

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI 2

Eski Türk edebiyatına modern yaklaşımlar I

24 Nisan 2006
Bildiriler

Hazırlayanlar

Hatice Aynur
Müjgân Çakır
Hanife Koncu
Selim S. Kuru

TURKUAZ

İstanbul 2007

Gelenek bozulurken mazmuna bakış

M. Kayahan Özgöl*

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI 2 ESKİ TÜRK EDEBİYATINA MODERN YAKLAŞIMLAR 1 24 NİSAN 2005, BİLDİRİLER
Hazırlayanlar: Hatice Aynur – Müjgan Çakar – Hamife Koncu – S. Selim Kuru, Turkuaz Yayınları, İstanbul 2007

* Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Eğitim
Fakültesi, Ortaöğretim Sosyal Alanlar
Eğitim Bölümü.

Halk şiiri ve elit şiir gibi adlandırma saçmalıkları bir yana bırakıldığında, 'mazmun'un gelenekli şiirin ortak imgesel yaratmaları olduğu görülecektir. Onu doğru değerlendirebilmek için öncelikle etrafında birleşilmesi gereken bazı kabûller var ki, bunların ilki, gelenekli mazmunun mücidinin bilinmeyişi. Bir mazmunun ilk söylenenini bulma gayreti gelenek tarafından, hem de üç koldan engellenir.

1. Evvelâ, temel mazmunların tarihi kaynakları tesbit edilemez; çünkü, onlar insanlık kadar eskidir. Mitlerin, motiflerin, kùltlerin doğuş ânını tesbit etmenin mümkün olamayışı ile aynı sebepten dolayı, temel mazmunların da ilk söyleyeni belirlenemez. Kaldı ki, aslî mazmunların büyük kısmı insanlığın ortak arketipleridir; geriye kalanları ise, ya aynı medeniyet çatısı altında oluşmuş ya da millî kollektif şuurdışının yansımasını taşıyan imgelerdir. Bu yüzdendir ki, âdemoğlunun müstereği olan arketiplere sırtını dayayan mazmunların büyük kısmına başka başka coğrafyalarda ve kùltürlerde de rastlanır. "Homo sum, humani nihil a me alienum puto" (ben insanım, insanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir) logosu, insanlığın kollektif şuurdışının mottosu ise de bunu sık sık unuturuz.

Dora d'Istria, Osmanlı şairi Fazlî'nin Gül ü Bülbül mesnevîsi ile karşılaşınca, "Türkiye, hristiyan ulusların zevk aldığı şiirsel kavramlara asla yabancı değildir"¹ diye düşünmekte haklıdır; zîrâ, kendi edebiyatının da *Le Roman de la Rose*'dan başlayarak gül-bülbül mazmununun kullandığı pekçok mahsûlünü hatırlamıştır.² Romanslardan önceki sözlü edebiyat ürünlerinin tesbiti mümkün olaydı, aynı mazmu-

1 Dora d'Istria, *Osmanlılarda şiir*, çev. S. Taneri (İstanbul: Havass Yayınevi, 1982), 41-2.

2 Sonraları, Wilson da bu mesnevîyi tanıdık bularak tamamını kitabına ekleyecektir: Epiphanius Wilson, *Turkish literature* (New York: The Colonial Press, 1901), 229-357. Bir tarihte ben de Oscar Wilde'in "The Nightingale and the Rose" hikâyesi karşısında benzer şeyler hissetmiştim. Bkz. "Gül ile Bülbül bâbında." *Töre Dergisi*, s. 132 (Mayıs 1982).

nun onlarda da görülmesi –hattâ, asıl onlarda görülmesi– kuvvetle muhtemeldi. ‘Gül’ mazmununu örnek vermeyi özellikle seçtim; zîrâ gül, yetiştirilebildiği bütün coğrafyalar için estetik ve sembolik bir kaynaktır. Onun kat kat yaprakları arasında poetik sırların gizli olduğunu düşünen pekçok kavim çıkmıştır. Lâtince’de ‘sub rosa’ (gülün altında) deyiminin zımnî olanı ifade için kullanılması da hem gülün naturasında gizli potansiyele hem antikiteden beri remzî bir malzeme olarak varlığına işarettir. Bu durumda, bir mazmunun önce kim tarafından kullanıldığı sorusu, “Ateşi yakmayı ilk kim başardı?” sorusu kadar anlamsızdır. Nasıl ki, dünyanın dört bir yanındaki insan toplulukları birbirinden habersizce, ama yine de her biri sadece iki metoddan birini (ya sürtünme ısısını ya çakmaktaşını) kullanarak ateş yakmışlarsa, ‘gül’ün ‘sevgili’yi karşılaması da biraz öyledir. Niçin, kimse çıkıp da bir Pigme’ye yahut Aztek’e “Avustralya’da, Lâponya’da ve Çin’de de aynı yolla ateş yakılıyor. Sen bu milletlerden hangisini taklit ederek öğrendin bakalım?” diye soramazsa, benzer sebeplerle ‘gül’ü ‘sevgili’ye önce kendi milletin benzettiğini ileri sürene de itibar edilemez.

Bir nesnenin göze hitap eden ve bir benzeyene benzetilebilecek unsurları sınırlıdır; benzetme yoluyla nesnenin tabiatını çözmek gayretini öne çıkarırken milliyetini ihmâl eden her bakış, aynı benzeyenleri kendiliğinden farkedecektir. Bu sebeptendir ki, temel mazmunların doğulduğu batılısı, müslümanı hristiyanı olmaz; şaircesi, şiircesi olur. Sözün gelişi, İskandinavya’nın asıl sahipleri olan Norslardan Germenlere, onlardan da İskoçlar yoluyla Anglosaksonlara geçen kenningden haberdar olduktan sonra, hâlâ mazmunun müslüman Şark’a âit bir îcat, bir şiir geleneği olduğunu iddia etmek o kadar da kolay değildir. Eski Nors dilinde *kenna*, İngilizce’nin eski döneminde *cennan*, orta döneminde *kennen* ve yeni döneminde de *ken* yahut *kenn* fiili, hepsinde aynı mânâyâ gelir; anlamak, bilmek demek olur. Almanca’da, Germenlerden kalmış bu kökten türetilen *Kenzeichen* (işaret, alâmet), *Kennwort* (remiz, parola) gibi, İskoç dilindeki *kenning* (iz, işaret) gibi kelimeler, kökün ‘remz’le, bân’la, zımnî olan’la ilgisini ve allegorik potansiyelini haber verir. Avrupa’nın Germen geleneği içinde şekillenen şiirinde *kenning*in rolü mazmunun Doğu’daki rolü ile örtüşür. Bazen şiirde aynı kelimayı defalarca tekrar (*tautology*) etmemek için, bazen dolaylı bir yoldan söylemenin, itnâbın (*periphrasis*) cazibesi yüzünden, bazen de sadece kaba bir kelimenin yerine daha edebîsini bulma gayreti (*euphemism*); ama hepsinden önemlisi, şiirin bir imge sanatı oluşu *kenning*i yaygınlaştırır.

Kadîm Germen şiirinde okyanus’a “*Beowulf*” (rüzgârların evi) yahut “*hronrâd*” (balina yolu), gemi’ye de “*vágmarr*” (deniz atı) denişi, Britanya’da da benzer-

lerinin doğmasına önyak olur. Gelenekli İngiliz şairlerinin de gözlerini aynı ufka dikmesi ve deniz'e "swan-road" (kuğu yolu) yahut "whale's path" (balina yolu); yelkenli gemi'ye "wave traveler" (rüzgâr seyyahı), "bent-necked wood" (boynu eğri kereste), "sea-wood" (deniz tahtası), "sea-farer" (deniz yolcusu), "ringed prow" (çınlayan pruva) veya sadece "prow" (pruva) demesi bu etkinin delilidir. Muhtemelen taklit devresi atlatıldıktan sonra, daha yerli ve daha olgun görünen kenning örnekleri verilmeğe başlanır. Şiir'in "divine mead of inspiration" (ilhamın ilâhî çimenliği), güneş'in "God's beacon" (Tanrının feneri), karanlık'ın "helmet of night" (gecenin miğferi), ejderha'nın "twilight-spoiler" (alacakaranlığı dağıtan), savaş'ın "storm of swords" (kılıç fırtınası) kenningleriyle karşılaşması gibi... Kenningin mazmunla ortak özelliklerinden biri itnâba dayandırılması ise, bir diğeri de anonim oluşudur ki, şairin kendine has kenningler yaratmaya başlaması için Kraliçe Elizabeth çağının, özellikle de o alışılmadık ve muhteşem örnekleriyle Shakespeare'in gelmesi bekleneciktir.

Klasik kenning için tekrarlanagelen "stereotyped figurative phrase" (klişeleşmiş figüratif tabir) tarifini yıllardır ve hemen hiç değiştirmeden mazmun için de kullandığımızı hatırlayalım. Kenning gibi mazmun da bir "stock phrase" olarak iş görür; onu kullandığınız anda kapısını açar ve asırlardır içinde biriktirdiği bütün mânâ ve imge zenginliğini okura hatırlatır. "Hatırlatır" dedim; zîrâ, kenning ve mazmun -büyük ölçüde- kollektif şuurdışının yaratmalarıdır, oradaki kollektif birikimden (mitos, din, hurafe, acı, korku, sevgi, hayâl, rüyâ, istek, gelenek...) doğar ve okunurken de yine aynı birikim hatırlanarak anlamlandırılırlar. Kısacası, adı ister mazmun, isterse kenning olsun, insanlığın müşterek kaynaklarını kullandığı müddetçe, hangi coğrafyadan çıktığının, önce hangi kavimde görüldüğünün hiçbir önemi olmayacaktır.

2. İkinci olarak, temel mazmunların evrenselliğine rağmen, kaynağı belli bir medeniyet dairesi, millî veya dinî bir kültür, belli bir coğrafya veya millet olan mazmunlar da vardır; lâkin, bunlar konserve bir poetik sera(y)da yaşayıp ölmek zorunda değildirlir. Nasıl ki, balta girmemiş ormanlarda yahut uçsuz bucaksız çöllerde yaşayan kabîleler dışında, hiçbir kültürün saf olamayacağını ve kültürel alışverişin tabiiliğini artık kabûllenmiş isek, şiir kültürü için de aynı alışverişini farketmemiz gerekir. Bu farkediş, kimliği hakkında yeterli bilgi sahibi olduğumuzu sandığımız mazmunların kaynaklarına daha bir şüphe ile bakmamızı sağlayacaktır. Konumuz gereği, Osmanlı şiirinde kullanılan mazmunlardan bahsedilirken geliştirilmesi gereken dikkat de bu merkezde olmalıdır.

Osmanlı şiir geleneği, hiç farkında olmadan, asırlar boyu Batı medeniyeti ile aynı kültürel birikimi kullanır. Bir Hint-Avrupa kavmi olan İranîlerin kültürel birikimleri, antik Yunan ile ilmî ve felsefî münasebetlerini tercümeler üzerinden kuran Arapların edindikleri kavram zenginliği, İslâmiyet'i kabûlünden sonra, Türklerin de malzemesi olur; Arap, Acem ve bilhassa Sâsânî yoluyla gelen her kültür ürününü müslümanlığın ortak değeri bilirler.³ Türkler sonraları Roma İmparatorluğu'nun mirasçısı olduklarında,⁴ yeni teb'alarının kültür ürünlerinden pek çoğunun kendilerinkine benzediğini görüp şaşır-mış olmalılar. Oysa, bunda şaşacak birşey yoktur; hele, Sorokin'in "Doğu sanatında Batı sanatının bütün temel kalıplarını görebiliriz ve de tersine (vice versa)..." tesbitinden haberdar olduktan sonra...⁵

Türk'ün şiiri uzun bir zaman tarihsiz ve dolayısıyla mitologysız kalmıştır. Oysa, edebiyatın ve bilhassa şiirin ana damarlarından biri mitologya'dır. Bu eksiklik Osmanlı'nın şiirini Acem mitologyasına itmiş; böylece, zaman zaman Arap unsurlarıyla beslense de özü Fars kalan bir mit dünyası edinilmiştir. Lâkin, gözden kaçan şey, bu dünyanın büyük kısmının, Yunan ve Latin mitologyasının İran toprağında şekil değiştirmiş mitoslarından ve mitik kahramanlarından ibaret olduğudur. Bugün, klâsik şiirimizin kullandığı mitolojik unsurları değerlendirirken ihmâl ettiğimiz nokta da budur. Dursun Ali Tökel'in *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahısar Mitolojisi* adıyla basılan doktora çalışmasından (Ankara: Akçağ, 2000.), Şeh-nâme dışında bir mitologya tanımadığımız ve kullanmadığımız sonucu çıkıyor. Bu netice ilk ağızda doğru olsa dahi, biraz derinine inilmesi hâlinde, asıl gerçeğin üstü aydınlanacaktı. Böylece, Cemşîd'in Dionysos (Lâtinlerde Bacchus) olduğu, 'âyîn-i Cem'in de Dionysos törenlerine karşılık geldiği anlaşıldı. Mirrîh'in savaş tanrısı Ares'in (Lâtinlerde Mars) karşılığı olarak anıldığı bilinse, niçin elinde hep bir kılıcın, hançerin bulunduğu da açığa çıkardı. Zühre'nin, Nâhîd'in adının anıldığı yerde bir müzik âletinin, genellikle de çengin geçmesi, onun aşk ve mûsiki ilâhesi Aphrodite (Lâtinlerde Venus) olduğunun bilinmesiyle mânâ kazanır-

3 Muhammed Emin Riyâhî'de *Osmanlı topraklarında Fars dili ve edebiyatı*, çev. M. Kanar (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), 33, adlı kitabında Selçukluların Anadolu'da içine girdiği kültür atmosferini -yerinde bir tesbitle- "Yunan kadehinde İran şarabı" içmeye benzetmektedir.

4 Osmanlı'nın Grekoromen kaynakları için bkz. M. Kayahan Özgül, ""Aryaşlar devri Türk şiirine giriş," *Türk dünyası edebiyat tarihi*, c. 4 (Ankara: AKM, 2004), 237-40.

5 Pitirin A. Sorokin, *Bir bunalım çağında toplum felsefeleri*, çev. M. Tunçay (Ankara: Bilgi, 1972), 213.

di. Müşteri (Hürmüs, Bercis) bilgiçtir; çünkü o büyük tanrı Zeus'un (Lâtinlerde Jupiter) karşılığıdır. Utârid dilbazdır; zîrâ o kurnaz Hermes'tir.⁶ Hattâ, burada saydıklarım içinde Tökel'in çalışmasına 'dışarıdan' aldığı yegâne mitik figür olan 'mâlik-i deryâ' (diğer isimleriyle âb-ı kebûd/ âfet-i âb/ su kızı/ su perisi/ denizkızı) bile, seiren'dir, sirena'dır.⁷ Nasıl ki, geleneğin şiirinde Yunan Aristoteles'i Aristo veya Risto, Hippokrates'i Bukrat, Platon'u Eflâtun veya Felâtun, Diogenos'u Diyojen diye kullanılırken görüyorsak, aynı Yunan'ın mitik kahramanlarının da öylece anıldığını ve mazmunlaştırıldığını kabûl etmeliyiz. Bir küçük dikkat: Bu isimleri öylesine benimser ve mazmunlaştırırız ki, bizim için Hippokrates artık Lokman Hekim olmuştur; fiçıda yaşayanın Diyojen olduğunu öğrendikten sonra bile, Eflâtun'u küpte oturtmaya devam ederiz. İzzet Molla'nın

Akl-ı kül vâlihîdir nâra-i mecnûnumuzun
Hum-ı gerdûn olamaz bezmi Felâtûnumuzun

beytinde gördüğümüz Diogenos-Platon karışıklığını bilgi eksikliğinden kaynaklanan bir hata saysak bile, İbrahim Şinasi'nin Mustafa Reşid Paşa için yazdığı kasîdesindeki

Kuvve-i akl-ı hasîfânesini Eflâtun
İşitip fart-ı hasedden küpe binse şâyan

beytinde hâlâ aynı bilginin tekrarlanması bize bir hata değil, kemikleşmiş bir mazmun karşısında bulunduğumuzu kesinkes haber verir. Nergis/ Narkissos'un, Iskender/ Alexandre'nın (Nizâmî'nin *İskender-nâme*'sinin Pseudo Kallistenes'ten

6 Sözü'n gelişi, Enderunlu Dâniş'in

Utârid etse sezâ nazm-ı pâkimi takrîz

mısraında (Dâniş, *Divân-ı Dâniş*, İÜ Ktbh., TY. 5545, v. 63a) niçin Utarid (Mercurius/Hermes) tarafından takriz edilmeyi beklediğini klâsik Osmanlı şiir bilgisiyle kim çözebilir? Diyelim ki, Ahmet Talât'in Utarid hakkında söylediklerinden, antiktaye ait unsurlar çıkarılsa, geriye ne kalırdı? [Bkz. *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*, haz. Cemal Kurnaz, 4. bs. (Ankara: Akçağ, 2000), 449]. Bu tesbitin sağlaması, Ö. Ferid Kam'ın *Âsâr-ı edebiye tedkikâtı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998) üzerinden de yapılabilir ve sonuç aynı çıkar.] Ara yere şunu da eklemeliyim ki, 'Hermes'in 'Hürmüs'e dönüşümü sırasında bir yıldız kayması yaşandığını ve Müşteri ile Utârid'in karıştırıldığını düşünüyorum. 'Hermes'in 'İdris'e dönüşerek peygamberleşmesi ise, ayrı bir çalışma konusudur.

7 Gibb'in "su kızı" hakkında yazdıkları, bir batılının kaleminden çıktığı için önemli: Osmanlı şiir tarihi, çev. Ali Çavuşoğlu, c. 3-4 (Ankara: Akçağ, 1999), 536, not 1225.

alındığı hatırlanmalı) yahut Kaķnus/ Phoenix'in mazmunlaşma süreci de biraz böyle bizleşerek olacaktır. Nasıl ki, "tuttuğu altın olmak" deyiminin arkasında Midas'ın lânetini, Kitâb-ı Dede Korkud'daki Tepegöz'ün "kyklop"lara benzeyişini yahut Deli Dumrul'la karısının hikâyesinin ardında Kral Admetos ile karısının hikâyesini hatırlamıyorsak, mazmunlarımızın ardındaki mitolojiyi de hatırlamayız. Oysa, doğulu dilberin alâmet-i fârikası gibi görülen "gamze" (yan bakış) dahi batılı kültürle müşterektir. Richard Leppert, XVI. asır ressamlarından Hans Baldung'un "Havva, Yılan Ve Ölmüş Âdem" tablosunda Havva'nın yüz ifadesine dikkat çekerek, "Bir yosma gibi, bir orospu gibi tehlikeli bir bakışı var (Batı ikonografisinde 'yandan göz süzmek' kadınlardaki cinsel kötülüğün ve ayartma gücünün işaretidir)" der.⁸

Hâsılı, Türk klâsik şiir geleneğinin Yunan ve Lâtin'in mitologyası ile, önemli şahsiyetleri ile yolunun kesiştiği; onları Arap ve çoğunlukla da Acem edebiyatı vasıtasıyla aldığı için pek de garipsemediği, hattâ sahiplendiği söylenebilir. Osmanlı'nın batılılaşma sürecine girişinden sonra, Avrupa ile kültürel münasebetler hristiyan azınlığın, genellikle de kendini antik Yunan'ın torunu ve Roma'nın son sahibi sayan Rumların üzerinden olur. Geçmişte şiire ekalliye-tin figür olarak bu kadar sızdığı bir başka dönemin olmayışı da bahsedilen ilgi ve ilişkinin delili gibidir. Bu konuda şimdiye kadar kotarılmış bir çalışma olmamakla beraber, yenileşmekte olan şiir üzerinde yapılacak bir istatistik-muhtemeldir ki- XVIII. asır ve sonrasında Grekoromen mitologyasından alınan mazmunların kullanımında belirgin bir artış olduğunu gösterecektir.⁹

Anadolu'da eser veren ilk büyük şairlerden itibaren Bizans kalıntısı olan söyleyişlere tesadüf etmek, bu topraklarda başlangıçtan beri bir kültürel yakınlaşmanın varlığını gösteriyor olabilir. Meselâ, Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr'inde Rumca mülemmâlar yanında, bütün dîvâna sinmiş epeyce Rumca kelime de vardır. Hattâ, hazret-i şeyhin Sille'de bulunan Deyr-i Eflâtun adlı kilisenin rahibiyle özel bir dostluğu bulunduğu ve bazen onu ziyarete gidip gece de orada kaldığı biliniyor.¹⁰ Prof. Robert Mantran'ın çalışmaları, Sultan Veled'in de benzer şiirlerinin bulunduğunu gösteriyor. Aransa, Selçuklulardan başlayarak iki dil arasında böyle bir münasebetin bulunduğu ve XVI. asır sonları-

⁸ Sanatta anlamın görüntüsü, imgelerin toplumsal işlevi, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı, 2002), 283.

⁹ Sözün gelişi, Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin'in, "Edebiyatta millî benliğe dönüş," *Ülkü Dergisi* s. 24 (16 Eylül 1942)'te "Gidasını Eflâtun'un ve Plotinos'un sofrasından alan Divan şiiri"nden bahsetmesi o kadar da temelsiz olmasa gerek.

¹⁰ Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin: hayatı, felsefesi, eserleri, eserlerinden seçmeler*, 4. bs. (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985), 257, 260-61.

na kadar Rumca'nın diplomasi dili olarak kullanıldığına dair hayli örneğe rastlanabilir.¹¹ Bütün bu işaretler, Tanpınar'ın "Bizim edebiyatımızın başlangıcı hellenistik olabilir" şübhesini doğrulamıyorsa da destekler gibi görünüyor. Demem odur ki, "Mazmûnun kaynağı, İslâmî edebiyatı şekillendiren Arap ve Fars milletleridir; aynı mazmûnu kullanmak, onlarla bütünleşmedir ve başka mazmun üretmek, ortaklığı bozmaktır", gibi düşüncelerle hareket eden Türk şairi, kendi şiir dünyasına has mazmunlar oluşturmaya çabalamayacaktır. Oysa, mazmun oluşturma'nın Avrupa şiirinde de bulunduğu; Antik Çağ'ın mazmunlarının bir kısmının Batı edebiyatlarıyla müştereken kullanıldığı bilgisine sahip olsa, Osmanlı şairinin gelenekli mazmunlarının tamamını İslâmî kaynaklı zannederek bu kadar bağlanmayacağı ve yeni mazmun icâdına bu kadar uzak durmayacağı âşikâr.

3. Osmanlı şairi, gelenekli şiir birikiminin sınırlarını zorlamadan ömrü boyunca şiir söyleyebilir; fakat, ola ki, bin yıllık mazmunlar dünyasına yeni bir taş eklemek yahut bildik nükteler arasına kendince bir ilâvede bulunmak istedi, ibdâını geleneğe mâl etmeli, mâl edemiyorsa, monte etmelidir ve bunun yolu, çağdaşı olan şairlerin onayından geçmektir. Bir yenilikle karşılaşan şairin onayı, onu kendi şiirin(d)e uygulamasıdır. Bu yüzdendir ki, *nev-zemîn* bir şiir söyleyen her şair, bulduğu yeniliği başka şairlerin de tekrarlayarak yaygınlaştırmalarını ve birkaç nesil sonunda, anonimleştirerek kollektif şuuraltına dahil etmelerini umar. Sünbül-zâde Vehbî'nin

Bu tâze zemîni beğenip nükte-şinâsân
İnşâd-ı nazîre edelim derse yeridir¹²

beyti bir de bu dikkatle okunmalı. Modern bir şairin "Şair arkadaşlar! Şimdiye kadar hiçbirinizin aklına gelmeyen bir yenilik yaptım. Buyurun, siz de benzerlerini oluşturun" diye yoldaşlarını hân-ı yağmâ'ya davet ettiğini düşünebiliyor musunuz? Ya Zîver Paşa'nın

Mazmûnumu şâir bulup eş'âr arasında
Söyley onu ahhâbına güftâr arasında¹³

11 Bizans müesseselerinin Osmanlı müesseselerine tesiri (İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1981), 169-72.

12 Sünbülzâde Vehbî, *Divân-ı Vehbî* (Kahire: Bulak Matbaası, 1253 [1837]), 22.

13 Zîver Paşa, *Âsâr-ı Zîver Paşa* (Bursa: Matbaa-i Vilâyet, 1313 [1895-96]), 283.

deyişi, size bir şikâyet gibi mi görünüyor yoksa, hâlimden memnun bir şairi mi haber veriyor? Bulunabilecek yüzlerce örneğin hep aynı neticeyi göstereceğinden eminim: Gelenekli şair, kendi icatlarını başkalarının şiirlerinde mîrî mâli gibi kullanılırken okumaktan hoşlanan ve bundan kendine pay çıkaran şairdir; yeniliğini paylaşanları hırsızlıkla suçlayan şair değil...¹⁴ Kısacası, yukarıda ifade etmeye çalıştığım üç sebepten dolayı gelenekli mazmun anonimdir; çünkü kaynağı olan şair öyle istemştir.

Mazmunun kaynağı hakkında anlaştıktan sonra, niteliği konusunda bir fikir birliği oluşturmak gerekir. Hep merak etmişimdir, San Tommaso d'Aquino, büyük ustası Aristoteles'ten "*Nonquam sine phantasmate intelligit anima*" (kimse imge olmadan anlayamaz) cümlesini naklederken, bu hükmün felsefe kadar şiir için de geçerli olduğunu düşündü mü acaba? Felsefi bir teorinin kurgusunda *phantasm*'ın yeri ne ise, şiirde de teşbih onu karşılar. Mazmun, teşbihten doğar; teşbih de temessülünden...

Bir başka nesneye yahut kavrama teşbih edilenle, o nesne veya kavramla arasında temsil gücü yüksek imtisâl ve ittisâl noktaları bulunmak zorundadır. Teşbihin mecazlaşma ve mecazın istiâreleşme süreci, bir başka yönde de mazmunlaşma sürecidir. Anonim mazmunların büyük kısmı açık istiârelerle kurulmuş imgelerdir; kapalı istiâre ise, mazmun'dan çok sembol'e karşılık gelir. İyi ama, kapalı istiâre kullanılarak kurulan mazmunlar da var, denecektir. Burada uzun uzadıya anlatmanın yeri değilse de sembolden neyin anlaşılması gerektiğini kısaca hatırlatmak gerekiyor. Sembol, bir imgeden yahut (somut) bir nesneden hareketle soyuta ulaşmaktır. İmge, bir nesnenin veya bir kelimenin muhayyiledeki görüntüsüdür; sembol ise, nesnenin veya kelimenin canlandırdığı kavramdır. Elif (ـ) 'in sevgilinin boyuna teşbih edilişi imge, *tevhid* kavramını temsil edişi semboldür. İlginç olan o ki, elif her iki kullanımı ile de mazmundur. Oysa Batı edebiyatları için ilki *image*, ikincisi *symbol*'dür ve hiçbir şekilde mazmuna karşılık gelmezler. Doğu'da bir imge veya sembolün mazmun sayılabilmesi için, her okurun tasavvurunda yahut şuur dışında aynı karşılığı bulması gerekir. Batı ise, böyle kemikleşmiş bir karşılığı olanı *allegory* sayar ki, kinaye ve telmih üstüne kurulu mazmunlar da işte bu başlık altına girer.

Her kelimenin, üzerinde toplumca mutabakate varılmış bir mânâsı olduğu gerçeğine Arap belâgatçileri *muvâdaa* derler; Muharrem Ergin Hoca'nın dili "giz-

¹⁴ Teferruat için bk. M. Kayahan Özgül, "İntihâl'den Çalıntı'ya, İntikal'den Alıntı'ya," *Hece Dergisi*, s. 107 (Kasım 2005).

li anlaşmalar sistemi" olarak tarif ederken kasdı da bu mutabakatti. Muvâdaat'ın karşısına dikilen tek engel, mazmûn'un da kaynağı olan mecaz'dır. Avrupalı şiirde, şairin kendine has bir dil kotarması, yeni kelimeler îcadı, mevcut grameri bozuşu, anlamsızlığa uzanmaktan çekinmeyişi tabîî, hattâ gerekli bulunur. Şairin kelimeye yüklediği metaforik mânânın muvâdaat harici olması okuyanı rahatsız etmez; zîrâ, akıl yürütme ve yakıştırma ile anlamın çözülebileceği, en azından her okuyanın kendince anlamlar çıkarabileceği düşünülür. Doğu'da ise, mecazın istidlâl ve itibar yoluyla karşılığını çıkarmak okura bırakılmaz; şair mecazın anlam karşılığını kendisi göstermek; alıcı da onun gösterdiği 'delil / bürhan / kıyas / illet / karîne / ibret'i aynen bulup kavramak zorunda olduğu his-sini taşır. Bir başka söyleyişle, mazmunların mecazî dilinde de -tıbki literal dil-de olduğu gibi- muvâdaate gerek duyulur. Hâl böyle iken, şairin yeni bir maz-mun bulup muvâdaate dahil etmeye uğraşmaktansa, asırlar öncesinde dahil edilmiş olan mazmunları tekrarlamayı yeğleyişi daha bir anlaşılır olmaktadır.¹⁵

Eski muvâdaate ayak uyduran Osmanlı mazmunlarının yanında, geleneğin birikimine okurun şahsî istidlâlî eklenmeden anlaşılamayacak yeni mazmun-ların da yer almağa başlaması XVIII. asırdan itibaren. Devletin ve toplumun hissettiği değişim ruzgârları, yelkeni uygun bir ruzgâr bekleyen şairi kolayca ve erkenden etkiler; o zamana kadar eski mazmunları kullanmaktan rahatsızlık duymayan şairi, yenilerini bulmaya sevkeder. Devletin, insanın, nesnenin tabîatı değiştikçe şiir de değişmekte ve yeni temalar, yeni mazmunları gerek-li kılmaktadır. Şair, taze mazmunlar bulmayı, hem kendini gelenekten ayır-manın bir yolu hem de yeni yeni geliştirmekte olduğu müstakil poetikasının îcâbı olarak görmeye başlar. Nedîm'in (ö. 1730) çıkıp da bir rubâisinde

Ekser suarâ-yı asr kullanmazlar

Bıkr olduğuyçün sühanda tâze mazmûn

diye hınzırca yakınması, hem yeni bir şair tipinin doğuşunu müjdelere hem de

¹⁵ Bulduğu yeni mazmunu muvâdaate dahil etmek isteyen şair, gösteren'i söylediği yerde gösterilen'i de açıklamak zorundadır. Meselâ, kendine has tasavvufî semboller geliştiren İbrahim Hâs'ın bunları yazarken -hattâ, bu özel jargona âşinâ olduğunu varsayabileceğimiz bir halifesine aktarırken dahi- açıklamak mecburiyetini hissettiği ilginç. *Asâ* (şer'-i mutahhara), *zincir* (itikad), *iki yüzü keskin balta* (terk-i kevneyn), baltanın kestiği *çalılar* (kerâmât), *testere* (terk-i meram) gibi sembolleri hem kurup hem de çözümünü okura bırakmamak, muvâdaate inaniştandır [İbrahim Hâs, *Tasavvufî mektuplar*, haz. M. Tatçı (İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı, 2005), 6-7].

gelenekli muvâdaate uymadığı için 'ekser şu'arâ-yı 'asr' tarafından kullanılmayan yeni mazmunların varlığını haber verir.

Gelenekli şair, sadık bir teb'a gibi davranarak, taze mazmunlar buldukça anonimleştirmeğe ve kolektif şuuraltına mâletmeğe, böylece muvâdaate eklemeye uğraşırken yeni belirmeye başlayan ve müstakil bir fert olduğu bilincini geliştirmeğe çalışan şair, mazmun kurmayı biraz da şahsî varlığının ifadesi olarak algıladığı için, ne yaratırken milletin şuuraltından istifade etmeye heveslidir ne de yarattıktan sonra anonimleşerek muvâdaate eklenmesine müsaade eder. Derken, kolektif şuuraltıyla değil, okurun şahsî birikimlerini şairin özel şuuraltıyla birleştirebildiği yerde sırrını açan mazmunlar belirir. Böylece, Arpaemîni-zâde Sâmî'nin (ö. 1733),

Havf eder endîşesin sarf etmeğe dahi kibâr
Sâdece eş'âr arar dikkatli mazmûn istemez

şikâyeti de bir mânâ kazanmağa başlar; çünkü, gelenekli birikimiyle yeni şiiri anlamaya çalışan ve geleneksiz mazmunu çözmek için kendi insanlık malzemesine dönmeyi zahmetli bulan okur, belli dikkatlerle kavrayabileceği şiirden uzak durmağa çalışmaktadır. Gelenekli okur gibi yeni okur da enigmatik, kriptik şiirden hazzeder; lâkin, yeni okurun farkı, şifre anahtarını bilmeden de metni anlayabileceğine olan inancıdır. Bir sonraki nesilden Çeşmî-zâde Mustafa Reşid'in (ö. 1770) yeni mazmun peşinde koşmaktansa, şiirini bezekli bir dil üstüne inşa eden şairlerden

Değil nazm-âverân-ı 'asr mâ'il tâze mazmûna
Olurlar tumturâk-ı elfâz ile ta'bîrden mahzûz

mısralarıyla yakınışı bu bakımdan gayet mânîdardır.¹⁶ Oysa, sonraları, Hoca Neş'et'in (ö. 1807) gelip de

İklîm-i tabîatte olur sûr-ı hümâyûn
Doğdukça saâdet ile şehzâde-i mazmûn

diye mazmun yaratmayı yüceltişi, çıraqları üzerinde etkili olacak; anlaşılama-

¹⁶ *Dîvan*, İÜ Ktbh., TY. 9597, v. 32b.

sa da mazmun kurmayı önemseyen, hattâ anlaşılmasını bir övünme vesilesi sayan şairler belirecektir. Meselâ Şeyh Galib (ö. 1799), bir rubaîsinde

Ol şâ'ir-i kem-yâb benim Gâlib kim
Mazmûnlarımı anlamamak ayb olmaz

diye iftihar eder. Demek ki şair, mazmunlarının gelenek haricinde şekillendiğini ve muvâdaate dahil olmadığını için de anlaşılamayacağını bilmekte; buna rağmen yeni mazmunlar kurarken cesur ve sebatkâr davranabilmektedir. Galib, taze mazmunlar bulmanın bir mecburiyete dönüştüğü fikrindedir; sosyal hadiseler sonucunda yaşanan fikir ve ruh değişiminin, kendini ifade edecek yeni bir lûgat ve yeni bir mazmun arayışını da gerekli kıldığını inanmıştır.

Ez-cümle teceddüd-i havâdis
Mazmûn-ı neve değil mi bâis¹⁷

beyti bu inancın ifadesidir. Beyitteki 'teceddüd-i havâdis' ibaresi, o zamana kadar ki bütün bir yenileşme, modernleşme, garplılaşma gayretlerinin, sosyal ve siyasî değişimin, poetik arayışların ortak karşılığı olarak okunmalı. Herşey yenilenirken mazmunların yenilenmemesi kabil değildir ve 'teceddüd-i havâdis', yeni mazmunların ortaya çıkış sebebidir.

Galib Dede bir yandan 'bıkr-i mazmûn'u yeşertmeğe çalışırken diğer yandan da gelenekli şairleri,

Birbirine satmak için eş'âr
Mazmûn-ı nevi ederler inkâr¹⁸

diye suçlar. Öyle ya, asırlardır elden ele devredilmiş mazmunları yeni neslin elinde de dolaşırken görebilmenin yolu, köklü mazmunların medhi kadar, yeni olanın zemminden de geçmektedir. Dede Efendi'nin fikrinde, hazır mazmunlar üzerine şiir kuranlar, yazdıklarını birbirlerine göstererek şöyle öv(ün)mektedirler:

¹⁷ Hüsn ü Aşk, haz. O. Okay-H. Ayan, 2. bs. (İstanbul: Dergâh, 1992), 132.

¹⁸ a.g.e., 127.

32

Bak bak ne güzel edâ-yı şîrîn
Gül-bûse yanında la'l-i nûşin

Cem'iyete kıl şu sözde dikkat
Gisû-yı siyâh-ı şâm-ı gurbet

Hañcer burada zihî nezâket
Ebrûsuna eylemiş işâret¹⁹

Köhnemiş, 'hayide' mazmunları her kullanışlarında, sanki yeni bir icatta bulunmuş gibi övünen, böyle yazılmışları hayranlıkla okuyan şair için gelenek kendini hep tekrarlarken yenilemektedir. Gâlib Dede, gelenekli mazmunları ve onların sonraki asırlarda yeni varyasyonlarının tekrarlanagelmesini de hüner sayar, ama pek de önemsemeyip mazmunda asıl 'tâze edâ'yı arar:

Gerçi bu da haylice hünerdir
Ammâ ki sühan yine digerdır

Hâyide-edâya sunma kim el
Bir kerre dahi demişler evvel

Gâlib gelenekli mazmunlar yerine, 'görülmedik gül' diye vasıflandırdığı şahsî yaratmaları önemseddiğini bir kere daha tekrarlar:

Rûy ü lebe etmeyip tenezzül
Açsın çemeni görülmedik gül

Gevher dediğim değildir ol söz
Kim bir yere gelmiş ola kaş göz²⁰

19 a.g.e., 127-38.

20 a.g.e., 138.

"Var mı hele söylenmedik söz" diyenlere ve mazmunların kaynağının kuruduğunu iddia edenlere de Gâlib'in verecek bir çift cevabı vardır:

Bî-gâye vü bî-kıyâs u tahmîn
Söylenmede nev-be-nev mezâmin²¹

Dede Efendi bu beytinde, tahminlerinin çok üstünde, hadsiz hesapsız mazmunun doğuşu ile övünmekte gibidir.

Sonraları, Sâmî Ebûbekir Paşa (ö. 1813) da divânının mukaddemesi hükmündeki "Dürr-i Gül-geşt-i Hüner"inde,

Sayd-ı âhû-yı mezâmîne çalış
Kendi mülkünde güzergâha alış

...

Nev-nihâl ola siyâk-ı mazmûn
Göstere şîve-i kadd-i mevzûn²²

diyerek hem yeni mazmun avcılığını destekleyecek hem de onu gelenekte değil, kendinde aramanın gereğine işaret edecektir. Paşa, telkini sadece ele verenlerden olmadığını isbatlayıp söylediklerini kendi şiirine de uygular:

Gözden geçir kumâş-ı hüner Sâmîyâ sakın
Mazmûn-ı pâk ü nükte-i rengîn-edâ gözet²³

Yeni şairin acemî heveslerle davrandığı ve gazelde 'nev-zemîn' olanı farklı kafiye ve redifler yakalamakta bulacağını zannettiği sıralarda, Sâmî Paşa yeniliği, geçmişin tozu, pası ile kaplanmamış 'pâk mazmun'da aramakta;

Aceb hoş nev-zemîndir sebzezâr-ı tab'-ı Sâmî
Dehân-ı yâre benzer gonçe-i mazmûn olur peydâ

21 a.g.e., 132.

22 *Divân-ı Sâmî*, Millî Ktbh., Yz. A. 2599, v. 5a-6b.

23 a.g.e., v. 37a.

Gelse girân aceb mi sebûk-mâğza Sâmiyâ
Mazmûn-ı nev-zemîne bakar nüktedân yine²⁴

gibi beyitlerinde ifade ettiğine göre, mazmûnun da 'nev-zemîn' olanını önemsemektedir.

Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809), meşhur "Kasîde-i Kelâmiyye"sinde,

Mahrem-i bîkr-i mezâmîn olamaz nâ-ehlân
Takvîyet vermeyicek tab'a mezâyâ-yı sühan

...

Köhne mazmûn giyip ol câme-i müsta'mel ile
Şivesin gösteremez kâmet-i bâlâ-yı sühan

...

Mâil-i duhter-i mazmûn-ı Acem bü'l-hevesân
Şimdi mâder-be-hatâ doğmada ebnâ-yı sühan²⁵

diyerek hem eskiyi tekrarlamayı sürdürenleri hem de yeni mazmunları anlayanları bir çırpıda silip atar. Acem kızından doğan mazmunu artık piç saymağa başlamanın bir yanıyle mazmûnun gelenekli kaynağını reddediş bir yanıyle de ancak yerli / şahsî mazmunları sahipleniş mânâsına geldiği anlaşıyor. Yeni şair için taze bir mazmun bulmak önemli olmağa başladığında, alışılmadık bir poetik sıkıntı da doğar. Gelenekli şair, asırlardır kullanılagelen bir mazmunun o zamana kadar ele alınmamış bir varyasyonunu farketmeyi icat saymakta iken yeni şair, kökleri geçmişe uzanan hiçbir mazmunu tekrarlamak ve tamamen kendi icadı olanlardan kurduğu şiirinin her mısramını modern bir fert gibi sahiplenmek azmindedir. Lâkin, ferdî istiklâlini ilân isteği, şairi o zamana kadar hiç yaşamadığı güç bir duruma düşürür; yeni şair, gerçek mânâsıyla mazmun kurmanın acemîsidir. Hem şiirde mazmunun ferdî mülkiyetini üstlenmek isteği hem de güç hâl ile, bin zahmetle avladığı mazmunları

24 a.g.e., v. 33b, 69b.

25 Sünbül-zâde Vehbî, a.g.e., 116-17.

geleneğin anonimleştirmesine veya başka şairlerin sahiplenmesine izin ver-
meyiş sebebiyledir ki, yeni şair intihâllere karşı çok daha titizdir.

İzzet Mehmed Bey'in (ö. 1796),

Sanma her beytinde şâ'ir dâimâ altun kapar
Beyt-i şâ'irden ekâbir şimdicek mazmûn kapar

Kibâr-ı devleti Râgıb gazel almaz demiş ammâ
Kaparlar İzzetâ şimdi gazelden tâze mazmûnu²⁶

gibi beyitleri, bâkir bir mazmun bulmak kadar, onu elinde tutmanın da zorlu-
ğunu hissettiriyor. 1805'te başı kesilerek idam edilen Tayyâr Mâhmûd Paşa'nın

Yine âgûş-ı hâmem şâhid-i mazmûna sarmıştır
Rakîbân-ı sühanda oldu Tayyâr'a hased peydâ²⁷

deyişi de yeni mazmun bulabilmeyi başaran bir şairin başkalarını hasetten çatlat-
ma teşebbüsüne benziyor. Bir sonraki nesilden Zîver Paşa'nın (d. 1793), şiirde
zaman zaman yeni çıkışları olmasına rağmen,

Mazmûnumu şâir bulup eş'âr arasında
Söyley onu ahhâbına güftâr arasında²⁸

deyişini, yeniliğe hoşça bakan şairlerin arasında bile mazmunlarına sahip çık-
mayıp hâlâ anonimleşmeye inanan isimlerin olduğuna delil saymak mümkün.
Müverrih Sürûrî'nin (ö. 1814) Sultan Selîm'e kasîdesinde,

Halvetgeh-i haremden germ eyleyip nigâr
İşretgeh-i selâmlığında civân verir²⁹

beytinin yanına surh ile konmuş bir notta, "Tebârekallâh işte mazmûn buna denir" ya-

²⁶ *Dîvân-ı İzzet Mehmed Bey*, Millî Ktbh., Yz. F.B. 233, v. 50a, 79b.

²⁷ *Dîvan*, Millî Ktbh., Yz. F.B. 280, v. 14b.

²⁸ *Âsâr-ı Zîver Paşa*, 283.

²⁹ *Dîvân-ı Sürûrî*, Millî Ktbh., Yz. F.B. 387, v. 180a.

zılı ki, mazmun değişmelerine pāraalel olarak okuyucunun zevkünde de ciddi değişimlerin yaşandığını, üstelik bu değişimin de mutlaka gelişim olarak algılanmaması gerektiğini işaretleyişi bakımından ilginç. Şairin bir diğer beytinde,

Şarâb-ı nâbdır mazmûn ona peymânedir elfâz³⁰

diyerek form ve tür farkını anlatmak için sıkça kullanılan örneği andırır bir küçük tarif yapılır ki, 'mazmûn'u 'mânâ' –hattâ 'tema'– ile eşleyen eski bir anlayışın hâlâ yaşadığını gösterir.

Halimgiray Hân'ın (ö. 1824)

Rûy-i yâre nev-bahârî şimdi teşbîh etmeden
Maksadım bir tâze mazmûn olduğun bilmez mi var³¹

beyti, "bilmez mi var" sorusunda kendine güven kadar, okuruna güvensizliği de toplar. Şair bu güvenmeyişinde pek de haksız sayılmaz; çünkü, 'bîkr-i mazmûn' hevesiyle söylenmiş mısralar, ekseriyetle geleneğin etkilerinden kurtulamayan okuyucunun yadırgaması ile karşılaşır. Meselâ, *Letâif-i Enderûn* yazarı Hızır İlyas Ağa, *Hazîne-i Hümayûn* ağalarından Ekmel Bey'in kış mevsimiyle ilgili yeni mazmunlar kullandığı bir gazelini alaya aldığı yetmezmiş gibi, cevaben bir de şiir yazar.³² Anlaşılan o ki, günü –daha kötüsü, dünü– yaşamakta olan okuru / dinleyeni / seyredenini tarafından anlaşılamamak, yarına sıçramaya çalışan sanatkârın ezeli kaderi imiş.

Ruznâmçeci-zâde Mehmed Lebîb (1784-1867), seksen yılı aşan ömründe, şiirdeki büyük köklü değişimlerin yaşandığı bir asrın neredeyse tamamını görmüş; edebî çalkantıların ortasında, sürekli yazan bir şair olarak bulunmuş ve yenileşme gayretlerinin, birbiriyle sık sık çelişen arayışların, poetik ikilemlerin tesirinde kalmıştır. Şiirinin bunca değişkeni içindeki pek az değişmezinden biri, yerleşme hareketlerine olan bağlılığıdır. Şair, mazmunlar hakkındaki fikirlerini de yerleşmeye göre belirler:

Sâde olsun çok tekellûf eyleme mazmûnda
Şimdilerde anlayan azdır Lebîb eş'ârdan³³

30 a.g.e., v. 220a.

31 *Mecmûa-I. Millî Ktbh.*, Yz. A. 23, v. 7a.

32 *Letâif-i Enderun*, haz. C. Kayra (İstanbul: Güneş Yayınları, 1987), 170-71.

33 Lebîb, *Mecmûa-I. Süleymaniye Ktbh.*, Y.B. 1990, v. 4a.

Yeni mazmunları anlayamamaktan şikâyetçi okur için, çare bulunmuştur: ya yeni mazmunun mitlerden, dinden, gelenekten yahut şuur dışından değil de gündelik hayattan ve gözlem sonuçlarından çıkarılarak yerli, sade ve anlaşılır olması sağlanacak ya da mazmunlara yer vermediği için modern şiirin atası sayılabilecek olan bir imge ve düz anlam şiirine yönelmek yolu denenecektir.

Lebîb'in

İktifâ edip gazelde sâdece sözle Lebîb
Bahşettim gayriye mazmûnları ma'nâları³⁴

beyti yahut Tırnakçı-zâde Zîver Bey'in (d. 1812) aynı gerekçelerle söylediği

Asrda yok kâle-i zer-târ-ı mazmûnu alan
İ'tibârı var onunçün şimdi nazm-ı sâdenin³⁵

mısraları bu tecrübelerin nasıl bir zarureten kaynaklandığını göstermek için yeterlidir. Şair, okur kaybetmektense şiirinin temel rûknünü gelenekten bağımsız olarak yeniden yapılandırmayı yeğlemektedir.

Yine de Lebîb'in

Ben Lebîbâ gazele şîve-i mazmûn aramam
Neş'e-i aşkı korum şî'rime ma'nâ yerine³⁶

deyişine çok aldanmamak gerek; çünkü, onu ve onun gibi düşünenleri mazmunsuz şiir kurmaya sevkeden güç şahsî tercihleri değil, gelenekle bağı zayıflayan, geleneğin tekrarından hazzetmemeye başlayan yahut bir fert olarak şiiri kendi imkânlarıyla çoğaltmaya çalışan yeni bir okur tipinin belirişidir.

Yine de okurun poetik oluşum üzerinde mutlak bir etkisi bulunduğunu söylemek mümkün değil. Bir başka cebhede, şairin şiiri yükseklere çekmek, mazmunlarla beslemek, okuru yeni şiire alıştırmak için verdiği savaş sürüp gidecektir. Lâkin,

34 *Mecmûa-II*, Süleymaniye Ktbh., Y.B. 1988, v. 40b.

35 Zîver Bey, *Müntehabât-ı Eş'ar*, Millî Ktbh., Yz. A. 3381, v. 7b.

36 *Mecmûa-III*, Süleymaniye Ktbh., Y.B. 1998, v. 50b.

Ta'rîz eden gazellerine var ise Lebîb

*Vakt edip de vâkıf-ı mazmûnün olmamış*³⁷

beytinden de anlaşılacağı gibi, şairin yeni bir mazmun kullanmayı her deneyişi aynı engele takılır.

Yeniliğe açık okurun dahi şiiri anlamak için akıl yürütmek (istidlâl, itibar) yerine, gelenekli birikimini tarayarak o mazmunun karşılığını arayışı ve bulamadığı durumlarda da 'vakt edip' düşünmektense, şiiri garabetle suçlayışı muhtemelen pek çok şair için caydırıcı olmuştur. Sade ve mazmunsuz şiir, şairin mecburî seçimidir; sırf duyguların anlatımcı şiirini yazmak, derin ve soyut bir üçüncü boyutu olmayan sığ imgelerle yetinmek, okuyucunun muhayyilesinin sınırlarını zorlamaktan vazgeçmek şairin istekle, hevesle seçtiği bir yol değildir. Yeni şair de mazmunu gelenekli şair kadar önemser; onsuz şiirin ne çok şey kaybettiğini bilir. Lebîb'in

Nazmda olmasa mazmûn u hayâl-i mâ'nî

*Demiş erbâb-ı hüner ol söze mâlâyânî*³⁸

beytinde mazmunsuz şiiri 'mâlâyânî' sayışı; yahut derin mazmunlar bulmadan söylediği şiiriyle övünenleri ayıplayarak,

Böyle sudan şi'r ile fahreylemek olmaz Lebîb

*Lücce-i mazmûna şâ'irlik eden dalmalıdır*³⁹

diye söylenişi, mazmunsuz kalmayı istemediğinin delilidir. Gelenekli mazmunlarla arasına bir mesafe koymaya, duyulmadık mazmunlar yaratmaya çalışan şairin işi zordur; zîrâ, yeni mazmun yeni konulardan, Şeyh Gâlib'in deyişiyle 'teceddüd-i havâdis'ten doğar.

Şair, o âna kadar şiire girmemiş yeni konuları nazma almağa çalışırken bir yandan da yeni mazmunlar kurmayı her zaman beceremez. Lebîb,

37 Mecmûa-I, Süleymaniye Ktbh., Y.B. 1990, v. 61b.

38 Mecmûa-III, v. 77b.

39 Mecmûa-IV, Süleymaniye Ktbh., Y.B. 1992, v. 53a. Osman Nevres (d. 1820) de Nevresâ mazmûn bulup nazm eylemek âsân değil
Tâ bulur bin gavta bir gavnâs bir dürdâneyi
diyerek (Divân-ı Osman Nevres, İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1290 [1873]), 163) dalgıçlık fikrini tekrarlar.

Çok nev-zemîn açtı Lebîbâ kalem fakat
Mazmûna dikkat eylemiyor var mı çâresi⁴⁰

diye hayıflanmakta haklıdır; yenilik bilgisi, şiirinin bir tarafını 'nev-zemîn' yaparken diğer taraflarını da gözetmeye yetecek seviyede değildir. Bir kere yeniliği hedefleyen şair, yetersizliklerinin farkında olsa da bunların üstesinden gelmek, özellikle de mazmun engelini aşmak kararındadır.

Hem sade hem içi dolu, hem yeni hem anahtarsız girilebilir, hem ferdî olup hem de genel zevke hitap eden mazmun bulmak zordur ve ancak azimli, sebatkâr avcılar tarafından yakalanabilir. Lebîb'in

Daracak yerde de yüksekte de olsa mazmûn
Ben Lebîbâ kolayını bulurum tırmaşırım⁴¹

beytinde, yeni şairin yılmaz kişiliği farkediliyor. Yükseklerdeki mazmuna 'tırmaşma' yı göze alan şair, nihayet gayretlerinin semeresini de toplar; her 'mazmûn-ı nev-îcâd', modern şiire doğru atılmış kocaman bir adım olur.

Tarz-ı mazmûn-ı nev-îcâd Lebîbâ yeniden
Başka hâlet veriyor şîve-i eş'ârımıza⁴²

mısralarındaki sevinç, yeni bir mazmun bulmaktan çok daha ötede, bir tarzın, yeni şiirin doğuşundan kaynaklanıyor gibidir.

Yeninin yaygınlaşması için, eskinin yerilmesi gerektiği kanûnu mazmunlar hakkında da geçerlidir. Bir yandan yeni mazmunlar yaratılırken diğer yandan da gelenekli mazmunların gözden düşürülmesine ihtiyaç vardır. Sürûrî'nin (ö. 1814),

Bir karış boylu cüce oğlancığa meyl eyledim
Vasf-ı kaddin uzatıp altı kulaç etsem gerek⁴³

beyti -bütün edepsizliğine rağmen- gelenekli imgelerin en yoğun olduğu

40 Mecnûa-I, v. 10b-11a.

41 Mecnûa-III, v. 34b.

42 Mecnûa-II, v. 110a.

43 Hezliyyât-ı Sürûrî Merhûm [y.y. y. t.y.], 9.

alandan, sevgilinin tavsifine ait mübâlağalı mazmunların alaya alınması adına cesur bir itirafıdır. Sürûrî'nin gelenekli bir şair olduğunu ve mazmunlardaki değişimi umursamadığını düşünenlere, ebedî dostu ve ezeli rakibi Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809) hakkında söylediği,

Yeniköy'de gehî yavaş olur gâhî susar Vehbî
İçip eski şarâbî köhne mazmûnlar kusar Vehbî⁴⁴

mısralarını hatırlatmak gerek.

Geleneklin bozulmadan devamını savunan bir şair, rakiplerine saldırmak istediğinde, önce 'uyûb-ı edebî' arasından bula bula eski mazmunları kullanmak 'suç'unu mu bulur dersiniz? Gelenekli mazmunların zaten kadîm esasları bulunduğu'na göre, 'köhne' sayılanı tesbit için yerleşik olana değil, onun yenilik karşısındaki konumuna bakmak gerekmez mi? Yeniliğin olmadığı yerde 'köhne' ile 'cedîd'in kıyası yapılabilir mi?

Yeni şair, değişen poetikasına uygun mazmunlar bulmak yolunda çabaladığı kadar, gelenekli mazmunları eleştirmek için de gayret göstermek zorundadır. Sultan III. Selîm'in (ö. 1808),

Bu şâirler cihânda bulmamış mı gayrı bir söz hiç
Ki ekser güftelerinde hemen bülbül deyip yatar⁴⁵

beyti, bu eleştiri okları için bir hedef belirlemesi hükmündedir. 'Asr-dîde' mazmunlara savaş açılacaksa, klâsik şiirin belki de en çok kullanılmış mazmûnu olan 'gül-bülbül' ikilisinden başlanması akıllıca bir seçimdir.

Şürûrî, aynı yoldan giderek 'gül-bülbül' remzinde, ifakat bulmayacak âşk'ın karşılığı diye gösterilen bülbül'e saldırır ve 'bokluca bülbül' redifli gazeliyle ciddi bir muhalefet başlatır.⁴⁶ Muhtemelen kısa bir süre sonra, Enderunlu Vâsıf Bey (ö. 1824) de şiirde gül ve bülbülün gelenekli rollerini zarifçe iğneleyerek,

Giry-e bülbülü gülşende alıp maskaraya
Güldüre güldüre ol gonce gülü çatlattık

⁴⁴ a.g.e., 178.

⁴⁵ *Divân-ı İlhamî*, İÜ Ktbh., TY. 5507, v. 137b.

⁴⁶ *Hezliyyât*, s. 56.

derken, Benderli Cesârî (ö. 1829) gelip bülbül'ü tahtundan indirecek ve yerine kanarya'yı teklif edecektir:

Bülbül yerine biz onu şimdi bedel ettik
Meyletse n'ola gonceye dünyâda kanarya⁴⁷

Yıllar sonra, aynı yoldan yürüyen İbrahim Hâlet Bey (d. 1837) de gülü küçümseyerek,

Gül-i rânâsını şemmetmeğe etme tama'
Bu zamânın çiçeğin koklayanın burnu düşer⁴⁸

diyecek; ama, önceki şairler gibi, bu kadarıyla yetinmeyip gelenekli mazmunlara karşı ilk süngü muharebesini başlatacaktır.⁴⁹

Hâlet, klâsik şiirin mazmunlar dünyasını tahayyülün beslediğini farketmesine rağmen, sanki tasavvurun ürünü imiş gibi görmeyi yeğleyen ve mazmunu somutlaştırınca nasıl gayr-ı tabîî, hattâ gülünç bir sûrete büründüğünü ortaya koymaya çalışan ilk isimdir. Sahibi ve neredeyse tek yazarı olduğu *Dolab Mecmûası*'nda başlattığı hareket 1873 tarihini taşısa da fikrî olgunluğunu *Encümen-i Şuarâ*'da kazandığı ve aradan geçen zamanda epeyce geliştirildiği hemen fark edilir. Hâlet, mecmûasında yayımladığı bir "İhtar" ile takip edeceği yolu anlatır:

"Hakku'l-insaf düşünelim. Bir san'at göstermek için mânâsı fedâ edilen ve muhâl ender-muhâl bir hayâlî beyân eden ebyâtta ne istifâde olunur?... Dolab, mânâsı sanâyi'-i lâfziyye yolunda heder edilen ve mânâ-yı murâda vuzûh-ı delâleti olmayan ve hayâ-

47 *Dîvân-ı Cesârî*, Millî Ktbh., Yz. F. B. 303, v. 130b.

48 *Dîvân-ı Hâlet Bey*, Millet Ktbh., A. Emîrî, Mnz. 96, v. 92b.

49 Sonraları, Ahmed Hâşim'in "Akşam" şiirinde bülbül'ün yerine kurbağayı 'bülbül-i âb' olarak takdimi de çok kişiyi rahatsız edecek ve

Âdât-ı cihân şimdi bütün tersine dönmüş

Bülbül yerine kurbağa gül dalına konmuş

misraları (Emîn Yümnî, *Perde-i Esrâr*, Dersaadet: Şems Matbaası, 1330 [1912], 22) bu rahatsızlığın ifadesi olacaktır. Gül'ün bir mazmun olarak kullanıla kullanıla eskiltmesine sonuncu tepki Hilmi Yavuz'dan geldi. Şair, yaz şiirleri'ndeki "usandık"ın son misraında

ve gül şiire bir yükü ki usandık

diyerek ilk mazmunumuzu sonuncu kere öldürdü.

lât ü teşbîhât-ı gayr-ı makbûleyî mutazammın olup tasviri mümkün olan beyitleri resimli ve resimsiz neşreleyecektir.”⁵⁰

Bu ilân ile aynı sayıda bir karikatür ve karikatür üstüne kurulmuş “Fâidesiz Zevk-ı Vicdânî” başlıklı bir muhâvere yayımlanır (s. 109-110):⁵¹



“– Ne tahayyül buyuruyorsunuz?

– Şu beyti...

– Hangi beyti?

– Mevlânâ! Şu beytin mânâsını işte:

İstedim bûs edeyim rûyini reddetti beni

Bir Habeş bekler imiş ben onu hâli sandım

– Ah birâder! Onun mânâsı pek zevkime gitti. Hattâ resmini çıkarttım.

– Fotograf ile mi?

– Hayır! Yağlıboya ile...

– Aman göreyim!

– İşte.

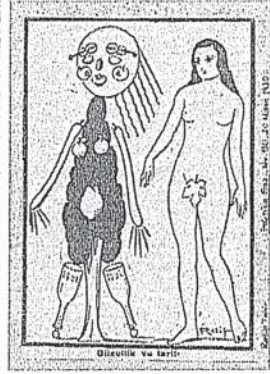
– Birâder, sûret aynalı. Ammâ yüzündeki eli mızraklı Arap neci?

50 Dolab Mecmû'ası, Göz 14 (1290 [1873]): 106 .

51 Dolab'dan birkaç sene evvel, *Terakki Gazetesi*'nin ilâvesi olarak çıkarılan *Terakki-Eğlence*'de (s. 5, 21 Şevvâl 1287 [1870-71]) bir gazeldeki güzel kadını tavsif eden mazmunlar sarakaya alınırsa da arkası gelmez.

- Efendim, ben.
 – Estağfurullah. Siz değilsiniz. Hamdolsun sizin yüzünüz kara değil.
 – Hayır efendim, hâl.
 – Damga-yı hüsn dedikleri değil mi, anladım. Fakat o niçin Arap olmuş. Hani ya hâmileler bir şey çalar veya sâhibinin rızası olmaksızın alırlar ise, doğurduğu çocuğun vücûdunda o şeyin aynı müşâhede olunur ya. Sakın bu zavallının ninesi de gebe iken eli mızraklı bir Arap yavrusu çalmasın?
 – Zihniniz intikal etmedi. Öyle değil. Kail-i beyt ben ile Arap beyinde vech-i şebek bulup mahbûbenin yüzündeki beni siyahlık cihetinden Arab'a teşbih eylemiş!
 – Anladık, artık. O güzelim sûreti teşbih değil âdetâ şebek eylemiş. Bundan ne istifâde olunur?

Dolab'ın yine aynı sayısında, sevgilinin güzelliğini anlatan klâsik mazmunlarla alay etmek için çizilmiş bir resim daha vardır.⁵²



⁵² Benzer bir resmi de Aziz Azimzâde, meşhur Âzerî heccavı Ali Ekber Sâbir'in *Hophop-nâme*'sine çizmiştir. Abdülbaki Gölpınarlı'nın, *Divan edebiyatı beyanındadır* (İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945) adlı kitabına da aldığı bu resim, Hâlet'inki ile aynı mesajı ve dikkatleri taşır. Yıllar sonra, Ratip Tahir'in çizdiği bir karikatürün de aynı yoldan ilerlediği görülür.

Edebiyat tarihlerimiz, klâsik edebiyatın mazmunlarına savaş açan ilk edibimizin Nâmık Kemâl olduğu konusunda ittifak ederler. Oysa, Kemâl'in bu hususta kalem oynatması, Hâlet'in teşebbüsünden hemen sonra, Bahâr-ı Dâniş (İstanbul: Mekteb-i Sanâyi Matbaası, 1290 [1873])'in mukaddemesi iledir.⁵³ Kemâl'le Hâlet dosttur ve Encümen-i Şuarâ'dan beri şiir hakkındaki fikirleri de örtüşmektedir. Belki de bu hareketi beraberce kotarmışlardır. Kemâl, mazmunlara mutabakatle çizilmiş 'tâm boy' resimdeki sevgiliye 'çarşamba karısı' nâmını yakıştırır ve ne zaman klâsik şiire hücum edecek olsa, okuyucuya hatırlatır.⁵⁴ Poetik imgelerin görsel malzemelerle ifadesinin bir cins karikatürize etmek olduğunu anlayan Kemâl, okuru tasavvur ve tahayyülünü gelenekli yollarla kullanmak yerine, gerçekler dünyasının imgelem birikimiyle şiir okumaya teşvik eder. Meselâ, Tâkib'de Osman Nevres'in,

Dilde âteş gözde nem hem serde çeşmim câmlar
Ey perî nemdir benim eksik olan hamimâmdan

beytindeki âşık tipinin özelliklerinden hareketle üç boyutlu bir karikatür tasarlarsa; okura şiiri gerçeğe dökmek ve 'nem' kelimesinin cinaslı söyleyişine kanmamasını ihtar edip "hamam kubbesi kadar kafalı, tepe camına benzer gözlü bir heykel" sunar. Yine aynı yerde,

Ciğerde durmaz akar hûn-ı zahm-ı tûr-i nigâr
Örümcek ağının üstünde sanki cism-i nizâr

beyti için, "Kolu, bacağı, göğsü örümcek ağı inceliğinde bir adam resmi yapılırsa da bir kanlı ciğerin üzerine yapıştırılırsa, ne kadar güzel ve dil-firib bir manzara teşkil eder, değil mi?" diye so-

⁵³ Dolab'ın da Bahâr-ı Dâniş'in de aynı yılda neşredildikleri belli iken, hangi ayda bastırıldıklarının kaydedilmemesi, önce Hâlet mi yoksa Kemâl mi mazmunlarla savaşmaya başladı, sorusuna kesin bir cevap vermeyi zorlaştırıyor. Ancak, *Hayâl Gazetesi*'ndeki birkaç yazı, bu tereddüdümüzü yok edebilir. Gazetede *Bahâr-ı Dâniş*'in neşri ilânı 9 Nisan 1290 tarihli 55. sayıda çıkmışken Dolab'daki karikatürlere dair gazetede çıkan ilk fıkra 6 Şubat 1289 tarihli 31. sayıda, ikincisi 7 Mart 1290 tarihli 41. sayıda ve üçüncüsü de 21 Mart tarihli 47. sayıdadır. Buna göre, Hâlet'in bir-iki ay farkıyla önceliği kaptığı anlaşılıyor. Yine de Kemâl ile Hâlet'in dostlukları ve fikir alışverişinde bulundukları unutulmamalı.

⁵⁴ Meselâ bkz. Kemâl, "Tahrîb-i Harâbat," *Mecmûa-i Ebuzziyâ* 2, s. 23 (15 Şaban 1299 [1 Temmuz 1882]): 712; "Tâkib," *Mecmûa-i Ebuzziyâ* 3, s. 31 (Gurre-i Rebiulâhir 1300 [9 Şubat 1883]): 968; *Nâmık Kemal'in hususî mektupları*, haz. F. A. Tansel, c. 4 (Ankara: TTK, 1986), 657.

rarken alttan alta da şiiri gönüyle okuyanlara gözle okumanın ve optik imgeleştirmenin tekniğini öğretmektedir.

Poetik imgeyi görsel imge gibi algılamaya başlamakla şiirin neler kaybedeceğini şair Kemâl'den iyi kim bilir? O hâlde, Kemâl'i şiirin zararına olacak böyle bir gelişmeyi tasvibe, hattâ teşvike sevkeden nedir? Cevap, gelenekte aralardan su sızmayan gerçek'le hakikat'in gittikçe birbirlerinden uzaklaşmalarında ve edebiyat'ın kendini gerçekler dünyasında kurgulamaya çalışmasında yatmaktadır. Mazmun, bir nesnenin, bir somutun, bir gerçek'in ardına saklanan hakikat katmanlarından oluşur. Yeni şiir, mazmunla olan savaşını biraz da hakikat'e karşı verdiğini düşünmeye başladığında reel, rasyoneli ve metindeki birincil anlamları öne çıkaracak; ya art ve yan anlamları olmayan ya da hiç umursanmayan bir kelime kadrosunu arayacaktır. Kemâl, 'gerçek' yerine de 'hakikat' kelimesini kullandığı için, aşağıdaki metni bu dikkatle okumak gerek⁵⁵

"(...) Hakikat nâmında bütûn âlemiyân içinde mahbûb-ı kulûb olmağa lâyık bir kız varmış. Saçları dağınık, göğsü bağı açık gezdiği için delidir demişler, zincire vurmuşlar. Sonra Akıl nâmında bir hakîm çehreyi eski hâlinde bırakmakla beraber, dikkat olunmayınca anlaşılmas bir tarza getirir bir düzgün icat etmiş, adını Mesel koymuş, Hakikat'in yüzünü onunla boyamış. Arkasına da Âdet denir bir makbûl biçimde libaslar giydirmiş, yine kıızı meydana salıvermiş. O vakit Hakikat herkesin indinde makbûl olmağa başlamış."⁵⁶

Gerçek acıdır, çirkindir; lâkin akıl tarafından desteklendiğinde ve bir yandan topluma uyarlanıp bir yandan da örneklerle güzelleştirildiğinde kabûl görecektir. Gelenekli şiirde 'hakikat' varsa da 'akıl'la desteklenmediği, hayatı 'temsîl' kabiliyeti ve 'topluma uyum' gayreti taşımadığı için, artık 'gerçek' gibi / kadar makbûl değildir. Poetik hakikati gerçeklerden koparan en önemli etken mazmunlar olduğu için, aslı hedef de odur. Kemâl, "İrfan Paşa'ya Mektub"unda da aynı konuya döner ve,

"(...) edebiyatın esasî hakîkate muvâfık olarak bir eserde o şart mevcut olmadıkça tezyînât-ı bediîyye ve hayâlât-ı şâirâne ile aksâm-ı edebden mâ'dud olabilmesine imkân yoktur."⁵⁷

55 "Tiyatro," *İbret Gazetesi*, s. 127 (2 Safer 1290 [1873]).

56 Kemâl bu örneğini biraz değiştirerek *İntibah*'ın mukaddemesinde de tekrarlar ki, o şeklin çok daha anlamlı olduğu söylenebilir.

57 Nâmık Kemâl, "Kemal Bey'in İrfan Paşa'ya mektubu," *Mecmû'a-ı Ebüzziyâ*, s. 7 (15 Zilhicce 1297 [18 Kasım 1880]): 193-209.

der. Edebiyat gerçeklerin dünyasına uyum göstermedikçe, ne kadar süslü, ne kadar hayâl yüklü olursa olsun, majör edebiyat sayılması mümkün değildir. Şiir de kendine has gerçekliğinden sıyrılarak reel hayatın tercümanı olmalıdır. Kemâl mitler, hurafeler, kıssalar, hayâller, uzak teşbihler üzerine kurulu mevcut mazmun birikimiyle gerçek(çi) şiirin oluşturulamayacağından emindir. "Mukaddeme-i Celâl"deki,

"Dîvanlarımızdan biri mütâlaa olunurken insan muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını mâden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühâl'in tepesine basmış, hançerini Merrîh'in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağıladıkça dünya kan tûfanlarına gark olur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağız zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı mâşûkalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabânîler âleminde zanneder." ⁵⁸

cümlelerini yazdıktan sonra, şairin gelenekli mazmunlardan tamamen uzaklaştığı kesinkes belli olur.

İyi de yeni şiiri asırların mazmun birikimi ile sürdürmek mümkün değilse, nasıl bir yol tutturmak gerek? Kemâl'in fikri, benzetme unsuru taşımayan imgelere eğilmektir. "Tasvîr-i edebî, teşbihe muhtaç olmaksızın hayâlde zuhur eden bir sûreti veya vicdânda hâsıl olan bir hissi göz önüne getirmek" iddiası, 'tasvir'in yerine 'imge' kelimesi konarak da okunabilir.⁵⁹ Bir imgenin benzetme unsuru taşıması demek, öncelikle poetik imge olmaması; sonra da mecaz-istiâre kaynaklı mazmun olamaması demektir. Kemâl mazmun şiirinden imge şiirine geçişi hem klâsik edebiyatla mücadelesinin bir parçası olarak görür hem de modern şiire doğru atılmış bir adım sayar. Onun için modern imge şiiri birebir batılı şiir demek değildir; doğulu iken modernleşebilen bir şiir tasarımının parçası olacak yeni imge kuruluşunu amaçlamaktadır.

⁵⁸ Aynı yazar, "Mukaddeme-i Celâl," *Mecmûa-ı Ebûzziyâ*, cüz 38 (15 Muharrem 1302 [24 Ekim 1885]).

⁵⁹ N. Halil Onan, *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat üzerine bir risalesi* (Ankara: MEB, 1950), 54. Kemâl'in bu cümlesinin asıl muhatabının Recal-zâde Ekrem olduğunu hatırlatmalıyım. Ekrem'in ısrarla savunduğu ve "Âsâr-ı edebîyece hakikat ve tabî'ate muvâfakat lüzumu mübâlâgat ve teşbihat gibi sanâyi'-i hayâlîyyeye mânî olmadığını muhakkıkîn-i üdebâ nezdinde mâ'lûmdur" cümlesiyle özetlediği (*Takdîr-i Elhan*, İstanbul: Mahmûd Bey Matbaası, 1302 [1884-85], 15) fikir, Kemâl'e, kurmayı hedeflediği yeni şiire muhalif görünür. Ustasının, gerçekçi şiirin hayâlde ve poetik imge ile ilişki kurması gerektiği yolundaki kanaatinden haberdar olan Ekrem, *muhakkıkîn* kelimesini biraz da 'realistler' -hayır, söz konusu şiirse, 'parnasyenler' - yerine kullanmış olmalı.

Nitekim Hâmid, yeni basılan *Duhter-i Hindû*'dan bir ibare gönderip fikrini almak istediğinde Kemâl'in yazdığı cevap mektubu da bizim için çok aydınlatıcı olur. Şair, cümleleri okurken batılı bir imgeye takılacak ve "Dağ tepelerinin ziyâ-yı mihr ile tac giymesi, Avrupa'ya mahsus bir hayâldir. Ben şarklıyım, bu teşbihte bir mülâyemet, bir münasebet görüyorum. Var ise beyân olunsun" diyerek batılı imge karşısındaki duruşunu açıklarken Hâmid'e de beklediği âferin'i vermeyecektir.⁶⁰ Bir başka söyleyişle, 'Hakikat' adlı adlı kıza giydirilen 'Âdet' adlı libası hatırlatmaktadır. Demek ki, mazmun'dan imgeye geçişle amaçlanan, gelenek'ten köksüzlük'e geçiş olmayacaktır.

Modern şiirin mazmûna olan tavrı, Hâlet'e ve Kemâl'e mâledilemez. Belli ki, çıkılan bu yolda, varılan noktada onlar olsa da olmasa da gelenekli mazmun yeniden belini doğrultamayacak ve bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bursalı Eşref Paşa'nın (d. 1819)

Hîç hâyîde mezâmîne tenezzül mü eder
Dehen-i hâmemin âşüftesi la'l-i ebkâr⁶¹

beyti yeni şairin umdeleri arasındadır.

Bundan sonra, yeni şairin önünde iki önemli yol belirecektir. İlki, zor ve farklı birikimler gerektiren bir yol, mazmunlarla kurulan şiirden imge ve sembollerle kurulan şiire yönelmek; ikincisi ise, çağın imkânlarından modern mazmunlar yaratmak... Kolayca tahmîn olunabileceği gibi, Nâmık Kemâl'in öngördüğü şiir zahmetsizce yerleşemeyecek ve ağırlıklı olarak ikinci yol seçilecektir. Bu sebeptendir ki, mazmunla yazanlar, mazmunu tartışanlar XIX. asır biterken hâlâ mevcuttur. Aksi hâlde, Recâizâde Ekrem çağdaşı olduğu kimi şairlerin eserlerinden bahsederken,

"Bunların arasında yılan saçlı, ok kirpikli, kıl kadar belli, ağız yok, çenesi kuyulu câdûlarla mücevherâta müstagrağ müzerkeş ve bukaemun-reng libaslarla müzeyyen, çarşamba karısı sıfatlı, karakoncolos kıyafetli mahlûklar da karışırlar. Gariptir ki veya daha doğrusu garip değildir ki, bunları beğenenler, bunları sevenler de bulunur. Meşrepden bahsolummaya!"⁶²

cümlelerini sarfetmek; yahut İsmail Safa

⁶⁰ Fevziye A. Tansel, *Hususî mektuplarına göre Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid* (Ankara: Güneş Matbaası, 1949), 21.

⁶¹ *Pâk-divân-ı Eşrefî's-şuarâ* (İstanbul: Matbaa-ı Âmire, 1278 [1861-62]), 35.

⁶² Ekrem, a.g.e., 41-2.

Kargı kirpikli, yılan saçlı, boyu se'v-kad!
Böyle insan mı olur? Böyle mi dilber dediğin?⁶³

beytini söylemek gereğini niçin duysun ki?...

Sosyal değişimlerin arttığı Sultan Mahmûd devri, şiirde de yeni temaların ve onları şiirleştirecek yeni mazmunların artmağa başladığı devir olacaktır. Nasıl ki, Sultan Selîm'in yenilikleri Şeyh Galib'le Sürûrî'nin tarih düşürmelerinden takip edilebiliyorsa, Sultan Mahmûd'un yenilikleri de Zîver Paşa'nın tarihleri üzerinden izlenebilir.⁶⁴

Tarih kıt'aları, genellikle şiir vasıfları en aza indirilmiş manzum birinci sahife haberleri gibi tasarlanır; o sebeple de 'bıkr-i mazmûn'un gözetildiği tarih manzûmelerine pekaz tesadûf olunur. Tematik değişimlerin yeni mazmunlarla desteklendiği şiirleri başka yerlerde aramak gerek. Meselâ, Yeniçeri Ocağı ortadan kaldırıldıysa, Aynî ortaya çıkıp Nusret-nâme'sini yazacak;⁶⁵ birileri sultanı dinsizlikle ve despotlukla itham ediyorsa, Aynî tekrar ortaya çıkacak ve bu sefer de asırların redifini kullanarak bir "se'f ü kalem" kasidesi söyleyecektir. 'Se'f'in devleti, 'kalem'in de dini karşıladığı şiirin istisnasız her beytinde, mutlaka 'din' ve 'devlet' kelimeleri bir şekilde geçecektir.⁶⁶ Aynî, Reîsülküttâb Râtib Efendi'ye kasidesinde

Etmemiştir dide-i âlem temâşâ bir zaman
Böyle bir hoş devr-i eflâk inkılâb-ı âfitâb⁶⁷

diyerek Sultan Mahmûd devrini işaretlerken muhtemelen 'inkılâb'ın şiir temalarının ve mazmunlarına doğru genişlediğinin de farkındadır.

İnkılâbın ve inkılâpçı hükümdar Mahmûd-ı Adlî'nin 'alâmet-i fârika'sı sayı-

63 *Huzmâ Safâ* (İstanbul: Âlem Matbaası, 1308 [1890-91]), 132.

64 *Âsâr-ı Zîver Paşa*, 74-207.

65 Mehmet Arslan, "Yeniçeriliğin kaldırılmasına dair edebî bir metin: Aynî'nin manzum Nusretnâmeşi," *Osmanlı edebiyat-tarih-kültür makaleleri* (İstanbul: Kitabevi, 2000), 319-70.

66 *Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Aynî* (İstanbul: Matbaa-i Seraskerî, 1258 [1842]), 4-6. Enderunlu Nazîf'in "Seferiyye Terkîb-i Bend-i Muâşşer der-Sitâyiş-i Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye" ve "der-Senâ-yı Pâk-i Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye" başlıklı şiirleri ise, sultanın yeni ordusu içindir. Bkz. *Dîvân-ı Nazîf*, Atatürk Kitaplığı, Belediye, Yz. K. 181, v. 18b, 91a-b.

67 Aynî, a.g.e., 28-31.

lan fesin takibi, bize bir nesnenin mazmunlaşma sürecini de verecektir.⁶⁸ Fes, Osmanlı'nın başında ve şiirinde eskiden beri vardır. Yüsrî'nin (ö. 1717) "dal fes" gazeli⁶⁹ ile Yenişehirli Belîğ'in (ö. 1760),

Ol al fes kâkül üzre berg-i güldür sünbül üstünde

mısrâından, Sultan Selîm'in,

Zîr-i pûşundan göründü yine ol yâkûtî fes

yahut

Benim gönlüm alan mümtâz ü müstesnâ güzel dal fes⁷⁰

gibi mısralarına varıncaya kadar, gelenekli şiirde fesin epeyce bir sanatlı kullanımına şahit olunur. Lâkin, Sultan Mahmûd'dan sonra, fes artık bir nesne olmanın ötesinde, değişen Osmanlı'nın 'sembol'üdür. Sultanın inkılaplarına hoşça bakan şairler, fesi değişimin propagandası için kullandıkları bir şiir nesnesine çevirirler. Pertev Paşa'nın (ö. 1837) "Târîh-i berây-i Feshâne-i Âmire"si, Bursalı İffet'in (ö. 1842) "fesler" gazeli, Konyalı Şem'i'nin (ö. 1839) ve Müftü Hasan Hilmi Efendi'nin manzûmeleri fesi bir mazmun olmaya adım adım yaklaşır.⁷¹

68 Yenileşmeyi devletle ve kurumlarla birleştirmemek gerek. Batı'dan alınan maddî kültür ürünleri de bize yenilik unsurları olarak yansır. Meselâ, keman'ın gelenekli karşılığıyla 'savaş yayı' yerine -mânâsından saparak- yeni tanıdığımız batılı bir saza isim olması, muhtemelen Sultan Selîm'in zamanındadır. Mûsikîşinas sultan, bir şarkısının son bendinde

Kemânın nağmesi hoş geldi ol mehpâre nevresten

diyerek kemanı bir şiir nesnesine tahvil eder. Sonraları, Enderunlu Hafız Hızır İlyas Ağa, devrinin sultanı Mahmûd-ı Adlî'nin emriyle keman çalındığını anlatırken "heman kemân-ı bî-amân"ın "feryâd ü fîğan"a girdiğini yazarak kulağının bu saza alışmadığını da gösterir (*Letâif-i Enderun*, 109). Kulağın kemana alışma süreci, kemanın da mazmunlaşma süreci olacaktır.

69 Yüsrî, *Dîvân-ı Yüsrî*, Millet Ktbh., A. Emiri, Mnz. 515, v. 29b.

70 *Dîvân-ı İlhamî*, v. 58a, 59a.

71 Pertev, a.g.e., 55; İffet, *Dîvân* (İstanbul: Takvîm-i Vekayi Matbaası, 1257 [1841]), 43-4; Şem'i, *Dîvân-ı Şem'i*, Millî Ktbh., Yz. A. 2105, v. 12b-13a; Harîd Fedai, "Yenilik yanlısı bir müftü: Kıbrıslı Hasan Hilmi Efendi," *Kültür Dergisi*, Kıbrıs, s. 1 (Temmuz-Ağustos 1986).

Diyarbakırlı Süleyman Nazif Efendi'ye (ö. 1832) gelindiğinde, fesin yeni bir mazmun olarak parladığı farkedilir.⁷² Devlet de değişimi 'fes' mazmûnu üzerinden destekleyen şairlere arka çıkarak angaje bir şiirin doğmasına yardımcı olur. Ayıntablı Aynî'nin sultan tarafından ödüllendirilmesi, 'fes' redifli dört gazeli sebebiyledir;⁷³ Âşık Dertli'yi de Çağa Âyanı yapan,

Al renkler bahşeder ruhsâre-i hûbâna fes
Benzemez mi şâh-ı gülde gonçe-i handâna fes

diye başlayan gazelidir.⁷⁴ Angaje şairlerin "iltifât-ı şâhâneye nâiliyyet"i, fesle ilgili şiirlerin ve mazmun îcatlarının artmasına yol açar.⁷⁵

1220'deki Maraş isyanını yöneten derebeyi Mıstık Paşa'nın torunu Âkif Efendi'nin (ö. 1880),

Âteş-i âhınla dâd-ı serkeşin taklîd eder
Kırmızı fesle bu püskülden aceb niyyet nedir⁷⁶

beyti hâlâ leff ü neşre gömülü bir fes mazmûnunu işlerken XX. asrın başlarında, yine bir sosyal hadisenin -II. Meşrûtiyet'in ilânının- sonrasında, Ali Ekrem'in Kırmızı Fesleriyle (İstanbul: Matbaa-i Askeriyye, 1324 [1896-97]) jurnalcılığı ve hafiyet tipini yeriş biçimi, nihayet fesi mazmundan sembole taşıyacaktı.⁷⁷

Yenileşme gayretleri, batılı teknolojiyi Osmanlı'ya tanıtırken modern çağın önemli îcatları da İstanbullunun karşısına birer ikişer çıkmağa başlar. Her yeni nesne, Osmanlı'nın gelenekli şiir dünyasından bir yerlere ulanmaya müsa- it olan özellikleri yakalanarak hızla mazmunlaştırılır. Meselâ Yek-çeşm Hasan

⁷² Süleyman Nazif Efendi'nin manzum ve mensur âsârı (Diyarbakır: Vilâyet Matbaası, 1290 [1873]), 18-20.

⁷³ Aynî, a.g.e., 107-109. Sahhaflar Şeyhi-zâde Esad Efendi, Ayıntablı Aynî'nin aslında "fes telbîsiyle siklet-âver" olduğunu söyler: Bağçe-i Safâ-endâz, Süleymaniye Ktbh., Esad Efendi, Yz. 4040, v. 65b.

⁷⁴ Şair Dertli, haz. Ş. Kutlu, c. 1 (İstanbul: Kervan Yayınları, 1979), 175.

⁷⁵ Değişik şiir ve güfteler için bkz. R. Ekrem Koçu, "Tarih boyunca fes," Hayat Tarih Mecmuası, yıl 8, c. 1, s. 1/85 (1 Şubat 1972).

⁷⁶ A. Faik Türkmen, Mufassal: Hatay tarihi, c. 3, Hatay şairleri (Antakya: İktisat Basımevi, 1939), 753.

⁷⁷ Türkiye'de de iyi tanınan Azerî türkülerinden "Lâleler"de, kırmızı fesleri uzaktan bir lâle tarhını andıran Osmanlı askerinin imgeleştirildiği bilgisi ise, fes için bir başka zenginlik olur.

Tahsin Bey (d. 1800), 1844'teki sûr-ı hümayunda pekçok İstanbulluyla beraber ilk defa "balon tâbîr olunan haymiyü'ş-şekl bir âlet" görür. O gün, balonuyla gösteri yapan İtalyan Comasgi, Haydarpaşa semâlarında uçarken balonu patlayınca fecî şekilde can verir. Şair, önce hayretle, sonra dehşetle izlediği bu olaya tarih düşürür.⁷⁸ Tarih kıt'asının bir beyti:

Pister-i nakmet olup bâd-ı hevâ balona
Aldı âgûşa kazâ mübrim idi gitti gider

İki İngiliz'in Dolmabahçe Çayırı'nda balon uçurdıkları 7 Ekim 1802'den beri, İstanbul'da zaman zaman gösteriler yapılmasına rağmen, ne ilkinin seyreden Sultan Selîm'in divânında ne de sonrakilerde hazır bulunan şairlerin şiirleri arasında, böylesine ilginç bir icâda dair dişe dokunur malzemeye tesadüf olunamaması dikkat çekici. Belki de bir nesnenin mazmunlaşması, hayatın üstünden uçması ile değil, içine dahil olması ile gerçekleşebiliyordur. Bu bakımdan, İstanbul'un hayatında çabucak önem kazanan vapur gibi bir yeni nesneyi ele almak daha verimli sonuçlar getirebilir.

Vapurda şiir söyleyen ilk şairimiz Esad Muhlis Paşa (ö. 1851) olmalı.⁷⁹ Yalnız tarihler kadar, o günki köşeyazısını vapurda yazan, kaptan köşkünde şiir karalayan edipleri kanıksadığımız için, paşanın "Gâh havf-ı ihtirâk u gâh hevl-i ijtirâk" ile söylediği gazelin rûhunu anlamaktan uzak görünüyoruz. Oysa paşa, bu şiiri ile gençlere bir yol açtığının farkındadır:

Nev-hevesler kim eder tanzîr-i şî'r-i kâmilân
Sohbet-i sadra karışmak gibidir dehlizden

Tezkire sâhibi Fatîn Efendi (ö. 1866), bir tarih düşürmesinde⁸⁰

Dedim bir mısra-ı dil-cû ile târîh-i zengîn
Bu yıl bahre olundu iki vapur-ı metîn ilkâ

⁷⁸ Fatîn, tarih kıt'asını "bâzı taraftan rivâyet ü ihbar kılınmış" olduğu gibi, Gürcü Dâvûd Paşa'ya mâlede ki, yanlıştır (Tezkire-i Hâtimetî'l-es'ar, İstanbul: İstihkâm Alayları Litografya Tezgâhı, 1271 [1854-55], 92). Teferruat için bkz. M. Kayahan Özgül, *Sonsuzluk ve Bir Gün Dergisi*, s. 2 (Mayıs-Haziran 2005).

⁷⁹ "İşbu gazel vapurda söylenmiştir," *Divânçe-i Esad Paşa* (İstanbul: Takvimhâne-i Âmire, 1268 [1851-52]), 24.

⁸⁰ *Divân-ı Fatîn* (İstanbul: İzzet Efendi Matbaası, 1288 [1871-72]), 16.

52. diyerek şiirimize de 'vapur' kelimesini ilkâ eder; lâkin, bir kelimenin şiir diline girişi, görsel imge adına kazanç olsa da daha derin ve köklü göndermeleri olan bir mazmuna dönüşmedikçe poetik rolü çok sınırlı kalacaktır. Seyrânî'nin

Âteş vapurunu icâd edenler
Yelken açıp yel kadrini bilir mi

derken teknolojiye olduğu kadar yeni bir mazmûnun doğmasına da karşı çıkıyor gibidir.⁸¹ Buna rağmen, Osman Nevres'in (d. 1820);

Tasavvur etmiş elbet düd-ı âh ü âteş-i sinem
Bu şekl ü vaz' ile icâd eden üstâd vapuru⁸²

beyti, buharla çalışan 'yandaçarklı'ların fizigi ile âşıkın kimyasını birleştirmekte gecikmez. Vapur nihayet bir benzetme unsuru bularak insan ruhuna açılmayı ve mazmunlar dünyasıyla illiyet kurmayı başarmıştır. İbrahim Hâlet'in,

Hâletâ refîâr-ı tab'ı tiz eder aşk âteşi
Seyr-i vapur infirât-ı târ ile sür'atlenir⁸³

beyti yahut Nâmık Kemâl'in Rûmî'ye nazîre olup matbû şiirleri arasında rastlayamadığım bir gazelindeki,

Vücûdu sâhil-i maksûda sevk eder Nâmık
Bu sûz u tâb'ile vapur ocağıdır gönlüm⁸⁴

gibi kullanışlar, 'vapur'un bir mazmun olarak doğan 'mânâ-yı zımnî'sini göster-

81 Süleyman Şâdî (d. 1830) de

Olmaz yem-i hâtırdâ dahi firtuna bâki
Yelkenle açar her yana vâpûr-ı muhabbet

derken vapura yelken takarak Seyrânî'ye destek olur (*Divân-ı Süleyman Şâdî*, Dersaadet: Şirket-i Sahhâfiyye-i Osmâniyye Matbaası 1325 [1907], 19).

82 Osman Nevres, a.g.e., 170.

83 *Divân-ı Hâlet Bey*, Millet Ktbh., A. Emirî, Mnz. 96, v. 37b.

84 *Mecmûa-II*, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2458, s. 31.

meğe kâfidir.⁸⁵ Artık okur, şiirde 'vapur' kelimesine rastladığında, onu aşk ateşiyle için için yanan (istim kazanı) ve âh ettikçe ağzından (vapur bacası) du-manlar çıkaran âşık'la eşlemeyi kolayca başaracaktır.

'Telegraf' da mazmun kurma geleneğine kolayca uyum sağlayan yeniliklerden olur. Gelenekli olanla bir iltisak noktası bulmakta zorlanmayan yeniliklerin çabuk mazmunlaştıklarına telgraf iyi bir örnektir. Daha Seyrânî'nin,

Telgraf dediğin ebced hesabı

mısraında ebcedle kurduğu yakınlıktan da telgrafın kolayca mazmunlaşmaya başladığı anlaşıyor. Nâmık Kemâl'in aziz dostu Niğdeli Deli Hikmet'in

Hergün cihândan âhirete telgraf gelir
İhbâr-ı hâdisât-ı zamân bî-hilâf gelir⁸⁶

beyti, olgunlaşmak için Abdülhak Hâmid'i bekleyen bir muhtevânın içine modern teknolojiyi yerleştirir. Abdülkadir Gulâmî'nin (ö. 1885),

Cânib-i gülden vuruldu telgraf bülbüllere
Bûstân-ı dilde kılsınlar donanmâ-yı safâ

Manastırlı Sâlih Nâilî'nin,

Zülfüne vermiş nizâm ol çeşm-i mağrûr üstüne
San Hülâgû tel çeker saf-beste tâbûr üstüne⁸⁷

matlâı ve Osmân Nevres'in,

Târ-ı zülfün uzatıp hatt-ı telegraf gibi
Avrupa ile haberleşmede hâl-i Habeş⁸⁸

⁸⁵ Jale Parla da Kemâl'in *İntibah*'ta elektrik, telgraf, dürbün, buharlaşma gibi teknik ve teknolojik kavramlara ait teşbihler kullanımına dikkat çeker: *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri* (İstanbul: İletişim, 1990), 48.

⁸⁶ Hikmet, *Muhterem bir şehid anasının gördüğü müdhiş ve şâyân-ı hayret bir rûyâ* (İstanbul: Hukuk Matbaası, 1330 [1912]), 7.

⁸⁷ *Mecmûa-II*, 4.

⁸⁸ Osman Nevres, a.g.e., 166.

- 54 beyti ise, telgraf tellerini sevgilinin-saç telleriyle eşleyerek bir başka mazmun doğurur.⁸⁹ Bütün ömrünü Harput-Ayıntab-Kayseri üçgeninde geçiren Rahmî-i Harpûti'nin (d. 1802) dahi bir müfredinde,

*Telegraf-ı ser-i zülfünden aldım bir peyâm ammâ*⁹⁰

deyişi yeni yeni doğmakta olan mazmunların taşraya doğru yayılış hızı hakkında bir fikir veriyor. Ali Emîrî'nin (d. 1857) "telsiz telgraf" redifli gazeli ise, teknoloji ile mistik âlem arasında kurduğu bağ ile ilginçleşir.⁹¹

Avrupa medeniyetinin maddî kültür mahsûlleri Osmanlı'ya idhâl edildikçe, şiirin imbiğinden geçip bir mazmun şeklinde estetize edilmeleri zordur. Oysa, maddî olduğundan çok, manevî-edebî kültür ürünü sayılan tiyatronun mazmunlaşması, bir mazmun olarak kullanımı daha derin ve köklü olur. Tiyatro, mazmunlaşmanın pratiği içinde, gelenekli unsurlarla bağını kolayca kurar. Şair zihni, İstanbul'da bir tiyatrodaki, meselâ Frenk libaslarına bürünmüş oyuncuların Frenk mefrûşâtıyla döşenmiş bir sahnede görünmelerini gelenekli şiir birikimiyle eşlemekte gecikmez ve tiyatroyu İskender'in bütün dünyayı gösteren aynasına (âyine-i İskender/ âyine-i ibret-nümâ/ âyine-i gîti-nümâ) benzeterek sahne'yi 'dünya' (ortaoyununda, dekor maksadıyla kullanılan paravana da 'yeni dünya' denişi bu bağın kuruluşunda pay sahibi olmalı), oyuncularını da bu 'âlem-i mecazî'deki 'fânî'ler karşılığınaolarak mazmunlaştırır. Zamanında şiirin hayâl perdesi ile kurduğu remzî bağ, artık tiyatro ile geliştirilmektedir.⁹²

İlk telif oyunumuz olarak kabûl edilen Şair Evlenmesi'nin neşrine daha yıllar varken, Hâfız Müşfik'ın Ceride-i Havâdis'te (23 Rebiulâhîr 1267/ 25 Şubat 1851) ya-

89 Hüsnî'nin

*Nâme-i eş'arımı al yâre gönder postacı
Bas taahhüd mührünü dildâra gönder postacı*

diye başlayan gazeli (Hüsnî, v. 21a) ise, sonraki yıllarda yaygın olarak kullanılacak bir mazmunun doğumunu haber veriyor.

90 H. Erdoğan Cengiz-Gönül H. Eren, *Rahmî-i Harpûti Divanı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996), 244.

91 Bu gazeldeki (*Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmû'ası*, s. 29, 31 Temmuz 1336 [31 Temmuz 1920]) tematik bağlantılar "Tayyâre hakkında"ki gazelinde (Emîrî, v. 143b) de farkedilir.

92 Sonraları aynı tasavvufî bağın sinema üzerinden kuruluşu için, meselâ Ramana Maharşi'nin (ö. 1950) yazdıklarına bakılabilir: Andrew Harvey, *Mistik Hind'in hazineleri*, çev. Nasip Akasya (İstanbul: Samsara Yayınları, 2004); 157-58.

yımlanan Arapça lûgazini halledip 'tiyatro'nun sorulduğunu bulan ve cevabını,

55

Tiyatro perdesidir perde-i gaflet bu âlemde
Küşâd oldukça insan çok acâib şey görür ol ân

beytiyle açıklayan Ziver Efendi, tiyatro perdesinin kaldırılışı ile insanın gözünden gaflet perdesinin kaldırılışı arasında ilginç bir yakınlık bulur. Mehmed Lebîb, bir müfredinde,

Tiyatro-hâne-i ikbâli tezyîn etseler gerdûn
Verâ-yı perdede pekçok temâşâ eyler âmâde⁹³

derken, öğrencisi Abdülhamid Ziyâ da tiyatroyu dünya ile eşler:

Perde perde san'at ibrâz etmeğe üstâd-ı sun'
Bir tiyatro-hâne yapmış ana âlem koymuş ad

Ne Husrevler ne Cemler geldi geçti cilvegâhından
Nice bâzîçe görmüş bir tiyatro-hânedir âlem⁹⁴

Tiyatro ile yakından ilgilenen ve Yunanca'dan *İntak* diye romandan çok sahne eserine benzeyen mükâlemeli bir metin çeviren, gençliğinde oyun kaleme almaya teşebbüs eden, hattâ bir de tiyatro plânı çizen Yenişehirli Avnî'nin de Ziyâ Paşa ile aynı teşbîhi sürdürerek,

Şâhim tiyatro-hâne-i âlemde hâlimiz
Îrâs-ı hayret eyleyecek bir dramdır
Nisâr eyledikçe hergün tablo tablo pertev-i ekvân⁹⁵

gibi mısralar kurması garip olmasa gerek.

⁹³ Lebîb, *Mecmûa-V*, Süleymaniye Ktbh., Y.B. 1987, v. 40b.

⁹⁴ *Külliyât-ı Ziyâ Paşa* (İstanbul: Kanâat Kütüphanesi, 1342 [1923-24] (dış kapak 1343 [1924-25]), 190, 202.

⁹⁵ M. Kayahan Özgül, *Yenişehirli Avnî: hayatı ve eserleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 29, 32, 33, 63, 216-221.

- 56 Yukarıda verilen örneklere bakılarak sadece Batı'dan giren maddî ve manevî kültür ürünlerinin mazmunlaştırıldığı düşünülmemeli. Şairin değişen zihniyeti ve tasavvur dünyası, değişen şiir anlayışı ve gelenekli poetikaya geleneksiz bakışı, değişen hayatın şiire yansımaları da yeni mazmunlar, yeni imgeler doğuracaktır. Sözün gelişi, Benderli Cesârî'nin (ö. 1829),

Rûzîgârın şiddetinden mevc urup cûşa gelir
Top gibi gürler dokunur sâhile deryâ sesi⁹⁶

beytinin taşıdığı şaşırtıcı ve orijinal imge, zamanının ilerisindeki tasvir gücü, her yeniliği sosyal değişimlerin ardında aramamamız gerektiğini bir kere daha ihtar ediyor. Söz denizden ve teknelerden açılmışken bir örnek de Osmân Şems'ten (d. 1813)... Şeyh efendi,

Tünd-bâd-ı âh-ı hasretle coşup eşkim yemi
Görünür her bir müjem deryâda gûyâ bir gemi⁹⁷

mısralarıyla geçmişteki şairlerin hiç tanımadığı bir analogik buluşu, geleneğin çok iyi bildiği yollardan giderek kurar. Böylece, tıkanıp kalanın mazmun yaratma yolları değil, zamana ayak uyduramayan mazmunlar dünyası olduğu bir kere daha isbatlanır. Denizden doğan ve gelenekli usûllerle yaratılan geleneksiz bir mazmunu da Ahmed Cevdet Paşa (d. 1822) anar. Paşa, Boğaziçi'nde mehtab safâsına çıkmanın bir modaya dönüştüğü yılları anlatırken bu modanın şiirdeki yansımaları olarak doğmuş "gümüş servi / serv-i sîmîn" mazmûnunu⁹⁸ da tanıtır:

"Mâlûm a! En güzel mehtâbı olan Bebek koyu ile Büyükdere koyudur. Nâs, 'Gümüş-Servi' temâşâsı için kimi Büyükdere'ye giderler ve kimi Bebek sâhillerine inerler idi. 'Gümüş-Servi' mazmûnları şâirlere sermâye olup buna dâir güzel şiirler söylerlerdi. Mâdem ki her şeyin doğrusunu söylemek iltizâm olundu, artık kendi hâlimi de olduğu gibice arz etmeliyim: (...) İstanbul'da böyle zevk u safâ rûzgârları esmeğe başlayınca kulla-

96 *Dîvân-ı Cesârî*, Millî Ktbh., Yz. F. B. 303, v. 44b.

97 *Mecmûa-II*, İÜ Ktbh., İbnülemin, TY. 2458, v. 59a-b.

98 Metni yayına hazırlayan Yusuf Halaçoğlu, "gümüş servi mazmûnu"nu anlamamış olmalı ki, ısrarla "Gümüş-Servi" yazıyor; ben de iktibas ederken onun imlâsına sadık kaldım.

rı da bütün bütün hâric kalmadım. Şâirlikten fâriğ olmuş iken 'Gümüş-Servi' mazmû-
nuyle şiir söyleyerek yine şâirlere ve bazan mehtâbcılara karışmaktan geri durmadım."⁹⁹

O yıllarda, mehtap safâsına çıkanlar, ayın su üzerindeki uzun ve parlak ak-
sini gümüşten bir serviye benzeterek bu mazmûnu geliştirmişlerdir. Hayatın
estetize olmuş tarafında beliren değişimler, şiirde kendine daha kolay yer bul-
duğu gibi, mazmûnunu da daha çabuk kurup şiire yerleştiriyor olmalı.

Deniz hakkında bunca yeni mazmunun beliriş sebeplerinden biri de onun ye-
ni estetik korelasyonlara kolayca uyum sağlayabilmesi, metaforik imkânlarla açık-
lığı olsa gerektir. Sonuncu örnek Mazlûm Paşa-zâde Memdûh Fâik'in (d. 1839),

Sis kaplamış Boğaz'ı bütün zanneder gören
Kalsa sevâd-ı zülf-i mu'anberde gerdinin¹⁰⁰

beyti olsun. Beyitte "boğaz_ gerdin" ve "sis_ sevâd-ı zülf-i mu'anber" analojisinin basitliği se-
bebiyle teşbihten yukarı turmanamamış bir metaforun kurgulandığı eleştirisi doğru
olsa da hiç şübhesiz ki, gelenekli malzemelerle geleneksiz bir imge yaratma gayreti
takdire değer. Memdûh Fâik'in bu gayrele kotarılmış başka şiirleri de vardır. Mese-
lâ, bir gazelinde klâsik şiirin, aşk ateşiyle eriyip 'mâh-ı nev' gibi 'zaif'leyen âşk tipini
ifade için kullandığı mazmunların yerine yenilerini koymaya çalıştığı görülür:

Sapsarı bir çöp gibi kalsam da yâri cezbeder
Çehre-i zerdin ki olmuştur misâl-i kehrübâ

Kısmet olmaz meyvesi Memdûh her murga onun
Bûstân-ı aşka konmuş korkuluk dâm-ı belâ¹⁰¹

İbrahim Hâlet'in (d. 1837), bir kıt'asındaki,

Karabahtım eyleyip hep pâymâl-ı ceyş-i berf
Gülşen-i gönümde oynar tıfl-ı nevber kartopu¹⁰²

⁹⁹ Ahmed Cevdet Paşa, *Ma'rûzât*, haz. Y. Halaçoğlu (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1980), 9.

¹⁰⁰ Fâik, *Dîvân-ı Eş'âr* (İstanbul: Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, 1332 [1914]), 159.

¹⁰¹ a.g.e., 118.

¹⁰² İbrahim Hâlet, a.g.e., v. 87b.

mısraları da arkadaşı Memdûh Fâik'le aynı gayreti taşıdığını isbatlar. Şair, klâsik şiirin "şitâiyye"lerinde tesadüf olunmayan bir metafor yakalamıştır. Mazmûnunun yeniliğinin kendi de farkındadır ve kıt'asını, konuya uygun bir hikâye içinde Dolab Mecmûası'na da alır.¹⁰³

Avrupalı şiirle olan tanışıklığın poetik ahlâkı da etkilediği ve bu yolla mazmun kurmada kimi gelenekleri ortadan kaldırırken kimi yeni gelenekleri de şekillendirdiği şübhesiz. Tabib-edib Hayrullah Efendi 1863'te Paris'e gittiğinde, batılı şiiri de merak edip öğrenmeye çalışmış olmalı ki, sonunda tesbitlerini birbiriyle yakından bağlantılı iki cümlede özetler:

"Oğlanlara alâka etmek ve şiirlerinde mey ve mahbup üzerine mazmunlar söylemek dahi yoktur. Şiirlerinde iltizam olunan cinas ve mazmunlar başka kaide üzredir."¹⁰⁴

Hayrullah Efendi'nin batılı mazmunların "başka kaide üzre" olduklarını söylemesi ile pederastiye temas edişi arasında önemli bir münasebet vardır. Gelenekli Osmanlı, hem homofobik bir toplum olmadığı için hem de "mey ve mahbûb"dan bahseder görünürken daha derin ve sembolik göndermeleri kolaylıkla verebildiği / alabildiği için, şiirini süflileşmeye karşı korur. Oysa, yenileşmenin getirdiği ve "başka kaide üzre" kurulan mazmunlara kapı aralayan anlayış, bir taraftan metaforların imge değerlerini ve birinci anlamlarını öne alıp sembolik değerlerini ve soyut ikinci anlamlarını ihmâl eder olurken, düz okumalara meyyâl bir okur tipini doğurur; diğer taraftan da Batı'da burjuvazinin ortaya çıkışına paralel olarak beliren yeni ahlâk anlayışı nihayet Osmanlı'yı etkilemeye başladığından, şair epiküryen / cinsel / eyyamcı göndermelerden kaçınmayı öğrenir.

Şairin yeni mazmunlarının anlaşılmayacağı endişesi kadar, eski mazmunların artık doğru çözülemeyeceği korkusunu da duymaya başlaması, değişimin ilginç bir semptomu olur. Sultan III. Selim gibi bir isim dahi şiirindeki kimi mazmunların yanlış yorumlanacağından duyduğu sıkıntıyla dîvânının sonuna bir manzûme ekleyerek okuyanı ikaz gereğini hisseder:

Yazıp şi'rimde vasf-ı zülf-i hûbân
Nice esbâb-ı hüsn-i her civânân

¹⁰³ Dolab Mecmûası, Göz 15 (1290 [1873]): 117.

¹⁰⁴ Hayrullah Efendi, *Avrupa seyahatnamesi*, haz. B. A. Gürsoy (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002), 96.

Değil fi'lim benim gayrı kinâye
Nakışla verilir ziynet binâya

...

Değil maksûdumuz evsâf-ı hûban
Bilir mefhûmunu erbâb-ı irfûn¹⁰⁵

Aynı dikkat, Sultan Selîm'in sevgili şeyhi Gâlib'in şiirine de yöneltilebilir. Dîvânında tersini gösterecek örnekler bulunsa dahi, bunlar Gâlib Dede'nin homoseksüel eğilimler taşıdığına asla delâlet edemez. Sözün gelişi, onun,

Yâd eylemez olduk haber-i Yûsuf-ı Mîsr'ı
Sütlüce'de bir mâh ile şîr ü şekeriz biz

beytini Süleymân Fehîm gibi değerlendirerek Yûnus Bey'e olan "muhabbetini kalbî bir rabitadan başka" türlü mü tefsir etmeliyiz yoksa, Sadettin Nûzhet gibi, Yûsuf Sîneçâk'ın "mâneviyetine atfen" yazılmış mı saymalıyız?¹⁰⁶ Şiir tefsirinin, biraz da okurun sığlığı-derinliği, şahsî kabûlleri (din, gelenek, cinsellik...) ile yapılma-ğa başlandığı yeni bir çağ açılmıştır ve işin ilginç, yukarıdaki yorumlardan ilki daha önce yapılmasına rağmen yeni, ikincisi ise, sonra yapılmasına rağmen eski anlayışın temsilcisidir. Bu takdim-tehir farkını bir yana bırakırsak, şeyh hazretleri hakkında doğru tesbitin Sadettin Nûzhet'ten geldiğini söyleyebiliriz. Bazı şairlerin ilham arayışları içinde oğlancılığa meylettiğini söyleyip onları,

Sonra bir iki güzelce oğlan
Tanbûr u şarâb bâzı dîvan

İş görmede tab'a gelse nefret
Bunlarla imiş medâr-ı kuvvet

Muglim deme bu demek değil mi
Şâ'irliği bî-nemek değil mi¹⁰⁷

105 İlhamî, a.g.e., v. 147b-148a.

106 S. Nûzhet Ergun, *Şeyh Galib: hayatı ve eserleri* (İstanbul: Bozkurt Matbaası, 1936), 26.

107 Şeyh Galib, a.g.e., 128.

mısralarında şiddetle eleştiren biri, nasıl olsun da pederastiye inansın? Kimbilir, böyle delillerle tersi isbatlanamadığı için, homoseksüellikle itham edilen ne çok şairin kemikleri sızlatılıyordur. Ferî'den (ö. 1805) alınan şu örnek, bu maddede söylenenlerin özeti olsun:

Mey ü mahbûb zikrinden sühan tezyînidir maksad
Sühendân-ı selef böyle letâfet vârdı ma'nâyâ

Selefin 'mey ü mahbûb' mazmunlarına yüklediği tasavvufi zenginlik ve "sühan tezyîni" görevi, yenileşme yolunda yürüyen şair / okur için mânâsızdır. Düz anlamların, görsel imgelerin, aktüel metaforların yaygınlaşmaya başladığı şiirde gelenekli mazmun sıkıcı, fazla derin ve anlaşılabilir, zamandan ve günün meselelerinden kopuk, gayr-ı millî bulunmağa başlanır.

Gelenek içinde olgunlaşmış ve şair olsun, okur olsun, milletin kolektif şuuraltında karşılığını bulmuş mazmunlardan vazgeçmeye cür'et ederek cesaretle yeni mazmunlar avlamaya kalkışmak riskli, ama gerekli bir seçimdir. Şairin gelenekle bağlantısı zayıf yahut tamamen kopuk bir mazmun bulması mümkün ise de bunu okurun zihnindeki mazmun lûgatçesi ile eşleyemediği hâllerde 'garâbet'le itham edilmesi ve şiirinin reddi tehlikesi her zaman vardır. Mahmûd Râtib Bey'in (d. 1825?) yaşadığı, bu konuda iyi bir örnek olabilir. Râtib, Boğaziçi sahillerinde yürürken bir kahvehânede "İmamların işini ölümler sağ-lar" dendiğini işitir ve çok beğenerek kendisi de benzeri bir söz söylemek merakına düşer. Yürümeye devam ederken balıkçıların ağ çektiklerini görür; "Balıkçıların yüzünü ağlar güldürür" mazmûnu "sünûh eder".¹⁰⁸ Sahildeki bir balıkçıya yanaşıp buluşunu "kemâl-i itinâ ile" söyler. Adam Râtib'i hayretle süzerek "Efendi, sen deli misin, bu nasıl söz?" der ve aceleyle kayığına binip uzaklaşır. Şairin testi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Aslına bakılırsa, şiirde önceleri yeni mazmun avcılığının, sonraları yeni imge/ sembol arayışlarının tarihçesi, biraz da şairlerin sebatkâr başarısızlıklarının tarihçesidir.

¹⁰⁸ Yıllar sonra, Çamlıca'daki deli eniştemiz, çocuklara bu mazmunları birer bilmece havasında aktaracak; "Bahçıvan teresinin teresi acıymış"ı da ekleyecektir (A. Şinasi Hisar, Çamlıca'daki eniştemiz, 4. bs. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1978, 72).