1.10.1933-1.2.1936), N: 1-17.
62. Gündüz, İst. (1.4.1936-.....), N: 1-34.
63. Gündüz, İst. (1.9.1939-.....), N: 42-45.
64. Güney, Mersin, (1.3.1934-1.7.1934), N: 1-4.
65. Güzel Sanatlar, M.E.B. Ankara, (1940), N: 1-2, (Üç aylık).
66. Halkevi, Eskişehir, (1.8.1932-.....), N: 1-36.
67. Hamle (Verim), İst. (1934-1935), N: 5-18.
68. Hamle, İst. (1.8.1940-1.12.1940), N: 1-5.
69. Hareket, İzmir, (1.2.1939-1.11.1939), N: 1-7.
70. Hayat, İst. (1.1.1939-1940), N: 1-8, (Onbeş günlük).
71. Her Ay, İst. (1.3.1937-.....), N: 1-4.
72. Ilgaz, Kastamonu, (1.4.1936-1.8.1936), N: 1-5.
73. Işkın, Antakya, (1935), N: 1-4.
74. İlkadım, İzmir, (1936), N: 1.
75. İlkadım, Malatya, (1.6.1936-1.5.1938), N: 1-4.
76. İnan, Trabzon, (15.3.1937-.....), N: 1-10.
77. İnanç, Denizli, (1.2.1939-1940), N: 23-46.

78. İnanç, İst. (15.11.1934), N: 1, (Onbeş günlük).
79. İnanç, İst. (1.1.1940-1.5.1940), N: 1-4.
80. İnsan, İst. (1.4.1938-1.3.1939), N: 1-12.
81. Kadro, Ankara, (1.1.1932-1.12.1934), N: 1-36.
82. Kalem, Ankara, (1.3.1938-1.3.1939), N: 1-13.
83. Kara Elmas, Zonguldak, (19.4.1939-1940), N: 1-3, (Üç aylık).
84. Karacadağ, Diyarbakır, (20.2.1940-.....), N: 25-31.
85. Kaynak, Bahkesir, (23.2.1933-1940), N: 1-95.
86. Kırkpınar, Adana, (5.1.1934-20.7.1934), N: 1-14.
87. Konya, Konya, (1.6.1936-.....), N: 1-29.
88. Kopuz, Kastamonu, (15.4.1939-1940), N: 1-9.
89. Kurtuluş, Berlin, (1936-1938), N: 1-43.
90. Küllük, İst. (1.9.1940), N: 1.
91. Kültür, İzmir, (16.10.1933-1940), N: 1-96.
92. Kültür Haftası, İst. (15.1.1936-3.6.1936), N: 1-27, (Haftalık).
93. Lise Mecmuası, Afyon, (15.12.1932-1934), N: 1-8.
94. Lise Mecmuası, Gaziantep, (29.10.1933-1.12.1934), N: 1-8.
95. Maden, Zonguldak, (1935), N: 1, (Üç aylık).
96. Marmara, Ankara, (15.4.1936-1.2.1938), N: 1-10.
97. Marmara, Tekirdağ, (9.5.1935), N: 1.
98. Mektep, İst. (17.12.1931-1.2.1933), N: 1-16.
99. Milli İnkılap, İst. (1.5.1934-15.7.1934), N: 1-6, (Onbeş günlük).
100. Milli Mecmua, İst. (1.1.1930-1.9.1933), N: 118-145, (Haftalık).
101. Modern Türkiye, İst. (1.3.1938-13.12.1938), N: 1-50, (Haftalık).
102. Muallimler Mecmuası, İst. (15.1.1931-16.5.1935), N: 1-40.
103. Muhit, İst. (1.1.1930-.....), N: 25-42.
104. Mülkiye, Ankara, (1931-1934), N: 1-45.
105. Müzik ve Sanat Hareketleri, İst. (22.9.1934-1.11.1935), N: 1-11.
106. Ocak, Urla, (19.2.1939-....), N: 1-2, (İki aylık).
107. Oluş, Ankara, (1.1.1939-27.8.1939), N: 26-36, (Haftalık).
108. 19 Mayıs, Samsun, (1.11.1935-1939), N: 1-43.
109. Orhun, İst. (5.11.1933-14.7.1934), N: 1-9.
110. Orta Anadolu, Konya, (1.11.1939-1.4.1940), N: 1-6.
111. Orta Yayla (4 Eylül), Sivas, (24.4.1936-1940), N: 1-38.
112. Öz Dilimize Doğru, İst. (15.5.1932-27.8.1936), N: 1-25.
113. Pazar Postası, İst. (1.5.1939-28.5.1939), N: 2-4, (Haftalık).
114. Porsuk, Eskişehir, (1938), N: 41-49.

115. Resimli Ay, İst. (1.1.1930-1.7.1930), N: 1-7.
116. Resimli Hafta, İst. (17.7.1938-9.9.1939), N: 1-52, (Haftalık).
117. Selçuk, Konya, (1.1.1934-2.2.1934), N: 1-2.
118. Servet-i Fünûn (Uyanış), İst. (1.1.1930-.....), C: 68-70, N: 1764-1841, (Haftalık).
119. Taşan, Merzifon, (1.6.1936-1938), N: 25-54.
120. Taşpınar, Afyon, (19.10.1932-1940), N: 1-85.
121. Toplantı, Sivas, (1.1.1932-1.1.1936), N: 11-14.
122. Türk Yurdu, Ankara, (1.1.1930-30.4.1931), N: 219-232.
123. Türkiyât, İst. (1930-1940), C: III-VI, (Üç aylık).
124. Türklük Mecmuası, İst. (1.4.1939-1.11.1940), N: 1-15.
125. Uludağ, Bursa, (1937-1940), N: 10-30, (İki aylık).
126. Ülker, Burdur, (1.10.1936-1938), N: 1-6.
127. Ülker, Niksar, (1.8.1936-1.1.1937), N: 1-6.
128. Ülkü, Ankara, (1.8.1934-1940), N: 19-96.
129. Ün, Isparta, (1.6.1934-1.5.1936), N: 1-24.
130. Varlık, Ankara, (15.7.1933-1940), N: 1-168, (Onbeş günlük).
131. Yarım Ay, İst. (14.2.1935-1938), N: 1-84, (Onbeş günlük).
132. Yeni Adam, İst. (1.9.1934-1939), N: 1-261, (Haftalık).
133. Yeni Akademi, İst. (1.9.1937-1939), N: 1-16, (Üç aylık).
134. Yeni Birlik, İst. (29.10.1938-1.4.1939), N: 1-6.
135. Yeni Görüş, Kastamonu, (15.4.1939-1940), N: 1-12.
136. Yeni Hayat, İst. (22.2.1936-26.9.1936), N: 1-32, (Haftalık).
137. Yeni İnsanlık, ist. (15.2.1940-15.7.1940), N: 1-3.
138. Yeni Kültür, Ankara, (1.1.1936-1940), N: 1-50.
139. Yeni Mecmua, İst. (5.5.1939-20.12.1940), N: 1-86, (Haftalık).
140. Yeni Ödemiş, Ödemiş, (1.10.1935-15.2.1936), N: 13-16.
141. Yeni Türk Mecmuası, İst. (1.10.1932-1.12.1933), N: 1-15.
142. Yücel, İst. (1.2.1936-1.7.1939), N: 13-54.

II. KİTAPLAR:

1. COŞKUN, Nusret Safa; Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz, İnkılap Kitabevi, İst. 1938, 144 sayfa.
2. ERGUN, Sadeddin Nüzhet; Şeyh Galib-Hayatı ve Eserleri-, Fasikül 1, Bozkurt Matbaası, İst. 1936, 52 sayfa.
3. FAZLI NECİP; Külhani Edipler, Devlet Basımevi, İst. 1930, 314 sayfa.
4. (KISAKÜREK), Necip Fazıl; Abdülhak Hamid ve Dolayısıyla, Kara Elmas Matbaası, Zonguldak 1937.

5. LEVENT, Agah Sırrı; Eserler ve Şahsiyetler, Burhanettin Matbaası, İst. 1940.
6. (NAYIR), Yaşar Nabi; Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri, Kanaat Kitabevi, İst. 1937, 175 sayfa.
7. OLGUN, Tahir; Bâkî'ye Dair, Aydınlık Basımevi, İst. 1938, 96 sayfa.
8. OLGUN, Tahir; Şâir Nevî ve Sûriye Kasidesi, İst. 1937.
9. ÖZÖN, Mustafa Nihat; Namık Kemal ve İbret Gazetesi, İst. 1938, VIII-306 sayfa.
10. SEVÜK, İsmail Habip; Avrupa Edebiyatı ve Biz, Sertel Basımevi, İst. 1940, XIV-573 sayfa.
11. ÖZÖN, Mustafa Nihat; Türkçede Roman, İst. 1936, 335 sayfa.
12. (TARLAN), Ali Nihat; Şeyhî Divanını Tetkik, Sühûlet Kitabevi, İst. 1934, 230 sayfa.
13. URAZ, Murat; Bâkî, Tefeyyüz Matbaası, İst. 1938.
14. URAZ, Murat; Nedim, Tefeyyüz Matbaası, İst. 1938, 77 sayfa.
15. UŞAKLIGİL, Halit Ziya; Sanata Dair, Cilt I-II, İst. 1938-1939, 155-158 sayfa.
16. YETKİN, Suut Kemal; Filozofî ve Sanat, Vakıf Gazetesi, İst. 1935, 113+6 sayfa.
17. YETKİN, Suut Kemalettin; Sanat Felsefesi, Resimli Ay Matbaası, İst. 1934, 64 sayfa.
18. (YÜCEL), Hasan Ali; Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış, Birinci Kitap, Türkiye Matbaası, İst. 1932, 159+7 Sayfa.
19.; CHP. Konferansları Serisi, Kitap 3, Recep Ulusoy Basımevi, Ankara 1939, 85 sayfa.
20.; CHP. Konferansları Serisi, Kitap 19, Reçey Ulusoy Basımevi, Ankara, 1940, 62 sayfa.

C

DÖNEM DIŞINDA KALAN KAYNAKLAR

I. KİTAPLAR:

1. ABDÜLAHRAR TAHİR; Namık Kemal, (Taşbaskısı), Paris, 1314.
2. AKINCI, Doç.Dr. Gündüz; Batıya Yönelirken Şinâsı, Ank. Üniv. D.T.C. Fakül 1962.
3. ATAÇ, Nurullah; Diyelim, Varlık Yayınları, İst. 1954.
4. ATAÇ, Nurullah; Günlerin Getirdiği (Karalama Defteri), İst. 1952, 157 sayfa.
5. ATEŞ, Toktamış; Osmanlı Toplumunun Siyasal Yapısı, İst. 1982, 202 sayfa.
6. BAKI, Edip Ali; Aynî, Ankara 1949, Ulus Basımevi, 89 sayfa.

7. (ZEBER), Cemal Süreya; Şapkam Dolu Çiçekle, İst. 1976, 219 sayfa.
8. BEYATLI, Yahya Kemal; Edebiyata Dair, İst. 1971.
9. BEZİRCİ, Asım; Çok Kapılı Oda, Ataç Kitabevi, İst. 1961, 135 sayfa.
10. BİLGEÇİL, Prof. Dr. M. Kaya; Yakınçağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I- Yeni Osmanlılar- Ata. Ün. Edb. Fak. Araştırma Serisi, N: 69, Baylam Matbaası, Ankara, 1976, XIV-548 sayfa.
11. BİLGEÇİL, Prof. Dr. M. Kaya; Harâbât Karşısında Namık Kemal, İst. 1972, 303 sayfa.
12. BİLGEÇİL, Prof. Dr. M. KAYA; Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma, Ata. Ün. Edb. Fak. Araştırma Serisi, N: 21, Erzurum, 1970.
13. ÇAĞLAR, Behçet Kemal; Namık Kemal, İzmir Matbaası, İst. 1954.
14. DİZDAROĞLU, Hikmet; Ömer Seyfettin; T.D.K. Ankara, 1964.
15. DOĞAN, Mehmet H.; Birikime Dayanmak, Aydınlık Yay., İzmir, 1979.
16. DURU, Kâzım Nâmi; Ziya Gökalp, M.E.B. İst. 1949, 289 sayfa.
17. ERCİLASUN, Dr. Bilge; Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1981, VIII+400 sayfa.
18. ERTAYLAN, Ord. Prof. İsmail Hikmet; Tevfik Fikret, İst. 1963.
19. EVLİYAGİL, Necdet; Edebiyatımızda Divan Şiiri, Ajans Türk Matbaası, Ankara, 1958.
20. EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi; Delifışek, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973.
21. EYÜBOĞLU, İsmet Zeki; Baki, İst. 1972, 190 sayfa.
22. FUZULİ; Beng ü Bâde, (Haz: Kemal Edip Kürkçüoğlu), Maarif Matbaası, İst. 1956.
23. GÖLPINARLI, Abdülbâkî, Hâfız, Varlık Yayınları, İst. 1954.
24. GÖLPINARLI, Abdülbâkî; Mevlânâ Celâleddin, İst. 1952, 218 sayfa.
25. GÖLPINARLI, Abdülbâkî; Divan Edebiyatı Beyanındadır, İst. 1945, 166 sayfa.
26. GÖVSA, İbrahim Alâaddin; Nedîm, (tarihsiz).
27. İNAN, Mehmet Akif; Edebiyat Ve Medeniyet Üzerine, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 1972, 101 sayfa.
28. İSMAİL SAFA; Mülâhazât-ı Edebiyye; İkdâm Matbaası, İst. 1314.
29. KARAL, Prof. Dr. Enver Ziya; Osmanlı Tarihi, C: V, T.T.K. Basımevi, Ankara, 1970, XVIII+304 sayfa.
30. KÖPRÜLÜ, Orhan Fuat; Köprülü'den Seçmeler, M.E.B. İst. 1972.
31. LEVENT, Agah Sırrı; Divan Edebiyatı, İnkılap Kitabevi, İst. 1943.
32. LEVENT, Agah Sırrı; Ümmet Çağı Türk Edebiyatı, T.T.K. Basımevi, Ankara, 1962, 107 sayfa.
33. MUTLUAY, Rauf; Pas Demiri Yiyor, İst. 1974, 208 sayfa.

34. NAMIK KEMAL; Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi, Matbaa-yn Edebiye, İst. 1303.
35. NAMIK KEMAL; Celâleddin Harzemşah Mukaddimesi, Kânûn-i Esâsî Matbaası, Mısır, 1315.
36. NAMIK KEMAL; Müntehâbât-ı Tasvîr-i Efkâr, İst. 1304.
37. NAMIK KEMAL; Tahrib-i Harâbât, İst. 1315.
38. NECATİGİL, Behçet; Bile/Yazdı, İst. 1979, 125 sayfa.
39. OKAY, M. Orhan; San'at ve Hayat, İst. 1956, 16 sayfa.
40. ONAN, Prof. Necmeddin Halil; Nâmık Kemal'in Ta'lim-i Edebiyat Üzerine Bir Risâlesi, MEB, Ankara, 1950, 59 sayfa.
41. ÖZDENOĞLU, Şinasi; Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi, İnkılap Kitabevi, İst. 1948, 128 sayfa.
42. SAFA, Peyami; Seçmeler, 1000 Temel Eser, N: 42, İst. 1970.
43. SÜLEYMAN NAZİF; Fuzûlî, Yeni Matbaa, İst. 1343.
44. TANPINAR, Ahmet Hamdi; 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, İst. 1967, L+614 sayfa.
45. TARLAN, Prof. Ali Nihat; Edebiyat Meseleleri, Ötüken Yayınevi, İst. 1981, 231 sayfa.
46. TEVETOĞLU, Dr. Fethi; Ahmet Hikmet Müftüoğlu, M.E.B. Ankara, 1951, 228 sayfa.
47. TULBENTÇİ, Feridun Fazıl; Cumhuriyetten Sonra Çıkan Gazeteler ve Mecmualar, Devlet Matbaası, İst. 1941, 6+132 sayfa.
48. (UNESCO); Fuzûlî, Maarif Basımevi, İst. 1959.
49. UYGUNER, Muzaffer; Tarancı'nın Şiir Üzerine Düşünceleri, Ankara, 1960.
50. ÜNAYDIN, Ruşen Eşref; Diyorlar ki, İst. 1972, (1. baskı: 1918), 350 sayfa.
51. (YALÇIN), Hüseyin Cahit; Kavgalarım, Tanin Matbaası, İst. 1326.
52. YAVUZ, Hilmi; Felsefe ve Ulusal Kültür, Bilgi Yayınları, Ankara, 1977.
53. YETKİN, Suut Kemal; Edebiyat Üzerine, Yenilik Yayınları, İst. 1952, 83 sayfa.
54. YETKİN, Suut Kemal; Yokuşa Doğru, Dernek Yayınları, Ankara, 1963.
55. YÖNTEM, Ali Cânîp; Ömer Seyfettin, İst. 1947, 238 sayfa.
56. YÜKSEL, Dr. Sedit; Şeyh Gâlib -Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri-, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara, 1963, 170 sayfa.

II. MAKALELER:

1. (AFETİNAN), Afet Uzmay; "Türkiye Halkının Antropolojik Karakterleri Üzerinde Büyük Anket ve Sonuçları", T.T.K. Belleteni, IV+13, 1940, s: 39-51.

2. ANDAY, Melih Cevdet; "Yine Milli Edebiyat Meselesi," Yurt ve Dünya dergisi, 1942, N: 19, s: 233.
3. ATAÇ, Nurullah; "Eski Şiire Dair", Fikirler Dergisi, 1948, N: 11, s: 6.
4. ATAÇ, Nurullah; "Şiirimizde Yenilik", Fikirler Dergisi, 1948, N: 10, s: 8.
5. AYIN NADİR (Ali Ekrem); "Müsâhabe-i Edebiyye", Servet-i Fünûn dergisi, 1313, N: 280, s: 310.
6. AYIN NADİR (Ali Ekrem): "Şiir Nedir?", Servet-i Fünûn dergisi, 1312, N: 274, s: 215-216.
7. BEZİRCİ, Asım; "Altmış Yıl ve Bir Dakka", A dergisi, 1959.
8. (BÖLÜKBAŞI), Rıza Tevfik; "Mebhas-ı Lisan", Servet-i Fünûn dergisi, 1312, N: 266, s: 90.
9. ÇINARLI, Mehmet; "Bir Konuşma", Hisar dergisi, 1969, N: 72, s: 16.
10. ÇINARLI, Mehmet, "Şiirin Ne Lüzûmu Var?", Hisar dergisi, 1954, N: 49, s: 3.
11. H. NAZİM (Ahmet Reşit); "Mesâlik-i Edebiyye", Tasvîr-i Efkâr, 1922.
12. İSMAİL SAFA; "Şiir Hakkında," Servet-i Fünûn Dergisi, 1314, N: 372, s: 114.
13. KAHRAMAN, Mehmet; "Eleştirinin Kapısı," Mavera dergisi, Ocak 1984, N: 86, s: 32-33.
14. KAHRAMAN, Mehmet; "Tutarlılık Araştırması," Yedi İklim Dergisi, Haziran 1987, N: 3, s: 19-20.
15. KAPLAN, Mehmet; "Teknik, Medeniyet, Edebiyat", Hisar dergisi, 1966, N: 26, s: 4.
16. KAPLAN, Mehmet; "Yahya Kemal ve Rindlik", Türk Yurdu dergisi, 1959, N: 49, s: 275.
17. KARAHAN, Dr. Abdülkadir; "Bizde Edebiyat Tarihçisi ve Münekkitt Yokluğu", Fikirler dergisi, 1947, N: 328-329, s: 11.
18. KAVCAR, Cahit; "Nâbi İle Fikret Arasında Küçük Bir Karşılaştırma", Hisar dergisi, 1969, N: 68, s: 24.
19. KORTANTAMER, Dr. Tunca; "Türk Şiirinde Ses Konusunda Ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler", Ege Ün. Türk Dili ve Edb. Araştırma dergisi, 1982, N: 1, s: 61.
20. KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat; "Hayat ve Edebiyat", Tasvîr-i Efkâr, 1922.
21. LEVENT, Agah Sırrı; "Bir Konuşma", Çağrı dergisi, 1959, N: 14, s: 9.
22. LEVENT, Agah Sırrı; "Beşyüz Yılın Panoraması," Türk Düşüncesi dergisi, 1954, N: 1, s: 33.
23. MİZANCI MURAT; "Müsâhabe-i Edebiyye", Mizan, 1302, N: 4, s: 128.
24. MİZANCI MURAT; "Üdebâmızın Nümûne-i İmtisâlleri", Mizan, 1304, N: 40, s: 336.
25. NABİZADE NÂZİM; "Fuzûlî", Servet-i Fünûn dergisi, 1307, N: 2-3.

26. NABİZADE NAZEM; "Nedîm", Servet-i Fünûn dergisi, 1307, N: 6.
27. NAMIK KEMAL; "Edebiyatımız Hakkında Bâzı Hâlûmâtı Şâmildir", Tasvîr-i Efkâr, 1283, N: 416, s: 16.
28. OZANSOY, Munis Fâik; "Tehlike Çizgisi," Hisar dergisi, 1966, N: 28, s: 3.
29. OZANSOY, Munis Fâik; "Tevfik Fikret ve İnsan," Hisar dergisi, 1967, N: 38, s: 12.
30. ÖZKIRIMLI, Atilla; "Türk Toplumunun Tarihsel Gelişme Süreci İçinde Edebiyatın Durum ve İşlevi", Somut dergisi, 1979, N: 1, s: 51.
31. ŞARDAĞ, Rüştü; "Divan Şiirine Başka Bir Bakış," Hisar Dergisi, 1967, N: 46, s: 10.
32. TEVFIK FIKRET; "Nazîre-perdâzlık", Servet-i Fünûn dergisi, 1312, N: 263, s: 35.
33. TEVFIK FIKRET; "Tasviye-i Lisan", Servet-i Fünûn dergisi, 1315, N: 442, s: 87.
34. TÜRİNAY, Necmettin; "Divan Şiirinin Dünyası," Aylık dergi, Haziran 1982, s: 7.
35. YÖNTEM, Ali Cânîp; "Onbirinci Asırda Divan Edebiyatının Bir Cephesi", Hayat dergisi, 1927, C: 1, N: 6, s: 103.
36. ZİYA PAŞA; "Şiir ve İnşâ", Hürriyet, 1868, N: 11.
37. ZİYA GÖKALP; "Tevfik Fikret ve Rönesans", Muallim dergisi, Nüşa-i Mahsûsa, Evkaf matbaası, İst. 1933, s: 420.

Üzerinden bir asrı aşkın bir zaman geçmiş olmasına rağmen, Divan Edebiyatı ile ilgili görüş ve düşünceler, bir türlü aynı noktalarda toplanamıyor. Tersine, en durgun ortamlarda bile söz ona gelip dayanınca azımsanmayacak bir hareketlilik göze çarpıyor.

Bütün bir şiir geleneğini ters yüz eden Orhan Veli, âhir ömründe "Ben divan şiirini çok beğeniyorum. Divan şiirinden sonra bugüne kadar da Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum." diyebildiğine göre, bu edebiyatın neden bu kadar tartışmaya yolaştığını dikkatle irdelemek gerekir.

1930-1940 yılları arasında bir on yıl boyunca yapılan tartışmaları çeşitli tasnifler içinde değerlendiren bu kapsamlı ve yetkin çalışma, kuşkusuz tartışmayı bitirme amacı taşımamaktadır. Ancak tartışmada yeralanları ve konuyu masaya yatırarak, olayı kavramaya çalışanların zihinlerinde bir aydınlanmayı sağlamaktadır. Kimlerin, hangi kaygıları taşıdıkları, hangi niyetlerle tartışmaya katıldıkları, kimlerin hangi bileşkeleri yapabildiği, kimlerin hangi gerekçelerle hangi sonuçlara ulaşabildiği veya hangi nedenlerle hiçbir yere varamadığı açıklık kazanmaktadır.

Ve bütün bunlardan daha da önemlisi, tartışmaların ışığında Divan Edebiyatı'nın ne olup olmadığı konusu daha bir belirginleşmektedir.



ISBN 975-473-162-4



9 789754 731620