

## İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	iii
ÖN SÖZ.....	iv
GİRİŞ.....	1

### 1. BÖLÜM

#### MODERNİZMİN GELENEĞİ ELEŞTİRİSİNDEKİ DÜALİST YAPI

1.1. Tanzimat Dönemi.....	9
1.2. Servet-i Fünun Dönemi.....	20
1.3. Cumhuriyet Dönemi.....	23
1.4. Sonuç.....	30

### 2. BÖLÜM

#### GELENEK VE MODERNİZMİN KAVRAMLARA YANSIMASI

2.1. Kelimelerdeki Anlam Değişmeleri.....	38
2.1.1. Akıl.....	38
2.1.2. Medeniyet.....	40
2.1.3. Hürriyet.....	44
2.2. Gelenek ve Modernizmin “İnsan” a Bakışı.....	48
2.2.1. Gelenek ve İnsan.....	49
2.2.2. Modernizm ve İnsan.....	55
2.2.2.1. Münacât’ ta İnsan.....	56
2.2.2.2. Hürriyet Kasidesi’ nde İnsan.....	59
2.2.2.3. Terci-i Bend’ de İnsan.....	63

### 3. BÖLÜM

#### GELENEK VE MODERNİZM AÇISINDAN EDEBİ

#### TARTIŞMALAR VE GELENEĞE YÖNELİŞ

3.1. Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci Tartışması.....	68
3.1.1. Belağat-Üslup Tartışması.....	71
3.2. Dekadanlar Meselesi.....	74

3.3 Edebi Açidan Sonuçsuz Tartışmalar.....	78
3.3.1. Dilde Sadeleşme.....	78
3.3.2. Abes-Muktebes Tartışması.....	80
3.3.3. Klasikler Meselesinde A. Mithat Efendi ve Said Bey Tartışması.....	81
3.4. Geleneğe Yöneliş.....	83

#### 4. BÖLÜM

#### GELENEĞİN YENİLENMESİ ve YENİDEN ÜRETİLMESİ BAĞLAMINDA ÖNEMLİ ŞAİRLER

4.1. Yahya Kemal Beyatlı.....	97
4.1.1. Yahya Kemal Beyatlı'nın Geleneğe Bakışı.....	97
4.1.2. Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Geleneğin İzleri.....	100
4.2. Behçet Necatigil.....	105
4.2.1. Behçet Necatigil'in Geleneğe Bakışı.....	105
4.2.2. Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Geleneğin İzleri.....	109
4.3. Hilmi Yavuz.....	119
4.3.1. Hilmi Yavuz'un Geleneğe Bakışı.....	119
4.3.2. Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Geleneğin İzleri.....	122
4.4. Beşir Ayvazoğlu.....	130
4.4.1. Beşir Ayvazoğlu'nun Geleneğe Bakışı.....	130
4.4.2. Beşir Ayvazoğlu'nun Şiirlerinde Geleneğin İzleri.....	132
4.5. Sezai Karakoç.....	145
4.5.1. Sezai Karakoç'un Geleneğe Bakışı.....	145
4.5.2. Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Geleneğin İzleri.....	149
SONUÇ.....	164
KAYNAKLAR.....	167
ÖZET.....	172
SUMMARY.....	173

## KISALTMALAR

a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.g.m.	:	Adı geçen makale
AÜDTCF.	:	Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Bkz.	:	Bakınız
C.	:	Cilt
Çev.	:	Çeviren
Haz.	:	Hazırlayan
KTBY	:	Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
MEB.	:	Milli Eğitim Bakanlığı
s.	:	Sayfa
S.	:	Sayı
TDK.	:	Türk Dil Kurumu
Yay.	:	Yayınları
YKY.	:	Yapı Kredi Yayınları

## ÖN SÖZ

Edebiyatta gelenek, bir metod olarak ele alınışı itibarıyla dikkate değer bir meseledir. Bir edebiyatta gelenekten bahsedilebilmesi için o edebiyatın geçmişinden getirdiği köklü bir kültürünün olması şarttır. Uzun bir geçmişe sahip olan Türk edebiyatının gelenekten gelen büyük bir kültür birikimi vardır. Bu kültür birikimi, Batılılaşma hareketleriyle arka planda kalmasına rağmen her zaman yaşama imkanı bulmuştur.

Geleneği bütün yönleriyle açıklayan kapsayıcı bir tanım yapılamamıştır. Edebiyat tarihi çalışmalarında genellikle gelenek meselesine yer verilmemiştir. Türk edebiyatında gelenek ile ilgili çalışmalar, şu an mevcut metinlerde dağınık bir halde bulunmaktadır. Bu durum gelenekle ilgili yapılacak çalışmalar için bazı zorluklar meydana getirmektedir. Bu çalışma hazırlanırken de bu zorluklarla karşılaşmıştır. Bu zorlukların en aza indirilmesi için gelenek ve modernizmin anlamlandırılmasının gerekliliği ortaya çıkmıştır. Gelenek ve modernizm anlamlandırılırken bu kavramlara dair önemli çalışmaları olan yazarların çalışmalarından istifade edilmiştir.

Bu çalışmanın amacı dağınık halde duran bazı metinleri gelenek ve modernizme bakış açılarına göre değerlendirerek modern Türk şiirinde geleneğin anlaşılmasına az da olsa bir katkıda bulunmak ve eski şiirde sıkça kullanılan geleneğe ait unsurların, modern Türk şiirine yansımalarını incelemektir.

Çalışmalarım sırasında yardımlarını esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Dr. Mustafa SARI'ya, arkadaşlarıma ve yardımlarını gördüğüm hocalarıma teşekkür ederim.

**Halef NAS**

## GİRİŞ

Modernizm, Batı dünyasının yüzyıllar boyunca aşama aşama devam ettirdiği bir projedir. Hümanizm, Rönesans, Reform Hareketleri, Sanayi İnkılabı ile Batı, modernizm projesini her zaman canlı tutmuştur. Batı'da modernizm uzun yıllara serpilen aşamalarla bugüne kadar gelmiş ve sancılı dönemler geçirmiştir. Fransız İhtilali, Mezhep savaşları, sömürgecilik faaliyetleri ve buna karşı direnmeler, I. ve II. Dünya Savaşları, modernizmin aşamaları içinde ciddi sancılı dönemler olmuştur. Bu dönemler modernizmin doğasını etkilemiş ve modernizmin *ilerlemeci* ve *yenilikçi* doğasının bir duraklama yaşamasına sebep olmuştur. Anthony Giddens, bu durumu modernizmin tarihindeki kesinti ve duraklamalarla açıklar.<sup>1</sup>

Modernleşmeye çalışan Osmanlı Devleti'nin de modernizmin aşamalarını yaşadığı söylenebilir. Osmanlı Devleti'nde Batı'ya açılmaya başlayan modernleşme hareketi ilk dönemlerde askeri sahada olmuştur. Sonraki yıllarda modernleşmenin etkisi devletin diğer ünitelerine yansımıştır. Modernleşmenin devletin ünitelerine yansıtılması Batı'daki modernleşme çabaları gibi kesinti ve duraklamalarla doludur. Bu duruma sebep olan en büyük etken yine gelenek olmuştur. Modernizm büyük bir toplumsal ve kurumsal örgütlenmeyi gerçekleştirmeye çalışırken karşısında geleneğin kurumsal yapısını bulur. Modernizm bu kurumsal yapıyı aşmak veya yenilemek için gelenek üzerinde baskı kurduğu zaman gelenek bu yeni ideoloji karşısında ya boyun eğer, ya kendi çıkarları için modernist yaklaşımla özdeşleşir ya da bu baskıyı reddederek farklılaşır. Bu duruma bağlı olarak gelenek ve modernizm bazen çatışma yönüyle bazen de uyuma yönüyle her zaman gündemde ve taze kalmıştır. Modernizm ve gelenek tartışmaları sosyal, idarî, hukukî, mimarî ve edebî bir çok farklı alanlarda görülür. Bu çalışmada edebî sahadaki farklılıklar üzerinde durulacaktır.

II. Dünya savaşından sonra modernizmi en çok sorgulayan oluşum postmodernizm olmuştur. Böylece uzun yıllar süren gelenek-modernizm tartışmasına bir de modernizm-postmodernizm tartışması eklenmiştir. Bu

---

<sup>1</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çev.: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998, s. 14.

tartışma aslında gelenek-modernizm tartışmasına da ayrı bir boyut kazandırmıştır.

Postmodernizmin modernizmi eleştirmesi, “Özne” konusundaki çıkmazlarını ciddi manada ortaya koyması, aslında modernizmin eleştirilmezliğini kırmıştır. Postmodernizmin modernizmi eleştirdiği en önemli konulardan biri, eleştirel tarzda meseleleri sadece kendi metoduna göre değerlendirmesi, kendi metodunu kullanmasıdır. Modernist bakış açısında “gelenek” modernizmin kalıpları çerçevesinde değerlendirilir. Halbuki, postmodernizme göre bir eleştiri yapılacaksa, eleştirisi yapılacak olan unsurun kendi kalıpları içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla gelenekteki doğru veya yanlışlar modernizme göre doğru veya yanlış değil, yine geleneğin kendi dünyasında doğru veya yanlıştır. Bu eleştiri tarzı geleneğin kendisini sorgulamasına yol açmıştır. Geleneğin ne olduğu ve ne olması gerektiğini ortaya koyan yazarlar olmuştur. Rene Guenon, T. S. Eliot, Titus Burckhardt, Seyyid Hüseyin Nasr bu sahanın en önemli simalarındandır.

Gelenek-modernizm-postmodernizm bağlamında yaptığımız bu değerlendirmenin bir benzeri de Türk edebiyatında vardır. Geleneğin kendisini sorgulamasının sonucu olarak Şinasi’den beri devam eden eski şiir eleştirisi, Yahya Kemal’in gelenek dünyasının üslubunu ele alışıyla bir duraklama yaşamıştır. Yahya Kemal, geleneği kendi metodu olan “imtidad” ile değerlendirmiş ve geleneğin üslubunu saf Türkçe söyleyişe yaklaştırmak için ayıklamıştır. Bu durum geleneğin modernizme göre değil, kendi kalıplarıyla kendini eleştirisinin bir ifadesidir. Yahya Kemal bu eleştiri tarzı ile geleneği yenilemiştir. Sezai Karakoç da geleneğe dair yaklaşım tarzını sergilerken gelenekten yararlanmanın geleneğe soru sormamızı ortadan kaldırmayacağını söyler.<sup>2</sup> Dolayısıyla geleneği devam ettiren şairler geleneği kendi anlayışları ile eleştirmişlerdir. Geleneği eleştiren modernist bakış açısına sahip Tanzimat, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet dönemi şair ve yazarları geleneği kendi içinden değil, dışarıdan bir modernist bakış açısıyla eleştirmişlerdir.

Buraya kadar adı çok geçen “gelenek” nedir? Geleneğe dair ciddi çalışmaları olan Muhsin Macit, “*gelenek kavramının kullanım alanının*

---

<sup>2</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 100.

çeşitliliği ve değişkenliğinden ötürü -eskilerin ifadesiyle- ‘efradını cami’ ağyarını mani’, bir tarifini yapmak mümkün değildir.” der.<sup>3</sup> Bununla beraber Muhsin Macit geleneğin bir sürekliliğın ifadesi olduğu görüşündedir. Rene Guenon ve Seyyid Hüseyin Nasr’ın geleneğe bakışı daha çok din ve kültür eksenli olmuştur. Dinler arasındaki farklılıklar da göz önüne alınınca geleneğin sadece din kavramıyla ifade edilemeyeceği ortaya çıkar.

T. S. Eliot’a göre gelenek bir mirastır. Fakat bu belli bir çabayı gerektiren bir mirastır. Gerekli çabayı göstermeyenler için gelenek diye bir şey yoktur. Geleneği elde etmek için ciddi bir tarih şuuruına sahip olmak gerek.

“Geleneğe sahip olmak için önce ‘tarih şuuru’ geliştirmeye ihtiyaç vardır. (...) Tarih şuuru sadece ‘geçmişin’ geçmişliğini bilmek değil, fakat onun ‘hal’de de varolduğunu anlamak demektir. (...) ‘Geçmiş’in ‘hal’ içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar.”<sup>4</sup>

Eliot, bu ifadeleri ile “geçmiş” ve “hal”i birleştirir gibidir. Bu yönüyle Eliot, geleneği *geçmiş* ve *halin* birleştiği bir ortam olarak değerlendirir. Benzer ifadeleri Sezai Karakoç’un geleneğe bakış açısında da görebiliriz. Beşir Ayvazoğlu da geleneği “*bir kültüre kimliğini kazandıran yaratıcı düşünce*” olarak değerlendirir.<sup>5</sup>

Bu çalışmada gelenek, tarih bilincine sahip yazarların kültürü yaşatma çabaları olarak değerlendirilmiştir. Şerif Mardin, Tanzimat dönemindeki aşırı batılılaşmayı anlattığı bir yerde geleneğin kültüre dair yönüne değinir ve “*‘Büyük’ ve ‘Küçük’ kültürel gelenek bizim kabaca ‘halk’ ‘divan’ edebiyatı olarak bildiğimiz olayın daha genel ve bilimsel bir ifadesidir.*”<sup>6</sup> der. Edebiyat açısından değerlendirildiğinde Halk ve Divan edebiyatları gelenek olarak ifade edilir.

<sup>3</sup> Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe*, Akçağ Yay., İstanbul, 1996, s. 7.

<sup>4</sup> Thomas Stearns Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990, s. 2-3.

<sup>5</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Yay., İstanbul, 2004, s. 16.

<sup>6</sup> Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4*, Derleyenler: Mümtaz’er Türköne/Tuncer Önder, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 22.

Türk edebiyatında modernizmin, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar devam eden geleneği eleştiri tarzı düalist bir yapıya sahiptir. Çalışmanın I. Bölümünde Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, A. Hamit Tarhan, Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin, Halit Ziya Uşaklıgil, Burhan Toprak, Abdülbaki Gölpınarlı, Nurullah Ataç ve A. Hamdi Tanpınar gibi şair ve yazarların görüşleri ışığında bu düalist yapı sunulmaya çalışılmıştır.

Gelenek ve modernizm tartışmasının merkez konularından biri “Özne”dir. Osmanlı şiirinden Tanzimat'a geçişte “Özne” konusunun şiire yansımaları incelendiğinde gelenek ve modernizm arasındaki bakış açısı kendisini çok net bir şekilde hissettirir. Sanki “Özne” (insan) artık, sessizliğini bırakmış, bir reaya psikolojisini aşip kendi özgürlüğünü yakalama çabası içine girmiştir. Daha önce evren, kader gibi konulara şüphesiz inanırken modernleşmenin etkisiyle bu konuları sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulamanın merkezinde modernleşme sürecinde *akla* verilen değer vardır.

Özneye dair bakış açısının değişmesinde “Dil”de görülen değişimler etkili olmuştur. Çünkü “Dil”in değişmesi geleneğin değişmesidir.<sup>7</sup> Bu değişim edebiyatta bir gelenek ve modernizm çatışmasına yol açmıştır. Çalışmanın II. Bölümünde gelenek ve modernizmin en önemli meselelerinden “Dil” ve “Özne”nin modern şiire yansımaları üzerinde durulmuş, gelenekten modernizme geçişte “Dil” ve “Özne” bağlamındaki farklılıklar ortaya konulmuştur.

Geleneğin kendini savunması kendisini modernizm karşısında ‘Öteki’<sup>8</sup> konumuna düşürmüş ve kendisini yenilemesini engellemiştir. Her zaman modernizm ile çatışma yaşayan bir gelenek kalıcı bir ilerleme kaydedemez. Bu durumun edebiyat sahasındaki yansımalarına bakıldığında, geleneğin “Öteki” konumuna düşmemesi için yapılacak olan şeyin, geleneğin üretilmesi veya

<sup>7</sup> Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Haz.: Ahmet Kuyaş, YKY., İstanbul, 2004, s. 19.

<sup>8</sup> “Öteki” sosyal bilimlerde kullanılan bilimsel bir sözcüktür. Muğla Üniversitesi tarafından İktisadî ve İdarî Bilimler Fakültesi Konferans Salonu’nda 26-28 Nisan 2004 tarihleri arasında “Uluslararası İmgebilim Sempozyumu, Ötekinin Sunumlarındaki Algılama Farklılıkları” başlıklı bir uluslar arası sempozyum düzenlenmiştir. Bu sempozyuma 30’u yurtdışından olmak üzere 70 bilim adamı katılmıştır. “Öteki Kavramında Ulusal Kimlikler”, “Öteki ve Sanat”, “Eğitim ve Öteki”, “Ötekilik ve İçebakış”, sempozyumda sunulan bazı bildiri başlıklarıdır. Ayrıca, Jürgen Habermas’ın İlnur Aka tarafından çevrilen ve Yapı Kredi Yayınları arasında çıkan “ ‘Öteki’ Olmak ve ‘Öteki’yle Yaşamak” adlı eseri ile Serhat Ulağlı’nın “*İmgebilim Öteki’nin Bilimine Giriş*” adlı kitabına bakılabilir.



yenilenmesi olduğu görülür. Meselenin bilincine varmış olan Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Beşir Ayvazoğlu ve Hilmi Yavuz gibi şairler bu bakış açısından hareketle gelenekle olan irtibatın devam ettirildiği yeni bakış açıları geliştirmişlerdir. Bu bakış açıları modernizme karşı bir başkaldırının ifadesi değil, geleneğin ortaya konulmasının ifadesidir. Bu sayede gelenek “teki” konumuna düşmemiştir. Çalışmanın temel konusu olan modern Türk şiirindeki geleneğin izlerini belirlerken, buna bir zemin oluşturması için III. Bölümde belli başlı tartışmalar üzerinde durulmuş, daha sonra geleneğin yenilenmesi ve üretilmesinin Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Beşir Ayvazoğlu ve Hilmi Yavuz’un şiirlerinde nasıl yansıdağı anlatılmıştır.

Bu çalışmada gelenek ve modernizm bağlamında tartışmalar, eleştiriler, meseleler ve önemli şair ve yazarlar üzerinde duruldu. Çalışmanın amacı modernizm veya geleneğin herhangi birisinin üstünlüğünü ortaya koymak değildir. Esas olan realitenin ortaya konmasıdır. Dolayısıyla yapılan değerlendirmelerde peşin hükümlerden kaçınılmıştır. Konular ele alınırken, gelenek ve modernizmin kuramsal yönleri ortaya konulmuş, bu yönlerin edebiyattaki yansımaları üzerinde durulmuş ve bu durumu destekleyen örnekler gösterilmeye çalışılmıştır.

## I. BÖLÜM

### MODERNİZMİN GELENEĞİ ELEŞTİRİSİNDEKİ DÜALİST YAPI

Osmanlı Devleti'nde modernleşme sürecinin başlangıç noktası Tanzimat Fermanı'nın ilanı olarak gösterilmektedir. Bu fermanın imzalanmasıyla yönetim anlayışındaki değişikliklere yavaş yavaş adım atılmaya başlanmıştır. Kendi müesseseleriyle yüzyıllar boyunca var olan Osmanlı'nın sadece yönetim olarak değişmesi elbette beklenemezdi. Çünkü değişimin bir ifadesi olan modernleşme süreci, yönetim gibi tek bir sahada sıkışmayacak kadar geniştir. Batı'da da modernleşme, sadece yönetim sahasında değil, hayatın diğer ünitelerinde de gerçekleşmiştir. Bu durumun yansımalarını Osmanlı Devleti'nde de görmekteyiz. Modernleşme süreci sadece yönetimde görülmemiş; sanat, resim, edebiyat ve mimaride de kendisini göstermiştir. Mimaride barok tarzı, edebiyatta roman ve hikaye bu yenileşme sürecinin birer yansımasıdır.

Değişiklikler insanları etkilediği gibi devletleri de etkilemiştir. Devletler de insanlar gibi düşünüldüğünde, onların organik yapılarında her hangi bir yerde meydana gelen değişikliğin diğer tarafları da etkileyeceği görülür. Bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak Osmanlı'da meydana gelen idarî ve sosyal yapıdaki değişiklikler, hemen dönemin edebiyatını etkilemiştir.

Batı, modernleşmeyi çok hızlı bir şekilde gerçekleştirmemiştir. Günümüzde modernleşmenin hızlı bir seyir takip etmesi uzun süren bu dönemin meyvelerinin devşirildiği bir döneme rastlamasına bağlanabilir. Dolayısıyla modernizm uzun bir zaman dilimine yayılmış bir projedir. Rönesans, Aydınlanma ve Sanayi İnkılabı modernleşme sürecinin aşamalarındandır. Elbette bu aşamalar çok rahat bir ortamda gerçekleşmemiştir. Reform Hareketleri, Mezhep Savaşları, sömürgecilik faaliyetleri, I. ve II. Dünya Savaşı gibi olaylar bu süreçle beraber devam etmiştir. Böylece, Batı'da modernleşme süreci kıta Avrupası ile sınırlı kalmamış, diğer dünya ülkelerini de etkilemiştir.

Osmanlı Devletinin modernleşme projesini uygulaması, bunu hayata yansıtması doğal olarak kolay olmamıştır. Uzun bir zaman dilimine yayılan bir süreç olarak modernizm, Osmanlı'da sancılı dönemlerin yaşandığı yıllarda

gerçekleşmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nde XVII. ve XVIII. yy.'deki isyanlar, dış topraklarda savaşlar ile modernleşme süreci paralel olarak devam etmiştir. Orduda yenileşme hareketleri bunun bir göstergesidir. Bu hareketler Batı ile olan temasların bir neticesidir. Ancak, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifade ettiği gibi Batı ile olan temaslar yeni değildir. Bu temaslar genelde askerî alanda kendisini göstermiştir. Fakat Tanzimat'tan sonraki temaslar, askerî alanların yanında kültürel bir boyut da kazanmaya başlamıştır. Bu dönemin siyasi hayatında modernizm bağlamında etkili olan şahsiyetler aynı zamanda edebiyatçıdırlar. Şinasi, Namık Kemal hatıra gelen ilk şahsiyetlerdir. İnci Enginün, 1991'de Türk Tarih Kurumu Kongresi'nde "Tarihi Kaynak Olarak Hamit'in Hatıraları" başlıklı bildirisi ile buna dikkati çekmiştir.<sup>9</sup>

Osmanlı Devleti'nde modernleşme sürecinin başlangıcı için kesin bir tarih söylenip söylenmeyeceği tartışma konusu olmuştur. Modernleşmenin başlangıcı için II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırması, Baron de Tott'un askeri sahadaki çalışmaları, III. Selim'in yenilik çabaları gibi tarihi olaylar gösterilir. İlber Ortaylı bu duruma temas eder ve bir tarih söylenmesi gerekirse bunun Tanzimat Fermanı'nın ilan tarihi olması gerektiğini söyler.

"Osmanlı İmparatorluğu modernleşmeye acaba ne zaman başladı? (...) Modernleşmeyi nasıl anladığımıza bakar bu sorulara verilecek cevap. Bana kalırsa ve ille de bir tarih lazımsa, insanları insana layık güvenceyi elde ettikleri, 1839 Gülhane Fermanı'nın okunduğu gün derim. Daha ferman torbaya konduğu an İslam-Hristiyan toplumun adetleri, Doğu-Batı kültürü ve hayat tarzının ne olduğu tartışılmaya başlanmıştı."<sup>10</sup>

Tanzimat dönemiyle başlayan modernleşme çalışmaları ile eski edebiyat ciddi bir eleştiriyle karşı karşıya kalmıştır. Daha önce ifade edildiği gibi modernleşmenin yönü askerî sahayla sınırlı kalmamıştır. Modernleşme sürecinin edebiyattaki yansımaları da bu dönem için çok önemlidir. Osmanlı Devleti ile yüzyıllar boyu devam eden Osmanlı şiir geleneği, modernleşme projesi ile ciddi bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Bu eleştiri tarzının en çok dikkat

<sup>9</sup> İnci Enginün, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergah Yay., İstanbul, 2000, s. 26.

<sup>10</sup> İlber Ortaylı, *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, s. 14.

çeken yönü düalist yapısıdır. Bu eleştiri tarzı modernizmin doğasından kaynaklanır. Modernizmin düalist eleştiri tarzı gelenek ve modernizm arasında bir çatışma yaşanmasına sebep olmuştur. Bu çatışma ve düalist eleştiri yapısının anlaşılması, “modernleşme” ile neyin kastedildiğinin iyice anlaşılmasına bağlıdır.

Modernleşme iki yönlü bir süreç olarak takip edilmelidir. Zira modernleşmeyi yaşayan Batı'nın yanında modernleşme hareketlerinden etkilenen bir de Doğu dünyası vardır. Modernleşme Batı için “*Batı'nın kendisine özgü tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmesinin ürünü*”<sup>11</sup> iken, Doğu için, Batı dünyası haricindeki toplumların Batı dünyasından aldıkları, kendilerinin yeni bir oluşum olarak sunmadıkları kendi tarihlerine ait olmayan bir tarihi yaşama hareketleridir.<sup>12</sup> Batı dışındaki toplumlar çoğu zaman büyük bir dış etki olan Batı'nın baskısı ile modernleşmeyi yaşamaya başlar.<sup>13</sup> Nitekim yüzyıllar boyunca süren bir devlet yönetim geleneğine sahip olan Osmanlı Devleti'nin modernleşme yolundaki çabalarından biri olan Tanzimat Fermanı'nın ilanında Batı dünyasının büyük bir rolü vardır. Modernizm doğası gereği her zaman baskıcıdır. Modernizmin gelenek üzerindeki baskısı *kimlik* alanına yansır. Bu durumda gelenek kendi kimliğini muhafaza etmeğe çalışır. Bir gerilime sebep olan bu durumun kaynağında, modernizmin geleneği yenilemek veya değiştirmek için takip ettiği düalist doğası vardır. Halis Çetin bu durum için şunları söyler:

“Modernleşmede devlet/ideoloji ve gelenek arasındaki gerilim toplumsal alanda meşruiyet, kimlik, bütünleşme gibi krizlerin de kaynağını oluşturur. modernizmin tek biçimli toplumsal dönüşüm projesinin önündeki en büyük sorun olan geleneğin meşruiyet, kimlik ve bütünlük yaratmadaki alternatif yapısı modernleşme sürecinin ikircikli/düalist doğasının da özünü oluşturur.”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Halis Çetin, *Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*, *Doğu Batı Dergisi*, Kasım, Aralık, Ocak, 2003-04, *Gelenek*, S. 25., s.14.

<sup>12</sup> Mümtaz'er Türköne, *Modernleşme, Gelenek ve Demokrasi*, Ark Yay., Ankara,1994, s. 60.

<sup>13</sup> Halis Çetin, *Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*, *Doğu Batı Dergisi*, Kasım, Aralık, Ocak, 2003-04, *Gelenek*, S. 25., s.14.

<sup>14</sup> a.g.m., s. 20.

Halis Çetin meşruiyet, kimlik ve bir bütünlükten bahsetmektedir. Gelenek yüzyıllar boyunca vardır ve kendi kimliğini her zaman anlatmıştır. Modernizm ise kendi kimliğini ortaya koyarken kendisinden sonra geldiği geleneği “öteki” konumuna düşürmüştür. Bu durumda modernizm gelenekten başka, kendi kimliğine sahip bir bütün olarak ortaya çıkmaktadır. Netice itibarıyla modernizmin kendi kimliğini bulması karşısına bir ötekiyi çıkarmasıyla mümkündür. Bu öteki de “gelenek”tir. Bahsedilen bu durumun modern Türk şiirinde yansımaları olmuştur. Bu çalışma için önemli olan bir husus bu yansımaları ortaya koymaktır. Modern Türk şiirinde bahsedilen durum ortaya konulurken görüleceği gibi gelenek şiiri Tanzimat dönemiyle başlayan eleştiri tarzıyla “öteki” konumunda görülmüştür. Bunun sebebi geleneğin konumu belirlenirken modern Türk şiirinde takip edilen düalist eleştiri tarzıdır. Düalist eleştiri tarzından anlaşılan geleneğe dair Tanzimat’tan Cumhuriyet dönemine kadar devam ettirilen “ötekileştirme” eleştirisidir. Bu eleştiride geleneğin lafızperest ve ağıdalı bir söyleyişe sahip olduğu, bu yüzden de anlaşılmadığı, ahlakî ve millî değerlerden uzak olduğu bundan ötürü devam ettirilmemesi gerektiği bazen sert bazen de alaycı bir dille vurgulanmıştır. Bu eleştiri yapan aydınlar diğer taraftan gelenek şiirinin güzel yönleri olduğunu da vurgulamışlardır. Modernizmin düalist bir eleştiriye sahip olduğu söylenirken ifade edilmek istenen de bu yaklaşım tarzıdır.

### **1.1. Tanzimat Dönemi**

Osmanlı Devleti’nin tarihinde yaşanan en önemli gelişmelerden biri 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilanıdır. Bu tarihten sonra Osmanlı devlet ünitelerinde birtakım değişme ve gelişmeler yaşanmıştır. Değişme ve gelişmeler sadece hukuk sahasında değil hemen hemen bütün devlet müesseselerinde hissedilmiştir. III. Selim döneminde yapılan askerî ıslahat hareketlerinin yetersizliği zamanla anlaşılmış ve böylece devlet içindeki düzenlemeler farklı sahalara da aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun sonucu olarak eğitim, mimari, resim, edebiyat ve dil alanlarında etkisi günümüze kadar devam eden birtakım gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin yaşanmasında etkin olan önemli faktörlerden biri de Batılılaşma çabasıdır. Zira bütün bu

hareketlenmelerin kaynağında, Osmanlı'nın Batı karşısında gerilemesi sonucu, dönemin devlet adamlarının Batı'ya açılarak bu gerilemeyi durdurmayı amaçlayan Batılılaşma süreci vardır. Osmanlı'nın Batılılaşma sürecine girmesiyle yaşadığı krizin günümüzdeki yansıması, gelenek ve modernizm çatışmasıdır.

Gelenek ve modernizm çatışmasına nasıl gelinmiştir? Bu sorunun cevabı Osmanlı Devleti'nin eski ve yeni ilim hayatı arasında yapılacak bir kıyasta bulunabilir. Osmanlı ilim hayatına göz attığımızda çoğu zaman eski kitapların şerhleri ve belâğat kaidelerinin izahı ile karşılaşırız. Muhyiddin İbn Arabî'nin, Mevlânâ'nın ve diğer tasavvuf büyüklerinin eserleri hep şerhedilmiştir. Felsefe sahasında bir yenilik getirmek bir yana, eski tartışmalar dahi bir sonuca bağlanmamıştır. Tanzimat'a gelinceye kadar Fıkıh ilminde Ebû Hanîfe ve Şâfi'î gibi; Hadis ilminde Suyûtî gibi; Kelâm ilminde Gazâlî ve Fahreddîn-i Râzî gibi; Felsefe'de Gazâlî, İbn-i Sînâ, İbn Rüşd gibi şahsiyetler yetişmemiştir. Halbuki 600 yıl az bir zaman dilimi değildir. Osmanlıda genel itibarıyla bir nakil uleması yetişmiştir. Bu nakilcilik anlayışının sıkıntıları Batı'yla olan temaslardan sonra daha net hissedilmiştir. Osmanlı'nın Batı'ya açılmasından sonra eğitim sahasında da değişiklikler olmuş böylece yeni ilimlerin okutulması gündeme gelmiştir. Bu durum eski ve yeni ilimlerin tahsili sahasında bir takım sıkıntıların doğmasına sebep olmuştur. Meseleye Hilmi Ziya Ülken şöyle yaklaşır:

“Tanzimat'tan önce Türkiye'de sosyal ilimlerin seviyesi çok düşüktü. Hatta bir bakımdan bu yeni ilimlerin çoğundan memleketin haberi yoktu. İktisat, modern hukuk, istatistik, etnografya, cemiyet ilmi, tecrübi psikoloji, vb. Türkiye için yabancı isimlerdi. Genel olarak felsefi düşünce, Ortaçağ İslam felsefesinin Gazali-İbn Rüşd tartışmasının bıraktığı yerde duruyordu. Halbuki aslında bu tartışma bile hiçbir başarılı çözüm yolu bulamamıştı. İbn Rüşd'ün yarı Aristoculuğu ile Gazali'nin sert imancılığı, hiçbir sentez doğurmamak üzere iki çağırı kendi taassupları içinde kapanmaya mahkum etmişti. Batı'da ise Saint Thomas'nın geniş Aristoculukla imancılığın

sentezi teşebbüsü bile, 16. yüzyıldan beri aşılmış bulunuyordu. Bruno'nun derin felsefi spekülasyonu, Galilée ve Descartes'ın matematik akıl yürütmeye dayanan sağlam sezgiciliği, Bacon'un Ortaçağa meydan okuyan keskin tecrübeciliği, bütün Ortadoğu gibi Türk toplumunun aydınlarınca da tamamen karanlıktı. Halbuki Batı'ya zaferini sağlayan bunlardı ve bütün Doğu gibi Türkiye'nin de yenilişinin derin sebeplerini burada aramalıydı.”<sup>15</sup>

Osmanlı Devleti'nin batılılaşma sürecinde Tanzimat aydınları elbette Saint Thomas, Auguste Comte, Galilée, Descartes, J.J. Rousseau, Montesquiu gibi aydınlarla karşılaşacaktı. Naklettiği İslam alimlerinin tartışmalarını tam olarak halledememiş olan Osmanlı aydını, yeni tanıştığı Batılı aydınları kendi kültürüne nasıl taşıyacaktı? Batı dünyasının ilim anlayışının Osmanlı devletine taşınması bir takım tartışmalar doğurmuştur. Çünkü, yüzyıllar boyunca yerleşen bir geleneğin yeniyi hemen kabullenmesi zordur. Doğu ve Batı'nın görüşleri arasındaki tartışmalar ilimlerde kendisini hissettirdiği gibi bu tartışmalar zamanla devletin diğer ünitelerine yansımıştır. Tanzimat'tan sonra askerî ve tıbbî okulların açılması, yabancı dil öğrenimine ağırlık verilmesi, bunun için yurtdışına öğrencilerin gönderilmesi, azınlıklardan yabancı dil hususunda yardım alınması, fen ilimlerinin okutulması için yabancı kaynakların devlet eliyle çevrilmesi, fen ilimleri sahasında kaynak eserlerin yazılması gibi çalışmalar Doğu-Batı çatışması krizinin aşılması için tedbir olarak düşünülen faktörlerdir. Alınan bunca tedbire rağmen Doğu-Batı çatışması hep devam etmiş ve bir çözüme kavuşamamıştır. Yukarıda fikirlerini sunduğumuz Hilmi Ziya Ülken çözümsüz kalan duruma dair şunları söyler:

“Tanzimat'tan biraz önce Türk aydını bu durumdaydı. Görüleceği gibi, ondan sonra geçen yüzyıl içinde de Doğu ve Batı, eski ve yeni, alaturka alafranga karşı karşıya geldiği halde, kafalarda bu hakiki bir dram yaratamadı. Uzun bir süre, bu iki alem hiçbir senteze ulaşmadan, aynı kafanın içinde yan yana yaşadı ve Türk toplumunun en buhranlı problemi, bir

---

<sup>15</sup> Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul, 2001, s. 48.

senteze ulaşamayan bu ikici (düalist) görüşün devamıdır. Problem bugün de yine karşımızda duruyor ve yine cevap bekliyor.”<sup>16</sup>

Bilimde görülen düalist yapıdan kaynaklanan çözümsüzlük edebiyat, sanat, mimari, resim gibi alanlarda da görülmüştür. Osmanlı Devleti'nin ilimlerde yaşadığı düalist yapı ve bu yapının yeteri derecede çözüme kavuşamamasına benzer bir durum da edebiyat sahasındaki gelenek ve modernizm çatışması olarak görülen düalist yapıda vardır. Edebiyattaki bu ikici yapının doğuşu genel olarak Tanzimat dönemi ile başlar. Burada dikkati çeken husus gelenek ve modernizmin ikiliği yanında modernizmin eleştirisinde takip ettiği düalist eleştiri tarzıdır. Bir zamanlar ilimlerde bir çözümsüzlük olan düalist yapı artık modernizm'in Geleneği sorguladığı bir eleştiri tarzı olmuştur. Bu eleştiri tarzında gelenek olarak bilinen eski şiir ağır bir şekilde eleştirilmekle birlikte bu şiirde bazı güzelliklerin bulunduğu da ifade edilir. Örneğin, Namık Kemal, gelenek şiirini millî ve ahlakî değerlerden yoksun, lafızperest ve ağdalı, hayal sisteminin de bozuk oluşuyla suçlarken, “*Lisan-ı Osmani'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir*” başlıklı yazısında gelenek şiirinin mükemmelliğine değinir.<sup>17</sup> Cumhuriyet Dönemi'nde Burhan Toprak gelenek şairlerine “*beni kusturacak kadar iğrendiriyordu*” diyecek kadar olumsuz yönde eleştiri yaparken bu şairlerin çok güzel yönlerinin olduğuna değinmeyi ihmal etmez. Modernizmin düalist eleştiri tarzı işte budur. Bir yandan Geleneği kendi eleştiri tarzı ile olumsuzlarken diğer taraftan Geleneği, kendi tarzı ile tekrar güzel yönüne değinerek anlamlandırmaya çalışır. Bu noktada gelenek kendi kalıpları ile değil modernizmin eleştiri kalıpları ile anlamlandırılır. Böylece gelenek, modernizmin anlamlandırdığı bir “Öteki” olur.

Geleneğin en çok eleştirildiği konulardan biri, ağdalı bir dile sahip oluşudur. Bu özelliğinden dolayı eski edebiyat halkın anlayacağı bir dilden uzak oluşuyla suçlanmıştır. Bu eleştirilere dayalı olarak yeni edebiyat dilinin, halkın anlayacağı bir dil olması için dönemin aydınlarınca birtakım çalışmalar

<sup>16</sup> Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul, 2001, s. 48.

<sup>17</sup> Kazım Yetiş, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yay., s. 61.



yapılmıştır. Bu çalışmaların ilk örnekleri İbrahim Şinasi’de görülür. Şinasi’nin bilinen önemli faaliyetlerinden biri sadeleştirme hareketidir. O şiirlerinde eski şiirin mazmun sistemini kullanmamış, dönemine göre sade anlaşılır bir dil kullanmaya çalışmıştır. Buradaki amacı da halkın anlayacağı bir dil oluşturmaktır. Bunun için kullandığı araçlardan biri gazete dili olmuştur. Fakat Şinasi’de edebî dile baktığımızda onun şiir dilinin günümüze göre sade sayılmadığını görürüz.

“...bundan başka her def’a çıkarıldıkça bir nüshası, lâyıık olmadığı halde huzûr-ı humâyûna takdim olunmak husûsunda irâde-i mahsûsa-i şâhâne te’âkuben şeref-efzâ-i sudûr olmuştur. Bu vechile sâbık ve lâhik ve lâhiki sâbıkına fâik olarak zuhûra gelen teşvikât-ı celilenin ifâde-yi ifâ-yı teşekküründe lisân-ı hâlimizde müstebân olan aczimizi âcizâne umûma dahî ilân ederiz.”<sup>18</sup>

Şinâsi’nin Tercümân-ı Ahvâl’de çıkan yukarıdaki yazısında görülen “huzûr-ı humâyûn, te’âkuben, şeref-efzâ-i sudûr, vech, sâbık, lâhik, fâik, zuhûr, teşvikât-ı celile, ifâde-yi ifâ-yı teşekkür, müstebân” gibi kullanımların bir gazete dilinde dahî sadelikten uzak kullanımların olduğu görülür. Halbuki Şinasi bir gazete diliyle sade bir şekilde halka hitap etmeyi istemiştir. Fakat istediği sadeliğe ulaşamamıştır. Bir örnek de gazete dili dışında “Av’ave-nâme” den verilebilir.

“Her çend âfâk-gîr-i iştiâr olan merhâmet-i şâmile bu bâbda bizlere mûcib-i tesliyyet-i kâmile ise de ‘el- hazmu sûu’z-zan’ meâl-i hikmet-iştimâline mebnî bir taraftan şayet hey’et-i ictimaiyyenin artık bir ve emsâlimiz haklarında göçebelikle taayyüşe mesağ ve müsaade kalmamış ise bunu bir hüsn-i kalıba ifrağ kasdıyla bir kerecik beyân-ı mâfi’z-zamire ibtidâr eylemek lâzımeden görüldü.”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Tercümân-ı Ahvâl, nr.9, Teşrîn-ievvel, 1277, 22 Ekim 1860.; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1978, C.I., s. 487. s. 511.

<sup>19</sup> Şinâsi, *Mecmu’â-i Fünûn IV*, 1283/1866-1867; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1978, C.I., s. 487. s.299.

Şinasi'nin "Av'ave-nâme"sinden alınan yukarıdaki yazıda geçen çend, âfâk-gîr-i iştihâr, şâmîle, mûcib-i tesliyyet-i kâmile, meâl-i hikmet-iştimâli, taayyüş ifrağ, mesağ, beyân-ı mâfi'z-zamir, ibtidâr" gibi kelime ve terkiplerin sadelikten uzak olduğu görülür. Şinasi sadeleşmeyle bir çığır açmak istemiş fakat bunu tam olarak gerçekleştirememiştir. Niyazi Berkes de buna değinir ve meseleyi örneklendirir.

"Örneğin, Şinasi'nin halk deyişlerini topladığı kitabının adının *Durûb-ı Emsâl-i Osmânîye* olduğunu gördükleri zaman şaşıracaklardır. Bunu, en sade sayılabilecek bir yazısından alacağımız şu parça da gösterir. Bu yazı, 1863'te Sultanahmet'te açılan bir sergi üzerinedir. Başlığı 'Ma'raz-ı umumi-yi Osmanî'dir. Henüz 'sergi' diyemiyor....mamulâtına gelince bunların içinde en âlâ şeyler keçeler ile Arabistan ve Irak ve Bursa taraflarının kumaşları olarak, Avrupa emtiasının revacı Memalik-i Osmaniye mamulâtını âdete kûşe-yi nisyânda bırakmış olduğu halde yine bu kadar eşya bulunması doğrusu teşekkür olunacak mevaddandır. Avrupa emtiasının itibarına, fabrikalar sayesinde hâsıl olan ucuzluğuyla hâiz olduğu hendese ve ressamlık incelikleri başlıca sebeplendendir... Avrupa'da sanayi bu dereceye gelmiş iken burada sanatı ilerletip de ânınla hariçte menfaat celbetmek, ihtiyacat-ı belediyeyi tamamiyle istifa etmek pek zor olduğundan, Memalik-i Osmaniye'nin asıl geçim ve servet kaynağı toprak mahsulleri olduğuna şüphe yoktur."<sup>20</sup>

Şinasi'nin kitabı için kullandığı, "*Durûb-ı Emsâl-i Osmânîye*" ismi, sergi için kullandığı *ma'raz-ı umumi* terkihi ve emtia, kûşe-yi nisyân, mevadd, hâsıl, celbetmek gibi sözcüklerden anlaşılacağı üzere Şinasi dildeki sadeleşmeyi tam olarak uygulayamamıştır. Şinasi, divan edebiyatının dilini ağır bulmakla eleştirirken kendisi de ağır bir dil kullanmıştır. Bir taraftan divan şiirinin ağır bir üslûba sahip olduğunu söyleyen Şinasi, diğer taraftan divan şairlerine nazire getirir:

<sup>20</sup> Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yayına Haz.:Ahmet Kuyaş, YKY., İstanbul, 2004. s. 262.

Vaktâ ki felek şekl-i hilâlin kamer eyler  
Gün geçtiğini ömr-i beşerden haber eyler

Bir revnâk-ı kâzip midir ikbâl-i cihân kim  
Seyyâle-i berkiye mi-âli güzer eyler

Bed-bâht ana derler ki elinde cühelânın  
Kahr olmak için kesb-i kemâl-i hüner eyler<sup>21</sup>

Şinasi yukarıdaki mısraları ile Nef'î'nin "eyler" redifli şiirine nazire yapmıştır.<sup>22</sup>

Sanman ki felek devr ile şâmı seher eyler  
He vâkıanın âkıbetinden haber eyler

Bir düş gibidir hak bu ki mânîde bu âlem  
Kim göz yumup açınca zamanı güzer eyler

Bir yerde ki ârâma bu mıkdâr ile mühlet  
Erbâbı nice kesb-i kemâl ü hüner eyler

Şinasi'nin bir taraftan dilin sadeleşmesinin gerekliliğini savunması diğer taraftan nazire yazması düalist bir yapının ifadesidir. Zira, Nazîre "*ilk defa söylenen bir söze veya ortaya konan bir tavra, öncekinin üslubuyla karşılık verilmiş benzer bir söz veya hareket*"<sup>23</sup> şeklinde tarif edilmektedir. Şinasi bir yandan dilin sadeleşmesini savunurken diğer yandan divan şiirine nazire getirmektedir. Bu düalist bir tavrın ifadesidir. Şinasi'nin önceden söylenmiş bir söze nazire getirişi ve daha önce geçen yazılarındaki ağır söyleyişleri dikkate alınınca sadeleşmeyi tam anlamıyla gerçekleştiremediği görülür.

<sup>21</sup> *Başlangıçtan Günümüze Büyük Türk Klasikleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2004, C.8., s. 335.

<sup>22</sup> *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1978, C.I., s. 494.

<sup>23</sup> M. Fatih Köksal, *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*, Akçağ Yay., Ankara, 2005, s.211.

Şinasi'den sonra geleneği eleştiren diğer bir şahsiyet de Namık Kemal'dir. Namık Kemal'in geleneği eleştirisi gerçekten çok sert olmuştur. Bu bir yönüyle Namık Kemal'in mizacına bağlanabilir. Mehmet Akif tenkide dair bir yazısında Namık Kemal'in bizde ilk münekkid olduğunu, bir eleştirmende bulunması gereken hissîliğin Namık Kemal'de çok fazla olduğunu ifade eder.<sup>24</sup> Namık Kemal eski edebiyatı genellikle şu konularda eleştirir: Eski edebiyat vâzıh, anlaşılır değildir. Eski edebiyatta tarihi hadiseler gerçeğe uygun değildir. Lafız ve mânâ bütünlüğü yoktur. Sanatlarla dolu külfetli bir dili vardır. Eski dilde fesâhat hataları çoktur. İnsanı terbiye eden ahlâkî bir yönü yoktur. Milli birliği temin edecek bir yönü yoktur.

Namık Kemal eski şiirin hayal sistemini de şiddetle eleştirir.

“Ekser şi’rlerimizin beyit ve belki mısraları beyinde olan mana televvünü, parça bohçalarındaki renk televvününden ziyadedir.

Divanlarımızdan biri mütâla’a olunurken insan; muhtevi olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne yapıştırmış; bağırdıkça arş’ı a’lâ sarsılır; ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur aşkılar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma’şukalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler aleminde zanneder.”<sup>25</sup>

Namık Kemal'in halk edebiyatını eleştirisi de divan edebiyatını eleştirisinden farklı değildir. Aslında Namık Kemal bu eleştirilerle yeni şiir anlayışına kapı açmak ister. “O, bir Geleneği belki biraz sert bir şekilde hırpalamış ve edebiyat hayatımıza yeni bir bakış kazandırmak istemiştir.”<sup>26</sup>

Namık Kemal'in geleneği eleştirisi, dönemin havasına uygun olarak diğer dönemlerde de devam edecek, farklı aydınlarda yansımaları bulacaktır.

<sup>24</sup> M. Akif, “İntikad”, *Sırat-ı Müstakim*, C.VIII, nr.184. 16 Şubat 1328, s. 22.

<sup>25</sup> Kâzım Yetiş, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yay., İstanbul, 1996, s. 344.

<sup>26</sup> a.g.e., s 25.

Bu yansımalarından biri Ziya Paşa'da görülür. Ziya Paşa Londra'da çıkarılan Hürriyet gazetesinde yayınladığı *Şiir ve İnşa* adlı makalesinde her milletin tabii olarak bir şiiri olduğundan bahseder. Ona göre asıl Türk şiiri halk şiiridir. Divân edebiyatının şiirleri Osmanlı şiiri değildir.

“şiirin tarif-i umumiyesi kelâm-ı mevzundur. Yani iki satır sözün her birindeki sükûn vr harekâtın müsâvî olmasından ibârettir. (...) şiirler her kavimde tabiidir. Rûy-ı arza ne kadar milel ve akvâm gelmişse cümlesinin kendilerine mahsûs şiirleri vardı. Osmanlıların şiiri acaba nedir? Necâtî, Bâkî ve Nef'î dîvânlarında gördüğümüz bahr-ı remel ve hezaceden mahbûn muhbîs kasâid ve gazeliyât ve kıtaât ve mesneviyât mıdır? Yoksa hâce ve Itrî gibi mûsikîşinâsânın rabt-ı makâmât ettikleri Nedîm ve Vâsîf şarkıları mıdır? Hayır bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir. Zîrâ görülüyor ki bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İran'a ve şuarâ-yı İran dahî Arapları taklîd ile melez bir şey yapılmıştır. Ve bu taklid üslûb-ı nazımda değil ve belki efkâr ve maâniye bile sirâyet edip, bizim şu'arâ-yı eslâf edâ-yı nazm u ifâdede ve hayâlât ve ma'ânîde Arap ve Acame mümkün mertebe taklîde sa'y etmeyi ma'âriften addetmişler ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kâbil midir, asla burasını mülâhaza etmemişlerdir.”<sup>27</sup>

Dikkat edilirse Ziya Paşa, Divan şiirini İran ve Arap taklitçisi olmakla olumsuz yönde eleştirir ve buna değinerek asıl Osmanlı şiirinin divan şiiri olmadığını söyler. Daha sonra kaleme aldığı *Harâbât* mukaddimesinde tam tersi bir görüş savunmuş ve halk şiirini bir eşek anırmasına benzetmiş, asıl Türk şiirinin divan şiiri olduğunu ve bu şiirin Arap ve Fars şiiriyle mükemmelliğe ulaşan üç büyük denizden oluştuğunu söylemiştir. Ziya Paşa, bu düşüncesine bir zemin hazırlamak için önce halk şairlerinden Garibî'yi

<sup>27</sup> *Şiir ve İnşa*, Hürriyet, nr. 11, 20 Cemâziyelevvel 1285/ 7 Eylül 1868; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1978, C.II., s.45.; Şükrü Kurgan, *Ziyâ Paşa, Hayâtı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1953, s.125-126.

okuduğunu, Aşık Ömerle yapıp durduğunu onun sözüne şaşırıp kaldığını Tahsin’le yetinmeyip birçok halk şiirini tanıdığını söyler. Daha sonra *Ahvâl-i Eş’âr-ı Türkî* başlığı altında divân şiirinin büyüklüğünü ifadeye yönelir:

Ol hâl ile rüzgâr geçti  
Bir iki hazân bahâr geçti

Geçti elime çü nüshâi cân  
Matbû’ bir iki köhne dîvân

Bir kere bu kenze nâil oldum  
Bir başka cîhâna vâsıl oldum

Bir pâreye bini âferinin  
Pâbûsu atıldı Gevherinin

Vehbi ile vâsıfı beğendim  
Taklîd için onlara özendim

Derdim edip anları kırâ’at  
Ya Rab bu ne sihr ne kerâmet

Bundan dahî söz olu mu âlâ  
Şirin lafz u hüceste mâ’nâ

Yukarıdaki beyitten hemen sonra gelen beyitte Ziya Paşa,

Osmanlı lisânı bu lisândır

Fikreyle ne bahr-ı bi-kerândır.<sup>28</sup>

der. *Şiir ve İnşa*’da Ziya Paşa divan şairleri olan Nedîm, Vâsıf Necâtî, Bâkî ve Nef’î’nin şiirleri için “*bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir.*” derken bu sefer *Harâbât* mukaddimesinde onların şiiri için “*Osmanlı lisânı bu lisândır*”

---

<sup>28</sup> Ziya Paşa, *Harâbât*, Matbaa-i Amire, İstanbul, Şaban 1921/ Eylül 1874; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1978, C.II., s. 58.

der. Modernizmin geleneğe yönelttiği düalist eleştiri tarzı burada net bir şekilde görülmektedir.

Abdülhak Hamit Tarhan da eski şiiri eleştiren Tanzimat dönemi aydınlarındandır. İnci Enginün, Hamit'in eski şiiri yıktığını "Araştırmalar ve Belgeler" adlı eserinde ifade ediyor. A. Hamit bunu sistemli olarak yapmaya çalışan bir şair değildir. Ruşen Eşref Üneydın'ın "...daha pek genç yaştaiken, yapacağınız büyük edebi inkılâb hakkında kararlaştırılmış bir fikriniz vardı?" sorusunu gülümseyerek "İnkılab yaptığımı bilmiyorum ki onun hakkında bir fikrim olup olmadığını araştırayım!. Belki yazdığımız şeylerin biraz tesiri olmuştur."<sup>29</sup>diyerek cevaplamıştır. Bunun yanında şu meşhur mısralarında kendisi eski şiiri yıktığını ifade eder.

Evet tarz-ı kadim-i şi'ri bozduk herc ü merc ettik  
Nedir şi'r-i hakiki safha-i irfana dercettik<sup>30</sup>

Burada eski şiir tarzının herc ü merc edilmesine değiniliyor. Bu sadece bir söylemdir. Şi'r-i kadimin yıkılmadığına en iyi delil Yahya Kemal'in şiirleri, özellikle şiirleri içerisindeki şu mısralardır:

Eslaf kapıldıkça güzelden güzele  
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele  
Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm  
Bir meş'aledir devredilir elden ele<sup>31</sup>

Geleneğe bakış açısında Samipaşazade Sezai, Namık Kemal ile aynı görüştedir. O, Namık Kemal'in eski şiir eleştirisini yerinde bulur:

"Kemal Bey'in bu yenilik harbi; dedelerimizi  
kötülemekten, dedelerimizi batırmaktan ziyade, içinde  
bulduğumuz o hareketsizliği yıkmak, Avrupa'daki ilerleme  
ve gelişmenin bizde de meydana gelmesini şiddetle arzu  
etmekten ileri geliyordu."<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Ruşen Eşref Üneydın, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 7.

<sup>30</sup> *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1988, C.IV., s. 487. s. 237.

<sup>31</sup> Yahya Kemal, *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1988, s.11.

<sup>32</sup> Ruşen Eşref Üneydın, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 30.

“Eskilerin en güzel şiirlerini yine üstadın -Namık Kemal- ağzından işittim” diyen Samipaşazade Sezai, eski şairleri okuduğunu ifade ediyor. “Kemal’in tesirlerinden kurtulduğum zaman eskileri de okudum ve gördüm ki onlarda da nefis şeyler var.”<sup>33</sup> Bir yandan Kemal’in eski şiir eleştirisini yerinde bulan yazar, diğer taraftan eski şiirdeki güzelliğe değiniyor. Burada düalist yapının devam ettiği görülür.

## 1.2. Servet-i Fünun Dönemi

Geleneği sadece Tanzimat aydınları değil, Servet-i Fünuncular da eleştirmiştir. Bu dönemde geleneğe yapılan eleştiriler de Tanzimat döneminden pek farklı değildir. Yapılan eleştirilere bakıldığında aslında eleştirilen konuların değişmediği görülür.

Tevfik Fikret, divan şiirinin taklit, tanzir ve lafızperestlik yönünü eleştirmiştir. Fikret, bu eleştirisine “Dil ve Edebiyat Yazıları”nda şöyle değinir:

“Hep tanzir ve taklit neticesi değil midir ki en çok edebiyat ile iştilal etmiş bir kavmin beş altı asırdan beri toplanıp gelen âsâr-ı şî’riyyesi içinde küçük büyük üç beş cilt divan istisna edildiği hâlde kalanlar o cevâhir-i sanat ve marifetin -kimi parlakça, kimi pek sönük- birer sahte numunesi olmak şaibesinden kurtulamamış?”<sup>34</sup>

Tevfik Fikret’in burada bahsettiği tanzir ve taklit konusu, özellikle divan şiirinin Acem edebiyatını taklit edişi, divan edebiyatı şairlerinin Fars edebiyatı şairlerine nazire getirişleridir. Fikret, divan şiirini eleştirmiştir, fakat şiirinin ses dünyasından yararlanmayı ihmal etmemiştir. Bu durum, geleneğin bir yandan eleştirisinin diğer taraftan gelenekten yararlanmanın ifadesidir. M. Orhan Okay, Tevfik Fikret’in şiirlerinde görülen gelenek şiirinin etkisini Tevfik Fikret ve Nef’i’nin şiirlerinde gördüğü ses unsurlarına dair benzerliklerle ortaya koymuştur.<sup>35</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil’in de geleneğe dair eleştirileri mevcuttur. Onun bu eleştirisi genellikle eski dilin taklitçi oluşu, milli kaynaklardan uzak oluşu ve

<sup>33</sup> Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 32.

<sup>34</sup> Tevfik Fikret, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz.: İsmail Parlatır, TDK. Yay., Ankara, 2000, s. 8.

<sup>35</sup> M. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergah Yay., İstanbul, 1990, s. 95-96.



sun'î oluşuna dairdir. Edebiyatımızı doğrudan doğruya Fransızların XVI. yy.'deki Yunan edebiyatına olan eğilimiyle karşılaştıran Halit Ziya Uşaklıgil, meseleyi eski edebiyatın Fars edebiyatından etkilenmesine getirir ve şunları söyler:

“Bu suretle başlayan edebiyat, en ziyade, en ziyade demekten maksadım, Arap'dan fazla Acem'in te'sirinde kalarak tabiattan, hatta sanattan ziyade birtakım süslere, edebi sanatlara, sun'iliğe, nükte yapmaya, cinaslara ve teşbihlere; hülasa fikir ve ifadenin çeşitli oyunlarına kapılmış ve tabiatıyla, bence edebiyatımızda yeniliği ilk getiren Şeyh Galib'e kadar hiç bir sarsıntı hissetmeksizin hep bu suretle devam etmiştir.”<sup>36</sup>

Garb edebiyatı müderrisi Halit Ziya Uşaklıgil Batı edebiyatından karşılaştırmalar yaparak edebiyatlar arasındaki etkinin farklı milletlerin edebiyatında da bulunduğunu örneklendirir ve divan şairlerinin harika sayılacak bir başarı gösterdiklerine değinir.

“...Bu pek sade hareket, sonraları Fransa'da nasıl 'Rambuyye Otel'i'ni', 'Vaiture'le 'Balzac'ı meydana çıkarmışsa, bizde de Fuzûli ve Baki'den Nedim'e kadar bütün divan şairleri; eğer nesir üstatlarından da bahsetmek lazım gelirse Veysîlere, Nergisilere kadar hemen bütün kalem sahipleri hep o sun'ilik, külfet ve gösteriş düşkünlüğünden kendilerini kurtaramamışlardır. Fakat itiraf etmek lazım gelir ki, bu sahada, hiçbir milletin şair ve yazarına nasip olmayacak kadar, adeta harika sayılacak bir başarı göstermişlerdir. Bu tarzda edebiyat, yalnız bizim edebiyatımıza mahsus da değildir.”<sup>37</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil, Ruşen Eşref Ünaydın'ın “*acaba dil bakımından da dilin sanat içindeki teşekkülü bakımından da eski edebiyat zararlı mı olmuştur?*” sorusunu şöyle cevaplandırır.

<sup>36</sup> Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 45.

<sup>37</sup> a.g.e, s. 46.

“Eski edebiyat -şüphesiz- edebiyatı kendi öz kaynaklarından; gerçek milli seciyelerine tamamiyle uygun bulunan kendine mahsus karakterinden pek fazla bir müddet alıkoymuş olmasından dolayı çok büyük bir zarara sebebiyet vermiştir. Fakat dilden, saf Türkçe’den bahsetmiyorum; Osmanlıca denilen ve birkaç dilin karışmasından meydana gelmiş bulunan şeyden bahsediyorum.”<sup>38</sup>

Halit Ziya Uşaklıgil’e gelinceye kadar geleneğin eleştirisi bağlamında konular pek değişmemiştir. Gelenek, yine sun’i ve taklitçi oluşuyla, milli karakter taşımamasıyla eleştirilmiştir. Bu durumu Namık Kemal’de de gördük. Tabi ki eski şairlerin harika söyleyişlerinin olduğuna da değinilmiştir. Namık Kemal de eski şairlerin bazı söyleyişlerinin güzel olduğunu ifade etmiştir. Demek ki Namık Kemal’den Halit Ziya Uşaklıgil’e gelinceye kadar eleştirinin tarzı değişmemiştir.

Eski edebiyat hakkında görüşlerini nakledeceğimiz diğer bir şahsiyet de Cenap Şahabeddin’dir. Ruşen Eşref Ünaydın’ın eski edebiyatımız hakkındaki duygu ve düşüncelerini öğrenmek istemesi üzerine Cenap Şahabeddin şunları söylemiştir: “*Bizim edebiyatımız, maatteessüf, muntazam bir şekilde tekamül etmedi; çünkü işe taklitçilikle başlamıştı ve öyle de devam ediyor.*”<sup>39</sup>

Burada geleneği eleştiri tarzının pek değişmediğini görüyoruz. Namık Kemal, Tefik Fikret ve Halit Ziya’da gördüğümüz geleneğin taklitçi yönüne dair eleştiri Cenap Şahabeddin’de de devam etmiştir. Cenap Şahabeddin gelenek dünyasının unsurlarından sayılan gül-bülbül, şem’-pervane, mey, muğbeçe gibi kelimelere değinerek geleneğin mazmun anlayışını eleştirir:

“Asırlarca evet asırlarca meydana getirdiğimiz manzum eserler -gül ve bülbül, şem’ ve pervane, mey ve muğbeçe gibi- dokuz on mazmun etrafında dağılan ve bellibaşlı bir mevzuu işlemeyen dağınık fikirlerden ibaret kaldı.”<sup>40</sup>

Cenap Şahabeddin geleneğin eleştirilen yönlerinden biri olan samimiyetsizliğine değinir, daha sonra beğendiği şairlere geçer.

<sup>38</sup> Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 48-49.

<sup>39</sup> a.g.e., s. 72.

<sup>40</sup> a.g.e., s. 73.

“Ben, bizim cedlerimizi, o eserlerin bize ifade ettikleri mevzu ve manalara göre yaşamış, böyle düşünmüş, böyle düşüp kalkmış kimseler olarak düşünmüyorum. Hiç şüphem yok ki onlar, yazdıkları kadar kalender değildiler. Bize miras bıraktıkları eserler ile ülke bunun şahididir. İşte bunun için diyorum ki: Eski edebiyatımız samimiyetsizdi; gönülden fazla kalemden çıktı. Fakat eski edebiyatımızı meydana getiren birbirinden ayrı, dağınık fikirlerin bazılarını bayılırım; pek çoğu hoşuma gitmez. Hiç anlamadıklarım da -itiraf ederim- az değildir. Fuzuli, Nedim ve Bakî’yi -tercihim sırasıyla söylüyorum, tarih sırasıyla değil- eski edebiyatımızın ‘ekânim-i sülüsesi’ gibi görür öyle kabul ederim. Üçü de sülüsesa kalbime söyledikleri için, kalbimin sevgilisidir. Eskilerden ben, bilhassa dil ve ifade terbiyesi aldım. Dil ve ifade hususundaki değerleri bakımından onları pek yüksek bulurum. Arayan onların eserlerinde neler ve neler bulmaz?.. Ancak ‘edebiyat’ olmak bakımından, bunların yeterli olmadığı kanaatindeyim.”<sup>41</sup>

Cenap Şahabeddin, geleneğin dil ve ifadesinden etkilenmiştir. Modern şiir tarzının gelenekten en çok yararlandığı yön dil ve ifadedir. Geleneğin dil ve ifade tarzı modern şiirin dil konusundaki bazı çıkmazlarını kapatmıştır. Modern Türk şiirinde geleneğin dil ve ifade imkânlarından nasıl yararlanıldığını örnekleriyle IV. Bölümde anlatılacak olan Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Beşir Ayvazoğlu, Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç gibi şairlerin şiirlerinde net bir şekilde göreceğiz.

### 1.3. Cumhuriyet Dönemi

Moderinizmin geleneği eleştirisi Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemleri ile sınırlı değildir. Cumhuriyet döneminde de divan şiirine eleştiriler devam etmiştir. Divan şiirini eleştiren aydınlardan biri Burhan Toprak’tır. Burhan Toprak, Fuad Köprülü ile kıyasıya tartıştığı bir dönemde divan edebiyatından tiksindiğini söylemiştir. O bu dönemde Yunus’un kendisine içten

---

<sup>41</sup> Ruşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000, s. 73-74.

seslendiğini söyler. Hazırladığı “Yunus Emre Divanı”nın başlangıcında düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Yunus Emre’yi keşfetmezden evvel Türk edebiyatının havasında bunalıyordum. Saz şairlerini lüzumundan fazla yeknesak, lüzumundan fazla sade, hatta bayağı buluyordum. Divan edebiyatına gelince: Bu edebiyatın kendisine mahsus Cashet’si, bedi ve beyan kaideleriyle tespit edilmiş teşbih, istiare, mecaz vesairesi; klişeleri; gül deyince arkasında bülbül, gülşen, bahar, saba; bade deyince yine arkasından bezm, saki, mahbub, canan, sagar, piyale kelimelerini sıralaması nihayet daima aynı temrinleri, aynı fikirleri gevelemesi en büyüklerinde bile beni kusturacak kadar iğrendiriyordu. (...) miktarını istediğiniz kadar çoğaltabileceğimiz mısraların fikri, ahlaki bayağılıkları o kadar aşık ki üzerinde durmaya lüzum yok.”<sup>42</sup>

Burhan Toprak’ın geleneği eleştiri tarzı akademik bir disiplinden çok uzaktır. Burhan Toprak, geleneğin mecaz dünyasını, beyan ve bedi kaidelerini, mazmun anlayışını eleştirmiş; fakat bunu geleneğin “*aynı fikirleri gevelemesi*” şeklinde anlatması ve “*en büyüklerinde bile beni kusturacak kadar iğrendiriyordu*” ifadesine yer vermesi akademik disiplinden çok uzak eleştirilerdir. Onun eleştirisi Namık Kemal’in eleştirisinde olduğu gibi daha çok duygusaldır. Namık Kemal geleneği ahlaktan uzak oluşuyla eleştirmiştir. Burhan Toprak da bu eleştiriye yaklaşmıştır. Burhan Toprak eleştirisinde divan edebiyatının ahlaki sefaletine değinmiş fakat önceki eleştirilerdeki düal yapının bir devamı olarak geleneğin güzel yönlerinin de olduğunu söylemiştir.

“Divan edebiyatının bu ahlaki sefaletini ve manevi ataletini unutmak elden gelse yine sevilecek birçok şiirler, okunup ezberlenecek birçok gazeller bulmak mümkün... Fakat onların da müthiş bir yüz karaları var: Made in Persia hissini veriyorlar. Ben bir esere alakadar olmak için daha önceden değilse bile, hiç olmazsa aynı zamanda ve aynı şiddetli rabıta

---

<sup>42</sup> Burhan Toprak, *Yunus Emre Divanı*, Yeni Zamanlar Yay., İstanbul, 2004, s. 17-18.

ile sanatkara merbut olmalıyım. Halbuki Divan edebiyatının sözde ustalarına bir türlü ısınamıyorum. (...) Bu adamların hain, yalancı, riyakar ve müthiş surette gayr-ı samimi olduklarını zannediyorum.”<sup>43</sup>

Burhan Toprak, “*Bu adamların hain, yalancı, riyakar ve müthiş surette gayr-ı samimi olduklarını zannediyorum*” derken yine kendi hislerine yenik, realiteden uzak bir tavır sergiler. Duygularına hakim olamayan Burhan Toprak eleştirisinin dozunu artırıyor ve bu sefer Fuzulî’den bir örnek vererek bu örnekteki ifadelerin bir zampara ağzına -Burhan Toprak’ın ifadesi-yakışacağını ifade ediyor. Tabii o bu mısraları samimiyetten uzak, yalan ve yapmacık ifadeler olarak tanımlayacaktır.

“‘Aşık-ı sâdık benem mecnûnun ancak adı var”

diyen Fuzûlî

Demâdem cevrlendir çektiğim bî-rahm bütlerden

Bu kâfirler esîri bir müselmân olmasın yâ Rab

Görüp endîşe-i katlimde ol mâhî budur derdim

Ki ol endîşeden ol meh peşîmân olmasın yâ Rab

diyor. İlk beyit tamamıyla bayağı ve bir *zampara ağzına* yakışacak nazma çekilmiş bir sözdür. Merhametsiz put gibi güzellere mütemadiyen eza ve cefa çekiyor. Sevgili kendisini öldürmek kararından dönmese diye titriyor. Bu şiirde zerre kadar samimiyet yok! Hepsi yalan, sun’i, uydurma.”<sup>44</sup>

Burhan Toprak, “Yunus Emre Divanı” için “*O kitapta, ruhun büyüklüğü, vücudun faniliği, kendi talihimizi yaratamamak felaketi, varlığımızın kadın ve erkek taraflarının –aklımızla hassasiyetimizin-mücadelesi, insaniyetin bütün sefalet ve ulviyeti, ıstırap ve tesellisi vardır.*” diyerek, “*Yunus Emre Divanı*”nı bizim “*Divina Comedia*”mız olarak değerlendirmiştir. Dante “İlahi Komedi”da sevmediklerini gözünü kırpmadan ateşe atar. Yunus Emre ise ;

Yetmiş iki millete bir göz ile bakmayan

Halka müderris olsa hakikatta asidür.

<sup>43</sup> Burhan Toprak, *Yunus Emre Divanı*, Yeni Zamanlar Yay., İstanbul, 2004, s.18-19.

<sup>44</sup> a.g.e., s. 19.

anlayışının insanıdır. Durum böyle olunca Burhan Toprak'ın değerlendirmesi biraz zorlama ifade gibi görünmektedir.

Geleneği eleştiren aydınlardan biri de yaşadığı dönemin divan edebiyatı otoritelerinden biri olan Abdülbaki Gölpınarlı'dır. Gölpınarlı, ömrünün sonuna kadar divan edebiyatı üzerinde çalışmış olan bir araştırmacıdır. “*Divan Edebiyatı Beyanındadır*” adlı kitabında dönemin bazı yazarlarını isyan ettirecek kadar ağır bir üslupla divan edebiyatını eleştirir. Divan edebiyatını eleştirdiği hususlar; divan şiirinin mecaza adapte olan üslubu, tabiatı tabiatlıktan çıkarması, aşkın tabii aşk olmayışı, sevgili tipinin “gulyabani”ye benzemesi gibi yönlerdir. Ona göre divan şairlerinin övgüleri dalkavukluk, sövgüleri küfürnamedir. Divan edebiyatı İran edebiyatının taklidi, yapmacık ifadelerle dolu bir şehir ve saray edebiyatıdır. Mesneviler ise insana bıkkınlık veren kafiyeyle doludur. Klasik musıkıyı de eleştiren Gölpınarlı, Yahya Kemal'e de değinmeyi ihmal etmez ve kitabını şu cümlelerle bitirir:

“Vakt ü zamaniyle bir divan edebiyatı, bir de divan musıkisi varmış. Bunlar bir dervişin verdiği bir elmadan meydana gelmişler. Birbirlerine o kadar benzerlermiş ki bir elmanın yarısı o, yarısı öbürü. Gün görmez yerde yetişmiş bu şehzadeler. Pek nazik nazistan çelebilermiş. Kuş uçmaz kervan geçmez, yılan barsağını sürümez güllük gülistanlık yerde zümrüdüanka eti yemişler, kuş südü içmişler. Bir tek sevgilileri varmış, görmeden aşık olmuşlar. Bir tek nağmeleri varmış, duyulmadan söylemişler. Pek bağdaşmış birbirine bu iki dilber. Ağlamışlar gülmüşler, iğne ipliğe dönmüşler. Derken günün birinde güneş doğmuş, murat alıp murat veremedi erimiş gitmişler.”<sup>45</sup>

Esasında konuşan Gölpınarlı değil, Tanpınar'ın da itiraf ettiği gibi dönemin havasıdır.<sup>46</sup> Gölpınarlı döneminin divan edebiyatının

<sup>45</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1945, s. 166.

<sup>46</sup> A. Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz.: Zeynep Kerman, Dergah Yay., İstanbul, 2000, s. 185.

otoritelerindendir. Bu edebiyatı iyi bilen bir insan, kaza oklarını yine bu edebiyata yönlendirmiş; fakat kendisi geç de olsa yanlış olduğunu itiraf etmiştir. Esasında “*Divan Edebiyatı Beyanındadır*”ı yazdığı yıllarda bile böyle düşünmediğini şöyle söylemiştir:

“Vaktiyle ben “*Divan Edebiyatı Beyanındadır*” yazmıştım, bu eser epeyce de gürültüler koparmıştı; hatta rahmetli Ataç bile ‘Ayıp derler bu senin yaptığına Abdülbaki, Neşati’yi biz senden öğenmedik mi?’ gibilerden serzenişlerde bulunmuştu. İtiraf edeyim gerçekten de ayıptı; yerilirdi, yergilerimin çoğu da hala doğru. Ama öyle yerilmezdi, övülecek yanı hiç mi yoktu? O benim dünümdü; yazılarımda derim ya, dününü bilmeyen bugününü bilemez, yarınını düşünemez.

Bu sözleri bir ‘itiraf-ı zünub’ olarak söyleyip şimdi hiç de o fikirde olmadığını, hatta o zaman bile olmadığını, onun bir tehevür sayhasından ibaret bulunduğunu belirttikten sonra asıl söze gelelim: “*Divan Edebiyatı Beyanındadır*”ı yazdığımdan dolayı da ayıplamayın artık, olmaz mı?”<sup>47</sup>

Divan şiirine bir eleştiri de Nurullah Ataç’tan gelmiştir. Onun eleştirisi eski edebiyatın dil arızalarına dair değildir. Modernleşen Türkiye’de artık eski şiirin bir çıkmaz olduğu kanaatini taşıyan Nurullah Ataç, batılılaşma sürecinde eski edebiyattan uzaklaşılmasının gerekliliğini savunur. Zamanında Baki ve Fuzuli’yi sevdirmeye çalıştığını ifade eden Nurullah Ataç, bu yaptığını daha sonra devrimlere karşı bir suç sayar. Kendi güncesini okuyan bir arkadaşına dair yazdığı yazıda şunları söyler. “...*Fuzuli’yi, Baki’yi övmüş, çevremdekilere sevdirmeye çalışmış olmamı devrime karşı bir suç saymıştım...*”<sup>48</sup> Evet, Nurullah Ataç Osmanlı şiirine tekrar dönmeyi devrimlere karşı bir suç sayar. Arkadaşının kendisine söylediği eski şiirin gene sevilmesi, çocuklarımıza okutulması ve öğretilmesi gerektiği, gene de geçmişimizle ilintimizi kesmememiz gerekliliğine dair sözleri için şunları söyler:

<sup>47</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, “*Divan Edebiyatı Müzesinin Tarihçesi ve Divan Şiirinden Günümüze Kalanlar*”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Ocak, 1976, S. 165.

<sup>48</sup> Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, YKY., İstanbul, 1999, s. 80.

“Kızıyorum böyle sözleri duyunca. Ben de çok söyledim bunları, doğru bir şey söylediğimi sanarak söyledim. Ev ev dolaştım, kent kent dolaştım, divan şairlerinin şiirlerini okudum. Bugün arkadaşımın sözüne kızışım, belki de kendi kendime, eskiden o yanlışa benim de düşmüş olmama kızdığımındandır.”<sup>49</sup>

Nurullah Ataç, Avrupa uygarlığına dayalı yeni bir benliğin peşindedir. Bu yeni benliğe ulaşmanın yolu da elbette geleneği bırakmakla olacaktır. Dolayısıyla gelenek yeni bir benliğe ulaşmada bir engeldir.

“Biz şimdi kapatmalıyız divanları, cönkleri de kapatmalıyız. Fuzuli’yi, Baki’yi, Emrah’ı, Dertli’yi adlarına kadar unutmalıyız. Bizi söylemiş onlar, onlarda bizim sesimiz varmış. Doğru, çünkü benliğimiz var onlarda, bir türlü silkinemediğimiz, kurtulamadığımız eski benliğimiz, yüzyılların kurduğu benliğimiz var. Unutmayalım ki biz o benliği yaşatır, sürdürürsek, divan şiiri ile, ince saz musiki ile beslersek, güçlendirirsek yeni istediğimiz benliği, Avrupa uygarlığı içindeki benliği kuramayız.”<sup>50</sup>

Nurullah Ataç, Yunanca ve Latince’nin okullarda okutulması gerektiğini savunan radikal bir batıcı yazardır. Tabii ki Ataç’ın batılılaşma sürecinde eski edebiyatın yetersizliğine değinmesi yeni değildir. Tanzimat dönemi yazarlarının geleneği eleştirdiği hususlardan biri buydu. Buna rağmen eski şiirin zevkine varmış ve bazı yazılarında o şiirden yakaladığı güzellikleri yansıtmıştır. Burada geleneğin eleştirisine dair düalist yapıyı tekrar görüyoruz.

Cumhuriyet döneminde geleneği eleştiren aydınlardan biri de A. Hamdi Tanpınar’dır. Tanpınar’ın geleneği eleştirisi inkılaplar devrine rastlar. 1930’da Ankara’da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi’nde Tanpınar, divan edebiyatının liselerden kaldırılmasını istemiştir.<sup>51</sup> Eski şiir üzerinde çok iyi araştırmaları olan ve eski şiiri çok iyi bilen Tanpınar, acaba bu fikri neden savunmuştur? Bunun dönemin bir havası olduğunu kendisi söylemiştir. Ömer

<sup>49</sup> Mehmet Kalpaklı, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, YKY., İstanbul, 1999, s. 80.

<sup>50</sup> a.g.e., s. 80.

<sup>51</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 145.



Faruk Akün, Tanpınar'ın bu düşüncesini onun henüz Yahya Kemal'den uzak oluşuyla izah eder. Tanpınar bu görüşünü daha sonra değiştirmiştir. Tanpınar'ın görüşünü değiştirmesi Abdülbaki Gölpınarlı'da olduğu gibi bir "itiraf-ı zünub" şeklindedir.

"Eski şiirin tadı gittikçe beni daha fazla sarıyor. O kadar ki, divanlardan ayrı geçirdiğim zamana acıyacağım geliyor. Bir zaman ben onu kâh yaşa ve kâh etrafımdaki esen havaya uyarak ihmal etmişim; şimdi içimde onu her şekilde daha mütekamil ve yüksek bulmağa çalışan bir taraf var. İnkâr, muayyen bir yaşta belki de bir zaruret oluyor. İhtimal şahsiyetimizi ikrar için kıymetlerin hududunu daraltmak, bu suretle kesif yaşamağa ve düşünmeğe ihtiyacımız var. Vâkıa o zamanlar da Nedim'i, Nef'i'yi, Bâkî ve Nâîlî'yi severdim; fakat onlarda hatalı gördüğüm birçok tarafı unutarak ve ihmale çalışarak. Şimdi ise bu taraflar bilhassa hoşuma gidiyor."<sup>52</sup>

Tanpınar, Yahya Kemal'in öğrencisidir. O, Yahya Kemal ile tanıştıktan sonra geleneğe farklı bir gözle bakmıştır. Onun geleneği eleştirisi kendisinin ifade ettiği gibi "*etrafındaki esen hava*"dan kaynaklanmıştır. Tanpınar'ın geleneği eleştirmesi uzun sürmemiştir. Nitekim onun eski edebiyata yönelişini ifade ettiği yukarıdaki yazısı "*Eski Şairleri Okurken*" başlıklı makalesinde geçmektedir. Bu makale 1941'de yayınlanmıştır.

Buraya kadar Tanzimat, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet dönemindeki bazı aydınların geleneğin şiirine yönelttikleri eleştiriler ve bu eleştirilerin yanında, aydınların gelenek şiirinin bazı sevilen yönlerine dair ifadeleri üzerinde duruldu. Konumuz itibarıyla modern şiirin geleneğe yönelttiği eleştiriler dönemin bazı aydınları bağlamında değerlendirildi. Tanzimat'tan günümüze kadar gelen bütün edebiyatçıların geleneğe bakış açısını göstermek bu çalışmayı aşar. Dilde sadeleşme konusuna kısmen de olsa İbrahim Şinasi ile değindik. Şinasi ile başlayan batılılaşma süreci içinde aslında dönemin aydınlarının hiç birinin dilinde gerçek manada bir sadelik yoktur. İbrahim Şinasi'de gördüğümüz sadeleşmenin edebi eserlere pek yansıtılmadığını

<sup>52</sup> A. Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz.: Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 185.

görüyoruz. A. Hamit Tarhan eski terkiplerden vazgeçemediğini ifade eden bir şairdir. Servet-i Fünun döneminde dilde sadeleşmeden bahsetmek zaten çok zordur. Geleneğe dair yapılan eleştirilere baktığımızda Namık Kemal'in eski şiiri eleştirisinin sonraki bütün dönemlerde devam ettiği görülür. Bu eleştirilerde de görüleceği gibi Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar gelenek hep eleştirilmiş; fakat sevilen yönleri ve şairleri de olmuştur. Bu durum modernizmin geleneği eleştirisindeki düalist yapının bir ifadesidir. Namık Kemal'den günümüze kadar gelen düalist eleştiriler hep aynı kalmıştır.

Tanzimat döneminde başlayan gelenek eleştirisinin temelinde modernizmin doğası ve Tanzimat dönemi aydınının idealleri vardır. modernizmin doğası ve buna dayanan düalist yapı ile Tanzimat dönemi aydınının ideallerini genel bir değerlendirme ile vermeye çalışacağız.

#### 1.4. Sonuç

Osmanlı Devletinin son ikiyüz yılındaki olaylar tarihî olduğu kadar zihinsel bağlamdaki meselelerle doludur. Askerî sahada yapılan yenilikleri zihinsel bağlamda yapılacak yenilikler takip edecektir. Bu bir yönüyle modernizmin doğası gereğidir. Zira modernizm tek bir alanda sıkışma kabul etmeyen bir yapıya sahiptir. Bazen bulaşıcı bir hastalık gibi bazen de dönemine göre çok faydalı bir ilaç gibi hayatın bütün ünitelerinde kendisini hissettirir. Bu kapsayıcı yönünü farklı alanlardaki kuşatıcı yönünde görebiliriz. “*modernizm siyasal alanda demokrasiyi, bilimsel alanda pozitivizmi, ekonomik alanda ise kapitalizmi kuşatır.*”<sup>53</sup>

Batılılaşma sürecine giren her ülke gibi Osmanlı Devleti de modernleşme projesini yaşamaya başlamıştır. Unutulmaması gereken husus Osmanlı'nın kendi modernleşmesini yaşadığıdır. Her büyük devletin kendine özgü bilimsel, ekonomik, askeri, sosyal ve edebi bir cephesi vardı. Askeri alanda düzenli birlikleri ve birimleri, hayata yön verebilecek bir ulema sınıfı, bir yönüyle toprak, savaş ve vergi sistemine dayalı ekonomik bir yapısı, mimarisine yansıyan İslam'ın getirdiği sosyal bir hayatı ve bu hayatın yansıdığı bir edebiyatı vardı. Bu yapılar organik bir bütünlük sergiler. Herhangi birindeki

---

<sup>53</sup> Halis Çetin, Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi, *Doğu Batı Dergisi*, Gelenek, S. 25, Kasım-Aralık-Ocak, 2003-04, s. 29.

bir değişim diğerlerine yansıyacaktır. Osmanlıda bu değişim aşamaları modernizmi geleneksel yapıya yansıması yönünde bir “dönüştürme” şeklinde olmuştur. İşte bu dönüştürme çabaları bir gelenek-modernizm çatışmasını doğurmuştur.

Tanzimat’ın ilk dönem yazarları olan Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal birer idealist olarak edebi karakterlerini ortaya koymuşlardır. Bu yönleriyle Tanzimat’ın 2. dönem şairlerinden ayrılırlar.

“Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal mektebinin en mühim vasfı ve bu mektebin yazarlarını Tanzimatın 2. devresi şair ve muharrirlerinden ayıran açık fark şudur: Şinasi de Ziya Paşa da Namık Kemal de birer sanatkar olmaktan çok birer idealist olarak çalışmışlardır. Bu karakter Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal mektebinin bütün mensuplarında azalıp çoğalmakla beraber mevcuddur. Halbuki Tanzimat’ın 2. devresi sanatkarları birinciler gibi olmayacaklardır, onlar sanatlarını ictimai faydalar uğruna feda edemeyerek sanatta bedii gaye takip etmek hedefini birinci plana getirmek zorunda kalacaklardır.”<sup>54</sup>

Evet, Tanzimat’ın 1. devre yazarlarının sosyal yaşamları gaye ve hedefleri de gelenek ve modernliğe dair kalıcı etkiler bırakmıştır. Şinasi’nin Fransa hayatından sonraki matbaa çalışmaları ve gazetecilik yönü edebi yönü kadar etkili olmuştur. Harf sisteminde getirdiği sadelik, edebi dildeki sadelik gibidir. Onun bu çabaları modernleşmenin ilk aşamalarındandır ve sonraki dönemleri etkileyecek özelliktedir. Nitekim Namık Kemal’in batılılaşmayı savunması Şinasi ile tanışmasından sonra olmuştur. Namık Kemal’in heyecanlı karakteri dönemin diğer aydınlarını da etkileyecektir. Artık batılılaşma çabaları Tanzimat dönemi aydınları için bir ideal haline gelmiştir. Hatta bu idealin gerçekleşmesi için bir grup oluşturmuşlar ve halka daha iyi seslenmek için gazeteler çıkarmışlardır.

Bir idealist olarak çalışan yazarların idealleri ne idi? Nihat Sami Banarlı bunu açıklar:

---

<sup>54</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 859.

- a- “Eski edebiyatı yıkmak; yerine ictimai hayatla geniş ölçüde alakalı yeni ve inkılapçı bir edebiyat getirmek;
- b- Sade dile ve halk lisanına değer vererek bilhassa “halka halk diliyle hitap ederek” yeni edebiyatı ve yeni fikirleri, çok büyük bir siyasi ve ictimai buhran içinde bulunan bu millete geniş ölçüde tanıtmak;
- c- Milliyet duygusu, vatan sevgisi, hürriyet aşkı, meşrutiyet rejimi gibi devir dünyasını bir atmosfer gibi saran fikir, heyecan ve ihtiyaçları Türk milletine de tanıtarak pek çoğu onun tarihinde esasen mevcut bu müesseseleri Türkiye’de yeniden kurmak ve diriltmek.”<sup>55</sup>

Gelenek “sanat için sanat” anlayışında kabul edildiği için, “ictimai hayat”ta “inkılapçı” olmamakla eleştirilmiştir. Mazmun ve hayallerin aşırı olduğu, kapalı bir sisteme dayalı, dolayısıyla ağdalı bir üsluba sahip olduğu ve böylece halktan uzak düştüğü için eleştirilmiştir. Bu durum modernizmin geleneği olumsuzlamasının bir sonucudur. Namık Kemal’in “*Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir*” adlı yazısının “*İstidrad*” kısmında;

“Meşahir-i eslafın te’lifatı nakisalı dahi olsa yine kemallerine delalet eder. Zira bir müellif ki devr-i maarifin evailine müsadif olur icad kuvvetine malik olunca asarı bir mertebeye kadar suret-i gayr-ı tabiiyyede bulunmak tabiat-ı edibanesinin kadrine münakız değildir. Nitekim mebadi-i hilkatteki bazı masnuatın terkihi azasında intizamsızlık görülmekle kudret-i fatıranın şanına hâlel gelmez.”<sup>56</sup>

demesi olumsuzlamanın yönünü ve modernizmin doğasını değiştirmez.

“*İctimai hayatla geniş ölçüde alakalı yeni ve inkılapçı bir edebiyat*” yeni edebiyatın doğasını oluşturacaktır. Bu ifadenin gelenek ve modernizme bakan üç önemli yönü vardır: *ictimai hayat*, *yenilik* ve *inkılap*. Tanzimat’ın

<sup>55</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 859.

<sup>56</sup> Namık Kemal, *Makalât-ı Siyâsiye ve Edebiye*, İstanbul, 1327/1911, s.102; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1978, C.II., s. 87.

ilanından sonra Osmanlı toplum bünyesinde yavaş yavaş bir değişiklik olmuştur. Çok farklı yapıda insanları bünyesinde barındıran Osmanlı Devleti'nde bu durumun oluşması kaçınılmazdı. Zira bu asır Fransız İhtilalinin meyvelerinin devşirildiği, "Milliyetçilik" kavramının etrafında gelişen fikri bir hayatın hâkim olduğu bir asırdır. Avrupa Hümanizm, Rönesans, Reform hareketleri ve aydınlanma gibi dinamiklerle modernizmin temellerini atmış, Sanayi İnkılabını yaşamış ve bir sanayi toplumuna doğru büyük hamleler gerçekleştirmiştir. Dante, Shakespeare, Gothe gibi Batı klasiklerinin büyük yazarları, John Locke, J. J. Rousseau, Montesquiu, Voltaire, Max Weber, Descartes, Karl Marx, Hegel, Saint Simon, Auguste Comte gibi düşünürler modernizmin zihinsel altyapısında yerlerini almışlardı. Sanayi toplumuna doğru giderken Batı birçok fikrî devrimin gerçekleştiği olaylara sahne olmuştur. Feodalizmin yıkılması, burjuva sınıfının yükselmesi, Rönesans, Reform Hareketleri, işçi hareketleri, Yüzyıl Savaşları, Fransız ihtilali ve Cumhuriyet...bu olayları yaşayan Batı'da elbet *ictimâî hayat* değişmişti. Bu olaylardan sonra edebî kuram ve akımlar da sahnedeki yerini almış ve bu olayların ışığı altında farklı bir tablo sunulmuştur. Fakat Batı, geleneğini reddetmemiştir. Batı'nın geleneğine yaklaşım tarzı Doğu'ya olan yaklaşım tarzı gibi değildir. Anthony Giddens'ın

"Batı'nın en modernleşmiş toplumlarında bile gelenek, bir rol oynamayı sürdürür. Eğer modernleşme diye bir süreç yaşanacaksa, bu sürecin gelenekten kopması mümkün değil, başka türlü o toplumun kimliğini kurabilmek, inşa etmek mümkün olamaz."<sup>57</sup>

tezini bu doğrultuda değerlendirmek gerekir.

Tanzimatın ilanıyla başlayan yenilik hareketleriyle, geleneğin modernizm tarafından eleştirildiği bir kapı açılmıştır. Eleştiri edebiyatın en büyük dinamiklerinden biridir. Bu dinamiğin her zaman yapıcı oluşu arzu edilen bir durumdur. Fakat, modernizmin geleneği eleştirisi yapıcı olmaktan çok yıkıcı olmuştur. Bunun bir nedeninin modernizmin doğasındaki düalist yapısının olduğuna değinilmiştir. Ciddî bir şekilde Namık Kemal ile başlayan

---

<sup>57</sup> Mustafa Armağan *Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*, Da Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 15.

düalist eleştiri tarzı Cumhuriyet döneminde de devam ettirilmiştir. Fakat bu eleştiri tarzının çok da doğru olmadığı, bir yanılısamanın eseri olduğu daha sonraki dönemlerde anlaşılmıştır. Namık Kemal'in Farsça "dev, şeytan, cin" anlamına gelene "div" sözcüğüne çoğul yapan ek olan "-an" ekini ekleyip gelenek şiiriyle istihza etmesi; Burhan Toprak'ın divan şairlerini bayağı bulması, bu şairlerin büyüklerinde bile kendisini kusturacak kadar iğrenilecek yönlerin olduğunu söylemesi ve gelenek şairlerinin hain, yalancı, riyakar ve müthiş surette samimiyetten uzak olduklarını ifade etmesi; Abdülbaki Gölpınarlı'nın Yahya Kemal'e değinerek gelenek şiiriyle alay etmesi, bu şiirin sevgili tipini gulyabanilere benzetmesi gibi eleştirilerin yanında, gelenek dünyasına ait şiirlerin güzelliklerinin de olduğunu ifade etmeleri şeklinde kendisini gösteren düalist eleştirinin doğruluğu tartışılır. Acaba bu aydınlar eleştirilerinde yanılmış olamazlar mı? Walter G. Andrews bu eleştiri tarzını "uzmanların yanılısaması"<sup>58</sup> şeklinde değerlendirir. Bir zamanlar geleneği benzer şekilde eleştiren Türk edebiyatının iki büyük siması A. Hamdi Tanpınar ve Abdülbaki Gölpınarlı aslında bu eleştiri tarzının bir yanılığının ifadesi olduğunu ve eleştirinin dönemin havası olduğunu bizzat kendileri söylemişlerdir. Bu eleştiriri tarzının bir yanılığ olduğu beyanında A. Hamdi Tanpınar bu eleştiri tarzında konuşanın sadece dönemin havası olduğu şeklinde bir değerlendirme yapar. Abdülbaki Gölpınarlı da daha önce söylediklerini bir itiraf-ı zünub ile itiraf edip şu anda hiç de o fikirde olmadığı yönünde bir değerlendirme yapar.

Walter G. Andrews, geleneğe yöneltilen eleştirilerin temellerinin 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan bir eleştiri türünden edinildiğini söyler. Andrews, bu eleştiri tarzını E. J. W. Gibb'e kadar götürür. Gibb, "*A History of Ottoman Poetry*"<sup>59</sup> adlı eseri ile gelenek şiirini bir Batılı gözüyle değerlendirmiştir. Walter G. Andrews, Gibb'in geleneğe dair eleştirisini "*A History of Ottoman Poetry*"den yaptığı şu alıntıyla değerlendirir.

---

<sup>58</sup> Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, Çev.: Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 28.

<sup>59</sup> E. J. Wilkinson. Gibb'in "*A History of Ottoman Poetry*" adlı eseri Ali Çavuşoğlu tarafından tercüme edilmiş ve bu çalışma Akçağ Yayınları arasında çıkmıştır.

“Bu uzun dönem boyunca, ona (Osmanlı Şiirine) yetiştiği dar okul dışında hiçbir sesin ulaşmadığını; Fars köklerinden doğup sonuna kadar da bu ana gövde içinde kaldığını; bu dar çerçeveden kurtulmak için verdiği boş bir mücadelenin ardından, ölü bir kültürün durgun bataklığına sürüklenip kaldığını gördük.”

Gibb’in bu ifadelerine göre; Osmanlı şiiri dar bir çerçevenin ürünü ve kendi kabında kendi çerçevesi içinde sıkışmıştır. Fars kökenli ve sonuna kadar İranlı bir şiir tarzıdır. Kendi çerçevesinin dışına taşıp dar mekandan kurtulmak için çabalaması sadece bir çırpınmadır. Dolayısıyla Osmanlı şiiri ölü bir kültürün durgun bataklığında sürüklenen bir şiirdir. Bir bataklıkta sürüklenmek yokolmanın bir ifadesidir. Bataklıkta sürüklenen bir şiir üzerinde yeni bir şiir inşa edilirse yine o şiir de bataklıkta boğulacaktır. Osmanlı şiirinin bir bataklığa sürüklenmesi bir yönüyle yeni bir medeniyet için temel dinamik olmayacağına ifadesidir. Namık Kemal ve Şinasi de geleneği bu yönüyle eleştirmişlerdir. Gelenek şiirinin dar bir çerçevede oluşu yıllar sonra Nurullah Ataç tarafından tekrar edilecektir. Tamamen İran şiiri hüviyetinde olduğunu da aydınlar dile getirmiştir. İran şiirine has bir dünyanın eseri olunca gelenek şiiri milli değil taklidi ve sahte olur. Bu eleştiri tarzını Fuad Köprülü’de de görürüz.

“Hayatı en gizli en karışık köşelerine kadar göstermeyen, ruhumuzun hamlelerini anlatmayan, duygularımızı tıpkı hayatta olduğu gibi saf ve derin bir surette duyurmayan, elemelerimizi, felaketlerimizi, ahlakî yaralarımızı açık açık aksettirmeyen bir edebiyat, hayat ile rabitasız ve sahte bir edebiyattır.”<sup>60</sup>

Gelenek şiirinin taklîdi olmadığına ve Türkçe söyleyişlerin çok güzel örneklerinin bu şiir dünyasında bulunduğuna A. Hamdi Tanpınar “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi”nde değinir. Tanpınar, en güzel Türkçe söyleyişlerin örneklerinin Neşâtî, Nâilî, Necâtî, Nef’î, Bâki, Gâlib gibi büyük şairlerin şiirlerinde görülebileceğini söyler ve bunlara misaller verir. Yahya Kemal de gelenek şiirinde çok güzel Türkçe söyleyişlerin olduğuna dair örnekler verir.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Seyit Kemal Karaalioğlu, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İnkılap ve Aka Yay., İstanbul, 1973, s. 567-568.

<sup>61</sup> Orhan Şaik Gökyay, *Eski, Yeni ve Ötesi*, İletişim Yay., İstanbul, 1995, s. 231-240.

Dolayısıyla Osmanlı şiirinin taklîdi bir edebiyat olmadığı, bu yönüyle sahte ifade edilemeyeceği söylenebilir. Walter G. Andrews, Fuat Köprülü'nün yukarıdaki eleştirisi için “*bu görüş, Köprülü'nün kariyerinin oldukça erken bir dönemine aittir ve kendisinin daha sonraki olgunluk dönemi yargılarından çok daha aşırı bir nitelik taşımaktadır.*”<sup>62</sup> der. Evet, Köprülü sonraki yıllarda Osmanlı edebiyatına “Klasik Türk Edebiyatı” ismini vererek bu fikrini değiştirmiştir.

Walter G. Andrews, Fuat Köprülü döneminde yapılan eleştiri tarzı için şunları söyler:

“Şurası bir gerçek ki, yukarıda dile getirilen görüş, yerleşmiş eleştiri ölçütünün ayrılmaz bir parçasıdır. Yine de bana öyle geliyor ki bu görüş tamamen yanlıştır. Gibb'in veya Köprülü'nün ya da onlardan sonra gelen kuşakların, verilerini bozduğunu ya da vardıkları yargıları sinik bir şekilde tersyüz ettiklerini söylemek istemiyorum. Demek istediğim yalnızca şudur: Politik, sosyal ve kültürel etmenler yargılarını öylesine etkiledi ki, bu yargılar Osmanlı divan şiirini değil, o dönemin koşullarında geçerli olan yaygın ve köklü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır.”<sup>63</sup>

Andrews, aslında “*yerleşmiş eleştiri ölçütünün ayrılmaz bir parçası*”, “*bu yargılar Osmanlı divan şiirini değil, o dönemin koşullarında geçerli olan yaygın ve köklü bir dünya görüşünü yansıtmaktadır*” şeklindeki değerlendirmesi ile A. Hamdi Tanpınar'ın “*konuşanın dönemin havası olduğu*” ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın yaptığı eleştiri şeklinin “*onun bir tehevür sayhasından ibaret bulunduğu*” şeklindeki yorumlarına katılır.

Batı, geleneğini reddetmemiştir. Modernleşmenin gerçekleşmesi yolunda kilisenin hükümlerini sınırlamış ve sonunda aydınlanmaya giden yolda “aklın” dinamiklerini kullanmaya başlamıştır. Bu süreç bir farklılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Batı kendi geleneğini değil, Doğunun geleneğini sahiplenerek onu olumsuzlamıştır. Bu da modernizmin

---

<sup>62</sup> Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, Çev.: Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 29.

<sup>63</sup> a.g.e., s. 28-29.



“Aklileşme/Aklileştirme ve Farklılaşma/Farklılaştırma” özelliğidir. Bu özelliği Hilmi Yavuz şu şekilde izâh eder.

“Modernleşme projesi, temelde, rasyonelleşmeye ve farklılaşmaya (differentiation) dayanır. Farklılaşma, yani yaşam alanlarının ayrışması. Dinsel alan seküler alandan, kamusal alan özel alandan, aile akrabalık gruplarından, sivil toplum politik toplumdaki (Devlet) ayrılır. Rasyonalite, ise farklılaşmış yaşam alanlarından kurulan dünyayı düzenli, akla uygun ve güvenilir kılacak mekanizmaları sağlar. Kısaca farklılaşma ve rasyonelleşme, modernizm bağlamında birbirini bütünleyen süreçler.”<sup>64</sup>

Türk edebiyatının Tanzimat dönemiyle içine girdiği tarihi süreçte *aklileşme* ve *farklılaşmanın* büyük bir rolü vardır. Fakat bu Batı’da olduğu gibi olmamıştır. Batılılaşma sürecinde modernleşmenin getirdiği *aklileşme* ve *farklılaşmanın* etkisiyle modern Türk şiirinde anlamsal değişimler olmuştur. Bu Türk şiirindeki temalara bakış açısında kendini net bir şekilde gösterir. Bunu Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın şiirlerinde açıkça görebiliriz.

---

<sup>64</sup> Hilmi Yavuz, *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Yay., İstanbul, 1999, s. 31.

## 2. BÖLÜM

### GELENEK VE MODERNİZMİN KAVRAMLARA YANSIMASI

#### 2.1. Kelimelerdeki Anlam Değişmeleri

##### 2.1.1. Akıl

Akıl insanlığın ortak malıdır. Tek bir medeniyet için kullanılacak kadar küçük bir kavram değildir. Görülen şu ki medeniyetler akla verdikleri değer nisbetinde ilerleme kaydetmiş ve dünya tarihinde kalıcılık özelliğini yakalamışlardır. Aklın aydınlatıcı ışığının olmadığı her yer zifiri karanlıktır. Bu karanlık Batı için bir “ortaçağ skolastiği”; Doğu için bir “cahiliye devri” görünümündedir. Batı’da “skolastik düşünce” tarzının, Doğu’da “cahiliye dönemi” anlayışının kırılması; ancak akla gereken değer verilmesi ile gerçekleşmiştir. Bu bağlamda her karanlık dönem aklın ışığında parlak bir medeniyete gebe olmuştur. Gazâlî’nin asırlara ışık tutan eseri olan “İhya”sında ilimlere dair tasnifi ve sadece akla dair müstakil bir risaleyi telifi, Immanuel Kant’ın gerçekten çok değerli “Pratik Aklın Eleştirisi (Kritik der Praktischen Vernunft)” adlı eseri yazması Doğu ve Batı’da akla gereken önemin verildiğine dair iki işarettir.

Bu bölümde gelenek ve modernizm bağlamında “akıl, medeniyet ve hürriyet” kelimelerindeki anlamsal değişmeler üzerinde durulacaktır.

Gelenek ve modernizmde *akıl* ortak bir temadır; ancak boyutları ve şiire yansıyan yönü farklıdır. Geleneğin şiirinde akıl, izafe edildiği varlık nisbetinde değer kazanır. Bazen akıl Eflatun (Platon) ile anılır.

'Akla mağrur olma Eflatun-ı vakt olsan dahî

Bir edîb-i kâmil gördükde tıfl-ı mekteb ol (Nef’i)

Burada Nef’i’nin kullandığı akıl kelimesi modern çağın doğuşunda çok önemli bir yere sahip olan *akıla* yüklenen anlamından uzaktır. Modern dünya bir *edib-i kâmilin* ortaya çıkaracağı kalb medeniyetinden uzak bir durumdadır. Böyle bir zamanda bir edib-i kâmilin huzurunda çok akıllı bir insanın, bir okul öğrencisi gibi oturup gururunu kırması oldukça zordur.

Akıl, bazen sınırlı oluşu ve güzelliği tam realitesiyle keşfetmesi karşısındaki aczi ile anılır. Bazen de Kelâm ve Tasavvuf ilimlerinde kullanılan “akl-ı maaş, akl-ı maad ve akl-ı küll” dolayısıyla şiirde anılır.

Hüsn her bir carihümde gizledi bin genc-i aşk  
'Akl mizânın şikest etti bu hüsnün kesreti (Ahmet Paşa)

'Akl-ı küll verdin beni Cibril-i mâ'nâ eyledin  
Bezm-i kurb-ı akdesi lâyık dedim olmak bana (Fehim)

Burada kullanılan akıl kelimesine yüklenen mana tasavvufî bir boyuttur. Geleneğin kaynaklarından biri de tasavvuftur. Yukarda geçen *akl-ı küll* terkihi de tasavvufta geçen kavramlardandır. Tasavvufta kullanılan *akıl* bazen kalp manasındadır.<sup>65</sup> Bu, mutasavvıfların dildeki tasarruflarıdır. Geleneğin şairi de bundan etkilenmiştir. Eski edebiyatta akıl kendisine, dünyaya ve ahirete bakan yönleriyle “akl-ı maaş, akl-ı maad ve akl-ı küll” ifadeleriyle kullanılmıştır. Bununla beraber divan edebiyatında şairlerin *akla* bakış açıları (genel itibarıyla) tasavvuf perspektifinde aklın aczini itiraf şeklindedir.

“Divan edebiyatında şair akıl hakkında tıpkı mutasavvıflar gibi olumsuz düşünür. Onu sınırlı ve zayıf bulur. Çünkü aklın karşısında aşk, güzellik, ızdırıp ve acı unsurları vardır. Hurdebin, hayran, bigane, perakende, hal, şikest, ermemek, hikmetleri bulamamak, dağılmak, kasid olmak gibi sıfatlar, akıl ile birlikte çok kullanılır”<sup>66</sup>

Tanzimat döneminde, “ictimaî hayat” a dair, modernizmin özellikleri olan *aklileşme/farklılaşma* ve sanayi inkılabıyla birlikte bilim ve tekniğin getirdiği yeniliklerin tesiriyle *akla* bakış açısı genişletildi ve farklılaştırıldı. Bu tesirlerin, Tanzimat dönemindeki Türk şiirine yansımaları takip edilebilir.

Şinasi “Münacat”ında *akıl*’a değinir.

Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar  
Anların şu’lesi gök kubbesini yaldızlar

Kimi sâbit kimi seyyâr be-takdîr-i Kadîr  
Tanrı’nın varlığına her biri bir bürhân-ı Münîr

<sup>65</sup> Gazali, *İhya-ı ‘Ulûmi’-d-Dîn*, Çev.: Ahmet Serdaroğlu, Bedir Yay., İstanbul, 2000, s. 12.

<sup>66</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 23-24.

Varlığın bilme ne hacet küre-yi 'alem ile

Yeter isbâtına halk ettiği bir zerre bile

.....

Göremez zâtını mahlûkunun 'adî nazarı

Hisseder nûrunu amma ki basîret basarı

.....

Vahdet-i zatına 'aklımca şehâdet lâzım

Cân u gönlümce münâcât u 'ibâdet lâzım<sup>67</sup>

*Akıl* kendi dinamikleri olan “ispat, bürhan (delil), basiret basarı, şehadet” gibi sözcüklerle ele alınır. Çağın bilimsel gelişmelerinin dolaylı yoldan bunda büyük bir etkisi vardır. Bu şiirde ele alınan “akıl” imajı Divan Edebiyatı’ndaki işlendiği gibi değildir. Burada gelenekten bir kopuş söz konusudur. Gelenekte genel itibarıyla akıl eleştirilmiş ve Allah’a giden yolda kalp her zaman övülmüştür. Fakat Şinasi’nin münacatında görüldüğü gibi Allah’ın vahdeti, akıl yoluyla keşfedilmeye çalışılmış ve buna delil olarak kalb değil akıl gösterilmiştir. Burada akıl yüceltilen bir sözcüktür. Tasavvuftaki genel eğilim burada yoktur. Dolayısıyla burada akla verilen anlam gelenekten farklıdır.

### 2.1.2. Medeniyet

Gelenek ve modernizm bağlamında anlam farklılaşmasına uğrayan diğer bir sözcük de *Medeniyet*’tir. Bunu da eski ve yeni edebiyatın medeniyete bakış açılarıyla görelim.

Osmanlı Devleti, Tanzimat Dönemi’nde Batı’da elçiliklerin kurulduğu, Batı’ya aydınların gönderildiği, askerî, edebî ve mimarî sahada Batı’nın taklit edilmeğe, yeninin her yerde kendini hissettirmeğe başladığı bir dönemdedir. Bu yeniliklerin etkisiyle Osmanlı toplum sisteminde birtakım gelişmeler yaşanmıştır. “Toplum” gibi yeni bir fenomen Batı’da modernizmin etkisiyle şekillenmiştir. Bu fenomenin Osmanlı devlet yapısını etkilemesi uzun sürmemiş böylece Osmanlı toplum yapısında bir takım değişimler görülmeye

---

<sup>67</sup> Hikmet Dizdaroğlu, *Şinasi, Hayatı, Sanatı, Eseri*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1954, s. 40.

başlanmıştır. Bu değişimler Osmanlı medeniyet anlayışını da etkilemiştir. Yeni medeniyet anlayışında medeniyetin doğası yenilikçi ve inkılapçı olmuştur. Bu yenilikçi ve inkılapçı medeniyet Osmanlı'nın eski medeniyet anlayışını sorgulayacak ve kendi dinamiklerini ortaya koyacaktır. Tabii eski medeniyet anlayışının eleştirilmesi kaçınılmaz bir eski-yeni çatışmasını doğurmuştur. Burada meseleye yaklaşırken modernizmin geleneği olumsuzlamasının Türk edebiyatındaki yansıması yönünde bir değerlendirme yapacağız.

*Medeniyet* sözcüğü Osmanlı için yeni değildir. Zirâ medeniyetin “Medine”den geldiği ve şehirleşme kültürünün bir formu olduğu öteden beri kabul edilen bir durumdu. *Medeniyet* sözcüğünün geleneğin dünyasında sosyolojik anlamıyla kullanıldığı da olmuştur. Şa'b, kabile, ümmet gibi Kur'an'da geçen ifadelerin yanı sıra *medeniyeti* sosyolojik anlamda değerlendiren şahsiyetler de olmuştur. 16. yy'nin en tanınmış şairlerinden, Arapça, Farsça ve Türkçe gibi üç ayrı dilde şiir yazan Fuzuli, Kelâm ilmine dair yazdığı “*Matla'u'l-İ'tikad*” adlı kitapta medeniyeti sosyolojik yapısıyla şöyle tarif eder:

“İnsan tabii olarak medenîdir. *Medenîlik* toplanmayı ve bir arada yaşamayı gerektirir. Toplanma ise, nizamın sebebi olan medenîlerde herhangi bir fesat vaki olmaması için bir kanuna muhtaçtır. Bundan dolayı -emirler ve yasaklarda ona uymanın doğru olabilmesi için- Allah katından kutsi bir nefis ve meleklere yakışacak huylarla teyid ve takviye edilen, inanılır bir kanun koyucuya ihtiyaç vardır. İşte bu kanun koyucu Peygamber, kanunu da şeraittir.”<sup>68</sup>

Tanzimat Dönemi'nde, Batı'ya açılma hareketlerinin getirdiği fikir akımları ile medeniyet anlayışında bir değişiklik olmuştur. XIX. yy. modernizm'in etkisiyle bir çok kavramın öne çıktığı bir asırdır. Bunlardan biri de toplum kavramının kullanılmasıyla önem kazanan “medeniyet” kelimesidir. Osmanlı Devleti'ne, “Civilization” terimi ünlü Tanzimatçı devlet adamı Mustafa Reşit Paşa'nın armağanıdır.<sup>69</sup> Osmanlı Devleti'nde bu kelime olduğu

<sup>68</sup> Fuzuli, *Matla'u'l-İ'tikad fi Ma'rifeti'l-Mebde' ve'l-Mead*, Haz.: Muahmed Tanci, Çev.: E. Coşkun-K Işık, AÜDTCF, Ankara, 1962, s. 58.

<sup>69</sup> Cemil Meriç, *Umrandan Uygurlığa*, İletişim Yay., İstanbul, 1998, s. 83.

gibi alınmış ve “sivilizasyon” şeklindeki Arapça harflerle yazıldığı şekliyle kullanılmıştır. Bu kelimenin ne ifade ettiği ilk dönemlerde tam olarak anlaşılammıştır. Reşit Paşa’nın “sivilizasyon usul-ü merğubesi” deyişinde bunu görüyoruz. Hatta “culture” sözcüğü de “kültür” biçimine girmemiş ve bu kelimenin ne anlama geldiği Ziya Gökalp’e kadar bilinmemiştir. Bunun gibi “société (toplum)” sözcüğünün karşılığı Namık Kemal’in çağdaşlarında bile yoktur.<sup>70</sup> Bu örnekler aslında modern Türk edebiyatının başlangıcındaki bir dil kargaşasının göstergesidir. Reşit Paşa, 1834 yılında Paris’ten gönderdiği resmi yazılarında medeniyet kelimesinin tam bir karşılığını bulamamış, bunun yerine “terbiye-i nas ve icma-yı nizamet” karşılığını kullanmıştır. Ancak kelime uzun zaman geçmeden, Osmanlı lügatinde “medeniyet” olarak yerini almıştır.<sup>71</sup>

“*Müntehabat-ı Eşar*”daki bir kasidesinde Şinasi yeni Türk şiiri bağlamında bahsettiğimiz “medeniyet”e değinir.

Gelelim zât-ı Reşîdin şerefi mebhasine  
Söz mü var Devleti ihyâya olan meb’asine

Sensin ol fahr-ı cihân-ı medenîyyet ki heman  
Ahdini Vakt-i Sa’âdet bilir ebnâ-yı zamân

Ne ‘aceb natık-ı i’câz-ı hikemdir dehenin  
Ayet-i beyyînedir ‘âleme her bir suhanin

Kalb-i millette vücûdun ulu bir mu’cizedir  
Bunu fehm eylemeyen müdrike-yi ‘âcizedir<sup>72</sup>

“fah-ı cihan, medeniyet, ahd, vakt-i saadet, icaz-ı hikem, ayet-i beyyine, millet, mucize,” gibi gelenek ve modernizme ait bir literatür karışımı. Burada dikkati çeken durum bu kelimelerde gönderme yapılan manadaki farklılıklardır. Vakti saadet (saadet asrı) Hz. Peygamber’in yaşadığı asırdır. Ve bizim için Hz. Peygamber, İslamda “fah-ı cihan”dır. Fakat “medeniyet

<sup>70</sup> Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yayına Haz.: Ahmet Kuyaş, YKY., İstanbul 2004, s. 252.

<sup>71</sup> Ali Bulaç, *Tarih, Toplum ve Gelenek*, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 163.

<sup>72</sup> Şinasi, *Müntahabât-ı Eş’âr*, Haz.: Süheyl Beken, Dün-Bugün Yay., Ankara, 1960, s. 28.

dininde” kelimelerdeki anlam değişmiştir. Farklılıklar devam eder. Hz. Peygamberin sözleri (hadis) medeniyet bağlamında farklılıklar göstermiştir. Artık “ıcaz-ı hikem” hükmündeki sözler Reşit Paşa’ya izafe edilmiştir. Burada bahsedilen “Ayet-i beyyine”ler Kur’anın ayetleri değil, Tanzimat Fermanı ile gelen yeni medeniyet anlayışının esası olan hükümlerdir. Bu konuya temas eden Birol Emil şu önemli notları kaydeder.

“Yeni Türk Edebiyatının kurucusu olan Şinasi’nin şiirlerinde ‘medeniyet’ kavramı adeta dini bir kutsallık kazanır. Şinasi, Tanzimat’ın mimarı Mustafa Reşid Paşa’yı överken, onu bir ‘medeniyet peygamberi’ olarak yüceltir. İslam peygamberi gibi varlığının bir mucize olduğunu, eskiye ait bütün batıl ve köhne şeyleri yıktığını, yaşadığı zamanın, yine tıpkı İslam peygamberinin devri gibi, bir saadet devri olduğunu söyler. Biz Müslümanlara göre İslam peygamber ‘fahri cihan’dır. Şinasi için Reşid Paşa ‘fahri cihan-ı medeniyet’tir. Türkiye’yi çağdaştırmak yolunda Tanzimat reformlarının yapmış olan bir devlet adamına, Peygambere has sıfatların verilmesi bu Türk şairinde, medeniyetin bir çeşit din, yani mutlak ve kutsal bir inanç haline geldiğini gösterir. Dini değerlerin böyle yer değiştirmesi, her şeyiyle İslami olan bir cemiyette, artık çağın medeniyetine göre kurulacak yeni bir toplum düzenine duyulan iştiyakı ifade eder.(...) Medeniyet fikri gibi bu fikir de o zamana kadar Türk edebiyatında görülmeyen yeni bir inanç tarzıdır. Şinasi’de ayrıca kanun, eşitlik, halk, demokrasi, gibi batılı hukuk ve siyaset literatüründen gelen kavramlar vardır.”<sup>73</sup>

Birol Emil’in ifade ettiği konuların geçtiği Şinasi’ye ait olan mısralar şunlardır:

Bu sırr-ı hikmeti fehme gerektir ‘akl-ı Reşid  
Ki ‘akl-i külle verir hayret andaki te’sir

<sup>73</sup> Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından-1 / Meseleler*, Akçağ Yay., Ankara, 1997, s. 138-139.

.....

Aceb midir medeniyet resûlü dense sana

Vücûd-ı mu'cizin eyler taassubu tahzir

Eyâ ehali-yi fazlın reis-i cumhûru

Revâ mı kim kalayım ehl-i cehl elinde esîr

Halâsımı umarım ben zamân-ı 'adlinde

Ederse 'akl-i reşîdin eder buna tedbîr<sup>74</sup>

Mustafa Reşid Paşa'nın övüldüğü yukarıdaki kasidede onun “medeniyet resulü” olarak yüceltildiğini görüyoruz. Geleneğin şiirinde “Akl-ı Küll”ün sahibi Allah'tan istimdat edilirken, Şinasi'nin şiirinde “medeniyet resulü” olarak görülen Mustafa Reşit Paşa'dan medet umulur. Fuzuli'nin kullandığı ve anlam verdiği “Medeniyet” sözcüğü ile Şinasi'nin şiirinde geçen “Medeniyet” sözcüğünün yüklendiği anlamın gerçekten çok farklı olduğunu görüyoruz.

### 2.1.3. Hürriyet

Yukarıda, Şinasi'nin Reşit Paşa'ya yazmış olduğu bir kasidesine değinmiştik. Bu kasidenin;

Eya ehali-yi fazlın reis-i cumhuru

Reva mı kim kalayım ehl-i cehl elinde esir

kısımında geçen “reis-i cumhur” terkihi yeni Türk edebiyatında dönemine göre oldukça yenidir. Bunun Batı'dan gelen te'sirlerden kaynaklandığını söylemek zor değildir. Feodalizmin yıkılışı ve Fransız İhtilali'nden sonra bu tür ifadelerin kullanılması edebiyatımız için oldukça yenidir. Yeni kelimeler sadece bununla sınırlı değildir. Şinasi'nin yazılarında edebiyatımıza yeni girmiş başka sözcükler de vardır. “*millet meclisi, efkar-ı umumiye, mahkeme-yi vicdan, devlet-i meşruta, hubb-ı vatan, gayret-i milliye, hürriyet, hukuk-ı nas*”<sup>75</sup> gibi. Burada Şinasi'nin kullandığı kelimeler arasında “Hürriyet”i de görüyoruz.

<sup>74</sup> Hikmet Dizdaroğlu, *Şinasi, Hayatı, Sanatı, Eseri*, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1954, s. 12.

<sup>75</sup> Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yayına Haz.: Ahmet Kuyaş, YKY., İstanbul, 2004, s. 263.



Hürriyet sözcüğünün yeni oluşu form olarak değil, yüklendiği anlam itibarıyladır. Yoksa hürriyet kelimesi eskiden beri kullanılan Arapça bir kelimedir. Fakat köle olan bir insanın azad oluşu gibi bir anlam taşıyordu. Tanzimat döneminde ise özellikle Fransız İhtilali'nden sonra yayılan fikir akımlarının etkisiyle hürriyet sözcüğüne siyasi bir anlam yüklenmiştir. Dolayısıyla hürriyet sözcüğüne yüklenen anlam, insana bakış açısında bir farklılık gösterir. Artık, hürriyet Cumhuriyet'in temel prensiplerindedir. Reis-i cumhurdan bahsedilen bir zamanda hürriyetten bahsetmek gerekliydi. Hürriyet kavramındaki anlamsal değişmeyi gelenek ve modernliğin insana bakış açısıyla inceleyeceğiz.

Gelenek ve modernizmin insana bakış açısında farklılık vardır. Divan şiirinde gördüğümüz insan tipi, yaratıcı kudret karşısında her zaman bel kırıp boyun büken, kadere rıza gösteren bir insandır. Fakat onun bu hali bir esaretin ifadesi değildir. Çünkü divan şiirinde evrenin merkezinde biricik varlık alemin özü hükmünde bir insan telakkisi vardır. Geleneğin iki büyük şairi olan Baki ve Şeyh Galib'in şiirlerinde bu ifadelerin yansımaları vardır.

Fermân-ı 'aşka cân ile var inkıyâdumuz  
Hükm-i kazâya zerre kadar yok inâdumuz

Baş eymezüz edânîye dünyâ-yı dîn için  
Allah'adır tevekkülümüz itimâdumuz<sup>76</sup>

(Bâkî)

Hoşça bak zâtına kim zübde-i 'âlemsin sen  
Merdûm-i dîde-i ekvân olan ademsin sen<sup>77</sup>

(Şeyh Gâlib)

Baki'nin inkıyadı, düşmanlar karşısında boyun eymemesi, Allah'a olan tevekkül ve itimadı çok güçlüdür. Şeyh Galib'in ifade ettiği "zübde-i alem" terkibine baktığımızda, bu özelliğe sahip olan insanın aslında bir kula veya devlete karşı hürriyetini kaybetmediğini görürüz. Zirâ insan, insana ait vasıflarıyla evrenin merkezinde yegane varlık "mahlukatın eşrefi" rütbesine sahiptir. Buradan da anlaşılacağı gibi insan, fert oluşu itibarıyla alemlerin özü,

<sup>76</sup> *Bâkî Dîvânı*, Haz.: Sabahattin Küçük, TDK Yay., Ankara, 1994, s. 218.

<sup>77</sup> *Şeyh Galib Divânı*, Haz.: Muhsin Kalkışım, Akçağ Yay., Ankara, 1994, s. 180.

biricik varlık hükmündedir. Bu insan tipi evrende sadece Allah'a itaat eder. Yeryüzünde hiçbir bağla kayıtlı değildir.

Baki hakir gördüğü bu dünya için düşmanlara baş eğmemeyi Allah'a tevekkül ile irtibatlandırır. Ama neticede zamanın hükümdarına itaat eden bir reaya (yönetilen)dır.

Geleneğin sözcük formlarına dair yapılan bir çalışmada Walter G. Andrews “Şah” kelimesinin 93 defa, “aşık” sözcüğünün 41 defa tekrarlandığını gösteriyor.<sup>78</sup> “Şah” kelimesi “aşık” kelimesinden bir kat fazla geçmektedir. Klasik şiirin yapısında aşık, mâşuk, aşk üçgeni vardır. Mâşuk, Allah olabileceği gibi, bir peygamber, bir hükümdar, bir erkek veya çok sevilen bir kadın da olabilir. Bu farklılıklar “Şâh” kelimesi ile genel olarak ifade edilebilir. Buna karşılık aşık birdir ve her zaman maşukun kölesidir. Böyle düşünüldüğünde Bâkî bir aşıktır ve o netice itibarıyla her zaman gerçek şahın kölesidir. Tanzimat dönemindeki hürriyet fikrine baktığımızda ise bunun tam tersi bir durum ile karşılaşırız. Çünkü bu dönemde hürriyet fikrini savunan Jön Türklerin temel amacı, hükümdarın halk üzerindeki yetkilerini sınırlamaktır. Bu da halkın hürriyeti için yapılan bir çalışma görünümündedir. Maşuk hükümdar bile olsa, Tanzimat'ın şiir telakkisinde fert, köle olmamalı, her zaman hür olmalıdır.

Bâkî'nin hükümdarın yetkilerinden yana pek bir hoşnutsuzluğu sezilmez. En azından hürriyetini kazanmak gibi bir problemi yoktur. O, insanın özünde hür yaratıldığına inanan bir tavır sergiler. Şiirinde geçen ferman, inkıyad (boyun eyme), hükm, kaza ve kader gibi kelimeler siyasi bir özellik taşımaz. Fakat aynı sözcükleri Namık Kemal kullansaydı, bu sözcüklerin siyasi havası hemen hissedilirdi.

İnsanın özündeki hürriyetten Namık Kemal elbette habersiz değildir. Fakat yeni edebiyat, geleneğin üslubunu takip etmemiştir. Nitekim Namık Kemal “ictimai hayat”ta faydalı olacak bir edebi anlayışın peşindedir. Divan edebiyatını en çok eleştirdiği husus, ferdiyetçi oluşu ve bu edebiyatın sosyal hayata dair eksikliğiydi. Dolayısıyla Kemal'in şiirinde hürriyet fikrinin kaynakları gelenekten ziyade modernizme yakındır. Fikirleri için Avrupa'ya

---

<sup>78</sup> Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, Çev.: Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 58.

kaçmayı göze alan Jön Türklerin biricik üyelerinden Namık Kemal hürriyeti yeni bir üslupla dile getirdi. Bu üslup “Hürriyet Kasidesi”nde yerini almıştır. Bu üslupta onun hayatının şiire yansıyan yönleri vardır. Zira onun hürriyeti dile getirmesinde sert bir mizacın yansımaları vardır. Namık Kemal’de hürriyet fikri nasıl oluşmuştur? Hürriyeti terennüm etmesi neden bu kadar serttir?

“Genç Kemal, bir gün “Encümen-i şuara” arkadaşlarından Leskofçalı Galib’in divanının karıştırdı:

Olup mecruh-ı peykân-ı havâdis tâir-i devlet

Demâdem hun akar çeşmim gibi enzâr-ı milletten

beytine rastlıyor. Yıldırımla vurulmuşa dönüyor. Kani Paşazade Rıf’at Bey’e yazdığı bir mektupta bundan şöyle bahsediyor: “Kıraatinden hasıl olan teessürümü nasıl tarif edebileceğim bilmem. Dünyada ne kadar alam ve ekdar var ise cümlesi başıma üşüp bi-ihhtiyar sokağa fırladım. Tavr u hareketimi gören mutlaka divane zannederdi.

Burada, vatan ve millet konuları karşısında derin ve şiddetli heyecan duyan bir mizacın ifadesini buluyoruz. Edebiyat dünyasına geçen Namık Kemal, bu mizacın büyümüş ve yükselmiş bir heykelidir. Leskoşçalı Galib, eski tarzda güzel şiirler yazan, tasavvufa meyyal, rindmeşrep bir şairdi. Büyük bir vatanperver ve kahraman değildi. Namık Kemal, Hürriyet Kasidesi’nin kıvılcımını ondan alıyor. Fakat bu kıvılcımdan bir yangın, bir ihtilal yangını çıkıyor. Hürriyet Kasidesi, vezin, kafiye ve ilham bakımından yukarıki beyitten geliyor. Fakat Namık Kemal’in bu manzumeyi, 1860 yıllarına rastlayan bu ilk şevk esnasında yazdığını zannetmiyoruz. “Bab-ı Hükümet”ten çekilme hadisesi, 1867 yılında vuku bulur. Arada Namık Kemal, Şinasi’yi tanır. Babialı’ye girer, batılı yazarları okur. “Genç Osmanlılar” adını alan bir ihtilal cemiyetine girer. Londra’ya kaçır. Orada Hürriyet isimli bir

gazete çıkarır. Kasidenin bazı beyitlerine işte bu gazetede rastlarız.”<sup>79</sup>

Nihat Sami Banarlı'nın Tanzimat şairlerinin amaçlarına dair '*Sade dile ve halk lisanına değer vererek bilhassa "halka halk diliyle hitap ederek" yeni edebiyatı ve yeni fikirleri, çok büyük bir siyasi ve ictimai buhran içinde bulunan bu millete geniş ölçüde tanıtmak*' şeklinde kaydettiği yorumu Namık Kemal'de yerini bulur. Namık Kemal -bütün eserlerine yansımaya da- sade dile önem vermiş, halka halk diliyle hitap etmek için gazetelerde dönemin meselelerine yer vermiş, ictimai hayata dair meseleleri eserlerinde işlemiş inkılapçı bir ruhtur. Onun şiirinde Divan şairlerinin saray medihleri yoktur.

Görüp ahkâm-ı 'asrı münharif sıdk u selâmetten  
Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükümetten

derken bu hususa işaret ediyor. Bab-ı hükümetten çekilmesi onun vatanperverliğine halel getirmemiştir. Namık Kemal, düşünceleri hayatıyla vücut bulan bir şairdir. O bunu yaparken "erbab-ı metanet" in sebatını göstermiştir. Şair, Şinasi'nin etkisiyle sadeliğe önem vermiş, bu bağlamda klasik şiirin ağdalı diline iltifat etmemiştir. Divan şiirini üslubperestlikle suçlayan şair, his ve tefekkürünü, şiddetle saldırdığı bu edebi anlayışla terennüm edemezdi. Yaşadığı asrın saray hayatındaki çalkantıları gördüğü için bu olayların faillerine övgüler yağdıramazdı. Sarayda görevli bulunduğu dönemlerde küçük yaşta bir çocuğun hükümdar oluşuna fetva vermeyip daha sonra saraydan ayrılan Gazali gibi Namık Kemal asrın hükümlerindeki inhirafı -kendi ifadesiyle sıdk (doğruluk) ve selâmetten uzak görerek izzetle bab-ı hükümetten ayrılmıştır.

## 2.2. Gelenek ve Modernizmin "İnsan"a Bakışı

Klasik Türk şiirinde insan psikolojisinin değerlendirilmesinde Gazali, Muhyiddin İbn Arabi, Mevlana Celaleddin-i Rumi gibi büyük İslam alimleri ile Farabi, İbn Rüşd ve İbn Sina gibi büyük İslam filozoflarının etkisi vardır. İslam

---

<sup>79</sup> Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, Dergah Yay., İstanbul, 2002, s. 42.

alim ve filozoflarına göre insan evrenin merkezinde en mükemmel varlıktır. Şeyh Galib'in insanı "zübde-i alem" olarak değerlendirmesi bu anlayışın bir ifadesidir. Tanzimat dönemindeki gelişme ve değişmelere bağlı olarak insan anlayışı ile insanın ruh ve kainata bakış açısında birtakım değişiklikler kendisini hissettirecektir. Çalışmanın bu bölümünde ilgili değişiklikler üzerinde durulacaktır. Bu değişiklikleri gösterirken gelenek şiirinin insana bakış açısını verdikten sonra Tanzimat dönemi edebiyatı ile klasik şiirin arasında kalan "Adem Kasidesi"ndeki bir bunalımın ifadesi olan insan tipi üzerinde duracağız. Daha sonra modernizmde değişen insana değinilecektir. Burada Şinasi'nin "Münacat"ında gelenekten farklı olarak akla çok değer veren bir insan anlayışı ile başlanılacaktır. Daha sonra gelenekten farklı olarak vatan ve hürriyet aşkını haykırarak ifade eden Namık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"ndeki romantik insan anlayışı üzerinde durulacaktır. Son olarak da Ziya Paşa'nın *Terci-i Bend*'inde acz ve fakrın kıskacında kalan insan anlayışına değinilecektir.

### 2.2.1. Gelenek ve İnsan

İnsan, gelenek şiirinin temel malzemelerinden biridir. Aşk, ızdırabı, meseleler karşısındaki zayıflığı, mal ve mülke olan hırsı, varlık ve yokluğa bakış açısı, sevgi ve sevgili anlayışı gibi farklı yönleriyle gelenekte yerini alır. İnsanın acziyetinin anlatılması onun Allah'ın bir kulu olması, Allah'ın ve bazı büyüklerin övülmesi yönündedir. Bazen insanın para ve kadın karşısındaki zaafı görülür. İnsan olduğu için hem günah işler, hem basit şeylerden korkar. İçinde her zaman bir vuslat arzusu vardır. O, bu vuslat karşısında çoğu zaman tahammülsüz bir tavır içindedir. Kendi kusurlarının her zaman farkındadır. Buna rağmen o yaratılmışların efendisidir. Buna gerekçe olarak Kur'an'da zikredilen "Ahsen-i takvim" şeklindeki yaratılışı gösterilir. Bunun yanında yer ve göklerin kaldıramadığı ağır emaneti kaldırması ile büyüklüğü Kur'an-ı Kerim ile teslim edilir ve bu yönüyle de büyüklüğü anlatılır.<sup>80</sup>

İnsanın aciz, zayıf oluşu Allah'ın anıldığı yerler ve övülecek büyükler yönünde kendini gösterir. Bazen sevgili büyük olarak görülür ve sevgili Hz.

---

<sup>80</sup> Harun Tolasa, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Akçağ Yay., Ankara, 2001, s. 137-138.

Peygamber olur. “Adlî” mahlasını kullanan Sultan II. Bayezid’in “Na’t-ı Şerif”inde acziyet, düşkünlük, sevgi, şefkat ve övgü iç içedir. O Yusuf’ta kemal noktasını bulan güzelliğin ahlak güzelliğiyle Hz. Muhammed’de bittiğini söyler. Yaratılışı itibarıyla şefkatin bir simgesi olan Peygamber’den düşkünlere yardım etmesini ister. Adlî her ne kadar bir hükümdar ise neticede Peygamber’in kapısının kölesidir.

Eğerçi hatm idi Yusufda hüsn-i i’câzı  
Bu hüsn-i hulk ile cümlesinden ecmeldir

Eyâ mu’în-i beşer rahm kıl fütâdelere  
Şefâ’at âyeti şânında çünkü münzeldir

Kapın gedâsı durur Adlî onu reddetme  
K’ona muhabbet-i âlin delîl-i a’deldir<sup>81</sup>

“Muhibbî” mahlaslı Kanuni Sultan Süleyman’ın şu beyitlerinde tokgözlü bir insan tipi vardır. Bu insan tökgözlülük tahtına bir hükümdar gibi oturunca artık yedi iklime padişah olmayı istemez. Sevgilinin elinden hayat bağışlayan bir kadeh yudumlayan kişi Hızır’ın elinden hayat suyu içmeyi bile istemeyecektir. Burada ince bir insan ve sevgiliye övgü vardır.

Şol ki istiğnâ serîrine oturdu şâh-vâr  
Ser-te-ser olmağa heft-iklîme sultân istemez

.....  
Yâr elinden ey Muhibbî bir kadeh nûş eyleyen  
Hızr elinden ger olursa âb-ı hayvân istemez<sup>82</sup>

İnsan bazen sevgilinin cefasından perişan bir hale gelir. Sevgilinin verdiği gamla derde düşer. Ama sevgili onun bu halini hiç sormaz. Buna rağmen sevgili gözüm canım, efendim ve benim sevdiğim devletli sultanımdır. Bu insan anlayışını Fuzuli, Türk edebiyatının en güzel mısraları arasında yer alan şu mısralarla anlatır.

<sup>81</sup> Hasan Ali Kasır, *Peygamber Şiirleri*, Denge Yay., İstanbul, 1997, s. 58.

<sup>82</sup> *Divan-ı Muhibbi*, Haz.: Vahit Çabuk, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1980, s. 162.

Perîşân hâlin oldum sormadın hâl-i perîşânım  
Gâmından derde düştüm kılmadın tedbîr-i dermânım  
Ne dersin rûzigârım böyle mi geçsin güzel hânım  
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım<sup>83</sup>

Gelenek şiirinde insan olaylar karşısında zayıf, günahlarının farkında ve çaresizdir. Buna rağmen o yaratılmışların en mükemmelidir. Şeyh Galib buna onun alemin özü oluşuyla değinir.

Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen  
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

O, Kur'an'da anlatılan yer ve göklerin kaldırmaktan çekindiği büyük emaneti yüklendiği için de büyük sayılır. Ahmet Paşa, şu mısralarla yer ve göklerin kaldıramadığı yükün cevr ve cefa olduğunu söyler. Evet, sevgilinin cefasını yer ve gökler bile kaldıramaz.

Ahmedün cevr ü cefâ yükünü çekdüğü bu kim  
Yir ü gök götürirmez anı ki insân götürür

Harun Tolasa, Ahmet Paşa'da genel olarak insanı anlattıktan sonra insan için “*Bununla birlikte o, diğer bütün mahlukattan üstündür*” der ve yukarıdaki beyiti örnek olarak gösterir.<sup>84</sup>

Çalışmanın bu kısmında gelenek şairlerinin insana bakış açılarını sunmaya çalıştık ve gördük ki gelenek şiirinde insan, zayıflığını her zaman kabul eden, olaylar karşısında her zaman acziyetini itiraf eden, kusurlu oluşunun yanında sevgilinin çektiği ızdıraplara katlanan, bunun yanında alemin en mükemmel varlığı hükmünde biricik varlıktır.

Geleneğin şiirinde çizilen bu insan portresi Tanzimat döneminde yavaş yavaş değişecektir. Bu değişim Tanzimat döneminden hemen önce Akif Paşa'nın “Adem Kasidesi”nde hissedilir. Burada çizilen insan portresi gelenek ve modernizm bağlamında arafta sayılır. “Adem Kasidesi”nde insan bir

<sup>83</sup> *Fuzuli Divanı*, Haz.: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur, Akçağ Yay., Ankara, 2000, s. 299

<sup>84</sup> Harun Tolasa, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Akçağ Yay., Ankara, 2001 s. 137-138.

bunalım tablosu sergiler. Varlığı yoklukta görece kadar olumsuzluğa yönelen bir yapıdadır. Şimdi “Adem Kasidesi”nde çizilen insan portresi üzerinde duralım.

“Adem Kasidesi”, semasındaki yıldızları sönmüş, psikolojik olarak bunalmış karamsar bir insanın tablosunu yansıtır. Kasidenin geneline baktığımızda bu psikolojinin ifadesi olan terkipleri görebiliriz. Kasidede sunulan insan, varlığı, varlığı terk edip yokluğa sarılmakla bulur. Hatta onun bu tavrı aklın sergileyeceği bir tavır olarak ifade edilir. Rahatı yoklukta bulacak olan insan kendi vücudunun varlığından bezmiş, her zaman gamlı ve kederli, ölümle samimi bir ilişki kurmuş, harab ve her zaman elemi düşünen bir insandır. Bu insan anlayışının sergilenmesinde elbette Akif Paşa’nın içinde bulunduğu ruh hali çok etkili olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi”nde Akif Paşa’yı anlattığı kısımda Paşa için,

“Mahmud II devrinin en ileride münşisi, zeki, hırçın, kindar, didişmekten olduğu kadar sızlanmaktan da yorulmayan haris devlet adamı ve ancak sıkıntı ve ızdırıp anlarında şair olan Akif Paşa’da ise az çok değişen insanla karşılaşırız.”<sup>85</sup>

der. Tanpınar’ın bu ifadelerinde Akif Paşa’nın ruh halinin tasvirine dair bilgilerin yanı sıra “az çok değişen insanla karşılaşırız” ifadesinden insan anlayışındaki değişikliklere dair bir yorum bulunur. Değişen bu insan tipinin ruh halini “Kaside-i Adem”den takip edelim.

Akif Paşa “Kaside-i Adem”e yokluğa övgülerle başlar. Ona göre yokluk şarabının düşüncesi insana can verir. Yokluğun varlığına dikkatli bir gözle bakılsa aslında yokluk sahrası insana cennetin bir tabakası gibi görünür.

Cân verir âdeme endîşe-i sahbâ-yı adem  
Cevher-i can mı aceb cevher-i mînâ-yı adem  
Çeşm-i im’an ile baktıkça vücûd-ı âdeme  
Sahn-ı cennet görünür âdeme sahrâ-yı adem<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 93.

<sup>86</sup> Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi, Haz: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1999, C.III., s. 321.



Var olan her şey yokluktur. Ne var ne yok her şey, ama her şey ademdedir. Eğer insan rahat etmek isterse yokluğu temenni etmelidir. Yokluğu arayan bir insan için layık olan canla dolu cihandır. Onun için gam, keder, üzüntü ve ümitsizlik yoktur.

Var ise andadır ancak yoğise yoktur yok  
Râhat istersen eğer eyle temennâ-yı adem  
Ne gâm u gussa ne renc ü elem ü bîm ü ümîd  
Olsa şâyeste cihân cân ile cûyâ-yı adem

Akif Paşa için “adem”in varlığı vardır. Ona göre yokluk varolan bir unsurdur. Zira, adem denizinin coşkunluğu bir defa dalgalansa bu fena dalgaları iki alemi de garkedecek, boğacaktır.

Etse bir kerre telatum hep eder kevineyi  
Garka-i mevc-i fenâ cûşîş-i deryâ-yı adem

Aşık Paşa ademi mutasavvıflar gibi düşünmez. Bir şeyh yokluğu gizlemekle kabul eder de ademde fena bulmanın ne anlama geldiğini bilmez. O adem ki kainatta hiçbir yere sığmaz. Ademin o yüksek makamını arş’ı geçemeyen bilmez. Ademin o büyük pençesi yakasından tutmuşken zahid yok yere varlıktan dem vurur.

Sığmaz ol kevn ü mekâna ne bilir  
Geçmeyen Arş’ı nedir mülk-i muallâ-yı adem  
Yok yere zâhid urur da’vi-yi hestîden dem  
Yakasın tutmuş iken pençe-i kübrâ-i adem

Akif Paşa aleme o kadar karamsar bakıyor ki kendi isteğinin olmaması durumunda yıldız, güneş ve ayın yokluk kuyusuna yuvarlanması kendi isteği olacaktır. Kainata böyle bir gözle bakan insan bencil ve adeta bir bunalımdadır. Buradaki bencil ve karamsar insan için Nihat Sami Banarlı şöyle der:

“Akif Paşa’nın, ihtiras duyduğu mevkilerden uzakta;  
bir mağlubiyet ye’si içinde; hem vücut hem ruh hastası  
olduğu, üzgün bir zamanda; bedbin bir ruhla yazdığı, o kadar  
ki:

Ber-murad olmayacak ben yere geçsin âlem  
Necm ü mihr ü mehi olsun eser-i pâ-yı adem

diyecek derecede; kendi muradsızlığından dolayı; bütün kainatın yok olmasını isteyen, bencil duygularla yüklü, Adem redifli bir kasidesi vardır.”<sup>87</sup>

Kasidedeki bu bedbin insan ruhu devam edecektir. Artık insan varlığından öyle sıkılmıştır ki adem sahrasının vahşeti ünsiyet edilen sevilen bir vatan olmuştur. Öyle ki yokluğun o en uzun gecesinin kara bahtlı dalgası sanki onun nazarında varlığın sabah şafağıdır.

Ben o bizâr-ı vücûdum ki dil-i gâm-zedeme  
Üns-i mavtın görünür vahşet-i sahrâ-yı adem  
Şafak-ı subh-ı bekâdır nazarımda gûyâ  
Mevce-i bahr-ı siyâh-ı şeb-i yeldâ-yı adem

Bu karamsar psikoloji,

Öyle bîmâr-ı gâmım kim olamam âsûde,

.....

Dil-harâbım ben....,

.....

Öyle bîmâr-ı gâmım sahn-ı fenâda gûya

.....

Ahter-i matlabım âfâk-ı felekten doğmaz

.....

Bîvücûdum o kadar ben ki aransak ikimiz

.....

Vâlihîm öyle ki aks-i nîgeh-i germimden

.....

Ye’sim ol mertebe kim sûret-i ümîdimdir

.....

Bulanır girye-i hûnînim ile bahr-ı vücûd

.....

Öyle diltengî-i hestî ile rencûrum kim

gibi ifadelerle kendisini daha yoğun bir şekilde hissettirir.

---

<sup>87</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 837.

“*Adem Kasidesi*” geleneğin üslubuyla yazılmıştır. Fakat bu bu kasidede sunulan insan tipi gelenekte dile getirilen insandan oldukça farklıdır. Kasidede üzerinde durulan temel konu “yokluk”tur. Bu konu Akif Paşa için yeni değildir. Varlık ve yokluk konusu insanlık ile vardır. İnsanın varlığı ve yokluğu incelemesi, ilk dönem doğa filozoflarından beri bilinmektedir. İlahî dinler de bu konuyu işlemişlerdir. Yokluk fikri işleniş tarzı ve anlam itibarıyla dönem edebiyatı için oldukça farklıdır. Zira geleneğin temel kaynaklarından biri olan tasavvufta yokluk fikri “adem” adı altında değil “fena” adı altında işlenmiştir. Kasidede tasavvuftan ayrılan taraf ise yokluğa yüklenen manadır. “*Adem Kasidesi*”nde çizilen ruh haline baktığımızda yoklukla özdeşleşmiş bir insan görüyoruz. Bu insan yoklukta varlık bulmaya çalışan bir ruh hali sergiler. Tasavvufta ise insan fena bulurken yoklukta değil “Vacibü’l-vücut”, “Mutlak Varlık” olarak bilinen Allah’ta fena bulur, yok olur ve bu sayede mutlak varlıkla vücut bulur ki o zaman insan “Mümkün’ül-vücut” olur. Özetlemek gerekirse “*Adem Kasidesi*”nde insan yoklukta var olmaya çalışırken tasavvufta insan varlıkta varolmaya çalışır. Buna bakarak “*Adem Kasidesi*”ndeki insan tipinin tasavvuftan yavaş yavaş koptuğunu söyleyebiliriz.

“*Adem Kasidesi*” geleneğin üslubuyla yazılmış olmasına rağmen insan anlayışına yüklediği anlam itibarıyla gelenekten farklıdır. Bundan sonra değineceğimiz modern şiirdeki insan anlayışından da farklı bir durum sergilediğinden, burada “*Adem Kasidesi*” için araftadır denilmiştir.

### **2.2.2. Modernizm ve İnsan**

Gelenekten modernizme doğru insan anlayışı farklı şekillerde ele alınmıştır. Şinasi’nin “Münacaat”ındaki insan gelenekten farklı olarak akla çok değer verir. Yaratıcı kudreti bulması kalpten çok akla yönelik olacaktır. Ziya Paşa’nın “Terci-i Bend”inde alemleri ve alemlerin içindekilerini irdeleyen bir insan vardır. Fakat bu insan yaptığı bütün araştırmalar sonucunda evrenin sırrını çözemeyecek ve yaratıcı kudret karşısında her zaman kendi zaafını ve hayretini itiraf edecektir. Bu insan gelenekten farklıdır. Çünkü onun yaratıcı kudret karşısındaki zayıflığı bir kabulleniş şeklinde değildir. Onun bu özelliği bakış açısındaki göreceli ve şüpheli yapıdadır.

Namık Kemal'in "*Hürriyet Kasidesi*"ndeki insan tipi çizilecek ve bu insanın romantik yönü, vatan ve millet aşkı gibi yönlerle gelenekten farklı olduğu görülecektir. Bu şiirlerde insan anlayışındaki farklılıkları net bir şekilde göreceğiz. Bu farklılık daha sonra gelenek ve modernizm arasında bir takım polemiklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türk edebiyatındaki belâğat-üslup tartışması, dekadanlar meselesi, aruz-hece tartışması, klasikler tartışması ve gelenek-modernizm tartışmasının temelinde hep bu insan anlayışındaki farklılık vardır. Şimdi modernizmde değişen insan anlayışını, başlangıç dönemi olması dolayısıyla Tanzimat dönemi şiirlerindeki yansımalarıyla inceleyelim.

### 2.2.2.1. Mûnacât'ta İnsan

Şinasi'nin "Mûnacât"ında mazmunlu ifadeler yer verilmez. Anlatılmak istenen kısa ve öz bir şekilde dile getirilmeye çalışılır. Şiirde bir insan tipi çizilmiştir. Bu insan tipi gelenekle kıyaslandığında benzer özellikler göstermektedir. Fakat şiir biraz daha incelendiğinde aslında bazı farklılıklar bulunduğu göze çarpar. Bu şiirde insan Allah'ın varlığına dair deliller arayacaktır. Eski şiirde ise şair Allah'ı ispat için çok da uğraşmazdı. O zaten Allah'ın varlığını kabul ediyor ve bunun ispatı için fazla delil aramıyordu. Bu durumun temel nedenlerinden biri "akıl"a yüklenen anlamdır. Gelenekte insanın bir dinamiği olan insan akı, pek de öne çıkarılan bir unsur değildi ve "akl-ı maaş" ile olumsuz bir şekilde işlenirdi. Bunda da tasavvufun etkisi vardı. Fakat Şinasi'nin çizdiği insan anlayışında akıl, bu olumsuz durumdan kurtulmuş, mûnacât ve ibadetin temel anahtarı olmuştur.

*Mûnacât*'ta, Şinasi varlığı ve eşyayı her zaman süzüyor ve bu şekilde Allah'a yaklaşmaya çalışıyor. Bunu yaparken eşyada fazla boğulmadan birkaç nesneyi dile getirerek yaratıcı kudreti anlamaya, onun özelliklerini anlatmaya ve böylece kendi ızdıraplarını dindirmeye çalışıyordu. Bu durumda bir insan Akif Paşa'nın *Adem Kasidesi*'nde çizilen insan tipinden çok farklıdır. Çünkü "*Mûnacat*"taki insan eşyaya bakarak varlığa ulaşmaya ve bu yolla huzura ermeye çalışırken Akif Paşa bu yolla yokluğa ulaşmaya çalışıyordu. Bu durum gelenek ve modernlik arasındaki esaslı farklılardan biridir. Bu esaslı farka dair Mehmet Kaplan "*Adem Kasidesi ile Mûnacat arasındaki fark, daha şimdiden*

*eski edebiyat ile yeni edebiyat arasındaki ayrılığı gösterir. Eski edebiyat yokluğu, yeni edebiyat varlığı esas alıyor.”<sup>88</sup>*

*Münacat, Adem Kasidesi’nden farklı olarak yokluğu övmekle değil, Allah’ı övmekle başlar. Burada Allah yücelik aleminin varlığı mekansız olan padişahıdır. Bu ezeli mülk onun uluhiyetinin zatına aittir. Yer ve göğün esası onun hikmetinin eseri, yerle gök arasında ne varsa onun icadıdır.*

Hak te’ala ‘azâmet ‘âleminin pâdişehi  
Lâ-mekândır olamaz devletinin taht-gehi

Hasdır zât-ı ilâhisîne mülk-i ezeli  
Bî-hudûd anda olan kevkebe-i lem-yezeli

Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı  
Dolu boş cümle yed-i kudretinin îcâdı<sup>89</sup>

Ay ve güneş onun rahmetinin ışığının sadece bir kıvılcımıdır. Cehennem ateşi onun öfkesinin bir yansımasıdır. Yıldızlar onun yüce heybetinin bir kıvılcımıdır. Hareketli veya hareketsiz bu yıldızlar O’nun ölçüsüyle vardır ki bunların hepsi “Tanrı’nın varlığına” açık birer delildir.

Pertev-i rahmetinin lem’âsıdır ayla güneş  
Tab-ı hışmından alır alsa cehennem ateş

Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar  
.....

Kimi sâbit kimi seyyâr be-takdîr-i kadîr  
Tanrı’nın varlığına her biri bürhân-ı Münîr<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, Dergâh Yay., İstanbul, 2002. s. 33.

<sup>89</sup> Şinasi, *Müntehabât-ı Eş’âr*, Haz.: Süheyl Beken, Dün-Bugün Yay., Ankara, 1960, s.4.

<sup>90</sup> a.g.e., 1960, s.4-5.

*Münâcât*'taki insan, Allah'ın varlığını ispat için alemde boğulmaz. Eşyadan küçük bir zerre bile onun varlığını ispat için yeterlidir.

Varlığın bilme ne hacet küre-i 'âlem ile  
Yeter isbâtına halkettiği bir zerre bile

Yukarıda işaret edilen “bir zerre bile” şeklinde ifade edilen sadelik eski anlayışta yoktur.

“Eskiler Tanrı'nın kudretini göstermek için teferruata inerler, hemen bütün mahlukları sayarlardı, öküz, vaşak, yılan, örümcek, ipekböceği, kuşlar, bitkiler, buğday, ağaçlar ve çiçekler, çimen; kıymetli taşlar, inci, misk, şeker ve bal... Sonra Peygamberlerin mucize ve hayatlarından; İsa, Musa, İbrahim, İsmail, Süleyman, Zekeriya! Bu varlıkların her biri eski şairler için bir “mazmun” yapma vesilesi idi.”<sup>91</sup>

Evet, Şinasi yaratıcı kudretin ispatı için yukarıda sayılan ayrıntılara fazla girmez ve bunlara “küre-i alem” deyip geçer ki yaratıcı kudretin ispatı için ona bir “zerre” yeterli görünüyor. Bu durum yeni edebiyattaki insanın yaratıcı kudrete bakışında bir farklılığın göstergesidir.

*Münâcât*'ta insan samimi bir tavır sergiler. O, canı ve gönlüyle ibadet etmek ister. Bunu yaparken de ilahi zatın birliğine her şeyden önce kendi aklıyla bir delil getirmek ister.

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım  
Cân u gönlümle münâcât ü ibâdet lâzım

Yukarıda anlatılan bu durum gelenekten farklıdır. *Münâcât*'ta can ü gönülden bir ibadetin yapılması için akılla delil aranırken, gelenekte kalp ile tasdik getirilir. Bu durum modernliğe geçişte insan bakış açısındaki bir farklılığı gösterir.

Şinasi'nin içini yaralayan bir Allah korkusu vardır. O dışardan güler gibi görünse de aslında onun kalb gözü ağlamaktadır. Gönlünde isyandan çok bir pişmanlık hissi vardır. Bundandır ki o ümitsizlikle, affedilmesi için bir türlü

---

<sup>91</sup> Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, Dergah Yay., İstanbul, 1998, s. 257.

yüz bulamaz. Buna rağmen o bütün bütün ümitsiz değildir. Çünkü onun günahı Tanrı'nın mağfiretinden büyük değildir.

Ey Şinasi içimi havf-ı İlâhî dağlar  
Suretim gerçi güler kalb gözüm kan ağlar

Eder isyânıma gönlümde nedâmet galebe  
N'eyleyim yüz bulamam ye's ile 'afvımı talebe

Ne dedim tevbeler olsun bu da fi'l-i şerdir  
Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir.

Nûr-ı rahmet niye güldürmeye rûy-ı siyehim  
Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim.

Yukarıdaki mısralar geleneğin çizdiği insan tipine çok yakındır. Çünkü bu mısralarda kendi zayıflığını itiraf edip Allah'ın büyüklüğünü gören geleneksel anlayışa yakın ifadeler vardır. Fakat kaside akla dair yaklaşımı ile geleneğin dünyasından farklı bir durum ortaya koyar. Bu durum modern Türk şiirinde insana bakış açısının geleneğe göre değiştiğinin bir göstergesidir.

#### **2.2.2.2. Hürriyet Kasidesi'nde İnsan**

Namık Kemal, kendi dünyasında kurguladığı ideal insan tipini coşkunca ifadelerle *Hürriyet Kasidesi'*nde anlatır. *Hürriyet Kasidesi'*ndeki insan tipi siyasi olarak herhangi bir kayıt altına girmeyen bir tavır sergiler. Tabii bu yapıya sahip olan insan zamanın hükümlerinin doğruluktan sapmasından olacak, kendi izzetini korumak için hükümet kapısından uzak duracak ve hür bir ortam arzulayacaktır. Bu noktada hükümetten uzak duran insan kendini halkın içinde görür. Halka yakın oldukça halka hizmet etmekten usanmayacaktır. Zira, mert insan zulme uğramış olanlara yardım elini uzatmaktan çekinmeyecektir.

Usanmaz kendini insan bilenler halka hizmetten  
Mürüvvet-mend olan mazlûma el çekmez îânetten<sup>92</sup>

Dikkat edilirse *Hürriyet Kasidesi*'nde anlatılan insan gelenekte işlenen insandan ayrılır. Çünkü geleneksel yapıda dönemin siyasi havası pek eleştirilmemiştir. Geleneksel yapıda insan genel itibarıyla hükümet anlayışından değil, kendi halinden şikayetçidir. Fakat *Hürriyet Kasidesi*'nde kendine güvenen bir insan anlayışının zamanının siyasi havasını eleştirebildiği görülür.

Kasidede, kalbi vatan ve millet sevgisiyle dolu bir insan tipi çizilmiştir. Bu insanın vücudunun mayasının hamuru bile vatan toprağındandır. Bu vücut vatan yolunda nice zorluk ve sıkıntıdan dolayı toprak olsa bile gam çekmeyecektir.

Vücudum kim hamîr-i mâyesi hâk-i vatandandır  
Ne gam râh-ı vatanda hâk olursa cevri ü mihnetten

Kasidedeki insanın sevgi beslediği vatan, elbette Osmanlı vatanıdır. Namık Kemal dönemin siyasî havasını eleştirmesine karşın bağlı olduğu Osmanlı'yı sevmiş ve yüceltmıştır. Zira Osmanlı'yı kerim bir nesil olarak görmüştür. Ona göre Osmanlı küçük bir aşiretten cihanı fethedebilecek bir devlet çıkarmıştır.

Biz ol nesl-i kerîm-i dûde-i Osmaniyânız kim  
Muhammerdir serâpâ mâyemiz hûn-ı şhadetten

Biz ol âl-i himem erbâb-ı cidd ü içtihadız kim  
Cihân-girâne bir devlet çıkardık bir aşiretten

Divan edebiyatında da vatanın değişik şekillerde işlendiği görülür. İşlenen vatan anlayışının Namık Kemal'in vurguladığı vatan anlamına yaklaştığı olmuştur. Fakat farklı yönleri de vardır. Divan edebiyatında vatan

---

<sup>92</sup> Sadettin Nüzhet Ergun, *Nâmık Kemâl'in Şiirleri*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1941, s. 3-4.



bazen insanın doğduğu yer olur. Bu durumda devletin başkenti olan İstanbul bile gurbet sayılır.<sup>93</sup>

Diyâr-ı gurbete geldim vatandan ayrıldım

Vatân gözümde değil âh senden ayrıldım

-Senih-

Oldu kâmil gönülde raht-ı huzûr

Bu kadar var vatandan oldum dûr

Rûzgâr oldu gurbete bâdî

Ahımın esti muttasıl bâdı

Nice yıl şehrine cûdâ oldum

Sâlik-i meslek-i hevâ oldum

-Ali-

Divan edebiyatında vatan bazen “yuva” anlamında kullanılır.<sup>94</sup>

Gülşende andelîb unuttur âşiyânını

Hâtırda kûy-ı yâr hevâ-yı vatan mı kor

-Nâbî-

Divan edebiyatında vatan bazen âlem-i bekâ yerinde kullanılır. Bu durumda dünya gurbet yeri olur.<sup>95</sup>

Dehr-i süflîde garib olduğuna çok acırım

Hâtıra düştüğü dem âlem-i bâlâ-yı vatân

-Hasırcızâde-

Divan edebiyatı çerçevesinde değerlendirilen insanda ciddi bir vatan aşkı sezilmez. En azından bu insan *Hürriyet Kasidesi*'ndeki insan kadar

<sup>93</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divân Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 604-605.

<sup>94</sup> a.g.e., s. 606.

<sup>95</sup> a.g.e., s. 606.

romantik değildir. Divan şiirindeki vatan sevgisi liriktir. Buna karşın *Hürriyet Kasidesi*'nde romantiktir.

*Hürriyet Kasidesi*'ndeki insanın vatan anlayışı *Adem Kasidesi*'ndeki insanın vatan anlayışından da ayrılır. Akif Paşa;

Ben o bizâr-ı vücûdum ki dil-i gam-zedeme

Üns-i mavtın görünür vahşet-i sahrâ-yı adem

derken yokluk sahrasının vahşetini yakınlık duyduğu bir vatan olarak görür. Burada “üns-i mavtın” terkinde vatana değinilmiştir. “Mavtın” Arapça bir isim olan “vatan”dan gelir.<sup>96</sup> *Hürriyet Kasidesi*'ndeki insan Osmanlı Devleti'ni vatan olarak gördüğü için yokluğu vatan olarak gören *Adem Kasidesi*'ndeki insandan ayrılır.

Akif Paşa yokluğa övgüler dizerken Namık Kemal hürriyeti övgülerle süsler. Namık Kemal hürriyetin parlak yüzü karşısında adeta büyülenmiştir. Her ne kadar esaretten kurtulduğunu söylese de hürriyete esir olmuştur. Bu da hürriyetin çekiciliğindedir.

Ne efsûnkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet

Esîr-i ‘aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten

Hürriyete övgü devam eder. Namık Kemal, hürriyete hitap ederek hürriyetin güzelliğini örtmemesini ister. Burada hürriyet bir sevgili gibidir. Çünkü kalpte cezbeyle sebep olan onun kudretidir. Ona adeta şöyle bir duada bulunulur: Ey hürriyet güzelliğin ebede kadar milletin bakışlarından uzak kalmasın.

Senindir şimdi cezbe-i kalbe kudret setr-i hüsn etme

Cemâlin tâ ebed dûr olmasın enzâr-ı ümmetten

*Hürriyet Kasidesi*'nde insan hürriyete o kadar bağlıdır ki her tarafı ateş sarsa da o hürriyet uğrunda kavga etmekten çekinmez. Bu millet yolunda çekilecek bir cefa olsa da o bunu yapacaktır. Bu insanın millet yolunda çektiği sıkıntılar vezirlik ve sadareten daha yüksek kabul edilir. Hürriyet, vezirlik ve her türlü makamdan yüksektir. Adaletsizlik ve zulümle hürriyet ortadan

---

<sup>96</sup> Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Haz.: Aydın Hami Güneyçal, Aydın Kitabevi Yay., Ankara, 1993, s. 588.

kaldırılmaz. Çünkü o insanla vardır. Hürriyetin yokluğu ancak insanlığın yokluğu ile mümkün olabilir. İnsandan hürriyet fikrini kaldırmak imkansızdır.

Ne mümkün zulm ile bî-dâd ile imhâ-yı hürriyet  
Çalış idrâki kaldır muktedirsен ademiyetten

Buraya kadar gördük ki *Hürriyet Kasidesi*'nde sunulan insan anlayışında bir sertlik vardır. O ideallerini adeta haykırarak dile getirir. Bu bir yönüyle coşkunun ifadesidir. Buradaki insan erkeksi bir üsluba sahip ve olmakla birlikte romantiktir. Bu insan saray övgülerinden uzak, vatan ve hürriyete aşıktır. Gelenekte insan saray erkanına kasideler sunarken hürriyet kasidesinde insan “bâb-ı hükümet”ten kendi izzetiyle ayrılır. Bu insan gelenekten farklı bir çizgide olduğu gibi Reşid Paşa'ya övgüler dizen Şinasi'deki insan anlayışından da uzaktır. Ayrıca varlığı gerçek olan bir vatana aşık olduğu için *Adem Kasidesi*'ndeki insandan da çok farklıdır.

### 2.2.2.3. Terci-i Bend'de İnsan

Ziya Paşa'nın *Terci-i Bend*'indeki insan anlayışına baktığımızda evreni irdeleyen bir insanla karşılaşırız. Bu insan için bir sanat fabrikası hükmünde olan kainat, acayip bir dershanedir. Nakışların rengarenk olduğu bu fabrika bir kitab-ı ledünden izler taşımaktadır. Dev gibi çocukları yutar; lokmalara ayırır. Bu köhne dünya konağı çok garip bir yuva hükmündedir. Bütün felaketlerin etrafında döndüğü felek bir değirmen gibidir. Bu olağanüstü değirmende zavallı insan sadece zerre kadar küçük bir tanedir.

Gerdûn bir âsiyâb-ı felâket-medârdır  
Gûyâ içinde âdem-i âvâre dânedir<sup>97</sup>

Kainatta acayip bir sanat ve çok garip bir dünya vardır. “Bu meseleler karşısında insan bütün gizemleri nasıl çözecek, çözümleri nasıl anlayacaktır?” denilirse, Ziya Paşa'ya göre insan, kainattaki gizemi hiçbir zaman çözemeyecektir. Çünkü kesinliğe ulaşmanın insan için ihtimali bile yoktur.

---

<sup>97</sup> Ziya Paşa, *Tercî-i Bend ve Terkîb-i Bend*, Haz.: Hüseyin Yorulmaz, Şule Yay., İstanbul, 1999, s. 33.; *Ziya Paşa'nın Terci-i Bendi ile Terkib-i Bendi Üzerine Düşünceler*, Haz.: H. Fethi Gözler, KTBY., 1000 Temel Eser Dizisi, Ankara, 1987, s. 41.

İnsan aklına güvenip ne zaman kesinliğe ulaştığını düşünürse bu durum insan için her zaman şüpheli olacaktır.

Kesb-i yakîne âdem için yoktur ihtimal

Her i'tikâd akla göre gâibânedir.

Bu ifadelerde hem septik hem de relativist (göreceli) bir yön vardır. Kesinliğin ihtimal konusu bile edilmediği her yer şüphelerle doludur. Şüphelerle dolu bir dünyada çıkarılacak bütün yargılar ise kesinlikten uzak olacağı için bu yargıların doğruluk payları tartışılır. Bu bilgilerin doğruluğu artık göreceli olur. Çünkü doğruluğuna inanılan bilgi bundan sonra akla göre doğruluğu tartışılır bir bilgi olur.

Yukarıdaki ifadelerde “yakîn”den bahsedilirken gelenekten ayrılan bir tablo ile karşılaşılıyor. *Yakîn* (kesin bilgi)e ulaşmak geleneğin de ele aldığı bir konudur. Fakat gelenekte insan kesinliğe ulaşmada göreceli bir tavır sergilemez. Çünkü gelenekte *yakîn* ilmin kendisidir ve bu ilme ulaşmada “İlme'l-yakîn, ayne'l-yakîn, hakke'l yakîn” gibi mertebeler takip edilir. İskender Pala, *yakîn* için şu bilgileri verir.

“Sağlam bilgi, kesin olarak bilme. Bilmenin uç şekli vardır. Bir şeyi öğrenme yoluyla bilmek ilme'l-yakindir. Deniz diye bir şeyin varlığını kitaptan okumak gibi. Bir şey gözüyle görerek bilmek ayne'l-yakindir. Sahile gidip denizi seyretmek gibi. Bir şeyi hiç şüphe kalmayacak şekilde kesin olarak bilmek ise hakke'l yakindir. Denize girmek gibi. Buna “bilmek, bulmak, olmak” diyebiliriz.”<sup>98</sup>

İskender Pala, yakini sağlam ve kesin bilgi olarak tanımlıyor. Bilginin hakke'l-yakin kısmında kesinliğe ulaşıldığını ifade ediyor. Bu ifadelerde gelenek şiiirinde bilginin insana bakan yönünü buluruz. *Terci-i Bend*'de ise durum farklıdır: *Kesb-i yakine adem için yoktur ihtimal*. Evet, insan için kesin bilgiye ulaşmanın ihtimali bile yoktur. Bunun temel nedeni de *Terci-i Bend*'in bütün bölümlerinin sonunda yinelenen şu mısralarla ifade edilen insanın özellikleridir.

---

<sup>98</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 333-334.

Sübhâne men tahayyere fî sun'îhi'l-'ukûl

Sübhâne men bi kudretihi ya'cüzü'l-fuhûl

Bu mısralarda yaratıcının kainattaki muhteşem sanatı karşısında akıllar hayrettedir. Onun yaratıcı kudreti karşısında ise yeryüzünün en akıllıları ise aciz durumdadır. Her zaman hayret ve acizlik ufuklarında dolaşan bir insan için *Her itikad akla göre gaibanedir.*

*Terci-i Bend*'de bu zayıf insan psikolojisi sonraki mısralarda da devam edecektir. Relativist tavırla insan kesinliğe ulaşamadığı için hep *cem* ve *fark* arasında gider gelir.

Geh ayn ü gâh gayr sanup halk u Hâlık'ı

Geh cem'e gâh farka ukûl etdi i'timâd

Halk ve Hâlık'ı ayrılık ve farklılık kuşağında seyreden insan bir kesinliğe kavuşamaz. Bunun sebebi bir tasavvuf ıstılahı olan *cem*' ve *fark* ile dile getirilir. Kuşeyrî, *cem*' ve *fark* için şu bilgileri verir:

“Kulluk vazifelerinin yerine getirmek ve beşeri hallere uygun düşen hususları ifa etmek gibi kulun iradesi ve kazancı ile ilgili hususlar fark adını alır. Hakk Te'âlâ tarafından kalpte mana ve marifet vücuda getirilmesi, lütuf ve ihsanda bulunulması gibi hususlar ise cem' adını alır. Sufilerin cem' ve fark konusunda en aşağı halleri budur.”<sup>99</sup>

İnsanın fark ve cem' arasında gidip gelmesinde amaç, marifet ve huzura ulaşmak ve bu sayede saf bir niyetle Hâlık'a bağlanmaktır.

Amma bu ihtilâf ile maksûdu cümlemin

Bir Hâlık'a hulûs ile etmekdir inkıyâd

Evet bu farklılıklar arasında gidip gelirken insan bir huzura ulaşmak ister. Fakat, *Terci-i Bend*'deki zayıf insan aradığı huzuru bulamıyor. Burada *Adem Kasidesi*'ndeki insan anlayışına yakın bir insan tipi vardır; fakat bu kasidedeki insan kadar karamsar değildir. Sadece huzuru aramada onunla ortak paydadadır. *Terci-i Bend*'deki insan huzuru aramada gelenek şairiyle ortak bir

<sup>99</sup> Abdülkerim Kuşeyri, *Kuşeyri Risalesi*, Haz.: Süleyman Uludağ, Dergah Yay., İstanbul, 1999, s. 158.

yöne sahiptir. Fakat takip ettiği yolda ondan ayrılır. Bunu gelenekteki soyutlama ve modernizmdeki somutlamada rahatlıkla görürüz.

Ziya Paşa'nın "*Terci-i Bend*"inde insanı hayrete düşüren durum ve bunun neticesinde insan ruhuna yansıyan "acz" ve "hayret" yönü somut terkiplerle anlatılır. O evreni irdelerken somut eşyaya bakmıştır. Yıldızlar, güneş, kebuter, timsah, peygamberler vs. somut eşya üzerinde durmuş, bu nesnelere ışığında meydana gelen olayları irdemiş huzuru bu somut yapıyı açıklayarak yakalamak istemiştir. Gelenekte ise durumun çok farklı olduğu görülür. Gelenekte insanın takip ettiği yolda eşyanın kendisine bakarak değil, eşyanın görünmeyen yönüne bakarak huzura erilir. Çünkü gelenekte insan için bu alem gelip geçicidir. Bir yönüyle bu alem bir *kevn ü fesaddır*. Allah kainatı mükemmel bir kanun ile yaratmışsa esas olan bu kanunlara ulaşmak ve bu sayede huzur bulmaktır. Gelenekte de somut ifadeler çok rastlanır. Fakat gelenekçi şair dış dünyayı aşarak fenomenlerin iç yüzüne bakmaya ve bu yolla bir huzura ulaşmaya çalışır. Çünkü ona göre alemin karmaşık yapısının ardında mükemmel bir armoni vardır ve huzur da bu armoniyi yakalamak ile olacaktır. Gelenekçi şair bu huzuru ifade etmek için fenomenlerin dış yüzüne bakmaz. Nâilî gibi alemlerin suretlerini *mestâne* bir bakışla geçer bu yolla fenomenleri aşar ve karmaşadan öte birliğin varlığıyla huzur bulur. Naili bu durumu ifade ederken,

Mestâne nukûş-ı suver-i âleme baktık

Her birini bir özge temâşâ ile geçtik<sup>100</sup>

der. Beşir Ayvazoğlu bu meselenin yorumu için şunları söyler:

"Kesret, bir var olup yok olma dünyasıdır, bir 'alem-i kevn ü fesad'dır. Önemli olan bu geçiciliği görünüşteki karmaşayı aşmak, ardındaki mutlak kanunluluğu yakalamaktır. Gelip geçiciliğin ve karmaşanın ruhlara huzursuzluk verdiği doğrudur. Allah, kainatı gerçekte mükemmel bir kanunluluk olarak yarattığına göre, duyularımızla kavradığımız yapının ardındaki armoniyi görebilmek için çıplak gözden daha farklı bir görme vasıtasına ihtiyaç vardır. Nesnelere dünyasının

---

<sup>100</sup> Nâilî Dîvânı, Haz.: Halûk İpekten, Akçağ Yay., Ankara, 1990, s.240.

görünüştaki keyfilikliğini aşarak mutlak olana, yani kanunluluğa ulaşmak, eşyaya ancak Naili'nin dediği gibi “mestane” bir nazarla “nukuş-ı suver-i alem”i temaşa edip geçmekle mümkündür. Bu da kendinden geçmeyi, benliği aradan kaldırmayı, yani bir çeşit sarhoşluğu gerektiriyordu.

Yunus eydür benlügi aradan tarh edelüm

Senin ile bakayın seni göreyin Mevlâ

Sanatçı böylece dış dünyanın şekillerinde fazla oyalanmaksızın fenomenlerin iç yüzüne dalmış, görüşler dünyasının verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak olanın verdiği huzura kavuşmuştur.”<sup>101</sup>

Beşir Ayvazoğlu'nun ifade ettiği husus, modernizm ve gelenek arasında oldukça dikkate değer bir farktır. Bu fark “Terci-i Bend”deki ifadelerle kıyaslanınca daha da netleşir. “Terci-i Bend”de Ziya Paşa;

Tahkîk olunsa nakş-ı temâsil-i kâinât

Ya hâb u ya hayâl ü yahud bir fesânedir

diyerek kainattaki unsurları irdeler. Yeryüzü ve gökyüzüne ait unsurlardan, insanlık çizgisine yön veren büyük şahsiyetlerden ve bu şahsiyetlerin anlaşılmaşıından bahseder. İster evrenin estetik unsurları olsun ister beşeri münasebetler olsun Ziya Paşa bu tahkikte şu neticeye varır.

Subhâne men tahayyere fî sun'hi'l-'ukûl

Subhâne men bikudretihi ya'cüzü'l-fuhûl

Nâilî meseleye *nukûş-ı suver-i alem* ile yaklaşırken, Ziya Paşa *nakş-ı temâsil-i kâinat* diyor. Kelimelere baktığımızda, *nukûş* sözcüğünün, tekil hali olan *nakış* kelimesiyle karşılandığını, ikisi de çoğul olan *suver* ve *temâsil* sözcüklerinin yakın anlamlar taşıdığını, *kâinat* ve *alem* sözcüklerinin de aynı anlamda olduğunu görüyoruz. Sözcükler aynı; fakat gelenek ve modernizmin şiirinde çok farklı anlamlar yüklenmiştir. Nâilî nesnelere fazla takılmadan eşyayı hemen geçerken, Ziya Paşa evrendeki nesnelere irdeler. Bu durumda gelenek ve modernizmin insana bakış açısının farklılaştığını çok rahat görebiliriz.

<sup>101</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, İstanbul, 2004 Ötüken Yay., s. 49.-50.

### 3. BÖLÜM

#### GELENEK VE MODERNİZM AÇISINDAN EDEBİ TARTIŞMALAR VE GELENEĞE YÖNELİŞ

Edebiyat sahasında gelenek ve modernizme dair meseleler, büyük ölçüde özne ve dil sahaslarında kendi yansımalarını bulur. Çalışmamızın II. Bölümünde bu meseleler üzerinde durulmuştur. Bu meselelere dair bakış açıları gelenek ve modernizm arasındaki tartışmaların kaynağı olmuştur. Genel olarak tartışmalara bakıldığında, bazen bir edebi tartışmanın tartışma ölçülerini aşacak dereceye geldiği görülür. Ahmet Mithat Efendi'nin, kendisini aşırı klasik oluşuyla suçladığından Said Bey'i Babıali'de tartaklaması, Recaizade Mahmut Ekrem'in ateşli kıvılcımlı sözcüklerle üstü kapalı bir şekilde Muallim Naci'nin şiirlerini alaya alması, Dekadanlar tartışmasında Tevfik Fikret'in Ahmet Mithat Efendi'yi süpürge sakallı diye hakaret edercesine nitelenmesi birer örnektir. Yapılan bu tartışmaların edebiyat açısından olumlu bir manada kalıcı bir etki bırakmadığını gören yazarlar olmuş ve böylece tartışmalara son verilmiştir. Bu tartışmaların yersizliği bir tarihi süreçten sonra anlaşılmıştır. Bu tarihi süreçten sonra gelenek ve modernizm tartışmalarından uzak, şiire dair ciddi edebi yaklaşımların yapıldığı saf şiir ekseninde gelişen şiirsel düzlem yönünde şiire dair yaklaşımlar başlamıştır. Bu durumun bir neticesi olarak geleneğe yönelme çalışmaları başlamıştır.

#### 3.1. Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci Tartışması

Türk edebiyatında etkisi uzun yıllar süren tartışmalardan biri de Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci tartışmasıdır. Bu tartışma eski ve yeni şiirin yani eski ve yeni zevkin karşı karşıya geldiği andır. Tartışmanın çıkış noktası iki şair arasındaki kişisel problemlerdir. Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci, kendi dönemlerinde edebiyata ilgi duyan gençleri etkilemiş şairlerdir. Durum böyle olunca tartışma farklı kitleleri etkileyecek bir boyut kazanmıştır. Çünkü edebiyatımızda eski-yeni, Doğu-Batı, gelenek ve modernlik tartışması bu iki şairin ölümünden sonra da devam etmiştir. Tartışmalar eğer iki şahıs arasında kalsaydı, benzer tartışmaların bu iki şairden



sonra devam etmemesi gerekirdi. Fakat tartışma iki yazarın ölümünden sonra da devam etmiştir. Hatta Türk edebiyatının genel bir karakteri haline gelmiştir.

Tartışmanın Türk edebiyatına yansıyan yönünün uzun yıllar devam etmesinin temel nedenlerinden biri insan anlayışındaki değişikliktir. Bu değişikliğe işaret etmek için yukarıda gelenek ve modernizmin insana bakış açıları karşılaştırılmıştı. İnsan anlayışındaki değişikliğin belâğat ve üsluba nasıl yansıdığı *Belağat-Üslup Tartışması* başlığı altında incelenecektir.

Muallim Naci, döneminin en büyük şairleri arasında özellikle gazel tarzında yazdığı şiirlerle tanınmış bir şahsiyettir. Arapça ve Farsça'yı çok iyi bilen bir şairdir. Aynı zaman da Fransızca'dan edebi ürünler çevirebilecek kadar Fransızca'ya hakim bir şairdir. Kültür ve zevk olarak sağlam bir yapıya sahip olan Muallim Naci dil, gramer ve aruz hatalarını hiç affetmez. Bu konular üzerinde hassasiyetle durur. Eleştirilerinin merkezi bu konular olmuştur denilebilir.<sup>102</sup> Muallim Naci Tercüman-ı Hakikat gazetesinde bazen *Nâcî* bazen de *Mes'ud-i Harabâtî* imzalı şiirler yazmıştır. Bu imza ile kendi yazdığı gazeller için nazireler yazmıştır. Belli bir süre sonra Ahmet Mithat Efendi ile samimi ilişkiler kuran Muallim Naci, Ahmet Mithat Efendi'nin kızı ile evlenir. Bu arada Tercüman-ı Hakikat gazetesinin edebî kısmını idare edecektir. Bu gazetede dil ve teknik bakımından çok sağlam şiirler yazmaya başlar. Zamanla onun yazdığı şiirlere nazireler yağmaya başlar. Muallim Naci, Tercüman-ı Hakikat gazetesinin edebî kısmını bu nazirelerle doldurunca iş çıkırından çıkmaya başlar. Sonunda Ahmet Mithat Efendi, Tercüman-ı Hakikat'in edebi kısmını kapatır. Muallim Naci'ye eleştiriler işte bu nazirelerin arttığı dönemde gelir. İsmail Habib Sevük meseleye şöyle değinir.

“Her gazeline her taraftan tufan gibi nazireler yağıyor, mesela bir meyhane gazeli yazsa buna yazılan sayısız nazirelerle matbuat havası meyhane kokusuna boğuluyor; bir ‘gark-ı nur’ gazeli intişar etse saçmasapan nazirelerle ortalık alaca bulaca nurlara garkoluyordu! Kendisi meyhane masasında oturduğu zaman nasıl ‘kadehler etrafında devreden birer seyyare’ ve kendisi de o seyyareler ortasında ‘istikrarını

---

<sup>102</sup> *Osmanlı Şairleri*, Haz.: Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., İstanbul, 2004, Ankara, 2000, s. 13.

bulmuş bir güneş' gibi ise, kendini meyhane gazelinde nasıl öyle tasvir ediyorsa bir sürü talebeden mürekkep o mektep içinde de kendini bir güneş ve çömezleri de güneşten nur alan birer seyyare gibi görüyor..."<sup>103</sup>

Muallim Naci'nin Tercüman-ı Hakikat'i şiire yeni başlayanların bu nazireleri ile doldurması eski şiire karşı bir tepkinin doğmasına sebep olmuş ve Ahmet Mithat Efendi'yi kızdırmıştır. Nitekim bu olaydan dolayı Ahmet Mithat Efendi damadı Muallim Naci'yi gazeteden kovmuştur.<sup>104</sup>

Muallim Naci, "*Talim-i Edebiyat*"a aldığı şiirlerini az bularak Recaizade Mahmut Ekrem'e gönül koymuş; bunun üzerine Ekrem "*III. Zemzeme*"nin mukaddimesinde Muallim Naci'yi üstü kapalı eleştirmiştir. Ekrem, Muallim Naci'yi eleştirdiği mukaddime kısmındaki yazısında şunları söyler:

"Ulviyet-i hakikiyeden bi-nasib olduğu halde yalnız lafzen ulviyeti müş'ir sözler balon gibidir. Hava-yı iştiharda bir aralık itila-nüma olsa bile bilahire bir zemin-i mechuliyet ve mensiyyete düşer kalır!

Hakikat-i hissiyeden mahrum iken ateşten, kıvılcımdan bahseden manzumeler şebtaba benzer zalam-ı evham içinde fûruzan görünse bile hiçbir kalb üzerinde bir eser-i ihtirak husul getirmeksizin kendi kendilerine söner, mahvolur."<sup>105</sup>

Nihat Sami Banarlı, üstü kapalı bir eleştiri olan yukarıdaki sözleri şöyle açıklar.

"Baştan sona 'imalı sözler'le yazılan bu cümlelerde mesela ateş ve kıvılcım kelimeleriyle Naci'nin Ateşpâre, Şerâre gibi eserleri küçümseniyor; Fûrûzan kelimesiyle de yine Naci'nin bu isimle neşredileceği haber verilen eseri kastediyordu."<sup>106</sup>

<sup>103</sup> İsmail Habib Sevük, *Edebi Yeniliğimiz*, İstanbul, 1932, C. II., s. 102

<sup>104</sup> Ali Kemal, *Ömrüm*, Yayına Haz.: Zeki Kunalp, İsis Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 85.

<sup>105</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 921.

<sup>106</sup> a.g.e., s. 921.

Tabi bütün bu eleştiriler karşısında Muallim Naci susmamış ve Saadet Gazetesi'nde Rezaizade Mahmut Ekrem'e ağır bir şekilde cevap vermiştir. Gazetenin Demdeme başlığı altında devam eden bu eleştirilere dayanamayan Rezaizade Mahmut Ekrem durumu hükümete taşıyınca olaya hükümet müdahale etmiş ve gazetede çıkan bir bildiri ile meseleyi sonlandırmıştır. Bu bildiri şöyledir.

“Rezaizade seadetlü Mahmut Ekrem beyefendi hazretleri tarafından yazılıb neşrolunan Takdir-i Elhan ünvanlı risalede, Muallim Naci Efendi aleyhinde garazkarane lisan istimaline cüret buyrulması üzerine Muallim tarafından, müdafaa-yı hak yolunda yazılarak Demdeme serlevhası altında neşredilmekte olan mukabele-i merdane mabadının gazetemize derci (Ekrem Bey'in müracaat etmesi lazım gelirken) bir suret-i meded-cuyanede dahiliyye veklatine vaki' ilticası hasebiyle, Hazret-i müşarünileyha canib-i alisinden Matbuat idaresi behiyyesine verilen emr-i şifahinin tarafımıza tebliğ olunması üzerine tehir edilmiştir.”<sup>107</sup>

Rezaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci tartışması ile iki kültür tekrar karşı karşıya gelmiştir. Bu, iki kültürün dil dünyasının karşı karşıya gelmesi demektir. Zira Rezaizade ve Muallim Naci şairlik yönleriyle beraber dönemlerinin tanınmış iki edebiyat hocasıdır. Onlar bu yönleriyle dönemlerinin dil anlayışındaki gelişmelere zemin hazırlamışlardır. Rezaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci, Batı kültürünü iyi bilen insanlardı. İkisi de gelenek gibi büyük bir kaynaktan beslenmişlerdir. Buna rağmen dil anlayışlarında bir farklılık görülür. Bunun nedeni değişen insan bağlamında değerlendirilecektir.

### **3.1.1. Belâğat-Üslûp Tartışması**

'Belâğat', sözlükte varmak ve hedefe ulaşmak manasına gelir. “Belağayebluğu-bülüğan” ibaresi, ulaştı ve vardı manasına gelir. Herhangi bir kimse maksadına ulaştığı zaman “belağa fülânün muradahu (kişi muradına ulaştı, erdi)” denir. Fasih, açık-seçik ve güzel konuşan adama “raculün belîğün”

---

<sup>107</sup> Nihat Sami Banarlı, s. 983.

denir.<sup>108</sup> Belâğatin hal ve mukteza bağlamında, kelama ve mütekellime bakan iki yönü vardır. Zira belâğat, “mukteza-yı hâle mutabakat” şeklinde tarif edilir. Muallim Naci dil, gramer ve aruz hatalarında belâğate dikkat eden bir şairdir. Burada temel dayanak noktası olarak O, belâğat kurallarına bağlıdır. Modern Türk şiirinin üslup anlayışında ise Batı’nın kaynakları vardır. Recaizade Mahmut Ekrem, Batı kökenli retorik kitaplara dayanarak bir edebiyat anlayışı ortaya koymak istemiştir. Bu yönüyle o klasik belâğat sistemine karşı bir tavır sergiler.

“Ta’lim-i Edebiyat klasik belâğat sistemine, bazı Fransızca retorik kitaplarına da müracaat edilerek yeni unsurların kazandırıldığı ilk kitap olmuştur. Recaizade, Şinasi, Namık Kemal’le birlikte ölçüleri yavaş yavaş beliren yeni edebiyatın teorisini kurmak amacını taşıyordu.”<sup>109</sup>

Dolayısıyla belâğat-üslup tartışmaları gelenek ve modernizmin kaynaklarından kaynaklanan bir yapıya sahiptir. Bu tartışma sonraki dönemleri de etkilediği için basit bir Recaizade Mahmut Ekrem-Muallim Naci tartışması değildir. Zira bu an gelenekten modern bağlamda bir kopuşu ifade eder.

“İlm-i edeb”, “şiir ve inşâ”, “fenn-i kitâbet”te ifadesini bulan “edebiyât” kavramı “literature” için karşılık olmasına rağmen “Tâlim-i Edebiyât”ta bir kitabın ismi olarak kullanılması dikkate değerdir. Tabi ki bu tarz kullanımın kendi söylemi olacaktı. Bu söylem bağlamında üslup meselesi önem kazanır. Recaizade Mahmut Ekrem üslubu “üslûb-ı sâde”, “üslûb-ı müzeyyen” ve “üslûb-ı âlî” olmak üzere üçe ayırır. Üslubu bu başlıklar arasında değerlendiren Ekrem, Buffon’un “*Üslub-ı beyan aynıyle insandır*” sözünü aktarır. Üslubun aynıyle insan olduğu şiirsel düzlemde insan estetiği ve anlayışı önem kazanacaktır. İnsan anlayışındaki farklılıkları, gelenek ve modernizmdeki insan anlayışına dair bakış açılarının anlatıldığı şiirlerde göstermiştik. Gelenekten geleceğe doğru bu insan anlayışının gerçekten çok değiştiğini görmüştük. Recaizade, üslubu tamamen insana benzetiyor. İnsan değiştiğine göre doğal

---

<sup>108</sup> Nusreddin Bolelli, *Belağat, Kur’an Edebiyatı, Beyan-Meani-Bedi*, Rağbet Yay., İstanbul, 2000, s. 26.

<sup>109</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 97-98.

olarak üslup da değişecektir. İşte bunun bir yansıması olarak eski belâgat kaideleri ile yeni üslup anlayışı arasında bir zıtlık meydana gelmiştir.

Eski şiirde insan soyutlanmaya çalışılan bir varlıktır. Nâilî gibi dūřünecek olursak onu “özge bir temaşa ile” geçmek gerektir. İnsan fenomenini soyutlayarak arkasındaki mutlak kanunluluğa ulaşmak gerektir. Bu yolu gelenekte řair hep mazmunlarla yapmaya çalışacaktır. Çünkü bir yönüyle mazmun, görünenin ardındaki görünmeyeni görmeyi mümkün kılar. Okunan bir beyitte ilk başta bir mazmun görülmeyebilir. Fakat o beyitin arka planına bakılırsa bir mazmun yakalanabilir. O da beyitin görünen kısmını aşmakla mümkündür. İnsanı bir beyit gibi dūřünürsek ona bakıldığında mutlak bir kanun görölmez, fakat insanı aşıp onun görünmeyen yönüne bakıldığında bir insanın farklı yönü görülebilir. Bu geleneğin takip ettiği bir yoldur. Fakat Recaizade gibi dūřünürsek üslup ayniyile insandır. İnsanın mutlak özelliklerine ulaşmak için mazmun kaidelerine gerek kalmayacak. İnsan olduğu gibi değerlendirilecektir.

Recaizade'nin üslup anlayışında güzellik çok önemli bir kavramdır. Üslupta bu güzelliğin ortaya çıkması için Ekrem konu ve üslup arasında bir uygunluk aramış ve bunun için “duygu, hayal ve dūřünce güzelliği”nin bir arada bulunması gerektiğini ifade etmiştir. Ancak bu şekilde bir plastik güzelliğe ulaşılır. Plastik güzellik anlayışı ile Recaizade yine gelenekten ayrılır. Recaizade üslup anlayışı ile plastik güzelliğe ulaşmaya çalışırken, gelenekçi řair belâgat kaideleri ile plastik güzelliğin ötesini dūřünüyordu.

Üslupta güzelliğe aşırı değer verme eski yeni çatışmasını biraz daha kızıştıracak ve bunun bir sonucu olarak Servet-i Fünuncular ortaya çıkacaktır.<sup>110</sup> Üsluba dair bir tartışma olan abes-muktebes tartışmasından sonra Servet-i Fünun topluluğunun olduğu görölür. Servet-i fünun şairleri ile çok ağdalı bir söyleyiş şiirde yerini bulur. Daha önce söylenmemiş sözcükler ve terkipler şiirde yavaş yavaş kendisini hissettirir. Bu anlayışla artık, şiirde anlamdan çok estetik önem kazanır. Tabi ki bu estetik plastik bir estetikdir. Dilde sadeleşmeye gidilirken yeni üslup anlayışının böyle bir ortama neden olması, Ahmet Mithat Efendi'yi ileden çıkarmış ve onun Servet-i Fünuncuları

<sup>110</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 916.

eleştirmesine sebep olmuştur. Bu olay edebiyatımızda “Dekadanlar Meselesi” ile yerini bulur.

### 3.2. Dekadanlar Meselesi

Türk edebiyatında etkisi günümüze kadar devam eden şairlerden biri Şeyh Galip'tir. Şeyh Galib'in Nabi'nin “Hayriyye”sinden sonra yazdığı “Hüsn ü Aşk” mesnevisi Türk edebiyatının en çok sevilen eserlerinden biri olmuştur. Yenişehirli Avnî, Ziya Paşa, Muallim Nâcî, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Arif Nihat Asya, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz, Beşir Ayvazoğlu gibi şairlerin şiirlerinde Şeyh Galib'in bazı mısralarının yansımaları kendini çok net hissettirir.<sup>111</sup>

Şeyh Gâlib'in etkisi modern Türk şiirinin daha ilk devirlerinde kendisini çok net hissettirmeğe başlar. “Evet tarz-ı şi'r-i kadîmi yıktık herc ü merc ettik” diyen A. Hamit Tarhan'ın şiirlerinde Şeyh Gâlib etkisi vardır. Gündüz Akıncı doktora çalışmasında *Hüsn ü Aşk* ile *Makber*'i karşılaştırarak bunu göstermeğe çalışır.

<b>Hüsn ü Aşk'tan</b>	<b>Makber'den</b>
Bazîçe-i ikılâb olurum	Bazîçe-i ikılâb-ı âlem
Ey ahterimi siyâh iden mâh	Ya Rab ne siyâhtır bu Hurşit
Ey Hâlık-i ins ü cân rahm et	Elverdi gâm ü melâl rahm et
Yok bende tüvân amân rahm et	geldi serime kelâl rahm et
Dil hayret-i gamla lâl kaldı	Gönlüm dolu âh u zâr kaldı
Kaldım yalnız başımda sevdâ	Kimden kime etmeli şikâyet
Kimden kime idem âh u şekvâ	Bu müşküle kim verir nihâyet <sup>112</sup>

<sup>111</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Kuğunun Son Şarkısı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s. 151.

<sup>112</sup> Gündüz Akıncı, A. Hamit Tarhan, *Hayatı, Eserleri, Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954, s. 148-149.

Şeyh Gâlib'in etkisi sonraki dönemlerde de devam edecektir. Şeyh Gâlib,

Tarz-ı selefe tekaddüm ettim

Bir başka lisân tekellüm ettim

mısraları ile klasik şiire bir yenilik getirdiğini söylemektedir. Bu mısralarda Şeyh Gâlib'in eski şiirden ayrıldığı ve başka bir üslubun habercisi olduğu açıkça görülmektedir. Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Hak gazetesinin ekinde Şeyh Gâlib için şunları söyler:

“Şeyh Galib merhum, renk ve ahenk, hayal-i muhal ve tezat ve igrak şairidir. Bülbülden ziyade kilk meftunudur; aşktan ziyade hüsne maildir. Hassas olmaktan ziyade hayalidir... *Hüsn ü Aşk*'ında en çok kullandığı; gülcâme, gül-şule, gül-fusun, gülçekân, gül-mıh, gül-çemen, gül-buse, şemsiye-i gül terkiplerine rast geldikçe mütali bir diyar-ı hayalde muattar bir gül yağmurunun feyziyle ruhunun açıla açıla pembe şafak bulutlarına bürünmek için yükseldiğini duyar gibi olur. Galip kendisine mahsus böyle zengin bir lehçe ile cidden bir başka lisan, bir lisan-ı hayal tekellüm etmiştir.”<sup>113</sup>

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Şeyh Gâlib'in “*Bir başka lisan tekellüm ettim*” mısraını kendi tarzıyla “*bir lisan-ı hayal tekellüm etmiştir.*” şeklinde yorumlamıştır. Şeyh Gâlib bu yönüyle eski şiirin hayal sistemine bir renklilik getirmiştir.

Dilde sadeleşmenin tartışıldığı bir dönemde Servet-i Fünun şairlerinin bulmaya çalıştıkları çok farklı hayaller, Şeyh Gâlib'in eski şiirin hayal sistemini genişlettiği etkiyi yapamamış ve sade dilden uzak bir anlayışa sebep olmuştur. Eski şiirde bile geçmeyen terkiplerin kullanıldığı Servet-i Fünun şiirinde, hayal sistemi oldukça değişmiştir. Bu hayal sisteminin ağır dili elbette sade ve anlaşılır bir dille halka inmeyi amaçlayan Ahmet Mithat Efendi'nin tepkisini çekmiş ve sonunda Ahmet Mithat Efendi, Servet-i Fünuncuları “Dekadan” olarak suçlamıştır.

---

<sup>113</sup> *Hak*, 11, 29 Haziran 1328/12 Temmuz, s. 6.

“Dekadan (dècadant) düşen, gerileyen, çöken, soysuzlaşan manalarında bir sözdür. Bu kelime XIX. Asır sonlarında Fransız edebiyatında Symboliste mektebi kuranlar hakkında kullanılmıştı. Symbolizmden önce Fransa’da parlayan Parnasse şiirinden; bu şiirin aşırı çekiciliğinden ve fazla gür sesinden hoşlanmayıp ayrılarak, deruni musikiye sarılan Sembolistlere ahengi bozanlar manasında kullanılarak, dècadants: dekadanlar demişlerdir.”<sup>114</sup>

Sembolistler musikîde ahengi bozdukları için dekadanlar olarak suçlandıkları gibi Türk edebiyatında hayal sistemini bozdukları gerekçesiyle Servet-i Fünuncular Ahmet Mithat Efendi tarafından Dekadanlar olarak suçlanmışlardır. Ahmet Mithat’ın bu eleştirisi çok doğaldır. Çünkü o, sanat anlayışı itibarıyla halka inmeyi ve halkı eğitmeyi amaçlıyordu. Durali Yılmaz, Ahmet Mithat’ın bu yönüne değinirken onu “*halkın yanında bir romancı*” olarak değerlendirir.<sup>115</sup> Halkın yanında olan biri olarak Ahmet Mithat Efendi halk için sade bir hayalin peşindeydi.

“Bizde Tanzimat edebiyatının bir farikası da sade lisan ve halka halk dili ile hitap cereyanı idi. Bu cereyanın halka halk dili ile en çok yaklaşan muharriri de Ahmet Mithat Efendi idi. Mithat Efendi bu sade ve samimi halk Türkçesini umursamayarak, külfetli bir Servet-i Fünun lisanı kullananlara, onların dil ve sanat anlayışlarına muarızdı.”<sup>116</sup>

Ahmet Mithat Efendi eleştirilerine bir dayanak gösteriyor ve bir Servet-i Fünun muharririnin şu ifadelerini ele alıyor: “*Harhara-i muakara’dan bir harf-i ezrâk ile müstahif olanlar, perr ü bâli küşâde bir merkeb-i râhde-bâda maddiyet-i beşeriyetleri bârını ihmâlden isticnâb etmelidirler.*”<sup>117</sup> Bu ifadelerden sonra Ahmet Mithat Efendi şöyle devam eder. “*Böyle şey olur mu?*

<sup>114</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 966.

<sup>115</sup> Durali Yılmaz, *Roman Sanatı ve Toplum*, Ötüken Yay., İstanbul, 1996, s. 85.

<sup>116</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 966.

<sup>117</sup> a.g.e., s. 966.



*Biz lisânı sadeleştirelim derken, bunlar bir kat daha berbâd ettiler. Bu ne lisân? Bu ne ta'bir? Veysî'ye, Nergîsî'ye rahmet okutuyorlar şu herifler!”*<sup>118</sup>.

Ahmet Mithat Efendi'nin bu eleştirisi Servet-i Fünuncuları çok kızdırmış olacak ki Tevfik Fikret “*Timsal-i Cehalet*” şiirinde geçen şu mısralarla ona “*süpürge sakallı*” diyerek hakaret etmiştir.

Kükreler, bağırır; dağlara çarpar da sadâsı  
Bî-fâide, eylerdi bütün kendine avdet;  
Ablak yüzünün *lihye-i cârûb-nümâsı*  
Enzâr-ı temâşâyâ verip sıklet ü vahşet<sup>119</sup>

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Dekadanlar* meselesine dair şunları söyler.

“...duçâr-ı ta'riz olan bugünkü tarz-ı tahfîrin bilcümle şuâbâtını, mehâsinini bir başka neşvede câmi olan Şeyh Gâlib merhumun meslek-i şariyeti ile edebiyat-ı hâzıra beynindeki şu muvâsenet ve muvâfakat derpiş edilerek “Dekadan” diye Frenkçe, bî-meâl ü münasebet bir nâm verileceğine üstâdı tabîî meslekleri olan şair-i müşarünileyhin nâm-ı muhteremine izafetle bunlara ‘Galibiyûn’ demek daha muvafık olacağı dermeyan edilseydi tafsilât-ı sâlifeye nazaran o kadar abes ve bî-mahal bir tevcihte bulunulmuş olmazdı.”<sup>120</sup>

Uğraştıkları dil ve hayal itibarıyla Servet-i Fünuncuların ‘Galibiyûn’ olarak nitelendirilmeleri, dönemleri itibarıyla kullandıkları dilden kaynaklanmaktadır. Onlarda Şeyh Galib etkisinin sezilmesi gündeme gelince Dekadanlık tartışmasında en çok ismi geçenlerden biri olan Cenab Şahabeddin kendisinde Şeyh Galib’in etkisinin olmadığını şu şekilde ifade eder.

“Fakat hazreti büyük bir müceddid olmak üzere tanıyamayacağız. Ceyb-i abâsında bir devr-i edebi getirdiğine kail değilim. Şair dede eslâfının eğerçi biraz âzâde kilk ü hod

<sup>118</sup> Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001, C.II., s. 966

<sup>119</sup> Recep Usta, *Tevfik Fikret, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Türk Yazarları Dizisi, Kastaş Yay., İstanbul, 1986, s.215.

<sup>120</sup> İnci Enginün, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergah Yay., İstanbul, 2000, s. 122.

ser bir şâkirdi fakat herhalde şâkird-i muakkibidir.(...) Şeyh'in âsârı 'Allahu' bang-i istiğfarının âsâr-ı muhtelif-i musikıyyesidir. Belki Dede bütün mevcudâtı elindeki âyîne-i tasavvûf içinde temâşâ etti. Üslûbunda -bazı güzel kadınlarda olduğu gibi- epeyce bir fakrûddem hissederim.”<sup>121</sup>

Cenab Şahabeddin, Şeyh Galib'in şiire bir yenilik getirmediği düşüncesindedir. Zaten onun için kullandığı “şâkird-i muakkibidir.” şeklindeki ifadeyle Şeyh Galip'in öncekilerin bir takipçisi olduğunu söylemektedir. “*Belki Dede bütün mevcudâtı elindeki âyîne-i tasavvûf içinde temâşâ etti.*” sözü için İnci Enginün, “*Cenap bu satırlarla Şeyh Galip'in kendisi üzerindeki etkisini inkar etmektedir.*”<sup>122</sup> der.

Buraya kadar Şeyh Galib'in bir yönüyle modern Türk şiirindeki etkisi ve bu etkinin bazı yansımaları, onun getirdiği dil ve hayal sisteminin Dekadanlar tartışmasında bir yer tuttuğu ve Ahmet Mithat Efendi'nin Servet-i Fünuncuları eleştirisi ile dekadınlar meselesinde bazı Servet-i Fünun şairlerinin tutumları üzerinde durduk. Dekadanlar tartışmasının Türk edebiyatına bir yenilik veya bir katkı getirdiği pek söylenemez. Zaten bu tartışmanın devam ettiğini ve pek bir netice vermediğini gören Ahmet Mithat Efendi “*Teslim-i Hakikat*” başlıklı yazısı ile kendi başlattığı bu tartışmayı bizzat kendisi bitirmiştir.

### 3.3 Edebi Açıdan Sonuçsuz Tartışmalar

#### 3.3.1. Dilde Sadeleşme

Tanzimat döneminde yavaş yavaş başlayan yenileşme hareketleriyle Osmanlı Devleti bir değişim sürecine girmiştir. Bu değişim sürecinin dönemin edebiyatına yansımaları pek uzun sürmemiştir. Bu durum modernizmin inkılapçı ruhundan kaynaklanmaktadır. Devletin duraklama ve gerileme dönemlerinde dahi sosyal meseleler dönemin şiirlerinde pek büyük yankılar uyandırmazken, yenileşme sürecinde sosyal hayattaki hareketlenmeler dönemin edebiyat hayatına yansımıştır. Bir yönüyle hayatın bir aynası olan roman, hikaye ve

<sup>121</sup> İnci Enginün, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergah Yay., İstanbul, 2000, s. 123-124.

<sup>122</sup> a.g.e., s. 124.

tiyatroya dair eserlerin yazılması sosyal olaylarla beraber devam etmiştir. Örneğin kadın ve evliliğin tartışıldığı bir dönemde Şinasi “Şair Evlenmesi”ni yazmıştır. *Hürriyet Kasidesi* vatan, hürriyet, milliyet gibi meselelerin tartışıldığı bir dönemin ürünlerindedir. Sosyal hayattaki değişimler bir yeniliğin ifadesi olduğu için bu değişimlerin yaşanması adeta inkılap gibi olmuştur. Bu değişim döneminde Türk edebiyatı sosyal ve siyasal olaylarla kaynaşmış gibidir. Zaten edebiyatın sosyal ve siyasal olaylardan etkilenmesi Türk edebiyatının bir özelliğidir. İnci Enginün bu duruma şöyle değinir:

“19. yüzyıl Türk edebiyatı, eski edebiyattan ayrılarak sosyal değişimleri gerçekleştirecek yeni değerlerin yaygınlaşmasını sağlamıştır. (...) Bu uzun gelişme ve değişimin izleri edebiyata yansımıştır. Edebiyatın sosyal ve siyasi konularla kaynaşmış olması, Türk edebiyatının bir özelliğidir.”<sup>123</sup>

Dönemin sosyal ve siyasal yapısındaki oluşumlar elbette edebiyatın dil yapısında bir takım değişim ve gelişmelerin oluşmasına sebep olmuştur. Zira Tanzimat’tan sonra dil meselelerinde üzerinde durulan önemli unsurlardan biri dildeki sadeleşme eğilimidir. Acaba her değişim olumlu bir gelişmenin ifadesi midir? Dildeki değişim süreçleri olumlu bir gelişmenin ifadesi olabilmiş midir? Kısmen de olsa bunun üzerinde duracağız.

Osmanlı şiir diline bakıldığında Hoca Dehhani’den Şeyh Galib’e gelinceye kadar dilde bir gelişme ve olgunlaşmanın kendisini gösterdiği görülür. Bâkî ve Fuzûlî’nin şiirlerinde zirveye ulaşan Osmanlı şiiri, elbette uzun yıllara serpilen gelişmeler sonucunda olgunlaşmıştır. Bunun gibi Tanzimat dönemiyle yavaş yavaş gelişmeye başlayan modern bir dil anlayışı da belli zaman dilimlerinde meydana gelen olaylarla kendisini göstermeğe başlamıştır.

Tanzimat döneminde dilin gelişmesi için gerekli çalışmalar ciddi anlamda destek görmemiştir. Çalışmamızın “Kelimelerdeki Anlam Değişimleri” başlığında, Niyazi Berkes’ten yaptığımız Şinasi’ye dair dipnotta gördüğümüz gibi, dilde sadeleşmeyi savunan Şinasi’de bile ağır bir üslupla

---

<sup>123</sup> İnci Enginün, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergah Yay., İstanbul, 2000, s. 11.

karşılaşırız. Namık Kemal ve A. Hamit Tarhan'ın şiirlerinde de ciddi bir sadelik görülmez.

Ahmet Mithat Efendi'nin "soysuzlaşma" anlamıyla "Dekadanlar" olarak suçladığı Servet-i Fünun şairlerinde de dilin sadeleştiği pek görülmez. Buna rağmen sade dilde olmasa da Tanzimat ve Servet-i Fünun şairlerinin yazdıkları güzel şiirler vardır.

Burada yoruma açık bir eleştiri olan mesele, dilde sadeleşmenin bu dönemlerde gelenek ve modernlik çatışmasının bir süreci olarak görülmesidir. Dilde sadeleşme tartışılmış, Osmanlı şiir dilinin ağdalı söyleyişlerinden uzaklaşılması gerektiği üzerinde durulmuş, fakat bu sadeleşmenin şiirde ciddi yansımaları görülmemiştir. Bu bir tezat teşkil eder gibi görünmektedir. Bu tezatın tartışmalar şeklinde devam ettirilmesinin Türk diline çok ciddi bir getirisinin olmadığı görülmektedir. A. Mithat Efendi bir yönüyle sade dilden uzaklaştıkları için Servet-i Fünun şairlerini eleştirmiş; fakat daha sonra tartışmaya kendisi son vermiştir. Edebiyatta bu tartışmanın ciddi bir meyvesi devşirilmemiş ve edebiyatçılar arasında hakarete kadar gidecek olaylara rastlanmıştır. Nitekim Tefik Fikret bir şiirinde A. Mithat Efendi'ye "*süpürge sakallı*" diyerek hakaret etmiştir. Halbuki Batı'daki "Dekadanlar" tartışmasıyla farklı edebi akımlar ve buna dayalı olarak farklı edebi yaklaşımlar oluşmaya başlamıştır. Türk edebiyatında tartışmaların hakaretlere kadar gitmesi meselelerin şahsiyata dökülmesi yapıcı bir durum gibi görünmemektedir.

Dilde sadeleşme, "Dekadanlar" tartışması ve Rezaizade-Muallim Naci tartışmalarında olduğu gibi dilde ciddi bir yenilik getiremeyen diğer bir tartışma da abes-muktebes tartışmasıdır.

### **3.3.2. Abes-Muktebes Tartışması**

Bu tartışma gelenek ve modernlik arasındaki tartışmaların bir uzantısıdır. Rezaizade ve Muallim Naci tartışmalarında olduğu gibi kısa sürede şahsiyata dökülmüş bir tartışmadır. Tartışmada eski ve yeni şiirin zevk anlayışlarına dayalı bir farklılık görülür. Hasan Asaf adlı bir gencin *Burhan-ı Kudret* adlı şiirinde kullandığı,

Zerre-i nûrundan iken muktebes

Mihr ü mehe etmek işaret abes

mısraları tartışmanın sebebi olmuştur. *Ma'lûmât* dergisinde bu şiirde anlam ve kafiye açısından hatalar olduğu ifade edilerek bu iki mısra örnek olarak gösterilmiştir. Nitekim, “muktebes” sözcüğü “sin” harfi ile “abes” kelimesi de “se” harfi ile biter. Durum böyle olunca klasik anlayışa göre burada kafiye yoktur. Derginin bu açıklamasından sonra Hasan Asaf, Recaizade Mahmut Ekrem'den kafiyenin göz için değil kulak için olduğunu işittiğini söylemiştir. *Ma'lûmât* dergisi de bu ifadeleri alaya almış ve Recaizade Mahmut Ekrem'e sataşmıştır. Bunun üzerine Recaizade'nin tartışmaya başladığı görülmüştür.

Bu tartışma da yine eski ve yeni anlayış arasındaki çekişmeleri göstermektedir. Dolayısıyla edebi bakış açısı olarak yeni meselelerin tartışılmadığı görülür. Çünkü konu yeni bir konu değil, her dönemde görülen eski yeni çatışmasıdır. Bu tartışmadan sonra Servet-i Fünun topluluğu oluşmuş; fakat bu durum edebiyattaki eski yeni tartışması için bir son olmamıştır.

### **3.3.3. Klasikler Meselesinde A. Mithat Efendi ve Said Bey Tartışması**

Türk edebiyatında Batı'nın etkisi edebi akımlarda kendisini hissettirmiştir. Namık Kemal eski şiirin edebiyat anlayışını eleştirirken klasik anlayışa yaklaşır. Çünkü eski şair tabiatı stilize ederken, klasik şair tabiata sadıktır. Namık Kemal tabiatı farklılaştırdığı ve tabiata sadık kalmadığı için eski şiiri, Klasizmin anlayışı ile eleştirir gibi görünmektedir. Eski şiirde ahlak olmadığını ifade ederken Namık Kemal, bu yönüyle Romantizm'e yaklaşır. Zaten, Tanzimat'ta hakim olan anlayış Romantizm olarak bilinir. Bu romantik anlayıştan sonra, intiharı ile meşhur ve Türk edebiyatında ilk pozitivist olarak bilinen Beşir Fuat “Victor Hugo” adlı eserinde Tanzimat aydınlarının hayran oldukları romantikleri ve Namık Kemal'i eleştirmiştir. Onun bu eleştirisinde okumuş olduğu Emile Zola'nın etkileri vardır. Tabi ki Namık Kemal de çok şiddetli bir üslupla Beşir Fuat'a cevap vermiştir. Türk edebiyatında romantikler “hayâliyyûn”, realistler ise “hakîkiyyûn” olarak bilinir. Bu olay Türk edebiyatında “hayâliyyûn-hakîkiyyûn” tartışmasının başlangıcı olmuştur. Bu

durum edebiyatımızda da akımların olması gerektiğine dair bir hava uyandırmaya başlar.

A. Mithat Efendi Türk edebiyatında henüz klasikler devrine girilmediğine, bu durumda klasiklerin tercüme edilmesi gerektiğine dair ifadelerde bulunur. Cenap Şahabeddin meseleye karışır ve bizde klasik bir dönem olmadığı görüşünü ileri sürer. Ona göre eğer klasikler tercüme edilip edebiyatımızda klasik bir dönem oluşturulacaksa işe Ahmet Mithat'ın söylediği *Faust*, *Romeo* ve *Juliet* gibi tercümelemlerle değil, antik trajedi şairleri ile başlanmalıdır. Bu mesele yine bir tartışma konusu olmuştur A. Mithat Efendi klasiklerin tercümesinde ısrarcı olmuştur. Mesele bir tartışma olarak devam ederken olaya Kemal Paşazade Said Bey de karışır.

“Klasiklerin tercümesinde ısrar eden A. Mithat Efendi ile tercümeyi yalnız klasiklere tahsis etmemeği iltizam eden Sait Bey arasında bu yolda büyük ve uzun bir münakaşa olmuştu. Hüseyin Daniş Bey de Sait Bey'in fikrine iltihak etmişti ve Sait Bey:

“Hüseyin Daniş ile böyle disek pek lâyık  
Şud be lafzı-klasik Mithat Efendi âşık!  
diye eğleniyordu.”<sup>124</sup>

Sait Bey, A. Mithat Efendi'nin “klasik” kelimesine aşık olduğunu söyler. “*Galat-ı Tercüme*”de de hakaret sayılacak ifadelerle A. Mithat Efendi'yi eleştirir. Tabi bu olayın sonucu Sait Bey için vahim olmuştur. Nitekim “*Şud be lafzı-klasik Mithat Efendi aşık!*” ifadesi karşısında,

“Ahmet Mithat Efendi susar mı? Kısa sürede mesele şahsiyata dökülünce sabrı taşar ve o günlerde Bâbı'âli caddesinde karşılaştığı Sait Bey'i bastonuyla adamakıllı pataklar. Ertesi gün de bu olayı ‘*Sait Bey'e Dayak*’ başlıklı yazısıyla kamuoyuna duyurur.”<sup>125</sup>

Şahsiyata dökülen bu tartışma Türk edebiyatı tarihi için netice itibarıyla sonuçsuz kalmıştır. Bu duruma Beşir Ayvazoğlu şöyle değinir:

<sup>124</sup> Abdülhak Şinasi Hisar, *Kelime Kavgası “Edebiyata ve Romana Dair”*, Haz., Tahsin Yıldırım, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005, s. 130.

<sup>125</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 81

“Tartışmayı ciddiyet vadisinden uzaklaştıran Sait Bey’dir. Nitekim “*Galat-ı Tercüme*”de hakaret ölçülerine varan saldırılarına devam eder. Aslında iki tarafın da haklı olduğu hususlar vardır. Fakat şahsiyata dökülmesi ve bir kör dövüşü haline gelmesi yüzünden, bu tartışma, fikir tarihimizdeki sonuçsuz tartışmalar arasında yerini alır.”<sup>126</sup>

Türk edebiyatında bu tür tartışmaların edebiyat için yapıcı bir yönü olmadığı görülmüş ve şiirde yeni ufuklar aranmağa başlamıştır. Şiirde bu tartışmalardan uzak gerçekten bir edebi zevkin imbiğinden damıtılmış şiirler yazılmağa başlanacaktır. Bu dönem *Saf Şiir*’in konuşulduğu bir dönem olmuştur. Bu şiirin dünyası gelenek şiirinin saf ırmağından beslenecektir. Fakat bu taklit yoluyla değil, onun dil ve ses imkanlarından yararlanma şeklinde kendisini gösterecektir. Yeri geldiğinde eski şiirde görülen arızalar dile getirilmiş; fakat bu edebiyata gelenek-modernizm tartışması şeklinde yansımamıştır. Bu dönemde gelenek şiiri Behçet Necatigil’in işaret ettiği gibi modern şiiri besleyen bir kaynak olmuştur.<sup>127</sup> Şimdi bu duruma nasıl geldiği konusu üzerinde duracağız. Bunu verirken Ahmet Haşim’in şiir anlayışından bahsedecek, ardından Yahya Kemal’in edebiyat âlemine dair ele aldığı “Üç Tepe” istiaresi üzerinde duracağız. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’in şiir anlayışları *Saf Şiir*’in temelleri olacaktır. 1945’te geleneğe yönelme ile ilgili duruma değineceğiz.

### 3.4. Geleneğe Yöneliş

Türk edebiyatında eski-yeni tartışmalarının şahsiyata dökülmesi edebiyatın gelişmesini olumsuz yönde etkilemiştir. Çünkü tartışmalar yapıcı olmaktan çok yıkıcı bir özelliğe bürünmüştür. Türk edebiyatında bu tartışmalardan uzak bir şiir anlayışının yerleşmesi elbette kolay olmamıştır. Neticede eski ve yeni şiir Türk edebiyatının belli dönemlerdeki uzantılarıdır. Birer edebi verim olarak “şiir” bağlamında Türk edebiyatının ortak paydasıdır. Bu tartışmalardan uzak edebi bir anlayışta edebiyat için yapıcı bir dinamik olan

<sup>126</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 81.

<sup>127</sup> Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, 1999, s. 99,137,138.

unsurlara rastlanabilir. Bu anlayışın yansımalarını *Dergâh* dergisinde bulabiliriz.

1921’de ilk sayısı yayınlanan *Dergâh* dergisinde, eski-yeni çatışmasından uzak, modern mistik bir hava sezilmektedir. Yahya Kemal’in etrafında toplanan gençlerin çıkardığı bu derginin ilk sayısında Yahya Kemal, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Şekip Tunç gibi yazarların yazıları vardır. Ahmet Haşim’in *Bir Günüün Sonunda Arzu* adlı şiiri de ilk sayıda yayımlanmıştır. Bu şiir ile Haşim çok büyük eleştirilere hedef olmuştur.

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

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

Akşam, yine akşam, yine akşam  
Bir sırma kemerdir suya baksam  
Üstümde sema kavs-i mutalsam,

Akşam, yine akşam, yine akşam,  
Göllerde bu dem bir kamış olsam!<sup>128</sup>

Son mısraları alaya alınan bu şiir çok eleştirilmiştir. Bu eleştirilere dönemin gençlerinden Nurullah Ataç cevap vermiştir. Nurullah Ataç eleştirilere cevap vermiş ve Haşim’in şiirlerinde yıllardır dergi sayfalarında

---

<sup>128</sup> Asım Bezirci, *Ahmet Haşim, Hayatı, Şairliği ve Seçme Şiirleri*, Gözlem Matbaacılık, İstanbul, 1983., s. 176.



aradıklarını bulduklarını ifade etmiştir. Ona göre Haşim'in "melâli anlamayan nesle âşına değiliz." mısraı başlıbaşına bir tarihtir.<sup>129</sup>

Bu şiirde Rezaizade'nin dile getirdiği "vuzuh", "tabiilik", "fesahat" ve "tabiata uygunluk" gibi kaideler altüst edilmiştir. Zira, Haşim'in şiirlerinde bu özelliklerin çoğu bulunmamaktadır. Dönemin gençlerini bir dönem şiirleriyle etkileyen Ahmet Haşim'in bu şiirleriyle edebiyatta bir hareketlenme kendisini hissettirir. Bu hareketlenme döneminde Ahmet Haşim'in şiirlerine mânâ ve vuzûh yönünden eleştiriler yöneltilmiştir. Haşim, *Dergâh*'ta çıkan yazılarla bu eleştirilere cevap vermiştir. Haşim'in eleştirilere cevabı *Dergâh*'ın 5 Ağustos 1333 tarihli 8. sayısında "Şiirde Mana" başlıklı yazıda çıkmıştır. Bu yazı *Piyale*'de çıkan "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı önsözdeki şekliyle karşılaştırıldığında ifade farklılıklarına rastlanmıştır. Orhan Okay bu ifade farklılıklarını göstererek metni yayınlamıştır. Bu metinde Ahmet Haşim'in eleştirilere şöyle cevap verdiğini görüyoruz.:

**"[Birkaç ay evvel bu sayfalarda intişar eden ve manası bazılarında muğlak telakki edilen bir manzume münasebetiyle]** (kariin bu kitapta okuyacağı "Bir Günün Sonunda Arzu" isimli manzume ilk intişar ettiği zaman manası bazılarınca lüzumundan fazla muğlak telakki edilmiş ve o münasebetle) şiirde "mânâ" ve "vuzuh" hakkında hayli şeyler söylenmiş ve yazılmıştı. Bu dakikada bunların hiçbirini hatırlamıyoruz. Nasıl hatırlayabilelim ki söylenen ve yazılanların bir kısmı şetm ve tahkir ve bir kısmı da yevmi gazete hezeliyatı nev'inden şeylerdi."<sup>130</sup>

Haşim, "söylenen ve yazılanların bir kısmı şetm ve tahkir ve bir kısmı da yevmi gazete hezeliyatı nev'inden şeylerdi." ifadeleriyle geleneğin eleştirildiği anlayışın yansımalarını bize gösterir. Nitekim, yazısının devamında

---

<sup>129</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s. 108.

<sup>130</sup> M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 92. (*Piyale*'de yer alıp da *Dergâh*'ta bulunmayan ibareler parantez ( ) içinde, *Dergâh*'ta bulunup da *Piyale*'de yer almamış olan ibareler köşeli parantez [ ] içinde ve siyah olarak gösterilmiştir.)

geleneğe dair yapılan eleştiride görülen, Tanpınar'ın “konuşanın dönemin havası” olduğuna dair sözlerini hatırlatan şu ifadelere yer verir.

“**[Edebiyat bahislerinde, telakki ihtilaflarına dayalı şetm ve tahkir, bizde]** (düşünüş ayrılığından dolayı hakaret), öteden beri (bizde) kullanılan **[eski ve aşınmış]** bir **[malzemedir]** (silâhtır) ki, şerefsiz bir miras halinde, aynı cinsten **[bazı]** kalem sahipleri arasında **[babadan oğula]** (batından batına) intikal eder. Onun için **[“tahkir”in münhasıran zamanımıza mahsus bir münakaşa tarzı olduğu söylenemeyeceği gibi]**, hiçbir **[nesl-i edebî de]** (edebi nesil) **[onu]** (bu tarz münakaşaları) tanımamış olmakla iftihar edemez.”<sup>131</sup>

Eleştirilen bu sefer direkt olarak gelenek değildir, ama eleştirinin dozu ayıdır. Gerçi bu eleştiride geleneğin de payını aldığı söylenebilir. Çünkü Haşim'in şiirleriyle Recaizade'nin edebiyat anlayışı ciddi bir yara almıştır. Ahmet Haşim'in Recaizade'nin *Talim-i Edebiyat*'taki edebiyat anlayışını aşması onu geleneğe yaklaştırmıştır. Kaldı ki Ahmet Haşim'in şiirlerindeki Şeyh Galip etkisi daha sonra ortaya konmuştur. Bu noktadan hareketle Ahmet Haşim'in eleştirildiği bir yönün onun geleneğe olan yakınlığı olduğu söylenebilir. “*Bir Günün Sonunda Arzu*” isimli şiire değinerek Beşir Ayvazoğlu şu değerlendirmeyi yapar:

“Ahmet Haşim'in sözkonusu şiiriyle tepki görmesinin asıl sebebi, Tanzimat'tan beri realistler ve parnasyenler gibi algılamaya çalıştığımız tabiatı birden garip bir sis perdesiyle örtüp objektif varlıkları arka plana itmeye çalışması, yeni, kendine has ve bir yönüyle Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ına, oradan da divan şiirine açılan bir realitenin şiirini söylemesidir. Bu şiirle Recâzâde'nin *Tâ'lim-i Edebiyât*'ta *vuzuh, tabiiilik, fesahat, tabiata uygunluk* gibi kaideler de altüst edilmiştir.”<sup>132</sup>

<sup>131</sup> M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 92-94.

<sup>132</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s. 109.

Edebiyattaki eleştiri anlayışının seviyesizliğine bu şekilde değinen Ahmet Haşim, sözü “mana” ve “vuzuh” a dair eleştiriye getirir.

“Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde manadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. ‘Fikir’ dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu; ve “vuzuh” bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiir için bunları elzem addedenler, şiiri tarih, felsefe, nutuk ve belâğat gibi bir sürü “söz” sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır. (...) Halbuki şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belâğatli insan, ne de bir vâzı-ı kanundur. Şairin lisanı [**ister nazım ister nesir olsun**] (“nesir” gibi) anlaşılmaq (için) değil, [**hissedilmek**] (fakat duyulmaq) üzere [**teşekkül etmiş**] (vücut bulmuş), mûsiki ile söz arasında (sözden ziyade mûsikiye yakın), mutavassıt bir lisandır.”<sup>133</sup>

Evet, Ahmet Haşim şiirde bir ahengin bir müzikalitenin peşindedir. O şiirde deruniî bir ahenk bulmaq ister. Bu deruni yönü de saf şiirle yakalamak ister. Ona göre şiirde esas olan işte bu ahenktir. Asıl olan mana değil ahenktir.

“(‘Mânâ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihrengiz sesi telâfiye kâfi midir?)

(Şiirde her şeyden evvel ehemmiyeti hâiz olan kelimenin mânâsı değil, cümledeki telaffuz kıymetidir. Şairin hedefi), [**Cümle musikisi,**] her kelimenin cümledeki mevkiini, diğer kelimelerle olacak temas ve tesâdümden ve esrarengiz izdivaçlardan mütehassıl tatlı, mahrem, havâî veya haşîn sese göre [**ve musammem bir ahenk endişesine tabaan**] tayin ve [**bu**] müteferrik kelime ahenklerini [**cümlenin**] (mısraın) umumi revişine tabi kılarak mütemevviç, (ve) seyyal, muzlim veya muzi, ağır veya seri hislere, kelimelerin manası fevkinde, mısraın musiki

<sup>133</sup> M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 94-96.

temevvücatından namahdud ve müessir bir ifade bulmaktır.

**[Şiir sessiz bir şarkıdır.]**<sup>134</sup>

Ahmet Haşim şiirde ses ve mısra üzerinde duruyor ve şiirde esas olanın mısralardaki musikinin olduğunu söylüyor. Onun şiire dair bu görüşlerinde bir gelenek-modernizm çatışması yoktur. Şiire dair büyük bir şairin poetikası bu yazılarda kendini bulur. Zaten *Piyale*'nin önsözü niteliğinde olan yukarıda görüşlerini ifade ettiği yazı, Ahmet Haşim'in şiir poetikası olarak değerlendirilir.<sup>135</sup> Artık şiire dair görüşler eski-yeni tartışması bağlamında değil, şiire dair samimi ifadelerin birer yansıması şeklinde olmuştur. Bu durum edebiyat için olumlu bir gelişme ve yeni bir bakış açısının başlangıcı niteliğindedir. Bu yeni şiirdeki “Öz Şiir” meselesidir. Bu durum edebiyatta bir yeniliğin ifadesidir. Edebiyat artık aleme farklı bir yerden bakmaya başlar. Bu yer de Yahya Kemal'in ifadesiyle *Metris Tepedir*. Evet, Yahya Kemal, “tepe” istiaresini kullanarak dönemine kadar gelmiş olan edebi anlayışları anlatır. Bunun için O, Çamlıca Tepesi, Tepebaşı ve Metris Tepe'yi kullanır.

“Türk edebiyatı yeni unvânını takındığı elli seneden beri iki tepeden âleme baktı. Bu tepelerin biri Çamlıca Tepesi, öteki de Tepebaşı'dır. Çamlıca, Namık Kemal ve genç arkadaşları Hâmid, Ekrem, Sezâi ve ötekilerinin elli sene evvel âleme baktıkları tepedir. Namık Kemal, yeni edebiyatın ilk çocuklarına, orada, eski vezir konaklarında tesâdüf etti. Bu çocuklar, İstanbul kibar efendilerinin Çerkes câriyelerinden doğmuş, dadılar ve lâlalar elinde büyümüş, devlet rü'yasını daha beşikte iken görmüş, biraz da şehzâde ruhlydular. Kemal bu hanedan çocuklarını bir nefesiyle nasıl ayaklandırmış!”<sup>136</sup>

Evet, Çamlıca Tepesi'nin edebiyatçılarının hitap ettiği bu insanlar İstanbul'un kibar ailelerinin çocuklarıydılar. Hayatın şiddetine maruz kalmış çileli bir ömür süren insanlar değildiler. Nabi'nin meşhur mısralarındaki ‘bağ-ı dehrin’ sadece bahar ve mutluluğunu görmüşlerdir. Onun için, “*Eserlerinde*

<sup>134</sup> M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004, s. 100.

<sup>135</sup> a.g.e., s. 95.

<sup>136</sup> Yahya Kemal, *Eğil Dağlar*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1992, s. 297.

*Çamlıca havası eser, Çamlıca bahçelerinde bülbül yavrusu dinledikleri sezilir, şîveleri o semtin vezir konakları gibi ağır, harâb ve şâirânedir.*<sup>137</sup> Yahya Kemal bu edebiyatın çok sıhhatli, temiz havalı ve sıcak oluşuna değindikten sonra nihayet bu edebiyatın bir mazi edebiyatı olduğuna değinir ve Çamlıca gençlerini o edebiyatın rüyalarıyla baş başa bıraktıktan sonra Tepebaşı'na geçer. Tepebaşı'ndaki gençler Halit Ziya'nın Mai ve Siyah'ındaki Ahmet Cemil'in meşhur gecesinden sonra rüyadan uyanarak artık yeni bir medeniyet anlayışı için vargüçleri ile medeniyete sarılmaya başlarlar. Onların bu durumlarında bir ihtiras vardır.

“Çamlıca Tepesi'nden Tepebaşı'na geçiş nice muâsırlara bir inhitat hâdisesi gibi görünüyor. Mâi ve Siyah kahramanı Ahmed Cemil'in Tepebaşındaki meşhur gecesinden sonra son neslin gençleri milli rü'yâdan uyanarak var kuvvetiyle medeniyete atıldılar. (...) Medeniyette bütün idrâkler ihtirasa mümkündür. Bugünkü Garp medeniyetini, kendiliğinden tiksinecek kadar, ateşli bir ihtirasa sevmeseydik idrâk edemezdik. Bizi bir müddet tatlısu firengine benzeten edebiyat mukadderdi. Ona vücut verenler de bir medeniyetten bir medeniyete geçiş devresine zebundular.(...) Edebiyatın en güzel değeri ihtirasa, itiraf etmeli ki Servet-i Fünun edebiyatı ihtiras hamleleriyle yanar.”<sup>138</sup>

Servet-i Fünuncuların ihtirasa sarıldıkları medeniyet elbette Doğu medeniyeti değildi. Onların anladıkları medeniyet Batı medeniyeti idi. Bu medeniyet Yahya Kemal'e göre vatandan uzaklaşmış ve milletten ayrılmış işaretlerle doludur. *“Yalnız o ihtiraslar yeni bir medeniyet iştihâsından ibâretti. Bununçün de vatandan hurûc ve milletten ayrılmak alâmetleriyle görünür.”*<sup>139</sup> Bu medeniyet anlayışı dönem için milli olmaktan çok uzaktır. Yahya Kemal bu medeniyete atılıştan doğan edebiyatta şahsi bir mutluluk kaygısı görür. Onun için bu edebiyatta “Biz” yoktur. “Ben” merkezli bir edebiyatın kaygısı vardır. Dolayısıyla milletin ortak edebiyatını yansıtacak olan “Biz” kavramı burada

<sup>137</sup> Yahya Kemal, *Eğil Dağlar*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1992, s. 297.

<sup>138</sup> a.g.e., s. 299.

<sup>139</sup> a.g.e., s. 299.

“öteki” konumuna düşer. Yahya Kemal bu durumu şu cümleyle açıklar. “*Yalnız bütün bu edebiyâtın şîârî: ‘Buradan dışarı, bizden başka türlü’dür.*” Yahya Kemal’in ifade ettiği bu durum bu vatandan ayrı, Yeni Zelanda gibi uzak diyarlarda mekanlar hayal eden Servet-i Fünun yazarları için uygundur. Böyle uzak diyarlarda bir ömür hayal ederken Tefik Fikret *Ömr-i Muhayyel*’de şöyle seslenir:

Yalnız ikimiz, bir de o: ma'bude-i şî'rim  
Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenâhı;  
Hâkilere bahş eyleyerek hâk-i siyâhı  
Düşünde beyaz bir bulutun göklere âzim.

Her sahn-ı hakikatten uzak, herkese meçhûl  
Bir safvet-i ma'sumenin aguş-ı terinde,  
Bir leyle-i aşkın müteenni seherinde  
Yalnız ikimiz sayd-ı hayâlât ile meşgûl<sup>140</sup>

Fikret hayali sevgilisi ile hayalleri avlarken bir yandan da medeniyeti avlamaya çalışır. Promete, gökten ateşi çaldığı gibi Tefik Fikret'in oğlu Haluk gittiği yerlerden medeniyeti getirmek ister. Evet, Fikret medeniyeti getirecek bir kahramanın peşindedir.

Bir gün şu hastalıklı vatan canlanırsa...Ey  
Müştâk-ı feyz ü nûr olan âtî-i milletin  
Meçhûl elektrikçisi, aktâr-ı fikretin  
Yüklen getir -ne varsa- biraz meskenet-fiken,  
Bir parça ruhu, benliği, idrâki besleyen  
Esmar-ı bünye-hîzini; boş durmasın elin,  
Gör daima önünde esâtîr-i evvelin  
Gökten dehâ-yı nârı çalan kahramanını...

Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şanı. <sup>141</sup>

<sup>140</sup> Asım Bezirci-Kemal Özer, *Dünden Bugüne Türk Şiiri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003., s. 116.

<sup>141</sup> a.g.e., s. 120.

Yahya Kemal, Tepebaşı'ndaki edebiyatın serencamını Tevfik Fikret'in şahsına olan bir bakış açısıyla bitirir. Tabi ki bunu yaparken Servet-i Fünun'u en iyi yansıtan bir şahsiyet oluşuyla değerlendirir. Bu durum Tevfik Fikret'in büyük bir şahsiyet oluşuyla ilgili değildir. Daha çok onun çocuk ruhlu ve hırslı oluşuyla ilgilidir. Yahya Kemal bunu ifade ettikten sonra gökten ateşi çalan Promete gibi Fikret'in oğlu Haluk'un şahsında medeniyet'in getirileceğine dair hayaline değinir. Fakat Fikret'in hayal ettiği medeniyeti Haluk getiremeyecektir.

“O zümrenin en yüksek çehresi olduğu için değil, en ziyade çocuk ruhlu ve bir gayeye en ziyade irade ve hırsla kapılan olduğu için Fikret'e ve onun hayâtına bakmak yeter. Şiirleriyle küçük bir kahraman yaptığı oğlunu İskoç illerinde medeniyete emânet ederken tavsiyelerini söyledikten sonra bir gün memlekete, esâtirin gökten ateşi çalan kahramanı gibi döneceğini tahayyül ediyordu. Meğerse oğlan, müebbeden dönmemek üzere gitmişti. Bu çocuğun serencâmı o edebiyâtın son götürdüğü merhaleyi ibretle düşündürecek kadar mânidâr değil mi?”<sup>142</sup>

Medeniyeti çok farklı diyarlarda arayanlar daha sonra Yahya Kemal'in ifadeleriyle “meraretle” döndüler. Nitekim, asıl medeniyet uzaklarda değil milletin kendi topraklarındaydı. Milletin kendi topraklarında doğacak bir medeniyet anlayışı için Yahya Kemal edebiyata Metris Tepe'den bakacaktır.

“Medeniyetten epey zamandır bezginiz. Kusvâsına varanlar bile son senelerde nasıl merâretle döndüler. Şimdi anlıyoruz ki meğerse bir âlemin sonunda doğmuşuz. Onunçündür ki Yakup Kadri gibi edebiyâtın bütün hazlarını aldıktan sonra bazen bir rûh yeni kelâmın nâzil olacağı tepeye bakıyor ve son günlerde milli timsâlin gösterdiği tepe için dedi ki işte o, bu tepedir: Metris Tepe.”<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Yahya Kemal, *Eğil Dağlar*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1992, s. 301.

<sup>143</sup> a.g.e., s. 301.

Metris Tepe artık mektepten memlekete dönüşün bir ifadesidir. Şinasi'nin açtığı kapıdan bir yönüyle dönüşün ifadesidir. Artık edebiyatın kaynağında sadece Batı medeniyeti yoktur. Edebiyatı besleyen bir büyük kaynağın bu dönemle gelenek olduğunu görüyoruz. 1930-1940'lı yıllar geleneğe dair polemiklerin tartışıldığı yıllar olmuştur. Edebiyatta geleneğin yerinin ne olduğu, geleneğin olup olmadığı, aruz-hece tartışmaları, gelenek ve hayat anlayışı, eski şiirin toplumdaki uzak olup olmadığı, eski şiirin klasiklerimiz olup olmadığı gibi meseleler bu dönemin bazı dergilerindeki yazılarda kendisini gösterir.<sup>144</sup> Bu hareketlenme döneminden sonra edebiyatta geleneğe olan ilgi artmıştır. Dönemin politik anlayışı da böyle bir zemin için uygun bir hale gelince edebiyatta geleneğe olan bakış farklılaşmıştır. M. Orhan Okay bu duruma dair şunları söyler.

“İkinci dünya savaşı sonrası ortaya çıkan Birleşmiş Milletler Teşkilâtı ve onun esasını teşkil eden demokrasi felsefesi Türk hükümetlerini de isteyerek veya istemeyerek bu felsefeden payını almaya zorlamıştır. Böylece devletin müeyyideleriyle yürüyen bir kültür politikasının yerini, tedricen halkın istekleri doğrultusunda *demokratik* bir görüş almaya başlar. Bilhassa 1946'dan sonra gelişen bu görüş, gittikçe Cumhuriyet'ten önce de büyük bir millet olduğumuzun, kültür ve sanat alanında ihmâl edilmeyecek bir varlığımızın bulunduğu bir çeşit itirafına kadar varır.”<sup>145</sup>

Buradan anlaşılacağı üzere kültür ve sanat sahasında gerçekten köklü bir medeniyete sahibiz. Fakat bu geleneğin büyüklüğünün kabul edilmesinin tartışmaya açık olması çok ilginçtir. Zira bir millet her zaman, eskimeyen ve zamana direnen köklü üniteleriyle ayakta durabilir. Fakat bunca gelişmeye rağmen gelenek beklenen büyük ilgiyi hemen görmez. Edebiyata olan ilginin artması biraz zaman isteyecektir.

“1960'dan sonra ise, turizm uğruna da olsa, başta mimari, dekoratif sanatlar, müzik olmak üzere bütün eski

<sup>144</sup> 1930-1940 yılları arasındaki polemiklere dair geniş bir çalışma için bkz. Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yay., İstanbul, 1996

<sup>145</sup> M. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergah Yay., İstanbul, 1990, s. 83.



sanatlarımızın ihyası gündeme gelir. Edebiyat galiba bunların sonuncusu olur. Onun demokratik yahut demagojik ve turistik değeri diğerleri kadar çarpıcı görünmez. Ama bir defa eski sanatlarımız gündeme gelmiştir. Bütün bunların manası her şeyi Batı'ya borçlu olmadığımızdır.”<sup>146</sup>

Edebiyatta geleneğe olan ilginin artmaya başlaması, 1960'lardan sonra kendisini fazla hissettirmesi elbette birden olmuş bir hadise değildir. Nitekim 1960'lara gelinceye kadar sanat ve edebiyat alanında gelenekten yararlanan ve geleneğe bakış açısının nasıl olması gerektiğine dair fikirlerini okuyucularıyla paylaşan yazarlar olmuştur. Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Asaf Hâlet Çelebi gibi şahsiyetler bunların başlıcalarıdır. Gelenek gibi büyük bir kültürden beslenen bu anlayıştan sonra bir çok şeyimizi gerçekten Batı'ya borçlu olmadığımız anlaşılmalıdır.

Her milletin tarih boyunca yaşattığı bir kültürü vardır. Milletlerin tarih sahnesindeki yerlerini almaları dünyaya tanıttıkları bu kültürün büyüklüğü nisbetindedir. Dolayısıyla yüzyıllar boyunca süren bir gelenek birden rafa kaldırılmamalıdır. Bu edebiyatın tekrar araştırılması ve üzerinde ciddi disiplinlerin oluşturulması gereklidir. Dilinin anlaşılması veya modasının geçmiş olması gibi görüşler realiten uzak, zorlama görüşlerdir. Zaten, durum böyle olmasa sanat ve edebiyatta gelenek konusu gündeme getirilmezdi.

Edebiyatta gelenek konusunda çalışmaları sürdüren dönem şairleri özellikle dil konusu üzerinde durmuşlardır. Dil kültürün bir taşıyıcısı olduğu için geleneğin kültürü milletlerin dili ile sonraki devirlere miras olarak geçer. Bir miras oluşu itibarıyla gelenek bizim için bir hazinedir. Onun için eski şiiire olan yaklaşım tarzında dikkatli olunmalıdır.

“...batılılaşma hareketlerinden önceki edebiyatımız da diğer sanatlarımız gibi, milletimizi millet yapan kültür kaynaklarından biridir. Diğerleri gibi bu hazineye de dönmemiz lazımdır. Her sanat gibi, sevilmemesi veya anlaşılması var olmasına mâni değildir. Onu tanımak, üzerine eğilmek, dâimâ yenileşen bir göz ve ruhla her devirde

---

<sup>146</sup> M. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergah Yay., İstanbul, 1990, s. 83.

onu yeniden değerlendirmek, yorumlamak lâzımdır. Her sevginin biraz da gayret istediğini unutmamak gerekir. Cumhuriyet devrinde, batı edebiyatını, sanatını tanıdıktan sonra divan şiirini âdetâ yeniden keşfeden, bu şiirin lezzetine varan sayısı az da olsa aydınlarımız, yazarlarımız çıkmıştır.”<sup>147</sup>

Çalışmamızın son kısmında divan şiirini yeniden keşfeden, bu şiirin keşfine dair teorik bilgilerini başarılı bir şekilde şiirlerinde pratiğe döken Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Beşir Ayvazoğlu ve Sezâi Karakoç’un şiirlerine yansıyan gelenek unsurları üzerinde duracağız. Bu şiirlerde dikkati çeken husus geleneğin yenilenmesi ve yeniden üretilmesidir.

---

<sup>147</sup> M. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergah Yay., İstanbul, 1990, s. 83-84.

## 4. BÖLÜM

### GELENEĞİN YENİLENMESİ ve YENİDEN ÜRETİLMESİ

#### BAĞLAMINDA ÖNEMLİ ŞAİRLER

Geleneğin en büyük temel dinamiklerinden biri dildir. Zira dil kültürün taşıyıcısıdır. Tarihi süreç içinde şekillenen kültür dil için bir hazine kıymetindedir. Kültürün renkliliği ve çeşitliliği dilin imkanlarını genişletir. Şiirdeki mazmun, istiare, mecaz ve metafor bu renkliliğin bir yansımasıdır. Geleneğin dilinde görülen geniş anlatım imkanları, bazen mazmunlarla mesele ve olaylara göndermeler şeklinde bu kültürde şiirdeki yerini bulur. Eski şiirin kültürüne baktığımızda Arap ve Fars medeniyetlerinin bir izdivacını görürüz. Mesela Arapça kaynaklardan gelen Yusuf u Züleyha kıssası, Leyla vü Mecnun'un aşk hikayesi, Fars kaynaklı bir kahraman olan Rüstem'in, coşkunluğun bir ifadesi olan Cemşid'in bu şiirde yansımalarını rahatlıkla görebiliriz. Dolayısıyla klasik şiirin kültür hazinesi bu iki büyük ırmaktan beslenmiştir. Kendi sesini buluncaya kadar bu ırmaklarla akan klasik şiir XVI. yy'den itibaren artık bu ırmaklara kendi sesini duyurmaya başlamış ve şiir denizine doğru olan ferdi akıntısına başlamıştır.

Geleneğin dili her şeyden önce bir milletin dilidir. Arap ve Fars terkiplerinin yoğunlukta olması, mazmunların bu edebiyatlardan alınmış olması, bu dilin bir ulus dili olmasını engellememiştir. Zira bu dilin hayal sistemi tamamen Türk milletinin estetiğini yansıtır. Zaten kelimelerin kullanılış keyfiyeti Türkçe'ye uydurulmuştur. Sözelimi Arapça "menara" kelimesini biz Osmanlı Türkçesi'nde "minare" şeklindeki kullanımı ile görürüz. Tenvin ifadelerinin yine bu dilde pek kullanılmadığını görürüz. Terkiplerde bir yoğunluk görülse de eski şiir Türkçe söyleyişlerden uzak değildir. Bu bağlamda dil milli bir kimlik kazanır. Zira dil bir milletin duygularının yansıdığı alandır. A. Hamdi Tanpınar "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"ne yazdığı giriş kısmında bu meseleye dikkati çeker.

"Eski şiirin asıl inkişaf devri İstanbul'da ve İstanbul lehçesi teşekkül edince başlar. O kadar az tanınan Necati'nin ve bilhassa Baki'nin büyüklüğü dağınık şive ayrılığı üzerinden ve bu karışık dilin arasından şehirli Türkçesinin zevkini, parça

parça olsa da bulmalarındır. Filhakika ancak ondan sonra gelen Nef'i, Yahya Efendi gibi şairlerdedir ki biz Türkçeyle aruzun tam bir uyuşmaya vardığını ve Türkçe'nin aruz ahengini hakkıyla benimsediğini görürüz. Nef'i

Hem kadeh hem bade hem bir şuh sakidir gönül  
derken aruz yabancı vezin olmaktan çıkar. Yahya Efendi'nin

Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur  
mısraı ise Şinasi'nin bazı yeni mısra tecrübelerine, hatta Yahya Kemal'in manzumelerine kadar aradan geçen zamanı lüzumsuz kılacak derecede bizim Türkçemizdir.(...) Naili, Neşati, Nabi, Nedim, Gâlib gibi şairlerimiz, içinde mahpus buldukları estetiğin sıkı ve hemen hemen hayatı reddeden kaidelerine rağmen yaşayan Türkçeye dikkatleri sayesinde umumi zevkin kabul ettiği havalı mısra ve beyitler söylemişlerdir. Naili

Kadem kadem gece teşrifi Naili o mehin  
Cihan cihan elem-i intizara değmez mi  
derken, Neşati

Gittin amma ki kodun hasret ile canı bile  
İstemem sensiz olan sohbet-i yaranı bile  
çığığını atarken, biraz da halkın ağzından aldıklarını halka veriyorlardı.”<sup>148</sup>

Tanpınar bu ifadelerinde özellikle Türkçe söyleyişe dikkat çekmiştir. Arapça ve Farsça kelimeler ihtiva etse de klasik şiir Türkçe söyleyişten uzak değildir. Dilin geleneğe bakan yönüyle değerli bir unsur oluşu onun milletin diliyle milletle beraber yaşıyor olmasındadır. Bir millet bir geleneğini kolay reddetmez. Bu gelenek dil ise onu asla reddetmez. Tanzimat döneminde eski dil reddedilmiş, fakat bu reddediş bütün bir millet çapında değildir. Dönemin siyasi havalardan etkilenen bir yapıya sahip olduğu, bu çalışmada üzerinde durulan düalist yapı ile açıkça gösterilmiştir. Gelenek bütün bütün inkar edilseydi bugün filizlenip dilde farklı bir yaşam alanı bulamazdı. Günümüz şiirindeki gelenek şiirinin yansımaları gösteriyor ki divan şiiri topyekün

<sup>148</sup> A. Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 3.4

reddedilmemiştir. Eğer durum böyle olmasaydı modern Türk şiirinde geleneğin izleri olmazdı. Fakat modern Türk şiirinin bazı verilerine bakıldığında gelenek şiirinin dolaylı veya dolaysız etkileri görülür.

Bu bölümde gelenek şiirinin modern şiirde yansımaları üzerinde durulacaktır. Modern şiirde gelenek imajlarının yansımalarını verirken, bu şiirin hamurunu çok iyi bilen, şair oluşlarının yanında aydın yazar kimlikleriyle gelenek şiirinin kuramsal boyutuyla da yakından ilgilenen Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Beşir Ayvazoğlu gibi şairler üzerinde durduk. Önce şairlerin geleneğe bakış açıları sunulmuş; daha sonra bazı şiirlerinde görülen geleneksel imajlar üzerinde durulmuştur. Çalışmaya konu olan şairler için “sadece gelenekçi şairlerdir” demek büyük bir hata olur. Çünkü bu şairler gelenek şiiri haricinde farklı kaynaklardan da beslenmişlerdir. Mesela, Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz divan şiirinden etkilendikleri gibi batı geleneğinden de etkilenmişlerdir. Çalışmamızda ilgili şairlerin bazı şiirlerine yansıyan gelenek imajları gösterildi. Daha dikkatli bir bakış bu şiirlerinde farklı yönler de yakalayabilir. Zaten Haşim’in dediği gibi şiirin “Peygamber sözü gibi her türlü tefsirata açık” olması gerekmez mi?

#### **4.1. Yahya Kemal Beyathı**

##### **4.1.1. Yahya Kemal Beyathı’nın Geleneğe Bakışı**

Gelenek şiirinin Türkçe söyleyişten uzak olmadığı daha önce belirtilmişti. Divanlar arasında yapılacak olan bir takipte, bu söyleyişler yakalanabilir. Önemli olan metin üzerinde çalışıp bu söyleyişleri ve söyleyiş tarzlarını ortaya çıkarmaktır. Yahya Kemal’in büyüklüğü bir yönüyle buradan kaynaklanmaktadır. O, eski şiir dilini ayıklayarak gerçek, sade Türkçe ifade vasıtalarını yakalamıştır.

Burada bir soru akla gelebilir. Yahya Kemal’in dili -özellikle “Eski Şiir’in Rüzgarıyla”deki şiirleri- ağıdalı bir dil değil midir? Evet, Yahya Kemal’in şiir dili bir dereceye kadar ağırdır. Fakat onun şiirinde asıl olan dildir, kelime oyunları değil. Yahya Kemal’de şiir, bir dil problemiğidir. Eski şiirin mazmunlarını, aşırı söz ve sanat oyunlarını ayıklayarak dilin musıkisini ve ahengini yakalamaya çalışmıştır.

Yahya Kemal'in eski dile bakış açısı, onun şiir dili, bu dilin geçirdiği aşamaları, Fransa'daki öğrencilik yıllarında okuduğu Fransız şairler, Arap ve Fars etkisinden uzak Latin ve Yunan edebi terbiyesine bağlı oluşturmayı düşündüğü şiir dili hakkında kısaca bilgi verdikten sonra Hilmi Yavuz Yahya Kemal'in dili hakkında şu bilgileri kaydeder.

“Sonra Mallarme’yi okur. Mallarme’nin şiir tanımı genç Yahya Kemal’i alt üst edecektir. Mallarme, ‘şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil... demiştir. Bu, Yahya Kemal için dil’in artık bir fikrin, bir imge’nin, bir duygunun, kısaca, onun kullandığı anlamda bir mazmunun anlatımı olmaktan kurtulması demektir. Klasik Divan şiirimizde, diye düşünür, dize içerdiği mazmunla (bir fikir, ya da bir imgeyle) o mazmunun buyruğuna verilmiş dilden kurulmuştu. Oysa aslolan, Mallarme’nin tanımını izleyerek söylersek, ritmin (‘deruni ahenk’, diyor Yahya Kemal) ‘dil haline’ gelmesi; dizenin bir ‘müzik cümlesine’ dönüşmesidir”<sup>149</sup>

“ritmin ‘dil haline’ gelmesi; dizenin bir ‘müzik cümlesine’ dönüşmesi” gibi ifadelerle Yahya Kemal “Saf Şiir”e işaret etmiştir. Bu ifadeler Yahya Kemal için şiirin ayırtedici özellikleridir.

“Yeri gelmişken belirteyim: Yahya Kemal, ‘halis şiirin tanımlarında, ‘dil haline gelme’yi ayırt edici bir ölçüt olarak kullanır: ‘şevkin’ dil haline gelmesi, ‘hissin’ dil haline gelmesi; ‘ritmin’ dil haline gelmesi, vb.”<sup>150</sup>

Bu yönüyle Yahya Kemal şiirlerinde hep bir yeniliğin peşinde olmuş, dildeki o ahengi o armoniyi yakalamaya çalışmıştır. Servet-i Fünun döneminin en parlak dönemlerinde bile o bu yeniliği teyid edecek yollar aramıştır. Dolayısıyla onun şiiri Servet-i Fünun vadisinde akan bir şiir değildir. Tanpınar, onun şiir zevkinin Batı’dan geldiğini ifade eder. Yahya Kemal bu şiir zevkini uygulayacak en iyi ortamı klasik şiirle bulmuş, dolayısıyla Şinasi ile başlayan batıya açılma vetiresinden sonra eski şiirle olan iletişim kopukluğunu yine eski şiire yönelerek bulmuştur. Bunu da kendi ifadesiyle bir “*imtidad*” yoluyla

<sup>149</sup> Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayın Grubu Yay., İstanbul, 1999, s. 127.

<sup>150</sup> a.g.e., s. 127.

başarmıştır. Onun imtidad yoluyla gerçekleştirmek istediği, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi dilde “halis şiir”dir. Yahya Kemal bu şiirde aradığı sese susamıştır. Onun şiirde aradığı bu ses, şi’r-i kadimde vardır. Bu yönüyle Abdülhak Hamit’ten ayrılır.

Abdülhak Hamit’in

Evet tarz-ı kadim-i şi’ri bozduk herc ü merc ettik  
Nedir şi’r-i hakiki safha-i irfana dercettik  
Bu yolda nakd-i vakti cem-i kuvvet birle harc ettik  
Bize gelmişti zira meslek-i ecdad nâkâfî

mısralarında da açıkça ifade ettiği gibi acaba şi’r-i kadim herc ü merc olmuş mudur? Ve irfan safhasına hakiki şiir dercedilmiş midir? Şöyle söyleyelim: Safha-i irfana hakiki şiirin yazılması eski şiirin herc ü merc edilmesiyle mi mümkündür? Bu bağlamda Yahya Kemal’in şiiri bizi ilgilendiriyor. Zira, Yahya Kemal şi’r-i kadime sönmeyecek bir meş’ale gözüyle baktığı için bu anlayışa karşı çıkar:

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

Geleneğin şiir dünyası Yahya Kemal için bir kaynak özelliği taşır. “İthaf” şiirinde Yahya Kemal aradığı hakikî şiiri, şi’r-i kadimi herc ü merc ederek değil, onun kaynağından beslenerek bulur.

Fer almışken tulû’-ı Kibriyâdan  
Bugün bîvâye kalmış her ziyâdan  
Bu mülkün farkı yok artık tengnâdan  
Niçin nûr inmiyor artık semâdan?  
Bu şek bağrında her gün gâh u bîgâh  
Dolaştım “Hû!” deyip dergâh dergâh  
Ümîd ettim ki bir pîr-i dîl-âgâh  
Desin “Destûr!” mihrâb-ı hafâdan<sup>151</sup>

<sup>151</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgariyle*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2000, s. 125.

Yukarıdaki mısraların alındığı “İthaf” şiiri için A. Hamdi Tanpınar şöyle diyor:

“(Yahya Kemal’in) ruhunun susuzluğunu, zekasının macerasını nakleder.... Buradaki “dergâh” kelimesinin kaynaklar diye tercüme edin. Yahya Kemal’in araştırma susuzluğunu, bu araştırmanın mahiyetini, hatta tabirimi kabul ederseniz, metodunu bulursunuz.”<sup>152</sup>

Yahya Kemal, geleneğe dair “imtidad” bakışı ile önemli bir yere sahiptir. Çünkü onun eski şiire ilgi duyması ve eski şiirin imaj dünyasından yararlanması Şinasi’den sonra başlayan eski şiire dair olumsuz yöndeki eleştirilerin kısmen de olsa yersizliğinin ifadesi olmuştur. Yahya Kemal’in *İmtidad* yoluyla eski şiire bakış açısı, her zaman bir gelenek-modernizm çatışmasının yaşanmasının gerekli olmadığına bir ifadesidir. Zira, Yahya Kemal, gelenekten yararlanarak şiir yazdığı gibi gelenek dünyasından uzak şiirler de yazmıştır. Bu durum Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Sezai Karakoç ve Beşir Ayvazoğlu için de geçerlidir.

Şimdi Yahya Kemal’in gelenek şiirini yenilerken ve yeniden üretirken şiirlerinde satır aralarında yansıttığı geleneğe dair unsurları görmeye çalışalım.

#### 4.1.2. Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiirlerinde Geleneğin İzleri

Yahya Kemal, geleneğin imaj dünyasından yararlanabilen, geleneği yenileyip tekrar üretebilen bir şairdir. geleneğin dünyası Yahya Kemal şiirinin kaynaklarından bir tanesidir. Geleneğin imajlarını şiirleri arasında serpiştirmiştir. Fakat sadece bu imajlara bakarak onun şiirinin geleneksel imajlardan ibaret olduğunu söyleyemeyiz. Zira o şiirlerde farklı telakkiler de mevcuttur. *Telâkkî* şiirinde bunun yansımaları görülür.

Yollarda kalan gözlerimin nurunu yordum,  
Kimdir o, nasıldır diye *rüzgârlara sordum*  
Hulyâmı tutan bir büyü var onda diyordum,  
Gördüm: *Dişi bir parsın ela gözleri vardı.*

<sup>152</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergah Yay., İstanbul, 2001, s. 25-26.



Sen miydin o *afet* ki dedim, *bezm-i ezelde*  
Bir kanlı gül ağzında ve *mey* kasesi elde,  
Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde,  
Karşımda uyanmış gibi bir baktı sarardı.<sup>153</sup>

“Telaki” şiirindeki “rüzgarlara sordum” ifadesinde bir gelenek unsuru vardır. Sevgilinin kokusunu getiren rüzgar aynı zaman da sevgiliden de haber getirir. Rüzgar bazen “bad” olarak geçer. Bad-ı saba, bad-ı seher gibi tamlamalarda kullanılır. Fakat yalnızca rüzgar anlamında kullanılır. Karamanlı Nizami bunu kullanır:

Zülfünü bad-ı saba depredecek cân dökülür  
Söze geldikçe lebin çeşme-i hayvân dökülür.

“Bazen rüzgarı bir postacı bir ulak olarak görürüz. Bu durumda sevgiliden âşika bir koku; aşıktan sevgiliye özleyiş, niyaz, âh u feryad getirip götürür.”<sup>154</sup> Burada kendisinden haber beklenen, kendisine özlem duyulan, merak edilen bir sevgili vardır. Ama bu sevgili gelenekteki özellikleri ile yoktur. Buradaki sevgili tipi gerçekten çok farklıdır. Sevgili tipinin *ela gözlü dişi bir pars* olarak vasedilmesi geleneğe göre oldukça yenidir. Eski şiirde sevgilinin bu şekilde tasviri yoktur. Ruhların bulunduğu bir de *bezm-i ezel* tabiri var. Bu imaj klasik bir imajdır.

“Allah, ruhlar alemi yarattığı zaman bütün ruhlara hitaben “Elestü bi-Rabbiküm (Ben, Rabbiniz değil miyim?)” buyurunca ruhlar ‘Kalu: Bela (Evet. Sen bizim Rabbimizsin)’ dediler. İşte o zaman ikrar vermiş olan insanoğlu, dünya hayatına geldiği zaman bu verdiği söze sadık kalmalıdır. Çünkü Allah, sözünden dönen olmasın diye ruhları birbirine şahit tutmuştur. Bu olay *Kur’an*’da da anlatılır. (A’râf /171-172). Bu meclis “bezm-i ezel” olarak da bilinir. Tasavvufta ve İslam edebiyatlarında en eski zaman, en eski meclis olarak değişik biçimlerde çokça kullanılmıştır. Şairler sevgililerine Elest bezminde aşık olduklarını, aşklarının o zamandan bu

<sup>153</sup> Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY., İstanbul, 1993, s. 85.

<sup>154</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 333-334.

yana devam ettiğini söylerler. Kelime yalnızca ‘elest’ olarak da anılır. Çok zaman telmih yoluyla kullanılır.”<sup>155</sup>

Sevgilinin *afet* olarak görülmesi yine bir eski şiir imajıdır. Sevgili afet-i devran, afet-i can, afet-kamet olarak bilinir. Şiirdeki *mey* (şarap) kelimesi de eski şiirde çokça geçen bir kelimedir.

7’li hece vezninin bulunduğu *Çin Kasesi* şiirinden gelenek şiirinin imajlarının yansımalarını görüyoruz:

Gel ey mahbûbe *Çin*’den

O şirin köşk içinden

Ki pek durgun sularda

Uyurken bambularda

Taşır çok yüklü dallar

Alevden portakallar.

Görün ey sevdiğim sen

Ki bir *Çin kâsesinden*<sup>156</sup>

Çin ve kase-i fağfur (Çin kasesi)un anıldığı yerde her zaman gönül, güzellik, resim ve nakışlar akla gelir.

“*Çin* ülkesi Mani dininin en çok yayıldığı yerdir. Mani’nin bir ressam olduğu ve kutsal kitabının da pek güzel minyatürlerle süslü olması dolayısıyla güzel yüz, daima *Çin*’e nisbet edilmiştir. Edebiyatta *Çin*, adeta resim sanatının merkezi olarak işlenir.”<sup>157</sup>

Ahmet Paşa’nın bir beyitinde “*Çin*” güzel için kullanılır.

Ol büt-i *Çin* ü Hıta kim turra-i müsgini var

Ne hatamız gördü kim ebrûlarının çîni var<sup>158</sup>

<sup>155</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 71

<sup>156</sup> Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY., İstanbul, 1993, s. 100.

<sup>157</sup> a.g.e., s. 96-97.

<sup>158</sup> *Ahmet Paşa Divanı*, Haz.: Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara, 1992, s. 142.

Geleneğin şiirinde kase genellikle şarap için kullanılır. Ay, güneş ve aşğın gözü için de kullanılır. Bazen gönüle de benzetilir. “*Kase-i fağfur*” (Çin kasesi) de özellikle gönül için kullanılır. Yahya Kemal bir yönüyle sevglinin bir de gönlünden görünmesini istiyor. Bu şiirde dikkati çeken diğer bir husus da sade bir söyleyişin olmasıdır. Fakat anlamı bütünleyen burada kullanılan geleneksel imajlardır.

Geleneğin dünyasında övülen Sadabadlar, Kasr-ı Şirinler...vs. Yahya Kemal’in şiirlerinde yerini İstanbul’un güzel semtlerine bırakır. Evet mekanlara bir övgü vardır Yahya Kemal’in şiirlerinde; fakat bu geleneğin övdüğü saraylar değildir. Onun şiirlerine yansıttığı mekanlar Üsküdar, Çamlıca, Bebek...gibi o dönemin güzel mekanlarıdır.

Bebek Gazeli’nden:

Ne kaldı ruha teselli şerâbdan başka  
Boğazda üç gecelik *mâhtâbdan* başka

Cihanda olmadı bir hisse-î verâsetimiz  
*Bebek Koyu’nda* temâşâ-yı âbdan başka<sup>159</sup>

Bebek Gazeli’nde geçen *mehtâb*, *şerâb* ve *âb* kelimelerinin geleneği işmam eder bir havası vardır. Fakat buradaki anlam tamamen yenidir. Yahya Kemal’in burada değindiği İstanbul’un mehtaplı geceleridir. Şiirin formu geleneğe yaklaşır, fakat muhteva tamamen gelenekten farklı, modern bir yorumdur. Avrupa’ya açılma vetiresinden sonra Osmanlı hayatında görülen değişiklik bilinen bir hadisedir. O zamanlar Bebek Koyu belki eğlencenin adresi mehtap geceleri de eğlencenin zamanıydı. Yahya Kemal bu gecelerin kendince bir güzelliğine klasik edebiyatta pek görülmeyen “uyanmasın” redifiyle çok güzel yaklaşır. Burada çok ince bir hayal vardır: Çubuklu Gazeli’nden:

Aheste çek kürekleri *mehtâb* uyanmasın  
Bir âlem-i hayâle dalan *âb* uyanmasın<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgariyle*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2000, s. 23.

<sup>160</sup> a.g.e., s. 63.

Eski şiirde kullanılan imajlar arasında *Hallac-ı Mansûr* ve onun söylediği *ene'l-hak* sözü meşhurdur. Yenişehirli Avnî Bey'in ruhuna atfettiği gazelde Yahya Kemal bu imajları kullanır:

Karışsın cân ü cânân yükselen bank-i *ene'l-hak*  
*Şerîat* bir dahî *Mansûr*'u ber-dâr etti sansınlar

Meşhur olaydır. *Hallac-ı Mansur* *ene'l-hak* (Ben Hakkım/Hakkın kendisiyim.) dediği için zahire göre hareket eden *şeriat* alimleri tarafından asılmış (*ber-dâr*)tır. Söyleyiş tamamen gelenekseldir. Zira *Hallac-ı Mansur*'un bu sözünün anıldığı yerlerde çoğu zaman şeriaten ve asılmış olmasından dolayı darağacından bahsedilir. Burada *ber-dâr* ile darağacı hatıra gelmektedir.

Eski şiirde şair beyiler arasına bazen atasözleri serpiştirir. Bazen de *darb-ı mesellerin* kendileri bir mısra olur:

Bir meseldir ki *iden kimse bulur*  
Daima *hâin olan hâif olur*

-----  
Ehl-i dillerde bu mesel anılır  
*Kim ki çok söyler ise çok yanılır*<sup>161</sup>

(Taşlıcalı Yahya)

Nev'î, Rûhî, Şeyhî, Şeyh Gâlib, İzzet Molla, Bakî...gibi şairler şiirlerinde Arapça, Farsça, Türkçe *darbimeseller* kullanmışlardır. Yahya Kemal'de de geleneğin bu havası vardır:

Erzurum Gazeli'nden:

Dehrin devâmı *âb-ı hayât* içtiğincedir  
Adem bu *dâr-ı köhnede* bir kerre sâğ olur  
Ahd-i vefâyı va'd-i tehî sanmasın ki dost  
*Gözden irâğ olan gönülden irâğ olur*<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Agah Sırrı Levant, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitapevi, İstanbul, 1984, s. 433.

<sup>162</sup> Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgariyle*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2000, s. 89-90.

Bu açıklamalarla gelenek-şiiir-dil meselesi bir açıklığa kavuşmuştur. Modern Türk şiiirinde gelenek çalışmalarında esas olan, dildeki Arapça, Farsça kelimelerin atılıp dilin sadeleştirilmesi değildir. Yahya Kemal'in dil anlayışı bunu en açık şekliyle göstermektedir. *Rüzgârlar, mey, bezm-i ezel, afet, Çin, Çin kâsesi, Âb, cân ü cânân, ene'l-hak, Şerâat, Mansûr, âb-ı hayât* gibi sözcük ve terkipler onun şiiirlerine yansıyan gelenek şiiirine ait imajlardır. Yahya Kemal, gelenekten yararlanmış ve geleneği tekrar kurmuştur. Yahya Kemal'in metodu budur. Eski şiiire muhteva yönüyle yaklaşmış bazen imajlarından yararlanmış ve imajları kendi mısraları arasında serpiştirmiş bazen de geleneğin üslup ve mana dünyasına uygun şiiirler yazmıştır. Bununla birlikte muhtevasından ayrıldığı da olmuştur.

## 4.2. Behçet Necatigil

### 4.2.1. Behçet Necatigil'in Geleneğe Bakışı

Şiiirde gelenekten yararlanma çalışmaları Türk edebiyatına has bir mesele değildir. Batı edebiyatında da gelenekten yaralanan yazarlar olmuştur. Batılı yazarlar kendi geleneklerinden yararlandıkları gibi Doğu'nun geleneklerinden de yararlanmışlardır. Alman yazar Gothe, Hâfız, Mevlânâ ve Ömer Hayyam gibi Doğu'nun tanınmış şahsiyetlerinden etkilenmiştir. Sâdî Şirazî, Balzac'ın en çok etkilendiği şahsiyetlerdendir. İşte bunun gibi modern Türk şiiirinde Batı ve Doğu geleneklerinden etkilenen şairler olmuştur. Bu şairlerden biri de Behçet Necatigil'dir.

Behçet Necatigil şiiirde Doğu ve Batı geleneğinden yararlanan bir şairdir. Burada bizim üzerinde duracağımız husus, onun eski Türk şiiirinden nasıl etkilendiği ve bu etkiyi kendi şiiirlerine nasıl yansıttığıdır. Necatigil'e göre eski şiiir bugünkü şiiiri besleyen bir öz kaynaktır. O, eski şiiirden istifade etmiş; fakat eski şiiiri tekrar veya taklit ederek şiiirlerine yansıtma yoluna gitmemiştir. Eski şiiirden aldığı motifleri kendi çağındaki motiflerle kaynaştırma yoluna gitmiştir:

“Bugünün şiiiri mümkün olduğu kadar eskiye atıflarla ilerlemelidir. (...) Tek başına kendi kaynaklarımız artık yetmez. Şu bakımdan: değişikliğin içindeyiz. Bugünün

ihtiyaçlarını karşılayamadığı için. Bir kere şiir boyuna yeni biçimler aramak zorunda. Artık eskilerin tekrarı şiiri yozlaştırır. (...) Öyle bir sentez yapacağız ki, Batılı şiire de benzesin. Batıya da bir şey söylesin. Yunus'u aynen çevirebilirsiniz. Almanca'ya veya Fransızca'ya, ilgi toplar! Ama 13. yüzyıl şairinin yazdıklarına benzer şeyleri 20. yüzyıl şairi yazarsa, o vakit Batı buna güler, geçer. Asli kaynaklara dönmekten (...) oradan alacağımız motifleri, günün-çağın motifleriyle kaynaştırmak biçiminde anlıyorum. Bir şiirimde 'Yürür asfalt ovalarda Abdal' dedim mesela. Bugün o çağdaki ruh haletinde bir 20. yüzyıl insanı asfalt ovalarda, büyük şehrin karmakarışık trafiği içinde sabah erken saatlerde işine geç kalma korkuları içinde asfalt bulvarlarda nasıl koşuyor? Bu anakronizmi, çağa intibaksızlıklar, asfaltla, yahut Abdal ve Tabduk Emre ile bir araya getirmek asli kaynakla bugünün ihtiyacını birleştirmektir, sanırım, başka yolu yok bunun."<sup>163</sup>

"Hayat" ve "İnsan" Necatigil'in şiirlerinin iki önemli unsurudur. Şiirin geleneğinde çok ciddi insanlar ve onların hiç bıkmadan tekrarladıkları bir hayat anlayışları vardır. 600 yıl boyunca bunu nasıl devam ettirmişlerdi? Eski şairlerin bu yönü her zaman eleştirilir. Fakat Necatigil'in bu meseleye bakış açısı oldukça farklıdır. Necatigil divan şairlerine dair kendi bakış açısını sanatın değişmez yönüyle irtibatlandırır.

"Klasik şiirimiz 600 sene boyunca hayatiyetini sürdürmüştür. Bu çok önemli bir şey. Korkunç bir şey. Yani 600 sene bir Geleneğe uyması şairlerin; hep o programın, adeta yönetmeliğin emrinde çalışmaları herhalde sadece saflıklarından değil. (...) Deniyor ki divan şiiri çok soyut bir şiir. E, bunlar da bizim gibi bir ömrü yaşadılar. Bir **hayatın eksiklerinin farkına vardılar**. Hayatın üstünde bir hayal dünyası için çalıştılar hep. Bunun sebepleri nelerdir? Yani sadece hayat nasıl olsa geçicidir, kalacak olan mahsulü de olsa;

---

<sup>163</sup> Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, 1999, s. 99, 137-138.

yakıştırma, uydurma da olsa; bir söz sanatıdır, buna da mı aldandılar, bel bağladılar da **hiç hayatın acı gerçeklerini, bugünkü anlamıyla realizmi vermediler bize?** Yani, **sanatın değişmez yanını galiba onlar çok daha iyi keşfettiler.** Şimdi bakın, insan günler geçerken bir sürü olaylarla karşılaşılıyor. Her zaman o olaylar üzerinde durulmuyor. **Sanatın acayip büyüü,** hatta bizden çok uzaklarda bir sis, bir ses bizi çekiyor kendine.”<sup>164</sup>

Behçet Necatigil geleneğin şiirini reddetmemiş ondan istifade etmenin yollarını aramıştır. Bu yönüyle kısmen de olsa Nurullah Ataç’tan ayrılır. Çünkü, Nurullah Ataç, gelenekten yararlanmış; fakat geleneği modernizmin önünde bir engel olarak görmüştür. Necatigil ise modernizmin geleneği olumsuzlamaması gerektiğine inanmış ve gelenekten istifade yollarının aranması konusuna dikkatleri çekmiştir. Zira Necatigil’e göre gelenek bizim için bir öz niteliğindedir. Bu yönüyle o daima milli olarak kalmıştır. “Sanatlarına olan güvenlerinden dolayı” Divan şairlerine hayranlığını ifade eden Necatigil, Batı edebiyatından etkilenmiş olmasına rağmen gerçek sanat anlayışını eski şiirde aramış ve kendi mayasını onlarda bulmuştur. Onun şu ifadeleri düşüncelerimizi destekler mahiyettedir:

“Ben batı uygarlıklarından gelmiyorum. Yunan antikitesinin aydınlarından gelmiyorum. Mayamda Yunuslar, Aşık Paşa’lar, ‘Cife-i dünya, değil herkes gibi matlubumuz/Bir bölük ankalarız kaf-ı kanaat bekleriz’ diyen Fuzuli’ler, deryadil Karacaoğlan’lar var” (...) en azgın denizlerde bile bir mutluluğa, bir şansa inanmak zorundayız; yoksa karşımızda bize kuvvet olacak, mutluluk yerine ölümün ikiz kardeşi yalnızlığı buluruz. Yalnızlıklarda dahi sessiz mutlulukların türküsünü çağırmak gerek. Tasaların altında gizli bir sevinç var mı, siz ona bakınız!”<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, 1999, s. 93.

<sup>165</sup> Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri 6*, Haz: Ali Nihat Tanyeri, Hilmi Yavuz, Cem Yay., İstanbul, 1983, s. 83.

Bir milletin hafızasında önemli nice olay vardır. Bir milletin millet olarak en saf duygularının yansıdığı ölmeyecek şanlı bir tarihi vardır. Bir milletin mazisini yoğurduğu geniş bir kültürü vardır. Bu kültürün yansıdığı bir dili vardır. Necatigil eski şairler gibi dilin imkanlarından yararlanmıştır. O da şiirinde istiare, mecaz, anlam kayması, metafor gibi dil imkanlarından yararlanmış; dilde anlam genişlemesini bir form olarak kullanmıştır. Türkçenin zengin dil imkanlarından ise ancak gelenek sayesinde yararlanılabileceğini söyler:

“Şiir önce bir **dil** işidir; sesini, iç ahengini yazıldığı dilden alır. Şiir millidir, yani önce bir dil işi olduğu için bu yanıla bu toprağa bağlıdır her şeyden önce. O halde yüzyıllar yılı bu dili işlemiş usta şairlerin dil tecrübelerinden, dile kattıkları zenginliklerden faydalanması gerekir. Çok yeni kelimeler bir yana, her kelimedede, hele şiirlerden geliyorsa, bir çağrışım gücü, bir hatıra zenginliği vardır. Özellikle son yıllarda Divan şairlerimiz **tevriye** düşkünlüğü düşündürüyor beni. Hoşuma gidiyor. **Anlam kaymaları**, değişik **çağrışımlar** yapmaktan yana, Türkçemiz ne kadar zengin!”<sup>166</sup>

*Gitmek* adlı şiirinde şiirin anlam yönüne bir örnek verir.

“Bir mağaradan birdenbire çıkarlar  
Gider gibi olmak gözleri  
*Karanlık içerler.*<sup>167</sup>  
.....”

Necatigil “*Karanlık içerler*” dizesi için şu yorumu yapar.

“... ‘*Karanlık içerler*’ cümlesi ilk bakışta olağan, beylik bir cümle, yani düz bir söz. Ama böyle bir cümleyi biz, bir şiirde, yukarısını aşağısını ayarlayarak tabii ‘içerler’ kelimesine üç anlam birden vererek kullandığımızı sezdirebiliriz. Yani ‘içerler’ 1) **içeriler**, **içerisi** anlamına gelir. 2) İçerlemek fiilinden geniş zaman, tekil 3. şahıstır: **kızır**, **öfkelenir** anlamına gelir. 3) Bir de içmek fiiline bağlarsak,

<sup>166</sup> Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, 1999, s. 77.

<sup>167</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Haz.: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 236.



**Onlar bir şeyler içmektedirler, içerler,** anlamına da gelir. Hele isimlerle fiil kiplerinin tevriyeli kullanılışları bakımından Türkçe çok zengin, güçlü bir dil! Bırakın cümle kuruluşları, deyimler, muhteva, çeşitli süsleme yolları şu bu tek kelimedede bile başka başka anlamlara açılabilme imkanı dahi, **geleneklerden yararlanmak, bir Geleneğe daha yeni kapılar açmaktır bence. Özde** olsun, **biçimde,** söyleyişte olsun, her zaman olabilir bu!”<sup>168</sup>

Yahya Kemal’de olduğu gibi Behçet Necatigil’de de şiir bir dil işidir. Bu dilin kaynağında bir milletin tarihi, duyguları, sanatı, kültürü gibi hazineler vardır. Zira bir milletin karakteri o milletin duygularının kaynağı olduğu gibi dili dahi duygularının yansımasıdır. Bu yönüyle o, çok yararlandığı eski şairlere bağlıdır. *Zincir* adlı şiirindeki şu mısralar, işine yarayacak çok malzeme bırakan eski şairler içindir:

Var git şairlere  
Sor onlardan hayatı,  
Şâirlerin yazdıkları  
Çok işimize yaradı.

#### 4.2.2. Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Geleneğin İzleri

Behçet Necatigil’in şiirlerinde geleneksel unsurlar önemli bir yer tutar. Necatigil’in şiirlerine baktığımızda bu imajları rahatlıkla görebiliriz.<sup>169</sup> Necatigil’in şiirleri arasında bazen kendi isimleri ile geçen imajlar olur; bazen gelenek dünyasına ait eski bir şiirde geçen mısraların şiir içinde kullanıldığı olur bazen de imaj kendi ismi ile geçmez, ama şiirdeki anlam akışına bakıldığında bunun bir imajı çağrıştırdığı olur. Behçet Necatigil bunu yaparken divan şiirinin dil kaynaklarından yararlanabildiği kadar yararlanır. Bu yönüyle dilin imkanlarını kendi ifadesiyle modern çağa intibak ettirmiş olur. Şimdi,

<sup>168</sup> Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, 1999, s. 125.

<sup>169</sup> Behçet Necatigil’in Sanat Dünyası, Anlayışı ve Eserleri için bkz. **Nurallah Çetin**; *Behçet Necatigil (Hayatı Sanatı Eserleri)*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1997; **Rahim Tarım** *Kültür, Dil, Kimlik Behçet Necatigil’in Şiir Dünyası*, Özgür Yay., İstanbul, 2004.

Bahçet Necatigil'in şiir dünyasına yansıyan bazı gelenek imajları üzerinde duralım.

Necatigil “*Kerem ile Aslı*” hikayesine *Çıkma* şiirinde değinir.

Açar üzgün, kumaşlar hışırtıyla yanarsa

*Urban kırk mı, kırkını* da çıkarmak---Çöz

2. mısradaki Kerem ile Aslı hikayesine gönderme vardır. Burada hikayenin son kısmına bir telmih vardır.

“(…) sonunda, Kayseri’de olduklarını öğrenen Kerem, Aslı’yı görebilmek uğruna keşişin dişçilik yapan karısına gidip dişlerinin tamamını çektirir. Amacı, annesine yardım eden Aslı’nın kucağında biraz daha fazla kalmaktır. Ancak, Aslı’nın ilgisizliğinden öylesine içerler ki Tanrı’ya duyduğu aşkın yarısını da Aslı’ya vermesi için yakarır. Duası kabul olur ve Aslı da Kerem’e tutulur. Keşiş, bir entrika ile Kerem’in boynunu vurdurmak isterse de araya giren valinin kız kardeşinin sayesinde kurtulur ve düğünleri yapılır. Keşiş, bu kez de kızına büyülü bir elbise giydirir ve gerdek gecesi düğmeler *çözüldükçe* tekrar iliklenmektedir. Kerem, sabaha karşı çektiği derin bir ‘âh’ ile tutuşup yanmaya başlar. Bu sırada, Aslı’nın da elbisesi (bir varyanta göre saçları) tutuşur ve birlikte yanarak ölürlür.”<sup>170</sup>

“*Abdal*” şiirinde “*Abdal, Leyla, Aslı ve Ferhat*” gibi halk edebiyatı motifleri geçer.

Yürür asfalt ovalarda abdal.

Vitrinlerin düşen kepenklerinde

Hep hüznün çeşmeleri: lambalar.

Yüzer gibi önce bir tulum yavaşça

Yanaşır kıyımıza eski Diclelerden

Ve fırlar ilk bedevi, dalar çadırımıza.

Nerde bu Leylâ, Aslı nerde?

<sup>170</sup> *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.V., Dergah Yay., İstanbul, 1982, s. 283-285.

Çıkartmalar, yağma ve Leylâ!  
Vurur Ferhat dağlarında abdal-  
Bir fener olacak ilerde bir yerde.<sup>171</sup>

“*Sahipsiz Gölge*” şiirinde *Yunus Emre*’ye telmih yapılır:

Hırslar da boşuna  
Paralar da kavgalar da boşuna.  
*‘Bir hastaya vardın ise’*  
*Bir yudum su verdin ise’*  
Yunuuuus, *Yunus*<sup>172</sup>

Burada Yunus’un ismi geçmekte ve onun mısraları hatırlatılmaktadır.  
Şöyle diyor Yunus Emre:

*Bir hastaya vardınisa bir içim su virdinise*  
Yarın anda karşı gele Hak şarabın içmiş gibi

İlk kitabı olan “*Kapalı Çarşı*”daki “*Körebe*” şiirinde Rahman Suresi’nin 26. ayeti bir mısra olarak geçer.

Tanrı Kur’an’da der ki:  
*‘Küllü men aleyha fân’*  
Yaşamak öyle güzel ki  
Ölümü düşünmüyor insan<sup>173</sup>

Divanlararası bir inceleme yapıldığında Kur’an-ı Kerim ayetlerinin serpiştirildiği nice mısra görülür. İskender Pala “*Divan Şiiri Sözlüğü*”nde yukarıda geçen ayet için şu bilgileri verir

“Kur’an-ı Kerim’de “Varlık alanındaki her şey yok olucudur, ancak celal ve ikram sahibi olan Rabbinin zâtı kalır.

---

<sup>171</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 212.

<sup>172</sup> a.g.e., s. 119.

<sup>173</sup> a.g.e., s. 27.

(Rahmân/26)” buyurulmaktadır. Ayetin ilk bölümünü oluşturan bu cümle, vahdet-i vücud nazariyesine inananlar için önemli bir dayanaktır.

Ey tâlib eğer değilsen a'mâ

Gör vâ'de-i “Küllü men aleyhâ (Şeyh Galib)”<sup>174</sup>

“*İncir Yaprakları*” şiirinde Adem ile Havva motifine rastlıyoruz.

“Allah, Adem ile Havva'yı cennete gönderdi. İblis'(Şetan)ten sakınmalarını, cennette mevcut diledikleri nimetten bol bol yemelerini, ancak *buğday ağacına* yaklaşmalarını Adem'e tenbih etti.(...) İblis Adem'e yaklaşamayınca Havvâ'ya yaklaştı ve onu kandırdı. Havvâ ağaçtan yedi. Havvâ'nın teşvikiyle Adem de yiyince, her ikisinin de hulleleri tenlerinden uçtu. Derileri tırnak gibi idi. Ay gibi parlaktı. Allah o deriyi onlardan soydu. Yalnız parmakları ucunda bıraktı. İki de çıırçıplak kaldı. Birbirlerinden utandılar; ve *incir ağacından birer yaprak* alıp tutundular. Allah, İblis'in izinsiz cennete girmesine sebep olan yılanı lanet etti. Ayaklarını kesti ve karnı üzerine yürüttü. Allah dördünü de cennetten çıkardı. Adem, Hindistan'da Serendip dağına, Havva Cidde'ye, İblis İble'ye, Yılan da İsfahan'a düştü.”<sup>175</sup>

Yumuldular uğultular arasında

*İncir yapraklarını* artık kim düşünürdü

.....

Gömüldüler dalgalar arasına

Ellerinde uzatılan iki *elma*

Yüzlerinde alı al bir *kızartı*

<sup>174</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 250.

<sup>175</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divân Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 107-108.

.....

Eksikti tamken bile hepsi bu kadardı  
Dumandı, dağılır, çiçekti solardı  
Uçuşurken üflenmiş *şeytan* arabaları  
*Anladılar, duruldular, doğrudular*  
Az önceki *incir yapraklarını*  
Aradılar, buldular, tutundular.<sup>176</sup>

Adem ile Havvâ'nın yedikleri meyvenin elma olduğu söylenir. Dursun Ali Tökel "*Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*"da farklı kaynaklardan bu meyvenin ne olduğu hususunda karşılaştırma yapar. Bunlar arasında "elma" yoktur.

"Ölü" şiirinde yine geleneksel imajlar vardır. Bu şiirde geleneksel unsurlar ağırlıktadır.

*Ateş denizlerinden mumdun kayıklarla*  
Sağlam mı tekneler *aşkları* geçmeye  
Güç.  
Biri var pencerede  
Pencere önlerinde ağlar duruyor  
İlerde güneşte balıklar kuruyor  
Dirilirdi beni su pınarlarında yunsa  
Güç

Gider yol bir *Galib'e, Yunus'a*  
Ama bu ne çok ölü ağlar güç.

Biri de var gecede  
Saçlarından her gece kır ağlar örüyor  
Ötede *mum yanıyor bir şeyler dönüyor*

---

<sup>176</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 181-182.

*Pervaneler ard arda ne de çabuk ölüyor*  
Güç.

Dirilirdi sularına bir sağlam tekne olsa  
Ama bu ne çok ölü ağlar güç<sup>177</sup>

“*Ateş denizlerinden mumdan kayıklarla*” geçmek Şeyh Galib’in Hüsn ü Aşk mesnevisinde kullandığı aşkın bir imajdır. Hüsn ü Aşk mesnevisinin hikayesine baktığımızda *Ateş denizlerinden mumdan kayıklarla* ifadesinin çağrışımları daha net görülür. Hüsn ü Aşk mesnevisinin hikayesi kısaca şöyledir:

“Aşk tutulduğu Hüsn’ü Beni Muhabbet kabilesinin ulularından ister. Aşk’a şayet Kalp ülkesindeki kimyayı getirmezse Hüsn’e kavuşamayacağını söylerler. Aşk, lalası Gayret’i alıp yollara düşer. Yolculuk sırasında çok büyük engellerle ve tehlikelerle karşılaşır da hepsinden Suhan’ın yardımıyla kurtulmayı başarır, üzerinde mumdan gemilerin yüzdüğü ateş denizini aştıktan sonra Çin ülkesine varırlar. Aşk burasını sevgilisiyle gezindiği bahçeye benzetir. Bir süre sonra karşısına Hoşruba adlı güzel bir kız çıkar ki tıpatıp Hüsn’e benzemektedir. Nefsi temsil eden Hoşruba, ertesi gün Aşk’ı her tarafı resimlerle dolu Zatu’s-suver kalesine götürür. Aşkın resimlerine bakıp da ah ettiği bu kale dünyayı temsil etmektedir. Sonunda Zatu’s-suver kalesinden yani suretlerden, hayallerden kurtulmayı başararak hakikat sabahına erişen Aşk, bir bakar ki seyre başladığı yerdedir. Aşk Hüsn’den Hüsn de Aşk’tan başkası değildir.”<sup>178</sup>

*Mum (şem’)-Pervane* imajı da divan şiirinde en çok kullanılan unsurlardandır. Pervane hakkında Ahmet Tal’at Onay şu bilgileri kaydediyor.

<sup>177</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 207.

<sup>178</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Kuşunun Son Şarkısı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s. 49-50.

“Gece kelebeği de denilen kanatlı küçük böcek ki kendini yakıncaya kadar şem’ ile uğraşır durur.(...) Şark edebiyatında şem’in yani ışığın aşığıdır. Şuursuzca yanması da aşk sebebiyledir.

Aşk olup evvel düşer ma’suka andan aşika

Şem’i gör kim yanmayınca yakmadı *pervâne*yi (Fuzûlî)

Şem’: bal mumu demektir. Uyarı sözünü kullanılmazsa yanan mum manasına gelir. Eskiler ateşde alude cazibe olduğuna, gece dolaşan hayvanların ziya cazibesine tutulduklarına zahib idiler. Bu cihetle şairlerimiz açıkları güzellikleriyle cezb ve fakat vefasızlık eden -sevgililerini pervaneleri cezb edip yakan- şem’a, kendilerini de pervaneye benzetmişlerdir.

Bu itibarla şem’ zalim sevgili timsali olarak kabul edilmiştir. Şem’ ve pervane şark edebiyatlarının başlıca mevzû’ ve teşbihlerindendir.”<sup>179</sup>

İsmi ile müsemma peygamber *Yusuf* eski şiirin en çok işlediği şahsiyetlerdendir. Babası Hz. Yakub’un ona olan sevgisi, bu sevgiyi çekemeyen kardeşlerinin kıskançlığı, kardeşlerinin Yusuf’u kuyuya atmaları, Hz. Yakup’un bu hadiseden dolayı gözlerinin görmemesi, bir kervancının onu kuyudan çıkarması, bu olaydan sonra zamanın azizlerinden birine verilmesi, azizin karısının (Züleyha) onu talep etmesi ve Yusuf’un ictinab etmesi, bu olayın şuyû’ bulması üzerine Züleyha’nın kadınları çağırıp ellerine, kesmeleri için birer elma vermesi esnasında kadınların Yusuf’un güzelliğine dalıp parmaklarını kestiklerinin farkına varamamaları, Züleyha’nın Yusuf’un gömleğini arkadan yırtması, Yusuf’a verilen rü’ya ilmini yorumlaması vesilesiyle dönemin hükümdarının rüyasına getirdiği yorum ve hapisten çıkması, kardeşlerini affetmesi, gönderdiği gömleğini babası Yakup’un kendi gözlerine sürmesiyle Allah’ın izniyle gözlerinin şifa bulması, Yusuf’un Mısır’a vali oluşu...gibi meselelerle Hz. Yusuf halk ve divan şiirlerine konu olmuştur.

<sup>179</sup> **Ahmet Talât Onay**, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Haz: Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara, 2000, s. 366-367., **İskender Pala**, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 324., 372-373-374.

Yüzyıllar boyunca “Yusuf u Züleyha” mesnevileri yazılmış ve bu bir gelenek halini almıştır. Güzelliği ile Hz. Yusuf şiirlere konu olmuştur. İslam müfessirleri Hz. Yusuf’un Züleyha ile evlendiğini naklederler. Diğer ilâhî dinlerde bu geçmemekle birlikte Züleyha oldukça pasif olarak gösterilir.<sup>180</sup>

“*Ayrılıklar II*” başlıklı şiirinde Necatigil, Yusuf’un kuyuya atılmasına telmih yapar:

*Kervanlar kalktı gitti.*  
*Yusuf kuyu köşesinde*  
*Uyudu uyandı ah et*  
*Yusufçuk bahçesinde*  
*Dala dayandı ah etti*  
*Kervanlar kalktı gitti.*<sup>181</sup>

“*Besinler*” adlı şiirde de Yusuf ile Züleyha kıssasına telmih vardır. Fakat Necatigil, Yusuf’un gömleği yerine etek kelimesini kullanır:

*Kim getirdi Yusuf’a bu sözü, Züleyha*  
*Etek yırtık arkadan*  
*Kadınlar, kadınsılar konuşunuz*  
*Susmak gururu besliyor*<sup>182</sup>

“*Semender*” adlı şiirinde gelenek şiirinin imajlarından biri olan *semender* “ateşte yüzen masal hayvanı” olarak geçer. geçer.

*Sözlüklere kalsa*  
*Ateşte masal hayvanı*  
*Bir insan olmasın*  
*Ateşler yaşam lavları.*

---

<sup>180</sup> Yusuf Kıssası ile ilgili Doğu ve Batı dünyasında yapılan çalışmaları bir arada toplayarak farklı bir yorum ile ilim dünyasına kazandırılan bir çalışma için bkz. **Celâl Settari**, *Züleyha’nın Aşk Derdi*, Çev.: Mehmet Kanar, İnsan Yay., İstanbul, 2003.

<sup>181</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 28.

<sup>182</sup> a.g.e., s. 133.



Ejder derler aşka  
Bir volkan olmasın  
İyi ki yanında  
İnanın hayalleri.

Ama masal deniyor  
Bir yalan olmasın  
Yanmalar içinde de  
Ararız masalları.<sup>183</sup>

Ahmet Tal'at Onay, *semendere* dair şu bilgileri verir.

“Su kertenkelesi denilen bir nevi hayvandır. Cisminin iki tarafında su ifrâz eden kesesi bulunan bu hayvan kıvılcımlı kül üstünde yürüyeceği tarafları sulayarak geçtiğinden yanmazmış ‘Hurâfât-ı şarkiyyeden ateş içinde peydâ olup ateş içinde yaşar bir mevhum hayvân. Türk ve iran edebiyatında çok zikr olunmuştur. (Kâmûs-ı Osmânî) *Tuhfe-i Vehbî Şerhi*’ne göre ‘Semender, ateşte gezen bir hayvandır. Koyun kadardır. Beyaz, zümrüd, sürh, yeşil, benefşî renkli olup eğirip destmâl yaparlar. Kirlenince ateşte yakarlar, beyazlanır.’”<sup>184</sup>

Semender, Şeyh Galib’in şu beyitinde geçer.

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş  
Semender-tıynetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş<sup>185</sup>

“*Saatler*” şiirinde Sabit’in meşhur

Şebi-yeldayı müneccim ile muvakkit ne bilir  
Mübtala-yı gama sor kim geceler kaç saat

beyitine gönderme vardır. Şöyle diyor Behçet Necatigil:

Ne diye bulmuşlar  
*Dertililer* biliyor  
*Geceler kaç saat.*

<sup>183</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 370.

<sup>184</sup> Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Haz.: Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara, 2000, s. 399-400.

<sup>185</sup> *Şeyh Galib Divânı*, Haz.: Muhsin Kalkışım, Akçağ Yay., Ankara, 1994, s. 327.

İşlerdi acılar, katlanırdık  
Ne sorsak, ne baksak  
Saat kaç<sup>186</sup>

Sabit'in beyitinin ikinci mısraında geçen *geceler kaç saat* ifadesi Saatler şiirinde 3. mısra da bir imaj olarak kullanılmıştır. Sabit'in mısralarında en uzun geceyi gâma mübtela olanlar bilir. Bunun Necatigil'in şiirine yansıması *Dertliler biliyor* ile ifadesini bulur. Neticede gâma mübtela olanlar dertlilerdir.

“*Buz Üzerinde Bir Yorum*” şiirinde Fuzuli'nin su kasidesine gönderme vardır.

Sıcak çok sıcak  
Alışmış olmalıydık  
Sıcağın geçmişi var  
Buzun geleceği yok.

İçimize kapandıkça hüznün  
'Bir gül açılmaz yüziün tek.'<sup>187</sup>

Fuzuli şöyle diyordu su kasidesinde:

Suya virsün bağban gülzarı zahmet çekmesün  
*Bir gül açılmaz yüzün tek* virse min gülzara su<sup>188</sup>

“*Burç*” şiirinde geçen “*kâf*” ve “*bir bölük anka*” kelimeleriyle Fuzuli'ye gönderme yapılır:

Geçende, yolda--  
Dediğimiz oluyor, birden irkiliyoruz  
Yıllar var oysa--  
Parsellerine batağın, hangi *Kaf*

<sup>186</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005, s. 372.

<sup>187</sup> *Şeyh Galib Divânı*, Haz.: Muhsin Kalkışım, Akçağ Yay., Ankara, 1994, s. 391.

<sup>188</sup> *Fuzuli Divanı*, Haz.: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur, Akçağ Yay. Ankara, 2000, s. 31.

Düşmüş burçlardan *bir bölük anka*  
Adresler, yapılar değişiyor.<sup>189</sup>

Fuzuli'nin mısraları şöyledir:

Cife-i dünyâ değil herkes gibi matlubumuz  
*Bir bölük Ankalarız Kaf-ı kana*'at bekleriz.<sup>190</sup>

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Behçet Necatigil şiirde öz konusunda gelenek şiirinin günümüz şiirini besleyecek bir kaynak olduğu görüşündedir. Bu bağlamda gelenek şiirinden istifade yolları, geleneği tekrarlamak şeklinde değil, onun dil imkanlarından yararlanmak şeklinde olmalıdır. Şair de bunu dilin anlam ve anlatım imkanlarını genişleterek başarabilir. Behçet Necatigil, Şiirlerinde mısra aralarında *Kırk, Ye Kürküm Ye, Abdal, Leyla, Aslı ve Ferhat, Küllü men aleyhâ, mum, Pervane, aşk, Yusuf, kuyu, kâf, ankâ* gibi Osmanlı şiirine ait sözcükleri kullanmıştır. Gelenekten yararlanırken gelenek şairlerinden aldığı mısralar ve mısra parçaları da olmuştur. '*Bir gül açılmaz yüzün tek, bir bölük anka, Bir yudum su verdin ise* gibi söyleyişlerde bunun örnekleri vardır.

### 4.3. Hilmi Yavuz

#### 4.3.1. Hilmi Yavuz'un Geleneğe Bakışı

Hilmi Yavuz, Doğu ve Batı'nın geleneksel imajlarını şiirlerinde başarılı bir şekilde kullanan şairlerden biridir. Şiirdemısraya çok bağlıdır. Şiire dair bazı yazılarında Yahya Kemal'in "mısra benim haysiyetimdir" anlayışına bağlı olduğunu özellikle vurgular. Hilmi Yavuz; Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Behçet Necatigil'de olduğu gibi şiirde bir müzikalite arar. Şiirinde mısraların başlangıç ve bitiş yerlerini bazen ses tayin eder. Hilmi Yavuz'un şiirlerini iyi anlayabilmek, ciddi bir metinler arası çalışmayı gerektirir. Toplumsal içerikli şiirleri de düşünüldüğünde Hilmi Yavuz "gelenekçi bir şairdir" demek onun

---

<sup>189</sup> Behçet Necatigil, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005., s. 253.

<sup>190</sup> *Fuzuli Divanı*, Haz.: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur, Akçağ Yay. Ankara, 2000, s. 190.

şiiir dünyasını daraltmak olur. Onun için ‘‘gelenekçi bir Şairdir’’ demek yerine ‘‘gelenekten yararlanan bir Şairdir’’ demek daha doğru olur.

Hilmi Yavuz, Behçet Necatigil’in öğrencisidir. Onun geleneğe dair çalışmalarında hocasının etkisi vardır. Osmanlı Şairleri için ‘‘*Bir hayatın eksiklerinin farkına vardılar. Hayatın üstünde bir hayal dünyası için çalıştılar.*’’ diyen Behçet Necatigil, hayat ve Şiiir ilişkisini kurarken aslında onların hayatla i içe olduklarını ve hayatın nice yönlerini Şiiirde yansıttıklarını söylüyordu. Dolayısıyla Şiiri bize hayat  ğretmeyecektir. Hayatın ötesinde bir hayal sistemi oluşturabilen bu Şairler  ğretecektir. Hilmi Yavuz da Necatigil ile aynı görüştedir. 5 Haziran 1998’de çıkan Milliyet gazetesinde Nilüfer Kuyaş ile olan konuşmasında Hilmi Yavuz ‘‘*Hayat nasıl Şiiir yazılacağını öğretmez; Şiirin nasıl yazılacağını öğreten gelenektir, yaşamış Şairlerdir.*’’ demiştir. Bu yönüyle Behçet Necatigil’e yaklaşan Hilmi Yavuz bir yönüyle geleneğe olan kendi bakış açısını da yansıtır. Gelenek, Hilmi Yavuz’un Şiiirlerinde bir kaynak hükmündedir. Hilmi Yavuz, bu değerlendirmeyi yaparken Şiirin bizim kimliğimiz oluşu yönünde bir yorum yapar. Günümüzde gerçek bir Şairin kimliğinin derinliklerinde geleneğin dünyası ve büyük Şairler vardır.<sup>191</sup>

Onun kimlik bağlamında geleneğe dair şu ifadeleri Şiiirde gelenek ve kimlik meselesini daha net bir Şekilde ortaya koyar. Bu ifadelerde Hilmi Yavuz geleneğe dair kendi görüşünü de açıklar. Ona göre gelenek değişenin içinden değişmeyeni bulmaktır.

‘‘Zamanla bazı Şeyler değişmekte ama değişmeyen bazı Şeyler de kalmaktadır. Değişen Őeylere isterseniz  raz (ilinek ya da *accident*); değişmeyen Őeylere ise öz (*essence*) diyelim. (...) Geleneği, değişenin içinden değişmeyeni çıkarmak, bulmak diye tanımlayabiliriz. Geçmişten bugüne kalanlar nelerdir, bunlar ne anlama gelir? Bunları çıkarmak ve geriye kalan öz ne ise onu korumak söz konusu. Çünkü kimlik meselemizi başka türlü temellendirmek olanağına sahip değiliz. Gelenek bu anlamda, sürekli değişenler ve  razlar

---

<sup>191</sup> 5 Haziran 1998’de çıkan Milliyet Gazetesi, Konuşan: Nilüfer Kuyaş

(ilinekler) içinde değişmeyi, özü (*essence*) bulmak ve bugüne ulaştırabilmektir.”<sup>192</sup>

Hilmi Yavuz’un değişenin içinde değişmeyen şekliyle baktığı gelenek anlayışı daha önce Yahya Kemal tarafından “*imtidad*” olarak ifade edilmiştir. Hilmi Yavuz kendi düşüncesini “*imtidad*” ile irtibatlandırırken yine gelenek-kimlik meselesi ile bunu açıklar. *Şiir Atı* için Vural Bahadır Bayrıl ile yaptığı konuşmasında gelenek sorunu üzerinde dururken düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Şiirde Gelenek sorunu, biliyorsun, benim çok önemsedığım bir sorun. ‘İmtidad’, Yahya Kemal’in sözlüğünde, Geleneği imliyor. Değişenin içinde değişmeyi, ilinekler içinde öz’ü, yani devam edeni, temadi edeni bulmak...işte, kimlik bu. Şiirde kimlik, identite sorunu ancak ‘imtidad’ sorunu bağlamında kavranabilir diye düşünüyorum. Hem Türk şiirinin kaynaklarına, geçmişe, hem de bugün’e (dolayısıyla yarın’a) bağlanabilmek...Yine Yahya Kemal’i analım burada: ‘Kökü mazide olan âtiyim’ diyebilmek, ancak böyle mümkün olabilir.”<sup>193</sup>

Geleneğin en büyük dinamiklerinden biri tasavvufun dilidir. Yüzyıllar boyunca işlenerek zenginleşen tasavvufun dili eski ve yeni şiirde büyük bir öneme sahiptir. Hilmi Yavuz şiirlerinde tasavvufi imajları kullanan bir şairdir. Fakat o bir mutasavvıf olmadığı gibi mutasavvıf şair de değildir. Zira, mutasavvıf belli mertebeleri ruhun aksiyonuyla aşar. Bunu da belli bir hali yaşayarak ulaştığı marifetle gerçekleştirir. Yunus Emre, Niyazi-i Mısrî gibi şahsiyetler mutasavvıf oldukları gibi aynı zamanda mutasavvıf şairlerdir. Onlar tasavvufi hali hem bilir hem yaşarlar. Hilmi Yavuz bu durumu aynı zamanda tasavvufun büyüklerinden bu dili çok iyi bilen Gazali’nin ifadeleriyle değerlendirir. Hilmi Yavuz için tasavvufun dili bir yönüyle cazib oluşundandır. Yavuz’un felsefi kimliği, tasavvuf ve şiirin içiçeliği düşünüldüğünde tasavvufun dili Hilmi Yavuz için ayrı bir önem arz ediyor.

<sup>192</sup> Sanatta Gelenek ve İslam, Konuşan: M. Emin Açar, *Zaman*, 26 Aralık, 1987.

<sup>193</sup> Mustafa Armağan, *Hilmi Yavuz ile Doğuya ve Batıya Yolculuk*, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, s. 41.

“Tasavvufun dili beni ilgilendiriyor. Ben mutasavvıf değilim. Ama bu beni çekiyor. (...) Bu dilde felsefe ile şiir iç içedir, tek bir söylem vardır. Tasavvuf, bence bu iki alanın örtüştüğü bir alanı oluşturuyor. Bu alan ‘tasavvuf yaşanan bir olaydır, yaşanmadan mutasavvıf olunmaz’la açıklanabilir. ‘Sarhoş, sarhoşluğun tarifini bilen mi, yoksa sarhoşluğu yaşayan mı’ diyor Gazali elbette ikincisi. Tasavvuftan dil olarak yararlanmaya çalışan bir şairim ben. Benim ile Mevlânâ ve Yunus Emre arasında fark var. Onlar hem şairdirler, hem de tasavvufun içinde, tasavvufu yaşayan insanlardır. Benim Vahdet-i Vücutçu veya Vahdet-i Mevcutçu bir doktrinle bir ilgim yok. Ama dili beni cezp ediyor. Hem felsefe, hem şiir bir arada. Nietzsche’nin Sokrates öncesi felsefede aradığını, ben bir anlamda tasavvufta buluyorum.”<sup>194</sup>

Şimdi Hilmi Yavuz’un şiirlerindeki bazı gelenek unsurları üzerinde durulacaktır. Hilmi Yavuz’un geleneğe dair görüşlerinin yansımaları bazı şiirlerinden aldığımız örnekler üzerinde daha net bir şekilde görülebilir.

#### **4.3.2. Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde Geleneğin İzleri**

Hilmi Yavuz’un şiirlerinde geleneğin imajları kendisini açık biçimde hissettirir. Fakat onun şiirlerinde kullandığı imajları yakalamak ciddi bir metinler arası okumaları gerektirir. Mesela onun “Kara Güneş” adlı eserini okurken bu ismin karşılığı olan, Şeyh Galib’in “nûr-ı siyeh” terkiibini duymuş olmak gerekir. Hilmi Yavuz bu yönüyle şiirlerini yoğun bir metin çalışması ile yapılandırır. Bu okumaların yanında Lévi Strauss’un çoklu okumaları ile Hilmi Yavuz’un şiirlerine yaklaşmak yerinde olur. Zira, Hilmi Yavuz bazı şiirlerinde Doğu ve Batı gelenek dünyasını kaynaştırmış gibidir. Dolayısıyla kelimelerin anlam dünyası şiirlerinde farklı boyutlarda kendisini gösterebilir. Şimdi, Hilmi Yavuz’un bazı şiirlerine yansıyan gelenek imajları üzerinde duralım.

---

<sup>194</sup> Mustafa Armağan, *Hilmi Yavuz ile Doğuya ve Batıya Yolculuk*, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, s. 30.

*Kalp Kalesi* şiirinde geleneğin imajları kendisini açık biçimde hissettirir. Hilmi Yavuz, Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk mesnevisinden yola çıkarak Kalp Kalesi'ni kuracaktır.

kalp kalesi! ben sana  
sürgün, sen bana hüzn  
dayanır mı *hüsn ü aşk* bu  
*kırgındır* yollar döndükçe  
burçları *bengi suyunda Aşk*'ın  
ve kimbilir hangi soyunda güzün

kalp kalesi! sen yaşlı Söz'ün  
kopar zincirlerini  
hem oğlun hem mahpusun  
olan Söz bu! hem gece  
hem gündüzün kanadını aç  
atım, *geç ateşi* ve...*Hüsün*

kalp kalesi! her dize  
bir gizli bahçedir  
sevda senin hisarın  
âh çeken kılıcın  
bir düğüm olan adın  
sonunun başındadır yaz  
ve güller çözülsün<sup>195</sup>

Şiirde geçen *Aşk*, *Söz*, *Hüsün* gibi kelimelerde *Hüsn ü Aşk*'ın kahramanları şiirde net bir şekilde görünüyor.

Şiirde geçen “dayanır mı hüsn ü aşk bu” mısraı Şeyh Galip'in şu beyitinde geçen

Yine zevrâk-ı derûnum kırılıp kenara düştü  
Dayanır mı şîşedir bu reh-i sengsâra düştü

---

<sup>195</sup> Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözler*, Can Yay., İstanbul, 1989, s. 16.

O zamân ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm  
Bize hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre düşdü<sup>196</sup>

mısralarındaki “*Dayanır mı şîşedir bu*” ifadesini çağrıştııyor. *Kalp Kalesi*’nde geçen “kırgındır yollar döndükçe” mısraında geçen “kırgındır” ifadesi ile Şeyh Galip’in beyitinde geçen taşlı yola düşen “zevrak” ile bir ilgi vardır. Gönlün kırılğan oluşu düşünöldüğünde bu ilgi daha açık görölür. Ahmet Atilla Şentürk bu beyiti şerhederken “zevrâk” ile ilgili şunları söyler:

“Arapça aslı kayık demek olan “zevrak” kelimesi burada üzeri bir çarpma hâlinde kırılmaması için hasırla örölmüş cam şişe anlamında kullanılmıştır. (...) Gerçekten edebiyatta ‘aşk’ ve ‘şarap’ kavramları arasındaki yoğun kaynaşma ve gönlün aşk şarabının dolu bulunduğü yer olarak tasavvuru düşünölecek olursa şairin ‘zevrak-ı derun’ (gönöl zevrakı) ifadesi ile neyi kastettiğü daha iyi anlaşılır. Bir de buna gönlün kırılğan oluşu ile şişe ilişkisi eklenirse, durum hiçbir şüpheye mahal bırakmayacak derecede açıklık kazanır. Kırılan cam kimse üzerine basıp zarar görmesin diye hemen kenara süpürölür. Aynı şekilde kırılan hassas bir insanın derhâl kimsenin bulunmadığı bir kenara çekilmesi de psikolojik bir davranış biçimidir. Bu gibi tedailer oluşturan bu ifade ile şairin esas itibarıyla kırılıp gücendiğü bir hali ima ettiğü anlaşılmaktadır.”<sup>197</sup>

*Mevlânâ ile Şems* şiirinde Mevlânâ’nın meşhur “kim olursan ol gel” sözünün yansımaları vardır.

aşklardır benim bildiğim  
ben oluş’um, sen değışim  
hangi kitaptan geldiğın  
bilinmez, *ama sen yine gel,*  
yine gel de<sup>198</sup>

<sup>196</sup> *Şeyh Galib Divanı*, Haz.: Muhsin Kalkışım, Akçağ Yay., Ankara, 1994, s. 419.

<sup>197</sup> Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, YKY., İstanbul, 1999, s. 629.

<sup>198</sup> Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözler*, Can Yay., İstanbul, 1989, s. 164.



Öğrencileri Mevlana'yı anlayamamışlardır. Onun içindeki iştıyak ateşinin sırrını anlayamamışlardır. Bir gizemi çözmek her zaman kolay değildir. Bir gizemi çözmeden onu anlamak da zordur. Fakat bundan daha zor bir şey var ki o da anlaşıl mamaktır. Onun için gizli bir nedenden olacak gizem her zaman gizli kalır.

.....

ve anlaşıl mak

her zaman gizlidir hep ayrı nedende

.....

*Kaab ile Hırka* şiirinde ayet, hadis ve eski şiire dair unsurlar iç içedir. Şiir “beni örtün beni örtün!” diye başlıyor. Burada Hz. Peygamberin mağarada Cebrail'i gördükten sonra büyük bir heyecanla evine gelip “zemmilûni, zemmilûni” (beni örtün, beni örtün) dediği ana telmih vardır. Buhari, *Sahih*'inde “*Bed'ul Vahy*” (vahyin başlangıcının anlatıldığı kısım) de bunu anlatır<sup>199</sup> “beni örtün beni örtün!” şiirde dört defa tekrar ediliyor. Tekrarlar arasında kalan kısımlarda da farklı geleneksel unsurlar şiirde yansıyor. Mesela ikinci tekrardan önce *siz ölmeden önce ölün* denilerek “mûtu kable en temûtu” (*ölmeden önce ölün*) hadisi bir imaj olarak kullanılıyor. 2. ve 3. tekrar arasındaki dizelerde de Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk mesnevisinin kahramanlarından olan Aşk'ı görüyoruz.

“beni örtün beni örtün!”

gördüm: göğsünden kopan güneş'ti

yeşil sözü gördüm

avucundan doğan nehri

bir kemerdi, giyindim Aşk'ı

*hırkamı* ördüm, *bürde!*

dedi, ‘üşüyordun,

sana verdim!’

Burada geçen *bürde* ve 3. ile 4. tekrar arasındaki *semeratü'l-fuad* ve *banet suad* ifadelerinin yansımaları Ka'b b.Zübeyr'in Hz. Peygambere, yazdığı *Kaside-i Bürde*'de görülür.

<sup>199</sup> *Sahih-i Buhari ve Tercemesi*, Mütercim: Mehmed Sofuoğlu, Ötüken Yay., İstanbul, 1987, C.I., s. 145.

*Hurûfî Sonnet*'te Nesimi ve Hallac-ı Mansur'un aşk şehitleri oluşuna gönderme yapılır.

*nesîmi ve mansur*'la tenim dağıldı  
kendi yasımı tuttum, ölüydüm, *aşk şehidi*...  
bir aynaya düşer de kırılırken bedenim,  
söylenen söylenmeyenle mühürlendi idi...<sup>200</sup>

Nesimi ve Hallac-ı Mansur kendi dönemlerinde söyledikleri şeriata muhalif sözlerden dolayı ölüm ile cezalandırılmışlardır. Onların bir cezbe halinde söyledikleri sözler, toplumun çoğunluğunu oluşturan avam halkına zarar verebileceği düşünülerek öldürülmüşlerdir. Nesimi hurûfî ifadelerinden Hallâc-ı Mansûr da “ene'l-hak” dediğinden ölüme mahkum edilmiştir. Nesimi derisi yüzülerek öldürülmüş, Hallâc-ı Mansûr da dar ağacında asılarak idam edilmiştir. Onların söyledikleri sözlerin ilahi neşvenin bir etkisiyle söylendiği ifade edilir. Tabii ki onlar bu sözleri şeriata muhalif düşmek için söylememişlerdir. Dolayısıyla onlar hak yolda ölerek şehit olmuşlardır gibi bir bakış açısıyla onların aşk yolunda şehit olduklarına telmih için *aşk şehidi* ifadesi kullanılır. Ayrıca şiirin sonunda söylenen

ordayım işte...*gelgelelim, hiç bilmedim yerimi;*  
*âh, elimle yüzerim elbet kendi derimi...*

mısraları ile Nesimi'nin derisinin yüzülmesine telmih vardır. Rivayete göre Nesimi derisi yüzüldükten sonra kendi eliyle derisini sırtına alıp bir bilinmezliğe doğru yol almıştır. '*gelgelelim, hiç bilmedim yerimi*' ifadesi düşünüldüğünde bu anlam çıkarılabilir. Burada *Kalp Kalesi* şiirinde geçen '*kırgındır*' ifadesine benzer bir durum vardır.

*Simurg İçin Sonnet*'te efsanevi bir kuş olan *Simurg* bir imaj olarak kullanılmıştır.

âh, kuşun içindeki yitik *simurg*, parılda!  
tüyün yalnızlık imi, yüzünde su izleği;  
görünür bulunmayan bir gölün dağarında;<sup>201</sup>

.....

<sup>200</sup> Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözler*, Can Yay., İstanbul, 1989, s. 182.

<sup>201</sup> a.g.e., s. 205.

Simurg bir gelenek imajıdır. İskender Pala, bu efsanevi varlık için şu notları kaydeder: “*Elburz dağında bulunduğu inanılan bu kuşun üzerinde her kuştan bir eser bulunduğu için sî-murg adı verilmiştir.*”<sup>202</sup> Simurg yandıktan sonra yine kendi küllerinden doğan efsanevi bir kuştur. Şiirin sonunda bu duruma bir telmih vardır. Fakat bu sefer simurg ateşin içinden değil, aynaların külünden doğacaktır.

yeniden diril artık, aynaların külünden;  
kanatların bir öykü, parıldıyor bugünden...

*Doğu'nun Sevdaları I* şiirinde Ferhat ile Şirin hikayesine bir telmih vardır. Şiirde Leylâ ile Mecnûn imajları ustaca kullanılmıştır. Buradaki yaklaşım simurgun aynalardan tekrar doğması gibi yine farklılık gösterir. Çünkü, Ferhat bu sefer dağı delmeyecek, dağın üstünü kazacaktır.

sevda derinlerdedir, oysa ferhâd  
üstünü kazmada dağın<sup>203</sup>

*Doğu'nun Geçitleri* şiirinde Naili'nin “geçtik” redifli şiirindeki geçtik redifi bir imaj olarak işlenmiştir. Gelenek imajlarının yansımalarının görüldüğü bu şiirde gelenekten yararlanma kendisini çok net hissettirir. Şiiri, Naili'nin mısraları ile karşılaştırınca bunu görebiliriz. Hilmi Yavuz

çok uzun anlatmak gerekti;  
ve biz, sadece imâ ile geçtik

diyerek şiire başlar. Nâilî;

mestâne nukuş-ı suver-i âleme baktık  
her birini bir özge temâşâ ile geçtik

diyerek şiirde “geçtik” redifini kullanır.

Hilmi Yavuz “geçtik” redifini kullanarak kendi şiir örgüsünü kurar.

‘yol verin sevdaya’  
gördük ve yol verdik  
acıdan kalkıp acıya  
varan bir yol gibi  
kendini göstere göstere  
*bir cihannümâ ile geçtik*

<sup>202</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 354.

<sup>203</sup> Hilmi Yavuz, *Gülün Ustası Yoktur*, Can Yay., İstanbul, 1999, s. 131.

ve kalbimiz bize sahip çıkmadı  
dağdır, kızılca kopup  
ve döne döne düştü  
döner dağdan sonbahar  
hüzne geçit yok, ziganalar  
ve kop'tan bu dönüşleri  
*bir semâ ile geçtik*

ateştir eski geceler  
'tut ve yan, tut ve yan  
kül ol, gülümüzden'  
şairler akşamdır, âteşgedeler  
ve biz kendi külümüzden  
*bir hümâ ile geçtik*

bir hayâl olmadadır göl şimdi  
göründü elele göl ve giz  
gördük bir kuğuya yolcu olduğu  
yerde kayboldu nergis  
ve biz, öyle ki, bu yolculuğu  
*bir rüyâ ile geçtik*

çok uzun anlatmak gerekti;  
*ve biz, sadece imâ ile geçtik*<sup>204</sup>

Şiirde aynı tarzı *usandık* başlıklı şiirinde kullanır. Hilmi Yavuz, bu sefer Nabi'nin "*usandık*" redifli şiirini kullanarak şiirin yapısını örgüler.

yaz günü! En yine kendini anlat  
sense kendini yinele ey gök!  
sanki akıp girmeyen bir su  
bendini

---

<sup>204</sup> Hilmi Yavuz, *Gülün Ustası Yoktur*, Can Yay., İstanbul, 1999, s. 149.

zorlar gibidir...yararsız!  
kalbimse üst üste nice sevdalar  
görmüş bir höyüktü ki *usandık*

yaz günü! ölgün ve umarsız  
işte hep buradayız, ne alır  
ne satarız  
hangi durak, hangi su başı,  
hangi konak<sup>205</sup>

.....

Nabi *usandık* redifli gazelinde şöyle der:

Bir devlet için çerhe temennâdan *usandık*  
Bir vasl için ağyâra müdârâdan *usandık*

Hicrân çekerek zevk-i mülâkâtı unuttuk  
Mahmûr olarak lezzet-i sahbâdan *usandık*<sup>206</sup>

*Gizem* şiirinde tasavvuf dilinin yansımaları kendisini hissettirir. Tasavvuf'a göre âlem zıtlıklardan ibarettir. Âlemin yaratılışında temel bir prensip olarak bu zıtlık vardır. Tasavvufta yer-gök, arz-sema, varlık-yokluk, hayat-ölüm çoğu zaman birlikte anılır. Hilmi Yavuz tasavvufun bu karşıtlık sisteminden yola çıkarak *Gizem* şiirini tasavvufun diliyle yapılandırır.

hem aldanan hem aldatan  
olduğu zaman  
dilden  
dilın güzüdüür üşür  
sözün yazına karşı  
kuşlar kuşlarla örtüşür  
bir yaprak bir yaprağa  
doğru uğuldar;

<sup>205</sup> Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözlür*, Can Yay., İstanbul, 1989, s. 14-15.

<sup>206</sup> *Nâbî Dîvânı*, Haz.: Ali Fuad Bilkan, MEB. Yay., İstanbul, 1997, C. II., s. 756.

ve der ki onu yaşasan da  
yaşatsan da bir  
dağlar çoktan dağlara göçmüştür  
o altın gözlü anka  
hangi derin dağdadır şimdi?  
bir acı telörgünün ardında  
bir acıyla görüşür.

ve der ki dilden kopan  
bal örgüsü söz  
hem söyleyen hem söyleten  
olduğu zaman  
bana *ben o'yum* dedirten  
nedir?  
ustam der ki sen, şair  
*hiç gül kopardın mıydı gülden*<sup>207</sup>

Şiirde geçen aldanan-aldatan, güz-yaz, dil-söz, örtüşmek-uğuldamak, söyleyen-söyleten gibi karşıtlıklar dikkat çekicidir. Ayrıca “*ben o'yum*” ifadesi ile Hallâc-ı Mansûr’un *ene'l-hak* (Ben Hakk’ın kendisiyim) sözü arasında bir ilgi kurulabilir. ‘*dağlar çoktan dağlara göçmüştür*’, ‘*hiç gül kopardın mıydı gülden*’ gibi ifadelerde de tasavvufi bir mistisizm sezilir.

#### 4.4. Beşir Ayvazoğlu

##### 4.4.1. Beşir Ayvazoğlu’nun Geleneğe Bakışı

Beşir Ayvazoğlu, modern şiirin özünü gelenekte aramış, geleneğin anlaşılması ve yorumlanmasına dair çalışmalarıyla dikkat çekmiş bir yazardır. Bu alanda çok yönlü bir kişilik sergilemiştir. Beşir Ayvazoğlu’nun şiirlerinde geleneğin bir kaynak olarak büyük bir yeri vardır. Beşir Ayvazoğlu, Batı’ya açılma süreciyle birden arka planda kalan Doğu kültürünün göz ardı edilmemesi gerektiğine ve bu kültürün aslında geleneğin temel prensiplerinin oluşturulabileceği asıl kaynak olduğuna inanır.

---

<sup>207</sup> Hilmi Yavuz, *Erguvan Sözler*, Can Yay., İstanbul, 1989, s. 52-53.

Beşir Ayvazoğlu, Doğu edebiyatının, Batı edebiyatının geçirmiş olduğu aşamalardan geçmediğine dikkat çeker. Dolayısıyla Doğu kültüründen beslenen geleneğin kaynağı Batı değildir. Bu görüşüyle Ayvazoğlu, Tanzimat dönemi ile başlayan Batı hayranlığına karşı çıkmıştır.

“Batılı sanat tarihçileri sanatın oluşumunu, tarih öncesinden başlayıp durakları zorunlu olarak Antik Yunan, Roma, Ortaçağ Batı, Rönesans ve Sanayi İhtilali olan ve günümüze kadar uzanan bir gelişme çizgisinde ele almaktadırlar. Gerçekten de bu, Batı sanatının tabii gelişme çizgisidir. Doğu, bu çizginin dışında kalır.”<sup>208</sup>

Bu yönüyle değerlendirildiğinde Batı’dan etkilenen aydınlar sadece Batı’yı ön plana almakla Doğu’yu ihmal etmişlerdir. Onların bu ihmalleri onları taklit ve sadece takipçi yapmıştır. Tabii ki taklit ve takibin devam ettiği bir dönem gerçek yaratıcılıktan uzak kalacaktır. Taklide dayalı bu Batı etkisine dikkati çekerek Beşir Ayvazoğlu bu durumu şöyle değerlendirir. “*Batı’ya benzemeye çalışan toplumların sanatçıları ve aydınları, sözünü ettiğimiz bu bakış açısı yüzünden gerçek bir ibda gücüne ulaşamamakta, takipçi ve taklitçi olarak kalmaktadırlar.*”<sup>209</sup>

Beşir Ayvazoğlu’na göre bir toplumdaki sağlam yapı o toplumun kendisine yeni diye sunulan değerlere karşı gösterdiği mukavemetle doğru orantılıdır. Ona göre değişmeye karşı direnmeyen hiçbir toplum yoktur. Toplum bu değişmeye karşı bir uyum tarzı sergileyecek olsa bile bunu değişikliğe karşı ciddi bir direnmeden sonra yapar. Beşir Ayvazoğlu, değişime karşı değildir. Fakat bir değişim yaşanacaksa bu gelenekten kopma şeklinde değil, gelenek gibi köklü bir yapı üzerinde büyüme şeklinde olmalıdır. Ona göre “*En sağlam müesseseler, köklü geleneklere sahip olanlardır. Ve gelenek, sağlıklı yeniliğin ve değişimin ilk şartıdır.*”<sup>210</sup>

Beşir Ayvazoğlu sağlam müessese ve bu müesseselere dayalı bir geleneğin peşindedir. Bu gelenek, batının taklidi ve kopyasıyla değil, batıyı taklit eden aydınlarda eksik bulunduğu “ibda” gücüyle olmalıdır. Bu yönüyle

<sup>208</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Yay., İstanbul, 2004, s. 13.

<sup>209</sup> a.g.e., s. 14.

<sup>210</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 9.

incelendiğinde Ayvazoğlu'nun geleneğe bakışı, taklit ve kopyadan uzak, bize “Biz” bakış açısıyla kendi kimliğimizi ortaya koyan bir bakış açısıdır. Zira gelenek, Beşir Ayvazoğlu'na göre bir kültüre kimliğini kazandıran yaratıcı düşüncedir. Beşir Ayvazoğlu, geleneğe dair görüşünü kültür-kimlik bağlamında değerlendirir ve şunları söyler.

“ ‘Gelenek’ kavramıyla biz, bir kültüre kimliğini kazandıran yaratıcı düşünceyi, daha genel planda da Rene Gueno'nun belirlediği çerçeveyi kastediyoruz. Fert ve toplum hayatını bütün yönleriyle düzenleyen bir sistem olarak gelenek (tradition), Guenon'a göre ilâhî bir kaynaktan doğmuştur. Eğer bugün sınırlı mânasında düşünülmezse, din (religion) geleneğin kendisidir.”<sup>211</sup>

Din geleneğin temel hareket noktasıdır. Fakat ilahi dinler ve Taoizm, Hinduizm gibi düşünce dünyalarına bakıldığında bir çok farklılığın olduğu görülür. Bu farklılıklar nedeniyle Rene Gueno genel olarak “Din” kavramını değil “gelenek” kavramını kullanmayı tercih etmiştir.

Şimdi Beşir Ayvazoğlu'nun bazı şiirlerindeki geleneğin izlerini inceleyelim.

#### **4.4.2. Beşir Ayvazoğlu'nun Şiirlerinde Geleneğin İzleri**

Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç'ta olduğu gibi Beşir Ayvazoğlu'na göre de gelenek modern Türk şiiri için büyük bir kaynaktır. Beşir Ayvazoğlu'nun şiirlerinde geleneksel söyleyiş ve gelenek imajları kendini net bir şekilde hissettirir. Ayvazoğlu, için günümüz şiirinde “devam” fikri çok önemlidir. Günümüz şiiri eski şiirin devamı çizgisinde ilerlemelidir. Dolayısıyla geleneğe bakan yönüyle modern Türk şiiri eski şiire bir devamlılık bir süreklilik kazandırmalıdır. Bu durum yüzyıllar boyu süren bir şiirsel yolculuğa kapı açar. Şimdi Beşir Ayvazoğlu'nun “devam” ve “süreklilik” fikrini kendi şiirlerine nasıl yansıttığını görelim.

Aşk şiirinde Fuzuli'nin meşhur olan “aşk imiş her ne var alemde” mısraı şiirin içinde eritilmiştir.

---

<sup>211</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Yay., İstanbul, 2004, s. 16.



Âlemde ne var ki aşktan özge  
Beyhûde nefes tüketme şair  
Bitmez diyerek sarıldığın ömr  
Bir sade fasıldır aşka dair<sup>212</sup>

Fuzuli;

İlim kesbiyle paye-i rif'at  
Arzu-yı muhal imiş ancak  
*Aşk imiş her ne var alemde*  
İlim bir kil u kal imiş ancak

derken alemin hep aşkla dolu olduğunu ifade eder. Beşir Ayvazoğlu *aşk imiş her ne var alemde* mısraını kendi şiir potasında eritip şaire *Âlemde ne var ki aşktan özge* derken aslında aynı vurguyu yapıyor.

*Kaknüs* şiirinde yandıktan sonra küllerinden doğan efsanevi kuş vardır. Hilmi Yavuz da *Simurg İçin Sonnet*'te bu efsanevi varlığı *simurg* ismi ile bir imaj olarak kullanmıştır. Bu şiirde aynadaki küllerinden doğan simurg bu sefer Beşir Ayvazoğlu'nun şiirinde kendi küllerinden doğacak olan *Kaknustur*

Ölmüş dediler sonunda, lakin  
Doğruldu ağır ağır yerinden  
Doğmuş gibi bir nefeste *kaknus*  
Bir kez daha kendi küllerinden<sup>213</sup>

Aruz vezniyle yazdığı bu şiirde geçen *kaknus* için Beşir Ayvazoğlu *Şiirler* kitabının notlar kısmında şu bilgileri verir:

“Batılıların Phenix dedikleri kaknus, Hindistan'da yaşadığı farzedilen, güzel sesinden ve nakışlı tüylerinden de söz edilen mitolojik bir kuş. Uzun gagasında, her birinden ayrı bir musiki nağmesi çıkan üç yüz altmış delik varmış. Efsaneye göre, bir bilge, Kaknus'la bir süre yaşadıkten sonra gagasından çıkan seslerin taklit ederek musiki makamlarını icat etmiş. Yeryüzünde tek olan Kaknus, bin yıl yaşar,

<sup>212</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 37.

<sup>213</sup> a.g.e., s. 49.

öleceğini hissettiği zaman çalı çırpı toplayarak tepe gibi yığar ve üzerine çıkarmış. Bir nefeslik ömrü kaldığını anlayınca kanatlarını şiddetle çarparak kıvılcımlar çıkaran Kaknus, tutuşan çalı çırpıyla birlikte yanıp kül olmuştur. Fakat bu aynı zamanda onun için yeni bir başlangıçtır. Çünkü bir zerre bile ateş kalmayınca, küllerinden yeni bir Kaknus doğarmış. Ve bu yanıp yok oluş, sonra yeniden doğuş sonsuza kadar aynı şekilde devam edecekmiş. Bunun için edebiyatta biricikliği, sürekliliği ve ebediyeti temsil eder, batı dillerinde, üstün yetenekli, benzersiz kişileri tanımlamak için de Feniks tabiri kullanılmaktadır.”

Beşir Ayvazoğlu'nun *Kaknüs'ü* ele alışı ondaki devamlılık özelliğindedir. Beşir Ayvazoğlu'nun şiirlerinde *Kaknüs* bu yönüyle önemlidir. Çünkü gelenek *Kaknüs* gibi bir sürekliliğin ifadesi olarak günümüzde de devam etmektedir. Beşir Ayvazoğlu *Kaknüs*'ün bu yönüne değinerek “*Kaknüs, edebiyatta biricikliği, sürekliliği ve ebediyeti temsil eder.*” der. “Kaknus” aynı zaman da 1991’de Beşir Ayvazoğlu'nun yayınladığı şiir kitabının ismidir.

*Akşam* şiirinde Ahmet Haşim'in “*Bir Günün Sonuda Arzu*” şiirine bir gönderme vardır.

İner yeryüzüne Hâşimâne bir akşam  
Kızıl perdeye döner penceremde cam  
Ve güneş usul usul gömülür sulara  
*Ben de bu sulara bir balık olsam*<sup>214</sup>

Akşam, kızıl, güneş ve sular Ahmet Haşim'in şiir dünyasında en çok kullanılan kelimelerdendir. Şöyle diyor Ahmet Haşim

Akşam, yine akşam, yine akşam  
Bir sırma kemerdir suya baksam  
Üstümde sema kavs-i mutalsam,

Akşam, yine akşam, yine akşam,  
*Göllerde bu dem bir kamış olsam!*

<sup>214</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 51.

*Hüzün Pürtelaş* şiirinde bir gelenek imajı olan *Ye'cüc ve Mecüc'e* değinir.

Mosmor çocuklar doğar güneşe hasret  
Doğar doğmaz başlayan ayrılıklar,  
Zamanı emziren şüphe, sallayan korku  
Ve susuz toprak gibi kadın yüzleri.  
Saatler ölüme kurulu tik tak tik tak  
Bitmemiş bir senfoniye uzaklardan  
Şimdi kahkahalarla tamamlayan Mefisto  
Başlar birazdan *Ye'cüc ve Mecüc* karnavalı  
Kuşatır geceyi öfkeli yalnızlıklar<sup>215</sup>

Bu şiirde ayrılıklara gebe bir dünyada aydınlık günlere hasret olarak doğar. Zamanın şüphe ve korkutucu iklimi her zaman bir karamsarlığın ifadesidir. Susuz topraklar hep çorak ve çoğu zaman verimsizdir. Susuz topraklarda her zaman çatlaklar vardır. Bu toprağa benzeyen kadın yüzü de çatlaklar gibi kırışık ve zerafetten uzak düşüyor olabilir. Bu karamsar ifadeleri *Ye'cüc ve Mecüc* karnavalı doldurur. *Ye'cüc ve Mecüc*'ün ortak özellikleri de her zaman bir kargaşanın ifadesi olmalarıdır. *Ye'cüc ve Mecüc*'ün karnaval ile anılması onların çok kalabalık oluşlarından. İskender Pala *Ye'cüc ve Mecüc*'e dair şu bilgileri verir.

“Nuh peygamberin oğlu olan Yafes zürriyetinden iki kabilenin adıdır. Kur'ân-ı Kerim'de adı geçen bu iki kabîle tefsirlerde hayli değişik tanımlanmıştır. Ancak ortak noktaları dünyayı fesada verecekleri, kıyâmete dek bütün insanlığa şümulü bir afet oldukları ve kıyamete yakın zamanda, buldukları yerden çıkacaklarıdır.”<sup>216</sup>

*Ye'cüc ve Mecüc*'ün ortaya çıkışı kıyametin bir işareti olarak kabul edilir. Kıyametin kopuşu varlığın dünyada yok olduğu andır. Kainat çapında bir ölümün ifadesidir. “*Saatler ölüme kurulu tik tak tik tak*” ifadeleriyle bu durum hatırlatılır.

<sup>215</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 63.

<sup>216</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 416.

Kısa boylu, çirkin, geçtikleri her yeri altüst eden bu varlıklar için Agâh Sırrı Levend şu bilgileri verir.

“*Ye’cüc ve Mecüc* adında müfsit bir taife varmış. Boyları bir karışmış. Yüzleri insana benzermiş. Dişleri de domuz dişi gibi iniş. Kulakları boyları kadar uzun, vücutları da kılıymış. Yazın yılan, kışın da ot yerlermiş. Civarlarda oturan halk, İskender-i Zülkarneyn’e rica etmişler. O da bunlara karşı Sedd-i İskender’i yaptırmış.”<sup>217</sup>

Şiirde sanki bu varlıkların ortaya çıkışı ile hayal edilebilecek bir durum anlatılır. Bu, olumsuz bir faciada hatırlanabilecek her çeşit durum da olabilir. Bu bunalımlı ifadelerin ortasında şeytan (Mefisto)ın gür kahkahası duyulur. Böyle bir ortama hakim olan duygu sonunda öfkeli bir yalnızlıktır.

Beşir Ayvazoğlu, *Kaknüs*ün ebediyet imajını kullanarak gelenekle kurduğu ilgi “Yol” çizgisi ile bir süreklilik kazanır. Zira gelenek günümüze kadar uzanan bir yoldur. Yollar ve bunların çağrışımları, geleneğe bakan yönleriyle çok önemlidir. Geleneğin şiiri bu yollarla devam etmektedir. Bu da *Kaknüs*’ün süreklilik ve ebediyet yönüyle uyumlu bir durum sergiler.

*Eski Zaman Yolcuları*’nda eskiye bir özlem vardır. Yollar güzel ve her biten yol yeni bir güzelliğin başlangıcıdır.

Git git bitmezdi eskiden ne güzeldi yollar  
Yeni bir yol başlangıcıydı her yol sonu  
Hasretle nasıl kucaklaştığını toprakla suyun  
Dağların yere nasıl sağlam oturduğunu  
Ve ne güzel çatıldığını gökyüzünün  
Görebilirdiniz, buna vaktiniz vardı  
Yollar eskiden uzadıkça uzardı.<sup>218</sup>

Dağların yere nasıl sağlam oturduğunu ve ne güzel çatıldığını gökyüzünün ifadeleriyle Kur’ân-ı Kerim ifadelerinin yansımaları vardır.

<sup>217</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitapevi, İstanbul, 1984, s. 177.

<sup>218</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 66.

Kur'ân üslubunun tasavvuf diline yansımalarının bir örneği bu dizelerde vardır. Eskiden uzadıkça uzayan yollar yukarıdaki mısralarda toprak, su, dağ gibi somut unsurlarla ele alınır. Sonraki mısralarda artık yolun soyutla ilişkisi sözkonusudur.

Şimdi kim sayabilir eski zaman yolcularının  
Sessiz yol gecelerinde saydığı yıldızları  
Yolların yalnız şehirleri şehirlere  
Ve ülkeleri ülkelere bağladığını söyleyenler  
En katı gerçeklerin bile rüyalara  
Bilmezler yollarla bağlandığını.  
Yolların yıldızlara, geçmişe ve geleceğe  
Ve sonsuza yürüdüğünü bilmezler.

Yolların bir soyuta doğru yönelişi 3. kısımda kendisini daha net bir şekilde hissettirir. Çünkü yolda yürüyen bir yolcudur. Ve yaptığı nihayet bir yolculuktur. Bu yolculukta tesadüf ettiği şeyler bazen mutluluk bazen de bengisuyudur. Bu yolcular bazen İskender bazen de Davut'un dilinde dağların, taşların her şeyin dinlediği Mezamir'lerdir. Ve yolculuk sonunda tasavvufta olduğu gibi bir fenâ ile son bulur. Kimi Nirvana'da kimi Mutlak Varlık'ta. Kimi zaman İbrahim'i düşünürlerdi. Her dağın Tûr dağı olmak hevesinde olduğu bu yolculukta yolcular bir büyücü gibi Bâbil'den geçerlerdi.

O yolcular ki yılan kıvrımlı yollarda  
Ya mutluluğu ararlardı, ya bengisuyu  
Her yolcu biraz İskender'di karanlıklarda  
Ve biraz Dâvut -dillerinde Mezâmîr-  
Ya Nirvana'ya giderlerdi ya Fenâ'ya  
Gölge güneşte yok oluncaya dek giderlerdi.  
Git git bitmezdi eskiden ne güzeldi yollar.

Bengisu geleneğe ait çok kuvvetli bir imajdır. Yollarla birlikte anılması da dikkat çekicidir. Zira *bengisu* ölümsüzlüğe götüren bir özelliğe sahip olduğu için ebediyet ve sürekliliğin ifadesidir. *Her yolcu biraz İskender’di karanlıklarda* dizesinde geçen *İskender* geleneğin imaj dünyasında işlenmiştir.

“İki İskender vardır. Biri, Makedonya kralı Filip’in Mİlattan 356 yıl önce doğan oğlunun adıdır. Çok zeki, akıllı, kudret ve kuvvet sahibi idi. (...) İkinci İskender, vaktiyle Yemen’de hükümet süren Arap hükümdarlarından Hârisü’rrâyîş’in oğlu Zülkarneyn lakabıyla meşhur olan ve peygamberliği rivâyet edilen zattır.”<sup>219</sup>

Her yolcunun karanlıklarda İskender oluşu, İskender’in karanlıklar ülkesinde aradığı hayat suyuyla ilgilidir. Nitekim İskender bu suyu aramak için yolculuk yapmış, fakat bulamamıştır. Şiirde herkes bir mutluluğun veya hayat suyunun peşinde olarak tasavvur edilmiş bu yönleriyle yolcuların yolculuğu İskender’in yolculuğuna benzetilmiştir.

“Müstakil kitaplar halinde yazıldığı gibi divân şiiri mazmunları içinde yer alan ve daha çok tenasüp ile telmih sanatları münasebleriyle sözkonusu edilen İskender, çok zaman Zülkarneyn yerine zikredilmiştir. (...) Rivayete göre İskender, ordusu ile zulümât ülkesine âb-ı hayâtı aramaya gitmiş ama veziri olan Hızır suyu bulup içtiği halde ona nasip olmamıştır.”<sup>220</sup>

Şiirde yolun yolcuları biraz da Davut gibidir. Davut peygamber sesinin etkileyciliği ile geleneğin şiirine konu olmuştur. Beşir Ayvazoğlu da bu şiirde yolun yolcularının biraz da Davûdi oluşlarına değinirken bu geleneksel imaja başvurmuştur. Agâh Sırrı Levend, Davud peygambere dair şu bilgileri verir.

“Allah, Davud peygambere öyle güzel bir ses vermişti ki ne ondan evvel ne ondan sonra hiç kimse böyle bir sese

<sup>219</sup> Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatı’nda Mazmunlar ve İzahı*, Haz.: Cemal Kurnaz, İstanbul, 2000, Akçağ Yay., s. 161.

<sup>220</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 212.

malik olmamıştır. Zebur’u okuduğu zaman bütün kuşlar üstüne yığılırdı. Dağlar da yankılanırdı.

Taşlıcalı Yahya’dan

Hüsn-i sadâ ile okurdu Zebur

Dinlemeye cem’ olur idi tuyur”<sup>221</sup>

*Ve biraz Dâvut -dillerinde Mezâmîr-* mısraında Davut peygamber Mezamir ile birlikte ele alınmıştır. Bu iki imaj çoğu zaman şiirde sesin etkileyciliğinin bir remzi olur. Ahmet Talât Onay şiirde Hz. Davut’un etkileyciliği ve Mezamir’e dair şu bilgileri verir.

“Dâvûd demirci idi; kılıç ve zırh yapardı. Zebûr’un âyetleri veya sûreleri demek olan Mezâmîri okurken dinleyenler kendinden geçerdî. Kalın ve halâvetli seslere ‘Dâvûdî ses’ deriz ki bu zâtın sadâsına telmihtir.”<sup>222</sup>

Şiirin son kısmında yolun yolcuları ateş yakarken İbrahim peygamberi düşünecek çünkü onlar bilirler ki her dağ Tûr Dağ’ı olma hevesindedir.

Dağlarda ateş yakar İbrahim’i düşünürlerdi

Bilirlerdi ki her dağ Tûr olmak hevesindedir.

*İbrahim ile ateş, Musa ile Tur* dağı telmihlere açık olan imajlardır. Hz. İbrahim’in ateşe atılması, ateşin soğuk ve selametli olması ve bütün zorluklara rağmen tevekkülden uzak kalınmaması gibi konuların etrafında örgülediği İbrahim-ateş imajları, bu şiirde yolun yolcularının hissettikleri bazı duygular vesilesi ile işlenmiştir. Agâh Sırrı Levend, “Divân Edebiyatı, Kelimeler Ve Remizler, Mazmunlar Ve Mefhumlar” adlı kitabının “Kıssalar” başlığı altında İbrahim Peygamber’in ateşe atılması ve bunun eski edebiyattaki yansımalarına dair şu bilgileri verir.

“...İbrahim henüz küçük yaşta iken, babasının satmak üzere verdiği putları ip takarak yerde sürükler ve onları kırardı. Birgün Babil’in büyük mabedine girerek balta ile putları kırdı ve baltayı en büyük putun boynuna astı. Ve sonra halkı imana

<sup>221</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divân Edebiyatı, Kelimeler Ve Remizler, Mazmunlar Ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 120.

<sup>222</sup> Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatı’nda Mazmunlar ve İzahı*, Haz.: Cemal Kurnaz, İstanbul, 2000, Akçağ Yay., s. 163.

davet etti. Nemrut, İbrahim'i yakmak için meydana büyük bir ateş yaktırdı. İbrahim'i mancınıkla ateşe attılar.

Mehmet bin Recep'ten

Halil'i nâra atmadı mı Nemrud

Cefalar itmedi mi div-i merdud

Cebrail, Allah'ın emriyle havada İbrahim'i tuttu; ve hâcetini sordu. İbrahim (Ben Allah'ın kuluyum; hâcetim onadır, sana değildir. Allah ne dilerse yapsın dedi. (...) İbrahim ateşin ortasına düşünce, Allah'ın emriyle ateşin ortasında bir meydan açıldı. Latif bir pınar çıktı. Etrafı yeşil çimen oldu. İbrahim pınarın üzerine oturdu. Elindeki ve ayağındaki zencirler Allah'ın emriyle çözüldü. Nabi'den:

Ahlâkına olmasaydı ma'den

Olmazdı Halil'e nâr Gülşen"<sup>223</sup>

Yolcuların mutluluk ve hayat suyunu aramaları şiirin son kısmında geçen İbrahim ve ateş imajıyla bir ümide dönüşür. Zira, Hz. İbrahim sonunda mutluluğa kavuşunca, ateş yakarken İbrahim peygamberi düşünenler de mutlu olacaktır. Yolcuların yürekleri hep bu mutlu olma emelleri ile doludur. Çünkü onlar

Bilirlerdi ki her dağ *Tûr* olmak hevesindedir

Eski şiirde *Tûr* genellikle Hz. Musâ ile anılır ve bu yönde bir değerlendirme yapılır. Bu dağ Sina çölündeki bir dağın adıdır. Bu dağ, Musa'nın Allah ile mükaleme yaptığı yer olarak bilinir. İskender Pala *Tûr*'a dair şu bilgileri verir.

“Sina çölünde bir dağın özel adı olup *Tûr-ı Sinâ* veya *Tûr* dağı olarak bilinir. Musâ peygamber, kendine inananlar ile Mısır'dan çıkıp giderken Allah'ın davetiyle bu dağa çıkıp orada Allah ile konuşmuştur. Bu yüzden 'Kelim' sıfatını almıştır. Yine bu dağda Allah'ı görmek isteğinde bulunur ve

<sup>223</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divân Edebiyatı, Kelimeler Ve Remizler, Mazmunlar Ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 111.



Allah dağa tecelli edince dağ paramparça olur. Hakkındaki bu inanışlar ile divân şiirimizde çok anılır.”<sup>224</sup>

Her dağ *Tur* olamaz. Fakat *Tur* olmak ister. Yolun yolcuları da ab-ı hayatı ararlar. Ab-ı hayatı -İskender gibi- bulamayacaklar; ama onu bulmak isterler. *Hevesindedir* derken Beşir Ayvazoğlu bu duruma gönderme yapar.

Yolcular için bu anlatılanlar her ne kadar imkansız gibi görünse de aslında onlar için garip bir durum değildir. Çünkü;

Onlar birer yol büyücüsüydü Bâbil’den geçerlerdi.

Babil bir klasik şiir imajıdır. Genellikle kuyu ve büyü ile anılır. Bu yönüne dair İskender Pala şunları söyler.

“Edebiyatta genellikle Çâh-ı Bâbil (Babil kuyusu) ve Hârût ile Mârût nedeniyle kullanılır. Bu şehirde eskiden bir kule ve bir kuyu varmış. Hârût ve Mârût bu kuyuda büyücülükle uğraşır ve insanlara büyü öğretirlermiş. Ayrıca buranın halkının yıldızlarla çok ilgilendikleri, büyücülük ve cadılıkta ilerlemeler gösterdikleri de rivayetler arasındadır.”<sup>225</sup>

*Atlılar* şiirinde küllerinden tekrar doğan efsanevi kuş Kaknüs’ü anlatır.

Kopup karşı dağlardan

Doludizgin atlılar

İçimde konakladılar

Ateşten oklar uçtu

Uzak yıldızlara doğru

Gece bir kocamış kuştı.

Kocamış bir kuştı gece

Birden tutuştu gece

Yeni bir kuş küllerde!

Kopup karşı dağlardan

<sup>224</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 401.

<sup>225</sup> a.g.e.,s. 53.

Gelen atlılar nerde?<sup>226</sup>

Atlılar eski dönemlerde yolun yolcuları için en iyi vasıtalandı. Atlar, yollar ve kaknüs ile bu şiirde devam fikri yine devam ettirilmiştir.

*Ben Koca Sinan* şiirinde Yahya Kemal'in şiirlerinde olduğu gibi tarihi yapıların güzelliği şiirde yansımıştır. Şiirin hemen ilk mısralarında Mimar Sinan'ın taşlara verdiği ahenk şiirdeki sözcüklerin ahengine benzetilir.

Ben koca Sinan, Abdülmennan oğlu

Benden sorulur yeryüzünün taşı, toprağı bumu..İmdi

yaz çelebim, Süleymaniye'yi nasıl tutturduğumu.

Yaz, sen sözün şairisin, ben taşın şairiyim.<sup>227</sup>

Şiirin ilerleyen dizelerinde çeşme ve kemerlere değinilir.

Erişecek gazi hünkarın lütfu

Kemerler yükseldi birer

Ki her biri bir eleğimsağma

Uzun Kemer'dir biri

Biri Güzelce Kemer

Mağlova kemeri üç katlı cennet

Üç katında üç yol ki atlı geçer

İmdi doğru yoldadır nice dere

Ve yürüdü çağıl çağıl bengisu

Sebillere, çeşmelere.

Kovuk Kemer açılmış bir iri gül

Müderrisköy'de su şimdi daha gür

*Anka* şiirinde Kafdağı'nda yaşadığı varsayılan Anka kuşu bir imaj olarak işlenmiştir.

Sultan Selim ve Sultan Süleyman ordularıyla gezerken cihanı

Gezerken gördüğüm bütün yapılardan nişâne vardır

Süleymaniye'de. Hepsini imbikten geçirip saf bir

kimyaya döndürdüm ve kattım Süleymaniye'nin harcına.

<sup>226</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 74.

<sup>227</sup> a.g.e., s. 93.

Güzelliği bütün kütleyle bir ruh gibi yaydım  
Kubbesi Ayasofya'nın kubbesinden küçükmüş, ne gam!

Bu, yücelerden kanatlanmış bir *anka*  
Ve ruh gibi esîrî bir güzellik  
O, kanatlarını yüksünen bir kuş  
Yorulup yere konmuş.

*Yorulup yere konmuş* mısraından sonra tekrar Süleymaniye'ye dönülür. Beşir Ayvazoğlu *anka* imajını kullanarak bu imajın tedaileriyle Süleymaniye'ye baktırmak istemiştir. Anka her zaman göklerde uçan ve yere konmayan bir kuştur. Yani hep göklerde oluşu onun için bir yüceliğin ifadesidir. Onun için yere konmaması gam değildir. Bunun gibi Süleymaniye'nin kubbesinin Ayasofya'nın kubbesinden küçük oluşu onun için bir gam değildir. Süleymaniye kendi yüce yerinde her zaman yükseklerdeki konumunu muhafaza edecektir. Zira onun mayasındaki güzellik bütün kütleyle bir ruh gibi yayılmıştır. Onda en güzel mimari yapıların güzelliklerinden bir örnek bulunmaktadır. Anka kuşunun klasik şiirdeki yerine bakıldığında bu çağrışımlar hatırlanabilir.

“Kafdağı'nda yaşadığı varsayılan, tüyleri renkli, yüzü insana benzer, asla yere konmayıp daima yükseklerde uçan ve kendisinde her kuştan bir al bulunduran adı var kendi yok bir kuştur. Boynu uzun olduğu için 'anka' adıyla anılır. (...) yine başka bir rivayete göre anka, cennet kuşuna benzer yeşil bir kuşmuş. Bu yüzden ona 'zümrüdüanka' denilirmiş. (...) Divan şiirinde Anka kuşuyla ilgili efsane ve rivayetlere sıkça rastlanır. Beyitlerde 'sîmurg veya sireng' adı altında da zikredilen ankanın en büyük özelliği olarak Kafdağı'nda yaşaması, renk, asla yere konmayışı, avlanmayışı ve ele geçirilemeyişi göze çarpar. Bu özellikleriyle çeşitli teşbih ve mecazlara konu olur. Bazen bir cennet kuşu olarak, yeşil rengiyle anılır.”<sup>228</sup>

<sup>228</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 30.

Anka'nın cennet ile olan ilgisine de şirin sonlarına doğru değiniliyor. Artık Süleymaniye tamamlanmış ve kapısının açılma zamanı gelmiştir. Kimin kapıyı açacağı konuşulur ve

O dem padişahın yüzünde binlerce gül birden açtı:  
“Mimarbaşı! İnşa ettiğin bu Allah evini dualarla yine sen açsan gerek” buyurup anahtarı eline tutuşturdu.

Gözyaşları içinde “Yâ Fettâh” diye ünleyip açtım kapıyı  
Açılan tut ki cennet kapısıydı. Allah dedikçe sanki  
mavera dile gelmedeydi kubbelerinde.  
Ve biz *anka*'nın altın kanatlarında yola koyulduk arşa  
Doğru.

Beşir Ayvazoğlu'nun “*Şiirler*” kitabında *Tarz-ı Kadim Üzre Şiirler* başlığı altında sunduğu şiirlerde geleneğin dili ve vezni tekrar yenilenir. Bir kasidesinde Ayvazoğlu, Ayvaz mahlasını kullanır.

Derler ki senindir nice dem gölgesi *Ayvaz*  
Nisyâne gömülmüş şu asır-dâde çenârın<sup>229</sup>

Yahya Kemâl'in “*vedâ*” gazelini tahmis ederken klasik şiir tarzını ve terkipleri kullanır. Şiirdeki mey, dil-i şeydâ, neşve, bâd-ı sabâ, cûşîş, câm-i fenâ, Mecnûn, lezzet-i iksîr, sermest-i müdâm” gibi sözcük ve terkiplerle geleneğin dilini tekrar kurar.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Beşir Ayvazoğlu'nun şiirleri geleneğe bakan yönüyle “geleneği yenileme” ve “geleneği üretme” şeklinde kendisini gösterir. Bu durum Yahya Kemal'in şiir anlayışına çok yakındır. Beşir Ayvazoğlu bazı şiirlerinde geleneğin üslubunu ve veznini kullanarak geleneği yeniler. Bununla beraber bazı şiirlerinde geleneğin imajlarını kullanarak geleneği üretir. Bu durum onun klasik şiire dair “devam” ve “süreklilik” fikrinin bir sonucudur.

---

<sup>229</sup> Beşir Ayvazoğlu, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997, s. 117.

## 4.5. Sezai Karakoç

### 4.5.1. Sezai Karakoç'un Geleneğe Bakışı

Klasik edebiyat, Osmanlı medeniyetinin yaklaşık 600 yıllık bir ifadesidir. Tanzimat ile başlayan yeni bir medeniyet arayışını bir yönüyle eleştiren Karakoç'a göre gerçek medeniyet, yüzyıllar boyunca Doğuda vardı. Dolayısıyla Tanzimat dönemi ile başlayan, aslında bir medeniyete sahip olamadığımız ve bu yüzden Batıdan medeniyeti almamızın şart oluşuna dair telakkiye Sezai Karakoç karşı çıkmıştır. Bununla beraber, medeniyet fikrinin Arap ve Acem'den alınması gerektiğine dair görüş de Karakoç'un medeniyet anlayışından uzaktır. Ona göre medeniyet yüzyıllar boyunca İslam'la vardı ve önemli olan günümüz medeniyet anlayışını bu geleneğe eklemleyerek devam ettirmektir.

*Medeniyet* sözcüğünün modernizm bağlamında yeni bir sözcük olduğuna 2. kısımda değinmiş ve *sivilizasyon* şeklinde dilimize aktarılan bu sözcüğün Mustafa Reşit Paşa'nın Tanzimat'a bir armağanı olduğundan bahsetmiştik. Medeniyet batı kökenli *millet* bilincine ulaşmış toplumlar için kullanılır. Bu yönde yapılacak bir değerlendirmede Osmanlı halkının bir millet olmadığı, fakat ümmet olduğu düşüncesine varılır. Zira, medeniyet ve millet telakkisi batı için söz konusudur. İşte bu noktada Sezai Karakoç bu fikre karşı çıkar. Ona göre tek medeniyet Batı değildir, Osmanlı'nın da bir millet anlayışı vardır. Bu anlayış ırkçı bir anlam taşımaz. Ona göre "ümmet" İslam kültür ve medeniyet toplumlarının subjektif adı, "millet" de objektif adıdır.<sup>230</sup>

Karakoç'ta millet anlayışı ırk, dil ve yurt ayrımından uzaktır. Bir milletin ayırtdıcı vasfı ırk ve dilinde değil, onun ideallerinde yatar. Dolayısıyla millet, ortak paydası bir olan insanların oluşturduğu bir birliktir. Bu noktadan hareketle Karakoç, panislavizme karşı çıkar.

"Aslında, ırkları, dilleri hatta yurtları farklı da olsa insanları birleştiren şey, 'ideal birliği', amaç birliğidir. Asıl millet, aynı ideale sahip insanların meydana getirdiği toplumdur. Medeniyet ve insanlık idealleri topluluğunun adıdır 'millet'. Bu yüzdendir ki çağımızda panislavizm gibi ırkçı

---

<sup>230</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 15.

istilâ arzuları, yine insancılık iddia ve maskelerinin arkasına saklanmaktadır.”<sup>231</sup>

Sezai Karakoç en basit gerçeği ile divan edebiyatını klasik edebiyatımız olarak kabul eder. Bu edebiyat da bir medeniyetin, bir milletin duygu, düşünce ve hayallerinin yansıdığı bir aynadır. Klasik edebiyat gelenek olarak günümüzde etkisini devam ettirmektedir. Bu durum dikkate alınırsa geleneğin yüzyıllar boyunca devam ettiği çok net bir şekilde görülür. Karakoç, meselenin bu yönüne dikkati çeker ve geleneğin şairin ilk dünyası oluşuna yönelik bir değerlendirme yapar. Şair şiir dünyasına gelenek ile ilk adımı atacaktır. Zamanla gelenek şairin ruhuna işler ve bu içe işleyiş zamanla yetenek ile birleşirse şair şiir dünyasına ilk adımı atmış sayılır. Bu yönüyle gelenek yeteneği tetikleyen, onu bilinçlendiren, harekete geçiren tarihi-sosyolojik birikimdir.<sup>232</sup> Sırtını geleneğe yaslamakla şair artık farklı bir buudda yaşar. O bir yönüyle geçmiş ve geleceği bir anda yaşar. Şair gelenekle kendi şiirini eklemledikten sonra artık ikinci bir aşamaya gelecektir. Bu aşama bir yarışma dönemidir. Bu dönem şair için çetin bir dönemdir. Zira şair hem kendi dönemindeki şairlerle hem de eski dönemlerde yaşamış olan şairlerle yarışacaktır. Karakoç’a göre şairin kendini anlaması ve gücünü değerlendirmesi bakımından bu aşama zorunludur. İlk aşama etki aşamasıdır ve şairin kendini yoklaması içindir. Fakat şair bunu çabuk geçmelidir. İkinci aşama ise bu etkiden kurtulma çabasıdır. Karakoç bu aşamayı gelenekle hesaplaşma dönemi olarak kabul eder. Bu hesaplaşma çok şiddetli bir şekilde devam eder. Zaman olur şair geleneğe başkaldırır. Geleneği tanımaz. Onu reddedip adeta geleneğe isyan eder. Şairin bu durumuna dikkati çeken Karakoç şairin içinde bulunduğu bu duruma dair şu değerlendirmeyi yapar.

“...bu protesto, gerçekte, şairin, omuzlarında geleneğin adeta çökertici ağırlığını hissetmesinin ters tarafından itirafından başka bir şey değildir. ‘Putları Devirme’ adı altında genç şairin kopardığı çılgılık, gerçekte, çoğu kez, geçmişin büyük şiir gerçeği önünde, kendisinin yeni bir şey

<sup>231</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 15-16.

<sup>232</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 96.

yapamayacağı inancı, şuuraltı inancını, kapıldığı korku ve paniği, kendisinden bile saklama gayretidir.”<sup>233</sup>

Şair belki geleneğe yaklaşırken gürültüler koparabilir. Fakat, Karakoç’a göre esas olan gürültü koparmak değil bir eser ortaya koymaktır. Şairin ortaya koyacağı eser bir yenilik ise eskileri biraz daha eskitecek; fakat değerlerinden bir şey kaybettirmeyecektir. Bu durum geleneğe karşı çıkmak değil, geleneği kaldığı yerden devam ettirmektir. Bu da şiirde yeniliğin ifadesidir. Sezai Karakoç’un yeniliğe dair bu bakış açısına dikkat edilirse Tanzimat dönemi ile başlayan yenilik anlayışından farklı olduğu görülür. Çünkü, Karakoç’a göre yenilik, Tanzimat anlayışı ile geleneği reddetmek değil bilakis geleneği devam ettirmektedir. Bu devam fikri çalışmaya konu olan diğer şairlerde de vardır. Sezai Karakoç devam fikrini günümüz şiirinin eski şiirlerdeki nazım şekilleri ve nazım türlerindeki şiirlere karşılık gelmesi ile açıklar.

“Aslında ne gazel ölmüştür, ne de kaside. Küçük aşk şiirleri, gazelin süreği değil midir? Kasideler, mevsim tasvirleriyle başladılar. Şimdi, kaside uzunluğundaki şiirler, kimi zaman yaz, kış, sonbahar, bahar şiiri adını almakta, ya da onlardan yola çıktıktan sonra kasidelerde olduğu gibi, asıl konuya girmekte. Kasidelerde kişilere olan bağlılık, günümüzde doktrinlere, sistemlere, dünya görüşlerine bağlılık biçimine girmiş durumda. Kitaplık çapta şiirler de Mesnevilere karşılıktır.”<sup>234</sup>

Sezai Karakoç için yeni olmak “eski”nin sırrını bulmaktır. Ona göre eski ölmezlik sırrına ermiştir. Şair de bu ölümsüzlüğü arayan kişidir. Karakoç’un bu değerlendirmesinde bile bir gelenek imajı yakalanabilir. Nasıl ki gelenek şiirinde İskender ölümsüzlük için âb-ı hayâtı arıyordu; işte bunun gibi şair de bir ab-ı hayat hükmünde olan gerçek şiiri arıyordur. Eski şiirde şairler eskilere saygı duyarlardı. Bununla beraber onlara karşı gizli bir savaş halini de içlerinde beslerdi. Şairin kendini ortaya koyması için bu gerekliydi. Fakat şair hiçbir zaman eskilere hakaret etmezdi. Kendini göstermesi eskilere hakaret şeklinde değil, bir eser ortaya koyma şeklinde belirirdi. Karakoç o dönemin beğeni

<sup>233</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 96.

<sup>234</sup> a.g.e., s. 104.

düzeinin yüksek olduğunu bu yüzden şiir kamuoyunu aldatmanın zor olduğunu söyler. Tanzimat dönemi ile başlayan yenileşme süreci ile bu geleneksel anlayış yavaş yavaş kaybolmuştur. Zaten edebiyatta sonuçsuz kalan gereksiz tartışmalar, şiire dair duygu dozu oldukça ağır eleştiriler -Burhan Toprak'ta olduğu gibi- bu geleneksel anlayışla irtibatın modern bağlamda koparılması ile ilgilidir.

Karakoç “gelenekten yararlanma” sözünün çağımızda yanlış anlaşıldığına dikkati çeker. Bu durum geleneğin eski şekillerini taklit veya eski şekillerin isimlerini kullanmak şeklinde kendini gösteriyor. “gelenekten yararlanma”nın sadece “taklit” ve “gösteriş”ten ibaret kalışı Karakoç’un karşı çıktığı durumdur. Karakoç kendi bakış açısını şu şekilde açıklar:

“Oysa, Geleneğe bakış, her şeyden önce, o geçmiş zaman eserlerini sevmek, onlardan zevk almayı bilmek, geçmiş sanatları ve şairleri daha yakından tanımaya çalışmak, adeta onlarla birlikte olmak, onlarla gün geçirmek, zihinde ve hayalde olsun, onların eserlerini vermelerini izlemek, buna tanık olmak ve bu izleyiş ve tanıklıktan, sonsuz bir mutluluk duymak demektir.”<sup>235</sup>

Karakoç geleneğe dair bakışını bu şekilde ortaya koyar. Fakat o yine de tedbirlidir. Çünkü geleneğe sadece saygı hisleriyle yaklaşp onu bir kritiğe tabi tutmamak şair için bir hatadır. Geleneğe saygı duymak ona soru sorma hakkımızı ortadan kaldırmamalıdır. Şair geleneğe her zaman soru sormalı ve ona göre şiir yürüncesine bir yön vermelidir. Sorduğu soruların cevaplarını gelenekte bulabilir. Eğer sorularına karşılık bulamazsa ümitsizliğe düşmemelidir. Çünkü bu onun için bir araştırma sahası, bir fırsattır.

“Geleneğe sevgi, saygı ve hayranlık duymamız, ona sorular yöneltme hakkımızı ortadan kaldırmaz. Bu sorularımıza cevap alırsak ne iyi; alamazsak ve sorular cevapsız kalırsa daha iyi. Çünkü: bize yeni bir iş çıkmış oluyor. Yapacağımız

---

<sup>235</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 99.



yenilik, bu cevabını alamadığımız sorularda gizli değil midir?”<sup>236</sup>

Buraya kadar Sezai Karakoç’un gelenek bağlamında şiir ve şaire dair bakış açısını göstermeğe çalıştık ve gördük ki Karakoç için gelenek büyük bir medeniyete sahip olan bir milletin yüzyıllar boyunca hayatla yoğurarak ortaya koyduğu bir üründür. Bu edebi verim günümüz şiiri için büyük bir kaynaktır. Şair sırtını bu kaynağa dayadıkça kendi zamanını aşmış olur. Geçmiş ve hali birden yaşar. Geleceğe dair bırakacağı ve bir zaman gelenek haline gelecek olan eserini bu kaynaktan beslenerek ortaya koyar. Şair için geleneğin dünyası, belli aşamaların düzenli bir şekilde takip edildiği bir alemdir. Şair uzun bir yolculuğu kat’eder gibi bu uzun mesafeleri geçmek zorundadır. Bu yolu geçmek bir şair için çok çetindir. Şair sıkıntılara katlanarak bu yolu aşmaya çalışır. Bu onun için bir yarıştır. Bu yarışta kendini göstermek için eski şairlerle gizli bir savaş halinde olan şair, eski şairlere her zaman saygı duyar. Onlara hakaret hiçbir zaman kendisini göstermenin veya yeniliğin ifadesi değildir. Gelenekle olan çetin yarışı başarıyla bitiren şair için artık esas olan bir eser ortaya çıkarmaktır. Bu eser uzun ve çetin bir yolun meyvesi olacaktır.

“Gelenekten Yararlanma” meselesine de değinen Karakoç yararlanma şeklinin taklit ve gösteriştten ibaret kalışına karşı çıkmıştır. Onun için önemli olan geleneği kendi ruhuyla temsil etmektir.

Şiirde yenilik konusuna da değinen Karakoç’a göre şiirde yenilik, eskiyi reddetmekte değil, günümüz şiirini sağlam bir geleneksel yapıyla gelenek şiirine eklemektir. Bu eklemleme modernliğin ifadesidir.

#### **4.5.2. Sezai Karakoç’un Şiirlerinde Geleneğin İzleri**

Sezai Karakoç’un bazı şiirlerinde gelenek imajları çok yoğun olarak görülür. Kendi şiir anlayışı itibarıyla Karakoç gelenek imajlarını kullandığı şiirleriyle geleneği “Hal”de devam ettirir. O, kendi şiirlerini geleneğe eklemleyerek “geçmiş”in “hal”de devam ettiğini ve bu “hal”in geleceğe bakan yönüyle bir gün “gelenek”leşeceğini göstermiştir. Bu durumu Sezai

---

<sup>236</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 100.

Karakoç'un şiirlerinde yansıyan gelenek dünyasına ait satır aralarından takip edelim.

“Hızırla Kırk Saat”te Karakoç bir yol imajıyla şiire yaklaşır. Yol düşüncesi gelenekten yararlanan şairler için büyük bir öneme sahiptir. Tasavvuf literatürünün en dikkate değer imajlarından biri de “Yol”dur. Tasavvuftaki ruhani seyr u süluk, uzun ve zor bir yolun ifadesidir. Bu yolun başı ve nihayetinin hedef olarak ifadesi bellidir. O da Mutlak varlıkta fena bulmaktır. Fakat başlangıç ve nihayetin arası çok çetin bir yoldur. Çilelerle dolu bu çetin yolda salık çok sıkıntı çeker. Bu sıkıntılarla yolun yolcusu rahmet arşına ulaşır ve nihayete erer. Bunun gibi Karakoç da “Hızırla Kırk Saat”te sıkıntılı bir yol çizer ve nihayete erer. Burada yolculuğa çıkan bir şairdir. Şair bu çetin yolları aşacaktır. Zira aradığı şey bulunması çok zor olan bir metadır: ab-ı hayat. Şair ölümsüzlüğün peşindedir. Bu ölümsüzlüğü tatmak için ebediyet suyunu bulmalıdır. Ebediyeti şair geleneğe dayanarak bulur. Çünkü bir gün gelir kendisi de gelenekleşir. Karakoç bu sıkıntılı yolculuk için “Hızır” ve “Kırk” imajını kullanır.

Divan şiirinde Hızır bir rehber bir yardımcıdır.

“ Hızır, âb-ı hayâtı içtiği, İskender’e bu suyu bulmak için rehberlik ettiği cihetle edebiyatımızda yardımcı, hayra rehber, ebedî hayatta mazhar gibi mânâlarda kullanılmıştır. Bindiği at boz renkli imiş.”<sup>237</sup>

Sezai Karakoç, Hızır’ın bu yönüne bakarak Hızır’ı bu çetin yolda bir rehber olarak kabul etmiştir. Çetin yollarda çekilen çilelere de “Kırk” sözcüğüyle işaret etmiştir. Farsça’da kırk sayısı “çile” olarak ifade edilir. “Hızırla Kırk Saat”te yol ve çile birleşir.

Şair sağlam surlu bir şehirden geçer. Onu yarasalardan başka tanıyan olmaz. Az kalsın adı da hırsıza çıkacaktır.

Bir çok sağlam surlu şehirden de geçtim.

Beni yalnız yarasalar tanıdı

Az kalsın bir bağ bekçisi beni yakalayacaktı.

<sup>237</sup> Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Haz.: Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara, 2000, s. 245.

Adım hırsıza da çıkacaktı<sup>238</sup>

Karakoç bu sıkıntı anından sonra yaşadığı devre bir eleştiri gönderir.

Her evde kutsal kitaplar asılıydı  
Okuyan kimseyi göremedim  
Okusa da anlayanı görmedim  
Kanunlarını kağıtlara yazmışlar  
Benim anılarım gibi  
Taşa kayaya su çizgisine  
Gök kıyısına çiçek duvarında değil

Bir zamanlar kutsal kitabı gönüllerine nakşeden insanlar artık onu duvara asmışlar, bu yönüyle hükümlerini de asmış sayılmışlardır. Zira artık hükümleri okunmuyor; okunsa da anlaşılmıyor. Kanunları kağıtlarda kalmış veya her an şekil değiştirebilecek taş ve kayaya yazılmış. Buna ek olarak üzerinde yazıların durmasının imkansız olduğu su üzerine yazılmış. Neticede kitabın kanunları hakikatten çıkmış ve hayal olmuştur. Her an kaybolabilen, şairin hatıraları gibi.

Şair, yaşadığı asırdaki çirkeften onu kurtaracak yolları öğretmedikleri için yeşil sarıklı ulu hocalara, üzerine basa basa “öğretmediniz” oklarını fırlatır. Bir hocanın en temel vazifesi öğretmektir. Fakat bu görev yerine getirilmediği için yollar sıkıntılıdır. Bu yolların sıkıntılarını öğretmeyen hocalara Karakoç şöyle seslenir.

Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz  
Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz  
Kadının üstün olduğu ama mutlu olamadığı  
Günlere geldim bunun bana öğretmediniz  
Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı  
Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere erdim  
Bunu bana söylemediniz

---

<sup>238</sup> Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul, 2003, s. 175.

Sonraki mısralarda divan şiirinin imajlarından sayılan Hz. İbrahim'in put kırıcılık yönüne değinilir. İbrahim, kendilerine bile faydası olmayan putları kırmış ve halkı putlara tapmamaları için uyarmıştır. Fakat babası bile bu yanlış yolda yürümekten vazgeçmemiştir. Bir gün halk kurban kesmek için şehir dışına çıkınca o da putları kırmış ve baltayı da putların en büyüklerinin boynuna asmış. Halk geri döndükten sonra İbrahim'i sorguya çekmişler. Bunu kimin yaptığı sorulunca o da en büyük putun bu işi yaptığını söylemiş. Halk, putun hareket edemediği ve konuşamadığı halde bunu nasıl yapar deyince İbrahim "konuşamayan ve size hiçbir fayda zararı dokunmayan putlara ne diye tapıyorsunuz?"<sup>239</sup> demiştir. Allah, İbrahim'e dış dünyadaki putların nasıl yıkılacağını öğretmekle kalmamış, aynı zamanda insanın içindeki putların da nasıl yıkılacağını öğretmişti. Fakat yaşadığı asırdaki ulu hocalar insanın iç dünyasındaki putların nasıl kırılacağını öğretmedikleri için şair öfkelidir.

Kardeşim *İbrahim* bana mermer putları  
Nasıl devireceğimi öğretmişti  
Ben de gün geçmez ki birini patlatmayayım  
Ama siz kağıttakileri ve kelimelerdekini ve sözlerdekini  
Nasıl sileceğimi öğretmediniz.

"Hızır ile Kırk Saat" in 5. kısmında Hızır rapor verir.

Ben Hızır...gün...falan saatta...yerde  
İnceleme yaptım  
Anne suçsuzdu ve öldü  
Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdıyordu  
Küçük çocuk suçsuzdu  
Bal rengi bir akıl sarasına bağışlandı  
Öbürleri suçsuzdu  
Çiçeğe yeni durmuşlardı  
Suçlu bendim

---

<sup>239</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 202-203.

Geç kalmıştım  
Evin kötü düşü balkona ağmıştı  
Komşu evlerde ayin başlamamıştı  
Kendimi iki yüz yıl insanoğluna görünmemeğe  
mahkum ettim  
İmza Hızır  
Pulsuz  
Tarih  
Çinseddinden Sonra 5000  
Şahitler bütün oğullarım

“Hızırla Kırk Saat”tin 8. kısmının sonlarına doğru divan şiirinde gül ile simgelenen son peygambere ismini tasrih etmeden işaret eder. İncil ve Tevrat’ta Hz. Muhammed farklı isimleri ile anılır. Burada Karakoç onun ismini açıkça söylemeden “gül” kelimesini kullanır. Önceki peygamberler son peygamberin geleceğini müjdelemişlerdir. Karakoç, *Ben sen İsa ve Yahya* isimleri altında mevsimleri zikrederek açılan bir gülden haber vermiştir.

Benim kitabım bu kadardır  
Yazıtım kısadır  
Anıtım yoktur  
Bahar senin öncün  
Güz benim artçım  
Yaz İsa’nın  
Kış Yahya’nın  
Bahar yaz güz kış  
Ben sen İsa ve Yahya  
Bir *gülü* yetiştirmek için  
Yaratılmışız

Şu mısralarda da Hızır-Musa hadisesine gönderme vardır.

Ben öğrettim Musa’ya eşyanın ötesini

Şarapsız tütünsüz metafiziği  
Köpeği  
Yoksulu duvarını yıkarak koruyan benim  
Balıkçının kayığı delerek  
Çocukları gece yarısı  
Ayakları ters dönük  
Çağırın ve sonsuz kar çöllerine alıp götürün  
Benim adamlarım değil mi

Karakoç şu mısralarla Hz. İsa'nın doğumuna gönderme yapar.

Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana  
Tutunacaksın doğurmamış bir anne gibi hurma ağacına  
Çölün içinden yükselen bal ve çekirge karışımı  
Deve duyarlığıyla yüklü serapsız heyemolalarla  
Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana

Rivayete göre Cebrail vasıtasıyla Meryem'e üflenince Meryem Hz. İsa'ya gebe kalmıştır. Dolayısıyla İsa'nın doğumu bir mucize olarak bilinir. Divan şiirinde Meryem, Hz. İsa'yı doğurması, Cebrail'in üflemesiyle gebe kalması gibi özellikleriyle işlenir.<sup>240</sup> Şiirde bahsedilen muştı, İsa'dır. Meryem'in ruhuna üflenmesi şiirde "fısıldayacaklar" şeklinde ifade edilmiştir.

Hz. İsa, Allah'ın Meryem'e üflediği bir kelimesi olarak bilinir. Karakoç şu mısralarda bu duruma gönderme yapar.

Sonra şölen bitip bütün diller çekilince  
İçin bir nar gibi kızardı o sessizlikte  
İşte o vakit çocuk doğuran *kelime* geldi

---

<sup>240</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 71.

Son mısradaki İsa'nın *Kelimetullah* olarak bilinmesine gönderme vardır. İsa'nın beşikteyken konuştuğu bilinir. Kur'an-ı Kerim'de bu durum anlatılır. Karakoç,

Doğmadan konuşmayı öğrenen insan geldi

O doğmadan seninle konuşan bir erdi

mısraları ile buna işaret eder.

İslam tarihinde bilinen en büyük hadiselerden biri Mi'rac Olayı'dır. Mi'rac esnasında Hz. Peygamberin rehberi yol arkadaşı Cebrail'dir. *Hızır ile Kırk Saat*'te Sezai Karakoç'un yol arkadaşı da Hızır'dır. Karakoç, *Hızır ile Kırk Saat*'in 15. kısmında Hızır'ı diğer peygamberlerin yol arkadaşı olarak gösterir.

Nuh'un bir işçisiydim

Günlüğümü biriktirdim tahta aralarında

Bulursanız Nuh'un gemisinden bir parça bir kalas

İçinde altın vardır işte bu işarettir sana

.....

Ben İbrahim'in sır kâtibi

Yakup'un dedektifi

Yusuf'un hapisane arkadaşı

Düş yorumu öğretmeni

Ama görmedim Yavuz bir öğrenci

Aydın kılıçların şelâlesi

Musa gibi

*Hızır ile Kırk Saat*'in 18. bölümünde Harut ve Marut'a yer verilir. Harut ve Marut, Kur'an'da adı geçen iki meleğin adıdır. Kur'an-ı Kerim'de Bakara Suresi'nin 102. ayetinde bu meleklerden bahsedilmektedir.<sup>241</sup> Bu iki melek ile ilgili tefsirlerde anlatılanlar daha çok İsrailiyat'tandır. Büyü ve sihirden söz edildiği yerde çoğu zaman bu iki melek anılır. Sevgilinin saçları, gözleri ve gamzesi, sihirden söz edildiği yerde Harut ve Marut'un ustası sayılır. Rivayete göre işledikleri bir suç yüzünden Allah bu iki meleği cezalandırmak istemiştir.

<sup>241</sup> *Kur'an-ı Kerim*, Haz.: T.C. Diyanet Vakfı, T.C. Diyanet Vakfı Yay., İstanbul, 1998, s. 15.

Onlar da şefaata için İdris peygamber yoluyla şefaata dilemişler. Allah da onları ahiret ve dünya azabı arasında muhayyer bırakınca onlar dünya hayatının faniliğine bakıp dünya azabını istemişler. Bu yüzden onlar Babil'deki ateş dolu bir kuyuda baş aşağı asılmışlar ve onlar sihir yoluyla insanlarla konuşmaya başlamışlar.<sup>242</sup>

Rivayete göre Hz. Muhammed'e bir büyü yapılmış ve onun saçları bir beze sarılarak kuyuya atılmıştır. Karakoç, Harut ve Marut'un sevgilinin saçları ve kuyuya asılmaları yönlerini kullanarak son peygambere yapılan bir büyüğü bu imajlarla anlatır.

Günleri bıraktınız takvimle uğraştınız  
Suyu özlediniz de aramadınız  
Harût ve Marût'u dilsiz eden  
Saçlarından peygambere büyü ören  
Uykuyla ilgili su ve kuyu bilgilerini  
Taşları deler deler de su gelir  
Işıklı bir engerek gibi

Gelenek şiirinin en dikkate değer imajlarından biri Hallâc-ı Mansûr'dur. Modern Türk şiirinde hayatıyla dikkati çeken önemli bir şahsiyettir Hallâc-ı Mansûr. Yahya Kemal, Asaf Halet Çelebi, Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Enis Behiç Koryürek, Hilmi Yavuz, İsmet Özel gibi şairlerin şiirlerinde Hallâc-ı Mansûr'un işlendiği çoğulcu okumalarla değerlendirilebilecek mısralar vardır.<sup>243</sup> Hallâc-ı Mansûr Osmanlı şiirinde ismi çok geçen bir sufidir. "Ene'l-Hakk" dediği için dönemin zahir alimlerince öldürülmesi için fetva verilmiş ve Hallâc darağacına çekilmiştir. Edebiyatta sıkça konu edilmesine dair İskender Pala, Hallâc-ı Mansûr için şu bilgileri verir.

"Edebiyatta darağacı ve Ene'l-Hakk münasebetiyle sıkça anılan Mansûr, inancı uğruna her şeye göğüs germe ve ölmenin sembolü olarak bilinir. 'Mansur' kelimesi yardım

<sup>242</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 174-175.

<sup>243</sup> Hasan Aktaş, *Yeni Türk Şiirinde Hallâc-ı Mansûr Okulu ve Misyonu*, Yort Savul Yay., Edirne, 2003.



olunmuş, zafere ulaştırılmış anlamları yanında musıkî terimi olarak da bir tür ney'e ad olmuştur. Şiirlerde ber-dar edilmiş olarak anılır. Sevgilinin saçları darağacına benzetilince, Mansûr bu dâr'a asılır.”<sup>244</sup>

Sezai Karakoç, darağacı imajı etrafında Hallâc-ı Mansûr'a gönderme yapar.

Bağdat'tayız  
Dönüp duruyoruz yırtıcı kuşlar gibi  
Çevresinde bir darağacının  
Koparabilir miyiz acaba  
Etinden çileli etinden  
Düğmeli ciğerinden bir parça  
Hallâc-ı Mansûr'un

Hallâc-ı Mansûr'un darağacına çekilmeden önce vücudunun paramparça edildiği söylenir. Onun bu acı durumuna şair

Koparabilir miyiz acaba  
Etinden çileli etinden  
Düğmeli ciğerinden bir parça

diyerek işaret eder. Hallâc-ı Mansûr öyle bir hak aşığı olmuştur ki onun her tarafında artık hakkın nurları parlar. Karakoç, hakkın nuru olan Kur'an'ın, Hallâc-ı Mansûr'un kendi beden parçalarında parlamış olduğunu görür ve o nurdan bir ışık koparmak ister.

Kur'an okuyan yüreğinden  
Bir ışık koparabilir miyiz  
Eriyen gözlerinden  
Bir bakış geçer mi içimizden

---

<sup>244</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 168.

Hallâc-ı Mansûr idam edilmeden önce halka teşhir edilir ve halk da onu taşlar. Herkes ona taş fırlatırken dostu Şibli ona gül fırlatır. Şiirin devamındaki mısralarda Karakoç,

Bir bakış geçer mi içimizden

Bir taş atarak

mısraları ile bu duruma gönderme yapar.

*Hızır'la Kırk Saat*'in 31. bölümünde gelenek şiiri unsurlarından olan ayın ikiye bölünmesine gönderme vardır. Ayın ikiye bölünmesi Şakk-ı Kamer olarak bilinir. Agâh Sırrı Levend, *Şakk-ı Kamer*'e dair şu bilgileri verir.

“İnşikak-ı kamer mucizesi hakkında şöyle rivayet olunur: Ebu Cehil'in teşvikiyle, kabilenin ileri gelenlerinden Habib Bin Malik, Peygamber'den bu mucizeyi istedi. Peygamber Allah'a yalvardı. Habib'in istediği mucize aynile vaki oldu. Şöyle ki:

Ay doğup zeval yerine geldi. Peygamber parmağı ile işaret edince, ay iki parça olup yere indi; karşısında durup Peygamberliğe şهادet etti. Sonra eteği altından girip yeniden çıktı. Tekrar şهادet getirdikten sonra, bütünlenip yerine vardı ve doğduğu yerden battı.”<sup>245</sup>

Kur'ân-ı Kerim'de bu olay *İnşikak Suresi*'nde anlatılır. Surenin ilk ayeti “Ay bölündü” şeklindedir. Karakoç mucizeyi görmek isteyenleri konuşturur.

Şehir konukları gözcü oldu

Ululardan biri sözcü oldu

Bize ayı böl dediler

Ayı böl inandır bizi dediler

Ayın bölünmesi bir mucizedir. Mucizeler bazen inanmayanları ikna etmek içindir. Bazen de istenilen bir durumun gerçekleşmesi içindir. Karakoç geleneğin bu imajını kullandıktan sonra bunu yaşadığı zamana uygular.

<sup>245</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divân Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 134.

İstemediği bir durumun düzelmesi, düzelmesi yönünde onun bir isteğidir. Bunun için o yine bir mu'cize bekler.

Böl ayı yıkalım ayın ve Ev'in içindeki yapıları  
Atalardan miras biçimleri  
Tazeleyelim beyaz badanayı  
Döndürelim üzümü üzüm sınırına  
Kanı kan sınırına  
Anne diyelim kardeş diyelim çocuk diyelim kadınlara  
Sıfır yüzdesinde tutalım faizi  
Gömmeyelim toprağa  
Varlığından utandığımız kızı  
Böl ayı kurtar saralıları  
Ay çarpmışları

İlerlemeyi engelleyen dogmalar, faizin artması ve halkın faize başvurup daha sonra altında ezilmesi, kadının şefkat boyutundan soyutlanıp çoğu zaman erotik yönüne vurgu yapılması, zamanının düzeltilmesi gereken ciddi problemleri olduğu için Karakoç *böl ayı yıkalım* der. Burada Behçet Necatigil'in "asli kaynakla bugünün ihtiyacını birleştirmek" şeklinde gelenekten yararlanmaya dair görüşünün bir benzeriyle karşılaşırız. Karakoç, kadına, arzu edilen seviyede bir değer verilmeyişini bir zamanlar Cahiliye Devri'nde kız çocuklarının diri diri gömülmesiyle anlatır.

Gömmeyelim toprağa  
Varlığından utandığımız kızı

derken bu duruma gönderme yapar. Nitekim kadın bu aşırda mutsuzdur. Karakoç, *Hızır'la Kırk Saat*'in 2. kısmında ulu hocaları eleştirirken kadının üstün fakat mutsuz oluşuna değinir.

Kadının üstün olduğu ama mutlu olamadığı  
Günlere geldim bunun bana öğretmediniz

Karakoç, *Hızır'la Kırk Saat*'in 32. bölümünde geleneksel bir imaj olan Mi'rac Gecesi'ne değinir. Miracın kelime manası "merdiven"dir. Hz. Muhammed'in

göge yükseltildiği Recep ayının 27. gecesi için kullanılır. Bu gecede Hz. Muhammed, Cebrail'in getirdiği Burak ile Mescid-i Aksa'dan Sidretü'l-Münteha'ya yükseltilmiştir. Bu gecede Mescid-i Aksa'da bütün peygamberlere namaz kıldırılmış daha sonra Sidretü'l- Münteha'da bitecek yolculuğa çıkmıştır. Sidretü'l- Münteha'ya varılınca Cebrail “*Buradan ileriye geçersen ben yanarım*” deyip Hz. Muhammed'in yalnız gitmesi gerektiğini söylemiştir.<sup>246</sup>

Bırak bu kuşkuları bu düşünceleri  
Yaklaştır kıyameti  
Uzaklaştır kıyameti  
Bu gece  
Göge çıkma mucizesi  
Miraç gecesi

Bu mısralardan sonraki uzun bir kısımda Mirac Gecesi'nde gerçekleşen olaylara değinilir. Karakoç miraç hadisesinde olduğu gibi meseleyi Sidretü'l-Münteha'ya kadar getirir.

Sonra bir boşluğa varıldı  
Hızla bitmişti Burak'ın saati

Burak yağdan çekilen kıl gibi çekildi  
Cebrail bir iki adım daha attı sonra geri çekildi

Bu ayrılık anından sonraki yetmiş hicabı Hz. Peygamber refref adlı yeşil yaygı ile geçer. Refref divan şiirinin imajlarından. İnce, yumuşak bir kumaştır, bir çeşit dөşektir.<sup>247</sup> Karakoç, şu mısralarla bu duruma değinir.

Peygamber ancak *Refref* le geçti  
Ateşi yardı

<sup>246</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 284.

<sup>247</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divân Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 329.

Yatıştırdı kabaran suları  
Zırh yaptı sureleri

Sezai Karakoç, “Taha’nın Kitabı”nda da gelenek şiirinin imajlarını kullanır. *Eleğimsağma Şiiri*’nde bir gelenek imajı olan *ebabil* geçer.

Bu bize  
Babil yokularının  
Ebabil kuşlarının armağanı<sup>248</sup>

Ebabil kuşları “Fil Olayı”nda Ebrehe komutasındaki ordu Ka’be’yi yıkmak isteyince gökte beliren ebabil kuşları ağızlarındaki küçük taşları ordunun üzerine bırakmışlar ordu da yenilmiş ekin tanesi gibi darmadağın olmuş. Bu olay Kur’ân-ı Kerim’de Fil Suresi’nde anlatılır.<sup>249</sup>

“*Doktor’un Karşısında*” bölümünde gelenek dünyasının imajlarından olan Yakup ve Yusuf peygamberlere değinilir.

Önümde Yakup, Yusuf ve İshak’tınız  
Arkada kaynak suları kadar berraktınız

“Leylâ ile Mecnun” adlı eserinde Sezai Karakoç divan şiirinde işlenen bir halk hikayesi olan Leylâ ile Mecnun kıssasını kendi çağının üslubu ile yeniden anlatır. Karakoç bu eseri dört bölüme ayırır. Bu bölümlerin alt başlıklarıyla hikayeyi takdim eder.<sup>250</sup> Bu eserde klasik imajlarla örülü bir yapı kendisini çok net hissettirir.

Buraya kadar Sezai Karakoç’un şiirlerine yansıyan, geleneğin dünyasına dair açıklamalarda bulunuldu. Bu açıklamalardan sonra bu durum için şu değerlendirmelerde bulunulabilir. Karakoç’un şiirleri “geçmiş”in “hal”de devam ettirilebileceğinin bir göstergesidir. Karakoç, gelenek imajlarını şiirlerinde kullanırken bu imajları bazen çok açık bir şekilde gösterir; bazen de imajın ismini kullanmadan o imajın etrafında bir hayal sistemi geliştirir. Bu bir yönüyle divan şiirinde görülen mazmun anlayışının modern şiirdeki

<sup>248</sup> Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul, 2003, s. 301.

<sup>249</sup> İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999, s. 118.

<sup>250</sup> Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul, 2003, s. 517-600.

yansımasının bir ifadesidir. Behçet Necatigil'in şiirlerinde görülen halk hikayelerinin kahramanlarının şiirdeki yansımaları, peygamberler ve büyük şahsiyetlere dair kullanılan isimler ve onlara yapılan göndermelerin bir benzeri de Sezai Karakoç'un şiirlerinde geçer. Bu benzerliğin yanında Karakoç, Necatigil'den bir yönüyle ayrılır. Necatigil bazen çağa intibak için geleneğin imajlarını kullanırken Karakoç bu intibakı aşar ve geleneğe kendi şiirini eklemlediği için sadece bu çağı yaşamaz, aynı zaman da geçmişte yaşanan ana gider. Zira, Karakoç'a göre geleneği devam ettiren şair zamanı aşip eski şairlerin dünyasına girmeli ve onlarla da hemdem olmalıdır. "*Şair gelenekledir ki, başka bir "zaman"da yaşar; geçmiş şairler onunla çağdaş, o, geçmiş şairlerle çağdaş olmuştur. Onlarla diyalog kurmuştur. Bir alışveriş başlamıştır.*"<sup>251</sup> derken Karakoç bu zaman durumuna gönderme yapar. Karakoç'a göre gelenek dünyası yedi gök gibi kat kattır. Şairin orada tamamlayacağı bir mirac vardır. Şair çıktığı her katta çok farklı sınavlar verecek: cenneti, cehennemi görecek; zebaniyi tanıyacak orada ölüp arada hesap vermek için dirilecek, onu terletecek nice sorulara cevap vermek zorunda kalacaktır. Kabir azabını tadacak, Münker ve Nekir ile karşılaşacaktır. Bütün geçmiş şairler onun önünde diri gibi görünecek ve şair onların önünde diz çöküp icazetini alacaktır. Bunlar şairliğin bir çilesidir. Eğer şair kendine güveniyorsa onları terletecektir. Gelenek dünyası şair için bir okuldur. Ve şair şu dersleri vererek okuldan geçer: *Aşk, Sevgi ve Çile.*<sup>252</sup>

Batı dünyasında Yunan edebiyatına ait eserlerin aydınlanma döneminden sonra tekrar yazıldığı görülür. Batılı bir yazar Yunanlılara ait bir eseri kendi döneminin diliyle tekrar yazar. Bu durumun bir benzeri Doğu'nun gelenek dünyasında da vardır. Mesela, Yusuf u Züleyha mesnevisinin farklı şahsiyetler tarafından tekrar yazıldığı görülür. Bu durumun bir benzeri olarak Karakoç meşhur bir aşk hikayesi olan Leyla ile Mecnun'u kendi şiiriyle tekrar yazmıştır.

Sezai Karakoç şiirindeki geçmişin dünyasına girmekle Yahya Kemal'in "İmtidad" anlayışına, "hal"de devam fikriyle Beşir Ayvazoğlu'na, Osmanlı

---

<sup>251</sup> Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 95.

<sup>252</sup> a.g.e., s. 100-101.

şirinin imajlarını bu çağda kullanışıyla Behçet Necatigil'e, klasik imajların özüne değinmekle Hilmi Yavuz'un gelenek anlayışına yaklaşır.

## SONUÇ

Çalışmada gelenek ve modernizme dair eleştiriler, meseleler ve tartışmalar ele alınmış; şiiirlerinde geleneği kendi şiiir dünyasına has bir metod takip ederek yansıtan bazı şairler üzerinde durulmuştur. Bu çalışma sonucunda elde edilen verilere dayanarak şunlar söylenebilir.

Edebiyatta gelenek ve modernizm arasındaki tartışmalar basit bir eski-yeni tartışması değildir. Meselenin “özne” ve “dil” bağlamında ciddi yönlerinin olduğu ve bunun kuramsal boyutunun edebiyatta yansımalarının ancak dönemin edebi eserlerinin -özellikle şiiirin- takibiyle mümkün olabileceği görülmüştür. Bunu görebilmek için de modernizm ve geleneğin doğasının bilinmesi zorunludur. Modernizm ve geleneğin “dil”e yükledikleri anlamın “özne” üzerindeki etkilerinin siyasî, sosyal, edebî, hukukî, idarî sahalardaki yapıyı nasıl etkilediği dikkate değerdir.

Tanzimattan beri devam eden düalist eleştiri tarzında, aydınların yanılması olmuştur. Gelenek şiiiri elbet eleştirilmelidir. Fakat bu eleştiri tarzının modernizmin kendi doğasına dayalı değil, gelenek ışığında içeriden bir bakış açısını yansıtmaması gerekir. Zaten gelenekçi olup da geleneği eleştiren şairler de vardır. Bu çalışmada gelenekle ilgili düşüncelerine değinilen şairlerin de geleneği eleştirdikleri görülmüştür. Fakat onların eleştiri tarzları geleneğin kendi dünyasına bakılarak yapılan değerlendirmeler şeklinde olmuştur.

Gelenek yaklaşık 600 yıllık bir kültürün ifadesidir. Bu kültürün en büyük taşıyıcısı olan dildeki bir değişme doğal olarak “özne”ye yansımıştır. Servet-i Fünun döneminde görülen aşırı ağdalı söyleyişler dilin hayal sistemini değiştirmiştir. Dekadanlar meselesi ile Türk edebiyatında yerini bulan bu olay, “dil”de ciddi bir değişikliğin ifadesi olmuştur. “dil” kültürün - bu yönüyle geleneğin - taşıyıcısı olduğu için de gelenek ve modernizm arasında ciddi bir kriz yaşanmasına sebep olmuştur. Bu kriz döneminde yapılan edebi tartışmalar çoğu zaman sonuçsuz kalmıştır. Bu durum geleneğe yönelik için bir zemin hazırlamıştır. Bu zemin eski-yeni çatışmasından uzak *saf şiiirin* ortaya konduğu bir zemin olmuştur.

Geleneğe yönelik aynı zamanda geleneğin içeriden bir eleştirisidir. Fakat bu eleştiri tarzı, düalist ve yıkıcı bir eleştiri tarzı olmamakla, daha önce



bahsettiğimiz eleştiri tarzından ayrılır. Çünkü geleneğe yönelen şairlerin şiirlerinde gelenek modern bir bakışla yıkılması gereken bir meta değil, yararlanılması gereken bir kaynaktır. Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz ve Beşir Ayvazoğlu'nun geleneğe yaklaşımları bu durumun bir ifadesi olmuştur.

“*Gelenekten Geleceğe*” adlı çalışmasında Muhsin Macit, Sezai Karakoç'un şiirinde geleneği anlattığı kısmını Frithjof Schuon'un “*gelenekten bahsetmek süreklilikten bahsetmektir.*” sözüyle başlatır. Şiirlerinde geleneğin yansımalarını incelediğimiz bütün şairlerde bu sözün farklı metodlarla uygulandığı görülmüştür. Yahya Kemal'de gelenek “*İmtidad*”, Behçet Necatigil'de günümüz şiirini besleyen bir “*öz, kaynak*”, Beşir Ayvazoğlu'nda “*süreklilik*”, “*ebediyeti yakalama*”, Sezai Karakoç'ta “*Geçmiş'in 'Hal'de devamı*”, Hilmi Yavuz'da “*Değişenin içinde değişmeyen*” dir.

Çalışmada açık bir biçimde görülmüştür ki beş altı asır boyunca Türk edebiyatında sıkça kullanılan gelenek dünyasının imajları, günümüze kadar gelmiştir. Fakat kalıp olarak görülen bu imajlar, ancak şiir potasında uygun bir şekilde eritildiği zaman anlam kazanabilmektedirler. Şiirlerinde geleneğin yansımalarını gördüğümüz şairler bu imajları sadece eskiye bir gönderme yapmak için kullanmamışlar, o imaj dünyasının çağrışımlarını kullanarak geleneği kendi teknik ve yetenekleriyle üretmişlerdir. Bu imajlar şiirin formuna kendi kalıplarıyla katıldıkları zaman, şiirin ifade etmek istediği anlam yavaş yavaş ortaya çıkar. İmajların bir anlam ifade edebilmesi için şimdiki zamanla sınırlı kalmayıp zamanı aşan bir niteliğe bürünmesi gereklidir. Bu durum, en güzel ifadesini A. Hamdi Tanpınar'ın şu mısralarında bulur:

Ne içindeyim zamanın  
Ne de büsbütün dışında;  
Yekpâre, geniş bir ânın  
Parçalanmaz akışında.

Bir garip rüya rengiyle  
Uyumuş bende her şekil,

Rüzgarda uçan tüy bile  
Benim kadar hafif değil.<sup>253</sup>

Gelenek sadece eski Şiir dönemiyle sınırla kalmadığı için, Tanpınar'ın dediği gibi belli bir zamana bağlı değildir. Yani gelenek zamanın ne içindedir, ne de dışında. Bu bağlamda tarihi eleştiri metoduna göre ‘‘Geleneği belli bir tarih içinde olmuş ve bitmiŐ’’ biçiminde değerlendirilmesi eleştiriye açık bir yargıdır.

Şiirlerde geleneksel imajlar adeta satır aralarında uyumuş gibidir. Bu imajlar eski Şiirin anlam dünyasına eklemlenince rüzgarda uçuŐan bir tüy gibi hareketlenir ve anlam kazanır. Dolayısıyla günümüz Şiirinde kalıp ve anlam olarak imajlarını gördüğümüz gelenek, yöntem bakımından yenilenmekte ve yeniden  retilenmektedir.

---

<sup>253</sup> A. Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Haz.: İnci Enginün, Dergah Yay., İstanbul, 2000, s. 19.

## KAYNAKLAR

- Ahmet Paşa Divanı*, Haz.: Ali Nihat TARLAN, Akçağ Yay., Ankara, 1992.
- AKINCI, Gündüz, A. *Hamit Tarhan, Hayatı, Eserleri, Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954.
- AKTAŞ, Hasan, *Yeni Türk Şiirinde Hallâc-ı Mansûr Okulu ve Misyonu*, Yort Savul Yay., Edirne, 2003.
- AKYÜZ, Kenan, *Batı Te'sirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1985.
- ANDREWS, Walter G., *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, Çev.: Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul, 2001.
- ARMAĞAN, Mustafa, *Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*, Da Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2000.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Aşk Estetiği*, Ötüken Yay., İstanbul, 2004.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Kuğunun Son Şarkısı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2000.
- AYVAZOĞLU, Beşir, *Şiirler*, Ötüken Yay., İstanbul, 1997.
- Bâkî Dîvânı*, Haz.: Sabahattin KÜÇÜK, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1994.
- BANARLI, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB. Yay., İstanbul, 2001.
- Başlangıçtan Günümüze Büyük Türk Klasikleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2004, C.8.
- BERKES, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yayına Haz.:Ahmet Kuyaş, YKY., İstanbul, 2004.
- BEYATLI, Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgariyle*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 2000.
- BEZİRCİ, Asım, - ÖZER, Kemal, *Dünden Bugüne Türk Şiiri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003.
- BEZİRCİ, Asım, *Ahmet Haşim, Hayatı, Şairliği ve Seçme Şiirleri*, Gözlem Matbaacılık, İstanbul, 1983.

- BOLELLİ, Nusreddin, *Belağat, Kur'an Edebiyatı, Beyan-Meani-Bedi'*, Rağbet Yay., İstanbul, 2000.
- BULAÇ, Ali, *Tarih, Toplum ve Gelenek*, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- ÇETİN, Halis, *Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*, Doğu Batı Dergisi, Gelenek, 2004., S.25, s.14-28..
- ÇETİN, Nurallah; *Behçet Necatigil (Hayatı Sanatı Eserleri)*, Kültür Bakanlığı. Yay. Ankara, 1997.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Yayına Haz., Aydın Hami Güneyçal, Aydın Kitabevi Yay., Ankara, 1993.
- Divan-ı Muhibbi*, Haz.: Vahit ÇABUK, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1980.
- EMİL, Birol, *Türk Kültür ve Edebiyatından-1 / Meseleler*, Akçağ Yay., Ankara, 1997.
- ENGİNÜN, İnci, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergah Yay., İstanbul, 2000.
- ERGUN, Sadettin Nüzhet, *Nâmık Kemâl'in Şiirleri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1941.
- ERSOY, Mehmet Akif, "İntikad", *Sırat-ı Müstakim*, C. VIII., nr. 184. 16 Şubat 1328.
- FİKRET, Tevfik, *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz.: İsmail Parlatır, TDK Yay., Ankara, 2000.
- FUZULİ, *Matla'u'l-İ'tikad fi Ma'rifetil-Mebde ve'l-Mead*, Haz.: Muahmmmed Tanci, Çev.: E. Coşkun-K. Işık, AÜDTCF, Ankara, 1962.
- GAZALİ, *İhya-ı 'Ulûmi'd-Dîn*, Çev.: Ahmet Serdaroğlu, Bedir Yayınevi, İstanbul, 2000.
- GÖKYAY, Orhan Şaik, *Eski, Yeni ve Ötesi*, İletişim Yay., İstanbul, 1995.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi, İstanbul, 1945.
- GÖZLER, H. Fethi, *Ziya Paşa'nın Terci-i Bendi ile Terki-i Bendi Üzerine Düşünceler*, , KTBY., 1000 Temel Eser Dizisi, Ankara, 1987.
- Hak*, 11, 29 Haziran 1328/12 Temmuz, s.6.

- HİSAR, Abdülhak Şinasi, *Kelime Kavgası “Edebiyata ve Romana Dair”*,  
Yayına Haz.: Tahsin Yıldırım, Selis Kitaplar, İstanbul, 2005.
- KAHRAMAN, Mehmet, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yay.,  
İstanbul, 1996.
- KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri I Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, Dergâh Yay.,  
İstanbul, 2002.
- KAPLAN, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, Dergah Yay.,  
İstanbul, 1998.
- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İnkılap ve Aka Yay.,  
İstanbul, 1973.
- KARAKOÇ, Sezai, *Edebiyat Yazıları I*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997.
- KARAKOÇ, Sezai, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yay., İstanbul, 1997.
- KARAKOÇ, Sezai, *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul, 2003.
- KASIR, Hasan Ali, *Peygamber Şiirleri*, Denge Yay., İstanbul, 1997.
- KEMAL, Ali, *Ömrüm*, Yayına Haz.: Zeki Kunalalp, İsis Yayıncılık, İstanbul,  
1985.
- KEMAL, Namık, *Makalât-ı Siyâsiye ve Edebiye*, İstanbul, 1327/1911.
- KEMAL, Yahya, *Eğil Dağlar*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1992.
- KEMAL, Yahya, *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY., İstanbul, 1993.
- KEMAL, Yahya, *Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söylemiş*, İstanbul  
Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1988.
- KÖKSAL, M. Fatih, *Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları*, Akçağ Yay., Ankara,  
2005,
- KURGAN, Şükrü, *Ziyâ Paşa, Hayâtı, Sanatı, Eserleri*, Varlık Yayınevi,  
İstanbul, 1953.
- KUŞEYRİ, Abdülkerim, *Kuşeyri Risalesi*, Haz.: Süleyman Uludağ,  
Dergah Yay., İstanbul, 1999.
- LEVENT, Agah Sırrı, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve  
Mefhumlar*, Enderun Kitapevi, İstanbul, 1984.
- MARDİN, Şerif, *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4*, Derleyenler: Mümtaz’er  
TÜRKÖNE / Önder TUNCER, İletişim Yay., İstanbul, 2004.
- MERİÇ, Cemil, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yay. İstanbul, 1998.

- Nâbî Dîvânı*, Haz.: Ali Fuad BİLKAN, C.I-II, MEB. Yay., İstanbul, 1997.
- NACİ, Muallim, *Osmanlı Şairleri*, Haz.: Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara, 2000.
- Naili Divanı*, Haz.: Haluk İpekten, Akçağ Yay., Ankara, 1990.
- NECATİGİL, Behçet, *Bütün Eserleri 6*, HAZ.: Ali Nihat Tanyeri, Hilmi Yavuz, Cem Yay., 1983.
- NECATİGİL, Behçet, *Düzyazılar II*, YKY., İstanbul, 1999.
- NECATİGİL, Behçet, *Şiirler*, Hazırlayanlar: Ali Tanyeri, Hilmi Yavuz, YKY., İstanbul, 2005.
- OKAY, M. Orhan, *Poetika Dersleri*, Hece Yay., Ankara, 2004.
- OKAY, M. Orhan, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul, 1990.
- ONAY, Ahmet Talât, *Eski Türk Edebiyatı'nda Mazmunlar ve İzahı*, Haz.: Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., İstanbul, 2000.
- ORTAYLI, İlber, *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003.
- KALPAKLI, Mehmet, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, YKY., İstanbul, 1999.
- PALA, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yay., İstanbul, 1999.
- Sahih-i Buhari ve Tercemesi*, Mütercim: Mehmed SOFUOĞLU, Ötüken Yay., İstanbul, 1987.
- SETTARÎ, Celâl, *Züleyha'nun Aşk Derdi*, Çev: Mehmet Kanar, İnsan Yay., İstanbul, 2003.
- SEVÜK, İsmail Habib, *Edebi Yeniliğimiz*, İstanbul, 1932.
- ŞENTÜRK, Ahmet Attila, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, YKY., İstanbul, 1999.
- Şeyh Gâlib Divânı*, Haz.: Muhsin KALKIŞIM, Akçağ Yay., Ankara, 1994.
- ŞİNASÎ, İbrahim, Tercümân-ı Ahvâl, nr.9, Teşrîn-ievvel, 1277, 22 Ekim 1860.
- ŞİNASÎ, İbrahim, *Mecmu'â-i Fünûn IV*, 1283/1866-1867.
- ŞİNASÎ, İbrahim, *Müntahabât-ı Eş'âr*, Haz.: Süheyl Beken, Dün-Bugün Yay., Ankara, 1960.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz.: Zeynep KERMAN, Dergâh Yay., İstanbul, 2000.

- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergah Yay., İstanbul, 2001.
- TARIM, Rahim *Kültür, Dil, Kimlik Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası*, Özgür Yay. İstanbul, 2004.
- TOLASA, Harun, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Akçağ Yay., Ankara, 2001.
- TOPRAK, Burhan, *Yunus Emre Divanı*, Yeni Zamanlar Yay., İstanbul, 2004.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.V., Dergâh Yay., İstanbul, 1982.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul, 2001.
- ÜNAYDIN, Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, Haz.: Şemseddin Kutlu, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2000.
- PAŞA, Ziya, *Şiir ve İnşa*, Hürriyet, nr. 11, 20 Cemâziyelevvel 1285/ 7 Eylül 1868.
- PAŞA, Ziya, *Harâbât*, Matbaa-i Amire, İstanbul, Şaban 1921/ Eylül 1874.
- PAŞA, Ziya, *Tercî-i Bend ve Terkîb-i Bend*, Haz.: Hüseyin Yorulmaz, Şule Yay., İstanbul, 1999.
- YAVUZ, Hilmi, *Erguvan Sözler*, Can Yay., İstanbul, 1989.
- YAVUZ, Hilmi, *Gülün Ustası Yoktur*, Can Yay., İstanbul, 1999.
- YAVUZ, Hilmi, *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Yay., İstanbul, 1999.
- YAVUZ, Hilmi, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayın Grubu Yay., İstanbul, 1999.
- Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1999, C. I- III- III.
- USTA, Recep, *Tevfik Fikret, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Türk Yazarları Dizisi, Kastaş Yay., İstanbul, 1986.
- YETİŞ, Kâzım, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yay., İstanbul, 1996.

## ÖZET

Osmanlı Devleti kendi modernleşme sürecini yaşamıştır. Osmanlı modernleşmesi edebiyat, sanat, askeri ve hukuk gibi farklı sahalarda görülmüştür.

Bu çalışmada modern Türk şiirinde geleneğin izleri incelenmiştir. Bu çalışma şu kısımlara ayrılmıştır.

Giriş kısmında, edebiyatta modernizm ve geleneğin ne olduğu sorusu incelenmiştir. Modernizm ve gelenek arasındaki ilişki gösterilmiştir.

Birinci bölümde, modernizmin geleneğe bakış açısı olan düalist yapı, modern Türk şiirinin dönemlerine dayalı olarak incelenmiştir.

İkinci bölümde, Tanzimat, döneminde yazılan seçilmiş şiirlerden, medeniyet, insan düşüncesinin oluşumu, akıl ve hürriyet gibi kavramlarda modernizm ve geleneğin yansımaları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, modernizm ve gelenek arasındaki tartışmalar araştırılmış ve modern Türk şiirinde geleneğe yönelik anlatılmıştır.

Çalışmanın ana konusu olan son bölümde, geleneksel imajları şiirlerinde kullanan Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Hilmi Yavus, Beşir Ayvazoğlu, Sezai Karakoç gibi şairler ve adı geçen şairlerin şiirlerinde görülen geleneksel imajlar üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın sonunda bir değerlendirme verilmiştir.



## SUMMARY

Ottoman State had lived his own modernity process. Ottoman modernity had seen in field such as literature, art, military and love. During this modernity porcess tradition was continue, too. Overtime this condition came into being a conflict of tradition and modernism.

In this study, the effect of tradition on modern Turkish poem has been considered. This study divided into an introduction and four chapters.

In the first chapter, the question of what the modernism and tradition was examined. The relationship between modernism and tradition was pointed out.

In the second chapter, the inflection of both modernism and tradition to the concepts such as civilisation, human being mind and freedom was examined by considering the chosen poems written in Administrative Reforms period.

In the third chapter, the literal discussions between modernism and tradition was explored inclination to tradition in modern Turkish poem was exemplified.

In the last chapter, which is the main topic of study, the poets such as Yahya Kemal, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Beşir Ayvazoğlu, Sezai Karakoç who often use traditional images and their poems were examined the effect of tradition on above named poets was dweet on.

At the end of the study a conclusion was given.