
TÜRK KÜLTÜRÜ
İNCELEMELERİ
D e r g i s i

The Journal of Turkish Cultural Studies

27

Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi

Kültür Ocağı Vakfı (KOCAV) kuruluşu olan
KOCAV Yayıncılık Tanıtım, Araştırma, Eğitim Hizmetleri Ltd. Şti. yayımıdır.

Yayın Türü

İlmî ve Edebî

Dizgi-Mizanpaj

Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi Dizgi Servisi

Baskı-Cilt

Bayrak Yayıncılık Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. No: 14/2
Topkapı/İstanbul
Tel: 0212 493 11 06

Kapak Tasarım

Minyatür Ajans

ISSN 1302-4787

Yönetim Yeri/Address for Correspondence

Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi
Ayşekadın Hamamı Sokak, Nr. 26
0089894 Süleymaniye/İstanbul-TÜRKİYE

Tel: (0212) 519 99 70-1

Belgegeçer: (0212) 519 99 72

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK

Teknik Sorumlu

Yard. Doç. Dr. Recep AHISHALI

ahishali@marmara.edu.tr

Tanıtım Sorumlusu

Prof. Dr. Muzaffer DOĞAN

mdogan@marmara.edu.tr

Abone İşleri/Subscribtion

Nursel UYANIKER

© *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*
Dergimizdeki yazılar kaynak gösterilerek iktibas edilebilir.
Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Sayı/Issue: 27 • 2012 GÜZ/AUTUMN

TÜRK KÜLTÜRÜ
İNCELEMELERİ
— D e r g i s i —

The Journal of Turkish Cultural Studies

27

HAKEMLİ VE ULUSLAR ARASI DERGİ

Bu dergi

MLA International Bibliography,

Turkologischer Anzeiger

isimli uluslar arası indeksler

ve

ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı

tarafından taranmaktadır

KOCAV
İstanbul 2012

KOCAV Adına sahibi

Dr. Ali ÜREY
aliurey@kocav.org.tr

EDİTÖRLER/EDITORS

Genel/Editor-in-chief

Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK
noztoprak@marmara.edu.tr

Tarih/History

Prof. Dr. Ali AKYILDIZ
akyildiz63@yahoo.com

Edebiyat/Literature

Doç.Dr. Üzeyir ASLAN
uaslan@marmara.edu.tr

SEKRETERLER/SEKRETARIES

Tarih/History

Doç. Dr. Yüksel ÇELİK
yuksekelik@hotmail.com

Edebiyat/Literature

Nusret GEDİK
nusretgedik@hotmail.com

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Ali AKYILDIZ (*Marmara Üniversitesi*)
Prof. Dr. Feridun M. EMECEN (*İstanbul Üniversitesi*)
Prof. Dr. Günay KUT (*Boğaziçi Üniversitesi*)
Prof. Dr. İlber ORTAYLI (*Galatasaray Üniversitesi*)
Prof. Dr. İsmail ÜNVER (*Ankara Üniversitesi*)
Prof. Dr. Kemal BEYDİLLİ (*Yeditepe Üniversitesi*)
Prof. Dr. Orhan BİLGİN (*Marmara Üniversitesi*)
Prof. Dr. Süleyman Hayri BOLAY (*Gazi Üniversitesi*)
Prof. Dr. Yahya AKYÜZ (*Ankara Üniversitesi*)

YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Zekeriya KURŞUN
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN
Prof. Dr. Sebahat DENİZ
Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ
Prof. Dr. Muzaffer DOĞAN
Doç. Dr. Muhammet GÜR
Doç. Dr. Hakan TAŞ
Yard. Doç. Dr. Ali KARACA
Yard. Doç. Dr. Recep AHISHALI

Prof. Dr. Cemal YILDIZ
Prof. Dr. Emel KEFELİ
Prof. Dr. Ahmet KANLIDERE
Doç. Dr. A. Haluk DURSUN
Doç. Dr. Mustafa KÜÇÜKAŞÇI
Doç. Dr. Erhan AFYONCU
Yard. Doç. Dr. M. Hanefi BOSTAN
Yard. Doç. Dr. Mehmet TAŞTEMİR

İNGİLİZCE SORUMLULARI

Prof. Dr. Ahmet KANLIDERE
Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ

ANA DİLİ SORUMLULARI

Nusret GEDİK
Bünyamin AYÇİÇEĞİ

YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ/CORRESPONDENTS ABROAD

A B D / U S A

Walter G. ANDREWS
2908 131st Pl. NE
Bellevue, WA 98005 USA

İ S K O Ç Y A / S C O T L A N D

Dr. Christopher FERRARD
8 Dublin Street EH 1 3 PP
Edinburgh/SCOTLAND
e-mail: ferrard@aol.com

J A P O N Y A / J A P A N

Dr. Nobuo MISAWA
TOYO University Department of Socio-Culture System
2-11-10, Oka, Asaka-shi
SAITAMA 35-0007 JAPAN
e-mail: misawa@toyonet.toyo.ac.jp

K I B R İ S / C Y P R U S

Dr. Kadir ATLANSOY
Doğu Akdeniz Üniv. Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Gazimağusa/KKTC Mersin 10 TR
e-mail: atlansoy@emu.edu.tr

K İ R G İ Z İ S T A N / K Y R G Y Z S T A N

Döölötbek SAPARALİYEV
Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Kırgızistan Bişkek
Tinçtik köçüsü, 56
720000 KIRGIZİSTAN

K U V E Y T / K U W A I T

Dr. Faisal ALKANDARI

Kuwait University

History Dept.

KUWAIT

e-mail: falkandari@yahoo.com

M A C A R I S T A N / H U N G A R Y

Prof. Dr. Géza DÁVID

ELTE Török Filológiai Tanszék

Budapest

Muzeum krt, 4/D

H-1088 HUNGARY

e-mail: davidgeza@hotmail.com

S U U D Í A R A B I S T A N / S A U D I A R A B I A

Dr. Mohammad M. AL-QURAINI

P.O. Box. 5074 Pin Code 31982

Al-Hassa/S. ARABIA

Y U N A N I S T A N / G R E E C E

Prof. Dr. Evangelia BALTA

Fondation Nationale de la Recherche Scientifique

48 av. Vass. Constantinou

11635 Athènes-GREECE

e-mail: evabalta@eie.gr

İÇİNDEKİLER

Tarih

Yasemin Tümer ERDEM

Osmanlı Devleti'nin İlk Sivil Musîkî Okulu: Dârülelhân / The First
Official Music School of the Ottoman Empire: Dârülelhân1-42

Ö. Kürşat KARACAGİL

Osmanlı Havacılık Teşkilatının Kuruluşuna Dair Nizamnameler /
Regulation on the Establishment of the Ottoman Aviation
Organization43-76

Ahmet KANLIDERE

Ayaz İshakî (1878-1954) ve Türkiye'de Türkçülük Fikrinin Evrimi /
Ayaz Ishaki (1878-1954) and The Evolution of Pan-Turkism in
Turkey77-124

Edebiyat

M. Esat HARMANCI

“Mazmun”un Yolculuğu / Journey of “Mazmun”125-142

Bayram Ali KAYA

Necâtî Bey'in Şiir Anlayışı / Understanding Of Necati Bey's Poetry143-218

Kemal EROL

Batılılaşma Sürecinde 'Feminizm'in Tehdidi Altındaki Türk Aile
Yapısını ve Evlilik Kurumunu Belgeleyen Roman: Jön Türk /
Feminism and Cultural Change in the Process of
Westernization Documenting the Novel: the Young Turk219-244

OSMANLI DEVLETİ’NİN İLK SİVİL MUSİKÎ OKULU: DÂRÜLELHÂN

Yasemin Tümer ERDEM*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Osmanlı toplumunda oldukça değer verilen musikinin ıslahı, muhafazası ve öğretimi için açılan Dârülelhân’ın konservatuvara dönüşüne dek geçirdiği süreci ele almaktır. Dârülelhân Osmanlı Devleti’nde Maarif Nezareti’ne bağlı ilk resmî musikî okulu olması bakımından önemlidir. Bu okulun günümüz İstanbul Konservatuarı’nın temelini oluşturması önemini bir kat daha artırmaktadır. Kurumun tarihî önemi bizi böyle bir araştırmaya sevk etti.

Giriş kısmında uzun yıllardan beri süregelen musikinin öğrenim ve topluma aktarım yollarından kısaca bahsedilmiştir. Mehterhane, Enderun’un musikî kısmı, Muzıka-i Hümayun, Mevlevihane, musikî esnafı loncalarının musikinin nesilden nesile aktarımında nasıl rol aldığına değinilmiştir. Devamında Dârülelhân gibi bir eğitim kurumuna neden ihtiyaç duyulduğu izah edilmiştir. Bu okul açılmadan önce musikî ile ilgili işleri düzenleyecek ve böyle bir okulun açılışı için hazırlık yapacak olan Musikî Encümeni’nin kuruluşu anlatılmıştır. Bu heyet tarafından hazırlanan talimatnameden bahsedilmiştir. Bu talimatnameye göre Musikî Encümeni’nin görevleri ve açılacak olan Dârülelhân ile ilgili hükümler ele alınmıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nden yararlanarak bulduğumuz belgeler ışığında encümenin faaliyetleri anlatılmıştır. Nihayet Dârülelhân’ın kuruluşu, eğitim öğretimi ve teşkilatı hakkında bilgi verilmiştir. Ancak mütareke döneminin beraberinde getirmiş olduğu olumsuz koşullar nedeniyle okulun eğitim-öğretiminde birçok aksaklıklar ortaya çıkmıştır. Özellikle zükûr (erkek) ve inas (kız) olarak iki kısım şeklinde açılan bu eğitim müessesesinin sorunları ele alınmıştır. Nitekim zükûr kısmı bu sorunlar nedeniyle kapatılmak zorunda kalmıştı. Böylece sadece kadınların devam ettiği inas kısmı varlığını devam ettirmişti.

Bu çalışmada ulaşılabildiğimiz kaynaklar ve belgeler doğrultusunda kurumun öğretim kadrosuna, öğrenci sayısına ve ders programlarına yer verilmiştir. Nihayet Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte yeniden yapılandırılan Dârülelhân yeni bir teşkilatlanma ile konservatuvara dönüşürülmesine kadarki faaliyetleri anlatılmıştır. Eğitim öğretimin yanı sıra, Türk musikisinin bilinen tüm eserleri notaya alınarak kaydedilmiş ve bir külliyat hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Dârülbedayi, Dârülelhân, Musikî Encümeni, konservatuar, Türk musikîsi, Batı musikîsi, müzik eğitimi

Osmanlı toplumunda musikî nesilden nesile meşk yoluyla aktarılırdı. Bu meşk, Mehterhane Enderun’un musikî kısmı, Muzıka-i Hümayun,

* Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü.
yterdem@marmara.edu.tr

Mevlevîhane, musikî esnafı loncaları ve özel meşkhanelerde yapılırdı. Bunlar Dârülelhân'ın kuruluşuna kadar Osmanlı Devleti'nde musikî eğitimi veren geleneksel kurumlar olarak kabul edilmektedir.¹ Mehterhane, askerî bir kurum olup, musikîye yeteneği olan istekli askerleri yetiştirirdi. XVI-XVIII. yüzyıllar arasında yetişen bestekâr ve icracılar aracılığıyla mehter musikîsi, askerî musikî sanatının zirvesine ulaşmıştı. Hem savaşlara katılan hem de Osmanlı elçi veya heyetlerine eşlik eden mehter takımları vasıtasıyla mehter musikîsi tüm Avrupa'ya tanıtılmış, önce ordu birliklerini, sonra da bestecileri etkilemişti. Bu manada, Türk musikîsinin en önemli kurumlarından biriydi. Mehterler sadece savaş ve yürüyüş havaları çalan askerî musikî topluluğu değil, peşrev, saz semaisi gibi saz, nakış, murabba, semai gibi söz eserleriyle klasik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar geniş bir repertuarı ve saz heyeti olan açık hava orkestrası niteliğindedeydi. Mehterhane, II. Mahmud devrinde askeri reformlar kapsamında yeni kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye Ordusu'nun talim ve yürüyüşleri bakımından yetersiz bulunduğundan ve çağdaş askeri bir bando olarak değerlendirilmediğinden 1834 yılında kapatılmış yerine Müzik-i Hümayun kurulmuştu.²

Doğrudan doğruya padişaha bağlı olan Enderun'un musikî kısmının öğretmen ve öğrencileri rütbeli askerlerdi. En yetenekli olanlar bu kısma seçilip eğitilirdi. Enderun İcrâ Heyeti sadece padişaha ve sarayın ileri gelenlerine konser verirdi. En yüksek düzeyde musikî eğitimi Enderun'da verilirdi. En büyük bestekârların Enderun'dan çıkmış olmaları bunun en önemli göstergesidir.³

Enderun ile karşılaştırılabilecek düzeyde en önemli musikî müesseselerinden biri de mevlevîhanelerdi. Bilindiği üzere mevlevîhanelerde icra edilen ve sema olarak adlandırılan ayin-i şerifler de musikîsiz olamayacağı için her dergâhta bir musikî teşkilâtı bulunurdu. Nitekim Galata ve Yenikapı, ikinci derecede Beşiktaş ve Üsküdar mevlevîhaneleri, taşradaki bazı tekkeler, özellikle de merkez hükmündeki Konya âsitânesi, büyük musikî

¹ Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul 2003, s. 22.

² Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi, Teknik ve Tarih*, İstanbul 1987, s. 67; Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, V, 1214; Tanrıkorur, *a.g.e.*, s. 24-26.

³ Öztuna, *a.g.e.*, s. 66.

mektepleri olarak şöhret kazanmışlar ve yüzyıllar boyunca Osmanlı musikîsinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardı. Mevlevîhanelerde sadece mevlevî musikîsi değil, dinî musikînin her türü hatta din dışı musikî çeşitli saz, edebiyat ve dil gibi bütün yardımcı ilimlerle birlikte öğretiliyordu.⁴ Başlangıçta sadece kudüm, ney ve rebab gibi musikî aletlerinin kullanıldığı bu musikîde daha sonra klasik Türk musikîsinin bütün aletleri, hatta piyano bile kullanılmıştı.⁵

Askerî bir musikî kurumu olarak Muzıka-i Hümayun'un 1834 yılında II. Mahmud tarafından kurulduğunu yazmıştık. Başlangıçta Batı'daki saray bandoları örnek alınarak Muzıka-i Hümayun'da Türk musikîsi de yerini almıştı. Her iki musikîyi birden öğrenen ilk müzisyenler padişahın şahsına ve Saray'a bağlı olan Muzıka-i Hümayun'dan yetişmişti.⁶

Musikînin diğer kaynakları da musikî esnafı loncaları ile özel meşkhanelerdi. Musikî esnafı, klasik Osmanlı döneminde Saray'a, camiye, tekkeye bağlı olmayan, halka musikî dinleten hanende ve sazanelerden oluşurdu. Burada üstad - çırak ilişkisi içinde eğitim verilirdi. Özel meşkhaneler ise genelde musikî hocalarının evi, cemiyetler gibi özel mekânlardı. Osmanlı toplumunda musikî hocalarının evde ders verme geleneği asırlarca sürmüştü; bu gerek erkek gerekse kız çocuklarının musikî eğitiminde en çok kullanılan yöntemdi. Ayrıca meşhur müzisyenler evlerini çeşitli isimlerle musikî eğitim kurumları haline getirmişlerdi.⁷

Ancak bütün bu saydıklarımız ya Saray'a bağlıydı ya da sivil kurumlardı. Osmanlı Devleti'nde Maarif Nezareti'ne bağlı olarak musikî eğitimi veren tek okul ise, makalemizin konusunu teşkil eden Dârülelhân'dı. Bu makalede, ilk olması ve günümüzdeki İstanbul Üniversitesi Konservatuarı'nın temelini teşkil etmesi bakımından önemli bir kurum olduğuna inandığımız Dârülelhân'ın, İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüştürüldüğü 1926 tarihine kadar geçirdiği süreç ele alınacaktır.

⁴ Öztuna, *aym yer*.

⁵ Tanrıkorur, *a.g.e.*, s. 27.

⁶ Öztuna, *a.g.e.*, s. 67.

⁷ Tanrıkorur, *a.g.e.*, s. 31-32; Öztuna, *a.g.e.*, s. 67.

Musikî Encümenliği ve Dârülelhân'ının Kuruluşu

Türk musikîsinin yaşatılmasını amaçlayan ve kelime olarak “Nağmeler Evi” anlamına gelen Dârülelhân'ın, I. Dünya Savaşı'nın içinde bulunduğu bir sırada açılmasının, önemli sebepleri olduğu söylenebilir. Bu sebeplerden birincisi ve belki de en önemlisi okullardaki musikî derslerinde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde millî hisleri inciten, millî musikîye aykırı beste ve manzumelerin okutulmasıdır. Nitekim musikî üstatlarından Seyit Yakup Hanoğlu Abdülkadir (Töre), bu konuda bir layiha takdim ederek Maarif Nezareti'nin dikkatini çekmek istemiş, ancak bu layiha başlangıçta dikkate alınmamıştı.⁸ Ne var ki, Dârülelhân'ın açılışıyla ilgili belgelerden anladığımıza göre Maarif Nezareti'ne gönderilen yazılarda sürekli olarak okullardaki musikî eğitiminin durumunun altı çizilmişti. Bunun üzerine Maarif Nezareti bu konuda inceleme yapma ihtiyacını hissetmiş, bunun için talimat vermişti. Bu da bize, başlangıçta Abdülkadir Bey'in layihasını dikkate almayan Maarif Nezareti'nin bir süre sonra meselenin çözümü için bir takım teşebbüslerde bulunmak zorunda kaldığını göstermektedir.

Ölüm-kalım savaşı olarak nitelendirilen ve okul çağındaki tüm gençlerin askere alınarak okulların boşaltıldığı bir dönemde, zevk ve lüks bir eğlence olarak değerlendirilen musikî ile ilgili bir okul açılmaya çalışılmasının bir diğer sebebi ise kaynaklarda şöyle anlatılmaktadır:

“1914 Cihan Harbine rasthyan bu teşebbüsün yapıldığı sıralarda Almanya'dan yüksek bir musikî trupu⁹ İstanbul'a gelerek burada Hilâliahmer menfaatine birkaç konser vermişti.

Bir müddet sonra buna karşılık olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun biricik alafranga musikî takımı olan Muzikai Hümayundan seçilen bir trup da Almanya'ya gönderilip orada muhtelif şehirlerde bazı konserler verdirmiştir.

Garp musikîsinin vatani demek olan bu diyardaki adamlara yabancu bir trup tarafından çalınan kendi parçalarını beğendirmek pek büyük bir safdillik olmakla beraber bir defa bu işe girilmiş ve yola çıkmış olduğu için Zeki Beyin reisliği altında bulunan bu trup Al-

⁸ Osman Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, IV, 1578; Nazmi Özalp, *Türk Musiki Tarihi*, I, 68; Gönül Paçacı, “Darü'l-elhan”, *İstanbul Ansiklopedisi*, II, 556.

⁹ Trup: Aynı tiyatrodaki çalışan oyuncular topluluğu.

manya'nın muhtelif şehirlerinde birkaç konser vermiştir. Halk dilinde güzel bir atalar sözü vardır: Tereciye tere satılmaz derler. Müzikayı Hümayun sanatkârları bu atalar sözünden gafil olacaklar ki, bu musikî diyarında uluorta alafranga parçalar çalmakta tereddüt etmemişlerdir. Almanlar, tabiidir ki, bunların çaldıkları parçaları beğenmemişler, beğenenler olsa bile her zaman daha yüksek san'atkârlardan dinledikleri bu parçaların yerine başkalarını meselâ Türk Musikî eserlerini dinlemek arzusu göstermişlerdir.

Bu arzuya muttali ve öte taraftan garp musikîsi parçalarında rağbetsizliğe duçar olan Türk san'atkârları kendilerini Almanya'ya beğendirmek maksadıyla şark musikîsinin en seçme parçalarından bildiklerini bir kaçını çalmışlar ve işte bunlar, anlasınlar, anlamasınlar, kulaklarına yeni gelen bir nağme, yeni gördükleri bir san'at eseri olduğu için dinliyenlerin hoşuna gitmiş, hattâ daha fazla eser çalınmasını istemişlerse de Almanya'ya gidenler daha ziyade garp musikîsinde ihtisasları olanlardan müteşekkil olduğu için onların arzularını yerine getirememişlerdir.

Muzikai Hümayunun bu fena karşılamışı İstanbul'da işitilince şark musikîsinin ihya ve terakkisi fikirleri kuvvetlenmiş ve işte o zaman Abdülkadir Bey'in birkaç ay önce Nezarete vermiş olduğu hatırlanarak buldurulup okunmuş ve işe başlanmıştır"¹⁰

Dârülelhân'ın temeli pek çok eserde, 1914 yılında İstanbul Şehremini Cemil Bey'in teşebbüsleriyle açılan Dârülbedayi'nin 'musikî bölümü'nün varlığına dayandırılmaktadır. Gerçekte Dârülbedayi, tiyatroyu, sahne musikîsini, Türk ve Batı musikîlerinin bir bütün olarak ele alınmasını benimsemişti. Dârülbedayi'deki Türk musikîsi kısmının amacı klasik musikîyi unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, gelecekte tiyatroya faydalı olabilecek yolda geliştirmek, var olan klasik eserleri aslına uygun olarak notaya almak ve bu eserleri yaşatmaktır. Bu yönden ele alındığında Dârülbedayi'nin Türk musikîsi kısmının amacının çalışmamızın asıl konusunu teşkil eden Dârülelhân'ın kuruluş amacıyla aynı olduğu ve bu kurumun temelinin asıl burada atıldığı söylenebilir. Ancak, arada küçük bir fark bulunmaktadır. Dârülbedayi, opera ve operet gibi sahne sanatlarında Türk musikîsinden nasıl yararlanılacağını, Türk musikîsi ile Batı musikîsini birbirlerine nasıl yaklaştıracığını da araştıracaktı. Oysaki Dârülelhân'ın

¹⁰ Ergin, a.g.e., IV, 1578-1579.

kuruluş amaçları arasında, Türk musikisini ilerletmek ve öğretmen yetiştirmek de vardı.¹¹ I. Dünya Savaşı'nın çıkması ve Dârülbeydi'yi idare etmesi için Paris'ten getirilen Andre Antoine'ın ülkesine dönmesi üzerine Batı musikisi kısmının açılışı ertelenmişti. Tiyatro bölümü Ferah Tiyatrosu'nu bir süre kullanarak, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun çekirdeğini oluşturmuştu. Türk musikîsi bölümü ise Ali Rıfat Bey (Çağatay)'in idaresinde zor şartlarda da olsa iki yıl varlığını sürdürebilmişti. Bu bölümde Zati (Arca) Bey, Ahmet Efendi (Irsoy), Cemil Bey (Tanburî Cemil), H. Sadeddin (Arel) Bey, Subhi (Ezgi), Leon Hancıyan, Zeki Bey (Üngör) ve bazı yabancı musikî öğretmenleri bulunmaktaydı. Okul ilk temsilini 12 Ocak 1916 tarihinde vermişti. Oynanacak piyesten önce rast makamında eserler çalınmış, oyundan sonra da konser verilmişti. Konserde Tanburî Cemil Bey'in taksimi, Benli Hasan Ağa'nın rast makamındaki peşrevi, kâr-ı nev (Hamamizâde İsmail Dede), rast yürük semâi (Hafız Post), Hacı Arif Bey'den rast şarkı, Benli Hasan Ağa'nın rast saz semâisi dinlenmişti.¹² Ancak çok iyi niyetle başlatılan bu girişimler, elde olmayan nedenlerle yarım kalmış, Dârülbeydi'nin Türk musikîsi bölümü 14 Mart 1916 yılında kapanmıştı.¹³

Yukarıda izah ettiğimiz sebepler ve Dârülbeydi'nin Türk musikîsi bölümünün kapatılması üzerine Maarif Nezareti, Abdülkadir Bey'in sunduğu layihayı hatırlayarak bazı girişimlerde bulunmuştu. İlk olarak, Maarif Nezareti'nin bünyesinde bir "Heyet-i Fenniye" teşkil edilmişti. Bu heyet okullarda musikî eğitimi iyileştirmek, Türk musikîsine ait eserleri ihya ve muhafaza etmek, Anadolu millî türkülerine göre millî bir musikî oluşturmak, hatta bu alanda uzman öğretmenler yetiştirmek amacıyla çalışmalar yapmak üzere oluşturulmuştu.¹⁴ Washington eski büyükelçisi bestekâr Yusuf Ziya Paşa'nın¹⁵ başkanlığında bulunan "Heyet-i Fenniye" ye mu-

¹¹ Ergin, *a.g.e.*, IV, 1582.

¹² Nazmi Özalp, *Türk Musikîsi Tarihi*, -Derleme-, Ankara 1986, I, 82-83.

¹³ Nuri Özcan, "Dârülelhân", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, VIII/518-519; Gönül Paçacı, "Kuruluşunun 77. Yılında Dârülelhân ve Türk Musikîsinin Gelişimi I", *Tarih ve Toplum*, Sayı 121, Ocak 1994, s. 49.

¹⁴ Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Maarif Nezareti Mekâtib-i Aliye Kalemî (MF. ALY), 173/26, 29 Ekim 1922(8 Rebiülevvel 1341).

¹⁵ Ziya Paşa, resmî görevlerinin dışında, musikîşinas olarak da tanınır. İyi kanun ve ud çalardı. Ziya Paşa'nın Nişantaşı'ndaki konağı adeta bir konservatuvar niteliğindedir. Haftada en az iki defa konakta toplanılır ve musikî üzerine konuşmalar yapılır, çalınır,

sikîşinas üyeler tayin edilmişti. Üyeler arasından tespit edebildiklerimiz; Ali Rıfat Bey, Hafız Ahmed Efendi, Cemil Bey, Abdülkadir (Töre) Bey, İsmail Hakkı Bey, Leon Efendi, Andon Efendi, Kâzım Bey, Gomidas Efendi¹⁶, Erenköy'de Muzika-i Hümâyun muallim muavini Zâti Bey,¹⁷ Nişantaşı'nda musikî muallimlerinden Zeki Bey, musikî eğitimi için Almanya'ya gönderilip tahsilini tamamladıktan sonra yurda dönen Musa Süreyya Bey'dir. Daha sonra Müdevvenât-ı Kânûniyye Müdür yardımcısı Rasim Bey de musikî encümeni üyeliğine kabul edilmişti. Heyet ilk toplantısını 23 Haziran (1916) Perşembe günü saat 14.00'da Meclis-i Maarif odasında yapmıştı.¹⁸

söylenirdi. Bu toplantılara; Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Rıfat Bey, Kemeñeci Vasil, Tanburî Cemil Bey, Ali Rıfat (Çağatay), Lavtacı Andon, Hanende Celâl Bey, Udî Samî Bey, Rauf Yekta Bey, Bestenigâr (bu makamı çok sevdiği için kendisine bu lâkap takılmıştır) Ziya Bey, Kemanî Ağa, Kemanî Kirkor, Şevki Bey, neyzen Şeyh Nazif Efendi ve oğlu Hasan Efendi, Lavtacı Papel, Hafız Mustafa ve Hafız İsmail gibi sanatkarlar katılırdı. Ziya Paşa emekli olduktan sonra da bu toplantıları sürdürmüştü. Bazen Udî Nevres Bey'in de katıldığı toplantıların hanendeleri Hacı Kirami Efendi, Kaşyarık Hüsameddin Bey, Hafız Şaşı Osman Efendi ve muallim İsmail Hakkı Bey olurdu (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi, -Derleme-*, Ankara 1986, II, 30; aynı yazar, *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul 2000, II, 61).

¹⁶ Gomidas Efendi ünlü Ermeni musikîşinaslardandır. Halide Edip'in hatıralarında kendisiyle ilgili şöyle yazar: "*İnsan ve sanatçı olarak çok nadir karşılaşılabileceğiniz bir değerdi. ... Gomidas benim evime de gelir, saatlerce çalar, söylerdi. Bu ziyaretler Ermenilerle Türklerin birbirlerini boğazladıkları zaman dahi devam etti. İkimizin de içinde, bu vaziyet, birbirimize ifade edemediğimiz bir acı uyandırmıştı*" (Halide Edip'in hatıralarından aktaran İpek Çalışlar, *Halide Edib*, İstanbul 2010, s. 130). Aynı eserde Gomidas'ın tehcire gönderildiği ve O'nun geri döndürülmesi için uğraştığından bahsedilmektedir (s. 131). Gomidas 1916 yılında dönmüştür. Rivayete göre yaşadıklarını kaldıramamış ve 1917 yılında İstanbul'da bir hastaneye, oradan da Fransa'da bir kliniğe yatırılmış, ölümüne kadar (1935) orada kalmıştır. Ancak Mayıs 1916 tarihli bir belgede (BOA, MF. ALY, 173/26) Heyet-i Fenniye azaları arasında ismine rastlanması, ruh halinin yerinde olmadığı bilinmeden bu göreve alındığını ya da bu göreve tayin edildikten sonra kendisinin rahatsızlandığını düşündürmektedir.

¹⁷ Zâti Arca: 8-10 yaşlarında Mızıkâ-i Hümâyun'a alınmış, orada Batı musikisine göre öğrenim görekerek keman ve flüt çalmasını öğrenmiştir. Daha sonra klarnetçi olmuş, uzun yıllar bu kuruluştaki çalışmıştır. Mızıkâ-i Hümâyun'dan ayrıldıktan sonra bazı ibtidaî mekteplerde musikî muallimliği yapmış, okullar için musikî kitapları yazmıştır (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul 2000, II, 61).

¹⁸ BOA, MF. ALY, 173/26.

Haftada bir veya iki defa toplanan Musikî Heyet-i Fenniyesi,¹⁹ aylarca süren çalışma sonucunda “Musikî Encümeni ve DârülelhânTâlimatı”nı hazırlamış, bu *talimatname* 1 Ocak 1917 tarihli irade ile kabul edilmişti.²⁰ Böylece ilk resmî musikî mektebi olan Dârülelhân²¹ açılmıştı.²²

Musikî Encümeni'nin Amaç ve Görevleri

Yayımlanan bu *talimatname*, Musikî Encümeni ile Dârülelhân'ın amacı, teşkilâtı ve işleyişi hakkında ayrıntılı olarak bilgi veren tam bir nizamname özelliğindedir.²³ Bu *talimatname*'nin birinci maddesinde Musikî Encümeni'nin amacı musikî sanatının ilmî bir şekilde öğretilmesi, musikîye ait bütün önemli eserlerin neşri ve ihyası olarak belirtilmiştir.

Maarif Nezareti'ne bağlı olan Musikî Encümeni, bir başkan (reis), başkan yardımcısı (reis-i sâni) ve üyelerden oluşan fahrî bir heyetti.²⁴ Başkanı Yusuf Ziya Paşa, yardımcısı ise Ali Rıfat Bey idi.²⁵

Musikî Encüme'nin görevleri; musikînin okullarda ilmî olarak öğretilmesi için eski musikî kitaplarında bulunan usul ve kaideleri toplayıp, nazariyat (teorik dersler) oluşturmak, eğitim usul ve yöntemlerinin belli kurallar çerçevesinde yapılması için yeni eserler hazırlamaktı. Bu çerçevede

¹⁹ Bir yıl sonraki Osmanlı arşiv belgelerinde bu heyetin adının “Musikî Encümeni” olarak değiştirildiğini görüyoruz.

²⁰ BOA, Maarif Nezareti Mektubî Kalemi (MF. MKT), 1242/38, 13 Mart 1921 (3 Recep 1339); BOA, Dosya Usulü İradeler (DUİT), 22/2, 1 Ocak 1917 (7 Rebiülevvel 1335); *Düstur*, II. Tertip, IX, 24.

²¹ “Nağmeler Evi” anlamına gelen Dârülelhân'ın isim babası Musiki Encümeni reisi Yusuf Ziya Paşa'ydı (Paçacı, *a.g.m.*, s. 48-49).

²² Ergin, *a.g.m.*, s. 1579, Özcan, *a.g.m.*, s. 519.

²³ *Musikî Encümeni ve Dârülelhân Talimâtı Suretidir*, İstanbul- Matbaa-i Amire, 1333. Talimat ve program için ayrıca bkz. BOA, Maarif Nezareti Mektubî Kalemi (MF. MKT), 1242/38, 13 Mart 1921 (3 Recep 1339).

²⁴ *Musikî Encümeni ve Dârülelhân Talimâtı Sureti (MEDT)*, Madde: 2 Bu heyetin fahrî üyelerden oluştuğu ve görevlerini fahrî olarak yerine getirdiği yine aynı talimatın 8. maddesinde belirtilmektedir.

²⁵ Özcan, *a.g.m.*, s. 519. Tam tayin tarihi tespit edilememekle birlikte, 1919 yılında İsmail Cenânî Bey'in reis-i sâni görevinde olduğu, onun 1920 yılında vefatı üzerine yerine Şurâ-yı Devlet Tanzimat Dairesi Reis-i sâni Saadettin Bey'in tayin edildiği yine belgelerden anlaşılmaktadır (MF. ALY. 173/26).

ayda bir veya iki defa olmak üzere mecmua neşredilecekti. Resmî okullarda okutulan musikî eserlerini tetkik edip, ilmî kurallara uygun olup olmadığını tespit etmek, uygun olmayanları programdan çıkararak, yerlerine millî hisleri uyandıracak eserleri yerleştirmek, musikî dersinin programlarını okulların derecelerine göre düzenlemek, gerektiğinde bu dersin öğretmenlerini tayin etmek bu encümenin görevlerinin başında gelmekteydi. Hatta Dârülelhân'ın her yıl bütçesini düzenlemek, bu okullarda mükemmel bir kütüphane ve müze kurmak da yine encümenin görevleri arasındaydı. Ayrıca talimatnameden anladığımızı göre, millî musikîyi yok olmaktan kurtarmak ve bununla beraber Osmanlı musikisinde zamanın zevk ve ihtiyacına göre yeni eserler ortaya koyacak sanatkâr yetiştirmek Musikî Encümeni'nin en önemli göreviydi.²⁶

Musikî Encümeni bu görevlerini yerine getirebilmek için haftada bir veya iki defa toplanarak, musikîye ait meseleleri tartışır, karara bağlar ve bunu Maarif Nezareti'ne bildirirdi.²⁷ Musikî Encümeni'nin bir diğer görevi de ilmî yöntemlerle musikî öğretmeni yetiştirecek olan Dârülelhân'ı denetlemektir. Üç üyeden oluşacak olan teftiş heyeti de görevini yine fahrî olarak yerine getirecekti.²⁸ 1919 yılında Dârülelhân'ın teftişi için Musikî Encümeni Reis-i sânis (Musikî Encümeni Başkan Yardımcısı) İsmail Cenânî Bey, üyelerden Rasim Bey, yine üyelerden olup aynı zamanda Dârülelhân'da Nazariyât-ı Musikî öğretmenliği yapan Abdülkadir Bey seçilmişti.²⁹

Dârülelhân Teşkilatı

Musikî nazariyatına vâkıf, beste yapabilen sanatkâr öğretmenler yetiştirecek olan Dârülelhân'ın müdür, müdire ve öğretmenleri Musikî Encümeni tarafından seçilip, Maarif Nezareti tarafından atanırdı. Müdür ve müdireler kendilerine ait kısımların idaresinden sorumlu olup, mevcut memur ve diğer görevlilerin, hizmetlerini yerine getirip getirmediklerini kontrol ederdi. Okulun düzenli bir eğitim-öğretim kurumu olarak işleyişini

²⁶ Madde:3

²⁷ Madde:4

²⁸ Madde: 7

²⁹ BOA, MF. ALY, 173/26.

temin, okul araç ve gereçlerinin en iyi şekilde muhafaza edilip edilmediğini sürekli kontrol etmek ve okulun sağlıklı koşullarda hizmet vermesini sağlamak yine onların görevleri arasındaydı. Ayrıca ders programlarının tatbik edilip edilmediğini kontrol eden idareciler, her aybaşında bir çizelge hazırlayarak Musikî Encümen-i Riyasetine göndermek zorundaydı.³⁰

Dârülelhân'a Giriş Şartları

Dârülelhân'a kabul edilecek öğrencilerin musikîye kabiliyetli olup olmadığına dikkat edilirdi. Bunun yanı sıra bu öğrencilerin mazbut bir aileden gelmelerine de önem verilirdi. Dârülelhân öğrencileri, mübtediler (musikîye yeni başlayanlar) ve musikîye az çok aşına olanlar olmak üzere iki kısma ayrılırdı. Biraz musikî bilgisine sahip olan öğrenciler, bir jüri huzurunda sınava tâbi tutulur, kabiliyetine uygun bir sınıfa kaydedilirdi. Bu tür öğrenciler için ders saatleri ayrıca düzenlenirdi. Mübtedilerin mekteb-i ibtidaî tasdiknamesine sahip olması gerektiği gibi yaş sınırlaması da mevcuttu. Hânendeler için 15 yaşından küçük, sâzendeler için 20 yaşından büyük olmamak şartı aranmaktaydı.³¹ Gerek yeni başlayan gerekse musikîye aşına olan her öğrenciden "ücret-i tahsiliyye" olarak her yıl yarım Osmanlı altını alınmaktaydı.³²

Dârülelhân'da Eğitim ve Öğretim

Talimât'a göre, Dârülelhân'ın öğretim süresi 4 yıl olup, zükûr (erkek) ve inas (kız) kısmı için aynı ders programı uygulanacaktı.³³ Ney, tanbur, keman, sîne kemani, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, def, arp, viyolonsel ve piyano gibi musikî aletleriyle eğitim verilecek, bu musikî aletlerinin öğretmenleri Musikî Encümeni tarafından seçilecek ve kendilerine saat karşılığı ücret verilecekti.³⁴ Musikî ve ses bilgisi, solfej, musikî tarihi gibi dersler bütün öğrencilere ortak olarak verilecekti. Musikî aleti çalacak öğ-

³⁰ MEDT, madde: 15-16.

³¹ MEDT, madde: 17-20

³² MEDT, madde: 13

³³ MEDT, madde: 21

³⁴ MEDT, madde: 40

renciler ise takımlara ayrılacaktı. Her takımda dört öğrenci bulunacak ve aynı öğretmenden ders alacaktı. Öğretmen her öğrenci için 15 dakika ayırıp, biri gelmediği takdirde, kalan süreyi diğer öğrenciler için harcayacak ve böylece bir saati tamamlayacaktı. Bu usul sadece sâzendeler için değil hânendeler için de geçerliydi.³⁵ Öğrenciler yıl içinde üç kez, Musikî Encümeni tarafından seçilen mümeyyizler (jüri) tarafından, belli bir program dâhilinde, imtihana tâbi tutulacak, bütün öğrencilerin aldığı ortak dersler sözlü olarak yapılacaktı. Bu üç sınavdan ilk ikisi özel, sonuncusu ise genel imtihan olarak anılırdı. Özel sınavlar sene ortasında yapılacak ve buradan aldıkları not, yıl sonunda yapılan genel sınavın notuna etki etmeyecekti.³⁶

³⁵ MEDT, madde: 42-43

³⁶ MEDT, madde: 50-53

Dârülelhân Ders Programı³⁷

<i>Birinci Sınıf</i>	<i>İkinci Sınıf</i>	<i>Üçüncü Sınıf</i>	<i>Dördüncü Sınıf</i>
Mebhas surette malumât-ı evveliyeye (bilimsel olarak musikî bilgisine giriş)	Mebhas surette malumât-ı mütemmimeme (bilimsel olarak musikî bilgisi)	Mebhas surette malumât-ı mükemmele ve alât-ı mahsusa ile tatbikât-ı fenniye	Üç yıl boyunca öğretilen musikî vezinleri ve yazılmış eserler
Nota bilgisi: Yazılışı, okunuşu, nota anahtarları Osmanlı musikisinde mevcut perdelerin isimleri ve çeyrek sesler hakkında gerekli bilgiler	Makamlar ve ayrıntıları hakkında bilgi (nota bilgisi) ile yazılış biçimleri	Darbeyn, remel, sakil, hâvî, darb-ı feth vezinlerinin uygulaması	Musikî tarihi hakkında bilgi ve incelemeler
Darb-ı musikînin usul ve ölçüleri ve notaların uygulaması: Sofyân, düyek, ağır düyek, çifte sofyân, aksak, ağır aksak, aksak semâî yörük semâî, vals-i evfer, devr-i hindî, devr-i revân, vezinlerin uygulaması	Çifte düyek, çenber, fahte, devr-i kebîr, berefşân vezni ile bunların hepsinden oluşan zincir vezni ve (evsat, frenk-çîn, leng-fahte -orta hafiflikte-, nim-sakîl-i muhammes, nim-devir) vezinlerinin uygulaması	Çeşitli anahtarlarla musikî okunuşu ve anahtarların alaturka musikîye uygulaması	(San'at-ı te'lif = bestekârlık) hakkında ayrıntılı bilgi
İlâhiyat ve ayin-i şerif	Musikî tarihinden ayrıntılı bilgiler	Armoni hakkında bilgi	Armoni hakkında ayrıntılı bilgi
Musikî tarih-i umumisinden malumât-ı evveliyeye	İlâhiyat ve ayin-i şerif	(San'at-ı te'lif = bestekârlık) kuralları	Sazlar için dördüncü sene (musikî emsilesi = metot) ve ikmal
Sazlar için birinci sene (musikî emsilesi = metot)	Sazlar için ikinci sene (musikî emsilesi = metot)	Ayrıntılı musikî tarihi ve biyografiler	
		İlâhiyat ve ayin-i şerif	
		Sazlar için üçüncü sene (musikî emsilesi = metot)	

³⁷ BOA, MF. MKT, 1242/38, 13 Mart 1921 (3 Recep 1339); Meclis-i Vükelâ Mazbataları (MV), 246/51, 3 Aralık 1916 (7 Safer 1335); DÜİT, 22/2, 1 Ocak 1917 (7 Rebiyülevvel 1335).

Dârülelhân Fasıl Heyetleri (Fasıl-ı Umumî Heyetleri)

Talimatname gereğince Dârülelhân, yeni eserler meydana getirildiğinin, eski eserlerin neşrine ve ilmî üslûpla yazılmış eserlerin yaygınlaştırılmasına hizmet edildiğinin göstergesi olarak sanatkârlardan ve musikînin gelişmesi için çalışan gönüllülerden oluşan bir fasıl heyeti meydana getirecekti. Kadınlar³⁸ ve erkeklerden olmak üzere oluşturulacak iki fasıl heyeti, haftada iki defa düzenli şekilde toplanarak, en güzel musikî eserleri üzerinde çalışacaktı. Konser verecek olan fasıl heyetlerinde, 120'den fazla müzisyen bulunamayacaktı. Her iki heyet aynı eserleri aynı program dâhilinde çalışacaktı.³⁹ Oluşturulacak fasıl heyetlerinin üyelerinin tamamı Dârülelhân'dan tedarik edilemeyeceğinden dışarıdan da bu işe gönül verenler kabul edilecekti. Dârülelhân'a öğretmen alınacağı sırada, aynı derecedeki kişiler arasında, fasılda yer almış olanlar varsa onlar tercih edilecek⁴⁰ ayrıca fasıl heyetine haftada iki defa düzenli bir şekilde devam edenlere "hakk-ı huzur" adıyla 15 guruş verilecekti.⁴¹ Her fasıl heyetinin bir muallim-i evvel (başöğretmen), solfej muallimi (aynı zamanda fasıl-ı umumî başöğretmen yardımcısı) ile nota muallimi bulunacaktı. Ayrıca köçekçe ve tavşan⁴² takımları muallimi ile ser-âheng (orkestra şefi), ser-sâzende ve ser-hânende fasıl heyetinin diğer öğretim kadrosunu oluşturacaktı. Orkestra şefi genellikle muallim-i sâni ve solfej mualliminden seçilecekti. Ancak bazı eserlerin

³⁸ Talimât'a uygun olarak hanımlar tarafından oluşturulan fasıl heyetinin vereceği konserlerin kadınlar için verileceği düşünülmüştü. Ancak uygulamada 1922 yılında Dârülelhân'ın Şehzâdebaşı'ndaki Millet Tiyatrosunda kadınların umuma açık bir şekilde konser vermesi Dâhiliye Nezareti ve Emniyet-i Umumiye tarafından hoş karşılanmamış, bunun edep ve ahlaka, şeriate aykırı olduğu belirtilerek, bir daha tekrarlanmaması konusunda Maarif Nezareti uyarılmıştı (BOA, Dahiliye Nezareti Emniyet-i Umumiye Asayiş Kalemî (DH. EUM. AYŞ), 58/123, 29 Ocak 1922/30 Cemâziyelevvel 1340). Hatta daha sonra bu durum *Sebilürreşad* dergisinde de eleştirilmişti ("Müslüman Kadınlarla Erkeklerin Müşterek Konserleri Hakkında", *Sebilürreşad*, XXIII/ 578, 6 Aralık 1923/6 Kânunievvel 1339, s. 95-96).

³⁹ MEDT, madde: 27-28.

⁴⁰ MEDT, madde: 29. Dârülelhân'a öğretmen tayini sınavla yapılırdı. Nitekim Dârülelhân'da kitabet görevinde bulunan Vâsif Bey de böyle bir sınava tâbi tutulup, öğretmen olarak kabul edilmişti (MF. ALY 173/26).

⁴¹ MEDT, madde: 31

⁴² Köçek ve tavşan oğlanları erkek çengilerdi.

özelliği itibariyle bu görev Musikî Encümeni kararıyla başka bir öğretmene bırakılabilirdi.⁴³

Fasl-ı Umumî Heyeti'nin verdiği konserlerin gelirinin dörtte biri Dârülelhân kütüphanesi ve müzesi için ayrıldıktan sonra kalan kısmın yarısı fasıl heyetine dağıtılacak, diğer yarısı da hazineye bırakılacaktı. Fasıl heyetinde gelirin paylaşımında muallimler ikiye, diğerleri birer hisse alacaktı. Muallim-i evvelin (başmuallim), konsere katılmasa da gelirden pay hakkı bulunacaktı.⁴⁴

Musikî Encümeni'nin İlk Faaliyeti

13 Aralık 1916 tarihinde Dahiliye Nezareti tarafından Maarif Nezareti'ne gönderilen bir yazıda okullardaki musikî eğitiminin durumu gözler önüne serilmiş ve millî itibarın sarsılmaması için bir an önce bu duruma el konulması gerektiği bildirilmişti. Bu yazıda kız ve erkek okullarında okutulmakta olan musikî derslerinde öğrencilere öğretilen şarkıların ve bu okullarda oluşturulan flüt ve fifre⁴⁵ takımları tarafından çalınan marşların güfte ve bestelerinin milliyetimizle alakası olmadığı örneklerle açıklanmıştı. Okullarda öğretilen şarkıların bestelerinin, Bulgarların "Marş marş İstanbul bizimdir" marşı ile yine Bulgarların İstanbul şarkısı olan "O Balkan'da yaşıyor" şarkısının bestesinden aynen alındığının altı çizilmişti. Bu yazının, 12 Aralık'ta Gülhane Parkı'na geziye gelen Üsküdar Altunizâde Mektebi İbtidâisi öğrencilerinin flüt ve fifre takımının bilmeden Taşnak-sütyun Ermeni Komitesi'nin ihtilal marşının bestesini çalmalarının ertesi gününde yazılmış olması artık bu konuya daha fazla kayıtsız kalınamayacağını göstergesidir. Yazıda, şarkıların gayri millî oluşunun yanı sıra kız ve erkek ayırımı yapmadan da okutulmasına dikkat çekilmişti. Çünkü kız okullarında kadınlıkla alakası olmayan harp marşları, erkek okullarında da kadınlığa ait bazı neşîdeler⁴⁶ öğretilmekteydi. Bunun üzerine Maarif Neza-

⁴³ MEDT, madde: 30, 33.

⁴⁴ MEDT, madde: 32

⁴⁵ Yanlamasına çalınan altı deliği olan tahtadan bir flüt.

⁴⁶ Eski Arap müziğinde, usullü olmak şartıyla, irticalen veya hazırlanarak söylenen güfteli müzik eseri (Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 1995.

reti harekete geçerek, Maarif Müdürlerinden okullarda okutulan şarkıların güfte ve bestelerinin hemen gönderilmesini istemişti.⁴⁷

Türk musikisini korumak, geliştirmek, mevcut eserleri bir araya toplamak ve musikîye dair her türlü faaliyetleri kontrol etmek üzere kurulmuş olan Musikî Encümeni, elbette ki bu işin gerisinde kalmamıştı. Maarif Nezareti, Musikî Encümeni'nden okul derecelerini⁴⁸ dikkate alarak, Türk millî ruhunu okşayacak parçalar hazırlamasını istemişti. Ancak bu durum uzun bir süreç gerektireceğinden, parçalar hazırlanana kadar, öncelikli olarak, okullarda okutulan şarkıların incelenmesi görevi verilmişti.⁴⁹

Tüm bu yaşananlar, Abdülkadir Bey'in hazırladığı lâyihanın ne kadar yerinde bir girişim olduğunu bize göstermektedir. Nitekim Dârülelhân'ın açılışıyla ilgili basında çıkan bazı yazılarda da bu hissedilmektedir:

“... Maarif Nezaret-i Celîlesi Meşrutiyet'in ibtidâsından beri bil-hassa şu son üç sene içinde birçok teşebbüslerde bulunmuş, her millî ve içtimaî teşebbüs gibi bazıları tamamıyla muvaffak olmuş, bazıları hakk-ı hayat bulamamış ve yürüyememiştir. Bununla beraber Nezaret-i Celîlenin en çok tebciile değer bir usul ve siyaseti varsa o da bütün terbiye meselelerinde milliyet ve mahalliyet düsturunu ecnebilik, mukallitlik sakim düsturu yerine ikameye azmetmiş olmasıdır.

İşte bu cümleden olarak Milli Maarifimizin âdeta bir rüknü olan musikîyi de unutmamış ve mekteplerde millî musikî cihetinin mahkûmiyetten halâsına teşebbüs etmiştir.

Ne sefalettir ki milletimizin ilahî ve millî, ahlâkî ve bedîî bir lisanı, hissî bir feryadı olan musikî bazen mukallit san'atkarlarımızın, bazen da müteassıp musikî muallimlerimizin teşebbüssüzlüğü, ilimsizliği yüzünden bozula bozula bazen Hazret-i Meryem duası, bir kilise âyini haline gelir, bazen de dilenci lisanı gibi arsız ve bozuk bir nağmeye düşerdi.

⁴⁷ Maarif Nezareti'nin tüm okullara yazdığı 25 Aralık 1916 (12 Kânunievvel 1332) tarihli yazısı şöyledir: “Gınâ dersinde şimdiye kadar talebe ve talebâta gösterilmiş ve tenemmüm ettirilmekte bulunmuş olan şarkılar nelerden ibaret ise güftesi olanların güftelerinin ve güftesiz olanlarının da notalarının âcilen Maarif Müdüriyeti'ne tasarruf mekâtibden Celîle-i Nezarete irsali beyan olunur efendim” (BOA, MF. ALY, 173/26).

⁴⁸ Ana mektebi, kız ve erkeklere mahsus ibtidaî ve tâli mektepler gibi.

⁴⁹ BOA, MF. ALY, 173/26.

*Musikîsiz millet, milletsiz musikî gibi yurtsuzdur. Onun için bize musikîmizin vatanını, yahut vatanımızın musikîsini iade etmek azminde bulunan Nezaret-i Celîleye teşekkür ederim*⁵⁰

Cumhuriyet Dönemi'ne Kadar Dârülelhân'ın Durumu

Dârülelhân, zükûr (erkek) ve inas (kız) kısmı olmak üzere iki şube halinde ayrı binalarda açılmıştı. Dârülelhân'ın zükûr kısmı, Şehzadebaşı'nda Fevziye Caddesi'ndeki Terzi Hasan Nedim Bey'in konağında; inas kısmı ise, Cağaloğlu'nun Cezerî Kasım Paşa Mahallesi, Kapalı Fırın Sokağı'nda bulunan merhum Yusuf Bahaeddin Bey'in konağında eğitime başlamıştı.⁵¹ Maarif Nezaretinin isteği üzerine bu okulun masraflarının bir kısmı İstanbul Vilayeti Maarif Müdüriyetinin Tedrisât-ı İbtidâiyye bütçesinden karşılanmıştı.⁵² Dârülelhân'ın zaman zaman vereceği konserlerin hasılatının bir kısmı hazineye verilse de, kalan kısmı bu okulun masrafları ve konser heyeti için ödenecekti.⁵³

Dârülelhân'ın zükûr ve inas kısmınının öğretim kadroları oluşturularak okula kayıtlar başlamıştı. Dârülelhân'a sınavla alınanlar arasında meşhur sanatkâr Münir Nurettin (Selçuk)⁵⁴ de bulunmaktaydı. Ünlü musikî

⁵⁰ *Millî Talim ve Terbiye Mecmuası*, II (Nisan 1333)'ten aktaran Ergin, *a.g.e.*, IV, 1580.

⁵¹ Maarif Nezareti'ne ait olmayıp kiralanmak suretiyle okul haline getirilmişti (BOA, MF.ALY, 173/26; *Dârülelhân Mecmuası*, nr. 1, 1 Şubat 1924/1340, s. 38).

⁵² 1 Ağustos 1333 tarihli Maarif-i Umumiye Nezareti'nin İstanbul Vilayeti Maarif Müdürlüğü'ne gönderdiği yazıda, 8 Mayıs 1333 tarihli havalename ile 120.000 gurusun Dârülelhân'ın tesis ve imarına, öğretmen ve diğer çalışanların maaşları için kullanılmasına özen gösterilmesi istenmişti (BOA, MF.ALY, 173/26).

⁵³ Eğlence amaçlı yapılan gösteri, konser ve tiyatro oyunlarından *Cem'-i İânât Nizamnamesi* gereğince Darülaceze'ye pay verilmesi gerekirdi. Buna istinaden Darülaceze, 1919 yılında Dârülelhân tarafından Şehzâdebaşı'nda Millet Tiyatrosu'nda verilen konserden payını istemiştir. Menfaat temin etmek maksadıyla açılmış bir müessese olmadığından, Dârülelhân heyeti tarafından verilen konserlerden temaşa vergisi alınmamaktaydı ve Darülaceze'ye bir aidat ödemek zorunda değildi (BOA, DH.EUM.AYŞ, 58/123; DH.UMVM, 117/58, 20 Şubat 1923/4 Recep 1341; MF.ALY, 173/26).

⁵⁴ 1900 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokulu Bayezid İbtidâî Mektebi'nde okudu. Soğukçeşme Askerî Rüşdiyesi'ni bitirip Kadıköy Sultanisi'ne başlayan Münir Nurettin, henüz onuncu sınıfta iken 1917 yılında ailesinin ısrarı üzerine tarım öğrenimi için Macaristan'a gitti. Fakat öğrenimini tamamlamadan yurda dönerek kendisini musiki çalışmalarına verdi (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul 2000, II, 244).

ustalarının önünde başarılı bir sınav veren Münir Nurettin, Dârülelhân'a kabul edilmişti. Sınavda jüri üyesi olarak bulunan Refik (Fersan)⁵⁵ Bey anılarında o günü şöyle anlatmaktadır:⁵⁶

“Merhum Dellâl-zâde İsmail Efendi'nin Zencir İkamdaki Yegâh Bestesi'ni usullerinin tam hakkını vererek ve harikulâde bir uslûb ve eda ile bütün incelikleriyle oya gibi okumaya başladığı zaman, bu çocuk denecek gencin yaşı ile mütenasip olmayacak derecedeki dehâsi karşısında âdeta kendimizden geçmiştik. Başta Ziya Paşa olmak üzere hepimizin gözlerinden akan yaşları, aradan otuz yıl geçmesine rağmen hâlâ unutamam.”

Bütçede yeterli kaynak olmadığı için ilk yıl inas kısmına ser-sâzende ve ser-hânende tayin edilememiştir. Ancak eğitimin ikinci yılında bu görevlere tayinler yapılmış, hatta öğrencisinin yoğunluğu sebebiyle başmualim muavineliğine ihtiyaç duyulmuştu.⁵⁷ Elimizdeki belgelere göre Dârülelhân'ın öğretim kadrosu şöyleydi:⁵⁸

⁵⁵ Refik Fersan, 1893 yılında İstanbul'da doğmuş, küçük yaşta iken babasını kaybetmiştir. Kendisi küçüklüğünden beri konaklarda yapılan musikî toplantılarının, muhteşem fasılların içinde bulunmuş, bundan dolayı Türk Musikisine derin bir bağla tutunmuştur. Dârülelhân açılacağı sırada, Ziya Paşa'nın başkanlığı sırasında öğretmen kadrosunda yer almak için Musiki Encümeni Üyeleri Rauf Yekta Bey, Ahmet Efendi (Irsoy), İsmail Hakkı Bey ve Şehzâde Ziyaeddin Efendi'nin huzurunda parlak bir sınavla Dârülelhân'a Tanbur muallimi olmuştur (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, Derleme, II, 223).

⁵⁶ Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, Derleme, II, 129.

⁵⁷ BOA, MF.ALY, 121/80, 30 Z 1336.

⁵⁸ BOA, MF.ALY, 121/80; 122/55, 14 Ekim 1918 (8 Muharrem 1337); 173/26.

Dârülelhân Zükûr Kısmı

Müdür	Talat Bey ⁵⁹
Katip	Vasıf Bey ⁶⁰ / Cemal Bey
Muallim-i evvel ve nota muallimi	Leon Efendi ⁶¹
Muallim-i sâni (muallim muavini)	Ali Rıza Efendi
Hademe	Hüseyin Ağa
Hademe	Safvet Ağa
Ser-sâzende	Abdülkadir Bey
Ser-hânende	Hüsameddin Bey
Nây (Ney) muallimi	Emin Bey
Ud muallimi	Rıfat Bey ⁶²
Tanbur muallimi	Refik Bey
Kanun muallimi	Hasan Bey
Santur muallimi	Ziya Bey ⁶³
Keman muallimi	Kirkor Efendi

⁵⁹ Müdür Talat Bey, 22 Ağustos 1918 tarihinde istifa etmiş, yerine Rahmi Bey tayin edilmiştir (BOA, MF.ALY, 149/76. Bu belgede müdür olarak artık Rahmi Bey'in imzası vardır).

⁶⁰ 19 Mayıs 1917 tarihinde Fatih Vakıf Mektebi öğretmenlerinden olup, seyyar olarak bu göreve tayin edilmişti. Ancak Vasıf Bey Mart 1918 tarihinde, Dârülelhân öğretmenliği için yapılan sınava girerek kazanmış ve katiplik görevinden ayrılmıştı. Yerine getirilen Cemâl Bey ise çok geçmeden birkaç ay sonra görevinden azledilmişti (BOA, MF.ALY 122/55, 14 Ekim 1918/8 Muharrem 1337; 173/26).

⁶¹ 22 Eylül 1918 tarihli bir belgede Leon Hancıyan Efendi'nin devamsızlığından dolayı 1 Temmuz 1918 tarihinden itibaren görevine son verildiği, bu görevin, Başmuallim İsmail Hakkı Bey'in üzerine yüklendiği, bu görevin önemi ve yoğunluğu itibarıyla de zükûr kısmında ve gerektiğinde de inas kısmında kendisine yardım etmek üzere Ali Rıza Efendi'nin tayin edildiği beyan edilmektedir (BOA, MF.ALY, 121/80, 6 Ekim 1918/30 Zilhicce 1336).

⁶² Kaynak olarak kullandığımız belgede, Refik Bey'in adı geçse de Ali Rıfat Bey (Çağatay)'in Dârülelhân'da ud muallimliği yaptığı bilinmektedir. Nitekim Ali Rıfat Bey Musikî Encümeni üyeleri arasındaydı.

⁶³ Dârülelhân'ın Ekim 1918 tarihinden itibaren hem zükûr hem de inas kısmındaki görevine son verilmiştir (MF.ALY, 143/58,31 Aralık 1919/ 8 Rebiyülahir 1338).

Dârülelhân İnas Kısmı

Müdire	Hatice Hanım
Kâtibe	Firdevs Hanım
İdâre memuru	Osman Efendi
Muallim-i evvel ve solfej muallimi	İsmail Hakkı Bey
Başmuallim muavinesi	Zehrâ Hanım
Hâdime	Şâziye Hanım
Hâdime	Sultan Hanım
Tanbur muallimesi	Faize Hanım ⁶⁴
Kanun muallimesi	Fahriye Hanım
Kemençe muallimesi	Sâmiye Hanım
Nây (Ney) muallimi	Hilmi Dede Efendi
Santur muallimi	Ziya Bey ⁶⁵
Keman muallimi	Kirkor Bey
Ud muallimesi	Hayriye Tevfik Hanım ⁶⁶
Ser-hânende	Zâhide Hanım
Ser-sâzende	Muazzez Hanım

Dârülelhân'ın açıldığı yıl, zükur kısmı fasl-ı mûsikî başmualliminin Ahmed Efendi⁶⁷ olduğunu, fasıl öğretmenleri arasında İsmail Hakkı Bey ve

⁶⁴ Tanburî Faize Hanım, 1894 yılında İstanbul'da doğdu. Mabeynci Faik Bey ile Şem'inur Hanım'ın kızıdır. Özel öğrenim görerek yetiştirilen Faize Hanım, çok küçük yaşlarda babasının yakın dostu olan Tanburî Cemil Bey'den tanbur ve musiki dersleri aldı. Enderûnî Hafız Hüsnü ve İsmail Hakkı Beylerin öğrencisi olarak onlardan pek çok eser öğrendi (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, Derleme, II, 234).

⁶⁵ Santurî Ziya Bey (Ziya Santur): 1862 yılında İstanbul'da doğdu. Dârülelhân'da ud, kanun, ney ve santur muallimliği yaptı (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, II, 87).

⁶⁶ Okul ilk açıldığında bu görevde Nimet Hanım bulunmaktaydı. Onun görevden ayrılması üzerine Eylül 1918'den itibaren Hayriye Tevfik Hanım tayin edilmişti (BOA, MF.ALY, 121/80).

⁶⁷ Bugün Türk Musikisi camiasının dışında pek tanınmasa da Ahmed Efendi, XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başından sonra Türk müziğinin geçirdiği çalkantıların adeta bir sembolü gibidir. Ahmed Efendi, daha çok Hafız Ahmed Efendi olarak tanınır. Meşhur musikîşinaslardan Zekâi Dede'nin oğludur. Genç yaşta babası gibi Mevlevî tarikatine girdi. Hatta 1885 yılında babasına vekâleten Bahariye Mevlevihanesi kudümzenbaşılığına getirildi. Babasının vefatından sonra asaleten bu görevi üstlendi. Buna ek olarak Yenikapı Mevlevihanesi'nde de kudümzenbaşısı Ahmed Dede ölünce, bu görevi de üzerine aldı. Babası aynı zamanda Darüşşafaka'da da musikî öğretme-

Kirkor Efendi'nin bulunduğunu, orkestra şefinin Leon Hancıyan Efendi olduğunu yine belgelerden öğrenmekteyiz.⁶⁸ Ancak Ahmet Efendi, Musikî Encümeni başkanı Ziya Paşa ile aralarında geçen ilmî bir mesele yüzünden bir süre sonra istifa etmişti. Gönül Paçacı, bu olayla ilgili anekdotu şöyle anlatmaktadır:⁶⁹

“Öğretim üyelerinden Zekâizâde Ahmed Efendi ile Reis Ziya Paşa arasında, yegâh makamında bir bestenin içinde geçen fa notası yüzünden ihtilaf çıkar. Dellâlzâde'nin Gönül ki aşk ile pür sinede hazîne bulur güfteli zencir usulündeki bestesinin bir yerinde Reis Ziya Paşa fa diyez (evîç), Hafız Ahmed Efendi ise fa natürel (acem) perdesi olduğunda ısrar ederler. Kendisinin, pederi Zekâî Dede'den, Zekâî Dede'nin ise Dellâlzâdeden geçmiş olduğu bu eseri değişik okursa pederinin ve Dellâlzâde'nin ruhlarının muazzab olacağını söyleyen Hafız Ahmed Efendi, Dârülelhân'daki 10 altın maaşını terkederek istifa eder” .

1917 yılında açılan Zükûr Dârülelhân'ında eğitimin Ramazan'a denk gelen Haziran ayında, fasl-ı musikî çalışmalarının teravîh namazından sonra yapılması kararlaştırılmıştı. Hatta bunun için binaya elektrik tesisatı kurulmuştu.⁷⁰ Binasının, meydana gelen büyük yangında mağdur olan yangın-zedelere tahsis edilmesi üzerine okul, ikinci eğitim-öğretim yılında açılmamıştı (1918).⁷¹ Eğitime devam edemeyen Zükûr Dârülelhân'ına ait

niydi. Babasının ölümü üzerine bu göreve Ahmed Efendi tayin edildi. Darüşşafaka o zamanlar musiki öğretimi yapan hemen hemen tek okuldu. Çünkü bu okulun yetenekli öğrencilerinden seçilmiş bir musikî sınıfı vardı. 1914 yılında Darülbedayi açıldığı sırada buraya alaturka musikisi başmuallimi tayin edilmişti. 1917 yılında Dârülelhân'ın fasl-ı musiki muallimliğine tayin edildi. Ahmed Irsoy hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Cem Behar, *Musikiden Müziğe Osmanlı/ Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul 2005, s. 83-97; Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul 2000, II, 73-74.

⁶⁸ BOA, MF.ALY, 173/26. 17 Nisan 1918 tarihli belgede, fasl-ı musikî muallim-i evveli Ahmed Efendi'nin istifa ettiği, açıkta kalan ücretin İsmail Hakkı Bey, Ser-aheng Leon Hancıyan Efendi ve zükûr ve inas kısımları keman muallimi Kirkor Efendi arasında paylaştırıldığı yazmaktadır.

⁶⁹ Paçacı, *a.g.m.*, s. 50.

⁷⁰ Elektrik işleri A. G. Manolopoulos & A. Anastassiades Osmanlı Elektrik Anonim Şirketi tarafından yapılmıştı. (BOA, MF.ALY, 173/26).

⁷¹ BOA, MF.ALY, 121/16, 25 Eylül 1918 (19 Z 1336).

konak, o yılın Ekim ayından itibaren de askeriye tarafından işgal edilmişti.⁷²

Eğitiminin ikinci yılının (1918) Mayıs ayında *Dârülelhân'ın Talimât-ı Dâhiliyyesi* (içtüzük) yayınlanmıştı.⁷³ Bu *talimât*la birlikte muallim-i evvel, nota muallimi ve seraheng'in görevleri birleştirilmiş, bu görevi yapanlara "başmuallim" ünvanı verilmişti.⁷⁴ Ayrıca solfej kurallarını öğreten öğretmenin de aynı derecede "başmuallim" ünvanına sahip olduğu, gerektiğinde komisyonun uygun görmesi halinde birbirlerinin görevini yapabilecekleri belirtilmişti.⁷⁵ *Dahilî Talimât*, derslerin nasıl işleneceğini, grupların nasıl çalışacağını da ayrıntılı olarak ele almıştı.⁷⁶ *Talimât*tta dikkat çeken bir diğer husus ise, öğretmenlerin ders zamanının bitimine kadar kendilerine ayrılan odalarda bulunmak zorunda olması ve mazereti olmadan müdürün odasına girmelerinin yasak olmasıydı. Öğrencilerin anne ve babaları da çocuklarını ancak müdürün izni ile görebilecekti. Dışarıdan hiç kimse okula giremeyecek, okulun malı olan musikî aletleri, kitap veya notalar okul dışına çıkarılamayacaktı.⁷⁷

Bir yıllık eğitim inas kısmında semeresini vermeye başlamıştı. 1918 yılının Eylül ayında *Dârülelhân'ın* bir konseri gazetelere haber olmuştu. İnas kısmının fasl-ı umumisinin hanımlar için verdiği konser oldukça beğeni kazanmıştı. *Servet-i Fünun* gazetesinde bu konserle ilgili verilen haber şöyleydi:⁷⁸

"Müsamere kırk kadar sazende ve hanendenin iştirakiyle yapıldı. İstanbul'un yegâne addedilen sâzendeleri 'Darülelhan'ın Tanbur muallimesi sâbık Mabeynci Faik Beyin kerimleri Faize Hanım, Ke-mençe muallimesi üstad Cemil Bey merhumun yegâne yetiştirmesi Sâmiye Hanım, udîlere riyaset eden Firdevs Hanım müsâmereyi kıy-

⁷² BOA, MF.ALY, 173/26; 149/76.

⁷³ *Musiki Encümenince Bi't-Tanzim Maarif-i Umûmiye Nezaret-i Celîlesinin Tasdikine İktiran Ettığı 22 Mayıs 334 Tarihli Tezkeresiyle Tebliğ Kılınan Darü'l-elhan Talimâtname-i Dahilisi*, Bahriye Matbaası, İstanbul 1918.

⁷⁴ *Dârü'l-elhân Talimâtname-i Dahilisi* (DTD), madde: 1.

⁷⁵ DTD, madde: 2.

⁷⁶ DTD, madde: 6-25.

⁷⁷ DTD, mevadd-ı müteferria.

⁷⁸ *Servet-i Fünun*, LV/1410, 12 Eylül 1918.

metlendiriyorlardı. Bu defa fazla olarak bir de ‘nây’ vardı. Fakat ‘Nâyzen’ henüz fasıla girecek kadar yetişememişti. Kemanî hanımlar arasında da henüz bu kadar büyük bir fasıla iştirak edemeyecek olanlar vardı. Hanende hanımlar itiraz kabul etmez bir muvaffakiyet gösterdiler. ...Umumiyet itibariyle müsamere fena olmadı. Yalnız müsamereyi idare etmek isteyen Muallim İsmail Hakkı Bey’in Orkestra usulü el jestlerini alaturka musikîye karşı yabancı gördük.

Müsamereyi musikîye karşı pek ziyade meclûbiyyet gösteren ve iyi bir musikîşinas olan Ulviye Sultan Hazretleriyle selâtından diğer bazıları teşrif etmişlerdi.”

1919 Eylül’ünde kayıtlarını açan ve yeniden öğretime hazırlanan Dârülelhân’ın zükûr kısmının eğitim öğretimine bu kez bina sahibi sekte vurmuştu. Çünkü ev sahibi, kontratı sona erdirmek ve orayı mesken olarak kullanmak istiyordu. Açıldığı tarihten beri okula kayıtlı olanların ve fasl-ı umumîde bulunanların dışında, 1919 yılında kayıt olanların sayısı 39’a ulaşmıştı. Ama ne yazık ki okul bir türlü faaliyete geçememişti. Zükûr Dârülelhânı müdürü Rahmi Bey⁷⁹ bu konuya çözüm aramış, inas kısmının kullandığı binanın haremlik-selamlık usulüyle ya da ayrı saatlerde kendileri tarafından da kullanılmasını Musikî Encümeni’ne önermişti. Aslında *Talimatın* 10. maddesi bu hususta net bir hüküm koymuştu. Her iki kısım ayrı binalarda olacaktı. Ancak müdür Rahmi Bey, bunun yapılacak bir düzenlemeyle halledilebileceğini söylemişse de, Encümen tarafından Maarif Nezareti’ne iletilen önerisi reddedilmişti. Maarif Nezareti, sulh mahkemesinin kararı doğrultusunda, zükûr kısmının eşyalarını inas kısmı binasına taşıyarak, bir an önce binayı tahliye etmesini istemişti. Rahmi Bey’in beyanına göre inas kısmı binası da oldukça eski, küçük üç dört odadan ibaretti. Kendi öğrencisine bile tam manasıyla hizmet veremeyen bu binanın bazı odalarının bu eşyalarla doldurulması, inas kısmının eğitimini de önemli ölçüde etkileyecekti.⁸⁰ Fakat onun görüşleri Nezaret tarafından pek

⁷⁹ 1918 yılında Dârülelhân müdürü olmuştur. Ancak I. Dünya Savaşı sonrasındaki sıkıntılar yüzünden Dârülelhân kapatılmış, Rahmi Bey açıkta kalmıştı. Bir süre azınlık okullarının bazılarında öğretmenlik yapmıştır. 1922 yılında Dârülelhân ikinci kez açılınca yeniden müdürlüğe getirileceğini ummuştu. Ancak bu göre Musa Süreyya Bey getirilince umutsuzluğa düşmüştü (Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi –Derleme- II*, 40; aynı yazar, *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul 2000, s. 80).

⁸⁰ BOA, MF.ALY, 149/76.

önemsenmemiş, daha doğrusu önemsenmemişti. Çünkü Dârülelhân'ın öğretim yapması için belirlenen binalar Maarif Nezareti'ne ait değildi. Şahıslardan kiralanan binalarda eğitim veriliyordu. Devletin içinde bulunduğu durum düşünüldüğünde, Mondros Mütarekesi'nin imzalandığı, sıkıntılı bir süreçte, kendisine ait okul binalarına bile daha sonrasında el konulacak olan Maarif Nezareti'nin elinin kolunun bağlanması, yeni bina arayışına giremeyişi anlaşılabilir bir davranış biçimidir.

Sonuçta, Zükûr Dârülelhânı eşyalarını yeni bir bina bulununcaya ve yeniden açılıncaya kadar orada kalmak üzere İnas Dârülelhânı binasına taşımıştı.⁸¹ Böylece Dârülelhân'ın zükûr kısmı fiilen kapanmış oluyordu. 1919 yılında Zükûr Dârülelhânı'nın tahliyesi üzerine, artık musikî eğitimi veren tek bir kurum kalmıştı. O da Dârülelhân'ın İnas kısmıydı. Buna rağmen kağıt üzerinde de olsa Zükûr Dârülelhânı mevcuttu. Yeniden açılacağı ümidiyle bütçede bu kısım için yer ayrılmış ve öğretmen maaşları ödenmişti.⁸²

Encümen-i Musikî, *Musikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesi*'nin uygulamasında bazı aksaklıkların çıkmasını gerekçe göstererek 1920 yılının Aralık ayında, bazı değişiklikler yapılması ve adının da *Nizamname* olarak değiştirilmesi hususunda Şurâ-yı Devlet'e bir layiha sunmuştu.⁸³ Ancak 1921 yılının Ocak ayında Maliye Nezareti, malî açıdan sıkıntılı bu dönemde, İnas Dârülelhânı'nın kapatılmasını da gündeme getirmişti. Maarif Nezareti'ne gönderdiği yazıda, çok önemli olmayan⁸⁴ bir müessese için bütçe ayırmanın mümkün olmadığından bahsederek, kapatılmasını istemişti. Elbette ki bu durum Musikî Encümenliği açısından hayal kırıklığı yaratmıştı. Bu durumda Musikî Encümeni, millî musikîyi yok olmaktan kurtarmak için beş yıldır fahrî olarak sarf edilen çabaların boşa çıkacağı tehlikesine dikkat çekmek istemişti. Maarif Nezaretine 23 Şubat 1921 tarihinde yazdığı yazıda, Dârülelhân'ın kuruluş amaçlarını tekrar ederek, bu okulun sadece musikîye ait önemli eserleri toplamak ve neşretmekle kalmayıp, musikî sanatını ilmî olarak öğrettiğinden, bu sanata vâkıf öğret-

⁸¹ BOA, MF.ALY, 173/26.

⁸² BOA, MF.ALY, 160/22, 8 Eylül 1921 (5 Muharrem 1340).

⁸³ BOA, MF.ALY, 173/26.

⁸⁴ Belgede fer'î kelimesi kullanılarak, ikinci derecede önemli bir okul olduğu vurgulanmıştır (BOA, MF.ALY, 173/26).

menler yetiştiren “Musikî Darülmuallimini” niteliğinde olduğundan bahsetmişti. Ayrıca Dârülelhân’la ilgili tüm faaliyetleri düzenleyen Musikî Encümenliği’nin, *Talimatın* ikinci maddesinde de belirtildiği üzere fahrî olarak görev yaptığını da hatırlatmıştı. Buna göre Dârülelhân’a devlet tarafından yapılan masrafların sadece idarî ve öğretim kadrolarının maaşlarıyla, Dârülelhân’ın binası için ödenen kira miktarı olduğunun da altını çizmişti. Maarif Nezaretine ait bir binaya nakledilmeleri halinde de bu masrafların iyice azalacağını vurgulamıştı. Nitekim geçmişte bunun için girişimlerde bulunulduğundan ancak Nezaret tarafından bir bina temin edilemediğinden, bu nedenle de zükûr kısmının tahliye edilip kapatıldığından bahsetmişti. Aslında İsveç, Danimarka, Portekiz, Finlandiya gibi üçüncü, dördüncü derecedeki devletlerle Romanya, Yunanistan gibi komşu ülkelerde mevcut konservatuvarlar için milyonlarca para sarf edildiği dikkate alındığında, binbir zorlukla oluşturulan Dârülelhân için ayrılan bütçenin⁸⁵ çok küçük bir meblağ olduğunun anlaşılacağını da açık bir şekilde dile getirmişti. Üstelik Dârülelhân’ın yetiştirdiği musikîşinaslar tarafından verilen konserlerin hasılatının bir kısmının *Talimat* gereğince hazineye bırakıldığını hatırlatarak, zaten bu müessesenin kendi masraflarını neredeyse kendinin çıkardığının altını çizmişti. Hatta Ziya Paşa, Maarif Nezareti’ne bağlı binalardan birine yerleştirildikleri takdirde, kira bedeline gerek kalmayacağından kâra bile geçebileceklerini söyleyecek kadar ileri gitmişti. Ziya Paşa, bu yazıda adeta feryadını dile getirmiş, böyle bir kurumun kapatılması halinde tüm çabaların boşa çıkacağını, ileride yeniden açılmak istendiğinde ise hâlihazırdaki seviyesine ulaştırmak için uzun seneler gerekeceğini özellikle hatırlatma ihtiyacı hissetmişti. Dârülelhân’a bir kayıt ve muhafaza kurumu olarak bakıldığında kapatılmasının, millî musikî eserlerimizin kaybolmasına sebep olacağına da dikkat çekerek, ileride açılrsa bile çok geç kalınacağını ifade etmişti. Ayrıca Dârülelhân’ın kapatılmak istemesine rağmen, mekteplerde musikî⁸⁶ derslerine saatler ayrılmasının, bu dersler için öğretmenler tayin edilerek paralar harcanmasının ise bir tenakuz olduğunu belirtmişti.⁸⁷

⁸⁵ 6.500 lira.

⁸⁶ O yıllarda bu ders, şarkı söylemek anlamına gelen gınâ tabiri ile birlikte kullanılırdı. Örneğin; gınâ ve musiki dersi.

⁸⁷ BOA, MF.ALY, 173/26.

Ziya Paşa'nın duygusal olduğu kadar profesyonelce sarfettiği bu sözleri, ilgili makamlarda etkisini göstermiş olacak ki, Dârülelhân'ın inas kısmının da kapatılmasından vazgeçilmiş, sadece faaliyette bulunmayan zükûr kısmı için öngörülen bütçenin gereksiz olduğuna karar verilerek -ileride açılması halinde yeniden tahsis edilmek üzere- 1 Ağustos 1921 tarihinden itibaren memur ve öğretmenlerin maaşları kesilmişti. Başmuallim İsmail Hakkı Bey ile Keman öğretmeni Kirkor Efendi, inas kısmında da görevli olduklarından onların sadece zükûr kısmındaki maaşları kesilmişti. Dolayısıyla fiilen 1918 yılında kapanmış olan Zükûr Dârülelhânı 1921 yılında resmen kapatılmıştı.⁸⁸

Dârülelhân'ın inas kısmının bu tarihlerde 77 öğrencisi ve 33 fasıl heyeti üyesi bulunmaktaydı. Toplam 111 kişiye hizmet veren bu kurumun öğretim kadrosu ise şöyledi:⁸⁹

Ser-muallim	İsmail Hakkı Bey
Ser-sâzende	Abdülkadir Bey
Keman muallimi	Kirkor Efendi
Nay (Ney) muallimi	Hilmi Dede Efendi
Tanbur muallimesi	Fâize Hanım
Ser-hânende	Zahide Hanım
Ser-sâzende	Muazzez Hanım
Usul muallimesi	Zehrâ Hanım
Ud muallimesi	Hayriye Hanım
Kemençe muallimesi	Sâmiye Hanım
Ud muallimesi	Faika Hanım
Keman muallim muavinesi	İrfan Hanım

Encümen-i Musikî, Dârülelhân'ın devlet bütçesine yük olmadan varlığını sürdürebilmesi ve kendini geliştirebilmesi için bazı çareler düşünmüştü. Aralık 1920 tarihinde Şurâ-yı Devlet'e gönderilen nizamname layihasına ek olarak, 24 Kasım 1921 tarihinde, dört maddelik bazı değişiklik ve

⁸⁸ BOA, MF.ALY, 160/22, 8 Eylül 1921 (5 Muharrem 1340).

⁸⁹ Listede gösterilen kadro 20 Ocak 1921 tarihine aittir (BOA, MF.ALY, 173/26).

eklemeler önerilmiştir. Değiştirilmesi ve eklenmesi ön görülen maddeler şunlardı:⁹⁰

13. madde: Her sene-i hâliye ibtidâsında şâkirdândan üç Osmanlı altını ücret-i tahsiliye alınacaktır (Mevcut talimat'ta ücret-i tahsiliye bedeli yarım altındı).

32. madde: Fasl-ı musikî heyetlerinin vereceği konser hasılatının yarısı Dârülelhân için ayrıldıktan sonra kalan meblağın yarısı konser veren fasıl heyetine dağıtılacak, diğer yarısı ise hazineye bırakılacaktır. Bu paylaşımında konsere katılan fasl-ı musikî muallimleri iki, diğer üyeler birer hisse alacaktır. Konser hasılatının Dârülelhân için ayrılan kısmı, Musikî Encümeninin tensibi ve Maarif Nezareti'nin tasvibiyle Dârülelhân'ın bütçesinde yeri olmayan, acil ihtiyaçları için ve musikî eserlerinin toplanması, telifi ve basımı için kullanılmak üzere kurum tarafından biriktirilecektir. (Mevcut talimat'ta Dârülelhân için ayrılan pay toplam hasılatın dörtte biriydi. Bu pay, kurumun müze ve kütüphanesine harcanmak üzere ayrılıyordu).

Ek madde 1: Maarif Nezaretinden bütün okullara tayin olunacak musikî öğretmenleri, öncelikle Encümen-i Musikî tarafından okullarının derecesine göre usul, solfej ve musikî nazariyatından sınava tâbi tutularak kendilerine verilecek ehliyetname (yeterlilik belgesi) ile tayin edilecektir. Yapılacak bu sınavda başarılı olamayan öğretmen adayları ise isterlerse bir yıl boyunca her ders için 30 kuruştan 50 kuruşa kadar ücret-i tedrisiye karşılığında Dârülelhân'da öğrenim görebilecektir. Dârülelhân'daki eğitime devam ettiği süre zarfında öğretmenlik yapmakta olanlar görevlerine devam edecek ancak yılsonunda yapılacak sınavda yeterlilik belgesini alamazsa yerine bu belgeye sahip bir öğretmen tayin edilecektir.

Ek madde 2: Yedi sene ikmâl-i tahsil edip icazetname (diploma) ile Dârülelhân'dan mezun olanlar (kız-erkek), Dârülelhân'ın daimi âzâsı (societaire) imtiyazına ve verilecek konsere katılma hakkına sahip olacaktır. Nizamname-i mahsus tarifiye uygun olarak bunlar arasında yükselip kıdem alanlar sanayi madalyasını almaya hak kazanacaktır. Bu layihanın kabul edilip edilmediği hakkında herhangi bir belgeye rastlamasak da Dârülelhân'ın devlete yük olmadan ayakta kalabilmek, kendini geliştirmek ve musikî eğitiminde bir otorite olmak yolunda çaba göstermesi kayda değer bir gelişmedir.

⁹⁰ BOA, MF.ALY, 173/26.

1921 yılında idarî ve öğretim kadrosunda bazı değişiklikler meydana gelmişti. O yıl müdire Hatice Hanım'ın⁹¹ vefatı üzerine, yerine bu konuda yetişmiş olduğuna inanılan kızı Sabiha Hanım tayin edilmişti.⁹² Sabiha Hanım beraberinde yenilik getirmeyi düşünmüş, eğitimini verdikleri enstrümanlara piyanoyu da eklemişti. Hatta piyano öğretmenliğine Suphi Paşa'nın kızı Hamiyet Hanım fahrî olarak tayin edilmiş, bunun için Maarif Nezareti'nden geçici olarak bir piyano tedarik edilmesi istenmişti.⁹³ Aynı yıl Halep'e giden ve izin süresi bittiği halde dönmeyen kanun muallimesi Fahriye Hanım istifa etmiş sayılarak bu görevi fahrî olarak ser-sâzende Muazzez Hanım üstlenmişti. Fahriye Hanım'ın maaşı ise, bir süredir fahrî olarak santur muallimeliği yapan Nevsâl Hanım'a tahsis edilmişti. 1922 yılının Ocak ayında ise nay (ney) muallimi Hilmi Dede Efendi'nin vefatı üzerine bu göreve eski muallimlerden Ali Rıza Efendi tayin edilmişti.⁹⁴ Aynı yılın Temmuz ayında da kemençe muallimesi Sâime Hanım istifa etmişti.⁹⁵

Dârülelhân'da Yeniden Yapılanma

1923 yılına gelindiğinde Encümen-i Musikî kaldırıldı. Dârülelhân, Türk ve Batı musikîsi bölümlerinin birleştirilerek hazırlanan bir yönetmelelikle yeniden yapılandırılmaya çalışılmış, İstanbul Valisi Haydar (Yuluğ) Bey'in gayretleriyle 14 Eylül 1923 tarihinde yeniden açılmıştı.⁹⁶ Okulun idaresine bu kez Musa Süreyya Bey getirilmiş, açılış töreni İstiklâl Marşı ile başlayarak Müdür Musa Süreyya Bey'in konuşmasıyla devam etmişti. Müdür Bey yeni bir güçle başlayan maarif hareketlerinde musikîye de yer verildiğinden ve yeniden açılan Dârülelhân'ın memleketin musikî hayatını

⁹¹ Teşrifât-ı Umûmiye eski nazırlarından İbrahim Paşa'nın eşidir.

⁹² BOA, MF.ALY, 158/65, 11 Temmuz 1921 (5 Zilkade 1339); 159/1; 159/7.

⁹³ BOA, MF.ALY, 159/19, 19 Temmuz 1921 (13 Zilkade 1339).

⁹⁴ BOA, MF.ALY, 165/62, 6 Şubat 1922 (8 Cemaziyelahir 1340).

⁹⁵ BOA, MF.ALY, 169/42, 29 Temmuz 1922 (4 Zilkade 1340).

⁹⁶ Nazmi Özalp, *Türk Musikîsi Tarihi* –Derleme, I, 86'da okulun açılış tarihini 14 Eylül 1924 olarak vermiştir. Oysaki Şubat 1924 tarihinde okulun açılış haber olarak "Resmî küşâd merasimi ilim ve sanata müştâk güzîde ve münevver zevâtın huzurıyla Eylül'ün ondördüncü Cuma günü icra edilmiştir" şeklinde *Dârülelhân Mecmuası*'nda yer almıştır (nr. 1, 1 Şubat 1340/1924, s. 45). Buna göre okulun Eylül 1924 yılında açılması imkânsızdır.

en iyi şekilde geliştirmek için önemli bir merkez olacağından bahsetmişti. Ardından Vali Haydar Bey yaptığı konuşmada Dârülelhân'dan musikîmin ilerlemesi için çok şey beklendiğini ifade etmişti. Açılış töreni, Türk ve Batı musikîlerine ait en özel parçaların çalındığı konserle son bulmuştu.⁹⁷

Yeni Dârülelhân'ın öğretim kadrosu şöyleydi:

<i>Alafranga Şubesi</i>		<i>Şark Musikîsi Şubesi</i>	
Keman (orkestra şefi)	Zeki Bey	Keman	Nuri Bey
Keman	Ekrem Bey	Keman	Kevser Hanım
Piyano	Hege Efendi	Keman	Mustafa Bey
Piyano	Sadri Bey	Ud	Sedat Bey
Piyano	Nezihe Hanım	Ud	Hayriye Hanım
Piyano (birlikte çalma)	Radelya Efendi	Ud	Faika Hanım
Viyolonsel	Muhiddin Sadık Bey	Ud	Zehra Hanım
Flüt	Kadri Bey	Kanun	Muazzaz Hanım
Orkestra'da çalanlar	Veli Bey	Santur	Ziya Bey
Orkestra'da çalanlar	Adil Bey	Tanbur	Refik Bey
Teganni (Şarkı söyleme)	Madam Osman Şerafeddin Bey ⁹⁸		Faize Hanım
Tarih-i Musikî ve Kompozisyon	Musa Süreyya Bey	Nay	Emin Efendi
Koro Kompozisyon	Manas Efendi	Kemençe	Ruşen Bey
		Şark Musikîsi Nazariyat ve Tarihi	Rauf Yekta Bey
		İlâhiyat ve ⁹⁹ Usûliyyât-ı Musikîyye	Zekâi Dedezâde Hafız Ahmed Efendi
		Nazariyat ve Fasl-ı Umumî	İsmail Hakkı Bey
		Teganni	Ziya Bey
		Teganni	Zahide Hanım

⁹⁷ *Dârülelhân Mecmuası*, nr. 1, 1 Şubat 1340/1924, s. 45.

⁹⁸ Gönül Paçacı, Osmanlıca'dan transkript ederken Madam Osman Şerafeddin Bey'i, Madam Asuman ve Şerafeddin Bey olarak çevirmiştir (*a.g.m.*, s. 51). Oysaki Osmanlı toplumunda hanımlar bekâr ise babalarının, evli ise eşlerinin soyadları ile anılırdı. Burada teganni muallimi gayrimüslim bir hanım olup, eşinin adıyla anılmaktadır.

⁹⁹ *Dârülelhân Mecmuası*'nda bu dersin adı Usulât-ı Musikîyye (اصولات موسيقيه) olarak pek kullanılmayan bir biçimde yazılmıştır. Yaygın kullanımı Usûliyyât-ı Musikîyye olup, musiki metot bilgisi anlamındadır.

Böylesine güçlü bir kadro ile eğitim hayatına başlayan Dârülelhân'ın amacı, daha önce de olduğu gibi, asırlarca ihmal edilmiş ve kayıt altına alınmamış olan musikî eserlerini yok olmaktan kurtarmak ve yeni nesiller için de ulvî ve hayatî hisleri, heyecanı ortaya çıkaracak eserleri hazırlamaktı. Bu amaç doğrultusunda Dârülelhân bütün Anadolu halkının ruhunu ifade eden şarkıları toplayıp, incelemeye karar vermişti. Nitekim müdür Musa Süreyya Bey Anadolu türkülerinin toplanması konusunda kararlıydı. Daha 1918 yılında bu düşüncelerini açıkça ifade etmişti:¹⁰⁰

“Evveleminde bir kere rûh u millîyi hakikaten ihtiva eden o türkülerini cem etmeli ki, sonraları onlardan ve onların ruhundan âsâr icad edilebilsin. Bu hususta muvaffakiyet bestekârın kudret-i ilmine derece-i vukuf ve istidâdına bağlıdır. Ancak, bu suretle millî ruh yaşar ve garp esas ve fenniyâtını da tatbik imkâm husûl bulur. Bu tarz-ı mesai, Avrupaîlarca da icra edilmiştir...”

Dârülelhân hiç vakit kaybetmeden çalışmalara başlamış, konserler vermişti. Dârülelhân'da verilen konserlerden bazıları şunlardır:¹⁰¹ İstanbul'un işgalden kurtuluşu ve Türk Ordusu'nun İstanbul'a gelişinin üzerine, Mebuslar heyeti ve Ordu Kumandanı Şükrü Nail Paşa şerefine verilmişti. Dârülelhân'ın daveti üzerine Dârülelhân'ı ziyaret eden Kâzım Karabekir'in şerefine verilmişti. Kâzım Karabekir, konseri dinlemiş ve öğretim üeleriyle birlikte çay içerek, musikînin durumu ve geleceği hakkında sohbet etmişti.¹⁰² Türk Ordusunun Kurtuluşu Bayramı'na katılmak üzere Fethi

¹⁰⁰ Musa Süreyya, “Asker Türküsü”, *Yeni Mecmua (Çanakkale, 5-18 Mart 1915/331) Yeni Mecmua Fevkalâde Nüshası*, 1918, 80'den aktaran: Süleyman Şenel, “Darü'l Elhan Heyeti Tarafından 'Fonograf'la Derlenen İlk Türkü”, *Türk Folkloru Belleten 1987*, İstanbul 1988, s. 122.

¹⁰¹ *Dârülelhân Mecmuası*, nr. 1, 1 Şubat 1340/1924, s. 45-46.

¹⁰² Darülfünunda gençlere dine sınıksız sarılmaları konusunda nasihatler veren Kâzım Karabekir'in Dârülelhân'da kadın ve erkeklerden oluşan bir heyet tarafından icra edilen konseri dinlemesi, orada da dinden bahsetmesi basında eleştirilmiştir. Özellikle Hamdullah Suphi'nin Kâzım Karabekir Paşa'nın hem dinleyip, hem de böyle konuşma yapmasını tenakuz olarak nitelemesi üzerine tartışmalar alevlenmiştir. Daha önce İstanbul'daki Türk Ocağı'nın açılışında Dârülelhân hanımlar heyetini konsere çağıran Hamdullah Suphi'nin, Kâzım Karabekir Paşa'nın Dârülelhân'da konser dinlemesini eleştirmesi üzerine, *Vatan* gazetesi “Acaba Hamdullah Subhi Bey Türk hanımlarının musikisini dinlemeyi dinsizlik mi addediyor da böyle bir harekette bulunan bir zâtin salâbet-i diniyyeden bahsetmesinde tenakuz görüyor?” şeklinde tenkit etmişti. Sonuçta Sebülürreşad, Kâzım Karabekir'in oraya davet üzerine gittiğini, konseri dinlemek zo-

Bey Başkanlığında İstanbul'a gelen Mebuslar şerefine verilmişti. Dârülelhân ayrıca umuma açık konserler de düzenlemişti. Her on beş günde bir de öğrencilerin gelişimlerini ortaya koymak amacıyla Dârülelhân öğrencileri tarafından konserler verilmişti.

Dârülelhân'ın özellikle Galatasaray Lisesi'nde düzenlediği ilk konseri büyük ilgi görmüş, şehrin kibar ve görgülü ailelerinin yanı sıra Halide Edip, Adnan Bey, Kâzım Karabekir, Refet, Ali Fuad, Kemaleddin Sâmî Paşalar da konserde bulunmuştu. KONSERE olan ilgi, basında da yer bulmuş, genellikle takdirle karşılanmıştı.¹⁰³

İleri gazetesinde;

“Yeni bir inkişâfa zuhûr olan “Dârülelhân'ın” müsameresi pek parlak olmuş, büyük ve güzide kalabalığın takdirini celb etmiştir. ...Fitraten musikîşinas olan genç ve güzide sanatkâr Musa Süreyya Bey idaresindeki bu heyet-i musikîyye az zamanda hayli ilerlemiş, bazı münasebetlerle verdiği birkaç müsamerede, kendisine müsaid bir zaman-i inkişâf hazırlayabilecek kadar takdir ve tebci elde etmiştir.”

denilerek konserde yaşananlar ayrıntılı olarak anlatılmıştı.

Tanin'de özellikle hanımların başarısı dile getirilmişti:

“Hıncahınc dolmuş olan bu salonda sanata, musikîye cidden meclûb ve hâhiş-ker müstesnâ bir halkın huzurunda verilen bu müsâmere birçok cihetten mühim ve kıymetdar bir hadise idi. Bu sıcak ve samimi hava içinde asil ve zarif Türk Hanımlarından ibaret muhtelif musikî grupları sâmiîne Türk kabiliyet ve zekâsının en belîğ bir tecellisini izhâr etti. Kıymetdâr üstadların tekayyüd ve ihtimamıyla yetişen Dârülelhân Hanımları garbın enâfis âsârını en yüksek bir kudret ve kabiliyetle temsil ettiklerini isbât ettiler.”

Vakit ise Dârülelhân tarafından verilen konseri şu satırlarla halka anlatmıştı:

“Sanatkârlar dün Galatasaray Lisesi'nin salonunda ilk büyük konserlerini verdiler. Kadın ve erkek talebâttan müteşekkil orkestradan

runda kalmış ve beğenmeyip nasihatte bulunmuş olabileceğini yazarak Kâzım Karabekir Paşa'yı savunmuştu (“Müslüman Kadınlarla Erkeklerin Müşterek Konserleri Hakkında”, *Sebilürreşâd*, XXIII/578, 6 Aralık 1923/6 Kânunievvel 1339, s. 95-96).

¹⁰³ “Dârülelhân Şuunu”, *Dârülelhân Mecmuası*, nr. 2, Nisan 1340, s. 93-96.

sonra piyano ve bunu müteakip altmış hanımdan mürekkebe teganni heyeti faaliyete geçti, bunlar hep fevkalâde şeylerdi. Şark musikîsi şubesinin muvaffakiyeti daha az değildir; üstad Ziya Bey'in idare ettiği ellibeş hanımdan mürekkebe fasıl da pek güzel muvaffak oldu.”

Vatan gazetesi, “Dârülelhân dün temin ettiği muvaffakiyetle kıymetli bir müessese olduğunu bir daha te'yid etmiştir. Talebe ve talebâtın hepsi de takdire şâyândır.” diyerek bu konseri düzenleyen Dârülelhân müdüriyetini de ayrıca tebrik etmişti.

Vakit ve Tasvir-i Efkâr gazetelerinde de konserle ilgili olumlu yazılar yazılmıştı. Ancak kadınların erkeklerle beraber konser vermelerini dinsizlik olarak kabul edip, eleştirenler de olmuştu. Bunların başında *Sebilürreşad* gelmekteydi.¹⁰⁴

“Ma'lum olduğu vechile önceleri Dârülelhân iki kısımdı: Hanımlar ayrı, erkekler ayrı musikî tahsil eder; konserlerde de birlikte bulunmazlardı. Ecnebî işgali zamanında, Anadolu mücadele-i milliye ile meşgul iken, bunlar birleşmişler, umumî mahallerde birlikte konser verecek kadar işi ileri götürmüşler! Hürriyet ve İtilâf Fırkası'nın Nâzırı Ali Kemal İnas Darülfünunu'nu kaldırarak Müslüman kızlarını erkeklerle aynı dershanede oturmaya mecbur ettiği zaman “bunda ne mahzur var? Yan yana oturup da çalgı çalmıyorlar ki, ders okuyorlar” diyordu. Lakin biraz zaman geçtikten sonra maksadın ne olduğu anlaşıldı. Herkes biliyor ki bu hareket bugün başlamış değildi. Bu işin esasları tâ İttihad ve Terakki devrinde kurulmuştu. İttihadçısı gitti İtilâfçısı geldi. Fakat bu noktada prensibler asla değişmedi. Bilakis ‘Hürriyet ve İtilâf ‘ bu hususda İttihadçılardan daha ileri gitti. İnas Darülfünunununu bile kaldırdı. Sonra bu hareket ecnebi işgali zamanında büsbütün inkişâf etti. İşte bu inkişâf neticesi olarak Müslüman kadınları bugün sokaklarda görülen şekillere girdi, tiyatrolara, sinemalara erkeklerle beraber gitmeye, konserlerde birlikte hanendelik, sâzendelik etmeye başladılar. ...Şimdi Şehzâde Cami'i Şerifi karşısındaki muazzam bir binada kadın erkek birlikte konserler veriliyor. Ankara'dan gelen mebuslara evvelâ burası ziyaret ettiriliyor, kadınlarla erkeklerin müşterek konserleri dinletiliyor... Devletin dini eğer din-i İslâm ise- ki Teşkilât-ı Esâsiyye Kanunu din-i İslâm olduğunu

¹⁰⁴ “Müslüman Kadınlarla Erkeklerin Müşterek Konserleri Hakkında”, *Sebilürreşad*, XXIII/578, 6 Aralık 1923 (6 Kânunievvel 1339), s. 95-96.

söylüyor- o halde o devletin her hangi bir valisi Müslüman kadınlarla erkekleri bir arada çalgı çaldıramamak, gelen mebusları oraya götürememek, onlar da gidememek icab eder. Kanunu yapanlar ve icrâ ile mükellef olanlar herkesden ziyade kanunun kudsiyetini muhafazaya mecburdurlar.”

Dârülelhân'dan Konservatuvara

Dârülelhân, başlangıçtan beri yapmak istediği Türk musikîsinin önemli eserlerini derleme ve notaya alma konusundaki çalışmalarına ağırlık vermişti. 1924 yılından itibaren *Dârülelhân Mecmuası* adında bir dergi yayınlamıştı. Ayrıca hem folklorik ve etnografik malzemeler sağlamak hem de Batı müziği eğitimi alan genç bestecilere milli tema ve motifler sunmak amacıyla halk müziği ile ilgili çalışmalar da başlatmıştı. Vilayet maarif müdürleri aracılığıyla Anadolu'daki musikî öğretmenlerine veya bu konu ile alakalı kişilere fişler dağıtılarak, yöre türkülerinin notalarının Dârülelhân'a gönderilmesi istenmişti. Bu girişimler sonucunda dağıtılan 3.000 adet fişin karşılığında 100 civarında türkü notası toplanabilmişti. Bu notalar incelemeye ilk etapta 47'si yayınlanmıştı. Ancak notaları bu şekilde toplamanın bazı zorlukları ve sakıncaları da ortaya çıkmıştı. Çünkü bunlar incelendiğinde, notanın yaygın olarak bilinmediği, hatalı yazıldığı, usulsüz havaların sanat olarak kabul edilmediği ve içinde tekrarlar olduğu görülmüştü. Bu durumda, türkülerini bizzat yerinde dinlemek ve derlemek üzere bir heyet oluşturulmuştu.¹⁰⁵ Dârülelhân'ın Türk Musikîsi Nazariyat ve Tarih Muallimi Rauf Yekta Bey, Batı musikîsi şubesi keman muallimi Ekrem Besim ve Dürrü Turan Beylerden oluşan bu heyet Anadolu'ya hareket ederek türkü derleme çalışmalarına başlamıştı. Bu gezide ilk defa fonograf¹⁰⁶ kullanı-

¹⁰⁵ Rauf Yekta, *Dârülelhân Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları Mukaddimesi*, 1 Mart 1926'dan aktaran: Merih Erol, "Darü'l-Elhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları Mukkadime, Rauf Yekta Bey", *Musikîşinas*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, Sayı 6, Bahar 2003, s. 93-99; Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul 1999, s. 17.

¹⁰⁶ Gramofonla hemen hemen aynı işlevi yapan bir ses kayıt cihazıdır. Eski Yunanca fone, "ses" ve grammein, "yazmak" kelimelerinden kaynaklanıyor. Bu makine ile ses ve müzik kaydı veya dinleme olanakları bulunmaktadır. İlk patenti , 29 Eylül 1887 Alman yaratıcı Emil Berliner tarafından alındı. Gramofon bir yuvarlak ince taş plak ile, fonograf ise bir silindir ile çalışırdı. İlk fonograf yaratıcılardan biri ünlü Thomas Alva Edison'dur. Fonograf daha sonra geliştirilerek Gramofon adını almıştır.

mıştı.¹⁰⁷ Bu heyetin yaptığı inceleme gezilerinde notaya alınan eserlerin bir kısmı *Anadolu Halk Şarkıları* adı altında yedi fasikül halinde yayımlanmıştı (1926-1928) Bu notalar ve şarkılar daha sonra da yayımlanmaya devam etmişti.¹⁰⁸

Maarif Vekâletinin Talim ve Terbiye Dairesi Sanayi-i Nefise Encümeninin 9 Aralık 1926 tarihli kararı ile Dârülelhân'ın yönetmeliği ve öğretim programı değiştirilmişti. İstanbul Vilayetinin himayesinde olan Dârülelhân, İstanbul Belediyesine bağlanarak "İstanbul Belediye Konservatuarı" adını almış ve böylece devlet eğitimi ile ilgisi kesilmişti. Bu değişiklik çerçevesinde "Şark (Türk) Musikîsi Bölümü" kapatılmış ve Türk musikisine büyük bir darbe vurulmuştu. Sadece eğitim ve öğretim amaçlı olmamak şartıyla ders olmayan günlerde Türk müziği enstrümanlarının çalınmasına, orijinal eserleri tespit etmek ve bunu yaparken dinî eserleri de takdim etmek üzere "Türk Musikîsi Eserleri Tasnif Heyeti"nin kurulmasına izin verilmişti.¹⁰⁹ Türk musikîsinin tespit ve aktarımı konusunda yaptığı yayınlarla büyük bir öneme sahip olan bu heyet, Rauf Yekta Bey'in başkanlığında Zekâidedezâde Hâfız Ahmed Efendi ve Muallim İsmail Hakkı Bey'lerden oluşturulmuştu. İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine yerine Ali Rıfat Bey getirilmişti.¹¹⁰

¹⁰⁷ Şenel, *a.g.m.*, s. 121-126.

¹⁰⁸ Özcan, *a.g.m.*, s. 520.

¹⁰⁹ Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, Ankara 2010, s. 333; Yılmaz Öztuna, *Türk Musikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara 2000, s. 77; Özcan "Dârülelhân", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, VIII/520; Paçacı, "Kuruluşunun 77. Yılında Dar'ül-elhân ve Türk Musikîsi'nin Gelişimi I", s. 54. Türk musikîsinin yasaklanmasından önce ve sonra, Türk musikîsinin ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda pek çok tartışmalar yapılmıştı. Bu tartışmalar ve musiki devrimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ergin, *a.g.e.*, V, 1822-1850; Uluskan, *a.g.e.*, s. 293-379; Bülent Aksoy, *Geçmişin Musikî Mirasına Bakışlar*, İstanbul 2008, s. 171-181.

¹¹⁰ Yalçın Tura, "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Musikîsi", *Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye Ansiklopedisi*, VI, 1512; Gönül Paçacı, "Kuruluşunun 77. Yılında Dar'ül-elhân ve Türk Musikîsi'nin Gelişimi II", *Tarih ve Toplum*, Sayı 122, Şubat 1994, s. 17.

S o n u ç

Cumhuriyet Dönemi'nin Osmanlı'dan devraldığı güçlü bir musikî kurumu olan Dârülelhân'ın, kurulduğu tarihten Cumhuriyet Dönemi'ne kadar ülkenin pek sıkıntılı olduğu bir dönemde ayakta kalabilmesi ve amaçlarını yerine getirmeye çalışması bakımından önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Özellikle ülkenin millî mücadelesindeki başarısından sonra 1923 yılında girilen yeniden yapılanma ile birlikte Dârülelhân önemli çalışmalar yapmıştır. Tüm hızıyla çalışmalara başlanmış, konserler verilmiş, *Dârülelhân Mecmuası* adlı bir derginin yayımına başlanmıştır (1924). Bu yıllar kurum için en verimli yıllar olmuştur. Nitekim bu dönemde başlatılan halk müziği ile ilgili derleme gezileri de kurumun önemli faaliyetleri olarak değerlendirilebilir.

Yeni Dârülelhân'la Türk ve Batı musikîleri ikinci kez aynı akademik çatı altında bir araya gelmiştir. Ancak 1926 yılında Dârülelhân'ın yönetmeliğinin ve programının yeniden düzenlenerek kurumun farklı bir şekilde yapılandırılması, Türk müziği kısmının kapatılmasına sebep olmuştur. Böylece kurumun adı İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülmüştür. Şayet iki musikî türünü içinde barındıran bu kuruluş yaşatılabilseydi, hem Batı hem de Türk musikîsinin gelişimine imkân verilmiş olacaktı. Artık adı Dârülelhân değil konservatuvardı ve sadece Batı musikîsi eğitimi veren bir kurum haline getirilmişti. Ancak bünyesinde Türk Musikîsi Tasnif ve Tespit Heyetinin oluşturulması bu heyetin önemli çalışmalara imza atması bakımından önemli bir adım olmuştur. Dönemin yetkin ve uzman musikî üstadları tarafından yapılan bu çalışmalar neticesinde Türk musikîsinin yazılı dönemine geçilmiştir. Bu heyet, bir kısmı Osmanlıca olan ve *Dârülelhân Külliyyatı* olarak bilinen 180 adet yaprak nota, *Mevlevî Ayinleri*, *Bektaşî Nefesleri*, *Mevlid Tevşihleri*, *İlahiler*, *Zekâi Dede Külliyyatı* gibi eserler yayımlamıştır.¹¹¹ Ayrıca bu eserler, İcra Heyeti tarafından çeşitli konserlerle halka duyurulmuş, plak yoluyla da yaygınlaştırmaya çalışılmıştır.¹¹² Dolayısıyla Dârülelhân'ın yayınlamış olduğu bu notaların, kitapların ve araştırmaların Türk musikîsinde büyük önemi vardır.

¹¹¹ Paçacı, *a.g.m.*, s. 18.

¹¹² Özcan, *a.g.m.*, s. 520.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında konservatuvar, çekirdeğini oluşturan Dârülelhân ile sürekli kıyaslanmıştır. Bu değerlendirmelerde Dârülelhân hakkında olumsuz, konservatuvar için ise olumlu eleştiriler yapılmıştır:¹¹³

“Evvvelki ‘Dârülelhân’ Meşrutiyet hükümeti devrinde yani bundan takriben 10 sene evvelki yakın mazimizin mahdûd bir düşünce ile sırf memleketin eski duvarları içinde asırlardan beri terennüm eden, Türk Musikîsinin aelâde bir mektebi halinde tesis edilmişti. Hatta o derece ki, büyük küçük, musikîye heves ve isti’dadı olan herkesin ve bilhassa çocukların ve gençlerin kendi evlerinde yahud musikî üstadları nezdinde hususî ders alacakları yerde bu müesseseye devamları maksadından ileri gidemiyordu. Bu hal böylece bir müddet devam etti. Netice veya semere olarak, bize mahsus ve her halde kendine mahsus usul ve kuyûd ile mahdûd, bir aile yâhud salon musikî dairesi içinde kalmakdan fazla bir eser-i terakki gösteremedi ve gösteremezdi....”

‘Konservatuvar’ bize garbın bir bahar muhiti ihtar eden muazzam dalgah, bazen dil-perver sükûnlu, yeşil baharlı, karlı buzlu, buhranlı sevdah, bin türlü manzaralı nâğme lisanını, aheng mefhumunu, tatlı yâhud acı beşerî tesirlerin bütün seslerini, tabii ve beşerî hadiselerin güzellik yâhud ıstrablarını anlatmak ister....”

Bu nokta-i nazardan ‘konservatuvarımız’ ve onun şu son iki konseri evvelce hiç yokken şimdi tamamıyla var olan büyük bir eser-i muvaffakiyyet tanınmağa şâyândır. Edebiyatta, sanatta yâhud maarifetdeki esaslı bir inkılâb ne ise müsikîdeki de onlar kadar mühim bir tekâmül inkılâbıdır.”

Bu türden değerlendirmelerin, dönemin şartları açısından bakıldığında, pek de şaşırtıcı olmadığı açıktır. Ancak belirtilmelidir ki Türkiye’deki konservatuvar eğitiminin temelleri 1917 yılında Dârülelhân’ın kuruluşu ile atılmıştır. 1927 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarına çevrilen Dârülelhân bundan sonra farklı isim ve programla da olsa faaliyetlerini sürdürmüştür. 1986 yılında, ‘belediyeye taşınması imkânsız maddî yük teşkil ettiği gerekçesiyle’ Belediye Konservatuvarı, İstanbul Üniversitesi’ne devredilmiştir. Konservatuvar’ın akademik gelişimi ve hakları bakımından Üniversite çatısı altında faaliyetini sürdürmesi olumlu bir icraat olmuştur.¹¹⁴

¹¹³ “Evvvelki Dârülelhân, Şimdiki Konservatuvar”, *İstanbul Şehremâneti Mecmuası*, Sene 4, Sayı 45, Mayıs 1928, s. 513-514). Bu makalenin yazıldığı yıllarda Türk musikîsi yaksaktı ve müzikte bir inkılâp yapılmaya çalışılıyordu.

¹¹⁴ Paçacı, a.g.m., s. 23.

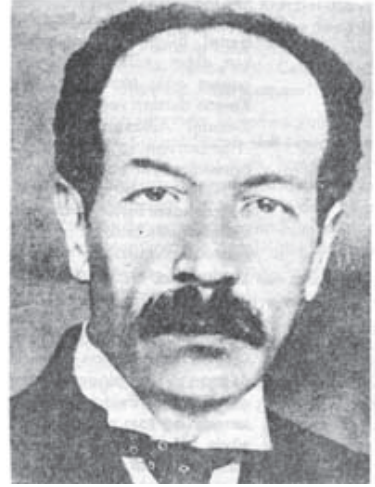
EKLER:



RESİM I: Dârülelhân Müdürü Rahmi Bey



RESİM II: Hacı Arif Bey



RESİM III: Tanburî Cemil Bey



RESİM IV: Dârüelhân Heyet-i İdare ve Talimiyesi

Sağdan sırayla oturanlar: Faize Hanım, Hayriye Hanım, İsmail Hakkı Bey, Kevser Hanım, Müdür Süreyya Bey, Nezihe Hanım, Zeki Bey, Ziya Bey, Radelya Efendi. İkinci sırada ayakta duranlar: Selâhaddin Bey, Mustafa Bey, Ali Nuri Bey, Zehra Hanım, Ziya Bey, Faika Hanım, Ekrem Bey, Manas Efendi, Muhiddin Bey, Fazıl Bey. Üçüncü sırada ayakta duranlar: Ruşen Bey, Sedat Bey, Refik Bey, Sadri Bey, Veli Bey, Basri Bey, Adil Bey, Kadri Bey.



RESİM V: Dârülelhân Fasil Heyeti



RESİM VI: 1926'da Dârülelhân koro dersi. Piyanoda Manas Efendi
(İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivi)



Resim VII: 1926 yılında küçük bir orkestra
(Gönül Paçacı Arşivi)



Resim VIII: 1925'te Dârülehân alafıranga ve alaturka talebe ve muallimleri bir arada.
(İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Arşivi)



RESİM IX: 1926'da Dârüelhân'dan Türk musikî eğitiminin kaldırılması üzerine bir araya gelen dönemin ünlü musikî üstadları, Dârüelhân hoca ve öğrencileriyle birlikte.

Arka sırada soldan 2. Hafız Kemal Batanay, 3. Hafız Zeki Çağlarman, 4. Neyzen Tevfik. Zeki Çağlarman'ın önünden solda Hafız Sadettin Kaynak, yanında hanende Beykozlu Hadiye. Yukarıda 3. Sırada Zekâirzâde Ahmed Irsoy, yanında Rauf Yekta, onun yanında Kâzım Uz. (Gönül Paçacı Arşivi'nden)



RESİM X: Şark Musikisine Ait Tarihî Eserleri Tedkik ve Tespit Heyeti.

1927 yılında toplantı halinde. Soldan sağa: Zekâizâde Ahmed (Irsoy) Efendi, Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Bey. (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Arşivi'nden)

“THE FIRST OFFICIAL MUSIC SCHOOL OF THE OTTOMAN EMPIRE: DÂRÜLELHÂN”

Abstract

The aim of this study is to consider the activities of Dârülelhân. This institution was opened for breeding, housing and training of music which is highly valued in Ottoman society. Within the process Dârülelhân transformed to a western formation named “Conservatory”. Dârülelhân is important because of being the first official music school which was bound to Ministry of Education. Besides, forming the fundamental of İstanbul Conservatory increases its importance. Making of this study the historical importance of the institute played role.

In the beginning we discussed the education of music and its transfer to the society. The roles of “Mehterhane”, music section of “Enderun”, “Muzika-i Hümayun”, “Mevlevihane” and music guilds are examined in this process. The necessities of the institute of Dârülelhân is explained. After all, establishment of “Musikî Encümeni” is more important than Dârülelhân. This commission prepared the sub-structure of Dârülelhân and made a regulation. According to the regulation duties of Musikî Encümeni and the rules dealing with Dârülelhân are determined. By using Ottoman Archive documents, the activities of Musikî Encümeni is explained. Finally, the establishment of Dârülelhân and its organization are examined. On account of the negative conditions of Armistice Period, a lot of problems occurred. Especially, the matters of the parts of school named zükûr which was for men and inas which was for women discussed. As a matter of fact the part named zükûr was closed for these reasons. Thus, merely the part named inas protected its existence. Instruction staff of the institute, number of students, lesson programmes are examined. After the declaration of the Republic, Dârülelhân was put in order once again. A new organization planned. In this its activities determined until its conversion into “Conservatory”. All the works of art recorded by the institute and prepared a collection.

Keywords

Dârülbedayi, Dârülelhân, Musikî Encümeni, conservatory, Turkish Music, Western Music, music education.

OSMANLI HAVACILIK TEŞKİLATININ KURULUŞUNA
DAİR NİZAMNAMESER

Ö. Kürşat KARACAGİL*

ÖZET

İnsanoğlu en eski zamanlardan beri uçmayı hayal etmiş ve bu yönden birçok girişimde bulunmuştur. Ancak uçuşa hayallerini yüzyıllar sonra gerçekleştirmiştir. Makalede, Osmanlı Devleti'nde kuruluş aşamasında olan askeri havacılık faaliyetleri ve bu yöndeki düzenlemeler ele alınmıştır. Bu cümleden olarak askeri havacılığa bir düzen getirilmesine yönelik çabalara değinilerek, yürürlüğe giren üç ve bir de yürürlüğe girmeyen nizamname ele alınmıştır. Bu nizamnameler Osmanlı havacılığının kurumsallaşmasını sağlamıştır. Özellikle yürürlüğe girmeyen 1914 Kasım tarihli Ordu-yı Osmânî Tayyarecilik Teşkilatına Ait Nizamname ile 17 Ocak 1917'de yürürlüğe giren Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ile Umur-ı Havaiyye Şubesinin Teşkilât ve Vezâifine Dair Nizamnameler ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Devleti, Havacılık, Nizâmname, Tayyare, Pilot, Balon, Balkan Savaşı.

İlkçağlardan itibaren kuşlar gibi uçmayı hayal eden insanoğlu bu emellerini uzun süre ertelemek zorunda kalmış ancak bunu 20. yüzyılda gerçekleştirmiştir. 16. yüzyıldan sonra Leonardo da Vinci gibi kişiler, resimler ve modellerde bu hayallerini çizimlerle tasvir etmişse de insanoğlunun uçuşmasını sağlayacak bir araç henüz yapılamamıştı. Bilim adamları tarafından hareketli kanatlarla yapılan birçok denemenin sonuç vermemesi, insanoğlunun sabit kanatla uçuşmasının daha akılcı olacağı fikrini doğurmuştu.¹ Ancak bundan da istenilen sonucun alınamaması bilim adamlarını daha hafif bir hava aracı yapmaya itti. Bu bağlamda, sıcak havanın yükseldiğini bilen araştırmacılar, altına ateş yakılarak içine sıcak hava doldurulan balonları uçurmayı başardı.² Günümüzde kabul edilen sıcak hava ile doldu-

* Dr., Dumlupınar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, karacagil@gmail.com

¹ Zafer Orbay, *Türkiye'de Havacılık ve Uçak Yapımı*, İstanbul 2009, s. 1.

² Orbay, a.g.e., s. 1.

rulmuş ilk balon uçuşu Fransız Montgolfier kardeşler tarafından 4 Haziran 1783 tarihinde Paris yakınlarında Annonay şehrinde gerçekleştirildi. Aynı yıl Jacques Charles bu sefer, havadan hafif bir gaz olan hidrojenle balon uçurmayı denedi. 27 Ağustos 1783 tarihinde halkın önünde uçurulmuş olan balon içindeki gazın genleşmesiyle düştü. 19 Eylül 1783'te Montgolfier kardeşler sepetine bir horoz ve keçi koydukları balonu uçurarak 2 km uzağa başarıyla indirmiştir. Montgolfier kardeşler tarafından insan uçurmak için yapılan balon 15 Ekim 1783 tarihinde Kimyager François Platre de Rozier halata bağlı olarak 25 m yükselmiş ve 4 dakika 20 saniye havada kalarak dünya tarihinde balonla uçan ilk insan olarak tarihe geçmiştir.³

Osmanlı tarihinde bu yöndeki girişimlerden en dikkat çeken 17. yüzyılda Hezarfen Ahmet Çelebi'ye aittir. Evliya Çelebi, *Seyahatnamesinde* Galata kulesinden atlayan Hezarfen'in 3200 metre mesafe kat ederek Üsküdar'da bulunan Doğancılar Meydanı'na indiğini yazmaktadır.⁴ Osmanlı topraklarında ilk balon uçuşu ise Napolyon Bonapart'ın Mısırı işgali sırasında 30 Kasım 1798 tarihinde Kahire'nin Özbekiye mahallesinde gerçekleştirildi.⁵ 19. yüzyılda tespit edilen ilk balonla uçuş denemesi, III. Selim döneminde yapılmış olmakla birlikte *Câbi Tarihi*'nde yer almaktadır. Kesin olarak tarihi tespit edilemeyen söz konusu uçuş bu dönemde yapılanlardan farklı olarak askeri amaca yönelik olup aslen İngiliz asıllı mühtedi Selim Ağa adlı bir mühendis tarafından insansız olarak gerçekleştirildi. Selim Ağa tarafından gerçekleştirilen bu deneme 1801 yılının son baharına kadar birkaç kez tekrarlandı.⁶

Bir diğer hava aracı olan ve insanlık tarihinde çığır açan uçaklar konusunda, 19. yüzyılın sonlarına doğru çalışmalar giderek daha da arttı. Bu dönemde uğraşlarıyla dikkat çeken kişilerden birisi de Avusturyalı Wilhelm Kress'tir. Kress, kendi yaptığı motorlu uçağıyla 1898 ve 1901 tarihlerinde deneme uçuşları yaptı. Almanya'da Karl Jatho, benzin motorlu uçağıyla 1903 senesinde 20 metre kadar bir sıçrama yaptıysa da istenilen so-

³ Ekmeleddin İhsanoğlu, "Osmanlı Havacılığına Genel Bir Bakış", *Çağmı Yakalayan Osmanlı*, İstanbul 1995, s. 498.

⁴ Stuart Kline, *Türk Havacılık Kronolojisi*, İstanbul 2002, s. 44 ;Orbay, *a.g.e.*, s. 1.

⁵ Süleyman Beyoğlu, "Osmanlı Havacılığı ve İlk Havacılık Teşkilatı", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı 1, İstanbul 1999, s. 143.

⁶ İhsanoğlu, *a.g.m.*, s. 502–503.

nucu elde edemedi.⁷ Avrupa'da sonuç alınmayan denemelere karşın Amerika Birleşik Devletleri'nde Wilbur ve Orville Wright kardeşlerin The Flyer (uçucu), adını koydukları motorlu uçağıyla 17 Aralık 1903'de ilk kez uçmaları dünya havacılık tarihinde yeni bir çığır açtı.⁸ Bu başarı Avrupalılara da cesaret verdi. 1906 senesinde Fransa başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde başarılı uçuşlar yapıldı.⁹ Kısa süre içerisinde uçak yapım teknolojisinde hızlı bir ilerleme kaydedildi. 15 Temmuz 1909 tarihinde Louis Bleriot adlı bir Fransız'ın uçağıyla birlikte Manş Denizini yarım saatte aşması havacılık alanında yeni bir dönem başlattı. Bu gelişme Avrupa'nın birçok yerinde uçak fabrikaları ve hava alanlarının kurulmasına sebep oldu.¹⁰

Osmanlı Devletinde Havacılık Faaliyetleri

Osmanlı Devleti, havacılık alanında Avrupa'da yaşanan gelişmeleri özellikle Harbiye Nezaretine Mahmud Şevket Paşa'nın getirilmesiyle birlikte daha da yakından takip etti. Nitekim ilk olarak Mayıs 1909'da Fransız Barbote, balonuyla İstanbul'a gelerek üç gösteri uçuşu yaptı.¹¹ 1909 senesinde Mahmud Şevket Paşa, havacılık çalışmaları alanında Avrupa'da öncü kabul edilen Fransa ve Almanya'daki gelişmeler hakkında, Paris Askerî Ataşesi Ali Fethi (Okyar) ile Berlin Askerî Ataşesi Enver (Paşa) Bey'den bilgi istedi. O yıllarda Kurmay Binbaşı rütbesinde olan Enver Bey'in balon ve balon topları hakkında 26 Eylül 1909 tarihli raporundaki havacılık hakkındaki görüşleri harbiye nezaretince de benimsendi. Bu durum, Osmanlı havacılık tarihi başlangıcı açısından olumlu bir gelişme olarak kabul edilmektedir.¹²

Barbote'nin balonla gerçekleştirdiği gösteri uçuşundan sonra Kasım 1909'da Baron de Catters, Voisin marka uçağıyla İstanbul'a gelmiş, kendisi

⁷ Yavuz Kansu-Sermet Şensöz-Yılmaz Öztuna, *Havacılık Tarihinde Türkler I*, Ankara 1971, s. 89.

⁸ Mazlum Keyüsk, *Türk Havacılık Tarihi I (1912-1914)*, Eskişehir 1951, s. 9-10.

⁹ İhsanoğlu, *a.g.m.*, s. 524-525.

¹⁰ Beyoğlu, *a.g.m.*, s. 143.

¹¹ Kansu, Şensöz, Öztuna, *a.g.e.*, s. 112-114.

¹² Fethi Kural, *Kuruluş Yıllarında Türk Askerî Havacılığı Belgeleri (1909-1913)*, Ankara 1974, s. 1, 10-13.

ilk uçuş denemesinden önce Mahmud Şevket Paşa'yı da ziyaret etmiştir. Paşa, Catters'e yakın ilgi göstermiş, hatta uçuşu takip etmek üzere bir komisyon kurdurmuştur.¹³ Ancak Catters'in, İstanbul'da 2, 3 ve 5 Aralık tarihlerinde gerçekleştirdiği uçuşlar başarısızlıkla sonuçlandı.¹⁴

Baron De Catters'in İstanbul'dan ayrılmasından bir kaç gün sonra bu sefer meşhur Fransız Pilot Louis Bleriot, uçağıyla İstanbul'a geldi. 10 Aralık 1909 tarihli İstanbul gazetelerine uçuşla ilgili ilanlar verdi. Ayrıca, Taksim Beyoğlu'ndaki Patinaj mahallinde uçağını sergiledi.¹⁵ Aynı günün akşamı Bleriot havacılıkla ilgili bir konferans verdi ve Manş Denizini geçişini gösteren bir film izletti.¹⁶ Bleriot, 11 Aralık Pazar günü Taksim Talimhane'de toplanan 10 bin kişinin önünde bir gösteri uçuşu yapmak istemiş ancak şiddetli rüzgârın etkisiyle Dülger Andon isimli bir kişinin evinin çatısına çarparak düşmüştür.¹⁷ İstanbul'da yapılan bu tayyare uçuşu Osmanlı askeri makamlarınca da yakından takip edildi.¹⁸

1910 senesinde uçak alımı konusunda Osmanlı Devleti girişimde bulundu, fakat maddi imkânsızlıklar yüzünden bu teşebbüs başarıya ulaşamadı. Bir sonraki sene için iki subayın pilotluk eğitimi için Avrupa'ya gönderilmesi kararlaştırıldı.¹⁹ Osmanlı hariciyesi, Fransa'nın 1910 yılının Eylül ayında düzenlediği Pikardy (Pikardi) manevralarını yakından takip ederek havacılıkla ilgili bir rapor hazırladı.²⁰

1911 senesi, Türk havacılığı için bir dönüm noktasıdır. Buna en büyük etken ise, Osmanlı-İtalyan Savaşı'nda yaşananlardır. İtalyanlar, bu savaşta (22 Ekim 1911 tarihinden itibaren) Trablusgarp'ta uçaklar ve balonlar vasıtasıyla keşif faaliyetlerinde bulunmuş,²¹ ayrıca dünya tarihinde ilk defa bu savaşta, (1 Kasım 1911'de) havadan Osmanlı birliklerine karşı bombardı-

¹³ Ajun Kurter, *Türk Hava Kuvvetleri Tarihi*, I, Ankara 2006, s. 29.

¹⁴ *Tasvîr-i Efkâr*, 3 Kânunievvel 1909; 4 Kânunievvel 1909; 6 Kânunievvel 1909.

¹⁵ Kansu, Şensöz, Öztuna, *a.g.e.*, I, s. 116.

¹⁶ *Tasvîr-i Efkâr*, 13 Kânunievvel 1909; İhsanoğlu, *a.g.m.*, s. 528.

¹⁷ *Tasvîr-i Efkâr*, 13 Kânunievvel 1909; İhsanoğlu, *a.g.m.*, s. 528; Kansu, Şensöz, Öztuna, *a.g.e.*, I, 116.

¹⁸ Kansu, Şensöz, Öztuna, *a.g.e.*, I, 116.

¹⁹ Kural, *a.g.e.*, s. 1-2, 18-21.

²⁰ Kline, *a.g.e.*, s. 53.

²¹ *Ceride-i Askeriyye*, nr. 154, Haziran 1328, s. 247.

man yapmıştır.²² 1911'de daha önce alınan karar uyarınca, pilotluk eğitimi için iki subay Fransa'da Bleriot fabrikasına gönderilmiştir.²³

Osmanlı'da havacılık alanında yaşanan önemli bir diğer gelişme de Miralay Süreyya Bey (İlmen)'in askeri havacılık çalışmalarını yürütmek üzere görevlendirilmesidir. Süreyya Bey'in bu göreve getirilmesinde en önemli sebep yeniliğe açık, teşkilatçı ve ileri görüşlü bir kişi olmasıdır. Kendisi askeri havacılık faaliyetlerini yürütmek üzere görevlendirildikten kısa bir süre sonra Paris, Berlin ve Viyana askeri ataşeliklerine birer mektup göndererek havacılık konusunda yazılmış kitapları ve Avrupa ordularındaki havacılık çalışmaları konusunda raporları istedi.²⁴ Ayrıca, havacılık çalışmalarının bir düzen içinde devam etmesi için, bir memur olarak kendisinin tek başına bunun üstesinden gelemeyeceğini belirterek Kıtaat-ı Fenniye Müfettişliğine bağlı bir komisyon kurulmasını da teklif etti.²⁵ Bu teklifi Harbiye Nezaretince uygun bulunarak kendisinin başkanlığında İstihkâm Kaymakamı Refik ile İstihkâm Binbaşlıklar Mehmet Ali ve Zeki Beylerden oluşan ve Türk havacılığının ilk teşekkülü olarak kabul edilen bir komisyon kuruldu.²⁶

Osmanlı havacılığı konusunda yaşanan bir diğer önemli gelişme de Osmanlı-İtalyan savaşında kullanılmak üzere tayyare ve balon alımı için Süreyya Bey başkanlığında bir heyetin Avrupa'ya gönderilmesidir. Heyet, yaklaşık bir buçuk ay süreyle Avrupa'da incelemeler yaparak Osmanlı ordusunda kullanılmak üzere uçak ve uçaklarda kullanılmak üzere bombalar satın almış ayrıca pilotlar kiralamıştır. Heyet, bunun yanında Avrupa'daki havacılık merkezleri ve okullarını ayrıntılı olarak incelemiştir. Ancak bü-

²² Orhan Koloğlu, "Gözlem Uçuşundan Saldırıya Dünya'da İlk Hava Savaşı", *Tarih ve Toplum*, Sayı 50, Şubat 1988, s. 14-16.

²³ Avrupa'ya gönderilmek üzere Fransızca bilen iki subay, Yüzbaşı Fesa ve İstihkâm Mülazımı Kenan Bey seçilmişti (Kural, *a.g.e.*, s. 21-23).

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ö. Kürşad Karacagil, "Süreyya İlmen'in Hayatı, Faaliyetleri ve Eserleri", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011.

²⁵ Süreyya İlmen, *Türkiye'de Tayyarecilik ve Balonculuk Tarihi*, İstanbul 1947, s. 21.

²⁶ Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Arşivi (ATASE), Balkan Harbi Katalogu (BHK), K: 179 G: 92, F:1; ATASE, BHK. K:179 G:92 F: 1 lef: 10-15.

tün bu çalışmalar, gerek Balkan Savaşı ve gerekse Mahmud Şevket Paşa'nın Harbiye Nazırlığı görevinden ayrılmasından dolayı sonuçsuz kalmıştır.²⁷

1914 ve 1916 Tarihli Havacılık Nizamnameleri

Havacılığın önemi özellikle Balkan Savaşı'nın son evresinde daha iyi anlaşıldı. Savaşın sonlarına doğru havacılık teşkilâtının başına getirilen Kazım Bey (Özalp) 16 Mayıs 1913'de Berlin, Paris ve Viyana ataşe militeliklerine yazdığı bir yazıyla Osmanlı ordusunda tayyarecilik ve balonculuğa ait esaslı bir teşkilât kurmak için Fransa, Almanya ve Avusturya hükümetlerince neşredilmiş olan talimâtnâme ve nizamnamelerden birer nüsha gönderilmesini istedi.²⁸ Aynı dönemde, Süreyya Bey'in askeri havacılıkla ilgili yapılması gereken düzenlemeler konusunda 23 Eylül 1913'de dikkat çekici bir teklifi vardır. Bu teklife göre; havacılık teşkilâtının gelişmesi isteniyorsa hava kuvvetleri kurulmalı, bu kapsamda havacılık okulu ve uçak bölükleri teşkil edilmelidir. Oldukça kapsamlı olan bu rapor Süreyya Bey tarafından Harbiye Nezaretine sunuldu.²⁹

Yukarıdaki rapordan kısa bir süre sonra, Alman balon pilotu Binbaşı Hackstetter, Kıtaat-ı Fenniye Mevaki-i Müstahkeme Müfettişliğine, 1 Kasım 1913 tarihli "Türkiye'de Umur-ı Havaiyye Teşkilât ve Terakkiyatına Dair Mülâhazat" adlı havacılıkla ilgili bir rapor sundu. Bu raporda şu noktalara dikkat çekilmektedir: Harbiye Nezaretine bağlı Umur-ı Havaiyye Müdüriyeti teşkil edilmeli, teşkilâtın başına da Miralay (Albay) rütbesine hâiz bir subay getirilmelidir. Ayrıca bu teşkilâtın kendi bütçesi ve tamirhaneleri olmalı, Ayastefanos (Yeşilköy) merkez istasyon olarak belirlenmelidir.³⁰

Osmanlı'da askeri havacılık konusunda çalışmalar, Balkan Harbi'nden sonra oldukça hız kazandı. Bu cümleden olarak, 1914'te Kıtaat-ı Fenniye Mevâki-i Müstahkeme Müfettişliğinin sorumluluğundan alınan havacılık teşkilatı, Muharebe ve Muvasala şubesine bağlandı. Teşkilâtın başına Bin-

²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. İlmen, *Türkiye'de Tayyarecilik ve Balonculuk Tarihi*.

²⁸ Kural, *a.g.e.*, s. 234.

²⁹ İlmen, *a.g.e.*, s. 123-127.

³⁰ ATASE, BHK, K: 179 G: 92 F: 11 lef, 1-11; Ajun Kurter, *Türk Hava Kuvvetleri Tarihi (1910-1914)*, Ankara 2009, I, 280-285.

başı Veli Bey, Tayyare Mektebi Müdürlüğüne de Fransız Binbaşı Marquis de Goys de Mezeyrac getirildi. De Goys, ilk olarak Kahire seferinde uğranan büyük kayıplar dolayısıyla azalan pilot ve tayyare sayısını arttırmak için yoğun bir çaba içerisine girdi.³¹ Dünya Savaşı başladıktan kısa bir süre sonra 30 Ekim 1914 tarihinde Binbaşı de Goys, Fransız hükümetinin çağrısıyla ülkesine geri döndü. Bu arada havacılık teşkilatının bağlı olduğu Muhârebe ve Muvâsala Dairesi, havacılık kısmıyla birlikte genel karargaha bağlandı. De Goys görevde bulunduğu sırada havacılık teşkilatı için bir de üniforma tespit etmişti. Buna göre kalpak üzerine ay yıldızlı kanat takılacak, üniformanın yakası ve pantolon zıh (şerit) kırmızı renkte olacaktı.³² De Goys'un, ülkesine dönmesiyle birlikte Havacılık Okulu Müdürlüğüne kısa süreliğine Topçu Binbaşı Abdüllatif Bey atandı.³³

Bu dönemde havacılığa ait bazı düzenleme çabalarının olduğu görülmektedir. Bu cümleden olarak askeri havacılığa ait ilk nizamname, 6 Haziran 1914 tarihli *Sefâin-i Havaiyye Ait Menânk-ı Memnua Nizamnamesi*'dir. Bu nizamname adından da anlaşılacağı üzere, hava araçlarının girmesi yasak olan bölgeleri düzenlemekteydi ve askeri amaç taşıyordu. Nizamname on dokuz maddeden oluşmaktadır.³⁴

Askeri havacılığa bir düzen getirilmesine yönelik tespit edebildiğimiz ilk nizamname ise I. Dünya Savaşı'nın hemen başına rastlamakta olup, 11 Kasım 1914 tarihlidir. Bu nizamname her ne kadar kanunlaşmasa da bu alanda ilk olması nedeniyle önemlidir. Nizamname havacılık çalışmalarına uzak olmayan Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın imzasıyla Sadaret'e sunuldu, daha sonra Tanzimat Dairesine ve kısa bir süre sonra da Şura-yı Devlet'e havale edildi. Ancak bu nizamname hazırlığı sivil tayyareciler hakkında Harbiye Nezaretince hazırlanmakta olan lâyiha ile birleştirilmek üzere ertelenmiştir.

Yürürlüğe girmeyen Nizamname, *Ordu-yı Osmani Tayyarecilik Teşkilâtına Aid Nizamnamedir* başlığıyla hazırlandı ve on üç maddeden oluş-

³¹ Kansu, Şensöz, Öztuna, a.g.e., s. 158-159.

³² Kansu, Şensöz, Öztuna, a.g.e., s. 171.

³³ Kurter, a.g.e., II, 21.

³⁴ Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Dâhiliye Nezareti Emniyet-i Umumiyye Memurinin Kalemi (DH. EUM. MH), 86/107; *Düstur*, II. Tertip, İstanbul 1334, VI, 765-766.

maktadır. Nizamnameye genel hatlarıyla bakacak olursak; birinci maddeye göre, havacılık teşkilâtı tayyare kıtaları da dahil olmak üzere tüm müesseseleriyle birlikte Tayyare Müdirîn-i Umumiyyesince idare olunacaktır. Teşkilât kıdemli yüzbaşı ya da daha üst rütbeli bir subay tarafından yönetilecek ve Tayyare Müdiriyet-i Umumiyyesi, tayyerân mektebi, tayyare fen komisyonu, tayyare imalathaneleri ile tayyare bölüklerinden oluşacaktır.

İkinci maddede; Tayyare Müdir-i Umumîsinin görev ve vazifelerine değinilmiş, Tayyare Müdiriyet-i Umumiyyesi, Harbiye Dairesi riyasetine bağlı olup emirleri de oradan alacak ve bu makamı bilgilendirecektir. Müdüriyet, havacılığa ait tüm konularda yetkiliydi. Teşkilatın kendine ait bütçesi olacak ve bu bütçe Tayyare Müdiriyet-i Umumisince şubeler arasında bölüşürülecektir. Ayrıca tayyare fen komisyonunun görüşleri doğrultusunda uçaklar için gerekli araç ve gereç temin edilecek veya imal ettirilecektir.

Üçüncü madde uçuş okulunun görevlerine değinmektedir. Uçuş okulunun amacı, tayyareciliğin gelişmesini sağlamak, pilot ve rasîd³⁵ yetiştirmektir. Ayrıca burada çalışan motorcu, demirci, marangoz gibi ustalara tayyarelerin düzgün bir şekilde sökölüp takılması, tamirat ve bunların iyi bir şekilde korunması gibi konuları velhasıl tayyarelere ait teorik ve pratik konuları öğretmekle de görevlidir.

Nizamnamenin dördüncü maddesinde fen komisyonunun görevleri ele alınmıştır. Buna göre; tayyareciliğin gelişimini takip ve tetkik etmek, tayyarelerin inşası ve tamiri için malzeme temin etmek, satın alınması planlanan tayyareler hakkında araştırma yapmak veya sözleşme şartlarına uygun olup olmadığını inceleyerek sözleşme hazırlamak, satın alınan tayyareler ve diğer malzemeleri kontrol etmek ve teslim almak, imalathanelerde inşa edilen veya tamir edilen tayyarelerin kontrolünü yaparak rapor hazırlamak, Müdiriyet-i Umumiyye emriyle satın alınan malzemeleri dağıtmak, ayrıca tayyarelerle ilgili meydana gelen kazalarla ilgili keşif raporlarını hazırlayacaktır.

Beşinci maddede imalathanelerin görevi ele alınmıştır. Buna göre; imalathaneler gerek havacılık okulunda ve gerekse tayyare bölüklerinde tamiri mümkün olmayan hava araçlarını tamir etmek, tayyarelerin bozulan

³⁵ Gözleyen gözeten kimse, yardımcı pilot.

parçalarını onarmak veyahut yapılması mümkün olan parçaları imal etmekle veya yenilemekle görevlidir. Ayrıca havacılık merkezine ait gerek motorlu gerekse motorsuz araçların tamiri, merkeze ait binaların onarılması ve eksiklerinin giderilmesinden de sorumludur. İmalathaneler; marangozhane, demirhane, motorhane, kanat tezgâh, tayyarelerin sökölüp takılmasına ait tanzim ve otomobil şubelerinden oluşmaktadır.

Altıncı maddede tayyare bölüklerinin görevleri ele alınmıştır. Buna göre; tayyare bölükleri her an savaşa hazır bir vaziyette teşkil edilmiş olmakla birlikte teçhizatları verilecek görevlere göre değişiklik gösterir. Gerek uçuş ve gerekse ihtiyat olmak üzere her bir bölük iki ya da dört tayyareden oluşur. Bölükler, Osmanlı Devleti'nin bir veya bir kaç önemli noktasında bulunur. Bir kaç bölüğe birden "tayyare müfrezesi" denir. Tayyare müfrezeleri kıdemli yüzbaşı veya daha üst rütbede bir subayın kumandasında bulunur. Ayrıca bu bölükler müfrezelerinden ayrıldıkları takdirde kendi başlarına görevlerini yerine getirebilir.

Yedince maddede Müdüriyet-i Umumiyye'nin emrinde bulunan muhafaza bölüğünün görevleri açıklanmıştır. Muhafaza bölüğü, istihkâm bölüğüyle aynı teçhizata sahip olmakla birlikte kendisine ait bir kadrosu vardır. Bölük, müdüriyetin kendisine vereceği görevleri yapmasının yanı sıra okulun korunması, ayrıca müdüriyetin vereceği talimat çerçevesinde pilot ve rasıdlara hizmet etmek ve okulun iaşesini sağlamakla görevlidir.

Sekizinci maddede uçanlar başlığı altında pilotlar ve pilot öğrencilere değinilmiştir. Buna göre, pilotluk eğitimi altı aydır. Bu eğitimi alan subayların bu süre sonucunda Müdüriyet-i Umumi tarafından belirlenen şartlar dahilinde uçakla uçma yeteneği kazanıp kazanmadığı tespit edilir. Daha sonra uçakların teknik yapısı ve motorları hakkında yapılan teorik sınavı başarıyla geçenlere pilot unvanı verilerek resmi bir diploma verilerek pilot sınıfına dahil olurlar. Pilot adayları kolordulardaki değişik sınıflardan küçük rütbeli subaylar arasından seçilirler. Sınavlardan başarılı olanlar bu sınıfa dahil olurken başarısız olanlar da Harbiye Dairesine bildirilerek eski yerlerine geri gönderilir.

Dokuzuncu maddede muhassesât başlığı altında, yurt içindeki pilot, rasıd ve pilot adaylarının maaşları konusunda düzenlemeler ele alınmaktadır.

a- Pilotluk ve rasıdlık eğitimi almak üzere bu okula gelen subaylara rütbelerine bakılmaksızın on kuruş, düşük rütbeli subaylara ise beş kuruş yevmiye verilir.

b- Askeri pilotluk diploması almayı hak kazananlara diploma tarihinden itibaren rütbesine maaşına göre bir misli zam yapılır. Askeri pilotluk diploması almayı hak kazanan düşük rütbeli subayların da maaşlarına bir misli zam yapılır. Daha düşük rütbeli subayların da pilotluk diploması almayı hak kazananlara da kıdemli küçük rütbeli subay maaşı verilir.

Nizamnamenin onuncu maddesinde, bu okulda görev yapan subayların terfileri ele alınmıştır. Buna göre, pilot subayların yükselmeleri *Terfi-i Rütbe Nizamnamesine* göre gerçekleştirecekti. Pilot diploması almaya hak kazanan subaylar kendi sınıfları dahilinde terfi ettirilir. Binbaşı rütbesi almaya hak kazanan subaylar, havacılık teşkilatının kadrosu uyarınca görevlerine burada devam edebildikleri gibi muharebe veya ulaştırma sınıfına da tayin olunurlar.

On birinci maddeye göre havacılık merkezinin müdürü, pilot subayların tüm özlük haklarına sahiptir.

Nizamnamenin on ikinci maddesiyle havacılık sınıfına mensup personelin üniformaları düzenlenmiştir. Buna göre; havacılık merkezindeki subay ve askerler diğer sınıflara ait subay ve askerler gibi hâki renkte elbise giyecektir. Pilot ve pilot öğrenciler parlak kiremit renginde yaka ile kalpağın tepesine o renkte çuka³⁶ takacaktır. Pilotların pantolonlarında geniş, öğrencilerde ise ince bir şerit olacaktır. Siyah keten ve fotin³⁷ giyeceklerdir. Fotin pantolonu da giyilebilir. Pilot şapkasında, uzunluğu on sekiz santimetre olmak üzere altından iki kanat arasına gümüşten ay yıldız, pilot öğrencilerin ise aynı büyüklükte olmak üzere gümüşten kanat ve altından ay yıldız amblemi eğimli olarak yerleştirilir.

Bu sınıfta görevli kıta subayları ve askerler ise, istihkâm elbisesi giymekle beraber yalnız yakaların da sarı renkte bir pervane amblemi buluncaktı. Havacılık merkezine bağlı imalathanelerde çalışan subayların üzerinde siyah çuka üzerine sarı renkte pervane amblemi olacaktır. Rütbesi

³⁶ Yünden dokunmuş, tüysüz, ince ve sık düz kumaş.

³⁷ Fotin veya potin: Koncu incik kemiğinin üstüne kadar çıkan, yan tarafından düğmelerle veya ön tarafından potin bağı ile kapanan bir ayakkabı çeşidi.

düşük subaylar ise yakalarına yarıya kadar pilot subaylara mahsus renkte çuka koyacaklar yakalarına ise sarı renkte pervane amblemi takacaktır.³⁸

Bu arada havacılık teşkilatında bazı düzenlemelere gidildi. 1915 senesinin Ocak ayının başında Alman ordusunda Mülâzım-ı Evvel (Teğmen) rütbesiyle hizmet eden Alman subayı Erich Serno yüzbaşılığa terfi ettirilerek 3 Ocak 1915'te Yeşilköy'deki Tayyare Mektebine müdür olarak tayin edildi.³⁹ Yüzbaşı Serno, yaklaşık bir sene sonra 9 Ocak 1916'da, binbaşı oldu.⁴⁰ Ayrıca, savaşın başlamasıyla birlikte ilk aşamada Yüzbaşı Serno ile birlikte 12 Alman sivil pilot ve 32 de montör⁴¹ ve makinist, Osmanlı Ordusunda hizmet vermeye başladı.⁴²

Yüzbaşı Serno Tayyare Mektebi Müdürlüğüne atandıktan sonra buranın gelişmesi ve bir hava istasyonu haline gelmesi için büyük çaba sarf etti. Almanya'dan teknik personel temin etti. Ayrıca Yüzbaşı Serno bulduğu Türk makinist, demirci, dökümcü, dülger⁴³ ve marangozları hizmete alarak bu merkezi faal hale getirdi.⁴⁴ Bu yıllarda Osmanlı Havacılığı (1915) Çanak-kale savaşları sırasında bazı rasat ve keşif uçuşları dışında önemli bir varlık gösteremedi. Kafkas cephesine gönderilen hava bölüğü de Ruslara esir düştü.

Osmanlı havacılığı, 1916 senesinde Almanların desteğinin artmasıyla birlikte, savaş alanlarında kendini göstermeye başladı. Nitekim aynı yılın sonunda, Osmanlı ordusunda 90 uçak, 81 pilot, 58 rasıd mevcuttu. Havacılık teşkilatı, biri Deniz Tayyare Bölüğü biri de Almanlardan oluşan üçüncü Paşa Bölüğü ile 10 ayrı yerde birer bölük olmak üzere toplam 12 bölüğe ulaştı.⁴⁵ Bütün bunların yanında 1914 senesinin yarım kalan havacılık teşkilâtını düzenleyecek olan nizamname çalışmaları 1916 senesinde tekrar başladı. Bu bağlamda ilk olarak 27 Haziran 1916'da *Tayyarecilerle Rasıd Zâbitâna Verilecek Alâmet-i Mahsûsa ve Alâmet-i Hatıra Hakkında Nizamname*

³⁸ BOA, Şura-yı Devlet Evrakı (ŞD), 660/8.

³⁹ BOA, Bâbîâli Evrak Odası (BEO), 4330/324700.

⁴⁰ BOA, BEO, 5393/329441.

⁴¹ Uçak montajını yapan kişiye verilen isim.

⁴² Kansu, Şensöz, Öztuna, *a.g.e*, I, 181.

⁴³ Marangoz

⁴⁴ Kurter, *a.g.e*, II, 72.

⁴⁵ Beyoğlu, *a.g.m*, s. 148-149.

adıyla yayımlandı.⁴⁶ Bu nizamname havacılık teşkilâtında görev yapmakta olan veya değişik nedenlerle ayrılan ya da ayrılmak zorunda kalan pilot ve rasıdlara verilmek üzere hazırlanması düşünülen rozet hakkındadır. Bu nizamnameye göre; rozet askeri elbisede ceketin sol tarafına ve dördüncü düğme hizasında, sivil elbise de ise sol göğsünün dört parmak altında olacaktır. Rozeti takma hakkına sahip olanlar nizamnamenin ikinci maddesinde belirtildiği üzere Osmanlı ordusunda görev yapan asker ve sivil pilotlar, rasıd subaylar, havacılık okulunda eğitim gören pilot subaylar ve rasıd subaylardan sınavlardan başarılı oldukları, Tayyare Müfettiş-i Umumiği ve Harbiye Nezaretince onaylanan kişiler kendilerine verilecek bir belgeyle birlikte bu rozeti taşıyabileceklerdi. Rozeti kullanım süresi ise, tayyare kıtalarında görev yaptıkları süreyle sınırlıydı. Bu kıtalardan ayrıldıktan sonra rozet Harbiye Nezaretine iade edilecekti. Ancak havacılıkla ilgili vazifesi sona erenler veya ayrılmak zorunda kalan kişiler rozeti takmak istediklerinde belirli koşullar çerçevesinde bunu takabileceklerdi.⁴⁷

Yukarıda zikredilen nizamnamenin hemen akabinde havacılık teşkilatını düzenlemeye yönelik çalışmalar daha da hız kazandı. Bu bağlamda, Harbiye Nezaretince hazırlanan, 10 Temmuz 1916 tarih ve 903/367 numaralı tezkire Şura-yı Devlet'e havale edildi. Burada, Tanzimat Dairesinde Harbiye Nezaretinden Kavânin Şubesi Müdürü Yarbey Hamdi Mustafa Bey ve Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinden Üsteğmen Kemaleddin Bey'in de görüşleri alınarak nizamnamenin değerlendirilmesi yapıldı. Burada yapılan görüşmeler sonucunda Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ve Umur-ı Havaiyye Şubesi ile ilgili maddeler üzerinde düzenlemelere gidilerek bazı maddeler birleştirdi, bazılarının ise yerleri değiştirilerek nizamnameye son şekli verildi. Yirmi bir maddeden oluşan ve Osmanlı havacılık teşkilatını düzenleyen *Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ile Umur-ı Havaiyye Şubesinin Teşkilat ve Vezâifine Dair Nizamname lâyihası*⁴⁸ 13 Ocak 1917 tarihinde kabul edilerek yürürlüğe girdi.

⁴⁶ "Tayyarecilerle Rasıd Zâbitâna Verilecek Alâmet-i Mahsusa ve Alâmet-i Hatıra Hakkında Nizamname", *Düstur*, II. Tertip, VIII, 1210-1211.

⁴⁷ BOA, İrade Dosya Usulü (İ. DUİT), 19/21 lef 1; *Düstur*, II. Tertip, VIII, 1210-1211.

⁴⁸ BOA, İ.DUİT, 20/1, lef, 3-2.

Bu nizamname, 1914 tarihli yürürlüğe girmeyen nizamnameye göre daha kapsamlıdır. Nizamnameyi genel hatlarıyla ele alacak olursak, birinci maddesinde; Osmanlı Ordusu'nda bulunan bütün hava birlikleri Harbiye Nezaretine bağlı olmak üzere Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ve Umur-ı Havaiyye Şubeleri meydana getirildi.

Nizamnamenin ikinci maddesi ile on yedinci maddesi arasında Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinin vazifesi ele alınmıştır. Bu bağlamda ikinci ve üçüncü maddelerde Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ve Umur-ı Havaiyye Şubesinin kumanda kademesine değinilerek Umur-ı Havaiyye Müfettişinin bir tümen kumandanı yetkisinde olduğu ve bu göreve atanacak kişinin yarbay ile tuğgeneral rütbesi arasında bulunması gerektiği belirtilmiştir. Dördüncü maddede hava birliklerini oluşturan unsurlar konu edinilmiştir. Bunlar tayyare ve balon bölükleri, fotoğraf ve fotoğrafmetre ve Rasadât-ı Havaiyye Şubeleridir. Bu birlik doğrudan doğruya müfettişliğin emrinde-dir.

Beşinci maddede; barış zamanında Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinin görevlerinden bahsedilirken,⁴⁹ altıncı maddede; savaş zamanında Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinin maiyetiyle beraber Karargah-ı Umumiyye Erkân-ı Harbiye Reisinin emri altında olduğu ifade edilerek görevlerine değinil-

⁴⁹ *Evvelâ*; bi'l-cümle umur-ı havaiyye kıtaatı ve müessesatı ve fabrikaları bütçenin Harbiye Dairesine merbût Umur-ı Havaiyye Şubesiyle bi'l-iştirâk tanzimi. *Saniyen*; Umur-ı Havaiyye'ye aid tehzizat ve âlât ve edevât-ı mukteziyyenin ve Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye riyasetiyle bi'l-istişare icâb edecek levâzım-ı seferiyyenin teklif-i tedariki, *Salisen*; bi'l-cümle Umur-ı Havaiyye kıtaat ve müessesat ve fabrikalarının nasıl ifa-yı vazife etmekte olduklarının senede lâ-akall bir defa teftişi, *Rabian*; bi'l-cümle Umur-ı Havaiyye kıtaat ve müessesât ve fabrikalarının levâzım ve âlât ve edevât-ı asliye ve fer'iyyesinin te'min-i muhafazası, *Hâmisin*; tayyare merkezi mebanisine aid inşaat ve tamiratın teklifi, *Sâdisin*; sivil amelenin istihdam ve kayıt muamelatinin tanzimi, *Sâbian*; zâbitânın talim ve terbiyesinin yeknesak hâdim esâsâtın vaz'ını, *Sâminen*; sonbahar manevralarına kıtaat-ı havaiyyenin temin-i iştiraki, *Tâsian*; Umur-ı Havaiyye müteallik kavânin ve nizâmât lâhiyalarının tanzimi, *Aşiren*; Harbiye Dairesine merbût Umur-ı Havaiyye Şubesiyle müştereken levâzım tecrübesi ve levâzım teslimi, *Hâdi-i aşer*; Umur-ı Havaiyyeye müteallik ihtiraat ve terakkiyatın takib ve tedkikiyle münasip olanlarının tatbik ve tecrübesi ve bu babda Umur-ı Havaiyye Şubesi'ne teklifât icrası, *Sâni-i aşer*; ecnebi ordularının Umur-ı Havaiyyeye aid kavânin ve nizâmâtının tedkiki, *Sâlis-i aşer*; mesâha muamelâtının ifâsı, *Râbi-i aşer*; Umur-ı Havaiyye kıtaatına aid otomobillerin idare-i muamelâtı (BOA, BOA, İ.DUİT, 20/1 lef 1-2; Beyoğlu, a.g.m., s. 153-154).

miştir.⁵⁰ Yedinci madde ise; Umur-ı Havaiyye Müfettişliğine tayyarelere ve balonlara savaş döneminde lazım olacak ve temin edilmesi gereken malzemelerin neler olacağı izah edilmiştir. Sekizinci ve dokuzuncu maddelerde askerin yiyecek içecek dışında gerekli olan ihtiyaçlarının temini konusu ele alınmıştır. Onuncu madde de ise; Umur-ı Havaiyye Müfettişine teftiş sırasında heyet-i erkan reisiyle, yaver veya bir emir subayının refakat edeceği ifade edilirken on birinci madde de; yapılan teftiş sonucunda gerek görüldüğü takdirde durumun harbiye nezaretine bildirileceği ifade edilmiştir. On ikinci maddede; Kıtaat-ı Havaiyyeye verilecek emir ve talimatların Umur-ı Havaiyye Müfettişliği vasıtasıyla bildirileceği ifade edilmiştir. On üçüncü maddede; Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinin bir vazifesinin de hava gözlemi yapmak ve hava haritalarının doğru düzenlenmesine yardımcı olmak ve bu haritaların ordu ve donanma tarafından kullanılmasını sağlamak olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca uluslararası hava gözlem istasyonlarıyla irtibat kurulacağından da bahsedilmiştir.

On dördüncü madde Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinde bulunan Heyet-i Erkân Reisinin görevleri ele alınırken on beşinci maddede Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinde görev yapan yaver ve emir subaylarının vazifesine değinilmiştir. On altıncı maddede Umur-ı Havaiyye Müfettişinin başka bir yerde bulunduğu zaman Umur-ı Havaiyye Müfettişliğine heyet-i erkân reisinin, onun bulunmadığı durumda ise alay kumandanı yetkisine sahip olan Tayyare İstasyonu kumandanının vekâlet edeceği belirtilmiştir.

Nizamnamenin on yedinci ile on dokuzuncu maddeleri arasında Umur-ı Havaiyye Şubesinin yetki ve görevleri izah edilmiştir. On yedinci maddede hava birlikleri ile binaların ve fabrikaların bütçelerinin Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ile birlikte yapılacağı, Umur-ı Havaiyye Müfettişliğince lazım olacak her türlü araç, gereç, yiyecek ve içecek maddesinin temini için müfettişliğin görüş ve mütalaası çerçevesinde bunların temini için mukavelename ve şartname düzenleneceği ve ayrıca temin edilen malzemenin usulüne göre her sene devri, teftişi ve malzemelerin incelenmesi görevinin yerine getirileceği açıklanmıştır.

⁵⁰ *Evvela*; kıtaat-ı havaiyye muamelâtının suret-i muntazamada temin-i cereyanı, Saniyen; Karargâh-ı Umumiyyesinin verdiği evâmirin takib-i infazı, *Salisen*; kıtaat-ı havaiyye istihdamma veya tevsi-i teşkilât ve hidemâtına dair Karargâh-ı Umumi Erkân-ı Harbiyye Reisine teklifat icrası (BOA, BOA, İ.DUİT, 20/1 Lef 1-2.; S. Beyoğlu, *a.g.m.*, s. 153-154).

On sekizinci maddede ise Umur-ı Havaiyye Şubesinde görev yapan subayların rütbelerine değinilerek; Umur-ı Havaiyye Şubesi Müdürü Yarbay ile Binbaşı arasında bir subayın kumandasında olacağı, Umur-ı Havaiyye Müdüriyetinin maiyetinde tayyareci olmak üzere teğmenden yüzbaşıya kadar bir refakat subayı ve biri hesap memuru görevini yerine getirmek üzere birinci sınıftan bir ikinci sınıftan bir ve üçüncü sınıftan iki yazıcı ile emir eri ve bir odacı bulunacaktı. On dokuzuncu maddede araç gereç temini ve tecrübesi işleminin Umur-ı Havaiyye Şubesinden, Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ve uçak fabrikasından veya balon şubesine mensup bir subaydan oluşacak komisyon tarafından yerine getirileceği vurgulanmıştır. Nizamnamenin yirminci maddesinde yürürlüğe girişinin kanunun neşriyle birlikte olacağı belirtilmiştir. Nizamnamenin son maddesinde ise bu kanunun icrasının Harbiye Nazırının sorumluluğu altında olduğu kaydedilmiştir.⁵¹

S o n u ç

Osmanlı Devleti'nde havacılık çalışmaları Avrupa ve Balkan devletleriyle aynı dönemlerde başladıysa da kısa süre de istenen sonucu vermedi. Bunun sebebi tayyare ve balonların öneminin yeterince kavranamamış olması ve uzun süre bu yöndeki çalışmaların plansız ve programsız bir şekilde sürdürülmesidir. Bu konuda yeni bir düzenlemeye gidilmesi yönündeki girişimler Balkan Savaşı sırasında kendini göstermeye başladı fakat bir sonuç alınamadı. Bu bağlamda havacılık teşkilâtını ve askeri havacılıkla ilgili düzenlemeleri içeren Miralay Süreyya Bey ve Alman balon pilotu Binbaşı Hackstetter'ın hazırladıkları ancak sonuçsuz kalan raporlar dikkat çekmektedir.

Harbiye nezaretinin başına havacılık çalışmalarına uzak olmayan Enver Paşa'nın gelmesiyle birlikte bazı düzenlemelere gidildi. Bu cümleden olarak 1914 senesinde Kıttaat-ı Fenniyye Mevaki-i Müstahkeme Müfettişliği emrinden alınan havacılık teşkilatı Muharebe ve Muvasala Şubesine bağlandı. Havacılık okulunun müdürlüğüne de Fransız Binbaşı Marquis De Goys de Mezeyrac getirildi. Ancak De Goys bu görevde uzun süre ka-

⁵¹ BOA, İ.DUİT, 20/1, lef 1-3; Beyoğlu, *a.g.m.*, s. 153-154.

lamadı. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte ülkesine dönmek zorunda kaldı. Yine 1914 Haziran'ın da *Sefain-i Havaiyyeye Ait Menâtık-ı Memnua Nizamnamesi* yayınlandı. Yayınlanan bu nizamname hava araçlarının uçuşu yasak bölgeleri ele almaktadır. Osmanlı havacılık teşkilatını düzenlemeye yönelik genel anlamda tespit edebildiğimiz ilk nizamname girişimi ise 1914 senesinin Kasım ayına rastlamaktadır. *Ordu-yı Osmani Tayyarecilik Teşkilatına Ait Nizamnamedir* adıyla kaleme alındı. Nizamnamenin altında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın imzası vardır ancak sivil tayyareciler hakkında Harbiye Nezaretince hazırlanmakta olan lâyiha ile birleştirilmek üzere ertelenmesi kararlaştırılmışsa da bu düzenleme I. Dünya Savaşı ortamından dolayı ayrıca havacılık teşkilatında yaşanan görev değişikliği gibi sebeplerden dolayı yaklaşık iki sene kadar gecikti. Osmanlı havacılık teşkilatını düzenleyen *Umur-ı Havaiyye Müfettişliği ile Umur-ı Havaiyye Şubesinin Teşkilat ve Vezâifine Dâir Nizamname* adını alacak olan lâyiha ancak Ocak 1917 tarihinde yürürlüğe girdi. Bu nizamname Kasım 1914 tarihli olana göre oldukça kapsamlı olup havacılık teşkilatının genelini ele almaktadır. Gerek Balkan Savaşlarında ve gerekse I. Dünya Savaşı yıllarında yapılan bu düzenlemeler neticesinde Türk Havacılığı sağlam temeller üzerine oturtuldu. Bu cümleden olarak Cumhuriyet döneminde Hava Kuvvetleri ile ilgili düzenlemeler bu nizamnameler çerçevesinde geliştirildi.



Tayyareci merhum Nuri Bey'in Halep'te silah arkadaşlarıyla son buluşması

1- Tayyareci Nuri Bey, 2- Rasıd İsmail Hakkı Bey 3- Kumandan Ali Rıza Paşa 4- Kolordu ahz-ı askeri reisi Ali Bey 5- Halep Liva Kumandanı 6- Talimgâh muavini 7- Halep Fırka Kumandan Vekili Erkân-ı Hârb Binbaşısı Cemil Bey 8- Tayyare Mektebi Namzedi Süvari Mülazım Arif Bey. (Şehbâl 15 Mart 1330, sayı 93, s. 407.)



Yüzbaşı Erich Serno (ortada) ve Ali Rıza Bey (sağda), havada çarpışarak ilk düşman uçağını düşüren Osmanlı pilotudur. (Kline, *a.g.e.*, s. 104.)



Osmanlı Devleti'nde Pilot ve Rasıdların kullandıkları iki bröve (BOA, İ. DÜİT, 19/21, lef 4-2 ve 5-2.)



Şehzade Osman Fuat Efendi'nin Yeşilköy Tayyare İstasyonunu ziyareti. Şehzade yakası kürklü olan, Binbaşı Serno (ortada beyaz giysili), (Kline, a.g.e., s. 106).

Ek 1

Ordu-yı Osmani Tayyarecilik Teşkilatına ait nizamnamedir

1-Teşkilât-ı Umumi

Ordu-yı Osmaniyyede tayyare kıtaatıyla tayyareciliğe mütallik bi'l-cümle müessesât tayyare müdiriyet-i umumisi tarafından idare olunur. Tayyare müdir-i umumisi olarak kıdemli yüzbaşı veya daha büyük rütbe de bir zât tayin olunur.

Tayyare müdiriyet-i umumiyesi ber-vech-i âtî şubattan mürekkebirdir.

1. Tayyare müdiriyet-i umumisi
2. Tayyaran Mektebi
3. Tayyare Fen Komisyonu
4. Tayyare İmalathaneleri
5. Tayyare Bölükleri

Bunların kadroları Harbiye Nezaretince müretteb umumi kadroda mündericdir.

2- Tayyare Müdiriyet-i Umumiyesi

Tayyare Müdür-i Umumisi Harbiye Dairesi riyasetine merbût olub bi'l-cümle evamiri Harbiye Dairesi riyasetinden ahz ve telâkki eyler. Vazife-i emr ve kumandasına mevdu umûm şubât-ı idare senevi bütçeyi tanzim ve iş bu bütçeyi tayyare müdiriyet-i umumiyesinin şubât-ı muhtelifesi beyninde taksim ve tevzi eder. Tayyare fen komisyonunun göstereceği lüzûma göre icâb eden tayyareleri, alât ve edevât ve malzemeyi tedârik ve ihzâr veya imâl ettirir. Müdür-i umumi zîr-i idaresinde bulunan bi'l-cümle şubatta vuku gelen her türlü ahvâle dair Harbiye Dairesi riyasetine arz-ı mâlûmat eyler.

3 -Tayyaran Mektebi

Tayyaran Mektebinden maksad tayyareciliğin terakki ve teâlîsini temin ve tayyareleri sevk ü idareye muktedir fennî ve amelî tayyareci zâbitân ile vakt-i

seferde keşf vazifesini hakkıyla îfâ edebilecek rasıd zâbitân yetiştirmektir. Bundan başka motorcu, demirci, marangoz gibi ustalara ve efrada da tayyarelerin hüsn-i halde muhafazaları, tanzimi motorların ve tayyarelerin sökülüp takılması ve tamirat ve tathîratı ve'l-hâsıl tayyarelere edilmesi lazım gelen takayyüdat hakkında amelî ve nazarı mâlûmat-ı lâzımeği iktisâb ettirmektir. Mekteb müdiri tayyarecilik rasıdlık tahsil eden talebe ve zâbitân ile ustalar ve neferâtın amelî ve nazarı surette iktisâb-ı meleke ve mahâret ile tevsî ve tezyid-i mâlûmat eylemeleri esbâbını temin eylemek vazifesiyle mükelleftir.

4 – Fen Komisyonu

- 1- Tayyareciliğin terakkiyat-ı daimesini takip ve tedkik eylemek
- 2- Tayyarelerin inşa ve tamirlerine muktezî malzemenin tedârik için müdiriyyet-i umumiyeye lüzum göstermek
- 3- Tayyarelerin hîn-i mübayaasında teşkil eden komisyonlara hususat-ı lazımeğe dâir i'tâ-yı mâlûmat eylemek veya emr-i muhafaza ile mukavelemeler tanzim eylemek
- 4- Mübayaaya edilen tayyareleri şerâit-i mukaveleye nazaran tedkik ve muayene ile teslim almak.
- 5- Mübayaaya edilen malzeme ve âlâtın hüsn-i halde bulunmalarını teftiş eylemek
- 6- İmâlâthanelerde müceddeden imal edilen veya tamir olunan tayyarelerin tecrübelerini icra ile rapor tanzim etmek
- 7- Müdiriyyet-i umumiyenin emriyle malzemeyi tevzi ve taksim eylemek
- 8- Projeleri tetkik ve tanzim eylemek
- 9- Zuhûra gelen kazaların keşif raporlarını tanzim eylemek

5- İmâlâthaneler

Vesâit-i mevcûdeye nazaran kabil-i imal olan tayyare aksâmını ve müceddeden imal ve kırılan veya bozulan tayyareleri suret-i mükemmelede tamir etmek müdiriyyet-i umumiyeye imâlâthanelerinin vazife-i esâsiyesindedir.

İmâlâthanelerin mekteb veya tayyare bölüklerinin tamir veya tebdil edemeyecekleri bi'l-cümle aksâmı tamir ve tecdid ederler. Bundan başka vesâit-i

nakliyyeden semer, araba, otomobil ile mebânî tamirat-ı lazımeyi imal veya nevâkısı ikmâl eylerler.

İmâlâthaneler :

Marangozhane

Demirhane

Motorhane

Kanad destgâhları

Tayyarelerin sökülüp takılmasına mahsus Tanzim Dairesi

Otomobil ve yol otomobili dairesi

6- Tayyare Bölükleri

Tayyare bölükleri her an muharebeye iştirâk edebilecek vech ile seferber olarak teşkil edilmiş bölükler olup mevcudlarıyla techizatı kendilerine tevdi edilecek vazifeye ve şerâite göre tebdil eder.

Gerek tayyaran etmek ve gerekse ihtiyât olmak üzere beher bölük iki ile dört tayyareden tereküb eder. Bölükler Memâlik-i Osmaniyyenin bir veya birkaç nokta-i mühimmesinde müctemi olarak bulunur. Müctemi birkaç bölüğe birden "tayyare müfrezesi" denir.

Tayyare müfrezesi kıdemli yüzbaşı veya daha büyük rütbede bir amirin kumandasına mevdu' bulunur. Maahazâ işbu bölükler teşkilât-ı idariyyeleri inde'l-icâb mensub oldukları müfrezeden ayrıldıkları zaman müstakillen îfâ-yı vazife edebilecek surettedir.

7- Müdiriyyet Maiyeti Muhafaza Bölüğü

Müdiriyyet-i umumiyyenin maiyetinde bir de muhafaza bölüğü mevcuttur. Bunun techizatı bir istihkâm bölüğü techizatının aynı olmakla beraber hususi bir kadrosu vardır. Mezbûr bölük müdiriyyet-i umumice lüzum gösterilen hizmeti îfâ, mektebi muhafaza, tayyareci ve rasıd zâbitânın hidemât-ı umumiyyesini icra ve tayyare müdiriyyet-i umumisi merbûtunun emr-i îâşesini temin eylemek vazifeye mukayyedir.

8-Uçanlar

Tayyareci ve tayyareci talebeleri olmak üzere iki kısımdır.

Tayyareci talebeler tahsil müddeti olan altı ayı ikmâl ettikten sonra müdiriyet-i umumiyye tarafından tayin edilen şerâit dahilinde seyahat-ı havaiyye icra eylemekle muktedir bir halde buldukları tahkik edildikten sonra tayyarelerin inşaat-ı fenniyyesiyle motorlara dair nazarî imtihânı muvaffakiyetle geçirdikleri halde tayyareci nâmını alırlar. Amelî ve nazarî imtihanda verilenlere Harbiye Nezaretinin mührüyle mahtûm bir askeri tayyareci tasdiknamesi verilir. Ancak tasdikname aldıktan sonra tayyareci talebenin sınıf-ı ehliyetiyle irtibatları kat' edilerek tayyareci sınıfına dahil ediliyorlar.

Tayyareci talebe sınıf-ı muhtelif zâbitân ve küçük zâbitânı olup tayyarecilik öğrenmek üzere Tayyare Mektebine ahvâli dairesinde kolordulardan gönderilen talebelerdir. Tahsil esnasında tayyarecilğe kabiliyeti olan ve evsâf-ı lâzimeyi gösteren talebeler müdiriyet-i umumiyyenin harbiye dairesine keyfiyeti bildirmesi üzerine hemen kıta-i asliyyesine iâde olunur.

9- Muhassesat

1- Muhassesat hakkında işbu nizamnamede münderic mevad yalnız Osmanlı zâbitânının ve küçük zâbitâna aid olup mukavele ile Avrupa ordularından celb edilen efrad ve zâbitânı şümûlü yoktur.

2- Tayyarecilik ve rasıdlık tahsil etmek üzere tayyare mektebine gelen zâbitâna rütbelerine bakılmayarak on kuruş yevmiye verilir. Küçük zâbitâna beş kuruş yevmiye verilir.

3- Askeri tayyareci tasdiknamesini almağa muvaffak olanlar tasdikname tarihinden itibaren rütbesi maaşının bir misli zam olunur.

4- Küçük zâbitân mektebden neş'et edenlerden askeri tayyareci tasdiknamesi almağa muvaffak olanlar küçük zâbit mektebi nizamnamesi ahkâmı dahi tatbik edilmek üzere rütbesi maaşının bir misli maaş zam olunur.

5- Küçük zâbitândan askeri tayyarecilik tasdiknamesini almağa muvaffak olanlara kıdemli küçük zâbit maaşı verilir.

10- Terfî-i Rütbe

1. Tayyareci zâbitânının terfileri, *Terfi-i Rütbe Nizamnamesine* tevfikân icra olunur. Tayyareci tasdiknamesine haiz zâbitân kendi sınıfları dahilinde terfi olunurlar. Binbaşî rütbesine ihrâz edildiğinde kadrosunun müsaadesine göre ya tayyareci sınıfında îfâ veya diğerk muhabere veya muvâsala kıtaatına tayin ediliyorlar.

11- Tayyare Müdür-i Umumisi

1. Tayyare müdür-i umumisi tayyareci tasdiknamesine hâiz olduğı halde tayyareci zâbitânının bi'l-cümle imtiyâzâtını hâizdir.

12- Elbise

Tayyare Müdiriyyet-i Umumisine mensub bilcümle efrad ve zâbitân sınıf-ı sâire gibi hâkî elbise giyeceklerdir. Askeri tayyareciler ile tayyareci talebeler parlak kiremidî renkte yaka ile kalpağın tepesine o renkte çuka takarlar. Pantolonlara tayyareciler geniş, talebe ince zih koyacaklardır. Siyah keten ve fotin giyilecektir. Fotin pantolonu dahi giyilir. Tayyareciler açıklığı onsekiz santimetre olmak üzere altından iki kanad arasına gümüşden ay yıldız tayyareci talebe yine mezkûr eb'âdda gümüşden kanat ve altından ay yıldızı alâmet-i mahsûsa olmak üzere kalpakların ön tarafına mailen vaz' edeceklerdir.

Kıta zâbitânı ve efrad-ı istihkâm elbisesi giyecekler ve yalnız yakalarına birer sarı renkte pervane koyacaklardır.

Tayyare Müdiriyyet-i Umumiyyesine merbût imâlâthaneler zâbitânı siyah çuka üzerine sarı renkte pervane koyacaklardır. Tayyareci küçük zâbitânda yakalarına yarıya kadar tayyareci zâbitânına mahsus renkte çuka koyacak ve bunun üzerine sarı renkte pervane takacaktır.

İş bu kanunun icra-yı ahkâmına Harbiye Nazırı memurdur.

Harbiye Nazırı

Sadrazam

Enver

Ek: 2

Umur-1 Havaiyye Müfettişliğiyle Umur-1 Havaiyye Şubesinin Teşkilât ve Vezaifine Dair Nizamname "Lâyıha"

Mukaddime

Birinci madde: Osmanlı Ordusundaki bi'l-cümle umur-1 havaiyye kıtaatının riyasetinde bulunmak ve doğrudan Harbiye Nezareti makamına merbût olmak üzere bir Umur-1 Havaiyye Müfettişliği ve Harbiye dairesine merbût olarak bir de Umur-1 Havaiyye Şubesi teşkil edilmiştir.

Umur-1 Havaiyye Müfettişliği

İkinci madde: Umur-1 Havaiyye Müfettişi bir fırka kumandanı salâhiyetini hâizdir.

Üçüncü madde: Umur-1 Havaiyye Müfettişliğine kaymakamdan mirlivaya kadar rütbede bir zâbit tayin olunur. Müfettişliğin maiyetinde yüzbaşidan binbaşıya kadar rütbede bir heyet-i erkân reisi ve mülâzımdan yüzbaşuya kadar rütbede bir yaver ile iki mülhâk ve hususat-ı fenniyyede istihdam edilmek üzere mülkî veya askerî bir mühendis ve üçüncü sınıftan bir mümeyyizle biri birinci ve ikisi ikinci sınıftan üç kâtip ve iki emirber ve bir odacı bulunur.

Dördüncü madde: Kıtaat-ı Havaiyye şunlardır;

Tayyare kıtaatı, balon kıtaatı, fotoğraf ve fotogrametri şubeleri, rasadât-ı havaiyye şubeleri. Bu kıtaat doğrudan doğruya müfettişliğin emri altında bulunmakla beraber gerek melbusât, maâşât, tayinât, ikamet gibi idare nokta-i nazarından gerek seferberlik ve umur-1 mehâkim-i askeriyye ve efrad-ı cedîde tedariki gibi muamelât-ı gailede nokta-i nazarından dairesinde bulunduğu kolordu kumandanlığına merbûttur.

Beşinci madde: Vakt-i hizada Umur-1 Havaiyye Müfettişliğinin vezaifi şunlardır:

Evvelâ; bi'l-cümle umur-ı havaiyye kıtaatı ve müessesatı ve fabrikaları bütçesinin Harbiye Dairesine merbût Umur-ı Havaiyye Şubesiyle bi'l-iştirâk tanzimi

Saniyen; Umur-ı Havaiyyeye aid techizât ve âlât ve edevât-ı mukteziyyenin ve Erkân-ı Harbiye-i Umumiyye riyasetiyle bi'l-istişare icâb edecek levâzım-ı seferiyyenin teklif-i tedariki, Salisen; bi'l-cümle Umur-ı Havaiyye kıtaat ve müessesat ve fabrikalarının nasıl ifâ-yı vazife etmekte olduklarının senede lâ-akall bir defa teftişi,

Rabian; bi'l-cümle Umur-ı Havaiyye kıtaat ve müessesat ve fabrikalarının levâzım ve âlât ve edevât-ı asliyye ve fer'iyyesinin temin-i muhafazası,

Hâmisen; tayyare merkez-i mebanisine aid inşaat ve tamiratın teklifi,

Sâdisen; sivil amelenin istihdam ve kayıt muamelelerinin tanzimi,

Sâbian; zâbitânın talim ve terbiyesinin yeknesak hâdim esâsâtın vaz'ını,

Sâminen; sonbahar manevralarına kıtaat-ı havaiyyenin temin-i iştiraki,

Tâsian; Umur-ı Havaiyyeye müteallik kavânin ve nizâmât lâhiyelerinin tanzimi,

Aşiren; Harbiye Dairesine merbût Umur-ı Havaiyye Şubesiyle müştereken levâzım tecrübesi ve levâzım teslimi,

Hâdi-aşer; Umur-ı Havaiyyeye müteallik ihtiraât ve terâkkiyâtın takib ve tedkikiyle münasip olanlarının tatbik ve tecrübesi ve bu babda Umur-ı Havaiyye Şubesine teklifât icrası, Sâni-aşer; ecnebi ordularının Umur-ı Havaiyyeye aid kavânin ve nizâmâtının tedkiki, Sâlis-aşer; mesâha muamelâtının ifâsı, Râbi-aşer; Umur-ı Havaiyye kıtaatına aid otomobillerin idare-i muamelâtı.

Altıncı madde: Vakt-i seferde Umur-ı Havaiyye müfettişi maiyetiyle beraber Karargâh-ı Umumiyye Erkan-ı Harbiyye Reisinin emri altında bulunur.

Vakt-i seferde Umur-ı Havaiyye müfettişinin vezaifi şunlardır:

Evvela; kıtaat-ı havaiyye muamelâtının suret-i muntazamada temin-i cereyanı

Sâniyen; Karargâh-ı umûmisinin verdiği evâmirin takib-i infâzı

Sâlisen; kıtaat-ı havaiyye istihdamına veya tevsi-i teşkilât ve hidemâtına dair Karargâh-ı Umûmi Erkân-ı Harbiyye Reisinin teklifât icrası.

Umur-1 Havaiyye Müfettişliğinin vakt-i seferde Mes'uliyeti Kıtaat-1 Havaiyye'nin husûsat-ı âtiyyesine münhasırdır:

1. Eşhâs-ı muamelâtı,
2. Bi'l-cümle edevât,
3. İşletme mevâdı,
4. Fotoğraf takımları,
5. Esliha ve bomba,
6. Telsiz telgraf.

Yedinci madde: Beşinci maddenin ikinci fıkrasında beyan olunan âlât ve saire şunlardır;

Tayyare ve tayyare işletme levâzımı ve teferruatı, esliha ve mühimmat, tayyarelerden endâht edilen bomba ve saire, tayyare nişangah dürbünü, fotoğraf, fotogrametri, telsiz telgraf tertibatı, işârât âlâtı.

Sekizinci madde: Beşinci maddenin onuncu fıkrasında beyan olunan levâzım tecrübesi esnasında Harbiye Dairesi memurini lede'l-hâce fen mühendisi bulundurulacağı gibi tesellüm komisyonu için dahi Umur-1 Havaiyye müessesât ve kıtaatından lâzım gelen memur intihab edilir.

Dokuzuncu madde: Beşinci maddenin onbirinci fıkrasında beyan olunan levâzım tecârib neticesinde sunûf-ı saire kıtaatının istifadelerine hâdim terakkiyâta ittulâ hâsıl oldukça Umur-1 Havaiyye Müfettişliği tarafından aid olduğu şubelere malûmat i'tâ edilir.

Onuncu madde: Umur-1 Havaiyye Müfettişi esna-yi teftişte Heyet-i Erkân Reisiyle üçüncü madde beyan olunan yaver ve mülhaklardan birini refakâtine almağa salâhiyetdardır.

Onbirinci madde: Kıtaat-1 Havaiyyenin teftişinden mütehasıl netâyic müfettişlikler tarafından lüzum görülürse Harbiye Nezaretine raporlarla bildirilir.

Onikinci madde: Kıtaat-1 Havaiyyeye verilecek evâmir ve talimat Umur-1 Havaiyye Müfettişliği vasıtasıyla i'tâ olunur.

Onüçüncü madde: Umur-1 Havaiyye Müfettişliği rasadât-ı havaiyye hizmetine ve hava haritalarının doğru olarak tanzimine nezaret eder ve bu harita-

lardan ordu ve donanmanın istifade etmesini temin eyler. Beyne'l-milel rasadât-ı havaiyye hidmetiyle irtibatta bulunur.

Ondördüncü madde: Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinde bulunan Heyet-i Erkân reisinin vezaifi umur muamelâtı yever ve mülhaklara tevzi ile hidemât-ı dahiliyyeyi idare ve müfettişliğin bi'l-cümle muamelâtıyla umur-ı tahriresinin muntazaman cereyanını temin ve müfettişlik kütüphanesi ile evrakını tanzim ve muhafaza etmek ve müfettişliğe aid mesâil hakkında müfettişlik müşaviri olmaktır.

Onbeşinci madde: Yaver ile mülhakların vezaifi;

Evvela; tayyare umur muamelatını idare ve Umur-ı Havaiyyeye müteallik nizamname lâyhalarını tertib ve tanzim etmek,

Sâniyen; balonlara aid umur ve muamelâtı idare etmek,

Sâlisen; fotogrametri ve ilm-i ahvâl-i cûh müteallik umur ve müteallik idare etmektedir. Yaver ve mülhaklardan her birine bu vazifeden biri tevdi' olunur.

Onaltıncı madde: Umur-ı Havaiyyeye müfettişinin gaybûbetinde Heyet-i Erkân Reisi ve Heyet-i Erkan Reisinin dahi gaybûbetinde Alay Kumandanlığı salâhiyetini hâiz olan tayyare istasyon kumandanlarından biri icrâ-yi vekâlet eder.

Umur-ı Havaiyye Şubesi

Onyedinci madde: Harbiye Dairesine merbût Umur-ı Havaiyye Şubesinin vezaifi şunlardır;

Evvela; bi'l-cümle Umur-ı Havaiyye kıtaatı ve müessesat ve fabrikaları bütçelerinin Umur-ı Havaiyye Müfettişliğiyle bi'l-iştirâk tanzimi,

Sâniyen; Umur-ı Havaiyye Müfettişliğiyle müştereken levâzım tecrübesi ve levâzım teslimi,

Rabian; bi'l-cümle Umur-ı Havaiyye kıtaatında ve müessesatı ve fabrikalarında müddehar levâzım ve âlât ve edevât ve sairenin her sene ibtidasında ale'l-usûl devr u teftiş ile muamelâtının tedkik ve rü'yeti (işbu muamelât için Heyet-i Teftişiyeye'de Umur-ı Havaiyye Müfettişliğinden dahi bir zât bulunması meşrûttur).

Hamisen; beşinci maddenin onbeşinci fıkrasında münderic ve Umur-1 Havaiyye terakkiyât ve ihtiraatına müteallik tebligatın takibi.

On sekizinci madde; Umur-1 Havaiyye Şubesi Müdiriyyetine binbaşidan kaymakama kadar rütbede bir zâbit tayin olunur. Umur-1 Havaiyye Müdiriyyetinin maiyetinde tayyareci olmak üzere mülâzımdan yüzbaşıya kadar rütbede bir refakatçi zâbiti ve biri hesap memuru vazifesini îfâ etmek üzere birinci sınıftan bir ve ikinci sınıftan bir ve üçüncü sınıftan iki kâtip ile emirber ve bir odacı bulunur.

On dokuzuncu madde: Beşinci maddenin onuncu fıkrasında ve onyedinci maddenin üçüncü fıkrasında beyân olunan levâzım tecrübesi ve levâzım teslimi muamelâtı, biri Umur-1 Havaiyye Şubesinden ve diğeri Umur-1 Havaiyye Müfettişliğinden ve üçüncü tayyare fabrikalarına veya balon müessesatına mensup zâbitândan olmak üzere üç zâttan müteşekkil komisyon tarafından îfâ olunur.

Yirminci madde: Bu nizamname tarih-i neşrinden itibaren mer'iyü'l-icradır.

Yirmi birinci madde: Bu nizamnamenin icrasına Harbiye Nazırı memurdur.

İşbu lâyiha-ı nizâmiyyenin mevki-i mer'iyette vaz'ını ve nizâmât-ı devlete ilâvesini irâde eylerim.

19 Rebiülevvel 1335/ 31 Kânunievvel 1332

Mehmed Reşad

Sadrazam

Hariciye ve Adliye Nâzırı Vekili

Dahiliye Nazırı ve Maliye Nâzırı Vekili

Harbiye Nâzırı Vekili

Şeyhülislam

Ticaret ve Ziraat Nâzırı ve Şurâ-yı Devlet Reisi Vekili

Maarif Nâzırı ve Posta ve Telgraf ve Telefon Nazır Vekili

Nafia Nâzırı ve Evkâf-ı Hümayun Nâzırı Vekili

Ek 3:

Sefâin-i Havaiyyeye Aid Menâtık-ı Memnua Nizam-
namesi

12 Receb 1332

24 Mayıs 1330

Takvim-i Vekayi ile neşr ve ilanı: 20 Receb 1332 1 Haziran 1330 – numara 1847

Madde 1 : Memalik-i Osmaniye turuk-ı havaiyye ile dahil olmak isteyen her seyyah bervech-i âti şeraiti tamamıyla icraya mecburdur.

Madde 2: Menâtık-ı memnua ve gayri memnuanın 1/3.000.000 mikyasında bir harita-i hususası irae edilmiştir.

Madde 3: Turuk-ı havaiyye ile Memalik-i Osmaniyye'ye girmek isteyen asker ve sivil her seyyah seyahate mübaşeretten mukaddem mensup olduğu hükümetin tasdikine iktiran eylemiş istidasını Sefaret-i Osmaniyye'ye veya Osmanlı şebbenderliklerine takdim edecektir.

Madde 4: Seyyah işbu istidasına alet-i tayyaranı ile rüfakasının ve kendisinin fotoğraflerini rabt edecektir.

Madde 5: Bir yanlışlığa meydan verilmemek için seyyah alet-i tayyaranın cins ve şeklini ve rengini istidasında açık olarak beyan edecektir.

Madde 6: Hükümet-i Osmaniyye'nin hariciye memuru (sefir, şebbender... ilah) işbu istidayı Hariciye Nezaretine gönderecektir.

Madde 7: Hariciye Nezareti işbu istida ile vesaike Harbiye ve Bahriye Nezaretine irsal eyleyecektir.

Madde 8: Vesaikin netice-i tedkikatına göre Harbiye ve Bahriye Nezaretinden istihsal-i mezuniyete muvaffak olan seyyaha Memalik-i Osmaniyye'nin menâtık-ı memnua ve gayri memnuasını musavver bir kıta harita Hariciye Nezareti vasıtasıyla irsal edilecektir.

Madde 9: işbu haritada seyyahın takip edeceği güzergâh kırmızı mürekkeple çizilmiş bulunacaktır.

Madde 10: Seyyahın takip edeceği güzergâh üzerindeki bi'l-cümle memur-in-i mülkiyye ve askeriyye seyahatinden haberdar edilecektir.

Madde 11: Seyyah harita üzerinde kırmızı mürekkebe ile resm olunan güzergâhı takibe mecburdur. Bunun haricine çıkarak güzergâhtan beş kilometre uzakta bir mahalle konan (“atrisaj”, “amerisaj” eden) her pilot (tayyare ve balon süvarisi) ve refiki ve alet-i tayyaranı tevkif edilir ve alet-i tayyaran hüsn suretle muhafaza olunur.

Madde: 12 Güzergâhın üzerine konan her seyyaha memur-in-i mülkiyye ve askeriyye tarafından tashilat-ı lazıme irae olunacaktır.

Madde 13: Tesirat-ı havaiyye (kar, yağmur, sis)den dolayı menâtık-ı memnuayı takarrüb edip alet-i tayyaran üzerine ateş edilmez fakat yere iner inmez aleti alınır ve kendisi tahtü'l hıfz en yakın yoldan ve en yakın mevki kumandanına gözleri bağlı olduğu halde teslim edilir.

Madde 14: Tesirat-ı havaiyyenin tahtında olmayıp ihtiyarı ile veya bir maksad-ı hafî ile menâtık-ı memnuaya takarrüb eden her alet-i tayyaran üzerine ateş edilir ve yere indiği takdirde alet-i tayyaran derhal müsadere edilir ve süvarileri en yakın mevki kumandanına gözleri bağlı olduğu halde teslim edilerek habs olunur.

Madde 15: Seyahat-i havaiyye maksadıyla menâtık-ı memnua haricinde her nereye nüzul ederse seyyah mevki kumandanlığından müsaade istihsal etmedikçe kırk sekiz saatten fazla orada kalamaz. Şayet alete veya süvarisine bir sakatlık arız olmuş ise tamirine kadar müsaade olunur ve bade't-tamir hava müsait olduğu takdirde yoluna devam ettirilir.

Madde 16: Menâtık-ı memnua dahilinden ancak harbiye ve bahriye nazırının müsaadesiyle geçilebilir

Madde 17: Seferberlik ilanından hal-i sulhun iadesine kadar Memalik-i Osmaniyye dahiline seyahat-i havaiyye icrası memnudur. Binaenaleyh görülecek her tayyare düşman tayyaresi zannıyla üzerine ateş edilir.

Madde: 18 İşbu nizamname tarihi neşrinden muteberdir.

Madde 19: İşbu nizamnamenin icra-yı ahkâmına Harbiye ve Bahriye ve Hariciye nazırları memurdur.

İşbu nizamnamenin mevki-i mer'iyete vaz'ını ve nizam-ı devlete ilavesini irade eyledim.

11 Recep 1332 24 Mayıs 1330
 Mehmed Reşad
 Dahiliye Nazırı Talat
 Harbiye Nazırı Enver
 Şeyhülislam ve Evkaf-ı Hümayun Nazırı Hayri
 Sadrazam ve Hariciye Nazırı Mehmed Said
 Nafia Nazırı Mahmud
 Maliye Nazırı Cavid
 Bahriye Nazırı Ahmed Cemal
 Adıye Nazırı ve Şura-yı Devlet Reis Vekili İbrahim
 Posta ve Telgraf ve Telefon Nazırı Oskan
 Maarif Nazırı Ahmed Şükrü
 Ticaret ve Ziraat Nazırı Süleyman el-Bustani

Ek 4:

Tayyarecilerle Rasıd Zâbitâna Verilecek Alâmet-i
 Mahsusa ve Alâmet-i Hatıra Hakkında Nizamname

21 Şaban 1334 9 Haziran 1332

Takvim-i Vekayi ile neşr ve ilanı: 26 Şaban 1334, 14 Haziran 1332- numara
 2571

Madde 1: Tayyarecilerle rasıd zâbitâna mahsus olmak üzere alâmet-i mahsusa ile alâmet-i hatıra ihdas edilmiş olup bunlar elbise-i askeriyyede ceketin sol tarafına ve dördüncü düğme hizasına ve sivil elbisede sol memenin dört parmak altına ta'lik olunurlar.

Madde 2: Alâmet-i mahsusa ordu-yı hümayunda mevcut tayyareci zâbitân ve sivillerle rasıd zâbitândan işbu alâmet-i mahsusayı ta'like bi'l-ehliyye müstehak oldukları ve keza tayyare mektebinde tahsil eden bi'l-umum tayyareci zâbitân ve küçük zâbitân ve efrad ile rasıd zâbitândan matlûb imtihanı verdik-

leri tayyare müfettiş-i umûmiliği tarafından inha ve Harbiye Nezaretince tasdik olunanlara nezaret-i müşârunileyha tarafından berat makamına kaim olmak üzere tanzim edilecek vesika ile beraber ita edilir.

Madde 3: Kendilerine işbu alâmet-i mahsusa verilenler alâmet-i mezku-reyi ancak tayyare kıtaatında müstahdem buldukları müddetçe taşımak hakkını hâiz olub kıtaat-ı mezbûreden infikâklarında kendilerinden alâmet-i mezbûre maa-vesika istirdâd olunarak silsile-i merâtibe riayeten Harbiye Nezaretine iade olunur. Fakat evsâf-ı âtiyyeyi hâiz olanların kıtaat-ı mezbûreden hîn-i infikâklarında istedikleri zaman ta'lik etmek ve sûret-i daimede nezdlerinde muhafaza etmek üzere kendilerinden alâmet-i hatıra itâ olunur.

a- Lâ-akall dört sene tayyare kıtaatında bi'l-fiil hizmette bulunanlar,

b- Alâmet-i mahsusayı daimî muhafaza etmek için müsaade-i mahsusayı hâiz olanlar,

c- Esna-yı harpte ifa-yı vazife edenler,

d-Tayyare ile kaza-zede olup veya yaralanıp îfâ-yı hizmette muktedir olmamak, ahvâl-i sıhhiyye, terfi veya emsâli gibi kendi rızası hilâfında esbâb dolayısıyla tayyare kıtaatından infikâk edenler,

b,c,d fıkralarında beyan olunanlardan, a fıkrasında muharrer lâ-akall dört sene hizmet şeraiti aranılmayacaktır.

Madde 4: İşbu nizamname seferberliğin tarihi ilanı olan 21 Temmuz 1330 tarihinden muteberdir.

Madde 5: İşbu nizamnamenin icrasına harbiye nazırı memurdur.

İşbu lâyiha-i nizamiyenin mevki-i mer'iyete vaz'ını ve nizâmât-ı devlete ilavesini irade eyledim.

21 Şaban 1334 9 Haziran 1332

Mehmed Reşad

Harbiye ve Adliye Nazırı Vekili Halil

Dahiliye Nazırı ve Maliye Nazırı Vekili Talat

Harbiye Nazırı ve Bahriye Nazırı Vekili Enver

Şeyhülislam Musa Kazım

Sadrazam Mehmed Said

Ticaret ve Ziraat Nazırı Ahmed Nesimi

Maarif Nazırı ve Posta ve Telgraf ve Telefon Nazır Vekili Ahmed Şükrü

Nafia Nazırı Abbas

Şura-yı Devlet Reisi ve Evkaf-ı Hümayun Nazır Vekili İbrahim

“REGULATION ON THE ESTABLISHMENT OF THE OTTOMAN
AVIATION ORGANIZATION”

Abstract

Mankind dreamt of flying since ancient times and made numerous attempts for that, but those dreams came true only centuries later. This article discusses the military aviation activities and the relevant regulations in the Ottoman Empire. In this respect, efforts towards achieving an order in military aviation are examined and four regulations are scrutinized. These four regulations, three of which were put into effect, helped the institutionalization of Ottoman aviation. This article examines in detail the “Charter of the Ottoman Military Aviation Organization”, which was prepared in November 1914, yet was not put into effect, and the “Regulations regarding the Aviation Affairs Inspectorate and the Branch of the Aviation Affairs” which became valid on 17 January 1917.

Keywords

Ottoman Empire, Aviation, Regulation, Plane, Pilot, Balloon, Balkan War.

AYAZ İSHAKÎ (1878-1954) VE TÜRKİYE’DE TÜRKÇÜLÜK FIKRİNİN EVRİMİ

*Ahmet KANLIDERE**

ÖZET

Üretken bir yazar ve eylem adamı olarak Tatar fikir ve siyaset hayatını yönlendiren aydınlardan olan Kazanlı Ayaz İshakî, Türkiye’ye ilk olarak Meşrutiyetin ilanından hemen sonra gelmiş ve Jön Türk çevreleriyle sıkı bir ilişki kurmuştur. Gerek Türkiye’de bulunduğu sırada yazdıklarıyla, gerekse dışardan gönderdiği makalelerle Türk dilinin sadeleştirilmesi konusunda yapılan tartışmalara aktif bir şekilde müdahil olmuş, Kazan Tatarlarının millî edebiyatı geliştirmek yolunda Osmanlı Türklerine rehberlik edebileceğini ileri sürmüştür. Tatar edebiyatındaki halkçılık akımının geliştirici etkilerini Türk kamuoyuna sunarken Osmanlı edebiyatındaki seçkin eğilimleri eleştirmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise yeni bir ümit ve biraz değişik bir söylemle Türk siyasilerini ve aydınlarını yönlendirmeye çalışmıştır. Türkiye’nin Türk Dünyası için rehberlik üstlenebileceği, kültürel ilişkileri ve ortak noktaları geliştirilebileceği yolunda görüşler öne sürmüştür. Yeni Türk devletinin dış Türklere ve Sovyetlerin onları ayrıştırma projelerine ilgisiz kalmaması, onlara yönelik politikalar üretmesi için telkinlerde bulunmuştur. Ayrıca, Türk inkılâpları hakkındaki bazı gecikmelerini, Türk kadınının hayatında atılacak hızlı adımların doğurabileceği sakıncaları, Latin alfabesini kabulün Türk Dünyasına getirebileceği problemleri tartışmıştır. Ayaz İshakî’nin kendine has bir içtenlik, açıklık ve cesaretle yazdığı bu yazılar günümüzde de önemini korumaktadır. Onun hakkında birçok yazı yayınlanmış olmakla birlikte, Türk basınında yazdıkları incelenmemiştir. Bu makalede, onun Türk basınında yazdığı bütün yazıları taramak ve analiz etmek suretiyle A. İshakî’nin sunduğu değişik perspektifler ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler

Ayaz İshakî, Kazan Tatarları, halkçılık, modern Tatar edebiyatı, Türkçülük, Genç Türkler.

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü.
ahkanlidere@hotmail.com.



Kazanlı Ayaz İshakî

MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE

Ayaz İshakî, Kazan Tatarlarının en önemli fikir adamlarındandır. Edebiyatçı, tenkitçi ve gazeteci olmasının yanında bir önder ve eylem adamıdır. 1900 yıllarından başlayarak yazdığı tiyatro eserleri ve fikir yazılarıyla ülkesinde çok tanınan bir yazardı. Sovyet döneminde uzun süre kötülendi veya yok sayıldı.¹ 1989'dan itibaren aklandı ve yavaş yavaş yeniden Tatar fikir hayatındaki yerine iade edildi. Tataristan İlimler Akademisi onun eserlerini 15 ciltte yayınlamayı planlamıştır; şu ana kadar bunun (*Gayaz İshakî: Eserler*, I-VIII, XI, Kazan, 1998-2011) 9 cildi yayınlanmıştır. Ülkemizde İshakî, Türk Dünyasıyla ilgilenenlerce bir dereceye kadar tanınmaktadır. 1979'da yayınlanan *Muhammed Ayaz İshakî, Hayatı ve Faaliyetleri* adlı eser onun hakkında yapılmış en iyi derlemedir. Bunların dışında makaleler yazıldı ise de bunlardan hiçbiri onun Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi Türk basınında yazdıklarını bir bütün olarak ele alıp

¹ 1920'lerin başında Tataristan'da A. İshakî'nin edebî hizmetlerinden bahsetmek mümkündü. Ancak, zamanla onun hakkında karalamalar başladı ve bu giderek arttı. 1930'larda ise onun ismini anmak bile tehlikeli bir hal almıştı (B. Musabay, "Tatar Sovyet Basınında Ayaz İshakî," *Muhammed Ayaz İshakî: Hayatı ve Faaliyetleri*, tertip edenler: Tahir Çağatay, Ali Akış, Saadet Çağatay-İshakî, Hasan Agay, Ankara 1979).

incelememiştir.² Halbuki bu yazılarda onun Türk Dünyasının fikir ve kültür tarihi açısından çok önemli analiz ve gözlemleri yer almaktadır. Özellikle Türk birliği düşüncesinin Meşrutiyet ve Cumhuriyet Türkiye'sindeki evriminin anlaşılmasında onun yazdıkları çok önemlidir. Dolayısıyla, bu araştırmamızda Ayaz İshakî'nin Türkiye basınındaki yazılarının içeriğini analiz ederek onlarda ne tür yaklaşımlar sunduğunu, nasıl tepkiler gördüğünü ortaya koymaya çalışacağız.

Dilde halkçılık düşüncesi

İshakî, Meşrutiyetin ilanından hemen sonra, 1908 sonunda veya 1909 yılı başında İstanbul'a gelir ve burada 4 ay kadar kalır. Rusya'daki aktif hayatını burada da sürdürür. Bu kısa süre içinde önde gelen siyaset ve fikir adamlarıyla görüşür. Bir dergi çıkarmağa teşebbüs etse de bundan olumlu bir sonuç çıkmaz. Bu sıralarda İstanbul, Rusya ve Türkistan'dan gelen aydınların kiblesi olmuştu. "1908'de İttihat ve Terakki Partisi Osmanlı idaresini ele geçirince Bismark hükümeti modelinde bir güce erişmişiz hissine kapıldık" demesi onun bu dönemde ne kadar ümit dolu olduğunu göstermektedir.³

Meşrutiyet döneminde Osmanlı ve Rusya Türkleri arasındaki kültürel ilişkiler en üst düzeye ulaştı. Rusya Türklerinin gazete ve dergileri Türkiye'ye serbestçe giriyor, Türk basını da Rusya Türklerine gidiyor, böylelikle fikirler birbirine yakınlaşıyordu. O zaman Türkiye'yi yöneten Enver ve Talat Paşalar da bu yakınlaşmayı destekliyorlardı.⁴ Her yönüyle uygun olan bu şartlar içinde, Rusya'dan gelen Türk kökenli yazarlar ve o coğrafyaya ilgi duyan Osmanlı aydınları elbirliği içinde Türk dilini, kültürünü, tarihini incelemeyi ve bu yakınlaşmayı geliştirmeyi amaçlayan Türk Derneği'ni kurdular. 1908 Kasımında Yusuf Akçura, Necib Âsım ve Veled Çelebi'nin sadece kültürel nitelikli faaliyetler yürütmek amacıyla

² Feyziye Abdullah Tansel, bir kitap tanıtımı yazısında, Ayaz İshakî'nin İstanbul yılları hakkında kısa fakat özlü bilgiler vermiştir ("Muhammed Ayaz İshakî: Hayatı ve Faaliyeti", *Bellekten*, XLVI/181 (1982), s. 161-164).

³ Hatice Şirin, "Ayaz İshakî'nin Bir Mektubu", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 11 (2001), s. 120.

⁴ Bu durum I. Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar devam etti (Hatice Şirin, a.g.m., s. 118-119).

kurdukları Türk Derneği, konferanslar düzenliyor, Türk dilinin sadeleştirilmesi, Rusya Türkleri ile dil ortaklığının geliştirilmesi yönünde çaba gösteriyordu.⁵

Dilde sadeleştirme eğilimine karşılık, bu çabaları anlamsız, hatta tehlikeli bulan bir çevre de vardı. Bu eğilimin kökleri II. Abdülhamid döneminin sonlarına dayanıyordu. *Servet-i Fünûn* dergisi (1896-1901) çevresinde toplanan edebiyatçılar, Batı edebiyatından etkilenerek yeni bir akım (Edebiyat-ı Cedide) oluşturdular. Sanat için sanat yapma eğiliminde olan bu kesim, seçkinlere ait bir edebiyat geliştirdiler; halka seslenmek gibi bir endişeleri yoktu. Hüseyin Cahid, Hâlid Ziya, Tevfik Fikret ve Cenab Şehabeddin gibi sanatçılar bu akımın en tanınmış temsilcileridir. Ortaya koydukları edebi eserlerde konuşma dilinden uzaklaştıkları, Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalara gereğinden fazla yer verdiler.⁶ Bu dönemde sanat yapma ve süsleme tarzının moda hâline geldi. Toplumsal problemlere ilişkin “tehlikeli” fikirlerin kısıtlandığı ve bastırıldığı bu dönemde edebiyatçılar rejimin serbest bıraktığı zararsız konulara yöneldiler.

II. Meşrutiyet döneminde baskının kalkmasına rağmen sanat için sanat görüşü varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde güçlenen Türkçülük görüşüne sempati duyan yazarlar ise bu akımı kozmopolit ve elitist olmakla suçlamışlardır. Türkçülerin dil, kültür ve tarih anlayışı da farklılaşmıştı. Onlar Osmanlı tarihinden ziyade Türk kavminin en eski tarihine ve Orta Asyalı kökenlerine ilgi duyuyorlardı. Halk dilinin esas alınmasını savunurken, aslında Türklüğün öne çıkarılmasını ve Rusya’da yaşayan Türk halklarıyla kültürel ilişkilerin geliştirilmesini arzulamaktaydılar.

Türk Derneği’nin sadeleştirme girişimlerini küçümseyen *Servet-i Fünûn* çevresi ise, Osmanlı edebî ve lisanî zevkinin korunmasından yana bir tavır ortaya koyuyorlardı. Onlar, dili halkın anlayacağı derecede ba-

⁵ Daha sonra derneğe yeni üyeler de katılmışlardı. Türkiye’den Ahmed Midhat Efendi, Emrullah Efendi, Bursalı M. Tahir Bey, Ârif Bey, Köprülüzâde Fuad, Boyacıyan Agop ve Antuan Tıngır bunlar arasındaydı. Rusya Türklerinden ise İsmail Gasprinski, Korkmazoğlu Celal, Akyığıtoğlu Musa, Ayaz İshakî, Azerbaycanlı Yusufbezzâde Nesib, Ağaoglu Ahmed ve Hüseyinzâde Ali derneğin üyelerindendi.

⁶ Cevdet Kudret, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatı,” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul, 1985, II, 399-402.

sitleştirmek yerine halkın kültür seviyesini yükseltmek gerektiğini savunuyorlardı. Sadeleşme karşıtlarının temel iddialarından biri bu idi. Onların gözünde halkın diline inmek lisanı kabalaştıracak ve güzelliğini mahvedecekti. Sadeleşme karşıtlarından olan Süleyman Nazif'in (1870-1927) yazısı dil konusunda yeni bir tartışmayı başlatmıştı. Osmanlı dilini Çağatay Türkçesine yakınlaştırma eğilimini tehlikeli bir irtica olarak niteliyor ve bunu dili yedi asır geriye götürmek olarak görüyordu. Osmanlı Türkçesinin dört-beş bin kilometre uzağa (Türkistan'a) taşınmaya çalışıldığını ifade ederek: "Biz Buharalı değiliz ve olamayız" diyordu.⁷ "Kavmiyet muhabbetini aşırıya vardırın" Türk Derneği üyelerinin (Ayaz İshakî bunlardan biriydi) bu yoldaki gayretlerini eleştirirken, "ecdâdımızın Asya-yı Vüstâ'dan firar ederken kargaşalığa tesadüfle getiremedikleri kelimâtı bulmak bir hizmettir" dedikten sonra, bu kelimeleri yerleştirmek uğruna altı asır boyunca kullanılan kelimeleri feda etmenin insafsızlık olacağını söylüyordu.

Süleyman Nazif, Türkistan Türklerine karşı hiçbir yakınlık duymadığını da açıkça beyan ediyordu. Osmanlı dilinin Buhara'da konuşulan Türkçeden büsbütün başka olduğunu, Osmanlıların zevk, fikir, hayat tarzı ve alışkanlıkları bakımından Orta Asya'dan tamamen ayrıldıklarını söylüyordu. Onun fikrince bu ayrılık sadece dilde değildi; "damarlarımızda da Turanîler kadar Aryanîler ve Sâmililerin kanları bulunuyor" diyor, Osmanlıların dil ve diğer zevklerinin başka bir vadiye oluştuğunu ve karar kıldığına inanıyordu. Ona göre, Türklük konusunda ilmî çalışmalarıyla tanınan Necib Asım Bey'in makaleleri ne kadar âlimâne olursa olsun, Cenab Şehabeddin'in eşsiz güzellikteki yazıları kadar insanın gönlünü okşayamazdı. Aynı şekilde, Mehmed Emin Bey'in manzumeleri "Etrâk-i mâsumu'l-idrâki ne derecelerde girye-bâr-i tahassüs ederse etsin," Tevfik Fikret'in şiirleri kadar Osmanlı zevkini ve hayalini yansıtamazdı. Süleyman Nazif, sadeleşme konusunda vaktiyle Şemseddin Sami Bey ile de fikir ayrılığına düşmüştü.⁸ Zira, Şemseddin Sami İstanbul Türkçesini ana vatanı ve kaynağı olan Türkistan'dan uzaklaşmış ve dolayısıyla bozulmuş bir Türkçe olarak görüyordu. Bu yüzden, Osmanlı Türkçesinin

⁷ Süleyman Nazif, "Lisan Meselesi: Halil Rüsdü Beyefendi'ye", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, Sayı 43, 12 Temmuz 1909, s. 4.

⁸ S. Nazif, a.g.m., s. 4.

yabancı unsurlardan arındırılmasını ve onlardan boşalacak yerlerin Çağatayca ve Anadolu Türkçesinde kullanılan kelimelerle doldurulması gerektiğini savunuyordu.⁹

Rusya'da fikir tartışmalarına çok alışkın olan Ayaz İshakî, derhal Türkiye'deki dil tartışmalarına katılır ve Süleyman Nazif'e bir cevap yazar.¹⁰ Yazısının başında bu meselenin Türklük Dünyası için hayati bir konu olduğunu belirttikten sonra, Süleyman Nazif ve fikirdaşlarının İstanbul'un yüksek tahsilli, Arap ve Fars gramerlerini bilen 3-4 bin okuyucu için yazdıklarını ve bu küçük grubun kullandığı dili "Türk dili" zannettiklerini söyler. Ayaz İshakî'ye göre, Osmanlı aydınlarının yazdıkları dil Türkçe değildi; saray çevresinde toplanan küçük bir zümrenin birçok dilden uydurduğu özel bir dildi. Bu dil sadece Türkiye dışındaki Türklere değil, Anadolu halkına da yabancıydı. Osmanlı aydınları Katolik papazların asırlar önce yaptıklarını yapıyorlardı: Katolikler, Latin dili dışındaki bütün dilleri "kaba dil" olarak görüyor, o dillerde kutsal kitapların fikir ve maksadının anlaşılamayacağını ve bu kitapların avâm için değil, havâs için olduğunu iddia ediyorlardı.¹¹ Protestanlar ise Kutsal Kitabın ve diğer dinî kitapların halk tarafından anlaşılmasının esas olduğu fikrindeydiler.

Ayaz İshakî, Rusya Tatarlarının bu tür tartışmaları 1903-1904 yıllarında yaşadıklarını, sadeleşme karşıtlarının vaktiyle aynı Osmanlı yazarları gibi gerekçeler ileri sürdüklerini, fakat 3-4 sene sonra yenilgiyi kabul ettiklerini yazar. Osmanlı Türkleri de Tatarların yolundan gitmeli, Fars dilinin şirinliğini Farsçaya, Arap dilinin güzelliğini Arapçaya bırakıp, kendi 'kaba' Türk lisanlarıyla uğraşmalıydılar. Edebiyat halkın anlayacağı tarzda yazılıp onların çıkarlarını korumalı ve halkın edebiyatı olmalıydı. Ağır bir dille yazanlar yakın bir gelecekte okursuz kalacak, yazdıkları kitaplar sokaklara atılacaktı. Ayrıca, halk aydınlatılmadığı takdirde hurefelerle zehirlenmeye devam edecek, aydınların ilerlemeci hareketlerine

⁹ Mesut Şen, "Tanzimat Aydınlarının Çağatay Türkçesine Bakışı ve Şemseddin Sami'nin Tesiri," *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı 17 (Bahar 2005), s. 216-217, 221-224.

¹⁰ Kazanlı Ayaz, "Lisan Meselesi: Tasvir-i Efkâr Muharrirlerinden Süleyman Nazif Bey'e", *Srât-ı Müstakim*, II/46, 9 Temmuz 1325/22 Temmuz 1909, s. 316-317.

¹¹ Kazanlı Ayaz, "Lisan Meselesi," s. 316.

daima karşı çıkacak ve 31 Mart gibi tepkisel olayları çıkarmada güçlük çekmeyecekti.¹²

Bu yazının üzerinden çok geçmeden *Servet-i Fünûn* yazarlarından Ali Nusret Bey¹³ de tartışmaya katılır. Ayaz İshakî ve diğer sadeleşmecileri kast ederek: “zavallı lisanımızı yeni baştan sefil ve üryan etmek istiyorlar” der. Sadeleşmecilerin Arapça ve Farsça kelimelere düşmanca baktıklarını söyledikten sonra, bunların dili dört-beş asır geriye götürmek istediklerini ve Osmanlı Türkçesini Asya çöllerindeki Türk ve Tatar kavimlerinin *ham diline* benzetmek istediklerini öne sürer. Dili halkın seviyesine indirmek ve halk için yazmak iddiasını küçümseyen Ali Nusret Bey’e göre bu, “havâsı avâmın cehline bağlayıp da girdâb-ı izmihlâle doğru çekip sürüklemek” idi.¹⁴

Ayaz İshakî buna ikinci bir makale ile karşılık verir.¹⁵ Ali Nusret Bey’in makalesindeki 1440 kelimenin yalnız 368’inin Türkçe olduğuna dikkat çeker.¹⁶ Onun Arapça ve Farsça terkiplerle, kapalı cümlelerle dolu olan yazısını birkaç defa okuduktan sonra, güçlükle tahlil edebildiğini ve bütün bunlardan iki iddiayı seçebildiğini söyler: 1. Osmanlı Türkçesi güzelliğini Arap ve Fars dillerinden alınan kelimelere borçludur. 2. Açık ve bayağı kelimelerle söylene bile halk yine anlayamaz.

Özellikle ikinci iddia, “halk anlayamaz” ifadesi İshakî’yi çok rahatsız eder. Buna cevaben: “Avam idrak edememişse neden Avrupa’nın büyük avâm mesleği meydana gelmiş? Demek, oranın avâmı anlıyor, idrak edebiliyorlarmış. Öyle ise niçin bizim Türk avâmımız anlamayacak?” der ve

¹² Kazanlı Ayaz, a.g.m., s. 316-317.

¹³ Ali Nusret Bey (1872-1912), tanınmış yazarlardan olup Cenap Şahabeddin’in küçük kardeşidir. İstanbul Erkek Muallim Mektebinde ve değişik liselerde edebiyat dersleri okuttu. Arap, Fars ve Fransız dillerini bilen Ali Nusret, Çalışkan, dürüst ve sağlam karakterli bir kimseydi. İ. A. Gövsa onu şöyle tanımlamaktadır: “Üslûbu biraz yüklü olmakla beraber, fikirleri mizacı gibi dürüst ve sağlamdı. Çalışkan ve dil lâübaliliklerine karşı titiz, tam manasile bir dil ve edebiyat hocasıydı” (İbrahim Alaettin Gövsa, *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, İstanbul, 1946, s. 36).

¹⁴ Ali Nusret, “Tezyîn-i Lisan ve Üslûb-ı Beyân,” *Servet-i Fünûn*, XXXVIII/948, 23 Temmuz 1325/5 Ağustos 1909, s. 179-182.

¹⁵ Kazanlı Ayaz, “Lisan Meselesine Dair,” *Sırât-ı Müstakim*, II/50, 6 Ağustos 1325/19 Ağustos 1909, s. 380-381.

¹⁶ Kazanlı Ayaz, a.g.m., s. 380.

arkasından ekler: “Siz avam için kitaplar yazdınız, risaleler neşrettiniz, mektepler açtınız da anlamadılar mı? Muharrirleriniz onlara âli fikirler anlatmak istediler de avam: ‘Bu fikirleriniz pek âli, bize bayağı fikir veriniz’ dediler mi? Mehmed Emin [Yurdakul] Bey’in şiirlerini anlayanlar sizin yazdıklarınızı anlamazlarsa bundaki kabahat fikrinizde olmayınca dilinizde olmak lazım gelmez mi?” der. Eğer halkın anlayış seviyesi yükselememişse bundaki en büyük suçun görevlerini yerine getirmeyen aydınlarda olduğunu yazar.

Yetiştigi Rus ortamının etkisiyle zihni halkçılık fikirleriyle dolu olan İshakî, siyasi ve sosyal fikirlerin halka anlatılmasının çok önemli olduğunu düşünüyordu. Onun fikrince, Osmanlılar arasında fikrî gelişmenin olabilmesi için en büyük şart halkın aydınlatılmasıydı. Bunun da en önemli vasıtası dil idi. Ülkenin gelişmesi, halkın fikirlerinin yenilenmesiyle mümkün olabilirdi. Bundan dolayı, Türk aydınları yazdıkları her makaleyi Anadolu halkının anlayacağı bir dille yazmalıydılar. Cahil halkın fikrini açmak, onların uyuşmuş zihinlerini harekete geçirmek ve onları gelişmenin önünde bir engel değil, ilerlemeci fikirlerin koruyucusu yapmak gerekiyordu. Bu da ancak sade ve basit bir dil yoluyla halkla iletişim kurulduğu takdirde mümkün olabilirdi. Dili sadeleştirmenin başka yararları da vardı: Osmanlı Türklerinin edebiyatı yalnız İstanbul’daki dar bir çevreyle sınırlı kalmayacaktı; anlaşılır bir dille yazılan eserler Anadolu köylerinde, Kafkasya dağlarında, Azerbaycan şehirlerinde ve Volga boyundaki kıraathanelerde okunabilecekti. Bu sayede, Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid ve Hâlid Ziya gibi yazarların eserleri yirmişer, kırkar bin basılabilirdi. Yazarlar kalemleriyle hayatlarını kazanabilir, edebiyatla alakası olmayan devlet memurluklarını bırakıp hür birer yazar olabilirdi.¹⁷

Kazan Tatarları ve Osmanlı Türkleri

İshakî, Osmanlı Türklerinin “Rusya İslamları” (yazar bunu “daha doğrusu Rusya’da yaşayan Türk kavimleri” diye açıklıyor) hakkındaki bilgilerinin gayet az olduğunu ve bu bilgilerin de doğruluğunun şüpheli olduğunu gözlemlemiştir. Bu yüzden, öncelikle bu iki büyük Türk gru-

¹⁷ Kazanlı Ayaz, a.g.m., s. 381.

bunun birbirini tanımamasını sağlamayı (“aralarında muâfefe peyda etmek”) gerekli görür. Rusya Müslümanlarının sosyal, siyasî ve kültürel hayatı hakkında Osmanlı Türklerini bilgilendirmek amacıyla 1909 Ağustos ayı sonunda *Sırât-ı Müstakîm* dergisinde 5 sayı devam eden “Rusya Müslümanları” adlı bir yazı dizisi kaleme alır.¹⁸

Bu makalesi, o dönemde Rusya Müslümanlarının veya Rusya’da yaşayan Türk kavimlerinin nasıl görüldüğünü yansıtmaları bakımından önemlidir. İshakî onları şöyle anlatır: Millîyet bakımından Türk olmakla beraber, Rusya’nın değişik yerlerine dağılmış bulunan bu kavimler değişik adlarla anılmakta ve küçük dil farklarıyla birbirinden ayrılmaktadırlar. Komşu kavimlerin dillerinin ve edebiyatlarının etkisiyle bunların sosyal ve kültürel hayatlarında büyük farklar oluşmuştur; bazıları hâlâ göçebe bir hayat sürerken, bazıları uygarlığın en yüksek basamaklarına kadar yükselmiş ve gelişmiş bir edebiyat ortaya koymuşlardır. İlginçtir, yazar bunlara “Umum Rusya Müslümanları” veya “Rusya Türkleri” adını vermek ve bunların medeniyetleri ve edebiyatları hakkında genel bir hüküm çıkarmak istemez; bunların kültürel ve sosyal durumlarının ayrı ayrı incelenmesi gerektiği kanaatindedir. Türk kavimlerinden bahsederken de bunları Rusya’da söylendiği adlarla, tek tek ele almayı tercih eder.

Makalenin en dikkate değer noktası, yazarın Kazan Tatarlarına verdiği müstesna yerdir. Onun kelimeleriyle, Rusya’daki Türk kavimlerinin “en faalleri, istiklal için en ümitlileri, cismen ve ruhen en sağlamları” Kazan Tatarlarıydı. Yazar, sözlerini XX. yüzyıl başında Tatarların toplumsal yapısını irdeleyerek devam eder. Tüccar sınıfı için “bu sınıf ahalmizim en maarifperver, en münevver sınıfıdır” der. Onların ticari rekabette yenilmemek için, ticaret yaptığı halkların dillerini, âdetlerini bilmek zorunda olduklarını belirtir. Bunların köyden köye kitaplar taşıyarak fikirlerin aydınlanmasına ve medeniyetin gelişmesine hizmet ettiklerini söyler. Buradan, amele sınıfına geçip onların şehirlerdeki fabrikalarda çalıştıklarını, fakat köylerine bağlı kaldıklarını belirtir. Bunlar şehirdeki medeniyeti köylere getirdikleri gibi, şehrin kötü ahlakını, bozukluklarını da köylere taşımaktaydılar. Böylelikle, sosyal hayatta büyük değişikliklerin olmasına yol açıyorlardı.

¹⁸ Ayaz İshakî, bunlardan sadece Kazan Tatarları hakkında oldukça ayrıntılı olarak yazmış, yazının devamını getirememiş veya getirmemiştir.

Makalesinin ikinci kısmında eski eğitim sisteminin etkisizliğini ve zayıflığını eleştirdikten sonra, son yıllardaki gelişmelerden ve ıslah faaliyetlerinden bahseder. Fakat 1907 ortasından beri Rusya’da hâkim olan istibdat rejimi bu gelişmelerin serbest ve doğal bir şekilde ilerlemesine engel olmaktaydı. “Bu boyunduruk altında terakki mümkün mü? Hükümet yine karşımıza çıktı” dedikten sonra, okulların basit bahanelerle kapatıldığını, muallimlerin hapsedildiğini veya sürgüne gönderildiğini anlatır. Gazete çıkarmaya izin verilmemesine, kitap yayını konusunda engeller çıkarılmasına rağmen Tatar yazarların kalemlerini bırakmadığını, bütün güçlerini halkı aydınlatmaya verdiklerini söyler. Bu sayede, 10-12 yıl içinde birçok eser ortaya çıkmış, fikrî seviye yükselmiştir. Düşünceler genişledikçe, muhâkeme dairesi genişlemiş, firkalar çoğalmıştır.

Bu noktada Kadimcilerin engellemelerine de değinir. Kadimciler ve Ceditçiler arasındaki kavga epey uzamış, çatışma genişleyerek bütün Tatar hayatını doldurmuş ve halk ikiye bölünmüştü. Rus-Japon Savaşı ve sonrasında 1905 İhtilâli çıktıktan sonra eskilik taraftarları yenilmiş, yenilikçiler büyük bir fırka olarak ortaya atılmışlardı. Yazar, son durumu özetlerken, Kadimcilere atıf yaparak “evvela hücum edenler şimdi kendilerini muhafazaya mecbur kaldılar”¹⁹ der. Onun bu anlatımının, yenilikçi Tatar aydınlarının görüşünü ve yaklaşımını yansıttığını hatırdan çıkarmamak gerekir. Kadimcilerin niçin ısrarla bu yenileşme girişimlerine karşı çıktıkları ve ne tür kaygılarla bu tepkileri gösterdikleri onu ilgilendirmez.

Ayaz İshakî, Osmanlı yazarlarını ve zihniyetini de eleştirir: “Rusya Tatarları”nın ruh hâlleri ve düşünceleri Osmanlılardan, özellikle de İstanbul ahalisinden çok farklıydı. Osmanlı Türklerinde en çok dikkatini çeken şey, “mesleksizlik” (ideal eksikliği) durumu idi. Tatarlarda ise durum tam tersiydi: “Biz hepimiz ideal (*gaye-i hayal*) ile yaşıyor ve ideal dairesinde toplanıyoruz. Takip ettiğimiz ideal için büyük fedakârlıklar da ediyoruz. Her şeyden mahrum bile kalsak mesleğimizi muhafaza ediyoruz. Bizde Osmanlı Türkleri gibi elbise değiştirtircesine meslek değiştirmek hiç yoktur” der. Tatarlardaki ideal tutkusunun gazetelerine de yansıdığını söyler. Onlar gazeteye başka bir gözle baktıklarını, her bir gazetenin belli bir grubun görüşlerini yaymaya çalıştığını, gazete idarelerinin belli bir

¹⁹ Kazanlı Ayaz, “Rusya Müslümanları: Tatarlar,” *Sırat-ı Müstakîm*, III/55, 1 Eylül 1325, s. 48.

görüşün kulübü olduğunu, yazarların ise belli görüşlerin fedaileri olduklarını söyler.²⁰

A. İshakî'nin dikkatini çeken diğer bir husus ise onun Osmanlı yazarlarında gördüğü muğlaklık hissi ve anlamsız övgü düşkünlüğüdür.²¹ Tatarlar ise tam tersine, her şey hakkında açık fikirler beslemeyi sever, dumanlı, anlaşılmaz söz ve ibarelerden hoşlanmazlardı. Bir tenkit yazdıklarında veya söz söylediklerinde, hatta felsefî bir görüş ortaya koyduklarında bile hep açık ve anlaşılır olmayı tercih ederlerdi. Yazar, bu iddiasını daha da ileriye vardırıır: “Bizim dimağımızda gayet büyük tahlil kuvvesi [gücü] olduğundan biz her fikri tahlile başlıyoruz ve tahlilden sonra büyük tenkitlere girişiyoruz” der. Tatar gazete ve kitaplarındaki eleştirel yazıların çokluğunu buna örnek gösterir.

Osmanlı Türklerinin millî bir edebiyat oluşturamamış olduklarını ileri süren A. İshakî, Osmanlı edebiyatının 30-40 yıldır Fransız taklidi romanlarla meşgul olduğunu,²² Osmanlı yazarlarının millî edebiyata ait utanacak derecede az kitap yayınladıklarını söyler. Buna karşılık Tatarların son 10-12 sene içinde edebî ve millî değer bakımından millî servet denebilecek edebî birikim meydana getirdiklerini belirtir.

Bu arada, İstanbul'daki halkçı fikirlerle dolu bir avuç Tatar gencinin yürüttüğü kültür faaliyetleri ile öne çıktıklarını görerek sevinir. 1909 yılı Sonbaharında İstanbul'dan Kazan'a yolladığı “İstanbul Mektupları” adlı yazısında, Tatar Talebe Cemiyeti'nin faaliyetlerinden bahseder.²³ İstanbul'a geldiği daha ilk günden itibaren onlarla temas kurar. Rusya'dan gelen ve güç şartlar altında burada eğitimlerini sürdüren bu idealist gençlerin, eğitimlerini tamamladıktan sonra vatanlarına dönüp halka hizmet etmek fikrinde olduklarını heyecanla anlatır. Bu dernek İstanbul'un en

²⁰ Kazanlı Ayaz, a.g.m., III/56, 17 Eylül 1325/30 Eylül 1909, s. 62.

²¹ İshakî bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Bir fikir hakkında, bir kitap hakkında biz sizin gibi hiç manayı hâiz olmayan cümleler uydurmayı ve sonradan ‘güzel, çok güzel’ medhleriyle bu manasız cümleleri medh ü senâ eylemeyi hiç kabul etmiyoruz” der (Kazanlı Ayaz, a.g.m., *Sırât-ı Müstakîm*, III/56, 17 Eylül 1325/30 Eylül 1909, s. 61).

²² Osmanlı edebiyatının daha ziyade Madam Katrini, Madmazel Mari ve Mösyö Jurjek gibi roman kahramanlarının aşk ve trajik hikâyeleriyle uğraşmakta olduğunu söyler (Kazanlı Ayaz, a.g.m., s. 61).

²³ Ayaz, “İstanbul Mektupları,” *Yıldız*, no. 457, 15 Oktavır 1909.

büyük âlimlerini davet edip, dil, Türk tarihi ve Rusya Türklerinin hayatı konularında konferanslar vermektedir.

A. İshakî, 1910 yılında Türk Derneği'nde verdiği bir konferansta yeni Tatar edebiyatının özelliklerinden söz ederken Osmanlı Türklerini eleştirmeyi sürdürür.²⁴ Ona göre Osmanlılarla Rusya Tatarları arasındaki en bâriz farklardan biri, devlet memurluğuna bakışlarıydı. Tatarlar devlet işlerinde çalışmayı sevmiyor, devlet memurluğunda bulunanlara hıyanet ediyormuş gibi bakıyorlardı. İstanbullu Türkler devlet memuru olmayı ne kadar ister ve severlerse, Tatarlar da o derece memurluktan kaçınıyor ve bundan hoşlanmıyorlardı. Kazan halkının çoğunluğu köylüydü, çiftçilikle geçiniyordu. Şehirde yaşayanların çoğu ticaretle uğraşıyordu. Bir kısmı zanaatkârdı. Osmanlı memurları gibi eli ve ayağıyla çalışmayan tek sınıf vardı; o da molla denilen din adamlarıydı. Bunlar da Osmanlı Devleti'ndeki din adamlarına benzemiyor, Evkaftan veya Şeyhülislam kapısından maaş almıyorlardı. Bunları köylerde çiftçiler, şehirlerde tüccar besliyordu. Molla, aç kalmamak için köy ve şehirlerde mektep ve medrese açıp halkın çocuklarını okutmak ve bir taraftan da dinî görevlerini yerine getirmek zorundaydı. Bu hizmetlerine karşılık olarak halk ona öşrünü, zekâtını verir, kalması için yer tahsis ederdi. Mollaların geçimini sağlaması, halka ettikleri hizmetle orantılıydı; halka çok ve iyi hizmet eden molla, rahat bir şekilde geçinirdi. Kısacası, Tatarlarda din adamları da memur olmayıp serbest bir şekilde çalışırdı.²⁵

Yeni Tatar edebiyatı ve halkçılık akımı

A. İshakî, üyesi bulunduğu Türk Derneği'nin aynı isimdeki dergisinde "Tatar Edebiyatı Tarihçesi" adıyla yayınladığı makalesinde Kazan Hanlığı'nın Rus hakimiyetine düşmesinden başlayarak Tatar edebiyatının gelişme sürecini özetler:²⁶ XVIII. yüzyıla kadar söylenecek pek bir şey

²⁴ Konferans metni daha sonra *Senin* gazetesinde yayınlanmıştır.

²⁵ Ayaz İshakî, "Şimal Türklerinin Yeni Edebiyatında Hikâye, Tiyatro ve Şiir," *Senin*, no. 27-1003, 17 Haziran 1911, s. 2

²⁶ Rumî 1327 yılında yayınlanan bu makalenin yayınlandığı dergide gün ve ay belirtilmediği için, tam olarak 1910'da mı, yoksa 1911'de mi olduğu anlaşılmamaktadır (Ayaz İshakî, "Tatar Edebiyatının Tarihçesi," *Türk Derneği*, Sayı 5 (1327), s. 156-159).

bulamaz. Bu yüzyıldan itibaren Tatarlar yavaş yavaş hareketlenmeye ve azalan güçlerini toplamaya başlarlar. Tatar gençleri ilim tahsil etmek için Buhara'ya gitmeye ve öğrendikleriyle millettaşlarını aydınlatmaya çalışırlar. Tatar uleması arasında Buhara usulü dinî eğitim yaygınlaşırken, halk arasında Buhara'dan gelen bazı kitaplar yayılmaya başlar. XIX. yüzyılın ilk yarısında ilk defa olarak "Asya Matbaası" Arap harfleri getirtilip Tatar zenginlerinin desteğiyle kitaplar yayınlar. Kitap ticareti yaygınlaşır; tâcirler İstanbul, Mısır ve Hindistan'la iş görmeye başlarlar. Yazar, asıl aydınlanmayı Abdülkayyum Nâsırî ile başlatır. Kurtuluş yolunu Avrupa medeniyetini kabul etmekte gören Nâsırî'nin Tatarları Avrupa medeniyetiyle tanıştırmaya çalıştığını, lakin kıymetinin bilinmediğini, hatta Tatar ulemasının ona kuşkulu bir gözle baktığını anlatır. Yüzyılın sonunda Tatar hayatı karmaşık bir hâle gelir; eski ve yeni hayat taraftarları arasında büyük nizalar, kavgalar ve çekişmeler yaşanır. Bundan sonra gelişen yeni edebiyat eskisinden tamamen başka tarafa yönelir.²⁷

Yazar, bu yeni Tatar edebiyatının özelliklerini sıralar: Bu edebiyatın en belirgin vasfı "halkçı" olmasıydı. Tatar yazarlar halkın çıkarlarını savunmak, fikrini aydınlatmak ve zevkini yükseltmek için çalışıyorlardı. Eserler (Osmanlı Türklerindeki gibi) sadece büyük şehirlerin eğitilmiş kesimi için yazılmıyordu; bütün halk için ve özellikle köyler için yazılıyordu. Halk onları okuyor, anlıyor ve onlardan yararlanıyordu. Koskoca Osmanlı Devleti'nde edebî eserler, ortalama 2 bin nüsha kadar basılırken, Kazan, Orenburg ve Ufa'da 3 bin civarında yayınlanıyor, bazı hikâyeler ve tiyatro eserleri 5-6 bin satılıyor, hatta bazen ikinci baskıya gerek duyuluyordu.

Sanatın sosyal bir faydaya hizmet etmesi fikrine derinden bağlı olan yazar, Osmanlı edebiyatındaki "sanat, sanat içindir" anlayışına kesinlikle karşıdır. "Şimal Türklerinin Yeni Edebiyatında Hikâye, Tiyatro ve Şiir" adlı yazısında Osmanlı edebiyatındaki elitist sanat anlayışının aksine Tatar edebiyatında sanatın halk için olması gerektiği fikrinin hâkim olduğunu söyler. Tatar edebiyatında şiirden ziyade düz yazının gelişmiş olması da bunun göstergesidir.²⁸ Tatar şairi Abdullah Tukay örneğinde

²⁷ Ayaz İshakî, a.g.m., s. 159.

²⁸ Ali Akış, *Aklımda Kalanlar: Hatıralar, Konuşmalar*, Ankara 2002, s. 54-55.

olduğu gibi Tatarlarda şiir bile toplumsal gayelere hizmet etmektedir. Ayrıca, Tatarlarda tiyatro edebiyatı da çok gelişmiştir.

Tatar edebiyatının ayırıcı vasfının *savaşçılık* olduğunu, bu edebiyat fikir çatışmaları ortamında doğduğunu, terakkiperverlik ve muhafazakârlık (Ceditçilik ve Kadimcilik) çatışmasından beslenerek geliştiğini belirtir. Bu yüzden, Tatar eserlerindeki en önemli unsur nizâ ve çatışmaydı. Tatarların yaşadığı iklim koşulları da onları mücadeleci olmaya sevk ediyordu. İnsafsız tabiatla olan sürekli mücadele Tatarlarda çalışma duygusunu arttırdığı gibi, onları sağlam işler yapmaya, sistemli harekete, fikr-i takibe, dayanıklılık ve cesarete alıştırmıştı. Tatarlar, kendilerinden sayıca çok fazla olan ve Hıristiyan olmaları sebebiyle Avrupa medeniyetine daha kolay uyum sağlayan Ruslarla mücadele etmek zorundaydılar. Siyasi bakımdan mağluptular; kültür bakımından da yenilmek istemiyorlardı.

Ayaz İshakî, yazısını Osmanlı edebiyatıyla karşılaştırma yaparak sürdürür. Tatar edebiyatı, konularını bizzat halkın hayatından alıyordu. Romanlar, hikâyeler ve tiyatro eserleri doğrudan doğruya Tatar hayatını yansıtıyordu. Tatar edebiyatında, Osmanlı Türk edebiyatında çoğunlukla rastlandığı gibi yabancı simalara rast gelinmiyordu; Yazarlar Rus veya Fransız hayatını tasvire kalkışmıyorlardı. Bu yüzden, okuyucular edebî eserleri anlamakta güçlük çekmiyorlardı.²⁹ Yazar, Tatar edebiyatını övgüde daha da ileri gider: Kadın tipleri Tatar edebiyatında önemli bir yer tutuyordu. Tatar sosyal hayatında kadınları görmek ve tetkik etmek mümkündü; Tatar yazarlar Osmanlı yazarları gibi Fransız romanlarındaki kadın tiplerini adapte etmiyor, Tatar kadınlarını hayattan kitaba geçiriyorlardı. Tatar kadın tipleri, hayatta olduğu gibi, kitapta da erkeklerden daha sağlam ve daha fedakârdılar. Ayrıca, Tatarlar, kadın hayatını yazarken bunların fizikî görünüşleriyle değil, ruhlarıyla uğraşıyorlardı.³⁰

Bunlara ilave olarak, Tatar piyeslerinin sahnesinde oyuncuların da Tatarlardan oluştuğunu, Tatar sahnesinde, Rum, Ermeni veya Rus olmadığını söyler. “Bizim tiyatrolarımız bazı Şehzadebaşı sahnelerine katıyen benzemez, bizim tiyatroya şantöz ve kaba komik girmemiştir ve asla girmeyecektir. Tiyatroya sırf fikir için, ibret için gideriz. Bizde tiyatro haki-

²⁹ Ayaz İshakî, “Şimal Türklerinin Yeni Edebiyatında Hikâye, Tiyatro ve Şiir,” *Senin*, no. 28-1004, 18 Haziran 1911, s. 2.

³⁰ A. İshakî, a.g.m., s. 3.

katen bir dershane-i edeptir” der.³¹ Şair ve yazarlardan hiçbirinin Osmanlı yazarları gibi reji müdürü, Duyûn-ı Umumiye kâtibi, vali veya büyükelçi olmadıklarını, hayatlarını sadece kalemleri sayesinde kazandıklarını ifade eder.

Osmanlı hayatını ve aydınlarını keskin bir şekilde eleştiren bu iddialarına acaba bir itiraz gelmiş midir? Türk Derneği’ndeki konferansta kendisine bir itiraz gelmemiş olması anlaşılabilir, zira dinleyicilerin Türk Dünyasından gelen aydınlara hayranlık ve gıpta ile bakan gençlerden oluştuğu tahmin olunabilir. Onlar bütün bunları olumlu bir eleştiri olarak algılamış olabilirler. İshakî bu fikirleri sadece İstanbul’da değil, Rusya’da da devamlı olarak işlemekteydi. Yıllar sonra, Z. V. Togan, Kazan Tatarlarını yücelten bu ifadelerin kendisini ve diğer bazı aydınları rahatsız ettiğini ifade etmiştir. Türk dünyasındaki tek medeni unsurun Kazanlılar olduğu, Rusya Türkleri arasında siyasi, sosyal ve kültürel hayatta rehberlik hakkının Kazan aydınlarına ait olduğu fikrinin son derece rahatsızlık yarattığını ifade eder. Bu fikri ısrarla telkin etmeye çalışan Sadri Maksudi ve İshakî’yi “Tatar mutaassıbı” olarak niteleyen Togan, onların Kazan’ın eski Altın Orda’ya halefliliği davasıyla komşu kabileler üzerinde hegemonya kurma hayalinde olduklarını yazar.³²

Abdülkayyum Nâsırî’nin yolunda

A. İshakî’nin Türk basınında çıkan ilk yazısı 1902’de *İkdam* gazetesinde yayınlanan Abdülkayyum Nâsırî (1825-1902) biyografisidir.³³ O bir Nâsırî hayranıdır; bunu değişik vesilelerle yazdığı yazılarında görmek mümkündür. Tatar edebiyatının tarihçesini anlattığı makalesinin yarısını ona ayırır. Burada onu Tatar aydınlanmasını başlatan kişi olarak takdim eder. Bundan başka, Nâsırî hakkında değişik tarihlerde kaleme aldığı dört biyografi makalesi ve diğer bazı makalelerinde yaptığı geniş atıflar, A. İshakî’nin ona ne kadar önem verdiğini göstermektedir. Bu makaleler içerik bakımından farklılıklar gösterir. Bunlardan birinde ona dair hatıralarını anlatmakta ve buradaki ifadelerinden ondan epeyce etkilendiği

³¹ A.g.m., s. 3.

³² Zeki Velidi Togan, *On Yedi Kumaltı Şehri ve Sadri Maksudi Bey*, İstanbul 1934, s. 7-8, 16, 25, 34.

³³ *İkdam*’da yayınlanan bu yazı, Kırım’da çıkan *Tercüman* gazetesinden alıntılanmıştır.

anlaşılmaktadır.³⁴ Bir diğesinde onu halkçı edebiyatın öncüsü olarak görür ve halkın anlayacağı bir dille yazdığını söylerken, diğ bir makalesinde ise saf Tatarca yazmaya gayret etmesine rağmen, dilinin ağır olduğundan ve hâlâ Çağatay edebî geleneğinden kopmadığından bahseder.

Nâsırî gibi, Ayaz İshakî de Tatar uyanışının dinî ekolüne değil, dünyevî yönelişine bağlıdır. Kendisi açıkça ifade etmese de, Tatar uyanışının en önemli temsilcisi kabul edilen Şihabüddin Mercanî'nin (1818-1889) dinî içerikli reform fikirleri cazip gelmez. Onun nazarında Mercanî, Buhara fikirlerinin ve ilminin yetersiz olduğunu ilk gören ulemadandır. Medresenin bozukluğunu göstererek önemli bir hizmet etmiş olmakla birlikte, yine de eski geleneğin devamını temsil etmektedir. Nâsırî ise yeni Tatar edebiyatının babasıdır; saf Kazan Tatarcasında kitap yazmayı ilk defa başlatan kişidir. Hepsinden de önemlisi, dünyevî yönelişiyle Tatarlar için bir yol açıcı olmuştur. Kuzey Türkünün düşünme tarzının değişmesinde, skolastik bir bakıştan Avrupaî bir bakışa alışmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Nâsırî, gençlik yıllarında bir taraftan halkı ortaçağda tutan ulema, diğ tarafta “milletten ve dinden bihaber, tamamen Ruslaşmış Tatar Mirzalarını bulmuştu. Bu iki tarafın da yolunu beğenmeyen Nâsırî, Kazan'ın Avrupaî kısmı ve aynı zamanda düşünce kaynağı olan kesimine (Bulak kanalının ötesine) yönelmişti. Genç Kayyum orada Türk dostu Radloff'u ve Azerbaycanlı Mirza Kâzım Bek'i tanımış, onlarla uzun münakaşalar yaptıktan sonra aradığı yolu bulmuştur: Millîyeti muhafaza ederek Avrupa medeniyetini kabul etmek ve Avrupa düşünce tarzını benimsemek. Bu yolda uzun yıllar, tek başına faaliyet göstermiştir. Onun arzu ettiği gelişme ancak ihtiyarladığı zaman güçlenmeye başlamıştı. Son zamanlarında etrafını saran gençlere: “Ben yalnız çalıştığım zaman siz nerede idiniz?” diye sitem etmiştir. İlginçtir, Nâsırî yenileşme döneminde yeni eğitim tarzı (*Usûl-i Cedit*) karşısında yer almış, muhafazakâr bir tavır takınmıştır.³⁵

Ayaz İshakî, 1942'de yazdığı biyografide ise Nâsırî'nin başka bir cephesini ele alır: Klasik medrese eğitimi almış olmakla birlikte, onun yolu muhafazakâr veya reformcu ulemanın yolundan başkaydı. İslahçı ulema

³⁴ Ayaz İshakî, “Abdülkayyum en-Nâsırî,” *Yaña Millî Yul*, IX/10 (1937), s. 13-15.

³⁵ Ayaz İshakî, “Abdülkayyum en-Nâsırî,” *Türk Yurdu*, II/11, Ağustos 1341/1925, s. 409-413.

medrese kurmak ve halkı cami minberinden aydınlatmak yolunu seçmişken, Nâsîrî hiçbir geleneksel kayda bağlı olmaksızın, bağımsız bir yazar olarak hayatını sürdürmüştür. Selefleri gibi eserlerini Arapça değil, Kazan Tatar lehçesinde ve sade halk dilinde yazmış, bu konuda bir yol açmıştır. Birbirinden çok farklı konularda çok sayıda eser yazması bakımından, Ahmed Midhat Efendi'yi andırmaktaydı. Popüler bilimsel eserlerin yanında, halk edebiyatı, halk hikâyeleri ve efsanelerini toplamıştı.

Ayaz İshakî, onun iki özelliğine dikkat çeker: 1. Dinî bir eğitim almış olmakla birlikte Rusçaya rağbet etmiştir. Fakat Tatar mirzaları gibi kendi muhitiyle ilgisini keserek Rus tarzı hayata yönelmemiş, Kazan'ın mutaassıp Tatar mahallesinde, mutaassıp ulemanın ve onların etkisi altındaki halkın hakaret ve nefretlerine katlanarak yaşamıştır. 2. Dindar bir kişi olmakla birlikte, hayatında millîliğe önem vermiştir. İshakî, onun münzevî bir hayat sürdüğünü, Kazan'da yapılan toplantılara hiç katılmadığını ve hayatını sadece yazmaya adanmış olduğunu belirtir. Dönemin müceddit ulemasından olan Şehabeddin Mercanî ve İsmail Gaspıralı gibi şahsiyetlerden uzak durduğunu, buna karşılık, Türkiye'de Ahmed Mithad Efendi ve *İkdam* gazetesi sahibi Ahmed Cevdet Bey (1862-1935) ile haberleştiğini de ekler.³⁶

Tekrar Meşrutiyet döneminde yazdıklarına dönelim. A. İshakî, 1911'de yazdığı Tatar edebiyatı tarihini özetleyen makalesinin yarısını Nâsîrî'ye ayırmıştı.³⁷ Burada daha eleştirel bir yaklaşımı vardır: "Nâsîrî bir edip olmaktan ziyade bir muharrirdi" der.³⁸ Millî edebiyata hizmeti sadece dil bakımındandı; halk dilini kullanmaya çalışmasındaydı. Ama bunu sadece bir dereceye kadar başarabilmiştir. Nâsîrî, edebî alanda önemli hizmetler vermiş ve Tatar diliyle yazmış olsa da, bunların dili ağırdı ve edebî bakımdan işlenmemişti; eski Çağatay edebiyat geleneğinden ayrılmadığından, onun eserleri Tatar edebiyatına numûne oluşturacak durumda değildi. Edebiyat ile hayat arasındaki tezadı kıramamış,

³⁶ Ayaz İshakî, "Abdülkayyum Nâsîrî," *Türk Yurdu*, XXVI/4 (1942), s. 123-126. *İkdam* yazarı Ahmed Cevdet Bey, Nâsîrî'yi takdir edenlerdendi. Kazan'a gelerek onu evinde ziyaret etmişti (Saadet Çağatay, "Abd-ül-Kayyum Nâsîrî," *Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Dergisi*, X/3-4, s. 160).

³⁷ Ayaz İshakî, "Tatar Edebiyatının Tarihçesi," s. 156-159.

³⁸ Ayaz İshakî, "Şimal Türklerinin Yeni Edebiyatında Hikâye, Tiyatro ve Şiir," *Senin*, no. 27-1003, 17 Haziran 1911, s. 2.

aradaki boşluğu dolduramamıştı. Bu boşluğun doldurulması ve Tatar dilinin edebi dil olması için, hikâye ve romanlar yazacak kimselere ihtiyaç vardı. Açıkta söylemese de, Ayaz İshakî, bu boşluğu doldurmaya kendisini adanmıştır.

A. İshakî'nin “Şimal Türklerinde Tiyatro” adlı makalesi bir bakıma onun bu misyonu nasıl gerçekleştirdiğinin hikâyesidir.³⁹ Kendi ifadesiyle, eski dönemde bağımsızlığını kaybeden milletler, hâkim milletin asimilasyonuna direnmek için maneviyata sarılmak zorundaydılar. Siperler dinî nitelikteydi. Fakat artık durum değişmişti. Ruslarla kuşatılmış olan Kuzey Türkleri, onların eğitimi, edebiyatı, musikisi ve kültürü altında ezilmemek ve varlığını sürdürebilmek için Ruslarla aynı kültür silahıyla donanmak zorundaydı. Bunların en önemlerinden biri de tiyatro idi. Millî edebiyatın yanında millî tiyatroya da ihtiyaç vardı. İşte, Ayaz İshakî bu boşluğu doldurmak için 1902 yılında “Üç Kadınla Hayat” adlı bir tiyatro eseri kaleme almıştır. Rus yetkililer izin vermediğinden, eserin sahneye konulması ancak 1905'te mümkün olmuştur. Böylece, İdil-Ural bölgesinde ilk defa olarak ana dilde bir tiyatro eseri oynanmıştır. İshakî bundan sonra, 1905-20 arasında millî tiyatronun kaydettiği gelişmeleri hikâye eder. Kendisinden başka, Ali Asgar Kemal ve Fatih Emirhan Tatar tiyatrosunun esasını kurmuşlardı. Yazar makalesinin sonunda, Sovyet dönemindeki üzücü gelişmelerden ve Tatar tiyatro sanatçılarının en tanınmışlarından Abdullah Kariyev'in hazin sonundan bahseder. Sovyet döneminde, halkçı, özgün ve millî eserlerin yerini Rusçadan tercüme edilen anlamsız ve ruhsuz eserlerin aldığını söyler.

A. İshakî'nin Türkiye'deki ilk dönemi 1911 yılında sona erer. Büyük ümitlerle geldiği İstanbul'da umduğunu bulamadığı anlaşılmaktadır. Yakın arkadaşlarından Necib Asrî, “İstanbul muhitinin fikir yönünden fakir” olmasının onu çok çabuk bıktırdığından söz eder.⁴⁰ Bu yılın sonlarında İstanbul'dan Petersburg'a gider. Bundan sonra, oradaki arkadaşlarıyla birleşip bir dergi çıkarmayı planladıklarını, fakat bu sırada Rusya'da katı bir istibdat rejimi hüküm sürdüğünden, daha önce çıkardıkları *Taň* veya *Tavış* türünden siyasi içerikli bir fikir gazetesi yayınlamak mümkün

³⁹ Ayaz İshakî, “Şimal Türklerinde Tiyatro,” *Türk Yurdu*, II/12, Eylül 1341/1925, s. 602-611.

⁴⁰ N. A. Şimâlî *Türk Ediblerinden Ayaz İshakî*, İstanbul 1328, s. 22.

olmadığı için, edebî konulara ağırlık veren yayınlara yöneldiklerini kendisinden öğreniyoruz.⁴¹ Ayaz İshakî'nin Rusya'daki faaliyetleri bu makalenin konusu dışında olduğundan, bunlara değinilmeyecektir.⁴²

CUMHURİYET DÖNEMİNDE

Türkiye, Türk Dünyasına rehberlik edecek mi?

I. Dünya Savaşından sonra Osmanlı ve Rusya Türkleri arasındaki ilişkiler zayıfladı; siyasî şartlar Rusyalı Türk aydınlar aleyhinde gelişti. Osmanlı Devleti mağlup olduktan ve İttihat ve Terakki tasfiye edildikten sonra Ayaz İshakî gibi Türkçü aydınların dayanacak hiçbir desteği kalmadı.⁴³ Rusya'da ortaya çıkan ihtilaller sırasında Türk kavimleri arasındaki kültürel ilişkiler durma noktasına geldi. Osmanlı ve Rusya Türkleri arasındaki yayınların gidip gelmesi kesildi. Rusya'daki Türklerin kendi aralarında bile her türlü kültürel ilişkiler kesintiye uğradı.⁴⁴

1919'da Rusya'yı terk ederek Avrupa'ya yönelen Ayaz İshakî'nin 1923'te yeniden Türkiye'ye yöneldiğini görülmektedir. Bu yılın başında Berlin'den gönderdiği "Hâriçteki Türklerin Dileği" adlı makalesinde dış Türklerin yeni Türk devletinden beklentilerini dile getirir. Türkiye'nin (İshakî ısrarla bundan "Türk Halk Cumhuriyeti" şeklinde söz eder) dış Türklerle ilişkilerinin hangi temeller üzerinde kurulacağını ve ne gibi maksatları takip edeceğini merak eder. Türkiye'nin millî siyasetinde Osmanlı İmparatorluğu'nun hatalarını devam ettirmeyeceğini ve artık Türklük siyasetinin doğal yoluna gireceğini umar; eski dönemdeki dış Türklere olan ilgisizliğini yeni Türk devletinde ortadan kalkacağını diler.⁴⁵

⁴¹ A[yaz] İshakî, "Geziteçilik İşinde Yigirmi Biş Yıl," *Yaña Millî Yul*, III/5, May 1931, s. 13.

⁴² Ayaz İshakî'nin Rusya'daki faaliyetleri hakkında bkz. Ahmet Kanlıdere, "Radikal Sosyalizmden Millîyetçiliğe: Kazanlı Ayaz İshakî'nin (1878-1954) Fikrî Serüveni," *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı 24 (2011), s. 63-94.

⁴³ Hatice Şirin, a.g.m., s. 118-119.

⁴⁴ Zeki Velidî, "Türklerde Hars Buhranı," *Türk Yurdu*, XVIII/185-24, Aralık 1926.

⁴⁵ Ayaz İshakî, "Hâriçteki Türklerin Dileği," *Yeni Kafkasya*, I/8, 1 Kânunısâni 1339/1 Ocak 1923, s. 8-9.

A. İshakî, yeni Türk devletinin dış Türklerle daha sağlıklı ilişkiler kuracağı kanaatindedir. Türkiye’de Halifelîğin devletten ayrılmış olmasının Rusya Türkleriyle ilişkileri olumlu etkileyeceğini düşünür. Eskiden Rusya Türklerinin Halifeyle bağ kurma imkânı bulamadıklarını, Halife aynı zamanda Osmanlı sultanı olduğu için, Rusya’nın buna izin vermediğini, yeni Türk devletinde ise Hilafet devletten ayrıldığı için, artık böyle bir engelin kalmadığını söyler.⁴⁶

Türkiye’nin “halk cumhuriyeti” şeklinde teşekkül etmesi ve devlet binasının millet esası üzerinde kurulmuş olmasının da yeni imkânları ortaya çıkardığını düşünür. Artık Türk unsurunun, Arap, Rum ve Ermenilerle hiçbir şekilde bağı kalmadığı için, Türk milleti, kendi millî siyasetini yapılandırma tamamiyle bağımsız hareket edebilecekti. Türklük siyasetini sadece Anadolu içinde değil, Türkiye sınırlarının dışında yaşayan Türk unsuru (İshakî bunun 40-45 milyon olduğunu söyler) arasında yürütmek konusunda devletin eli-kolu bağı olmayacaktı. İshakî, burada ilginç bir iddia ileri sürer: Osmanlı döneminde hariçte yaşayan Türk toplulukları millî haklarını korumak için Türkiye’ye müracaat ettiklerinde, devletin temsilcisi sıfatıyla çoğu zaman karşılarında bir Arabı, bir Rumu veya bir Ermeni bulduklarını söyler. Büyük bir samimiyetle ifade edilen sözler ve sırlar, çoğu zaman Türk merkezine varmadan büyük bir süratle Türk düşmanları arasında yayılıyordu. Bundan dolayı, dış Türklerle Osmanlı Türkleri arasında güven azalıyor ve Türkler arasında birlik kurulamıyordu. Yeni Türk devletinde böyle bir durum söz konusu değildir.

Türkiye’nin dış Türklerle ilişkileri hangi esaslar üzerine bina edilecekti? Türkiye bu konuda nasıl bir siyaset izleyecekti? Ona göre, yeni Türk devleti, Türk millî birliğinin oluşturulması yönünde adımlar atmalıydı. Böyle bir birliği oluşturmak için, bu yolda daha önce yürümüş olan Almanların ve İtalyanların izlediği yolu talip etmeliydi. Onların birleşmesi millî terbiye sayesinde olmuştu. Millet fertleri aynı duygu ve gaye ile birbirine bağlanmalıydı. Düşmanlar tarafından yapay bir şekilde çizilmiş olan sınırlar, milletin birleşmesine ve bir ideal etrafında toplanmasına

⁴⁶ A. İshakî, a.g.m., s. 7.

engel olmamalıydı. Bu amaca ulaşma vasıtalarından birincisi dil, ikincisi tarih, üçüncüsü gelecek nesilleri yetiştirmek için gerekli olan eğitimdi.⁴⁷

A. İshakî, yeni Türk devletinden beklentilerini şu şekilde sıralıyordu: Her şeyden önce, Sovyet yönetiminin Türk kavimlerini ayırıştırma siyasetine Türkiye seyirci kalmamalıydı. Bu sırada Volga Boyunda yaşayan Tatar ve Başkırtlar reform edilmiş bir alfabe kullanmaya başlamışlardı. Bu alfabede öncekinden farklı olarak harfler ayrı ayrı yazılmaktaydı ve yerel dildeki telaffuz esas alınmıştı. Bu durum Türkiye Türklerinin ve diğer Türk kavimlerinin bu alfabeği okumasını ve iletişimini güçleştirecekti. Azerbaycan'da ise Latin harfleri kabul edilmişti. İshakî'ye göre Türkiye bununla mücadelenin yolunu hazırlamalı ve bu belanın önüne geçmeliydi. İkinci olarak, Türkiye, eğitimini millileştirmeli, açılacak irfan müesseselerini, dış Türklere geniş bir misafirperverlik kapısı açmak temeli üzerine kurmalıydı. Türkiye bütün Türk dünyasına rehberlik etmeli ve eğitim kurumları aracılığıyla Türkistan, Azerbaycan, Kafkasya, İdil boyu ve Sibiryaya taraflarına kadar hükmünü yürütebilmeliydi.

Türkiye'nin millî siyasetinin henüz böyle bir yola girmediğini söyleyen A. İshakî'ye göre bu gecikmenin haklı sebepleri vardı. Türk Cumhuriyeti daha yeni kurulmuş, Türk siyasetinin esasları henüz belirlenmemişti. "Bunlar inşallah vaktin darlığından kaynaklanan ve zamanla ıslah edilecek noksanlardır" diyerek geleceğe dair ümidini de gösteriyordu. Türkiye, ismine layık bir yolda, siyasetini Türklük esasına dayandırmak, Türk Dünyasının ilim ve eğitim merkezi olmak, Türk edebiyatının bayraktarlığını yapmak zorundaydı. Türkiye'yi böyle geniş perspektifli bir siyasetten uzak tutmak, Türk siyasetini uluslararası sahneden çıkarmak ve Türk itibarını ve ağırlığını Arnavut Cumhuriyeti düzeyine indirmek demek olurdu.

Ağustos 1924'te yine Berlin'den gönderdiği "İdil Ural İlleri" adlı yazısında, Bolşevik yönetiminin İdil-Ural'daki uygulamaları anlatılır.⁴⁸

⁴⁷ A. İshakî, a.g.m., s. 8.

⁴⁸ Ayaz İshakî, Almanya'da bulunduğu bu dönemde bazı yazılarını Türk basınında yayınlamıştır. *Tevhîd-i Efkâr* gazetesine gönderdiği haber nitelikli kısa bir yazısında, Almanya'nın Düsseldorf şehrindeki camide namaz kırdıran ve Türkiye Büyükelçiliğinin imamı olan Hoca Şükrü Efendi'nin ani vefatı üzerine cami imamsız kaldığını, bu yüzden o yılın Ramazan Bayramı hüzünlü geçtiğini yazıyordu. Dedğine göre,

Bolşevik dönemiyle karşılaştırıldığında Çarlık zamanının bir nevi hürriyet devri olduğunu söyler. Çarlık döneminde devlet baskıcı olsa da, hiç olmazsa gazete, dergi veya kitap yayınlanmak, millî okullar açmak tamamen yasaklanmıyordu.⁴⁹ Bolşevikler 6 yıl içinde eski Rus yönetiminin asırlarca yapamadığını gerçekleştirmiş, İdil Boyu Türkünün direncini kırmıştı. “Millî” adını taşıyan ne varsa yasaklamışlardı.⁵⁰ İdil-Ural aydınlarının 15 yıl boyunca oluşturmaya ve yerleştirmeye için uğraştığı millî birliği ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı. Bütün matbaa ve gazeteleri Rus kökenlilerin veya Rus yanlısı Tatarların (“uşakların” diyor) eline vermişlerdi.⁵¹ Millî okullar ve medreseler kapanmış, millî nitelikli gazete ve dergiler kalmamıştı. Büyük şehirlerde birer gazete yayınlanıyordu ama bunların işlevleri, devletin emirlerini ve vergi kanunlarını bildirmekten ibaretti. İdil Boyu iktisadi bakımdan da büyük bir sefalet içindeydi; ticaret bitirilmiş, sermaye yok edilmişti.⁵² Türkiye’nin bütün bu gelişmeler karşısında alacağı tavrı merak ediyordu. “Hariçte kalan Türk unsurlarının bu felaketlerine karşı Osmanlı İmparatorluğu devrindeki gibi yine alakasız mı kalacak, yoksa dış siyasetinde eski imparatorluğun kötü miraslarından kendisini temizleyerek millî yol mu tutacak, bunu istikbal gösterecek” diyordu.⁵³

1925 yılı Ocak ayında, Berlin’den gönderdiği bir yazıda,⁵⁴ Bolşevik Devriminden sonra Avrupa’ya göç eden Rus aydınlar arasında ortaya çıkan “Avrupa-Asyacılık” (Avrasyacılık) adlı yeni bir düşünce akımından

camî cemaatinin çoğu Türkiyeli, Türkistanlı, Azerbaycanlı ve İdil-Uralı Türklerden oluşuyormuş. Namazdan sonra yapılan çay toplantısında Azerbaycanlılar adına Doktor Nesib Bey, Bolşevik Müslümanları adına Âlimcan İdrisî Bey birer konuşma yapmışlar. Ayaz İshakî ise Türk Kulübü ve Kuzey Türkleri adına Türklerin birleşmesi için dileklerde bulunmuş (Ayaz İshakî, “Almanya Mektupları: Berlin’de Hazin Bir Bayram,” *Tevhîd-i Efkâr*, 19 Mayıs 1924).

⁴⁹ İdilöğlü, “İdil Boyunda İslam ve Türk Medeniyetine Karşı Mücadele,” *Yeni Kafkasya*, II/4, 16 Teşrinisani 1340/Kasım 1924, s. 8.

⁵⁰ Ayaz İshakî, “İdil Ural İlleri,” *Yeni Kafkasya* (İstanbul), I/20, 19 Temmuz 1340/1924, s. 11-12.

⁵¹ Hatice Şirin, a.g.m., s. 121.

⁵² A. İshakî, “İdil Ural İlleri,” s. 12.

⁵³ A. İshakî, a.g.m., s. 13.

⁵⁴ Ayaz İshakî, “Ruslar Arasında Yeni Bir Fikir Cereyanı,” *Türk Yurdu*, II/8, Mayıs 1341/1925, s. 167-174.

söz ediyordu. Muhaceretteki Rus aydınları dergi ve diğer yayınlarında bu fikrin propagandasını yapmaktaydılar. Avrasyacılara göre Rusya, Avrupa ve Asya arasında kalmış, her ikisinden de etkiler taşıyan bir ülkeydi. Rusya, sadece Rusların ülkesi olmayıp Rusya toprağında yaşayan bütün kavimlerin ülkesiydi; Rus medeniyeti bütün bu halkların ortak medeniyetiydi. Bu akım, aynı zamanda Ruslarla Türk kavimlerinin tarihî ortaklıklarına ve menfaat bağlarına da vurgu yapıyor, bu yönüyle Rusya Türklerini de yakından ilgilendiriyordu.

Avrasyacılık fikri Türk halkları için yararlı olabilir miydi? İshakî, bu konuda oldukça şüphecidir. Bu akım belki millî bağımsızlığını muhafaza eden Türk illerine, Türkiye'ye, İran'ı yöneten Azerbaycan Türklerine dış siyasette dostluk, Rusya ile olan ilişkiler açısından faydalı olabilirdi. Ancak, Avrasyacılık Rusya içinde yaşayan Türkler için tehlikeli bir akımdı. Ruslaşmaya yüz tutmuş Kuzey Türklerinin Rus kültürü içinde tamamen asimile olmalarını kolaylaştırıcaktı; millî bilinçten yoksun yetişen Türk gençliğinin başına Komünizmden daha zararlı bir zehir olacaktı.

Berlin'de maddî sıkıntılar çeken İshakî, 1925 yılı İlkbaharında Ankara'ya göç eder. Haziran sonunda kendisiyle yapılan bir görüşmede Türkiye'ye geliş amacı sorulduğunda: "Türk dünyasının en kuvvetli hars ve medeniyet beşiği olmasını temenni ettiğim aziz Türkiye'ye gelerek bu sahada say ve kuvvetim derecesinde çalışmak istiyorum" diyerek cevap verir.⁵⁵

Eylül-Kasım 1925'te Ayaz İshakî'nin kaleme aldığı tiyatro eseri "Züleyha" *Türk Yurdu* dergisinde Türkiye Türkçesiyle yayınlanmaya başlanır.⁵⁶ Bu eser, Kuzey Türklerinin hayatından alınmış bir konuyu işlemekte, zorla Hıristiyanlaştırılan Tatarların resmen Müslüman olarak tanınma yolunda verdikleri mücadeleyi ve çektikleri sıkıntılarını anlatmaktaydı. Beş perdelik olan bu piyesin sadece üç perdesi (üçüncünün de yarısı) yayınlanmıştır. Togan, bu piyesin yayınlanmasının durdurulduğunu iddia eder, fakat bunun nasıl olduğunu açıkça söylemez.⁵⁷

⁵⁵ Kırımlı Azmî, "Şimal Türkleri'nin Büyük Bir Edibi ve Âlimi: Şehrimizde Bulunan Ayaz İshakî Bey Kimdir?" *Cumhuriyet*, no. 409, 27 Haziran 1925.

⁵⁶ Eser ilk defa Rusya'da basılmıştır (Ayaz İshakî, *Züleyha*, Moskova 1918).

⁵⁷ Zeki Velidi Togan, *On Yedi Kumaltı Şehri ve Sadri Maksudî Bey*, İstanbul 1934, s. 8.

Ortak bir Türk dili oluşturulabilir mi?

Kasım 1925'te *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan "İnkılâpda Yeni Devir" adlı kısa yazısında Cumhuriyetin ilk iki yılında yapılan reformları değerlendirir: Türk inkılâbını iki döneme ayırır. Birincisi tasfiye devridir. Bu, sosyal ve siyasi hayatı eskiliklerden temizlemek, ileri adımlara engel olacak yıkıntıları yoldan kaldırmak dönemi idi. İki sene gibi kısa bir sürede Türkiye bunu başarıyla tamamlamıştı. Ortaçağa ait yarı dinî, yarı Bizans özelliği taşıyan saltanat ve hilafet kaldırılmış, yerine asrî Türk cumhuriyeti yaratılmıştı. Bir takım kimselerin din adına başkaları üzerinde üstünlük kurması engellenmiş, her bir Türk içtihadında ve düşüncesinde eşit ilan edilmişti. Saf halkı aldatarak çıkar sağlayan müesseseler kapatılmış, dinin özüne aykırı olarak insan ile Tanrı arasında aracılık iddia eden kimselerin faaliyetlerine son verilmişti. Şimdi sıra asıl gaye olan yaratıcılık dönemine gelmişti. Bu dönemin ilk adımı, Gazi'nin Hukuk Mektebini açış konuşmasında bahsettiği adliye ıslahı olacaktı. A. İshakî, burada sözü bir şekilde Türk Dünyasına getirir: "Türkistan'da, Azerbaycan'da, Ural Boyunda, Afganistan'da ve Çin'deki Türk evladı asırlarca Arap felsefesinin esaretinde kaldı. Millet, hukuk ve düşüncesini azat eden bu büyük kahramanı selamlayacaktır ve Gazi'nin çizdiği millî yoldan bütün Türk gençliği, gerek hududun dâhilinde olsun, gerek haricinde olsun yürüyecektir."⁵⁸

Ekim ve Kasım aylarında, *Türk Yurdu* dergisinde yayınladığı "Bütün Türklerde Yüksek [Ortak] Bir Türk Dilinin Vücuda Gelmesi Mümkün müdür?" adlı makalesinde yeni Türk devletinden beklentilerini dile getirir. Türkiye'de ve Türk Dünyasında bütün lehçelerin üstünde ortak bir Türk dili ve Türk edebiyatı oluşturmak yolunda bazı teklifler sunar. Son dönemde Rusya'da yaşanan kültürel gelişmeleri ele alır. I. Dünya Savaşı öncesinde Kazan şehri Rusya Türkleri için bir ilim ve kültür merkezi durumuna gelmişti. Bütün fikir ve ilim hareketlerinin Kazan'da meydana geliyor, sonra Türkistan'a, Kazakistan'a, hatta Doğu Türkistan'a kadar yayılıyordu. İlmî ve edebî eserler Kazan'da basılıyor, Rusya Türklerinin eğitim esasları burada tespit ediliyor, muallimler buradan gönderiliyor, ders kitapları burada basılıyor, millî tiyatro ve musiki burada üretiliyordu.

⁵⁸ Ayaz İshakî, "İnkılâpda Yeni Devir," *Cumhuriyet*, 19 Teşrinievvel/Kasım 1925, s. 2.

Bolşevik yönetimi Kuzey Türklerinin çabalarıyla oluşan bu gelişmelere büyük bir darbe vurmuş, Kazan, Rusya Türkleri için ilim ve kültür merkezi olma özelliğini yitirmiştir. İlmî merkezler dağıtılıp yağma edilmiş, mektepler, medreseler, binlerce kitap neşreden matbaalar ve şirketler bitirilmişti. Kazan'ın Türkistan, Kazakistan ve Çin Türkistan'ıyla olan ticareti tamamen kesilmiş, iktisadî gücü ortadan kaldırılmış ve bütün kurumlar Tataristan sınırlarıyla sınırlanmıştı.⁵⁹

Sovyetlerde bu gelişmeler yaşanırken, Güney Türklerinin (Anadolu, Azerbaycan ve Kırım'ın) merkezi hâline gelmiş olan İstanbul da artık bu konumunu yitirmek üzereydi. İstiklal Savaşı'ndan beri İstanbul basın ve yayınları giderek Türkiye'nin ilmî, edebî ve siyasî hareketine rehberlik etmekten uzaklaşmaktaydı. A. İshakî'ye göre, yıllar geçtikçe bu durum İstanbul'un zararına değişecek, yakın bir gelecekte İstanbul Anadolu'nun bir iskelesi durumuna gelecekti. Yakın zamana kadar Türk Dünyasının iki edebî dil (Kazan Tatarcası ve Osmanlı Türkçesi) etrafında birleşmesi gerektiğini savunmasına rağmen bu fikrinden vazgeçtiğini söyler: Rusya'da ortaya çıkan radikal değişikliklerden dolayı artık bu ikiliğe lüzum ve imkân kalmamıştır.⁶⁰ Bu değişiklikler sonucunda, Kazan Tatarcası Rusya Türkleri için ortak bir edebî dil olma imkânını yitirmiştir. Bu yüzden, bundan sonra bütün Türk toplulukları için sadece bir edebî dil olması ve bunun da Türkiye'de geliştirilmesi gerektiğini savunur.⁶¹

Ortak bir Türk dili hedefinin gerçekleştirilmesi için, yeni bir edebî-ilmî merkez oluşturulması gerektiği fikrindedir. Fransızların, Almanların ve Arapların, lehçe ve şive farklılıklarına rağmen ortak bir edebî dilleri vardır. Fransızlar için Paris, Almanlar için Berlin birer cazibe merkezidir. Türk kavimleri için de böyle bir merkezin olması gerekir. Bu merkezin

⁵⁹ Ayaz İshakî, "Bütün Türklerde Yüksek Bir Türk Dilinin Vücuda Gelmesi Mümkün müdür?" *Türk Yurdu*, III/13, Teşrinievvel 1341/Ekim 1925, s. 54-55.

⁶⁰ Aslında bu, Berlin'deki Türk Kulübü'nde bütün Türk kavimleri mümessillerinin huzurunda verdiği bir konferanstı. Başkurdistanlı Fethülkadir Süleyman [Abdülkadir İnan], "Hâriç Türklerinde Millî Hars Meselesi," *Yeni Kafkasya* (İstanbul), II/12, 15 Mart 1341/1925, s. 10-13.

⁶¹ Aynı dergide yazan Başkurdistanlı Abdülkadir İnan farklı düşünmekteydi. Ona göre, bütün Türk kavimleri için iki edebî dil olmalıydı: Doğu Türkleri için Çağatay-Özbek Türkçesi; batı Türkleri için Anadolu Türkçesi (Fethülkadir Süleyman, a.g.m., II/13, 31 Mart 1341/1925, s. 13).

Türkiye'nin neresinde olacağı meselesi Türk Dünyası açısından önemlidir. Bu merkez İstanbul'dan ne kadar uzak olursa o kadar iyi olacaktı; çünkü o oranda Osmanlılığın etkisinden uzak kalacaktır. Anadolu'nun ne kadar doğusunda olursa Azerbaycan'a ve Türkistan'a mesafe ve ruh olarak yakınlaşacaktır. Bunun Ankara'da, Sivas'ta, hatta Erzurum'da olmasının dış Türkleri memnun edeceğini düşünür.⁶²

Bu merkezde yapılması gerekenleri şu şekilde sıralar: 1. Türkçülükle ilmi olarak uğraşacak, yeni ıstılahları Türkçeleştirecek bir akademi kurulmalıydı. 2. Bütün Türk topluluklarının dil uzmanlarından oluşan bir Türk dili komisyonu oluşturulmalı ve bu komisyon bütün Türk topluluklarında kullanılan sözlere toplayarak mükemmel bir sözlük hazırlamalıydı. 3. Bu alanda yayın yapacak bir kurul teşkil edilmeli, bu kurul Türk topluluklarında ortak olan efsaneler, hikâyeler, masallar ve halk şarkıları yayınlanmalıydı. 4. Bütün Türk topluluklarının anlayabileceği bir dilde Türk tarihi ve coğrafyası kitabı yazılmalı, okullar için ders kitapları hazırlanıp basılmalıydı. 5. *Türk Yurdu* gibi halkı aydınlatmak için haftalık veya günlük bir gazete yayınlanmalıydı. 6. Tek bağımsız Türk devleti olması nedeniyle, Türkiye başka devletlerde yaşayan Türklerin millî himayeciliğini eline almalı, gerek Milletler Cemiyeti'nde ve gerek Avrupa kamuoyunda Türk kabilelerinin⁶³ azınlık haklarından yoksun bırakılması için girişimlerde bulunmalıydı. Rusya'da, İran'da, Afganistan'da ve Çin'de yaşayan Türklerin zorla Ruslaştırılması, Farslaştırılması ve Çinleştirilmesi durumlarına karşı tedbirler almalıydı. Türk aydın kesimi bu şekilde uğraşacak olursa kısa sürede Türk kabileleri dil birliğiyle birleşecek, ortak Türk medeniyeti ve kültürü çok çabuk parlayacaktı. Bunun sonucunda siyasî birliğe de zemin hazırlanmış olacaktı.⁶⁴

A. İshakî'nin bu son ifadeleri onun siyasî amaç ve telkinlerini bütün yönleriyle ortaya koymakta ve o günün Türkiye siyasetine açıkça ters

⁶² İstanbul Üniversitesinin de Amasya'ya veya Ankara'ya getirilmesinin dış Türkler açısından faydalı olacağını söyler.

⁶³ Ayaz İshakî, Rusya'daki Müslüman Türk toplulukları için çoğunlukla "kabile", bazen de "Türk zümreleri" tabirini kullanmaktadır.

⁶⁴ Ayaz İshakî, "Bütün Türklerde Yüksek Bir Türk Dilinin Vücuda Gelmesi Mümkün müdür?" III/14, Teşrinisani/Kasım 1925, s. 148-153. İshakî'nin bu teklifleri Sovyet yazarlarının da dikkatini çekmişti (A. Arşaruni ve H. Gabidullin. *Oçerki Panislamizma i Pantyrkizma v Rossii*, Moskva 1931, s. 167-168).

düşmekteydi. Türkiye, Pan-Türkist siyasetten uzak durma konusunda özen gösteriyordu. Atatürk'ün bu konudaki tavrı açıktı. Onun hayata bakışı tamamen realistti; romantik ve duygusal düşüncelere yer yoktu.⁶⁵ Türk devletinin genel siyaseti de bu realist görüşe göre şekillenmişti. Atatürk, Pan-Türkizm ve Pan-Turanizm siyasetlerine dair görüşlerini *Nutuk*'ta çok açık bir şekilde ortaya koymuştu. Millî bir siyaset izleneceğini ifade ediyordu, ama onun millî siyasetten kastettiği, millî sınırlar içinde, kendi gücüne dayanarak, milletin ve ülkenin bayındırlığı için çalışmaktı; milleti gelişigüzel istekler peşinde koşturacak ve zarara uğratacak yönelişlerin karşısındaydı.

A. İshakî'nin makalesi daha yayınlandığı günden itibaren münakaşaya sebep oldu. *Hâkimiyet-i Millîyye* gazetesinde bu makaleye atıf yapılarak şöyle deniliyordu: “Yüksek Türk Dili makalesini biz ilk nüshasında tamamıyla başka bir manada anlamıştık. Bugünkü nüsha [makalenin ikinci kısmı] ile anlıyoruz ki, muharririn ‘yüksek dil[den]’ maksadı umumi Türk lisanı demek imiş. Muharririn bu makalesinde çok çaprar [çapraşık] fikirlere tesadüf ediyoruz.” Gazetede, bu fikirlerin Türkiye muhitinin düşünceleri, kanaatleri ve siyasetleriyle ters düştüğü ifade edilmekteydi.⁶⁶ *Hâkimiyet-i Millîyye*'nin çapraşık gördüğü fikir, kesinlikle 6. maddeydi. Bir Türk lügati yapmak için bütün Türk topluluklarından uzmanlar getirmek ve yazılacak kitaplarda bütün Türk Dünyasının anlayacağı bir dil kullanmak teklifi de rahatsızlık yaratmış olmalıydı. Türkiye'nin diğer devletlerdeki Türk azınlıklarına karışması ve onlarla meşgul olması düşünülemezdi.⁶⁷

Sovyet basınında da A. İshakî aleyhinde yazılar çıkar. 29 Kasım 1925'te *Kızıl Tatarstan* gazetesinde “İftiracılar” başlıklı bir makalede Ankara'dan alınan bir habere yer verilir.⁶⁸ Önde gelen Türk devlet adamları-

⁶⁵ Yusuf Akçuraoğlu, “Nutuk,” *Türk Tarihi Encümeni Mecmuası*, I/1, Haziran-Ağustos 1929, s. 16-17.

⁶⁶ “Türk Yurdu: 14. Numara Münasebetiyle,” *Hâkimiyet-i Millîyye*, no. 1082, 18 Teşrinisani/Kasım 1925, s. 3.

⁶⁷ “Türkçüler Türkçülük Vazifesini Nasıl Düşünüyorlar? İlmî ve Medenî Merkezimiz Nerede Olmalıdır?” *Vakit*, no. 2835, 21 Teşrinisani/Kasım 1925, s. 1, 3.

⁶⁸ “Klevetnikam,” *Kızıl Tatarstan*, 29 Kasım 1925, Aktaran: Rustem Badretdinoviç Gaynetdinov, *Turko-Tatarskaya političeskaya emigratsiya: načala xx veka – 30-e godı*, Kazan 1997, s. 83.

nın isteği üzerine Ankara'daki *İnkılâb* gazetesinde Ayaz İshakî'yi eleştiren yazılar yayınlandığı, Sovyetler Birliği'nden kaçan Tatarların ve Azerilerin Türkiye'nin misafirperverliğini kötüye kullandıkları ve Sovyet dostluğunu bozarak Türkiye'ye zarar vermekle suçlandıklarının haberi verilir. *İnkılâb*'daki yazının sonunda: "Kendi halklarını terk eden ve Türk halkına siyasî öğütler vermek üzere sınır dışına kaçan bu utanmaz şantajcılarla Türklerin hiçbir ortak yanı yoktur. Türklerin kendi önderleri vardır ve böyle efendilere ihtiyacı yoktur" denilmektedir.⁶⁹

A. İshakî, aldığı bu tepkiler karşısında şaşırılmış görünmektedir. "Defol seni Türkçü!" diye bağırarak Türk matbuatının kendisini son derece üzdüğünü ve Türkiye'de Türkçülüğün bir suç gibi gösterildiğini yazar.⁷⁰ "Bendeniz makalemle, aktâr-ı âlemin her tarafına dağılmış büyük Türk milletinin mütenevvi kabâilini hars ve medeniyette birleştirmek hususunda hâtır-ı âcizaneme gelen fikirleri meydana koyuyor, mevzu-i müzakere olmasını diliyordum. Türkiye'de Türkçü mütefekkirleri teâtî-i efkâra davet etmek istiyordum. Maatteessüf, Türkçülük cereyanının aleyhtarları fırsatı ganimet bilerek meydana atıldılar ve Türklük Âleminin istikbali noktasından hayat ve memmat meselesi olan bu mühim ve büyük mevzuu dedikoduya, safsataya boğdular" der.⁷¹ *Türk Yurdu*'ndaki makalesini Türk birliğinin siyasi yönünü tartışmaya açmak için yazmadığını ve zaten bu yüzden bahsedilen maddeyi de makalenin son kısmına koyduğunu söyler.

Fakat onu en çok üzen, bu meseleleri serbestçe tartışma ortamının kalmamış olmasıydı. Rusya'da yaşadığı süre içinde Rusya hükümetinin sürekli kısıtlamaları olsa bile bu fikri devamlı ifade edebilmişti. Sadece okuyucularını değil, Çar hükümetini de böyle Türk birliği fikrine az çok alıştırmıştı. Senelerce gazetelerde, dergilerde makale tarzında, toplantılarda hitabeler ve hikâyeler şeklinde devam eden bir fikrin Türkiye'de yayınlanmasında hiçbir sakınca görmemişti. Şöyle devam eder: "Daha doğrusu senelerce uğruna çalıştığım bir fikir manzumesinin muhassala-

⁶⁹ *İnkılâp* gazetesinde çıktığı söylenen bu yazıya ulaşamadık.

⁷⁰ Ayaz İshakî, "Şimal Türkleri Birlik Etrafında," *Vakit*, no. 2898, 23 Kânunisani/Ocak 1926, s. 5.

⁷¹ Ayaz İshakî, "Türk Zümrelerini Harsda, Medeniyette Birleştirmek: Ayaz İshakî Bey Ankara'dan Ali Haydar Emir Bey'e Cevap Veriyor," *Vakit*, no. 2856, 12 Kânunievvel/Aralık 1925, s. 3.

sını burada ihtiyarsız meydana atmış oluyordum. Türkiye münevverleri arasında Türkçülüğe muâırız bir kimsenin bulunmadığına emin idim. Maatteessüf meseleyi ciddi sahadan ayırmaya çalışanlar, kraldan fazla kral taraftarı olanlar vardı. Benim gibi müsademeye, mübarezeyle alışkın bir adama tabii gelen bu haller, siyasetlerden pek haberdar olmayan bizim hariç Türklerinin büyük kısmını son derece müteessir etmiştir ve ben eminim ki, bizim aleyhimizdeki o makaleler pek çok evde gözyaşları dökülmesine ve ümitlerinin sönmesine sebebiyet vermiştir.”⁷² Aslında yazarımız bundan üç yıl kadar önce yayınladığı “Hariçteki Türklerin Dileği” makalesinde de aşağı yukarı aynı şeyleri yazmış, fakat o zaman bir tepki görmemişti. Demek ki, bu geçen süre içinde Türkiye’nin bu konudaki tavrı daha bir açıklık kazanmıştı. Bu tavır değişikliğini anlamak için 1925 yılı gazetelerine bir göz atmak yeterli olabilir; gazetelerdeki yazılarda devamlı Türk-Sovyet yakınlaşmasından söz edilmekte, Sovyetler hakkında olumlu yazılar yayınlanmakta, Moskova’ya gidip dönen yazar ve sanatçılar izlenimlerini kaleme alarak Türkiye’nin Ruslardan neler öğrenebileceklerini yazmaktaydılar. Böyle bir dostluk havası içinde A. İshakî’nin Sovyetleri rahatsız edebilecek ifadelerin nasıl karşılanacağını tahmin etmek güç olmaz.

Rusya Türklerinde birlik ve dayanışma duygusu mevcut mu?

Acaba Rusya Türklerinin (veya Müslümanlarının) Türkiye’ye olan ilgi ve bağlılıkları Ayaz İshakî’nin iddia ettiği kadar derin miydi? Pan-Türkizm konusunda yazan Rus ve bazı Batılı araştırmacılar bu ilginin daha ziyade Müslümanlık düzeyinde olduğu, Osmanlı Sultanının aynı zamanda İslam Halifesi olması sebebiyle ona belli bir sempati duyulduğu fakat bunun daha ileri gitmediği görüşündedirler. Fransız Araştırmacı Paul Dumont, Rusya’nın Müslüman topluluklarının büyük çoğunluğunun kendilerini Türkiye’den çok Rusya İmparatorluğuna bağlı hissettiklerini, I. Dünya Savaşında tereddüt etmeksizin Çar’ın yanında savaştıklarını

⁷² Ayaz İshakî, “Şimal Türkleri Birlik Etrafında,” *Vakit*, no. 2898, 23 Kânunisani/Ocak 1926, s. 5.

iddia etmektedir.⁷³ Ukrayna kökenli araştırmacı Serge A. Zenkovsky (1907-1990) ise Rusya Müslümanlarının her iki tarafa da bağlılık duyduklarını, fakat genelde mütereddit kaldıklarını yazmıştır. Savaşın başında Rusya Müslümanları müftüsü bir bildiri yayınlayarak bu savaşın sorumlularının Türkiye’de gücü ele geçiren Alman taraftarı üç-beş kişi olduğu ve dolayısıyla Rusya Müslümanlarının vatanlarını savunmaları gerektiğini duyurmuştu.⁷⁴ Yine de, Kazan’da, Kırım’da ve Türkistan’da Osmanlı Türklerini destekleyen sınırlı bazı girişimlerin olduğu bilinmektedir.⁷⁵ Tatarların müceddit ulemasından Musa Carullah, 1923’te Berlin’de yayınlattığı eserinde, Rusya Müslümanlarının bu savaşta tarafsız kalmalarının doğal olduğunu, ileride de tarafsız kalmaları gerektiği yolunda kanaat bildirmişti.⁷⁶

Ayaz İshakî ise Rusya Türklerinin, bazı zorunluluklar dışında, tereddütsüz Türkiye’nin yanında yer aldıkları görüşündedir. Ona göre, saltanat ve hilafet Türkiye’sinin cihat çağrısını Rusya Türklerinin cevapsız bırakmasının sorumluluğu onlara yüklenemezdi. Kuzey Türklerinin mecburiyetle savaşa sürüklenen subay ve erleri Türklerle işbirliği yapabilecekleri

⁷³ Paul Dumont, “Türk Yurdu Dergisi ve Rusya Müslümanları 1911-1914,” çev. S. S. Gökgöz, *Türk Yurdu*, s. xxvii-xxviii.

⁷⁴ Serge A. Zenkovsky, *Pan-Turkism and Islam in Russia*, Cambridge Mass. 1960, s. 123-127.

⁷⁵ A. Arşaruni - H. Gabidullin, *Oçerki Panislamizma i Pantyurkizma v Rossii*, Moskva 1931, s. 54.

⁷⁶ Musa Carullah, aynen şunları söylemekteydi: “Farz edeyik, bundan son[ra] Rusya hükümeti Türkiye Devletine harp açtı. Türkiye hükümeti o takdirde Rusya Müslümanlarından nusret taleb eder ise, bizim hâlimiz ne olur? Burada dört ihtimal vardır: 1. Kur’an-ı Kerim’in âyet-i kerimelerini inkâr etmek. 2. İman ite turub da, Türkiye Devlet-i İslamiyesi üzerine hücum etmek, Rusya Hıristiyanlarıyla beraber Türkiye Müslümanlarına harb açmak. Şu iki ihtimalin hiçbirine bundan son[ra] Rusya Müslümanları inşaallah irtikab etmez. İmanları da, insaniyetleri de şu iki cinayetin her birinden Müslümanları elbette men eder. [...] 3. Din hükmüyle Türklere yardım itüb, devletin [Rusya’nın] ahdini bozmak, muharebede iştirak etmemek, devlet içinde büyük bir ihtilal çıkarmak. Böyle bir ihtimal ehl-i İslamın hiçbirine fayda vermez. Ehl-i İslamın emnlerini harab eder. [...] Dört ihtimalin en kurbi, devletin ahdini, mîsâkın hududlarını tamamen riâye itüb, Rus tarafından da, Türk tarafından da itizâl itüb, bî-taraf kalmak. [...] Millet-i İslamiye ferdlerinin herbiri nerede olur ise, devletin tam hukuklu ehlidir, memleketin emin bir oğludur. Devletine hiyanet etmez, vatanına zarar vermez” (Musa Carullah, *İslam Milletlerine*, Berlin 1923, s. 76-77).

şüphesiyle Rus erkân-ı harbi tarafından Kafkas hududundan alınmış ve Almanya ve Avusturya cephesine sevk edilmişlerdi. Bunların büyük bir kısmı gayet şuurlu olarak esir düşmüştü. Bir kitlesi de Anavatani⁷⁷ muhafaza için Dicle, Fırat sahillerine kadar gelmişler⁷⁸ ve Türkiye için şehit olmuşlardı.⁷⁹ Savaş sırasında Rusya Türkleri, Rusya'ya getirilen Türk esirlerine kardeş muamelesi yapmayı bir görev gibi görmüştü. Rusya'nın baskılarına, hatta idam tehditlerine rağmen yüzlerce Türk subayı esirlikten kaçırılmış ve binlercesine maddi ve manevi yardım verilmişti. İshakî'ye göre, bütün bu bağ ve ilginin Türklük duygularından kaynaklanmaktaydı. Bunda bütün Türk toplularının inandıkları dinin bir olması da şüphesiz önemliydi. Lakin dinî alaka millî alakaya nispetle çok zayıf ve sönük kalmıştı.

Aralık 1925'te *Vakit* gazetesinde yazdığı "Türk Zümrelerini Harsta, Medeniyette Birleştirmek" adlı makalesinde Türk toplulukları arasındaki birlikten bahsederken, sadece kültür bağlarına vurgu yapar; Sovyet dönemindeki gelişmelere pek değinmez. Onun fikrinde, eski zamanlarda olmayan birlik ve dayanışma⁸⁰ modern dönemde artık bir ihtiyaç olarak

⁷⁷ Ayaz İshakî'nin Türkiye için "Anavatan" demesi Ermeni araştırmacılar Zaven ve Vartouhie Nalbandyan'ın dikkatini çekmiştir. "Biz Türklerin Anavatanını Orta Asya olarak biliyorduk" demektedirler (Zarevand, *United and Independent Turania: Aims and Designs of the Turks*, Leiden 1971, s. 92-93).

⁷⁸ Ayaz İshakî, Birinci Dünya Savaşında Rusya safında savaşa katılıp Almanlara esir düştükten sonra, Türkiye'ye gönüllü olarak gelen ve Bağdat cephesinde İngilizlere karşı savaşan İdil-Ural gençlerinin anısına 1922'de Berlin'de *Üyge Taba* [Eve Doğru] adında bir roman yayınlamıştır. Bu eseri daha sonra Türkiye Türkçesine çevirerek Türkiye'de yayınlanması için Türk Ocakları'na teslim etmiş, fakat eser yayınlanmamış, kaybolmuştur. Bazı dostlarının ısrarı üzerine yıllar sonra eseri yeniden hazırlayarak 1941'de aynı isimle İstanbul'da yayınlamıştır.

⁷⁹ Ayaz İshakî, "Şimal Türkleri Birlik Etrafında," *Vakit*, no. 2898, 23 Kânunisanı/Ocak 1926, s. 5.

⁸⁰ İshakî'ye göre, Orta çağlarda Türk kavimleri Kıpçak grubu, Türkistan grubu, küçük Asya grubu olarak yaşayabilmişler ve her üçü de kendi coğrafi muhitlerinin müsaadesi dâhilinde ve temasta buldukları komşu milletlerinin iyi kötü tesirleri altında varlıklarını ayrı ayrı sürdürmüşlerdi. Padişah ve vüzerasının keyfi uğruna birbirleriyle kanlı savaşlar yaparak biri birinin memleketini yakmış yıkılmışlar, Türklüğün ocaklarını söndürmüşlerdir. Lüzumsuz muharebelerden Türk milleti, Türk medeniyeti ve kültürü büyük zararlar görmüşse de, bu esnada Türklerin düşmanı olan komşu milletler nispeten zayıf olduklarından bu savaşlar Türklük beka ve hayatı noktasından bir tehlike teşkil etmemiş ve yalnız milletin gücünü israf etmekten ibaret olmakla kalmıştır.

görülmeye başlanmış, Türk kabileleri ayrı ayrı gruplar halinde yaşayabilecek bir güce sahip olmadıklarının farkına varmışlardı. Bu sebeple, ayrılığa değil, birleşmeye, aralarında ortaklık sağlayan noktaların bulunmasına gerek duyulmaktaydı. Bu duygu milli hayatın devamı için, kendiliğinden ve aynı zamanda bütün Türk topluluklarında meydana gelmişti. Bu duygunun gücü, toplulukların uğrayabilecekleri felaketin yakınlığı ile orantılıydı. Düşmanları tarafından sıkı bir zincir altına alınan Türk kavimleri (mesela Kazan Tatarları) yalnız kendi kabilelerinin gücüyle varlıklarını koruyamayacaklarını anlamış ve ayrı kalan kan kardeşlerini aramaya başlamışlardı. Bu toplulukların şuurlu münevver zümresi Türkçülük fikrine sarılmışlardı. Böyle bir tehlikeyi yakından hissetmeyen Türk topluluklarında ise bu duygu pek gelişmemişti.

A. İshakî, “biz [Kuzey Türkleri] bugün milletimizin inkıza doğru yürüdüğünü, nasıl bir uçuruma doğru ilerlediğini görüyoruz ve bunun içindir ki, her saat, her dakika bu meseleye başkalarına nispeten daha fazla ehemmiyet veriyor ve asabiyet gösteriyoruz. Bir ayağımız felaket uçurumunda uzaktaki kardeşlerimizden imdat istiyoruz ve feryat ediyoruz. Biz kabilevî siyasete kurban olduğumuzdan olmalıdır ki, Türk topluluklarının eski zamanlardaki ayrı ayrı yaşayabilmelerine imanımız zayıflamış ve yalnız birlikte kuvvet bulabileceğimize itimat etmişiz” diyerek birlik ve beraberliğin önemine dikkat çekiyordu. Bu hislerini. “Ben felaketi en yakından görenlerdenim. Felakete karşı en acı feryat ve endişe ile isyan edenlerdenim” diye açıklıyordu.⁸¹

Kendi tecrübelerine dayanarak Türk topluluklarının büyük çoğunluğu kendini Türk hissettiğini ve birbirine karşı bağlılık duymaktaydı. Bu toplulukların ortak bir edebiyata sahip olduklarını göstermek için, Fuzuli divanı, Yazıcıoğlu'nun *Muhammediye*'si, Âşık Garib, Seyid Battal Gazi hikâyeleri ve Nasreddin Hoca fıkralarının aynı ruh ve etkiyle Kazakistan, İdil Boyu, Türkistan, Azerbaycan ve Anadolu'da okunduğuna ve halkın edebî terbiyesine hizmet ettiğine dikkat çekiyordu. Onun fikrinde, bütün Türk toplulukları Türkiye'yi kendi bağımsız memleketleri gibi hissediyor, Türkiye'nin askerî ve siyasi kahramanlarını kendi kahramanları gibi yüceltiyor, saygı duyuyor ve onlarla övünüyorlardı. İdil-Ural bölgesinde

⁸¹ Ayaz İshakî, “Türk Zümrelerini Harsda, Medeniyette Birleştirmek,” *Vakit*, no. 2856, 12 Kânunievvel/Aralık 1925, s. 3.

Plevne kahramanı Osman Paşa, Süyümbike derecesinde millî bir kahraman olarak görülüyordu. Onun hakkındaki değişik türkü ve şarkılar köylere kadar dağılmıştı. Ahmed Midhat Efendi'nin eserleri Kuzey Türkleri arasında büyük bir ilgiyle okunuyordu. Sade dille yazılan Türk eserleri, özellikle Namık Kemal, Ziya Paşa ve Mehmed Emin Bey'in yazdıkları çok okunuyordu. *Vatan* piyesi Tatar tiyatrosu için tercüme edilmiş ve çok defa sahnelenmişti. Mehmed Emin Bey'in şiirlerinden bazıları okullardaki okuma kitaplarına bile girmişti.

Çocukluğunda Seyid Battal Gazi hikâyeleri, *Altı Parmak* ve *Muhammediye* kitaplarını okuyarak yetiştiğini söyleyen A. İshakî, kendisinin ve yakın çevresinin Türk edebiyatına olan ilgisini şu cümlelerle dile getirir: “Daha sonra Ahmed Midhat Efendi romanlarına başladım. Osmanlı, Azeri, Özbek, Kırım lehçesiyle yazılan kitapları okumak için hiçbir vakit hiçbir kimseden Türkçe dersi almamıştım. Bizim devrin bütün münevverlerinin edebî terbiyesi aşağı yukarı bu tarzda olmuştur. 19 yaşında iken Rusça tahsili için mektebe girdiğim zaman, daima İstanbul mecmualarını okuyorduk. Aynı zamanda Paris'ten *Meşveret*, *Mizan*, Mısır'dan *Türk*, Kıbrıs'tan bilmem ne gazetelerini takip ediyorduk. Ve ekserimiz istibdadın aleyhinde idik ve bunun için Rusya'da 1905 senesinde az çok hürriyeti matbuat meydana gelip kaleme sarıldığımız zaman, gerek Rusya'da, gerek Türkiye'de istibdadın aleyhtarı olarak, fikirlerimizi halkımıza telkine başlamıştık ve hürriyetin bahşettiği hava içinde Abdullah Tukay, Mecid Gafurî gibi halkçı şairlerimiz meydana gelmişti. Bunlar tabiatıyla müstebit Abdülhamid Türkiyesinden ilham alamıyorlardı. Halkçılığa, milliyetçiliğe tamamen yabancı Abdülhak Hâmid Bey'in *Tarık bin Ziyad*'ı, Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'si ne okunuyordu, ne anlaşılıyordu. Ne de bunlar bizim ruhumuza bir gıda veriyordu.”⁸² Yazar şunları da ekler: Türkiye'de Meşrutiyet ilanı bütün Türk illerinde büyük bir bayram gibi kabul edilmişti. Kuzey Türklerinin yazarları, siyasi önderleri, tüccarları, muallimleri ve talebeleri kabile kabile Türkiye'ye harekete başlamış, burada yeni gıda, yeni ruh aramaya gitmişlerdi.

İshakî bundan sonra, Rusya'da 1907 yılı ortasından itibaren ortaya çıkan baskı döneminde Rusyalı Türk aydınların uğradığı baskılardan söz

⁸² Ayaz İshakî, “Şimal Türkleri Birlik Etrafında,” *Vakit*, no. 2898, 23 Kânunisani/Ocak 1926, s. 5.

eder. Bunlardan bazıları Pan-Türkizm ve Pan-İslamizm taraftarı olmakla suçlanarak takibe uğramışlar, Türkiye ile münasebette oldukları ortaya atılmış, Türkiye’de tahsil gören muallimler görevlerinden çıkarılmışlardı. Türkiye’de basılan bir kitap bir okulda bulunsa o okul kapatılabiliyordu. Türkiye ile kültürel ilişkileri tamamen koparmak için Arap harfleri yerine okullarda eğitimin Rus alfabesiyle yapılması için emirler verilmişti. Bu dönemde Rusya Türkleri yeniden Ruslaştırma siyasetiyle mücadele etmek zorunda kalmışlardı. Türkiye Türklerinden bazılarının bütün bu durumları bilmeden ve göz önüne almadan konuştuklarına dikkat çeken İshakî, şu şekilde devam eder: “Bizim için Rusya’da siyaset kapıları tamamen kapanmış olduğu gibi, bütün hareketlerimiz, kitaplarımız, neşriyatımız, mekteplerimizin daima Rus memuru, Rus tazyiki altında olduğunu unuttuyorlar.”⁸³

Rusya Türklerinin Türkiye’ye karşı olan sempati ve ilgilerine karşılık, aynı ilgiyi Türkiyeli aydınlardan göremediklerinden yakınan A. İshakî, Meşrutiyet devrinde Türkiye Türklerinin hariçteki Türklerin ruhlarını anlayan büyük bir yazar, şair veya sanatçı çıkaramadıklarını ve onları kendi eksenlerinde döndürecek bir çekim gücüne sahip olamadıklarını söyler. Abdülhak Hâmid ve Tefik Fikret gibi dili ve ruhu Türklüğe yabancı olan yazarların Kuzey Türklüğünde yer tutmadıklarını belirtir. Buna karşılık, *Türk Yurdu* dergisi Kuzeyde büyük bir ciddiyetle takip edilmiş, oranın Türkçüleri bu dergiyi kendi fikirlerinin tercümanı sayarak maddi ve manevi yardımlarda bulunmuş, derginin Türk lehçelerini birbirine yaklaştırma siyasetine arka çıkmışlardı. Fakat Birinci Dünya Savaşının çıkması bu ilişkiler kesintiye uğratmıştı.⁸⁴

Türk birliğinin önündeki engeller

1925 yılı Aralık ayında *Vakit* gazetesinde yayınladığı “Türk Zümrelerini Birbirinden Ayıran Mâniler” adlı yazısında Türk birliğinin yalnız Cengiz Kağan devriyle sınırlı kaldığını, ondan sonra hiçbir zaman gerçekleşemediğini yazar. A. İshakî, (belki de önceki yazısının uğradığı sert tepkileri de göz önüne alarak) siyasî ve coğrafi anlamda bir birliğin söz

⁸³ A. İshakî, a.g.m., s. 5.

⁸⁴ A. İshakî, a.g.m., s. 5.

konusu olmadığını daha makalesinin başında belirtir. Türk birliğinin önündeki engelleri, uzaklık, kabile gururu, lehçe ve şive farkları, siyasi ve iktisadi çıkarlar, dinî-mezhebî ayrılıklar ve ortak bir düşmanlarının olmayışı şeklinde sıralar. Bu engelleri bir bir izah ettikten sonra iyimser bir tablo çizerek bunların yakında ortadan kalkacağını ileri sürer.⁸⁵ A. İshakî, bu engelleri şu şekilde sıralar:

Aradaki mesafenin uzak olması: Türk toplulukları arasındaki uzaklık durumu, eski dönemlerde kültür birliğinin sağlanmasında önemli bir engel oluşturmuştu. Fakat artık basın, yayın, edebiyat ve tiyatro gibi yeni ortaya çıkan vasıtalar sayesinde milletin ortak malı olan kültür zenginliğini bütün Türk topluluklarına yayma imkânı ortaya çıkmıştı; bu birleştirici vasıtalar aracılığıyla bütün Türk kabilelerini bir hedefe ve gayeye sevk etmenin yolu açılmıştı. Dolayısıyla, eskiden birliği engelleyici bir unsur olan mesafe engeli artık ortadan kalkmak üzereydi.

Kabile gururu ve taassubu: Kabile taassubunu Türk Dünyasındaki bir hastalık olarak gören İshakî, o günlerde bunun en yüksek dereceye eriştiğini belirtir. Bolşevik Devriminin ilk yıllarında kabilecilik hastalığının birçok zararları görüldüğünü, İdil-Ural'da bazı hırslı kimselerin Tatarlık-Başkurtluk meselelerini ortaya attıklarını söyler. İshakî bu konuda da iyimserdir: Kabilecilik siyasetinin düşmanlar tarafından kullanıldığının görülmesi, Türk toplulukları içindeki şuurlu zümrenin uyanmasına sebep olacak, bu siyasetin ne derece zararlı olduğu bütün millet fertleri tarafından anlaşılacak ve halkın aydınlatılmasıyla bu sorun günden güne azalacaktır.

Lehçe, şive farkı: Lehçe ve şive farkını kaldırıp atmanın kolay bir iş olmadığını belirttikten sonra, Türk lehçelerini birbirine yaklaştırmak için ciddi ve bilinçli bir çalışmaya ihtiyaç olduğunu, bu işe Güney Türk lehçesinde tasfiye yapmakla başlamak gerektiğini öne sürer. Türkiye'de kurulmasını teklif ettiği kültür merkezi işte bu meseleyle uğraşmalıdır. Bu yapılmazsa lehçeler arasındaki uzaklaşma ve ayrışma devam edecek, aradaki farklılıklar gittikçe büyüyecektir.

Siyasi ve iktisadi çıkarlar: Yazar, Karl Marks başta olmak üzere XIX. asrın ikinci yarısındaki düşünürlerin iddia ettikleri "insanların bilinci

⁸⁵ Ayaz İshakî, "Türk Zümrelerini Birbirinden Ayıran Mâniler," *Vakit*, no. 2858, 14 Kânunievvel/Aralık 1925, s. 3.

iktisadi ve içtimai hayat üzerinde etkili olamaz; tersine iktisat insanların içtimai ve iktisadi hayatını belirler” tarzında ortaya attıkları teorinin artık geçerliliğinin kalmadığını savunur. Milletlerin millî ülküleri uğrunda iktisadi menfaatlerini feda ettiklerini söyler. Çekoslovaklar için Avusturya İmparatorluğu’nun bir kısmı olarak yaşamak iktisaden daha faydalı olduğu halde, onlar millî ülküleri uğrunda bu menfaatlerini feda etmişlerdi. Rusya İmparatorluğu zamanında ülkenin her tarafında zengin bir hayat sağlamayı başaran Polonyalılar, Estonyalılar ve Finlandiyalılar millî ülküleri uğrunda zengin hayatlarından vazgeçmişler, bağımsızlıklarını kazanmak isteğiyle zorlukları göze alarak devlet teşkilatı yaratmaya koyulmuşlardı. Türklerin birleşmelerine de iktisadi çıkarlar engel oluşturmaya-caktı.

Din ve mezhep farklılıkları: Din ve mezhep ayrılıkları da birliğe engel olamazdı. Bunların eski devirlerde ayrılık vesilesi oldukları bir gerçektir. Şii-İslam meseleleri uğrunda Türklüğün pek çok ferdi lüzumsuz ve faydasız yere kurban edilmişti. Fakat bu engel de artık ortadan kalkmak üzereydi. Türk topluluklarının büyük bir çoğunluğu, İdil-Ural bölgesi, Kazakistan, Türkistan, Kırım, Çin Türkistan’ı ve Sibirya’da yaşayan Türk kavimleri zaten Sünni mezhebinde idiler. Yalnız Azerbaycan’ın büyük bir kısmı Şii idi. Mezhep bağlılığı, İran Azerbaycan’ında millî birliğe zarar verebilecek derecede etkili olsa da, Kafkasya’da mezhep sorunu artık eski gücünü yitirmiş, millî ideal birliği iki mezhep bağlılarını birbiriyle bütünleştirmişti.⁸⁶

Tarikat ve zaviyelerin Türk Dünyasındaki rollerini de bu başlık altında değerlendiren İshakî, tasavvufun Kuzey Türkleri arasındaki rolünün Osmanlı Türklerine göre daha farklı ve olumlu yönde geliştiğini ileri sürer. Rusya’daki tarikatlar, milliyeti muhafaza etmek açısından oldukça büyük faydalar sağlamıştı. Troysk şehrinde Şeyh Zeynullah Resulî, Çistay şehrinde Şeyh Muhammed Zâkir Efendi, Kazan’da Âlimcan Barudî gibi kişiler tarikat şeyhi olmakla beraber aynı zamanda müderris ve müceddit ulemadan idiler. Bunlar tarikat ve medreselerdeki eğitim faaliyetleri vasıtasıyla halkı Ruslaşmaktan korumuşlardı. Aynı zamanda, medreselere Avrupa bilimlerinin girmesine sebep olmuşlar, yetiştirdikleri âlimler Ku-

⁸⁶ Ayaz İshakî, “Türk Zümrelerini Harsta, Medeniyette Birleştirmek: Din ve Mezhep İhtilaflarının Tesiri Nedir?” *Vakit*, no. 2859, 15 Kânunievvel/Aralık 1925, s. 3.

zey Türk kadınlarının erkeklerle eşit olduklarını dinî noktadan aydınlatarak kadınların sosyal hayata katılmasında dinî bakımdan bir sakınca olmadığı fikrinin halka kolayca kabul ettirilmesini sağlamışlardı.

Ortak bir düşmanın olmaması. İshakî'ye göre, bir dış düşmanın saldırısı veya baskısı altında olmaları milletleri uyarmış ve onlarda millî bilincin gelişmesine yol açmıştı. Almanlarla Macarların asimilasyon siyasetleri Çeklerin bir millet olarak meydana çıkmalarına sebep olmuştu. Finlandiyalıların bağımsız ve millî bir kültür geliştirmelerine İsveçlilerin asimilasyon siyasetinden kuşkulananmaları sebebiyet vermişti. Bunun gibi, Rusların Hıristiyanlaştırma yoluyla Kuzey Türklerini asimile etmeye çalışmaları onları uyandırarak millî ruhun gelişmesine neden olmuştu.

A. İshakî, bundan sonra “Türklerin ırkî düşmanları var mıdır?” sorusunu ortaya atar. En başta Çinlileri ve Rusları işaret eder. Türklerin bir kısmı Çin medeniyetinin etkisi altında kalmıştır; bu medeniyet ilk ve orta çağlarda devamlı olarak Türkleri ezmiştir. Çin Türkistan’ında bu felaket hâlâ devam etmekteydi. Rusya’da Çarlık dönemindeki Hıristiyanlaştırma yoluyla asimile etme tehlikesi artık son bulmuştu; ancak Sovyet döneminde siyasi ve kültürel yollarla eritme siyaseti büyük bir başarıyla uygulanmaktaydı. Türkiye Türklerinin düşmanları ise daha fazlaydı. Anadolu’ya gelen Türkler burada bir taraftan Fars ve Bizans, diğer taraftan Arap medeniyetlerinin etkileri altında kalmışlar, neticede Türkiye’de Arap ve Fars karışık Osmanlı isminde bir zihniyet meydana getirmişlerdi. Bu zihniyet Türkler arasında millî duyguların gelişmesini uzun süre (Meşrutiyet dönemine kadar) engellemişti. Birinci Dünya Savaşı birçok meselelerin üstünü açtığı gibi Osmanlılık siyasetini de tamamen iflas ettirmiş, İstiklal Savaşı ise devleti yaşatacak gücün ancak millîyette ve Türkçülükte olduğunu ortaya koymuştu. Kısacası, Türk topluluklarının hepsi düşman kuvvetleri ile çevriliydi. Dolayısıyla Türkler daima düşmanlarının saldırısından kendilerini korumaya hazır durumda olmalı ve bu mücadeleyi manevi vasıtalarla (kültürel bakımlardan) yürütmeliydiler. Türk kavimleri eskiden olduğu gibi tek başına mücadele edecek olurlarsa, diğer milletlerin etkisi altında millîyetini kaybederek yeryüzünden silineceklerdi.

Türk birliği fikrine itirazlar

Onun bütün bu iddialarının tepkisiz kalmadığı görülmektedir. İstanbul'daki *Vakit* gazetesinde yazan Ali Haydar Emir, A. İshakî'nin Türk illeri arasındaki birlik duygusu ve bilinci olduğu yönündeki iddialarını eleştirir.⁸⁷ Arada çıkan münakaşa *Vakit* gazetesinde karşılıklı olarak devam eder.⁸⁸ A. Haydar Emir, daha birkaç yıl önce Azerbaycan'ın bağımsızlığını yitirmesini örnek göstererek, İshakî'nin iddia ettiği birlik duygusundan eser olmadığını savunur. A. H. Emir'e göre, Kuzey Azerbaycan'ın başına gelen felaket, orada yürütülen gafil bir hatanın bir sonucuydu. Azerbaycan, üzerindeki baskı kalkar kalkmaz Türkiye ile birleşecek yerde, bağımsızlığını ilan ettiyse, bunun sebebi iddia olunduğu gibi "aradaki uzaklık" değildi.

A. Haydar Emir, diğer Türk illerinin durumunu da şu şekilde özetler: Güney Azerbaycan daha dalgın ve daha mefküresizdi; Türklerle meskûn olan ve Türkiye'yi Kuzey Azerbaycan ve Hazar Denizine uzatacak kısa yolu oluşturan bu ülke, cehalet ve taassup yüzünden Türklükten uzak, Farslığa yakın duruyordu. İdil Türklüğü üç parça halindeydi: Kazan, Başkurt ve Çuvaş illeri. Yan yana olan bu üç cumhuriyet, Türkiye ile birleşmek bir yana (zaten A. İshakî'nin böyle bir iddiası yoktu), kendi aralarında bile bir birlik oluşturamamıştı. Yazar, buradan sözü Orta Asya'daki Türk kavimlerinin parçalanmışlığına getirir. Ona göre, Ruslar Orta Asya Türklerini ayırmadan önce onlar kendilerini parça parça etmişlerdi. Beş kısma ayrılmış olmaları Rusların ayırma siyasetinden değil, Türklerin gönüllerinde, geleneklerinde ve ruhlarında aranmalıydı. A. Haydar Emir eleştirilerini şu sözlerle sürdürür: "Ben eminim ki, Ruslar bütün Orta Asya'yı tek bir cumhuriyetin bayrağı altında birleştirmek isteseydiler, buna yerliler bütün kudretleriyle mani olacaklar, birleşmeyecekler, birbirine düşman komşu halinde yaşamayı tercih edeceklerdi. Yine Kazan vekayiiinde gördük ki, cehl ilimle kalkıyor, fakat ihtirasın imhası hiç birşey ile mümkün olmuyor. İskemleden tahta kadar oturacak bir tahta parçasına en aziz millî değerleri feda eden liderlerin arkasında bu

⁸⁷ Ali Haydar Emir, "Ayaz İshakî Bey'e," *Vakit*, no. 2869, 25 Kânunievvel/Aralık 1925, s. 4.

⁸⁸ Ali Haydar Emir, "Ayaz İshakî Bey'e: Türk Dünyasında Lehçe Farkı," *Vakit*, no. 2888, 13 Kânunisani/Ocak 1926, s. 5.

millet daha çok ıstırap çekecektir.” İshakî’ye atıf yaparak, aradaki uzaklık ile birlik arasında hiçbir ilişki olmadığını söyler; birleşmeye engel uzaklık olsa idi, birbiriyle bitişik olan Türk ülkelerinin birleşmeleri gerekirdi.⁸⁹

Kendisini “romantik Turancı” değil, “realist Türkiyecî” olarak tanımlayan Ali Haydar Emir’e göre Türk topluluklarıyla siyasi birlik oluşturma fikri bir hayaldi ve uğraşmaya değmezdi. Ulaşılabilecek hedef, bunlar arasında kültür birliğini sağlamak olmalıydı. Bunu sağlamak için, her şeyden önce dil birliğinin sağlanması gerekiyordu. Ayaz İshakî ve onun gibi düşünen aydınlar, Türk topluluklarının siyasi birliğine engel olan etkenleri tespitle uğraşmayı bırakıp öncelikle, dil birliği önündeki engelleri belirlemeli ve bunları ortadan kaldırmaya çalışmalıydılar. “Türk illerinin fikriyatını sevk ve idare eden münevverler bununla uğraşırlarsa faziletlerini müspet bir mecraya dökmüş olurlar” der.⁹⁰

Bu tartışmaya Azerbaycan Türklerinden Mehmed Emin Resulzade de katılır.⁹¹ Ayaz İshakî’ye destek vermekle birlikte onun bazı görüşlerine katılmadığını da belirtir. İshakî’nin yazısı üzerine büyük bir gürültü koparılmasını onun yanlış yaklaşımına bağlar: Hariçteki Türkler kurtuluşlarını kendilerinden değil de Türkiye’den bekleyip dururlarsa olacağı buydu; bu tavır onların girişim ve hareket kabiliyetleri zayıfladığı gibi, arzu edilmediği halde (İshakî’nin durumunda olduğu gibi) Türkiye’nin işlerine burnunu sokmakla suçlanacaklardı. Onun için, siyasi birlikten önce kültür birliği yolunda çalışmalı, Türk illerini kültür birliğine götürececek usûl ve çareler düşünülmeliydi. Ayaz İshakî’nin de aslında bunu kastettiğini belirtir.

Resulzâde’nin asıl eleştirisi Ali Haydar Emir’in sergilediği tavra yönelikti. Resulzâde’ye göre, A. H. Emir dış Türklerin Türkiye’ye karşı duydukları yürekten bağlılığı şüpheler altına alan yaklaşımı yetersiz ve yanlış bilgidен kaynaklanmaktaydı, bu sebeple, her şeyden önce Türkiye

⁸⁹ Ali Haydar Emir, “Ba’d, Mesafe, Hazerizm,” *Vakit*, no. 2875, 31 Kânunievvel/Aralık 1925, s. 4.

⁹⁰ Ali Haydar Emir, “Ayaz İshakî Bey’e: Birliğe Mani Diğer Sebepler,” *Vakit*, no. 2892, 17 Kânunisani/Ocak 1926, s. 4.

⁹¹ Resulzâde Mehmed Emin Bey, “Türk Birliği Etrafında Cereyan Eden Münakaşa: Azerbaycan’da Türk Düşmanlığı Var mıdır?” *Vakit*, no. 2881, 2 Kânunisani/Ocak 1926, s. 3.

ve Türk Dünyası aydınları arasında “medenî teârûf” (birbiri hakkında doğru ve yeterli bilgi sahibi olmalarını kastediyor) gerektiğini söylemekte idi. Ali Haydar Emir’in Azerbaycan’ın yakın tarihi hakkında gösterdiği “vukufsuzluk”, bu “teârûf”ün ne kadar geri bir durumda olduğunu gösteriyordu. Bu bilgisizlik aşılardan kültür birliğinden veya siyasi birlikten bahsetmek anlamsızdı.⁹² Zaten, Ayaz İshakî de Ali Haydar Emir’in Türk Dünyasını bilmediğini ve masa başından konuştuğunu ve bu konuda duyarlı olanların duygularını rencide ettiğini söylüyordu.

Türk kadını konusunda atılan hızlı adımlar

1926 yılı başında *Türk Yurdu* dergisinde yayınlanan “Türk Kadını” adlı makalesinde, Ayaz İshakî, Türk kadınları konusunda son yıllarda atılan hızlı adımların yaratabileceği sakıncaları dile getirir. Her şeyden önce belirtmek gerekir ki, A. İshakî kadın meselesine hassasiyetle eğilen ve değişik vesilelerle kadın haklarını savunan bir yazardır. Tatar kadınlarının ona karşı derin bir hürmet ve takdir duygusu besledikleri görülmektedir. İshakî, “Türk Kadını” adlı makalesinde, Türkiye’de toplum hayatında yapılan değişikliklerin, doğal olarak kadınlar dünyasını da etkileyeceğini söyler. Bu reformlar zorunluydu ve ister istemez bu mücadeleye girmek, sosyal hayatın en acı yaralarına ilaç sürmek gerekir. Bununla beraber, bazı endişelerini de dile getirmeden edemez. Kadınların yüzlerini açması, hayat arkadaşını seçmede özgür olması, eski geleneklerin kurbanı olan yaşlı kadınları ve anneleri kaygılandırabilir, onlarla gençlerin aralarını açabilir, genç kız ve gelinlerin erkeklerle tiyatro ve sinemalara gitmeleri eski nesli gücendirebilirdi. Çocuk terbiyesindeki farklı anlayış ve uygulamalar, ihtiyarlarla gençler, muhafazakârlarla asrîler arasında uçurumlar açabilirdi. Dolayısıyla, bu girişimleri yaparken milliyeti zayıf düşürmemek için yeniliğin hareket çizgisini sınırlamak, eski hayattan neleri terk ve neleri tercih etmek gerektiğini çok iyi belirlemek gerekir.⁹³ Görüldüğü gibi, A. İshakî bu meseleye de milliyeti muhafaza noktasından bakmaktadır.

⁹² Resulzâde, a.g.m., no 2882, 7 Kânunisani/Ocak 1926, s. 3.

⁹³ Ayaz İshakî, “Türk Kadını,” *Türk Yurdu*, III/15, Kânunisani/Ocak 1926, s. 335-342.

Ayaz İshakî, millî gelenekleri zayıflatacak Avrupaî terbiye ve tesirlere karşıdır. Aynı zamanda, “Bizans’tan kalma” bir zihniyet olarak gördüğü bir anlayıştan da son derece rahatsızlık duyar. Bu, bir kısım kadınların hayata, hayattaki yerlerine ve görevlerine bakışıyla ilgilidir. Kadınların kendilerini hayatın bir süsü olan gül ve oyuncak gibi görmelerini kabul edemez. Ailenin hayatını kazanmak görevinin tamamen erkeğe ait olarak görüp kendilerini bundan uzak ve alakasız saymalarını doğru bulmaz. Bütün bunlar, sarayın kokmuş ve çürümüş hayatından akarak, paşaların ve saray çevresinin haremlerine, oradan da orta sınıf memur ailelerine kadar sızan harem zihniyetinin kalıntılarıdır. İshakî, kadının meslek sahibi olmasını çok önemli görür. Ailede eşit haklara sahip olmak isteyen bir kadın her şeyden önce kadınlığıyla uyumlu bir uzmanlık ve mesleğe sahip olmalıdır. Kadının bir uzmanlığı ve mesleği olması onun sosyal yerini güçlendirmesi bakımından çok önemlidir.

Bu konuda Avrupa kadınlarını ve kendisinin çok yakından tanıdığı Rus kadınlarını örnek göstermekteydi. Rusya’da kadın hareketi epeyce eskiydi ve orada kadınlar hayli bir yol almışlardı. Türklerin onların deneyimlerinden faydalanmaları mümkündü. Rus istatistiklerine göre ilk ve ortaokul öğretmenlerinin %70’i kadınlardan oluşuyordu. Köy, kasaba ve şehirlerdeki doktorların %40’ı kadındı. Ayrıca, posta, telgraf, kütüphane ve kıraathane memurları çoğunlukla kadınlardan oluşmaktaydı. Türk kadını henüz hak ettiği yeri elde edememişti. Kadınların çalışma hayatına atılmalarına çok büyük ihtiyaç vardı. Türkiye’de köyler ve kasabalar öğretmensiz ve mürebbiyesizdi. Bunun için kız öğretmen okullarının sayısı arttırılmalıydı. Anadolu’daki kadınlar her türlü sağlık yardımından yoksundu. Sağlık alanında yetişecek kadınlar bu boşluğu doldurmalıydı. Bu sayede Anadolu’daki yüksek düzeydeki çocuk ölümlerinin önüne geçilebilir, çocuk terbiyesindeki bilgisizlikler azaltılabilirdi. Köy kadınlarına rehberlik yapacak kadınlar yetiştirilmeliydi; köy kadını iyi bilen, onun ruhunu anlayan, onun dilini, duygularını yakından tanıyarak aynı dili konuşan kadınlar bu rehberliği yapabilirdi. Köy ve kasabalarda oluşturulacak ilk yardım noktaları, kadın sağlık memurları aracılığıyla çocukların ve köy kadınlarının sağlığı denetim altına alınabilirdi. Bu amaca erişmek için Almanya ve Rusya’da olduğu gibi, kadınlara mahsus sağlık liseleri kurmak, kısa sürede verilecek ortalama tıp bilgileri ve şehir hastanelerindeki stajla onları sıradan ve basit hastalıklarla tanıştırmak faydalı olacaktı.

Latin alfabesi meselesi

Ayaz İshakî'nin asıl kaygı duyduğu ve üzerinde önemle durduğu konu ise Türk dünyasındaki Latin alfabesine geçme eğilimlerinin güç kazanmasıydı. Türkçü fikir ekolünün ileri gelen dil, edebiyat ve tarih uzmanları Latin harflerinin alınmasına karşıydı. 1924'te, Türkçü düşüncenin önderlerinden Necib Âsım, Arap harflerinin millî geleneğin bir parçası olduğunu ve Batı medeniyetini kabul ederken millî yapıyı da korumak gerektiğini yazmıştı.⁹⁴ 1926 Kasımında Fuad Köprülü de "harflerimizi değiştiremeyiz" derken bu alfabeyle yazılmış 8-9 asırlık zengin bir edebiyat olduğunu hatırlatıyordu.⁹⁵ Bunun hemen arkasından yazan tarihçi Z. Velidi Togan aynı fikirleri daha da güçlü bir şekilde dile getirdi. Latif harflerinin Türkçeye uygulanmasının imkânsız ve zararlı olduğunu söylerken, Latincilik eğilimini millî olan her şeyden uzaklaşma akımının bir parçası olarak görüyordu.⁹⁶

Bu meseleyi Şubat 1926'da yayınladığı "Arap ve Latin Elifbalarını Mukayese"⁹⁷ adlı makalesinde ayrıntılı bir şekilde ele alan A. İshakî, önce Türk dünyasında Latincilik akımının tarihçesini özetler: "Türkiye'de bunların bayraktarları *Tanın* muharriri Hüseyin Cahit Bey, Azerbaycan'da Şahtahtinski, Kuzeyde şair Said Remey idi. Fakat bunlar hiçbir yerde kendilerine taraftar bulamadılar. Latincilik Rusya'da 1923'te güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıkmıştı. Azerbaycan Bolşeviklerinin gayretiyle burada Latin harfleri kabul edilmişti. 1924 yılında ise Başkurdistan Bolşevikleri arasında Latinciler ortaya çıkmış, Latin harflerini savunan Şerif Manatok'un gayretleri sonucunda Latin alfabesi kabul edilmişti. 1925'te Rusya'daki bütün Türk ülkelerinde bu konuda çok propaganda yapılmış, fakat Tataristan, Kırım, Türkistan, Latin alfabesini kabul etmekten geri durmuştu.

Yazar, Türkçeyi karşılamada yetersiz kaldığını kabul etmekle beraber, Arap harflerinin devamından yanaydı. Onun fikrince Latin harfleri

⁹⁴ Necib Âsım, "Harflerimiz," *Anadolu*, Sayı 2 (1924), s. 64-66.

⁹⁵ "İstanbul Türk Ocağı'nda Mühim Bir İctima," *Türk Yurdu*, IV/23, Kasım 1926.

⁹⁶ Zeki Velidi, "Türklerde Hars Buhranı," *Türk Yurdu*, IV/24, Aralık 1926, s. 494-509.

⁹⁷ Ayaz İshakî, "Arap ve Latin Elifbalarını Mukayese," *Türk Yurdu*, III/16, Şubat 1926, s. 421-432.

de Türkçenin ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalacaktı. Türk dilinde çok miktarda Arapça kelimeler olduğu için, Latin harflerine geçildiğinde büyük zorluklar yaşanacak, imla meselesi hiçbir zaman çözümlenemeyecekti. Latin harflerinin tek üstünlüğü teknik faydasıydı. Ancak, harf meselesi yalnız teknik bir mesele değildi. Bu bir kültür meselesiydi ve buna geniş ve millî bir noktadan bakmak gerekiyordu. Türkler, Arap alfabesini bin yıldır kullandıkları için bu harfler millî gelenek hâlini almış, bu süreçte büyük bir Türk edebiyatı meydana gelmişti. Bunu bırakmak milletin bir köşesini kırmak demektir. Latin harfleri kabul edildiğinde, bunlar 50 yıl sonra Orhun kitabeleri ve Uygur yazılı eserleri gibi sadece uzmanların elinde kalacaktı.

İshakî'ye göre, Rusya Türklerinin Latincilik hareketi onların kendi düşüncesi değildi; aksine siyasi sebeplerle dışarıdan dayatılan bir fikirdi. Rusya'da Arap harflerinin Türk dillerine uygun olmadığını ortaya atan kişi, meşhur misyoner N. İ. İlminski (1822-1891) idi. Bu zât, Arap harflerinin Türk diline uymadığını gerekçe göstererek Kazaklara Rus harflerinden uydurma bir alfabe meydana getirmiş, bu alfabeyle ilköğretim için kitaplar yayınlamıştı. Onun amacı, İdil Boyu, Türkistan, Kazak-Kırgız kabileleri ile Türkiye'yi birbirinden ayırmaktı. Yerli aydınlarının elbirliğiyle çalışması sonunda bu girişim sonuçsuz kalmıştı. Kazakistan'da Rus harfleri kabul edilmemiş, aksine Kazak talebeleri Kuzey Türklerinin mektep, medreselerini doldurmuş, diline ve harflerine millî bir taassupla sarılmıştı.⁹⁸

Henüz kesinlik kazanmayan alfabe meselesinin Türk Dünyasının birliği açısından ne kadar önemli olduğunu anlatmaya çalışan A. İshakî, Arap alfabesinin bütün Türk kabilelerini birbirine bağlayan iplerden biri olduğuna dikkat çekti. Türkiye'de yayınlanan kitapların bütün Türk ülkelerinde okunması bu harf birliğine bağlıydı. Türk kabilelerinin hangisi olursa olsun Latin harflerini kabul etmesi bu birliği kırarak ve kültür birliğine darbe indirecekti. Latin alfabesi kabul edildiğinde her kabilenin kabul ettiği alfabe başka başka olacaktı. Dolayısıyla, her kabilenin yayınladığı kitap sadece o kabiledede okunacak, komşu kabilelere tamamen yabancı olacaktı. Böylelikle, her kabile ayrı mektepli, ayrı edebiyatlı küçük

⁹⁸ A. İshakî, a.g.m., s. 428.

bir milletçik olarak kalacak ve bunun sonucunda, büyük medeniyet sahibi olan milletlere kültür bakımından mağlup olacak ve asimile olacaktı.

Alfabe meselesi Türk illerinde Sovyetlerin talimatıyla kesinleştirildikten sonra bile Ayaz İshakî, bu konudaki duruşunu değiştirmede. 1939'da Romanya'da yayınlanan *Emel* mecmuasının Latin harflerine geçmesini şiddetle eleştirdi. Müstecip Ülküsal'a gönderdiği mektupta bu hareketi millî mücadele cephesinden ayrılmak, Bolşeviklerin kuyruğuna takılmak, şuursuzluk, hatta millî davaya ihanet olarak niteledi.⁹⁹



Ayaz İshakî, kızı Saadet Hanım (Çağatay) ile beraber (Kaynak: Hadi Şenol, *Prof. Dr. Saadet İshaki Çağatay'ın Yaşam Öyküsü*, İstanbul 2007, Ayaz Tahir Türkistan İdil-Ural Vakfı).

⁹⁹ Müstecip Ülküsal, *Kırım Yolunda Bir Ömür: Hatıralar*, Ankara 1999, s. 253.

Hayal kırıklığı ve sessizlik

Alfabe hakkındaki makalesi İshakî'nin Türk basınındaki son önemli yazısıdır. Düşündüklerini pervasızca ifade etmesi yüzünden *Türk Yurdu* dergisindeki işinden ayrılmak zorunda kalmış, maddi sıkıntılar içine düşmüştür.¹⁰⁰ Kızı Saadet Çağatay bu durumu: “Çok geçmeden malum kuvvetler yönünden gelen sebeplerden ötürü, [İshakî'nin] geçim yolları daralmış veya kapanmıştı” sözleriyle ifade etmektedir.¹⁰¹ Bu dönemde Türkiye'deki Türkistanlı ve Azerbaycanlı liderler de benzer zorluklar yaşıyorlardı. Rusya'dan gelen Türklerin derneklerinin faaliyet alanları kısıtlanıyor, çıkardıkları dergiler zararlı yayınlar oldukları gerekçesiyle kapatılıyordu.¹⁰² Bunda Sovyet hükümetiyle iyi ilişkileri sürdürme isteğinin etkili olduğu anlaşılmaktadır.

1926 yılı Haziran ayında İstanbul'a taşınan Ayaz İshakî, üzüntülü ve maddi sıkıntılar içinde hayatını sürdürmeye çalışır. İşte tam bu sırada, Polonyalı Josef Pilsudski'nin¹⁰³ daveti ile bu çileli hayatı sona erer. 1927 yılı Sonbaharında Varşova'ya gider.¹⁰⁴ Avrupa'da onu aktif bir siyasi ve kültürel hayat beklemektedir. Rusya mahkûmu milletlerin bağımsızlığı için çalışan Promete hareketinin faaliyetleri çerçevesinde, 1928'den başlayarak *Millî Yul* (1930'dan sonra *Yaña Millî Yul*) dergisini çıkarır. II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve Almanların Varşova'yı işgal etmeye başlamaları üzerine Eylül 1939'da Romanya'ya sığınır ve bir müddet orada kaldıktan sonra İstanbul'a, oradan Paris'e ve nihayet İstanbul'a gelir, bundan sonra vefatına kadar Türkiye'de yaşar.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Saadet Çağatay, “Muhammed Ayaz İshakî,” *Muhammed Ayaz İshakî: Hayatı ve Faaliyetleri*, s. 275-277.

¹⁰¹ S. Çağatay, a.g.m., s. 277.

¹⁰² Lowell Bezanis, “Volga-Ural Tatars in Emigration,” *Central Asian Survey*, II/4 (1992), s. 77.

¹⁰³ Józef Klemens Piłsudski (1867-1935), *Polonya Cumhuriyeti*'nin devlet başkanı (1918-1922) ve iki dünya savaşı arası dönemde *Polonya* ve *Avrupa* siyaset sahnesindeki en önemli şahsiyetlerindendi.

¹⁰⁴ S. Çağatay, “Muhammed Ayaz İshakî,” a.g.e., s. 279-280.

¹⁰⁵ Müstecip Ülküsal, “Ayaz İshakî İdilli,” *Muhammed Ayaz İshakî: Hayatı ve Faaliyetleri*, s. 314.

Vefatına kadar olan 15 yıllık süre içinde gazeteci olarak elverişli bir zemin bulamadığını ve bu yüzden sadece edebî faaliyet ile yetinmek zorunda kaldığını biliyoruz.¹⁰⁶ Bu dönem onun için bir sessizlik zamanı olmuştur. Türkiye’de gördüğü Batı hayranlığı onu rahatsız ediyordu. 1940’lı yıllarda milliyetçi unsurlara ilgi gösterilmediği için Ayaz İshakî’ye de önem verilmemiş, hatta faaliyetleri takibata uğramıştır.¹⁰⁷ 1948’deki bir konuşmasında, Türkiye’nin son dönemlerde “fenâ fi’l-ecnebîlik” hastalığına yakalanarak millî benliğinden uzaklaştığından söz ediyor, emeklerinin boşa gittiğini söylüyordu.¹⁰⁸ Bununla beraber, bu senelerde hâkim olan ruh hâlinin geçici bir hastalık olduğuna, gelecekte kendini arama ve özünü bulma akımlarının doğacağına inanıyordu.

S o n u ç

İshakî, fikrî tecrübelerinin en olgun çağına ait fikir yazılarını Türkiye’de, Türk basınında yayınlamıştır. Alışılmadık fikirleri ve zengin kişiliğiyle Türk aydınları üzerinde uyarıcı bir etki yapmış, yazdığı yazılarla değişik bakış açıları sunmuştur. Rusya’dan gelen diğer bazı aydınlar gibi, İshakî de halkçılık akımını ve özellikle bunun edebiyattaki yansımalarını Meşrutiyet dönemi Türk aydınlarına tanıtmaya gayret etmiştir. Osmanlı aydınlarına Rusya Türklerinin hayatı ve bu hayatın felsefi temelleri hakkında ilk elden bilgiler vermeye çalışmıştır. Tatar edebiyatını Türklere tanıtmak ve Osmanlı Türklerinin Rusya Türklerini doğru bir şekilde tanımasını sağlamak için çaba sarf etmiştir. Edebiyatçı kişiliği ve etkili hatipliği sayesinde dönemin bazı genç aydınlarını etkilediği kesindir.

Ayaz İshakî’nin daha ziyade bir eylem adamı ve duygusal yönü ağır basan bir yazar olduğunu hatırdı tutmak gerekir. Tarihî olaylara dair verdiği bilgilerin doğruluğu tartışılabilir. Ancak, onun yaşadığı dönemdeki olayların bizzat içinde yer alan ve yakından takip eden biri olarak

¹⁰⁶ Ali Akış, “Anılar,” *Muhammed Ayaz İshakî: Hayatı ve Faaliyetleri*, Ankara 1979, s. 11.

¹⁰⁷ Howard Eissenstat, “Turkic Immigrants / Turkish Nationalism: Opportunities and Limitations of a Nationalism in Exile,” *Turkish Studies Association Bulletin*, XXV/2 (Fall 2001), XXVI/1 (Spring 2002), s. 46.

¹⁰⁸ 1 Ekim 1948’de İstanbul’da plağa söylediği sözlerden (Muhammed Ayaz İshakî, “Ellinci Yıl Jübilesi,” *Muhammed Ayaz İshakî: Hayatı ve Faaliyetleri*, s. 254).

Meşrutiyet Dönemi fikir hayatı ve Sovyetlerin ilk dönemi hakkında verdiği bilgi ve yorumlar son derece önemlidir. Ayaz İshakî daima serazat ruhunu muhafaza eden biridir. Bu sebeple, onun fikirlerine nihaî gerçeklermiş gibi bakmamak gerekir. Çoğu zaman onun amacı belli bir konuyu ortaya atmak, bu hususta bir fikir ileri sürmek ve bunun tartışılmasını sağlamaktır. Bu özelliği yüzünden, fikirlerini en uç noktaya kadar götürür, muhatapları üzerinde uyarıcı bir etki yaratır. Onun metodu, daha gençlik yıllarında, medreseden öğrenip geliştirdiği “münazara” usulüdür. Bunu inkılâpçı, sosyalist ve halkçı görüşlerle desteklemiştir. Hakikati öğrenmenin ancak fikir tartışmaları vasıtasıyla mümkün olacağına inanıyordu. 1904 yılında Kazan’da yazdığı *İki Yüz Yıldan Son[ra] İnkıraz* adlı eserinde, “Kazan Tatarları bu şekilde devam ederler ve gerekli tedbirler almazlarsa, iki yüz yıl sonra tamamen tarihten silineceklerdir” uyarısını yapıyordu. Bu son derece kötümser düşünce birçok Tatar aydınını sarsmış, onlarda şüpheler uyandırarak bu fikri eleştirmeye ama aynı zamanda düşünmeye sevk etmiştir.

Eserlerini yazarken hep pratik fayda gözetmiştir. Mücadele arkadaşlarından Necip Asrî’nin de belirttiği gibi, o halk için yazan biriydi. Eserlerini üslup ve doğru bilgi yönünden fazla işlemeye vakti yoktur. Ondan bir ilim adamı titizliğini beklemek haksızlık olur. Eserlerini zor şartlar içinde kaleme almış ve aceleyle matbaaya vermiştir. Bunlardan azımsanmayacak bir kısmı da verdiği konferans metinleridir. N. Asrî’nin ifadesiyle, pek süratle yazan ve müsveddelerini pek az tashih eden biriydi. Fakat onun hemen her makalesi mutlaka bir iddia taşımakta ve meselelere çözüm sunmaktaydı.

Onun diğer bir özelliği de biraz sıkça fikir değiştirmesidir. Meşrutiyet dönemi yazılarında Tatar merkezidir; Tatarların Osmanlı Türklerine ve diğer Türk topluluklarına kıyasla daha üst bir medeniyet düzeyinde olduklarını, Türk Dünyasının onları takip etmesi gerektiğini savunmuştur. Cumhuriyet döneminde ise bütün yerel farklılıkları yok sayacak kadar ateşli bir Türk birliği taraftarı ve bu birlik için Türkiye’nin rehberliği yanlısıdır. İshakî, Türkiye aydınlarında az rastlanan bazı özellikleriyle de dikkati çekmektedir: Sosyalizmden etkilenmiş olmakla birlikte millî değerlere sıkı bir bağlılık göstermiş, seküler fikirlere sahip olmakla birlikte, bazı konularda (mesela Latin alfabesine geçiş ve kadın özgürlüğü hususlarında) muhafazakâr bir tavır sergilemiştir.

Ayaz İshakî, Meşrutiyet döneminde gördüğü ilgiyi Cumhuriyet döneminde görememiştir; siyasi şartlar buna müsaade etmemiştir. Türk siyasilerini ve aydınlarını yönlendirme çabaları ve Türkiye'nin dış Türklere ilgisiz kalmaması yolundaki telkinleri olumlu karşılık görmemiştir. Tersine, bu konuda yazdıkları tepkiyle karşılanmış, Sovyet ve Türk siyasi çevrelerini rahatsız etmiş, bu da kendisinin yalıtılmasına sebep olmuştur. Sadece millî sınırlar içinde bir siyaset takip eden ve dış Türklere yönelik bir politikayı gereksiz, hatta zararlı olarak gören Türk siyaseti sebebiyle, onun söylemleri takdir edilmemiştir. Bununla beraber, Türk dünyasıyla ilişkilerin kurulduğu son yirmi yıllık süre içinde onun fikirleri yeniden anlam kazanmıştır.

“AYAZ ISHAKI (1878-1954) AND THE EVOLUTION OF PAN-TURKISM IN TURKEY”

Abstract

Turkic intellectuals from Russia contributed a great deal to the intellectual life of Turkey. Ayaz Ishaki (or Gayaz Ishakiy), famous Tatar dramatist, journalist and prolific writer, was one of them. He came to İstanbul in the Young Turk era (1908-1918) and established contacts with the Young Turks. He actively involved in the discussions of language reform and tried to explain the importance of simplified Turkish in enlightening the people. He criticized the elitist tendency of the Ottoman literature by describing it as alien to the Turkish public. He claimed that the Volga Tatars might be a model for the Ottoman Turks to develop their national literature. In the early years of Turkish Republic, Ishaki once again directed his attention to the Turkish public, with new hopes and a new discourse. He tried to direct Turkish public opinion by his critical writings. He urged that Turkey should guide the Turkic World and expressed his thought in how to develop cultural relationship and common grounds with the 'Turks abroad.' He believed that Turkey should deal with the problems of the Turks abroad and develop projects against the Soviet policies to divide the Turks linguistically and other ways. He also expressed his worries about the dangers of rapid reforms concerning Turkish women as well as the risks of accepting Latin alphabet for the Turkic World. Although numerous articles were devoted to the life, literary and political activities of Ayaz Ishaki, there is almost no research on his writings and criticisms in the press of Ottoman Empire and Turkish republic. Therefore, this survey will research and analyze these writings and attempt to define his contribution to the Turkish thought.

Keywords

Ayaz İshakî (or Gayaz Ishakiy), the Volga Tatars, Narodnic movement, modern Tatar literature, Pan-Turkism, Young Turks

MAZMUNUN YOLCULUĞU

M. Esat HARMANCI*

ÖZET

Kurumsal ve mektepli klasik edebiyat araştırmacılığından bugüne kadar adından en çok bahsettiğimiz terim ya da kavramların başında “mazmun” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle divanlar ve tezkirelerde örnek beyitler ve tanın sayılacak ifadelerden mazmunun terimleşme süreci izlenmeye çalışıldı. Konu üzerinde çalışan Cumhuriyet dönemi araştırmacılarının yaptığı tanımların ve verdiği örneklerin değerlendirilmesi sonucunda mazmunun bugün için hak ettiği adlandırmaya henüz kavuşmamış olduğu görülmüştür. Farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda, üzerinde uzlaşmış manifestolar çevresinde şekillenmeyen, nazirelerle uyum sağlayarak yeniyi üretirken eskiye bağlı kalmaya çalışan klasik şair, mana ve mazmun ilişkisinde tutarlı davranmamıştır. Birinin diğerinin yerini karşıladığı durumlara sıklıkla rastlanmakta ise de mana, şiirde estetiği ve lirizmi hazırlayan bütüin içyapıları kapsayan temel bir amaç olarak algılanmıştır. Tüm zamanlarda yolculuk, hep daha güzele yöneldiği için şiir söz konusu olduğunda da lafızla oluşan biçimsel estetiklerin evrimi sonucu, simge ya da semboller diline ve daha sonra da daha kesif bir estetik öğe olan imgelerden oluşan soyut bir iç disipline ulaşılmıştır. Klasik edebiyat da söz odağında, daha çok içe dönük, manaya, zihinsel olana, çağırışına ve imaya yönelik imgesel anlatısını oluşturmuştur. Çağdaş edebiyat bilimi estetik araçlarının da yardımı ile klasik dönem şairlerinin ve araştırmacılarının verdikleri örnekler üzerinden mazmunun imge karşılığı işlev gören ve kimi şairler elinde üç boyutlu bir manzaraya dönüşen tablolar olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Klasik Türk edebiyatı, sanat, terim, mazmun, imge.

Şiir, kendisini oluşturan sözel anlatıya dair çağırışlarını karşılamak üzere, kendi döneminde geçerli olan çeşitli estetik araçlarına başvurmuştur. Bu araçlardan biri de dönemsel olarak işlev ve anlam değişimlerine uğrayan mazmun terimi olmuştur. İslami edebiyatlarda ve özel olarak şiirde, sözün kıymetlendirilmesi bağlamında belirleyici temel disiplin,

* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. esatharmanci@yahoo.com

belagat ekseninde şekillenmiştir. Kuran'ın mucizevî yönünü takdir etmek üzere özel bir disiplin haline gelen, "bir düşünce ve duygunun yerinde ve zamanında, manası en açık şekilde ve akıcı bir dille ifade edilmesi" biçiminde ifade edilen belagat¹, şubelerindeki etimolojik ya da fonksiyonel bağlar sebebiyle mazmun için de bir alt yapı oluşturmuştur.

Sanatta teksif olarak özetlenebilecek bu dikkat, mimari, güzel sanatlar ve yoğun olarak da şiir türünde, bir sanat felsefesi vazifesi görerek karışımıza eşsiz İslam eserlerini çıkarmıştır. Bu hakikatin arkasında elbette türlü nedenler bulunmaktadır, fakat, temel belirleyici; bütün zamanlarda sanatın, ebedi hakikatin kaynağını aramaya yönelik bir incelik olarak görülmesi sebebiyle, bir metafizik alan olarak algılanmasıdır. İkinci olarak da, İslami Doğu kültürünün, çok dinli ve çok kültürlü medeniyetlerin beşiği olan coğrafyalarda şekillenmiş olması, evrensel ve mitik mirasla donanmışlığını ve zaman içerisinde kendi kesafetini oluşturacak bir tecrübeyi ortaya çıkarmasıdır. Bu sebeptir ki Emevi, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı devlet düzenlerinin saray çevresinde geliştirdiği ayrıntı odaklı estetik üslubun her alanda kendini gösterdiği klasik zamanlar, saray istiaresi olarak nitelenecek, büsbütün ince, naif, kesif, saf, sağlam, mükemmel ve muhteşem bir edebiyata odaklanmıştır.

Bu bağlamda şiir, edebi ürünler içinde sözün en tasarruflu kullanıldığı, en kesafetli anlatı formu olarak tanımlanabilir. Klasik şair, sözü; ritim, şekil, tür ve anlam dikkati ile geleneğe bağlamak üzere söz söyler. Bu dikkat, öncekilerin tekrarından öteye geçerek şair için, çağında kalıcı ve yeni bir söz söylemiş olmayı zorunlu kılar.

Bu disiplinli yapılar, ritmik esaslar ve klişe ifadelerin alışıl gelmiş tekdüzeliğinde, şairin varlık göstereceği tek bir alan bulunmaktadır: *Lafız ve mana*. Lafız için, dilin gramer yapılarındaki estetik ve işlev esneklikleri göz önünde bulundurulurken belagatın bütün incelikleri de göz ardı edilmemiş olur. Mana lafzın hizmet alanında, lafız da ona tabi olmaktadır.

Farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda, üzerinde uzlaşmış manifestolar çevresinde şekillenmeyen, nazirelerle uyum sağlayarak yeniyi üretirken eskiye bağlı kalmaya çalışan klasik şair, mana ve mazmun ilişkisi-

¹ M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Belağat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul 2006, s. 35.

sinde de farklı davranmamıştır. Birinin diğerinin yerini karşıladığı durumlara sıklıkla rastlanmakta ise de mana, şiirde estetiği ve lirizmi hazırlayan bütün içyapıları kapsayan temel bir amaç olarak algılanmıştır. Tüm zamanlarda yolculuk, hep daha güzele yöneldiği için şiir söz konusu olduğunda da lafızla oluşan biçimsel estetiklerin evrimi sonucu, simge ya da semboller dili ve daha sonra da daha kesif bir estetik öge olan imgelerden oluşan soyut bir iç disipline ulaşılmıştır. Klasik edebiyat da söz odağında, daha çok içe dönük, manaya, zihinsel olana, çağrışıma ve imaya yönelik imgesel anlatısını oluşturmuştur.

Mine Mengi, konu üzerindeki araştırmalarında mananın; lafız, eda, nükte, mazmun ve sezgi ile ilişkisi üzerinde yoğunlaşarak onun egemen bir asıl unsur olarak şiirsel estetiğin ve lirizmin bütün içyapı sorumluluklarını üstlendiğini göstermek istemiştir². Mana ve mazmun bağlamında klasik eserler sorgulandığında da söz için olumlu ve güzel olan bütün terim ve kavramların, her ikisi için de niteleyici olduğunu görürüz.

Tezkirelerde şairlerin eserleri ve özellikle şiirleri tanıtılırken, klasik biyografi yazma geleneğinden gelen ve bir tür *tezkire dili* diyebileceğimiz bazı ortak kavram, terim ve tabirlerden istifade edildiği görülür³. Konu üzerinde bugüne kadar yapılan çalışmalarda, şiir değerlendirmelerinde kullanılan kelimeler dışına çıkılmamış, klasik şiir estetiği tezkireler bağlamında ciddi olarak ele alınmamıştır. Bu sorgulamalarda *mazmun* da önemli bir boşluğu doldurmakta ise de adını bildiğimiz bu hayalet, tezkireler arasında da isimsiz dolaşmaktadır.

Yaptığımız tezkire taramalarında, yazarların kelimeyi bir edebiyat terimi olarak tanımlamadıklarını çünkü kavramın henüz o dönemde terimleşmemiş olduğunu görürüz. Bu eserlerde kelimeye; *sanat, mana, ruh, öz, kasıt, fehva, hüküm, sanat değeri olan ürün, emek verilmiş iş, hüner, yetenek, gönül alıcı bir icat, eşsiz bir numune* gibi anlamlar yüklenmiştir. Fakat temel amacı, sözün ve söz söyleyenin değerlendirilmesi ve değerlendirme ölçütleri olan tezkirecinin kafasında bugün terimsel karşılık beklediğimiz

² Mine Mengi, "Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 35-43.

³ Pervin Çapan, "Tezkireler Işığında Şiire Has Bir Yapı Unsuru Olarak Mana Üzerine Değerlendirmeler", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 39, Erzurum 2009, s. 447.

mazmun bir anlam sorunu oluşturmamıştır. Tezkire yazarı, mazmun için farklı kavramlar kullansa da ne kastettiğini bilmektedir. Bu tavır, her zaman karşı karşıya bulunduğumuz ve çok iyi tanıdığımız bir şeyi tanımlamaya ihtiyaç duymayışımıza benzer. Çünkü adlandırmak, anlamı dondurmamak demektir. Mitik anlatı imgesel ve süregendir.

Divanlar, mazmunların uygulama ve sergi alanları olmaları bakımından tanımlamayı ya da adlandırmayı hedeflemese de bizim için tezkirelerden daha verimli oldu. Divan şairleri, çoğunlukla tezkireciler gibi davranarak mazmuna; *gizli anlam, maksat, icat (buluş), sanat değeri* gibi anlamlar yüklemişlerdir. Tezkire ve divanlarda, oldukça sık rastlanan bir uygulama da ayet, hadis, veciz söz ya da beyitten sonra o ibarede bulunan anlam ya da hükmü, devam eden ifadeye dayanak kılmak üzere bir bağlantı fonksiyonu ile kullanılmasıdır.

Fakat mazmun konusunda gerek tanımlama gerekse uygulama bağlamında Şeyh Gâlib ve Nevres'in özel bir emeği olduğunu söylemeliyiz. Kendi dönemlerinde artık terim anlamı karşılayan mazmun üzerinde kafa yormuş olan bu şairler, kelime üzerindeki sis perdesini aralamak için çaba sarf etmişlerdir. Ne var ki hem büyük bir deha hem de sanatın geldiği o kesif hal, mazmunun yüzüne yeni bir perde hazırlamaya çalışmıştır. Fakat dikkatle ve sabırla bakan bir emekçi, bu peçeyi de aralayıp mazmun güzeline güzel yüzünü görebilecek durumdadır.

Aşağıdaki beyitte mazmun, çekici bahçe düzenlemesinde yetiştirilmiş ve herkesin elde etmek istediği bir gonca olarak düşünülerek, *örtülü ve taze hayal* karşılığı kullanılmıştır:

Sen Es'ad devşirirsin gonçe-i mazmûnu hep ammâ

Bu tarh-ı dil-keşe teşrîf eden yârâna kalmaz hîç

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 31/5

Gâlib, bugün bizim arayışımızdaki çaresizliği de hatırlatarak mazmunu, *mümkün olmayan bir şey, elde edilmesi çok zor olan bir değer* olarak tarif eder:

Her sühan kim denilir derd-i sühandan Gâlib

Neş'eniñ nâmını yâd eyleme mazmûn gibidir

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 72/7

Gâlib'te, irfan deryasının ritmik ve müteradif dalgaları, inciler gibi mazmunlar doğurmuştur. Beyitte bu kusursuz doğumun tabiatı gereği bir irfan iklimi söz konusu edilmektedir. Tabii ve mesleki birikim sonucunda oluşan bu irfan denizinde kusursuz ölçülerle ritmik mana ve lafız dalgaları şairin dinamik olarak tasarrufunda bulunmaktadır. Bu kararlı ve ısrarlı mana hamleleri sonucunda dalganın kıyıya attığı inci misali, sanki güçlü dalgaların sahile çıkardıkları bir bebek gibi taze ve gösterişli bir mana ürünü olan mazmun, şiirin kıyısında parlayıverir. Şairin doğal bir sonuç gibi sıradanlaştırmaya çalışması aslında bu doğumu hazırlayan birikimin derinliği ve büyüklüğünü ortaya çıkarmak istemesindedir. Çünkü şair için böyle bir meleke hasıl olmadıkça bedeli ödenmemiş beklenmedik bir hediye ortaya çıkmayacaktır:

Kılıp deryâ-yı irfân mevc-i mevzûn
Doğar mânend-i gevher tıfl-ı mazmûn

Şeyh Gâlib Dîvânı k. 37/1

Nitekim aşağıdaki beyitte mazmun, düşünce üreterek, zihinsel emek sarf ederek suretlendirilen, resmedilen bir güzellik tarifi olarak değerlendirilir. Gâlib, bu başarılı zorluğun, beytin (bir evin) köşesinde gizlenmiş, yerini sadece koyanın bildiği bir şey olmadığını söyler. Beyit mazmunu tarif ederken bile mazmun oluşturmuştur. Artık üç boyutlu resim diyebileceğimiz bu yapı, mazmunun çok katmanlılığı anlamına gelmektedir:

O rütbe verdi sûret şâhid-i mazmûna kim fikrim
Nihân-ı küçe-i beyt olduğu mahsûsdan kalmaz

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 125/8

Klasik şiirin söyleyecek sözü kalmadığı iddiasının yeteneksizlerin avuntusu olarak gören Şeyh Gâlib, devrinde artık mazmunlar üretilmeyeceğini söyleyenlere kendisinin deste deste mazmun toplayacak heveste olduğunu belirterek meydan okur. Çünkü gelinen noktada mazmun, gerek tanımlama gerekse işlev bakımından geçen yüzyılların birikimini de gözardı etmeden yeni ve yaratıcı olanı dayatmaktadır. Gâlib, çağında bu donanımda olmayan şairlerin bahane üretmesine aldırış etmeden mazmun üretmeye olan heves ve istidadı ile haklı olarak övünür. Dolayısıyla da

mazmunu, *zarif söz söyleyenlerin, emek vererek oluşturacağı görsel çağrışımı olan bir güzellik* olarak tarif eder:

Gül-i mazmûnu bitirmiş bu zemînde zurefâ
Sardı Es'ad hevesin rabtına bir destesinin

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 177/6

Ona göre şairlerin hep ukdesinde kalan, bu estetik değeri gün yüzüne çıkarmak için, son yüzyıl da hala bu mazmun gülünü üretecek tohuma sahiptir. Beyitte mazmun, şairlerin elde etmek için çabaladıkları ama çoğuna da pek nasip olmayan, bütün üretim esasları bilinse de herkesin artık göze alamadığı ince bir sanat olarak değerlendirilir:

Gâlib nitekim ukde-i dildir şu'arâya
Var köhne zemînde yine tohm-ı gül-i mazmûn

Şeyh Gâlib Dîvânı g. 267/6

Gâlib, kendisini mazmun icat etmede üstad kabul ederek ehil ellerden çıkan mazmunların anlaşılmasındaki güçlüğü işaret eder. Hüviyeti gizli olan bu inciyi çıkarmak için sadece akıl dalgıcı da yeterli değildir. Ona göre mazmun, beyitte gizlenmiş bir bilmecenin cevabı ya da saklı bir nesnenin adı değil, anlamak için bile buluş ve icat yeteneği gerektiren bir meziyettir.

Nevres, Şeyh Gâlib düzeyinde olmasa da mazmunun terimleşme sürecine tanıklık etmiş bir şairdir. Kendince tanımlamak üzere verdiği örnekler, mazmunu çoğunlukla *şiiirde yeni bir buluş anlamına gelen imge veya hayal* olarak kullandığını gösterir. Nevres döneminde, kelimenin belki de belağattan beslenen *mesnet, dayanak gösterme ve ruhuna bağlama* anlamlarında da kullanılmaya devam edildiğini görmekteyiz. Fakat aşağıdaki kasideden alınan beyitlerde, şairin tegazzüle geçip hünerini göstermeye başlayacağı bölümü karşılarken söylediği beyitte ve fahriyeden duaya geçerken hünerin sonlandırıldığını söylediği örnek beyitte mazmun terimi, *şairin icat ve hüner kabilinden tasarrufları ile ortaya çıkan imge karşılığı* kullanılmıştır:

Hâtıra bu mısra'-ı bercesteden geldi yine
Bir gazel ma'nâsı âteş ser-te-ser mazmûnı âb

Nevres-i Kadîm Dîvânı k. 8/50

Zemîn ü kâfiye teng oldu mânend-i dil-i ‘âşık
Misâl-i şem‘a-i ümmîd mazmûn buldı pâyânı

Nevres-i Kadîm Dîvânı k. 14/61

Hint üslubunun imgeyi yapısal formundan soyut kurguya dönüştürdüğü kendi döneminde mazmun oluşturmanın güçlüğüne değinen Nevres, tıpkı Şeyh Gâlib gibi onun ele geçmesi zor bir taş kadar kıymetli olduğunu söyler. Elde edilmesi neredeyse imkansız olan bu ender nesne öyle kıymet kazanmıştır ki sahibinin de arayıcısının da dikkatli olması gerekmektedir. Bu nispeten ironik olan değer izafesi, manadaki gizemin ve mazmunun kıymetinin abartılı vurgusu anlamına gelmektedir:

Kapar dîvân yolında bulsa ihvân tâc-ı mazmûnı
Anıçün ma‘nî-i bigâne oldu muhtecib şimdi

Nevres-i Kadîm Dîvânı g. 142/4

Bir edebiyat terimi yahut bir şiir estetiği kavramı olarak mazmuna değinenler arasında özellikle Ali Nihat Tarlan, Ömer Faruk Akün, Beşir Ayvazoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülbaki Gölpınarlı, Mehmet Kaplan, Cemal Kurnaz, Cem Dilçin, Cevdet Kudret, Haluk İpekten öne çıkan isimler olurken; Mehmet Çavuşoğlu, Mine Mengi, İskender Pala, Şahin Uçar, Cihan Okuyucu, Kenan Erdoğan, Sebahat Deniz ve Şener Demirel müstakil başlıklarla mazmunun yolculuğunda menzil oluşturmuşlardır.

Konu üzerinde emek sarf edenlerin hemen hepsi, klasik Türk edebiyatının bir mazmunlar edebiyatı olduğunu ve farklı isimlerle de olsa mazmun olgusunun vazgeçilmez bir estetik kriter olduğunu ifade ederek söze başlarlar ama bu terimle ne kastedildiğinin açık olmadığını ve bu konuda meslektaşların bir ağız birliğinin de söz edilemeyeceğini ifade etme ihtiyacı hissederler.

Mine Mengi, bu muğlâklığa katılarak *söylenişteki söz ustalığı, görünürde olmayan anlam ve dolaylı anlatım* odağında şekillenen mazmun için verilen örnekler üzerinde yoğunlaşır, mazmunun edebi sanatlarla olan ilişkisine dikkat çeker. Fakat bu sistematik de artık terimleşmiş olan estetik ögeyi tanımlamak için yeterli bulunmaz. Çünkü mazmun “şiirin beyitleri arasına ustaca gizlenmiş ince anlam, zarif söz hatta belli belirsiz bir sezdirme” olmalıdır. Nitekim şairler mazmunla övünüp durduklarına göre mazmun, çok rastlanan bir şey de olmamalı ve özgün olmalıdır. Mengi, bir

şairin çıkıp binlerce beyit arasında “işte bu mazmundur” dediği bir beyte rastlamanın hiç de kolay olmadığını söyleyerek çoğunluğu Haluk İpekten’in tespit ettiği mazmun örneklerinden ikna olmamış gibi, konu üzerinde kafa yormak isteyenlere açık davette bulunur⁴.

Pala’ya göre kavram daha çok galat manaları ile kullanılır ve verilen örneklerin çoğu istiareye karşılık gelir. *Bir mana veya mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatı* olarak tanımladığı mazmunu, “lugaz veya muammanın beyte teksif edilmiş bir benzeri” olarak görür. “Her beyitte görülemeyen, bir çeşit şaire özel sanat oyunu” olarak nitelediği mazmun için, “Osmanlı semai kahvelerinde halkın muamma çözmesine karşı; aydınların çeşitli edebî mahfillerde mazmun çözdüklerini söylemek bile mümkündür.” der. Pala’nın bu bakış açısı için güçlü dayanağı Fuzûlî’nin;

Benüm teg hiç kim zâr ü perîşân olmasun yâ Rab

Esîr-i derd-i ışk u dâğ-ı hicrân olmasun yâ Rab

Fuzûlî Dîvânı g. 30/1

beyitinde şakayık (gelincik, dağ lâlesi) mazmunun kendini gösterdiğini belirtir ve şöyle gerekçelendirir: “Şakayık çiçeğinin yaprakları incecikdir (zar gibi). Ömrü çok kısa olup yaprakları birkaç günde dağılıverir (perişan). Ortasında dağlama yarasını andırır bir siyahlık mevcuttur. Keza dağ, gelincik’in kızıl rengini sembolize eden ateş vesilesiyle vardır. Yaprakların dağılması, ayrılmasıdır (hicran), her bitki gibi gelincik de bir köke bağlıdır (esir)⁵.”

Akûn, çözümü öncelikli olarak divan şiirinin imaj sisteminin tanınmasına bağlı olan mazmunu sorgulama sürecinde, “iş bir nevi bulmacaya dönüştürmüş” olmayı, “mazmun için “aşırı durumlar” olarak niteleyerek çağdaş mazmunculara yol işareti koymayı ihmal etmez⁶. Fakat mazmun

⁴ Mine Mengi, “Mazmun Üzerine Düşünceler”, *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 54-58. Bir deniz feneri gibi camianın önünde duran kıymetli hoca-
mın taşıdığı meşale, mazmunun yolculuğuna eş, emaneten taşıyacak neferlerine her zaman yol gösterici olacaktır.

⁵ İskender Pala, “Mazmunun Mazmunu”, *ODŞÜM*, Haz. Mehmet Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 400-401.

⁶ Ömer Faruk Akûn, “Dîvân Edebiyatı”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.9, İstanbul 1994, s. 424.

yolculuğunda biraz daha dikkatli durulması gereken menzil, muhteşem Tanpınar konağıdır: “Mazmun Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller-arabeskler gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme her kelime kendi hususi manaları ve çağrışımlarıyla gelir, ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi”⁷. Bu kapalılık Sebhat Deniz tarafından da sorgulanmış, “şairin asıl söylemek istediği duygu ve düşüncelerinin odak noktasında bulunan gizli bir unsur” olan mazmun, beytin *asıl teması* olarak değerlendirilmiştir⁸.

Orhan Şaik Gökyay, Gölpınarlı'nın herkesçe malum mensuh manifestosuna cevap verirken bu edebiyatın toplumla olan ilişkisinden bahseder. Gölpınarlı'nın güreşte kendi ayağını tuttuğunu göstermek üzere Bâkî'nin realist şiirlerinden dem vurup, hocanın Bâkî hakkındaki “Bu beyitlere göre bir ressamın yapacağı aptal tablosu aslına tamamen mutabık olacaktır.” ifadesini teşhir eder⁹.

Çavuşoğlu, “çok defa edebiyat alimlerince yanlış bilinen, hatta ne olduğu hakkında kesin bilgileri olmayan nesnenin bir örneğini” verir:

Murg-i zerrîn-per zümür-rüd-âşiyân lü'lü'-gıdâ
Bâl açup uçmak diler her subh kûyundan yana

Hocaya göre beyitte bir unsurun, *bir varlığın bütün vasıfları sayılıp adının zikredilmediği şey* olan mazmun, “güneş”tir¹⁰. Altın kanatlı, zümrüt yuvalı ve inci ile beslenen bu nesne, her sabah kanat açıp sevgiliye doğru giden bir kuştur. Bu mükemmel istiare, modern zamanlar için yeni bir icat ya da zor bir buluş olarak görülerek takdir edilip mazmun payesi ile ödüllendirilmek istenir.

⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, s. 11-12.

⁸ Sebhat Deniz, “Şairlerin Gizli Dili: Mazmun”, *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, Ed. Emine Gürsoy Naskali, Erdal Şahin, Picus Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 217.

⁹ Orhan Şaik Gökyay, *Destursuz Bağa Girenler*, Dergah Yayınları, İstanbul 1982, s. 39.

¹⁰ Mehmet Çavuşoğlu, *Dîvânlar Arasında*, Akçağ Yayınları, Ankara 1988, s. 38-39.

Uçup uçup geldi tâ murg-ı se-perler cismüme
Kuşça cânüm almağa ağız bir itdi yareler

Çavuşoğlu, Ali Nihat Tarlan'ın Zatî Dîvanı'nı hazırlamakta olduğu süreçte yanında bulunduğu bir gün karşılaştıkları güçlüğü anlattıktan sonra yukarıdaki beyitte geçen "mürg-i se-per" ifadesi ile istiare yapıldığına karar verdiklerini aktarır ve böylece de beytin mazmununun *ok* olması gerektiğini belirtir¹¹. Açtığı yaralarla canını almaya kastederek aşığın bedenine uçuşan bu üç kanatlı kuşlar şüphesiz şair için de yaratıcı bir tablo için estetik bir imge oluşturmuştur. Modern zamanlarda artık uzaklaşmış bulunduğumuz savaş kültürünün antropolojik çağrışımlarını özgün ve yaratıcı bulan çağdaş akademisyen için bu tablo oldukça renkli bir mazmun anlamına gelebilir. Fakat bu beyti bu anlamda değerli kılan öğelerden birincisi *kuş* ve *ok* istiaresi olabilir. Nitekim bu bir istiaredir ama beyitte önemli olan bu istiaresinin de çok değerli katkısı ile oluşan bir imge (imaj, tablo, manzara) söz konusudur. Zaten beyit; *cism*, *uçmak*, *can almak* ve *yara* kadrosu ile bu nesnenin kuştan öte bir şey olduğunu eğreti olarak işaret etmektedir. Araştırmacılara "ok"u söyleten bu kurgu, bir yönü ile kavram buldurmaca olarak algılanan bir mazmun anlamına gelse de bu yaratılan sürpriz duygusu da şiir için bir estetik araç olarak tabloya ya da mazmuna ayrıca katkı sağlamaktadır. Yine Çavuşoğlu Hocanın Mesîhî'den seçtiği;

Pîrehen-i visâlûne göz dikdigüm bu kim
Hecrûn bir ince iplige döndürdi kâmetüm

Mesîhî Dîvânı g. 154/6

beytindeki "iplik, göz dikmek" kelimelerinin "iğne" sözcüğünü çağrıştırmaması sebebiyle beytin mazmunun "iğne" olduğunu söylemesi benzer bir estetik uygulaması olarak anlaşılmalıdır¹².

Nitekim mazmun üretmenin ya da klasik şair olmanın zorluğu "ilhamı zincire vuran ve daha önceki şairler tarafından da defalarca kullanılarak eskitilen mecazlarla şiir söyleyerek orijinal olmak(tır)"¹³. Ayvazoğlu, bu güçlüğü tanımlamaya çalıştığı aynı satırların arasında, şairin kendisine

¹¹ M. Çavuşoğlu, age., s. 39-40.

¹² M. Çavuşolu, age., s. 40-41.

¹³ Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002, s. 179.

verilmiş mecazlar, hatta hayal (imaj) kurma biçimlerinden bahsederken saptığı bu hayal sokağını tarif etmeye başlar: “Kelimelerin diğer çağrışımları da işin içine belli belirsiz girebilir... Ancak divan şairi kendini çağrışımların seline bırakmaz; onları düzene sokarak simetriler elde etmeye, hendesi bir bütünlük kurmaya, daha doğrusu bir çeşit arabeske ulaşmaya çalışır. İşte Şeyh Gâlib’in rubaisinde sözü edilen mazmun, çağrışımların, nüansların vb. beyitte girdiği düzenin adıdır”¹⁴.

Demirel, konuya dair çalışmaların toplamından elde ettiği veriler ışığında mazmunu “sanatçının dile getirmek istediği duygu, düşünce ve hayâllerin çeşitli edebî sanatlar aracılığıyla, birtakım ipuçları verilerek imâ yoluyla anlatılması” olarak tanımlar¹⁵. Mazmun üzerine değerli iki makale kaleme alan yazar, bir ara konu üzerinde önemli bir açılım önermiş olan Şahin Uçar’ın makalesinden hareketle sembol ve imaj sorgulaması yapmışsa da hem mazmunun, *her beyitte şairin his ve hayâl dünyasında yeniden şekillenerek meydana geldiği ve onun ancak bir takım ipuçları vasıtasıyla ortaya çıkarılabilecek kavram* olduğu düşüncesinden hareket etmesi hem de mazmun için seçilen örneklerin bu dikkatten uzak olması bakımından konuyu yeni bir makaleye mazmun (gebe) bırakmıştır.

Demirel, *Mazmundan İmgeye Yolculuk* başlıklı makalesinde, imge ile mazmun arasında teorik bir bağ olduğunu fark eder ve imgenin işlevini değerlendirir. Fakat seçilen örnekler yine önceki makalesinde olduğu gibi *mazmun bulmacaya* yöneliktir. Ayrıca son tahlilde mazmundan imgeye doğru bir geçiş olarak tanımladığı ilişkiyi, *modern* bağlamında değerlendirdiği için anakronizme düşme tehlikesi olarak algılar ve *çok da köklü* olmadığını düşündüğü için adlandırmaktan imtina eder. Yazar bu tarihsellik çizgisinde durarak, mazmunu imge gibi anlamak yerine, imgeyi mazmunun *modern* hali olarak görür. Demirel, konu üzerinde yazı yazan son araştırmacı olarak, “şair mazmun peşinde koşarken sanat endişesini beraberinde taşımıştır. Yani sırf mazmun bulma endişesiyle hareket edip, şiirin estetik yapısını mazmuna heba etmemişlerdir.” ifadelerini kullanarak sanat, estetik ve yaratma ile, mazmun oyununu ayrı ayrı ögeler olarak

¹⁴ B. Ayvazoğlu, age., s. 176-177.

¹⁵ Şener Demirel, “Mazmun Üzerine Bir Değerlendirme”, *Bilgi*, sayı:21, Ankara 2002, s. 125.

tanımlamakla, mazmun yolculuğunda söz söylemek isteyenlere açık kapı bırakmış olur.

Konu üzerinde söz söyleyenlerin üzerinde yoğunlaştıkları temsilci beyitlerden birkaçı üzerinde durarak gelenek haline gelen mazmun algısına kişisel bakışımı aktarmak istiyorum. Benzer örneklerle sözü uzatmamak için Ali Nihat Tarlan Hocanın şerh ettiği beyit üzerinde duralım:

Bir yerde sâbit it kadem-i i'tibârımı

Kim rehber-i şerî'at ola muktedâ başa

Fuzûlî Dîvânı, g. 3/3

Hocanın yorumlarından ve devam eden araştırmacıların tekrarlarından bu beyitte “namaz” mazmunu olduğunu öğreniyoruz. *Sâbit-kadem* demek ve *muktedâ* ibarelerinin sözlüklerdeki gerçek anlamlarından yola çıkarak temellendirilen bu mazmun ilk bakışta mantıklı da görünüyor.¹⁶ *Sâbit-kadem* ifadesinin *ayakları bir yerde sabit tutma* anlamı ve *muktedâ* kelimesinin de *imam* anlamı göz önünde bulundurulunca *namaza* mazmun olarak itiraz etmek yersiz gibi duruyor.

Bu noktada dikkat çekmek istediğimiz birinci husus, modern zamanların dil ve kültür algısı ile geçmişi yargılamanın yanlılığı diğeri de asırlardır üzerinde durulan estetik bir değer karşılığı olan mazmunun usta sanatkarların elinde bu denli sığ örneklerle işlenmiş olamayacağıdır. Eğer mazmun, şairin anlatmak istediklerinin dışında, mananın da çok ötesinde bir kılıç artığı olarak gördüğü bir estetik değer ise Fuzûlî'nin bu beytinde namaz mazmunundan bahsedilebilir. Kelimeleri, kökenci anlam ilişkisi dışında, terim ve anlambilim ışığında irdelediğimizde *Sâbit-kadem* ifadesinin *sürekli* ve *muktedâ* kelimesinin de *rehber*, *kılavuz* anlamı ile karşılaşırız. Bu bağlamda beyit; “Şeriatın kılavuzluğundan ayrılmamak üzere itibarımı sürekli kıl.” cümlesinin doğrudan ya da dolaylı olarak namaz mazmununu hedeflemediğini, beytin odağı olan şeriat rehberliği gibi soyut bir değeri anlatırken kullandığı somut rastlantılar olduğunu söyleyebiliriz. Bizi bugün, namaz mazmununa götüren *şeriat* ve *muktedâ* arasındaki ilişki ise modern zamanların algısından ibaret olmalıdır. Çünkü şeriat

¹⁶ Nitekim aşağıdaki beyitte de *muktedâ* kelimesi *rehber*, *kılavuz* ve *kendisine uyulan* anlamlarında kullanılmaktadır. Muktedâ-yi ehl-i dâniş hâmî-i erbâb-i fazl / Kârfemâ-yi zamîr-i pâk tab'-i hurde-dân (Fuzûlî Dîvânı K. 31/14)

denince önce inanç esasları olan soyut değerler akla gelirken modern zamanlarda dini alanlar mekanlar üzerinden algılanır hale gelmiştir.

Şöhretli mazmun örneklerinden biri olarak da Baki Efendi'nin “derviş” mazmunlu;

Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler
Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan

Bâkî Divânı g. 371/2

beyiti gösterilir. *Hırka*, *tecrîd* ve *el almak* terim ve ibarelerinin katkıda bulunduğu çağrışımdan yararlanarak beytin “derviş” imajını merkeze aldığını ya da yukarıda anlatmaya çalıştığımız gibi mananın ötesinde bir kavram buldurmaca şeklinde kurgulandığını söylemiş oluruz. Beyitte zımnen anlatılan ya da estetik bir örtü ile istiflenen imaj, tablo, manzara ya da mazmunun *derviş* olduğunu söylemek yerine belki de şöyle tarif etmek gerekmektedir: Tablonun ana rengi ya da arka planı olmak üzere, ağaçların yapraklarının sarardığı ve zaman zaman dökülmeye de başladığı rüzgarlı bir sonbahar resmedilmiştir. Bu tablonun orta yerinde derin çentikli kimi kuru yapraklarını rüzgara bırakan bir çınar öne çıkmaktadır. Şair bu değişim ya da dönüşümü karşılamak üzere zihnimize karşılığı bulunan somut ve soyut kavramlarla tabloya üçüncü bir boyut kazandırmak üzere manevi arınma yoluna girmek üzere ruhen soyutlanan ve dünyevi donanımlarından da mücerret olan bir sufi resmini göstermeye çalışmaktadır.

Bir erginlenme ya da yetkinleşme sahnesi olarak tasarlanan bu tabii ve manevi değişim manzarası, beyitte eşleştirilerek tablo, imaj ya da mazmuna çok boyutluluk kazandırmaktadır. *El almak* tabiri de *tecrîd* kavramları da bu manzaranın üçüncü boyutu anlamına gelen ve naçizane *hareketli tablo* olarak tarif ettiğim canlı ve dinamik mazmuna katkıda bulunmaktadır. Nitekim Bâkî, Nâîli ve özellikle Şeyh Gâlib'te çokça örneğini gördüğümüz mazmunların en yetkin ve özgün örneklerinin hemen hemen bütünüyle bu üç boyutluluk esasına dayandığını görmekteyiz. Bu beyit özetinde son cümle olmak üzere belirtecek olursak beytin mazmunu için *derviş* yerine yukarıda anlatmaya çalıştığımız estetik üç katmanı karşılayan bir imajdan bahsetmenin daha doğru olacağı düşüncesindeyim.

Su vermek eyleminin geçtiği yerde *demire su verme* mazmununun bulunduğu¹⁷, *söğüt* geçen yerde *Leylâ ile Mecnûn* mazmunundan¹⁸, *sabrın* geçtiği beyitlerde *Eyüp Peygamber* mazmunundan ve içinde *kazma* geçen beyitlerde *Ferhat ile Şirin* mazmunundan bahseden zorlama mazmunculuk hakkında fazla söz söyleme hakkına sahip olmadığımızı belirtmekle birlikte modern zamanların klasik dönem kültür bilgisine yabancı kuşağının, öğrenilmeye muhtaç ansiklopedik bilgiyi bir gizem ya da üstü bilinçli örtülmüş bir sanat olarak algılamasına da çok zaman tanık olmaktadır. Bu algının oluşturduğu mazmun yanılığısına iki örnek vererek bu bölümü sonlandırmak düşüncesindeyim. Fuzûlî'nin;

Gül-i ruhsârına karşı gözümde kanlu akar su
Habîbüm fasl-ı güldür bu akar sular bulanmaz mı

Fuzûlî Dîvânı, g. 264/5

beytinde, sadece *habîbim* ifadesinden dolayı *Hz. Muhammed* mazmunu bulunduğunu söylemek sadece kolaylıkla izah edilemez. Yağmurlu ilkbaharın toprak rengi suları ve taze açan kırmızı güller üzerinden sevgilinin al yanağı için ağlayan göze estetik bir dayanak üreten şairin mazmunu, bir kırmızılar anaforundan başkası değildir: Bulanık ve coşkun akan bir dere, kenarında suya doğru da yansımaya çalışan kırmızı güller, tablunun orta katmanında yanakları ile öne çıkan al yanaklı bir güzellik ve en önde kan kırmızı iki göz. Yani iç içe geçmiş dört katmanlı kızılıktan oluşan bir manzara.

Ol tıfl-ı işve-bâz ile bâzîçe tarh idüp
Müht-i lebün gönülde nihân eyledük bu şeb

Fasîh Ahmed Dede Dîvânı
(Kurnaz, 1997: 451)

beyitindeki *bâz*, *bâzîçe*, *müht* ve *nihân eylemek* ibarelerinden yola çıkarak yüzük oyununu mazmunundan bahsetmek de açık aşık olanı gizli saymak anlamına gelir. Zaten şair, yüzük, oyun kurmak, oyuncu ve saklamak

¹⁷ Safâ-yı cevher-i tîgindan umma kâm ey dil

Sağınma su vire ey teşne ol serâb sana (Fuzûlî Dîvânı, g. 18/6)

¹⁸ Girân etsün ko diller târ târ-ı zülfün olsun tek

Ruhun bâğında nice müşğ-bid-i ser-nigûn peydâ (Nâilî Dîvânı, g. 1/3)

kelimelerini kullanarak bugün biz oynamadığımız için yeni ve özgün bulduğumuz, eskiden çocukların en makbul oyunlarından birini ansiklopedik bilgi düzeyinde tanımlamıştır. Burada mazmun bağlamında yeni olan, bir gece vakti bu oyunun araçları ve işlevleri üzerinden aşışın sevgilinin mühür dudağını gönlünde saklamış olması eşleştirilerek bir gönül oyunu tarif edilmiş olmasıdır. Yüzük oyunu ise bu beyitte sosyal antropolojik bir öge olarak şairin çift katmanlı kurgusuna, beytin gerçeklik zeminini karşılamak üzere işlev görmektedir. Kısaca, tablonun estetik manzarasının somut dayanağını oluşturmaktadır. Tablonun vazgeçilmez nesnesi olmakla birlikte tek başına da bir şiiriyet ifade etmemektedir. Nitekim mazmun diye adlandırılan bu imge, birkaç disiplinin eşleşmesi ile oluşan görsel bir kurgu anlamına gelmektedir.

Şimdi de yukarıda söz konusu edilen imgeden ne kastedildiğini anlamaya çalışalım. İmge, *bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar ve çağrışımlar kazanması* olarak tanımlanabilir. “Şair, istemese de imgeyi kullanmış bulur kendini ve şiir de bu sebeple karışık, soyut denebilecek bir hal alır. İmge, hiçbir zaman karşımızda yavaşça ilerleyen bir resim çizmez, onu görselleştirmez, maddeye bürümez; imge, sezdirir. Resim çizmez, resim çiziverir veya resim çizmektedir ama bizler o resmin çizilme aşamasının pek farkında olmayız, biz resmi birden görürüz, yani oradaki hissi bir anda tadarız.”¹⁹

Bu noktada imge ile simge arasındaki çizgiyi de hatırlatmak gerekir. Simge, eğretileme sonucu ortaya çıkan baskın figürdür, alegoridir. Eğretileme ya da istiare, sözcüğün dil ve kültür donanımlarını yakın ya da uzak bir kavram üzerine taşıyarak o kavramın sahip olduğu estetik değeri ödünç verme işidir. La’l ve dudak örneğinde olduğu gibi. La’l demekle, dudağın ve la’l taşının bütün estetik çağrışımları birlikte hayal edilir. Bu bir nevi tasarruf, teksif işidir ama ortaya çıkan bu istiareler manzumesinin adı da simge ya da semboldür.

Konuya son derece kıymetli katkılar sunan Victoria Holbrook, hem bu ayrımın hem de alegori bağlamında simgeden imgeye geçiş üzerinde durarak mazmunun yolunu aydınlatmış olur. Araştırmacı, divan şiirindeki anlatıyı bütünüyle alegori olarak görür, “Eğretileme şiirin kral yolu-

¹⁹ Murat Kuruş, “Şiirde İmge”, <http://www.yenimakale.com/siirde-imege>, ty: sy.

dur.”²⁰ diyen şair de ona katılır. *Alegori, birden çok anlamı kastetmek, istiare, kinaye ya da mecaz olarak tanımlanan; belirli bir söz birimi içinde öteki anlatı tekniklerini hem de bütün bir eser boyunca tutarlı şekilde sürdürülen anlatı tekniklerini, aralarındaki ince farkı gözetmeden adlandırmaktır*²¹.

Holbrook, imgeyi anlattığı satırlarda onun klasik öncesi ve sonrasındaki dönüşümünü aktarırken mazmunun yolculuğunu da tarif etmiş olur. Farklı coğrafyaların kendine özgü yapılarını göz ardı ederek, İslam edebiyatlarındaki 14-16. yüzyıl aralıklarını klasik olarak adlandırmakla onu, öncesi ve sonrası bakımından da ayırıştırır. Her zaman devinim halinde bulunan imge ya da mazmun da bu dönemlendirmeye müsavi olarak imgenin yoğunlaşmasına zemin oluşturmuştur. Klasik dönem imge ya da mazmunu, kendini büyük ölçüde alegorideki ikincil anlam dışında bir ikilik şeklinde gösterirken, Şeyh Gâlib’teki gibi klasik sonrası imge; görevini, öncesinde var olan somut ilişkiler yerine soyut kıyaslamalara bırakır²².

Bu gelişimi hazırlayan büyük ölçüde Hint üslubu olmuştur. “Hint üslubu, klasik imgeyi durgun tablosundan çıkarıp adeta sinemada oynatır.” Holbrook, edebiyat tarihi boyunca mazmunun *donmuş bir kaynak* gibi algılanmasını problem olarak görür. Mazmun, dinamik bir olgudur. Tekrarlandıkça yenilenir, “anlamıyla beraber zarif ve karma imgeleri de çağrıştıran bir mazmunun içeriğinin yüzyıllarca değişmeden kalması imkansızdır”²³. Kavramı “ilk modeller” karşılığı kullanarak yazdığı kitapta Mircea Eliade, imgeyi “atıf düzlemlerinden bir tanesine indirgeyerek, somut bir terminoloji içinde ifade etmek, onu sakatlamaktan daha vahim olup, onu bilgi aracı olarak yok etmek demektir.” şeklinde tarif eder²⁴. Bu “üslubun soyutlama eğilimi yaygınlaştıkça İslam edebiyatının klasik evrensel imge repertuarına hayali şekiller eklendiği” için mazmunun evrensel yol-

²⁰ İlhan Berk, “İm Ad Değildi Daha”, *Gösteri*, Nisan 1981.

²¹ Victoria Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”, *ODŞÜM*, Haz. Mehmet Kalpaklı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 403.

²² Victoria Holbrook, age., s. 404-405.

²³ Victoria Holbrook, “Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı Gâlib’in Hayalinde Renk Yorumu”, *Şeyh Galib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 132-135.

²⁴ Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları. Ankara 1992, s. XXIV.

culuğuna işaret edilmiş olur. Evrenselin, sınırları zorlayan gücü sebebiyle açılan bu yoldan “yerel öğeler de klasik imgenin mitsel, zamansız ve mekansız coğrafyasına girmiş” olur²⁵.

S o n u ç

Resimle şiirin ilişkisini, sözün var oluşundan beri izlediği yolda aramak durumundayız. Gılgamış’tan İlyada’ya, kilisedeki resim ve figürlerden, Eski Mısır’a şiirin görsel karşılıklarını görmekteyiz. Şüphesiz önce söz vardı fakat sözden türeyen güzel sanatların dönemsel olarak sözü gölgede bırakmaya çalıştıkları da bir vakıdır.

Özellikle resimle şiir arasında, bakış açısına bağlı, göreceli üstünlük tartışmaları, ayrı bir dikkate fazlasıyla değecek mahiyettedir. Klasik edebiyatlarda, özellikle mesnevilerdeki tabloların minyatürlerle canlandırılması ile başlayan resim-şiir ilişkisi, modern zamanlarda pek çok şiir hareketinde de doktrin olarak işlev görmüştür. Resim daha çok, kilise ikonlarını ve biraz da heykeli çağrıştırdığı halde İslami dönem sanatları, kuşkusuz sözün tabiatında var olan resim ve musikiyi yok farz etmemiştir. Adı konmamış ya da diğer kültürlerdeki gibi ayrıştırılmamış resim olgusu, özellikle imgesel klasik şiirde, söze ana rengini veren estetik öge olmuştur.

Âşık Çelebi, arkadaşı Hayâlî’ye “İshak Çelebi eşârından sana kankısı eyü gelür?” sorusu üzerine naklettiği iki beyitten birini de ben seçtim:

Düşdüm nişân-ı pâ-y-i seg-i dilber üstine
Ol gonçe güldi didi yüzün güller üstine

Âşık Çelebi tezkiresi üzerinde araştırma yapan Filiz Kılıç, tezkirede geçen bu “eyü” örneği değerlendirirken; “beyitte samimi, içten bir söyleyiş dikkati çekmektedir. Beyti okuyan insanın gözünde yere, sevgilinin köpeğinin ayak izi üzerine düşmüş bir aşık ve onun bu komik haline gülen sevgilisi hayali canlanıveriyor.” yorumunu yapar (Kılıç 1994:95). Araştırmacının aslında tanımlamaya çalıştığı tablo, mazmun olarak adlandırıldığımız imgeden başkası değildir. Tablo, hayal, sahne, imaj, manzara, imge ya da mazmun!

²⁵ Victoria Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”, s. 405.

“JOURNEY OF “MAZMUN””

Abstract

From corporate and scholar researches of classical literature that are done in the past till today, it wouldn't be wrong to say that “mazmun” comes in the first place to be mentioned when any other terms and concepts are considered. Especially from divans and tezkires, mazmun's process of becoming a term is tried to be followed. After evaluating the definitions that are made and the examples that were given by the researchers of the Republic period who worked on the subject, it appeared that metaphor hasn't reached the correct naming that it deserves. The classical poet didn't behave consistently in relation to the meaning and the metaphor. Although the cases that they replaced each other are often met, the meaning is perceived as the main cause that comprehends the entire internal structure which prepares aesthetics and the lyricism of the poetry. For the journey always heads for the better, the poetry as a result of the evolution of the formal aesthetics that were made with words firstly reached the symbolic language and then an internal discipline that consists of the images which are denser aesthetic elements. Classic literature created an imaginative narrative which is more introverted, connotative and implicative by focusing on the word. With the help of the instruments of the contemporary literary science and the examples that are provided by both the poets of the classic period and the researchers, it is tried to be told that metaphor functions as the image, and it is used to turn their poems into three dimensional tableaus by some poets.

Keywords

Classical Turkish literature, arts, term, mazmun, image.

NECÂTÎ BEY'İN ŞİİR ANLAYIŞI*

Bayram Ali KAYA**

ÖZET

Klâsik Türk şiirinin poetikasının bir bütün hâlinde tespitine yönelik çalışmalara malzeme ve de katkı sağlamak amacıyla hazırladığımız bu çalışmada, Necâtî Bey'in divânından hareketle dile getirdikleri çerçevesinde şiirden ne anladığı, şiire yüklediği anlamlar, şiir karşılığında kullandığı kelimeler, şiiri için yaptığı benzetmeler, şiirinin vasıfları, özellikleri, konuları, işlevleri, şiire ve şiirine dâir yaptığı diğer değerlendirmeler, kısaca poetikasının önemli bir bölümünü oluşturan şiir anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

* Necâtî Bey'in poetikasını tespite yönelik bugüne değin, sadece divânının dibâcesinden veya divânındaki bazı şiirlerinden hareketle, son derece değerli bazı çalışmalar yapılmış olmakla birlikte, divânındaki tüm metinler dikkate alınmak sûretiyle hazırlanmış müstakil bir çalışma tespit edilememiştir. Bu boşluğu bir nebze olsun doldurmak amacıyla kaleme aldığımız çalışmamızın şablonu, Nihat Öztoprak tarafından hazırlanan ve konuyla ilgili tespit edebildiğimiz derli toplu çalışmalardan biri olan “Rûhî'nin Şiir Anlayışı” başlıklı makalesi, ana hatlarıyla örnek alınmak sûretiyle oluşturulmuştur. Dolayısıyla bizim de iki ayrı makale hâlinde düşündüğümüz bu çalışmanın ikincisinin, “Necâtî Bey'in Şair Anlayışı” başlığı ile yayımlanması düşünülmektedir. Bu nedenle şairin hayatı, edebî kişiliği ve eseri hakkında sadece bu makalede bilgi verilecek, bununla birlikte her iki makaleye de ayrı birer sonuç kısmı eklenecektir. Çalışmamıza kaynaklık eden şiirler, divânın A. N. Tarlan tarafından gerçekleştirilen neşrinden alınmıştır (bk. Ali Nihad Tarlan, *Necâtî Beg Divânı*, MEB Yay., İstanbul 1997). Nazım şekilleri için beyit: B, gazel: G., kaside: K., kıt'a: Kt., mersiye: Mer., mesnevi: Mes., rubâi R., terki-i bend: Trkb. vb. kısaltmalar kullanılmıştır. Bu çerçevede örneğin (K. 18/3) şeklindeki bir künyede kısaltmadan sonra verilen şiir, taksim işaretinden sonra verilen beyit numarasını; (Trkb. 1-V/6) şeklinde verilen künyede ise ilk rakam şiir numarasını, romen rakamı bent, ardından gelen numara ise bentteki mısra numarasını vermektedir. İlgili künye bilgileri beyit örneğinin yanında ve parantez içinde verilmiş, ayrıca buldukları sayfa numaraları gösterilmiştir. Çalışmamızda ayrıca, Necâtî'nin şiir ile gazel kelimesini büyük oranda aynı anlamda kullanmasından, gerek şiir gerekse gazel için yaptığı benzetmeler ile her ikisine ilişkin dile getirdiği özellik, konu vb. nin çoğunlukla ortak ya da aynı olmasından da hareketle gazel için ayrı bir bölüm oluşturulmamıştır. Dolayısıyla Necâtî'nin hassaten gazel kelimesine yer vermek sûretiyle yaptığı teşbihler, belirttiği vasıf ve konular ile diğer hususlar, “Şiirleriyle İlgili Teşbihler” vb. bölümlerde verilmiştir.

** Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. bkaya@sakarya.edu.tr

Necâtî, divânında en fazla şiir kelimesini tercih etmiş, onun yerine ayrıca elfâz, gazel, kelâm, nazm, söz, suhan vb. kelimeleri kullanmıştır. Kendi şiirlerini, aynı zamanda birer poetik terim olan âb-dâr, garrâ, rûşen, selîs, tâze vb. kelimelerle vasıflandırmış, onları ayrıca âb-ı hayât, akarsu, bahr, cennet yiyeceği, dürr, gevher, lü'lü, fidan, servi, şeker, Hz. Yusuf vb. unsurlara benzetmiştir. Şiirlerinin hâkim konusu sevgili ve onun güzellik unsurlarının vasfedilmesi olan Necâtî'ye göre şiir, sevgilinin dudağı vb. güzellik unsurları vasfında yazılmalı, bir içim su gibi tatlı ve acı, büyüleyici, hatta mûcizevî özellikte olmalıdır. Yine ona göre şiir aynı zamanda güzel bir hat ve doğru bir imlâ ile yazılmalı, şiirden anlayan nitelikli okuyucuya sunulmalı; bilgisiz, kötü kâtiplere yazdırılmamalı, şiirden anlamayan kişilere ise asla sunulmamalıdır.

Yaşadığı dönemde “melikü's-suarâ” olarak anılan Necâtî'nin, klâsik şiir geleneğinin aynı zamanda kurucu şairlerinden, klâsik şiirin tam olarak başladığı bir devrede eser veren isimlerinden biri olması da onun poetik görüş, değerlendirme ve tenkitlerini daha anlamlı ve önemli kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Necâtî Bey, şiir, şair, poetika, şiir anlayışı, divân şiiri, klâsik Türk şiiri.

Doğum tarihi tam olarak bilinmeyen ve asıl adı İsâ olan Necâtî Bey'in, 855-859/1451-1455 yılları arasında Edirne'de doğmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Şair, ilk gençlik yıllarında eğitimini sürdürmekten vazgeçip şiir ve nesir yazmağa yönelmiş, bunun üzerine Edirne'den ayrılarak Kastamonu'ya gitmiştir. Orada hatla ilgilenmesinin yanı sıra şiir yazmağa da devam etmiş ve şiirlerinin beğenilmesiyle ününü duyurmaya başlamıştır. Bazı rivayetlere göre Necâtî'nin hayli güzel gazeller yazdığı ve özellikle “döne döne” redifli iki gazeli ile çok ünlü olduğu bilgisi, devrin bir diğer güçlü şairi olan ve o sırada Bursa'da bulunan Ahmed Paşa'nın kulağına kadar gelmiş, şiirleri paşa tarafından da beğenilmiştir.¹

Daha sonra bir vesileyle Fâtih'in de dikkatini çeken Necâtî, sultana birer şitâiye ve bahâriye kasidesi sunmuş, şiirlerinin beğenilmesi sonucunda divân kâtipliği ile görevlendirilmiştir. Bunun üzerine İstanbul'a gelen, Fâtih'in vefatından sonra da İstanbul'da kalan Necâtî, Fâtih'ten sonra tahta geçen oğlu II. Bayezid'in de takdirini kazanmış ve pâdişah, büyük oğlu şehzâde Abdullah'ı Karaman sancağına tayin ettiğinde, Necâtî'yi de

¹ Ali Nihad Tarlan, *Necâtî Beg Divânı*, MEB Yay., İstanbul 1997, s. XV-XVI; Mehmed Çavuşoğlu, *Necâtî Bey Divânı'nın Tahlili*, MEB, İstanbul 1971, s. 5-6; Mehmed Çavuşoğlu, *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul tarihsiz, s. 7-8; Bayram Ali Kaya, “Necâtî Bey”, *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 2006, XXXII, 477.

şehzâdenin dîvân kâtibi olarak görevlendirmiştir. Çok sevdiği şehzâdenin üç yıl sonra ve âniden vefatı üzerine İstanbul'a dönen şair, burada kaldığı süre içinde başta II. Bayezid olmak üzere devlet erkânına, devrin diğer ünlü ve hatırlı kişilerine kasideler sunmuş, yeni dostlar edinmiştir. II. Bayezid, diğer oğlu şehzâde Mahmud'u Manisa sancağına tayin ettiğinde Necâtî'yi de nişancılık görevi ile şehzâdenin yanında göndermiş; ancak şehzâde Mahmud'un da genç yaşta ölmesi üzerine şair, bir kez daha İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. Necâtî, bu üst üste gelen talihsiz ölümlerin ardından, belki de bir uğursuzluk havasının estiği düşüncesiyle, yeni bir devlet görevi kabul etmemiş, ömrünün geri kalan yıllarını, kendisine bağlanan bin akçe aylıkla Vefâ semtindeki evinde, yakın dostlarıyla birlikte ilim ve sanat sohbetleri düzenleyerek geçirmiş, 25 Zilkâde 914/17 Mart 1509 tarihinde vefat etmiştir.²

Adı bazı kaynaklarda, Şeyhî ve Ahmed Paşa ile birlikte dîvân şiirini kuran üç isimden biri olarak anılan Necâtî, yaşadığı dönemden başlamak üzere hemen bütün kaynaklarda klâsik Türk şiirinin en güçlü isimleri arasında gösterilmektedir. Örneğin şairin aynı zamanda yakın dostu olan Sehî Bey'in tezkiresinde bildirdiğine göre "...Necâtî'nin şiirleri son derece güzel, ince, renkli, temiz, içe işleyici, hep bir mertebede ve yanık olup güzellik ve incelikte âdetâ mûcize sınırına ulaşmıştır. Güzel âşıkâne gazelleri ile çok beğenilmiş matlaları vardır. Kasideleri, hayâlde dolu kıt'aları inciler saçmakta, şiirleri ezbere bilinmektedir. Şiirlerine öyle bir şive ve edâ vermiştir ki Mevlâna İdris-i Bitlisî bile ünlü eseri *Tevârih-i Âl-i Osmân*'da onu, "Hüsrev-i Rûm" sıfatına lâyık görmüştür. Tasavvuf yolunda da şeyhlere yakışır şekilde, hakikat vadisinde parlak şiirleri ve son derece güzel sözleri bulunmaktadır..."³

Latîfî, Necâtî'nin "...Şiir meydanının hoş sözlü pehlivânı ve insana ruh veren parlak şiirleriyle Rum şairlerinin yüzü suyu olduğunu..." dile getirir. Yine Latîfî'nin belirttiğine göre Rum'da sözün ruhunu ilk Necâtî bulmuş, atasözü söylemek de Sâfi ile başlayıp Necâtî'de olgunluğa erişmiş-

² Ali Nihad Tarlan, *a.g.e.*, s. XVI-XIX; *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili*, s. 7-13; *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 10-15; Bayram Ali Kaya, *a.g.m.*, s. 477.

³ Sehî Bey, *Tezkire-i Sehî*, İstanbul 1325, s. 76; Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul 1333, II, 435; Ali Nihad Tarlan, *a.g.e.*, s. XXV; Bayram Ali Kaya, *a.g.m.*, s. 477.

tir. O, gazel tarzında da yeni bir çığır açmış ve kendisinden önceki şairlerin üslûplarını, neshedilmiş kitaplar misâli hükümsüz bırakmıştır. Birer sihr-i helâl olan şiirleri ortada dururken başkalarının divân düzenlemeye kalkmaları haramdır. Onun şeker gibi tatlı şiirlerinden halktan ve aydın kesimden herkes zevk almaktadır...”⁴ Sehî ve Latîfi’deki bazı ortak bilgilere de yer veren Âşık Çelebi’ye göre ise Necâtî, “...Rum diyarındaki şairlerin hükümdâridir. O, şiiri ile Rum ülkesini bülbül bahçesine ve papağan şekeristânına çevirmiştir. Rum şairlerini, Fars şairlerinin attıkları kınama taşlarının acımasız yaralarından da o kurtarmıştır. Şiiri hep bir elden çıkmış gibidir. Her beyiti atasözünü andırır. Birçok hayâlleri bâkir, anlamları tatlıdır. Şiirleri dillerde dolaşmaktadır. Eski zaman şairleri içinde böyle güzel, temiz edâlî ve şiirleri renkli bir şair pek nâdirdir.”⁵

Gelibolulu Mustafa Âlî ise “...Rum şairleri arasında, Necâtî’den sonra o kudrette bir şair gelmesinin hayâl olduğunu, bir zamanlar divânından güzel parçaları seçmekle görevlendirildiğini ve kırktan fazla dört başı mâmur gazelini tespit ettiğini...” bildirir.⁶ Ondan bahseden daha birçok kaynağın da vurguladığı üzere, Necâtî’nin dili bilhassa gazellerinde hayli sâde, üslûbu güçlü ve etkileyicidir. Kendine has zengin hayâller ile süslü şiirlerinde, önemli ölçüde mahallî renk ve özellikler görülür. Necâtî’de görülen mahallîlik sadece kullandığı dilde değil; benzetmelerinde, yaşadığı doğa ve av sahnelerine âit son derece canlı tasvirlerinde de güçlü bir şekilde hissedilir. Yine kaynakların ittifakla belirttikleri üzere, Türk şiirine âdeta şahsiyet kazandırmış ve klâsik şiire kendi mührümüzü vurmuş olan Necâtî’yi, çağdaşı pek çok şaire üstün kılan, orijinalitesi, şair ruhu ve zekâsının izlerini taşıyan bu tür özelliklerinin yanı sıra, aynı zamanda şiir konusundaki çabası ve şair yaratılışı olmalıdır.⁷

⁴ Latîfi, *Tezkire-i Latîfi*, İstanbul 1314, s. 325-327; a.e., Hazırlayan: Rıdvan Canım, Ankara 2000, s. 515-517; Ali Nihad Tarlan, a.g.e., s. XXVI-XXVII; *Necâtî Bey Divânı’nın Tahlîli*, s. 21; *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, s. 20; Bayram Ali Kaya, a.g.m., s. 477.

⁵ Âşık Çelebi, *Meşâirü’ş-Şuarâ*, Millet Ktp., Ali Emîri, Tarih, nr. 772, vr. 175b-177b; a.e., Hazırlayan: Filiz Kılıç, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yay., İstanbul 2010, II, 849-850; Ali Nihad Tarlan, a.g.e., s. XXV-XXVI; Bayram Ali Kaya, a.g.m., s. 477.

⁶ *Kühü’l-Ahbâr’ın Tezkire Kısmı*, Hazırlayan: Mustafa İsen, AKM Yay., Ankara 1994, s. 167; Ali Nihad Tarlan, a.g.e., s. XXVII-XXVIII; Bayram Ali Kaya, a.g.m., s. 477.

⁷ Latîfi, a.g.e., s. 327-328; Tayyazâde Atâ Bey, *Târih-i Atâ*, İstanbul 1293, IV, 321, V, 101-151, 269-319, 392 vd.; Ali Nihad Tarlan, a.g.e., s. V; *Necâtî Bey Divânı’nın Tahlîli*, s. 23-24; *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, s. 21-22; Bayram Ali Kaya, a.g.m., s. 477-478.

Necâtî, Türk şairlerinden en fazla Şeyhî'yi, İran sahası şairlerinden ise Kemâleddin-i Isfahânî (ö. 1238), özellikle Genceli Nizâmî (ö. 1206 ?), Selmân-ı Sâvecî (ö. 1376) ve Molla Câmî'yi (ö. 1492) beğenmektedir. Onun şiirleri ile çağdaşlarından Edirneli Revânî, Ahmed Paşa ve Şeyhî'nin şiirleri arasında aynı kafiyede olan örneklerin sayısı az değildir.⁸ Tezkirelerdeki kayıtlardan ve dîvânlardaki beyit örneklerinden hareketle, Necâtî'nin daha döneminde üstat olarak bilindiği, sonraki asırlarda da Türk şiirinin belli başlı isimleri arasında anıldığı görülmektedir. Onu üstat kabul eden, şiirlerini beğenen, ona nazire yazan veya şiirlerini tahmis eden; hatta kendisini onunla karşılaştıranlar arasında Mihrî Hatun, Sun'î (Necâtî Sun'î'si), Mesihî, Üsküplü İshak Çelebi, Mürekkepçi Enverî, Tokatlı Vâlihî, Revânî, Hayâlî, Bâkî, Fuzûlî, Yahyâ Bey, Neşâtî, Nihânî, Nedim ve Âsaf (Dâmâd Mahmud Paşa)'ın isimlerini anmak mümkündür.⁹

Eseri. *Dîvân*. Necâtî Bey'in günümüze ulaşan tek eseri dîvânıdır. Şair, dîvânını yakın dostu ve hâmisi Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi'nin talebi üzerine ve onun adına tertip etmiştir. Çok sayıda nüshası bulunan (msl. bk. İÜ Ktp. TY, nr. 784, Süleymaniye Ktp., Laleli, nr. 1769, TSMK, Revan, nr. 783, Millet Ktp., Ali Emîri Manzum, nr. 424) eser, Ali Nihad Tarlan tarafından yirmi nüshası karşılaştırılarak neşredilmiştir. Dîvânın bu neşrinde, baş tarafında mensur-manzum karışık hâlde kaleme alınmış bir dîbâcenin yanı sıra mesnevi nazım şekliyle yazılmış tevhid, na't, mirâciye, medhiye türü şiirler ile muhtelif beyit, müfred, kıt'a, nazım, rubâî, murabba, terkib-i bend; hatta diğer mensur örnekler bulunmaktadır. Bu neşirde ayrıca A. N. Tarlan'ın numaralandırmasına göre 25 kaside (22 numaralı kaside de 21 şeklinde numaralandığından kasidelerin asıl sayısı 26 olmalıdır) ve biri mükerrer olmak üzere 650 Türkçe gazel bulunmaktadır. Yine bu neşirden hareketle M. Çavuşoğlu önce tahlil, ardından da bir seçmeler hazırlamıştır.¹⁰

⁸ *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili*, s. 17-18; Bayram Ali Kaya, *a.g.m.*, s. 478.

⁹ *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili*, s. 22-23; Necâtî Bey'in etkisi hakkında ayrıca bk. *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 20-26; Bayram Ali Kaya, *a.g.m.*, s. 478.

¹⁰ *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili*, s. 14-15; *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 18; Bayram Ali Kaya, *a.g.m.*, s. 478.

Sehî Bey vb. kaynaklarda başka eserlerinin olduğundan da bahs edilmekle birlikte bugün için, şairin dîvânı dışında henüz ele geçmiş veya ona âidiyeti kesin bir şekilde ortaya konulabilmiş başka bir eseri bulunmamaktadır. Esâsen Necâtî'nin önemi de, ünü de varlığı meçhul eserlerinden değil, son derece değerli olan dîvânından kaynaklanmaktadır.¹¹

Bilindiği üzere klâsik edebiyat mensubu şairlerin neredeyse tamamı şiir ve şair anlayışlarına, Fuzûlî gibi hem Türkçe, hem de Farsça dîvânının dîbâcesinde müstakil olarak değinen az sayıdaki örnek hâriç, büyük oranda dîvânlarının genelinde ve şiirlerinin arasına serpiştirilmiş bir hâlde; bazen doğrudan veya dolaylı, bazen de ayrıntılı ya da yüzeysel bir şekilde yer vermektedirler. Daha yakın planda baktığımızda ise ilgili poetik unsur ve değerlendirmelere daha ziyâde kasidelerin fahriye bölümleri¹² ile gazellerin mahlas beyitlerinde veya kıt'alarda yer verildiğini görmekteyiz. Poetik görüş ve değerlendirmelere yer verilen diğer kaynaklar arasında ise mesneviler, nazire mecmuaları ve tezkireler bulunmakta, Latîfî ve Âşık Çelebi tezkirelerinin mukaddimelerinin aynı zamanda bu tür bilgiler bakımından önemli örnekler olduğu bilinmektedir. Anılan kaynakların dışında, bu edebiyatın yaşatıldığı dönemlerden kalma bazı belâgat kitapları, örneğin Sürûrî'nin, klâsik şiirin hayâl ve mazmunlarına yer veren *Bahrü'l-Maârifî*, Müstakimzâde Süleyman Sâdeddîn'in bir şiir terimleri sözlüğü olan *Ist-lâhâtü's-Şi'riyye*'si, Haşmet'in *Senedü's-Şuarâ*'sı, Ahmed Cevdet Paşa'nın *Belâgat-i Osmâniye*'si gibi bazı eserler; hatta Enderûnlu Hasan Yâver'in (ö. 1798 ?) *Fenniyye-i Şi'riyye* adlı 429 beyitlik mesnevisi bulunmakla birlikte, o günlerin şiir ve şair anlayışının bütünüyle ve de şairler düzeyinde ele alınıp incelendiği yeterli sayıda müstakil çalışma bulunmadığı sıkça dile getirilmektedir. Bu ise klâsik Türk şiirinin, bilhassa poetik veriler bakımından,

¹¹ *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlîli*, s. 12-13; *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 8-20; Bayram Ali Kaya, *a.g.m.*, s. 478; Sadık Yazar, "Necâtî Bey'in Divan'ı Dışındaki Eserleri Hakkında Kaynaklarda Verilen Bilgilerin Değerlendirilmesi", I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, 15-17 Nisan 2009, Ölümünün 500. Yılında Şair Necâtî Anısına, *Sempozyum Kitabı*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür Yay., Kocaeli 2009, s. 661-662.

¹² Fahriyelerin poetik yönüne ve önemine dikkat çeken bir çalışma için bk. Tûba Işınus İsen-Durmuş, "Fahriyeler Işığında Osmanlı Şiirinde İdeal Şairin Portresi", *Bilig*, Güz, S. 43, Ankara 2007, s. 107-116.

neredeyse en zengin kaynağı durumunda bulunan dîvânları ve onlardaki binlerce şiirin önemini bir kat daha artırmaktadır.¹³

Klâsik edebiyata mensup şairler, çevrelerini saran her objektif varlığa büyük bir edebî duyarlılıkla yaklaştıkları gibi, başta kendi şiirleri ve şairlikleri olmak üzere, şiir ve şair olgusuna; hatta bütünüyle sanat ve edebiyata aynı duyarlılık ve dikkatle bakmasını bilmişlerdir. Tüm bu hususlara ilişkin düşünce, görüş ve değerlendirmelerini daha ziyâde şiir diliyle anlatmaya çalışmış, bir diğer ifadeyle poetik görüşlerini dile getirirken, büyük oranda kendi şiirlerinden ve şairliklerinden hareket etmişlerdir. Yine bu çerçevede şairler, şiirin vücuda getirilişinden, mâhiyetinden, araçlarından, şekil, muhtevâ ve anlam özelliklerinden, güzellik veya çirkinliğinden; hatta saflık ve tâzeliğinden, ne işe yaradığı ve niçin yazıldığından, şiirde bulunması gereken belirli vasıflardan; bunun yanı sıra şairin sahip olması gereken niteliklerden, örneğin bir şair için olmazsa olmaz olan aşktan, sadece bilginin iyi bir şair olmak için yetmeyeceğinden; şiir-şair, şiir-toplum ilişkilerinden, şiirin ve şairin gelişimini teşvik eden unsurlardan vs. sıklıkla söz etmişlerdir.¹⁴

Genelde poetika veya Türk şiirinin poetikasına yönelik çalışmalar, şiirimizin Batı'ya yönelişiyle başlamış, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde yoğunlaşmış, Cumhuriyet döneminde de artarak devam etmiştir. Özellikle klâsik Türk şiirinin poetikasını yansıtan, bir diğer ifadeyle bu edebiyatın mensubu bazı şairlerin şiir ve şair anlayışlarını ortaya koyma amacına yönelik çalışmaların sayısında son yıllarda artış görülmesine rağmen, bu şiirin poetikasının bir bütün hâlinde ve tüm yönleriyle ortaya

¹³ Mehmet Arslan-İ. Hakkı Aksoyak, *Haşmet Külliyyân*, Sivas 1994, s. 366-424; Nihat Öztoprak, "Rûhî'nin Şiir Anlayışı", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 12, İstanbul 2005, s. 103; Muhammet Nur Doğan, "Taşlıcalı Yahyâ'nın Yûsuf ü Zeliha'sında Şiirin Şiiri", *Eski Şiirin Bahçesinde*, Ötügen Neşriyat, İstanbul 2002, s. 126-127; Ahmet Arı, "Şeyh Gâlib'in Poetikası", *Osmanlı Araştırmaları*, Mehmed Çavuşoğlu Armağanı-II, İstanbul 2005, XXVI, 53; Dursun Ali Tökel, "Divan Edebiyatında Eleştiri", *Hece*, Eleştiri Özel Sayısı, S. 77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz, 2003, s. 33; Kaplan Üstüner, "Şiir, Şair ve Edebî Kurallara Dâir Yazılmış Bir Mesnevi: Fenniyye-i Eş'âr", *Turkish Studies*, Volume 4/7, Fall 2009, s. 827.

¹⁴ Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 103; Muhammet Nur Doğan, "Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)", *Eski Şiirin Bahçesinde*, Ötügen Neşriyat, İstanbul 2002, s. 101-102; Muhammet Nur Doğan, "Taşlıcalı Yahyâ'nın Yûsuf ü Zeliha'sında Şiirin Şiiri", s. 126.

konulması adına, henüz bulunmamız gereken noktadan uzak olduğumuz bilinen bir husustur. Çalışmamızın amacı ve çerçevesi gereği, poetika kelimesiyle ilgili ile temel tanım ve değerlendirmelere yer verilmemiş, konunun ve ilgili çalışmaların tarihçesine girilmemiş, sadece ve de ana hatlarıyla klâsik Türk şiirinin poetikasına ilişkin bazı temel tespitlere değinilmiş; bir diğer ifadeyle tüm bu hususlara yer veren belli başlı kaynaklar ile çalışma örneklerine atıfta bulunmakla yetinilmiştir.¹⁵

¹⁵ Başta poetikaya ilişkin tanımlar olmak üzere, edebiyatımızda şiir üzerinde düşünme, genelde Türk şiirinin, özeldense klâsik Türk şiirinin poetikasına yönelik belli başlı tespit ve değerlendirmelerle ilgili olarak, yayımlanma sırasına göre bk. Harun Tolasa, "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi-I*, İzmir 1982, s. 16-46; Harun Tolasa, "Klâsik Edebiyatımızda Divân Dîbâceleri: Lâmi'î'nin Önsözü ve Buna Göre Divân Şiiri Sanat Görüşü", *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi-III*, İzmir 1983, s. 385-402; Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir 1983; Orhan Okay, *Şiir Sanatı Dersleri, Cumhuriyet Devri Poetikası*, Atatürk Üniversitesi Yay, Erzurum 1987; Ahmet Mermer, "Taşlıcalı Yahyâ Bey'in Kendi Şiiri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmesi", *Selçuk Ü., Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 1, Konya 1987, s. 227-234; Filiz Kılıç-Muhsin Mâcî, "Divan Edebiyatında Poetika Denemeleri: Tezkire Önsözlere", *Yedi İklim*, S. 3, İstanbul 1992, s. 28-33; Pervin Çapan, *18.Yüzyıl Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ 1993; Yakup Şafak, "Bahrü'l-Maârif Müellifi Sürûri'nin Şiir ve Şairlikle İlgili Görüşleri", *Yedi İklim*, Temmuz 1994, S. 52, s. 17-21; Muhammet Nur Doğan, *Fuzûlî'nin Poetikası*, Kitabevi Yay., İstanbul 1997; Filiz Kılıç, *XVIII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Akçağ Yay., Ankara 1998; Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, Kitabevi Yay., İstanbul 1998; Mehmed Çavuşoğlu, "16. Yüzyılda Divan Edebiyatı: Divan Edebiyatında Şiir Kavramı", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, Hazırlayan: Mehmet Kalpaklı, YKY, İstanbul 1999, s. 208-217; İsmail Ünver, "XVIII. Yüzyıl Şairlerinin Şiir ve Şair Hakkındaki Değerlendirmeleri", *Osmanlı Dünyasında Şiir Uluslararası Sempozyumu*, Yapı Kredi Kültür Sanat, 19-22 Kasım, İstanbul 1999; Mahmut Kaplan, "Sebk-i Hindî Şairlerinden Fehîm, İsmetî, Nâilî ve Neşâtî'nin Divânlarına Göre Şair ve Şiir Hakkındaki Görüşleri", *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı, S 53/54/55, Mayıs/Haziran/Temmuz, 2001, s. 272-281; Muhammet Nur Doğan, "Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)", s. 100-125; Muhammet Nur Doğan, "Taşlıcalı Yahyâ'nın Yûsuf ü Zeliha'sında Şiirin Şiiri", s. 126-127; Pervin Çapan, "Zâtî'nin Divânı'nda Edebî Tenkid ve Değerlendirmeler", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10. Yıl Özel Sayısı, Bahar 2002, VIII, 11-48; Dursun Ali Tökel, *a.g.m.*, s. 14-47; Alâettin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara 2005; Ahmet Arı, *a.g.m.*, s. 51-54; Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 102-105; Mahmut Kaplan, "Şeyh Gâlib'in Şiir Anlayışı", *Turkish Studies*, Volume 2/4, Fall 2007,

Necâtî Bey'in Şiir Anlayışı * na Giriş

Bu makalenin konusunu ve aynı zamanda Necâtî Bey'in poetikasının önemli bir bölümünü oluşturan şiir anlayışı, elimizde bulunan tek eseri

s. 455-465; Menderes Coşkun, *Klâsik Türk Şiirinde Edebî Tenkid (Şairin Şiire Bakışı)*, Akçağ Yay., İstanbul 2007; Yaşar Aydemir, "Bursalı İsmail Hakkı'nın Eserlerinden Hareketle Şiir Görüşü ve Şiir Yazma Şekli", *Turkish Studies*, Volume 2/3, Summer 2007, s. 106-107; Abdulkadir Erkal, *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yay., Ankara 2009, s. 15-47; Hasan Ali Esir, "Klâsik Edebiyatımızda Poetika ve Nedîm'in Bu Poetika İçerisindeki Yeri", Adıyaman Üniversitesi Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu, 15-16 Mayıs 2009, *Sempozyum Kitabı*, Ankara 2010, s. 289-292; Turan Karataş, "Poetik Düşünüşün Klâsik Şiirde Dile Getirilişi: Bâkî Divanı Örneği", *Atatürk Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 39, Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı, Erzurum 2009, S. 39, s. 449-450; Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar*, Akçağ Yay., Ankara 2010; Mahmud Erol Kılıç, *Süfi ve Şiir, Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İnsan Yay., İstanbul 2011; Menderes Coşkun, "Klâsik Türk Şairinin Poetikası Üzerine", *Bilgi*, Kış 2011, S., 56., s. 57-75, vd.

* Konuyla ilgili bir çalışmada, klâsik Türk şiirinin bir gelenek şiiri olmasından hareketle, "...Dolayısıyla her şairin ve şiir geleneğinin yazılmış veya yazılmamış bir poetikası olmalıdır. Bir şiir geleneğinin poetikasına tâbi olan şairlerin bireysel poetikaları olmaz. Klâsik Türk şairleri (divan şairleri), aynı şiir tarzının en güzel şiirlerini söylemeye çalışan şairlerdir. Şiirlerinde mizaç, yetenek ve eğilim farklılıklarının izleri görülebilir. Ancak bu farklılıklar, mensubu oldukları şiir geleneğinin poetikasını değiştirecek boyutta değildir. Onların poetikaları, tâbi oldukları şiir geleneği tarafından önceden belirlenmiştir..." değerlendirmesinde bulunmuştur (bk. Menderes Coşkun, *a.g.m.*, s. 57). Dile getirilen hususlara kısmen katılmakla birlikte, katılmadığımız yönler de bulunmaktadır. Şöyle ki aralarında Şeyhî, Ahmed Paşa, Necâtî, Fuzûlî, Bâkî, Zâtî, Hayâlî, Nefî, Nâbî, Nâilî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi isimlerin bulunduğu önde gelen şairler, geleneğinin erken dönemlerinde yahut ilerleyen süreçlerde hazır buldukları birçok unsura rağmen, geleneğin zaman içindeki gelişme ve şekillenmesine önemli katkılar sağlamış; hatta geleneğin dışına çıkmak, yeni bir çıkış açmak, yeni bir tarz ortaya koymak vb. çabalar sarfetmişlerdir. Dolayısıyla, eserlerinde gelenekten gelen ortak veya benzer birçok poetik unsur, tanım ve teşbih bulunmasına rağmen, kendi poetik yaklaşımlarını, görüş, tenkit ve değerlendirmelerini dile getirmişlerdir. Kaldı ki bu durum sadece anılan şairlerle de sınırlı değildir; zira klâsik şiir geleneğinde hemen her şair, üstelik sadece geleneğin de değil, aynı zamanda kendi şartları, anlayış ve imkânları çerçevesinde şiirden ve şairden ne anladıklarını belirtme yoluna gitmişlerdir. Klâsik şiir mensubu şairlerin poetikalarına yönelik şimdiye değin gerçekleştirilmiş birçok çalışma da, bazı isimlendirme farklılıklarına rağmen, dile getirmeğe çalıştığımız kanaati yansıtır mâhiyettedir. Kanaatimizce bu tür kesin ve nihâî hükümler, birçok araştırmacının da belirttiği üzere; ancak klâsik Türk şiirinin poetikasının tüm yönleriyle ortaya konulmasından, konuyla ilgili birçok kapsamlı ve derinlikli çalışma yapıldıktan sonra verilmeli, bu safhada mümkün mertebeye ihtiyatlı olunmalıdır.

olan dîvânından hareketle belirlenmeye çalışılmıştır. Necâtî de, başta çağdaşı Ahmed Paşa başta olmak üzere, aralarında Mesîhî, Fuzûlî, Bâkî, Zâtî, Hayâlî, Revânî, Taşlıcalı Yahyâ, Azmizâde Hâletî, Bağdatlı Rûhî, Nefî¹⁶, Nâbî, Nedîm, Şeyh Gâlib ve Yenişehirli Avnî'nin de bulunduğu sonraki dönemlerin birçok şairi gibi şiirlerinde poetik görüşlerini dile getirmiş, değerlendirme ve tenkitlerde bulunmuştur. Dolayısıyla Necâtî'nin dîvânında da başta dîbâce kısmı olmak üzere, kasidelerinin nesib/teşbib, tegazzül ve fahriye bölümleri ile gazellerinin bilhassa makta beyitlerinde, ayrıca kıt'aları vb. diğer bazı manzumelerinde pek çok poetik unsur ve de malzemeye yer verildiği görülmektedir.¹⁷

Dîvânının, manzum ve mensur parçaların karışık olarak verildiği, manzum parçaların daha ağırlıkta olduğu dîbâcesinde¹⁸ Necâtî, öncelikle Allah'ın kudretine ve sonsuz lutuflarına dikkat çekmiş, onun vasıflarını lâyıkıyla dile getirmede ebced harflerinin yeterli olamayacağını belirtmiştir. Şaire göre bu hususta, lâle yanaklılara ve servi boyluların vasıflarına hayran ve de sesleri yüksek perdeden çıkan; aynı zamanda sözü düzenleyen ve halkı büyüleyen sihirbazlar olan şairler bile âciz kalmaktadırlar.¹⁹ Bilâhare Hz. Peygamber'in methine geçerek türlü faziletlerini dile getiren Necâtî, ardından büyük peygamberlerin, gönderildikleri toplumlarda o gün için zirvede olan bazı sanat ve bilim alanlarının gerektirdiği donanımla mücehhez kıldıklarını belirtmiştir. Necâtî, bu meyanda Hz. Mûsâ'nın

¹⁶ M. Nur Doğan'ın belirttiğine göre aralarında Fuzûlî, Nefî, Sâbit ve Şeyh Gâlib'in de bulunduğu bazı isimler, eserlerinde poetik unsurlar üzerinde en ileri düzeyde, neredeyse şiirin temel konusu bizzat kendisi olacak derecede yoğunlaşan, bir diğer ifadeyle "şiirin şiirini yazan" şairlerimizdendir ve bu yaklaşım örneğin Nefî'yi dünyanın en büyük "şiir şairi", "şiir filozofu" mertebesine yükseltmiştir (bk. Muhammet Nur Doğan, "Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)", s. 108, 111.

¹⁷ Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 105; Muhammet Nur Doğan, "Taşlıcalı Yahyâ'nın Yûsuf ü Zelîha'sında Şiirin Şiiri", s. 127.

¹⁸ Dîbâcenin mensur parçalarında yer verilen poetik unsurlar ile yapılan değerlendirmelere büyük oranda burada yer verilmiş, manzum parçalarda dile getirilen poetik unsurlara ise daha ziyâde çalışmanın diğer bölümlerinde ve ilgili başlıklar çerçevesinde değinilmiştir.

¹⁹ Ali Nihad Tarlan, *a.g.e.*, s. 1-2; Tâhir Üzgör, *Türkçe Dîvân Dîbâceleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990, s. 88-89; Turgut Karabey, "Necati Divanı'nın Dîbâcesi", I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, 15-17 Nisan 2009, *Sempozyum Kitabı*, Kocaeli 2009, s. 16.

döneminde sihrin revaçta olduğunu ve topluma sihirbazların yön verdiğini, Hz. İsa'nın hikmet ve tıbbın geliştiği ve hekimler ile tabiplerin topluma hâkim oldukları bir dönemde ortaya çıktığını, Hz. Peygamber'in ise belâgat ve fesâhatın ilerlediği, fasîh ve belîğ şiirin popüler olup şairlerin toplumda hayli etkili olduğu bir zaman diliminde dünyayı aydınlattığına temas etmiş, aynı zamanda bu peygamberlerin gösterdikleri mucizeleriyle toplumlarına hâkim olan tüm bu üstünlüklere son verdiklerini dile getirmiştir. Necâtî'nin yine dîbâcede kaydettiğine göre Hz. Peygamber'e gönderilen âyetlerin mucize olduğunu fark edemeyenler sihir olan şiirle, ilâhî kelâmı bir zannetmiş ve böylece şiirin olumsuz olarak algılanmasına yol açan "Biz ona şiir öğretmedik" âyetinin inmesine sebep olmuşlardır. Oysa şiir ile mucize aynı şey değildir ve Hz. Peygamber, şiir töhmetinden arınmıştır; dolayısıyla peygamber efendimize şair demek de mümkün değildir. Necâtî'ye göre bu âyetin amacı, şiiri hafife alıp ve şairi korkutarak şairlerin kendilerini enbiyâ zümresinden saymamalarını sağlamaya yöneliktir. Öte yandan "Şairler sözün sultanlarıdır" hadîsi orta yerde durmaktadır ve şairler aslında, "...akıcı ifadenin iki dilli kalemiyle mucizeye yakın sihirler yapmaya muktedir olup gönül hokkasından kitâbet nüshalarında toplanan, yazıya dökülen orijinal anlamlar ve hayâller ortaya koymakta; şairler ayrıca hoş yürüyüşlü kalem vasıtasıyla halk arasında parmakla gösterilmektedirler. Necâtî'nin belirttiğine göre, gönül sayfasında dikili olan remizler için iki seçici ve iki yorumlayıcı tâyin ve ifade olunmuştur. Bunlardan birisi konuşma ve yazma, diğeri ise üslûpta sâbitlik ve sağlamlık"tır. Şair, bu mensur ifadelerinin hemen ardından mesnevi nazım şekliyle kaleme aldığı manzumesinde ise daha ziyâde anlam üzerinde durmuştur.²⁰

Necâtî, daha sonra Sultan Bayezid övgüsüne geçmiş ve öncelikle pâdişahı uygun şekilde övmenin hem dîne, hem de dünyaya yaraşacağını belirtmiştir. Övgüsünü mensur ve manzum diğer parçalarda da sürdüren, aynı zamanda bazı poetik unsurlara değinen Necâtî örneğin, "Pâdişahın yeniliğe düşkün olduğuna; dolayısıyla güzellik ve olgunlukla süslü her yeni kelimeye tâlip ve her çeşit söze râğbet edici bir özellikte olduğuna değinmiştir. Yine şaire göre, uyanık tabiat ve işleyen zihin türlü söze kudretli ve kabiliyetlidir; ama zariflerin çoğu ve güzel konuşmadan anlayanların he-

²⁰ Ali Nihad Tarlan, *a.g.e.*, s. 2-6; Tâhir Üzgör, *a.g.e.*, s. 90-97; Turgut Karabey, *a.g.m.*, s. 16-17.

men hepsi, olgun tabiatın göstericisi ve doğru işleyen zihnin süsü gazel tarzı ile meseldir yani şiirde atasözlerini kullanma yoludur” demişlerdir. Necâtî bu sebeple, gazele yoğunlaşmıştır ve gazelleri yeryüzünde yankılar uyandırmıştır. Onun, yeni düşünceler ve taşkın şairlik tabiatının sonuçları olan şiirleri, her zaman ve her nâmede yazılıp okunmakla birlikte kendisi hiçbir zaman gurur ve sevince kapılmamış; dolayısıyla şiirlerini kaydetmeyi düşünmemiştir. Bu düşüncesini bir beytinde, “Şiirlerini sakın varaklara kaydetme; zîra ateş ile pamuğun ne oyunu olabilir?” demek sûretiyle dile getirmiştir.²¹

Ko ş i’rûn sebt-i evrâk itme zinhâr
Od ile penbenûn ne oyunu var (B., s. 10)

Şair beyitte ayrıca, şiirlerinin biçim-güzellik, içerik-anlam bakımından ateş dolu ve yakıcı olduğunu, âdeta yazılacağı kâğıtları bile tutuşturacağını belirtmekte; dolayısıyla şiirlerinin varaklara kaydedilmesinin, ateşle pamuğun bir arada bulunmasının yol açacağı tehlikeli sonuçları doğuracağı uyarısında bulunmaktadır.²²

Şiirlerini, aralarında kâtiplerin çoğunun câhil oluşunun da bulunduğu, başka birçok sebepten ötürü kâğıda geçirmek, bir mecmuada toplamak istemediğini belirten Necâtî, bilâhare bu düşüncesinden vazgeçmiştir. Şair, yine dîvânının dîbâcesinde kaydettiği üzere şiirlerinin hayli beğenildiğini ve her mecliste okunduğunu, bunları bir dîvân hâlinde tertip etmesinin şiir çevrelerince arzu edilip beklendiğini dile getirmiş, ardından da bunun nasıl gerçekleştiğini, “yazıya dökülmüş hayâl unutulmaktan kurtulur” tarzında bazı gerekçeler ileri sürmek sûretiyle açıklamıştır. Bununla birlikte şair, dîvânın tertibinin mümkün oluşuna en önemli etken olarak, pâdişahın değerli kazaskeri Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi’nin teşvik edişini göstermiştir. Böylece, ağızlarda dolaşan “gönülsüz, kararsız ve aceleci Necâtî’nin, her nazma yerleştirdiği ve her meclisi karıştırdığı, akılsızlık deryâsından çıkardığı inciler ile sarhoşluk çöllerinden derdiği lâleler”e benzettiği ve bilinç dışı bir âlemden aktarıldığını ifade ettiği şiirlerinin,

²¹ Ali Nihad Tarlan, *a.g.e.*, s. 10; *Necâtî Bey Dîvânı’nın Tahlîli*, s. 20; Tahir Üzgör, *a.g.e.*, s. 102-103; Turgut Karabey, *a.g.m.*, s. 17.

²² *Necâtî Bey Dîvânı’nın Tahlîli*, s. 20; Muhammet Nur Doğan, “Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)”, s. 122-123.

müsvedde edilip dîvân hâline getirilmesi gerçekleşmiş, Necâtî'ye ise artık, “Bu dîvânın Allah'ın izniyle, kalplerin sevgilisi, muhabbet üslûplu mektubu olmasının ümit edilmesi” kalmıştır.²³

Necâtî, dîbâce dışındaki bazı şiirlerinde de dîvânını tertipten kaçınına dâir bazı sebepler ileri sürmekte ve örneğin bir beytinde, “Ey Necâtî, şiirini bir mecmuada toplama, ayrı ayrı kâğıtlara yaz ve tomar hâline getir; zîra mücevher gibi değerli bir şeyi gemi ile ulaştırıran aptaldır, akılsızdır” demektedir (G. 547/7, s. 485). Aynı zamanda sefine kelimesini tevriyeli bir şekilde kullanarak, şiirlerini bir araya getirmenin, bir mecmuada toplamanın riskli bir davranış olacağını belirten Necâtî beyitte ayrıca, bir nesnenin kıymetinin, azlığından kaynaklandığı hususuna dikkat çekmektedir.²⁴ Şair bir diğer beytinde ise “Ey Necâtî, sen daha deftere geçmeden ne şaşırtıcıdır ki halk dîvânını tutuyor” demek sûretiyle, esâsen okuyucuyu etkilemeyi ve onlar tarafından çokça okunup beğenilmeyi aynı zamanda bir değer ölçüsü olarak algıladığını, bunu hayli önemseydiğini belirtmektedir.²⁵

Bu acebdür halk dîvânın tutar
Geçmedin dahi Necâtî deftere (G. 526/5, s. 470)

Necâtî aşağıdaki beyitte ve bu kez “kara yazılı” ibâresini tevriyeli kullanmak sûretiyle, dîvânının gerekli takdiri görmediğini; dolayısıyla tâlihsiz olduğunu belirtmiş, yukarıdaki örneklerin aksine, hayli olumsuz ve karamsar bir yaklaşım sergilemiştir:

Nasîhat-nâmeysi gördüm benüm derdümden oy virmez
Necâtî'nün kara yazılı bir dîvânını buldum (G. 359/5, s. 362)

Necâtî esas itibarıyla bir gazel şairidir ve onun şairlik gücünü en iyi yansıtan şiirleri gazelleridir. Âşıkâne bir edâ ve ince hayâllerle süslediği, hayli samimî bir dil ve üslûpla kaleme aldığı son derece güzel gazelleri bulunan Necâtî, beyitlerinde yer yer kaside, kıt'a, gazel vb. nazım şekille-

²³ Ali Nihad Tarlan, *a.g.e.*, s. 6-8, 10-11; *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlîli*, s. 14-16, 20; Tâhir Üzgör, *a.g.e.*, s. 96-107; Turgut Karabey, *a.g.m.*, s. 17.

²⁴ *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlîli*, s. 15.

²⁵ Harun Tolasa, “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”, s. 40.

riyle ilgili poetik değerdendirmelerde bulunmuş, diğerd şairlerin büyük çoğunluğunda görüldüğü üzere, o da en çok gazelden bahsetmiş, şiir anlayışına veya şairliğine dâir bilgi verirken gazellerine bilhassa dikkat çekmiştir.²⁶ Dîvânından hareketle Necâtî'nin çoğunlukla iyi gazel ile iyi şiiri aynı anlamda kullandığı, şiir yazmak, söylemek vb. kullanımların yanı sıra “gazel demek”, “gazel söylemek” vb. ifadelere de yer verdiği; ayrıca “rengin gazel, gazel-i nâzüğ, gazel-i pâk, gazel-i dil-firîb, gazel-i âb-dâr, gazel-i hûb, gazel-i güher-bâr, gazel-i ter” vb. tamlamaları sıkça kullandığı görülmektedir. Diğerd pek çok dîvân şairi gibi Necâtî'nin şiirlerinin de büyük çoğunluğunu gazeller oluşturmasına; gazelin onda seçkin bir yeri olmasına rağmen şair, bir kıt'asında ve yine şiirle eş anlamlı olarak kullanmak sûretiyle, lâyıkıyla gazel yazmanın ne denli güç olduğundan bahsetmiştir. Şair ayrıca, herkesin isteğine uygun bir şekilde her beyitte ayrı bir zarâfet sergilemenin meşakkati yanında, yazılanları herkese beğendirmenin, tüm insanları memnun etmenin de son derece zor olduğundan; hatta imkânsızlığından, tüm dünyaya ziyafet vermenin kolay olmadığını örnek vermek sûretiyle dile getirmiştir:

Güçdür ne kadar dir iseñ ey dil
 Tarz-ı gazeli ri'âyet etmek
 Her bir kişinün murâdı üzre
 Her beytde bir zarâfet etmek
 Âsân degül'a benüm efendim
 Dünyâyı bütün ziyâfet etmek (Kt. 52, s. 131)

Şiir karşılığında kullanılan kelime ve ibâreler

Dâstân/destân (destân-ı kerem), gazel, güftâr, kelâm (rûşen kelâm), lâfz/elfâz (elfâz-ı bende), makâlât, nazm (bahr-i nazm, dürr-i nazm, mu'ciz nazm, nazm-ı dil-pezir, nazm-ı hasen, nazm-ı Hassan, nazm-ı Necâtî, rişte-i nazm, selîs nazm, üslûb-ı nazm), nutk (pây-ı nutk), söz (ince söz, söz Yûsufu), suhan (selsebîl-i suhan, şîrin-suhan), şî'r (Necâtî şî'iri/şî'r-i

²⁶ Ahmet Günşen, “Necâtî Bey'in Dil ve Üslûbunda Türkçenin Yeri”, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, 15-17 Nisan 2009, Ölümünün 500. Yılında Şair Necâtî Anısına, *Sempozyum Kitabı*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür Yay., Kocaeli 2009, s. 443.

Necâtî, şi'r-i cihân-gîr, şi'r-i dil-âvîz, şi'r-i dil-firîb, şi'r-i dil-keş, şi'r-i dil-pesend, şi'r-i garrâ, şi'r-i pür-sûz, şi'r-i ter) vd.

Şiir demek, şiir okumak, şiir söylemek, şiir yazmak vb. karşılığında kullanılan kelime, ibâre ve ifadeler

Beyaz kâğıda lü'lü-i bî-şümâr (sayısız inciler) dizmek, cihân ağzına şeker ezmek, dâstân/destân okumak, derd-i derûnu şerh etmek, dilber üzerine efsûn okumak, dürler dökmek, gazel demek, güftâra gelmek/getirmek, gûyâ olmak, nazm etmek, nazm olmak, nazm olunmak, rişte-i nazma le'âl/dür dizmek (nazm ipliğine inciler dizmek), sihr etmek, söze âğâz etmek, şi'r demek, şi'r okumak, şeker-efşânlık etmek vd.

Şiir, şiir yazmak veya söylemek karşılığında, çoğuna yukarıda değindiğimiz kelime ve tâbirlere yer veren, şiirin dışında daha ziyâde gazel, nazm ve söz kelimelerini tercih ettiği görülen Necâtî, bunları büyük oranda şiir ile aynı anlamda kullanmıştır. Bununla birlikte, bilhassa nazm kelimesinin tercih edildiği kimi manzumelerde, şiirin daha ziyâde biçim yönünün söz konusu edildiği ve bu çerçevede şiirin oluşum sürecine değinildiği anlaşılmaktadır. Bu meyanda Necâtî, örneğin Şehzâde Mahmud methinde kaleme aldığı bir kasidesinin fahriye bölümünde, aynı zamanda şairlik derecesini gösterme sadedinde, şimdiye değin hiçbir şairin nazm ipliğine bu şekilde inci dizemediğini belirterek şiir yazma eylemini, bir tür ipliğe inci taneleri dizmeye, bir diğer ifadeyle tam bir sanat işçiliğine benzetmiştir:

Gâlibâ vaz' olalı bu sadef-i sîm-âbî

Dizmedi rişte-i nazma kişi bu resme le'âl (K. 16/42, s. 67)

A. Şiir İçin Gereken Temel Şartlar

1. Hünerin terbiyesi, desteklenmesi gerekir

Necâtî esâsen hünerin vücut bulmasında, ortaya konulmasında pâdişahın himmetinin önemini vurguladığı bir kıt'asında, öncelikle şiir için tek başına hünerin yeterli olmadığını, hünerin terbiye edilmesi, beslenmesi ve desteklenmesi gerektiğini dile getirmiştir (Kt. 24, s. 124). Necâtî'ye göre esâsen şiire hüner demek zordur; bununla birlikte bunca şiir yazmak, söy-

lemek de başlı başına bir hüner sayılmalı veya böylesine şiirler yazmanın hüner gerektirdiği de görülmelidir:

Dimezin şi' re hünerdürür velî
Buncılayın şi'r demek key hüner (G. 164/8, s. 247)

2 Nazmda has olan yolu izlemek, ödünç mazmun ve hayâllere tenezzül etmemek gerekir

Necâtî'ye göre nasıl ki serv, servi boylu güzel ödünç elbise giymeye tenezzül etmezse, içinde bulunulan çağın şiir hususunda kabul görmüş, seçkin tarzının bir gereği olarak, güçlü şairlerin de esâsen, ödünç mazmun ve hayâllere tenezzül etmemesi gerekir. Bir diğer ifadeyle tıpkı servi gibi serâzâd olan şairlerin de ödünç mazmunlar vs. ile orijinal şiir yazmaları mümkün değildir:

Doğrusu nazm içinde bu gün hâsdur bu yol
Geymez bilürsüz elbise-i müsteâr serv (K. 22/44, s. 86)

Şair beyitte ayrıca, servinin yapraklarını dökmeyen, bir nevi ödünç şekil ve şemâle bürünmeyen bir ağaç oluşundan da hareketle, kendi ifâdesinin bâkir, tarz ve tavrının orijinal olup başka şairlerden bir şey almadığını belirtmiş olmalıdır.²⁷

3. Şiiri şevkle yazmak gerekir

Şiir şevkle yazılmalıdır; zîra şevkin ,coşku ve isteğin güzel ve etkili şiirler oluşturmada önemli bir rolü bulunmaktadır. Necâtî bu çerçevede kalem aldığı ve aynı zamanda şiirini, dilbere gönül ateşinden gönderdiği bir mektuba benzettiği bir beytinde, her beyti şevk ile yazdığını belirtir:

Ey Necâtî şevk ile her beyti kim kulduñ rakam
Sûz-1 dilden dil-bere bir nâme irsâl eyledin (G. 294/8, s. 325)

²⁷ *Necâtî Bey Divân'ının Tahlîli*, s. 20.

4. *Şiirin, şiiirden anlayan, gönlünde aşk ateşinden iz bulunan okuyucuya sunulması gerekir*

Şaire göre şiir için gerekli olan tüm temel şartlar yerine getirilse veya şiir gerekli tüm olumlu vasıflara sahip olsa; hatta Necâtî'nin şiiri bile olsa, tek başına yeterli etkiyi sağlamayabilir. Dolayısıyla onu dinleyen, ona muhatap olanların gönlünde de aşk ateşi veya ondan bir eser, bir iz bulunmalıdır. Ancak o zaman güzel şiirler yazılabilir ve ancak o durumda bu güzel şiirler lâyıkıyla anlaşılabilir, hissedilebilir; hatta takdir edilebilir:

Şi'r-i Necâtî olsa dahi itmeye eser
Işk âteşinden olmayacak muktebes gönül (G. 330/7, s. 346)

B. *Şiirleriyle İlgili Belli Başlı Teşbihler*²⁸

Diğer pek çok edebî sanat gibi, sözün okuyan ve dinleyen üzerindeki etkisini artırmak, sözü daha güçlü kılmak amacıyla yapılan teşbih, yaygın tanıma göre aralarında çeşitli yönlerden ilişki bulunan iki şeyden zayıf olanı, türlü özellikler bakımından daha güçlü olana benzetme sanatıdır.²⁹ Dîvân şairleri, şiirlerinin güzelliği ve etkileyiciliğine dâir yaptıkları tanıtmaya ve değerlendirmelerin önemli bir bölümünde teşbih sanatına başvurmuşlardır. Bu teşbihlerin bir kısmı, genelde dönemlerinin ortak görüş ve anlayışlarıyla kendi zevk, beğeni ve sanat eğilimlerini ortaya koyan, tespit ve değerlendirmelerden ibârettir.³⁰ Teşbihe Necâtî de dîvânında çokça yer vermiş ve şiirlerini “âb-ı hayat, akarsu, bahr, cennet yiyeceği, cihangîr, dür, gevher/güher, hercâyî, kuş dili, lü'lü, mürîd, peri, servi, şeker, şeb-güher çerâği, ucunda gül bulunan fidan, Hz. Yûsuf” vb. birçok unsura benzetmiştir.

²⁸ Tespit ettiğimiz örneklerden hareketle, Necâtî'nin de hem çağdaşı, hem de sonraki dönemlerde yaşamış pekçok şair gibi, poetik unsurları ele alırken, onlarla ilgili değerlendirmelerde bulunurken esasen kendi şiir ve şairliğini merkeze aldığını görmekteyiz. Bu nedenledir ki çalışmamızda yer verilen başlık ve gruplandırmalarda, bazen genel anlamda şiire yahut gazele dâir bazı tespitler dile getirilmiş olsa da, değinilen durum dikkate alınmak sûretiyle, örneğin “Şiirleriyle İlgili Belli Başlı Teşbihler”, “Şiirlerinin Belli Başlı Özellikleri” vb.” adlandırmalar tercih edilmiştir.

²⁹ M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1987, s. 134; Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 108.

³⁰ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 33.

1. *Âb (âb-ı hayât), akarsu, bir içim su, söz selsebîli; bahr (bahr-i nazm, bahr-i eş'âr)*

Klâsik Türk şiirinde büyük oranda “âb” şekline yer verildiği ve daha ziyâde “âb-ı hayât”, “âb-ı zülâl” vb. tamlamalarla kullanıldığı görülen su, hayatî öneminden ötürü olsa gerek, şairlerimiz tarafından bilhassa şiirlerinin değerini belirtmekte önemli bir teşbih unsuru olmuş; latîf, şeffaf, saf, akıcı, tatlı, kokusuz oluşu vb. vasıfları ile aynı zamanda şiirlerinin özelliği olarak gösterilmiştir. Bir diğer ifadeyle, nasıl ki böylesi özelliklere sahip olan güzel bir su insan hayatı için vazgeçilmez ise, benzer özelliklere sahip güzel bir şiir de şairlerce, insanın ruh ve gönül dünyası, edebî ve estetik ihtiyaçları için o denli vazgeçilmez kabul edilmiştir.³¹

Şehzâde Mahmud'un övgüsünde kaleme aldığı bir kasidesinde kendisini, şehzâdenin övgü gülbağçesini sulamakla görevli bir bülbüle benzeten Necâtî, yaratıcının, bağışladığı yetenek ile sözlerini bu uğurda su gibi akıttığını dile getirmiş, şiirlerini bedâhaten ve de akıcı bir şekilde söylediğini belirtmiştir:

Bir bülbülem ki gülşen-i medhûn suvarmağa
İtdi revân kelâmumı Perverdâr âb (K. 5/23, s. 33)

Dîvânı, şiirleri âb-ı hayat gibidir, cana can katar. “Ölümsüzlük suyu, dirilik suyu, can veren su, bengisu” olarak da bilinen âb-ı hayât, şiir ve edebiyat söz konusu olduğunda aynı zamanda ince, saf, hayat bağışlayan, cana can katan söz anlamlarına gelmektedir.³² Şair bir beytinde “Ey Necâtî benim tâze şiirlerle dolu dîvânım gül gibi pejmürde olmaz ve tıpkı âb-ı hayât gibi ömre ömür katar.” demek sûretiyle dîvânını âb-ı hayâta benzetmiş (G. 347/7, s. 356); hayat bağışlayacak denli güzel şiirlerden oluşmasından hareketle ayrıca dîvânının değerine dikkat çekmiştir. Şiirlerinde sık sık dost hitâbıyla okuyucuya, şiir severlere, hayranlarına ve diğer şairlere seslenen, onlardan şiirlerine yönelik bazı isteklerde bulunan Necâtî, başka bir beytinde şiirlerinden gözlerin uzaklaştırılmaması, ona bakmamazlık edilmemesi; hatta başkalarının bakmasına da engel olunmaması isteğini

³¹ Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 112, 120.

³² Serper Acar, *Necatî Bey Divanı Sözlüğü (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük)*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2009, s. 15.

dile getirmiş, hemen ardından da bunun gerekçesi olarak şiirlerinin gönül açan, gönle safâ ve ferahlık veren bir akarsu oluşunu ileri sürmüştür:

Dostum nazm-ı Necâtî'den nazar men' itme kim
Gönül açar bir akarsudur bizüm eş'ârumuz (G. 241/7, s. 293)

Şair, bir diğer beytinde bu kez kendisine seslenmiş ve “Necâtî bu gazel şiir değil de ya nedir? Bu, servi boylu güzellerin ayağı dibinde akan bir akarsudur” demek sûretiyle yine akarsu benzetmesinde bulunmuştur (G. 40/5, s. 169). Şair, dilberin dudağı vasfında âdeta sihirde ibâret ve bir içim su gibi olan ne sözler, ne gazeller söylediğini ise “Necâtî yine sihir yaptı. Bu nasıl bir söz, nasıl bir gazel, bu (olsa olsa) sevgilinin dudağının vasfında bir içim sudur” diyerek dile getirmiştir:

Yine sihr itdi Necâtî nice söz nice gazel
Leb-i dil-ber sıfatında bir içim sudur bu (G. 443/7, s. 415)

Beyitteki “bir içim su” ibâresini, “sihir” ve “leb” kelimeleriyle tenâsüplü bir şekilde kullanan şair, “Bir içim su gibi olan bu gazeli okursanız, âdeta sihirli suyu içmiş gibi büyülenirsiniz” demektedir ve bir yönüyle de büyüün temel prensibi sayılan “benzer benzeri meydana getirir” ilkesini uygulamaktadır. Böylece sevgiliye fiilen kavuşamayan, akılcı yöntemlerle ona kavuşmaktan da ümidini kesen şair, sevgilinin başta dudağı olmak üzere, güzellik unsurlarına dâir yaptığı çok güzel tasvirlerle, bir nevi şiirleri vâsıtasıyla kullandığı büyü gücüyle âdeta sanal olarak sevgilisine kavuşmayı ummaktadır.³³

Necâtî'nin şiiri aynı zamanda “söz selsebîli” olup, gördüğü râğbet sebebiyle ünlü Fars şairlerinden Selmân-ı Sâvecî ve Kemâl-i İsfahânî'nin bile ağızlarının suyunu akıtmaktadır:

Selsebîl-i suhanum böyle revân görür ise
Akub agzi suyu tahsîn ide Selmân ü Kemâl (K. 16/40, s. 66)

³³ Menderes Coşkun, *a.g.m.*, s. 73; Bronislaw Malinowski, *Büyük, Bilim ve Din*, Çeviren: Sadet Özkal, Kabalıcı Yay., İstanbul 2000, s. 79; Birsal Çağlar Abiha, “Necâtî Bey Divanı'nda Sihre Dâir İzler”, I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, 15-17 Nisan 2009, Ölümünün 500. Yılında Şair Necâtî Anısına, *Sempozyum Kitabı*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür Yay., Kocaeli 2009, s. 687, 690.

Selsebîl kelimesi, “tatlı ve hafif su, cennette bir çeşmenin adı, sebîl yani hayrât olarak ücretsiz dağıtılan su, su dağıtılan yer” vb. anlamlara gelmektedir. Bir nevi şair demek istiyor ki, benim tatlı ve akıcı şiirim insanlara hayrâttır. Şayet böyle akmaya, böyle rağbet görmeye devam ederse, Selmân-ı Sâvecî ve Kemâl-i İsfahânî gibi ünlü İran şairlerini bile kendisine hayran bırakır. H. Tolasa'nın da belirttiği üzere, şairlerimizin bu tarz övünme ve iddîalarını sadece birer kuru iddiâ ve meydan okumadan ibâret görmek yanıltıcı olur. Bunların aynı zamanda, kendi dönemlerine âit ve bizim henüz yeterince tespit edip değerlendiremediğimiz millî, mahallî, bölgesel hatta kişisel çeşitli üslûp ve tarzların varlığından kaynaklanmış olabileceğini de dikkate almak gerekmektedir.³⁴

Şiirini nazım denizine, başarılı şiir örneklerini bu denizin incilerine, şairleri ise dalgıçlara benzeten Necâtî'ye göre, yaşadığı çağda gerçek şairler yeterince yoktur. Şayet nazm denizinde dalgıç olsaydı, devrân onun eteğini mutlaka inciyle doldururdu (K. 10/11, s. 47). Necâtî, bir diğer örnekte yine incilerle dolu bir denize benzettiği şiirlerini ayrıca selâset ve letâfet bakımından akarsuya benzetmektedir. Bir diğer ifadeyle onun şiiri inci gibi parlak ve değerli anlamlarla dolu olup aynı zamanda tıpkı akıcı, saydam ve suyu tatlı bir akarsu gibidir:

Necâtî bahr-i eş'ârûñ nedendür pür-güher bu hod
Selâsetde letâfetde hemânâ bir akarsudur (G. 191/7, s. 263)

Sadece engin denizler, okyanuslar ile büyük akarsuların derinliklerinde bulunduğu belirtilen inciler, yine sadece bu derin ve tehlikeli sulara dalabilecek mahâretli dalgıçlar tarafından, üstelik binbir türlü zorluğa katlanmak ve vurgun yemeyi göze almak sûretiyle çıkartılabilirler. Esâsen inci bir sonuçtur ve son niteliğiyle elde edilmesi yani istiridyenin karnından çıkarılıp atölyelerde mâhir ustalar eliyle işlenmesi, parlatılıp delinmesi vb. çok ciddi bir çaba ve emek gerektirir. Elde edilışindeki zahmet ve güçlükler doğal olarak inciyi değerli kılar. Bu nedenledir ki kıymetli inciler herkes tarafından beğenilir ve sahip olunmak istenir.

Hayatın her alanına ve safhasına, bir diğer ifadeyle iğneden ipliğe, zereden güneşe değin birçok unsuruna ilişkin gözlemlerini şiire ustalıkla

³⁴ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 30.

yansıtmayı başaran dîvân şairleri, elbette istiridyeye ve inciye dâir gerekli bilgi donanımına da sahip bulunmaktaydılar. Tüm bu unsurları, aynı zamanda kendi duygu ve düşüncelerini anlatmada birer vâsita olarak kullanan şairler, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere istiridyeye ve inciye dâir bilgilerini bu kez kendi şiir ve şairliklerini anlatmada bir aracı olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla şairlerimiz bu sâyede istiridyenin derin surlarda bulunması, incinin istiridyenin içindeki oluşumu ve usta dalğıçlar tarafından gün ışığına çıkarılıp özenle işlenmesiyle; güzel ve etkileyici anlamların şairlerin engin gönüllerinin derinliklerinde vücuda gelmesi yahut sözün belîğ olması için zihin, hayâl ve duygunun anlamlar denizine dalğıç gibi dalmaları, inci gibi yeni anlamları, imajları bulmaları; bunların belli bir değere kavuşabilmesi için şairler tarafından bilinçli bir çabayla ve tıpkı incinin işlemde geçirilişi gibi belâgat ölçeklerinden geçirilmesi; hatta şiir okurlarının dîvân ya da mecmualardaki anlam incilerini derlemeleri arasında olağanüstü benzerlik ilişkileri kurabilmişlerdir.³⁵

Şiir için hem deniz, hem de akarsu benzetmesinin yapıldığı yukarıdaki örnekte dikkati çeken bir diğer husus ise deniz benzetmesinde inciler ön plana çıkarılmış ve aynı zamanda denizin genişliği ile derinliği vurgulanmışken; akarsu benzetmesinde selâset ve letâfet yani akarsunun akıcılığının yanı sıra görünüş ve tat bakımından duru ve hoş olması vurgulanmıştır. Akarsuya yer verilen bu vb. örneklerde, aynı zamanda şiirin biçimsel özelliklerinden olan selâseti ve letâfeti üzerinde durulduğu, bu unsurların tevriyeli bir şekilde ve de örneklerine birçok şairde rastladığımız üzere, poetik unsurlar olarak kullanıldıkları görülmekte; örneğin genel olarak sözün âhenkli ve akıcı olmasını ifade eden selâset, aynı zamanda şiirde bir değer olarak aranmaktadır.³⁶ Bir diğer ifadeyle bu tür örneklerde hem akarsunun, seyredenleri akışının güzelliğine meylettirmesi vs.den hareketle Necâtî'nin şiirlerinin bu tür özelliklere sahip olduğu vurgulanmakta, hem de genel bir özellik olarak akıcılık ve duruluğun şiir için ne denli önemli oluşu dile getirilmektedir.³⁷

³⁵ Muhammet Nur Doğan, "Taşlıcalı Yahyâ'nın Yûsuf ü Zeliha'sında Şiirin Şiiri", s. 144; Ziya Avşar, "Divan Şiirinin Poetik Verilerine Yeni Bir Yaklaşım Denemesi", *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı, S. 53/54/55, Mayıs/Haziran/ Temmuz, Ankara 2001, s. 327.

³⁶ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 32.

³⁷ Turan Karataş, *a.g.m.*, s. 454.

2. *Dür* (*dür-r-i latîf, nasîhat dürleri*), *gevher/güher* (*güher-bâr sözler, senâ güherleri*), *lü'lü* (*lü'lü-yi bî-şümâr, lü'lü-i lâlä*), *şeb-güher çerâğı*

Arapça dür/dürri inci; Farsça gevher veya onun muhaffefi olan güher hem cevher (bir şeyin aslı, esası, özü, maya; elmas, mücevher) hem de inci; yine Arapça'dan dilimize girmiş olan lü'lü ise inci anlamına gelmektedir.³⁸ Necâtî, dür kelimesini, incilerin ipliğe dizilmesinden de hareketle, daha ziyâde “rişte-i nazm” yani nazm ipliği ibâresi ile birlikte kullanmış ve şiirlerini, değerli incilerin ipliğe dizilmesiyle oluşturulmuş gerdanlıklara benzetmiştir (K. 16/42, s. 67). Necâtî aynı zamanda şiir yazma karşılığında “nazm ipliğine inci dizmek” ibâresine yer verdiği, ayrıca şiirlerinin konularından, fonksiyonlarından birinin sevgiliye oldukça güzel ve etkileyici sözlerle öğüt vermek olduğunu belirttiği bir beytinde, “nazm ipliğine nasihat incileri dizdiğini” dile getirmek sûretiyle bu kez sözlerini nasihat incilerine benzetmiştir (G. 178/5, s. 255).

Şair aşağıdaki beytinde, “Necâtî sen senâ güherlerini nazm edegör; zîra hançer kelimesi kafiye bakımından çok uygun düştü, kafiyeye zenginlik verdi” demekte ve tevriyeli bir kullanımla hem Hüsrev Pervîz'in hazinesi “Genc-i Şâyegân” a telmihte bulunmakta, hem de övgü içerikli sözlerinin değerli oluşuna, onları gühere benzetmek sûretiyle, dikkat çekmektedir:

Necâtî nazm idegör sen senâ güherlerini
Ki saldı kâfiyeye genc-i şâyegân hançer (K. 7/38, s. 39)

Gevher, güher veya cevher, başta akîk olmak üzere, aynı zamanda dür, la'l, yâkut, elmas, zümrüt vb. değerli taşlara verilen isimdir. Bu madenler renkleri, ağırlıkları, sertlikleri, görünüşleri, az bulunmaları vs. nedeniyle son derece değerlidirler. Bu özelliklerinden dolayı şairlerimiz, değer verdikleri pek çok şeyi, elbette şiirlerini de bu kıymetli taşlara benzetmek sûretiyle yüceltmeye çalışmışlardır.³⁹ Necâtî, tîğ redifli kasidesinde, “Ey şâhım, benim güher-bâr sözlerim senin vasfınla dolu olursa, kılıç bunları işittiği an alev alev olur” demek sûretiyle bu kez sözlerinin cevher yağdır-

³⁸ *Türkçe Sözlük*, TDK Yay., Ankara 2005, s. 400.

³⁹ Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 108-109.

dığını ve inci saçtığını dile getirmiştir (K. 11/59, s. 52). Beyitte ayrıca kılıç, hançer vb. âletlerin mücevher, inci vb. değerli taşlarla süslenmesine, kılıçların hareket ettirildikçe parıl parıl parlamasına, âdeta alev alev yanıyormuş gibi görünmelerine telmihte bulunulmuş olmalıdır.

Necâtî, aynı zamanda şiirin yalan oluşuna değindiği bir beytinde, bu kez bir faydasını görmemesi; dolayısıyla memnuniyetsizliği sadedinde, şiirlerinin “güher-bâr” oluşuna değinmiştir (G. 104/5, s. 209). Şair, Fâtih Sultan Mehmed’e düğün münasebetiyle sunduğu bir bahâriyesinde, ise bu kez şiirleri için lü’lü kelimesini tercih etmiş ve “Ey şâhım, senin Necâtî çâkerinin⁸, hor hakir kulunun şair yaratılışının cevheri, düğün günü varıp saçı niyetine ayağının bastığı toprak üzerine saçmak üzere, beyaz kâğıt üzerine sayısız inciler dizdi” (K. 6/35-36, s. 36) diyerek şiirini, bir diğer ifadeyle sahip olduğu en önemli zenginliğini, hanım sultan veya şehzâdelelerin düğünlerinde saçı olarak dağıtılan sayısız miktardaki incilere benzetmiştir. Şair, Kasım Paşa methinde kaleme aldığı kasidesinin bir beytinde, paşanın meclisinde saçmak için hazırlanmış “bir tabak dolusu kâğıt ve parlak inciler” ibâresine yer vermiş, böylece bir yandan saçı geleneğine, bir yandan da şiirlerin kâğıt tabakalara yazılmak sûretiyle takdim edilmesi uygulamasına telmihte bulunmuştur:

Bir tabak kâğıd-ı pür bezmüne îsâr için
Sözi ben çâkerüññ lü’lü-i lâlâ mı degül (K. 17/23, s. 68)

Beytin kelime kadrosundan hareketle, paşanın şiir meclisleri oluşturduğunu ve bu meclislerde başka şairlerin; hatta şiirden anlayan diğer kişilerin olduğunu; dolayısıyla Necâtî’nin şiirlerini, sadece paşanın değil orada bulunan herkesin beğenisine sunduğunu çıkarmak mümkündür. Bir diğer ifadeyle şair, kaynağı kendisinde olup bolca bulunduğu anlaşılan inci benzeri sözlerini, bir nevi ikrâm olsun diye ve bir tabak dolusu olacak şekilde hem paşanın ayaklarının altına, hem de orada bulunanların üzerine saçılması îmâsında bulunmuştur. Necâtî gözyaşlarının, içinde bulunduğu durumu lisân-ı hâliyle ve âdeta tüm çıplaklığıyla anlattığını dile getirdiği bir beytinde ise, bu kez üzerine basa basa sözün güher olduğunu belirtmiş ve yine değerini vurgulamıştır (G. 164/4, s. 247).

⁸ Metin içinde “gevherüññ” şeklinde yer verilen bu kelimenin yerine, anlamı da dik-kate alınarak, varyantta kayıtlı olan “çâkerüññ” şekli tercih edilmiştir.

3. *Fidan, nahl-i rengîn, servi*

Bilindiği üzere klâsik Türk şiirinde adı en çok geçen çiçeklerin başında gelen gül, şairlerimizce büyük oranda sevgilinin yüzü, dudağı, yanağı, kulağı, göğsü ve elleri gibi türlü güzellik unsuru için benzetilen olarak kullanılmış; sevgili bir yönüyle güllerle kaplı bir bahçe olarak tahayyül edilmiştir.⁴⁰ Şiirlerinde benzer kullanımlara yer veren, ayrıca çiçek adlarını redif olarak kullanan Necâtî'nin, "Kasîde-i Gül" (K. 15, s. 60-63) ve "Kasîde-i Benefşe" (K. 23, s. 87-90) başlıklı müstakil iki şiiri bulunmaktadır. Şair, Sultan Bayezid methinde yazdığı Gül Kasidesi'nde, pâdişahın gül bahçesini andıran vasıflarının övgüsünde kaleme aldığı her beytinin, şiirin redifinin gül olduğuna da dikkat çekerek, ucunda gül bulunan düzgün bir fidana benzediğini dile getirmiştir:

Gülşen-i vasfunda her beyti Necâtî çâkerün
Beñzer ol mevzûn nihâle kim ucunda var gül (K. 15/41, s. 63)

Beyitte yer verilen "mevzûn" kelimesiyle, poetik bir unsur olarak, bir yandan düzgünlük, ölçülülük, oranlılık veya tenâsübe; bir yandan da şiirin âhengini sağlayan vezne, ölçüye; hatta başta beyit yapısı olmak üzere bütünüyle şiirin biçim yönüne işaret edilmektedir. Yine bu kelimeyle, sevgilinin türlü güzellik unsurlarının, özellikle boyunun işlendiği beyit örneklerinde hem sevgilinin boyu, hem de şairin şiiri için iki yönlü bir kullanımın söz konusu olduğu görülmektedir.⁴¹ Ucunda gül bulunan düzgün fidan ibâresiyle aynı zamanda, fidan boylu sevgilinin gonca veya güle benzeyen dudağının kastedildiği; böylece gül dudaklı ve fidan boylu bir sevgili ile gül redifli mevzûn beyitler; dolayısıyla da şiirin biçimsel yanı arasında bir paralellik kurulduğu söylenebilir. Şair aynı kasidenin bir diğer beytinde ise "Necâtî senin meclisine öyle renkli bir nahl"⁴², fidan getirdi ki gül incelik ve hoşluk yolunu ondan suâl etse yeridir" demekte ve pâdişaha sunduğu şiirini "renkli fidana, süslenmiş yapma bir ağaca" benzetmektedir:

⁴⁰ Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s.110.

⁴¹ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 31.

⁴² M. Çavuşoğlu'nun kaydettiğine göre nahl veya nahil, bal mumundan yapılan bir ağaç taklidi, yapma bir ağaç olup yine yapma meyveler ve çiçeklerle; hatta altın veya gümüş yapraklarla süslenir, sonradan gelin odasına konulmak üzere gelinin önünde getirilmiştir (bk. *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, s. 69).

Bezmüne bir nahl-i rengîn bağladı kim yaraşur
Andan itse lûtf yollarını istifsâr gül (K. 15/43, s. 63)

Necâtî, Şehzâde Mahmud'a sunduğu bir kasidesinde şehzâdeye seslenerek, “Ey şâhım, Necâtî şiirine kuşlar mı kondurmak istiyor ki onun redifini servi olarak seçti” demek sûretiyle şiirini bu kez, dallarına kuşların konduğu bir serviye benzetmiştir (K. 22/50, s. 86). “Kuş kondurmak” veya “üstüne kuş kondurmak” ibâreleri, “olağanüstü, o zamana kadar görülmemiş bir şey yapmak, görülmedik bir sanat eseri ortaya koymak” anlamlarına gelen bir deyimdir.⁴³ Serviye kuş kondurmak ise yapılan bazı servi resimlerinin üzerine bir de kuş resmi yapmak sûretiyle resmin daha etkileyici olmasını sağlamak anlamına gelmektedir. Beyitte şair, “Necâtî şiirine kuşlar mı kondurur” diye sormakla ve servi redifine yer vermekle, hem şiirini seviye bakımından daha üst bir dereceye mi çıkartacak, eşi benzeri görülmemiş bir şiir mi söyleyecek demekte, hem de servi redifini seçmekle zâten güzel olan bu şiirin daha etkileyici, daha olağanüstü bir hâle geleceğini îmâ etmiş olmaktadır.

4. Kuş Dili

Kaynaklarda, tüm dünya milletlerinin gerek sözlü edebiyatlarında, gerekse dinî metin ve eserlerinde bazı insanların, aralarında kuşların da bulunduğu çeşitli hayvanların dillerini anladığı, onlarla konuştuğu belirtilmektedir. Hayvanlar içinde özellikle kuşların dilinin bilinmesi, genelde tabiatın bazı sırlarına ermek ve gâipten haber verme yetisine sahip olmak anlamında değerlendirilmiştir. Bizim sözlü kültürümüzde de bazı masal veya destan kahramanlarının kuşlarla konuştuğu, şaman veya kamların kuş sesleri ile ruhlar âlemine ulaştıkları görülmektedir. Kur'an-ı Kerim'de “Süleyman, Dâvûd'a vâris oldu ve dedi ki: Ey insanlar! Bize kuş dili öğretildi ve bize her şeyden (nasip) verildi. Doğrusu bu apaçık bir lutuftur.” (Neml Sûresi, 27/16) buyurulmak sûretiyle bu dilin herkesin anlayamayacağı özel bir dil olduğuna ve doğal olarak, öğretilenlerin seçkin bir konumda bulduklarına dikkat çekilmiştir. Kuş dili ayrıca, bir zamanlar “vahdet-i vücûd” temalı eserler ile mutasavvif şairlerin ortak dilini ifade etmek üzere kullanılmış; hatta bazı çevrelerin türlü şekillerdeki gizli dillerine karşılık

⁴³ Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2007, III, 2861.

olarak kullanıldığı gibi, bazı İslâm âlimleri ve müfessirler tarafından derin anlamlar içeren bir sembol olarak da yorumlanmıştır.⁴⁴

Necâtî, şiiri kuş diline benzettiği bir beytinde, bu dili çok iyi bilmesinden hareketle, şiir konusunda zamanının Süleyman'ı olduğunu dile getirmiştir. Âyette de görüldüğü üzere Süleyman peygambere verilen mûcizelerden biri de kuşlarla konuşabilmesi, onların dilinden anlamasıdır. Nasıl ki kuş dilini en iyi bilen kişi Hz. Süleyman ise şair de esâsen kuş dili gibi herkesin kolaylıkla anlayamayacağı, remizlerle dolu, özel ve gizli bir dil olan şiiri en iyi bilen, ondan en iyi anlayan kendisi olduğunu, bir diğer ifadeyle şiir ülkesinin hükümdârı olduğunu îmâ etmiş, aynı zamanda şiirinin seviye bakımından ünlü İran şairi Selmân-ı Sâvecî'ninki ile aynı ayarda bulunduğunu belirtmiştir:

Bu kuş dilinün oldı Süleymânı Necâtî
İletdi sözi Hazret-i Selmâna berâber (G. 62/7, s. 183)

5. Şeker (şeker ezmek, şeker tadı, şekerleme), gül-be-şeker

Necâtî, şiir yazmayı “cihan ağzına şeker ezmek” şeklinde ifade etmektedir. Dolayısıyla onun sözleri, şiirleri de şeker gibi tatlıdır ve âdeta okuyanların ağızlarını tatlandırmaktadır. Durum böyle olmakla birlikte, onun bu sözlerinden sadece diğer şairler üzüntü duymakta, bir nevi ağızlarının tadı kaçmaktadır:

Bu cihân ağzına sen bir şeker ezdüñ neykim
Ey Necâtî sözüñe anca suhan-dân ezilür (G. 199/7, s. 269)

Şair, beyitte ayrıca tatlanması için çocukların ağızlarına ezilmiş şeker koyma uygulaması ile şerbet vs. için şeker ezilmesine de telmihte bulunmaktadır. Çocukluk günlerimden hatırladığım üzere vaktiyle evlerde kullanılan şekerler, şimdikilerden hayli farklı olup iri parçalar hâlinde bulunur ve adına “kelle şeker” denilir idi. Aynı zamanda son derece sert olan bu şekerler, günlük tüketimler için özel şeker makaslarıyla küçük parçalara bölünür; hatta çocukların kullanımını kolaylaştırmak için bir bez arasında

⁴⁴ Erdal Şahin, “Kuş Dili”, *Kültür Tarihimize Gizli Diller ve Şifreler*, Editörler: Emine Gürsoy Naskali-Erdal Şahin, Picus Yay., İstanbul 2008, s. 11, 14-15.

ezilmek sûretiyle toz hâline getirilir, bir nevi toz şeker yapılırdı. Cinas sanatının güzel bir örneğini de gördüğümüz beytin ikinci mısraındaki “ezilmek” kelimesinin ayrıca incinmek, sıkıntıya girmek, yenilmek, yok edilmek, utanmak, sıkılmak hatta alınmak anlamları da bulunmaktadır.⁴⁵

Necâtî, inleyen kalemini ney gibi terbiye ettiğinden beri, nazmının her bendi şeker tadı, lezzeti vermektedir:

Nazmumuñ gör nice her bendi virür ta‘m-ı şeker
Perveriş eyleyli ney gibi kilik-i nâlân (Trkb. I-V/6, s. 102)

Beyitte dikkat çekilen bir nokta da şiirin şeker gibi tatlı olması, okuyan ve dinleyenlere zevk vermesi için inleyen yani yazarken inler gibi sesler çıkartan kalemin; bir diğer ifadeyle şairlik yeteneğinin ney gibi terbiye edilmesi gerektiğidir. Dolayısıyla şair aynı zamanda kaleminin ve de şairlik yeteneği ile şiirinin ancak belli safhalardan geçtikten sonra olgunlaştığını, âdeta şeker gibi tatlı hâle geldiğini belirtir. Necâtî sevgiliye seslendiği ve dudağını gülen, açılmış gül yaprağına benzettiği bir şiirinde, sözlerinin şeker gibi tatlı olduğunu belirtir ve gazelini bu kez bir çeşit gül tatlısı olan gül-be-şekere benzetir:

Gül-be-şekkerdür Necâtî bu gazel dirseñ nola
Kim şekerdür sözlerüm gül-berg-i handândur lebün (G. 310/6, s. 334)

6. Hz. Yûsuf

Söz Yûsufını müşğ ile tartardı Necâtî
Kıymet kosa sarrâf-ı cihân bu güher üzre (G. 479/7, s. 438)

Şair, “Ey Necâtî, cihan sarrâfı senin gühere, söz Yûsûf’una benzeyen sözüne paha biçebilseydi, onu misk ile tartardı” demek sûretiyle bir yandan sözlerini güzellik, düzgünlük ve kıymet bakımından Hz. Yûsuf’a ve gühere benzetmiş, bir yandan da Hz. Yûsuf’un Mısır Azîzi Katıfar tarafından esir pazarında altınla tartılmak sûretiyle satın alınmasına telmihte bulunmuştur. Kur’ân-ı Kerîm’in Yûsuf sûresinde, Hz. Yûsuf’un kıssasına yer verilmektedir. “Ahşenü’l-kasas” yani kıssaların en güzeli olarak nitelendirilen

⁴⁵ *Tarama Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara 1967, III, 1600; Yaşar Çağbayır, *a.g.e.*, II, 1534-1535.

bu kıssa, her bir bölümüyle edebiyatımız için bitip tükenmez bir ilham kaynağı; gerek şahıs kadrosu, gerek olay ve gerekse mekân unsurları bakımından şiirimizin vazgeçilmez telmih, teşbih ve mecaz malzemelerinden biri olmuştur. Aynı zamanda bu kıssaya telmihte bulunulan beyitte, “söz Yûsufu” ibâresiyle ayrıca, nasıl Hz. Yûsuf kendi zamanına değin gelmiş olan tüm insanların en güzeli idiyse, kendisini görenleri hayranlık ve şaşkınlık içinde bırakmış ise şair de kendi söz ve şiirlerinin gerek âhenk, gerekse anlam bakımından okuyan veya dinleyenleri hayranlık, şaşkınlık içerisinde bırakacak mûcizevî bir güzelliğe ve etkiye sahip bulunduğunu, paha biçilemez bir değerde olduğunu belirtmiştir.⁴⁶

Bunların yanı sıra şiirleri ayrıca cennet ta‘âmı/cennet yiyeceği (G. 627/7, s. 541); tüm dünyayı elinde tutan, etkisi altına alan bir cihângîr (G. 261/6, s. 305); göze görünmemekle birlikte insanın aklını başından alacak denli etkileyici olan bir peri (G. 164/7, s. 247), hercâyî (kararsız, uçar vb.) olmakla birlikte nâdânın (câhillerin, şiirden ve sanattan anlamayanların) asla koynuna girmemiş güzel (G. 502/8, s. 454), ayrıca hoş sesli ve sözleri âhir zaman fitnessi kadar etkileyici olan bir güzel (G. 201/6, s. 270); mürid (G. 629/6, s. 543); kâinât kâsesini süsleyen nakış (K. 20/55, s. 79); özellikle de katı (usta, eğitilmiş ve görgülü) kız nakışı (Kt. 77/2, s. 137); sevgiliye gönül ateşinden gönderilen bir nâme/mektup (G. 294/8, s. 325) ve şâhın dil kılıcıyla bütün âlemi etkisi altına alan sesine (ününe, fermânına) (G. 592/5, s. 516) benzemektedir.

C. Şiirlerinin Belli Başlı Özellikleri⁴⁷

1. *Âb-dârdır*

Farsça bir terkip olan âb-dâr kelimesi için sözlüklerde, “sulu, ıslak, kaliteli su, parlak, latîf, tâze, güzel, hoş, tarâvetli, halâvetli, revnaklı, hayat

⁴⁶ Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 129-130; Ahmet Talât Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü, Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzâhı*, Hazırlayan: Cemal Kurnaz, Birleşik Yay., Ankara 2007, s. 415.

⁴⁷ Bu başlık altında ayrıca, Necâtî'nin şiir veya şiirleri için dikkate aldığı ölçütler, şiirlerinin işlevi, tarzı, şiirlerini değerli kılan unsurlar ile yazılma sebeplerine değinilmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere, şairin şiir ile gazeli büyük oranda eş anlamlı kullanmasından hareketle, bu başlık altında aynı zamanda gazellerinin özellikleri vb. hususlara yer verilmiştir.

verici öz, bereketli bitki, akıcı (mısra, şiir), nükteli, hoş sohbet, zengin fikirler bilen, nükteli söz söyleyen, memnuniyet verici...” vb. karşılıklar verildiği; âb-dârın ayrıca kılıç, meyve, cevâhir ve benzeri kelimelere sıfat olarak kullanıldığı belirtilmektedir.⁴⁸

Gerek şairlerin beyitlerinde, gerekse tezkirelerin şiire ilişkin değerlendirme kısımlarında, daha ziyâde şiiri nitelenmek için kullanıldığı görülen âb-dâr, aynı zamanda klâsik şiirin tenkit terminolojisine âit önemli poetik terimlerden biridir. N. Açıkgöz’ün tespitine göre şairler âb-dâr sıfatını şiirlerinde daha ziyâde sevgilinin dudağı, dişi ve beni gibi güzellik unsurları; ayrıca meyve, kılıç ve tab‘ için, üstelik bunların tamamında “tâze, parlak, tarâvetli” anlamında kullanmışlardır. Yine N. Açıkgöz’ün belirttiğine göre şairler bazı mahlas beyitlerinde, şiirlerindeki yeni söyleyiş, anlam ve hayâlleri ifade için kullandıkları ter, tâze vb. sıfatlar yerine ve de aynı amaçla bazen de âb-dâr kelimesini tercih etmişlerdir. Bu kelimenin gerçek ve mecâzî anlamları birleştiğinde, âb-dârın daha ziyâde “ince, zarif, parlak, güzel, yeni, tâze, orijinal, çarpıcı” şiirleri tanımlayan bir kavram olduğu anlaşılmaktadır.⁴⁹ Necâtî, Sultan Bayezid’e sunduğu “tîğ” redifli kasidesinin girizgâhında yani tegazzüle geçeceğini haber verdiği beytinde, “Tîğ (kılıç, tîğ redifi), bu âb-dâr gazelimi işiten her şairi tercümana, dile getirir yani söyletmeğe başlar” demekte ve gazeli, şiiri için “âb-dâr” nitelenmesine yer vermektedir:

Gûş eyler ise bu gazel-i âb-dârımı
Her şâ’iri getüre gibi tercemâna tîğ (K. 11/47, s. 51)

Âb-dârın, beyitte kılıç ile birlikte ve gerçek anlamını çağrıştıracak şekilde kullanılmasından; ayrıca daha sağlam hâle gelmesi için kılıca su verilmesi uygulamasından da hareketle, şairin “âb-dâr gazel” kullanımı ile gazelinin hem yeni ve orijinal, hem de güçlü olduğunu ifade ettiğini söylemek de mümkündür. Beyitte yer verilen “tercümana getirmek” ibâresinin tam karşılığını tespit edememekle birlikte anılan kelime, beytin genel anlamından da hareketle kanaatimizce, ya “dile getirmek, söyletmek, konuş-

⁴⁸ Nâmık Açıkgöz, “Klâsik Türk Şiiri Terminolojisi ve Âb-dâr Örneği”, *Türk Kültürü İncelemeleri*, S. 2, İstanbul 2000, s. 151.

⁴⁹ Nâmık Açıkgöz, *a.g.m.*, s. 151, 154-156, 159-160; Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 131.

turmak”; ya da “bir tercümana ihtiyaç duyurmak, konuşulan veya söylene- nin anlaşılamayacak hâle gelmesi” vb. anlamlarında olmalıdır. Birinci anlamından hareketle beyitte, hem tîğ redifinin şairler için şiir yazmayı kolaylaştıran, teşvik eden bir özelliğinin olduğuna dikkat çekildiğini, hem de şairin bu şiirinin çok beğenilerek tanzir edileceği îmâsında bulunduğunu düşünmek mümkündür. İkinci anlamından hareketle ise şairin bir nevi, “Bu tîğ redifli âbdâr gazelimi dinleyen her şâirin duydukları hayranlık ve yaşadıkları şaşkınlık yüzünden âdeta dilleri dolaşır, ne söyleyeceklerini, nasıl söyleyeceklerini bilemez bir hâle gelirler, âdeta değil şiir söylemek, bir daha ağızlarını açıp konuşamaz olurlar”, demek istediğini de düşünebiliriz. Her iki durumda da asıl vurgulanan husus, şairin bu tîğ redifli gazelinin son derece güzel, orijinal, güçlü ve de etkili olduğudur.

Âb-dâr kelimesine çok fazla yer vermeyen Necâtî, bu kelimeyi gazelinin dışında bir defa da şairlik yaratılışının sıfatı olarak kullanmıştır (K. 15/39, s. 61).

2. Ellerde ve dillerdedir, şöhreti yeryüzünü kaplamış, ayyûka çıkmıştır

Klâsik edebiyat mensubu şairler gerek şiirlerini, gerekse şairlik kapasitelerini tanıtıp değerlendirirken, içinde yaşadıkları ve karşılıklı ilişkiler içerisinde buldukları sosyal ve kültürel ortamdan da büyük oranda dem vurur; böylece bazen dolaylı yoldan da olsa, kendi yaşadıkları çağın şiir, şair ve toplum ilişkileri üzerine bazı bilgi, anlayış ve alışkanlıklarını yansıtmış olurlar. Şairlerimizin bahse konu beyitlerinde toplum olarak, biri genel okuyucu çevresi, diğeri ise bizzat sanatçı veya şairler çevresi olmak üzere iki çevreden söz edildiğini görmekteyiz. Şairler şiirlerini ve de kendilerini tanıtıp değerlendirirken sözkonusu çevrelerle olan sanata dayalı ilişkilerini, bu ilişkilerin kendi yaşadıkları dönemde somut ve özel tarafları bulunsa bile, beyitlerinde genel ve soyut biçimde ifade ederler. Örneklerden hareketle, şairlerimizin bu iki çevreden en fazla genel okuyucu çevresinden söz ettikleri; okuyucuyu da sadece kendi şiirlerini elde etmek sûretiyle bizzat okuyan kişiler olarak değil, aynı zamanda onları çeşitli yollarla dinleyerek tanıyan yahut haklarında bilgi sahibi olan kişiler olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Şairle genel okuyucu çevresi arasındaki ilişkilerin başında, şairin şiirleriyle bu çevreyi akıllarını başlarından alacak şekilde

etkilemesi, bu yolla şöhretinin son derece yaygınlaşması, çokça okunup takdir edilmesi gelmektedir.⁵⁰

Necâtî, aynı zamanda devrindeki şairlik gücünü ve konumunu dile getirdiği aşağıdaki örnekte, geniş çevrelerce okunup beğenilmeyi ve gazellerinin etkisini, diğer şairlerin şiirleriyle karşılaştırarak anlatmaktadır. Bir diğer ifadeyle, başta kendisinden önce yaşamış olanlarla kendi zamanının şairleri olmak üzere, bütün diğer şairlerin şiirlerinin artık tamamen unutulduğunu, bunda ise şimdi ellerde ve dillerde olan kendi gazellerinin etkili olduğunu belirtmektedir:

Unuduldı dükeli şâirün eş‘ârı kamu
Şimdi ellerde ve dillerde Necâtî gazeli (G. 636/5, s. 547)

Necâtî, dîvânın dîbâcesindeki bir beytinde, yine gazellerinin gücünü ve ününü belirtmek sadedinde onların, yeryüzünü kapladığını ve yedi ayak (yedi ayaklı, basamaklı) merdiven ile ayyûka çıktığını dile getirmiştir (B., s. 10). Şair, beyitte yer verilen “yedi ayak merdiven” tâbiri ile ayrıca yerlerin ve göklerin yedişer kat veya tabakadan oluştuğu inancına telmihte bulunmuş, aynı zamanda, gazellerinin ününün tüm yeryüzünü; hatta tüm evreni kapladığını belirtmek sûretiyle, mübâlâgasını gulûv derecesine vardırmasıdır.

3. *Garrâ, hasen, rûşen, ince, latîf, selîs, rengîn, nâzik-beyân, tâze/ter ve hûb edâlîdır*

Aşağıda beyit örneklerine yer verdiğimiz “garrâ, rûşen, ince, selîs, rengîn...” vb. unsurların büyük çoğunluğu, H. Tolasa'nın da belirttiği üzere, esâsen birer edebiyat terimi olmayıp genel dilden istiâre yoluyla alınıp poetik değerlendirmelerde mecâzî anlamlarıyla kullanılan kelimelerdir. Aynı zamanda şiirin yapı ve kompozisyonuna âit olup örneklerine diğer pek çok şairimizde rastladığımız ve büyük oranda şiir için kullanıldıklarını gördüğümüz bu tür unsurlara ilişkin dile getirilen tavsif ve takdirlerin bir bölümü genel, soyut zevk ve güzellik ifadeleri hâlidir. Yine bunların bir bölümü bazı sanat ve edebiyat değerleri ile anlayışlarını, bir bölümü ise sosyal, kültürel zevk ve ölçüleri ifade eder mâhiyettir. Bir

⁵⁰ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 39-40.

başka deyişle aydınlık, parlaklık, gösterişlilik, âhenklilik, akıcılık, renklilik, hoşluk, zevk okşayıcılık, nâziklik, incelik, güzellik, yenilik, el değmemişlik, kendine özgünlük, orijinallik, başkalarına benzemezlik vb. anlamlar etrafında toplanabilecek tüm bu tavsif ve takdirler, bir yandan hemen her sanat dalında aranan genel ve temel değerleri ifade etmektedir. Diğer yandan aynı şair tarafından bile rahatlıkla biri diğerinin yerine geçecek şekilde eş anlamlı olarak (örneğin rengîn kelimesi renkli, parlak, revnaklı, latîf, hoş anlamlarının yanı sıra sıfat olarak nitelediği kelimenin durumuna göre mesela orijinal düşünce anlamında da) kullanılabilir. Bununla birlikte konuyla ilgili tespit ve değerlendirmelerde bulunan birçok araştırmacı, çoğu sıfat olan garrâ, rûşen vb. kavramlar ile tam olarak neyin kastedildiğini, bunların ifade ettiği poetik anlamı kesin bir şekilde söylemenin şimdilik imkânsız olduğunu, ayrıca bunun temini için gerek tezkire, gerekse dîvânlarda bu kelimelerle tavsif edilen şiiirlerin tamamının bir araya getirilip değerlendirilmesi, bu unsurların anlam alanlarının ve işaret ettikleri özelliklerin belirlenmesi gerektiğini özellikle belirtmektedirler.⁵¹

Şiirleri üzerine yaptığı çeşitli tavsif ve takdirlerini içeren bu tür kelimelerden birine yer verdiği ve “Âsaf-ı hâs” olarak nitelediği Vezir Muhammed/Karamânî Mehmed Paşa’ya yazdığı kasidesinin fahriye bölümünde bulunan, aynı zamanda Necâtî’nin hattatlık yönüne; hatta kâtiplik ve nişancılık görevlerine temas edildiği düşünülen aşağıdaki beytinde şair, hizmetkârı olduğunu belirttiği paşanın huzuruna iki şefahtçi getireceğini haber verir. Necâtî, değerinin anlaşılması ve takdir edilmesini sağlayacağını umduğu bu iki referanstan, sahip olduğu bu iki önemli vasfından birinin “hüsn-i hat” yani güzel yazı, diğerinin ise “şî’r-i garrâ” yani parlak, göz kamaştırıcı şiir olduğunu dile getirir:

Getürür bende Necâtî tapuna iki şefî‘
Birisi hüsn-i hat u birisi şî’r-i garrâ (K. 2/30, s. 26)⁵²

⁵¹ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 30-31; Dursun Ali Tökel, *a.g.m.*, s. 25; Tüba İşinsu İsen-Durmuş, *a.g.m.*, s. 110.

⁵² M. Çavuşoğlu hocamız bu beyitle ilgili olarak, “...beytinden anlaşıldığına göre bizzat kendi hattıyla tebyîz etmiştir.” ifadesine yer vermekte ve Necâtî’nin, anılan kasideyi bizzat kaleme almak sûretiyle paşaya takdim ettiğini belirtmektedir (bk. *Necâtî Bey Dîvânı’nın Tahlîli*, s. 9).

Necâtî, Sultan Bayezid övgüsünde kaleme aldığı “hançer” redifli kasidesinin bir beytinde, “Ateş dilli, ateş yalımlı hançer, acaba o şâhın huzurunda benim bu tîz tab‘ımı, bu rûşen kelâmımı över mi?” diye sormakta ve şair yaratılışının hayli çabuk, seri; sözünün ise parlak olduğunu belirtmektedir:

Bu tîz tab‘ı bu rûşen kelâmı Hazretde
Aceb varub öge mi âteşîn-zebân hançer (K. 7/30, s. 38)

Rûşen kelimesi “açık, parlak, şeffaf” vb. mânâlara; kelâm ise “söylenen şeyler, söz”ün yanı sıra “konuşma yeteneği, söyleme, nutuk” anlamlarına gelmektedir. Necâtî, beyitte bir yandan şair olarak çok çabuk ve de çok kolay bir şekilde şiir üretebilen bir yaratılıştta olduğunu belirtmekte; bir yandan da bu şekilde ürettiği şiirlerinin son derece anlaşılır ve göz kamaştırıcı bir özellikte olduğunu dile getirmektedir.⁵³ Şair aynı kasidenin bir diğer beytinde, “Bu ince söze, yoğun yumru söz benzetilmez, letâfet bakımından hiç bozdoğan, hançerle bir olur mu?” diye sormakta ve şiirini bu kez “ince söz” olarak nitelemektedir (K. 7/36, s. 39). Beyitte ayrıca, ince sözün “dikkatlice söylenmiş söz, nâzık, uygun, kibar söz”; yoğun yumru sözün ise “kaba saba, uygunsuz, biçimsiz, işe yaramaz söz” anlamlarına geldiği; dolayısıyla bunlar arasındaki farkın hançer ile bir gürz çeşidi olan bozdoğan arasındaki kadar bârız olduğu belirtilmekte, ince söz ibâresiyle aynı zamanda şiirde ifade güzelliğinin önemine dikkat çekilmektedir.⁵⁴ Necâtî, Şehzâde Mahmud methinde yazdığı “serv” redifli kasidesinde ve yine şiirini övme sadedinde “selîs”, akıcı olan nazmı karşısında servinin bile kendisinden özür dilediğini ve büyük bir saygı ile huzurunda ellerini kavuşturup ayakta, âdeta emre âmâde bir şekilde beklediğini belirtir:

El kavşurub edeble ayag üstine durur
İşbu selîs nazma idüb i‘tizâr serv (K. 22/45, s. 86)

Beyitte “akıcı, akıcılık, düzgün anlatış, ifade ediş” vb. anlamlarına gelen, bazı örneklerde edânın bir vasfı olarak yer verildiği görülen selîs keli-

⁵³ Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 136.

⁵⁴ Mehmed Zeki Pakalın, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB Yay., İstanbul 1971, I, s. 241.

mesine bu örnekte, Necâtî'nin nazmının vasıflarından biri olarak yer verdiği görülmektedir. Bilindiği üzere şiirin selis olması ayrıca düzgün ve akıcı bir şekilde, dilin kurallarına uygun olarak, haşiv, kakafoni vb. kusurlardan arınmış bir şekilde söylenmesi veya yazılması anlamlarına gelmektedir.⁵⁵ Aynı zamanda güzel bir hüsn-i tâlil örneği olan beyitte ayrıca, servinin boyunun düzgünlüğü ile şiirin düzgünlüğü, suların servinin ayakları dibinden akması ile şiirin akıcılığı arasında paralellik kurulduğu görülmektedir. Hatta servinin ayak üstünde durduğunun belirtilmesi ve de ayak kelimesinin kafiye anlamından da hareketle, şiirin redifi olan serv kelimesinin kâfiyenin hemen ardından gelmesine; dolayısıyla kafiyenin redif açısından önemine de dikkat çekilmiş olmalıdır.

Necâtî'nin nazm için kullandığı vasıflardan bir diğeri de “hasen” yani güzeldir. Şair bir beytinde, “Yaratıcı tarafından bana güzel nazm, güzel şiir yazabilme kabiliyeti lutf edilmeseydi, sevgilinin o hinduvâne, siyah benlerini övmek hiç kolay olur muydu” diye sormaktadır (G. 16/4, s. 154). Şair böylece bir yandan şiirlerinin güzel olduğunu dile getirmiş, bir yandan da güzel şiir yazabilmesinin ancak yaratılıştan gelen ve de bir lutuf olarak bağışlanan yetenekle mümkün olabileceğini belirtmiştir. Necâtî, bir diğer beytinde sevgilinin yanağının vasfını dile getirdikçe sözlerinin gül mecmuası gibi “rengîn” yani rengârenk olduğunu belirtmiş, aynı zamanda şiirlerinin biçim bakımından güzelliğini dile getirmiştir:

Şi'rinde ruhuñ vasfı itdükçe Necâtî
Mecmû'a-i gül gibi olur sözleri rengîn (G. 382/7, s. 377)

Şair beyitte hem şiir, hem de söz kelimesine yer vermiş, sözlük anlamı “renkli, rengârenk, hoş, zevki okşayan” vb. olan rengîn kelimesini ise onların vasfı olarak zikretmiştir. Necâtî, aynı zamanda poetik terimlerin en fazla kullanılanlarından biri olan rengîn kelimesini şiirlerinde dîvân, varak, gazel, şîve, hayâl ve ma'nâ kelimeleri için sıfat olarak kullanmıştır. Beyitte ayrıca sevgilinin yanağının renkli görünümüyle şairin sözlerinin rengârenk, bir diğer ifadeyle şaşırtıcı renklerde olması arasındaki biçim ve anlam ilişkisine de dikkat çekilmektedir.⁵⁶

⁵⁵ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 32.

⁵⁶ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 32; Muhammet Nur Doğan, “Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)”, s. 118.

Sevgilinin gülen yâkut dudağı goncayı söyletmediği gibi, Necâtî'nin tâze dîvânı da bülbülü ötdürmez olmuştur:

Bülbülü ötdürmez oldu tâze dîvânım benüm
Goncayı söyletmez oldu lâ'l-i handânuñ senüñ (G. 311/6, s. 335)

Aynı zamanda bir düzenli leff ü neşr örneği olan beyitte Necâtî, öncelikle bülbül ile gonca, tâze dîvânı ile de sevgilinin gülen ve yâkuta benzeyen dudağı arasında bir paralellik kurmuştur. Şair, ardından gonca ile sevgilinin dudağı, diğer şairler ile de bülbül arasında bir ilgi kurmuş, ayrıca nitelik bakımından sevgilinin dudağının goncadan; bilhassa âhenk ve melodi bakımından kendisinin taze, yeni şiirlerden oluşan dîvânın ise bülbülün ötüşünden; aynı zamanda yani diğer şairlerin şiirlerinden daha üstün ve etkileyici olduğuna değinmiştir.

Necâtî kendisine seslendiği ve ayrıca pâdişahlara lâyıık olduğunu belirttiği; onun aynı zamanda en çok tanzir edilmiş şiiri olan ünlü “döne döne” redifli gazeline ter/tâze şiirinin şâh meclisinin çalgıcısı/şarkıcısı tarafından raks ederek döne döne/tekrar tekrar okunsa yakışacağını, böyle bir uygulamanın gâyet güzel olacağını dile getirmektedir (G. 472/7, s. 406). Bilindiği üzere Necâtî'nin bu gazeli hayli beğenilmiş ve aralarında Bâkî'nin de bulunduğu birçok şair tarafından tanzir edilmek sûretiyle şairi haklı çıkarmıştır.⁵⁷ Örneklerde görüldüğü üzere Necâtî ter kelimesiyle, şiirlerinin sahip olduğu anlam, hayâl, mazmun, nükte vb. unsurlar bakımından yeni olduğunu belirtmekte, onların diğer şairlerinki gibi eskiyip pörsümediğini, bir nevi zamanının ve modasının geçmediğini dile getirmekte; dolayısıyla ter/tâze kelimesiyle daha ziyâde yenilik, orijinallik, özgünlük ve kalıcılık vurgusu yapmış olmaktadır.

Necâtî'nin şiirine ün kazandıran, ona değer katan önemli özellikler arasında ayrıca renkli hayâl, şîve ve güzel edâ bulunmaktadır:

Bildüm Necâtî şî'rüne şöhet viren nedür
Rengin hayâl ü şîve ile hûb edâsıdur (G. 171/7, s. 251)

⁵⁷ Bu gazele yapılan nazirelere dâir müstakil bir çalışma için bk. Osman Horata, “Necâtî Bey'den Bâkî'ye Döne Döne”, *Bilig*, S. 7, Güz, Ankara 1998, s. 44-65.

H. Tolasa'nın belirttiği üzere, anlamı genel olarak tahmin edilebilmekle birlikte kesin olarak belirlenmesi şimdilik mümkün olmayan poetik unsurlardan biri de "edâ"dır. Edâ için sözlük anlamlarından hareketle "üslûp, şekil, tarz, tavır" vb. demek mümkün ve de kolay görünmekle birlikte başka poetik anlamları da olmalıdır. "Edâ, aynı zamanda şiirin dış yapısıdır; ancak iç yapısı kadar hatta ondan daha önemlidir. Yine edâ, bir şairin şiirde kendine has hâli, tavrı, çeşnisidir. Bu nedenle edâya bugünkü hâliyle sadece üslûp demek ona geniş bir anlam yüklemek olabilir, belki söyleyiş tarzı demek daha uygun düşebilir."⁵⁸ Beyitte görüldüğü üzere Necâtî, diğer poetik unsurlarda yaptığı gibi edâ için de değerlilik hâli ifade eden bir vasfı kullanmış ve onun hem hûb oluşuna değinmiş, hem de onu, şiirinin şöhret kazanmasında rolü olan belli başlı unsurlar arasında anmıştır.

4. Gönle hitap eder, gönlü cezbeder, gönle hoş gelir, gönlü eğlendirir; ruha ferahlık verir, aşkın yol açtığı acı ve ızdırapları unutturur

Necâtî'ye göre şiir, okuyan ve dinleyenlerin gönlüne hitap etmeli; dolayısıyla gönlü cezbetmeli, etkilemeli, gönül alıcı olmalı, gönle hoş gelmeli, gönülleri hoş etmeli, gönlün beğendiği olmalı, gönlü aldatmalı ve eğlendirmelidir. Yer verdiği dil-âvîz, dil-firîb, dil-keş, dil-pesend, dil-pezîr⁵⁹ vb. kelimelerden hareketle Necâtî'nin kasdının, daha ziyâde okuyucuları etkileme, hoşça vakit geçirmelerini temin etme, şaşırtma, oyalama, eğlendirme; hatta rahatlatma olduğu, bir diğer ifadeyle şairin bunları aynı zamanda şiirinin işlevleri olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Necâtî, Sultan Bayezid

⁵⁸ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 27-28. H. Tolasa bir diğer çalışmasında edâ için; "Edâyıla ise anlatımın tümünün, daha doğrusu bunun şairine göre biçimlenen son şeklinin kasdedildiğini sanmakyayız. Buna, beyitin dil alanında bir bütün olarak yürütüşü, şairin anlatıma verdiği şahsî hareket tarzı; hatta üslûbu da diyebiliriz." değerlendirmesinde bulunmaktadır (bk. Harun Tolasa, *Sehî, Latîfî, Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I*, s. 374).

⁵⁹ Yine H. Tolasa'nın belirttiğine göre şairlerimizin bilhassa şiirlerini nitelenecek için kullandıkları "dil-âvîz, dil-firîb, dil-pesend" vb. kelime ve deyimler, "şiir üzerine genel nitelikte bir değerlendirme ve takdir karakteri taşımakta ise de, anlam bakımından şiirdeki tem'i de ifade ve işaret ederler" (bk. Harun Tolasa, "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", s. 23).

methinde yazdığı bahar nesipli kasidesinin fahriye bölümünde, “Gönül cezbeden şiir, nevrüz mevsimi ve hazin ses ile birlikte biçâre bülbülü benim gibi şeydâ etti, âdeta çılgına döndürdü” demek sûretiyle şiirinin gönül çekici oluşunu dile getirmiştir. Şair bir yandan da gönül cezbeden şiir ile ilkbahar mevsimini ve hüznü sesi, biri diğerinin ayrılmaz parçası olarak birlikte ele almış, aynı zamanda bu üçünün âşıkları çıldırtmak için yeterli olduklarına, bahar mevsiminin “cünûn eyyâmı” oluşuna telmihte bulunmak sûretiyle dikkat çekmiştir:

Bencileyin itdi şeydâ bülbül-i bî-çâreyi
Şî'r-i dil-keş mevsim-i nev-rûz âvâz-ı hazîn (K. 20/19, s. 76)

Necâtî, Şehzâde Mahmud'a sunduğu “benefşe” redifli kasidesinde, “Ey Necâtî, menekşe senin bu gönül alıcı, güzel şiirini altın yaldızla yaldızlayarak bakır pasıyla boyanan yeşil bir kâğıda yazsa yaraşır” demek sûretiyle şiirinin gönül alıcı oluşuna değinmiştir:

Bu şî'r-i dil-âvîzi Necâtî yaraşur kim
Hall ile yaza safha-i jengâra benefşe (K. 23/44, s. 89)⁶⁰

Necâtî'nin gönül aldatan, son derece câzibeli şiirinin eşi benzeri yoktur. Dolayısıyla aynı zamanda bir şeb-güher çerâğa (geceleri meşâle gibi parlayan inciye) benzeyen bu son derece değerli şiiri canda saklanmalı, büyük bir özenle korunmalıdır:

Bu şî'r-i dil-firîbûn nâ-yâbdur Necâtî
Çak canda saklasunlar bu şeb-güher çerâğı (G. 643/7, s. 551)

Beyitte geçen “canda saklamak” tâbiri ile aynı zamanda günümüzde hâlen görülen ve bilhassa kadınların, para, altın vb. değerli eşyaları vücutlarında, örneğin çamaşırlarının içinde vs. sakladıklarına da telmihte bulu-

⁶⁰ Beyitte geçen “hall” ile kelimesinin anlamını M. Çavuşoğlu hocamız, “hall etmek, açıklamak” şeklinde vermiş (bk. *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 93); O. Ş. Gökyay hocamız ise kelimenin doğrusunun, yukarıda verdiğimiz “altın yaldızla yaldızlayarak” olduğunu belirtmiştir. Ayrıca “jengâr”ın da yine M. Çavuşoğlu'nun kaydettiği gibi “Jengâr kâğıt, halkârî adı verilen bir kâğıt çeşidi...” değil, “bakır pasıyla boyanan bir yeşil kâğıt” olduğunu kaydetmiştir (bk. Orhan Şaik Gökyay, *Destursuz Bağa Girenler*, Dergâh Yay., İstanbul 1982, s. 183).

nulmuş olmalıdır. A. Talât Onay, şeb-çerâğ hakkında, “Gûyâ bir nevi cevher olup geceleyin lamba gibi ziyâ neşredermiş. Şark hurâfelerindedir. Türkçe adı şimşirek taşıdır.” kaydına yer vermekte; M. Çavuşoğlu hocamıza ise şeb-güher çerâğ ile ilgili olarak şu bilgiyi aktarmaktadır: “Şebçerâğ, gece çırağ gibi parlayan inci demektir. Derler ki, gâv-i bahrî yani su sığırı bazı geceler otlamak için karaya çıktıkta, o inciyi ağzında berâber çıkarıp otlayacağı yere kor ve onun aydınlığında otlar. Buna dürr-i şebgûn da derler. Bundan başka bu kelime ve şebtâb, bir inciyi tavsifte kullanılır.”⁶¹ Necâtî, şiirinin yol açtığı neşe ve ferahlığın bir başka çeşidinden bahsettiği; başta aşkın yol açtıkları olmak üzere, türlü acı ve ızdırapları dindirmeye yaradığını belirttiği bir beytinde, “Ey Necâtî, sana bu devlet, bu mutluluk, bu saâdet yeter; zîra dert ehli kişiler, canını, ruhunu senin gönle hoş gelen, gönlün beğendiği şiirlerle tâzeler” demektedir; böylece şiirinin cana can katan, insanın içini ferahlatan, dert ve sıkıntılardan uzaklaştıran, mânen tâzeleyici bir özelliğe ve işleve sahip olduğunu belirtmektedir (G. 350/5, s. 358).

5. Güzel ve doğru bir hatla yazılmalı, her önüne gelene, hele şiirden anlamayanlara asla yazdırılmamalıdır

Necâtî’ye göre şiirin yukarıda değinilen tüm güzel ve gerekli unsurlara sahip olması yeterli değildir. Böylesine güzel ve etkileyici şiirlerin aynı zamanda özenle yazılması; dolayısıyla daha görünür ve etkileyici kılınması, bir nevi taçlandırılması gerekmektedir. Şairliğinin yanı sıra kitâbet mesleği ile iştigal ettiği bilinen Necâtî de, birçok usta şair gibi şiirlerinin üzerine titremiş ve onların, işinin ehli kâtipler tarafından hüsn-i kitâbet üzere yani güzel bir hat ve doğru bir imlâ ile yazılması gerektiğini vurgulamış, âdeta bunu klâsik şiirin önemli poetik hassâsiyetlerinden biri olarak görmüştür. Necâtî’nin kâtipleri eleştirmesinde, kendisinin de kâtipler zümresinden olması hasebiyle, diğer kâtiplerle yaşadığı rekâbetin de etkisi olmalıdır. Şaire göre, nasıl gece şebboy çiçeğinin kokusunu artmasına yol açarsa nazmına sûret veren, onu göz alıcı ve etkileyici kılan da “hüsn-i kitâbet”tir:

Nazmuma virse nola hüsn-i kitâbet sûret
Gül-i şebbüya gice râyiha-efzâ mı degül (K. 17/24, s. 68)

⁶¹ Ahmet Talât Onay, *a.g.e.*, s. 370; *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, s. 241.

Beyitte yazıdan hareketle, mürekkebin siyahlığı ile gecenin rengi arasında, nazm ile de gül-i şebbûy arasında münasebet kurulmak sûretiyle bir düzenli leff ü neşr örneği verilmiştir. Beyitte ayrıca, mürekkebin kıvamında olmasının hat bakımından önemini yanında, paşaya sunulan bu şiirin de, daha önce Vezir Karamânî Mehmed Paşa örneğinde de görüldüğü üzere (bk. K. 2/30, s. 26), aynı zamanda usta bir hattat olan Necâtî tarafından kaleme alındığı hususuna da değinilmiş olmalıdır. Necâtî, “Gül Kasidesi” başlıklı şiirinde bir yandan, baharın aynı zamanda sanatçıların, şairlerin türlü hünerlerini sergileme zamanı olduğunu belirtmiş, öte yandan bir kez daha şiir ile güzel yazı arasındaki ilişkiye değinmiştir (K. 15/42, s. 63).

Necâtî için şiir, aynı zamanda bütün “ömrünün hâsılı, bir ömür elde ettiği en değerli şey”dir. Diğer şairler büyüü, sözle sihir yapmayı kendisinden öğrenmişlerdir. Onun sözleri âdeta birer sihirdir; dolayısıyla yanılıp da efsâne sanılmamalı, eh-i beyt/ev ehli, evcimen olmayan, yeri yurdu belirsiz göçebe kişilere, beyitten, şiirden anlamayanlara, hele her önüne gelene, kim olduğu belirsiz kişilere asla yazdırılmamalıdır:

Ey Necâtî ölünce dîvânı
 Kimseye mâlikâne yazdurma
 Katı kız nakşîdur señün şi‘irüñ
 Ehl-i beyt olmayana yazdurma
 Degmesün dâmenine nâ-mahrem eli
 Terk it Türkmâna yazdurma
 Andan örgendiler hep efsûnu
 Galat idüb fesâne yazdurma
 Ömrünün hâsılıdürür anı sen
 Hele şol fülâna yazdurma (Kt. 77, s. 137)

Necâtî, lâyık olmayan kişileri övmenin uygun bir şey olmadığını dile getirdiği, aksine tıpkı “Beyt-i Ma‘mûr” mertebesinde, gerçekten değerli olan kişileri ise övüp göklere çıkarmanın câiz olduğunu belirttiği bir diğer kıt‘asında, yine kötü kâtiplerden yakınmış ve nazım incisini onların hebâ ettiğini dile getirmiştir (Kt. 31, s. 126).

6. *Himmet edildiği oranda değeri artmakta, güzelleşmektedir*

Klasik şiir geleneğinde, büyük bir çoğunluğu aynı zamanda şair olan, sözün ve şiirin gücünün farkında olmaları hasebiyle şairlerle dâimâ yakın bir ilişkide bulunan, şairleri anlayan veya himâyeye eden, onlara aralarında sanatta rütbe, para, bürokratik mevki, değerli elbise, ev, arâzi vb.nin olduğu türlü ihسانlarda bulunan, ayrıca şiirlerini veya şairlik güçlerini değerlendiren önemli bir şahsiyet ve müessese vardır ki o da bizzat pâdişahın kendisi veya pâdişahlık müessesesidir. Bir diğer ifadeyle pâdişah, çağın sosyal, siyasal ve ekonomik yapısı içinde bu tür imkânları en üst düzeyde karşılayabilmenin hem kaynağı, hem de sembolüdür. Bundan ötürüdür ki şairlerimiz şiirlerinde, pâdişahın takdir ve desteğinin kendi sanat hayatları, sanatsal gelişmeleri, yaşadıkları toplumda tanınıp seilmeleri, sayılmaları, değer ve itibar bulmaları bakımından son derece önemli olduğunu açıkça ve de sıkça ifade etmişlerdir.⁶²

Necâtî de birçok şair gibi, esâsen bir hüner olarak gördüğü şiirin olgunlaşması, güzelleşmesi, şairlerin yeteneklerini geliştirebilmeleri ve mârifetlerini gereği gibi sergileyebilmelerini büyük oranda pâdişahın himmet ve desteğine bağlamıştır.⁶³ Şair bu düşüncesini aşağıdaki kıt'asında, ağaçların ilkbaharda yeşerip meyve vermelerinde baharın oynadığı role değinmek sûretiyle ifade etmektedir:

⁶² Örneğin Necâtî bir beytinde, "Ey Necâtî taş iken la'ide horşid bigi/Bir nazar eyler ise himmet ile şâh sana" demekte ve güneşin taşa etki edip yâkut parçasına dönüştürmesine telmihte bulunmak sûretiyle, pâdişahın himmet etmesinin, lutf edip bakmasının kendisinde ne denli güçlü bir dönüşüme yol açacağına değinmiştir (G. 2/8, s. 146)"; Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 41; Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 121; Muhsin Kalkışım, "Osmanlı Devleti'nde Şair ve Yazarları Himâyeye Kriterleri", *Millî Folklor*, Yıl: 15, S. 57, Bahar 2003, s. 108.

⁶³ 27 Nisan 2012 tarihinde İstanbul Şehir Üniversitesi'nde düzenlenen "Kasideye Medhiye" başlıklı çalıştayda Mehmet Kalpaklı, Walter Andrews ile birlikte hazırladıklarını belirttiği "An introduction to bonding, Bargaining and Kaside" başlıklı İngilizce bildirinin Türkçe sunumunda meâlen, kasidenin temelde bir aşk şiiri olduğunu ve mutlaka vuslat, kavuşma ve intisap bağlamında okunması gerektiğini, şairlerin kaside sunmalarının da bir "vuslat pazarlığı ve kaside ekonomisi" çerçevesinde değerlendirilebileceğini belirtmiş; dolayısıyla şairlerin kaside sunmakla memdûhlarına bir nevi, "Ben seni en iyi şekilde övebilir, tanıtabilirim; buna karşılık sen de benim hayatımı kolaylaştırmalısın" mesajını verdiklerini; dolayısıyla bunun bir duygusal yatırım, bir karşılıklı menfaat ilişkisi olduğunu dile getirmiştir.

Her hüner kim cihânda bula vücûd
 Pâdişâh-ı zamâne himmetidür
 Yeşerüb virdügi yemiş her ağaç
 Nev-bahârûn kemâl-i kudretidür (Kt. 24, s. 124)

Klâsik şiir geleneğinde başta pâdişah olmak üzere ilgi ve destek talep edilen kişilere ulaşmanın, bunları elde etmenin en kolay ve de sağlıklı yolu onlara bizzat bir şiir veya eser sunmaktır. Yine bu gelenekte bilhassa pâdişahın takdir ve desteğinin aynı zamanda çok önemli bir özelliği vardır. Pâdişah sadece şairleri destekleyen, onlara türlü sosyal ve ekonomik imkânlar sağlayan kişi değil; aynı zamanda bunları kime yapacağını da iyi bilen, değerliyi değersizden, lâıyk olandan olmayanı ayırt edebilen kişidir. Pâdişaha yüklenen bu fonksiyon bazen istenen düzeyde işlemese, bazı aksaklıklar oluşsa ve de şairlerin acı; fakat genelde zarif ifadelerle şikâyetlerine yol açsa da gerek pâdişah, gerekse pâdişahlık müessesesi sadece maddî imkân ve takdirin değil; aynı zamanda kültürel bir zevkin ve bir değer ölçüsünün merkezi konumunda görülmektedir.⁶⁴ Necâtî pâdişahın bu konumuna değindiği bir beytinde, onun kendisine himmet ettiğinden beri şiirlerinin tıpkı Şeyhî'nin şiirleri gibi iyi ve güzel olduğunu dile getirmekte; dolayısıyla bir yandan kendisini geliştirmesi ve güzel eserler ortaya koymasında pâdişahın verdiği destek ve teşviğin önemine dikkat çekmekte, bir yandan da “mârifet iltifâta tâbidir” sözünü hatırlatmaktadır (G. 182/6, s. 257).

7. Kısa, öz ve faydalı olmalıdır

Bilindiği üzere hadîs-i şerîfler, klâsik şiirin beslendiği ana kaynaklar arasında yer almaktadır. Bazı hadîs-i şerîflerinde Hz. Peygamber, “Allah’a ve âhiret gününe iman eden her kişi (konuştuğu zaman) ya hayır söylesin yahut sussun”, “İslâm’ın güzelliği boş konuşmayı terk etmektir”, “Sözün hayırlısı az ve yol gösterici olanıdır” buyurmakta, aynı zamanda sözün değerine dikkat çekmektedir. Bu prensipler elbette şairler için de geçerli olmaktadır. Dolayısıyla dile getirilen hususları uygulamak isteyen birçok şair gibi Necâtî de sözün az, öz ve faydalı olmasını istemiştir; zîra kısa söz akılda daha kolay kalır ve dinleyene daha çok etki eder. Sözün uzayıp git-

⁶⁴ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 41.

mesi ise hem dinleyenin dikkatinin dağılmasına, hem de gereken etkinin meydana gelmemesine neden olur. Tüm bunlardan ötürü şairlerimiz iyi şiir için gerekli gördükleri ölçütlerden, aynı zamanda önemli belâgat kavramlarından biri olan “itnâb” yani sözün kısa, az ve öz olması, gereğinden fazla uzatılıp haşve yol açılmaması üzerinde hayli durmuşlardır.⁶⁵ Itnâbın ayrıca şairlik gücünün bir gereği olduğunun bilincinde olan Necâtî, sözün aynı zamanda yararlı olmasını da şiirin temel vasıflarından biri olarak görmüş, üstelik bu yaklaşımını teoride bırakmamış ve bizzat uygulamıştır. Kasideler beyit sayısı bakımından hacimli şiirler olmakla birlikte Necâtî, az ve öz yazmayı bu şiir formuna da uygulamıştır. Bundan ötürüdür ki onun kasideleri, 21-65 beyit arasındadır. Bu da onun fazla sözden yahut sözü fazla uzatmaktan hoşlanmadığını, “az ve öz” olarak özetlenebilecek bir ifade tarzını tercih ettiğini; hatta mesnevi tertibine neden iltifat etmediğini de göstermektedir. Necâtî’ye göre bir konuda söyleyecek ne kadar çok söz olsa da sözü uzatmaktan kaçınılmalı, sözü yararlı ve kısa olacak şekildedir.

Itnâbdan sakın ne kadar çoğ ise kelâm

Eyle müfid ü muhtasar olan sözi edâ (Kt. 5/1, s. 119)⁶⁶

8. *Sihir, efsûn gibidir; hatta mu‘ciz olup diğer şairleri güftâra tövbe ettirir*

Sözlükte, “Tabiat kanunlarına aykırı sonuçlar elde etmek iddiâsında olanların başvurdukları gizli işlem veya davranışların genel adı” olarak tanımlanan ve Arapça bir kelime olan sihrin Farsçası efsûn, Türkçesi ise büyüdür.⁶⁷ Arap edebiyatının câhiliye döneminde şiir sihir, şair ise sihirbaz olarak görülmüş, bunda sözün veya şiirin, tarihin hemen her döneminde insanları, onların düşünce, inanç, davranış ve sosyal yaşantılarını derinden etkileyebilen, âdeta sihir etkisi yapan olağanüstü bir yanının olduğu, fizik ötesi bir güçle yazıldığı düşüncesi de etkili olmuştur. Bu nedenle olsa gerek müşrikler Hz. Peygamber’i de sihir yapmakla ve sihirbazlıkla itham etmişlerdir. Şiir ile sihir arasındaki ilişki ve benzerliğe şairlerimiz de çokça dik-

⁶⁵ Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 113-114.

⁶⁶ *Necâtî Bey Divânı’nın Tahlili*, s. 19.

⁶⁷ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 2005, s. 336.

kat çekmiş; söze verdikleri büyüdü düzen, şiirleriyle yol açtıkları inanılmaz değişiklikler vb. nedenlerle kendilerini “efsûnger/füsûnger, sâhir, sehâr, sihirbaz vb.”; büyüleyici, üstün nitelikteki söz ve şiirlerini ise “efsûn, sihir, sihr-âferîn vb.” şeklinde tarif ve tavsif etmişlerdir.⁶⁸ Klâsik Türk şiirinde bilhassa sevgilinin bir büyücü olarak tavsif edildiği, en büyük sihrinin; hatta sihrinin ana kaynağının âşıklarını kendine bağlayan güzelliği olduğu; başta gözü, saçı ve yanağı olmak üzere türlü güzellik unsurlarını bu yolda kullandığı bilinmektedir. Bu anlayış ve yaklaşım çerçevesinde Necâtî de bir beytinde, ne zaman sevgilinin gül renkli yanağı üzerine şiir okusa, ona dâir şiir yazsa veya şiirlerini güzelin yüzüne karşı okusa; duyanların şairin yine dilber üstüne efsûn okuduğunu, büyüdü sözler söyleyerek onu etkilemeye çalıştığını söylediklerini dile getirmiştir:

Her kaçan şi'r okusam ol hadd-i gül-gün üstine
Dilberün dirler okursın yine efsûn üstine (G. 548/1, s. 486)

Beyitteki efsûn okumak ibâresiyle aynı zamanda, nazar değmesin diye sevgilinin okunup üflenmesine değinildiğini; hatta Necâtî'nin şiirinin, sevgili aleyhinde yapılan birtakım büyü ve sihirlerin olumsuz etkilerini giderici; hatta şifâ verici özellikte oluşuna değinildiğini düşünmek de mümkündür.

Necâtî bir diğer beytinde, “Güzel yüzlüler içinde benim sevdiğim seçkin olur; bu nedenle benim sihir yaratan, sihir etkisi yapan şiirlerime âferin olsun” diyerek şiirlerinin şaşkınlık ve hayranlık uyandıracak denli etkileyici oluşunu dile getirmiş, aynı zamanda onların alkışlanmasını, takdir edilmesini istemiştir (G. 201/7, s. 270). Kendisinin sihirbaz olduğunu belirten Necâtî'nin şiirleri sihir etkisi göstermekte, okuyan veya dinleyenleri sürekli bir etki altında bırakmaktadır. Artık sihir yolunu terk edip i'câz göstermesi yani sözü mûcize sayılacak denli belîğ, fasîh, güzel ve etkili söylemesi gerekmektedir; zîra şartlar artık bunun için uygun hâle gelmiştir:

Çü meydân bulduñ ey tab'-ı suhan-sâz
Tarîk-i sihri terk it göster i'câz (Mes., B. 21, s. 6)

⁶⁸ Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 109; Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 117-118, 122.

Necâtî beyitte ayrıca, i'câzın sihirden üstün bir mertebede olduğunu, sihir yapmanın da esâsen bir mârifet olmadığını; hatta sihrin, en temel özelliği olan “olmayı varmış gibi göstermesi” yönüyle bir göz boyama olduğunu ve sonradan öğrenilebildiğini, i'câzın ise herkes tarafından yapılamayacağını belirtmiştir. Etkileyicilik söz konusu olduğunda, söyleyene dinleyen hayretler içinde kalacak derecede hayranlık duymasını da akla getiren i'câz, klâsik şiirde yer verilen önemli poetik kavramlardan, edebî terimlerden biridir. Aynı zamanda “benzerini yapma hususunda muhatabı acze düşürecek derecede güzel söz söylemek, orijinal ve sanat gücü yüksek eserler vermek” anlamlarına gelen, ayrıca, “Şairin şaşırtacak güzellikte, incelikte ve zekice şiir söyleyerek dinleyeni şaşırtması, kendine hayran bırakması olarak” tanımlanan i'câz, esâsen tüm şairlerin şiirde ulaşmayı arzu ettikleri en önemli hedef, erişmek istedikleri son aşama, en üst basamak, yüksek bir makam; âdetâ bir “kızıl elma”dır ve tüm çabalar bu gayeye ulaşmak için harcanır.⁶⁹

Necâtî, “mu'ciz nazm” ibâresine yer verdiği bir beytinde ise, diğer şairlerin kendi mu'ciz nazmını görmeleri hâlinde gazel söyledikleri için pişmanlık duyacaklarını ve bir daha gazel söylemeye tövbe edeceklerini belirtmek sûretiyle şiirin âdetâ mûcizevî özellikte olduğunu dile getirmiştir (G. 175/9, s. 254). Mu'ciz kelimesinin sözlük anlamı “âciz bırakan, acze düşüren, başkalarını bir şey yapmada geri bırakan, kimsenin yapamayacağı yolda olan” vb. şeklinde olup daha ziyâde Cenâb-ı Hak tarafından peygamberlere vahyolunan söz ve davranışlar için kullanılmaktadır. Necâtî de diğer pek çok şair gibi mu'ciz kelimesine çoğunlukla mecâzî bir kullanımla yer vermekte, bununla hem şiirin bir bilinç dışı yanının olduğunu vurgulamakta hem çağının dinî açıdan şiire bakışına telmihte bulunmakta hem de şiirlerinin güç ve etkisini belirtmektedir.⁷⁰ “Mu'ciz nazm” ibâresini aynı

⁶⁹ Fazilet Çöplüoğlu “17. Yüzyıl Şairi Fevzî'nin Şiirlerinde Mânâ, İcaz, Belâgat, Mazmun ve Şiir Kavramlarının İşleniş”, *Osmanlı Araştırmaları*, Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan-IV, İstanbul 2006, XXVIII, 44; Mahmut Kaplan, *a.g.m.*, s. 458-459; Menderes Coşkun, *a.g.m.*, s. 72; Abdulkadir Erkal, *a.g.e.*, s. 142; Mine Mengi, “Divan Şiiri Estetiği Açısından İ'câz”, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 171-172.

⁷⁰ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 44; Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 116-117; Abdulkadir Erkal, *a.g.e.*, s. 143; Şiir-şair-mûcize arasındaki ilişkiye dâir Z. Aşar'ın şu değerlendirmesi hayli dikkat çekicidir: “Şiirin özünde tabiat kurallarına tâbi olmama durumu vardır. Tabiat kurallarına tâbi olmamak, onu ihlâl etmektir. Bu ihlâlî en dikkat çekici bi-

zamanda bir üstünlük ifadesi olarak kullanan şair, aynı ibâreye yer verdiği bir diğer beytinde bu kez, mu'ciz nazmında yer verdiği sözleri işitenlerin güftâra yani konuşmaya, söz söylemeye bile tövbe edeceklerini dile getirmektedir:

Bu mu'ciz nazmuñ elfâzın Necâtî
İşidenler ider güftâra tevbe (G. 554/7, s. 490)

Necâtî elfâz kelimesini de dönemine özgü bir sanat ve eleştiri anlayışı içinde kullanmış olmalıdır; zîra elfâz da şiirin kelime veya söz unsuruyla, bir diğer ifadeyle şekil, dış yapısıyla ilgilidir. Benzer örneklerden de hareketle elfâzın aynı zamanda şiirin değerini daha da artıran bir kelime seçimi ve söz işçiliği olduğunu söylemek de mümkündür.⁷¹

9. Şairin hâlini arz etme vâsıtasıdır

Necâtî'ye göre şiirin önemli işlevlerinden; hatta yazılma sebeplerinden biri de şairin hâlini memdûhuna arz etme vâsıtası olmasıdır. Şair, Kasım Paşa methinde kaleme aldığı bir şiirinde paşaya seslenmekte ve “Ben niçin hâlîmi şiir ve yazıyla ayrıca bildireyim, senin pak, duru zihninin bu dünyânın hâlinden, şartlarından haberdar değil mi?” diye sormaktadır:

Ne için şi'r ü kitâbetle idem hâlümü arz
Zihn-i pâkûn bu cihân hâline dâna mı degül (K. 17/25, s. 69)

Necâtî, şairin memdûhuna hâlini arz etmede şiir ve kitâbetin önemli birer vâsıta olduğu hususuna Mustafa Paşa övgüsünde yazdığı kasidesinin

çimde ortaya koyan ise mucizelerdir. Mucizeler peygamberlerden sâdır olduğuna göre şairin, elindeki cihazın dayanılmaz tahrikiyle, bu vâdiye girmesi kaçınılmazdır. Şair bu noktada kendisini evliyânın bir adım önünde hisseder. Kerâmette mâruz kalmak sözkonusu olduğundan etkenlik yerine edilgenlik vardır. Mevlânâ'nın, şiiri kerâmetin önüne koyması bu durumla ilgilidir. Mûcize, tabiatı ihlâl etmede etken bir konumdur. Gerçekliği sözle kuran şair de görünen âlemin kurallarını sürekli dışlayarak sonuca ulaşmak istediği için, mûcize zaferinin heyecanına tâlip olacaktır. Bunun için söz meydanı gibi bir ifade yeri vardır. Koşunacak ve olacak. Burada eylemin neticesi üzerinde ulûhiyetin gölgesi göz ardı edilemez. Şaire düşen bu meydanı alabildiğine genişleterek, onu bir ülke kılmaktır. Mûcize, tabiattaki boşluğu ortaya koyar. Boşluk büyüdükçe mûcize genelleşir. Şair de tam burada durur.” (bk. Ziya Avşar, *a.g.m.*, s. 329).

⁷¹ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 28.

bir beytinde de değinir ve yine “Şiir ve kitâbetle hâlîmi arz etmeye ne gerek var, sen zaten herkesin durumundan haberdarsın” demektedir (K. 24/26, s. 92). Her iki örnekte de görüldüğü üzere Necâtî aynı zamanda, memdûhu olan devlet adamlarının önemli vasıflarından biri olarak şairlerin, sanatçıların, üstelik kendilerinin bildirmesine gerek kalmadan, ne durumda olduklarından haberdar olmaları, hâllerinden ve dillerinden anlamaları gerektiği üzerinde durmuştur.

10. Yalan olarak değerlendirilir

Necâtî de birçok şair gibi şiirin, şair sözünün yalan olup olmadığı hususunda fikir yürütmüş ve görüş belirtmiştir. Şair bu meyanda kaleme aldığı ve aynı zamanda şiirden anlamayanları eleştirdiği bir kıt’asında, “İçinde ne bir yalan, ne de bir hîle var, hâl böyleyken halk şiire niçin yalan diyor. Yalan ise de bir farkı var, hiç istimnâ (elle tatmin) ile zinâ (meşrû olmayan cinsel ilişki) günah bakımından bir olur mu?” diye sormaktadır. Necâtî beyitte ayrıca, şiirin bir yönüyle kurmaca, hayâl ve zihin ürünü olmasından da hareketle, gerçek olmayan anlamında yalan sayılabileceğini dile getirmekte, bir yandan da yalan olsa bile, zinânın istimnâyâ nispetine dikkat çekmek sûretiyle, bir nevi günahın hafif şekli sayılması gerektiğini belirtmektedir:

İçinde ne zûr var ne telbîs
Şi’re ne içün yalan diye halk
Yalan ise de tefâvüti var
Hiç ola mı bir zinâ ile calk (Kt. 50, s. 130)

Necâtî, nazm ipliğine öğüt incileri dizmiş, inci gibi parlak ve değerli nice öğüt sözleri söylemiş; ancak bu sözleri yine de sevgili tarafından inandırıcı bulunmayıp yalan olarak değerlendirilmiştir (G. 178/5, s. 255). Şair, güher yağdıran son derece değerli şiirleri olmasına rağmen iflas etmiş bir hâlde bulunuşunu anlamakta ve kabullenmekte zorluk çekmektedir. Bir diğer ifadeyle şair, biraz da kırgınlık ve kızgınlıkla olsa gerek, güzel şiirleri olduğu yahut böylesi şiirler yazan şairlerin refah ve bolluk içinde olması gerektiği sözünün de esâsen bir tür yalandan ibâret olduğu görüşündedir:

Eş’âr-ı güher-bâr ile müflis dirilürsin
Billâhi Necâtî bu yalana ne virürler (G. 104/5, s. 209)

Şair, yine şiir-yalan ilişkisini dile getirdiği bir beytinde, bu kez bir yandan şiirlerinin şöhretinin tüm dünyayı kapladığını belirtmiş, bir yandan da esâsen bununla gereksiz yere böbürlenmemesini; zîra eni-sonu şiirlerinin birkaç yalan sözden ibâret olduğunu dile getirmiştir (G. 448/7, s. 418).

11. Yanık ve yakıcıdır

Şair sevgiliye duyduğu aşkın, onun türlü güzellik unsurlarının yol açtığı yanıp yakılmayı dile getirdiği yek-âhenk bir gazelinde, “Necâtî, gönül ve can, sözünün ateşiyle yandı yakıldı. Göreyim, dilerim sen de şiirleriyle odlara yanıp yakılasın” demektedir. Bilindiği üzere sözün yakıcı olması âşığın ve de şairin büyük oranda sevgili uğrunda çektiği dert ve sıkıntılarla ilgilidir. Bir diğer ifadeyle âşıklar bilhassa sevgiliden kaynaklanan dertleri sebebiyle kıvılcımlar saçan âhlar çekerler. Bu âhlarla dolu olan dîvânın sayfalarının yanması da kaçınılmazdır. Bir yandan şiirlerinin aşk ateşiyle yanmış bir gönülden çıkmaları hasebiyle son derece yakıcı; dolayısıyla âşıkâne olduğunu belirten şair, bir yandan da sevgisine karşılık bulamaktan, boş yere yanıp yakılmaktan; hatta şairlikten kaynaklandığı izlenimi de veren belli belirsiz bir pişmânlığın yola açtığı ruh hâli içinde, kendisine bedduâda bulunur. Burada soyut anlamda kullanıldığı görülen yakıcılık aynı zamanda etkileyici, duygulandırıcı, çekilen acıyı daha derinden hissettirici anlamlarındadır:

Sözünün sızı ile yandı Necâtî dil ü cân

Göreyim odlara yan sen dahi eş'ârûn ile (G. 552/8, s. 489)

Necâtî, Fâtih Sultan Mehmed övgüsünde yazdığı bir şitâiyyesinde, kışın verdiği sıkıntı ve eziyetten bunalan insanların ağızlarından hışımla ve ateş parçası benzeri sözler çıktığını, insanların âdeta ateş püskürdüklerini dile getirir. Ardından gönlüne seslenen şair ona, bir nevi “çivi çiviye söker” fehvâsınca, çok yakıcı olan şiirlerini ezberlemesi tavsiyesinde bulunur (K. 14/9, s. 58). Necâtî bir diğer beytinde ise, kendi gönül yakan şiirleri varken, halkın şaşırıp yanılarak defter ve dîvân oluşturmalarına hayıflandığını dile getirir:

Şi'r-i dil-sûz-ı Necâtî var iken hayf ola kim

Halk yazub yañılıb defter ü dîvân yazalar (G. 206/8, s. 273)

12. *Yok yere harcanmamalı, değerini anlamayanlara, nâdân, câhil, bilgisiz kişilere sunulmamalıdır*

Klâsik şiir geleneğinde şairlerin sıkça üzerinde durdukları, olumsuz yönlerine dikkat çektikleri bazı çevre, şahsiyet ve tipler bulunmaktadır. Bunlar, şairlerin övdükleri çevre veya kişilerin aksine şiirden, sanattan anlamayan; güzellikten zevk duymayan, güzeli çirkinden ayıramayan; câhil, bilgisiz, görgüsüz, basîretsiz, bir nevi ayak takımı denilebilecek; hatta şiire ve şaire düşman olan, kendisi de şair olmasına rağmen sanat dışı nedenlerle şairi sürekli kıskanan ve eleştiren kişi veya tiplerdir. Şairler tüm bu kişileri de çoğunlukla belirsiz, genel çevre veya tipler olarak takdim eder; hatta kâtipler; hattatlar vb. şeklinde meslek adlarıyla anmakla yetinirler.⁷² Necâtî, şiirden anladıklarını, şiirlerini beğendiklerini veya beğeneceklerini umduğunu belirttiği kişiler için “dost, ehl-i derd, ehl-i eş’âr, ehl-i kemâl, ehl-i vecd ü hâl, erbâb-ı ma’nî, yârân, zihn-i pâk” vb. olumlu nitelermeler kullanır. Şairler ve genel olarak sanatçılardan, şiirden anlayan nitelikli okurlardan oluşan bu çevre, daha ziyâde şairin şiirlerinin üstünlüğü, benzersizliği ve erişilmezliği düşünce ve iddiâsına delil olmaları yönüyle ele alınırlar.⁷³ Necâtî bunun tam tersi olarak şiirden anlamadıklarını, özellikle kendi şiirlerinin değerini bilemeyecek durumda olduklarını belirttiği kişiler için ise “âvâm, bedbaht, câhil, kec-tab‘, mendebûr, nâdân” vb. birçok olumsuz sıfat kullanmaktadır.

Necâtî, şiirleri konusunda son derece seçkin davranan, nitelikli bir okuyucu isteyen, bir nevi her önüne gelenin anlayacağı düzeyde şiirler yazmanın kendisine göre olmadığını ifade eden şairlerimizden biridir. Şair, bâb ve beyt kelimelerini tevriyeli kullandığı aşağıdaki kıt’asında, “Necâtî şiir faslını/kapısını nâdâna (bilgisiz kişilere) hiç açma; zîra avâmın tab‘ı (yaratılışı), beyti (beyiti, evi), yabancıların gelip yerleştiği hâne gibi vîrân eder” demek sûretiyle âvâm olarak adlandırılan sanattan, şiirden anlamayan, incelikten yoksun kişilerin durumuna dikkat çekmektedir. Şair ayrıca, bu kişilerin bir yandan şiirleri oluşturan beyitleri hem yanlış okuyarak hem yanlış anlam vererek hem de hatalı yazarak âdeta vîrâneye çevrilen bir evin

⁷² Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 42; Muhammet Nur Doğan, “Taşlıcalı Yahyâ’nın Yûsuf ü Zeliha’sında Şiirin Şiiri”, s. 139.

⁷³ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 44.

durumuna düşürdüklerini belirtmekte; diğer yandan da şair olarak belli bir kültür seviyesinde olan; dolayısıyla şiir konusunda donanımlı okuyucuları muhatap edindiğini ifade etmektedir:

Hiç açma Necâtî bâb-ı şî'ri
 Şol kimseneye kim ola nâdân
 Kim beyti ider avâm tab'ı
 İl konduğı hâne gibi vîrân (Kt. 62, s. 133-134)⁷⁴

Şaire göre, atlı sözlü papağanın bile söylüyor, konuşuyor diye kınandığı bir ortamda sözü olmayacak yerlere sarfetmemeli, onu boş yere harcamamalıdır (G. 155/8, s. 242). Sözlerinin kıymetini bilmeli ve her önüne gelenle onları paylaşmamalı, onlara dâir konuşmamalıdır. Bilinmelidir ki şiirden anlamayanların yanında konuşmayıp susmak da esâsen başlı başına bir lutuftur (G. 545/11, s. 484). Örneklerden de anlaşılacağı üzere Necâtî, Şeyh Gâlib'ten çok önce okuyucuda bazı vasıfların bulunması gerektiğine dikkat çekmiş, bir diğer ifadeyle nitelikli bir okuyucu istediğini belirtmiştir.

Necâtî'ye göre ayrıca söz, şiir tıpkı "âhir zaman zemzemesi" gibi etki-leyici, âdetâ ölü gönülleri diriltici özellikte ve âhenkte olmalıdır. Söz ancak böyle olması hâlinde vecd ve hâl ehli kişilerce gönüllerinde can gibi saklanacaktır (Na't 1/2, s. 17). Sözün makbul olanı, kemâl ehlinin sözleri gibi olanıdır; zîra bu tür sözler, "selâset" (akıcılık) bakımından, "zülâl" (tatlı, serin ve içimi hoş olan su) ile cennetteki "selsebil" adlı çeşmenin suyunu bile mahçup edecek denli güçlü olurlar (Na't 1/1, s. 17). Necâtî'nin şiirleri, tıpkı gözyaşları gibi kandan oluşmaktadır (G. 540/7, s. 480). Onun şiirleri, aynı zamanda aşk ateşini teskin edici özelliğe sahiptir; dolayısıyla şiirleri, mecmualara öyle bir coşkuyla kaydedilmelidir ki o mecmuaların her bir varağı aşk ateşine yelpâze olmalıdır. Bir diğer ifadeyle Necâtî'ye göre şiirlerinin mecmualara coşkuyla yazılması durumunda onların bulunduğu sayfalar, aşkın yol açtığı ateşi, yanıp yakılmaları gidermede, âşk derdiyle muzdarip olanları ferahlatmada âdetâ bir yelpâze gibi etkili olacaktır (G. 226/1,

⁷⁴ *Necâtî Bey Divânı'nın Tahlili*, s. 18; Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 153-154; İsmail Güleç, "Necâtî Bey'de Toplumsal Eleştiri", I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, 15-17 Nisan 2009, Ölümünün 500. Yılında Şair Necâtî Anısına, *Sempozyum Kitabı*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür Yay., Kocaeli 2009, s. 316.

s. 284). Onun sözleri hikmetlerle doludur ve aynı zamanda ibret verici ibârelerden oluşmaktadır (Nazm, B. 14, s. 9). Onun bahar mevsiminde, eğlence ve mesire yerlerinde okunan gazelleri, insanı eğlendiren ve mutlu eden bir özelliğe sahiptir (G. 357/6, s. 362). Gazelleri güzel ve cevher yağdıran bir özelliğe sahip olup (K. 23/18, s. 88) ayrıca tâze (K. 21/36, s. 85), nâzik (K. 3/37, s. 29), pak⁷⁵ ve gönül aldatandır (K. 22/14, s. 84).

Necâtî'ye göre şiirinin sesi, yanında bülbülün nağmeleri alçak kalacak şekilde yüksek (perdeden) olmalıdır. Bir diğer ifadeyle şiirinin sesi (sahip olduğu âhenk, ritim, müzikalite, ses değerleri vb. bakımından), bülbülün sesini kısık bırakacak şekilde güçlü olmalıdır (G. 100/5, s. 206). Onun şiirleri aynı zamanda bülbülü kendinden geçirecek denli etkileyicidir. Öyle ki şiirleri gül bahçesinde mutrip tarafından okunsa, bülbülü gülün güzelliğine karşı kayıtsız hâle getirir ve daldan düşmesine neden olur (G. 93/5, s. 202).

Necâtî'nin sözünün, şiirinin can ile (candan, can kulağıyla) dinlenmesi gerekmektedir; zîra o sözün canını bulmuştur. Bir başka deyişle onun sözleri sıradan olmayıp ruhunun ve gönlünün derinliklerinden kopup gelmektedir; dolayısıyla muhatapların da öylesine değil âdeta tüm benlikleriyle dinlemesi gerekmektedir (G. 359/1, s. 362). Onun sözlerinin, şiirlerinin seviyesi aynı zamanda erişilmezdir (K. 19/36, s. 74). Necâtî'ye göre şiirin tek başına gönül aldatan veya alımlı olması da yeterli değildir. Bir şiirin güzel ve başarılı olması, dostlar tarafından da beğenilmesi için ayrıca rindâne (G. 136/7, s. 229) ve mestâne olması, tıpkı şarap gibi sarhoş edici ve kendinden geçirici bir etki bırakması gerekmektedir. Mestâne olmayan şiir, yüzüne bile bakılmayacağından, boş yere okunmamalıdır (G. 9/7, s. 150; G 505/7, s. 457).

Necâtî'ye göre şiir yazma sebeplerinden, şiirinin önemli işlevlerinden biri de peri yüzlü, yâsemen sîmalı güzeli büyülemek içindir (G. 241/8, s. 293).

⁷⁵ A. Tanyıldız'ın kaydettiğine göre, sözlük anlamı, kir ve kirlilikten uzak, arı, temiz anlamlarına gelen pak kelimesini şairlerimiz, poetik bir unsur olarak genellikle söz veya şiirlerinin fesâhatını belirtmek için kullanırlar. Zira bir söz veya şiirin pak yani fasîh olabilmesi için hatalardan, çirkin ifadelerden, galiz tâbirlerden, yapı ve biçim noksanlıklardan arınmış olması gerekir (bk. Ahmet Tanyıldız, "Kelimenin Fesâhati ve Fasîh Dîvânı Örneği", *Turkish Studies*, Volume 2/4, Fall 2007, s. 732).

Ç. Şiirlerinin Belli Başlı Konuları⁷⁶

Necâtî'nin gerek kendi şiirleri, gerekse şairliğine dâir yaptığı değerlendirmelerin büyük bir kısmı, şiirlerinde işlediği konularla ilgilidir. Şair ayrıca, bu konuların neler olabileceğine, olması veya olmaması gerektiğine dâir bilgilere, ifade ve işaretlere, tanıtma ve değerlendirmelere yer verir. Hatta bazen hem seçtiği konunun güzelliğinden, hem de böyle bir konuyu güzelce işlemesinden dolayı kendisini över.⁷⁷ Necâtî'nin, dîvânında en fazla gazel nazım şekline yer verdiği, bir diğer ifadeyle onun da şiir deyince esas itibarıyla gazeli ön planda tuttuğu görülmektedir. Dolayısıyla, aynı zamanda gazellerinin konuları arasında ağırlıklı olarak aşk, sevgili ve onun başta yüzü olmak üzere yanağı, ağzı, dişleri vs. çeşitli güzellik unsurlarının vafedildiği; ayrıca devrin pâdişah ve şehzâdelerinin, diğer devlet erkânının övgüsüne yer verildiği görülmektedir. Yine şiirlerinin konuları arasında şarap, bahar; dünyanın fânîliği, dünyanın geçici güzelliklerine aldanmamak, elde olanın değerinin bilinmesi, bâki olanın kazanılmaya çalışılması, cömertliğin fazileti, âhiretin, Allah'ı zikrin önemi; felek, zaman, zamâne, âşıklık, gariplik, yoksulluk, yalnızlık, yaşlılık ve kimsesizlikten; şairlikten, dîvânından, şiirlerinden şikâyet; kötü niyetli ve câhil kâtipler ile şiirden anlamayanlardan hem şikâyet edilmesi, hem de onların eleştirilmesi; rüşvet, adam kayırma, lâıyk olmayanlara teveccüh gösterilmesi, ehil olanların görmezden gelinmesi vb. tarzında bazı toplumsal eleştiriler; yaşının ilerlemesine rağmen güzel ve genç sevmekten geri durmadığı, güzellere doymadığı, tâlihin güzellik konusunda yüzüne geç güldüğü şeklinde ve büyük çoğunluğu kişisel şikâyet, kaygı ve hayıflanmalardan oluşan hususlar bulunmaktadır.

⁷⁶ Necâtî'nin son derece geniş bir konu yelpâzesi olmakla birlikte, çalışmanın hacmi gereği bunların ancak bir kısmına yer verilebilmiştir. Dolayısıyla bu başlık altında şairin sadece gazel, nazm, şiir vb. poetik unsurlarla birlikte ele aldığı konulara, şairin bunlara ilişkin görüş ve değerlendirmelerine yer vermekle yetinilmiştir. Necâtî'nin, büyük oranda şairlikten şikâyette bulunduğu beyitlerine ise "Necâtî Bey'in Şair Anlayışı" başlıklı çalışmamızda yer verilmesi uygun görülmüştür.

⁷⁷ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 18, 22.

1. Bahar

Bahar mevsimi şairler için önde gelen ilham kaynaklarından biridir. Necâtî aynı zamanda “gül mevsimi” olarak adlandırdığı baharın güzelliklerini konu ettiği bir gazelinde, “Bahar mevsimi cennet benzeri olmasaydı Şeyh Sa’dî Gülistân adlı eserine bölümler yazmazdı”, bir nevi onu oluşturmazdı demektedir, baharın şiir yazma ve eser oluşturmadaki teşvik edici rolüne değinmektedir:

Fasl-ı bahâr ayn-ı behişt olmaya idi
Yazmazdı Şeyh Sa’dî Gülistâna bâblar (G. 105/6, s. 209)

Klâsik edebiyat mensubu şairlerimiz ünlü İran şairi Sa’dî’yi anarken, onun aynı zamanda Osmanlı döneminde medreselerde uzun yıllar ders kitabı olarak okutulmuş olan Bostân ve Gülistân adlı eserlerinden de söz ederler. Necâtî de yukarıdaki beytinde şairin Gülistân adlı eserini anmış ve eserin bölümler hâlinde yazılmasına telmihte bulunmak sûretiyle “fasl, bahâr, behişt, Gülistân ve bâb” kelimeleri etrâfında güzel bir tenâsüp ortaya koymuştur.⁷⁸ Ayrıca şiirin güzel yazı ile süslenmesi gereğine vurgu yaptığı bir beytinde Necâtî’ye göre gülün, gülbahçesinin süsü hâline gelmesi nasıl sahip olduğu renk ve koku özelliği ile mümkün olabiliyor ise şiirin güzel yazı ile süslenmesi zamanı da bahar mevsimidir (K. 15/42, s. 63).⁷⁹

2. Pâdişahın, şehzâdenin, paşa vs. devlet erkânının övülmesi

Necâtî, Sultan Bayezid’e yazdığı bir kasidesinin methiye bölümünde pâdişahı, “Sultân-ı Rûm” ve “Husrev-i âfâk” (K. 3/16, s. 27) olarak nitelendirdikten sonra, dünya pazarı içinde pâdişahı övme metândan özge bir konu bulunmadığını belirtir. Şair, beyitte yer verdiği pazar, çarşı ve metâ kelimeleriyle aynı zamanda şiirin gereği gibi takdir edildiğinde önemli bir maddî kazanım elde etme vâsıtası olduğuna, şairlerin bu yöndeki beklentilerini ise en iyi pâdişahların karşılayabildiklerine; dolayısıyla pâdişahın

⁷⁸ Hakan Yekbaş, “Divan Şairinin Penceresinden Acem Şairleri”, *Turkish Studies*, Volume 4/2, Winter 2009, s. 1142.

⁷⁹ M. Çavuşoğlu hocamızın belirttiğine göre bu beytin bulunduğu kasideyi de Necâtî’nin kendi eli ile yazıp pâdişaha bizzat sunmuş olma ihtimâli bulunmaktadır (bk. *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, s. 69).

övülmesinin aynı zamanda şiirin en makbul konularından biri olduğuna dikkat çeker:

Bâzâr-ı tîz-i çâr-sû-yı dehr içinde bil
Yokdur metâ'-ı medh-i şehenşehden özge bâb (K. 3/46, s. 29)

Kasidenin yazılış sebeplerinden başlıcası, memdûhun vasıflarının dile getirilmesi, övülmesidir. Şair bu işte yalnız da değildir; zîra menekşe vs. ilgili tüm unsurlar bu konuda ona yardımcı olmak için âdeti seferber olmuşlardır. “Benefşe Kasidesi”ndeki bir beyitte, Şehzâde Mahmud’un vasıflarını nazm etmek sûretiyle oluşturulmuş olan bu şiirin kâğıda geçirilmesi için menekşenin bir kalem ile renkli kâğıt hazırlamakta olduğu belirtilir (K. 23/42, s. 89). Başta sultanlar olmak üzere devlet ileri gelenlerinin övülmesi sadece şaire katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda şiire de değer katar. Necâtî, yine Sultan Bayezid’e sunduğu bir kasidesinde pâdişaha hitaben, “Necâtî’nin sözleri, senin övgünün güheriyle süslendi” demek sûretiyle, pâdişahı övmesinin şiirine kattığı değeri vurgular:

Gevher-i medhûnle zeyn oldı Necâtî sözleri
Umarın kim aña tahsîn ide tahsîn âferin (K. 20/52, s. 78)

Bir diğer kasidesinde ise şair, şehzâdenin methini onun kapısında okumasının, tıpkı Bilâl-i Habeşî’nin Kâbe harîminde nevâ kılması (salâ veya ezan okuması) gibi uygun ve güzel olacağını dile getirir (K. 16/43, s. 67). Necâtî şairliği; hatta dîvânı bulunduğunu belirttiği Dâvud Paşa’yı övdüğü bir kasidesinde ise bu kez onun dîvânının evsâfını dile getirmesinin şiirinin süsünü oluşturduğunu belirtir (K. 13/37, s. 57).

3. Sevgilinin güzelliğinin ve güzellik unsurlarının vâsıfedilmesi

Necâtî aşağıdaki beytinde, “Şiirlerim zamânenin mecmualarında olmasaydı yâr ile ağıyâr sürekli yazılmazdı” demek sûretiyle, bir yandan şiirlerinin mecmualara alınması dileğinin gerçekleştiğini belirtmiş bir yandan da şiirlerinin hâkim konusunun sürekli sevgili ve rakip olduğunu dile getirmiştir:

Yazılmaydı yâr ile ağıyâr muttasıl
Mecmû'a-i zemânede eş'ârüm olmasa (G. 546/4, s. 485)

Klâsik şiir geleneğinin merkezinde sevgili yer almaktadır. Bu nedenle sevgiliden bahsetmeyen bir şiir veya onu görmezden gelebilecek bir şair olabileceğini düşünmek imkânsızdır. Bir diğer ifadeyle bilhassa gazellerin ana konusunu aşk ve sevgilinin oluşturduğu bu gelenekte sevgili, şiirlerin sadece konusu değil, aynı zamanda yazılma sebebi, şairler için de önemli bir ilham kaynağıdır. Sevgilinin ve onun türlü güzellik unsurlarının, büyük oranda geleneğin belirlediği kelime kadrosu ile teşbih, istiâre, mecaz vb. sanatlar çerçevesinde de olsa vafedilmesi, elbette Necâtî'nin de kayıtsız kalabileceği bir durum değildir. Dolayısıyla Necâtî de şiirlerinde sevgiliye hayli yer vermiş, şiirinin ve de gazellerinin başlıca konularından biri olarak sevgilinin bir bütün olarak yüzü, kaşları, yanağı, benleri, dudacı, dişleri övgüsünde bulunmuş, bunların aynı zamanda şiirine ve şairliğine olan katkısını vurgulamıştır. Bir beytinde şiir sahasında mahâret elde etmesini, ustalaşmasını sevgilinin yanağının güneşini vafetmesine bağlayan Necâtî (G. 588/5, s. 513), benzer görüşlere yer verdiği bir diğer beytinde ise bir yandan dilberin yüz güzelliğini anlatalıdan beri "üslûb-ı nazm içinde müsellem" olup olmadığını sorar, bir yandan da şiir alanındaki yetkinliğini aslında dilberin yüz güzelliğini dile getirmesine borçlu olduğunu, bir nevi güzelliğin övgüsünün doğal olarak şiirini de güzelleştirdiğini belirtir (G. 220/5, s. 281). Örneklerden anlaşıldığına göre Necâtî, şairi şair yapan, onu şiir söylemeye yönelten asıl faktör olarak âdetâ sevgili ve onun güzellik unsurlarının vafını görmektedir.⁸⁰

Gazeli, aynı zamanda güzelleri avlama vâsıtası olarak gördüğünü belirten (G. 452/5, s. 421) Necâtî, sevgili ve onun güzellik unsurlarının övülmesine doğal olarak en çok gazellerinde yer vermiştir. Bunda sevgilinin güzelliği ve güzellik unsurlarıyla ilgili türlü mecaz malzemesinin daha ziyâde gazelerde bulunması ve gazelin bu konuda şaire geniş imkânlar sunmasının da büyük rolü olmalıdır. Necâtî bir şiirinde, sevgilinin kaşı ve gözü üzerine yazılan her gazeli, mânâ yani şiir erbâbının, şiirden anlayanların, baş üstünde ve üstelik büyük bir coşku ile götüreceklarını, tereddütsüz bir beğeni ve hürmet ile karşılayacaklarını dile getirmiştir:

Her gazel kim nazm olur ol göz ile kaş üstüne
Şevk ile erbâb-ı ma'nî götürür baş üstüne (G. 550/1, s. 487)

⁸⁰ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 20.

Necâtî, diğer benzer örneklerde görüldüğü üzere, bu beyitte de gazelle-rine ve şairliğine ilişkin düşünce, anlayış ve değerlendirmelerini, sevgilinin güzellik unsurlarıyla harmanlayarak bir arada vermiştir. Bir diğer ifadeyle gazelinin konusunu anlatabilmek için, sevgili etrafında oluşmuş her türlü tasavvur, hayâl ve ifâde imkânlarından bolca yararlanmışır.⁸¹ Beyitte ayrıca, güzel şiirlerin bir kâğıda yazılıp bürülmek sûretiyle sarığın kıvrımında saklanması veya taşınması uygulamasına telmihte bulunduğu görülmektedir. Necâtî'ye göre şiirin tâzelenmesi, yenilenmesi, gündemde kalabilmesi için de sevgilinin güzelliğinin vafına yer vermesi gerekmektedir. (G. 76/5, s. 192). Necâtî, Sâdî'yi ve ünlü eseri Gülistân'ını andığı bir diğer şiirinde, sevgilinin yüzünün hayâli vafında kaleme aldığı gazelinin, Sâdî'nin eserinden çok daha özel ve orijinal olduğunu, bir diğer ifadeyle sevgilinin yüzünün hayâline yer vermesinin gazelini güzelleştirdiğini, onu özgün ve farklı kıldığını ifade eder (G. 439/7, s. 413).

Şair bir beytinde, sevgilinin güzelliği vafında bir gazel söylediğini ve bunun, işiten herkes tarafından, yazan üstâdına âferin denilmek sûretiyle, beğenilip takdir edildiğini dile getirir (G. 519/5, s. 466). Bir diğer gazelinde ise, sevgilinin lâle yanağının övgüsünde yazdığı rengîn gazelini okuyanların gül gibi hurrem olduğunu, sevinçli bir hâle geldiğini belirtir (G. 366/6, s. 367). Necâtî'ye göre şiirde sevgilinin veya değer verilen birinin güzelliğini, güzel vasıflarını anlatmak ayrıca, şairi zamanının Hassân'ı yapar:

Necâtî vaf-ı hüsnin ideli sen
Bu gün şi'r içre Hassân olmaduñ mı (G. 594/7, s. 517)

Sevgilinin aynı zamanda Ka'be'ye benzeyen yüzüne yer vermesi de Necâtî'nin şiirinin matlamı "Beyt-i Ma'mûr" mertebesine çıkarmış; dolayısıyla yine şiirinin değerini artırmıştır (G. 113/1, s. 214). Onun, sevgilinin gül renkli yanağına dâir okuduğu, yazdığı tüm şiirler güzeller tarafından kırmızı kâğıtlara yazılmaktadır:

Ey Necâtî al kâğıd üzre yazar hüblar
Her kaçan şi'r okusam ol hadd-i gül-gûn üstine (G. 548/5, s. 486)

⁸¹ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 18.

Beyitte ayrıca bir zamanlar güzel, beğenilen şiirlerin meraklılarınca kırmızı kâğıtlar üzerine; hatta kırmızı mürekkeple yazılması uygulamasına telmihte bulunmaktadır. Necâtî'nin sevgilinin yanağının vasfında olan şiirlerini yazmak için çiçekler bile elde tabak tabak kâğıt tutmakta, bir diğer ifadeyle şairin sevgilinin yanağı vasfında olan şiirleri çiçekler tarafından bile beğenilmektedir (G. 281/7, s. 317). Necâtî aşağıdaki beytinde, klâsik Türk şiirinin en önemli mazmunlarından biri olan gülün, üstelik bu şiirin klâsik anlamda oluşmaya başladığı bir dönemde hükmünün geçtiğini ve artık ona ihtiyacı kalmadığını dile getirmekte; onun yerini, ilhama vesile olan bir diğer unsur olarak sevgilinin gül renkli yanağının aldığını belirtmektedir. Bir diğer ifadeyle şair, “gül artık tasını tarağını toplasın, sahnedeki çekilsin, ona gerek yok. Bir mazmun olarak, bir ilham, teşbih ve teşvik unsuru olarak bana dostun, sevgilinin kırmızı yanağı yeter. Üstelik artık Necâtî'nin sevgilinin yanağı vasfında kaleme aldığı şiirleriyle dîvân tertip ediliyor”, demektedir:

Gül defteri dürsün ki ruh-ı döst yüzinden
Eş'âr-ı Necâtî ile dîvân yazılıbdur (G. 101/7, s. 207)

Beyitte ayrıca gülün, şekli itibarıyla açılmış bir kitaba, bir mecmuaya benzetildiği, sevgilinin kırmızı yanağı ve Necâtî'nin, o yanağının verdiği ilhamla yazdığı şiirlerinin gülden üstün tutulduğu ifade edilmektedir.⁸² Necâtî, sevgilinin güher örten, inci gibi dişlerini gizleyen ve şeker saçan yâkut dudaklarını gördüğünden beri şiiri, şeker gibi tatlı bir hâle gelmiş ve âdeta söz incileri söyler olmuştur (G. 615/8, s. 232). Şair bir diğer beytinde, “Sevgilinin dişini öyle vâsif et ki nazmın, Aden incisini utancından tere batmış bir hâle getirsin” demekte ve yine sevgilinin güzellik unsurlarının vâsfinin şiirine kattığı değeri vurgulamaktadır:

Di Necâtî dişinûn vâsfini tâ kim nazmuñ
Hacil idüb araka gark ide dürr-i Adeni (G.591/5, s. 515)

Verdiği bunca başarılı örneğe rağmen Necâtî, her ne kadar güzel övmek şairlere kolay gelse de kendisi için bunun hayli zor bir iş olduğu, yıllarca uğraşsa bile sevgilinin güzelliğini yeterince anlatamayacağı düşüncesindedir:

⁸² *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 133.

Vasf eyleyemez hüsnüni yıllarla Necâtî
Âsândur egerçi güzel ögmek şu'arâya (G. 444/5, s. 416)

Necâtî beyitte aynı zamanda, hem güzeli anlatmaktan anlatmaya fark olduğunu hem kendi güzelinin diğer güzeller gibi kolayca övülecek biri olmadığını hem de kendisinin sıradan bir şair olmayıp, diğer şairlerin aksine bu hususta da hayli titizlendiğini dile getirmektedir. Bir başka deyişle şair, son derece güzel olan sevgiliyi yine ona lâıyk bir şekilde övmeye çalıştığını; ancak tüm çabalarına rağmen onun güzelliğini eksiksiz bir şekilde anlatabilmek hususunda yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Bilindiği üzere, anlatılanın güzelliği veya bu güzelliğin okuyucu üzerindeki etkisi, esâsen onu tasvir ve tavsif eden şairin anlatım gücüne ve yeteneğine bağlıdır. Dolayısıyla bir nevi alışkanlık gereği, sevgiliyi ve onun türlü güzelliklerini övmek şairlere kolay gelmişse de, alışılmışın dışına çıkmak, özgün ve de orijinal tasvirler yapmak, tavsif ve övgülerde bulunmak her şairin harcı değildir. Bu zor işi başarmak için, doğal olarak uzun ve sabır gerektiren bir arayış, bir gayret içine girmek gerekmektedir.⁸³

Tüm bu örneklerden hareketle, Necâtî'nin esâsen sevgiliyi mi yoksa şiirini mi anlatmak ya da övmek istediği hususunda tereddütte kalmamak mümkün değildir. Ancak Harun Tolasa'nın da belirttiği gibi bu durum yanıltıcıdır; zîra şair burada doğrudan, "benim şiirlerimin konusu budur" ya da "bir şiirin konusu şu olmalıdır" diye elbette konuşmayacaktır. Yine H. Tolasa'nın ifade ettiğine göre "Eğer tâbir câizse şair, şiirinin konusu üzerine şiir yazmaktadır. Biz de dolaylı olarak onun ağzından bu konuları öğrenmiş, onun konusuna nasıl baktığını, bir şair olarak bu çerçevedeki kendi yerini, rolünü anlama imkânı buluruz." Bir diğer ifadeyle şairin sevgiliyi konu olarak seçmesi zaten başlı başına bir güzelliştir. Dolayısıyla sevgiliyi olduğu gibi vasf ya da tasvir edebilmek; hatta güzel olduğu için övmek gerekmektedir. Sevgili ve onun güzellik unsurlarının tamamı, tavsif edilmeye ve övülmeye değer konulardır. Bir başka deyişle, sevgili başlı başına şiirdir ve gerek kendisi gerekse güzellik unsurları Necâtî'nin şiirlerinin de güzel olmasının başlıca nedenlerindedir.⁸⁴ Bununla birlikte Necâtî, yukarıdaki örneklerine, üstelik sevgilinin güzellik unsurlarını vasfetmeyi, övmeyi şiirlerinin hâkim konusu; hatta önde gelen işlevi görmüş

⁸³ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 20.

⁸⁴ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 19.

olmasına rağmen, gün gelmiş bu konuyu işlemekten sıkıldığını, bir rubâisinde de dile getirdiği üzere, güzellerin kâkülü ve saçı üzerine şiir yazmaktan artık bıktığını belirtmiştir (R., s. 12).

D. Şiirlerinde Öne Çıkan Belli Başlı Poetik Unsurlar

Klâsik edebiyata mensup şairler gerek kendi gerek başka şairlerin şiir ve şairliklerine ilişkin düşünce, değerlendirme ve tenkitlerini büyük oranda söz/sühan, mânâ, hayâl, mazmun, nükte vb. unsurlardan hareketle yapmışlardır.⁸⁵ Necâtî, poetik çerçevede bu unsurlardan söz ve mânâ üzerinde daha fazla durmuş, hayâl, mazmun ve nükteye nispeten az yer vermiş, söz veya suhan ile ise genelde şiiri kast etmiştir. Dolayısıyla, sözle ilgili (ki burada sözle daha ziyâde şiirle eş anlamlı olarak kullanılan; bir diğer ifadeyle duygu, hayâl ve düşünce unsurlarıyla kaynaşarak sanatlaşmış öz kastedilmektedir)⁸⁶ tüm unsurların çalışmanın genelinde verilmiş olmasından da hareketle, bu bölümde ayrıca bir söz alt başlığı açılmasına gerek görülmemiştir.

1. *Ma'nâ/ma'nî (ma'nâ-yı güzîde, ma'nâ-yı rengîn, ma'nî-i hâs, ma'nî-i nâzûg-beyân, ma'nî-i Selmân; bebr-i yabân, Hz. Âdem, Hz. İsa, nûr-ı pertev-i Hak, Hz. Yûsuf)*

Sözlük anlamı “denilmek istenen, kastedilen şey” demek olan mânâ, ayrıca lâfızların tasvir ettiği, yöneldiği veya lâfızlarla anlatılmak istenen veya onlarla anlaşılan şey” olarak tanımlanır. Mânâ kelimesi nahiv ilminde ise lâfzın mukâbili olarak ve “sözle anlatılmak istenen şey” karşılığında kullanılmaktadır.⁸⁷ Mânâ ve orijinalliği meselesi, gerek tezkire vb. kaynak-

⁸⁵ Ahmet Arı, *a.g.m.*, s. 55; H. Tolasa, ma'nâ, hayâl, elfâz vb. unsurların, sözlük anlamları dışında birtakım deyim ve terim anlamlarının olabileceğine, en azından kapsamlarının genişletildiğine dikkat çekmiş ve haklı olarak bunların sadece kelime anlamlarına bakarak şu veya bu anlama geldiklerini kesin olarak söylemenin yanlış olacağını belirtmiştir (bk. Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 24). Dolayısıyla bizim de hem burada, hem de çalışmanın genelinde yapmaya çalıştığımız, mevcut örneklerden hareketle şimdilik bazı tahminlerde bulunmak, ileride yapılacak olan derinlemesine çalışmalarla ortaya konulacak daha kapsamlı ve de kesin bilgilere katkı sunmaktır.

⁸⁶ Ziya Avşar, *a.g.m.*, s. 330.

⁸⁷ Sedat Şensoy, “Mânâ”, *İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı Yay., Ankara 2003, XXVII, 555.

larda, gerekse dîvânlarda üzerinde en çok durulan hususlardandır. Bir diğer ifadeyle, daha 15. yüzyıldan itibaren kendilerini ünlü Arap ve İran şairleriyle karşılaştıran ve onlarla rekabete giren şairlerimiz için şiirde dikkate aldıkları en önemli ölçütlerden birisi kuşkusuz anlamın orijinallığı olmuştur. Yine şairlerimiz, kendi konumlarındaki şairlerden ayırt edici önemli bir vasıf olarak şiirlerinde yer verdikleri anlamların orijinallığı hususunu sıkça dile getirmiş; bunu ise büyük oranda, “daha önce bir başka şair tarafından ele alanmamış imgeler, yeni üretilmiş anlamlar, yeni hayâller ve saf, katışıksız düşünce” şeklinde algılamışlardır. Anlamın orijinallığını ifade için ise aralarında “bikr-i fikr, bikr-i ma'nâ, dil-i pâk, kilik-i ter, lâfz-ı pâk, nazm-ı pâk, nükte-i pür-me'ânî-i kelâm, rengin söz, şi'r-i pâk, şi'r-i ter, zebân-ı tâze” vb. birçok poetik içerikli tamlama ve ifadeye yer vermişlerdir.⁸⁸

Necâtî, dîvânın dîbâcesinde bulunan bir mensur parçada, aynı zamanda klâsik şiirin önemli yapı ve kompozisyon unsurlarından biri olarak gösterilen mânâyı, “gönül sahâifinde merkûz olan mermûzât” yani gönülden saklı bulunan remizler olarak tanımlamıştır. Şair ayrıca, bunlara iki mümeyyiz (seçen, ayıran, kâtip) ve iki muabbir (tâbir eden, açıklayan) tâyin edildiğini, bunlardan birisinin “tarîka-i takrîr” (anlatma, söyleme tarzı, üslûbu); diğerinin ise “kâide-i tahrîr” (güzel ve doğru yazma kuralları) olduğunu belirtmiş, ikincisinde “sebât ve sıhhat” olduğundan daha fazla “sûret ve râğbet” bulduğunu dile getirmiştir.⁸⁹

Mânâ kelimesi, klâsik şiirde bir şiir terimi olmasının dışında ayrıca “ruh, can, öz, cevher, sır, amaç, gerçek, neden, hüküm, karar, gerçekte, özünde, esasında” vb. anlamlar taşımaktadır. Kelimenin bu anlamları göz önünde bulundurulduğunda bile mânânın daha ziyâde “içe yönelik, içle, muhtevâyla, asılla, özlü” bağlantılı olduğu görülür.⁹⁰ Başta dîbâcedeki ol-

⁸⁸ Harun Tolasa, *Sehî, Latîfi, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16.yy.'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I*, s. 373; Mine Mengi, “Divan Şiiri ve Bikr-i Mânâ”, *Dergâh*, Eylül 1991, S. 19, II, 10; Pervin Çapan, “Tezkireler Işığında Şiire Has Bir Yapı Unsuru Olarak Mânâ Üzerine Değerlendirmeler”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Prof. Dr. Hüseyin AYAN Özel Sayısı, S. 39, Erzurum 2009, s. 438; Tüba İşinsu İsen-Durmuş, *a.g.m.*, s. 109-110.

⁸⁹ *Necâtî Bey Dîvânı*, s. 4; *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlîli*, s. 19; Harun Tolasa, “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”, s. 24.

⁹⁰ Fazilet Çöplüoğlu, *a.g.m.*, s. 42; Mine Mengi, “Divan Şiirindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Divan Şiiri Yazıları*, Akçağ Yay., Ankara 2000, s. 32.

mak üzere, dîvândaki birçok örnekte mânânın gönülde bulunduğunun belirtilmesi, onun hem içle bağlantılı hem de derûnî bir yanının olduğunu göstermekte, aynı zamanda sözün ve de şiirin etkili olabilmesi için gönülden sâdır olması gerektiği hususunu teyit etmektedir. Necâtî, esâsen şiirde mânânın varlığını da tek başına yeterli görmemiş ve onun bir takım özelliklere sahip olması gerektiğini belirtmiştir. Bilhassa güzelliği ve seçkinliğinden hareketle, anlamı “rengîn, hâs, güzîde, seçkin, nâzik beyanlı, Hakk’ın nûrunun parıltısı, mükerrerem” vb. sıfatlarla birlikte anmış, onu ayrıca Hz. İsâ, Hz. Yûsuf ve yaban kaplanına benzetmiştir. Şair, dîvânın yine dîbâcesinde bulunan dört mısralık bir mesnevisinde, gönülde olan nâzik beyanlı anlamın, inci saçan kalem ile görünür hâle geldiğini; bir diğer ifadeyle şair ve yazarların, gönüllerinde gizli olan türlü anlamları kalemli aracılığıyla ortaya çıkardıklarını belirtmiştir:

Dilde olan ma’nî-i nâzûg-beyân

Kilk-i dür-efşân ile olur ayân (Mes., B. 3-4, s. 4)⁹¹

Beyân kelimesi, “Bir şeyi en güzel şekilde anlatma, açık ve anlaşılır bir şekilde ifade etme, vâkıanın gerçeğine uygun bir şekilde bildirme; güzel, etkili ve açık söz söyleme kabiliyeti” anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla beyitte yer verilen “ma’nî-i nâzûg-beyân” ibâresiyle kastedilen, şairin gönlündeki anlamları son derece nâzik, açık, net ve güzel bir şekilde ifade etmesi, dile getirmesidir. Buna vesile olan ise şairin inci saçan kalemi; yani şairlik gücü, şiir söyleme yeteneğidir. Klâsik şiirdeki garip bir tevâzu geleneği sonucunda şairler, kendi şairliklerini övmeleri söz konusu olduğunda büyük oranda hüneri kalemlerine yükler ve onu övmeyi tercih ederler. Sözler inci olduğunda, şairin gönlü de istiridye olarak düşünülmekte; dolayısıyla “dilde olan ma’nî-i nâzûg-beyân” ile aynı zamanda “gönül istiridyesindeki anlam incileri” kastedilmiş olmaktadır.⁹²

Necâtî, yine dîvânın dîbâcesinde bulunan ve gönül ile anlamı çeşitli benzetmelerle, istiâre ve telmihlerle ele aldığı, aynı zamanda ilgili diğer poetik unsurlara da yer verdiği 22 beyitlik bir mesnevisinde, gönlü önce-

⁹¹ *Necâtî Bey Dîvânı’nın Tahlili*, s. 19; Turgut Karabey, *a.g.m.*, s. 17.

⁹² Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 135-136; Saâdet Karaköse, “Eski Türk Edebiyatında Düşünce ve İfade İnceliği Üzerine Tespitler”, *Osmanlı Araştırmaları*, Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu Armağanı-III, İstanbul 2006, XXVII, 162.

likle genişlik bakımından cennete, ondaki anlamları ise Hakk'ın nûruna benzetmiştir (Mes., B. 1, s. 5). Ardından gönlü dürcü (hokka, kutu, cevher kutusu), onda toplanan anlamları da cennetten dünyayı seyreden insana benzetmiştir:

Gönlü dürcünde derc olan ma'ânî
Ol âdemdür ki seyr eyler cihânı (Mes., B. 2, s. 5)⁹³

Şair, devam eden beyilerde cennet bahçelerinin Hz. Âdem'e konak olduğunu belirttiikten sonra, bir yandan gönlü cennete benzetmeyi sürdürür, bir yandan da kitâbeti Hindistan'a benzetir. Ayrıca Hz. Âdem'in cennetten çıkartıldıktan sonra asâsını Hindistan'a doğrulttuğunu, kalemin de yılan gibi bir bahâne, bir vâsita hâline gelip Hz. Âdem'i bu ülkeye attığını dile getirir. Sonuç olarak Necâtî'ye göre anlam âdemi, gönül cennetinden dünyaya kalem vâsıtasıyla inmiştir (Mes., B. 3-6, s. 5). Necâtî, şiirin dış ve iç yapısına yönelik unsurları son derece güzel bir tablo hâlinde sunduğu; ayrıca iç yapının, anlamın daha önemli olduğunun; güzelle, güzellikle ilişkilendirilmesinden hareketle anlama ilişkin estetik kaygının da vurguladığı aşağıdaki mesnevisinde, bu kez yazı veya yazının siyahlığı; dolayısıyla mürekkebinin rengi ile mükerrer olarak nitelediği anlam arasında bir ilişki kurmuştur. Şair beyitte yazıyı Hz. Meryem'e, âdeta yazıdan doğan son derece değerli ve benzersiz anlamı ise Hz. İsa'ya benzetmiş; bunlar arasındaki münasebetin, Hz. Meryem'in Hz. İsa'yı kucaklayıp yatması gibi olduğunu belirtmiştir. Necâtî, bilâhare ve her ikisinin de kara/karanlık olmasından hareketle bu kez yazıyı zindana, anlamı o zindana hapsedilmiş olan Hz. Yûsuf'a benzetmiş, yazının anlamla değer kazanmasını ise Mısır'da hapsedildiği zindanın Yûsuf peygamber ile şereflenmesini örnek vermek sûretiyle dile getirmiştir:

Sevâd-ı hatt u ma'nâ-yı mükerrerem
Kucaklamış yatur İsa'yı Meryem⁹⁴

⁹³ Tahir Üzgör, *a.g.e.*, s. 95; Turgut Karabey, *a.g.m.*, s. 17.

⁹⁴ Beyitte çizilen tabloya yer veren benzer bir beyit ise Mesîhî'ye aittir:

Ma'nâ-yı cân-feşân ile şi'ri Mesîhî'nün

Meryem durur ki İsi'yi almış kucağına (G. 221/5; bk. *Mesîhî Dîvânı*, Hazırlayan: Mine Mengi, AKM Yay., Ankara 1995); M. N. Doğan'ın belirttiği üzere, "Benzetme

Dimiş derd ile bir yâr-ı suhan-dân

Müşerrefdür bu Yûsufla bu zindân (Mes., B. 8-9, s. 5)⁹⁵

Necâtî, mesnevisinin son beytinde bu kez, “Anlamları iki mısra da arz eyle ve böylece bebr-i yabânı iki zincirle bağla, zapt eyle” demek sûretiyle mısraları sağlam birer zincire, anlamları da kontrol altında tutulmaya, zabtedilmeye çalışılan bir yaban kaplanına benzetmiştir (Mes., B. 22, s. 6). Bilindiği üzere beyitler, eski metinlere yer veren gerek yazma gerekse matbu nüshalarda mısraları alt alta değil yan yana yazılmak sûretiyle gösterilir. Varağın biri sağ, diğeri de sol tarafında yazılı olan iki mısra, yukarıdaki örnekte yaban kaplanının boynuna takılan ve onu hem sağından, hem de solundan tutarak zaptetmeye yarayan son derece sağlam iki zincire benzetilmiştir. Yaban kaplanı hayli tehlikeli ve kontrol altında tutulması güç bir hayvan olmalıdır. Dolayısıyla şair anlamı yaban kaplanına benzetmek sûretiyle, aynı zamanda anlamın bir beyitte yani iki mısra içinde iyi, güçlü ve başarılı bir şekilde ifade edilmesinin zorluğuna değinmiştir. Beyitte ayrıca klâsik şiirin temel nazım biriminin beyit olduğu, beytin başta vezin ve kâfiye gibi temel unsurlar olmak üzere, hem söz hem de anlam bakımından bu şiir geleneğinin kurallarına uygun bir şekilde düzenlenmesinin önemi ve güçlüğü vurgulanmaktadır.

Necâtî, Mesih Paşa'ya sunduğu ve yine şiiriyle ilgili hayli poetik un-sura yer verdiği bir kasidesinde, şiirinin renkli anlamlara sahip olduğunu (K. 10/29, s. 48), ayrıca güzel hat ve seçkin anlamıyla siyahlıkta tıpkı âb-ı hayata benzediğini, onu çağrıştırdığını dile getirmiştir:

Bu hatt ile bu ma'nâ-yı güzîde

Siyâhîde hayât âbını ohşar (K. 10/32, s. 48)

yönü açısından bakıldığında benzeyen ve kendisine benzetilen unsurlarının oldukça mantıklı, esprili ve ileri derecede estetik bir ilişki sistemi ile irtibatlandırıldığı görülen bu tabloda Meryem, Mesîhî'nin şiirini, Hz. İsa ise şiirin anlamını temsil etmektedir.” Yine Doğan'ın ifade ettiğine göre şairler, şiirlerinin söz ve anlam unsurlarını böylesi tablolar şeklinde tasvir etmek sûretiyle hem şiirlerinin ve şairlik yönlerinin mûcizevî boyutlarda olduğunu, güzel söz söyleme konusunda mûcizevî bir güce sahip olduklarını iddiâ etmekte hem de şiirlerinin söz ve anlam unsuru bakımından ne denli güzel olduğunu îmâ etmektedirler (bk. Muhammet Nur Doğan, “Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi (Poetika)”, s. 110-111). Necâtî yine Hz. İsa ve Hz. Meryem'in anılan durumlarına telmihte bulunduğu benzer bir beytinde bu kez sevgilinin aynaya yansıyan görüntüsünü Hz. İsa'ya, aynayı ise onu bağrına basmış olan Hz. Meryem'e benzetmiştir (G. 74/3, s. 191).

⁹⁵ Tahir Üzgör, *a.g.e.*, s. 94-95; Turgut Karabey, *a.g.m.*, s. 17.

Necâtî, aynı zamanda Hızır ve âb-ı hayâta telmihte bulunduğu bir diğer şiirinde ise bu kez has anlamların, pak zihninin yanı sıra kitâbetten kaynaklandığını belirtmiş; bir diğer ifadeyle kitâbetin seçkin anlamların ortaya konulmasındaki rol ve önemine değinmiştir (Trkb. 1/II-5, s. 99). Necâtî'nin zihni, saf olmasının yanı sıra aynı zamanda güçlüdür. Hatta öylesine güçlüdür ki her şeyde has anlamlar incisini bulabilmekte; dolayısıyla sıradan bir su damlası bile kendisine okyanus gibi gelmektedir:

Buldı her bir şeyde zihnüm gevher-i ma'ânî-i hâs
Degme bir katre Necâtî bahr-i ummândur baña (G. 8/8, s. 150).

Şair, esâsen şiir hırsızlarını eleştirdiği, eski şairlerin sözlerini alıp bazı değişikliklerle şiirden anlamayan kişilere yutturduklarını dile getirdiği bir kıt'asında, bu kişilerin belki "hayâl-i gayr"ı (başka, belirli, farklı hayâlleri) kullanmak sûretiyle nazma sûret verebileceklerini; ancak yine de şiirlerinde o has, seçkin anlamın ve cevân tab'ın (güçlü ve kıvrak şairlik yaratılışının) olamayacağını belirtir (Kt. 90/3, s. 140).⁹⁶ Necâtî, Şehzâde Mahmud methinde yazdığı bir kasidesinde ise dilinin şehzâdeyi övmek sûretiyle gönlünde, zihninde, muhayyilesinde var olan anlamlar hazinesinin kapısını açtığını, şehzâdenin methinin âdeta şairin ilham kapısını açan bir kilit işlevi gördüğünü, "mal sahibini söyletirmiş" darbimeselini örnek vermek sûretiyle belirtmiştir:

Açdı dil medhûn ile genc-i ma'ânî kapısı
Rûşen oldu bu ki söyledür imiş ıssını mâl (K. 16/39, s. 66)

Necâtî bir diğer şiirinde, has anlamların daha belirgin ve değerli hâle gelebilmesi için tek başlarına değil, onlara yakışacak saf terkiplerle birlikte verilmeleri gerektiğini, bu kez incisi olmayan bir altın küpenin kulağı yeterince süslemeyeceğini örnek vererek belirtmiştir:

Ma'ânî-i hâssa Necâtî yaraşur terkîb-i sâf
Gûşvâre zînet olmaz olmayınca zerde dür (G. 172/8, s. 252)

Beyitte geçen "terkîb-i sâf"ın tam olarak neyi ifade ettiğini söylemek şimdilik pek mümkün görünmemekle birlikte Necâtî, "ma'ânî-i hâss"ın, son

⁹⁶ *Necâtî Bey Divânı'nın Tahlili*, s. 18.

derece özel, orijinal, seçkin ve değerli anlamların da iyi şiir için tek başına yeterli olamayacağını ve böylesi anlamlara saf, özgün terkiplerin ayrı bir değer katacağını, H. Tolasa'nın ifadesiyle "beyitteki mânânın güzel bir kompozisyonu şeklinde" verilmesinin anlamı daha etkili kılacağını belirtmiş olmalıdır.⁹⁷ Zîra orijinal ve değerli anlamların, yeterince kavranabilmesi ve gereken etkiyi yapabilmesi için, aynı derecede özgün terkiplerle, kompozisyonlarla verilmesi; bir başka deyişle çok özel ve özenli bir şekilde söze dökülmesi gerekmektedir. Şair yine bir beytinde, "Necâtî şiire öyle bir sûret, biçim, tarz verelim ki halk bakıp işte Selmân'ın anlamı desinler" (G. 136/6, s. 229) demektedir ve "ma'nî-i Selmân" kullanımına yer vermek sûretiyle anlam için bir değer ölçüsü, bir seviye olarak ünlü İran şairi Selmân-ı Sâvecî'yi işaret etmekte, onu örnek göstermektedir. H. Tolasa'nın belirttiği üzere bu beytin asıl önemi, anlam unsurunun şiirde taşıdığı değeri güçlü bir şekilde vurgulamasındadır.⁹⁸

2. *Hayâl (hayâl-i hâs, rengîn hayâl, umulmadık hayâl)*

Şairler, hayattan ve doğadan aldıkları çeşitli malzemeleri, çoğunlukla hayâl güçleriyle değiştirerek okuyucuya sunarlar. Bir diğer ifadeyle hayâl, şairlerin gözlemediklerini veya yaşadıklarını şiire aktardıkları kendilerine özgü izlenimler; yaşanan ya da gözlemlenen şeylerin şair tarafından şiir diliyle yeniden yorumlanıp biçimlendirilmesidir. Ayrıca hayâl, klâsik Türk şiirinin en önemli ve temel poetik unsurlarından, mânânın yanı sıra şiirde en fazla aranan değerlerinden biridir. Bu nedenledir ki başta şairler olmak üzere tezkire yazarları ve şiirden anlayanlar, güzel ve etkileyici şiiri tanımlarken büyük oranda "hayâl-engîz", "muhayyel" vb. sıfatlar kullanmış ve hayâlin önemini, iyi bir şiir için vazgeçilemez bir unsur olduğunu çeşitli vesilelerle dile getirmişlerdir.⁹⁹ Bununla birlikte hayâl kelimesine, büyük

⁹⁷ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 26.

⁹⁸ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 24.

⁹⁹ Hayâl kelimesine Batı etkisinde gelişen Türk şiirinde ne tür anlamlar yüklendiğine dair değerlendirmeler için bk. Ahmed Hikmet, "Muhâsebe-i Edebiyye", *Servet-i Fünûn*, 14 Teşrîn-i Sâni 1312, s. 179, 298; Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, Ankara 1981, s. 79; Bir poetik unsur olarak, klâsik şiirde sözü edilen ve aranan "hayâl" ile ne kastedilmiş olabileceğine dair ise bk. Harun Tolasa, *Sehi, Latîfî, Aşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I*, s. 369; Nihat Öztoprak, *a.g.m.*, s. 122-123; Menderes Coşkun, *a.g.m.*, s. 66; Mine Mengi, "Hayal Üzerine", *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 27.

oranda şiiriyle ilgili poetik bir unsur olarak yer vermediği; hatta muhayyel kelimesini neredeyse hiç kullanmadığı görülen Necâtî, hayâli sevgilinin saç, gözü, yüzü vb. güzellik unsurları ile birlikte ele almış, bu kelimeye şair veya şairliğiyle ilgili tanım ve tavsiflerde daha çok yer vermiştir.

Gerek tezkire yazarları, gerekse dîvân şairleri hâyâle ilgili olarak aralarında “tâze, rakîk, dakîk, hâs ve rengîn”in bulunduğu çeşitli sıfatlara yer vermişlerdir. Necâtî aşağıdaki beytinde hayâl için de has sıfatına yer vermiş ve şiirlerine süs verenin “hayâl-i hâs” olduğunu belirtmiştir. Şair beyitte ayrıca son derece özgün, seçkin olan hayâl dünyasının âdeti “dürr-i yetîm”i (sadefinden tek olarak çıkan iri, büyük inciye) tarif eden, nasıl bir şey olduğunu etraflıca bildiren engin bir deniz gibi olduğuna değinmek sûretiyle, muhayyilesinin genişlik ve derinliğine dikkat çekmiştir:

Necâtî şî'rüne zînet hayâl-i hâs virür
Ne bahr olur bu ki dürr-i yetîm ider ta'rîf (G. 270/5, s. 311)

Şairin hayâli tek başına kullanmayıp onu has sıfatıyla birlikte anması elbette tesadüfi değildir; zîra Necâtî de hayâlin zaten hemen her şiirde bulunabileceğini, az ya da çok hayâle verildiğini bilmektedir. Dolayısıyla “hayâl-i hâs” ibâresine yer vermek sûretiyle Necâtî burada, gerek şairin başarı ve etkileyciliğinin artması gerekse şiirin güç kazanması bakımından has hayâllere ihtiyaç olduğuna bilhassa dikkat çekmektedir.¹⁰⁰ Necâtî, hayâli bir nevi şiirin muhtevâsının, iç yapısının; elfâzı ise şiirin şekil ve üslûp yani dış yapısının unsurları, özellikle de yoğunlaştığını hissettirdiği edebî sanatlar olarak ele aldığı izlenimi uyandıran aşağıdaki beytinde şairlik yaratılışına meşşâta (gelin süsleyen kadın) dense yakışacağını; zîra hayâlinin tâze bir gelin, sözlerinin ise bu gelinin süsü olduğunu, onu daha güzel ve belirgin bir hâle getirdiğini belirtmiştir:¹⁰¹

Yaraşur dinse Necâtî tab'ına meşşâta kim
Bir gelincikdür hayâl elfâz anuñ tezyînidür (G. 167/10, s. 249)

Necâtî, aynı zamanda muhayyilesinin ne denli güçlü olduğunu îmâ ettiği bir diğer beytinde, şiirinin hâkim konusu olan sevgilinin güzellik un-

¹⁰⁰ Mine Mengi, *a.g.m.*, s. 28.

¹⁰¹ Harun Tolasa, “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”, s. 26-27; Muhammet Nur Doğan, *a.g.m.*, s. 111.

surlarını sıkça işlemesine ve onlara dâir türlü hayâller ortaya koymasına rağmen, bu konuda daha birçok umulmadık hayâlinin bulunduğunu; dolayısıyla okurlarda beklenmedik olanı çağrıştırmak ya da sürprizler yapmak sûretiyle hayâl gücünün daha nice başarılı örneklerini ortaya koyacağını dile getirmiştir (G. 135/7, s. 228).

3. *Mazmun (bikr-i fikr, mazmun okumak)*

Şahin Uçar mazmuna dâir çalışmasında, Bedevî Arapların başta hâmile develer olmak üzere, esâsen her türlü varlığın doğmamış; dolayısıyla erkek mi dişi mi olduğu belli olmayan yavrusuna mazmun dediklerini; bundan hareketle “kelâmın, derûnunda gizli kalan mânâsı”na da mazmun denildiğini kaydetmektedir. Hatta Ş. Uçar’ın belirttiğine göre “Mânâ şairin karnındadır” sözünden hareketle, “mazmun, görünen mânânın delâlet ettiği bâtinî mânâdır” demek de mümkündür. Bir başka deyişle, “devenin karnındaki henüz doğmamış yavrusu nasıl mazmun ise şairin karnındaki mânâ da öyle bir mazmundur.”¹⁰²

M. Mengi ise, “Mazmunun şiirde anlama olan bağlantısı söz konusu olduğunda, içselliği, dolaylı anlatımı ilk akla gelen özelliklerindedir. Dolaylı anlatım mazmunun mecazla ilişkisini hatırlatır. Nitekim divan şiiri döneminden sonra bazı araştırmacılar mazmundan; bu bağlamda önce kalıp benzetmeyi, klişe mecazı anlamışlardır. Ancak günümüzde mazmundan; daha yaygın olarak divan şiirinin kendi dünyası içindeki bilinen hayâl, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımı, klişe olmayan mecaza yönelişi anlaşılmaktadır.” değerlendirmesinde bulunmuştur. Tezkire ve dîvânlarda daha çok şiiri nitelemek üzere “bikr-i mazmûn, mazmûn-ı kelâm, mazmûn-i şî’r, tâze mazmûn, şâhid-i mazmûn, mazmûn-ı nev-îcâd, mazmûn-ı hâs”; şairi nitelemek üzere ise “mazmûn-gûy, mazmûn-perdâz” vb. tamlamalara yer verildiği görülmektedir.¹⁰³ Necâtî, Mesih Paşa’ya sunduğu kasidesinde, “bikr-i fikre”, el değmemiş, özgün düşüncelere, orijinal mazmunlara yer verdiğini belirtir ve gerek el değme-

¹⁰² Şahin Uçar, *Varlığın Mânâ ve Mazmûnu*, İz Yay., İstanbul 1995, s. 16; Fazilet Çöplüoğlu, *a.g.m.*, s. 49; Mine Mengi, “Mazmundan Nükteye”, *Divan Şiirinin Arka Bahçesi*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s. 131.

¹⁰³ Mine Mengi, *a.g.m.*, s. 131, 145; 132-144.

miş mazmunları, gerekse pak, saf ve parlak gevherlere benzemesiyle şiirinin, paşa tarafından beğenilmeye lâyık olduğunu dile getirmiştir:

Revâdur ger ola makbûl-i Hazret
Bu bîkr-i fikr ü bu pâkîze gevher (K. 10/30, s. 48)

Necâtî bir diğer şiirinde ise âşıklara bol bol hasret mektubu geldiğini; lâkin kendisinin bir şair olarak hiç mazmun okumadığını belirtmiştir:

Nâme-i hasret gelür âşıklara çok çok velî
Hiç mazmun okumadum uşbu unvân ile ben (G. 402/3, s. 389)

Bir deyim olma ihtimali bulunan; ancak kaynaklarda rastlayamadığımız “mazmun okumak” ibâresiyle, okumak kelimesinin “çağırarak, davet etmek; söylemek, demek, anmak, yâd etmek” anlamlarından da hareketle, “mazmun davet etmek, mazmun demek, mazmun anmak” vb. nin kastedildiğini düşünmek mümkündür. Yine bu ibâre ile Necâtî’nin beyitte, “Sahip olduğum bu şairlik unvanı ile veya bu şair sıfatımla ben hiç mazmun okumadım” demek sûretiyle bir nevi “başkalarından ödünç mazmun istemedim, şiirimde başkalarına âit mazmunlara yer vermedim” vb. demek istemiş olabileceği de akla gelmektedir.¹⁰⁴

4. Nükte

“Latîf ma’nâ”, “zımnen anlaşılan ince ve dakîk ma’nâ”; “anlamın herkes tarafından kavranamayan ince ve gizli yönüne vurgu yapmaktır” vb. şeklinde tanımlanan nükte, aynı zamanda klâsik Türk şiirinin hem tanımı hem yazılma sebebi hem de malzemesidir. M. Mengi tarafından “Anlamın verililişinde anlatımdaki zekâ ve incelik dikkate alındığında şairin hüner gösterme isteğinin son basamağının mazmundan da öte nükte olduğu söylenebilir” şeklinde tarif edilen nükte, Necâtî’nin şiirlerinde kelime bazında pek fazla yer vermediği poetik terimlerden biridir. Şair, nükte kavramının aynı zamanda edebî gelenekteki kaynağına doğru bir işaretini de içeren

¹⁰⁴ Kenan Erdoğan, “Mazmun Üzerine Yazılanlar ve Divan Şiirinde Kullanılan Bazı Mazmun ve Remizlerin Niyazî-i Mısıri’de Kullanılışı”, *C.B.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Manisa 1997, S. 1, s. 279; Mahmut Kaplan, *a.g.m.*, s. 460.

aşağıdaki beytinde, Kemâl-i Isfahânî'yi anar ve kendi nüktelerini, onun ruhunun duyması hâlinde bunlara karşı tamahlanacağını dile getirir:¹⁰⁵

Necâtî nüktelerinden duyaydı rûh-ı Kemâl
Düşerdi uşbu kelâmı görüb Kemâl'e tamâ' (G. 263/9, s. 306)

Yine M. Mengi'nin belirttiğine göre tıpkı mânâ ve mazmun gibi şiirin anlamıyla birlikte düşünülen; ancak diğerlerinden farklı olarak söz söyleme ustalığıyla birlikte de ele alınması gereken nükte aynı zamanda, önceden tasarlanmış söz olarak tanımlanır. Bu tasarımın içerisinde bilhassa estetik bakımdan belli bir incelik ve zarâfetin bulunması şarttır. Dolayısıyla Necâtî, nüktelerinin tamah ettiren, iştah kabartan yanına dikkat çekerken, hem içerdikleri incelik ve zarâfete hem de ifadeye çalıştığı anlamlar ile söyleyişteki zenginliğine dikkat çekmiş olmaktadır.¹⁰⁶

Belirlenen örneklerden de hareketle belirtmek gerekirse Necâtî, başta mânâ ve hayâl olmak üzere şiirlerinde yer verdiği tüm bu poetik unsurları, büyük oranda bazı sıfat ve teşbihlerle birlikte kullanmış, bazen şiir için tek başına değer olarak kabul edilen, şiirde önemle aranan bu unsurları, kendi içlerinde de ayrıca "rengîn, hâs, nâzik, sâf" vb. tavsiflere tâbi tutmuş, bunların şiirlerinde taşıdığı değeri vurgulamıştır. Burada dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus ise "rengîn" vb. kelimelerin aynı zamanda sevgilinin vasıfları olduğu; şairlerin güzelin vasıfları ile güzel şiirin vasıfları arasında türlü benzerlikler kurduğu; dolayısıyla klâsik şiirdeki birçok poetik kavramla, sevgilinin vasıfları ya da güzellik unsurları arasında paralellik bulunduğu.

E. Şiirleriyle İlgili Diğer Unsurlar

1. Kâfiye (*Kâfiye-i şâyegân*)

Bir araya getirdiği unsurlar arasında anlamsal bir ilişkiyi zorunlu kılan kâfiye, klâsik şiirde ses tekrarlarının dize sonlarında simetrik olarak kullanılması ile oluşur.¹⁰⁷ Kâfiye ve redife daha ziyâde teşbihler çerçevesinde yer

¹⁰⁵ Harun Tolasa, *a.g.m.*, s. 28-29; Mine Mengi, *a.g.m.*, s. 131, 149; Menderes Coşkun, *a.g.m.*, s. 60; Ziya Avşar, *a.g.m.*, s. 325.

¹⁰⁶ Ziya Avşar, *a.g.m.*, s. 325.

¹⁰⁷ Muhsin Mâcî, *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Kapı Yay., İstanbul 2005, s. 78.

veren, şiirdeki yer ve önemlerine yahut iyi bir şiir için yeterli olup olmadıklarına ayrıca değinmeyen Necâtî, Sultan Bayezid'e sunduğu ve baştan sona kâfiye-i şâyegâna yer verdiği "tîg" redifli kasidesinde, "O öyle bir şâhtır ki kalem, kâfiye-i şâyegâna kılıcı redif etse bile onun olgunluk ve büyüklüğünü lâyıkıyla anlatamaz" demektedir:

Şol şâh kim kemâlini vâf idemez kalem
İdüb redîf kâfiye-i şâyegâna tîg (K. 11/57, s. 52)

Kâfiye-i şâyegân, diğer adıyla zengin kâfiye, Farsça'da çoğul ve sıfat-ı müşebbehe edatı olan "-ân" ile yapılmış kâfiyelere denmekte; şâyegân ise "münâsîp, lâyık, geniş, bol, çok, zengin, pâdişaha lâyık vb." anlamlarına gelmektedir.¹⁰⁸ Kelime anlamından hareketle beyitte ayrıca Pervîz'in "genci şâyegân" olarak anılan hazinesine telmihte bulunulmuş; bir diğer ifadeyle şair, "Ey şâhım sen öylesine kemâl sahibi bir zâtsın ki, Hüsrev'in son derece zengin olan hazinesini bu yolda saçsan, şairlere câize olarak versen, yine de seni lâyıkıyla vâf edemezler", demek istemiş olmalıdır. Necâtî bir diğer kasidesinde, bu kez "hançer" redifinin kâfiyeye "genci şâyegân" verdiğini yani şiire önemli bir zenginlik kattığını belirtmiştir (K. 7/38, s. 39). Şair, dîvânının dîbâcesinde yer alan ve aynı zamanda şiirlerinin etkileyiciliğine dikkat çektiği bir nazmında ise, "Harf şarap kabı/kadeh oldu, kâfiye de sâkî. Onu içen abdala sıhhat ve âfiyetler olsun" demek sûretiyle bir yandan kâfiyeyi sâkiye benzetmiş, bir yandan da sâkînin fonksiyonundan hareketle, kâfiyenin şiirdeki takdim edici yönüne dikkat çekmiştir:

Zarf-ı mey harf oldu sâkî kâfiye
Nûş iden abdâla sahhan âfiye (Nazm, B. 1, s. 11)

2. Redif (Şi'r-i gül-redîf, seher-redîf)

Klâsik şiirin belli başlı âhenk unsurlarından bir diğeri olan redif, söz tekrarlarının mısra sonlarında simetrik olarak kullanılması şeklinde tanımlanır. Bir diğer ifadeyle farklı duygu ve düşüncelerin dile getirilmesinde, şiirin bütünlük arz etmesinde, daha etkileyici ve çekici hâle gelmesinde önemli bir vâsıta olan redif hem mısra hem de içeriğin biçimlendi-

¹⁰⁸ Tahirül Mevlevî, *Edebiyat Lugati*, İstanbul 1973, s. 138; *Necâtî Bey Dîvânı, Seçmeler*, s. 81.

rilmesinde belirleyici bir role sahiptir. Bundan ötürü olsa gerek klâsik şiirde, asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddiâ etmenin yanlış olmayacağı ileri sürülmüş, Muallim Nâci'nin ifadesiyle ise redif, “şiirin câzibe merkezi” hâline gelmiştir.¹⁰⁹

Redifi, şiirlerinin ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü ve şiirin âhenliğini sağlamada önemli bir yardımcı olarak kabul ettiği anlaşılan Necâtî, kasidelerinde “tîğ, hançer, serv, benefşe, gül, kerem, hâtem, seher, nişân, arpa, esselâm, mı degül, dur yine” vd.; gazellerinde ise çoğu mükerrer olmak üzere “aňa, arasında, baş, begler, benlerün, bir yana, bir gün, bu gün, çok, dost, dürüst, dur baňa, garîb, ola, olmaya, olmaz âşinâ, saňa, yiğit, mest, gördün mü hiç, den geç, ferâh, güstâh, a meded, dur nemed, Kapluca, lezîz, alur, yok mıdur, dür dirler, a berâber, cân virür, a deger, var, yeter, çıkar, budur, olmuşdur, bilür, düşer, olur, a çekerler, görünür, dan duyar, özler” vd.; üstelik büyük çoğunluğu Türkçe olan daha yüzlerce redif kullanmıştır ve neredeyse redifsiz gazeli yok gibidir.

Necâtî'nin, bilhassa kasidelerinde ve çoğunlukla mazmun değeri olan redifleri tercih ettiği ve onları çeşitli edebî sanatlarla bağlantılı olarak kullandığı görülmektedir. Şair bu meyanda, Sultan Bayezid'e sunduğu “seher” redifli kasidesinde, bülbülün bahar mevsiminde gül redifli şiir, mukrinin (müezzin veya Kur'an okuyan, öğreten kişinin) ise sabah vaktinde çok hoş salâ okumasını; mukrinin sesini, bülbülün son derece güzel şakımasıyla karşılaştırmak sûretiyle dile getirir:

Fasl-ı bahâr bülbül okur şi'r-i gül-redîf

Vakt-i sabâh mukri' ider hoş salâ seher (K. 9/4, s. 43)

Şair aynı kasidesinin mahlas beyitinde, “Ey şâh! Necâtî seni “seher” redifli bir kasideyle övdü; zîra duâlar çoğunlukla seher vaktinde kabule yakın olur” diyerek redife dikkat çekmiş aynı zamanda, seher vaktinde yapılan duâların ekseriyetle kabul olunduğu inancını dile getirmiştir (K. 9/8, s. 43). Necâtî bir kıt'asında ise bu kez pâdişahın ihtişâmının “hançer” redifli şiirleri sâyesinde bilindiğini; nitekim halkın da yılda bir kez Ramazan orucunun başladığını hilâli görmek sûretiyle öğrendiğini belirtir. Şair ayrıca, redifi hançer olarak seçmesine yani iyi bir şiir yazmasına; dolayısıyla iyi bir şair olmasına rağmen mansıbı (devlet hizmetini, memuriyeti)

¹⁰⁹ Muhsin Mâcî, *a.g.e.*, s. 78; Osman Horata, *a.g.m.*, s. 45.

kılıcı ile (savaşmak ya da bürokratik mücâdelelere girişmek sûretiyle) elde etmesinin revâ olup olmadığını sorar:

Redîfi hançer itdûñ mansıbı sen
Kılıcuñ ile alursın ola mı (Kt. 89/3, s. 140)

3. *Matla‘*

Necâtî, Sultan Bayezid’e sunduğu “tîğ” redifli kasidesinde “matla‘-ı nâzik-beyân” (nâzikçe, titizlenerek, özenle söylenmiş matla) ibâresine yer vermiştir:

Zâtında cevheri var anuñcün açub zebân
Tahsîn ider bu matla‘-ı nâzûg-beyâna tîg (K. 11/23, s. 50)

Bilindiği üzere matla kelimesinin anlamı, doğuş yeridir. Matla beyiti, şiirin âdeta doğduğu yerdir; dolayısıyla şiirin bütünü ele veren, geri kalanının okunmasını sağlayan ve de en göze çarpan beyittir. Tüm bu nedenlerledir ki şairler matla beyitlerine ayrı bir önem vermiş ve özen göstermişlerdir. Necâtî, beyitte yer verdiği “matla‘-ı nâzûg-beyân” ibâresiyle matlaın hem bu önemine dikkat çekmiş hem de “tîğ” redifinin mazmun değeri ve çağrışım zenginliği nedeniyle âdeta matla beyitine ayrı bir katkı sağladığını belirtmiştir. Şair, “hâtem” redifli kasidesinin tegazzül bölümünde ise bu kez memdûhu olan Ali Paşa’ya seslenerek, “Ey Âsâf! Şâyet Hâtem meclise inciler dökeyim derse, bu gazelin matlaını ezberlesin” demek sûretiyle bilhassa matla beyitinin güzelliğine dikkat çekmiş, aynı zamanda Hâtem-i Tâî’nin cömertliğine telmihte bulunmak sûretiyle paşadan da aynı cömertliği beklediği îmâsında bulunmuştur (K. 19/25, s. 73).

4. *Mahlas (Tâze helva)*¹¹⁰

Arapça, “Saflık, hâlislik, gönül temizliği” anlamlarına gelen “halâs”tan müştak olan mahlas kelimesinin sözlük anlamı, “kurtulunacak, sınımlanacak yer”dir. Bir edebiyat terimi olarak ise mahlas, “Bir şairin asıl adından

¹¹⁰ Necâtî’nin mahlas beyitlerinde belirttiği poetik görüş ve değerlendirmelerine, ayrıntılı bir şekilde çalışmanın ilgili kısımlarında yer verildiğinden, burada sadece ve doğrudan “mahlâs, tahallus” kelimeleri çevresinde yaptığı bazı benzetme ve değerlendirmelerine değinilmiştir.

başka, edebiyatta veya şiirlerinde kullandığı isim, edebiyatta asıl addan başka kullanılan ikinci ada verilen ad, şairlerin kendilerini târife, bildirme ve tanıtmaya yönelik olarak kullandıkları lâkapları...” vb. şeklinde tanımlanmaktadır.¹¹¹ H. Tolasa'nın da belirttiği üzere mahlas, o devir şairi ve çevresi için basit bir mesele değildir; zîra mahlas hem şair hem de şiir için bir kimlik özelliği taşımaktadır. Mahlas ayrıca başka şairlerle karıştırılmayı engellemesi ve başkalarından ayırtedilmeyi sağlaması bakımından da hayli önemli bir unsurdur.¹¹² Bir diğer açıdan mahlâs beyitleri, şairlerimizin felsefesini, düşünce dünyasını, şiire ve hayata bakışını, içinde bulunduğu şartları ve psikolojisini ele veren; aynı zamanda en önemli sermâyeleri olan kendi şiirleri ve şairlikleri üzerine, çoğunlukla fahriye amaçlı olsa da poetik değerlendirmelerde buldukları, üstelik bunları kendi ağızlarından ve âdeta altlarına imza atmak sûretiyle dile getirdikleri beyitlerdir.¹¹³ Necâtî, dîvânının dibâcesinde yer alan bir nazmında, sahip olduğu büyük şairlik gücüne rağmen mahlas gibi alçakları gözettiğini, bir diğer ifadeyle son derece alçak gönüllü bir tavır sergilediğini belirtmiştir:

Kodum bâtılları haklar gözetdüm
Tahallus gibi alçakları gözetdüm (Nazm, B. 16, s. 9)

Necâtî, şiirler yazmış olmaktan, şairlikten şikâyetinde bulunduğu bir beyitinde, kendisinin meclisin en aşağı bölümünde bulunmasına sebep olan şiirleri olduğunu; dîvânındaki mahlas beyitlerini okuyanın yahut mahlasının anlamını düşünenin bunu lâyıkıyla anlayacağını dile getirmiş, bir diğer ifadeyle mahlasıyla kendisini sonda bulunmak, sona kalmak, aşağıda ve ayaklar altında kalmak bakımından özdeşleştirmiştir (G. 424/10, s. 404). Şair, “yanayın” redifine yer verdiği bir gazelinde, tıpkı şiirinde kullandığı mahlası gibi alçakta kaldığını; dolayısıyla hak ettiği, ilgi ve itibarı göremediğini, belki de bu beklentiler uğrunda kaleme alındığı îmâ edilen onca şiirinin ve dîvânının da bir işe yaramadığını belirtmek sûretiyle dile getir-

¹¹¹ Ali Yıldırım, *Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlas-nâmeler*, Akçağ Yay., Ankara 2006, 11-12.

¹¹² Harun Tolasa, *Sehî, Latîfi, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I*, s. 244.

¹¹³ Walter Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, İletişim Yay., İstanbul 2000, s. 20; Behice Varışoğlu, *Necâtî'nin Gazellerinde Anlam Çerçevesi*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep 2005, s. 30.

miştir (G. 380/8, s. 376). Necâtî bir diğer gazelinde ise farklı bir tavır takınmış ve bu kez, “Ey Necâtî! Şiirinin mahlas beyitini daha tatlı, daha güzel eyle; zîra yemeğin sonunda taze helva da hayli lezzetli olur” demek sûretiyle hem mahlas beyitinin güzel olmasının önemine dikkat çekmiş hem de güzel, etkili bir mahlas beyitini, yemeğin sonrasında yenilen taze helvaya benzetmiştir:

Şîrîn-ter eyle mahlas-ı şî'rûn Necâtîyâ
K'olur ta'âm soñına halvâ-yı ter lezîz (G. 54/6, s. 178)

5. Şerh

Şair, “tîğ” redifli kasidesinde, “Ben nasıl âciz olmayayım ki ne kılıç ne de kalem dil uzadıp senin vasfını şerh edebilir” demek sûretiyle, pâdişahın vasfını hakkıyla dile getirmekte sadece kendisinin değil kalem ile kılıcın, bir diğer ifadeyle şairlik gücü ve tîğ redifinin de âciz kalacağını; dolayısıyla onu lâyıkiyle anlatmaya yetecek bir şairin ve de şiirin henüz bulunmadığını dile getirmiştir:

Ben nice âciz olmayayın kim dil uzadub
Vasfûn ne hâme şerh idebilür şehâ ne tîg (K. 11/58, s. 52)

M. Çavuşoğlu beyitin açıklama notunda, “Buradaki dil uzatmak de-yimi hem haddini aşmak mânâsına geldiği gibi hem de kalemin ve kılıcın dilleri söz konusu oldukta onlarınkinin şâirin dilinden daha uzun olduğunu da belirtmektedir.” kaydına yer vermiştir.¹¹⁴ Merhum hocamızın bu notundan hareketle, Necâtî'nin bir nevi “Ey pâdişahım seni lâyıkiyle vasfetmek benim ne haddime” dediğini; hatta akabinde “sadece benim değil kalem ve kılıcın da haddine değil” demek istediğini çıkarmak mümkündür. Kalem-kılıç karşılaştırmasına yani kalemin mi, kılıcın mı daha güçlü ve etkili olduğu meselesine telmihte de bulunulan beyitte şair ayrıca, pâdişahın vasıflarını gerektiği gibi anlatmak ve de dünyaya duyurmak hususunda hem son derece güçlü şairlerin, hem de hayli güçlü kumandanların bile âciz kalacaklarını kastetmiş olmalıdır. Necâtî, Şehzâde Abdullah mersiyesinde, “Şâyet yüz bin yıl, üstelik özenle uğraşsan da yine gönlündeki derdi, içindeki sıkıntıları ve de büyüklüğünü şerh edemez, hakkıyla anlatamazsın”

¹¹⁴ *Necâtî Bey Divânı, Seçmeler*, s. 81.

demekte, böylece acı ve üzüntülerini dile getirmek için şiir yazmasını, gönül derdini şerh etmek şeklinde tarif etmektedir (Mer. 1-7/6, s. 106).

Sonuç ve Öneri

Gerek çağdaşı gerekse sonraki dönem kaynaklarında klâsik Türk şiirinin önde gelen şairlerinden biri olarak kabul edilen Necâtî Bey, dîvânının başta dîbâcesi olmak üzere çeşitli yerlerinde ve türlü vesilelerle poetikasına, bilhassa şiir anlayışına ilişkin düşünce ve görüşlerine çokça yer vermiş; ayrıca Arap, İran ve Türk şairlerinden tercih veya takdir ettiği şairlerin adlarını anmış, şiirleri veya şairlik düzeylerine ilişkin değerlendirmelerde bulunmuştur.

Dîvânının dîbâcesinden hareketle belirtmek gerekirse Necâtî'ye göre mecâzî, fânî sevgili yerine hakikî yani mutlak sevgiliye bağlanmalı, gece gündüz onu anmakla meşgul olmalı ve böylece vahdete ermelidir. Bir diğer ifadeyle Necâtî'ye göre mutlak dost ve sevgili Cenâb-ı Hak'tır; dolayısıyla gerek şairler, gerekse yazarlar eserlerinde esâsen onu anlatmalıdırlar. Allah'ı bırakıp yarattıklarını anlatmak, onların vasıflarını dile getirmek laf kalabalığı, böyle yapan şairlerin şiir diye ortaya koydukları ise sadece laftan ibârettir.

Necâtî'ye göre şiir yazmak için öncelikle Allah vergisi bir yeteneğe sahip olunmalıdır; ancak bu da tek başına yeterli olmayıp sahip olunan yetenek ve hünerin bilgi ve eğitim ile daha da güçlü hâle getirilmesi, geliştirilmesi gereklidir. Yine şaire göre iyi şiirler yazabilmek için aynı zamanda zevk ehli olmalıdır; ancak nasıl ki belli işlemlerden geçmeyen her kamıştan kalem olmazsa, her zevk ve tamah ehli de söze şeref veremez. Dolayısıyla zevk sahibi olmak başka, şiir yazmak başkadır.

Yine Necâtî'ye göre şiir can ile dinlenmeli, âhir zamân zemzemesi gibi olmalı, aşk ateşini gidermeli, kemâl ehlinin sözleri gibi hikmet içermeli, kısa, öz, faydalı ve mestâne olmalı, ayrıca nağme ile süslenmeli ve mûsikî eşliğinde okunup söylenmelidir. Tüm bunların yanı sıra şiir, güzel ve doğru bir yazıyla yazılmalı, her önüne gelene yazdırılmamalı ve şiirden anlamayanlara sunulup yok yere harcanmamalıdır. Necâtî, bu vb. ölçülere uymayan zamâne şairlerini, halkın üzerine ölü toprağı serpip uyutmakla; hatta geçmişlerin sözlerini şiirlerine katıp onları halka satmaya çalışarak, anlam ve hayâl hırsızlığı yapmakla suçlar. Pek çok şair için şiirlerine nazire

yazılması bir övünç kaynağı iken, o bunlara pek iltifat etmez; hatta şiirlerini kötü bir şekilde tanzir ettiğini düşündüğü Mihrî Hatun gibi bazı şairlere ise kızar.

Esâsen her türlü söze kudreti olduğunu belirten Necâtî, yapılan tavsiyeleri de dikkate alarak nazım şekilleri içerisinde en fazla gazele yoğunlaşmış ve gazellerinin yeryüzünde yankılar uyandırdığını, her mecliste, her türlü sosyo-kültürel ortamda beğenilerek okunduğunu, bununla birlikte kendisinin gurur ve sevince kapılmadığını, önceleri bilhassa kötü kâtipler yüzünden şiirlerini bir mecmuada toplamayı düşünmediğini dile getirmiş; ancak yine sevenlerinin ısrarları üzerine bir divân tertibine karar vermiştir.

Kendi şiirlerini “dil-firîb, dil-pezîr, garrâ, selîs, mu‘ciz, rûşen, tâze vd.” olarak vasıflandıran; onlar için ayrıca “âb, âb-ı hayât, bahr, cennet yiyeceği, cihangir, dür, gevher/güher, lü’lü, fidan, servi, hercâyî, kuş dili, mürid, katı kız nakışı, nâme, peri, şâhın dünyayı kaplayan güçlü sesi, şeker ve Hz. Yusuf vd.” benzetmelerinde bulunan Necâtî’ye göre şiirde makbul olan yol izlenmeli, ödünç hayâl ve mazmunlara tenezzül etmemeli, şiiri şevkle yazmalıdır.

Necâtî’nin şiirlerinin, aynı zamanda gazellerinin belli başlı konuları arasında, ağırlıklı olarak sevgili ve onun başta yüzü olmak üzere yanağı, ağzı, dişleri vs. çeşitli güzellik unsurlarının övgüsü yer almaktadır. Şiirlerinin konuları arasında ayrıca, devrin pâdişahları ile şehzâdelerinin, diğer devlet erkânının övgüleri; sevgili, dost ve şehzâdelere nasihat, şarap, bahar, dünyanın fânîliği, bâki olanın kazanmaya çalışılması, âhiretin ve Allah’ı zikrin önemi, felek, zaman, zamâned, yaşlılıktan, âşıklıktan ve şairlikten şikâyet vb. bulunmaktadır.

Tezkire yazarlarının Necâtî’nin şiirleri için söyledikleri ile şairin kendi şiirleri üzerine söyledikleri arasında büyük bir uyum söz konusudur. Bu durum, aynı zamanda münekkitlerin ilgili kanaat ve tespitlerini bizzat şairin şiirlerinden veya söylediklerinden hareketle ortaya koyduklarını göstermektedir.

Klâsik Türk şiirinin poetikasının bir bütün hâlinde belirlenmesi için kanaatimizce atılması gereken ilk adım, bizim de bu çalışma ile bir örneğini vermeye çalıştığımız gibi, öncelikle ve en azından belli başlı şairlerin şiirlerinde yer verdikleri tüm poetik unsur ve malzemenin ayrıntılı bir şekilde belirlenmesi; bireysel olarak poetikalarının, şiirden ve şairden ne

anladıklarının ortaya konulmasıdır. Böylece bir yandan klâsik Türk şiirinin mevcut poetik malzemesinin, özellikle de şiir için yapılan tanım ve teşbihler başta olmak üzere, tenkit terminolojisinin ve anlayışının farklı boyutlarının önemli oranda tespiti, ardından da bunların hem klâsik hem de modern yöntemlerle ele alınmalarına zemin hazırlanmış olacaktır. Bunun akabinde aynı yüzyıla mensup şairlerin benzer, ortak ya da farklı poetik yaklaşımlarının, aralarında karşılaştırmalar yapılmak sûretiyle, ortaya konulması gerekmektedir. Bilâhare dönemler arasında karşılaştırmalar yapılması, yüzyıllar içinde şiir ve şair anlayışında görülen ortak noktalar ile meydana gelen değişikliklerin belirlenmesi, böylece klâsik Türk şiirinin poetikasının birçok yönüyle ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bir nevi son aşama olarak ise bu poetik anlayışın, örnek aldığı şiir geleneklerinden, özellikle de İran şiirinden ne denli etkilendiğinin kapsamlı bir şekilde belirlenmesi; benzer, aynı veya farklı noktaların ortaya konulması gerekmektedir. Kanaatimizce ancak böylesi bir süreç sonunda, klâsik Türk şiirinin poetikasına dâir daha doğru, kuşatıcı ve de sağlıklı hükümler verebilmek mümkün olabilecek; aksi durumda verilen tüm hükümler bir yönüyle hep eksik ya da yanıltıcı olabilecektir.

“UNDERSTANDING OF NECATI BEY’S POETRY”

Abstract

The purpose of this study is to contribute to the studies that would establish the poetics of Classical Turkish Poetry as a whole by providing material. In this work, the Necati Beg’s Divan is used as the primal source to identify the frameworks of his poetry, his understanding of poetry, the metaphors that he used, the qualities of his poems, his subjects, his assessments about his own poetry and poetry in general.

Necati mostly preferred to use the term “poetry” along with the terms, elfâz, gazal, nazm, kelam, suhan etc. He also characterized his poems as “âb-dâr”, “garrâ”, “ruşen”, “selîs”, “taze” and likened them to “âb-ı hayât”, “akarsu”, “bahr”, “cennet yiyeceği”, “dür”, “gevher”, “fidan”, “servi”, “şeker”, “Yusuf”, etc. that are also poetic terms. The dominant themes of his poems are the beloved and the depiction of the beloved’s beauty. According to Necati, poetry must be written as beautiful as the beloved; it must be sweet and smooth as water, charming and miraculous. The poetry must also be written with good chalography and correct spelling; poems must be represented exclusively to the qualified reader; and poets must not have unqualified clerks write them.

Necati who is known as “melikü’ş-şuarâ” (the sultan of the poets) in his period, being also one of the founding poets of the classical poetry makes his opinions and criticisms about poetry, his poetic evaluations valuable and important for us.

Keywords

Necati Bey, poem, poet, poet, divan poetry, classical Turkish poetry.

Batılılaşma Sürecinde ‘Feminizm’in Tehdidi Altındaki Türk Aile Yapısını ve Evlilik Kurumunu Belgeleyen Roman:

JÖN TÜRK

*Kemal EROL**

ÖZET

Ahmet Mithat Efendi'nin yirmi beş kitaptan oluşan Letaif-i Rivâyât (1871-1894) serisinin üçüncü hikâyesi Felsefe-i Zenân başta olmak üzere iki Meşrutiyet dönemi arasındaki süreçte yazılmış pek çok roman ve hikâye Osmanlı aile yapısını ve evlilik kurumunu problematik bir mahiyette konu edinir. Tarihî roman kapsamında ele alınabilecek bu eserler arasında A. Mithat'ın Jön Türk (1910) adlı romanı, II. Meşrutiyet öncesi dönemde geleneksel Osmanlı aile yapısına ve ciddi bir değişim sürecine giren evlilik kurumuna ışık tutması bakımından oldukça mühim bir tarihî belge özelliğini taşır.

Bu çalışma, Türkiye’de romana konu olmuş Batılılaşma sürecindeki toplumsal değişmeyi ve kültürel yozlaşmayı sebep ve sonuçlarıyla ortaya koymayı esas almaktadır. Bu temelde Türk kültüründe çok önemli iki temel toplumsal kurumun -aile yapısı ve evlilik kurumu- Tanzimat’tan Cumhuriyet öncesine kadar geçirdiği değişim ve dönüşüm seyri ile bunun feminist eğilimler çerçevesinde özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin Jön Türk adlı romanına nasıl yansıtıldığı araştırılacaktır. Bunlardan başka, romanın derin yapısında görülen yabancılaşma, geleneğe isyan ve kuşak çatışması ayrıca değinilecek tematik unsurları oluşturacaktır. Genç kız ve erkekler arasında evlilik öncesi döneme ait ilişkiler gibi dönemin başlıca temel problemleri arasında Türk aile yapısının ve evlilik kurumunun nasıl biçimlendirilmeye çalışıldığı; erkek egemenli toplumsal yapıda değişen yeni şartlara paralel olarak kadının feminist yaklaşımı ve hürriyet arayışı, araştırmamızın asıl yoğunlaşma alanını oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler

Ahmet Mithat, Jön Türk, feminizm, aile kurumu, kültürel değişim.

1. Giriş

Türk edebiyatında II. Meşrutiyet dönemi öncesi Osmanlı toplum yapısını ve bu döneme ait tarihsel vakaları işleyen romanların pek çoğu siyasi konuları ve dolayısıyla sosyal tenkidi içermektedir. Daha çok tarihî nitelikte olan bu eserler, hem destanî-mitsel özellikler hem de ütöpic özellikler taşır. Başka bir ifadeyle bu romanlar, bir yandan yaşanılanı, bir

* Yard. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü.
kemalerol64@myynet.com

yandan da olması gerekeni ifade eder. Yani yaşanmışlıktan hareketle toplumun tutum referansları olagelen bu eserler, önyargılarla, ideolojilerle iç içe kimi zaman bireysel, ama çoğunlukla toplumsal problemlere yoğunlaşarak biçimlenmişlerdir.¹ Durumun böyle olması normal karşılanabilir. Çünkü tarihî roman yazarı, olayları eleştirel bir bakış açısıyla kurgularken, okuyucusuna bazı toplumsal problemleri tanıtmaya çabasında.² Bu çaba, sanatkârın tarih-toplum ekseninde gelişen sosyal anlayışının ürünü olarak tezahür eder. Zira dönemin sosyo-kültürel eğilimleri, toplumsal değişim-dönüşüm süreçleri ve eski-yeni arasındaki uyumsuzluklar, tarihçileri olduğu kadar tarihî roman yazarlarını da ilgilendirmiştir. Bireysel davranmanın sınırlarını aşan bir şair kadar bir romancı da şahsi duygu, tecrübe ve heyecanlarından dolayı ilgi çekici ve büyük değildir.³ Asıl büyük ehemmiyet, sanatkârın üyesi olduğu topluma ve o toplumun hassasiyetlerine verdiği önemdedir. Tanzimat dönemi yazarlarının sanatı toplumun hizmetine sunmaları da bu anlayışın ürünüdür. Bu dönemde şiir kadar, anlatmaya dayanan kurmaca metinler de toplumun problemleriyle ilgilidir. Romanın tematik çehresini yine sosyal hayatta dikkat çeken sorunlara ilişkin temel mevzular oluşturur. Tanzimat dönemi hikâye ve roman yazarları, bu temel sorunları dillendirmeye kalkarken, düşünen ve farklı düşüncelere de açık olan sosyal çevrenin karşısına hazır bir dünya görüşü ile çıkmışlardır. Bunlar, şahsi inanç ve fikirlerini bir tarafa bırakarak topluma yapacağı hizmet bakımından nasıl bir eser oluşturabileceğinin peşinde koşmuşlardır.

Tanzimat roman ve hikâyelerinin ısrarla üzerinde durduğu mevzulardan biri “evlilik kurumu”dur. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872)’tan *İntibah* (1876)’a, *Sergüzeşt* (1889)’ten *Müşahedât* (1890) ve *Zehra* (1896)’ya varıncaya kadar pek çok romana konu olmuş ve sıkça biçim değiştirmiş olan bu kurum, geçmişte olduğu kadar günümüz yazarlarının da ilgisini çekmiştir. Ortak olan şu ki, evlilik kurumu dün olduğu gibi bugünün de roman ve hikâyesine değişik felaket sahneleri içinde yansımıştır. Zira bu

¹ Konu ile ilgili daha fazla bilgi için bkz: Eraydın, Argunşah, Hülya, (1990). *Türk Edebiyatında Tarihî Roman*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı ABD Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

² Turgut Gögebakan, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.35-40.

³ T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara, 1983, s.27.

kurum, 19. yüzyıl Türk toplumunda ciddi bir problem teşkil etmiştir. Bu problemin temelinde Osmanlının son döneminde gelişen Avrupalılaştırmanın cemiyet hayatı üzerindeki baskısı yatmaktadır. Başlangıçta Mısırlı zengin ailelerin İstanbul'daki elit çevreye çeşitli moda ve yaşam biçimini sunmuşsa da bu yöndeki asıl etki ve değişimin kaynağı Batı olmuştur. Çünkü sanayi devrimiyle birlikte zenginleşen Avrupa, ekonomik çöküntüye uğramış ve alafrangalaştırma yolunda yozlaşmaya mahkûm edilmiş Osmanlı toplumuna çeşitli moda ve seviyesiz hayat tarzlarını ihraç etmiştir. II. Meşrutiyet dönemi öncesinde başlayan kadının hürriyet arayışı, bu menfi toplumsal koşullarda geleneksel Osmanlı evlilik kurumunu, dolayısıyla aile yapısını değiştirip dönüştürmede etkin rol oynamıştır.⁴ Osmanlı toplumunda bir yandan cariye, köle ve odalık kurumunun işlevini sürdürüyor olması, diğer yandan erkeğe verilen eğitim hakkından kadının yeterince yararlandırılmaması, kadını hürriyet arayışına sevk etmiştir. Bunlar, kadını özlediği hürriyet arayışı içinde alafrangalaştırma eğilimine itilmesini hazırlayan ve hızlandıran elverişli sebeplerdir. Batılı çizgide değişen ataerkil Türk aile kurumu içinde erken dönem feminist bir anlayışın yer edinmeye başlamış olması, bu ortamın ürünüdür. Söz konusu anlayışı ve ortamı hazırlayanların başında modayı takip eden ve evinde Batılı mürebbiyeleri bulunduran zengin ailelerin geldiği görülmektedir. Türk aile kurumundaki yerleşik tarihî örfün değişimde bunların büyük rolü olduğu söylenebilir. Zira ananevi Türk aile yapısını, Tanzimat dönemi değişimlerinin aile müessesemizi hangi ölçüde etkilediğini, bu etkilerin sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel sebeplerini araştıran Dilaver Cebeci'nin tespiti bu yöndedir: "Tanzimat döneminin bir çok zengin aileleri mürebbiyelerin tesiriyle Türk irfanını kaybediyorlardı."⁵

Edebiyat tarihimizde, Türk toplumunda baş gösteren Batı kaynaklı feminist anlayışı işleyen pek çok yazar bulunmaktadır. Bu konuyu çeşitli tarihî olaylar etrafında romana dâhil ederek anlatan yazarların başında Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) gelmektedir. Onun tarihî roman sahasında kaleme aldığı *Yeniçeriler* (1910) adlı eseri, *Letaif-i Rivâyât* serisi içinde hacmi ve konusu bakımından diğerlerine göre ayrı bir özellik taşır.

⁴ Konu ile ilgili daha fazla bilgi için bkz: Ramazan Gülendamlar, *Türk Romanında Kadın Kimliği (1946-1960)*, Salkımsöğüt Yay., Konya, 2006.

⁵ Dilaver Cebeci, *Tanzimat ve Türk Ailesi*, Bilgeoğuz Yay., İstanbul 2010, s.23.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre "edebiyatımızda ilk tarihî roman"⁶ olan bu eserin konusu, Yeniçeri isyanı ve onların hayatları etrafında teşekkül eder. Romanda III. Selim zamanında kurulan Nizam-ı Cedit ordusuna karşı Yeniçerilerin gösterdiği tepkinin dışında dönemin sosyal ve siyasal olayları ile Osmanlı toplumunun Batı ile münasebetleri sonucu oluşan yeni sosyal, kültürel ve ekonomik yapının izlerine de rastlanır. Mevcut dönemde toplumsal hayatta görülen yanlış Batılılaşma ve kültürel değişme sorunu yazarın tarihî roman kategorisindeki *Jön Türk* adlı eserinin de konusudur. II. Meşrutiyet'in ilanının sağladığı güvenli ve rahat ortamında eski idare çeşitli yönleriyle tenkit edilmiş, Jön Türk hareketi de farklı özellikleriyle romana dâhil edilmiştir. Zaman, mekân, kişi ve olay unsurları etrafında istibdat devrinin dayattığı haksızlıkları, toplumun bu haksızlıklarla mücadele ederken yaşadığı acıları ve sefaleti dile getiren bu roman, aslında bir medeniyet değişiminin doğurduğu ağır sonuçları ortaya koymaktadır. Nitekim geçiş sürecinde karşılaşılan çözümlüğün beraberinde getirdiği ahlakî bozulma; kuşaklararası, idare-halk ve idare-aydın kesim arasındaki çatışmalar da bu sonuçlar arasında yerini almaktadır. Sosyal hayatta yaşanan bu değişim ve dönüşüm süreci bir tarihsel ve toplumsal vakadır. Tarihî romanlar bunları kayda geçiren belgelerdir. Zira tarihî romanlarda anlatılan konular, tarihî olgulara dayandırılır. II. Meşrutiyet dönemini konu edinmiş roman ve hikâyeler, II. Abdülhamit döneminin belli bir perspektiften yorumu olmakla birlikte geçmişi eleştirirken aynı zamanda yeni dönem için daha çağdaş sosyal ve siyasal bir düzen kurma görevini de yüklenmiştir. II. Meşrutiyet sonrasında eski idareyi çeşitli yönleriyle tenkit etmek, Osmanlı'nın son döneminde yaşanan siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik sorunları sebep ve sonuçlarıyla birlikte ele almak, Jöntürk hareketini çarpıcı serüvenler içinde hikâyeleştirmek dönemin hikâye ve roman yazarları için büyük bir fırsat olmuştur. Bu fırsatı değerlendiren sanatkârlar, daha çok toplumsal yapı ve toplumun temel sorunları üzerine eğilmeyi esas alarak eserlerini tarih öğretiminde bir araç olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle tarihî romanların derin yapısında çatışan iki zıt tarafın varlığı dikkat çeker. Nitekim II. Meşrutiyet öncesi döneme ait eserlerde yaşanan temel çatışma, genel olarak idealist tavır ile baskı ve zulüm arasında geç-

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985, s.286.

mektedir. Çünkü yazar, belli bir tarihî dönemi ele aldığı eserinde toplumun bozulan yanlarını ve yaşadığı temel problemleri dikkate sunmanın peşindedir.

2. Batılılaşma ve Kültürel Değişim Sorunu

Türkiye'nin Batılılaşma serüveni 18. yüzyıla dayanır. Osmanlının bu süreçte yaşadığı en büyük problem, Avrupa'nın sahip olduğu fen ve teknolojik, bilimsel eğitim ve ekonomik gelişmesine ayak uyduramamış olmasında açığa çıkar. Bu durum, toplumun kendine güven duygusunu kaybetmesine neden olur. Söz konusu güven bunalımı, ülkenin pek çok açıdan Avrupa'ya yönelme ihtiyacını hissetmesiyle birlikte daha da derinleşir. Zira Osmanlı devlet sisteminin bilhassa 18. ve 19. yüzyılda dünyanın sosyal, siyasal, fen ve teknoloji alanlarında geçirdiği büyük değişimlere ayak uyduramadığı ve yenilikçi bir anlayış geliştiremediği için durağanlaştığı hatta gerilemeye başladığı görüşü pek çok edebiyat tarihçisi tarafından öne sürülmektedir.⁷ Bu görüş bizce de doğrudur. Zira toplumun medeniyet adına bir yerde karar kılması zorunludur ama verdiği kararı uygularken değişimin sınırlarını tayin etmesi daha da zorunludur. Toplum, dâhil olduğu yeni medeniyetin nimetlerinden yararlanmaya çalışırken özünü kaybetmemek, millî ve manevi değerlerinde bozulmamak gibi bir yükümlülük taşır. Başka bir ifadeyle toplumun, medeniyet değiştirirken bir öncekinin güzelliklerini koruması ve yeninin de varsa fen ve teknoloji gibi üstün meziyetlerinden yeterince yararlanması gerekir. Oysa Türk toplumu, Şark-İslâm kültüründen Batı medeniyetine geçiş sürecinde çok ciddi sarsıntılar geçirmiştir; Batı medeniyetinden neyi alması/almaması gerektiği konusunda sürekli bocalamıştır; bu konuda belli bir istikrarı yakalayamadığı için de maalesef kazanmaktan çok kaybetmiştir. Nitekim Türk aydınları ve kimi bürokratik çevreler, bir yanda Batılılaşmaya ilgi duyarken diğer yanda ulusalcı düşünceye yakınlık göstermiştir. Bu nedenle söz konusu iki ilgi alanı arasında gelişen toplumsal değişimin gelecekte nasıl bir sorun yaratacağı hususu yeterince anlaşılmış değildir. “Batı uygarlığını benimseme ve tatbik etme” anlamına gelen

⁷ Bkz: Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1985; Ekmeleddin İhsanoğlu, *Osmanlılar ve Bilim*, Nesil Yayınları, İstanbul 2003; Ekmeleddin İhsanoğlu vd., *Tarihimiz Konuşuyor*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2004.

Batılılaşmanın karşısında din, dil, ırk, kültür ve geleneklere dayanan ulusçuluk, toplumda kuvvetli bir tercih olarak yer alsa da toplumsal hayata yansıma bakımından ikinci planda kalmıştır. Yüzyıllarca süren bu dualizm, toplum hayatında iki zıt eğilim olarak yer alan “Batıcılık ve milliyetçilik” arasında yaşanmıştır.⁸

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk cemiyet hayatında ortaya çıkan problemler, tam da anlaşılamayan bir eksen kaymasına dayanır. Türk toplumunun bir anda kendisini içinde bulduğu bunalımlar, aslında Doğu-Batı medeniyeti cephesinde seçimini yaparken yaşadığı ikilemin eseridir. Bu da Osmanlının gelinen noktada Doğu-Batı değerleri arasında bocalamaya yol açmayacak şekilde durumu müzakere etmeden Batılılaşma yoluna girdiğini göstermektedir. Nitekim 19. asır Türk cemiyet hayatında ortaya çıkan pek çok sorunun çarpık bir Batılılaşma sonucu olduğu görüşü kuvvetle taraf bulmuştur.⁹ Çünkü Türk toplumunda yüz yılı aşkın bir süre boyunca eski-yeni görüş ve düşünceler ekseninde yaşanan kuşak çatışmasının temelinde “kültür ve medeniyet” alanında netleşen değişim ve dönüşüm olgusu yatmaktadır. Doğu’dan Batı’ya yönelik süreçinde –günümüzde bile- millî değerleri koruma veya boş verme yönünde belli bir toplumsal mutabakata varılmış değildir. Bu durum, aslında pek de şaşırtıcı olmamıştır. Çünkü kendi toplumuyla belli bir dayanışma ve istişare alışkanlığı olmayan saltanat yönetimi veya tekçi siyasi yönetim kadroları, toplum adına yönelecek istikameti belirleme hakkını toplumda değil, yalnızca kendilerinde bulmuşlardır. Halk, bu yönetim sahiplerinin elinde güdümlü kalmıştır. Halkın kendi geleceğini hür iradesi doğrultusunda tayin ve takdir etmesi, ancak sözü edilen değil, özü yaşanan gerçek demokrasiye geçişle birlikte mümkün olmuştur. Nitekim toplumsal ve kültürel değişimin hudutlarını, usul ve esaslarını belirleme yetkisi, asırlarca süren saltanat yönetiminde mümkün olmadığı gibi tek partili dönemde de halka geçmiş değildir. Çünkü Türk tarihinde toprak düzeni, eğitim sistemi, ticarî ilişkiler ve üretim alanlarındakine benzer giyim-kuşamda, aile yapısı ve evlilik kurumunda gelişen modern reform fikri, geniş halk kitlelerinin talebi doğrultusunda değil, tepeden inme devlet tedbirleri biçiminde gerçekleşmiştir. Nitekim Türkiye’de toplumsal değişim ve dönüşüm konusu, daha çok bir baskı rejiminin inisiyatifinde kalmıştır. Sosyal

⁸ Niyazi Berkes, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1975, s.284.

⁹ Bkz: Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

hayatta (kültür sanat ve medeniyette, aile kurumunda, geleneksel yaşantıda, inanç ve ideallerde) egemenliğin halk elinde olduğu fikri, uzun yıllar sözde kalmıştır. Türkiye’de toplumsal gelişmenin ciddi anlamda gecikmiş olması, gerçek demokrasiye geçişteki gecikmeyle izah edilebilir. Zira halk iradesine imkân tanıyan demokrasinin toplumun geniş katmanları tarafından tartışılmaya başlanması, ancak 2000’li yıllarda mümkün olmuştur. Bu durum, dün olduğu gibi bugünün de romanlarına dönemin öne çıkan temel koşulları ekseninde yansımıştır.

2.1. Yanlış Batılılaşma Sorunu ve Roman

Yanlış Batılılaşma sorunu, Cumhuriyet dönemi öncesi Türk hikâye ve romanlarında, Türk toplum hayatında görülen ve çok büyük tartışmalara yol açan mühim sorunlardan biri olarak yer alır. Bunların arasında Ahmet Mithat Efendi’nin II. Abdülhamit’in son dönemlerini anlatan hikâye ve romanları, yanlış Batılılaşma sorununa kuvvetle eğilmiş olması bakımından ayrıca dikkate değerdir. Yazarın, sosyal fayda prensibine bağlı kalarak eserlerinde bu toplumsal soruna doğrudan ve bilinçli olarak temas ettiği görülmektedir. Bu konu, yazarın başta *Felatun Bey’le Rakım Efendi* (1875) adlı romanı olmak üzere *Bahtiyarlık* (1885) adlı hikâyesinde de ağırlıklı olarak işlenir. Toplumun aile yapısında ve birey yaşamında çok olumsuz sonuçlara yol açan, aidiyetlerinden uzaklaşarak yabancılaşmaya neden olan Batılılaşma süreci, II. Meşrutiyet sonrası dönemde çok çarpıcı olay ve örneklerle hikâye edilir. Aynı sorun, yine bu dönemin roman ve tiyatrolarında okuyucunun dikkatine sunulmuş, toplumda bir karşı cephe oluşturulmaya çalışılmıştır. Nitekim yanlış Batılılaşma, toplumsal meselelerde duyarlı davranmakla tanınan Ahmet Mithat’ın romanlarına bütünüyle eleştiri, karşı koyma ve reddetme temelinde yansır.

Ahmet Mithat Efendi’nin yanlış Batılılaşma temini işlediği ilk romanı *Felatun Bey’le Rakım Efendi*’dir. Eserde yanlış Batılılaşma ekseninde zıt tipler karşılaştırılır. Romantizm etkisinde yazılan bu eserde Felatun Bey, alafanga hayata özenen mirasyedi bir züppedir. Babasından kalan mirası gece hayatının her bakımdan tüketici eğlence ortamlarında har vurup harman savuran vurdumduymaz bir tiptir. Buna karşın yeniliklere açık, çalışkan, gerçekçi; emeği ve alın teriyle zengin olmayı düşünen idealist karakterdeki Rakım Efendi, bir anlamda Ahmet Mithat Efendi’nin kendisidir. Bu iki zıt karakter, okur tarafından yeterince anlaşılacak ba-

kımından mukayese edilmek üzere romanda anlam kazanırlar. Romanda biri diğzerinin gerçek kimliğini tanıtmak için vardır. II. Meşrutiyet dönemi öncesi roman ve hikâye yazarları arasında Ahmet Mithat'tan başka yanlış Batılılaşma konusuna ilgi duyan ve bunu eserlerine romantizmin aksine realist çizgide yansıtan ilk yazarımız Rezaizade Mahmut Ekrem (1847-1914)'dir. Onun *Araba Sevdası* (1896) romanı bu bakımdan da anlamlı ve önemlidir. Roman, bir dönemin tarihsel yerleşik değerlere aykırı gelişen toplumsal değişime karşı yazılmış bir reddiyedir. Dönemin siyasi çekişme ve çalkantıları arasında Osmanlı'nın Batıya açılma çabalarını, Batılılaşmada ölçüsüz davranmanın birey ve toplum yaşayışında açığa çıkan gülünç yansımaları gözler önüne serer. Romanda hayalî aşklarıyla ve alafranga züppe tiplmesiyle okurun karşısına çıkan Bihruz Bey, aslında bu dönemde Batıya özenen bir zümreyi temsil eder. Roman, Türkiye'de eğitim ve ekonomik problemi olmayan bu zümrenin, İstanbul'un aristokrat çevrelerinin nasıl bir anda Batıyı taklit etmeye başladığını, başta Fransızca konuşma merakında ve Batı tarzı giyim kuşam zevkinde olduğunu komik ve alaycı bir dille ifade etmektedir.

Aynı sosyal problemi konu edinmiş olması bakımından bu eserlerle birlikte adı anılması gereken bir başka roman da Ahmet Mithat Efendi'nin *İön Türk* (1910)'üdür. Adı geçen romanlarla birlikte bu eser de Doğu-Batı gibi zıt kutuplu iki farklı değerler sistemi arasında hangisine uyacağını kestiremeyen Türk toplumunun şaşkın durumunu anlatan ironik bir tablodur. *Bahtiyarlık*'ta Senai, *Felâtnun Bey'le Rakım Efendi*'de Felâtnun Bey, *Araba Sevdası*'nda Bihruz, bu tablonun içinde Batılılaşmaya çalışırken belli bir idealden ve felsefî arka plandan yoksun sevimsiz birer karakter olarak yer alırlar. Bunların yabancı toplumsal kültür ve ortamlarda tutunamamalarının sebebi, aslında ait oldukları toplumun değer yargılarını yeterince özümsememiş olmalarıdır. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle bu dönemde "Türkler, kendilerine has kültür değerlerini bilmedikleri, onlar üzerinde kafa yormadıkları, onların millî varlık bakımından taşıdıkları değeri ölçmedikleri için, pek çok şey kaybetmişlerdir. Bir millet kendisini hiçe sayarak yabancıların manevi kölesi olursa er geç maddi kölesi de olur. Hikmetin esası, ferdin ve milletin kendi kendisini bilmesidir"¹⁰ Kendi milletinin her bakımdan varlığını tanımak ve bilmek anlamına gelen millî şuurdan mahrum oldukları için basit bir özentinin kur-

¹⁰ Mehmet Kaplan, *Kültür ve Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982, s.44.

banı olan bu alafrağa züppe tipler, romanda kendi toplumsal çevrelerinde de yanlış bir değişimi temsil etmeleri dolayısıyla alay konusu edilerek yalnızlığa itilirler. *İön Türk*'te görülen yanlış Batılılaşma bunlardan farklıdır; Batı medeniyetine duyulan basit bir özentiye değil, bu medeniyete dair edinilmiş bilgi ve birikimin benimsettiği bir felsefeye, feminizme dayanır. Öncekilerin yanlış Batılılaşmasını besleyen unsurlardan biri cehalet iken, *İön Türk*'ün feminist kadın kahramanı Ceylan'ın Batılılaşması her yönüyle bilgiye ve bilince dayanır. Kaynağını Batı'da bulunduğu feminist felsefenin propagandasını yaparken son derece inançlı görünen Ceylan, Batı'da eğitim görmüş ve bu alandaki bilgisini bolca okuduğu Fransız kitaplardan almıştır. Kısaca denilebilir ki, Ceylan'ın şahsında bu dönem Türk gençlerinin farkında olmadıkları millî değerlerine yabancı milletlerin kültürel değerlerini karıştırarak asıl aidiyetlerini tahrip etmişlerdir.

2.2. Değişen Türk Aile Yapısı ve Evlilik Kurumu

'Aile' kavramı, bir toplumun temel toplumsal kurumlarından birini, hatta en mühim yapı taşını karşılar. Toplumu ayakta tutan bu temel toplumsal birim, biyolojik ilişkiler sonucu insan neslinin sürekliliğini sağlayan bir kurumdur ve toplumsallaşma sürecinde atılan ilk adımdır. Bireyleri arasında ilişkilerin belli kurallar çerçevesinde sağlandığı bu birimin biyolojik yanından başka özgün psikolojik, ekonomik, kültürel ve hukuksal özellikleri de bulunabilmektedir.¹¹ Söz konusu aile kurumu, İslamiyet'ten önceki ve sonraki Türk toplumlarında çok önemsenmiştir. Aileyi oluşturan toplumsal ilişkileri belirli kalıplar içine yerleştiren ilk sözleşmenin adı "evlilik"tir. Zira toplumsallaşma evresinin önemli bir aşaması olan evlilik, genellikle toplumların örf-adet ve gelenekler gibi yaptırım gücüne sahip manevî servetleri ile dinî kurumları tarafından telkin ve tavsiye edilir. Çünkü cinsel isteklerin evlilik dışı yollarda kullanılması, toplumca kötü karşılanmakta din ve ahlak kurallarına aykırı kabul edilmektedir.¹² Bu nedenle inşa edilecek ailenin devamı için evvela yasalara veya dine dayalı meşru zeminde gerçekleşmiş sağlıklı bir evliliğin olması gerekir. Keza evlilik kavramının başka bir ifadeyle karşılığı, "erkek ve kadının kanuni birleşmesinden doğan müessesese" oluşudur. Bu yüzden

¹¹ Bkz: İsmail Doğan, "Tanzimat Sonrası Sosyo-Kültürel Değişmeler ve Türk Ailesi" *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, I. Cilt, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, Aralık 1992.

¹² Rezan Şahinkaya, *Psiko-Sosyal Yönleriyle Aile*, Kardeş Basımevi, Ankara, 1979, s.88.

hemen bütün milletlerde ailenin kurulması ya da aile birliğinin bozulması yasalarla düzenlenmiştir. Günümüzde aileyi oluşturan evliliklerin tek eşlilik temelinde gerçekleşmesi, aile kadar toplumun da huzur ve refahını sağlamak içindir. Evlilikle biçimlenen her aile, başta farkında olmasa bile ait olduğu toplumun maddi ve manevi değer yargılarını yaşama ve koruma yolunda birtakım görev ve sorumluluklar üstlenir. Bu sorumluluk, Şark-İslam kültüründe daha da ağır ve anlamlıdır.¹³

Evlilik kurumu, II. Abdülhamit dönemini konu edinen tarihî romanlardan *Jön Türk*'te değişen ve yabancılaşan yönleriyle anlatılır. Romanda bu menfi değişimi kendi dünya görüşünde ve yaşayışında temsil eden karakterin adı Ceylan'dır. Ahmet Mithat Efendi, feminist kahramanı Ceylan'a feminizmin temel argümanlarından biri olan kadının mutluluğu esasına örnek olması cihetiyle II. Tanzimat döneminde genelde Şark ve özelde Türk aile yapısı hakkında şunları söyletiyor: "*Bir zamanlar Şark kadınları tamamen örtülüymüşler. Rum, Ermeni, Yahudi kadınları da Müslüman kadınları gibi kendi harem dairelerinde örtünüp sokağa çıktıkları zaman da örtüleriyle çıkarlarmış. Hala Anadolu ve Arabistan'ın içlerinde böyledir. O zamanlar kadınlar daha mutlu, daha huzurlu imişler. Zira kocaları dışarıda başka kadınları görmediklerinden kendi hanesindeki kadınla daha kanaatkâr olup yetinebilirler. Bu halde kadın kocasından emin olur. Ne kadınlar erkeklerle ve ne de erkekler kadınlarla münasebette bulunmayınca birbirine imrenmek açıkçası ortaya çıkmaz.*"¹⁴ Bu sözler, Türk aile yapısının ve evlilik kurumunun işleyişinde geçmiş dönem ile mevcut dönem arasındaki farkı ortaya koyması bakımından anlamlıdır. Batının kültürel değerlerinin etkisinde kalan son dönem Osmanlı toplumunda aile yapısı aidiyetinden uzaklaşma sürecine girmiştir. Batı çizgisinde gelişen modern aile kurumu, bireye birtakım özgürlükler tanımaktadır. Buna göre felsefi düşüncelerin vücut bulması için bireyin kendisine malzeme olabilecek her şeyden yararlanmasının önünde bir engel yoktur. Zira birey, kendisi için aykırı bulduğu her ortamda kendi şartlarıyla birlikte yaşamak ister. Din, siyaset ya da başka bir sistemin feminizmin umurunda olmaması da bu yüzdendir. Çünkü aslolan, ortamın kendi beklentilerine cevap vermesidir; kadının cinsiyet ayırımına bağlı erkek egemenliğinde ezilmemesi, yani onunla sınıfsal eşitliği yaşamasıdır.

¹³ Daha fazla bilgi için bakz: Nüket Esen, *Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1990.

¹⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, Turna Yayınları, İstanbul, 2009, s. 93.

Romanda feminizmden başka bir derdi olmadığı anlaşılan Ceylan'ın aslında İslam'la veya başka bir dinle bir sorunu yoktur. Onun derdi ister İslam'da ister Hıristiyanlıkta ya da şu veya bu siyasal sistemde erkeklerle kadın eşitliğini bozan uygulamaların varlığıdır. Uğraştığı temel alan budur. Ceylan, bu yönde bir vazife edinmiş olmasına rağmen, Osmanlı toplumunda Müslüman kadınların utanma duygusu içinde örtünme yoluyla saadetlerini korudukları, dolayısıyla erkeklerin cinsel anlamda kötü emellerine alet olmaktan kurtuldukları fikrinden söz eder.¹⁵ Burada feminizme hizmet etmiş olması bakımından övülen İslam, başka bir yerde olumsuz karşılandığı için eleştiriliyor. Mesela İslam'da nikâh akdinin kadın hürriyetini elinden aldığı ve kadını erkeğin iznine mahkûm ettiği iddiasına yer veriliyor. Bu durumda kadının ya hiç evlenmemesi ya da "serbest evlilik"te bulunması halinde ancak sosyal hayatta mutlu olabileceği, bir çözüm yolu olarak tavsiye ediliyor. Burada kullanılan temel argüman, iradesi erkek eline teslim edilmemiş özgür bir kadın yaratmaktır. Oysa evlilikte bayanın birinci derecede fedakârlık etmesi gereken şey, kendi hürriyetidir. Feminizmde kocaya sürekli hizmet etmenin ferdi hürriyeti zedeleyeceği fikri, bayanların bekârlıkta karar kılmalarını sağlayan bir etkidir. Ahmet Mithat'ın ilk Türk hikâyelerinde feminist eğilimlerin ilk belgesi sayılan *Felsefe-i Zenân* adlı hikâyesinde Fazıla Hanım'ı kızlarıyla birlikte evlenme fikrinden alıkoyan temel felsefe de budur.

Türk aile yapısı ve evlilik kurumunun giderek serbest ilişkiler çerçevesinde değişime zorlanması, Ahmet Mithat'ın romanlarında toplumun da geleceğini tehdit eden ciddi bir tehlike olarak değerlendirilir. Çünkü ister yasal olarak, isterse dinî yöntemle gerçekleştirilmiş olsun, nikâhın amacı kadın erkek beraberliğini ilan etmek, toplumun gözünde geçerli saymak, kutlamak ve kutsamaktır. Bunun, erkek kadar kadının da toplumdaki itibarını korumaktan, beraberliklerinin meşruiyetini duyurmaktan, dolayısıyla sosyal hayatta taraflara bir artı değer kazandırmaktan başka bir hedefi yoktur. Romanda buna riayet etmeyen bir ilişkinin sorumlularına (Ceylan-Nurullah) hazırladığı kötü sonla ilgili bir vakadan ibret olması bakımından söz edilir. Ait olduğu milletin kültürel mirasına sadık kalan, ancak uyuşturularak gaflete getirilebilen Nurullah, Ceylan ile beraberliğinden aylar sonra ilk neslinin ana rahminde olduğu haberini aldığı anda sevinmek yerine üzülür, hatta yas tutar. Bunun da nedeni, İslâm ve Şark

¹⁵ Ahmet Mithat Efendi, *age*, s. 90.

kültüründe yer alan nikâhın kutsallığıdır. Zira evlenmeyi düşünen karşıt cinsten insanların ancak dinî veya yasal nikâhtan sonra gelinle güveyin “gerdek”e girmeleri mümkündür. Böylece tarafların evliliği, dinin veya yasanın açtığı yolda toplum üyelerinin onayı ile geçerli sayılmış olur.

Evlenme biçiminin kültürlerarası farklılık göstermesi, toplumların inanç ve düşünce sistemleri ile tarih boyunca süregelen örf ve adetlerin, geleneksel yaşayış şekillerinin ayrılığından kaynaklanır. Ancak hiçbir toplumun hayatında hiçbir alışkanlığın değişmeden ilânihaye sürmesi söz konusu değildir. Örneğin, eskiden Türk toplumunda düğün öncesi hazırlıklar arasında geline “yüz yazısı” olarak bilinen bir çeşit ameliyat uygulanırdı. Yüzdeki tüylerin alınması işleminden sonra yüz, “*gayet ince kırkılmış gümüş veya altın gelin telleri ve beyaz ve sarı ince pullar*” ile süslenir ve “*alın üzerine çifte ay yıldız ve yanaklar üzerine Hz. Süleyman’ın mühürü ve çeneye de ortada birleştirilen daireler gibi şaşılacak acayip şekiller çizilir*”¹⁶ Bugün bu işlemin tamamen ortadan kalktığı söylenemese de Anadolu coğrafyasında yalnız ismi kalmıştır. Toplumlar, kendi sosyal ve kültürel yapıları içinde kimin kiminle kaç eşle ve hangi koşullar altında evlenebileceğine, evlilik öncesi sözlü veya nişanlılık sürecinde ilişkilerin hangi düzeyde olması gerektiğine ilişkin bazı kurallar oluştururlar. Zaten evliliğin bu kurallar çerçevesinde sosyal bir kurum olarak ele alınıp incelenmesi, ilişkinin toplumun benimsediği belirli kalıp ve kurallar içinde yürüdüğünü göstermektedir.

Toplumların hayatında yer alan evlenme ile ilgili göreneklerin çoğu kuşaktan kuşağa geçmiş olan seremonilerden ibarettir. Bunlar, birtakım inanç ve pratiklerden oluşmuştur. Ancak bu uygulamalar, milletlerin tarihlerinde toplumsal ve kültürel değişime yol açan çok radikal kararlarla millî potadan çıkmış, yabancı bir karaktere bürünmüş olabilir. Milletlerin kendi özgün iradeleriyle aldıkları kararlar doğrultusunda bir başka medeniyeti benimsemesi mümkündür. Ancak kültürel değişim, devamlı böyle istendik bir yolla gerçekleşmez. Kültür emperyalizminin baskısı, tek tip kültür yaratma dayatması da bu değişimi oluşturan bir başka sebeptir. Nitekim Türk toplumunda Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma yolundaki ilerleme çabası, toplumsal iradi bir tutumun ürünü olmasa da başta aile yapısı ve evlilik kurumu olmak üzere cemiyet hayatında pek çok

¹⁶ Ahmet Mithat Efendi, *age*, s. 26.

şeyin değişmesine neden olmuştur.¹⁷ Batılı çizgide yeni bir görünüm kazanmış toplumsal hayatımızda “evlenme çağı, evlenme arzusunu belirtme, söz kesimi, başlık, nişan, nikâh ve düğün” gibi birbirini izleyen eylem aşamalarının hemen tamamı bize ait olmayan biçim ve ölçülerle düzenlenmiştir. Türk toplumunda evlilik kurumu, Batı kültürünün çekim alanına girmeden önce teolojik yaklaşımların da etkisiyle fazla önemseni-yordü ve daha çok geleneksel ritüellerle teşekkül eden varlığını sürdürüyordu. Bu kurum, daha sonra teknolojik gelişmeler, sanayileşme, hızlı kentleşme gibi sosyal bünyeyi etkileyen güçlü sebeplerden olumsuz etkilenmiştir. Ancak bu yıpranmanın arkasında en etkin sebep olarak Batı taklitçiliği vardır.¹⁸ Türk aile yapısının ve evlilik kurumunun Batı medeniyetine ve yaşam biçimine gösterilen ilgi ve alaka dolayısıyla bozulduğu fikri, günümüz toplumunun ortak kanaatidir. O eski büyük aile kurumu ve bu kurumda büyüklere gösterilen saygı Batılılaşmayla birlikte tökezlemeye başlamıştır. Evlilikte millî ve dinî usul ve adabı dikkate alan bu büyük aile kurumunun yerini Batıya özenen küçük çekirdek aileler ve bireyselleşen aile üyeleri almıştır. 19. yüzyıldan itibaren toplumumuzda evlilik öncesi flört dönemi asırlara hükmeden millî örf ve adetlerin sınırlarını zorlamış, Batı tarzı bir mahiyet kazanmıştır. Nitekim Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi roman ve hikâyeleri, Türk toplumunun kendi kültürel kimliğini anlamsız bir özentisi sonucu değiştirdiğini ve Frenk kültürünü seviyesizce taklit ederek millî benliğini büyük ölçüde heder ettiğini gösteren onlarca ibret verici örnek olay, belge, bulgu ve veri barındırmaktadır.¹⁹ Yabancı kültüre karşı duyulan bu ilgi ve eğilim, toplumsal zafiyetten başka modernizmin yobazlığında da aranmalıdır. Zira günümüz Avrupa’sında aile can çekişmektedir. Türkiye gibi kimi İslâm memleketleri Batılılaşma hevesiyle, millî ve manevi değerlerinden ödün vermiştir. Bilhassa toplumun genç kesimleri arasındaki ilişkilerde, karşıt cinslerin birbirini tanıma ve evlenme dönemindeki davranışlarında Batı, abartılı bir şekilde taklit edilmiştir. Bu nedenle günümüz İslam coğrafyası, aile ve evlilik kurumu konusunda Batı’dakine benzer bir tehlike ile karşı karşı-

¹⁷ Türk toplumunun modernleşme süreci ile ilgili daha fazla bilgi için bkz: Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.

¹⁸ Bkz: Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.

¹⁹ Bkz: Fazıl Gökçek, *Küllerinden Doğan Anka – Ahmet Mithat Üzerine Yazılar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

yadır. Bu konudaki görüşümüzü Tanzimat, Meşrutiyet ve hatta Cumhuriyet dönemi tarihî romanlarına düşen kayıtlar kuvvetle doğrulamaktadır. Zaten bu durumu bugünkü toplumsal yaşayışımızda acıyla tecrübe etmekteyiz.

3. II. Meşrutiyet Döneminde Geleneksel Türk Aile Sistemini ve Evlilik Kurumunu Tehdit Eden Feminist Eğilimlerin Belgesi: *Jön Türk*

Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* (1910) adlı romanı, genel olarak II. Abdülhamit döneminde, özel olarak da II. Meşrutiyet'ten 8-9 yıl önce Türk toplum hayatında yer alan yanlış Batılılaşmanın yerleşik kültürle çatışan yönlerini anlatmaktadır. Olay, 1897 yılında "*İstanbul'da, Keşkeçiler başı semtinde "Konak yavrusu" tanımını hak eden güzel bir ev"*²⁰ geçiyor. Esere adını veren Jöntürk, olay kurgusu içinde II. Abdülhamit döneminin devlet ideolojisine ve uygulamalarına karşı siyasi muhalefeti oluşturan ve bu mecrada çeşitli faaliyetlerde bulunan kişiler için kullanılmaktadır. Bu roman, konusunu II Abdülhamit idaresinin zulme dayanan baskıcı döneminden alır.

3.1- Olay Örgüsü

Miralay Gazanfer Bey; kırk beş yıl önce Mekteb-i Harbiye'den mezun olmuş, ordunun başarılı bir neferidir. Eşi Dilşinas Hanım, eğitimsiz olduğu için okuma yazması olmasa da iyi terbiye görmüş Çerkez asıllı bir cariyedir. Sırp Savaşı'na gitmeden kısa bir süre önce evlendiği eşini geride bırakıp vatan savunmasına katılan Miralay Gazanfer Bey, Plevne mağlubiyetinde Ruslara esir düşmüştür. Kendisi Erkân-ı Harbiye'nin aydınlarından biri olmasına rağmen bu zamana kadar kadınların eğitim fikrine katılmamıştır. Ancak esaret döneminde eşiyile mektuplaşırken zorluk çektiği için kız çocuklarına okuma hakkını tanımayan dönemin siyasi anlayışına aykırı düşünmeye başlar. Hatta bir kız çocuğu olursa onu okutacağına yemin eder. Nitekim doğan kızına yeminini hatırlatması bakımından "Ahdiye" adını veren Gazanfer Bey, sözüne sadık kalarak kızını her bakımdan iyi eğitir.

Romanın idealist ana kahramanı ve aynı zamanda Jöntürk'ü Nurullah'tır. Hukuk eğitimini almış, toplumsal değerlere saygılı biridir. Hürri-

²⁰ Ahmet Mithat Efendi, *age*, s.12.

yet yanlısıdır ama Jöntürklerle doğrudan bir siyasi ilişkisi ve faaliyeti yoktur. Ahdiye ile evlenmeye karar verir ama bundan önce Ceylan adında bir kızla yaşadığı gönül macerasının kendi hayatını karartacağından habersizdir. Nurullah, Avrupaî yeniliklere karşı, geleneklerine bağlı biri ise de kısmen serbest fikirlidir. Eşinin okuyan biri olmasından yanadır ama kaderci olmanın aksine her şeyi sorgulayan yeni insan tipine uyumlu biri olmasına karşıdır. Oysa Ceylan tam da böyle bir bayandır. Avrupa’da kadın hak ve hürriyetine, toplum ve aile içindeki özgürlüğüne imkân tanıyan yeni fikir kaynaklarını bolca okumuştur. Bu kitapların getirdiği “feminist” düşünceyi savunan Ceylan, Fransa’da bu dönemde çok yaygın olan “mariage libre”, yani “serbest izdivaç” yanlısı olacak kadar serbest yetiştirilmiş bir kızdır. Flört döneminde kendisinden hamile kaldığını öğrendiği halde Ceylan’la evlenmeyi bu yüzden göze alamayan Nurullah, bir arkadaşının tavsiyesi üzerine Fatma Ahdiye ile evlenme kararını alır ve düğün hazırlıklarını başlatır.

Bu arada Nurullah’ın kendisiyle evlenmeyeceğini anlayan Ceylan, ondan intikam almayı sinsice planlamaktadır. Düğün gecesi istibdadî yönetim sebebiyle o dönemde bulundurulması yasak olan kitap, dergi ve muhtelif evrak gibi yayınları (kendi babasına ait) Nurullah’ın evine götürür ve ardından dönemin baş hafiyesi Feyzullah Efendi’ye durumu ihbar eder. Bunun üzerine apar topar gözaltına alınan Nurullah 15 yıl Akka’ya sürgüne gönderilir. Nurullah’ın burada kaldığı oda, hürriyet ve özgürlük taraftarlarının bulunduğu adeta politika mektebini andıran bir yerdir. Önceleri Jöntürlükten uzak duran Nurullah, bu sürgün yerinde, politika mektebinde, ateşli bir özgürlük savunucusu ve birikimli bir Jöntürk olarak yetişir. Ancak Feyzullah Efendi’nin baskılarına burada da maruz kalınca Akka’daki bir Fransız acentesinin yardımı ile Jöntürklerin mülteci buldukları Mısır’a kaçar. Kendi anne babasıyla birlikte eşi Dilşinas’ı da yanına alan Nurullah, burada sekiz yıl kaldıktan sonra II. Meşrutiyet’in ilan edilmesi üzerine İstanbul’a döner. Geride kalan manzara şudur: Ceylan, geçirdiği cinnet sonucu üzerine benzin dökerek kendini yakmış; babası Kazım Bey de kendini denize atarak intihar etmiştir.

3.2- Feminist Yaklaşımın Gerekçesi: Ailede Kız Çocuklarının Eğitim Sorunu

II. Meşrutiyet döneminde kadınların da eğitim görmelerinin gerektiğine toplumun çoğunluğu artık inanmaya başlamış olsa bile, otuz yıl ön-

cesi Osmanlı toplumunda “kızların yazıp okumaları, onların gelişmeye kapalı ve alçak gönüllülüğe mecbur olmaları terbiye ve düşüncesine göre, henüz uygun görülüyordu” (s.9).²¹ Erkân-ı Harbiye’nin aydınlarından biri olduğu halde kadınların eğitim görmelerine karşı çıkan Miralay Gazanfer Bey’e göre, kız çocuklarına verilecek eğitimin yalnızca “dinlerini mezheplerini, İslâm kurallarını ve toplum kurallarını öğretmek”le sınırlı olması gerekir. Aslında Miralay Gazanfer Bey, romanda “Öyle eline kalemi aldığı gibi karşısındaki erkekleri durduracak derecede kadınları eğitmeyi” zihnine sığdıramayan bir toplumsal yapının temsilcisidir. O, romanın derin yapısı içinde devletin kadın ve eğitimi konusundaki görüşün netleşmesini sağlamada adeta görevlendirilmiş gibidir. Ancak bu temsilî karakter, Plevne Mağlubiyetinde Ruslara esir düşüp okuma yazması olmayan eşi Dilşinas Hanım’la mektuplaşma zorunluluğu doğunca hemen değişiyor. Çünkü “haberleşebilmek kavuşmanın yarısı gibidir” ve bunun için de yazışmak gerekir. Oysa yıllardır yazılı iletişim kurabilecek kadar sınırlı bir eğitimi bile kızlardan esirgeyen zihniyetin aktif savunucularından biri de kendisiydi. Ancak şimdi bu yanlışın bedeli kendisine de fatura edilince durum değişir: “Çünkü o sözleri doğrudan doğruya eşi okuyamayacak. Dilşinas Hanım o sözleri (mektubu okuyacak) bir yabancının ağzından işitecekti” (s.9). Bu durumun yarattığı acı hakikat, Gazanfer Bey’e, “Allah’a yeminim olsun ki kız evladım olursa onun mükemmel bir eğitim görmesini sağlayacağım!” diye söz verdirecektir. Eski Osmanlı toplumunda yerleşik kültürel yapı, eşleri kız doğuranların erkek doğuranlar kadar memnun olmamaları da kadınları aile içinde sıkıntıya sokan, mutluluklarına gölge düşüren ciddi bir durumdur (s.10). Gazanfer Bey de eşinin kız doğurmuş olmasına bu yüzden çok sevinmemiş, eşi de bu durumdan doğal olarak olumsuz etkilenmiştir. Ancak Gazanfer Bey, Allah’a ettiği yemini daima hatırlatsın diye kızının adını Fatma Ahdiye koymakla kadınlar açısından yeni bir dönemin başladığını da göstermiş oluyor. Kadına sadece terbiye kazandıracak bilgiler değil, onu hayata hazırlayacak bir eğitimle donatmak gerekir. Nitekim Osmanlı’nın son döneminde eğitim, toplumsal ve kültürel değişmeye yol açacak, özellikle bireyleri Batılılaşarak değişmeye sevk edecek nitelikte olması istenirken; terbiye ise, kişilere toplumsal ahlak kurallarının verilmesi olarak anlatılıyor.

²¹ Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, Turna Yayınları, İstanbul, 2009. (Yazarın bu romanından yapılan alıntılar için yalnızca sayfa numaraları metin içinde verilmiştir).

Cumhuriyet öncesi dönemde kız çocukları, ailenin önemli bir üyesi sayılmasına rağmen erkek çocuklar kadar aile içinde ve toplumsal alanlarda hak ve statü sahibi değildir. Bu konu, aydınlar tarafından mühim bir sosyal problem olarak dikkate alınmış ve yakın döneme kadar yazılmış pek çok romanın ilgi alanına girmiştir. Zira insanda eşyayı tanıma, evreni anlama ve kavrama olayı ancak eğitimle normal bir seviye kazanabilir. Bu alanda vasıflı olmak ve belli bir nitelik kazanmak, cinsiyet ayırımı yapılmaksızın edinilmesi lazım gelen evrensel bir insan hakkıdır. Bu hakkın Doğu'da kız çocuklarından esirgenmiş olması, Batı'nın icadı sayılan feminist eğilimin temel dayanaklarından birini de olgunlaştırmıştır. Nitekim romanın feminist karakteri Ceylan'ın sıkça dillendirdiği argümanlardan biri de budur.

3.3- Feminizm

“Feminizm”, kökeni Latince bir sözcük olan ”femina” ya dayanır. Türkçeye Fransızca türevi olan “Feminizme”den geçmiştir. Bu kavram üzerinden pek çok olgunun özetlendiği görülür. Başta sosyoloji olmak üzere etik değerler ve politik akım gibi alanlardan oluşan feminizm, temel felsefesi kadın özgürlüğüne dayanır ve kadın sorunlarını araştırmaya odaklanır. Toplumsal ilişkilere karşı eleştirel bir tutum takınan feminizm, önce toplumsal cinsiyette sonra toplumsal ilişkilerde eşitsizliğin doğasını anlamayı amaçlar.²² Temelde kadın ve erkeğin eşitliğini savunan feminizm, kadının toplumdaki yerinin iyileştirilmesini ve toplumda gerçek bir eşitlik durumunun sağlanmasını hedeflemektedir. Zira bu anlayış, “*emasipansiyon*”u, yani aynı seviyede olma durumunu, eşitliği esas alır. Başka bir ifadeyle farklı cinsiyete bağlı yapılan ayırımın sona erdirilmesini talep eder ve tüm yaşam alanlarında eşitliğin yakalanması düşüncesine hizmet eder. Bu bağlamda feminizm, başta hürriyet olmak üzere kadının hiç bir hak ve özgürlük alanında erkeğin gerisinde kalmasına izin vermez. Buna göre feminizmi genel olarak kadın-erkek ayrımcılığına karşı çıkararak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan görüş olarak tanımlamak mümkündür.²³

²² Adnan Güriz, Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yay., Ankara, 2003, No: 521, s.27.

²³ Dilek İmançer, (Yeni Düşünce Hareketleri-Dünya Neyi Tartışıyor?), “Feminizm ve Yeni Yönelimler” *Doğu Batı Dergisi*, 1990, Sayı:19, s.23.

Osmanlının sosyal hayatında Tanzimat'la birlikte başlayan ve I. Meşrutiyet (1876)'le olgunlaşma sürecine giren, ancak II. Meşrutiyet (1908) döneminde bir hayat felsefesi ve yaşam biçimi olarak uygulama şansını yakalayan farklı düşünsel gelişmeler varlık göstermiştir. Bu süreçte toplumun düşünce dünyasında bilhassa Avrupa'da gelişen yeni siyasal felsefi akımların da etkisiyle köklü değişiklikler görülür. Özellikle yirminci yüzyılın başlarında yaşanan hak ve özgürlükler alanındaki gelişmeler, kadının radikal nitelikte haklar kazanmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim II. Meşrutiyet dönemini anlatan ve kadının toplumsal hayattaki yeri ve rolünü konu edinen romanlara daha çok toplum içindeki etkinliği artmış, toplumsal rolleri önem kazanmış bir kadın profilinin yansıdığı görülmektedir. Bunlardan biri olan *Jön Türk* romanı, kadının toplumsal hayatta dünden bugüne değişen yeni rolüne, hiç de alışılmamış bu yeni cephesine ışık tutmaktadır. Kadına ait eski ile yeni yaşama biçimleri, hak ve özgürlük alanlarının sınırları birlikte aktarılır. Romanda geleneksel kültürü temsil eden Nurullah'ın sözleri, mevcut toplumun evlenme yaşına gelmiş bir kızın tutum ve davranışına ilişkin görüşünü özetlemektedir: “*Doğrusu bizim millî duygularımıza göre bir kız “sevdim” demeyecek. Yalnız sevdiğini kabul ettiğini gösterecek. Bizim duygusal şairlerimize göre bir kız yüreği yakan bir peridir ve erkek onun bir hayranıdır. O göz kamaştıran bir put ki kürsüsü üzerinde gururla oturacak erkek tarafından onun kürsüsüne arz ve takdim olunan aşka dayanan tuhafıkları reddetmeyerek kabul etmiş olacak. Allah korusun gerek kadında, gerek erkekte görülen ileri fikirler şimdi bu hisleri saflığın aşağı derecesine indirmeye yüz tutmuştur.*” (s.51). Oysa şimdiki kızların elleri artık kalem tutuyor ve bilinçleri kendi iradelerini kullanmayı emrediyor. Yanıp yakılma bir yana, gönülleri hangi delikanlıya ısınıyorsa onunla yazışıyor. Örf ve adetlerin aksine fotoğraf alıp vermeler ve dönemin şartlarını zorlayan cüretkâr buluşmalar tanışma ve flört döneminde genç kızların sıradan davranışları sayılıyor.

Türk toplumunda baş gösteren erken dönem feminist eğilimleri, *Jön Türk* adlı romanın “feminizmden başka davası olmayan” kadın kahramanı Ceylan ile buna karşı direnen mülayim erkek kahraman Nurullah arasındaki diyaloglardan öğreniyoruz. Konu, Ceylan'ın her bakımdan zıt karakterde biri olduğunu bildiği halde kendisiyle evlenme gayreti içinde feminizme dair tartıştığı Nurullah'ı ikna faaliyetlerinde netlik kazanır. Kendisini kalbi ve bedeniyle, aklı ve hayaliyle büsbütün Nurullah'a veren Ceylan, buna rağmen istediği karşılığı almak için fikirlerinden ödün vermez.

Bu temelde kendi cinnetini beğenen ve ondan zevk alan bu galibiyet sevdalısı, feminizm propagandasını yaptığı sırada “kızlığını nasıl isterse öyle yaşamakta hür olduğu” inancıyla geleneksel anlayışa aykırı bir duruş sergiler. Oysa Nurullah, İslam’a ve Osmanlı yaşamına temel temele zıt olan Batılı yaşam biçimine ve bunun normal bir ilişki saydığı metres hayatına karşıdır. Bu iki şahıs arasında görülen zıtlık ve çatışma, aslında Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki uyumsuzluğun kendisidir. Yazar, bu dönemde görülen feminist eğilimi, kadın kahramanı Ceylan’ın ağzından ataerkil toplum yapısına karşı bir savunma sayılmak üzere aktarır: “*Nasıl olur ki bir delikanlıya her şey caiz, her şey mubah olsun da bir kıza hiçbir şey caiz hiçbir şey mubah olmasın? Delikanlı her gördüğü kadına, kıza göz koyup bıyık burabilsin de kız, hatta yahut kadın bir hafif tebessüm bile edemesin? Bir erkek için uygun olan serbestliğin yüz binde birisi bir kadında, bir kızda görülecek olsa mahvolduğu an o andır. Biz erkek efendilerin adeta eğlencesi olmuşuz kalmışız... Bize karşı her hal ve tavırda onlar özgür, hak sahibi. Biz? Oo! Biz eşyadan ibaret. Hayvandan bile değil, nerede kaldı ki insandan ibaret olalım. (...) Düşünüünüz ki beğenilmek hevesi insanoğlu için soylu, doğal yaratılışımızda olan bir şeydir. Biz kadınlar beğenilmeyi tabii isteriz. Fakat yolda veya bir çayırda kendimizi beğendirmek istediğimiz erkeğe rastladığımızda şemsiyemizi indirip siper almaya mecburuz. Neden? Dünyanın hangi tarafında böyle bir mecburiyet vardır?*” (s.58). Nurullah’ın bu yeni düşünceler karşısında, “genç kızları kendi hallerine bırakırsan ya davulcuya varır ya zurnacıya” şeklindeki toplumun ortak klasik görüşü, bu yeni kadın tipi tarafından şiddetle reddedilir: “*Varsın davulcuyu, zurnacıyı beğensin. Kim ne hakla karışacak? Bir kemancı çingeneye varmış prensler yok mu? Yalnız Avrupa’da değil, bizde bile! Bir kraliçeyken boşanıp sıradan bir adama varmış kadınlar yok mu?*” (s.59). Nurullah ve Ceylan arasında geçen bu diyalog, aslında eski-yeni düşünce sahipleri veya Doğu-Batı zihniyeti arasındaki uçurumu ifade etmesi bakımından önemlidir. Zira Avrupa’dan gelen değişim dalgası, eski kuşak karşısında hiç de itaatkâr olmayan bir gençlik yaratmıştır. Erkeğin asırlar boyu süren tasallutu altında kurtuluşu bekleyen kadın cinsiyetine reva görülen muamele yine romanın feminist kahramanı Ceylan’ın ağzından verilir: “*Her kaytan bıyık çelebi rast geldiği kıızı iğfal ediverecekmiş. (...) Biçareyi aldatırlar. Kız iken anne eder sonra terk ediverirler. Zavallıya ağlamaktan başka hiçbir intikam yolu, hiçbir teselliye bahane kalmaz*” (s.59). Kadın hakları konusunda ilhamını Batı’dan alan yeni kuşak bayanlar, yeni çağda modern düşünce akımlarının kendilerini erkeklerle eşit hakları yaşama sürecine soktunu; şimdi Avrupa’da kızların ellerinde “hançerin, revolverin ve vitriyol

şişelerin” olması ispatlamaktadır. Fakat asıl problem, erkek egemenliğine ve baskısına son verecek bilgi ve cesarete sahip kadınların yetiştirilmemiş olmasında aranır. Ortada “*bir alay cahil ve miskin (kadın) buldukça*” erkeklerin istediği gibi hükmetmesi kaçınılmaz olacaktır. Oysa görenekten ibaret olan ve adına toplumsal kural/değer denilen birtakım manasız şeylerin kadını uygarca davranışlardan uzaklaştırdığı fikri, feminist anlayışın temel dayanağıdır. Ceylan gibi Avrupa’nın kadın meselesine dair kitapları elinden düşürmeyen kadınlar, aslında bu temelden beslenirler. Öte tarafta ‘serbest’ kadınlardan yararlanan pek çok erkek de özgürlük yanlılarına yardım ederler ve kadınlara karşı bu özgürlük hareketinde bulunmayı bir sıklık sayarlar. Çünkü “*gerçeği onlardan gizlemeye çalışmak, bir despotlar meclisinin; özgürlüğün yüzünü halktan saklamasına benzer*” (s.56) görüşü, gençlerin bu konudaki görev ve sorumluluğunu belirler. Buna göre “*feminizm denilen kadın konusu, Avrupa kadınlarını öteden beri uğradıkları bir boyun eğmeden, ezilmekten kurtarıp insan haklarına ve medeniyete layık ve ulaşmak için yapılan yürekli mücadeleden ibarettir*” (s.76). Ancak ortada bir durum vardır ki, o da sık sık olayın akışını durdurup araya giren yazarın açtığı paranteze sığdırılmış değerlendirmelerde saklıdır.

İslâm medeniyetinde bir kadının her hukuka sahip olduğu halde pratikte hepsinden mahrum olması nasıl inanılmayacak bir durum ise, Avrupa medeniyetince de kadının görünüşte saygıya değer bir konumdayken gerçekte hiçbir hakka sahip olmaması, hatta ticari reklam malzemesi olarak kullanılması, aynı derece inanılmayacak bir durumdur. Buna paralel olarak Şark dünyasında da evlendikten sonra gerçek adını bile kaybeden kadın, kocasının rızası olmadıkça hiçbir anlaşmaya imza atamaz. Kocasına mutlak bir itaatle boyun eğmeye mecburdur. Yirmi bir yaşına kadar kızlar gibi erkeklerin de velileri uygun görmedikçe evlenme konusunda tam bir karar alma özgürlükleri bulunmaz. Bütün bunlar, romanda kadınları feminist eğilimde hürriyet arayışına iten sebepler olarak gösterilir (s.78). Öte yanda Batı medeniyetinin kadına kazandırmış gibi görünen haklar aslında kaybettirmiştir. Ceylan’ın görüşünde netlik kazanan feminist eğilim, aslında belli bir toplumsal cinsiyetin özgürlük arayışındır. Bu arayışta problem yoktur, ancak hürriyet elde edildikten sonra ondan insanlık onuruna gölge düşürecek şekilde yararlanmaya kalkışmak probleme yol açar. Hürriyet, insanlık için zor bulunur bir nimettir ama yaşanması gereken sınırları aşıldığı zaman tehlikeli bir nimete dönüşür. Kadın haklarını ve eşitliği arayan feminizmde aşırılık, böyle bir tehlikeyi doğurur. Kadının

medeni haklarında gelişme sağlandıkça, sosyal hayatın bütün çalışma alanlarında erkeklerle eşit hakları kazanıp ekonomik bağımsızlığını elde ettikçe durum kendi aleyhine işlemeye başlar. Kadın bu imkânlarla sahipken, evliyse boşanma fırsatını kullanıyor; değilse, “serbest evlilik” diye nikâhsız ilişkilerde yer alıyor. Romanın feminist kahramanı Ceylan’ın “serbest evlilik” adına Nurullah’tan istediği ilişki biçimi de budur. Nitekim bunu kabul etmediği için Nurullah’a içirdiği uyuşturucu sonrası yaptığı tecavüzdü hamile kalmıştır. Bu durum, Avrupa’da karşıt cinsler arasında yaşanan ilişkinin değişen toplumumuzdaki tezahürüdür.

Avrupa’da çok eşliliğin olmaması, dinen ve kanunen herkesin tek eşle yetinme mecburiyetinde olması övgüye değer bulunabilir. Ancak bu dinî ve yasal buyrukların tanzim ettiği sosyal ortamda hal ve iktidarı müsait olan kibar âleminden kaç kişi tek eşle yetinir? Bunun bir de tersi düşünülmelidir. Aldatıldığını fark eden kadınların mahremiyeti daha da korunçtur. Ahmet Mithat, *Paris’te Bir Türk* (1876) adlı romanında da bu konuya yer vermektedir. Romanın derin yapısında Avrupa’da “mariage libre” taraftarı karşıt cinslerin evli olsalar bile istedikleri zaman başkalarıyla birleşip ayrılmalarının, toplum tarafından özgürlüğü koruma yolunda sıradan bir ilişki olarak değerlendirildiği sezdirilmektedir. Nitekim bu dönem Avrupa’sında, “*Paris’te doğan çocukların yüzde otuzu gayri meşru, yani (İslam düşüncesine göre) “piç” olarak doğuyorlar. Bu çocukların, işte bir çeşit serbest izdivaç demek olan âşık ve metreslerin mahsulüdürler. Bunlar o hizmete mahsus olan çözümle bakılıp büyütülüyorlar*” (s.78). Bu durum, yürüme-yen evliliklerde boşanmayı kabul etmediği için terk edilen taraf açısından bolca örneği bulunan intihar eylemine itilme riskinden kurtulma çaresi olarak düşünülüyor. Aksi halde “*Bir hançer darbesi, bir revolver kurşunu, bir şişe vitriyol muhakkak hazır, her tarafta yüzlerce emsali görülüyor. İhanet kız tarafında görülürse yine aynı hal muhakkak. Metresini öldürmüş katiller, cinayet mahkemelerinde âşığını öldürmüş metreslerden az görülüyor*” (s.78). Bu manzara, her ne kadar daha çok toplumun alt tabakalarında görülüyorsa da eğitilmiş aydın sınıflarda da örneğine hiç rastlanmıyor değildir. İğfal edilen çaresiz bir kızcağz, ailesinin merhametine terk edilmekten; reziletin örtbas edilmesi, doğan çocuğun yok edilmesinde aranarak onur ve namus bakımından manen mahvolmaktan kurtulamayacaktır. Burada sorumluluğun büyüğü “serbest evlilik” yolunu açan feminist anlayışta ve bu anlayışı kendi yaşamında tatbik eden kadında aransa da, sonra yaşanması muhtemel bir faciada namussuzluğu yalnızca kıza değil, asıl kadının bu tercihini fırsat bilip onu iğfal eden erkeğe yüklemek gerekir.

Feminizmin kadın- erkek eşitliği temelinde gelişen arayışı, pek çok haklı dayanakları olması sebebiyle her geçen zaman ve hemen her millette büyük bir taraftar kitlesini bulmuştur. Zira kadını erkek hegemonyası altında ezilmekten kurtarma düşüncesi bile toplumda başlı başına kabule değer bir çabadır. Ancak feminizmin iki cinsiyet arasında eşitliğin oluşması temelinde yürüttüğü mücadele beyhudedir. Çünkü erkekle kadının tam eşitliği davası hem yaratılış felsefesine hem de tarihin doğasına aykırıdır. Bu hüküm, yine bu konuda karşıt fikirleriyle hararetli bir tartışmanın içinde bulunan Nurullah ile Ceylan'ın sözlerini keserek, dolayısıyla romanın olay akışını da durdurarak devreye giren yazarın şahsî görüşleriyle açıklık kazanır. Ona göre mevcut Şark medeniyetinde kadınların pek çok hukukunun çiğnendiği doğrudur. Fakat feminizmin Batı'dan alıp hayal ettiği hedeflerin gerçekleşmesiyle meydana gelecek medeniyetin insanlık için tam bir felaket olacağı da bir o kadar doğrudur. Keza böyle bir medeniyetin pek çok haksızlıklar barındıran şimdiki medeniyetten bile daha çok acayiplikler ve gariplikler göstereceği açıktır. Bu kez eşitlik aksi yönde bozulmakla kalmayacak; insanlık, hayvanlar âleminin de gerisinde kalarak utancından kahrolacaktır: *“O halde erkeğin kadına mağlup ve zayıf kalacağı bile düşünülebilir. Fakat eşitliğin tam olması halinde dahi medeniyet o kadar karışacaktır ki bu karmaşa karşısında hayvanların basit doğal yaşamları bile ukalaları imrendirecektir”* (s.126).

Neticede hürriyet, ister erkek ister kadın olsun, ondan doğru istifade etmeyi bilen her insan için kutsal bir nimettir. Aksi halde hürriyet adına talep edilen ve yaşanan aşırı serbestliğin ne derecede tehlikeli olduğu, iyilik yerine fenalıklara yol açtığı, özgür insanların yaşamlarında tecrübe edilmiş korkunç örneklerden de anlaşılmaktadır. Buna göre söylenecek söz şu olmalıdır: Her şeyde olduğu gibi hak ve hürriyetleri yaşama konusunda da ölçüyü kaçırmak bir felakete mal olabilir. İfrat ve tefritten kaçınarak mutedil davranmak soylu insanın asaletindedir. Toplumsal hayatta -insanî ve ahlakî sorumluluk temelinde- erkeğin erkek cinsiyetine, kadının da kadın cinsiyetine ve doğasına uygun davranışlar sergilemesi beklenir. Romanda Ahmet Mithat'ın kendisine söz hakkı tanıyıp biçimlendirdiği ara metinlerden biri, bu konuda fazla söz söylemeyi gereksiz kılacak mahiyettedir: *“Her şeyde ölçüyü kaçırmak da iyi değildir, geride kalmak da! Kızları esen yellerden esirgemek gayretiyle kafesler içinde kanarya kuşu gibi yetiştirmek de tehlikelidir, sınırsız bir hürriyet ile başıboş gezen sakalar, isketeler, ispinozlar gibi bırakmak da. Bu serbestlikle gezip yaşayan kuşlar da*

doğrusu her gün tehlikelere maruzdurlar. Kendilerinden daha kuvvetlilerin elinde zayıf ve perişan kalırlar (s.55). Tabii varlığının dışına çıkmak gayretiyle ve kendi cinsiyetinin doğasına aykırı tutum ve davranışlarda bulunarak hürriyetin sınırlarını zorlayanları akıl ve mantık çerçevesinde uyarmak, Ahmet Mithat'ın pas geçtiği durumlardan değildir. Bu tarz insanlara evrensel değerleri telkin ve tavsiye etme çabası, onları sosyal fayda yönü ağır basan bir anlayışla donatma sorumluluğu, yazarın bütün eserlerine nüfuz etmiştir. Zaten eserlerinin tamamına bakıldığında Ahmet Mithat Efendi'nin sosyal fayda peşinde koşan bir yazar olduğu kolayca anlaşılabilir. Onun hikâye ve romanlarında ulaşmaya çalıştığı hedef, Türk toplumunda çağdaş medeniyete uymayan düşünce ve yaşayış tarzlarını değiştirmektir. Hemen bütün eserlerinde halkın hayatına girmiş batıl inanışları ilkel adetleri, gelenekleri eleştirmesi de bunu göstermektedir. Batı'nın Türk kültürü ile temelde uyuşmayan alışkanlıklarını değil, daha çok gençlere telkin ettiği şey, "Batı'nın müspet dünya görüşü" olmuştur.²⁴

Sonuç olarak feminist eğilimin temel felsefesi, toplumsal hayata yalnızca salt bir kadın bakış açısını egemen kılmak değil, insan eksenli temel hak ve hürriyetlerde erkeklerle eşit seviyede olmayı öngörmektedir. Bu felsefe, erkek egemenli toplumlarda zayıf görülen kadın cinsiyetine karşı her türlü baskıcı tutum ve anlayışla mücadele etmeyi esas alır. Tanzimat'tan beri yaşanan Batılılaşma sürecindeki medeniyet değişimi, belki de bu felsefi yaklaşım ve insanî anlayış çerçevesinde yürütülen mücadele sayesinde kadını hapsoldüğü dört duvar arasından çıkarmış, ona toplumsal hayatta erkeklere verilen haklara yakın aktif bir rol ve statü kazandırmıştır. Ancak ne yazık ki, kadına ait bu elde edilmiş hak ve kazanımların aşırı uçlara taşınmasıyla kadının değeri yeniden düşürülmüş ve iffeti aşılanmıştır. Toplumsal hayatta varlığını ispatlamak için dikkat çekebilecek en aşırı görsellik içinde cinsel bir pazarlama unsuru olarak kullanılmaya başlaması, kadının kendi tercihi gibi görünse de bu durumu erkeklerin cinsel ve ekonomik çıkarları uğruna destekledikleri bilinmektedir. Geline bu aşamada feminist ilgi ve eğilimin toplumsal yaşamı ahlaki değerler ve insanî erdemler bakımından erkekler kadar kadınlar için de çıkmaza soktuğu unutulmamalıdır.

²⁴ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923)*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1979, s. 52.

4. Sonuç :

Edebiyatçıların tarihçiler kadar olmasa da tarihe mal olmuş durum ve olaylara büyük ilgisi vardır. Bilhassa tarihî romancıların bu ilgisi, tarihte varlık göstermiş toplumların kültürel yapılarına, bu yapının zaman içinde uğradığı değişim ve dönüşümüne; herhangi bir sebeple tarihî önemi haiz kişilerin eylemlerine, düşünce ve ruh dünyalarına kadar pek çok alanda bilinmeyenleri yeniden inşa edencesine gün yüzüne çıkarmayı hedefler. Edebiyatımızda ilk tarihî roman olarak kabul edilen *Yeniçeriler*, belli bir dönemde yaşanmış tarihî bir vaka üzerinden tarih eğitiminde öğreticilik rolünü oynayan bir eserdir. Ayrıca bu eser, Osmanlının III. Selim dönemine ait toplum yapısını ve yaşantısını, aile kurumunu; toplumsal örf, adet ve gelenekleri, kültürel ve ahlakî değerlerde bozulmanın sosyal ilişkilere nasıl yansıdığını belge, bulgu ve veriler ortaya koyarak bildirmesi bakımından önemli bir metindir. Ahmet Mithat Efendi'nin roman serisi içinde tarihî dönem ve olayları yansıtmaya ve öğretme aracı olarak kullandığı bir diğer tarihî romanı da *Jön Türk*'tür. Romanın adından da anlaşıldığı gibi yazar, bu kez Jöntürkler üzerinden bir döneme ışık tutmayı hedeflemektedir.

II. Meşrutiyet öncesi dönemde Jöntürk faaliyetleri içinde yer almamış olmasına rağmen romanın olay örgüsü içinde böyle bir faaliyeti varmış gibi gösterilen ve idealist bir karakter olarak öne çıkarılan olay kahramanı Nurullah, muhafazakârdır ve evlilik konusunda da toplumun örf adetlerine sonuna kadar bağlı biridir. Batılılaşma sürecinde değişen koşulların önüne çıkardığı pek çok güçlüğü rağmen doğru bildiği adreste kalmayı başarabilmiştir. Nurullah, millî değerleri temsil etmekle birlikte saf ve samimidir. En büyük eksiği, yeni insan tipinin ve çağdaş düşüncenin yarattığı değişim karşısında pasif duruş sergilemesidir. Nurullah'ın yeni zihniyet karşısında tedbirli ve uyanık olmamanın cezasını çok ağır bir şekilde ödemiş olması da bu yüzdendir. Onun, değişen yeni kadın tipinin akıl almaz intikamı karşısındaki mağlubiyeti de yine bu eksik tarafının eseridir. Romanın feminist kadın kahramanı Ceylan, yerli kültürün, manevî değerlerin, Türk aile kurumunun örf ve âdetinin aksine “serbest evlilik” adıyla aşırı özgürlüğün şiddetli savunucusudur. Romanda feminist anlayışa uygun profili çizilen Ceylan, Doğu'yu etkisi altına alan Batı kültürünü, yani değişimi sağlayan etken unsuru; Nurullah ise, bu değişime direnme konusunda kararsız davranan, karşı mücadelede bulunuyor gibi

görünse de gerçekte değişime teslim olmuş Türk toplumunu temsil etmektedir.

Sonuç olarak bir cemiyetin, tarih boyunca gelişmeler karşısında duyarsız, değişime kapalı durağan bir seyir izlemesi beklenemez. Ancak önemli olan, bir toplumun değişirken özünden tamamen kopmaması, yabancılaşmamasıdır. Bu konuda pek çok aydın ve düşünür, toplumsal gelişmenin önünde engel teşkil etmeyen millî değerlerin, kültürel kazanımların korunması; öte yandan çağın akıl ve bilim çerçevesinde gerekli gördüğü yeniliklere de açık olunması yönünde fikir beyan etmiştir. Bir cemiyetin “medeniyet dairesi”ni değiştirmesinin doğal bir durum olduğunu söyleyen Ziya Gökalp, Türk toplumunun temelde üç medeniyet değiştirdiğini de şöyle ifade etmektedir: “Mesela Türk kavmi, iki kere medeniyet dairesini değiştirdi. İslamiyet’i kabul etmeden önce, “Uzakdoğu Medeniyeti Dairesi” içinde yer alıyordu. Müslüman olduktan sonra, “Doğu Medeniyeti Dairesi”ne girdi. Geçen yüzyıldan (19. asır) beri de, üçüncü bir daireye, “Batı Medeniyeti Dairesi”ne girmeye çalıştı.”²⁵ Ancak hiçbir değişim sancısız olmadığı gibi Türk tarihinde yaşanan bu kültür ve medeniyet değişimi de hiç kolay olmamıştır. Değişime maruz kalanlar kadar, değişimin yanında olup onu savunanlar bile sonuçlarından olumsuz etkilenebilmişlerdir. Dünyada örnek teşkil eden parlak medeniyetiyle tarihe geçmiş büyük milletlerin toplumsal ve kültürel değişimi daha da sancılı olmuştur. Türk toplumunun, asırlar boyu içinde kaldığı, insanî ve manevî güzelliğinden büyük güç aldığı Şark-İslam medeniyetiyle asırlar boyunca dünyaya hükmettiği bilinmektedir. Ne var ki, Doğu inançlar silsilesinden Batı medeniyetine yöneldiği tarihten itibaren bu hiç dinmeyecek sancıyı çekmeye başlamıştır. *Jön Türk*’te dikkat çekilen yaşam biçimi ve hayat felsefesi bakımından Doğu ve Batı arasındaki fark, romanın temsili kahramanları Nurullah ve Ceylan’ın tutum ve davranışlarına, görüş ve düşüncelerine açıkça yansımaktadır. Onların yaşayışlarında ve hayat felsefelerinde görülen zıtlık, Ahmet Mithat Efendi’nin romanda geçen şu yorumuyla gerçek açıklamasını bulmaktadır: “*Eğer Ceylan Avrupa’da bulunsa da bir konferansta şu bilgi ve malumatını ortaya koysaydı feminizm ve sosyalizm meselesinde adeta liderler gibi alkışlanırdı. Lakin bu liderlik onu alkışlayanların gözünde ne kadar övünme nedeni sayılır ise akılları henüz çileden çıkmamış olanların gözünde de o oranda rezaletten addolunur*” (s.80).

²⁵ Ziya Gökalp, *Türk Medeniyeti Tarihi*, Elips Yay., Ankara, 2007, s.152.

Romanda ana kahramanlar Nurullah ve Ceylan'ın Batılılaşma süreci içinde aile ve evlilik kurumuna ilişkin çatışan fikirleri üzerinden Türk toplumunun Meşrutiyet dönemi öncesi aile yapısını tehdit eden girişimler temelinde başarıyla tanıtılmıştır. Romanın dokusuna nüfuz eden bir başka mühim unsur ise, Batılılaşma yolundaki Türk toplumunun Cumhuriyet öncesi değişim sürecinde yaşadığı çelişiklere dikkat çekilmiş olmasıdır. Doğu dünyasından Batı medeniyetine yönelirken toplumun kurtulamadığı düalizmin arka planı yine isabetle irdelenmiştir. Bu bağlamda şu hükme varmak mümkündür: *Jön Türk*, Batılılaşma serüveninde yaşanan sosyal ve kültürel değişim ile uyum sorununda Türk toplumunun karşı karşıya kaldığı çıkmazları belli bir olay örgüsü içinde günümüze aktaran en başarılı tarihî romanlardan biridir.

“FEMINISM AND CULTURAL CHANGE IN THE PROCESS OF
WESTERNIZATION DOCUMENTING THE NOVEL: THE YOUNG TURK”

Abstract

Many novels and stories, which have been written in the process between the period of two constitutional monarchies, especially “Felsefe-i Zenân”, which is the third story of Ahmet Mithat Efendi’s “Letaif-i Rivâyât” (1871-1894), the book that is consist of twenty five stories, deal with the family structure and the institution of marriage in the Ottomans as a problematic issue. Among these works, “Jön Türk” by A. Mithat (1910) that can be addressed within the scope of historical novel has a quality of a very important historical document in terms of throwing light on the traditional family structure and the institution of marriage which has been going through some serious change during the pre-II. Constitutional Monarchy period.

This study bases to expose the social change and the cultural corruption in the process of westernization in Turkey with the aspects casting the type of novel. Basically, how the change and the transformation, the two crucial basic social institutions (the family structure and the institution of marriage) experienced from Tanzimat to pre-publican era are reflected within the framework of feminist trends, especially in the novel called “Jön Türk” by Ahmet Mithat Efendi will be researched. Apart from these; the estrangement, the rebellion to tradition that are seen in the deep structure of the novel will constitute the other thematic issues to be also referred. Among the main problems of the period, such as the relationships between young girls and boys before marriage, how Turkish family structure and the institution of marriage are tried to be formed, the feminist approach and the quest for freedom of women in parallel to the changing conditions in male-dominated society will constitute the basic concentration areas of our research.

Keywords

Ahmet Mithat, Young Turk, Jön Türk, feminism, institution of the family, cultural change.

TÜRK KÜLTÜRÜ İNCELEMELERİ DERGİSİ'NİN YAYIN İLKELERİ

1. Derginin dili Türkçedir. Ancak ana dili Türkçe olmayan araştırmacıların gönderdiği yazılar, İngilizce olmak ve her sayıda bir makaleyi geçmemek şartıyla yayımlanabilir. Yayımlanacak her yazının başında Türkçe, sonunda İngilizce özet ve bunların yanı sıra Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler verilir. Özetler 200 ile 250'şer kelime arasında, anahtar kelimeler ise en fazla 8'er kelime olmalıdır.

2. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* Güz ve Bahar döneminde olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

3. Dergide ilmî makale, tercüme ve kitap eleştirileri yayımlanacaktır. Makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış, akademik standartlara uygun ve orijinal olmalıdır. İstisnaî durumlar hariç sayfa sayısı 20'yi aşmamalıdır.

4. Dergi, hakemli bir yayındır. Gönderilen yazılar önce konu, sunuş tarzı ve teknik bakımdan Yayın Kurulunca incelenir. Yayımlanmaya uygun bulunanlar konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması hâlinde yayımlanır. Raporlardan birinin olumlu diğerinin olumsuz olması hâlinde ise makale üçüncü bir hakeme gönderilir ve onun kararına göre hareket edilir. Hakemler raporlarında bazı hususların düzeltilmesini istemişlerse düzeltmelerin yapılması için makaleler yazara geri gönderilir. Yazar, hakem kararlarına katılmıyor ise sebebini açıklamalıdır.

5. Yazılarda Türk Dil Kurumunun imlâ kılavuzuna uyulması tavsiye edilir. Ancak, netice olarak yazılardaki imlâdan yazarlar sorumludur.

6. Yazılar, basılı üç kopya hâlinde ve disketleriyle gönderilmelidir.

7. Yazılar Macintosh veya IBM uyumlu bilgisayarda MS Word adlı programla, normal metin için *Times* ya da *Times New Roman* fontu, transkripsiyon için *Times*'e dayalı herhangi bir fontla yazılmış olmalıdır. Transkripsiyonda kullanılan font diskete ilâve edilmelidir.

8. Dipnotlarda takip edilecek usuller:

Kitaplarda: Yazar Adı Soyadı, *Kitap Adı*, Basıldığı yer yıl, sayfa.

Örnek: Âmil Çelebioğlu, *Ali Nihad Tarlan*, Ankara 1989, s. 25.

Birden çok cildi olan eserlerde: Yazar Adı Soyadı, *Kitap Adı*, Basıldığı yer yıl, cilt, sayfa.

Örnek: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapıkulu Ocakları*, Ankara 1984, II, 154.

Makalelerde: Yazar Adı Soyadı, "Makale adı", *Dergi Adı* (veya kısaltması), cildi/sayısı, Baskı yılı ve sayısı, sayfası.

Örnek: M. Orhan Okay, “Duanın Şiiri”, *Türk Dili*, LI/420, Ankara 1986, 504-511.

Dipnotlarda atıf yapılan eserin ilk geçtiği yerde tam künyesi verilmeli, daha sonraki yerlerde “a.g.e.,” şeklinde; eğer atıf yapılan makale ise “a.g.m.,” olarak kısaltılmalıdır. Yazar ismi iptal edilmemeli en azından baş harfi yazılmalıdır. Kaynaklar dipnotlarda gösterildiği için ayrıca “Kaynakça”ya gerek yoktur. Eğer vermek zorunlu ise, yazar soyadı başa alınır, kitaplarda baskı yerinden önce yayınevi ismi konarak yukarıda belirtilen sistem uygulanır.

Arşiv malzemelerinin kullanımında defter isimleri *italik*, belge tasnifleri ise normal karakter ile dizilmelidir.

9. Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

10. Yazarlar, ad ve soyadları ile birlikte akademik ünvanlarını ve görev yaptıkları kurum adlarını tam olarak belirtmelidirler. Ayrıca, kendileriyle irtibat kurulabilmesi için sürekli adreslerini, telefon numaralarını, varsa belgegeçer numarasını ve elektronik posta adreslerini vermelidirler.

11. Makale, tercüme veya eleştirisi yayımlananlara 25 adet ayrı basım ile bir adet dergi verilir.

12. Basılmayan yazılar iade edilmez.

AUTHOR'S GUIDE

1. The language of the journal is Turkish. However, only one paper in English may be published in each issue, on condition that author's native language is not Turkish. All submissions should include two abstracts, one in Turkish and other in English placed in the beginning and at the end of the papers respectively and also key words in Turkish and English. Abstracts should be composed of 200 to 250 words and key words should not exceed 8 words.

2. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* is published biannually, in Fall and Spring.

3. Scholarly articles, translations and book reviews are published in the journal. Manuscripts submitted for publication should be previously unpublished and original papers written in accordance with the academic standards. They should not normally exceed 20 pages.

4. The journal is a refereed publication. Submitted manuscripts are first evaluated by the Editorial Board in terms of their subjects, presentation styles and technical merits. Appropriate manuscripts are sent to two referees with expertise. If the referees' reports are positive, the manuscript is accepted for publishing. If one of the referees notes a rejection, the article is sent to a third referee and the decision of the last referee is followed. If the referees' reports indicate the need to correct the manuscript in various respects, the paper is sent back to the author to fulfill the required revisions. If the author does not agree with the decisions of the referees he/she must explain the reasons.

5. It is suggested to follow the writing guide of the Turkish Language Association. However, authors are responsible for the acts of writing in the manuscripts.

6. Manuscripts should be submitted by post as three copies and also via e-mail to akyildiz63@yahoo.com.

7. Both Macintosh or IBM file formats are acceptable. Manuscripts should be written in the MS Word program. The normal text shall be typed in Times *or* Times New Roman *font* and transcriptions should be written with any font compatible with *Times*. The font used for transcription should be added to the disc copy.

8. The forms to be followed in the references are as such:

In books: Author's Name & Surname, *Title of the Work*, Printing place & year of publication, pagination. (e.g., Âmil Çelebioğlu, *Ali Nihad Tarlan*, Ankara 1989, s. 25.)

For the multi-volume works: Author's Name & Surname, *Title of the Work*, Printing place & year of publication, volume number, pagination. (e.g., İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapıkulu Ocakları*, Ankara 1984, II, 154.)

In articles: Author's Name & Last name, "Title", *Journal Title* (or its abbreviation), Vol./no, Printing place & year of publication, pagination. (e.g., M. Orhan Okay, "Duanın Şiiri", *Türk Dili*, LI/420, Ankara 1986, 504-511.)

In references, when the work is mentioned for the first time, the citation is fully indicated. When references to the same work follow without interruption, *ibid* is used. When notes to the same work follow after interruption, use the author's surname and a shortened title of the book or article. Author's name or at least initials should be cited. Since the references are given in footnotes, it is not necessary to give them separately. If references are needed to be noted at the end, it should begin with the surname of the authors; in books, printing house comes before the place of printing.

In using archival materials, the name of manuscripts is given in *italic* form; document classifications should be given in normal characters.

9. Authors are held responsible deriving from all kinds of issues with respect to their manuscripts.

10. Authors should exactly indicate their academic titles and place of work together with their names and surnames. For further contacts, authors are asked to give their permanent mailing addresses, e-mail and fax and telephone numbers.

11. Authors whose articles, translations or reviews are published are supplied with a Journal as well as 25 offprints of their papers.

12. Unpublished manuscripts are not returned to authors.