



Türkiye'nin Zihin Tarihi

TÜRK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE
KUŞATICI BİR SÖYLEV



hilmi yavuz
BÜTÜN
ESERLERİ-2
2. BASKI



İçindekiler

Sunuş	7
Osmanlı'nın Zihin Tarihi	9
Osmanlı'yı Tanıyor muyuz?	11
Osmanlı Kültürü Üzerine	14
Üretim ve Tüketim Açısından Kültür İkiliği	26
Osmanlı'da Ölüm Ritüelleri	33
Pax Ottomana	38
Hilâfet Problemi	41
Mecelle Osmanlı Hukukunu Laikleştirdi mi?	44
Ahiler, Abdallar ve Kerim Devlet	53
Osmanlı Rönesansı Nasıl Bastırıldı?	56
Osmanlı'da Felsefe Var mıydı?	61
Osmanlı Münevverinden Cumhuriyet Aydınına	66
Osmanlı Sentaksı ve Pseudo-Aydınlar	81
Osmanlıca Üzerine	85
Katip Çelebi ve Mizanü'l-Hakk	90
Osmanlı'nın Edebi Tahayyülü	92
Saray Üzerine Bir Deneme	95
Bab-ı Âli'nin Semiyolojisi	100
Kültür Kimlik	105
Türk Kültürü Üzerine	107
Ulusal Felsefe Üzerine	113
Tefekkür Üzerine	117
Kültürün Temellendirilmesine Kuramsal Bir Yaklaşım	124
Türk Kültürünün Sistemleştirilmesinde Yöntem Sorunu	127
Kültürde Bütünlük Üzerine	134
Türkiye'nin Tarihi Cumhuriyetle mi Başlar?	138
Theseus'un Gemisi	140

Lümpen Kültürü Üzerine: Ne O, Ne Öteki.....	144
Bilincin Ayniyeti.....	150
Köylülük ve Resmî İdeoloji	154
Yerlilik ve Ötekilik	157
Parçalı Kimlikler, Ulusal Kişilik.....	160
Musiki ve Kültür	164
Burjuva Kültürü Üzerine	168
Kent ve Kimlik.....	171
Aydınlar ve Kültür Adamları	174
Demokrasi	177
Sivil Toplum mu, Devletin İdeolojik Aygıtı mı?	179
Tek Partili Rejimleri Özleyenler İçin.....	190
Türk Jakobenizmi.....	198

osmanlı'nın
zihin tarihi

Osmanlı'yı Tanıyor muyuz?

Sabri Ülgener'in dışında pek az aydınımız Osmanlı zihniyet tarihiyle kuşatıcı bir biçimde ilgilenmiştir; - belki biraz Fuad Köprülü ve Şerif Mardin! Ama, hepsi o kadar! Zihniyet tarihi, aslında bir manada medeniyet tarihidir de... Ve zihniyet tarihi, hiç şüphe yok, sadece resmî arşiv belgelerine dayanılarak yazılan bir tarih olamaz.

İmdi, dikkat edilsin, Cumhuriyet dönemi Osmanlı historiografisi birbirinden farklı iki *resmî* tarih anlayışını dile getirir. İlki, Osmanlı tarihini, Osmanlı'yı Cumhuriyetin mefhum-u muhalifi olarak *projelendiren* resmî tarih konseptidir. Okul kitapları ve *Emin Oktay Tarihi* diye bilinen tarih... İkincisi, Osmanlı tarihinin resmî arşiv belgelerine dayanarak yazılan resmî tarih! İlki, ideolojik anlamda 'resmî'dir; ikincisi, dayanılan kaynaklar anlamında 'resmî'... Ama, şurası kesin: Osmanlı zihniyet tarihi, resmî arşiv belgelerinden yola çıkılarak yazılmış olan Osmanlı bürokratik elitinin tarihini de kapsayacak biçimde genişletilerek yazılmayı bekliyor. Osmanlı insanının, farklı tarihsel dönemlerde gündelik hayat problemlerine gömülü olan zihniyet yapısını ise, bize, resmî arşiv belgeleri değil, sadece başta edebî eserler olmak üzere, sanat eserleri verebilir, - vermiştir.

Sabri Ülgener, *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*'de¹ edebiyat başta olmak üzere, sanatın zihniyet yapısı ile olan ilişkisini, onun ifade ve anlatım aracı olarak taşıdığı fonksiyonda temellendirir; - şöyle: "Sanat kaynaklarının hangi türden olursa olsun, zihniyet dünyasına ve tarihine en büyük katkısı, belli bir tavır ve davranışa kendi kendini açıklamak için gereken ifade kalıbını ve aracını vermiş olmasıdır." Ülgener, son derece haklıdır. Bir tarihsel dönemin yaşama stilini yeniden inşa edebilmek, hiç şüphe yok, sanat ve elbette edebiyat eserlerinin, zihniyet yapısını dışsallaştıran yanını öne çıkarmakla başlayabilir ancak.

Sabri Ülgener, Osmanlı toplumunun, biri merkezî bürokrat, öteki taşranın eşraf, âyân ve mezhep karışımı feodal (*feodalimsi*) yapısından oluşan ikili görünümünü, bir başka deyişle söylersek, merkez-çevre (*periferi*) ilişkisini, biri merkezde (Ziya Paşa), öteki taşrada (Bağdatlı Ruhî) yaşayan iki şairin Terkib-i Bend'lerinden yola çıkarak analiz eder ve böyle analiz için 'en yatkın tür' olarak Terkib-i Bend'i gördüğünü belirtir. Şerif Mardin ise, Osmanlı romanının (XIX. yüzyıl) Türk modernleşmesini incelemede 'az yararlanılmış bir kaynak' olduğunu itiraf eder. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşe ve Tekâmülü*'nde², 'Osmanlı Türklerinin manevî kültür tarihini (Köprülü'nün kastettiği, bizim 'zihniyet tarihi' adını verdiğimiz tarihtir elbet, H.Y.) tetkik ederken Osmanlı Türk edebiyatının bu hususî şubesini (Âşık Tarzı'nı, H.Y.) asla ihmal etmemenin, sade edebî tarih değil, içtimaî tarih

1 Sabri Ülgener, *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*, Derin Yayınları, İstanbul, 2006.

2 Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları I*, Makale: *Türk Edebiyatında Âşık Tarzının Menşe ve Tekâmülü Hakkında Bir Tecrübe*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1989.

araştırmalarının bütünlüğü için de bir zaruret, olduğunu belirtir. Köprülü'ye göre, geniş manasıyla edebiyat, 'bizi eski Osmanlı cemiyetinin zevkleri, heyecanları, ihtirasları, düşünceleri ile karşı karşıya getiren, bizim de o manevî hava içinde yaşamamıza imkân veren hayat parçaları'nı sunar...

Şüphesiz, zihniyetin özellikle edebî eserlerden yola çıkılarak çözümlenmesinin tarihi bir hayli eskidir. Mesela, Marx'ın Balzac'ı, György Lukács'ın Sir Walter Scott'u veya Thomas Mann'ı, Lucien Goldmann'ın André Malraux ve *Yeni Romancıların* eserlerini bir tür zihniyet analizi bağlamında okuduklarını biliyoruz. Veya Nikos Hacınikola'nın sanat tarihinden yola çıkarak Hogart'ın, David'in, Masaccio'nun, Rubens'in vd. resimlerini böyle *okuduğunu* da...

Şimdi diyeceksiniz ki, bırakınız zihniyet tarihini, Osmanlı'nın arşiv belgelerinin değerlendirilmesi anlamında doğru dürüst bir 'resmî tarihi' bile yazılmadı! Doğrudur: Zira, Başbakanlık Arşivi'ndeki milyonlarca belgenin, bugüne kadar sadece üçte biri tasnif edilebilmiştir! Geri kalan üçte ikisi, okunmayı ve tasnif edilmeyi bekliyor. Şimdi soru şu: Osmanlı'yı ne kadar tanıyoruz? Resmî tarihi ve zihniyet tarihi ile?

Osmanlı Kültürü Üzerine

Osmanlı kültürü üzerine kuşatıcı bir söylevin sınırlarını belirlemek kolay olmasa gerek. Gene de altı yüz yıllık bir kültürün devamlılık koşullarını belirleyebilirsek, bu sınırın saptanmasına yardımcı olabiliriz. Osmanlı kültürünün teorik temellendirmesini de, belki, bu doğrultuda yapabiliriz. Kestirmeden söylemekte yarar var: Osmanlı kültürü, bu dünyayı, kullanılabilir bir dünya kılmayı amaçlayan bir kültür değildir. Dünyayı kullanılabilir kılmak, bu dünyayı enstrümantal aklın (yani, doğa bilimlerinin ve teknolojinin) bir nesnesi durumuna getirmeyi içeriyor. Doğayı bütünüyle temellük etmek, onu insanî amaçlar için ehlî ve kullanılabilir kılmak, Osmanlı kültürünün değil, Batı (Avrupa) kültürünün ayırt edici özelliğidir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi ile doğanın temellük edilmesi veya dünyanın kullanılabilir bir dünya haline getirilmesi arasındaki bağıntı, Osmanlı kültüründe kurulamaz. Osmanlı'da bilim ve teknolojinin, kendine özgü bir doğrultusu olmuştur ve bu dünyayı, kullanılabilir kılmakla ilgili değildir.

Osmanlı kültürü, doğayı, kullanılabilir bir dünya olarak temellük edilecek bir şey olarak görmüyor; onun için (Osmanlı insanı için) doğa, bir temâşâ (*contemplation*) nesnesidir. Nâilî'nin;

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

beyti, bize Osmanlı insanının doğa karşısındaki tavrını kuşatıcı bir biçimde verir. Burada doğa, bir temâşâ (*contemplation*) nesnesidir; ama temâşâ edilen, doğanın kendisi değil, onun yüzündeki nakışlardır. Doğa, doğrudan değil, dolayimli (*mediated*) verildiğinde ancak, bir temâşâ nesnesi olabilir. Temâşâ nesnesi, nesnenin kendisi değil, nesnelerin işaretleridir. Burada, seyretmekle temâşâ etmek arasında, belirtilmemiş bir fark öngörülüyor. Seyretmek, doğayı, eşyayı dışından ve yüzeyden tanımaktır. Eşya, görüldüğü biçimi ve görüldüğü kadarıyla kendi hakikatini sunmaz bize. Önce onu görünüşünden soyutlamamız; geçici, fânî ve ilineksel olanı tasfiye etmemiz gerekir. Nakış, burada üsluplaştırmaya (*stilizasyon*) tekabül eder. Bir doğa nesnesi, örneğin bir çiçek, görünen (havass-ı hamse ile idrak edilen) doğanın bir reddiyesi, olumsuzlanmasıdır (*negation*). Nâilî'nin beytindeki anahtar kavramlar, 'temâşâ' ve 'mestâne'dir. 'Temâşâ', eşyanın anlamına (hakikate) nüfuz etmeyi; 'mestâne' ise, bu anlama nüfuz etme hazzını dile getirir. Öyleyse temâşâ (*contemplation*), 'kendinden geçme'yle; mestâne, hazdan mest olmakla gerçekleşiyor. İşte Osmanlı şiiri bu 'temâşâ' ve 'haz' sorunsalı üzerine kurulmuştur denebilir. Yahya Kemal, *Erenköyünde Bahar* şiirinde,

*Hazzıyla harâb idim edânın
Hâlâ mütehayyilim sedânın
Gönlümde kalan akislerinden*

derken de işte tastamam bunu anlatmak istiyor. 'Sedâ'nın kendisi değil, ama şairin 'gönlünde kalan akisleri'dir onu hazdan harâb eden. 'Ses'in kendisinden değil, 'gönülde kalan akisler'inden söz etmek ise, sesin bir temâşâ nesnesi olarak idrak edildiği anlamına gelir. Yahya Kemal, bu mıs-

ralarda tıpkı bir çiçeği stilize eden bir minyatürçü, bir nakkaş gibi bakıyor doğaya.

Bununla birlikte Osmanlı düşüncesinin temâşâ ile doğadan ya da kullanılabilir dünyadan bütünüyle kopmuş olduğu sanılmamalıdır. Dikkat edilirse, Osmanlı şiiri ile Osmanlı kültürünün bu bağlamda birbirlerinden kopmak şöyle dursun, tersine, birbirlerini bütünlendikleri görülür. Şiir ve kültür aynı zihinsel envantere sahiptir. Şair doğaya, dış gerçekliğe başvuruyor, bir ölçüde doğanın kendisini de betimliyorsa; bu, doğayı soyut, metafizik ideaları kavratma aracı olarak kullanıyor olmasındandır. Somut olanın, soyut olanı anlatmak için kullanılması Osmanlı şiirinde istiârenin (*eğretileme*) temelini oluşturur. Burada doğa dolaymlanır.

Şu halde doğa ya da dış gerçekliğin Osmanlı kültüründe iki işlevi var:

1. Doğayı temâşâ objesi olarak kavrayabilmek için kullanmak: Minyatürde stilizasyon, şiirde istiâre, bir anlamda birbirlerine tekabül eder ve resimde, şiirde homolog (*işlevdeş*) bir görev ifâ ederler;
2. Gündelik yaşamda haz duyabilmek için kullanmak: Buna örnek, Evliya Çelebi'den verilebilir. Çelebi'nin Cami'in içinin çiçeklerle donatılmasına, namazda saflar arasına çiçekler konulmasına ilişkin açıklaması Osmanlı'nın haz ve fonksiyonu birlikte düşündüğünü gösterir. Temâşânın ereği doğanın nesnel bilgisine ulaşmak değildir. Osmanlı, temâşâ yoluyla bir tür yorumsama (*hermeneutic*) yapıyor; doğanın anlamını onun bilgisinde ya da doğanın zihnen temellük edilmesinde değil, onun öznel yorumunda arıyordu. Osmanlı'da anlam, bilgiden önce gelir, demek yanlış olmaz.

Osmanlı kültürünün bu özelliği, Heidegger'in, girift ve heybetli yapıtında, *Being and Time*'da³ objelerin iki idrak tarzı arasında öngördüğü farkla da temellendirilebilir: Bu idrak tarzlarından (*modes*) birinde, *vorhanden*'de obje, bir bilgi objesi olarak kavranır. İkincisi *zuhandenheit*'dir ve obje, bir gereksemeyi karşılama aracı olarak kavranır. Heidegger, ontolojik olarak *zuhandenheit*'in önceliğini vurgular. Yani insan objeleri önce, ne işe yarar, hangi gereksemeyi karşılar diye kavramış; onun bilgi objesi olarak idraki, yani onun bilgisine varması ise sonradan gelmiştir. Osmanlı kültüründe eşyanın, objelerin *zuhandenheit* durumunun, yani bir gereksemeyi karşılama işlevinin ontolojik önceliği olduğunu sanmıyorum. Osmanlı'da obje, sanki gerekmeden arınmış, gereksemeye kavrama (idrak) arasına sanki bir cam duvar girmiş gibidir. Burada şunu söyleyebiliriz sanırım: Osmanlı zihni, fenomenolojik bir zihindir; yani gereksemeyi paranteze alır, eşyayı onun özüne, haydi Husserl gibi söyleyeyim, *eidos*'una varmak için temâşâ eder. İçinde yaşadığımız her günlük dünyamızı (*lebenswelt*), bütün şeyleriyle hem nitelik, hem nicelik olarak paranteze almak ve onları bağlı göründükleri bu türden ilineksel bağlarından sıyırmak! Empirik ve işlevsel bir *zuhandenheit*, Osmanlı'da maddî kültürü belirleyici düzeylerden biri değildir - ya da bana öyle görünüyor! Evliya'nın Camide saflar arasına konulan çiçekleri ise, Osmanlı'nın, 'işlev'i ancak 'haz'la birlikte, hazzın öteki yüzü olarak kavradığını gösterir - yoksa kendi başına bir erek olduğunu, yani *zuhandenheit*'in ontolojik önceliğini değil!..

3 Martin Heidegger, *Being and Time*, HarperOne, Revised Edition, 1962.

Bu yüzden de Osmanlı kültürü, eşyanın niteliği ile ilgilenmemiştir. Bu fenomenolojik zihin, niceliği de ilineksel olduğu için paranteze alır. Nicelik, ancak bir simge olarak Osmanlı insanının söyleminde yer tutar.

Benim bildiğim kadarıyla, buna bizde ilk dikkati çeken Doğan Kuban olmuştur.⁴ Kuban, Osmanlı kültüründe maddî dünyanın nesnel betimlemesine karşı bir kayıtsızlık, daha doğrusu bir ilgisizliğin mevcut olduğunu belirtir ve Evliya Çelebi'yi örnek verir. Evliya Çelebi, *Seyahatnâme'sinin* onda birini (eski baskıda on ciltten birini) İstanbul'a ayırmıştır. Ele aldığı öteki şehirlerde olduğu gibi İstanbul'da da Camilerin betimlenmesine özel bir yer verir. En uygun betimlenen Cami de, Süleymaniye Camii'dir ve burada Evliya'nın deyişiyle 'Sultan Süleyman Camii'nin evsafına uzun uzadıya yer verilir. Kuban diyor ki: "Süleymaniye'nin tanımını yapan bu bölüm iyice incelendiği zaman bu bilgilerle (Evliya'nın Cami'e dair verdiği bilgilerle, H.Y.), Süleymaniye'nin rekonstrüksiyonunun yapılamayacağını kabul etmek zorunda kalırsınız." Peki nedir Evliya'nın verdiği bilgiler? Cami 'denize bakan bir yüksek dağ üzerinde' kurulmuştur. "Mavi kubbesinin taa en üst tepesi Ayasofya kubbesinden yuvarlak (?) ve yedi mekke zira'ı yüksekliğinde cihan kubbesidir." "Bu emsalsiz kubbenin dört ayağından başka, Cami'in sağ ve solunda dört adet somaki mermer sütunlar, öyle kırmızı renkli somakidir ki, dünyanın dört köşesinde benzeri olmayan ellişer zira yüksekliğinde birer direktir. Büyük kubbesi, mihrap üzerinde yarım kubbe ve kible kapısı üzerinde yine yarım kubbe ile yapılmıştır. Fakat adı geçen sütunlar

4 Doğan Kuban, *Geleneksel Türk Kültüründe Nesnel Dünyasına Bakış*, Boyut Dergisi, 3/21, Mart 1984.

üzerinde yarım kubbeler yoktur. Sütunlara ağır yük olmasın diye, Mimar Sinan billur ve nefes camlar yaptırmıştır. Avlusu beyaz mermerle döşenmiş ak bir yayladır ki, her bir mermeri bir halı büyüklüğünde parlak ve cilalı, düzgün, aydınlık billura benzer bir meydana. Bu avlunun dört tarafında kırkar ayaklı enli, yan sofalar vardır. Camiinin çevresinde bin kubbe sayılmıştır.”

Doğan Kuban şöyle diyor: “Biz Evliya'nın anlatımından Caminin heybetli, güzel, eşsiz, zengin, sanat dolu, İstanbul'un gözbebeği bir yapı olduğunu anlarız. Ancak bu heyecan dolu dile karşın; ne Caminin şeması, ne büyüklüğü, ne değişik öğelerinin birbirleriyle ilişkisi bakımından yeterli bir bilgi edinip bundan Süleymaniye'nin nasıl bir yapı olduğunu çıkarmak olanağı yoktur.” Sayısal bilgiler: Kırk, elli, bin gibi gerçeğe uymayan ve sayısal bilgi vermekten çok, büyüklük hissi vermek için kullanılmış simgesel rakamlardır: “Evliya'da minareler göklere ulaşır!.. Evliya'nın gözlemlerinde, nesnel gözlemin yapısından doğan objeyi mekân içinde yerli yerine oturma isteği yoktur.” Kuban şu değerlendirmesini de belirtiyor: “Sosyal yaşama ilişkin gözlemleri o kadar ilginç olan Evliya'yı güvenilir bir mimarî tarih kaynağı olarak kullanmak olanaksızdır.”

Kuşkusuz, sadece mimarî alanında değil. Nakkaş Osman'ın *Hünernâme*'sinde Sultan Bayezid, atının üzerinde Niğbolu Kalesi'nden daha yüksek görünüyor; koca Tuna Nehri ince bir gümüş iz gibi çiziliyor olabilir. Renkler, realiteyi dile getirmek için değil, yüzeyde arzu edilen armoninin gereklerini yerine getirmek için seçilmişlerdir. Bir Macar askerinin bir ayağı sarı, bir ayağı da mavi olarak çizilebilmektedir. Minyatür, eşyaları ve insanlarıyla bir istiâre, bir sembol olarak kendini öne çıkarır.

Burada, Orta Çağ kültürünü *The Waning of The Middle Ages*⁵ adlı kitabında, ölüm/hayat problematiğinden yola çıkarak kuşatıcı bir biçimde temellendirmeye girişen Huizinga'yı izleyerek Osmanlı insanının ölüm ve hayat karşısındaki tavrını genelleştirme imkânı olup olmadığını araştıralım. Hemen belirteyim ki, bu dünyaya (objeler ve edimler dünyasına, empirik dünyaya) ait hayat, Osmanlı kültüründe pek fazla bir anlam ifade etmez. Hayat, daha önce de ifade ettiğim gibi, dünyanın temâşâsından ibaret-tir. Muallim Naci'nin,

*İhtilâfâtıyla dehrin uğraşmada zevk yok
Zevk, anın mîrsâd-ı ibretten temâşâsındadır*

beytinden de anlaşılacağı gibi, bu temâşâda dünya zihnin doğrudan objesi, dolayısıyla da bir haz objesi olamaz! Dünya ihtilâfâtır; ancak, bir dolayımından geçirildiğinde, mîrsâd-ı ibretten temâşâ edildiğinde, haz objesi olur. Bu ne nefsin dünya hazlarından mahrum edilmesi anlamında bir zühd, ne de nefse devamlı olarak hayırlı ve makbul işler (Kınalızâde'nin deyişiyle, *âmâl-i hasene*) yüklemek anlamında bir riyazet (*ascetisme*) sayılabilir. Hiç kuşku yok: Osmanlı'nın hayat karşısındaki tavrı, dünyayı sadece pasif bir temâşâ (*contemplation*) ile kavramaya çalışmaya da (galiba rindane tavır budur) indirgenemez. Yine kuşkusuz, zühd ve riyazet de rindmeşreblikle birlikte var idiler. Ama hayat karşısında Osmanlı insanının tavrını belirleyen, bu dünya ile olan ilişkisidir. Hayat, işaretlerden hakikate doğru, 'zevk-i temâşâ'dan geçerek ilerler. Osmanlı şiiirinde 'zevk' ve 'temâşâ', daima birlikte-dir:

5 Huizinga, *The Waning of The Middle Ages*, Dover Publications, 1998.

*Cûlar gibi güzlârı gezib yâd-ı rûhinle
Her gûşesini zevk-i temâşâ ile geçtik.*

(Neşatî)

ya da

*Geldi âhur tab'a istigna Neşatî aşkdan
Geçti vasl-ı yardan, zevk-i temâşâdan bile*

(Neşatî)

dizelerinde olduğu gibi 'temâşâ'yı 'haz'dan ayrı düşünmek mümkün değildir. Burada elbette 'zevk'i tasavvufî anlamıyla almak gerekir. Zevk bir şeyi tadarak öğrenmek anlamındadır. İslam'da ölüm de tadılır; çünkü bütün nefisler ölümü tadacaklardır (*Küllî nefsiün zaikatü'l mevt*). Osmanlı kültüründe bu bakımdan, ölümle hayat arasında esasen bir fark yoktur. Ölüm de hayat gibi zevkle tadılacak, bu zevkle masivadan sıyrılacaktır.

Bununla birlikte Osmanlı'da 'ölüm' söylemi 'hayat'ın söyleminden çok daha zengin görünüyor. Husserl'in deyişiyle, her günkü hayat dünyasını -kısaca mâsivayı- paranteze alan Osmanlı zihni, işareti hayatla özdeşleştirecek, ama hakikati de ölümle özdeşleştirmekten geri kalmayacaktı. Hakikatin (yani, ölümün) söylemi, bu yüzden, işaretlerin (yani, hayatın) söyleminden çok daha zengin olmak zorundadır: İşaretler ve hayat ilineksel, hakikat ve ölüm ise daimidir. Osmanlı kültürünün felsefî ifadesi ölümün bir öz, *eidōs* olduğu üzerinde temellenir.

Osmanlı'nın fenomenolojik zihninde, temâşânın (*contemplation*) paranteze alma işlevini üstlendiği; ölümün bu dünyaya ait hakikat, ya da dünyanın özünü (*eidōs*) oluşturduğu formülasyonu, bu tavrın felsefî arka planını oluşturur. Ancak Husserlien fenomenolojiden bir farkı vardır: O da, temâşânın, zihni hakikate ulaştırmada,

'haz'dan yola çıkıyor olmasıdır. Dolayısıyla, Osmanlı kültüründe (ve elbette şiirinde) tasavvufun, irfan kadar, zevk tarafına önem verilmesine şaşmamak gerekir.

Osmanlı kültüründe zevkin musikide inceldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Hiç kuşkusuz, Osmanlı kent kültürünün ayırt edici özelliğidir bu. İstanbul entellektüel ikliminin edebiyat kadar, hatta belki daha fazla, musiki ile belirlendiğine tanıklık edilebiliyor. Dikkatli bir kültür tarihçisi, Osmanlı'da 'münevver' olmanın edebiyatta ve müzikte derinleşmekle belirlendiğini kolaylıkla teşhis edebilir. Başka türlü söylersek, Osmanlı münevverinin musiki ile ilgisi olmayanına pek az rastlanır. Klasik musiki tarihi, işte bundan dolayı, bizim medeniyet tarihimizin en sahih aynasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi "Meragi'nin Segâhkâr'ı, Itri'nin Nevâkâr'ı ve Dede Efendi'nin Ferahfezâ âyini, bu üç eser, yumuşak çizgiler medeniyetinin sadece üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler."⁶ Tanpınar, musiki tarihimizin Müslüman medeniyet tarihiyle olan bu birebir tekabül ilişkisini şöyle dile getirir:

"Her şeyi bulmuş gibi görünen birincisinde garip tokluk, arkaizm sadece bir zenginliği gösterir. Belki nağmenin şalı bulunmuştur. Itri'de eşyanın yerli yerinde oturduğu, kurulmuş ve kendisini de idrak etmiş âlemlerle karşılaşırız. Klasik bir sanattan beklenen her şeyle beraber üçüncüsünde bir inkıraz devrinin bütün acısı, batan bir güneşin son ışıklarına benzer. Nevâkâr, bu üç eserin arasında bir merkez gibidir."

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1970.

Buradan, doğrudan doğruya şu sonuca varabilir miyiz? Osmanlı bestekârı, kendi devrinin tarihiyle bütünleşebilmiş, sahil münevver tipini temsil eder. Mozart'ın XVIII. yüzyılın tarihiyle bütünleşmesi, ya da Beethoven'in XIX. yüzyılın tarihiyle bütünleşmesi ne demeye geliyorsa, Itri'nin ya da Dede Efendi'nin Osmanlı'nın farklı tarihsel koşullarına karşılık gelen evreleriyle bütünleşmesi de, o anlama gelir.

Söylemek gereksiz belki. Yaşamı neredeyse epik bir yoğunlukla dile getiren musiki ve elbette şiir, Osmanlı münevverinin de hayatının kendisi olabilmıştır. Osmanlı kültüründe bir devrin musikisiyle o devrin münevveri arasında bir 'kopma'dan ya da bir 'yabancılaşma'dan söz bile edilemez.

Özetle, Osmanlı münevveri için, musikinin dışında olmak, yaşamın dışında olmak demektir - ve Yahya Kemal'in Itri için yazdığı o muhteşem şiirde de söylediği gibi, musikide *bütün bir hayat* akmakta idi.

Bir araç: Bugün musikimiz bizim gündelik yaşamımızın neresinde duruyor? Bugünkü 'aydın' ile musikimiz arasında sahil, birebir tekabül ilişkisinden söz edebilir miyiz? 'Aydın', entellektüel, bugün kendi musikisi dolayımında kendi tarihine eklemenebiliyor mu; - ve nasıl? Bu soruları önemli buluyorum.

Osmanlı, kendi yaşamını sahil bir aynadan temâşâ eder, kendi hayatının manasını idrak eder gibi seyrettiği musikisinden, kendi müziğinden başkasını tanııyordu. Batılılaşma, aydınımıza öteki Batılı kurumlarla birlikte Batı müziğini de tanıttı. Hemen söylemeliyim: Batılılaşma Osmanlı insanının hayatına, o hayatta nesnel karşılığı olmayan alternatifler getiriyordu ve bu alternatifler yaşamımızda nesnel karşılığı olan şeyleri bir yer değıştirmeye

uğratiyordu. İnsanımız, nesnel ve tarihsel karşılıklarını, gündelik pratik ve somut hayatın içinde bulamadığı bir musiki dolayımında, bir tarihi temellük etmeye çağrılmaktaydı. Halbuki, bir tarih temellük edilmeden, bir hazzın (zevkin) temellük edilebilmesi mümkün olabilir miydi?

Osmanlı kültürü, temellük ettiği haz ve temâşâ geleneğinin, Tanzimat'la birlikte, yine Tanpınar'ın deyişi ile, bir *zevk hezimetine* dönüştürülmesine tanık olmuştur. Tanpınar, bu zevk hezimetine dikkatimizi çekerken, Osmanlı kültürünün önemli bir karakteristiğine de işaret eder. Söz konusu olan, Vezneciler'deki Zeynep Hanım Konağı'dır. Tanpınar, Zeynep Hanım Konağı'nın ve Fuat Paşa Konağı'nın merasim merdivenleri bulunmadığına dikkati çeker ve bu konakların merasim merdivenleri olmadığı için, İstanbul halkı tarafından sevildiklerini belirtir.

Bu 'merasim merdiveni'nin ne anlamı vardır peki? Çok anlamı vardır - ve Tanpınar boşuna söylemiyor: Merasim merdiveninin, Osmanlı konak mimarisine girmesi, bir dünya görüşünden, 'bir zevkin hudutlarından ötekine geçmek' oluyor. (Bizim 'sivil' tarihimizin böyle gürültüsüz patırtısız gerçekleşip, sanki ayrıntıymış gibi görünen olgularla dönüştüğünü unutmamak gerek.) Merasim merdiveni bir kez konak mimarisine girdi ya, bundan böyle 'hükümet konağının veya kışlanın önünde toplanılacak, içeriden merasim elbisesiyle devleti temsil eden bir şahıs çıkacak, yüksekten kalabalığa hitap edilecek'tir!..

Tanpınar'ın ne kertede nüfuz-u nazar sahibi olduğunu söylemeye gerek yok. Kışla ve hükümet konağı, merasim merdivenli rejimlerin yeniden-üretildiği mekânları resmîleştirir. Buna karşılık Zeynep Hanım Konağı'nın merasim merdivensiz yapılmış olmasının ideolojik bir

anlamı var. Bir yanda ahşap ve süflî (tek katlı) yapılar arasında Osmanlı asaletinin ihtişamını, âlâyişini, debdebesini gösteren kâgir, yüksek, şeddadî bir konak, ama öte yandan insana tepeden bakmayan, yukarıdan bir karabasan gibi insanın üstüne çökmeyen bir yapı!

Osmanlı'nın inceliği ve imtidâdının anlamı burada işte: Soylu, ama tepeden bakmıyor; muhteşem, ama insanı ezmiyor; büyük, ama ürkütmüyor!..